



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΜΣ «ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Αναπαραστάσεις της queer κουλτούρας και εννοιολογήσεις της
συγγενειακότητας από queer υποκείμενα: Αναγνώσεις της
τηλεοπτικής σειράς “Queer as folk”**

Όνοματεπώνυμο Μεταπτυχιακού Φοιτητή: Σάββας Τριανταφυλλίδης

Αριθμός Μητρώου: 5212Μ010

Επιβλέπουσα:

Ειρήνη Τουνταςάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ανθρωπολογίας της Συγγένειας
στη Σύγχρονη Ελλάδα

Συνεξεταστές:

Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού, Καθηγήτρια Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

Λεωνίδα Οικονόμου, Αναπληρωτής Καθηγητής Κοινωνικών Δομών & Δικτύων
στον Σύγχρονο Αστεακό Χώρο

ΑΘΗΝΑ

2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

-Ευχαριστίες.....	2
-Εισαγωγή.....	3
-Οπτικός πολιτισμός και Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης: Ζητήματα αναπαράστασης και κειμενικότητας.....	8
-Αποκωδικοποιώντας το πεδίο.....	18
Α. Το «coming out» και η ομοφοβία: Όψεις της ορατότητας των queer υποκειμένων και διάρρηξη των σχέσεων με την οικογένεια καταγωγής.....	18
Β. Συγκροτώντας queer οικογένειες: Νέες μορφές συγγενειακότητας και επαναπροσδιορισμοί του κυρίαρχου αφηγήματος της συγγένειας.....	34
Γ. Αναπαραστάσεις του “queer”: Κατασκευάζοντας queer ταυτότητες στην οθόνη της τηλεόρασης.....	59
-Συμπεράσματα/ Αντί Επιλόγου.....	69
-Βιβλιογραφία.....	74
-Παράρτημα.....	83

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της συγγραφής του εθνογραφικού κειμένου αποτελεί την ιδανική στιγμή για την αποτύπωση επί χάρτου των ευχαριστιών στα πρόσωπα εκείνα χωρίς τη συμβολή των οποίων η εκπόνηση της ανά χείρας διπλωματικής θα αποτελούσε ανυπέρβλητο εμπόδιο. Πρώτα απ' όλα, οφείλω να εκφράσω την βαθιά μου ευγνωμοσύνη στην επιβλέπουσα μου κυρία Ειρήνη Τουνταςάκη. Οι παρατηρήσεις της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας στάθηκαν πολύτιμες για να υπερνικηθεί όποιο εμπόδιο παρουσιαζόταν και για να κατανοήσω σε βάθος τις αδυναμίες μου. Η επιμονή της και η προστασία με την οποία περιέβαλλε το κείμενο συνέβαλλαν καθοριστικά στο να αποκτήσει η εργασία την τωρινή της μορφή. Η κυρία Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού με την προσπάθεια της να διδάξει σ' εμένα και στους υπόλοιπους συμφοιτητές μου την έννοια της πειθαρχίας κατάφερε να δομήσει σε μεγάλο βαθμό την σκέψη μου, ενώ, παράλληλα οι επισημάνσεις της στις συναντήσεις μας στάθηκαν ανεκτίμητης αξίας. Η εργασία αυτή δε θα μπορούσε να υπάρξει, φυσικά, χωρίς τους πληροφορητές μου, οι οποίοι μου εμπιστεύτηκαν τις προσωπικές τους ιστορίες, τα άγχη και τις ανησυχίες τους. Δε μπορώ παρά να τους ευχαριστήσω όλους τόσο για τη συμβολή τους στην εργασία όσο -κυρίως- για την πολύτιμη φιλία τους. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον Χριστόφορο, η υπομονή, η ανιδιοτελής συμπαράσταση και η διαρκής ενθάρρυνση του οποίου υπήρξαν ανεκτίμητες τους τελευταίους μήνες για να μη χαθεί η ελπίδα και η θετική σκέψη. Θερμές ευχαριστίες οφείλω να εκφράσω, επίσης, στη φίλη και συνάδελφο Φάλια Βαρελάκη για τις παραινέσεις και τη βοήθεια της τα τελευταία δύο χρόνια. Τέλος, δε μπορώ παρά να αποδώσω ξεχωριστές ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένεια μου, χωρίς την οποία ελάχιστα θα ήταν δυνατά, κι ιδιαίτερα στη μητέρα μου για το σημαντικότερο δώρο απ' όλα, την πίστη σ' εμένα και τις δυνατότητες μου.

Εισαγωγή

Η ανά χείρας εργασία στοχεύει στην κατανόηση και ερμηνεία των Λόγων που προβάλλονται από την αμερικανο-καναδική τηλεοπτική σειρά «Queer as folk» για τα queer υποκείμενα καθώς κι εκείνων που αρθρώνουν τα ίδια τα queer υποκείμενα για τους εαυτούς τους σε συσχέτιση με την τηλεοπτική σειρά. Στην προσπάθεια αυτή, έμφαση θα δοθεί στη διαδικασία του coming out, στην ομοφοβία η οποία συνδέεται έντονα με την ορατότητα των queer υποκειμένων, στις ομόφυλες σχέσεις και στις ανατροπές και διευθετήσεις που σημειώνονται στην συγγενειακότητα όταν τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα δημιουργούν οικογένειες.

Όσον αφορά τη μεθοδολογία που ακολούθησα, αρχικά, παρακολούθησα την τηλεοπτική σειρά κρατώντας τις πρώτες εθνογραφικές σημειώσεις, στις οποίες άρχισαν τα θεωρητικά διαβάσματα μου να συνομιλούν με τα πρώτα εθνογραφικά δεδομένα. Στη συνέχεια, έπειτα από την επιλογή των επεισοδίων και σκηνών που αφορούσαν στις θεματικές στις οποίες εστιάζω στην έρευνα, ακολούθησαν συν-παρακολουθήσεις των επεισοδίων/ σκηνών με παράλληλη διενέργεια συζητήσεων με άτομα από τις έμφυλες ομάδες υποκειμένων στις οποίες εστιάζω, τους gay και τις λεσβίες πληροφορητές¹ μου. Οι συν-παρακολουθήσεις και οι συνεντεύξεις έγιναν άλλοτε σε ομάδες δύο έως τεσσάρων πληροφορητών, κι άλλες φορές εξατομικευμένα, με την πλειονότητα των συνεντεύξεων που έγιναν στην Θεσσαλονίκη να είναι ομαδικές. Τέλος, προχώρησα στην συγκριτική ανάλυση των δεδομένων που προέρχονταν τόσο από τη σειρά όσο και από τη διαδικασία των συζητήσεων, ερμηνεύοντας τόσο τα πρώτα στα πλαίσια μιας αναθεώρησης των αρχικών μου σκέψεων, όσο και τα δεύτερα. Η έρευνα η οποία διήρκησε από τις αρχές Φεβρουαρίου έως και την πρώτη εβδομάδα του Απριλίου 2014 αποτελεί ένα δείγμα εθνογραφικής έρευνας με συμμετοχική παρατήρηση, η οποία, ωστόσο, δεν μπορεί να περιγραφεί κάτω από τα αυστηρά όρια της «εντατικής έρευνας», όπως την εισήγαγε ο W.H.R. Rivers (Γκέφου-Μαδιανού 2011α: 263), δεδομένου ότι δεν πληροί την κύρια προϋπόθεση της μακροχρόνιας παραμονής του ανθρωπολόγου στο πεδίο. Η εθνογραφική μελέτη μιας τηλεοπτικής σειράς, βέβαια, αποτελεί μία λιγότερο «παραδοσιακή» ανθρωπολογική προσέγγιση, δεδομένου ότι το πεδίο κινείται σε λιγότερο σαφή όρια τόπου και χρόνου, όπως θα φανεί στην επόμενη ενότητα.

¹ Ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά στο αρσενικό γένος για λόγους οικονομίας.

Για τη συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων από τους πληροφορητές προτιμήθηκε η διενέργεια μη δομημένων συνεντεύξεων, κατά την οποία προσφέρεται μεγάλη ευελιξία τόσο στο είδος των ερωτήσεων όσο και στην αλληλουχία αυτών. Το γεγονός πως αυτό το είδος συνέντευξης προσφέρει τη δυνατότητα της παραγωγής δεδομένων μέσω της αλληλεπίδρασης εθνογράφου και πληροφορητή, και σε συνάρτηση με το σχετικά ανεπίσημο ύφος τους, καθώς και η δυνατότητα εξατομικευμένων κάθε φορά ερωτήσεων ανά πληροφορητή (Σαραφίδου 2011: 56), αποτέλεσε γόνιμο έδαφος για να περιοριστεί στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό η «αντικειμενική απόσταση» (Σκουτέρη-Διδασκάλου 2011: 163) μεταξύ ερευνητή και πεδίου, καθώς και οι σχέσεις εξουσίας, επιτρέποντας να ακουστούν οι φωνές των «άλλων», των πληροφορητών μου στον ίδιο βαθμό με εκείνη του εθνογράφου (Γκέφου-Μαδιανού 2011γ: 398-399). Παράλληλα, αυτή η επιλογή υποστήριξε στον καλύτερο βαθμό την ίδια τη φύση της εργασίας, η οποία εν πολλοίς βασίζεται στην συν-παρακολούθηση σκηνών και επεισοδίων της τηλεοπτικής σειράς. Οι πληροφορητές² μου αποτελούνται από gay άνδρες –κυρίως– και λεσβίες νεαρής ηλικίας (17-30 ετών), οι οποίοι κατοικούν στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη και είναι είτε προσωπικοί μου φίλοι, είτε άτομα που γνώρισα σε συναντήσεις της ΜΚΟ «Colour Youth»³ και συναντηθήκαμε αρκετές φορές⁴ συζητώντας για τα ζητήματα τα οποία αφορούν την έμφυλη τους ταυτότητα με αφορμή τη σειρά «Queer as folk».

Η τηλεοπτική σειρά «Queer as folk», λοιπόν, αποτελεί την διευρυμένη σε θεματικές και διάρκεια αμερικανο-καναδική εκδοχή της ομότιτλης βρετανικής σειράς που προβλήθηκε για δύο τηλεοπτικές σεζόν από τον βρετανικό τηλεοπτικό σταθμό Channel 4. Ο τίτλος της σειράς προέρχεται από την φράση της Βόρειας Αγγλίας

² Βλ. Βιβλιογραφία, Γ. Πληροφορητές.

³ Η «Colour Youth» είναι μία ΜΚΟ- κοινότητα LGBTQ (Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer), αλλά και ετεροφυλόφιλων που υποστηρίζουν τους σκοπούς της, νέων της Αθήνας, η οποία αποτελείται από άτομα ηλικίας έως και 30 ετών. Μέσα από ακτιβιστικές δράσεις με στόχο την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης για ζητήματα που απασχολούν την LGBTQ κοινότητα, και συχνές συναντήσεις των μελών της, αλλά κι ατόμων που απλώς ενδιαφέρονται για τα ζητήματα αυτά, η οργάνωση προσπαθεί, μεταξύ άλλων να προασπίσει τα δικαιώματα των μη-ετεροφυλόφιλων υποκειμένων. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. <http://www.colouryouth.gr>.

⁴ Είναι σημαντικό να τονίσω πως παρά το γεγονός πως κάποιοι από τους πληροφορητές μου προέρχονται από την «Colour Youth», η ανά χειρας εθνογραφική έρευνα δεν στηρίχτηκε στη δράση ή τις συναντήσεις της οργάνωσης, αλλά στις εθνογραφικές συνεντεύξεις με πληροφορητές που απλώς αποτελούν μέλη ή συμμετέχουν σε δράσεις αυτής.

«there's nowt so queer as folk» που σημαίνει «δεν υπάρχει τίποτα πιο περίεργο από τους ανθρώπους», ενώ παράλληλα αποτελεί και λογοπαίγνιο με τον όρο «queer» ο οποίος αποδιδόταν προσβλητικά στους ομοφυλόφιλους άντρες⁵. Η αμερικανο-καναδική εκδοχή προβλήθηκε για πέντε τηλεοπτικές σεζόν (μεταξύ 2000 και 2004) από τα τηλεοπτικά δίκτυα Showtime στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και Showcase στον Καναδά. Αποτέλεσε την πρώτη δραματική σειρά ωριαίας διάρκειας που προβλήθηκε στις Η.Π.Α. και αφορούσε τις ζωές ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών⁶. Κεντρικό θεματικό άξονα της σειράς αποτελούν οι ζωές πέντε gay⁷ ανδρών οι οποίοι ζουν στο Pittsburgh της Πενσιλβάνια, του Brian Kinney, του Justin Taylor, του Michael Novotny, του Emmet Honeycutt και του Ted Schmidt, ενός ζευγαριού λεσβιών γυναικών, της Lindsay Peterson και της Melanie Marcus, καθώς και της περήφανης για τη σεξουαλικότητα του γιου της και ακτιβίστριας μητέρας του Michael, Debbie και του θείου του, Vic. Αργότερα, προστίθενται κι άλλοι ήρωες, όπως ο Ben Bruckner, ενώ, γενικά, σημαντική θέση στη πλοκή κατέχουν και διάφοροι δευτερεύοντες χαρακτήρες, η διαπλοκή των οποίων με τους κεντρικούς χαρακτήρες βοηθά την εξέλιξη του μύθου. Η αφήγηση αφορά, μεταξύ άλλων, τις επαγγελματικές ζωές των ηρώων, τη μεταξύ τους φιλία, τους τρόπους με τους οποίους διασκεδάζουν, τις σχέσεις με τις οικογένειες τους και την ερωτική τους ζωή⁸.

Η εθνογραφική μελέτη στην Ελλάδα μιας τηλεοπτικής σειράς που η παραγωγή και η προβολή της έλαβε χώρα στις Η.Π.Α. ενδέχεται να φαίνεται προβληματική γιατί τα εθνογραφικά δεδομένα αφορούν διαφορετικές περιοχές και χρονικές περιόδους. Επίσης, το «Queer as folk» αποτελεί μία σειρά που η πλειονότητα των πληροφορητών μου δεν είχε παρακολουθήσει πριν την επιτόπια έρευνα. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια σημεία τα οποία ευνοούν παρά δυσχεραίνουν την εθνογραφική ανάλυση που επιχειρείται στο κείμενο. Η εποχή στην οποία ζούμε χαρακτηρίζεται από την «παγκοσμιοποίηση», η οποία, βέβαια, δε δηλώνει την ομογενοποίηση του παγκόσμιου πληθυσμού, αλλά τη διαφοροποίηση του με τρόπους

⁵ [http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_\(UK_TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_(UK_TV_series)) (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 2/4/2014).

⁶ Για περισσότερες λεπτομέρειες που αφορούν τους ήρωες της σειράς, βλ. Παράρτημα.

⁷ Στη σειρά οι ήρωες αυτοπροσδιορίζονται ως gay. Ωστόσο, ορισμένοι απ' αυτούς χρησιμοποιούν συχνά τον όρο «queer» ως λογοπαίγνιο και με δηκτική διάθεση.

⁸ [http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_\(2000_TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_(2000_TV_series)) (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 8/4/2014).

που διαφέρουν από εκείνους του παρελθόντος. Χαρακτηριστικό στοιχείο της παγκοσμιοποίησης αποτελεί η αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, κυρίαρχο όχημα της οποίας αποτελεί η αποδέσμευση της επικοινωνιακής τεχνολογίας από χωρικούς περιορισμούς. Οι πληροφορίες κοινωνούνται με μεγάλη ευκολία υπερβαίνοντας τα τοπικά σύνορα εξαιτίας του διαδικτύου και των υπολοίπων Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, με αποτέλεσμα οι πολιτισμοί να μην αποτελούν πλέον κλειστά συστήματα. Η συνθήκη αυτή, βέβαια, δε σημαίνει πως όσοι παρακολουθούν το ίδιο πολιτισμικό συμβάν, όπως στην περίπτωση της εργασίας το «Queer as folk», τα αντιμετωπίζουν και με τον ίδιο τρόπο (Eriksen 2007 [2006]: 461-462, 466, 475). Αντίθετα, αυτό που μας αφορά είναι το πώς σ' αυτό το «παγκόσμιο χωριό», όπως χαρακτήρισε ο Marshall McLuhan τον κόσμο μετά την εξάπλωση των ΜΜΕ και ειδικά της τηλεόρασης (Mc Luhan 1964 στο Eriksen 2007 [2006]: 476), τα ίδια παγκόσμια πολιτισμικά σύμβολα ερμηνεύονται από μια συγκεκριμένη τοπική οπτική, αλλά και διαμορφώνουν την τελευταία (Eriksen 2007 [2006]: 466). Στο επίπεδο της ανά χειράς εργασίας, δηλαδή, το ενδιαφέρον δεν εστιάζεται τόσο στις ομοιότητες ή διαφορές -που σίγουρα θα υπάρξουν- μεταξύ αμερικανο-καναδικού τηλεοπτικού κειμένου και ελληνικής πραγματικότητας, αλλά στους τρόπους με τους οποίους οι πληροφορητές αποκωδικοποιούν το τηλεοπτικό κείμενο κι αυτό διαμορφώνει την οπτική τους για τα πράγματα, μεθοδολογική επιλογή που συνιστά μια πρόκληση. Άλλωστε, τόσο η ελληνική κοινωνία⁹, όσο και η αμερικάνικη¹⁰, αποτελούν δείγματα αρκετά ομοφοβικών κοινωνιών, στις οποίες αναγνωρίζονται ελάχιστα δικαιώματα στα ομοφυλόφιλα υποκείμενα, στοιχείο που συνδέει την αμερικάνικη σειρά με την ελληνική πραγματικότητα την οποία βιώνουν οι πληροφορητές.

Κλείνοντας το εισαγωγικό τμήμα της εργασίας θα προσπαθήσω να δώσω το στίγμα των κεφαλαίων τα οποία θα ακολουθήσουν. Αρχικά, θα επιχειρήσω μια θεωρητική συζήτηση που αφορά στην προβληματοποίηση των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και γενικότερα του οπτικού πολιτισμού, εστιάζοντας σε ζητήματα κειμενικότητας και αναπαράστασης. Στη συνέχεια, το κομμάτι της εθνογραφικής ανάλυσης θα εκτείνεται σε τέσσερις επιμέρους ενότητες. Στην πρώτη θα ασχοληθώ με τα ζητήματα που αφορούν την εν-σωμάτωση της έμφυλης ταυτότητας των

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Greece (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 10/6/2014).

¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_the_United_States (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 10/6/2014).

υποκειμένων, όπως αυτή συντελείται μέσω της διαδικασίας του coming-out, καθώς και με τους τρόπους με τους οποίους εννοιολογείται η σεξουαλικότητα των μη-ετεροφυλόφιλων υποκειμένων στα πλαίσια της ετεροκανονικότητας και της ομοφοβίας. Στη δεύτερη ενότητα, θα ασχοληθώ με τις ομόφυλες σχέσεις, τις queer οικογένειες και το πώς οι νέες αυτές μορφές οικογενειακής και συγγενειακής οργάνωσης επαναπροσδιορίζουν το κυρίαρχο αφήγημα που αφορά τη συγγένεια. Στην τρίτη ενότητα θα συζητηθεί, βάσει παραδειγμάτων τα οποία ήδη θα έχω μελετήσει στις προηγούμενες ενότητες αλλά και νέων, η διάδραση που συντελείται μεταξύ τηλεοπτικής αναπαράστασης, οι πολιτικές αυτής και οι τρόποι με τους οποίους επιδρά στην κατασκευή ή οικειοποίηση επιμέρους χαρακτηριστικών της έμφυλης ταυτότητας των υποκειμένων. Τέλος, θα παρατεθούν τα συμπεράσματα της ερευνητικής διαδικασίας καθώς και νέα ερωτήματα και προοπτικές που ανακύπτουν με το τέλος της συγγραφής του κειμένου.

Οπτικός πολιτισμός και Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης: Ζητήματα αναπαράστασης και
κειμενικότητας

Το 1843, λίγα χρόνια μετά την εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής, ο Feuerbach, χαρακτήρισε την εποχή του ως μια εποχή η οποία προτιμά την εικόνα από τα ίδια τα αντικείμενα, την αντιγραφή από το πρωτότυπο και την αναπαράσταση από τη πραγματικότητα (Sontag 1999: 80). Σαφώς επηρεασμένη από αυτή τη θεώρηση και μιλώντας για τον 20^ο αιώνα, η S. Sontag εντόπισε τη στιγμή «εκμοντέρνισης» μιας κοινωνίας στο σημείο εκείνο που οι κύριες ενασχολήσεις των ατόμων που την αποτελούν σχετίζονται με την παραγωγή και κατανάλωση εικόνων, σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που οι εικόνες αποκτούν τη δύναμη να καθορίζουν την πραγματικότητα την οποία βιώνουν τα υποκείμενα, ενώ παράλληλα αποτελούν και ζωτικό σημείο της οικονομίας (Sontag 1999: 80). Στα ίδια πλαίσια περιγραφής των σύγχρονων κοινωνιών, ο Giddens μιλώντας για τη νεωτερικότητα υπογραμμίζει ότι αυτή χαρακτηρίζεται από μια διαδικασία αποενσωμάτωσης, στην οποία οι κοινωνικές σχέσεις αποδεσμεύονται από τα τοπικά τους πλαίσια αναφοράς και τοποθετούνται σε ασαφή συστήματα χώρου και χρόνου (Giddens 1990: 18 στο Evans 1999α: 16). Φαίνεται ήδη η κεντρική θέση που κατέχουν οι εικόνες στις κοινωνίες στις οποίες ζούμε, καθώς, μεταξύ άλλων, είναι σε θέση να πληροφορούν, να σηματοδοτούν και να διεγείρουν τη προσοχή του θεατή (Σβαλίγκου 2011: 79). Σ' αυτή την ενότητα, θα προσπαθήσω να καταγράψω συνοπτικά τις κυριότερες θεωρητικές θέσεις, όπως έχουν σημειωθεί στη μελέτη του Οπτικού Πολιτισμού και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, πεδία τα οποία σχετίζονται άμεσα θεωρητικά με την ανά χειρας εθνογραφία.

Η έννοια του «Οπτικού πολιτισμού» ανάγεται στην Svetlana Alpers, η οποία πρώτη χρησιμοποίησε τον όρο το 1972 σε μια προσπάθεια να ορίσει την πολιτισμική διάσταση που έχουν η όραση, ως οφθαλμολογικός μηχανισμός, οι μηχανές παραγωγής εικόνας, όπως λ.χ. η φωτογραφική κάμερα, και οι οπτικές τεχνικές, όπως η παρασκευή χαρτών. Ήθελε με άλλα λόγια, να τονίσει την ύπαρξη ενός πολιτισμού, στον οποίο όχι τα κείμενα, αλλά οι εικόνες¹¹ κατέχουν κεντρική θέση στη παραγωγή αναπαραστάσεων, και άρα, γνώσης για τον κόσμο (Evans & Hall 1999: 5). Η

¹¹ Όπως θα φανεί, ωστόσο, στη συνέχεια της ενότητας, οι εικόνες και τα κείμενα βρίσκονται μάλλον σε μια σχεσιακή συνθήκη, παρά σε αντιδιαστολή.

εμφανής χρονική καθυστέρηση στην μελέτη του οπτικού πολιτισμού οφείλεται κυρίως στην επιστημολογική εστίαση των κοινωνικών και ανθρωπιστικών σπουδών στη γλώσσα. Η συνείδηση πως κανένα κοινωνικό χαρακτηριστικό δε μπορεί να μελετηθεί έξω από το επίπεδο της γλώσσας, οδήγησε στην περιθωριοποίηση των εικονικών μορφών, οι οποίες θεωρήθηκε πως θα έπρεπε να αναλύονται ακριβώς όπως οποιοδήποτε άλλο πολιτισμικό κείμενο¹². Παράλληλα, η παρουσία των εικόνων σε όλο το φάσμα της δράσης των υποκειμένων, δυσχέραινε ακόμη περισσότερο την παραγωγή κειμένων και θεωρητικών αναλύσεων που θα αφορούσαν ένα αυτονομημένο πεδίο ανάλυσης, εκείνο των εικονικών μορφών (Evans & Hall 1999: 2-3).

Η τηλεόραση, η οποία αποτελεί -κυρίως- ένα μέσο ψυχαγωγίας (Fairclough 1995: 11, Kellner 1995: 235), συχνά μας προκαλεί να σκεφτούμε ως προς το περιεχόμενο του προγράμματος της, καθιστώντας μας κατ' αυτό τον τρόπο κοινό (Wilk 2002: 171), ένα σώμα, δηλαδή, υποκειμένων με κοινά -λίγο ή πολύ- χαρακτηριστικά, στα οποία, ωστόσο, αναγνωρίζεται ελάχιστη δράση¹³ (Fairclough 1995: 13, Evans & Hall 1999: 4). Για να καταστεί αυτό σαφές, βέβαια, πρέπει το πρόγραμμα να είναι ένα «ανοιχτό» κείμενο, το οποίο να επιτρέπει σε ένα ετερογενές -αρχικά- πλήθος να βρίσκει νόημα και ταυτίσεις ως προς τον εαυτό του σε όσα παρακολουθεί (Jiske 1998: 194). Όπως παρατηρεί ο W.J.T. Mitchell, οι εικόνες αποτελούν μία σύνθετη διάδραση μεταξύ των τρόπων που παράγονται η εικόνα και η σημασία της οπτικής κατασκευής (visuality), των περίπλοκων μεθόδων με τις οποίες οι εικόνες κατασκευάζονται και διαμοιράζονται στα πλαίσια των ηλεκτρονικών μορφών αναπαραγωγής (apparatus), των θεσμών μέσω των οποίων λειτουργούν οι κοινωνικά παραγόμενες σχέσεις της κατασκευής εικόνων και της κυκλοφορίας τους σε παγκόσμιο επίπεδο, των σωμάτων του θεατή και του παρατηρητή που συνιστούν την ετερότητα της οπτικής κατασκευής και, τέλος, της προνομιακής θέσης την οποία απολαμβάνουν οι εικόνες στην αναπαράσταση της πραγματικότητας που περιβάλλει τα υποκείμενα (figurality) (Mitchel, W. J. T. 1994: 13, 16 στο Evans & Hall 1999: 4, Hall 1999: 310). Ο συνδυαστικός κρίκος μεταξύ αυτών των διαδικασιών φαίνεται να

¹² Σ' αυτό το σημείο θα επανέλθουμε αργότερα, καθώς μία από τις κύριες προοπτικές του οπτικού πολιτισμού και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης είναι η κειμενικότητα και η ανάλυση Λόγου (discourse analysis).

¹³ Σ' αυτό το σημείο θα σταθούμε αργότερα συζητώντας τη δυναμική των MME στη διαδικασία της αναπαράστασης.

ανήκει στη γλώσσα και στους τρόπους που αυτή χρησιμοποιείται από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, η οποία πέρα από αναπαραστάσεις του κόσμου, προσφέρει κι -εξίσου- ιδεολογικά φορτισμένες κατασκευές ταυτοτήτων και κοινωνικών συσχετίσεων μεταξύ υποκειμένων (Fairclough 1995: 2, 12).

Παρά το γεγονός πως επί μεγάλο μελέτη των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης επικεντρωνόταν στους τρόπους με τους οποίους το κοινό εννοιολογεί το κείμενο που παράγουν τα Μέσα, εξίσου βαρύνουσας σημασίας είναι και η ανάλυση αυτών καθ' αυτών των κειμένων ως Λόγων (discourses) δίνοντας έμφαση στις πρακτικές (discourse practices) που συντηρούν, τους τρόπους, δηλαδή, με τους οποίους τα κείμενα παράγονται από εργαζομένους στο πεδίο των ΜΜΕ και διαμοιράζονται κοινωνικά με αποτέλεσμα να φτάνουν στο κοινό και να παράγουν εκ νέου κοινωνικές πρακτικές (Fairclough 1995: 15-17). Τα κείμενα των εικονικών απεικονίσεων, άλλωστε, συνδέονται διαλεκτικά με την κοινωνία. Την δομούν, όσον αφορά επιμέρους πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αλλά παράλληλα δομούνται από αυτήν, με τέτοιο τρόπο που είναι ταυτόχρονα τόσο επιδραστικά όσο και αντανακλαστικά του πολιτισμού εντός του οποίου κοινωνούνται (Fairclough 1995: 34, 57). Στην περίπτωση της τηλεόρασης, μάλιστα, αναπόσπαστο μέρος των κειμένων αποτελούν και οι οπτικές εικόνες, καθώς και τα ηχητικά χαρακτηριστικά που τις συνοδεύουν. Σε αντιδιαστολή, επιπροσθέτως, με τον κινηματογράφο, η τηλεόραση αποτελεί ένα μάλλον κυρίως γλωσσικό μέσο, στο οποίο οι εικόνες λειτουργούν απλώς υποστηρικτικά στο κείμενο, ως μια «κοινωνική σημειωτική», καθώς είναι εκείνο το οποίο προσφέρει το μήνυμα που δεν μπορεί να περιγράψει η εικόνα από μόνη της κι έτσι ενισχύει τη δράση του αφηγήματος (Fairclough 1995: 17, 38, Barthes 1999α: 38).

Όπως υποστηρίζει ο Roland Barthes, η λέξη «εικόνα» προέρχεται ετυμολογικά από το *imitari*, το οποίο δηλώνει την αναπαράσταση (Barthes 1999α: 33). Τα ΜΜΕ, και ειδικότερα η τηλεόραση, η οποία μας απασχολεί εδώ, φαίνεται να λειτουργούν ως εικονικά συστήματα μέσω των όρων που έχει θέσει η Σημειωτική, σύμφωνα με την οποία κάθε σημειωτικό σύστημα προϋποθέτει -τουλάχιστον- την ύπαρξη ενός πομπού, ενός δέκτη κι ενός μηνύματος. Για την κατανόηση του μηνύματος, δε, κρίνεται αναγκαία η συνειδητοποίηση πως κάθε μήνυμα φέρει κώδικες, οι οποίοι πρέπει να αποκωδικοποιηθούν (Σβαλίσκου 2011: 23-24, 112, 123). Στη περίπτωση των εικονικών συστημάτων στα οποία αναφερόμαστε εδώ, το συμβολικό μήνυμα τους έγκειται στο γλωσσικό επίπεδο, το οποίο εμπεριέχει

συμπυκνωμένα νοήματα που αφορούν αξίες και εννοιολογήσεις του εαυτού (Barthes 1999α: 37). Όπως και στη φωτογραφία, η επικοινωνία του μηνύματος λαμβάνει χώρα στο επίπεδο σημείων, τα οποία είναι τόσο ορατά όσο και ακουστά (Burgin 1999: 44). Κι αν μέχρι τη δεκαετία του '60 δινόταν έμφαση στις αναλογίες που παρουσιάζει η «φυσική» γλώσσα, το φαινόμενο της παραγωγής προφορικού και γραπτού λόγου, δηλαδή, με τη γλώσσα των οπτικών μηνυμάτων, από τότε υπογραμμίστηκε η κεντρική σημασία των νοημάτων που παράγονται κατά τη διαδικασία κοινωνικοποίησης εννοιολογήσεων έξω από τα πλαίσια της φυσικής γλώσσας (Burgin 1999: 45-46), καθώς μέσα από τον «μύθο», ο οποίος αποτελεί και μία από τις βασικότερες μορφές λόγου, παρέχεται μία εικόνα της πραγματικότητας, όπως αυτή αναπαρίσταται κάθε φορά (Barthes 1999β: 51, 58). Ωστόσο, το βασικό μειονέκτημα της σημειωτικής ανάλυσης είναι πως δεν μπορεί να εξετάσει σε βάθος τις αποχρώσεις ενός κειμένου (Fairclough 1995: 25).

Στην τηλεόραση, όπως και στον κινηματογράφο ως ένα βαθμό, παράγεται μεταξύ όλων των παραπάνω, και μια πολύ σημαντική ψευδαίσθηση, η οποία οφείλεται στους τρόπους με τους οποίους παράγονται και χρησιμοποιούνται οι εκφορές του λόγου. Παρά το γεγονός πως όσα προβάλλονται αποτελούν δημόσιο θέαμα προκρίνεται έντονα η αντίληψη στον θεατή πως όσα παρακολουθεί αποτελούν ιδιωτικό βίωμα. Εν ολίγοις, το δημόσιο καταναλώνεται και επαναανοηματοδοτείται ως ιδιωτικό. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται, μια «δημόσια-δημόδης» γλώσσα, όπως τη χαρακτηρίζει ο Leech, έχει επενδυθεί με τέτοια χαρακτηριστικά που να μπορεί να οικειοποιηθεί και να χρησιμοποιείται εύκολα από όποιον την ακούει (Fairclough 1995: 37-38). Παράλληλα, οι χώροι οι οποίοι χρησιμοποιούνται, οι ιστορίες και η αφήγηση που λαμβάνει χώρα στην οθόνη είναι ανθρωπομορφικές (Mulrey 1999: 382), και σε συνδυασμό με το γεγονός πως στην τηλεόραση προκρίνεται η δράση σε σχέση με την περισυλλογή, η ψευδαίσθηση της ζωντανίας και της αμεσότητας επιτυγχάνεται διαρκώς, ακόμη κι όταν ένα πρόγραμμα είναι μαγνητοσκοπημένο (Fairclough 1995: 39). Τα τηλεοπτικά κείμενα, άλλωστε, καταναλώνονται εντός της οικιακής σφαίρας και άλλες φορές οι θεατές τους δίνουν όλη τους τη προσοχή, ενώ άλλες απλώς αποτελούν συνοδεία για τις οικιακές δραστηριότητες (Fairclough 1995: 49). Σε κάθε περίπτωση, βέβαια, τα υποκείμενα συχνά δένονται με τα προγράμματα που παρακολουθούν (Evans 1999β: 129). Η αφηγηματικότητα του τηλεοπτικού κειμένου, επιπροσθέτως, είναι εκείνη που προσδίδει την ιδιαίτερη κάθε φορά διάσταση στο προϊόν, καθώς το «στήσιμο» της

αφήγησης φαίνεται να αφορά τόσο εκείνα που έχουν συμβεί, την ιστορία, αλλά κι όσα δεν έχουν συμβεί κι απλώς σχετίζονται με τον τρόπο παρουσίασης τους, δηλαδή την αναπαράσταση (Fairclough 1995: 91-92). Μία σημαντική διάσταση των τηλεοπτικών κειμένων αφορά, επίσης, την επιλογή επιμέρους χαρακτηριστικών αντί άλλων για προβολή, όπως λ.χ. η επιλογή προβολής συγκεκριμένων ταυτοτήτων, οι οποίες έρχονται σε άμεση συνάρτηση με τις πολιτισμικές αξίες που κάθε φορά κυριαρχούν στη κοινωνία. Τα οπτικά κείμενα, άλλωστε, φαίνεται να αποτελούν και βαρόμετρο των αλλαγών που συμβαίνουν σε μια κοινωνία (Fairclough 1995: 17, 52, 60), όπως όταν προβάλλονται gay άνδρες και λεσβίες στα τηλεοπτικά προγράμματα.

