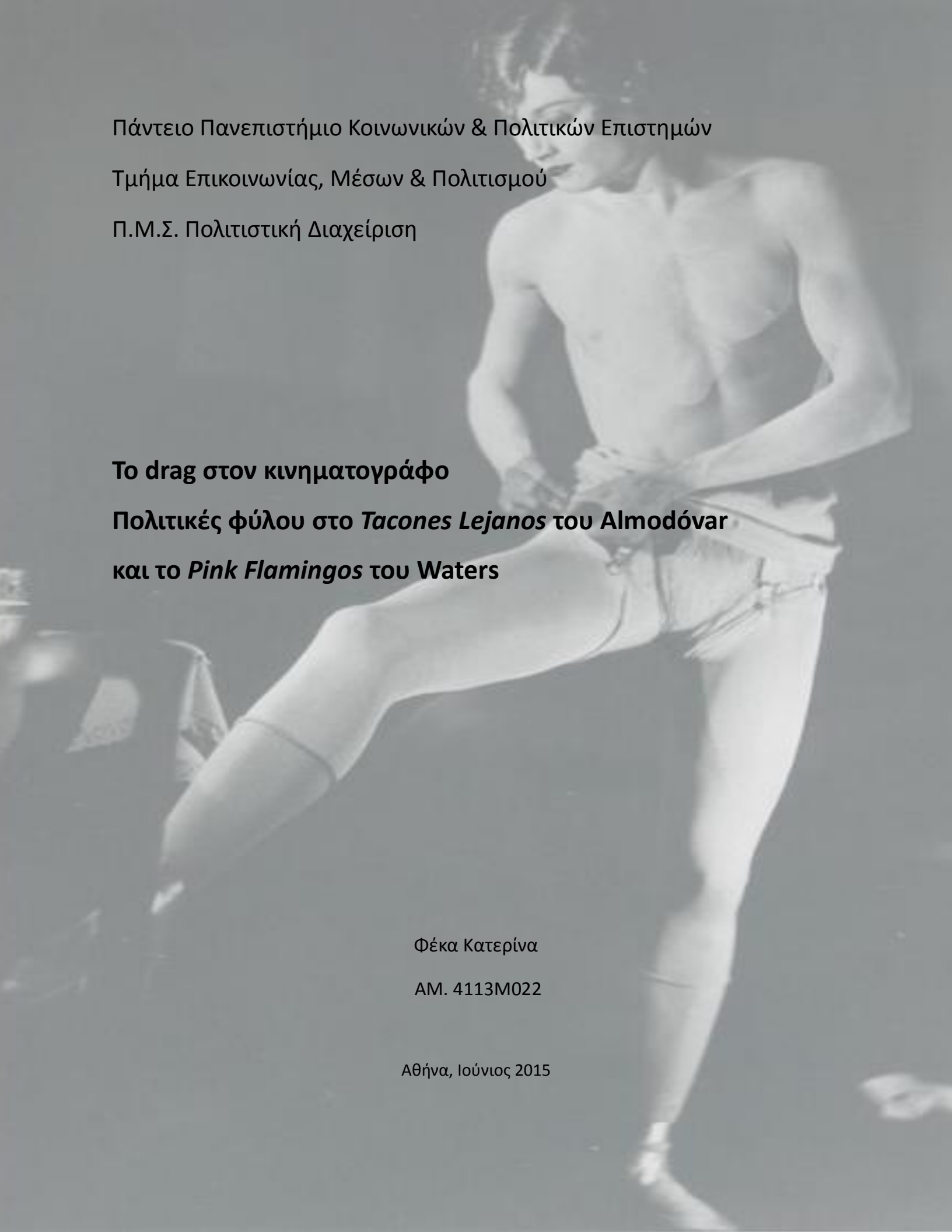




Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών & Πολιτικών Επιστημών

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού

Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση

Το drag στον κινηματογράφο

Πολιτικές φύλου στο *Tacones Lejanos* του Almodóvar

και το *Pink Flamingos* του Waters

Φέκα Κατερίνα

ΑΜ. 4113Μ022

Αθήνα, Ιούνιος 2015

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επίκουρη Καθηγήτρια, Μ. Παραδείση

Επίκουρη Καθηγήτρια, Μ. Μιχαηλίδου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Α. Χαλκιά

Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου,

κα. Μαρία Παραδείση

για τα ουσιαστικά σχόλια

και την πολύτιμη στήριξή της.

Επίσης ευχαριστώ το study group του Σαββάτου

αλλά και όλους τους γνωστούς και «αγνώστους»

για τις συζητήσεις μας·

πνιγμένος στην αμφιβολία

βραχνός απ' την εξάντληση

μιλάω

μιλάω επειδή πρέπει

να μιλάω

κάτω απ' τους ήχους μιας γλώσσας

που δεν είναι δικιά μου-

Samuel Beckett, *ο Ακατανόμαστος*

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
1. Η θεωρία της επιτελεστικότητας.....	7
2. Γλώσσα/ Σώμα, Λόγος/Υλη	12
2.1. Γλώσσα	12
2.2. Σώμα, σωματοφοβία	18
3. Drag και Τραβεστί.....	19
4. Tacones lejanos.....	26
4.1. <i>Tacones lejanos</i> : Η ιστορία μιας σχέσης.....	29
4.2. Πλοκή	29
4.2.1 Χρόνος.....	29
4.2.2. Γλώσσα της ταινίας. Γλώσσα των χαρακτήρων.	30
Οι τεχνικές κινηματογράφησης ως γλώσσα.....	30
4.3. Απομίμηση	34
4.4. Πολλαπλότητα των προσώπων (τρίπτυχο drag) -ειδώλων	36
4.5. Αιμομικτικό φαντασιακό	39
5. Pink Flamingos.....	40
5.1. Ιστορία	41
5.2. Πλοκή	41
5.2.1. Χρόνος	41
5.2.2. Γλώσσα	42
5.3. Απομίμηση-Μασκαράτα	44
5.4. Πολλαπλά είδωλα και η αποκάλυψη ως διεργασία παραβίασης (όχι ως τελεολογία)	47
5.5. Αποκείμενο (abject)	50
6. Συμπεράσματα	55

Βιβλιογραφία	62
--------------------	----

Περίληψη

Σύμφωνα με τη Butler και στα πλαίσια της θεωρίας της τής επιτελεστικότητας, η τραβεστί γίνεται ένας χώρος αμφισβήτησης της διάκρισης της εμφάνισης και πραγματικότητας, μία απόδειξη πως τα έμφυλα χαρακτηριστικά είναι επιτελεστικού/παραστασιακού και όχι εκφραστικού χαρακτήρα. Αυτά που φοράμε και ο τρόπος που φέρουμε το σώμα μας δεν εκφράζει μια προϋπάρχουσα ταυτότητα αλλά τη συγκροτεί μέσω μιας διαδικασίας που θυμίζει τη δραματουργική. Η επιτέλεση του φύλου, λοιπόν, φέρει αναλογίες με το θέατρο και τον κινηματογράφο, στη βάση της συγκρότησης μίας «πραγματικότητας». Το θέατρο, εκ των πραγμάτων, παρουσιάζεται στους θεατές ως μια συνθήκη που μιμείται την πραγματικότητα, άρα εδραιώνει μια απόσταση ασφαλείας από την ανοίκεια πραγματικότητα της τραβεστί. Οι ταινίες, ωστόσο, όπως το φύλο, αποκρύπτουν κατά κανόνα τις διαδικασίες δημιουργίας τους. Μπορεί να διατυπωθεί ένας λόγος που θα εξομοιώνει τον κινηματογράφο και την πραγματικότητα ως προς τον αντίκτυπο της ανατροπής της «αλήθειας» του φύλου όπως την εισηγείται συμβολικά η παρουσία μιας τραβεστί; Είναι αρκετή η παρουσία μιας τραβεστί σε μία ταινία για να αμφισβητηθεί η ουσία των έμφυλων κατηγοριών; Πόσο βάζει σε κίνδυνο την καθολικότητα της ανατροπής αυτής η αποκάλυψη των συνθηκών παραγωγής μιας ταινίας; Και πόσο εφικτή ή/και ασφαλής είναι η εξέταση της πρόσληψης από τους θεατές; Η προσέγγιση αυτών των ερωτημάτων θα γίνει με εργαλείο την ανάλυση δύο ταινιών με τραβεστί πρωταγωνίστριες, τα *Tacones lejanos* του Pedro Almodóvar και το *Pink Flamingos* του John Waters. Παρόλο που οι δύο ταινίες είναι πολύ διαφορετικές, θα εξεταστούν στη βάση των κοινών χαρακτηριστικών τους, της παρουσίας τραβεστί σε πρωταγωνιστικό ρόλο σε συνάρτηση με τη μη αποκάλυψη των συνθηκών παραγωγής τους και θα διερευνηθεί η δυναμική τους ενάντια στην ετεροκανονική αυθαιρεσία. Το εγχείρημα αυτό προϋποθέτει τη, στο μικρότερο δυνατό βαθμό, διατύπωση -άρα και σκέψη- με όρους διπόλων όπως εμφάνιση/πραγματικότητα (με αναφορά στον κινηματογράφο και τα φύλα), βιολογικό/κοινωνικό φύλο, φύλο/σεξουαλικότητα, αντικείμενο/υποκείμενο (με όρους φαινομενολογίας) με την πρόθεση και την ελπίδα διερεύνησης της εγκυρότητας αυτής καθαυτής της χρήσης μιας τέτοιας δομής.

Εν είδει εισαγωγής στην ίδια την εισαγωγή αυτής της ανάλυσης θα πρέπει να διευκρινιστεί η αδυναμία εκπλήρωσης της αρχικής πρόθεσης, της εφαρμογής δηλαδή μιας οργανωμένης δομής που αναπτύσσεται σε ξεκάθαρες ενότητες. Αυτό που ξεκίνησε ως διερεύνηση του φύλου ως αντικειμένου πίστης, με εργαλεία την ανάλυση του έμφυλου και περί του φύλου λόγου, και την εφαρμογή διχοτομιών, μάλλον φαίνεται σε πολλά σημεία να αναδεικνύει τα εργαλεία σε θέματα διαπραγμάτευσης αυτά καθαυτά. Ακόμη και πολλοί όροι που χρησιμοποιούνται στα περιεχόμενα τίθενται στην πορεία υπό συζήτηση, χωρίς αυτό να εγγυάται την αντικατάστασή τους από όλους πιο δόκιμους. Η αδυναμία μιας νέας γλωσσικής και εννοιολογικής τακτοποίησης βρίσκεται η ίδια υπό εξέταση καθώς αναδύεται ως σύμπτωμα της καταστατικής ιδιότητας της γλώσσας να μετέχει στους συσχετισμούς ενός πλέγματος σχέσεων εξουσίας.

1. Η θεωρία της επιτελεστικότητας

When my soul was in the lost and found
You came along, to claim it
I didn't know just what was wrong with me
'Til your kiss helped me name it

Now I'm no longer doubtful of what I'm living for
And if I make you happy I don't need to do more

'Cause you make me feel
You make me feel
You make me feel like a natural woman

Oh, baby, what you done to me?
You make me feel so good inside
And I just wanna be close to you
You make me feel so alive

You make me feel
You make me feel
You make me feel like a natural woman

Aretha Franklin , "A natural woman"

Το τραγούδι γράφτηκε από ένα ζευγάρι, την Carole King and τον Gerry Goffin το 1967. Τον τίτλο, παρόλα αυτά, εμπνεύστηκαν από την ενασχόληση του παραγωγού της Atlantic Records, Jerry

Wexler, με την έννοια του «φυσικού» άνδρα τον οποίο θα συμπλήρωνε μία «φυσική» γυναίκα. Πράγματι, η Franklin ενσαρκώνει με το τραγούδι της μία γυναίκα με μία ψυχή «στα χαμένα», χωρίς όρεξη για ζωή, η οποία ευγνωμονεί τον άντρα που την έκανε να νιώσει καλά με τον εαυτό της (τόσο που ζει μόνο γι' αυτόν τον άντρα), την έκανε να νιώσει «σα φυσική γυναίκα». Είναι παραπάνω από έκδηλη εδώ η πίστη σε μία εσώτερη ουσία που κάνει τους ανθρώπους να νιώθουν «φυσικοί» άντρες ή γυναίκες. Ωστόσο, στην περίπτωση της γυναίκας είναι ο άντρας που ενεργοποιεί αυτή την ουσία, κάνοντας το τραγούδι, άθελά του πηγή μιας ζωντανής διαπραγμάτευσης. Δεν είναι αρκετή η γυναικεία φυσιολογία για να νιώσει μία γυναίκα «φυσική»; Η βιολογική υποδομή, πάντοτε στο πλαίσιο ενός τελεολογικού έμφυλου διαχωρισμού, χρειάζεται την αντρική παρέμβαση για να ενεργοποιήσει την έμφυλη κατάσταση; Και αν παραβλέψουμε την πρόθεση του δημιουργού για ένα τραγούδι μιας «φυσικής» γυναίκας που απευθύνει σε ένα «φυσικό» άντρα και φανταστούμε αποδέκτης του τραγουδιού να είναι πάλι γυναίκα; Ανατρέπεται τότε η έννοια αυτής της «φυσικότητας»;

Η έννοια της φυσικότητας πρόκειται να απασχολήσει πολύ αυτή τη διερεύνηση της συγκρότησης του φύλου. Συχνά τακτοποιείται ως αντίποδας της επιτήδευσης με τον ίδιο τρόπο που αντιτίθενται η πραγματικότητα με τη δραματουργική διαδικασία. Το τελευταίο κεφάλαιο στο σημαντικό βιβλίο *Αναταραχή Φύλου* (2009) της Judith Butler ξεκινά με μία περιγραφή της υποκριτικής της Garbo από τον κριτικό κινηματογράφου Parker Tyler. Η Garbo, λέει ο Tyler και μάλιστα το 1960, «γινόταν drag» όποτε έπαιζε έναν πολύ «μοιραίο» ρόλο. Η ίδια η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Tyler αποκαλύπτει την επιτήδευση που βλέπει στο στυλιζάρισμα της Garbo¹. «Έλιωνε πέφτοντας στην αγκαλιά ή φεύγοντας από την αγκαλιά ενός άνδρα, [...] άφηνε απλώς εκείνον τον θεσπέσιο λυγρό λαιμό (...) να σηκώνει το βάρος του ριγμένου πίσω κεφαλιού της». Το πόσο εκθαμβωτική είναι η τέχνη της ηθοποιίας, για τον Tyler, έγκειται στο εγγενές στοιχείο της προσποίησης. Η φράση του «τα πάντα είναι προσποίηση, είτε το φύλο από κάτω είναι αληθινό είτε όχι» συνιστά μία αντίφαση που συμπυκνώνει τη θεωρία της Butler. Ειδικότερα, στο φύλο αποδίδεται μία σταθερή θέση και ιδιότητα, είναι πάντα «από κάτω» και είναι αληθινό, υπαρκτό (όπως και η πραγματικότητα), είτε αυτό που βλέπουμε θυμίζει αυτή την «αλήθεια» ή όχι. Από την άλλη, είναι οξύμωρο το γεγονός ότι η φράση που μας εισάγει σε αυτή την επιβεβαίωση της έμφυλης ουσίας, είναι η ίδια που καταλύει αυτή τη βεβαιότητα. Ο Tyler βλέπει στα πάντα, εννοώντας προφανώς τις παραστατικές τέχνες, μία προσποίηση, μία εμφάνιση, μία επιφάνεια που καλύπτει την πραγματικότητα. Ακόμη, όμως κι αν αυτή η πραγματικότητα συμφωνεί με την εμφάνιση, ακόμη κι αν η Garbo είναι γυναίκα ο

¹ Στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 η Garbo αλλά και άλλες σπουδαίες μορφές του κινηματογράφου όπως η Marlene Dietrich (*Der blaue Engel*, *Morocco*) εισήγαγαν ένα «ανδρόγυνο» στυλ στο οποίο αποδίδεται συχνά και ο όρος drab (dressed as a boy).

τρόπος που «στήνει» το γυναικείο της σώμα είναι μία προσποίηση, με τον ίδιο τρόπο που και το τραγούδι της Franklin αφορά μια γυναίκα που, παρά τη γυναικεία της φυσιολογία, δε γίνεται «φυσική» μέχρι να το εκμαιεύσει ένας άντρας.²

Αναγνωρίζεται, λοιπόν, μία επιτήδευση στα «πάντα», όπως επιλέγει ο Tyler να αναφερθεί στη δραματουργική διαδικασία. Η παραδοχή αυτή του διπόλου εμφάνιση/πραγματικότητα, αλήθεια/προσποίηση γεννά μία σειρά από ερωτήματα. Η Garbo γίνεται «μοιραία» λυγίζοντας με επιτήδευση το λαιμό της. Πώς ορίζεται μία επιτηδευμένη γυναικεία κίνηση; Πώς θα έπρεπε να κινείται η Garbo για να ταυτίζεται η εμφάνιση με την πραγματικότητα, για να είναι αληθινή και όχι προσποιητή, για να πραγματώνει την ουσία του φύλου της με συνέπεια και αληθοφάνεια; Πόσο διαφέρει μία ταινία από την «πραγματική» ζωή; Αυτό που εννοεί δηλαδή ο Tyler, από αυτό που λέει; Η επιτήδευση, το έντονο στυλιζάρισμα ανήκει μόνο στον κινηματογράφο; Υπάρχουν ταινίες όπου το αξίωμα «τα πάντα είναι μία προσποίηση» είναι μη εφαρμόσιμο;

Εξάλλου, χωρίς να έχει τέτοια πρόθεση, με τη διαζευκτική του δομή («είτε το φύλο από κάτω είναι αληθινό ή όχι»), παρά το γεγονός ότι αναφέρεται στη συμφωνία του έμφυλου φαίνεσθαι και του είναι, ο Tyler αποδομεί την αλήθεια του φύλου αποδίδοντας χαρακτήρα επίφασης και μεταβλητότητας σε κάτι υποτιθέμενα σταθερό. Το γεγονός, βέβαια, ότι αναφέρεται στον κινηματογράφο του επιτρέπει να διατυπώνει αυτό το λόγο με ασφάλεια.

Η Butler, αξιοποιώντας ίσως τις αναλογίες μεταξύ του κινηματογράφου και της πραγματικότητας, βγάζει τη διατύπωση του Tyler από το πλέγμα ασφάλειας της αναφοράς στον κινηματογράφο και την αποδίδει στην κατηγορία του φύλου γενικότερα. Για αυτήν, το φύλο δεν είναι κάτι αληθινό, ούτε μία ουσία, παρά είναι «εμπρόθετο και παραστασιακό», ένα δρώμενο μέσω του οποίου συγκροτείται το υποκείμενο. (2006:386) Στη θεωρία της επιτελεστικότητας της Butler, αίρονται οι διαφορές ανάμεσα στη δραματουργία και την πραγματικότητα, καθώς το φύλο γίνεται το σενάριο που οι δρώντες πρέπει να ερμηνεύσουν δημόσια σε έναν συγκεκριμένο πολιτισμικά περιχαρακωμένο σωματικό χώρο. Στο πλαίσιο του λόγου που εξομοιώνει τα περιβάλλοντα της δραματουργίας και της ζωής ανακύπτουν ερωτήματα ως προς το πλέγμα δυνατοτήτων επιτέλεσης. Δεν είναι, άλλωστε αλήθεια, πως ένα σενάριο μπορεί να δραματοποιηθεί με πολλούς τρόπους; Είναι το φύλο μια παραστασιακή επιτέλεση που εκφράζει μία ατομική επιλογή ή απλώς εγγράφεται πάνω στο άτομο; Στο πλέγμα δυνατοτήτων εκπλήρωσης του έμφυλου σεναρίου το άτομο αναλαμβάνει περισσότερο το ρόλο του υποκειμένου ή του αντικειμένου; Στο ερώτημα αυτό, η λέξη «δημόσια» είναι

² Αυτός ο παραλληλισμός της δύναμης των παραστατικών τεχνών και του άντρα, όπως υπονοούνται στο τραγούδι και τη διατύπωση του Tyler αντίστοιχα, απηχούν σημειολογικά την απόδοση αρσενικού πρόσημου στο apparatus.

κλειδί στο μετασχηματισμό των ανεξάντλητων δυνατοτήτων σε ένα συγκεκριμένο εύρος. Ένα έργο χρειάζεται τόσο το κείμενο όσο και την ερμηνεία του. Με τον ίδιο τρόπο, «το έμφυλο σώμα παίζει το ρόλο του σ' ένα σωματικό χώρο πολιτισμικά περιχαρακωμένο, και δραματοποιεί ερμηνείες εντός του πλαισίου που ορίζουν οι προϋπάρχουσες κατευθυντήριες γραμμές». (ibid 396)

Το φαινομενικά «αθώο» σώμα με την «πεντακάθαρη» ανατομία, τις υποτιθέμενα εκφραστικές μιας εσώτερης ουσίας κινήσεις, είναι το ίδιο το πεδίο υλοποίησης- όχι κάποιας φυσικής ουσίας, αλλά των σχέσεων εξουσίας που κυκλοφορούν λογοθετικά- και φέρει την εγγραφή της αποποίησης των αποκλεισμένων παραβατικών ομοίων του. (Μιχαηλίδου&Χαλκιά 2005:20)

Το έμφυλο σώμα δεν είναι αληθινό, έτσι όπως ο ενσώματος εαυτός δεν προϋπάρχει των συμβάσεων που «ρυθμίζουν» τα σώματα. Ο δημόσιος χαρακτήρας, όμως, της επιτέλεσης τα επενδύει με μία αληθοφάνεια η οποία εξασφαλίζει τη διαιώνιση των κατευθυντήριων γραμμών που ρυθμίζουν την επιτέλεση. Με λίγα λόγια, μέσα από διαδικασίες καθημερινές, σωματικές κινήσεις αλλά και τη χρήση της γλώσσας, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν αναπαράγεται απλά η έμφυλη διαφορά αλλά επενδύεται με μία αλήθεια, της ανατίθεται μία αναμφίβολη ουσία, γίνεται απτή δηλαδή σε τέτοιο βαθμό που αποκτά και κανονιστικές ιδιότητες.

