

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Το στοιχείο της παρενδυσίας ως σημείο ανατροπής στον κινηματογράφο του

Pedro Almodovar

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Αθήνα, 2020

Τριμελής Επιτροπή

Μαρία Παραδείση, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Copyright © Διονύσης Χριστόπουλος, 2020

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας πτυχιακής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της πτυχιακής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση πτυχιακής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Κατάλογος εικόνων.....	5
Εισαγωγή.....	6
Κεφάλαιο 1	8
Βιβλιογραφική επισκόπηση	8
Κεφάλαιο 2	20
Η θέση της εργασίας για την πολιτική διάσταση των ταινιών.....	20
Κεφάλαιο 3	22
Μεθοδολογία.....	22
3.1 Περιγραφή ταινιών	24
3.1.1 Ο νόμος του πόθου (La ley del deseo)	24
3.1.2 Ψηλά τακούνια (Tacones lejanos).....	27
3.1.3 Όλα για τη μητέρα μου (Todo sobre mi madre)	29
Κεφάλαιο 4	31
Οι παρενδυτικοί χαρακτήρες και η διάκριση κοινωνικού και προσωπικού φύλου.....	31
4.1 Το θηλυκό	31
4.2 Το αρσενικό.....	38
Κεφάλαιο 5	44
Η Νέα οικογένεια: Ο δρόμος για τις «οικογένειες επιλογής».....	44
5.1 Η παρουσίαση του queer γονιού.....	47
Κεφάλαιο 6	50
Όλοι για τις μητέρες.....	50
6.1 Η οικογένεια των Manuela – Rosa – Agrado.....	50
6.2 Η οικογένεια των Huma – Nina –Agrado	53
Κεφάλαιο 7	55
«Παρενδυτικές» οικογένειες.....	55
Κεφάλαιο 8	59
Το πατριαρχικό πρόσωπο της εξουσίας και η αποδόμησή του	59
Συμπεράσματα	65
Βιβλιογραφία	68

Περίληψη

Ανέκαθεν ο κινηματογράφος συνομιλούσε με την κοινωνία, ως μία τέχνη που εξέφραζε τις ανησυχίες, τους προβληματισμούς, τις προόδους ή τα προβλήματα του περιβάλλοντός του. Οι κινηματογραφικές ταινίες λειτουργούν ως ένα μέσο ψυχαγωγίας για το κοινό και ταυτόχρονα, μέσα από τις θεματικές τους, εκφράζουν τις θέσεις του δημιουργού τους για τα θέματα με τα οποία καταπιάνονται. Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα εργασία ασχολείται με τον κινηματογράφο του Ισπανού σκηνοθέτη Pedro Almodovar και ερευνά τη σχέση του με την queer θεματική και συγκεκριμένα με τις αποτυπώσεις των παρενδυτικών χαρακτήρων από τον φακό του. Μέσω της ανάλυσης αυτών των χαρακτήρων, η εργασία εξετάζει σε πρώτο βαθμό το κατά πόσο η χρήση παρενδυτικών ηρώων είναι όντως μια ανατρεπτική επιλογή από τον σκηνοθέτη και σε δεύτερο στάδιο το κατά πόσο ο τρόπος με τον οποίο αυτοί αποτυπώνονται συμβάλλει στο σχηματισμό μιας πολιτικής θέσης του Almodovar για τις ελευθερίες του ατόμου.

Λέξεις – κλειδιά: κινηματογράφος, queer, παρενδυσία, drag, Pedro Almodovar, ετεροκανονικότητα

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1 Perdo Almodovar. Φωτογραφία από το Φεστιβάλ κινηματογράφου της Βενετίας 1988.....	8
Εικόνα 2 Asier Etxeandia, Pedro Almodovar, Antonio Banderas. Φωτογραφία από την τελευταία ταινία του σκηνοθέτη <i>Πόνος και Δόξα</i>	Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.
Εικόνα 3 <i>Ψηλά Τακούνια</i> . Στιγμιότυπο από τα γυρίσματα της ταινίας. Διακρίνονται οι: Pedro Almodovar, Miguel Bose, Victoria Abril, Marisa Paredes.....	27
Εικόνα 4 <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Ο σκηνοθέτης και οι πρωταγωνίστριες της ταινίας.....	30
Εικόνα 5: <i>Ψηλά τακούνια</i> . Σκηνή από τον διάλογο που ακολουθεί του σχετικού drag show..	33
Εικόνα 6: <i>Ο νόμος του πόθου</i> . Η Carmen Maura στο ρόλο της παρενδυτικής Tina, ο μόνος κεντρικός γυναικείος χαρακτήρας της ταινίας.....	34
Εικόνα 7: <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Η Antonia San Juan ως Agrado στη σκηνή του θεάτρου αναλύει τις αλλαγές που έχει κάνει στο σώμα της και το πρόσωπό της για να γίνει γυναίκα.	36
Εικόνα 8: <i>Ψηλά τακούνια</i> . Ο Miguel Bose στη μεταμφίεσή του ως Δικαστής.....	38
Εικόνα 9: <i>Ψηλά τακούνια</i> . Σκηνή από το αρχικό drag show με τον Miguel Bose ως Letal να μιμείται την Ισπανίδα diva, Becky Del Paramo.....	40
Εικόνα 10: <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Ο Toni Canto ως Esteban – Lola σε μία από τις τελευταίες σκηνές της ταινίας.....	42
Εικόνα 11: <i>Ψηλά τακούνια</i> . Η Becky Del Paramo (Marisa Paredes) και η κόρη της Rebecca (Victoria Abril) στην πρώτη τους συνάντηση μετά από πολλά χρόνια απομάκρυνσης.....	45
Εικόνα 12: <i>Ο νόμος του πόθου</i> . Η Tina (Carmen Maura) και η Ada (Manuela Velasco) σε μεταξύ τους διάλογο μετά την επιλογή της δεύτερης να παραμείνει στην οικογένεια της πρώτης.....	48
Εικόνα 13: <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Η Manuela (Cecilia Roth) και ο Esteban (Eloy Azorín) περιμένοντας το μοιραίο αυτόγραφο της Huma Rojo.....	51
Εικόνα 14: <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Η Marisa Paredes ως Huma Rojo στην τελευταία εικόνα της ταινίας.....	53
Εικόνα 15: <i>Όλα για τη μητέρα μου</i> . Η Rosa (Penelope Cruise) με την βιολογική της μητέρα (Rosa Maria Sardà) και την Manuela (Cecilia Roth).....	55
Εικόνα 16: <i>Ο νόμος του πόθου</i> . Οικογενειακό τραπέζι του Pablo (Eusebio Poncela) της Tina (Carmen Maura) και της Ada (Manuela Velasco).....	57
Εικόνα 17 <i>Ψηλά τακούνια</i> . Σκηνή από τον χορό των γυναικών της φυλακής.....	60
Εικόνα 18 <i>Ψηλά τακούνια</i> . Στιγμιότυπο από την εκφώνηση του δελτίου ειδήσεων, όπου η Rebecca (Victoria Abril) ομολογεί την ενοχή της για το φόνο του Manuel.....	61
Εικόνα 19 <i>Ο νόμος του πόθου</i> . Η Bibiana Fernandez στο ρόλο της μητέρα της Ada.....	61
Εικόνα 20 Η Tina (Carmen Maura) μεταξύ των δύο αστυνομικών στο νοσοκομείο που νοσηλεύεται ο Pablo.....	63

Εισαγωγή

Υπάρχει ο εσωτερικός κόσμος και ο εσωτερικός διάκοσμος. Ο πρώτος αναφέρεται στο σώμα μας, ο δεύτερος στο χώρο μας. Και οι δύο αντανακλούν το ίδιο πράγμα. Γνωρίζουμε πως ο χώρος όπου ζούμε, είναι ο καθρέφτης της ψυχής μας, το ίδιο ισχύει και για το σώμα: δεν ξέρω πως γίνεται, αλλά είναι κι αυτό καθρέφτης της ψυχής. (Almodovar στο Ακτσόγλου – Κυριακίδης, 1999, σ.55)

Στις ταινίες του κυριαρχεί το ανθρώπινο, το συγκινησιακό και το απρόοπτο. Ενώ τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται φαντάζουν ανοίκεια και προορισμένα να σοκάρουν, οι ταινίες του Pedro Almodovar κατάφεραν να γίνουν mainstream χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, να φτάσουν στο Hollywood, να βραβευτούν από κατεστημένα φεστιβάλ του κόσμου και να αγαπηθούν από την πλειονότητα των κινηματογραφόφιλων και μη.

Εκείνο που ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία είναι η χρήση παρενδυτικών ηρώων στο αλμοδοβαρικό σύμπαν και η σημασία τους. Πώς το σώμα αυτών των χαρακτήρων αντανακλά τις ψυχικές τους δυνάμεις και κατ' επέκταση πώς ο προσωπικός τους κόσμος και το «προσωπικό τους σώμα», γίνεται σώμα και κόσμος της κοινωνίας. Τα ερευνητικά ερωτήματα που απασχολούν τις επόμενες σελίδες έχουν να κάνουν αρχικά με το κατά πόσο είναι ανατρεπτική η χρήση της παρενδυσίας στην αλμοδοβαρική φιλομορφία και κατά δεύτερον, πώς αυτή ξεφεύγει από μία απλή απεικόνιση της ζωής των τρανς και μετατοπίζεται σε μία ακτιβιστική και πολιτική τοποθέτηση από πλευράς του σκηνοθέτη για τις κοινωνίες που περιβάλλουν το κάθε άτομο ξεχωριστά. Για να απαντηθούν τα παραπάνω ερωτήματα πραγματοποιήθηκε αρχικά βιβλιογραφική έρευνα που αφορούσε τόσο τον ίδιο το σκηνοθέτη και τις ταινίες του, όσο και την θεματική του queer στον κινηματογράφο και τη κοινωνία. Δεύτερον, έγινε μελέτη τριών ενδεικτικών ταινιών του Almodovar που πληρούν τις προϋποθέσεις της ανάλυσης, δηλαδή επικεντρώνονται και παρουσιάζουν με τρόπο διεισδυτικό τις επιλογές και τις ζωές παρενδυτικών χαρακτήρων, των οποίων η δράση στη ροή των ταινιών υπήρξε καταλυτική, ενώ και στις τρεις επιλεγμένες ταινίες οι ήρωες εμπλέκονται ενεργά σε βιολογικές ή κοινωνικές οικογένειες.

Βιβλιογραφικά την πορεία της εργασίας επηρέασε καθοριστικά η εργογραφία της Judith Butler, κυρίαρχης μορφής του φεμινιστικού και queer τρόπου σκέψης, αλλά και πολλές μελέτες που έχουν διενεργηθεί για τον σκηνοθέτη και το έργο του. Αναλυτικά, πραγματοποιείται η σχετική βιβλιογραφική επισκόπηση που αποτελεί και

το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, όπου αναπτύσσονται τα βιβλία και οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στη συνέχεια της έρευνας.

Στα επόμενα κεφάλαια, αφού συγκεκριμενοποιηθεί η θέση της εργασίας και η μεθοδολογία της, ξεκινά η κυρίως ανάλυση που αφορά τις ταινίες που επιλέχθηκαν. Έτσι, στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στους παρενδυτικούς χαρακτήρες και τη χρήση του κοινωνικού φύλου έναντι του βιολογικού και στην συνέχεια θα αναλυθούν οι οικογένειες επιλογής, έναντι των βιολογικών οικογενειών, όπως παρουσιάζονται.

Στο έκτο κεφάλαιο αναπτύσσεται ο ρόλος της μητέρας ως κυρίαρχου στοιχείου των ταινιών και των οικογενειών που παρουσιάζουν. Συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στη μητέρα ως σύμβολο και απαραίτητο πρόσωπο για τη σύσταση οικογενειακών σχέσεων και στη συνέχεια στις «παρενδυτικές οικογένειες», τις οικογένειες δηλαδή που έχουν παρενδυτικούς γονείς και πώς αυτοί παρουσιάζονται μέσα από τον φακό του σκηνοθέτη.

Τέλος και πριν τη διεξαγωγή συμπερασμάτων το τελευταίο κεφάλαιο αφιερώνεται στο πατριαρχικό πρόσωπο της εξουσίας όπως αντανακλάται μέσα από τον φακό του σκηνοθέτη, το ρόλο του σε αυτές και την αποδόμησή του από τους ήρωες των ταινιών και την πραγματικότητα που αυτές αναπαριστούν.

Η εργασία επιθυμεί να συνομιλήσει με αντίστοιχες μελέτες για το έργο του Almodovar και τη λειτουργία των φύλων στις ταινίες του, αλλά και με σκέψεις και προτάσεις των φεμινιστικών και κινηματογραφικών σπουδών. Παράλληλα προτείνει την παρενδυσία ως ένα πεδίο που είναι δυνατό να απασχολήσει την ακαδημαϊκή κοινότητα στο μέλλον, τόσο στην κοινωνική, όσο και στην πολιτισμική ή πολιτική της διάσταση. Ένα πεδίο, που υπενθυμίζει πως η ισότητα των φύλων, οι ατομικές επιλογές και ελευθερίες είναι στοιχείο κοινωνικής και πολιτισμικής προόδου και η προστασία τους πιθανώς να διασφαλιστεί σε μεγαλύτερο βαθμό, όταν προβάλλονται, αναλύονται, εξετάζονται και βεβαιώνεται διαρκώς η σημαντικότητά τους.

Κεφάλαιο 1

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Ο Almodovar γεννημένος το 1949, στην καρδιά της ισπανικής δικτατορίας, επηρεάστηκε έντονα από την καταπίεση και τις πολιτικές που χρησιμοποιούσε το καθεστώς στις νεαρές ηλικίες, ενώ ο τρόπος που μεγάλωσε, ως γιος αγροτικής οικογένειας στην Μάτσα, με καταπιεστικό πατέρα, πιθανώς συνέδραμαν στις μετέπειτα καλλιτεχνικές επιλογές του. Λεπτομέρειες για την ζωή του Almodovar και τα γεγονότα που τον επηρέασαν, αναφέρονται εκτενώς, τόσο στον συλλογικό τόμο του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης . (Ακτσόγλου, 1999, σ. 13-16), όσο και στο *A Spanish Labyrinth* (Allinson, 2001), όπου συλλέγει κανείς πληροφορίες για το καλλιτεχνικό ξεκίνημα του σκηνοθέτη, το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με το κίνημα της Movida.



Εικόνα 1 Pedro Almodovar. Φωτογραφία από το Φεστιβάλ κινηματογράφου της Βενετίας 1988

Σημαντική στιγμή στην διαμόρφωση της προσωπικότητας και της καλλιτεχνικής δράσης του σκηνοθέτη είναι η συμμετοχή του στην εκκλησιαστική χορωδία της σχολής σιλεσιανών πατέρων όπου φοιτούσε (Ακτσόγλου, 1999, σ. 13). Το παραπάνω γεγονός τον απώθησε από την εκκλησία και τις μεθόδους της, γεγονός που αναφέρεται σε αρκετές ταινίες του, άλλοτε εκτενώς (*Κακή Εκπαίδευση*) και άλλοτε εμμέσως (*Νόμος του Πόθου*). Μπορεί η πρώτη του επαφή με τον κινηματογράφο να ήταν με τις αμερικανικές κωμωδίες της δεκαετίας του '60, όμως στην ισπανική επαρχία όπου έμενε, κατάφερε να έρθει σε επαφή με ταινίες που τον συγκίνησαν, όπως αυτές του Pasolini, του Visconti ή του Antonioni, ενώ τότε ήρθε σε

επαφή και με τον Tennessee Williams, στον οποίον επίσης γίνονται αναφορές στις ταινίες του.

Ο Pedro Almodovar μετακομίζει μόνος του στην Μαδρίτη σε ηλικία 16 ετών, όπου θα έρθει σε επαφή με την ζωή της ισπανικής πρωτεύουσας, την χίπιικη κουλτούρα, τα καλλιτεχνικά ρεύματα τις εποχής, αλλά και το lifestyle των ναρκωτικών και της έντονης νυχτερινής ζωής. (Ακτσόγλου, 1999, σ.14). Μπορεί η Μαδρίτη της δεκαετίας του '60 να υφίσταται το δικτατορικό καθεστώς του Franco, γεγονός που εμπόδισε το νεαρό Almodovar από το να γραφτεί στην Κινηματογραφική Σχολή, η οποία είχε κλείσει με εντολή του δικτάτορα, βοήθησε όμως τον σκηνοθέτη να έρθει σε επαφή με όλες τις μορφές καλλιτεχνικής και προσωπικής ελευθερίας που έφερε η ισπανική πρωτεύουσα.

Κάπως έτσι έρχεται στην ζωή του και το κίνημα της Movida. Το νεανικό καλλιτεχνικό κίνημα το οποίο ξεκίνησε στην Ισπανία το 1981 και κορυφώθηκε το 1985, ως μία αντίδραση στην σαρακονταετή φρανκική δικτατορία. Όπως αναφέρει ο Allinson (1988), η Movida υπήρξε ένα σύμβολο του μεταμοντερνισμού όπου συνηπέρχαν όλων των ειδών οι εκφράσεις της τέχνης. Punk και pop μουσικές, ζωγραφικά και γραφιστικά κολάζ, ποίηση, πορνογραφία, θέατρο και φωτογραφία. Το εν λόγω καλλιτεχνικό κίνημα είχε επιρροές και στην προσωπική ζωή των εκφραστών του, με έντονη νυχτερινή ζωή, σεξουαλική απελευθέρωση και διακίνηση ιδεών (Ακτσόγλου, 1999, σσ. 13-16).

Παρατηρώντας τις ταινίες του Almodovar μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει στοιχεία της Movida τόσο στην αισθητική, όσο και στις θεματικές του σκηνοθέτη (βλ. *Η Πέπι, η Λούση, η Μπομ και τ' άλλα κορίτσια* (1980) ή *Αμαρτωλές Καλόγριες* (1983). Στις ταινίες που εξετάζονται αυτό γίνεται περισσότερο σαφές στο *Νόμο του πόθου* (1987), που εκτός από την κίτς αισθητική και τις αναφορές στην τέχνη και την λογοτεχνία, συναντά κανείς στοιχεία από τη νυχτερινή ζωή των καλλιτεχνών εκείνη την εποχή στην Μαδρίτη, ενώ παρουσιάζεται και η χαλαρότητα με την οποία αντιμετωπιζόταν η σεξουαλική ελευθερία και η χρήση ναρκωτικών ουσιών.

Οι αναφορές στην Movida και τις πολιτικές συνθήκες της Ισπανίας δεν αποδίδουν μόνο την αισθητική και καλλιτεχνική θέση του Almodovar, αλλά και την πολιτική διάσταση των ταινιών του. Ο Ισπανός auteur δεν είναι ποτέ αποκομμένος από το πολιτικό του περιβάλλον και οι ταινίες του, ειδικά αυτές της πρώτης περιόδου θα μπορούσαν να αναγνωστούν και ως ακτιβιστικές, μιας και φέρουν την προσδοκία μιας νέας πραγματικότητας στην ισπανική κοινωνία, η οποία παραδόξως, όπως

επισημαίνεται από τους Ebbs και Kakoudaki (2009) αγκαλιάστηκε και από το Hollywood.

Για τον Ernesto Acevedo-Munoz (2003) μέσα από τις ταινίες του Almodovar παρουσιάζεται όλη η μετάβαση από την δικτατορία του Franco, στην ελεύθερη Ισπανία (σ.25). Αμφισβητούν την πατριαρχία, και προτείνουν νέα οικογενειακά και κοινωνικά μοντέλα που «ξεπηδούν» στην Ισπανία του '80 (σ. 26).

Όλη η καταπίεση της δεκαετίας του '60 και η απελευθέρωση της δεκαετίας του '70 έχει εγγραφεί στον τρόπο με τον οποίον σκέφτεται και κινηματογραφεί ο Almodovar, όπως σημειώνει ο Cris Perriam (2013) στην μελέτη του για τον ισπανικό queer κινηματογράφο (σ. 53). Πέραν όμως από τις αισθητικές επιρροές της Movida και το έντονο κιτς, εκείνο που ξεχωρίζει στις ταινίες του Ισπανού δημιουργού είναι η αρτιότητα στη σύνθεση των χαρακτήρων του, οι οποίοι μπορούν να αγαπηθούν ακόμα και από το ετεροκανονικό κοινό του κινηματογράφου της Ισπανίας (σ. 51 – 52).

Εκείνο που έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί στην εργασία είναι το κινηματογραφικό είδος των ταινιών του Almodovar και το κατά πόσο προτείνουν ένα νέας μορφής μελόδραμα, σαφώς επηρεασμένο από την queer θεωρία.

Ο Munoz (2007) κατατάσσει τις ταινίες του Almodovar στο είδος του μελοδράματος. Λογικό αν σκεφτεί κανείς πως στο μελόδραμα, σύμφωνα με την Kaplan (1983) η οικογένεια και οι σχέσεις της είναι η εστία της ετεροκανονικότητας και αυτή που παρουσιάζεται ως ο βασικός θεσμός της πατριαρχικής ιδεολογίας. Πράγματι η οικογένεια τίθεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος του Almodovar και κυρίως η οικογένεια, στην οποία τον κυρίαρχο ρόλο καταλαμβάνουν οι γυναίκες. Οι ταινίες του Almodovar προτείνουν μια νέα μορφή queer οικογένειας και δυνητικά θα κατατάσσονταν σε ένα νέο είδος μελοδράματος, το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί queer μελόδραμα.

Μία σημαντική μελέτη που αφορά το μελόδραμα σε όλες του τις εκφάνσεις είναι αυτή της Laura Mulvey (2004). Στο βιβλίο της *Οπτικές και άλλες απολαύσεις* ασχολείται με το μελόδραμα και τους πατριαρχικούς κινδύνους που επιφυλάσσει πίσω από το ένδυμα ενός κατ' εξοχήν γυναικείου κινηματογραφικού είδους.¹

¹ Η θέση της, όπως αναπτύσσεται στο κεφάλαιο του βιβλίου της *Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος* «Η Γυναίκα ως Εικόνα, ο άντρας ως φορέας του κοιτάγματος» καταλήγει στο ηδονοβλεπτικό – σκοποφιλικό βλέμμα ως κρίσιμο μέρος της παραδοσιακής φιλικής απόλαυσης. «Υπάρχουν τρία διαφορετικά βλέμματα» γράφει, «αυτό της κάμερας καθώς καταγράφει το προ – φιλικό γεγονός, αυτό του ακροατηρίου καθώς παρακολουθεί το τελικό προϊόν και αυτό των

Επισημαίνεται επίσης και η παρουσίαση των πρωταγωνιστριών στον κινηματογράφο, οι οποίες για να ικανοποιήσουν το ανδρικό βλέμμα σκιαγραφούνται ως γυναίκες σταρ, φορτωμένες με φετιχιστικά αντικείμενα, εξόφθαλμα σεξουαλικές, καταλήγοντας αντικείμενα του ανδρικού βλέμματος. Τα αντικείμενα φετίχ (σκουλαρίκια, ψηλά τακούνια, μακριά μαλλιά, εντυπωσιακά ρούχα), λειτουργούν ως υποκατάστατα στον ανδρικό φόβο του ευνουχισμού, καθιστώντας την γυναίκα καθησυχαστική, αντί για επικίνδυνη (σ. 67).