Σύμφωνα με τον Hall (1999: 309), ο οπτικός πολιτισμός συντίθεται από ένα σύστημα αναπαραστάσεων. Στην περίπτωση της τηλεοπτικής αφήγησης, συχνά προβάλλονται ιδεατές σκηνές τις οποίες οι θεατές παρακολουθούν και κατασκευάζουν μια φανταστική πραγματικότητα, η οποία δεν αφορά τόσο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της εικόνας την οποία βλέπουν, αλλά όλη τη συνθήκη μέσα στην οποία εκτυλίσσεται μία σκηνή, όπως για παράδειγμα στιγμές από τη ζωή ενός ήρωα μιας τηλεοπτικής σειράς, στις οποίες προβάλλουν τον ίδιο τους τον εαυτό. Εξαιτίας του ότι οι κατασκευές που λαμβάνουν χώρα στην οθόνη της τηλεόρασης αφορούν πανανθρώπινες εμπειρίες, είναι εύκολο για τους τηλεθεατές να τοποθετήσουν εαυτούς στη θέση των εικονιζόμενων προσώπων (Cowie 1999: 361, 366). Σε παρόμοια ανάλυση κατέληξε κι ο Arjun Appadurai μελετώντας τις «πολιτισμικές ροές» που διαμορφώνονται στις περιπτώσεις εκείνες που δε μπορούν να περιγραφούν μέσα από «παραδοσιακές» διακρίσεις του χώρου. Στην περίπτωση που μας αφορά εδώ, ο θεωρητικός μιλώντας για τα πολιτισμικά μηνύματα τα οποία μεταφέρονται διαμέσου των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης όρισε τα «mediascapes», τα οποία είναι εικονο-κεντρικές αναλύσεις, οι οποίες περιγράφοντας την ετερότητα παρέχουν σε αυτούς που τις βιώνουν πτυχές της πραγματικότητας και στοιχεία όπως χαρακτήρες και πλοκές, τα οποία μπορούν να οδηγήσουν στην άρθρωση και ενσωμάτωση εναλλακτικών ζωών ως εάν τα υποκείμενα να ζούσαν αλλού (Eriksen 2007 [2006]: 472, Appadurai 2008: 33, 35-36).

Στις εικονικές μορφές και την έννοια της αναπαράστασης των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης στάθηκε κριτικά κι ο Jean Baudrillard. Στη θεωρία του για τα simulacra αναφέρεται στις προσομοιώσεις οι οποίες κατακλύζουν τις κοινωνίες μέσα από σύμβολα που χρησιμοποιούνται σ' αυτές. Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο, στις κοινωνίες σήμερα η πραγματικότητα έχει αντικατασταθεί από συστήματα συμβόλων,

με αποτέλεσμα τα υποκείμενα να βιώνουν όλες τις καταστάσεις σε συνθήκες προσομοίωσης της πραγματικότητας (Baudrillard 1994 [1991]: 2-3). Όπως υπογραμμίζει, τα σημεία αυτά (“simulacra”) δεν αποτελούν αναπαραστάσεις πραγματικότητας, αλλά στην ουσία αποκρύπτουν οτιδήποτε το πραγματικό και λαμβάνουν τη θέση των πραγματικοτήτων (Baudrillard 1994 [1991]: 1, 3, 6). Εξαιτίας, μάλιστα, της τόσο κεντρικής τους θέσης στη κοινωνία, όπως αυτή έχει καθιερωθεί από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, είναι εξαιρετικά δύσκολο να απομονωθούν από την πραγματικότητα που τα περιβάλλει, συνθήκη η οποία εντείνεται από τις προσπάθειες που καταβάλλονται διαρκώς για την παραγωγή και αναπαραγωγή ρεαλιστικών απεικονίσεων (Baudrillard 1994 [1991]: 20-21, 23). Σε περιπτώσεις, όπως τα ριάλιτι προγράμματα, μάλιστα, η τηλεόραση παύει να λειτουργεί απλώς ως ένα μέσο και εντάσσεται στη σφαίρα του πραγματικού, σε όσα τα υποκείμενα βιώνουν (Baudrillard 1994 [1991]: 30).

Σε αντίστοιχη προβληματική καταλήγει κι ο Pierre Levy στη θεωρία του περί δυνητικής πραγματικότητας. Το δυνητικό, υποστηρίζει, το οποίο δεν ταυτίζεται με το φανταστικό ή με το μη υπάρχον, αλλά με το εν δυνάμει πραγματικό, το οποίο δηλώνει μια διάθεση προς ενεργοποίηση, δεν είναι απτό και δεν έχει ένα σταθερό σημείο αναφοράς. Χαρακτηριστικές δυνητικές μορφές αποτελούν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, όπως το διαδίκτυο κι η τηλεόραση, τα οποία στην ουσία δεν μεταδίδουν απλώς εικόνες, αλλά μια «σχεδόν παρουσία». Η κοινότητα των θεατών αποτελεί μια δυνητική κοινότητα, η οποία ζει εκτός ενός σταθερού σημείου αναφοράς, όπου μπορεί να υπάρχει μία σταθερή πρόσληψη του χώρου τον οποίο οικειοποιούνται τα υποκείμενα, αλλά δεν υπάρχει ενότητα χρόνου, όπως λ.χ. στις αναμεταδόσεις ενός προγράμματος σε άλλες χώρες. Τα υποκείμενα καθίστανται νομάδες νέου τύπου που μεταπηδούν από το ένα σύστημα εγγύτητας στο άλλο. Εξαιτίας, για παράδειγμα, των τεχνικών της επικοινωνίας βρισκόμαστε ταυτόχρονα τόσο «εδώ» όσο και «εκεί». Στα πλαίσια, μάλιστα, των αισθητηριακών προσλήψεων ο κόσμος έρχεται μπροστά στα μάτια μας, και έτσι ομαδοποιείται τόσο αυτός όσο κι εμείς οι ίδιοι. Για παράδειγμα θεατές του ίδιου προγράμματος τείνουν να μοιράζονται πέρα από όλα τ’ άλλα και το ίδιο «συλλογικό μάτι» (Levy 2001 [1999]).

Η αναπαραστατική διάσταση των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, βέβαια, θα πρέπει να τονιστεί, αν δεν έχει γίνει ήδη σαφές, πως δεν συνάδει απόλυτα με την πραγματικότητα που βιώνουν τα υποκείμενα. Αντίθετα, όσα αποτυπώνονται στην οθόνη αποτελούν αποσπασματικές εκδοχές της αλήθειας που κάθε φορά προκύπτουν

από όσα επιλέγουν οι παραγωγοί ενός προγράμματος να προβάλλουν (Fairclough 1995: 103-104). Άλλωστε, ιδιαίτερη σημασία σε ένα οπτικό κείμενο έχουν οι επιλογές που γίνονται, τόσο εκείνα που προβάλλονται, όσο κι εκείνα που παραλείπονται, καθώς και οι μέθοδοι με τις οποίες επιλέγεται να στηθεί μία αναπαράσταση, όπως λ.χ. οι τεχνικές κινηματογράφησης ή οι λέξεις που χρησιμοποιούνται για να εκφραστεί το απαιτούμενο νόημα. Η κάμερα φαίνεται να υποκαθιστά το μάτι του θεατή και να αποτελεί την οπτική δίοδο γι' αυτόν, καθώς ο τελευταίος μπορεί να δει μόνο όσα η κάμερα -και κατ' επέκταση οι επιλογές του σκηνοθέτη- του επιτρέπουν να δει. Είναι σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, έντονη η θέση της κάμερας στην επαφή του υποκειμένου με τον κόσμο που του προβάλλεται που η μόνη του επιλογή για να αποφύγει την επαφή με τις αναπαραστάσεις αποτελεί η αποστροφή του βλέμματος, όπως λ.χ. αλλάζοντας τηλεοπτικό σταθμό ή κλείνοντας την τηλεόραση (Fairclough 1995: 18, 24, 104, 106-107, Sontag 1999: 88). Η κάμερα, επίσης, τείνει να εισάγει τον θεατή σε οπτικές που μέχρι τότε δεν είχε έρθει σε επαφή και που συχνά αφορούν υποσυνείδητες εκφράσεις του εαυτού (Benjamin 1999: 78). Το να κοιτά κάποιος κάτι, άλλωστε, συχνά εννοιολογείται ως μια ταυτοποίηση, καθώς θεωρείται πως στο υποκείμενο περνούν χαρακτηριστικά αυτού που κοιτά (Fenichel 1999: 355). Όπως υπογραμμίζει ο Christian Metz, τα οπτικά σημεία λειτουργούν σε ένα φαντασιακό επίπεδο που δημιουργεί ταυτοποιήσεις για το υποκείμενο στον ίδιο βαθμό με εκείνες που συμβαίνουν κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής του. Θα μπορούσαν, δηλαδή, οι εικονικές αναπαραστάσεις που λαμβάνουν χώρα στην οθόνη να λειτουργούν ως ένα εναλλακτικό λακανικό στάδιο-καθρέφτης για το υποκείμενο, κατά τη διάρκεια του οποίου μέσω φαντασιακών κατασκευών νοηματοδοτεί την ταυτότητα του (Metz 1975 στο Silverman 1999: 344). Ωστόσο, σε αντίθεση με τις ιδεολογικά ουδέτερες κατασκευές της λακανικής θεώρησης (Silverman 1999: 345), οι εικονικές αναπαραστάσεις των ΜΜΕ είναι συνήθως ιδεολογικά φορτισμένες (Kellner 1995: 93). Το γεγονός αυτό, μάλιστα, της ιδιαίτερα ιδεολογικά φορτισμένης υπόστασης των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης έχει οδηγήσει σε σειρά συζητήσεων που αφορούν τη σχέση του θεατή με τα όσα παρακολουθεί.

Κατά τις δεκαετίες του '60 κι '70 κυριαρχούσε η άποψη πως τα ΜΜΕ είναι παντοδύναμα και καθορίζουν ηγεμονικά τις ζωές των υποκειμένων και την κοινωνική πραγματικότητα, άποψη που άρχισε να αναθεωρείται σταδιακά καθώς αναγνωριζόταν ενεργητική δράση και στα ίδια τα υποκείμενα (Kellner 1995: 3, Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin 2002: 12). Σύντομα, αναπτύχθηκαν επιμέρους θεωρητικές

κατευθύνσεις με άλλες να μιλούν για «ισχυρά MME και ασθενείς ταυτότητες», προκρίνοντας, δηλαδή, την αδιαμφισβήτητη δύναμη των MME να καθορίζουν τις ταυτότητες των υποκειμένων, ενώ άλλες για «ισχυρές ταυτότητες και ασθενή MME», υπογραμμίζοντας την δύναμη των υποκειμένων να αποκωδικοποιούν τα MME και να μην επηρεάζονται απόλυτα από αυτά (Μαδιανού 2008: 42). Το κοινό, βέβαια, αποτελεί κάθε τι άλλο πέρα από ένα ομοιογενές σύνολο, καθώς υπάρχουν διαφοροποιήσεις στους τρόπους με τους οποίους διαφορετικά άτομα ή ομάδες προσλαμβάνουν ένα τηλεοπτικό προϊόν, οι οποίες προκύπτουν κατά κύριο λόγο από μεταβλητές όπως το εθνοτικό ή πολιτισμικό υπόβαθρο, η ηλικία ή το φύλο. Με όρους σημειολογίας, εν ολίγοις, ο κάθε δέκτης τείνει να φέρει διαφορετικές κωδικοποιήσεις κι έτσι να αντιλαμβάνεται ένα εικονικό σημείο με διαφορετικό σημαινόμενο ή σημαινόμενα απ' ότι κάποιος άλλος (Μαδιανού 2008: 31, 99).

Αν κι όπως υποστηρίζει ο Morley η δύναμη των τηλεθεατών να επανανοηματοδοτούν τα μηνύματα που λαμβάνουν δεν μπορεί να συγκριθεί με την αντίστοιχη δύναμη που έχουν τα MME, το σημείο εστίασης κάθε προβληματοποίησης θα έπρεπε να αφορά κάθε υποκείμενο ξεχωριστά. Αρκεί να θυμηθούμε τη διάκριση του Foucault μεταξύ «αφελούς» κι «έξυπνου» αναγνώστη, κατά την οποία ο πρώτος θεωρεί αδιαπραγμάτευτη τη νοητική γνησιότητα του κειμένου, ενώ ο δεύτερος κατανοεί την κατασκευή την οποία έχει υποστεί το κείμενο. Τη θεώρηση αυτή ακολουθούν και προεκτείνουν ο Neuman, κι οι Liebes και Katz. Ο Neuman διέκρινε τον θεατή σε «ερμηνευτικό» και «αναλυτικό», με τον πρώτο να συσχετίζει τα όσα παρακολουθεί σε ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα με τη δική του ζωή και τον δεύτερο να επικεντρώνεται στις τεχνικές του μηνύματος, όπως λ.χ. το σενάριο. Οι Liebes και Katz, από την άλλη, διέκριναν στους θεατές τέσσερις στάσεις, τη ρεαλιστική, τη παιγνιώδη, την ιδεολογική και την κατασκευαστική, από τις οποίες μας αφορούν οι τρεις εκτός από την πρώτη. Στην ιδεολογική στάση περιλαμβάνονται οι απόπειρες εκ μέρους του θεατή να γίνει κατανοητό το παραπλανητικό μήνυμα που φέρει το εκάστοτε μέσο, στην παιγνιώδη στάση οι χαρακτήρες και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο δράμα γίνονται αντιληπτοί ως ψυχαγωγικοί κώδικες -γι' αυτό και συνήθως αυτή η στάση ταυτοποιείται με τα ψυχαγωγικά (ελαφρά) προγράμματα-, ενώ τέλος στην κατασκευαστική στάση δίνεται έμφαση στις σεναριακές συμβάσεις του προγράμματος. Όσοι θεατές αντιλαμβάνονται την κατασκευή λειτουργούν κατά κύριο λόγο σ' ένα αισθητικό επίπεδο και αμφισβητούν την κυρίαρχη αποκωδικοποίηση που αποδέχονται όσοι υιοθετούν τον κυρίαρχο «λόγο». Συχνά,

βέβαια, αυτά συνυπάρχουν (Μαδιανού 2008: 100, 208-211, 270, Σβαλίγκου 2011: 120).

Έχοντας εξετάσει κάποιες από τις σημαντικότερες θεωρητικές θέσεις που αφορούν τον Οπτικό Πολιτισμό, κρίνεται αναγκαίο να συζητηθεί η μεθοδολογική επιλογή της εθνογραφικής ενασχόλησης με μία τηλεοπτική σειρά. Όπως έδειξα παραπάνω, η αυτονόμηση ενός πεδίου μελέτης που θα αφορούσε αποκλειστικά τον Οπτικό Πολιτισμό και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης άργησε αρκετά. Αντίστοιχη απροθυμία υπήρξε και στο πεδίο των ανθρωπολογικών αναλύσεων, καθώς η μελέτη του κόσμου των εικόνων, όπως λ.χ. των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης ή του κινηματογράφου, θεωρούνταν μορφές ταυτόσημες των δυτικών κοινωνιών, κι άρα εκτός του επιπέδου των ανθρωπολογικών αναλύσεων. Κι αν, ακόμη, είχαν σημειωθεί πρώτες απόπειρες προσέγγισης του οπτικού πολιτισμού από τη δεκαετία του '40 με τη μελέτη των προπαγανδιστικών ταινιών, τη δεκαετία του '50 με στόχο να φανούν οι κοινωνικές συσχετίσεις των ταινιών με την πραγματικότητα στο Χόλυγουντ, και τη δεκαετία του '60 με τη μελέτη του αντίκτυπου των ΜΜΕ στην Αφρική, ένα σώμα ερευνών που χαρακτηρίστηκε από τη Sol Worth ως «η ανθρωπολογία της οπτικής επικοινωνίας», χρειάστηκε να φτάσουμε στη δεκαετία του '80 και να εμπεδωθεί η επιστροφή των ανθρωπολόγων «οίκου» προκειμένου να καθιερωθούν σταδιακά οι αναλύσεις του οπτικού πολιτισμού, γενικότερα, και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, ειδικότερα στην Κοινωνική Ανθρωπολογία (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin 2002: 3).

Σημαντική στιγμή για τη μεταστροφή του ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος προς τον κινηματογράφο και την τηλεόραση -αλλά κι άλλα πεδία- αποτέλεσε, αδιαμφισβήτητα, η κριτική που ασκήθηκε απέναντι στα γενικευτικά σχήματα του παρελθόντος, το σώμα κειμένων που ορίστηκε ως «Εθνογραφικός Ρεαλισμός» από τον James Clifford (1986:25 στο Γκέφου-Μαδιανού 2011α: 327). Η ανανεωτική αυτή στάση εντός των κόλπων της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, η «Πολιτισμική Κριτική», χωρίς τα προτάγματα της οποίας η ανά χείρας εργασία θα στερούνταν τόσο θεωρητικού όσο και μεθοδολογικού πλαισίου, αμφισβήτησε μεταξύ άλλων και την καθιερωμένη μεθοδολογία της επιστήμης, την συστηματική επιτόπια έρευνα, αντιπροτείνοντας μια σειρά νέων κι ετερογενών μεταξύ τους προσεγγίσεων, όπως η μελέτη κινηματογραφικών ταινιών (Γκέφου-Μαδιανού 2011β: 19). Όπως σημειώνει ο M. Fischer, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, η οποία μας ενδιαφέρει στην ανά χείρας εργασία, αποτελούν εθνογραφικά οχήματα, μέσα τα οποία μπορούν να

περιγράψουν πολιτισμικά πρότυπα και κοινωνικές δυναμικές. Με την παγκοσμιοποίηση η οποία κυριαρχεί στη νεωτερικότητα, μάλιστα, η εθνογραφική προσέγγιση ταινιών ή τηλεοπτικών προγραμμάτων, μπορεί να βοηθήσει στην περιγραφή της υβριδοποίησης που υφίστανται οι κοινωνίες σήμερα, καθώς και στην διαπραγμάτευση των πολιτισμικών διαδικασιών που συντελούνται μεταξύ τοπικού και παγκοσμίου επιπέδου, ιδιαίτερα, δε, όταν οι ταινίες ή τα τηλεοπτικά προγράμματα παράγονται από υποκείμενα τα οποία μιλούν τα ίδια για τον δικό τους πολιτισμό (Fischer 2011: 109-110, 116, 148), όπως συμβαίνει στο «Queer as folk», οι δημιουργοί του οποίου είναι ομοφυλόφιλοι άνδρες.

Αποκωδικοποιώντας το πεδίο

Α. Το «coming out» και η ομοφοβία: Όψεις της ορατότητας των queer υποκειμένων και διάρρηξη των σχέσεων με την οικογένεια καταγωγής.

Από τη δεκαετία του '80 -και κυρίως εκείνη του '90- σημειώθηκε μια έντονη θεωρητική μετατόπιση στη μελέτη των έμφυλων ταυτοτήτων στην Κοινωνική Ανθρωπολογία¹⁴. Έχοντας ως βάση την φουκωική ανάλυση περί σεξουαλικότητας και σχέσεων εξουσίας, νέοι μελετητές, κυρίως από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, στάθηκαν κριτικά απέναντι στις αναλύσεις του παρελθόντος και τον ουσιοκρατικό μανδύα που τις χαρακτήριζε, και ανέπτυξαν ένα νέο σώμα θεωριών με στόχο την επαναανοηματοδότηση των έμφυλων ταυτοτήτων και την υπέρβαση της ετεροκανονικότητας (Goldman 1996: 170, 173, Αποστολίδου 2011: 141). Αυτό το σώμα, διακριτών στην πραγματικότητα θεωριών, το οποίο δύσκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια ενιαία θεωρητική σχολή σκέψης (Beemyn & Eliason 1996a: 6), έγινε γνωστό ως «queer θεωρία». Παρά το γεγονός πως δεν θα πρέπει να συγχέεται με την αντίστοιχη κινηματική δράση queer ομαδώσεων, ωστόσο, χρονικά συμπίπτει με την επανοικειοποίηση εκ μέρους gay κινημάτων, όπως της «Queer Nation», του υβριστικού όρου «queer», όπως χρησιμοποιούνταν στο παρελθόν στον αγγλοσαξονικό χώρο, και την θετική επαναανοηματοδότηση του σε αντίστιξη προς τις συμβάσεις της ετεροκανονικότητας, ως έναν όρο-ομπρέλα, ο οποίος περιλαμβάνει τα υποκείμενα εκείνα, τα οποία ανεξαρτήτως σεξουαλικότητας αντιτίθενται στον ετεροκανονιστικό λόγο (Goldman 1996: 170, Αποστολίδου 2011: 138, Σπηλιώτης & Χαλάτσης 2012: 126, υποσημ. 30). Αντίστοιχη προβληματική θέτει και η “queer θεωρία”, η οποία επανεξετάζει νοητικές κατηγορίες, όπως «άνδρας»/«γυναίκα», καθώς και τις μεταξύ τους διακρίσεις, πάνω στις οποίες βασίζεται το κανονιστικό αφήγημα (Goldman 1996: 176, Λαχανιώτη 2012: 103). Παράλληλα, η κυρίαρχη στο παρελθόν διάκριση μεταξύ βιολογικού (sex) και κοινωνικού φύλου (gender) υφίσταται δριμεία κριτική και διατυπώνεται η θέση πως το ίδιο το βιολογικό φύλο αποτελεί μία πολιτισμική κατασκευή με αποτέλεσμα το κοινωνικό φύλο να προηγείται χρονικά και να νοηματοδοτεί το βιολογικό (Mathieu 2006: 347, Αθανασίου 2006β: 30, Γιαννακόπουλος 2006β: 52).

¹⁴ Για μια συνοπτική ιστορική επισκόπηση της μελέτης των φύλων στην Κοινωνική Ανθρωπολογία, βλ. ενδεικτικά Παπαταξιάρχης 2006.

Στον ελληνικό χώρο, ο όρος «queer» έχει γνωρίσει μια ιδιαίτερη πορεία, η οποία οφείλεται στην υποδοχή που γνώρισε από τα εντόπια υποκείμενα που περιγράφει. Σε αντίθεση με τον αγγλοσαξονικό χώρο που η οικειοποίηση του όρου ήταν ευρεία, στον ελληνικό χώρο, τα ομόφυλα υποκείμενα φαίνεται να μην ακολούθησαν την χρήση της αντίστοιχης υβριστικής έννοιας, κι αντί αυτής να ενσωμάτωσαν τον λιγότερο προσβλητικό χαρακτηρισμό «αδελφή», ο οποίος, όπως υπογραμμίζει η Αποστολίδου είναι περισσότερο αυτοσαρκαστικός και κοινωνικά νομιμοποιημένος (Αποστολίδου 2011: 155). Παρόμοια, και στον κινηματικό χώρο, δεν υφίσταται ομάδα¹⁵ που να προκρίνει τον αυτοπροσδιορισμό «queer»¹⁶, κι όταν αυτός χρησιμοποιείται, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της «Colour Youth», δε λειτουργεί παρά συνδυαστικά με τους υπόλοιπους της LGBT κοινότητας. Έντονη είναι, ωστόσο, η χρήση του όρου «queer» για να περιγράψει εναλλακτικές θεματικές και μορφές έκφρασης, όπως στα παραδείγματα της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου. Έντυπα ευρείας κυκλοφορίας βρίθουν αναφορών του όρου, ενώ κριτικές τέχνης τον χρησιμοποιούν αρκετά συχνά (Αποστολίδου 2011: 148-149). Στον ακαδημαϊκό χώρο, από την άλλη, η έννοια του «queer» έχει περάσει από ένα πλήθος διαδρομών, οι κυριότερες των οποίων αφορούσαν τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και να μεταφερθεί ο όρος στα ελληνικά συμφραζόμενα. Κάποιοι ακαδημαϊκοί υποστήριξαν την χρήση του όρου κατά «κλινική» αναλογία της ιστορικής διαδρομής του, προτείνοντας η «queer» θεωρία να μετονομαστεί σε «αδερφίστικη» ή «πούστικη» θεωρία, συνθήκη που θα επενεργούσε διαβρωτικά στην πολλαπλότητα του όρου, για τους λόγους που αναλύσαμε παραπάνω. Από την άλλη, προτιμήθηκε η αμετάφραστη χρήση του όρου, και η συχνή μεταγραφή του στο ελληνικό αλφάβητο ως «κούηρ», συνθήκη που θα επέτρεπε να

¹⁵ Παρά το γεγονός του μη κινηματικού τους χαρακτήρα, βέβαια, πρόσφατα κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας ενημερώθηκα για την ύπαρξη μιας ομάδας ατόμων που αυτοπροσδιορίζονταν ως “queer”, οι συναντήσεις της οποίας γίνονταν στον ίδιο χώρο με εκείνες της “Colour Youth”. Ωστόσο, παρά την ύπαρξη της, η ομάδα δεν έχει έντονο αυτόνομο κινηματικό χαρακτήρα.

¹⁶ Μια προσπάθεια επανοικειοποίησης του όρου καταγράφεται στο πρώτο θεσμοθετημένο Athens Pride, όταν οι συμμετέχοντες μοίρασαν φυλλάδια με συνθήματα μεταξύ των οποίων κυριαρχούσε το «Οι πούστηδες και οι λεσβίες της Αθήνας σας εύχονται καλό καλοκαίρι». Παράλληλα, υπήρξαν ατελέσφορες προτάσεις ονομασίας της LGBT κοινότητας (η οποία έχει μεταφραστεί ως ΛΟΑΤ-Λεσβίες, Πούστηδες, Αμφιφυλόφιλοι/ες, Τρανς) ως ΛεΠΑΤ (Λεσβίες, Πούστηδες, Αμφιφυλόφιλοι/ες, Τρανς). Ωστόσο, ο όρος συνέχισε να έχει περιορισμένη χρήση.

εννοιολογηθεί ο όρος σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο των υποκειμένων. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πάντως, και παρά το θεωρητικό άνοιγμα που έχει συντελεστεί στο ελληνικό ακαδημαϊκό πεδίο με συλλογικούς τόμους όπως του Κώστα Γιαννακόπουλου¹⁷ και της Αθηνάς Αθανασίου¹⁸ μεταξύ άλλων, η «queer» ανάλυση παραμένει μία εστία αντιγνώμιών ως προς το περιεχόμενο της, ενώ, μόλις πρόσφατα απέκτησε ένα ανιχνεύσιμο πολιτικό αντίκρισμα, μέσω των προσπαθειών κατοχύρωσης δικαιωμάτων (Αποστολίδου 2011: 144-145, Αποστολέλλη & Χαλκιά 2012: 19, Αποστολίδου 2012: 59), όπως λ.χ. της δημιουργίας ομόφυλων οικογενειών, ζήτημα που επαναφέρει στο προσκήνιο των αναλύσεων το πεδίο της συγγένειας.

Ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα που απασχολούν τα queer¹⁹ υποκείμενα είναι η ανακοίνωση της ταυτότητας τους σε οικεία τους πρόσωπα. Ιδιαίτερα βαρύνουσα σημασία για τα υποκείμενα αποκτά η στιγμή που ανακαλύπτουν και σταδιακά αρχίζουν να αποδέχονται την ταυτότητα τους. Η εθνογραφική μου ανάλυση θα ξεκινήσει από αυτή τη θεματική, του coming out και της ορατότητας στην οποία εισέρχονται τα υποκείμενα μετά τη συνειδητοποίηση της ομοφυλοφιλίας τους και του τι συνιστά αυτή για τις ζωές τους, και -ιδιαίτερα- την αποκάλυψη της σεξουαλικότητας τους σε άλλα άτομα. Σ' αυτή την ενότητα, λοιπόν, μέσα από στιγμιότυπα της σειράς και αφηγήσεις των πληροφορητών μου θα αναλύσω τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες τα υποκείμενα ανακαλύπτουν και αποκαλύπτουν τη σεξουαλικότητα τους, καθώς και το ζήτημα της ομοφοβίας, το οποίο συνδέεται άμεσα με την ορατότητα που διεκδικούν και στη συνέχεια αποκτούν τα queer υποκείμενα στην κοινωνία.

Το «coming out», σύντομη εκδοχή της μετωνυμικής έκφρασης «coming out of the closet», συνιστά την λεκτική πράξη της αποκάλυψης της αντίθετης στην ετεροκανονικότητα σεξουαλικής ταυτότητας του υποκειμένου από το ίδιο σε άλλα υποκείμενα (Κεφαλά 2011: 270, υποσημ. 1). Το coming out σε ένα μέλος της οικογένειας ή και σε ένα οποιοδήποτε τρίτο πρόσωπο, συχνά ταυτίζεται με τη στιγμή που το υποκείμενο εν-σωματώνει την έμφυλη ταυτότητα του κι είναι έτοιμο να τη μοιραστεί με άλλα πρόσωπα ως ένα γεγονός (Weston 1991: 65). Η έννοια της εν-σωμάτωσης («embodiment») σχετίζεται με την φαινομενολογική οπτική του Merleau-

¹⁷ Βλ. Γιαννακόπουλος 2006α.

¹⁸ Βλ. Αθανασίου 2007.

¹⁹ Η χρήση του όρου αφορά τις LGBTQ ταυτότητες κι όχι μόνο τα υποκείμενα εκείνα που αυτοπροσδιορίζονται ως «queer».

Ponty, ο οποίος εννοιολόγησε το σώμα ως μια συνθήκη μέσα από την οποία τα υποκείμενα βιώνουν, συλλέγουν εμπειρίες και νοηματοδοτούν τις πληροφορίες που δέχονται από το κοινωνικό περιβάλλον (Merleau-Ponty 1945 στο Μακρυγιώτη 2004: 18). Οι A. Strathern και M. Lambek, μιλώντας για «σωματοποίηση»²⁰ υπογραμμίζουν, μεταξύ άλλων, τις διαδικασίες μέσω των οποίων το σώμα δέχεται τα στοιχεία του πολιτισμού και τα επεξεργάζεται. Το σώμα αυτό, είναι ένα ενεργητικό, δρών σώμα, το οποίο ομαδοποιεί τα εξωτερικά ερεθίσματα και στη συνέχεια συνθέτει συστήματα οργάνωσης και εννοιολόγησης τους (Strathern & Lambek 1998: 13 στο Μακρυγιώτη 2004: 19). Έτσι, η υλικότητα του σώματος συντίθεται με τις βιωμένες εμπειρίες και μέσω της αλληλόδρασης τους το υποκείμενο παύει να είναι παθητικό και αρχίζει να δρα (Μακρυγιώτη ό.π.).

Η συνειδητοποίηση και η εν-σωμάτωση μιας ταυτότητας διαφορετικής από την ετεροκανονικότητα, ωστόσο, δεν είναι μια εύκολη διαδικασία κι ούτε επιτυγχάνεται απόλυτα για όλα τα υποκείμενα. Σύμφωνα με τη Vivienne Cass (Cass 1979), η διαδικασία εν-σωμάτωσης και γνωστοποίησης της σεξουαλικής ταυτότητας ενός ομόφυλου υποκειμένου περνά από έξι στάδια, τα οποία δεν είναι απαραίτητο να διαδέχονται το ένα το άλλο. Στο πρώτο στάδιο, την «σύγχυση ταυτότητας» (“identity confusion”) το υποκείμενο βρίσκεται στην αρχική φάση διαπίστωσης πως έλκεται από άτομα του ίδιου φύλου. Δεν αποδέχεται ακόμη την ομοφυλοφιλία του και θεωρεί πως στην πραγματικότητα είναι ετεροφυλόφιλος/η που απλώς θέλει να πειραματιστεί. Ένας από τους πληροφορητές μου, ο Χάρης, θυμάται πως κατά τη διάρκεια της εφηβείας σκεφτόταν συχνά άλλους συμμαθητές του ερωτικά, αλλά προσπαθούσε να απωθήσει την πιθανότητα να είναι gay, συνάπτοντας ακόμη και σχέση με μία κοπέλα. Στο δεύτερο στάδιο, τη «σύγκριση ταυτότητας» (“identity comparison”), το υποκείμενο αρχίζει να αποδέχεται την πιθανότητα να είναι ομοφυλόφιλο. Προσπαθεί να εξηγήσει τι του συμβαίνει και συχνά αρνείται πως η βασική σεξουαλική του ταυτότητα είναι ομοφυλοφιλική. Ο Ηλίας, ένας άλλος συνομιλητής μου, υποστηρίζει πως *«όταν κατάλαβα πως μου άρεσαν οι άντρες αρραβωνιάστηκα την κοπέλα που είχα σχέση τότε. Ήθελα να το ζορκίσω. Βέβαια, μετά κατάλαβα πως είμαι bi και άρχισα να το αποδέχομαι»*. Κατά την τρίτη φάση, της «ανοχής ταυτότητας» (“identity tolerance”) τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται πως υπάρχουν κι άλλα άτομα που

²⁰ Η έννοια «embodiment» έχει μεταφραστεί στα ελληνικά ως «εν-σωμάτωση» κι ως «σωματοποίηση». Στο κείμενο ακολουθείται η πρώτη μεταφραστική πρόταση.

αισθάνονται τα ίδια πράγματα με εκείνα. Γίνονται πιο δεκτικά προς την ομοφυλόφιλη ταυτότητα τους, κι ακόμη κι αν συνυπάρχουν αισθήματα ντροπής ή εσωτερικευμένης ομοφοβίας, αρχίζουν να προσεγγίζουν κι άλλους ομοφυλόφιλους. Η Ρένα, λέει πως «*άρχισα να καταλαβαίνω πως δεν είμαι η μόνη που μπορεί να μου αρέσουν οι γυναίκες κι ότι αυτό δεν είναι το τέλος του κόσμου*».

