

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (1950-1974). ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΚΩΔΙΚΕΣ
ΣΤΟΝ ΠΑΛΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ-
ΦΑΡΣΟΚΩΜΩΔΙΑ- ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑ**

Διδακτορική Διατριβή Βασίλη Διαμαντόπουλου

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπων καθηγητής: Νεοκλής Σαρρής

Μέλος: Άννα Λυδάκη

Μέλος: Άννα Μαντόγλου

ΑΘΗΝΑ 2011

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το ευχάριστο αλλά και επίπονο ταξίδι μου, δεν θα θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την συμβολή και την υποστήριξη κάποιων ανθρώπων που θα ήθελα να ευχαριστήσω. Πρώτα απ' όλα, την Άννα Λυδάκη γιατί δική της ήταν η ιδέα να ασχοληθώ με το θέμα της ομοφυλοφιλίας. Την Άννα Μαντόγλου για την καθοδήγηση της και την συμπαράσταση της, ακόμα και σε στιγμές που ήταν ακατάλληλες, δείχνοντας με αυτό τον τρόπο ότι εκτός από καθηγήτρια είναι και άνθρωπος που ενδιαφέρεται για το αντικείμενο της και τους φοιτητές της.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Νεοκλή Σαρρή για μία σειρά από λόγους που δυστυχώς δεν χωρούν όλοι σε μία απλή σελίδα ευχαριστιών. Τον ευχαριστώ πάντως για το άνοιγμα ψυχής που έχει και για την ευκαιρία που μου έδωσε θέλοντας να πιστεύω ότι την αξιοποίησα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	11
ΜΕΡΟΣ Α: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ	13
1.1. Η ομοφυλοφιλία στο πέρασμα του χρόνου	13
1.2. Ομοφυλοφιλία και τέχνη	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ	43
2.1. Θεωρίες και έρευνες για την ομοφυλοφιλία	43
2.2. Κοινωνικό στίγμα της ομοφυλοφιλίας	51
2.3. Κουήρ	62
2.4. Σεξουαλικότητα και κοινωνικό φύλο	63
2.5. Παρενδυσία, Τραβεστισμός και Τρανσεξουαλισμός	71
2.6. Καλιαρντά	74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ (ΜΜΕ)	78
3.1. Ο ρόλος και η λειτουργία των ΜΜΕ	78
3.2. Η επίδραση των ΜΜΕ	80
3.3. Ο κοινωνικός ρόλος των ΜΜΕ	84
3.4. Ο κινηματογράφος σαν μέσο	89
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ	91
4.1. Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία	91
4.2. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ)	95
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ	108
5.1. Κοινωνικές αναπαραστάσεις	108
5.2. Οι ρόλοι	114
5.3. Κοινωνική και μειονοτική επιρροή	122
ΜΕΡΟΣ Β: ΕΡΕΥΝΑ	133

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	134
1.1. Σκοποί και στόχοι της έρευνας	134
1.2. Σχεδιασμός της έρευνας	137
1.2.1. Επιλογή του δείγματος	137
1.2.2. Μεθοδολογικά εργαλεία	138
1.3. Υποθέσεις	144
1.4. Θεματικές	145
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ ...	146
2.1. Ταινίες παλιού ελληνικού κινηματογράφου	146
2.2. Συνεντεύξεις	270
2.3. Συμμετοχική παρατήρηση	311
2.4. Παρουσίαση συμπερασμάτων	338
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	350
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	355
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	369

Ιδανική κοινωνία θα ήταν εκείνη όπου ο καθένας θα ήταν ελεύθερος να ζει κατά την κλίση του, να γράφει και να εκφράζεται όπως θέλει, να ζωγραφίζει και να κάνει κινηματογράφο όπως αυτός το εννοεί, και όπου οι αληθινοί δημιουργοί, στο όνομα των υπέρτατων αναγκών της τέχνης, θα καθόριζαν μόνοι τους τα όρια που δεν θα' πρεπε να υπερβούν.

Ντομινίκ Φερναντέζ «Η αρπαγή του Γανυμήδη»

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Ποια είναι η σχέση ανάμεσα στην κινηματογραφική τέχνη και την κοινωνική ευθύνη; Είναι το τράβελινγκ, όπως είπε και ο Godard, ζήτημα ηθικής; Μπορούμε να διακρίνουμε αισθητικούς συσχετισμούς με συγκεκριμένες ιδεολογίες, όπως ο φασισμός, στις ταινίες της Leni Riefenstahl και του Busby Berkeley, όπως έχει υποστηρίξει η Susan Sontag; Μπορούν φασιστικές ή ρατσιστικές ταινίες, όπως «Ο θρίαμβος της θέλησης» ή «Η γέννηση ενός έθνους» να θεωρηθούν «αριστουργήματα» με καλλιτεχνικούς όρους κι ας είναι απωθητικές από ηθική/ πολιτική άποψη; Έχει η τέχνη μεταβληθεί αμετάκλητα μετά το Άουσβιτς, όπως υποστήριξε ο Adorno; Έχουμε λοιπόν ανάγκη την αισθητική ή είναι ολοκληρωτικά συμβιβασμένη, όπως υποστήριξε ο Clyde Taylor (1998), από τις ρίζες της στις ρατσιστικές θεωρίες του 18^{ου} αιώνα; Ή μήπως μπορεί κανείς να διαχωρίσει την «Αισθητική», που πηγάζει από τη γερμανική ρατσιστική ιδεολογία από την «αισθητική» ως ένα ζήτημα, κοινό σε όλους τους πολιτισμούς, σχετικό με τη μορφή των αναπαραστάσεων του αισθητού κόσμου;» (Stam, 2009:24-25).

Το παραπάνω απόσπασμα του Stam, αντικατοπτρίζει ιδανικά, το κύριο ερώτημα μας που μας οδήγησε, στην εκπόνηση της διδακτορική μας διατριβής. Πως μπορούν να χαρακτηριστούν οι κωμωδίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου που αναπαριστούσαν την ομοφυλοφιλία, μέσα από συγκεκριμένους κινηματογραφικούς κώδικες και με μοναδική αισθητική, αυτή που ήταν σε θέση να προκαλέσει το γέλιο; Ήταν ρατσιστικές, ήταν προοδευτικές, ήταν παρωδιακές, ήταν στερεοτυπικές ή δεν ήταν τίποτε περισσότερο από μία αντανάκλαση και αναπαράσταση της κοινωνίας;

Η συγκεκριμένη αναζήτηση δημιουργήθηκε πολύ πριν την σκέψη της εκπόνησης μιας διδακτορικής διατριβής. Ήταν προϊόν

μίας πολυετούς πορείας στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, μέσα από την οποία, η εμπειρία ήρθε σε επαφή με την τέχνη αλλά όχι με την κοινωνία και αυτό το κενό θα αποπειραθούμε να καλύψουμε με τη χρήση της επιστήμης, της εμπειρίας και της αναζήτησης σε ένα τεχνητό κόσμο, αυτό του κινηματογράφου αλλά και σε έναν πραγματικό όπως βιώθηκε από τον γράφοντα αλλά και από τους συντελεστές των ταινιών του ΠΕΚ.

Το αποτέλεσμα της διδακτορικής διατριβής δεν είναι εγγυημένο ότι θα αποφέρει απαντήσεις. Ίσως να δημιουργήσει και περισσότερα ερωτήματα σε επιμέρους τομείς. Εξάλλου, η κοινωνία και τα φαινόμενα που δημιουργούνται μέσα και παράλληλα σε αυτή, είναι τόσο πολύπλοκη που δεν εξαντλείται σε μία διατριβή και μόνο. Το μόνο που μπορεί να δηλωθεί με απόλυτη ειλικρίνεια από τον γράφοντα είναι ότι η απόπειρα αυτή ερμηνείας κάποιων φαινομένων έγινε με την έντιμη προσπάθεια της διατήρησης της αντικειμενικότητας, στο μέτρο που αυτό είναι δυνατόν, και την προσπάθεια αποφυγής εκδήλωσης προσωπικών πεποιθήσεων και απόψεων.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Πλωτίνος πίστευε ότι η τέχνη είναι η πραγματοποίηση μιας ιδέας που εδρεύει μέσα στην ψυχή. Αυτή η ιδέα είναι το κάλλος που προέρχεται από το Εν, το οποίο είναι ταυτόχρονα η απόλυτη ομορφιά, η απόλυτη καλοσύνη και η απόλυτη αλήθεια (Κωνσταντοπούλου, 2003:14).

Είναι αλήθεια έτσι ή η τέχνη μπορεί να αποτελέσει και το εργαλείο για την πραγματοποίηση άσχημων ιδεών;

Ο Γιαννακόπουλος, στο βιβλίο του «Ιστορίες της σεξουαλικότητας», υποστηρίζει ότι το θέμα της σεξουαλικότητας (sexuality)¹ είναι εξαιρετικά παράτολμο να προσεγγιστεί λόγω της κοινωνικής ταύτισης που υπάρχει ανάμεσα στο υπό εξέταση θέμα και στον ερευνητή που το αναλαμβάνει. Παρομοίως, και στο θέμα που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη, σύμφωνα πάντα με τον Γιαννακόπουλο, θα υπήρχε ο κίνδυνος ταύτισης του ερευνητή με τη συγκεκριμένη σεξουαλικότητα διότι αυτή ανήκει στη κατηγορία των περιθωριακών (Γιαννακόπουλος, 2006: 18).

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι σε θέματα σεξουαλικών διαφοροποιήσεων, υπάρχει η τάση η σεξουαλική ζωή του ερευνητή να ταυτίζεται με την κατηγορία της σεξουαλικότητας που εξετάζει. Σύμφωνα με αυτή τη λογική όποιος μελετά την ομοφυλοφιλία, θεωρείται και αυτός ομοφυλόφιλος. Η τάση αυτή φαίνεται να υπήρχε και στο παρελθόν. Η λογική αυτή είναι που οδηγεί αρκετούς που ασχολούνται με το θέμα να δηλώνουν εκ των προτέρων τις σεξουαλικές τους προτιμήσεις για να μην υπάρχει σύγχυση. Έτσι, πολλοί αισθάνονται την ανάγκη να αποσαφηνίσουν ότι είναι ετερόφυλοι σε μία προσπάθεια να ενισχύσουν την ανδρική τους ταυτότητα που θεωρούν «φυσιολογική» και μάλιστα

¹ «Ένας ευρύς όρος που αναφέρεται στα σεξουαλικά χαρακτηριστικά και την σεξουαλική συμπεριφορά των ανθρώπινων όντων» (Giddens, 2002:130).

υιοθετώντας επιθετικούς προσδιορισμούς και χαρακτηρισμούς ως προς τους ομοφυλόφιλους καθιστώντας την μελέτη της σεξουαλικότητας εξαιρετικά περίπλοκη (Γιαννακόπουλος, 2006: 37).

Υπό αυτή την έννοια, ο γράφοντας νιώθει την ανάγκη να διατυπώσει ότι είναι «ομοφυλόφιλος», δηλαδή ότι στη κινηματογραφική τουλάχιστον πραγματικότητα, υποδύθηκε πολλάκις έναν τέτοιο ρόλο και αυτή του την εμπειρία μεταφέρει σε αυτή τη διατριβή. Στη κοινωνική πραγματικότητα από την άλλη, συμβίωσε και συνεργάστηκε με πολλούς ομοφυλόφιλους και του δημιουργήθηκαν αρκετές απορίες για τον τρόπο που λειτουργούσαν και συμπεριφέρονταν, κάτι όμως που ίσχυε και για αρκετούς ετερόφυλους συναδέλφους. Κατά συνέπεια, για τον γράφοντα δεν είναι η σεξουαλικότητα το κύριο θέμα του, δηλαδή αν κάποιος είναι ομοφυλόφιλος ή όχι, αλλά το κοινωνικό πλαίσιο και δίκτυο που δημιουργείται γύρω του και επιδρά σε αυτόν.

Με σκοπό τη καλύτερη προσέγγιση του θέματος μας, διαχωρίσαμε τη μελέτη μας σε δυο κυρίως μέρη. Το πρώτο μέρος είναι η βιβλιογραφική επισκόπηση η οποία και αυτή με τη σειρά της έχει διαχωριστεί σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την ιστορική αναδρομή της ομοφυλοφιλίας και πιο συγκεκριμένα, με τη διαδρομή στο χρόνο που έχει κάνει ο όρος και το φαινόμενο καθώς επίσης και με τη σύνδεση της με τη τέχνη. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε όλες τις μορφές με τις οποίες έχει εκφραστεί η ομοφυλοφιλία καθώς και τις κοινωνικές διαστάσεις που υπάρχουν σε αυτή. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε διάφορες θεωρίες και έρευνες που υπάρχουν και οι οποίες συνδέονται με την κοινωνία, το κοινωνικό στίγμα που αυτή φέρει, την έκφραση της μέσω του κουήρ, της παρενδυσίας, του ντράγκ, του τραβεστισμού, του τρανσεξουαλισμού και των καλιαρντών καθώς επίσης και τη σχέση μεταξύ σεξουαλικότητας

και κοινωνικού φύλου. Στο τρίτο κεφάλαιο θα μας απασχολήσουν τα ΜΜΕ λόγω του ότι και ο κινηματογράφος εντάσσεται σε αυτή τη κατηγορία. Θα εξετάσουμε λοιπόν τον ρόλο, τη λειτουργία, την επίδραση και τον κοινωνικό ρόλο των ΜΜΕ καθώς επίσης και αυτόνομα τον κινηματογράφο. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στη κοινωνική και κινηματογραφική πραγματικότητα μέσα από την εξέταση της παρουσίας της ομοφυλοφιλίας στον ξένο και ελληνικό κινηματογράφο. Στη δεύτερη περίπτωση θα εξετάσουμε επίσης και το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής ώστε να αναδειχθούν αργότερα οι τυχόν αλληλεπιδράσεις που υπάρχουν. Τέλος, το πέμπτο κεφάλαιο εστιάζει στις κοινωνικές αναπαραστάσεις και πιο συγκεκριμένα, στον ορισμό τους, στον ορισμό της κοινωνικής και μειονοτικής επιρροής καθώς επίσης και στην ανάλυση των κοινωνικών ρόλων.

Το δεύτερο μέρος της μελέτης μας, η έρευνα, αποτελείται από δύο κεφάλαια. Το πρώτο από αυτά είναι η μεθοδολογία μας όπου παρουσιάζονται οι σκοποί, οι στόχοι, ο σχεδιασμός, το δείγμα, τα μεθοδολογικά εργαλεία, οι υποθέσεις² (hypothesis) και οι θεματικές της έρευνας μας. Το δεύτερο κεφάλαιο είναι η παρουσίαση και η ανάλυση των ευρημάτων που προέκυψαν από τις ταινίες, τις συνεντεύξεις και τη συμμετοχική παρατήρηση. Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζονται επίσης τα ευρήματα μας ανά θεματική αλλά και η επιβεβαίωση ή η απόρριψη των υποθέσεων μας ακολουθώντας μία διαφορετική μέθοδο λόγω της ιδιαιτερότητας του δείγματος μας όπως εξηγούμε αναλυτικά στη μεθοδολογία.

Στο τέλος της μελέτης μας ακολουθεί ο επίλογος μας και η βιβλιογραφία μας.

² Οι ιδέες και οι εικασίες που λαμβάνονται σαν βάση σε μία εξέταση (Giddens, 2002:133).

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΕΣ.= Εσωτερικό

ΕΞ.= Εξωτερικό

ΠΕΚ= Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος

ΜΜΕ= Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας

Βλ.= Βλέπε

Επιμ.= Επιμέλεια έργου

Κ.α.= Και άλλοι

Κλπ.= Και λοιπά

Μτφρ.= Μετάφραση

Π.χ.= Παραδείγματος χάρη

ΜΕΡΟΣ Α: ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ

Η ομοφυλοφιλία είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο με πολλές διαστάσεις που μέχρι και σήμερα απασχολεί την κοινωνία ποικιλοτρόπως. Εντούτοις, δεν είναι ένα σύγχρονο φαινόμενο αλλά υπάρχει από την αρχαιότητα και έχει υποστεί πολλές μεταβολές, όπως επίσης μεταβολές έχουν υποστεί και οι κοινωνικές αντιλήψεις που υπάρχουν γι' αυτό με το πέρασμα του χρόνου.

Μία ιστορική αναδρομή της ομοφυλοφιλίας θεωρείται για τον γράφοντα ιδιαίτερα σημαντική γιατί πρώτα απ' όλα καταγράφει τις ρίζες της ομοφυλοφιλίας αλλά εξετάζει και τις αλλαγές που έχει υποστεί, εάν βέβαια συμβαίνει κάτι τέτοιο.

1.1. Η ομοφυλοφιλία στο πέρασμα του χρόνου

Ξεκινώντας, θα παραθέσουμε κάποιους σύγχρονους όρους που αφορούν την ομοφυλοφιλία ως ένα πρώτο σημείο εκκίνησης για τον εντοπισμό των αλλαγών που έχει υποστεί το φαινόμενο και στη συνέχεια θα εξετάσουμε την ύπαρξη και την αντιμετώπιση της ομοφυλοφιλίας σε διαφορετικές εποχές και σε διαφορετικούς πολιτισμούς.

Ως ομοφυλοφιλία (homosexuality) θεωρείται η ερωτική ή σεξουαλική σχέση ενός ατόμου με άτομο του ίδιου φύλου (Giddens, 2002:126). Σύμφωνα με τον Βαϊδάκη (2006: 150-151), το πρόθεμα «ομο» που υπάρχει στη λέξη ομοφυλοφιλία, προέρχεται από την ελληνική λέξη «όμοιος». Έτσι, *«η ομοφυλοφιλία γενικώς αναφέρεται σε κάθε σεξουαλική δραστηριότητα μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου»*.

Σήμερα, επικρατεί και ο όρος γκέι (gay) για τους ομοφυλόφιλους και αντιστοίχως, ο όρος στρέιτ (straight) περιγράφει τους ετερόφυλους. Ο όρος gay χρησιμοποιείται και για τους ομοφυλόφιλους και για τις ομοφυλόφιλες αλλά συνήθως για τους πρώτους. Επίσης, τον συγκεκριμένο όρο τον χρησιμοποιούν οι ομοφυλόφιλοι που δεν κρύβουν το σεξουαλικό τους προσανατολισμό αλλά αντίθετα είναι υπερήφανοι γι' αυτόν (Βαϊδάκης, 2006: 151).

Οι πεποιθήσεις που υπάρχουν για την ομοφυλοφιλία είναι πολλές και διαφορετικές. Υπάρχουν πολλοί που βλέπουν το φαινόμενο αυτό με συμπάθεια, με αντιπάθεια, με αποστροφή, με κατανόηση, κ.λπ. Οι περισσότερες όμως από αυτές τις πεποιθήσεις βασίζονται και βασίζονταν περισσότερο σε αντιλήψεις που αναπαράγονται κοινωνικά και στερεότυπα, και δεν είναι αποτέλεσμα γνώσης και επιστημονικών συμπερασμάτων. Αυτό οφείλεται βέβαια σε μεγάλο βαθμό και στο γεγονός ότι η κοινωνιολογική και επιστημονική ανάλυση της ομοφυλοφιλίας παρουσίασε κάποια πρόοδο μόνο τις τελευταίες δεκαετίες, και αυτή με τη σειρά της λειτούργησε περισσότερο ως έναυσμα για περισσότερη διερεύνηση του θέματος και όχι ως μέσο για τη κατανόησή του (Παπαδόπουλος, 1990:14).

Στην Ελλάδα, η ομοφυλοφιλία υπήρχε από την αρχαιότητα. Όχι μόνο ήταν αποδεκτή από τους αρχαίους Έλληνες αλλά είχε διάφορες μορφές ανάλογα με τον χώρο και τον τόπο στον οποίο εξελισσόταν. Σε κάποιες περιπτώσεις, η ομοφυλοφιλία είχε και άλλη διάσταση εκτός από την ερωτική και τη σεξουαλική. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν η ομοφυλοφιλία που αναπτυσσόταν στην αρχαιότητα ανάμεσα σε μαθητές και δασκάλους. Αυτό το φαινόμενο όχι μόνο ήταν σύνηθες αλλά αντιμετωπιζόταν και ως μέρος της διδασκαλίας. Η σεξουαλική σχέση ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή ήταν μέρος της διαδικασίας της απόλυτης

υποταγής του δευτέρου στον πρώτο, τόσο σε σωματικό επίπεδο όσο και σε νοητικό (Ζάχος, 1982:18).

Το πόσο αποδεκτές και φυσιολογικές θεωρούνταν οι σεξουαλικές επαφές ανάμεσα σε άτομα του ίδιου φύλου στην αρχαιότητα καταδεικνύεται και από τις πολλές αναφορές που υπάρχουν για φημισμένα πρόσωπα της αρχαιότητας. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί και η αναφορά του Πλάτωνα για την ερωτική έλξη που ένιωσε ο Σωκράτης για έναν νέο που ονομάζονταν Αντόλντιος³ (Πλάτων, 153a -155d).

Ενώ όμως η ομοφυλοφιλία ήταν αποδεκτή, δεν ίσχυε το ίδιο για τη θηλυπρέπεια. Ο Φουκώ, στο κλασικό έργο του «Ιστορία της σεξουαλικότητας» και πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο τόμο με τίτλο «Η χρήση των απολαύσεων», υποστηρίζει ότι η εικόνα του ομοφυλόφιλου που αναπτύχθηκε στερεοτυπικά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα είχε τις ρίζες της στην αρχαιότητα. Η εικόνα του ομοφυλόφιλου τον ΙΘ αιώνα ήταν ο θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος που η συμπεριφορά του θύμιζε περισσότερο γυναίκα παρά άνδρα. Η εικόνα αυτή ήταν παρουσιασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργηθεί αποστροφή: *«Τα κείμενα του ΙΘ αιώνα μας δίνουν ένα πρότυπο του ομοφυλόφιλου ή του διεστραμμένου. Οι χειρονομίες του, η στάση του, το επιτηδευμένο του ντύσιμο, η φιλαρέσκειά του, αλλά και το σχήμα και οι εκφράσεις του προσώπου του, η ανατομία του, η γυναικωτή μορφολογία ολόκληρου του σώματος του, αποτελούν σχεδόν πάντα μέρος της υποτιμητικής αυτής περιγραφής, η οποία ανάγεται και στο θέμα*

³ «Και όσον αφορά εμάς τους άνδρες, το πράγμα δεν ήταν και τόσο εκπληκτικό αλλά εγώ πρόσεξα και τα παιδιά και είδαν ότι κανένα δεν κοιτάζε αλλού, ούτε το μικρότερο, αλλά όλα αυτόν κοιτούσαν, σαν να θαύμαζαν κανένα άγαλμα.....Και καθώς (....) με κοίταξε στα μάτια μ' ένα βλέμμα που δεν μπορώ να το περιγράψω κι έκαμε μια κίνηση σαν για να ρωτήσει (....) τότε, ευγενικέ μου φίλε, η ματιά μου έπεσε στο άνοιγμα του ιματίου του, κι άναψα, κι έχασα την αυτοκυριαρχία μου».

της αναστροφής των σεξουαλικών ρόλων και στη πεποίθηση ότι πρόκειται για ένα φυσικό στίγμα –προσβολή κατά της φύσης» (Φουκώ, 1984:26).

Την ίδια άποψη έχει και ο Φερναντέζ ο οποίος αναφέρει ότι τον ΙΘ αιώνα οργανώθηκαν καλύτερα οι διώξεις των ομοφυλόφιλων βασισμένοι στη θηλυπρέπεια. Παραπέμπει δε ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Ταρντιέ με τίτλο «Το εξωτερικό των παιδεραστών» όπου οι ομοφυλόφιλοι περιγράφονται ως εξής: *«Μαλλιά κατσαρωμένα, δέρμα ψιμουθιωμένο, λαιμός ανοιχτός, μέση σφιγμένη σε τρόπο που ν' αναδείχνονται οι καμπύλες του σώματος, δάχτυλα χεριών, αυτιά, στήθη φορτωμένα κοσμήματα, όλο το άτομο ν' αναδίνει οσμή αρωμάτων από τα πιο διαπεραστικά και στο χέρι μαντήλι, λουλούδια ή κάποια εργασία ραπτικής, να ποια είναι η παράξενη, απωθητική και δικαιολογημένα ύποπτη φυσιογνωμία που προδίδει τους παιδεραστές» (Φερναντέζ, 1995:50).*

Η αποστροφή όμως για την θηλυπρέπεια, ο Φουκώ υποστηρίζει ότι υπήρχε από την αρχαιότητα και χρησιμοποιεί ως τεκμηρίωση των απόψεών του κείμενα της ελληνορωμαϊκής λογοτεχνίας της αυτοκρατορικής εποχής. Μία σειρά αναφορών από αυτά τα κείμενα λοιπόν εκφράζει τους προβληματισμούς των συγγραφέων της εποχής, όπως για παράδειγμα αν οι θηλυπρεπείς είναι τελικώς άνδρες ή γυναίκες, αλλά και την απέχθεια τους, αφού τους συγκεκριμένους άνδρες τους θεωρούν νοσηρούς και προσβλητικούς όπως στη περίπτωση του ρήτορα Σενέκα⁴ (Φουκώ, 1984:27).

⁴ *«Το νοσηρό πάθος για τραγούδι και χορί έχει κατακυριεύσει την ψυχή των νεαρών γυναικωτών μας· ιδανικό των εφήβων μας είναι να κατσαρώνουν τα μαλλιά, να μιλάνε με λεπτότατη φωνή που να θυμίζει το χάδι της γυναικείας, να συναγωνίζονται τις γυναίκες στη μαλθακότητα των στάσεων, να επιδίδονται στην αναζήτηση των μεγαλύτερων αισχροτήτων Μαλθακοί και*

Η αρνητική όμως παρουσίαση του θηλυπρεπή άνδρα έχει για τον Φουκώ ακόμα πιο αρχαία προέλευση, αφού με ανάλογο τρόπο τον περιέγραφαν και ο Σωκράτης και αρνητικός είναι και ο τύπος του Αγάθωνα στις «Θεσμοφοριάζουσες»⁵ (Φουκώ, 1984:28).

Η άποψη αυτή του Φουκώ έχει ενδιαφέρον για έναν κυρίως λόγο. Ο ομοφυλοφιλικός έρωτας στην αρχαιότητα θεωρούνταν όχι μόνο αποδεκτός αλλά και δεδομένος. Εντούτοις, βλέπουμε ότι για τους άνδρες που είχαν θηλυπρεπή χαρακτηριστικά και δεν διατηρούσαν τα χαρακτηριστικά του ανδρικού ρόλου, υπήρχε μία απέχθεια και διατυπώνονταν αρκετές αντιδράσεις ως προς αυτό το θέμα (Φουκώ, 1984:28).

Τα χαρακτηριστικά του ανδρικού ρόλου προσδιορίζονται και αυτά από συγγραφείς της αρχαιότητας ανάλογα με το ρόλο που αυτός έχει στη σεξουαλική επαφή. Έτσι, ο άνδρας έχει τον ενεργητικό ρόλο, δηλαδή αυτόν της εισχώρησης ενώ η γυναίκα τον παθητικό ή αλλιώς τον ρόλο του αντικειμένου. Σε αυτή τη περίπτωση, οι συγγραφείς της αρχαιότητας κάνουν ένα ηθικό αλλά και κοινωνικό και πολιτικό διαχωρισμό σύμφωνα με τον οποίο, τον ρόλο του σεξουαλικού αντικειμένου, δηλαδή τον παθητικό, δεν μπορούν να τον έχουν οι ενήλικοι άνδρες και αυτοί που είναι ελεύθεροι πολίτες παρά μόνο οι γυναίκες, τα αγόρια και οι σκλάβοι (Φουκώ, 1984:60).

Οι αρχαίοι συγγραφείς αποδίδουν ακόμα ένα χαρακτηριστικό στη θηλυπρέπεια και αυτό είναι της μη εγκράτειας. Ο άνδρας λοιπόν που δεν είναι εγκρατής σεξουαλικά

αποχαυνωμένοι από γεννησιμιού τους, παραμένουν πρόθυμα το ίδιο κι αργότερα, πάντα έτοιμοι να προσβάλλουν τη σεμνότητα των άλλων, χωρίς να ασχολούνται καθόλου με τη δική τους».

⁵ «(-όψη χλωμή, μάγουλα ξυρισμένα, φωνή γυναικεία, φόρεμα ζαφορένιο, δίχτυ στα μαλλιά- σε βαθμό που ο συνομιλητής του ν' αναρωτιέται αν βρίσκεται πράγματι μπροστά σε άντρα ή σε γυναίκα)».

και παρασύρεται από τις σωματικές ηδονές θεωρούνταν γι' αυτούς θηλυπρεπής ακόμα και αν οι σεξουαλικές του επαφές ήταν με γυναίκες. Η λογική αυτή εκπορεύεται από το ότι η εγκράτεια θεωρούνταν μία σημαντική αρετή που αποδίδονταν στους άνδρες ενώ αντίθετα, η ακολασία στις γυναίκες. Συνεπώς, οι άνδρες που δεν είχαν εγκράτεια αλλά ήταν ακόλαστοι είχαν μία ιδιότητα γυναικεία και βάση αυτού θεωρούνταν θηλυπρεπείς (Φουκώ, 1984:99).

Αυτό που είναι αξιοσημείωτο για τους αρχαίους Έλληνες είναι ότι δεν περιορίζονταν σε μία μόνο σεξουαλική επιλογή, δεν ήταν δηλαδή αποκλειστικά ομοφυλόφιλοι ή αποκλειστικά ετερόφυλοι. Ένας άνδρας θεωρούνταν ακόλαστος είτε ενέδιδε σε γυναίκες, είτε σε άνδρες. Υπό αυτή την έννοια εντοπίζεται στους αρχαίους Έλληνες ένα είδος αμφισεξουαλικότητας. Αυτό συνέβαινε γιατί τον έρωτα δεν τον προσδιόριζαν βάση φύλου αλλά βάση ομορφιάς του ανθρώπου, ασχέτως το φύλο του (Φουκώ, 1984: 221).

Αυτό βέβαια δεν σήμαινε ότι στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχαν άνδρες οι οποίοι είχαν τις σεξουαλικές τους προτιμήσεις. Το θέμα των νεαρών αγοριών δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα ως σεξουαλική προτίμηση αλλά περισσότερο ως πρακτική από τη στιγμή που όχι μόνο ήταν ηθικά και κοινωνικά αποδεκτό αλλά επιβαλλόταν και μέσα από κάποια έθιμα, κυρίως θρησκευτικά.

Εντούτοις, το φαινόμενο της προτίμησης των νεαρών αγοριών ήταν ιδιαίτερο και πολύ σύνθετο από τη στιγμή που υπήρχε η σεξουαλική προτίμηση αλλά παράλληλα και η περιφρόνηση προς τους θηλυπρεπείς άνδρες, στοιχείο που αναδεικνύει ότι στην ουσία μπορεί η ομοφυλοφιλία να ήταν μία συνήθης πρακτική αλλά δεν θεωρούνταν από όλους και ως έντιμη (Φουκώ, 1984:223).

Μία από τις διαστάσεις που καθιστούν το φαινόμενο της σεξουαλικής επαφής ατόμων του ιδίου φύλου στην αρχαιότητα πολύπλοκο, είναι η διαφορά ηλικίας που υπήρχε αφού οι σχέσεις

αυτές δημιουργούνταν συνήθως ανάμεσα σε ενήλικες άνδρες και εφήβους, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν και ομοφυλοφιλικές σχέσεις χωρίς ηλικιακή διαφορά (Φουκώ, 1984:223).

Η προτίμηση στους εφήβους αιτιολογεί ως ένα βαθμό και την απέχθεια που υπήρχε προς τη θηλυπρέπεια. Έχει πολλές φορές εκφραστεί η άποψη ότι οι αρχαίοι Έλληνες προτιμούσαν τους εφήβους γιατί το σώμα τους δεν ήταν ακόμα ολοκληρωμένο και κατά συνέπεια, τους θύμιζε γυναικείο σώμα. Ο Φουκώ διαφωνεί με αυτή την άποψη και υποστηρίζει ότι το εφηβικό σώμα ήταν μεν λατρεμένο για τους ενήλικες άνδρες, αλλά οι έφηβοι διδάσκονταν να αποφεύγουν τη θηλυκή συμπεριφορά γιατί δεν ήταν επιθυμητή. Μπορεί στο σώμα τους να μην υπήρχε αρρενωπότητα⁶ (masculinity) λόγω της ηλικίας τους αλλά όφειλε να υπάρχει σε επίπεδο συμπεριφοράς. Κατά συνέπεια, οι έφηβοι όχι μόνο δεν έπρεπε να θυμίζουν γυναίκες αλλά να συμπεριφέρονται σαν άνδρες παρόλο που δεν ήταν ακόμα (Φουκώ, 1984:233).

Ο Φουκώ στο έργο του «Εξουσία, γνώση και ηθική», υποστηρίζει ότι η σεξουαλικότητα γενικότερα αλλά και η ομοφυλοφιλία, κυρίως η ανδρική, είχε και κοινωνική διάσταση από την άποψη ότι οι σεξουαλικές σχέσεις κατανοούνταν και ως κοινωνικές και αντιστρόφως. Το συμπέρασμα αυτό ο Φουκώ το εξάγει από τη δημόσια διάσταση που είχε η σεξουαλικότητα, όπως γινόταν στη περίπτωση των λουτρών, που ήταν ένας δημόσιος χώρος, που συγκεντρώνονταν οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι και ανέπτυσαν τις κοινωνικές αλλά και τις σεξουαλικές τους σχέσεις (Φουκώ, 1987:64).

⁶ «Οι χαρακτηριστικές μορφές συμπεριφοράς που αναμένονται από τους άνδρες σε έναν δεδομένο πολιτισμό» (Giddens, 2002:113).

Εξάλλου, η κοινωνική διάσταση της ομοφυλοφιλίας, εντοπιζόταν και σε τομείς που δεν είχαν σχέση άμεσα με το φαινόμενο όπως η επιστήμη και πιο συγκεκριμένα, η ιατρική. Στον όρκο του Ιπποκράτη εντοπίζονται περιορισμοί για την ομοφυλοφιλία, αποτυπώνοντας μία πρώιμη ένδειξη του ελέγχου του σεξ διά του λόγου που διατύπωσε μεταγενέστερα ο Φουκώ: «ΕΙΣ ΟΣΑΣ ΔΕ ΟΙΚΙΑΣ ΜΕΤΑΒΑΙΝΩ, ΘΑ ΕΙΣΑΡΧΩΜΑΙ ΠΡΟΣ ΒΟΗΘΕΙΑΝ ΤΩΝ ΑΣΘΕΝΩΝ ΑΠΕΧΩΝ ΠΑΣΗΣ ΕΚΟΥΣΙΑΣ ΑΔΙΚΙΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΗΣ ΔΙΑΦΘΟΡΑΣ ΚΑΙ ΣΑΡΚΙΚΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ ΜΕΤΑ ΓΥΝΑΙΚΩΝ Η ΑΝΔΡΩΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝ ΚΑΙ ΔΟΥΛΩΝ» (<http://www.hellenicway.com/?p=453>).

Αναφορές όμως για την ομοφυλοφιλία δεν υπήρχαν μόνο για την αρχαία Ελλάδα. Και τη περίοδο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας αναφέρονται ομοφυλοφιλικές σχέσεις σύμφωνα με το έργο του Αμμιανού Μαρκελίνου, που έγραψε την ιστορία της αυτοκρατορίας από το 96 ως το 378 μ.Χ. Σε αυτή την ιστορία, ο Αμμιανός αναφέρεται σε ένα έθιμο που είχαν οι Ταϊφαλοί⁷, ένα φύλο με το οποίο συγκρούστηκαν οι Ρωμαίοι. Σύμφωνα με το έθιμο αυτό, οι έφηβοι δημιουργούσαν σχέσεις με ενήλικους άνδρες οι οποίες έληγαν με την ενηλικίωση του αγοριού (Sergeant, 1986:14).

Βλέπουμε λοιπόν ότι η ανδρική ομοφυλοφιλία σε κάποιους λαούς, ταυτιζόταν με ένα είδος μύησης. Την ίδια έννοια είχε στους Μεγάλους Νάμπα που ήταν η πιο σημαντική φυλή της βόρειας χερσονήσου του νησιού Μαλεκούλα των Νέων Εβρίδων. Σε αυτή τη φυλή, η ομοφυλοφιλία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη μύηση. Από τη στιγμή που αρχίζει η μύηση ενός αγοριού ο πατέρας του ψάχνει για τον κηδεμόνα του που θα είναι ο εραστής του και ο οποίος θα πληρώσει για τη σχέση με χοίρους. Οι

⁷ Οι Ταϊφαλοι ήταν ένα φύλο που κατοικούσε ανάμεσα στα Καρπάθια και την Ουκρανία και προωθήθηκε στον Δούναβη το 375 με την μεγάλη επίθεση των Ούνων.

ομοφυλοφιλικές σχέσεις σε αυτή τη φυλή είναι μία τόσο συνηθισμένη πρακτική που κάθε αρχηγός έχει πολλούς εραστές και μάλιστα, οι άνδρες προτιμούν αυτές τις σχέσεις από αυτές με τις γυναίκες τους (Sergent, 1986:47).

Μυητική διάσταση είχε η ομοφυλοφιλία όμως και στην Ελλάδα. Οι νέοι Σπαρτιάτες ανέπτυσαν ερωτικές σχέσεις ανάμεσα τους. Σε όλες τους τις συναναστροφές όμως επιβλέπονταν από τους πρεσβύτερους. Αν όμως εκδήλωνε κάποιος παιδονόμος ερωτικές επιθυμίες για κάποιον νεαρό, τότε έπρεπε να απέχει από τις επαφές με το νέο, εφόσον δεν έπρεπε να έχει σεξουαλικές σχέσεις μαζί του καθώς θεωρούνταν «πατέρας» του, και κατά συνέπεια θα διέπραττε αιμομιξία (Baltrusch, 2004:74).

Στη κλασική Αθήνα, διακρίνονται τρεις κατηγορίες νομικών διατάξεων που ρύθμιζαν τις μορφές ομοφυλοφιλίας που υπήρχαν. Η πρώτη κατηγορία ήταν οι νόμοι που αφορούσαν την ανδρική πορνεία και που γενικά μπορούμε να πούμε ότι απέδιδαν κυρώσεις σε αυτούς που είχαν ομοφυλοφιλικές σχέσεις με σκοπό το κέρδος και σε αυτούς που εκπόρνευαν αγόρια. Η δεύτερη κατηγορία νόμων αφορούσε την εκπαίδευση και υπαγόρευε τις απαγορεύσεις που ίσχυαν προκειμένου οι μαθητές να προστατεύονται από τις ερωτικές επιθυμίες ενήλικων ανδρών. Οι απαγορεύσεις αυτές έφταναν μέχρι του βαθμού να ελέγχεται ποιος μπαίνει στα σχολεία και γιατί. Τέλος, η τρίτη κατηγορία αφορούσε τους νόμους που υπήρχαν για τη σεξουαλική κακοποίηση και που το κύριο στοιχείο τους ήταν ότι τη δίωξη ενός ανδρός για σεξουαλική κακοποίηση μπορούσε να τη ζητήσει η οικογένεια του αγοριού (Cohen, 1999:222-224).

Μετά την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, σε όλη την Ευρώπη επικράτησε ο χριστιανισμός. Ο χριστιανισμός εδραίωσε τον όρο «σοδομισμός», έναν όρο που προερχόταν από την Παλαιά Διαθήκη και σήμαινε την παράνομη και ανήθικη σεξουαλική

συμπεριφορά. Έτσι, η ομοφυλοφιλία άρχισε να εδραιώνεται κοινωνικά ως παράνομη και αμαρτωλή (Δημοσθένους, 2004:110-111).

Εντούτοις, ο Σίαρ Χάιτ (2008: 224) υποστηρίζει ότι η αποκήρυξη της ομοφυλοφιλίας από την χριστιανοσύνη έγινε για πολιτικούς λόγους. Όπως αναφέρει, στη Παλαιά Διαθήκη υπάρχουν αναφορές για τις πρώτες Εβραϊκές φυλές που αποδέχονταν μεταξύ άλλων και την ομοφυλοφιλία. Όταν όμως ο θρησκευτικός κώδικας απαγόρευε κάθε μορφή σεξουαλικότητας που δεν οδηγεί στην αναπαραγωγή, οι θρησκευόμενοι Ισραηλίτες που ήθελαν να αποδείξουν ότι είναι ο εκλεκτός λαός του Θεού, απέδωσαν τις άλλες μορφές σεξουαλικότητας σε άλλους πολιτισμούς και στους ειδωλολάτρες και διατήρησαν για τον εαυτό τους την ετεροφυλία στην οποία εμπεριέχεται και η αναπαραγωγή.

Πολλοί Ρωμαίοι και Βυζαντινοί αυτοκράτορες ήδη από την αρχή της έλευσης του χριστιανισμού, άρχισαν να διώκουν τους ομοφυλόφιλους παρόλο που κοινωνικά υπήρχε αποδοχή, κυρίως για τους ενεργητικούς ομοφυλόφιλους. Έτσι, το 342 θεσπίστηκε από τους αυτοκράτορες νόμος που απαγόρευε τη παθητική ομοφυλοφιλία με τιμωρία τον ευνουχισμό. Το 390, ο Θεοδόσιος εξέδωσε νόμο σύμφωνα με τον οποίο οι παθητικοί ομοφυλόφιλοι που εργάζονταν στα πορνεία τιμωρούνταν με θανάτωση στην πυρά και το 438 ο νόμος αυτός αφορούσε πλέον όλους τους παθητικούς ομοφυλόφιλους (Hupperts, 2008:54).

Στο Βυζάντιο, που το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του ήταν ο χριστιανισμός, υπήρχε φόβος εναντίον των ομοφυλοφίλων και δέχτηκαν πολλές διώξεις. Επιπλέον, οι ομοφυλόφιλοι θεωρούνταν φταίχτες για πολλά φαινόμενα, ακόμα και για φυσικές καταστροφές. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο άγιος Νέοφυτος ο

Έγκλειστος που έδρασε στην Κύπρο⁸, στο έργο του, αναφέρεται σε ένα σεισμό που έγινε στην περιοχή το 1170. Σύμφωνα λοιπόν με τον άγιο, για τους σεισμούς έφταιγαν οι ομοφυλόφιλοι οι οποίοι θύμωναν τον Θεό και τους εκδικούνταν μέσω των σεισμών. Ο Νεόφυτος συνεχίζοντας αναφέρει ότι κάποιος αυτοκράτορας, που μάλλον όμως δεν ήταν υπαρκτό πρόσωπο, τιμώρησε τους ομοφυλόφιλους και έτσι και οι σεισμοί σταμάτησαν αλλά και οι υπόλοιποι άνδρες φοβήθηκαν και δεν σύναπταν ομοφυλοφιλικές σχέσεις (Δημοσθένους, 2004:116).

Στην Δύση, η κατάσταση ήταν διαφορετική αφού ομοφυλοφιλικές σχέσεις υπήρχαν και στον Μεσαίωνα. Ειδικά στα βιοτεχνικά επαγγέλματα, ήταν και πάλι σύνηθες το φαινόμενο οι νέοι που μαθήτευαν δίπλα σε έναν μάστορα να έχουν σεξουαλικές σχέσεις μαζί του ως μέρος της μαθησιακής διαδικασίας. Όχι μόνο θεωρούνταν κάτι δεδομένο αλλά η αντίληψη που υπήρχε γι' αυτό το φαινόμενο δεν το συνέδεε καν με την ομοφυλοφιλία. Οι μαθητευόμενοι που είχαν σεξουαλικές επαφές με τους μάστορές τους δεν θεωρούσαν ότι ήταν ομοφυλόφιλοι και η σεξουαλική τους ζωή εκτός εργασίας, εξελίσσονταν σύμφωνα με τα ισχύοντα κοινωνικά πρότυπα, δηλαδή παντρεύονταν και έκαναν παιδιά μέχρι να γίνουν και αυτοί με τη σειρά τους μάστορες και να αρχίσουν να έχουν σεξουαλικές σχέσεις με τους δικούς τους μαθητευόμενους αυτή τη φορά (Ζάχος, 1982:18).

Στη νεότερη Ελλάδα, η ομοφυλοφιλία ήταν γνωστή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι ότι στους ομοφυλόφιλους επικρατούσε έντονη ταξική διάκριση. Οι ομοφυλόφιλοι που ανήκαν στην αστική ή μεγαλοαστική κοινωνική τάξη, δεν περιθωριοποιούνταν. Ακόμα και όταν η ομοφυλοφιλία

⁸ Η Κύπρος ήταν μία περιοχή που συνδεόταν με την ομοφυλοφιλία αφού στο νησί λατρεύονταν από την αρχαιότητα ο Ερμαφρόδιτος (Δημοσθένους, 2004:115).

τους ήταν γνωστή, με την προϋπόθεση ότι δεν το ομολογούσαν και συμμορφώνονταν με τους κοινωνικούς κανόνες που υπήρχαν και υποκρίνονταν ότι η σεξουαλική ζωή τους ήταν όπως των υπολοίπων, οι ομοφυλόφιλοι ήταν αποδεκτοί στους συγκεκριμένους κοινωνικούς κύκλους (Χατζηδάκης, 1982:14).

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η αποδοχή των ομοφυλοφίλων στις συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις ήταν καθολική και ουσιαστική. Μυστικά, όλοι τούς θεωρούσαν ξένο σώμα, τούς ειρωνεύονταν, εκφράζοντας την αποστροφή τους, αλλά επίσημα προσποιούνταν ότι δεν συμβαίνει τίποτα και δεν υπάρχει τίποτα διαφορετικό. Οι περισσότεροι από τους αστούς ή μεγαλοαστούς ομοφυλόφιλους στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα απασχολούνταν σε συγκεκριμένα επαγγέλματα. Συνήθως ήταν συγγραφείς, δημοσιογράφοι, καλλιτέχνες και πολλοί από αυτούς απασχολούνται στο θέατρο. Δραστηριοποιούνται λοιπόν επαγγελματικά είτε στο χώρο των γραμμάτων, είτε στο χώρο της τέχνης (Χατζηδάκης, 1982:14).

Για τους μεγαλοαστούς και αστούς ομοφυλόφιλους υπήρχε κατά συνέπεια, μία αποδοχή έστω και συνωμοτική. Δεν ίσχυε όμως το ίδιο για τους ομοφυλόφιλους που προέρχονταν από τις χαμηλές κοινωνικές τάξεις. Η αστική τάξη μπορεί να συγχωρούσε την ομοφυλοφιλία στους δικούς της κόλπους αλλά όσους δεν ανήκαν σε αυτή, τους εξοστράκιζε και τους περιθωριοποιούσε άμεσα. Ο μόνος τρόπος για να ενταχθούν και πάλι στη κοινωνία ήταν μέσω της γελοιοποίησης τους (Χατζηδάκης, 1982:14).

Και οι χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις όμως δεν ανέχονταν τους αριστοκράτες και αστούς ομοφυλόφιλους, κοροϊδεύοντας τους και «ξεφωνίζοντας» τους σε κάθε ευκαιρία λόγω του ότι δεν τηρούσαν τα πρότυπα ανδρισμού που αυτοί θεωρούσαν ιδανικά. Η γελοιοποίηση των ομοφυλοφίλων αυτών εστίαζε κυρίως στους

θηλυπρεπείς. Αυτό συνέβαινε γιατί οι Έλληνες θεωρούσαν ότι η παθητική και «γυναικωτή» ομοφυλοφιλία προέρχονταν από το εξωτερικό και δεν την ανέχονταν λόγω αυτής της θηλυκής μορφής. Ο Ζάχος (1982: 17), αναφέρει χαρακτηριστικά γι' αυτό το φαινόμενο: *«Δεν ανεχότανε την ξένη αυτή, την αντιγραμμένη απ' τις Ευρώπες μορφή της παθητικής ομοφυλοφιλίας που συνίσταται στην κακή, αδέξια και παραξηλωμένη μίμηση της γυναίκας απ' τον άντρα. Και δεν την ανεχόταν όχι μόνο γιατί ήταν ξενόφερτη. Γιατί δεν ανεχόταν γενικά τη φιλαρέσκεια και τη κοκεταρία του άντρα που αντέγραφε τα ευρωπαϊκά αστικά ήθη για να φαίνεται πιο «εκλεπτυσμένος», πιο «πολιτισμένος», πιο «ευγενής». Το δυτικοευρωπαϊκό αστικό μοντέλο του άντρα που κοροΐδευαν οι αγοραίοι Έλληνες και οι χωριάτες διάφερε πολύ από το ιδεώδες του ανδρισμού που κυριαρχούσε στο χώρο μας. Και οι παθητικοί κι επιδειξίες ομοφυλόφιλοι ήταν οι καρικατούρες αυτού του αστικού μοντέλου του άντρα, ήταν οι «σούπερ-εκτεθλητισμένοι» ανάμεσα στους εκτεθλητισμένους της ντόπιας ψευτοαστικής αριστοκρατίας. Έτσι όταν «ξεφώνιζαν» τους παθητικούς ομοφυλόφιλους οι έλληνες αγοραίοι και χωριάτες, έκαναν ταυτόχρονα και μια πράξη που δήλωνε όχι μόνο ταξική πάλη, αλλά έναν πολύ βαθύτερο ηθικοεθιμικό ανταγωνισμό και πολιτιστικό πόλεμο. Και όλα αυτά οι «τύποι» των «κοκέτηδων», των «ντιντήδων», των «λελέδων», των «μαμμόθρεπτων», των «βουτυρόπαιδων», που έβγαιναν στα σανίδια της Επιθεώρησης, όπως ο Μορφονιός στον Καραγκιόζη, για να δώσουν την ευκαιρία στους αγοραίους και τους χωριάτες να τους κοροϊδέψουν, θεωρούνταν άξιοι μόνο να υφίστανται τη σεξουαλική πράξη, θεωρούνταν δηλαδή παθητικοί ομοφυλόφιλοι, μη άνδρες, ατιμασμένα υποκείμενα, άτομα ανάξια του ρόλου και της θέσης που τους έλαχε από τη φύση να κρατήσουν μεσ' στην κοινωνία, άρα κατώτερης υποστάθμης».*

Για πολλούς μελετητές, η ομοφυλοφιλία σχετίζεται και με οικονομικά και πολιτικά φαινόμενα. Υποστηρίζεται μάλιστα, ότι ένας από τους λόγους για τον οποίο απορρίπτεται η ομοφυλοφιλία κοινωνικά είναι η επικράτηση του καπιταλισμού. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του καπιταλισμού είναι η κατανομή της εργασίας σύμφωνα με το γένος. Η οικογένεια έγινε θεσμός που εξασφάλιζε την ατομική ιδιοκτησία και καθόριζε τη διάκριση των τάξεων. Στη καπιταλιστική πατριαρχία, η μεταβίβαση της ατομικής ιδιοκτησίας γινόταν από τον πατέρα στα τέκνα του που και αυτά όπως και η σύζυγος του, θεωρούνταν ιδιοκτησία του, αφού στην ουσία αποτελούσαν τους εργάτες που θα αύξαιναν τη περιουσία του. Σε ένα τέτοιο οικονομικό σύστημα, η ομοφυλοφιλία που δεν επιτρέπει την ανάπτυξη τέτοιων μορφών εξουσίας, δεν θεωρείται απλώς μη φυσιολογική αλλά εγκληματική και έπρεπε να καταστέλλεται με κάθε τρόπο (Σέλντον, κα., 1991:18).

Ο Αριές αναφέρει μία τέτοια περίπτωση αδιάλλακτης καταστολής. Σύμφωνα λοιπόν με ένα απόσπασμα από ένα ημερολόγιο του Μπαρμπιέ στις 6 Ιουλίου του 1750, σε μία γαλλική πλατεία κάψανε 2 άνδρες που είχαν σεξουαλική επαφή μεταξύ τους⁹. Ο Μπαρμπιέ σχολίασε αυτή τη κίνηση ως υπερβολική γιατί

⁹ «Σήμερα, Δευτέρα, 6 του μηνός, κάψανε στην πλατεία ντε Γκρεβ, δημοσίως, στις πέντε το απόγευμα, δύο εργάτες, δηλαδή: έναν μαθητευόμενο ξυλουργό κι έναν αλλαντοπώλη, ηλικίας δεκαοχτώ και είκοσι πέντε χρονών, που τους έπιασε η περίπολος επ' αυτοφώρω εν σοδομισμώ. Υπάρχει η άποψη ότι παραήτανε αυστηροί οι δικαστές. Προφανώς υπήρχε μεγάλος βαθμός υπερβολής σ' αυτό το σημείο (σ' αυτό το σημείο δημοσιότητας). Αν είχαν πάρει κάποιες προφυλάξεις! Εξάλλου, έχουμε μπει σε μια εποχή αστυνομικής πονηρίας, που επιτρέπει τις επ' αυτοφώρω συλλήψεις, έτσι ώστε να είναι μεγαλύτερες οι τιμωρίες: Έμαθα, επί τη ευκαιρία, ότι μπροστά από τις περιπολίες προχωράει ένας άνθρωπος ντυμένος στα γκρίζα, που παρατηρεί τι συμβαίνει στους δρόμους χωρίς να γίνεται στόχος, και που στη συνέχεια καλεί την περίπολο. Η εκτέλεση έγινε για παραδειγματισμό, πολύ περισσότερο δε που, απ' ό, τι λένε, αυτό το έγκλημα

υπήρχαν αρκετοί άνδρες που το έκαναν αυτό αλλά αυτοί απλώς δεν είχαν λάβει τις κατάλληλες προφυλάξεις και ότι τιμωρήθηκαν περισσότερο γιατί το έκαναν δημόσια παρά γιατί το έκαναν (Αριές, 1990: 32).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, μετά την επικράτηση του χριστιανισμού, η ομοφυλοφιλία θεωρούνταν όχι μόνο ανήθικη αλλά και παράνομη. Ο πρώτος που προσπάθησε να την αποποινικοποιήσει ήταν ο ομοφυλόφιλος ακτιβιστής Heinrich Ulrichs (1825-1895). Ο Ulrichs ήταν ένας Γερμανός νομικός και λόγω του επαγγέλματος του είχε κάποια επιρροή στο νόμο και στα δικαστικά ιδρύματα. Το 1867, σε ένα συνέδριο Γερμανών νομικών στο Μόναχο, ο Ulrichs έκανε έφεση ώστε να καταργηθεί ο όρος «σοδομισμός» αφού αυτός ο όρος χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά για να περιγράψει τις ερωτικές προτιμήσεις στο ίδιο φύλο¹⁰.

Ο Ulrichs όμως ανέπτυξε και μία δική του θεωρία για τη καταγωγή της έλξης από το ίδιο φύλο η οποία είχε βιολογικό χαρακτήρα. Υποστήριξε ότι το ανθρώπινο έμβρυο έχει πιθανότητα για σωματική και πνευματική ανάπτυξη τόσο προς τη θηλυκή όσο και προς την αρσενική κατεύθυνση. Η πιο συνηθισμένη περίπτωση είναι όταν το μυαλό και το σώμα αναπτύσσονται προς την ίδια κατεύθυνση. Στη περίπτωση όμως των ομοφυλόφιλων, η ανάπτυξη του σώματος ακολουθεί διαφορετική κατεύθυνση από αυτή του μυαλού (Levay, 1996:11-15).

Για τη θεωρία του Ulrichs διατύπωσε έντονες αντιδράσεις ο Ένγκελς. Ο Μαρξ του είχε αποστείλει ένα δημοσίευμα του

είναι όλο και πιο συνηθισμένο και υπάρχουν πολλοί άνθρωποι στο Μπισέτρ γι' αυτό το λόγο. Προτιμάνε να κλείνουν στο γενικό νοσοκομείο τους «δημοσία αμαρτήσαντες»» (Αριές, 1990:32).

¹⁰ Υπάρχουν βέβαια περιοχές όπου ο όρος «σοδομισμός» επικράτησε για αιώνες και καταργήθηκε πρόσφατα, όπως στην Τασμανία που καταργήθηκε νομοθετικά το 1994 (Vehoeven, 1997: 25-32).

Γερμανού νομικού και η απάντηση του Ένγκελς σε αυτό ήταν γεμάτη ειρωνεία και απέχθεια: *«Η νίκη δεν μπορεί να μην τους ενδιαφέρει. Πόλεμο στους χαζούς, ειρήνη στους κωλοτρυπίδες θα λέμε από 'δω και πέρα. Είναι ευτύχημα που εμείς προσωπικά είμαστε πολύ γέροι για να διατρέχουμε τον κίνδυνο να πληρώσουμε φόρο με στο σώμα μας στη νίκη αυτού του κόμματος. Αλλά η νέα γενιά! Ειρήσθω εν παρόδω, ότι μονάχα στη Γερμανία ένας τέτοιος τύπος (ο Ούλριχς) μπορεί να εκδηλώνεται, να μεταβάλλει την αισχύρτητα σε θεωρία και να μας προσκαλεί: Εισέλθετε»* (Φερνάντεζ, 1995:80).

Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από ιστορική αλλά και ιδεολογική άποψη, η μεταβολή που υπήρχε στην αντιμετώπιση της ομοφυλοφιλίας στη Ρωσία. Ενώ το 1917 οι μπολσεβίκοι κατήργησαν κάθε νόμο που υπήρχε και καταφέρονταν εναντίον των ομοφυλόφιλων, λίγα χρόνια αργότερα, οι σταλινικοί άρχισαν να κατηγορούν την ομοφυλοφιλία θεωρώντας ότι ήταν «προϊόν της αστικής παρακμής» ενώ το προλεταριάτο έπρεπε να είναι ετερόφυλο για να παραμείνει ηθικό. Οι διώξεις εναντίον των ομοφυλόφιλων δεν άργησαν να φανούν και το 1934 ο Στάλιν δημιούργησε ένα νόμο σύμφωνα με τον οποίο οι ομοφυλοφιλικές πράξεις ανάμεσα σε ενήλικες που συναινούσαν τιμωρούνταν με πέντε χρόνια φυλάκιση (Φερνάντεζ, 1995:86-87).

Τις ίδιες απόψεις όμως φαίνονταν ότι συμμερίζονταν και οι λογοτέχνες της εποχής αφού το 1934 ο Μαξίμ Γκόρκι σε ένα άρθρο του με τίτλο «Προλεταριακός ανθρωπισμός» αναφέρει: *«Στις φασιστικές χώρες, η ομοφυλοφιλία, καταστροφική για την νεολαία, ανθεί ατιμωρητί. Στις χώρες όπου το προλεταριάτο έχει καταλάβει την εξουσία, η ομοφυλοφιλία θεωρείται κοινωνικό έγκλημα και τιμωρείται σοβαρά»* (Φερνάντεζ, 1995:87).

Τα πέντε χρόνια εξορίας που επιβάλλονταν στους ομοφυλόφιλους, έκαναν τον Αντρέ Ζιντ να απογοητευθεί έντονα

κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στη Ρωσία που σημείωσε στο έργο του «Επιστροφή από την ΕΣΣΔ» το 1936 ότι η ποινή ανανεώνονταν αν η εξορία δεν τους βελτίωνε (Φερνάντεζ, 1995:87).

Ο Hirschfeld, ένας Γερμανός παθολόγος και σεξολόγος, ανέπτυξε μία δική του θεωρία για την ομοφυλοφιλία σύμφωνα με την οποία, στα πρώιμα στάδια της ανάπτυξης, ο άνθρωπος εγκέφαλος είναι αδιαφοροποίητος σεξουαλικά. Έπειτα όμως, λόγω εξωτερικών παραγόντων, μπορεί να ακολουθήσει είτε τη ομοφυλοφιλία, είτε την ετεροσεξουαλικότητα. Ο Hirschfeld προπαγάνδισε ιδιαίτερα τις πολιτικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις που έπρεπε να γίνουν αναφορικά με την σεξουαλική ζωή. Ο ίδιος μάλιστα αντιτέθηκε σε όλες τις διακρίσεις που γίνονταν λόγω της ομοφυλοφιλίας τη περίοδο μεταξύ του Πρώτου και του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου στη Γερμανία. Το 1919, ίδρυσε το πρώτο Ινστιτούτο για τη Σεξουαλική Γνώση και συνέχισε την έρευνα του μέχρι την περίοδο που την εξουσία στη Γερμανία ανέλαβε ο Χίτλερ (Levay, 1996:18-22).

Κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου, οι ομοφυλόφιλοι συλλαμβάνονταν λόγω της σεξουαλικής τους προτιμήσεως και κλείνονταν σε στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Οι Ιταλοί φασίστες το 1939, μέσω του Μουσολίνι, έδωσαν επίσημη απάντηση στον Χίτλερ ότι στη χώρα τους δεν υπήρχαν ομοφυλόφιλοι γιατί όλοι οι Ιταλοί άνδρες ήταν αληθινοί εραστές. Οι ομοφυλόφιλοι όμως κατά τη διάρκεια του Γ' Ράιχ δεν φυλακίζονταν απλώς αλλά αποτελούσαν και αντικείμενο πειραμάτων. Πιο συγκεκριμένα, το 1944 πήγε σε ένα στρατόπεδο ο Δανός γιατρός και αξιωματικός των Es-Es προκειμένου να πειραματιστεί με τους ομοφυλόφιλους για να δημιουργήσει μία συνθετική ορμόνη που θα τους άλλαζε τη σεξουαλική κατεύθυνση. Χρησιμοποίησε για το πείραμα του 15 ομοφυλόφιλους από τους

οποίους οι 2 πέθαναν, αλλά δεν κατάφερε να εξαγάγει κανένα θετικό αποτέλεσμα (Κοκολάκης, 1976: 33).

Για πολλά χρόνια μετά, η ομοφυλοφιλία αντιμετωπιζονταν όπως οι διανοητικές ασθένειες. Όλη η έρευνα που έγινε πάνω στο αντικείμενο της ομοφυλοφιλίας, βασίστηκε κυρίως σε ένα πληθυσμό ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών οι οποίοι είχαν ψυχιατρική αντιμετώπιση ή αναζήτησαν μόνοι τους βοήθεια από ψυχολόγους. Το συγκεκριμένο δείγμα, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτικό αφού το μόνο που επιβεβαιώνει είναι η ψυχοπαθολογία στους ομοφυλόφιλους. Το 1956, η Evelyn Hooker, μία νεαρή Αμερικάνα ψυχολόγος, παρουσίασε τα αποτελέσματα μίας έρευνας που είχε κάνει αναφορικά με την ψυχοπαθολογία που θεωρούνταν ότι έχουν οι ομοφυλόφιλοι. Η ερευνήτρια υπέβαλλε δύο ομάδες ανδρών, ομοφυλόφιλων και ετεροφυλόφιλων, σε τρία τεστ. Τα αποτελέσματα αυτών των τεστ κατέδειξαν ότι ακόμα και ειδικοί ερευνητές σε αυτό το πεδίο δεν μπορούσαν να διαχωρίσουν ποιες απαντήσεις δόθηκαν από τους ομοφυλόφιλους άνδρες και ποιες από τους ετεροφυλόφιλους (Levay, 1996:216-217).

Τα ευρήματα της Hooker τα ασπάστηκαν πολλοί λόγιοι σε μία προσπάθεια να δηλώσουν την αντίθεση τους στις μεθόδους μετατροπής των ομοφυλόφιλων σε ετεροφυλόφιλους. Δέκα χρόνια αργότερα, το 1969, αναπτύχθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, το Απελευθερωτικό Κίνημα των Ομοφυλόφιλων το οποίο δημιουργήθηκε μετά από ταραχές που έγιναν σε ένα μπαρ ομοφυλόφιλων, το Stonewall. Η ανάπτυξη του συγκεκριμένου κινήματος ήταν παράλληλη με την ανάπτυξη και άλλων απελευθερωτικών κινημάτων μειονοτήτων εκείνη την εποχή, όπως αυτό των γυναικών και αυτό για τα δικαιώματα των Αφρό-Αμερικανών. Την ίδια περίοδο επίσης, επικρατούσε στις Ηνωμένες Πολιτείες και το κίνημα ειρήνης ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ.

Οι συνθήκες αυτές δημιούργησαν το κατάλληλο κλίμα για την ανάπτυξη της σεξουαλικής επανάστασης και τη διεκδίκηση δικαιωμάτων εκ μέρους των ομοφυλόφιλων.

Τα παραπάνω γεγονότα καθώς και η εκτεταμένη έρευνα αλλά και οι διαφωνίες για την ομοφυλοφιλία, οδήγησαν το 1973 το Διοικητικό Συμβούλιο της Αμερικάνικης Ψυχιατρικής Ένωσης να ψηφίσει για τη διαγραφή της κατηγορίας ομοφυλοφιλία από την λίστα των επίσημων διαγνώσεων. Αυτή η αλλαγή θεωρήθηκε από τις ομοφυλόφιλες ομάδες ως μεγάλη νίκη ενώ αντίθετα, αυτοί που θεωρούσαν την ομοφυλοφιλία ως μία κατάσταση διαταραχής, δέχτηκαν μεγάλο πλήγμα.

Εντούτοις, η κοινωνική πραγματικότητα άργησε να αλλάξει. Ο συγγραφέας Ζαν-Λουϊ Μπορύ, δηλωμένος ομοφυλόφιλος, στις 21 Ιανουαρίου του 1975 βρέθηκε σε μία εκπομπή της γαλλικής τηλεόρασης μαζί με κάποιους άλλους ομοφυλόφιλους, αντιμέτωποι με ένα τηλεοπτικό «δικαστήριο», το οποίο αποτελούσαν δύο γιατροί, ένας νομομαθής και ένας παπάς, δηλαδή τέσσερα εξέχοντα μέλη της κοινωνίας. Στην εκπομπή, αυτή τούς αντιμετώπισαν ως ασθενείς και πιο συγκεκριμένα, ο νομομαθής αναφέρθηκε σε κοινωνική μάστιγα (Μπορύ, 1979:13).

Η Αμερικάνικη Ψυχιατρική Ένωση, διατήρησε τον όρο *«εγώ-δυστονική ομοφυλοφιλία»*, ο οποίος αφορούσε ομοφυλόφιλους οι οποίοι ήταν δυσारेστημένοι με τον σεξουαλικό προσανατολισμό που είχαν. Η διατήρηση του όρου αυτού έγινε σύμφωνα με την υπόθεση του Hatter, ο οποίος υποστήριζε ότι αναφορικά με το *«αν η ομοφυλοφιλία είναι ασθένεια, είναι σίγουρα όταν κάνει ένα άτομο να νιώθει άσχημα»* (Levay, 1996:227).

Την ίδια εποχή στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα το 1976, ο δικηγόρος Εμμανουήλ Κοκολάκης δημοσίευσε ένα βιβλίο με τίτλο *«Η ομοφυλοφιλία ως αιτία εγκλημάτων»*. Μεταξύ άλλων αναφέρει

ότι εκείνη την εποχή, το άρθρο 347 του Ποινικού Κώδικα τιμωρούσε την μεταξύ ανδρών παρά φύση ασέλγεια, σε κάποιες όμως περιπτώσεις. Οι περιπτώσεις αυτές ήταν όταν η ασέλγεια γινόταν μέσω κατάχρησης μίας σχέσης εξαρτήσεως, δηλαδή μέσω της αποπλανήσεως ανηλίκου ή εάν κάποιος εργοδότης εκβίαζε κάποιο υπάλληλό του με απόλυση. Άλλη μία περίπτωση καταδίκης της ομοφυλοφιλίας ήταν η εκπόρνευση. Αξιοσημείωτη όμως είναι η τιμωρία που προβλέπονταν σε αυτές τις περιπτώσεις που ήταν η φυλάκιση τουλάχιστον τριών μηνών, κάτι που σημαίνει ότι νομοθετικά τουλάχιστον, η μικρή ποινή που προβλέπονταν, έδειχνε μία πρόοδο στην νοοτροπία της ελληνικής πολιτείας (Κοκολάκης, 1976: 112-113).

Η αφαίρεση του όρου ομοφυλοφιλία από τη λίστα διαταραχών του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας έγινε το 1991. Από τότε, πολλοί κλινικοί γιατροί, θεραπευτές και κοινωνικοί λειτουργοί που συνέχισαν, για προσωπικούς, πολιτικούς ή θρησκευτικούς λόγους, να θεωρούν την ομοφυλοφιλία σαν μία παθολογική ανθρώπινη κατάσταση, συνέχισαν να την διαγιγνώσκουν και έτσι.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η ομοφυλοφιλία εντοπίζεται στο μακρινό ιστορικό παρελθόν και σε πολιτισμούς με εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά ανάμεσα τους. Επίσης, μία πιο προσεκτική εξέταση, καταδεικνύει την απόρριψη κάποιων γενικότερων υποθέσεων και στερεοτύπων που επικρατούν για την ομοφυλοφιλία στο παρελθόν και τα οποία αποτελούν σήμερα επιχειρήματα για ομάδες που τάσσονται υπέρ ή κατά της. Πιο συγκεκριμένα, η ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα υπήρχε αλλά δεν ήταν καθολικά αποδεκτή όπως υποστηρίζουν πολλοί αφού όπως είδαμε οι θηλυπρεπείς απορρίπτονταν και θεωρούνταν αρνητικό πρότυπο. Επίσης, στο Μεσαίωνα, μία εποχή που χαρακτηρίστηκε από έντονο θρησκευτικό, και ειδικότερα χριστιανικό φανατισμό, η ομοφυλοφιλία παρόλο που θεωρούνταν

«παράνομη», αποτελούσε μία συνήθη τακτική. Τα παραπάνω καταδεικνύουν ένα αντικρουόμενο φαινόμενο. Από τη μία την προσπάθεια οριοθέτησης της ομοφυλοφιλίας βάση κοινωνικών κανόνων ενώ από την άλλη οι κοινωνικοί κανόνες ήταν αυτοί που συντέλεσαν στην επιβίωση της όταν θεσμικά διωκόταν.

Υπήρχε βέβαια και ένας χώρος ο οποίος θεωρούνταν «άβατο» για τους διώκτες της ομοφυλοφιλίας και «καταφύγιο» για τους ομοφυλόφιλους και αυτός ήταν της τέχνης. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μπορούσαν να απαλείψουν σε σημαντικό βαθμό, αν και όχι ολοκληρωτικά, το κοινωνικό στίγμα που υπήρχε, όπως θα δούμε και στο επόμενο υποκεφάλαιο.

1.2. Ομοφυλοφιλία και τέχνη

Η τέχνη είναι ένας χώρος που μπορεί να λειτουργήσει αμφίδρομα για τους ομοφυλόφιλους αφού από τη μία μπορεί να τους προστατέψει αλλά από την άλλη, μπορεί να τους οδηγήσει και στην έκθεση. Επίσης, θεωρείται ως ο ιδανικός για την έκφραση των ομοφυλόφιλων γιατί είναι ένας χώρος που ανέχεται την ιδιαιτερότητα, την εκκεντρικότητα και άλλα χαρακτηριστικά που δεν γίνονται εύκολα ανεκτά στη κοινωνία.

Ο Φερναντέζ (1995:8) υποστηρίζει ότι ακόμη και σήμερα η ομοφυλοφιλία φαίνεται να επικρατεί στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα. Αυτό βέβαια συμβαίνει όχι γιατί εκεί υπάρχουν περισσότεροι ομοφυλόφιλοι αλλά γιατί στο καλλιτεχνικό χώρο υπάρχει το στοιχείο της διασημότητας με αποτέλεσμα να ελκύεται περισσότερο η προσοχή απ' ότι σε άλλους χώρους και αυτοί οι ομοφυλόφιλοι λόγω της διασημότητας είναι πιο προστατευμένοι από τους υπόλοιπους.

Συνεχίζοντας, υποστηρίζει ότι οι πιο σπουδαίες ομοφυλόφιλες καλλιτεχνικές μαρτυρίες εντοπίστηκαν σε εποχές ιδιαίτερα

συντηρητικές και καταπιεστικές, κάτι που τον οδήγησε στο συμπέρασμα ότι *«στη περίπτωση της ομοφυλόφιλης δημιουργίας, οι καταναγκασμοί δεν ήταν μόνο ευεργετικοί, αλλά νομίζω και απαραίτητοι....και απέναντι σ' έναν Αϊζενστάιν που έζησε μέσα σε μια τραγική άρνηση του εαυτού του, οι Φασμίντερ, οι Σερώ, οι Πώλ Μόρρις, μετρούν πολύ λιγότερο στην ιστορία του κινηματογράφου»* (Φερναντέζ, 1995:19).

Στην Ευρώπη υπήρχε μία σειρά καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με το θέμα της ομοφυλοφιλίας. Ένας από τους Ευρωπαίους συγγραφείς που τόλμησαν να εκφραστούν πάνω στην ομοφυλοφιλία και πιο συγκεκριμένα, πάνω στη παιδεραστία ήταν ο Γάλλος Αντρέ Ζιντ. Κοινωνικά καταπιεσμένος και ο ίδιος έκανε ένα λευκό γάμο πριν αρχίσει τις ομοφυλοφιλικές του σχέσεις. Το έργο του Ζιντ που προκάλεσε τη μεγαλύτερη κοινωνική αναταραχή ήταν ο Κορύδωνας το οποίο δημοσιεύτηκε ανώνυμα το 1911 και αναδημοσιεύτηκε το 1924 με την υπογραφή του συγγραφέα αυτή τη φορά. Ο Ζιντ ήταν ο πρώτος συγγραφέας στη γαλλική αλλά και σε όλη την ευρωπαϊκή λογοτεχνία που είχε το θάρρος και τη τόλμη να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο θέμα που θεωρούνταν ταμπού και ποινικά κολάσιμο (Παπαδόπουλος, 1983: 29).

Τα προβλήματα που θα αντιμετώπιζε ο Ζιντ με την έκδοση του Κορύδωνα τα γνώριζε αφού τον είχαν προειδοποιήσει για τις συνέπειες: *«Οι φίλοι μου ισχυρίζονται πως ένα τέτοιο βιβλίο θα μου προξενήσει το μεγαλύτερο κακό. Δεν πιστεύω πως θα μου αφαιρέσει καμιά αξία, ή, καλύτερα, δεν προσάπτω καμία σπουδαιότητα σ' αυτά τα πράγματα που ενδέχεται να μου αφαιρέσει: αναγνώριση, τιμές, παράσημα, υποδοχές σε κοσμικά σαλόνια –με άλλα λόγια ότι ποτέ μου δεν αποζήτησα. Απεναντίας, εκτιμώ μόνο μερικά σπάνια πνεύματα, και αυτά ελπίζω να κατανοήσουν πως η μεγαλύτερη αξία μου έγκειται στο ότι έγραψα*

το βιβλίο αυτό και τόλμησα σήμερα να το δημοσιεύσω» (Σπάνιας, 1983: 9).

Ήταν συνειδητή η απόφαση του Ζιντ να δημοσιεύσει αυτό το βιβλίο και δεν σκόπευε στο σκάνδαλο όπως κατηγορήθηκε αλλά αντίθετα προσπάθησε να το μετριάσει. Γνώριζε επίσης πως η γαλλική κοινωνία δεν ήταν ακόμα έτοιμη για κάτι τέτοιο αλλά είχε μάθει πως γίνονταν κάποιες νομοθετικές και επιστημονικές προσπάθειες στην Αμερική. Ο κύριος λόγος όμως έκδοσης αυτού του βιβλίου ήταν η προσπάθειά του να είναι ο ίδιος ελεύθερος και να μιλήσει ανοιχτά για ένα θέμα που ανάγκαζε τον ίδιο και άλλους να κρύβονται και να καταπιέζονται. Εξάλλου, ο ίδιος με θάρρος διακήρυξε για τον εαυτό του και το έργο του: *«Δεν θέλω να με ανέχονται: αυτό προσβάλλει τον έρωτα μου για τον έρωτα και την ελευθερία»* (Σπάνιας, 1983: 15).

Για την ομοφυλοφιλία του διώχτηκε και άλλος ένας συγγραφέας, ο Όσκαρ Ουάϊλντ. Στο πιο διάσημο έργο του «Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι» υπάρχουν ομοφυλοφιλικές αναφορές, κάτι που οδήγησε στο να κατηγορηθεί για ανηθικότητα από τη κοινωνία της εποχής (Elmann, 1986: 34). Το βιβλίο του μάλιστα χρησιμοποιήθηκε και στη δίκη που έγινε αργότερα ως αποδεικτικό στοιχείο της ομοφυλοφιλίας του συγγραφέα (Αρβανίτη, 2006:1).

Το 1891, ο Όσκαρ Ουάϊλντ γνώρισε τον Άλφρεντ Ντάγκλας με τον οποίο αργότερα έκανε σχέση. Η σχέση αυτή αποτέλεσε πρόκληση για την κοινωνία κυρίως γιατί οι δύο εραστές δεν την έκρυβαν και την επιδείκνυαν δημοσίως. Ιδιαίτερα όμως ενοχλήθηκε η οικογένεια του Ντάγκλας και πιο συγκεκριμένα, ο πατέρας του μαρκήσιος Κουήνσμπερυ, που ο ένας γιος του είχε ήδη αυτοκτονήσει από το φόβο της αποκάλυψης της ομοφυλοφιλικής σχέσης που διατηρούσε ο ίδιος και το επερχόμενο σκάνδαλο (Elmann, 1986: 37).

Ο πατέρας του εραστή του μήνυσε τον Ουάϊλντ και βρέθηκε στη φυλακή. Παντρεμένος με παιδιά, ο Ουάϊλντ δεν αποδέχτηκε δημόσια τη κατηγορία και μετά την αποφυλάκιση του συνέχισε για λίγο διάστημα τη σχέση του με τον Ντάγκλας η οποία μετά από λίγο καιρό σταμάτησε. Η σχέση μεταξύ των δύο ανδρών υπήρξε ολέθρια και ο Ουάϊλντ δεν αποκάλυψε ποτέ δημόσια την αληθινή φύση της. Αυτό έγινε πολλά χρόνια μετά το θάνατο του Ουάϊλντ από τον Ντάγκλας (Elmann, 1986: 41).

Μία άλλη χαρακτηριστική περίπτωση ομοφυλόφιλου συγγραφέα που αντιμετώπισε τις κοινωνικές πιέσεις στο έργο του ήταν αυτή του Τέννεση Ουίλιαμς. Ομοφυλόφιλος και ο ίδιος, δημιουργεί τα θεατρικά του έργα τη περίοδο 1940-1960 στην Αμερική, κάτι που δεν του επιτρέπει να παρουσιάσει ελεύθερα ομοφυλοφιλικούς ήρωες. Έτσι, η ομοφυλοφιλία παρουσιαζόταν σαν ένα είδος ευαισθησίας και οι ομοφυλόφιλοι ήρωες του παρουσιάζονταν σαν ασθενείς που προσπαθούν να αποκρύψουν τη κατάσταση τους¹¹. Με αυτό τον τρόπο ο Ουίλιαμς κατάφερε να μεταφέρει τις δικές του επιθυμίες και σκέψεις για την ομοφυλοφιλία χωρίς να προκαλεί αντιδράσεις αφού ήταν μεταμφιεσμένες με τους κοινωνικά αποδεκτούς κώδικες και κατανοητές μόνο σε λίγους (Πατσαλίδης, 1986: 19-20).

Η ομοφυλοφιλία εντοπίζεται και στο έργο του Ζαν Κοκτώ. Τα αφηγήματα του, που δεν ήταν πολλά, αναδεικνύουν ήρωες οι οποίοι διστάζουν από τον πόθο ανάμεσα στα δύο φύλα. Υπήρχαν

¹¹ «Θα σας άρεσε ο γιος μου· κι εκείνος θα σας έβρισκε πολύ συμπαθητικό. Ο Σεμπάστιαν δεν ενδιαφερότανε καθόλου για την καταγωγή των ανθρώπων ή για την οικονομική τους κατάσταση. Έδινε όμως μεγάλη σημασία στην προσωπική γοητεία και ήθελε να περιβάλλεται από όμορφους ανθρώπους. Είχε πάντα γύρω του μια μικρή αυλή από θεσπέσιους νέους, όπου και να βρισκόταν, εδώ στη Νέα Ορλεάνη ή στη Νέα Υόρκη, ή ακόμα στη Ριβιέρα ή στη Βενετία. Πάντα είχε γύρω του έναν κύκλο από όμορφους και ταλαντούχους νέους» (Ουίλλιαμς, 1999: 18).

βέβαια και ορατές εκφράσεις της ομοφυλοφιλίας και ειδικά σε δύο μικρά αφηγήματά του που το ένα γράφτηκε το 1926 και το άλλο το 1933 που εμπεριέχεται η φιγούρα ενός τραβεστί (Godard, 1987:31).

Ο Ζενέ ήταν άλλη μία περίπτωση συγγραφέα σκανδάλου τόσο για το έργο του όσο και για τις ερωτικές προτιμήσεις του. Νόθος, φυλακισμένος, ομοφυλόφιλος, συγκέντρωνε όλα τα στοιχεία που συνθέτουν ένα κοινωνικό σκάνδαλο και το χαρακτηρισμό του ως «καταραμένου». Ωστόσο, πιο πολύ ενοχλούσε το γεγονός ότι όχι μόνο δεν αρνιόταν αυτούς τους χαρακτηρισμούς αλλά αντίθετα, τους απέδιδε ο ίδιος στον εαυτό του. Το 1964, έδωσε μία συνέντευξη στο περιοδικό Playboy στο οποίο διατύπωσε τις απόψεις του για τον εαυτό του και για την ομοφυλοφιλία του:

«Θέλω να πω πως είχα διαλέξει μια επικίνδυνη πορεία. Όταν διαλαλούσα πως είμαι ομοφυλόφιλος, κλέφτης, προδότης κι άνανδρος, η κατάσταση που διάλεγα δεν ήταν και τόσο άνετη, και θα μου ήταν πια αδύνατο να γράψω βιβλία που θα αφομοίωνε εύκολα η κοινωνία.....Όσο για την ομοφυλοφιλία μου, είμαι ανίκανος να σας πω γιατί είμαι ομοφυλόφιλος. Δεν ξέρω τίποτα. Ποιος ξέρει γιατί είναι ομοφυλόφιλος; Ποιος ξέρει γιατί διαλέγει αυτή ή εκείνη τη στάση για να κάνει έρωτα; Η ομοφυλοφιλία, ας πούμε πως μου επιβλήθηκε όπως και το χρώμα των ματιών μου και ο αριθμός των ποδιών μου. Από παιδί ακόμα είχαν συνειδητοποιήσει την έλξη που ασκούσαν πάνω μου τ' αγόρια, και μόνο όταν δοκίμασα την εμπειρία αυτής της έλξης «αποφάσισα», διάλεξα ελεύθερα την ομοφυλοφιλία μου με την έννοια που δίνει ο Σαρτρ στο ρήμα «διαλέγω». Για να μιλήσω πιο απλά, αναγκάστηκα να τα βγάλω πέρα με την ομοφυλοφιλία μου, να την συνηθίσω, ξέροντας πολύ καλά συνάμα πως ήταν κάτι που αποδοκίμαζε η κοινωνία» (Διαβάζω, 1983: 31).

Υπήρχαν πολλοί ακόμη καλλιτέχνες οι οποίοι κατακρίθηκαν, ακόμα και δολοφονήθηκαν λόγω της ομοφυλοφιλίας τους. Για τον Ιταλό ποιητή και σκηνοθέτη Πιέρ Πάολο Παζολίνι υπάρχουν αναφορές ότι δολοφονήθηκε από κάποιον αλήτη που είχε ψωνίσει σε ένα σταθμό της Ρώμης παρόλο που κάποιοι αποδίδουν τη δολοφονία του στους φασίστες (Ταρνανάς, 2003: 77). Το ίδιο τέλος είχε και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, δηλωμένος ομοφυλόφιλος και αυτός (Φερνάντεζ, 1995: 264-265).

Η ομοφυλοφιλία είναι ένα φαινόμενο που εντοπιζόταν συχνά στην νεοελληνική ποίηση και λογοτεχνία και μάλιστα υπάρχουν κείμενα που χρονολογούνται από τον 19^ο αιώνα. Ένα από αυτά είναι το ποίημα «Η δικαία εκδίκησις» του ποιητή Γεωργίου Τσερτσέτη από τα Επτάνησα. Το θέμα του ποιήματος ήταν ο έρωτας ενός τραγουδιστή για ένα νέο. Όταν οι γυναίκες το έμαθαν φοβήθηκαν ότι θα παραμεριστούν αν επικρατήσει ο ομοφυλόφιλος έρωτας και αποκεφάλισαν τον τραγουδιστή. Τιμωρήθηκαν όμως για τη συμπεριφορά τους από άνδρες που έθαψαν το κεφάλι του νέου (Αγγελάκης, 1990: 63).

Ένας από τους ποιητές του οποίου το έργο εντοπίζονται ομοφυλοφιλικές αναφορές, είναι ο Κ.Π. Καβάφης. Το έργο του διαχωρίζονταν σε τρεις κύκλους, τον ιστορικό, τον φιλοσοφικό και τον ηδονικό ή αισθησιακό. Στα ηδονικά ποιήματα του Καβάφη παρόλο που τις περισσότερες φορές ήταν ξεκάθαρος ο ομοφυλοφιλικός ερωτισμός, άλλες φορές το φύλλο του ερωτικού αντικειμένου δεν ήταν σαφές. Ήταν έκδηλα τα υπονοούμενα, η απόκρυψη και η πλάγια έκφραση στην ποίησή του. Ο ίδιος ο Καβάφης αναφερόταν σε «μισοϊδρωμένα πρόσωπα ή γραμμές», σε οράματα «μισοκρυμμένα μέσα στις φράσεις τους». Αυτό δεν συνέβαινε γιατί ο Καβάφης ήθελε να κρύψει την ομοφυλοφιλία του αλλά γιατί ο ψυχισμός του και ο εσωτερικός του κόσμος ήταν πολύ πολύπλοκος για να αποκαλυφθεί απλά και άμεσα. Ο

ερωτισμός του Καβάφη αποτελούσε πάντα σημείο αναφοράς. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1983 το περιοδικό «Journal of the Hellenic Diaspora» σε ένα αφιέρωμα που έκανε στον ποιητή σημείωνε ότι ο Καβάφης δεν ήταν τίποτα από τα αρνητικά επίθετα που του αποδίδονταν αλλά απλώς ομοφυλόφιλος καταλήγοντας ότι «εάν ο Καβάφης δεν ήταν ομοφυλόφιλος, δεν θα ήταν ο Καβάφης» (Τζιόβας, 2003).

Ένας άλλος ποιητής που εξέφραζε μέσω του έργου του την ομοφυλοφιλία του ήταν ο Ν. Λαπαθιώτης, όχι όμως στο βαθμό που το έπραττε ο Καβάφης. Τα ποιήματα του Λαπαθιώτη εξέφραζαν περισσότερο έναν ερωτικό αισθησιασμό αφήνοντας υπονοούμενα για τη σεξουαλική του ταυτότητα (Ζήρας, 1984: 19). Σύμφωνα με τον Αγγελάκη (1990:65) το κρύψιμο της ομοφυλοφιλίας του ήταν και ένας από τους λόγους που τον οδήγησαν στην αυτοκτονία αφού δεχόταν μεγάλη κοινωνική πίεση στη προσπάθεια του να εκτονώνει κρυφά τη σεξουαλικότητά του.

Στην νεοελληνική λογοτεχνία, από το 1980 και έπειτα έκαναν την εμφάνισή τους αρκετά έργα με ήρωες ομοφυλόφιλους. Ένα από αυτά ήταν το βιβλίο του Ανδρέα Μουσουράκη «Τρία gay μονόπρακτα» στα οποία ήρωες είναι τραβεστί και ομοφυλόφιλοι (Μουσουράκης, 1981).

Δεν θα μπορούσε μία αναφορά στη νεοελληνική λογοτεχνία και την ομοφυλοφιλία να μην εμπεριέχει και τον συγγραφέα Κώστα Ταχτσή. Ο ίδιος ήταν δηλωμένος ομοφυλόφιλος και τραβεστί και ο τρόπος θανάτου του, θυμίζει αυτόν άλλων καλλιτεχνών, αφού βρέθηκε δολοφονημένος στο διαμέρισμά του χωρίς ποτέ να εξιχνιαστεί η υπόθεση του (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου). Η ομοφυλοφιλία αναφέρεται στα έργα του όπως στο πιο διάσημο από αυτά, το «Τρίτο στεφάνι» όπου ένας από τους συζύγους της ηρωίδας, της Νίνας, είναι ομοφυλόφιλος και αυτή δεν το γνωρίζει

και το μαθαίνει τυχαία πιάνοντας τον άνδρα της με έναν νεαρό (Ταχτσής, 1987).

Εκτός από τη λογοτεχνία, το φαινόμενο της ομοφυλοφιλίας παρουσιάστηκε έντονα και στη θεατρική σκηνή. Στο νεοελληνικό θέατρο, το πρώτο θεατρικό έργο που ανέβηκε και είχε ως θέμα τον έρωτα δύο γυναικών ήταν το «Η αιχμάλωτος» του Μπουρνταί που ανέβηκε το 1926 στο θέατρο Διονύσια με πρωταγωνίστρια τη Κυβέλη. Αντίθετα από το αναμενόμενο, οι κοινωνικές αντιδράσεις δεν ήταν ιδιαίτερα έντονες (Χατζηδάκης, 1982: 14).

Ένα από τα θεατρικά έργα που έκαναν μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα και είχαν ως θέμα τους ομοφυλόφιλους άνδρες ήταν το «Ξανθιά φράουλα» του Ιταλού Mino Bellei. Το κύριο θέμα του έργου ήταν η δεκαετής σχέση δύο ανδρών στην οποία δημιουργεί προβλήματα η εμφάνιση ενός νεαρού. Το έργο αντιμετωπίστηκε με ευνοϊκές κριτικές αλλά ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις των συντελεστών. Ο Πάνος Μιχαλόπουλος που ερμήνευε τον νεαρό υποστήριζε ότι ήταν επιλογή του σκηνοθέτη να διαλέξει ετερόφυλους ηθοποιούς, επιλογή με την οποία συμφωνούσε και ο ίδιος *«γιατί αν πεις σε κάποιον ομοφυλόφιλο ηθοποιό να παίξει τον ομοφυλόφιλο δεν θα τα καταφέρει, θα αποτύχει»* (Μπαμπασάκης, 1982: 41-42).

Ο Κώστας Αρζόγλου που έπαιζε τον έναν από τους ομοφυλόφιλους που ήταν ζευγάρι σημείωνε ότι: *«Τώρα εντελώς μαστόρικα, στο πως φτιάχνουμε κάτι, μπαίνουν προβλήματα απλά. Δεν έχεις να παίξεις την «αδερφή». Έχεις να παίξεις έναν άνθρωπο ο οποίος λόγω της ομοφυλοφιλίας του είναι υπερευαίσθητοποιημένος, είναι πανέξυπνος. Όχι ότι όλοι οι ομοφυλόφιλοι είναι πανέξυπνοι, αλλά ειδικά οι τρεις της «Φράουλας» είναι. Δηλαδή οι συνθήκες τους οδηγούν σ' ένα σημείο όπου όλα τους τα συστατικά είναι υπέρ. Αυτό έχεις να παίξεις κι όχι την «αδερφή»»* (Μπαμπασάκης, 1982: 42).

Ο μεταφραστής του έργου Κώστας Ταχτσής σχολίασε τους ηθοποιούς και τις ερμηνείες τους: *«Οι ηθοποιοί λοιπόν είναι κομμένοι και ραμμένοι γι' αυτούς τους ρόλους. Βέβαια η δυσκολία η μεγάλη έγκειτο στο γεγονός ότι έπρεπε να παίξουν, να ασκήσουν την τέχνη του ηθοποιού σε δύο επίπεδα. Πρώτο να παραστήσουν τον ομοφυλόφιλο, πράγμα που δεν είναι, και να τον παραστήσουν μ' έναν τέτοιο τρόπο που να μην παρωδούν τους ομοφυλόφιλους, που να μη παίζουν μπουφόνικα, όπως γίνεται στην επιθεώρηση στην Ελλάδα, να παίξουν σαν φυσικοί ομοφυλόφιλοι. Ενδεχομένως με τα «τικ» τους, ενδεχομένως με μια ιδιόζουσα συμπεριφορά ή μ' έναν ιδιόζοντα τόνο στη φωνή τους, αλλά πάντως να μην παρωδούν την ομοφυλοφιλία ή τους ομοφυλόφιλους. Δεύτερον, πάνω σ' αυτόν τον καμβά έπρεπε να παίξουν την κωμωδία τους σαν ομοφυλόφιλοι. Διπλά δύσκολος ο ρόλος τους. Διότι είναι πολύ εύκολο για έναν οποιονδήποτε ηθοποιό να παραστήσει τον κλέφτη ή τον δολοφόνο, αλλά εάν τύχει να μην είναι ομοφυλόφιλος είναι δύσκολο να παραστήσει τον ομοφυλόφιλο. Πολύ δύσκολο. Θαυμάζω πως τα καταφέρανε οι τρεις τους»* (Μπαμπασάκης, 1982: 42).

Ένα από τα πιο διάσημα ομοφυλόφιλα έργα του μουσικού θεάτρου είναι το «Κλουβί με τις τρελές» του Jean Poiret που αναπαριστά τη ζωή ενός ομοφυλόφιλου ζευγαριού που είναι ιδιοκτήτες ενός καμπαρέ. Ένας από αυτούς έχει γιο και οι γονείς του πρέπει να κρύψουν την ομοφυλοφιλία τους όταν αυτός ετοιμάζεται να παντρευτεί τη κόρη ενός πολύ συντηρητικού πολιτικού. Στην Ελλάδα, το έργο ανέβηκε το 2009 με τον Γιάννη Μπέζο και τον Σταμάτη Φασουλή στους ομώνυμους ρόλους (www.ellthea.gr).

Ένα από τα καλλιτεχνικά είδη στα οποία δεν εντοπίζονται ομοφυλόφιλοι ήρωες είναι αυτό της όπερας. Σύμφωνα με τον Φερναντέζ (1995:232), το φαινόμενο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως

έκπληξη γιατί στο κοινό του συγκεκριμένου μουσικού είδους υπάρχει μεγάλη αναλογία ομοφυλόφιλων η οποία εξιδανικεύει την NTIBA μετατρέποντας την σε ιδανικό αλλά και άπιαστο πρότυπο γυναίκας: *«είναι ένας απ' τους μύθους τους, με τον οποίο αντισταθμίζουν τη νοσταλγία της αληθινής, έξω από τα δικά τους όρια, γυναίκας»*. Ο λόγος για τη μη ύπαρξη ομοφυλόφιλων ηρώων στην όπερα οφείλεται στη μουσική αρμονία και ισορροπία. Ο ομοφυλόφιλος ήρωας συνήθως έχει μία μοναχικότητα αλλά στην όπερα οι κορυφαίες στιγμές της είναι τα ντουέτα. Για να υπάρχει μουσική ισορροπία, οι φωνές που αποτελούν ένα ντουέτο πρέπει να είναι η μία ανδρική και η άλλη γυναικεία ώστε να είναι αντίθετες και να συμπληρώνουν η μία την άλλη. Αν λοιπόν δύο ανδρικές φωνές τραγουδήσουν έναν έρωτα, ακόμα και αν ο ένας είναι τενόρος και ο άλλος μπάσος, τότε θα υπάρχει αλλοίωση στο αναμενόμενο μουσικό αποτέλεσμα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο χώρος της τέχνης γενικότερα λειτουργεί αμφίδρομα για τους ομοφυλόφιλους αφού τους αποδέχεται, την ίδια στιγμή που τους «εκθέτει» λόγω της διασημότητάς τους. Δεχόμενοι όμως την ύπαρξη μιας ομοφυλόφιλης ευαισθησίας, θεωρούμε επίσης ότι ο χώρος αυτός είναι ο ιδανικότερος για την έκφραση τους.

Το γεγονός όμως ότι η ομοφυλοφιλία φαίνεται να είναι πιο αποδεκτή στους καλλιτεχνικούς χώρους, δεν σημαίνει ότι σε αυτό τον χώρο είναι καθολική η αποδοχή της αφού και η τέχνη ως ένα βαθμό συνδέεται με την κοινωνία η οποία αντιμετωπίζει τους ομοφυλόφιλους, οι οποίοι δεν αποτελούν μία ενιαία ομάδα, με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τις θεωρίες που υπάρχουν γι' αυτούς και τη μορφή που παρουσιάζουν την ομοφυλοφιλία τους και την σεξουαλικότητα τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ

Το κύριο πρόβλημα που αντιμετωπίζει η ομοφυλοφιλία είναι η αντίθεση και αντίδραση της κοινωνίας. Αν και ο κοινός πυρήνας των αντιδράσεων είναι η μη αποδοχή και η άρνηση των ομοφυλόφιλων, εντούτοις υπάρχει μία μικρή διαφοροποίηση ανάλογα με τις απόψεις και τις θεωρίες που υπάρχουν για την προέλευση της ομοφυλοφιλίας.

Μία σειρά επιστημών, από την ψυχανάλυση μέχρι την βιολογία έχουν ασχοληθεί με την ομοφυλοφιλία σε μία προσπάθεια να εξηγηθεί το φαινόμενο, αναπτύσσοντας όμως θεωρίες που κάποιες από αυτές είναι αντικρουόμενες μεταξύ τους. Κάποιες από αυτές τις θεωρίες με την σειρά τους έχουν εντείνει το κοινωνικό στίγμα που υπάρχει απέναντι στους ομοφυλόφιλους το οποίο εκφράζεται με μία σειρά τρόπους από τους ετερόφυλους αλλά και από τους ίδιους τους ομοφυλόφιλους.

Το κοινωνικό στίγμα είναι το αποτέλεσμα της προσπάθειας που έγινε μέσω πολλών τομέων για την καταστολή της σεξουαλικότητας που δεν είχε τα αναμενόμενα κοινωνικά αποτελέσματα και που δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες που υπάρχουν για το κοινωνικό φύλο. Η κοινωνική διάσταση της σεξουαλικότητας αυτής διαφαίνεται και μέσα από κάποιες μορφές της όπως το κουήρ, το ντραγκ, τον τραβεστισμό, κα.

2.1.Θεωρίες και έρευνες για την ομοφυλοφιλία

Οι περισσότερες από τις θεωρίες και τις έρευνες που υπάρχουν για την ομοφυλοφιλία εστιάζουν κυρίως στην βιολογία και στην ψυχιατρική-ψυχολογία, ακολουθώντας με αυτό τον τρόπο

την δίπολη κοινωνική αντίληψη που υπάρχει του ότι ομοφυλόφιλος «γεννιέσαι/ γίνεσαι».

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του Freud εξηγεί την ομοφυλοφιλία σε σχέση με το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα¹² (Oedipus complex), το οποίο πηγάζει από δύο βασικά ένστικτα. Το ένα ένστικτο είναι ο έρωτας που είναι το ένστικτο της ζωής και το άλλο ο θάνατος που είναι της καταστροφής και του τέλους. Αυτοί είναι οι λόγοι που κάθε είδους αγάπη συνοδεύεται και από ένα βαθμό επίθεσης. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι οικογενειακές σχέσεις προκαλούν μαζί δύο δυνατά συναισθήματα, την αγάπη και το μίσος, την ίδια ώρα. Αυτός ο ανταγωνισμός οδηγεί στην διαμαρτυρία του Υπέρ-Εγώ, μία από τις δομές της προσωπικότητας, και πολλές ανεπιθύμητες σκέψεις καταστέλλονται και μετατρέπονται σε μία πηγή πολλών ψυχοπαθολογικών συμπτωμάτων (Flugel, 1966: 12-13, Τόμσον, 1990:20).

Αυτές οι τάσεις που περιγράφονται παραπάνω, εμφανίζονται στην πρώιμη παιδική ηλικία, οδηγώντας τα άτομα να εστιάζουν στην αγάπη τους για τον γονέα του αντίθετου φύλλου και του μίσους και της επίθεσης για τον γονέα του ίδιου φύλλου. Η μητέρα ή όποιο άλλο άτομο καλύπτει τις βασικές ανάγκες ενός παιδιού, αφού αυτό περάσει την αυτό-ερωτική φάση, γίνεται το πρώτο αντικείμενο της αγάπης του. Στη περίπτωση των κοριτσιών, το αντικείμενο αυτό είναι ο πατέρας στον οποίο προσκολλούνται περισσότερο. Οι γονείς επίσης, σύμφωνα με τον Freud, έχουν τάσεις να ευνοούν τα παιδιά του αντίθετου φύλου, συνειδητά ή ασυνειδητά. Όταν τα παιδιά ανταποκρίνονται σε αυτά τα αισθήματα, παίζουν τον κύριο ρόλο στην ανάπτυξη

¹² «Ο Φρόντ εμπνεύστηκε τον όρο «οιδιπόδειο» από τον κλασικό μύθο του Οιδίποδα που, σύμφωνα με τον οποίο, παντρεύτηκε τη μητέρα του και σκότωσε τον πατέρα του χωρίς να γνωρίζει ποιοι ήταν» (Giddens, 2002:125).

ετεροσεξουαλικών τάσεων αργότερα στη ζωή τους (Flugel, 1966: 15).

Αυτό που μπορεί να οδηγήσει στην ανάπτυξη αρνητικών συμπεριφορών για κάποιο φύλο, είναι η προσήλωση της αγάπης σε ένα γονέα του αντίθετου φύλου από το παιδί. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι αναπτύσσεται φανερή παθολογική εξάρτηση από τον γονέα αλλά αναπτύσσεται μία έντονη επιθυμία το παιδί να περνάει χρόνο μαζί του, να νιώθει άρρωστο όταν αυτός δεν είναι κοντά του και να μην ενδιαφέρεται για άτομα και θέματα που δεν σχετίζονται με το σπίτι του και την οικογένεια του (Flugel, 1966: 18).

Αυτή η προσήλωση διαταράσσει την πιθανότητα να ερωτευθεί κατά την διάρκεια της εφηβείας του και υπάρχει επίσης η πιθανότητα κατά τη διάρκεια της ενήλικης ζωής του να αναπτύξει σεξουαλική ανικανότητα. Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχουν αιμομικτικές ερωτικές επιθυμίες οι οποίες καταστέλλονται με την σύναψη ενός γάμου, που δεν είναι ευτυχισμένος. Η καταστολή επίσης μπορεί να εκφραστεί με την έλλειψη ενδιαφέροντος για τους γονείς του ίδιου του φύλου, ή ακόμα και με απέχθεια. Παράλληλα, αναπτύσσονται πολύ δυνατά συναισθήματα για τους γονείς του ίδιου φύλου και αυτό μπορεί να οδηγήσει σε ομοφυλοφιλικές συμπεριφορές (Flugel, 1966: 18).

Ο Freud περιέγραψε και ένα άλλο είδος προσηλωμένης αγάπης. Αυτό αφορά τον γονέα του αντίθετου φύλου που είναι ο άλλος τρόπος ανάπτυξης ομοφυλοφιλικών ενδιαφερόντων. Μπορεί να αναπτυχθεί από ένα κορίτσι που δεν αποσυνδέθηκε ποτέ από την μητέρα και άρχισε να αγαπά ειλικρινά το πατέρα της. Στην περίπτωση των ανδρών, είναι ο πολύ δυνατός θαυμασμός και προσκόλληση στον πατέρα. Η ομοφυλοφιλία που αναπτύσσεται με αυτό τον τρόπο είναι πιο σταθερή από τη προηγούμενη που αναφέρθηκε. Τέτοιου είδους ομοφυλόφιλοι συνήθως αναζητούν

αρσενικούς συντρόφους με πολύ αρρενωπά χαρακτηριστικά ή θηλυκούς συντρόφους με χαρακτηριστικά θηλυκά στοιχεία (Flugel, 1966: 18).

Ο Freud διαχωρίζει δύο είδη αγάπης στην ενήλικη αγάπη, τη ναρκισσιστική και την εξαρτημένη. Στη πρώτη περίπτωση, ο άνθρωπος προβάλλει τον εαυτό του έναντι του άλλου ατόμου. Τα συναισθήματα που νιώθει για τον σύντροφο του είναι αυτά που νιώθει για τον ίδιο τον εαυτό του. Αυτό συμβαίνει κατά τη διάρκεια της αναγνώρισης με το άλλο άτομο. Η ομοφυλοφιλική αγάπη αποτελεί ένα παράδειγμα αυτού του είδους της αγάπης όπως επίσης και τα αισθήματα των γονέων προς τα παιδιά που τα αντιμετωπίζουν ως συνέχεια. Το δεύτερο είδος αγάπης απευθύνεται σε κάποιον ο οποίος βοηθά το άτομο να καλύψει τις συναισθηματικές και σωματικές του ανάγκες και συμβαίνει για πρώτη φορά ανάμεσα σε ένα παιδί και στους γονείς, κυρίως στις μητέρες, και μετά μεταφέρεται σε μελλοντικούς συντρόφους.

Ο Flugel σημειώνει ότι ναρκισσιστικά στοιχεία αγάπης είναι πιο συχνά παρόντα στις ομοφυλόφιλες παρά στις ετεροφυλόφιλες σχέσεις. Επιπρόσθετα, υπάρχει μεγαλύτερη πιθανότητα για τα αγόρια που όταν ήταν παιδιά έχασαν τη μητέρα τους να γίνουν ομοφυλόφιλοι. Αρχικώς μπορεί να προσπαθήσουν να κερδίσουν τη προσοχή του πατέρα τους και της γυναίκας που τυχόν έχει αντικαταστήσει τη μητέρα τους. Έπειτα, σκέφτονται να μεταφέρουν αυτό το ρόλο με την δημιουργία μίας ομοφυλοφιλικής σχέσης. Η Fine υποστηρίζοντας τη παραπάνω άποψη προσθέτει ότι ομοφυλοφιλία δεν συμβαίνει ποτέ σε άτομα των οποίων η ανάγκη για αγάπη και φροντίδα καλύφθηκε κανονικά κατά τη διάρκεια της παιδικής τους ηλικίας από τους γονείς τους. Η ολοκληρωμένη απόρριψη ανθρώπων του αντίθετου φύλου, σύμφωνα με τα παραπάνω, είναι αποτέλεσμα της παιδικής απογοήτευσης (Flugel, 1966: 60).

Υπάρχουν πολλές έρευνες των σχέσεων των ομοφυλόφιλων με τους πατέρες τους και είναι δύσκολο να αρνηθεί κάποιος ότι επιβεβαιώνουν τη παρουσία ενοχλήσεων και διαταραχών σε αυτές τις σχέσεις. Ο Bieber που αναφέρεται από τον Flugel (1966:64), στην έρευνα του, δεν συνάντησε ούτε έναν ομοφυλόφιλο που να είχε καλή σχέση με τον πατέρα του. Συνήθως, οι πατέρες τους ήταν απόμακροι και εχθρικοί αλλά υπήρχαν επίσης περιπτώσεις πατέρων που τα παιδιά τους δεν τους σέβονταν λόγω της συμπεριφοράς της μητέρας τους προς αυτόν. Οι μητέρες σε τέτοιου είδους οικογένειες τοποθετούν τους γιους τους υψηλότερα ιεραρχικά από τους συζύγους τους. Αλλά και όταν οι πατεράδες είναι επιθετικοί και κυρίαρχοι, ο φόβος ανάμεικτος με την δυνατή ανάγκη της αποδοχής δημιουργεί προβλήματα στην αρρενωπή ανάπτυξη του γιου.

Επιπλέον, ο ρόλος της μητέρας μπορεί να είναι σημαντικός αναφορικά με τη διαδικασία του να γίνει κάποιος ομοφυλόφιλος, ειδικά στη περίπτωση των αγοριών. Έχει περιγραφτεί αρκετά στη βιβλιογραφία και έχει εξεταστεί σε πολλές έρευνες ο ρόλος της μητέρας, κατά τη διάρκεια της αναζήτησης παραγόντων που επηρεάζουν τον σεξουαλικό προσανατολισμό.

Ο ψυχίατρος Stoller (1968:40) στο έργο του «Sex and gender», υποστηρίζει ότι η αρρενωπότητα για τους άνδρες ξεκινά την ίδια στιγμή που θα παραιτηθεί από την επιζήμια και επικίνδυνη συμβίωση με τη μητέρα του. Πρέπει να αποκοπεί από την μητέρα του για να γίνει άνδρας αλλά παράλληλα χρειάζεται και την ευλογία της.

Ο διαχωρισμός από την μητέρα δεν είναι μία εύκολη διαδικασία για κανέναν από τους δύο. Σύμφωνα με την έρευνα του Aardweg (1986), το 60 με 70% από τις οικογένειες των ομοφυλόφιλων ανδρών που εξέτασε, ήταν η μητέρα που δεν επέτρεψε τον διαχωρισμό. Ασχολήθηκε περισσότερο απ' ότι πρέπει

με τη ζωή του γιου της, ήθελε απεγνωσμένα να τον προσκολλήθει στον εαυτό της και ήταν κυριαρχική στο παιδί της το οποίο όμως παράλληλα κακομάθαινε. Η επιθυμία της να παίρνει όλες τις αποφάσεις για αυτόν κάνει τη δική του θέληση πιο αδύναμη και μπλοκάρει τις πρωτοβουλίες του. Σε μία τέτοια περίπτωση, το αγόρι θα γίνει πολύ υπάκουο ή απόμακρο. Θα θέλει όλο και λιγότερο να εγκαταλείψει την ζεστασιά και την υψηλή ασφάλεια που θεωρεί ότι του παρέχει η μητέρα του και θα καταφεύγει σε αυτή κάθε φορά που ο εξωτερικός κόσμος θα τον απογοητεύει.

Στη παιδική ηλικία των ομοφυλόφιλων ανδρών, οι μητέρες φαίνεται ότι έχουν πολύ κεντρικό ρόλο και έτσι αυτοί μένουν προσκολλημένοι σε αυτές και ως ενήλικες. Ο Aardweg (1986) περιγράφει αυτή τη κατάσταση σαν να υπάρχει ένα εσωτερικό παιδί μέσα στον ενήλικα το οποίο θα αναζητά τη μητέρα του σε όλες τις γυναίκες της ζωής του. Λόγω όμως αυτής της παθολογικής σχέσης με τη μητέρα του, οι άνδρες αυτοί δεν θα μπορέσουν ποτέ να αναπτύξουν φυσιολογικές σεξουαλικές σχέσεις με άλλες γυναίκες.

Στις παραπάνω περιπτώσεις, δεν συμπεριλαμβάνονται οι μητέρες που είχαν μία αποπλανητική συμπεριφορά προς τους γιους τους. Μόνο το 3% των ομοφυλόφιλων έχει αναφέρει ότι οι μητέρες τους προσπάθησαν να έχουν σωματική επαφή μαζί τους, παρόλο που η σεξουαλική κακοποίηση είναι σίγουρα ένα θέμα που πολλοί ψυχολόγοι λαμβάνουν υπόψη τους όταν εξετάζουν την προέλευση της ομοφυλοφιλίας.

Ο Paul Cameron, πρόεδρος του Ινστιτούτου Οικογενειακής Έρευνας του Colorado, έκανε μία έρευνα στις Ηνωμένες Πολιτείες αναφορικά με αυτό το θέμα η οποία αναφέρεται στο Bordens et al., (2000). Τα ευρήματα της έρευνας κατέδειξαν ότι το 77% των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών που συμμετείχαν στην έρευνα, ισχυρίστηκαν ότι είχαν σεξουαλικές εμπειρίες με τους

γονείς του ίδιου φύλου. Το 9% ισχυρίστηκε ότι είχαν σεξουαλικές εμπειρίες με τους γονείς του αντίθετου φύλου. Το 12% επίσης των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών ισχυρίστηκε ότι είχε τέτοιου είδους εμπειρίες με τα αδέρφια τους.

Οι κυριαρχικές μητέρες με πουριτανική συμπεριφορά προς το σεξ μπορούν να τροφοδοτήσουν μία πρώιμη ανάπτυξη του Οιδιπόδειου συμπλέγματος η οποία θα συνοδεύεται από ισχυρά αισθήματα ενοχής τα οποία μπορούν να επηρεάσουν τον σεξουαλικό προσανατολισμό.

Η πουριτανική συμπεριφορά των γονέων για το σεξ είναι συνήθως ένας τρόπος για τους γονείς να παρουσιάζουν τα σεξουαλικά θέματα σε ένα παιδί που παρουσιάζει μεγάλο κίνδυνο να γίνει ομοφυλόφιλος. Ένα παιδί όμως το οποίο έχει απομακρυνθεί από το σεξ λόγω λάθους σεξουαλικής εκπαίδευσης μπορεί να αναπτύξει υποκατάστατες μορφές απελευθέρωσης της σεξουαλικής επιθυμίας. Έτσι, από τη καταπίεση λόγω των σεξουαλικών ταμπού, το παιδί μπορεί να καταστείλει τα ετεροφυλικά σεξουαλικά του αισθήματα στο υποσυνείδητό του (Bordens et al., 2000).

Πολλοί ψυχολόγοι ισχυρίζονται ότι η αιτία του σεξουαλικού προσανατολισμού έχει σημαντικές επιδράσεις για τη κοινωνική θέση της ομοφυλοφιλίας. Η έρευνα της κοινωνικής ψυχολογίας έχει καταδείξει ότι οι άνθρωποι τείνουν να αξιολογούν τη συμπεριφορά ενός ατόμου ως αποδεκτή ή όχι, ανάλογα με τον έλεγχο που το άτομο έχει σε αυτή. Επειδή όμως τα άτομα δεν μπορούν να έχουν κανενός είδους έλεγχο στη βιολογική τους κληρονομιά, σύμφωνα με αυτή τη προσέγγιση, δεν πρέπει να θεωρούνται υπεύθυνοι αν είναι ομοφυλόφιλοι αν αυτό είναι βιολογικά καθορισμένο (Mustanski et al., 2003: 429).

Κάποιοι ερευνητές υποστηρίζουν ότι για τουλάχιστον ένα μέρος του πληθυσμού, ήδη από την εμβρυακή διαδικασία

καθορίζεται η ομοφυλοφιλία. Ο Levey (1996:118-119) αναφέρει τον Dorner, σύμφωνα με τον οποίο, τα τρωκτικά έχουν επιδείξει έναν εγκεφαλικό σεξουαλικό διμορφισμό που εξαρτάται από το επίπεδο τεστοστερόνης στη προγεννητική περίοδο. Κάποια νευρολογικά κύτταρα σε συγκεκριμένες περιοχές του εγκεφάλου, είναι μεγαλύτερα στους θηλυκούς οργανισμούς απ' ότι στους ανδρικούς. Αυτές οι εγκεφαλικές δομές οι οποίες είναι συγκεκριμένες για το κάθε φύλο, μπορούν να αλλάξουν με την αύξηση του επιπέδου τεστοστερόνης στους θηλυκούς οργανισμούς και με τον ευνουχισμό στους αρσενικούς οργανισμούς. Τα αποτελέσματα από τις μελέτες του Dorner κατέδειξαν ότι ο εγκέφαλος των ομοφυλόφιλων ανδρών, μοιάζει με αυτόν των γυναικών και αυτό συμβαίνει γιατί κατά την ανάπτυξη του εγκεφάλου και οι δύο πάσχουν από έλλειψη ανδρογόνων.

Μία άλλη βιολογική θεωρία που υπάρχει για την ομοφυλοφιλία είναι αυτή των γονιδίων. Μέχρι τώρα δεν έχει εντοπιστεί ένα «ομοφυλόφιλο γονίδιο». Όμως, υπάρχουν πολλές συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα και αφορούν την ύπαρξη γενετικής προδιάθεσης. Λόγω όμως του ότι ο σεξουαλικός προσανατολισμός είναι ένα πολύπλοκο φαινόμενο, είναι μάλλον απίθανο ότι μόνο ένα γονίδιο μπορεί να τον καθορίσει. Πιθανότερο θεωρείται ότι η δράση και η αλληλεπίδραση πολλών γονιδίων με περιβαλλοντικούς παράγοντες επηρεάζουν τον σεξουαλικό προσανατολισμό. Ανάμεσα σε αυτές τις απόψεις βέβαια υπάρχουν και κάποιες που υποστηρίζουν ότι αν τα γονίδια είναι υπεύθυνα για την ομοφυλοφιλία τότε αυτά μπορούν να χειραγωγηθούν με κάποιο τρόπο ώστε να οδηγήσουν στην εξάλειψη των ομοφυλόφιλων από τον πληθυσμό (Levey, 1996: 172).

Βλέπουμε λοιπόν ότι οι επιστημονικές θεωρίες και έρευνες που υπάρχουν για την ομοφυλοφιλία δεν έχουν καταλήξει σε ένα κοινά

αποδεκτό συμπέρασμα για την δημιουργία της, κάτι που εντείνει ακόμα περισσότερο την κοινωνική απομόνωση της από τη στιγμή που φαίνεται ακατανόητη στη πλειοψηφία των ετερόφυλων που περιορίζονται στο να στιγματίζουν κοινωνικά τους ομοφυλόφιλους.

2.2.Κοινωνικό στίγμα της ομοφυλοφιλίας

Το πιο έντονο χαρακτηριστικό της κοινωνικής αντιμετώπισης των ομοφυλόφιλων είναι ο στιγματισμός τους ο οποίος είναι συνήθως προϊόν της άγνοιας και της ομοφοβίας.

Για τις συμπεριφορές που υπάρχουν απέναντι στους ομοφυλόφιλους, μία σειρά ερευνητών αναφέρεται στις προκαταλήψεις και στα στερεότυπα (Κογκίδου, 2008: 73). Η προκατάληψη είναι μία συμπεριφορά η οποία βασίζεται σε ανεπαρκείς πληροφορίες και καθοδηγείται από μία συγκεκριμένη ομάδα. Δηλαδή, κάποιος που ανήκει σε μία συγκεκριμένη ομάδα η οποία είναι ξεχωριστή από τις άλλες λόγω ενός χαρακτηριστικού που είναι το κύριο αυτής της ομάδας, αξιολογείται προκαταβολικά αρνητικά. Για παράδειγμα, ο ρατσισμός είναι η αρνητική αξιολόγηση για κάποιον που ανήκει σε διαφορετική φυλή. Ο σεξισμός από την άλλη είναι η αρνητική αξιολόγηση που βασίζεται στο φύλο. Έτσι και η ομοφοβία, είναι η αρνητική αξιολόγηση των άλλων επειδή είναι ομοφυλόφιλοι. Η ομοφοβία εστιάζει κυρίως στον παράλογο φόβο των ανθρώπων να έρθουν σε επαφή με ανθρώπους που είναι ομοφυλόφιλοι (Bordens et al., 2000:127).

Τα συναισθήματα που συνοδεύουν την προκατάληψη είναι ομογενοποιημένα, κάτι που σημαίνει ότι έχουν κοινό αρνητικό παράγοντα. Η ομοφοβία μπορεί να εμφανίζεται με συναισθήματα όπως το μίσος, η αηδία, η περιφρόνηση, η αίσθηση ανωτερότητας, το άγχος, κ.α. Η προκατάληψη μπορεί επίσης να εκφραστεί με

διαφορετικές μορφές. Μπορεί να εκδηλωθεί μέσω μίας περιφρονητικής δήλωσης, ενός ταπεινωτικού αστείου, μίας προσβολής, μίας φραστικής επίθεσης, μίας σωματικής επίθεσης, της άνισης μεταχείρισης στην εργασία, της αγνόησης των αναγκών του άλλου, κ.α. Το γνωσιακό σημάδι της προκατάληψης, το στερεότυπο ορίζεται ως ένα σταθερό σετ αντιλήψεων για τα χαρακτηριστικά ή τις συμπεριφορές μίας ομάδας (Bordens et al., 2000:128).

Στη περίπτωση των ομοφυλόφιλων θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι συμπεριφορές απέναντί τους συνδέονται στενά με τις πεποιθήσεις για το τι τους έκανε ομοφυλόφιλους. Οι άνθρωποι που πιστεύουν ότι η ομοφυλοφιλία επιλέγεται, επιδεικνύουν πιο αρνητικές συμπεριφορές στους ομοφυλόφιλους από τους ανθρώπους που πιστεύουν ότι η ομοφυλοφιλία είναι κάτι που δεν μπορεί να αλλάξει (Levay, 1996: 2).

Τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις προκύπτουν κυρίως από την κυρίαρχη κουλτούρα που υπάρχει για την σεξουαλική συμπεριφορά. Δηλαδή, η ομοφυλοφιλία κρίνεται κυρίως σε σχέση με την «κανονική» σεξουαλική πράξη η οποία σχετίζεται με κοινωνικούς θεσμούς όπως ο γάμος και η μονογαμία (Seidman, 2002:17).

Η κοινωνία στις περισσότερες χώρες υπήρξε πατριαρχική και κατά συνέπεια, ο φαλλός του άνδρα ήταν αυτός που μετέφερε την κοινωνική ταυτότητα μέσω της αναπαραγωγής. Αυτό σημαίνει ότι η χρήση του πρωκτού θεωρείται περιττή για την αναπαραγωγή της ταυτότητας (Weeks, 2000:99). Κατά συνέπεια, η σύγχρονη κουλτούρα είναι βασισμένη στο φαλλό με αποτέλεσμα κάθε δραστηριότητα που δεν σχετίζεται με την φαλλοκρατική αντίληψη να θεωρείται ότι αποτελεί απώλεια της κοινωνικής ταυτότητας, άρα μη αποδεκτή κοινωνικά.

Η φαλλοκρατική αντίληψη λοιπόν που υπάρχει έχει αναπτύξει δύο στερεότυπα που κυριαρχούν για τους ομοφυλόφιλους. Το ένα από αυτά είναι ότι οι ομοφυλόφιλοι προσπαθούν να μιμηθούν τις γυναίκες και μάλιστα με άσχημο τρόπο με αποτέλεσμα να είναι κραυγαλέοι. Το δεύτερο είναι ότι δεν είναι άνδρες με την έννοια ότι δεν έχουν την σεξουαλική συμπεριφορά των άλλων ανδρών. Στην ουσία, οι φαλλοκράτες ετερόφυλοι θεωρούν ότι οι ομοφυλόφιλοι έχουν αντιστρέψει το πραγματικό φύλο που έπρεπε να έχουν αλλά δεν εντάσσονται ούτε στο αντίθετο φύλο παρά θεωρούνται ως απομίμησή του ή καλύτερα ως ένα κακέκτυπό του.

Λόγω της ομοφοβίας λοιπόν ο ετερόφυλος άνδρας θεωρεί ότι για να διασφαλίσει την δική του κοινωνική και σεξουαλική ταυτότητα, θα πρέπει να εξαφανίσει και να αποκλείσει την ομοφυλοφιλία (Seidman, 2002:130).

Ο Erving Goffman στο βιβλίο του «Το Στίγμα», υποστηρίζει ότι η ομοφυλοφιλία, ανήκει σε μία κατηγορία στίγματος, της οποίας τα μέλη, έχουν ψεγάδια στον προσωπικό τους χαρακτήρα ή η θέληση τους δεν είναι τόσο ισχυρή όσο πρέπει, με αποτέλεσμα, τα πάθη τους να είναι ολοκληρωτικά και διαφορετικά από των άλλων ανθρώπων. Αξιοσημείωτο είναι δε ότι συμπεριλαμβάνει την ομοφυλοφιλία στην ίδια κατηγορία με ψυχικά και νοητικά φαινόμενα όπως οι διαταραχές του μυαλού και οι τάσεις αυτοκτονίας αλλά και κοινωνικά, όπως η ανεργία (Goffman, 2001:67).

Οι περισσότεροι από εμάς, σύμφωνα με τον Goffman, θεωρούμε τον άνθρωπο που φέρει το στίγμα, και τον ομοφυλόφιλο κατά συνέπεια αφού εντάσσεται σε αυτές τις κατηγορίες, ως μη φυσιολογικό, ακόμα και ως μη άνθρωπο πολλές φορές. Στη καλύτερη των περιπτώσεων ο στιγματισμένος θεωρείται μεν άνθρωπος αλλά ανολοκλήρωτος.

Η κατηγοριοποίηση αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία. Πρώτα απ' όλα, αποτελεί την αφορμή και την δικαιολογία για την εφαρμογή στο άτομο που δεν θεωρείται φυσιολογικό, μίας σειράς διακρίσεων οι οποίες και επώδυνες είναι γι' αυτό αλλά και αποτρεπτικές για την εξέλιξη του. Από την άλλη, όμως, σε πολλές περιπτώσεις, η εχθρότητα αυτή απέναντι στον ομοφυλόφιλο δεν είναι τίποτε άλλο από μία προσπάθεια των υπολοίπων, των «*φυσιολογικών*», να δικαιολογήσουν τις φοβίες και την εχθρότητα που νιώθουν απέναντι σε αυτά τα άτομα, συναισθήματα όμως που δεν πηγάζουν πάντα απόλυτα από τις σεξουαλικές προτιμήσεις του άλλου αλλά και από άλλους λόγους, όπως για παράδειγμα η κοινωνική του τάξη (Goffman, 2001:67).