Η θεωρία της Mulvey, αν και έχει δεχτεί πολλές αναγνώσεις και διορθώσεις, παραμένει πάντα ένα καλό εργαλείο για την ανάλυση των γυναικείων χαρακτήρων στον κινηματογράφο. Στην περίπτωση των ηρωίδων του Almodovar είναι χρήσιμη σε ό, τι αφορά την εξέταση της χρήσης των αντικειμένων φετίχ, αλλά και την παρουσίαση των ίδιων των γυναικών ως μυθικών φυσιογνωμιών και γυναικών συμβόλων.

Όσον αφορά την αμφισβήτηση της παραδοσιακής θεώρησης των δύο φύλων – βασικό θέμα της αλμοδοβαρικής φιλμογραφίας – καθοριστικά είναι τα κείμενα των Anne Marie Jagose και Judith Butler. Η πρώτη στο βιβλίο της *Queer Theory: An introduction* (1996) αναπτύσσει τις ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκε και εδραιώθηκε η ομοφυλόφιλη ταυτότητα και το πώς αυτή κατάφερε να αποτελεί μία θεωρία προς μελέτη. Επίσης υποστηρίζει ότι ένα χαρακτηριστικό της queer θεωρίας είναι ότι βασίζεται στην απροσδιοριστία του ορισμού (Jagose, 1996, σ. 1), ενώ η Judith Butler σημειώνει ότι το queer είναι αυτό που αντιτίθεται σε αυτό που θα ονομαζόταν «φυσιολογικό». Η ίδια στην *Αναταραχή φύλου* (2006) υπογραμμίζει πως ο χαρακτηρισμός queer ξεκίνησε ως υβριστικός για τα άτομα που παρέκλιναν σεξουαλικά του φυσιολογικού, και ζούσαν σε συνοικίες ή είχαν συνήθειες που θα χαρακτηρίζονταν ως περιθωριακές. Και οι δύο θεωρητικοί – ιδίως η Butler – ανατρέχουν συχνά στους ψυχαναλυτικούς όρους και αναλύσεις των Freud και Lacan, αλλά η θεωρία τους έχει τις απαρχές της στην *Θεωρία της σεξουαλικότητας* του Foucault, ο οποίος ανατρέχει στην ομοφυλοφιλική ταυτότητα και στο πότε αυτή

ηρώων μεταξύ τους εντός της ψευδαίσθησης επί της οθόνης». Η κατάληξη των παραπάνω, σύμφωνα με την ίδια, είναι να: «περιορίζεται η διεισδυτική παρουσία της κάμερας και η αποστασιοποιημένη επίγνωση του κοινού» (σ.73). Η κάμερα δηλαδή ταυτίζεται με το κυρίαρχο ανδρικό βλέμμα, θέτοντάς το σε θέση ισχύος και καθιστώντας τον ρόλο της γυναίκας παθητικό. Αυτό οδηγεί στην «αντικειμενοποίηση» των γυναικών κάτω από το βλέμμα των ανδρών, οι οποίοι μοιραία τίθενται σε θέση υποκειμένου και εξαντλούν τις σαδιστικές τους διαθέσεις στους γυναικείους χαρακτήρες που βρίσκονται σε μαζοχιστική θέση.

εδραιώθηκε ως τέτοια, παρατηρώντας ως τομή την στιγμή που η ομοφυλοφιλία, από μία απλή παρέκκλιση θεωρήθηκε ασθένεια (Foucault, 1978, σ. 43). Αυτό το σημείο τομής κατά τον Foucault δείχνει να διατρέχει την queer θεωρία, η οποία πέραν του χαρακτηριστικού του περιθωρίου, βρίσκεται συνήθως σε συνάρτηση με ασθένειες, που έχουν ταυτιστεί με τον ομοφυλόφιλο κόσμο, όπως το AIDS.

Οι παραπάνω αναφορές, βοηθούν να γίνουν αντιληπτοί οι αλμοδοβαρικοί χαρακτήρες και οι αναφορές του σκηνοθέτη σε έναν «νέο κόσμο» ουσιαστικά ελεύθερο από ταμπέλες φύλου και σεξουαλικότητας.

Όπως αναφέρει και η Brígida M. Pastor (2006), «διαβάζοντας» το *Νόμο του πόθου*, το φύλο δεν είναι μία μόνιμη, αμετάβλητη, διαπολιτισμική και α – ιστορική κατάσταση, αλλά υπόκειται σε αλλαγές και παραλλαγές που το κατατάσσουν ως ένα πολιτισμικό προϊόν.

Άλλωστε ο *Νόμος του πόθου* θεωρείται το σημείο τομής στον αλμοδοβαρικό κινηματογράφο (Perriam 2013 σ. 51), όπου ο σκηνοθέτης από την extravagance αισθητική των πρώτων ταινιών περνά σε πιο ολοκληρωμένες φιλμικές επιλογές. Μάλιστα ο Perriam θεωρεί την ταινία αρκετά αυτοβιογραφική και βρίσκει στοιχεία στην σχέση της τρανς Tina και του συγγραφέα – σκηνοθέτη αδερφού της Pablo με την σχέση των αδερφών Almodovar, Pedro και Augustin, οι οποίοι από το σημείο παραγωγής της ταινίας (1987) και έπειτα συνεργάζονται και επαγγελματικά.

Στην ίδια μελέτη για τον queer κινηματογράφο της Ισπανίας ο συγγραφέας παρατηρεί την πιο ολοκληρωμένη και συχνότερη παρουσίαση από τον σκηνοθέτη της ανδρικής ομοφυλοφιλίας σε σχέση με την γυναικεία, εξηγώντας την θέση του με σκηνές από τις ταινίες του. Ωστόσο, όπως αναφέρεται στην συνέχεια, η γυναικεία ομοφυλοφιλία αναδεικνύεται με έναν τρόπο συναισθηματικό και πιο ολοκληρωμένο στις ταινίες *Kika* (1993) και *Όλα για την μητέρα μου* (1999).

Ο Bruce Williams (2004), βρίσκει και στα *Ψηλά τακούνια* ψήγματα γυναικείας ομοφυλοφιλίας. Αφού σχολιάζει την αμφίεση της Becky ως μία gay icon, πραγματοποιεί μια γενίκευση σε ό, τι αφορά τις αλμοδοβαρικές ηρωίδες οι οποίες ακροβατούν μεταξύ «drag queen and bitch goddess» (βασίλισσες του drag και τσούλες θεές), παρατηρεί την ομοφυλοφιλική διάσταση της σχέσης της Rebecca με την θηλυκή πλευρά του Letal και τον έρωτα της Rebecca για την μητέρα της Becky (σ. 174). Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που όμως βρίσκει ακόμα περισσότερο το νόημά της, αν οι παραπάνω σχέσεις εξηγηθούν με το κατά Butler ταμπού της αιμομιξίας και το φόβο του πένθους.

Σε κάθε περίπτωση, ο Almodovar θεωρείται ο κατεξοχήν queer σκηνοθέτης της Ισπανίας, μιας και η δηλωμένη από τον ίδιο ομοφυλοφιλία του, σε συνδυασμό με την αισθητική του ταυτότητα και την λατρεία που του έδειξε ο Ισπανικός gay friendly Τύπος, τον ανήγαγαν σε ίνδαλμα για τους ομοφυλόφιλους της Ισπανίας και μία κινητήριο δύναμη στην αποδοχή της ομοφυλοφιλίας πολλών νέων (Perriam 2013, σ. 80). Σε ότι αφορά το queer, αξίζει να σημειωθεί ότι η ακμή της φιλμογραφίας του, συνέπεσε με την αύξηση του queer κινηματογράφου διεθνώς την δεκαετία του '90, αλλά και με τις πολιτικές εξελίξεις της Καταλονίας, η οποία ακολούθησε την υπόλοιπη Ισπανία σε σειρά νόμων για τα πολιτικά, κοινωνικά και ανθρώπινα δικαιώματα (Perriam 2013, σ. 1).

Στις ταινίες του ο Almodovar δείχνει να ταυτίζεται σε απόλυτο βαθμό με την Butler η οποία αναφέρει πως το φύλο είναι μία κοινωνική κατασκευή. Η Deborah Shaw (2000) στην ανάλυσή της για τα *Ψηλά τακούνια* παρατηρεί ότι στην ταινία υπάρχει μία αποδυνάμωση της συσχέτισης μεταξύ του άνδρα και της αρρενωπότητας ή της γυναίκας και της θηλυκότητας και συνεχίζει σημειώνοντας πως όλες οι ετεροφυλοφιλικές σχέσεις τοποθετούνται σε ένα ομο - κοινωνικό πλαίσιο. Συμφωνεί δηλαδή στην θέση ότι το φύλο όχι μόνο δεν προδιαγράφει την σεξουαλικότητα, αλλά πολύ περισσότερο ότι τα όρια μεταξύ αρρενωπότητας και θηλυκότητας είναι ρευστά.

Με τη θέση αυτή συμφωνεί και ο Stephen Maddison (2000), ο οποίος θεωρεί πως οι ήρωες του Almodovar, λίγη σημασία έχει εάν είναι άνδρες, γυναίκες ή τρανς, είναι ολοκληρωμένοι ακριβώς επειδή συνοψίζουν όλα τα χαρακτηριστικά των φύλων σε ένα νέο φύλο, απόλυτα κατασκευασμένο και ταυτόχρονα απόλυτα αυθεντικό. Για τον Maddison η ταινία *Όλα για την μητέρα μου* διατρέχεται από μία μετά – ομοφυλοφιλική αισθητική και φιλοσοφία, όπου όλων των ειδών οι ταυτότητες συνυπάρχουν σε μία νέου τύπου κοινωνία. Αυτό υποστηρίζεται από το ότι στην ταινία το νεογέννητο μωρό δύο οροθετικών ανθρώπων, έχει αποβάλει τα αντισώματα του ιού HIV.

Ο Kylo-Patrick R. Hart (2013) στην μελέτη του για την παρουσίαση των queer ανδρικών χαρακτήρων στον κινηματογράφο ανατρέχει στην παρουσίαση ομοφυλόφιλων στον αμερικανικό κινηματογράφο, παραλληλίζοντας τα όσα παρουσιάζονται στις ταινίες με την εκάστοτε κοινωνική πραγματικότητα. Τοποθετεί ως σημείο τομής του queer κινηματογράφου την ταινία *Boys in the Bands* (1970) του William Friedkin, η οποία συνέπεσε με την μαζική διεκδίκηση των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων την δεκαετία του '70. Η ταινία παρότι είναι η πρώτη όπου οι κύριοι

χαρακτήρες της είναι ομοφυλόφιλοι, τους παρουσιάζει με τρόπο στερεοτυπικό ως προς την ομοφυλόφιλη κοινότητα, γεγονός που προκάλεσε αντιδράσεις στην εποχή της από ακτιβιστές της ομοφυλοφιλίας. Το ίδιο συνέβη και σε επόμενες ταινίες που χαρακτηρίζονται ή αυτοπροσδιορίζονται ως queer, οι οποίες απλώς αναπαράγουν τα στερεότυπα και λίγο βοηθούν στην εξέλιξη της διεκδίκησης των δικαιωμάτων και την ομαλή αφομοίωση των ομοφυλόφιλων στην κοινωνία, ενώ ο Hart παρατηρεί ότι το AIDS βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο αυτών των ταινιών.

Τα παραπάνω λειτουργούν ως εφαλτήριο για να αναρωτηθεί κανείς πώς οι αλμοδοβαρικοί χαρακτήρες οι οποίοι φαινομενικά εμπίπτουν στα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν, δηλαδή του κοινωνικού αποκλεισμού, του περιθωρίου, της χρήσης ουσιών ή είναι φορείς HIV μπορούν να λειτουργήσουν ανατρεπτικά ως προς τα στερεότυπα τα οποία σχολιάζουν.

Στις ταινίες του Ισπανού σκηνοθέτη σημαντικό συστατικό είναι το σεξ. Οι σεξουαλικές ταυτότητες βρίσκονται στο μικροσκόπιο και συνομιλούν με τις κοινωνικές ταυτότητες. Η Kathy Rudy (2000) αναπτύσσει τη θέση πως οι σεξουαλικές ταυτότητες και το ίδιο το φύλο είναι ιστορικά εξαρτημένες και κοινωνικά κατασκευασμένες κατηγορίες που μπορούν να διαμορφώνονται μέσα σε διαφορετικούς κοινωνικοπολιτικούς χώρους (σ. 198 – 199) και φέρνει ως παραδείγματα, την Αρχαία Ελλάδα ή τη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του '90.

Η Rudy πραγματοποιεί μία σύγκριση ανάμεσα στην queer και την φεμινιστική θεωρία, που συχνά βρίσκονται σε αντιπαλότητα, ενώ θα έπρεπε να συνομιλούν και να αλληλοβοηθούνται. Μιλά για την queer θεωρία ως μία θεωρία που έχει έντονη την σεξουαλική διάσταση και αρνείται να συμβιβαστεί με ηθικούς ή κοινωνικούς περιορισμούς. Μόνο της μέλημα είναι η απόλαυση και προτείνει πως φεμινισμός και queer μπορούν να συμμαχήσουν εάν το queer απαγκιστρωθεί από το γρανάξι του οπωσδήποτε ανατρεπτικού και ηθικά χαλαρού και λάβει υπόψη του τις ανάγκες των γυναικών παγκοσμίως.

Αυτή η ενδιαφέρουσα παρατήρηση προκαλεί ερωτηματικά σχετικά με το ποια είναι η σχέση queer και φεμινισμού στις ταινίες που εξετάζονται. Ο Almdovar δείχνει να συνομιλεί και με τις δύο θεωρίες και να συνταιριάζει με αρμονία, τόσο την γυναικεία φύση, όσο και την queer πλευρά των ηρώων του.

Στο έργο του βρίσκουμε τις πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις του φύλου που οδηγούν στη νέου τύπου οικογένεια. Στις ταινίες του η οικογένεια είναι εκείνη που αποδομεί το φύλο και το καθιστά μια εξ' ολοκλήρου κατασκευή. Οι ήρωες του

παρενδυτικοί, ομοφυλόφιλοι, άνθρωποι του περιθωρίου, πόρνες, τοξικομανείς ή οροθετικοί γίνονται βιολογικοί ή κοινωνικοί γονείς. Αλλά πέραν αυτού είναι ήρωες που έχουν επιλέξει και κατασκευάσει το φύλο τους και τις οικογένειές τους.

Όσον αφορά ειδικότερα το τρίπτυχο σώμα – φύλο – οικογένεια που απασχολεί το δημιουργό ο Allinson (2010) υποστηρίζει, ότι στις ταινίες του Almodovar οι γυναίκες βρίσκονται στο κέντρο του ενδιαφέροντος και τοποθετούν τους ανδρικούς χαρακτήρες σε δεύτερη μοίρα, ενώ είναι αυτές που τελικά εξουδετερώνουν την τοξική αρρενωπότητα. Όμως για τον σκηνοθέτη, το τι είναι ανδρικό ή γυναικείο λίγη σημασία έχει στην εξέλιξη των γεγονότων. Ο Almodovar δίνει μεγαλύτερη σημασία στο πώς αντιδρά το ίδιο το σώμα στα ερεθίσματα του παρελθόντος και τα γεγονότα του παρόντος. Εδώ βοηθούν οι αναφορές της Butler (2009) όπου υποστηρίζει πως:

Το «σώμα» εμφανίζεται ως παθητικό μέσο επί του οποίου εγγράφονται πολιτισμικά νοήματα ή ως όργανο μέσω του οποίου μια σφετεριστική και ερμηνευτική βούληση καθορίζει ένα πολιτισμικό νόημα για τον εαυτό της [...] Αλλά το «σώμα» είναι το ίδιο μια κατασκευή [...] δεν μπορούμε να πούμε ότι τα σώματα διαθέτουν μια επιδεκτικής σημασίας ύπαρξη πριν το φύλο τους σημασιοδοτηθεί.

Εκείνο που ουσιαστικά αφορά τη Butler είναι αρχικά το πώς το φύλο αποδίδεται σε ένα σώμα την στιγμή της γέννησής του. Πώς δηλαδή τού τοποθετείται το «ταμπελάκι» που αναγράφει «αγόρι» ή «κορίτσι» και στην συνέχεια πώς το ίδιο το άτομο αποφασίζει να επιτελέσει τον ρόλο που του έχει αποδοθεί. Αυτό δηλαδή που ονομάζει «επιτέλεση του φύλου».

Στην περίπτωση των χαρακτήρων του Almodovar τα άτομα δείχνουν να έχουν αρνηθεί την αρχική τους επιτέλεση και να επιτελούν νέα μοντέλα φύλου. Και πάλι η Butler (2008) αναρωτιέται κατά πόσο η παρενδυσία είναι από μόνη της κάτι το ανατρεπτικό, ή μιμητικό προς το ήδη κατεστημένο φύλο. Κατά πόσο δηλαδή ο ρόλος της Tina στο *Νόμο του πόθου* είναι ανατρεπτικός μιας και η ίδια ως παρενδυτική γυναίκα μιμείται τον ρόλο της γυναίκας;

Στην εργασία είναι σημαντικό να αναδειχθεί ότι οι χαρακτήρες δεν επιτελούν απλώς ένα φύλο ή μια κοινωνική συνθήκη, αλλά πολλές και διαφορετικές συνθήκες ταυτόχρονα. Δηλαδή η Tina καταλήγει να είναι τρανς, λεσβία και μητέρα της κόρης του πρώην συντρόφου της ή η Agrado στο *Όλα για την μητέρα μου* είναι μία τρανς, πόρνη, βοηθός της Huma και την βλέπουμε να έχει μητρικές – προστατευτικές διαθέσεις απέναντι σε όλες τις γυναίκες της ταινίας.

Αυτή είναι και μία βασική αμφισβήτηση του κανόνα του πρωτότυπου και του αυθεντικού από τον σκηνοθέτη. Και πάλι η Butler στον συλλογικό τόμο

Σεξουαλικότητα (2006) αναφέρει πως: «το πρωτότυπο χρειάζεται τα παράγωγά του για να είναι σε θέση να επιβεβαιώνει τον εαυτό του, γιατί τα πρωτότυπα έχουν νόημα μόνο στο βαθμό που διαφοροποιούνται από αυτά που παράγουν ως παρεπόμενα» (σ. 233). Μία απομίμηση δηλαδή της Becky στα *Ψηλά Τακούνια* από τον Letal που την, επιβεβαιώνει ως πρωτότυπο επειδή προσπαθεί να την πλησιάσει, αλλά δεν τα καταφέρνει ακριβώς. Βέβαια σε κάθε περίπτωση το *πρωτότυπο* ενυπάρχει στο *αντίγραφο* και αντίστροφα. Είναι δηλαδή λεπτά τα όρια ανάμεσα στην πρωτοτυπία και την αυθεντικότητα και ο Almodovar δείχνει να γνωρίζει και να ειρωνεύεται αυτή τη λεπτότητα των ορίων.

Στο ίδιο άρθρο της η Butler ασχολείται και πάλι με την μίμηση και τους μιμητικούς μηχανισμούς. Διατηρώντας τα όσα έχει ήδη υποστηρίξει στο *Σώματα με σημασία* συνεχίζει το σκεπτικό της αναφέροντας πως: «η ταύτιση και ιδιαίτερα ο ταυτιστικός μιμητισμός προηγείται της *ταυτότητας* και συγκροτεί την ταυτότητα ως αυτό που είναι θεμελιωδώς *άλλο προς τον εαυτό του*» (σ. 241). Κάνοντας η Butler χρήση των φροϊδικών θεωριών περί μελαγχολίας και πένθους θεωρεί πως η εν – σωματώση του Άλλου, αποτελεί ένα είδος ψυχικής μίμησης που αντιδρά στην απώλεια ή την άρνηση της απώλειας (σ. 241). Παραμένοντας στα *Ψηλά Τακούνια* η θεωρία αυτή δείχνει να βρίσκει αντίκρισμα στο πρόσωπο της Rebecca που κάνει χρήση όλων των μιμητικών μηχανισμών προς την μητέρα της. Από την αρχή της ταινίας ο φόβος της απώλειας και του πένθους ή η απώλεια και το πένθος ατόφια, βρίσκονται στο επίκεντρο της σχέσης μεταξύ των δύο γυναικών. Αλλά και ο έρωτας της Rebeca για το άτομο που μιμείται την μητέρα της πλησιάζει αυτόν τον φόβο.

Ο Munoz (2003) κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση σε ότι αφορά τις θεατρικές διαστάσεις των ηρωίδων των τριών ταινιών που εξετάζονται. Παρατηρεί ότι η Manuela, η Tina και η Becky μοιάζουν έτοιμες να διαχειριστούν τον πόνο και την απώλεια μέσα από τον θεατρικό χώρο και την παράσταση (performance) (σ. 32). Γεγονός που δίνει ένα ακόμα στοιχείο για το πώς μπορεί να εξεταστεί το drag και η επιτέλεση στην ανάλυσή τους.

Η Marsha Kinder (2004 – 2005) υποστηρίζει πως όλοι οι ήρωες του *Όλα για την μητέρα μου* είναι μητέρες ή τουλάχιστον έχουν μητρικές διαθέσεις απέναντι σε κάποιον άλλον. Επίσης στο *Όλα για την μητέρα μου* η τραγική ειρωνεία συναντάται σε τέτοιο βαθμό που αποδομεί παντελώς οποιαδήποτε έννοια επιτέλεσης της κανονικότητας. Για παράδειγμα, όταν η γιαγιά του νεογέννητου Esteban θα διαπιστώσει ότι αυτός έρχεται σε επαφή με τον παρενδυτικό πατέρα του, η Manuela

θα υπερασπιστεί το γεγονός χρησιμοποιώντας την φράση «Μην μιλάς έτσι για την Lola, αυτή η γυναίκα είναι ο πατέρας του». Δεν χρησιμοποιεί το αρχικό όνομα της τρανς, αλλά αυτό που χρησιμοποιεί στην εργασία της ή στην ζωή της ως παρενδυτικό άτομο, εντείνοντας ακόμα περισσότερο τον βαθμό της ειρωνείας.

Θα έλεγε κανείς ότι στον Almodovar οι ήρωες χρησιμοποιούν ένα βιολογικό και ένα κοινωνικό σώμα. Στο δοκίμιό του για τον Almodovar ο Eduardo Urios-Aparisi (2010), πραγματοποιεί μια ενδιαφέρουσα ανάλυση για το πώς τα μέρη του σώματος λειτουργούν μεταφορικά και μετωνυμικά για τις λειτουργίες των χαρακτήρων. Εκείνο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην εργασία είναι η σημασία που δίνει ο Almodovar σε όλα τα μέρη του σώματος και ιδίως στα γεννητικά όργανα, επιφορτίζοντάς τα με θετικές αξίες που απορρίπτουν την άποψη της δυτικής κοινωνίας που θέλει τα συναισθήματα της «αγάπης» και της «φροντίδας» να βρίσκονται στα ανώτερα μέρη του σώματος.