Στη βάση της αμφισβήτησης της πραγματικότητας του φύλου και στα χνάρια του Foucault, η Butler εξηγεί πως η «έμφυλη πραγματικότητα [...]είναι πραγματική μόνο στο βαθμό που επιτελείται» (2006:398). Με τον όρο επιτελεστική αποδίδεται στα ελληνικά το *performative* της Butler παραπέμποντας στη γλωσσολογία και από την οποία αντλεί, ανάμεσα σε άλλα η θεωρία της επιτελεστικότητας. Οι επιτελεστικές εκφορές, όπως τις περιγράφει ο Austin (1962), περιέχουν ρήματα του πρώτου ενικού προσώπου στην οριστική ενεστώτα, όπως άλλωστε και κάποιες από τις δηλωτικές εκφορές αλλά δε μπορούν να χαρακτηριστούν αληθείς ή ψευδείς, δηλαδή δεν διαπιστώνουν, ούτε και περιγράφουν, παρά με την εκφορά τους επιτελούν συνολικά ή εν μέρει. Για τις αναλογίες της χρήσης του πρώτου ενικού προσώπου με την ίδια γραμματική επιλογή («εγώ») που συνοδεύει την αναφορά στο σώμα, και στην οποία η φαινομενολογία παραδοσιακά απέδιδε ένα προϋπάρχον υποκείμενο δράσης θα γίνει λόγος στην επόμενη ενότητα. Εδώ, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η εξέταση της αντιστοιχίας των επιτελεστικών εκφορών με τη διαδικασία της «άρθρωσης» έμφυλων σωματικών στυλ. Όπως συγκεκριμένα ρήματα (πχ «ονομάζω», «κηρύσσω») συγκροτούν μία πραγματικότητα, συγκεκριμένα σωματικά στυλ δημιουργούν την ψευδαίσθηση πως το φύλο συνιστά μία εσώτερη ουσία προς έκφραση. Δυστυχώς, η ελληνική μετάφραση αποδίδει ελλιπώς, ή

αποτυγχάνει να αποδώσει, το δεύτερο σκέλος του όρου *performative*, αυτού που αφορά στο δραματουργικό χαρακτήρα του φύλου.³

Το φύλο, λοιπόν, δεν είναι ρόλος που εκφράζει κάποιον εσώτερο εαυτό. Αυτό σημαίνει πως είναι το δρώμενο το ίδιο παρά το εκφραστικό μέσο. Το φύλο πραγματώνεται δραματοποιούμενο και μέσω της δραματοποίησης του ανάγεται σε αντικείμενο πίστης. Αν, όμως, η έννοια του φύλου μπορεί να νοηθεί ως κατασκευή και να υπόκειται στις αναζητήσεις ενός φεμινιστικού και όχι μόνο λόγου, τότε τι συμβαίνει με το απτό πεδίο πραγμάτωσης έμφυλων δυνατοτήτων; Τι συμβαίνει με το σώμα, η υλικότητα του οποίου είναι πέραν αμφισβήτησης;

Η φυσική διάσταση του σώματος δεν αποτελεί εμπόδιο στην εξέτασή του ως μία ιδέα από πολλούς θεωρητικούς, και μάλιστα ιστορική. Το σώμα είναι πραγματικό, αλλά παράλληλα, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty (1962), είναι και το αέναα διαμορφούμενο προϊόν μιας δυναμικής διαδικασίας σωματοποίησης ορισμένων πολιτισμικών και ιστορικών δυνατοτήτων. Το σώμα συνιστά μία υλικότητα, έναν τόπο συμπύκνωσης νοήματος. Δεν είναι ένα πεδίο όπου εκδηλώνεται μία ήδη υπάρχουσα εσωτερική ουσία, αλλά ένας χώρος στον οποίο κάποιος συγκεκριμενοποιεί ένα εύρος ιστορικών δυνατοτήτων - οι όροι «πολιτισμικών/ιστορικών» αναφέρεται στις συμβάσεις της εποχής στην οποία ζει κάποιος και οι οποίες καθορίζουν το εύρος, ενώ η χρήση του όρου «δυνατοτήτων» αναδεικνύει την εμπρόθετη δράση του δρώντος που αναλαμβάνει την υλοποίηση κάποιων μόνο από αυτές.

Η δήλωση της Beauvoir ότι «γυναίκα δεν είσαι, αλλά γίνεσαι» διατρέχεται από την ίδια λογική αλλά η ερμηνεία της κρύβει και τους ίδιους κινδύνους, πιθανόν πάλι λόγω του ρήματος «γίνεσαι». Το ρήμα στον ενεστώτα παραπέμπει σε μία εξελικτική διαδικασία σε αντίθεση με το πάγιο “είσαι” που μοιάζει το προϊόν μιας, αμφιβόλου διάρκειας ή πηγής της πρόθεσης, διαδικασίας. Εξάλλου, είναι αυτοπαθές κάτι που, ίσως, πολλαπλασιάζει την πραξιακή πρόθεση του υποκειμένου, σα να αλλάζω η/ο ίδια/ος τον εαυτό μου. Από την άλλη, κάτι που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι η πρόθεση της Beauvoir να αναδείξει το κοινωνικό «προηγούμενο» που επωμίζεται το υποκείμενο στη διαδικασία συγκρότησης του φύλου, ένα παθητικό και παθογενές βάρος, ένα σενάριο.

Και για την Beauvoir, κάθε φύλο αποτελεί όχι φυσικό είδος αλλά ιστορική ιδέα (2009). Η φυσιολογία των γυναικών (ή των ανδρών)- τη στιγμή που ακόμη και αυτή καθαυτή η χρήση της κατηγορίας «γυναίκες» έχει καταστεί προβληματική- δεν απελευθερώνει μαγικά με τη

³ Η απόδοση του όρου *performativity* ως *παραστασιακή* επιτέλεση κρίνεται επίσης υφολογικά ακατάλληλη λόγω του εξοβελισμού του στοιχείου του αέναου.

γέννηση τους τα προτάγματα της κοινωνικής τους ύπαρξης. Τα χρωμοσώματα, η ανατομία και όλα αυτά πάνω στα οποία στοιχειοθετείται η κατηγοριοποίηση των ανθρώπων στα βιολογικά φύλα λειτουργούν στη συνείδηση πολλών σαν πυλώνες μίας έμφυλης ουσίας που υπαγορεύει τον τρόπο που θα παράγουν κοινωνικό νόημα, που θα ζουν τις ζωές τους.

Στην πραγματικότητα, το φύλο δεν προκύπτει από τη φυσιολογία αλλά από το κοινωνικοιστορικό συγκείμενο και την αναπαραγωγή του. Είναι, ωστόσο, σημαντικό να αποφύγει κανείς την παγίδα της θεώρησης του έμφυλου σώματος ως ενός παθητικού χώρου εγγραφής που διαμορφώνεται αποκλειστικά από τις πολιτισμικές και ιστορικές συγκυρίες της εποχής. Τα άτομα επιλέγουν από ένα εύρος δυνατοτήτων ένα σωματικό στυλ και υλοποιούν το φύλο τους, το επιτελούν δηλαδή δραματουργικά.

Όλη αυτή η ρητορική περί εμπρόθετης δράσης εγκαλεί δίπολα όπως υποκείμενο/ αντικείμενο και πράξη/ συμβάν⁴ και αναδεικνύει τη θεωρία της επιτελεστικότητας ως μία σκέψη που αναπτύσσεται σε περισσότερα επίπεδα από άλλες θεωρίες ταυτοτήτων και συγκρότησης φύλου. Το κλειδί για τη Butler είναι μία διεύρυνση της κλασσικής φαινομενολογικής θεώρησης των πράξεων ως εμπρόθετων διαδικασιών συγκρότησης νοήματος, οι οποίες πηγάζουν από ένα υποκείμενο αδιαμφισβήτητης και σταθερής ουσίας, στο βαθμό που να περιλαμβάνει την αντίληψή τους ως τη διαδικασία μέσω της οποίας το νόημα επιτελείται παραστασιακά. Αν δούμε τις πράξεις περισσότερο ως διαδικασίες που συγκροτούν το υποκείμενο, παρά σαν εκδηλώσεις ενός σταθερού προϋπάρχοντος υποκειμένου, θα μπορούσαμε να ασκήσουμε κριτική τόσο στην παραδοσιακή αντίληψη του φύλου όσο και στην παραδοσιακή χρήση μηχανιστικών δομών όπως υποκείμενο/αντικείμενο, βιολογικό/κοινωνικό φύλο κτλ.

2. Γλώσσα/ Σώμα, Λόγος/Ύλη

2.1. Γλώσσα

Στην έως τώρα ανάλυση στάθηκε αδύνατη η αναφορά σε θέματα φύλου χωρίς την επίκληση καθιερωμένων στη δυτική μεταφυσική διπόλων, σε τέτοιο βαθμό που η εξέταση των διαδικασιών συγκρότησης του έμφυλου εαυτού μπορεί να λειτουργήσει σαν ανίχνευση της συγκρότησης διπόλων. Είναι αδύνατο να εξεταστεί το, λεγόμενο, κοινωνικό φύλο χωρίς αναφορά στην εσώτερη ουσία του, το σώμα, όπως είναι αδύνατο μιλώντας για την πράξη/το συμβάν συγκρότησης του φύλου να μην ανακύψει η θεώρηση του διπόλου υποκείμενο/ αντικείμενο. Όσο για τη γλώσσα, διατηρεί πάντοτε σημαίνουσα παρουσία αναλαμβάνοντας το

⁴ Εδώ ο όρος με όρους παθητικότητας, κάτι που συμβαίνει χωρίς την εμπρόθετη δράση του υποκειμένου.

ρόλο της διαμόρφωσης των δυναμικών, του μέσου ανάλυσής τους, καθώς και ένα μεταγλωσσικό στάτους ως εργαλείο ανάλυσης της ίδιας.

Δεν είναι η πρώτη φορά που το δίπολο υποκείμενο/αντικείμενο εμφανίζεται στη φεμινιστική ρητορική, και μάλιστα συσχετιζόμενο με την επιτελεστική κατασκευή του φύλου. Η Wittig διερευνώντας τους ίδιους όρους πέφτει σε μία αντίφαση. Στο πλαίσιο της παραδοχής της επιτελεστικής ιδιότητας του φύλου, αναγνωρίζει, αντίθετα με τη Butler, ένα υποκείμενο υπεύθυνο για το πράττειν και αποδίδει δυνατότητες ανατροπής στην «παρέκκλιση» της επιθυμίας του από το κανονιστικό πρότυπο ετεροφυλοφιλίας. Για τη Wittig είναι πιθανή η εξάλειψη των «σημαδιών» της πατριαρχίας (1979) όπως το θεσμοποιημένα δυαδικό βιολογικό φύλο αλλά και της γλώσσας που φέρει την εξουσία φυσικοποίησης αυτής της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας. Η γλώσσα, για αυτήν, είναι «μία άλλη τάξη υλικότητας» (1980:108) και ως τέτοια μπορεί να μετασχηματιστεί ριζικά καθώς η κατηγορία του φύλου εξαλείφεται ή πολλαπλασιάζεται με εργαλείο και όρους ομοφυλοφιλίας.

Η Irigaray αποποιείται αυτή τη λογική αποτασσόμενη τη θεώρηση του γυναικείου ως αντίποδα του ανδρικού υποκειμένου. Μέσα από μία σειρά θεωρήσεων του λακανικού και μετα-λακανικού λόγου καταλήγει στη διατύπωση του “γυναικείου” ως μία σειρά αρνήσεων, ως τη μη αναπαραστάσιμη απουσία που φέρνει η (ανδρική) άρνηση (1985). Το ίδιο το θηλυκό γραμματικό φύλο θα μπορούσε να ιδωθεί σαν απουσία του αρσενικού. Η ανδρική (και γλωσσική) θέση, απηχώντας το Συμβολικό Νόμο του Πατέρα, αυτοεξουσιοδοτείται να αναθέτει τον αποκλεισμό και αναπαράγει την ετεροφυλοφιλική «αναγκαιότητα» στη βάση της απαγόρευσης της αιμομιξίας.

Αν η Wittig θεωρεί τη γλώσσα ένα όργανο, εργαλείο καθόλου μισογυνικό στις δομές του αλλά μόνο στις εφαρμογές του η Irigaray επιφυλάσσει για τη γλώσσα ένα δυναμικό ρόλο διαμόρφωσης και διατήρησης ενός φαινομενικά δυαδικού μοντέλου ετεροσεξουαλικότητας όπου το γυναικείο ορίζεται ως η διπλή αποφαιτική άρθρωση του ανδρικού. Για την Irigaray, η δυνατότητα μιας άλλης γλώσσας είναι ο μόνος τρόπος διαφυγής.

Η γλώσσα, λοιπόν, έχει κεντρικό ρόλο στη συζήτηση για τη συγκρότηση του φύλου αφενός, αλλά και στη δυνατότητα μεταχηματισμού των στοιχείων που συνθέτουν την υποχρεωτική ετεροκανονικότητα αφετέρου. Τόσο η Wittig όσο και η Irigaray, αναφέρθηκαν, με διαφορετικό τρόπο, στη δυνατότητα μιας ανατρεπτικής δράσης προς αυτή την κατεύθυνση με όρους τόσο σεξουαλικότητας όσο και με λογοθετικούς. Στο πλαίσιο αυτής της κριτικής, όμως, επικαιροποιείται ο λόγος του Foucault για την εξουσία που απορρίπτει την παραγωγή μιας σεξουαλικότητας καθώς και ενός λόγου ελεύθερων από την εξουσία. (1998)

Βέβαια, η σεξουαλικότητα και ο λόγος επιστρέφουν στη ρητορική του Foucault με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στη Butler, στη διαπραγμάτευση του σώματος. Παρά το γεγονός πως ο Foucault αντιλαμβάνεται τη συγκρότηση του υποκειμένου σε ένα αναπόφευκτο πλέγμα συνεκτικών σχέσεων εξουσίας, που εδραιώνονται και αναπαράγονται με λογοθετικά σχήματα, διαφοροποιεί σε κάποια σημεία τον «εαυτό», ως πολιτισμικό αντικείμενο συγκρότησης, από το σώμα, θεωρώντας το τελευταίο ως μια «υλικότητα που προηγείται της σημασιοδότησης και της μορφοποίησης» και όχι ως προϊόν της. Αυτό στο οποίο «σκοντάφτουν» οι θεωρίες συγκρότησης του φιλοσόφου είναι πάλι ένα δομιστικό δίπολο αντιθετικών εννοιών. Πώς είναι δυνατόν το σώμα να συνιστά υλικότητα και ιδέα; Να προϋπάρχει και να κατασκευάζεται;

Η θεώρηση του σώματος ως ύλης και ιδέας ταυτόχρονα έχει συζητηθεί σύντομα πιο πάνω, όμως, η επιστροφή σε αυτή κρίνεται απαραίτητη λόγω του χειρισμού της Butler ως προς την κονστρουκτιβιστικά εδραιωμένη αντίθεση υλικότητας και κατασκευής. Συγκεκριμένα, η φιλόσοφος επιχειρεί ένα πλήγμα προς τα καθιερωμένα δίπολα της δυτικής μεταφυσικής καθώς και της μεταξύ τους σχέσης. Η εμπρόθετη δράση του υποκειμένου, που είναι ταυτόχρονα και αντικείμενο με φαινομενολογικούς όρους, συνυπάρχει με την κατασκευή, όπως μία χειραφετητική σεξουαλικότητα συγκροτείται επίσης μέσα στις κανονιστικές σχέσεις εξουσίας που θέλει να αποδομήσει, και, το κυριότερο, ούτε ο λόγος και η ύλη συνιστούν έναν αντιθετικό δυϊσμό αλλά ούτε μπορεί η ευθυγράμμισή αυτού του δυϊσμού με το εδραιωμένο δίπολο άνδρας/γυναίκα, να οδηγήσει στην ανάθεση του σκέλους του «υλικού» στη γυναίκα. (δηλαδή αφού λόγος/ύλη και άνδρας/γυναίκα, τότε άνδρας→λόγος και γυναίκα→ύλη, σώμα)

Η Butler ενσωματώνει την πρόθεση της στο βιβλίο της *Bodies that matter* (ελλην. μετάφραση *Σώματα με Σημασία* [2008]), όπου η λέξη *matter* συνιστά, όπως επισημαίνει και η Αθηνά Αθανασίου στον πρόλογο του βιβλίου, μια αμφισημία. Στη σημασιολογική ενδεχομενικότητα δηλαδή της λέξης *matter* εγκολπώνεται ένα σημασιολογικά και σημειολογικά αντιθετικό δίπολο, η ύλη και η σημασία (η σημασία εδώ με την πρόθεση της παραπομπής στο λόγο). Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης του τίτλου μπορεί κανείς εκτός από τη συνύφανση ύλης και λόγου που ανατίθεται στο σώμα, να αναδείξει την υλοποίηση του σώματος μέσω της γλώσσας.

Με την τελευταία λογοπαικτική συσχέτιση σώματος/ύλης και γλώσσας καθίσταται σαφές για τη γλώσσα πως όπως δεν αποτελεί απλά τον αντίποδα της ύλης και το αντίθετο του σωματικού, αλλά εμπλέκεται σε σχέσεις συνεκτικότητας μαζί τους, έτσι δεν μπορεί να νοηθεί ως μία ξεχωριστή θεματική προς ανάλυση καθώς ανακύπτει αναπόφευκτα σε οποιοδήποτε λόγο. Πολύ περισσότερο στην επιτελεστική θεωρία συγκρότησης του φύλου, όπου μαζί με το στυλιζάρισμα του σώματος «επιτελεί» παραστασιακά τον έμφυλο εαυτό, λειτουργώντας ως εργαλείο συνεκτικότητας της εξουσίας και παράγοντας έμφυλες διανοητικότητες.

Προς αυτή την κατεύθυνση ανάδειξης του ρόλου της γλώσσας στην κατάσκευή της έμφυλης υποκειμενοποίησης, η Ειρήνη Χιωτάκη-Πούλου (2009) αντλεί από τον πολιτικό λόγο και την κοινοβουλευτική ρητορική για την πραγματοποίηση μίας μελέτης που καταδεικνύει πλήθος αναλογιών και σχέσεων του λόγου με το φύλο. Στηρίζει το εγχείρημά της στην αξιωματική αποποίηση ενός ουδέτερου χαρακτήρα της γλώσσας. Όπως και το φύλο, η γλώσσα δε λειτουργεί εκφραστικά, αναπαριστώντας μία πραγματικότητα, αλλά κατασκευάζει την πραγματικότητα και τη συντηρεί ως τόπο ουσίας. Κινούμενη στα χνάρια της αποποίησης του υπερβατισμού του υποκειμένου, όπως διατυπώθηκε από τον Foucault, η Χιωτάκη-Πούλου ανατρέχει σε παραδείγματα από τη δημόσια σφαίρα για να δείξει πως είναι ο λόγος -και η δημόσια άρθρωσή του, θα πρόσθετε κάποιος- που κατασκευάζει την έννοια του φύλου, και το ανάγει σε ένα ρυθμιστικό σύστημα εξουσιαστικών σχέσεων το οποίο με τη σειρά θα παράξει έμφυλα σώματα ετεροκανονικής σεξουαλικότητας απαραίτητα για τη διαιώνισή της κοινωνίας. Είναι λάθος, κατά το Foucault και την Χιωτάκη-Πούλου να αναζητούμε κάποια πηγή ή κάποιες πηγές εξουσίας που είναι υπεύθυνες για την φυσικοποίηση αυτού του «βολικού» έμφυλου υποκειμένου. Η ανάθεση έμφυλων κοινωνικών χαρακτηριστικών με αιτιώδη καταγωγή από τα θεσπισμένα είδη βιολογικής σήμανσης είναι ευθύνη όσων μιλούν μία γλώσσα και μετέχουν μιας αέναης ποιητικής της εξουσίας.

Η εφαρμογή διακρίσεων όπως π.χ. δημόσιο/ ιδιωτικό, ιδιαίτερα κατά τον σχηματικό παραλληλισμό τους με άλλους δυϊσμούς (π.χ. δράση/μη δράση), ανήκει σε μία πατριαρχική ρητορική⁵. Και η ίδια η χρήση του διπόλου ως εργαλείου ανάλυσης αποκαλύπτει πόσο η αποκάλυψη της διαδικασίας φυσικοποίησης κάποιων κυριαρχικών δομών υπόκειται στην ίδια διαδικασία. Το ίδιο συμβαίνει βέβαια και με τη γλώσσα στην απόπειρα να καταδείξει κάποιος τους μηχανισμούς εδραίωσης και αναπαραγωγής μιας κατάστασης, τους μηχανισμούς δηλαδή και της ίδιας της γλώσσας, αναπόδραστα χρησιμοποιεί το ίδιο το εργαλείο και σύμπτωμα της κατάστασης, την ίδια γλώσσα που αναλύει και, ενδεχομένως, καταγγέλλει.

Το αναπόδραστο της συγκρότησης ουσιολογικών δομών μέσω του λόγου και της συνύφανσης λόγου και εξουσίας υλοποιήθηκε συμβολικά κατά τη διάρκεια διερεύνησης των σχέσεων γλώσσας/λόγου και φύλου. Δεν ήταν λίγες οι φορές που η εξέταση της επικαιρότητας επικαιροποίησε το λόγο για τις σχέσεις αυτές. Ένα χρήσιμο παράδειγμα είναι το άρθρο του Θεόφилου Τραμπούλη «Χωρίς ονόματα, χωρίς οσμές»⁶ στο οποίο μελετά τη μετωνυμική

⁵ Η εδώ παραδοχή δε μπορεί παρά να απηχήσει την μεταποικιακή ρητορική όσον αφορά τις αναλογίες της πατριαρχικής θέσης της δυτικής μεταφυσικής σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο.

⁶ <https://artfullyonsaturday.wordpress.com/2014/12/27/%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82-%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CF%87%CF%89%CF%81%CE%AF%CF%82-%CE%BF%CF%83%CE%BC%CE%AD%CF%82-2/>

διάσταση και την ενδεχομενικότητα αντικειμενοποίησης της κατηγορίας «γυναίκες». Η συγγένεια της ανάλυσης του άρθρου με τη θεωρία της επιτελεστικότητας αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα, σε αυτό της αντίστροφης ανάθεσης των στυλιζαρισμένων έμφυλων χαρακτηριστικών και στην ανίχνευση των σχέσεων γλώσσας και φύλου στο δημόσιο λόγο, (αλλά και) με δύο διαφορετικά παραδείγματα (μια φωτογραφία βουλευτή να μυρίζει το παλτό της συναδέλφου του και την απόρριψη του αιτήματος των γυναικών βουλευτών να ψηφίζουν αναφωνώντας «παρούσα»).