Το επόμενο στάδιο, η «αποδοχή ταυτότητας» (“identity acceptance”), συνιστά τη μετάβαση για το υποκείμενο από την ανοχή στην αποδοχή της σεξουαλικότητας του. Τα άτομα αυξάνουν τις συναναστροφές τους με την ομοφυλοφιλική κοινότητα καθώς συνειδητοποιούν πως η έμφυλη τους ταυτότητα είναι κάτι θετικό κι όχι κάτι που απλώς καλούνται να ανέχονται. Σ’ αυτό το στάδιο, συχνά επίσης, τα υποκείμενα αρχίζουν να αποκαλύπτουν επιλεκτικά την σεξουαλικότητα τους σε οικεία τους πρόσωπα. Όπως λέει ο Χριστόφορος, «*το πρώτο μου coming out το έκανα ουσιαστικά πηγαίνοντας στην Colour Youth. Γνώρισα άτομα που ήταν όπως κι εγώ, κατάλαβα πως δεν είναι κάτι κακό που είμαι gay, κι άρχισα να ανοίγομαι. Όλο αυτό με βοήθησε να κάνω coming out και στη μητέρα μου*». Στο πέμπτο στάδιο της «υπερηφάνειας ταυτότητας» (“identity pride”) τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα αισθάνονται πως πρέπει όλος ο περίγυρος τους να μάθει την πραγματική τους ταυτότητα, περιορίζουν τις συναναστροφές τους με ετεροφυλόφιλους και αποδέχονται πλήρως την «gay κουλτούρα», ενώ, συχνά, διαχωρίζουν αυστηρά την gay κοινότητα από την ετεροφυλική. Όπως υπογραμμίζει πάνω σ’ αυτό ο Παντελής, «*είναι λες κι όλη σου η ζωή περιγράφεται μόνο απ’ το ότι είσαι gay. Το πέρασα αυτό πριν καμιά διετία. Ήμουν ένα κινούμενο Pride από μόνος μου. Συστηνόμουν κι έλεγα όνομα, επίθετο και αμέσως ότι είμαι gay λες κι ήταν το επάγγελμα μου*». Στο τελευταίο στάδιο, τη «σύνθεση ταυτότητας» (“identity synthesis”), η σεξουαλικότητα καθίσταται μία πτυχή μόνο της προσωπικότητας του υποκειμένου, ένα μέρος του εαυτού που δεν καθορίζει αποκλειστικά το υποκείμενο. Όπως υποστήριξε η Αλεξάνδρα, η οποία γνωρίζει τη θεωρία της Cass, «*αυτό ίσως να μη γίνεται ποτέ κι αν γίνεται θέλει πολύ χρόνο. Συνήθως όλοι είμαστε μεταξύ τρίτης και πέμπτης φάσης. Λίγοι φτάνουν στην έκτη*», θέση που φαίνεται να υπονοεί πως στο παραπάνω ταξινομικό σχήμα το τελευταίο στάδιο αντιμετωπίζεται ως μια εξιδανίκευση, ως απαραίτητο, δηλαδή, να βιωθεί από όλα τα ομόφυλα υποκείμενα. Αυτή την θέση κατακρίνουν μεταξύ άλλων στη θεωρία της Cass η Joanne Kaufman και η Cathryn Johnson (Kaufman & Johnson 2004), οι οποίες υποστηρίζουν πως η γραμμική φύση του μοντέλου υποβάλλει τα υποκείμενα στη σκέψη πως αν δε φτάσουν μέχρι το τελευταίο στάδιο θα έχουν αποτύχει να εν-

σωματώσουν πλήρως την έμφυλη τους ταυτότητα. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πάντως, η εν-σωμάτωση της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας σε όποια χρονική στιγμή κι αν έρχεται συνιστά τη στιγμή που το υποκείμενο προχωρά σε coming out.

Όπως είδαμε, το coming out συνιστά μία λεκτική κυρίως πράξη. Στο «Queer as folk», μολαταύτα, είναι σπάνιες οι λεκτικές εκφορές της αποκάλυψης της ομοφυλοφιλίας των ηρώων. Αντί αυτού, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, οικεία πρόσωπα των πρωταγωνιστών μαθαίνουν για την ομοφυλοφιλία των ηρώων μέσα από τυχαία γεγονότα. Για παράδειγμα, η μητέρα του νεαρού Justin ανακαλύπτει πως ο γιος της είναι πιθανόν ομοφυλόφιλος και τον ρωτά αργότερα για να της το επιβεβαιώσει -ή το πιθανότερο για της το αρνηθεί- βρίσκοντας ζωγραφιές του γιου της στις οποίες αποτυπώνεται γλαφυρά ο Brian, ο ερωτικός σύντροφος του Justin, γυμνός. Αντίστοιχα και η Debbie, η μητέρα του Michael, συνήθιζε να τον ρωτά συχνά απ' όταν ήταν μικρός, όπως συχνά υποστηρίζει χιουμοριστικά ο τελευταίος. Παρά το γεγονός πως για να νοηθεί η αποκάλυψη ως coming out, αυτή θα πρέπει να προέρχεται από το ίδιο το υποκείμενο και όχι από κάποιον άλλο (Weston 1991: 49), όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις στις οποίες αναφέρθηκα παραπάνω, τα υποκείμενα βρίσκονται και σ' αυτή τη περίπτωση ενώπιον μιας αποκάλυψης η οποία συνίσταται στην καταφατική ή αρνητική απάντηση τους στις υποθέσεις των οικείων τους προσώπων. Όταν ο Justin, για παράδειγμα, επιβεβαιώνει την μητέρα του παραδεχόμενος την ομοφυλοφιλία του, ζητώντας της όμως ταυτόχρονα να μην πει τίποτα στον πατέρα του, η λεκτική εκφορά στην οποία υπεισέρχεται αποτελεί μια αποκάλυψη, η οποία ακόμη κι αν δεν είναι εμπρόθετη, λειτουργεί στο ίδιο επίπεδο όπως κι αν το coming out γινόταν με αποκλειστική ευθύνη του ίδιου. Άλλωστε, πολλές φορές τα υποκείμενα προτιμούν η αποκάλυψη να γίνει από τα οικεία τους πρόσωπα παρά από τα ίδια, καθώς έτσι αποφεύγουν το άγχος που θα τους προκαλούσε η εμπρόθετη αποκάλυψη (Weston 1991: 49).

Ένα εμπρόθετο coming out συντελείται από τον Brian στον πατέρα του στο δέκατο πέμπτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου λίγο πριν πεθάνει ο τελευταίος από καρκίνο. Τον επισκέπτεται στο σπίτι του και του λέει πως είναι gay. Ο πατέρας του αντιδρά αρνητικά και του λέει πως θα έπρεπε να πεθαίνει εκείνος κι όχι ο ίδιος, με αποτέλεσμα ο Brian να φτάσει στο σημείο να επιχειρήσει να χτυπήσει τον πατέρα του, με τον οποίο άλλωστε δεν είχαν στενές σχέσεις. Αντίστοιχα άσχημη αντιμετώπιση έχει ο πατέρας του Justin όταν ο γιος του παραδέχεται πως είναι gay. Ο πατέρας του τον προειδοποιεί πως αν δεν αλλάξει δεν τον θέλει στο σπίτι του. Και

στην περίπτωση της Melanie, όταν εκείνη αποκάλυψε στους γονείς της ότι είναι λεσβία, για ένα -περιορισμένο- χρονικό διάστημα σταμάτησαν να την στηρίζουν οικονομικά. Σε όλες τις περιπτώσεις, αλλά ειδικά σε εκείνες του Brian και του Justin, οι οποίες, σε αντίθεση με την εμπειρία της Melanie (την οποία απλώς ακούμε να την αφηγείται η ηρωίδα), αναπαρίστανται εικονικά στην οθόνη, αποτυπώνεται μια από τις συχνότερες εμπειρίες και τους κεντρικότερους φόβους που απασχολούν τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα, την απόρριψη εκ μέρους των οικογενειών τους.

Ο Λεωνίδας, ένας πληροφορητής μου, αφηγείται σχετικά,

«δεν έχω κάνει ακόμη coming out στους γονείς μου. Το έχω πει μόνο στην αδερφή μου ότι είμαι gay. Φοβάμαι πάρα πολύ την αντίδραση τους. Έχοντας δει πώς κάνουν όταν βλέπουν έναν gay στον δρόμο ή στη τηλεόραση είμαι σίγουρος πως δεν θα το πάρουν καλά. [...] Νομίζω πως θα πιαστούμε στα χέρια με τον πατέρα μου. Θα προσπαθήσει να με δείρει. Θα με προσβάλλει κι εγώ θα κάθομαι να τον ακούω. Δε παίζει να πάω να τον δείρω όπως έκανε ο Brian. [...] Η μάνα μου θα καταλάβει, αλλά ο πατέρας μου δε νομίζω. Θα με διώξει απ' το σπίτι. Είμαι σίγουρος».

Η Ελένη, η οποία έκανε coming out στην οικογένεια της πριν από τρία χρόνια όταν ήταν δεκαοκτώ λέει πως,

«όταν τους είπα πως είμαι λεσβία, η μάνα μου έβαλε τα κλάματα και ο πατέρας μου κοκκίνισε από τα νεύρα του. Όχι αστεία. Αρχισε να με βρίζει. Με άρπαξε απ' το μαλλί και με χτυπούσε κι η μάνα μου δεν έκανε τίποτα. Έλεγε μόνο «όχι Γιώργο». Αλλά δεν ερχόταν να με σώσει κιόλας απ' τα χέρια του μαλάκα. (αρχίζει να κλαίει αλλά συνεχίζει). Με πήγε στο δωμάτιο μου και συνέχισε να με βρίζει. Τι πουτάνα με είπε, τι κωλολεσβία. Ούτε που μπορώ να θυμηθώ τι έλεγε. Έβριζε και με χτυπούσε. Έκλαιγα και δε σταματούσε. Συνέχιζε να με βαράει. Χαστούκια και φωνές. Κι η μάνα μου τίποτα. Μετά από λίγο φώναξε τη μάνα μου και της είπε να μου μαζέψει σε μια βαλίτσα λίγα ρούχα. Σε ένα τέταρτο ήρθε, μου πήρε κινητό, κλειδιά και με πέταξε έξω από το σπίτι. Η μάνα μου τίποτα. Κι όση ώρα ετοιμάζα τα πράγματα μου το μόνο που μου έλεγε ήταν «γιατί βρε κοριτσάκι μου; Τι σου φταίξαμε;». Ούτε που μπορούσα να απαντήσω. Καταλαβαίνεις. Εμ με έδιωξαν, εμ με κακοποίησε ο άλλος λεκτικά και σωματικά μου ζητούσε και τα ρέστα η μάνα μου. [...] Πήγα σε μια φίλη μου κι έμεινα. Ευτυχώς έμενε μόνη της στη Θεσσαλονίκη και κοντά στο σπίτι γιατί ο μαλάκας με άφησε ίσα ίσα με δύο ευρώ. Κι αυτά επειδή ήταν στο τζιν μου. Τι πορτοφόλι πήρε, τι κλειδιά, κι η μάνα μου τίποτα, ούτε στα κρυφά να μου δώσει κάτι. Πήγα στην κοπέλα με δύο ευρώ. Ευτυχώς είχε αυτή κάτι λεφτά, μπορούσαμε ψωνίζαμε και τρώγαμε τίποτα.

Έψαξα κι εγώ να βρω γρήγορα δουλειά, βρήκα σερβιτόρα σε μια καφετέρια και μπορούσα να βοηθάω λίγο στο σπίτι. [...] Η μάνα μου με έψαξε μετά από δύο μήνες. Αρχίδια. Ούτε μάνα έχω, ούτε πατέρα. Μόνο που δε με σκότωσε ο ένας κι η άλλη αδιάφορη. Λες και χτυπούσε κατσαρίδα. Όπως μου έλεγε ο πατέρας μου όση ώρα με χτυπούσε κι όταν μ' έδιωχνε πως δεν έχει κόρη, έτσι κι εγώ δεν έχω πατέρα. Ούτε που θέλω να δω. Δε μου στέρησε απλώς λεφτά, με πέταξε απ' το σπίτι, με έδειρε, με ταπείνωσε. Δεν είναι πατέρας μου. Να τον έχει να τον χαιρείται κι η μαλάκω η μάνα μου. Ούτε μάνα έχω».

Το coming out, όπως έγινε εμφανές τόσο από τα παραδείγματα του τηλεοπτικού κειμένου όσο και από τους πληροφορητές, φαίνεται να θέτει σε κίνδυνο τους συγγενειακούς δεσμούς, καθώς από τις δεκαετίες του '70 και '80 όταν η πρακτική του coming out τέθηκε στο επίκεντρο των ομοφυλοφιλικών κινημάτων, η εν-σωμάτωση μιας ομόφυλης ταυτότητας οδήγησε στην απομάκρυνση του υποκειμένου από τον θεσμό της οικογένειας (Weston 1991: xi-xii, 22, 47). Το αρχικό βήμα της αποκάλυψης της σεξουαλικότητας στον οικογενειακό κύκλο φαίνεται να αποτελεί το coming out στα αδέρφια, καθώς μια πιθανή αρνητική τους στάση απέναντι στο υποκείμενο θα έχει λιγότερο ισχυρές επιπτώσεις απ' ότι στην περίπτωση των γονιών του ομοφυλόφιλου υποκειμένου. Μάλιστα, η επιτυχία αυτού του πρώτου coming out συχνά λειτουργεί κι ως αφετηρία για την επανάληψη της αποκάλυψης και σε άλλα άτομα (Κεφαλά 2011: 286). Όπως υπογραμμίζει ο Χάρης, «ήταν πολύ σημαντικό που η αδερφή μου δεν ήταν τόσο αρνητική όταν της είπα πως είμαι gay. Με ενθάρρυνε η στάση της να το πω και σ' άλλους. Βέβαια, φοβόμουν το πώς θα το πω στην μητέρα μου. Στον πατέρα μου ούτε λόγος!». Επίσης, το αποτέλεσμα του coming out αποτελεί συχνά δείκτη και της στενότητας της σχέσης των υποκειμένων με τις οικογένειες τους. Η άρνηση της οικογενειακής σχέσης από τον γονιό, άρρητη ή ρητή όπως στην περίπτωση της Ελένης, οδηγεί το υποκείμενο στην συνειδητοποίηση πως η σχέση δεν ήταν τόσο στενή ή πως δεν υπάρχει αγάπη από τους γονείς προς το ομοφυλόφιλο παιδί, γεγονός που οδηγεί το υποκείμενο στην απαξίωση των συγγενειακών δεσμών και στην έκφραση απόψεων πως δεν έχει γονείς ή οικογένεια. Η αποκάλυψη της ομοφυλοφιλίας του υποκειμένου στους γονείς οδηγεί, όπως έχει υποστηριχθεί, στην συνειδητοποίηση για τους τελευταίους πως πολλά από τα όνειρα που έχουν κάνει για τα παιδιά τους, όπως λ.χ. η τεκνοποιία, ο γάμος και η επαγγελματική αποκατάσταση -μεταξύ άλλων- δεν θα πραγματοποιηθούν ή θα είναι δύσκολο να επιτευχθούν από τα παιδιά τους εξαιτίας του ότι αυτά διατηρούν μια

ιδιαίτερη σεξουαλικότητα εντός αυστηρά ετεροκανονικών κοινωνιών, ενώ, επίσης, και τα αισθήματα ομοφοβίας που έχουν εμποτιστεί στον δημόσιο Λόγο από την ετεροκανονικότητα συμβάλλουν ώστε οι ιστορίες coming out να έχουν σπάνια θετική κατάληξη και να διαρρηγνύουν συχνά τις σχέσεις των ομοφυλόφιλων υποκειμένων με τις οικογένειες καταγωγής (Weston 1991: 61, Κεφαλά 2011: 285). Ακόμη κι έτσι, όμως, όταν επέρχεται άρνηση της συγγένειας από τους γονείς ή/και το ομοφυλόφιλο παιδί, οι γονείς τείνουν, όπως είδαμε, να έχουν διάθεση ανανέωσης της οικογενειακής σχέσης μόνο εφόσον το παιδί απαρνηθεί τη σεξουαλικότητα του και υιοθετήσει μια ετερόφυλη ταυτότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο καθίσταται σαφές πως η έννοια της επιλογής εκείνων που θεωρεί ένα υποκείμενο συγγενείς του ή όχι υφίσταται και στις βιολογικές σχέσεις, καθώς οι γονείς τείνουν να θέτουν όρους ώστε να αποδεχτούν τα ομοφυλόφιλα παιδιά τους (Weston 1991: 44, 52, 62, 69, 73), ενώ, όπως θα δούμε και παρακάτω, και τα ίδια τα ομόφυλα υποκείμενα επιλέγουν εκείνους που θεωρούν συγγενείς τους ή όχι.

Το coming out αποτελεί, πάντως, μια πράξη που, πέρα από εξω-γλωσσικούς τρόπους επίτευξης του όπως λ.χ. το ντύσιμο, αφορά κυρίως την εκφορά λόγου²¹ (Κεφαλά 2011: 271). Τα υποκείμενα όταν επιλέγουν να μιλήσουν για τη σεξουαλικότητα τους το κάνουν για διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων για να σταματήσουν να κρύβονται και να ζήσουν ελεύθεροι, καθώς και για να διεκδικήσουν δικαιώματα που τα αφορούν (Κεφαλά 2011: 279, 281). Για να κατανοήσουμε, βέβαια, την πράξη της αποκάλυψης της ταυτότητας θα πρέπει να σταθούμε πρώτα σε τέτοια παραδείγματα όπως προέκυψαν από τις συνεντεύξεις με τους συνομιλητές μου. Ακόμη κι αν δεν μπορούμε να έχουμε πρόσβαση στο πρωτότυπο coming out των πληροφορητών, αλλά μόνο στις δευτερογενείς εξιστορήσεις αυτών κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, μπορούμε ακόμη κι έτσι να αποκτήσουμε μία άποψη για τις λεκτικές εκφορές που συνιστούν το coming out (Κεφαλά 2011: 266). Στην προσπάθεια αυτή θα σταθώ στους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα προχώρησαν στην αποκάλυψη της σεξουαλικότητας τους σε οικεία τους πρόσωπα.

²¹ Έχουν διενεργηθεί αρκετές γλωσσολογικές έρευνες που αφορούν το coming out, οι οποίες εξετάζοντας τις αφηγήσεις των υποκειμένων, έχουν υποστηρίξει πως η λεκτική πράξη της αποκάλυψης της ομοφυλοφιλίας κατέχει προσληκτική και διακηρυκτική ισχύ (Κεφαλά 2011: 295). Μια τέτοια ανάλυση, ωστόσο, ξεφεύγει από τα πλαίσια της ανά χείρας εργασίας.

Ο Δημήτρης, όταν αποφάσισε να μιλήσει στη μητέρα του, μέσα σε μια συζήτηση που είχαν για άσχετο θέμα γύρισε και της είπε «μαμά θέλω να σου πω κάτι. Μου αρέσουν τα αγόρια. Κι όταν με ρώτησε γιατί, της είπα πώς έτσι είμαι. Της είπα μου αρέσουν τα αγόρια μόνο, κι όχι οι γυναίκες, κι ότι βγαίνω με ένα αγόρι». Ο Χάρης, από την άλλη, μιλούσε με ένα αγόρι στο διαδίκτυο και αποφάσισε να αποκαλύψει στην αδελφή του ότι είναι gay για να μπορέσει να τη συμβουλευτεί. «Όπως καθόμασταν στο σαλόνι, ο ένας στον καναπέ απέναντι από τον άλλο, γύρισα και της είπα πως θέλω να την πω κάτι. Την είπα ότι είμαι gay κι ότι μ' αρέσουν οι άνδρες». Συνεχίζοντας, λέει πως «Το σκεφτόμουν καιρό. Είχα εντωμεταξύ σχέση με ένα αγόρι και ήθελα να της πω. Όταν γύρισα σπίτι για τις διακοπές του Πάσχα της είπα πως θέλω να της πω κάτι και να με ακούσει πριν μιλήσει. Εκείνη το ψιλιάστηκε. Πήρα αφορμή που με είχε ρωτήσει αν έχω σχέση και πώς λένε την κοπέλα μου και της είπα πως έχω σχέση αλλά δεν είναι με γυναίκα. Με ρώτησε αν είναι με άντρα και της απάντησα ναι. Της είπα ότι μου αρέσουν τα αγόρια κι ότι δεν μου αρέσουν οι γυναίκες». Η Ρένα, συνεχίζοντας, ανακοίνωσε και στους δύο γονείς της πως είναι λεσβία, λέγοντας τους μια μέρα μετά το μεσημεριανό φαγητό πως «δε μ' αρέσουν οι άντρες, αλλά οι γυναίκες. Τίποτα παραπάνω. Αυτό. Μετά τους άφησα να το σκεφτούν. [...] Και στις φίλες μου έτσι το είπα, και στον αδελφό μου το ίδιο».

Κοιτάζοντας προσεκτικά τις παραπάνω αφηγήσεις βλέπουμε πως δεν υπάρχει μία κοινή γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται κατά το coming out, καθώς τα υποκείμενα χρησιμοποιούν διαφορετικές εκφράσεις για να περιγράψουν την ομόφυλη σεξουαλικότητα τους, όπως και σε αντίστοιχη μελέτη της Κεφαλά (2011: 293-294). Επίσης, αν σταθούμε προσεκτικά στην αφήγηση της Ρένας, βλέπουμε πως το coming out δεν αποτελεί μία πράξη που συντελείται μόνο μία φορά κατά τη διάρκεια της ζωής των υποκειμένων. Αντίθετα, τα ομόφυλα υποκείμενα καλούνται να επιτελούν διαρκώς την αποκάλυψη της σεξουαλικότητάς τους σε διαφορετικά άτομα. Ακόμη και το γεγονός πως πολλά άτομα σκέφτονται για το αν θα μπορούσαν να αποκαλύψουν την ταυτότητα τους σε άλλα άτομα, όπως ο Χάρης στον πατέρα του, όπως είδαμε στην αρχή της ενότητας, καθιστά ακόμη πιο εμφανή την επαναληπτικότητα, η οποία χαρακτηρίζει το coming out. Μάλιστα, συχνά τα ίδια άτομα γίνονται μάρτυρες coming out από το ίδιο υποκείμενο, στην προσπάθεια του τελευταίου να δώσει περισσότερη ισχύ στην αρχική διακήρυξη της σεξουαλικότητάς του (Kosofsky-Sedgwick 1993: 46, Κεφαλά 2011: 286-287), όπως ο Justin στη σειρά,

ο οποίος υπογράμμιζε διαρκώς την ομοφυλοφιλία του στον πατέρα του, λέγοντας του πως πρέπει να συνειδητοποιήσει πως ο γιος του είναι «αδελφή».

Προχωρώντας, μέσα από το coming out, συντελείται μια μετακίνηση του υποκειμένου από την ιδιωτική σφαίρα στη δημόσια, καθώς το coming out, όπως και κάθε λεκτική εκφορά ανήκει στον δημόσιο χώρο, στον οποίο διεκδικεί προσοχή και συζήτηση (Weston 1991: 66, Κεφαλά 2011: 271). Η ορατότητα την οποία απολαμβάνουν πλέον μετά την αποκάλυψη τους τα υποκείμενα, μολαταύτα, δεν λειτουργεί μόνο θετικά, αλλά επιτρέπει και την έκφραση ομοφοβικών περιστατικών, τα οποία, όπως θα δούμε παρακάτω τόσο μέσα από το τηλεοπτικό κείμενο όσο και από τις εθνογραφικές συνεντεύξεις, απασχολούν κι επηρεάζουν έντονα τις ζωές των ομοφυλόφιλων υποκειμένων. Καθ' όλη τη διάρκεια του “Queer as folk”, οι ήρωες γίνονται συχνά μάρτυρες ή θύματα ομοφοβικών περιστατικών, τα οποία εκτείνονται σ' ένα ευρύ φάσμα που συμπεριλαμβάνει τόσο φραστικά επεισόδια όσο και πράξεις, όπως ξυλοδαρμοί ή ποινικές διώξεις ομοφυλόφιλων υποκειμένων. Στο πρώτο επεισόδιο της σειράς, ο Brian έχει δανείσει το αυτοκίνητο του στον Michael. Το επόμενο πρωί, ο Michael βλέπει δύο έφηβους να χτυπούν το αμάξι αφού πρώτα έχουν γράψει με κόκκινη μπογιά στην πόρτα του τον υβριστικό χαρακτηρισμό “queer”, ο οποίος, όπως είδαμε στο θεωρητικό κομμάτι της εργασίας, μεταφράζεται στα ελληνικά συμφραζόμενα ως «πούστης», έναν χαρακτηρισμό που φωνάζουν προς τον Michael οι δύο έφηβοι καθώς απομακρύνονται. Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου κύκλου, επίσης, ο Justin πέφτει συχνά θύμα ομοφοβικών λεκτικών κυρίως επιθέσεων κυρίως από έναν συμμαθητή του τον Chriss Hobbs. Αποκορύφωμα αποτελεί η επίθεση που δέχεται ο νεαρός ήρωας από τον συμμαθητή του στο τελευταίο επεισόδιο του πρώτου κύκλου. Μετά τον σχολικό χορό, στον οποίο ο Justin συνοδεύεται από τον Brian, με τον οποίο χορεύουν μαζί και φιλιούνται, στον υπόγειο χώρο στάθμευσης του σχολείου, ο Chriss ακολουθεί τους δύο ήρωες κι όταν βλέπει τον Justin μόνο του επιτίθεται με ρόπαλο στο πίσω μέρος του κεφαλιού του, με αποτέλεσμα ο Justin να νοσηλευτεί σε κρίσιμη κατάσταση, να χάσει προσωρινά την ικανότητα του για ομιλία και τελικά μέρος της ικανότητας του να ζωγραφίζει. Όταν, μάλιστα, στο τέταρτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, ο Justin επισκέπτεται ένα κέντρο περίθαλψης οροθετικών gay ανδρών στο οποίο ο Chriss εκτίει την ποινή

κοινωνικής εργασίας που του επιβλήθηκε, ο τελευταίος λέει πως σύντομα θα πεθαίνει κι ο Justin από AIDS όπως όλοι οι gay²².

Συνεχίζοντας, κατά τη διάρκεια του τρίτου κύκλου, ένας από τους υποψήφιους δημάρχους της πόλης, θέτει ως άμεση προτεραιότητα του να περιορίσει τη δράση των gay ατόμων, καθώς τους θεωρεί κίνδυνο για την συνοχή της κοινωνίας, επιθυμώντας όπως λέει «η πόλη να γίνει και πάλι μια πόλη για τις οικογένειες». Σύντομα, εξαιτίας της υψηλόβαθμης θέσης που κατείχε στην Αστυνομία, αρχίζει μια σειρά προφυλακίσεων και σωματικών ελέγχων σε gay άνδρες. Τα gay λουτρά κλείνουν και η λειτουργία των gay bar όπως το «Babylon» στο οποίο συχνάζουν οι ήρωες περιορίζεται. Αργότερα, στον πέμπτο κύκλο της σειράς, τίθεται υπό ψήφιση ένα νομοσχέδιο, το «Νομοσχέδιο 14» με το οποίο γίνεται προσπάθεια να περιοριστούν τα δικαιώματα της LGBTQ κοινότητας. Υπέρμαχος και οικονομικός υποστηρικτής του νομοσχεδίου είναι, μάλιστα, κι ο πατέρας του Justin, ο οποίος απαντά στον γιο του όταν αυτός τον επισκέπτεται για να τον μεταπείσει πως «η πλειονότητα της Αμερικής πιστεύει πως εσύ κι οι όμοιοι σου είστε ντροπή. Είστε μια βδελυγμία στα μάτια του Κυρίου. Μη περιμένεις να σας επιβραβεύσουμε. Ειρωνεύεστε τον θεσμό της οικογένειας και εντελίζετε την ιερότητα του γάμου». Η διαμάχη γύρω από το «Νομοσχέδιο 14», μάλιστα, φτάνει έως και την τοποθέτηση βόμβας στο «Babylon», με αποτέλεσμα τον θάνατο τεσσάρων ατόμων και τον τραυματισμό εξηνταεπτά εκ των οποίων οι έντεκα σοβαρά, μεταξύ των οποίων κι ο Michael. Στην εκδήλωση μνήμης που τελείται την επόμενη μέρα, όταν η Debbie μιλώντας

²² Αρχής εξ αρχής της εμφάνισης του AIDS, οι gay άνδρες βρέθηκαν στο επίκεντρο των εικασιών για τις πρακτικές μετάδοσης της νόσου (Ariss 1997: 20). Τα ήδη έντονα αισθήματα ομοφοβίας οξύνθηκαν, καθώς οι gay θεωρήθηκαν ως η κατεξοχήν ομάδα κινδύνου (risk group). Η έννοια αυτή, η οποία αποτελεί απότοκο της επιδημιολογικής ρητορικής, επενδύθηκε με νοήματα που, θεωρητικά, συμπύκνωναν τη ζωή των ομοφυλόφιλων αντρών και χαρακτηρίστηκαν ως «πρακτικές κινδύνου» (risk practices), όπως η χρήση διεγερτικών ουσιών και ο μεγάλος αριθμός σεξουαλικών συντρόφων (Grover 1988: 27-28). Ακόμη και σήμερα, όμως, που σύμφωνα με τους υπολογισμούς του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας, στην πλειοψηφία τους τα περιστατικά μετάδοσης αφορούν ετεροφυλοφιλικό σεξ, το ομοφοβικό αφήγημα του παρελθόντος φαίνεται να παραμένει έντονο και να έχει εμποτίσει και τους τοπικούς Λόγους σε σχέση με το AIDS, μιας νόσου που έχει περάσει σε όλες τις χώρες από νωρίς (Wilton 1997: 5, 45). Στη σειρά, είτε μέσα από ήρωες που νοσούν, είτε μέσω της πιθανότητας να νοσήσουν, οι κεντρικοί χαρακτήρες μιλούν συχνά για το AIDS και σημαντικό μέρος της πλοκής εξελίσσεται γύρω από αυτό. Ωστόσο, το ζήτημα του AIDS ξεπερνά την ανάλυση μου εδώ.

αναφέρεται στον γιο της, κάποιος από το πλήθος της λένε πως ο Michael θα έπρεπε να έχει πεθάνει επειδή είναι gay και πως θα πάει στην Κόλαση.

Παρά τις επιτυχίες των κινημάτων για την υπεράσπιση των δικαιωμάτων της LGBTQ κοινότητας κατά τις δεκαετίες του '60 κι '70, καθώς και της θετικότερης στάσης με την οποία αντιμετωπίζεται η ομοφυλοφιλία στα περισσότερα κράτη της Δύσης με την απαγόρευση των διακρίσεων ως προς την σεξουαλική ταυτότητα των ατόμων, καθώς και της διαγραφής της ομοφυλοφιλίας από τον Αμερικανικό Κατάλογο Ψυχικών Νοσημάτων το 1973, η ομοφυλοφιλία συνεχίζει να αντιμετωπίζεται αρνητικά από μεγάλο μέρος των δυτικών κοινωνιών. Οι υβριστικοί όροι απέναντι στους gay άνδρες –κυρίως-, αλλά και όλα τα υποκείμενα που η σεξουαλικότητά τους αποκλίνει από το κανονιστικό ιδεώδες της ετεροφυλοφιλίας, είναι ευρύτατα διαδεδομένοι στον δημόσιο λόγο, αλλά ακόμη και στα σχολεία. Τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα φαίνεται να υπόκεινται σε ένα διαρκές πλαίσιο κινδύνου, τόσο της σωματικής τους ακεραιότητας, όπως ο Justin, αλλά και της κοινωνικής τους υπόστασης. Εκστρατείες όπως η “Dade County” το 1977 με συνθήματα όπως «Σώστε τα παιδιά μας», την οποία φαίνεται να «διαβάζουν» οι παραγωγοί της σειράς μέσα από τα παραδείγματα που αναφέραμε παραπάνω, θέτουν τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα στο περιθώριο του κοινωνικού χώρου (Rubin 2006: 406, Hekma 2008 [2006]: 346-347).

Από τη δεκαετία του '50, άλλωστε, οι gay άνδρες χαρακτηρίστηκαν ως ένας κίνδυνος, ως «σεξουαλικοί παραβάτες» που θα πρέπει να περιοριστούν. Εντάσσοντας τους gay άνδρες, τις λεσβίες και τις/τους τρανς σε ένα ιεραρχικό σχήμα αξιολογικής χροιάς της σεξουαλικής έκφρασης στην κορυφή της οποίας βρίσκεται η αναπαραγωγική ετεροφυλοφιλία, η εξουσία κατέτασσε οποιαδήποτε αντιστικτική προς την ετεροκανονικότητα σεξουαλικότητα ως μιαρή, ανάξια λόγου κι επικίνδυνη, στα πλαίσια ενός «ηθικού πανικού», ο οποίος μέσα στην κινδυνολογία του καθιστά εγκληματικές κάποιες πράξεις που στην πραγματικότητα δεν επιφέρουν κανένα ουσιαστικό πρόβλημα. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα, οι χώροι στους οποίους κινούνται οι gay, όπως και στη σειρά, περιορίζονται ή κλείνουν προσωρινά, σε μια απόπειρα να περιοριστεί η δράση των υποκειμένων (Rubin 2006: 405, 420, 448-449). Παράλληλα, τα υποκείμενα κινδυνεύουν να βρεθούν χωρίς δουλειά ή δυσκολεύονται να βρουν μία εξαιτίας της σεξουαλικότητάς τους (Hekma 2008 [2006]: 346), όπως στην περίπτωση του Ethan, του νεαρού ερωτικού συντρόφου του Justin, στον οποίο τίθεται όρος για να υπογράψει συμβόλαιο με δισκογραφική εταιρία ως μουσικός, στο πέμπτο

επεισόδιο του τρίτου κύκλου, ότι θα πρέπει να κρύψει ότι είναι ομοφυλόφιλος και κατ' επέκταση και την σχέση του με τον Justin. Καθοριστικό ρόλο, βέβαια, σ' αυτή την αρνητική στάση των κοινωνιών απέναντι στην ομοφυλοφιλία παίζει η εκκλησία και κυρίως η ιουδαιοχριστιανική παράδοση, η οποία καταδικάζει κάθε παρέκκλιση από την ετεροφυλοφιλία (Hekma 2008 [2006]: 347). Όπως τονίζει ο M. Foucault, οι ερωτικές σχέσεις μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου απορρίπτονται έντονα από τον Χριστιανισμό, ο οποίος τις έχει αποκλείσει αυστηρά. Τον 19^ο αιώνα, μάλιστα, η εικόνα του ομοφυλόφιλου στη Δύση ήταν εκείνη ενός «φυσικού στίγματος», μιας προσβολής, δηλαδή, κατά της φύσης. Η θρησκευτική ποιμαντορία μέσω καθοδηγητικών «πρακτικών» κειμένων στόχευε στην πρόταση κανόνων διαγωγής, σε συμβουλές, δηλαδή, ορθής συμπεριφοράς. Άλλωστε, ο Χριστιανισμός έχει συνδέσει την σεξουαλική πράξη με το κακό, ως μια αμαρτία, όταν δε στοχεύει στην τεκνοποιία. (Foucault 1989 [1984]: 20-26). Ανάγνωση αυτής της συνθήκης στο τηλεοπτικό κείμενο αποτελεί μία σκηνή στο τέταρτο επεισόδιο του κύκλου, όταν ο Justin μαζί μ' έναν φίλο του, τον Cody, επισκέπτονται μια εκκλησία στην οποία ο πάστορας κηρύσσει ομοφοβικά μηνύματα, τα οποία όπως υποστηρίζει ο ίδιος αντλεί από την Καινή Διαθήκη, στο ποίμνιο του. Χαρακτηριστική είναι η φράση του κατά τη διάρκεια του κηρύγματος, πως «άντρας που κοιμάται με άντρα θα καεί στην Κόλαση», θέση την οποία είδαμε να αναπαράγεται κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης μνήμης για τα θύματα της έκρηξης στο «Babylon».