Έτσι μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι στις ταινίες του Almodovar το βιολογικό ενώνεται με το κοινωνικό και η επιτέλεση συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό που ουσιαστικά αποδομείται. Η ειρωνεία δείχνει να είναι βαθιά αληθινή και η οποιαδήποτε μορφή παρωδίας μοιάζει κανονικότητα. Έτσι οι κινηματογραφικές κοινωνίες του Almodovar είναι τόσο πραγματικές, που ουσιαστικά υπονομεύουν με μαεστρία την «πραγματική» κοινωνία την οποία θέλει να ειρωνευτεί.

Το σώμα και ο τρόπος που χρησιμοποιείται είναι πρωτεύον χαρακτηριστικό αυτής της ειρωνείας. Οι Judith Halberstam και Ira Livingston (1995) μιλούν για το σώμα που βρίσκεται πέραν από την βιολογία και ακουμπά την κοινωνία. Αυτά τα μετά – βιολογικά, θα έλεγε κανείς σώματα, δεν έχουν να κάνουν τόσο με την μήτρα, αλλά είναι καθορισμένα να λειτουργούν στις συνθήκες μέσα στις οποίες αναπαράγονται. Τέτοιες συνθήκες είναι ο καπιταλισμός, ο πολιτισμός, τα επαγγέλματα, οι θεσμοί και τελικά η ίδια η σεξουαλικότητά τους (σ. 17).

Περαιτέρω ο Roddey Reid (1993) βασιζόμενος αρκετά στους Deleuze & Guattari αποδομεί την σύγχρονη δυτική οικογένεια, αυτό το σχήμα δηλαδή που αποτελείται από (μπαμπά – μαμά – παιδί) φέρνοντας απτά παραδείγματα από την αγριότητα και την υποκρισία της Δύσης, τα οποία προτάσσουν την υποκριτική αξία του «νοικοκυριού», έναντι της ουσιαστικής αγάπης και συντροφικότητας των μελών του και των σωμάτων τους. Στο κείμενό του αποδομεί την ετεροκανονική οικογένεια ως ένα οικονομικό σύστημα της καπιταλιστικής κοινωνίας και, όπως γράφει, προτιμά

τις queer οικογένειες επιλογής και τα queer σώματα που περιφέρονται στην ειλικρίνειά τους (σ. 195).

Η θεωρία της Butler εξελίσσεται, όταν στην ανάλυση περί κοινωνικού φύλου κάνει την εμφάνισή του το drag. Μία performance (παράσταση) της καθημερινότητας όπου το άτομο επιλέγει να ντυθεί το φύλο του. Πόσο ανατρεπτικό είναι όμως το drag και αυτό που στα ελληνικά ονομάζουμε παρενδυσία, όταν και αυτό με την σειρά του επιτελεί το πρότυπο του αρχέγονου φύλου;

Η Butler δίνει την δική της γνώμη, αναφέροντας πως το «drag είναι ανατρεπτικό εφόσον αναστοχάζεται πάνω στην απομιμητική δομή μέσα στην οποία αναπαράγεται το ηγεμονικό φύλο, στο βαθμό που λογομαχεί με τον ισχυρισμό της ετεροφυλοφιλίας περί φυσικότητας και πρωτοτυπίας» (Butler, 2008, σ. 252) και συνεχίζει αναφέροντας πως πρόκειται «για ένα σχήμα σώματος που δεν είναι κάποιο συγκεκριμένο σώμα, αλλά μορφολογικό ιδεώδες το οποίο παραμένει ρυθμιστική προδιαγραφή της επιτέλεσης, χωρίς όμως να το προσεγγίζει ολοκληρωτικά καμία επιτέλεση». Ουσιαστικά τοποθετεί την παρενδυσία στο μεταίχμιο του «κανονικού» και της αφαιρεί την ανατρεπτικότητα εφόσον η επιτέλεσή της, δεν στοχάζεται, ειρωνεύεται ή αποδομεί, το ηγεμονικό φύλο το οποίο καλείται να μιμηθεί.

Με τα ζητήματα της ταυτότητας, του αυτοπροσδιορισμού και ετεροπροσδιορισμού ασχολείται και η Αλεξάνδρα Χαλκιά (2011), όπου με αρωγό τα κείμενα της Butler θέτει ερωτήματα για το σώμα και την φουκωική βιοπολιτική και για την ύλη του σώματος, όπως αυτή χρησιμοποιείται από την ιατρική.

Χαρακτηριστική διαπίστωση του βιβλίου της είναι, «πως η γέννηση διαφυλικών παιδιών και της ιατρικής αντιμετώπισής τους αποτελεί αποκρυστάλλωση των λόγων που διατρέχουν το κοινωνικό σώμα, περιφρουρώντας και παράγοντας, υλοποιώντας το φύλο σε συνάρτηση πάντα με την σεξουαλικότητα». Στη συνέχεια η Χαλκιά ανατρέπει στον συντηρητισμό των δυτικών κοινωνιών και στο κατά πόσο τα ζητήματα του δυνισμού των φύλων, αποτελούν ακόμα στις μέρες μας ένα θέσφατο που εξακολουθεί να απασχολεί τόσο ιατρικά, όσο και κοινωνικά.

Η ίδια η Butler (2014), σε μεταγενέστερο γραπτό της θα ασχοληθεί ιδιαίτερα με την συγγένεια σε αντιδιαστολή με την ηθική τάξη και συγκεκριμένα θα επιδοθεί σε μία ανάλυση του μύθου της Αντιγόνης μέσα από την σκοπιά του ταμπού της αιμομιξίας. Η συγγραφέας αναφέρει ότι η κεντρική ηρωίδα αντιπροσωπεύει την συγγένεια και την διάλυσή της, ενώ αντίθετα ο Κρέων την ηθική τάξη και την κρατική εξουσία και συμπληρώνει ότι το ταμπού της αιμομιξίας δεν είναι κάτι

αποκλειστικά βιολογικό ή αποκλειστικά πολιτισμικό, αλλά βρίσκεται στο κατώφλι του πολιτισμού.

Η Butler υποστηρίζει ότι η Αντιγόνη δεν αγαπά τον αδελφό της Πολυνίκη, ως υποκείμενο, αλλά το ιδεατό του αδερφού, γεγονός που παραπέμπει στην αλμοδοβαρική περίπτωση με το ιδεατό της μητέρας προς την κόρη. Άλλωστε η *Διεκδίκηση της Αντιγόνης* υπογραμμίζει πως «από την παραδοχή ότι δεν μπορεί ή δεν πρέπει να επιλέγει κανείς ως εραστές και συζύγους μέλη του στενότερου οικογενειακού του κύκλου, δεν έπεται ότι οι δεσμοί συγγένειας που είναι δυνατοί παίρνουν κάποια ιδιαίτερη μορφή, αλλά αντίθετα προβάλλοντας απειλητικά την αιμομιξία χαράσσει γραμμές συγγένειας που στεγάζουν την αιμομιξία ως την πιο ενδόμυχη δυνατότητά τους και εγκαθιδρύουν την “παρέκκλιση” στην καρδιά του κανόνα» (σ. 66 – 67)

Με αυτό το δεδομένο η Άννα Αποστολίδου στο κεφάλαιο «Καλειδοσκοπικά σώματα» (σ. 175 – 201) στο συλλογικό των Μιχαηλίδου – Χαλκιά *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος* ανατρέχει στις αυτοβιογραφίες διάσημων τρανς Ελληνίδων, με σημείο αναφοράς αυτή της Τζένης Χειλουδάκη και εξετάζει την «συνειδητή δραματοποίηση της θηλυκότητας» (σ. 182), όπως αυτή συμβαίνει από τις τρανς γυναίκες. Η Αποστολίδου παρατηρεί πως ο λόγος που αρθρώνεται από τα ίδια τα τρανς άτομα στην προσπάθεια του αυτοπροσδιορισμού τους, δεν υποστηρίζει καμία ανατρεπτικότητα ή αμφισβήτηση των κυρίαρχων νορμών, αλλά αντίθετα ενδυναμώνει το παραδοσιακό έμφυλο σχήμα (σ. 198).

Στόχος είναι να αποδειχθεί ότι στην αλμοδοβαρική περίπτωση τα πράγματα είναι διαφορετικά μιας και οι παρενδυτικοί χαρακτήρες, είτε είναι τρανς άτομα στην καθημερινότητα, είτε επιτελούν την performance του drag επί σκηνής, αποδομούν, ειρωνεύονται και υπονομεύουν κάθε νόρμα ετεροκανονικότητας και φυσιολογικότητας του φύλου. Είτε μέσω της σεξουαλικότητάς τους, είτε μέσω των αρχετυπικών ιδεωδών που επιτελούν, είτε μέσω της κοινωνικής θέσης όπου τοποθετούνται.

Αυτή, είναι η πολιτική θέση του σκηνοθέτη που τον καθιστά ανατρεπτικό και αποδομιστικό ως προς τις έννοιες του φύλου και της κοινωνικής ετεροκανονικότητας. Μία μίμηση της κανονικότητας, η οποία γίνεται με τέτοιο τρόπο που την ειρωνεύεται και την αποδομεί, προτείνοντας μια νέα queer κοινωνία, μακριά από ταμπέλες, φύλου, σεξουαλικότητας, κοινωνικής ή επαγγελματικής κατάστασης.

Κεφάλαιο 2

Η θέση της εργασίας για την πολιτική διάσταση των ταινιών

Η εξουσία πάνω στο σεξ ασκείται με τον ίδιο τρόπο σ' όλα τα επίπεδα. Από πάνω ως κάτω, στις καθολικές της αποφάσεις όπως και στις πιο λεπτές της παρεμβάσεις [...] λειτουργεί με τα απλά και ατελεύτητα αναπαραγόμενα γρανάζια του νόμου, της απαγόρευσης και της λογοκρισίας: από το Κράτος ως την οικογένεια, από τον ηγεμόνα ως τον πατέρα, από το δικαστήριο ως τις τετριμμένες καθημερινές τιμωρίες, από τους φορείς της κοινωνικής δυνάστευσης ως τις δομές που συνιστούν το ίδιο το υποκείμενο, θα βρει κανείς, σε διαφορετικές μονάχα κλίμακες, μια γενική μορφή εξουσίας,

υποστηρίζει ο Michel Foucault και συνεχίζει:

Η εξουσία πάντως σχηματοποιείται κάτω από μία νομική μορφή. Και οι συνέπειές της ορίζονται σαν υπακοή. Απέναντι σε μια εξουσία που είναι νόμος, το υποκείμενο που είναι συγκροτημένο σαν υπήκοος, είναι εκείνο που υπακούει» (Foucault 1978, σ. 106 - 107).

Ο Foucault ασχολείται με την καταστολή και την επιβολή της εξουσίας στο σεξ και την σεξουαλικότητα και αναλύει του θεσμούς και τις δομές που κάνουν το άτομο υπήκοο ενός πληθυσμού που φέρεται με έναν συγκεκριμένο τρόπο σε ό, τι αφορά το σεξ. Ο Almodovar δείχνει να σχεδιάζει μια δική του προσωπική φιλμογραφική επανάσταση που ξεκινά από το σεξ και τα φύλα και απλώνεται σε όλη την κοινωνική πραγματικότητα.

Εκείνο που εξετάζεται μέσα από τις τρεις επιλεγόμενες ταινίες είναι η πολιτική θέση που προβάλλει ο σκηνοθέτης μέσα από την φιλμογραφία του. Ξεκινώντας από το σεξ και την υποκειμενικότητα των φύλων, ο Almodovar δημιουργεί έναν ακτιβιστικό κινηματογράφο που, όχι μόνο στηλιτεύει, αλλά με τις θεματικές και τα μέσα του, ειρωνεύεται οποιαδήποτε μορφή εξουσίας.

Μεγαλώνοντας και ο ίδιος μέσα σε ένα καταπιεστικό πολιτικό (Δικτατορία Franco), εκπαιδευτικό (Εκκλησιαστική εκπαίδευση) και κοινωνικό περιβάλλον (πατριαρχική οικογένεια και επαρχιώτικη κοινωνική ζωή), βρίσκει μέσα από τις ταινίες του τον τρόπο να εναντιωθεί σε αυτό, να του ασκήσει κριτική και να προβάλλει ως εναλλακτική την ελευθερία που βασίζεται στην ανθρώπινη επιλογή και τελικά την αγάπη. Οι τρεις ταινίες που μελετούνται, όσο κι αν υποκύπτουν στην extravagance και το kitsch, διατηρούν τελικά την τρυφερότητά τους.

Έχει, επίσης, ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πως όσο περνούν τα χρόνια οι ταινίες του θίγουν με πιο τρυφερό τρόπο τις θεματικές που τον απασχολούν.

Γίνονται πιο ήπιες και συναισθηματικές. Ο θυμός και η ένταση του *Νόμου του πόθου*, δίνει τη θέση του στην queer μελοδραματική ανάγνωση της σχέσης μητέρας – κόρης στα *Ψηλά τακούνια*, καταλήγοντας στην πιο ολοκληρωμένη θεματικά και πολιτικά ταινία του από τις τρεις, το *Όλα για την μητέρα μου*. Αυτό δίνει την δυνατότητα να υποστηριχθεί πως η πολιτική θέση του Ισπανού auteur είναι συνειδητή και εξελίσσεται μέσα στα χρόνια μαζί με την φιλμογραφία του. Άλλωστε ο ίδιος αποτελεί μία από τις μοναδικές περιπτώσεις που οι θεματικοί του κώδικες δεν αλλάζουν από ταινία σε ταινία, αλλά επαναλαμβάνονται με άλλον τόνο.

Κεφάλαιο 3

Μεθοδολογία

Σε μεθοδολογικό επίπεδο η εργασία βασίζεται σε δύο εργαλεία. Από την μία η βιβλιογραφία, όπως έχει αναπτυχθεί στην παραπάνω βιβλιογραφική επισκόπηση και από την άλλη η φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Μέσα από καρέ των ταινιών, από στιγμές του σεναρίου και από χαρακτηριστικές σκηνές της σκηνοθεσίας, η εργασία επιχειρεί να εμβαθύνει στην θέση του σκηνοθέτη, βοηθούμενη από τα όσα έχουν γραφτεί για τις ταινίες του και τον ίδιο, αλλά και για τα προσφιλή του θέματα.

Για να υποστηριχθούν τα παραπάνω επιλέχθηκαν να αναλυθούν τρεις ταινίες του Almodovar: *Ο νόμος του πόθου* (1987), *Ψηλά τακούνια* (1991), *Όλα για την μητέρα μου* (1999). Ο λόγος που επιλέχθηκαν οι τρεις αυτές ταινίες είναι – εκτός του ότι πρόκειται για τρεις χαρακτηριστικές αισθητικά και θεματικά ταινίες του σκηνοθέτη – ότι διαθέτουν παρενδυτικούς χαρακτήρες σε κεντρικούς ρόλους του σεναρίου, ενώ και στις τρεις οι χαρακτήρες αυτοί είναι, είτε βιολογικοί γονείς (*Ψηλά Τακούνια*, *Όλα για την μητέρα μου*), είτε θετοί γονείς (*Ο νόμος του πόθου*).

Έτσι, αναδεικνύεται η υπο εξέταση θέση για τον σκηνοθέτη, που τον θέλει να προβάλλει μέσα από τις ταινίες του την ελευθερία του ατόμου στην επιλογή και υποστήριξη του φύλου του, αλλά και την ελευθερία του να δράσει προσωπικά και κοινωνικά ως γονιός, σύντροφος και εργαζόμενος.

Ένας ακόμα λόγος που κάνει τις τρεις ταινίες κατάλληλες για ανάλυση είναι η συμμετοχή σε αυτές εξουσιών ή κατεστημένων θεσμών και χαρακτήρων και η πλήρης αποδόμηση που υφίστανται. Η αστυνομία, η δικαιοσύνη, η αστική τάξη, η εκκλησία, η κοινωνική επιτυχία, ο πλούτος και η κατεστημένη εκπαίδευση κρατούν νευραλγικό ρόλο στις επιλεγμένες ταινίες και ο σκηνοθέτης καταλήγει πάντα να τις αποδομεί με τρόπο ειρωνικό.

Στην συνέχεια, αφού περιγραφούν συνοπτικά οι τρεις ταινίες, θα αναλυθούν οι παρενδυτικοί χαρακτήρες που παρουσιάζονται σ' αυτές, οι ομοιότητες και οι διαφορές τους και θα υποστηριχθεί το πώς αυτοί λειτουργούν ως τα σύμβολα της κινηματογραφικής επανάστασης του Almodovar.

Σε επόμενο στάδιο θα μελετηθεί ο ρόλος του queer γονιού, όπως παρουσιάζεται ιδίως στις ταινίες *Ο νόμος του πόθου* και *Όλα για την μητέρα μου*, αλλά και στα *Ψηλά τακούνια*, τόσο μέσω του πατέρα Letal, αλλά και της μητέρας Becky.

Ακολουθεί η παρουσίαση των τριών ταινιών, που όμως κατά την διάρκεια της εργασίας δεν θα αναλυθούν μεμονωμένα, αλλά σύμφωνα με τις θεματικές που εξυπηρετούν.

3.1 Περιγραφή ταινιών

3.1.1 Ο νόμος του πόθου (La ley del deseo)

Σε χρονολογικό επίπεδο, η πρώτη ταινία που εξετάζεται είναι *Ο νόμος του πόθου*. Η ταινία κυκλοφόρησε το 1987 και θεωρείται πρόδρομος της ταινίας *Κακή εκπαίδευση* (2004) και σύμφωνα με τον ίδιο το σκηνοθέτη συνεχίστηκε με την ταινία *Πόνος και Δόξα* (2019)². Ο λόγος είναι πως ο Almodovar επιχειρεί αρχικά εδώ μία σύνδεση με την παιδική του ηλικία και τις προσλαμβάνουσες που είχε από το κοινωνικό και εκπαιδευτικό περιβάλλον, ενώ γίνονται σαφείς αναφορές στην επαφή του σκηνοθέτη με την Εκκλησία και τις κακές μνήμες που του κληροδότησε.



Εικόνα 2 Asier Etxeandia, Pedro Almodovar, Antonio Banderas. Φωτογραφία από την τελευταία ταινία του σκηνοθέτη, *Πόνος και δόξα*.

Κεντρικός ήρωας της ταινίας είναι ο Pablo (Eusebio Poncela), ένας επιτυχημένος σκηνοθέτης με έντονη κοινωνική και ερωτική ζωή, ο οποίος έχει σχέση με το νεαρό Huan (Miguel Molina), ο οποίος όμως φεύγει από την Μαδρίτη προκειμένου να εργαστεί σε κάποια Ισπανική επαρχία.

Παράλληλα ο Pablo γνωρίζει και συνάπτει ερωτική σχέση με έναν φανατικό θαυμαστή του τον Antonio (Antonio Banderas). Εκείνος δείχνει μεγάλο πάθος και ζήλεια για τον Pablo, την ίδια στιγμή που η κοινωνική τους ζωή βρίσκεται σε αντίθεση, μιας και ο ένας ζει την ζωή ενός επιτυχημένου και ελεύθερου κοινωνικά

² http://www.cinemazine.gr/nea/arthro/pedro_almodovar_pain_and_glory_future_movies-131007304/ (Ανακτήθηκε 3/5/20)

και σεξουαλικά δημιουργού και ο άλλος παρουσιάζεται ως ένα εγκλωβισμένο και καταπιεσμένο πλουσιόπαιδο.

Η ζήλεια του Antonio για τον Pablo θα τον οδηγήσει σε ακραίες συμπεριφορές, όσον αφορά την σχέση των δυο τους, αλλά και σε σχέση με τον Huan, με τον οποίον ο Pablo διατηρεί αλληλογραφία, κατά την διάρκεια της απουσίας του από την Μαδρίτη.

Ο μόνος γυναικείος χαρακτήρας της ταινίας ερμηνεύεται από την Carmen Maura, τη φίλη του Almodovar από τα χρόνια της Movida, η οποία ερμηνεύει την τρανς γυναίκα Tina, αδελφή του Pablo και ηθοποιό. Η Tina σεξουαλικά κακοποιημένη ως αγόρι τόσο από τον ιερέα δάσκαλό της, όσο και από τον πατέρα της, καταφεύγει στην αλλαγή φύλου και ζει το υπόλοιπο της ζωής της ως γυναίκα.

Πέραν του παρελθόντος της και της σημερινής της σχέσης, τόσο με τον αδερφό της Pablo, όσο και με τον Antonio – μιας και εκείνος θα την χρησιμοποιήσει για να εγκλωβίσει τον εραστή του – το εξόχως ενδιαφέρον με τον ρόλο της Tina εντοπίζεται στο ότι η ίδια είναι μητέρα ενός μικρού κοριτσιού με βιολογικούς γονείς έναν πρώην σύντροφό της και κάποια άλλη γυναίκα. Όταν η βιολογική μητέρα του κοριτσιού έρχεται να το διεκδικήσει, το κορίτσι αρνείται να εγκαταλείψει την Tina και τελικά ζει μαζί της.

Ξεκινά έτσι μία εισαγωγή στην θεματική του queer γονιού, που παρουσιάζεται, να μεν ως ένα άτομο με έκλυτο και ασταθή βίο, αλλά σίγουρα ως ένα άτομο που είναι σε θέση να αγαπήσει και να φροντίσει ένα παιδί, τόσο, ώστε εκείνο να προτιμήσει την καλλιτέχνη τρανς μητέρα του και όχι την βιολογική του μητέρα.

Η ταινία τελειώνει με τον Antonio να αυτοκτονεί και τον Pablo να θεωρεί υπεύθυνη για τα γεγονότα τη γραφομηχανή του, την οποία πετά από το παράθυρο.

Η Λυκούργου (1999) παρατηρεί πως πρόκειται για την πιο ανδρική ταινία του σκηνοθέτη και έχει δίκιο, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι ο μόνος ενδιαφέρων και πρωταγωνιστικός γυναικείος χαρακτήρας είναι πρώην αγόρι. Η πρώτη λιγότερο extravagance ταινία του Almodovar από τα χρόνια της Movida, μοιάζει μία συναισθηματική αναφορά στην παιδική του ηλικία και την σεξουαλική του ενηλικίωση. Η εργασία ασχολείται τόσο με τον ρόλο της Maura ως τρανς γυναίκας, όσο και με την κοινωνική της συμπεριφορά και τον ρόλο της ως μητέρας.

Ήδη από το 1987 ο Almodovar διαχωρίζει πλήρως το φύλο από την σεξουαλικότητα και στην εν λόγω ταινία το κάνει ως συνήθως με τρόπο

χιουμοριστικό. Χαρακτηριστική η σκηνή στο μπαρ, μετά την προβολή της νέας ταινίας του Pablo.

- *Tina, είναι αλήθεια πως έγινες λεσβία;* Θα την ρωτήσει ο φωτορεπόρτερ ενός μπαρ που διασκεδάζει. Για να λάβει την απάντηση του Pablo πώς

- *Με άνδρες σαν κι εσένα, κι εγώ θα γινόμουν λεσβία.*

Πέραν της χιουμοριστικής συνθήκης, το γεγονός ότι ο διάλογος αυτός αποτυπώνεται από έναν ομοφυλόφιλο άνδρα και μία τρανς γυναίκα, δείχνει την διάθεση του σκηνοθέτη για αποδόμηση και ειρωνεία στην κοινωνική κανονικότητα.