Στο πρώτο επίπεδο, ο συντάκτης του άρθρου αναδεικνύει πως ο φετιχισμός λειτουργεί μόνο σε σχέση με το αντρικό φύλο, και επισύρει (τιμωρητική) αντικειμενοποίηση ή/και συνοδεύεται από σκωπτική διάθεση όταν υιοθετείται δυνητικά από το αντικείμενο του φετιχισμού, τη γυναίκα. Η εικόνα ενός άνδρα που μυρίζει ένα γυναικείο παλτό είναι εύπεπτη και ίσως ευχάριστη. Η αντίστροφη εικόνα, μιας γυναίκας που μυρίζει ένα αντρικό παλτό, θα γεννούσε ίσως το γέλιο και μία αίσθηση περιέργου. Σε δεύτερο επίπεδο εξετάζεται η γραμματική της ελληνικής γλώσσας ως σύμπτωμα μιας πατριαρχικής ιεράρχησης της εξουσίας. Χαρακτηριστικά, κάτι που έκανε σε πολλούς εντύπωση στις ψηφοφορίες του τέλους του 2014 στη Βουλή ήταν η απαίτηση του προεδρείου να αναφωνήσουν «παρών» και όχι «παρούσα» οι γυναίκες βουλευτές με το επιχείρημα πως αυτό που καταγράφεται δεν είναι η φυσική παρουσία. Από αυτή την εμμονή εξάγεται η ανάγκη των θεσμών για πλήρη διαχωρισμό της γλώσσας και του σώματος καθώς ο δημόσιος λόγος, πόσο μάλλον ο πολιτικός, δεν αφορά την υλική υπόσταση αλλά μία ουσία ανώτερη ή/και πιο εσωτερική. Εδώ, βέβαια, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε, απηχώντας τον Foucault, αν είναι μόνο θεσμική η πηγή εξουσίας που επιβάλλει αυτό το διαχωρισμό. Ως ένδειξη και μόνο της απάντησης θα μπορούσε να λειτουργήσει η διαπίστωση πως δεν είχε προηγηθεί εντός ή εκτός θεσμών η διατύπωση ενός λόγου που θα αξίωνε τη χρήση του θηλυκού γένους βουλευτριες για τις γυναίκες βουλευτές.

Ο συντάκτης του άρθρου συμπεραίνει πως «Η γραμματική των θεσμών μπορεί να παραλλάσσει τους θεσμούς της γραμματικής και η παρουσία των γυναικών στη δημόσια σφαίρα γίνεται αποδεκτή είτε χωρίς όνομα, χωρίς γένος, χωρίς φυσική υπόσταση, χωρίς οσμές, είτε αντικειμενοποιημένη, ένα πεδίο σεξουαλικοποιημένων βλεμμάτων και λόγων». Πέρα από το γεγονός ότι η σκέψη του απηχεί το φεμινιστικό λόγο που αποτυπώνει τη γυναίκα σαν έλλειψη, στη διατύπωση αυτή μπορεί να εντοπιστεί η αξίωση της αναγνώρισης της συνεκτικότητας της ύλης και του λόγου, ελλοχεύουν, ωστόσο, η απόδοση της ευθύνης σε έναν απρόσωπο θεσμό (που υπάρχει έξω και ανεξάρτητα από τη γλώσσα) και η επικύρωση ενός ουσιώδους φύλου, η γυναικεία διάσταση του οποίου εκφράζεται στη γλώσσα από το θηλυκό γραμματικό γένος.

Στην πραγματικότητα, η γραμματική, μην εξασφαλίζοντας το θηλυκό γένος, διαιωνίζει το φαντασιακό του ετεροκανονικού δυϊσμού, όπου μάλιστα στο θηλυκό σκέλος ανατίθεται η έλλειψη. Τι γίνεται όμως στην αντίθετη περίπτωση, όταν δηλαδή το θηλυκό γένος υπάρχει και χρησιμοποιείται; Μπορούμε τότε να μιλάμε για αποδόμηση της ετεροκανονικότητας; Ασφαλώς, η μη ύπαρξη μιας λέξης για τη γυναίκα βουλευτή (ή μάλλον η μη χρήση του όρου «βουλευτριά») σε ένα επίπεδο αποκαλύπτει πως το ανδρικό φύλο έρχεται πρώτο (και τελευταίο στην κασταστατική ιεραρχία του θεσμού). Πέρα, όμως, από αυτό, η χρήση των δομών της γλώσσας, είτε είναι αρκετές είτε όχι, και πολύ περισσότερο όταν το υποκείμενο έχει συνείδηση της ανεπάρκειας αυτής, φυσικοποιεί μία κατάσταση όπως η δυαδική κατηγοριοποίηση των φύλων και την ανάγει σε αντικείμενο αδιαπραγμάτευτης πίστης⁷. Σε μία συζήτηση γύρω από την υποχρεωτική ετεροκανονικότητα και την κοινότητα ΛΟΑΤΚΙ, η μοναδική γυναίκα ομιλήτρια αναφέρθηκε στις γυναίκες χρησιμοποιώντας τον όρο «η εαυτή της»⁸. Ο όρος φαίνεται να διεκδικεί ένα νέο χώρο, αλλά ίσως να λειτουργεί αντιφατικά με τη θέση που θέλει το φύλο να συγκροτείται (και) λογοθετικά. Είναι, επομένως, αμφίβολο κατά πόσο είναι πιθανή η απόταξη των σχέσεων εξουσίας μέσα στην ίδια τη γλώσσα που τις φέρει. Η Wittig (1980), πίστευε στην ανατροπή των δομών κυριαρχίας μέσω μιας ανατρεπτικής σεξουαλικότητας και μιας γλωσσικής ανατροπής. Ωστόσο, πόσο εφικτή είναι αυτή η ανατροπή όταν το ίδιο το πρώτο στάδιο αναγνώρισης της γλώσσας ως φορέα εξουσίας επιφυλάσσει μία αέναη ανακύκλωση; Τι συνιστά ανατροπή όταν η ίδια η εξουσιαστική δομή δε μπορεί καν να περιγραφεί παρά με εργαλείο την ίδια; Εδώ κρύβεται η ίδια η εγγενής αντίφαση της ανάγκης για συνοχή της ύλης και του λόγου, της ανάγκης δηλαδή για πρακτική ύπαρξη των λέξεων που θα ανταποκρίνονται στη φυσική ύπαρξη της ύλης και της ανάγκης για αποφυγή των λογοθετικών εξουσιαστικών δομών που τακτοποιούν τον κόσμο σε δίπολα. Την ίδια στιγμή που αναγνωρίζουμε την εξουσία που διατρέχει τη γλώσσα και τη χρήση της, καταφεύγουμε στην ίδια την υπάρχουσα δομή της, στη χρήση του θηλυκού γραμματικού γένους εν προκειμένω, με την ελπίδα της ανατροπής αυτής της εξουσίας.

Ο λόγος εκτός από το να καθυποτάσσει, υποστασιοποιεί. Για παράδειγμα τη σημασιολογική κατηγορία γυναίκες. Η χρήση του θηλυκού γραμματικού γένους, ειδικά όταν αναφερόμαστε σε

⁷ Σε πολλά σημεία, στη διάρκεια της ως εδώ ανάλυσης αναρωτήθηκα έντονα αν έπρεπε να χρησιμοποιώ και τις δυο επιλογές γραμματικού γένους, όπου υπήρχαν. Ήταν, άραγε πιο δόκιμο/πολιτικά ορθό/ συνεπές προς το θέμα και τις προθέσεις μου να αναφερομαι λχ σε αναγνώστες/αναγνώστριες; Διατηρώ μια, μάλλον, απλουστευμένη χρήση του αρσενικού γένους για τη γενική αναφορά όχι για να επικυρώσω την πατριαρχική λειτουργία της ελληνικής γλώσσας αλλά με την, πιθανόν παρακινδυνευμένη, φιλοδοξία να αφήσω να διαφανεί η ψευδεπίγραφη ουσία που κρύβεται πίσω από τη διάκριση του γραμματικού γένους αυτή καθαυτή.

⁸ <http://www.stokokino.gr/article/1000000000002126/LOATK-Politikes-fulou-kai-seksoualikotitas-stin-Aristera>

ουσιαστικά όπως το θηλυκό του «βουλευτής» ή το «παρούσα» ως επιτέλεση της δόκιμης συμμετοχής σε μία διαδικασία, λαμβάνει μεν υπόψη τη μερίδα του πληθυσμού που παραγνώριζε. Αυτό είναι σημαντικό καθώς, σύμφωνα και με την ανάλυση της Μιχαηλίδου (2005) για τα μέσα, η γλώσσα δεν αντανακλά μόνο τις απόψεις αλλά τις διαμορφώνει. Στον ίδιο αυτό αξιωματικό άξονα της καταστατικής δύναμης της γλώσσας να διαμορφώνει, η υπεργενίκευση της χρήσης του θηλυκού γένους (όπου δε χρησιμοποιείται), ειδικά σε αντωνυμίες, μετοχές και άλλες δομές της γλώσσας, ίσως ενίσχυε αυτό το δίπολο ανδρικό/γυναικείο και νοηματοδοτούσε την πίστη στη έμφυλη διπολικότητα. Μιας και το βιολογικό θεωρείται κάτι διαφορετικό από το κοινωνικό φύλο τι από τα δύο είναι αυτό που εκπροσωπεί η γλώσσα; Το παράδειγμα του παρών/παρούσα στη Βουλή καθώς και η καθαρή απόσταση των άκρων του διπόλου γλώσσα/σώμα και η αμηχανία στην επιλογή γραμματικού γένους για έναν/μία τραβεστί οδηγεί στην αποκάλυψη της ψευδαίσθησης πως όταν χρησιμοποιούμε το γένος αναφερόμαστε στο κοινωνικό φύλο, που με τη σειρά του θεωρούμε αυθαίρετα ευθυγραμμισμένο με το βιολογικό. Κάποιος θα μπορούσε να προτείνει την απορρύθμιση του παγιωμένου αρσενικού γραμματικού γένους με στόχο την αμφισβήτηση των φύλων σαν αληθινές ουσίες. Κατά τη γνώμη μου, αυτό θα μπορούσε να είναι παγίδα με τα αντίθετα αποτελέσματα. Μία μονίμως διπολική άρθρωση κατά το παράδειγμα «ο εαυτός του/ η εαυτή της» ίσως να επικύρωνε ασύνειδα το σχήμα που προσπαθεί να διαβρώσει με τον ίδιο τρόπο που η χρήση του λόγου στην υπηρεσία της κριτικής των λογοθετικών όρων που διαμορφώνουν μια κατάσταση είναι πιθανόν να λειτουργεί στην αντίθετη από την αρχική πρόθεση κατεύθυνση.

Στο πλαίσιο αυτό ίσως φαίνεται περισσότερο περιττή παρά ριζοσπαστική η πρόταση της Butler για χρήση μετοχών του ενεστώτα αντί για το «εγώ» ή το «εμείς» που υποδηλώνουν κάποιον φορέα δράσης έξω από το σώμα. Οι μετοχές απηχούν τη διαδικασία σωματοποίησης, την ποιητική του σώματος αυτή καθαυτή αντιστεκόμενες έτσι «στη μεταφυσική της ουσίας» (2006: 385). Δεν επικυρώνουν, ωστόσο, τις ίδιες τις δομές τις οποίες αποποιούνται μετασχηματίζοντας τις;

Πάντως, αυτή καθαυτή η χρήση του λόγου για την ανάλυση του σώματος είναι ένα πλήγμα στην εδραίωση καθαρών αντιθετικών διπόλων όπως ύλη/λόγος και, ίσως, ένα μικρότερο πλήγμα στον υδροκεφαλισμό που επιφυλάσσει η ανωτέρω μεταγλωσσική ανάλυση.

2.2. Σώμα, σωματοφοβία

Η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού μοιάζει να υπονοεί ένα σώμα που προϋπάρχει, επάνω στην παθητική οντότητα του οποίου εγγράφεται πολιτισμικό νόημα. Παραπάνω έγινε αναφορά τόσο στη Wittig όσο και στο Foucault των οποίων η ρητορική φαίνεται να συγκλίνει με αυτή την εννοιολόγηση του σώματος ως επιφάνεια εγγραφής. Στον Freud (Butler 1989) η

σωματοφοβία και η δυτική πίστη στα δίπολα παίρνει μορφή όταν μιλάει για καταστροφή του σώματος με σκοπό την παραγωγή του ομιλούντος αντικειμένου. Στη χριστιανική ρητορική συναντά κανείς την αντίστοιχη φοβία, καθώς η ψυχή είναι το αντίθετο του σώματος και τελεί δέσμιά του.

Η ανάγκη μας για την εννοιολογική καθυπόταξη του σώματος εντοπίζεται στον άμεσο τρόπο που το ορίζουμε σαν αδιαπραγμάτευτη υλικότητα, αντίθετα με το φύλο που ο ορισμός του και μόνο επιδέχεται μεγάλο σημασιολογικό εύρος. Η νεωτερική μανία για τάξη εκδηλώνεται, λοιπόν, στο λόγο, το κυριάρχο εργαλείο καθυπόταξης αλλά και στην παραγωγή αντιθετικών διπόλων. Πρακτικά, εκδηλώνεται με την οριοθέτηση του σώματος από σταθερά περιγράμματα ιδεολογικά εδραιωμένα. Η περιχαράκωση των σημείων είναι καθοριστικής σημασίας μιας και τα τελευταία είναι υψίστης επισφάλειας με την έννοια ότι μπορεί να οδηγήσουν σε εννοιολογικούς μετασχηματισμούς που διαταράσσουν την επιθυμητή τάξη. Για παράδειγμα, στο αντρικό σώμα επιβάλλεται ο έλεγχος και η απαγόρευση της εισόδου από επισφαλείς οπές εισόδου/εξόδου όπως ο πρωκτός γιατί αυτό θα επέφερε αλλαγές στην αποδεκτή έμφυλη κατηγορία του υποκειμένου.

Η Kristeva (1982) μιλώντας για το *αποκείμενο*, αυτό δηλαδή που αποβάλλεται/αποβάλλουμε από το σώμα μιλά για μία συγκρότηση των σωματικών ορίων και ταυτόχρονα για μία διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας μέσω αποφαιτικών συνδηλώσεων («αποβάλλω κάτι, δηλαδή δεν είναι μέρος μου») και μέσω της αποστροφής. Η λογική του «δεν είμαι αυτό που είναι έξω από εμένα» ως απόρροια της πολιτικής χάραξης συνόρων εγκαθιδρύει το δυαδικό αντιθετικό σχήμα εσωτερικό/εξωτερικό.

Είναι σαφές ότι στην ανάλυση αυτή για τη συγκρότηση του φύλου επιστρέφει διαρκώς η αναφορά στα αντιθετικά δίπολα της δυτικής μεταφυσικής. Στην εξέταση του τρόπου φυσικοποίησης της ετεροκανονικότητας αναδεικνύεται αναπόφευκτα η εξέταση των διπόλων αυτών, σε τέτοιο βαθμό που η γενεαλογία τους αποβαίνει γενεαλογία του φύλου. Η συνύφανση των μελών των δυαδικών αυτών μορφωμάτων είναι αντικανονική και επισύρει αυστηρή τιμωρία. Η σύγχυση των ορίων μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, ιδιωτικού και δημοσίου, όπως αντίστοιχα και η ασυνέπεια μεταξύ βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας επισύρει ποινές.

3. Drag και Τραβεστί

Όπως έχει φανεί και από τη θεώρηση της σχέσης του λόγου με το σώμα, η συνύφανση των διπολικών αυτών μορφωμάτων είναι αντικανονική. Επισύρει τιμωρία η θόλωση των ορίων μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, ιδιωτικού και δημοσίου, η ασυμφωνία βιολογικού και

κοινωνικού φύλου ή κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας. Και είναι ακριβώς η υποστασιοποίηση αυτής της ασυμφωνίας που έχει τόσο θεωρητικό ενδιαφέρον στο drag⁹.

Το drag για τη Butler δε δίνει τη λύση αλλά θα μπορούσε να συνιστά ένα εργαλείο στην κατανόηση των μηχανισμών επένδυσης ενός φαντασιακού με χαρακτηριστικά ουσιολογικών κατηγοριών. Τι είναι όμως αυτό που καθιστά το drag αφορμή για τέτοιες ριζοσπαστικές θεωρήσεις; Η ανάλυση της Newton (1979) φαίνεται να λειτουργεί επεξηγηματικά ως προς την αποτελεσματικότητα του drag στην απεικόνιση μιας σειράς ανακολουθιών του φύλου, η οποία αναδεικνύει το ανυπόστατο μιας σταθερής ουσίας και πηγής του.

Στο drag ενσαρκώνεται μια διπλή αντιστροφή. Συγκεκριμένα, το κοινωνικό φύλο, το φαίνεσθαι παραπέμπει στο γυναικείο, τη στιγμή που το είναι (το σώμα, η ύλη) είναι ανδρικό. Από την άλλη, το σώμα είναι ανδρικό αλλά η επιθυμία είναι, σε αρκετές περιπτώσεις, αυτή που υποτιθέμενα αντιστοιχεί στη γυναίκα. Αυτό θα αποτυπωνόταν σχηματικά ως εξής: γυναικείο (επιθυμία)- ανδρικό (βιολογικό φύλο, σώμα)- γυναικείο (κοινωνικό φύλο, ντύσιμο/κινήσεις κτλ). Τη διαταραχή στην ιδανική αλληλουχία φαίνεται να επιφέρει το κεντρικό μέλος, που τυχαίνει να αντιπροσωπεύει υποτιθέμενα την ουσία του φύλου, μιας και υπαγορεύεται από τη βιολογία. Εφόσον κάποιος είναι άντρας, όπως δείχνει η ανατομία του, τι προκαλεί αυτή τη διάρρηξη της κανονικότητας σε όλα τα άλλα επίπεδα;

Το drag εισάγει πολύ περισσότερα από την πρόταση ισχυροποίησης του κοινωνικού φύλου και της επιθυμίας σε βάρος του βιολογικού. Η καταστατική στο drag ασυμφωνία αυτού του υποτιθέμενα φυσικού συνεχούς γίνεται τρόπος αμφισβήτησης για την παραδοσιακή φυσικοποίηση της ομαλής συνέχειας βιολογικού, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας, αλλά και αφορμή εξέτασης του φύλου ως ουσίας.

⁹ Η Αμερικανική Ψυχολογική Εταιρία διαχωρίζει: *Οι παρενδυτικοί άνθρωποι είναι αυτοί που φορούν τα ρούχα που στερεοτυπικά φοριούνται από το αντίθετο φύλο στον πολιτισμό τους. Ποικίλουν στο πόσο ολοκληρωτικά είναι παρενδυσίες, από ένα αξεσουάρ ένδυσης μέχρι την πλήρη παρενδυσία. Όσοι παρενδύονται συνήθως αισθάνονται άνετα με το βιολογικό φύλο τους και δεν επιθυμούν να το αλλάξουν. Η παρενδυσία είναι μια μορφή έκφρασης του κοινωνικού φύλου και δε συνδέεται απαραίτητα με την ερωτική δραστηριότητα. Η παρενδυσία δεν είναι ενδεικτική για το σεξουαλικό προσανατολισμό. Ο βαθμός της κοινωνικής αποδοχής για την παρενδυσία δεν είναι ίδιος για τους άνδρες και τις γυναίκες. Σε ορισμένους πολιτισμούς στο ένα φύλο μπορεί να δίνεται μεγαλύτερη ελευθερία από ό,τι στο άλλο σχετικά με το ντύσιμο με ρούχα του αντίθετου φύλου.*

Ο όρος 'drag queen' γενικά έχει να κάνει με άνδρες οι οποίοι ντύνονται σα γυναίκες για ψυχαγωγικούς σκοπούς σε μπαρ, κλαμπ και σε παραστάσεις. Ο όρος 'drag king' έχει να κάνει με γυναίκες οι οποίες ντύνονται σαν άνδρες επίσης για ψυχαγωγικούς σκοπούς. Πηγή: <http://www.apa.org/topics/lgbt/transgender.aspx#>

Το drag εκλαμβάνεται, υπεραπλουστευτικά, από πολλούς ως απομίμηση. Είναι απαραίτητο εδώ να γίνει αναφορά στην κριτική που έχει ασκηθεί και στους κόλπους του ίδιου του φεμινισμού στην απομίμηση. Η υιοθέτηση καταγγελτικής στάσης στις απομιμήσεις (τη στιγμή που η κριτική θα έπρεπε να στρέφεται εναντίον της έννοιας της απομίμησης αυτής καθαυτής) παραγνωρίζει την απαραίτητη προϋπόθεση ύπαρξης ενός πρωτότυπου. Όταν η ίδια η κατηγορία «γυναίκες» έχει καταστεί προβληματική στη βάση της απόρριψης μιας πρωτότυπης¹⁰ ταυτότητας, ο όρος απομίμηση καταλήγει με κενή σημασιοδότηση. Πιο κατάλληλος εδώ και από πολιτική άποψη είναι ο όρος *σύμφυρμα* που εισάγει ο Jameson (1992) και αναφέρεται στην απομίμηση ενός νεκρού ή ανύπαρκτου πρωτοτύπου.

Γιατί, όμως, να εκλάβει κάποιος το drag ως μέτρο που αποκαλύπτει τις διεργασίες συγκρότησης του φύλου και όχι ως παρέκκλιση από το «φυσιολογικό», κάτι μάλιστα που δικαιολογεί και την ασυνέχεια βιολογικού και κοινωνικού; Μία εύκολη απάντηση εντοπίζεται στη σύγχρονη εννοιολόγηση του drag στη βάση της διαφοροποίησής του από ό,τι έχει ως παρανομαστή κάποιου είδους έμφυλη παραβίαση. Η εγγενής παραστασιακότητα είναι αυτό που το διακρίνει από ό,τι θεωρείται έμφυλη παρέκκλιση.

Είναι αναγκαίο πάλι να ανατρέξουμε στη σημειολογική εξέταση του λόγου που χρησιμοποιείται για το έμφυλο σώμα και τη στάση που το πλαισιώνει. Η λέξη drag άλλες φορές μεταφράζεται τραβεστί και άλλες μένει ως έχει. Και, παρά το γεγονός ότι και οι δύο όροι αναφέρονται στην ίδια κατάσταση ενός υποκειμένου που φορά ρούχα αναντίστοιχα με το βιολογικό του φύλο, ένιωσα συχνά κατά τη διάρκεια της ανάλυσης την τάση να αποφεύγω μία παρόρμηση της χρήσης διαφορετικής λέξης στην περίπτωση θεατρικών ή μη συμφραζομένων. Πιο συγκεκριμένα, η χρήση της λέξης drag φαίνεται να φέρει μία παραστασιακή διάσταση, την επίφαση μιας ταυτότητας που κάποιος υιοθετεί αποκλειστικά για την παραγωγή του παραστασιακού προϊόντος. Δύσκολα θα φανταζόμουν, στα ελληνικά δεδομένα τη χρήση του όρου για έναν παρενδυσία που ουδεμία σχέση έχει με κάποιου είδους δρώμενο. Αντίθετα, στον όρο τραβεστί υπάρχει η, ίσως εσφαλμένη, αίσθηση πως η εμφάνιση αποκρυσταλλώνει την πραγματικότητα, υποστασιοποιεί μία εμπρόθετη δράση του υποκειμένου, υπηρετώντας πιο πειστικά την πολιτική της αμφισβήτησης της έμφυλης ουσίας. Ο μεταφραστής της *Αναταραχής Φύλου* επιμένει να χρησιμοποιεί τον όρο drag, χωρίς καν να τον μεταφέρει στο ελληνικό αλφάβητο (κάτι που προτιμά η μεταφράστριά του *Σώματα με Σημασία*) και μάλιστα σε ουδέτερο γένος, διατηρώντας μία αίσθηση αυτούσιας μεταφοράς μίας ποιότητας από τα αγγλικά, τη γλώσσα της Butler. Είναι αυτό απόρροια μιας απόπειρας μη απώλειας ούτε του

¹⁰ Εδώ το *πρωτότυπη* με τη γλωσσολογική εννοιολόγηση του *prototype*, του στοιχείου δηλαδή που συγκεντρώνει τα απαραίτητα χαρακτηριστικά προκειμένου να ανήκει σε μία κατηγορία

ελάχιστου σημασιολογικού ή/ και σημειολογικού βάρους, μίας δήλωσης της παραστασιακής φόρτισης της λέξης που αναφέρεται στην τομή του διπόλου εμφάνιση/ πραγματικότητα ή η διακριτική, αλλά διακριτή παρόλα αυτά, αποφυγή της αμηχανίας που προκαλεί η υποχρεωτική επιλογή γραμματικού γένους στα ελληνικά, κάτι που σηματοδοτεί την προσχώρηση σε μία πραγματικότητα, την αμετάκλητη επικύρωση μιας ουσίας; Παρόλο που δεν είναι το θέμα μας εδώ η ανάλυση των μεταφραστικών επιλογών, η αναφορά της παρείσφρησης της γλώσσας όχι μόνο στην αποτύπωση αλλά και στη διαμόρφωση σχέσεων είναι ιδιαζόντως επίκαιρη.