Ο Goffman θεωρεί ότι εκτός από τους πολέμιους των ανθρώπων με στίγμα, υπάρχουν και δύο κατηγορίες ανθρώπων οι οποίες τους συμπαραστέκονται και ως ένα βαθμό, αν και όχι σε όλες τις περιπτώσεις, τους αποδέχονται. Η πρώτη κατηγορία είναι το κοντινό περιβάλλον αυτού που φέρει το στίγμα όπως η οικογένεια του και οι φίλοι του. Θα πρέπει όμως σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι όλες οι κατηγορίες στιγματισμένων ανθρώπων δεν έχουν την ίδια αντιμετώπιση. Για παράδειγμα, ένας ανάπηρος θα αντιμετωπίσει μεγαλύτερη κατανόηση και υποστήριξη διότι δεν θεωρείται υπεύθυνος για την κατάσταση που του προκαλεί το στίγμα ενώ ένας ομοφυλόφιλος μπορεί να έχει διαφορετική αντιμετώπιση διότι θεωρείται πως είχε και άλλη διέξοδο από την σεξουαλική επιλογή που έκανε. Όπως και να είναι όμως η κατάσταση, στο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον, ένας στιγματισμένος άνθρωπος δεν θα αποδιωχτεί συνήθως λόγω των προσωπικών σχέσεων αν και υπάρχει το ενδεχόμενο να μην γίνει ποτέ αποδεκτός αλλά απλώς ανεκτός.

Η δεύτερη κατηγορία ανθρώπων είναι οι επαΐοντες. Σε αυτή την κατηγορία ανθρώπων ανήκουν αυτοί που δεν φέρουν στίγμα,

είναι δηλαδή «φυσιολογικοί», αλλά βρίσκονται σε μία ιδιαίτερη θέση σε σχέση με τους στιγματισμένους και μπορεί να γνωρίζουν καλά αυτό που αυτοί προσπαθούν να διατηρήσουν μυστικό. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που είναι κρυφός ομοφυλόφιλος και μπορεί να κρατάει την προτίμησή του από όλους κρυφή, ακόμα και από το οικογενειακό του περιβάλλον, την γνωστοποιεί σε ανθρώπους που βρίσκονται στο μυστικό του περιβάλλον. Έτσι, ένας ομοφυλόφιλος μπορεί να κρύβει απ' όλους την αλήθεια αλλά ότι είναι ομοφυλόφιλος να το γνωρίζει ο μπάρμαν στο γκέι μπαρ που συχνάζει. Μιλώντας για επαΐοντες αναφερόμαστε σε «φυσιολογικούς» ανθρώπους και στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν αναφερόμαστε σε έναν ομοφυλόφιλο μπάρμαν αλλά σε έναν ετερόφυλο, που σημαίνει ότι ο ομοφυλόφιλος γίνεται αποδεκτός από αυτόν παρά τις διαφορετικές του σεξουαλικές προτιμήσεις λόγω μίας σειράς παραγόντων όπως η εξοικείωση λόγω της φύσης της εργασίας, η κατανόηση των προβλημάτων που μπορεί να αντιμετωπίζουν λόγω του ότι είναι κοινωνοί του μυστικού, κ.α. (Goffman, 2001:96).

Διακρίσεις όμως δεν υφίστανται μόνο ανάμεσα στους φυσιολογικούς και τους στιγματισμένους αλλά και ανάμεσα στους ίδιους τους στιγματισμένους πολλές φορές. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που συνειδητοποιεί ότι είναι ομοφυλόφιλος, μπορεί και ο ίδιος να έχει συγκεκριμένη και στερεότυπη εικόνα για το πώς πρέπει να είναι και να συμπεριφέρονται οι ομοφυλόφιλοι. Το αποτέλεσμα σε αυτές τις περιπτώσεις είναι είτε να υιοθετούν μία συμπεριφορά που δεν τους ταιριάζει και δεν είναι συνειδητή μόνο και μόνο γιατί θεωρούν πως αυτά τα χαρακτηριστικά πρέπει να φέρει η κατηγορία στην οποία ανήκουν, είτε να συμπεριφέρονται εντελώς αντίθετα, στη περίπτωση που θέλουν να κρυφτούν, πιστεύοντας ότι με αυτό τον τρόπο το μυστικό τους δεν θα

αποκαλυφτεί γιατί δεν υπάρχουν τα σημάδια που υποδηλώνουν την ιδιαιτερότητα τους¹³ (Goffman, 2001:108).

Έγινε αναφορά παραπάνω, στο γεγονός ότι το οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον, λόγω της αγάπης που νιώθει για το στιγματισμένο άτομο, μπορεί να μην το αποδιώξει. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι σε αυτούς, ο άνθρωπος με το στίγμα θα ομολογήσει με άνεση την ιδιαιτερότητα. Αντιθέτως, πολλές φορές η αγάπη που και ο ίδιος νιώθει γι' αυτούς μπορεί να λειτουργήσει αποτρεπτικά και να προσπαθεί να κρύψει περισσότερο από αυτούς παρά από τον υπόλοιπο κόσμο, την αληθινή του ταυτότητα. Είναι σύνηθες λοιπόν για μία μεγάλη μερίδα ομοφυλόφιλων, να προσπαθεί να κρύψει, αν όχι από όλον τον κόσμο, σίγουρα από το οικογενειακό του περιβάλλον τις σεξουαλικές του προτιμήσεις, θεωρώντας ότι θα σοκαριστούν και θα τον χαρακτηρίσουν άσχημα, μειώνοντας με αυτό τον τρόπο τον κίνδυνο της απώλειας του¹⁴ (Goffman, 2001:125).

¹³ Την προκατάληψη που μπορεί να έχουν και οι ίδιοι οι στιγματισμένοι για μέλη της ίδιας με αυτούς ομάδα, την εξηγεί καλύτερα ο Goffman μέσω ενός παραδείγματος που αφορά έναν άνδρα ο οποίος είναι στο αρχικό στάδιο της συνειδητοποίησης της ομοφυλοφιλίας του: *«Συνάντησα έναν άνδρα με τον οποίο ήμουν μαζί στο σχολείο.....Ήταν βέβαια και αυτός ομοφυλόφιλος και θεώρησε δεδομένο ότι ήμουν κι εγώ. Έμεινα έκπληκτος και μάλλον εντυπωσιασμένος. Δεν έμοιαζε στο ελάχιστο με τη διαδεδομένη εικόνα του ομοφυλόφιλου, καθώς ήταν καλοσχηματισμένος, αρρενωπός και καλά ντυμένος. Αυτό ήταν κάτι καινούργιο για μένα. Αν και ήμουν τελείως προετοιμασμένος να δεχτώ ότι μπορούσε να υπάρχει έρωτας μεταξύ ανδρών, πάντοτε με απωθούσαν, κάπως οι εμφανείς ομοφυλόφιλοι που είχα συναντήσει, λόγω της ματαιοδοξίας τους, της εξεζητημένης συμπεριφοράς τους και της ακατάπαυστης φλυαρίας τους. Αυτοί έμοιαζε τώρα να αποτελούν μόνο ένα μικρό μέρος του κόσμου των ομοφυλόφιλων, αν και το πιο αισθητό»* (Goffman, 2001:108).

¹⁴ Αν και είναι συνηθισμένο για έναν ομοφυλόφιλο να διακηρύσσει ότι η απόκλιση του δεν είναι ασθένεια, αξίζει να σημειωθεί ότι, αν τυχόν θελήσει να συμβουλευτεί κάποιον, θα βρει μάλλον ένα γιατρό παρά οποιονδήποτε άλλο. Όμως, κατά πάσα πιθανότητα δεν θα πρόκειται για τον οικογενειακό του γιατρό. Οι περισσότεροι απ' όσους γνωρίσαμε είχαν την αγωνία να κρατήσουν την ομοφυλοφιλία τους κρυφή από την οικογένεια τους. Ακόμη

Η μυστικότητα είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των στιγματισμένων ανθρώπων. Αρχικώς θεωρούν ότι η ιδιαιτερότητά τους γίνεται αντιληπτή απ' όλους. Αναφερόμαστε βέβαια σε περιπτώσεις που η παρέκκλιση δεν είναι ορατή όπως αυτή των αναπήρων. Έτσι, οι ομοφυλόφιλοι αρχικώς, ειδικά κατά την διάρκεια των πρώτων εμπειριών τους, θεωρούν πως όλοι γνωρίζουν τι ακριβώς κάνουν από την εμφάνισή τους και μόνο. Με την πάροδο του χρόνου όμως αντιλαμβάνονται ότι η κατάσταση είναι διαφορετική και ότι οι υπόλοιποι δεν γνωρίζουν τα πάντα μόνο από την εικόνα τους¹⁵(Goffman, 2001:156).

Η ανάγκη που έχουν όμως οι ομοφυλόφιλοι να κρύβονται δεν περιορίζεται μόνο στα στενά τους περιβάλλοντα. Γνωρίζοντας ότι η διαφορετικότητα τους δεν θα γίνει αποδεκτή, πολλές φορές οδηγούνται ακόμα και σε ακραίες λύσεις προκειμένου να διατηρήσουν το μυστικό τους. Μία τέτοια περίπτωση είναι αυτή των κρυφών ομοφυλόφιλων που το άγχος τους και η ανασφάλειά τους, τους οδηγεί ακόμα και στην σύναψη γάμων ώστε να μην αποκαλυφτεί το μυστικό τους. Θεωρούν λοιπόν ότι με αυτό τον τρόπο, δηλαδή αν είναι παντρεμένοι με άτομο του άλλου φύλου όπως και ο υπόλοιπος κόσμος, δεν θα καταλάβει κανείς τις ιδιαίτερες σεξουαλικές τους προτιμήσεις (Goffman, 2001:159).

Σε κάποιες δε περιπτώσεις, για να μην αναγκάζονται να προσποιούνται ακόμα και μέσα στην οικογένεια τους επιλέγουν

και ορισμένοι από εκείνους που συμπεριφέρονται μάλλον ανοιχτά δημοσίως είναι εξαιρετικά προσεκτικοί ώστε να μην προκαλέσουν υποψίες στον οικογενειακό τους κύκλο (Goffman, 2001:125).

¹⁵ Ο Goffman ρώτησε έναν άνδρα που μόλις είχε την πρώτη του ανοιχτή ομοφυλοφιλική εμπειρία αν ένιωσε κάποια ενόχληση και αυτός απάντησε:

«Α όχι, ανησυχούσα μόνο μην το μάθει κανείς. Φοβόμουν πως η μαμά μου και ο μπαμπάς μου μπορούσαν να το καταλάβουν κοιτάζοντας με. Αλλά μου συμπεριφέρθηκαν όπως πάντα κι άρχισα πάλι να νιώθω αυτοπεποίθηση και ασφάλεια» (Goffman, 2001:156).

μεν να παντρευτούν ένα άτομο του άλλου φύλου το οποίο όμως έχει την δική τους ιδιαιτερότητα. Έτσι, άνδρες και γυναίκες ομοφυλόφιλοι συνάπτουν γάμους μεταξύ τους προκειμένου να είναι κοινωνικά καλυμμένοι αλλά παράλληλα να είναι ελεύθεροι να έχουν την ερωτική ζωή που θέλουν χωρίς να αναγκάζονται να κρύβονται και από τον /την σύζυγό τους (Goffman, 2001:172).

Κάποιοι άλλοι ομοφυλόφιλοι δεν περιορίζονται μόνο στο να παριστάνουν τους φυσιολογικούς αλλά καταφέρονται και εναντίον ατόμων της δικής τους κατηγορίας θεωρώντας ότι με αυτό τον τρόπο το μυστικό τους είναι εξασφαλισμένο. Αρκετοί ομοφυλόφιλοι λοιπόν θεωρούν ότι βρίζοντας και κοροϊδεύοντας τους ομοφυλόφιλους, δεν θα καταλάβει κανείς ότι και αυτοί ανήκουν στην ίδια κατηγορία¹⁶ (Goffman, 2001:164).

Η προσπάθεια κάποιου ομοφυλόφιλου να διατηρήσει το μυστικό του κρυφό είναι τις περισσότερες φορές μία επίπονη διαδικασία και συνεχόμενη η οποία μπορεί να δημιουργήσει στον ομοφυλόφιλο πολλά ψυχολογικά προβλήματα, ίσως και περισσότερα από το αν αποκάλυπτε την ιδιαιτερότητα του:

«Συχνά, η υπερένταση από την προσπάθεια να ξεγελάσω την οικογένεια και τους φίλους μου γινόταν αβάσταχτη. Ήμουν υποχρεωμένος να προσέχω κάθε λέξη που έλεγα και κάθε χειρονομία που έκανα, προκειμένου να μην προδοθώ» (Goffman, 2001:167).

Η προσπάθεια του κρυψίματος που είναι σχεδόν μόνιμη στους ομοφυλόφιλους οδηγεί πολλές φορές όχι μόνο σε τεχνητή επιθετικότητα για επικάλυψη αλλά και σε πραγματική πολλές

¹⁶ «Όταν λέγονταν αστεία για «αδελφές» έπρεπε να γελάω μαζί με τους άλλους, και όταν η κουβέντα αφορούσε γυναίκες έπρεπε να επινοώ δικές μου κατακτήσεις. Τέτοιες στιγμές μισούσα τον εαυτό μου, αλλά μου φαινόταν πως δεν μπορούσα να κάνω τίποτε άλλο. Όλη μου η ζωή έγινε ένα ψέμα» (Goffman, 2001:164).

φορές. Η επιθετικότητα συνήθως προκύπτει από τους ομοφυλόφιλους που επιδεικνύουν μία πολύ αρρενωπή συμπεριφορά προκειμένου να μην αποκαλυφτεί το μυστικό τους ή από τους ομοφυλόφιλους που δεν έχουν αποδεχτεί πλήρως την κατάστασή τους. Υπάρχουν δηλαδή άνδρες ομοφυλόφιλοι που ενώ έχουν σεξουαλικές επαφές με άλλους άνδρες, θεωρούν ότι οι άλλοι είναι ομοφυλόφιλοι και όχι οι ίδιοι. Στη περίπτωση δε που θεωρούν ότι κάποιος άλλος νομίζει ότι και αυτοί είναι ομοφυλόφιλοι ή θα τους εκθέσει, η αντίδρασή τους μπορεί να είναι ιδιαίτερα αρνητική και εχθρική¹⁷ (Goffman, 2001:177-178).

Εκτός από την επιθετικότητα, οι στιγματισμένοι προσπαθούν και με έναν άλλο τρόπο να αποφύγουν τη κοινωνική πίεση και αυτός είναι ο σαρκασμός και τα αστεία. Πολλοί στιγματισμένοι αντιλαμβάνονται ότι η παρουσία τους μπορεί να δημιουργήσει ένταση ή αμηχανία. Για να εκτονώσουν αυτή τη κατάσταση δημιουργούν ή προκαλούν αστεία εις βάρος τους δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα νέο είδος επικοινωνίας με αυτούς που το στιγματίζουν (Goffman, 2001:51).

Η κοινωνική πίεση που μπορούν να δεχτούν οι ομοφυλόφιλοι καθώς και η πίεση από τη συνεχόμενη προσπάθεια να διατηρήσουν την ιδιαιτερότητα τους κρυφή, τους οδηγεί πολλές φορές στη φυγή προκειμένου να αποβάλλουν αυτό το άγχος και να ζήσουν πιο ελεύθερα. Ειδικά οι ομοφυλόφιλοι που διαμένουν σε μικρές κλειστές κοινωνίες, όπου τα πράγματα γίνονται πιο γνωστά γρηγορότερα, φεύγουν πολλές φορές σε μεγαλύτερες

¹⁷ «Περπατούσα στο δρόμο με τη μόνιμη φίλη μου όταν με προσπερνάει με το αυτοκίνητο μια αδερφή με την οποία είχα βρεθεί μια φορά στο παρελθόν και μου σφυρίζει και φωνάζει: «Γεια σου, γλύκα»....Και τα πήρα....έτσι πήγα στα παιδιά και του τη στήσαμε και τον σπάσαμε στο ξύλο μέχρι που έπεσε ξερός.....δεν σηκώνω εγώ τέτοια από έναν πούστη» (Goffman, 2001:177-178).

πόλεις όπου η ανωνυμία είναι εξασφαλισμένη και δεν θα ανησυχούν ότι μπορεί κάποιος να τους δει κάπου (Goffman, 2001:179).

Βλέπουμε λοιπόν από τα παραπάνω, ότι σύμφωνα με τον Goffman, οι ομοφυλόφιλοι χαρακτηρίζονται κυρίως από μυστικότητα και την ζωή τους χαρακτηρίζει μία αδιάκοπη προσπάθεια διατήρησης του μυστικού τους. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι η ανάπτυξη των συγκεκριμένων θεωριών έγινε τη δεκαετία του 1960, και μάλιστα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής που κύριο χαρακτηριστικό τους ήταν ο συντηρητισμός. Αυτό καταδεικνύεται και από τα πρότυπα που υπήρχαν εκείνη την εποχή για το φυσιολογικό και το μη φυσιολογικό. Όπως λέει χαρακτηριστικά και ο ίδιος ο συγγραφέας:

«Για παράδειγμα, υπό την αυστηρή έννοια υπάρχει μόνο ένας ολοκληρωμένος άνδρας που μπορεί να σταθεί ανερυθρίαστος στην Αμερική: ένας νέος, παντρεμένος, λευκός, αστός, βόρειος, ετεροφυλόφιλος, προτεστάντης και πατέρας, με πανεπιστημιακή μόρφωση, πλήρη απασχόληση, καλή επιδερμίδα, κανονικό βάρος και ύψος και πρόσφατες αθλητικές επιδόσεις. Κάθε άνδρας που δεν ανταποκρίνεται σε οποιοδήποτε απ' αυτά τα πρότυπα ενδέχεται να κρίνει τον εαυτό του- ορισμένες στιγμές τουλάχιστον- ανάξιο, ατελή και κατώτερο. Κάποιες φορές μπορεί να ξεγλιστράει και άλλοτε να γίνεται απολογητικός ή επιθετικός σε σχέση με γνωστές πτυχές του εαυτού του που γνωρίζει ότι μάλλον κρίνονται ανεπιθύμητες» (Goffman, 2001:212).

Θα πρέπει να σημειωθεί βέβαια, ότι σε χειρότερη κοινωνική κατάσταση από την ανδρική ομοφυλοφιλία βρίσκεται η γυναικεία. Σύμφωνα με τον Dyer (2002:17), οι ομοφυλόφιλες γυναίκες υφίστανται μεγαλύτερο κοινωνικό στιγματισμό από τους άνδρες γιατί αντανakλάται και σε αυτές η διαφορετική θέση των ανδρών και των γυναικών στη κοινωνία. Έτσι, ακόμα και στην

ομοφυλόφιλη κουλτούρα οι άνδρες επικρατούν ενώ οι γυναίκες πάσχουν από την αγνόηση που υπάρχει γι' αυτές. Χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ υπάρχουν πολλές αναφορές για ομοφυλοφιλικές τάσεις στη τέχνη, ελάχιστες αναφέρονται σε γυναίκες.

Το ίδιο υποστηρίζει και η Καρολάιν Σέλντον, η οποία θεωρεί ότι παρόλο που οι άνδρες ομοφυλόφιλοι είναι κοινωνικά μη αποδεκτοί γιατί θεωρούνται προδοσία για έναν «αληθινό άνδρα», εντούτοις διατηρούν όλα τα δικαιώματα και τις εξουσίες μίας πατριαρχικής κοινωνίας, αντίθετα από τις γυναίκες ομοφυλόφιλες (Σέλντον, κα. 1991:20).

Εντούτοις, το κοινωνικό στίγμα παρόλη τη φαινομενικά αποδοχή της ομοφυλοφιλίας συνεχίζει να υπάρχει, αφού όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Βαϊδάκης (2006: 149) *«η ομοφυλοφιλία ήταν – και συνεχίζει να αποτελεί- ένα ισχυρό «ταμπού» της ανθρώπινης σεξουαλικότητας και κατά πάσα πιθανότητα θα εξακολουθεί να είναι για αρκετό ακόμα καιρό».*

Το αξιοσημείωτο στη μελέτη του κοινωνικού στίγματος της ομοφυλοφιλίας είναι ότι το μεταδίδουν και οι ίδιοι οι ομοφυλόφιλοι, κάτι που σημαίνει ότι και οι ίδιοι φέρουν στερεότυπα και προκαταλήψεις για την συμπεριφορά που πρέπει να έχουν. Επίσης, ιδιαίτερη εντύπωση μας κάνει η επιθετικότητα με την οποία αντιδρούν αυτοί που εσφαλμένα κατηγοριοποιούν τους εαυτούς τους ως ετερόφυλους, δηλαδή αυτοί που θεωρούν ότι δεν τους κάνει ομοφυλόφιλους η σεξουαλική επαφή με έναν ομοφυλόφιλο. Θεωρούμε ότι αυτή η επιθετικότητα είναι απλώς και μόνος ένας τρόπος να επικαλύψουν τη δική τους δραστηριότητα και να μην στιγματιστούν οι ίδιοι λέγοντας ψέματα και στον ίδιο τους τον εαυτό.

Κοινωνικές όμως διαστάσεις παρουσιάζονται και στις παρακάτω μορφές οι οποίες έχουν ταυτιστεί απολύτως με την ομοφυλοφιλία, κάτι που δεν ισχύει.

2.3. Κουήρ

Το Κουήρ (Queer) που ελληνικά σημαίνει το παράδοξο, είναι συνειδησιακά απόλυτα ταυτισμένο με την ομοφυλοφιλία. Είναι ένας όρος που στο παρελθόν δεν χρησιμοποιούνταν σε κανένα άλλο πεδίο εκτός αυτό της ομοφυλοφιλίας.

Η Αφροδίτη Πολίτη αποσαφηνίζει τη ταύτιση αυτή αναφέροντας ότι το κουήρ συμπεριλαμβάνει και τις σεξουαλικές μειονότητες αλλά όχι μόνο αυτές και ότι σαν έννοια και σαν ορισμός, δεν είναι στάσιμη αλλά εξελίσσεται ανάλογα με την κοινωνία. Όντως, η λέξη κουήρ που αυτολεξεί σημαίνει παράδοξος και αλλόκοτος, αρχικά χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να περιγράψει υποτιμητικά τους ομοφυλόφιλους αλλά αυτό σταμάτησε να ισχύει με την εξέλιξη του gay κινήματος (Πολίτη, 2010:48-50, Halperin, 2003:339, Jagose, 2008).

Η Butler (2008:413) στο έργο της «Σώματα με σημασία», αναφέρει ότι *«ο όρος «κουήρ» έχει λειτουργήσει ως γλωσσική πρακτική που σκόπευε να ντροπιάσει το υποκείμενο το οποίο ονόμαζε έτσι ή, μάλλον, να παραγάγει ένα υποκείμενο μέσω της ντροπιαστικής έγκλησης του. Η δύναμη της λέξης «κουήρ» πηγάζει ακριβώς από την επαναλαμβανόμενη επίκληση η οποία τη συνέδεσε με την ενοχοποίηση, την παθολογικοποίηση, την προσβολή.....Αν η επιτελεστική εκφορά λειτουργεί ως κύρωση που επιτελεί την ετεροφυλοποίηση του κοινωνικού δεσμού, ίσως επίσης εισάγεται ακριβώς ως ντροπιαστικό ταμπού που καθιστά «κουήρ» όσους αντιστέκονται ή αντιτίθενται σε τούτη την κοινωνική μορφή, καθώς και όσους την καταλαμβάνουν χωρίς όμως ηγεμονική κοινωνική κύρωση».*

Σήμερα λοιπόν, ως κουήρ θεωρείται κάθε άτομο που δεν εντάσσεται σε κοινωνικά τυποποιημένους ρόλους, είναι δηλαδή ο αντικαθεστωτικός λόγος απέναντι στην κοινωνικά επιβεβλημένη σεξουαλικότητα ακόμα και όταν αυτή είναι η ομοφυλοφιλική

(Τσιτιρίδης, 2007:57). Ίσως τον καλύτερο ορισμό για το κουήρ, κατά την άποψη μας, τον παραθέτει μία ή ένας κουήρ, δεν το αποσαφηνίζει το ίδιο το πρόσωπο γιατί δεν αποδέχεται καμία ταυτότητα:

«Το queer ασκεί κριτική και στην γκέι, και στη στρέιτ, και στην τρανς ταυτότητα, χωρίς να σου λέει μην είσαι γκέι ή μην είσαι στρέιτ. Στη βασική του μορφή το queer λέει ότι η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα είναι ρόλοι και επιτελούνται. Άρα η νομιμοποίηση που νιώθει, ας πούμε, αυτός ο τύπος απέναντι να λέει ότι είναι άντρας και να μη θεωρεί αρκετά άντρα έναν τρανς άνδρα προέρχεται από το γεγονός ότι έχει φυσικοποιήσει το φύλο του. Θεωρεί την αρρενωπότητα υποχρέωση εκτός από δικαίωμά του· ότι οφείλει να φέρεται σαν άντρας και εννοείται πως νιώθει και μία καταπίεση γι' αυτό. Αντίθετα, αυτό που λέει η queer θεωρία είναι πως μιμούμαστε συμπεριφορές φύλου, δεν βρίσκεται κάτι στα γονίδια μας. Ακόμα και αν κάτι είναι βιολογικό, αυτό είναι στον εγκέφαλο και όχι στα γεννητικά όργανα» (Πολίτη, 2010:52).

Ως ένα βαθμό είναι λογικό το κουήρ να έχει ταυτιστεί με την ομοφυλοφιλία γιατί υπήρχαν εποχές που δεν είναι ιδιαίτερα μακρινές στην οποία θεωρούνταν «παράδοξο». Σήμερα, ο όρος μπορεί κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως ανατρεπτικός σεξουαλικά, αλλά κυρίως κοινωνικά, ενισχύοντας την αποδόμηση της επιβολής του κοινωνικού φύλου που έχει καλλιεργηθεί τους τελευταίους αιώνες.

2.4. Σεξουαλικότητα και κοινωνικό φύλο

Το τι θεωρείται φυσιολογικό, το τι κανονικό, το τι ανώμαλο και το τι παράδοξο, δεν είναι μια κατηγοριοποίηση που η κοινωνία αποφάσισε ξαφνικά να επιβάλλει. Εξάλλου, η ιστορική αναδρομή

κατέδειξε ότι η ομοφυλοφιλία υπήρχε από την αρχαιότητα άρα η προσπάθεια καταστολής της εκπορεύτηκε από άλλες αιτίες και οδήγησε στη δημιουργία των φύλων που ήταν και κοινωνικά αποδεκτών.

Ο Foucault στο έργο του «Η ιστορία της σεξουαλικότητας», υποστηρίζει ότι ο 17^{ος} αιώνας, ήταν η εποχή όπου εμφανίστηκε η καταστολή της σεξουαλικότητας που επικράτησε στην κοινωνία, η οποία, ισχύει μέχρι και σήμερα (Φουκώ, 1978: 27).

Εκείνη τη περίοδο λοιπόν, άρχισε ο έλεγχος του σεξ μέσω του Λόγου με σκοπό στη κοινωνία να υπάρχει μόνο το σεξ που σχετιζονταν με την αναπαραγωγή και τις οικονομικές διαστάσεις που αυτή είχε. Κατά συνέπεια, κάθε μορφή σεξουαλικότητας και κάθε σεξουαλική σχέση που δεν παρήγαγε παιδιά θεωρούνταν για την κοινωνία περιττή και άρα δεν είχε λόγο ύπαρξης, αντίληψη που προσπάθησε να επιβληθεί μέσω του ελέγχου (Φουκώ, 1978: 48-51).

Σε αυτό το κοινωνικό πλαίσιο εκφράστηκε και η ομοφυλοφιλία ως μία έκφραση της σεξουαλικότητας. Αυτό δεν σημαίνει ότι τότε έκανε την εμφάνιση της αλλά τότε διαφοροποιήθηκε από τον σοδομισμό. Η διαφοροποίηση της ομοφυλοφιλίας από τον σοδομισμό βασίζονταν σε δύο κυρίως σημεία: α) ο σοδομισμός θεωρούνταν ως σεξουαλική πρακτική ενώ η ομοφυλοφιλία δεν εστίαζε μόνο στη σωματική σεξουαλική διαφοροποίηση αλλά και στον ψυχικό ερμαφροδιτισμό, και β) αυτός που χρησιμοποιούσε τον σοδομισμό θεωρούνταν ως ένα είδος αιρετικού, ενώ οι ομοφυλόφιλοι άρχισαν πλέον να αποτελούν αυτόνομο είδος και να εντάσσονται σε άλλη κατηγορία (Φουκώ, 1978: 58-59).

Για τον Φουκώ, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, καθορίστηκε το ομαλό και το ανώμαλο στη σεξουαλική επαφή σε σχέση με την

αναπαραγωγή. Στις τότε κοινωνίες, όποια σεξουαλική σχέση δεν είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία παιδιών, δεν είχε λόγο να υφίσταται και θεωρούνταν ως μη φυσιολογική όπως ήδη αναφέρθηκε. Ο στιγματισμός όμως των σεξουαλικών επαφών που δεν σχετίζονταν με την αναπαραγωγή δεν περιορίζονταν στο αρνητικό χαρακτηρισμό τους και μόνο, αλλά καταστέλλονταν μέσα από τη σιωπή γι' αυτές, σιωπή που τις καταδίκασε στην κοινωνική ανυπαρξία. Όπως έλεγε χαρακτηριστικά και ο Φουκώ: *«Και ο άγονος, αν επιμένει κι αν κοκορεύεται, κυλάει προς το ανώμαλο: θα του κολλήσει ο ανάλογος χαρακτηρισμός και θα υποστεί τις σχετικές κυρώσεις»* (Φουκώ, 1978: 12).

Ο Λόγος λοιπόν ήταν αυτός που καθόρισε τον έλεγχο πάνω στην σεξουαλικότητα και το σεξ: *«το γεγονός ότι μιλάνε γι' αυτό, εκείνοι που μιλάνε γι' αυτό, οι τόποι και οι οπτικές γωνίες από τις οποίες μιλάνε γι' αυτό, οι θεσμοί που παρακινούν στο να μιλάνε γι' αυτό, που εναποθηκεύουν και διαδίδουν τα όσα λέγονται γι' αυτό, κοντολογίς, το καθολικό «διασκεπτικό γεγονός», ο «διά του Λόγου έλεγχος» του σεξ»* (Φουκώ, 1978: 21).

Η προσπάθεια ελέγχου και καταστολής του σεξ με το πέρασμα του χρόνου, άρχισε να γίνεται ακόμα πιο αποδεκτή κοινωνικά και να εντάσσεται σε τομείς όπως η ιατρική, η ψυχιατρική, ακόμα και η ποινική δικαιοσύνη. Μέσω της επιστήμης λοιπόν έγινε μία συστηματική προσπάθεια ώστε τα άτομα που δεν είχαν σεξουαλικές επαφές που θεωρούνταν «φυσιολογικές», σύμφωνα με τους κοινωνικούς κώδικες και κανόνες, να κατατάσσονται και να αντιμετωπίζονται ως άτομα με ψυχικές ασθένειες και ανισορροπίες καθώς επίσης και να τιμωρούνται από τον νόμο (Φουκώ, 1978: 43).

Ο Φουκώ υποστηρίζει ότι η οικογενειακή σεξουαλική σχέση επικράτησε ως το τέλος του 18^{ου} αιώνα υποστηριζόμενη από το δίκαιο της εκκλησίας, τη χριστιανοσύνη αλλά και τους αστικούς

νόμους, δηλαδή από κάθε διάσταση της τότε ζωής και κοινωνίας. Ότι δεν ταίριαζε με αυτούς τους κανόνες θεωρούνταν καταδικαστέο. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι, συνολικά, ότι δεν ταίριαζε με τους νόμους θεωρούνταν καταδικαστέο και αμάρτημα χωρίς να γίνεται κανένας απολύτως διαχωρισμός ανάμεσα στα αμαρτήματα. Έτσι, η μοιχεία θεωρούνταν εξίσου σοβαρό αμάρτημα με την αιμομιξία και τον σοδομισμό (Φουκώ, 1978: 52).

Τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα όμως, ο Λόγος παρουσίασε μία σημαντική έκρηξη η οποία παράλληλα επέφερε και μία σημαντική αλλαγή στο θέμα του ορισμού του φυσιολογικού. Αρχίζουν λοιπόν οι διαφορετικές μορφές σεξουαλικότητας να αντιμετωπίζονται ως παρεκκλίσεις, ως καταστάσεις ψυχολογικής αστάθειας και ανισορροπίας (Becker, 2000: 155) και οι άνθρωποι που έχουν διαφορετική σεξουαλική συμπεριφορά από αυτή που ορίζεται ως φυσιολογική, ταυτίζονται με τους εγκληματίες αλλά και με τους ψυχικά ασθενείς και αποτελούν *«την απέραντη οικογένεια των διεστραμμένων, που γειτονεύουν με τους εγκληματίες και συγγενεύουν με τους τρελούς»* (Φουκώ, 1978: 55).

Η μεταβολή αυτή προσδιόρισε και νέους σεξουαλικούς τύπους. Ενώ στο παρελθόν ο σοδομιστής ήταν ένας προσδιορισμός νομικός κυρίως για να καθορίσει και να υποδείξει τον παραβάτη, ο ομοφυλόφιλος κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα έγινε μία ξεχωριστή φυσιογνωμία με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και συμπεριφορά που καταδεικνύει μία αναστροφή των δύο φύλων. Έτσι, ενώ η σοδομία ήταν σωματική, η ομοφυλοφιλία αναφέρεται κυρίως στον ψυχικό ερμαφροδιτισμό ανάγοντας τον ομοφυλόφιλο σε ένα ξεχωριστό είδος (Φουκώ, 1978: 59).

Ο ουσιαστικός κοινωνικός έλεγχος λοιπόν πάνω στην ομοφυλοφιλία ξεκίνησε τον 19^ο αιώνα όπου άρχισε η ομοφυλοφιλία να αντιμετωπίζεται ως φαινόμενο και να

αναπτύσσεται, σε διάφορους επιστημονικούς τομείς, συζήτηση για τα είδη της. Την ίδια περίοδο όμως που ο κοινωνικός έλεγχος στην ομοφυλοφιλία εντάθηκε, αναπτύχθηκε και μία άλλη συζήτηση που είχε ως βάση το αν η ομοφυλοφιλία ήταν νόμιμη ή «φυσιολογική» (Φουκώ, 1978: 126).

Τον 19^ο αιώνα, ο έλεγχος που ασκήθηκε στην σεξουαλικότητα βασίστηκε στο αίμα και τη φυλή και επεκτάθηκε σε όλους τους κοινωνικούς θεσμούς αναπτύσσοντας με αυτό τον τρόπο τον ρατσισμό. Έλεγχος υπήρχε σε θέματα όπως ο γάμος, η οικογένεια, η ιδιοκτησία αλλά και σε θέματα όπως το σώμα, η καθημερινότητα, η συμπεριφορά, προκειμένου να μην νοθευτεί το αίμα και η φυλή να παραμείνει αγνή (Φουκώ, 1978: 126).

Αναφορικά με τις σεξουαλικές απολαύσεις, δημιουργήθηκαν δύο διακριτοί ρόλοι οι οποίοι ήταν σύμφωνοι και με την αναπαραγωγή. Οι ρόλοι αυτοί ήταν το αντικείμενο και το υποκείμενο και η στάση που αναγνωριζόταν σε αυτά ήταν του ενεργητικού και του παθητικού. Ο Foucault για να υποστηρίξει την άποψή του, χρησιμοποιεί τον Αριστοτέλη σύμφωνα με τον οποίο *«το θηλυκό ως θηλυκό είναι σίγουρα παθητικό στοιχείο και το αρσενικό ως αρσενικό είναι στοιχείο ενεργητικό»* (Φουκώ, 1978: 126).

Μέσω του Λόγου κατάφερε να αναπτυχθεί περισσότερο η καταστολή της σεξουαλικότητας γιατί απέκτησε και επιστημονική υποστήριξη. Βέβαια, την ίδια περίοδο έγινε εφικτή και η δημιουργία ενός «αντί-λόγου»: *«η ομοφυλοφιλία αρχίζει να μιλάει για τον εαυτό της, να διεκδικεί την νομιμότητα της ή τη «φυσικότητα» της και μάλιστα, συχνά μέσα στο λεξιλόγιο, με τις κατηγορίες που χρησιμοποιεί η ιατρική για να την εξοστρακίσει»* (Φουκώ, 1978: 126). Το γεγονός ότι μέσω της επιστήμης γινόταν απόπειρα εξοστρακισμού της, την νομιμοποιούσε σε μεγάλο βαθμό και την καθιέρωνε βγάζοντάς την από την ηθελημένη και

εσκεμμένη ανυπαρξία των προηγούμενων αιώνων. Με τη σειρά της όμως, η «νομιμοποίηση» αυτή δημιουργούσε δράση και αντίδραση που αποτελούσε και αυτή με τη σειρά της καταστολή, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό έναν φαύλο κύκλο (Φουκώ, 1978: 126).

Στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, εκτός από την ψυχιατρική που κατέτασσε τους σεξουαλικά διαφορετικούς, ως διεστραμμένους και ασθενείς, με το θέμα αυτό άρχισε να ασχολείται και η ιατρική. Σύμφωνα λοιπόν με διάφορες ιατρικές θεωρίες, ο άνθρωπος που είχε μία σεξουαλική διαστροφή, μέσω της κληρονομικότητας, εκφύλιζε τους απόγονους του. Οι απόψεις αυτές μαζί με αυτές της ψυχιατρικής, δεν περιορίστηκαν στην επιστημονική κοινότητα αλλά διοχετεύθηκαν στη κοινωνία και έγιναν και αυτές με τη σειρά τους νέοι κοινωνικοί κανόνες οι οποίοι βοήθησαν στην καταστολή της σεξουαλικότητας. Ο Φουκώ αναφέρει χαρακτηριστικά για να τεκμηριώσει την άποψη του: *«ψάξτε τη γενεαλογία ενός επιδειξία ή ενός ομοφυλόφιλου: θα βρείτε σ' αυτήν έναν ημιπληγικό πρόγονο, ένα φθισικό γονιό, ή ένα θείο που είχε προσβληθεί από γεροντική άνοια»* (Φουκώ, 1978: 147). Εκτός όμως από κοινωνικοί, με την αιτιολογία της προστασίας των επιγόνων, και κατά συνέπεια του ανθρώπινου είδους, οι νόμοι αυτοί έγιναν και ποινικοί αποκτώντας έτσι μία κρατική και επίσημη διάσταση που νομιμοποιούσε ακόμα περισσότερο την καταστολή (Φουκώ, 1978: 147).

Κάποιοι από αυτούς τους κανόνες είχαν τόσο μεγάλη ισχύ που έχουν επικρατήσει ακόμα και σήμερα που η εξέλιξη της επιστήμης είναι τεράστια και οι κοινωνικοί κώδικες έχουν πλέον αποκτήσει κάποια ανοχή. Έτσι, πολύ συχνά ακούγεται ότι αν οι συγγενείς πρώτου βαθμού έχουν σεξουαλικές επαφές μεταξύ τους θα αποκτήσουν παιδιά ψάρια ή ότι τα παιδιά των ομοφυλόφιλων

θα γίνουν και αυτά ομοφυλόφιλα αποδίδοντας με αυτό τον τρόπο μία κληρονομικότητα στη σεξουαλική συμπεριφορά.

Αναφορικά με το κοινωνικό φύλο, η Butler το οριοθετεί μέσω των όρων «παράσταση» (performance) και «επιτελεστικότητα» (performativity) (ή «παραστασιακή επιτέλεση»), χωρίς όμως να υπάρχει σε όλες τις περιπτώσεις μία σαφή διάκριση ανάμεσα τους, αντίθετα σε κάποιες από αυτές είναι ακατανόητη (Μπάτλερ, 2008:7-26).

Για την Butler λοιπόν «το *φύλο είναι ένα σωματικό στυλ, ένα δρώμενο, που είναι συγχρόνως εμπρόθετο και επιτελεστικό, όπου «επιτελεστικό» σημαίνει τόσο τη δραματουργική όσο και τη μη – αναφορική κατασκευή του νοήματος*» (Χιωτάκη, 2008: 124).

Σε ποιο φύλο όμως αναφέρεται η Butler όταν μιλά για την επιτέλεση του; Ο Bhattacharyya (2008:24) υποστηρίζει ότι η Butler θεωρεί ότι το κοινωνικό φύλο και ειδικά οι κατηγορίες «άνδρας» και «γυναίκα» δεν είναι τίποτε αλλά από πολιτισμικές κατασκευές και ότι στη κοινωνία δεν υπήρχε κάποιο φυσικό κριτήριο διαχωρισμού των ανθρώπων σε δύο κοινωνικά φύλα και μόνο.

Το κοινωνικό φύλο λοιπόν για την Butler δεν είναι τίποτε άλλο από τις διεργασίες και τις διαδικασίες που πραγματοποιεί κάποιος άνθρωπος ώστε να θεμελιώσει το φύλο του. Για να εδραιωθεί λοιπόν το κοινωνικό φύλο θα πρέπει ο άνθρωπος να το «επιτελεί» καθημερινά μέσα από τις συνθήκες που επιβάλλει η κοινωνία για την εδραίωση των κοινωνικών φύλων (Butler, 2006β:398).

Κατά συνέπεια, το κοινωνικό φύλο δεν είναι κάτι που ο άνθρωπος κατέχει αλλά κάτι που κατακτάται μέσα από την καθημερινή του επιτέλεση: «....το κοινωνικό φύλο αποδεικνύεται ότι είναι επιτελεστικό- αυτό σημαίνει ότι συνιστά την ταυτότητα την οποία παριστάνει ότι είναι. Με αυτή την έννοια, το κοινωνικό

φύλο είναι πάντοτε μία πράξη, αν και όχι μια πράξη που επιτελείται από ένα υποκείμενο το οποίο λέγεται ότι προϋπάρχει της πράξης» (Χιωτάκη, 2008:124).

Την ίδια κοινωνική κατασκευή και πιο συγκεκριμένα μία κοινωνικό-γλωσσολογική κατασκευή αναγνωρίζει η Butler και στο βιολογικό φύλο αφού σύμφωνα με την Χιωτάκη (2008:127) *«Δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε το σώμα, όπως άλλωστε και το κοινωνικό φύλο, πέρα από το λόγο και έτσι συνεπάγεται ότι δεν υπάρχει «φυσικό σώμα» το οποίο προϋπάρχει της παραστασιακής του επιτέλεσης. Έτσι, όταν η Butler υποστηρίζει ότι το βιολογικό φύλο είναι και αυτό ως ένα βαθμό αποτέλεσμα επιτελεστικότητας, εννοεί ότι τα σώματα δεν περιγράφονται απλώς, από το λόγο, αλλά κατασκευάζονται μέσω αυτής της περιγραφής».*

Η Butler λοιπόν ορίζει το βιολογικό φύλο ως *«μια ιδεατή κατασκευή η οποία υλικοποιείται διά της βίας μέσα στο χρόνο. Δεν είναι ένα απλό γεγονός ή μια στατική κατάσταση του σώματος, αλλά μια διαδικασία μέσω της οποίας τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα υλικοποιούν το «φύλο» και επιτυγχάνουν αυτή την υλικοποίηση μέσω μιας βίαιης επανεπιβεβαίωσης αυτών των κανονιστικών προτύπων» (Χιωτάκη-Πούλου, 2008:132).*

Ως επιβεβαίωση των παραπάνω, η Butler (2008:18) κάνει χρήση της «έγκλησης» (interpellation). Όταν απευθυνόμαστε σε κάποιον στο θηλυκό πρόσωπο, τότε του αποδίδουμε φυλετική ταυτότητα. Ειδικότερα δε όταν κατέχουμε θέση εξουσίας, κάτι που σημαίνει ότι η έγκληση μας δεν επιδέχεται αμφισβήτηση.

Η κοινωνική κατασκευή του φύλου όμως, η οποία εδραιώνεται μέσα από την επιτέλεση σύμφωνα με την Butler, δεν λαμβάνει υπόψη της το ψυχικό κόσμο του ανθρώπου και τη στενή σχέση που αυτός έχει με το κοινωνικό πεδίο.

Ο ψυχικός κόσμος είναι αυτός που αντιστέκεται στην ιδέα της ιστορικής και κοινωνικής κατασκευής και ειδικά σε περιπτώσεις που δεν τηρούν τις συμβάσεις και της συνθήκες που επιβάλλουν τα δύο κυρίαρχα κοινωνικά φύλα, αυτό του «άνδρα» και αυτό της «γυναίκας». Η έντονη αλληλεπίδραση που υπάρχει ανάμεσα στον ψυχικό κόσμο και το κοινωνικό πεδίο διαφαίνεται και από την ευκολία που έχει υιοθετηθεί ο όρος «ομοφοβία» ο οποίος και αυτός με την σειρά του απομονώνει ως ένα βαθμό τους ομοφυλόφιλους (Fuss, 2006: 558-559). Σύμφωνα με τον Simon Watney (1980:68) *«Η εξαιρετική ταχύτητα και ευκολία με την οποία έχει υιοθετηθεί ο πρόσφατος όρος «ομοφοβία» ως επεξήγηση της εχθρότητας απέναντι στην ομοφυλοφιλία δείχνει πόσο ισχυρή παραμένει η ιδέα ότι η σεξουαλικότητα είναι σύστημα εσώτερων τάσεων και όχι ένα φάσμα εναλλακτικών επιλογών που κατασκευάζονται ιστορικά και κοινωνικά».*

Βλέπουμε λοιπόν ότι η απόρριψη της ομοφυλοφιλίας προκύπτει κυρίως μέσα από την επικράτηση των κοινωνικών φύλων που αποτελούν μια κοινωνική κατασκευή με σκοπό τον περιορισμό της σεξουαλικότητας και την υπακοή στους κοινωνικούς κανόνες και κώδικες. Κατά συνέπεια, ότι δεν ακολουθεί τα πρότυπα των κοινωνικών φύλων, θεωρείται αντινομιστικό για την κοινωνία. Αν η διαφορετική σεξουαλικότητα θεωρείται απόκλιση, είναι λογική η κοινωνική περιθωριοποίηση που δημιουργούν μορφές όπως η παρενδυσία, ο τραβεστισμός και ο τρανσεξουαλισμός που θεωρούνται σύγχυση των δύο φύλων.

2.5.Παρενδυσία, Τραβεστισμός και Τρανσεξουαλισμός

Το ντραγκ ή αλλιώς παρενδυσία, είναι μία έκφραση που χρησιμοποιείται για κάθε κουστούμι αλλά ειδικότερα για τα ρούχα

που δεν ταιριάζουν με τη ταυτότητα του φύλου που φέρει το άτομο που τα φοράει (www.wikipedia.gr).

Υπάρχει γενικότερα μία εντύπωση ότι η παρενδυσία συνδέεται με έναν άνδρα που μιμείται μία γυναίκα φορώντας γυναικεία ρούχα. Για την Butler αυτό δεν ισχύει γιατί δεν θεωρεί ότι υπάρχει κάποιο κοινωνικό φύλο που να ανήκει σε κάποιο βιολογικό ώστε αυτός που δεν το έχει να νιώθει την ανάγκη να το μιμηθεί. Για να γίνει πιο κατανοητό τι εννοούμε, το ίδιο το κοινωνικό φύλο αποτελεί για την Butler απομίμηση και έτσι το ντραγκ δεν είναι τίποτε άλλο από την θεατρικοποίηση και επιτέλεση αυτής της μίμησης: *«Το drag αποτελεί το δόκιμο καθημερινό τρόπο με τον οποίο τα κοινωνικά φύλα γίνονται αντικείμενα ιδιοποίησης, θεατρικοποιούνται, φοριούνται και συμβαίνουν· φαίνεται ότι δεν υπάρχει κάποιο πρωτότυπο ή πρωτογενές φύλο που το drag έρχεται να μιμηθεί, αλλά αντίθετα ότι το φύλο είναι ένα είδος από-μίμησης για την οποία δεν υπάρχει πρωτότυπο»* (Butler, 2006α: 232).

Η Butler επίσης υποστηρίζει πως το ντραγκ «δεν είναι από-μίμηση ή αντίγραφο κάποιου προϋπάρχοντος φύλου» (Butler, 2006α: 232). Αντίθετα, το ντραγκ είναι η δραματοποίηση της μίμησης του ρόλου που χρησιμοποιεί κάθε φύλο για να εκδηλωθεί.

Το φύλο λοιπόν θεωρείται ένα είδος μιμικής από την Butler και σύμφωνα με αυτή την οπτική το ίδιο το φύλο είναι ντραγκ (Butler, 2009: 179). Η Butler όμως διαφωνεί με την άποψη ότι το ντραγκ είναι ανατρεπτικό λόγω του ότι μιμείται τα ετερόφυλα φύλα. Αντίθετα, ο τρόπος που το ντραγκ «φυσικοποιεί» τα ετεροφυλοφιλικά φύλα σε κάποιες περιπτώσεις όχι μόνο δεν τα εκθέτει αλλά τα εξιδανικεύει και δεν τα αμφισβητεί. Με αυτό τον τρόπο *«η ετεροφυλοφιλία μπορεί να αυξήσει την ηγεμονία της μέσω της αποφυσικοποίησής της»* (Μπάτλερ, 2008:421).

Η Butler επίσης σημειώνει ότι το ντραγκ μπορεί να είναι επιτελεστικό αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι κάθε επιτέλεση είναι και ντραγκ. Επίσης, *«το drag δεν είναι εξ ορισμού ανατρεπτικό. Υπηρετεί μια ανατρεπτική λειτουργία στο μέτρο που αντικατοπτρίζει τις καθημερινές μιμικές με τις οποίες επιτελούνται και φυσικοποιούνται ετεροφυλικά ιδεώδη φύλα, κι επίσης στο βαθμό που υπονομεύει την εξουσία τους εκθέτοντας τα»* (Μπάτλερ, 2008:421).

Η Χιωτάκη (2008: 135-136) σημειώνει ότι η Butler θεωρεί ότι *«η ανατρεπτικότητα της παρωδιακής παραστασιακής επιτέλεσης του drag, εντοπίζεται στην ασυμβατότητα ανάμεσα στην ανατομική εικόνα του υποκειμένου και στο κοινωνικό φύλο που παραστασιακά επιτελεί»* αλλά και στο γέλιο που αυτή προκαλεί (Butler, 2009: xvii). Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι οι παρωδιακές επιτελέσεις είναι αυτόνομα ανατρεπτικές αλλά απαιτείται και το κατάλληλο ιστορικό, πολιτισμικό και λόγου πλαίσιο, ώστε να λειτουργήσουν ως ανατροπή: *«το που, το πώς, από ποιον, απέναντι σε ποιον και γιατί είναι τα στοιχεία που την ορίζουν ή όχι ως πολιτικά ανατρεπτική»* (Butler, 2009: xvii).

Η παρενδυσία είναι ένα σύνθετο φαινόμενο επισημαίνει η Μικέ (2001:18-19), αναφέροντας ότι: *«Ποικίλλει από την απλή ένδυση ενός ή δύο ρούχων μέχρι την πλήρη μεταμφίεση, από μια πρόσκαιρη προσποίηση μέχρι τη σοβαρή προσπάθεια να περάσει κανείς ως μέλος του άλλου φύλου από μια παροδική επιθυμία να πειραματιστεί κανείς με τη φυλική ταυτότητα μέχρι την προσπάθεια να ζήσει το υπόλοιπο της ζωής του ως μέλος του άλλου φύλου».*

Η μεγάλη σύγχυση που υπάρχει στο θέμα της ομοφυλοφιλίας και του φύλου διαφαίνεται και στην περίπτωση των τρανσέξουαλ και των τραβεστί που στην Ελλάδα ταυτίζονται σε μεγάλο βαθμό. Ο τραβεστί είναι ο παθητικός ομοφυλόφιλος που ντύνεται με

γυναικεία ρούχα και συμπεριφέρεται ως γυναίκα. Ο τρανσέξουαλ με τη σειρά του είναι το άτομο που με εγχείρηση αλλάζει το φύλο του. Η αλλαγή αυτή όμως δεν οφείλεται στη σεξουαλική ταυτότητα του ατόμου αλλά στο ότι νιώθει ότι γεννήθηκε σε λάθος σώμα και θέλει αυτό να το διορθώσει. Ο τρανσέξουαλ σε κάποιες περιπτώσεις συγχέεται με τον τρανστζέντερ, διότι και οι δύο χρησιμοποιούν την συντομογραφία τρανς. Ο τρανστζέντερ, είναι αυτός που υιοθετεί τη κοινωνική συμπεριφορά του φύλου που θέλει χωρίς να προχωρά όμως σε εγχείριση αλλαγής φύλου (www.wikipedia.gr).

Είναι λοιπόν πασιφανές ότι στο θέμα του φύλου και ιδιαίτερα του κοινωνικού, υπάρχει μία σύγχυση αναφορικά με το θέμα της ομοφυλοφιλίας και τις εκφράσεις που αυτή χρησιμοποιεί, με αποτέλεσμα αυτή να εκφράζεται με κοινωνικό στίγμα και απομόνωση από την κοινωνία. Η κοινωνία περιθωριοποιεί τα άτομα αυτά γιατί δεν τα κατανοεί και δεν είναι σύμφωνα με τα πρότυπα που αυτή έχει υιοθετήσει και ακολουθεί και έτσι της φαίνονται παράξενα, ανώμαλα, παράδοξα, κ.α. Το ίδιο συμβαίνει και με τη γλώσσα που έχουν υιοθετήσει οι ομοφυλόφιλοι, τα καλιαρντά.

2.6. Καλιαρντά

Μέρος του ρόλου του ομοφυλόφιλου αποτελεί εκτός από την αμφίεση και τις χειρονομίες, και το λεξιλόγιο. Στη περίπτωση των ομοφυλόφιλων, μία γλώσσα η οποία είναι άγνωστη για το ευρύ κοινό είναι τα καλιαρντά που αποτελούν ξεκάθαρα μία μειονοτική γλώσσα από τη στιγμή που δεν είναι γνωστή σε όλους.

Η Λυδάκη (1998:139), αναφέρει ότι «*Σε μια μειονοτική ομάδα εξάλλου η γλώσσα παίζει ρόλο «αναγνωριστικό» του δικού μας*». Ως μειονοτική ομάδα ορίζεται η «*ομάδα προσώπων μιας*

μειονότητας σε μια δεδομένη κοινωνία τα οποία, εξαιτίας των ιδιαίτερων φυσικών ή πολιτιστικών χαρακτηριστικών τους, αντιμετωπίζουν καταστάσεις ανισότητας στην κοινωνία αυτή» (Giddens, 2002:124).

Ο Πετρόπουλος (1971: 10-11) αναφέρει ότι τα «καλιαρντά»¹⁸ είναι κάτι ανάμεσα σε μία τεχνητή γλώσσα και διάλεκτο που δημιουργήθηκε από τους ομοφυλόφιλους για να μπορούν να συνομιλούν ανάμεσα τους χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από τους άλλους, που δεν την καταλαβαίνουν, μετατρέποντας τους με αυτό τον τρόπο σε ένα είδος «κάστας». Μάλιστα αναφέρει ότι η γλώσσα αυτή εξελίχθηκε και τροποποιήθηκε ως ένα βαθμό μεταγενέστερα γιατί είχε γίνει αρκετά γνωστή, από τους ηθοποιούς κυρίως που την διέδωσαν με αποτέλεσμα να γίνει ευρέως γνωστή και να είναι αναγκαία η αλλαγή της.

Τα καλιαρντά είναι προφορική γλώσσα και διαφέρει από άλλες διαλέκτους, διότι δεν βασίζεται αποκλειστικά στη νεοελληνική γλώσσα. Είναι μία γλώσσα του δρόμου που αποτελεί μείξη πολλών γλωσσών. Από τη μελέτη της γλώσσας αυτής προκύπτουν και κάποιες ιδιότητες των ομοφυλόφιλων που τους ανάγκασαν να δημιουργήσουν το δικό τους λεξιλόγιο.

Για παράδειγμα, αρσενικά επίθετα δεν υπάρχουν στα καλιαρντά και χρησιμοποιούνται μόνο θηλυκά. Επίσης, σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, λόγω ωραιοπάθειας, οι ομοφυλόφιλοι έχουν εφεύρει μία σειρά λέξεων για την ομορφιά, την ασχήμια και κάθε είδους αναπηρία. Επίσης, μέσω της γλώσσας τους εκφράζονται ιδιαίτερα άσχημα για τους ηλικιωμένους ανθρώπους (σκελοσάλιαγκας, πουροζελές) (Πετρόπουλος, 1971: 184-185).

¹⁸ Άλλες ονομασίες των καλιαρντών είναι *καλιαρντή, καλιάρντω, λουμπινίστικα, φραγκολουμπινίστικα, τζιναβωτά, λατινικά, βαθιά λατινικά, ετρούσκα, λιάρντω, ντούρα λιάρντα*.

Άλλες κατηγορίες λέξεων για τις οποίες υπάρχουν ειδικές λέξεις των καλιαρντών είναι κάποια ζώα, φυτά, άνθη, χρώματα, ιατρικές ειδικότητες, στενοί συγγενείς, φαγητά, ασθένειες, μέταλλα, τοπωνύμια, εθνικά ονόματα, κα. (Πετρόπουλος, 1971: 184-185).

Επίσης, μέρος των καλιαρντών αποτελούν και τα ψευδώνυμα κάποιον ομοφυλόφιλων, που είτε τα επέλεξαν οι ίδιοι, είτε κάποιος τους τα κόλλησε και συνήθως φανερώνουν κάποια ιδιότητα τους. Ο Πετρόπουλος αναφέρει τα ψευδώνυμα κάποιων υπαρκτών ομοφυλόφιλων όπως η Ομηρία η βρώμη γιατί εργαζόταν στον ιππόδρομο, η Ζαζού το ρακετόξυλο λόγω του μεγάλου ύψους του, η Γωγώ η νεκραναστημένη γιατί είχε κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, η Τζο η γιατρίνα γιατί ήταν στο παρελθόν φοιτητής ιατρικής, η Λαμπρινή η αμίλητη που στο παρελθόν είχε διατελέσει υπουργός, κα. (Πετρόπουλος, 1971: 186-187).

Μία περίπτωση που στα καλιαρντά χρησιμοποιείται η νεοελληνική γλώσσα είναι αυτή των κατάρων. Ο Πετρόπουλος αναφέρει ότι οι ομοφυλόφιλοι τσακώνονται συχνά σαν γυναίκες αλλά δεν χτυπιούνται μεταξύ τους αλλά βρίζονται και καταριούνται χρησιμοποιώντας νεοελληνικές λέξεις για να τους καταλαβαίνουν και οι υπόλοιποι που είναι μπροστά. Οι κατάρες τους σύμφωνα με τον Πετρόπουλο είναι τυποποιημένες¹⁹.

Η γλώσσα των καλιαρντών θεωρείται ιδανική για ποίηση και για τραγούδι. Ο Πετρόπουλος αναφέρει τη περίπτωση του γαϊτανάκι, ένα έθιμο που υπήρχε μέχρι τον μεσοπόλεμο και ήταν η μοναδική δημόσια εκδήλωση των ομοφυλόφιλων. Το γαϊτανάκι γινόταν πάντα στην Αθήνα και κάποιες φορές και στη

¹⁹ «Που να σε ιδώ πρωταγωνίστρια στον Συγγρού!, Που να σε ρημάξει το τεκνό στο ξύλο και να κοιμάσαι στο καρότσι!, Που να δω τη φάτσα του στη σειρά των δωρητών στη «Σωτηρία»!, Και τα σκουλήκια, μωρή, που θα σε φάνε, κι αυτά με φιόγκο θαναι και θα κουνιόνται!», (Πετρόπουλος, 1971: 187-188).

Θεσσαλονίκη. Γινόταν τη Κυριακή της Αποκριάς και τη Καθαρή Δευτέρα και σημείο εκκίνησης του ήταν οι Κολόνες όπου συγκεντρώνονταν οι Αθηναίοι για να γιορτάσουν τα κούλουμα. Με νοικιασμένα κουστούμια, μισοί ντυμένοι γυναίκες και οι άλλοι μισοί άνδρες, παριστάνοντας τα ζευγάρια και μαζί με μία ορχήστρα ξεκινούσαν τη πομπή η οποία περνούσε απ' όλες τις γειτονιές και περνώντας από το Σύνταγμα, την Πλάκα, του Ψειρή, και κατέληγε στον Πειραιά όπου κατέληγαν σε κάποια ταβέρνα. Ο κόσμος αγαπούσε το γαϊτανάκι και πετούσε χρήματα στους ομοφυλόφιλους, ακόμα και σε φτωχές εποχές, πειράζοντας τους και αυτοί με τη σειρά τους τραγουδούσαν και χόρευαν:

Τρεις αδερφάδες είμασταν, τρεις μοσχοθυγατέρες·

Τη μια την πήρε ο θεός, την άλλην ο Θανάσης,

Την τρίτη την καλύτερη τη μάζεψε η κλούβα (Πετρόπουλος, 1971: 189-191).

Τα καλιαρντά είναι λοιπόν άλλη μία παράδοση έκφραση της ομοφυλοφιλίας για την υπόλοιπη κοινωνία που της είναι άγνωστα. Επίσης, αποτελούν και μία ειδική γλώσσα η οποία βοηθά τους ομοφυλόφιλους να αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο και να δημιουργούν αλλά και να λαμβάνουν επικοινωνιακά μηνύματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ (ΜΜΕ)

Στην ανθρώπινη και πολιτισμική ιστορία, αναμφίβολα, ο 20^{ος} αιώνας αποτέλεσε τον αιώνα της επικοινωνίας. Οι άνθρωποι κατάφεραν να επικοινωνούν, να πληροφορούνται, να μεταδίδουν και να λαμβάνουν γνώσεις μεταξύ τους, σε όλη την γη, χωρίς δυσκολίες και περιορισμούς. Επίσης αυτό τον αιώνα και ιδιαίτερα το δεύτερο μισό του, η εξέλιξη των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας (Μ.Μ.Ε.) ήταν ιδιαίτερα σημαντική και εντυπωσιακή και μέρος των ΜΜΕ αποτέλεσε και ο κινηματογράφος που αποτελεί και το θέμα της μελέτης μας.

3.1. Ο ρόλος και η λειτουργία των ΜΜΕ

Είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε τον τρόπο λειτουργίας των ΜΜΕ γιατί μέσω αυτών περνούν τα μηνύματα που διαμορφώνουν τους κοινωνικούς κανόνες και τους οποίους τα ΜΜΕ και πάλι αναπαράγουν.

Η μαζική επικοινωνία, της οποίας τα μέσα τέλεσης είναι τα ΜΜΕ, είναι μία μορφή έκφρασης της κοινωνικής επικοινωνίας η οποία διέπεται από συγκεκριμένες συνθήκες και χαρακτηριστικά. Η πρώτη συνθήκη είναι ότι η σύγχρονη μαζική επικοινωνία λαμβάνει χώρα κυρίως σε τυπικές αλλά περίπλοκες οργανώσεις που χαρακτηρίζονται από την επαγγελματική και γραφειοκρατική τους δομή (Maletzke, 1991:9).

Η δεύτερη συνθήκη είναι ο δημόσιος χαρακτήρας της όχι όμως με την έννοια της ελεύθερης πρόσβασης και την άρση των περιορισμών που υπάρχουν, αλλά με την έννοια ότι οι εταίροι που συμμετέχουν σε οποιαδήποτε επικοινωνιακή διαδικασία δεν έχουν αποκλειστική σχέση ανάλογη με αυτή που εντοπίζεται στις

διαπροσωπικές σχέσεις. Η αποκλειστικότητα αυτή καταρρίπτεται από την φύση του δέκτη και παραλήπτη της μαζικής επικοινωνίας, το κοινό δηλαδή, που εκτός από μεγάλο είναι και ετερογενές, «το διάσπαρτο κοινό που είναι ανώνυμοι στον επικοινωνητή», και με αυτό τον τρόπο αποκλείεται τα ΜΜΕ που διαμεσολαβούν την μαζική επικοινωνία να είναι γνώστες όλων των χαρακτηριστικών του (Maletzke, 1991:10).

Μία τρίτη συνθήκη είναι ο έμμεσος τρόπος που η μαζική επικοινωνία συμβαίνει και η έλλειψη ανατροφοδότησης που υπάρχει. Η διαδικασία επίτευξης της μαζικής επικοινωνίας ορίζεται αποκλειστικά από τα ΜΜΕ που αναλαμβάνουν να ενώσουν το κοινό με τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν, με τρόπους που μπορούν να καλύψουν οποιεσδήποτε αποστάσεις χώρου και χρόνου υπάρχουν μεταξύ των ατόμων που συνθέτουν αυτό το κοινό. Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η σύγχρονη μαζική επικοινωνία έρχεται αντιμέτωπη και με μία επιπλέον δυσκολία: την διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στα κοινωνικά περιβάλλοντα και στα οποία πρέπει αυτή να πραγματοποιηθεί. Για την καταπολέμηση αυτής της διαφοροποίησης, το θεωρητικό πλαίσιο που έχει αναπτυχθεί βασίζεται κυρίως στη σύγχρονη συστημική θεωρία σύμφωνα με την οποία *«η μαζική επικοινωνία αποτελεί ένα κοινωνικό υποσύστημα σε μία ορισμένη κοινωνία και περιλαμβάνει όλες τις οργανώσεις που παράγουν περιεχόμενα μαζικής επικοινωνίας. Τα υποσύστημα μαζική επικοινωνία αναπτύσσει πολύμορφες αμοιβαίες σχέσεις τόσο με άλλα υποσυστήματα (π.χ. πολιτική, οικονομία, κουλτούρα) του κοινωνικού περιβάλλοντος όσο και με τις μεμονωμένες οργανώσεις μαζικής επικοινωνίας που αποτελούν υποσυστήματα του συστήματος μαζικής επικοινωνίας»* (Maletzke, 1991:10-11).

Ένα χαρακτηριστικό των ΜΜΕ είναι η ικανότητα που έχουν να αναπαράγουν μηνύματα και συμβολικές μορφές. Το

χαρακτηριστικό αυτό είναι το κυρίαρχο στην εμπορική διάσταση των ΜΜΕ, αφού μετατρέπει την ευρύτερη παραγωγή των ΜΜΕ σε εμπόρευμα διαθέσιμο για πώληση ή αγορά. Η εμπορευματοποίηση των συμβολικών μορφών δεν είναι προνόμιο μόνο των ΜΜΕ αφού συμβαίνει και σε άλλους τομείς όπως για παράδειγμα στην τέχνη μέσω των έργων της, αλλά τα ΜΜΕ είναι ο πιο σημαντικός θεσμός στο πεδίο, αυτό διότι έχουν την ευχέρεια της μεγάλης και εύκολης προσβασιμότητας στην καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου (Thompson, 1998: 59).

Η εμπορική διάσταση των ΜΜΕ είναι αυτή που στη σύγχρονη λειτουργία τους έχει επιβάλλει έναν υψηλό βαθμό οργάνωσης που αλλοιώνει σημαντικά το στοιχείο της επικοινωνίας. Προκειμένου λοιπόν τα ΜΜΕ να επιτύχουν τους επιδιωκόμενους στόχους τους που θα τους αποφέρουν και οικονομικά οφέλη παράλληλα, διαμορφώνουν συγκεκριμένες οργανωτικές μορφές οι οποίες ευνοούν συγκεκριμένες συνθήκες και αποθαρρύνουν κάποιες άλλες. Μία από αυτές που ευνοούν είναι η άσκηση επιρροής από μεγάλες ιδιωτικές επιχειρήσεις και κρατικούς φορείς. Από την άλλη, η οργανωτική μορφή που τους επιβάλλεται λόγω της επιδίωξης του κέρδους, μετατρέπει τα ΜΜΕ σε αδιάφορα προς την κάλυψη αναγκών προσώπων και ομάδων που δεν έχουν τα οργανωτικά χαρακτηριστικά που επιβάλλονται, είτε από αδυναμία, είτε από επιλογή. Μία τέτοια περίπτωση αποτελεί και αυτή των ομοφυλόφιλων.

3.2. Η επίδραση των ΜΜΕ

Τα μέσα επικοινωνίας υποστηρίζουν ότι καθρεφτίζουν τα δρώμενα της κοινωνίας μας και τίποτα άλλο. Αυτή η θεωρία παραείναι απλοϊκή. Το δεδομένο είναι ότι η πληροφορία είναι χρήσιμη όταν είναι προσβάσιμη και αυτό από μόνο του δημιουργεί

περιορισμούς. Σύμφωνα με στοιχεία της εθνικής ανάπτυξης, η πρόσβαση στις πληροφορίες είναι άμεσα συνδυσασμένη με τις γνώσεις. Στην αντίθετη περίπτωση το άτομο καταλήγει φυσικά και ψυχολογικά απομονωμένο.

Η κοινωνία των πληροφοριών έχει εξισώσει την πληροφόρηση με την εξουσία, και όσα άτομα δεν έχουν πρόσβαση σε αυτή νιώθουν πιο μειονεκτικά, απ' τη θέση που μπορεί να βρίσκονται (ΜακΚουέιλ, 2002:209). Ειδικότερα, στις δημόσιες υποθέσεις, ο βαθμός γνώσης που έχει ο άνθρωπος προσδιορίζει την πραγματικότητα της κοινωνίας μας. Μεγαλύτερο είναι το ποσοστό αυτών που έχουν πρόσβαση στη πληροφορία από αυτούς που δεν έχουν. Η επίδραση των Μ.Μ.Ε. στη γνώση εξαρτάται από τους περιορισμούς που υφίστανται αναφορικά με τη πρόσβαση, την ποικιλία και το περιεχόμενο της πληροφορίας (ΜακΚομπς κα., 1996:98-99). Στην ουσία, ο άνθρωπος μπορεί να θεωρεί ότι έχει πρόσβαση στη γνώση αλλά αυτό να μην ισχύει γιατί η γνώση που θα του παρέχεται θα έχει ελεγχθεί και θα είναι προορισμένη ώστε να του επιβάλλει την αντίληψη και την ιδεολογία που αυτή επιθυμεί.

Τα Μ.Μ.Ε και ιδιαίτερα η τηλεόραση παίζουν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση των εικόνων. Ο άνθρωπος ενδιαφέρεται περισσότερο για την εικόνα ενός ανθρώπου που διαδραματίζει κάποιο ρόλο σε ένα θέμα, παρά για την άποψή του. Τη διαμόρφωση των εικόνων επηρεάζει πολύ και η γλώσσα των Μ.Μ.Ε. Με συναισθηματικούς συμβολισμούς τα Μ.Μ.Ε. ασκούν στους ανθρώπους επίδραση και ιδιαίτερα σε θέματα εξωτερικής πολιτικής, που οι άνθρωποι δεν έχουν μεγάλες εμπειρίες για τις κοινωνίες που τους προβάλλονται. Αν η τηλεόραση τους προβάλλει τις αρνητικές εικόνες ενός λαού, οι άνθρωποι δεν μπορούν να μαντέψουν ότι υπάρχουν και θετικές, αφού γνωρίζουν ελάχιστα για τις κοινωνικές συνήθειες αυτού του λαού (ΜακΚομπς

κα., 1996:108-109). Το ίδιο θα συμβεί και αν τα ΜΜΕ προβάλλουν μία αρνητική εικόνα ενός ανθρώπου όπως για παράδειγμα του ομοφυλόφιλου. Αν κάποιος δεν έχει επαφή με κάποιον ομοφυλόφιλο, τότε θα αποδεχτεί την εικόνα που του μεταφέρουν.

Οι επιδράσεις των Μ.Μ.Ε. στον άνθρωπο διακρίνονται σε σκόπιμες και μη σκόπιμες, μακροπρόθεσμες και βραχυπρόθεσμες. Η ατομική ανταπόκριση του ανθρώπου στα Μ.Μ.Ε ανήκει στις σχεδιασμένες και βραχυπρόθεσμες επιδράσεις. Σε αυτή τη φάση οι άνθρωποι θα αλλάξουν ή θα αντισταθούν στην αλλαγή λαμβάνοντας μηνύματα μέσω των Μ.Μ.Ε. τα οποία σχεδιάστηκαν για να αλλάξουν και να διαμορφώσουν τη στάση, τη γνώση ή τη συμπεριφορά τους. Η ατομική αντίδραση ανήκει στις μη σχεδιασμένες βραχυπρόθεσμες επιδράσεις. Αυτές οι επιπτώσεις της έκθεσης του ανθρώπου στα Μ.Μ.Ε. είναι απρόβλεπτες. Εδώ έχουμε το φαινόμενο οι άνθρωποι να μιμούνται και να μαθαίνουν συμπεριφορές επιθετικές και αντικοινωνικές, όπως η αυτοκτονία ή η επίθεση σε άτομα που ανήκουν σε άλλες κοινωνικές ομάδες. Τα παραπάνω αναφέρονται και ως ενεργοποίηση. Σε αυτή την περίπτωση επίσης παρατηρείται το φαινόμενο της σεξουαλικής διέγερσης, του φόβου και της ανησυχίας, καθώς και τη μίμηση προτύπων (ΜακΚουέιλ, 2002:488-490).

Τα παραπάνω στοιχεία εξετάζονται μαζί γιατί ανήκουν στο ίδιο μοντέλο συμπεριφοράς, το «ερέθισμα-ανταπόκριση». Αυτό το μοντέλο αναπαρίσταται ως εξής: απλό μήνυμα→ατομικός αποδέκτης→αντίδραση. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ο άνθρωπος στην περίπτωση της ανταπόκρισης επιλέγει τις πράξεις του, ενώ στην αντίδραση, όχι. Ότι επίδραση ασκείται είναι προσωπική επιλογή και έγκειται στην δύναμη του ανθρώπου. Εξάλλου και ο άνθρωπος έχει την ευθύνη του στις τυχόν επιδράσεις αφού από ανθρώπους δημιουργούνται. Το βασικό θέμα είναι οι άνθρωποι να κάνουν σωστή χρήση του μέσου και να το

χρησιμοποιούν όχι να τους χρησιμοποιεί (Παπαθανασόπουλος, 1997:56).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί τα ΜΜΕ χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένες οργανωτικές μορφές. Αυτό που πρέπει να σημειωθεί επίσης και να αναλυθεί ακόμα περισσότερο είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα ΜΜΕ και τα κοινωνικά περιβάλλοντα και το αποτέλεσμα αυτών.

Στο πλαίσιο του εμπορικού και οικονομικού κέρδους, τα ΜΜΕ θέλουν να είναι παραγωγικά γιατί γι' αυτά η μεγαλύτερη παραγωγή ισοδυναμεί με περισσότερο κέρδος. Για να είναι όμως παραγωγικά πρέπει το προϊόν που παράγεται να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του κοινού ώστε να το προτιμήσει, ή τουλάχιστον στην πλειοψηφία του κοινού αφού δεν είναι δυνατόν να υπάρχει καθολική αποδοχή λόγω της ετερογένειας του κοινού. Προς την επίτευξη αυτού του σκοπού, τα ΜΜΕ επενδύουν μεγάλα χρηματικά ποσά στις διαδικασίες παραγωγής και μετάδοσης των μηνυμάτων τους, σε μεγάλα και εξειδικευμένα επιτελεία προσωπικού. Το κόστος των επενδύσεων αυτό όμως είναι εξαιρετικά μεγάλο και αναλαμβάνεται συνήθως από επιχειρήσεις που είναι ισχυρές οικονομικά και μεγάλες. Οι επενδυτές λοιπόν λόγω των χρημάτων που διαθέτουν είναι αυτοί που επιδρούν άμεσα και καταλυτικά στα μηνύματα και τις συμβολικές μορφές που μεταδίδουν τα ΜΜΕ, λόγω της άμεσης εξάρτησης που έχουν αυτά από τους πόρους που τους διαθέτουν. Για παράδειγμα, μία μεγάλη επιχείρηση που χρηματοδοτεί ένα μέσο δεν θα δεχτεί τη μετάδοση ενός μηνύματος που είναι επιζήμια γι' αυτή αλλά θα επιβάλλει την μετάδοση μηνυμάτων που είναι ευνοϊκά για τις δραστηριότητες της μέσω της οικονομικής πίεσης που μπορεί να ασκήσει και φυσικά το μέσο στον κίνδυνο της απώλειας της χρηματοδότησης θα συμμορφωθεί με αυτό. Αυτό σημαίνει ότι τα κοινωνικά πρότυπα που προβάλλονται είναι αυτά που είναι επιθυμητά από

την πλειοψηφία της κοινωνίας, ενώ αντίθετα δεν υπάρχει κανένας περιορισμός να αποκλειστούν και να προβληθούν αρνητικά μειονοτικές ομάδες προς όφελος της πλειοψηφίας.

3.3. Ο κοινωνικός ρόλος των ΜΜΕ

Τα Μ.Μ.Ε. δεν επινοούν την πραγματικότητα αλλά ταυτίζονται με αυτή. Γίνονται τόσο αναπόσπαστο μέρος της κοινωνίας και του αντικειμενικού κόσμου που δεν μπορούμε χωρίς αυτά να γνωρίζουμε εμείς την πραγματικότητα, π.χ. δεν ξέρουμε τι μπορεί να συμβαίνει σε μία χώρα αν δεν διαβάσουμε εφημερίδες, ή δεν ακούσουμε ραδιόφωνο ή δεν δούμε τηλεόραση, έχουν καταφέρει δηλαδή, *«η πραγματικότητα να «διαβάζεται» μόνο με τη δικιά τους μεσολάβηση»* (Κοροβέσης, 1990:13).

Τα μέσα επικοινωνίας, έντυπα και ηλεκτρονικά, διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην εκμάθηση, στην υιοθέτηση και τη διάδοση ρατσιστικών προκαταλήψεων και στερεοτύπων. Τα μέσα αυτά παρουσιάζουν συχνά ορισμένα άτομα και ομάδες με τρόπο ο οποίος επιβεβαιώνει και ενισχύει τις προκαταλήψεις και τα στερεότυπα που ήδη υπάρχουν απέναντί τους. Αναφέρονται οι εγκληματικές ή μη «φυσιολογικές» συμπεριφορές των μελών ορισμένων ομάδων ή κατηγοριών αγνοώντας όμως το γεγονός, ότι η συντριπτική πλειονότητα των μελών των ως άνω ομάδων συμπεριφέρεται φυσιολογικά.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η επικοινωνία, για να καταστεί πολιτιστική εμπειρία, απαιτεί κριτική στάση, σαφή αντίληψη της σχέσης στην οποία εισχωρούμε και την πρόθεση εκμετάλλευσης αυτής της σχέσης. Αυτή η ψυχική κατάσταση μπορεί να πιστοποιηθεί είτε σε δημόσια κατάσταση, είτε σε ιδιωτική, ή ακόμα καλύτερα, σε μία απόλυτη απομόνωση. Οι περισσότερες από τις ψυχολογικές έρευνες για την τηλεοπτική ακρόαση τείνουν

αντίθετα να την καθορίσουν ως ένα ιδιαίτερο είδος ιδιωτικής πρόσληψης, που διαφοροποιείται από την κριτική απομόνωση ενός αναγνώστη και παίρνει την όψη μίας παθητικής εγκατάλειψης, μίας μορφής ύπνωσης ή μίας «υπνωτικής σχέσης», όπως την αποκαλεί ο Έκο (Έκο, 1994:411).

Αναμφίβολα λοιπόν, τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, μπορούν να γίνουν αποτελεσματικά όργανα με δράση εφησυχασμού και ελέγχου, εγγύηση για τη διατήρηση της τάξης, που εδραιώνεται βάσει της συνεχούς αναπρότασης των μέσων απόψεων και προτιμήσεων, τις οποίες η κρατούσα τάξη κρίνει ως καταλληλότερες.

Σε μία ολοκληρωτική κοινωνία, τα μέσα πειθούς και προπαγάνδας είναι σαφή και τείνουν στην άμεση αποτύπωση της κυρίαρχης ιδεολογίας, δίχως να φοβούνται την προβληματική προσέγγιση: ο πληθυσμός υποχρεώνεται να σκεφτεί και να στοχαστεί –με δογματικούς όρους- τις αρχές που διέπουν την ίδια την κοινωνία.

Αντίθετα, σε μία κοινωνία όπου η αυτονομία του ατόμου αποτελεί δεδηλωμένο αξίωμα και η πολλαπλότητα των απόψεων άρθρο πίστης, λόγω οικονομικών αναγκών, πραγματοποιείται μία «απόκρυφη» καθοδήγηση των απόψεων ώστε να προσανατολιστούν μέσα στο πλαίσιο του συστήματος και η βιομηχανία του πολιτισμού υιοθετεί τα μέσα του εμπορικού πειθαναγκασμού, προκειμένου να προτείνει στο κοινό την άδηλη και εύκολη άποψή της για τον κόσμο, έτσι ώστε δεν του δίνει ότι αυτό θέλει, αλλά του υποβάλλει τι πρέπει να θέλει ή τι πρέπει να πιστεύει πως θέλει (Έκο, 1994:417).

Σε παγκόσμιο επίπεδο σήμερα, όλες οι κοινωνίες έχουν τρεις κύριες πηγές επικοινωνίας. Η πρώτη πηγή είναι το συνολικό πολιτικό περιβάλλον που δημιουργείται από το κράτος. Η δεύτερη

πηγή είναι το περιβάλλον προς το κράτος και η τρίτη πηγή είναι οι παλαιότερες γενεές προς τις νεότερες.

Ανάλογα διαχωρίζονται και οι κατηγορίες των ειδικών που ασχολούνται με αυτά αλλά και ο τρόπος λειτουργίας της κάθε μορφής. Στα εκπολιτισμένα περιβάλλοντα η μορφή της επικοινωνίας λειτουργεί ανάλογα με αυτό που την δημιουργεί ενώ στα πιο πρωτόγονα περιβάλλοντα, παρόλο που δεν υπάρχει επαφή με άλλους λαούς, λειτουργεί υπό την μορφή αφηγήσεων, παραμυθιών, κ.α. (Lasswell, 1991:68-69).

Μία διάκριση που υπάρχει αναφορικά με την λειτουργία της επικοινωνίας είναι αυτή των κυκλωμάτων της, δηλαδή αν είναι μονόδρομο ή αμφίδρομο παρόλο που μπορεί να έχουν άλλη όψη φαινομενικά. Το κύκλωμα που υπάρχει για παράδειγμα ανάμεσα στα ΜΜΕ και στο κοινό είναι λογικό να θεωρείται μονόδρομο αφού τα ΜΜΕ εκπέμπουν μηνύματα και το κοινό τα δέχεται. Η πραγματικότητα όμως δεν είναι αυτή. Η σχέση είναι αμφίδρομη διότι το κοινό απαντά, αν και σε πολλές περιπτώσεις με καθυστέρηση και είναι χαρακτηριστικό ότι τα περισσότερα των ΜΜΕ ερευνούν πολύ συχνά την γνώμη του κοινού για να μπορούν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις που υπάρχουν (Lasswell, 1991:69-70).

Η επικοινωνία λειτουργεί και με έναν άλλο τρόπο για το κράτος. Είναι η κατάλληλη μέθοδος για να διατηρήσει την εξουσία του και να λαμβάνει πληροφορίες για τις κοινωνικές ομάδες που συγκρούεται και θεωρεί ότι αποτελούν κίνδυνο (Lasswell, 1991:74).

Για την κοινωνία μία επικοινωνία θεωρείται ως αποτελεσματική ή μη αποτελεσματική ανάλογα με τα κοινωνικά κριτήρια –αξίες που εκπληρώνει. Ο ρόλος της κοινωνίας είναι να εντοπίζει αυτά τα εμπόδια και να τα εξαλείφει. Στην περίπτωση που ο ρόλος δημιουργίας τους είναι η άγνοια και η έλλειψη

γνώσης, αυτά μπορούν να διορθωθούν. Υπάρχουν όμως και τεχνητά εμπόδια που δημιουργούνται σκοπίμως. Αυτά τα εμπόδια μπορούν να ξεπερασθούν προσωρινά αλλά αυτό αποτελεί μία βραχυπρόθεσμη λύση αφού τελικώς θα πρέπει να ξεπερασθούν (Lasswell, 1991:75-76).

Τα ΜΜΕ έχουν την ικανότητα να διαμορφώνουν τις προτιμήσεις του κοινού έτσι ώστε να μην αντιδρά σε αυτό που θα του προσφέρουν. Επηρεάζοντας το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού είναι σαν να το επηρεάζει όλο διότι στην σύγχρονη κοινωνία απαιτείται η συναίνεση και δεν υπάρχει ιδιαίτερη αντίσταση στις επιταγές του κοινωνικού συνόλου.

Η μαζικότητα που χαρακτηρίζει την τηλεοπτική παραγωγή χαρακτηρίζεται από επανάληψη και στερεοτυπία. Αυτό είναι αναπόφευκτο αν αναλογιστούμε πόσες τηλεοπτικές ώρες πρέπει να καλυφθούν και είναι σαφές ότι όλες αυτές οι ώρες δεν θα καλυφθούν με ποιοτικά προγράμματα (Σεραφετινίδου, 1987: 393).

Όλα τα παραπάνω χαρακτηρίζουν το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας. Η μαζική κουλτούρα είναι παράγωγο του κέρδους και της εξουσίας με σκοπό την άσκηση ελέγχου στην ανθρώπινη συνείδηση. Η τυποποίηση της τηλεόρασης που χρησιμοποιεί συνεχώς τα ίδια θέματα και τις ίδιες τεχνικές καθώς επίσης η μεγάλη προβολή της λαϊκής κουλτούρας, σε συνδυασμό με την χρήση των νέων τεχνολογιών, εδραίωσαν σε μεγάλο βαθμό την μαζική κουλτούρα και τα προϊόντα της. Τα προϊόντα αυτά περιορίζονται στο να δείχνουν έναν καλύτερο κόσμο από αυτόν, γεμάτο από κοινωνικά στερεότυπα που αναπαράγονται συνεχώς, που οι άνθρωποι ζουν και δεν ασχολείται καθόλου με κοινωνικά και ηθικά ιδεώδη. Εκμεταλλευόμενη την ανάγκη του ανθρώπου να ξεκουραστεί μακριά από τα προβλήματα της καθημερινότητας, η μαζική κουλτούρα εισέβαλλε σε αυτόν τον χώρο εφησυχάζοντας, ηρεμώντας και αδρανοποιώντας τον άνθρωπο μέσα από την

επιρροή που ασκεί στην αναπαραγωγή αναγκών και αξιών (Adorno, 1984:18-22).

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι και το κοινό είναι άμοιρο ευθυνών. Η Σεραφετινίδου (1987:251-252) υποστηρίζει ότι σύμφωνα με μία μερίδα κοινωνιολόγων, τα ΜΜΕ παράγουν αυτά που η λαϊκή μάζα θέλει να καταναλώσει, και η έλλειψη παρουσίασης κάποιων συγκεκριμένων οπτικών οφείλεται στο ότι το κοινό δεν ενδιαφέρεται γι'αυτές και κατά συνέπεια, τα ΜΜΕ δεν αναλώνονται στη δημιουργία τους. Μία άλλη μερίδα κοινωνιολόγων υποστηρίζει από την άλλη ότι τα ΜΜΕ δεν λαμβάνουν υπόψη τους τις προτιμήσεις του κοινού αλλά αντίθετα, τις διαμορφώνουν.

Στη πραγματικότητα και οι δύο απόψεις ισχύουν ως ένα βαθμό αφού διαφαίνεται ότι υπάρχει μία αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κοινό και τα ΜΜΕ την οποία η Σεραφετινίδου αναφέρει ως *άνιση* που το αποτέλεσμα της είναι *τα ΜΜΕ να προσφέρουν στο κοινό αυτό που θέλει και το κοινό θέλει αυτό που του προσφέρεται* (Σεραφετινίδου, 1991:253).

Η Σεραφετινίδου επίσης προσθέτει ότι υπάρχουν διάφοροι κώδικες που χρησιμεύουν για τη μεταφορά μηνυμάτων στο κοινό. Ένας από αυτούς είναι το «καδράρισμα» των ανθρώπινων μορφών στην οθόνη. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει: «*Όπως ακριβώς στις καθημερινές κοινωνικές μας επαφές τηρούμε ορισμένους συμβατικούς κανόνες ως προς το πόσο μπορούμε να πλησιάσουμε άλλα άτομα, και πόσο θα αφήσουμε τους άλλους να μας πλησιάσουν, έτσι όταν επιλέγουν την εικόνα τους οι τηλεοπτικές κάμερες κρατούν ορισμένες αποστάσεις από το υποκείμενο τους....*»²⁰ (1987:287).

²⁰ Η Σεραφετινίδου (1987:287) βέβαια σημειώνει την άποψη του Χουντ ο οποίος θεωρεί ότι η επιλογή του κάδρου από τους τεχνικούς και τους

3.4. Ο κινηματογράφος σαν μέσο

Ο κινηματογράφος αποτελεί και αυτός με τη σειρά του ένα μέσο μαζικής ενημέρωσης παρόλο που ταυτίζεται σε κάποιες περιπτώσεις αποκλειστικά με το θέαμα. Ο κινηματογράφος συνεχίζει να παραμένει ένα επίκαιρο μέσο και σήμερα σύμφωνα με τον Βρύζα (1997:19): *«Κάθε νέο Μέσο εκτοπίζει το προγενέστερο, χωρίς ωστόσο να το εξαλείφει. Ιστορικά, ο κινηματογράφος εκτόπισε το θέατρο, η τηλεόραση εκτόπισε τον κινηματογράφο και οι νέες τεχνολογίες πρόκειται να εκτοπίσουν την τηλεόραση. Όμως, εκτοπίζω δεν σημαίνει και εξαφανίζω»*.

Ο θεατής αναμένει από τον κινηματογράφο όχι μόνο την ψυχαγωγία του αλλά και να μάθει και να γνωρίσει καινούργια πράγματα και καταστάσεις που ο ίδιος δεν θα μπορούσε στο δικό του περιβάλλον. Εκτός όμως από τη μάθηση και την πληροφόρηση, υπάρχει και ένας άλλος λόγος που ο κινηματογράφος είναι αγαπητός στο ευρύ κοινό και αυτός είναι ότι μέσω αυτού, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του και να ταυτιστεί με το περιεχόμενο της ταινίας, είτε με τα πρόσωπα, είτε με τους χώρους και τη δράση της (Κολοβός, 1988:32, Αθανασάτου, 2001:20).

Εξάλλου, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίσει τη πραγματικότητα σε αυτή που ο κινηματογράφος αναπαριστά γιατί οφείλει να βασιστεί σε αυτή ως μέσο ώστε να προσεγγίσει τον θεατή, όπως υποστηρίζει και ο σκηνοθέτης Βιμ Βέντερς: *«Πιστεύω όμως πως η μυθοπλασία, η προϋπόθεση δηλαδή που μου παρέχει τη δυνατότητα να πάρω πέντε εκατομμύρια μάρκα για να γυρίσω μια ταινία, μπορεί ν' αποδειχθεί τελείως κενή, ψυχρή και στείρα, αν δεν καταφέρει, στο ξετύλιγμα της πλοκής της, να συναντήσει την «πραγματικότητα». Επιπλέον, αν η μυθοπλασία δεν στηριχτεί στην*

σκηνοθέτες γίνεται βάση της αισθητικής και δεν επιδέχονται κοινωνιολογική ερμηνεία και επίδραση στην επιλογή τους.

πραγματικότητα και παραμένει έτσι ως το τέλος της ταινίας, πιστεύω πως θα πάει χαμένη. Ο κινηματογράφος, όντας η απόλυτη μορφή της τέχνης του 20^{ου} αιώνα, έχει το πολύ σημαντικό καθήκον να φέρει στην επιφάνεια τον πραγματικό κόσμο, αντί να τον αφήσει να ξεχαστεί. Στο κάτω κάτω, κι είμαι σίγουρος γι' αυτό που λέω, ο κινηματογράφος δεν εφευρέθηκε γι' αυτό, αλλά, αντίθετα, για να καταδείξει τον πραγματικό κόσμο. Κι εδώ διαπιστώνεται μια κάποια σύγκρουση με τη μυθοπλασία, αφού η μυθοπλασία τείνει να δείχνει άλλα πράγματα. Ταυτόχρονα, όμως, έχω την αίσθηση ότι όσες ταινίες παίρνουν την πλοκή τους στα σοβαρά, εξελίσσονται σε εξόχως αυθεντικά τεκμήρια (.....). Κάθε ταινία που ο μύθος της είναι συναρπαστικός, σου δίνει την ελπίδα ότι μπορείς να βρεις εκεί μέσα και μια εξίσου καθηλωτική αυθεντικότητα» (Λυδάκη, 2009:65-66).

Μπορούν όμως και να δημιουργήσουν πραγματικότητα δημιουργώντας την μορφή κοινωνίας που αυτή επιθυμούν απορρίπτοντας ή εδραιώνοντας πρότυπα:«.....οι αναλυτές της queer θεωρίας σκιαγράφησαν τα τυπικά ομοφοβικά αρχέτυπα που κυριαρχούν στον εμπορικό κινηματογράφο: η πλαδαρή αδερφή, ο ψυχοπαθής γκέι και η βαμπίρ λεσβία» (Stam, 2009:335).

Ο κινηματογράφος χαρακτηρίζεται επίσης ως μία μορφή λαϊκής τέχνης, τόσο λόγω των πολλών ανθρώπων που ασχολούνται με τη δημιουργία μίας ταινίας, όσο και λόγω του μεγάλου κοινού στο οποίο απευθύνεται.

Παρόλη την ψυχαγωγική του διάσταση όμως, η μαζικότητα στην απήχυσή του είναι αυτή που τον έχει κατατάξει στην «πολιτιστική βιομηχανία» και τον έχει κάνει να θεωρείται ως μέσο για τη χειραγωγή των μαζών σε κοινωνίες που βασίζονται στο καπιταλιστικό οικονομικό και κοινωνικό σύστημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η ομοφυλοφιλία είναι ένα φαινόμενο που έχει εντοπιστεί κατά κόρον στην κοινωνία. Το ίδιο όμως έχει συμβεί και στον κινηματογράφο όπου ως ένα βαθμό εντοπίζεται η σύνδεση μεταξύ κοινωνικής και κινηματογραφικής πραγματικότητας, ένα φαινόμενο παγκόσμιο.

4.1. Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία

Το θέμα της ομοφυλοφιλίας είναι ένα θέμα που έχει απασχολήσει τόσο τον ελληνικό όσο και τον ξένο κινηματογράφο. Θεωρείται μάλιστα ένα από τα προσφιλή θέματα αυτού, παρόλο που η παρουσίασή του μεταβαλλόταν με το πέρασμα των χρόνων και τις αλλαγές στις κοινωνικές αντιλήψεις.

Μέχρι και τη δεκαετία του 1950, η ομοφυλοφιλία, ένα θέμα ταμπού για τη κοινωνία της εποχής, εκφραζόταν μέσα από κώδικες και υπονοούμενα που υπονοούσαν μεν αλλά ποτέ δεν αναφέρονταν ευθέως. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτέλεσε η ταινία «*Algie, the Miner*» (Algie, ο ανθρακωρύχος), της σκηνοθέτιδας Alice Guy Blache το 1912. Το μόνο που δήλωνε σε αυτή την ταινία ότι ο Algie, ο ήρωας, ήταν ετερόφυλος, ήταν ότι είχε σχέση με γυναίκα. Κατά τα άλλα, όλη η υπόλοιπη συμπεριφορά και στάση του στη ταινία, ήταν μία μανιέρα²¹, με σκοπό τη δημιουργία μιας καρικατούρας: ο ήρωας είχε έναν ελαφρύ αέρα δανδή, τα χέρια του κάνανε κινήσεις συνεχώς, τα χείλη του ήταν τεντωμένα και βαμμένα κόκκινα και μάτια που έδειχναν την αποστροφή του σε ότι ήταν δεν του φαίνονταν κομψό (Barrios, 2003: 17).

²¹ Ένα τυποποιημένο είδος παιχνιδιού.

Τέσσερα χρόνια μετά, το 1916 η πρώτη κινηματογραφική ταινία με στόχο το ευρύ κοινό και με θέμα την ομοφυλοφιλία ήρθε από τη Σουηδία. Η ταινία λεγόταν «Τα φτερά» και είχε ως θέμα τη σχέση ενός γλύπτη με έναν νεαρό, μία σχέση που θα τη διαλύσει ο θάνατος (Τερζής, 2006).

Τα ομοφυλοφιλικά υπονοούμενα είτε προκαλούσαν το γέλιο όπως στη περίπτωση «Μερικοί το προτιμούν καυτό», είτε παρουσίαζαν τη μυστικότητα και τις ενοχές που βίωναν οι ομοφυλόφιλοι της εποχής όπως στη περίπτωση των έργων του Τέννεση Ουίλιαμς που αρκετά από αυτά μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο (Χατζητρύφων, 55).

Λίγα χρόνια αργότερα αρχίζει να εμφανίζεται ο τύπος του ομοφυλόφιλου, κυρίως στις ευρωπαϊκές και αμερικάνικες ταινίες, και αποκλειστικά στις κωμωδίες. Το φαινόμενο αυτό δεν ήταν τυχαίο. Ήταν ο μόνος τρόπος εκείνη τη χρονική περίοδο ο ομοφυλόφιλος να γίνει αποδεκτός από το κοινό, δηλαδή μόνο σαν ο τύπος που σκόρπαγε στους θεατές το γέλιο και τη χαρά.

Οι περισσότεροι από τους ρόλους των ομοφυλόφιλων δεν ήταν μόνο κωμικοί αλλά και παρωδιακοί για το φαινόμενο. Ο ομοφυλόφιλος μπορούσε να γίνει ανεκτός μόνο ως γραφική καρικατούρα, ειδάλλως τα συναισθήματα που θα προκαλούσε κυμαινόταν από οίκτο μέχρι μίσος (Χατζητρύφων, 56).

Τη δεκαετία του 1960 στον ξένο κινηματογράφο άρχισαν να κάνουν την εμφάνιση τους ταινίες οι οποίες παρουσίαζαν το φαινόμενο της ομοφυλοφιλίας όπως πραγματικά ήταν σε μία προσπάθεια να διατυπώσει προβληματισμούς όχι μόνο για την ομοφυλοφιλία αλλά και για την ίδια τη κοινωνία και για τη στάση της απέναντί τους. Η τάση αυτή ευνοείται αισθητά και από τις κοινωνικές αναταραχές της εποχής όπως ο Μάης του 68 αλλά και από το νέο κύμα που αναπτύχθηκε στον κινηματογράφο του εξωτερικού που επέτρεπε την εισχώρηση της ειδικής θεματολογίας

στον κινηματογράφο αλλά και τη δημιουργία ενός θεωρητικού υπόβαθρου στην έβδομη τέχνη (Χατζητρύφων, 56).

Ακόμα όμως και έτσι, για τους ηθοποιούς και ειδικά τους πιο γνωστούς, δεν ήταν εύκολο να παίξουν τέτοιους ρόλους, φοβούμενοι πολλοί ότι το κοινό θα τους ταυτίσει και θα τους θεωρήσει ομοφυλόφιλους. Δύο από τους γνωστούς ηθοποιούς που τόλμησαν κάτι τέτοιο ήταν οι Richard Burton και Rex Harrison που πρωταγωνίστησαν στη ταινία «Staircase» (Σκάλα) υποδυόμενοι ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι. Ο Richard Burton αντιμετώπισε εξαιρετικές δυσκολίες στη συγκεκριμένη ταινία. Όντας γνωστός ηθοποιός αλλά και πρότυπο ερωτισμού και σεξουαλικότητας για πολλές γυναίκες, ήταν για τον ίδιο μία πρόκληση το να παίξει έναν ομοφυλόφιλο αφού μέχρι εκείνη τη στιγμή έπαιζε μόνο αρρενωπούς ήρωες. Δεν είχε όμως καμία εμπιστοσύνη στον εαυτό του ότι μπορούσε να το κάνει με αποτέλεσμα να αρχίσει να πίνει να ξεχνά τα λόγια του κάνοντας τον Harrison να απειλεί ότι θα εγκαταλείψει τη ταινία. Η ταινία τελικώς ολοκληρώθηκε αλλά η επιτυχία της δεν ήταν η αναμενόμενη. Οι κριτικοί την επέκριναν και πολλοί θεώρησαν ότι η αποτυχία της ταινίας οφείλονταν στην ομοφοβία που υπήρχε. Εντούτοις, η αποτυχία της ταινίας οφείλονταν στο ότι και οι δύο ηθοποιοί ήταν τόσο πολύ αμήχανοι με τους ρόλους τους που δεν κατάφεραν να τους προσεγγίσουν και αναλώθηκαν σε στερεότυπες κινήσεις ομοφυλόφιλων και αυτό καταγράφηκε και στην οθόνη (Barrios, 2003: 349-352).

Και άλλοι ηθοποιοί στην Αμερική όμως αντιμετώπιζαν προβλήματα αλλά διαφορετικής φύσεως. Μεγάλος αριθμός ηθοποιών με ιδιαίτερη αρρενωπή εμφάνιση πάσχιζαν να κρύψουν την ομοφυλοφιλία τους ώστε να μην προκληθεί σκάνδαλο και χάσουν τη δουλειά τους. Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση «κρυφού» ομοφυλόφιλου ήταν αυτή του Ροκ Χάτσον, του τελευταίου τύπου που θα μπορούσε κάποιος να φανταστεί

σύμφωνα με τον Dyer (2002:159). Ο Χάτσον ήταν γνωστός ως μεγάλος εραστής και μόνο μετά το θάνατό του αποκαλύφθηκε η αλήθεια για τη σεξουαλικότητά του και η προσπάθεια που έκανε για να διατηρήσει το μυστικό του δημιουργώντας ψεύτικες σχέσεις.

Πολλοί ευρωπαίοι σκηνοθέτες όπως ο Fassbinder αρχίζουν να ασχολούνται πλέον στις ταινίες του με κοινωνικά θέματα της ομοφυλοφιλίας. Ανάλογη είναι και η πορεία του Παζολίνι παρόλο που σήμερα οι απόψεις που εκφράζονται για τον τρόπο που οι δύο δημιουργοί χειρίστηκαν την ομοφυλοφιλία είναι εκ διαμέτρου αντίθετες (Χατζητρύφων, 56-57).

Στις ταινίες των παραπάνω θεωρήθηκε ότι αναπτύχθηκε και το camp. Ο Μπαμπούσιο ορίζει το camp ως *«τα στοιχεία εκείνα ενός προσώπου, μιας κατάστασης ή μιας δραστηριότητας που εκφράζουν, ή που δημιουργούνται από μια ομοφυλόφιλη ευαισθησία»* (Σέλντον, κα.1991:81). Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι όλοι οι camp ήρωες είναι ομοφυλόφιλοι αλλά ότι το άτομο έχει μία τέτοια πλευρά η οποία αναγνωρίζεται και θεωρείται μία ομοφυλόφιλη ευαισθησία.

Το camp αποτελείται από τρία στοιχεία. Το πρώτο από αυτά είναι η ειρωνεία και πιο συγκεκριμένα, η αντίθεση που έχει τονιστεί υπερβολικά. Το δεύτερο στοιχείο του είναι η αισθητική του και το τρίτο η θεατρικότητα του (Σέλντον κα., 1991: 83-88).

Εκτός όμως από την Ευρώπη, την ίδια περίοδο αναπτύχθηκε και στην Αμερική ένα νέο είδους κινηματογράφου που εμπεριέχει και αυτό ομοφυλόφιλους χαρακτήρες. Το νέο είδος είναι ιδιαίτερα πρόχειρο και κακοφτιαγμένο και φτάνει στα όρια του κιτς, αν και πολλοί το ορίζουν ως τέτοιο, αλλά παράλληλα η γροθιά που δίνει στο κοινωνικό αλλά και κινηματογραφικό κατεστημένο το κατατάσσει στο ανατρεπτικό και διανοούμενο σινεμά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους αποτελούν οι ταινίες του Γουότερς (Χατζητρύφων, 57).

Τη δεκαετία του 1980 έκανε την εμφάνιση του στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο ο Ισπανός Πέδρο Αλμοδοβάρ και ένα από τα κυρίαρχα θέματα των ταινιών του ήταν η σύγχυση των φύλων με πολλούς ήρωες τραβεστί και ομοφυλόφιλους (Βαλούκος, 2003: 28).

Στον αμερικάνικο κινηματογράφο από την άλλη που επικρατούσε παγκοσμίως, έκαναν την εμφάνιση τους ταινίες όπως το «Ψωνιστήρι» που ήταν ξεκάθαρα ομοφοβικές αφού έδειχναν τον Αλ Πατσίνο, έναν ετερόφυλο αστυνομικό να μετατρέπεται σε ομοφυλόφιλο γιατί τους συναναστρέφονταν κατά τη διάρκεια της έρευνάς τους οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι η ομοφυλοφιλία μαθαίνεται και μεταδίδεται (Φερναντέζ, 1990: 80).

Η ομοφυλοφιλία λοιπόν έκανε την εμφάνιση της πολύ νωρίς στην ιστορία του κινηματογράφου με διάφορες εκφράσεις και μορφές, στερεοτυπικές όμως ως ένα βαθμό και εκφράζοντας κυρίως την ομοφοβία παρά την αποδοχή και την ένταξη των ομοφυλόφιλων, ένα πρότυπο που πολύ γρήγορα πέρασε και στον ελληνικό κινηματογράφο.

4.2. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ)

Δεν θα μπορούσε να γίνει μία αναφορά στον ΠΕΚ χωρίς πιο πριν να γίνει αναφορά στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Μία τέτοια αναφορά θεωρείται απαραίτητη γιατί από αυτή θα εξαχθεί ποιες αξίες κυριαρχούσαν τη συγκεκριμένη περίοδο και ποια πρότυπα ήταν κοινωνικά αποδεκτά.

Η δεκαετία του 1950 στην Ελλάδα σηματοδεύτηκε από την επίδραση του εμφύλιου πολέμου. Η Ελλάδα που απέμεινε μετά το

τέλος του, ήταν χωρισμένη σε δύο διακριτά στρατόπεδα. Το ένα ήταν οι νικητές του εμφυλίου οι οποίοι παραχωρούσαν την Ελλάδα στη Δύση και το άλλο ήταν οι ηττημένοι του εμφυλίου, οι κομμουνιστές οι οποίοι είχαν χάσει όχι μόνο πρακτικά αλλά και ιδεολογικά λόγω της προσκόλλησής τους στο σταλινικό καθεστώς σε μία Ελλάδα που έδειχνε φιλοδυτικές διαθέσεις (Λαμπίρη-Δημάκη, 183).

Παρόλο που ο εμφύλιος είχε τελειώσει, εντούτοις η αντιπαράθεση ανάμεσα στις δύο πλευρές επιβίωνε ακόμα δημιουργώντας προβλήματα και στην ευρύτερη κοινωνία. Και στις δύο πλευρές, επικρατούσε ιδεολογική προσήλωση μην επιτρέποντας καμία παρέκκλιση με αποτέλεσμα οι κυρίαρχες ιδεολογικές ομάδες της εποχής να ήταν οι εθνικόφρονες οι οποίοι εστίαζαν κυρίως στις διώξεις των κομμουνιστών, και οι κομμουνιστές. Και οι δύο ομάδες εξέφραζαν η μία προς την άλλη πικρίες και εμπάθεια και ήταν προσκολλημένες σε ιδεολογικά αδιέξοδα με αποτέλεσμα να μην υπάρχει καμία εξέλιξη και εκσυγχρονισμός στην ελληνική κοινωνία λόγω της αντιπαράθεσής τους. Τομείς όπως η εκπαίδευση για παράδειγμα παρέμειναν στάσιμοι από το φόβο ότι κάθε εκσυγχρονισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιδεολογικά, λόγω μίας αντικομμουνιστικής πολιτικής που ακολουθούσε το κράτος (Τσουκαλάς, 1987:27, Λαμπίρη-Δημάκη, 183).

Ιδεολογικά, η Ελλάδα τη δεκαετία του 1950 χαρακτηρίστηκε από παρακμή και στασιμότητα. Υπήρχαν όμως και προσπάθειες εκσυγχρονισμού που αποτυπώθηκαν εκείνη τη περίοδο όπως για παράδειγμα το δικαίωμα ψήφου που δόθηκε στις γυναίκες το 1956 για πρώτη φορά, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι άλλαξε ιδιαίτερα η κοινωνική τους θέση η οποία ήταν χαμηλή (Λαμπίρη-Δημάκη, 184).

Στον οικονομικό τομέα, η Ελλάδα μετά τον πόλεμο ήρθε αντιμέτωπη με οικονομικές ανισότητες. Οι ανισότητες αυτές δημιουργήθηκαν λόγω του μεγάλου πληθωρισμού που είχε επιφέρει η νομισματική αστάθεια και οδήγησαν και σε μία σχέση εξάρτησης της Ελλάδας από την Αμερική. Προκειμένου να υπάρχει οικονομική σταθεροποίηση στη χώρα, η συμβολή των Αμερικάνων επέφερε παράλληλα και την παρέμβασή τους στην ελληνική οικονομία αλλά και στην κρατική λειτουργία σε μία προσπάθεια να εξασφαλιστεί όσο το δυνατό συντομότερα το επιθυμητό αποτέλεσμα (Δεληγιαννίδης, 2002:62).

Όντως, τη δεκαετία 1950-1960 η Ελλάδα παρουσίασε ίχνη οικονομικής ανάκαμψης και ανάπτυξης και όχι μόνο (Βατούγιου, 2002: 140). Οι μεταρρυθμίσεις που επιβλήθηκαν από τους Αμερικάνους και η υποτίμηση της δραχμής σε μία προσπάθεια να σταθεροποιηθεί ο πληθωρισμός συνέβαλλαν ουσιαστικά σε αυτή την ανάπτυξη αλλά αυτό που έδωσε νέα οικονομική ώθηση στην Ελλάδα ήταν οι άδηλοι πόροι²² που επέτρεψαν τη δημιουργία πλεονάσματος στο ισοζύγιο πληρωμών (Δεληγιαννίδης, 2002:62).

Οι αλλαγές που υπήρχαν στην οικονομία σχετίζονταν άμεσα και με τις κοινωνικές αλλαγές που υπήρξαν στην Ελλάδα εκείνη τη περίοδο. Η Ελλάδα είχε βιώσει μέσα σε λίγα χρόνια μία κατοχή και έναν εμφύλιο που την είχαν ρημάξει, και ιδιαίτερα ολέθριες ήταν οι συνέπειες στην επαρχία. Η ανάπτυξη που είχε ξεκινήσει επικεντρωνόταν κυρίως στα αστικά κέντρα, οδηγώντας έτσι ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπων από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα από την επαρχία, να μετακινηθεί σε μεγάλες πόλεις και κυρίως στην Αθήνα, προκειμένου να μπορέσει να εργαστεί (Κολοβός, 2000:147). Το αποτέλεσμα ήταν, στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις

²² Οι άδηλοι πόροι ήταν το συνάλλαγμα που δημιουργούνταν από τη μετανάστευση, τη ναυτιλία και τον τουρισμό.

να αρχίσουν να δημιουργούνται προβλήματα ανεργίας, αφού οι επαγγελματικές θέσεις δεν ήταν αρκετές για όλους.

Το φαινόμενο αυτό είχε δύο συνέπειες. Η πρώτη συνέπεια ήταν η ερήμωση των αγροτικών περιοχών και η συγκέντρωση μεγάλου πληθυσμού ανθρώπων σε πόλεις, οδηγώντας παράλληλα στην ανάπτυξή τους. Η δεύτερη συνέπεια ήταν η εξωτερική ανάπτυξη όπου μεγάλος αριθμός Ελλήνων οδηγήθηκε στο εξωτερικό προς αναζήτηση εργασίας (Δεληγιαννίδης, 2002:64).

Ο κύριος όγκος μεταναστών ήταν άνδρες και από πλευρά ηλικίας, ήταν κυρίως 15-44 ετών. Οι συγκεκριμένες ηλικίες θεωρούνται οι πιο παραγωγικές και λόγω του μεγάλου αριθμού μεταναστών αυτών των ηλικιών, η Ελλάδα στερούνταν σε μεγάλο βαθμό μεγάλο παραγωγικό κομμάτι του πληθυσμού της (Κασιμάτη, 1984:21-22).

Η ελληνική κοινωνία της εποχής ήταν πατριαρχική και εστίαζε ιδιαίτερα σε αξίες όπως η τιμή και η οικογένεια. Έχοντας κλονισθεί ο θεσμός της οικογένειας κατά τη διάρκεια του πολέμου και του εμφυλίου λόγω θανάτων και διώξεων των ανδρών, η οικογένεια έγινε το επίκεντρο της νέας πορείας που χαράζει η Ελλάδα (Λαμπίρη – Δημάκη, 188-189).

Το πρότυπο της οικογένειας όμως που επικράτησε ήταν αυτό του παρελθόντος που απέκλειε τη γυναίκα από τη δημόσια ζωή και απαιτούσε η ζωή της να βασίζεται στην ηθική και την υπακοή της στα αρσενικά μέλη της οικογένειας. Ο πατέρας και αργότερα ο σύζυγος, θεωρούνταν οι στυλοβάτες της οικογένειας και τα αδέρφια της γυναίκας ήταν υποχρεωμένα να προστατεύουν τη τιμή της. Αυτός ήταν και ο λόγος που τα αγόρια μίας οικογένειας δεν παντρεύονταν μέχρι να παντρευτεί η αδελφή τους, δηλαδή πριν σιγουρευτούν ότι την «αποκατέστησαν» συγκεντρώνοντας βέβαια και την απαραίτητη προίκα για τον γαμπρό (Λαμπίρη – Δημάκη, 189).

Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960, η κατάσταση των γυναικών ήταν απόλυτα περιορισμένη και μεγάλη σημασία δίνονταν στην ηθική της και τη σεξουαλική συμπεριφορά της, η οποία βέβαια ήταν εντελώς απαγορευμένη. Πολλά εγκλήματα «τιμής» έγιναν στην Ελλάδα από αδέρφια και πατεράδες που θεώρησαν ότι οι κόρες τους ή οι αδελφές τους «ντρόπιασαν» την οικογένειά τους.

Για να χαρακτηριστεί όμως μία γυναίκα ηθική δεν έπρεπε απλώς να μην έχει ερωτικές και σεξουαλικές σχέσεις. Έπρεπε να ακολουθεί μία σειρά κανόνων και να είναι ιδιαίτερα προσεκτική γιατί ότι ήταν αντίθετο στην οικογένειά της και την κοινωνία λάμβανε το τίτλο της «ανηθικότητας». Οι αλλαγές όμως που επήλθαν γενικότερα στην ελληνική κοινωνία είχαν ως αποτέλεσμα να γίνουν αποδεκτοί κάποιοι νεωτερισμοί με την προϋπόθεση όμως ότι εντάσσονταν στο γενικότερο σύστημα αξιών που υπήρχε. Η εκβιομηχάνιση που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα για παράδειγμα, οδήγησε τη γυναίκα στην αγορά εργασίας. Δεν είχαν όμως δικαίωμα πρόσβασης σε επαγγέλματα που θεωρούνταν «ανδρικά». Ο αποκλεισμός αυτός νομιμοποιούνταν και νομοθετικά και πέρασαν αρκετά χρόνια μέχρι οι εργαζόμενες γυναίκες να μπορέσουν να αποκτήσουν εργασιακά δικαιώματα και η νομοθεσία να τους επιτρέψει την πρόσβαση σε συγκεκριμένα ανδροκρατούμενα επαγγέλματα (Δουλκέρη, 1986:58-59).

Η νοοτροπία που επικρατούσε εκείνη την εποχή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά σε έρευνα που είχε γίνει στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 από την Ι. Λαμπίρη-Δημάκη. Η κοινωνία αντιδρούσε έντονα για την συμμετοχή στην βιομηχανία ακόμα και των άγαμων γυναικών και υπήρχαν διαπιστώσεις όπως ότι «*οι κάτοικοι θεωρούσαν τη βιομηχανική απασχόληση σαν κίνδυνο για την ηθική της κοπέλας*» (Μουσούρου, 1985:70).

Σε μία κοινωνία λοιπόν με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ήταν λογικό ο κινηματογράφος για να έχει απήχηση να ακολουθεί και αυτός τους κοινωνικούς κανόνες που υπήρχαν φροντίζοντας ώστε να μην παρεκκλίνει από αυτούς. Υπήρχαν δηλαδή θέματα που η κοινωνία προτιμούσε και θέματα που ήταν απαγορευμένα.

Το πιο σημαντικό στοιχείο του ελληνικού κινηματογράφου την υπό εξέταση περίοδο, ήταν ο λαϊκός χαρακτήρας που είχε. Η έννοια του λαϊκού στη περίπτωση του κινηματογράφου βέβαια παρέπεμπε στο είδος ψυχαγωγίας που πρόσφερε που ήταν φθηνή και συχνή, αν και είχε λαϊκά στοιχεία και στο περιεχόμενό του (Βατούγιου, 2007: 130).

Η μεγάλη απήχηση των ελληνικών ταινιών διαφαίνεται και από τον αριθμό των εισιτηρίων που έκαναν τη περίοδο 1965-1975 όπως καταδεικνύει και ο παρακάτω πίνακας:

Πίνακας 1: Εισιτήρια χειμερινών κινηματογράφων Αθηνών, Πειραιώς και Προαστίων²³

Έτος	Σύνολο	Αθήνα	Προάστια
1964-65	41.987.041	11.140.274	30.353.907
1965-66	45.036.449	10.554.324	34.042.943
1966-67	48.203.245	11.456.085	36.354.715
1967-68	46.262.154	10.854.112	35.011.128

²³ Στον πίνακα που παρατίθεται εντοπίζεται ότι οι κινηματογράφοι στα προάστια, έκοβαν πολύ περισσότερα εισιτήρια από τους κινηματογράφους του κέντρου. Γνωρίζουμε επίσης από προσωπική μας εμπειρία, ότι οι φαρσοκωμωδίες συνήθως παίζονταν στους προαστιακούς και περιφερειακούς κινηματογράφους κάτι που σημαίνει ότι τις έβλεπε πολύ μεγαλύτερο, αριθμητικά, κοινό.

1968-69	44.070.221	10.834.518	32.950.459
1969-70	41.584.784	11.179.173	30.405.611
1970-71	35.053.341	10.821.305	24.232.036
1971-72	31.604.196	10.780.034	20.824.162
1972-73	20.859.023	7.734.350	13.124.613
1973-74	19.999.909	8.271.959	11.727.950
1974-75	17.199.916	8.124.294	9.075.622

(Πηγή: Σωτηροπούλου, 1989: 59).

Ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1970 χαρακτηρίστηκε από τη μεγάλη ποικιλία των θεμάτων του αφού υπήρχαν ταινίες δραματικές, μελό, κωμωδίες, κομεντί, σάτιρες αλλά και ιστορικές (Βατούγιου, 2007: 135).

Ένα από τα είδη που επικράτησε ιδιαίτερα στον ελληνικό κινηματογράφο ήταν η φαρσοκωμωδία, ένα είδος που γεννήθηκε τη δεκαετία του 1950. Ενώ οι ταινίες αυτής της κατηγορίας δεν θεωρήθηκαν ιδιαίτερα σημαντικές από δημιουργική άποψη, εντούτοις, επικράτησαν για δύο κυρίως λόγους. Ο πρώτος ήταν οι τυποποιημένοι χαρακτήρες που είχε και που η αποδοχή τους είχε ήδη δοκιμαστεί θεατρικά και ο δεύτερος ήταν ότι αντανakλούσαν σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές εξελίξεις και αλλαγές της εποχής (Βαλούκος, 2001:526-528, Δελβερούδη, 2000:166, Δελβερούδη, 2002:57).

Η φαρσοκωμωδία σύμφωνα με την Patrice Pavis (2006) έχει ως κύρια λειτουργία την μεταφορά της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής ως αγωγός και φορέας όλων των κοινωνικών σημείων και σημαινόμενων. Ο Βαλούκος (2001:282) με τη σειρά του, θεωρεί ότι η φάρσα στον κινηματογράφο

περιλαμβάνει χοντροκομμένους αστεϊσμούς, μιμήσεις, το στοιχείο της μεταμφίεσης, την σύμπτωση των φαρσικών συγκρούσεων, την παρεξήγηση, την έμφαση στην πλοκή (ίντριγκα) και στην σωματική κίνηση ενώ η κωμωδία έχει ως στόχο της την ψυχαγωγία και την παρουσίαση ενός «καλόγουστου θεάματος».

Η ιστορική παρουσίαση της φαρσοκωμωδίας έχει έναν και σημαντικό παράγοντα να αναδείξει: την μεταφορά τους από το θεατρικό σανίδι ως θεατρικό έργο στο σελιλόιντ, δηλαδή στον κινηματογράφο. Η απουσία αισθητικής σε αυτές τις ταινίες, όπως και η απουσία αυτόνομης κινηματογραφικής δομής στο ντεκουπάζ, η ακριβής καταγραφή του τρόπου ζωής των Ελλήνων μικροαστών στα χρόνια της ανάπτυξης (1947-1963), στα χρόνια της ακμής (1964-1974) και στα χρόνια της σταδιακής παρακμής (1974-2002) με τα ανάλογα κοινωνικό-οικονομικά χαρακτηριστικά των περιόδων αυτών στην Ελλάδα, αλλά και η έντονη χρήση των φαρσικών υπερβολών (φαρσικά καμώματα), αποτελούν το περιεχόμενο της φαρσοκωμωδίας στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Αλέκος Σακελλάριος δήλωνε τα εξής σε μία τηλεοπτική του συνέντευξη σχετικά με την κινηματογραφική τεχνική της φαρσοκωμωδίας στον ελληνικό κινηματογράφο: *«....Εμείς οι παλιοί δεν γνωρίζαμε τίποτα από την κινηματογραφική τεχνική. Αγνοούσαμε ακόμα και την ονοματολογία των πλάνων. Λέγαμε στον οπερατέρ: «Θέλω ένα πλάνο από εδώ ως εδώ». Και στον μουσικό: «Εκεί που φιλιούνται, βάλε ένα βαλς. Εκεί που κυνηγιούνται βάλε ένα ταγκό»»* (Βαλούκος, 2001:526).

Με αυτό τον τρόπο γεννήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 η φαρσοκωμωδία. Αρχικά ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε για να υποτιμήσει την θεατρική κωμωδία στην συνέχεια όμως «έγινε ταυτόσημος με τις κινηματογραφικές μεταφορές της, περιγράφοντας σχηματικά το σύνολο των ελληνικών ταινιών

κωμωδίας, οι οποίες έγιναν στο χρονικό διάστημα από το 1947 έως το 1972 (Βαλούκος, 2001:526).

Ο Γεωργουσόπουλος αναφέρει για την ελληνική φαρσοκωμωδία ότι «.....Στην φάρσα δεν υπάρχουν συμπεριφορές, δεν υπάρχουν κοινωνικές καταγωγές, δεν υπάρχει ιδεολογία, εκεί πρυτανεύει ο ρυθμός, ο θεατρικός ρυθμός, δεν έχει λογική, δεν είχε χαρακτήρες σε τελευταία ανάλυση, διότι οι άνθρωποι εκεί δεν έχουν χαρακτήρα έχουν όμως συμπεριφορές και μια σειρά από νομοτελειακές για την γραφή της φάρσας διαδικασίες. Ανατροπές απροσδόκητα, μετατοπίσεις, μεταμφιέσεις, μεταμορφώσεις, όλα αυτά τα πράγματα είναι νόμιμα στην φάρσα και γοητευτικά και αυτά την καθιστούν δημοφιλή» (Γεωργουσόπουλος).

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι στη φαρσοκωμωδία γίνονταν χρήση των normal φακών και όχι ευρυγωνίων, δεν υπήρχαν ιδιαίτερες φωτιστικές διαφοροποιήσεις, η μηχανή ήταν σταθερή και υπήρχε έλλειψη travelling με αποτέλεσμα να υπάρχει σταθερή και μετωπική λήψη των σκηνών, ένα είδος κινηματογραφημένου θεάτρου δηλαδή, με επικράτηση τη νατουραλιστική- βεριστική άποψη.