3.1.2 Ψηλά τακούνια (Tacones lejanos)

Η επόμενη ταινία που απασχολεί την εργασία χρονολογείται το 1991 και είναι μία από τις χαρακτηριστικότερες ταινίες του Almodovar, τόσο ως προς την θεματική, όσο και ως προς την αισθητική της. Κατά τον ίδιο τον σκηνοθέτη πρόκειται για ένα θηλυκό «western» (Strauss, 1999), το οποίο θέτει αντιμέτωπες δύο γυναίκες, την Rebecca (Victoria Abril) και την Becky (Marisa Paredes). Μοιάζει σαν μία μητέρα και μία κόρη να μονομαχούν επάνω στα φαντάσματα του παρελθόντος τους και όλα εκείνα που καθόρισαν και συνεχίζουν τα καθορίζουν τις ζωές τους.



Εικόνα 3 Ψηλά Τακούνια. Στιγμιότυπο από τα γυρίσματα της ταινίας. Διακρίνονται οι: Pedro Almodovar, Miguel Bose, Victoria Abril, Marisa Paredes

Η Rebecca θα συναντήσει την μητέρα της ύστερα από πολλά χρόνια . Η ίδια είναι πια επιτυχημένη δημοσιογράφος σε μεγάλο ισπανικό κανάλι, ενώ η μητέρα της, Becky, είναι μία diva του τραγουδιού που καταφθάνει στην Μαδρίτη για μία μεγάλη σκηνική επάνοδο.

Στην πρώτη τους έξοδο στην πόλη και συνοδευόμενες από τον μέλλοντα σύζυγο της Rebecca, Manuel (Féodor Atkine), ο οποίος τυγχάνει να είναι και πρώην σύντροφος της Becky, θα επισκεφθούν ένα drag show, όπου ένας παρενδυτικός χαρακτήρας ο Letal (Miguel Bose) υποδύεται επί σκηνής την Becky.

Κάποιες σκηνές αργότερα ο Manuel δολοφονείται κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες και αυτό το τυπικό μελόδραμα πρόκειται να μεταμορφωθεί σε ένα δικαστικό θρίλερ, με δικαστή τον ίδιο άνθρωπο που πριν λίγο σάρωνε την σκηνή με το show του.

Οι κύριες ύποπτοι για την δολοφονία του Manuel είναι η Rebecca και η Becky και ενώ στην αρχή προσπαθούν και οι δύο να αποτινάξουν την κατηγορία, καταλήγουν να ζητούν η μία την αθώωση της άλλης. Μετά την ομολογία της δολοφονίας και την φυλάκιση της Rebecca έρχεται η ασθένεια της Becky και οι δύο γυναίκες καταλήγουν συνένοχες σε μία σκευωρία που θα καταλήξει στην λύτρωσή τους. Η Becky ομολογεί έναν φόνο που ποτέ δεν έκανε, δίνοντας άλλοθι στην ένοχη Rebecca να συνεχίσει την ζωή της, με τον Δικαστή και drag queen, Letal.

Ο Letal, φίλος της Rebecca και drag queen, πρόκειται να είναι ο καθοριστικός ήρωας της ταινίας. Θα εμφανιστεί ξανά και ξανά, άλλοτε ως δικαστής, άλλοτε ως εραστής και τελικά ως μέλλον πατέρα του παιδιού της Rebecca.

Πέραν του ότι η ταινία επιδίδεται σε μία συνεχή αμφισβήτηση, αλλά και σάτιρα, του φύλου, της κυρίαρχης ιδεολογίας, των εξουσιών και όλων όσων θεωρούνται αυτονόητα, καταλήγει εξαιρετικά ενδιαφέρονσα γιατί στο φινάλε της δεν είναι βέβαιο εάν το παιδί που κυοφορεί η Rebecca είναι του συμβόλου Letal ή του συμβόλου Δικαστή. Το βέβαιο είναι ότι η Rebecca κυοφορεί το παιδί ενός χαρακτήρα συμβολικού και παρενδυτικού σε όλες τις πλευρές και τις μορφές του.

Στα *Ψηλά τακούνια* ο Almodovar συνομιλεί με την εποχή του, την άνοδο της κυριαρχίας των ΜΜΕ και την εξάπλωση και άγνοια του ιού του AIDS. Ειρωνεύεται τόσο με τις θεματικές, όσο και με το ύφος ή το στυλ του, τα media, την δικαιοσύνη, τις ευτυχισμένες οικογένειες, τους πλούσιους καναλάρχες και τα μεγάλα αστέρια της σκηνής και της οθόνης. Προσφέρει έτσι στο κοινό του μια ταινία αποδομηστική, ειρωνική και τελικά ανατρεπτική.

3.1.3 Όλα για τη μητέρα μου (Todo sobre mi madre)

Ένα χρόνο πριν την εκπνοή του τελευταίου χρόνου της δεκαετίας του '90 ο Almodovar γυρίζει μία ακόμα ταινία με την προσφιλή θεματική του, που όμως έχει την ιδιαιτερότητα να την συνοψίζει με ένα πολύ ενδιαφέροντα τρόπο.

Η ταινία ξεκινά με τον θάνατο του Esteban (Eloy Azorin), ύστερα από την παρακολούθηση της θεατρικής παράστασης *Λεωφορείο ο πόθος* του Tennessee Williams. Ο νεαρός στην προσπάθειά του να αποσπάσει αυτόγραφο από την πρωταγωνίστρια της παράστασης Huma (Marisa Paredes) θα παρασυρθεί από διερχόμενο αυτοκίνητο και θα βρεθεί νεκρός στην άσφαλτο, μπροστά στα μάτια της μητέρας του Manuela (Cecilia Roth), η οποία του έχει κάνει δώρο την παράσταση για τα γενέθλιά του.

Το τραγικό αυτό γεγονός θα οδηγήσει την Manuela μακριά από την Μαδρίτη στη Βαρκελώνη, προκειμένου να συναντήσει τον πατέρα του Esteban, μία τρανς γυναίκα που εργάζεται ως πόρνη και ονομάζεται Lola (Toni Cantó), ενώ το αρχικό του όνομα πριν τον επαναπροσδιορισμό του φύλου ήταν επίσης Esteban.

Στη Βαρκελώνη η Manuela θα γνωρίσει μία νεαρή καλόγρια, τη Rosa (Penelope Cruz), η οποία έχει προσβληθεί από τον ιό του AIDS και διαπιστώνει ότι είναι έγκυος. Τις δύο γυναίκες ενώνει η ερωτική τους σχέση με την τρανς Lola, η οποία αποκαλύπτεται ότι είναι ο πατέρας του παιδιού που φέρνει στον κόσμο η Rosa.



Εικόνα 4 Όλα για τη μητέρα μου. Ο σκηνοθέτης και οι πρωταγωνίστριες της ταινίας

Όμως η Manuela έρχεται σε επαφή και με την Huma και το περιβάλλον της, μιας και θέλει να γνωρίσει από κοντά την αιτία του δυστυχήματος που στέρησε την ζωή του γιού της. Μέσω της Rosa θα γνωρίσει και την Agrado (Antonia San Juan), μία ακόμα τρανς ηρωίδα, με την οποία θα δημιουργήσει δεσμούς οικογένειας.

Ο γιος της Rosa θα γεννηθεί όταν εκείνη πεθαίνει και θα σημάνει μια νέα ζωή, τόσο για την Manuela, όσο και για όλους όσοι περιβάλλουν το νεαρό μωρό. Θα πάρει το βαπτιστικό όνομα του άρρωστου πια πατέρα του και του νεκρού αδερφού του. Θα ονομαστεί Esteban και θα γεννηθεί με AIDS, ενώ λίγο αργότερα θα αποβάλλει τον ιό, δίνοντας έτσι μια ελπίδα ζωής.

Μέσα από αυτήν την γεμάτη συμπτώσεις και συγκινήσεις ταινία ο Almodóvar επανέρχεται σε αξίες που τον αφορούν, όπως είναι η φιλία, η αγάπη, η επιμονή και η ελπίδα. Προτείνει δικές του οικογένειες, μακριά από το τρίπτυχο μαμά – μπαμπάς – παιδί και εκεί αναζητά ο ίδιος το μέλλον και την διάθεση για ζωή.

Κεφάλαιο 4

Οι παρενδυτικοί χαρακτήρες και η διάκριση κοινωνικού και προσωπικού φύλου

4.1 Το θηλυκό

Το «σώμα» εμφανίζεται ως παθητικό μέσο επί του οποίου εγγράφονται πολιτισμικά νοήματα ή ως όργανο μέσω του οποίου μια σφετεριστική και ερμηνευτική βούληση καθορίζει ένα πολιτισμικό νόημα, για τον εαυτό της. Σε κάθε περίπτωση, το σώμα παριστάνεται ως απλό όργανο ή μέσο, με το οποίο ένα σύνολο πολιτισμικών νοημάτων σχετίζεται μόνο εξωτερικά. Αλλά το «σώμα» είναι το ίδιο μια κατασκευή, όπως είναι και μυριάδες «σώματα» που συγκροτούν το πεδίο των έμφυλων υποκειμένων. Δεν μπορούμε να πούμε ότι τα σώματα διαθέτουν μια επιδεκτικής σημασίας ύπαρξη πριν το φύλο τους σηματοδοτηθεί. Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: Σε ποιο βαθμό αποκτά ύπαρξη το σώμα εντός και διά μέσου της σήμανσης, ή των σημάνσεων, του φύλου; Πώς συλλαμβάνουμε εκ νέου το σώμα, όχι πια ως παθητικό μέσο ή όργανο που περιμένει τη ζωοποιό ικανότητα μιας κατηγορηματικά άυλης βούλησης; (Butler, 2009, σ.34).

Η Butler αναλύει εδώ το «σώμα» ως *tabula rasa* πάνω στο οποίο εγγράφονται όλα τα νοήματα, όταν του δοθεί το φύλο του. Υποστηρίζει δηλαδή ότι το φύλο δίνεται στο σώμα και από εκείνη τη στιγμή, το ίδιο το άτομο αρχίζει να λειτουργεί σύμφωνα με αυτό.

Στο αποδομητικό σύμπαν του Almodovar οι ήρωες ή επιλέγουν οι ίδιοι το φύλο τους, ή δεν συμπεριφέρονται απόλυτα σύμφωνα με αυτό. Ο Clédson (2016) παρατηρεί πως ένα χαρακτηριστικό στις ταινίες του Ισπανού σκηνοθέτη είναι η θηλυκότητα, όχι με την στενή βιολογική έννοια του όρου, αλλά με μία ευρύτερη διάθεση. Είτε πρόκειται για βιολογικές γυναίκες είτε όχι οι ήρωες περνούν στην όχθη του θηλυκού και με γυναικεία «οχήματα», όπως είναι το μακιγιάζ, οι έντονες χειρονομίες, οι περούκες και τα ρούχα, επιλέγουν να εκφράσουν περισσότερο την εσωτερική τους διάθεση και λιγότερο το βιολογικό τους φύλο. Φέρνει μάλιστα ως παράδειγμα τις ταινίες *Ψηλά τακούνια* και *Νόμος του πόθου*.

Ο Clédson (2016) δεν μιλά ακριβώς για το κοινωνικό φύλο, όπως κάνει η Butler (2009), αλλά για μία διαδρομή ανάμεσα στο βιολογικό φύλο και στην εσωτερική κατάσταση του ήρωα. Δεν θέτει δηλαδή το φύλο σε μία λογοθετική διάσταση βιολογικού εναντίον κοινωνικού, αλλά το παρατηρεί ως μία γενικότερη θηλυκή έκφραση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων. Υποστηρίζει μάλιστα την θέση του αναλύοντας τον στερεοτυπικό τρόπο με τον οποίον φέρονται οι γυναικείοι

χαρακτήρες, είτε είναι βιολογικές γυναίκες, είτε πρόκειται για παρενδυσία. Όμως, αυτή η θηλυκή υπερβολή δεν διαιωνίζει τα στερεότυπα για τις γυναίκες, αλλά αντίθετα γίνεται σκόπιμη χρήση του στερεότυπου προκειμένου να αμφισβητηθούν οι παγειωμένες ηθικές και κοινωνικές αξίες.

Αυτή η θέση γίνεται αντιληπτή στα *Ψηλά τακούνια*, στην πρώτη σκηνή όπου παρουσιάζεται ο παρενδυτικός χαρακτήρας Letal και πραγματοποιεί το δικό του drag show, μιμούμενος την Becky Del Paramo. Όταν θα καθήσει στο ίδιο τραπέζι με την Rebecca, την Becky και τον στερεοτυπικά ανδρικό χαρακτήρα Manuel θα ακολουθήσει με ταχύ τους ο εξής διάλογος:

Becky: (Για τον Letal) Κάνω λάθος ή είναι γοητευτικός;

Rebecca: Είναι γοητευτικός!

Manuel: Ιησούς Χριστός! Ποιο είναι το πραγματικό σου όνομα;

Letal: Σαν ένα παλιό τραγούδι. «Είμαι ό, τι με αποκαλέσεις». Οι φίλοι με φωνάζουν Letal (θανατηφόρα)

Manuel: Το Letal είναι αρσενικό ή θηλυκό;

Letal: Εξαρτάται. Για σένα είμαι άνδρας. (του απευθύνεται κοιτάζοντάς τον φιλήδονα και φτιάχνοντας με μία θηλυκή κίνηση τα μαλλιά του)

Μέσω της θηλυκότητας ο Letal υποστηρίζει το φύλο του και την θέση του στο συγκεκριμένο τραπέζι. Μάλιστα ο Almodovar δείχνει να έχει έναν διάλογο με τα σύμβολα. Ο Manuel επιδεικνύει το όπλο που κρύβει στο σακάκι του, ως σύμβολο αρρενωπότητας και εξουσίας, ενώ ο Letal αφήνει να φανεί το γυναικείο του εσώρουχο, την ίδια στιγμή που λίγο αργότερα θα βγάλει το πλαστικό του στήθος και θα το προσφέρει ως αναμνηστικό δώρο στην Becky. Σεναριακή ειρωνεία, το όπλο το οποίο επιδεικνύει ο Manuel ως σύμβολο του ανδρισμού του, είναι αυτό με το οποίο θα τον δολοφονήσει η Rebecca λίγες σκηνές αργότερα.



Εικόνα 5: Ψηλά τακούνια. Σκηνή από τον διάλογο που ακολουθεί του σχετικού drag show.

Στην παραπάνω σκηνή αλλοιώνεται αρκετά η έννοια του «κοινωνικού φύλου» και παγιώνεται η έννοια του προσωπικού φύλου, που υποστηρίζεται με μεθόδους θηλυκές. Άλλωστε την σκηνή του διαλόγου, διαδέχεται η ερωτική σκηνή του *Letal* με την Rebecca, που συνιστά μια ανατρεπτική σκηνή για την εν λόγω ταινία, μιας και η Rebecca έκανε έρωτα με τον άνθρωπο που πριν λίγο μιμούνταν την μητέρα της, όταν ο ίδιος δεν έχει απαλλαγεί εντελώς από τα στοιχεία του μακιγιάζ του και μάλιστα είναι η σκηνή στην οποία η Rebecca συλλαμβάνει το παιδί τους.

Σε αυτή την περίπτωση ο Almodovar μοιάζει να συμφωνεί με αυτό που υποστηρίζει η Butler στην *Αναταραχή φύλου* (2009), ότι «οι γυναίκες είναι το φύλο, που δεν είναι “ένα”», αλλά:

Μέσα σε μια διάχυτα ανδροκρατική γλώσσα, μια γλώσσα φαλλοκεντρική, οι γυναίκες συνιστούν το μη αναπαραστάσιμο. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν το φύλο που δεν είναι νοητό, μια γλωσσική απουσία και αδιαφάνεια. Μέσα σε μια γλώσσα που βασίζεται σε μονοσήμαντη σημασιοδότηση, το θηλυκό φύλο συνιστά το αδέσμευτο και το ακαθόριστο. Μ’ αυτή την έννοια οι γυναίκες είναι το φύλο που δεν είναι “ένα”, αλλά πολλαπλά» (Butler, 2009, σ.35)

Η θέση αυτή συμβαδίζει με τον Clédson (2016) που μιλά για μία ευρύτερη θηλυκότητα. Για παράδειγμα στο *Όλα για τη μητέρα μου* η κοινωνία που ονειρεύεται ο Almodovar είναι ακαθόριστα θηλυκή. Ο νεαρός Esteban που σκοτώνεται στην πρώτη σκηνή της ταινίας έχει ενδιαφέροντα που στην ετεροκανονική κοινωνία θα ταίριαζαν σε κορίτσια. Γράφει ποίηση, του αρέσει ο κινηματογράφος και το θέατρο, είναι θαυμαστής μιας ντίβας του θεάτρου και αγαπά τον Tennessee Williams, έναν

ομοφυλόφιλο θεατρικό συγγραφέα ο οποίος σε όλα του τα έργα αναφέρεται εκτενώς σε ζητήματα φύλων και τις σχέσεις μεταξύ τους. Ο πρεσβύτερος Esteban ή Lola, είναι ο πατέρας του έφηβου Esteban και ο πατέρας του νεογέννητου Esteban στο φινάλε της ταινίας, κι όμως η Manuela είναι εκείνη που έχει λειτουργήσει ως μητέρα και πατέρας για τον γιο της και που πρόκειται να λειτουργήσει ως μητέρα και πατέρας για το γιο της νεκρής πια φίλης της Rosa.

Παρατηρείται ένα μπλέξιμο μεταξύ των ρόλων θηλυκού και αρσενικού. Ουσιαστικά εκείνο που σχεδιάζει στην οθόνη ο σκηνοθέτης είναι η ελευθερία του κάθε ατόμου να επιλέξει, τόσο το φύλο του, όσο και τον ρόλο του στην κοινωνία και την οικογένεια.

Το ίδιο συμβαίνει και στο *Νόμο του πόθου* με την τρανς Tina. Ένα αγόρι που επέλεξε να αλλάξει το φύλο του για να ζήσει ως ζευγάρι με τον πατέρα του μακριά από την οικογένειά του. Η Tina, σεξουαλικά κακοποιημένη από τους δύο κεντρικούς πυλώνες της ετεροκανονικής κοινωνίας, την οικογένεια και την εκκλησία, αλλάζει το φύλο της και ζει με την θετή της κόρη στη Μαδρίτη κυνηγώντας το όνειρό της να γίνει ηθοποιός. Στο πρόσωπό της συνοψίζεται όλη η αντίσταση απέναντι στην πατριαρχία και την ετεροκανονικότητα, αλλά και η αμφισβήτηση απέναντι σε κάθε τι το διαφορετικό. Παρατηρείται δηλαδή μία ακόμα ταύτιση της παρενδυσίας με το θηλυκό και μοιάζει σαν οι καθημερινοί διωγμοί και η αμφισβήτηση της Tina να συμβαίνουν στο πρόσωπο όλων των γυναικών της Ισπανίας, μιας και είναι η μόνη γυναίκα ηρώida της ταινίας.



Εικόνα 6: *Ο νόμος του πόθου*. Η Carmen Maura στο ρόλο της παρενδυτικής Tina, ο μόνος κεντρικός γυναικείος χαρακτήρας της ταινίας.

Όπως επισημαίνει ο Clédson (2016), το στοιχείο αυτό της ταινίας σχετίζεται και με την γενικότερη στάση του Ισπανικού κινηματογράφου, στην μετά τον Franco εποχή, όπου η κινηματογραφική παραγωγή ξέφυγε από τις κρατικές αγκυλώσεις και έφερε στην επιφάνεια τις γυναίκες ως κεντρικά θέματα σε ταινίες και όχι απλώς ως αντικείμενα που βοηθούν στην εξέλιξη της ιστορίας.

Ο Urios - Aparisi (2010) στην ενδιαφέρουσα μελέτη του για τον τρόπο με τον οποίο ο Almodovar χρησιμοποιεί το σώμα, παρατηρεί ότι ο κορμός των γυναικών συνδέεται με την μητρότητα και την σεξουαλικότητα, ενώ εκείνος των ανδρών με τη γενναιότητα και την δύναμη. Στην περίπτωση των τρανς γυναικών στις υπό εξέταση ταινίες παρατηρεί κανείς σμιλεμένους κορμούς, ενώ οι γυναίκες του Almodovar φαίνεται να έχουν την ανάγκη να επιδεικνύουν συχνά το ντεκολτέ τους. Εύλογα προκύπτει ότι πρόκειται για έναν συνδυασμό sexy διάθεσης και ανάγκης για φροντίδα προς τους άλλους.

Η Tina στο *Νόμο του πόθου* κυκλοφορεί σε όλες τις σκηνές της ταινίας με τολμηρό ντεκολτέ, ενώ σε πολλές σκηνές η κάμερα την δείχνει να το φροντίζει, ακόμα και όταν δεν συντρέχει καμία ανάγκη γοητείας, όπως για παράδειγμα στην σκηνή που πηγαίνει στο νοσοκομείο να φροντίσει τον αδερφό της εμφανίζεται με φόρεμα με βαθύ ντεκολτέ και περπατά επιδεικνύοντάς το.

Με το στήθος του ασχολείται συνέχεια και ο Letal κατά την διάρκεια του drag show στα *Ψηλά τακούνια*, ενώ είναι αυτό που δίνει ως δώρο στην Becky για να τον θυμάται. Είναι δηλαδή σαν να της χαρίζει την ίδια του την θηλυκότητα, που ούτως ή άλλως της ανήκει, μιας και πηγάζει από την μίμηση που της κάνει.

Από την άλλη στο *Όλα για την μητέρα μου* η Agrado προκειμένου να μην ματαιωθεί η παράσταση του *Λεωφορείου ο πόθος* μιας και η κόρη της πρωταγωνίστριας Huma, που παίζει στην παράσταση δεν εμφανίστηκε ποτέ στο θέατρο, θα ανέβει στην σκηνή και θα προσπαθήσει να κρατήσει το ενδιαφέρον του κοινού. Ελάχιστοι θεατές θα αποχωρήσουν, ενώ οι περισσότεροι θα καθίσουν να ακούσουν την ιστορία της.

Συστήνεται ως «La Agrado», δηλαδή «Η ευχάριστη». Όπως λέει η ίδια, πήρε το όνομά της από την ιδιότητά της να κάνει τις ζωές των άλλων ευχάριστες. «Εκτός όμως από ευχάριστη, είμαι και πολύ αυθεντική», θα πει η ίδια και θα αρχίσει να κοστολογεί τα μέρη του σώματός της, σύμφωνα με τα χρήματα που έχει δαπανήσει σε πλαστικές επεμβάσεις.

Τα πάντα είναι μετρημένα. Βλεφαροπλαστική 80.000. Μύτη... 200.000. Πεταμένα λεφτά, γιατί ένας ξυλοδαρμός τον επόμενο χρόνο με άφησε με αυτήν (δείχνει την στραβή της μύτη). Δεν με πειράζει, μου δίνει τύπο, αλλά αν το ήξερα δεν θα την είχα πειράξει. Συνεχίζω. Βυζιά... δύο, επειδή δεν είμαι τέρας, 70.000 το ένα. Αλλά έχουν κάνει απόσβεση.