Αν και κρύβει μία αμηχανία που αποτυπώνεται με ένταση στα ελληνικά στη χρήση του αγγλικού όρου και του ουδέτερου άρθρου (σα να έχει καθηλωθεί σε έναν ενδιάμεσο τόπο, ούτε αρσενικό ούτε θηλυκό, ανδρείκελο ίσως, που αφομοιώνει χαρακτηριστικά και των δύο, ούτε αλήθεια, ούτε ψέμα) το drag εδραιώνει μία απόσταση ασφαλείας. Το drag στην κοινή συνείδηση, όσο μπορεί αυτό να ειπωθεί, δεν είναι μία καθαρή πραγματικότητα. Ο λόγος που η απόκλισή του από την έμφυλη τάξη δεν είναι ενοχλητική έχει να κάνει με την εγγενή παραστασιακότητά του. Η πρακτική του *dressing as a girl*, δεν είναι επισφαλής στο βαθμό που δεν αντανakλά μία σταθερή βούληση του υποκειμένου, στο βαθμό που γίνεται σε δραματουργικά συμφραζόμενα. Όλα επιτρέπονται, ακόμη και η διαστρέβλωση του φύλου εάν μιλάμε για ένα συμφωνημένο διάλειμμα από την πραγματικότητα.

Το drag, λοιπόν, με τον καταστατικά παραστασιακό του χαρακτήρα είναι μία θεμιτή τομή στη διάκριση της εμφάνισης και της πραγματικότητας. Δεν είναι το ίδιο να βλέπεις ακριβώς τον ίδιο άνδρα ντυμένο γυναίκα πάνω στη θεατρική σκηνή και στο λεωφορείο καθισμένο δίπλα σου. Σίγουρα ένας λόγος περί του χώρου έχει τεράστια σημασία εδώ. Η εγγύτητα προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό την αμηχανία που νιώθει κάποιος απέναντι σε ένα drag. Σε θεατρικά συμφραζόμενα είναι σαν η εμφάνιση και η (λεγόμενη) πραγματικότητα του φύλου να μένουν σε μία απόσταση ασφαλείας. Συνυπάρχουν αρμονικά, ωστόσο αυτό γίνεται επειδή δεν εμφυλοχωρεί η μία στην άλλη. Η εξυπηρέτηση των αναγκών μιας *performance* αφήνει χώρο για μια «τεχνητή» κατάσταση, η εξέταση της αληθοφάνειας της οποίας δεν αφορά κανέναν. Η Butler μιλώντας για drag αναφέρεται στη συγκρότηση μιας νέας πραγματικότητας που «δε μπορεί εύκολα να αφομοιωθεί από τις προϋπάρχουσες κατηγορίες που ρυθμίζουν την έμφυλη πραγματικότητα» (2006:397), αλλά μπορεί να υπάρχει με άνεση σε έναν τελείως δικό της χώρο με πολύ διακριτές οριοθετικές γραμμές από την «κοινή», μη θεατρική πραγματικότητα. Όσο για το θέατρο που πλησιάζει την πραγματικότητα, το θέατρο που επιδιώκει να αποκαλύπτει τις συνθήκες παραγωγής μιας παράστασης και την παρουσιάζει σταθερά ως τέτοια και όχι ως μία τεχνητή πραγματικότητα όπου πρέπει να μπει το κοινό, καθώς είναι δεσμευμένο από τη σύμβαση που επιχειρεί να αποδομήσει, είναι διαπραγματεύσιμο αν όντως το κατορθώνει ή απλά καταλήγει να την επικυρώνει και άρα η απόσταση ασφαλείας από το drag διατηρείται.

Σε ένα λεωφορείο, στη θέα μιας τραβεστί, η σχέση μεταξύ εμφάνισης και πραγματικότητας επανέρχεται με διαφορετικούς όρους. Αυτό που προκαλεί αμηχανία δεν είναι η ανακολουθία των δύο, αυτή άλλωστε συμβαίνει και στην περίπτωση του θεάτρου, αλλά η έλλειψη ενός ασφαλούς χώρου όπου μπορεί να εξεταστεί η εμφάνιση σα μία πραγματικότητα, εφάμιλλη αυτής που αντιστοιχεί στην ουσία του φύλου που κρύβεται κάτω από τα γυναικεία ρούχα. Η πραγματικότητα είναι τόσο παρούσα στην καθημερινότητα που είναι αμφίβολο αν υπάρχει χώρος για νέες πραγματικότητες, που μάλιστα θα έβαζαν σε επισφαλή θέση την ίδια την εννοιολόγηση της πραγματικότητας. Όσο η εμφάνιση εξετάζεται σαν εμφάνιση και η πραγματικότητα δεν απειλείται όλα βαίνουν καλώς, κάτι που απηχεί ξανά την ανάγκη για διακριτά δίπολα που βρίσκονται, βέβαια, σε αρμονική σχέση.

Τι συμβαίνει, όμως, με τον κινηματογράφο; Ποιά πολιτική ως προς το δίπολο εμφάνιση/πραγματικότητα αναλαμβάνει το drag και ποιά είναι αυτή που ανατίθενται στο θεατή σε αυτό το πλέγμα; Πλησιάζει περισσότερο το θέατρο ή την καθημερινή «πραγματική» ζωή; Η απόπειρα απάντησης προϋποθέτει την εξέταση των χαρακτηριστικών και του βαθμού στον οποίο το φέρνουν πιο κοντά στο θέατρο ή στην πραγματικότητα, κάτι που, με τη σειρά του, απαιτεί την εξέταση του βαθμού στον οποίο κάθε ταινία ξεχωριστά κατευθύνει τη θέασή της ως όνειρο, ως πραγματικότητα που αξιώνει την ταύτιση ή ως μία δημιουργική διαδικασία της οποίας οι συνθήκες παραγωγής είναι μέρος της ταινίας.

Επίσης, θα πρέπει να διατυπωθούν κάποιες παραδοχές που, όσο αυτονόητες και αν φαίνονται, έχουν μεγάλη σημασία. Ο κινηματογράφος ως προς τον οποίο εξετάζεται η παρενδυσία (πρακτική καταστατική στις παραστατικές τέχνες πλήθους πολιτισμών όπως το αρχαίο ελληνικό και το ιρανικό θέατρο) είναι ο δυτικός. Ως εκ τούτου, είναι συνηθισμένο αντικείμενα εξέτασης να είναι περισσότερο η ανδρική παρενδυσία, σα να αποτελεί μεγαλύτερη παραβίαση η παρέκκλιση από τις επιταγές του ανδρικού βιολογικού φύλου.

Είναι απαραίτητο κι εδώ να γίνει εκ νέου διαχωρισμός μεταξύ παρενδυσίας (cross-dressing) και drag. Έχει ήδη παρατηρηθεί η διαφοροποίηση της χρήσης των όρων ανάλογα με το συγκείμενο, λ.χ. στο δρόμο ή στο θέατρο. Φαίνεται πως αυτή η απόπειρα συσχετισμού των διαφορετικών όρων με διαφορετική πρόθεση του υποκειμένου έχει εφαρμογή και εντός του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, ποιος θα μπορούσε να αναφερθεί στον Norman Bates του *Psycho* με τον όρο drag; Η εξάλειψη της παραστασιακής πρόθεσης, του χαρακτήρα performance από την παρενδυσία του ήρωα φέρνει τη συνήθεια του μακριά από τα θεατρικά συμφραζόμενα και κοντά στην πραγματικότητα με αποτέλεσμα αυτό που βλέπουμε να είναι μία παρέκκλιση από το κανονικό, ένας αφύσικος άνθρωπος. Η εικόνα του Norman Bates που κραδαίνει το μαχαίρι στο *Psycho* (1960) είναι η ενσάρκωση της τρανσοφοβίας σε μία τερατώδη διαταραγμένη μορφή.

Στο *Some like it hot* (1959), από την άλλη, το drag γίνεται μονόδρομος, γίνεται η μοναδική διέξοδος σε μία κρίση από τη στιγμή που η θεατρική σύμβαση ενσωματώνεται στην ταινία. Παρακολουθώντας την αναγκαστική για την επιβίωσή τους μεταμφίεση των Jack Lemon και Tony Curtis σε γυναίκες που δίνουν, πράγματι, μουσικές παραστάσεις, εξασφαλίζεται η απαραίτητη απόσταση για την αποδοχή. Είναι χαρακτηριστική και η φαρσική διάσταση της διαδικασίας που σε μεγάλο βαθμό απηχεί την πρόσληψη της ανδρικής παρενδυσίας στην πραγματική ζωή σαν ένα διασκεδαστικό αστείο (Flanagan 2008). Σε μία ιεροτελεστία γέλιου και απόλαυσης (συνδυασμένης με αποστροφή) που θυμίζει έντονα τη διαδικασία συγκρότησης του εγώ μέσω της αποβολής του αποκείμενου, οι σωματικές κινήσεις που θυμίζουν σλάπστικ, τα υπερτονισμένα στερεότυπα, ακόμη και οι αφηγηματικές συμβάσεις της ταινίας [η αφηγηματική της γραμμικότητα και η συγκρότηση σχημάτων αιτιώδους βάσης (παρουσίαση του λόγου που κάνει την παρενδυσία απαραίτητη, twist, επιμύθιο)] κάνουν την παρενδυσία να φαίνεται συνδεδεμένη περισσότερο με καταστάσεις παρά προθέσεις, και τον παρενδυσία καρικατούρα, που στο τέλος επικυρώνει την ετεροκανονικότητα περισσότερο και από τους (μη παρενδυτικούς) χαρακτήρες που την εκπροσωπούν στην ταινία. Η Butler χρησιμοποιεί την ταινία σαν παράδειγμα μορφών drag που η ετεροσεξουαλική κουλτούρα παράγει για τη διαιώνιση της ίδιας (2008).

Στο λόγο, λοιπόν, για το drag στον κινηματογράφο και σε ένα λόγο για το τι σημαίνει η αναπαράσταση μη ετεροκανονικών ταυτοτήτων σε αυτόν, αναδύεται το πρόταγμα της «συμπτωματικής» εξέτασης κάθε περίπτωσης και των λόγων που τη συνοδεύουν αντί για μία υπεργενικευτική απόδοση ριζοσπαστικών (ή μη) χαρακτηριστικών (Tyler 1991: 53). Παρά την επιμονή πολλών να ταυτίζουν κάθε αναπαράσταση queer ταυτοτήτων στο σινεμά με την εδραίωση ενός τόπου όπου μπορούν να αρθρώνονται πιο ρευστές έμφυλες ταυτότητες, οι ίδιες αποτυπώσεις του queer στην οθόνη, ή εν προκειμένω του drag, αντιμετωπίζονται από άλλους ως μηχανισμός ενίσχυσης της ετεροκανονικότητας, ειδικά εάν το drag συναρτάται με μία κουλτούρα «εξαπάτησης» (Phillips 2006: 53), εάν εμφανίζεται σαν μία έκτακτη προσωρινή κατάσταση, μία αναγκαστική επιλογή συμπτωματική οικονομικών ή άλλων δυσχερειών (Tomasulo 1996: 69-70) που μάλιστα καταλήγει σε μετάνοια, κάθαρση και επιθυμιακή επαναφορά στο (ετερο)κανονικό.

Η Evans (1998), στη λογική της «επιχείρησης μαργαρίνη»¹¹ του Barthes (1990: 42), υπογραμμίζει το μετασχηματισμό του drag ειδικά στο σινεμά του Χόλυγουντ από αντικείμενο γελοιοποίησης (Phillips 2006) σε «ανατρεπτική» πρακτική της οποίας η συχνότητα

¹¹ Ο Barthes ονομάζει έτσι τη διαδικασία κατά την οποία η εξομολόγηση (η παραδοχή της ύπαρξης) ενός μικρού μόνο τμήματος του «κακού» φέρνει την εξιλέωση για την παραγνώριση όλου του υπόλοιπου κακού.

αναπαράστασης την καθιστά εμπορευματική. Αναρωτιέται, επίσης, κριτικά σε ποιο βαθμό μπορεί το drag να αποτελεί όχημα αναπαραγωγής φυλετικών στερεοτύπων και εάν πίσω από τη μάσκα της έμφυλης ανατροπής βρίσκουν καταφύγιο τόσο ο ρατσισμός όσο και ο σεξισμός. Στον αντίποδα αυτού του ισχυρισμού, η Rhynes (2004), εξετάζει το drag στο σινεμά ως πρακτική ανατροπής έμφυλης αλλά και φυλετικής, μιας και, σύμφωνα και με τον Dyer (1997), το λευκό είναι στοιχειώδης κατηγορία του «κανονικού», η αυθαιρεσία της οποίας αμφισβητείται άμα τη αμφισβήτησή του «κανονικού». Όπως γίνεται αντιληπτό, και κατά τον Meyer (1994), μπορεί το camp να μην αποτελεί απλά αισθητική αλλά μέσο πολιτικοποίησης του queer και το drag, ως πρακτική του camp, να φέρει αυτή την πολιτική ένταση, αλλά, τόσο σε επίπεδο πρόθεσης όσο και σε επίπεδο πρόσληψης δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται μονολιθικά, αφού δε σημαίνει για όλους το ίδιο.

Στο πλαίσιο αυτό, της υποκειμενικής εξέτασης της αναπαράστασης στοιχείων και ταυτοτήτων που φέρουν πολιτική ένταση, η ανάλυση θα επικεντρωθεί στο drag στο *Tacones Lejanos* του Pedro Almodóvar και το *Pink Flamingos* του John Waters. Ο Almodóvar είναι γνωστός δημιουργός του queer κινηματογράφου και βασικός εκφραστής του καλλιτεχνικού κινηματος *movida* που άνθισε στη Μαδρίτη στη μετα-Φράνκο εποχή, ενώ στις ταινίες του ενσωματώνει στοιχεία της κουβανικής μουσικής παράδοσης του *bolero*. Στις ταινίες του συχνά αναπαρίστανται μη ετεροκανονικές ταυτότητες (λ.χ. γκέι που δεν αρθρώνουν καν αυτή την ταυτότητα γιατί εισάγεται ως νόρμα και όχι ως απόκλιση). Σύμφωνα με τη Wardrop (2011) η επερώτηση της ετεροκανονικής αυθαιρεσίας που μπορεί, εν προκειμένω, να πραγματοποιείται και μόνο με την αναπαράσταση του περιθωριοποιημένου (τρανς, drag) ως κανονικότητα ανοίγει ένα χώρο όπου το περιθωριακό αποκτά γλώσσα και δυνατότητα επαναπροσδιορισμού. Στο *Tacones Lejanos*, πιο συγκεκριμένα, όπου καταλαμβάνει κεντρικό χώρο η drag *Letal*, θα εξεταστεί ο βαθμός στον οποίο στοιχεία των ταινιών του δημιουργού, όπως η παραστασιακότητα (συχνά οι πρωταγωνιστές των ταινιών του Almodóvar είναι περσόνες της τηλεόρασης ή του ευρύτερου κόσμου του θεάματος), η αυτοαναφορικότητα, η ενσωμάτωση του ισπανικού κοινωνικοιστορικού συγκειμένου στο λόγο της ταινίας, λειτουργούν αποδομητικά ως προς την «αλήθεια» του φύλου. Όπως έχει ήδη προταθεί στην ανάλυση αυτή το drag δεν είναι πανάκεια, μπορεί να αποκαλύπτει τη μιμητική δομή του φύλου αλλά ενδέχεται και να υπονοεί κάποια σταθερή εσώτερη ουσία, κάτω από τη μάσκα της μίμησης (Robertson 1996). Στην περίπτωση της *Letal*, δηλαδή του *Bosé*, που αναλαμβάνει σειρά μιμήσεων, δημιουργείται στο κοινό, κατά την εκτίμηση της *Knights* (2006) έντονη αναρώτηση για την «πραγματική» του ταυτότητα. Άλλωστε, όπως υποδεικνύει η Balesteros (2009), η έντονη παραστασιακότητα μπορεί να παρουσιάζει το ίδιο το φύλο σα περφόρμανς αλλά και συχνά να αποσκοπεί στην ανάδειξη των δυνατοτήτων μιας θεατρικής σκηνικής εμφάνισης παρά των στεγανών της πραγματικότητας, βάζοντας έτσι σε κίνδυνο το διακύβευμα της επερώτησης του διπόλου εμφάνιση/πραγματικότητα. Εξάλλου, θα εξεταστεί πώς το κεντρικό

«μητρικό» στοιχείο, που κάνει θεωρητικούς όπως τον Imaz (2006), να επικεντρώνουν στο λεσβιακό και όχι το drag στοιχείο, τοποθετημένο, μάλιστα ορατά στη βάση της διχοτομίας καλή/κακή μητέρα -όπως θεωρητικοποιήθηκε από την Kaplan (1992)- λειτουργεί σε σχέση με το drag. Τέλος, εάν η παρωδία, το στοιχείο με το οποίο ο δημιουργός σπάει παραδοσιακά τη σοβαρή κινηματογραφική παράδοση αναπαράστασης της σεξουαλικότητας και του φύλου, μπορεί να μετασχηματιστεί σε αυτό που ο Jameson (1992) αποκαλεί *σύμφυρμα* με τρόπο που να επερωτά το πρωτότυπο και το εύλογο της θέσης του. Όλα αυτά θα εξεταστούν στο πλαίσιο της δομής, κύριως, της πλοκής της ταινίας, το δεύτερο μισό της οποίας, κατά τον Smith (1994), χαρακτηρίζεται από στατικότητα, την ανάγκη για συνεκτικότητα, την εγκατάλειψη από το δημιουργό της συνήθους ειρωνικής του απόστασης και καταλήγει σε ένα, όπως φιλοδοξεί να δείξει η ανάλυση, «στιβαρό» τέλος.

Η δεύτερη ταινία που θα αναλυθεί είναι το *Pink Flamingos*, άλλο ένα εμβληματικό δείγμα του queer κινηματογράφου με κεντρική περσόνα τη Divine. Η Divine, αγαπημένη drag του Waters και της καλτ κουλτούρας θα εξεταστεί ως σημείο «αλληλεπίδρασης του αποκειμενικού και της αμφισβήτησης» (Sedgwick 1993: 218). Θα αναλυθεί πώς λειτουργεί η έννοια της πολλαπλότητας σε επίπεδο μίμησης και αποκειμενικής αναπαράστασης και πώς εννοιολογείται η αποκάλυψη στην περφόρμανς της Divine (ως αποκάλυψη ενός εσώτερου εαυτού/φύλου/ταυτότητας ή ως ένα δημόσιο δρώμενο που αμφισβητεί την έννοια της έμφυλης ουσίας). Η Divine, μία αμφιλεγόμενη περφόρμερ, για κάποιους φέρει μισογυνικά σημαινόμενα, ενώ για άλλους ταυτίζεται τόσο με το αποκειμενικό στοιχείο που υποστασιοποιεί την έννοια του «ριζώματος» των Deleuze & Guattari (2004), συμβολίζοντας τη βρωμιά που εισβάλλει σε κάθε έκφανση της πραγματικότητας, όπου και όταν δεν το περιμένεις. Η Divine γεννά μια σειρά από ετερόκλητες σκέψεις και συναισθήματα: Οικειοποιεί το queer ή κάνει queer το οικείο; Πώς εννοιολογείται η πρόσληψή της από το κοινό και πώς συνδέεται με την επερώτηση του φύλου το γεγονός πως η όψη της δημιουργεί ανάμικτα συναισθήματα; Σε ποιο βαθμό επερωτά, ως αποκειμενικό σημαίνον, το δίπολο εμφάνιση/πραγματικότητα και όλα στο πλαίσιο μίας ταινίας που η ίδια επερωτά τα όρια;

4. *Tacones lejanos*

Η ανάλυση θα ακολουθήσει δύο άξονες, αυτή του τρόπου αφήγησης και της ιστορίας αυτής καθαυτής.

Ο λόγος επιλογής των δύο αυτών αξόνων σχετίζεται όχι μόνο με την παραδοσιακά φορμαλιστική διάκριση ανάμεσα στην *syuzhet*, που αφορά την πλοκή, και τη *fabula* δηλαδή την ιστορία που αντιλαμβάνεται ο θεατής μετά την πρόσληψη της *syuzhet*. Η επιλογή αυτών των

αξόνων που φαίνεται ασφαλής μέσα στη δυαδική της δομή¹² αναδεικνύει και τη συγγένεια της ταινίας με οποιοδήποτε άλλο παραστασιακό προϊόν κι όχι μόνο. Στο θέατρο, για παράδειγμα, έχει ήδη αναδειχθεί παραπάνω πώς το «προϊόν» μίας παράστασης συντίθεται από την ερμηνεία ενός κειμένου. Στην ευρύτερη κατηγορία «ερμηνεία» εντάσσονται, πέρα από τη σκηνοθετική καθοδήγηση και ερμηνεία των ηθοποιών, οι σκηνογραφικές και ενδυματολογικές επιλογές, η ερμηνεία που επιτελεί ο χώρος.