Ο ομοφυλόφιλος ήρωας στον ελληνικό κινηματογράφο και ειδικά στη φαρσοκωμωδία, δεν διέφερε αισθητά από αυτόν της Ευρώπης και της Αμερικής. Τη δεκαετία του 1950 ο ομοφυλόφιλος παρουσιάζεται και αυτός σαν μία γραφική καρικατούρα με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη περίπτωση του Φίφη, τον οποίο ερμήνευε οι Σταύρος Παράβας (Χατζητρύφων, 56).

Για τον Κυριακό, στο έργο του «Διαφορετικότητα και ερωτισμός», η παρουσία συγκεκριμένων τύπων στον ελληνικό κινηματογράφο εκείνη την εποχή οφείλεται εκτός από τις κοινωνικές συνθήκες και στη λογοκρισία που υπήρχε η οποία άρθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1980 (Κυριακός, 2001:50). Με την άποψη αυτή διαφωνεί όμως ο Γεωργουσόπουλος ο οποίος,

υποστηρίζει ότι η λογοκρισία της εποχής δεν απευθυνόταν στους ομοφυλόφιλους αλλά εστίαζε σε οτιδήποτε θεωρούνταν ανήθικο είτε το εξέφραζε ομοφυλόφιλος είτε ετερόφυλος χαρακτήρας.²⁴

Το θέμα της λογοκρισίας ήταν ένα ιδιαίτερο θέμα για τον ελληνικό κινηματογράφο. Έκανε την εμφάνισή της για πρώτη φορά, με ειδικό διάταγμα, το 1927 και επικράτησε για πολλές δεκαετίες. Φαίνεται ότι η λογοκρισία ήταν γενικότερα ιδιαίτερα έντονη και με ασαφή κριτήρια ώστε να μπορεί να καλύπτει όλες τις περιπτώσεις με αποτέλεσμα πολλοί παραγωγοί να φροντίζουν ώστε τα θέματα που επέλεγαν δεν θα προκαλούσαν την επιτροπή και κατά συνέπεια, δεν θα είχαν προβλήματα (Σωτηροπούλου, 1989: 49). Το 1969 εξεδόθη το Νομοθετικό Διάταγμα 241 σύμφωνα με το οποίο, για να προβληθεί μία ταινία σε κάποια εκδήλωση εσωτερικού ή εξωτερικού έπρεπε πρώτα να εγκριθεί από την Γνωμοδοτική Επιτροπή του Υπουργείου Προεδρίας. Η Σωτηροπούλου (1989: 50) αναφέρει ότι *«Η επιτροπή εξετάζει όχι μόνο την «καλλιτεχνική και τεχνική αρτιότητα» αλλά και «εξ απόψεως συμφωνίας του περιεχομένου αυτών προς τας θρησκευτικές αντιλήψεις, τας παραδόσεις του ελληνικού λαού, το πολιτικόν και πνευματικόν επίπεδον τούτου, την δημοσίαν τάξιν και εθνικήν ασφάλειαν» (άρθρο 1, παράγραφος 2).*

Ακόμα όμως και αν δεν υπήρχε θεσμική λογοκρισία σίγουρα υπήρχε κοινωνική. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση ενός γυμνασιάρχη στη Παραμυθία της Θεσπρωτίας που κατά τη διάρκεια της προβολής της ταινίας «Μανταλένα» διέκοψε το έργο και ζήτησε να αποχωρήσουν από την αίθουσα όλοι οι μαθητές παρόλο που η ταινία είχε κριθεί κατάλληλη δι' ανηλίκους. Μάλιστα, λόγω διαφωνίας με τον επιχειρηματία, επενέβη ο Διοικητής Υποδιοίκησης της Χωροφυλακής ο οποίος συνέστησε στο γυμνασιάρχη να καταγράψει τα ονόματα των μαθητών κατά

²⁴ Προσωπική συνέντευξη που διεξαγάγαμε.

την έξοδό τους από τον κινηματογράφο ώστε να μην δημιουργηθούν προβλήματα στους υπόλοιπους θεατές (Θέματα, 1961). Η παραπάνω τακτική επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι το 1961 ο πρόεδρος του Συνεδρίου των επαρχιακών κινηματογράφων Ν. Δημακόπουλος απέστειλε υπόμνημα στον Υπουργό Παιδείας προκειμένου οι γυμνασιάρχες να σταματήσουν να παρεμβαίνουν κατά τη διάρκεια της προβολής των ταινιών (Θέματα, 1961:3-4).

Η περίοδος στην οποία υπήρχε έξαρση παραγωγής ταινιών στον ελληνικό κινηματογράφο ήταν από το 1955 μέχρι το 1975. Ο κινηματογράφος εκείνης της εποχής είναι κυρίως εμπορικός, απευθύνεται σε πλατιές μάζες και η θεματολογία του είναι ανάλογη. Σε αυτές τις ταινίες, κωμωδίες ως επί το πλείστον, η φιγούρα του ομοφυλόφιλου είναι πολύ συγκεκριμένη και στερεοτυπική. Είναι ένας τύπος που κάνει αισθητή τη παρουσία του, είτε πολύ χαρωπός που κάνει τους άλλους να γελούν, είτε κακεντρεχής που ειρωνεύεται το κατεστημένο του κάνοντας σαρκαστικά σχόλια για τα ήθη και τα έθιμα των υπολοίπων (Κυριακός, 2001:65).

Η εμφάνιση τους είναι εκκεντρική συγκριτικά με τους υπόλοιπους ήρωες, ξεχωρίζουν δηλαδή και μόνο από την εμφάνιση τους που είναι ιδιαίτερα θηλυπρεπής και ασκούν συγκεκριμένα επαγγέλματα (κομμωτής, σκηνοθέτης, μόδιστρος, αισθητικός, κα.) (Θεοδωρακόπουλος, 1982: 31).

Την εικόνα του ομοφυλόφιλου στην ελληνική φαρσοκωμωδία την αποτυπώνει χαρακτηριστικά ο Κυριακός (2001: 65): *«Οι ομοφυλόφιλοι στην ελληνική φαρσοκωμωδία εμφανίζονται κοινότοπα. Απουσιάζει η αυθεντικότητα, την αντικαθιστά το τετριμμένο (deja-vu) και το κλισέ (cliché). Επιχειρώντας να ανιχνεύσουμε την κοινοτοπία στην ομοφυλόφιλη κατάσταση, πρωτοσυναντάμε χρονολογικά τον αξιογέλαστο κίναιδο, τη*

«φτερού», τη «συκιά» της ελληνικής φαρσοκωμωδίας. Έναν τύπο εναρμονισμένο με τις συλλογικές παραστάσεις που κυκλοφορούν στην κοινότητα».

Ο Κυριακός (2001:66) επίσης υποστηρίζει ότι οι ομοφυλόφιλοι ήρωες στις κωμωδίες του ΠΕΚ δεν έχουν έντονη σεξουαλική δραστηριοποίηση : *«Όσον αφορά στις ερωτικές κινήσεις αυτών των χαρακτήρων, απουσιάζει οποιαδήποτε νύξη. Μοιάζουν πέραν του φύλου, χωρίς ορμές. Η ερωτική πρόθεση συχνά παίρνει το σχήμα του (αυτό) σαρκασμού».*

Η κωμική διάσταση που αποδίδεται στο ρόλο του ομοφυλόφιλου είναι και ο λόγος που εκείνη την περίοδο τους ομοφυλόφιλους τους παίζουν καρατερίστες και κωμικοί της εποχής όπως ο Παράβας που προαναφέρθηκε που κάνει τον ομοφυλόφιλο αλλά και τον μάγκα με το τρίκυκλο, ο Τάκης Μηλιάδης, ο Γιάννης Γκιωνάκης, ο Χρήστος Δοξαράς, ο Γιώργος Πάντζας, ο Χρόνης Εξαρχάκος, κα. (Κυριακός, 2001:66-67).

Κατά τη διάρκεια του Νέου Ελληνικού κινηματογράφου άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους και δραματικοί ομοφυλόφιλοι ήρωες με κορυφαία και πιο γνωστή ταινία, την «Άγγελος» του Γιώργου Κατακουζηνού που προβλήθηκε το 1982. Η ταινία βασίζονταν στην αληθινή ιστορία του Χρήστου Ρούσσου που τη περίοδο που προβλήθηκε η ταινία ήταν στη φυλακή εκτίοντας τη ποινή του για τη δολοφονία του συντρόφου του. Τα συναισθήματα που δημιούργησε η συγκεκριμένη ταινία στους κριτικούς κυρίως ήταν αντικρουόμενα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έλεγε ότι επέλεξε το θέμα της ομοφυλοφιλίας για «να δώσει γροθιά στο στομάχι του θεατή». Ο Νίκος Κολοβός με τη σειρά του σχολίασε ότι η ταινία δεν ήταν καταγγελία και εξοικείωσε ως ένα βαθμό το κοινό με τον ήρωα (Σολδάτος, 1991α:243).

Σήμερα η εικόνα του ομοφυλόφιλου που επικρατεί στην ελληνική τηλεόραση, το μέσο που αντικατέστησε τον

κινηματογράφο, είναι αυτή της καρικατούρας, της «αδελφής», το πρότυπο δηλαδή αυτό που υπήρχε στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο (Ζήρας, 2004:29).

Βλέπουμε λοιπόν ότι τόσο στον ξένο όσο και στον ελληνικό κινηματογράφο, η μορφή του ομοφυλόφιλου εισάχθηκε αρχικώς σε ένα συγκεκριμένο είδος, αυτό της κωμωδίας. Αυτό έγινε γιατί μέσω του γέλιου μπορούσε να γίνει ανεκτό μία μορφή σεξουαλικότητας που κοινωνικά δεν ήταν αποδεκτή. Αυτός ήταν ο λόγος που ο ομοφυλόφιλος παρουσιάζονταν στην κωμωδία ως μία στερεοτυπική φιγούρα, καρικατούρα, της οποίας πρότυπο ήταν ο θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος αποκλειστικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΜΟΦΥΛΟΦΙΛΙΑΣ

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις δεν είναι ένα εύκολο φαινόμενο. Αντίθετα, αποτελεί ένα σύνθετο φαινόμενο το οποίο αποτελείται από μία σειρά άλλων φαινομένων όπως η ψυχολογιοποίηση, οι ρόλοι, η επιρροή, κ.α. Ο λόγος που θεωρούμε ιδιαίτερα σημαντικές τις κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι διότι μπορούν να συμβάλλουν σημαντικά στην ερμηνεία μίας μειονοτικής ομάδας όπως αυτή των ομοφυλόφιλων.

5.1. Κοινωνικές αναπαραστάσεις

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις όχι μόνο υπάρχουν στη κοινωνία αλλά αποτελούν το βασικό στοιχείο της αφού βάση αυτών οι άνθρωποι διαμορφώνουν τις σκέψεις τους αλλά και τις συμπεριφορές τους.

Ο πρώτος που αναφέρθηκε στις κοινωνικές αναπαραστάσεις ήταν ο Durkheim ο οποίος, στη προσπάθειά του να διακρίνει τη συλλογική σκέψη από την ατομική αναφέρθηκε σε συλλογικές και ατομικές αναπαραστάσεις (Moscovici, 1999: 27). Τον όρο «συλλογικές αναπαραστάσεις» ο Moscovici τον αντικατέστησε με τον όρο «κοινωνικές αναπαραστάσεις» (Φίγγου, 1999:227, Μαντόγλου, 1997:13), οι οποίες έχουν σαν κύριο χαρακτηριστικό την επικοινωνία η οποία επιτρέπει τη μετατροπή του ατομικού σε συλλογικό και αντίστροφα, και γι' αυτό το λόγο μία αναπαράσταση παραμένει πάντα ως τέτοια σύμφωνα με τον Moscovici: αυτός ο σύνδεσμος με το αντικείμενο είναι ένα εσωτερικό και αναπόσπαστο μέρος του κοινωνικού συνδέσμου που θα ερμηνευτεί σε αυτό το πλαίσιο (Μαντόγλου, 1995:13-14).

Απαραίτητη για τη κατανόηση των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι η έννοια της μνήμης αφού τόσο η συλλογική όσο και η ατομική μνήμη, αποτελεί ένα σύνολο κοινωνικών αναπαραστάσεων. Η συλλογική μνήμη είναι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις που έχουν περισσότερα από ένα άτομα αναφορικά με το παρελθόν καθώς και οι αναπαραστάσεις και οι γνώσεις που έχει μια ομάδα ατόμων για κάποιο θέμα ή κάποιο φαινόμενο. Η ατομική μνήμη από την άλλη, ορίζεται ακριβώς το ίδιο αλλά αφορά μεμονωμένα άτομα. Η μνήμη λοιπόν, μαζί με την ιστορία, δηλαδή το παρελθόν, αποτελούν μέρος των κοινωνικών αναπαραστάσεων (Μαντόγλου, 2005: 53-54).

Η σημαντική σχέση μνήμης και αναπαράσταση καταδεικνύεται και από την θεωρία των Moscovici & Vignaux σύμφωνα με τους οποίους *«οι κοινωνικές αναπαραστάσεις σχηματίζονται από «θέματα». Τα «θέματα» είναι ένα σύνολο «πρωταρχικών αρχών», «δυνατών ιδεών», ισχυρών εικόνων, αρχέτυπων, βαθιά ριζωμένων στην κοινωνική μνήμη των ατόμων μιας ομάδας: «ο λόγος μας, οι πεποιθήσεις μας, οι αναπαραστάσεις μας έπονται άλλων λόγων και άλλων αναπαραστάσεων, που διαμορφώθηκαν πριν από εμάς, και από τις οποίες προέρχονται»»* (Μαντόγλου, 2005: 56).

Η Μαντόγλου (1995: 16-17) αποδέχεται τον ορισμό της Jodelet για την κοινωνική αναπαράσταση: *«Η έννοια της κοινωνικής αναπαράστασης προσδιορίζει μια μορφή ειδικής γνώσης, τη γνώση της κοινής γνώμης, της οποίας τα περιεχόμενα δηλώνουν γενετικές και λειτουργικές διαδικασίες, οι οποίες είναι κοινωνικά σφραγισμένες. Πιο πλατιά, προσδιορίζει μια μορφή κοινωνικής σκέψης.*

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι τρόποι της πρακτικής σκέψης, που προσανατολίζονται προς την επικοινωνία, την κατανόηση και τον έλεγχο του κοινωνικού, υλικού και ιδεατού περιβάλλοντος. Σαν τέτοιες παρουσιάζουν ειδικά χαρακτηριστικά

στο επίπεδο της οργάνωσης των περιεχομένων, των νοητικών εγχειρημάτων και της λογικής.

Το κοινωνικό σφράγισμα των περιεχομένων ή των διαδικασιών της αναπαράστασης πρέπει να ανάγεται στις συνθήκες και στα πλαίσια μέσα από τα οποία αναδύονται οι αναπαραστάσεις, στην επικοινωνία μέσω της οποίας κυκλοφορούν, στις λειτουργίες που χρησιμεύουν στην αλληλεπίδραση με τον κόσμο και τους άλλους».

Ένας άλλος ορισμός που δίνεται από την Μαντόγλου (2005:53) για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι ότι «αφορούν περιεχόμενα και μορφές κοινωνικά κατασκευασμένης σκέψης, που συντίθενται από ένα σύνολο απόψεων, στάσεων, πληροφοριών, πεποιθήσεων, αξιών, στερεοτύπων και εικόνων, οργανωμένων συνεκτικά.....Συνιστούν επίσης ένα κοινωνικό προϊόν που ικανοποιεί τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις αξίες της ομάδας η οποία το παρήγαγε, διασφαλίζοντας την ταυτότητα της».

Η Μαντόγλου (2005:53-54) επίσης υποστηρίζει ότι απαραίτητο στοιχείο των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι η συλλογική μνήμη.

Ο ίδιος ο Moscovici έδωσε έναν ορισμό των κοινωνικών αναπαραστάσεων το 1969 στο πρόλογο του βιβλίου της Claudine Herzlich «Sante et maladie: Analyse d' une representation sociale» αναφέροντας ότι η κοινωνική αναπαράσταση είναι «ένα σύστημα αξιών, εννοιών και πρακτικών αναφορικά με τα αντικείμενα, τις απόψεις και τις διαστάσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος που επιτρέπει όχι μόνο τη σταθεροποίηση του τρόπου ζωής των ατόμων και των ομάδων αλλά συνιστά εξίσου κι ένα εργαλείο προσανατολισμού της αντίληψης των καταστάσεων και της εκπόνησης απαντήσεων» (Leyens, 1996:30).

Έναν ακόμα ορισμό δίνει ο Moscovici στο βιβλίο του «Η εικόνα και το κοινό της» όπου αναφέρει ότι η κοινωνική αναπαράσταση «είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος γνώσης, που έχει

σαν λειτουργία τη διαμόρφωση συμπεριφορών και την επικοινωνία μεταξύ των ατόμων» (Moscovici, 1999:28).

Για τον Abric (1996: 52) «*η αναπαράσταση λειτουργεί ως ερμηνευτικό σύστημα της πραγματικότητας το οποίο διέπει τις σχέσεις των ατόμων με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον τους και κατ' αυτόν τον τρόπο θα καθορίσει τις συμπεριφορές ή τις πρακτικές τους. Η αναπαράσταση είναι ένας οδηγός δράσης, κατευθύνει τις πράξεις και τις κοινωνικές σχέσεις. Είναι ένα σύστημα προ-κωδικοποίησης της πραγματικότητας, διότι καθορίζει ένα σύνολο από προβλέψεις και προσδοκίες».*

Σύμφωνα με τον Abric (1996:61), σε κάθε αναπαράσταση υπάρχει ένας κεντρικός πυρήνας γύρω από τον οποίο είναι οργανωμένη. Ο πυρήνας είναι αυτός που καθορίζει την έννοια και της οργάνωσης της γι' αυτό είναι και βασικό μέρος της. Η λειτουργία του κεντρικού πυρήνα συνίσταται στο ότι δίνει νόημα στην αναπαράσταση (γενεσιουργό λειτουργία) και στο ότι καθορίζει τους δεσμούς που ενώνουν τα στοιχεία της αναπαράστασης (οργανωτική λειτουργία).

Γύρω από τον κεντρικό πυρήνα της αναπαράστασης υπάρχουν τα περιφερειακά στοιχεία τα οποία σχετίζονται άμεσα με αυτόν και έχουν ιεράρχηση σε σχέση με τον πυρήνα (Abric, 1996:65).

Τα περιφερειακά στοιχεία εκτός από τον ενδιάμεσο ρόλο που έχουν ανάμεσα στον πυρήνα και τη κατάσταση στην οποία εμπεριέχεται η αναπαράσταση, έχουν και τρεις λειτουργίες:

1. Η πρώτη από αυτές είναι η λειτουργία της «συγκεκριμενοποίησης». Αυτή η λειτουργία επιτρέπει η κατάσταση στην οποία λειτουργεί η αναπαράσταση να επενδύεται με κατανοητά στοιχεία και να δημιουργούν μία ιδιαίτερα ατμόσφαιρα.

2. Η δεύτερη λειτουργία είναι αυτή της «διαδικασίας ρύθμισης». Η λειτουργία αυτή προκύπτει από την εξελικτική ικανότητα των περιφερειακών στοιχείων και βοηθούν την αναπαράσταση να προσαρμοστεί στις εξελίξεις του περιβάλλοντος της.
3. Η τρίτη λειτουργία είναι της «άμυνας». Ο κεντρικός πυρήνας μίας αναπαράστασης είναι στάσιμος και δεν μεταβάλλεται και γι' αυτό το λόγο δεν δέχεται αλλαγές. Τα περιφερειακά στοιχεία προστατεύουν τον πυρήνα από τη προσέγγιση των αλλαγών αυτών (Abric, 1996:65-66).

Οι λειτουργίες των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι οι κάτωθι:

- Οι γνωστικές που επιτρέπουν την κατανόηση και την εξήγηση της πραγματικότητας
- Οι λειτουργίες ταυτότητας που καθορίζουν την ταυτότητα και επιτρέπουν τη φύλαξη της εξειδίκευσης των ομάδων
- Οι προσανατολισμού που κατευθύνουν τις συμπεριφορές και τις πρακτικές (Abric, 1996:54-55).

Μέρος της κοινωνικής αναπαράστασης θεωρούνται και τα στερεότυπα. Η Χαντζή (2006: 226) σημειώνει ότι τα στερεότυπα μπορούν να οριστούν με ποικίλους τρόπους γιατί μπορούν να εκληφθούν με δύο τρόπους: σαν ατομική αναπαράσταση ή σαν συλλογική αναπαράσταση. Βάση αυτού του διαχωρισμού η Χαντζή ορίζει τα στερεότυπα ως: *«πεποιθήσεις που έχουν τα άτομα για τα χαρακτηριστικά των μελών των κοινωνικών ομάδων και αποτελούν γνωστικές δομές ή αναπαραστάσεις που αποθηκεύονται στη μνήμη και κατόπιν ανασύρονται για να καθοδηγήσουν τις αποκρίσεις των ατόμων προς τα μέλη των στερεοτυποποιημένων ομάδων. Από την άλλη μεριά, τα στερεότυπα ως συλλογικές αναπαραστάσεις είναι οι κοινές πεποιθήσεις για τα προσωπικά χαρακτηριστικά, συνήθως*

χαρακτηριστικά προσωπικότητας, αλλά συχνά και για συμπεριφορές, μιας ομάδας ατόμων» (Χαντζή, 2006: 227).

Ο Παπαστάμος (2006: 226-227) σημειώνει ότι «τα στερεότυπα, η προκατάληψη και σε μικρότερο βαθμό η συμπεριφορά διάκρισης χρησιμοποιούνται συχνά ως ταυτόσημες έννοιες. Κρίνεται λοιπόν απαραίτητο οι έννοιες αυτές να διευκρινιστούν, γιατί, μολονότι είναι συναφείς, δεν μπορούν να θεωρούνται ταυτόσημες. Εφόσον τα στερεότυπα ορίζονται γενικά ως πεποιθήσεις, είναι σχεδόν αναπόφευκτος ο παραλληλισμός τους με το γνωστικό στοιχείο των στάσεων, στο πλαίσιο της ευρέως πλέον παραδεκτής άποψης περί των τριών στοιχείων (γνωστικό, συναισθηματικό, συμπεριφορικό) των στάσεων. Δεδομένου μάλιστα ότι η προκατάληψη ορίζεται συνήθως ως μια αρνητική στάση απέναντι στα μέλη μιας ομάδας, θεωρείται προφανής ο ισχυρισμός ότι τα στερεότυπα αποτελούν το γνωστικό στοιχείο της προκατάληψης, καθώς και ότι οι δύο έννοιες εμπίπτουν στο πλαίσιο των διομαδικών συμπεριφορών. Τέλος, η διάκριση, η οποία ορίζεται ως συμπεριφορά που δείχνει άνιση μεταχείριση ατόμων ή ομάδων βάσει της φυσικής ή κοινωνικής τους κατηγοριακής υπαγωγής, είναι φανερό ότι παραπέμπει στο συμπεριφορικό στοιχείο της προκατάληψης» (Παπαστάμος, 2006:228).

Τα στερεότυπα λοιπόν είναι ο κύριος παράγοντας δημιουργίας της προκατάληψης. Εντούτοις, μπορούν να αλλάξουν μέσω τριών μοντέλων. Το πρώτο μοντέλο είναι το «λογιστικό» κατά τη διάρκεια του οποίου το στερεότυπο αλλάζει σταδιακά κάθε φορά που μία πληροφορία που υπάρχει γι' αυτόν δεν επιβεβαιώνεται. Το δεύτερο μοντέλο είναι αυτό της «μεταστροφής» που περιλαμβάνει τη ριζική αλλαγή του στερεότυπου όταν γίνει συνάντηση με κάποια περίπτωση που το διαψεύδει. Τέλος, το τρίτο μοντέλο είναι αυτό των «υποτύπων»,

δηλαδή της δημιουργίας υποτύπων σε μία στερεοτυπική ομάδα με διαφορετικές συμπεριφορές ανάμεσα τους, κάτι που θα οδηγήσει στην απόλεια του στερεότυπου (Χαντζή, 2006: 249-250).

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις σχηματίζονται μέσα από δύο διαδικασίες, την αντικειμενοποίηση και την επικέντρωση. Η αντικειμενοποίηση μετατρέπει την αναπαράσταση *«σε απλοποιημένη σχηματική εικόνα και τη συνοψίζει σε μερικές έννοιες, γίνεται κοινά κατανοητή και αποδεκτή, γίνεται κοινωνική αναπαράσταση»* (Μαντόγλου, 1995:20). Η επικέντρωση ενσωματώνει ένα άγνωστο αντικείμενο *«σε ένα οικείο δίκτυο κατηγοριών, με σκοπό τη κατανόηση και την εξήγηση του»* (Μαντόγλου, 1995:20-21).

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις λοιπόν είναι μία σύνθετη σειρά φαινομένων οι οποίες βοηθούν στην κατανόηση του τρόπου που οι άνθρωποι σκέφτονται και δρουν σε σύνδεση πάντα με τη κοινωνία.

5.2.Οι ρόλοι

Ο όρος «ρόλος» που χρησιμοποιείται στην κοινωνιολογία δεν είναι δική της ανακάλυψη. Είναι ένας όρος που η έννοια του και η παρουσία του διαφοροποιούνται στο παρελθόν αλλά το δάνειο στην κοινωνιολογία έγινε από το ευρωπαϊκό θέατρο (Σαρρή, 1995: 178-179).

Ο ρόλος λοιπόν είναι αυτό που ο άνθρωπος υιοθετεί προκειμένου να το παρουσιάσει στη κοινωνία και στις περισσότερες περιπτώσεις είναι η προσπάθεια δημιουργίας μίας θετικής εικόνας για τον εαυτό μας στους άλλους. Στη περίπτωση δε της ομοφυλοφιλίας, η μεγάλη τους πλειοψηφία προσπαθεί να υιοθετήσει τον ρόλο του ετερόφυλου γιατί αυτός είναι ο κοινωνικά αποδεκτός.

Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις, αν και εξαιρετικά σπάνιες, που η ομοφυλοφιλία όχι μόνο δεν διατηρείται μυστικό αλλά υιοθετείται σαν ιδιότητα από ανθρώπους που δεν την κατέχουν στη πραγματικότητα, για άλλους λόγους. Σύμφωνα με τον Goffman, ο κάθε άνθρωπος υιοθετεί ένα ρόλο για να παρέχει στους υπόλοιπους ανθρώπους πληροφορίες για το άτομο του και να επικοινωνήσει μαζί τους. Αυτό συνήθως γίνεται στη περίπτωση των επαγγελματιών όπου οι ρόλοι είναι στερεοτυπικοί. Γνωρίζουμε λοιπόν ότι αν κάποιος είναι γιατρός θα πρέπει να είναι σοβαρός και μετρημένος και στη περίπτωση που φέρεται ανόητα θ' αρχίσουμε να αμφιβάλλουμε για το αν πραγματικά είναι γιατρός ή όχι γιατί αναμένουμε μία συγκεκριμένη συμπεριφορά.

Τα άτομα που παίζουν ρόλους διαχωρίζονται σε πολλές κατηγορίες. Μία από αυτές είναι ο ερμηνευτής ο οποίος υιοθετεί συνειδητά ένα ρόλο θέλοντας να εξυπηρετήσει δικούς του σκοπούς. Σε αυτή τη περίπτωση, ο ερμηνευτής καθοδηγεί αυτά που το κοινό πιστεύει με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετούν τους δικούς του σκοπούς χωρίς να ενδιαφέρεται για την αντίληψη που οι άλλοι θα σχηματίσουν γι' αυτόν ή για την πραγματικότητα (Goffman, 2006:73-74).

Στη περίπτωση του ομοφυλόφιλου, γνωρίζοντας τη πλειοψηφία των αντιδράσεων που μπορεί να υπάρχουν στο κοινωνικό και οικογενειακό περιβάλλον και οι οποίες συνήθως είναι αρνητικές, δημιουργούνται εύλογα ερωτήματα για τους λόγους που κάποιος μπορεί να υιοθετήσει ένα τέτοιο ρόλο αν στη πραγματικότητα είναι ετερόφυλος.

Ένας λόγος είναι η επαγγελματική αποκατάσταση. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος ο οποίος έχει ένα επάγγελμα στο οποίο ασχολείται αποκλειστικά με γυναίκες, για να μην προκαλέσει τη ζήλεια των συζύγων τους προσποιείται τον ομοφυλόφιλο ώστε να τον θεωρούν ακίνδυνο. Σε αυτή τη περίπτωση, το άτομο όχι

μόνο δεν είναι ειλικρινής κατά την υιοθέτηση του ρόλου του αλλά μπορεί να χαρακτηριστεί και «κυνικός» αφού υιοθετεί όλα τα μέσα για να πετύχει το σκοπό του χωρίς να προβληματίζεται για το γεγονός ότι τους ξεγελά όλους για το ποιος πραγματικά είναι. Ο Goffman αναφέρει πως *«...ο κυνικός, με όλη την αντιεπαγγελματική του ευχαρίστηση από την μασκαράτα του, βιώνοντας ένα είδος χαιρέκακης πνευματικής επιθετικότητας επειδή είναι σε θέση να «παίζει» κατά βούληση με κάτι που το κοινό του είναι υποχρεωμένο να παίρνει στα σοβαρά»* (Goffman, 2006:74).

Ο όρος «κυνικός» δεν χρησιμοποιείται από τον Goffman με την κυριολεκτική έννοια του όρου, δηλαδή με την έννοια ενός ανθρώπου αδίστακτου που κάνει τα πάντα για το συμφέρον τους. Τον όρο τον χρησιμοποιεί για να τον διακρίνει από τον «ειλικρινή», τον ερμηνευτή δηλαδή που και ο ίδιος πιστεύει στην εντύπωση που δημιουργεί με τον ρόλο του εκτός από το κοινό του.

Το γεγονός ότι ο όρος «κυνικός» δεν χρησιμοποιείται με την κυριολεκτική έννοια του όρου αναδεικνύεται και από το ότι ο Goffman διακρίνει αυτού του είδους τους ερμηνευτές σε δύο κατηγορίες. Η μία αποτελείται από αυτούς που όντως ερμηνεύουν έναν ρόλο για το προσωπικό τους συμφέρον. Υπάρχει όμως και μία άλλη κατηγορία «κυνικών» που ξεγελούν το κοινό τους γιατί αυτό το επιδιώκει²⁵ (Goffman, 2006:74).

²⁵ *«Γνωρίζουμε ότι στον τομέα των υπηρεσιών, επαγγελματίες που κατά τα άλλα είναι ειλικρινείς αναγκάζονται μερικές φορές να παραπλανούν τους πελάτες τους επειδή οι ίδιοι οι πελάτες δείχνουν να το ζητάνε με την καρδιά τους. Γιατροί που οδηγούνται στη χορήγηση πλασέμπο, βενζινοπώλες που κάνουν τη χάρη σε αγχώδεις γυναίκες οδηγούς να ελέγχουν και να ξαναελέγχουν στωικά την πίεση στα λάστιχα, υπάλληλοι υποδηματοπωλείων που πουλάνε στην πελάτισσα το παπούτσι που της κάνει, λέγοντας της πως είναι όποιο νούμερο θέλει εκείνη ν' ακούσει- όλοι αυτοί είναι κυνικοί*

Σε αυτές τις περιπτώσεις, ανάλογα με τον ρόλο που υιοθετεί ο άνθρωπος μεταβάλλονται και τα χαρακτηριστικά του. Ένας άνθρωπος που υιοθετεί το ρόλο του ομοφυλόφιλου για επαγγελματικούς λόγους για παράδειγμα όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ενδέχεται στη πραγματική του ζωή να τον απορρίπτει αφού για παράδειγμα μπορεί στην εργασία του να θεωρείται ομοφυλόφιλος αλλά παράλληλα να έχει σχέσεις με κάποια γυναίκα. Στον επαγγελματικό του χώρο λοιπόν ο ρόλος που έχει υιοθετήσει θα φέρει άλλα χαρακτηριστικά όπως αμφίεση, ομιλία, εκφράσεις, κλπ., ενώ στη προσωπική του ζωή άλλα χαρακτηριστικά ώστε να συνάδουν με το ρόλο που υιοθετεί στη κάθε περίπτωση (Goffman, 2006:79-80).

Ο Goffman σημειώνει επίσης ότι η μεταβολή των χαρακτηριστικών είναι λογική από την άποψη ότι το κοινό περιμένει η εμφάνιση να ταιριάζει με τον ρόλο, δηλαδή να υπάρχει «συνέπεια μεταξύ εμφάνισης και τρόπου, που θα επιβεβαιώνει τις εντυπώσεις μας» (Goffman, 2006:80).

Στη περίπτωση του ανθρώπου που προσποιείται, για τους λόγους που αναφέρθηκαν, και δεν είναι ομοφυλόφιλος, αναφερόμαστε σε «έκτακτο» ερμηνευτή, σε έναν άνθρωπο που σε κάποιες περιπτώσεις υιοθετεί ένα ρόλο που κάποιοι άλλοι, οι «τακτικοί» ερμηνευτές και στη συγκεκριμένη περίπτωση οι πραγματικοί ομοφυλόφιλοι, υιοθετούν μόνιμα. Ο «τακτικός» ερμηνευτής δεν διατηρεί το ρόλο που υιοθετεί μόνιμα αλλά μόνο για λίγες φορές και μετά επανέρχεται στον ρόλο που έχει συνήθως. Για να γίνει πιο διακριτή η διαφορά ανάμεσα στον «τακτικό» και «έκτακτο» ερμηνευτή ο Goffman παραθέτει το εξής παράδειγμα: *«Αν, για παράδειγμα, ένα γραφείο κηδειών σκοπεύει να μην κλείσει, τότε οι ρόλοι του διευθυντή, του οικείου που*

ερμηνευτές που τα ακροατήρια τους δεν τους επιτρέπουν να είναι ειλικρινείς» (Goffman, 2006:74).

πενθεί, και του εκλιπόντα, πρέπει να ερμηνεύονται τακτικά. Όμως ανάμεσα σ' αυτούς τους τακτικά ερμηνευόμενους ρόλους, μόνον ο διευθυντής θα είναι τακτικός ερμηνευτής. Ο οικείος πενθών, ενδέχεται να παίξει τον ίδιο ρόλο και σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις, αλλά σίγουρα ο ρόλος του εκλιπόντα δεν ερμηνεύεται παρά μόνο μια φορά από κάθε άτομο» (Goffman, 1996: 175).

Το θέμα του ρόλου εξετάζει και ο Ν. Χρηστάκης (2006:199) αναφέροντας ότι λειτουργικά, *«ο ρόλος είναι ένα σύνολο συμπεριφορών που «επιβάλλονται» ανάλογα με τις «συνθήκες»»*. Ο ολοκληρωμένος ορισμός που αποδίδει στον ρόλο είναι: Ρόλος λοιπόν θεωρείται το σύνολο των προτύπων που συνδέονται με μια δεδομένη θέση, συμπεριλαμβανομένων των στάσεων, των αξιών και των συμπεριφορών που η κοινωνία αποδίδει στα άτομα μιας θέσης. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι η κοινωνική θέση είναι το σύνολο των συμπεριφορών που καθένας νομίμως περιμένει από τους άλλους και ο ρόλος είναι το σύνολο των συμπεριφορών που οι άλλοι νομίμως περιμένουν από αυτόν. Πάντα από την οπτική γωνία του υποκειμένου, οι θέσεις του προσδίδονται ανάλογα με την ηλικία του, το φύλο του, την ένταξη του σε μια οικογένεια κ.λπ., ενώ οι ρόλοι τους οποίους μαθαίνει αποτελούν συνάρτηση του τι είναι (παρούσα θέση), του τι θα είναι (μελλοντική θέση) και, βέβαια, του τι το ίδιο ή οι άλλοι νομίζουν, ελπίζουν ή φαντασιώνουν ότι θα είναι (Χρηστάκης, 2006:202).

Ο Χρηστάκης (2006:204) επίσης αναφέρει ότι στη περίπτωση που οι ρόλοι ή τα στοιχεία τους που θα υιοθετήσει ένα άτομο δεν συνδυαστούν και με προσωπικά του στοιχεία, τότε το άτομο υιοθετεί έναν ψυχοκοινωνικό τύπο. Ένας από αυτούς τους τύπους είναι ο «στερεοτυπικός ρόλος», ένα είδος «κοινωνικής βιτρίνας» σύμφωνα με το οποίο ο άνθρωπος αναγκάζεται να υιοθετήσει έναν

αταίριαστο γι' αυτόν ρόλο προκειμένου να συμμορφωθεί με την κοινωνική κατάσταση.

Σύμφωνα με τον Νεοκλή Σαρρή, οι ρόλοι που κάθε άτομο καλείται να υιοθετήσει αναθέτονται από την κοινωνία και σύμφωνα με τις επιταγές της και τους κανόνες της, ο άνθρωπος προσαρμόζει στις απαιτήσεις τις «μιμικές του κινήσεις και τις χειρονομίες». Σε σχέση με το θέατρο, ο Σαρρής υποστηρίζει ότι υπάρχει μία διαβαθμιστική διαφορά και όχι ουσιαστική: η διαφορά έγκειται στο ότι η κοινωνική ζωή είναι ένα θεατρικό έργο, ενώ η θεατρική αναπαράσταση είναι μια αναπαράσταση της κοινωνικής ζωής (Σαρρής, 1995: 103).

Και οι ηθοποιοί όμως, τόσο του θεάτρου όσο και της κοινωνίας, έχουν μία ομοιότητα ανάμεσα τους και αυτή είναι η ελευθερία που έχουν. Οι κοινωνικοί ρόλοι μπορούν λοιπόν να έχουν μεγαλύτερους ή μικρότερους περιορισμούς στην ελευθερία τους. Το ίδιο συμβαίνει όμως και με τους θεατρικούς ρόλους αφού το κλασικό κείμενο περιορίζει έναν ηθοποιό σημαντικά ενώ άλλα είδη θεάτρου επιτρέπουν ακόμα και τον αυτοσχεδιασμό εκτός κειμένου (επιθεώρηση, ελαφρό θέατρο, κ.α.). (Σαρρής, 1995: 103-104).

Από τη σύνδεση με τη θεατρική ορολογία προκύπτουν και οι όροι ρόλοι «σε εξέλιξη» και ρόλοι «σε συντήρηση» οι οποίοι με τη σειρά τους συνδέονται με το βαθμό της ελευθερίας. Στη πρώτη περίπτωση αναφερόμαστε σε ρόλους οι οποίοι πιο αυθόρμητοι άρα εξελίσσονται, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, αναφερόμαστε σε ρόλους οι οποίοι έχουν περιορισμούς, όπως για παράδειγμα οι κλασικοί ρόλοι, που θεωρούνται πιο συντηρητικοί (Σαρρής, 1995: 179).

Αυτό σημαίνει ότι ο άνθρωπος εμπεριέχει και στη καθημερινότητα του θεατρικά στοιχεία αφού *«ένα άτομο σε συνήθειες καταστάσεις έχει τρόπους με τους οποίους παρουσιάζει*

τον εαυτό του και τη δραστηριότητα του στους άλλους, έχει τρόπους με τους οποίους κατευθύνει και ελέγχει την εντύπωση που σχηματίζουν οι άλλοι γι' αυτόν και για ότι μπορεί ή δεν μπορεί να κάνει ακόμη και όταν τα υποστηρίζει δημόσια ότι θα τα πράξει: λόγου χάρη «θα σε σκοτώσω», ή «θα θυσιάσω για σένα». Αυτό το υποκριτικό παράδειγμα αποτελεί το σκελετό της καθημερινής ζωής» (Σαρρής, 1995: 108).

Ο Νεοκλής Σαρρής (1995: 104) υποστηρίζει ότι οι κοινωνικοί ρόλοι εκτιμούνται ιδιαίτερα από την κοινωνία γιατί θέτουν περιορισμούς στην συμπεριφορά και την ελευθερία των ανθρώπων. Μέρος του ρόλου αποτελεί και η εμφάνιση η οποία μπορεί να καθορίσει, μαζί με τους τρόπους, την αντίδραση της κοινωνίας προς ένα άτομο. Η εμφάνιση λοιπόν μπορεί να καθορίσει τη συμπεριφορά ενός ανθρώπου και να υποδηλώσει στη κοινωνία έναν συγκεκριμένο ρόλο (Σαρρής, 1995: 115-116).

Υπάρχουν λοιπόν μία σειρά αμφιέσεων που η κοινωνία αποδέχεται ως ορθές ανάλογα με τα πρότυπα που αυτή έχει θέσει. Και ο άνθρωπος όμως με τη σειρά του έχει συνηθίσει μέσω της αμφίεσης να κάνει παρουσίαση του εαυτού του και να παρέχει στοιχεία για την προσωπικότητα του (Σαρρής, 1995: 119).

Η αμφίεση δεν είναι χρήσιμη μόνο για την δήλωση στη κοινωνία αλλά και για το ίδιο το άτομο. Η αμφίεση είναι το μέσο με το οποίο ο άνθρωπος διατηρεί ή μεταλλάσσει μία κοινωνική ταυτότητα όπως για παράδειγμα η περίπτωση του κοινωνικού φύλου όπου μέσω της αμφίεσης το άτομο δηλώνει αν ανήκει στη κατηγορία άνδρας ή γυναίκα (Σαρρής, 1995: 126).

Στην αμφίεση συμπεριλαμβάνονται και εξαρτήματα, από κοσμήματα μέχρι τη μηχανή ξυρίσματος για παράδειγμα. Στην βελτίωση ή την αλλαγή της εμφάνισης συμβάλλουν βέβαια και μία σειρά επαγγελματιών που ασχολούνται με αυτή και όλα αυτά αποτελούν τα εξαρτήματα (identity kits) με τα οποία ο άνθρωπος

μπορεί να συντηρήσει ή να αλλάξει τη κοινωνική του ταυτότητα (Σαρρή, 1995: 129).

Οι μόνοι που δεν μπορούν να διατηρήσουν με αποτελεσματικότητα το ρόλο τους είναι αυτοί που σύμφωνα με την κοινωνία, πάσχουν από μία διανοητική ασθένεια. Έτσι, πράττουν παράλογα και ανάρμοστα και δεν υιοθετούν τον ρόλο που πρέπει σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα. Ένα από αυτά τα πρόσωπα που υιοθετεί ακατάλληλο ρόλο είναι ο ομοφυλόφιλος. Για την ελληνική κοινωνία ένας ομοφυλόφιλος είναι κάποιος που δεν συμβαδίζει με τη κοινωνία και είναι «ανώμαλος». Για να έχει αυτές τις ιδιότητες και να μην τις απορρίπτει προκειμένου να εναρμονιστεί με τη κοινωνία, αυτή θεωρεί πως πάσχει από κάποια διανοητική ασθένεια, κοινώς «έχει πρόβλημα» γι' αυτό συμπεριφέρεται με αυτό τον τρόπο και αντικοινωνικά. Πιο συγκεκριμένα, *«ο ομοφυλόφιλος για παράδειγμα, είναι ένας παίκτης ακατάλληλου ρόλου. Και στην κοινωνία μας πολλοί Έλληνες αισθάνονται ότι ο ομοφυλόφιλος παίζει λανθασμένο γενετήσιο ρόλο αποδίδοντας σ' αυτόν «αντικοινωνική ιδιότητα» ή μια «ανωμαλία». Κατά συνέπεια με το να συμπεριφέρεται κάποιος ακατάλληλα τίθεται σε κάποια αντίστοιχη διανοητική υποβάθμιση»* (Σαρρή, 1995: 132-133).

Από τα παραπάνω αναδεικνύεται ότι ο ρόλος σχετίζεται με κανόνες και πρότυπα που η κοινωνία θεωρεί ότι είναι τα κυρίαρχα και στη περίπτωση που δεν τηρηθούν θα υπάρχουν και οι ανάλογες κυρώσεις. Στη περίπτωση των ομοφυλόφιλων δε, κάτι τέτοιο μπορεί να θεωρείται βέβαιο από τη στιγμή που αποτελούν κοινωνική μειονότητα και ο μόνος τρόπος αποδοχής τους είναι η άσκηση επιρροής.

5.3.Κοινωνική και μειονοτική επιρροή

Η παρέκκλιση έχει διαφορετικούς ορισμούς ανάλογα με το πεδίο στο οποίο εφαρμόζεται. Γενικότερα ως παρέκκλιση θεωρείται ότι διαφέρει από τον μέσο όρο και από το κοινωνικά αποδεκτό ως φυσιολογικό.

Μία από τις πιο συνηθισμένες θεωρήσεις της παρέκκλισης είναι αυτή που την ορίζει με βάση την παθολογία θεωρώντας την ως ένα είδος ασθένειας, σωματικής αλλά κυρίως διανοητικής όπως στη περίπτωση των ομοφυλόφιλων και των τοξικομανών. Υπό αυτή την έννοια, θεωρούνται ασθένειες κάποιες παρεκκλίσεις ακριβώς γιατί είναι παρεκκλίσεις και δεν εμπεριέχονται στους κυρίαρχους κοινωνικούς κώδικες: *«Η ομοφυλοφιλία είναι αρρώστια γιατί η ετεροφυλία είναι ο κυρίαρχος κανόνας. Το διαζύγιο είναι αρρώστια γιατί σηματοδοτεί την αποτυχία του γάμου.....»*(Becker, 2000: 56).

Η παρέκκλιση θεωρείται από τη πλειοψηφία ως ένα μειονέκτημα της μειοψηφίας και ως πρόβλημα για την πραγμάτωση των στόχων της πλειοψηφίας (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:18, Moscovici, 1989: 261). Οι άνθρωποι που έχουν παρεκκλίσεις είναι δεδομένο ότι δεν θεωρούνται μέλη της πλειοψηφίας και είναι σύμφωνα με τον Moscovici *αλλότριοι*, δηλαδή, *«πρόκειται για «ανομιστικά» άτομα ή ομάδες που ποδοπατούν γενικά αποδεκτές κρίσεις, πρότυπα συμπεριφοράς και κανόνες χωρίς να υιοθετούν τίποτα. Με λίγα λόγια, εκφράζουν την αντίθεση τους χωρίς όμως να προτείνουν κάτι άλλο. Παραβιάζουν τους κανόνες αλλά δεν επινοούν κάποιους άλλους στη θέση τους. Αποδιοργανώνουν χωρίς να οργανώνουν. Χαρακτηρίζονται από μια ακραία ή υπερβολική απόλαυση πραγμάτων που η κοινωνία ανέχεται σε μικρές δόσεις αλλά απαγορεύει σε μεγάλες»* (Moscovici, 1989: 263).

Την ίδια στιγμή όμως, τα άτομα με παρεκκλίσεις που συνιστούν μία μειονότητα έχουν και θετική συμβολή αφού η αλλαγή και η προσαρμογή που συντελείται σε μία κοινωνία πηγάζει κυρίως από τις ενεργές μειονότητες (Moscovici, 1989:262).

Ο Moscovici (1989:264) επίσης εξηγεί με ποιο τρόπο μπορεί να γίνει ο ορισμός μίας μειονότητας: *«Μπορούμε να ορίσουμε μια μειονότητα από την αντινομιστική θέσης της ή από την αριθμητική της κατωτερότητα· ωστόσο ο ακριβέστερος καθορισμός της γίνεται όταν παίρνονται υπόψη και οι δύο αυτοί παράγοντες. Ούτε μόνο οι θέσεις που υιοθετεί μια μειονότητα ούτε μόνο το πλήθος της είναι επαρκή στοιχεία για τον καθορισμό της».*

Το φαινόμενο της κοινωνικής επιρροής δεν είναι απλώς η επιρροή που ασκεί το ένα άτομο στο άλλο αλλά ο τρόπος που ένα άτομο ή μία ολόκληρη κοινωνική ομάδα προσπαθεί να επηρεάσει και να αλλάξει τις κοινωνικές στάσεις, απόψεις, αντιλήψεις και αναπαραστάσεις ενός άλλου ατόμου ή μίας ολόκληρης κοινωνικής ομάδας. Πιο συγκεκριμένα, οι Παπαστάμου & Μιούνου (2001:38) υποστηρίζουν ότι οι διαδικασίες της κοινωνικής επιρροής *«διέπουν τις τροποποιήσεις (ή τις αναδομήσεις) των αντιλήψεων, των εκτιμήσεων, της γνώμης, της συμπεριφοράς κ.λπ. που παρατηρούνται (και μετρώνται με ειδικές τεχνικές) στο επίπεδο ατόμων (ή ομάδων), καθώς και τους μετασχηματισμούς που απορρέουν από τη γνώση την οποία έχουν για τις αντιλήψεις, τις εκτιμήσεις, τη γνώμη, τη συμπεριφορά άλλων ατόμων (ή ομάδων)».*

Η κοινωνική επιρροή των μειονοτήτων χαρακτηρίζεται κυρίως από δύο θεωρητικά μοντέλα τα οποία όμως είναι και αλληλοσυγκρουόμενα. Το πρώτο θεωρητικό μοντέλο, το αποκαλούμενο και «λειτουργικό», είναι το κυρίαρχο στη κοινωνική ψυχολογία. Σύμφωνα με το λειτουργικό μοντέλο, τα

κοινωνικά συστήματα δεν έχουν καμία ιστορική προοπτική και κατά συνέπεια, μπορούν να θεωρηθούν δεδομένα. Επίσης, τα κριτήρια που υπάρχουν σε αυτό το μοντέλο οδηγούν τους ερευνητές να θεωρούν την κανονικότητα, σύμφωνα με τους κοινωνικούς όρους, ως λειτουργική ενώ τη παρέκκλιση ως μη λειτουργική. Το λειτουργικό μοντέλο είναι αυτό που εξασφαλίζει ότι υπάρχει ο ανάλογος κοινωνικός έλεγχος που εξασφαλίζει ότι οι ανταλλαγές που υπάρχουν είναι σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:45-46).

Το δεύτερο θεωρητικό μοντέλο, το οποίο έρχεται πλήρως σε σύγκρουση με το πρώτο, είναι το αποκαλούμενο «γενετικό». Στο γενετικό μοντέλο υποστηρίζεται ότι αντίθετα από το λειτουργικό μοντέλο, τα κοινωνικά συστήματα δεν είναι απόλυτα αλλά αποτελούν δημιούργημα της αναμέτρησης και της διαπραγμάτευσης των κοινωνικών φορέων. Οι ανταλλαγές που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτούς τους φορείς, παρ' όλες τις κοινωνικές διαφοροποιήσεις που μπορεί να υπάρχουν, έχουν ως βασικό στοιχείο την αμοιβαιότητα, κάτι που προσδίδει σε όλους τους φορείς την ασφάλεια ότι θα μπορούν να ενεργήσουν πάνω στο σύστημα. Η διαπραγμάτευση λοιπόν των κοινωνικών φορέων είναι αυτή που καθορίζει τι είναι κανονικό και τι παρέκκλιση επιτρέποντας στη δεύτερη να προσαρμοστεί αλλά και να δημιουργήσει καινοτομίες που θα επιβάλλει στο σύστημα (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:48).

Η μειονοτική επιρροή θεωρείται ένα δεδομένο φαινόμενο. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι ο τρόπος που επιτυγχάνεται από τη στιγμή που δεν μπορεί να βασιστεί σε κάποια εξουσία. Για τον Moscovici, η μειονοτική επιρροή μπορεί να επιτευχθεί μέσω της θεωρίας της σταθερότητας της συμπεριφοράς την οποία ο Moscovici περιγράφει ως εξής: *«το είδος συμπεριφοράς είναι μια καινούργια αλλά παρ' όλα αυτά οικεία έννοια. Παραπέμπει στην*

οργάνωση της συμπεριφοράς και της γνώμης, στην ανέλιξη και στην ένταση της έκφρασης τους, με άλλα λόγια στη «ρητορική» τους. Οι συμπεριφορές αυτές καθαυτές, όπως και οι ήχοι μιας γλώσσας, θεωρούμενες καθεμιά ξεχωριστά, δεν έχουν χαρακτηριστικά δική τους σημασία. Μόνο σε συνάρτηση με τις προθέσεις του ατόμου ή της ομάδας –πομπού, ή σύμφωνα με την ερμηνεία εκείνων στους οποίους απευθύνονται, μπορούν να λάβουν μια σημασία και να προκαλέσουν μια αντίδραση»....«Το πρόσωπο ή και η ομάδα που υιοθετούν ένα από αυτά τα είδη πρέπει, αν θέλουν να αναγνωριστεί αυτό το είδος κοινωνικά και να αποκτήσει μια κοινωνική ταυτότητα, να πληρούν τις ακόλουθες τρεις προϋποθέσεις:

α. Να έχουν συνείδηση της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην εσωτερική κατάσταση και στα εξωτερικά σήματα που χρησιμοποιούν. Η βεβαιότητα εκδηλώνεται με έναν καταφατικό πιστευτό τόνο· η πρόθεση τους, για παράδειγμα, να μην κάνουν παραχωρήσεις εκφράζεται από τη σταθερότητα της κατάλληλης συμπεριφοράς.

β. Να χρησιμοποιούν σήματα με συστηματικό και σταθερό τρόπο ώστε να αποφύγουν την πιθανότητα παρανόησης από τον δέκτη.

γ. Να διατηρούν τις ίδιες σχέσεις μεταξύ συμπεριφοράς και σήμανσης καθ' όλη τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης, να εξασφαλίσουν, με άλλα λόγια, ότι οι λέξεις δεν έχουν αλλάξει νόημα όσο διαρκεί η αλληλεπίδραση.

Αυτοί οι συμβατικοί τρόποι οργάνωσης της συμπεριφοράς στην κοινωνική αλληλεπίδραση σκοπεύουν να δώσουν στην άλλη ομάδα ή στο άλλο άτομο πληροφορίες σχετικά με τη θέση και το κίνητρο του ατόμου ή της ομάδας που βρίσκεται στην αρχή της αλληλεπίδρασης» (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:49-50).

Η σταθερότητα βοηθά την μειονότητα που είναι ενεργή να δημιουργήσει ένα νέο μοντέλο το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τα

πρότυπα που κυριαρχούν κοινωνικά. Η μειονότητα λοιπόν, μέσω της σταθερότητας έχει την εξουσία να δημιουργεί σύγκρουση γιατί όχι μόνο δεν συμβιβάζεται αλλά μπλοκάρει και τους κοινωνικούς φορείς που εκφράζουν τα κυρίαρχα πρότυπα. Το αποτέλεσμα είναι οι φορείς που κυριαρχούν και κατέχουν την εξουσία να αναγκαστούν να μεγαλώσουν ακόμα περισσότερο την άρνηση τους ή να προσεγγίσουν την μειονότητα αναγνωρίζοντας τις θέσεις της (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:54-55). Παρόλο που η σταθερότητα μπορεί να χαρακτηριστεί ως στενοκεφαλιά, εντούτοις είναι ο μόνος τρόπος για την μειονότητα να μετατρέψει το στίγμα που υπάρχει γι' αυτή σε πλεονέκτημα (Moscovici, 1989:287).

Οι λόγοι που η μειονοτική επιρροή επιτυγχάνεται μέσω της σταθερότητας είναι οι κάτωθι:

- 1. «Επειδή η σταθερότητα της συμπεριφοράς εκφράζει μια ακλόνητη πεποίθηση σε συνθήκες που συνήθως χαρακτηρίζονται από αβεβαιότητα.*
- 2. Επειδή δημιουργεί την εντύπωση ότι προτείνεται μια συγκεκριμένη εναλλακτική λύση.*
- 3. Επειδή όποιος επιδεικνύει μια τέτοια συμπεριφορά δεν μοιάζει μόνο σίγουρος για τον εαυτό του, αλλά εγγυάται επίσης ότι μια συμφωνία μαζί του θα εξασφαλίσει, στην ομάδα, μια σταθερή κοινωνική συναίνεση διάρκειας.*
- 4. Επειδή η σταθερότητα συμπεριφοράς ανταποκρίνεται στη γενική επιθυμία υιοθέτησης απόψεων και κρίσεων σχετικά σαφών και απλών, οι οποίες θα είναι σε θέση να περιγράψουν τον περιβάλλοντα κόσμο χωρίς αμφιβολίες και αβεβαιότητες» (Παπαστάμος, 1989β: 266).*

Οι αναλυτές των μειονοτήτων και της επιρροής έχουν εντοπίσει μία διαφοροποίηση που υπάρχει στον όρο «πλειοψηφία» και πιο συγκεκριμένα, ότι δεν αποτελείται από μία ενιαία ομάδα αλλά από

δύο ξεχωριστές κοινωνικές οντότητες. Η μία ομάδα από αυτές είναι η εξουσία η οποία δημιουργεί τους κοινωνικούς κανόνες και η άλλη ομάδα είναι ο πληθυσμός ο οποίος δέχεται αυτά που ορίζει η εξουσία και τα αφομοιώνει αντίθετα από τις μειονότητες. Ο πληθυσμός που αλλιώς ονομάζεται και «σιωπηλή πλειοψηφία» είναι ένα σύνθετο σύστημα ομάδων με διαφορετικές σχέσεις με την εξουσία κάτι που διαφοροποιεί και την ευαισθησία που έχουν που έχουν προς τις επιρροές της μειονότητας. Έτσι, κάποιες από τις ομάδες που αποτελούν τον πληθυσμό μπορούν να έχουν έναν πιο ισχνό δεσμό με την εξουσία και να είναι πιο δεκτική στη καινοτομία αλλά και αντιστρόφως (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:68-69).

Θα πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι με τον όρο εξουσία νοείται όχι μόνο η θεσμική αλλά και η κυρίαρχη κοινωνική ομάδα σε ένα κοινωνικό σύστημα. Οι σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στην εξουσία, τον πληθυσμό και την μειονότητα είναι οι κάτωθι:

α. Μεταξύ «εξουσίας» και πληθυσμού, η εξουσία (ή οποιαδήποτε άλλη μορφή κυριαρχίας) αποτελεί τη βάση της σχέσης που δημιουργείται.

β. Μεταξύ «εξουσίας» και μειονότητας οι σχέσεις είναι καθαρά ανταγωνιστικές.

γ. Οι σχέσεις κοινωνικής επιρροής χαρακτηρίζουν κυρίως τους δεσμούς που εγκαθιδρύονται ανάμεσα στη μειονότητα και στον πληθυσμό» (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:73, Παπαστάμος, 1989β: 284).

Η επιρροή της εξουσίας στον πληθυσμό ασκείται μέσω της καταστολής η οποία όμως μπορεί να εκφράζεται με δύο τρόπους. Ο ένας είναι η έκδηλη καταστολή ενώ ο άλλος η υπολανθάνουσα καταστολή η οποία εκδηλώνεται μέσω απειλών. Εκτός όμως από την καταστολή, η εξουσία χρησιμοποιεί και την ιδεολογική επιβολή η οποία αναγκάζει τον πληθυσμό να διαχωρίζει τη θέση

της από αυτή της μειονότητας προκειμένου να μην υποστεί τις ανάλογες κυρώσεις (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:81).

Ο πληθυσμός από τη στιγμή που η μειονότητα επιδεικνύει μια σταθερή συμπεριφορά, χρησιμοποιεί τη κοινωνική αναπαράσταση για να την κατανοήσει. Η αναπαράσταση αυτή δημιουργείται από πολλές διαστάσεις όπως τα φυσικά, αισθητικά, διανοητικά, γνωστικά, κοινωνικά χαρακτηριστικά καθώς επίσης και τα χαρακτηριστικά που σχετίζονται με τα συναισθήματα, την πολιτική, την κοινωνική αλληλεπίδραση, κ.λπ. Μία διάσταση επίσης που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη κατανόηση της συμπεριφοράς της μειονότητας είναι το «μπλοκάρισμα της διαπραγμάτευσης». Από αυτή την διάσταση εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό η υφή της επιρροής που θα ασκηθεί στον πληθυσμό. Η μειονότητα που επιδεικνύει ακαμψία στη συμπεριφορά της και θα μπλοκάρει τις διαπραγματεύσεις, θα θεωρηθεί από τον πληθυσμό ως δογματική και λόγω αυτής της ιδιότητας της, ο πληθυσμός θεωρεί δικαιολογημένη την απόρριψη των θέσεων της (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:83-84).

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μειονοτική συμπεριφορά εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό και από τις συνθήκες στις οποίες εμφανίζεται. Αν η μειονότητα είναι σε θέση να διαδώσει τις νόρμες της, τότε ο πληθυσμός θα βασιστεί στη γενική γνώμη που υπάρχει γι' αυτές για να εξάγει τη δική του γνώμη για τη συμπεριφορά της μειονότητας (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:85).

Η εξουσία στη προσπάθεια της να καταστείλει την μειονοτική επιρροή στον πληθυσμό, κάνει έντονη χρήση των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Η εξουσία έχει τον φόβο των συνεπειών που μπορεί να υπάρχουν από την ταύτιση του πληθυσμού με την μειονότητα. Για να αποφύγει αυτό τον κίνδυνο, χωρίς να δημιουργεί όμως στον πληθυσμό την αίσθηση της καταστολής, χρησιμοποιεί τις κοινωνικές αναπαραστάσεις για να κάνει τον

πληθυσμό να απομακρυνθεί από την μειονότητα. Η μέθοδος αυτή ονομάζεται «φυσικοποίηση» και βασίζεται στη καταστροφή του κύρους της μειονότητας σύμφωνα με τα φυσικά χαρακτηριστικά της. Με αυτό τον τρόπο η συμπεριφορά της μειονότητας δεν εξηγείται από τον πληθυσμό ως συνειδητή θέση αλλά ως απόρροια των σταθερών και αμετάβλητων χαρακτηριστικών της. Η φυσικοποίηση επιτυγχάνεται με τους εξής τρόπους: *«μπορεί να λάβει τη μορφή «βιολογικοποίησης» όταν οι αιτίες της συμπεριφοράς των μειονοτήτων εντοπίζονται στις βιολογικές καταβολές τους (π.χ. είναι μαύρος, γυναίκες, κ.λπ.). Χωρίς αμφιβολία, μία από τις πιο συχνές όψεις της είναι η «ψυχολογιοποίηση» (π.χ. έτσι είναι ο χαρακτήρας του, είναι παρανοϊκός, ανώριμος κ.λπ.) και η «κοινωνιοψυχολογιοποίηση» (π.χ. η κρίση των γενεών, η εξέγερση ενάντια στον πατέρα κ.λπ.). Υπάρχουν τέλος και περιπτώσεις «κοινωνιολογιοποιήσεων» (π.χ. είναι συνδικαλιστής, πολιτικός, αναρχικός, κ.λπ.)»* (Παπαστάμου & Μιούννυ, 2001:89-90).

Η κοινωνική επιρροή είναι σε θέση να δημιουργήσει να μία κοινωνιο- ψυχολογική ταυτότητα. Η κοινωνική ταυτότητα που έχει το κάθε άτομο δημιουργείται από τις κοινωνικές ταυτίσεις που έχει κάνει ή από εκείνες τις όψεις της αυτοεικόνας ενός ατόμου που προέρχονται από τις κοινωνικές κατηγορίες στις οποίες το άτομο θεωρεί ότι ανήκει (Παπαστάμος, 2006:239). Στη περίπτωση της μειονοτικής επιρροής, αν το άτομο έχει αξιολογήσει αρνητικά τη μειονότητα, θα κάνει ότι είναι δυνατόν για να μην ταυτιστεί μαζί της και να μην θεωρηθεί ότι είναι μέλος αυτής (Παπαστάμου & Μιούννυ, 2001:97).

Ο Moscovici (1989: 258) αναφέρει ότι στη κοινωνία εντοπίζεται το φαινόμενο της «συμμόρφωσης». Η συμμόρφωση είναι ένας τρόπος επιρροής. Το φαινόμενο αυτό βασίζεται σε δύο βασικές αρχές: α) οι άνθρωποι συνήθως κρίνουν σωστά αλλά όταν

αντικειμενικοί λόγοι τους εμποδίζουν να κάνουν κάτι τέτοιο, τότε στρέφονται στους άλλους, β) όταν τα άτομα συμμορφώνονται σε μία ομάδα, τότε η ομάδα μπορεί ευκολότερα να πετύχει το σκοπό της. Αυτές οι δύο αρχές εξηγούν σε μεγάλο βαθμό την επιδίωξη ομοιογένειας μέσα στις ομάδες καθώς επίσης και την έλξη που δημιουργείται ανάμεσα στα ίδια άτομα. Εξηγεί επίσης, γιατί τα παρεκκλίνοντα μέλη θεωρούνται εμπόδιο ως προς τους παραπάνω στόχους.

Δύο άλλοι τρόποι επιρροής είναι η κανονικοποίηση και η καινοτομία. Η κανονικοποίηση είναι ο τρόπος που αμβλύνει τις συγκρούσεις μέσω των συμβιβασμών. Η αντίθεση και η διαφωνία είναι μία κατάσταση που δημιουργεί δυσάρεστες συνθήκες και οδηγεί τους ανθρώπους να υποχωρήσουν ως ένα βαθμό στις απόψεις τους προκειμένου να επιτευχθεί μία συναίνεση που να τους ικανοποιεί όλους. Ο συμβιβασμός βέβαια επιτυγχάνεται όταν ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ότι ο άλλος δεν προσπαθεί να του επιβάλλει την άποψη και έτσι, είναι διατεθειμένος να υποχωρήσει (Moscovici, 1989:270).

Η καινοτομία από την άλλη, είναι το εντελώς αντίθετο από τη συμμόρφωση. Στη καινοτομία, μία μειονότητα η οποία κοινωνικά δεν βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση, προσπαθεί να επιβάλλει την επικράτηση των θέσεων της, που για την κοινωνία θεωρούνται και νέες αλλά και ανορθόδοξες. Η καινοτομία μπορεί να δημιουργήσει δύο καταστάσεις. Η μία είναι η πλειοψηφία να συμμορφωθεί με την καινοτομία υπέρ της μειοψηφίας που κάνει κάποιες παραχωρήσεις για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα. Η δεύτερη είναι η μειοψηφία να παραμείνει σταθερή και να οδηγήσει σε σύγκρουση αφού κύριο ζητούμενο της είναι η μεταβολή της άποψης της πλειοψηφίας (Moscovici, 1989:270-272).

Τους τρεις αυτούς τρόπους επιρροής ο Moscovici τους αντιπαράθεσε με τρεις μεθόδους επιρροής του Pierce: «η μέθοδος

της αυθεντίας, η μέθοδος της προτίμησης και η μέθοδος της επιμονής.

Η πρώτη, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά της συμμόρφωσης, είναι «....ο δρόμος της ειρήνης. Επιτρέπονται μερικές μη-συμμορφώσεις. Ορισμένες άλλες (που θεωρούνται επικίνδυνες) απαγορεύονται. Φυσικά υπάρχουν διαφορές μεταξύ των διάφορων χωρών και εποχών· αλλά όπου κι αν είστε, είναι βέβαιο ότι αν είχατε υποστηρίξει σοβαρά κάποια απαγορευμένη πεποίθηση τότε χωρίς καμιά αμφιβολία θα γνωρίζατε μια αντιμετώπιση απάνθρωπη- ίσως λιγότερο ωμή και πιο ραφιναρισμένη από εκείνη που επιδείχνουν οι άνθρωποι στο κυνήγι του λύκου».

Η δεύτερη μέθοδος μοιάζει με την κανονικοποίηση: μπορεί να αναγκαστεί κανείς να καταφύγει σ' αυτή,

«.....όταν δεν μπορεί να εφαρμοστεί καλύτερη μέθοδος· τότε θα πρέπει να ακολουθηθεί η μέθοδος αυτή [δηλαδή η μέθοδος της προτίμησης], αφού αυτή αποτελεί την έκφραση του ενστίκτου το οποίο πρέπει να είναι η έσχατη αιτία της πεποίθησης σε όλες τις περιστάσεις».

Τέλος η τρίτη μέθοδος, αυτή της επιμονής, έχει μερικά από τα χαρακτηριστικά που απαριθμήσαμε όσον αφορά την καινοτομία και τη μειονοτική επιρροή. Αναμφίβολα, όπως παρατηρεί ο Pierce, «η κοινωνική παρόρμηση είναι εναντίον της» και για να την ακολουθήσουμε «επιμένουμε πεισματικά όχι απλώς να πιστεύουμε, αλλά να πιστεύουμε ακριβώς αυτό που πιστεύουμε»» (Moscovici, 1989:274).

Μέρος της κοινωνικής επιρροής αποτελεί και η ψυχολογιοποίηση όπως ήδη αναφέρθηκε. Ο Παπαστάμος (1989α:19) αναφέρει την ψυχολογιοποίηση ως «την εγκαθίδρυση ενός ψυχολογικού ντετερμινισμού, ενός δεσμού αιτιότητας ανάμεσα σε μια κοινωνική συμπεριφορά ή μια ιδεολογική

τοποθέτηση και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά που τις προκάλεσαν».

Η ψυχολογιοποίηση αποτελεί εμπόδιο για τις ενεργές μειονότητες αφού τις εμποδίζει από το να μεταστρέψουν και να δημιουργήσουν μία κοινωνική αλλαγή (Παπαστάμος, 1989α:26).

Οι άνθρωποι διαπράττουν συχνά μέσω της ψυχολογιοποίησης το «θεμελιώδες σφάλμα», δηλαδή έχουν την τάση να αποδίδουν εσωτερικά χαρακτηριστικά και κίνητρα στις πράξεις των ανθρώπων χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους, τους εξωτερικούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες (Παπαστάμος, 1989α:58).

Η μειονοτική επιρροή αποτελεί ένα πολύ σημαντικό μηχανισμό για την αποδοχή των μειονοτήτων αλλά ένα πολύ βασικό της εμπόδιο είναι η ψυχολογιοποίηση γιατί αποτρέπει την αποδοχή μέσω της «εξήγησης» αυτού που θεωρείται διαφορετικό όπως η ομοφυλοφιλία.

ΜΕΡΟΣ Β: ΕΡΕΥΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

1.1. Σκοποί και στόχοι της έρευνας

Ο σκοπός της έρευνας μας είναι να αναλύσουμε και να εξετάσουμε, εντοπίζοντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, συμπεριφορές και αναπαραστάσεις, τον ρόλο του ομοφυλόφιλου στον ΠΕΚ και ειδικότερα τον τρόπο που ο ομοφυλόφιλος αναπαρίσταται στις κωμικές ταινίες και τις φαρσοκωμωδίες. Η εξέταση του ρόλου του ομοφυλόφιλου σε αυτές τις ταινίες αλλά και σε εθνογραφικό υλικό της εποχής αλλά και μεταγενέστερο, κρίνεται από τον γράφοντα σημαντική γιατί αναπαριστά πέρα από τη κινηματογραφική πραγματικότητα και τη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής 1950-1974.

Αναλυτικότερα, οι στόχοι που θέσαμε ως άξονα για την διεξαγωγή της έρευνας μας διαχωρίζονται σε δύο κύριες κατηγορίες και είναι οι κάτωθι:

- 1) Η κοινωνική πραγματικότητα. Η κοινωνία της υπό εξέταση περιόδου μας, παρουσίαζε, ουσιαστικά και τυπικά, συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και κοινωνικούς κώδικες. Κατά συνέπεια, οι επιμέρους στόχοι της κατηγορίας αυτής ήταν να εξετάσουμε, σε σχέση πάντα με την ομοφυλοφιλία:
 - Τη θέση του ομοφυλόφιλου στη κοινωνία της εποχής (αποδοχή, απόρριψη).
 - Τη σχέση του ομοφυλόφιλου με τα κοινωνικά και κανονιστικά πρότυπα αλλά και τα ήθη και έθιμα και εποχής.
 - Τη διαφοροποίηση της κοινωνικής θέσης του ομοφυλόφιλου από το παρελθόν (εξέλιξη, στασιμότητα, οπισθοδρόμηση).

2) Η κινηματογραφική πραγματικότητα. Ο κινηματογράφος την εποχή που εξετάζουμε αποτελούσε ένα από τα πιο ισχυρά μέσα μαζικής επικοινωνίας και ενημέρωσης και ασκούσε μεγάλη επίδραση και επιρροή στο πληθυσμό που αποτελούσε το κοινό του. Υπήρχε δηλαδή, μία σημαντική αλληλεπίδραση ανάμεσα στο μέσο και το δέκτη του. Κατά συνέπεια, οι επιμέρους στόχοι της κατηγορίας αυτής ήταν να εξετάσουμε, σε σχέση πάντα με την ομοφυλοφιλία:

- Τη σχέση τέχνης και ομοφυλοφιλίας.
- Την ομοιότητα και την αλληλεπίδραση που υπήρχε ανάμεσα στο κινηματογραφικό και κοινωνικό ρόλο του ομοφυλόφιλου.
- Τους στόχους που εξυπηρετούσε η κινηματογραφική παρουσία και παρουσίαση του ομοφυλόφιλου.
- Τον τρόπο που ο ομοφυλόφιλος παρουσιάζονταν στον ελληνικό κινηματογράφο σε όλα τα επίπεδα.

Η απόφαση μας να ασχοληθούμε πιο επισταμένα με το συγκεκριμένο θέμα και να το ερευνήσουμε αναλυτικότερα προέκυψε από την πολυετή ενασχόληση μας με το επάγγελμα του ηθοποιού και του σκηνοθέτη. Ερχόμασταν και οι ίδιοι σε επαφή με ομοφυλόφιλους, είτε συναδερφικά, είτε ενσαρκώνοντας έναν ανάλογο ρόλο. Αποτελούσαμε και οι ίδιοι και ένα μέλος της κοινωνίας, που θελήσαμε να εξετάσουμε και είχαμε ήδη διαμορφώσει μία γνώμη, την οποία όμως προσπαθήσαμε να διευρύνουμε μέσω της ποιοτικής μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης.

Η μέθοδος αυτή μας φάνηκε κατάλληλη γιατί είχαμε παρατηρήσει λεπτομερώς και για μεγάλο χρονικό διάστημα (έτη ολόκληρα) τους ομοφυλόφιλους συνάδελφους αλλά και οι ίδιοι ασχοληθήκαμε πολλές ώρες στη προσπάθεια μας να

δημιουργήσουμε έναν κωμικό ρόλο ομοφυλόφιλου με στόχο το γέλιο των θεατών, μία ομοιότητα που είχαμε με τις κωμικές ταινίες και φαρσοκωμωδίες του ΠΕΚ. Λόγω αυτού, είμαστε σε θέση να έχουμε μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα από τους άλλους μελετητές που απλά παρατηρούν (Hammersley, 1989:165) και δεν έχουν άμεση επαφή και αλληλεπίδραση του υποκειμένου της έρευνας. Στην ουσία, κατά κάποιο τρόπο, αποτελούμε και οι ίδιοι μέρος του υποκειμένου από τη στιγμή που έχουμε υποδυθεί ομοφυλόφιλους και μπορούμε να προσφέρουμε μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης *«την ολότητα της κάθε περίπτωσης»* (Κυριαζή, 2009:246) και όχι να εξετάσουμε μία πτυχή τους μόνο.

Από τη βιβλιογραφική μας ανασκόπηση, που είχαν ως επίκεντρο τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, αντιληφτήκαμε ότι δεν θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε τη παραδοσιακή μορφή δόμησης μίας επιστημονικής εργασίας²⁶ γιατί όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και η Κυριαζή (2002:17) *«οι κοινωνικές αναπαραστάσεις που κατασκευάζονται είναι, κατά συνέπεια, εδραιωμένες στη διαπλοκή εμπειρικών δεδομένων και θεωρίας.....»*.

Εξάλλου, αντιμετωπίζαμε και μία πρακτική δυσκολία. Το υλικό μας μπορεί να θεωρηθεί ως ιδιαίτερο γιατί αποτελεί ένα καλλιτεχνικό και εμπορικό προϊόν περασμένων δεκαετιών το οποίο παρήγαγαν κάποιοι συντελεστές των οποίων την άποψη θεωρούσαμε απαραίτητη για να αποκλείσουμε τις παρερμηνείες. Αυτό σημαίνει ότι είχαμε περιορισμένη πρόσβαση στους συντελεστές της παραγωγής διότι λόγω μεγάλης ηλικίας οι περισσότεροι από αυτούς είχαν πεθάνει και επιπλέον, ο

²⁶ Ως παραδοσιακή μορφή δόμησης μίας επιστημονικής εργασίας θεωρούμε το πρότυπο στο οποίο μας καθοδήγησε ο καθηγητής Γιώργος Αλεξιάς δίνοντας μας προς βοήθεια μία μεθοδολογία συγγραφής επιστημονικής εργασίας (Πάντειος, 2004).

παράγοντας «διασημότητα» δεν επέτρεπε την εύκολη προσέγγιση τους. Λόγω αυτών των αντικειμενικών δυσκολιών, το υλικό μας καθόρισε τη δομή της εργασίας μας.

Η διαπλοκή ανάμεσα στη θεωρία μου και στην έρευνα του υλικού μας, διαφαίνεται και από τον τρόπο που παραθέτουμε τις ερμηνείες μας κατά τη διεξαγωγή της έρευνας συνδυάζοντας αυτά που παρατηρήσαμε και γνωρίζαμε, με την επιστημονική θεωρία έχοντας πάντα ως βάση τη κοινωνική διάσταση που εμπεριείχε η έρευνα μας: *«....η μετάβαση από το ένα σχήμα στο άλλο γίνεται ανάλογα με τις ανάγκες του νοήματος της κοινωνικής θεωρίας, που συγκρατεί σαν σκελετός όλο το υλικό»* (Πηγιάκη, 1988:168).

Η συγκέντρωση θεωρητικού υλικού, ταινιών, συνεντεύξεων από τους συντελεστές αλλά και καταγεγραμμένης προσωπικής εμπειρίας, θεωρούμε ότι δημιούργησαν έναν ιδανικό συνδυασμό της κοινωνικής και της κινηματογραφικής πραγματικότητας οδηγώντας σε ένα σημείο όπου *«τέμνονται και συγχωνεύονται το κοινωνικό με το ατομικό»* (Πανταζής, 1997:249), δηλαδή δεν λαμβάνεται υπόψη μόνο η προσωπική γνώμη, δική μας και των συντελεστών, αλλά όλα αυτά εντάσσονται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο.

1.2. Σχεδιασμός της έρευνας

1.2.1. Επιλογή του δείγματος

Λόγω του ότι το υλικό μας, γενικότερα, ανήκε σε περασμένες δεκαετίες, δεν μπορούσαμε εμείς άμεσα να καθορίσουμε το υλικό μας αλλά μπορούμε να πούμε ότι αυτοκαθορίστηκε ως ένα βαθμό. Πιο συγκεκριμένα, οι ταινίες με ήρωες ομοφυλόφιλους δεν ήταν εξαιρετικά πολλές σε αριθμό την υπό εξέταση περίοδο. Επιπλέον,

από τον τελικό αριθμό ταινιών, κάποιες δεν υπήρχαν πλέον²⁷ ενώ κάποιες άλλες παρουσίαζαν τεχνικά προβλήματα κατά τη διάρκεια της θέασης, γεγονός που δεν επέτρεπε την ασφαλή εξαγωγή συμπερασμάτων.

Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι το σύνολο των ταινιών μας δεν αποτελείται αποκλειστικά από ταινίες με ομοφυλόφιλους ήρωες. Οι τέσσερις έχουν ήρωες που δεν ομοφυλόφιλοι αλλά υπάρχει το στοιχείο της παρενδυσίας στο οποίο θέλαμε να εστιάσουμε ιδιαίτερα λόγω της ταύτισης της με την ομοφυλοφιλία, και οι δύο έχουν ήρωες που είναι εξαρτημένοι από τις μητέρες τους γιατί θέλαμε να εξετάσουμε το φαινόμενο της εν δυνάμει ομοφυλοφιλίας.

Επιπλέον, μπορέσαμε να πάρουμε συνεντεύξεις, περιορισμένου αριθμού λόγω της θνησιμότητας και από όσους δεχτήκαν να μας μιλήσουν.

Κατόπιν τούτου, το υλικό μας αποτελούν 21 ταινίες (Παράρτημα 1), 5 συνεντεύξεις (Παράρτημα 2) και η προσωπική μας μαρτυρία.

1.2.2. Μεθοδολογικά εργαλεία

Τα κύρια μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήσαμε ήταν η συμμετοχική παρατήρηση, η εθνογραφική συνέντευξη και η ανάλυση περιεχομένου.

Η συστηματική συμμετοχική παρατήρηση είναι η βασική μέθοδος της επιτόπιας ποιοτικής έρευνας. Το μεγάλο πλεονέκτημα αυτής της μεθόδου είναι ότι η επιτόπου αυθόρμητη συμπεριφορά του άλλου καταγράφεται τη στιγμή που διεξάγεται η έρευνα. Σ' αυτή την περίπτωση ο ερευνητής συμμετέχει ενεργά στην

²⁷ Όπως ο μόδιστρος του 1967 που ήρωας είναι ένας θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος.

ερευνητική διαδικασία. Από το βιβλίο της Άννας Λυδάκη «Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας», αντλήσαμε πολύτιμα στοιχεία που μας βοήθησαν να ερμηνεύσουμε επιστημονικά το πολύτιμο υλικό παρατήρησης πολλών ετών στον χώρο του θεάτρου (Λυδάκη, 2001:146-147).

Η έρευνα μας ανήκει στον α τρόπο όπως αναφέρει η Άννα Λυδάκη (2001:147), δηλαδή *όταν «ο ερευνητής προσπαθεί να γίνει αποδεκτός από την ομάδα την οποία θέλει να μελετήσει, αποκρύπτοντας την ταυτότητα και τους στόχους του»*. Βέβαια, αυτό ενδείκνυται ότι η υπό μελέτη ομάδα είναι κλειστή και δεν επιτρέπει την είσοδο σε μη μέλη της. Στον α τρόπο που προαναφέραμε, η Άννα Λυδάκη (2001:148) μας λέει ότι είναι αδύνατο να αποκρύψει ο ερευνητής την ταυτότητα του. Για μας όμως ήταν πανεύκολο λόγω της ιδιότητας μας ως επαγγελματία ηθοποιού, με δυνατότητα να εισχωρούμε σε όλους τους θεατρικούς άβατους χώρους. Η ταυτότητα μας ως ηθοποιού ήταν γνωστή, ως ερευνητή όμως άγνωστη: *«Η συμμετοχή του στον κόσμο του «άλλου» προϋποθέτει έτσι την «ένταξη» του, κατά κάποιον τρόπο, σε αυτόν, για να υπάρξει μια κοινότητα νοημάτων και τρόπων έκφρασης κατανοητών εκατέρωθεν»*(Λυδάκη, 2001:150).

Η Άννα Λυδάκη (2001:152) μας επισημαίνει επίσης ότι *«η συμμετοχική παρατήρηση συχνά απαιτεί ενεργή δράση μέσα στην κοινότητα και ανάληψη σχετικού ρόλου παράλληλο με αυτού του ερευνητή.....Απαιτείται μεγάλη προσοχή για να αποφύγει αυτή την ταύτιση που δημιουργείται μέσα από τις διαρκείς συναλλαγές και τον συγχρωτισμό»*.

Τον παραπάνω κίνδυνο πιστεύουμε ότι τον απεφύγαμε διότι η συμμετοχή μας όπως και άλλων ηθοποιών δεν ήταν διαρκής και ολόκληρη την ημέρα, παρά στις πεντάωρες πρόβες και παραστάσεις.

Αναγνωρίσαμε σκέψεις και ενέργειες μας σε όλη την διάρκεια της μελέτης μας, που έμοιαζαν με αυτές που η Άννα Λυδάκη (2001:158) μας παραθέτει. Την «ετεροπαρατηρησία», «αυτοπαρατηρησία», δύο ενέργειες που μέσω αυτών επαναπροσδιορίζουμε την ίδια την ύπαρξη μας. Η συγκροτημένη ταυτότητα μας κινδυνεύει από την ανακάλυψη έτερων στοιχείων, πρέπει λοιπόν να προχωρήσουμε σε μία ενδοσκόπηση, να γνωρίσουμε τον εαυτό μας έτσι ώστε να μην μεταφέρουμε συνειδητά ή ασυνειδητά, πραγματικότητες δικές μας στον «άλλον».

Η είσοδος του ερευνητή στον χώρο της έρευνας του, δεν είχε ποτέ σημασία για μας, ούτε χρειάστηκε να χρησιμοποιήσουμε τον Goffman στις εστιασμένες συναντήσεις, βλέπε: ειλικρίνεια, σαφήνεια, ευθύτητα, αμηχανία, καχυποψία, προσπάθεια ενσωμάτωσης, λεκτική και μη λεκτική επικοινωνία²⁸ (non- verbal communication), επιλογή ρούχων, για να εισχωρήσουμε στον θεατρικό χώρο και να ζήσουμε- παρατηρήσουμε την συμπεριφορά των ομοφυλοφίλων πάνω και κάτω από την σκηνή.

Αρκετά είπαμε, ας προχωρήσουμε παρακάτω τώρα κρατώντας και διαβάζοντας το σημειωματάριο που καταγράφαμε συστηματικά και με πλήρη περιγραφή από τα πιο απλά έως και τα περισσότερα σύνθετα και πολύτιμα περιστατικά της θεατρικής- κοινωνικής ζωής των ομοφυλοφίλων.

Δηλώσεις, γνώμες ή συμπεριφορές που μπορεί να μην φαινόταν άξιες λόγου, μεταγενέστερα όμως αποτέλεσαν πρωταρχική πηγή πληροφοριών για την επιτυχή έκβαση της έρευνας.

²⁸ «Επικοινωνία μεταξύ ατόμων που βασίζεται περισσότερο στις εκφράσεις του προσώπου ή σε κινήσεις ή στάσεις του σώματος παρά στην χρήση της γλώσσας» (Giddens, 2002:125).

Παράλληλα, σημειώναμε στο χαρτί όλες τις σκέψεις μας, τις κρίσεις ή τις παρατηρήσεις για τα πιθανά συναισθήματα των υποκειμένων όπως διαγράφονται μέσα από τις χειρονομίες τους, τις εκφράσεις τους –γενικά τη μη λεκτική συμπεριφορά- ή τα λεγόμενα τους. Ποιος ήταν παρών, πότε, σε ποια χρονική στιγμή και κάτω από ποιες συνθήκες.

Η συμμετοχική παρατήρηση εστιάζεται σε δύο μεγάλους άξονες (θεματικές). Ο ένας αφορά παρατηρήσεις –ευρήματα μέσα στον θεατρικό χώρο (προσκήνιο) και ο δεύτερος στον κοινωνικό χώρο (παρασκήνιο), δηλαδή το Μέσα και το Έξω που έλεγε ο Ιάκωβος Καμπανέλλης για την «Αυλή των θαυμάτων» (Μέσα= κατοικία, Έξω= αυλή, Μέσα= χώρος θεάτρου, Έξω= κοινωνία).

Αυτά τα δύο πεδία διαπλέκονται συνεχώς, αλληλεπιδρούν το ένα με το άλλο, δίνοντας μια σύνθετη αλλά όπως φαίνεται ολοκληρωμένη εικόνα της αλληλεπίδρασης κοινωνίας – ομοφυλοφιλίας.

Χρησιμοποιήσαμε τις κοινωνικές αναπαραστάσεις στο Μέσα τοποθετώντας τον ομοφυλόφιλο στον κεντρικό πυρήνα και ως περιφερειακά στοιχεία τους άλλους ηθοποιούς, θιασάρχες, χορογράφους, θεατρικούς επιχειρηματίες, ταμίες θεάτρου, τεχνικό προσωπικό (φωτιστές, ηλεκτρολόγοι, σκηνογράφοι) και ιδιοκτήτες μπαρ των θεάτρων.

Η εθνογραφική συνέντευξη αποτέλεσε για εμάς ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για δύο σκοπούς. Ο πρώτος ήταν ότι οι προσωπικές αφηγήσεις των ανθρώπων που έζησαν εκείνη την εποχή θα επιβεβαίωναν ή θα απέρριπταν τις δικές μας ερμηνείες από την θέαση των ταινιών. Από την άλλη, αποτελεί ένα σπάνιο πρωτογενές υλικό πάνω σε ένα θέμα το οποίο δεν έχει εξεταστεί εις βάθος, υλικό που δεν εντοπίζεται στην εγχώρια βιβλιογραφία πουθενά. Αυτός ήταν και ο λόγος που οι συνεντεύξεις μας ήταν ελαστικές με ανοιχτές ερωτήσεις γιατί δεν θέλαμε να περιορίσουμε

την αφήγηση των συνεντευξιαζόμενων οι οποίες μας μετέφεραν πολύτιμο και σπάνιο υλικό.

Θα πρέπει σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι ενώ αρχικώς αντιμετωπίσαμε δυσκολία στο κλείσιμο των συναντήσεων με τους συντελεστές, όχι λόγω άρνησης, αλλά λόγω φορτωμένου προγράμματος, στη συνέχεια όλοι ανεξαιρέτως απάντησαν με μεγάλη ευκολία, διάθεση και όρεξη στις ερωτήσεις μας δημιουργώντας ένα πολύ ευχάριστο κλίμα. Μας απέδωσαν μάλιστα λεπτομερειακά το τι ίσχυε ή όχι εκείνη την εποχή, με ονόματα τα οποία όμως δεν συμπεριλάβαμε στην έρευνα μας για να μην εκθέσουμε τις ερωτικές προτιμήσεις των ανθρώπων.

Στη προσπάθεια μας να εξασφαλίσουμε όσο το δυνατόν περισσότερη εγκυρότητα στα αποτελέσματα κάναμε χρήση του τριγωνισμού των πηγών (Μίλεση, 2006:72).

Η ανάλυση περιεχομένου θεωρείται μία μέθοδος ιδανική για τα μέσα μαζικής επικοινωνίας όπως ο κινηματογράφος. Πιο συγκεκριμένα, η Σακαλάκη (2001:477) αναφέρει πως *«η ανάλυση περιεχομένου είναι μια πολύμορφη μέθοδος ελεγχόμενης και συστηματικής περιγραφής και ερμηνείας του γραπτού και προφορικού λόγου. Οι ευρηματικές και επαληθευτικές λειτουργίες της μεθόδου και οι δυνατότητες που παρέχει για συναγωγή συμπερασμάτων ως προς τις συνθήκες παραγωγής αλλά και αποδοχής του επικοινωνιακού μηνύματος καθιστούν την εν λόγω μέθοδο ιδιαίτερα χρήσιμη, είτε ως κύριο εργαλείο της έρευνας είτε ως βοηθητικό εργαλείο άλλων τεχνικών»*.

Η ανάλυση περιεχομένου εφαρμόζεται κατά κόρον στο υλικό που προέρχεται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, όπως οι κινηματογραφικές ταινίες στη δική μας περίπτωση.

Αρχικώς, προβήκαμε σε μία προανάλυση επιλέγοντας το υλικό που θεωρούσαμε ως πιο κατάλληλο, ομοιογενές και αντιπροσωπευτικό (Σακαλάκη, 2001: 481-482).

Στη συνέχεια, δημιουργήσαμε τις κατηγορίες που ήταν αναγκαίες για την κωδικοποίηση των δεδομένων, στοιχείο απαραίτητο για την αξιολόγηση τους (Κυριαζή, 2003:292). Εντούτοις, η σαφήνεια που απαιτείται δεν υπήρχε καθολικά στη περίπτωση μας αφού επιλέξαμε να έχουμε μία πιο ανοιχτή κατηγοριοποίηση λόγω της ανάγκης αναπροσαρμογής που υπήρχε κατά την αλληλεπίδραση θεωρίας και έρευνας.

Το σύστημα κωδικοποίησης που ακολουθούσαμε είχε ως επίκεντρο αποκλειστικά τη φιγούρα του ομοφυλόφιλου. Και σε αυτό το πεδίο διαφοροποιήσαμε λίγο τη μέθοδο μας. Δεν μπορούσαμε σε όλες τις περιπτώσεις να αναφερθούμε ποσοτικά, για παράδειγμα παρουσία ομοφυλόφιλου, γιατί η παρουσία ήταν αυτή που καθόριζε τη ταινία ως δείγμα. Έτσι, δεν μπορούσαμε να αναφερθούμε σε «συχνότητα» (Κυριαζή, 2003:296) γιατί το ενδιαφέρον μας εστιάζονταν στη παρουσία, στη μορφή και στο τύπο. Η ποσοτικοποίηση στη περίπτωση μας, εστιάζεται στο σύνολο του υλικού μας, υπό την έννοια ότι μετράμε την θετική ή αρνητική στάση απέναντι στην ομοφυλοφιλία και την «ένταση» *«με την οποία προβάλλεται»* (Κυριαζή, 2003:297).

Έτσι, οδηγηθήκαμε στη χρήση ποιοτικής και ποσοτικής ανάλυσης υπό την έννοια ότι η ποιοτική μας επικεντρώνεται μεν στο σύνολο των χαρακτηριστικών του κάθε τύπου αλλά η ποσοτική μας εστιάζει όχι μόνο στις ομοιομορφίες αλλά και στις διαφορές που εντοπίζονται ανάμεσα στην κοινωνική και την κινηματογραφική πραγματικότητα αλλά και σε κοινωνικούς τύπους μεταξύ τους και κινηματογραφικούς τύπους μεταξύ τους, στοιχείο που διαφοροποιεί έντονα τη δική μας προσέγγιση από αυτή που προτείνει η Κυριαζή: *«σε αντίθεση με την ποσοτική ανάλυση μέσω της οποίας αναδεικνύονται οι ομοιομορφίες, δηλαδή τα γενικά χαρακτηριστικά που επικρατούν.....»* (2003:326).

1.3. Υποθέσεις

Οι υποθέσεις που θα προσπαθήσουμε να επιβεβαιώσουμε ή να απορρίψουμε μετά την ανάλυση του υλικού μας είναι οι κάτωθι:

1. Η αστική τάξη δεν αποδέχονταν την ομοφυλοφιλία όσων δεν ανήκαν σε αυτή και τους εξοστράκιζε και τους περιθωριοποιούσε. Ο μόνος τρόπος αποδοχής και ένταξης τους ήταν μέσω της γελοιοποίησης τους.
2. Η γελοιοποίηση των ομοφυλόφιλων εστίαζε κυρίως στη θηλυπρέπεια.
3. Οι ομοφυλόφιλοι παρουσιάζονταν ως παθητικοί, κατά συνέπεια μη άνδρες, που ήταν ανάξιοι για τον ανδρικό ρόλο και γι' αυτό έπρεπε να θεωρούνται κατώτεροι.
4. Η ομοφυλοφιλία αντιμετωπίζεται ως διανοητική ασθένεια.
5. Οι ομοφυλόφιλοι ηθοποιοί δεν μπορούν να παίξουν τους ομοφυλόφιλους.
6. Η μυστικότητα και η διατήρηση της είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των ομοφυλόφιλων.
7. Γίνεται ψυχολογιοποίηση στους κοινωνικούς κανόνες που υπάρχουν για τους ομοφυλόφιλους.
8. Γίνεται ψυχολογιοποίηση στην εξήγηση της ύπαρξης των ομοφυλόφιλων.
9. Η εμφάνιση του ομοφυλόφιλου έγινε στις κωμωδίες γιατί ήταν ο μόνος τρόπος να γίνει αποδεκτός από το κοινό, δηλαδή ως ο τύπος που σκόρπαγε τη χαρά και το γέλιο.
10. Υπήρχε προκατάληψη, στερεοτυπική συμπεριφορά και ρατσισμός από τους ετερόφυλους προς τους ομοφυλόφιλους.
11. Η θηλυπρεπής εμφάνιση είναι διαχρονική.

12. Οι ομοφυλόφιλοι αντιδρούν στον κοινωνικό έλεγχο.

1.4. Θεματικές

Οι θεματικές στις οποίες θα εντάξουμε τα ευρήματα μας είναι οι κάτωθι:

1. Επάγγελμα (είδος επαγγέλματος, επαγγελματική καταξίωση, επαγγελματική εξειδίκευση)
2. Εμφάνιση (ομιλία, κινήσεις, ένδυση, λεξιλόγιο)
3. Αρρενωπότητα- Θηλυπρέπεια (σωματικά, σε επίπεδο συμπεριφοράς)
4. Αλληλεπίδραση ομοφυλόφιλων –ετερόφυλων (αποδοχή, μη αποδοχή, επιθετικότητα, χιούμορ, μίμηση, κράξιμο)
5. Κοινωνικοί θεσμοί (οικογένεια, γάμος, παιδιά, αναπαραγωγή)
6. Σεξουαλικότητα (ερωτισμός, ερωτικές σχέσεις, ερωτικά υπονοούμενα)
7. Παρενδυσία (ντραγκ, τραβεστί, τρανς)
8. Queer
9. Κοινωνική τάξη ομοφυλόφιλων (μόρφωση, τρόποι, ευγένεια)
10. Σχέσεις ομοφυλοφίλων με γυναίκες
11. Συμμόρφωση- Ανυπακοή
12. Κοινωνικός τύπος
13. Παραδοχή ομοφυλοφιλίας (μυστικότητα, μέσα επίδειξης της ομοφυλοφιλίας)
14. Κοινωνικό στίγμα (ρατσισμός, προκατάληψη, στερεοτυπία, άμυνα)
15. Εν δυνάμει ομοφυλόφιλος

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ

2.1. Ταινίες παλιού ελληνικού κινηματογράφου

Διαγωγή Μηδέν (1949)

Με την Μπίλιω, τελειόφοιτη μαθήτρια κάποιου επαρχιακού γυμνασίου, είναι ερωτευμένος ο Φώτης που της κάνει συχνά καντάδες, καθώς και ο καθηγητής της Πλάτων Παπαδάκης που εκτός από τις καντάδες του, την τιμωρεί κιόλας, για να την κρατάει στα διαλείμματα μαζί του μέσα στην αίθουσα. Με τη βοήθεια της διευθύντριας του σχολείου, που είναι ερωτευμένη με τον Πλάτωνα, το νέο για τον έρωτα του καθηγητή διοχετεύεται στη μικρή κοινωνία της πόλης. Ο Πλάτων τώρα έχει να αντιμετωπίσει τον Φώτη, τη διευθύντριά του και τον πατέρα της Μπίλιως – που είναι και πρόεδρος της κοινότητας –, ο οποίος φροντίζει ώστε να μετατεθεί ο άτακτος καθηγητής, και στη θέση του να διοριστεί μια καθηγήτρια. Εκείνος, ωστόσο, κατορθώνει να επιστρέψει στο σχολείο μεταμφιεσμένος ως η νέα καθηγήτρια, με σκοπό να απαγάγει την Μπίλιω, η τελευταία όμως αρνείται να τον ακολουθήσει. Ακολούθως, τα πράγματα ξεκαθαρίζουν απ' όλες τις πλευρές και η Μπίλιω αρραβωνιάζεται τον Φώτη, ενώ ο Πλάτωνας αναγκάζεται να αποδεχτεί τον έρωτα της ασχημομούρας Μελπομένης.

Αισθηματική κομεντί

Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Γαζιάδης, Γιάννης Φιλίππου

Σενάριο: Δημήτρης Γιαννουκάκης

Ηθοποιοί

Λάμπρος Κωνσταντάρας: Φώτης

Ντίνος Ηλιόπουλος: Πλάτων Παπαδάκης- Ευαγγελία

Σπύρος Πατρίκιος: Παναγιώτης Φουντούκας

Φραγκίσκος Μανέλλης: Μανώλης

Δήμος Σταρένιος: Τσιρώτος

Έλλη Λαμπέτη: Μπίλιω Φουντούκα

Λέλα Πατρικίου: Μελπομένη

Σκηνή 1^η (ΕΣ., αίθουσα σχολείου, ο Πλάτωνας και η Μπίλιω)

Σε αυτή τη σκηνή ο Πλάτωνας παρουσιάζεται ως ένας κομψευόμενος άνδρας ο οποίος πολιορκεί ερωτικά μία γυναίκα. Τα χαρακτηριστικά του είναι απολύτως ταιριαστά με το κοινωνικό του φύλο, φέρει δηλαδή όλα τα στοιχεία που τον καθορίζουν ως άνδρα, σωματικά και εμφανισιακά (Χιωτάκη, 2008:124).



29

Ο Πλάτωνας ντυμένος άνδρας μαζί με την Μπίλιω

²⁹ Κάποιες από τις φωτογραφίες προέρχονται από την ψηφιακή συλλογή της Ταινιοθήκης της Ελλάδος –Μουσείο Κινηματογράφου στο www.tainiothiki.gr. Οι υπόλοιπες έχουν τραβηχτεί από τον γράφοντα από τις ίδιες τις ταινίες.

Σκηνή 2η (ΕΞ., Πλατεία του χωριού, κάτοικοι του χωριού, ο δήμαρχος Παναγιώτης Φουντούκας και ο Πλάτωνας, ντυμένος γυναίκα ως νεοφερμένη καθηγήτρια)



Ο Πλάτωνας ντυμένος Ευαγγελία

Ο Πλάτωνας εμφανίζεται τώρα ντυμένος ως γυναίκα, η καθηγήτρια Ευαγγελία. Είναι ντυμένος σύμφωνα με τη γυναικεία μόδα της εποχής (φούστα, μπλούζα, σακάκι, καπέλο, κοσμήματα, γάντια, τσάντα και φτερά). Χτενισμένος, με μία καστανόξανθη περούκα, λεπτεπίλεπτος αν και άσχημος, δεν θυμίζει άντρα αλλά μια μεγαλοαστική γυναίκα με τρόπους. Εντούτοις, εκτός από τα ρούχα και τη περούκα, τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά δεν διαφέρουν από αυτά που είχε ο Πλάτωνας. Η αμφίεση, το μακιγιάζ, η περούκα και η κίνηση του είναι αυτά που τον κάνουν να πείθει ως γυναίκα (Σαρρής, 1995:129), κάτι που καταδεικνύει ότι το κοινωνικό φύλο είναι επιτελεστικό, αφού ο Πλάτωνας καταφέρνει να ελίσσεται από το ένα στο άλλο (Χιωτάκη, 2008:124).

Μάλιστα, η εμφάνιση του ως γυναίκα είναι τόσο πετυχημένη που μας προδιαθέτει ότι στη συνέχεια της ταινίας θα έχει μία ικανοποιητική διαδρομή ως γυναίκα. Και όντως. Πείθει τους πάντες ότι είναι γυναίκα. Από τον φίλο του, τον οδηγό του σχολείου, τον Μανώλη τον οποίο φέρνει σε αμηχανία επιδεικνύοντας το γυναικείο εσώρουχο του μέχρι και τη διευθύντρια του τη Μελπομένη που ήταν ερωτευμένη μαζί του.



Ο Μανώλης κοιτάζει έκπληκτος το εσώρουχο της Ευαγγελίας



Ο Πλάτωνας ντυμένος Ευαγγελία μαζί με την Μελπομένη

Το κωμικό στοιχείο του έργου δεν είναι ότι ο Πλάτωνας πείθει ως γυναίκα αλλά ότι αντί να πετύχει το σκοπό του, δηλαδή να παντρευτεί τη Μπίλιω, δέχεται πρόταση γάμου από τον πατέρα της, τον δήμαρχο που τον έχει ερωτευθεί.



Ο Δήμαρχος φλερτάρει την Ευαγγελία



Ο Δήμαρχος εξομολογείται στην Ευαγγελία το ενδιαφέρον του



Ο Δήμαρχος λέει στην Ευαγγελία ότι θα την φροντίζει

Η επιτέλεση του γυναικείου φύλου είναι τόσο επιτυχημένη αφού ξεγελά όλη την κοινωνία και επιτυγχάνει το κύριο ζητούμενο των γυναικών της εποχής, τον γάμο και την αποκατάσταση!!!! Φαίνεται ότι μία φούστα και μία περούκα ήταν αρκετά αν και ο Πλάτωνας έκανε πολλά περισσότερα αφού είναι μία ολοκληρωμένη γυναίκα και σε αυτά που δεν είναι ορατά όπως τα εσώρουχα και τα μεσοφόρια. Είναι λοιπόν πολύ καλά οργανωμένος προκειμένου να επιτελέσει το γυναικείο φύλο που φροντίζει ακόμα και λεπτομέρειες που οι άλλοι δεν μπορούν να δουν. Προφανώς, οι λεπτομέρειες αυτές βοηθούν και τον ίδιο να μεταβάλλει τη κοινωνική του ταυτότητα και να αισθανθεί ως γυναίκα προκειμένου να επιτελέσει αποτελεσματικά και πειστικά τον ρόλο του (Σαρρής, 1995:126).

Η αλήθεια αποκαλύπτεται όταν βγάζει τη περούκα του για να αποκαλύψει στη γυναίκα που αγαπά ποιος είναι. Το μπούστο του όμως διατηρεί όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της αμφίεσης με αποτέλεσμα τελικώς να μην φαίνεται ούτε σαν άνδρας αλλά ούτε

σαν γυναίκα αλλά σαν ένα τραβεστί, μία εικόνα που προκαλεί έκπληξη στη θέαση της. Στη προκείμενη περίπτωση, ως ερευνητής, έχοντας στο μυαλό μας την ετεροπαρατηρησία (Λυδάκη, 2001: 158), μας δημιουργεί «παραξένισμα» η εμφάνιση μιας πιστής εικόνας τραβεστί.³⁰



Η αποκάλυψη ότι η Ευαγγελία είναι ο Πλάτωνας

Τα 4 σκαλοπάτια (1951)

Η Ρένα, μια ορφανή κοπέλα που ζει με την οικογένεια του θείου της, εγκαταλείπει το σπίτι της εξαιτίας της σκληρότητας της εξαδέλφης και της θείας της. Ψάχνει εις μάτην για δουλειά στην Αθήνα, ώσπου διαβάζει μια αγγελία με την οποία ζητούνται

³⁰ Σύμφωνα με τον Π. Μάρκαρη *Το παραξένισμα λειτουργεί σα μια διαλεκτική αντίφαση, όπου ο αποξενωμένος θεατής παρακολουθεί στη σκηνή γεγονότα και φαινόμενα που έχουν αλλοιωθεί από την αποξένωση και διαπιστώνει το παράξενο, το κοινωνικά αφύσικο στοιχείο στα φαινόμενα αυτά...* (Μάρκαρης, 1982:38).

σοφέρ. Κουρεύεται, μεταμφιέζεται σε άντρα και προσλαμβάνεται. Ο μνηστήρας της εξαδέλφης της χάνει την περιουσία του και αποφασίζει να αποχαιρετήσει το σπίτι με τα τέσσερα σκαλοπάτια. Εκεί τον περιμένει η Ρένα η οποία του δίνει τα κλειδιά του σπιτιού. Το έχει αγοράσει, για τους δυο τους, με τα λεφτά που κληρονόμησε απ' τον πατέρα της.

Κωμωδία με πολλά φαρσικά στοιχεία

Σκηνοθεσία: Γιώργος Α. Ζερβός

Σενάριο: Γεώργιος Ασημακόπουλος

Ηθοποιοί

Νίκος Χατζίσκος: Δημήτρης Γκρενάς

Ζινέτ Λακάζ: Ρένα Δόξα/ Περικλής

Γιάννης Πρινέας: Θωμάς Ασπροκότσυφας

Ντίνος Ηλιόπουλος: Χρήστος Γκαρόπουλος

Μίμης Φωτόπουλος: Βρασίδης

Αλέκος Αναστασιάδης: Σπύρος Νταβίρας

Σμάρω Στεφανίδου: Λουκία Ασπροκότσυφα

Άννα Κυριακού: Αφροδίτη Ασπροκότσυφα

Γεωργία Βασιλειάδου: Παγώνα

Σκηνή 1^η (ΕΣ., δωμάτιο σπιτιού, Ρένα, σπιτονοικοκυρά)

Η Ρένα μπαίνει στο δωμάτιο φορώντας γυναικεία ρούχα τα οποία είναι βρεγμένα από τη βροχή.



Η Ρένα βρεγμένη από την βροχή

Ο σκηνοθέτης μαζί με τη Ρένα κάνει ένα πλάνο της γυναίκειας κούκλας συμβολίζοντας τη στερεοτυπική θηλυκή πλευρά και προετοιμάζοντας τον θεατή συμβολικά για την εξέλιξη της δράσης.



Η κούκλα

Την ίδια στιγμή η Ρένα αλλάζει ρούχα, φορώντας ανδρικά που της έδωσε η σπιτονοικοκυρά της γιατί δεν είχε άλλα στεγνά

γυναικεία ρούχα. Σε αυτό το σημείο, αρχίζει η επιτέλεση της παρενδυσίας χωρίς όμως να είναι ακόμα συνειδητή αφού τα ανδρικά ρούχα φορέθηκαν από ανάγκη.



Η Ρένα με ανδρικό παντελόνι

Σκηνή 2^η (ΕΣ. Δωμάτιο Ρένας, Ρένα, Κουρέας)

Στη σκηνή αυτή ένας κουρέας του οποίου φαίνονται μόνο τα ανδρικά του χέρια κουρεύει τη Ρένα αγορίστικα. Η Ρένα αρχίζει τη μεταμόρφωση της από τα μαλλιά της προσπαθώντας να δημιουργήσει μία συγκεκριμένη αμφίεση και ο κουρέας είναι ο άνθρωπος που συμβάλλει σε αυτό (Σαρρής, 1995:129).



Το κούρεμα της Ρένας

Αμέσως μετά, η Ρένα εμφανίζεται ντυμένη ως άνδρας μαζεύοντας τα ρούχα της για να πάει να εργαστεί ως σοφέρ. Φοράει ανδρικό παντελόνι, πουκάμισο και γραβάτα και έχει τα μαλλιά της κομμένα κοντά, έχει δηλαδή μία ολοκληρωμένη αμφίεση του ρόλου που θέλει να υποδυθεί. Χρειάζεται να είναι άνδρας για να προσληφθεί και ως άνδρας ντύνεται (Σαρρής, 1995:119).



Η Ρένα ντυμένη άνδρας πια

Η παρενδυσία της Ρένας είναι πλέον ολοκληρωμένη και συνειδητή. Έχει ντυθεί άνδρας για να μπορέσει να εργαστεί. Η Ρένα έχει κάνει μία σειρά διεργασιών που της δίνουν τη κατάλληλη εμφάνιση του κοινωνικού φύλου που θέλει να επιτελέσει. Οι διεργασίες αυτές έχουν γίνει σκοπίμως και συνειδητά λόγω των συνθηκών που έχει επιβάλλει η κοινωνία για την εδραίωση του κοινωνικού φύλου (Butler, 2006β:398).

Η Ρένα λοιπόν «μιμείται» το κοινωνικό φύλο του άνδρα και επιτυγχάνει τη μίμηση αυτή μέσω της αμφίεσης. Παράλληλα όμως, ανατρέπει το κοινωνικό φύλο του άνδρα με την επιτυχημένη της αμφίεση αποδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ότι είναι πολύ εύκολη η μετάβαση από την μία κοινωνική ταυτότητα στην άλλη και ότι δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολο να γίνεις «άνδρας» σε μία κοινωνία που ήταν το κυρίαρχο φύλο (Μπάτλερ, 2008: 421).

Η ταινία συνεχίζει στα παραδοσιακά κινηματογραφικά πρότυπα προκειμένου να ενισχύσει ακόμα περισσότερο την επιτέλεση. Τι αξία θα είχε να είσαι «άνδρας» αν δεν σε ερωτεύονταν οι γυναίκες; Και ο σκηνοθέτης ακολουθεί πιστά την

πορεία αυτή και όντως η υπηρέτρια του σπιτιού ερωτοτροπεί με τον καινούργιο σοφέρ πραγματώνοντας πλήρως τα ετεροφυλικά πρότυπα παρόλο που δεν υπάρχουν ένα ενεργητικό και ένα παθητικό στοιχείο αλλά δύο παθητικά που το ένα δεν γνωρίζει τι είναι το άλλο απορρίπτοντας με αυτό τον τρόπο τους διακριτούς ρόλους (Φουκώ, 1978:126) αφού στην ουσία δεν είναι κανένας σε θέση να αναγνωρίσει τα στοιχεία του άλλου όταν η μεταμφίεση είναι επιτυχημένη.



Η υπηρέτρια φλερτάρει τον Περικλή

Βέβαια, παρ' όλη την ανατροπή που υπάρχει στην εξέλιξη της ταινίας με την Ρένα μεταμφιεσμένη ως Περικλή να κάνει κάθε τι που αναλογεί σε ένα σωστό «άνδρα», το τελικό μήνυμα της ταινίας επαναφέρει τον θεατή στα ορθά πρότυπα. Η Ρένα γίνεται και πάλι γυναίκα, σύζυγος, μητέρα και μαζί με τον άνδρα της, βρίσκονται στο κήπο του σπιτιού τους εκφράζοντας πλήρως τα ετεροφυλικά πρότυπα που πρεσβεύουν την οικογένεια, τα παιδιά, την τεκνοποίηση, έχοντας όμως ο καθένας τον «σωστό» ρόλο αυτή τη φορά επιδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο τη συμμόρφωση στα κοινωνικά πρότυπα (Moscovici, 1989:258).



Η Ρένα, γυναίκα και πάλι, με την οικογένεια της

Σε αυτή την ταινία, η παρενδυσία λειτουργεί μεν ανατρεπτικά αλλά δεν αποφεύγονται τα ηθικοπλαστικά μηνύματα και ο τονισμός ότι η παρενδυσία είναι αναγκαιότητα και όχι επιλογή.

Γλέντι, Λεφτά και αγάπη (1955)

Μπερδέματα τριών φτωχών νεαρών επαρχιωτών οι οποίοι προσπαθούν να τα «κουτσοβολέψουν» στην πρωτεύουσα, σε μια εποχή μεγάλης μιζέριας, αλλά κι ελπίδας. Επικεφαλής της παρέας είναι ο Άγγελος, φοιτητής της νομικής, ο οποίος υποδέχεται τον πλούσιο θείο του Λαυρέντη, προερχόμενο από την Αμαλιάδα, με την κρυφή ελπίδα πως θα αλλάξει η τύχη του. Ο θείος, όμως, είναι πολύ άρρωστος κι ο γιατρός του συνιστά απόλυτη ηρεμία κι ανάπαυση. Η Γιουγιού, όμως, θεατρίνα και φιλενάδα του Άγγελου προτείνει το αντίθετο. Έτσι ο Άγγελος, μαζί με τους φουκαράδες συγχωριανούς του Δαμιανό και Σαράντη, αρχίζει να παρασύρει τον θείο σε γλέντια και στην κραιπάλη, με την ελπίδα πως κάποια στιγμή ο άρρωστος θα πεθάνει. Αλλά, η υγεία του θείου, μέρα τη μέρα, πηγαίνει όλο και καλύτερα, ο δε Άγγελος γνωρίζει την

όμορφη Μυρτώ, την οποία ερωτεύεται σφόδρα. Αποφασίζει, λοιπόν, να τελειώσει τις σπουδές του και να συνδέσει τη ζωή του μαζί της, ενώ ο Δαμιανός και ο Σαράντης παραμένουν πάντα φουκαράδες, χωρίς παρηγοριά.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Νίκος Τσιφόρος

Σενάριο: Νίκος Τσιφόρος

Ηθοποιοί

Βασίλης Αυλωνίτης: Λαυρέντης

Νίκος Ρίζος: Σαράντης

Σπεράντζα Βρανά: Γιουγιού

Γιώργος Καμπανέλλης: Άγγελος

Ντίνος Ηλιόπουλος: Δαμιανός

Σμαρούλα Γιούλη: Μυρτώ

Σταύρος Ξενίδης: Τοτός

Ράλλης Αγγελίδης: χορογράφος

Σκηνή 1^η (ΕΣ., σκηνή θεάτρου, Δαμιανός, Σαράντης, χορογράφος, μπαλέτο)

Κυνηγημένος ο Σαράντης και ο Δαμιανός από κάποιους σερβιτόρους που δεν πλήρωσαν, βρίσκουν καταφύγιο σε ένα θέατρο. Εκεί βρίσκεται επί σκηνής ένας χοντρός, ηλικιωμένος χορογράφος που κάνει πρόβα σε ένα μπαλέτο. Είναι ντυμένος με αθλητική φόρμα, ένα φουλάρι και ένα μπερέ.



Ο χορογράφος

Η εμφάνιση του δεν είναι τυχαία. Από προσωπική εμπειρία γνωρίζουμε ότι η εμφάνιση του χορογράφου- χορευτή, ήταν εντελώς αντίθετη, δηλαδή λεπτοί άνδρες με γυμνασμένα σώματα και περιποιημένη εμφάνιση. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο σκηνοθέτης της ταινίας χρησιμοποίησε σκοπίμως τον συγκεκριμένο ηθοποιό με το συγκεκριμένο σωματότυπο για να δημιουργήσει υπερβολή με σκοπό το γέλιο, ένα στοιχείο στο οποίο θα λειτουργήσει επικουρικά και η θηλυπρέπεια του όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο χορογράφος αντιδρά σε κάποια λάθη των χορευτριών υστερικά και φωνάζοντας στα ρωσικά. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι είναι ρωσικής καταγωγής και πιθανόν της κλασικής ρωσικής σχολής μπαλέτου, κάτι που επιβεβαιώνεται όταν αρχίζει να διορθώνει τις χορεύτριες χρησιμοποιώντας κλασικές τεχνικές μπαλέτου.



Ο χορογράφος χορεύει

Ο χορογράφος δεν διορθώνει τις χορεύτριες μόνο στο χορό αλλά τις διορθώνει και στη θηλυκή συμπεριφορά τους γιατί δεν τις θεωρεί γυναίκες αφού τους λέει «Όλοι είστε άθλιοι». Έτσι, προσπαθεί να τους δείξει ποια είναι η γυναικεία συμπεριφορά και χάρη που πρέπει να έχουν ως γυναίκες τονίζοντας παράλληλα τις κινήσεις του με φράσεις τύπου «είμαι ένα λουλούδι».



Ο χορογράφος παριστάνει τη γυναίκα

Σύμφωνα με τον Seidman (2002:130), υπάρχει μία φαλλοκρατική αντίληψη που θεωρεί ότι οι ομοφυλόφιλοι μιμούνται τις γυναίκες και μάλιστα άσχημα με αποτέλεσμα να αποτελούν κακέκτυπο. Αυτή την εικόνα ακριβώς παρουσιάζει ο συγκεκριμένος χορογράφος ο οποίος μιμείται ξεκάθαρα τις γυναίκες και προσπαθεί να πει στις όμορφες και καλλίγραμμες χορεύτριες ότι αυτός που έχει τη συγκεκριμένη εμφάνιση είναι πιο γυναίκα από αυτές. Βλέπουμε λοιπόν ξεκάθαρα έναν φαλλοκρατισμό ο οποίος όμως δεν μπορούμε να ξέρουμε αν προέρχεται από τον ηθοποιό που δημιούργησε το ρόλο ή από τον σκηνοθέτη που έδωσε συγκεκριμένες οδηγίες. Υπό αυτή την έννοια, εντοπίζεται μία συγκεκριμένη κοινωνική αναπαράσταση που δημιουργείται από το στερεότυπο της εικόνας του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου (Μαντόγλου, 2005:53).

Σκηνή 2^η (ΕΣ., Πλατεία θεάτρου, Λαυρέντης, χορογράφος)

Ο χορογράφος λέει στο Λαυρέντη πόσο μεγάλο ταλέντο είναι η Γιουγιού και πως για να κάνει καριέρα χρειάζονται χρήματα, κάτι που υπονοεί κάνοντας χειρονομίες.



Ο χορογράφος κάνει νόημα στον Λαυρέντη για χρήματα

Από τη στάση αυτή του χορογράφου, φαίνεται ξεκάθαρα πως τον ενδιαφέρουν τα χρήματα του Λαυρέντη, τον θεωρεί δηλαδή ένα είδος «χορηγού», κάτι που ισχύει και για την Γιουγιού. Έχουν συνωμοτήσει και οι δύο με στόχο τα χρήματα του Λαυρέντη, κάτι που διαφαίνεται από τη προηγούμενη σκηνή που η Γιουγιού προτρέπει τον Λαυρέντη να γνωρίσει το χορογράφο που είναι «μία γλύκα». Ο χορογράφος όμως φαίνεται πως είναι διατεθειμένος να κάνει όλα τα χατίρια του Λαυρέντη για τα χρήματα αφού δεν διστάζει να του τονίσει ότι έχουν και μια ξανθή χορεύτρια στο μπαλέτο (κάνοντας μία κίνηση που δείχνει ότι είναι χάρμα) έτσι ώστε να καλύψει όλα τα γούστα του Λαυρέντη και να είναι εξασφαλισμένη η «χορηγία». Από τη προσωπική μας εμπειρία γνωρίζουμε ότι «χορηγούς», λαϊκούς ευκατάστατους μεσήλικες όπως επιπλάδες, μαντράδες, έμποροι κρεάτων, ιδιοκτήτες

νυχτερινών κέντρων, φρόντιζαν αρκετοί χορογράφοι να έχουν οι όμορφες γυναίκες του μπαλέτου. Η χορηγία δεν ήταν πάντα χρηματική αλλά ήταν και υλική όπως για παράδειγμα επιπλώσεις σπιτιών, αγορές χωρίς καταβολή χρημάτων ή με έκπτωση, κα. Σε αυτή τη περίπτωση έχουμε μία πιστή αναπαράσταση της κοινωνίας στο κινηματογράφο, δηλαδή μια ταύτιση του μέσου με τη πραγματικότητα (Κοροβέσης, 1990:13).



Ο χορογράφος λέει στον Λαυρέντη και για μία ξανθή που έχουν στο μπαλέτο

Δον Ζουάν για κλάματα (1960)

Ένας ευκατάστατος άντρας είναι επιφορτισμένος να προσέχει την κόρη ενός φίλου του, η οποία έρχεται στην Αθήνα για να σπουδάσει. Η κοπέλα θα κάνει τη ζωή του άνω κάτω και γρήγορα θα τον ερωτευθεί. Εκείνος, αν και συμπεριφέρεται σαν πατέρας, θα δελεαστεί και θα την φλερτάρει από ζήλια προς τον γοητευτικό συμφοιτητή της ο οποίος την πολιορκεί. Τελικά, ο κηδεμόνας της κοπέλας θα καταλήξει στην αγκαλιά μιας συνομήλικής του,

αφήνοντας τα νεαρά παιδιά να ερωτευθούν και να χαρούν την αγάπη τους.

**Κινηματογραφική διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα
του Γιάννη Μαρή**

Σκηνοθεσία: Ντίμης Δαδήρας

Σενάριο: Γιάννης Μαρής- Τσιριμώκος

Ηθοποιοί

Λάμπρος Κωνσταντάρης: Αλέξης Δεπάστας

Ανδρέας Μπάρκουλης: Γιώργος Αποστολίδης

Άννα Φόνσου: Τζίνη

Καίτη Πάνου: Λένα

Σαπφώ Νοταρά: Κατερίνα

Ντίνα Τριάντη: Λάουρα

Σκηνή 1^η (ΕΞ., δρόμος, Ανδρέας η Φτερού)

Σε αυτή τη σκηνή βρίσκεται ο Ανδρέας η Φτερού, ο γνωστός κοινωνικός τύπος ομοφυλόφιλου που αναφέρεται στις συνεντεύξεις. Μπαίνει στο κάδρο περπατώντας κουνιστός στο δρόμο και κρατώντας στο χέρι του φτερά για ξεσκόνισμα φωνάζοντας το γνωστό του μοτίβο «φτερά και πούπουλα» μακρόσυρτα και γυναικεία.



Ο Ανδρέας η Φτερού



Ο Ανδρέας η Φτερού

Αφού βγει από το κάδρο, ένας καταστηματάρχης ηλικιωμένος που ξεσκονίζει κρατώντας και αυτός ένα ίδιο φτερό, αρχίζει να τραγουδάει ένα στίχο από το λιμνέτο του Ριγολέτου «φτερό στον

άνεμο, γυναίκας μοιάζει»³¹. Η αναφορά στο συγκεκριμένο λιμπρέτο είναι μία προσπάθεια υπονόμησης του ήρωα αφού ο καταστηματοάρχης τον ταυτίζει με το φτερό και την ψυχολογία της γυναίκας και το συγκεκριμένο κομμάτι τραγουδιέται από έναν άνδρα, άστατο εραστή που θεωρεί ότι οι γυναίκες είναι ερωτικά άστατες. Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα διπλό υπονοούμενο. Το πρώτο είναι ο Ανδρέας θεωρείται άστατος ερωτικά όπως οι γυναίκες αφού με αυτές ταυτίζεται. Το δεύτερο είναι το πρότυπο της ετεροφυλοφιλίας³² (heterosexuality) έτσι όπως αυτό προβάλλεται από την υπόθεση του έργου.