Η ομοφοβία, βέβαια, δεν αφορά μόνο το τηλεοπτικό κείμενο, αλλά εκτείνεται πέρα αυτό και στην καθημερινότητα που βιώνουν τα περισσότερα ομοφυλόφιλα υποκείμενα. Παρακολουθώντας τις παραπάνω σκηνές κατά τη διάρκεια της έρευνας, οι πληροφορητές κι οι πληροφορήτριες μου αναγνώρισαν βιωμένες εμπειρίες τους ή σημεία τα οποία φοβούνται ότι θα βιώσουν στο μέλλον εξαιτίας της σεξουαλικότητας τους. Αντλώντας η σειρά από εμπειρίες queer υποκειμένων δίνει τη δυνατότητα στους queer τηλεθεατές να ταυτιστούν με όσα παρακολουθούν στην τηλεοπτική οθόνη, καθώς αναγνωρίζουν στο τηλεοπτικό κείμενο χαρακτηριστικά του εαυτού (Cowie 1999: 361, 366). Ο Λεωνίδας λέει πως βλέποντας αυτές τις σκηνές «είναι σαν να βλέπω τι μπορώ να πάθω επειδή είμαι gay. Με φοβίζει. Ο Justin έζησε τον έρωτα του και κόντεψε να σκοτωθεί. Πολλές φορές σκέφτομαι κι εγώ το ίδιο. Είμαι έξω με το αγόρι μου και μπορεί να του πιάσω το χέρι και φοβάμαι για το τι μπορεί να γίνει». Ο Μάριος, από την άλλη, ο οποίος είναι ακόμη μαθητής Λυκείου στάθηκε ιδιαίτερα στο ζήτημα του σχολικού εκφοβισμού. «Ξέρεις πόσες φορές με έχουν πει πούστη ή αδερφή

στο σχολείο; Τους γράφω. Αλλά αυτοί συνεχίζουν. Έχει τύχει να μου κάνουν και χοντρές πλάκες. Ένας συμμαθητής μου όταν ήμουν στην τουαλέτα κατέβασε το παντελόνι του και μου είπε να του πάρω πίπα. Υπάρχουν πολλοί μαλάκες και δε μπορείς να τους ελέγξεις όλους. Αλλά δε με νοιάζει. Τους γράφω στα αρχίδια μου και προχωράω».

Η Ερμιόνη, η οποία είναι έντονα πολιτικοποιημένη και εμπλέκεται στον κινηματικό χώρο, μιλά για τον κίνδυνο της ομοφοβίας που εξαπλώνεται όλο και περισσότερο στην Ελλάδα. «Έχεις από τη μία την εκκλησία και κάποιους κολλημένους όπως ο Ανθιμος²³ που σου λένε πως είσαι τέρας, λάθος της φύσης. Κι είναι μετά κι η Χρυσή Αυγή και όσοι την ακολουθούν. [...] Είχανε πετάξει χαρτιά στο Γκάζι που έλεγαν πως είμαστε οι επόμενοι. Δεν είναι ψέμα. Έναν φίλο μου gay τον έδειραν κάτι χρυσαυγίτες βρίζοντας τον και λέγοντας τον παλιόπουστα. Υπάρχει ο κίνδυνος και εξαπλώνεται». Στο ίδιο ζήτημα αναφέρθηκε κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων και ο Χάρης, ο οποίος υπογράμμισε τον φόβο που αισθάνονται τα ομόφυλα υποκείμενα όταν βρίσκονται στον δημόσιο χώρο.

«Μου έχει τύχει πολλές φορές να είμαι με το αγόρι μου έξω, Γκάζι, Μοναστηράκι, σε μια καφετέρια, στο δρόμο, και να σκέφτομαι πως αν κάνω την παραμικρή κίνηση να τον χαϊδέψω μπορεί και να ακούσουμε το οτιδήποτε. Εδώ έναν φίλο μας του επιτέθηκαν κοντά στο Θησείο μέρα μεσημέρι επειδή φαινόταν για πούστης όπως του είπαν. Πού να φιλήσω και το αγόρι μου... [...] Στο Γκάζι, δε, τους βλέπεις τους χρυσαυγίτες. Κάτι ντουλάπες με ξυρισμένα κεφάλια και μαυροντυμένοι. Φοβάσαι μη τυχόν δώσεις κανένα δικαίωμα. [...] Κάθε φορά που βλέπω τη σκηνή με την επίθεση στον Justin νιώθω το ρόπαλο να χτυπάει το δικό μου κεφάλι...».

Οι εκδηλώσεις ομοφοβικών αισθημάτων φαίνεται να αποτελούν ένα κοινό τόπο για τα queer υποκείμενα, καθώς έρχονται διαρκώς αντιμέτωποι είτε με τον φόβο είτε με επιτελέσεις ομοφοβίας. Ιδιαίτερα με την ανάδυση και ενδυνάμωση πολιτικών σχηματισμών όπως η ακροδεξιά «Χρυσή Αυγή» η οποία έχει εκφραστεί ανοιχτά εναντίον των ομοφυλόφιλων²⁴ ο φόβος των υποκειμένων εντείνεται, όπως κι οι

²³ Χαρακτηριστικό σημείο της στάσης του Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ανθιμου απέναντι στα ομοφυλόφιλα υποκείμενα είναι η διεξαγωγή αγρυπνίας στην Αχειροποίητο κατά του Thess Pride, <http://www.vice.com/gr/read/agrypnia-gay-pride> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 21/6/2014).

²⁴ Βλ. σχετικά άρθρο της εφημερίδας «Το Βήμα» στο οποίο σχολιάζεται κείμενο από την ιστοσελίδα της Χρυσής Αυγής (πριν κλείσει και μεταφερθεί σε άλλον ιστότοπο) που αφορά και τους

περιπτώσεις λεκτικών επεισοδίων και χειροδικιών με θύματα queer υποκείμενα, όπως gay άνδρες, λεσβίες και τρανς. Η αύξηση των περιστατικών ομοφοβίας στην Ελλάδα, μάλιστα, οδήγησε μέλη της «Colour Youth» να δημιουργήσουν, σε συνεργασία με το «Athens Pride» τη δράση «Πες το σ' εμάς» για την καταγραφή ομοφοβικών επιθέσεων²⁵. Παράλληλα, η ΜΚΟ σε συνεργασία και πάλι με το «Athens Pride», δημιούργησε εν όψει των Ευροεκλογών και των Αυτοδιοικητικών εκλογών του 2014 τη δράση «Ψήφισε για τα δικαιώματά σου», με στόχο να ενημερωθούν οι ψηφοφόροι της LGBTQ κοινότητας για τους υποψηφίους που δεσμεύονται να στηρίζουν την διεκδίκηση και προάσπιση των δικαιωμάτων των LGBTQ υποκειμένων²⁶. Ένα σημαντικό τμήμα του πληθυσμού των δυτικών κοινωνιών φαίνεται να νιώθει ανασφάλεια απέναντι στα ζητήματα σεξουαλικότητας και η ορατότητα των queer υποκειμένων θέτει υπό αμφισβήτηση την ετεροκανονικότητά τους, με αποτέλεσμα η ομοφοβία να εντείνεται στην προσπάθεια να τεθούν πιο σαφή όρια μεταξύ εαυτού και «Άλλου» (Smith 1993: 100).

Σύμφωνα με την θεωρία της παραστασιακής επιτέλεσης της Judith Butler, ο δυϊσμός των βιολογικών φύλων χρησιμοποιείται από την ετεροκανονιστική ρητορική ως τρόπος διασφάλισης της ετεροφυλοφιλίας (Καντσά 2012: 35) και το έμφυλο σώμα αποτελεί ένα πεδίο επιτέλεσης ανταγωνιστικών δυνάμεων που σχετίζονται με τις σχέσεις εξουσίας, την επιθυμία, τη διαφορά και την ταύτιση (Butler 2008 [1993]: 13, Αθανασίου 2006β: 102). Όπως είχε υποστηρίξει κι ο Foucault, το έμφυλο σώμα «συγκροτείται από τις σχέσεις εξουσίας, αναδύεται ως προϊόν ενός καθεστώτος εμφυλοποίησης που επισείει κυρώσεις για τα υποκείμενα εκείνα που δεν ενσωματώνουν το φύλο τους σύμφωνα με τους προκαθορισμένους κανόνες» (Αθανασίου 2006β: 88). Ο σεξουαλικός νόμος, άλλωστε, είναι σκληρός και μπορεί στη χειρότερη του μορφή να παραλληλιστεί με ένα σεξουαλικό απαρτχάιντ (Rubin

ομοφυλόφιλος, <http://www.tovima.gr/society/article/?aid=471930> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 23/5/2014).

²⁵ <http://www.pestosemas.com> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 24/5/2014).

²⁶ <http://www.voteifyourrights.gr> Την «Δέσμευση» υπέγραψαν συνολικά υποψήφιοι Ευρωβουλευτές, εκ των οποίων ένας προέρχεται από τη «Νέα Δημοκρατία», πέντε από την «Ελιά», έξι από τους «Πράσινους», τρεις από τη «Δημοκρατική Αριστερά», ένας από τη «Δράση (Γέφυρες), έξι από τον συνδυασμό «Οικολόγοι Πράσινοι-Κόμμα Πειρατών Ελλάδος», τέσσερις από το «Ποτάμι» και δεκαπέντε από τον «ΣΥΡΙΖΑ». Όπως ήταν αναμενόμενο, υποψήφιοι από συντηρητικά κόμματα όπως οι «Ανεξάρτητοι Έλληνες» ή ακρο-δεξιά όπως ο «ΛΑΟΣ» και η «Χρυσή Αυγή» δεν υπέγραψαν τη «Δέσμευση».

2006: 422, 434,440). Η ομοφυλοφιλία θεωρείται πως λειτουργεί ως το όριο βάσει του οποίου αρθρώνεται ο «επικίνδυνος Άλλος», ο οποίος απειλεί την ευταξία. Τόσο η ετεροφυλοφιλική κανονικότητα, όσο και η ομοφυλοφιλία βρίσκονται σε μια διαλεκτική σχέση στα πλαίσια της οποίας κανένα μέρος δεν μπορεί να ξεφύγει από το άλλο (Γιαννακόπουλος 2006β: 34). Όπως είχε υπογραμμίσει από νωρίς, άλλωστε, η Dianna Fuss, η ομοφυλοφιλική -ανδρική και γυναικεία- ταυτότητα βρίσκεται σε μία διαρκώς αντιστικτική λογική αποκλεισμών ως προς την ετεροφυλοφιλία (Fuss 1991: 3). Το ίδιο το “queer”, μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο David Halperin (1995: 62 στο Χαλκιά 2012: 225), είναι μια ταυτότητα δίχως ουσία, η οποία προσδιορίζει μια θεσιακότητα απέναντι στο κανονιστικό, ή όπως συνεχίζει η Nicky Sullivan, ένα σύνολο πρακτικών και θέσεων που δύναται να προκαλεί τα θεμέλια της ετεροκανονικότητας (Sullivan 2003: 44 στο Χαλκιά 2012: 225). Κάθε αντίστιξη προς τη νόρμα, λοιπόν, σηματοδοτεί έναν κίνδυνο για το οικοδόμημα της ετεροκανονικότητας και οδηγεί στην ομοφοβία, η οποία, σύμφωνα με την Barbara Smith (1993: 99), «είναι συνήθως η τελευταία μορφή καταπίεσης που αναφέρεται, η τελευταία που θα ληφθεί σοβαρά υπ’ όψιν, η τελευταία που θα εξαλειφθεί. Όμως είναι ιδιαίτερα σοβαρή, πολλές φορές ακόμη και στο σημείο να αποβεί θανάσιμη». Η ομοφοβία, άλλωστε, η οποία συχνά οδηγεί τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα να ζουν υπό ένα διαρκές καθεστώς τρόμου δυσχεραίνει, μεταξύ άλλων, και την δημιουργία οικογενειών για αυτά, ζήτημα με το οποίο θα ασχοληθώ στην επόμενη ενότητα.

B. Συγκροτώντας queer οικογένειες: Νέες μορφές συγγενειακότητας και επαναπροσδιορισμοί του κυρίαρχου αφηγήματος της συγγένειας

Το αντικείμενο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, από τα αρχικά της βήματα ακόμη, ταυτίστηκε έντονα με τη μελέτη των συστημάτων συγγένειας, συνθήκη που συνεχίστηκε στον ίδιο βαθμό έως και τα μέσα του εικοστού αιώνα (Καντσά 2006α: 73, Τουντασάκη 2008: 21). Σημαντική στάθηκε η συμβολή του D. Schneider, ο οποίος κατέκρινε τον εθνοκεντρικό και δυτικοκεντρικό χαρακτήρα των προηγούμενων ανθρωπολογικών προσεγγίσεων που αφορούσαν τη συγγένεια, οι οποίες, κατά τον ίδιο, δεν επέβαλαν μόνο την δυτικότροπη πολιτισμική κατασκευή της συγγένειας ως πανανθρώπινης αλήθειας στις κοινωνίες υπό μελέτη, αλλά παράλληλα χρησιμοποίησαν και την γενεαλογική μέθοδο με τόσο σχηματικό τρόπο, ώστε να προσδώσουν στις θεωρήσεις τους την οικουμενικότητα που ευαγγελίζονταν

πως είχαν (Καντσά 2006α: 74, Τουνταςάκη 2008: 66-67, 70-71). Παράλληλα, άσκησε κριτική στον βιολογισμό, τον έντονο, δηλαδή, φυσιοκρατικό προσανατολισμό της εννοιολόγησης της συγγένειας από τον ευρωαμερικανικό κόσμο, στα πλαίσια του οποίου αναγνωριζόταν απόλυτη εξουσία στους δεσμούς αίματος όσον αφορά τις συγγενειακές σχέσεις. Στο έργο του «*American Kinship: A cultural account*»²⁷, κατέδειξε πως η συγγένεια έχει και η ίδια περιεχόμενο, το οποίο δεν έγκειται στη βιολογία, ούτε είναι δεδομένο, αλλά θα πρέπει να το βρούμε μέσω των συμβόλων και των σημασιών που ενέχει ο πολιτισμός, ενώ, πρότεινε κι ένα διχοτομικό σχήμα που αφορούσε την αμερικανική συγγένεια, η οποία, κατά τον ίδιο, διακρίνεται σε δύο αλληλοεξαρτώμενες -αλλά παράλληλα διακριτές- αρχές, την φυσική ουσία, δηλαδή την συσχέτιση μέσω του αίματος, και τον κώδικα συμπεριφοράς, δηλαδή τον κανόνα που διέπει τις κοινωνικές εκφάνσεις των διαπροσωπικών και ενδο-ομαδικών σχέσεων (Καντσά 2006α: 74, Levine 2008: 376, Τουνταςάκη 2008: 67, 72).

Σύντομα, ακολουθώντας αυτές του τις θεωρητικές επισημάνσεις, και ιδιαίτερα τις αιχμές του για τον εθνοκεντρισμό των ανθρωπολογικών μελετών της συγγένειας, ο Schneider οδηγήθηκε στην πρόταση να περιθωριοποιηθεί, αλλά ακόμη και να καταργηθεί το πεδίο της συγγένειας, την οποία ακολούθησε η πλειονότητα των ανθρωπολογικών κύκλων, εξαιρουμένης της γαλλικής σχολής στην οποία η συγγένεια συνέχισε να κατέχει κυρίαρχη αναλυτική θέση. Προς αυτή τη κατεύθυνση λειτούργησε και το γεγονός πως οι παλαιότερες θεωρήσεις αγνοούσαν τα υποκείμενα και πρότασσαν τις δομές, αλλά και το ότι, όπως θα παρατηρήσουν οι φεμινίστριες ανθρωπολόγοι εκείνη την εποχή, η μελέτη των φύλων -και κυρίως των γυναικών- δεν εντασσόταν στις ανθρωπολογικές αναλύσεις. Έτσι, λοιπόν, η μελέτη της Συγγένειας πέρασε στο περιθώριο για δύο δεκαετίες, κατά τις οποίες αναδύθηκαν νέα πεδία εστίασης, με κυριότερο εκείνο των φύλων. Νέες εξελίξεις στις συγγενειακές μορφές, ωστόσο, με κύρια αυτών την ανάδυση των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής (Παπαταξιάρχης 2006: 27-28, Τουνταςάκη 2008: 73,81, 141), οδήγησε τη συγγένεια τη δεκαετία του '90 να «αναδυθεί από τις στάχτες της», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Schneider (Schneider & Handler 1995: 193 στο Τουνταςάκη 2008: 73).

Σ' αυτή την ενότητα θα εστιάσω στα ζητήματα που αφορούν τις συγγενειακές σχέσεις των queer υποκειμένων. Οι τελευταίες δεκαετίες έφεραν έντονα στο

²⁷ Βλ. Schneider 1968.

προσκήνιο ζητήματα που αφορούν τις ζωές αυτών των υποκειμένων που εξαιτίας της σεξουαλικότητας τους έρχονται σε αντίθεση με την ετεροκανονιστική λογική. Μεταξύ αυτών, gay άνδρες και λεσβίες περνώντας από το καθεστώς της αφάνειας σε εκείνο της ορατότητας είτε μέσω της διαδικασίας του coming-out, το οποίο είδαμε παραπάνω, είτε -κυρίως- μέσω κοινωνικών διεκδικήσεων, πρόταξαν την ανάγκη αναγνώρισης και θεσμοθέτησης επιμέρους πολιτικών δικαιωμάτων. Στο επίκεντρο βρέθηκε το ζήτημα της κοινωνικής αναγνώρισης των ομόφυλων υποκειμένων, των συγγενειακών τους δεσμών, καθώς και των σχέσεων τις οποίες κατασκευάζουν και συντηρούν τα ομόφυλα υποκείμενα. Τα ομόφυλα υποκείμενα άρχισαν από τα τέλη της δεκαετίας του '80, αλλά κυρίως κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '90, να αρθρώνουν έντονα Λόγους υπεράσπισης των δικαιωμάτων τους και των σχέσεων των οποίων συντηρούν (Weston 1991: 27, Hekma 2008 [2006]: 353). Παρά την σαφή ετεροκανονική διάσταση που διαπνέει τον κυρίαρχο Λόγο των δυτικών κοινωνιών εντός των οποίων συντελέστηκαν αυτές οι αλλαγές, σύντομα τα ζητήματα που αφορούσαν τις ομόφυλες σχέσεις γνώρισαν ευρεία ανάλυση και βρέθηκαν στο επίκεντρο πολιτικών, και όχι μόνο, συζητήσεων (Hekma 2008 [2006]: 350). Εδώ, θα εστιάσω στη χρήση των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής από ομοφυλόφιλα υποκείμενα για να αποκτήσουν παιδιά και στην επίδραση τους στο μέχρι πρότινος συμπαγές οικοδόμημα της συγγένειας στις δυτικές κοινωνίες, όπως οι Η.Π.Α. και η Ελλάδα, και στις ομόφυλες σχέσεις και τον τρόπο που αυτές λειτουργούν και αναπαρίστανται στο τηλεοπτικό κείμενο, προκρίνοντας ιδιαίτερα το ζήτημα των ομόφυλων γάμων.

Όπως είδαμε, η αποκάλυψη της ομοφυλοφιλίας ενός υποκειμένου οδηγεί στην διάρρηξη των σχέσεων του με την οικογένεια καταγωγής του, συνθήκη την οποία τα υποκείμενα τείνουν να διορθώνουν με τη κατασκευή εναλλακτικών οικογενειών, οι οποίες βασίζονται στα κοινωνικά τους δίκτυα. Τα δίκτυα αυτά, τα οποία αποτελούνται είτε από φίλους, είτε από πρώην εραστές που έχουν γίνει πλέον φίλοι, καθώς και από άλλα άτομα με τα οποία τα υποκείμενα αναπτύσσουν δεσμούς, τα οποία μπορούν, όπως θα φανεί να προέρχονται και από τον κύκλο των βιολογικών συγγενών τους, φαίνεται να αποτελούν συνεκτικό στοιχείο των οικογενειών που συγκροτούν τόσο οι ήρωες στην σειρά, όσο και οι ομοφυλόφιλοι πληροφορητές μου.

Καθ' όλη τη διάρκεια της σειράς παρακολουθούμε το πώς συνδέονται οι κεντρικοί χαρακτήρες μεταξύ τους. Αντιμετωπίζοντας κοινά προβλήματα και προκλήσεις, υποστηρίζοντας διαρκώς ο ένας τον άλλο, αλλά ακόμη και βοηθώντας

όπως στην περίπτωση της Melanie, της Lindsay, του Brian και του Michael στη δημιουργία μιας οικογένειας, οι ήρωες συνδέονται μεταξύ τους μέσω δεσμών οι οποίοι φαίνεται να υπερβαίνουν το επίπεδο μιας απλής φιλίας. Δεδομένου ότι σε κάθε επεισόδιο παρακολουθούμε την εξέλιξη της σχέσης των ηρώων, καθίσταται εξαιρετικά δύσκολο να εξεταστούν όλα τα παραδείγματα μέσα από τα οποία παρακολουθούμε την ανάπτυξη των σχέσεων των ηρώων. Έτσι, θα σταθώ σε επιμέρους στιγμιότυπα της σειράς, μέσα από τα οποία γίνονται σαφείς οι στενές σχέσεις μεταξύ των ηρώων.

Όταν ο Brian ενημερώνεται πως η Lindsay βρίσκεται στο μαιευτήριο κι ετοιμάζεται να γεννήσει το βιολογικό του παιδί, τηλεφωνεί αμέσως στον Michael με τον οποίο πηγαίνει στη κλινική²⁸. Λίγο αργότερα, όταν μπαίνουν στο δωμάτιο της Lindsay, βλέπουν ένα πλήθος λεσβιών γυναικών να βρίσκονται ήδη εκεί και να εύχονται στις δύο γυναίκες που μόλις απέκτησαν γιο. Το όνομα του νεογνού θα προκύψει από τον νεαρό Justin, ο οποίος υποστηρίζει πως μεταξύ των ονομάτων των οποίων έχουν ήδη σκεφτεί οι δύο γυναίκες για να δώσουν στο παιδί τους, το καλύτερο είναι Gus. Αργότερα στη σειρά, οι δύο γυναίκες θα προτείνουν στον Justin να γίνει νονός του παιδιού, επειδή όπως υπογραμμίζουν, ήταν δίπλα στο μωρό από τη στιγμή της γέννησης του. Η σχέση του Justin με τις δύο γυναίκες είναι αρκετά στενή, άλλωστε, καθώς τον στήριξαν έντονα στην επιλογή του να γίνει ζωγράφος δωρίζοντας του ένα σετ από πινέλα και μπογιές. Ιδιαίτερα δε, μετά τον τραυματισμό του νεαρού άντρα, όταν εκείνος αποφάσισε να παρατήσει την καλλιτεχνική του πορεία, οι παραιτήσεις της Lindsay, η οποία τον πήγε σε έκθεση τέχνης μιας ανάπηρης ζωγράφου, αποδείχθηκαν καθοριστικές στο να συνεχίσει ο Justin την ενασχόληση του με τις εικαστικές τέχνες.

Εξίσου νωρίς στη σειρά, όταν ο Ted παθαίνει καρδιακό επεισόδιο από υπερβολική δόση ναρκωτικών στο τέταρτο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, ο Emmet και ο Michael κινητοποιούνται άμεσα και βρίσκονται στο πλευρό του στο νοσοκομείο. Όταν καταφθάνει η μητέρα του στο επόμενο επεισόδιο, οι δύο άντρες επισκέπτονται το σπίτι του φίλου τους για να κρύψουν αποδεικτικά στοιχεία της σεξουαλικής ζωής του Ted, όπως ερωτικά βοηθήματα ή ερωτικά περιοδικά και ταινίες ομοφυλοφιλικού περιεχομένου. Όπως υποστηρίζει και η μητέρα του ήρωα, στην οποία ο Ted ανέφερε συχνά τους φίλους του, αισθάνεται ασφάλεια που ο γιος

²⁸ Το περιστατικό θα αναλυθεί διεξοδικά στην επόμενη ενότητα.

της έχει δίπλα του φίλους που τον νοιάζονται και τον φροντίζουν. Αργότερα, όταν ο Ted αντιμετωπίζει ποινικές κατηγορίες για το ότι απασχολούσε, χωρίς να το γνωρίζει, έναν ανήλικο άντρα στην ιστοσελίδα ομοφυλοφιλικού σεξ που διατηρούσε, απευθύνεται στον Brian, ο οποίος διαχειριζόμενος την προεκλογική εκστρατεία ενός ομοφοβικού υποψήφιου δημάρχου ο οποίος είχε κατηγορήσει τον Ted, παραινεί τον πελάτη του να αποσύρει τις κατηγορίες με αποτέλεσμα ο Ted να αφεθεί ελεύθερος. Την χάρη αυτή ξεπληρώνει ο ήρωας στον Brian, όταν τον αντικαθιστά στη δουλειά του επειδή ο Brian νοσεί από καρκίνο στον τέταρτο κύκλο της σειράς.

Στον τέταρτο κύκλο, όταν πεθαίνει αιφνίδια ο ηλικιωμένος σύντροφος του Emmet, ο Ted βρίσκεται διαρκώς δίπλα του για να τον παρηγορήσει. Όταν, μάλιστα, ο Emmet αντιμετωπίζει πρόβλημα με την κληρονομιά που του είχε αφήσει ο σύντροφος του επειδή η οικογένεια του τελευταίου προσβάλλει τη διαθήκη, η Melanie παρέχει δωρεάν νομική υποστήριξη στον gay φίλο της. Η ηρωίδα λειτουργεί κατά τον ίδιο τρόπο σε κάθε περίπτωση που κάποιος από τους ήρωες αντιμετωπίζει κάποιο νομικό πρόβλημα, όπως λ.χ. όταν ο Vic προφυλακίζεται επειδή κατηγορείται για προσβολή της δημοσίας αιδούς, ή στη δικαστική περιπέτεια του Ted που περιγράψαμε παραπάνω. Εξίσου σημαντική είναι, βέβαια, και η παρουσία της Debbie, η οποία συνεχώς βοηθά τους υπόλοιπους ήρωες είτε με τις συμβουλές της είτε με τις πράξεις της. Για παράδειγμα, όταν μετά την ανακάλυψη του πατέρα του Justin ότι ο γιος του είναι gay και έχοντας χωρίσει ο τελευταίος με τον Brian, η Debbie αναλαμβάνει να φροντίζει τον ανήλικο τότε ήρωα. Του παρέχει στέγη, επειδή ο Justin δεν θέλει να γυρίσει στο πατρικό του, και του βρίσκει δουλειά στο εστιατόριο που δουλεύει η ίδια. Σύμφωνα με την Debbie, άλλωστε, οι ήρωες αποτελούν μια οικογένεια και είναι φυσικό ο ένας να βοηθά τον άλλο. Αυτή της την άποψη την επαναλαμβάνει συχνά καθ' όλη τη διάρκεια της σειράς, καθιστώντας σαφές πως δεν είναι απλώς μια λεκτική εκφορά, αλλά η οπτική μέσα από την οποία αναγιγνώσκει τις σχέσεις που αρθρώνουν τα υποκείμενα μεταξύ τους. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να πούμε πως και οι υπόλοιποι ήρωες φαίνεται να αντιμετωπίζουν τις μεταξύ τους σχέσεις μ' αυτό τον τρόπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή του τελευταίου επεισοδίου της σειράς, όταν η Lindsay, η Melanie και τα δυο τους παιδιά φεύγουν μόνιμα για τον Καναδά.

Έπειτα από τις ανασφάλειες που δημιούργησε η ομοφοβική επίθεση στο “Babylon”²⁹, το νυχτερινό μαγαζί που συχνάζουν οι ήρωες, η Lindsay και η Melanie αποφασίζουν να μετακομίσουν σε μια περιοχή που θα νιώθουν περισσότερο ασφαλείς τόσο οι ίδιες όσο και τα παιδιά τους. Έχοντας πάρει την απόφαση να μετοικήσουν στον Καναδά στον οποίο τα δικαιώματα των LGTQ ατόμων είναι περισσότερο αναγνωρισμένα. Στο τελευταίο επεισόδιο, λοιπόν, έρχεται η στιγμή της αναχώρησης. Στο σπίτι για να τους αποχαιρετίσουν βρίσκονται ο Michael, ο Brian, ο Ben και η Debbie. Λίγο πριν φύγουν, η Debbie τις αποχαιρετά λέγοντας πως, *«δε με νοιάζει που πάτε, δε με νοιάζει τι θα κάνετε, αλλά το καλό που σς θέλω να γυρνάτε πίσω κάθε Ευχαριστίες, Χριστούγεννα, 4^η Ιουλίου και Ημέρα της Μητέρας, γιατί ξέρετε πως νιώθω για την οικογένεια»*. Η Melanie εμφανώς συγκινημένη της απαντά πως *«δε θα ήμασταν ένα χωρίς εσένα Deb»*. Το γεγονός πως αυτή η σκηνή έχει τοποθετηθεί στο τελευταίο επεισόδιο της σειράς, όπως και οι σκηνοθετικές επιλογές που έχουν γίνει, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι ήρωες, λίγο πριν κλείσει η ιστορία που επί πέντε κύκλους παρακολουθούσαν οι τηλεθεατές, παραδέχονται πως είναι μια οικογένεια, ένα σύνολο. Τόσο η προσεγμένη ρητορική της Debbie, όσο και η επιλογή του σκηνοθέτη καθ’ όλη τη διάρκεια της σκηνής να δείχνει όλους τους ήρωες, λειτουργεί καταλυτικά στο να αποδώσει το στίγμα της στενής σχέσης που έχουν αναπτύξει οι ήρωες κατά τη διάρκεια της σειράς. Η γλώσσα, δε, που χρησιμοποιείται από την Debbie, καθώς και τα χαρακτηριστικά με τα οποία είναι επενδυμένη, όπως ο απότομος τρόπος της Debbie, ο οποίος μοιάζει με τον απαιτητικό τρόπο όλων των μητέρων, και η συνθήκη στην οποία αναφέρεται, δηλαδή τις γιορτές εκείνες που είναι σύνηθες να συγκεντρώνεται η οικογένεια, καθιστούν εύκολο στον θεατή να οικειοποιηθεί τα όσα εκτυλίσσονται στην οθόνη και να τα χρησιμοποιήσει όπως θα δούμε παρακάτω αναλύοντας τους Λόγους των πληροφορητών (Fairclough 1995: 37-38).

Ο Στάθης, ένας από τους πληροφορητές μου, παρακολουθώντας αυτές τις σκηνές ένιωσε να ταυτίζεται με τους ήρωες. Όπως λέει,

«οι φίλοι μας πολλές φορές λειτουργούν σαν οικογένεια. Ακόμη και σ’ εμένα και σε γνωστούς μου που είμαστε ακόμα μικροί, ε, το βλέπω. Μπορεί οι γονείς σου να μη βρίσκονται δίπλα σου. Εγώ έχω έναν φίλο, τον Πέτρο, ο οποίος με το που το είπε στους γονείς του ότι είναι gay σχεδόν τον διέγραψαν, παρόμοια κατάσταση με του Justin,

²⁹ Στο περιστατικό αυτό θα επανέλθω παρακάτω.

αλλά πιο σκληρή. Μόνο οι φίλοι του τον στήριζαν. Είχε φτάσει μέχρι και στο σημείο να σκεφτεί να αυτοκτονήσει. Και δεν το έκανε επειδή είχε φίλους δίπλα του. [...] Νιώθω συχνά πως με τους φίλους μου είμαστε μια οικογένεια. Με καταλαβαίνουν. Είναι δίπλα μου. Μπορούμε να συζητάμε τα προβλήματα μας γιατί μας απασχολούν ίδια πράγματα. Κι ίσως πολλές φορές νιώθω πιο κοντά με φίλους που γνώρισα που είναι κι αυτοί gay ή λεσβίες παρά με τους παιδικούς μου φίλους. Δεν μας ενώνουν πια και τόσο πολλά».

Ο Παντελής, συνεχίζοντας, ο οποίος είναι οροθετικός, λέει πως αισθάνεται περισσότερο οικογένεια με τους φίλους του παρά με τους βιολογικούς συγγενείς του.

«Οι φίλοι μου είναι συνέχεια δίπλα μου. Αν δεν είχα αυτούς δεν ήξερα τι θα έκανα. Με στήριζαν περισσότερο απ' όλους όταν έμαθα πως έχω AIDS και συνεχίζουν μέχρι σήμερα. Είναι πολύ διαφορετικό. Είμαι και σε μια ηλικία που δεν είμαι πια παιδάκι να στηρίζομαι στα παντελόνια του μπαμπά μου. Δεν είμαι και παντρεμένος, σχέση σταθερή δεν έχω, οπότε οι φίλοι μου είναι η οικογένεια μου. [...] Οι περισσότεροι είναι straight, παιδικοί φίλοι κι έτσι. Αλλά αυτό δεν αλλάζει πολλά. Μπορεί να έχουν τις δικές τους οικογένειες αλλά με κάνουν κι εμένα να αισθάνομαι μέρος αυτών. Για παράδειγμα, ο Νίκος, ο κολλητός μου φίλος, ο αδερφός μου όπως τον λέω και με λέει κι αυτός, έκανε παιδί με την γυναίκα του πριν πέντε χρόνια. Ε, το παιδί του με λέει «θείο Παντελή» και είμαι ευτυχισμένος με αυτό. Ο πραγματικός μου αδερφός από την άλλη, που είναι έξι χρόνια μεγαλύτερος από μένα, ποτέ δε μ' έκανε να νιώσω τόσο άνετα σπίτι του. Τα παιδιά του με φωνάζουν θείο απλώς και μόνο επειδή έτυχε να είμαι βιολογικός αδερφός του πατέρα τους. Τίποτα παραπάνω. Ζήτημα να με καλεί δυο φορές τον χρόνο σπίτι του κι αυτό στα γενέθλια των παιδιών του και με καθόλου ενθουσιασμό. [...] Πώς να το κάνουμε, είναι σαν αυτό που λένε ότι τους φίλους σου τους διαλέγεις και την οικογένεια σου όχι. Ε εγώ διάλεξα να κάνω τους φίλους μου οικογένεια. Αυτοί μου δείχνουν μεγαλύτερη αγάπη και χωρίς όρους...».

Στην ίδια λογική κινήθηκε και η ρητορική της Ρίας, η οποία δεν έχει καμία σχέση με την οικογένεια της τα τελευταία δέκα χρόνια, από τη στιγμή που μίλησε στους γονείς της για την σεξουαλικότητά της.