Ο τρόπος που η φορμαλιστική προσέγγιση εννοιολογεί την *ιστορία* θα μπορούσε κάλλιστα να καταστεί στοιχείο διαπραγμάτευσης. Η εννοιολόγηση της *ιστορίας* ως τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει ο θεατής ως προς την ακολουθία των γεγονότων είναι συγγενής με την έννοια της πρόσληψης που, με τη σειρά της, θυμίζει τη θέση του Bordwell (1996) που υποστηρίζει πως κάθε θεατής αξιοποιεί τις διαφορετικές εμπειρίες του στη διαδικασία εξαγωγής μιας *ιστορίας* από την *πλοκή*. Όταν, λοιπόν, μιλάμε για *ιστορία*, μιλάμε για πρόσληψη ή για μία σταθερή *ιστορία*-προϊόν της πρόθεσης του συγγραφέα/σεναριογράφου; Εάν ο φορμαλισμός μιλά για την *ιστορία* ως συμπέρασμα επεξεργασίας της πλοκής από το θεατή πώς καταφέρνει να αναφέρεται σε μία ιστορία ανά ταινία τη στιγμή που οι θεατές (που προσλαμβάνουν την πλοκή ανάλογα με την εμπειρία τους) είναι πολλοί; Πώς χειραφετείται η ιστορία από την πλοκή μέσα από το φίλτρο της ανθρώπινης εμπειρίας; Αν ο «θάνατος του συγγραφέα (ή, στην περίπτωσή μας, του σεναριογράφου)» του Barthes (1967) θυσιάζει την ιστορία ως αυθεντική αρχή χάρη μίας ιστορίας-αλήθειας για τον καθένα από εμάς μπορούμε να μιλάμε για μία ιστορία; Και αν μιλάμε για πολλές πως είμαστε σε θέση να τις γνωρίζουμε; Για πρακτικούς λόγους εδώ θα μεταχειριστούμε τη *fabula* ως αυτό στο οποίο καταλήγει ο θεατής αξιοποιώντας τις ικανότητες χρονολογικής και λογικής τακτοποίησης (με την πλαστή βεβαιότητα πως είναι το ίδιο κοινές σε όλους και ικανές να παράξουν το ίδιο αποτέλεσμα). Εν προκειμένω είναι η περιγραφή της ταινίας που θα βρίσκαμε σε μία κινηματογραφική βάση δεδομένων (λχ imdb) κάτω από τον αποπροσανατολιστικό τίτλο *σύνοψη πλοκής*.

Πιο συγκεκριμένα, το *Tacones lejanos* (1991) σε σενάριο και σκηνοθεσία του *Almodóvar* είναι η ιστορία της σχέσης μιας μητέρας με την κόρη της. Η Becky μετά από 15 χρόνια επιστρέφει στη

¹² Η Lanser (1986) καταγγέλει τη διπολικότητα της αφηγηματολογίας καθώς και το γεγονός ότι δε λαμβάνει υπόψη τις γυναίκες ούτε σαν παραγωγούς ούτε σαν ερμηνεύτριες κειμένων ενώ προτείνει μία εποικοδομητική αλληλεπίδραση του φεμινισμού με την αφηγηματολογία με προσδοκώμενο προϊόν την αναθεώρηση και τον πολλαπλασιασμό αυτών των δυικών δομών(πλοκή/ιστορία)

Η ίδια θεωρεί πως ο φορμαλισμός επικεντρώνεται στη σημειολογία αντίθετα με την τάση της φεμινιστικής σκέψης να αναδεικνύει ένα κείμενο όπως π.χ. μία ταινία ως μίμηση της πραγματικότητας, ενισχύοντας έτσι την πολιτική σημασία της.

Μαδρίτη όπου κατοικεί η κόρη της, και ανακαλύπτει ότι η τελευταία έχει παντρευτεί έναν πρώην εραστή της ίδιας. Η ταινία εστιάζει, αναπόφευκτα, στη σχέση μητέρας-κόρης, που κλιμακώνεται με τη δολοφονία του συζύγου της τελευταίας. Φαινομενικά δευτερεύοντα ρόλο έχει ο Miguel Bosé που ενσαρκώνει 3 χαρακτήρες, του δικαστή Juez Domínguez που αναλαμβάνει τη διερεύνηση της υπόθεσης του φόνου, του Hugo και της Letal, drag φίλης της κόρης που μιμείται τη μητέρα. Το τρίπτυχο αυτό ερμηνεύεται υπό το πρίσμα της θέσης του στην πλοκή και, φυσικά, στο τέλος της ταινίας.

Εδώ θα μας απασχολήσει περισσότερο η Letal, σε συνάρτηση βέβαια με την πλαισίωσή της από τα άλλα 2 της πρόσωπα. Στη σύνοψη στη βάση του imdb δεν αναφέρεται καν ο χαρακτήρας της Letal ενώ στη wikipedia αναφέρεται σα female impersonator.

Μία ολοκληρωμένη διερεύνηση της ως προς το φύλο θέσης που εκπροσωπείται συμβολικά από την παρουσία του drag προϋποθέτει την ανάλυση πολλών παραμέτρων και επιπέδων. Η εξέταση της θέσης του drag στην ιστορία έχει ιδιαίτερη σημασία στην ανάλυση αυτή, όπως έχει ήδη δείξει σε ένα βαθμό η αναφορά σε ταινίες όπως το *Some like it hot*. Πρώτα απ' όλα, είναι σημαντική η εξέταση του βαθμού και του τρόπου με τον οποίο η ιστορία δικαιολογεί έναν drag χαρακτήρα καθώς η παρουσία του ως αναγκαιότητα (ή «αναγκαίο κακό») μπορεί να αποδυναμώνει την αποφυσικοποίηση της έμφυλης ουσίας στην οποία αναφέρεται η Butler. Η κεντρικότητα ενός στόχου μιας ταινίας, εξεταζόμενη παράλληλα με την έννοια της *αποκάλυψης* του «πραγματικού» φύλου ως στόχο μπορεί να είναι αποκαλυπτική ως προς την έμφυλη πολιτική της ταινίας. Επίσης, είναι σκόπιμο, καθώς μιλάμε για περίπτωση drag performance και όχι παρενδυσίας να εξεταστεί η ένταξη της performance στην ταινία που αποτελεί αυτή καθαυτή μία performance. Αντιμετωπίζεται ως performance που υποδεικνύει πόσο το φύλο είναι το ίδιο performance ή σαν ένα διάλειμμα από την πραγματικότητα με κάποια, ενδεχομένως, παρωδιακή χροιά; Βοηθά στην αποδόμηση της αλήθειας του φύλου με την παραπομπή στο παραστασιακό ή απλά εδραιώνει μία απόσταση ασφαλείας, μέσα στην οποία όμως το δίπολο εμφάνιση/πραγματικότητα παραμένει αδιαπραγμάτευτο;

Για να είναι, όμως δυνατό να γίνει κάποια εκτίμηση της θέσης του drag στην *ιστορία (fabula)* είναι απαραίτητο να διερευνηθούν σημαντικά στοιχεία του ύφους της ταινίας, στοιχεία της πλοκής τα οποία με τη σειρά τους αναδεικνύουν συσχετισμούς που αποκρυσταλλώνονται στην ιστορία. Εδώ θα ακολουθηθεί η αντίστροφη διαδικασία, θα γίνει δηλαδή πρώτα αναφορά στην ιστορία της ταινίας, τη χρονολογική σειρά των γεγονότων αλλά και τα δεσπάζοντα θέματα και έπειτα θα επιχειρηθεί προσέγγιση στον τρόπο αφήγησης που συντελεί στην εδραίωση της ιστορίας. Οι τίτλοι συλλαμβάνουν και συνοψίζουν τις εκάστοτε θεματικές και δομούν τη ροή από την ιστορία στην πλοκή.

4.1. *Tacones lejanos*: Η ιστορία μιας σχέσης

Τα *Tacones lejanos* δεν είναι παρά η ιστορία της σχέσης μάνας-κόρης. Από μικρή ηλικία η κόρη λατρεύει τη μητέρα δείχνοντας σε κάποιες περιπτώσεις την αγάπη της με ανορθόδοξους τρόπους, όπως για παράδειγμα με τη δολοφονία ενός από τους συντρόφους της που προσπάθησε να σταθεί εμπόδιο στην καριέρα της. Μετά από 15 χρόνια απουσίας της μητέρας η κόρη την περιμένει στο αεροδρόμιο της Μαδρίτης. Η μητέρα καταφθάνει με τη γραμματέα της. Το ίδιο βράδυ μητέρα, κόρη και ο σύζυγος της τελευταίας (και πρώην εραστής της πρώτης) τρώνε μαζί και επισκέπτονται το νυχτερινό κέντρο που εμφανίζεται η Letal, ένα drag που μιμείται τη μητέρα και φίλη της κόρης τα προηγούμενα χρόνια. Ένα μήνα μετά, ο σύζυγος δολοφονείται. Η κόρη ομολογεί δημόσια στην εκπομπή ειδήσεων όπου δουλεύει και φυλακίζεται. Μέσα στη φυλακή συναντά μία κοινωνική λειτουργό, την οποία είχε γνωρίσει προηγουμένως σε ένα φωτογραφείο όπου τους είχαν παραδοθεί λάθος φωτογραφίες. Από τις φωτογραφίες η κόρη είχε καταλάβει πως ο πρώην σύντροφος της κοινωνικής λειτουργού και η Letal είναι το ίδιο πρόσωπο. Ο δικαστής που έχει αναλάβει την υπόθεση του φόνου αφήνει την κόρη να συναντήσει τη μητέρα της, οπότε της εκμυστηρεύεται ότι δεν έκανε το φόνο. Η κόρη ξαναγυρίζει στη φυλακή όπου ανακαλύπτει ότι είναι έγκυος από τη Letal και ο δικαστής την αποφυλακίζει. Η κόρη επισκέπτεται τη Letal σε ένα τελευταίο της σόου όπου αυτή της αποκαλύπτει την τριπλή της ταυτότητα (δικαστής, Hugo, Letal) και το λόγο που τη δημιούργησε, αποκαλύπτεται σαν Eduardo και της ζητά να τον παντρευτεί. Την ίδια στιγμή ανακοινώνεται ότι η μητέρα βρίσκεται στο νοσοκομείο. Η κόρη την επισκέπτεται, η μητέρα προσφέρεται να ομολογήσει η ίδια για το έγκλημα της κόρης και, όταν πια μεταφέρεται στο σπίτι μαθαίνει όλες τις λεπτομέρειες του φόνου που είναι απαραίτητες για να γίνει η ομολογία της πειστική στο δικαστή. Τέλος, πεθαίνει στο δωμάτιο που μεγάλωσε, δίπλα στην κόρη της.

4.2. Πλοκή

4.2.1 Χρόνος

Ο χρόνος της ταινίας, το πώς εισάγονται τα διάφορα γεγονότα και σχέσεις των προσώπων, δεν είναι γραμμικός. Από την αρχή είναι εμφανές πως το παρελθόν θα εμφυλοχωρήσει σημαντικά στην αφήγηση του παρόντος, ενώ υπάρχει η αίσθηση πως κρύβει πληροφορίες που βοηθούν την πλοκή. Χαρακτηριστικά αμέσως μετά το πρώτο πλάνο *εδραίωσης* στο αεροδρόμιο όπου η κόρη περιμένει τη μητέρα, ένα φλας μπακ μας αποκαλύπτει ότι η σχέση αυτή θα είναι το θέμα της ταινίας. Η Rebeca είναι πολύ νευρική και το φλας μπακ (της παιδικής της ηλικίας όπου μάλλον ένιωθε πως η αγάπη της μητέρας της ήταν κάτι που έπρεπε να εκμαιεύσει παρά κάτι δεδομένο) έρχεται για να δικαιολογήσει αυτή τη νευρικότητα. Το ίδιο βράδυ συναντώνται για φαγητό στο σπίτι της κόρης και πηγαίνουν στο σόου της Letal. Από εκεί και πέρα, όταν έχουμε πάρει αρκετά στοιχεία για τη σχέση τους ο φιλικός χρόνος συμπυκνώνεται, ανοίγει δηλαδή,

συγκριτικά με το πρώτο μέρος της ταινίας, η ψαλίδα ανάμεσα στο λόγο του φιλικού και του αφηγηματικού χρόνου. Το μεσοδιάστημα δηλώνεται απλά με την ένδειξη «ένα μήνα μετά» στην οθόνη. Ακούγεται ένας πυροβολισμός και, στην επόμενη σκηνή, βλέπουμε την αστυνομία να εξετάζει τη σκηνή του εγκλήματος. Και πάλι το παρόν δεν απασχολεί τόσο το σκηνοθέτη. Δε γίνεται σε βάθος παρουσίαση όλων των συνθηκών που οδήγησαν στο φόνο του Manuel ούτε και φαίνεται να είναι στα ενδιαφέροντα του *Almodóvar* η σχολαστική παρουσίαση χαρακτήρων, ακόμη και βασικών στην πλοκή, πέρα από τις δύο γυναίκες. Επιχειρείται, βέβαια, μία μικρή σπουδή σε κάποια πρόσωπα, τα οποία μικρή θέση έχουν στην εξέλιξη της πλοκής όπως η μητέρα του δικαστή η οποία συλλέγει παλιές φωτογραφίες κινηματογραφικών αστέρων και ανάμεσά τους και της Becky. Στην περίπτωση, όμως, αυτή μάλλον τονίζεται ο νοσταλγικός χαρακτήρας της ταινίας, και δεν είναι τυχαίο πως πρόκειται για τη μητέρα ενός ακόμη βασικού χαρακτήρα η οποία ζει στο παρελθόν. Στην πραγματικότητα, το σύνολο των στοιχείων της πλοκής, ακόμη και ο ίδιος ο φόνος συνιστούν εργαλεία εμβάθυνσης της ματιάς του θεατή στη σχέση μάνας και κόρης.

Ο τρόπος διευθέτησης του χρόνου αναδεικνύει τη στοχοθεσία στην οποία έγινε αναφορά προηγουμένως. Μέσα σε χρόνους που απλώνονται για να εξεταστεί η σχέση μάνας κόρης και άλλους που συρρικνώνονται γιατί δεν εξυπηρετούν αυτό το σκοπό, η πολιτική του φύλου κινδυνεύει να πραγματοποιηθεί παρεμπιπτόντως. Συγκεκριμένα, το να δούμε το drag σα μία σύμβαση που φέρνει στο φως περισσότερα στοιχεία για τη σχέση μητέρας-κόρης είναι ένα σοβαρό ενδεχόμενο. Αυτό γίνεται ακόμη πιο πιθανό από τη στιγμή που το drag είναι η αναμφίβολη «απομίμηση» της μητέρας.

4.2.2. Γλώσσα της ταινίας. Γλώσσα των χαρακτήρων.

Οι τεχνικές κινηματογράφησης ως γλώσσα.

Με κίνδυνο το σημειωτικό υδροκεφαλισμό, θα γίνει απόπειρα συνοπτικής ανάλυσης της γλώσσας της ταινίας είτε με την έννοια της γλώσσας των χαρακτήρων, σα γλώσσα δηλαδή που τους έχει ανατεθεί (ονόματα, τρόπος ομιλίας) ή ως γλώσσα της ίδιας της ταινίας, με την πιο μεταφορική εννοιολόγηση των τεχνικών κινηματογράφησης. Και τα δύο μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν εργαλεία διερεύνησης της πρόθεσης του δημιουργού -διατηρώντας πάντοτε την επιφύλαξη της αδυναμίας αντικειμενικής κρίσης σε ένα τέτοιο εγχείρημα-.

Ο τίτλος της ταινίας κρύβει, πιθανόν, ένα διπλό μήνυμα. Τα *Tacones lejanos* παραπέμπουν στη θηλυκότητα. Την ίδια στιγμή, όμως, είναι φαλλικό σύμβολο που φέρνει στο επίκεντρο το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα αναθεωρημένο όμως και τοποθετημένο σε νέο πλαίσιο, καθώς τα *Tacones lejanos* είναι συμβολισμός που εισάγει η μάνα η οποία μάλιστα έχει κόρη (τη στιγμή που το Οιδιπόδειο νοηματοδοτείται παραδοσιακά στο πλαίσιο της σχέσης μάνας-γιου). Η

επιλογή αυτού του τίτλου είναι πολύ σημαντική γιατί θέτει ένα γρίφο που μπορεί να μας στέλνει στην κατεύθυνση της ανάδειξης της σύνδεσης μάνας και κόρης (και οι δύο φορούν τακούνια, και για τις δύο όταν ήταν μικρές ο ήχος των τακουνιών σήμαινε πολλά, για τη μητέρα ο ήχος των τακουνιών των άλλων γυναικών, για την κόρη τα τακούνια της μητέρας της) άλλα ίσως και να εισάγει σημειολογικά μία έμφυλη πολιτική που επανενοιολογεί κάτι παραδοσιακά γυναικείο που παραπέμπει σε αντρικό (τα γυναικεία τακούνια ως αντρικό φετίχ). Ωστόσο, παρά την απόπειρα να δούμε τα τακούνια σαν κάτι διαφορετικό, κάτι δηλαδή που μπορεί να αφορά μεν τη γυναίκα αλλά όχι σε συσχετισμό με τον άντρα, μάλλον αποδυναμώνεται από την τοποθέτηση στον αντίποδα (στους τίτλους¹³ και την ταινία) του όπλου και του παραδοσιακά «αντρικού» συμβολισμού του με την έννοια πως κατασκευάζεται ένα συμβολικό δίπολο επάλληλο του διπόλου αντρικό/ γυναικείο.

Όσον αφορά τα ονόματα των χαρακτήρων, η ηχητική εγγύτητα του ονόματος της κόρης (Rebeca) με αυτό της μάνας (Becky) λειτουργεί ως επιχείρημα ανάδειξης της πρόθεσης του δημιουργού να εστιάσει στη σχέση μάνας κόρης. Το drag βαφτίζεται Letal που σημαίνει φονική παραπέμποντας στο σύμβολο του όπλου, στο φόνο και ίσως στην τάση της κόρης να σκοτώνει τους εραστές της μητέρας της, αλλά θυμίζει ηχητικά και το *Femme fatale*. Πάντως, παρά το ότι το όνομα «Φονική» παίζει εσκεμμένα με την ενδεχόμενη πρόθεση του δημιουργού να καταστήσει το drag τόπο συγκερασμού αντρικών και γυναικείων συμβόλων (τακούνια και όπλο) ο Manuel είναι αυτός που φέρει το πραγματικό όπλο, μαζί και την αρρενωπότητα. Αυτό το επιχείρημα λειτουργεί συνεκτικά στο πλαίσιο της άποψης που θέλει το drag να αξιοποιείται αναφορικά ως προς τη σχέση μάνας και κόρης.

Όσον αφορά το διάλογο μεταξύ της Rebeca και της Becky, αυτός φέρει έντονη δραματικότητα και λυρισμό όπως και οι μονόλογοι που προορίζονται, βέβαια, για να ακουστούν (συνήθως οι μονόλογοι της κόρης). Χαρακτηριστικά, όταν στην αρχή της ταινίας, τα μαλλιά της Becky πιάνονται στο σκουλαρίκι της Rebeca, εκείνη της απαντά «Επιτέλους». Σχεδόν κάθε αλληλεπίδραση τους διακρίνεται από πάθος, λεκτική και ερμηνευτική ένταση. Κάτι παρόμοιο ισχύει και στη γλώσσα της ταινίας ως σύνολο των κινηματογραφικών τεχνικών και του ύφους. Στις σκηνές που φιλοξενούν μόνο την μάνα και την κόρη βλέπουμε κατά κύριο λόγο κοντινά πλάνα και έμφαση στο χρώμα (οι δυο τους συνήθως φορούν κόκκινο). Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή των δύο στην εκκλησία όπου όμως τόσο ο χώρος όσο και ο διάλογος και οι κινήσεις των δύο γυναικών διακρίνονται από έντονη θεατρικότητα.

¹³ Ίσως έχει σημασία για το διάλογο πάνω στην κατασκευή ενός ακόμη διπόλου αντρικό/γυναικείο η παρατήρηση πως στους τίτλους αρχής της ταινίας τα τακούνια βρίσκονται σε μαύρο μπλε χρώμα, ενώ τα όπλα σε παραδοσιακά γυναικείο μαύρο-ροζ.

Η σκηνή με την performance του drag, από την άλλη επενδύεται παρωδιακά, ειδικά αντιπαρατιθέμενη στο «σοβαρό» δράμα της σχέσης μάνας-κόρης. Εδώ, εξάλλου, επικαιροποιείται η διαφοροποίηση σε πολιτική ένταση του συμφύρματος από την παρωδία. Όπως εισηγείται ο Jameson (1992) και αναλύει η Butler (2009:180) το *σύμφυρμα* αφορά ένα τόσο αποτυχημένο αντίγραφο που προκαλεί μια αίσθηση απώλειας του κανονικού, που με τη σειρά της μετασχηματίζεται σε μία επερώτηση του «κανονικού», μία κριτική στην ίδια την κανονιστική αρχή του «κανονικού».

Στη σκηνή της performance η Letal τραγουδάει παρουσία του αυθεντικού προσώπου, της Becky. Οι κινήσεις, ειδικά των χεριών της, θυμίζουν, ή καλύτερα, προοικονομούν σε μεγάλο βαθμό το πάθος της Becky στη δική της παράσταση παρόλο που είναι πια πολύ μεγαλύτερη από τη νεότερη εκδοχή της που μιμείται η Letal. Το παρωδιακό στοιχείο δεν εντοπίζεται παρά στο σημείο που η κάμερα αποτυπώνει τρεις τραβεστί που τραγουδώντας μαζί με τη Letal κάνουν τις ίδιες ακριβώς κινήσεις. Η διαφορά είναι πως τόσο στην εμφάνιση όσο και στο δικό τους πάθος της ερμηνείας υπάρχει η παρωδία. Έχουμε λοιπόν μια σειρά από περφόρμερς που μιμείται ο ένας τον άλλον, αλλά κατά μία έννοια όλοι μιμούνται το «πρωτότυπο», διαμορφώνοντας μία σειρά υποκαταστάσεων του. Η Letal μιμείται τη Becky, οι τραβεστί (ή drag) μιμούνται τη Letal που μιμείται τη Becky. Η συνέχεια αυτή είναι αδιάρρηκτη και ο θεατής εισάγεται βαθμιαία και μάλλον ομαλά σε αυτή. Η συνύπαρξη της αρχής και του τέλους της μίμησης, δηλαδή της Becky και των τραβεστί, ίσως είχε άλλα αποτελέσματα αν απέβαλε τη γραμμικότητα που παραπέμπει στη αυθαίρετη γραμμικότητα βιολογικού φύλου-κοινωνικού φύλου-σεξουαλικότητας. Ίσως είχε μεγαλύτερη ένταση αν «θόλωνε» τα όρια μεταξύ του μιμούμενου και του μιμητή ή μπέρδευε την αρχή (το πρωτότυπο, εν προκειμένω η Becky) και το τέλος (η απομίμηση, τα drag). Αντί γι' αυτό τοποθετεί τα πάντα πάνω στη σκηνή, αποκαλύπτει τη σχέση τους, καταδεικνύει με τη βοήθεια της χρονικής ακολουθίας ποιος μιμείται ποιον. Το μόνο που απομένει να κρίνουμε είναι η επιτυχία της μίμησης, και όχι η ίδια η έννοια της μίμησης.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα παραπάνω στοιχεία φαίνεται να μας παρασύρουν υποσυνείδητα προς μια θεώρηση της ταινίας. Η ίδια η δομή των συσχετισμών των χαρακτήρων βρίσκεται υπό το πρίσμα της σχέσης μάνας και κόρης. Όλοι οι χαρακτήρες υπάρχουν στην ιστορία σαν ένα κύκλωμα με πόλους τις δύο γυναίκες. Και, θα ήταν πολύ ενδιαφέρον αυτός ο θεματικός συγκεντρωτισμός ως προς την ανάδειξη πολιτικών σε σχέση με το φύλο εάν σε κάποια κομβικά σημεία δεν υπήρχε η εκτόνωση των εντάσεων -και η αποπομπή των έμφυλων επερωτήσεων- που προκαλεί η επένδυση μιας οικογενειακής σχέσης μάνας-κόρης με στοιχεία ομοερωτικού φαντασιακού. Για παράδειγμα, η κόρη έχει παντρευτεί ένα σημαντικό πρωην εραστή της μάνας (τον οποίο και σκοτώνει) χωρίς να της το πει. Πρόκειται για μία πράξη ρεβανσισμού ή για πάθος για τη μητέρα; Είναι γεγονός πως η Becky ασκεί μία περίεργη

δύναμη στην πλειοψηφία των γυναικείων χαρακτήρων της ταινίας. Αυτό θα μπορούσε να λειτουργήσει ενισχυτικά ή αποτρεπτικά προς τη διερεύνηση της σχέσης μάνας κόρης από μια σκοπιά που στρέφεται κριτικά προς την παραδοσιακή ψυχαναλυτική θεώρηση που θέλει το παιδί (ή μάλλον το αγόρι) να στρέφεται ερωτικά προς το γονέα του αντίθετου φύλου. Το γεγονός πως η ταινία θέτει στο επίκεντρο τη σχέση μητέρας-κόρης και την πλαισιώνει από άλλες σχέσεις γυναικών, έκδηλου ή υπόδηλου ερωτισμού, θα μπορούσε να εγείρει πλήθος έμφυλων αναρωτήσεων. Ωστόσο, ο συγκεντρωτισμός, η στροφή των περισσοτέρων προς τη Becky (η γραμματέας της έχει γίνει σκιά της, ακόμη και η μητέρα του δικαστή συγκεντρώνει αποκόμματα για τη ζωή της Becky) αποδεικνύεται κενός νοήματος στο τέλος που η Becky εδραιώνεται ως η αυτοθυσιαζόμενη οικουμενική μητέρα, σχεδόν σημείο θρησκευτικών συμπαραδηλώσεων. Ο ρόλος της μητέρας απογυμνώνεται από την έμφυλη ένταση που οικοδομήθηκε στη διάρκεια της ταινίας και η ενδεχόμενη αμηχανία από το πλέγμα συσχετισμού των χαρακτήρων μετασχηματίζεται σε μία αμηχανία ως προς το ανακόλουθο σημαινόμενο του τέλους.