Σιλικόνη. Χείλη, κούτελο, ζυγωματικά, γλουτοί και κώλος. Κόστισαν σύνολο περίπου στις 100.000, γιατί έχω χάσει και τον λογαριασμό.

Γνάθος, 75.000.

Ολική αποτρίχωση με laser. Καθώς οι γυναίκες, όπως και οι άνδρες κατάγονται από τους πίθηκους. 60.000 η συνεδρία. Εξαρτάται από το πόσο τριχωτός είσαι. Χρειάζεται συνήθως δύο, έως τέσσερις συνεδρίες. Αν είσαι μία diva του flamenco, χρειάζεσαι περισσότερες συνεδρίες.

Αυτό που θέλω να πω, είναι ότι κοστίζει πολύ να είσαι αυθεντικός. Και δεν μπορείς να είσαι τσιγκούνης με αυτά τα πράγματα, γιατί όσο πιο αυθεντικός είσαι, τόσο περισσότερο μοιάζεις με αυτό που ονειρεύτηκες.

Η Agrado σε έναν χώρο απόλυτης έκθεσης, το θέατρο, κοστολογεί το φύλο της. Με αυτόν τον συγκινητικό και ειρωνικό μονόλογό της, ο Almodovar αποκαλύπτει την θέση του για το φύλο. Είναι για τον ίδιο κάτι που αγοράζεται, που αποκτάται και που κατασκευάζεται. Όπως κατασκευάζεται από την κοινωνία, με τον ίδιο τρόπο μπορεί να κατασκευαστεί από την ιατρική.



Εικόνα 7: Όλα για τη μητέρα μου. Η Antonia San Juan ως Agrado στη σκηνή του θεάτρου αναλύει τις αλλαγές που έχει κάνει στο σώμα της και το πρόσωπό της για να γίνει γυναίκα.

Σε αυτόν της τον μονόλογο η Agrado δεν κοστολογεί τόσο το φύλο της, όσο την αυθεντικότητά της. Νιώθει πια απόλυτα αυθεντική, αν και γεμάτη σιλικόνη, γιατί έχει έρθει σε ταύτιση με αυτό που ονειρεύτηκε ως αυθεντικό για τον εαυτό της. Η θεατρική αίθουσα, ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της κοινωνίας, την χειροκροτεί και η ίδια νιώθει χαρούμενη για την εξομολόγησή της. Έτσι το προσωπικό της φύλο, καταλήγει να γίνεται κοινωνικό, μιας και πρώτα το επέλεξε και το οικειοποιήθηκε και ύστερα το υποστήριξε δημόσια στην κοινωνία.

Από συζήτηση της Agrado με τη Huma, αποκαλύπτεται η προηγούμενη ταυτότητά της ως οδηγός νταλίκας. Όταν η Huma την ρωτά αν ξέρει να οδηγεί, εκείνη της απαντά «Ήμουν οδηγός νταλίκας στο Παρίσι πριν βγάλω βυζιά. Μετά παράτησα τη νταλικά και έγινα πουτάνα». Δεν είναι τυχαίο που ο Almodovar δίνει στην Agrado ένα «ανδρικό» επάγγελμα. Εκτός του ότι υπογραμμίζει τη βαθύτερη ανάγκη της Agrado να αλλάξει το φύλο της, κάνει το δικό του σχόλιο στην κοινωνία, ότι ακόμα κι ένας οδηγός νταλίκας μπορεί να νιώσει την ανάγκη να προσθέσει στήθος και να ζήσει το υπόλοιπο της ζωής του ως γυναίκα.

Επανερχόμενοι σε αυτό που αναφέρει ο Urios - Aparisi (2010) για το σώμα, τα πρόσθετα μέλη της Agrado, της Tina ή του Letal δεν προσδίδουν μόνο εξωτερικά χαρακτηριστικά στους χαρακτήρες, αλλά και εσωτερικά. Με τα πρόσθετα στήθη τους λοιπόν έχουν προσθέσει θηλυκότητα και άρα φροντίδα, μητρότητα και αγάπη. Πράγματι και οι τρεις αυτοί χαρακτήρες, όπως τα τεχνητά τους στήθη, λειτουργούν ως τεχνητοί γονείς – προστάτες. Ο Letal για την Rebecca, μιας και στο πρόσωπό του βρίσκει την χαμένη της μητέρα, αλλά και ένα ιδιότυπο αρσενικό πρότυπο. Η Tina για την θετή της κόρη, αλλά και για τον αδερφό της Pablo, τον οποίον δείχνει να φροντίζει καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, ενώ η Agrado λειτουργεί προστατευτικά για όλες της γυναίκες της ταινίας. Την Rosa, την Manuela και τέλος την Huma.

4.2 Το αρσενικό

Δύο ήρωες που συνδέουν το θηλυκό με το αρσενικό είναι ο Letal από τα *Ψηλά τακούνια* και ο Esteban από το *Όλα για την μητέρα μου*.

Όσον αφορά τον Letal, η διπλή ζωή του ως drag queen και ως δικαστή του επιτρέπει να κινείται με ευκολία και στα δύο στρατόπεδα, ενώ και στις δύο περιπτώσεις κυκλοφορεί μεταμφιεσμένος. Ουσιαστικά ο Letal δεν εμφανίζεται ποτέ ως ο εαυτός του στην ταινία και δεν αποκαλύπτεται ποτέ το πραγματικό του όνομα, παρά μόνο στο τέλος της. Ως ρόλος κινείται με την ίδια επιτυχία τόσο στην ανομία, όσο και στην νομιμότητα και μοιάζει πάντα σα να επιτελεί έναν χαρακτήρα, οικειοποιούμενος όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά του.

Αρχικά, ο Letal εμφανίζεται στην ταινία με ένα drag show. Εδώ μπορεί κανείς να ανατρέξει στην Butler και στα όσα αναφέρει για το drag show. Η ίδια στέκεται επιφυλακτική απέναντι στην οποιαδήποτε χρήση του drag, αναρωτώμενη κατά πόσο λειτουργεί ανατρεπτικά και όχι μιμητικά προς το κυρίαρχο φύλο, αναπαράγοντας την ηγεμονική ετεροφυλοφιλία (Butler, 2008).



Εικόνα 8: *Ψηλά τακούνια*. Ο Miguel Bose στη μεταμφίεσή του ως Δικαστής.

Εύκολα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι ο Almodovar μέσω της παρενδυσίας αναπαράγει τα στερεότυπα. Ένα ελαφρών ηθών, «θανατηφόρο», τρανς, glam πρόσωπο, γοητευμένο από τις γυναίκες «σταν», τις αναπαριστά με χάρη και δεν διστάζει να κάνει έρωτα στα καμαρίνια του bar που εργάζεται με μια φίλη του, που έχει δει ελάχιστες φορές και ένας στερεοτυπικός δικαστής με κοστούμι και γραβάτα,

με κλασικό οιδιπόδειο σύμπλεγμα γιού – μητέρας, που μεταμφιέζεται προσπαθώντας να εξιχνιάσει τα εγκλήματα και να θέσει το νόμο σε λειτουργία.

Επιπλέον ο Letal – Δικαστής εμφανίζεται και τρίτη φορά στην ταινία, ως ο ναρκομανής Hugo, εραστής μιας συγκρατούμενης της Rebecca, που μέσα στις φυλακές μαθαίνει ότι είναι νεκρός. Η ειρωνία αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο όταν η Rebecca αντιλαμβάνεται ότι ο εραστής της συγκρατούμενης της και ο Letal είναι το ίδιο πρόσωπο, καθώς κοιτάζει τις φωτογραφίες με τα γεννητικά του όργανα και παρατηρεί μια ελιά. Αναγνωρίζει δηλαδή των ήρωα όχι από το πρόσωπο ή από την συμπεριφορά, αλλά από τον φαλλό, ενώ κάποια πλάνα πριν ο θεατής είχε διακρίνει στο show της Becky del Paramo στις θέσεις του κοινού να βρίσκονται τόσο ο Δικαστής, όσο και η συγκρατούμενη της Rebecca, ερωμένη του Hugo, δηλαδή του Δικαστή – Letal. Στα *Ψηλά τακούνια* όλοι γνωρίζονται με όλους και κανείς δεν αναγνωρίζει κανέναν.

Στην σκηνή της αποκάλυψης από τον Δικαστή – Letal – Hugo, εκείνος θα οδηγήσει την Rebecca σε μία αποθήκη. Θα της ζητήσει να κάνουν σεξ, αφού πρώτα φορέσει το μούσι του Δικαστή. Η Rebecca θα τον ρωτήσει τι λέει για όλα αυτά η μητέρα του και εκείνος θα της αποκαλύψει ότι είναι έξω από όλο αυτό το σχέδιό του και ότι έχει δέκα χρόνια να βγει από το σπίτι. Τότε η Rebecca θα σχολιάσει σαστισμένη και χαμηλόφωνα «*Ωραία οικογένεια*». Κορυφαία στιγμή ειρωνείας, όταν η ίδια η Rebecca προέρχεται από μία επίσης μονογονεϊκή – «περίεργη» οικογένεια.

Όταν η πρωταγωνίστρια θα ρωτήσει τον πατέρα του αγέννητου παιδιού της γιατί λέει τόσα ψέματα, εκείνος θα απαντήσει ότι δεν λέει ψέματα στον εαυτό του και σε εκείνη. «*Τι είσαι τελικά; Πρεζάκι ή τραβεστί;*» ρωτά η Rebecca, για να λάβει την απάντηση: «*Ας μην περιπλέκουμε τα πράγματα. Κανείς δεν είναι τέλειος*». Αμέσως μετά ζητά από την Rebecca να τον παντρευτεί, εκείνη τον κοιτάζει σαστισμένη και ακολουθεί ο παρακάτω διάλογος:

*Eduardo: Μπορεί να μην το παραδέχεσαι, αλλά έχουμε δημιουργήσει
μια οικογένεια*

Rebeca: Για όνομα του θεού Letal!

Eduardo: Eduardo με λένε.

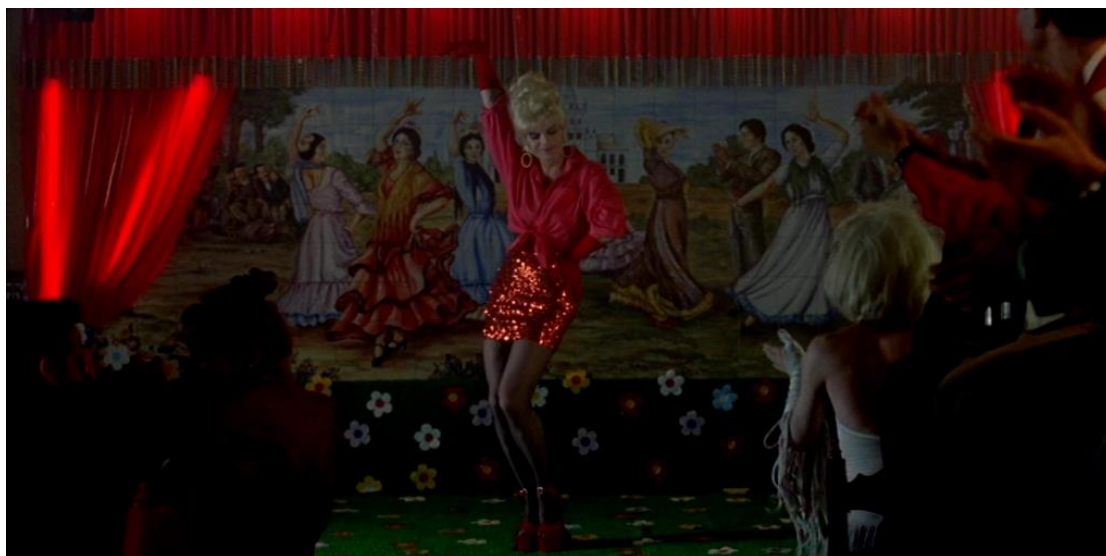
Rebeca: Θα 'πρεπε να σε παντρευτώ; Σχεδόν δεν ξέρω το όνομά σου!

Eduardo: Είμαι εγώ.

Για τον Letal η Λυκούργου (1999) σημειώνει πως πρόκειται για μια:

Εκκεντρική διασκευή του οιδιπόδειου, χαρίζοντας σ' αυτήν την καθαρά γυναικεία ταινία έναν μόνον ολοκληρωμένο και συμπαθή στο κοινό ανδρικό χαρακτήρα» και

συνεχίζει υποστηρίζοντας πως: «Ακόμα κι όταν καταλαβαίνουμε ότι ο τραβεστί δεν είναι άλλος από τον ανακριτή, η ουσία δεν αλλάζει. Κι αυτό γιατί ο Almodovar, για να ενισχύσει το επιχείρημά του για τη γυναίκα – σύμβολο, παρουσίασε τη γυναικεία του πλευρά, πρώτη. [...]. Ενώ όλοι οι υπόλοιποι άντρες σκιαγραφούνται παγιδευμένοι στα πατριαρχικά τους στερεότυπα, και με κλισέ υπέρμετρου ανδρισμού φαίνονται λειψοί και αντιπαθείς, ο “Μοιραία” (εννοεί τον Letal) εμφανίζει έντονα κοινά στοιχεία με τις ηρωίδες με τις οποίες ταυτιζόμαστε. Εκτός από το γεγονός ότι ως ανακριτής ζει μια υποκριτική ζωή στην οποία υιοθετεί ρόλους και μέσα από αυτούς υποκρίνεται, και ως τραβεστί ο “Μοιραία” είναι εξ’ ορισμού ερμηνευτής. (Λυκούργου 1999)



Εικόνα 9: *Ψηλά τακούνια*. Σκηνή από το αρχικό drag show με τον Miguel Bose ως Letal να μιμείται την Ισπανίδα diva, Becky Del Paramo.

Ο Letal λοιπόν ακροβατεί ανέμεσα στα δύο φύλα αναπαριστώντας τα στερεότυπά τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να τα υπονομεύει με την ειρωνία του. Το κοινωνικό του φύλο μεταπηδά από την μία συνθήκη στην άλλη και το προσωπικό του φύλο αποκαλύπτεται μόνο στο φινάλε της ταινίας, όταν ναι μεν αποκαλύπτει στην Rebecca το πραγματικό του όνομα, όμως δεν απαρνιέται όλα τα υπόλοιπα. Ο Eduardo δεν απαρνιέται το παρελθόν του και τις πράξεις του, ούτε υπόσχεται ότι δεν θα ξαναμεταμφιεστεί σε Letal ή Δικαστή, απλά προσθέτει στις τόσες επιτελέσεις του ακόμα μία, καθοριστική για το φινάλε της ταινίας.

Σχετικά με το *Όλα για τη μητέρα μου*, ο Gálvez (2016) στο δοκίμιό του για την βία και το πρόσωπο των αρσενικών στον αλμοδοβαρικό κινηματογράφο επισημαίνει ότι στην ταινία δεν υπάρχει κανένα αρχετυπικό αρσενικό, όπως αυτά που συνήθως παρατηρούνταν στις ταινίες του Almodovar. Οι δύο ετεροφυλόφιλοι άνδρες οι οποίοι εμφανίζονται στην ταινία είναι δευτερεύοντες και παρουσιάζουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά. Ο πρώτος είναι ο πατέρας της Rosa, ο οποίος πάσχει από άνοια και ο δεύτερος είναι ο ηθοποιός που ερμηνεύει τον Kowalski, ο οποίος φλερτάρει έντονα με την Agrado. Μάλιστα σε μία απολαυστική σκηνή μεταξύ τους, εκείνος θα της

προτείνει: «Έτσι χάλια όλη μέρα. Νομίζω πως μια πίπα θα με ηρεμούσε», για να λάβει την απάντηση της Agrado: «Πάρε μου κι εσύ μία, έχω κι εγώ τα νεύρα μου». Ο Mario (Carlos Lozano) θα της απαντήσει πώς δεν το έχει κάνει ποτέ σε γυναίκα, αλλά αν χρειάζεται, θα το δοκιμάσει.

Σε αυτόν τον queer διάλογο, εκείνο που έχει κάποια αξία, είναι η αρρενωπότητα και η στεροτυπική αρσενική γοητεία του ηθοποιού, καθώς επίσης και ότι επί σκηνής ερμηνεύει έναν άξεστο και τοξικά αρρενωπό χαρακτήρα. Ο Mario δεν χάνει από την γοητεία του και την αρρενωπότητά του συζητώντας με την Agrado, ούτε δυσκολεύεται να ερμηνεύσει πειστικά τον Kowalski. Ακόμα, η παραδοχή του πως δεν έχει κάνει ποτέ στοματικό έρωτα με γυναίκα, δεν αποκλείει πως έχει κάνει στοματικό έρωτα με άνδρα. Για τον Almodovar ο Mario δεν είναι απλά ένας ανοιχτόμυαλος ηθοποιός, αλλά η απόδειξη ότι ένας αρρενωπός χαρακτήρας που ερμηνεύει ρόλους μάτσο ζεν πρεμιέ, μπορεί κάλλιστα να έχει ομοφυλοφιλικές σχέσεις και να φλερτάρει με την τρανς βοηθό της πρωταγωνίστριας.

Από την άλλη, ο πατέρας της Rosa που θα μπορούσε να αποτελεί το πρότυπο του πλούσιου, επιτυχημένου, ετεροφυλόφιλου οικογενειάρχη έχει χάσει πια τη δύναμή του και κινείται αναίτια στους δρόμους της Μαδρίτης. Μάλιστα κατά τον Munoz (2003), ο Almodovar ταυτίζει της αμνησία του πατέρα της Cruize με την ατροφία της ιστρικής μνήμης της Ισπανίας που συμφιλιώνει το παρελθόν με το παρόν και αποδίδει την εξουδετέρωση του HIV από τον Esteban III ως έναν συμβολισμό για την εξουδετέρωση του ιού του φασισμού για την Ισπανία (σ. 36). Σε κάθε περίπτωση είναι ένας χαρακτήρας που δύσκολα μπορεί να ταυτιστεί με το αρσενικό στοιχείο.

Ο Gálvez (2016) βρίσκει στο πρόσωπο του Esteban – Lola τον brutal βίαιο άνδρα που αναζητά. Και πράγματι, ο Esteban κατέστησε έγκυες δύο γυναίκες τις οποίες εγκατέλειψε, μετέδωσε τον ιό του AIDS στην Rosa και το βρέφος τους και συνέχιζε την ζωή του ως πόρνη στην Μαδρίτη. Μάλιστα, από τα λεγόμενα της Manuela η συμπεριφορά του ίδιου κατά το παρελθόν υπήρξε προβληματική.

«Η Lola έχει τα χειρότερα από έναν άνδρα και από μία γυναίκα. [...] Ξοδεύει την ημέρα της φορώντας ένα μικροσκοπικό μπικίνι, κάνει σεξ με ό, τι κινείται και παρ' όλα αυτά κάνει σκηνή ζηλοτυπίας αν η γυναίκα της φορούσε ένα μπικίνι ή μία μίνι φούστα. Είναι πολύ γκρινιάρης! Πώς μπορεί να είναι τόσο σεξιστής με τέτοια βυζιά;»

Ο Almodovar χρησιμοποιεί το σώμα για να μιλήσει με σκληρότητα και χιούμορ για τις συνήθειες και τα πάθη των ανθρώπων. Τι κι αν σε ταινίες του αποθεώνει τις τρανς, τις αγαπά και τις κάνει συμπαθείς στο κοινό; Στην περίπτωση του Esteban συνοψίζει στο πρόσωπό του όλα τα κακά χαρακτηριστικά και των δύο φύλων. Δεν είναι τυχαίο που στο τέλος της ταινίας ο Esteban πεθαίνει και ο γιος του γεννιέται αποβάλλοντας τον ιό του HIV μοιάζει σαν το παλιό να πεθαίνει με τις παθογένειές του και το καινούριο να γεννιέται καθαρό και έτοιμο για ζωή.



Εικόνα 10: *Όλα για τη μητέρα μου*. Ο Toni Canto ως Esteban – Lola σε μία από τις τελευταίες σκηνές της ταινίας.

Παρατηρείται όπως επισημαίνει και η Shaw (2000), μία αποδυνάμωση της συσχέτισης μεταξύ του άνδρα και της αρρενωπότητας – της γυναίκας και της θηλυκότητας. Γι' αυτό υποστηρίζεται μία αυτονομία του φύλου, η οποία οδηγεί στην κοινωνική κριτική. Ο κάθε χαρακτήρας επιλέγει να είναι ένα φύλο δικό του, προσωπικό, προερχόμενο από τις προσωπικές του αναφορές και ανεξάρτητο από τις σεξουαλικές επιλογές.

Ξανά η Shaw (2000) υπενθυμίζει ότι στην περίπτωση του Letal οι θηλυκές αναπαραστάσεις του, δεν εμφανίζονται ως αντίθετες με την ετεροφυλοφιλία του, αλλά και στην περίπτωση της Rebecca η ετεροφυλοφιλική σχέση, τοποθετείται μέσα σε ένα ομο – κοινωνικό πλαίσιο. «Η απαγορευμένη αγάπη της κόρης για την μητέρα της, υπογραμμίζει την ομοφυλοφιλική καταστολή πίσω από την παραδοσιακή φροϋδική αφήγηση» (Shaw, 2000), που τελικά καταλήγει στην σεξουαλική πράξη με τον μεταμφιεσμένο σε Becky, Letal.

Έτσι, το φύλο, η θηλυκότητα, η αρρενωπότητα και οι σεξουαλικές επιλογές καθίστανται απολύτως σχετικές. Δεν είναι τυχαίο που οι αλμοδοβαρικοί χαρακτήρες λειτουργούν συμβολικά ως προς το φύλο τους. Η υπερβολή και η στερεοτυπική

επανάληψη που αναφέρεται συχνά, μοιάζει σαν οι γυναίκες να ερμηνεύουν τις γυναίκες και οι άνδρες να ερμηνεύουν τους άνδρες. Αυτό προκαλεί μία γενικότερη κριτική σε αυτό που θα ονομαζόταν «πρωτότυπο» ή «κανονικό». Οι τρανς χαρακτήρες βοηθούν πολύ σε μια τέτοια συνθήκη. Τόσο μέσω του drag show, που από μόνο του οδηγεί στην παρωδία του πρωτότυπου μέσω της αποθέωσης του ειδώλου, όσο και μέσω της επιτέλεσης ενός νέου φύλου, που δεν απαρνιέται το παρελθόν του και αυτό που ήταν πριν αλλάξει.

Εκτός όμως από όλα τα παραπάνω, εκείνο που αποτελεί βασικό πυλώνα της κριτικής είναι η ειρωνεία που διαπνέει τα πάντα. Μία διαρκής μασκαράτα της ίδιας της πραγματικότητας που χαρακτηρίζει την ταινία.

Στις ταινίες του, ο Almodovar αμφισβητεί αυτό που ο θεατής αντιμετωπίζει ως προφανές τη στιγμή που συμβαίνει. Αμφισβητώντας λοιπόν ακόμα και τον εαυτό του, ασκεί μία γενικότερη κριτική στην πολιτική ορθότητα και τον βαθύ συντηρητισμό. Το έκανε ήδη, όπως αναφέρθηκε, από τα πρώτα χρόνια της πτώσης του Franco και το συνέχισε αδιάλειπτα, ασκώντας κριτική με τον δικό του τρόπο σε κάθε πτυχή εξουσίας και κάθε εμπόδιο στην προσωπική και την συλλογική ελευθερία.