«Από τη στιγμή που τους είπα ότι είμαι λεσβία οι γονείς μου με διέγραψαν. [...] Κι από εκεί που ήμουν μόνη βρήκα φίλους που μου έδειξαν πραγματική αγάπη. Στα χρόνια που πέρασαν είχα δυο τρεις σχέσεις που εξελίχθηκαν σε βαθιά φιλία. Πλέον νιώθω συγγενής με όλες τους. Μπορεί να μη μας ενώνει το ίδιο αίμα, αλλά μας ενώνουν πιο σημαντικά πράγματα. Είναι συνεχώς δίπλα μου. Όταν δεν είχα λεφτά ούτε για ψωμί οι φίλες μου με έδιναν, ο πατέρας μου με είχε γραμμένη στα αρχίδια του κι

ούτε που τον ένοιαζε. Τώρα σταμάτησε να με νοιάζει κι εμένα. [...] Ξέρεις πώς είναι να παίρνεις τη μάνα σου τηλέφωνο να δεις πώς είναι και να σου κλείνει το τηλέφωνο; Κι όλο αυτό επειδή είμαι λεσβία. Ε αν δεν με θέλουν όπως είμαι αυτοί χάνουν. [...] Δε λέω, το αίμα νερό δε γίνεται, αλλά δε φτάνει μόνο αυτό. Με τις φίλες μου είμαστε σαν οικογένεια. Μαζευόμαστε στα σπίτια τα Χριστούγεννα, τη Πρωτοχρονιά, στις γιορτές, διασκεδάζουμε, γελάμε, μοιραζόμαστε τους καημούς μας και τις χαρές μας. Ψέματα, δεν είμαστε σαν οικογένεια, είμαστε οικογένεια...».

Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των νέων μορφών συγγένειας που υιοθετούνται από ομοφυλόφιλα υποκείμενα, τις «ομογονεϊκές οικογένειες» όπως τις χαρακτηρίζει η Cadoret (2009: 79), είναι πως αυτές αρθρώνονται, όπως έχει φανεί τόσο από τη σειρά, όσο κι από την ρητορική των πληροφορητών, στα πλαίσια μιας απομάκρυνσης από τη σταθερότητα του βιολογικού δεσμού που αναγνωριζόταν ως κυρίαρχο γνώρισμα των ετερόφυλων οικογενειών. Οι σχέσεις εκείνες που μπορούν να λογιστούν συγγενικές για τα υποκείμενα είναι εκείνες που οι ίδιοι τους αποδίδουν νόημα, εκείνες που οι ίδιοι επιλέγουν -σε αντιδιαστολή με τις αποδιδόμενες σχέσεις της βιολογίας-. Προκρίνουν έντονα τις φιλικές σχέσεις τις οποίες εννοιολογούν ως «συγγένεια» και στις οποίες μπορούν να συμπεριλαμβάνουν και τους πρώην εραστές τους, αφού πρώτα αυτοί έχουν μετεξελιχθεί σε φίλους τους. Κύριο συστατικό στοιχείο αυτών των σχέσεων για τα υποκείμενα είναι η αγάπη, ενώ κριτήριο για τη μετάβαση μιας σχέσης από το φιλικό επίπεδο σ' εκείνο της συγγένειας είναι η διάρκεια της σχέσης στον χρόνο και η εμπλοκή των υποκειμένων σε κοινά βιώματα (Weston 1991: 107, 113-114). Όπως και στο παράδειγμα της σειράς, έτσι και στην περίπτωση των τριών πληροφορητών, ο χρόνος, το «πάντα» όπως υπογραμμίζεται απ' όλους, είναι εκείνο που επιτρέπει στα υποκείμενα να θεωρήσουν μια διαπροσωπική σχέση ως «συγγένεια». Ο χρόνος, βέβαια, έχει αποτελέσει και το σημείο στο οποίο στέκονται κριτικά και όσοι είναι ενάντια σ' αυτούς τους τύπους οικογένειας υπογραμμίζοντας στερεοτυπικά πως η αστάθεια είναι ίδιον των σχέσεων που συνάπτουν οι ομοφυλόφιλοι, κι άρα τέτοιες «συγγένειες» δεν αποτελούν τίποτα παραπάνω από «ψευδο-συγγένειες». Η φιλία, ωστόσο, αποτέλεσε από παλαιότερα μία οριακή κατάσταση συγγένειας για τους ανθρωπολόγους, καθώς στηριζόταν όχι στην βιολογική βάση, αλλά σε μία διαδικασία επιλογής του υποκειμένου. Οι ίδιοι οι ομοφυλόφιλοι, πάντως, -όπως και αρκετοί ανθρωπολόγοι- αντιλαμβάνονται αυτές τις σχέσεις ως «φαντασιακές», δανειζόμενοι τον όρο του Benedict Anderson, θέση την οποία επικρίνει έντονα η K. Weston υπογραμμίζοντας πως όλες οι σχέσεις

λειτουργούν σε ένα φανταστικό επίπεδο (Weston 1991: xii, 2-3, 34, 105, 111-113, Weston 1995: 88, 92, 94, 98, Bonaccorso 2009: 89, 103).

Οι οικογένειες αυτές, οι «οικογένειες επιλογής», όπως χαρακτηρίστηκαν από την Weston, είναι σύνηθες να δομούνται γύρω από μία περίπτωση κρίσης. Τέτοιες περιπτώσεις αποτέλεσαν το AIDS τη δεκαετία του '80, όπως και στο παράδειγμα του Παντελή, ή το ατυχές coming-out ενός υποκειμένου, όπως συνέβη στον Justin αλλά και στους τρεις πληροφορητές (Weston 1991: 29, 159-160). Φαίνεται, μάλιστα, όπως και στις περιπτώσεις που εξετάσαμε παραπάνω, οι οικογένειες επιλογής να καλύπτουν ένα κενό, εκείνο που προκαλείται από την έλλειψη στενών δεσμών με την βιολογική οικογένεια, αλλά, παράλληλα, και να υποσκελίζουν την κοινή αντίληψη πως ομοφυλοφιλία και συγγένεια είναι δύο αλληλοαποκλειόμενες έννοιες (Weston 1991: 108). Είναι, επίσης, σημαντικό το γεγονός πως οι οικογένειες επιλογής δεν είναι οργανωμένες αποκλειστικά βάσει ενός γάμου ή της απόκτησης ενός παιδιού όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση μιας ετερόφυλης οικογένειας, αλλά, υπερβαίνουν τέτοιους περιορισμούς και εκτείνονται σε παραπάνω από ένα νοικοκυριά. Παρά το ότι, δηλαδή, ζευγάρια όπως η Lindsay με τη Melanie κι ο Michael με τον Ben στη σειρά, ή οι φίλοι του Παντελή κι ο Παντελής ζουν σε διαφορετικά σπίτια, συγκροτούν μια οικογενειακή σχέση μεταξύ τους η οποία βασίζεται στη συναισθηματική υποστήριξη και την αγάπη (Weston 1991: 206-207). Κι αν ακόμη, όπως έχει υποστηριχθεί, τη βάση μιας ομόφυλης οικογένειας συνιστά κυρίως η ύπαρξη ενός ζευγαριού κι όχι οι φίλοι των ομοφυλόφιλων υποκειμένων (Γιαννακόπουλος 2012: 185), εντούτοις, κοιτάζοντας τα δεδομένα, κι ιδιαίτερα εκείνα που προέρχονται από την τηλεοπτική αναπαράσταση, γίνεται ευδιάκριτο πως οι φιλικοί δεσμοί είναι εξίσου σημαντικοί για τη συγκρότηση μιας οικογένειας. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, δηλαδή, πως οι επιμέρους οικογένειες τις οποίες κατασκευάζουν ή έχουν ήδη οι ήρωες³⁰, συγκροτούν μια ευρεία μορφή συγγενειακότητας, η οποία αφορά υποκείμενα που συνδέονται μεταξύ τους μέσω διάφορων, ακόμη και βιολογικών, δεσμών. Το οικογενειακό τραπέζι των Χριστουγέννων ή εκείνο της Ημέρας των Ευχαριστιών, στα οποία αναφέρεται η Debbie, άλλωστε, αποτελούν το πεδίο εκείνο που συνήθως βιολογική συγγένεια και

³⁰ Θα μπορούσαμε να αποδώσουμε αυτές τις οικογενειακές σχέσεις ως εξής: Melanie-Lindsay (ζευγάρι), Melanie-Lindsay-Brian (ζευγάρι και βιολογικός πατέρας παιδιού), Melanie-Lindsay-Michael (ό.π.), Michael-Ben (ζευγάρι), Ted-Emmet (ζευγάρι για μέρος της σειράς), Michael-Debbie-Vic (γιός, μητέρα, θείος).

συγγένεια επιλογής δείχνουν να συνυπάρχουν (Weston 1991: 33). Η συνθήκη αυτή τείνει να τεκμηριώνει έστω και μερικά την θέση πως οι οικογένειες επιλογές αποτελούν το αντίβαρο των βιολογικών οικογενειών. Όπως τονίζει η Weston, για να ισχύσει μια τέτοια θεώρηση θα πρέπει εντός των «οικογενειών επιλογής» να ενυπάρχουν διαγενεακές σχέσεις (Weston 1991: 116), πράγμα που εν μέρει ισχύει στο επίπεδο της σειράς.

Προχωρώντας, είναι ιδιαίτερα σημαντικό το ζήτημα της ονοματολογίας, των ορολογιών, δηλαδή, που χρησιμοποιούν τα υποκείμενα για να περιγράψουν τις σχέσεις τους. Στην ανθρωπολογική ανάλυση υπήρξε στο παρελθόν, σύμφωνα με το παράδειγμα του Δομισμού, ιδιαίτερη έμφαση στους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται η ονοματολογία της συγγένειας. Πρόσφατα, σύμφωνα με τον T.R. Trauman έχει παρατηρηθεί μια -έστω και περιορισμένου βεληνεκούς- ανανέωση του ενδιαφέροντος προς τη μελέτη των συγγενειακών ορολογιών (Τουντασάκη 2008: 136, υποσημ. 29). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς αυτή τη κατεύθυνση υπήρξε κι από τον P. Bourdieu, σύμφωνα με τον οποίο οι όροι που χρησιμοποιούνται «περικλείουν τη μαγική δύναμη να οριοθετούν και να συγκροτούν ομάδες μέσα από τις επιτελεστικές δηλώσεις [...] επενδυμένες με όλη τη δύναμη των ομάδων στον οποίων τη συγκρότηση συμβάλλουν» (Bourdieu 2006 [1980]: 271 στο Τουντασάκη 2008: 137). Το γεγονός, δηλαδή, ότι τα υποκείμενα χρησιμοποιούν την έννοια της συγγένειας για να περιγράψουν τις σχέσεις τους λειτουργεί επιτελεστικά συγκροτώντας την ομάδα στη βάση μιας νέου τύπου συγγενειακότητας. Η νέα αυτή μορφή συγγένειας, μάλιστα, φαίνεται να κινείται στα όρια της ανεπίσημης συγγένειας όπως ορίστηκε από τον Bourdieu. Απαγκιστρωμένες από τους βιολογικούς περιορισμούς, οι οικογένειες που επιλέγουν τα ίδια τα υποκείμενα να συγκροτήσουν επικαθορίζονται από την διαρκή πρακτική επένδυσης κι όχι από την γενεαλογία (Τουντασάκη 2008: 212). Τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα, δηλαδή, υιοθετούν, όπως είχε προτείνει από το 1978 ακόμη ο Guy Hocquenghen, ένα δικό τους λεξιλόγιο που αφορά την συγγένεια και τα φιλικά δίκτυα, το οποίο έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την ετεροκανονική θέση πως συγγένεια και φιλία αποτελούν αντιτιθέμενα κοινωνικά φαινόμενα (Weston 1991: 118, 198-199). Όπως υποστηρίζει η Judith Butler γι' αυτές τις οικογένειες που τα υποκείμενα «παλεύουν να δημιουργήσουν, να επιλέξουν, να νομιμοποιήσουν και να διατηρήσουν» (Weston 1991: 212),

«Αυτές οι [μορφές συγγένειας] δεν είναι ακριβώς τόποι ή θέσεις όπου επιλέγουμε συνειδητά να παραμείνουμε ή να αναλάβουμε ως υποκείμενα. Είναι μη

τόποι όπου βρισκόμαστε χωρίς να το καταλάβουμε κι όπου η αναγνώριση, συμπεριλαμβανομένης και της αναγνώρισης του ίδιου του εαυτού, αποδεικνύεται ευάλωτη παρ' όλες τις προσπάθειες που κάνουμε να γίνουμε κάπως αναγνωρισμένα υποκείμενα» (Butler 2004: 108 στο Γιαννακόπουλος 2012: 196).

Ο γάμος μεταξύ ομόφυλων ζευγαριών, προχωρώντας, αποτέλεσε ένα από τα κεντρικότερα ζητήματα που αφορούν τις ομόφυλες σχέσεις και βρέθηκε γρήγορα στο επίκεντρο των πολιτικών και κοινωνικών διεκδικήσεων των queer υποκειμένων. Παρά το γεγονός πως από τη δεκαετία του '80 ακόμη πολλοί gay και πολλές λεσβίες διεκδίκησαν τη θεσμική νομιμοποίηση των ομόφυλων οικογενειών, στην πραγματικότητα η αναγνώριση τέτοιων δικαιωμάτων έχει επιτευχθεί σε ελάχιστες μόνο πολιτείες των Η.Π.Α. (Weston 1991: 29, Bonaccorso 2009: 94). Στο πρώτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου, κατά τη διάρκεια της του γάμου της αδελφής της, η Lindsay κάνει πρόταση γάμου στη Melanie, με αποτέλεσμα να σοκαριστεί τόσο η οικογένεια της, όσο κι οι καλεσμένοι. Όταν αργότερα στο έβδομο επεισόδιο η Lindsay μιλά στους γονείς της για να την υποστηρίξουν οικονομικά για να καταφέρει να παντρευτεί όπως έπραξαν ανάλογα και στους τρεις γάμους της αδερφής της, οι γονείς της αρνούνται. Η μητέρα της τεκμηριώνει την απόφαση τους να μην την στηρίξουν οικονομικά λέγοντας πως «ο γάμος της αδελφής σου ήταν αληθινός». Στο ενδέκατο επεισόδιο, όταν όλες οι προετοιμασίες του γάμου παρουσιάζουν πρόβλημα, η Lindsay απελπισμένη λέει πως «ίσως αυτό σημαίνει πως άνθρωποι σαν εμάς δεν είμαστε προορισμένοι να παντρευόμαστε». Μέσα από αυτή την φράση, καθίσταται σαφής ο προβληματισμός που προκαλεί ο θεσμός του γάμου στα ομόφυλα υποκείμενα. Η λεκτική εκφορά, δηλαδή, χρησιμοποιείται με τέτοιον τρόπο ώστε να αποδώσει εναργώς όσα δεν μπορούν να περιγραφούν απλώς μέσα από την εικόνα, αλλά και συμπληρωματικά ως προς αυτήν (Fairclough 1995: 38, Barthes 1999a: 38). Τελικά, ο γάμος γίνεται³¹ με τη βοήθεια όλων των μελών της παρέας κι οι γονείς της Lindsay δεν παραβρίσκονται.

Ο γάμος μεταξύ ομόφυλων ζευγαριών φαίνεται να απασχολεί έντονα τα ομόφυλα υποκείμενα κρίνοντας από τα όσα υποστήριξαν οι πληροφορητές κατά τη

³¹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναπαράσταση των δύο γυναικών κατά τη διάρκεια του γάμου. Η Lindsay φοράει φόρεμα και η Melanie κοστούμι, υπογραμμίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο ακόμη πιο έντονα τη διάκριση μεταξύ "butch" και "femme" με την οποία θα ασχοληθώ παρακάτω.

διάρκεια της συν-παρακολούθησης της παραπάνω σκηνης. Όπως υπογράμμισε η Φαίη,

«η πιθανότητα του να μπορέσεις να παντρευτείς είναι ωραία. Όχι τόσο γιατί θα φορέσεις νυφικό ή θα πας στην εκκλησία ή στο δημαρχείο. Είναι το ότι κατοχυρώνεις τα δικαιώματα σου, όπως η φορολογία ή το να μπορείς να κληρονομήσεις τον σύντροφο σου σε περίπτωση που πάθει κάτι. Κι αυτός είναι, επίσης, κι ο μόνος τρόπος για να δείξεις στους άλλους πως είσαι σαν κι αυτούς. Αφού μπορείς να παντρευτείς, δε διαφέρεις και τόσο από αυτούς».

Ο Χρήστος, από την άλλη, φαίνεται να έχει αντίθετη άποψη. Όπως υποστηρίζει,

«ο γάμος είναι μια σύμβαση. Τίποτα παραπάνω απ' αυτό. Εντάξει, μπορεί να ακούγεται πολύ ωραίο και ρομαντικό να παντρευτείς με τον άνθρωπο σου, να γίνεται ένα ενώπιον Θεού κι ανθρώπων (γελάει) αλλά δε σημαίνει πως αυτός είναι κι ο μόνος τρόπος για να αποκτήσεις δικαιώματα. Δηλαδή πρέπει straight κι αδελφές να έχουμε ίδια δικαιώματα ή ίσα δικαιώματα; Εγώ προσωπικά δε θέλω να παντρευτώ. Να υπογράψω ένα χαρτί που θα λέει πως αυτός είναι ο άνθρωπος που και που θα με κατοχυρώνει στο νόμο για να μπορώ να έχω δικαιώματα επίσκεψης στο νοσοκομείο όπως οι straight, ή να μπορεί να με κληρονομήσει, αυτό γουστάρω εγώ...».

Όπως υποστηρίζουν οι Borneman και Αθανασίου, ο γάμος συνιστά την πολιτισμικά αυτονόητη προϋπόθεση για να ολοκληρωθεί η σχέση μεταξύ δύο ατόμων, ένα ιδεώδες που είναι ανθεκτικό και στα ομόφυλα ζευγάρια (Borneman 1996 και Αθανασίου 2006α στο Γιαννακόπουλος 2012: 174). Οι λόγοι που τα ομοφυλόφιλα υποκειμένα θέλουν να παντρευτούν, όπως είδαμε, μπορεί να είναι πολλοί. Είτε για να δείξουν ότι κι οι ίδιοι είναι «φυσιολογικοί» στους ετεροφυλόφιλους, είτε για την απόκτηση πρόσβασης σε συστήματα υγείας, ή για να κατοχυρωθεί νομικά η σχέση τους με κάποιο άλλο άτομο, αρκετοί gay κι αρκετές λεσβίες από τις αρχές τις δεκαετίας του '90 όταν άρχισε να περνάει το πρώτο σοκ του AIDS, διεκδικούν έντονα το δικαίωμα του να μπορούν να παντρευτούν, καθώς θεωρούν πως το να επιτρέπουν στην κρατική πολιτική να τους παραλείπει από τον θεσμό του γάμου ισοδυναμεί με το να ταυτίζουν οι ίδιοι και οι ίδιες τον εαυτό τους ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας (Warner 1999: 87-90, 106). Ωστόσο, αυτό που αρχικά φαίνεται ως μια απλή διεκδίκηση ισονομίας, μπορεί να οδηγήσει σε ένα ευρύ φάσμα πολιτικών που θα υποσκελίσει ακόμη περισσότερο την θέση των ομοφυλόφιλων υποκειμένων στις κοινωνίες τους. Σύμφωνα με την Butler, η θεσμική

αναγνώριση συνιστά την προσχώρηση του υποκειμένου στους όρους της κυρίαρχης πολιτικής, με αποτέλεσμα το άτομο να εξαρτάται πλήρως από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η εξουσία (Butler 2002: 17). Οι (θρησκευτικές) τελετές, άλλωστε, χρησιμεύουν ως μεσολαβήτριες μεταξύ ιδιωτικής πράξης και θεσμικού κατεστημένου (Foucault 1992 [1984]: 87). Στην περίπτωση των ομόφυλων ζευγαριών η όποια διεκδίκηση παραμένει στο πεδίο των δικαστηρίων, καθιστώντας τα υποκείμενα κατ' αυτό τον τρόπο πλήρως εξαρτώμενα από την πολιτική εξουσία, η οποία θα ενταθεί σ' αυτά όταν τους αναγνωριστεί το δικαίωμα του γάμου, καθώς αυτός αποτελεί τον βασικό θεσμό μέσα από τον οποίο τα κράτη έχουν πρόσβαση στις ιδιωτικές ζωές των υποκειμένων και τις κανονικοποιούν (Warner 1999: 85, 96). Παράλληλα, όπως υποστηρίζει η P. Ettelbrick, ο γάμος θα εντάξει τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα στο γενικό ρεύμα, στερώντας τους την ορατότητα τους (Ettelbrick 1989 στο Γιαννακόπουλος 2012: 190).

Η πιο ουσιαστική αλλαγή στην περίπτωση της θεσμοθέτησης των γάμων των ομοφυλοφίλων θα είναι, ωστόσο, πως θα κατασκευαστεί μια εκ νέου διάκριση. Εφόσον επιτραπεί η τέλεση γάμων στα ομόφυλα ζευγάρια, τα άτομα εκείνα που θα επιλέξουν να παντρευτούν θα περάσουν σε μια προνομιακή θέση απέναντι σ' εκείνα που θα αποφασίζουν να μην παντρευτούν. Ιδιαίτερα εκείνοι που διαφωνούν με τον θεσμό του γάμου, όπως τα αυτοπροσδιοριζόμενα ως “queer” υποκείμενα τα οποία έρχονται διαρκώς σε ρήξη με την ετεροκανονικότητα, θα περάσουν σε ένα νέο καθεστώς διάκρισης και στιγματισμού (Warner 1999: 110-111). Αντίστοιχη ρητορική έχει ασκηθεί στην Ελλάδα από queer ομάδες όπως η “Queericulum Vitae”, τα μέλη της οποίας, σε αντίθεση με όργανα όπως η ΟΛΚΕ, η οποία διεκδικεί τα τελευταία χρόνια τη θεσμοθέτηση ομόφυλων γάμων (Γιαννακόπουλος 2012: 188), ασκεί έντονη κριτική στον γάμο, υποστηρίζοντας πως τα ομόφυλα υποκείμενα θα πρέπει να προσανατολιστούν σε άλλες λύσεις διεκδίκησης των δικαιωμάτων τους που θα απέχουν από το ετεροκανονιστικό πρότυπο ιεράρχησης των σχέσεων που προσφέρει ο γάμος (Γιαννακόπουλος 2012: 191-192), ρητορική που ασκήθηκε παραπάνω κι από τον Χρήστο. Από την άλλη, βέβαια, η αναγνώριση του δικαιώματος για γάμο θα λειτουργήσει παράλληλα κι ως αναγνώριση στα ομόφυλα υποκείμενα της ελεύθερης επιλογής για το αν θα παντρεύονται ή όχι (Warner 1999: 132). Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πάντως, η ετεροσεξουαλική κανονικότητα τείνει να ασκεί εξουσιαστικό έλεγχο και να καθορίζει υπό τη μορφή αντίστιξης τη δυνατότητα της επιλογής των ομοφυλόφιλων, καθώς ακόμη κι αν αυτοί καταφέρουν να δημιουργήσουν μια δική

τους οικογένεια, αυτή πάντοτε θα υπόκειται στον κοινωνικό έλεγχο που ασκούν οι ετεροφυλόφιλοι (Lewin 1995: 114).

Προχωρώντας πέρα από τον γάμο, το σημαντικότερο στοιχείο μιας ομογονεϊκής οικογένειας αποτελεί η τεκνοποιία, ζήτημα το οποίο τίθεται εξαρχής στην πλοκή της σειράς. Στη μέση του πρώτου επεισοδίου, ο Brian λαμβάνει ένα τηλεφώνημα ότι η λεσβία φίλη του, η Lindsay, στην οποία έχει δωρίσει το σπέρμα του, γεννά. Αμέσως κινητοποιείται και πηγαίνει στο μαιευτήριο μαζί με τον Justin, με τον οποίο είχε μόλις συνευρεθεί ερωτικά, και τον κολλητό παιδικό του φίλο τον Michael. Στα πλάνα που ακολουθούν βλέπουμε τους τρεις ήρωες να φτάνουν στην κλινική και μέσα από μια γρήγορη εναλλαγή πλάνων τα οποία εστιάζουν στην κίνηση τους στον χώρο, άλλοτε να τρέχουν χαρούμενοι κι άλλοτε να βαδίζουν με αγωνία. Η εστίαση δίνεται στις εκφράσεις του Brian, ο οποίος αποτελεί και τον πυρήνα της αφήγησης του επεισοδίου. Μέσα από την σκηνοθετική επιλογή της διαδοχής των πλάνων, η οποία υποδηλώνει τη δράση των ηρώων, δίνεται η ψευδαίσθηση της αμεσότητας στο τηλεοπτικό κείμενο, καθώς δίνεται η δυνατότητα στον θεατή να μετάσχει στην εξέλιξη και ειδικά να γίνει μάρτυρας της επίδρασης που αποκτά η ανακοίνωση της επικείμενης πατρότητας του στον Brian (Fairclough 1995: 39).

Αργότερα στο ίδιο επεισόδιο, κι αφού έχει επισκεφτεί τον γιο του, ο φακός εντοπίζει τον ήρωα στην ταράτσα της κλινικής να καπνίζει. Σύντομα τον συναντά ο Michael με τον οποίο συζητούν τον προβληματισμό του Brian για τη νέα του ιδιότητα ως γονέα. Ο νεαρός άντρας αναγνωρίζει πως βρίσκεται σε μια μεταίχμιακή στιγμή, καθώς θα πρέπει πλέον να αναλάβει ευθύνες που μέχρι πρότινος δεν τον αφορούσαν. Για να καταστεί ακόμη σαφέστερο το εννοιολογικό περιεχόμενο της ρητορικής του ήρωα, μάλιστα, ο Michael του υπενθυμίζει την παρουσία του ανήλικου Justin ζητώντας του δηκτικά να του εξηγήσει τον λόγο που ο φίλος του τον έφερε μαζί του στη κλινική. Σύντομα ο Brian ανεβαίνει στο πεζούλι αντικρίζοντας -και μέσα από τα δικά του μάτια κι ο θεατής- την αντίστιξη μεταξύ της παλιάς και της νέας του ταυτότητας ως γονιού. Η ανάβαση του ήρωα φαίνεται να λειτουργεί σκηνοθετικά ως απεικόνιση του ψυχισμού του και της οριακής συνθήκης την οποία βιώνει. Πίσω του βρίσκεται η κλινική, η πεζή πραγματικότητα, ενώ μπροστά του το κενό. Εικόνα και λόγος, όπως ο τελευταίος προέρχεται από την ρητορική τόσο του Brian όσο και του Michael, φαίνεται να λειτουργούν παράλληλα με στόχο την κατανόηση εκ μέρους του θεατή της εξέλιξης της πλοκής. Το συμβολικό μήνυμα της εικόνας, δηλαδή, όπως έχει υποστηρίξει ο R. Barthes, έγκειται στο γλωσσικό επίπεδο, το οποίο εμπεριέχει τα

συμπυκνωμένα νοήματα που αφορούν τον εαυτό (Barthes 1999α: 37), σε ένα επίπεδο σημείων, τα οποία είναι τόσο ορατά όσο και ακουστικά (Burgin 1999: 44).

Ο Μιχάλης, ο οποίος σκέφτεται συχνά την πιθανότητα να κάνει οικογένεια λέει πως

«δε ξέρω αν θα μπορέσω, αλλά η παρένθετη μητέρα είναι ο μόνος τρόπος πέρα από την υιοθεσία. Και η υιοθεσία είναι πολύ δύσκολη για τους straight πόσο μάλλον για μας. Θα ήθελα να αποκτήσω ένα παιδί κάποια στιγμή, αλλά μιας και δε πηγαίνω με γυναίκες αυτός θα ήταν ο μόνος τρόπος. [...] Είναι ωραίο αυτό που κάνουν ο Brian κι η Lindsay. Είναι φίλοι και τώρα γίνονται οικογένεια με αυτό τον τρόπο. Κάπως έτσι νομίζω πως θα το 'κανα κι εγώ. Θα έβαζα μια καλή μου φίλη να κυφορήσει».

Η Αιμιλία, από την άλλη, υποστηρίζει πως

«είναι καλό να μπορείς να έχεις την επιλογή να κάνεις το δικό σου παιδί. Όχι μέσω της υιοθεσίας. Να έχει τα δικά σου γονίδια, να μπορεί να σου μοιάζει. [...] Μεταξύ σοβαρού κι αστείου το έχω συζητήσει με την κοπέλα μου και έχουμε πει πως αν έρθει κάποια στιγμή η ώρα που θα το αποφασίσουμε να κάνουμε παιδιά, μάλλον θα στραφούμε σε κάποιον φίλο μας. Να τον ξέρουμε, να μπορεί να είναι εκεί. Δε θα ήθελα κάποιον άγνωστο δότη σπέρματος που το μόνο που θα ξέρω θα είναι ένας αριθμός».

Την θέση των δύο πληροφορητών φαίνεται να υποστηρίζει και η Λένα, η οποία αν και αρκετά νεότερη, λέει πως

«Σκέφτομαι πώς θα είναι να αποκτήσω παιδί κάποια στιγμή. Να είμαι με την κοπέλα μου και να έχουμε και τα παιδιά μας. Καλά, είμαι πολύ μικρή ακόμη, αλλά το γεγονός πως έχω την επιλογή με κάνει χαρούμενη. Βλέπω τις δύο λεσβίες στη σειρά πόσο χαρούμενες είναι και σκέφτομαι πως κι εγώ θα ήθελα να το έχω αυτό. [...] Λεπτομέρειες δε μπορώ να σου πω τώρα για το πώς το σκέφτομαι να γίνεται, αλλά ίσως να έβαζα κι εγώ έναν gay φίλο μου να βοηθήσει με τον τρόπο του. Έτσι θα ήταν σαν να γινόμασταν όλοι μαζί οικογένεια».

Η εμφάνιση των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής οδήγησε αδιαμφισβήτητα στο «άνοιγμα» του πεδίου της συγγένειας, καθώς μέσω αυτών κατέστη εφικτή η ανάδυση και νέων μορφών οικογενειακότητας, οι οποίες δεν μπορούσαν να υπάρξουν στον ίδιο βαθμό στο παρελθόν, όπως από υπογόνιμα ζευγάρια, καθώς και από ομοφυλόφιλους άντρες και γυναίκες που χρησιμοποιώντας αυτές τις νέες μεθόδους θα μπορούσαν πλέον να δημιουργήσουν με μεγαλύτερη ευκολία τις δικές τους οικογένειες. Μέσω αυτών των εξελίξεων, επιπροσθέτως, ήρθαν σε ευθύ διάλογο τα πεδία της Συγγένειας και των κοινωνικών φύλων, ενώ επίσης τέθηκε υπό νέας βάσης

και το ζήτημα της διάκρισης μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού στην ανθρωπολογική ανάλυση (Καντσά 2006α: 75). Κύρια αναλύτρια των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής υπήρξε η M. Stathern, η οποία ακολούθησε τα θεωρητικά χνάρια του Schneider και στάθηκε κριτικά, όπως κι εκείνος στη «βιολογικοποίηση» που είχε υποστεί η συγγένεια και στην αξιολογική υπερτίμηση των εξ' αίματος συγγενειακών σχέσεων.

Ορίζοντας τη συζήτηση για τη συγγένεια ως την αναφορά στους τρόπους με τους οποίους οι κοινωνικές διευθετήσεις βασίζονται στις φυσικές διαδικασίες και παρέχουν το πολιτισμικό τους πλαίσιο, η Strathern εισάγει στην προβληματική της το νέο στοιχείο που έχει εισέλθει στην άρθρωση οικογενειακών σχέσεων που είναι η υποβοήθηση, όπως αυτή προκύπτει μέσα από τις Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής, τις πρακτικές εκείνες δηλαδή που επιτρέπουν στα υποκείμενα που μέχρι τότε δεν μπορούσαν να αποκτήσουν παιδιά να κάνουν τα δικά τους παιδιά, όπως λ.χ. η *in vitro* τεκνοποίηση, ή η παρένθετη μητρότητα. Η διαδικασία αυτή, μάλιστα, φαίνεται να κινείται σε δύο άξονες, όπου από τη μια αφορά την ιατρική υποβοήθηση της συγγένειας, ενώ από την άλλη αφορά τη νομική υποβοήθηση της αναγνώρισης του τι συνιστά κοινωνικά οικογένεια, των νομοθετικών προβλέψεων και ρυθμίσεων, δηλαδή, που αφορούν το ποιοι μπορούν να κάνουν χρήση αυτών των νέων μεθόδων³². Η χρήση αυτών των μεθόδων ανατρέπει τη μέχρι πρότινος δεδομένη δομή της αιματοσυγγένειας, καθώς αυτές μέσω της «τεχνότητας» εισάγουν το στοιχείο της αβεβαιότητας με αποτέλεσμα να εγείρουν ερωτήματα περί της ηθικής τους, αφ' ενός λόγω της ανατροπής που συντελείται, όσο και της πιθανής εμπορευματοποίησης που μπορούν να εμπιπτουν στη χρήση αυτών των μεθόδων, ιδιαίτερα εκείνων στις οποίες εμπλέκονται πέρα από το ζευγάρι των «βιολογικών» γονέων και άλλα υποκείμενα, όπως λ.χ. η ετερόλογη τεχνητή γονιμοποίηση ή -κυρίως- η παρένθετη μητρότητα, η οποία, ωστόσο, επιτρέπεται σε ελάχιστα κράτη (Ragoné 1996: 353, Strathern 2008 [1992]: 62, 67, 69, 71-72, 76-78, 87-89, 97-98, Τουνταςάκη 2008: 78).

Η παρένθετη μητρότητα, στην οποία στέκονται οι *gay* πληροφορητές, αποτελεί στις Η.Π.Α., ένα πολύ γνώριμο ζήτημα, κυρίως εξαιτίας του αριθμού δικαστικών υποθέσεων που αφορούν τα νομικά ερείσματα που μπορεί να έχει η σχέση της παρένθετης με το παιδί που κυφορεί (Ragoné ό.π.: 352), ενώ και στην

³² Για τη νομοθετική διάσταση των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής καθώς και για περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά τις μεθόδους, βλ. ενδεικτικά Κριάρη-Κατράνη 2002 και Τουνταςάκη 2013.