Μέσα σε όλα αυτά το drag λειτουργεί εξαρτημένα και συμπληρωματικά στην κεντρική ηρωίδα. Η Letal θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, λειτουργεί σαν αφηγηματική αναγκαιότητα. Μπορεί να μην εξυπηρετεί τις ανάγκες της πλοκής, καθώς ο φόνος και η λύση του μυστηρίου θα επέρχονταν άσχετα με την ύπαρξη του drag, αλλά εξυπηρετεί σε μεγάλο βαθμό την ανάπτυξη των βασικών χαρακτήρων και την ανάδειξη της μεταξύ τους σχέσης.

Η Letal έρχεται για να υποκαταστήσει με κάποιο τρόπο τη μάνα κατά την απουσία της. Πραγματοποιεί ένα σόου όπου μιμείται τη Becky. Η Rebeca ομολογεί πως παρακολουθούσε το σόου της κάθε φορά που της έλειπε η μητέρα της. Δεν φαίνεται να είναι τυχαίο ούτε ότι η Letal εμφανίζεται στη σκηνή όσο η μάνα λείπει από τη Μαδρίτη, ούτε ότι αυτό σταματά να συμβαίνει τη μέρα ακριβώς που επιστρέφει μόνιμα, κλείνοντας σχεδόν ιεροτελεστιακά με την κοινή παρουσία προτύπου και «απομίμησης» το ίδιο τραπέζι.

Είναι αμφίβολο αν θα μπορούσε με άλλο τρόπο να αποδοθεί με την ίδια ένταση και αποτελεσματικότητα το σύνθετο της σχέσης της Rebeca με τη Becky. Πόσο συνεπής στον υποτιθέμενο στόχο εξερεύνησης της σχέσης μητέρας και κόρης θα ήταν μία δυνητική υποκατάσταση του ρόλου του drag από μία γυναίκα στην ηλικία της μητέρας ή και νεότερη; Το πιθανότερο είναι να υπήρχαν απώλειες τόσο στην ένταση της διαπραγμάτευσης αυτής της σχέσης όσο και στην ανάδειξη παραμέτρων καταστατικών στο drag, όπως το αιμομιμικό φαντασιακό, η έννοια των πολλαπλών ταυτοτήτων/ ειδώλων και η έννοια της απομίμησης για την οποία έγινε λόγος και προηγουμένως. Σε ποιο βαθμό, όμως, η κεντρικότητά τους έχει εποικοδομητικό ρόλο στην αποφυσικοποίηση της υποτιθέμενης ουσίας του φύλου;

4.3. Απομίμηση

Η έννοια της μίμησης είναι κεντρική στο λόγο περί φύλου αλλά και σε αυτόν περί κινηματογράφου αλλά και όλων των παραστατικών τεχνών, καθώς πρόκειται για μίμηση εκ των πραγμάτων. Η έννοια της απομίμησης είναι μία έννοια που ανακύπτει αναγκαστικά μαζί με την εξέταση του drag. Στην προκειμένη περίπτωση αφορά τόσο το τελικό προϊόν, δηλαδή την εμφάνιση της Letal και την εγγύτητά της στο «πρωτότυπο», αλλά και σε δεύτερο επίπεδο την πρόθεση πίσω από αυτή τη γεφύρωση.

Η Becky βλέπει την αφίσα της Letal που διατείνεται ότι είναι η πραγματική Becky. Στην αναρώτησή της «Μα εγώ δεν είμαι η πραγματική;», η κόρη της σπεύδει να της απαντήσει ότι απλά τη μιμείται. Η Letal κάνει ένα σόου όπου μιμείται την Becky del Paramo. Μοιάζει να αποζητά την έγκριση της Becky, κάτι που μεταφράζεται σε αποδοχή της ομοιότητάς τους. Η φράση της Becky «Δε μου μοιάζεις αλλά κινείσαι ακριβώς όπως εγώ» αποτυπώνει ένα συσχετισμό εξουσιών (ανάμεσα στο πρωτότυπο και την απομίμηση) και καθιερώνει την ίδια ως αρχή που μπορεί να διατυπώσει επιτελεστικές φράσεις, όπως η τελευταία που σηματοδοτεί την έγκριση της απομίμησής της. Το πρότυπο, εν προκειμένω η Becky, φαίνεται να είναι η μόνη αρμόδια για κάποιου είδους χορήγηση της εγκυρότητας της μίμησης στη Letal, η οποία μετά το σόου φαίνεται να αποζητά κάτι περισσότερο από τη διαβεβαίωση πως της άρεσε, φαίνεται να επιδιώκει τη συναίνεση για τις ίδιες τις επιλογές της.

Η ιεροτελεστία στο τέλος του σόου επικυρώνει την ανάληψη ξεκάθαρων σχέσεων πρωτοτύπου-απομίμησης. Ο θαυμασμός της Letal για το πρότυπό της επικυρώνεται από την επιθυμία της για ένα αντικείμενο της Becky. Πράγματι, της χαρίζει ένα σκουλαρίκι, παραπέμποντας στη θέση των φετίχ στην ανδρική συνείδηση (Το σκουλαρίκι, ειδικά, εδώ λειτουργεί σα διπλό σύμβολο. Είναι αντικείμενο φετίχ με αναφορά στο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και ταυτόχρονα σύμβολο της σχέσης μάνας- κόρης από την αρχή της ταινίας όπως αποκαλύπτεται στο φλας μπακ. Μάλιστα, το σύμβολο επανέρχεται με τη πρώτη επαφή τους, οπότε τα μαλλιά της Becky πιάνονται στο σκουλαρίκι της Rebeca). Στην ιεροτελεστία αυτή ανταλλαγής δώρων η Becky ζητά κάτι οργανικότερο από τη Letal, έναν από τους μαστούς που χρησιμοποιεί για να τη μιμηθεί. Εδώ, στην ανταλλαγή ενός αντικειμένου που φέρει συμβολισμούς σωματικών μελών και ενός αντικειμένου που προσομοιάζει σωματικό μέλος και φέρει έμφυλους συμβολισμούς, φιλοξενείται μία σημαίνουσα αντιστροφή. Η παράπλευρη ανάλυση της σκηνής επιτάσσει την εξέταση των αντικειμένων που ανταλλάσσονται ως προς το δίπολο εμφάνιση/πραγματικότητα. Το γεγονός πως η Becky όχι μόνο ζητά από την Letal κάτι που «τυχαίνει» να είναι καταστατικό της θηλυκότητας (και της μητρότητας που συναρτάται παραδοσιακά με το γυναικείο φύλο) αλλά το παίρνει κιόλας, επικυρώνει την εξουσία της ως πρωτοτύπου, ως φορέα της πραγματικότητας, ως αληθινής εκφράστριάς του φύλου της. Ταυτόχρονα, απογυμνώνει τη Letal από το βασικό, το πιο οργανικό σύμβολο του φύλου που

εμφανίζεται να εκφράζει, και με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτει πως η απομίμησή της δεν είναι παρά μία «εμφάνιση» άνευ ουσίας/πραγματικότητας. Από την άλλη, θα μπορούσε να πει κανείς πως αποδομώντας οργανικά αυτό που μοιάζει ένα γυναικείο σώμα αποδομείται η συνεκδοχή της θηλυκότητας από στοιχεία της ανατομίας.



Γιατί, όμως, έχει τόση σημασία η ύπαρξη πρωτοτύπου στην περίπτωση του drag; Δεν είναι άλλωστε γεγονός πως η έννοια της μίμησης είναι εγγενής σε αυτό, πως το drag κάποιον μιμείται; Αυτό που μάλλον και στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να θεωρηθεί προβληματικό είναι ο αποπροσανατολισμός από τα θέματα φύλου στο βωμό της ανάδειξης της σχέσης μητέρας-κόρης. Το επιχείρημα αυτό θα μπορούσε να ανατραπεί και το drag θα μπορούσε να λειτουργήσει διαβρωτικά ως προς την πραγματικότητα του φύλου και το εκπορευόμενο διαχωρισμό εμφάνισης/πραγματικότητας, σε περίπτωση που οι αναλογίες που φέρει η Letal προς τη ντίβα Becky (ομοιότητα στο στυλιζάρισμα κτλ) χρησιμοποιούταν ως κριτική θέση της ταινίας ως προς το στυλιζάρισμα της Becky που προτείνεται ως έκφραση της θηλυκότητάς της. Ωστόσο, η περιορισμένη παρουσία της Letal και η εξάρτησή της από τη βασική πρωταγωνίστρια μάλλον το ισχυροποιεί. Η Letal δεν είναι παρά μία περσόνα που δεν εμφανίζεται καν σταθερά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Εμφανίζεται δε πάντα παρουσία του προτύπου της, είτε φυσική του παρουσία ή μπροστά σε μία τεράστια αφίσα της Becky στην τελευταία σκηνή που την ξαναβλέπουμε. Εξαφανίζεται όταν εκλείπει ο λόγος να είναι παρούσα, δηλαδή μετασχηματίζεται σε αντρικούς ρόλους. Συνιστά ένα λειτουργικό ρόλο, έχει συγκεκριμένη χρησιμότητα στην αφήγηση και η τυχόν εννοιολόγησή της ως καταλύτη στην διερεύνηση της αλήθειας του φύλου θα μπορούσε να θεωρηθεί συμπτωματική. Συμπληρωματικά, συγκροτεί ένα χώρο όπου η εμφάνιση λειτουργεί υποστηρικτικά προς την πραγματικότητα, την εδραιώνει.

4.4. Πολλαπλότητα των προσώπων (τρίπτυχο drag) -ειδώλων

Τι σημαίνει η τριαδική υπόσταση του drag; Αποδυναμώνεται η πολιτική του με την τόση παραστασιακότητα, επειδή βλέπουμε ότι ο συγκεκριμένος άνθρωπος έχει εμμονή, φετίχ με την πολλαπλότητα των ειδώλων, των ταυτοτήτων ή ενισχύεται; Έχει θέση στο λόγο περί συγκρότησης του φύλου ή ανήκει περισσότερο σε ένα λόγο για την πολλαπλότητα των ρόλων που καλούμαστε να παίξουμε στην πραγματικότητα, κατεύθυνση προβληματική μιας και η ίδια η έννοια του ρόλου ως μία επίφαση ή διάσταση της εσώτερης έμφυλης ουσίας καθίσταται προβληματική στη θεωρία της επιτελεστικότητας; Η επιτέλεση δεν έχει να κάνει με την εναλλαγή ρόλων γιατί αυτό αναθέτει στο υποκείμενο μία υπόσταση που προηγείται των ρόλων. Αντ' αυτού, συγκροτείται αέναα, διακειμενικά.

Η Letal πλαισιώνεται από άλλα δύο πρόσωπα, τον Hugo και το δικαστή Dominguez. Το τρίπτυχο αυτό παραπέμπει στο τρίπτυχο βιολογικό φύλο-κοινωνικό φύλο-σεξουαλικότητα. Αναλύοντας τη Letal, πράγματι, τόσο το βιολογικό της φύλο όσο και η επιθυμία της είναι αντρικά (αντρική ανατομία, επιθυμία για γυναίκες). Θα μπορούσε, λοιπόν, να πει κάποιος ότι η συμβολική εκπροσώπηση τους από τρία πρόσωπα, δύο άντρες και τη Letal είναι επιτυχημένη. Μάλιστα, αν σκεφτεί κανείς το γεγονός πως ο χαρακτήρας που εμφανίζεται χρονικά πρώτος στην ιστορία και όχι στην πλοκή (ο Hugo τον οποίον δε βλέπουμε ποτέ στην οθόνη) αντιστοιχεί στο βιολογικό φύλο, η αλληγορία φαίνεται και πάλι πολύ αποτελεσματική, μιας και το βιολογικό φύλο φέρει τη σύμβαση του σωματικού που υποτίθεται πως υπάρχει αλλά γίνεται ορατό δημόσια μέσω του κοινωνικού φύλου.

Υπό αυτή την έννοια, η Letal εκπροσωπεί το λεγόμενο κοινωνικό φύλο, ενσαρκώνοντας την παραστασιακή επιτέλεσή του. Ως drag έχει την ελευθερία να πηδά από το ένα φύλο στο άλλο, να κάνει εμπρόθετες επιλογές. Όταν ο Manuel αναζητά την «αλήθεια» του φύλου της Letal προστρέχοντας στη βιολογία σαν τη μοναδική αρχή και κοιτάζοντας το εσώρουχό της για να καταλάβει αν είναι άντρας ή γυναίκα, η Letal του απαντά το αυστηρό μεν, αμφίσημο δε «Για σένα είμαι άντρας» (εννοώντας «εσύ με θεωρείς άντρα» ή/και «να με αντιμετωπίζεις σαν άντρα»). Από την άλλη, όμως, τα τρία πρόσωπα δε συνυπάρχουν. Το ένα γεννάται με το θάνατο του προηγούμενου. Επίσης, έχει μεγάλο ενδιαφέρον, η σεξουαλική επιθυμία της Letal («αντρική» όπως και του Hugo και του δικαστή) που εκδηλώνεται προς τη Rebeca. Αυτό άραγε στη συνείδηση του θεατή εγείρει την αμφιβολία για την ιδιότητα του κοινωνικού φύλου ως εκφραστή μιας εσώτερης αλήθειας; Κλονίζει την πίστη μας στο φύλο και στο αρραγές συνεχές βιολογικό φύλο-κοινωνικό φύλο-σεξουαλική επιθυμία η εικόνα ενός άντρα που παρόλο που ντύνεται γυναίκα εξακολουθεί να επιθυμεί γυναίκες;

Η πολλαπλότητα των ειδώλων δεν είναι χαρακτηριστικό αποκλειστικά της τριαδικής μορφής Hugo-Letal- Dominguez. Τα πολλαπλά πρόσωπα της Rebeca (κόρη, σύζυγος, ερωμένη) κλείνουν

με αυτό της μητέρας σαν ένας κύκλος της ζωής μιας γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία. Το πέρασμά της από τη γυναίκα που ομολογεί, αποσύρει την ομολογία της, ξαναομολογεί και βολεύεται με την ομολογία της μητέρας της στο τέλος δικαιολογεί τα πολλαπλά της είδωλα στους τίτλους της ταινίας. Άραγε η σχεδόν σχιζοφρενική αναπαράστασή της με πάντοτε όμως κοινό παρονομαστή την αγάπη για τη μητέρα της δημιουργεί ένα πλαίσιο αμφισβήτησης της πραγματικότητας και της ουσίας (μαζί και της ουσίας του φύλου) ή μας λέει πως σε όσους «ρόλους» κι αν μπαينوβγαίνουμε υπάρχει μια σταθερή ουσία;

Σε αυτή την ερώτηση λειτουργεί ως αφορμή αναστοχασμού η έννοια της αποκάλυψης. Στην ταινία υπάρχουν δύο σκηνές αποκάλυψης, που ίσως η μία προοικονομεί την άλλη, την τελική αποκάλυψη και λύση του μυστηρίου. Στην πρώτη, η Rebeca βοηθά τη Letal να γδυθεί. Μόνο όταν της έχει αφαιρέσει όλα τα χαρακτηριστικά που την κάνουν να φαίνεται γυναίκα (ρούχα, ψεύτικους γλουτούς) η Letal προσπαθεί να την παρασύρει σε μία συνουσία. Αυτή η τακτοποιημένη δράση (όσο είμαι ντυμένος γυναίκα με βοηθάς να γδυθώ, μετά μπορούμε να κάνουμε σεξ) με σημείο σταθμό την αποκάλυψη του πέους της Letal στη Rebeca αποδυναμώνει το επιχείρημα της ασυνέχειας της σεξουαλικότητας με το κοινωνικό φύλο.

Στο ίδιο πλαίσιο, αρκετή από τη βιβλιογραφία αναγνωρίζει στον παρακάτω διάλογο ίχνη αμφισβήτησης της έμφυλης ουσίας.





Βλέπει δηλαδή μία αποκάλυψη που προνοεί για την «κανονικοποίηση» του τριπτύχου κάτι που, μάλλον ερμηνεύει την αποκάλυψη του φύλου σα δρώμενο και αντικείμενο πίστης. Άλλωστε, όταν ο Dominguez/Letal τα λέει όλα αυτά φορά αντρικά ρούχα αλλά και μακιγιάζ. Αυτή η δήλωση, ωστόσο, ακολουθείται από άλλες που επιμένουν στην εδραίωση μίας σταθερής και εσώτερης ταυτότητας και αποδίδουν εργαλειακό χαρακτήρα στις υπόλοιπες ταυτότητες που αναδύονται σαν επινόηση, σαν τρικ για την εξυπηρέτηση της πλοκής. Συγκεκριμένα,

Reb. Πώς μπορείς να αφήνεις πίσω άλλους, όπως την Πάολα, που ερωτεύτηκε ένα από τα πρόσωπά σου;

Domin. Τέλος τα πρόσωπα, έγινα Letal για να σου εξηγήσω.

ή

Reb. Letal, είμαι μπερδεμένη.

Domin. Με λένε Εδουάρδο.

Τέλος, η συμβατική λύση της πλοκής με τον επικείμενο γάμο των ετεροφυλοφίλων και η εξάλειψη του ομοερωτικού φαντασιακού με το θάνατο της μητέρας που φεύγοντας από τη

μέση απομακρύνει και την απειλή της φυλάκισης της Rebeca για το φόνο του Manuel προάγει μία τακτοποίηση που κάνει την απορρύθμιση των βεβαιοτήτων για το φύλο να φαίνονται σαν προσωρινό ατόπημα σε έναν κανονικό κόσμο (γεμάτο κανονικά πάθη).

4.5. Αιμομικτικό φαντασιακό

Η Butler (2008) ιχνηλατεί τη διαδικασία συγκρότησης της ετεροφυλοφιλικής ταυτότητας και την αποδίδει στην αποκήρυξη της πιθανότητας έρωτα για το ίδιο φύλο. Ελλείπει των κοινωνικών συμβάσεων που αναγνωρίζουν και αποτιμούν την απώλεια αυτής της ομοφυλοφιλίας, παράγεται ένα κανονιστικό καθεστώς ετεροφυλοφιλίας, στο πλαίσιο του οποίου κάθε γυναίκα/άνδρας ενσαρκώνει μία ανεκπλήρωτη δυνητικότητα, της γυναίκας/του άνδρα που θα μπορούσε να έχει αγαπήσει και πενθήσει. Το drag, για τη Butler, επιτελεί παραστασιακά αυτή την αποκήρυξη, την απουσία του πλαισίου που αναγνωρίζει και επιτρέπει το πένθος για το χαμένο ομοερωτισμό.

Το *Tacones lejanos* με μια πρώτη ματιά διαθέτει όλες τις προϋποθέσεις για να θεωρηθεί πεδίο εφαρμογής των θεωριών συγκρότησης μιας ετεροφυλοφιλικής ταυτότητας. Η παρουσία του drag είναι ένα σημαντικό δείγμα αποκάλυψης του παραστασιακού χαρακτήρα της έμφυλης συγκρότησης. Επίσης, η ταινία κατασκευάζεται γύρω από τη μετατόπιση της παραδοσιακά ετεροκανονικής φροϋδικής θεώρησης της σχέσης γονέα-παιδιού σε ένα ομοερωτικό πλαίσιο. Είναι η κόρη που λειτουργεί σε συμφραζόμενα αιμομικτικού φαντασιακού και όχι ο γιος. Και, θα περίμενε κανείς, η πραγμάτωση του αιμομικτικού φαντασιακού μέσω της σεξουαλικής επαφής με το drag που μιμείται τη μάνα να μεγεθύνει την επιτελεστικότητα του εγχειρήματος ανάδειξης των διεργασιών πίσω από την έμφυλη συγκρότηση.

Η Rebeca προσπαθεί να εκμαιεύσει σε όλη της τη ζωή την προσοχή και την αγάπη της μητέρας της. Παντρεύεται τον πρώην εραστή της, τον σκοτώνει (όπως είχε κάνει και με έναν άλλο άνδρα που έμπαινε εμπόδιο στις επιθυμίες της μητέρας της), όσο η Becky απουσιάζει κάνει παρέα με ένα drag performer που τη μιμείται με τον οποίο καταλήγει να κάνει και σεξ. Πράγματι, όπως υποστηρίζει και η Marsha Kinder (1992), η ψυχαναλυτική περιγραφική επιταγή (αυτό με όρους αυτοεκπληρούμενης προφητείας) που ορίζει την ανάληψη ενός εκ των δύο πόλων της ετεροφυλοφιλίας ως αποτέλεσμα της απόρριψης της αιμομικτικής επιθυμίας για τον γονέα του αντίθετου φύλου και την ανάληψη (από το παιδί) του ρόλου του γονέα του ίδιου φύλου ανατρέπεται εδώ. Η Rebeca φτάνει να αναλαμβάνει το ρόλο της μητέρας αλλά μέσα από την πορεία της σε ένα αιμομικτικό φαντασιακό με κέντρο τη μητέρα και όχι τον πατέρα.