Η νύφη το 'σκάσε (1962)

Η Καίτη, αρνούμενη να παντρευτεί τον ηλικιωμένο άντρα που της προξενεύουν οι γονείς της, το σκάει φορώντας το νυφικό της, πάνω στο φορτηγό ενός περιπλανώμενου έμπορα. Στόχος της είναι να βρει τον στρατευμένο αγαπημένο της. Εκείνος επίσης το σκάει από τη μονάδα του, για να τη συναντήσει. Μετά από μια πραγματική οδύσσεια και ένα κυνηγητό με αστεία απρόοπτα, το ζευγάρι θα ενωθεί με τα δεσμά του γάμου.

Κωμωδία

Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

Ηθοποιοί

Τζένη Καρέζη: Καίτη Αλεξοπούλου

Θανάσης Βέγγος: Χαρίλαος

³¹ Το συγκεκριμένο απόσπασμα το τραγουδά ο Δούκας της Μάντοβας για την Τζίλντα, μια γυναίκα: «*Η γυναίκα είναι άστατη, σαν φτερό στον άνεμο, αλλάζει λόγο, αλλάζει σκέψη*»(www.tch.gr).

³² «*Ο προσανατολισμός της σεξουαλικής δραστηριότητας ή των συναισθημάτων προς πρόσωπα του αντίθετου φύλου*» (Giddens, 2002:119).

Νίκος Ρίζος: Φορτηγατζής
Κούλης Στολίγκας: Ενωμοτάρχης
Πάρις Αλεξάντερ: Δημήτρης
Γιάννης Γκιωνάκης: Ξενοδόχος
Γιάννης Μαλούχος: Κιτσάρας

Σκηνή 1^η (ΕΣ. Lobby ξενοδοχείου, Καίτη, Χαρίλαος, Ξενοδόχος)

Ο Ξενοδόχος βρίσκεται στο Lobby του ξενοδοχείου διαβάζοντας μία εφημερίδα. Ακούγοντας ότι έρχονται πελάτες την αφήνει και πάει να τους υποδεχτεί. Φοράει παντελόνι, πουκάμισο, γιλέκο και παπιγιόν το οποίο φτιάχνει πηγαίνοντας δείχνοντας μία έντονη κοκεταρία, ένα πρότυπο ευρωπαίου ομοφυλόφιλου, ενός «ντιντή» όπως τον αποκαλεί και ο Ζάχος (1982:17), το αντίθετο του αγοραίου Έλληνα όπως ο Χαρίλαος. Από τη συνομιλία του με τον Χαρίλαο φαίνεται ότι είναι ευγενικός και θηλυπρεπής.



Ο ξενοδόχος ενώ μιλά στο ζευγάρι

Όταν βλέπει τη νύφη δείχνει μεγάλη διάθεση να εξυπηρετήσει το ζευγάρι θεωρώντας ότι είναι η πρώτη νύχτα γάμου τους. Φαίνεται ότι, όχι μόνο λόγω του επαγγέλματος, τον χαροποιεί

ιδιαίτερα η ιδέα του γάμου. Εξάλλου, όταν η νύφη του εύχεται «και στα δικά» σας, παρόλο που είναι ξεκάθαρο και ορατό ότι είναι ομοφυλόφιλος, της απαντάει με χάρη και με νάζι «ευχαριστώ», δηλαδή αποδέχεται με ευχαρίστηση την ιδέα. Σαν κοινωνική εικόνα, η έμμεση έστω αναφορά, σε γάμο ομοφυλόφιλων είναι αρκετά πρωτοποριακή για την εποχή που γυρίστηκε η ταινία.

Σε αυτή τη σκηνή υπάρχει ένα στοιχείο έντονης μειονοτικής επιρροής το οποίο όμως δεν είναι αυτόνομο. Επιρροή όχι με την έννοια της μεταστροφής απόψεων αλλά της αποδοχής. Πιο συγκεκριμένα, η υπόνοια για τον ομοφυλόφιλο γάμο δεν δημιουργεί ενόχληση στον θεατή της ταινίας. Πρώτα απ' όλα, ο ίδιος ο ξενοδόχος δεν αποτελεί το παραδοσιακό πρότυπο του ανθρώπου που έχει παρέκκλιση ή είναι στιγματισμένος από την άποψη ότι δεν δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα όπως μίσος, περιφρόνηση, κ.α. (Bordens et al., 2000:128). Αντίθετα, είναι ιδιαίτερα συμπαθής και χαριτωμένος και αποπνέει μία αίσθηση ευρωπαϊκού πολιτισμού και αέρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να φαίνεται ακόμα και χαριτωμένη η ιδέα του γάμου του και αυτή την αίσθηση την προκαλεί ο ίδιος. Μιλάμε λοιπόν για «καινοτομία» και «κανονικοποίηση» στη συγκεκριμένη περίπτωση. «Κανονικοποίηση» γιατί υπάρχει μία άμβλυνση της διαφωνίας αφού δεν υπάρχει αντίδραση για τον γάμο από τον θεατή από τη μία αλλά και ο ξενοδόχος υιοθετεί τα κανονιστικά πρότυπα της κοινωνίας και των ετερόφυλων όπως ο θεσμός του γάμου. Και οι δύο πλευρές λοιπόν «υποχωρούν» ως ένα βαθμό προκαλώντας την άμβλυνση της σύγκρουσης ανάμεσα τους (Moscovici, 1989: 270). Αυτό δικαιολογεί ως ένα βαθμό και την εισαγωγή της «καινοτομίας» αφού ο ξενοδόχος δεν είναι σε πλεονεκτική θέση ανήκοντας στη μειονότητα των ομοφυλόφιλων (ποσοτικά και αντινομιστικά από άποψη σεξουαλικότητας, Moscovici, 1989:264), αλλά καταφέρνει να κάνει μερικώς τη πλειοψηφία να υποχωρήσει

λόγω των προσωπικών του χαρακτηριστικών, την ίδια στιγμή που και ο ίδιος «υποχωρεί» υπέρ του θεσμού του γάμου. Το αποτέλεσμα των αμοιβαίων υποχωρήσεων είναι σαφώς υπέρ του επιτυγχάνοντας την εισαγωγή της καινοτομίας (Mosconici, 1989: 270-272).



Ο ξενοδόχος κάνοντας θηλυπρεπείς κινήσεις

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήξαμε θα μπορούσε να θεωρηθεί παρακινδυνευμένο εάν δεν ήμασταν σίγουροι γι' αυτό λόγω της προσωπικής μας εμπειρίας και της γνωριμίας που είχαμε με τον Γιάννη Γκιωνάκη που υποδύεται τον ξενοδόχο. Ο Γιάννης Γκιωνάκης ήταν ένας ιδιαίτερα μορφωμένος άνθρωπος με σπουδές στην ιατρική, γνώστης της γαλλικής γλώσσας και λάτρης του κομψού ευρωπαϊκού ντυσίματος. Είχε λοιπόν όλα τα στοιχεία που φέρει ο ξενοδόχος με εξαίρεση το γεγονός ότι ήταν ετερόφυλος. Θεωρούμε λοιπόν πως ο ρόλος είχε δομηθεί βιωματικά ως ένα βαθμό και πως η προσωπικότητα του ευθύνεται για το συγκεκριμένο τρόπο παρουσίασης του ομοφυλόφιλου. Προσωπικός φίλος του Αλέκου Σακελλάριου, του σεναριογράφου και σκηνοθέτη της ταινίας, δέχτηκε να παίξει αυτό τον ρόλο, παρόλο που ο ίδιος δήλωνε ότι ήταν «φανατικός» ετερόφυλος. Και ο Σακελλάριος,

όμως, έχοντας και ο ίδιος τα ίδια στοιχεία, δημιούργησε τον συγκεκριμένο τύπο. Ένας σεναριογράφος και σκηνοθέτης λοιπόν που δημιούργησε μία διαφορετική φιγούρα ομοφυλόφιλου από τη παρωδιακή καρικατούρα και ένας ηθοποιός που μετέφερε το ταλέντο του και την φυσική του ευγένεια και κομψότητα στο ρόλο, δημιούργησαν και οι δύο μαζί μία εντελώς διαφορετική, και πρωτοποριακή ως ένα βαθμό, φιγούρα του ομοφυλόφιλου στον ΠΕΚ.

Σκηνή 2^η (ΕΣ., Αστυνομικό τμήμα, Ενωμοτάρχης, ξενοδόχος)

Ο ενωμοτάρχης ρωτά τον ξενοδόχο πληροφορίες για το ζευγάρι που διέμενε στο ξενοδοχείο. Με έντονες εκφράσεις και χειρονομίες, ο ξενοδόχος του περιγράφει πόσο ερωτευμένους τους είδε: «σιρόπι κ. ενωμοτάρχη, σιρόπι να περιχύσεις ένα ταψί μπακλαβάδες». Του επισημαίνει δε ότι έχει μεγάλη εμπειρία στους ερωτευμένους λόγω του επαγγέλματος του αλλά δεν έχει ξαναδεί άλλο τέτοιο ζευγάρι: «τέτοιου είδους κάψα δεν έχω ξαναδεί». Παρουσιάζει τον εαυτό του σαν μία αυθεντία στον ερωτικό τομέα αλλά οι κινήσεις του και οι εκφράσεις του υποδηλώνουν έντονα μία ερωτική μοναξιά.



Ο ξενοδόχος περιγράφει στον ενωμοτάρχη τι έγινε

Σκηνή 3^η (ΕΣ., Αστυνομικό τμήμα, ενωμοτάρχης, Χαρίλαος, ξενοδόχος)

Ο ενωμοτάρχης ζητά άλλη μία φορά από τον ξενοδόχο να του πει τι του είπε ακριβώς το ζευγάρι και ο ξενοδόχος όλο χαρά του λέει σκύβοντας συνωμοτικά ότι του είπαν και στα δικά του. Ο ενωμοτάρχης δεν αντιδρά σε αυτά που του λέει ο ξενοδόχος παρόλο που είναι η θεσμική εξουσία που είναι αρμόδια για την τήρηση των ηθών και των κανόνων. Βλέπουμε λοιπόν ότι και η θεσμική εξουσία αποδέχεται την καινοτομία που έχει εισάγει από πριν η μειονότητα, ο ομοφυλόφιλος δηλαδή, καθιστώντας την με αυτό τον τρόπο πιο καθολική. Όπως και ο θεατής, έτσι και ο ενωμοτάρχης δεν στιγματίζει μειονοτικά τον ξενοδόχο αλλά προχωρά και αυτός σε κανονικοποίηση, επιτυγχάνοντας ένα αποτέλεσμα αποδεκτό από όλους (Moscovici, 1989: 270-272).



Ο ξενοδόχος, ο ενωμοτάρχης και ο Χαρίλαος

Μικροί και μεγάλοι εν δράσει (1963)

Ένα ώριμο ζευγάρι χήρων σχεδιάζει να παντρευτεί και σκέφτονται πώς θα το ανακοινώσουν στα παιδιά τους που σπουδάζουν στο εξωτερικό. Δυστυχώς γι' αυτούς όμως, τα παιδιά τους έχουν γνωριστεί τυχαία στο Παρίσι, έχουν αγαπηθεί και σχεδιάζουν κι αυτά να παντρευτούν.

Αισθηματική κομεντί

Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος

Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης

Ηθοποιοί

Λάμπρος Κωνσταντάρης: Αντώνης Ζορμπάς

Μαίρη Αρώνη: Μαριάννα Παπασταύρου

Γιώργος Πάντζας: Γιώργος Παπασταύρου

Βιβέτα Τσιούνη: Ελίνα Ζορμπά

Βασίλης Αυλωνίτης: Φαίδων Καραντουλμπάνης

Ελένη Ανουσάκη: Αλίκη:

Μπέτυ Μοσχονά: Ιουλία

Βαγγέλης Σειληνός: Παύλος Ναϊδάκης

Σταύρος Παράβας: Φίφης

Μαρίκα Νέζερ: κ. Σέκερη

Σκηνή 1^η (ΕΣ., κέντρο αισθητικής, η αισθητικός Μαριάννα, η βοηθός της Ιουλία, ο Φίφης, πελάτισσα κ.Σέκερη)

Ο Φίφης τον οποίο ερμηνεύει ο Σταύρος Παράβας, είναι αισθητικός σε ένα κέντρο αισθητικής. Το επάγγελμα αυτό ανήκει στη κατηγορία των επαγγελμάτων που έκαναν οι ομοφυλόφιλοι στον ΠΕΚ (Θεοδωρακόπουλος, 1982: 31).

Η ιδιοκτήτρια Μαριάννα τον θεωρεί ως κατάλληλο για να περιποιείται τις δύσκολες πελάτισσες όπως η ηλικιωμένη κουτσομπόλα που έχει έρθει στο κέντρο και η οποία δεν ακούει καλά.



Η κυρία Σέκερη που δεν ακούει καλά

Τον φωνάζει λοιπόν για να περιποιηθεί τη κυρία Σέκερη η οποία λέει για τον Φίφη «αχ αυτό το παιδί είναι η αδυναμία μου».

Εμφανίζεται ο Φίφης ο οποίος είναι ντυμένος με μία γαλάζια ποδιά αισθητικού και έχει φανερά θηλυπρεπή εμφάνιση και κίνηση. Η θηλυπρέπεια του εκδηλώνεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά παραπέμποντας στον θηλυπρεπή ρόλο καθαρά από την εμφάνιση του Φίφη κάνοντας με αυτό τον τρόπο δήλωση για τη σεξουαλικότητα του και το κοινωνικό του φύλο και ρόλο (Σαρρής: 115-116). Η εμφάνιση λοιπόν του Φίφη και μόνο υποδηλώνει ότι είναι ομοφυλόφιλος.

Ο Φίφης μόλις ακούει ποια είναι η πελάτισσα αντιδρά: «Αχ, αυτή η κουφή; Άπα, πα, πα. Δεν μπορώ».



Ο Φίφης αντιδρά βλέποντας τη κυρία Σέκερη

Βλέπουμε ότι ο Φίφης εκφράζει μία δυσαρέσκεια για την πελάτισσα που βασίζεται κυρίως στο γεγονός ότι είναι ηλικιωμένη και κουφή παρόλο που έχει και άλλα μειονεκτήματα, όπως κουτσομπόλα που δεν φαίνεται να τον απασχολούν. Η παρατήρηση αυτή ταυτίζεται με την άποψη του Πετρόπουλου ότι οι ομοφυλόφιλοι γενικότερα παρουσιάζουν μία αντιπάθεια και μια σκληρότητα για τους ανθρώπους που είναι ηλικιωμένοι και η εμφάνιση της πελάτισσας παραπέμπει σε μεγάλη ηλικία μαζί με

την απώλεια ακοής της που είναι χαρακτηριστικό δείγμα των γηρατειών (Πετρόπουλος, 1971:185).

Η αφεντικίνα του για να τον επαναφέρει στη τάξη και να μην παρεκτραπεί γιατί δείχνει μία προδιάθεση για υστερία³³, του υπενθυμίζει ότι η πελάτισσα τους αφήνει λεφτά. Τότε ο Φίφης αλλάζει εντελώς τη συμπεριφορά του και αρχίζει να συμπεριφέρεται εξαιρετικά γλυκά και υποκριτικά στην ίδια γυναίκα που πριν λίγο δεν ήθελε να την δει στα μάτια του.



Ο Φίφης μιλά γλυκά στη κυρία Σέκερη

Βέβαια, την ίδια στιγμή συνεχίζει να σχολιάζει την ηλικία της πελάτισσας στην αφεντικίνα του κρυφά λέγοντας χαρακτηριστικά «αυτή δεν είναι επιδερμίδα που έχει, είναι μακέτα». Εκμεταλλεύεται δε το γεγονός ότι η γυναίκα δεν ακούει καλά για να συνεχίσει να την ειρωνεύεται, μπροστά της αυτή τη φορά. Η ειρωνεία του είναι πολύ έξυπνη και καυστική³⁴ καταδεικνύοντας με

³³ «Άσε με δεν μπορώ να την βλέπω».

³⁴ «Αυτό δεν είναι επιδερμίδα, είναι το γιοφύρι της Άρτας», όταν η γυναίκα του αναφέρει πως το δέρμα της έπεφτε μετά από πλαστικές που έκανε στην Ελβετία.

αυτό τον τρόπο την ύπαρξη του camp του οποίου είναι κυρίαρχο στοιχείο (Σέλντον, 1991:83-88).

Σκηνή 2^η (ΕΣ., κέντρο αισθητικής, η βοηθός της αισθητικού Ιουλία και ο Φίφης)

Ο Φίφης κουρασμένος μιλά με την βοηθό μέχρι που μαθαίνει ότι έχει έρθει ο γιος της αφεντικίνας του που είναι ένας ωραίος νέος. Τότε σηκώνεται απότομα από τη θέση του και λέει: «Να μην με δει έτσι όπως είμαι πτώμα. Να πάω πρώτα μέσα να κάνω ένα πίλινγκ να φρεσκαριστεί το δέρμα μου. Θα ξανάρθω. Να μην μας περάσει για υποανάπτυκτους».



Ο Φίφης ετοιμάζεται να πάει να φρεσκαριστεί

Διαφαίνεται λοιπόν ότι ελκύεται από τον νεαρό και θέλει να καλλωπιστεί για να τον συναντήσει. Φαίνεται λοιπόν ότι η εμφάνιση του έχει ιδιαίτερη σημασία γι' αυτόν, κάτι που έχει σημειώσει και ο Σαρρής ο οποίος αναφέρει ότι η εμφάνιση ενός ρόλου δεν είναι δηλωτική μόνο για τους άλλους αλλά και για το ίδιο το πρόσωπο που τη φέρει και τη χρησιμοποιεί για να δημιουργήσει τη κοινωνική του ταυτότητα και το φύλο του

(Σαρρή, 1995:126). Ο Φίφης λοιπόν μέσω της εμφάνισης του που την περιποιείται ιδιαίτερα, δείχνει τη τάση να γοητεύσει τον γοητευτικό νεαρό, δηλώνοντας έτσι ερωτική επιθυμία προς αυτόν.

Σκηνή 3^η (ΕΣ., κέντρο αισθητικής, Μαριάννα, Ιουλία, Φαίδων
Καραντουλμπάνης, Φίφης)

Ο φίλος της αισθητικού Φαίδων Καραντουλμπάνης έχει πρόβλημα με το κάλο του και η αισθητικός φωνάζει τον Φίφη για να τον βοηθήσει. Ο Φίφης τον προσβάλλει και αυτόν λόγω του βάρους του.³⁵ Ο Φαίδων εκνευρίζεται αλλά αμέσως μετά μπαίνει στην αίθουσα περιποίησης μιμούμενος τον θηλυπρεπή ομοφυλόφιλο φωνητικά και σωματικά, σε μία προσπάθεια να τον ειρωνευτεί εκδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο ένα είδος προκατάληψης απέναντι του (Bordens et al., 2000:128).



Ο Φαίδων εκνευρίζεται με τον Φίφη

³⁵ «Πρώτη φορά θα κάνω πεντικιούρ σε πόδια ελέφαντα».



Ο Φαίδων μιμείται τον Φίφη

Αφού φύγουν ο Φίφης μαζί με τον Φαίδωνα, η βοηθός της αισθητικού εκφράζει τη δυσαρέσκεια της για τον τρόπο που ο Φίφης φέρεται στους πελάτες αλλά η αισθητικός της απαντά ότι δεν μπορεί να κάνει τίποτα άλλο και τον ανέχεται γιατί είναι καλός στη δουλειά του και τον ζητούν οι πελάτες, δείχνοντας με αυτό τον τρόπο ότι και αυτή έχει ενοχληθεί από τη συμπεριφορά του αλλά υποχωρεί για το καλό της επιχείρησης της.

Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του (1964)

Ένας παραδοσιακός εκπαιδευτικός και αυστηρών αρχών πατέρας, ο Αριστείδης, ζει με την αδελφή του Ευδοκία και τις τρεις κόρες του, Μαρίνα, Λίζα και Χριστίνα. Τα κορίτσια, που ζουν πολύ περιορισμένα και κάτω από την αυστηρή επιτήρησή του, μηχανεύονται κάθε τόσο πάμπολλους τρόπους για να διασκεδάζουν, συχνά με τη βοήθεια της θείας τους. Όταν όμως ο πατέρας τους θέλει να τις παντρέψει με γαμπρούς της δικής του επιλογής –τον δεξή και τον αριστερό ψάλτη της ίδιας εκκλησίας–, τότε εκείνες παριστάνουν τις άρρωστες, τα δε αγόρια τους,

Γιώργος και Δημήτρης, μεταμφιέζονται σε κοπέλες και παριστάνοντας τις φιλενάδες των κοριτσιών τις επισκέπτονται συχνά. Κάποτε όμως το μυστικό βγαίνει στο φως αλλά καθώς οι δύο νέοι ανήκουν σε καλές –και συνάμα πλούσιες– οικογένειες, φαίνεται να έχουν τα φόντα για έναν καλό γάμο. Τότε τα πράγματα αλλάζουν και ο αυστηρός κυρ-Αριστείδης δίνει τις ευλογίες του.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Στέλιος Ζωγραφάκης

Σενάριο: Νέστορας Μάτσας

Ηθοποιοί

Ορέστης Μακρής: Αριστείδης Δελαπόρτας

Σμάρω Στεφανίδου: Ευδοκία

Βασίλης Μαυρομμάτης: Δημήτρης Βεργής (Ευτέρπη
Αργυροπούλου)

Τόλης Βοσκόπουλος: Γιώργος Αναγνώστου (Ρωξάνη
Αργυροπούλου)

Νίκη Λινάρδου: Μαρίνα Δελαπόρτα

Κλεοπάτρα Ρώτα: Λίζα Δελαπόρτα

Μίρκα Καλαντζοπούλου: Χριστίνα Δελαπόρτα

Θανάσης Μυλωνάς: Θάνος

Γιάννης Γκιωνάκης: Τρύφωνας Παπαλεξανδρογεωργακόπουλος

Γιάννης Φέρμης: Φαίδων

Σκηνή 1^η (ΕΞ., Δρόμος, Δημήτρης /Ευτέρπη, Γιώργος /Ρωξάνη,
περαστικός)

Σε αυτή τη σκηνή εμφανίζονται ο Δημήτρης και ο Γιώργος ντυμένοι ως Ευτέρπη και Ρωξάνη αντίστοιχα. Από δω και πέρα θα χρησιμοποιούμε τα θηλυκά τους ονόματα όταν είναι ντυμένοι

γυναίκες. Παρόλο που σκοπός είναι να ξεγελάσουν τον πατέρα των αγαπημένων τους, η Ευτέρπη και η Ρωξάνη είναι «γυναίκες» από τη στιγμή που βρίσκονται στο δρόμο. Ιδιαίτερα όμορφες, πείθουν απόλυτα για γυναίκες. Κατεβαίνοντας από την άμαξα και βλέποντας μόνο τα πόδια τους, ο θεατής είναι σίγουρος ότι πρόκειται για γυναίκες μέχρι η κάμερα να ανέβει παραπάνω και να δείξει τα πρόσωπα τους. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πείθουν και από άποψη προσώπου αλλά τους έχουμε δει προηγουμένως στην ταινία ως άνδρες και γι' αυτό αναγνωρίζουμε ότι είναι μεταμφιεσμένοι. Είναι ντυμένες και οι δύο με εξαιρετική κομψότητα φορώντας δύο ίδια φορέματα, ίδια καπελάκια, ίδιες τσαντούλες και ίδια παπούτσια αλλά διαφορετικές περούκες αφού η μία είναι καστανή και η άλλη ξανθιά (Σαρρής, 1995:129). Και κινησιακά όμως περνούν για δύο σεμνές αδελφές αφού πιασμένες χέρι – χέρι περπατούν στον δρόμο και δεν διστάζουν να επιπλήξουν έναν αγενή περαστικό που τις κορτάρει με το επιφώνημα «Να μου ζήσεις Μπριζίτ Μπαρντό».



Ένας περαστικός πειράζει την Ευτέρπη και τη Ρωξάνη

Η Ρωξάνη και η Ευτέρπη αντιδρούν μαλώνοντας τον που πειράζει δύο «καθωσπρέπει» κοπέλες σαν κι αυτές και όταν

μένουν μόνες τους, παρόλο που δεν είναι κανένας μπροστά, αποκαλούν η μία την άλλη με θηλυκά ονόματα.



Η Ευτέρπη και η Ρωξάνη χαιρετούν τον Αριστείδη

Ένα κύριο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τη συγκεκριμένη παρενδυσία από τις άλλες είναι ότι η μεταμφίεση είναι εξαιρετικά επιτυχημένη και μπορούν εύκολα να περάσουν για γυναίκες. Αυτό καταδεικνύει την ολοκληρωμένη επιτέλεση του κοινωνικού φύλου αλλά παράλληλα σηματοδοτείται από κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και η ύπαρξη παρωδιακής παραστασιακής επιτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα, ενώ ανατομικά και ενδυματολογικά πείθουν απόλυτα ως γυναίκες η Ευτέρπη σε ορισμένα σημεία μιλά με τραχιά, ανδρική φωνή προκαλώντας με αυτό τον τρόπο γέλιο και μετατρέποντας στιγμιαία την εικόνα της σε παρωδία (Χιωτάκη, 2008:135-136).

Ενώ λοιπόν η ανατομική εικόνα είναι απόλυτα συμβατή με το κοινωνικό φύλο που επιτελεί, το στοιχείο της φωνής την καθιστά παρωδία δημιουργώντας το γέλιο και προσφέροντας μια ανατροπή σε καθαρά κωμικό και κινηματογραφικό επίπεδο χωρίς να

χρειάζεται άλλα στοιχεία και χωρίς να είναι ανατροπή σε κοινωνικό ή πολιτικό επίπεδο (Butler, 2009: xvii).



Η Ρωξάνη και η Ευτέρπη με τον μπαμπά Αριστείδη

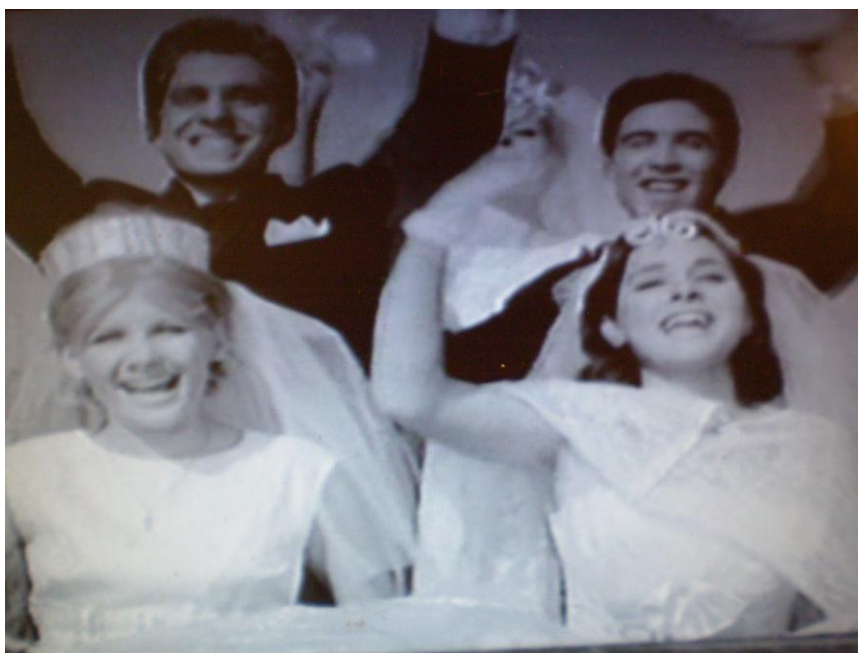
Η παρωδία συνεχίζει να επιτελείται και στη συνέχεια της ταινίας με αποκορύφωμα μία από τις τελευταίες σκηνές όπου ο πατέρας μπαίνοντας βλέπει τα ζευγάρια να φιλιούνται και αναφωνεί: «Απίστευτο! Ανήκουστο! Τερατώδες! Όλα μπορούσα να τα φανταστώ αλλά όχι και αυτό. Μα με τις φιλενάδες σας μωρέ!» θεωρώντας ότι οι κόρες του είναι ομοφυλόφιλες και εκφράζοντας τον αποτροπιασμό του καταδεικνύοντας ότι η ομοφυλοφιλία μεταξύ γυναικών δεν ήταν αποδεκτή κοινωνικά εκείνη την εποχή (Σέλντον, κα. 1991:20, Dyer, 2002:17).



Ο Αριστείδης βλέπει τις κόρες του να φιλιούνται με τις φίλες τους

Το αξιοσημείωτο αυτής της ταινίας είναι ότι σε σχέση με τη παρενδυσία της ταινίας «Τα 4 σκαλοπάτια», παρατηρείται η καλλιέπεια, η κομψότητα και η σεξουαλικότητα που αναδύεται από τους ήρωες αποτελεί τη βάση όχι μόνο της επιτέλεσης του κοινωνικού φύλου αλλά και της παρωδίας.

Η ομοιότητα που υπάρχει όμως με την ταινία «Τα 4 σκαλοπάτια» είναι το happy end με την έννοια της συμμόρφωσης και την επαναφορά στα κοινωνικά πρότυπα (γάμος και αποκατάσταση).



Τα ζευγάρια παντρεύονται

Ο καταφερτζής (1964)

Ένας κακομοίρης νεαρός δέχεται να βοηθήσει τον ξάδερφό του να ξεφύγει από τη φίλη του Λίνα. Σε αντάλλαγμα ο ξάδερφος θα του βρει δουλειά στο τουριστικό γραφείο όπου εργάζεται και ο ίδιος. Πολύ γρήγορα όμως ο καταφερτζής φουκαράς θα βρεθεί μπλεγμένος σε άπειρες παρεξηγήσεις και κυνηγημένος από τον αδελφό και τον προϊστάμενο της κοπέλας.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Κώστας Στράντζαλης

Σενάριο: Νίκος Τσιφόρος

Ηθοποιοί

Θανάσης Βέγγος: Κανέλος Καραμπατσάς,

Σούλα Κυριακίδου: Λίνα

Νίκος Φέρμας: Τάσος

Τάσος Γιαννόπουλος: Κίμων Καραμπατσάς

Χρόνης Εξαρχάκος: Γιώργος

Σκηνή 1^η (ΕΞ., Κανέλλος, Λίτσα, Ανδρέας Φτερού)

Και σε αυτή τη σκηνή βρίσκεται ο Ανδρέας η Φτερού, ο γνωστός κοινωνικός τύπος ομοφυλόφιλου που αναφέρεται στις συνεντεύξεις. Είναι ντυμένος με κουστούμι και παπιγιόν και ο Κανέλλος τον περνάει για γκαρσόνι και του παραγγέλνει δύο ποτά. Ο Ανδρέας τότε, ξεκάθαρα θηλυπρεπής, κινησιακά και φωνητικά, του απαντά «Δεν είμαι το γκαρσόνι χρυσό μου. Πελάτης κι εγώ του μαγαζιού». Ο Κανέλλος του λέει «Τότε μην φέρεις» και αυτός απαντά «Δεν θα μπορέσω» και φεύγει κουνάμενος.



Ο Αντρέας καπνίζοντας



Ο Αντρέας φεύγοντας

Ο συγκεκριμένος άνθρωπος δεν ήταν ηθοποιός και δεν είχε κανένα λόγο να εμπεριέχεται στο σενάριο. Η δημοφιλία του ως θηλυπρεπούς κοινωνικού τύπου έκανε τον σκηνοθέτη να τον τοποθετεί στη ταινία, έστω και με μία ατάκα, προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο που προκαλούσε και στη καθημερινότητα δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα κινηματογραφικό τύπο με την εισαγωγή ενός κοινωνικού, όπως επιβεβαιώνει και ο Γ. Κωνσταντίνου στη συνέντευξη του.

Η αμφίεση του είναι σκόπιμη και έχει μια διαφοροποίηση αναφορικά με τις αμφιέσεις των άλλων ρόλων ομοφυλόφιλων. Δεν είναι κραυγαλέα ντυμένος αλλά βέβαια αυτό εξυπηρετεί ώστε να τον περάσει ο Βέγγος για γκαρσόνι και ενισχύει τη φυσικότητα του ίδιου του κοινωνικού ρόλου. Για να γίνει πιο κατανοητό, τι εννοούμε από προσωπική μας εμπειρία γνωρίζουμε ότι ο σκηνοθέτης δεν μπορούσε να πάρει τον συγκεκριμένο άνθρωπο, να τον ντύσει περίεργα, να τον βάλει σε ένα σκηνικό και να του ζητήσει να παίξει κάποιον άλλο χαρακτήρα. Έτσι, τον τοποθέτησε στο δρόμο, το φυσικό του περιβάλλον λόγω της επαγγελματικής του ιδιότητας, του ζήτησε να φερθεί φυσικά και του έβαλε ένα

κουστουμί για να τον περάσει ο άλλος για σερβιτόρο και να γίνει μεταξύ τους διάλογος επιτρέποντας στον Ανδρέα να εκφραστεί με συμβολικό λεξιλόγιο των ομοφυλόφιλων της εποχής. «Το δεν θα μπορέσω» είχε διπλή έννοια. Κυριολεκτικά σημαίνει ότι δεν θα μπορέσω να σε σερβίρω. Μεταφορικά, ήταν μία έκφραση των ομοφυλόφιλων που υπονοούσε ότι δεν θα ενδώσει.

Το δόλωμα (1964)

Ο Μπάμπης Βαλέρης, απατεώνας και χαρτοκλέφτης ολκής, μαζί. με τον φίλο και συνεταίρο του Μάνθο, αποφασίζουν να μαδήσουν στα χαρτιά όσες παρέες πλουσίων πέσουν στα δίκτυα τους. Θα στήσουν την επιχείρησή τους σ' ένα τουριστικό νησί, όπως είναι η Ρόδος, αλλά χρειάζονται ένα ελκυστικό θηλυκό για δόλωμα. Η Καίτη, μια κοπέλα που τραγουδάει και κάνει κονσομασιόν σ' ένα κέντρο της Τρούμπας, είναι αυτή που χρειάζονται. Την προσλαμβάνουν και την εκπαιδεύουν κατάλληλα ώστε να είναι σε θέση να ψαρεύει πλούσιους άνδρες, τους οποίους θα οδηγεί στο χαρτοπαικτικό τραπέζι για να τους γδύνουν οι δικοί της. Η επιχείρηση πάει καλά και αποδίδει, αλλά κάποια στιγμή η αστυνομία ανακαλύπτει τους δύο απατεώνες και τους συλλαμβάνει. Εκείνοι καλύπτουν την Καίτη, και ο αστυνόμος την αφήνει ελεύθερη για να χαρεί τον ερωτά της μ' ένα από τα αθώα θύματά της, τον Μίλτο.

Κομεντί

Σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Ηθοποιοί

Αλέκος Αλεξανδράκης: Μπάμπης Βαλέρης

Αλίκη Βουγιουκλάκη: Καίτη

Ντίνος Ηλιόπουλος: Μάνθος
Βαγγέλης Βουλγαρίδης: Μίλτος
Ανδρέας Μπάρκουλης: Γιώργος Δ.
Δημήτρης Νικολαΐδης: Ρομπέρ

Σκηνή 1^η (ΕΣ., Σπίτι, Μπάμπης Βαλέρης, Καίτη, Μάνθος, Ρομπέρ,
κ.α.)

Ο Ρομπέρ, ο περίφημος ράφτης, πηγαίνει στο σπίτι για να ντύσει την Καίτη και να την μετατρέψει σε καθώς πρέπει κυρία. Είναι ντυμένος με άσπρο παντελόνι, κόκκινο πουκάμισο και φουλάρι και έντονα θηλυπρεπής. Είναι καραφλός αλλά έχει γυρίσει το μαλλί του προσπαθώντας να κρύψει τη καράφλα και φορά και ένα μεγάλο χρυσό βραχιόλι.



Ο Ρομπέρ μπαίνοντας

Η εμφάνιση του είναι μεν ανδρική ενδυματολογικά αλλά τα στοιχεία που τη συμπληρώνουν όπως το βραχιόλι, το μαλλί, κ.α. δείχνουν ξεκάθαρα τη πρόθεση του να δηλώσει ότι είναι ομοφυλόφιλος (Σαρρής, 1995:129).

Μόλις μπαίνει, ο Μάνθος τον συστήνει στον Μπάμπη και ο Ρομπέρ βλέποντας πόσο όμορφος είναι σπάει αμέσως το χέρι του σε μία κίνηση που παραπέμπει σε χειροφίλημα όλο γλύκα. Ο Μπάμπης, ελαφρώς αμήχανος, του πιάνει το χέρι σε χειραψία.



Ο Ρομπέρ χαιρετώντας τον Μπάμπη

Ο Ρομπέρ προσπαθεί να περιγράψει τα φορέματα έχοντας ως πρότυπο το δικό του σώμα και αρχίζει να δείχνει στον Μπάμπη στα σημεία του σώματος του που εφαρμόζει το φουστάνι. Σε κάποια στιγμή που θέλει να δείξει ότι το φόρεμα εφαρμόζει καλά γυρνά τα οπίσθια του στον Μπάμπη και τα επιδεικνύει. Ο Μάνθος τον επαναφέρει λέγοντας ότι εκεί θα εφαρμόζει, που αλλού, δείχνοντας του με αυτό τον τρόπο ότι η κίνηση του ήταν περιττή. Είναι προφανές ότι ο Ρομπέρ ελκύεται από τον Μπάμπη και προσπαθεί να τον θέλξει ερωτικά κάνοντας σεξουαλικούς υπαινιγμούς με τη χρήση του σώματος του αναφερόμενος όμως σε γυναικεία θέματα. Με αυτό τον τρόπο επιβεβαιώνεται το φαλλοκρατικό στερεότυπο ότι οι ομοφυλόφιλοι αποτελούν ένα γυναικείο κακέκτυπο (Seidman, 2002:130) και μάλιστα η εικόνα

είναι ιδιαίτερα κωμική αφού ο ψηλός, καραφλός και άσχημος ομοφυλόφιλος μιμείται τη γυναίκα σε μία προσπάθεια να γοητεύσει τον όμορφο Μπάμπη ο οποίος τον αγνοεί.



Ο Ρομπέρ κοιτάει ερωτικά τον Μπάμπη

Είναι ευγενικός προς τις βοηθούς του στις οποίες απαντάει με χρήση γαλλικών και με προσφωνήσεις όπως «χρυσή μου». Όταν βλέπει την Καίτη να περπατά άγαρμπα με τη δημιουργία του, ξινίζει άμεσα και της λέει «με κατέστρεψες χρυσό μου. Πως περπατάς έτσι σαν τσολιάς στην ανακτορική φρουρά; Δεν μπορεί να περπατήσεις λίγο πιο γυναικεία;». Η Καίτη δεν καταλαβαίνει πως πιο γυναικεία και τότε της απαντά «θέλεις να σου δείξω εγώ». Αυτή τότε εκφράζει την απορία της «Εσύ; μα εσύ είσαι άντρας». Ο Μάνθος πετάγεται τότε και της λέει «άνδρας είναι αλλά δεν είναι πια και από τους πολύ φανατικούς. Έτσι δεν είναι κύριε Ρομπέρ;». Ο Ρομπέρ του απαντάει τότε στα γαλλικά και φεύγει αμέσως για να δείξει στη Καίτη πως περπατάνε. Ο Ρομπέρ δεν κρύβει αυτό που είναι και αντίθετα το δηλώνει με όποιο τρόπο μπορεί. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν αρνείται ότι δεν είναι και πολύ «φανατικός» άνδρας δηλαδή καταδεικνύει ότι δεν ακολουθεί όλα τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει ένας άνδρας (Seidman,

2002:130). Καταρρίπτεται δηλαδή κάθε ιδέα μυστικότητας αφού ο Ρομπέρ δεν έχει κανένα πρόβλημα να επιδεικνύει αυτό που είναι (Goffman, 2001:96).



Ο Ρομπέρ περπατάει σαν γυναίκα

Μόλις αρχίζει να περπατά κουνιστά η Καίτη τον μουντζώνει γελώντας και του λέει «να πανάθεμα σε». Η περίπτωση της Καίτης είναι αξιοσημείωτη. Πρώτα απ' όλα της κάνει ιδιαίτερη εντύπωση ότι ο Ρομπέρ θέλει να της δείξει πως περπατάνε παρόλο που είναι άνδρας. Κάνει σαν να μην αντιλαμβάνεται την φανερή ομοφυλοφιλία του, σαν να μην έχει γνωρίσει ή δει ποτέ ομοφυλόφιλο. Αυτό ίσως να δικαιολογείται ως ένα βαθμό από το γεγονός ότι η Καίτη ανήκει στη λαϊκή τάξη αλλά από την άλλη είναι μία γυναίκα που δουλεύει τη νύχτα και κατά συνέπεια, δεν δικαιολογείται να μην έχει τις ανάλογες εικόνες. Η λαϊκή της προέλευση όμως επιβεβαιώνεται όταν κοροϊδεύει και μουντζώνει τον Ρομπέρ (Ζάχος, 1982:17), κάτι που δεν ισχύει για τον Μάνθο και τον Μπάμπη που ο ένας αστός και ο άλλος λαϊκός που συγχρωτίζεται όμως με τη καλή κοινωνία.



Η Καίτη μουντζώνει τον Ρομπέρ

Ο Μάνθος συνηγορεί λέγοντας ότι του χρειαζόταν. Τότε ο Ρομπέρ απαντά στη Καίτη επιθετικά και σαρκαστικά ότι «εσένα χρυσό μου αδίκως προσπαθούμε να σε κάνουμε άνθρωπο. Εσύ θέλεις 200 χρόνια για να γίνεις ζών». Σε αυτό το σημείο εκδηλώνεται το camp του Ρομπέρ μέσω του σαρκασμού και του κυνισμού του (Σέλντον, κ.α., 1991:83-88).



Ο Ρομπέρ απαντάει περιφρονητικά στην Καίτη

Ο Ρομπέρ είναι ένας ομοφυλόφιλος που το δηλώνει ξεκάθαρα. Είναι ευγενικός και με τρόπους μέχρι τη στιγμή που δέχεται αναίτια επίθεση και έτσι εκφράζει επιθετικότητα. Δεν είναι γενικά επιθετικός γιατί δεν αντιδρά όταν ο Μάνθος τον αποκαλεί μη φανατικό άνδρα αλλά αντιδρά δικαιολογημένα στην επίθεση της Καίτης θέτοντας με αυτό τον τρόπο όρια στον τρόπο που οι άλλοι πρέπει να του φέρονται.

Και οι 14 ήσαν υπέροχοι (1965)

Ο συμβολαιογράφος Νικόλαος Αντωνίου καλεί τους τέσσερις κληρονόμους του ποσού των εκατό είκοσι εκατομμυρίων δραχμών και τους ενημερώνει ότι, σύμφωνα με τη διαθήκη, για να εισπράξουν το μερίδιό τους πρέπει ο καθένας τους να πραγματοποιήσει έναν άθλο μέσα σε έξι μήνες. Ο Γρηγόρης, ο πιο τεμπέλης εφημεριδοπώλης της Αθήνας, πρέπει να αναδειχθεί πρωταθλητής του Μαραθώνιου. Ο Μένης, ένας φοβερά δειλός καθηγητής της μουσικής, πρέπει να κατακτήσει τη Λιλή, μια απλησίαστη σταρ του μουσικού θεάτρου, η οποία χαστουκίζει όποιον άντρα την πλησιάζει. Η Άννα, μια τρομερά αδέξια δημοσιογράφος που είναι ερωτευμένη με τον διευθυντή της, πρέπει να κάνει ένα συγκλονιστικό ρεπορτάζ και να γίνει το πρόσωπο της ημέρας. Και ο μισότρελος κομμωτής Αντουάν πρέπει να ανακαλύψει το φάρμακο κατά της φαλάκρας. Επειδή δεν είναι αρκετό να τα καταφέρει ένας μόνο, αντίθετα πρέπει να επιτύχουν όλοι, αρχίζουν τα μπερδέματα και οι παρεξηγήσεις, ενώ οι κωμικές καταστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη, μέχρι την τελική νίκη των πρωταγωνιστών.

Κωμωδία επιθεωρησιακού ύφους

Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Σειληνός

Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης- Κώστας Κινδύνης

Ηθοποιοί

Γιώργος Πάντζας: Μένης

Κάκια Αναλυτή: Άννα Λόντου

Γιάννης Γκιωνάκης: Γρηγόρης

Σταύρος Παράβας: Αντουάν

Ελένη Προκοπίου: Άννα Λόντου

Άννα Καλουτά: Γεωργία

Ελένη Ανουσάκη: Στέλλα

Κλεό Σκουλούδη: Βάσω

Μπέτυ Μοσχονά: Λούσυ

Ανδρέας Μπάρκουλης: Δημήτρης

Βασίλης Αυλωνίτης: Ανδρέας

Κώστας Ρηγόπουλος: Νικόλαος Αντωνίου

Σε αυτή τη ταινία παρουσιάζεται ένα εξαιρετικά περίεργο φαινόμενο. Ο Αντουάν είναι ένας κομμωτής που τα χαρακτηριστικά του είναι εντελώς θηλυπρεπή παραπέμποντας ξεκάθαρα σε ομοφυλόφιλο. Κομπός, υστερικός, έχει όλα τα στοιχεία που συνιστούν έναν ντιντή (Ζάχος, 1982:17).



Ο Αντουάν ευγενικός και θηλυπρεπής



Ο Αντουάν θηλυπρεπής και υστερικός

Λίγο αργότερα όμως μαθαίνουμε ότι είναι αρραβωνιασμένος με την Βάσω και σκοπεύουν να παντρευτούν, έχει δηλαδή ετεροφυλική συμπεριφορά και σχέση.



Ο Αντουάν με τη Βάσω

Ανδρική συμπεριφορά έχει και στο συμβολαιογραφείο.



Ο Αντουάν στο συμβολαιογραφείο με ανδρική συμπεριφορά

Στη σκηνή όμως με το όνειρο της όπερας ο Αντουάν εμφανίζεται με μια Τρίτη ιδιότητα, ντυμένος σαν γυναίκα θυμίζοντας τραβεστί.



Ο Αντουάν ντυμένος άνδρας στο όνειρο



Ο Αντουάν ντυμένος γυναίκα

Σε μία επόμενη σκηνή προσποιείται τη γυναίκα δείχνοντας πάλι έντονα ομοφυλοφιλικά στοιχεία.



Ο Αντουάν μιμείται τη γυναίκα

Σε μια άλλη σκηνή εξομολογείται τον έρωτα του ο Αντουάν στη Βάσω, ως ετερόφυλος και πάλι και δέχεται να παντρευτούν γιατί όπως της λέει χαρακτηριστικά «είσαι η μούσα μου».



Ο Αντουάν φιλάει τη Βάσω

Στο τέλος όμως της ταινίας κατά τη διάρκεια ενός μαραθωνίου δρόμου ο Αντουάν δηλώνει ότι «τρελαίνομαι για λοκατζήδες», καθαρά ομοφυλοφιλικό υπονοούμενο.



Ο Αντουάν λέει στους άλλους ότι τρελαίνεται για λοκατζήδες

Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι ούτε εμείς οι ίδιοι δεν έχουμε καταλάβει ακριβώς την ερωτική διαδρομή του Αντουάν ο οποίος παραπαίει ανάμεσα στην ετεροφυλία, την ομοφυλοφιλία και τον τραβεστισμό. Είναι μία από τις πιο περίεργες φιγούρες που έχουμε εντοπίσει και ο μόνος χαρακτηρισμός που μπορούμε να της αποδώσουμε είναι κουήρ υπό την έννοια ότι ο Αντουάν δεν επιλέγει κάποια συγκεκριμένη σεξουαλική ταυτότητα από αυτές που είναι δηλωμένες κοινωνικά (Τσιτιρίδης, 2007:57). Την έννοια κουήρ δεν την χρησιμοποιούμε προσβλητικά όπως συνήθως λειτουργούσε ο όρος (Μπάτλερ, 2008:413) αλλά υπό την έννοια ότι ο Αντουάν είναι «παράδοξος» για τα κοινωνικά πρότυπα που έχουν επιβληθεί, τα οποία ομολογούμε ότι έχουν επηρεάσει και εμάς, και συμπεριφέρεται όχι όπως πρέπει αλλά όπως θέλει (Πολίτη, 2010: 52).

Φυσικά δεν θεωρούμε ότι σκοπός των συντελεστών ήταν να παρουσιάσουν μία κουήρ προσωπικότητα σε μία εποχή που ούτε η ομοφυλοφιλία δεν ήταν κοινωνικά αποδεκτή. Πιθανολογούμε κάποιες αιτίες για τη περίπτωση της παρουσίασης της συγκεκριμένης μορφής. Μία από αυτές είναι ότι η ταινία

δημιουργήθηκε την ίδια χρονιά με άλλες δύο ταινίες που υπήρχε ο Φίφης. Μπορεί λοιπόν ο ηθοποιός να ήθελε να αποφύγει τη τυποποίηση χωρίς να το πετυχαίνει πλήρως ή να διαμόρφωνε το ρόλο του Φίφη. Μπορεί από την άλλη να εκφραζόταν από κάποιον από τους συντελεστές μία μορφή αμφισεξουαλικότητας. Μπορεί και να είναι κάποια άλλη αιτία που ούτε καν διανοούμαστε. Σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχαμε με τον σεναριογράφο Γιώργο Λαζαρίδη στις 09/08/11 και στην οποία διατυπώσαμε την ερώτηση μας για ποιο λόγο έχει δομήσει το συγκεκριμένο ρόλο με αυτό τον τρόπο μας απάντησε ότι το έκανε για «να εξυπηρετηθεί ο ρόλος», «λίγο απ' όλα»³⁶ και μας απέκλεισε τη περίπτωση αποφυγής τυποποίησης του Φίφη. Ασχέτως το λόγο που το έκανε, αυτό που έχει σημασία είναι ότι ο Αντουάν παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο που μας λέει «μπορώ να φέρομαι όπως θέλω και δεν είμαι υποχρεωμένος ούτε να σας το πω, ούτε να σας το εξηγήσω».

Μπετόβεν και μπουζούκι (1965)

Δύο γείτονες συγκρούονται εξαιτίας των διαφορετικών γούστων τους στη μουσική. Ο ένας υπηρετεί την κλασική μουσική αλλά αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες, και ο άλλος παίζει με την ορχήστρα του σε λαϊκά κέντρα, γνωρίζοντας ολοένα και μεγαλύτερη επιτυχία. Η συμφιλίωσή τους θα επέλθει χάρη στον έρωτα των παιδιών τους.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος

Σενάριο: Γεώργιος Ασημακόπουλος

³⁶ Αυτολεξεί αυτά που μας είπε ο κ. Λαζαρίδης.

Ηθοποιοί

Μίμης Φωτόπουλος: Μένιος Ντάλμπασης

Νίκος Σταυρίδης: Ι. Ντολτσέτος

Γιάννης Γκιωνάκης: Φίλιππας

Μπεάτα Ασημακοπούλου: Μάργκαρετ

Αλέκα Στρατηγού: Γαρουφαλιά

Αγγελική Μπαρούτσου: Ιουλία Ντολτσέτου

Μαρία Ιωαννίδου: Ελενίτσα Καραμπά

Σταύρος Παράβας: Φίφης

Σωτήρης Μουστάκας: Ορφέας

Τάκης Μηλιάδης: Πελοπίδας

Σκηνή 1^η (ΕΞ., Αυλή, Φίφης, Μάργκαρετ)

Σε αυτή τη σκηνή εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Φίφης. Ο Φίφης σαν φιγούρα και σαν ρόλος αναλύεται στις ταινίες «Ο ουρανοκατέβατος» και «Φίφης ο αχτύπητος» εκτενέστερα. Δεν θα αναφερθούμε με περισσότερες λεπτομέρειες σε αυτή τη ταινία γιατί ο ρόλος είναι ακριβώς ίδιος χωρίς καμία διαφορά και στις τρεις ταινίες.



Ο Φίφης με τη Μάργκαρετ

Σκηνή 2^η (ΕΣ. Αυλή, Φίφης, Μένιος, βοηθός, Πελοπίδας)

Τη σκηνή αυτή τη σχολιάζουμε γιατί μας ενδιαφέρει όχι ο ρόλος του Φίφη για τους λόγους που αναφέραμε αλλά η αλληλεπίδραση που έχει με τους άλλους δύο ρόλους.

Σε αυτή τη σκηνή ο Φίφης, ένας σκηνοθέτης μπαίνει στην αυλή μαζί με τον βοηθό του ψάχνοντας τη πρωταγωνίστρια. Ο Φίφης φοράει άσπρο παντελόνι και διχτυωτή μαύρη μπλούζα και γυαλιά ηλίου. Κρατάει επίσης ένα κομπολόι στο χέρι του. Με την είσοδο του ο Φίφης δείχνει ότι δυσανασχετεί που βρίσκεται στην αυλή θεωρώντας το λαϊκό και κατώτερο. Ο Φίφης σνομπάρει τους δύο μπουζουξήδες και δεν τους απευθύνει καν το λόγο μιλώντας διά αντιπροσώπου αφού λέει στο βοηθό του «πες τους καλημέρα» κοιτώντας προς την αντίθετη κατεύθυνση.



Ο Φίφης σνομπάρει τους μπουζουξήδες

Πάντα με μεσάζοντα το βοηθό του αρχίζει συνομιλία με τους μπουζουξήδες οι οποίοι μιλάνε αργκό (γεια χαραντάν). Την διάλεκτο αυτή ο Φίφης τη θεωρεί ξένη γλώσσα. Όταν ο βοηθός συστήνει το Φίφη ο Μένιος του απαντάει «Σιγά τις κουδουνίστρες». Ο Φίφης αντιδρά λέγοντας του «Σας παρακαλώ δεν θέλω οικειότητες». Ο Μένιος του απαντά «γιατί θέλω εγώ;». Ο Πελοπίδας απορεί με την αντίδραση του φίλου του και τον ρωτά «τι το ανώμαλο βλέπεις» παραπέμποντας ξεκάθαρα στον Φουκώ (1978: 12) και στο στιγματισμός της σεξουαλικότητας ως ανωμαλία όταν δεν είναι αναπαραγωγική. Ο Μένιος απαντά «Θα σου 'λεγα τι ανώμαλο βλέπω αλλά άντε....». Ο Φίφης ενοχλείται από την αντίδραση τους και απαντά «Τι όχλος Θεέ μου....Ρώτησε τους γιατί θα με πιάσει το υστερικό μου». Στα χοντροκομμένα αστεία των μπουζουξήδων ο Φίφης απαντά «Quelle banalite» (γαλλικά, τι μπανάλ) φεύγοντας και φωνάζοντας τον βοηθό του «come on boy» (πάμε αγόρι στα αγγλικά), μία έκφραση που την χρησιμοποιεί σε όλη την ταινία. Ο Μένιος πίσω του αρχίζει να κουνιέται επιδεικτικά.



Ο Μένιος κοροϊδεύει τον Φίφη

Διαπιστώνουμε στη παραπάνω σκηνή κάποια πολύ ενδιαφέροντα ευρήματα. Πρώτα απ' όλα, υπάρχει έντονη σύγκρουση κοινωνικών τάξεων. Ο Φίφης, αστός, μορφωμένος, με ένα επάγγελμα με ιδιαίτερη κοινωνική καταξίωση και διασημότητα, έρχεται αντιμέτωπος με δύο λαϊκούς τύπους. Ο ένας βρίσκει τον άλλο διαφορετικό και δεν τον αποδέχεται. Εκτός όμως από την κοινωνική τάξη διαφορετική είναι και η σεξουαλικότητα τους εντείνοντας ακόμα περισσότερο το χάσμα ανάμεσα τους. Παρόλο που ο Φίφης διατηρεί την ευγένεια του, ακόμα κι όταν τους στομπάρει, το γεγονός ότι είναι «κουδουνίστρα» κάνει τον Μένιο επιθετικό και ασυγκράτητο απέναντί του. τον προσβάλλει συνεχώς και δεν σταματά ούτε όταν ο φίλος του προσπαθεί να τον περιορίσει, όχι στην ουσία αλλά τυπικά αφού και αυτός γελά με τον εξευτελισμό του Φίφη. Τα λόγια υπονοούν αλλά περισσότερο προσβάλλει η κοροϊδευτική και υπερβολική κίνηση του Μένιου πίσω από τη πλάτη του Φίφη, καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την απόρριψη της ομοφυλοφιλίας από τη λαϊκή μάζα (Ζάχος, 1982:17) αλλά και την επιθετικότητα προς αυτή με σκοπό τον

εξοστρακισμό της (Bordens at al., 2000:127, Seidman, 2002:2, Παπαστάμος, 2006:28).

Αφού ο Φίφης έχει πάει στη πρωταγωνίστρια και έχει προβλήματα με τον πατέρα της τα οποία έχει λύσει με τον ίδιο τρόπο που λύνει ο ομοφυλόφιλος ήρωας στη ταινία «Μια κυρία στα μπουζούκια» τον οποίο αναλύουμε παρακάτω, βγαίνοντας το μπαλκόνι ακούει τον Μένιο να παίζει μπουζούκι.



Ο μπαμπάς της πρωταγωνίστριας απειλεί τον Φίφη

Από εκεί που μιλούσε στο Μένιο μέσω διερμηνέα τον πλησιάζει γλυκά και τον ρωτά «εσείς το παίζετε το όργανο;». Ο Μένιος τον ειρωνεύεται «όχι ο παπάς της ενορίας» αλλά ο Φίφης όχι μόνο δεν εκνευρίζεται αλλά γελά με το αστείο του λέγοντας ότι αυτός λατρεύει τα μπουζούκια. Συνεχίζοντας του συστήνεται ως «Φίφης, σκέτος Φίφης, ο σκηνοθέτης των μεγάλων επιτυχιών». Μετά ρωτάει τον Μένιο «το παίζετε συχνά» και ο Μένιος που δεν καταλαβαίνει ότι του μιλά για το μπουζούκι απαντά «αι στο διάολο» καθώς σηκώνεται από τη καρέκλα του επιθετικά. Σύμφωνα με προσωπική μας εμπειρία ο Φίφης έχει μία σύννομη συμπεριφορά με την τάση των ομοφυλόφιλων να

σεξουαλικοποιούν κάποια περιστατικά και φράσεις και αυτό προκαλεί την αντίδραση του Μένιου που όπως έχει καταδειχθεί από την προηγούμενη σκηνή είναι ομοφοβικός.



Ο Φίφης προσεγγίζει γλυκά τον Μένιο

Μόλις ο Φίφης του εξηγεί τι εννοεί και πίνουν κουβέντα για το μπουζούκι που ο Μένιος λατρεύει αρχίζουν αμέσως τις οικειότητες αφού του λέει «Μένιο θα με λες». Ο Φίφης από την άλλη αρχίζει να μιλάει αργκό σαν τον Μένιο. Η σκηνή τελειώνει με τους δύο να αγκαλιάζουν και να αποδέχονται ο ένας τον άλλο αφού έχουν κλείσει συνεργασία μεταξύ τους και ο Φίφης να αποκαλεί τον Μένιο «χρυσό μου» και αυτός πλέον να μην αντιδρά.

Ενώ λοιπόν οι δύο ρόλοι έχουν έντονη αντιπαράθεση σε όλα τα επίπεδα αρχικώς, το προσωπικό συμφέρον του καθενός τους κάνει να διαπραγματευθούν μεταξύ τους και να συνυπάρξουν. Μία σειρά κοινωνικών φαινομένων λοιπόν που επισημάνθηκαν στην αρχή της ταινίας σταματούν απότομα και εξαλείφονται όχι λόγω κοινωνικής προόδου ή κοινωνικής αποδοχής αλλά βάση του συμφέροντος τους. Ο ένας θέλει μπουζούκια στη ταινία του. Είναι πρόθυμος λοιπόν να σταματήσει τα σεξουαλικά υπονοούμενα για

να μην προσβάλλει τον άλλο, κάτι που δεν ίσχυε πριν, ενώ ο άλλος θέλει να παίξει μπουζούκι και είναι διατεθειμένος να ανεχτεί την «κουδουνίστρα» και να είναι προσεκτικός και αβρός απέναντί της. Και οι δύο λοιπόν καταπιέζουν κάθε προκατάληψη που μπορεί να έχουν ο ένας για τον άλλο λόγω της λαϊκότητας και της ομοφυλοφιλίας, προκειμένου να επικρατήσει το συμφέρον τους.



Ο Φίφης και ο Μένιος μονιασμένοι

Ένα άλλο ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της ταινίας είναι ότι υπάρχει η χρήση καλιαρντών (Πετρόπουλος, 1971). Πιο συγκεκριμένα, ο Φίφης αναφέρει τη λέξη «τεκνό», τον νεαρό εραστή ομοφυλόφιλων δηλαδή, και τη φράση «Πόπη Φλόκου». Η συγκεκριμένη φράση γνωρίζουμε από προσωπική εμπειρία γιατί είμαστε γνώστες των καλιαρντών, ότι είναι παραλλαγή της καλιαρντής λέξης «φλόκι» που σημαίνει σπέρμα.

Ο Φίφης και σε αυτή τη ταινία είναι ακριβώς όπως πρέπει να είναι ο Φίφης, ένας τυποποιημένος ρόλος δηλαδή, θηλυπρεπής, υστερικός, όπως είναι σε κάθε ταινία που εμφανίζεται η συγκεκριμένη φιγούρα.

Η Εύα δεν αμάρτησε (1965)

Μια όμορφη και τροφαντή γυναίκα, η Εύα, πρώην σύζυγος του Φώντα, είναι τώρα παντρεμένη με τον σουβλατζή της γειτονιάς, τον Μενέλαο, ο οποίος της κάνει τη ζωή δύσκολη με την αφόρητη ζήλια του. Όσο τη γλυκοκοιτάζουν οι άντρες, τόσο θεριεύει και η ζήλια του Μενέλαου, ζήλια που υποδαυλίζεται δεόντως από τον κακεντρεχή Φώντα. Με μια αθώα φάρσα που σκαρώνουν οι γείτονες, ο Μενέλαος πείθεται ότι η Εύα τον απατά. Σκέφτεται λοιπόν να αυτοκτονήσει, εκείνη όμως απλώς είχε επιτρέψει σε έναν φοιτητή να βρεθεί με την κοπέλα του στο σπίτι τους. Η παρεξήγηση λύνεται κι ο Μενέλαος υπόσχεται να μην ξαναζηλέψει, ο δε Φώντας ετοιμάζεται για δεύτερο γάμο με μια γυναίκα η οποία είναι ερωτευμένη μαζί του.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός

Σενάριο: Ναπολέον Ελευθερίου

Ηθοποιοί

Μίμης Φωτόπουλος: Ξενοφώντας

Ελένη Ανουσάκη: Εύα Τουλούμπα

Γιάννης Γκιωνάκης: Μενέλαος Τουλούμπας

Τάκης Μηλιάδης: Λουκιανός

Γιάννης Φέρμης: Κοσμάς Κάβουρας

Τάσος Γιαννόπουλος: Νέστορας

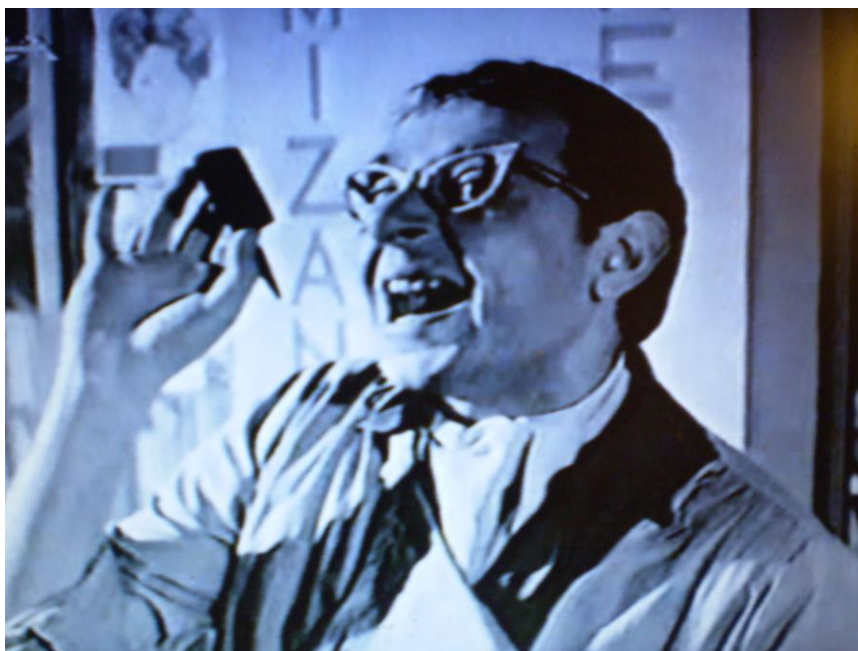
Ηλέκτρα Καλαμίδου: Κλεοπάτρα

Σπεράντζα Βρανά: Περσεφόνη

Σκηνή 1^η (ΕΞ., πόρτα κομμωτηρίου, Λουκιανός, πελάτισσα)

Ο κομμωτής Λουκιανός αποχαιρετά μια πελάτισσα. Είναι ντυμένος με παντελόνι και μακριά ποδιά κομμωτηρίου. Φοράει

φουλάρι και γυαλί πεταλούδα. Η όλη εμφάνιση του είναι ξεκάθαρα θηλυπρεπής και το ίδιο συμβαίνει και με τη κίνηση του. Με αυτό τον τρόπο δηλώνεται ξεκάθαρα η ομοφυλοφιλική του ταυτότητα (Σαρρής, 1995:126).



Ο κομμωτής Λουκιανός

Με φωνή off³⁷ ο Λουκιανός αρχίζει να περιγράφει τον εαυτό του αναφέρεται κάποια στιγμή σε αυτόν λέγοντας «χωριό που φαίνεται κολαούζο δεν θέλει», υπονοώντας προφανώς ότι επιδεικνύει τη σεξουαλικότητα του και ότι δεν χρειάζονται διευκρινίσεις. Υπό αυτή την έννοια ο Λουκιανός επιβεβαιώνει τη στερεοτυπία που αναφέρει ο Goffman αναφορικά με τη στερεοτυπική συμπεριφορά που αναμένεται από τους στιγματισμένους (Goffman, 2001:108).

Σκηνή 2^η (ΕΞ., Δρόμος, Λουκιανός, Εύα)

Ο Λουκιανός βρίσκεται έξω από το μαγαζί του και πηγαίνει προς την Εύα. Αρχίζουν να συζητάνε και αυτή του λέει

³⁷ Φωνή που ακούγεται εκτός πλάνου.

για τη μεγάλη ζήλεια του άνδρα της που είναι και ο λόγος που δεν πηγαίνει στο κομμωτήριο αφού ο Μενέλαος ζηλεύει και το Λουκιανό. Ο Λουκιανός τότε τη ρωτάει αν ζηλεύει αυτόν και τότε η Εύα του απαντάει «όσο να' ναι άνδρας είσαι. Ανδρικά χέρια, ανδρικά μαλλιά». Η Εύα δεν έχει δώσει δείγματα στη ταινία ότι είναι ανόητη και δεν καταλαβαίνει ότι ο Λουκιανός είναι ομοφυλόφιλος. Από την άλλη ο Λουκιανός αν αφαιρέσουμε την αμφίεση και την επιτήδευση, το σωματότυπο είναι αρρενωπό. Αυτό βλέπει και η Εύα αφού αναφέρει χέρια, και μαλλιά. Φαίνεται λοιπόν η κοινωνική αναπαράσταση της Εύας περιορίζεται σε αυτό που βλέπει και γνωρίζει (Μαντόγλου, 1995:16-17). Βλέπει λοιπόν έναν άνδρα και ως άνδρα τον θεωρεί αφού έτσι έχει γεννηθεί, ασχέτως αν αυτός λειτουργεί διαφορετικά.

Ο Λουκιανός τότε αρχίζει να γελάει και της λέει «μα εγώ δεν είμαι άνδρας» χωρίς να αποσαφηνίζει βέβαια και τι είναι. Εξάλλου, φροντίζει να αποκλείσει την ετεροφυλική του ταυτότητα.

Σκηνή 3^η (ΕΣ., Κομμωτήριο, Λουκιανός, βοηθός, πελάτισσες)

Ενώ ο Λουκιανός χτενίζει μια πελάτισσα η βοηθός του φροντίζει τις άλλες. Μία από αυτές ρωτάει μυστικά τη βοηθό κάτι που δεν ακούγεται αλλά είναι φανερό ότι θέλει να μάθει αν ο Λουκιανός είναι ομοφυλόφιλος και η βοηθός με τη κίνηση του κεφαλιού απαντάει καταφατικά. Είναι εμφανές ότι η σεξουαλικότητα του Λουκιανού αποτελεί θέμα «κοινωνικού σχολιασμού», κοινώς κουτσομπολιού. Δεν θεωρούμε ότι οι πελάτισσες είναι ομοφοβικές ή στιγματίζουν κοινωνικά τον Λουκιανό (Siedman, 2002:130, Goffman, 2001:67). Απλώς οι γυναίκες λόγω του φύλου τους δεν θεωρούν ότι «κινδυνεύουν» από τους ομοφυλόφιλους όπως οι άνδρες αλλά παράλληλα η κοινωνική άγνοια που έχει δημιουργήσει η απομόνωση της εποχής, τις κάνει να τον αντιμετωπίζουν περίεργα. Μην ξεχνάμε ότι εκείνη την εποχή οι ομοφυλόφιλοι

μπορεί να μην ήταν κοινωνικά αποδεκτοί αλλά το ίδιο συνέβαινε και ως ένα βαθμό και με τις γυναίκες που ήταν περιορισμένες κατ' οίκον. Είχαν μάθει λοιπόν να υπακούν στους άνδρες που είχαν ένα συγκεκριμένο πρότυπο και τώρα βλέπουν ένα «διαφορετικό» είδος άνδρα που μοιάζει σε αυτές, μία φιγούρα με την οποία δεν είναι εξοικειωμένες (Λαμπίρη –Δημάκη, 189). Επιπλέον, πρέπει να σημειωθεί ότι το κομμωτήριο είναι ένας πολύ ιδιαίτερος κοινωνικός χώρος που απευθύνεται αποκλειστικά σχεδόν στις γυναίκες. Στο κομμωτήριο λοιπόν, όπως και οι άνδρες στο καφενείο, οι γυναίκες βρίσκουν την ευκαιρία να εκτονωθούν ψυχικά μέσω του κουτσομπολιού και αυτή τη φορά ο Λουκιανός αποτελεί την εστία αυτής της εκτόνωσης (Σαρρής, 1995:165).

Όταν εμφανίζεται η Εύα και ο Λουκιανός αρχίζει να μιλά μαζί της αποκαλώντας την «χρυσό μου» οι υπόλοιπες πελάτισσες αρχίζουν να χασκογελούν πονηρά κάνοντας εμφανές ότι τον κοροϊδεύουν συνεχίζοντας την «εκτόνωση» τους.

Σκηνή 4^η (ΕΣ., κομμωτήριο, Εύα, Λουκιανός, πελάτισσες)



Ο Λουκιανός με την Εύα και τον Μενέλαο

Ο Λουκιανός χτενίζει την Εύα. Αίφνης, εισβάλλει ο Μενέλαος Τουλούμπας. Βλέποντας ότι ο Λουκιανός και η Εύα γελάνε αρχίζει να ζητάει εξηγήσεις από τον Λουκιανό γιατί χαριεντίζεται με την γυναίκα του. Ο Λουκιανός έκπληκτος, αφού δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το ότι είναι ομοφυλόφιλος, λέει στο Μενέλαο ότι οι υποψίες του είναι άδικες. Όταν φεύγει ο Μενέλαος ο Λουκιανός παρόλο που τον έχει αδικήσει και τον έχει προσβάλλει, λέει στην Εύα «αχ! Πόσο μ' αρέσουν αυτοί οι τύποι» δείχνοντας ότι επιβεβαιώνει την βάρβαρη συμπεριφορά του Μενέλαου. Με αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται το πρότυπο άνδρα στο οποίο αρέσκεται ο Λουκιανός.

Σκηνή 5^η (ΕΣ., ποδηλατάδικο, Λουκιανός, ποδηλατάς)

Ο Λουκιανός πηγαίνει στο ποδηλατά που έχει και ραδιοφωνικό σταθμό να του κάνει μια αφιέρωση στον «ξάδελφο» του.

Η αφιέρωση είναι το τραγούδι «Περιφρόνα με γλυκιά μου». Κατά τη διάρκεια της συζήτησης αναφέρεται στον «ξάδελφο» του ως «τεκνό μου». Όταν ο Λουκιανός τελειώνει, ο ποδηλατάς λέει «Μετανοείτε, αδερφή».



Ο ποδηλατάς απορεί με την αφιέρωση του Λουκιανού

Τα παραπάνω αποτελούν μία σειρά προσπαθειών στιγματισμού της ομοφυλοφιλίας. Το τραγούδι πρώτα απ' όλα αποτελεί ένα είδος έγκλησης για τον Λουκιανό αλλά και για τον ξάδερφο μην επιτρέποντας καμία αμφιβολία και για τη δική του σεξουαλική ταυτότητα (Μπάτλερ, 2008:18). Το ίδιο συμβαίνει και με τη καλιαρντή λέξη «τεκνό» με την οποία ο Λουκιανός δηλώνει τη σχέση του με τον «ξάδελφο» (Πετρόπουλος, 1971). Τέλος, εκτός από τις δηλώσεις του Λουκιανού έχουμε και αυτή του ποδηλατά. Η χρήση της λέξης «αδερφή» είναι ξεκάθαρα ένας κοινωνικός στιγματισμός. Θα μπορούσε να είναι «αδερφοί» αλλά αυτό το αποκλείουμε γιατί λόγω της προσωπικής μας εμπειρίας γνωρίζουμε ότι είναι μια επιθεωρησιακή έκφραση- έγκληση που συνήθως έχει και συνέχεια παρόλο που δεν εμφανίζεται στη ταινία. Ο ηθοποιός που μένει στη σκηνή λέει «μετανοείτε αδερφή» και ο ομοφυλόφιλος που φεύγει απαντά «με φωνάξατε;».

Σκηνή 6^η (ΕΞ., Προαύλιο εκκλησίας, Λουκιανός, Ξενοφώντας)

Ο Λουκιανός με τον Ξενοφώντα συζητάνε και ο δεύτερος ρωτά τη γνώμη του πρώτου για το αν πρέπει να βάψει τα μαλλιά του ή όχι.



Ο Λουκιανός και ο Ξενοφώντας συζητάνε

Η βασική απορία του Ξενοφώντα είναι αν υπάρχουν άνδρες που βάφουν τα μαλλιά φοβούμενος προφανώς μην παρεξηγηθεί. Ο Λουκιανός τον διαβεβαιώνει ότι το κάνουν οι περισσότεροι και κατά συνέπεια, δεν υπάρχει κίνδυνος και τελικώς ο Ξενοφώντας πείθεται να το κάνει. Σε αυτό το σημείο φαίνεται λοιπόν ότι ο Ξενοφώντας σέβεται και εκτιμά τη γνώμη του Λουκιανού αφού πείθεται από αυτόν και κάμπτονται οι αμφιβολίες του. Είναι προφανές ότι σαν επαγγελματία τον εκτιμά. Τη σκηνή αυτή τη σημειώνουμε γιατί είναι ιδιαίτερα σημαντικό το εύρημα που προκύπτει σε σύγκριση με την επόμενη σκηνή.

Σκηνή 7^η (ΕΣ. , ημερήσιο καφενείο, Ξενοφώντας, Νέστορας,
θαμώνες)

Ο Λουκιανός μπαίνει στο καφενείο που κάθεται ο Νέστορας μαζί με τον Ξενοφόντα.



Ο Λουκιανός παραγγέλνει ένα λουκουμάκι στο καφενείο

Ο Λουκιανός παραγγέλνει ένα ούζο και ένα λουκουμάκι γι' αυτόν. Το λουκουμάκι είναι η αφορμή για τους δύο φίλους να αρχίσουν να κρίζουν τον Λουκιανό.



Ο Νέστορας και ο Ξενοφώντας κράζουν τον Λουκιανό

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Ξενοφώντας παρόλο που στη προηγούμενη σκηνή φαίνεται να εκτιμά τον Λουκιανό ξαφνικά συγχρωτίζεται με τον Νέστορα και αρχίζει να κράζει³⁸ τον κομμωτή επιδεικνύοντας μια σαρκαστική συμπεριφορά. Δύο φαινόμενα μπορεί να συμβαίνουν σε αυτή τη περίπτωση. Το πρώτο είναι ότι ο Ξενοφώντας δεν εκτιμούσε ποτέ τον Λουκιανό αλλά φερόταν ευγενικά γιατί τον χρειαζόταν και όταν του ήταν περιττός εκδήλωσε τη πραγματική του άποψη, που είναι κατά της ομοφυλοφιλίας με στερεοτυπική συμπεριφορά (Bordens et al., 2000:128).

Το δεύτερο είναι ότι ο Ξενοφώντας όντως εκτιμούσε το Λουκιανό αλλά συμπεριφέρθηκε έτσι για να μην ξεχωρίζει από τους άλλους, δηλαδή συμβιβάστηκε με τη συμπεριφορά της πλειοψηφίας εναντίον της μειοψηφίας παρόλο που μπορεί να μην συμφωνεί αποδεχόμενος τους κοινωνικούς κώδικες που υπάρχουν,

³⁸ Σύμφωνα με το λεξικό της διαδικτυακής πύλης για την ελληνική γλώσσα (www.greek-language.gr), το κράξιμο είναι το γιουχάισμα και η αποδοκιμασία.

αποτελεί δηλαδή μία «σιωπηλή πλειοψηφία» (Παπαστάμου & Μιούνου, 2001:68-69).

Σκηνή 8^η (ΕΞ., δρόμος, Λουκιανός, βοηθός)

Ο Λουκιανός έξω από το καφενείο ρωτά τον βοηθό του καφενείου γιατί αργεί το λουκουμάκι του. Ο βοηθός απαντά ότι το ξέχασε και φεύγοντας κάνει χειρονομίες κοροϊδεύοντας τη κίνηση του ομοφυλόφιλου επιδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ομοφοβία και αυτός (Bordens et al., 2000:128).



Το παιδί του καφενείου κοροϊδεύει τον Λουκιανό

Σκηνή 9^η (ΕΞ., Δρόμος, Λουκιανός, Εύα)

Ο Λουκιανός μαθαίνει από τη βοηθό του ότι η Εύα είναι έγκυος και κάνοντας μία κίνηση αποστροφής λέει «τι μπανάλ συνήθειες». Ο σχολιασμός του είναι μία ένδειξη μη αποδοχής της εγκυμοσύνης εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο την αποστροφή του προς τα ετεροφυλικά πρότυπα της αναπαραγωγής (Φουκώ, 1978:48-51).

Σκηνή 10^η (ΕΞ., Εκκλησία, Ξενοφώντας, Λουκιανός, Νέστορας,
βοηθός και άλλοι)

Ο Λουκιανός μαζί με τη βοηθό του παρίσταται στο γάμο του Ξενοφώντα. Κάποια στιγμή ο Λουκιανός αποκαλύπτει στο Νέστορα ότι θα παντρευτεί τη βοηθό του και ότι δεν είναι ομοφυλόφιλος. Ο Νέστορας έκπληκτος του λέει «μας την έσκασες» και τότε ο Λουκιανός του απαντά «Αν δεν κάνεις και λίγο τον Κοκό στη γειτονιά, πως οι άνδρες θα σου εμπιστευτούν τις γυναίκες τους;».



*Ο Λουκιανός αγκαλιάζει τη βοηθό του και λέει στον Νέστορα ότι
δεν είναι ομοφυλόφιλος*

Ο Λουκιανός, ο τόσο θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος, που δέχονταν γιουχαΐσματα και ήταν υπερβολικός σε όλα του, ήταν τελικώς ένας ετερόφυλος που προσποιούνταν για να μπορέσει να εργαστεί. Είναι η ιδανική έκφραση του «κυνικού» ερμηνευτή του Goffman που για το προσωπικό του συμφέρον υιοθετεί έναν άλλο ρόλο ασχέτως τις κοινωνικές συνέπειες που μπορεί να υποστεί (Goffman, 2006:74). Και το κοινό όμως έχει ευθύνη σ' αυτή τη προσποίηση γιατί ο Μενέλαος και η ζήλεια του αποτελούν

την ιδανική έκφραση αυτού που ο Λουκιανός ήθελε να αποφύγει αιτιολογώντας με αυτό τον τρόπο την επιλογή του.

Ο ουρανοκατέβατος (1965)

Ο μακαρίτης Περικλής παίρνει άδεια από τον Θεό και επιστρέφει στη γη για να βοηθήσει την οικογένειά του. Όντας αόρατος, μπορεί να μάθει τα μυστικά των δικών του, τα γλέντια της κόρης του, την απροθυμία της άλλης κόρης του να παντρευτεί, τις απατεωνιές του γιου του και τις χαρτοπαιξίες της γυναίκας του. Στο τέλος, όλοι βλέπουν τα λάθη τους και συμμορφώνονται.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος

Σενάριο: Δημήτρης Βασιλειάδης –Γιώργος Λαζαρίδης

Ηθοποιοί

Μίμης Φωτόπουλος: Περικλής Μπιρμπιλόπουλος

Χρήστος Νέγκας: Τίμος Μπιρμπιλόπουλος

Μπεάτα Ασημακοπούλου: Τζένη Μπιρμπιλοπούλου

Μαρίκα Κρεβατά: Θεανώ Μπιρμπιλοπούλου

Κλεό Σκουλούδη: Μπέτυ Μπιρμπιλοπούλου

Σταύρος Παράβας: Φίφης

Χρήστος Πάρλας: Μίμης

Νίτσα Μαρούδα: Μαίρη

Βάσω Μεριδιώτου: Μαργαρίτα

Σκηνή 1^η (ΕΣ., σπίτι, Περικλής, Μαργαρίτα)

Ενώ ο Περικλής παρατηρεί την Μαργαρίτα, ακούγεται μία φωνή απ' έξω που λέει «να μπω;». Η φωνή είναι εντελώς

θηλυπρεπής και μόλις κάνει την εμφάνιση του ο Φίφης, φαίνεται ότι ανάλογη είναι και η εικόνα (παντελόνι, πουλόβερ και μπερέ).



Ο Φίφης

Η εμφάνιση είναι αυτή που κλασικά φέρει ο ρόλος του Φίφη και στις άλλες ταινίες. Ο Περικλής μόλις τον βλέπει αντιδρά λέγοντας «αχ, δικιά μας είναι» και αρχίζει να τον μιμείται.



Ο Περικλής ειρωνεύεται τον Φίφη

Ένα από τα ιδιαίτερα στοιχεία αυτής της ταινίας είναι ο τρόπος που μιλάει ο Φίφης και δεν εννοούμε εκφραστικά αλλά καθαρά γλωσσικά και εννοιολογικά. Όταν θέλει να μάθει αν ξύπνησε ο Τίμος ρωτάει την Μαργαρίτα «Ξύπνησε το big boss (το μεγάλο αφεντικό), ή ακόμα δεν ξεντουφιάστηκε;». Το ξεντουφιάστηκε είναι έκφραση των καλιαρντών (Πετρόπουλος, 1971) αλλά σημαίνει «βγάζω τούφες», κάτι που δεν ταιριάζει με αυτό που ρωτάει ο Φίφης, καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο μια γλωσσική σύγχυση.

Ο Φίφης μιλά συνέχεια με ερωτικά υπονοούμενα τα οποία όμως δεν αφήνουν αυτή την αίσθηση λόγω του τρόπου με τον οποίο λέγονται. Για παράδειγμα, λέει στον Τίμο ότι παλαιότερα ήταν βοηθός σκηνοθέτη (ένα από τα επαγγέλματα στα οποία απασχολούνται ομοφυλόφιλοι) και ότι είχε εργαστεί στη ταινία «Του ναύτη τα κανόνια», αφήνοντας το υπονοούμενο ότι αναφέρεται όχι στο κανόνι αλλά στο πέος του ναύτη.

Είναι πασιφανές ότι ο τρόπος που μιλά και συμπεριφέρεται ο Φίφης ενοχλεί τον Περικλή που και πρότυπο αρρενωπότητας είναι αλλά εκφράζει και μία συγκεκριμένη κοινωνική τάξη και κουλτούρα αφού όταν ζούσε ήταν δικαστής. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι όταν φεύγει ο Φίφης χαιρετώντας τους στα ιταλικά (*ciao bambini*- γεια σας παιδάκια), ο Περικλής ρωτάει τον Θεό αν είναι πράγματα αυτά κάνοντας και μία χαρακτηριστική κίνηση με το χέρι του που υπονοεί την ομοφυλοφιλία. Ο Θεός όμως τον επαναφέρει στη τάξη λέγοντας του «άστα αυτά» αναγκάζοντας τον Περικλή να ζητήσει συγγνώμη οδηγώντας με την αντίδραση του αυτή σε δύο πιθανά νοήματα. Το πρώτο είναι ότι αυτό είναι ένα θέμα με το οποίο δεν πρέπει να απασχολεί το Θεό και το δεύτερο ότι ο Θεός τον αναγκάζει να ζητήσει συγγνώμη γιατί κοροϊδεύει και δεν θα έπρεπε.

Από τον τρόπο που υποδέχεται τον Τίμο και συναναστρέφεται μαζί του, φαίνεται ότι τον ελκύει ως άνδρας. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν χάνει ευκαιρία να χαριεντιστεί μαζί του παρόλο που διαφωνούν σε πολλά σημεία ενώ όταν πάνε στο αυτοκίνητο, και τρομάζει από την πόρτα που ανοίγει, ο Περικλής –φάντασμα, δεν διστάζει να πέσει στην αγκαλιά του Τίμου.



Ο Φίφης πέφτει στην αγκαλιά του Τίμου όταν τον τρομάζει ο Περικλής

Σκηνή 2^η (ΕΣ., γραφείο, Φίφης, Τίμος, Μαίρη, Μπακατσούλας)

Στη σκηνή αυτή ο Φίφης έρχεται αντιμέτωπος με τον Μπακατσούλα, ένα πελάτη του γραφείου που τον έχουν κοροϊδέψει. Ο Μπακατσούλας είναι το πρότυπο της ελληνικής αρρενωπότητας αφού είναι ψηλός, εύσωμος και με μία μαγκούρα την οποία κραδαίνει συνεχώς με απειλητική διάθεση. Η

αντιπαράθεση Μπακατσούλα- Φίφη είναι εξαιρετική γιατί ο πρώτος απειλεί συνεχώς ενώ ο δεύτερος με τσιρίδες, υπερβολικές κινήσεις, νάζια και διάφορους άλλους τρόπους προσπαθεί να αποφύγει το ξύλο.



Ο Μπακατσούλας απειλεί τον Φίφη



Ο Φίφης φοβισμένος από τον Μπακατσούλα

Σκηνή 3^η (ΕΞ., οικοδομή, Φίφης, εργολάβος, Μπακατσούλας)

Ο Μπακατσούλας πηγαίνει στην οικοδομή για να βρει τον Φίφη και να δει αν είναι έτοιμο το διαμέρισμα το οποίο φυσικά δεν είναι. Αρχικώς βλέπουμε τον Φίφη σε ένα πολύ αρρενωπό περιβάλλον, στην οικοδομή δηλαδή να συζητά με τον εργολάβο ο οποίος κατά τη διάρκεια της συζήτησης λέει στον Φίφη «καλέ» δείχνοντας ξεκάθαρα ότι τον ειρωνεύεται για τη σεξουαλικότητα του (Goffman, 2001:67).



Ο Φίφης με τον εργολάβο

Στη προσπάθεια του να ξεφύγει από τον Μπακατσούλα, ο Φίφης μιλάει καλιαρντά και αναφέρεται σε αυτόν ως «πουρό» επιβεβαιώνοντας την άσχημη έκφραση των ομοφυλόφιλων για ηλικιωμένα άτομα (Πετρόπουλος, 1971: 184-185). Την ίδια στιγμή αρχίζει να κάνει βήματα πίσω μιλώντας καλιαρντά που ταυτίζονται με την κίνηση του και τη σκέψη του με αποτέλεσμα λόγος, κίνηση και σκέψη να δημιουργούν μία ενιαία εικόνα.

Θέλοντας να ξεφύγει από τον Μπακατσούλα, ο Φίφης κάνει μία σειρά μεταμφιέσεων, γυναίκα, γριά, νέγρος ναύτης. Σε αυτή τη περίπτωση δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε ντραγκ με την

έννοια που έχει εξεταστεί σε άλλες περιπτώσεις γιατί πρόκειται για μία σειρά αμφιέσεων που δεν είναι όμως όλες εστιασμένες στο γυναικείο φύλο. Το αξιοσημείωτο σε αυτή τη περίπτωση είναι ότι όταν ο Φίφης είναι ντυμένος ανδρικά, μιλά κανονικά χωρίς κανέναν ίχνο θηλυπρέπειας καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την υπερβολή που υπήρχε στους ομοφυλόφιλους ήρωες.



Ο Φίφης ντυμένος γυναίκα



Ο Φίφης ντυμένος γριά



Ο Φίφης ντυμένος νέγρος ναύτης

Σκηνή 4^η (ΕΣ., όλη η οικογένεια, Φίφης)

Σε αυτή τη σκηνή όλη η οικογένεια είναι συγκεντρωμένη στο σπίτι για το τραπέζι επιδεικνύοντας ένα ιδανικό πρότυπο οικογένειας. Σε αυτό εμφανίζεται και ο Φίφης ο οποίος έχει αναλάβει το ρόλο της νταντάς για το παιδί, κάτι που σημαίνει ότι η οικογένεια όχι μόνο τον αποδέχεται αλλά τον εμπιστεύεται κιόλας, ένα πρότυπο εντελώς διαφορετικό από τη πραγματικότητα όπως αυτή έχει τονιστεί μέσα από τις συνεντεύξεις. Η αποδοχή του Φίφη από κοινωνικούς θεσμούς όπως η οικογένεια διαφαίνεται και από το γεγονός ότι η οικογένεια τον καλεί να μείνει αλλά αυτός τους λέει ότι τον περιμένει η μανούλα του δείχνοντας ότι έχει καλή σχέση μαζί της. Η συγκεκριμένη αναφορά σε οικογενειακό περιβάλλον ομοφυλόφιλου είναι η πρώτη και μοναδική που εντοπίζεται σε όλες τις κινηματογραφικές ταινίες. Αυτό για μας έχει διπλή σημασία. Πρώτα απ' όλα, διαφαίνεται ότι αφού έχουν καλή σχέση και δεν είναι δυνατόν η μητέρα του Φίφη να μην έχει καταλάβει την ομοφυλοφιλία του αφού είναι ορατή,

τον αποδέχεται, στοιχείο αρκετά προοδευτικό για την εποχή. Κατά δεύτερον, η μοναδική αυτή αναφορά έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την άποψη του Κ. Γεωργουσόπουλου όπως αυτή εκφράζεται στη συνέντευξη που ακολουθεί στην οποία διατυπώνει ότι οι ρόλοι των ομοφυλόφιλων ήταν μονοδιάστατοι και χωρίς κανένα κοινωνικό υπόβαθρο, δηλαδή δεν προβάλλονται από πουθενά οι ρίζες και οι οικογενειακές καταβολές αυτών των ανθρώπων. Με αυτό τον τρόπο, καταδικάζεται ο ομοφυλόφιλος λόγω έλλειψης κοινωνικού υποβάθρου στην ανυπαρξία μέσω της διαδικασίας δράσης και αντίδρασης που αναφέρει ο Φουκώ (1978: 126). Δηλαδή ναι μεν ο ομοφυλόφιλος έχει καταφέρει να βγει από την ηθελημένη και εσκεμμένη ανυπαρξία των προηγούμενων αιώνων αλλά την ίδια στιγμή, καταστέλλεται μέσω της ανυπαρξίας της σύνδεσης του με τον κυρίαρχο κοινωνικό θεσμό της οικογένειας. Υπάρχει δηλαδή, αλλά υπάρχει αυτόφυτα και μεμονωμένα και δεν είναι κοινωνικό παράγωγο καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο ότι ο κοινωνικός έλεγχος δεν σταματά αλλά ανακαλύπτει νέες μεθόδους για να καταστείλει.



Ο Φίφης με το παιδί της οικογένειας

Το μήνυμα της συγκεκριμένης ταινίας εστιάζει στις συμπεριφορές των μελών της οικογένειας που όλοι είχαν ακολουθήσει λάθος δρόμους αλλά τελικώς επανήρθαν στην νομιμότητα. Υπό αυτή την έννοια, η ιστορία θα μπορούσε να έχει εξελιχθεί και χωρίς τον ρόλο του Φίφη. Ο ρόλος του δηλαδή είναι παρέμβλητος αλλά κατά την άποψη μας και εντελώς απαραίτητος γιατί είναι ο ρόλος που κάνει όλη τη ταινία κωμωδία και όχι μία ηθικοπλαστική ταινία.

Φίφης ο αχτύπητος (1966)

Ένας σκληρός ναυτικός, ο Φώτης, γυρίζει στην Ελλάδα για να παντρευτεί την αγαπημένη του αλλά και για να τακτοποιήσει κάποια κληρονομικά με τον δίδυμο αδερφό του Φίφη, ο οποίος είναι ένας θηλυπρεπής καλλιτέχνης. Η εκπληκτική τους ομοιότητα θα αναστατώσει εξίσου τις ζωές και των δύο.

Φαρσοκωμωδία

Σκηνοθεσία: Κώστας Λυχναράς

Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης

Ηθοποιοί

Σταύρος Παράβας: Φίφης / Φώτης

Χρήστος Δοξαράς: Ζανό

Βασίλης Αυλωνίτης: μαγαζάτορας

Νίκη Λινάρδου: Καίτη

Σάσα Καστούρα: Ρένα

Σκηνή 1^η (ΕΣ. Μαγαζί, Ρένα, Καίτη)

Οι δύο φίλες συζητάνε στο μαγαζί και η μία λέει στην άλλη ότι σε ένα καμπαρέ είδε τον κύριο Φίφη σχολιάζοντας παράλληλα,

δηλαδή «τι κύριος τέλος πάντων», υπονοώντας κάτι. Στη συνέχεια λέει στη Καίτη ότι ο Φίφης είναι ο Φώτης, ο ναυτικός αρραβωνιαστικός δηλαδή για τρία χρόνια. Πιο συγκεκριμένα της λέει «ο κύριος Φίφης είναι ο Φώτης, είναι νούμερο σε καμπαρέ και είναι και ρεζίλης». Από την έκφραση αυτή διαφαίνεται ότι η Ρένα θεωρεί ότι το γεγονός ότι ο Φώτης (αυτός που νομίζει ότι είδε) κάνει νούμερο σε καμπαρέ και είναι ομοφυλόφιλος είναι ρεζίλης εκφράζοντας με αυτό τον τρόπο το κοινωνικό ρατσισμό και στίγμα απέναντι σε τέτοια φαινόμενα. Βλέπουμε λοιπόν ότι η Ρένα εκφράζει ομοφοβία αλλά όχι μόνο αφού περιφρονεί τον Φίφη όχι μόνο για τη σεξουαλικότητα αλλά και για το επάγγελμα του αφού εργάζεται στο καμπαρέ, έναν χώρο που δεν θεωρεί κοινωνικά αποδεκτό (Bordens et al., 2000:128, Goffman, 2001:67).

Στη δυσπιστία που εκφράζει η Καίτη, η Ρένα της απαντά ότι «είναι δυνατόν. Έτσι όπως γίναν οι άνδρες σήμερα ο ένας στους δύο κερδίζει». Η Ρένα με αυτή τη φράση αφήνει να εννοηθεί ότι η ομοφυλοφιλία εκείνη την εποχή ήταν πιο συνηθισμένη απ' ότι αναφέρεται και μάλλον προφανής αφού αυτή διαβεβαιώνει ότι ο ένας στους δυο είναι ομοφυλόφιλος. Η φράση αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως υπερβολή κυριολεκτικά γιατί η ιστορική καταγραφή που υπάρχει για τους ομοφυλόφιλους την εποχή εκείνη καταδεικνύει μια διαφορετική κατάσταση. Η ταινία είναι γυρισμένη το 1966. Την ίδια δεκαετία ο Goffman μέσα από το έργο του «Το Στίγμα» περιέγραψε μια ζωή για τους ομοφυλόφιλους μέσα στο κρύψιμο, τη μυστικότητα, τους ψεύτικους γάμους, κ.α. (Goffman, 2001: 108). Κατά συνέπεια, δεν γίνεται από τη μία οι ομοφυλόφιλοι να θέλουν να κρυφτούν για να αποφύγουν τον κοινωνικό στιγματισμό και από την άλλη η Καστούρα να τους αντιλαμβάνεται αμέσως και μάλιστα να τους μετρά και πολλούς ποσοτικά.

Για να την πείσει μάλιστα της δείχνει μια φωτογραφία του Φίφη.

Η φωτογραφία δείχνει τον Φίφη σε μπούστο, ντυμένο ανδρικά αλλά το χέρι του κάνει μία χαρακτηριστική θηλυπρεπή κίνηση αποδίδοντας του την ιδιότητα του ομοφυλόφιλου. Καθαρός στερεοτυπισμός δηλαδή.

Σκηνή 2^η (ΕΣ., Σπίτι, Φίφης, μαγαζάτορας)

Ο Φίφης είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι με μία παγοκύστη στο κεφάλι. Τσακώνεται με τον ιδιοκτήτη του καμπαρέ που εργάζεται γιατί δημοσιεύτηκε μία διαφήμιση για την εμφάνιση του σε άλλο καμπαρέ. Ο μαγαζάτορας του λέει να τα ξεχάσει αυτά γιατί έχει δεσμευτεί σε αυτόν. Ο Φίφης του απαντά ότι αυτός τον έδιωξε γιατί έπαιρνε πολλά. Από τη συνομιλία των δύο ανδρών διαφαίνεται ότι ο Φίφης είναι περιζήτητος καλλιτέχνης και ότι τον διεκδικούν πολλά μαγαζιά. Γίνεται λοιπόν αποδεκτός και περιζήτητος λόγω του ταλέντου του και της επαγγελματικής του δεξιότητας (Χατζηδάκης, 1982:14, Φερναντέζ, 1995:8).

Στο δωμάτιο του Φίφη υπάρχει ένα ημερολόγιο τοίχου όπου απεικονίζονται άνδρες που κάνουν body building. Ο μαγαζάτορας αρχίζει να γυρνάει τα φύλα και τότε ο Φίφης πάει από πίσω του και του λέει «Ωραίος ο Αύγουστος» υπονοώντας όχι βέβαια τον μήνα αλλά τον άνδρα που βρίσκεται σε αυτόν.



Ο μαγαζάτορας με τον Φίφη βλέπουν το ημερολόγιο

Ο μαγαζάτορας τότε τον διαολοστέλνει και ο Φίφης τραβιέται μην φάει καμία. Το σεξουαλικό υπονοούμενο σε αυτή τη περίπτωση είναι ξεκάθαρο καταρρίπτοντας με αυτό τον τρόπο την άποψη του Κυριακού (2001:66) ότι οι ήρωες σε αυτές τις ταινίες μοιάζουν να μην έχουν ορμές. Ο Φίφης ποθεί ξεκάθαρα τον άνδρα στο ημερολόγιο και μάλιστα είναι και συνηθισμένος στις αντιδράσεις που προκαλεί η έκφραση του πόθου του αφού προλαβαίνει να κρυφτεί για να μην τον χτυπήσει ο μαγαζάτορας. Αυτό δείχνει ότι είναι εξοικειωμένος με τις αντιδράσεις των άλλων αναφορικά με την έκφραση της σεξουαλικότητας του και ότι συνήθως αντιδρούν αρνητικά σε αυτή καταδεικνύοντας μη αποδοχή της (Bordens et al., 2000:128).

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η αισθητική αντίδραση που υπάρχει ανάμεσα στη θηλυπρεπή συμπεριφορά του Φίφη, που θυμίζει έντονα γυναίκα και στο χείμαρρο αρρενωπότητας που εκφράζει η εικόνα του αθλητικού άντρα στο ημερολόγιο.



Ο Φίφης κάνοντας θηλυπρεπείς κινήσεις

Σε αυτή τη ταινία κάνει την εμφάνιση του και άλλος ένας ομοφυλόφιλος. Τα χαρακτηριστικά πάνω κάτω είναι τα ίδια και δεν θα αναλωθούμε στην επανάληψη τους.



Ο Φίφης μαζί με τον Ζανό

Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία να τονιστεί είναι ότι είναι η μοναδική ταινία του δείγματος μας που κάνουν την εμφάνιση τους δύο ομοφυλόφιλοι μαζί. Το εύρημα αυτό μας έκανε

εντύπωση γιατί πρώτον δείχνει ότι υπάρχουν και άλλοι, ο Φίφης δεν είναι η μοναδική αξιοπερίεργη φιγούρα, το εύρημα της ταινίας το οποίο είναι σπάνιο και μεμονωμένο. Κατά δεύτερον, δείχνει μια αναπαραγωγή της εικόνας και της στερεοτυπίας, ένα φαινόμενο που μπορεί να λειτουργεί αμφίδρομα. Ο λόγος για την ύπαρξη ενός δεύτερου ομοφυλόφιλου στη συγκεκριμένη ταινία δεν μας είναι γνωστός. Πιθανολογούμε όμως δύο ενδεχόμενα εκ διαμέτρου αντίθετα. Το πρώτο είναι ότι ο δεύτερος ρόλος λειτουργεί ενισχυτικά προς την αρνητικότητα που εκπέμπει ο κύριος ρόλος, δηλαδή δύο θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλοι είναι χειρότερη εικόνα και πρότυπο από έναν. Το δεύτερο είναι ότι ο δεύτερος ρόλος λειτουργεί επιβεβαιωτικά προς την ύπαρξη του πρώτου, δηλαδή ότι αυτοί οι άνθρωποι υπάρχουν στη κοινωνία και είναι αρκετοί ασχέτως αν θέλουμε να τους αγνοήσουμε. Στη μία περίπτωση δηλαδή η εμφάνιση λειτουργεί ακυρωτικά προς την αποδοχή του ομοφυλόφιλου και στην άλλη υποστηρικτικά.

Σκηνή 3^η (ΕΣ., Καμπαρέ, Φίφης)

Ο Φίφης κάνει το νούμερο του στο καμπαρέ. Εμφανίζεται στη σκηνή με διάφορες ενδυμασίες, ναυτικός, γκέισα, χαβανέζα, ντύνεται δηλαδή και ανδρικούς και γυναικείους ρόλους. Σε αυτή τη περίπτωση ο Φίφης είναι μία ντραγκ κουήν, δηλαδή η αλλαγή των κοστούμιών δεν έχει καμία σχέση με την επιτέλεση του φύλου αλλά γίνεται για ψυχαγωγικούς σκοπούς (www.wikipedia.gr).



Ο Φίφης ντυμένος καπετάνιος



Ο Φίφης ντυμένος γκέισα



Ο Φίφης ντυμένος χαβανέζα

Σε αυτή τη ταινία, θα μπορούσαν να έχουν περιγραφεί περισσότερες σκηνές αφού όλη η ταινία είναι βασισμένη στον Φίφη. Θεωρούμε όμως κάτι τέτοιο περιττό γιατί ο ρόλος είναι στερεοτυπικός και επαναλαμβανόμενος. Εντούτοις, δεν παύει να αποτελεί η πρώτη ταινία που ήταν βασισμένη σε ομοφυλόφιλο και αποτέλεσε η συγκεκριμένη φιγούρα πρότυπο για την αναπαραγωγή της εικόνας του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλο στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο όπως διαφαίνεται και από το σύνολο των συνεντεύξεων μας που όλοι ανεξαιρέτως οι συντελεστές αναφέρονται στον Φίφη.

Αχ και να ήμουν άνδρας (1966)

Η Στέλλα είναι μια όμορφη κι εργαζόμενη γυναίκα την οποία τα αφεντικά της καλοβλέπουν και νοστιμεύονται. Κάποια στιγμή χάνει την υπομονή της και αποφασίζει να το παίξει «ανδράκι». Με το όνομα Αλέκος και την ταυτότητα του δίδυμου αδελφού της, που ζει στην Αυστραλία, πιάνει δουλειά σε μια άλλη επιχείρηση και σε σύντομο διάστημα γίνεται «διευθυντής και περιζήτητος

γαμπρός», καθώς τα αφεντικά της έχουν από μία κόρη και καλοβλέπουν τον «Αλέκο» ως γαμπρό. Αλλά και οι θυγατέρες τον θέλουν και ερίζουν πάνω στο ποια θα τον πάρει, μέχρι που όλοι χάνουν τα αυγά και τα πασχάλια. Ο αδελφός της μιας κοπέλας, ο Ανδρέας, γνωρίζει το μυστικό και το φανερώνει σαρκαστικά.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Στέφανος Φωτιάδης

Σενάριο: Στέφανος Φωτιάδης

Ηθοποιοί

Μάρω Κοντού: Στέλλα/ Αλέκος

Διονύσης Παπαγιαννόπουλος: Όθων Μπελαλής

Γιάννης Μιχαλόπουλος: Σάββας Μακροχέρης

Νανά Σκιαδά: Αφροδίτη Μπελαλή

Γιώργος Μούτσιος: Ανδρέας Μπελαλής

Νίκος Ρίζος: Παύλος

Κατερίνα Γιουλάκη: Βάσω

Σκηνή 1^η (ΕΣ., Μαγαζί, Στέλλα, ιδιοκτήτης)

Η Στέλλα ντυμένη γυναίκα δέχεται για άλλη μία φορά σεξουαλική παρενόχληση από τον εργοδότη της.



Η Στέλλα δέχεται παρενόχληση από τον εργοδότη της

Σκηνή 2^η (ΕΣ., γραφείο, Στέλλα, Όθων, Σάββας)

Η Στέλλα, μεταμφιεσμένη σε Αλέκος πια, επισκέπτεται το γραφείο των Όθων Μπελαλή και Σάββα Μακροχέρη για να βρει εργασία.



Η Στέλλα μεταμφιεσμένη σε Αλέκο

Η μεταμφίεση της είναι επιτυχημένη και επιτελεί άψογα το ανδρικό κοινωνικό φύλο. Η επιτέλεση της δεν είναι παρωδιακή από την άποψη ότι όχι μόνο δεν προκαλεί γέλιο (Butler, 2009:χνvii), αλλά αντίθετα εμφανισιακά πείθει ως άνδρας σοβαρός και αυτά που λέει, περί των ανδρών που ενοχλούν σεξουαλικά τις γυναίκες, ενισχύει ακόμα περισσότερο τη σοβαρή «ανδρική» του συμπεριφορά.

Η εμφάνιση της είναι τόσο επιτυχημένη που και σε αυτή τη περίπτωση παρενδυσίας την ερωτεύεται και την παρενοχλεί σεξουαλικά ένα άτομο του ίδιου φύλου, η συνάδελφος της Βάσω.



Η Βάσω φλερτάρει τον Αλέκο

Ο Αλέκος αποτελεί τη πιο πετυχημένη περίπτωση παρενδυσίας αλλά και υποβόσκουσας ομοφυλοφιλίας αφού τον ερωτεύονται οι πάντες στη ταινία. Οι εργοδότες τους τον θέλουν για γαμπρό και οι δύο και οι κόρες του συμφωνούν. Η Βάσω τον παρενοχλεί. Αλλά και ο Ανδρέας, ο γιος του ενός από τους εργοδότες έχει μία ερωτική επικοινωνία μαζί του η οποία εκφράζεται με τη λειτουργία του βλέμματος και η οποία παίρνει τη μορφή συμπάθειας ανάμεσα στον Ανδρέα και τον Αλέκο.



Ο Αλέκος κοιτάζει τον Ανδρέα

Σκηνή 3^η (ΕΞ., Μπαρ, Ανδρέας, Αλέκος)

Ο Αλέκος και ο Ανδρέας έχουν αρχίσει να κάνουν παρέα σαν φίλοι. Σε ένα μπαρ ο Αλέκος μεθάει και στη προσπάθεια του να τον συνεφέρει, ο Ανδρέας βλέπει το στήθος του.

Καταλαβαίνει ότι είναι γυναίκα και ο έρωτας πλέον είναι φυσιολογικός και ελεύθερος να εξελιχθεί τουλάχιστον κοινωνικά, αφού πρακτικά υπάρχουν πολλοί υποψήφιοι ακόμα για τον Αλέκο και τη Στέλλα να παραμεριστούν.

Σκηνή 4^η (ΕΣ., γραφείο, Αλέκος, Παύλος)

Ο Παύλος έχει παρακολουθήσει τον Αλέκο στο γραφείο.



Ο Παύλος παρακολουθεί τον Αλέκο

Εκεί, ο Παύλος προσπαθεί να μάθει τι συμβαίνει και τον ρωτά όλο αγωνία «Τι τρέχει ρε Στέλλα; Δεν πιστεύω να έκανες καμία εγχείρηση». Σε αυτή τη σκηνή έχουμε τη πρώτη αναφορά από όλες τις ταινίες στην εγχείρηση αλλαγής φύλου. Η ταινία είναι γυρισμένη το 1966. Η πρώτη εγχείρηση αλλαγής φύλου μπορεί να έγινε πολύ νωρίτερα χρονικά αλλά για εκείνη την εποχή το θέμα αυτό αποτελούσε ακόμα ταμπού για την Ελλάδα. Μας κάνει λοιπόν ιδιαίτερη εντύπωση το γεγονός ότι γίνεται στη ταινία μια τέτοια αναφορά.

Η επιτέλεση της παρενδυσίας και σε αυτή τη ταινία ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένη με αποτέλεσμα να λειτουργήσει ως αφετηρία μίας σειράς κωμικών παρεξηγήσεων.

Μία κυρία στα μπουζούκια (1968)

Τρία αδέρφια προσέχουν σαν κόρη οφθαλμού την αδελφή τους και εμπιστεύονται μόνο τον Γιώργο, συμπαίκτη τους από την ομάδα ποδοσφαίρου όπου παίζουν. Ο τελευταίος την αγαπάει κρυφά αλλά δεν το ομολογεί από σεβασμό στην εμπιστοσύνη που του δείχνουν τα αδέρφια της. Θα ακολουθήσει μια σειρά από μπερδέματα και αστείες παρεξηγήσεις που θα καταλήξουν στο γάμο των δύο νεαρών.

Μουσική κωμωδία

Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης

Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Ηθοποιοί

Κώστας Βουτσάς: Κώστας Μασούρος

Ζωή Λάσκαρη: Άννα Μασούρου

Μάρθα Καραγιάννη: Μαρία

Μαίρη Χρονοπούλου: Έλενα Απέργη

Καίτη Ιμπροχώρη: Πόπη

Φαίδων Γεωργίτσης: Γιώργος Κονταξής

Γιάννης Βογιατζής: Θανάσης Μασούρος

Χρήστος Δοξαράς: Ηλίας Μασούρος

Χρόνης Εξαρχάκος: Βανζέλ Παπαντό

Σκηνή 1^η (ΕΣ., σπίτι, Αφοί Μασούρου, Άννα, Βανζέλ Παπαντό)

Ο Βανζέλ Παπαντό φτάνει στο σπίτι της οικογένειας Μασούρου με ένα ταξί. Με το που βγαίνει από την στάση του και μόνο διαφαίνεται ότι είναι θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος. Η ενδυμασία του αποτελείται από ένα παντελόνι, καρό σακάκι, μαντίλι στο πέτο, φουλάρι, μαλλί χτενισμένο με μπριγιαντίνη και γυαλιά ηλίου. Η εμφάνιση του παραπέμπει στο πρότυπο του

Ευρωπαϊού δανδή (Ζάχος, 1982:17). Με το που βλέπει ότι το σπίτι που ετοιμάζεται να μπει είναι λαϊκό κάνει έναν μορφασμό αποδοκimasίας δείχνοντας με αυτό τον τρόπο ότι δεν είναι του γούστου του. Φαίνεται λοιπόν από τις εκδηλώσεις του και τις προτιμήσεις του ότι ανήκει σε διαφορετική κοινωνική τάξη, προφανώς στην αστική ή στην μεγαλοαστική όπως θα καταφανεί παρακάτω και από άλλα στοιχεία και δεν αποδέχεται την λαϊκότητα.



Ο Βανζέλ Παπαντό κλείνει με αποστροφή τα μάτια

Με το που του ανοίγουν την πόρτα τα αδέρφια με αυτοπεποίθηση τα χαιρετά και μπαίνει κατευθείαν μέσα στο σπίτι χωρίς να περιμένει να τον καλέσουν. Όταν τον ρωτάνε ποιος είναι τους απαντάει «Βανζέλ Παπαντό, Βανζέλ όπως Βαν Γκογκ», συνηθισμένος προφανώς να μην καταλαβαίνουν το όνομα του. Μιλά και αυτός γαλλικά ενισχύοντας το πρότυπο του θηλυπρεπούς μεν αλλά μορφωμένου (Ζάχος, 1982:17). Μόλις ανακοινώνει στα αδέρφια ότι είναι καλλιτεχνικός διευθυντής των καλλιστείων, τότε αυτά που είναι λαϊκοί και αυστηροί τύποι και διαφωνούν με το να πάει η αδελφή τους στα καλλιστεία, πιάνουν να τον πετάξουν έξω. Παρόλο που αυτοί του μιλάνε στον ενικό και του επιτίθενται

φραστικά και σωματικά αυτός αμύνεται μιλώντας τους όμως πάντα στο πληθυντικό δείχνοντας καλή αγωγή και τρόπους.

Παρόλο που η αδελφή σπεύδει να τον σώσει, τα αδέλφια συνεχίζουν να τον κυνηγούν και αυτός τους χαρακτηρίζει ως υποανάπτυκτους απειλώντας ότι θα τους δείρει με καράτε γιατί τον «ωθούν».³⁹ Έχει ταραχτεί όμως και οι κινήσεις του είναι υστερικές και μελοδραματικές. Κάποια στιγμή που ο ένας αδελφός απειλεί την αδελφή του ο Βανζέλ τον ρωτάει τι έγινε και τα βάζουν με τα αδύναμα πλάσματα ταυτίζοντας τον εαυτό του με την γυναίκα επιβεβαιώνοντας έτσι το στερεότυπο μίμησης του γυναικείου φύλου (Seidman, 2002:130).

Παρόλη την επίθεση που δέχεται, έχει την ψυχραιμία και με δυναμικό τρόπο και επιχειρήματα καταρρίπτει τις αντιρρήσεις των αδελφών τονίζοντας τους ότι δεν είναι κακό να βραβεύεται κάποιος γιατί είναι όμορφος. Μάλιστα, αρχίζει να κολακεύει τον έναν αδελφό τονίζοντας τη δόξα που θα αποκομίσει και αυτός από την αδελφή του και όχι μόνο τον πείθει να συμμετέχει η αδελφή του στα καλλιστεία αλλά όταν αρχίζει να τις δείχνει πώς να περπατάει ωραία, ακολουθούν και τα αδέλφια.

³⁹ «Ωθείς κύριε. Ποιον ωθείς;».



Ο Βανζέλ καλοπιάνει τον Κώστα

Σε αυτή τη περίπτωση έχουμε μια μορφή διαπραγμάτευσης ανάμεσα στον Βανζέλ και τα αδέρφια Μασούρου για το τι είναι σωστό και τι όχι. Έτσι, τα αδέρφια Μασούρου θεωρούν κανονική την ετεροφυλία, δεδομένο που προκύπτει από το λαϊκό τρόπο που σκέφτονται και κανονικό το να μην εκτεθεί η αδελφή τους στα καλλιστεία, φαινόμενο μη επιτρεπτό για τα ήθη και τα έθιμα της κοινωνίας της εποχής που ήθελαν την γυναίκα περιορισμένη στο σπίτι και μόνο (Λαμπίρη – Δημάκη, 189). Από την άλλη, ο Βανζέλ είναι ομοφυλόφιλος, στοιχείο δεδομένο, και υποστηρίζει και πρεσβεύει τα καλλιστεία, ένα θεσμό καινοτόμο για την εποχή. Η διαπραγμάτευση μεταξύ τους, κάνει τον Βανζέλ που είναι η παρέκκλιση σε όλους τους τομείς, να προσαρμόζεται με τις πεποιθήσεις των «κανονικών» και στο τέλος μέσω των δικών τους απόψεων, να τους πείθει να ακολουθήσουν τις δικές του (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:48).



Τα αδέλφια προσπαθούν να περπατήσουν σαν τον Βανζέλ



Ο Βανζέλ δείχνει στην Άννα πώς να περπατήσει

Η μόρφωση του αναδεικνύεται και όταν προσπαθεί να εκπαιδεύσει την αδελφή να απαντήσει σε κάποιες ερωτήσεις δείχνοντας περιφρόνηση για τα λαϊκά γούστα που αυτή εκφράζει ενώ αυτός προτιμά πιο κλασικά πράγματα. Λόγω της ικανότητας που έχει στην εργασία του αποφασίζει να μην εκπαιδεύσει την

αδελφή γιατί προφανώς την θεωρεί ανόητη αλλά να της δώσει έτοιμες, με τη σειρά τις απαντήσεις.

Σκηνή 2^η (ΕΣ., Βανζέλ, αδέρφια και δημοσιογράφοι)

Στο σπίτι των αδελφών Μασούρου δίνεται μια press conference για την παρουσίαση της υποψήφιας αδελφής. Ο Βανζέλ είναι για άλλη μια φορά περιποιημένος, φοράει άσπρο παντελόνι, κόκκινο σακάκι, λευκό πουκάμισο και μαύρη γραβάτα. Ευγενικός και περιποιημένος δείχνει να βρίσκεται στον φυσικό του χώρο. Όταν η αδελφή μπλέκει τις απαντήσεις και τις δίνει λάθος κάνοντας τους δημοσιογράφους να γελάνε, η αμηχανία του Βανζέλ είναι φανερή και αντιδρά με υστερικές κινήσεις. Για να σώσει όμως την κατάσταση επεμβαίνει και διορθώνει τα λάθη της «ηλίθιας» αδελφής αποδεικνύοντας ότι ως καλλιτεχνικός διευθυντής είναι εξαιρετικός και ικανός στις δημόσιες σχέσεις και στην παρουσίαση των όμορφων καλλονών.

Σκηνή 3^η (ΕΣ., παρασκήνια καλλιστείων, υποψήφιος, συγγενείς, Βανζέλ)

Λίγο πριν οι υποψήφιος εμφανιστούν στη πασαρέλα ο Βανζέλ προετοιμάζει τα πάντα στα παρασκήνια. Φοράει άσπρο παντελόνι και κόκκινο άσπρο ριγέ σακάκι, δείχνοντας μία εμμονή στο κόκκινο χρώμα και μία εκκεντρικότητα. Όταν η Αννούλα αποφασίζει να φύγει από τα καλλιστεία ο Βανζέλ μένει με το νούμερο στο χέρι. Για να την αντικαταστήσει λέει σε μια άλλη «γδύσου».



Ο Βανζέλ λέει σε νέα υποψήφια να γδυθεί



Ο Βανζέλ κοροϊδεύει τη γυναίκα γι' αυτό που σκέφτηκε

Αυτή τρομάζει και τότε ο Βανζέλ της απαντά «Ανόητο πλάσμα. Ποια ηλίθια σκέψη πέρασε από το κεφαλάκι σου;». Ο Βανζέλ παρόλο δεν έχει παραδεχτεί ανοιχτά τη σεξουαλική του προτίμηση θεωρεί ότι ο άλλος βλέποντας τον και μόνο καταλαβαίνει ότι είναι ομοφυλόφιλος, κάνει δηλαδή δήλωση για την σεξουαλικότητα του μέσω της εμφάνισης του (Σαρρής,

1995:115-116). Κατά συνέπεια, η σκέψη ότι της ζητάει να γδυθεί για σεξουαλικούς λόγους μόνο ηλίθια μπορεί να θεωρηθεί αφού δεν του αρέσουν οι γυναίκες.

Σκηνή 4^η (ΕΣ., όλοι οι ήρωες επί σκηνής)

Σε αυτή τη σκηνή, έχουμε τον γάμο δύο ζευγαριών. Με αυτό τον τρόπο τονίζεται η επαναφορά στα κανονιστικά πρότυπα και σε κοινωνικούς θεσμούς όπως ο γάμος και η γονιμότητα σε μία προσπάθεια να επιβληθεί το ετεροσεξουαλικό πρότυπο (Φουκώ, 1978: 48-51).

Παρόλο που ο Βανζέλ είναι μια ιδιαίτερα εκκεντρική περίπτωση σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, από άποψη εμφάνισης, συμπεριφοράς και ιδιοσυγκρασίας, στο τέλος της ταινίας που όλα εξελίσσονται όπως πρέπει, δηλαδή οι ήρωες παντρεύονται μεταξύ τους και όλοι είναι ευτυχισμένοι, ο Βανζέλ προσαρμόζεται και αυτός στο γενικό κλίμα χορεύοντας και τραγουδώντας χωρίς να εμφανίζει κανένα από τα στοιχεία που τον έκαναν να ξεχωρίζει στις προηγούμενες σκηνές. Είναι ένας από το σύνολο και ταιριαστός με αυτό.

Ο τσαχπίνης (1968)

Δύο φτωχοί υπάλληλοι προσπαθούν να παντρευτούν δύο πλούσιες κοπέλες για να «πιάσουν την καλή». Όταν τα σχέδιά τους ναυαγούν, θα επιστρέψουν στους ανθρώπους που τους νοιάζονται. Η παλιά αγάπη του ενός εκ των δύο φίλων θα κερδίσει χρήματα εξαιτίας μιας απροσδόκητης κληρονομιάς και θα τον παντρευτεί.

Χρήστος Δοξαράς: Σκηνοθέτης

Στη ταινία αυτή παρουσιάζεται ένας ομοφυλόφιλος σκηνοθέτης. Ο Σκηνοθέτης είναι ντυμένος με ένα πολύχρωμο πουκάμισο, ένα παντελόνι, φουλάρι και γυαλιά ηλίου. Κάθεται ανάμεσα σε γυναίκες που φοράνε και αυτές πολύχρωμα ρούχα με

αποτέλεσμα αρχικώς να μην ξεχωρίζει μέσα στο σύνολο ότι είναι άνδρας. Το ντύσιμο του και μόνο δηλώνει τη σεξουαλική του ταυτότητα (Σαρρής, 1995:126)



Ο σκηνοθέτης ανάμεσα στα κορίτσια



Ο σκηνοθέτης κάνοντας θηλυπρεπείς κινήσεις

Στις συζητήσεις που κάνει ο σκηνοθέτης με διάφορα πρόσωπα στη ταινία ακούγονται ατάκες του τύπου: «γιατί καλέ; μη με το λες, μη με το λες. Τρελαίνομαι για ευέξαπτους», «και του τράβηξα

ένα γκρο πλαν. Αχ, ήταν μούρλια», «καλέ μη μας τον παίρνετε», «χρυσό μου», «να αποκατασταθείς κι εσύ, να αποκατασταθώ κι εγώ». Οι ατάκες αυτές είναι άκρως στερεοτυπικές και υποδηλώνουν θηλυπρεπή ομοφυλοφιλία. Είναι γεμάτες σεξουαλικά υπονοούμενα και εκδηλώνεται από πλευράς του σκηνοθέτη μία έντονη ερωτική πρόθεση και η φανερή παρουσία ορμών με σκοπό μάλιστα να μην είναι περιστασιακές αφού έχουν ως σκοπό και την αποκατάσταση του (Γάμος). Η παρουσία του συγκεκριμένου τύπου ατονεί ως ένα βαθμό την άποψη του Κυριακού (2001:66) για απουσία ερωτικών ορμών εκ μέρους των κωμικών ομοφυλόφιλων ηρώων.

Άλλη μια στερεοτυπική εικόνα ομοφυλόφιλου ο οποίος παρουσιάζεται τόσο πολύ σαν γυναίκα που από άποψη συμπεριφοράς και ενδύματος που αποζητά τον ίδιο στόχο με αυτή, δηλαδή το γάμο.