Ελλάδα αποτελεί μια θεματική που απασχολεί αρκετά³³. Το ιδιαίτερο, ωστόσο, στο τηλεοπτικό κείμενο είναι πως δεν εμφανίζεται μία παρένθετη μητέρα, αλλά, αντίθετα, η ύπαρξη ενός πατέρα, ο οποίος δωρίζοντας το σπέρμα του σε ένα ζευγάρι άτεκνων λεσβιών τις βοηθά στην δημιουργία της οικογένειάς τους, μία σχέση που θα παραμείνει στον χρόνο, καθώς αφορά την προσφορά γενετικού υλικού, κι όχι την απλή εργαλειακή χρήση μιας παρένθετης. Ιδιαίτερη σημασία στο πεδίο της παρένθετης μητρότητας, αλλά και της επιλογής δωρητή σπέρματος, όπως θα φανεί, κατέχει η επιλογή εκ μέρους των μελλοντικών γονιών του ατόμου εκείνου που θα συμβάλλει στη διαδικασία τεκνοποίησης. Στην περίπτωση της παρένθετης μητρότητας, η επιλογή μπορεί να γίνει είτε «ανοικτά», με την επιλογή να μπορεί να γίνει και από τα δύο μέρη -είτε τους γονείς είτε την παρένθετη δηλαδή- με τις σχέσεις τους να είναι στενές καθ' όλη τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, είτε «κλειστά», με την επιλογή να γίνεται αποκλειστικά από τους γονείς βάσει πληροφοριών που τους παρέχονται (Ragoné 1996: 353). Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση της δωρεάς σπέρματος. Τόσο στην σειρά, όσο και στις συνεντεύξεις τα ομόφυλα υποκείμενα τείνουν να επιλέγουν εκείνα τα άτομα στα οποία θα εμπιστευτούν την κατασκευή των οικογενειών τους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στην προκειμένη περίπτωση η διαδικασία επιλογής δότη σπέρματος στην οποία προβαίνουν η Melanie και η Lindsay όταν αποφασίζουν να αποκτήσουν και δεύτερο παιδί στον τρίτο κύκλο. Όπως και στο πρώτο τους παιδί, έτσι και τώρα αποφασίζουν να στραφούν σε κάποιον από τους gay φίλους τους. Ωστόσο, αν κι αρχικά επιθυμούσαν όλα τα παιδιά τους να έχουν τον ίδιο

³³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ορατότητας του ζητήματος της παρένθετης μητρότητας στον δημόσιο λόγο αποτελεί η εμφάνιση τέτοιων ζητημάτων στην τηλεοπτική οθόνη κι ιδιαίτερα σε προγράμματα μυθοπλασίας. Στην Ελλάδα, η πρώτη καταγραφή έντονης συζήτησης γύρω από την παρένθετη μητρότητα στο επίπεδο του καθημερινού λόγου αποτέλεσε η κοινωνική σειρά «Στη σκιά του φεγγαριού», η οποία προβλήθηκε από τον τηλεοπτικό σταθμό Mega channel κατά την περίοδο 2004-2005. Όπως αναφέρεται σχετικά, η σειρά, η οποία αφορά δύο φίλες η μία εκ των οποίων γίνεται παρένθετη μητέρα του παιδιού της άλλης, «δίχασε το κοινό, θέτοντας για πρώτη φορά τον προβληματισμό για την παρένθετη μητρότητα. Το μεγάλο δίλημμα για το ποια μητέρα δικαιούται να κρατήσει το παιδί, η φυσική ή η ανάδοχη, έγινε για καιρό αντικείμενο ευρύτερης συζήτησης» (http://www.retrodb.gr/wiki/index.php/Στο_φως_του_φεγγαριού, ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 19/5/2014). Σημαντικό είναι, βέβαια, να αναφέρουμε πως η παρένθετη μητρότητα έχει απασχολήσει τον δημόσιο λόγο στην Ελλάδα καθ' ολοκληρίαν έως και σήμερα μόνο στα πλαίσια ετεροφυλόφιλων σχέσεων.

βιολογικό πατέρα, εντούτοις, απογοητευμένες από την γενική απροθυμία του Brian να δεσμευτεί με την ιδέα της οικογένειας, καθώς κι εξαιτίας του ότι αρχικά ο Brian διαφώνησε να παραχωρήσει τα γονεϊκά του δικαιώματα στη Melanie, οι δύο ηρωίδες αποφασίζουν να παρακάμψουν τον Brian. Καθισμένες στο μπαρ του εστιατορίου που συχνάζει η παρέα, οι δύο γυναίκες κοιτούν τους gay φίλους τους και σκέφτονται ποιος από αυτούς θα ήταν ο καλύτερος πατέρας για το παιδί τους. Αποκλείοντας όλους τους υπόλοιπους, στο τέταρτο επεισόδιο του τρίτου κύκλου, καταλήγουν στον Michael, ο οποίος, όπως λένε είναι «τρυφερός και δεσμεύεται με τα παιδιά». Αυτό που παρατηρούμε, εν ολίγοις, είναι πως η σύλληψη σχεδιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε η ιατρική υποβοήθηση να περιοριστεί απλώς στο τεχνικό της κομμάτι. Η επιλογή, τόσο εδώ, όσο και στους πληροφορητές, γίνεται καταφεύγοντας στο ανεπίσημο δίκτυο των φίλων κάτι που παρατηρεί κι η Bonaccorso στη δική της έρευνα (Bonaccorso 2009: 96, υποσημ. 9), μέσω ενός συνδυασμού «κλειστού» και «ανοιχτού» τύπου, ο οποίο στη σειρά στοιχειοθετείται στο γεγονός ότι η επιλογή των δύο ηρωίδων αφ' ενός στηρίζεται βάσει επιμέρους κριτηρίων, όπως η πιθανή συναισθηματική εμπλοκή του δότη με το παιδί, ενώ παράλληλα λόγο έχει και ο ίδιος ο δότης, ο Michael, ο οποίος αποφασίζει να βοηθήσει τις δύο φίλες του.

Σημαντικό είναι, επίσης, και το γεγονός πως τόσο στη σειρά, όσο και στη ρητορική των πληροφορητών ανιχνεύουμε έντονα την επιμονή των υποκειμένων να αποκτήσουν παιδιά με τα οποία θα συνδέονται βιολογικά. Παρά το γεγονός πως υπάρχει η διέξοδος της υιοθεσίας, η οποία αν κι δύσκολα επιτυχημένη, θα μπορούσε να λειτουργήσει θετικά προς την δημιουργία οικογένειας για αυτά, τα υποκείμενα προτιμούν τα παιδιά τους να έχουν «τα δικά τους γονίδια και να μπορούν να τους μοιάζουν» όπως υποστήριξε η Αιμιλία. Αυτό που προκύπτει, βάσει αυτών, είναι η ξεκάθαρη πρωτοκαθεδρία του βιολογικού και του δυτικού μοντέλου πρόσληψης της συγγένειας, κατά το οποίο η βιολογική σύνδεση υπερτερεί οποιασδήποτε άλλης (Weston 1991: 34, Ragoné 1996: 358, Strathern 2008 [1992]: 69, 71, 87) στο εννοιολογικό ρεπερτόριο των υποκειμένων. Όπως υποστηρίζει κι ο D. Schneider (1972:45 στο Ragoné 1996: 358), «τα βιολογικά στοιχεία έχουν κυρίως συμβολική σημασία, η οποία δεν έγκειται καθόλου στη βιολογία». Οι Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής, βέβαια, τεκμαίρονται στην επιθυμία των ζευγαριών να αποκτήσουν τα δικά τους παιδιά, με τα οποία θα συνδέονται βιολογικά (Strathern 2008 [1992]: 72). Επιπροσθέτως, η επιμονή τόσο των queer ηρώων της σειράς όσο και των πληροφορητών να αποκτήσουν παιδιά με τα οποία θα μοιράζονται κοινά γονίδια

συνδέεται έντονα με το γεγονός πως οι δεσμοί αίματος στις δυτικές κοινωνίες συμβολίζουν τη φύση του ατόμου και, κατά συνέπεια, η βιολογική σύνδεση μεταξύ παιδιού και γονιού είναι μη αναστρέψιμη και αποτελεί την κοινωνική κατάσταση του ατόμου, η οποία δεν μπορεί να αλλάξει, καθώς θεωρείται ότι απονέμει ταυτότητα στο παιδί (Strathern 2008 [1992]: 78-79, 87-89). Ακόμη κι αν, μάλιστα, όπως συμβαίνει στη σειρά, τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα έχουν τη δυνατότητα να επιλέξουν συγκεκριμένα γενετικά χαρακτηριστικά που θέλουν να έχει το παιδί τους, η βάση της τεκνοποιίας μέσα από την προσφυγή σε Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής παραμένει η βιολογία, ακόμη κι αν αυτή υφίσταται έλεγχο (Strathern 2008 [1992]: 96).

Προχωρώντας, κρίνεται απαραίτητο να σταθούμε και σε μια ακόμη πτυχή των Νέων Τεχνολογιών Αναπαραγωγής. Όπως έχει υποστηριχθεί από εκπροσώπους της φεμινιστικής ρητορικής, οι τεχνικές αυτές φαίνεται να προβάλλουν μια «επιτασόμενη γονιμότητα». Παρά το γεγονός ότι αποτέλεσμα αυτών των τεχνικών δεν είναι η θεραπεία της υπογονιμότητας αλλά αντίθετα η αποκατάσταση της ατεκνίας, στα πλαίσια του δυτικού μοντέλου σκέψης περί συγγένειας όπου πίσω από την απόκτηση ενός παιδιού υπολανθάνει η προσωπική καταξίωση, η δυνατότητα όλων πλέον -σχεδόν- να αποκτήσουν παιδιά συνηγορεί στο να καθίσταται η προσφυγή στις Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής ως απαραίτητη για τα υποκείμενα που δεν μπορούν να αποκτήσουν αλλιώς παιδιά, καθιστώντας εν τέλει την υποβοήθηση μια υποβοήθηση όχι της φυσικής τεκνοποίησης, αλλά της ανθρώπινης επιθυμίας (Stathern 2008 [1992]: 101-102). Αυτό το βλέπουμε να συμβαίνει στο παράδειγμα των δύο ηρωίδων, καθώς η απόφαση τους να αποκτήσουν παιδί νομιμοποιείται στη δυνατότητα τους να προσφύγουν στην εξωσωματική γονιμοποίηση. Αντίστοιχα, παράλληλα με την Lindsay και τη Melanie, την απόκτηση παιδιού σκέφτονται και ο Ben με τον Michael, οι οποίοι τελικά αποκτούν, βέβαια, παιδί υιοθετώντας ο Michael τον έφηβο Hunter. Αντίστοιχη ρητορική εντοπίσαμε και στα λόγια των πληροφορητών, όπως στην περίπτωση της Λένας, η οποία υπογράμμισε πως την χαροποιεί το γεγονός ότι έχει την επιλογή να αποκτήσει παιδί παρά την σεξουαλικότητα της.

Σημαντικό είναι, συνεχίζοντας, να υπογραμμιστεί και το γεγονός πως η επιλογή δημιουργίας οικογένειας, καθώς κι η επιλογή και η πρόσβαση σε Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής δεν είναι εξίσου εύκολες σε όλους. Όπως υποστήριξε ο Ερρίκος, ένας τριαντάχρονος gay άνδρας που συγκατοικεί εδώ και χρόνια με τον σύντροφο του στην Αθήνα, «μπορεί να σου δίνεται η επιλογή να αποκτήσεις παιδί με

μια παρένθετη, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι μπορούμε όλοι να το κάνουμε. Εγώ είμαι άνεργος κι ο σύντροφος μου παίρνει πεντακόσια ευρώ το μήνα. Πού θα τα βρω τα λεφτά για να το κάνω;». Εν ολίγοις, η επιλογή δεν είναι τόσο ελεύθερη για τα ομόφυλα υποκείμενα, τα οποία παρά τους νομικούς περιορισμούς στους οποίους θα σταθούμε στη συνέχεια της ενότητας, έχουν να αντιμετωπίσουν και παράγοντες όπως η οικονομική κατάσταση τους, καθώς και την ύπαρξη δικτύων στα οποία θα μπορούν να προσφύγουν για να κατορθώσουν να αποκτήσουν παιδί (Weston 1991: xv-xvi). Μπορεί, δηλαδή, στη σειρά το ζήτημα της δημιουργίας οικογένειας να μοιάζει σχετικά εύκολο, όμως, η πραγματικότητα φαίνεται να διαφέρει από το τηλεοπτικό κείμενο. Η ιστορία ενός ομόφυλου ζευγαριού που προσπαθεί να αποκτήσει παιδί μπορεί να είναι ανθρωπομορφική και κατά συνέπεια να είναι εύκολο να ταυτιστεί ο θεατής με την πλοκή (Murley 1999: 382), ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός πως οι δύο ηρωίδες είναι λευκές, μέσης και ανώτερης κοινωνικής τάξης με σχετική οικονομική ευχέρεια, συνθήκη η οποία δεν αντιπροσωπεύει όλα τα ομόφυλα υποκείμενα. Οι Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής, πάντως, έχουν αδιαμφισβήτητα ανοίξει το πεδίο της συγγένειας. Αυτό που μένει, ωστόσο, να δούμε είναι το πώς βιώνουν τα ομόφυλα υποκείμενα τις συγγενειακές σχέσεις που δημιουργούν.

Στους πέντε κύκλους της σειράς παρατηρούμε τις ζωές πολλών ζευγαριών. Μεταξύ αυτών βρίσκουμε τη σχέση της Lindsay με τη Melanie, οι οποίες είναι και οι μόνες που αποκτούν μια «ολοκληρωμένη» -κατά την στενή έννοια- οικογένεια, καθώς αποκτούν παιδί, τις σχέσεις του Michael με τον David και -κυρίως- με τον Ben, εκείνη του Brian με τον Justin, και τέλος τη βραχύβια σχέση μεταξύ του Emmet και του Ted. Όλες αυτές οι σχέσεις, αν εξαιρέσουμε την τελευταία η οποία λαμβάνει έναν αρκετά περιορισμένο χώρο στην πλοκή της σειράς, αποτυπώνουν στην τηλεοπτική οθόνη μια αναπαράσταση των ερωτικών σχέσεων που συνάπτουν ομόφυλα υποκείμενα, καθώς και των ζητημάτων που ανακύπτουν στη καθημερινότητα των ομόφυλων ζευγαριών. Η εστίαση, όπως είναι λογικό, θα δοθεί στην περίπτωση της σχέσης μεταξύ των δύο λεσβιών ηρωίδων καθώς εξαιτίας της ύπαρξης των παιδιών που αποκτούν, μέσω της δικής τους σχέσης παρατηρούμε και τη μεγαλύτερη διακύμανση όσον αφορά τις θεματικές που σχετίζονται με τα ομόφυλα ζευγάρια.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, βέβαια, το γεγονός πως η εστίαση σε ζητήματα οικογενειακότητας δίνεται στη σειρά στο ζευγάρι των δύο λεσβιών ηρωίδων, οι οποίες αποτελούν τους μόνους ήρωες που προχωρούν σε τεκνοποιία. Το γεγονός αυτό

φαίνεται να συνδέεται άμεσα με την ασυμμετρία που επικρατεί υπέρ της θέσης της μητέρας έναντι του πατέρα (Strathern 20008 [1992]: 83), η οποία αποτελεί απότοκο της κεντρικής θέσης στις δυτικές κοινωνίες πως η γυναίκα ταυτίζεται φυσικά με τη μητρότητα, ζήτημα στο οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, άσκησε έντονη κριτική το φεμινιστικό κίνημα (Lewin 1995: 103-104, 107). Η ταυτολογία μεταξύ γυναικείας φύσης και μητρότητας φαίνεται, δηλαδή, να προβάλλεται έντονα και στη σειρά με την επιλογή των δημιουργών να στηρίζουν τις πλοκές της ιστορίας που αφορούν την τεκνοποιία στους δύο κεντρικούς γυναικείους ομοφυλόφιλους χαρακτήρες, ως εάν το παιδί αποτελεί ένα καθαρά γυναικείο θέμα. Η άποψη αυτή φαίνεται να συντηρεί την διάκριση μεταξύ φύσης και πολιτισμού, του διπολικού εκείνου σχήματος που κατέτασσε τις γυναίκες στο πρώτο σημείο του διπόλου και τους άνδρες στο δεύτερο νομιμοποιώντας την μεταξύ τους ασυμμετρία. (Μπακαλάκη 1994: 16-19). Όπως ο πολιτισμός, δηλαδή, υποτάσσει τη φύση, έτσι και οι άντρες καθυποτάσσουν τις γυναίκες, οι οποίες είναι δέσμιες της βιολογίας τους, δεδομένου ότι εξαιτίας ακριβώς των λειτουργιών τους (γέννα και ανατροφή παιδιών) βρίσκονται πιο κοντά στη φύση. Μάλιστα, η στενή επαφή τους με τα μικρά παιδιά, τα οποία δεν έχουν κοινωνικοποιηθεί ακόμη κι άρα μετέχουν της φύσης και όχι του πολιτισμού, τις κατατάσσει ακόμη πλησιέστερα της φύσης. Βέβαια, παράδοξο αποτελεί πως τα παιδιά πρέπει να ξεφύγουν από τη μιαιρότητα της γυναίκας που ταυτίζεται με τη φύση, δεδομένου ότι η ίδια η ανατροφή των παιδιών λειτουργεί καθοριστικά για την τοποθέτηση της γυναίκας στον κόσμο της «φύσης» (Μπακαλάκη 1994: 20-21, 81-85, Παπαταξιάρχης 2006: 31). Παράλληλα, το γεγονός πως οι gay άνδρες δεν προχωρούν σε τεκνοποιία στη σειρά φαίνεται να ανάγεται στην άποψη που κυριαρχεί γι' αυτούς ότι οι σχέσεις που συνάπτουν είναι ασταθείς και δεν διαρκούν στο χρόνο (Weston 1995: 87), όπως, αντίστοιχα, και στο ναρκισιστικό ιδεώδες των gay ανδρών που είναι εξίσου έντονο στον δημόσιο Λόγο και σχετίζεται με την στερεοτυπική παρουσίαση τους ως υποκειμένων που τους ενδιαφέρουν μόνο η εμφάνιση τους και οι απολαύσεις (Weston 1991: 153, 156), συνθήκες που δυσχεραίνουν αν μη τι άλλο την τεκνοποιία και τη συγκρότηση οικογενειών.

Προχωρώντας, οφείλουμε να σταθούμε στους τρόπους με τους οποίους αναπαρίσταται η σχέση μεταξύ των δύο υποκειμένων που απαρτίζουν ένα ομόφυλο ζευγάρι. Στην περίπτωση της Melanie και της Lindsay, οι ρόλοι μεταξύ τους αναπαρίστανται αυστηρά καθορισμένοι, στα πλαίσια μιας butch/femme λογικής. Καθ' όλη τη σειρά, η Melanie παρουσιάζεται να έχει τον εκτελεστικό ρόλο, εκείνον

που συνήθως έχουν οι πατέρες, καθώς είναι εκείνη που εργάζεται και συντηρεί την οικογένεια, ενώ η Lindsay φαίνεται να κατέχει τον εκφραστικό ρόλο της μητέρας (Παπαταξιάρχης 2006: 27). Παρά το γεγονός, βέβαια, πως μια ομόφυλη γονεϊκότητα δεν μπορεί να προσδιοριστεί με όρους μητρότητας/πατρότητας τόσο ξεκάθαρα όσο στο κυρίαρχο δυτικό λεξιλόγιο (Bonaccorso 2009: 92), η αναπαράσταση των δύο ηρωίδων στη σειρά είναι τέτοια που χρειάζεται προβληματοποίηση. Άλλωστε, το ζήτημα της κατανομής των ρόλων εντός του νοικοκυριού τίθεται και στην πλοκή της σειράς μέσω της Lindsay, η οποία στο δεύτερο επεισόδιο του τρίτου κύκλου κατηγορεί την σύντροφο της πως «φέρεται σαν πατέρας». Όπως υποστηρίζουν η Susan Ardill και η Sue O'Sullivan, οι όροι "butch" και "femme" οι οποίοι αφορούν τις ταυτότητες των λεσβιών γυναικών είναι ασαφείς και αφορούν ένα ευρύ φάσμα πραγμάτων, όπως η ενδυμασία, η συμπεριφορά και οι ρόλοι που αναλαμβάνει κάθε λεσβία γυναίκα στη ζωή της, ενώ, συχνά, χρησιμοποιούνται και μεταφορικά για να υποδηλώσουν τις σχέσεις εξουσίας ανάμεσα σ' ένα ζευγάρι λεσβιών (Ardill & O'Sullivan 1990:80 στο Innes&Lloyd 1996: 11).

Όπως όλοι οι όροι, βέβαια, έτσι και η διάκριση μεταξύ "butch" και "femme" λεσβιακής ταυτότητας έχει υποστεί αλλαγές μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Κατά τις δεκαετίες του '60 κι '70, για παράδειγμα, ο φεμινιστικός λόγος αντιμετώπιζε τη διάκριση αυτή ως απομίμηση των σχέσεων της πατριαρχίας. Θεωρούσαν πως η "butch" λεσβία αποτυπώνει έναν ανδροπρεπή εαυτό, ενώ όσες λεσβίες ταυτοποιούνταν ως "femme" θεωρούνταν ότι ξεπουλούσαν εαυτές στα παραδοσιακά θηλυπρεπή πρότυπα (Innes&Lloyd 1996: 12). Παράλληλα, διατυπώθηκαν απόψεις που προβληματοποίησαν ακόμη πιο έντονα τη "butch" και "femme" λεσβιακή ταυτότητα. Σύμφωνα με την Sue-Ellen Case, η οποία επηρεάστηκε από την θεωρία της Joan Riviere περί μασκαράτας, κάθε γυναικεία έκφραση αποτελεί μια μασκαράτα. Η butch λεσβία αναπαριστά την ύπαρξη του πέους, ενώ η femme αναπαριστά στη butch την έλλειψη πέους, τη γυναικεία φύση (Case 1993: 300). Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, πάντως, η έντονη διάκριση μεταξύ "butch" και "femme" ταυτότητας φαίνεται να απασχολεί έντονα τις λεσβίες γυναίκες.

Όπως υποστηρίζει η Κική, *«δεν είναι απαραίτητο να είσαι ή το ένα ή το άλλο. Κι ούτε φυσικά σημαίνει πως όποια ντύνεται λιγότερο θηλυπρεπώς θέλει να είναι άντρας ή κυρίαρχη σε μία σχέση. Είναι ζήτημα προσωπικού γούστου κι έκφρασης του εαυτού. Εμένα π..χ δε με εκφράζει να ντυθώ σαν ζέκωλο και να βγω έξω. Προτιμώ να βάλω παντελόνι και πουκάμισο. Αυτό όμως δε σημαίνει πως σε μια μου σχέση θα είμαι*

ο άντρας. Είμαι μια γατούλα εγώ... (γελάει)». Η Αλεξάνδρα, από την άλλη, η οποία στα τριάντα της χρόνια έχει κάνει αλλαγές στο στυλ και τη συμπεριφορά της λέει πως

«κακά τα ψέματα. Αν η άλλη αισθάνεται το απόλυτο θηλυκό δε θα βάλει το παντελόνι και τα άρβυλα και θα βγει έξω. Θα ντυθεί πιο εκλεπτυσμένα για να τονίσει τη θηλυκότητα της. Εγώ από την άλλη δε νιώθω έτσι. Γουστάρω να ντύνομαι πιο απλά. Πέρασα και τη φάση του κοντού μαλλιού κάποια φάση στο Λύκειο κι είχα πιο κοντό μαλλί κι απ' τους συμμαθητές μου. Αλλά τώρα δε μου λέει κάτι. Δεν είμαι άντρας. Είμαι γυναίκα που μου αρέσουν οι γυναίκες. [...] Καλά, στη σειρά το έχουν υπεραπλουστεύσει λίγο. Δηλαδή βλέπεις τη μία καθαρή butch και την άλλη femme του κερατά, νοικοκυρούλα, ζανθιά που κάθεται στο σπίτι και μεγαλώνει το παιδάκι της. Δεν είναι έτσι στην πραγματικότητα. Άσε που αν το πάρεις στη δική μου περίπτωση, μάλλον butch με λες και γουστάρω butch».

Η ρητορική της Αλεξάνδρας, η οποία προβαίνει σε μία κριτική ανάγνωση του τηλεοπτικού κειμένου μας οδηγεί σε ένα από τα κυριότερα ζητήματα που αφορούν την συμπληρωματικότητα των ταυτοτήτων των υποκειμένων που απαρτίζουν ένα ομόφυλο ζευγάρι, καθώς και την αναπαράσταση τους από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Όπως υπογραμμίζει η Gayle Rubin, οι “butch” λεσβίες συχνά αναλύονται και γίνονται αντιληπτές σε συνάρτηση με τις “femme” λεσβίες, ως αν η μία ταυτότητα αποτελεί συμπληρωματική αντανάκλαση της άλλης. Κι ενώ, η επιθυμία μιας butch λεσβίας ταυτίζεται πάντα με μια femme, η ερωτική επιθυμία για butch παραμένει αθέατη (Rubin 1992: 472 στο Innes&Lloyd 1996: 25). Σ’ αυτή τη συνθήκη οδηγεί και το γεγονός πως στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης οι αναπαραστάσεις λεσβιών είναι τόσο περιορισμένες που δεν έχουν επιτρέψει την αποτύπωση της butch προς butch επιθυμίας (Innes&Lloyd 1996:25). Ωστόσο, δεδομένου ότι το “Queer as folk” είναι μία σειρά που ασχολείται κατ’ εξοχήν με τα ομόφυλα υποκείμενα, θα περιμέναμε πως στην πλοκή της θα έβρισκε κανείς μια πιο «γνήσια» αναπαράσταση της πραγματικότητας των λεσβιών γυναικών³⁴. Το γεγονός πως έχει γίνει η επιλογή από τους δημιουργούς της σειράς το κεντρικό ζευγάρι λεσβιών γυναικών να περιγράφεται κάτω από ένα αυστηρά οριοθετημένο πλαίσιο διάκρισης των οικιακών ρόλων που αντιπροσωπεύει το κυρίαρχο μοντέλο λεσβιακής επιθυμίας, ίσως να αποτελεί δείγμα της προσπάθειας τους να ταυτιστούν οι θεατές

³⁴ Σε όλη τη σειρά, όποτε εμφανίζονται ζευγάρια λεσβιών αυτά υπακούουν στον «κανόνα» της butch προς femme επιθυμίας.

ευκολότερα με τους ήρωες. Όπως έχει υποστηρίξει ο Jean Baudrillard στη θεωρία του για τα “simulacra”, η πραγματικότητα κατακλύζεται από προσομοιώσεις εικονικών συστημάτων και συμβόλων, τα οποία δεν αποτελούν αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, αλλά αποκρύπτουν οτιδήποτε το πραγματικό και λαμβάνουν τη θέση πραγματικοτήτων. Στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ιδιαίτερα, τα οποία τείνουν να καθιερώνουν την θέση αυτών των προσομοιώσεων στην κοινωνία, γίνονται διαρκείς προσπάθειες για την παραγωγή και αναπαραγωγή ρεαλιστικών απεικονίσεων (Baudrillard 1994 [1991]: 1-3, 6, 20-23). Έτσι, και στην περίπτωση που εξετάζουμε εδώ, η επιλογή των δημιουργών της σειράς να παραστήσουν ένα λεσβιακό ζευγάρι γίνεται υπό τέτοιους όρους ώστε η αναπαράσταση του να αποκτήσει θέση αλήθειας, καθιερώνοντας δηλαδή τη διάκριση μεταξύ butch και femme λεσβιακής ταυτότητας.

Πέρα από τους τρόπους με τους οποίους είναι οργανωμένη μια ομόφυλη σχέση, ωστόσο, οι ομόφυλες οικογένειες έχουν να αντιμετωπίσουν στη καθημερινότητα τους κι ένα ευρύ φάσμα προβληματικών συνθηκών που αφορούν τα δικαιώματά τους. Όταν στο δέκατο τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ο παιδικός σταθμός στον οποίο επιθυμούν να γράψουν τον γιο τους η Lindsay με τη Melanie δε τον δέχεται, η Lindsay πιστεύει πως αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο γιος τους υφίσταται διάκριση εξαιτίας του ότι είναι παιδί ομόφυλης οικογένειας. Έτσι, αποφασίζει να παρουσιάσει τον Brian ως πατέρα του Gus στον επόμενο παιδικό σταθμό στον οποίο κάνει αίτηση. Τελικά, και σε μια διάθεση διακωμώδησης της κατάστασης, ο Gus δεν γίνεται δεκτός ούτε σ’ αυτόν τον παιδικό σταθμό επειδή τελικά προτιμήθηκε ένα παιδί από ομόφυλη οικογένεια. Παρά την κωμική διάθεση με την οποία είναι κατασκευασμένη η σκηνή, αποτυπώνεται η πραγματικότητα με την οποία καλούνται να έρθουν αντιμέτωπα αρκετά ομόφυλα ζευγάρια.

Η προσπάθεια για κατοχύρωση ίσων δικαιωμάτων εκ μέρους των ομόφυλων υποκειμένων έχει περάσει από διάφορες φάσεις ιστορικά. Οι ομοφυλόφιλοι σύμφωνα με την ετεροκανονική ρητορική θεωρούνται καταστατικά εκτός του κεντρικού αφηγήματος της συγγένειας, καθώς κι ένας κίνδυνος για την ευταξία και τα ιδανικά της «παραδοσιακής» συγγένειας, ο οποίος θα πρέπει να υποσκελιστεί (Weston 1991: 24, Καντσα 2006β: 356). Το βασικό επιχείρημα πως θα πρέπει να υπάρχει σε κάθε οικογένεια ένας πατέρας και μία μητέρα ως διπλό σημείο αναφοράς για το παιδί, όπως υποστηρίζει η Butler, ανάγεται στη λεβιστρωσιανή ανάλυση και αποτελεί κύριο σχήμα του ετεροκανονικού Λόγου (Butler 2002: 30). Κάθε αναφορά, οπότε, στις ομόφυλες οικογένειες γίνεται πάντα σε αντίστιξη με την «κανονικότητα» των

ετεροφυλοφιλικών οικογενειών (Lewin 1995: 114), ακόμη κι αν οι πρώτες τείνουν να προσχωρούν σε πιο παραδοσιακές μορφές οικογενειακότητας, όπως η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διάκριση του πατρικού και μητρικού ρόλου εντός της οικογένειας (Weston 1995: 101). Ακολουθώντας τη θεωρία της πρακτικής του Bourdieu, φαίνεται πως τα υποκείμενα υιοθετούν τις πρακτικές εκείνες που θα μπορούσαν να τα διευκολύνουν σε κάθε περίπτωση στο να καταφέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα σε σχέση με τις επιδιώξεις τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός πως η Lindsay καλεί τους γονείς της, οι οποίοι δεν έχουν δει ακόμη τον εγγονό τους, στο σπίτι για να τους δείξει πως η οικογένεια της με τη Melanie «είναι όπως όλες οι άλλες». Η κανονιστική συμμόρφωση, ωστόσο, των ομόφυλων ζευγαριών πολλές φορές στα πρότυπα των ετεροφυλοφιλικών οικογενειών, φαίνεται να λειτουργεί ως *habitus*, καθώς αυτά τείνουν να συγκροτούν τις επιλογές τους μέσα από τις κοινωνικά αποδεκτές πρακτικές και τα βιώματα του παρελθόντος, των ετερόφυλων δηλαδή οικογενειών από τις οποίες προέρχονται (Τουντασάκη 2011: 260-261). Άλλωστε, τα ομόφυλα ζευγάρια τα οποία αποφασίζουν να δημιουργήσουν οικογένεια τείνουν να λαμβάνουν αποστάσεις από το επίσημο λεσβιακό και gay κίνημα, όπως και στη περίπτωση της Melanie και της Lindsay, οι οποίες έπαψαν να ασχολούνται αρχικά μετά τον ερχομό του παιδιού τους με όσα έκαναν πριν ούσες ενεργά μέλη της LGTQ κοινότητας, όπως η διασκέδαση σε νυχτερινά μαγαζιά ή ο ακτιβισμός. Αντίθετα, εντάσσουν εαυτούς μεταξύ ετεροσεξουαλικού και ομοφυλοφιλικού πόλου σε ένα κατά Anderson φαντασιακό επίπεδο κοινότητας (Bonaccorso 2009: 95).

Συνοψίζοντας, οι ομογονεϊκές οικογένειες φαίνεται να αποτελούν ένα νέο μοντέλο συγγενειακότητας, η ανάδειξη του οποίου οφείλεται στις ιατρικές εξελίξεις των τελευταίων δεκαετιών. Το γεγονός πως gay άνδρες και λεσβίες -κυρίως όπως αποτυπώνεται στη σειρά- μπόρεσαν να δημιουργήσουν τις δικές τους οικογένειες μέσα από την απόκτηση παιδιών, συντέλεσε στο «άνοιγμα» του πεδίου της συγγένειας και στον επαναπροσδιορισμό των κυρίαρχων όρων που το αφορούν. Η αλλαγή αυτή, όμως, φαίνεται να παραμένει στην επιφάνεια και να μην αφορά τόσο τις εσωτερικές δομές της συγγένειας. Τα ομόφυλα ζευγάρια, όπως είδαμε, τείνουν να νοσηματοδοτούν τις οικογένειες που κατασκευάζουν με όρους της ετεροκανονικότητας και να τις προσαρμόζουν στα πρότυπα των «παραδοσιακών» ετεροφυλοφιλικών οικογενειών από τις οποίες προέρχονται και οι ίδιοι. Παράλληλα, η είσοδος των ομοφυλόφυλων υποκειμένων στο πεδίο της συγγένειας συνοδεύεται, κρίνοντας από τα παραδείγματα της σειράς και τις εθνογραφικές συνεντεύξεις, από την επιμονή στη

βιολογική σύνδεση μεταξύ γονέων και απογόνων. Παρά το γεγονός, δηλαδή, πως τα ομόφυλα ζευγάρια φαίνεται να εννοιολογούνται ως μία εναλλακτική προοπτική ως προς τους συγγενειακούς δεσμούς, εντούτοις αυτά τείνουν να ακολουθούν –αν εξαιρέσουμε την σεξουαλικότητα τους- το ετεροκανονικό μοντέλο της συγγένειας. Κατ’ αυτό τον τρόπο, λοιπόν, φαίνεται πως ακόμη κι αν φαινομενικά συντελούνται αλλαγές στο φάσμα των συγγενειακών σχέσεων, στην πραγματικότητα όσα βήματα κι αν γίνονται προς την αλλαγή αυτά συνοδεύονται με ακόμη περισσότερες οπισθοχωρήσεις. Το αίμα, η βιολογική, δηλαδή, ουσία παραμένει στον πυρήνα των συγγενειακών σχέσεων, και η δομή των οικογενειών που δημιουργούν τα queer υποκείμενα διαφέρει λίγο από τις αντίστοιχες ετεροφυλοφιλικές. Όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει ο Παπαταξιάρχης, «το μοντέλο της συζυγικής ετερόφυλης οικογένειας δείχνει εντυπωσιακή επιμονή και μια ικανότητα να αναπαράγεται μέσα σε συνθήκες που αλλάζουν» (Παπαταξιάρχης 1994).