Η ταινία μοιάζει σχεδόν σαν την εικονοποίηση της θεωρητικής προσέγγισης στην έμφυλη συγκρότηση. Αυτό όμως συμβαίνει στο επίπεδο διαδικασίας. Έστω και σε φαντασιακό επίπεδο ο *Almodóvar* δημιουργεί ένα κόσμο, το σύμπαν δυνατοτήτων του οποίου μπορεί να χωρέσει

όλες τις προϋποθέσεις αποφυσικοποίησης της ετεροκανονικότητας. Η κόρη καθορίζεται χωρίς παύση από μία έντονη επιθυμία για τη μητέρα, την οποία και εκπληρώνει φαντασιακά. Παρόλα αυτά, αυτό το σύμπαν στο τέλος μετασχηματίζεται σε μία πραγματικότητα που θυμίζει έντονα την κατάσταση που επιφέρει ακριβώς η ακριβώς αντίθετη διεργασία, η επικράτηση της ομοερωτικής και αιμομικτικής απαγόρευσης. Η ταινία κλείνει με τη Rebeca έγκυο, έτοιμη να παντρευτεί τον Eduardo (που «παρίστανε» τη Letal) και να συγχωρεί τη μητέρα της (μάλλον ως αντάλλαγμα στη δική της αυτοθυσία). Συμπερασματικά, καταλήγουμε στην ίδια συνθήκη ετεροκανονικότητας, στην οποία καταλήγουμε και μέσω της αναγωγής του αιμομικτικού και ομοερωτικού φαντασιακού σε ταμπού.

Εξάλλου, ο ίδιος ο *Almodóvar* μιλώντας για τις μητέρες στις ταινίες του αξιοποιεί ένα κοινωνικοπολιτικό επιχείρημα για να δικαιολογήσει τις επιλογές του. (Kinder 1987) Ίσως στις προθέσεις του, όταν μάλιστα αποκαλύπτει την πρόθεσή του να αποτυπώσει την αύξηση του δυναμισμού της γυναίκας στην ισπανική κοινωνία από το 19ο αιώνα και μετά, δεν είναι τόσο μία πολιτική σχετικά με τη συγκρότηση του φύλου αλλά περισσότερο ένα σχόλιο για την κοινωνική κατάσταση των φύλων στην Ισπανία ή ακόμη πιθανότερο ένα σχόλιο για την πορεία της Ισπανίδας μητέρας με την πάροδο των ετών και μέσα από τις κοινωνικοιστορικές συγκυρίες.

5. Pink Flamingos

Η Butler εμπνέεται την *Αναταραχή Φύλου*¹⁴ από την ταινία του John Waters *Female Trouble*. Η εν λόγω ταινία συνιστά την αφορμή για τη διατύπωση της εφαρμογής της θεωρίας επιτελεστικότητας στο drag. Ο λόγος, ωστόσο, που επιλέχθηκε το *Pink Flamingos* αντί του *Female Trouble* σε αυτή την ανάλυση έχει να κάνει με την πρόθεση διερεύνησης της καταστασιακής ιδιότητας του drag να επερωτά την «ουσία» του φύλου, αλλά και, πολύ περισσότερο, με την ανάγκη να δούμε αν ό,τι ίσχυε για τη Divine στο *Female Trouble* ισχύει και στο *Pink Flamingos*. Σίγουρα από αυτό το σκεπτικό ανακύπτουν άλλα ζητήματα: εάν στο *Tacones Lejanos* η Letal, αντίθετα από τη Divine στο *Female Trouble* δεν εναρμονίστηκε πλήρως

¹⁴ Εδώ θα μπορούσε να διατυπωθεί ξανά προβληματισμός για τη μεταφραστική επιλογή-απόδοση του Gender Trouble ως *Αναταραχή Φύλου*. Η ένσταση εντοπίζεται στην ένταση με την οποία το trouble λαμβάνει διαστάσεις καταστατικού στοιχείου όταν συνοδεύει τη λέξη gender. Τόσο αυτή η εμμένεια του trouble όσο και το βάρος της λέξης gender, που αφορά αποκλειστικά το κοινωνικό φύλο και δεν μεταφράζεται παρά περιφραστικά στα ελληνικά, χάνονται στην υφολογικά αναντίστοιχη επιλογή του *Αναταραχή Φύλου*. Το οξύμωρο της υπόθεσης είναι πως καθώς ούτε περί αναταραχής (με την έννοια μίας κατά τα άλλα ομαλής κατάστασης που διαταράσσεται) ούτε περί φύλου (χωρίς προσδιορισμό για ποιο φύλο μιλάμε) πρόκειται, η αδυναμία παραγωγής μιας υφολογικά αντίστοιχης μεταφραστικής λύσης αποκαλύπτει το τέλμα της διατύπωσης μιας σταθερής αλήθειας (στη μορφή τίτλου βιβλίου) για κάτι του οποίου η σταθερότητα γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης (και θέμα του βιβλίου).

με τη δυναμική που της αποδίδεται από τη Butler, τότε σε ποιο βαθμό έχει αυτό να κάνει με το drag αυτό καθαυτό και σε ποιο βαθμό με την ταινία; Ίσως η ανάλυση του *Pink Flamingos* προτείνει κάποιες σκέψεις σε αυτά τα ερωτήματα.

5.1. Ιστορία

Στην πόλη Phoenix, βόρεια της Βαλτιμόρης ζει η Babs με τη μητέρα, το γιο και μία φίλη της. Βρίσκεται σε τεράστιο ανταγωνισμό με την Connie και τον Raymond Marble, ένα ζευγάρι που θέλει να της αποσπάσει τον τίτλο του «πιο σιχαμερού εν ζωή ανθρώπου» και με αυτό το σκοπό απαγάγουν νεαρές γυναίκες, τις οποίες γονιμοποιεί ο υπηρέτης τους για να πουλήσουν, κατόπιν, τα μωρά σε ζευγάρια λεσβιών. Το ζευγάρι παίρνει συνεντεύξεις από υποψήφιους κατασκόπους που θα τους φέρουν πληροφορίες για τη Babs. Προσλαμβάνουν μία από τις υποψήφιες, την Cookie, που έχοντας τραβήξει το ενδιαφέρον του γιού της Babs, Crackers, δεσμεύεται να τους φέρει πληροφορίες για τη διεύθυνσή της οικογένειας Johnson. Η Babs πηγαίνει με το γιο της (που έχει ραντεβού με την Cookie) στην πόλη για να ψωνίσει για το πάρτι γενεθλίων της. Κλέβει ένα κομμάτι ωμό κρέας, το βάζει κάτω από τα πόδια της και κυκλοφορεί στην πόλη. Πίσω στο Phoenix, όπου έχει γυρίσει ο Crackers με την Cookie, στο κοτέτσι δίπλα στο τροχόσπιτο της οικογένειας Johnson τους βλέπουμε να κάνουν σεξ ανάμεσα σε κότες που καταλήγουν να τσιμπούν την Cookie, κι όλα αυτά υπό το ηδονοβλεπτικό βλέμμα της Cotton, μιας φυσιολογικής στην εμφάνιση φίλης της οικογένειας που τη συνοδεύει σε όλες της τις περιπέτειες. Έπειτα, όταν η Babs αντιλαμβάνεται την κατασκοπευτική δράση της Cookie, την σκοτώνουν και ταχυδρομούν τα αυτιά της στους Marbles, οι οποίοι για αντίποινα της στέλνουν περιττώματα σα δώρο γενεθλίων. Ο αγώνας «σιχαμερότητας» συνεχίζει με τους Marbles να καλούν την αστυνομία στο πάρτι γενεθλίων της Babs και την Babs και τον Crackers να πηγαίνουν στο σπίτι των Marbles, όσο αυτοί λείπουν, όπου γλύφουν τα έπιπλα (καταλήγοντας σε μία σκηνή πεολεϊχίας από τη Babs στον Crackers). Εκεί ανακαλύπτουν και ελευθερώνουν τα κορίτσια που κρατούν ομήρους οι Marbles (οι οποίες ευνουχίζουν και σκοτώνουν τον υπηρέτη). Όταν η οικογένεια γυρίζει ανακαλύπτει πως οι Marbles έχουν βάλει φωτιά στο τρέηλερ της, αυτή όμως, τους συλλαμβάνει και τους εκτελεί δημόσια (έπειτα από μία αυτοσχέδια δίκη παρουσία των μέσων). Στην ταινία συμπεριλαμβάνονται μία σκηνή με τη Divine να τρώει κόπρανα για να αποδείξει τη «σιχαμερότητά» της, κάποιες επεξηγήσεις του ίδιου του Waters και το τρέηλερ της ταινίας με αντιδράσεις κάποιων θεατών.

5.2. Πλοκή

5.2.1. Χρόνος

Ο φιλικός χρόνος είναι πιστός στην εξιστόρηση των γεγονότων, σε τέτοιο βαθμό που αν διαβάσει κανείς την προηγούμενη παράγραφο με την ιστορία της ταινίας (τη χρονολογική σειρά των γεγονότων) και έπειτα αρχίσει να βλέπει την ταινία είναι σε θέση να ξέρει τι μέλλει

γενέσθαι ανά πάσα στιγμή. Δε συμβαίνει συχνά αφηγηματικός και φιλικός χρόνος να συμπίπτουν, αλλά πολλές φορές στην ταινία βλέπουμε διεξοδικά ακόμη και σκηνές που ίσως θα προτιμούσαμε να έχουμε αντιληφθεί υπαινικτικά ή μετωπικά. Για παράδειγμα, στη σκηνή όπου η Babs και ο Crackers καταφθάνουν στο σπίτι των Marbles με σκοπό να εκδικηθούν το ζευγάρι και να επανοικειοποιηθούν τον τίτλο του «πιο σιχαμερού εν ζωή ανθρώπου» γινόμαστε μάρτυρες όλης της διαδικασίας γλειψίματος των επίπλων του σπιτιού.

Το μέλλον περιμένει τη σειρά του και το παρελθόν δεν εισβάλλει πουθενά στην αφήγηση παρά το γεγονός πως θα μπορούσε να λειτουργήσει επεξηγηματικά σε πολλές περιπτώσεις. Σκηνές που δεν συμβάλλουν στην εξέλιξη της πλοκής και ακόμη και η αξία τους στην παρουσίαση των χαρακτήρων είναι αμφιλεγόμενη δεδομένων των συνθηκών (δηλαδή δεν προσφέρουν ίσως κάτι περαιτέρω από αυτό που ο θεατής «αισθάνεται» από την πρώτη επαφή με τους χαρακτήρες) έχουν το ίδιο μερίδιο στο χρόνο της ταινίας. Συνιστά αυτό μία απόπειρα επένδυσης του κινηματογραφικού προϊόντος με επίφαση ρεαλισμού; Έχει σημασία το γεγονός πως ο χρόνος γίνεται πραγματικός ή σχεδόν πραγματικός σε σκηνές που δε θα ήταν ακριβώς πρώτες στα ηδονοβλεπτικά μας ενδιαφέροντα. Ή μήπως η ταινία ακολουθεί ένα συγκεκριμένο κοινό μοτίβο, και μάλιστα ίσως για πρακτικούς λόγους, και αναπόφευκτα αναδεικνύεται η αποστροφή του θεατή (ακόμη και συμπτωματικά); Δηλαδή η επιμονή σε ένα χρονικό μοτίβο λειτουργεί (ακούσια ή εκούσια) σαν καλινδοσκόπιο των πολιτισμικών νευρώσεων του θεατή, σαν εργαλείο που φέρνει στην επιφάνεια ανάμικτα συναισθήματα ευχαρίστησης και αηδίας για αποκείμενα που είχε απωθήσει προκειμένου να εισέλθει στο συμβολικό κόσμο; Αυτό είναι κάτι που θα αναλυθεί πιο κάτω.

Ως προς το φύλο πώς λειτουργεί ο χρόνος; Ποιος είναι ο αντίκτυπος αυτού του μοτίβου και των καταστατικών και επίκτητων (δηλαδή στα πλαίσια της ταινίας αυτής) ιδιοτήτων του σε σχέση με την πρόσληψη του φύλου; Μπορούμε να πούμε πως η υιοθέτηση μίας θέσης κοντά στην πραγματικότητα παγιώνει μία εγγύτητα ανάμεσα στο θεατή και τα αναπαριστώμενα, που μπορεί να είναι και επισφαλής; Δηλαδή οι θεατές βλέπουν το drag και την πολιτική φύλου που φέρει όπως θα το έβλεπαν στη σκηνή ή όπως θα έβλεπαν μία τραβεστί δίπλα τους στο λεωφορείο;

5.2.2. Γλώσσα

Εδώ υπάρχει η ανάγκη να γίνει αναφορά στις τεχνικές κινηματογράφησης πριν από τα υπόλοιπα που θα μπορούσαν να εμπίπτουν στην κατηγορία της γλώσσας της ταινίας, όπως τα ονόματα ή/και ο λόγος των πρωταγωνιστών. Αυτό συμβαίνει γιατί υπάρχει η ανάγκη της αποτίμησης μιας συνεκτικότητας με το χρόνο της ταινίας. Συγκεκριμένα, σε μεγάλο βαθμό, η τεχνική κινηματογράφησης περιορίζεται σε λήψεις μεγάλης διάρκειας και τη χρήση του ζουμ.

Αυτή η επιλογή, όπως και η τήρηση ενός γραμμικού χρόνου, θα μπορούσε να αποδοθεί στο χαμηλό budget της ταινίας. Η ταινία συγκαταλέγεται στις καλτ, δηλαδή στις ταινίες με συγκεκριμένο κοινό. Επομένως, το ότι θυμίζει ερασιτεχνική απόπειρα μπορεί να θεωρηθεί προσόν, σίγουρα πάντως όχι μειονέκτημα. Στις ταινίες κλασικής αφήγησης είναι σύνηθες να υπάρχουν διάφορες λήψεις της πλειοψηφίας των σκηνών από διαφορετικές αποστάσεις, για να γίνει έπειτα η επιλογή τους και η συρραφή τους στο μοντάζ με τρόπο που θα εξοβελισθεί η αίσθηση της παρουσίας της κάμερας στους θεατές.

Εδώ προκύπτει η αντίφαση από την ερμηνεία των πιθανών προθέσεων του δημιουργού. Στην απόπειρα ερμηνείας της (υποχρεωτικής ίσως, λόγω οικονομικών πόρων) επιλογής του Waters να κάνει μία ταινία με έντονη την αίσθηση της πραγματικότητας από άποψη χρόνου, σχεδόν αμοντάριστη, αντιστέκεται η ερμηνεία της πρόθεσης ενός δημιουργού να δίνει την αίσθηση στους θεατές ότι πρόκειται πράγματι για ταινία. Μία απλή λύση του μυστηρίου θα προσέφερε η απόδοση όλων αυτών στο είδος και το budget της ταινίας. Εξάλλου, η κινηματογράφηση συχνά θυμίζει home made video. Και αυτό το εφέ, όμως, θα μπορούσε κανείς να πει, αναδύει την αίσθηση της πραγματικότητας διαμεσολαβούμενης από την πρόθεση απαθανάτισής της (στα home made video είναι δεδομένο ότι καταγράφεται το πραγματικό). Η απόπειρα συσχετισμού των χαρακτηριστικών της πλοκής, του ύφους και της ποιητικής της ταινίας με τα αναπαριστώμενα ίσως αναδείξει κι άλλους λόγους. Μπορεί να υπονομεύεται η ταύτιση με τη ματιά του κινηματογραφικού apparatus, να είναι μία αξίωση για χειραφέτηση της κινηματογραφικής θέασης (Κάποιοι μπορεί να θεωρήσουν αυτό τον ισχυρισμό αντιφατικό, άλλωστε όταν κάνει μία κάμερα ζουμ σε καθοδηγεί στο αντικείμενο θέασης. Ταυτόχρονα όμως το zoom είναι κάτι πολύ φανερό και άρα εκθέτει την apparatus τη στιγμή που η «καθοδήγηση» με traveling είναι πολύ πιο έμμεση & «αόρατη».) Παρόλα αυτά, σε μία ταινία που εν γνώσει των θεατών ανά πάσα στιγμή μεσολαβεί, και μάλιστα άτσαλα η πρόθεση του δημιουργού, ειδικά όταν πρόκειται για εστίαση σε θέματα που σοκάρουν, η θέαση χειραφετείται πιο εύκολα από ό,τι η θέαση μιας ταινίας, που παρακολουθεί κανείς αναγκαστικά λόγω του μοντάζ άλλοτε από πιο κοντά και άλλοτε από μακρύτερα, σχεδόν ταυτιζόμενος με το apparatus. Μήπως, λοιπόν, ο Waters καλλιεργεί (ακούσια ή εκούσια) μία χειραφετημένη ματιά πάνω στην πραγματικότητα που οικοδομεί ο φιλμικός χρόνος;

Η γλώσσα που έχει ανατεθεί τους χαρακτήρες, είτε ως ονόματα ή ως το λόγο τους συνηγορεί σε αυτό. Τη Babs παίζει η Divine, μία drag με προηγούμενο όνομα Glenn Harris Milstead. Το «καλλιτεχνικό» όνομα του drag (Divine) στην πραγματική ζωή είναι το «καλλιτεχνικό» της στην performance, στην ταινία δηλαδή, το σήμα κατατεθέν, ενώ το Babs χρησιμοποιείται από πιο οικείους της. Ίσως αυτό συμβαίνει για να υποδείξει πως η πραγματικότητα είναι επίσης performance. Πάντως το γεγονός πως το όνομα Divine σημαίνει «θεϊκή», έχει δηλαδή υπερβατικές αναφορές και η φράση «I am God» που αναφωνεί στην ταινία η πρωταγωνίστρια

λειτουργούν συνεκτικά ως προς το δίπολο πραγματικότητα/performance (ταινία), προκαλώντας την επερώτηση της διπολικής αυτής κατασκευής. Επίσης, πολλοί από τους ηθοποιούς είναι πράγματι φίλοι του Waters που δέχθηκαν να παίξουν στην ταινία του και διατηρούν τα πραγματικά τους ονόματα, πχ. ο υπηρέτης Channing. Ο τίτλος *Pink Flamingos*, εξάλλου, παραπέμπει σε μία camp αισθητική, της οποίας το κιτς στοιχείο στέκει μετέωρο ανάμεσα στην πραγματικότητα και το φανταστικό.

Όσον αφορά το λόγο των χαρακτήρων, είναι χαρακτηριστικό ότι έχει αποδοθεί χώρος σε ένα πεδίο λόγου που είναι εξοβελισμένο από την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, όχι μόνο δεν υφίσταται αλλά ακούγεται και σαν κακό αστείο (μόνο σε καρναβαλικό πλαίσιο θα μπορούσαμε να το πάρουμε σοβαρά) ο τίτλος του «πιο σιχαμένου εν ζωή ανθρώπου», Πρόκειται μάλιστα για έναν τίτλο ο αγώνας για την κατάκτηση του οποίου, υποστηριζόμενος από τα μέσα ενημέρωσης, ανάγεται κυριολεκτικά στο θέμα της ταινίας. Ο Bakhtin (1968) μιλώντας για το καρναβάλι κάνει αναφορά στη γλώσσα που το προσιδιάζει, στις κωμικές γλωσσικές συνθέσεις και τη χυδαία γλώσσα. Το *Pink Flamingos* βρίθει και των δύο (νεολογισμοί όπως το *assholism* και ο τίτλος *The filthiest person alive*, όλα στρέφονται γύρω από την έννοια του σιχαμένου. Μάλιστα, η τερατώδης εμφάνιση/διάσταση των χαρακτήρων, για την οποία θα γίνει περισσότερο λόγος παρακάτω, σε συνδυασμό με τη γλώσσα κάνει την ταινία να θυμίζει καταγραφή περιπλανώμενου freak show (αυτή η αίσθηση φτάνει στο απόγειό της στο πάρτι της Divine, μία πραγματικά καρναβαλική γιορτή).

Θα διερευνηθούν τώρα τα τρία θέματα που αναδείχθηκαν στην ανάλυση της προηγούμενης ταινίας ως καταστατικά στο drag. Είναι αυτονόητο ότι θα υπάρξουν πιθανές μετατοπίσεις του κέντρου βάρους όπως και διαφορετικές σκοπιές θέασης των επιμέρους θεμάτων. Παραδείγματος χάριν, αντί να γίνει εκτενής αναφορά στην άρση του αιμομικτικού ταμπού στην ταινία και στο πώς αυτό εξυπηρετεί τις πολιτικές φύλου θα γίνει μία αφαιρετική αναφορά σε όλα τα ταμπού που καταστρατηγούνται σε αυτή.

5.3. Απομίμηση-Μασκαράτα

Δε μπορούμε να μιλήσουμε εδώ για απομίμηση παρά με όρους μασκαράτας. Η μασκαράτα στο *Pink Flamingos* είναι η αντιστροφή της αντιστροφής όπως την ορίζει η Riviere. (1966) Έχει γίνει λόγος προηγουμένως για την άνεση της γυναίκας να πραγματοποιεί μία διαφυλική θέαση, να ταυτίζεται διαφυλικά, να παλινδρομεί ανάμεσα σε μία παθητική θέαση/θέση (εξαιτίας της ταύτισης με το θηλυκό αντικείμενο θέασης) και μία ενεργητική θέαση /θέση (λόγω της ταύτισης με το αρσενικό υποκείμενο, βλέμμα). Αυτή η ευκολία να παρενδύεται, μεταφορικά και κυριολεκτικά, συναρτάται γενικά στη θηλυκότητά της. Η μασκαράτα έρχεται σαν παράδοση αντίδραση σε αυτή την τάση. Η Riviere αναφέρεται σε μία γυναίκα που μετά από την κλοπή της αρρενωπότητας κάνει ό,τι ένας κλέφτης, «γυρίζει τις τσέπες του ανάποδα, και ζητάει να τον

ψάξουν προκειμένου να αποδείξει ότι δεν έχει στην κατοχή του τα κλοπιμαία». (1966:213) Έχοντας, λοιπόν, περιδιαβεί τα κοινωνικά φύλα, μία γυναίκα επιδεικνύει τα λεγόμενα θηλυκά χαρακτηριστικά, υπερτονίζει τη διαφορά της (τη «θηλυκότητά» της) για να μετριάσει την εικόνα της ευκολίας με την οποία μεταβαίνει από τη μία ταυτότητα στην άλλη (σαν να μην ήταν πραγματικές ταυτότητες!).