Ο Μικές παντρεύεται (1968)

Ένας αφελής νέος, ο Μικές, προσπαθεί να λύσει το οικονομικό του πρόβλημα διά του γάμου με κάποια ευκατάστατη νύφη. Μετά από διάφορα προξενιά, του βρίσκουν μια εξίσου αφελή αλλά εύπορη κοπέλα και το συνοικέσιο καταλήγει σε έρωτα. Όμως, μετά από απαίτηση του πατέρα της, για να την παντρευτεί πρέπει πρώτα να βρει ο ίδιος δουλειά. Οι προσπάθειές του να αποκατασταθεί επαγγελματικά δεν επιτυγχάνουν και αποφασίζει να κλεφτεί με την αγαπημένη του. Ευτυχώς όμως ο πατέρας της θα ενδώσει και θα τους επιτρέψει να παντρευτούν.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης

Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης –Κώστας Πρετεντέρης

Ηθοποιοί

Γιάννης Βογιατζής: Μικές Παρδάλογλου

Μαρία Φωκά: μητέρα Μικέ

Διονύσης Παπαγιαννόπουλος: Παναγιώτης Συναξαρίδης

Περικλής Χριστοφορίδης: Περικλής Μπουλντόζας

Νίτσα Μαρούδα: Σίτσα Συναξαρίδου

Τη συγκεκριμένη ταινία θα την σχολιάσουμε παρακάτω μαζί με την ταινία το παιδί της μαμάς γιατί είναι ακριβώς ο ίδιος ήρωας ασχέτως αν τον έναν τον λένε Μικέ και τον άλλο Λαλάκη.

Κακός, ψυχρός κι ανάποδος (1969)

Ένας αφελής καφετζής από την επαρχία, ο Θύμιος Παπαχατζής, έρχεται στην Αθήνα να ζητήσει δανεικά από τον δίδυμο αδελφό του τον Κώστα, έναν πολύ γνωστό ηθοποιό, ώστε να μπορέσει να παντρευτεί την Παγώνα, την κόρη του κοινοτάρχη. Την ώρα που ο Θύμιος μπαίνει στο θέατρο, ο Κώστας λιποθυμά επί σκηνής και η παράσταση διακόπτεται. Οι υπεύθυνοι του θεάτρου πανικοβάλλονται, αλλά παρατηρούν κατάπληκτοι την απίστευτη ομοιότητα των δύο αδελφών και βγάζουν άρον-άρον τον Θύμιο στη σκηνή. Ο γιατρός συστήνει στον Κώστα ξεκούραση, απόλυτη ηρεμία κι εντατική θεραπεία, ο δε Θύμιος αναγκάζεται εκ των πραγμάτων να πάρει τη θέση του αδελφού του και να κουμαντάρει τα πάντα: από τα οικονομικά μέχρι και τα συζυγικά προβλήματά του. Φυσικά εξοικονομεί και τα απαραίτητα χρήματα που του χρειάζονται για το γάμο του με την Παγώνα.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός

Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης

Ηθοποιοί

Κώστας Χατζηχρήστος: Θύμιος /Κώστας Παπαχατζής

Καίτη Πάνου: Άννα Παπαχατζή

Μίμης Φωτόπουλος: Βασίλης

Μάνος Κατράκης: Αλέκος Βαλίρης

Τάκης Μηλιάδης: Γιάννης Ρέππας

Μαρία Ιωαννίδου: Παγώνα Καρακίτσου

Σκηνή 1^η (ΕΣ., καμαρίνια, Κώστας, Γιάννης)

Ο Κώστας συζητά με τον Γιάννη ο οποίος από τη κίνηση και τη φωνή δείχνει ότι είναι ομοφυλόφιλος. Είναι ο λογιστής του θιασάρχη και επιχειρηματία. Όπως καταγράφεται και στη συμμετοχική παρατήρηση, ήταν σύνηθες το φαινόμενο οι πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες να έχουν δίπλα τους, σε διάφορους ρόλους, έναν ομοφυλόφιλο της απολύτου εμπιστοσύνης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Γιάννης είναι κολλητός φίλος και λογιστής του Κώστα.



Ο Γιάννης με τον Κώστα

Ο τύπος του ομοφυλόφιλου σε αυτή τη ταινία είναι πολύ διαφορετικός. Είναι μεν θηλυπρεπής αλλά δεν είναι αυτό που τον

χαρακτηρίζει. Είναι σοβαρός, μετρημένος και με ενδιαφέρον προς το φίλο του. Δεν χαρακτηρίζεται από υπερβολή αλλά διαφαίνεται ότι είναι μία ευγενική φυσιογνωμία καταδεικνύοντας μία πιο ανθρώπινη παρουσίαση του ομοφυλόφιλου και εξαλείφοντας σε μεγάλο βαθμό τα κοινωνικά στερεότυπα της καρικατούρας. Ο ρόλος αυτός δεν είναι καθόλου επίπεδος και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί κλισέ και τετριμμένος όπως οι υπόλοιποι ρόλοι που εξετάσαμε (Κυριακός, 2001:65).

Ο ξεροκέφαλος (1970)

Ο Παντελής, υπάλληλος σε πρατήριο καυσίμων, ταλαιπωρείται από την αρραβωνιαστικιά του και τα όνειρά της για καριέρα στο τραγούδι, αλλά και από τον εξ Αμερικής πράκτορα που αναζητεί τον κληρονόμο ενός πλούσιου Ελληνο-αμερικανού. Παράλληλα, δύο ξαδέλφια προσπαθούν να πάρουν την κληρονομιά, αλλά τελικά ο Παντελής είναι αυτός που θα την αποκτήσει. Η ιστορία θα έχει αίσιο τέλος.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός

Σενάριο: Ερρίκος Θαλασσινός

Ηθοποιοί

Γιάννης Γκιωνάκης: Παντελής Καραμπίνας

Νίκος Σταυρίδης: Νίκος Σταρόπουλος

Σάσα Καστούρα: Θεοδώρα Γαϊτανοφρύδη

Ρίκα Διαλυνά: Σόφη

Μαρίκα Κρεβατά: Μαρία

Αλέκος Τζανετάκος: Τζέιμς

Τάκης Μηλιάδης: Ανδρόνικος Κοντός

Σκηνή 1^η (ΕΣ., Γκιωνάκης, Σταυρίδης, Καστούρα, Διαλυνά,
Μηλιάδης)

Σε αυτή τη σκηνή αναφέρονται τα πραγματικά ονόματα των ηθοποιών γιατί είναι πριν τους τίτλους της ταινίας. Στη σκηνή αυτή είναι κεντρικό πρόσωπο ο Γιάννης Γκιωνάκης ο οποίος αφηγείται στους άλλους ανέκδοτα και μιμείται διάφορες φωνές (το βλάχο, το γάλλο) κάνοντας τους άλλους να γελούν. Ο Μηλιάδης κάποια στιγμή λέει στα κορίτσια να σταματήσουν να γελάνε γιατί αλλιώς ο Γκιωνάκης δεν πρόκειται να σταματήσει με τίποτα. Σε αυτή τη σκηνή, που είναι ο Μηλιάδης και όχι ο Ανδρόνικος, είναι αρρενωπός και δεν προδίδει σε τίποτα τον θηλυπρεπή Ανδρόνικο.



Ο Τάκης Μηλιάδης αρρενωπός

Σκηνή 2^η (ΕΣ., καλλιτεχνικό γραφείο, Ανδρόνικος, μανεκέν)

Ο Ανδρόνικος στο γραφείο του σηκώνει το τηλέφωνο και απαντάει «αλό». Η εμφάνιση του είναι εντελώς θηλυπρεπής. Φοράει ανδρικό παντελόνι και πουκάμισο, ανδρικά γυαλιά, αλλά παράλληλα φοράει ένα χοντρό δαχτυλίδι στο μικρό δάκτυλο και ένα κολιέ με αλυσίδες το οποίο φαντάζει πολύ έντονα και είναι

ένα πολύ ιδιαίτερο αξεσουάρ ακόμα και αν φορεθεί από γυναίκα (Σαρρή, 1995:129). Φοράει επίσης μία εξεζητημένη γυναικεία ζώνη.



Ο Ανδρόνικος ντυμένος εξεζητημένα

Μιλάει με ένα μανεκέν και με τη γραμματέα του και είναι ιδιαίτερα ευγενικός μέχρι τη στιγμή που το μανεκέν σηκώνεται να φύγει και το βλέπει να περπατάει. Τότε φωνάζει υστερικά «φρίκη» και τη μαλώνει γιατί δεν έχει μάθει να περπατάει όπως της έχουν μάθει στη σχολή μανεκέν. Αρχίζει λοιπόν να της δείχνει πως περπατούν.



Ο Ανδρόνικος περπατώντας γυναικεία

Οι κινήσεις του είναι πολύ έντονες και δραματικές εντείνοντας με αυτό τον τρόπο τη στερεοτυπική καρικατούρα που παρουσίαζαν πολύ ρόλοι ομοφυλόφιλων στον ΠΕΚ (Κυριακός, 2001:65). Δεν είναι ούτε άνδρας αλλά ούτε και γυναίκα αφού καμία από τις γυναίκες, τουλάχιστον στη ταινία, δεν περπατάνε τόσο έντονα και κουνιστά.

Όταν εμφανίζεται η Θεοδώρα, ο Ανδρόνικος της εξηγεί πως θα βρει κάποιον. Όταν αυτή δεν καταλαβαίνει, ξαφνικά ο Ανδρόνικος γίνεται αρρενωπός και μάγκας και της εξηγεί ότι δεν τα «πιάνει» με τον τρόπο που τα λένε στη πιάτσα.



Ο Ανδρόνικος αρρενωπός μιλά μάγκικα

Για να καταλάβει τι της λέει της φέρνει σαν παράδειγμα τον εαυτό του που αναγκάζεται να κάνει τον «λελέ» για να έχει δουλειά το γραφείο του. Ο Ανδρόνικος δηλαδή δεν είναι ούτε θηλυπρεπής, ούτε ομοφυλόφιλος αλλά τον παριστάνει. Ο Ανδρόνικος είναι δέσμιος των στερεότυπων που αναφέρουν ότι σε καλλιτεχνικά επαγγέλματα πρέπει να είσαι ομοφυλόφιλος για να επιβιώσεις. Πιστεύει ότι αυτό ζητά το επάγγελμα του και αυτό δίνει. Είναι δηλαδή ένας κυνικός ερμηνευτής που προσποιείται κάτι άλλο από αυτό που είναι για να μπορέσει να πετύχει τους δικούς του σκοπούς του (Goffman, 2006:74).

Αναφερόμαστε στη περίπτωση του Ανδρόνικου σε δέσμιο των στερεοτύπων γιατί έχει μία βασική διαφορά από τον Λουκιανό στην ταινία «Η Εύα δεν αμάρτησε» που και αυτός αποκαλύπτει στο τέλος ότι δεν είναι ομοφυλόφιλος και ότι προσποιούνταν για να έχει δουλειά στο κομμωτήριο. Ο Λουκιανός αντίθετα από τον Ανδρόνικο, είχε βάση η προσποίηση του γιατί είχε προηγηθεί η ζήλια του κεντρικού ήρωα που τον ζήλευε ακόμα ως ομοφυλόφιλο πόσο μάλλον ως ετερόφυλο. Στη περίπτωση του Ανδρόνικου όμως δεν παρουσιάζονται τέτοια στοιχεία εκτός από την αντίληψη ότι

πρέπει να κάνει το «λελέ» για να εργαστεί σε αυτό το χώρο. Ο Λουκιανός είναι λοιπόν ένας «τακτικός» ερμηνευτής (Goffman, 1996:175) από την άποψη ότι υποδύεται μεν ένα ρόλο αλλά επιδεικνύει μία σταθερότητα αφού η αποκάλυψη του γίνεται στο τέλος της ταινίας αφήνοντας μας σε όλη τη διάρκεια με την εντύπωση ότι είναι ομοφυλόφιλος. Ο Ανδρόνικος από την άλλη, είναι ένας «έκτακτος» ερμηνευτής (Goffman, 1996:175) από την άποψη ότι αποκαλύπτει άμεσα ότι υποκρίνεται στην Θεοδώρα αλλά και σε επόμενο ήρωα στην εξέλιξη της ταινίας όπως θα δούμε παρακάτω, δηλαδή μπαίνει και βγαίνει κατά βούληση χωρίς να έχει σταθερότητα.

Έχει επιλέξει μάλιστα το εξευγενισμένο πρότυπο του ομοφυλόφιλου (Ζάχος, 1982:17), τον «λελέ» όπως τον αποκαλεί ο ίδιος που προφανώς είναι από διαφορετική κοινωνική τάξη αφού γνωρίζει τον Λεωνίδα τον Βαρύ σαν άνθρωπος της πιάτσας, αλλά από την άλλη χρησιμοποιεί το κουδουνάκι για να καλέσει τους υπαλλήλους του όπως οι ευγενείς μιας άλλης εποχής τους υπηρέτες τους.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσουμε μία προσωπική πληροφορία που εκπορεύεται από τη συμμετοχική παρατήρηση. Ήταν γνωστό στο θεατρικό και κινηματογραφικό χώρο ποιοι ηθοποιοί ήταν ομοφυλόφιλοι και ποιοι ετερόφυλοι. Ο Λουκιανός και ο Ανδρόνικος αλλά και μία σειρά ομοφυλόφιλων ρόλων ακόμα, ερμηνεύονταν από τον Τάκη Μηλιάδη που ήταν αναμφισβήτητα ετερόφυλος έχοντας μάλιστα πολλές κατακτήσεις στο αντίθετο φύλο. Πιθανολογούμε λοιπόν ότι λόγω της μεγάλης επιτυχίας που είχε ο Μηλιάδης στο ρόλο του ομοφυλόφιλου φοβήθηκε τη ταύτιση με το ρόλο από το κοινό και έτσι ζητούσε από τους συντελεστές να διαφαίνεται η ετεροφυλία στο ρόλο. Η σκέψη μας επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό από τον Κ. Γεωργουσόπουλο ο

οποίος στη προσωπική συνέντευξη που διεξήγαμε μας είπε ακριβώς τα κάτωθι για τον Τάκη Μηλιάδη:

.....Ναι, αυτό νομίζω ότι (αν θέλεις να δώσω εγώ εξήγηση προσωπική) επειδή πολλούς από τους ανθρώπους τους ήξερα, ήταν για να δείξουν ότι δεν ταυτίζονται με τον τύπο αλλά ουσιαστικά κάνουνε ρόλο. Κάνουν ρόλο, ανεξάρτητα αν πιθανόν στη ζωή τους είχανε κι άλλες προτιμήσεις, δεν θέλανε να βγούνε προς τα κάτω στον κόσμο ότι ουσιαστικά αυτό που κάνουν είναι ουσιαστικά ένα είδος αποτύπωσης της δικής τους ιδιαιτερότητας. Ότι είναι ρόλος: «εγώ παίζω ρόλο, είμαι άντρας όμως».

.....

Όπως ο Τάκης ο Μηλιάδης. Σου λέει: «για κάτσε, μην μας ταυτίσουν κιόλας με αυτό το πράγμα. Εμείς παίζουμε ρόλο. Όπως παίζουμε τον τρελό, όπως παίζουμε, παίζουμε και τον ομοφυλόφιλο».

.....Το επέβαλαν αυτό; (ερώτηση από τον γράφοντα)

.....Γιατί όχι; Μην ξεχνάς ότι στο τέλος θα φανεί ότι δεν είμαι έτσι. Είμαι έτσι; Γιατί όχι; Να σου πω κάτι; Ήταν και μέσα στην λογική της αυτοσχέδιας κωμωδίας αυτοί που ξύπνησαν. Δηλαδή να παίξουν υπερβολικά έναν ρόλο και μετά να ξαναεπανέλθουν πάλι στο φυσικό τους προσωπείο. Εγώ το πιστεύω αυτό.

Σκηνή 3^η (ΕΣ., καλλιτεχνικό γραφείο, Ανδρόνικος, Τζέιμς)

Ο Ανδρόνικος τρώει ένα λουκουμάκι δείχνοντας ότι ο ρόλος που προσποιείται του έχει γίνει «δεύτερη φύση» αφού δεν είναι κανένας μπροστά να τον βλέπει.



Ο Ανδρόνικος τρώγοντας λουκουμάκι

Όταν μπαίνει ο ξάδελφος του, αρχικώς δεν τον αναγνωρίζει και αντιδρά υπερβολικά σαν ομοφυλόφιλος αλλά όταν καταλαβαίνει ποιος είναι συμπεριφέρεται ετεροφυλικά και πάλι. Ο ξάδελφος του σχολιάζει την εμφάνιση του και τότε αυτός του λέει ότι αναγκάζεται για να «βγάλει το ψωμί του» επιβεβαιώνοντας ότι όλη αυτή η προσποίηση γίνεται για επαγγελματικούς λόγους.

Σκηνή 4^η (ΕΞ., Ανδρόνικος, Τζέιμς, Σόφη)

Ο Ανδρόνικος μαζί με την αρραβωνιαστικιά του Σόφη και τον ξάδελφο του περιμένουν τους υπόλοιπους. Κάποια στιγμή μιλά θηλυπρεπώς στην αρραβωνιαστικιά του και αυτή του κάνει παρατήρηση. Τότε αυτός της λέει ότι έχει δίκιο και αφού είναι «εκτός υπηρεσίας» τότε μπορεί να μιλά φυσιολογικά.

Το παιδί της μαμάς (1970)

Η μητέρα του Τηλέμαχου, δεν λέει να καταλάβει ότι ο κανακάρης της, ο Λαλάκης, όπως τον φωνάζει, έχει μεγαλώσει εδώ και πολλά χρόνια. Για αυτήν ο Λαλάκης είναι ένα μικρό παιδάκι που θέλει διαρκώς ντάντεμα. Όμως ο Τηλέμαχος είναι ένας πετυχημένος ιδιοκτήτης οίκου μόδας, αγαπάει μάλιστα την Καίτη, αλλά ούτε που περνάει από το μυαλό του να το πει στη μαμά. Παρόλα αυτά παίρνει την απόφαση να την παντρευτεί.

Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος

Σενάριο: Χρήστος Κυριακός

Ηθοποιοί

Γιάννης Βογιατζής: Τηλέμαχος

Σαπφώ Νοταρά: Λίτσα

Σωτήρης Μουστάκας: Φώτης

Ελένη Ερήμου: Καίτη

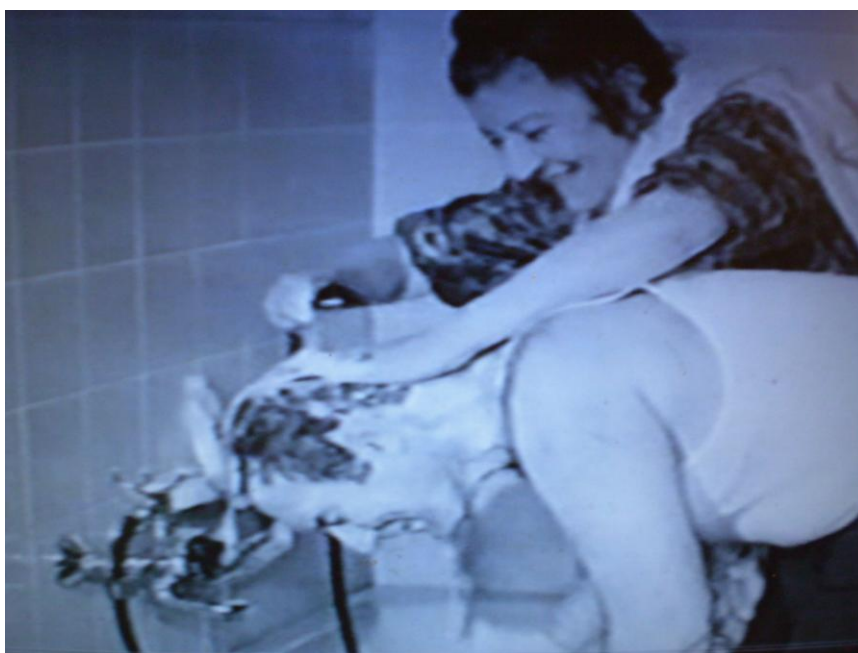
Ο Μικές και ο Λαλάκης, που και τους δύο ερμηνεύει ο Γιάννης Βογιατζής είναι ακριβώς ο ίδιος ρόλος. Ένας γιος με μητέρα υπερπροστατευτική που αρνείται να δεχτεί ότι ο γιος της έχει μεγαλώσει. Συγκριτικά με τους άλλους ήρωες που εξετάσαμε, ο Λαλάκης και ο Μικές δεν μπορούν να θεωρηθούν ομοφυλόφιλοι σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε. Ο λόγος που τους συμπεριλάβαμε στο δείγμα μας, ασχέτως αν στο τέλος παντρεύονται γυναίκες, είναι ότι θεωρούμε ότι ανήκουν στην κατηγορία των εν δυνάμει ομοφυλόφιλων.

Πιο συγκεκριμένα, ο ήρωας (ο Λαλάκης και ο Μικές δηλαδή αφού τον θεωρούμε ένα), έχουν αναπτύξει μία δυνατή σχέση

αγάπης με τον γονέα του αντίθετου φύλου, τη μητέρα τους δηλαδή.



Ο Μικές με τη μαμά του (Ο Μικές παντρεύεται)



Η μαμά λούζει τον Λαλάκη (Το παιδί της μαμάς)



Ο Μικές (Ο Μικές παντρεύεται)



Η μαμά καλοπιάνει τον Λαλάκη (Το παιδί της μαμάς)



Ο Μικές με τη μαμά του (Ο Μικές παντρεύεται)



Ο Μικές με τη μαμά του και τον μπαμπά του (Ο Μικές παντρεύεται)



Η μαμά χτενίζει τον Λαλάκη (Το παιδί της μαμάς)

Αυτή η σχέση αγάπης που έχουν μεταξύ τους είναι ο πρώτος παράγοντας που θα μπορούσε να δημιουργήσει αρνητικά συναισθήματα προς το αντίθετο φύλο (Flugel, 1966:18). Δεν είναι μία αγάπη φυσιολογική ενός ενήλικα άνδρα προς τη μητέρα αλλά μία σχέση μικρού παιδιού- μητέρας όπου ο ένας αρνείται να μεγαλώσει και η άλλη δεν του το επιτρέπει. Εξάλλου, τον έναν τον λένε Μικέ και τον άλλο Λαλάκη (από Τηλέμαχο)⁴⁰ ακόμα αφού η μητέρα θυμάται το λαλα της παιδικής ηλικίας και δεν είναι σε θέση να δει ότι ο γιος της είναι άνδρας πλέον.

Υπάρχουν αναφορές για σεξουαλική ανικανότητα σε κάποιες από αυτές τις περιπτώσεις (Flugel, 1966:18). Τέτοιες αναφορές δεν υπάρχουν βέβαια στη ταινία μας. Αντίθετα, οι δύο άνδρες θέλουν να παντρευτούν.

⁴⁰ «Γιατί με φωνάζεις Λαλάκη αφού με λένε Τηλέμαχο;», « Στη κούνια σ' έβαζα λαλά έλεγες», «Στο καρεκλάκι σ' έβαζα λαλα έλεγες», «Στο γιογιό σ' έβαζα λαλά έλεγες».

Δεν είναι τυχαίο ότι και οι δύο άνδρες είναι μαλθακοί και όχι αρρενωποί. Για να αποκτήσει ένας άνδρας αρρενωπότητα πρέπει να διακόψει τη σχέση με τη μαμά του και να σταματήσει τη συμβίωση μαζί της (Stoller, 1968:40). Αυτό δεν συμβαίνει στις δικές μας περιπτώσεις και ειδικά ο Λαλάκης όχι μόνο δεν έχει αποκόψει τη σχέση με τη μητέρα αλλά δεν κάνει ούτε τα βασικά μόνος του αφού τον λούζει και τον ταΐζει. Αυτός είναι και ο λόγος που η μητέρα του αντιδρά τόσο έντονα όταν της λέει ότι θέλει να παντρευτεί.⁴¹ Ο Μικές δε είναι τόσο εξαρτημένος από τη μητέρα που όταν τον ωθεί η ίδια να παντρευτεί, αυτός δεν είναι σε θέση να καταλάβει ούτε καν ποια φύλα παντρεύονται μεταξύ τους.⁴²

Η πρωτοβουλία για το μη διαχωρισμό ανήκει και στις δύο περιπτώσεις στις μαμάδες. Αυτές είναι που δεν επιτρέπουν στον γιο τους να μεγαλώσουν ακόμα και αν αυτοί δυσανασχετούν. Είναι τόσο κυριαρχικές και παράλληλα προστατευτικές που δεν επιτρέπουν καμία αντίδραση και αντίρρηση από το γιο τους (Aardweg, 1986). Μάλιστα, η εξουσία της μίας επεκτείνεται και εκτός σπιτιού αφού και ο θυρωρός Λαλάκη των φωνάζει. Η άλλη μητέρα, τον προειδοποιεί τον Μικέ ότι σε ένα ξένο σπίτι που θα πάνε «Δεν θα κάνεις τίποτα. Δεν θα ανοίξεις το στόμα σου. Θα μιλάω εγώ».

Αυτοί οι δύο άνδρες θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι ομοφυλόφιλοι. Το γεγονός ότι δεν είναι παρόλο ότι τηρούν όλες τις προδιαγραφές είναι ένα φαινόμενο που μπορεί να αποδοθεί είτε στην επικράτηση της ετεροφυλίας, είτε στο σεναριογράφο.

Βέβαια για την δημιουργία των συγκεκριμένων ρόλων έχει ιδιαίτερη σημασία η άποψη του πρωταγωνιστή Γιάννη Βογιατζή ο

⁴¹ «Θεός και Παναγία; Ποιος βλάκας σου έβαλε τέτοιες ιδέες;».

⁴² «Γιατί μανουλίτσα μου εκθαμβωτική», «Πρέπει να παντρευτείς», «Τι, με γυναίκα;» «Με τι άλλο βρε;» του λέει ο πατέρας του. Και ο Μικές απαντάει «Όχι, γιατί η θεία μου είχε παντρευτεί άνδρα».

οποίος αναφέρει ότι: *Ο Λαλάκης, φερ' ειπείν, ήταν από κάτι δικές μου, παιδικές αναμνήσεις που 'χα πει στον Κώστα Πρετεντέρη ώστε να φτιάξουμε έναν λαϊκό ήρωα που λέει πράγματα, τα οποία ένας λογικός άνθρωπος δεν θα έλεγε ποτέ. Τα' χει όλα. Μιλάει ιδιόρρυθμα και ιδιότυπα, αλλά δεν είναι αδερφή. Γι' αυτό, όσοι προσπάθησαν να με μιμηθούν, κάνανε τον Λαλάκη ή τον Μικέ αδερφή. Δεν είχε καμιά απολύτως σχέση. Αυτό είναι ένα δικό μου παιχνίδισμα, που δεν μου το έχουν συγχωρέσει* (Διοσκουρίδης, 27).

Στη ταινία «Το παιδί της μαμάς» υπάρχει ένας άλλος ρόλος τον οποίο θα αναφέρουμε ξεχωριστά. Είναι ο Φώτης, φίλος του Λαλάκη, που εργάζονται και είναι η καρικατούρα του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου με την εξαίρεση ότι έχει μουστάκι. Μαντήλια, πολύχρωμα ρούχα και όλα τα σχετικά που συνιστούν την καρικατούρα υπάρχουν εμφανισιακά και από άποψη συμπεριφοράς είναι τόσο υπερβολικός που αγγίζει τα όρια του γκροτέσκο⁴³ από θέμα κίνησης και από ομιλίας (καλιαρντά, μπέναψε=είπε).



⁴³ Θεατρικός όρος που χρησιμοποιείται «για κάθε παράδοση κωμικότητα υπερβολικά τονισμένη» (Σολομός, 1989:98).

2.2. Συνεντεύξεις

Γιώργος Κωνσταντίνου

Ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ένας από τους ηθοποιούς που έλαβαν μέρος σε πολλές φαρσοκωμωδίες αλλά και επιθεωρήσεις, αναφέρεται στον κοινωνικό τύπο του ομοφυλόφιλου υποστηρίζοντας ότι υπήρχε ρατσισμός εκείνη την εποχή, κάτι που δεν πιστεύει ότι ισχύει σήμερα. Θεωρεί μάλιστα ότι το στίγμα που έφεραν οι άνθρωποι αυτοί τότε, λόγω της ιδιαιτερότητας τους, ήταν αυτό που τους καθοδηγούσε ώστε να τους σατιρίσουν, χωρίς όμως να υπάρχει κακή διάθεση:

«Πριν από πολλά χρόνια ο ρόλος του ομοφυλόφιλου ή μάλλον ο τύπος του ομοφυλόφιλου, ο άνθρωπος ο οποίος ήταν ομοφυλόφιλος πριν μερικά χρόνια κατά κάποιον τρόπο έτσι; Ήτανε λίγο σατιρικός και λίγο ιδιαίτερος ας πούμε για την κοινωνία, δεν ήταν αυτό το οποίο υπάρχει τώρα. Όπου πλέον οι κοινωνίες έχουν ανοίξει, έχουν προχωρήσει, έχουν σταματήσει να είναι, να υπάρχει αυτός ο ρατσισμός για τους ομοφυλόφιλους. Τον καιρό εκείνο λοιπόν ο ομοφυλόφιλος είτε θα ήταν κατά κάποιον τρόπο μάλλον κατηγορούμενος, μάλλον επιλήψιμος ή που θα έπρεπε να τον σατιρίσουμε πλέον, δηλαδή γι' αυτήν την ιδιαιτερότητα που είχε».

Στη σάτιρα μάλιστα ο Γ. Κωνσταντίνου εντοπίζει και μία αλληλεπίδραση. Από τη μία οι ηθοποιοί σατίριζαν τους ομοφυλόφιλους, αλλά από την άλλη σατίριζαν και οι ίδιοι τους εαυτούς τους μέσα από το γαϊτανάκι:

«Με βάση λοιπόν αυτήν τη σάτιρα (γιατί υπήρχαν τον καιρό εκείνο, τον καιρό που γινόντουσαν οι ταινίες) οι ομοφυλόφιλοι

αυτοσατιριζόντουσαν πολλές φορές. Δηλαδή με ποιον τρόπο; Στις απόκριες που βγαίνουν τα γαϊτανάκια τα οποία ντυνόntonτουσαν χανούμισσες άντρες αλλά ήταν ομοφυλόφιλοι. Χανούμισσες, διάφορα άλλα και χορεύανε στο δρόμο και βγάζανε τα χρήματα αυτά που κάνανε τα γαϊτανάκια. Δεν υπάρχουν πια τώρα. Γιατί εκείνα γυρνάγανε με ταμπουρά και τέτοια χορεύανε γύρω από ένα χορτάρι κλπ. Οπότε λοιπόν γινόταν μια σάτιρα, ένας σαρκασμός, μια πλάκα που λένε».

Η μαρτυρία του Γ. Κωσταντίνου συμφωνεί με αυτή του Πετρόπουλου, από άποψη συμπεριφοράς των ομοφυλόφιλων, για το γαϊτανάκι (Πετρόπουλος, 1971:189-191). Η συγκεκριμένη εκδήλωση παραπέμπει στον Goffman (2001:51) και πιο συγκεκριμένα, στο μηχανισμό άμυνας που χρησιμοποιούν οι στιγματισμένοι όπως οι ομοφυλόφιλοι για να δημιουργήσουν επικοινωνία με αυτούς που τους στιγματίζουν, δηλαδή τα αστεία και τον αυτοσαρκασμό. Μέσω λοιπόν του αυτοσαρκασμού τους κατάφερναν να γίνονται αποδεκτοί και να επικοινωνούν με τους ετερόφυλους χωρίς να αναγκάζονται να κρύβονται.

Οι μαρτυρίες για το γαϊτανάκι μας δημιουργούν έναν ιδιαίτερο συνειρμό. Ο Πετρόπουλος (1971:191) αναφέρει πως ήταν η πρώτη δημόσια εκδήλωση των gay αναφερόμενος στην εποχή πριν το μεσοπόλεμο που σταμάτησε. Μία ανάλογη εκδήλωση σήμερα είναι το gay pride, που έχει μεν πιο πολιτικό και ακτιβιστικό χαρακτήρα (www.athenspride.eu) αλλά παρόλα αυτά αποτελεί και αυτό μία δημόσια εκδήλωση, κάτι που καταδεικνύει ότι ακόμα και σήμερα υπάρχει η ανάγκη για τους ομοφυλόφιλους να παρελαύνουν δημοσίως, κάτι που δεν ισχύει για καταπιεσμένες κοινωνικά ομάδες του παρελθόντος, όπως οι γυναίκες. Για τη δήλωση δε της σεξουαλικής τους προτίμησης, κάποιοι από αυτούς χρησιμοποιούν κατά τη διάρκεια του gay pride, εξαρτήματα όπως μποά και περίεργα και φανταχτερά

καπέλα και γυαλιά, καταθέτοντας με αυτό τον τρόπο τη κοινωνική τους ταυτότητα (Σαρρή, 1995:129). Αυτό σημαίνει ότι η συλλογική αναπαράσταση του παρελθόντος δεν έχει μεταβληθεί καθόλου για περισσότερο από μισό αιώνα και κατά συνέπεια, και η κοινωνική αναπαράσταση για την δημόσια εμφάνιση των ομοφυλόφιλων (Μαντόγλου, 2005:53-54).

Στο γαϊτανάκι παρατηρούνται και κάποια άλλα κοινωνικά φαινόμενα. Πρώτα απ' όλα καταρρίπτεται η θεωρία του Goffman (2001: 177-178) περί μυστικότητας αφού οι ομοφυλόφιλοι που συμμετείχαν όχι μόνο δεν κρύβονταν αλλά τόνιζαν με κάθε τρόπο την ιδιαιτερότητα τους. Επιπλέον, εντοπίζονται και ίχνη μειονοτικής επιρροής αφού οι ομοφυλόφιλοι της εποχής, μέσω των αστείων, της πλάκας, και του χορού κατάφερναν να γίνονται αποδεκτοί από μια βαθιά συντηρητική κοινωνία (Παπαστάμου & Μιούνυ, 2001:38).

Ο Κωσταντίνου αναφέρεται σε ομοφυλόφιλους ντυμένους γυναίκες, καθαρή περίπτωση παρενδυσίας δηλαδή (Μικέ, 2001:18-19) αλλά ο Πετρόπουλος (1971:189-191) συμπληρώνει ότι υπήρχαν και ομοφυλόφιλοι ντυμένοι άνδρες και μαζί αναπαριστούσαν τα ομοφυλοφιλικά ζευγάρια. Για το συγκεκριμένο φαινόμενο δεν μπορούμε να έχουμε σαφή ερμηνεία γιατί δεν γνωρίζουμε με ακρίβεια τους λόγους που τους ωθούσαν να κάνουν κάτι τέτοιο, αλλά πιθανολογούμε ότι και την ανδρική ενδυμασία την θεωρούσαν ένα είδος ντραγκ υπό την έννοια της ανατρεπτικότητας της παρωδιακής επιτέλεσης της Butler (2009: 135-136).

Ο Γ. Κωνσταντίνου μας δίνει την εντύπωση ότι το γαϊτανάκι ήταν γενικότερα αποδεκτό. Βλέπουμε όμως ότι γινόταν μόνο στην μεγαλύτερη πόλη της Ελλάδας, την Αθήνα και θεωρούμε ότι αυτό δεν ήταν τυχαίο αφού η συγκεκριμένη πόλη αποτελούσε το ιδανικό μέρος για την εκδήλωση των

ομοφυλόφιλων. Στην ελληνική επαρχία οι συνθήκες ήταν πιο συντηρητικές, και πιο επικίνδυνες σε κάποιες περιπτώσεις λόγω της ανυπαρξίας ανοχής, αλλά σίγουρα επίπονες για τους ομοφυλόφιλους που δέχονταν εκτός από τις πιέσεις του οικογενειακού τους περιβάλλοντος και τις πιέσεις, μίας μικρής κλειστής κοινωνίας που γνώριζε τα πάντα και είχε άποψη για όλα. Έτσι, αρκετοί διάλεξαν μεγάλες πόλεις όπως η Αθήνα για να «κρυφτούν» στην ανωνυμία του πλήθους, φαινόμενο όμως που ήταν απολύτως συνδεδεμένο και με την αστυφιλία της εποχής (Πετρόπουλος 1971: 191, Κολοβός, 2000:147).

Ένα άλλο στοιχείο που καταδεικνύει ότι η ανοχή που υπήρχε για τους ομοφυλόφιλους στο γαϊτανάκι δεν ήταν απόλυτη αλλά υπήρχε, είναι αυτό που αναφέρει ο Πετρόπουλος για περιστασιακό σταμάτημα της εκδήλωσης από την αστυνομία (Πετρόπουλος, 1971:191). Ότι θεσμικά και νομοθετικά υπήρχε κάποια ανοχή στο θέμα φαίνεται και από το θέμα της νομοθεσίας της εποχής όπου δεν υπήρχαν ποινές για την ηθελημένη συνεύρεση ατόμων του ίδιου φύλου (Κοκολάκης, 1976:112-113).

Από την άλλη βέβαια, προσπάθεια περιορισμού τους σαφώς και υπήρχε αφού σύμφωνα με τον Πετρόπουλο (1971:191) και η αστυνομία τους σταματούσε σε κάποιες περιπτώσεις αλλά και η κλούβα τους μάζευε όπως προκύπτει από αυτοσαρκαστικά τραγούδια των ίδιων των ομοφυλόφιλων.

Ο Γ. Κωνσταντίνου, υποστηρίζει πως μία γνωστή φυσιογνωμία της αθηναϊκής κοινωνίας, ο Ανδρέας η Φτερού, γιατί πούλαγε φτερά, που έδειχνε ότι ήταν ομοφυλόφιλος αποτέλεσε έναν κοινωνικό τύπο που οι σκηνοθέτες αποφάσισαν να βάλουν στον κινηματογράφο:

«Επίσης υπήρχανε χαρακτήρες οι οποίοι ήτανε πολύ γνωστοί στη χώρα μας (όπως ήταν η φτερού η λεγόμενη) είναι αυτός ένας που πούλαγε φτερά Ο Ανδρέας και έδειχνε κανονικά ότι είναι

ομοφυλόφιλος και όλοι σπάγανε πλάκα. Δηλαδή θεωρείτο το πρόσωπο αυτό, ή μάλλον η ιδιαιτερότητά του μάλλον προς τη σάτιρα παρά προς το βρώμικο, αισχρό κτλ. Με αυτόν τον τρόπο αποφάσισαν κάποιοι σκηνοθέτες κλπ κάτι παραγωγοί να βάλουν και στον κινηματογράφο τον τύπο αυτόν».

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μία ιδιαίτερη αναφορά στον Ανδρέα τη Φτερού, γιατί φαίνεται ότι αποτέλεσε πρότυπο για τον ρόλο του ομοφυλόφιλου στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο και σε κάποιες ελληνικές ταινίες αποτυπώνεται και ο ίδιος ως αξιοπερίεργο φαινόμενο.



Ο Ανδρέας η Φτερού (Βιδάλης, 2008)

Ο Ανδρέας, έκανε την εμφάνιση του στο κέντρο της Αθήνας τη δεκαετία του 1960 και ήταν πλανόδιος πωλητής φτερών. Με μία φωνή ψιλή και τραγουδιστή και με συγκεκριμένη εμφάνιση (αθλητικός, με ωραίο σώμα και ντυμένος με ένα σπορ φανελάκι και πάνινα παπούτσια) κινιόταν χορεύοντας και περπατώντας με τσαχπινιά στους δρόμους κρατώντας στα χέρια του το εμπόρευμα του, τα φτερά και φωνάζοντας με θηλυπρέπεια «*φτερά, καλά φτερά..*».

Δεν υπήρχε καμία αμφιβολία γι' αυτόν που τον έβλεπε ότι ο Ανδρέας ήταν ομοφυλόφιλος και μάλιστα θηλυπρεπής. Για πολλούς αποτελούσε αξιοπερίεργο φαινόμενο αλλά αυτό δεν τον εμπόδιζε να δίνει καθημερινά μια παράσταση με το χιούμορ του. Σε αυτούς

που τον κοίταζαν περίεργα, έλεγε συνήθως: «*τι με κοιτάς κυρά μου, νομίζεις θα φτερουκατήσω με τόσα φτερά;*» (Ταράντου, 2008).

Μέρος στη παράσταση του έπαιρναν και οι καταστηματάρχες της περιοχής οι οποίοι τον πείραζαν και χαριεντιζόντουσαν μαζί του. Πάντα κεφάλτος, απαντούσε με χιούμορ στα φιλικά σχόλια αλλά ήταν τρομερά ετοιμόλογος και αν έβλεπε κάτι που τον ενοχλούσε δεν δίσταζε να το σχολιάσει. Μία φορά, ένας κύριος που ντρεπόταν με καρό κοστούμι προσπάθησε να αποφύγει τη ματιά του Ανδρέα και τότε αυτός δεν δίστασε να του πει: «*μη φοβόστε κύριε, το ίδιο τραπεζομάντιλο που φοράτε, το έχω κι εγώ σπίτι μου*» (Ταράντου, 2008).

Τα πιο πολλά αστεία όμως τα έκανε με τις γυναίκες και ιδιαίτερα με αυτές που ήθελαν να τον προκαλέσουν. Κάποια στιγμή, μία γυναίκα που ήταν κοντή, χοντρή, πλαδαρή και με κισσούς, θέλησε να τον ειρωνευτεί για το εμπόρευμα του και τότε αυτός της απάντησε καταλλήλως: «*Στάσου Φτερού να μου δώσεις ένα καλό φτερό.....Μάλιστα κυρία μου να σου δώσω ένα καλό φτερό αλλά πώς το προτιμάς Ελληνικό ή Κινέζικο;.....Δώς μου ένα κινέζικο αν και στοιχηματίζω πως όλα τα φτερά σου είναι από ελληνική κότα.....Μα τι λες κυρία μου τα φτερά της ελληνικής κότας είναι κοντά, χοντρά, πλαδαρά κι έχουν κάτι κισσούς να...*»(Ταράντου, 2008).

Σε ένα blog εντοπίσαμε ότι ο Ανδρέας δεν ήταν ποτέ ομοφυλόφιλος και ότι όλο αυτό ήταν ένα είδος παράστασης για να μπορεί να πουλάει τα φτερά. Στο blog μάλιστα αναφέρεται ότι ο Ανδρέας είναι καλός οικογενειάρχης και μάλιστα έχει τρία παιδιά τα οποία κατάφερε να σπουδάσει με τα φτερά του. Η θηλυπρέπεια του λοιπόν δεν ήταν τίποτε άλλο από ένας ρόλος για να μπορέσει να επιβιώσει (www.pisostapalia.blogspot.com).

Η παραπάνω πληροφορία επιβεβαιώνεται και από τον κύριο Κώστα Βουτσά στη συνέντευξη του που αναφέρει ότι είχε ακούσει ότι ο Ανδρέας ήταν παντρεμένος με παιδιά και δεν ήταν ομοφυλόφιλος και ότι το έκανε μόνο και μόνο για να μπορέσει να πουλήσει φτερά γιατί αν το έκανε με αρρενωπή φωνή και εμφάνιση δεν θα ενδιαφερόταν κανένας.

Αν είναι αλήθεια το γεγονός ότι ο Ανδρέας δεν ήταν ομοφυλόφιλος και τον παρίστανε μόνο και μόνο προς όφελος της εργασίας του, τότε έχουμε μία χαρακτηριστική περίπτωση ερμηνευτή και μάλιστα «κυνικού» σύμφωνα με τον Goffman (2006:74).

Φαίνεται λοιπόν ότι το αγοραστικό κοινό της Αθήνας επιζητούσε κάτι τέτοιο, εξάλλου μέχρι και σήμερα ο Ανδρέας είναι μία διασημότητα λόγω της θηλυπρέπειας του, και η δημοτικότητα του αυτή ήταν που ώθησε και αυτούς που ασχολούνταν με τον ελληνικό κινηματογράφο να τον εντάξουν στις ταινίες τους. Το γέλιο του, το χιούμορ του και η οξυδέρκεια του φαίνεται ότι τον έκαναν περιζήτητο.

Αυτό το επιβεβαιώνει και ο Γ. Κωνσταντίνου ως ένα βαθμό γιατί θεωρεί ότι το γέλιο που προκαλούσαν στη κοινωνία, ήθελαν να μεταφερθεί και στον κινηματογράφο:

«Ναι, τον τύπο του ομοφυλόφιλου, του θηλυπρεπούς, να τον βάλουνε μέσα σε αυτό για την κωμωδία, για να γελάσει ο κόσμος. Όπως γελούσε και με τη σάτιρα έξω, να γελάσει και με αυτό».

Ο παράγοντας γέλιο ήταν αυτός εξάλλου που έκανε τους ηθοποιούς που υποδύονταν τους ομοφυλόφιλους να έχουν μεγάλη επιτυχία και αποδοχή στο κινηματογραφικό κοινό, με κορυφαίο βέβαια τον Σταύρο Παράβα που υποδύθηκε τον Φίφη, έναν πρωταγωνιστικό ρόλο ομοφυλόφιλου και όχι συμπληρωματικό όπως στις υπόλοιπες ταινίες:

«Αυτό είχε πάρα πολύ επιτυχία και αποτέλεσμα μεγάλο όπου ορισμένοι οι οποίοι έκαναν τους ομοφυλόφιλους έκαναν μεγάλο σουξέ στους ρόλους τους. Ένας από αυτούς ήταν ο Τάκης ο Μηλιάδης ο οποίος έκανε τον ομοφυλόφιλο ποιητή, ζωγράφο και ήταν καταπληκτικός. Ένας πολύ σπουδαίος βέβαια ο οποίος άφησε και ιστορία είναι ο Φίφης που έκανε ο Σταύρος ο Παράβας».

Ο Γ. Κωνσταντίνου σημειώνει και το στοιχείο της υπερβολής που υπήρχε στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Ανδρέας η Φτερού που αποτέλεσε πρότυπο για τον ρόλο του ομοφυλόφιλου ήταν απλά και λιτά ντυμένος. Στον ελληνικό κινηματογράφο όμως τους ομοφυλόφιλους τους έντυναν υπερβολικά, αξεσουάρ και πολλά χρώματα δημιουργώντας μία συγκεκριμένη αμφίεση προκειμένου να δηλωθεί στο κοινό η ομοφυλοφιλία τους (Σαρρής, 1995:129):

«Βέβαια τους ντύνανε και με ιδιαίτερα ρούχα όπως μαντήλια πολύχρωμα και πολύχρωμα πουκάμισα, πολύχρωμα παντελόνια, πολύχρωμα κτλ., και βγαίνανε και κάνανε αυτού του είδους τη σάτιρα στον κινηματογράφο. Δηλαδή τους πήρανε γι' αυτόν τον λόγο».

Ο Γ. Κωνσταντίνου σημειώνει ένα στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό κατά την άποψη μας και αυτό είναι η διαχρονική στερεοτυπία και το κοινωνικό στίγμα που υπήρχε για τους ομοφυλόφιλους:

«Αν και ξέρω από αρχαιοτάτων χρόνων η αρχαία κωμωδία όπου ο Αριστοφάνης τους παρουσίασε, όπως παρουσίασε τον Κινησία και άλλους ομοφυλόφιλους ήταν ένα -κατά κάποιον τρόπο- θίξιμο, κάποια σάτιρα, μια σάτιρα στους ήδη υπάρχοντες ομοφυλόφιλους της αρχαίας εκείνης Ελλάδος όπου υπήρχαν ορισμένοι και ο ηθοποιός υποδύετο περίπου αυτόν -ο οποίος ήταν επαρκτό πρόσωπο- για να τον σατιρίσει και κατά κάποιον τρόπο να τον στιγματίσει. Δεν ήταν κοινωνικό να τον επαινέσει. Μάλλον ήταν στίγμα η ομοφυλοφιλία και ο ομοφυλόφιλος. Από αρχαιοτάτων

χρόνων μέχρι την εποχή την παρά πέντε που ζούμε τώρα. Πιστεύω λοιπόν ότι έτσι μπήκε στον κινηματογράφο τον παλιό. Μπήκε ο τύπος του ομοφυλόφιλου όπου πραγματικά έφερνε πάρα-πάρα πολύ γέλιο».

Βλέπουμε λοιπόν ότι πρώτα απ' όλα υποστηρίζει ότι ο ρόλος αυτός ήταν στερεοτυπικός αλλά παράλληλα και αναπαραγωγή των ομοφυλόφιλων που υπήρχαν στην κοινωνία από την αρχαιότητα. Παρόλο που απ' ότι φαίνεται δεν υπήρχε διάθεση συνειδητού στιγματισμού, εντούτοις, ένας ομοφυλόφιλος μόνο να σατιριστεί μπορούσε γιατί δεν ήταν σύμφωνο με την κοινωνία να επαινεθεί αποκαλύπτοντας με αυτό τον τρόπο ένα ξεκάθαρο κοινωνικό στίγμα (Goffman, 2001:67). Βέβαια, η άποψη του Γ. Κωνσταντίνου δεν συμφωνεί με την ιστορική αναδρομή που κάναμε αφού αυτοί που κατακρίνονταν κοινωνικά δεν ήταν όλοι οι ομοφυλόφιλοι αλλά οι θηλυπρεπείς.

Στους ηθοποιούς δεν μπορεί να αποδοθεί σκοπιμότητα και αυτό γιατί όπως αναφέρει και ο Γ. Κωνσταντίνου η μόνη τους πρόθεση ήταν το γέλιο και αυτό το κατάφερναν μέσω της υπερβολής που δεν την εφάρμοζαν όμως μόνο στη περίπτωση του ομοφυλόφιλου αλλά και σε άλλους κοινωνικούς τύπους:

«Σαν κι αυτούς που βλέπουμε γύρω: ο κουτός, ο καρπαζοεισπράκτορας (όπως ήταν ο Βέγγος) κι άλλοι κατά καιρούς, ο καθένας είχε έναν τύπο. Μπήκαν και οι ομοφυλόφιλοι και πολλές φορές εκτός από τα πειράματα που έκανε ο Γιάννης ο Δαλιανίδης ενώ ο Σταύρος από τη μια έκανε τον Φίφη, από την άλλη τον έβγαζαν Μάγκα με το τρίκυκλο. Ναι, αυτά τα πειράματα τα έκανε ο Γιάννης ο οποίος ήταν καταπληκτικός και παντού ο κόσμος γελούσε γιατί στο κάτω-κάτω ο Σταύρος ο Παράβας ήταν τότε ένας πολύ αξιόλογος ηθοποιός και ήταν πολύ αγαπητός στον κόσμο. Είτε έκανε τον Φίφη είτε έκανε τον κομμωτή είτε έκανε την αδελφή ή εν πάση περιπτώσει τον Μάγκα με το τρίκυκλο.

Αυτή είναι η ιστορία λοιπόν του ελληνικού κινηματογράφου πώς βγήκαν οι ομοφυλόφιλοι κτλ.».

Ιδιαίτερη εντύπωση μας κάνουν οι αντιφατικοί ρόλοι του Σταύρου Παράβα. Από την μία έκανε τεράστια επιτυχία με τον ρόλο του Φίφη και όχι μόνο στην ομώνυμη ταινία αλλά και σε άλλες όπως «Ο ουρανοκατέβατος» που διατηρούσε τον ίδιο ρόλο και από την άλλη, το 1972 έκανε τον μάγκα με το τρίκυκλο, πρότυπο αρρενωπότητας και ανδρισμού για την Ελλάδα. Πιθανολογούμε ότι η επιλογή των εντελώς αντίθετων ρόλων γινόταν από τον Παράβα για να αποφύγει την ταύτιση με τους ομοφυλόφιλους που έπαιξε κατά κόρον στον ελληνικό κινηματογράφο. Ακόμα όμως και αν για τον Παράβα ήταν υποκριτική πρόκληση, όπως στη περίπτωση του Richard Burton για παράδειγμα (Barrios, 2003: 349-352), το αποτέλεσμα ήταν διαφορετικό αφού ο ρόλος του ομοφυλόφιλου που ερμήνευσε, ο Φίφης δηλαδή, είχε μεγάλη επιτυχία. Δεν θα ασπασθούμε τη γνώμη του Γ. Κωνσταντίνου περί πειράματος γιατί δεν ισχύει. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο Γ. Δαλιανίδης έβαζε τον Παράβα να παίζει από την μία τον Φίφη και από την άλλη τον μάγκα με τον τρίκυκλο. Στο ρόλο του μάγκα όντως τον σκηνοθετούσε ο Δαλιανίδης αλλά στους τέσσερις ρόλους Φίφη που έχουμε εξετάσει στις ταινίες μας, τους τρεις τους σκηνοθετούσε ο Ορέστης Λάσκος⁴⁴, ενώ στην ομώνυμη ταινία σκηνοθέτης ήταν ο Κώστας Λυχναράς⁴⁵.

Ο Γ. Κωνσταντίνου υποστηρίζει ότι υπήρχε εκείνη την εποχή μια διαμορφωμένη κοινωνία των ομοφυλόφιλων, οι οποίοι δεν ήταν όλοι θηλυπρεπείς όπως αυτοί που εμφανίζονταν στις ταινίες. Εντούτοις, οι ηθοποιοί αναγκάζονταν να αναπαραστήσουν τους

⁴⁴ Ο ουρανοκατέβατος, Μικροί και μεγάλοι εν δράσει, Μπετόβεν και μπουζούκι

⁴⁵ Φίφης ο αχτύπητος.

θηλυπρεπείς και όχι τους άλλους, γιατί μόνο από αυτούς μπορούσαν να παράγουν γέλιο:

«...Γιατί ζούσανε με δικό τους λεξιλόγιο, με δική τους κοινωνία, ότι ήδη ήτανε φτιαγμένη η δική τους κοινωνία. Από εκεί και έπειτα το μόνο που έμενε ήτανε να την χαρακτηρίσουμε διότι δεν κουνιόνταν οι ομοφυλόφιλοι ούτε θηλυκοφέρνανε οι ομοφυλόφιλοι. Υπάρχουνε σοβαροί άντρες οι οποίοι είναι ομοφυλόφιλοι χωρίς να έχουνε κανένα στοιχείο εξωτερικό. Εδώ όμως παρουσιάζοντας μια παράσταση θα έπρεπε να φέρνουμε μνήμες από αυτούς που ο κόσμος σατίριζε στους δρόμους, από αυτούς που ο κόσμος ξέρει ότι είναι ομοφυλόφιλοι, από αυτούς που είναι ήδη φανεροί και αυτούς που τους λένε «κραγμένοι» οι οποίοι βγαίνανε. Έπρεπε λοιπόν να είναι έτσι».

Στην ουσία, ο Γ. Κωνσταντίνου αποδέχεται ότι ο κοινωνικός τύπος που υιοθετούσαν ήταν αυτός του «κραχτού» ομοφυλόφιλου προκειμένου η ταινία να έχει εμπορική απήχηση. Μπορεί η υιοθέτηση αυτή να μην αποτελεί κοινωνικό ρατσισμό από την πλευρά των συντελεστών μιας ταινίας αλλά αποτελεί συνειδητή εμπορική εκμετάλλευση που καθοδηγούνταν από τα κοινωνικά στερεότυπα αφού έδιναν στη κοινωνία αυτό που περίμενε και όχι κάτι διαφορετικό που θα τους ήταν «ξένο» αποδίδοντας με αυτό τον τρόπο τυποποιημένα γνωρίσματα στους ομοφυλόφιλους (Χαντζή, 2006: 227).

Εξάλλου, ο ίδιος ο Γ. Κωνσταντίνου αποσαφηνίζει ότι διάθεση δημιουργίας στερεοτύπων από την πλευρά των συντελεστών δεν υπήρχε και μάλιστα αντιδρά με έντονο τρόπο τονίζοντας ότι όλα γίνονταν με σκοπό το γέλιο και τίποτε άλλο:

«Δεν το δέχομαι αυτό.....Ήτανε όλα εμπορικά για να βγάλουμε γέλιο και να κερδίσουνε εντυπώσεις και να μπει κόσμος και να σπάσουνε πλάκα. Αφήστε τα αυτά! Να ψάχνουμε να βρούμε...αυτά

είναι...έλα τώρα! Σε παρακαλώ! Είναι «κουλτουριάρικα» πράγματα».

Ο Γ. Κωνσταντίνου τονίζει ότι η υπερβολή και η σάτιρα στο ρόλο του ομοφυλόφιλου δεν υπήρχε μόνο σε αυτόν αλλά και σε άλλους κοινωνικούς τύπους γιατί ο κινηματογράφος φρόντιζε ώστε να αναπαράγει τους τύπους που υπήρχαν στην κοινωνία και ήταν αστείοι χωρίς όμως να εστιάζει στη σεξουαλικότητα τους και μόνο αφού το ίδιο συνέβαινε και με τους ετερόφυλους. Οι ρόλοι αυτοί ο Κωνσταντίνου αναφέρει ότι πρώτα δημιουργούνταν στον κινηματογράφο και ότι δεν προέρχονταν από την επιθεώρηση⁴⁶:

«Εγώ θα έλεγα ότι μάλλον αυτό. Μάλλον αυτό και μεταφέρθηκε μετά σε διάφορες επιθεωρήσεις. Το να μπει ο Παράβας να κάνει τον Φίφη ή μια αδερφή. Μάλλον ανάποδα γινόταν. Δηλαδή από τον κινηματογράφο στις ταινίες (απ' αυτό που λες εσύ ότι ήθελε ο σκηνοθέτης, ο σεναριογράφος κι ο παραγωγός να δείξει ένα αντίτυπο της κοινωνίας. Έκανε λοιπόν το εξής: τι υπάρχει στην κοινωνία; Υπάρχει ο μάγκας, υπάρχει η μοιραία γυναίκα η μάγκισσα, υπάρχει ο καλός επιχειρηματίας (ο Τσαγανέας), ο δάσκαλος οι τύποι και υπάρχουνε να πούμε και η «φτερού». Υπάρχουν και οι ομοφυλόφιλοι που τους βλέπουμε από πολύ παλιά στο γαιϊτανάκι μέχρι που τους βλέπουμε και στο Κολωνάκι. Και τους βλέπουμε στα ζαχαροπλαστεία που έρχονται με ένα ιδιαίτερο φουλάρι, μαντήλι και παραγγέλνουν: «Γιάννη, φέρε μου ένα σύκο», αυτό το πράγμα λοιπόν το πήρανε επειδή γέλαγε ο κόσμος με αυτό και το βάλανε μέσα. Ήταν απ' τη σατιρική πλευρά όχι μόνο από τους ομοφυλόφιλους, όλα: κι ο χασάπης απ' τη σατιρική πλευρά: «έλα ρε μάνα μου να σου δώσω ένα νεφράκι, θα βγεις μαζί μου; Θα σου δώσω νεφράκι καλό να πούμε», ήτανε».

⁴⁶ Με την άποψη του Γ. Κωνσταντίνου διαφωνούν όλοι οι υπόλοιποι συντελεστές που μας έδωσαν συνέντευξη.

Με την άποψη ότι οι ετερόφυλοι υποδύονται καλύτερα τους ομοφυλόφιλους, ο Γ. Κωνσταντίνου διαφωνεί αφού γνωρίζει περιπτώσεις ομοφυλόφιλων ηθοποιών που έπαιξαν εξαιρετικά τους ομοφυλόφιλους:

«Εγώ όμως δεν το πιστεύω διότι είδα ομοφυλόφιλους που παίζανε τους ομοφυλόφιλους και ήταν τέλειοι. Όχι μόνο παίζανε τον εαυτό τους, τον «έχτισαν» κιόλας. Φτιάξανε πολύ περισσότερα, καλύτερα. Όπως μπορώ να πω και κάτι πολύ πιο σοβαρό. Ότι δεν είναι απόλυτα σίγουρο πόσο καλά μπορεί ένας στρέιτ άντρας να παίξει ομοφυλόφιλο. Μπορεί να γίνει, εγώ προσωπικά δεν το έχω δει και να το πω ότι: ναι, μπράβο του ο άτιμος! Η αντρούκλα αυτή που τον ξέρουνε, που πάνε 100 γυναίκες κάθε βράδυ, αυτός να πούμε κάνει τον ομοφυλόφιλο καταπληκτικά! Μέχρι στιγμής αυτό δεν το έχω δει. Λένε ότι γίνεται αλλά, ενώ το άλλο το έχω δει. Έτσι; Άνθρωποι που υπήρξαν ομοφυλόφιλοι ήταν καταπληκτικοί στους ομοφυλόφιλους, στο στυλ αυτό δηλαδή που κάνανε στις ταινίες και στα θέατρα».

Κώστας Γεωργουσόπουλος

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αναφέρει ότι οι ρόλοι των ομοφυλόφιλων στον κινηματογράφο προέρχονται κατευθείαν από την επιθεώρηση και αυτό μετά τον μεσοπόλεμο γιατί πιο πριν αποτελούσε ταμπού για την κοινωνία παρέχοντας μας ιδιαίτερα σημαντικά ιστορικά στοιχεία για την εποχή:

«Έχω την εντύπωση ότι η αναπαράσταση αυτή είναι τελείως μια μίμηση καταρχάς του τρόπου με τον οποίον έγινε αυτή η αναπαράσταση στο ελληνικό θέατρο και ιδιαίτερα και μόνο στην επιθεώρηση. Η ελληνική κωμωδία πριν από τον πόλεμο δεν τόλμησε ποτέ να παρουσιάσει στη σκηνή ομοφυλόφιλους γιατί φυσικά ήτανε απαγορευμένο, σχεδόν ταμπού, πρόβλημα στην ελληνική κοινωνία. Οι πρώτες εμφανίσεις γίνανε μετά τον πόλεμο

στην επιθεώρηση. Η επιθεώρηση έδωσε για πρώτη φορά (ας το πούμε) να το πω με την τρέχουσα σημασία «ξεφώνησε» ανθρώπους οι οποίοι ακολουθούσαν θα έλεγα αυτήν την ιδιαιτερότητα. Και πιθανόν μπορεί να φανταστεί κανείς (έχω την εντύπωση) ότι μπορούμε να το εντοπίσουμε ακόμα και σε συγκεκριμένους ηθοποιούς της εποχής. Ο Μαυρέας πρώτος το έκανε αυτό, ακόμα και ο Γκιωνάκης. Νομίζω ότι ήταν οι πρώτοι που στην επιθεώρηση εμφανίστηκαν ως ομοφυλόφιλοι. Αργότερα, ουσιαστικά εμφανίστηκαν και νεότεροι ηθοποιοί μεταξύ των οποίων ο Χρόνης Εξαρχάκος π.χ. έτσι; Και φυσικά με πιο σατιρική διάθεση εμφανίστηκε κάποια στιγμή και ο Χατζηχρήστος, ο οποίος γελοιοποιούσε τελείως το πράγμα αυτό σε ένα νούμερο που έκανε τον μόδιτρο. Αυτός επαναλήφθηκε αργότερα το ίδιο μοτίβο στον ελληνικό κινηματογράφο. Έχω την εντύπωση ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ξεσήκωσε αυτό το θέμα τελείως από την επιθεώρηση. Δηλαδή, εισήγαγε αυτά τα πράγματα που είχαν αρέσει και ουσιαστικά ας το πούμε ως νούμερα στην επιθεώρηση».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος αναφέρει ότι η αρνητική στάση της κοινωνίας ήταν αυτή που οδήγησε στο να υπάρχουν αυτοί οι ρόλοι διαφορετικά, δεν ήταν αναγκαίοι από τη δομή της ταινίας. Γινόταν δηλαδή με σκοπό οι άνθρωποι αυτοί να διασυρθούν και να προκληθεί γέλιο μέσω αυτής της διαδικασίας:

Και γι' αυτό είναι και παρέμβλητα. Μεταξύ μας τώρα: αν δούμε τις κωμωδίες αυτές τις λαϊκές δεν «χρειάζεται» αυτός ο τύπος να είναι αναγκαίος μέσα στην υπόθεση. Δηλαδή έμπαινε παρέμβλητο πράγμα γιατί αποτελεί μια αναμενόμενη διακωμώδηση ενός πάθους το οποίο η ελληνική κοινωνία δεν το είχε αποδεχτεί. Δηλαδή ήταν πάντα, υποτίθεται ότι ήταν αρνητική, ήταν ακόμα και(πώς να το πω) οι άνθρωποι της παρέκκλισης της ερωτικής ήτανε αντικείμενα χλεύης, κοροϊδίας και φυσικά από την εκκλησία

τελείως (πώς να το πει κανένας) αφορισμό. Έτσι δεν είναι; Αυτά τα πράγματα μπήκαν παρέμβλητα δηλαδή δεν χρειάζονταν στις κωμωδίες αυτές. Αν αφαιρέσεις τον ομοφυλόφιλο και τον βάλεις να κάνει κάτι άλλο από αυτό που κάνει, δεν αλλάζει η δομή της κωμωδίας. Θέλω να σου πω πολλές φορές μάλιστα έχω την εντύπωση -ιδιαίτερα όταν κάνουν τους μόδιστρους- θα μπορούσε να είναι θαυμάσια μια μοδίστρα. Δεν λένε τίποτα διαφορετικό από αυτό που θα έλεγε μια μοδίστρα. Απλούστατα «μπάζοντας» αυτόν τον ρόλο δημιουργούσαν αυτήν την εντύπωση της κωμικότητας και της υπονόμησης αυτού του στοιχείου (όπως το λένε) στο ευρύτερο αστικό κοινό το οποίο ουσιαστικά αντιμετωπίζει τους ανθρώπους πάντα με χλεύη. Και λειτούργησε και αρνητικά και ως ενδοαστική αν θέλετε ηθική πια. Δηλαδή κάποια στιγμή θα υπήρχαν σπίτια που 'λεγαν: «τι θες να είσαι σαν τον Φίφη;», αν ένα παιδί εμφάνιζε τέτοια του λέγανε «Ο Φίφης που βγαίνει στην τηλεόραση και γελάμε;».

Ως ένα βαθμό θεωρούμε ότι ο Κ. Γεωργουσόπουλος έχει δίκιο και πιο συγκεκριμένα, με το θέμα της διακωμώδησης του πάθους, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την ανάλυση των ταινιών. Αναφορικά με τον παρέμβλητο ρόλο ισχύει για κάποιες περιπτώσεις αλλά όχι για όλες. Ο Ανδρέας η φτερού ήταν όντως παρέμβλητος γιατί ακόμα και αν απουσίαζε από την ταινία δεν θα άλλαζε κάτι. Η απουσία όμως του Φίφη και όχι στην ομώνυμη ταινία γιατί είναι ο κεντρικός ήρωας, αλλά στον Ουρανοκατέβατο θα στερούσε τη ταινία από μία σειρά κωμικών εξελίξεων.

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος υποστηρίζει ότι οι ταινίες δημιουργούσαν αρνητικά πρότυπα για την ομοφυλοφιλία. Θεωρούσε δε ότι το πρότυπο ήταν τόσο καταλυτικό που αποτελούσε κοινωνικό παράδειγμα προς επαναφορά στην ομαλότητα (Φουκώ, 1978:12):

«Αντιθέτως δημιουργούσαν αντι-πρότυπα. Αντι-πρότυπα. Δηλαδή ουσιαστικά ενίσχυαν (κατά την ταπεινή μου γνώμη) ενίσχυαν την αρνητική στάση που είχε ο μέσος αστός για την ιδιαιτερότητα. Την ενίσχυαν, γελοιοποιούσαν τόσο πολύ την κατάσταση ώστε ουσιαστικά περνώντας μέσα στα κοινωνικά, στην κοινωνική καθημερινότητα γινότανε επιχείρημα των πατεράδων απέναντι σε παιδιά που είχαν τέτοιες τάσεις, σε παιδιά τα οποία είχαν μια τέτοιου είδους (πώς το λένε) συμπεριφορά ήτανε ουσιαστικά και κύρια (πώς να το πει κανένας;) αιτία αντίδρασης».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος συμφωνεί με την άποψη ότι ο κύριος σκοπός των συντελεστών αποτελούσε το γέλιο και η επιτυχία της ταινίας αλλά παρουσίαζαν ένα αρνητικό πρότυπο έστω και ασυνείδητα αφού εστίαζαν στην ομοφυλοφιλία και μόνο χωρίς να ασχολούνται με τις κοινωνικές προεκτάσεις του φαινομένου και γι' αυτό το παρουσίαζαν και μονοδιάστατα:

«Σίγουρα το γέλιο και την κωμωδία επιζητούσαν. Αλλά σαφώς ο τρόπος με τον οποίον αυτό το πράγμα κρινότανε από τον μέσο όρο και γινόταν αποδεκτό ήταν αρνητικό, δεν δημιουργούσε συμπάθειες. Δεν υπήρχαν πουθενά, εγώ δεν θυμάμαι ακόμα στα σενάρια αυτά κάποια στιγμή πίσω από τον ομοφυλόφιλο να υπάρξει το δράμα του, να υπάρξουν τα αδιέξοδά του, να υπάρξει η κοινωνική του άμυνα στο δικαίωμα της ιδιαιτερότητάς του. Δεν υπάρχει κάτι τέτοιο πουθενά. Αυτό έγινε πολύ αργότερα όταν εμφανίστηκε η ταινία Άγγελος. Και αυτό ήταν πρώτη φορά στον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Μέχρι την εποχή εκείνη δεν υπήρχε πίσω το δράμα μιας τέτοιας ιστορίας. Ότι αυτός ο άνθρωπος έφτασε εκεί διότι βιάστηκε ή διότι ήταν αποτέλεσμα βιασμού ενδοοικογενειακού ή διότι ήταν αποτέλεσμα κάποιας γενικότερης γενετικής του, πουθενά. Δεν υπάρχει τέτοιο θέμα, ήταν αυτόνομο. Δηλαδή ήταν αυτός. Τελείως επίπεδο κατά τη γνώμη μου».

Αναγνωρίζει βέβαια ότι το χιούμορ των ομοφυλόφιλων ήταν ιδιαίτερο και παρουσίαζε δραματουργικό ενδιαφέρον επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο το camp χιούμορ, δηλαδή την καυστικότητα και την ειρωνεία των ομοφυλοφίλων (Σέλντον, κ.α.1991:81). Όσο αφορά τη κοινωνική πραγματικότητα, το θεωρεί ως άμυνα εκφράζοντας την ίδια άποψη με τον Goffman (2001:51):

«Έγραφε εισπρακτικά με την έννοια την εξής: ότι ήταν δεδομένο ότι υπήρχε ένα «θετικό» (με εισαγωγικά) στοιχείο σε αυτό, δραματουργικό στοιχείο. Ότι αυτοί οι άνθρωποι πάντα λένε έξυπνα πράγματα. Αυτοί λένε έξυπνα πράγματα, άρα το βάζανε σαν στοιχείο για να πουν το ιδιαίτερο χιούμορ που έχουνε κάθε φορά, το οποίο κατά την ταπεινή μου γνώμη είναι ένα αμυντικό χιούμορ ουσιαστικά. Αυτοί αναπτύσσουν ένα αμυντικό χιούμορ έτσι δεν είναι; Επιθετικό χιούμορ είναι ουσιαστικά.....Ναι, είναι σαν άμυνα κι αυτό το χρησιμοποιούσαν δραματουργικά για να πούνε τέτοιες έξυπνάδες που δεν μπορούσαν να τις πούνε άλλα πρόσωπα».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος παρουσιάζει μία εντελώς διαφορετική άποψη αναφορικά με την ασυλία που αναφέρει ο Φερναντέζ (1995:8) που παρέχουν τα καλλιτεχνικά κυκλώματα. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί ότι η ασυλία αυτή μπορεί να ισχύει για άλλες κοινωνικές τάξεις αλλά δεν ισχύει για τη λαϊκή που δεν περιορίζεται στο ταλέντο των ομοφυλόφιλων αλλά σχολιάζει και την σεξουαλικότητα τους:

«Πιθανών διότι για πρώτη φορά αυτά τα φαινόμενα εμφανίστηκαν με δικαίωμα παρουσίας σε αυτούς τους χώρους. Δεν ήταν ξένα, υπήρχαν και τέτοιοι μόδιστροι στην πιάτσα, υπήρχαν και τέτοιοι σκηνοθέτες στην πιάτσα, υπήρχαν και ηθοποιοί οι οποίοι για πρώτη φορά εξαιτίας και της δημοφιλίας τους και ακριβώς αν

θέλεις της πιο ανεκτικής κοινωνίας –μικροκοινωνίας, μπόρεσαν να προβληθούν προς τα έξω.

Ανεκτική δεν ήτανε, ανεκτική ήταν η ίδια η κοινωνία του χώρου απέναντι σε αυτό. Έτσι; Ένας ταλαντούχος σκηνοθέτης από εκεί και πέρα μέσα στο σινάφι του δεν κρινόταν για την ομοφυλοφιλία του, αλλά για την ικανότητά του. Αυτό όμως προς τα έξω βεβαίως ήτανε πρόβλημα. Θυμίζω το εξής: δεν υπήρχε ποτέ κανένας μέσα στο σινάφι που να του προσάπτουν π.χ. ή στον Τσαρούχη ή στον Χατζηδάκη ένα είδος ρετσινιάς. Το αντιμετώπισαν όμως οι λαϊκές φυλλάδες έτσι, οι λαϊκές φυλλάδες ξεχνούσαν αυτά τα μεγάλα τάλαντα και έβγαζαν προς τα έξω ουσιαστικά αυτήν την ιδιαιτερότητα διότι αυτό το πράγμα ερχόταν αντιμετώπιμο με την τρέχουσα μικροαστική ηθική».

Συμφωνούμε απόλυτα ως προς την άποψη του Κ. Γεωργουσόπουλου με την εστίαση της ομοφυλοφιλίας των λαϊκών φυλλάδων γιατί και εμείς θυμόμαστε μία καθημερινή εφημερίδα την δεκαετία του 1980 η οποία ανήκε στο λεγόμενο «κίτρινο τύπο» και η οποία επί εβδομάδες είχε ως πρωτοσέλιδο τίτλο «Ομοφυλόφιλε Χατζηδάκη».

Με τον Φερναντέζ (1995:8) ο Κ. Γεωργουσόπουλος συμφωνεί ως προς το ότι οι καλλιτέχνες μπορεί να μην είχαν απόλυτη ασυλία αλλά αντιμετωπίζοντας σαφώς καλύτερα από τους απλούς και άσημους ομοφυλόφιλους οι οποίοι ήταν βορά στα χέρια όποιων ήθελε να χλευάσει λόγω του ταλέντου τους:

«Όχι με την ιδιαιτερότητά τους, νομίζω ότι με το ταλέντο τους. Με το ταλέντο τους κάποια στιγμή επιβλήθηκαν. Κάποια στιγμή υπήρχε ακόμη και στο ελληνικό το κοινωνικό περιβάλλον υπήρχε μια -ιδιαίτερα για τους καλλιτέχνες- μια μεγαλύτερη ανοχή. Δηλαδή, δεν θα βάζανε ποτέ σε αυτούς ντενεκεδάκια για να τους κοροϊδέψουνε, στο χωριό βάζανε όμως για τον ανάλογο άνθρωπο στο χωριό. Ή μέσα σε ένα γραφείο, μέσα σε ένα γραφείο δεν

«πέρναγε» εύκολα. Ο καλλιτέχνης, ο ζωγράφος, ο τραγουδιστής νομίζω γίνονταν αποδεκτός περισσότερο. Σαν μια ιδιαιτερότητα καλλιτεχνική, σαν ένα είδος διάστασης η οποία μπορεί να είναι επιτρεπτή σε αυτόν το χώρο».

Έχουμε αναφέρει πολλάκις ότι ο Ανδρέας η Φτερού αποτέλεσε ένα πρότυπο μίμησης για τους ρόλους των θηλυπρεπών ομοφυλόφιλων του ΠΕΚ. Την άποψη μας την επιβεβαιώνει και ο Κ. Γεωργουσόπουλος ο οποίος θεωρούσε ότι ο Ανδρέας αποτελούσε πρότυπο μεν γιατί ήταν ένας τύπος που είχε δοκιμαστεί η αποδοχή του, όχι τόσο για την ομοφυλοφιλία του όσο για το επιθετικό χιούμορ που είχε:

«Φυσικά. Μα από πού θα αντλούσε επιχειρήματα ο Παράβας; Από μια πραγματικότητα και ήταν πολύ γνωστό ότι αντλούσαν από τέτοια παραδείγματα. Από ανθρώπους της αστικής λαϊκής αν θέλετε, το έλεγαν λούμπεν ομοφυλοφιλικού προλεταριάτου. Φυσικά, η φτερού ήτανε διάσημη όχι τόσο, δεν ήταν ανεκτή γι' αυτό, ήταν για το περίεργο, καταλυτικό, επιθετικό της χιούμορ. Φοβερός άνθρωπος. Για να μπορέσει να επιβιώσει σε αυτήν την κοινωνία ήταν επιθετικός. Και είχε επιθετικό χιούμορ».

Το ίδιο όμως δεν θεωρεί ο Κ. Γεωργουσόπουλος ότι ίσχυε για όλους τους ομοφυλόφιλους, δηλαδή δεν ήταν όλοι τόσο κοινωνικά αποδεκτοί όσο ο Ανδρέας:

«Όχι, Δεν θα τον άντεχε η γειτονιά έχω την εντύπωση ή θα τους ενοχλούσε. Αν ήτανε σεμνός και δεν έκανε υπερβολές ή ουσιαστικά δεν επενέβαινε στην οικογενειακή ζωή της περιφέρειας. Να πηγαίνει ένα παιδάκι, ένα αγοράκι κλπ, κλπ. Ενοχλούσε χωρίς όμως συγχρόνως και να τον απορρίπτουν. Πάντως αντιμετωπίζονταν πάντα κριτικά αρνητικά. Δεν νομίζω ότι υπήρξε ούτε κοινωνική ομάδα στην Ελλάδα που να έχει αποδεχτεί

–τουλάχιστον ως την δεκαετία του '70- την ομοφυλοφιλία γενικά».

Την ευθύνη για την μη κοινωνική αποδοχή ομοφυλοφιλίας ο Κ. Γεωργουσόπουλος την αποδίδει στο θέατρο θεωρώντας ότι κάποια είδη αυτού, παρουσίασαν μονοδιάστατα τον τύπο και δεν τους απασχόλησε καθόλου το θέμα της κοινωνικής εξέτασης τους ή δικαίωσης τους:

«Και νομίζω υπεύθυνο γι' αυτό ήταν το θέατρο ουσιαστικά, ουσιαστικά δημιούργησε αυτήν την εντύπωση. Η επιθεώρηση και τότε η λαϊκή κωμωδία. Άφησε τους ανθρώπους αδικαίωτους κοινωνικά. Δηλαδή κάποια στιγμή πίσω από αυτούς τους ανθρώπους υπήρχε το και δράμα, ακόμα και το μελό. Ούτε μελό δεν βγήκε γι' αυτούς. Δηλαδή δεν βγήκε ένας δεσμός τους που να κλπ».

Τους παρουσίαζαν ως ανθρώπους με βίτσια χωρίς κανέναν άλλο δεσμό με την κοινωνία εκτός από τη σεξουαλικότητα τους που ούτε σε αυτή τη διάσταση, δηλαδή την ερωτική, γίνονται αποδεκτοί. Το πρότυπο αυτό αναπαράχθηκε και στον ΠΕΚ:

«Ναι, έχουν αυτό το βίτσιο και δεν πηγαίνει το μυαλό σου τι μπορεί να κάνουν ουσιαστικά. Δεν έχουν ταίρι, ποτέ δεν έχουν ταίρι ε; Ναι, κολλάνε σε κάποιους ανθρώπους κλπ, κλπ και απορρίπτονται όμως. Απορρίπτονται. Τους γελοιοποιούν, τους απορρίπτουν. Κι από εκεί και πέρα είναι ξεκρέμαστοι, δεν έχει ούτε μελό ούτε μελόδραμα ούτε δράμα η ζωή τους. Δεν μπορεί να μην υπάρχει δράμα στη ζωή τους, να μην υπάρχουν απορρίψεις, να μην υπάρχουν απογοητεύσεις ερωτικές, να μην υπάρχουν οικογενειακά χάσματα, κάποιος τους έδιωξε από το σπίτι τους. Είναι αυτόνομοι, είναι νούμερα. Όπως ήταν στην επιθεώρηση, είναι νούμερα. Δηλαδή ξεχωριστές παρουσίες που είναι παρέμβλητες, μπαίνουν μέσα για να

δημιουργήσουν ακριβώς αυτό που είπαμε την έξυπνη ατάκα, μια ρωγή στο κοινωνικό κατεστημένο, εμφανίζουν κάτι άλλο κλπ».

Αναφορικά με το θέμα της λογοκρισίας ο Κ. Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι δεν υπήρχε ειδικά για την ομοφυλοφιλία αλλά ότι κοβόταν ότι θεωρούνταν ανήθικο:

«Αυτό είναι το καταπληκτικό: δεν υπήρχε λογοκρισία σε αυτό.....Όχι στην ομοφυλοφιλία. Μπορεί να υπήρχε λογοκρισία σε χίλια δυο πράγματα, σε αυτό ποτέ διότι ακριβώς τους συνέφερε να βγει μπροστά μια αρνητική εικόνα. Αυτό λέω.»

Αν πήγαινε στη λογοκρισία δεν νομίζω ότι θα έκοβαν παρά μονάχα τις λέξεις που λέγανε μη ομοφυλόφιλοι, δηλαδή κάποια όρια θα έχει η αστυνομία ή κάποιες λέξεις που ήταν απαγορευμένες. Δεν θα έλεγε ποτέ (συγγνώμη) «ο κώλος μου». Ποτέ. Ούτε θα κόβανε αυτό. Άλλο αυτό. Δεν μιλάω για τα πολιτικά αλλά και τα σεξουαλικά υπονοούμενα με την κυριολεξία τους κλπ. δεν τα κόβανε, τα κόβανε μόνο όταν τα κόβανε και για σένα και για μένα. Όπως θα κόβανε (με συγχωρείς τώρα) «με τρώει το μουνί μου», μιας γυναίκας το ίδιο ακριβώς έλεγαν «με τρώει ο κώλος μου» θα τα κόβανε και τα δυο θεωρούνταν ότι υπερέβαιναν τα όρια της σεμνοπρέπειας».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος αναφέρεται και σε κάποιες πολύ ιδιαίτερες εμφανίσεις που υπήρχαν στο ΠΕΚ όπως ο τραβεστί, το ντραγκ, κ.α. Υποστηρίζει μάλιστα ότι υπήρχε μεν υπερβολή εκ μέρους του ΠΕΚ αλλά οι εικόνες αυτές μπορεί να μην είχαν γίνει οικείες αλλά υπήρχαν. Υποστηρίζει επίσης ότι κάποιες αυτές έγιναν γνωστές μέσω του ξένου κινηματογράφου, δηλαδή καλλιτεχνικά και όχι κοινωνικά:

«Παρόλο που την εποχή εκείνη δεν ήτανε πολύ δημοφιλές και δεν ήταν πολύ γνωστό στο μέσο κοινό ο τραβεστί, δεν ήταν. Δεν ήταν, δεν τολμούσε να βγει στους δρόμους, προηγήθηκε αν θέλεις στο θέατρο, ο κινηματογράφος και έδωσε τέτοιες εικόνες.

Δηλαδή το κοινό δεν ήταν ένας ομοφυλόφιλος που φορούσε τα ρούχα του ανδρικά και σειόταν και λυγιότανε, φορούσε και γυναικεία. Φορούσε και ταγεράκια και βαφότανε και περούκες και τέτοια πράγματα. Φυσικά. Απλώς προηγήθηκε η έννοια του τραβεστί στον κινηματογράφο πριν εμφανιστεί στην Συγγρού. ήταν γνωστή από το εξωτερικό η έννοια αυτή. Ήταν σε πολύ περιορισμένο πεδίο, δεν είχε επαφή ο κόσμος μαζί τους. Τώρα μπορεί να κάνει μια βόλτα στη Συγγρού ή οπουδήποτε αλλού και να δει τραβεστί. Την εποχή εκείνη δεν ήταν εύκολο να το δει. Ξέρανε, ακούγανε για κάτι αλλά δεν το ξέρανε, δεν ήταν δημόσια εικόνα.....Δεν είναι άγνωστο αυτό που λέμε ο παρενδυτισμός Παρενδυσία δεν είναι άγνωστα ούτε ψυχαναλυτικά ούτε κοινωνιολογικά και πολύ περισσότερο άγνωστα στην Ευρώπη. Μην ξεχνάς ότι είχε περάσει σε μια πολύ ενδιαφέρουσα φάση με το «Μερικοί το προτιμούν καυτό»».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος επιβεβαιώνει την αναφορά του Γ. Κωνσταντίνου για το γαϊτανάκι όχι άμεσα όμως. Πιο συγκεκριμένα, δίνει μία πρωτόγνωρη πληροφορία για ένα θίασο ομοφυλόφιλων που επέτρεπαν μόνο άνδρες στη παράσταση:

«Κοίταξε να δεις. Εγώ πρόλαβα θιάσους ολόκληρους ομοφυλόφιλους στη Λαμία που παίζανε Αριστοφάνη. Οι Αφοί Μάνου. Ολόκληρος θίασος. Οι αφοί ήταν δυο αδελφοί, μιλάμε για το 1951-1952. Ήτανε τα τελευταία, παίζανε τους ομοφυλόφιλους παίζανε οι αφοί Μάνου που ήταν αδελφές Μάνου, οι οποίοι παίζανε και όταν έβγαινε το χωνί έξω με το ταξί που ήρθε και έκανε τη διαφήμιση έλεγε: «Μόνο δι άντρες». Έμπαιναν μόνο οι άνδρες. Δεν μπαίνανε γυναίκες μες στην παράσταση. Αφού τα έχω γράψει εγώ πολλές φορές αυτά. Στα κείμενά μου το γράφω πολλές φορές αυτό. Και από εκεί και πέρα μπορείς να 'ρθεις στο Θεατρικό Μουσείο να βρεις τέτοιους θιάσους. Υπήρχανε και ηθοποιοί που παίζανε οι λεγόμενοι

«Μεταμορφωτές». Ήταν ένας Χριστοδούλου ο οποίος έπαιζε και σοβαρούς ρόλους ο Χριστοδούλου. Θα τον βάλεις και μέσα στις φωτογραφίες, δεν ήταν κάποιος, έπαιζε γυναικεία δράματα κλασικά ως γυναίκα, χωρίς να το γελοιοποιεί. Λεγόταν «Μεταμορφωτές», ότι κάνει τώρα ο Ζαχαράτος. Δεν ξέρω τι είναι στην ζωή του. Είναι μεταμορφωτής. Κάνει τη Μελίνα, κάνει την αυτήν».

Η συγκεκριμένη πληροφορία μας έκανε ιδιαίτερη εντύπωση, ειδικά για το γεγονός ότι επιτρέπονταν μόνο άνδρες, κάτι που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε και δυστυχώς δεν σκεφτήκαμε κατά τη διάρκεια της συνέντευξης να ζητήσουμε από τον Κ. Γεωργουσόπουλο διευκρινιστικές απαντήσεις.

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος μας επιβεβαίωσε και μία πληροφορία που μας είχε δώσει ο Κ. Βουτσάς και η οποία θα αναφερθεί παρακάτω αναφορικά, με το ότι οι δηλωμένοι και θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλοι δεν γίνονταν ποτέ πρωταγωνιστές και επικεφαλής θιάσων:

«Όχι, βεβαίως. Ποτέ. Δεν....Γι' αυτό σου είπα να παίζουμε αυτούς τους ανθρώπους αλλά να είναι ρόλοι. Να τους γελοιοποιούμε, να τους εκθέτουμε προς τα έξω αλλά να λέμε τα αστεία τους τα οποία είναι ιδιαίτερα αστεία, τα καλιαρντά τους ας πούμε. Αυτό ήταν το επιχείρημα για να ιδρυθεί η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος. Πήγε η Κοτοπούλη με τον Βεάκη και την παρέα τους το 1930 στον Παπανδρέου τον Γεώργιο -που ήταν Υπουργός Παιδείας- και του είπαν: «τι θα γίνει; Μας εκθέτουν. Πρέπει κάποια στιγμή να ελέγχεται ο τρόπος που βγαίνουμε στο θέατρο». Και τότε δημιουργήθηκε η άδεια ασκήσεως του επαγγέλματος. Θα μπαίνετε, θα δίνετε εξετάσεις, θα υπάρχει επιτροπή η οποία θα σας εξετάζει και θα λένε αν πέρναγαν. Και πρέπει να σου πω αυτήν την εντύπωση τη βρήκε μπροστά του ο Αλέξης ο Σολομός που ήθελε να ανεβάσει

Αριστοφάνη. Το 1956 το Αστικό θέατρο να κάνει Αριστοφάνη; Έγινε της μουρλής στον τύπο! «Είναι δυνατόν αυτόν τον χυδαίο;». Γιατί είχε γελοιοποιηθεί από τους ομοφυλόφιλους, από τα μπουλούκια από τον ρόλο του τραβεστί».

Αναφορικά με την τυποποίηση του ρόλου της «κραχτής» ο Κ. Γεωργουσόπουλος μας απαντά μέσω μιας προσωπικής ανάλυσης που έχει κάνει θέτοντας ως κύριο στοιχείο επικράτησης το ιδιότυπο χιούμορ αλλά και το θεατρικό τυπολόγιο:

«Εγώ έχω κάνει μυθική επεξήγηση σε ψυχιατρικό Συνέδριο στην.....και μιλάω πρώτα-πρώτα για τις Θεσμοφοριάζουσες. Εκεί μην ξεχνάς ότι ο συγγενής του Ευριπίδη ντύνεται γυναίκα για να περάσει μέσα στα Θεσμοφόρια. Αλλά εγώ λέω και κάτι άλλο. Μιλάω στην παρενδυτική διαδικασία στις Βάκχες του Ευριπίδη όπου ο Διόνυσος ντύνει γυναίκα τον Πενθέα για να πάει να δει τις Μαινάδες. Και κάποια στιγμή «μπαίνοντας» αυτός μες στο «πετσί» αισθάνεται γυναίκα. Αρχίζει να του λέει: «πώς είναι κάτω η φούστα μου;» Διότι οι άνθρωποι αυτοί επειδή ακριβώς έχουν αμυντικά στοιχεία έχουν ειδικό χιούμορ. Αν πάμε στα καλιαρντά είναι η εκρηκτικότερη «γλώσσα» τους και που δημιουργεί ενδιαφέρον να αποκρυπτογραφηθεί.....

Ναι, γιατί είναι η υπερβολή τους. Υπερβολή, αυτοί που ξεφωνίζουνε. Οι ξεφωνημένοι τύποι γίνονται όχι ο υπουργός τάδε που ξέρουμε ότι είναι ομοφυλόφιλος ή ο συγγραφέας τάδε. Ε! βέβαια είναι υπερβολή της κωμωδίας. Δημιουργεί έναν ολόκληρο τύπο. Ήταν ο Καπιτάνο..... έγινε και ο κάποια στιγμή. Μπήκε μέσα στο τυπολόγιο της κωμωδίας. Όπως υπάρχει και κάτι άλλο. Το τυπολόγιο της κωμωδίας πέρασε και κάτι που σεβάστηκε ο ελληνικός λαός. Εγώ είχα γράψει παλαιότερα ένα δοκίμιο για 2 πράγματα: ότι στην ελληνική δραματολογία ποτέ δεν έχουμε αρνητικό χαρακτήρα γιατρού και ποτέ δεν έχουμε αρνητικό

χαρακτήρα δικηγόρου. Παρόλο που στην Ευρώπη ο δικηγόρος ξεκίνησε από το 1300 τόσο να είναι ο απατεώνας. Γιατί; Οι άνθρωποι τον σεβόντουσαν. Μόνο η επιθεώρηση έδωσε τον Φαφλατά δικηγόρο και τον Τρελογιατρό. Όχι άλλο γιατρό όμως. Πουθενά δεν είναι ο γιατρός κωμικό πρόσωπο ή σατιριζόμενος κοινωνικώς υβρίδιο».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος αναφέρεται στην απουσία καλιαρντών στις περισσότερες ταινίες, γιατί εμείς εντοπίσαμε και κάποιες που υπάρχουν όπως φαίνεται στην ανάλυση των ταινιών. Ο Κ. Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι αυτό έγινε λόγω της άγνοιας του συγκεκριμένου κώδικα:

«Βέβαια. Γιατί ήταν ένας κώδικας, άμα δεν τον καταλάβαινε ο κόσμος δεν μπορούσαν να τον κάνουν. Ήταν όμως δειγματοληπτικά. Διότι δεν θα υπήρχε επικοινωνία φυσικά. Δεν θα καταλάβαινε ο κόσμος ποιοι είναι οι υπαινιγμοί τους. Άμα εμφανιζόταν και έλεγε να κουαβερτείς με την κουι τι θα καταλάβαινε ο κόσμος; Και φυσικά αφήναν να εννοηθούν από τα συμφραζόμενα τι είναι για να το «πιάσει» ο κόσμος. Όχι μονάχα με τα καλιαρντα, ακόμη και με τη γλώσσα της πιάτσας κλπ δεν τα ξέρουν όλα; Πώς να τα ξέρουν; Το λεξιλόγιο της πιάτσας το ξέρουν όλοι; Των κλεπτών, της μαφίας;».

Δεν διαφωνούμε με την παραπάνω άποψη αλλά σε αυτό το σημείο θα διατυπώσουμε και μία προσωπική μας υπόθεση. Ίσως, λόγω των λίγων αναφορών καλιαρντών που υπάρχουν, να έγινε μία απόπειρα σταδιακής εισαγωγής των καλιαρντών στις ταινίες. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγηθήκαμε από το γεγονός στη ταινία ο Ουρανοκατέβητος ο Φίφης χρησιμοποιεί ολοκληρωμένες φράσεις καλιαρντών που σίγουρα ήταν ακατανόητες στο κοινό. Κατά συνέπεια, ο Φίφης έκανε παρέμβλητη χρήση των καλιαρντών, σύμφωνα με τον όρο που χρησιμοποίησε ο Κ. Γεωργουσόπουλος,

σε μία προσπάθεια να τα επιδείξει, μία κίνηση δηλαδή ανάλογη με αυτή που έκαναν οι συντελεστές για τον τύπο του ομοφυλοφίλου. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής μπορεί να μην καταλάβαινε αλλά σίγουρα ερχόταν μέσω της διασκέδασης του ακούσματος τους σε μία πρώτη επαφή με αυτά.

Στην δική μας ανάλυση των ταινιών αποδώσαμε κοινωνικό υπόβαθρο στην έκφραση «Τι μπανάλ συνήθειες» συνδέοντας την με τον θεσμό του γάμου που επικρατούσε εκείνη τη περίοδο στη κοινωνία. Συνεχίζουμε να την υποστηρίζουμε αυτή την άποψη για τους λόγους με τους οποίους την τεκμηριώσαμε. Παρόλα αυτά οφείλουμε να καταγράψουμε την αντίθετη γνώμη του Κ. Γεωργουσόπουλου καθώς και τα επιχειρήματα του αν και ο ίδιος κάποια στιγμή αναγνωρίζει κοινωνική διάσταση στη συγκεκριμένη φράση:

«Όχι, εγώ νομίζω ότι ήτανε κάποια εξυπνάδα που ειπώθηκε. Που το πέρασαν μέσα. Υπάρχουν τέτοιες ατάκες πάρα πολλές. Εγώ ξέρω ατάκες καταπληκτικές τέτοιων ανθρώπων. Μιλάω ομοφυλόφιλων όχι του θεάτρου, της καθημερινότητας. Ένας παλιός ομοφυλόφιλος παντρεύτηκε και λέει ο άλλος που το έμαθε: «Καλέ πώς;», όχι μονάχα παντρεύτηκε αλλά είχε και παιδί, «καλέ πώς; Με τον κρίνο;» Απλά ήταν ένα αστείο, δεν ήταν μια κοινωνική, δεν ήταν ένα υπονοούμενο κοινωνικό. Βεβαίως ήταν μια κοινωνική κριτική. Δεν υπάρχει αμφιβολία. Ήταν μια (πώς το λένε), μια κριτική των αστικών συνηθειών. Σήμερα έχει αρχίσει να γίνεται γενικότερο θέμα έτσι δεν είναι; Το να είσαι ομοφυλόφιλος έχει γίνει γενικότερο θέμα αν ο γάμος είναι θεσμός, εάν δεν είναι. Υπάρχει η συμβίωση, υπάρχουν οι σύντροφοι, τέτοια πράγματα. Αυτό οδήγησε κάποια στιγμή τους ομοφυλόφιλους «γιατί όχι κι εμείς» να είναι ζευγάρια «από τη στιγμή που υπάρχουν ελεύθεροι γάμοι, υπάρχουν μονογονεϊκές οικογένειες γιατί να μην είμαστε κι εμείς;». Όλο

αυτό δημιούργησε την δική τους απαίτηση να συμμετάσχουν σε αυτά τα πράγματα, χωρίς να εμφανιστεί ότι αυτό το πράγμα είναι έξω νου, έξω από τις νόρμες. Πάνω στη νόρμα».

Δεν θα μπορούσαμε να μην ρωτήσουμε τον Κ. Γεωργουσόπουλο τη θέση του αναφορικά με μία από τις υποθέσεις της μελέτης μας, δηλαδή με το αν οι μη ομοφυλόφιλοι ηθοποιοί αποδίδουν καλύτερα τους ομοφυλόφιλους ρόλους. Με αυτή την υπόθεση ο Κ. Γεωργουσόπουλος συμφωνεί απόλυτα διότι θεωρεί ότι οι πραγματικοί ομοφυλόφιλοι ένιωθαν άσχημα με το να παρουσιάσουν μία αρνητική εικόνα για τον εαυτό τους με αποτέλεσμα να μην είναι τόσο υπερβολικοί όσο οι ετερόφυλοι:

«Διότι οι άλλοι ήταν συγκρατημένοι. Οι άλλοι είχανε την αίσθηση ότι αυτό το πράγμα δεν είναι, δηλαδή ότι κάνανε κριτική στην ίδια τους την ιδιαιτερότητα και ήταν πιο ενοχλημένοι. Και δεν ξέρω κανέναν αν ήταν ή τουλάχιστον να ήταν δηλωμένος ομοφυλόφιλος και να έλεγε θεωρητικά αμφιφυλόφιλος και να έπαιξε ομοφυλόφιλο».

Η δική μας εμπειρία από τον θεατρικό και καλλιτεχνικό χώρο συμφωνεί με την άποψη του Κ. Γεωργουσόπουλου αλλά για διαφορετικό λόγο. Όντως οι ετερόφυλοι έπαιζαν καλύτερα τους ομοφυλόφιλους αλλά όχι λόγω εγκράτειας αλλά λόγω του ότι στα δοσμένα στοιχεία του ρόλου προσέθεταν και τα φυσικά τους στοιχεία με συνέπεια το αποτέλεσμα να είναι πολύ υπερβολικό.

Μάρθα Καραγιάννη

Και η Μάρθα Καραγιάννη θεωρεί πως η μόνη σκοπιμότητα που υπήρχε εκ μέρους των συντελεστών των ταινιών του ΠΕΚ ήταν το γέλιο και μόνο αναγνωρίζοντας και αυτή με τη σειρά της μία υπερβολή αφού δεν θεωρεί ότι ο θηλυπρεπής ήταν ο παραδοσιακός τύπος του ομοφυλόφιλου στη κοινωνία:

«Όχι, εγώ νομίζω ότι στον κινηματογράφο, στις κωμωδίες, τις φαρσοκωμωδίες που έγινε αυτό το πράγμα με τους ομοφυλόφιλους ήτανε για ένα κωμικό στοιχείο, για να γελάσουν. Και γι' αυτό παιζόταν στις φαρσοκωμωδίες και γι' αυτό ήταν τόσο extreme αυτοί οι ηθοποιοί που παίζανε τον ομοφυλόφιλο, τον θηλυπρεπή, ο οποίος την εποχή εκείνη υπήρχε βεβαίως στην κοινωνία αλλά ήτανε η εξαίρεση. Η εξαίρεση, ήτανε πάρα πολύ λίγοι αυτοί που βγάζανε γέλιο. Γιατί μπορεί να είσαι ομοφυλόφιλος χωρίς να έχεις καμία σχέση με όλα αυτά. δηλαδή να μην είσαι θηλυπρεπής ή να είσαι μια χαρά άνθρωπος που δεν φαίνεσαι, που δεν αυτό...που αυτό που γίνεται σήμερα: που είναι πολύ περισσότεροι αλλά είναι... δεν το ξέρεις. Δηλαδή πρέπει να σου δώσουν ταυτότητα για να το γνωρίσεις. Ναι, το γέλιο, για να εξυπηρετήσουν τη φαρσοκωμωδία, για κανέναν άλλο λόγο δεν βλέπω εγώ να το είχανε. Γιατί και ένας μόδιστρος της εποχής εκείνης δεν κουνιότανε και σειόταν σε αυτό το στυλ. Ήτανε κάποιοι, εξαιρετικά λίγοι άνθρωποι οι οποίοι κουνιόντουσαν και σειόντουσαν».

Η Μ. Καραγιάννη επιβεβαιώνει και αυτή με τη σειρά αυτό που προέκυψε από τις υπόλοιπες συνεντεύξεις και τη συμμετοχική παρατήρηση, δηλαδή ότι ο τύπος του ομοφυλοφίλου – καρικατούρα προέρχεται από την επιθεώρηση γιατί ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένος και προκαλούσε πολύ γέλιο:

«Ναι, του κωμικού του οποίου το πήρανε από την επιθεώρηση, γιατί στην επιθεώρηση έτσι extreme έβγαине ο ομοφυλόφιλος. Ναι, είχε επιτυχία. Έβγαζε γέλιο, έβγαζε γέλιο.....Άρесе στο κοινό γιατί έβγαζε γέλιο».

Η Μ. Καραγιάννη είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις που στην ερώτηση για το αν ο ομοφυλόφιλος ή ο ετερόφυλος παίζει καλύτερα τον ομοφυλόφιλο δεν στέκεται στο θέμα της σεξουαλικότητας αλλά του ταλέντου αποκλειστικά:

«Όχι, από έναν που ήτανε καλός ηθοποιός για να παίξει αυτόν τον ρόλο. Ε βέβαια! Για να παίξει αυτόν τον ρόλο. Δεν ήταν θέμα: είσαι αδερφή για να τον κάνεις ή δεν είσαι».

Εντούτοις, αναγνωρίζει και αυτή μία κοινωνική διάσταση στους ομοφυλόφιλους ηθοποιούς αλλά αντίθετη από τον Κ. Γεωργουσόπουλο. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι δεν ήθελαν να παίξουν αυτό το ρόλο γιατί φοβόταν τον κοινωνικό στιγματισμό που ήταν ιδιαίτερα σκληρός εκείνη την εποχή:

«Ναι, γιατί ο ομοφυλόφιλος θα το φοβότανε να το κάνει Ναι, ναι. Να εκδηλωθεί. Ναι, γιατί ήταν η εποχή αλλιώτικη αλλά... ήταν η εποχή αλλιώτικη. Δηλαδή, δεν το λέγανε όπως το κραυγάζουνε τώρα και λένε "είμαι ομοφυλόφιλος, είμαι Gay", τον παλιό πούστη τον λένε gay τώρα. Ναι, φοβόντουσαν το κοινωνικό κόστος. Αλλά νομίζω ότι γι' αυτόν τον λόγο ήταν καλύτερα να.. όχι ότι δεν παίζανε ομοφυλόφιλοι ομοφυλόφιλους: παίζανε πάρα πολλοί. Ομοφυλόφιλοι κανονικοί τον ομοφυλόφιλο και είχανε και αυτοί επιτυχία».

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουμε είναι ότι τελικώς θέμα στίγματος υπήρχε και για τους ομοφυλόφιλους αλλά και για τους ετερόφυλους ηθοποιούς γιατί και οι δεύτεροι ζητούσαν, όπως διαφάνηκε και από την ανάλυση των ταινιών, να αποσαφηνιστεί ότι είναι ετερόφυλοι για να μην στιγματιστούν.

Αναφορικά με το αν μπορούσαν οι ομοφυλόφιλοι να είναι πρωταγωνιστές η Μ. Καραγιάννη διαφωνεί γιατί οι πρωταγωνιστικές είχαν συγκεκριμένο κοινωνικό status που προέβαλαν προς τα έξω και ο πρωταγωνιστής έπρεπε στο έργο να κάνει σχέση με μία κοπέλα:

«Κοίταξε! Ο πρωταγωνιστής είναι πρωταγωνιστής. Δεν μπορεί να κάνει τον ομοφυλόφιλο γιατί τι πρωταγωνιστής θα είναι; Αφού ο πρωταγωνιστής πρέπει να ερωτευτεί κάποια κοπέλα. Αυτό είναι

άλλος ρόλος "που κάνω τον ομοφυλόφιλο αλλά στο τέλος έχω την κοπέλα μου και το κάνω γι' αυτό"».

Αναγνωρίζει και αυτή με τη σειρά της μία στερεοτυπία στα ομοφυλοφιλικά επαγγέλματα με έμφαση σε αυτά της τέχνης:

«Δεν τους δίνανε αυτούς γιατί ήταν η εύκολη λεία: ο κομμωτής, ο σκηνοθέτης, ο μόδιστρος. Αυτά τα επαγγέλματα».

Αυτό που μας έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν η απόπειρα ψυχολογιοποίησης (Παπαστάμος, 1989α:58) που έκανε η Μ. Καραγιάννη καθώς επίσης και η επιβεβαίωση του στερεοτύπου για το δίλημμα αν οι ομοφυλόφιλοι γεννιούνται ή γίνονται. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η Μ. Καραγιάννη υποστηρίζει ότι γεννιούνται αφού αναφέρει περιπτώσεις μικρών παιδιών που ήταν εμφανής η θηλυπρέπεια τους και μάλιστα ως ένα σημείο το θεωρεί και θέμα επιλογής:

«Δεν ήθελε κανείς να έχει ένα παιδί ομοφυλόφιλο! Το έβλεπε ότι είναι "κοριτσάκι", αλλά έχω την εντύπωση ότι οι ομοφυλόφιλοι γεννιούνται ομοφυλόφιλοι.....Γεννιούνται. Εγώ έχω δει παιδάκι πέντε ετών και τρόμαξα. Μουμίλαγε σαν κοριτσάκι! Ακκιζόταν, ήτανε γεννημένο ομοφυλόφιλο! Ήταν πιο συντηρητική η κοινωνία, ήταν προς αποφυγήν αυτό το πράγμα. Μόνο αυτά που ήτανε γεννημένα. Τώρα, παίζουνε μεταξύ τους όταν είναι μικρά και άμα τους "κολλήσει" και τους αρέσει γίνονται ομοφυλόφιλοι και το συνεχίζουνε και είναι κατά τα άλλα αξιοπρεπέστατοι, κύριοι, ωραίοι, δε φαίνονται, δε φαίνονται».

Για το θέμα της λογοκρισίας η Μ. Καραγιάννη ομολόγησε και η ίδια ότι δεν μπορεί να έχει ξεκάθαρη γνώμη γιατί δεν ασχολιόταν με το σενάριο. Εντούτοις, πιστεύει ότι δεν υπήρχε θέμα λογοκρισίας εκτός από τα πολιτικά στους ρόλους των ομοφυλόφιλων:

«Δεν νομίζω ότι υπήρχε λογοκρισία τότε στα σενάρια. Δεν νομίζω, δεν ξέρω. Στη διάρκεια της χούντας ξέρω ότι μας σταματήσανε το θέατρο εμάς για Γιατί είχανε μια "αδερφή" μέσα; Όχι, όχι, ποτέ. Δεν το ξέρω, δεν το ξέρω. Δεν θυμάμαι, δεν το ξέρω, ήμουνα πολύ νέα και δεν ασχολιόμουν με το σενάριο. Αυτό το ξέρει ένας άνθρωπος που κάνει ένα σενάριο και ξέρει τι το κάνει».

Η Μ. Καραγιάννη αναγνωρίζει και μια θετική διάσταση στο τρόπο που προβάλλονταν ο τύπος του ομοφυλόφιλου διότι έστω και με αυτό τον τρόπο ο ομοφυλόφιλος παρουσιαζόταν και δεν εξαφανίζονταν κοινωνικά, άποψη την οποία είχε διατυπώσει σε εμάς και η Μάρω Κοντού:

«Μπορεί να έχει δίκιο και η Μάρω σε αυτό που λέει. Δηλαδή, μέσα στην κοινωνία μας υπήρχαν αυτοί οι άνθρωποι. Δηλαδή, έβρισκες σε κάθε γειτονιά ένα-δύο».

Η παραπάνω άποψη συμφωνεί απόλυτα με την άποψη που διατυπώνεται από τον Φουκώ για τον αντί-λόγο δηλαδή για το ότι ακόμα και μέσω της καταστολής και του κοινωνικού ελέγχου, η ομοφυλοφιλία εδραιώνεται γιατί δεν εξοστρακίζεται κοινωνικά (Φουκώ, 1978:126).

Γιώργος Λαζαρίδης

Ο Γιώργος Λαζαρίδης είναι ένας από τους σεναριογράφους αρκετών ταινιών που έκαναν την εμφάνιση τους ομοφυλόφιλοι ρόλοι. Αυτό σημαίνει ότι και ο ίδιος είχε γράψει τέτοιους ρόλους όπως ο Φίφης. Αναφορικά με το συγκεκριμένο ρόλο ο Γιώργος Λαζαρίδης αναφέρει ότι ο ρόλος του ομοφυλόφιλου όντως δεν είχε κοινωνική διάσταση παρόλο που είχε δεχτεί κοινωνική επιρροή:

«Είναι ένας ρόλος χαμένος. Ένας τύπος, ένας χαρακτήρας και γενικά κάτι που έχει μια ιδιαιτερότητα, αν δεν έχει μια αφετηρία

κοινωνική, μια πραγματικότητα, μια αλήθεια, είναι χαμένη ιστορία. Βεβαίως είχε ο Φίφης μια αφετηρία κοινωνική.».

Όπως και οι άλλοι συντελεστές έτσι και ο Γιώργος Λαζαρίδης ανέφερε ότι ο ρόλος του ομοφυλόφιλου δημιουργήθηκε με αποκλειστικό στόχο τη ψυχαγωγία:

«.....Πάμε στη διάσταση του θέματος. Ως ένα σημείο ο τίτλος του ομοφυλόφιλου (στο θέατρο κυρίως) και μετά στο σινεμά είχε καθαρά ως το πούμε ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Ήταν για να βγάλουμε έναν κωμικό τύπο. Ναι, άσχετο αν μέσα σε αυτά που βάζαμε έλεγαν πράγματα πάρα πολύ έξυπνα και χαριτωμένα. Και κινητικά και διαλογικά».

Αναφορικά με τα καλιαρντά επιβεβαιώνει και ο Γιώργος Λαζαρίδης ότι δεν τα χρησιμοποιούσε στους ρόλους που δημιουργούσε γιατί δεν θα τα καταλάβαινε το κοινό:

«Ακριβώς. Άγνωστο, δεν κερδίζεις τίποτα. Βέβαια ο τρόπος ομιλίας ήτανε όχι μόνο χαριτωμένος, ήταν και ευρηματικός αλλά με λέξεις και με φράσεις ακατανόητες. Τα καλιαρντά είναι ακατανόητα. Αν ανοίξεις το βιβλίο του Πετρόπουλου και διαβάσεις 5 λέξεις θα πεις «τι θα πει αυτό;»».

Ο Γιώργος Λαζαρίδης υποστηρίζει ότι το ταλέντο ήταν το πρωταρχικό στοιχείο για την επιλογή του ηθοποιού που θα έπαιζε τον ομοφυλόφιλο αν και σε κάποιες περιπτώσεις, για τον ίδιο τουλάχιστον, μετρούσε και το θέμα της εμφάνισης όπως αναφέρει για τη περίπτωση του Σταύρου Παράβα:

«Δεν είχε ανάγκη, τον έπαιζε τόσο καλά που δεν είχε ανάγκη να αντιγράψει κάτι. Ήταν και πολύ χαριτωμένος. Είχε και ωραία παρουσία, ωραία εμφάνιση. Ενώ ο Μηλιάδης δεν τον απέδωσε με τόσο ωραία, ούτε ο Χρόνης. Ο Σταύρος ήταν και ωραίος σαν τέτοιος τύπος. Όχι. Ήταν όλα αυτά που είπα. Ο συνδυασμός εμφάνισης και ο τρόπος ερμηνείας ήτανε

σημαντικός για να τον επιλέξει. Έβαζαν τον Παράβα πάντοτε, τον Μηλιάδη, τον Αλέκο Λειβαδίτη επίσης».

Σε αυτό το σημείο θα καταγράψουμε τη διαφωνία μας ως ένα βαθμό με την άποψη του Γιώργου Λαζαρίδη. Θεωρούμε ότι η εμφάνιση έπαιζε ρόλο αλλά όχι με την έννοια την οποία το αναφέρει, δηλαδή να είναι όμορφος ο ηθοποιός. Αντίθετα, όσο πιο αρρενωπή και άσχημη ήταν η εμφάνιση ενός ηθοποιού που έπαιζε τον ομοφυλόφιλο τόσο πιο έντονα τονίζονταν η camp ειρωνεία που δημιουργεί η αντίθεση μεταξύ θηλυπρεπούς συμπεριφοράς και αρρενωπής εμφάνισης (Σέλντον, κ.α. 1991:83-88).

Αναφορικά με την επιλογή των επαγγελλμάτων των συγκεκριμένων ρόλων ο Γιώργος Λαζαρίδης υποστηρίζει ότι ήταν συμπτωματικά αν και θεωρούσε ότι κάποια επαγγέλματα βοηθούσαν τους ομοφυλόφιλους να εκδηλωθούν:

«Θα το έλεγα συμπτωματικό. Δηλαδή το είδος του επαγγέλματος βοηθούσε σε αυτήν την διέξοδο. Όταν ήταν ένας χορογράφος βοήθαγε να τον έχεις και ομοφυλόφιλο. Γιατί οι πιο πολλοί ήταν.».

Και ο Γιώργος Λαζαρίδης θεωρούσε ότι η επιλογή ενός ηθοποιού που θα έπαιζε τον ομοφυλόφιλο εξαρτιόνταν από το ταλέντο του και όχι από την σεξουαλικότητα του:

«Είναι θέμα ταλέντου.».

Ο Γιώργος Λαζαρίδης υποστηρίζει ότι ο θηλυπρεπής ρόλος του ομοφυλόφιλου έχει επικρατήσει για τόσους πολλούς αιώνες λόγω της κοινωνικής του ύπαρξης αλλά και αποδοχής. Θεωρεί επίσης ότι ένας ρόλος που είναι επιτυχημένος υποκριτικά δεν αλλάζει και αυτό δεν ισχύει μόνο για τον ρόλο του ομοφυλόφιλου:

«Αφού είναι υπαρκτός. Όχι μόνο υπαρκτός, είναι και πάρα πολύ διαδεδομένος. Πάρα πολύ. Δηλαδή κι αυτοί που κάποτε ήταν οι λεγόμενες «κρυφές» είναι πάντα έτσι. Δεν διστάζουν να το

κρύψουν. Είναι παράλληλα εκείνες, «όπως μας αρέσουν», «μπράβο σου! Αφού το παραδέχεσαι μπράβο σου!. Δικαίωμά σου». Δικαίωμα του καθενός είναι να διαθέτει τον εαυτό του ότι θέλει..... Ο κάθε συγκεκριμένος τύπος και χαρακτήρας δεν αλλάζει, είναι διαχρονικός. Ένας που είναι τσιγκούνης, που είναι ζηλιάρης, που είναι ψεύτης δεν αλλάζει ο τύπος. Ο τύπος είναι διαχρονικός. Αλλάζουν οι συνθήκες αλλά δεν αλλάζει ο τύπος. Αλλάζει ο περίγυρος αλλά ο τύπος παραμένει ο ίδιος. Αυτός δηλαδή που είναι ζηλιάρης ή που είναι τσιγκούνης ή που είναι αρχοντοχωριάτης, από τον καιρό του Μολιέρου μέχρι σήμερα είναι ίδιος ο τύπος. Αλλάζει ο περίγυρος. Και προσαρμόζεται με τον καιρό του».

Αναφορικά με την κοινωνική αποδοχή ο Γιώργος Λαζαρίδης όχι μόνο αναγνώριζε ότι υπήρχε αλλά θεωρούσε πως ηθοποιοί όπως ο Παράβας αντιμετώπιζαν εκδηλώσεις αγάπης από τον κόσμο λόγω του Φίφη:

«Κοσμαγάπητος. Όχι, δε νομίζω. Μα ήταν πολύ αξιαγάπητος ο Παράβας. Ήταν πάρα πολύ. Αυτό λέω, σαν Φίφης. Μα σαν Φίφης έγινε φίρμα ο Παράβας. Και μετά πήρε το δρόμο του. Δεν μπορώ να σας πω ναι ή όχι αλλά αυτό δεν έχει σημασία. Από τη στιγμή που ήτανε στην πλαϊνή πόρτα γιατί να μην τους αποδεχτείς; Άμα δεν σου αρέσανε να μην τους έκανες παρέα. Δικαίωμά σου».

Ο Γιώργος Λαζαρίδης επιβεβαιώνει την ύπαρξη της λογοκρισίας που υπήρχε εκείνη την εποχή (Σωτηροπούλου, 1989:50). Η γνώμη του θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική και αξιόπιστη γιατί λόγω της ιδιότητας του έρχονταν σε άμεση επαφή με τις επιτροπές αυτού του είδους, κάτι που δεν ίσχυε για άλλους συντελεστές. Αναφέρει λοιπόν ότι το στο θέμα της ομοφυλοφιλίας δεν υπήρχε ειδική λογοκρισία:

«Όχι μόνο τα χρηστά, τα γενικά. Τα κοινωνικοπολιτικά».

Κώστας Βουτσάς

Ο Κώστας Βουτσάς είναι ένας από τους ηθοποιούς που συμμετείχε σε τεράστιο αριθμό ταινιών της υπό εξέταση περιόδου. Ο ίδιος αναφέρει ότι για να υποδυθεί έναν ομοφυλόφιλο θα έκανε συγκεκριμένα πράγματα:

«Για να κάνω τον ομοφυλόφιλο; Είναι απλό πράγμα: Θα έκανα την κίνηση, τη φωνή...».

Μία μορφή ψυχολογιοποίησης (Παπαστάμος, 1989α:26) αποπειράται να κάνει και ο Κώστας Βουτσάς προσπαθώντας να εξηγήσει την ύπαρξη των ομοφυλόφιλων:

«Υπάρχουν... Δηλαδή, δε γίνεται να μην υπάρχει ένας τέτοιος άνθρωπος. Όπως υπάρχουν και οι παιδεραστές. Το πάθος αυτό... Βγαίνει από μέσα τους αυτό το πράγμα. Κάτι συμβαίνει -δεν ξέρω- όταν είναι μικροί και φτάνουν σ' αυτό το σημείο. Δηλαδή, ή θα γίνει ομοφυλόφιλος ή θα γίνει παιδεραστής ή θα γίνει... ξέρω κι εγώ... ενεργητικός με τους άντρες».

Αναφορικά με το ρόλο του ομοφυλόφιλου ο Κώστας Βουτσάς σημειώνει ότι υπήρχε μεγάλη υπερβολή. Σημειώνει ότι οι ομοφυλόφιλοι ήταν μεν αποδεκτοί από τον θεατρικό χώρο αλλά θεωρεί πως δεν υπάρχει άλλη επιλογή από την υπερβολή, ειδικά για τους ετερόφυλους ηθοποιούς:

«Ε, βέβαια. Δε βλέπεις πώς είναι; Υπερβάλλουμε πολύ. Πάρα πολύ. Πρέπει να υπερβάλλουμε για να το διακωμωδήσουμε το θέμα. Για να βγάλουμε γέλιο. Όπως θα υπερβάλλαμε και με τραυλό. Που κάνει τον τραυλό.....Δε χρειάζεται να τα πει, ήταν σωστός ο Φίφης, ας πούμε. Ήταν σωστός. Ο Εξαρχάκος... ήταν σωστοί, ο Μηλιάδης. Δεν επενέβαινε, θα ήταν too much υπερβολή. Too much, πολύ μεγάλη υπερβολή. Δηλαδή... Κοίταξε να δεις. Βασικά, μες τη δική μας τη

δουλειά στο θέατρο αυτούς τους ανθρώπους δεν τους αρνιόμαστε. Είναι δικοί μας άνθρωποι.....Είναι δικοί μας άνθρωποι. Όταν, όμως, τον κάνω εγώ που δεν είμαι ομοφυλόφιλος, που δεν είμαι αδερφή..... Θα τον κάνω με υπερβολή. Για να το διακωμωδήσω, να το γελοιογραφήσω. Για να γίνει... γελοιογραφία».

Δεν αναγνωρίζει όμως ο Κώστας Βουτσάς καμία αρνητική πρόθεση εκ μέρους των συντελεστών αλλά επίσης δεν θεωρούσε ότι ο ομοφυλόφιλος ήρωας μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο γιατί η κοινωνία τον κοροΐδευε:

«.....Με τον Δαλιανίδη που γυρίζαμε ταινίες κι αυτά, δεν ήταν πρόθεσή μας να τον κατηγορήσουμε, να τον εκθέσουμε να τον.....Όχι, όχι. Ποτέ αυτό το πράγμα. Να πούμε ότι «αν θα κάνω εγώ την αδερφή, κάποιο παιδί θα με μιμηθεί...».....Ναι... Δεν το σκεφτόμασταν αυτό το πράγμα ότι μπορούμε να οδηγήσουμε παιδιά, straight παιδιά, να τα οδηγήσουμε στην... Όχι, δε νομίζω ότι αποτελούσε πρότυπο. Γιατί, υποτίθεται... όχι. Υποτίθεται ότι αυτός που έκανε τον ομοφυλόφιλο ήταν έκθετος. Δηλαδή, τον κοροΐδεύανε σε κάποια στιγμή. Δε νομίζω ότι στα παιδιά...».

Αναφορικά με τα καλιαρντά και ο Κώστας Βουτσάς επιβεβαιώνει ότι δεν τα χρησιμοποιούσαν στις ταινίες γιατί δεν τα γνώριζε το κοινό. Αντίθετα, ο ίδιος λόγω του θεατρικού χώρου τα γνωρίζει καλά, επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο τον Πετρόπουλο (1971:184-185) ο οποίος αναφέρει ότι οι ηθοποιοί τα γνώριζαν καλά, στοιχείο που επιβεβαιώνεται και στη συμμετοχική παρατήρηση. Βέβαια, όπως αναφέρει πλέον τα έχει ξεχάσει και ο ίδιος γιατί δεν τα χρησιμοποιεί αφού πλέον δεν είναι σήμερα τόσο αναγκαία. Με αυτό το στοιχείο καταδεικνύεται ότι τα καλιαρντά ήταν μία μορφή αντίδρασης στον κοινωνικό έλεγχο της σεξουαλικότητας (Φουκώ, 1978: 21), και ότι η σταδιακή απαλοιφή

τους σημαίνει μεγαλύτερη κοινωνική αποδοχή για τους ομοφυλόφιλους:

«Γιατί απευθυνόμαστε σε κόσμο που δεν την ξέρει τη γλώσσα αυτή. Ο θεατής, αυτός που κάθεται από κάτω δεν την ξέρει τη γλώσσα. Όμως, μεταξύ τους, μεταξύ μας, εγώ ξέρω πολλά καλά καλιαρντά. Δηλαδή, μιλάω τα καλιαρντά. Τώρα τα έχουμε ξεχάσει λιγάκι... γιατί τώρα πια δεν τα χρειάζονται τόσο πολύ. Ήταν η μυστική γλώσσα των ομοφυλόφιλων.....Έχουν απελευθερωθεί και δεν τα χρειάζονται αυτά. Δηλαδή, εγώ ρωτάω αδερφές τέτοια και δεν την ξέρουν τη γλώσσα αυτή. Ρωτάω «ξέρεις τι σημαίνει τοπαρό;» Τι σημαίνει «μπότα» τι σημαίνει «το πακέτο»;..... «Πακέτο» ήταν αυτό... Το είχε πολύ μεγάλο εδώ μπροστά, του φαινόταν αυτό και μπαμ, «το πακέτο». «Ντιπ, πακέτο. Δες, πακέτο. Εκατέ...» «Ντιπ, πακέτο εκατέ». Κατάλαβες; «Δες πακέτο εδώ μπροστά που ήταν πριν». Θέλω να πω «ήταν φουσκωμένος εδώ μπροστά». Αυτή η γλώσσα. Τώρα δεν την ξέρουν αυτή τη γλώσσα. Δεν τις καταλαβαίνανε, δεν τις εξηγούσαν, δεν ξέρανε. Εκτός αν ήτανε η εξήγηση εκείνη την στιγμή. Γιατί δεν μπορεί να καταλάβει τώρα οι θεατής στα μέρη που πηγαίνει για να δει ταινίες, να καταλάβει τι θα πει «καλιαρντά», τι θα πει «εκατέ», τι θα πει ... τέτοια πράγματα».