Στην συνέχεια θα αναλυθεί ο τρόπος που ασκείται η κριτική μέσω του ρόλου των τρανς χαρακτήρων ως γονιών, προκειμένου να εξαχθούν τα τελικά συμπεράσματα για την ανάπτυξη της πολιτικής θέσης που σκιαγραφεί ο σκηνοθέτης.

Κεφάλαιο 5

Η Νέα οικογένεια: Ο δρόμος για τις «οικογένειες επιλογής»

Αυτό που είναι σημαντικό στο ζευγάρι Manuela – Lola είναι ότι δεν υπάρχει πια μίσος – δείχνουν αλληλοκατανόηση μπροστά στο παιδί – και ότι η Manuela έχει αποδεχτεί ότι είναι εντελώς φυσικό ένας πατέρας κι ένας γιος να γνωρίζονται κι ότι δεν είναι καλό να το αντιμάχεται. Ήθελα, έστω κι αν είναι λίγο τραβηγμένο, ο θεατής να δει αυτό το τρίο σαν κάτι φυσιολογικό. Όχι να το δει με εντελώς ανεκτικό τρόπο, αλλά να του φανεί σαν κάτι φυσικό. Η Lola, η Manuela και ο δεύτερος Esteban αποτελούν μια καινούρια οικογένεια, μια οικογένεια που δίνει αξία μόνο στην ουσία των πραγμάτων και για την οποία οι περιστάσεις είναι άνευ σημασίας. Γι' αυτό η Lola ντυμένη γυναίκα, μπορεί να πει στο παιδί: «Σου αφήνω μια πολύ κακή κληρονομιά!» και ρωτάει τη Manuela, αν μπορεί να φιλήσει τον Esteban. Η Manuela της απαντάει «Μα και βέβαια κορίτσι μου!» - της μιλάει σε θηλυκό πρόσωπο με τον φυσικότερο τρόπο. Αυτή η τόσο άτυπη οικογένεια, θίγει για μένα το ζήτημα της ποικιλίας των οικογένειών που είναι εφικτές στο τέλος αυτού του αιώνα. Εάν υπάρχει κάτι που χαρακτηρίζει το τέλος του αιώνα μας, αυτό είναι η διάλυση της οικογένειας. Είναι δυνατόν, τώρα να δημιουργηθεί μια οικογένεια με άλλα μέλη, άλλες σχέσεις, άλλες βιολογικές σχέσεις. Και οι οικογένειες πρέπει να γίνονται σεβαστές, όποιες κι αν είναι, διότι αυτό που έχει σημασία είναι τα μέλη της οικογένειας να αγαπιούνται (Almodovar στο Stauss 2007, σ. 162).

Δημιουργούνται πολλές εστίες οικογένειας στις ταινίες του Almodovar. Μπορεί ο ίδιος να υποστηρίζει ότι με την διάλυση της οικογένειας στον 20^ο αιώνα γεννιούνται νέες οικογένειες από μίξη κοινωνικών και βιολογικών σχέσεων, όμως ο ίδιος φέρνει στην επιφάνεια όλες της μορφές της οικογένειας, όπως τις φαντάζεται, αλλά και όπως υπάρχουν κοινωνικά και προσωπικά. Ο λόγος που η οικογένεια θίγεται εδώ ως στοιχείο μελέτης είναι διπλός. Από τη μία πρόκειται για έναν κεντρικό πυλώνα της ετεροκανονικής κοινωνίας και από την άλλη είναι η πρώτη εστία διαμόρφωσης του ατόμου. Ο σκηνοθέτης δείχνει να το γνωρίζει καλά και συνδυάζει τα δύο αυτά στοιχεία του θεσμού, προκειμένου να διατυπώσει στο πανί την δική του θέση για την αλλαγή της κοινωνίας. Οι οικογένειες του Almodovar είναι καταπιεστικές, βαθιά αιμομικτικές, κτητικές και διαπνέονται σε όλες τις μορφές τους από έναν ερωτισμό.

Πόσος ερωτισμός διαπνέει την σχέση της Rebecca με την μητέρα της στα *Ψηλά τακούνια*; Τόσος, ώστε εκείνη να καταλήγει να ερωτεύεται πνευματικά και σεξουαλικά το μεταμφιεσμένο είδωλό της. Τα μάτια της Victoria Abril (Rebecca) λάμπουν κατά την διάρκεια του drag show του Letal. Δεν είναι μόνο ο θαυμασμός της για την επιτυχία της μεταμφίεσης ή η απόλαυση που νιώθει παρακολουθώντας το show, είναι ένας συνδυασμός όλων αυτών με το αίσθημα θαυμασμού που νιώθει για

την μητέρα της την ίδια στιγμή που τα αίτια αυτού του θαυμασμού, δηλαδή η καριέρα της Becky Del Paramo, την πλήγωναν κατά τη διάρκεια της παιδικής της ηλικίας.

Στα *Ψηλά τακούνια* διακρίνονται δύο οικογένειες. Η οικογένεια της Becky με την Rebecca ως μητέρα και κόρη και η οικογένεια που δημιουργείται ανάμεσα στην Rebecca και τον Eduardo. Παράλληλα μπορεί να διακρίνει κανείς ως οικογένεια και τη σχέση της Rebecca με τον Manuel, που είναι μία σχέση που προσπαθεί να γίνει οικογένεια κατά τις ετεροκανονικές νόρμες, αποτυγχάνοντας, φαινομενικά λόγω της δολοφονίας του Manuel από την Rebecca, αλλά ουσιαστικά γιατί στην μεταξύ τους σχέση δεν υπάρχει το στοιχείο της αγάπης. Έτσι στα *Ψηλά τακούνια* η ουσιαστική αγάπη και ο θαυμασμός ανάγονται σε βασικά συστατικά της οικογένειας, αποδομώντας στοιχεία, όπως είναι το συμφέρον και ο συμβιβασμός.



Εικόνα 11: *Ψηλά τακούνια*. Η Becky Del Paramo (Marisa Paredes) και η κόρη της Rebecca (Victoria Abril) στην πρώτη τους συνάντηση μετά από πολλά χρόνια απομάκρυνσης.

Ο Almodovar αποδομεί ολοκληρωτικά την ύπαρξη ταυτότητας και επιβεβαιώνει την queer θεωρία που συντάσσεται με την αντί – ουσιοκρατία, «δίνοντας έμφαση στη σεξουαλικότητα και το γένος, ως κοινωνικές κατασκευές που διαμορφώνονται από την ιστορία και εκφράζονται μέσω ενός σύνθετου συνόλου κοινωνικών, θεσμικών και ρητορικών σχέσεων» (Stam, 2000, σ. 332).

Τι είναι εκείνο που έχει καταστήσει οικογένεια τον Eduardo και την Rebecca; Ουσιαστικά η ύπαρξη ενός παιδιού που θα γεννηθεί. Θα μπορούσε αυτό να θεωρηθεί ανατρεπτικό ως προς τις νόρμες και την κανονικότητα; Αυτό μπορεί να υποστηριχθεί

από το ότι η στιγμή της σεξουαλικής πράξης κατά την οποία η Rebecca συλλαμβάνει το παιδί η ίδια είναι γοητευμένη από τη μεταμφίεση του Letal, δεν γνωρίζει την πραγματική του ταυτότητα και στο φαντασιακό της κάνει έρωτα με το είδωλο της μητέρας της. Έτσι, η σχέση της Rebecca με τον Letal και κατ' επέκταση με τον Eduardo, χαρακτηρίζεται ως δυνητικά αιμομικτική.

Σε αυτό το σημείο φαίνεται χρήσιμη η Butler (2014), η οποία σημειώνει πως το ταμπού της αιμομιξίας φέρνει στην επιφάνεια νέες μορφές συγγένειας. Στην *Διεκδίκηση της Αντιγόνης* κάνει σαφή τη θέση της ότι: «εφόσον το ταμπού της αιμομιξίας εμπεριέχει την παραβίασή του, δεν απαγορεύει απλώς την αιμομιξία, αλλά μάλλον υποστηρίζει και καλλιεργεί την αιμομιξία ως αναγκαίο φάντασμα της κοινωνικής διάλυσης, ένα φάντασμα χωρίς το οποίο δεν μπορούν να προκύψουν κοινωνικοί δεσμοί» (σ. 66). Για την Butler και τον Almodovar το ταμπού της αιμομιξίας συνδέεται άμεσα με την εξουσία και ό, τι αυτή συνεπάγεται. Το ταμπού είναι μία αρνητική και στερητική λειτουργία της εξουσίας, σημειώνει η Butler, που ουσιαστικά πολλαπλασιάζει το έγκλημα την στιγμή που το αποκλείει.

Δεν μπορεί κανείς να πει με βεβαιότητα πόσο αντιεξουσιαστικός είναι ο έρωτας της Rebecca με την μητέρα της. Είναι όμως ένας έρωτας που την οδηγεί στην δολοφονία της εξουσίας, δηλαδή του Manuel και την ίδια στιγμή στην αθώωσή της από την εξουσία, δηλαδή από τον Δικαστή. Ο Δικαστής υποκύπτει στην επιθυμία της Rebecca να παραμείνει υπεύθυνος της διερεύνησης του φόνου και ουσιαστικά να αθώωσει την ένοχο αποδίδοντας την κατηγορία του φόνου στην Becky, λίγα λεπτά πριν τον θάνατό της. Έτσι η αλήθεια δεν έρχεται ποτέ στο φως, αλλά αποδίδεται στην υπόθεση μια νέου τύπου δικαιοσύνη που απονέμει η ίδια η Rebecca, απελευθερωμένη πια από τον θάνατο της μητέρας της.

5.1 Η παρουσίαση του queer γονιού

Κι αν η αιμομιξία στα *Ψηλά Τακούνια* λειτουργεί ως ταμπού, στο *Νόμο του Πόθου* είναι περατωμένη και αποτελεί την βασική αιτία που η Tina είναι πλέον γυναίκα. Ενώ ο αδερφός της Pablo βρίσκεται στο νοσοκομείο με αμνησία, εκείνη επιλέγει να του μιλήσει για το παρελθόν προβαίνοντας σε αποκαλύψεις ζωής. Φορώντας ένα λευκό φόρεμα που αναδεικνύει το θηλυκό της σώμα, η Tina αναφέρεται στα χρόνια που διατηρούσε δεσμό ως αγόρι με τον πατέρα του. Η ανακάλυψη της σχέσης τους από την μητέρα της οικογένειας, θα οδηγήσει το αιμομικτικό ζευγάρι στο Μαρόκο όπου θα ζήσουν ευτυχισμένοι. Όμως η ευτυχία τους θα διαλυθεί, όταν ο πατέρας θα ερωτευτεί μία άλλη γυναίκα και θα εγκαταλείψει τον γιο του.

«Από τότε δεν έχω πάει με άλλον» εξομολογείται η Tina εξάπτοντας την περιέργεια του θεατή για το πραγματικό είδος της σχέσης της με τον πατέρα της. Όταν μάλιστα ο Pablo αναρωτιέται εάν γνώριζε όλα αυτά όταν δεν έπασχε από αμνησία, η Tina εξοργίζεται, λέγοντάς του «Μα δεν μπορεί να μην θυμάσαι; Έτσι χάνω το παρελθόν μου» και του παρουσιάζει μία φωτογραφία με την οικογένεια πριν την φυγή του ζευγαριού στο Μαρόκο, όπου η Tina ήταν ακόμα αγόρι. «Το είχαμε αποφασίσει», θα πει εκείνη για την αλλαγή του φύλου της, «του άρεσε πολύ η ιδέα, κι εγώ ήμουν τρελή γι αυτόν, θα έδινε και τη ζωή μου αν το ζητούσε. Δεν μετανιώνω».

Ο αιμομικτικός και ομοφυλοφιλικός έρωτας πατέρα και γιου τους οδηγεί μακριά από την εστία του «φυσιολογικού» και τους καλεί να ζήσουν έναν παρεκκλίνοντα έρωτα στο Μαρόκο. Ο πατέρας αφού έχει εγκαταλείψει την αρχική του οικογένεια, στην συνέχεια εγκαταλείπει και τη νέα οικογένεια που δημιούργησε με τον γιο του, αφήνοντάς τον μόνο. Εκείνος αποφασίζει να συνεχίζει την ζωή του κρατώντας την υπόσχεση που είχε δώσει στον πατέρα του να αλλάξει φύλο και μετά από χρόνια επιστρέφει στη Μαδρίτη ως γυναίκα, συναντιέται με τον αδερφό της στην κηδεία της μητέρας τους και από τότε ζουν μαζί.

Η Tina δεν είναι μία τυπική περίπτωση τρανς από αυτές που συναντά κανείς στις ταινίες του Almodovar. Μπαίνοντας για να προσευχηθεί σε μία εκκλησία θα συναντήσει τον πνευματικό που είχε ως αγόρι. «Άλλαξες», θα της πει, εννοώντας το φύλο της. Εκείνη θα του απαντήσει ότι στα βασικά παραμένει ίδια και θα του εξομολογηθεί πως δύο άντρες ερωτεύτηκε στην ζωή της ως αγόρι. Τον πνευματικό της και τον πατέρα της και την εγκατέλειψαν και οι δύο. Από τότε παραμένει μόνη της. Τι υπονοεί ο Almodovar μέσα από αυτήν την περίεργη ηρωίδα; Η Tina ερωτεύτηκε ως αγόρι δύο κεντρικούς πυλώνες της πατριαρχίας, τον ηγέτη της

οικογένειας και τον ηγέτη της εκκλησίας. Ένωσε έρωτα και πάθος για εκείνους και παράλληλα ένωσε και την εγκατάλειψη. Έκτοτε έχει στραφεί στην Παναγία, δηλαδή την γυναικεία κυρίαρχη φιγούρα του Χριστιανικού δόγματος και κατά την διάρκεια της ταινίας προσεύχεται συχνά. Ένα χαρακτηριστικό της είναι ότι ως τρανς δεν έχει ερωτευτεί ποτέ κάποιον άνδρα. Οι σχέσεις της υπήρξαν πάντα ομοφυλοφιλικές ως αγόρι.

«Προτιμώ να μείνω με την Tina γιατί δεν θα με εγκαταλείψει ποτέ. Δεν της αρέσουν τόσο οι άνδρες», θα πει στην βιολογική της μητέρα η θετή κόρη της Tina. Οι δυο τους ζουν μαζί σαν φίλες, ενώ ταυτόχρονα η Tina λειτουργεί προστατευτικά απέναντί της. Προσεύχονται και παίζουν μαζί στο θέατρο. Σε μία χαρακτηριστική σκηνή, λίγο πριν κοιμηθούν η μικρή Ada θα μετρήσει το στήθος της λέγοντας στην Tina «Λες όταν μεγαλώσω να έχω κι εγώ μεγάλο στήθος» για να λάβει την απάντηση «Σίγουρα. Εγώ στην ηλικία σου ήμουν σανίδα». Η Ada αναρωτιέται αν στον Pablo αρέσει το μεγάλο στήθος και η Tina της απαντά πως ορισμένοι άνδρες δεν ξέρουν να εκτιμούν το στήθος.



Εικόνα 12: *Ο νόμος του πόθου*. Η Tina (Carmen Maura) και η Ada (Manuela Velasco) σε μεταξύ τους διάλογο μετά την επιλογή της δεύτερης να παραμείνει στην οικογένεια της πρώτης.

Το πικρό αλλά κοφτερό χιούμορ του Almodovar διαπνέει όλους τους διαλόγους της ταινίας, που σύμφωνα με την Vidal (στο Ακτσόγλου & Κυριακίδης 1999) είναι μια ταινία για την υποταγή του έρωτα. Εκείνο που μπορεί κανείς να παρατηρήσει είναι η σχέση της Tina με την οικογένεια και το πατρικό ή μητρικό πρότυπο. Η ίδια εγκαταλείφτηκε από τον πατέρα της, ενώ είχαν ερωτική σχέση.

Βίωσε την διπλή απόρριψη πατέρα και συντρόφου και εμφανίζεται στην ταινία ως μία ιδανική μητέρα για την θετή της κόρη. Η Ada δεν επιστρέφει στην βιολογική της μητέρα, η οποία εργάζεται ως φωτομοντέλο στο Μιλάνο, αλλά επιλέγει να ζήσει την queer ζωή της Tina. Μια ζωή με θέατρο, ναρκωτικά και προσευχές. Ο Almodovar με έναν τρόπο οξυδερκή αποδομεί την πατριαρχία και στρέφεται στο queer ως εστία συντροφικότητας. Η Tina πίστεψε στην πατριαρχία και προδόθηκε από αυτήν. Ως αγόρι την ερωτεύτηκε και την ακολούθησε πιστά, οι πυλώνες της ήταν οι λόγοι που την έκαναν να αλλάξει φύλο και να ζήσει μια άλλη ζωή. Εκείνη όμως, επιλέγει να γίνει ιδανική μητέρα για την κόρη της, την στιγμή που ο πατέρας της υπήρξε κάθε άλλο παρά ιδανικός.

Για την Tina στην ταινία διακρίνονται πολλές οικογένειες. Η πρώτη είναι στη Μαδρίτη ως αγόρι, η δεύτερη είναι αυτή που δημιουργεί με τον πατέρα της στο Μαρόκο, η τρίτη είναι αυτή που έχει δημιουργήσει με την Ada και η τέταρτη είναι αυτή που έχει με τον αδερφό της. Ουσιαστικά πρόκειται για μεταλλάξεις της αρχικής οικογένειας στη Μαδρίτη και όμως, κάθε μία από αυτές παρουσιάζει τα δικά της χαρακτηριστικά. Πέραν όμως της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα της Tina, ο Almodovar παρουσιάζει την ευτυχία της Ada με την queer μαμά της, σε αντιδιαστολή με την δυστυχία της Tina στις σχέσεις της με την πατριαρχία.

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως η Tina στις σχέσεις της με τον πατέρα και τον πνευματικό της υπήρξε αγόρι, γεγονός που καθιστά και τις παραπάνω σχέσεις queer. Όμως τις επαφές αυτές διέκρινε η υποκρισία και η κρυψίνοια της πατριαρχικής κανονικότητας, μη αφήνοντάς τις να αναπτυχθούν. Η Tina δεν υπήρξε ένα queer αγόρι ανάμεσα σε queer γονείς. Υπήρξε ένα θύμα της υποκρισίας της κοινωνικής κανονικότητας μέσω των πυλώνων της, γεγονός που την στιγματίσε και την καθόρισε στην μετέπειτα ζωή της ως τρανς γυναίκα.

Κεφάλαιο 6

Όλοι για τις μητέρες

6.1 Η οικογένεια των Manuela – Rosa – Agrado

«Στις Betty Davis, Gena Rowlands, Romi Snyder, σε όλες τις ηθοποιούς που υποδύθηκαν γυναίκες – ηθοποιούς. Στις γυναίκες ηθοποιούς, στους άντρες που υποδύονται και μεταμορφώνονται σε γυναίκες, σε όλους τους ηθοποιούς που θέλουν να γίνουν μητέρες. Στη μητέρα μου». Το *Όλα για τη μητέρα μου* μοιάζει σαν έργο ζωής για τον Almodovar. Ο Maddison (2000) παρατηρεί πως πρόκειται για την πιο ομοφυλόφιλη ταινία του, την στιγμή που δεν περιέχει ούτε έναν ομοφυλόφιλο χαρακτήρα. Θα μπορούσε να αφήνει κάποια υπόνοια ομοφυλοφιλίας για τον νεαρό Esteban, λόγω των καλλιτεχνικών του ενδιαφερόντων και της σχέσης εξάρτησης και θαυμασμού που δείχνει να έχει με την μητέρα του, όμως κάτι τέτοιο δεν επιβεβαιώνεται ποτέ κατά την διάρκεια της ταινίας. Πιθανώς, το γεγονός του ότι ο Esteban μεγάλωσε χωρίς την παρουσία πατέρα, καθιστά τη σχέση του με την μητέρα του ιδιαίτερη.

Άλλωστε αυτή είναι η πρώτη οικογένεια που παρουσιάζει η ταινία. Η μονογονεϊκή οικογένεια της Manuela με τον Esteban. Η Manuela μοιάζει να είναι η μητέρα της ταινίας. Λειτουργεί για όλους προστατευτικά, παίρνει συνεχώς τη ζωή της στα χέρια της, και βρίσκεται στο πλευρό των ανθρώπων. Παρά την τραγωδία που της συνέβη να χάσει τον γιο της, δεν τα παρατά, αλλά ταξιδεύει μέχρι τη Βαρκελώνη με σκοπό να συναντήσει τον πατέρα του γιου της. Εκεί ξεκινά μια νέα ζωή που συνδυάζει το παρελθόν με το παρόν της. Μαζί με την Agrado και την κοινωνική λειτουργό Rosa δημιουργούν μία τριάδα όπου η Manuela φροντίζει και προσέχει τις άλλες δύο, αποτελώντας ταυτόχρονα την φωνή της λογικής.



Εικόνα 13: Όλα για τη μητέρα μου. Η Manuela (Cecilia Roth) και ο Esteban (Eloy Azorín) περιμένοντας το μοιραίο αυτόγραφο της Huma Rojo.

Όταν η Rosa νοσεί από τον ιό του HIV ζητά από τη Manuela να την φροντίζει. Τότε εκείνη θα της πει: «Rosa, μου ζητάς να γίνω μάνα σου. Έχεις μάνα, κι ας μην σου αρέσει. Δε διαλέγουμε τους γονείς μας. Είναι αυτοί που είναι». Η Rosa καταγόμενη από μία αστική οικογένεια της Μαδρίτης, επέλεξε να γίνει κοινωνική λειτουργός, σε πείσμα της μητέρας της. Μάλιστα, σε μία διαμάχη των δύο γυναικών, η μητέρα της θα της παραπονεθεί πως «βάζει τις πόρνες πάνω από τους γονείς της».

Ο Almodovar επισημαίνει σε αρκετές σκηνές πως μπορεί κανείς να επιλέξει τελικά την οικογένειά του, όμως η βιολογική του οικογένεια είναι εκεί και δεν αλλάζει. Η βιολογική μητέρα της Rosa δεν παύει ποτέ να είναι μία αστή ζωγράφος που βγάζει χρήματα πλαστογραφώντας πίνακες, εκείνη όμως που νιώθει μητέρα της ως το τέλος της ζωής της είναι η Manuela. Είναι άλλωστε και αυτή που θα ενημερώσει τη βιολογική μητέρα της Rosa για την ασθένειά της.