Γ. Αναπαραστάσεις του “queer”: Κατασκευάζοντας queer ταυτότητες στην οθόνη της τηλεόρασης

Στο τρίτο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου του «Queer as folk» η αφήγηση ξεκινά με τους ήρωες και άλλα ομοφυλόφιλα υποκείμενα να παρακολουθούν μία σειρά στην τηλεόραση ενός μπαρ. Προσηλωμένοι όλοι στην τηλεοπτική οθόνη παρακολουθούν την τηλεοπτική σειρά «Gay as blaze»³⁵, η οποία αφορά τις ζωές gay ανδρών. Όταν ο Brian αντιδρά λέγοντας πως όσα αποτυπώνονται στην οθόνη δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, οι υπόλοιποι ήρωες που βρίσκονται στο μπαρ τον κατακρίνουν αποκαλώντας τον κυνικό. Από τις λίγες πληροφορίες που αντλούμε από το επεισόδιο για τη σειρά «Gay as blaze», αυτή φαίνεται να περιγράφει τις ζωές ενός επιτυχημένου επαγγελματικά μονογαμικού ζευγαριού gay ανδρών ανώτερης οικονομικής τάξης που αποτελείται από έναν λευκό κι έναν μαύρο ομοφυλόφιλο, οι οποίοι ζουν «σαν straight», όπως αφήνει να εννοηθεί ο Brian. Αργότερα, ο Emmet, ο οποίος έχει επηρεαστεί απ’ όσα έχει παρακολουθήσει στην οθόνη, προσπαθεί να πείσει τον Brian πως τέτοιων χαρακτηριστικών gay άνδρες υπάρχουν και στην πραγματικότητα, άποψη την οποία αρχικά επιβεβαιώνει όταν πιάνει δουλειά ως οικιακός βοηθός στο

³⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η σειρά δανείζεται την γραμματική του τίτλου του «Queer as folk», με αποτέλεσμα να γίνεται σαφής η εγκιβωτισμένη ανάγνωση της σειράς από τους παραγωγούς της.

σπίτι ενός ζευγαριού gay ανδρών που εκ πρώτης όψης μοιάζουν ίδιοι με τους ήρωες της αγαπημένης του σειράς. Σύντομα, όμως, καθώς έρχεται σε στενή επαφή με το ζευγάρι ο Emmet ανακαλύπτει πως η πραγματικότητα απέχει πολύ από όσα αποτυπώνονται στην τηλεοπτική οθόνη.

Μέσα από την παραπάνω ιστορία, οι παραγωγοί της σειράς φαίνεται να προχωρούν σε μία ανάγνωση του ζητήματος της αναπαράστασης. Εγκιβωτίζοντας στη δράση της τηλεοπτικής σειράς τους ήρωες της να παρακολουθούν ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα με κοινή θεματική με εκείνη του ίδιου, οι δημιουργοί του «Queer as folk» προχωρούν σε ένα σχόλιο που αφορά την αναπαράσταση και την ταύτιση των θεατών με όσα παρακολουθούν στην τηλεοπτική οθόνη. Όπως έχει φανεί και στις προηγούμενες ενότητες, οι θεατές του «Queer as folk» συχνά αναγνωρίζουν δικά τους χαρακτηριστικά στους ήρωες της σειράς και στις ζωές τους, με αποτέλεσμα να προχωρούν σε ταυτοποιήσεις. Αυτό συμβαίνει γιατί η γλώσσα που χρησιμοποιείται στην τηλεοπτική σειρά, καθώς και οι χώροι και οι ιστορίες των εικονιζόμενων προσώπων αφορούν εμπειρίες που οι θεατές έχουν βιώσει (Fairclough 1995: 37-38, Mulrey 1999: 382), όπως λ.χ. το coming out. Παράλληλα, το γεγονός πως οι θεατές-πληροφορητές δεν αποτελούν ένα ομοιογενές σύνολο, ακόμη κι αν η σεξουαλικότητα όλων είναι εξ' ίσου αντισυμβατική με τους κανόνες της ετεροκανονικότητας, δεν καθίσταται ένα ανυπέβλητο εμπόδιο για τους δημιουργούς της σειράς. Η ανοιχτότητα του τηλεοπτικού κειμένου σε διάφορες θεματικές, καθώς κι η παρουσίαση εντός αυτού διαφόρων μορφών ομοφυλόφιλων υποκειμένων, επιτρέπει σε ένα ετερογενές πλήθος να βρει νόημα και ταυτίσεις ως προς τον εαυτό σε όσα παρακολουθεί (Jiske 1998: 194). Όπως υπογραμμίζει ο Χριστόφορος, «*αν είσαι gay όπως είμαι εγώ αναγνωρίζεις σημεία στη σειρά που σε απασχολούν. Μπορεί να μη σε αφορούν όλα ή να μην τα έχεις ζήσει όλα, αλλά υπάρχουν μερικά με τα οποία μπορείς να ταυτιστείς...*». Το «Queer as folk», δηλαδή, όπως φαίνεται, λειτουργεί, ακολουθώντας την ανάλυση του Arjun Appadurai περί «πολιτισμικών ροών», ως ένα «mediascape». Τα πολιτισμικά μηνύματα τα οποία εμπεριέχονται στο τηλεοπτικό κείμενο τείνουν, περιγράφοντας την ετερότητα, να παρέχουν πτυχές της πραγματικότητας και στοιχεία όπως χαρακτήρες και πλοκές, τα οποία μπορούν να οδηγήσουν τους θεατές στην άρθρωση και ενσωμάτωση εναλλακτικών ζώων ως εάν ζούσαν αλλού (Appadurai 2008: 33, 35-36, Eriksen 2007 [2006]: 472).

Η πραγματικότητα των υποκειμένων, βέβαια, όπως φάνηκε, δεν συμπίπτει απόλυτα μ' εκείνη των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Όπως κι ο Emmet στη σειρά,

έτσι κι ο Χρήστος παρατηρεί πως υπάρχουν μεγάλες διαφορές μεταξύ των όσων ζουν οι ήρωες στο «Queer as folk» και όσων βιώνει ο ίδιος. «*Το “Queer as folk” εντάζει, είναι μια σειρά. Δε σημαίνει πως όλα είναι έτσι στη ζωή. Θα μου πεις εκεί είναι Αμερική κι εδώ Ελλάδα, αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Δε νομίζω πως όλοι οι gay και στην Αμερική ακόμα είναι σαν τους ήρωες, να βγαίνουν κάθε βράδυ και να γνωρίζουν κόσμο. Είναι μια σειρά, ένα παραμύθι*». Αντίθετη άποψη, ωστόσο, φαίνεται να έχει ο Κώστας. Όπως υποστηρίζει, «*μπορεί να είναι σειρά, αλλά εγώ πιστεύω πως όσα δείχνουν συμβαίνουν. Είναι, πώς να στο πω, σαν να έχουν πάρει τις ζωές πολλών gay και λεσβιών και τις δείχνουν. Είναι η ιστορία όλων. Οι ζωές μας που τις βλέπουμε στην τηλεόραση. Ακόμη κι αν είναι στην Αμερική. Ε, κάπως έτσι είναι τώρα και τα πράγματα στην Ελλάδα*».

Εξετάζοντας τη ρητορική των πληροφορητών καθώς κι εκείνη του Brian και του Emmet στην τηλεοπτική σειρά καθίσταται σαφές πως τα υποκείμενα εννοιολογούν διαφορετικά όσα παρακολουθούν στην τηλεοπτική οθόνη. Ακόμη κι αν αποτελούν το «κοινό» στο οποίο απευθύνεται μία τηλεοπτική σειρά, παρατηρούνται επιμέρους διαφοροποιήσεις ως προς το πώς αντιλαμβάνονται όσα παρακολουθούν. Όπως είδαμε, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '60 κι '70 κυριαρχούσε η θέση πως τα ΜΜΕ είναι παντοδύναμα και μπορούν να καθορίζουν ηγεμονικά τις ζωές των κοινωνικών υποκειμένων και την κοινωνική πραγματικότητα. Η θέση αυτή, ωστόσο, άρχισε σταδιακά να αναθεωρείται (Kellner 1995: 3, Ginsburg, Abu-Lughod & Larkin 2002: 12). Στοιχεία όπως η ηλικία, η καταγωγή και το μορφωτικό επίπεδο είναι σε θέση να διαφοροποιήσουν τους τηλεθεατές ως προς τη θέση τους απέναντι σ' ένα τηλεοπτικό προϊόν. Έτσι, άλλες φορές τα ΜΜΕ κατέχουν μια προνομιακή θέση επηρεάζοντας τις ταυτότητες των υποκειμένων, οι οποίες θεωρούνται κατά συνέπεια ασθενείς, ενώ άλλες φορές οι ταυτότητες των υποκειμένων είναι τόσο ισχυρές που τα ΜΜΕ καθίστανται ασθενή, αδύναμα, δηλαδή, να επηρεάσουν σε μεγάλο βαθμό τα υποκείμενα. Ο κάθε θεατής, δηλαδή, ως δέκτης στα πλαίσια ενός σημειωτικού συστήματος, φέρει διαφορετικές κωδικοποιήσεις κι αντιλαμβάνεται με διαφορετικά σημειαινόμενα τα μηνύματα του τηλεοπτικού κειμένου (Μαδιανού 2008: 31, 42, 99).

Προχωρώντας πέρα από την απλοϊκή αντίστιξη μεταξύ «έξυπνου» και «αφελούς» αναγνώστη του Foucault, την οποία αν ακολουθούσαμε θα ταυτίζαμε τον Brian και τον Χρήστο στην πρώτη κατηγορία επειδή κατανοούν την κατασκευή την οποία φέρει το τηλεοπτικό κείμενο, ενώ τον Emmet –ως προς τις πρώτες του αντιδράσεις - και τον Κώστα στη δεύτερη επειδή θεωρούν το τηλεοπτικό προϊόν

νοητικά γνήσιο, θα πρέπει να εστιάσουμε σε επιμέρους χαρακτηριστικά των υποκειμένων τα οποία τους οδηγούν στους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνουν το τηλεοπτικό κείμενο. Σύμφωνα με τον Neuman, οι θεατές διακρίνονται σε «ερμηνευτικούς» και «αναλυτικούς». Μπορεί και οι δύο κατηγορίες υποκειμένων να συσχετίζονται τις ζωές τους με εκείνες των τηλεοπτικών ηρώων, ωστόσο, οι τρόποι με τους οποίους το κάνουν είναι διαφορετικοί. Υποκείμενα όπως ο Κώστας συσχετίζουν απροϋπόθετα όλα όσα παρακολουθούν στη τηλεοπτική οθόνη με τις δικές τους ζωές, ενώ, άλλοι, όπως ο Χρήστος, εστιάζουν κυρίως στις τεχνικές με τις οποίες κοινωνούνται τα μηνύματα του κειμένου, όπως λ.χ. το σενάριο ή η σκηνοθεσία. Από την άλλη, οι Liebes και Katz διακρίνουν τέσσερις στάσεις οι οποίες περιγράφουν τους θεατές. Η πρώτη, η «ρεαλιστική», αφορά εκείνους, όπως ο Κώστας, οι οποίοι αντιλαμβάνονται όσα παρακολουθούν ως πραγματικότητα. Στην «παιγνιώδη» στάση οι χαρακτήρες και τα γεγονότα του τηλεοπτικού προγράμματος εννοιολογούνται από τον θεατή ως ψυχαγωγικοί κώδικες, όπως στην περίπτωση της Ελένης, η οποία κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης της σειράς τόνιζε πως *«όλα αυτά είναι απλώς τηλεόραση για να περνάει η ώρα»*. Στην «ιδεολογική» στάση περικλείονται οι απόπειρες του θεατή να γίνει κατανοητό το παραπλανητικό μήνυμα του τηλεοπτικού κειμένου, όπως συμβαίνει με τον Brian, ο οποίος προσπαθεί να πείσει τους υπόλοιπους που παρακολουθούν το “Gay as blaze” στο μπαρ πως η σειρά δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα. Τέλος, στην «κατασκευαστική» στάση δίνεται έμφαση στις σεναριακές συμβάσεις του προγράμματος, όπως φαίνεται να έκανε ο Χρήστος κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων (Μαδιανού 2008: 100, 208-211, 270).

Η πραγματικότητα του «Queer as folk» φαίνεται να είναι μία δυνητική πραγματικότητα, όπως είδαμε να την επεξεργάζεται ο Pierre Levy. Στην τηλεόραση δεν μεταδίδονται απλώς εικόνες, αλλά μια «σχεδόν παρουσία», καθώς όσα αποτυπώνονται στην τηλεοπτική οθόνη κρατούν συντροφιά στους θεατές. Το τηλεοπτικό κοινό, η κοινότητα, δηλαδή, των θεατών αποτελεί στην ουσία μια δυνητική κοινότητα, τα μέλη της οποίας παρακολουθώντας το «Queer as folk» ζουν εκτός ενός σταθερού σημείου αναφοράς, καθώς συχνά υπάρχει ενότητα χώρου, δεδομένου ότι ζουν στο ίδιο μέρος, όπως οι πληροφορητές μου, όμως δεν υπάρχει ενότητα χρόνου, καθώς όσα παρακολουθούν αποτελούν αναμετάδοση της σειράς από μία χώρα σε μία άλλη με χρονική καθυστέρηση αρκετών ετών. Τα υποκείμενα αυτά καθίστανται, κατ’ αυτό τον τρόπο, νομάδες νέου τύπου που μεταπηδούν από το ένα σύστημα εγγύτητας στο άλλο. Οι τεχνικές του τηλεοπτικού προγράμματος οδηγούν

τους θεατές στο να βρίσκονται τόσο «εδώ», στο βιωμένο παρόν, όσο κι «εκεί», στο παρόν της τηλεοπτικής αφήγησης, στο οποίο ταυτίζονται με την πλοκή και τους ήρωες της δράσης. Όπως τόνισε κι ο Χριστόφορος, «*μπορεί να ζω στην Ελλάδα κι οι ήρωες στην Αμερική, αλλά είναι σαν να ζω μέρος της ζωής τους βλέποντας τη σειρά κι όταν τη συζητάμε εδώ* (εννοεί κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων) *να είμαστε σαν τον Brian, τον Emmet και τον Michael που μαζεύονται στη καφετέρια και συζητάνε τα προβλήματα τους*³⁶». Ο κόσμος, όπως αναπαρίσταται, έρχεται μπροστά στα μάτια των θεατών, με αποτέλεσμα να ομαδοποιείται τόσο αυτός όσο και τα υποκείμενα. Οι θεατές του «Queer as folk», δηλαδή, τείνουν να μοιράζονται πέρα από κοινές ιστορίες οι οποίες προέρχονται από το τηλεοπτικό κείμενο, και το ίδιο «συλλογικό μάτι», μια κοινή οπτική για τα πράγματα (Levy 2001 [1999]), ζήτημα στο οποίο τοποθετείται η η Έλσα, η οποία είχε δει μέρος της σειράς και πριν την επιτόπια έρευνα,

«πριν τη σειρά είχα ένα θέμα με το να βλέπω δύο άντρες να φιλιούνται. Ε, μετά από πέντε κύκλους Queer as folk το ξεπέρασα. Για να μη σου πω ότι συχνά με τους φίλους μου που έχουν δει κι αυτοί το σίριαλ καθόμαστε και συγκρίνουμε καταστάσεις όπως μας συμβαίνουν με αυτά που τύχαιναν στους ήρωες. [...] Ώρες-ώρες νομίζω πως το Queer as folk μ' έκανε τη λεσβία που είμαι. Μου έδειξε πως υπάρχει ευκαιρία για τα πάντα».

Η τηλεόραση, βάσει των παραπάνω, φαίνεται να είναι κάτι παραπάνω από μια «τσιγλόφουσκα για τα μάτια» όπως είχε υποστηρίξει ο Frank Lloyd-Wright (Kellner 1998: 36). Όπως είδαμε, ένα τηλεοπτικό πρόγραμμα διαμορφώνει -σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό- τις ταυτότητες των θεατών και είναι σε θέση να κατασκευάζει πραγματικότητες. Όσα προβάλλονται, βέβαια, στην οθόνη αποτελούν αποσπασματικές εκδοχές της αλήθειας, οι οποίες βασίζονται στις επιλογές που κάθε φορά κάνουν οι παραγωγοί ενός προγράμματος (Fairclough 1995: 103-104). Ωστόσο, η κεντρική θέση των εικονικών αναπαραστάσεων στις δυτικές κοινωνίες, καθώς και οι διαρκείς προσπάθειες των τηλεοπτικών παραγωγών να προβάλουν ρεαλιστικές απεικονίσεις καθιστά εξαιρετικά δύσκολο έργο την απομόνωση του πλαισίου μυθοπλασίας που περιβάλλει ένα τηλεοπτικό κείμενο (Baudrillard 1994 [1991]: 20-21, 23). Το γεγονός, μάλιστα, πως οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις είναι ιδεολογικά φορτισμένες (Kellner 1995: 93), καθιστά την προβληματοποίηση του περιεχομένου

³⁶ Είναι σημαντικό να τονίσουμε πως ο Χριστόφορος έχει παρακολουθήσει ολόκληρη τη σειρά.

του «Queer as folk» επιτακτική αν θέλουμε να κατανοήσουμε τις ταυτότητες που κατασκευάζουν οι τηλεθεατές παρακολουθώντας την σειρά.

Από το 2000 όταν ξεκίνησε η προβολή του «Queer as folk» στην καλωδιακή τηλεόραση, έως και το 2004 όταν τελείωσε, στους τρεις μεγάλους τηλεοπτικούς σταθμούς των Η.Π.Α.³⁷, με αποκορύφωμα την τηλεοπτική περίοδο 2003-2004 όταν υπήρχαν οκτώ πρωταγωνιστικοί gay χαρακτήρες στα προγράμματα της ζώνης υψηλής τηλεθέασης των σταθμών, σημειώθηκε η σταδιακή αύξηση της παρουσίας -κυρίως ανδρών- ομοφυλόφιλων ηρώων (Avila-Saavedra 2009: 5). Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στην Ελλάδα, την ίδια χρονική περίοδο, οι gay ήρωες στον μεγάλο αριθμό προγραμμάτων μυθοπλασίας των τηλεοπτικών σταθμών σπάνιζαν. Από την δεκαετία του '90 όταν οι gay άνδρες παρουσιάζονταν ως θηλυπρεπείς «σχεδόν» άνδρες σύμφωνα με τα δεδομένα της ετεροφυλοφιλίας (Doty 1993: 82), έως και τότε φαίνεται να είχαν αλλάξει λίγα. Οι gay άνδρες είτε συνέχιζαν να παρουσιάζονται ως θηλυπρεπείς, σε βοηθητικούς πάντα ρόλους, είτε δεν υπήρχαν καθόλου στην πλοκή των ελληνικών τηλεοπτικών σειρών. Εξαιρέση αποτέλεσαν σειρές όπως το «Κλείσε τα μάτια» του Χριστόφορου Παπακαλιάτη, στην οποία υπήρχαν δύο gay ήρωες, οι οποίοι παρά το γεγονός πως δεν ήταν οι πρωταγωνιστές, δεν παρουσιάζονταν σύμφωνα με το μοτίβο του παρελθόντος. Ωστόσο, η παρουσία τους στη σειρά κατακρίθηκε έντονα, με αποκορύφωμα την επιβολή χρηματικού προστίμου στον σταθμό στον οποίο προβαλλόταν η σειρά με αιτιολόγηση την υποβάθμιση του τηλεοπτικού προγράμματος εξαιτίας της παρουσίας μίας σκηνής στην οποία ο ένας από τους δύο gay ήρωες φιλήθηκε με έναν άλλον άντρα³⁸. Από τότε, έως και το εθνογραφικό παρόν της έρευνας, στα προγράμματα της ελληνικής τηλεόρασης έχουν εμφανιστεί αρκετοί gay και λεσβίες κυρίως σε κωμωδίες, οι οποίοι πάντοτε στις τηλεοπτικές σειρές έχουν υποστηρικτικό ρόλο, ακόμη κι αν σημαντικά στοιχεία της πλοκής περιστρέφονται σποραδικά γύρω από αυτούς. Είναι χαρακτηριστικό, δε, πως η πλειονότητα των προγραμμάτων με gay ήρωες στην ελληνική τηλεόραση αποτελούν πιστές μεταφορές ξενόγλωσσων προγραμμάτων, όπως λ.χ. η φετινή σειρά «Μοντέρνα Οικογένεια» η οποία βασίζεται στην αμερικάνικη επιτυχημένη

³⁷http://en.wikipedia.org/wiki/Big_Three_television_networks (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 27/5/2014).

³⁸ <http://www.10percent.gr/periodiko/teyxos29/1836-2010-06-20-09-15-32.html> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 28/5/2014).

τηλεοπτική σειρά «Modern family»³⁹ ή η σειρά «Η Πολυκατοικία»⁴⁰ που προβλήθηκε για τέσσερις σαιζόν από τον σταθμό MEGA μεταξύ 2008 και 2011. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον αμερικάνικο τηλεοπτικό χάρτη, στην Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ σειρά με αποκλειστικά ομοφυλόφιλους ήρωες όπως το «Queer as folk», το οποίο, βάσει των παραπάνω, φαίνεται να προβλήθηκε σε μία χρονική στιγμή που είχε σημειωθεί μία στροφή του ενδιαφέροντος εκ μέρους τηλεοπτικών ιθυνόντων προς τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα. Σημαντικό, είναι, βέβαια, να δούμε τους τρόπους με τους οποίους είναι κατασκευασμένο το πρόγραμμα ώστε να επιτύχουν οι δημιουργοί τους σκοπούς τους, όπως το να έχει επιτυχία η σειρά, καθώς και τα μηνύματα τα οποία μεταφέρει το πρόγραμμα στους θεατές.

Το «Queer as folk» είναι μία τηλεοπτική σειρά που έχει μία βασική ιδιαιτερότητα σε σχέση με τις υπόλοιπες σειρές στις οποίες βρίσκουμε ομοφυλόφιλους χαρακτήρες. Η κεντρική αφήγηση εδώ αφορά τους gay ήρωες και τις λεσβίες ηρωίδες και όλοι οι ετερόφυλοι χαρακτήρες, ακόμη κι η Debbie μερικές φορές, κατέχουν περιφερειακή θέση στη πλοκή. Η καινοτομία αυτή, όπως είναι φυσικό, φαίνεται αρχικά να δημιουργεί ένα ρήγμα ως προς τις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις, καθώς πλέον τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα δεν απολαμβάνουν απλώς την ορατότητα τους σε ένα τηλεοπτικό κείμενο, αλλά αποτελούν και τον πυρήνα αυτού. Ακόμη κι ο τίτλος της σειράς φαίνεται να συνιστά μία δήλωση, καθώς εμπεριέχει ως βασικό του πυρήνα την έννοια «queer», έναν όρο που οι ήρωες, και ιδιαίτερα ο Brian, χρησιμοποιούν συχνά για να αυτοπροσδιορίζονται. Όπως είδαμε στην αρχή της εργασίας, το «queer» αποτελεί έναν όρο με διαφορετικές σημασίες. Τόσο στη σειρά, όσο και στην ανά χειράς εργασία, βέβαια, ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις αντίθετες προς την ετεροφυλοφιλία σεξουαλικότητες, καθώς και την αντίθεση των υποκειμένων με κάθε στοιχείο της ετεροκανονικότητας (Σπηλιώτης & Χαλάτσης 2012: 110-111). Οι ήρωες μέσα από τις πράξεις τους και τις καταστάσεις τις οποίες καλούνται να αντιμετωπίσουν λειτουργούν συχνά αντίθετα προς τους μηχανισμούς της ετεροκανονικότητας. Κάνοντας coming out και υφιστάμενα την πιθανότητα ή περιστατικά ομοφοβίας συνδιαλέγονται διαρκώς με την

³⁹ http://www.newsit.gr/default.php?pname=Article&art_id=267954&catid=12 (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 28/5/2014).

⁴⁰ http://el.wikipedia.org/wiki/Η_Πολυκατοικία (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 27/5/2014), <http://www.insomnia.gr/topic/285920-βασισμένο-στη-τάδε-σειρά/> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 28/5/2014).

εξουσία προσπαθώντας να εξοβελίσουν κάθε εμπόδιο. Η συνθήκη η οποία δημιουργείται μέσα από τη σειρά οδηγεί, όπως είδαμε, τους θεατές σε διαρκείς ταυτίσεις με τους ήρωες, με τους οποίους αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα. Ωστόσο, θα ήταν παράτολμο να υποστηρίξουμε πως μέσα από την παρακολούθηση της σειράς οι θεατές βασίζονται στις εικονικές αναπαραστάσεις της τηλεοπτικής οθόνης και αρθρώνουν εναλλακτικές ταυτότητες, ζήτημα που ξεφεύγει, άλλωστε, από τους στόχους της εργασίας και θα ήταν ιδιαίτερα παράτολμο για μια τόσο μικρής έκτασης έρευνα. Ωστόσο, φαίνεται πως οι θεατές επηρεάζονται –σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό- απ’ όσα παρακολουθούν και προχωρούν σε συσχετίσεις των εικονικών αναπαραστάσεων με τις ζωές τους. Όπως υποστήριξε ο Κώστας μετά το τέλος της παρακολούθησης των επεισοδίων της σειράς, «νιώθω πολύ διαφορετικός. Ένα με τους ήρωες. Κατάλαβα πως ότι είμαι gay δε σημαίνει απλώς ότι πηγαίνω με άντρες, αλλά κι ότι είμαι πολύ διαφορετικός από τους straight σε μια σειρά από θέματα κι ότι πρέπει να διεκδικώ τα δικαιώματά μου. Μπορεί να το φανταζόμουν αλλά βλέποντας τη σειρά μου επαληθεύτηκε...».

Η εναλλακτική στάση της σειράς απέναντι στην ετεροκανονικότητα, ωστόσο, με μια προσεκτική ματιά στις επιλογές των δημιουργών της σειράς φαίνεται επί της ουσίας να παραμένει στην επιφάνεια, καθώς, πέρα από το γεγονός πως οι κεντρικοί ήρωες στο «Queer as folk» είναι ομοφυλόφιλοι, η παρουσίαση των τελευταίων γίνεται με τρόπους μάλλον συμβατικούς. Ενώ, λοιπόν, όπως θα περίμενε κανείς, η έμφαση της σειράς στην έννοια του «queer» θα σήμαινε την αντίσταση του τηλεοπτικού κειμένου σε οτιδήποτε εννοιολογείται κοινωνικά ως «φυσιολογικό» και την παράλειψη πρακτικών που έχουν μια κανονικοποιητική οπτική (Avila-Saavedra 2009: 7), κάτι τέτοιο φαίνεται να μην ισχύει στη σειρά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οικογένεια την οποία δημιουργούν η Lindsay με την Melanie και οι προσπάθειες τους, όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, να την παρουσιάσουν στους γονείς της Lindsay ως «φυσιολογική», «ίδια όπως οι άλλες»⁴¹. Κατ’ ανάλογο τρόπο και στη σειρά η απεικόνιση των ομοφυλόφιλων υποκειμένων γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνονται αυτά αποδεκτά από το ετεροφυλόφιλο κοινό. Η παρουσίαση εικόνων στη σειρά που προσιδιάζουν στις παραδοσιακές αξίες, όπως η συγγένεια, η

⁴¹ Σημαντικό είναι να τονιστεί πως μετά από την παρακολούθηση των δύο πρώτων κύκλων της σειράς, οι θεατές, όπως ένιωσα, τείνουν να μην προσλαμβάνουν τη σχέση των δύο ηρωίδων ως μια εναλλακτική μορφή σχέσης και συγγένειας, εξαιτίας της κανονικοποίησης που υπάρχει στη σειρά ως προς τις ομόφυλες σχέσεις.

μονογαμία και η σταθερότητα, επιτρέπει στα ετεροφυλόφιλα υποκείμενα που παρακολουθούν τη σειρά να βρουν κοινά με τους ήρωες -ακόμη και να ταυτιστούν μ' αυτούς- αφού πρώτα παραβλέψουν την διαφορετικότητα της σεξουαλικότητας των ηρώων (ό.π.: 7-8). Όπως υπογραμμίζει ο Brookey (1996: 45 στο Avila-Saavedra 2009: 8), «η αναπαράσταση των εμπειριών των ομοφυλόφιλων δηλώνει πως οι ομόφυλοι άνδρες αξίζουν την επικύρωσή τους στην κυρίαρχη κοινωνία (“mainstream society”) εφόσον ακολουθήσουν το προσφερόμενο παράδειγμα». Ωστόσο, ενώ, για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο συνήθως παραλείπονται απεικονίσεις της gay σεξουαλικότητας (Avila-Saavedra 2009: 8), στο «Queer as folk» συντελείται η υπέρβαση αυτού του κανόνα με την προβολή γλαφυρών σκηνών στις οποίες οι ήρωες κάνουν έρωτα.

Κλείνοντας, η αναπαράσταση των gay ηρώων στη σειρά φαίνεται να ακολουθεί την γενικότερη σύγχρονη τάση στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης στις Η.Π.Α.⁴² όπου οι gay χαρακτήρες έχουν απεκδυθεί τον κυρίαρχο θηλυπρεπή χαρακτήρα του παρελθόντος και μπορούν να είναι ταυτόχρονα ομοφυλόφιλοι κι ανδροπρεπείς. Επιτομή αυτής της αλλαγής φαίνεται να αποτελεί ο χαρακτήρας του Brian, ο οποίος, ωστόσο, ακολουθεί μία νέα τυποποίηση στην παρουσίαση των ομοφυλόφιλων ανδρών στα ΜΜΕ, εκείνη του «νεαρής ηλικίας, λευκού, Καυκάσιου, κατά προτίμηση γυμνασμένου, με όμορφο πρόσωπο, καλή μόρφωση, επαγγελματική θέση και υψηλό εισόδημα» gay άνδρα, όπως σημειώνει ο Fejes (2000: 115 στο Avila-Saavedra 2009: 8). Παρά την τυποποίηση του χαρακτήρα και την έντονη κριτική που του έχει ασκηθεί από θεωρητικούς της LGBTQ κοινότητας, τον Νοέμβριο του 2007, σε ηλεκτρονική ψηφοφορία, ο Brian αναδείχθηκε ως ο πιο δημοφιλής gay τηλεοπτικός χαρακτήρας⁴³, γεγονός που δηλώνει την επίδραση της αναπαράστασης στο κοινό. Το ζήτημα της μονοδιάστατης παρουσίας λευκών μεσοαστικών χαρακτήρων δεν αφορά, βέβαια, μόνο τον χαρακτήρα του Brian, αλλά και τους υπόλοιπους ήρωες της σειράς. Η απουσία κεντρικών χαρακτήρων με διαφορετική προέλευση, όπως λ.χ. μαύρες λεσβίες, καθώς και το ότι αν και εβραία, η Melanie

⁴² Στην Ελλάδα φαίνεται πως οι gay τηλεοπτικοί ήρωες εμφανίζονται ακόμη ως θηλυπρεπείς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο χαρακτήρας του Μανώλη στην φετινή τηλεοπτική σειρά «Κάτω Παρτάλι», καθώς και η παρουσίαση του ζευγαριού gay ανδρών στη σειρά «Μοντέρνα Οικογένεια» με περισσότερο θηλυπρεπή συμπεριφορά απ' ό,τι στην αμερικάνικη εκδοχή της σειράς. (<http://www.lifo.gr/team/gayandlesbian/45805> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 29/5/2014).

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Kinney (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 28/5/2014).

παρουσιάζεται με τα ίδια στοιχεία όπως οι υπόλοιποι ήρωες, έχουν ως αποτέλεσμα το «queer» οικοδόμημα το οποίο ευαγγελίζεται πως προβάλλει η σειρά να είναι προβληματικό και ασυνεχές, καθώς επί της ουσίας προβάλλεται μία queer κουλτούρα, η οποία υπακούει περισσότερο στην ετεροκανονική νόρμα, όπως λ.χ. οικογένειες περισσότερο «παραδοσιακού» τύπου με σαφώς διαχωρισμένους ρόλους, παρά υπερβαίνει την τελευταία. Όπως έχει υποστηριχθεί, το γεγονός πως το “queer” αποτελεί έναν όρο-ομπρέλα, κάτω από τον οποίο τοποθετείται ένα πλήθος ταυτοτήτων, ελλοχεύει τον κίνδυνο ομογενοποίησης των ταυτοτήτων, ιδιαίτερα δε εξαιτίας του ότι ο όρος χρησιμοποιείται κυρίως για να περιγράψει τα ομόφυλα ανδρικά υποκείμενα. Αυτό το πρόβλημα της ρητορικής που χρησιμοποιείται ευθύνεται, σύμφωνα με αρκετούς επιστήμονες, για το γεγονός ότι παρά τη δυναμική του όρου να περιγράψει κι άλλα υποκείμενα, εντούτοις συχνά περιορίζεται στην ανάλυση της σεξουαλικότητας ομόφυλων υποκειμένων, όπως συμβαίνει και στη σειρά (Goldman 1996: 170-171, 173).

Συμπεράσματα/ Αντί Επιλόγου

Η τηλεοπτική σειρά «Queer as folk» ασχολείται με ένα ευρύ φάσμα θεματικών που περιστρέφονται γύρω από τις εμπειρίες ομοφυλόφιλων υποκειμένων. Ζητήματα όπως ο τρόπος που βιώνουν τα υποκείμενα την εν-σωμάτωση και διακήρυξη της σεξουαλικότητας τους μέσω του coming out, ο κίνδυνος των ομοφοβικών εκδηλώσεων της ετεροκανονικότητας, οι σχέσεις που συνάπτουν τα queer υποκείμενα μεταξύ τους, οι οικογένειες που δημιουργούν και οι σχέσεις τους με τις βιολογικές τους οικογένειες, διαπερνούν συχνά την πλοκή της σειράς και αποτελούν ζητήματα τα οποία απασχολούν τα υποκείμενα κι εκτός σειράς, όπως φάνηκε κι από τις εθνογραφικές συνεντεύξεις. Άλλες φορές με εναλλακτικούς τρόπους αφήγησης, κι άλλοτε εν-σωματώνοντας «παραδοσιακές» τεχνικές, στη σειρά συντελείται μία διαρκής αναπαράσταση των τρόπων με τους οποίους τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα βιώνουν την καθημερινότητα τους συνδιαλεγόμενα με την εξουσία, είτε αυτή προέρχεται από τους επίσημους θεσμούς, είτε από την ετεροκανονικότητα η οποία είναι εμποτισμένη στον δημόσιο Λόγο.