Την ανυπαρξία της λογοκρισίας αναφορικά με το ρόλο του ομοφυλόφιλου την επιβεβαιώνει και ο Κώστας Βουτσάς ακόμα και στη περίοδο της δικτατορίας:

«Ελεύθερα, ναι. Κι επί Χούντας, ποτέ δεν ασχολήθηκαν με αυτό. Η Χούντα ασχολούταν μονάχα μη θίξουμε το δικό της... το.....Το καθεστώς. Αυτό μόνο. Αλλιώς, για τις αδερφές δεν τους ένοιαζε. Εκτός αν ήταν κανένας περίεργος, έλεγαν «βγάλτε αυτή την αδερφή από μέσα, δεν είναι σωστό» κι αυτά. Η ακραία, ας πούμε, κατάσταση».

Ο Κώστας Βουτσάς υποστηρίζει επίσης, πως αντίθετα από σήμερα, οι ομοφυλόφιλοι τότε δεν ήταν κοινωνικά αποδεκτοί:

«Δεν περνάει τόσο πολύ νομίζω. Δεν περνάει τόσο... Εκτός αν γίνει μια... μια στίξη, δηλαδή. Εκεί που μιλάς να κάνεις «Α, μια αδερφή» και τελειώσει η ιστορία. Δεν είναι... Νομίζω η κοινωνία... έχει παραδεχτεί αυτούς τους ανθρώπους.....Και αποδεχτεί, ναι.....:Όχι, τότε δεν ήταν αποδεκτοί».

Αναφορικά με τα επαγγέλματα που ασκούσαν οι ομοφυλόφιλοι στις ταινίες, ο Κώστας Βουτσάς υποστηρίζει ότι αυτό γίνονταν γιατί τα συγκεκριμένα επαγγέλματα εξασφάλιζαν το απαραίτητο περιβάλλον για την έκφραση της θηλυπρέπειας κάτι που δεν ήταν εφικτό με άλλα:

«Σκηνοθέτες, μόδιστροι... κομμωτές.....Ναι, δεν μπορείς να δεχτείς ότι μια αδερφή μπορεί να γίνει οικοδόμος. Να δουλέψει μέσα στην οικοδομή. Μπορεί να υπήρχαν, βέβαια, αλλά δε φαινόntonτουσαν. Ειλικρινά, δε φαινόntonτουσαν. Αλλά έπρεπε να είναι σε χώρους τέτοιους, που είχε μια πολυτέλεια. Που είχε ένα ελιτίστικο...Για να βγει η θηλυπρέπεια, βέβαια. Δεν μπορείς να τον βάλεις, ας πούμε, να είναι χαμάλης στο λιμάνι. Καθόλου, τίποτα. Εκτός πια αν είναι ακραία κατάσταση, όπου μπήκε μέσα εκεί και τον πήραν φαλάγγι όλοι οι λιμενεργάτες».

Εξάλλου, την εποχή εκείνη αυτά ήταν τα επαγγέλματα στα οποία επικρατούσαν οι ομοφυλόφιλοι:

«Βέβαια, ήτανε μόδιστροι. Ήτανε ενδυματολόγοι, ήτανε σκηνογράφοι. Βέβαια, ήταν σκηνοθέτες. Υπήρχαν αυτοί. Στη δική μας δουλειά υπήρχαν τέτοιοι άνθρωποι, γιατί αυτό τους αναδεικνυε. Κατάλαβες; Τους έβγαζε στην επιφάνεια. Γιατί σχεδόν το 70% των ενδυματολόγων ήτανε άνθρωποι που ήτανε ομοφυλόφιλοι. Ναι, ήτανε κομμωτές που ήτανε αδερφές, ήτανε ομοφυλόφιλοι. Το '50, σου λέω τώρα εγώ».

Ο Κώστας Βουτσάς σημειώνει επίσης ότι οι συντελεστές μπορεί να παρουσίαζαν υπερβολικά τους ομοφυλόφιλους αλλά απέφευγαν τις αναφορές στη σεξουαλικότητα τους για να μην προκαλέσουν:

«Όχι, να δείξουμε ότι έχει δεσμό μ' έναν άντρα... Αυτό το αποφεύγαμε.....Μόνο στην επιφάνεια. Εκείνη την στιγμή το γεγονός που συνέβαινε, τον περνάγαμε γι' αδερφή, έκανε αυτό... «Α...» Εκείνη την στιγμή ότι γινότανε. Εγώ δε θυμάμαι... Και μάλιστα το αποφεύγαμε αυτό. Αποφεύγαμε να δείξουμε ότι έχει δεσμό μ' έναν άντρα. Κατάλαβες;.....Όχι. Δηλαδή, ας πούμε ο Εξαρχάκος όταν μπήκε μέσα δεν τον δείξαμε να έχει ένα δεσμό. Τον δείξαμε ότι μας δείχνει ότι είναι «τρελή...» Πώς το λένε;.....Ναι... Που κάνει αυτή τη δουλειά και ήρθε μέσα με τρελή όρεξη. Δεν τον δείξαμε να έχει δεσμό. Ούτε ο Παράβας είχε ποτέ δεσμό με κανένα αγόρι. Τον θυμάσαι ποτέ να είχε δεσμό;.....Όχι. Για λόγους ηθικής. Για λόγους ήθους. Το αποφεύγαμε για να μην πούμε ότι αυτός έχει δεσμό μ' ένα αγόρι. Έπρεπε να εξελιχθεί αυτό το πράγμα, άμα λέγαμε ότι έχει δεσμό ο Φίφης μ' ένα αγόρι, πρέπει να εξελιχθεί αυτή η υπόθεση. Η εξέλιξη ποια είναι; Να πάνε στο κρεβάτι και να κάνουνε... αυτό. Δεν είχαν, δηλαδή, ποτέ τέτοια προέκταση. Ποτέ δεν το είχαμε κάνει. Εγώ, απ' ότι ξέρω, τουλάχιστον στις ταινίες μας κι απ' ότι έχω δει στις ταινίες...».

Αναφορικά με το αν τον ομοφυλόφιλο τον παίζει καλύτερα ένας ομοφυλόφιλος ή ένας ετερόφυλος, ο Κώστας Βουτσάς υποστηρίζει ότι αυτό είναι ένα στερεότυπο που δεν ισχύει πλέον και ότι τότε η επιλογή γίνονταν ανάλογα με το ταλέντο:

«Ναι, ναι. Όχι, αυτό νομίζω καταργήθηκε. Έφυγε, εξαφανίστηκε.....Όχι, δεν τους διαλέγανε με την εξωτερική τους εμφάνιση. Τους διαλέγανε με το ταλέντο τους. Τους διαλέγανε με ταλέντο.....Όχι, καθόλου. Δεν είχαμε σκεφτεί

ποτέ ότι μια αδερφή πρέπει να είναι όμορφη. Ποιος την παίζει καλά την αδερφή, αυτό είναι το θέμα.....Εξυπηρετούσε καλύτερα αυτό.....Το κωμικό, βέβαια. Κοίτα, ο στόχος ήταν το κωμικό. Στόχος ήταν το γέλιο».

Όπως αναφέραμε και πριν, ο Κώστας Βουτσάς μας πληροφορεί για τον Αντρέα τη Φτερού ότι μάλλον δεν είναι ομοφυλόφιλος αλλά ο λόγος που το έκανε ήταν αποκλειστικά εμπορικός:

«Δεν είναι αδερφή απ' ότι ξέρω. Κάνει την αδερφή. Για να πουλήσει.΄Φτερά!Φτερά! (και το κάνει με φωνή ομοφυλόφιλου) είδες τι διαφορά κάνει; Βλέπεις; Μωρή φτερού! Δεν νομίζω ότι είναι αδερφή και μάλιστα είπε κι αυτός κάποια στιγμή πριν χρόνια πολλά (και τώρα που τον είδα) δεν είναι αδερφή ο Ανδρέας. Ο Ανδρέας κάνει την αδερφή. Ακριβώς επειδή θα προκαλέσει τους αγοραστές».

Ο Κώστας Βουτσάς αναφέρεται επίσης στον τρόπο με τον οποίο γίνονταν το «κράξιμο» των ομοφυλόφιλων καθώς επίσης μας εξηγεί και τον λόγο για τον οποίο αποκαλούνται «συκιές», μία πολύ δημοφιλή έκφραση για τον στιγματισμό των ομοφυλόφιλων:

«Όπως τότε. Δηλαδή άμα ήτανε ξεφωνημένοι τους ξεφωνίζανε: «Ου! Μωρή!» κι αυτά που περνάγανε: «Ου! Μωρή». Και μου έχουνε πει κάτι πολύ σημαντικό να σου πω γιατί τις λένε συκιές. Θα στο πω, κι εγώ δεν το ξέρα. Μου το είπε κάποιος. Δεν θυμάμαι ποιος. Μου είπε συκιές τις λένε γιατί υπάρχει ένα σύκο που λέγεται Ορνός. Εγώ έχω σπίτι στη Μύκονο που είναι σε Ορνό. Όλες οι συκιές γύρω μου είναι ορνοί, δεν τρώγεται αυτό. Μικρούλια. Αυτός είναι αρσενικός, αρσενικό σύκο. Το οποίο μια εποχή ήτανε σε κάποια εποχή, αυτό βγάζει κάτι χνούδια τα οποία χνούδια φεύγουνε και πάνε και γονιμοποιούνε το σύκο από πίσω. Κι έτσι γίνεται γλυκό το σύκο. Μιλάμε έμεινα με το στόμα ανοιχτό. Ότι

ορνός είναι ένα αρσενικό σύκο που πάει στη συκιά.
.....πήγαινε το σύκο. Το σύκο όπως είναι κρεμασμένο
έχει μια τρύπα από πίσω, από κάτω. Πήγαινε εκεί και κόλλαγε το...
Ναι, ή το πηγαίνανε τα πουλιά το πηγαίνανε και πήγαινε από πίσω
και τότε το αρσενικό γινόταν γλυκό. Υπάρχει και σύκο που δεν
τρώγεται. Το σύκο ορνός δεν τρώγεται, είναι κάτι
μικρά.....«Είναι μεγάλη συκιά» που λέει : είσαι πολύ
αδερφή και λένε και «τσαπέλα»».

Ο Κώστας Βουτσάς εντοπίζει και άλλο ένα στερεότυπο
διαχρονικό, δηλαδή ότι οι ομοφυλόφιλοι δεν γίνονταν ποτέ
πρωταγωνιστές:

«Κοίταξε να σου πω κάτι να δεις. Όλοι οι πρωταγωνιστές του
θεάτρου και του κινηματογράφου (εκτός εξαίρεσης) είναι άντρες.
.....Όλοι. Εκτός από εξαίρεση. Δηλαδή πάρε από
παλαιότερους. Πάρε τον Φωτόπουλο, τον Σταυρίδη, τον Μηλιάδη,
τον Αυλωνίτη, τον Γκιωνάκη, τον Χατζηχρήστο, εγώ,
Δαδινόπουλος, τώρα Φιλιππίδης, Μπέζος, Παπαδόπουλος.
.....Δεν ξέρω πού οφείλεται. Δεν μπορώ να το εξηγήσω. Είναι
όλοι άντρες. Δεν μπορεί να είναι, εκτός από εξαίρεση.....Κάτι
άλλο, δεν είναι αιτία ο κόσμος. Αιτία είναι το σινάφι. Δηλαδή δεν
μπορεί να είσαι αδερφή και να γίνεις πρωταγωνιστής. Να είσαι
«τρελή» και να γίνεις πρωταγωνιστής. Πρέπει δι' άλλης οδού, με
τη σκηνοθεσία να πετύχεις. Δεν γίνεται. Σου το λέω εγώ
γιατί είναι δική μου πείρα. Βάλε κάτω ονόματα. Βάλε κάτω έναν
κατάλογο και βάλε ονόματα. Από εποχής Αυλωνίτη Δεν
γίνεται. Γίνεται αλλά πρέπει να είναι σκηνοθέτης. Πρέπει να έχει
θέση τέτοια. Ναι, εκτός ρόλου, βέβαια. Πρέπει να είναι
ή σκηνοθέτης ή παραγωγός ή ξέρω κι εγώ τι. Αλλά οι
πρωταγωνιστές, οι θεατρίνοι είναι άντρες όλοι οι πρωταγωνιστές.
Εκτός μιας εξαίρεσης. Συγγραφείς υπάρχουν τέτοιοι, υπάρχουν

αδερφές. Αλλά οι πρωταγωνιστές όχι. Βάλε κάτω πώς εξηγείται το φαινόμενο αυτό; Δεν μπορώ να σου το πω».

Βλέπουμε λοιπόν πως και ο χώρος του θεάτρου και του κινηματογράφου, παρόλο που ο Φερναντέζ τον χαρακτηρίζει ως χώρο ασυλίας (1995:8), φέρει και αυτός κοινωνικά «θέματα» (Μαντόγλου, 2005:56), δηλαδή αναπαραστάσεις διαχρονικές τις οποίες ούτε οι άνθρωποι του θεάτρου μπορούν να αποβάλλουν και επικρατούν στις αναπαραστάσεις που αυτοί διαμορφώνουν. Αυτό θεωρείται λογικό για τους ηθοποιούς οι οποίοι είναι η κυρίαρχη ομάδα που έρχεται σε άμεση επαφή με τη διαχρονική εμφάνιση της θηλυπρέπειας και κατά συνέπεια, αυτή η ιστορική αναπαράσταση επικρατεί έναντι όλων των άλλων.

2.3. Συμμετοχική παρατήρηση

ΘΙΑΣΟΙ

- 1) *Μετροπόλιταν*, 1974, Επιθεώρηση (Ηθοποιός)
- 2) *Κοτοπούλη REX*, 1975, Επιθεώρηση (Ηθοποιός)
- 3) *Λουζιτάνια*, 1975, «Ένας Έλληνας σήμερα» (Ηθοποιός)
- 4) *Εθνική Λυρική Σκηνή*, 1977, Όπερα «Μαχάγκону» Μ.Μπρεχτ, (Βοηθός Σκηνοθέτη)
- 5) Περιοδεία ανά την Ελλάδα, 1978, «Μάρτυς κατηγορίας» του Ν. Φώσκολου, Θίασος Ν. Απέργη (Ηθοποιός)
- 6) Περιοδεία στη Γερμανία, 1979, «Παπαφλέσσας» του Σπ. Μελά, (Ηθοποιός)
- 7) *Πειραιεύς*, 1980, Επιθεώρηση (Ηθοποιός)
- 8) *Δελφινάριο*, 1983, Επιθεώρηση (Ηθοποιός)
- 9) *Εθνικό Θέατρο*, 1986, «Δούκισσα του Μάλφου» του Τζ. Γουέμπστερ, (Ηθοποιός και βοηθός σκηνοθέτη)

Η ιδιότητα μου ως συγγραφέα της Διδακτορικής Διατριβής με αναγκάζει⁴⁷ να γνωστοποιήσω στην εισαγωγή μου την παρουσία μου και ως συμμετέχον παρατηρητής. Μαθητής δραματικής σχολής και επαγγελματίας ηθοποιός από το 1974, συμμετείχα σε πολλές θεατρικές παραστάσεις και ειδικά σε επιθεωρησιακά σχήματα. Τονίζω τη συμμετοχή μου ως ηθοποιού διότι το θεατρικό είδος της επιθεώρησης περιέχει πολλά νούμερα αυτόνομα, που κατά κανόνα εμφάνιζαν και μία εικόνα θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου = καρικατούρα. Η συμμετοχή μου στους θιάσους ως επαγγελματία ηθοποιού με «ανάγκασε» να ζω μέσα στα καμαρίνια, αλλά και πάνω στην σκηνή την «επιτέλεση» της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας. Ερμήνευσα κατά καιρούς τον ρόλο του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου σε πολλές επιθεωρήσεις και παράλληλα, ζούσα δίπλα σε πολλούς συναδέλφους που κάποιοι από αυτούς, ανοιχτά γνωστοποιούσαν τον διαφορετικό ερωτικό τους προσανατολισμό. Είναι επίσης γνωστό ότι από την επιθεώρηση οι τύποι αυτοί, όπως και πολλοί άλλοι, περνούσαν αυτούσιοι στον ΠΕΚ, άρα η βιωματική μου εμπειρία στο επίπεδο της ποιοτικής έρευνας (συμμετοχικής παρατήρησης), κρίνω ότι είναι πολύτιμη.

Βέβαια, η συμμετοχική μου παρατήρηση στα αρχικά στάδια ήταν ασυνείδητη. Πολύ μετά, γύρω στο 1983, συμμετέχοντας σε μια επιθεώρηση στο «Δελφινάριο», άρχισα να σκέφτομαι την συγγραφή ενός βιβλίου με ανάλογο θέμα και να παρατηρώ συνειδητά. Ξεκίνησα λοιπόν επιμελώς να καταγράφω τη μέθοδο κατασκευής ενός ομοφυλόφιλου θεατρικού ρόλου και παράλληλα, όλες εκείνες τις αυθόρμητες συμπεριφορές του κοινωνικού ομοφυλοφιλικού ρόλου μιας και ζούσα μαζί τους σε πλήρη αλληλεπίδραση.

⁴⁷ Σε αυτό το τμήμα της διατριβής θα αφηγηθώ σε πρώτο ενικό πρόσωπο αντί για τρίτο πληθυντικό διότι αφορά τις προσωπικές μου εμπειρίες.

Ο χρόνος που «έζησα», συνειδητά είτε ασυνειδητά, έχει ενοποιηθεί σε ένα βίωμα ζωής, που δεν χρειάζεται τη μνήμη (κοινωνική μνήμη- κοινωνικές αναπαραστάσεις) για να ενεργοποιηθεί μιας και αναδύεται αυτοματοποιημένα (Μαντόγλου, 2005:53-54).

Οι μαρτυρίες μου θα κινηθούν παράλληλα με το ερωτηματολόγιο που έθεσα, παίρνοντας συνεντεύξεις από τους ηθοποιούς, σεναριογράφους, κ.α., που συμμετείχαν στις ταινίες της φαρσοκωμωδίας του 1950-70 (Κ. Γεωργουσόπουλος, Γ. Λαζαρίδης, Κ. Βουτσάς, Γ. Κωνσταντίνου, Μ. Καραγιάννη) και αυτό, για να υπάρξει μια σύγκριση με το περιεχόμενο των απαντήσεων τους και στη συνέχεια, θα αντιπαρατεθούν και τα δύο με το θεωρητικό μέρος.

Η εικόνα του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου όπως αυτή παρουσιάζεται στον ΠΕΚ ήταν η πρώτη που αντίκρισα σαν ηθοποιός παίρνοντας τα κείμενα για την επιθεώρηση στο «Μετροπόλιταν» το 1974 στην Αθήνα. Είμαι υποχρεωμένος να αναφέρω το πώς εγώ και άλλοι ηθοποιοί δομήσαμε τον ρόλο του θηλυπρεπούς, διότι όπως εν συνεχεία θα αναλύσω, ήταν μια «φόρμα» που σχεδόν όλοι οι ηθοποιοί ακολουθούσαν και ήταν αυτή που πέρναγε από την επιθεώρηση κυρίως στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο- φαρσοκωμωδία μετά το 1950.⁴⁸

Η κατασκευή αυτού του ρόλου βρίσκεται μέσα στο πεδίο του θεατρικού χώρου και συγκεκριμένα επιτελείται ολοκληρωτικά στη θεατρική σκηνή. Θεατρικό χώρο (πεδίο) ονομάζω την σκηνή-καμαρίνια όπου και αλληλεπιδρούν όσοι κινούνται εκεί, ηθοποιοί και μη.

⁴⁸ Η παρατήρηση μου αυτή, δηλαδή για την μετάβαση του ρόλου από την επιθεώρηση στην φαρσοκωμωδία επιβεβαιώνεται και από τις απαντήσεις των περισσότερων συνεντεύξεων των συντελεστών που διεξήγαγα.

Η επιτέλεση του ρόλου του «άλλου» (του ομοφυλόφιλου δηλαδή που είναι ο «άλλος», ο διαφορετικός για τους ετερόφυλους), ήταν μία μείξη στοιχείων από εικόνες που είχα-είχαμε δει κατά καιρούς σε άλλες επιθεωρήσεις –κινηματογράφο, και από τον κοινωνικό χώρο, ήταν δηλαδή μια ξεκάθαρη κοινωνική αναπαράσταση αφού αποτελούσε μία μορφή «ειδικής γνώσης» (Μαντόγλου, 1995:16-17). Το ρούχο- κίνηση- αξεσουάρ έπρεπε να παραπέμπουν απ' ευθείας σε ένα θηλυπρεπή ομοφυλόφιλο –καρικατούρα. Ακολουθούσαμε κοντολογίς ένα στερεότυπο που για πολλά χρόνια ήταν αναλλοίωτο στην επιθεώρηση και τον ΠΕΚ. Η εικόνα αυτή παρουσίαζε μια μεγάλη υπερβολή που δεν ήταν αναγνωρίσιμη σ' αυτόν το βαθμό στις κοινωνίες της εποχής που εμείς ζούσαμε.

Θα αναλύσω τώρα την θεατρική κατασκευή με πιο αναλυτικό τρόπο, για να κατανοήσουμε το πώς έφτανε το στερεότυπο αυτό να είναι η δεσπόζουσα φυσιογνωμία της ομοφυλοφιλικής εικόνας στον ΠΕΚ- φαρσοκωμωδία.

Καταρχάς, ο στόχος ήταν το γέλιο, δεν υπήρχε άλλη σκέψη, στην διάρκεια των προβών⁴⁹. Ακολουθούσα τις υποδείξεις του σκηνοθέτη, κατά κανόνα χορογράφου. Προκαταλήψεις, στερεότυπα, μειονότητες και άλλα, ανύπαρκτες σκέψεις στο μυαλό μου.⁵⁰

Η διαμόρφωση του ρόλου άρχιζε από τις πρόβες, την πρεμιέρα και ολοκληρώνονταν με το τέλος των παραστάσεων. Τι θέλω να πω τώρα με αυτό. Ότι εδώ υπεισέρχεται ο κοινωνικός

⁴⁹ Την άποψη μου αυτή την αποδέχονται και όλοι οι συντελεστές όπως διαφαίνεται από τις συνεντεύξεις που διεξήγαγα αφού δεν αποδέχεται κανένας ότι υπήρχε άλλη σκοπιμότητα εκτός από την δημιουργία γέλιου και μόνο.

⁵⁰ Εξάλλου, δεν υπήρχε λόγος γιατί ήμουνα εξοικειωμένος με την εικόνα του ομοφυλόφιλου.

παράγων- κοινό με μεγάλη «ευθύνη» στην επιτέλεση του ρόλου. Η αλληλεπίδραση που είχα ως ρόλος με το κοινό ήταν σημαντική.

Το κοινό της επιθεώρησης αποτελούσε μια μικροκοινωνία, ένα ικανό δείγμα ποσοτικής και ποιοτικής έρευνας μιας και απαριθμούσε τουλάχιστον 400 άτομα από όλες σχεδόν τις κοινωνικές τάξεις. Πλούσιοι, φτωχοί, αστοί, μικροαστοί, άνδρες, γυναίκες, παιδιά, που εκδηλώνονταν με περίσσια αυθορμησία στην εμφάνιση κάθε τύπου της επιθεώρησης.

Ήθη, έθιμα, νοοτροπίες, κοινωνικές αναπαραστάσεις, προκαταλήψεις, στερεότυπα, σε λεκτικό ή μη επίπεδο, αναδύονταν μέσω του κοινού, αναγκάζοντας με να προσαρμόζω τον ρόλο του ομοφυλόφιλου ανάλογα με τις αντιδράσεις του κοινού, κοντολογίς καθαρή αλληλεπίδραση.

Το γέλιο, τα χειροκροτήματα, τα επιφωνήματα, πολλές φορές και μικροκραξίματα από την πλατεία (ιδιαίτερα στις απογευματινές παραστάσεις που ήταν πιο έντονο το λαϊκό στοιχείο) με ωθούσαν να υπερβάλω, στην κίνηση, στον λόγο, τονισμούς, χρωματισμούς, ακκισμούς, ακόμα και στην προσθήκη έγχρωμων αξεσουάρ, διότι έβρισκα μεγαλύτερη αποδοχή από το κοινό.

Επίσης, μετά από κάθε αστείο ήμουν υποχρεωμένος να παραμένω στη τελευταία θέση μου έως ότου τελειώσει το χειροκρότημα, η άλλη αντίδραση του κοινού, για ένα μικρό χρονικό διάστημα που όμως ήταν αρκετό για να προσθέσει μία ακόμα υπερβολή στην εμφάνιση της εικόνας του ομοφυλόφιλου (ταμπλό βιβάν⁵¹).⁵²

⁵¹ «αναπαράσταση μιας ιστορικής συνήθισμένης σκηνής με ζωντανά ακίνητα πρόσωπα, ώστε να δίνουν την εντύπωση ζωγραφικού πίνακα» (www.greek-language.gr).

Αυτά όλα τα αναφέρω διότι και πριν από εμένα είναι γνωστό⁵³ ότι ο τύπος του ομοφυλόφιλου -καρικατούρα αποτυπώθηκε στον ΠΕΚ από το θέατρο, κυρίως την επιθεώρηση. Η σύνδεση με τον ΠΕΚ μοιραία, αφού οι συγγραφείς και ηθοποιοί δοκίμαζαν τύπους και όσοι είχαν επιτυχία τους μετέφεραν στον ΠΕΚ.

Ερχόμενος σε επαφή με τον κινηματογράφο ο τύπος του ομοφυλόφιλου αντιμετώπιζε την έλλειψη του κοινού αφού ήταν αντιμετώπος μόνο με την κάμερα. Η συνήθεια των ηθοποιών να υπερβάλλουν, η θεατρικότητα, συν τη τεχνική του κινηματογράφου, δημιούργησε αυτή την στερεοτυπική εικόνα του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου, πάντα όμως σε συνδυασμό-αλληλεπίδραση με τα κοινωνικά δεδομένα της εποχής.

Οφείλω να προσθέσω εδώ την ύπαρξη ενός άλλου κοινού εκτός των θεατών, το οποίο εμφανίζεται χωροχρονικά στην διάρκεια των προβών στη πλατεία και σταματά με την έναρξη των παραστάσεων. Είναι το κοινό των ηθοποιών του θιάσου, που επηρέαζε προσωρινά και ελάχιστα την κατασκευή των ρόλων επί σκηνής, με αντιδράσεις όμως αντίθετες με αυτές του κοινού των θεατών. Στην δόμηση του ομοφυλόφιλου ας πούμε, παρουσιαζότανε το φαινόμενο εκεί που γέλαγε το «κοινό των ηθοποιών» δεν γέλαγε το «κοινό των θεατών» με αποτέλεσμα, όταν ένα σκετς είχε επιτυχία στο «κοινό των ηθοποιών» να φοβόμαστε αποτυχία στο κοινό των θεατών.

Οι κοινωνικές, εργασιακές, φιλικές σχέσεις μεταξύ των μελών του θιάσου, η κολακεία προς αναζήτηση μελλοντικής εργασίας, η γλώσσα, η χρησιμοθηρία, οι συνήθειες, προσέθεταν ένα ακόμη στοιχείο έστω και μικρό στο οικοδόμημα της υπερβολής

⁵² Βλ. Αντρέ Μπαζέν (1972:41).....Η οικονομία του θεατρικού γκαγκ υπόκειται στην απόσταση της σκηνής από την αίθουσα και κυρίως στη διάρκεια του γέλιου.....

⁵³ Βλ. Γεωργουσόπουλος, Προσωπική Συνέντευξη.

του ρόλου. Π.χ. όταν χρησιμοποιούσα στην καρικατούρα, τη μειονοτική γλώσσα των ομοφυλόφιλων, τα «καλιαρντά», έπεφτε μεγάλο γέλιο από τους συναδέλφους σε αντίθεση με το κοινό του θεάτρου που αγνοούσε αυτή το ειδικό λεξιλόγιο.

Παρουσιάζεται εδώ η τεχνική του τριγωνισμού (Μίλεση, 2006:72) για την διαμόρφωση της υπερβολής με πλευρές:

A) Σκηνή θεάτρου

B) Θεατρικό κοινό

Γ) Κοινό θεατών.

Όσον αφορά τέλος στο κινηματογραφικό και θεατρικό κοινό χρειάζεται να επισημάνω ορισμένες τάσεις. Ο θεατρικός χώρος, όπως και ο κινηματογραφικός, υπήρξε μια εστία κοινωνικής συνάθροισης που προσέλκυε διάφορες κοινωνικές τάξεις, καθιστώντας σε εμάς τους ηθοποιούς ορατό τον ταξικό διαχωρισμό. Εκ των πραγμάτων, το θεατρικό κοινό ήταν πιο ομοιογενές, αστικοποιημένο θα έλεγα, πχ. λόγω αυξημένης τιμής του εισιτηρίου έναντι της πιο μαζικής κουλτούρας που εμφάνιζε το κοινό του κινηματογράφου.

Η έντονη διαφοροποίηση των κοινωνικών τάξεων που παρατήρησα εγώ στα 25 χρόνια δουλειάς στο θέατρο, ήταν στις μέρες των παραστάσεων και μεταξύ απογευματινής και βραδινής. Η Τετάρτη- Σάββατο απογευματινή ονομάζονταν λαϊκές με μειωμένο εισιτήριο και κοινό προερχόμενο είτε από λαϊκές συνοικίες των Αθηνών, είτε από επαρχία. Ακόμα και στις βραδινές παραστάσεις με ακριβότερο εισιτήριο η σύνθεση του κοινού είχε κάποια ταξική διάκριση, αφού στις πρώτες σειρές κάθονταν σχεδόν πάντα οι επίσημοι, επώνυμοι μεγαλοαστοί, από τη μεσαία σειρά και πίσω οι «ανώνυμοι».

Την ανάλυση αυτή περί κοινού την κάνω γιατί η δόμηση του ομοφυλόφιλου όπως και άλλων ρόλων, επηρεαζόταν πολύ

περισσότερο από τις απογευματινές λαϊκές παραστάσεις. Το αστικοποιημένο κοινό δεν δεχόταν με ευκολία την υπερβολή-καρικατούρα, δείγμα μη ολοκληρωμένης αποδοχής υιοθέτησης στερεοτύπων, προκαταλήψεων, κ.α. Τέλος, η εικόνα που αναγνωρίζουμε στις φαρσοκωμωδίες ανταποκρίνεται πλήρως στις λαϊκές απογευματινές.

Η συμμετοχική μου παρατήρηση περνά τώρα από το θεατρικό χώρο στον κοινωνικό χώρο: παρασκήνια- κοινωνία. Πως υποδέχονταν τον ομοφυλόφιλο ως κεντρικό πυρήνα της παρατήρησης, τα περιφερειακά στοιχεία (Abric, 1996:61): οι συνάδελφοι ηθοποιοί, θιασάρχες, χορογράφοι, σκηνοθέτες, λογιστές, τεχνικό προσωπικό, πως επιτελείτο η αλληλεπίδραση; Υπήρχε προκατάληψη, στερεοτυπική συμπεριφορά, ρατσισμός;

Δυνάμεις αλληλεπίδρασης παρατηρούνται και στο κοινωνικό πεδίο εντός ή εκτός του θεατρικού χώρου μεταξύ των μελών του θιάσου και του κοινού. Το φαινόμενο αυτό θα αναφέρω παρακάτω όταν και εάν τα δύο πεδία βρίσκονται σε αλληλεπίδραση.

Ο συγχρωτισμός μεταξύ των μελών ενός θιάσου ξεκινά από την διανομή ρόλων, περνά στις πρόβες, επίσημη πρεμιέρα, θεατρική σαιζόν και το τέλος των παραστάσεων.

Μέσα από αυτά τα στάδια και την επιτόπια ποιοτική μελέτη σε λεκτικό και μη επίπεδο, παρατήρησα και κατέγραψα τα εξής: Η υπό μελέτη ομάδα, διαχρονικά μέσα στον θεατρικό χώρο δεν αντιμετώπισε πρόβλημα περιθωριοποίησης και στιγματισμού. Ποτέ οι ομοφυλόφιλοι δεν αισθάνθηκαν ή δεν το εκδήλωναν ίσως....ότι βρίσκονται σε κατώτερη μοίρα από τους ετερόφυλους.⁵⁴

⁵⁴ «Για τα βαθύτερα και άγνωστα, απαιτείται σχέση για μεγάλο χρονικό διάστημα. Πολύ περισσότερο απαιτείται, αυτή η σχέση και η διάρκεια στην περίπτωση που ο ερευνητής επιθυμεί να αρθρώσει έγκυρο επιστημονικό λόγο» (Λυδάκη, 2001:175).

Όμως το μεγάλο χρονικό διάστημα παραμονής και συστηματικής παρατήρησης (25 χρόνια) μαζί με ετερόφυλους και ομοφυλόφιλους συναδέλφους, μου δημιούργησε μία μόνιμη σχέση μαζί τους: *«Η ποιοτική μελέτη απαιτεί κόστος, τόσο σε χρήματα όσο και σε χρόνο, και ανάλυση εαυτού του ερευνητή.....Στην περίπτωση της επιτόπιας μελέτης, είναι απαραίτητη η κατάθεση αυτή και η δημιουργία της σχέσης»* (Λυδάκη, 2001:174-177).

Η Λυδάκη (2001:177) αναφέρει ότι ο ερευνητής επιστήμονας δεν μπορεί να δημιουργήσει στενές σχέσεις με όλα τα μέλη της ομάδας. Επικεντρώνει λοιπόν το ενδιαφέρον του σε κάποια άτομα με τους οποίους θα αναπτύξει στενότερους φιλικούς δεσμούς.

Η πολύχρονη ενεργή παρουσία μου, εξασφάλιζε a priori τη σχέση, επικέντρωση, φιλικούς δεσμούς με ορισμένα μέλη της ομάδας. Η κατηγοριοποίηση του πεδίου έρευνας έγινε σύμφωνα με την παραστασιολογία, δηλαδή μια επιλογή πότε και σε ποιους θιάσους εντόπισα στοιχεία άξια παρατήρησης και καταγραφής.

A

1974, μεταπολίτευση, πτώση δικτατορίας, θέατρο «Μετροπόλιταν», Λ. Αλεξάνδρας. Μεγάλη μουσική επιθεώρηση με πολλούς και μεγάλους πρωταγωνιστές. Εγώ, φοιτητής στο 1^ο έτος της Δραματικής Σχολής, συμμετείχα στον θίασο με μικρά και πολλά ρολάκια.

Καταρχάς, το πρώτο που παρατήρησα ήταν η αυστηρή ιεραρχία στους χώρους –καμαρίνια. Οι πρωταγωνιστές –πρωταγωνίστριες, είχαν τα μεγαλύτερα και σε καλύτερη θέση καμαρίνια, μόνοι τους, ενώ εμείς, οι νέοι, ετερόφυλοι- ομοφυλόφιλοι, συγκατοικούσαμε σε ομαδικά καμαρίνια, υπόγεια και στενόχωρα. Άρα δεν υπήρχε

προνομιακή μεταχείριση βάση του φύλου ή της σεξουαλικότητας, αλλά η ιεραρχία με βάση την δημοφιλία.

Στη διάρκεια των προβών και όχι μόνο, παρατήρησα μια περιπαιχτική έως υποτιμητική διάθεση συμπεριφοράς κυρίως προς τους θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλους από κάποιους συντελεστές με την έγκληση (Μπάτλερ, 2008:18) των μικρών ονομάτων τους διαφοροποιημένων όπως το Νίκος=Νίκη, Βασίλης=Βασίλω, Δημήτρης=Δημητρούλα.

Το γλωσσικό ιδίωμα των «καλιαρντών» (Πετρόπουλος, 1971) ήταν σε ημερήσια διάταξη, ανάμεσα σε ηθοποιούς και μη, σε όλους τους χώρους, είτε επί σκηνής, είτε στα καμαρίνια αλλά και σε άλλους κοινωνικούς χώρους όπου βρισκόμαστε για φαγητό με το τέλος της παράστασης⁵⁵.

Στην διάρκεια επιτέλεσης κάθε σκετς υπήρχε μια επικοινωνία- αλληλεπίδραση μεταξύ των επί σκηνής ομοφυλόφιλων και των τεχνικών- ηχοληπτών, φωτιστών, αλλά και της ζωντανής ορχήστρας που υπήρχε κάτω από την σκηνή.⁵⁶

Υπήρχαν πειράγματα με σεξουαλικά υπονοούμενα και με φράσεις από τον ντραμίστα του τύπου «κοπέλα μου», «δίκηλε το τεκνό», υπονοώντας κάποιο ωραίο αγόρι στις πρώτες σειρές της πλατείας, ή χτυπούσε τη ντραμς σε ανύποπτο χρόνο με συνθηματικό τρόπο την ώρα που μιλούσε ο ομοφυλόφιλος.

⁵⁵ αβέλω=δίνω, δίκηλω=βλέπω, ο κατέ=αυτός, η κατέ=αυτή, μπενάβω=μιλάω, τζινάβω=καταλαβαίνω, παγκρό=μαλλί, δικελτό=γυαλί, μουσαντένιο=ψεύτικο.

⁵⁶ Μία τέτοια σκηνή αλληλεπίδρασης αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στη ταινία «Μπετόβεν και μπουζούκι» όπου ο Φίφης, ο σκηνοθέτης βρισκόμενος στο πλατώ χαριεντίζεται με το τεχνικό προσωπικό, όπου ο διευθυντής φωτογραφίας (Λάκης Καλύβας) και όλο το συνεργείο ήταν το πραγματικό συνεργείο της ταινίας.

Όταν ερχόταν η ώρα της πληρωμής, ο λογιστής του θεάτρου τους εγκαλούσε (Μπάτλερ, 2008:18) με χαϊδευτικά – γυναικεία υποκοριστικά όπως: Βασίλης=Βασίλω, Πέτρος =Πετρούλα, κα.

Βέβαια υπήρχαν και αυτοί που έκρυβαν την ομοφυλοφιλία τους και μισοφανερά τους έκραζαν οι θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλοι σχολιάζοντας επιτιμητικά το κρύψιμο τους.

Στα καμαρίνια καθόμουν ακριβώς δίπλα από έναν εντελώς θηλυπρεπή ομοφυλόφιλο ο οποίος ήταν πανέμορφος, με εξαιρετικό σώμα και γι' αυτό τον χρησιμοποιούσαν σε χορευτικά της επιθεώρησης⁵⁷. Του άρεσε του Χ να τον αποκαλούν με το επίθετο του αλλά στο θηλυκό.

Στα καμαρίνια ερχόντουσαν τότε δύο πωλητές. Ο ένας πουλούσε βιβλία και ο άλλος γυναικεία εσώρουχα. Ένα βράδυ, ο Χ διάλεξε και αγόρασε ένα γυναικείο κάτω εσώρουχο, με σήμα μια πεταλούδα, και μας χόρεψε κάνοντας ένα υπέροχο στριπτίζ. Χειροκροτήματα, χαμός και ουδείς από εμάς τον αντιμετώπισε ρατσιστικά με καχυποψία, όμως μας παραξένεψε πολύ η αλήθεια είναι, τον καθένα όμως διαφορετικά. Είδα έναν νέο άνθρωπο να θέλει να ξεφύγει από το «βιολογικό» του φύλο και να γίνει γυναίκα.

Ένα καλοκαιρινό βράδυ πήγαμε όλοι οι «δεύτεροι» ηθοποιοί σε ένα κοντινό ταβερνάκι όπως συνηθίζαμε άλλωστε. Εκεί μου γεννήθηκε η περιέργεια να κουβεντιάσω με τον Χ. Φυσικά, τα πειράγματα, υπονοούμενα, ερωτοτροπίες με τους νεαρούς σερβιτόρους έδιναν και έπαιρναν.

⁵⁷ Μην θέλοντας να χρησιμοποιήσω τα πραγματικά ονόματα των ομοφυλόφιλων, θα χρησιμοποιώ στη θέση τους, το Χ όταν είναι ένας, Χ και Ψ όταν είναι δύο.

Μου εξομολογήθηκε ότι καταγόταν από ένα χωριό κοντά στη Νάουσα και ότι έφυγε μικρός γιατί τα αδέρφια του τον απείλησαν να τον σκοτώσουν αν έμενε. Δεν ήθελαν να μάθει ο πατέρας ή η μάνα κάτι καθώς επίσης και το χωριό. Δεν ήθελαν να γίνουν «ξεφτίλες» γιατί ο αδελφός τους ήταν «τοιούτος».

Τα παραπάνω μου τα έλεγε με πίκρα και βουρκωμένος. Μου έλεγε επίσης για την έλξη που ένιωθε για το ίδιο φύλο και την αγάπη που εξακολουθούσε να έχει για την οικογένεια του. Ουδέποτε απ' ότι έμαθα μεταγενέστερα, ξαναγύρισε στο χωριό του. Λένε ότι χειρουργήθηκε και έγινε γυναίκα, λένε ότι τον είχαν δει στη Συγγρού. Για το τελευταίο δεν είμαι σίγουρος. Σίγουρος όμως είμαι ότι ένας άνθρωπος δε μπορεί να βασανίζεται έτσι, όταν το σώμα του ζητάει κάτι άλλο.

B

1975, καλοκαίρι, θέατρο «Λουζιτάνια», «Ένας Έλληνας σήμερα». Πρώτη εμφάνιση στον ελλαδικό θεατρικό χώρο ερωτικής σκηνης γυναικείου λεσβιακού διδύμου. Εισπρακτικά, μεγάλη επιτυχία, μια και ο κόσμος από περιέργεια ερχόταν να δει την ερωτική συνεύρεση 2 γυναικών.

Εδώ έχουμε μια σημαντική διαφορά. Πιο αυστηρό το περιβάλλον και οι ομοφυλόφιλοι λιγότεροι και πιο συντηρητικοί στις εκδηλώσεις τους. Η αποδοχή όμως ήταν δεδομένη. Ουδέποτε συνέβη κάτι που να τους στιγματίζει. Μάλλον, το έργο, η οργάνωση και ο θιασάρχης έπαιξαν τον ρόλο τους.

Δύο γεγονότα κατέγραψα μέσω των κοινωνικών αναπαραστάσεων και λειτουργίες της κοινωνικής μνήμης. Υπήρχε ένα χορευτικό ζεϊμπέκικο που έπρεπε να το χορεύει σόλο δήθεν ένας εργάτης από την Γερμανία. Χορογράφος, μία από τις κλασικές μεγάλες χορογράφους, η Μαρία Χορς. Αφού δοκίμασε αρκετούς,

διαπίστωσα ότι ενώ βρισκόμουν στην άλλη άκρη της αίθουσας μου έριχνε πλάγιες ματιές. Κάποια στιγμή, αφού δοκίμασε όλο τον ανδρικό πληθυσμό στο χορευτικό, με φώναξε να το χορέψω εγώ. Με τις πρώτες φιγούρες με σταμάτησε και μου είπε ότι θα το κάνω εγώ.

Αργότερα, στις κατ' ιδίαν πρόβες μαζί της ρώτησα γιατί επέλεξε εμένα. «Είσαι πολύ αρρενωπός, κινείσαι πολύ ανδρικά και εκπέμπεις μια σεξουαλικότητα όπως θα ήταν ένας μετανάστης Έλληνας από τη Γερμανία⁵⁸» μου είπε.

Αστεειευόμενος κάποιος συνάδελφος είπε σε περίπτωση αντικατάστασης να κάνει το χορευτικό ο Χ, ένας συνάδελφος αρκετά θηλυπρεπής θα έλεγα. Η χορογράφος εκνευρίστηκε αρκετά λέγοντας ότι «υπάρχουν προκαταλήψεις και ότι δεν πρέπει να μας ενδιαφέρει τι κάνουν οι ομοφυλόφιλοι στην κρεβατοκάμαρα τους».

Από αυτό το περιστατικό είναι φανερό ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις- μνήμες της Χορς ταύτιζαν απόλυτα το κοινό, το ζεϊμπέκικο, τον βιομηχανικό εργάτη, με την ετεροφυλία και την σεξουαλικότητα και την αρρενωπότητα.⁵⁹

Βέβαια, στα μέσα της σαιζόν μάθαμε αίφνης την απόπειρα αυτοκτονίας του Χ (κόψιμο φλεβών) γιατί διακόπηκε η ερωτική σχέση που διατηρούσε κρυφά με ένα μέλος του θιάσου. Εδώ φαίνεται καθαρά όχι μόνο η αποδοχή στους χώρους εργασίας αλλά και σύναψη σχέσεων μεταξύ των μελών, μόνο που διακρίνεται

⁵⁸ Με την ίδια εμφάνιση βέβαια υποδυόμουν και θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλους με επιτυχία.

⁵⁹ Όπως σε διάφορες ελληνικές ταινίες όπου τα παραδοσιακά ανδρικά επαγγέλματα τα έπαιζαν ιδιαίτερα αρρενωποί ηθοποιοί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, στη ταινία «Ουρανοκατέβατος», ο ψηλός, γεροδεμένος, με μουστάκια χασάπης που κρατά ένα μπαστούνι και κυνηγά τον γνωστό πλέον Φίφη.

φανερά η προσπάθεια, με επιτυχία, της απόκρυψης από τα άλλα μέλη του θιάσου του μυστικού αυτού δεσμού. Προκαταλήψεις, φοβία, ντροπή, ποιος ξέρει τι;

Γ

Στο ίδιο θέατρο, «Λουζιτάνια», πολύ αργότερα, μεγάλη μουσική κωμωδία, επικεφαλής στα τελευταία του ο Γιώργος Οικονομίδης.

Εδώ ήμουν μάρτυρας ενός ασυνήθιστου, παράξενου, μοναδικού, νομίζω συμβάντος. Στον θίασο εμφανίζονταν εμβόλιμα ένας νεαρός λαϊκός τραγουδιστής, αρκετά γνωστός, ο οποίος έλλειψη χώρου, άλλαζε στο δικό μου καμαρίνι που το μοιραζόμουνα με άλλους τρεις συναδέλφους. Στην διάρκεια της παράστασης είχα διάφορες ενδυματολογικές αλλαγές και έπρεπε γρήγορα να φύγω από την σκηνή, να πάω στα καμαρίνια, να αλλάζω ρούχα και να βγω και πάλι στη σκηνή. Σε μια τέτοια αλλαγή, ξέχασα ένα καπέλο και γύρισα ταχύτατα πίσω να το πάρω. Όταν άνοιξα την πόρτα, αντίκρισα με έκπληξη τον τραγουδιστή να τοποθετεί ένα ενιαίο κομμάτι εφημερίδας μέσα στο εσώρουχο του και να ανεβάζει το παντελόνι του. Έκανα ότι δεν είδα τίποτα, πήρα το καπέλο μου κι έφυγα.

Εδώ φαίνεται ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις της αρρενωπότητας –σεξουαλικότητας, περνούσαν στερεοτυπικά στο μυαλό του τραγουδιστή μέσα από το μέγεθος του φαλλού που προσπαθούσε να εμφανίσει πλαστά στο κοινό. Ποιο ήταν το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τραγουδιστή- κοινού, είναι αδύνατον να γνωρίζω.

Το συμβάν αυτό το σημείωσα γιατί παρόλο ότι η υπό εξέταση ομάδα είναι οι ομοφυλόφιλοι στη συγκεκριμένη περίπτωση, το παράδοξο το έπραξε ο ετερόφυλος και δεν μπορεί να αγνοηθεί.

Δ

1978, χειμώνας, Εθνική Λυρική Σκηνή, «Μαχάγκονυ», όπερα Μ. Μπρεχτ, σκηνοθεσία Χ, Μουσική Ψ. Εδώ ασκούσα και καθήκοντα βοηθού σκηνοθέτη συγχρωτιζόμενος πάρα πολύ με τον Χ.

Σε αυτή τη περίπτωση ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν η συμπεριφορά, οι στάσεις και η νοοτροπία του Χ και του Ψ, τόσο για τον εαυτό τους όσο και για τους υπόλοιπους, αφού ήταν γνωστός ο ερωτικός προσανατολισμός και των δύο. Ήταν γνωστό δηλαδή ευρέως ότι ήταν ομοφυλόφιλοι.

Θα ξεκινήσω με τον Ψ, έναν πολύ διάσημο συνθέτη. Σε μια πρόβα, το πιάνο επάνω και ο συνθέτης πρόβαρε. Ευρισκόμενος στη πλατεία δίπλα στον σκηνοθέτη έλαβα εντολή να μεταβιβάσω μια οδηγία στον συνθέτη. Ανέβηκα επί σκηνής, πλησίασα και του είπα την οδηγία. Ο συνθέτης σηκώθηκε από το πιάνο και προς μεγάλη μου έκπληξη- αμηχανία, γυρίζοντας τα οπίσθια του και σκύβοντας με ρώτησε «είμαι πολύ ανοιχτός;». Τα΄χασα βέβαια, δεν απάντησα και απλά επέστρεψα στη θέση μου.

Μέσα από την «ετεροπαρατηρησία», διαπιστώνοντας τη μη πρόθεση να με προσβάλλει, το τεράστιο μουσικό του ταλέντο, την κοινωνική αποδοχή που ετύγχανε, χωρίς να το αντιλαμβάνομαι τότε σαν νεαρός ηθοποιός, προχώρησα σε «αυτοπαρατηρησία»- ενδοσκόπηση (Λυδάκη, 2001: 158). Σε συνδυασμό με την άρνηση της «ψυχολογιοποίησης» (Παπαστάμος, 1989α: 58) δεν απέδωσα κανέναν χαρακτηρισμό στα κίνητρα του συνθέτη και εξαφάνισα αυτό το γεγονός από μέσα μου.

Περνώντας στον δεύτερο ομοφυλόφιλο, τον επίσης διάσημο σκηνοθέτη θεάτρου Χ, κατέγραψα δύο ιδιαίτερα περιστατικά. Οφείλω να ομολογήσω, ότι τον συγκεκριμένο άνθρωπο τον

παρακολουθούσα γιατί μου είχε κάνει ιδιαίτερη εντύπωση η προσωπικότητα του γιατί τον θεωρούσα μια *suis generis*⁶⁰ προσωπικότητα.

Σε μία πρόβα της Λυρικής άργησε να έρθει και μετά από μία περίπου ώρα εμφανίστηκε μαζί με δύο τσιγγάνους 15 χρονών που όπως είπε είχε γνωρίσει στην Ομόνοια που πούλαγαν κάλτσες. Το εμπόρευμα φυσικά το είχαν φέρει μαζί τους.

Στην πορεία της πρόβας και ενώ πολλοί παραξενεύτηκαν, οι δύο μικροί τσιγγάνοι κάθισαν δίπλα στον σκηνοθέτη και σε πολύ μικρή απόσταση από εμένα. Άρχισαν να φωνασκούν, του μιλούσαν στον ενικό, σχολίαζαν τις γυναίκες του θιάσου δεικτικά και με σεξουαλικά υπονοούμενα. Αρκετά μέλη του θιάσου είχαν δυσареστηθεί καθώς επίσης και τα μέλη της ορχήστρας όμως κανείς δεν τολμούσε να διαμαρτυρηθεί. Ο Χ έδειχνε φανερά να το απολαμβάνει, γελώντας μαζί τους και παραγγέλλοντας καφέδες ή αναψυκτικά γι' αυτούς.

Ήταν φανερό ότι προσπαθούσε να σοκάρει και να προκαλέσει τον παρόντα αστικό- μεγαλοαστικό καλλιτεχνικό πληθυσμό⁶¹. Φαίνεται, ήθελε να επιβάλλει τους δύο μικρούς τσιγγάνους ως μία άλλη «μειονότητα» και πίσω από αυτούς έκρυβε, την αίσθηση που και εγώ ο ίδιος είχα αντιληφθεί, δηλαδή ότι ο καλλιτεχνικός πληθυσμός και σε άλλες δουλειές τον «κυνήγαγε» σχεδόν πάντα

⁶⁰ Λατινική έκφραση, που χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι κάτι φέρει κυριολεκτικά την έννοια του δικού του είδους ή γένους, ή κατέχει μοναδικά χαρακτηριστικά που δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποιο ήδη προϋπάρχον ευρύτερο σύνολο.

⁶¹ Οι καλλιτέχνες της Λυρικής Σκηνής λόγω απαραίτητης πρότερης μουσικής παιδείας συνθέτουν ένα αστικό ως μεγαλοαστικό κοινό. Το ίδιο συμβαίνει και με τους θεατές.

χρησιμοθηρικά, αδιαφορώντας για την προσωπική του ζωή έως και αποφεύγοντας την.⁶²

Όλη αυτή η αλληλεπίδραση που δημιουργούσε, να σοκάρει δηλαδή αυτούς που τον «κυνηγούσαν», συνδυάζεται και με μία πάγια συνήθεια που είχε, να έχει άσχημη εμφάνιση και βρώμικη. Πιο συγκεκριμένα, δεν έπλενε επιμελώς τα ρούχα του, είχε δηλαδή μια γκαρνταρόμπα γεμάτη βρώμικα ρούχα και με ίχνη πιτυρίδας στον γιακά, μαυρισμένα νύχια, και παπούτσια σε κακή κατάσταση. Η εικόνα του βέβαια δεν ήταν ενός θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου αλλά όταν μιλούσες για λίγα λεπτά μαζί του το καταλάβαινες αμέσως ότι ήταν.

Παρόλο που εμένα δεν με «παρενόχλησε», τα υπονοούμενα έδιναν και έπαιρναν. Το καλλιτεχνικό του status το χρησιμοποιούσε για να εξισορροπήσει αυτή την μη αποδοχή από τον καλλιτεχνικό πληθυσμό για ουσιώδεις προσωπικές σχέσεις. Παρουσίαζε μια απέραντη προσωπική μοναξιά αλλά δεν μπόρεσα να καταλάβω εάν οφείλονταν απόλυτα στην ερωτική του επιλογή ή σε άλλα αίτια. Τις περισσότερες φορές βέβαια μια ερωτική πρόταση προς έναν νέο ηθοποιό συνοδεύονταν με μία υπόσχεση για κάποιο ρόλο.

Εάν υπήρχε άρνηση, τότε μια μεγάλη κακία αναδύονταν από μέσα του και ο υποψήφιος εραστής εξαφανίζονταν από την διανομή του έργου αλλά και από οποιαδήποτε άλλη κοινωνική επαφή. Ασκούσε με αυτό τον τρόπο θα έλεγα, μια μορφή εξουσίας. Τελειώνοντας ένα είναι σίγουρο, ότι το πρόσωπο αυτό

⁶² Η ομοφυλοφιλία του συγκεκριμένου σκηνοθέτη δεν ήταν αποδεκτή αλλά ανεκτή. Λόγω του ότι τον χρειάζονταν καλλιτεχνικά για να παίρνουν ρόλους, δεν τον κατέκριναν μπροστά του αλλά η σεξουαλικότητα του σχολιάζονταν στο καλλιτεχνικό κύκλωμα. Αυτό το αντιλαμβανόταν και ο ίδιος και ήθελε με κάθε τρόπο να προκαλεί αυτούς που τον πλησίαζαν, κάτι που μου παραδέχτηκε και ο ίδιος μεταγενέστερα.

σε ωθούσε έντονα προς την ψυχολογιοποίηση για να ερμηνεύσεις τις συμπεριφορές του και θεωρώ ότι παρόλο που το προσπάθησα, δεν το απέφυγα.

Ε

Θέατρο «Κοτοπούλη», 1975, επιθεώρηση «Για μια χούφτα δολάρια» Φρέντυ Γερμανού, Γιάννη Κυριακόπουλου. Θα είμαι σύντομος σε αυτή τη περίπτωση. Κατέγραψα ένα σημαντικό περιστατικό που εμπλέκομαι άμεσα.

Στο καμαρίνι μου συγκατοικούσα με ένα συνάδελφο ομοφυλόφιλο ο οποίος δεν είχε ακόμα μπει σε δραματική σχολή και τον χρησιμοποιούσαν για πολύ μικρές εμφανίσεις.

Ο νέος αυτός είχε την εικόνα του θηλυπρεπούς όχι όμως καρικατούρα και ήταν νέος, ξανθός, με ωραία γαλανά μάτια, μέτριο ύψος και άτριχος. Σταδιακά, εγώ και άλλοι καταλάβαμε ότι κάτι έτρεχε με τον χορογράφο- χορευτή του θιάσου, ένα αρκετά γνωστό άτομο με αρρενωπή εμφάνιση και αμφισεξουαλική συμπεριφορά μια και διατηρούσε ερωτικές σχέσεις με γνωστή χορεύτρια.

Μια μέρα είδα τον νέο στενοχωρημένο και πιάσαμε τη κουβέντα μεταξύ πρώτης και δεύτερης παράστασης. Μου εξομολογήθηκε ότι όντως είχε σχέση με τον χορογράφο αλλά φοβόταν γιατί του ζήτησε να κάνουν έρωτα μέσα σε ένα φέρετρο δείχνοντας του δείγματα νεκροφιλίας.⁶³

Με παραξένεψε βέβαια αυτό που μου είπε αλλά το κράτησα μυστικό. Μετά από λίγο καιρό, ο εν λόγω χορογράφος άρχισε να μου συμπεριφέρεται επιθετικά, με διάφορες προφάσεις του τύπου «είσαι αξύριστος», «τα ρούχα της παράστασης είναι

⁶³ Σεξουαλική επαφή με πτώματα.

τσαλακωμένα» και με απειλούσε με πρόστιμο. Κατάλαβα ότι κάτι είχε πει ο μικρός ομοφυλόφιλος, τον πίεσα και μου το ομολόγησε.

Ήρθα σε ευθεία σύγκρουση με τον χορογράφο, μετά από μια αναίτια παρατήρηση του, και παραλίγο να έρθουμε στα χέρια. Εδώ αναγνωρίζουμε ξεκάθαρα την εκδοχή του Goffman (2001:108) ότι πολλοί ομοφυλόφιλοι όταν κινδυνεύουν να αποκαλυφθούν γίνονται επιθετικοί αφού το ίδιο έπραξε και ο χορογράφος θεωρώντας ότι με την επιθετικότητα του θα με εκφόβιζε και δεν θα ομολογούσα το μυστικό του, κάτι που δεν είχα σκοπό ούτως ή άλλως.

Ζ

1979, θίασος Ν. Απέργη στο έργο του Ν. Φώσκολου «Μάρτυς κατηγορίας», πρωταγωνίστρια η Χ, περιοδεία ανά την Ελλάδα.

Στον επταμελή θίασο μόνος ένας θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος υπήρχε ο οποίος μάλιστα δεν ήταν ηθοποιός αλλά συνόδευε την πρωταγωνίστρια- χορεύτρια, κατά περίπτωση ηθοποιό, ως φιλενάδα για όλες τις δουλειές, ορντίναντσα, ενδυματολόγος, κ.α. Τις κουβαλούσε τα ρούχα, το μακιγιάζ, την βοηθούσε ν' αλλάζει στην παράσταση, ακόμα και στις δουλειές του σπιτιού, ακόμα-ακόμα τα ερωτικά της μυστικά μοιράζονταν, κοντολογίς είχαν αναπτύξει μια στενή φιλική σχέση.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και σε άλλες περιπτώσεις. Χρησιμοποιητικά φαινόμενα και από τις δύο πλευρές και ο ομοφυλόφιλος έκανε έντονη χρήση λεξιλογίου από τα καλιαρντά.

Στα μέσα περίπου της περιοδείας διαφώνησα με τον θιασάρχη και αποχώρησα από τον θίασο. Έμαθα αργότερα ότι τον ρόλο μου, έναν έντονα αρρενωπό εγκληματία φορτηγατζή, τον έδωσε στον θηλυπρεπή μη ηθοποιό ομοφυλόφιλο. Με το πέρασμα του χρόνου έβλεπα τον θηλυπρεπή ομοφυλόφιλο πολύ συχνά σε επιθεωρήσεις, συνήθως να υποδύεται τον θηλυπρεπή

ομοφυλόφιλο και να δηλώνει κατ' ιδίαν ότι είναι όντως. Φυσικά όσο έμεινα στον θίασο ουδείς παρουσίαζε αρνητική συμπεριφορά απέναντι στον ομοφυλόφιλο, τον έβλεπαν όμως όλοι σαν μια ακίνδυνη και αμελητέα παρουσία, δηλαδή δεν τον έβλεπαν ανταγωνιστικά, μία κατάσταση που επικρατούσε συνήθως στους θιάσους.

Η

Άλλη μια περιοδεία το 1979 με τον θίασο γνωστού πρωταγωνιστή στη Γερμανία με το ηρωικό έργο «Παπαφλέσσας». Έργο με αρρενωπούς ήρωες ενδεδυμένους με φουστανέλες του 1821 που περιόριζε δραστικά στην διανομή την ύπαρξη θηλυπρεπών ομοφυλόφιλων. Στο θίασο όμως υπήρχαν τρεις ομοφυλόφιλοι και ο ένας από αυτούς, ένας ζεν πρεμιέ είχε στοιχεία θηλυπρέπειας, αναμειγμένα με ευγένεια, καλή συμπεριφορά, καλούς τρόπους, ευρωπαϊκή φινέτσα, έφερνε περισσότερο στο πρότυπο ενός Ευρωπαίου δανδή (Ζάχος, 1982:17).

Υπογραμμίζω ότι η ύπαρξη λεξιλογίου καλιαρντών ανύπαρκτη, καμία αναφορά μεταξύ μας στο θέμα ομοφυλοφιλία και κλίμα σοβαρό ένεκα της παρουσίας του θιασάρχη- πρωταγωνιστή του εθνικού μας θεάτρου που είχε κοινωνική και ιδεολογική παιδεία βασιζόμενη στο τρίπτυχο Πατρίς –Θρησκεία- Οικογένεια.

Δύο είναι τα περιστατικά που μου έκαναν εντύπωση. Το πρώτο ευρισκόμενοι στην Αθήνα προβάραμε το έργο. Ένα πρωινό, ο ζεν πρεμιέ, που παρεμπιπτόντως έθρεφε μύστακα πολύ αρρενωπό, ίσως στερεοτυπικό εύρημα για να καλύπτεται, παρουσιάστηκε στην πρόβα λίγο αργοπορημένος, με πρόσωπο που γυάλιζε από κρέμα προσώπου που χρησιμοποιούταν αποκλειστικά από

γυναίκες⁶⁴. Επακολούθησε έκρηξη οργής του θιασάρχη που τον επέπληξε σε έντονο ύφος προσβλητικό, μπροστά σε όλους, γιατί άργησε και γιατί έχει «βαφτεί» έτσι αφού μόνο γυναίκες βάφονται με αυτό το τρόπο, προειδοποιώντας τον να μην εμφανιστεί άλλη φορά με αυτό το «μακιγιάζ».

Νιώσαμε όλοι αμήχανα και εγώ προσωπικά άσχημα που του μίλησε με αυτόν τον τρόπο. Ο ζεν πρεμιέ δεν αντέδρασε, είχε βέβαια ταραχτεί αλλά φύση ευγενής συγκρατήθηκε.

Το δεύτερο περιστατικό έχει να κάνει όταν ευρισκόμενοι πλέον σε μια Γερμανική πόλη κοντά στα ολλανδικά σύνορα και έχοντας μια μέρα ρεπό, με έπεισε ο ομοφυλόφιλος συνάδελφος να πάμε μαζί σιδηροδρομικώς σε μια συνοριακή πόλη της Ολλανδίας, να καθίσουμε μια ημέρα και να γυρίσουμε το βραδάκι. Το θεωρούσε ως ευκαιρία να δω λίγο την Ολλανδία. Σκοπός του μου είπε ήταν να συναντήσει ένα φίλο Ολλανδό χορευτή.

Πράγματι, πήγαμε. Φτάνοντας το τρένο μέσα στον σταθμό κατεβήκαμε και περιμέναμε τον φίλο του συναδέλφου μου. Μετά από λίγο βλέπω να πλησιάζει από μακριά ένας ομοφυλόφιλος, εντελώς θηλυπρεπής, πανέμορφος, με τέλειο σώμα και ξανθά μαλλιά. Ο συνάδελφος μου κινήθηκε για να τον συναντήσει με έντονη ερωτική διάθεση. Εκείνη τη στιγμή ήταν ένα άλλο σώμα, ένας άλλος άνθρωπος. Στο κέντρο του σταθμού που ήταν γεμάτος από κόσμο, αγκαλιάστηκαν και φιλιόντουσαν, τρυφερά όχι χυδαία, με πάθος. Ουδείς βέβαια από τους Ολλανδούς δεν έδωσε σημασία. Εγώ μόνο έμεινα εμβρόντητος. Παρ' ότι για μας στην Ελλάδα ήταν μια ξένη εικόνα όταν επιστρέψαμε, φαίνεται λόγω της επαγγελματικής μας σχέσης, την ευγένεια του και την φιλικότητα που τον διέκρινε, είχα ξεχάσει εντελώς το γεγονός και δεν με ενόχλησε. Μπορεί, εάν ήταν κάποιος άλλος ομοφυλόφιλος με

⁶⁴ Στις ερωτήσεις που του κάναμε μας απαντούσε ότι την έβαζε για να συντηρεί το δέρμα του.

συμπεριφορά, εγωιστική, καυστική, επιδεικτική, επιθετική, ειρωνική όχι μόνο να μην το είχα ξεχάσει αλλά να μην είχα δεχτεί να τον συνοδεύσω καν. Ο συγκεκριμένος όμως είχε την ικανότητα να προσέχεις το χαρακτήρα του και να μην σε αφορά η ομοφυλοφιλία ακόμα και όταν ήταν ορατή αμβλύνοντας τα στερεότυπα που μπορεί να είχα για κάποιους άλλους ομοφυλόφιλους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι άσκησε μειονοτική επιρροή πάνω μου αλλά ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου ανθρώπου νομίζω ότι μειώνεται όταν αναλύεται επιστημονικά γιατί θέλω να έχω την εντύπωση που μου άφησε ως άνθρωπος και όχι ως κοινωνικό φαινόμενο.

Θ

Θέατρο «Πειραιώς» 1980 στον Πειραιά κοντά στον πυροσβεστικό σταθμό που τώρα βέβαια δεν υπάρχει. Μεγάλη επιθεώρηση με ζωντανή ορχήστρα.

Ένας θίασος με ηθοποιούς ονόματα αλλά ευρισκόμενοι προς το τέλος της καριέρας τους, κείμενα προχειρογραμμένα με αντιγραφές από παλιές επιτυχίες της επιθεώρησης, εισπράξεις χαμηλές, ηθοποιοί απλήρωτοι και μια «πληθώρα» από ομοφυλόφιλους, σε β' ρόλους με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο και μια γλώσσα επικοινωνίας που σε παρέπεμπε κατευθείαν στα «καλιαρντά» του Ηλ. Πετρόπουλου. Εκεί έμαθα και εγώ να μιλάω καλά και να καταλαβαίνω αυτό τον κώδικα επικοινωνίας.

Αυτό που θεωρώ ωφέλιμο εδώ είναι δύο σημεία. Πρώτον, η αντικατάσταση σε ένα ρόλο θηλυπρεπούς που έκανα γιατί ένας φίλος ηθοποιός απεχώρησε αφού δεν πληρωνόταν. Ένας ρόλος σκέτη στερεοτυπία, που ο σκηνοθέτης, ο Θεός να τον κάνει σκηνοθέτη, επέμενε να βγει έτσι, δηλαδή φουλάρια, δαχτυλίδια, ακκισμούς, προσθέτοντας μάλιστα στον ρόλο το μανιάτικο μοιρολόι!!!!!!!!!!!!

Δεύτερο σημείο ένα σκετς συνόλου από επτά μέλη του θιάσου, μεταξύ αυτών και εγώ, ντυμένοι σαν μαθήτριες Λυκείου με φούστες, καλτσάκια, άσπρα πουκάμισα, παπουτσάκια πλακέ λουστρίνι και μια περούκα έκαστος. Ήταν τόσο κακόγουστο όλο το θέαμα, τόσο μπαλαφάρα⁶⁵, που όχι μόνο ανυπακοή, επιτέλεση, παρωδία, ανατροπή του φύλου δεν επιτελούσε αλλά δεν μπορώ να το χαρακτηρίσω με κανέναν τρόπο. Η εμφάνιση του στερεότυπου θηλυπρεπούς δεν έπειθε κανέναν και για τίποτα!!!!

I

Δελφινάριο 1983, μεγάλη επιθεώρηση «Μας πρήξανε τα ούμπαλα» με πρώτα ονόματα του μουσικού θεάτρου όπως η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Θανάσης Βέγγος, Γ. Κωνσταντίνου, Γιάννης Μιχαλόπουλος,. Μ. Μόσιος (Ταμτάκος), με μπαλέτο Φ. Μεταξόπουλου, σκηνοθεσία του ίδιου και ζωντανή ορχήστρα. Μια επιθεώρηση πλούσια, προσεγμένη, σε υψηλό επίπεδο που θύμιζε παλιά καλή επιθεώρηση του 1960. Ένα θέατρο 1000 θέσεων σχεδόν πάντα γεμάτο. Θίασος μεγάλος και πολλούς δευτέρους ρόλους μεταξύ αυτών και εγώ. Αρκετοί ομοφυλόφιλοι με εκδηλώσεις όμως περιορισμένης θηλυπρέπειας, ορατή όμως διά γυμνού οφθαλμού.

Στα καμαρίνια συγχρωτιζόμουν με 5 ή 6 ηθοποιούς αν θυμάμαι καλά, από αυτούς οι 4 ήταν ομοφυλόφιλοι. Στα επί σκηνής δρώμενα θα αναφερθώ σε ένα σκετς που πρωταγωνιστούσε ο Θ. Βέγγος όπου έμπαινα εγώ στη σκηνή υποδυόμενος τον Γεώργιο Παπαδόπουλο μαζί και ένας ομοφυλόφιλος συνάδελφος που παρίστανε την Δέσποινα, σε πλήρη αντιδιαστολή με μένα, ντυμένος με πολύχρωμα γυναικεία ρούχα, φουλάρια, έντονα βαμμένος, μεγάλο καπέλο, ακκισμούς, περπάτημα προκλητικό.

⁶⁵ Όρος από το λαϊκό θέατρο που σημαίνει την κίτσάτη χοντροκοπιά.

Στην σύντομη παρουσία μας στη σκηνή το κοινό μας επιδοκίμαζε, διέκρινε όμως μια έντονη επιθυμία του ομοφυλόφιλου να ντυθεί γυναίκα, προκλητική μάλιστα, και να προκαλεί το κοινό. Φαινόταν καθαρά ότι το γυναικείο ρούχο που ενδυόταν του δημιουργούσε μια ψυχική ευφορία.

Στα καμαρίνια και στις άλλες κοινωνικές σχέσεις των ομοφυλόφιλων με τις πρωταγωνίστριες, πρωταγωνιστές φαινόταν καθαρά μια ιδιότυπη σχέση. Σχέση που εμφανιζόταν και στην πρόζα αλλά και στο κλασικό θεατρικό ρεπερτόριο σε πολύ μικρότερη κλίμακα βέβαια.

Οι περισσότεροι πρωταγωνιστές –πρωταγωνίστριες, ιδιαίτερα του μουσικού θεάτρου, οι λεγόμενες ντίβες, είχαν κατά κανόνα έναν κολλητό ομοφυλόφιλο, δηλαδή έναν ηθοποιό ομοφυλόφιλο τον οποίο χρησιμοποιούσαν για όλες τις δουλειές. Τον επέβαλλαν σε όποια θεατρική δουλειά συμμετείχαν θέτοντας βέτο. Πολλές φορές τον χρησιμοποιούσαν ως πασαδόρο, αυτός δηλαδή που έριχνε την ερώτηση –ατάκα για να απαντήσει με την έξυπνη ατάκα η ντίβα κερδίζοντας το γέλιο του κοινού. Τα καθήκοντα του άλλου δεν σταματούσαν εκεί. Ήταν τακτικότατα στο σπίτι της ντίβας, την οποία σημειωτέον θαύμαζε, κάνοντας παρέα ή διάφορες δουλειές. Πολλοί ακόμα πρωταγωνιστές ετερόφυλοι είχαν ομοφυλόφιλους ηθοποιούς οι οποίοι εκτελούσαν περίπου τα ίδια καθήκοντα, και τους οποίους επέβαλαν όχι μόνο στο θέατρο αλλά και σε ταινίες, σίριαλ, κ.α.

Πάντα πιστοί στις ντίβες οι ομοφυλόφιλοι απέφευγαν έτσι το φάσμα της ανεργίας που ήταν πολύ έντονο στον κλάδο των ηθοποιών. Από τις συζητήσεις και τους σχολιασμούς με τους ομοφυλόφιλους που αφορούσαν την ντίβα, φαινόταν ευδιάκριτα μια ονειροπόλα αναζήτηση- ενσωμάτωση στο γυναικείο αυτό πρωτότυπο που συνήθως είχε και μουσικοχορευτικές δυνατότητες θυμίζοντας έντονα την ντίβα, της όπερας (Φερναντέζ, 1995:232).

Πολλές φορές στα καμαρίνια πριν αρχίσει η παράσταση οικειοποιούνταν βιαστικά ένα αξεσουάρ από τα κουστούμια της ντίβας.

Κοντολογίς θα μπορούσα να βεβαιώσω την έντονη επιθυμία τους εάν μπορούσαν, να είναι στη θέση της ντίβας. Από τη μεριά της ντίβας ήταν γνωστό ότι η επιλογή τους βασιζόταν στα κριτήρια α) ακίνδυνος θεατρικά, β) πιστός, υπάκουος και κοινωνικά και ερωτικά ακίνδυνος.

Όμως, το σημαντικότερο είναι ότι ποτέ δεν τους αποκάλυπταν φανερά μπροστά στους άλλους, δεν τους στιγματίζουν λεκτικά ή συμπεριφορικά, μια παρατήρηση έντονη μπορεί, το «μυστικό» όμως δεν το κοινοποιούσαν.

Εδώ συνάντησα όπως και σε άλλους θιάσους καυστικά σχόλια από ομοφυλόφιλους θηλυπρεπείς για το κρύψιμο ομοφυλόφιλων με σχόλια όπως «Η.....πουλιά μας το παίζει άντρας», «Γι' αυτό αφήνει μουστάκι», το όνομα αυτού τελείωνε σε ...πουλος.

Μια σημαντική προβολή μειονότητας με μεγάλη θεατρική επιτυχία αλλά και στις τηλεταινίες ήταν η ερμηνεία του Μιχάλη Μόσιου (Ταμτάκου) στον ρόλο του γύφτου⁶⁶. Η εμφάνιση ενός γύφτου να καθίσταται περίγελος επί σκηνής σε διανοητικό, λεκτικό και ενδυματολογικό επίπεδο. Ένας Ρομά, ο Ταμτάκος, με πολύχρωμα ετερόκλητα ρούχα σε πλήρη αντίθεση με τα κυρίαρχα ενδυματολογικά πρότυπα, με έναν βοηθό ηλίθιο γύφτο και μια σύζυγο σε πνευματική ανεπάρκεια και έντονο αλληθωρισμό. «Η γύφτικη κομπανία», ένας αναπαραγόμενος στιγματισμός, στερεοτυπικός ρατσισμός που ανταποκρινόταν πλήρως στα κοινωνικά στερεότυπα και προκαταλήψεις για τους Ρομά. Το περίεργο βέβαια εδώ έγκειται ότι στο τέλος της παράστασης

⁶⁶ Χρησιμοποιώ τον όρο «γύφτος» γιατί αυτός επικρατούσε στο συγκεκριμένο θεατρικό και κινηματογραφικό τύπο αφού ο ίδιος ο Ταμτάκος αποκαλούσε την οικογένεια του Γύφτικη κομπανία.

πολλοί Ρομά επισκέπτονταν στα καμαρίνια τον Μόσιο χαρούμενοι δίνοντας συγχαρητήρια και ζητώντας αυτόγραφα δείχνοντας ότι δεν έχουν παρεξηγηθεί από το ότι αποκαλούνταν γύφτοι και παρουσιάζονταν με αυτό το τρόπο⁶⁷.

Στο θίασο αυτό υπήρχε και μία άλλη μειονότητα. Η έγχρωμη καλλονή αφροαμερικάνα χορεύτρια Ντέμπορα Μπράουν. Ούτε σε αυτή τη περίπτωση εντόπισα κάποια διάκριση ή ρατσιστική αντιμετώπιση αντίθετα παρατήρησα λόγω της προσωπικής σχέσης που είχα μαζί της ότι ήταν σαν να μην υπήρχε, δηλαδή περνούσε τελείως απαρατήρητη, κάτι που δεν ήταν λογικό λόγω της εντυπωσιακής εμφάνισής της. Για το φαινόμενο αυτό δεν έχω καμία λογική εξήγηση.

Κ

Εθνικό θέατρο 1986, «Δούκισσα του Μάλφι» του Τζων Γουέμπστερ.

Σοβαρό κλίμα, επαγγελματική δουλειά, κύρος, υψηλές υποκριτικές ικανότητες και η παρουσία ενός κορυφαίου θεατρικού σκηνοθέτη με μεγάλη παιδεία και κουλτούρα. Εγώ, βοηθός σκηνοθέτη. Στην διανομή υπήρχε ένας ομοφυλόφιλος ηθοποιός με διακριτική θηλυπρεπή εμφάνιση που του δόθηκε ο μικρός ρόλος ενός Δούκα. Στην διάρκεια των προβών χρειάστηκε να ανέβει στο δεύτερο θεωρείο της κεντρικής σκηνής. Η θέση του όμως δεν ήταν πλήρως εμφανής από όλα τα μέρη της πλατείας. Όταν άρχισε

⁶⁷ Το σημειώνουμε αυτό γιατί δεν ίσχυε το ίδιο στη περίπτωση των ομοφυλόφιλων, δηλαδή να έρθει ένας ομοφυλόφιλος στα καμαρίνια και να δώσει συγχαρητήρια στον ηθοποιό που τον παρωδούσε. Βέβαια, ούτε κάποιος ομοφυλόφιλος εμφανίζονταν για να κατακρίνει τον τρόπο παρουσίασης του ομοφυλόφιλου. Ήταν «ανύπαρκτοι» προσπαθώντας μάλλον να μην στιγματιστούν, κάτι που δεν φαίνεται να απασχολούσε τους Ρομά (Goffman, 2001).

την πρόζα ακούσαμε ο σκηνοθέτης και εγώ έναν δούκα θηλυπρεπή. Ο σκηνοθέτης παραξενεύτηκε, γύρισε και με ρώτησε ποιος είναι. Του απάντησα και μου είπε να βάλω άλλον στην θέση από τον υπάρχοντα θίασο. Το γεγονός αυτό εξόργισε τον ομοφυλόφιλο ηθοποιό που στο διάλλειμα με ρωτούσε επίμονα κοιτώντας με ύποπτα για ποιο λόγο αντικατεστάθη. Εγώ δικαιολογήθηκα ότι είναι ζήτημα υποκριτικής ικανότητας. Φυσικά δικαιολογώ τον σκηνοθέτη διότι ο δούκας σαν ρόλος έπρεπε να βγάζει μια αγριάδα, επιθετικότητα, αρρενωπότητα και άλλα στοιχεία του ρόλου που ο συνάδελφος δεν είχε.

Ο ρόλος δέσμευε –απέκλειε την ηχητική-χρωματική, τονική εικόνα που έδινε ο ομοφυλόφιλος ηθοποιός. Τα φυσικά του στοιχεία δεν έδεναν με τα δοσμένα από τον συγγραφέα στοιχεία. Στην συνέχεια της πρόβας ευρισκόμενοι στην πλατεία ο σκηνοθέτης έκανε μια κίνηση να πιει ένα ποτήρι με αναψυκτικό που ευρίσκετο μαζί με τα δικά μου ποτήρια. Δίστασε, το πήρε όμως και πίνοντας μου είπε «κι από το δικό σου να πιω με σένα δεν φοβάμαι», υπονοώντας ότι φοβόταν να πιει από το ποτήρι ενός ομοφυλόφιλου. Η αντίδραση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ομοφοβική αλλά δικαιολογείται γιατί εκείνη την εποχή είχε προκληθεί μεγάλη αναταραχή λόγω της εμφάνισης του AIDS και επικρατούσε μεγάλη άγνοια και φόβος για το θέμα αυτό.

Το κύριο ερώτημα που μου δημιουργήθηκε για τους θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλους είναι το εξής: Λόγω εμφάνισης οι άνθρωποι αυτοί αποκλείονταν από τους κλασικούς θεατρικούς ρόλους λόγω της έντονης αρρενωπότητας με την οποία αυτοί εκφράζονται. Για παράδειγμα, ένας θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος ούτε τον Μάκβεθ θα μπορούσε να ερμηνεύσει ούτε τον Οιδίποδα Τύρρανο. Αυτό σημαίνει ότι οι επιλογές που είχαν ήταν πολύ περιορισμένες λόγω του τύπου τους. Αναρωτιέμαι λοιπόν σε ποιο βαθμό επιδρούσε πάνω τους αυτός ο περιορισμός γιατί δεν

εκπορευόταν από το ταλέντο τους αλλά από τα εκφραστικά τους μέσα.

2.4. Παρουσίαση συμπερασμάτων

Τα ευρήματα τα οποία αναδείχθηκαν μέσα από την ανάλυση μας, σύμφωνα με τις θεματικές μας, είναι τα κάτωθι:

Επάγγελμα

Αναφορικά με το επάγγελμα, σε όλες τις ταινίες οι ήρωες που φαίνεται εμφανώς ότι είναι ομοφυλόφιλοι, κάνουν συγκεκριμένα επαγγέλματα όπως κομμωτής, σκηνοθέτης, χορογράφος, αισθητικός, ράφτης, καλλιτέχνης σε καμπαρέ, διευθυντής καλλιτεχνικού γραφείου, καλλιτεχνικός διευθυντής σε καλλιστεία, κ.α. Οι περισσότεροι από αυτούς δηλαδή ασχολούνται σε επαγγέλματα που έχουν να κάνουν με τη γυναικεία ομορφιά ή με τη τέχνη. Υπάρχουν και κάποιες εξαιρέσεις στα επαγγέλματα αφού έχουμε και έναν υπάλληλο γραφείου (που πριν όμως ήταν σκηνοθέτης και μετά έγινε πάλι), έναν ξενοδόχο και έναν λογιστή. Τα τρία αυτά επαγγέλματα όμως δεν είναι εντελώς άσχετα και αποκομμένα από το υπό εξέταση θέμα. Ο υπάλληλος γραφείου επανέρχεται και αυτός σε καλλιτεχνικό επάγγελμα ενώ η επιλογή του να εργαστεί σε γραφείο σχετίζεται και με τον εργοδότη του αφού είναι σαφές ότι ελκύεται από αυτόν (Φίφης και Τίμος στον «Ουρανοκατέβατο»). Ο ξενοδόχος από την άλλη, που τον ερμηνεύει ο Γιάννης Γκιωνάκης, στο «Η νύφη το 'σκασε», όπως είδαμε και στην εξέταση της ταινίας, είναι μία μοναδική περίπτωση άρτιου επαγγελματία στην οποία συμβάλλει και το γεγονός ότι είναι ομοφυλόφιλος. Η ευγένεια και η αβρότητα που επιδεικνύει μπορεί να θεωρηθεί ακόμα και υπερβολική αφού είναι απόρροια της παιδείας του αλλά και της μεγάλης λατρείας που έχει στο θέμα του έρωτα. Τέλος, στο λογιστή, ο Τάκης Μηλιάδης στο

«Κακός, ψυχρός κι ανάποδος», το επάγγελμα είναι ένας αδιάφορος παράγοντας γιατί η ταινία εστιάζει στη φιλία και στην αφοσίωση δύο ανθρώπων χωρίς τα φαρσικά στοιχεία των άλλων ταινιών. Κατά συνέπεια, το επάγγελμα είναι ένα στοιχείο άνευ ουσίας αφού δεν αποτελεί αφορμή για αστεϊσμούς.

Αναφορικά με την επαγγελματική καταξίωση και εξειδίκευση δεν θα επεκταθούμε, γιατί όλοι οι ήρωες είναι πετυχημένοι στα επαγγέλματα τους στις ταινίες και γνωρίζουν το αντικείμενο πολύ καλά.

Τα συγκεκριμένα επαγγέλματα επιβεβαιώνονται και από τις συνεντεύξεις αλλά και από τη συμμετοχική παρατήρηση η οποία όμως διαφωνεί σε κάποια επιμέρους στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, η επαγγελματική καταξίωση δεν διαφαίνεται απόλυτα μέσα από τη συμμετοχική και τις συνεντεύξεις, υπάρχει όμως μία εύλογη εξήγηση. Στη συμμετοχική, υπάρχει η παρατήρηση μόνο κάποιων περιπτώσεων αφού δεν υπήρχε η δυνατότητα παρουσίας σε όλες τις καλλιτεχνικές παραγωγές. Κατά συνέπεια, η συμμετοχική αποτελεί ένα δείγμα παρουσίασης του ευρύτερου συνόλου και κατά συνέπεια, μεμονωμένη δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτική αλλά ως επικουρική. Αναφορικά με τις συνεντεύξεις, ούτε από εκεί διαφαίνεται επαγγελματική καταξίωση αφού υπάρχουν αναφορές από τους συντελεστές ότι οι ομοφυλόφιλοι δεν γίνονταν ποτέ πρωταγωνιστές- θιασάρχες. Γνωρίζουμε όμως από προσωπική εμπειρία αλλά και από αναφορές των συντελεστών που δεν συμπεριλάβαμε στη μελέτη μας προκειμένου να προστατέψουμε την ερωτική τους ζωή και τα προσωπικά δεδομένα, ότι υπήρχαν κάποιες, ελάχιστες μεν αλλά υπήρχαν, εξαιρέσεις ομοφυλόφιλων και αμφιφυλόφιλων ηθοποιών που είχαν γίνει πρωταγωνιστές, γνωστοί συνθέτες και διάσημοι σκηνοθέτες.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι όντως ο καλλιτεχνικός χώρος και ο χώρος της γυναικείας ομορφιάς αποτελούσε πρόσφορο έδαφος για τους ομοφυλόφιλους υπό την έννοια ότι τους παρείχε μία ιδιότυπη ασυλία, δηλαδή σε αυτούς τους χώρους γινόταν αποδεκτοί αλλά και ανεκτοί. Αυτό ισχύει τόσο για την κινηματογραφική όσο και για την κοινωνική πραγματικότητα.

Αναφορικά με τις ταινίες παρενδυσίας το επάγγελμα είναι σημαντικός παράγοντας γιατί αποτελούσε την αφορμή για την παρενδυσία αλλά το είδος όχι.

Εμφάνιση

Οι ομοφυλόφιλοι στις ταινίες έχουν σχεδόν όλοι την ίδια εμφάνιση. Ενδυματολογικά, έχουν στοιχεία και αξεσουάρ που υποδεικνύουν την ομοφυλοφιλία. Στις ελάχιστες εξαιρέσεις που είναι ντυμένοι με παραδοσιακά ανδρικά ρούχα ή ομιλία, οι κινήσεις αλλά και το λεξιλόγιο τονίζουν την εικόνα της θηλυπρέπειας. Το συμπέρασμα ενισχύεται και από τις συνεντεύξεις, αφού σύμφωνα με τους συντελεστές αυτά είναι τα στοιχεία που θα χρησιμοποιούσαν για να ερμηνεύσουν έναν ομοφυλόφιλο αλλά και από τη συμμετοχική παρατήρηση. Η εμφάνιση στις ταινίες παρενδυσίας είναι κάτι ξεχωριστό που ανήκει σε άλλη θεματική. Το ίδιο ισχύει και για τη περίπτωση των ομοφυλόφιλων στη κοινωνία όπως αναδεικνύεται από τη συμμετοχική και τις συνεντεύξεις χωρίς όμως την υπερβολή των κινηματογραφικών ρόλων.

Αναφορικά με το λεξιλόγιο εντοπίζονται λέξεις και φράσεις (χρυσό μου, γλυκέ μου, καλέ, κ.α.) οι οποίες δεν ανήκουν στο παραδοσιακό ανδρικό λεξιλόγιο και φέρνουν προς τη γυναικεία ομιλία. Η χρήση των καλιαρντών είναι ελάχιστη, προφανώς λόγω της άγνοιας που υπήρχε για το συγκεκριμένο λεξιλόγιο, στοιχείο

που επιβεβαιώνεται συνολικά από το δείγμα. Εντούτοις, υπήρχε παρόλο που υπάρχουν αναφορές για πλήρη απουσία της. Αντίθετα, στη κοινωνία η χρήση των καλιαρντών ήταν ευρύτατη από τους ομοφυλόφιλους αλλά και από τους ετερόφυλους που συγχρωτίζονταν μαζί τους όπως οι ηθοποιοί.

Αρρενωπότητα –θηλυπρέπεια

Η θηλυπρέπεια είναι το κυρίαρχο που επικρατεί σε όλο το δείγμα μας και κυρίως στις ταινίες. Η ομοφυλοφιλία στους κινηματογραφικούς ήρωες ήταν απόλυτα ταυτισμένη με την θηλυπρέπεια και δεν υπάρχει ούτε ένας αρρενωπός ομοφυλόφιλος. Οι μόνες αρρενωπές παρουσίες σε σχέση με τον ομοφυλόφιλο είναι αυτές που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τη θηλυπρέπεια του και αυτές των ρόλων που προσποιούνται τους ομοφυλόφιλους ενώ δεν είναι. Το στοιχείο αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη κοινωνική πραγματικότητα που σαφώς υπάρχουν θηλυπρεπείς ομοφυλόφιλοι αλλά και αρρενωποί.

Αλληλεπίδραση ομοφυλόφιλων –ετερόφυλων

Σε αυτή τη θεματική, τα συμπεράσματα που εξάγονται είναι λίγο συγκεχυμένα. Υπάρχει αποδοχή προς τους ομοφυλόφιλους αλλά παράλληλα και μη αποδοχή. Στους κινηματογραφικούς ρόλους τη μία οι ήρωες είναι αποδεκτοί και την άλλη κράζονται, ακόμα και από τους ίδιους ανθρώπους. Η μη αποδοχή εκφράζεται κυρίως με επιθετικότητα, μιμητικές κοροϊδευτικές κινήσεις, σαρκασμό και αποδοκιμασία. Η αποδοχή εκφράζεται με αδιαφορία προς τη σεξουαλικότητα και ανεκτικότητα λόγω άλλων ιδιοτήτων (π.χ. καλός επαγγελματίας). Μπορεί να θεωρηθεί περισσότερο ως ανοχή παρά ως αποδοχή.

Τα ίδια ισχύουν περίπου και για τη κοινωνική πραγματικότητα όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τις συνεντεύξεις και τη συμμετοχική παρατήρηση στις οποίες επιβεβαιώνεται το θέμα της ανοχής οδηγώντας μας στο γενικότερο συμπέρασμα ότι ο ομοφυλόφιλος βίωνε μία πολύ ιδιαίτερη κατάσταση.

Αναφορικά με τους ομοφυλόφιλους, επιδείκνυαν μία ιδιαίτερη άμυνα μέσω του επιθετικού και ιδιότυπου χιούμορ στη μη αποδοχή τους, συμπεριφορά που επιβεβαιώνεται και στη κινηματογραφική και τη κοινωνική πραγματικότητα.

Κοινωνικοί θεσμοί

Η θεματική αυτή παρουσιάζει πολύ ιδιαίτερα στοιχεία τα οποία όμως δεν εμφανίζονται συνολικά αλλά κατά περίπτωση. Στις κινηματογραφικές ταινίες υπάρχουν περιπτώσεις αποδοχής εκ μέρους των ομοφυλόφιλων σε κοινωνικούς θεσμούς όπως ο γάμος και μάλιστα προεκτείνονται και στις ομοφυλόφιλες σχέσεις. Από την άλλη, υπάρχουν περιπτώσεις που θεωρούν θεσμούς όπως τα παιδιά και η αναπαραγωγή αναχρονιστικούς και απορριπτέους. Στην κοινωνική πραγματικότητα, για τους θεσμούς του γάμου και της αναπαραγωγής δεν έχουμε απολύτως κανένα εύρημα που να καταδεικνύει απόρριψη ή επιδίωξη.

Αναφορικά με τον θεσμό της οικογένειας, υπάρχουν και πάλι διαφορετικά συμπεράσματα που εμφανίζονται κατά περίπτωση. Στους κινηματογραφικούς ρόλους, έχουμε είτε ανυπαρξία αναφοράς στην οικογένεια είτε αποδοχή εκ μέρους αυτής. Από τις συνεντεύξεις και τη συμμετοχική προκύπτει η απόρριψη εκ μέρους της οικογένειας για τον ομοφυλόφιλο. Τα αντικρουόμενα ευρήματα είναι πιστή αναπαράσταση της κοινωνίας όπου υπήρχαν οικογένειες που απέρριπταν τους ομοφυλόφιλους και άλλες που τους αποδέχονταν ή καλύτερα, τους ανέχονταν.

Σεξουαλικότητα

Στη κινηματογραφική πραγματικότητα δεν υπάρχει καμία απολύτως εμφάνιση ερωτικής σχέσης, πιθανόν λόγω της πρόκλησης που θα δημιουργούσε μία τέτοια εικόνα. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τις συνεντεύξεις που αναφέρεται ότι η ανυπαρξία αυτή ήταν σκόπιμη. Αντίθετα, στο κοινωνικό χώρο όπως αυτός εκφράζεται μέσα από τις συνεντεύξεις και τη συμμετοχική παρατήρηση υπήρχαν ερωτικές σχέσεις όλων των ειδών, κρυφές και φανερές.

Ερωτισμός όμως και ερωτικά υπονοούμενα εντοπίζονται τόσο στη κινηματογραφική όσο και στη κοινωνική πραγματικότητα εκ μέρους των ομοφυλόφιλων αλλά και των ετερόφυλων προς αυτούς.

Παρενδυσία

Σε αυτή τη θεματική θα αναφερθούν οι ταινίες παρενδυσίας οι οποίες δεν έχουν αναφερθεί σε καμία άλλη κατηγορία γιατί οι ήρωες δεν είναι ομοφυλόφιλοι. Οι τέσσερις αυτές ταινίες («Διαγωγή μηδέν», «Τα 4 σκαλοπάτια», «Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του», «Αχ και να ήμουν άνδρας») επιτελούν πλήρως τη παρενδυσία χωρίς αυτό να σχετίζεται με τη σεξουαλικότητα αυτών που μεταμφιέζονται. Αντίστοιχες περιπτώσεις μεταμφίεσης χωρίς σύνδεση με τη σεξουαλικότητα υπάρχουν και στη κοινωνία όπως στις αποκριάτικες μεταμφιέσεις.

Αναφορικά με τους ομοφυλόφιλους κινηματογραφικούς ήρωες η παρενδυσία εντοπίζεται σε διαφορετικές ταινίες αλλά δεν είναι στοιχείο της σεξουαλικότητας του ήρωα αλλά στοιχείο μεταμφίεσης αφού μαζί με τα γυναικεία κουστούμια μεταμφιέζονται και με ανδρικά. Η κοινωνική πραγματικότητα όμως

είναι διαφορετική αφού μέσω των συνεντεύξεων αλλά και της συμμετοχικής παρατήρησης εντοπίζεται η ύπαρξη τραβεστί και η ύπαρξη παρενδυτικών ομοφυλόφιλων όπως στο γαϊτανάκι.

Κουήρ

Η ύπαρξη κουήρ προσωπικότητας εντοπίζεται μόνο σε μία ταινία, ο Αντουάν στο «Και οι 14 ήσαν υπέροχοι». Το φαινόμενο αυτό δεν μπορεί να εξηγηθεί για τους λόγους που αναφέρθηκαν στην ανάλυση της ταινίας. Μία μόνο παρουσία δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ικανό δείγμα επιβεβαίωσης ύπαρξης κουήρ από τη στιγμή που δεν εντοπίζεται και στη κοινωνική πραγματικότητα.

Κοινωνική τάξη ομοφυλόφιλων

Κανένας από τους κινηματογραφικούς ομοφυλόφιλους ήρωες δεν προέρχεται από τη λαϊκή τάξη. Κατά συνέπεια, εντάσσονται στην αστική ή μεγαλοαστική τάξη. Είναι όλοι ευγενείς και με καλούς τρόπους συμπεριφοράς ακόμα και όταν έρχονται σε επαφή με άξεστες συμπεριφορές. Τα επαγγέλματα τους καταδεικνύουν μία επαγγελματική κατάρτιση και εξειδικευμένη γνώση. Όλοι οι ομοφυλόφιλοι χρησιμοποιούν επίσης λέξεις από ξένες γλώσσες αλλά δεν είναι σαφές αν είναι γνώστες των γλωσσών αυτών ή είναι μίμηση ξένων προτύπων.

Στη κοινωνική πραγματικότητα η κατάσταση ήταν λίγο διαφορετική γιατί υπήρχαν και ομοφυλόφιλοι από λαϊκές τάξεις, αγροτικές οικογένειες και χαμηλής μόρφωσης και παιδείας. Εντούτοις, το στοιχείο της ευγένειας υπήρχε και σε αυτούς.

Σχέσεις ομοφυλόφιλων με γυναίκες

Στις περισσότερες ταινίες οι ομοφυλόφιλοι ήρωες έχουν μία απόμακρη αλλά τυπικά ευγενική σχέση με τις γυναίκες. Δεν είναι βέβαια οι λίγες περιπτώσεις όπου οι ομοφυλόφιλοι εκπαιδεύουν τις γυναίκες πώς να συμπεριφερθούν θηλυκά, υποτιμώντας τις για τις αντιδράσεις τους και για τη συμπεριφορά τους.

Από τη συμμετοχική παρατήρηση και τις συνεντεύξεις προκύπτουν ανάλογες συμπεριφορές και φιλικές σχέσεις με γυναίκες.

Συμμόρφωση- Ανυπακοή

Στους κινηματογραφικούς ήρωες δεν υπάρχει κανένα στοιχείο συμμόρφωσης εκτός από τους ήρωες που δεν είναι ομοφυλόφιλοι και προσποιούνται ότι είναι και στο τέλος επανέρχονται στα ετεροφυλικά πρότυπα. Οι τύποι που παραμένουν ομοφυλόφιλοι σε όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν είναι ανυπάκουοι με την έννοια της αναίδειας και της αντίδρασης αλλά αδιαφορούν πλήρως για τη γνώμη των άλλων και κατά συνέπεια, δεν συμμορφώνονται σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα.

Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και από τις συνεντεύξεις και τη συμμετοχική παρατήρηση αντανakλώντας με αυτό τον τρόπο και τη συμπεριφορά των ομοφυλοφίλων, που δεν κρύβουν βέβαια την ομοφυλοφιλία τους, μέσα στη κοινωνία.

Κοινωνικός τύπος

Σε αυτή τη θεματική θα αναφερθούμε στον Ανδρέα τη Φτερού, που εμφανίζεται σε δύο ταινίες ως ο εαυτός του αλλά και στη κοινωνία. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι η απόλυτη αναπαράσταση της κοινωνίας στο κινηματογράφο και αποτέλεσε πρότυπο επηρεασμού στη δημιουργία αρκετών ρόλων. Είναι το

ιδανικό παράδειγμα κινηματογραφικού και κοινωνικού ρόλου σε απόλυτη ταύτιση.

Παραδοχή ομοφυλοφιλίας

Στους κινηματογραφικούς ρόλους κανένας ομοφυλόφιλος δεν κρατά κρυφή τη σεξουαλικότητα του αλλά αντίθετα προσπαθεί να την τονίσει μέσω των υπερβολών. Η έννοια της μυστικότητας δεν ισχύει σε καμία περίπτωση. Στη κοινωνία αντίθετα, υπήρχαν οι ομοφυλόφιλοι που το παραδέχονταν αλλά σαφώς υπήρχαν και αυτοί που το κρατούσαν κρυφό με κάθε τρόπο για την αποφυγή του κοινωνικού στίγματος, όπως αναδεικνύεται μέσα από τη συμμετοχική παρατήρηση και τις συνεντεύξεις.

Κοινωνικό στίγμα

Το κοινωνικό στίγμα είναι έκδηλο στις κινηματογραφικές ταινίες όπου οι ομοφυλόφιλοι παρουσιάζονται όλοι σχεδόν με τον ίδιο τρόπο και οι συμπεριφορές απέναντι τους έχουν ελάχιστες διαφορές επιδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο στερεοτυπία και προκατάληψη στην εικόνα του ομοφυλόφιλου.

Το ίδιο συμβαίνει περίπου και στη κοινωνία αφού αναγνωρίζεται μεν ο τύπος του αρρενωπού και «κρυφού» ομοφυλόφιλου αλλά οι απόψεις που υπάρχουν για τον θηλυπρεπή ομοφυλόφιλο είναι στερεοτυπικές ακόμα και όταν γίνεται προσπάθεια να αποφευχθούν όπως στη συμμετοχική παρατήρηση.

Εν δυνάμει ομοφυλόφιλος

Σε αυτή τη θεματική ανήκουν δύο συγκεκριμένοι κινηματογραφικοί τύποι, αυτοί του Μικέ και του Λαλάκη που δεν είναι δηλωμένοι ομοφυλόφιλοι αλλά θα μπορούσαν να είναι βάση της επιστήμης γιατί πληρούν όλες τις προδιαγραφές. Είναι λοιπόν

εν δυνάμει ομοφυλόφιλοι λόγω της ασφυκτικής πίεσης των μαμάδων τους.

Στη κοινωνική πραγματικότητα η κατάσταση είναι λίγο συγκεχυμένη λόγω των κοινωνικών αναπαραστάσεων που υπάρχουν για την ομοφυλοφιλία. Ειδικά μέσα από τις συνεντεύξεις υπάρχει σύγχυση για τους ομοφυλόφιλους που γεννιούνται έτσι και δεν μπορούν να κάνουν διαφορετικά και για τους ομοφυλόφιλους που γίνονται είτε από επιλογή, είτε επειδή η ομοφυλοφιλία τους διαμορφώθηκε μέσα στο οικογενειακό τους περιβάλλον.

Αναφορικά με τις υποθέσεις της έρευνας μας τα ευρήματα μας οδηγούν στα κάτωθι συμπεράσματα:

1. Η αστική τάξη δεν αποδέχονταν την ομοφυλοφιλία όσων δεν ανήκαν σε αυτή και τους εξοστράκιζε και τους περιθωριοποιούσε. Ο μόνος τρόπος αποδοχής και ένταξης τους ήταν μέσω της γελοιοποίησης τους

Η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό αλλά δεν ισχύει απόλυτα γιατί και η εργατική τάξη⁶⁸ (working class) είχε ανάλογες συμπεριφορές. Η γελοιοποίηση ως μόνος τρόπος αποδοχής και ένταξης επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό γιατί δεν παρουσιάζεται ένα διαφορετικό πρότυπο ομοφυλόφιλου.

2. Η γελοιοποίηση των ομοφυλόφιλων εστίαζε κυρίως στη θηλυπρέπεια

Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται πλήρως γιατί δεν παρουσιάζεται κανένας διαφορετικός τύπος ομοφυλόφιλου παρά μόνο ο θηλυπρεπής.

⁶⁸ «Μια κοινωνική τάξη που αποτελείται γενικά από ανθρώπους που ασχολούνται σε απασχολήσεις χειρωνακτικές ή κυναού περιλαιμίου» (Giddens, 2002:118).

3. Οι ομοφυλόφιλοι παρουσιάζονταν ως παθητικοί, κατά συνέπεια μη άνδρες, που ήταν ανάξιοι για τον ανδρικό ρόλο και γι' αυτό έπρεπε να θεωρούνται κατώτεροι.

Η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό από το γενικότερο κλίμα που επικρατεί απέναντι τους το οποίο είναι υποτιμητικό και κοροϊδευτικό κυρίως εκ μέρος των ανδρών.

4. Η ομοφυλοφιλία αντιμετωπίζεται ως διανοητική ασθένεια.

Η παραπάνω υπόθεση απορρίπτεται πλήρως γιατί δεν υπάρχει κανένα απολύτως εύρημα που να ταυτίζει την ομοφυλοφιλία με τη διανοητική ασθένεια.

5. Οι ομοφυλόφιλοι ηθοποιοί δεν μπορούν να παίξουν τους ομοφυλόφιλους.

Η παραπάνω υπόθεση δεν επιβεβαιώθηκε αν ισχύει ή όχι γιατί υπάρχουν διαφορετικές απόψεις πάνω στο θέμα. Ακόμα όμως και αυτοί που δεν αποδέχονται τη παραπάνω υπόθεση γνωρίζουν την ύπαρξη της συγκεκριμένης κοινωνικής αναπαράστασης.

6. Η μυστικότητα και η διατήρηση της είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των ομοφυλόφιλων.

Αυτή η υπόθεση δεν ισχύει γιατί αναφέρθηκαν πολλές περιπτώσεις ομοφυλόφιλων που δεν έκρυβαν την ομοφυλοφιλία τους αλλά αντίθετα την τόνιζαν.

7. Γίνεται ψυχολογιοποίηση στους κοινωνικούς κανόνες που υπάρχουν για τους ομοφυλόφιλους.

Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό γιατί υπήρχαν αναφορές στο δείγμα αναμενόμενης συμπεριφοράς από τους ομοφυλόφιλους βάση κοινωνικών κανόνων και όχι επιστημονικών δεδομένων, στοιχείο που αναδεικνύει μια έντονη απόπειρα ψυχολογιοποίησης του φαινομένου.

8. Γίνεται ψυχολογιοποίηση στην εξήγηση της ύπαρξης των ομοφυλόφιλων.

Και αυτή η υπόθεση επιβεβαιώνεται γιατί μέσα στο δείγμα υπήρχαν προσπάθειες εξήγησης της ύπαρξης της ομοφυλοφιλίας μέσω της ψυχολογιοποίησης και όχι βάση έγκριτων επιστημονικών θεωριών.

9. Η εμφάνιση του ομοφυλόφιλου έγινε στις κωμωδίες γιατί ήταν ο μόνος τρόπος να γίνει αποδεκτός από το κοινό, δηλαδή ως ο τύπος που σκόρπαγε τη χαρά και το γέλιο.

Και αυτή η υπόθεση επιβεβαιώνεται ως ένα βαθμό γιατί την υπό εξέταση περίοδο δεν εντοπίστηκε, τουλάχιστον στον ελληνικό κινηματογράφο, ταινία άλλου ύφους με ομοφυλόφιλο ήρωα που είχε προβλήματα.

10. Υπήρχε προκατάληψη, στερεοτυπική συμπεριφορά και ρατσισμός από τους ετερόφυλους προς τους ομοφυλόφιλους.

Η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται πλήρως από τα ευρήματα της μελέτης τόσο στη κινηματογραφική εικόνα του ομοφυλόφιλου όσο και στην αντιμετώπιση του από την κοινωνία.

11. Η θηλυπρεπής εμφάνιση είναι διαχρονική.

Και η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται πλήρως γιατί η εικόνα του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου επικρατεί για αιώνες και για την υπό εξέταση περίοδο.

12. Οι ομοφυλόφιλοι αντιδρούν στον κοινωνικό έλεγχο.

Η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται πλήρως γιατί αποδείχτηκε ότι υπάρχει μερίδα ομοφυλόφιλων που δεν συμμορφώνεται με τους κοινωνικούς κανόνες.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το πρώτο στοιχείο που θέλουμε να επισημάνουμε πριν ξεκινήσουμε την παράθεση των τελικών μας συμπερασμάτων, είναι ότι η συγγραφή της διδακτορικής μας διατριβής, ασχέτως το τελικό της αποτέλεσμα, ήταν μία από τις ενδιαφέρουσες πορείες και εμπειρίες που είχαμε γιατί μας ανάγκασε να εξετάσουμε φαινόμενα και καταστάσεις μέσα από οπτικές και διαστάσεις που ούτε φανταζόμασταν πριν ότι υπήρχαν.

Το θέμα της ομοφυλοφιλίας είναι ένα εξαιρετικά δύσκολο θέμα για πολλούς και διαφόρους λόγους. Πρώτα απ' όλα, ειδικά στην μελέτη της ιστορικής του πορείας, κοινωνικά και επιστημονικά, έρχεσαι αντιμέτωπος με θέματα, θέσεις, στάσεις και απόψεις, οι οποίες μπορεί να συγκρούονται με τα προσωπικά σου πιστεύω αλλά πρέπει να ιδωθούν αντικειμενικά και μέσα στο πλαίσιο της εποχής που αντιπροσωπεύουν.

Ειδικά η υπό εξέταση περίοδος, δηλαδή από το 1950 μέχρι το 1974 ήταν μία εποχή με κοινωνικούς κώδικες και κανόνες εντελώς διαφορετικούς από αυτούς που ισχύουν σήμερα γενικότερα, πόσο μάλλον στο θέμα της ομοφυλοφιλίας.

Ήταν μία εποχή η οποία τα πρότυπα ήταν καθορισμένα και συγκεκριμένα και δεν επέτρεπαν καμία απόκλιση όχι μόνο στους ομοφυλόφιλους αλλά και σε ομάδες που σήμερα δεν επιδέχονται πλέον καμία αμφισβήτηση για τη θέση τους στη κοινωνία, όπως οι γυναίκες.

Σε αυτή τη περίοδο λοιπόν έκανε την εμφάνιση του ο ομοφυλόφιλος ήρωας στον ελληνικό κινηματογράφο, ένα είδος λαοφιλές σε σημείο που οι αναμνήσεις μας το έχουν ταυτίσει με απέραντες ουρές στα εκδοτήρια εισιτηρίων των κινηματογράφων και η ταινία που προβάλλονταν αποτελούσε θέμα συζήτησης και μίμησης για άνδρες και γυναίκες. Εξάλλου, γενιές ολόκληρες

μεγάλωσαν θέλοντας να γίνουν Αλίκη Βουγιουκλάκη ή Ανδρέας Μπάρκουλης, και τα άτομα που έβλεπαν τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου ήταν εκατοντάδες όπως καταγράφονται από τον αριθμό των εισιτηρίων τους. Ο λόγος που αναφερόμαστε στη μεγάλη δημοτικότητα του συγκεκριμένου μέσου εκείνη την εποχή και στα πρότυπα που δημιουργούσε είναι για να καταδειχθεί η μεγάλη κοινωνική επίδραση και επιρροή που ασκούσε.

Μέσα λοιπόν σε αυτό το πλαίσιο ήταν λογική και η ανάπτυξη της αλληλεπίδρασης κινηματογράφου και κοινωνίας. Η κοινωνία επιζητούσε από τον κινηματογράφο την οριοθέτηση και τον καθορισμό προτύπων και ο κινηματογράφος με τη σειρά του έκανε ότι ήταν δυνατόν για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις αλλά και τις πεποιθήσεις της κοινωνίας, χωρίς διάθεση ανατροπής των υφιστάμενων αξιών σε μία προσπάθεια να προσεταρισθεί το κοινό.

Η εμφάνιση λοιπόν του ομοφυλόφιλου ήρωα έγινε μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Ένας ήρωας που κοινωνικά δεν ήταν αποδεκτός και αποτελούσε παρέκκλιση και στίγμα για τις υγιείς οικογένειες. Υπήρχαν και στο παρελθόν τέτοιοι τύποι ακόμα και σε εποχές που η ομοφυλοφιλία δεν προφέρονταν καν. Υπήρχαν οι «τρελοί», οι «σακάτηδες», οι «στέρφες», τύποι που υπήρχαν αλλά δεν ήταν αποδεκτοί παρά μόνο μέσω ενός τρόπου, τη γελοιοποίηση. Δεν πιστεύουμε ότι υπάρχει άνθρωπος που δεν γνωρίζει πόσο περιπαίζονταν και σαρκαζόταν ο «τρελός» του χωριού στην ελληνική επαρχία.

Ανάλογη λογική θεωρούμε πως ακολουθήθηκε και στον ελληνικό κινηματογράφο. Ένας τύπος, που πλέον δεν γινόταν να κρυφτεί αφού υπήρχε στην ελληνική κοινωνία και ήταν ορατός, προβάλλεται αλλά με τρόπο που να αποσαφηνίζεται ότι αυτός είναι ο «ανώμαλος» και ο μη «φυσιολογικός» και οι υπόλοιποι οι «ομαλοί» και «φυσιολογικοί». Με αυτό τον τρόπο και για

συνειδητό κοινωνικό αποκλεισμό δεν μπορεί να κατηγορηθεί κανείς αλλά και τα κοινωνικά πρότυπα που ισχύουν εδραιώνονται ακόμα περισσότερο.

Το γέλιο λοιπόν είναι το μέσο για την οριοθέτηση του τι είναι ορθό και τι όχι. Και είναι τόσο ισχυρό σαν μέσο, που αποτελεί σταθερή κοινωνική αναπαράσταση για την απαλοιφή των ευθυνών. Δεν θεωρούμε ότι κάποιος από αυτούς που δήλωσε ότι δεν υπήρχε σκοπιμότητα ψεύδεται. Αντίθετα, θεωρούμε ότι νομίζει ότι είναι απόλυτα ειλικρινής και τέτοια πρόθεση έχει. Η κοινωνική αναπαράσταση όμως που υπάρχει είναι και ασυνείδητη αλλά και αρχετυπική και λειτουργεί καταλυτικά.

Η στιγματισμένη ομοφυλοφιλία μπορεί να μην είναι συνειδητή αλλά είναι ο κεντρικός πυρήνας της γενικότερης αναπαράστασης που υπάρχει για την ομοφυλοφιλία και παραμένει σταθερός και αναλλοίωτος παρ' όλες τις μεταβολές που μπορεί να επιδέχονται κοινωνικά τα περιφερειακά στοιχεία.

Ο κύριος στόχος λοιπόν ήταν το γέλιο και η υπερβολή με σκοπό την αποτροπή μίμησης. Υπερβολή υπάρχει όμως και στη κοινωνία και δεν ήταν εύρημα του κινηματογράφου. Όντως, υπάρχουν ομοφυλόφιλοι οι οποίοι φέρονται «υπερβολικά» σύμφωνα με τα ετεροφυλικά πρότυπα. Καταδείχθηκε όμως ότι μπορεί να αποτελεί και ένας είδος άμυνας σε μία επιθετική προς αυτούς κοινωνία και έχουν επιλέξει αυτό τον τρόπο για να αμυνθούν αλλά και για να υποστηρίξουν τη σεξουαλικότητα τους.

Η υπερβολή είναι και το στοιχείο κατά την άποψη μας που επιβεβαιώνει τη προσπάθεια κοινωνικού ελέγχου των ομοφυλόφιλων. Υπάρχουν και ομοφυλόφιλοι οι οποίοι δεν είναι θηλυπρεπείς αλλά δεν εντοπίσαμε πουθενά κανέναν τέτοιον ήρωα όχι μόνο στις κωμωδίες αλλά και γενικότερα στον ΠΕΚ. Τέτοιες φιγούρες παρουσιάστηκαν μόνο στο νέο ελληνικό κινηματογράφο σηματοδοτώντας και τις κοινωνικές αλλαγές που είχαν επιτευχθεί.

Αναμφισβήτητα, έχουν επιτευχθεί κοινωνικές αλλαγές. Το θέμα είναι σε ποιο βαθμό έχουν επιτευχθεί και πόση άγνοια επικρατεί ακόμα για το θέμα της ομοφυλοφιλίας. Το ερώτημα μας αυτό προέκυψε από το ότι παρατηρήσαμε μεγάλη χρήση της ψυχολογιοποίησης για την ερμηνεία της ύπαρξης της ομοφυλοφιλίας, κάτι που σημαίνει ότι ακόμα κυριαρχεί το ερώτημα αν η ομοφυλοφιλία γεννιέται, γίνεται, κατασκευάζεται ή επιλέγεται. Σίγουρα υπάρχουν επιστημονικές θεωρίες που δίνουν απαντήσεις σε κάποια ερωτήματα. Αφομοιώνονται βάση των κοινωνικών αναπαραστάσεων του καθενός και γι' αυτό επικρατούν ακόμα και σήμερα απόψεις που κανονικά έπρεπε να θεωρούνται αναχρονιστικές όπως για παράδειγμα ότι ομοφυλόφιλος είναι μόνο ο παθητικός ενώ ο ενεργητικός συνεχίζει να παραμένει «άνδρας».

Δεν ξέρουμε αν καταφέραμε να δώσουμε απαντήσεις αλλά σίγουρα μας δημιουργήθηκε ένα βασικό ερώτημα για το οποίο έχουμε ερμηνεία αλλά σίγουρα χρήζει περαιτέρω έρευνας. Το ερώτημα αυτό είναι πως η κοινωνία και τα όργανα της που έχουν αλλάξει σημαντικά προς το θετικό, κάτι που ισχύει και για τα ΜΜΕ και τους κώδικες τους, η ερμηνεία του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου στις κωμωδίες διατηρεί τον ίδιο τύπο από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Δηλαδή, για αιώνες ολόκληρους οι ηθοποιοί ακολουθούν την ίδια ερμηνευτική γραμμή στο παίξιμο ενός θηλυπρεπούς ρόλου.

Η προσωπική μας ερμηνεία και οφείλουμε να ομολογήσουμε και ελπίδα μας, είναι ότι αυτό οφείλεται στο φαινόμενο της επαναληψιμότητας που έχει διατυπώσει ο Derrida⁶⁹, δηλαδή ότι μέσα στο χρόνο το συμβάν μπορεί να επαναλαμβάνεται και να φαίνεται ότι είναι αμετάβλητο αλλά παρόλα αυτά υπόκειται σε αλλαγές. Αυτή θα ακουγόταν σαν μία ελπιδοφόρα και ουτοπιστική θέση αν δεν είχε υποστηριχθεί από τον Ηράκλειτο ο οποίος

⁶⁹ Βλ. Butler, J., «Αναταραχή φύλου».

αναφέρει συμβολικά ότι ένας ποταμός δεν μπορεί να περαστεί δύο φορές⁷⁰. Αυτό σημαίνει ότι κάποια συμβάντα μπορεί να φαίνονται ίδια και σταθερά αλλά αργά και σταδιακά, οι κοινωνικές αλλαγές γίνονται και η κοινωνία αρχίζει να αλλάζει τον τρόπο που τις αντιλαμβάνεται.

Αυτό σημαίνει ότι παρόλο που η εικόνα του ομοφυλόφιλου φαίνεται ότι ακολουθεί στερεοτυπική υποκριτική πορεία συντελούνται κάποιες αλλαγές οι οποίες μπορεί να μην είναι άμεσα ορατές αλλά υφίστανται. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη περίπτωση του Πώλου, του τραγικού ηθοποιού από την Αίγινα που το 300 π.Χ., δηλαδή πολλούς αιώνες πριν, σε μία ερμηνεία της Ηλέκτρας επιχείρησε να ταυτίσει το κοινωνικό συμβάν, δηλαδή το θάνατο του γιου του, με το υποκριτικό, θρηνώντας στην ίδια τεφροδόχο με τις στάχτες του παιδιού του.

Θέλουμε να ελπίζουμε ότι πολλούς αιώνες μετά τον Πώλο, η προσπάθεια αυτή πλησιάζει προς τη πραγμάτωση της. Δηλαδή ότι οι υποκριτικοί και κοινωνικοί κώδικες έχουν αλλάξει και ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των ηθοποιών αλλά και της κοινωνίας της οποίας εξάλλου μέρος και αυτοί αποτελούν για την ομοφυλοφιλία, έχουν μεταβληθεί παρέχοντας μία νέα ανασήμανση με νέα συμφραζόμενα τα οποία προσλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο. Δηλαδή, να αναπαρίσταται η θηλυπρέπεια εφόσον είναι υπαρκτή αλλά να μην θεωρείται ελάττωμα ή μειονεξία. Τουλάχιστον έτσι ελπίζουμε.....