Η Manuela, η Agrado και η Rosa είναι μία οικογένεια στη Βαρκελώνη. Τσακώνονται, εξομολογούνται τα μυστικά τους και βοηθούν η μία την άλλη. Όμως και οι τρεις μοιάζουν να έχουν έναν κοινό εχθρό. Τη Lola. Ο Esteban είναι το ίδιο πρόσωπο που εγκατέλειψε έγκυο τη Manuela, λήστεψε την Agrado ενώ εκείνη τον φιλοξένησε σε μία δύσκολη στιγμή της ζωής του και μετέδωσε τον HIV στη Rosa, μαζί με το αγέννητο βρέφος τους. Εκτός όμως από το ότι οι τρεις αυτές γυναίκες

έχουν υποφέρει από τον Esteban – Lola έχουν λειτουργήσει σε κάποια στιγμή της ζωής του ως μητέρες του. Ο Esteban – Lola, είναι ο χαρακτήρας που δείχνει να έχει τη μεγαλύτερη ανάγκη από τη μητρική φροντίδα, την ίδια στιγμή που συμπεριφέρεται σαν ένα ανώριμο, κακομαθημένο παιδί.

Το πώς οι τρεις αυτές γυναίκες έχουν δημιουργήσει μία οικογένεια διαφαίνεται στον χαρακτηριστικό διάλογο της Agrado και της Huma, έξω από το σπίτι της Manuela όταν την προσλαμβάνει ως βοηθό της. «Δεν μοιάζουν για αδερφές, έτσι;» σχολιάζει η Huma για την Manuela και τη Rosa. «Είναι αδερφές;» αναρωτιέται η Agrado, «έτσι μου είπε η Manuela» της απαντά η Huma. «Αν το είπε...», συνεχίζει η Agrado. «Μάλλον είστε όλες ψεύτρες», καταλήγει η Huma, για να λάβει την καταλυτική απάντηση της Agrado, πως πρέπει να τις γνωρίσει. Η Manuela δεν έλεγε ψέματα στην Huma πως είναι αδερφή της Rosa. Δεν αποκάλυψε την βιολογική τους συγγένεια, που είναι ανύπαρκτη, αλλά μια συγγένεια προσωπική και ουσιαστικότερη.

Όταν η Rosa πεθάνει, η Manuela θα αναλάβει εξολοκλήρου την φροντίδα του τρίτου Esteban χωρίς ποτέ να απομονώσει το μωρό από την βιολογική μητέρα της Rosa και από τον βιολογικό πατέρα του ίδιου, τη Lola. Όταν μετά από μία συνάντηση της Manuela, του βρέφους Esteban και της Lola, η μητέρα της Rosa θα ενοχληθεί με τις συναναστροφές της Manuela, εκείνη θα της απαντήσει πως «αυτή η γυναίκα (σσ η Lola) είναι ο πατέρας του Esteban». Η εχθρική στάση των γονιών της Rosa θα οδηγήσει τη Manuela με το βρέφος ξανά στη Μαδρίτη και θα επιστρέψουν αφού ο μικρός Esteban είναι πια υγιής.

6.2 Η οικογένεια των Huma – Nina –Agrado

Η ταινία *Όλα για τη μητέρα μου* τελειώνει με ένα κοντινό πλάνο στο καθηλωτικό και ενοχλημένο πρόσωπο της Marisa Paredes. Λίγα δευτερόλεπτα πριν η Manuela και η Agrado είχαν κάνει αναφορά στη Nina, την συμπρωταγωνίστρια της Huma Rojo στην παράσταση *Λεωφορείον ο πόθος*, η οποία είναι η κομβική παράσταση για όλη την ταινία και συντελεί τη δράση του θεάτρου μέσα στον κινηματογράφο. Η σχέση της Huma με τη Nina αποκαλύπτεται μετά το πρώτο ημίωρο της ταινίας και είναι μία αινιγματική μητρική σχέση μεταξύ των δύο γυναικών.



Εικόνα 14: *Όλα για τη μητέρα μου*. Η Marisa Paredes ως Huma Rojo στην τελευταία εικόνα της ταινίας.

Οι δυο τους ερμηνεύουν επί σκηνής τις αδελφές, μιας και η Nina κρατά στην παράσταση τον ρόλο της αδελφής της Μπλανς, Στέλλας. Η γνωριμία του θεατή με την σχέση τους γίνεται όταν η Manuela θα επιλέξει να παρακολουθήσει στη Βαρκελώνη, την παράσταση που στάθηκε η αιτία για την απώλεια του γιού της Esteban και να γνωρίσει την ηθοποιό Huma Rojo. Την diva από την οποία ο γιος της επιθυμούσε ένα αυτόγραφο μέχρι θανάτου. Όταν θα μπει στο καμαρίνι της θα έρθει σε επαφή με μία απελπισμένη φιγούρα η οποία αναζητά τη Nina, την ηθοποιό που λίγο πριν είχε αποχωρήσει από το θέατρο. Η Huma χωρίς να γνωρίζει τη Manuela της ζητά να περιπλανηθούν μαζί στους δρόμους της Βαρκελώνης αναζητώντας τη νεαρή ηθοποιό στα στέκια των ναρκωτικών.

Huma και Nina κάνουν την κοινή ζωή ενός ζευγαριού. Κοιμούνται μαζί, ζουν μαζί και παίζουν μαζί στο θέατρο. Με μια πρώτη ματιά η σχέση τους βασίζεται στην εκμετάλλευση της Huma από τη Nina, προκειμένου να παίζει ρόλους στο θέατρο, όμως η ίδια η Huma μοιάζει να τρέφεται από αυτό. Έχει ανάγκη την αδυναμία της

Nina, προκειμένου να αισθάνεται ότι την φροντίζει και της είναι απαραίτητη. Αν και υπονοείται επαρκώς, δεν αποκαλύπτεται ποτέ εάν οι δυο τους διατηρούν ερωτικές σχέσεις, αλλά στις μεταξύ τους σκηνές σχεδιάζεται σκηνοθετικά μια σχέση μητέρας – κόρης. Μιας μητέρας δεσποτικής και απόλυτης που θέλει να σώσει την κόρη της από τις καταχρήσεις και τις αδυναμίες της. Στην πραγματικότητα όμως η Huma, η οποία γνωρίζεται με τη Nina μόλις δύο εβδομάδες, είναι μία γυναίκα που τρέφεται από το να νιώθει δυνατή και πρωταγωνίστρια, τόσο στη σκηνή, όσο και στην ζωή, την δική της και των άλλων. Ακόμα και όταν χρησιμοποιεί τη φράση «Η Nina κι εγώ», δεν φαίνεται να το κάνει από γενναιοδωρία, αλλά γιατί αυτό καλύπτει την ανάγκη της να είναι αναγκαία σε κάποιον.

Ο Almodovar εκφράζει την άποψή ότι επιθυμεί «πολύμορφες οικογένειες που στηρίζονται στη στοργή» (Strauss, 2007, σ. 162). Σίγουρα η οικογένεια της Huma με τη Nina στηρίζεται στη στοργή. Ταυτόχρονα όμως στηρίζεται στην ανάγκη για στοργή. Αυτό γίνεται κατανοητό στο *Όλα για τη μητέρα μου*, όπου οι οικογένειες στοργής δημιουργούνται όχι τόσο γιατί κάποιος έχει την ανάγκη να προστατεύεται και να γίνεται αντικείμενο φροντίδας, αλλά γιατί κάποιος άλλος έχει την ανάγκη να φροντίζει και να προστατεύει. Άλλωστε η Huma, όταν η Manuela θα της προτείνει να νοσηλευτεί η Nina σε μία κλινική αποτοξίνωσης, είναι ξεκάθαρη: «Δεν μπορώ να παίξω χωρίς τη Nina. Εκείνη εξαρτάται από την πρέζα κι εγώ από αυτήν».

Το φινάλε της ταινίας, κάνει σαφή τη θέση του σκηνοθέτη πως μπορεί κανείς να απεξαρτηθεί από τα ναρκωτικά, αλλά όχι από την ανάγκη του να φροντίζει. Η Nina δεν φαίνεται να είναι πια εξαρτημένη από την πρέζα, έφυγε από την Huma και ζει με τον σύζυγό της και το μωρό τους σε κάποια Ισπανική επαρχία. Η Huma ετοιμάζει μία παράσταση – αφιέρωμα στο Lorca, χωρίς εκείνη, όμως όταν γίνεται αναφορά στο όνομά της φεύγει ενοχλημένη. Έτσι επιβεβαιώνεται πως η ανάγκη της να φροντίζει υπήρξε μεγαλύτερη από την ανάγκη της Nina να δέχεται την φροντίδα της.

Κεφάλαιο 7

«Παρενδυτικές» οικογένειες

Ανατρέχοντας στα παραπάνω παρατηρείται μία στροφή στο «προσωπικά αποδεκτό» έναντι του «κοινώς αποδεκτού» και του «κοινωνικού» έναντι του «βιολογικού». Οι ήρωες του Almodovar δημιουργούν προσωπικές οικογένειες και εξάγουν τις κοινότητές τους στην κοινωνία. Η Agrado και η Rosa θα μπορούσαν να ζουν σε κάποια περιθωριακή περιοχή της Βαρκελώνης, όμως είναι απόλυτα εναρμονισμένες στο κοινωνικό σύνολο, δουλεύουν, ζουν σε όμορφα σπίτια και βοηθούν η μία την άλλη στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Δεν είναι τυχαίο που η Rosa κατάγεται από πλούσια αστική οικογένεια της Βαρκελώνης και η Agrado υπήρξε στο παρελθόν οδηγός νταλίκας. Ο Almodovar είναι σα να δείχνει ότι για αυτές τις ηρωίδες οι ζωές τους δεν ήταν μονόδρομος, αλλά επιλογές και ότι δεν πρόκειται για περιθωριακά άτομα που αναγκάστηκαν από την ζωή, αλλά για άτομα που προέρχονται από τον κύριο ιστό της κοινωνίας και ανάγκασαν την ζωή να έρθει στα μέτρα τους.



Εικόνα 15: *Όλα για τη μητέρα μου*. Η Rosa (Penelope Cruise) με την βιολογική της μητέρα (Rosa Maria Sardà) και την Manuela (Cecilia Roth)

Η Rosa θα μπορούσε να απολαύσει τη ζωή της ως αστή μοναχοκόρη και η Agrado ως ένας κοινά αποδεκτός οδηγός νταλίκας. Οι ίδιες όμως επέλεξαν τις ζωές τους, πληρώνοντας φυσικά το κόστος τους, αλλά απολαμβάνοντας τις προσωπικές τους επιλογές.

Παρομοίως, η πρώτη παιδική οικογένεια της Tina και του Pablo στο *Νόμο του πόθου* παρουσιάζεται από τις αφηγήσεις της Tina ως μία κοινωνικά αποδεκτή οικογένεια της Μαδρίτης, με δύο γονείς και δύο παιδιά. Η αιμομιξία είναι η παρέκβαση που οδηγεί την Tina στην αλλαγή φύλου. Μια παρέκβαση για την οποία δε μετανιώνει, αλλά την υποστηρίζει σθεναρά και την προβάλλει στο κοινωνικό

κατεστημένο της εκκλησίας, της αστυνομίας και του νοσοκομείου ως την προσωπική και κοινωνική ζωή της.

Όπως το φύλο αποτελεί μια κατηγορία νοήματος, παρά ένα «φυσικό» δεδομένο, γεγονός που καθιστά αναχρονιστικό το δίπολο βιολογικό – κοινωνικό (Κογκίδου – Πολίτης στο Connell 2005, σ. 11), έτσι και η παρουσίαση του γονιού ή της οικογένειας στον αλμοδοβαρικό κινηματογράφο αποδομεί την αιτιοκρατική διάσταση των κοινωνικών θεσμών και των βιολογικών δεσμών. Όπως η Butler (2006) υποστηρίζει ότι το φύλο επιτελείται μέσα από παραστάσεις και αναπαραστάσεις (performativity) της ίδιας της καθημερινότητας και στοχάζεται πάνω στην παρενδυσία και την ανατρεπτικότητα της, έτσι και οι ήρωες των ταινιών που εξετάζονται αγωνίζονται καθημερινά για να επιτελέσουν τις κοινωνικές και προσωπικές μεταμφιέσεις τους.

Είναι όμως το drag ανατρεπτικό σε αυτή την περίπτωση ή αναπαράγει τα ετεροκανονικά πρότυπα; Η Tina αναπαράγει το πρότυπο μίας ετεροκανονικής μητέρας; Αν σκεφτεί κανείς ότι έχει δημιουργήσει μια προσωπική οικογένεια με την Ada και ζει μαζί της μία μητρική – φιλική καθημερινότητα, που κάνει το μικρό κορίτσι να προτιμά αυτή την οικογένεια από αυτήν που έρχεται να της προσφέρει η βιολογική της μητέρα, η απάντηση είναι όχι. Πρόκειται για μία οικογένεια που έχει δημιουργηθεί με θεμέλιο την αγάπη των δύο γυναικών και την ανάγκη τους για συντροφικότητα και κατανόηση.

Παράλληλα, η Tina δεν επιτελεί ούτε τον ρόλο της γυναίκας, σύμφωνα με την ετεροκανονικότητα. Μπορεί να δείχνει φιλάρεσκη και ωραιοπαθής, όμως αυτά θα μπορούσαν να αναγνωστούν ως στοιχεία του καλλιτέχνη και όχι ως στερεοτυπικές αναπαραστάσεις γυναικείων χαρακτηριστικών. Ακόμα, έχει απαλλάξει τον εαυτό της από το κυνήγι του συντρόφου. Στηρίζεται στις δυνάμεις της για να ζήσει, με την βοήθεια του αδερφού της, που την βοηθά εργασιακά και όχι παρέχοντάς της ελεημοσύνη. Η μόνη στιγμή που πείθεται από την αγάπη ενός άλλου άντρα, εκτός από τον πατέρα της, είναι εκείνη που πιστεύει τον Antonio ο οποίος την πλησιάζει για να βρεθεί κοντά στον εμμονικό του πόθο, Pablo. Έτσι, η παρενδυσία λειτουργεί ως σχολιασμός της ετεροκανονικότητας και καθιστά τον ρόλο της, τον μόνο ουσιαστικά γυναικείο χαρακτήρα της ταινίας και τον πλέον συμβολικό – επικριτικό ως προς της νόρμες και τα στερεότυπα της κοινωνίας.



Εικόνα 16: *Ο νόμος του πόθου*. Οικογενειακό τραπέζι του Pablo (Eusebio Poncela) της Tina (Carmen Maura) και της Ada (Manuela Velasco).

Η ίδια ερώτηση μπορεί να τεθεί στην περίπτωση των *Ψηλών τακουινιών*, όπου η ταινία καταλήγει στην ετεροκανονική σύζευξη του Eduardo και της Rebecca, με εκείνη να βρίσκεται σε κατάσταση εγκυμοσύνης και το ζευγάρι να είναι έτοιμο να δημιουργήσει μια δική του οικογένεια. Θα μπορούσε δηλαδή η ταινία να παρερμηνευτεί ως ένα αστυνομικό μελόδραμα που τα πάντα συμβαίνουν στην διάρκειά του ώστε το ζευγάρι να καταλήξει μαζί και ευτυχισμένο. Υπάρχουν όμως βασικές παρεκτροπές που αμφισβητούν το happy end της ταινίας.

Πέραν του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί το drag στην περίπτωση του Letal, όπως αναπτύχθηκε παραπάνω, ο ίδιος ο ρόλος του Miguel Bose, αποτελεί για την ταινία μία «μπλόφα». Ο Eduardo μοιάζει με έναν μεταμφιεσμένο μπαλαντέρ, που κινείται από εξουσία σε εξουσία και τελικά γίνεται το μέσο για την αθώωση της Rebecca, όταν ως δικαστής που γνωρίζει ότι εκείνη δολοφόνησε τον Manuel, συνωμοτεί μαζί της και με την Becky, προκειμένου η πραγματική δολοφόνος να αθωωθεί. Ο Almodovar θα χρησιμοποιήσει το drag αναστοχαστικά πάνω στην ίδια την εξουσία και τις δομές της προκειμένου να ειρωνευτεί τον ουσιαστικότερο φορέα κανονικότητας, που είναι η δικαιοσύνη. Παράλληλα, κοροϊδεύει το ηγεμονικό φύλο και «λογομαχεί με τον ισχυρισμό της ετεροφυλοφιλίας περί φυσικότητας και πρωτοτυπίας» (Butler, 2008, σ. 252) όταν τοποθετεί τον ίδιο χαρακτήρα να κινείται σε τρεις διαφορετικές μεταμφιέσεις (Letal – Δικαστής – Hugo), τις οποίες δεν

απαρνείται ούτε την τελική στιγμή που ενώνει τον πραγματικό του εαυτό με την Rebecca.

Τελικά, η Rebecca δεν θα φέρει στον κόσμο το παιδί του Eduardo, αλλά τον καρπό του έρωτά της με το είδωλο της μητέρας της. Αυτό πόθησε, με αυτό θέλησε να κάνει έρωτα και αυτό θα αναπαράγει. Όσο για την τελική της ένωση με τον Eduardo, ενώνεται μαζί με όλους τους χαρακτήρες που εκείνος έχει επιτελέσει από την αρχή της ταινίας και ιδίως με τον χαρακτήρα του Letal, ο οποίος είναι και πατέρας του παιδιού της. Στα *Ψηλά τακούνια*, η αλήθεια μένει κρυφή ως το τέλος και αυτό από μόνο του μοιάζει αρκετά ανατρεπτικό και ειρωνικό για ολόκληρη την ταινία, κάνοντάς την να μην ανήκει ολοκληρωτικά σε κανένα γνώριμο κινηματογραφικό είδος. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης την ονομάζει «θηλυκό western» (Almodovar στο Strauss, 1999), όμως στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα πικρό και ειρωνικό σχόλιο πάνω στην ανατροπή και την αμφισβήτηση της ίδια της αλήθειας.

Κεφάλαιο 8

Το πατριαρχικό πρόσωπο της εξουσίας και η αποδόμησή του

Αναφέρθηκε παραπάνω η σχέση που αναπτύσσουν οι ήρωες των ταινιών με την εξουσία και πώς μέσω αυτής της σχέσης συντελείται η αποδόμηση της. Ο Foucault (1978) αναφέρεται στην επιβολή της εξουσίας επί της ζωής μέσω των δύο πόλων του σώματος. Από τη μία το σώμα ως μηχανή αναπαραγωγής αγαθών του καπιταλισμού και από την άλλη το σώμα ως μέσο των βιολογικών αναγκών. Οι θεσμοί επιτήρησης και επιβολής της ευταξίας ξεκινούν από το κράτος και επιβάλλονται στα άτομα ως οντότητες με σώματα. Ξεκινώντας από αυτή τη διαπίστωση ο ίδιος καταλήγει στο πόσο το σεξ ως βασική ανάγκη του σώματος αποτελεί πολιτικό διακύβευμα.

Τόσο η επιλογή της σεξουαλικότητας και του φύλου, όσο και ο τρόπος με τον οποίο κάθε άτομο χρησιμοποιεί το σώμα του, παρουσιάζουν επίσης πολιτική διάσταση και αφορούν τους θεσμούς επιτήρησης και επιβολής εξουσίας. Ο Almodovar στέκεται επικριτικός και ειρωνικός απέναντι στις εξουσίες. Στις ταινίες του αναδεικνύει το σκληρό και άδικο πρόσωπό τους, ενώ μέσω της ειρωνείας και των ανατροπών αποδομεί, τόσο την πραγματική τους δύναμη, όσο και το μύθο του άμπεπτου ή αλάνθαστου που τις ακολουθεί.

Ο σκηνοθέτης ταυτίζει την έννοια της εξουσίας με το αόρατο και πανταχού παρόν πρόσωπο της πατριαρχίας, χωρίς να του δίνει απαραίτητα αρσενική ή θηλυκή διάσταση. Γι' αυτό και έχει αξία να σημειωθεί πως εχθρός του δεν είναι οι άνδρες ή το αρσενικό φύλο, αλλά η κυρίαρχη ιδεολογία απ' όπου κι αν προέρχεται.

Στα *Ψηλά τακούνια* τον Δικαστή, τον άνθρωπο που θα επιβάλει την δικαιοσύνη σε μία υπόθεση δολοφονίας, ερμηνεύει η μεταμφιεσμένη φιγούρα ενός ατόμου που τα βράδια δίνει το δικό του drag show σε περιθωριακά bar της πόλης. Ο φακός τον παρατηρεί να ζει μια μίζερη και εξαρτημένη ζωή από την καθηλωμένη και δεσποτική μητέρα του, ενώ την τελική του απόφαση για τον φόνο του Manuel καθορίζει η Rebecca, η οποία τον αναγκάζει να μείνει στην υπόθεση και να είναι εκείνος ο τελικός δικαστής αθώνοντάς τη και μεταθέτοντας την ευθύνη στην ετοιμοθάνατη μητέρα της.

Την ίδια στιγμή ειρωνικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται οι δομές της δικαιοσύνης. Σε μια αίθουσα δικαστηρίου γίνεται η τελική αναμέτρηση μεταξύ της Becky και της Rebecca. Η ταινία δε δικάζει εκεί την υπεύθυνη για τον φόνο του Manuel, που είναι και ο πρώτος καθαρός φόνος του προσώπου της

πατριαρχίας, αλλά η Rebecca δικάζει τη μητέρα της για τον τρόπο που της συμπεριφέρθηκε στη ζωή της. Παράλληλα και ενώ η Rebecca είναι φυλακισμένη, ο Almodovar «στήνει» στις φυλακές ένα γυναικείο pop party των φυλακισμένων, παρουσιάζοντας τις γυναίκες που βρίσκονται εκεί ευτυχισμένες, χαρούμενες και με διάθεση για χορό και τραγούδι, τοποθετώντας τις υπόδικες σε ένα δικό του πολύχρωμο σύμπαν.



Εικόνα 17 *Ψηλά τακούνια*. Σκηνή από τον χορό των γυναικών της φυλακής

Μία άλλη εξουσία που αποδομείται στα *Ψηλά Τακούνια* είναι αυτή των media. Εκτός του ότι ο Manuel που δολοφονείται εξ αρχής είναι ένας μεγιστάνας του Τύπου με δικό του κανάλι, η Rebecca χρησιμοποιεί το ρόλο της ως παρουσιάστριας δελτίου ειδήσεων για να ομολογήσει την ενοχή της για τον φόνο του. Η ίδια παρουσιάζει το δελτίο ειδήσεων φορώντας φούξια σακάκι, ενώ δίπλα της βρίσκεται η διερμηνέας της νοηματικής γλώσσας. Ενώ η Rebecca εκφωνεί την είδηση για το θάνατο του συζύγου της Manuel, ομολογεί με δάκρυα στα μάτια ότι εκείνη είναι η δολοφόνος του και δείχνει το ανάλογο φωτογραφικό υλικό τραβηγμένο από την ίδια. Τα όσα ομολογούνται από την Rebecca ακολουθεί και η διερμηνέας της νοηματικής, ενώ στο τέλος του δελτίου η αστυνομία βρίσκεται ήδη στο στούντιο προκειμένου να την συλλάβει, κατόπιν της εντολής του Δικαστή.



Εικόνα 18 *Ψηλά τακούνια*. Στιγμιότυπο από την εκφώνηση του δελτίου ειδήσεων, όπου η Rebecca (Victoria Abril) ομολογεί την ενοχή της για το φόνο του Manuel.