Οι στιγμές της ανακάλυψης, της συνειδητοποίησης, της εν-σωμάτωσης και της αποκάλυψης σε άλλους της ιδιαίτερης σεξουαλικότητας του αποτελούν σημεία καμπής για ένα queer υποκείμενο, όπως φάνηκε τόσο μέσα από τη σειρά όσο και στις συνεντεύξεις με τους πληροφορητές. Ο έντονος εμποτισμός της ετεροκανονικής λογικής στον δημόσιο Λόγο καθιστά προβληματική την εν-σωμάτωση μιας διαφορετικής σεξουαλικότητας τόσο για το ίδιο το υποκείμενο, το οποίο συχνά προσπαθεί να αρνηθεί την ταυτότητα του, όσο και για τους οικείους του. Η ομοφυλοφιλία συχνά οδηγεί στη δοκιμασία των σχέσεων του υποκειμένου με την οικογένεια καταγωγής και στην κατασκευή εκ μέρους του νέων μορφών συγγενειακότητας, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται άτομα εκτός της ομάδας καταγωγής με τα οποία, όμως, το υποκείμενο διατηρεί στενές επαφές. Μέσα από την προσφυγή σε τέτοια κοινωνικά δίκτυα, ένα queer υποκείμενο λαμβάνει την ηθική, αλλά συχνά και την οικονομική, στήριξη την οποία στερείται από την βιολογική του οικογένεια εξαιτίας της σεξουαλικότητας του. Παράλληλα, η απόρριψη δεν περιορίζεται στο επίπεδο της οικογενειακής ομάδας, αλλά εκτείνεται σε όλο το επίπεδο της κοινωνίας. Η κυρίαρχη ετεροκανονικότητα οδηγεί σε ομοφοβικά αισθήματα και την εκδήλωση αυτών εις βάρος των υποκειμένων, με αποτέλεσμα τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα να βρίσκονται υπό έναν διαρκή φόβο.

Η ομοφοβία, το απότοκο της ετεροκανονικότητας, εκτείνεται, βέβαια, και στο επίπεδο των δικαιωμάτων που αναγνωρίζονται στα queer υποκείμενα. Ο γάμος μεταξύ ομόφυλων ζευγαριών, τόσο στην Ελλάδα, όσο και σε πλήθος πολιτειών των Η.Π.Α., αποτελεί ακατοχύρωτο δικαίωμα, γεγονός που οδηγεί τα υποκείμενα σε διαρκείς αγώνες. Ταυτόχρονα, στα queer υποκείμενα σπάνια αναγνωρίζεται το δικαίωμα της τεκνοποιίας και της νομικής κατοχύρωσης των οικογενειών που δημιουργούν. Ακόμη, όμως, κι όταν δημιουργούν τις δικές τους οικογένειες, αυτό μόνο επιφανειακά συνιστά μια ανατροπή στο κυρίαρχο μοντέλο της συγγενειακής οργάνωσης. Αντίθετα, οι gay άνδρες και οι λεσβίες τείνουν να προσαρμόζουν τις οικογένειες τους, ακόμη και για να διεκδικήσουν νομιμοποίηση, στα κυρίαρχα μοντέλα συγγενειακότητας, όπως συμβαίνει στο «Queer as folk» με την Lindsay και τη Melanie. Παράλληλα, δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στους βιολογικούς δεσμούς, οι οποίοι φαίνεται πως παραμένουν το κυρίαρχο πρίσμα μέσα από το οποίο γίνεται αντιληπτή μέχρι και σήμερα η συγγένεια, παρά τις αλλαγές που έχουν σημειωθεί τις τελευταίες δεκαετίες. Ταυτόχρονα, φαίνεται πως συνεχίζει να υπάρχει η ταύτιση της τεκνοποιίας με την γυναικεία μορφή. Εν ολίγοις, φαίνεται πως οι αλλαγές στο πεδίο της συγγένειας, όπως η είσοδος queer υποκειμένων σ' αυτό, συνοδεύονται από οπισθοχωρήσεις. Παρά την είσοδο, δηλαδή, υποκειμένων που διαχρονικά τοποθετούνταν καταστατικά εκτός της, ο πυρήνας της συγγένειας έχει παραμείνει ο ίδιος. Ελάχιστες μόνο αλλαγές σημειώνονται κι αυτές δεν αφορούν την ουσία, αλλά την επιφάνεια των συγγενειακών δεσμών. Οι οικογένειες που δημιουργούν τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα τείνουν να αντιγράφουν πιστά σχεδόν την ετεροφυλοφιλική οικογένεια, τόσο χρησιμοποιώντας -άρρητα τις περισσότερες φορές- τη διάκριση μεταξύ «πατέρα» και «μητέρας», όπως στην περίπτωση της Melanie και της Lindsay, όσο και προσπαθώντας διαρκώς να επιβεβαιώσουν την ομοιότητα τους με την κανονικότητα. Στο κέντρο των συγγενειακών δεσμών συνεχίζει να βρίσκεται η μητέρα-τροφός (λ.χ. η Lindsay) η οποία αποκτά τη νομιμοποίηση της σχέσης της με το παιδί εξαιτίας του βιολογικού δεσμού τον οποίο κατέχει. Συνολικά, λοιπόν, μπορούμε να πούμε πως η συγγένεια, ακόμη και μετά την είσοδο των ομοφυλόφιλων σ' αυτή, παραμένει κατ' ουσίαν ίδια, ένας θεσμός με εμμονή στη βιολογική βάση, ο οποίος εξυψώνει τη θέση της μητέρας και παράλληλα επιβεβαιώνεται μέσα από την συμπληρωματικότητα των ρόλων των γονέων.

Στις 14 Ιουνίου 2014, κατά τη διάρκεια της συγγραφής του epilόγου, πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα το δέκατο κατά σειρά Athens Pride. Το επίσημο

σύνθημα της επετειακής διοργάνωσης, «Οικογενειακή υπόθεση»⁴⁴ συνόψισε τη βασική θεματική του φετινού Pride, τις οικογενειακές σχέσεις, δηλαδή, των LGBTQ υποκειμένων, οι οποίες αφορούν τόσο τις οικογένειες καταγωγής όσο κι εκείνες που δημιουργούν τα ίδια τα υποκείμενα. Με συνθήματα όπως «Χτες στις ντουλάπες, σήμερα στους δρόμους, αύριο με τα παιδιά μας», τα queer υποκείμενα επανέφεραν στο προσκήνιο τη συζήτηση γύρω από τα δικαιώματα τους και την θεσμική αναγνώριση των queer οικογενειών. Παράλληλα, μέσα από διάφορα stand-up δρώμενα, αποκορύφωμα των οποίων αποτέλεσε πριν τη λήξη της βραδιάς η ενσάρκωση του ρόλου της μητέρας ενός gay άνδρα από μία ηθοποιό, καυτηριάστηκαν και προβληματοποιήθηκαν τα ζητήματα ομοφοβίας και των ενδο-οικογενειακών σχέσεων των queer υποκειμένων. Φαίνεται, δηλαδή, πως τα ζητήματα που αφορούν τη συγγένεια ανακύπτουν διαρκώς και τα queer υποκείμενα προτάσσουν την ανάγκη διεκδίκησης της αναγνώρισης των σχέσεων τους από την πολιτεία.

Σημαντικό είναι βέβαια να σκεφτούμε τις όποιες προεκτάσεις ενός Pride αφιερωμένου στη συγγένεια. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να προβληματιστούμε, δηλαδή, ως προς το περιεχόμενο και την χρονική συγκυρία πάνω στην οποία τοποθετούνται τα φετινά αιτήματα του Pride. Αποτελεί το φετινό Pride ένα επετειακό γεγονός κορωνίδα του οποίου είναι η διεκδίκηση της θεσμικής αναγνώρισης των Igbtq οικογενειών ή τα αιτήματα που προβλήθηκαν είναι μια απλή σύμπτωση; Αποτελούν τα αιτήματα απότοκο της καταδίκης του ελληνικού κράτους από το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων για τη μη αναγνώριση των Igbtq οικογενειών⁴⁵ ή μήπως τα υποκείμενα θεωρούν πως έχουν ωριμάσει πλέον οι συνθήκες για την διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους επί των συγγενειακών δεσμών; Είναι, δηλαδή, η συγγένεια το τελευταίο «οχυρό» της ετεροκανονικότητας που πρέπει να αλωθεί, ακόμη κι αν συνεχίζουν να υφίστανται ομοφοβικές και τρανσφοβικές επιθέσεις⁴⁶ και παρά τις νέες διακρίσεις που θα επιφέρει η θεσμική αναγνώριση των συγγενειακών δεσμών μεταξύ ομοφυλόφιλων που έχουν δημιουργήσει οικογένεια κι άλλων που δεν έχουν δημιουργήσει; Θα έπρεπε, επίσης, η ισότητα των δικαιωμάτων να σημαίνει την προσχώρηση των ομοφυλόφιλων υποκειμένων στις επιταγές της ετεροκανονικότητας; Αποτελεί, εν τέλει, η διεκδίκηση της αναγνώρισης των

⁴⁴<http://www.athenspride.eu/index.php/49-2009-11-08-21-12-55/315-10yearsap> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 16/6/2014).

⁴⁵ <http://www.tovima.gr/society/article/?aid=538318> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 23/6/2014).

⁴⁶ <http://news.in.gr/greece/article/?aid=1231286618> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 23/6/2014).

συγγενειακών δεσμών των Igbtq υποκειμένων ένα αίτημα καθολικό ή μόνο ενός τμήματος της ομοφυλοφιλικής κοινότητας;

Η αναπαράσταση η οποία συντελείται στη σειρά, συνεχίζοντας, είναι κατασκευασμένη με τέτοιον τρόπο ώστε να προκαλεί ταυτίσεις μεταξύ ηρώων και θεατών. Επενδύοντας τη σειρά οι δημιουργοί της με πλήθος πλοκών που απασχολούν τα queer υποκείμενα στην καθημερινότητα τους, επιτυγχάνεται τόσο η ταύτιση, όσο και μία δόση αληθοφάνειας στην τηλεοπτική κατασκευή. Κάποιοι θεατές τείνουν να εν-σωματώνουν αυτή την κατασκευή και να επανανοηματοδοτούν κάποια από τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας τους. Η σειρά, βέβαια, παρά την εναλλακτική της θεματική εμπεριέχει μάλλον σε συμβατικές αναπαραστάσεις της queer κουλτούρας. Η Lindsay και η Melanie αναπαρίστανται ως ένα λεσβιακό ζευγάρι σύμφωνα με τις επιταγές των συμπληρωματικών ταυτοτήτων “butch/femme” κι ο Brian παρουσιάζεται να ενσωματώνει την κυρίαρχη αντίληψη περί ηδυπαθών gay ανδρών. Η εναλλακτική στάση την οποία ευαγγελίζεται, δηλαδή, η σειρά απέναντι στην ετεροκανονικότητα μένει μάλλον στα χαρτιά ως μια υπόσχεση παρά ως κάτι που πραγματοποιείται.

Στο τέλος κάθε εθνογραφικής απόπειρας, δεν μπορούμε παρά να προχωρούμε σε μια αναδρομή των όσων κάναμε, ασκώντας παράλληλα μία γενναία δόση αυτοκριτικής. Το τέλος της συγγραφής του εθνογραφικού κειμένου, άλλωστε, δεν συνιστά την απάντηση στον απόλυτο βαθμό σε όλα τα ερωτήματα που τίθενται πριν από την διεξαγωγή της έρευνας. Αντίθετα, τα πεδία δεν κλείνουν ποτέ. Απλώς φτάνει κάποτε η στιγμή που αποφασίζουμε να γράψουμε με τη συνείδηση πως η γνώση δεν αποκτάται ποτέ κι εμείς απλώς προσπαθούμε κάθε φορά να κατακτήσουμε ένα μικρό της τμήμα. Ιδιαίτερα στην περίπτωση μιας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, τα χρονικά όρια είναι σαφώς οριοθετημένα και κάθε προσέγγιση είναι δεδομένο πως θα είναι ατελής. Ιδιαίτερα, μάλιστα, η διπλή εθνογραφική προοπτική που επιχειρήθηκε στην εργασία, μεταξύ μιας αμερικανο-καναδικής σειράς και Ελλήνων θεατών αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα.

Μια σειρά διάρκειας πέντε κύκλων είναι σαφές πως θα περιέχει πλήθος πλοκών και θεματικών, οι οποίες ακόμη κι αν συνδέονται με την έρευνα θα παραλειφθούν από την εθνογραφία για λόγους οικονομίας χώρου και χρόνου. Ένα τέτοιο ζήτημα αποτελούν οι παρελάσεις υπερηφάνειας (“Pride”), δείγμα της ορατότητας των queer υποκειμένων. Τόσο η περιορισμένη παρουσίαση τους στη σειρά σε ένα μόλις επεισόδιο, καθώς και το γεγονός πως οι πληροφορητές δεν

αναφέρθηκαν επισταμένα σ' αυτές συντέλεσε στην απόφαση μου να παραληφθούν στην εθνογραφία. Παράλληλα, στις τέσσερις ενότητες της εθνογραφίας θα μπορούσαν να έχουν συμπεριληφθεί αρκετές σκηνές της σειράς που αφορούσαν τη κάθε θεματική. Ωστόσο, κάτι τέτοιο θα λειτουργούσε επιβαρυντικά τόσο κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων δεδομένου ότι οι πληροφορητές θα καλούνταν να παρακολουθήσουν περισσότερες ώρες της σειράς, όσο και στο εθνογραφικό κείμενο το οποίο θα αποκτούσε μια αρκετά μεγαλύτερη έκταση. Αντί αυτού προτιμήθηκε να χρησιμοποιηθούν οι κυριότερες σκηνές κάθε φορά, εκείνες δηλαδή που αποτύπωναν το πνεύμα της σειράς ως προς τα ζητήματα που μελετήθηκαν.

Τέλος, στην εργασία θα μπορούσαν να είχαν ακολουθηθεί κι άλλες μεθοδολογικές επιλογές, οι οποίες θα αφορούσαν κυρίως τις επιλογές ως προς την σύσταση της ομάδας των πληροφορητών. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε τις αντιδράσεις που θα προκαλούσε η σειρά σε ετεροφυλόφιλα υποκείμενα, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους θα εννοιολογούσαν αυτά το τηλεοπτικό κείμενο. Ωστόσο, μια τέτοια προσέγγιση θα ξέφευγε από τους στόχους της εργασίας, την εστίαση δηλαδή σε queer υποκείμενα. Όπως ήδη υπογράμμισα, βέβαια, τα πεδία δεν κλείνουν, όπως αντίστοιχα δε σταματά απαραίτητα κι η ενασχόληση ενός εθνογράφου με τα ζητήματα που έχει μελετήσει με το τέλος της συγγραφής του εθνογραφικού κειμένου. Αντίθετα, τα δεδομένα της ανά χείρας εργασίας, τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα, καθώς κι οι αναστοχαστικοί προβληματισμοί μου μπορούν να αποτελέσουν το έναυσμα για την περαιτέρω ενασχόληση μου με ζητήματα συγγένειας, queer ταυτοτήτων και αναπαράστασης στο μέλλον. Άλλωστε, όπως φάνηκε παραπάνω, υπάρχουν πολλά ερωτήματα τα οποία καλούμαστε να απαντήσουμε.

Βιβλιογραφία

Α. Έντυπη

ι. Ξενόγλωσση

- Appadurai A., 2008, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Μιννεάπολη και Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Ariss, R. M., 1997, *Against Death. The practice of living with AIDS*, Άμστερνταμ: Gordon and Breach Publishers.
- Avila-Saavedra, G., 2009, «Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities», *Media, Culture & Society* 31 (1): 5-21.
- Barthes, R., 1999α, “Rhetoric of the image” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 33-40.
- Barthes, R., 1999β, “Myth today” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 51-58.
- Baudrillard, J., 1994 [1991], *Simulacra and Simulation*, μτφρ. S.F. Glaser, Μίσιγκαν: The University of Michigan Press.
- Beemyn, B., Eliason, M., 1996α, «Issues of identity» στο B. Beemyn, M. Eliason (επιμ.), *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, σ. 5-8.
- Beemyn, B., Eliason, M., 1996β, «Queer theory in practice» στο B. Beemyn, M. Eliason (επιμ.), *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, σ. 163-168.
- Benjamin, W., 1999, “The work of art in the age of mechanical reproduction” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 72-79.
- Bonaccorso, M., 2009, *Conceiving Kinship. Assisted Conception, Procreation and Family in Southern Europe*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Berghahn Books.
- Burgin, V., 1999, “Art, common sense and photography” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 41-50.
- Butler, J. 2002, «Is Kinship Always Already Heterosexual?», *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13.1: 14-44.

- Cadoret, A., 2009, «The contribution of homoparental families to the current debate on kinship» στο J. Edwards, C. Salazar (επιμ.), *European Kinship in the age of Biotechnology*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Berghahn Books, σ. 79-96.
- Case, S. E., 1993, «Toward a Butch-Femme Aesthetic» στο H. Ablove, M. A. Barale, D. M. Halperin (επιμ.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 294-306.
- Cass, V., 1979, «Homosexual identity formation: A theoretical model», *Journal of Homosexuality*, 4 (3): 219-235.
- Cowie, E., 1999, “Fantasia” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 356-369.
- Doty, A., 1993, *Making things perfectly queer. Interpreting Mass Culture*, Minneapolis και Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Evans, J., 1999α, “Cultures of the visual. Introduction” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 11-20.
- Evans, J., 1999β, “Regulating photographic meanings. Introduction” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 127-137.
- Evans, J., Hall, S., 1999, “What is visual culture?” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 1-7.
- Fairclough, N., 1995, *Media Discourse*, Λονδίνο: Arnold.
- Fenichel, O., 1999, “The scopophilic instinct and identification” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 327-339.
- Fuss, D., 1991, «Inside/Out» στο D. Fuss (επιμ.), *Inside/Out. Lesbian theories, gay theories*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 1-10.
- Ginsburg, F.D., Abu-Lughod, L., Larkin, B., 2002, “Introduction” στο F.D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin (επιμ.), *Media worlds. Anthropology on New Terrain*, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press, σ. 1-36.
- Goldman, R., 1996, «Who Is That Queer Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race and Class in Queer Theory» στο B. Beemyn, M. Eliason (επιμ.), *Queer*

- Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, σ. 169-182.
- Grover, J. Z., 1988, «AIDS: Keywords» στο D. Crimp (επιμ.), *AIDS. Cultural analysis, cultural activism*, Κέμπριτζ και Λονδίνο: MIT Press, σ. 17-30.
- Hall, S., 1999, “Looking and subjectivity. Introduction” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 309-314.
- Innes, S. A., Lloyd M. E., 1996, «G.I. Joes in Barbie Land: Recontextualizing Butch in Twentieth-Century Lesbian Culture» στο B. Beemyn, M. Eliason (επιμ.), *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, σ. 9-34.
- Jiske, J., 1998, “Television: polysemy and popularity” στο R. Dickinson, R. Harindanath, O. Linné (επιμ.), *Approaches to Audiences. A Reader*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Σύδνεϋ, Οκλαντ: Arnold, σ. 194-204.
- Kaufman, J., Johnson, C., 2004, «Stigmatized Individuals and the Process of Identity», *The Sociological Quarterly*, 45 (4): 807-833.
- Kellner, D., 1995, *Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Kellner, D., 1998, “Toward a critical theory of television” στο R. Dickinson, R. Harindanath, O. Linné (επιμ.), *Approaches to Audiences. A Reader*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Σύδνεϋ, Οκλαντ: Arnold, σ. 36-42.
- Kosofsky-Sedgwick, E., 1993, «Epistemology of the closet» στο H. Abelow, M. A. Barale, D. M. Halperin (επιμ.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 45-61.
- Lewin, E., 1995, «On the outside looking in: The politics of lesbian motherhood» στο F. Ginsburg, R. Rapp (επιμ.), *Conceiving the new world order. The global politics of reproduction*, University of California Press, σ. 103-121.
- Mulrey, L., 1999, “Visual pleasure and narrative cinema” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 381-389.
- Ragoné, H., 1996, «Chasing the Blood Tie: Surrogate Mothers, Adoptive Mothers and Fathers», *American Ethnologist*, 23(2), 352-365.
- Schneider, D., M., 1968, *American Kinship: A Cultural Account*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Sebeok, T., 1994, *Signs: an introduction to semiotics*, Τορόντο και Μπάφαλο: University of Toronto Press.
- Silverman, K., 1999, “The subject” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 340-355.
- Smith, B., 1993, «Homophobia: Why Bring It Up?» στο H. Ablove, M. A. Barale, D. M. Halperin (επιμ.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 99-102.
- Sontag, S., 1999, “The image world” στο J. Evans, S. Hall (επιμ.), *Visual Culture: the reader*, Λονδίνο, Thousand Oaks, Νέο Δελχί: Sage, σ. 80-94.
- Warner, M., 1999, *The trouble with normal. Sex, politics and the ethics of queer life*, Νέα Υόρκη: The Free Press.
- Weston, K., 1991, *Families we choose. Lesbian, gays, kinship*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Weston, K., 1995, «Forever is a long time: Romancing the Real in Gay Kinship Ideologies» στο S. Yanagisako, C. Delaney (επιμ.), *Naturalizing Power. Essays in Feminist Cultural Analysis*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 87-110.
- Wilk, R., 2002, “Television, Time and the National Imaginary in Belize” στο F.D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin (επιμ.), *Media worlds. Anthropology on New Terrain*, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες, Λονδίνο: University of California Press, σ. 171-186.
- Wilton, T., 1997, *EnGendering AIDS. Deconstructing Sex, Text and Epidemic*, Λονδίνο, Thousand Oaks και Νέο Δελχί: SAGE.

ii. Ελληνόγλωσση

- Butler, J., 2008 [1993], *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Eriksen, T.H., 2007 [2006], *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα*, μτφρ. Α. Κατσίκερος, Αθήνα: Κριτική.
- Fischer, M. M. J., 2011, «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική» στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 109-152.
- Foucault, M., 1989 [1984], *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τ. 2: Η χρήση των απολαύσεων*, μτφρ. Γ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα: Ράππα.

- Foucault, M., 1992 [1984], *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τ. 3: Η μέριμνα για τον εαυτό μας*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Αθήνα: Ράππα.
- Hekma, G., 2008 [2006], «Ο κόσμος των ομοφυλοφίλων από το 1980 έως σήμερα» στο R. Aldrich (επιμ.), *Ομοφυλοφιλία. Μια παγκόσμια ιστορία*, μτφρ. Μ. Μηλιώρη, Αθήνα: Πάπυρος, σ. 333-363.
- Hendry, J., 2011 [2002], *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε. Εισαγωγή στην Πολιτισμική και Κοινωνική Ανθρωπολογία*, μτφρ. Χ. Μεντζαλίρα, επιμ. Ε. Πετρίδου, Αθήνα: Κριτική.
- Levy, P., 2001 [1999], *Δυνητική πραγματικότητα. Η φιλοσοφία του πολιτισμού και του κυβερνοχώρου*, μτφρ. Μ. Καραχάλιος, Αθήνα: Κριτική.
- Mathieu, N.C., 2006, «Ταυτότητα φύλου/έμφυλη/τάξης φύλου;» στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και πολιτικές της Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ.317-373
- Rubin, G., 2006, «Σκέψεις για τη σεξουαλικότητα: Σημειώσεις για μια ριζοσπαστική θεωρία των πολιτικών της σεξουαλικότητας» στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και πολιτικές της Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ.401-481.
- Strathern, M., 2008 [1992], *Αναπαράγοντας το Μέλλον. Ανθρωπολογία, συγγένεια και νέες τεχνολογίες αναπαραγωγής*, μτφρ. Π. Μπουρλάκης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αθανασίου, Α., 2006α, «Εισαγωγή» στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: νήσος, σ. 17-138.
- Αθανασίου, Α., 2006β, (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: νήσος
- Αθανασίου, Α., 2007, *Ζωή στο Όριο. Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Αποστολέλλη, Α., Χαλκιά, Α., 2012, «Εισαγωγή» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 13-27.
- Αποστολίδου, Α., 2011, «Queer: Στα ίχνη της πολιτισμικής διαδρομής ενός “αλλόκοτου” όρου» στο Κ. Κανάκης (επιμ.), *Γλώσσα και Σεξουαλικότητα: Γλωσσολογικές και Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 135-160.
- Αποστολίδου, Α., 2012, «Σωματικές συνάψεις: αγωνιστικά σώματα και αναδυόμενες συλλογικότητες στην ελληνική γκέι/ ομοφυλοφιλική κοινότητα» στο Α.

- Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 53-78.
- Γιαννακόπουλος, Κ. (επιμ.), 2006α, *Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και πολιτικές της Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γιαννακόπουλος, Κ., 2006β, «Ιστορίες σεξουαλικότητας» στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και πολιτικές της Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ.17-102.
- Γιαννακόπουλος, Κ., 2012, «Πολιτισμικές εννοιολογήσεις της μοναξιάς: συγγένεια, κοινότητα και πολιτικές του ΛΟΑΤ κινήματος» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 173-196.
- Γκέφου – Μαδιανού, Δ., 2011α, *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Πατάκης.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ., 2011β, «Εισαγωγή: Από την ολιστική προσέγγιση στις μερικές αλήθειες» στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 11-66.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ., 2011γ, «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία οίκοι: Διλήμματα και αντιπαραθέσεις» στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 365-435.
- Καντσά, Β., 2006α, «Μια άρρηκτη σχέση. Η συνύπαρξη φύλου και συγγένειας στην ανθρωπολογική θεωρία και πρακτική», *Σύγχρονα θέματα* 94, 72-78.
- Καντσά, Β., 2006β, «Οικογενειακές υποθέσεις. Μητρότητα και ομόφυλες ερωτικές σχέσεις» στο Ε. Παπαταξιάρχης, (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ 355-383.
- Καντσά, Β., 2012, «Ορατά αόρατες/ αόρατα ορατές: δύο όψεις της λεσβιακής παρουσίας στην Ελλάδα» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 29-52.
- Κεφαλά, Μ., 2011, «Φτου και βγαίνω!: Coming out και γλωσσική επιτέλεση της σεξουαλικότητας» στο Κ. Κανάκης (επιμ.), *Γλώσσα και Σεξουαλικότητα: Γλωσσολογικές και Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 265-303.

- Κριάρη-Κατράνη, Ι., 2002, «Το Σύνταγμα και το Σχέδιο Νόμου της Ειδικής Νομοπαρασκευαστικής Επιτροπής του Υπουργείου Δικαιοσύνης “Ιατρική υποβοήθηση στην ανθρώπινη αναπαραγωγή”», *Χρονικά Ιδιωτικού Δικαίου* 8, 679-688.
- Λαχανιώτη, Λ., 2012, «Από τη λεσβιακή θεματική στο κουίρ: η διαδρομή μιας εμπειρικής έρευνας» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 93-104.
- Μαδιανού, Μ., 2008, *Έθνος, ταυτότητες και τηλεόραση στη σύγχρονη Ελλάδα.*, μτφρ. Δ. Καγιαλάρης-Κ. Παπαδάκης, Αθήνα: Πατάκης.
- Μακρυνιώτη, Δ., 2004, «Εισαγωγή» στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: νήσος, σ. 11-73.
- Μπακαλάκη, Α., (επιμ.), 1994, *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαταξιάρχης, Ε., 1994, «Shaping modern times in the Greek family: Gender and kinship transformations from 1974 to 1994». Αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο “Greece: Prospects for Modernization” που οργανώθηκε από το Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο, London School of Economics and Political Science.
- Παπαταξιάρχης, Ε., 2006, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας» στο Ε. Παπαταξιάρχης-Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ.11-98
- Σαραφίδου, Γ., 2011, *Συνάρθρωση Ποσοτικών και Ποιοτικών Προσεγγίσεων*, Θεσσαλονίκη: Guttenberg.
- Σβαλίγκου, Χ., 2011, *Η ερμηνεία της εικόνας ως σημείου της οπτικής επικοινωνίας*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ε., 2011, «Υπό παρατήρησιν: Κείμενα και υποκείμενα ανθρωπολογικών πρακτικών» στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 153-206.
- Σπηλιώτης, Κ., Χαλάτσης, Γ., 2012, «Αναπαραστάσεις για το φύλο και τον σεξουαλικό προσανατολισμό στις ταυτότητες των ελληνικών ΛΟΑΤΚ/LGBTQ ιστολογίων (blogs)» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 105-136.

Τουνταςάκη, Ε., 2008, *Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της συγγένειας κατά τον 20^ο αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Τουνταςάκη, Ε., 2013, «“Βιολογική”, “γενετική”, και “κοινωνικοσυναισθηματική” μητέρα: εννοιολογήσεις της μητρότητας και της οικογενειακότητας στον κοινοβουλευτικό λόγο αναφορικά με την Ιατρική Υποβοήθηση στην Ανθρώπινη Αναπαραγωγή» στο Β. Καντσά (επιμ.), *Η μητρότητα στο προσκήνιο. Σύγχρονες έρευνες στην ελληνική εθνογραφία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 119-146.

Χαλκιά, Α., 2012, «Η κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, οι αρρενωπότητες και ο έμφυλος Δεκέμβρης» στο Α. Αποστολέλλη, Α. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*», Αθήνα: Πλέθρον, σ. 215-249.

Β. Διαδίκτυο

http://el.wikipedia.org/wiki/Η_Πολυκατοικία

http://en.wikipedia.org/wiki/Big_Three_television_networks

http://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Kinney

http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Greece

http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_the_United_States

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Queer_as_Folk_characters

[http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_\(2000_TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_(2000_TV_series))

[http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_\(UK_TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_as_Folk_(UK_TV_series))

<http://news.in.gr/greece/article/?aid=1231286618>

<http://www.10percent.gr/periodiko/teyxos29/1836-2010-06-20-09-15-32.html>

<http://www.athenspride.eu/index.php/49-2009-11-08-21-12-55/315-10yearsap>

<http://www.colouryouth.gr>

<http://www.insomnia.gr/topic/285920-βασισμένο-στη-τάδε-σειρά/>

<http://www.lifo.gr/team/gayandlesbian/45805>

http://www.newsit.gr/default.php?pname=Article&art_id=267954&catid=12

<http://www.pestosemas.com>

http://www.retrodb.gr/wiki/index.php/Στο_φως_του_φεγγαριού

<http://www.tovima.gr/society/article/?aid=471930>

<http://www.tovima.gr/society/article/?aid=538318>

<http://www.vice.com/gr/read/agrypnia-gay-pride>

<http://www.voteforyourrights.gr>

Γ. Πληροφορητές

Αιμιλία, 30 ετών, Αθήνα

Αλεξάνδρα, 30 ετών, Θεσσαλονίκη

Δημήτρης, 26 ετών, Θεσσαλονίκη

Ελένη, 21 ετών, Θεσσαλονίκη

Έλσα, 24 ετών, Αθήνα

Ερμιόνη, 20 ετών, Αθήνα

Ερρίκος, 30 ετών, Αθήνα

Ηλίας, 21 ετών, Αθήνα

Κική, 24 ετών, Θεσσαλονίκη

Κώστας, 23 ετών, Αθήνα

Λένα, 18 ετών, Θεσσαλονίκη

Λεωνίδα, 28 ετών, Αθήνα

Μάριος, 17 ετών, Αθήνα

Μιχάλης, 25 ετών, Θεσσαλονίκη

Παντελής, 30 ετών, Αθήνα

Ρένα, 25 ετών, Αθήνα

Στάθης, 23 ετών, Αθήνα

Φαίη, 28 ετών, Θεσσαλονίκη

Χάρης, 23 ετών, Αθήνα

Χρήστος, 20 ετών, Αθήνα

Χριστόφορος, 20 ετών, Αθήνα

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πληροφορίες για τους ήρωες της σειράς⁴⁷.

Ο Brian Kinney είναι ένας νεαρός gay άνδρας, ο οποίος στην αρχή της σειράς είναι εικοσιεννέα ετών. Η φιλοσοφία του για τη ζωή είναι να ζει κοιτάζοντας μόνο το παρόν και να έχει όσους περισσότερους ερωτικούς συντρόφους μπορεί. Είναι επιτυχημένο στέλεχος διαφημιστικής εταιρίας και αργότερα ιδρύει την δική του εταιρία. Στη σειρά παρουσιάζεται να αντιστέκεται σε οποιαδήποτε πτυχή της ετεροκανονικότητας, όπως οι σταθερές σχέσεις ή ο γάμος. Κατά τη διάρκεια της σειράς έχει σχέση με τον Justin, με τον οποίο αποφασίζει να παντρευτεί στον πέμπτο κύκλο.

Ο Justin Taylor είναι δεκαεπτά ετών στην αρχή της σειράς και στο πρώτο επεισόδιο της σειράς κάνει για πρώτη φορά σεξ στη ζωή του με τον Brian, τον οποίο ερωτεύεται. Κατάγεται από αστική οικογένεια και μετά το coming out του εργάζεται στο εστιατόριο που δουλεύει η Debbie. Αργότερα, σπουδάζει σε σχολή καλών τεχνών, ενώ, για να βγάλει τα προς το ζην εργάζεται περιστασιακά κι ως χορευτής στο gay κλαμπ «Babylon».

Ο Michael Novotny είναι κολλητός φίλος του Brian από την παιδική τους ηλικία. Εργάζεται ως manager σε υποκατάστημα μεγάλης εταιρίας σουπερ μάρκετ, αλλά, αργότερα, παραιτείται και ανοίγει το δικό του κατάστημα με κόμιξ. Στον πρώτο κύκλο της σειράς έχει σχέση με έναν γιατρό, τον David Cameron, ενώ, από τον δεύτερο κύκλο βρίσκεται σε σχέση με τον Ben Buckner, έναν τριανταπεντάχρονο καθηγητή πανεπιστημίου, ο οποίος είναι οροθετικός.

Ο Emmet Honeycutt, ο οποίος είναι γύρω στα εικοσιοκτώ στην αρχή της σειράς, κατάγεται από το Mississippi από μια πολυμελή οικογένεια εργατικής τάξης. Κατά τη διάρκεια της σειράς αλλάζει πολλές δουλειές, μεταξύ των οποίων υπάλληλος σε κατάστημα ρούχων, διοργανωτής πάρτι και πορνοστάρ στην ιστοσελίδα του Ted, με τον οποίο διατηρούσε ερωτική σχέση για μικρό χρονικό διάστημα.

Ο Ted Schmidt, ο οποίος είναι λίγα χρόνια μεγαλύτερος από τους υπόλοιπους τρεις, είναι ένας λογιστής με ελάχιστες ερωτικές κατακτήσεις. Κατά τη διάρκεια της σειράς απολύεται από τη δουλειά του και «ανοίγει» σελίδα πορνογραφικού ομοερωτικού περιεχομένου, η οποία αργότερα κλείνει.

⁴⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Queer_as_Folk_characters (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 8/6/2014).

Η Lindsay Peterson ήταν στενή φίλη του Brian στο κολλέγιο. Πριν γεννήσει εργαζόταν ως καθηγήτρια τέχνης. Κατάγεται από μεγαλοαστική οικογένεια η οποία δεν εγκρίνει τη σχέση της με την Melanie Marcus, μια εργαζόμενη δικηγόρος εβραϊκής καταγωγής, λίγα χρόνια μεγαλύτερη από την Lindsay.

Η Debbie Novotny είναι η μητέρα του Michael. Εργάζεται στο εστιατόριο που συχνάζουν οι ήρωες και αποτελεί ενεργό μέλος ομάδων υπεράσπισης των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων. Συγκατοικεί με τον αδελφό της, τον Vic Grassi, ο οποίος είναι οροθετικός, ενώ, κατά τη διάρκεια της σειράς φιλοξενεί στο σπίτι της και τον Justin, όταν ο τελευταίος έφυγε από το σπίτι του.