⁷⁰ «δix ειc τον αυτόν ποταμόν ουκ αν εμβαιήc» (www.mythologia.8m.com)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Αγγελάκης, Αν. (1990), *Ομοφυλοφιλία και νεοελληνική ποίηση*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 246, 19/9
- Abric, J. C. (1996), *Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις: θεωρητικές απόψεις*, στο Γ. Κατερέλος (επιμ.), *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Adorno, Th. (1984), *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα: Ύψιλον
- Αθανασάτου, Γ. (2001), *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα: Finatec – Multimedia A.E.
- Αλεξιάς, Γ. (2004), *Μεθοδολογία συγγραφής επιστημονικής εργασίας*, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο
- Αρβανίτη, Γ. (2006), *Εισαγωγή*, στο Ουάϊλντ Όσκαρ, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέϊ*, Αθήνα: Μεταίχμιο
- Αριές, Φ. (1990), *Σκέψεις πάνω στην ομοφυλοφιλία*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 246, 19/9
- *Αφιέρωμα στον Ζαν Ζενέ*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 66, 6/4/1983
- Βαϊδάκης, Ν. (2006), *Η σεξουαλική συμπεριφορά του ανθρώπου*, Αθήνα: Βήτα
- Βαλούκος Στάθης (επιμ. 1984), *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, Εταιρία Ελλήνων σκηνοθετών
- Βαλούκος, Σ. (2001), *Η κωμωδία*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Βαλούκος, Σ. (2003), *Ιστορία του κινηματογράφου. Οι δημιουργοί*, Τόμος Β, Αθήνα: Αιγόκερως

- Baltrusch, Er. (2004), *Σπάρτη- Η Ιστορία, η Κοινωνία και ο Πολιτισμός της Αρχαίας Λακωνικής Πόλης*, μτφ. Χρήστος Μπαλόγλου, Αθήνα: Παπαδήμα
- Βατούγιου, Σ. (2002), *Εργασιακές σχέσεις και κοινωνικές ισορροπίες στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1970*, Ανάτυπο
- Βατούγιου, Σ. (2007), *Ο λαϊκός χαρακτήρας του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο 1950-1970*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 473, Απρίλιος
- Bhattacharyya, G. (2008), *Σεξουαλικότητα και κοινωνία*, μτφ. Πάρις Μπουρλάκης, Αθήνα: Σαββάλας
- Becker, H. (2000), *Οι περιθωριοποιημένοι. Μελέτες στην κοινωνιολογία της παρέκκλισης*, μτφ. Αθ. Κουτζόγλου, Β. Μπουρλιάσκος, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη
- Βιδάλης, Γ. (2008), *Οι διάσημοι άσημοι της μεταπολεμικής Αθήνας*, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 16/01
- Βρύζας, Κ. (1997), *Παγκόσμια επικοινωνία. Πολιτιστικές ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg
- Butler, J. (2006α), *Απο- μίμηση και έμφυλη ανυπακοή*, στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Butler, J. (2006β), *Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου*, στο Α. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: Νήσος
- Butler, J. (2009), *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γ. Καράμπελας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Cohen, D. (1999), *Νόμος, σεξουαλικότητα και κοινωνία. Η επιβολή της ηθικής στην κλασική Αθήνα*, Αθήνα: Κάτοπτρο

- Γιαννακόπουλος, Κ. (2006), *Ιστορίες σεξουαλικότητας*, στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Γεωργουσόπουλος, Κ., *Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μεικτό και νόμιμο;* (απομαγνητοφώνηση προφορικής εισήγησης, άνευ χειρογράφου)
- Δελβερούδη, Ε. Ά. (2002), *Ο θησαυρός του μακαρίτη: Η κωμωδία, 1950-1970*, στο Συλλογικό, *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική κουλτούρα 1
- Δελβερούδη, Α. (2000), *Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη*, στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Επιστημονικό Συμπόσιο, 10-12 Οκτωβρίου
- Δεληγιαννίδης, Κ. (2002), *Η περιγραφή του χώρου της κατοικίας στην Ελλάδα 1950-70, σύμφωνα με τα μικρομεσαία αστικά πρότυπα όπως τα κατέγραψε και πρόβαλλε ο ελληνικός κινηματογράφος*, Μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
- Δημοσθένους, Αν. (2004), *Φιλία και ομοφυλοφιλία τον 11^ο και 12^ο αιώνα στο Βυζάντιο. Η φιλία ως πολιτική διασύνδεση, μέσο κοινωνικής αποκατάστασης και καταξίωσης*, Αθήνα: Αντ. Σταμούλη
- Διοσκουρίδης, Σ., *Οι Αθηναίοι. Γιάννης Βογιατζής*, Get a Lifo, Τεύχος 261
- Δουλκέρη, Τ. (1986), *Η συμμετοχή της Ελληνίδας στην οικογένεια και την εργασία*, Αθήνα- Κομοτηνή: Σάκκουλας

- Dover, K.J., *Η ομοφυλοφιλία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Π. Χιωτέλλη, Αθήνα:Π. Χιωτέλλη
- Έκο, Ουμ. (1994), *Κήνσορες και Θεράποντες*, Αθήνα:Γνώση
- Elhmann, R. (1986), *Μια ερωτική σχέση στο τέλος της βικτωριανής εποχής*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 152, 8/10
- Fuss, D. (2006), *Λεσβιακές και γκέϊ θεωρίες*, στο Αθ. Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα:Νήσος
- Giddens, A. (2002), *Κοινωνιολογία. Το βοήθημα του φοιτητή*, Β τόμος, Αθήνα: Gutenberg
- Godard, H. (1987), *Ένας βιαστικός μυθιστοριογράφος*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 160, 28/1
- Goffman, Er. (1996), *Συναντήσεις. Δύο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης*, Αθήνα:Αλεξάνδρεια
- Goffman, Er. (2001), *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, Αθήνα:Αλεξάνδρεια
- Goffman, Er. (2006), *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, Αθήνα:Αλεξάνδρεια
- Ζάχος, Εμ. (1982), *Ελληνική και ξένη ομοφυλοφιλία*, Περιοδικό Σκηνή και Οθόνη, τεύχος 1
- Ζήρας, Αλ. (1984), *Ο Ν. Λαπαθιώτης αισθητικός και αισθησιακός*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 95, 30/5
- Ζήρας, Αλ. (2004), *Η μελαγχολική σελήνη των gay*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 457
- Hupperts, C. (2008), *Η ομοφυλοφιλία στην Ελλάδα και τη Ρώμη*, στο *Ομοφυλοφιλία. Μία παγκόσμια ιστορία*, επιμ. Robert Aldrich, μτφ. Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αθήνα: Πάπυρος

- Θεοδωρακόπουλος, Λ. (1982), *Το ομοφυλόφιλο θέαμα*, Περιοδικό Σκηνή και Οθόνη, τεύχος 1
- Κασσιμάτη, Κ. (1984), *Μετανάστευση –Παλιννόστηση. Η προβληματική της δεύτερης γενιάς*, Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών
- Κατερέλος, Γ. (1996), (επιμ.), *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία. Δυναμική των κοινωνικών αναπαραστάσεων*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Κογκίδου, Δ. (2008), *Φύλο και σεξουαλικότητα, στο Σύμπραξη κατά της ομοφυλοφοβίας, Το φύλο και η συμπεριφορά του. Νομικές, ψυχολογικές και κοινωνικές διαστάσεις της ομοφυλοφιλίας και της ομοφυλοφοβίας*, Πρακτικά 1^{ης} Διεπιστημονικής Συνάντησης για την ομοφυλοφιλία και την ομοφοβία, Η κατάσταση στην Ελλάδα και οι προοπτικές βελτίωσης της, Θεσσαλονίκη, 9 & 10 Οκτωβρίου 2000, Εκδόσεις Επίκεντρο
- Κοκολάκης, Εμ. (1976), *Η ομοφυλοφιλία ως αιτία εγκλημάτων*, Θεσσαλονίκη
- Κολοβός, Ν. (1988), *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα:Αιγόκερως
- Κολοβός, Ν. (2000), *«1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία». Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας- Άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο, στο 1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Επιστημονικό Συμπόσιο, 10-12 Οκτωβρίου
- Κοροβέσης, Π. (1990), *Εμπορία Ειδήσεων*, Αθήνα:Γνώση
- Κυριαζή, Ν. (2002), *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

- Κυριαζή, Ν. (2003), *Η κοινωνιολογική ερευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Κυριαζή, Ν. (2009), *Η κοινωνιολογική ερευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Κυριακός, Κ. (2001), *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Κωνσταντοπούλου, Β. (2003), *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Λαμπίρη- Δημάκη, Ι., *Κοινωνική αλλαγή 1949-1974. Η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου*, στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, 9^{ος} τόμος
- Lasswell, D.H. (1991), *Η δομή και η λειτουργία της επικοινωνίας στην κοινωνία*, στο *Το μήνυμα του μέσου- Η έκρηξη της μαζικής επικοινωνίας – Συνθέσεις*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Leyens, J.P. (1996), *Είμαστε όλοι ψυχολόγοι; Κοινωνιοψυχολογική προσέγγιση των άρρητων θεωριών της προσωπικότητας*, επιμ. Γ.Δ. Κατερέλος, Αθήνα: Παπαζήση
- Λυδάκη, Ά. (1998), *Οι τσιγγάνοι στην πόλη. Μεγαλώνοντας στην Αγία Βαρβάρα*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Λυδάκη, Α. (2001), *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Λυδάκη, Ά. (2009), *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- ΜακΚομπς, Μ., Εϊνσιντέλ, Έ., Ουίβερ, Ν. (1996), *Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και η διαμόρφωση της κοινής γνώμης*, Αθήνα: Καστανιώτης

- ΜακΚουέϊλ, Ν. (2002), *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21^ο αιώνα*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Μακλούαν, Μ., *Media οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Αθήνα:Κάλβος
- Maletzke, G. (1991), *Θεωρίες της μαζικής επικοινωνίας*, Αθήνα:Παπαζήσης
- Μαντόγλου, Ά. (1995), *Εισαγωγή*, στο Στ. Παπαστάμου, Α. Μαντόγλου (επιμ.), *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία. Κοινωνικές αναπαραστάσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Μαντόγλου, Ά. (1997), *Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις της εξέγερσης του πολυτεχνείου*, Περιοδικό Ψυχολογία, 4 (1)
- Μαντόγλου, Ά. (2005), *Μνήμες. Ατομικές, συλλογικές, ιστορικές*, Αθήνα:Ελληνικά Γράμματα
- Μάρκαρης, Π. (1982), *Ο Μπρεχτ και ο διαλεκτικός λόγος*, Αθήνα:Ιθάκη
- Μικέ, Μ. (2001), *Μεταμφιέσεις στη νεοελληνική πεζογραφία*, Αθήνα:Κέδρος
- Μίλεση, Χ. (2006), *Οι αλλοδαποί μαθητές από την Αλβανία στη σχολική κοινότητα*, Αθήνα:Γρηγόρη
- Moscovici, S. (1989), *Καινοτομία και μειονοτική επιρροή*, στο Στ. Παπαστάμου (επιμ.), *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία. Η κοινωνική επιρροή*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Moscovici, S. (1999), *Η εικόνα και το κοινό της*, Αθήνα:Οδυσσέας
- Μουσουράκης, Α. (1981), *Τρία gay μονόπρακτα*, Αθήνα:Γνώση
- Μουσούρου, Λ. (1985), *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια στην Ελλάδα και αλλού*, Αθήνα:Εστία

- Μπαζέν, Α. (1972), *Θέατρο και κινηματογράφος*, Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος, Τεύχος 23
- Μπαμπασάκης, Γ.Ι. (1982), «*Η ξανθιά Φράουλα*». *Παρουσίαση και συνομιλία με τους συντελεστές της παράστασης*, Περιοδικό Σκηνή και Οθόνη, τεύχος 1
- Μπάτλερ, Τζ. (2008), *Σώματα με σημασία- Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές
- Μπορύ, Ζ.Λ. (1979), *Στο φως της μέρας. Το δικαίωμα να είσαι ομοφυλόφιλος*, Αθήνα: Δέκα
- Ουίλλιαμς, Τ. (1999), *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Κέδρος
- Πανταζής, Π. (1997), *Η συγκρότηση της ταυτότητας εφήβων μεταναστών: μια μελέτη ιστοριών ζωής*, στο Κ. Ναυρίδης, ν. Χρηστάκη (επιμ.), *Ταυτότητες: ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Παπαδόπουλος, Π. (επιμ.) (1983), *Αφιέρωμα στον Αντρέ Ζιντ*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 206, 04/01
- Παπαδόπουλος, Π. (1990), *Ομοφυλοφιλία*, Περιοδικό Διαβάζω, τεύχος 246, 19/9
- Παπαθανασόπουλος, Σ. (1997), *Η δύναμη της τηλεόρασης, η λογική του μέσου και η αγορά*, Αθήνα: Καστανιώτης
- Παπαστάμος, Στ. (1989α), *Ψυχολογιοποίηση. Επιπτώσεις των ψυχολογικών ερμηνειών στα φαινόμενα κοινωνικής επιρροής*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Παπαστάμος, Στ. (1989β), *Εγχειρίδιο κοινωνικής ψυχολογίας*, Αθήνα: Οδυσσέας
- Παπαστάμου, Στ., Μιούννυ, Γκ. (2001), *Μειονότητες και εξουσία. Μία κοινωνιοψυχολογική και πειραματική*

προσέγγιση της κοινωνικής επιρροής και συμπεριφοράς των μειονοτήτων, Αθήνα:Ελληνικά Γράμματα

- Παπαστάμος, Στ. (2006), *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία*, τόμος Β, *Η παράδοση*, Αθήνα:Ελληνικά Γράμματα
- Πατσαλίδης, Σ. (1986), *Η δοξολογία και ο αναθεματισμός του ερωτικού λόγου στον Τ. Ουίλιαμς*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 139, 12/3
- Pavis, P. (2006), *Λεξικό θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Αθήνα:Gutenberg
- Περιοδικό Τα Θεάματα, Τεύχος 87, 15/05/1961
- Περιοδικό Τα Θεάματα, Τεύχος 91, 23/08/1961
- Πηγιάκη, Π. (1988), *Εθνογραφία. Η μελέτη της ανθρώπινης διάστασης στην κοινωνική και παιδαγωγική έρευνα*, Αθήνα: Γρηγόρης
- Πετρόπουλος, Η. (1971), *Καλιαρντά*, Αθήνα:Δίγαμμα
- Πλάτων, *Χαρμίδης*, μτφ. Ν. Τετενέ, Εκδόσεις Ζαχαρόπουλος
- Πολίτη, Αφ. (2010), *Το αντάρτικο των «Αλλόκοτων»*, Έψιλον 18/7
- Σακαλάκη, Μ. (2001), *Η ανάλυση περιεχομένου*, στο Στ. Παπαστάμος (επιμ.), *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Επιστημολογικοί προβληματισμού και μεθοδολογικές κατευθύνσεις*, τόμος Α, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Σαρρής, Ν. (1995), *Εισαγωγή στην κοινωνιομετρία, στην ομαδική ψυχοθεραπεία και το ψυχόδραμα*, Αθήνα:Δανιά
- Σέλντον, Κ., Ντάιερ, Ρ., Μπαμπούσιο, Τ. (1991), *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, Αθήνα:Αιγόκερως

- Σεραφετινίδου, Μ. (1987), *Κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Αθήνα: Gutenberg
- Σεραφετινίδου, Μ. (1991), *Κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Αθήνα: Gutenberg
- Sergent, B. (1986), *Ομοφυλοφιλία στην Ελληνική μυθολογία*, μτφ. Έλενα Πατρικίου, Εκδόσεις Χατζηνικολή
- Σπάνιας, Ν. (1983), *Πρόλογος*, στο Ζιντ Αντρέ (1984), *Κορυντόν*, Αθήνα: Γνώση
- Σολδάτος Γιάννης (1991α), *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου*, τόμος Δ, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα
- Σολδάτος, Γ. (1991β), *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου*, τόμος Ε, Αθήνα: Αιγόκερως
- Σολομός, Αλ. (1989), *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήνα: Κέδρος
- Stam, R. (2009), *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μετφ. Κατερίνα Κακλαμάνη, Επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα: Πατάκη
- Σωτηροπούλου, Χ. (1989), *Ελληνική κινηματογραφία*, Αθήνα: Θεμέλιο
- Ταράντου, Σ. (2008), *Φτερά, πάρτε καλά φτερά*, Εφημερίδα Έθνος, 26/01
- Ταρνανάς, Αν. (2003), *Πιέρ Πάολο Παζολίνι*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Ταχτσής, Κ. (1987), *Το τρίτο στεφάνι*, Αθήνα: Εξάντας
- Τερζής, Κ. (2006), *Απελευθερώνοντας τη σεξουαλική ταυτότητα στη μεγάλη οθόνη*, Εφημερίδα Αυγή, 24/09

- Τζιόβας, Δ. (2003), *Η ομοφυλοφιλία του Καβάφη*, Εφημερίδα Το Βήμα, 14/12
- Τόμσον, Κ. (1990), *Η ομοφυλοφιλία στο φως της ψυχανάλυσης*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 246, 19/9
- Thompson, J. (1998), *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, Αθήνα:Παπαζήση
- Τσιτιρίδης, Γ. (2007), *Το ομοφυλοφιλικό σινεμά*, στο Ν. Χατζητρύφων (επιμέλεια), *Το φύλο και η συμπεριφορά του. Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο. Προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Εκδόσεις Επίκεντρο
- Τσουκαλάς, Κ. (1987), *Κράτος, κοινωνία, εργασία στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο
- Φερναντέζ, Ν. (1990), *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία. Από τον Σέργιο Αϊζενστάιν ως τον Τζαίημς Άιβορυ και τον Πέντρο Αλμοδοβάρ*, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 246, 19/9
- Φερνάντεζ, Ν. (1995), *Η αρπαγή του Γανυμήδη*, Αθήνα:Εξάντας
- Φίγγου, Ε. (1999), *Κοινωνικές αναπαραστάσεις για τους πρόσφυγες και για την «προκατάληψη» σε δυο «μικτές» κοινότητες της Θεσσαλονίκης*, Περιοδικό Ψυχολογία, 6 (2)
- Φουκώ, Μ. (1978), *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 1 Η δίψα της γνώσης*, μτφ. Γ. Ροζάκη, Αθήνα:Ράππα
- Φουκώ, Μ. (1984), *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 2. Η χρήση των απολαύσεων*, μτφ. Γ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα:Ράππα
- Φουκώ, Μ. (1987), *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα:Ύψιλον

- Χάιτ, Σ. (2008), *Οιδίποδες υπό αναθεώρηση. Μία νέα αντίληψη για την ανδρική σεξουαλικότητα*, Αθήνα:Λαγουδέρα
- Χαντζή, Α. (2006), *Κοινωνικά στερεότυπα και διομαδικές σχέσεις*, στο Στ. Παπαστάμου, *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία*, τόμος Β, *Η παράδοση*, Αθήνα:Ελληνικά Γράμματα
- Χατζηδάκης, Γ. (1982), *Η ομοφυλοφιλία στη σκηνή. Έρευνα*, Περιοδικό Σκηνή και Οθόνη, τεύχος 1
- Χατζητρύφων, Ν. (επιμ.), *Το φύλο και η συμπεριφορά του. Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο. Προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Εκδόσεις Επίκεντρο
- Χιωτάκη- Πούλου, Ε. (2008), *Κοινωνικό φύλο και δημόσιος – πολιτικός λόγος: Ανάλυση λόγου σε πρακτικά κοινοβουλευτικών συνεδριάσεων στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '80*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών
- Χρηστάκης, Ν. (2006), *Κοινωνικές θέσεις και ρόλοι*, στο Στ. Παπαστάμου, *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία*, τόμος Β, *Η παράδοση*, Αθήνα:Ελληνικά Γράμματα
- Ψυχογιός, Κ. Δ. (2003), *Τι είναι τα Μέσα Επικοινωνίας;*, Αθήνα: Καστανιώτης

Ξενόγλωσση

- Barrios, R. (2003), *Screened Out. Playing gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Routledge
- Bordens, K.S., Horowitz, L.A. (2000), *Social Psychology*, New Jersey:Laurence Erlbaum Associates
- Dyer, R. (2002), *The culture of queers*, Routledge

- Flugel, J.C. (1966), *The psycho- analytic study of the family*, London :The Hogarth Press
- Halperin, M. D. (2003), *The normalization of queer theory*, The Haworth Press
- Hammersley, M. (1989), *The dilemma of qualitative method*, Routledge
- Jagose, A. (2008), *Queer theory*, Australian Humanities Review
- Levay, S. (1996), *Queer Science: The Use and Abuse of Research into Homosexuality*, London: The MIT Press Cambridge
- Mustanski, B.S., Bailey, M.J. (2003), *Genetics of Sexual Orientation*, Sexual and Relationship Therapy, Vol. 18, No 4, November
- Seidman, St. (2002), *Beyond the closet: the transformation of gay and lesbian life*, New York :Routledge
- Stoller, R.J. (1968), *Sex and gender. The development of masculinity and femininity*, London :Karnak Books
- Van den Aardweg, G.(1986), *On the Origins and Treatment of Homosexuality, A Psychoanalytic Reinterpretation*, Praeger Publishers
- Verhoeven, D. (1997), *The sexual terrain of the Australian feature film- Putting the Out: back into the Ocker*, in Claire Jackson (ed.), *The Bent Lens.*, Melbourne: Australian Catalogue Company
- Watney, S. (1980), *The ideology of GLF*, in Gay Left Collective (eds.), *Homosexuality: Power and politics*, London: Allison and Busby

- Weeks, J. (2000), *Making sexual history*, Cambridge:Polity Press

Ηλεκτρονικές ιστοσελίδες

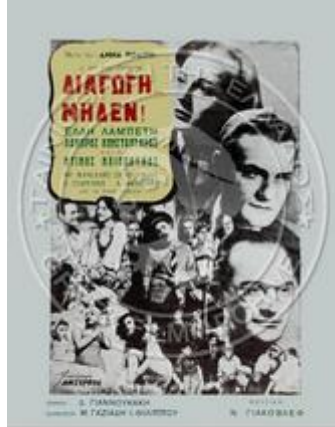
- www.wikipedia.gr
- www.hellenicway.com/?p=453
- www.ellthea.gr
- www.ekebi.gr
- www.greek-language.gr
- www.tainiothiki.gr
- www.tch.gr
- www.athenspride.eu
- www.pisostapalia.blogspot.com
- www.mythologia.8m.com

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1

Ταινίες

Διαγωγή μηδέν (1949)



Σκηνοθεσία: Μιχάλης Γαζιάδης – Γιάννης Φιλίππου, Σενάριο: Δημήτρης Γιαννουκάκης, Φωτογραφία: Μιχάλης Γαζιάδης, Μουσική: Νίκυ Γιάκοβλεφ, Ερμηνεία: Έλλη Λαμπέτη, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Ντίνος Ηλιόπουλος, Φραγκίσκος Μανέλλης, Δήμος Σταρένιος, Λιλή Πατρικίου, Λαλάς Ιακωβίδης.

Θέμα της ταινίας: Ο έρωτας ενός καθηγητή και μιας μαθήτριάς σ' ένα αθηναϊκό σχολείο (Βαλούκος, 1984:76).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1948-1949 και έκοψε 67.043 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 276).

Τα 4 σκαλοπάτια (1951)



Σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβός, Σενάριο: Γιώργος Ασημακόπουλος, Φωτογραφία: Μιχάλης Γαζιάδης, Μουσική: Μενέλαος Παλλάντιος, Ερμηνεία: Ζινέτ Λακάζ, Νίκος Χατζίσκος, Ντίνος Ηλιόπουλος, Μίμης Φωτόπουλος, Γεωργία Βασιλειάδου, Σμάρω Στεφανίδου, Άννα Κυριακού, Γιάννης Πρινέας.

Θέμα της ταινίας: Μια όμορφη κοπέλα που δυσκολεύεται να βρει δουλειά γιατί της ρίχνονται όλα τ' αφεντικά της, τελικά ντύνεται άνδρας και προσλαμβάνεται σε μια εταιρία (Βαλούκος, 1984:280).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1950-1951 και έκοψε 194.493 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 276). Η ταινία προβλήθηκε και πάλι τη περίοδο 1958-1959 και έκοψε 11.444 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτοςβ, 1991: 277).

Γλέντι, Λεφτά και αγάπη (1955)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Νίκος Τσιφόρος, Φωτογραφία: Γρηγόρης Δανάλης, Μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ- Γιώργος Μητσάκης, Ερμηνεία: Βασίλης Αυλωνίτης, Σμαρούλα Γιούλη, Σπεράντζα Βρανά, Νίκος Ρίζος, Γιώργος Καμπανέλλης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Λαυρέντης Διανέλλος, Σταύρος Ξενίδης.

Θέμα της ταινίας: Τα αισθηματικά μπλεξίματα μίας παρέας νέων και όμορφων παιδιών που προσπαθούν να πιάσουν την «καλή» για να παντρευτούν (Βαλούκος, 1984:64).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1955-1956 και έκοψε 66.636 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 276).

Δον Ζουάν για κλάματα (1960)



Σκηνοθεσία: Ντίμης Δαδήρας, Σενάριο: Γιάννης Μαρής, Φωτογραφία: Παναγιώτης Καλαντζής, Μουσική: Τάκης Μωράκης, Ερμηνεία: Άννα Φόνσου, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Ανδρέας Μπάρκουλης, Μάρω Κοντού, Καίτη Πάνου, Ντίνα Τριάντη, Γιάννης Γκιωνάκης.

Θέμα της ταινίας: Κινηματογραφική διασκευή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή. Ο έρωτας ενός μεσήλικα με μια μικροανιψιά του (Βαλούκος, 1984:205).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1959-1960 και έκοψε 66.355 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 277).

Η νύφη το 'σκασε (1962)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος, Φωτογραφία: Παύλος Φιλίππου, Μουσική: Μίμης Πλέσσας, Ερμηνεία: Τζένη Καρέζη, Πάρις Αλεξάντερ, Θανάσης Βέγγος, Νίκος Ρίζος, Κούλης Στολιγκας, Γιάννης Μαλούχος, Πέτρος Κυριακός, Γιάννης Γκιωνάκης, Βασιλάκης Καϊλας.

Θέμα της ταινίας: μία νύφη αφήνει σύζυγο τον ανεπιθύμητο γαμπρό και κατευθύνεται με ότο-στοπ σ' αναζήτηση του αγαπημένου της (Βαλούκος, 1984:213).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1962-1963 και έκοψε 35.677 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 278).

Μικροί και μεγάλοι εν δράσει (1963)



Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος, Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης, Φωτογραφία: Τζιοβάνι Βαριάνο, Μουσική: Κώστας Κλάβας, Ερμηνεία: Μαίρη Αρώνη, Λάμπρος Κωνσταντάρης, Γιώργος Πάντζας, Βιβέτα Τσιούνη, Ελένη Ανουσάκη, Βαγγέλης Σειληνός, Μαρίκα Νέζερ, Σταύρος Παράβας, Μπέτυ Μοσχονά.

Θέμα της ταινίας: Δύο ώριμοι χήροι γονείς που διατηρούν αισθηματικό δεσμό διστάζουν να τον νομιμοποιήσουν γιατί φοβούνται την αντίδραση των παιδιών τους (Βαλούκος, 1984:199).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1963-1964 και έκοψε 327.419 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του (1964)



Σκηνοθεσία: Στέλιος Ζωγραφάκης, Σενάριο: Νέστορας Μάτσας, Φωτογραφία: Γρηγόρης και Συράκος Δανάλης, Μουσική: Γιώργος Κατσαρός, Ερμηνεία: Ορέστης Μακρής, Μίρκα Καλατζοπούλου, Σμάρω Στεφανίδου, Νίκη Λινάρδου, Κλειώ Ρώτα, Γιάννης Γκιωνάκης, Γιάννης Φέρμης, Τόλης Βοσκόπουλος, Θανάσης Μυλωνάς.

Θέμα της ταινίας: Ένας πατέρας συνταξιούχος και παλαιών αρχών καταπιέζει τις τρεις κόρες του με αποτέλεσμα τ' αγόρια τους για να μπορέσουν να τις βλέπουν τακτικά, να μεταμφιεστούν σε γυναίκες και να πηγαίνουν στο σπίτι τους σαν φιλενάδες τους (Βαλούκος, 1984:42-43).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1964-1965 και έκοψε 143.059 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Ο καταφερτζής (1964)



Σκηνοθεσία: Κώστας Στράντζαλης, Σενάριο: Νίκος Τσιφόρος, Ερμηνεία: Θανάσης Βέγγος, Τάσος Γιαννόπουλος, Σούλα Κυριακίδου, Περικλής Χριστοφορίδης, Τάκης Χριστοφορίδης, Νίκος Φέρμας.

Θέμα της ταινίας: Ένας διερμηνέας σε τουριστικό γραφείο, που συνδέεται με την κόρη ενός χασάπη, μηχανεύεται τρόπους για ν' αποφύγει την παρακολούθηση του μέλλοντα πεθερού του (Βαλούκος, 1984:146).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1964-1965 και έκοψε 153.974 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς -Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Το δόλωμα (1964)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος, Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης, Μουσική: Κώστας Καπνίσης, Ερμηνεία: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Βαγγέλης Βουλγαρίδης, Ανδρέας Μπάρκουλης, Περικλής Χριστοφορίδης, Κώστας Ναός.

Θέμα της ταινίας: Μία γυναίκα παρασύρει πλούσιους άνδρες στο χαρτοπαιχτικό τραπέζι για λογαριασμό μιας συμμορίας (Βαλούκος, 1984:81-82).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1964-1965 και έκοψε 557.302 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Και οι 14 ήσαν υπέροχοι (1965)



Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Σειληνός, Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης – Κώστας Κινδύνης, Φωτογραφία: Λ. Καλύβας, Μουσική: Κώστας Κλάβας, Ερμηνεία: Γιώργος Πάντζας, Κάκια Αναλυτή, Κώστας Ρηγόπουλος, Σταύρος Παράβας, Γιάννης Γκιωνάκης, Βασίλης Αυλωνίτης, Ελένη Ανουσάκη, Ανδρέας Μπάρκουλης, Άννα Καλουτά, Ελένη Προκοπίου, Βαγγέλης Σειληνός, Μπέτυ Μοσχονά, Κλεώ Σκουλούδη.

Θέμα της ταινίας: Μια κληρονομιά μοιράζεται σε διάφορους τύπους που για να την κερδίσουν πρέπει να κάνουν κάτι αντίθετο του χαρακτήρα τους (Βαλούκος, 1984:138).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1964-1965 και έκοψε 286.455 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Μπετόβεν και μπουζούκι (1965)



Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος, Σενάριο: Γιώργος Ασημακόπουλος, Φωτογραφία: Λ. Καλύβας, Μουσική: Μάνος Λοΐζος, Ερμηνεία: Μίμης Φωτόπουλος, Νίκος Σταυρίδης, Γιάννης Γκιωνάκης, Σταύρος Παράβας, Μπεάτα Ασημακοπούλου, Σωτήρης Μουστάκας, Τάκης Μηλιάδης.

Θέμα της ταινίας: Σε μια λαϊκή αυλή κάπου στην Αθήνα συγκατοικούν δυο φτωχοί μουσικοί με διαφορετικές αντιλήψεις (Βαλούκος, 1984:203).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1965-1966 και έκοψε 273.866 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 280).

Η Εύα δεν αμάρτησε (1965)



Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός, Σενάριο: Ναπολέον Ελευθερίου, Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής, Μουσική: Χρήστος Μουραμπάς, Ερμηνεία: Ελένη Ανουσάκη, Μίμης Φωτόπουλος, Γιάννης Γκιωνάκης, Τάκης Μηλιάδης, Γιάννης Φέρμης, Τάσος Γιαννόπουλος, Σπεράντζα Βρανά.

Θέμα της ταινίας: Μια σειρά διαβολικών συμπτώσεων πείθει ένα ζηλιάρη σύζυγο ότι η γυναίκα του τον απατά (Βαλούκος, 1984:113).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1965-1966 και έκοψε 144.232 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς -Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 280).

Ο ουρανοκατέβατος (1965)

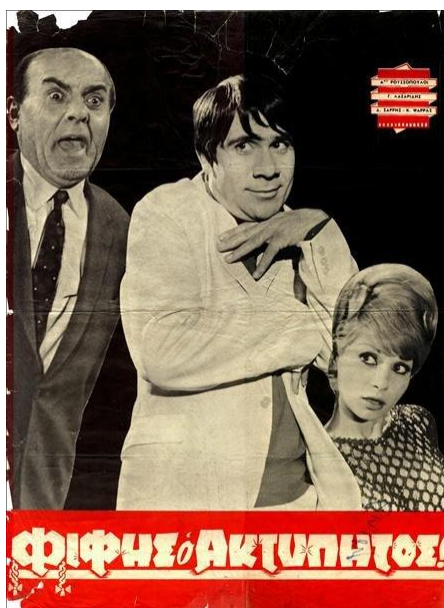


Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος, Σενάριο: Νίκος Τσιφόρος- Πολύβιος Βασιλειάδης, Φωτογραφία: Λ. Καλύβας, Ερμηνεία: Μίμης Φωτόπουλος, Μπεάτα Ασημακοπούλου, Σταύρος Παράβας, Χρήστος Νέγκας, Χρήστος Πάρλας, Κλεώ Σκουλούδη, Νίτσα Μαρούδα, Άρης Μαλλιαγρός, Μαρίκα Κρεβατά.

Θέμα της ταινίας: Η ταινία είναι βασισμένη σ' ένα θεατρικό έργο των Νίκου Τσιφόρου και Πολύβιου Βασιλειάδη. Ένας μακαρίτης παίρνει ειδική άδεια από τον Ύψιστο να κατέβει στη γη γιατί η οικογένεια του μπήκε μετά το θάνατο του σ' άσχημους δρόμους (Βαλούκος, 1984:225).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1964-1965 και έκοψε 172.636 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 279).

Φίφης ο αχτύπητος (1966)



Σκηνοθεσία: Κώστας Λυχναράς, Σενάριο: Λάκης Μιχαηλίδης, Φωτογραφία: Γρηγόρης και Συράκος Δανάλης, Μουσική: Κώστας Κλάβας, Ερμηνεία: Σταύρος Παράβας, Νίκη Λινάρδου, Γιώργος Κάππης, Βασίλης Αυλωνίτης, Μαρία Πεφάνη, Σωτήρης Μουστάκας, Χρήστος Δοξαράς.

Θέμα της ταινίας: Δύο δίδυμα αδέλφια, ένας θηλυπρεπής καλλιτέχνης και ένας σκληρός καπετάνιος, αναστατώνουν ο ένας τη ζωή του άλλου (Βαλούκος, 1984:298).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1965-1966 και έκοψε 138.206 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 280).

Αχ και να ήμουν άνδρας (1966)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Στέφανος Φωτιάδης, Φωτογραφία Συράκος Δανάλης, Μουσική: Γιώργος Κατσαρός, Ερμηνεία: Μάρω Κοντού, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Νίκος Ρίζος, Γιώργος Μούτσιος, Νανά Σκιαδά, Γιάννης Μιχαλόπουλος, Κατερίνα Γιουλάκη, Τάκης Χριστοφορίδης, Πέρυ Ποράβου.

Θέμα της ταινίας: Μία γυναίκα για να προσληφθεί σε μία επιχείρηση μεταμορφώνεται σε άντρα και σε λίγο αντιμετωπίζει προτάσεις γάμου από τις κόρες των δύο αφεντικών της (Βαλούκος, 1984:49-50).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1966-1967 και έκοψε 159.630 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 280).

Μία κυρία στα μπουζούκια (1968)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, Φωτογραφία: Νίκος Δημόπουλος, Μουσική: Μίμης Πλέσσας, Ερμηνεία: Ζωή Λασκάρη, Κώστας Βουτσάς, Μάρθα Καραγιάννη, Μαίρη Χρονοπούλου, Φαίδων Γεωργίτσης, Χρόνης Εξαρχάκος, Γιάννης Βογιατζής, Χρήστος Δοξαράς.

Θέμα της ταινίας: Δύο ποδοσφαιριστές μονομαχούν για την αγάπη μιας «μοιραίας» γυναίκας (Βαλούκος, 1984:196).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1967-1968 και έκοψε 615.483 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 281).

Ο τσαχπίνης (1968)



Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος, Σενάριο: Δημήτρης Γιαννουκάκης – Γιώργος Λαζαρίδης, Φωτογραφία: Συράκος Δανάλης, Ερμηνεία: Σταύρος Παράβας, Σωτήρης Μουστάκας, Ντίνα Τριάντη, Σάσα Καστούρα, Άινα Μάουερ, Δημήτρης Νικολαΐδης, Χρήστος Δοξαράς, Μήτσος Λυγίζος, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Μαρίνα Παυλίδου.

Θέμα της ταινίας: Ένας φουκαράς μικροϋπάλληλος μεταμορφώνεται σε Βραζιλιάνο καφεπαραγωγό για να συγκινήσει μια πλούσια νύφη (Βαλούκος, 1984:291).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1968-1969 και έκοψε 163.693 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 282).

Ο Μικές παντρεύεται (1968)



Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης, Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης – Κώστας Πρετεντέρης, Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης, Μουσική: Μίμης Πλέσσας, Ερμηνεία: Γιάννης Βογιατζής, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Νίτσα Μαρούδα, Μαρία Φωκά, Άννα Παϊτατζή, Μαίρη Μεταξά, Χρήστος Δοξαράς, Περικλής Χριστοφορίδης.

Θέμα της ταινίας: Κινηματογραφική διασκευή της ραδιοφωνικής σειράς του Κώστα Πρετεντέρη «Το ημερολόγιο ενός θυρωρού». Ένας αγαθιάρης αντιδρά στις προσπάθειες της μητέρας του να τον παντρέψει (Βαλούκος, 1984:198).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1968-1969 και έκοψε 305.209 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 282).

Κακός, ψυχρός κι ανάποδος (1969)



Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός, Σενάριο: Γιώργος Λαζαρίδης, Φωτογραφία: Ντίνος Κατσουρίδης, Ερμηνεία: Κώστας Χατζηχρήστος, Μίμης Φωτόπουλος, Μάνος Κατράκης, Τάκης Μηλιάδης, Δημήτρης Μπισλάνης, Μαρία Ιωαννίδου, Καίτη Πάνου, Νίκος Φέρμας.

Θέμα της ταινίας: Ο δίδυμος αδελφός ενός μεγάλου κωμικού ηθοποιού τον σώζει από την καλλιτεχνική και οικονομική καταστροφή, αντικαθιστώντας τον μετά από ένα ατύχημα (Βαλούκος, 1984:138-139).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1969-1970 και έκοψε 122.930 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 282).

Ο Ξεροκέφαλος (1970)



Σενάριο- Σκηνοθεσία: Ερρίκος Θαλασσινός, Φωτογραφία: Συράκος Δανάλης, Μουσική: Βασίλης Αρχιτεκτονίδης, Ερμηνεία: Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Σταυρίδης, Αλέκος Τζανετάκος, Ρίκα Διαλυνά, Τάκης Μηλιάδης, Σάσα Καστούρα, Μαρίκα Κρεβατά, Νικήτας Πλατής.

Θέμα της ταινίας: Δύο ντετέκτιβς πείθουν έναν αφελή να παρουσιαστεί σαν ο ζητούμενος κληρονόμος ενός πλούσιου Ελληνοαμερικάνου (Βαλούκος, 1984:216).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1970-1971 και έκοψε 105.558 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 283).

Το παιδί της μαμάς (1970)

Σκηνοθεσία: Ορέστης Λάσκος, Σενάριο: Χρήστος Κυριακός, Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής, Μουσική: Γιώργος Μανισάλης, Ερμηνεία: Γιάννης Βογιατζής, Σαπφώ Νοταρά, Σωτήρης Μουστάκας, Ελένη Ερήμου, Γιώργος Βελέντζας, Ορφέας Ζάχος, Δημήτρης Μπισλάνης, Νίκος Κάππιος.

Θέμα της ταινίας: Ο διευθυντής ενός οίκου μόδας δεν τολμά να παντρευτεί την αγαπημένη του γιατί φοβάται την αυταρχική μαμά του (Βαλούκος, 1984:227).

Η ταινία προβλήθηκε τη περίοδο 1969-1970 και έκοψε 41.139 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών- Πειραιώς –Προαστίων (Σολδάτος, 1991β: 283).

Το συνολικό δείγμα των ταινιών μας αποτελούν 21 κινηματογραφικές ταινίες.

Παράρτημα 2

Συνεντεύξεις

Μάρθα Καραγιάννη



Η Μάρθα Καραγιάννη είναι Ελληνίδα ηθοποιός του θεάτρου, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Γεννήθηκε στις 6 Νοεμβρίου του 1939 και υπήρξε μια από τις πιο δημοφιλείς σταρ της χρυσής εποχής του παλιού ελληνικού κινηματογράφου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η πρώτη ερώτηση που θέλω να κάνω κυρία Καραγιάννη είναι να μου πείτε, σε μια πρωταγωνίστρια του κινηματογράφου πώς αναπαρίστανται...το θέμα καταρχάς είναι η ομοφυλοφιλία στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, θέλω να μου πείτε στις ταινίες είτε από εμπειρία δική σας είτε από πληροφορίες που είχατε από άλλους συναδέλφους: σκηνοθέτες, σεναριογράφους, πώς αναπαρίσταντο αυτοί οι ομοφυλόφιλοι εντός εισαγωγικών οι «θηλυπρεπείς» στη φαρσοκωμωδία και εάν

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Στη φαρσοκωμωδία μόνο;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στη φαρσοκωμωδία μόνο γιατί δεν τους ανταμώνουμε στο μελό ή αλλού πουθενά. Κι αν ήταν μια εικόνα της ελληνικής κοινωνίας τότε όπου έπαιρναν οι ηθοποιοί και μετέφεραν οι συγγραφείς ή οι σκηνοθέτες ή ήταν μια καθαρά

δημιουργία των ηθοποιών. Δηλαδή, όλο αυτό το ντύσιμό τους, τα φουλάρια τους, η κίνησή τους, τα καλιαρντά, όλα αυτά.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, εγώ νομίζω ότι στον κινηματογράφο, στις κωμωδίες, τις φαρσοκωμωδίες που έγινε αυτό το πράγμα με τους ομοφυλόφιλους ήτανε για ένα κωμικό στοιχείο, για να γελάσουν. Και γι' αυτό παιζόταν στις φαρσοκωμωδίες και γι' αυτό ήταν τόσο extreme αυτοί οι ηθοποιοί που παίζανε τον ομοφυλόφιλο, τον θηλυπρεπή, ο οποίος την εποχή εκείνη υπήρχε βεβαίως στην κοινωνία αλλά ήτανε η εξαίρεση. Η εξαίρεση, ήτανε πάρα πολύ λίγοι αυτοί που βγάζανε γέλιο. Γιατί μπορεί να είσαι ομοφυλόφιλος χωρίς να έχεις καμία σχέση με όλα αυτά. δηλαδή να μην είσαι θηλυπρεπής ή να είσαι μια χαρά άνθρωπος που δεν φαίνεσαι, που δεν αυτό...που αυτό που γίνεται σήμερα: που είναι πολύ περισσότεροι αλλά είναι... δεν το ξέρεις. Δηλαδή πρέπει να σου δώσουν ταυτότητα για να το γνωρίσεις.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν ας πούμε ο Σταύρος ο Παράβας που έκανε τον Φίφη με μεγάλη επιτυχία, τον έβλεπε κάποιος στον κινηματογράφο κι έβγαινε από τον κινηματογράφο μετά θα μπορούσε να τον δει στο μπακάλικο, στη γειτονιά έτσι όπως τον είδε στον κινηματογράφο ή ήταν μια υπερβολή;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, τον έβλεπε ότι ήταν αλλιώτικος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν αλλιώτικος;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε βέβαια! Ο Τάκης ο Μηλιάδης που δεν είχε καμία σχέση με τα άλλα πράγματα, ο οποίος έκανε τους θηλυπρεπείς. Δηλαδή ήταν ένα κωμικό στοιχείο για τη φαρσοκωμωδία νομίζω αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή νομίζετε ότι οι συγγραφείς που γράφανε αυτούς τους ρόλους και οι ηθοποιοί που παίζανε για να βγάλουν το γέλιο;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, το γέλιο, για να εξυπηρετήσουν τη φαρσοκωμωδία, για κανέναν άλλο λόγο δεν βλέπω εγώ να το είχανε. Γιατί και ένας μόδιστρος της εποχής εκείνης δεν κουνιότανε και σειόταν σε αυτό το στυλ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ακριβώς. Δηλαδή έπαιρναν κάποια στοιχεία γυναικεία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι. Ήτανε κάποιοι, εξαιρετικά λίγοι άνθρωποι οι οποίοι κουνιόντουσαν και σειόντουσαν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν καθαρά εξυπρέτηση του κωμικού και είχαν κατά συνέπεια μια εισπρακτική επιτυχία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, του κωμικού του οποίου το πήρανε από την επιθεώρηση, γιατί στην επιθεώρηση έτσι extreme έβγαине ο ομοφυλόφιλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς γιατί πιστεύετε ότι άρεσε; Αυτό είχε επιτυχία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, είχε επιτυχία. Έβγαζε γέλιο, έβγαζε γέλιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς με την πείρα σας γιατί πιστεύετε ότι άρεσε τόσο πολύ στο κοινό αυτό;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Άρεσε στο κοινό γιατί έβγαζε γέλιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δημιουργούσε δηλαδή μια κωμική ατμόσφαιρα;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μια κωμική ατμόσφαιρα. Όπως ήταν τα αστεία τα “να πέσουμε σε μια λακκούβα” που δεν είναι αστείο, δεν είναι αστείο αλλά γελάμε. Και τα διάφορα πράγματα που κάνουνε, τις κωμικές καταστάσεις έτσι γελαστικές. Που είναι πέρα από τη λογική, δηλαδή πρέπει να είσαι ένας άνθρωπος πολύ τρα-λα-λα για να κάνεις αυτά τα πράγματα που κάνουμε στις κωμωδίες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τώρα η κίνησή τους, το ντύσιμό τους (δηλαδή είχανε φουλάρια και όλα αυτά) πάλι, επαναλαμβάνω,

αλλά υπάρχει λόγος που τα ρωτάω πάλι. Όταν βλέπαμε κάποιον (σπάνια είπατε στο δρόμο ή στη γειτονιά) είχε πάλι φουλάρι; Φόραγε φουλάρι; Είχε σταυρούς όπως ήτανε ο Τάκης ο Μηλιάδης;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Φόραγε. Ήταν ένας extreme άνθρωπος ο οποίος μπορούσε να φορέσει ό,τι θέλει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω τώρα. Οι ρόλοι που ερμήνευαν στον κινηματογράφο, στον ΠΕΚ (δηλαδή στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο λέγεται αυτό) ε

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Και τώρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και τώρα, ναι. Θα έρθω και σε αυτό. Πώς είχε επιτυχία ο Μπέζος στο σήριαλ που έκανε. Είναι ακριβώς αντιγραφή του θηλυπρεπούς που έκανε ο Σταύρος

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε ότι αυτοί οι ρόλοι, μάλλον η ερμηνεία αυτών των ρόλων θα μπορούσαν να ήταν καλύτερα από έναν ηθοποιό που ήταν πραγματικά ομοφυλόφιλος (υπάρχει ένα δίλημμα σε αυτό) ή από έναν που ήτανε straight;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, από έναν που ήτανε καλός ηθοποιός για να παίξει αυτόν τον ρόλο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Συμφωνούν όλοι σχεδόν. Και ο Λαζαρίδης...

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε βέβαια! Για να παίξει αυτόν τον ρόλο. Δεν ήταν θέμα: είσαι αδερφή για να τον κάνεις ή δεν είσαι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί θυμάμαι εγώ σε μια επιθεώρηση το 1977 στο Μετροπόλιταν, έπαιζαν και ο Παράβας και η Λάσκαρη κλπ., λέγανε ας πούμε και η Βλαχοπούλου και άλλοι ότι “καλύτερα να είναι άντρας για να κάνει έναν ρόλο ομοφυλόφιλου” και μου είχε μείνει εμένα από τότε.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, γιατί ο ομοφυλόφιλος θα το φοβότανε να το κάνει

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να εκδηλωθεί.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι. Να εκδηλωθεί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Φοβόταν κάποιο κοινωνικό...

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, γιατί ήταν η εποχή αλλιώτικη αλλά... ήταν η εποχή αλλιώτικη. Δηλαδή, δεν το λέγανε όπως το κραυγάζουνε τώρα και λένε "είμαι ομοφυλόφιλος, είμαι Gay", τον παλιό πούστη τον λένε gay τώρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Φοβόντουσαν ότι θα είχαν κάποιο κοινωνικό κόστος.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, φοβόντουσαν το κοινωνικό κόστος. Αλλά νομίζω ότι γι' αυτόν τον λόγο ήταν καλύτερα να.. όχι ότι δεν παίξανε ομοφυλόφιλοι ομοφυλόφιλους: παίξανε πάρα πολλοί. Ομοφυλόφιλοι κανονικοί τον ομοφυλόφιλο και είχανε και αυτοί επιτυχία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Γιώργος Κωνσταντίνου συμφωνεί μαζί σας και λέει ότι αυτό είναι μύθος ότι ο πραγματικά ομοφυλόφιλος δεν έπαιζε καλά και ο straight έπαιζε καλύτερα. Ήταν θέμα ταλέντου.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, θέμα ταλέντου είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Κώστας ο Γεωργουσόπουλος είπε κάτι εκπληκτικό για μένα. Είπε ότι οι πρωταγωνιστές που έπαιζαν αυτούς τους ρόλους ότι έλεγαν στον παραγωγό, στον σκηνοθέτη "κοίταξε! Εγώ θα κάνω αυτόν τον ρόλο αλλά στο τέλος θα μου βάλεις δυο σκηνές όπου θα εμφανίζομαι να ανατρέπω αυτήν την εικόνα". Πολλές ταινίες αν θυμάσαι Μάρθα και του Μηλιάδη κλπ... ότι στο τέλος της ταινίας, ξέρω εγώ 7-8, 5 σεκάνς ας πούμε λένε προς το κοινό, κλείνουνε μάτι στο κοινό: "κοίταξε να δεις εγώ δεν

είμαι αυτό αλλά το κάνω γιατί είμαι κομμωτής και πρέπει να φέρνω κόσμο. Και να και η μελλοντική μου σύζυγος”.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θέλουν να διαφυλάξουν μια εικόνα προς την κοινωνία την συντηρητική τότε.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, αλλά αυτό δεν γινότανε όμως πάντα. Ο ομοφυλόφιλος έμενε ομοφυλόφιλος μέχρι το τέλος

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, όμως οι πρωταγωνιστές υπήρχε τέτοια περίπτωση; Είχες ακούσει κάτι εσύ ότι έλεγαν “θα μου βάλεις δυο σκηνές που θα ανατρέπω αυτό”;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κοίταξε! Ο πρωταγωνιστής είναι πρωταγωνιστής. Δεν μπορεί να κάνει τον ομοφυλόφιλο γιατί τι πρωταγωνιστής θα είναι; Αφού ο πρωταγωνιστής πρέπει να ερωτευτεί κάποια κοπέλα. Αυτό είναι άλλος ρόλος “που κάνω τον ομοφυλόφιλο αλλά στο τέλος έχω την κοπέλα μου και το κάνω γι' αυτό”. Η περίφημη ταινία του Dustin Hoffman.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εντάξει, στη σύγχρονη εποχή. Τότε όμως το κάνανε αυτό γιατί θέλανε να μην δώσουνε στην κοινωνία μια εικόνα

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, όχι, γιατί είδαμε πολλούς ομοφυλόφιλους που παρέμειναν ομοφυλόφιλοι μέχρι το τέλος. Ο Χρόνης σε εμάς ήτανε ομοφυλόφιλος, δεν άλλαξε ποτέ!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, και στην ταινία μια συγκεκριμένη που κάνει το μόδιστρο, όχι μάλλον που κάνει τον, σε κάποια καλλιστεία

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Σε εμένα, ναι, κάποια καλλιστεία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Παραμένει στο τέλος του έργου

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Παραμένει μέχρι το τέλος του έργου ομοφυλόφιλος γιατί οι ομοφυλόφιλοι υπήρχανε πώς να το κάνουμε; Δεν είναι εφεύρεση δική μας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Κώστας ο Βουτσάς είχε πει κάτι άλλο το οποίο το διαβεβαιώνω και εγώ γιατί το έχω ζήσει. Λέει ότι: στην παράδοση τη θεατρική ξέρω εγώ 50-70 ετών, δεν υπήρξε ποτέ θιασάρχης πρωταγωνιστής που να είναι θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος. Πάντα ήτανε το αντίθετο. Πρωταγωνιστές.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Στην πραγματικότητα;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, στην πραγματικότητα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ήτανε πολύ γυναικάδες. Αλλά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή είναι μια παρατήρηση. Δηλαδή θα μπορούσε αλλά δεν θυμάμαι τις λέξεις του (έχω εδώ τις συνεντεύξεις του αλλά δεν θυμάμαι) θα μπορούσε να ήτανε ένας σκηνοθέτης (δεν λέμε ονόματα) θα μπορούσε να ήταν ξέρω εγώ ένας σεναριογράφος (λέμε) αλλά ποτέ θιασάρχης πρωταγωνιστής (στην πραγματικότητα μιλάμε τώρα) δεν ήταν ομοφυλόφιλος, θηλυπρεπής.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ήτανε δύσκολο. Πάρα πολύ δύσκολο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό σημαίνει ότι δεν τον εμπιστευόταν λέει το "σινάφι", δεν του έδειχνε μια εμπιστοσύνη.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν είχε το κύρος αυτό για να...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν σημαίνει κάτι αυτό;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κοίταξε! Άμα πάμε πολύ παλιά ήτανε ντροπή να είσαι ομοφυλόφιλος. Και αν ήσουν ομοφυλόφιλος το κατάπινες και δεν μίλαγες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δηλαδή οι ηθοποιοί τότε, παρότι μες στο χώρο μας είναι ευπρόσδεκτοι οι ομοφυλόφιλοι και ποτέ δεν εκδιώχθηκαν ας πούμε

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι καλέ!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως έκανε η κοινωνία αλλά όμως γιατί πιστεύεις ότι οι άλλοι ηθοποιοί, ονόματα, όπως ήσουν εσύ και άλλοι και στο θέατρο το κλασικό ξέρω εγώ και ο Μινωτής, ποτέ δεν ήταν πρωταγωνιστές θιασάρχες που να είναι αυτοί. Δηλαδή σημαίνει αυτό κατ' επέκταση ότι μια συντηρητική στάση από την κοινωνία είχε μεταφερθεί και στους ηθοποιούς; Στον πρωταγωνιστή τους;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, μπορεί γιατί τώρα είναι αλλιώςτικά τα πράγματα. Τώρα είναι εξελιγμένοι άνθρωποι, είναι αλλιώςτικοί, δεν το κρύβουνε, το δοκιμάζουνε. Κι άμα τους κάτσει, άμα το δοκιμάσεις φαίνεται ότι είναι γλυκό και σου κάθεται. Και σου κάθεται, αλλά αρκεί να μην φαίνεσαι, να μην είσαι καραμπαμπάμ ομοφυλόφιλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να μην είναι κραχτό. Αυτό δεν έχει τον ανάλογο σεβασμό, είχε για τους πρωταγωνιστές. Τέλος πάντων. Πώς εξηγείς Μάρθα το γεγονός ότι οι ρόλοι που τους έδιναν ήταν κατά 99,9% σε επίπεδο καλλιτεχνικό; Δεν τους είχανε ας πούμε ούτε στην Αστυνομία, ούτε υπουργό.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, δεν είχε γίνει μόδα αυτό τότε. Δεν τους δίνανε αυτούς γιατί ήταν η εύκολη λεία: ο κομμωτής, ο σκηνοθέτης, ο μόδιστρος. Αυτά τα επαγγέλματα. Αλλά δεν ήτανε όπως είναι τώρα που μπορείς να βρεις από Παπά μέχρι όποιον θέλεις ομοφυλόφιλο. Τώρα έχει ό,τι τραβάει η ψυχή σου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Γιώργος ο Κωνσταντίνου είπε ότι (επί λέξει) θυμάται στις Αποκριές που βγαίνανε τα γαϊτανάκια τα οποία ντυνόντουσαν χανούμισσες άντρες (λέει ο Γιώργος) αλλά ήταν ομοφυλόφιλοι. Χανούμισσες, διάφορα άλλα και χορεύανε στο δρόμο και βγάζανε τα χρήματα αυτά που κάνανε τα γαϊτανάκια. Θυμάσαι εσύ κάποια τέτοια εικόνα να μπαίνουν (τα γαϊτανάκια τα θυμάμαι εγώ) να μπαίνουν μέσα ομοφυλόφιλοι ντυμένοι και να

χορεύουν; Το θυμάσαι σαν εικόνα έτσι κοινωνιολογικά; Εγώ δεν το θυμάμαι.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Ντυνόntonτουσαν περισσότερο οι ομοφυλόφιλοι γυναίκες στις Αποκριές.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα υπάρχει! Έχει δίκιο ο Γιώργος.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Στις Αποκριές οι ομοφυλόφιλοι γυναίκες. Βγάζανε το άχτι τους!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή στην παρενδυσία, στην μεταμφίεση δηλαδή;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, στη μεταμφίεση.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για να μπορούν να βγάλουν αυτό που είχανε μέσα. Πιστεύεις ότι οι σκηνοθέτες, οι σεναριογράφοι ή οι ηθοποιοί (οι παραγωγοί περισσότερο) είχαν την πρόθεση να προβάλλουν αυτήν την καρικατούρα -που ήταν μια άσχημη εικόνα, μια μονόπλευρη εικόνα- με σκοπό να τους μειώσουν; Είχανε στόχο;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Με σκοπό το γέλιο, με σκοπό το γέλιο. Γι' αυτό τους είχανε έτσι όπως τους είχανε. Δεν ήταν ένας ομοφυλόφιλος κρυφός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν είχε επίπεδο καταρχάς. Δεν έδειχνε τη σχέση σου.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, δεν ήταν ένας, άλλοι οι ομοφυλόφιλοι αυτοί. Άλλοι. Γιατί τώρα αυτοί δεν υπάρχουνε, είναι πάρα πολύ λίγοι αυτοί που κάνουνε καραμπαμπάμ τώρα. Επειδή είναι πάρα πολλοί, επειδή είναι πάρα πολλοί υπάρχουνε κι αυτοί αλλά θέλω να πω ότι ομοφυλόφιλο μπορείς να βρεις στους γιατρούς, στους δικηγόρους, σου είπα πάει παντού, σε όλη την αυτή αλλά δεν φαίνονται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δεν είχανε πρόθεση -αυτό που λένε και ορισμένοι- αλλά άθελά τους λέω, αυτοί οι μαζικοί παραγωγοί στη φαρσοκωμωδία;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κάνανε πλάκα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μήπως επηρέαζε την κοινωνία;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Α! Μπα!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή όπως είπε και ο Γεωργουσόπουλος μήπως ήταν ένα πρότυπο (συμφωνεί ο Γεωργουσόπουλος ότι δεν είχαν την πρόθεση λέει) όμως λέει άθελά τους (η γνώμη του είναι αυτή, τώρα η δική σου είναι διαφορετική) άθελά τους πέρναγαν ένα μήνυμα προς την κοινωνία, όπως είπα προηγουμένως ότι: “κοιτάξτε να δείτε, προσέξτε μη γίνετε έτσι”. Υπήρχε δηλαδή; επηρέαζε την κοινωνία;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι, ότι αυτό είναι μια γελοιοποίηση ενός ανθρώπου. Μα, έτσι ήταν οι ομοφυλόφιλοι τότε. Οι ομοφυλόφιλοι τότε ήτανε έτσι, δηλαδή ήταν προς αποφυγήν το είδος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και στην κοινωνία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Και στην κοινωνία, ε! βέβαια! Δεν ήθελε κανείς να έχει ένα παιδί ομοφυλόφιλο! Το έβλεπε ότι είναι “κοριτσάκι”, αλλά έχω την εντύπωση ότι οι ομοφυλόφιλοι γεννιούνται ομοφυλόφιλοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γεννιούνται, ότι δεν είναι στην πορεία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γεννιούνται. Εγώ έχω δει παιδάκι πέντε ετών και τρόμαξα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μου μίλαγε σαν κοριτσάκι! Ακκιζόταν, ήτανε γεννημένο ομοφυλόφιλο!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή πιστεύεις ότι το φύλο δεν κατασκευάζεται, είναι βιολογικό.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, το πιστεύω αυτό ότι είναι βιολογικό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι δεν είναι κοινωνική κατασκευή.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Τώρα θα μου πεις: γιατί υπάρχει τόσο πολύ τώρα;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τώρα. Υπήρχε και τότε και τώρα και τότε δεν φαινότανε;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, όχι, ήτανε όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν πιο συντηρητική η κοινωνία;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ήταν πιο συντηρητική η κοινωνία, ήταν προς αποφυγήν αυτό το πράγμα. Μόνο αυτά που ήτανε γεννημένα. Τώρα, παίζουνε μεταξύ τους όταν είναι μικρά και άμα τους “κολλήσει” και τους αρέσει γίνονται ομοφυλόφιλοι και το συνεχίζουνε και είναι κατά τα άλλα αξιοπρεπέστατοι, κύριοι, ωραίοι, δε φαίνονται, δε φαίνονται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το γεγονός ότι από τον Αριστοφάνη όπου παρουσιάζεται ο Αγάθων, ένας θηλυπρεπής ομοφυλόφιλος βαμμένος, με τα ρούχα τα γυναικεία κτλ, 2.500 χρόνια πριν, κάνει μια πορεία αυτός ο τύπος του ομοφυλόφιλου, της καρικατούρας και φτάνει μέχρι σήμερα αυτός, παρότι οι κοινωνίες έχουν αλλάξει -και όπως εσύ ομολογείς- έχουν φύγει απ' τη συντήρηση, έτσι δεν είναι; Και φτάνουμε μέχρι σήμερα να βλέπουμε σε όλα τα σήριαλ αυτόν τον τύπο με τεράστια επιτυχία. Προ ετών, πόσο ήταν 10ς Δεν είχε κάνει ο Μπέζος τον; Εκεί έγινε, εκεί ήταν το... Πώς εξηγείται ενώ η κοινωνία έχει προοδεύσει, ταυτόχρονα

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Έχει προοδεύσει σε όλα. Έχει προοδεύσει και σε αυτό. Δηλαδή, ένας άντρας που θέλει, που είναι περίεργος και θέλει να δοκιμάσει, το δοκιμάζει από πάρα πολύ νέος, από πάρα πολύ νέος και... “ΑΑΑΜΜΜΜ να κάνουμε ένα παιχνίδι κι αυτά” και του μένει το κουσούρι που έλεγε και ο μακαριότατος. (γέλια)

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Παρότι η κοινωνία θεωρείται ότι δεν είναι η κοινωνία του 1960, τότε έκανε επιτυχία ο Φίφης ας πούμε, τώρα η κοινωνία

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Και τώρα κάνει επιτυχία και το κάνει λίγο διαφορετικά. Έχει στοιχεία αλλά είναι λίγο διαφορετικά. Ακόμα δεν έχουμε “πιάσει” τον κρυφό-ομοφυλόφιλο, τον άντρα, την αντρούκλα, αυτό στον ξένο κινηματογράφο έχει παιχτεί πάρα πολύ

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και στον ελληνικό, στον νέο ελληνικό κινηματογράφο με τον “Άγγελο”. Του 1980.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ο “Άγγελος” ήταν ομοφυλόφιλος. Έχει στοιχεία, θέλω να πω αυτόν που κάνει μια δουλειά...που είναι βουλευτής ας πούμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Που είναι αστυνομικός διευθυντής.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Και είναι ομοφυλόφιλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι “κραχτή” αυτός ή μαζεμένος;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, είναι μαζεμένος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν μπορεί όμως να είναι αστυνομικός διευθυντής σήμερα και να είναι “κραχτός”;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Ο Αμερικάνος, αυτός που λέγανε, ο διώχτης της Μαφίας. Πώς τον λένε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Ο Χούβερ.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ο Χούβερ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε “κρυφή” λένε ο Χούβερ.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα Μάρθα μου και σήμερα η κοινωνία τον θηλυπρεπή, τον “κραχτό” δεν τον δέχεται όμως;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γελάει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τον υποτιμά.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Τον υποτιμά. Δεν μπορείς να δεις έναν άντρα που να φέρεται γυναικεία και να κουνιέται, γελάς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι αυτό ακόμα, συνεχίζεται. Γι' αυτό ακόμα και στα υπολείμματα της επιθεώρησης που έχει μείνει τώρα φαίνεται ας πούμε ότι έχει μια κάποια επιτυχία αυτός ο ρόλος.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Βεβαίως! Πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δεν τους δίνουμε τους παραγωγούς και τους σκηνοθέτες οποιαδήποτε μομφή ότι το κάνανε επίτηδες;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν το κάνανε επίτηδες. Ήταν το εύκολο γέλιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το εύκολο γέλιο.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όπως να πετάνε τούρτες ο ένας στον άλλον και να κάνουνε διάφορες άλλες αηδίες...να πάμε πολύ παλιά ας πούμε, από τον

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μπαλαφάρα δηλαδή;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μπαλαφάρα, ναι, Μπαλαφάρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τη “χοντρή” κωμωδία, τη φάρσα τη χοντρή. Πιστεύεις ότι στις ταινίες, ορισμένες από τις ταινίες αυτές, τις κωμωδίες έχει κάποια στιγμή ένας θηλυπρεπής ή μη θηλυπρεπής ενδύεται, φοράει, μεταμφιέζεται σε γυναίκα για να πάει να συναντήσει την αγαπημένη του. Πιστεύεις (αυτό είναι πολύ σημαντικό που θα σε ρωτήσω) πιστεύεις ότι, όπως μια ταινία με τον Ορέστη Μακρή που είχαν ντυθεί Ο Βοσκόπουλος και ο Μαυρομάτης γυναίκες, για να δούνε κορίτσια

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι. Κορίτσια ήτανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτή. Όπως η Μάρω η Κοντού είχε ντυθεί άντρας για να δουλέψει σε έναν εργασιακό χώρο. Πιστεύεις ότι αυτή η παρενδυσία, δηλαδή αυτή η μεταμφίεση ότι μπορούσε να αποδημήσει το φύλο;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή να δώσει μια άλλη εικόνα του φύλου, αν εγώ ας πούμε ντυνόμουν γυναίκα και εμφανιζόμουν βαμμένος κανονικά, αυτό θα μπορούσε να με αποδομήσει σαν άντρα;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, αυτό είναι μέσα από το σενάριο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, μέσα στο σενάριο, μέσα στο ρόλο. Πάντως αυτή η εικόνα θα μπορούσε να τρίξει λιγάκι τα θεμέλια της εικόνας;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, όχι. Ήτανε αγόρια κανονικά που για να βρούνε τις αγαπημένες τους ντυθήκανε κορίτσια. Μια απλή μεταμφίεση ήταν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ανατροπή του φύλου δεν υπήρχε δηλαδή;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Όχι σε αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με καμία δύναμη. Τα σενάρια που έπαιρνες εσύ τότε τα έπαιρνες μια βδομάδα πριν;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, και ένα μήνα πριν και δεκαπέντε μέρες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με τον Δαλιανίδη, με τους άλλους που μιλούσες σαν πρωταγωνίστρια είχες ακούσει ποτέ ότι υπήρχε λογοκρισία; Μιλάμε για το 1950 μέχρι το 1974 που ο κινηματογράφος άρχισε να φθίνει.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ξέρω ότι επί χούντας υπήρχε λογοκρισία. Μόνο επί χούντας ξέρω ότι υπήρχε λογοκρισία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό πώς το ήξερες;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αυτό το ξέρω γιατί είχαμε πρόβλημα κι εμείς στην επιθεώρηση.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, μιλάω για τον κινηματογράφο καθαρά.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Το έχω ακούσει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι τα σενάρια

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Περνάγανε από λογοκρισία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πριν από τη χούντα μιλάμε τώρα. Από το 1950 μέχρι το 1967.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, δεν νομίζω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σας αφήνανε τα σενάρια έτσι; Δεν υπήρχε

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν νομίζω ότι υπήρχε λογοκρισία τότε στα σενάρια. Δεν νομίζω, δεν ξέρω. Στη διάρκεια της χούντας ξέρω ότι μας σταματήσανε το θέατρο εμάς για

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για κάποιες αναφορές πολιτικού και θρησκευτικού περιεχομένου. Είχανε σταματήσει ποτέ μια παράσταση ή είχανε κάνει μια λογοκρισία σε κείμενα που

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γιατί είχανε μια “αδερφή” μέσα; Όχι, όχι, ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ποτέ. Δεν τους ενδιέφερε αυτό;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν τους ενδιέφερε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αρκεί να μην είχε κάποια πολιτική χροιά ή κάποιο λογοπαίγνιο. Κι ο Γιώργος ο Λαζαρίδης λέει ότι υπήρχε, στη διάρκεια της χούντας υπήρχε σαφέστατα, αλλά ισχυρίζεται ότι και πριν υπήρχαν όταν τα πηγαίνανε

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν το ξέρω, δεν το ξέρω. Δεν θυμάμαι, δεν το ξέρω, ήμουνά πολύ νέα και δεν ασχολιόμουν με το σενάριο. Αυτό το ξέρει ένας άνθρωπος που κάνει ένα σενάριο και ξέρει τι το κάνει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, λέω μήπως σας είχανε πει “προσέξτε μην πείτε κάτι”

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, όχι. Εγώ δεν είχα και τέτοιο πρόβλημα να είναι κάτι που δεν πρέπει να το πω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να σου πω κάτι Μάρθα. Επειδή έχεις παίξει πολλές φορές με τον Χρόνη τον Εξαρχάκο, ο οποίος έκανε πολύ καλά τον τύπο του ομοφυλόφιλου, στη συζήτηση που κάνατε μαζί είχες ακούσει ποτέ να σου πει ότι “εγώ μιμούμαι έναν τύπο που είναι στη γειτονιά μου, στο μπακάλικο ή κάπου σε ένα κομμωτήριο και έχω πάρει στοιχεία από αυτόν” ή μόνος του;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, μόνος του. Τα στοιχεία τα έβρισκες παντού. Όταν έβλεπες ομοφυλόφιλο, έβλεπες τα στοιχεία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα έβλεπες έξω.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα μπορεί και ο Χρόνης ο Εξαρχάκος να έβλεπε κάποιον αντίστοιχο ή παρόμοιο

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Και έκανε αυτόν τον extreme.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και άρα προσέθετε στοιχεία δικά του.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Προσέθετε στοιχεία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό που λέει η Μάρω η Κοντού ότι “Έστω, και με αυτή τη μορφή (δηλαδή από το τίποτα) κι αυτή η μορφή, του να βγει θηλυπρεπής, καρικατούρα ήτανε κάτι αυτό”. Πιστεύεις ότι ήταν θετικό με αυτή τη σκέψη;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ήτανε κάτι για να βγάλουμε γέλιο πάντοτε μιλάω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για να βγάλει γέλιο ναι, επειδή όμως οι ταινίες αυτές παιζόντουσαν στον κόσμο και παίζονται ακόμα είχανε κάποια κοινωνική απήχηση.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μα, κι αυτό υπάρχει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Προκειμένου λέει να μην υπάρχει καμία εικόνα του ομοφυλόφιλου, έστω κι αυτή (ασχέτως αν ήτανε για γέλιο ή όχι) έστω κι αυτή ήτανε θετική. Άλλος λέει όχι, δεν ήτανε θετική, καλύτερα να μην έβγαινε, άλλος λέει ναι, η Κοντού λέει καλώς βγήκε έτσι, υπήρχε και μια μορφή αυτή.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μπορεί να έχει δίκιο και η Μάρω σε αυτό που λέει. Δηλαδή, μέσα στην κοινωνία μας υπήρχαν αυτοί οι άνθρωποι. Δηλαδή, έβρισκες σε κάθε γειτονιά ένα-δύο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά με υπερβολή πάντα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Με υπερβολή, βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σε 3 ταινίες είδα τον Ανδρέα, που λεγότανε “φτερού” που τον ονομάζουν. Ο Ανδρέας ο οποίος ζει και θα του πάρω μια συνέντευξη τώρα. Αυτός ήτανε ένας κοινωνικός τύπος. Δηλαδή έβγαине “κραχτός”, τον κράζανε, με όλα τα φτερά. Και μετά στις ταινίες “έπαιξε”, τρόπον τινά, έλεγε κάποιες ατάκες. Πιστεύεις ότι η εικόνα αυτή του κοινωνικού τύπου -όπως τον έκανε ο Αντρέας- διέφερε από τους άλλους επαγγελματίες ηθοποιούς που κάνανε τον κινηματογραφικό τύπο του ομοφυλόφιλου; Είχανε διαφορές ή ήτανε ίδιοι;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, ήτανε ίδιοι, γιατί ο ηθοποιός μιμήθηκε τον Ανδρέα. Την πιο γνωστή φιγούρα του ομοφυλόφιλου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στην κοινωνία (στην Αθήνα ζούσες) και εάν πήγαινες περιοδείες δεν ξέρω πού, το 1960, το 1970, το 1980, η κοινωνία τους είχε σε υπόληψη;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Δεν τους είχε σε υπόληψη. Αυτούς

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Μπορούσε να τον βάλει στο σπίτι του;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Τους “κραχτούς” ομοφυλόφιλους δεν, εάν ήταν ένα ανοιχτό σπίτι μπορούσε να τον βάλει στο σπίτι του αλλά για να γελάσουνε, για να περάσουνε...γιατί δεν είχανε κοινά, ο Ανδρέας δεν είχανε κοινά. Ένας τύπος σαν τον Ανδρέα δεν είχε κοινά ούτε με τον άνδρα της οικογένειας ούτε με τη γυναίκα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Φοβόντουσαν, δεν είχαν κοινωνικές σχέσεις; Δηλαδή αν πήγαινε στο μπακάλικο να ψωνίσει;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ο μπακάλης θα του έδινε αυτά που θα του έδινε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά θα τον είχε στη γωνία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αυτούς τους τύπους τους extreme που παιζόντουσαν τότε δεν είχανε, ήτανε για να γελάς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν είχαν έναν σεβασμό δηλαδή από την κοινωνία;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αλλά υπήρχανε και τύποι που δεν ήταν έτσι. Που ήταν ομοφυλόφιλοι αλλά δεν ήταν έτσι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν οι λεγόμενοι “κρυφοί” εντός εισαγωγικών, υπήρχαν μια ζωή. Τώρα οι ηθοποιοί που παρίσταναν αυτούς τους ρόλους υπήρχε η περίπτωση να τους ταυτίσουν στο δρόμο με αυτό το ρόλο;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Άμα ήταν αδερφή τους ταυτίζανε, άμα δεν ήτανε δεν τους ταυτίζανε καθόλου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν το πιστεύανε δηλαδή ότι μπορεί....

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν το πιστεύανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν λέμε ονόματα αλλά υπήρχαν ηθοποιοί που έκαναν αυτούς τους τύπους συγκεκριμένα και ήταν και στην πραγματική τους ζωή ομοφυλόφιλοι;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Βέβαια! Ε! Βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπήρχανε. Για τα καλιαρντά ήθελα να πω κάτι. Στις ταινίες αυτές, επειδή τις μελέτησα όλες (25 τον αριθμό) διαπίστωσα ότι η αναφορά στα καλιαρντά του Πετρόπουλου, μια γλώσσα που τις λέμε και στο θέατρο: “μπενάβω”, “τζινάβω”, “κατέ” (τα έμαθα μέσα στα καμαρίνια που τα συζητάγανε) ότι δεν είχανε μεγάλη αναφορά. Δηλαδή σε μια ταινία αν άκουγες

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, γιατί δεν θα τα καταλάβαινε ο κόσμος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν υπήρχε αναγνωρισιμότητα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν υπήρχε αναγνωρισιμότητα. Μα είναι μια γλώσσα που δεν την καταλαβαίνει κανείς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Την εποχή εκείνη.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι και την εποχή, και τώρα νομίζω. Εκτός από το “τζινάβω”, “μπενάβω”. Απλά, τα άλλα που έχουν παρακάτω, η καθημερινότητά τους δεν καταλαβαίνεται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Επειδή δεν ήταν αναγνωρίσιμα, άρα το κοινό δεν θα τα καταλάβαινε άρα δεν τα χρησιμοποιούσαν.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: έπρεπε να εξηγήσεις, να έχεις υπότιτλους από κάτω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γι' αυτό και σε πολλές ταινίες που είδα εγώ ήταν ένα “μπενάβω”, ένα “τζινάβω” , δηλαδή “σφήνες”. Στη ζωή, στην πραγματικότητα με την εμπειρία σου μιλάγανε τέτοια;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μιλάγανε όταν θέλανε να πούνε μεταξύ τους κάτι αλλά όχι πολύ. Δεν είναι ολόκληρη φράση που να...δεν μπορείς να μιλήσεις καλιαρντά. Καλιαρντά μιλάς ένα-δυο και έχει καταλάβει ο άλλος τι λες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύεις ότι τα καλιαρντά γιατί βγήκανε; Γιατί τα εφεύρανε αυτή τη γλώσσα ας πούμε;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν ξέρω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Οι ηθοποιοί μιλάγανε, εγώ θυμάμαι μιλάγαμε στα καμαρίνια.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Ναι, αυτά τα λίγα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τα λίγα. Οι κοινωνιολόγοι λένε ότι αυτή η γλώσσα βγήκε για άμυνα (και έχουνε δίκιο μάλλον) για άμυνα, για να φυλάγονται από το περιβάλλον.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αυτό είναι αλήθεια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να μην διώκονται δηλαδή, να μπορούνε να πούνε κάτι χωρίς να το αντιλαμβάνεται ο άλλος.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, βέβαια, γι' αυτό το λέγανε, για να μην καταλάβει ο άλλος. Ας πούμε κάποιες λέξεις που

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να μην τους αντιληφθούν οι άλλοι.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Για να μην καταλάβουν οι άλλοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτοί οι ήρωες όλοι...λέει ο Γεωργουσόπουλος κάπου (λέω και τα ονόματά τους χωρίς να επηρεάζεσαι από αυτό) λέει ότι: όπως ήταν δομημένο το έργο αυτοί ήταν παρέμβλητοι. Δηλαδή αν έβγαζες αυτό ότι λειτουργούσε.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Βέβαια λειτουργούσε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ όμως έχω μια αντίθετη άποψη. Κοίταξα τις ταινίες μια προς μια, τις μελέτησα και είδα και σε αυτήν την ταινία που έπαιζες πρωταγωνίστρια με τον Χρόνη τον Εξαρχάκο, όπου έρχεται μέσα στο σπίτι

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, για να πάω στα καλλιστεία. Αυτό ήταν μέσα στο έργο, δηλαδή αυτός ήταν απαραίτητος ο ρόλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Μπράβο! Εκεί ήταν απαραίτητος. Δεν ήταν μια παρεμβολή που έρχεται και φεύγει;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Σε άλλα ήταν υπερβολή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σε άλλα. Ας πούμε σε ένα άλλο που έκανε ο Μηλιάδης τον Μισέλ, έναν κομμωτή (δεν έχω τις ταινίες τώρα ακριβώς) που είναι ένα κομμωτήριο σε μια γειτονιά, ο Γκιωνάκης, η Ανουσάκη, κι εκεί βλέπω ότι ήταν απαραίτητη η παρουσία του.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αλλά υπήρχανε και ταινίες που δεν ήταν απαραίτητη, ήταν μια "πινελιά" νοστιμιάς και γέλιου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και κάτι άλλο. Καταρχάς αυτοί είχαν έναν τρόπο να μιλάνε (όπως παρουσιαζότανε στην ταινία, δεν ξέρω στη

ζωή πώς ήτανε) αλλά στον κινηματογράφο όπως παρουσιαζότανε είχαν ένα ειδικό χιούμορ, μια ευφυΐα που τους ήταν αναγνωρίσιμη.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε άμυνα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Άμυνα ήτανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η οποία έβγαζε και επιθετικότητα πολλές φορές.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Έβγαινε μέσα από την ιδιοσυγκρασία τους, από αυτό που ήτανε. Γιατί έπρεπε να αμυνθούν κι αυτοί από κάποια πράγματα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή αν δεν δεχόντουσαν επίθεση, θα βγάζανε το ίδιο χιούμορ; Ή το βγάζανε μόνο επειδή δεχόντουσαν κάποια επίθεση; Γιατί πριν είπες ότι ήταν η ιδιοσυγκρασία τους.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κοίταξε. Το ότι έχουν χιούμορ οι gay, οι “αδερφές” έχουνε χιούμορ και είναι το μυαλό τους πιο προχωρημένο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κοφτερό στο χιούμορ. Γιατί πιστεύεις ότι έχουνε; Δηλαδή είναι πιο ευφυείς ας πούμε, πιο έξυπνοι; Γιατί τόσο χιουμορίστες; Είναι ετοιμόλογοι.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, είναι άμυνα του εαυτού τους αυτή για να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν σε αυτήν την κοινωνία. Σε αυτήν την κοινωνία που ζούμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τώρα η κοινωνία δεν τους διώκει αυτούς τους τύπους.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Ούτε και πριν τους, όχι, πριν τους έδωκε ναι. Είχανε πρόβλημα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή για να περάσουνε (θυμάμαι εγώ) στη γειτονιά μου στον Πειραιά, στο Πασαλιμάνι από ένα καφενείο

να περάσουνε στο άλλο, στο πεζοδρόμιο το σκεφτόντουσαν γιατί “τρώγανε”....

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, τρώγανε ένα γιούχα, αλλά αυτό το γιούχα τους άρεσε! Αυτές οι κραχτές το κάνανε επίτηδες. Δηλαδή το κάνανε και για να ενοχλήσουνε, να

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να πικάρουνε;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Να πικάρουνε. Από άμυνα, από....

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί εγώ θυμάμαι ότι, όπως είπε κάποιος μόδιστρος τώρα τελευταία (δεν λέμε το όνομά του) λέει: “πήγαινα μικρός στο Σύνταγμα, φόραγα μια γούνα, κουνιόμουνα, λιγιόμουνα μόνο και μόνο γιατί μου άρεσε να με κράζουνε”.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, λέω εγώ τώρα και διόρθωσε με αν κάνω λάθος, άρα όλη αυτή η εικόνα του ομοφυλόφιλου που έδειχνε τότε ο κινηματογράφος (ήτανε βέβαια extreme) αλλά είχε και στοιχεία της κοινωνίας πολλά.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Βέβαια! Ήταν πραγματικότητα, μέσα από την πραγματικότητα. Ήτανε ρεαλιστικό, γιατί αυτά υπήρχανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ασχέτως αν δεν ήτανε στην

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν ήταν τόσο πολλά αλλά ήτανε, ήτανε. Όλα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Βουτσάς λέει τους δεχόντουσαν με καλοσύνη στα μαγαζιά που πηγαίνανε. Κοινωνική ζωή μιλάμε. Σπάγανε πλάκα μαζί τους.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, αυτό. Σπάγανε πλάκα μαζί τους. Αυτό που είπε ο Βουτσάς είναι ταμαμ, είναι ακριβώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα επαναλαμβάνω (υπάρχει λόγος που επαναλαμβάνω) ήτανε κάτι που θεωρείτο σοβαρό για τη συντηρητική κοινωνία τότε, δεν τους λάμβαναν σοβαρά υπόψη τους.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, όχι. Καθόλου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλάξανε οι υποκριτικοί κώδικες. Αυτό βέβαια δεν είναι τόσο κοινωνιολογικό αλλά είναι ενδιαφέρον. Οι υποκριτικοί κώδικες όσον αφορά την ερμηνεία αυτού του ομοφυλόφιλου με το πέρασμα του χρόνου αυτού του '50 μιλάμε τώρα έχει αλλάξει στην ερμηνεία; Δηλαδή το να πάει τώρα ένας ηθοποιός να κάνει ένα τέτοιο ρόλο σαν ερμηνεία στην κωμωδία

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Στην κωμωδία αν κάνει θα τον κάνεις αλλιώς. Θα τον κάνεις πιο μαζεμένο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή θα του δώσεις μεγαλύτερη σοβαρότητα τώρα;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, θα τον κάνεις πιο μαζεμένο, δεν θα κάνεις αυτόν τον extreme.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με τις κινήσεις τις ατέλειωτες και

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, με τις κινήσεις τις ατέλειωτες. Δηλαδή από μερικά πράγματα, μερικά χαρακτηριστικά θα κάνεις και έχει πιάσει το νόημα ο θεατής ότι αυτός είναι ομοφυλόφιλος. Και ξέρει από αυτά που λέει, από αυτά που κάνει ότι είναι ομοφυλόφιλος. Είναι αλλιώτικο το παίξιμο τώρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχουν αλλάξει δηλαδή οι κώδικες. Όπως έχουν αλλάξει και οι κώδικες που αναγνωρίζονται από την κοινωνία. Άρα, το παίξιμο ακολουθεί την κοινωνία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Βεβαίως, ναι, γιατί αναλόγως τον ποιον ομοφυλόφιλο κάνεις. Αν κάνεις έναν γιατρό ομοφυλόφιλο, δεν θα τον κάνεις έτσι. Αν κάνεις έναν βουλευτή ομοφυλόφιλο, δεν θα τον κάνεις έτσι, θα τον κάνεις αλλιώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως επίσης σήμερα αν ένας βουλευτής είναι “κραχτός” δεν νομίζω ότι θα έχει ελπίδες να βγει.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Τις είδαμε τις ελπίδες!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τις άλλες ελπίδες λες τώρα; (γελάει).

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, σήμερα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θα έχει η σημερινή κοινωνία εφόσον θεωρείται προοδευτική αν ένας ομοφυλόφιλος κραχτός (αν όχι όπως του κινηματογράφου αλλά περίπου) θα μπορούσε να κατέβει στον πολιτικό στίβο και να διεκδικήσει;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Θα μπορούσε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θα μπορούσε πιστεύεις, ότι θα τον δεχόντουσαν;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ε! Βέβαια. Θα μπορούσε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κάτι άλλο και να κλείσω με αυτό. Έχει ενδιαφέρον. Σε μια ταινία ο Γιάννης ο Γκιωνάκης κάνει έναν ρεσεψιονίστ, έναν ομοφυλόφιλο ρεσεψιονίστ (δεν ξέρω αν θυμάσαι την ταινία) όπου πάει η Καρέζη νομίζω με τον Βέγγο (που έχει φύγει σαν νύφη, το έχει σκάσει) και πηγαίνει στο ξενοδοχείο. Και ο Γκιωνάκης κάνει έναν ομοφυλόφιλο ο οποίος δεν είναι τόσο κραχτός.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μεταξύ είναι και δεν είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μεταξύ είναι και δεν είναι, κάπως έτσι κοσμοπολίτικος κλπ. Και οδηγούνται στο αστυνομικό τμήμα όπου έχουμε μια εικόνα, έναν αστυνομικό να συνομιλεί επί ίσοις όροις με τον ομοφυλόφιλο ρεσεψιονίστ και να κρίνει αν πρέπει να συλληφθούν ή όχι κλπ από την κατάθεσή του. Αυτό πιστεύεις ότι ίσχυε στην κοινωνία τότε;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κοίταξε, σε αυτήν την ταινία (επειδή την έχω δει) έκανε έναν ομοφυλόφιλο, είναι δεν είναι, μεταξύ χαζού, μεταξύ ξύπνιου, μεταξύ κοσμικού και δεν ήτανε ξεκαθαρισμένο το ομοφυλόφιλος. Στον ομοφυλόφιλο τον κραχτό δεν θα μίλαγε ποτέ έτσι, όπως δεν θα μιλήσει και τώρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο διοικητής ας πούμε. Δεν θα τον σεβαστεί.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, Μάρθα μου για να κλείσω, υπήρχε ρατσισμός της κοινωνίας τότε; Για να πω αυτή τη λέξη. Φερόταν ρατσιστικά προς αυτόν τον τύπο του ομοφυλόφιλου;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Τον ρατσισμό τον κάνανε μόνοι τους οι ομοφυλόφιλοι, αυτοί οι κραχτοί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έλα τώρα! Λες κάτι τώρα που δεν το περίμενα!

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γιατί; Δεν μπορεί να κουνιέσαι, να λυγιέσαι, να έχεις 100 φτερά και να σε σεβαστεί ο άλλος. Είσαι πάνω από τη φύση σου! Γι' αυτούς τους ομοφυλόφιλους μιλάμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γι' αυτό μιλάω. Αυτό εξετάζω εγώ σαν διδακτορικό.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αυτό από μόνο του φέρνει ένα γέλιο. Φέρνει μια χλεύη, μια υποτίμηση. Γιατί αυτό γιατί το κάνανε; Εγώ έχω δει αγόρια τώρα που φαίνονται ότι είναι αδερφές και είναι, αλλά δεν φέρονται έτσι. Που είναι γεννημένες αδερφές, που είναι φύσει και θέσει αδερφές!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσύ πιστεύεις ότι

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι! Φύσει και θέσει! Ο άλλος ο ομοφυλόφιλος είναι φύσει, δεν είναι θέσει. Είναι φύσει ο ομοφυλόφιλος που είναι ομοφυλόφιλος, αλλά που είναι κατά τα άλλα άνδρας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η εικόνα δηλαδή που παρουσίαζαν τότε ήτανε μια ανάγκη εσύ πιστεύεις;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ήτανε μια ανάγκη για να εκτονώσουνε αυτό που είχανε. "Δεν μας δεχόσαστε! Ε! Λοιπόν εγώ είμαι χειρότερος από αυτό που είμαι"!!!! "Κάνω χειρότερα από αυτά που κάνω"!!!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπήρχε μια επιθετικότητα, μια κόντρα;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι. Δηλαδή μια κόντρα πάνω στη φύση τους την πραγματική.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή όλο αυτό το ντύσιμο και η κίνηση δεν ήτανε γυναικείο, δεν το κάνει μια γυναίκα τόσο υπερβολικά;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ δεν είχα δει γυναίκα να κουνιέται και να λυγιάται έτσι.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι. Το κάνανε αυτοί από εκδίκηση του εαυτού τους ουσιαστικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Του εαυτού τους. Α! Τώρα είναι συνωμοτικό αυτό που είπες. Δηλαδή ότι οι ίδιοι προκαλούσαν.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Βέβαια. Το προκαλούσανε οι ίδιοι. Αλλά το κάνανε από τη συμπεριφορά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ποιος έδινε την πάσα πρώτος; Η κοινωνία τους ανάγκαζε να φερθούν έτσι;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Η κοινωνία. Από το ξεκίνημά τους η κοινωνία τους έκανε να λένε: "Α έτσι είσαστε; Εγώ θα κάνω χειρότερα"!!!!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και το κάνανε χειρότερο. Αυτό είναι σημαντικό. Γιατί δεν ξέρουμε πού κατατάσσονται σαν φύλο.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γιατί είναι ψυχές και είναι καλές ψυχές οι ομοφυλόφιλοι. Αλλά έχουνε αυτό το κόμπλεξ που έχουνε λόγω της ομοφυλοφιλίας (για τους κραχτούς ομοφυλόφιλους μιλάω) "θα το κάνω σε υπερβολή έτσι! για να σου μπω στο μάτι"!!!! "Είμαι, είμαι ομοφυλόφιλος! Τι θες τώρα";

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν η συμπεριφορά απέναντί του ήτανε φιλική θα έκανε το ίδιο; Στις ταινίες δεν φαίνεται.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Το είχανε νιώσει στο πετσί τους από πολύ μικρά αυτά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θα πω κάτι και κλείνω. Υπάρχει μια ταινία όπου ο Μηλιάδης κάνει έναν κομμωτή το Μισέλ, όπου ο Μισέλ είναι μια “ξεφωνημένη” δεν ξέρω αν το θυμάσαι, με κάτι γυαλάκια περίεργα κλπ, όπου ο Φωτόπουλος μαζί με τον, δεν θυμάμαι ποιος ήταν ο άλλος, ο Γιαννόπουλος, τον κράζουνε “Μωρή! Και έτσι κι εκείνο και το ένα και το άλλο”. Από ένα σημείο και μετά ο Φωτόπουλος ζητάει τη συμβουλή του για το αν θα πρέπει να βάψει το μαλλί του που αρχίζει και ασπρίζει ή αν θα πρέπει να το αφήσει έτσι. Και εκείνη την ώρα αρχίζει ένας διάλογος, μια σκηνή μπροστά σε μια εκκλησία όπου σταματάει ο Φωτόπουλος να τον κράζει (σαν ρόλοι μιλάμε τώρα) τον δέχεται με πολλή σοβαρότητα (βέβαια μιλάει πάντα ακκίζοντάς ο άλλος)

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Γιατί ήταν ειδικός με το βάψιμο ο άλλος ο κομμωτής. Ήταν ειδικός για το βάψιμο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτή η μεταστροφή του γιατί πιστεύεις ότι ξαφνικά έγινε και τον πήρε στα σοβαρά;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Τον πήρε στα σοβαρά γιατί ήταν η δουλειά του αυτή και ήξερε αυτός. Και σαν ειδήμονας του βαψίματος αυτός ήθελε να τον ρωτήσει (δεν την είδα την ταινία, δεν την ξέρω) ήθελε να τον ρωτήσει εάν θα του φαίνεται, εάν θα είναι άσχημο. Να πάρει μια γνώμη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τον έπεισε τελικά να το βάψει το μαλλί του.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Να πάρει τη γνώμη του και θα μετρούσε η γνώμη του εφόσον ήταν κομμωτής.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα λοιπόν τον αποδέχτηκε στιγμιαία.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Στιγμιαία γι' αυτό που ήτανε. Για τη δουλειά του.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για τη δουλειά του. Και μετά για τη φύση του όμως όχι.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Για τη φύση του όχι γιατί ο ίδιος προκαλούσε. Δηλαδή, προκαλείς τον άλλον στο extreme αυτό που θες. Στο: "είμαι αυτός που είμαι ρε παιδί μου; Πώς να το κάνουμε τώρα. Σας αρέσω δε σας αρέσω εγώ αυτός είμαι". Γι' αυτό το κάνανε οι άνθρωποι που ήταν αποφασισμένοι, που

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να εκτεθούν.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Να εκτεθούν, ναι. Θέλανε να εκτεθούν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Γεωργουσόπουλος είπε, τώρα πάω σε ένα άλλο, πάω για του τραβεστί επειδή εμφανίζονται όσο και να σου φαίνεται περίεργο και στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο εικόνες τραβεστί άντρες που ντύνονται γυναίκες. Με αυτήν την έννοια, πάω στην κωμωδία εννοώ και γίνεται και μια αναφορά αν είναι χειρουργημένοι ή όχι, στην Κοντού, στην ταινία της Κοντού. Είχες ακούσει ποτέ εσύ ότι υπήρχανε χώροι, ξέρω εγώ στην Αθήνα που κινούντο τραβεστί, δηλαδή η εικόνα των τραβεστί τότε υπήρχε; Το 1950, το 1960, το 1970;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Το 1950 δε θυμάμαι. Το 1960 υπήρχε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχες δει, είχες ακούσει ότι ξέρω εγώ στη Συγγρού

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Μα ήταν πολύ λίγες τότε οι τραβεστί. Από αυτές που ντυνόntonτουσαν τότε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Που ντυνόntonτουσαν γυναίκες χωρίς να έχουν κάνει εγχείρηση.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, χωρίς να έχουν κάνει εγχείρηση. Αυτές υπήρχανε, αλλά δεν ξέρω αν ήτανε στη Συγγρού ή κάπου αλλού.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχες δει δηλαδή τραβεστί εσύ τότε ας πούμε; Θέλω να δω αν εκείνη την εποχή ήταν διαδεδομένο το είδος.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Όχι, δεν θυμάμαι ποια εποχή ήταν αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και το 1970 και το 1975.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχε υποέσει στην αντίληψή σου;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχες δει τραβεστί; Σε χώρο κοινωνικό ας πούμε; Στο δρόμο;

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ναι. Τότε ήταν πιο άγαρμπες οι τραβεστί. Τώρα άμα δεις τραβεστί δεν θα την καταλάβεις. Δεν θα την καταλάβεις γιατί δεν είναι, έχει γυναικεία χαρακτηριστικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και λέει κάτι άλλο ο Γεωργουσόπουλος λέει ότι υπήρχε θίασος (τώρα αυτό δεν ξέρω αν) ομοφυλοφίλων θίασος και μπορώ να το βρω.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Άμα το λέει ο Γεωργουσόπουλος είναι έτσι. Άμα το λέει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θίασος ομοφυλοφίλων που γύριζε στην επαρχία και έπαιζε έργα μόνο για άντρες.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Σοβαρά; Δεν το ξέρω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έλεγα μήπως έχεις ακούσει, θα σου πω ακριβώς...έστω από περιέργεια για να το καταγράψουμε αυτό και κλείνουμε τη συνέντευξη.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Θίασος; Είμαι περίεργη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχει τα ονόματα που γύριζε την επαρχία και παίζανε. Εγώ δεν το έχω ματαξανακούσει.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Ούτε κι εγώ το είχα ακούσει. Ξέρεις, άμα λέει κάτι ο Γεωργουσόπουλος είναι κανόνας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Νά το! Κοίταξε να δεις, εγώ πρόλαβα θιάσους, ολόκληρους ομοφυλόφιλους στη Λαμία που παίζανε Αριστοφάνη. Οι αδερφοί Μάνου. Ολόκληρος θίασος. Οι αδελφές ήταν δυο αδελφοί μιλάμε για το 1951-1952. Ήταν τα τελευταία. Παίζανε τους ομοφυλόφιλους, παίζανε οι Μάνου που ήτανε αδελφές Μάνου, οι οποίοι παίζανε όταν έβγαινε το χωνί έξω με το ταξί που ήρθε και έκανε τη διαφήμιση έλεγε: "Μόνο δι' άνδρες", έμπαιναν μόνο οι άνδρες, δεν μπαίνανε οι γυναίκες μέσα στην παράσταση.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Αυτό είναι καταπληκτικό!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπήρχαν στην κοινωνία όλα αυτά. Δεν τολμούσαν στον κινηματογράφο να τα βγάλουν.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Καταπληκτικό! Δεν το ξέρω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, ούτε καν υπήρχε αυτήν την εποχή αυτό το πράγμα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Δεν το ξέρω, δεν το ξέρω αυτό για τις αδερφές Μάνου. Δηλαδή ήταν αδερφές;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αδερφές και παίζανε και γυναικείους ρόλους. Τελείωσα. Να μην σε κουράζω άλλο. Ευχαριστώ πολύ που με δέχτηκες. Ήταν σημαντική η συνέντευξη.



Καταξιωμένος ηθοποιός του Θεάτρου του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης. Γεννήθηκε στη Λάρισα (Θεσσαλία) στις 31 Δεκεμβρίου του 1931 και υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς σταρ της χρυσής εποχής του παλιού ελληνικού κινηματογράφου.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ακούς εσύ, αδελφούλη; Θα σε πάρω εγώ Δημήτρη σε λίγο, εντάξει; Ναι, αγοράκι μου. (γέλια)

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το' ξερα ότι δεν μου το έδινες το τηλέφωνο του Κώστα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Νευρίασε τώρα, εντάξει... (γέλια) Αγαπημένος μου είναι αυτός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, μα τον είχα πάρει για να βρω το τηλέφωνό σου και δεν μου το έδινε. Εγώ το κατάλαβα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι. Και τώρα να δεις σύμπτωση. Με πήρε ο Βασίλης, ο οποίος Βασίλης έχει ξεπεράσει το θέμα αυτό. Ναι... Δε θα δημοσιευτούν αυτά τα πράγματα πουθενά;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εντάξει, θα γραφτούν μέσα στο διδακτορικό, εκτός απ' αυτά τα οποία συζητάμε τώρα. Το τηλέφωνο, ας πούμε... Στο διδακτορικό μέσα, κομμάτια των απαντήσεων για να γίνει επιστημονική μελέτη. Άρα, για να επανέλθουμε, κύριε Βουτσά, εδώ...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ρώτησε με, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν εσείς κάνατε ένα τέτοιο ρόλο... Ποια στοιχεία θα αντιγράφατε από τη ζωή και ποια θα προσθέτατε εσείς;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Για να κάνω τον ομοφυλόφιλο; Είναι απλό πράγμα: Θα έκανα την κίνηση, τη φωνή...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτή θα ήταν αναγνωρίσιμη στον κόσμο;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια. Ότι είμαι ομοφυλόφιλος...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, θα μπορούσε να υπήρχε ένας τέτοιος ομοφυλόφιλος απέναντι από το σπίτι που μένατε στη Θεσσαλονίκη ή εδώ στην Αθήνα που ερχόσαστε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, ναι. Θα μπορούσε, φυσικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τον βλέπατε, δηλαδή στην κοινωνία. Οι συγγραφείς τον έβλεπαν, τότε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, βέβαια. Κοίταξε να δεις....

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Σακελλάριος...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Αυτός ο τύπος του ομοφυλόφιλου είναι αιώνιος. Ζει χιλιάδες χρόνια. Από την εποχή του Αριστοφάνη... στις...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θεσμοφοριάζουσες.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Που έκανε ο Τζούμας, ο Κωνσταντίνος. Ναι. Τότε στο Ηρώδειο που παίξαμε μαζί. Υπάρχουν... Δηλαδή, δε γίνεται να μην υπάρχει ένας τέτοιος άνθρωπος. Όπως υπάρχουν και οι παιδεραστές. Το πάθος αυτό... Βγαίνει από μέσα τους αυτό το πράγμα. Κάτι συμβαίνει -δεν ξέρω- όταν είναι μικροί και φτάνουν σ' αυτό το σημείο. Δηλαδή, ή θα γίνει ομοφυλόφιλος ή θα γίνει παιδεραστής ή θα γίνει... ξέρω κι εγώ... ενεργητικός με τους άντρες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κατάλαβα. Η υπερβολή ήταν σε μεγάλη...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, υπερβάλλατε πολύ σε σχέση;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, βέβαια. Δε βλέπεις πώς είναι; Υπερβάλλουμε πολύ. Πάρα πολύ. Πρέπει να υπερβάλλουμε για να το διακωμωδήσουμε το θέμα. Για να βγάλουμε γέλιο. Όπως θα υπερβάλλαμε και με τραυλό. Που κάνει τον τραυλό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για να σας ρωτήσω πρώτα κάτι: Σας διακόπτω, συγγνώμη. Υπήρχε σκηνοθετική παρέμβαση; Δηλαδή, σας έλεγε ο σκηνοθέτης ή θα έλεγε από την πείρα σας την τεράστια, στον Φίφη, ας πούμε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κουνήσου έτσι, κάνε εκείνο...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δε χρειάζεται να τα πει, ήταν σωστός ο Φίφης, ας πούμε. Ήταν σωστός. Ο Εξαρχάκος... ήταν σωστοί, ο Μηλιάδης. Δεν επενέβαινε, θα ήταν too much υπερβολή. Too much, πολύ μεγάλη υπερβολή. Δηλαδή... Κοίταξε να δεις. Βασικά, μες τη δική μας τη δουλειά στο θέατρο αυτούς τους ανθρώπους δεν τους αρνιόμαστε. Είναι δικοί μας άνθρωποι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι. Αυτό, σαφέστατα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Είναι δικοί μας άνθρωποι. Όταν, όμως, τον κάνω εγώ που δεν είμαι ομοφυλόφιλος, που δεν είμαι αδερφή...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι ένα άλλο ερώτημα που θέλω να σας θέσω.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Θα τον κάνω με υπερβολή. Για να το διακωμωδήσω, να το γελοιογραφήσω. Για να γίνει... γελοιογραφία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πρόθεση, όμως, τον δημιουργών τότε, να κακοποιήσουν την εικόνα του ομοφυλόφιλου, δεν υπήρχε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Εγώ προσωπικά, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Απ' ό,τι ξέρατε, με την τεράστια συμβολή σας.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Με τον Δαλιανίδη που γυρίζαμε ταινίες κι αυτά, δεν ήταν πρόθεσή μας να τον κατηγορήσουμε, να τον εκθέσουμε να τον...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μήπως, όμως, άθελα... άθελα λέμε. Ασυνείδητα, πέρναγε... Μπορείτε να το σκεφτείτε: Πέρναγε μια εικόνα, η οποία αυτή εικόνα αναπαρήγαγε αυτό το μοντέλο κι επηρέαζε τον κόσμο τότε στην κοινωνία; Το είχατε σκεφτεί αυτό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Τα παιδιά, ας πούμε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, τα παιδιά. Το είχατε σκεφτεί σαν ηθοποιός;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Ποτέ αυτό το πράγμα. Να πούμε ότι «αν θα κάνω εγώ την αδερφή, κάποιο παιδί θα με μιμηθεί...»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με την τεράστια επιτυχία του παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου τότε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι... Δεν το σκεφτόμασταν αυτό το πράγμα ότι μπορούμε να οδηγήσουμε παιδιά, straight παιδιά, να τα οδηγήσουμε στην...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι θα μπορούσε να οδηγήσει την κοινωνία, μια μικροκοινωνία σ' ένα χλευασμό προς αυτούς; Δηλαδή, τι ήταν; Η κοινωνία έφτιαχνε το ρόλο ή ο ρόλος έφτιαχνε την κοινωνία κι ακολουθούσε; Ποια είναι η άποψή σας; Σκεφτείτε το.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, αποτελούσε πρότυπο; Δηλαδή, έβλεπαν ας πούμε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δε νομίζω ότι αποτελούσε πρότυπο. Γιατί, υποτίθεται... όχι. Υποτίθεται ότι αυτός που έκανε τον ομοφυλόφιλο ήταν έκθετος. Δηλαδή, τον κοροϊδεύανε σε κάποια

στιγμή. Δε νομίζω ότι στα παιδιά... Νομίζω ότι στα παιδιά αυτό γίνεται...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μπορείτε να το σκεφτείτε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: ...από μικρά παιδιά. Από μικρά παιδιά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, αυτά είναι αίτια απ' τα οποία... Η Βιολογία, η Ιατρική; κλπ.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Τα ντύνουν, αλλιώς ας πούμε...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σαν εικόνα, λέμε. Σαν εικόνα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι. Το θέμα είναι ότι με ντύνανε γυναικεία. Θέλανε κορίτσι και μ' έντυνε γυναικεία, η μάνα μου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, υπάρχει κι αυτή η άποψη.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι. Ή από μικρός μου άρεσε ο άντρας. Υπάρχουν ομοφυλόφιλοι που λέγανε «από μικρό παιδί μου άρεσε ο άντρας». Και «εγώ πήγα με άντρα στα 15 μου χρόνια».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι. Πάντως, η εικόνα του ομοφυλόφιλου τότε, από το 1950 μέχρι το 1970 που διήρκησε ο παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος – η Φαρσοκωμωδία, μιλάμε για τη Φαρσοκωμωδία.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι. Βλέπεις, στη Φαρσοκωμωδία υπήρχαν αυτοί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι. Γιατί πιστεύετε ότι ήταν μόνο στη Φαρσοκωμωδία ενώ δεν απαντάται, κατόπιν ερευνών...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: ...δεν απαντάται στο μελόδραμα, δεν απαντάται σε ταινίες...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Δεν μπορούν να βάλουν στο μελόδραμα τέτοιο πράγμα. Πρέπει να είναι... Κι ο ρόλος του ομοφυλόφιλου πρέπει να είναι δραματικός εκείνη την στιγμή. Δηλαδή, δεν το βάζεις στο μελόδραμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, πήγαινε στην κωμωδία.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Στην κωμωδία πήγαινε. Και μάλιστα, στη Φαρσοκωμωδία. Πήγαινε στη Φαρσοκωμωδία πολύ, δηλαδή, ταίριαζε αυτό το πράγμα. Έπρεπε να μπει εκεί πέρα μέσα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έπρεπε να μπει εκεί...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια, γιατί εκεί μέσα έμπαινε. Εκεί τοποθετήθηκε ο «ομοφυλόφιλος».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άλλες ταινίες μελοδράματος που να είχαν τον ανδροπρεπή ομοφυλόφιλο, θυμόσαστε καθόλου; Να μην είναι θηλυπρεπής;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δε θυμάμαι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν υπάρχει.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Στα ελληνικά, τουλάχιστον. Δε θυμάμαι τέτοιο πράγμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, λοιπόν πρόθεση δεν υπήρχε. Απλά μόνο, επιζήτηση...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Του γέλιου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Του γέλιου και μιας εισπρακτικής επιτυχίας των παραγωγών.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό. Μόνο αυτό. Μια έρευνα που έχω κάνει από τις ταινίες είδα ότι σ' ελάχιστες από αυτές γινόταν αναφορά στα λεγόμενα «καλιαρντά». Δηλαδή το «μπενάβω, τζινάβω».

ΒΟΥΤΣΑΣ: Υπάρχει γλώσσα ειδική.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η γλώσσα. Τότε, όμως, αυτή η φαρσοκωμωδία θυμάμαι, ελάχιστες στιγμές μπορεί να έλεγε: «δίκηλε» ή «μπέναψε»...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δεν το έλεγε, γιατί...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί δεν το έλεγε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Γιατί απευθυνόμαστε σε κόσμο που δεν την ξέρει τη γλώσσα αυτή. Ο θεατής, αυτός που κάθεται από κάτω δεν την ξέρει τη γλώσσα. Όμως, μεταξύ τους, μεταξύ μας, εγώ ξέρω πολλά καλά καλιαρντά. Δηλαδή, μιλάω τα καλιαρντά. Τώρα τα έχουμε ξεχάσει λιγάκι... γιατί τώρα πια δεν τα χρειάζονται τόσο πολύ. Ήταν η μυστική γλώσσα των ομοφυλόφιλων.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχουν απελευθερωθεί, δηλαδή.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Έχουν απελευθερωθεί και δεν τα χρειάζονται αυτά. Δηλαδή, εγώ ρωτάω αδερφές τέτοια και δεν την ξέρουν τη γλώσσα αυτή. Ρωτάω «ξέρεις τι σημαίνει τοπαρό;» Τι σημαίνει «μπότα» τι σημαίνει «το πακέτο»;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, ναι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: «Πακέτο» ήταν αυτό... Το είχε πολύ μεγάλο εδώ μπροστά, του φαινόταν αυτό και μπαμ, «το πακέτο». «Ντιπ, πακέτο. Δες, πακέτο. Εκατέ...» «Ντιπ, πακέτο εκατέ».

Κατάλαβες; «Δες πακέτο εδώ μπροστά που ήταν πριν». Θέλω να πω «ήταν φουσκωμένος εδώ μπροστά». Αυτή η γλώσσα. Τώρα δεν την ξέρουν αυτή τη γλώσσα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, τότε οι σεναριογράφοι δε βάζανε μέσα ή οι ηθοποιοί δε βάζατε εσείς μέσα αυτές τις λέξεις, μόνο και μόνο επειδή δεν ήταν αντιληπτές στο κοινό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν τις καταλαβαίνανε, δεν τις εξηγούσαν, δεν ξέρανε. Εκτός αν ήτανε η εξήγηση εκείνη την στιγμή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν ήταν εξήγηση εκείνη την στιγμή.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Γιατί δεν μπορεί να καταλάβει τώρα οι θεατής στα μέρη που πηγαίνει για να δει ταινίες, να καταλάβει τι θα πει «καλιαρντά», τι θα πει «εκατέ», τι θα πει ... τέτοια πράγματα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στις ταινίες αυτές που παίζατε εσείς τότε, είχατε αντιληφθεί... Μάλλον, όχι αντιληφθεί... Υπήρχε λογοκρισία; Το '50 με'70;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, τα κείμενα αυτά...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι, όχι...Καθόλου. Εγώ δεν είδα σε κανέναν λογοκρισία , όσον αφορά στους ρόλους, στους τύπους αυτούς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τους τύπους για τη Φαρσοκωμωδία.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι... Καθόλου. Καθόλου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, μπορούσατε να πείτε ό,τι θέλετε, ας πούμε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Επιζητούσαμε κιόλας στο παρελθόν... Θέλω να πω, έχω κάνει ταινίες στο θέατρο και μέσα πάντα είχε, όχι πάντα. Πολλές φορές είχε μέσα μια αδερφή. Ο Ζωνόρος που έπαιζε στο.... ???, που έκανε τη

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, αλλά αυτή είναι τωρινή ταινία. Μιλάω για την ταινία, όμως, του τότε. Του '50-'70.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μιλάμε για τότε, αν είχατε αντιληφθεί, στις ταινίες εκείνες.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στη Φαρσοκωμωδία.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Αν υπήρχε λογοκρισία;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, αν τα κείμενα που παίρνατε, ξέρω εγώ...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: ...τα πήγαιναν κάπου για να τα δει κάποιος...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, ποτέ. Ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ποτέ. Παίζατε, δηλαδή, ελεύθερα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ελεύθερα, ναι. Κι επί Χούντας, ποτέ δεν ασχολήθηκαν με αυτό. Η Χούντα ασχολούταν μονάχα μη θίξουμε το δικό της... το...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το καθεστώς.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Το καθεστώς. Αυτό μόνο. Αλλιώς, για τις αδερφές δεν τους ένοιαζε. Εκτός αν ήταν κανένας περίεργος, έλεγαν «βγάλτε αυτή την αδερφή από μέσα, δεν είναι σωστό» κι αυτά. Η ακραία, ας πούμε, κατάσταση.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η ακραία περίπτωση. Μόνον μόνον αυτό. Πώς εξηγείτε ότι ακόμα τώρα, έχει τεράστια επιτυχία αυτός ο τύπος του ομοφυλόφιλου; Ακόμα και τώρα στην εποχή μας, που παίζεται σε σήριαλ... αυτή η εικόνα... ενώ η κοινωνία έχει μεταβληθεί, έχει αλλάξει. Δεν είναι η κοινωνία του '50. Αυτό είναι ερώτημα που το έχω κι εγώ, δηλαδή.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το σκέφτομαι κι εγώ αυτό. Για να κάνουμε, έτσι... μια συζήτηση πιο... πιο high.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πώς η κοινωνία σήμερα έχει αλλάξει; Έχει απελευθερωθεί και αυτός ο τύπος;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Υπάρχει. Αφού υπάρχει αυτός ο τύπος. Δηλαδή, αν βγεις σε όλα τα κανάλια πλέον, σε κάθε εκπομπή έχουν και 2-3 αδερφές. Σε κάθε εκπομπή. Τα πρωινάδικα, τα μεσημεριανά...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θηλυπρεπή, δηλαδή.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δηλαδή, πρέπει... Ναι. Σε κάθε εκπομπή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν είναι, όμως, όπως ήτανε ας πούμε ο Φίφης. Ή ο Μηλιάδης; Τόσο...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι Αυτοί ήταν... ... είναι extreme. Extreme ερμηνεία. Για να βγάλουν γέλιο, κατάλαβες; Τώρα, δεν μπορείς να βγάλεις γέλιο. Όσο και να κάνεις την αδερφή, δεν περνάει τώρα. Είναι δύσκολα τα πράγματα. Γιατί έχουμε γεμίσει από αυτό. Πολλοί τέτοιοι υπάρχουν, πολλοί τέτοιοι. Εντάξει, οι άνθρωποι κατόρθωσαν κι έχουν πόστα μεγάλα τώρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Οπότε, αυτή η εικόνα, δηλαδή, του θηλυπρεπούς δεν περνάει τώρα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν περνάει τόσο πολύ νομίζω. Δεν περνάει τόσο... Εκτός αν γίνει μια... μια στίξη, δηλαδή. Εκεί που μιλάς να κάνεις «Α, μια αδερφή» και τελείωσε η ιστορία. Δεν είναι... Νομίζω η κοινωνία... έχει παραδεχτεί αυτούς τους ανθρώπους.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και αποδεχτεί.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Και αποδεχτεί, ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τότε, δεν ήταν αποδεκτοί, όμως.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δεν ήταν αποδεκτοί, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: ...στην κοινωνία.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δεν ήταν αποδεκτοί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, ο μπακάλης της γειτονιάς τους έκανε παρέα; Τους έβαζε μέσα στο σπίτι του; Γιατί στις ταινίες...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: ...και ιδιαίτερα σε μια ταινία που θυμάμαι εσάς, που ήταν ο Χρόνης Εξαρχάκος που έκανε τον μόδιστρο, ερχόταν και σας έδινε εντολές, φαίνεται ότι έρχεται, είναι

μορφωμένος, ξέρει ιστορίες, χρονολογίες... Και μπαίνει μες το σπίτι – ήταν και η Ζωή Λάσκαρη, νομίζω.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, η Ζωή Λάσκαρη. Που ήταν να πάει στα καλλιστεία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, στα καλλιστεία. Και η Μάρθα Καραγιάννη... Και σας δίνει εντολές, οδηγίες πώς θα κινείστε κλπ. Πείθει κι εσάς, θυμάμαι... που ήσαστε ο πιο σκληρός της οικογένειας. Άρα, - για τότε μιλάω, πάντα για τότε – δεν ήταν ένα σημείο που έδειχνε, κινηματογραφικά μόνο, ότι ήταν αποδεκτοί; Ότι έμπαιναν μέσα στο σπίτι;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, κοίταξε να δεις.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μόνο για τον κινηματογράφο μιλάω. Για την κοινωνία, θα δούμε μετά.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όταν μια αδερφή έκανε την αδερφή... Μια αδερφή στη ζωή, έκανε την αδερφή...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εκεί μιλάμε, ναι. Εκεί μιλάμε για την απόδοση και την ερμηνεία του ρόλου.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Προσπαθούσε να μην εκθέσει το... βίτσιο του. Κατάλαβες;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, αλλά ο Λαζαρίδης, ας πούμε, που είχε γράψει ένα σενάριο με το Φίφη, ας πούμε που έβαζε μέσα, δείχνει ότι είναι σκηνοθέτης. Κι ένα ερώτημα ακόμα που είχα, ξέχασα να σας πω, ότι οι άνθρωποι αυτοί έκαναν επαγγέλματα σημαντικά. Δεν ήταν οικοδόμοι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν ήταν λουστραδόροι, ήταν σκηνοθέτες. Ήταν σημαντικό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Σκηνοθέτες, μόδιστροι... κομμωτές...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μόδιστροι, κομμωτές... Μάλιστα, σε μια ταινία ο Γκιωνάκης κάνει έναν ρεσεψιονίστ που διευθύνει ένα ξενοδοχείο... Γιατί πιστεύετε... Δηλαδή, τους δίνανε κάποιες θέσεις κοινωνικές, υψηλόβαθμες θα έλεγα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, δεν μπορείς να δεχτείς ότι μια αδερφή μπορεί να γίνει οικοδόμος. Να δουλέψει μέσα στην οικοδομή. Μπορεί να υπήρχαν, βέβαια, αλλά δε φαινόntonτουσαν. Ειλικρινά, δε φαινόntonτουσαν. Αλλά έπρεπε να είναι σε χώρους τέτοιους, που είχε μια πολυτέλεια. Που είχε ένα ελιτίστικο...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α, για να βγει η θηλυπρέπεια.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Για να βγει η θηλυπρέπεια, βέβαια. Δεν μπορείς να τον βάλεις, ας πούμε, να είναι χαμάλης στο λιμάνι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δε θα βγει το κωμικό, ε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Καθόλου, τίποτα. Εκτός πια αν είναι ακραία κατάσταση, όπου μπήκε μέσα εκεί και τον πήραν φαλάγγι όλοι οι λιμενεργάτες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι... Πάντως, ότι τους είχανε σε θέσεις τότε οι σεναριογράφοι κι εσείς οι ηθοποιοί, οι δημιουργοί... ότι τους έβαζαν να κάνουν επαγγέλματα, δε δείχνει ότι – πάντα κινηματογραφικός ρόλος ή θεατρικός – δε δείχνει ότι είχαν ένα κοινωνικό status;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Μα και στη ζωή γίνεται αυτό το πράγμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, μα και στη ζωή τότε δεν ήταν οι σκηνοθέτες. Ήταν τότε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, πώς δεν ήτανε, καλέ;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν και μόδιστροι στη ζωή;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, βέβαια!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δηλαδή, ήταν...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Οι μόδιστροι όλοι... ο Σκαλιντό, ο Αντουάν...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για το '50-'70, μιλάμε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, βέβαια. Γιατί πιο πριν... '50 με '70 ακριβώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, κατείχαν και κοινωνικές θέσεις τότε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια, ήτανε μόδιστροι. Ήτανε ενδυματολόγοι, ήτανε σκηνογράφοι. Βέβαια, ήταν σκηνοθέτες. Υπήρχαν αυτοί. Στη δική μας δουλειά υπήρχαν τέτοιοι άνθρωποι, γιατί αυτό τους αναδεικνυε. Κατάλαβες; Τους έβγαζε στην επιφάνεια. Γιατί σχεδόν το 70% των ενδυματολόγων ήτανε άνθρωποι που ήτανε ομοφυλόφιλοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με αυτή την εικόνα, όμως. Βέβαια, όχι τόσο extreme, αλλά αυτή την εικόνα έδιναν.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Είχε την κίνηση, η κίνηση φαινόταν ότι ήτανε ομοφυλόφιλος. Δεν ήτανε άντρας και να πεις «ομοφυλόφιλος από πίσω». Πίσω, την «όπισθεν» αυτή. Αλλά υπήρχαν σκηνοθέτες, ενδυματολόγοι, κομμωτές υπήρχανε...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κομμωτές, όπως ήτανε ο Μιλιάδης σε αυτό το ρόλο, ας πούμε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, ήτανε κομμωτές που ήτανε αδερφές, ήτανε ομοφυλόφιλοι. Το '50, σου λέω τώρα εγώ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το '50, ναι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ο Σκαλιντό, ο Αντουάν, Θεός 'σχωρέσ'τον, πάνε όλοι αυτοί. Όλοι αυτοί είχανε...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, ήτανε δηλαδή, μια εικόνα της κοινωνίας έβγαζε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά πάντα βέβαια, σε υπερβολή.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Σε υπερβολή. Εμείς το κάναμε σε υπερβολή. Αυτοί ήτανε πολύ σεμνοί.

Δηλαδή, ερχότανε αλλά φαινότανε η κίνησή του. Το 'θελε κιόλας αυτό, να εξηγούμεθα, ε; Το 'θελε να φαίνεται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α... τώρα θίγεται ένα σημείο ότι η υπερβολή που έβαζαν στον κινηματογράφο μπορεί να είχε και φυσικά αίτια.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, γιατί αυτοί όλοι θέλανε να φανούν ότι είναι ομοφυλόφιλοι. Για να προκαλέσουνε, να προσελκύσουνε, τ' αγόρια, τα παιδιά, τ' αυτά, που θέλανε να τους... Και φαινόntonτουσαν κιόλας. Δεν ήτανε άντρες και ήτανε κρυφά. Όχι!

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι, κύριε Βουτσά. Σας διακόπτω. Στις ταινίες αυτές του παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, Μιλιάδης, όλοι αυτοί... Είχανε ερωτική διάθεση; Για θυμηθείτε. Δηλαδή, έβγαζαν ερωτική διάθεση;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Το αποφεύγανε. Δηλαδή, να κάνει σχέση με κανέναν άντρα;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι να είναι σχέση καθαρή, αλλά μια ερωτική διάθεση. Γιατί σε κάποιες ταινίες από αυτές, έλεγε ο Μιλιάδης ο οποίος ας πούμε ήταν κομμωτής, ότι «με πήρε ένας λοκατζής, ο οποίος λοκατζής είναι ο αγαπημένος μου...» Δηλαδή, είχανε ερωτική διάθεση ή απλά είχανε αυτή την κίνηση μόνο; Δηλαδή, είχανε κάποιο δεσμό, είχανε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κοίταξε... Πιστεύω, νομίζω ότι το αποφεύγαμε αυτό το πράγμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το αποφεύγατε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, το αποφεύγαμε. Εγώ τουλάχιστον, απ' ό,τι ξέρω...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, έτσι είναι, όπως το λέτε. Ναι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Το αποφεύγαμε να δείξουμε ότι...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί, όμως, το αποφεύγανε αυτό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν ξέρω για ποιο λόγο. Το αποφεύγαμε αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή, δεν πηγαίνατε σε βάθος.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, να δείξουμε ότι έχει δεσμό μ' έναν άντρα... Αυτό το αποφεύγαμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μόνο στην επιφάνεια. Επιδερμικά, λέτε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Μόνο στην επιφάνεια. Εκείνη την στιγμή το γεγονός που συνέβαινε, τον περνάγαμε γι' αδερφή, έκανε αυτό... «Α...» Εκείνη την στιγμή ό,τι γινότανε. Εγώ δε θυμάμαι... Και μάλιστα το αποφεύγαμε αυτό. Αποφεύγαμε να δείξουμε ότι έχει δεσμό μ' έναν άντρα. Κατάλαβες;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι σημαντικό. Δεν υπήρχε, δηλαδή, ολοκληρωμένη σε βάθος μορφή του...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Δηλαδή, ας πούμε ο Εξαρχάκος όταν μπήκε μέσα δεν τον δείξαμε να έχει ένα δεσμό. Τον δείξαμε ότι μας δείχνει ότι είναι «τρελή...» Πώς το λένε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Νευρωτική.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι... Που κάνει αυτή τη δουλειά και ήρθε μέσα με τρελή όρεξη. Δεν τον δείξαμε να έχει δεσμό. Ούτε ο Παράβας είχε ποτέ δεσμό με κανένα αγόρι. Τον θυμάσαι ποτέ να είχε δεσμό;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι. Ούτε έδειχνε υπονοούμενο, μια κίνηση προς κάτι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Το αποφεύγαμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α, τους είχανε... Το αποφεύγανε για λόγους λογοκρισίας; Όχι... Απλά για να ...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Για λόγους ηθικής. Για λόγους ήθους. Το αποφεύγαμε για να μην πούμε ότι αυτός έχει δεσμό μ' ένα αγόρι.

Έπρεπε να εξελιχθεί αυτό το πράγμα, άμα λέγαμε ότι έχει δεσμό ο Φίφης μ' ένα αγόρι, πρέπει να εξελιχθεί αυτή η υπόθεση. Η εξέλιξη ποια είναι; Να πάνε στο κρεβάτι και να κάνουνε... αυτό. Δεν είχαν, δηλαδή, ποτέ τέτοια προέκταση. Ποτέ δεν το είχαμε κάνει. Εγώ, απ' ό,τι ξέρω, τουλάχιστον στις ταινίες μας κι απ' ό,τι έχω δει στις ταινίες...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α... ναι, έχετε δίκιο σε αυτό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, δεν είχα...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν υπήρχανε κάποιοι αναστεναγμοί, βέβαια.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Άλλο εκείνο. Να πει «αν μου αρέσει αυτό ή εκείνο».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, «τι μπρατσωμένος που είναι», κάποιες τέτοιες λέξεις υπήρχαν, αλλά δεν υπήρχε...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Αυτό μπορεί να το πει και μια γυναίκα, δηλαδή. Θα πει «τι ωραίος άντρας που είναι αυτός», που θα έλεγε μια γυναίκα, αυτός το έλεγε με πιο πολύ υπερβολή. Ή «πω, τι μπρατσωμένος που είσαι!»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά παρακάτω δεν...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν γινόταν, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε ότι ένας ομοφυλόφιλος πραγματικά μπορεί να ερμηνεύσει καλύτερα από έναν... που υποδύεται τον ομοφυλόφιλο ή ο...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Δύσκολο πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχουν διφορούμενες έννοιες.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, τώρα βέβαια, υπήρξαν κάποιοι ο Χρόνης, ήταν ομοφυλόφιλος. Το φώναζε ο άνθρωπος. Αλλά τον έπαιζε καλά την αδερφή και ο Παράβας. Ο Ζωνόρος το λέει «είμαι ομοφυλόφιλος» και τον παίζει πολύ καλά το ρόλο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή δεν υφίσταται ότι οι άντρες, δηλαδή οι άντρες...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι οι ετεροφυλόφιλοι παίζουν καλυτέρα... Το θυμάμαι και στην επιθεώρηση που λέγανε ότι οι ετεροφυλόφιλοι παίζουν καλύτερα τον ομοφυλόφιλο απ' ό,τι ο ομοφυλόφιλος τον ομοφυλόφιλο.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, ναι. Όχι, αυτό νομίζω καταργήθηκε. Έφυγε, εξαφανίστηκε.