Στο *Νόμο του πόθου* η πρώτη μορφή εξουσίας που αποδομείται είναι η μητέρα της Ada. Η ίδια επιστρέφει στη Μαδρίτη με την εξουσία που της δίνει η βιολογική μητρότητα και ζητά από την κόρη της να την ακολουθήσει. Όμως η Ada επιλέγει να μείνει με την Tina, απορρίπτοντας το βιολογικό ως τον καθοριστικό παράγοντα επιλογής. Η μητέρα της Tina, αν και γυναίκα, συνοψίζει στο πρόσωπό της όλα τα στοιχεία της κυρίαρχης ιδεολογίας για την οικογένεια και αποτελεί επιλογή του σεναρίου, αυτά να γίνονται απορριπτέα.



Εικόνα 19 *Ο νόμος του πόθου*. Η Bibiana Fernandez στο ρόλο της μητέρα της Ada.

Στην συνέχεια, αποδομείται ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η αστυνομία σε όλη τη διάρκεια της ταινίας για την εξιχνίαση του φόνου του Juan (Miguel Molina). Ο Pablo θεωρείται ο κύριος ύποπτος της δολοφονίας του Juan. Ενώ εκείνος βρίσκεται

στο νοσοκομείο με αμνησία, οι δύο αστυνομικοί της ταινίας εισβάλλουν στο σπίτι του για έρευνα και συλλογή στοιχείων. Η Tina βρίσκει τους δύο αστυνομικούς στο σπίτι του Pablo, με τον αρχηγό της έρευνας να κάνει χρήση της κοκαΐνης που βρήκε στο δωμάτιο. Οι δυο τους κινούνται απειλητικά και ειρωνικά προς την Tina διαβάζοντάς της λογοτεχνικά γραπτά του Pablo που τον καθιστούν ύποπτο. Όταν η συζήτηση εντείνεται ο δεύτερος αστυνομικός θα πεις στην Tina πως άτομα σαν και εκείνη δεν αξίζει να ζουν, χτυπώντας τη και πετώντας τη στο έδαφος. Η Tina θα σηκωθεί λέγοντάς του πως χτύπησε μια ανυπεράσπιστη γυναίκα για να λάβει την απάντηση του αστυνομικού πως δεν είναι γυναίκα. Τότε εκείνη του δίνει μια γροθιά η οποία θα τον οδηγήσει στο έδαφος.

Η αστυνομία, θα λειτουργήσει στερεοτυπικά, κατηγορώντας έναν ομοφυλόφιλο συγγραφέα για την δολοφονία του εραστή του, πιστεύοντας αρχικά τον Antonio και την πλούσια οικογένειά του πως δεν έχει καμία σχετική εμπλοκή με τον φόνο. Παράλληλα θα φερθεί με χαρακτηριστικά άσχημο τρόπο στην τρανς γυναίκα Tina και τελικά θα φανεί αναποτελεσματική ως προς τη λύση της υπόθεσης. Δεν είναι οι αστυνομικοί εκείνοι που θα κατεβάσουν την Tina από το διαμέρισμα και θα σώσουν τον Pablo. Τη λύση στην ιστορία δίνει ο έρωτας του Antonio για τον Pablo και η ιστορία λύνεται με την αυτοκτονία του πρώτου, αφού κάνει έρωτα για τελευταία φορά με το αντικείμενο του πόθου του. Έτσι η εξουσία της αστυνομίας, παρουσιάζεται στην ταινία επηρεασμένη από την κυρίαρχη ιδεολογία η οποία την οδηγεί στην αναποτελεσματικότητα και τελικά στη φαιδρότητα, κρίνοντας και από τον τρόπο που απεικονίζονται οι δύο αστυνομικοί.



Εικόνα 20 *Ο νόμος του πόθου*. Η Tina (Carmen Maura) μεταξύ των δύο αστυνομικών στο νοσοκομείο που νοσηλεύεται ο Pablo.

Όπως στο *Νόμο του πόθου*, έτσι και στο *Όλα για τη μητέρα μου* η πατριαρχία και η κυρίαρχη ιδεολογία δεν είναι απαραίτητα γένους αρσενικού. Σε μια ταινία που δεν παρουσιάζει κανέναν ολοκληρωμένο ή πρωταγωνιστικό αρσενικό χαρακτήρα η αμφισβήτηση της κυρίαρχης ιδεολογίας πρέπει να αναζητηθεί σε διαφορετικές εκδοχές. Τα δύο πρόσωπα του έργου που γίνονται φορείς της είναι, πρώτον ο Esteban – Lola (Gálvez 2016) και δεύτερον η μητέρα της Rosa. Ο πρώτος μέσω της ανευθυνότητας που παρουσιάζει με τον τρόπο που συμπεριφέρεται ως σύντροφος και γονιός και η δεύτερη μέσω της στάσης που διατηρεί απέναντι στις επιλογές της κόρης της. Σε αντίθεση με τις άλλες δύο ταινίες, εδώ ο Almodóvar δεν καταφεύγει στο όπλο της ειρωνίας για να αναδείξει τις αδυναμίες τους, αλλά σε αυτό της μετάνοιας.

Η Lola συμπεριφέρθηκε κατά το παρελθόν με αχαριστία και επικίνδυνη ανευθυνότητα. Σε αντίθεση με την Agrado που δείχνει μια ώριμη και συνειδητοποιημένη τρανς γυναίκα, η Lola δεν αντιμετώπισε με ισορροπία τη σεξουαλικότητα και το φύλο της. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι λεπτομέρειες για τον χαρακτήρα της στο παρελθόν δίνονται από τις αφηγήσεις των ηρωίδων, ο θεατής βλέπει τη Lola ήρεμη και συμφιλιωμένη με τον εαυτό της, καταβεβλημένη από τον ιό και μετανιωμένη για τη συμπεριφορά της στο παρελθόν. Εμφανίζεται πρώτη φορά στον φακό στην κηδεία της Rosa και μαθαίνει για την ύπαρξη και το θάνατο του πρώτου της γιου, αλλά και τη γέννηση του νεογέννητου Esteban, δύο γεγονότα που επηρεάζουν καθολικά το χαρακτήρα της. Ο Almodóvar είναι σα να υπογραμμίζει τη θνητότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και το μάταιο των επικίνδυνων συμπεριφορών

πατριαρχικού χαρακτήρα. Στο τέλος της ταινίας ο θεατής συμπαθεί τη Lola, ακριβώς γιατί απέβαλε όλα τα στοιχεία που την έκαναν αντιπαθή στο παρελθόν και μέσω του τρίτου στη σειρά Esteban αγάπησε τον εαυτό της και την ίδια τη ζωή, που για εκείνη φτάνει στο τέλος της.

Από την άλλη, στη μητέρα της Rosa παρατηρείται επίσης μια μετατόπιση συμπεριφοράς. Στο πρόσωπό της συνοψίζεται όλη η κυρίαρχη ιδεολογία της πατριαρχίας. Αστή ζωγράφος που κερδίζει χρήματα με ανορθόδοξους τρόπους, βρίσκεται συνεχώς σε σύγκρουση με την κόρη της για τις επιλογές της και την ανθρωπιστική της δράση. Όταν η Rosa θα νοσήσει από AIDS, σε επίσκεψή της στο σπίτι της Manuela όπου ζει η κόρη της, θα πει: «Δεν ξέρω τι έκανα λάθος με την Rosa, από τότε που γεννήθηκε ήταν σα ξένη». Η μητέρα της Rosa αδυνατεί να κατανοήσει τη διαφορετικότητα της κόρης της ακόμα και τη στιγμή που εκείνη βρίσκεται στο κατώφλι του θανάτου. Με τη γέννηση του εγγονού της, η θέση της απέναντι στη ζωή δεν θα αλλάξει ριζικά. Παρακολουθεί στενά τη Manuela και τον τρόπο που μεγαλώνει τον Esteban, ενώ μεταξύ τους θα δημιουργηθεί ρίζη, όταν εκείνη θα θελήσει να γνωρίσει το νεογέννητο στον πατέρα του, τη Lola. Η μητέρα της Rosa είναι ο βασικός λόγος που η Manuela φεύγει από τη Βαρκελώνη επιστρέφοντας στη Μαδρίτη, ώστε ο Esteban να μη μεγαλώσει σε περιβάλλον εχθρότητας. Δύο χρόνια μετά ο μικρός θα αποβάλει ως εκ θαύματος τον ιό και η Manuela επιστρέφει στη Βαρκελώνη. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας εξομολογείται στην Huma και την Agrado ότι η μητέρα της Rosa έχει αλλάξει πολύ και ανυπομονεί να τους φιλοξενήσει σπίτι της.

Η μετάλλαξη της μητέρας της Rosa έρχεται μαζί με την αποβολή του ιού από τον Esteban και εκτός από την αισιόδοξη διαπίστωση της ταινίας, είναι η νίκη μιας queer αλήθειας απέναντι σε μία ετεροκανονική υποκρισία. Στο *Όλα για τη μητέρα μου* η αποδόμηση της εξουσίας πραγματοποιείται λιγότερο ειρωνικά, αλλά καθολικά, καθότι η εξουσία είναι αυτή που υποκύπτει στην ελευθερία των επιλογών και «πηγαίνει στο μέρος της». Δεν την κοιτά απορρημένη, ούτε αφήνεται σε στάση άμυνας, αλλά ζητά να γίνει κοινωνός της αμφισβητώντας τελικά τον ίδιο της τον εαυτό.

Συμπεράσματα

Η Judith Butler (2008) θέτει τα όρια του ανατρεπτικού της παρενδυσίας, αναφορικά με το πόσο αυτή απέχει από το να αναπαράγει το πρωτότυπο και προχωρά σε έναν αποδομητικό σχολιασμό του. Η ίδια εξετάζει το ντοκιμαντέρ *Το Παρίσι στις φλόγες*³ (1991) προκειμένου να βγάλει τα δικά της συμπεράσματα και αναλύσεις ως προς το ερώτημά της. Με οδηγό τη σκέψη της Butler στην παρούσα εργασία μελετάται η drag παρουσίαση και θεματική, όπως αυτή αναπτύσσεται στο κινηματογραφικό έργο ενός σημαντικού Ισπανού σκηνοθέτη, του Pedro Almodovar, ο οποίος αφιέρωσε μεγάλο κομμάτι της φιλμογραφίας του σε αυτήν την θεματική της αναπαράστασης του φύλου, της επιτέλεσης και της συμπεριφοράς του.

Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του Almodovar έγκειται στο ότι δεν παρουσιάζει την παρενδυσία απλώς ως μία από σκηνής επιτέλεση, αλλά ως μία επιτέλεση της καθημερινής ζωής. Αυτός είναι και ο λόγος που η εργασία αφιερώνεται στο να αποδείξει την ανατρεπτικότητα της παρενδυσίας και των χαρακτήρων που την ασκούν στις επιλεγμένες κινηματογραφικές ταινίες. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να αφαιρεί από τους παρενδυτικούς χαρακτήρες το περιτύλιγμα του απόκοσμου και του underground και τους τοποθετεί στην αιχμή της καθημερινότητας και της επιβίωσης.

Η σκηνική παρουσίαση του drag show ή η διαδικασία της επιτέλεσης του φύλου για καλλιτεχνικούς λόγους ή λόγους ψυχαγωγίας, όπως αυτή συμβαίνει στο *Παρίσι στις φλόγες*, σε αντίστοιχες ταινίες ή σειρές και σε bar ή σκηνές που επιδίδονται σε τέτοια show, ενέχουν τον κίνδυνο της αμφισβήτησης. Ο κίνδυνος αυτός έγκειται, στο ότι τα άτομα που το ασκούν βρίσκουν κάποιες στιγμές προσωπικής έκφρασης του εαυτού τους, μέσα σε ένα φιλικό περιβάλλον και ένα υποψιασμένο και θετικά προσκεείμενο κοινό. Η ανατρεπτικότητα ή η επαναστατικότητα αυτού τους είδους των επιτελέσεων δεν μπορεί να υποστηριχθεί με βεβαιότητα, μιας και τα άτομα που την ασκούν βρίσκουν σε αυτό το περιβάλλον μία διέξοδο της πιθανής κοινωνικής τους περιθωριοποίησης, του bullying και της αμφισβήτησης που βιώνουν καθημερινά. Μιμούμενοι – εξ λοιπόν μία diva του τραγουδιού, stars του κινηματογράφου ή του θεάτρου ή ρόλους της καθημερινότητας (την σύζυγο, την χορεύτρια, την δημόσια υπάλληλο κλπ) βιώνουν την αποδοχή μέσω

³ Πρόκειται για ταινία σε παραγωγή και σκηνοθεσία της Jennie Livingston για τους χορούς drag στο Harlem της Νέας Υόρκης.

αυτών των υπαρκτών ή ανύπαρκτων χαρακτήρων και στο τέλος της ημέρας επιστρέφουν στην επώδυνη για τους ίδιους και τις ίδιες κοινωνική αμφισβήτηση.

Ο Almodovar προσπερνά αυτό το μοντέλο της αναπαράστασης και παρουσιάζει παρενδυτικούς ήρωες της καθημερινής ζωής. Η Tina, η Agrado, ο Letal ή η Lola, παρουσιάζουν προβλήματα που ξεφεύγουν από το φύλο και την παρενδυσία τους. Προσπαθούν να σταθούν καλοί φίλοι, σωστοί γονείς και ολοκληρωμένα άτομα. Το ερωτικό στοιχείο υπάρχει στην ζωή τους, αλλά όχι εμμονικά και επίμονα, όπως θα συνέβαινε στερεοτυπικά, αλλά σε ισορροπία με τις υπόλοιπες πλευρές τους ως άτομα. Το ανατρεπτικό της παρενδυσίας τους βρίσκεται ακριβώς, στο ότι ο θεατής παρατηρεί την κοινωνική τους ζωή, μέσα σε περιβάλλοντα που τους αμφισβητούν, που στέκονται ενάντια στις επιλογές τους, που έχουν την διάθεση να τους ειρωνευτούν ή να τους υπονομεύσουν. Όμως οι ίδιοι αντιστέκονται σε όποια μορφή ετεροκανονικότητας και επίθεσης του διαφορετικού, παρουσιάζοντας απλά τον εαυτό τους. Εξαιρώντας τον Letal, που βρίσκεται σε μία θέση διαρκούς επιτέλεσης και μεταμφίεσης ειρωνευόμενος νόρμες και εξουσίες, οι υπόλοιποι παρενδυτικοί χαρακτήρες των ταινιών δεν επιτελούν κάποιον άλλον εαυτό, αλλά ξεκαθαρίζουν πως μέσω της παρενδυσίας τους διεκδίκησαν και βρήκαν τον εαυτό τους.

Περιβάλλονται δε, από άτομα μη παρενδυτικά, που όμως βρίσκονται κοντά στις επιλογές τους και δημιουργούν νέες οικογένειες μαζί τους, σε ένα μοίρασμα επιθυμιών, προβλημάτων και επιλογών ζωής. Οι ήρωες αυτοί φέρνουν στο δρόμο τους τις εξουσίες που στην αρχή ήταν εναντίον τους και αυτό το καταφέρνουν απλά και ανεπιτήδευτα παρουσιάζοντας τον ίδιο τους τον εαυτό και την προσωπική τους αλήθεια. Ο Almodovar δεν θέτει τους παρενδυτικούς χαρακτήρες στο περιθώριο, αλλά στο κέντρο της καθημερινής ζωής, γι' αυτό το λόγο οι ταινίες του θα μπορούσαν να θεωρηθούν ακτιβιστικές και πολιτικές. Ακόμα, παρουσιάζει τους ήρωες αυτούς, τόσο γοητευτικούς και ανεπιτήδευτους που επιβάλλονται στις εχθρικές προς αυτούς εξουσίες και στους εχθρικούς προς αυτούς ανθρώπους.

Η θέση της εργασίας έχει να κάνει με την πολιτική διάσταση των ταινιών αυτών ως μία ευρύτερη άποψη του σκηνοθέτη και του έργου του, που ταυτίζεται με την ελευθερία του ατόμου και των επιλογών του, ως μία πολιτική επιλογή μέσα στην κοινωνία. Αυτή η θέση ξεφεύγει από την αυστηρή επιλογή του φύλου και απλώνεται σε επιπλέον συνθήκες, όπως αυτή της Rosa να αφιερώσει την ζωή της στις ευπαθείς ομάδες, ενώ θα μπορούσε να ζει πλούσια στο πατρικό της σπίτι ή αυτή της Becky Del

Paramo να αναλάβει λίγο πριν πεθάνει την ευθύνη της δολοφονίας του Manuel, απαλλάσσοντας την πραγματικά υπεύθυνη Rebecca.

Τίθεται επιπρόσθετα το ζήτημα της συνείδησης και του προσωπικού κόστους των επιλογών. Η Rosa αν δεν είχε επιλέξει να εργάζεται ως κοινωνική λειτουργός με ευπαθείς ομάδες, πιθανώς να μην γνώριζε τη Lola και να μην είχε νοσήσει και πεθάνει από AIDS. Στην ταινία δεν δίνεται ποτέ η υπόνοια ότι η ίδια έχει μετανιώσει για την επιλογή της. Το ίδιο και η Tina, η οποία ξεκάθαρα θα πει πως δεν μετανιώνει για τίποτα. Πρόκειται για χαρακτήρες συνειδητοποιημένους, ολοκληρωμένους και υπερήφανους. Ζουν τη ζωή που κάποια στιγμή ονειρεύτηκαν, με σεβασμό και χωρίς απαξίωση στην κοινωνία, παρά την εχθρότητα που κατά στιγμές τους δείχνει.

Εξού και η εργασία υποστηρίζει πως μέσω των ηρώων του και των θεματικών του, ο Almodovar προτείνει μια επανάσταση από τα μέσα προς τα έξω. Οι ήρωές του δεν μεμψιμοιρούν, αλλά πολεμούν να εδραιώσουν τους εαυτούς τους και αυτά που πιστεύουν στην κοινωνία. Είναι επαναστατικοί χαρακτήρες, όχι αναίμακτα επαναστατικοί, αλλά γνώστες και μαχητές των επιλογών τους.

Εν κατακλείδι, στο ερώτημα για το αν η παρενδυσία είναι ένα σημείο ανατροπής για τον κινηματογράφο του Pedro Almodovar, η απάντηση είναι θετική. Οι παρενδυτικοί ήρωες δεν αναπαράγουν στερεότυπα, αλλά παράγουν νέους χαρακτήρες δυναμικούς και παραγωγικούς κοινωνικά και προσωπικά. Ενσυνείδητους και έτοιμους ανά πάσα στιγμή να υποστηρίξουν τους εαυτούς τους και όσους βρίσκονται δίπλα τους. Δεν είναι άτρωτοι, αλάνθαστοι ή ημίθεοι, αλλά βέβαιοι απέναντι στις επιλογές τους και την κοινωνική πραγματικότητα. Αυτό ενδυναμώνει τη θέση πως οι ταινίες του σκηνοθέτη, είναι ταινίες πολιτικές. Τάσσονται στο πλευρό οποιασδήποτε συνθήκης δεν υποστηρίζεται από την ετεροκανονικότητα και δυναμώνουν στο φακό όποιον και όποια στην κοινωνία θα φαινόταν αδύναμος – η. Δεν το κάνουν όμως με ουτοπικά χαρακτηριστικά, γι' αυτό και είναι επαναστατικές. Ο Almodovar γνωρίζει τις παθογένειες της ετεροκανονικής κοινωνίας και τις αναπαριστά στον φακό του, απλά για τους ήρωές του αυτό δεν είναι πρόβλημα να συνεχίσουν την αποφασισμένη από τους ίδιους ζωή τους.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Butler, J. (2008). *Σώματα με σημασία*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Butler, J. (2009). *Αναταραχή Φύλου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Butler, J. (2014). *Η διεκδίκηση της Αντιγόνης*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Connell, R, W (2006) Το κοινωνικό φύλο. Αθήνα: Επίκεντρο
- Metz, C. (2007). *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Mulvey, L. (2004). *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Stam, R. (2000). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Stauss, F. (2007). *Συζητώντας με τον Πέδρο Αλμοδόβαρ*. Αθήνα: Ηλέκτρα.
- Strauss, F. (1999). Madrid -sur-scene, στο *Ακτσόγλου Μπ., Κυριακίδης Α. (επιμ.), 40ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: PEDRO ALMODOVAR* (σσ. 158 - 160). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Vincent, P. (2006) *Σχολές και κινήματα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Αθανασίου, Α. (2007). *Ζωή στο όριο - Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Ακτσόγλου Μπ., Κυριακίδης Α. (επιμ.), *40ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: PEDRO ALMODOVAR*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γιαννακόπουλος, Κ (2006). *Σεξουαλικότητα – Θεωρίες και Πολιτικές της Ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Μιχαηλίδου, Μ – Χαλκιά, Α (2006). *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*. Αθήνα: Κατάρτι
- Χαλκιά, Α. Αποστολέλλη, Α (2012). *Σώμα – Φύλο – Σεξουαλικότητα. ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πλέθρον
- Χαλκιά, Α (2011). *Έμφυλες βιαιότητες. Εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Ξενόγλωσση

- Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth*. New York: I.B Turis Publishers.
- D'Lugo, M, Vernon. (2013). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Blackwell Publishing Ltd

- Epps, B – Kakoudaki, D (2009) All about Almodovar USA: University of Minnesota
- Foucault, M. (1978). The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction. New York: Pantheon Books
- Halbestram, J – Livingston, I (1995). Posthuman Bodies. Bllomington and Indianapolis. Indiana University Press
- Halbestram, J. (1998). Female Masculinity. Durham and London. Duke University Press
- Hart, K. P (2013) Queer Males in Contemporary Cinema: Becoming Visible. Scarecrow Press
- Jagose, A. (1996). Queer Theory. An Introduction. New York: New York University Press
- Kathy, R (2000) Queer theory and feminism, Women's Studies, 29:2, 195-216
- Munoz, E. A. (2007). *Pedro Almodovar*. London: British Film Institute.
- Perriam, C. (2013). Spanish Queer cinema. Edinburgh University Press Ltd
- Roddey, R (1993) Families in Jeopardy: Regulating the Social Body in France, 1750-1910. Stanford University Press
- Rydy, K (2000). Queer Theory and Feminism, Duke University

Αρθρα:

- Aparisi – Urios, E. (2010) The Body of Love in Almodóvar's Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts.
- Bruce, W. (2004) The Text in the third degree, New Review of Film and Television Studies, 2:2, 161-179
- Clédson, M, L (2016) Women on the Verge. Carnivalization, the Grotesque and the Construction of Female Characters in Almodóvar's Movies pp. 43-63, State University of Southwest Bahia, Brasil
- Gálvez, C (2016) Violent and dangerous macho men. The figure of the male batterer in Almodóvar's cinema". Revista Latina de Comunicación Social, 71, pp. 853 to 873, Revista Latina de Comunicación Social
- Kinder, M. (2004 – 2005) Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy
- Maddison S. (2000) All about women: Pedro Almodóvar and the heterosocial dynamic.

Muñoz, E.A (2003) The Body and Spain: Pedro Almodóvar's All About My Mother , Quarterly Review of Film and Video, 25-38

Pastor, B. (2006) Screening sexual and gendered otherness in Almodóvar's *Law of Desire* (1987) — The real “sexual revolution”

Shaw, D. (2000) Men in High Heels: The Feminine Man and Performances of Femininity in *Tacones lejanos* by Pedro Almodóvar.