Ο Παράβας, ο οποίος ήταν... ήταν πανιδονιστής ο Παράβας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, τον θυμάμαι κι εγώ σαν ηθοποιό, δηλαδή. Είχα παίξει και μαζί του και ξέρω.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι. Είχε και δεσμό με άντρα και με γυναίκα. Αυτό, εντάξει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α, δεν ισχύει, δηλαδή, αυτό. Θα μπορούσαν. Να ρωτήσω κάτι: Πώς εξηγείται το γεγονός ότι αυτοί οι τύποι του ομοφυλόφιλου που έγραφαν τότε και έπαιζαν οι ηθοποιοί, πλην του Σταύρου του Παράβα, δεν είχαν φυσική εμφάνιση στο πρόσωπό τους, στο σώμα τους... Δεν ήτανε όμορφοι; Δεν ήτανε, ας πούμε, ένα αγόρι που να έχει μια θηλυπρεπή εμφάνιση. Είχανε σκληρά, αδρά χαρακτηριστικά. Ενώ ταυτόχρονα υποδύονταν έναν κομμωτή. Πλην της περίπτωσης βέβαια, του Χορν και του Εξαρχάκου ή του Παράβα. Ο Μιλιάδης, ας πούμε. Δεν θεωρείτο σαν εμφάνιση όμορφος.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, βέβαια. Ούτε ο Χρόνης, ούτε ο Παράβας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εξυπηρετούσε κάτι αυτό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν ήτανε Μπάρκουλης.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, δεν ήτανε Μπάρκουλης. Δηλαδή, βάζανε μέσα απ' ό,τι παρατήρησα εγώ και θέλω να μου το

εξηγήσετε, βάζανε μέσα ηθοποιούς να ερμηνεύσουν τους ρόλους αυτούς οι οποίοι δεν ήταν όμορφοι, δεν ήταν γλυκοί...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, δεν τους διαλέγανε με την εξωτερική τους εμφάνιση. Τους διαλέγανε με το ταλέντο τους. Τους διαλέγανε με ταλέντο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, το γεγονός, δηλαδή, ότι δεν ήτανε όμορφοι αυτοί όλοι, ήταν τυχαίο, πιστεύετε εσείς ή εξυπηρετούσε κάτι κωμικό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, καθόλου. Δεν είχαμε σκεφτεί ποτέ ότι μια αδερφή πρέπει να είναι όμορφη. Ποιος την παίζει καλά την αδερφή, αυτό είναι το θέμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ασχέτως αν έχει αδρά χαρακτηριστικά, χοντρά χέρια ή...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Εξυπηρετούσε καλύτερα αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για να βγει το κωμικό, ίσως;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Το κωμικό, βέβαια. Κοίτα, ο στόχος ήταν το κωμικό. Στόχος ήταν το γέλιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι το βασικότερο απ' όλα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δηλαδή, δεν υπήρχε τίποτα άλλο. Ούτε να εκθέσουμε την αδερφή, ούτε να εκθέσουμε τα ήθη και τα έθιμα. Να πούμε ότι να έχει δεσμό με αυτό το αγόρι και να φαίνεται μες η σκηνή ότι αυτός έχει δεσμό με αυτό το αγόρι το όμορφο. Αυτό δεν το κάναμε ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ούτε να μιλήσετε, απ' ό,τι έχω διαπιστώσει, εκτός από μια ταινία του Μιλιάδη, που είπε για το γάμο κάτι, δε φαίνεται πουθενά να μιλάει για τη θρησκεία, να μιλάει... για τον στρατό, να μιλάει για την αστυνομία...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Α, ποτέ αυτό. Όχι, ποτέ ποτέ. Δηλαδή ήτανε... ταμπού ήταν αυτά. Δε μιλάγανε ούτε για θρησκείες, ούτε για τίποτα. Δε μιλάει. Όχι, ποτέ. Ούτε για στρατό, ούτε...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, είναι σημαντικό αυτό, ότι δεν είχαν την πρόθεση.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, βέβαια! Σου λέω ότι ο σκοπός αυτός ήτανε. Και μάλιστα, σου λέω ότι ποτέ δε δείξαμε ότι είναι ζευγάρι μ' έναν άντρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, αυτό είδα κι εγώ ότι ήτανε πολύ

ΒΟΥΤΣΑΣ: Απλώς εκείνη τη στιγμή, για να εξυπηρετήσει τη σκηνή, να βγάλει γέλιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και τίποτ' άλλο. Αυτό ήτανε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Τίποτ' άλλο. Δεν είχαμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και είχε επιτυχία τότε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Είχε επιτυχία πολύ. Δεν είχε η παρουσία της αδερφής προεκτάσεις.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σωστά. Δεν είχε κοινωνικές προεκτάσεις. Να ρωτήσω κάτι άλλο. Ο ρόλος του ομοφυλόφιλου όπως αποδίδετο τότε, ερμηνεύετο είχε στοιχεία απ' την επιθεώρηση; Δηλαδή παίρναγε πρώτα από την επιθεώρηση και μετά από τον κινηματογράφο ή

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: από τον κινηματογράφο πήγαινε στην επιθεώρηση;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, αυτά είναι αλληλένδετα, μην τα ξεχωρίζεις. Θυμάμαι τον Λειβαδίτη που έκανε αδερφές

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχω παίξει μαζί του και το θυμάμαι, ναι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: αδερφές στην επιθεώρηση. Έκανε την αδερφή τότε και στον κινηματογράφο. Έκανε την αδερφή και στον κινηματογράφο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή δεν προηγείται πρώτα η επιθεώρηση και

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν έχει σημασία. Αυτά είναι μαζί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και τα δυο μαζί πηγαίνουν.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Είναι αναμεμειγμένα, δεν είναι θα κάνουμε πρώτα στην επιθεώρηση και μετά στον κινηματογράφο. Γιατί και κινηματογράφος υπήρχε και η επιθεώρηση υπήρχε. Ο Λειβαδίτης έκανε τις αδερφές και στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Και ο Παράβας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Ανδρέας –που ζει ακόμα- υπάρχει

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ποιος Ανδρέας;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η λεγόμενη «φτερού» και όπως είπατε –δεν το ήξερα αυτό- ότι έχει και παιδιά. Λοιπόν: έχει κάποιες εμφανίσεις μικρές μεν σε περιστασιακές ταινίες που πήγα και τις βρήκα εγώ. Δεν μπορούμε να πούμε ότι ερμήνευε, δεν ξέρω, εσείς να με διορθώσετε

ΒΟΥΤΣΑΣ: Για τον Ανδρέα να σε διακόψω να πω κάτι;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν κοινωνικός τύπος αυτός.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν είναι αδερφή απ' ό,τι ξέρω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι κάνει την αδερφή;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κάνει την αδερφή. Για να πουλήσει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι μια άποψη κοινωνικά πολύ...

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, αυτός λέει: «τι θα κάνω»; Θα λέει: φτερά! Φτερά! (με αντρικό στυλ)

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν θα έπαιρνε κανείς.

ΒΟΥΤΣΑΣ: ΄Φτερά! Φτερά! (και το κάνει με φωνή ομοφυλόφιλου) είδες τι διαφορά κάνει; Βλέπεις; Μωρή φτερού! Δεν νομίζω ότι είναι αδερφή και μάλιστα είπε κι αυτός κάποια στιγμή πριν χρόνια πολλά (και τώρα που τον είδα) δεν είναι αδερφή ο Ανδρέας. Ο Ανδρέας κάνει την αδερφή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έστω αν δεχτούμε ότι κάνει την αδερφή (ας μην μπούμε)

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ακριβώς επειδή θα προκαλέσει τους αγοραστές.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό όμως είναι σημαντικό που λέτε γιατί; Γιατί, από τη μία όταν πέρναγε και έκανε ένα πέρασμα και έλεγε 5 λέξεις, 10 λέξεις, εκεί αναγνώριζε ο κόσμος που έβλεπε την ταινία έναν κοινωνικό τύπο; Ή έναν κινηματογραφικό τύπο;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κοινωνικό τύπο έβγαζε γιατί όταν κυκλοφορούσε ο Ανδρέας και φώναζε έλεγαν: «είναι αδερφή» αυτό είναι κοινωνικό φαινόμενο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κοινωνικό φαινόμενο. Είχε διαφορά με αυτήν την αδερφή που έκανε ας πούμε ο Μηλιάδης; Ήτανε λιγότερο υπερβολικός; Περισσότερο;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Αυτά έπρεπε να γινόντουσαν με υπερβολή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή είτε ήταν η «φτερού» είτε ήταν ηθοποιός που έκανε τον ομοφυλόφιλο

ΒΟΥΤΣΑΣ: Εκείνη την εποχή έπρεπε να γίνονται με υπερβολή γιατί ήταν ένα φαινόμενο, ήταν μετά την κατοχή αυτά τα πράγματα όλα, ο κόσμος είχε ταλαιπωρηθεί πολύ, ο εμφύλιος πόλεμος δεν είχε ασχοληθεί με αδερφές. Και μετά για να βγει αυτή η αδερφή την κάνανε πολύ ακραία. Ενώ τώρα όσο περνάει ο καιρός οι αδερφές έχουνε «συμμαζευτεί» ας το πω με αυτή τη λέξη εντός εισαγωγικών. Παράδειγμα ο Μπέζος, δεν ήταν ξεφωνημένη αδερφή ο Μπέζος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στο σήριαλ.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Στο σήριαλ, ναι. Και τώρα που βγαίνουνε αδερφές πάλι δεν είναι ξεφωνημένες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως τότε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όπως τότε. Δηλαδή άμα ήτανε ξεφωνημένοι τους ξεφωνίζανε: «Ου! Μωρή!» κι αυτά που περνάγανε: «Ου! Μωρή».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, όπως και στις ταινίες.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Και μου έχουνε πει κάτι πολύ σημαντικό να σου πω γιατί τις λένε συκιές.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, αυτό δεν το ήξερα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Θα στο πω, κι εγώ δεν το 'ξερα. Μου το είπε κάποιος. Δεν θυμάμαι ποιος. Μου είπε συκιές τις λένε γιατί υπάρχει ένα σύκο που λέγεται Ορνός. Εγώ έχω σπίτι στη Μύκονο που είναι σε Ορνό. Όλες οι συκιές γύρω μου είναι ορνοί, δεν τρώγεται αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι μικρούλια.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Μικρούλια. Αυτός είναι αρσενικός, αρσενικό σύκο. Το οποίο μια εποχή ήτανε σε κάποια εποχή, αυτό βγάζει κάτι χνούδια τα οποία χνούδια φεύγουνε και πάνε και γονιμοποιούνε το σύκο από πίσω. Κι έτσι γίνεται γλυκό το σύκο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Δεν το ήξερα. Πρώτη φορά το ακούω.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κι εγώ. Μιλάμε έμεινα με το στόμα ανοιχτό. Ότι ορνός είναι ένα αρσενικό σύκο που πάει στη συκιά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα, δηλαδή όταν τις λέγανε «συκιές» τις λέγανε αυτές τις οποίες δεχόντουσαν τη γονιμοποίηση από το αρσενικό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, βέβαια. Από πίσω πήγαινε το σύκο. Το σύκο όπως είναι κρεμασμένο έχει μια τρύπα από πίσω, από κάτω. Πήγαινε εκεί και κόλλαγε το...

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το πέταγε στον αέρα και πήγαινε εκεί.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, ή το πηγαίνανε τα πουλιά το πηγαίνανε και πήγαινε από πίσω και τότε το αρσενικό γινόταν γλυκό. Υπάρχει και σύκο που δεν τρώγεται. Το σύκο ορνός δεν τρώγεται, είναι κάτι μικρά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μικρούλια τα οποία δεν τρώγονται.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Εγώ σε εκείνο το σπίτι που έχω στη Μύκονο γύρω-γύρω έχω συκιές ορνός. Είναι όλο ορνός, δεν τρώγονται αυτά. Και λέγεται και η περιοχή Όρνος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μα ναι, υπάρχει στη Μύκονο ορνός γι' αυτό πήγε εκεί το μυαλό μου.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Λέγονται «συκιές». «Είναι μεγάλη συκιά» που λέει : είσαι πολύ αδερφή και λένε και «τσαπέλα».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τσαπέλα είναι τα σύκα τα μεγάλα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Θα πει αρμαθιά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! η αρμαθιά είναι τσαπέλα. Είναι όλη μαζί.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Είναι «τσαπέλα» η αδερφή λέγεται «τσαπέλα»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα το ουσιαστικό ερώτημα σ' αυτήν την εργασία τώρα είναι ότι οι άνθρωποι αυτοί που είχανε την ευθύνη, την παραγωγή δεν είχανε στόχο να πλήξουνε

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι βέβαια. Απλώς θέλανε να βγάλουνε γέλιο. Δηλαδή και τις αδερφές τις είχαμε κάνει πολύ παρέα, πολύ φίλοι ήμασταν. Κι εγώ τώρα έχω φίλους πολλούς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τότε όμως;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Και τότε. Έκανα παρέα με αδερφές.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κι αυτό που μου κάνει εντύπωση είναι ότι μου είπατε ότι τα κείμενα δεν λογοκρίνοντο. Δηλαδή 1950-1970 και μέσα στη Χούντα.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, ποτέ. Εγώ δεν είπα, δεν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Παίρνατε τα κείμενα εσείς από τον παραγωγό ας πούμε και τα επεξεργαζόσαστε, τον συγγραφέα, τα επεξεργαζόσαστε

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κάναμε ερμηνεία του ρόλου και ανάλογα τι ήταν αυτός και τον κάναμε. Όχι, δεν υπήρχαν. Εκτός κι αν ήταν κανένας αξιωματικός που να έλεγε, ούτε καν τα θυμάμαι αυτά ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν είχε συμβεί, δεν είχε

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν νομίζω ότι μας κάνανε...όχι. Υπήρχαν πολλές ταινίες τέτοιες με αδερφές μέσα. Ο Παράβας, ο Εξαρχάκος ο Χρόνης κι άλλοι πολλοί. Δεν θυμάμαι ποιοι ήτανε. Αλλά αυτοί ήτανε κατεξοχήν ερμηνευτές που ήτανε και

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και ομοφυλόφιλοι.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Και ομοφυλόφιλοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κι ο Τάκης ο Μηλιάδης;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Ποτέ. Ο Τάκης ο Μηλιάδης ήτανε γαμιάς. Δεν καταλάβαινε τίποτα ο Τάκης.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μια περίπτωση είναι αυτή τώρα που λέτε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κοίταξε να σου πω κάτι να δεις. Όλοι οι πρωταγωνιστές του θεάτρου και του κινηματογράφου (εκτός εξαίρεσης) είναι άντρες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Οι πρωταγωνιστές;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Οι πρωταγωνιστές. Όλοι. Εκτός από εξαίρεση. Δηλαδή πάρε από παλαιότερους. Πάρε τον Φωτόπουλο, τον Σταυρίδη, τον

Μηλιάδη, τον Αυλωνίτη, τον Γκιωνάκη, τον Χατζηχρήστο, εγώ, Δαδινόπουλος, τώρα Φιλιππίδης, Μπέζος, Παπαδόπουλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πού οφείλεται αυτό τώρα;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όλοι άντρες είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πού οφείλεται;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν ξέρω πού οφείλεται. Δεν μπορώ να το εξηγήσω. Είναι όλοι άντρες. Δεν μπορεί να είναι, εκτός από εξαίρεση. Είναι ο Φασουλής δεν ξέρω κι εγώ κάποιος άλλος είναι αυτό. Το δείχνουν κιόλας. Αλλά όλοι Φασουλής δεν είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή αυτό δείχνει πολύ σημαντικό κοινωνιολογικά γιατί ίσως σε μια κοινωνιολογική έρευνα του θεατρικού γίγνεσθαι ότι (δεν ξέρω, λέω μια υπόθεση) ότι γίνονται πιο αποδεκτοί στο κοινό αυτοί που είναι ετεροφυλόφιλοι;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι βέβαια. Ετεροφυλόφιλοι τι;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Λέω ο ετεροφυλόφιλος.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Άκου να δεις τώρα. Τώρα άμα μου λες τον Φιλιππίδη, άντρας είναι. Είναι γαμιάς. Ο Γκιωνάκης, ο Ρίζος, ο Μπέζος ο Κόκλας αυτά είναι αντράκια. Είναι άντρες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μήπως αυτό (κύριε Βουτσά εσείς θα αναρωτηθείτε) μήπως αυτό δηλαδή δείχνει ότι το κοινό, ο κόσμος δέχεται

ΒΟΥΤΣΑΣ: Κάτι άλλο, δεν είναι αιτία ο κόσμος. Αιτία είναι το συνάφι. Δηλαδή δεν μπορεί να είσαι αδερφή και να γίνεις πρωταγωνιστής. Να είσαι «τρελή» και να γίνεις πρωταγωνιστής. Πρέπει δι' άλλης οδού, με τη σκηνοθεσία να πετύχεις. Δεν γίνεται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι πολύ σημαντικό. Αυτό δεν το έχω ξανακούσει. Πρώτη φορά

ΒΟΥΤΣΑΣ: Σου το λέω εγώ γιατί είναι δική μου πείρα. Βάλε κάτω ονόματα. Βάλε κάτω έναν κατάλογο και βάλε ονόματα. Από εποχής Αυλωνίτη

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί δεν γίνεται αποδεκτός στο θεατρικό συνάφι;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Δεν γίνεται. Γίνεται αλλά πρέπει να είναι σκηνοθέτης. Πρέπει να έχει θέση τέτοια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εκτός ρόλου, να μην παίζει.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, εκτός ρόλου, βέβαια. Πρέπει να είναι ή σκηνοθέτης ή παραγωγός ή ξέρω κι εγώ τι. Αλλά οι πρωταγωνιστές, οι θεατρίνοι είναι άντρες όλοι οι πρωταγωνιστές. Εκτός μιας εξαίρεσης. Συγγραφείς υπάρχουν τέτοιοι, υπάρχουν αδερφές. Είναι ο Ρέππας-Παπαθανασίου, είναι ο Ρήγας ο Αλέξανδρος, έχουν τη διάθεση αυτή. Αλλά οι πρωταγωνιστές όχι. Βάλε κάτω πώς εξηγείται το φαινόμενο αυτό; Δεν μπορώ να σου το πω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό δεν έχει σχέση με την κοινωνία είπαμε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μόνο με το συνάφι;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Με το συνάφι. Ναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ότι το συνάφι αποδέχεται ως πρωταγωνιστή

ΒΟΥΤΣΑΣ: Να σου πω και στην κοινωνία; Δεν μπορεί η κοινωνία, έναν θα τον ανεχτεί. Όλον αυτόν τον κόσμο (πόσους είπα μέχρι στιγμής) μέχρι 100 πρωταγωνιστές; Ποιον να πάρεις; Τον Μινωτή να πάρεις; Από Ζερβό, Νέζερ; Αυτοί όλοι είναι άντρες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μήπως; Κάνω μια σκέψη, μήπως η κοινωνία δεν αποδέχεται ως πρωταγωνιστή κάποιον που έχει την εικόνα του κραχτού; Μήπως δεν τον θεωρεί σοβαρό;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Μπορεί. Δεν μπορώ να το εξηγήσω, δεν είμαι μελετητής. Μπορεί να είναι κι αυτό που λες. Θα κάνει την αδερφή (όπως έκανε ο Μπέζος) αλλά δεν είναι αδερφή για τον κόσμο. Δεν πετυχαίνει αυτός που είναι αδερφή γιατί είναι ευάλωτος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι ευάλωτος λόγω στίγματος;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ναι, είναι ευάλωτος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι σημαντικό αυτό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή μέσα σε μια δεν το έχω συναντήσει πουθενά.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Στο λέω εγώ ότι όλοι οι πρωταγωνιστές –εκτός εξαίρεσης- ο κανόνας είναι κανόνας αλλά η εξαίρεση δεν αναιρεί τον κανόνα. Ο κανόνας είναι ότι, βάλε κάτω ονόματα. Όλοι τους είναι άντρες. Αντράκια. Και αντράκια γαμήκουλοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τώρα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο αυτοί που έκαναν τους ομοφυλόφιλους, όταν έβγαιναν στο δρόμο υπήρχε περίπτωση να τους κράζουνε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Ε, ναι. Αστειευόμενοι βέβαια, ξέρανε ότι είναι άντρες. Δεν τους κράζανε επειδή είναι αδερφές. Δεν έχει συμβεί αυτό δηλαδή: «Άντε βρε!! Κύριε Μηλιάδη τι;» ε, αυτό του λέγανε, παραπάνω δεν ήταν, αλλά ξέρανε ότι είναι άνδρες. Για τον Παράβα ξέρανε ότι είναι άνδρας (μεταξύ μας τα ξέραμε αυτά εμείς ότι ο Σταυράκος ήτανε....) ο κόσμος δεν ήξερε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή δεν «πέρναγε» η εικόνα του *Φίφη* δεν πέρναγε στο κοινό οπότε

ΒΟΥΤΣΑΣ: Πέρναγε αλλά με αγάπη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Με αγάπη, δεν πέρναγε με χλευασμό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Με αγάπη, όχι με απαξίωση. Με αγάπη πέρναγε. Ο *Φίφης* πέρναγε με αγάπη γιατί τον βλέπανε με πολύ αγάπη γιατί ξέρανε ότι δεν είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ξέρετε; Είπατε τώρα κάτι που είναι πολύ αναλύσιμο, πολύ δύσκολο. Δηλαδή τότε. Α! αυτοί οι τύποι παρουσιαζόντουσαν κατ' αυτόν τον τρόπο στον κινηματογράφο – και οι οποίοι υπήρχαν στην κοινωνία- η κοινωνία τους αποδεχότανε.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Αφού χαρά τους έδινε. Τους έφερνε ευχαρίστηση, γελάγανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όταν παίζανε. Όταν όμως πηγαίνανε στο μπακάλικο να ψωνίσουνε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, τίποτα δεν γινότανε. Τους ξέρανε ότι το κάνανε, ήτανε ο ρόλος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε ρόλος. Ήτανε αποδεκτοί. Ο ρόλος. Αν όμως ήτανε ένας γείτονας απέναντι που είχε τα χαρακτηριστικά αυτά, ήταν κι εκείνος αποδεκτός; Πιστεύετε αν ένας ράφτης είχε αυτά τα στοιχεία του κραχτού ας πούμε, θα τον αποδεχόντουσαν με την εμπειρία σας την κοινωνική;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Να σου πω κάτι; Ανάποδα θα στο πω. Νομίζω ότι αυτοί, στις γειτονιές που λες κατορθώνανε και επιβάλλοντο. Δηλαδή

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως και στις ταινίες.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Βέβαια. Δηλαδή θα πήγαιναν στον μπακάλη, θα έκαναν κάποιο αστείο, θα τον περιμένανε, θα έκανε κάτι αυτό, θα έκανε εκείνο, έχουν πολύ χιούμορ αυτοί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Διαμέσου αυτής της οδού, του χιούμορ που είπατε προηγουμένως.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Γιατί έχουνε πολύ χιούμορ, γιατί είναι ετοιμόλογοι. Δηλαδή η γειτονιά εκεί το είχε και σαν

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ατραξιόν;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Παιχνίδι. Ατραξιόν. Κατάλαβες; «Α! Περνάει ο Κώστας! Κώστα Βουτσά τι γίνεται;» «Τι θες μωρή! Άσε με ήσυχη!», κατάλαβες; Και γινότανε αυτή η πλάκα φαντάζομαι. Δεν ήτανε διωχτοί από την κοινωνία. Από τη γειτονιά εννοώ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν τους είχανε δηλαδή ως στίγμα, να τους δείχνουνε, να τους περιφρονούνε;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι, όχι. Δεν νομίζω, δεν νομίζω. Δεν νομίζω, όχι ότι τους περιφρονούσανε και δεν τους δίνανε σημασία. Καθόλου. Αντιθέτως, επειδή ξέρανε αυτοί να φερθούνε

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχανε έναν τρόπο να ελίσσονται, να παίζουνε ρόλους.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Τους παίρνανε την αγάπη. Τους την παίρνανε την αγάπη τους.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι πολύ σημαντικό αυτό που λέτε. Τους παίρνανε την αγάπη.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Τους παίρνανε την αγάπη, δηλαδή ξέρανε πως θα πάρουνε αγάπη. Θα τους αγαπήσουν δηλαδή. Όταν στη γειτονιά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν μιλάμε για τον ηθοποιό που κάνει τον ομοφυλόφιλο; Μιλάμε για έναν πραγματικό.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι, όχι. Πραγματικό. Έλεγε η γειτονιά και έβγαине αυτός, ήταν η ατραξιόν της γειτονιάς. Πάει στον μπακάλη, πάει στον μανάβη και έλεγε: «βάλε μου δυο κιλά σύκα» «έλα ρε! Γιαννάκη τι κάνεις;» «τι κάνετε;». Αυτά όλα είναι (πώς να το πούμε;) έπαιζε θέατρο εκείνη τη στιγμή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν τον τοποθετούσανε όμως αστυνομικό διευθυντή, δεν τον βάζανε υπουργό δικαιοσύνης;

ΒΟΥΤΣΑΣ: Εγώ σε αυτά δεν λέω ότι δεν υπάρχουν. Αυτοί υπάρχουνε. Και αστυνομικός διευθυντής μπορεί να είναι αδερφή και υπουργός μπορεί να είναι αδερφή

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά όχι αποδεκτός όμως με τη μορφή αυτή που λέμε, της καρικατούρας.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Όχι. Λέω τον αστυνομικό διευθυντή αδερφή και τον δέχομαι; Θα τον ξεφωνήσω. Τι; Θα 'ρθει να μου βάλει ποινή; Δεν γίνεται.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κύριε Βουτσά ευχαριστώ πάρα πολύ, ήτανε πολύ εποικοδομητική.

ΒΟΥΤΣΑΣ: Μα γίνονται τέτοια πράγματα; Όλοι οι πρωταγωνιστές να είναι άνδρες.

Γιώργος Λαζαρίδης



Γιώργος Λαζαρίδης του Κωνσταντίνου, γεννημένος στην Αθήνα το 1927. Θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης, σεναριογράφος, παραγωγός κινηματογράφου και θεάτρου, με παράλληλη δημοσιογραφική, εκδοτική και συντεχνιακή δράση.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Το έργο με ηθοποιούς πάρα πολύ σπουδαίους που έπαιζαν μαζί. Ένας επίσης ηθοποιός που έπαιζε ρόλους

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να κάνω μια ερώτηση; Η κατασκευή αυτού του ρόλου ξεκίνησε καθαρά από κάποια εικόνα που βλέπατε εσείς στην κοινωνία του ομοφυλόφιλου αυτού; Είχε στοιχεία; Ήταν ολοκληρωμένη εικόνα που εσείς μεταφέρατε ρεαλιστικά;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Είναι ένας ρόλος χαμένος. Ένας τύπος, ένας χαρακτήρας και γενικά κάτι που έχει μια ιδιαιτερότητα, αν δεν έχει μια αφετηρία κοινωνική, μια πραγματικότητα, μια αλήθεια, είναι χαμένη ιστορία. Βεβαίως είχε ο Φιφης μια αφετηρία κοινωνική. Και επειδή σας είπα και πριν είχα πολλούς φίλους από τους οποίους είχα αναβλύσει πάρα πολλά πράγματα είχα μια επιρροή. Το 1983 είχε ένα νούμερο ο Οικονομίδης, είχε έναν χωροφύλακα (τότε με τις λέξεις του Παπανδρέου «αναδόμηση» κλπ που έλεγε) εξηγούσε στους χωροφύλακες τι είναι η αναδόμηση. Εγώ είχα γράψει στο νούμερο μέσα ακριβώς 5-10 σειρές με απαντήσεις, οι οποίες αν ήταν μόνον αυτές θα κράταγαν 2-3 λεπτά. Είχε το θέατρο στα χέρια του μισή ώρα να αυτοσχεδιάζει μόνος του. Αφού πήγαινα κάτω να ακούσω. Και ήταν καταπληκτικός ο Χρόνης ο Εξαρχάκος (Θεός σχωρέστον) πέθανε πολύ νέος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτοί (συγγνώμη, σας διακόπτω κύριε Λαζαρίδη) για να μπορέσω να το πάω πιο πολύ προς το κοινωνιολογικό, αυτοί οι τύποι (κατά την κοινωνιολογία) άλλοι άνθρωποι, ήταν θηλυπρεπείς ή με αυτήν την ιδιαιτερότητα η οποία τους ενσάρκωναν όπως εσείς τους γράφατε, πιστεύετε ότι είχαν αντίκτυπο στην κοινωνία; Δηλαδή επηρέαζαν την κοινωνία αρνητικά, θετικά; Ή ήταν μόνο μια κατασκευή για να βγει το κωμικό; Να βγει η σάτιρα; Υπάρχει και αυτή η εκδοχή που λέει ότι το κάνανε οι κατασκευαστές, οι δημιουργοί της ταινίας, το κάνανε κατ' ανάγκην για εισπρακτικούς λόγους. Ισχύει αυτό; Δηλαδή επιζητούσατε να βγάλετε το γέλιο το κωμικό;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Τώρα πάμε σε άλλο κεφάλαιο. Πάμε στη διάσταση του θέματος. Ως ένα σημείο ο τίτλος του ομοφυλόφιλου (στο θέατρο κυρίως) και μετά στο σινεμά είχε καθαρά ως το πούμε ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Ήταν για να βγάλουμε έναν κωμικό τύπο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Για την φαρσο-κωμωδία του κινηματογράφου.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ναι, άσχετο αν μέσα σε αυτά που βάζαμε έλεγαν πράγματα πάρα πολύ έξυπνα και χαριτωμένα. Και κινητικά και διαλογικά. Πέσαμε όμως σε μιαν άλλη περίπτωση την οποία δεν αποδέχομαι. Με ενοχλεί πάρα πολύ. Το να είσαι ομοφυλόφιλος είναι δικαίωμά σου. Τον εαυτό σου τον ορίζεις όπως εσύ θέλεις. Τι δεν μου αρέσει όμως; Το μην προσπαθείς να κερδίσεις ή να κάνεις κι άλλους να είναι σαν κι εσένα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς πιστεύετε ότι τότε άθελα οι συντελεστές επηρέαζαν κάποιον κόσμο; Υπάρχει αυτή η άποψη, λένε ως πούμε ότι επηρέαζαν;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι, καθόλου. Λίγο, ελάχιστα. Σήμερα όμως έχει γίνει ένα είδος (πώς να το πούμε;) παράδειγμα προς μίμηση. Υπάρχουν περιπτώσεις που αν δεν είσαι ομοφυλόφιλος δουλειά δεν βρίσκεις! Υπάρχει μια τέτοια περιχαράκωση του χώρου, του λεγόμενου «αδερφάτου» που δεν μου αρέσει καθόλου. Σε σημείο που στην τηλεόραση κυριαρχούν οι ομοφυλόφιλοι. Σε σημεία που πολλές φορές κι αυτός που δεν είναι, το παίζει έτσι για να έχει δουλειά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τότε τι επικρατούσε; Δεν επικρατούσε;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Μιλάμε για τώρα. Τότε δεν επικρατούσε. Ούτε δημιουργούσαν σχολή τώρα έχει γίνει το πράγμα σχολή. Κι αυτό με ενοχλεί πάρα πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι. Ο τύπος του ομοφυλόφιλου, αυτός ο οποίος εσείς γράφατε και δημιουργούσαν

οι ηθοποιοί είχε προέλευση από την επιθεώρηση; Δηλαδή ήταν ένας επιθεωρησιακός τύπος που πήγαινε στον κινηματογράφο;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι. Ήταν ένας τύπος, ένας χαρακτήρας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κινηματογραφικός τύπος καθαρά.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Και θεατρικός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Παιζόταν και στην επιθεώρηση δηλαδή ακριβώς έτσι με αυτήν την κίνηση.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Και η επιθεώρηση θέατρο είναι, τι θα πει αυτός ο τύπος είναι επιθεωρησιακός; Δηλαδή ένας που είναι τσιγκούνης και παίζει τον τσιγκούνη είναι ο τύπος θεάτρου και δεν είναι επιθεωρησιακός; Όχι. Είναι εκφραστικός. Ένας τύπος ανθρώπινος. Δηλαδή η αφετηρία της «αδερφής» είναι σαν ένας τύπος καθαρά κοινωνικός. Ορατός κάθε μέρα στην κοινωνία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα ήτανε ορατός στην κοινωνία.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βέβαια πριν από λίγα χρόνια ήτανε και χλευαζόμενος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τότε ήταν χλευαζόμενος;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βεβαίως και ήταν. Τώρα δεν είναι. Τώρα όχι μόνο δεν είναι, τώρα επιβάλλει και άποψη και δικαίωμά του είναι. Άποψη να την επιβάλλει, να διατυπώνει άποψη δικαίωμά του. Εδώ έχουν κάνει και κόμμα σχεδόν. Θέλει δηλαδή με το ζόρι να κερδίσει οπαδούς. Αυτό με ενοχλεί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι. Το λεξιλόγιο, τα λεγόμενα καλιαρντά τότε στο κείμενο από ό,τι είδα εγώ σε μια ανίχνευση του υλικού (του εμπειρικού υλικού) στη φαρσοκωμωδία (γιατί μόνο σε φαρσοκωμωδία εμφανίζεται η ομοφυλοφιλία) από ό,τι έχω δει στον κινηματογράφο, ούτε στο μελό ούτε στο μελόδραμα ούτε στα κοινωνικά μόνο στη φαρσοκωμωδία.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Και με τον.....

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Λέω για τον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν ξέρω όμως, αν κάνω λάθος να με διορθώσετε εσείς. Ας πούμε στον Ξανθόπουλο με τη Μάρθα Βούρτση π.χ. δεν έχω δει, δεν ανίχνευσα κάποιο είδος και ανίχνευσα αυτά τα λεγόμενα καλιαρντά και με τον Σταύρο τον Παράβα και με τον Μηλιάδη και τον Εξαρχάκο (και με τον Σωτήρη τον Μουστάκα κάποια στιγμή) η αναφορά τους ήταν πολύ φειδωλή, δηλαδή ελάχιστα θα λέγανε «τον μπενάβω) αυτό ήταν ηθελημένο από εσάς τους συγγραφείς;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Αυτά ήταν ακατανόητα. Τότε δεν τα χρησιμοποιούσαμε. Όταν έλεγε ένας μπενάβης, θα έλεγε από κάτω ο τι θα πει αυτό; Δεν το ξέραμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή αυτή η γλώσσα τα καλιαρντά στην κοινωνική πραγματικότητα δεν ήταν διαδεδομένη;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ήταν γλώσσα καθαρά κρυπτογραφική. Απόλυτη. Δύσκολη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γι' αυτό εσείς δεν την βάζατε μέσα στο κείμενο;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βεβαίως.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και γι' αυτό οι πρωταγωνιστές την ανέφεραν πάρα πολύ σπάνια.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Αν ακούσεις δυο να μιλάνε με αυτήν τη γλώσσα δεν θα καταλάβεις λέξη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το ξέρω αυτό αλλά ειδικά για τη φαρσοκωμωδία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ήταν ακατανόητη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν ηθελημένη από εσάς τους συγγραφείς να μην τοποθετηθεί γιατί αυτό δεν ήταν αναγνωρίσιμο από όλους.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ακριβώς. Άγνωστο, δεν κερδίζεις τίποτα. Βέβαια ο τρόπος ομιλίας ήτανε όχι μόνο χαριτωμένος, ήταν και ευρηματικός αλλά με λέξεις και με φράσεις κατανοητές. Τα καλιαρντά είναι ακατανόητα. Αν ανοίξεις το βιβλίο του Πετρόπουλου και διαβάσεις 5 λέξεις θα πεις «τι θα πει αυτό;»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτές τις λίγες φράσεις που έβαζαν τις έβαζαν μόνοι τους ή εσείς τις γράφατε ευθύς εξαρχής;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι, ήταν γραμμένες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήταν γραμμένες κάπου σφήνες.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Καταρχήν ο Παράβας δεν έκανε ποτέ προσθήκες. Δεν είχε ανάγκη από προσθήκες.....ο Εξαρχάκος έκανε προσθήκες πολλές.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε κύριε Λαζαρίδη από την εμπειρία σας και το ταλέντο που είχατε ότι ο Παράβας θα μπορούσε να μιμηθεί κάποιον που έβλεπε στη γειτονιά του για να ενσαρκώσει το *Φίφη*;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δεν είχε ανάγκη, τον έπαιζε τόσο καλά που δεν είχε ανάγκη να αντιγράψει κάτι. Ήταν και πολύ χαριτωμένος. Είχε και ωραία παρουσία, ωραία εμφάνιση. Ενώ ο Μηλιάδης δεν τον απέδωσε με τόσο ωραία, ούτε ο Χρόνης. Ο Σταύρος ήταν και ωραίος σαν τέτοιος τύπος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή η επιλογή ποιος θα κάνει αυτούς τους ρόλους ήταν θέμα ταλέντου, κίνησης και προσωπικής εμφάνισης; Δηλαδή του προσώπου ή τους διαλέγατε για να υπάρχει αργότερα μια αντίφαση;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι. Ήταν όλα αυτά που είπα. Ο συνδυασμός εμφάνισης και ο τρόπος ερμηνείας ήτανε σημαντικός για να τον επιλέξει. Έβαζαν τον Παράβα πάντοτε, τον Μηλιάδη, τον Αλέκο Λειβαδίτη επίσης.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ξεχνάμε την επιθεώρηση που έκανε ο Αλέκος ο Λειβαδίτης, το 1975 στο Μετροπόλιταν με τον Σταύρο τον Παράβα. Εσείς τώρα με την εμπειρία σας πώς εξηγείτε το γεγονός ότι

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Να σου πω έναν ηθοποιό που δεν θα πιστέψεις που έκανε τον ομοφυλόφιλο καταπληκτικά;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στο θέατρο;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Στο θέατρο. Ο Ορέστης ο Μακρής. Όταν έκανε ο Μακρής την αδερφή γελάγαμε συνεχώς. Αλλά δεν την έκανε, την έκανε σπάνια. Καταπληκτικός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μετά το πέρας της συνέντευξης θα ήθελα μου πείτε (και τώρα αν μπορείτε) υπάρχουνε (έψαχνα στο θεατρικό μουσείο) υπάρχουνε προγράμματα όπου ή εσείς έχετε εντοπίσει νούμερα με ομοφυλόφιλο σε αυτόν τον τύπο της φαρσοκωμωδίας που είχανε παιχτεί;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δύσκολο. Δυστυχώς κείμενα επιθεωρησιακά πολλά δεν υπάρχουν. Εγώ είχα κάνει μια σειρά στην τηλεόραση το «Η επιθεώρηση». Είχα συγκεντρώσει πάρα πολλά νούμερα από διάφορες, σποτ γιατί τα νούμερα της επιθεώρησης είναι 2 σελίδες το κάθε νούμερο. Το γράφει ο συγγραφέας (στα πρόχειρα το γράφει) το παίρνει ο ηθοποιός, το χάνει και το νούμερο χάνεται. Είχα όμως συγκεντρώσει πάρα πολλά επιθεωρησιακά και του Ελευθερίου και του Νικολαΐδη, του Γιαννακόπουλου, του Σακελλάριου, πολλά. Τα οποία και τα έχω ακόμα. Και θα τα δώσω στο μουσείο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! Κι από τον τίτλο μπορώ να βρω εγώ αν έχει

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δεν θα βρείτε. Ήτανε μοναδικά τα θεατρικά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι άλλο. Γιατί τοποθετούσατε εσείς κι άλλοι συγγραφείς αυτούς τους τύπους με αυτήν την

ιδιαιτερότητα σε εργασίες οι οποίες είχαν ένα κοινωνικό κύρος τότε; Ήτανε σκηνοθέτες, ήτανε μάνατζερ, ήτανε κομμωτές, δηλαδή είχαν έναν κοινωνικό περίγυρο αποδεκτό ως ένα σημείο από την κοινωνία. Αυτό ήτανε ηθελημένο από εσάς; Ήτανε συνειδητό;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Θα το έλεγα συμπτωματικό. Δηλαδή το είδος του επαγγέλματος βοηθούσε σε αυτήν την διέξοδο. Όταν ήταν ένας χορογράφος βοήθαγε να τον έχεις και ομοφυλόφιλο. Γιατί οι πιο πολλοί ήταν. Δηλαδή ο Γιάννης ο Δαλιανίδης ήταν χορευτής, ήταν και ομοφυλόφιλος και δεν το έκρυβε ο άνθρωπος. Και ξεκίνησε σαν χορευτής. Εγώ τον γνώρισα σαν χορευτή. Γιάννης Νταλ ξεκίνησε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δηλαδή η τοποθέτηση σε αυτά τα επαγγέλματα ήταν εντελώς συμπτωματική.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Φυσικά. Όπως ένας ενδυματολόγος. Λέμε η ράφτρα. Και ράφτης ενώ είναι ράφτρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το γέλιο δεν το υπολογίζατε;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Πάρα πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν η εμφάνιση αυτή

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Έδινε γέλιο. Η εμφάνιση βοηθούσε πάρα πολύ. Δηλαδή ο παράγων ενδυμασία και εμφάνιση βοηθούσε πάρα πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε ότι είχε μια υπερβολή όπως αποδίδετο, όπως

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Μα φαίνεται και από την τηλεόραση αυτό. Βλέπετε ντύνονται περίεργα για να δείξουν ότι είναι το κάτι άλλο. Αλλά δεν έχω δει αντίστοιχους σαν τον Παράβα σήμερα, σαν τον Λειβαδίτη σήμερα, σαν τον Μηλιάδη σήμερα. Βλέπω ένα γκρούπ που παίζει σε αυτή τη σειρά την *Πολυκατοικία*, ο οποίος είναι

απεχθής. Δηλαδή δεν είναι ομοφυλόφιλος, κάνει τη γυναίκα. Και το θέμα είναι η γυναίκα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό ίσχυε τότε;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι. Δεν προσπαθούσανε δηλαδή να έχουν μια κίνηση τέτοια

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Κίνηση είχανε αλλά ήτανε κίνηση ανδρο-γυναικεία. Ομοφυλοφιλική, άλλο πράγμα τελείως. Ενώ σήμερα προσπαθούν να κάνουν τη γυναίκα. Είναι γελοίοι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι δηλαδή (αν μου επιτραπεί ο όρος) γυναικωτοί ας πούμε με την έννοια.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ακριβώς. Δηλαδή βλέπω αυτήν την σειρά *Πολυκατοικία*, αυτός που κάνει ότι συζεί με έναν άλλον και κινείται σαν να είναι η γυναίκα του. Αυτό δεν μου αρέσει. Είναι σάχλα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς πιστεύετε ότι η εποχή εκείνη (πάντα το 1950-1974) ότι ένας πραγματικά ομοφυλόφιλος θα απέδιδε καλύτερα τον *Φίφη* από έναν που δεν ήταν ομοφυλόφιλος και έκανε, υπάρχει αυτή η παράδοση στο θέατρο που ίσως έχει κάποια κοινωνιολογική ερμηνεία.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ήταν και ολιγόντι

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή πιστεύετε ότι ένας που είναι και ομοφυλόφιλος αποδίδει καλύτερα το ρόλο του ομοφυλόφιλου;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δεν είναι απόλυτο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό που λέμε στο θέατρο: βάλε έναν άντρα να κάνει τον ομοφυλόφιλο σε ένα νούμερο ή σε έναν ρόλο

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Είναι θέμα ταλέντου. Βέβαια ο Παράβας επειδή ήταν και λίγο και ο ίδιος (λίγο-πολύ δεν ξέρω ακριβώς) ήταν πολύ καλός. Πάρα πολύ καλός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ξεχώριζε δηλαδή και με αυτόν τον

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα πάντως ξεκάθαρα κύριε Λαζαρίδη δεν είχατε πρόθεση εσείς να χλευάσετε (όπως υπάρχει αυτή η άποψη) ή να μειώσετε την εικόνα του ομοφυλόφιλου εκείνη την εποχή; Αυτή η βερσιόν δεν ισχύει.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ποτέ, ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς πώς εξηγείτε το γεγονός ότι από την αττική κωμωδία, από τον Αριστοφάνη παρουσιάζεται ο ομοφυλόφιλος θηλυπρεπής φτάνοντας μέχρι την εποχή τη δική σας που γράφατε εσείς τον Παράβα και μέχρι τώρα ακόμα με τον Γιάννη τον Μπέζο. Πιστεύετε ότι διατηρείται αυτός ο τύπος του θηλυπρεπή, της λεγόμενης (εντός εισαγωγικών) «κραχτής»; Για ποιο λόγο έχει τέτοια

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Αφού είναι υπαρκτός. Όχι μόνο υπαρκτός, είναι και πάρα πολύ διαδεδομένος. Πάρα πολύ. Δηλαδή κι αυτοί που κάποτε ήταν οι λεγόμενες «κρυφές» είναι πάντα έτσι. Δεν διστάζουν να το κρύψουν. Είναι παράλληλα εκείνες, «όπως μας αρέσουν», «μπράβο σου! Αφού το παραδέχεσαι μπράβο σου!. Δικαίωμά σου». Δικαίωμα του καθενός είναι να διαθέτει τον εαυτό του ό,τι θέλει.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πώς εξηγείτε ότι στο μελόδραμα ας πούμε π.χ. δεν εμφανίζεται την εποχή εκείνη ίχνος ομοφυλοφιλικής εικόνας ή υπαινιγμού και εμφανίστηκε μόνο στις κωμωδίες, σε αυτές τις φαρσοκωμωδίες; Που έχουν αφήσει εποχή βέβαια. Είναι δημιούργημα σωστό.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Να σας πω κάτι: δεν γράφεται και εύκολα. Η κωμωδία που έχει μέσα τις ιδιαιτερότητες δεν γράφεται εύκολα. Το μελό γράφεται μετά. Πολύ αργότερα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εκεί όμως δεν εμφανιζότανε πουθενά.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ίσως γι' αυτό δεν το βάζανε. Δεν είχε λόγο να υπάρχει. Το θεωρούσανε ότι ήταν ευτελές είδος. Αλλά δεν είναι εύκολο είδος, είναι δύσκολο είδος. Η κωμωδία είναι δύσκολο είδος γενικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! και βοηθούσε στο να «περάσει» πιο πολύ αυτό το είδος. Άρα είναι ένα στερεότυπο λέτε που εμφανίζεται από την αρχαία κωμωδία μέχρι και σήμερα, το οποίο είναι αναγνωρίσιμο στην κοινωνία.;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βεβαίως. Απολύτως αναγνωρίσιμο. Και τώρα πιο πολύ από ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν δεν ήταν τότε αναγνωρίσιμο σε εσάς

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Κάνανε ταινία οι Αμερικάνοι και βάλανε δυο καουμπόηδες επάνω στο βωμό να έχουν σχέσεις ομοφυλοφιλικές.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Τώρα δεν έγινε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Α! μια τωρινή, τωρινής εποχής. Εσείς, οι αντιδράσεις του κοινού όταν βλέπανε ας πούμε τον *Φίφη*, του κοινού, στη γειτονιά σας ξέρατε ανθρώπους; Ο μπακάλης, ο μανάβης, ποιες ήτανε; Ήτανε

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Κοσμοαγάπητος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κοσμοαγάπητος;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βέβαια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μήπως ταυτόχρονα (λέω εγώ) υπήρχε και ένας χλευασμός, μια περιφρόνηση;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι, δε νομίζω. Μα ήταν πολύ αξιαγάπητος ο Παράβας. Ήταν πάρα πολύ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο *Φίφης* όμως;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Αυτό λέω, σαν *Φίφης*. Μα σαν *Φίφης* έγινε φίρμα ο Παράβας. Και μετά πήρε το δρόμο του.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε ότι η κοινωνία η τότε η οποία ήταν συντηρητική κοινωνία, δεν ήταν κοινωνία ελεύθερη, τους αποδεχότανε κοινωνικά αυτούς τους ανθρώπους;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δεν μπορώ να σας πω ναι ή όχι αλλά αυτό δεν έχει σημασία. Από τη στιγμή που ήτανε στην πλαϊνή πόρτα γιατί να μην τους αποδεχτείς; Άμα δεν σου αρέσανε να μην τους έκανες παρέα. Δικαίωμά σου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τους έκαναν παρέα; Γιατί στη φαρσοκωμωδία φαίνεται τους αποδέχονται. Σε μια ταινία (δεν ξέρω αν είναι δική σας) όπου είναι ο Φωτόπουλος με τον Μηλιάδη, ο Φωτόπουλος (νομίζω Μπετόβεν και Μπουζούκι είναι; Δεν θυμάμαι ακριβώς) τον αποδέχεται τον Μηλιάδη, κομμωτής ήταν ο Μηλιάδης και του ζητάει συμβουλές: να βάψει το μαλλί του, να μην βάψει το μαλλί του, αλλά ταυτόχρονα στην άλλη σεκάνς εμφανίζεται χλευαστικός ο Φωτόπουλος

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Δεν το θυμάμαι. Μπορεί οι ανάγκες του έργου να το απαιτούσαν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Οι ανάγκες;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Μπορεί. Οι ανάγκες του θέματος να το απαιτούσαν. Δεν το θυμάμαι. Αυτό όμως είναι λεπτομέρεια.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πάντως στις ταινίες φαίνονται (πάντως ο Εξαρχάκος που κάνει το μόδιτρο με τη Ζωή Λάσκαρη, δεν θυμάμαι ποιο ήταν. Με τον Βουτσά; Ήταν πιο σύγχρονο αυτό) φαίνεται ότι την καθοδηγεί (τη Μάρθα την Καραγιάννη) την καθοδηγεί, τους μαθαίνει πώς να κινούνται, πώς να φέρονται, άρα εκεί φαίνεται ότι γίνεται

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βεβαίως. Ασφαλώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Φαίνεται ότι γίνεται αποδεκτός. Αυτό το χιούμορ που διέθεταν (όπως είπατε προηγουμένως) αυτή η ευφυΐα

και το χιούμορ προέρχεται από άμυνα; Αποκτούσαν μια ικανότητα; Ήταν δηλαδή πιο ευφυείς από τους άλλους; Πιο ικανοί;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Θα έλεγα ναι. Θα έλεγα ναι, δεν λέω ναι. Θα έλεγα ναι. Βεβαίως. Είχανε μια ευστροφία πνεύματος η οποία σε κάθε περίπτωση, η σάτιρα ή το χιούμορ είναι όπλο. Είναι άμυνα. Είναι αντίσταση. Υπάρχει κάποιος στίχος που λέει: ένα γέλιο θα σας θάψει! Από το βιβλίο του Δημαρά πρέπει να είναι.....Έγραψε ένα βιβλίο ο Δημαράς πάρα πολύ ωραίο με την συνθηματολογία των τίτλων. Και ο τίτλος ήτανε: εμπρός στον έτσι που χάραξε ο τέτοιος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι: εσείς παρότι η κοινωνία από το 1950 μέχρι τώρα (κατά την άποψή σας) έχει αλλάξει έτσι δεν είναι; Πιο απελευθερωμένη (δεν ξέρω, εσείς θα μου πείτε) κάνω την ερώτηση ανάποδα: οι υποκριτικοί κώδικες που χρησιμοποιούσατε εσείς τότε και δίνετε στους ηθοποιούς και οι ηθοποιοί σε εσάς (ήταν μια εναλλαγή) στη βερσιόν αυτή του ομοφυλόφιλου, τώρα στην τηλεόραση (εκτός ορισμένων περιπτώσεων) π.χ. του Μπέζου που έκανε μπαμ, είναι ίδιοι. Πώς το εξηγείτε εσείς ότι τόσα χρόνια παραμένει ακριβώς η κίνηση, η ευφυΐα, το φουλάρι παραμένει σε τέτοια επιτυχία από τότε μέχρι τώρα; Παρότι η κοινωνία έχει πάει πιο μπροστά;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ο κάθε συγκεκριμένος τύπος και χαρακτήρας δεν αλλάζει, είναι διαχρονικός. Ένας που είναι τσιγκούνης, που είναι ζηλιάρης, που είναι ψεύτης δεν αλλάζει ο τύπος. Ο τύπος είναι διαχρονικός. Αλλάζουν οι συνθήκες αλλά δεν αλλάζει ο τύπος. Αλλάζει ο περίγυρος αλλά ο τύπος παραμένει ο ίδιος. Αυτός δηλαδή που είναι ζηλιάρης ή που είναι τσιγκούνης ή που είναι αρχοντοχωριάτης, από τον καιρό του Μολιέρου μέχρι σήμερα είναι ίδιος ο τύπος. Αλλάζει ο περίγυρος. Και προσαρμόζεται με τον καιρό του.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κύριε Λαζαρίδη κάτι βασικό (και θα το ψάξω αυτό στο Υπουργείο Δικαιοσύνης για να δω αν υπάρχει) υπήρχε σε εσάς τότε λογοκρισία;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ανελέητη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η λογοκρισία αυτή στην περίπτωση τη δική μου τώρα που με απασχολεί εμένα σαν διδακτορικό υπήρχε; Δηλαδή σας ήλεγχαν αν γράφατε για τον ομοφυλόφιλο ή σας έλεγαν: βγάλτε αυτές τις ατάκες από το ρόλο

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Αν στο ρόλο του ομοφυλόφιλου είχα κάτι που έθιγε το έθνος, τη θρησκεία, την οικογένεια και γενικά την πολιτική εκείνης της εποχής κόβεται μολύβι. Σβήσιμο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή στέλνατε τα κείμενα σε κάποιο

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Βεβαίως. Υπήρχε ειδική υπηρεσία ελέγχου στο Υπουργείο

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Προεδρίας. Α! το στέλνατε εκεί. Ερχόντουσαν τα κείμενα πίσω και εσείς βέβαια ξέρατε ευθύς εξαρχής ότι εάν γράφατε κάτι

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Έχω υποστεί όσο λίγοι συγγραφείς τη λογοκρισία όσο λίγοι συγγραφείς. Όταν πήγαινε δικό μου έργο στη λογοκρισία το ξύλο από εκεί μέσα έκανε τον Λαζαρίδη να 'ναι προσοχή. Δηλαδή αν διαβάζανε ένα έργο του, του οιοδήποτε 1 ή 2 φορές, το δικό μου το διάβαζαν 20 φορές! Έχω υποστεί λογοκρισία ανελέητη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα δεν τους ενδιέφερε ο *Φίφης* αν έλεγε οτιδήποτε αρκεί να μην έλεγε κάτι που να έθιγε ας πούμε τα χρηστά ήθη.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι μόνο τα χρηστά, τα γενικά. Τα κοινωνικοπολιτικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα εσείς όταν το γράφατε το είχατε υπόψη σας αυτό και δεν τον τοποθετούσατε να πει πράγματα. Υπάρχει μια ταινία με τον Μηλιάδη που κάνει τον Μισέλ. Δεν ξέρω αν ήταν δική σας ή όχι, κάνει τον Μισέλ με τον Γκιωνάκη και την Ανουσάκη σε μια γειτονιά πολύ εξτρίμ με ομοφυλόφιλο, με γυαλάκια πολύ προκλητικά με φουλάρια όπου εκεί, ενώ παντρεύεται ο Γκιωνάκης την Ανουσάκη ρωτάται από έναν ρόλο που περνάει μικρό και λέει: «Τι μπανάλ συνήθειες!», λέει για το γάμο. Αυτό πιστεύετε ότι είχε τοποθετηθεί ηθελημένα; Μια απορία μου για το συγγραφέα.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ανώδυνο είναι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο θεσμός του γάμου δεν ήτανε κάτι

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Εντάξει! Ως ένα σημείο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή ο συγγραφέας μπορεί να το σκέφτηκε λέτε;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ε! ναι, ασφαλώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχε σκέψη δηλαδή ο συγγραφέας;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ε! πού να το ξέρω αυτό;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Την άποψή σας λέω.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Μπορεί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Λέει: «τι μπανάλ συνήθειες!».

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Ανώδυνο αστείο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν πιστεύετε ότι υπήρχε πρόθεση να δώσει μια ατάκα στον κόσμο ή να δώσει έναν ομοφυλόφιλο που δεν πίστευε στον θεσμό του γάμου;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Πάτε πολύ μακριά χωρίς λόγο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Χωρίς λόγο. Δεν είχανε δηλαδή τόσο, τόσο βάθος, ήτανε πιο επιφανειακό θα έλεγα αυτό. Οι παραγωγοί σας ήλεγχαν; Ο παραγωγός, ο Α, Β

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Καμία. Αφού υπήρχε η λογοκρισία. Ο παραγωγός ήθελε ένα έργο που να έχει γέλιο, δεν τον πείραζε αν εγώ έβαζα κάτι καθ' υπέρβασιν. Υπήρχε η λογοκρισία, υπήρχε πολύ σκληρή.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο παραγωγός κοίταζε δηλαδή εισπρακτικά;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Τι άλλο; Βέβαια. Ασφαλώς.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μόνο την είσπραξη; Δεν τον ενδιέφερε η κακή εικόνα του ομοφυλόφιλου στην κοινωνία κλπ. Ξέρετε αν ήταν ποινικοποιημένη η ομοφυλοφιλία; Κάτι πολύ προσωπικό σας ρωτάω.

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι. Δεν νομίζω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή μπορούσε να πάει φυλακή αν τον έπιανε;

ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ: Όχι, όχι. Αν έκανε κάτι κολάσιμο βεβαίως. Αλλά ειδικά επειδή ήτανε ομοφυλόφιλος, όχι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κύριε Λαζαρίδη σας ευχαριστώ πάρα πολύ. Σας κούρασα. Ευχαριστώ πάρα πολύ.

Γιώργος Κωνσταντίνου



Ο Γιώργος Κωνσταντίνου είναι Έλληνας ηθοποιός του θεάτρου και του κινηματογράφου. Γεννήθηκε στις 27 Οκτωβρίου 1937 στην Αθήνα και υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς σταρ της χρυσής εποχής του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Είναι γιος της ηθοποιού Νίτσας Φιλοσόφου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πείτε μας πώς αναπαρίστανται οι ομοφυλόφιλοι...του πραγματικού ρόλου στα σημεία σώμα, λόγος, κοστούμι και αν υπάρχουν ή υπήρχαν ομοιότητες με τους αντίστοιχους κοινωνικούς ρόλους και κατά πόσο ο κινηματογραφικός ή θεατρικός ρόλος του ομοφυλόφιλου επηρέαζε και επηρεαζόταν από τον κοινωνικό ρόλο στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Καταρχήν πρέπει να ξεκινήσουμε από ένα πράγμα. Πριν από πολλά χρόνια ο ρόλος του ομοφυλόφιλου ή μάλλον ο τύπος του ομοφυλόφιλου, ο άνθρωπος ο οποίος ήταν ομοφυλόφιλος πριν μερικά χρόνια κατά κάποιον τρόπο έτσι; Ήτανε λίγο σατιρικός και λίγο ιδιαίτερος ας πούμε για την κοινωνία, δεν ήταν αυτό το οποίο υπάρχει τώρα. Όπου πλέον οι κοινωνίες έχουν ανοίξει, έχουν προχωρήσει, έχουν σταματήσει να είναι, να υπάρχει αυτός ο ρατσισμός για τους ομοφυλόφιλους. Τον καιρό εκείνο λοιπόν ο ομοφυλόφιλος είτε θα ήταν κατά κάποιον τρόπο μάλλον κατηγορούμενος, μάλλον επιλήψιμος ή που θα έπρεπε να τον σατιρίσουμε πλέον, δηλαδή γι' αυτήν την

ιδιαιτερότητα που είχε. Με βάση λοιπόν αυτήν τη σάτιρα (γιατί υπήρχαν τον καιρό εκείνο, τον καιρό που γινόντουσαν οι ταινίες) οι ομοφυλόφιλοι αυτοσατιριζόντουσαν πολλές φορές. Δηλαδή με ποιον τρόπο; Στις απόκριες που βγαίνουν τα γαϊτανάκια τα οποία ντυνόντουσαν χανούμισσες άντρες αλλά ήταν ομοφυλόφιλοι. Χανούμισσες, διάφορα άλλα και χορεύανε στο δρόμο και βγάζανε τα χρήματα αυτά που κάνανε τα γαϊτανάκια. Δεν υπάρχουν πια τώρα. Γιατί εκείνα γυρνάγανε με ταμπουρά και τέτοια χορεύανε γύρω από ένα χορτάρι κλπ. Οπότε λοιπόν γινόταν μια σάτιρα, ένας σαρκασμός, μια πλάκα που λένε. Επίσης υπήρχανε χαρακτήρες οι οποίοι ήτανε πολύ γνωστοί στη χώρα μας (όπως ήταν η φτερού η λεγόμενη) είναι αυτός ένας που πούλαγε φτερά

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Ανδρέας.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Ο Ανδρέας και έδειχνε κανονικά ότι είναι ομοφυλόφιλος και όλοι σπάγανε πλάκα. Δηλαδή θεωρείτο το πρόσωπο αυτό, ή μάλλον η ιδιαιτερότητά του μάλλον προς τη σάτιρα παρά προς το βρώμικο, αισχρό κτλ. Με αυτόν τον τρόπο αποφάσισαν κάποιοι σκηνοθέτες κλπ κάτι παραγωγοί να βάλουν και στον κινηματογράφο τον τύπο αυτόν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Του θηλυπρεπούς.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Ναι, τον τύπο του ομοφυλόφιλου, του θηλυπρεπούς, να τον βάλουνε μέσα σε αυτό για την κωμωδία, για να γελάσει ο κόσμος. Όπως γελούσε και με τη σάτιρα έξω, να γελάσει και με αυτό. Αυτό είχε πάρα πολύ επιτυχία και αποτέλεσμα μεγάλο όπου ορισμένοι οι οποίοι έκαναν τους ομοφυλόφιλους έκαναν μεγάλο σουξέ στους ρόλους τους. Ένας από αυτούς ήταν ο Τάκης ο Μηλιάδης ο οποίος έκανε τον ομοφυλόφιλο ποιητή, ζωγράφο και ήταν καταπληκτικός. Ένας πολύ σπουδαίος βέβαια ο οποίος άφησε και ιστορία είναι ο *Φίφης* που έκανε ο Σταύρος ο Παράβας. Βέβαια τους ντύνανε και με ιδιαίτερα ρούχα όπως μαντήλια πολύχρωμα και πολύχρωμα

πουκάμισα, πολύχρωμα παντελόνια, πολύχρωμα κτλ., και βγαίνανε και κάνανε αυτού του είδους τη σάτιρα στον κινηματογράφο. Δηλαδή τους πήρανε γι' αυτόν τον λόγο. Αν ξέρω από αρχαιοτάτων χρόνων η αρχαία κωμωδία όπου ο Αριστοφάνης τους παρουσίασε, όπως παρουσίασε τον Κινησία και άλλους ομοφυλόφιλους ήταν ένα -κατά κάποιον τρόπο- θίξιμο, κάποια σάτιρα, μια σάτιρα στους ήδη υπάρχοντες ομοφυλόφιλους της αρχαίας εκείνης Ελλάδος όπου υπήρχαν ορισμένοι και ο ηθοποιός υποδύετο περίπου αυτόν -ο οποίος ήταν υπαρκτό πρόσωπο- για να τον σατιρίσει και κατά κάποιον τρόπο να τον στιγματίσει. Δεν ήταν κοινωνικό να τον επαινέσει. Μάλλον ήταν στίγμα η ομοφυλοφιλία και ο ομοφυλόφιλος. Από αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι την εποχή την παρά πέντε που ζούμε τώρα. Πιστεύω λοιπόν ότι έτσι μπήκε στον κινηματογράφο τον παλιό. Μπήκε ο τύπος του ομοφυλόφιλου όπου πραγματικά έφερνε πάρα-πάρα πολύ γέλιο. Σαν κι αυτούς που βλέπουμε γύρω: ο κουτός, ο καρπαζοεισπράκτορας (όπως ήταν ο Βέγγος) κι άλλοι κατά καιρούς, ο καθένας είχε έναν τύπο. Μπήκαν και οι ομοφυλόφιλοι και πολλές φορές εκτός από τα πειράματα που έκανε ο Γιάννης ο Δαλιανίδης ενώ ο Σταύρος από τη μια έκανε τον *Φίφη*, από την άλλη τον έβγαζαν *Μάγκα με το τρίκυκλο*. Ναι, αυτά τα πειράματα τα έκανε ο Γιάννης ο οποίος ήταν καταπληκτικός και παντού ο κόσμος γελούσε γιατί στο κάτω-κάτω ο Σταύρος ο Παράβας ήταν τότε ένας πολύ αξιόλογος ηθοποιός και ήταν πολύ αγαπητός στον κόσμο. Είτε έκανε τον *Φίφη* είτε έκανε τον κομμωτή είτε έκανε την αδελφή ή εν πάσει περιπτώσει τον *Μάγκα με το τρίκυκλο*. Αυτή είναι η ιστορία λοιπόν του ελληνικού κινηματογράφου πώς βγήκαν οι ομοφυλόφιλοι κτλ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να ρωτήσω κάτι; Υπήρχαν στην οικοδόμηση, στη σύσταση του ρόλου, στη σύνθεση του ρόλου των ηθοποιών τότε, πιστεύετε ότι υπήρχαν τότε δάνεια από κοινωνικά πρότυπα; Έπαιρναν δηλαδή στοιχεία, εικόνες από την

κοινωνία εκείνης της εποχής; Συνέθεταν ή ήταν δημιουργήματα καθαρά δικό τους αυτά όλα τα καλιαρντα;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Όχι, όχι, όχι. Κοίταξε. Η κλασική περίπτωση του ομοφυλόφιλου υπήρχε, ήτανε δηλαδή δεδομένη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κοινωνικά αναγνωρίσιμοι;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Και αναγνωρίσιμοι, όχι μόνο αυτά, έχουν βγει και τα καλιαρντά που έβγαλε ο Πετρόπουλος και έχει γράψει ολόκληρη «βίβλο» πάνω στο θέμα της ζωής των ομοφυλόφιλων. Γιατί ζούσανε με δικό τους λεξιλόγιο, με δική τους κοινωνία, ότι ήδη ήτανε φτιαγμένη η δική τους κοινωνία. Από εκεί και έπειτα το μόνο που έμενε ήτανε να την χαρακτηρίσουμε διότι δεν κουνιόνταν οι ομοφυλόφιλοι ούτε θηλυκοφέρνανε οι ομοφυλόφιλοι. Υπάρχουνε σοβαροί άντρες οι οποίοι είναι ομοφυλόφιλοι χωρίς να έχουνε κανένα στοιχείο εξωτερικό. Εδώ όμως παρουσιάζοντας μια παράσταση θα έπρεπε να φέρνουμε μνήμες από αυτούς που ο κόσμος σατίριζε στους δρόμους, από αυτούς που ο κόσμος ξέρει ότι είναι ομοφυλόφιλοι, από αυτούς που είναι ήδη φανεροί και αυτούς που τους λένε «κραγμένοι» οι οποίοι βγαίνανε. Έπρεπε λοιπόν να είναι έτσι.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπήρχανε ε;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Η «φτερού» ας πούμε, ε! βέβαια! Όταν είναι ένα πρότυπο η «φτερού» ο Φίφης ξεκίνησε από τη «φτερού», πήρε λοιπόν το κούνημα της «φτερού», του Αντρέα αυτουνού, το κούνημά του, τη φωνή του, το σκέρτσό του, τα λόγια του όλα αυτά τα μετέφερε στον κινηματογράφο. Γιατί αλλιώς δεν θα ήταν αναγνωρίσιμος. Τι γέλιο θα είχε με έναν σοβαρό κύριο; Οι σοβαροί ομοφυλόφιλοι είναι τώρα. Δηλαδή όπου βγάζουν τώρα στην εποχή αυτήν, στην τηλεόραση όπου βγάζουν ομοφυλόφιλους σε διάφορα πώς τα λένε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σειρές.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Σειρές, τηλεοπτικές σειρές είναι όλοι σοβαροί. Είναι ομοφυλόφιλοι, το δηλώνουνε αλλά είναι σοβαροί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχει μια άποψη η οποία είναι αρκετά (σε κάποιους ανθρώπους) αρκετά μεγάλη που λέει ότι υπήρχε μια πρόθεση στους δημιουργούς της εποχής εκείνης: παραγωγούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς όχι μόνο να κινηθούνε προς το κέρδος (δηλαδή να κάνουν εισιτήρια) αλλά να δημιουργήσουνε μια εικόνα για την κοινωνία ότι: να! Αυτοί οι ομοφυλόφιλοι υπάρχουν μόνο! Υπήρχε πρόθεση τότε σε έναν ηθοποιό;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Τώρα αυτό που λες είναι αστείο;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, όχι. Υπάρχει αυτή η πρόθεση ότι οι παραγωγοί ήθελαν να δημιουργήσουν ένα;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Ποιος το είπε αυτό το πράγμα;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Διάφοροι κοινωνικοί επιστήμονες το λένε. Ένας ηθοποιός που δημιουργούσε τον ομοφυλόφιλο, ή ο παραγωγός ειδικά που ήθελε ξέχωρα από τα εισιτήρια και την αναζήτηση του κωμικού στοιχείου που ήθελε, ίσως είχε μέσα του και μια πρόθεση να δημιουργήσει ένα κοινωνικό στίγμα.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Δεν το δέχομαι αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν υπάρχει;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Καμία σχέση. Ήτανε όλα εμπορικά για να βγάλουνε γέλιο και να κερδίσουνε εντυπώσεις και να μπει κόσμος και να σπάσουνε πλάκα. Αφήστε τα αυτά! Να ψάχνουμε να βρούμε...αυτά είναι...έλα τώρα! Σε παρακαλώ! Είναι «κουλτουριάρικα» πράγματα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στη συνέχεια αυτού. Αυτή η εικόνα δεν είχε την πρόθεση (κανείς από τους δημιουργούς και παραγωγούς και τους συγγραφείς και τους ηθοποιούς) πιστεύετε ότι «επηρέαζε» όμως (σε εισαγωγικά) την εικόνα στην κοινωνία;

Δηλαδή ο κόσμος βλέποντας αυτές τις ταινίες του δημιουργείτο μια εντύπωση ότι δηλαδή

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: ότι ήθελαν να προσηλυτίσουν το λαό έτσι σε τέτοιο σημείο ούτως ώστε μέσω των θρησκευτικών και θρησκευμάτων, θρησκευομανιών να κυριαρχούν πάνω σε αυτούς, δηλαδή να τους υποτάσσουν. Όλο αυτό το μένος το θρησκευτικό κλπ ερχόταν φυσικά σε τρομερή αντίθεση με την αφύσικη ομοφυλοφιλία την οποία δεν την δίδαξε πουθενά ούτε ο Χριστός ούτε κανένας άλλος. Είναι εντελώς αφύσικο, άντρας-γυναίκα και άντρες-άντρες. Καταρχάς με τον τρόπο αυτόν έγινε αυτό, η κοινωνία λοιπόν, δηλαδή τώρα το πάω χοντροειδώς το πράγμα, το μόνο που αποφάσισαν να κάνουνε είναι πώς να το πούμε; Αρτ. Είναι αρτ. Η τέχνη δηλαδή είτε κομμωτική είτε ρούχων είτε που πλησίασε προς το φεμινέ, προς το θηλυκό δηλαδή

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Που δεν ήταν ανδροπρεπές, αρρενωπό.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Ναι, κοίταξε τώρα. Αυτούς τους ορισμούς έχουμε δώσει εμείς στην κοινωνία. Εμείς κάναμε την κοινωνία όπως την κάναμε. Λέμε: ο χασάπης είναι άντρας! Ο μόδιστρος είναι θηλυκού γένους, δηλαδή θηλυκής αντιλήψεως. Ο ράφτης είναι ράφτης, ο μόδιστρος είναι άλλο πράγμα. Ο κουρέας είναι κουρέας ο κομμωτής των γυναικών είναι άλλο πράγμα. Δηλαδή γεννήθηκαν αυτοί οι διαχωρισμοί και τους κάναμε εμείς, και βόλευαν. Τι θα έβαζαν λοιπόν το *Φίφη* να κάνει το χασάπη; Ή τον *Φίφη* να κάνει τον μάγκα τον πώς τον λένε; Δεν γινότανε. Έπρεπε λοιπόν να τον βάλουν να κάνει το ανάλογο επάγγελμα που θα μπορούσε να ελιχθεί και να δείξει και αυτό ήταν ή κομμωτής ή ράφτρα ή χορογράφος ή κάποιος σκηνοθέτης. Αυτό ήτανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αν δεν υπήρχε πρόθεση παρά από τους τότε συντελεστές ήταν μόνο η επίτευξη του κωμικού;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Ασφαλώς. Καθαρά. Γιατί το ψάχνεις τόσο βαθιά;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχουν διάφοροι κοινωνιολόγοι που το λένε. Να ρωτήσω κάτι: αυτοί οι ρόλοι που έπαιζαν τότε είχαν θεατρική προέλευση; Προέρχονταν δηλαδή από τη λεγόμενη επιθεώρηση και μετά πήγαιναν στον κινηματογράφο; Δηλαδή ο *Φίφης* θα μπορούσε να παίζοταν στην επιθεώρηση πριν και μετά να απέδιδε ο Παράβας αυτό το ρόλο στον κινηματογράφο; Ή ήταν καθαρά κατασκευάσμα κινηματογραφικού ρόλου;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Εγώ θα έλεγα ότι μάλλον αυτό. Μάλλον αυτό και μεταφέρθηκε μετά σε διάφορες επιθεωρήσεις. Το να μπει ο Παράβας να κάνει τον *Φίφη* ή μια αδερφή. Μάλλον ανάποδα γινόταν. Δηλαδή από τον κινηματογράφο στις ταινίες (απ' αυτό που λες εσύ ότι ήθελε ο σκηνοθέτης, ο σεναριογράφος κι ο παραγωγός να δείξει ένα αντίτυπο της κοινωνίας. Έκανε λοιπόν το εξής: τι υπάρχει στην κοινωνία; Υπάρχει ο μάγκας, υπάρχει η μοιραία γυναίκα η μάγκισσα, υπάρχει ο καλός επιχειρηματίας (ο Τσαγανέας), ο δάσκαλος οι τύποι και υπάρχουνε να πούμε και η «φτερού». Υπάρχουν και οι ομοφυλόφιλοι που τους βλέπουμε από πολύ παλιά στο γαϊτανάκι μέχρι που τους βλέπουμε και στο Κολωνάκι. Και τους βλέπουμε στα ζαχαροπλαστεία που έρχονται με ένα ιδιαίτερο φουλάρι, μαντήλι και παραγγέλνουν: «Γιάννη, φέρε μου ένα σύκο», αυτό το πράγμα λοιπόν το πήρανε επειδή γέλαγε ο κόσμος με αυτό και το βάλανε μέσα. Ήταν απ' τη σατιρική πλευρά όχι μόνο από τους ομοφυλόφιλους, όλα: κι ο χασάπης απ' τη σατιρική πλευρά: «έλα ρε μάνα μου να σου δώσω ένα νεφράκι, θα βγεις μαζί μου; Θα σου δώσω νεφράκι καλό να πούμε», ήτανε

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κοινωνικά αναγνωρίσιμοι ήτανε αυτοί οι τύποι;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Όλοι. Γι' αυτό και οι ταινίες οι ελληνικές είναι πάρα πολύ ωραίες από την άποψη ότι δείχναν την κοινωνία ακριβώς όπως ήταν τότε. Ήταν απίστευτοι. Ό,τι ακριβώς

συνέβαινε. Με τα λεωφορεία της, με τους μπάτσους, με τη γκρίνια του τον Έλληνα, με τη χασούρα του, με την κακομοιριά του, τη μαλακία του.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή ποια στοιχεία προσέθετε ένας ηθοποιός στο ρόλο ενός ομοφυλόφιλου τότε σε διαφορά με τα κοινωνικά αναγνωρίσιμα στοιχεία; Θα μπορούσατε τώρα να το εντοπίσετε; Δηλαδή ένας ηθοποιός που κάνει το *Φίφη* τι στοιχεία δικά του έβαζε; Απλά και μόνο έκανε αντιγραφή του κοινωνικού τύπου;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Έβαζε ένα τεράστιο ταλέντο. Για να κάνεις τον ομοφυλόφιλο χρειάζεται πολύ ταλέντο. Δεν είναι εύκολο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έβαζε το στοιχείο της υπερβολής;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Είναι πολύ δύσκολο. Δεν είναι ο χαρακτήρας, η κίνηση, ο τρόπος που η φορά του λόγου, το κάθισμα, το σήκωμα, το πιετό και το φαγητό. Όλα αυτά έχουν μια ιδιαιτερότητα σε αυτού του είδους τον ομοφυλόφιλο άνδρα. Κι αυτό ήθελε δουλειά και ταλέντο. Ήθελε ένστικτο για να βγει κι αυτοί που το κάνανε είχαν ένστικτο και τους βγάζανε πολύ καλά. Άμα πήγαινες και παρακολουθούσες στο Κολωνάκι κάποιον τέτοιο έπρεπε να τον ξεσηκώσεις και να τον πας εκεί που τον πήγαν αυτοί. Αυτοί δε νομίζω, μπορεί να ξεσηκώσαν κάποιους, δεν έχει σημασία. Σημασία έχει ότι οι ίδιοι μέσα από το δικό τους ταλέντο φτιάξανε αυτό το ρόλο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύετε ότι στους κινηματογραφικούς αυτούς ρόλους ένας ομοφυλόφιλος θα μπορούσε πραγματικά να είναι ομοφυλόφιλος και να αναπτύξει το ρόλο καλύτερα από έναν μη ομοφυλόφιλο;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Δίστανται οι γνώμες πολύ σοβαρά. Λέγανε σαν παράδοση ότι ένας πραγματικός ομοφυλόφιλος είναι πολύ δύσκολο να παραστήσει τον ομοφυλόφιλο αληθινά στην ταινία και

στο θέατρο. Αυτό δεν ξέρω από πού βγήκε αλλά μέχρι τώρα που μιλάμε το πιστεύουνε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εσείς το πιστεύετε;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Λοιπόν. Εγώ όμως δεν το πιστεύω διότι είδα ομοφυλόφιλους που παίζανε τους ομοφυλόφιλους και ήταν τέλειοι. Όχι μόνο παίζανε τον εαυτό τους, τον «έχτισαν» κιόλας. Φτιάξανε πολύ περισσότερα, καλύτερα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Βιωματικά στοιχεία ίσως εννοείτε.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ: Όπως μπορώ να πω και κάτι πολύ πιο σοβαρό. Ότι δεν είναι απόλυτα σίγουρο πόσο καλά μπορεί ένας στρέητ άντρας να παίξει ομοφυλόφιλο. Μπορεί να γίνει, εγώ προσωπικά δεν το 'χω δει και να το πω ότι: ναι, μπράβο του ο άτιμος! Η αντρούκλα αυτή που τον ξέρουνε, που πάνε 100 γυναίκες κάθε βράδυ, αυτός να πούμε κάνει τον ομοφυλόφιλο καταπληκτικά! Μέχρι στιγμής αυτό δεν το 'χω δει. Λένε ότι γίνεται αλλά, ενώ το άλλο το 'χω δει. Έτσι; Άνθρωποι που υπήρξαν ομοφυλόφιλοι ήταν καταπληκτικοί στους ομοφυλόφιλους, στο στυλ αυτό δηλαδή που κάνανε στις ταινίες και στα θέατρα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εντάξει, εντάξει. Ευχαριστώ πολύ κύριε Κωνσταντίνου.

Κώστας Γεωργουσόπουλος



Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος(Κ. Χ. Μύρης), γεννήθηκε στη Λαμία το 1937. Σπούδασε Φιλολογία, Αρχαιολογία, και Θέατρο.

Δίδαξε ως εκπαιδευτικός στην Δημόσια και Ιδιωτική εκπαίδευση. Σήμερα, διδάσκει Θεατρολογία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κριτικός Θεάτρου, δοκιμιογράφος, σχολιαστής και αρθρογράφος. Έλαβε μέρος σε δεκάδες συνέδρια, έδωσε ομιλίες και δημόσια μαθήματα σε όλες σχεδόν τις πόλεις της Ελλάδας, στην Κύπρο και στο εξωτερικό. Δημοσίευσε κριτικά και λογοτεχνικά κείμενα σε όλα τα γνωστά περιοδικά του τόπου. Διετέλεσε Πρόεδρος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου. Είναι Πρόεδρος του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πώς αναπαρίστανται οι ομοφυλόφιλοι στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Έχω την εντύπωση ότι η αναπαράσταση αυτή είναι τελείως μια μίμηση καταρχάς του τρόπου με τον οποίον έγινε αυτή η αναπαράσταση στο ελληνικό θέατρο και ιδιαίτερα και μόνο στην επιθεώρηση. Η ελληνική κωμωδία πριν από τον πόλεμο δεν τόλμησε ποτέ να παρουσιάσει στη σκηνή ομοφυλόφιλους γιατί φυσικά ήτανε απαγορευμένο, σχεδόν ταμπού, πρόβλημα στην ελληνική κοινωνία. Οι πρώτες εμφανίσεις γίνανε μετά τον πόλεμο στην επιθεώρηση. Η επιθεώρηση έδωσε για πρώτη φορά (ας το πούμε) να το πω με την τρέχουσα σημασία «ξεφώνησε» ανθρώπους οι οποίοι ακολουθούσαν θα έλεγα αυτήν την ιδιαιτερότητα. Και πιθανόν μπορεί να φανταστεί κανείς (έχω την εντύπωση) ότι μπορούμε να το εντοπίσουμε ακόμα και σε συγκεκριμένους ηθοποιούς της εποχής. Ο Μαυρέας πρώτος το έκανε αυτό, ακόμα και ο Γκιωνάκης. Νομίζω ότι ήταν οι πρώτοι που στην επιθεώρηση εμφανίστηκαν ως ομοφυλόφιλοι. Αργότερα, ουσιαστικά εμφανίστηκαν και νεότεροι ηθοποιοί μεταξύ των οποίων ο Χρόνης Εξαρχάκος π.χ. έτσι; Και φυσικά με πιο σατιρική διάθεση εμφανίστηκε κάποια στιγμή και ο Χατζηχρήστος, ο οποίος γελοιοποιούσε τελείως το πράγμα αυτό σε ένα νούμερο που έκανε

τον μόδιστρο. Αυτός επαναλήφθηκε αργότερα το ίδιο μοτίβο στον ελληνικό κινηματογράφο. Έχω την εντύπωση ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ξεσήκωσε αυτό το θέμα τελείως από την επιθεώρηση. Δηλαδή, εισήγαγε αυτά τα πράγματα που είχαν αρέσει και ουσιαστικά ας το πούμε ως νούμερα στην επιθεώρηση. Και γι' αυτό είναι και παρέμβλητα. Μεταξύ μας τώρα: αν δούμε τις κωμωδίες αυτές τις λαϊκές δεν «χρειάζεται» αυτός ο τύπος να είναι αναγκαίος μέσα στην υπόθεση. Δηλαδή έμπαινε παρέμβλητο πράγμα γιατί αποτελεί μια αναμενόμενη διακωμώδηση ενός πάθους το οποίο η ελληνική κοινωνία δεν το είχε αποδεχτεί. Δηλαδή ήταν πάντα, υποτίθεται ότι ήταν αρνητική, ήταν ακόμα και(πώς να το πω) οι άνθρωποι της παρέκκλισης της ερωτικής ήτανε αντικείμενα χλεύης, κοροϊδίας και φυσικά από την εκκλησία τελείως (πώς να το πει κανένας) αφορισμό. Έτσι δεν είναι; Αυτά τα πράγματα μπήκαν παρέμβλητα δηλαδή δεν χρειάζονταν στις κωμωδίες αυτές. Αν αφαιρέσεις τον ομοφυλόφιλο και τον βάλεις να κάνει κάτι άλλο από αυτό που κάνει, δεν αλλάζει η δομή της κωμωδίας. Θέλω να σου πω πολλές φορές μάλιστα έχω την εντύπωση -ιδιαίτερα όταν κάνουν τους μόδιστρους- θα μπορούσε να είναι θαυμάσια μια μοδίστρα. Δεν λένε τίποτα διαφορετικό από αυτό που θα έλεγε μια μοδίστρα. Απλούστατα «μπάζοντας» αυτόν τον ρόλο δημιουργούσαν αυτήν την εντύπωση της κωμικότητας και της υπονόμησης αυτού του στοιχείου (όπως το λένε) στο ευρύτερο αστικό κοινό το οποίο ουσιαστικά αντιμετωπίζει τους ανθρώπους πάντα με χλεύη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Επειδή οι ερωτήσεις μας είναι πολύ συγκεκριμένες, επηρέαζαν την κοινωνία αυτή; Δημιουργούσαν πρότυπα;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι. Δεν δημιουργούσαν. Αντιθέτως δημιουργούσαν αντι-πρότυπα. Αντι-πρότυπα. Δηλαδή ουσιαστικά ενίσχυαν (κατά την ταπεινή μου γνώμη) ενίσχυαν την αρνητική

στάση που είχε ο μέσος αστός για την ιδιαιτερότητα. Την ενίσχυαν, γελοιοποιούσαν τόσο πολύ την κατάσταση ώστε ουσιαστικά περνώντας μέσα στα κοινωνικά, στην κοινωνική καθημερινότητα γινότανε επιχείρημα των πατεράδων απέναντι σε παιδιά που είχαν τέτοιες τάσεις, σε παιδιά τα οποία είχαν μια τέτοιου είδους (πώς το λένε) συμπεριφορά ήτανε ουσιαστικά και κύρια (πώς να το πει κανένας;) αιτία αντίδρασης.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να πω κάτι. Αυτό το κακέκτυπο που περνούσε κακό πρότυπο;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι. Το θεωρούσαν ότι κάνουν κριτική κοινωνική με το να βγάζουν προς τα έξω μια ιδιαιτερότητα η οποία η κοινωνία δεν την αποδεχόταν. Αυτή νομίζω είναι η προσωπική μου αντίληψη.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχει ένα ερώτημα που έχουνε ρωτήσει και άλλοι συνάδελφοι υπήρχε από τους παραγωγούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς (γενικά τους δημιουργούς) πρόθεση να παρουσιαστούν ως κακέκτυπα ή επιζητούσαν μόνο το γέλιο, την κωμωδία;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Σίγουρα το γέλιο και την κωμωδία επιζητούσαν. Αλλά σαφώς ο τρόπος με τον οποίον αυτό το πράγμα κρινότανε από τον μέσο όρο και γινόταν αποδεκτό ήταν αρνητικό, δεν δημιουργούσε συμπάθειες. Δεν υπήρχαν πουθενά, εγώ δεν θυμάμαι ακόμα στα σενάρια αυτά κάποια στιγμή πίσω από τον ομοφυλόφιλο να υπάρξει το δράμα του, να υπάρξουν τα αδιέξοδά του, να υπάρξει η κοινωνική του άμυνα στο δικαίωμα της ιδιαιτερότητάς του. Δεν υπάρχει κάτι τέτοιο πουθενά. Αυτό έγινε πολύ αργότερα όταν εμφανίστηκε η ταινία *Άγγελος*. Και αυτό ήταν πρώτη φορά στον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Μέχρι την εποχή εκείνη δεν υπήρχε πίσω το δράμα μιας τέτοιας ιστορίας. Ότι αυτός ο άνθρωπος έφτασε εκεί διότι βιάστηκε ή διότι ήταν αποτέλεσμα βιασμού ενδοοικογενειακού ή διότι ήταν αποτέλεσμα κάποιας

γενικότερης γενετικής του, πουθενά. Δεν υπάρχει τέτοιο θέμα, ήταν αυτόνομο. Δηλαδή ήταν αυτός.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Επίπεδο τελείως.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Τελείως επίπεδο κατά τη γνώμη μου.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο συγγραφέας που έγραψε τον *Φίφη* που έκανε ο Σταύρος Παράβας είχε την πρόθεση ή έγραφε μόνο εισπρακτικά;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Έγραφε εισπρακτικά με την έννοια την εξής: ότι ήταν δεδομένο ότι υπήρχε ένα «θετικό» (με εισαγωγικά) στοιχείο σε αυτό, δραματουργικό στοιχείο. Ότι αυτοί οι άνθρωποι πάντα λένε έξυπνα πράγματα. Αυτοί λένε έξυπνα πράγματα, άρα το βάζανε σαν στοιχείο για να πουν το ιδιαίτερο χιούμορ που έχουνε κάθε φορά, το οποίο κατά την ταπεινή μου γνώμη είναι ένα αμυντικό χιούμορ ουσιαστικά. Αυτοί αναπτύσσουν ένα αμυντικό χιούμορ έτσι δεν είναι; Επιθετικό χιούμορ είναι ουσιαστικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το οποίο είναι σαν άμυνα.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, είναι σαν άμυνα κι αυτό το χρησιμοποιούσαν δραματουργικά για να πούνε τέτοιες εξυπνάδες που δεν μπορούσαν να τις πούνε άλλα πρόσωπα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί τους τοποθετούσαν κάπου στον καλλιτεχνικό χώρο σε επαγγέλματα όπως ήτανε ο μόδιστρος, όπως ήτανε ηθοποιοί, σκηνοθέτες; Διακοσμητές;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Πιθανών διότι για πρώτη φορά αυτά τα φαινόμενα εμφανίστηκαν με δικαίωμα παρουσίας σε αυτούς τους χώρους. Δεν ήταν ξένα, υπήρχαν και τέτοιοι μόδιστροι στην πιάτσα, υπήρχαν και τέτοιοι σκηνοθέτες στην πιάτσα, υπήρχαν και ηθοποιοί οι οποίοι για πρώτη φορά εξαιτίας και της δημοφιλίας τους και ακριβώς αν θέλεις της πιο ανεκτικής κοινωνίας – μικροκοινωνίας, μπόρεσαν να προβληθούν προς τα έξω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε πιο ανεκτική η κοινωνία αυτή;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ανεκτική δεν ήτανε, ανεκτική ήταν η ίδια η κοινωνία του χώρου απέναντι σε αυτό. Έτσι; Ένας ταλαντούχος σκηνοθέτης από εκεί και πέρα μέσα στο σινάφι του δεν κρινόταν για την ομοφυλοφιλία του, αλλά για την ικανότητά του. Αυτό όμως προς τα έξω βεβαίως ήτανε πρόβλημα. Θυμίζω το εξής: δεν υπήρχε ποτέ κανένας μέσα στο σινάφι που να του προσάπτουν π.χ. ή στον Τσαρούχη ή στον Χατζηδάκη ένα είδος ρετσινιάς. Το αντιμετώπισαν όμως οι λαϊκές φυλλάδες έτσι, οι λαϊκές φυλλάδες ξεχνούσαν αυτά τα μεγάλα τάλαντα και έβγαζαν προς τα έξω ουσιαστικά αυτήν την ιδιαιτερότητα διότι αυτό το πράγμα ερχόταν αντιμετώπιμο με την τρέχουσα μικροαστική ηθική.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτοί ήταν κοινωνικά αναγνωρίσιμοι;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ε! Πώς δεν ήτανε; Οι ίδιοι ήτανε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Στην κοινωνία;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Βεβαίως.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έτσι ακριβώς όπως ήταν;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι με την ιδιαιτερότητά τους, νομίζω ότι με το ταλέντο τους. Με το ταλέντο τους κάποια στιγμή επιβλήθηκαν. Κάποια στιγμή υπήρχε ακόμη και στο ελληνικό το κοινωνικό περιβάλλον υπήρχε μια -ιδιαίτερα για τους καλλιτέχνες- μια μεγαλύτερη ανοχή. Δηλαδή, δεν θα βάζανε ποτέ σε αυτούς ντενεκεδάκια για να τους κοροϊδέψουνε, στο χωριό βάζανε όμως για τον ανάλογο άνθρωπο στο χωριό. Ή μέσα σε ένα γραφείο, μέσα σε ένα γραφείο δεν «πέρναγε» εύκολα. Ο καλλιτέχνης, ο ζωγράφος, ο τραγουδιστής νομίζω γίνονταν αποδεκτός περισσότερο. Σαν μια ιδιαιτερότητα καλλιτεχνική, σαν ένα είδος διάστασης η οποία μπορεί να είναι επιτρεπτή σε αυτόν το χώρο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχω δει πλάνα με τον Ανδρέα την «Φτερού». Που ακόμα κυκλοφορεί και υπάρχει και στο Γκάζι.

Αυτός ο τύπος όπως εμφανίζεται -κατά την άποψή μου- στις ταινίες αυτές έχει μια μεγάλη ομοιότητα με τον *Φίφη*.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Φυσικά. Μα από πού θα αντλούσε επιχειρήματα ο Παράβας; Από μια πραγματικότητα και ήταν πολύ γνωστό ότι αντλούσαν από τέτοια παραδείγματα. Από ανθρώπους της αστικής λαϊκής αν θέλετε, το έλεγαν λούμπεν ομοφυλοφιλικού προλεταριάτου. Φυσικά, η φτερού ήτανε διάσημη όχι τόσο, δεν ήταν ανεκτή γι' αυτό, ήταν για το περίεργο, καταλυτικό, επιθετικό της χιούμορ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είχε ευρηματική λειτουργία.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Φοβερός άνθρωπος. Για να μπορέσει να επιβιώσει σε αυτήν την κοινωνία ήταν επιθετικός. Και είχε επιθετικό χιούμορ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Μπορούσαμε να δούμε στον μπακάλη, στον μανάβη, στην κοινωνία του 1950, του 1960, του 1970 να δούμε έναν *Φίφη* αντίστοιχο με τις ίδιες ομοιότητες.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, Δεν θα τον άντεχε η γειτονιά έχω την εντύπωση ή θα τους ενοχλούσε. Αν ήτανε σεμνός και δεν έκανε υπερβολές ή ουσιαστικά δεν επενέβαινε στην οικογενειακή ζωή της περιφέρειας. Να πηγαίνει ένα παιδάκι, ένα αγοράκι κλπ, κλπ. Ενοχλούσε χωρίς όμως συγχρόνως και να τον απορρίπτουν. Πάντως αντιμετωπίζονταν πάντα κριτικά αρνητικά. Δεν νομίζω ότι υπήρξε ούτε κοινωνική ομάδα στην Ελλάδα που να έχει αποδεχτεί –τουλάχιστον ως την δεκαετία του '70- την ομοφυλοφιλία γενικά. Και νομίζω υπεύθυνο γι' αυτό ήταν το θέατρο ουσιαστικά, ουσιαστικά δημιούργησε αυτήν την εντύπωση. Η επιθεώρηση και τότε η λαϊκή κωμωδία. Άφησε τους ανθρώπους αδικαίωτους κοινωνικά. Δηλαδή κάποια στιγμή πίσω από αυτούς τους ανθρώπους υπήρχε το και δράμα, ακόμα και το μελό. Ούτε μελό δεν βγήκε γι' αυτούς. Δηλαδή δεν βγήκε ένας δεσμός τους που να κλπ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σε όλες τις ταινίες τίποτα. Είναι ασεξουαλικοί, επίπεδοι.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, έχουν αυτό το βίτσιο και δεν πηγαίνει το μυαλό σου τι μπορεί να κάνουν ουσιαστικά. Δεν έχουν ταίρι, ποτέ δεν έχουν ταίρι ε;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν έχουν δεσμό. Μόνο κάτι υπονοούμενα βέβαια.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, κολλάνε σε κάποιους ανθρώπους κλπ, κλπ και απορρίπτονται όμως. Απορρίπτονται. Τους γελοιοποιούν, τους απορρίπτουν. Κι από εκεί και πέρα είναι ξεκρέμαστοι, δεν έχει ούτε μελό ούτε μελόδραμα ούτε δράμα η ζωή τους. Δεν μπορεί να μην υπάρχει δράμα στη ζωή τους, να μην υπάρχουν απορρίψεις, να μην υπάρχουν απογοητεύσεις ερωτικές, να μην υπάρχουν οικογενειακά χάσματα, κάποιος τους έδιωξε από το σπίτι τους.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν φαίνονται πουθενά οι ρίζες τους, δεν παρουσιάζονται

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι αυτόνομοι, είναι νούμερα. Όπως ήταν στην επιθεώρηση, είναι νούμερα. Δηλαδή ξεχωριστές παρουσίες που είναι παρέμβλητες, μπαίνουν μέσα για να δημιουργήσουν ακριβώς αυτό που είπαμε την έξυπνη ατάκα, μια ρωγμή στο κοινωνικό κατεστημένο, εμφανίζουν κάτι άλλο κλπ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θυμάμαι η Κοντού όταν την ρώτησα μου είπε κάτι που το θεώρησα κάπως αξιοσημείωτο. Είπε: «έστω και με τη μορφή αυτή, του θηλυπρεπούς, του κραχτού ήτανε εν τέλει θετικό γιατί ήταν μια μορφή έστω του ομοφυλόφιλου, από το να μην παρουσιάζεται πουθενά, έστω και με αυτό το κακέκτυπο τελικά»

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ δεν συμφωνώ με τη Μάρω σε αυτό. Πάντα εισπράχτηκε (δεν ξέρω ποια ήταν η πρόθεση των

δραματουργών, αν είπαν θα μιλήσουμε και γι' αυτό και θα το επιβάλλουμε) εισπράχτηκε πάντα αρνητικά από την μεσοαστική και τη μικροαστική κοινωνία. Σε καμία περίπτωση κανένας δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι υπήρχε ένας θεατής μικροαστός ή μια οικογένεια η οποία θα αποδεχόταν το δικό του πρόβλημα στο σπίτι εξαιτίας ότι είχε πειστεί από την τηλεοπτική ή την κινηματογραφική περσόνα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπήρχε λογοκρισία στα κείμενα τότε;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό είναι το καταπληκτικό: δεν υπήρχε λογοκρισία σε αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Οι περισσότεροι λένε όχι.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι στην ομοφυλοφιλία. Μπορεί να υπήρχε λογοκρισία σε χίλια δυο πράγματα, σε αυτό ποτέ διότι ακριβώς τους συνέφερε να βγει μπροστά μια αρνητική εικόνα. Αυτό λέω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δηλαδή ένα κείμενο που έγραφε ο Λαζαρίδης τότε για τον Φίφη από την ομώνυμη ταινία, αυτό το κείμενο ολόκληρο πήγαινε σε κάποια λογοκρισία που έλεγε κόψε αυτό, κόψε εκείνο, κόψε το άλλο;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Αν πήγαινε στη λογοκρισία δεν νομίζω ότι θα έκοβαν παρά μονάχα τις λέξεις που λέγανε μη ομοφυλόφιλο, δηλαδή κάποια όρια θα έρθει η αστυνομία ή κάποιες λέξεις που ήταν απαγορευμένες. Δεν θα έλεγε ποτέ (συγγνώμη) «ο κώλος μου». Ποτέ. Ούτε θα κόβανε αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Κομμουνισμός κλπ.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Άλλο αυτό. Δεν μιλάω για τα πολιτικά αλλά και τα σεξουαλικά υπονοούμενα με την κυριολεξία τους κλπ. δεν τα κόβανε, τα κόβανε μόνο όταν τα κόβανε και για σένα και για μένα. Όπως θα κόβανε (με συγχωρείς τώρα) «με τρώει το μουνί μου», μιας γυναίκας το ίδιο ακριβώς έλεγαν «με τρώει ο

κώλος μου» θα τα κόβανε και τα δυο θεωρούνταν ότι υπερέβαιναν τα όρια της σεμνοπρέπειας.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το γεγονός ότι στις ταινίες αρχικά παρουσιάζεται ένας θηλυπρεπής, κραχτός που προσπαθεί δεν είναι μια καρικατούρα ακόμα και αυτής της γυναίκας της ίδιας, με κοσμήματα, με φουλάρια όλο το πράγμα αυτό στο σουρεαλιστικό θα μπορούσα να πω; Δεν ξέρω αν μου επιτρέπεται αυτό, έφτανε στα όρια του κόμιξ λέω εγώ, είναι μια σκέψη δική μου. Δεν ξέρω αν είναι έτσι.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Παρόλο που την εποχή εκείνη δεν ήτανε πολύ δημοφιλές και δεν ήταν πολύ γνωστό στο μέσο κοινό ο τραβεστί, δεν ήταν. Δεν ήταν, δεν τολμούσε να βγει στους δρόμους, προηγήθηκε αν θέλεις στο θέατρο, ο κινηματογράφος και έδωσε τέτοιες εικόνες. Δηλαδή το κοινό δεν ήταν ένας ομοφυλόφιλος που φορούσε τα ρούχα του ανδρικά και σειόταν και λυγιότανε, φορούσε και γυναικεία. Φορούσε και ταγεράκια και βαφότανε και περούκες και τέτοια πράγματα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτά που φόραγε στην κωμωδία ο Μουστάκας ορισμένες φορές έμοιαζε ή έστω «άγγιζε» την τραβεστί δηλαδή;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Φυσικά. Απλώς προηγήθηκε η έννοια του τραβεστί στον κινηματογράφο πριν εμφανιστεί στην Συγγρού.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος τώρα στην περίπτωση αυτή των «κραχτών» μπορεί να πει κανείς ότι έχει μια προ-εικόνα της τραβεστί;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, γιατί ήταν γνωστή από το εξωτερικό η έννοια αυτή. Ήταν σε πολύ περιορισμένο πεδίο, δεν είχε επαφή ο κόσμος μαζί τους. Τώρα μπορεί να κάνει μια βόλτα στη Συγγρού ή οπουδήποτε αλλού και να δει τραβεστί. Την εποχή εκείνη δεν

ήταν εύκολο να το δει. Ξέρανε, ακούγανε για κάτι αλλά δεν το ξέρανε, δεν ήταν δημόσια εικόνα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχουν τρεις ταινίες του Παράβα ή δύο όπου κάνει νούμερο, γράφει σε ένα καμπαρέ όπου εμφανίζεται ετεροφυλόφιλος και όταν πηγαίνει στο μαγαζί αυτό γίνεται χαβανεζάκι, γίνεται διάφορες...Αυτές είναι ένα προοίμιο της

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχουν τέτοια «κλειστά» κλαμπ την εποχή εκείνη όπου πηγαίνουν κάποιοι μυημένοι. Δεν είναι δηλαδή, ουσιαστικά υπάρχει τέτοιο πράγμα. Υπάρχουν τέτοια κλαμπ κάπου σε κάποιες γειτονιές αλλά είναι τελείως ακόμα σε στενό κύκλο. Δηλαδή δεν έχει γίνει γνωστό στην κοινωνία. Τουλάχιστον από ό,τι ξέρω εγώ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πάντως η μύηση στα ντυσίματα που έκανε π.χ. ο Παράβας στον *Φίφη* φορώντας πουκάμισα παρδαλά, οι περούκες, πιστεύετε ότι είχε στο μυαλό του ότι εκείνη τη στιγμή επιτελεί μια εικόνα ενός μελλοντικού ή ενός παρόντος τραβεστί;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Βεβαίως, βεβαίως. Δεν είναι άγνωστο αυτό που λέμε ο παρενδυτισμός

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Η παρενδυσία.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Παρενδυσία δεν είναι άγνωστα ούτε ψυχαναλυτικά ούτε κοινωνιολογικά και πολύ περισσότερο άγνωστα στην Ευρώπη. Μην ξεχνάς ότι είχε περάσει σε μια πολύ ενδιαφέρουσα φάση με το «Μερικοί το προτιμούν καυτό».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Παίρνανε εικόνες από εκεί πιθανώς;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε ένα λαϊκό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αρχικά εμφανίζεται ως θηλυπρεπής, ως «κραχτή» ως τελείως έξω από την πραγματικότητα ενός ομοφυλόφιλου, αλλά μετά προς το τέλος της ταινίας και ο Μηλιάδης και ο Παράβας και ο Χρόνης Εξαρχάκος πολλές φορές

κάνουνε μια ανατροπή, μια επαναφορά στο ετεροφυλοφιλικό πρότυπο. Λέει ξαφνικά προς στην κάμερα βλέποντας την: «Εγώ αυτό το κάνω μόνο και μόνο για να μπορέσει να δουλέψει το ατελιέ. Εγώ είμαι άντρας και αύριο παντρεύομαι την Κικίτσα».

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, αυτό νομίζω ότι (αν θέλεις να δώσω εγώ εξήγηση προσωπική) επειδή πολλούς από τους ανθρώπους τους ήξερα, ήταν για να δείξουν ότι δεν ταυτίζονται με τον τύπο αλλά ουσιαστικά κάνουνε ρόλο. Κάνουν ρόλο, ανεξάρτητα αν πιθανόν στη ζωή τους είχανε κι άλλες προτιμήσεις, δεν θέλανε να βγούνε προς τα κάτω στον κόσμο ότι ουσιαστικά αυτό που κάνουν είναι ουσιαστικά ένα είδος αποτύπωσης της δικής τους ιδιαιτερότητας. Ότι είναι ρόλος: «εγώ παίζω ρόλο, είμαι άντρας όμως».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό άραγε εναποτίθεται στον ηθοποιό, στον δημιουργό; Ήταν επιθυμία του δημιουργού;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Το απαιτούσαν φυσικά στο τέλος: «να μην μας ταυτίσουν με το ρόλο. Εγώ παίζω ρόλο» έτσι;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ το αντιλαμβάνομαι διαφορετικά. Εγώ το αντιλαμβάνομαι λογικά ότι αρχικά δίνουνε το κακέκτυπο προς την κοινωνία και μετέπειτα οι δημιουργοί θέλοντας να επανέλθουν στην «νομιμότητα» της σεξουαλικής συμπεριφοράς λένε ότι: «Να, έτσι πρέπει να είστε, όχι όπως στο πρώτο μέρος».

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Μα οι μισοί, οι άλλοι είναι έτσι, τα άλλα πρόσωπα του έργου. Δεν είναι εκεί το πρόβλημα, αυτοί έχουνε το.....Ο ηθοποιός όμως που παίζει το ρόλο αυτό ή λέγεται Βουτσάς ή λέγεται Εξαρχάκος ή λέγεται Παράβας τους οποίους ο κόσμος ήξερε ότι οι μισοί από αυτούς ήτανε και παντρεμένοι με παιδιά. Κατάλαβες τι γίνεται;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως ο Τάκης ο Μηλιάδης.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όπως ο Τάκης ο Μηλιάδης. Σου λέει: «για κάτσε, μην μας ταυτίσουν κιόλας με αυτό το πράγμα. Εμείς παίζουμε ρόλο. Όπως παίζουμε τον τρελό, όπως παίζουμε, παίζουμε και τον ομοφυλόφιλο».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το επέβαλαν αυτό;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί όχι; Μην ξεχνάς ότι στο τέλος θα φανεί ότι δεν είμαι έτσι. Είμαι έτσι; Γιατί όχι; Να σου πω κάτι; Ήταν και μέσα στην λογική της αυτοσχέδιας κωμωδίας αυτοί που ξύπνησαν. Δηλαδή να παίξουν υπερβολικά έναν ρόλο και μετά να ξαναεπανέλθουν πάλι στο φυσικό τους προσωπείο. Εγώ το πιστεύω αυτό.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν έχει ειπωθεί από κανέναν αυτό.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Για ρώτησέ το κάποια στιγμή. Ρώτησε το, μόνο ο Βουτσάς μπορεί να σου απαντήσει από αυτούς γιατί οι άλλοι δεν υπάρχουν πια. Ρώτησε τους να δεις. Θα δεις ότι θα σου το επιβεβαιώσει αυτό. Θα πει: «γιατί να μην είμαι άντρας; Να μην με ταυτίσουν ότι δεν είμαι άντρας. Εγώ έχω παιδιά, είχα και γκόμενες.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Και έβγαине όλο αυτό.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Οπότε κάποια στιγμή κάνανε ένα κλείσιμο του ματιού. Παίζει ρόλο, μην κοιτάς που γελοιοποιούν αυτούς τους τύπους, δεν είμαστε εμείς αυτοί. Να σου πω και κάτι; Υπήρχε και μια προκατάληψη στο κοινό. Ότι οι ηθοποιοί είναι πώς λένε; «το πάνε το γράμμα» υπήρχε και αυτό. Οπότε αυτομάτως κάποιοι από αυτούς ήθελαν να βγουν απ' έξω ότι «εμείς δεν είμαστε από αυτούς που λέτε. Υπάρχουν και τέτοιοι, ο Ζαν Ζακ ναι, αλλά όχι εγώ».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θέλανε να αποστασιοποιηθούνε.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, ο Ζαν Ζακ ναι, όχι εγώ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ο Γιώργος ο Κωνσταντίνου είπε κάτι το οποίο εγώ δεν το ήξερα, σχεδόν δεν το έχω ακούσει ποτέ. Είπε στη ροή του λόγου του λέει: «Στην κοινωνία τους βλέπαμε όχι έτσι όπως ήτανε αλλά θυμάμαι στα Γαϊτανάκια ότι μπαίνανε μέσα και αρχίζανε να κρίζονται». Υπήρχε τέτοιο φαινόμενο;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Κοίταξε να δεις. Εγώ πρόλαβα θιάσους ολόκληρους ομοφυλόφιλους στη Λαμία που παίζανε Αριστοφάνη. Οι Αφοι Μάνου. Ολόκληρος θιάσος. Οι αφοί ήταν δυο αδελφοί, μιλάμε για το 1951-1952. Ήτανε τα τελευταία, παίζανε τους ομοφυλόφιλους παίζανε οι αφοί Μάνου που ήταν αδελφές Μάνου, οι οποίοι παίζανε και όταν έβγαινε το χωνί έξω με το ταξί που ήρθε και έκανε τη διαφήμιση έλεγε: «Μόνο δι άντρες». Έμπαιναν μόνο οι άνδρες. Δεν μπαίνανε γυναίκες μες στην παράσταση.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχει βιβλιογραφία γι' αυτό;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Αφού τα έχω γράψει εγώ πολλές φορές αυτά. Στα κείμενά μου το γράφω πολλές φορές αυτό. Και από εκεί και πέρα μπορείς να 'ρθεις στο Θεατρικό Μουσείο να βρεις τέτοιους θιάσους. Υπήρχανε και ηθοποιοί που παίζανε οι λεγόμενοι «Μεταμορφωτές». Ήταν ένας Χριστοδούλου ο οποίος έπαιζε και σοβαρούς ρόλους ο Χριστοδούλου. Θα τον βάλεις και μέσα στις φωτογραφίες, δεν ήταν κάποιος, έπαιζε γυναικεία δράματα κλασικά ως γυναίκα, χωρίς να το γελοιοποιεί. Λεγόταν «Μεταμορφωτές», ό,τι κάνει τώρα ο Ζαχαράτος. Παίζει την

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Θεωρείται ομοφυλόφιλος;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν ξέρω τι είναι στην ζωή του. Είναι μεταμορφωτής. Κάνει τη Μελίνα, κάνει την αυτήν.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Να πω κάτι που δεν είναι κοινωνιολογικό. Ο Κώστας Βουτσάς είπε: «δεν υπήρξαν ποτέ πρωταγωνιστές, μεγάλοι πρωταγωνιστές επικεφαλής σε έναν θίασο και να ήτανε ομοφυλόφιλοι δηλωμένοι, κραχτοί».

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, βεβαίως. Ποτέ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Τότε πώς εξηγείται; Δεν.....το σινάφι.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν.....Γι' αυτό σου είπα να παίζουμε αυτούς τους ανθρώπους αλλά να είναι ρόλοι. Να τους γελοιοποιούμε, να τους εκθέτουμε προς τα έξω αλλά να λέμε τα αστεία τους τα οποία είναι ιδιαίτερα αστεία, τα καλιαρντά τους ας πούμε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Το κοινωνικό στίγμα το έφεραν κι αυτοί που ήταν μέσα στο χώρο.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτό ήταν το επιχείρημα για να ιδρυθεί η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος. Πήγε η Κοτοπούλη με τον Βεάκη και την παρέα τους το 1930 στον Παπανδρέου τον Γεώργιο -που ήταν Υπουργός Παιδείας- και του είπαν: «τι θα γίνει; Μας εκθέτουν. Πρέπει κάποια στιγμή να ελέγχεται ο τρόπος που βγαίνουμε στο θέατρο». Και τότε δημιουργήθηκε η άδεια ασκήσεως του επαγγέλματος. Θα μπαίνετε, θα δίνετε εξετάσεις, θα υπάρχει επιτροπή η οποία θα σας εξετάζει και θα λένε αν πέρναγαν. Και πρέπει να σου πω αυτήν την εντύπωση τη βρήκε μπροστά του ο Αλέξης ο Σολωμός που ήθελε να ανεβάσει Αριστοφάνη. Το 1956 το Αστικό θέατρο να κάνει Αριστοφάνη; Έγινε της μουρλής στον τύπο! «Είναι δυνατόν αυτόν τον χυδαίο;». Γιατί είχε γελοιοποιηθεί από τους ομοφυλόφιλους, από τα μπουλούκια από τον ρόλο του τραβεστί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πώς εξηγείς το γεγονός ότι αυτός ο στερεότυπος της «κραχτής» ξεκινάει 2.500 χιλιάδες χρόνια και ακόμα παραμένει και έχει και μεγάλη επιτυχία και στα σήριαλ; Ενώ η κοινωνία έχει μεταβληθεί, δεν είναι συντηρητική. Ο Μπέζος όταν έκανε την επιτυχία δεν ήταν η κοινωνία του '50, ήταν μια κοινωνία προχωρημένη.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ έχω κάνει μυθική επεξήγηση σε ψυχιατρικό Συνέδριο στην.....και μιλάω πρώτα-πρώτα για τις Θεσμοφοριάζουσες. Εκεί μην ξεχνάς ότι ο συγγενής του Ευριπίδη ντύνεται γυναίκα για να περάσει μέσα στα Θεσμοφόρια. Αλλά εγώ λέω και κάτι άλλο. Μιλάω στην παρενδυτική διαδικασία στις Βάκχες του Ευριπίδη όπου ο Διόνυσος ντύνει γυναίκα τον Πενθέα για να πάει να δει τις Μαινάδες. Και κάποια στιγμή «μπαίνοντας» αυτός μες στο «πετσί» αισθάνεται γυναίκα. Αρχίζει να του λέει: «πώς είναι κάτω η φούστα μου;»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Εδώ μιλάμε για την Μπάτλερ η οποία μιλάει για την επιτέλεση, μπαμ ότι το φύλο επιτελείται. Δεν υπάρχει βιολογικό, υπάρχει κοινωνικό φύλο. Πάμε σε αυτήν την περίπτωση. Εγώ όμως λέω για τον Αγάθωνα, ο τύπος του Αγάθωνα υπάρχει ακόμη τώρα. Αφού η κοινωνία έχει εξελιχθεί. Πώς είναι δυνατόν να έχει ακόμη επιτυχία αυτός ο τύπος; Ή κρατάει τόσο πολύ το στερεότυπο αυτό;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Διότι οι άνθρωποι αυτοί επειδή ακριβώς έχουν αμυντικά στοιχεία έχουν ειδικό χιούμορ. Αν πάμε στα καλιαρντά είναι η εκρηκτικότερη «γλώσσα» τους και που δημιουργεί ενδιαφέρον να αποκρυπτογραφηθεί.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχουν πιο κάτω αυτοί στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, τα καλιαρντά τα δείχνει ελάχιστες λέξεις.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Βέβαια. Γιατί ήταν ένας κώδικας, άμα δεν τον καταλάβαινε ο κόσμος δεν μπορούσαν να τον κάνουν. Ήταν όμως δειγματοληπτικά.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πιστεύεις ότι δεν βάζανε ολοκληρωμένες φράσεις των καλιαρντών;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Διότι δεν θα υπήρχε επικοινωνία, φυσικά. Δεν θα καταλάβαινε ο κόσμος ποιοι είναι οι υπαινιγμοί τους. Άμα

εμφανιζόταν και έλεγε να κουαβερτείς με την κουι τι θα καταλάβαινε ο κόσμος;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Έχω σημειώσει εγώ 28 ταινίες πετάγανε. Και

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ:.....κλπ. Και φυσικά αφήναν να εννοηθούν από τα συμφραζόμενα τι είναι για να το «πιάσει» ο κόσμος. Όχι μονάχα με τα καλιαρντα, ακόμη και με τη γλώσσα της πιάτσας κλπ δεν τα ξέρουν όλα; Πώς να τα ξέρουν; Το λεξιλόγιο της πιάτσας το ξέρουν όλοι; Των κλεπτών, της μαφίας;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αλλά δεν κατάλαβα εγώ ακόμα. Πώς διατηρείται το στερεότυπο αυτό; Τόσα χρόνια, 2.500 χιλιάδες χρόνια και έχει και επιτυχία. Γιατί η κοινωνία ακόμα γελάει υποτιμητικά ή ίσως με αυτόν τον τύπο ενώ θα έπρεπε να τον δεχτεί σαν ύπαρξη;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Κοίταξε να δεις. Ποιον τύπο;

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ:

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ανάλογα με τον τύπο του ανθρώπου και τι προκαλεί με τον λόγο του. Υπάρχουν ομοφυλόφιλοι που είναι ενταγμένοι μέσα στο σύστημα οι οποίοι δεν ενοχλούν. Αυτοί δεν είναι αντικείμενο χλεύης τώρα πια στην ανεκτική μας κοινωνία.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σαν ρόλοι όμως γίνονται πρότυπο κωμωδίας.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ναι, γιατί είναι η υπερβολή τους. Υπερβολή, αυτοί που ξεφωνίζουνε. Οι ξεφωνημένοι τύποι γίνονται όχι ο υπουργός τάδε που ξέρουμε ότι είναι ομοφυλόφιλος ή ο συγγραφέας τάδε.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα η υπερβολή είναι στη φύση της κωμωδίας.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ε! βέβαια είναι υπερβολή της κωμωδίας. Δημιουργεί έναν ολόκληρο τύπο. Ήταν ο Καπιτάνο..... έγινε και ο κάποια στιγμή. Μπήκε μέσα στο τυπολόγιο της κωμωδίας. Όπως υπάρχει και κάτι άλλο. Το τυπολόγιο της κωμωδίας πέρασε και κάτι που σεβάστηκε ο ελληνικός λαός. Εγώ είχα γράψει παλαιότερα ένα δοκίμιο για 2 πράγματα: ότι στην ελληνική δραματουργία ποτέ δεν έχουμε αρνητικό χαρακτήρα γιατρού και ποτέ δεν έχουμε αρνητικό χαρακτήρα δικηγόρου. Παρόλο που στην Ευρώπη ο δικηγόρος ξεκίνησε από το 1300 τόσο να είναι ο απατεώνας. Γιατί; Οι άνθρωποι τον σεβόντουσαν. Μόνο η επιθεώρηση έδωσε τον Φαφλατά δικηγόρο και τον Τρελογιατρό. Όχι άλλο γιατρό όμως. Πουθενά δεν είναι ο γιατρός κωμικό πρόσωπο ή σατιριζόμενος κοινωνικώς υβρίδιο.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχει μια ταινία όπου ο Μηλιάδης κάνει τον Μισέλ έναν κομμωτή και γίνεται σε μια σεκάνς με τις τρεις. η Ανουσάκη με τον Γκιωνάκη που είναι ζευγάρι πάει να παντρευτεί και μένει έγκυος και σχολιάζει ο Μισέλ βγαίνοντας έξω -τελείως θηλυπρεπής- σχολιάζει λέγοντας: «Τι μπανάλ συνήθειες». Αυτό πιστεύεις ότι υπήρχε από τον πρωταγωνιστή, είναι μια απέχθεια προς το θεσμό του γάμου;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Όχι, εγώ νομίζω ότι ήτανε κάποια εξυπνάδα που ειπώθηκε. Που το πέρασαν μέσα. Υπάρχουν τέτοιες ατάκες πάρα πολλές. Εγώ ξέρω ατάκες καταπληκτικές τέτοιων ανθρώπων. Μιλάω ομοφυλόφιλων όχι του θεάτρου, της καθημερινότητας. Ένας παλιός ομοφυλόφιλος παντρεύτηκε και λέει ο άλλος που το έμαθε: «Καλέ πώς;», όχι μονάχα παντρεύτηκε αλλά είχε και παιδί, «καλέ πώς; Με τον κρίνο;»

Απλά ήταν ένα αστείο, δεν ήταν μια κοινωνική, δεν ήταν ένα υπονοούμενο κοινωνικό.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ήτανε! Σαφώς αυτός που το είπε σαφώς ήταν «μπανάλ» συνήθεια. «Τι είναι αυτό ο γάμος πια; Τι μπανάλ

συνήθεια είναι αυτή!». Θα του το είπε κάποιος και το πήραν αυτό ως εξυπνάδα. Βεβαίως ήταν μια κοινωνική κριτική. Δεν υπάρχει αμφιβολία. Ήταν μια (πώς το λένε), μια κριτική των αστικών συνηθειών. Σήμερα έχει αρχίσει να γίνεται γενικότερο θέμα έτσι δεν είναι; Το να είσαι ομοφυλόφιλος έχει γίνει γενικότερο θέμα αν ο γάμος είναι θεσμός, εάν δεν είναι. Υπάρχει η συμβίωση, υπάρχουν οι σύντροφοι, τέτοια πράγματα. Αυτό οδήγησε κάποια στιγμή τους ομοφυλόφιλους «γιατί όχι κι εμείς» να είναι ζευγάρια «από τη στιγμή που υπάρχουν ελεύθεροι γάμοι, υπάρχουν μονογονεϊκές οικογένειες γιατί να μην είμαστε κι εμείς;». Όλο αυτό δημιούργησε την δική τους απαίτηση να συμμετάσχουν σε αυτά τα πράγματα, χωρίς να εμφανιστεί ότι αυτό το πράγμα είναι έξω νου, έξω από τις νόρμες. Πάνω στη νόρμα.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Πάντως ο ελληνικός κινηματογράφος όπως το χειρίστηκε ήταν αρνητική η εικόνα αυτή που έδωσε.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Σαφώς. Και λειτούργησε και αρνητικά και ως ενδοαστική αν θέλετε ηθική πια. Δηλαδή κάποια στιγμή θα υπήρχαν σπίτια που 'λεγαν: «τι θες να είσαι σαν τον Φίφη;», αν ένα παιδί εμφάνιζε τέτοια του λέγανε «Ο Φίφης που βγαίνει στην τηλεόραση και γελάμε;»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Υπάρχει μια.....Τους ρόλους των ομοφυλοφίλων τους αποδίδουν καλύτερα οι μη ομοφυλόφιλοι ηθοποιοί;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Εγώ νομίζω ναι. Και ήταν και πάντα οι καλύτεροι από όλους.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί αυτό;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Διότι οι άλλοι ήταν συγκρατημένοι. Οι άλλοι είχανε την αίσθηση ότι αυτό το πράγμα δεν είναι, δηλαδή ότι κάνανε κριτική στην ίδια τους την ιδιαιτερότητα και ήταν πιο ενοχλημένοι. Και δεν ξέρω κανέναν αν ήταν ή τουλάχιστον να

ήταν δηλωμένος ομοφυλόφιλος και να έλεγε θεωρητικά αμφιφυλόφιλος και να έπαιξε ομοφυλόφιλο

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Άρα καλύτερα ομοφυλόφιλο παίζει ο μη ομοφυλόφιλος.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Εννοείται. Δεν ξέρω αν αυτούς που δεν ήταν καν κουτσομπολιό αν ήταν ομοφυλόφιλοι ή αν ήταν αμφιφυλόφιλοι. Ο Σταύρος ήταν αμφιφυλόφιλος. Είχε και παιδιά, είχε κι αυτό, είχε κι εκείνο, αλλά σαφώς ο Βουτσάς δεν ήταν με τίποτα. Ούτε ο Μηλιάδης. Δεν ξέρω για τον Εξαρχάκο. Δεν ξέρω.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αρνητική λοιπόν εικόνα. Και το χιούμορ αυτό ήταν άμυνα.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Άμυνα. Είναι ακόμα άμυνα. Είναι ακόμα άμυνα. Είναι ένα ομοφυλόφιλο χιούμορ, όπως είναι το εβραϊκό χιούμορ.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Είναι ικανότητα αυτή που αναπτύσσεται;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Ικανότητα. Έχουν μια λοξή ματιά για τα πράγματα και γι' αυτό φτιάχνουν ένα χιούμορ για να τα αντιμετωπίζουν. Αυτό το έχουν όλοι –πρόσεξε- όλες οι μειονότητες. Είπα προηγουμένως εγώ το εβραϊκό χιούμορ. Το χιούμορ του Γούντι Άλλεν ουσιαστικά της αμερικάνικης λαϊκής οικογένειας της εβραϊκής είναι δικό του.

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Σαρκάζει την εβραϊκή κοινότητα.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ: Φυσικά. Έχουν τον αυτοσαρκασμό. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία. Μήπως δεν έχουν οι ομοφυλόφιλοι αυτοσαρκασμό; Και δεν έχουν μεταξύ τους αυτό; Δεν εκθέτουν ο ένας τον άλλο; Δεν υπάρχει η έκφραση «δεν είσαι ομοφυλόφιλος, είσαι πούστης. Είναι πούστης, είναι ομοφυλόφιλος».

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Αυτή η εικόνα μπορούσε να εκληφθεί ότι ήταν προαγωγή, αναπαρήγαγε ότι μπορούσε να ανακατασκευάσει ομοφυλόφιλους στην κοινωνία τότε;

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ :Όχι, ήταν αποτρεπτικό τότε. Σου το είπα από την αρχή. Αυτό ήταν για να δείξουνε ακριβώς να το γελοιοποιήσουν και λειτουργούσε κοινωνικά σαν αποτροπή. Είχε οικογένεια, είχε πρότυπα τέτοια. «Έτσι θα καταντήσεις σαν αυτούς;»

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: Ευχαριστώ πολύ.