Η αντιστροφή αυτής της αντιστροφής έγκειται εδώ στο γεγονός πως αυτός που μπαινοβγαίνει από φύλο σε φύλο και καταλήγει ο κλέφτης που μετριάσει τις κατηγορίες εναντίον του είναι ένας άνδρας που ντύνεται γυναίκα, ένα drag. Αυτό που κάνει η Divine, μετερχόμενη της εφαρμοσμένης αυτής αντιστροφής, συνιστά μία ενδιαφέρουσα αφαίρεση. Αυτό που συνοδεύει τη μασκαράτα είναι η «ανάληψη» έμφυλων ταυτοτήτων από μία γυναίκα σε τέτοιο βαθμό και με τέτοια άνεση που, όπως υποστηρίζει και η Riviere, αποσύρεται/ακυρώνεται η «διαφορά» ανάμεσα στην αυθεντική γυναικεία ταυτότητα και τη μασκαράτα, «είτε πρόκειται για κάτι θεμελιακό είτε πρόκειται για κάτι επιφανειακό, πρόκειται πάντως για το ίδιο πράγμα» (Doane 2006: 295). Μία γυναίκα λοιπόν φέρει την αέναη δυνατότητα αλλαγής ταυτότητας, στα πλαίσια μίας διαδικασίας όπου η έννοια της αυθεντικότητας χάνει τη σημασία της. Η αφαίρεση που επιτελεί η Divine έχει να κάνει με το ότι συναρτά τη δυνατότητα αυτή όχι στο γυναικείο φύλο αλλά στο φύλο γενικά. Αν μία γυναίκα μπορεί με τη μασκαράτα να μας κάνει να απορούμε τι είναι αυθεντικό και τι όχι, και να αμφισβητούμε την αυθεντικότητα του φύλου ως σταθερής ουσίας, ένας άντρας που ντύνεται γυναίκα πολλαπλασιάζει αυτή τη δυναμική. Αν αυτό που διατείνονται τόσοι θεωρητικοί του φεμινισμού ότι μπορεί να κάνει μία γυναίκα, «να χρησιμοποιεί το ίδιο της το κορμί ως μεταμφίεση» τότε τι σημαίνει να μπορεί να κάνει το ίδιο ένας άντρας ντυμένος γυναίκα; (Montrelay 1978:92) Αν μπορεί ένας (βιολογικά) άνδρας να αναλάβει αυτή την πολυσύνθετη γυναικεία θέση, αυτό σημαίνει την επερώτηση του φύλου σαν ουσία.

Με ποιους τρόπους, όμως, διακρίνουμε τη μασκαράτα στη Divine; Καταρχάς, υπάρχει μεν απομίμηση από τη Divine αλλά όχι απομίμηση ενός θηλυκού μοντέλου που ανταποκρίνεται στα πρότυπα της θηλυκής ομορφιάς της εποχής αλλά η φαρσική απομίμηση μιας εικόνας της θηλυκότητας που προσιδιάζει περισσότερο σε έλλειψη παρά εικονιστική πιστότητα. Η Divine έχει ένα τεράστιο πρόσωπο, τεράστια χείλη, τεράστιο μέτωπο και δύο φρύδια που δεν παραπέμπουν σε τίποτα «ανθρώπινο». Τα υπερβολικά της μαλλιά φαίνεται να ξεκινούν από λάθος σημείο. Είναι υπέρβαρη, με τεράστια σωματικά μέρη με γυναικείο πρόσημο, δηλαδή τεράστιο στήθος και περιφέρεια, ενώ φροντίζει να τα τονίζει ακόμη περισσότερο με χρωματιστά στενά ρούχα. Στο άρθρο της “The transgressive body of Divine in *Pink Flamingos*”¹⁵ η Lindsay Hallam εξετάζει τη φαρσική μίμηση της Jayne Mansfield στο *The girl can’t help it*

¹⁵ <http://brightlightsfilm.com/monster-queen-the-transgressive-body-of-divine-in-pink-flamingos/#.VUdOSPBGS01>

(1956). Η ταινία με πρωταγωνίστρια μία Mansfield με στήθος αντιστρόφως ανάλογο της νοημοσύνης της (με εικόνα κατασκευασμένη στα πρότυπα της Marilyn Monroe λέει η Hallam) σατίριζε τα πρότυπα γυναικείας ομορφιάς της δεκαετίας του '50. Η Divine μιμείται τα εντόνως γυναικεία χαρακτηριστικά της Mansfield (σεξ απήλ, ασυγκράτητες ορμές, μεγάλο στήθος) αλλά σε τέτοιο βαθμό και με τέτοιο τρόπο που αντιστρέφει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η σκηνή της Divine, σύμφωνα πάντα με το ίδιο άρθρο, είναι κριτική μίμηση της αντίστοιχης σκηνής της Mansfield όπου περπατάει και γύρω της σχεδόν λιποθυμούν από τον πόθο. Η Divine βάζει ανάμεσα στα πόδια της, πάνω στα γεννητικά της όργανα μία ωμή μπριζόλα. Γύρω της νιώθουν αποστροφή και θυμό. Μπορούμε να μιλήσουμε λοιπόν για μία αναφορικότητα, όχι όμως στείρα, αλλά για μία φαρσική επανοικειποίηση ενός πρωτοτύπου- για την ακρίβεια την επανοικειποίηση της απομίμησης ενός πρωτοτύπου, καθώς και η ταινία με τη Mansfield στηρίχθηκε σε μία εικόνα του φύλου που προσπάθησε να αποδομήσει, με προφανή εκπρόσωπο εκείνη την περίοδο τη Monroe. Μιλάμε, επομένως, για μία μίμηση με τέτοια απόσταση χωρική και χρονική από το υποτιθέμενο πρωτότυπο που η μίμηση γίνεται η απόσταση η ίδια, η απόσταση από την έννοια της θηλυκότητας και την έννοια του φύλου σαν ουσία. Είναι και η απόσταση της εικόνας από τον εαυτό της.



Η Mansfield που περπατάει στο δρόμο μας καλεί να προσεγγίσουμε κριτικά τη σύνθεση των στοιχείων εκείνων που συνιστούν τη θηλυκότητα Η Divine, ένα πλάσμα που έχει γίνει ένα τερατώδες θηλυκό μας καλεί να αναρωτηθούμε για τη θηλυκότητα ως ουσιολογική κατηγορία. Δεν είναι πηγαία σεξουαλική ορμή αυτό που εκφράζει η Divine; Το σχεδόν «ζωντανό» κρέας ανάμεσα στα πόδια της φαίνεται να το επικυρώνει και να εγκαλεί ακόμη και φαλλικούς συμβολισμούς. Συχνά στην καλλιτεχνική (λογοτεχνική, κινηματογραφική, εικαστική)

εικονογραφία έχουμε μία σεξουαλική διάσταση στο συμβολισμό του φαγητού, η *Ιστορία του ματιού* του Bataille είναι ένα παράδειγμα. Τι μας ξενίζει, εμάς και τους περαστικούς, στη θέα της Divine με ένα κομμάτι κρέας ανάμεσα στα πόδια της; Σίγουρα όχι αυτό που θα μας έκανε να γελάσουμε, δηλαδή η αναληθοφάνεια του περιστατικού. Όσο τερατώδης κι αν μοιάζει, η Divine είναι ένα θηλυκό, η μίμηση ενός πράγματος που δεν υπήρξε ποτέ, ένα σύμφυρμα, η *πραγμοποίηση* ενός φύλου άνευ ουσίας.

Είναι καταστατικό στοιχείο του drag να μιμείται, συνήθως μάλιστα έχουμε τις περιπτώσεις drag που μιμούνται γνωστές γυναίκες από το χώρο του κινηματογράφου, του τραγουδιού ή της τέχνης γενικότερα. Το glamour είναι στοιχείο που σπάνια λείπει από μία drag performance. Κι όμως όταν το drag μετατρέπει τη θηλυκή εικονοποιία σε κάτι ανοίκειο, όπως εδώ, αναρωτιέται κανείς για την οικειότητα του υποτιθέμενα πρωτοτύπου, και, συνακόλουθα, για το εύλογο της ανάληψης της θέσης του ως πρωτότυπου.

5.4. Πολλαπλά είδωλα και η αποκάλυψη ως διεργασία παραβίασης (όχι ως τελεολογία)

Όταν αναφερόμαστε στα πολλαπλά είδωλα στο *Pink Flamingos* δεν αναφερόμαστε σε διαφορετικά ευδιάκριτα πρόσωπα ή διαφορετικούς ευδιάκριτους ρόλους. Η Divine είναι άνδρας και γυναίκα, θα μπορούσε με μεγαλύτερη ευκολία να πει κανείς πως δεν είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο ή πως είναι πολλά διαφορετικά πράγματα/φύλα/υποκείμενα μαζί.

Η μητέρα της Babs, Edie, βρίσκεται καθηλωμένη σε ένα βρεφικό πάρκο, ωστόσο, καθόλου δε μοιάζει με παιδί. Έχει αδυναμία στα αυγά, κάτι που κρύβει συμβολισμούς σχετικούς με το σεξ αλλά και τη μητρότητα, και στο τέλος καταλήγει με τον αυγουλά, σε μία σκηνή που τον σηκώνει στην αγκαλιά της. Ποια είναι η παλινδρόμηση που επικρατεί; Αυτή ανάμεσα στο δίπολο μητέρα/κόρη, ερωμένη/μητέρα, ή ενήλικας/παιδί; Αδύνατο να διαλέξει κανείς. Η μητέρα της Babs είναι όλα αυτά, αναλόγως τι αποφασίζει να επιτελέσει κάθε στιγμή (και συνήθως δεν επιλέγει να επιτελέσει ούτε έναν ούτε και δύο μόνο ταυτότητες).

Ο γιος της Babs, Crackers, πρωταγωνιστεί σε μία σειρά από σκηνές που σοκάρουν για να καταλήξει στη πιο ακραία στιγμή της πεολεχίας από την ίδια τη Babs ενώ αυτή αναφωνεί κάτι «για τον ίδιο της το γιο, τα ίδια της τα γονίδια». Είναι το τελευταίο πράγμα που θα περίμενε κανείς να ακούσει σε μία τέτοια σκηνή, εκτός αν πρόκειται για μία φάρσα που επιτελεί όλες τις δυνατές παραβιάσεις. Σε κάθε περίπτωση και ο Crackers επιτελεί ταυτόχρονα ταυτότητες των οποίων η αλληλοεπικάλυψη απαγορεύεται στον κόσμο μας. Γιός και εραστής της μάνας αλλά όχι σε μία μεγαλειώδη τραγωδία φροϋδικής δυναμικής. Θα τολμούσε κανείς να πει ότι ακόμη και τα συναισθήματα που εγείρει ο χαρακτήρας του στους θεατές δεν είναι συγκεκριμένα, ούτε και παλινδρομούν ανάμεσα σε μόνο δύο.



Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ζευγάρι των Marbles. Η Connie και ο Raymond είναι ίδιοι σε σιχαμερότητα αλλά, όταν ξαπλώνουν στο κρεβάτι μοιάζουν σχεδόν ίδιοι και στην εμφάνιση. Έχουν και οι δύο πολύ λεπτά σώματα (η Connie έχει μικρό στήθος) και τα εσώρουχα τους είναι σχεδόν ίδια σε σημείο που χρειάζεται το χρώμα των μαλλιών τους να επιβεβαιώσει το φύλο (κόκκινα για τη γυναίκα, μπλε, παραδοσιακά, για τον άνδρα. Και εδώ, λοιπόν, έχουμε ένα παιχνίδι με την εμφάνιση και την πραγματικότητα, καθώς δεν υπάρχει ούτε μία εμφάνιση συνεκτική με το «πραγματικό» φύλο (στη σκηνή όπου ετοιμάζονται να κάνουν σεξ, είναι ουδέτεροι, δεν υπάρχει σαφής εκδήλωση αρρενωπότητας, θηλυκότητας), ούτε και βέβαια το αντίθετο που θα διευκόλυνε την κατηγοριοποίηση στις παρεκκλίσεις. Το προϊόν της αμηχανίας που προκαλεί το ζευγάρι, του οποίου οι ρόλοι κανονικά δεν τίθενται υπό αμφιβολία, είναι αναρωτήσεις για την αδυναμία εκδήλωσης μιας ουσίας (αρρενωπότητας/θηλυκότητας) που το μόνο που κάνει παραδοσιακά είναι να εκδηλώνεται.



Τέλος, η σκηνή με τον Raymond Marble που αναζητά μία παραδοσιακά αντρική φετιχιστική εμπειρία επιδειξιμανίας λειτουργεί επίσης προς αυτή την κατεύθυνση. Ο Raymond αφήνει τη

γυναίκα του στο αυτοκίνητο (τυπικά αντρική συμπεριφορά) για να πλησιάζει μία όμορφη γυναίκα που χτενίζεται (τυπικά γυναικεία συμπεριφορά). Όταν όμως βγάζει το πέος του αυτό είναι ένα κομμάτι κρέας (σε προηγούμενη σκηνή ήταν ένα λουκάνικο!), μία απομίμηση πέους, ένα θραύσμα δεμένο από το πραγματικό του πέος, το οποίο δε φαίνεται καν. Από την άλλη, η γυναίκα που χτενίζεται, αφού του δείξει το στήθος της, του δείχνει το δικό της πραγματικό πέος, πράγμα που τον σοκάρει.



Πώς λειτουργούν όλα αυτά σε σχέση με το φύλο; Ο εξοβελισμός της σταθερότητας από κάθε ταυτότητα στην ταινία, η επερώτηση της ουσίας ως πηγαίο χαρακτηριστικό που βρίσκει εκφραστικά μέσα είναι η προφανής απάντηση. Γιατί όμως να είναι στο επίκεντρο αυτής της αποφυσικοποίησης ειδικά το φύλο; Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο που ο κεντρικός χαρακτήρας είναι η Divine/ Babs με το διπλό όνομα (οι υπόλοιποι χαρακτήρες αναφέρονται σε αυτήν και με το όνομα Divine, τη στιγμή που αρκετοί χαρακτήρες έχουν στην ταινία μόνο το πραγματικό τους όνομα), ένα drag που παίζει τη γυναίκα. Το παιχνίδι με το φύλο της πρωταγωνίστριας δείχνει το δρόμο προς την πιο βαρύνουσα αποκαθήλωση, αυτή της έμφυλης ουσίας.

Είναι, επίσης, πολύ σημαντική η θέση της αποκάλυψης σε αυτή την ταινία. Δε νοείται σταθερή στιγμή αποκάλυψης, τουλάχιστον με την παραδοσιακή της εννοιολόγηση, ως μία εσώτερη αλήθεια δηλαδή της οποίας η εμφάνιση (συνήθως προς το τέλος της πλοκής) εισάγει το στοιχείο της κάθαρσης. Αντ' αυτού η αποκάλυψη είναι η απαρχή, η συνθήκη με την οποία ο θεατής πρέπει να λειτουργήσει ως το τέλος της ταινίας, στερημένος από μία στιγμή

αδιαπραγμάτευτης εκστατικής αλήθειας¹⁶. Η αποκάλυψη είναι οι πολλαπλές ταυτότητες των χαρακτήρων, ή μάλλον η έλλειψη σταθερής ταυτότητας και η αδυναμία τους να εκφράσουν κάποια εσωτερική ουσία, η οποία άλλωστε δεν υπάρχει. Το φύλο στον κόσμο του Waters δεν συνιστά ποιότητα προς έκφραση αλλά δρώμενο και η σύγχυση αυτή των αλληλεπικαλύψεων συνιστά μηχανισμό καταστροφής των κλασικών διπόλων.

5.5. Αποκείμενο (abject¹⁷)



Το αιμομικτικό φαντασιακό, το οποίο υιοθετήθηκε ως άξονας ανάλυσης για το *Tacones Lejanos*, δε μπορεί να αντιμετωπιστεί στο *Pink Flamingos*, στο οποίο είναι πρακτική, παρά σαν ένα μέρος του λόγου της ταινίας για τα όρια. Έχει ήδη γίνει λόγος για την αναπαράσταση των χαρακτήρων στην ταινία σαν φορείς δράσεων που «θολώνουν» τα όρια, που δεν μπορούν να ανήκουν σε μία μόνο από τις άκρες τους.

Σε αυτό το μέρος θα διερευνηθούν έννοιες όπως τα όρια και το αποκείμενο που επικαιροποιούνται στη διαπραγμάτευση του τερατώδους γενικά, και πολύ περισσότερο στο φεμινιστικό λόγο περί της αναπαράστασης του τερατώδους θηλυκού. Μπορεί να εξομοιωθεί άραγε το *Pink Flamingos* με το *genre* των ταινιών τρόμου στη βάση ενός λόγου για το αποκείμενο;

¹⁶ Αναφορά στην έννοια της εκστατικής αλήθειας του Γερμανού σκηνοθέτη Werner Herzog ως μία, σχεδόν υπερβατική, δύναμη που αναδύεται από μεγάλο βάθος.

¹⁷ Όρος που εισήγαγε η Kristeva (1982) και αναφέρεται σε αυτό που απειλεί τη ζωή (με απώλεια νοήματος), συνδέεται με τη σωματικότητα (σωματικά υγρά) και πρέπει να αποβληθεί σε ένα φαντασιακό τόπο απέναντι από το Συμβολικό κόσμο μέσω της αποκλεισμοποίησης (*abjection*), η οποία, ωστόσο, δεν αφανίζει το απειλητικό στοιχείο αλλά επικυρώνει την απειλητική ισχύ του.

Η Creed (1993) μελετώντας την έννοια του τερατώδους θηλυκού αναζητά τα κεντρικά χαρακτηριστικά του τερατώδους και τη σύνδεσή τους με τις διάφορες (ψυχαναλυτικές κ. α) εννοιολογήσεις της θηλυκότητας. Στην απόπειρά της αυτή αναδεικνύει το ζήτημα των ορίων σε σημαντικό παρανομαστή στις αφηγήσεις του τερατώδους. Το τελευταίο εδράζεται ανάμεσα στο «κανονικό», το «φυσιολογικό» και το αντίθετο, ανάμεσα στο ανθρώπινο και το μη ανθρώπινο.

Με κοινό παρανομαστή αυτό τον τρόπο, η Creed διατυπώνει ένα λόγο που συνδέει το τερατώδες με την έννοια του αποκειμένου, όπως το όρισε η Kristeva (1982), καταλήγοντας πως οι αναπαραστάσεις του τερατώδους, σε ταινίες τρόμου, για παράδειγμα, συνιστούν την αναπαραστάσεις αποκειμενοποίησης, που δεν είναι άλλο παρά ο πολιτισμικός στιγματισμός του αηδιαστικού, η διαδικασία αποβολής του και, παράλληλα, συγκρότησης του υποκειμένου μέσω της δημιουργίας ξεκάθαρων ορίων.¹⁸

Το θηλυκό αναδεικνύεται σαν ένα ακόμη στοιχείο της σύνδεσης του τερατώδους με την αποκειμενοποίηση. Η γυναικεία σεξουαλική διαφορά (που υποστασιοποιείται στην συμβολική εικονογραφία της γυναίκας σε ταινίες τρόμου σαν ευνουχισμένη και δυνάμει ευνουχίστρια) εδράζεται αναγκαστικά στο τερατώδες, ενώ η ίδια η αναπαράσταση της γυναίκας ως τέρας συσχετίζεται με τη σεξουαλικότητα ή τη μητρική της διάσταση. Όσο για τη σχέση της αποκειμενοποίησης με το θηλυκό στοιχείο, η Kristeva διατυπώνει ένα επιχείρημα σύμφωνα με το οποίο το γυναικείο σώμα βρίσκεται σε μεγαλύτερη εγγύτητα με τη φύση¹⁹, αδυνατεί να λησμονήσει το «χρέος» του προς αυτή, λόγω της μητρικής του διάστασης, και άρα και τη σχέση του με το αποκείμενο. Η αποκειμενοποίηση, άλλωστε, στη Λακανική ρητορική συνιστά καταστατική προϋπόθεση του περάσματος από τη μητέρα στο Συμβολικό Νόμο του πατέρα.

Πάνω στο σώμα της Divine προβάλλονται και τα δύο, η μητρότητα και η σεξουαλικότητα με ένα διεστραμμένο τρόπο. Η Divine/ Babs είναι την ίδια στιγμή μητέρα και ερωμένη του γιού της Crackers. Με άξονα αυτή την παραβατική αναπαράσταση δύο ασυμβίβαστων σωματικών επιτελέσεων (της μητρότητας και της σεξουαλικότητας) ενορχηστρώνονται όλες οι υπόλοιπες

¹⁸ Η συμπαραδήλωση του βρώμικου, του αηδιαστικού ως ξένου, ως αυτού στη βάση της απόρριψης του οποίου συγκροτείται το εγώ φαίνεται στην περιγραφή της συνάντησης του πλάνητα αδερφού με την αδερφή του στο *Θείο Τραγί* του Γιάννη Σκαρίμπα. «Το πρόσωπό του ήταν και δεν ήταν αυτό-σαν μια φωτογραφία πουχε τραβηχτεί δυο φορές- και με κάτι σπάγγους ήταν μπαλωμένα τα ρούχα του· μεσ' στην απλυσιά και τη βρώμα ανάδευε. Πήγε κοντά του από βαθιά της συμπόνοια· δάκρυσε, έκαμε να τον χαϊδέψει λιγάκι, μα ευτύς ένα μύχιο ρίγος απέχθειας τη διάτρεξε σύγκορμη· εμύριζε άσκημα·ήταν ξένο της κρέας η σάρκα του, ντουινιά και ξενίλα έζεχνε η κορμίλα του».

¹⁹ Εδώ εγκαλούνται πάλι τα παράλληλα δίπολα πολιτισμός/φύση, άνδρας/γυναίκα.

αναπαραστάσεις μητρότητας και γυναικείας σεξουαλικότητας. Η μητέρα της Babs φέρεται και σαν παιδί, ενώ οι «πραγματικές», οι βιολογικές μητέρες που οι Marbles χρησιμοποιούν σαν μηχανές παραγωγής μωρών τα οποία θα πουλήσουν σε ζευγάρια λεσβιών είναι μελλοθάνατες. Η ταινία, δίνοντας συμβολικό προβάδισμα σε άλλα μοτίβα επιτέλεσης της μητρότητας παράλληλα με την ισοπέδωση των βιολογικών προταγμάτων, δε διατυπώνει σε κάποιο βαθμό ένα επιχείρημα όπου το βιολογικό συνιστά μία αλήθεια που διαμορφώνει αιτιώδεις σχέσεις; Οι βιολογικές μητέρες πεθαίνουν, η Divine/ Babs επιβιώνει σε αρμονία με το περιβάλλον και το γιο της.

Το σώμα, με έντονο το σημάδι του αποκειμένου είναι γκροτέσκο, βρώμικο (όχι με την τυπική εννοιολόγηση του όρου αλλά περισσότερο στο πνεύμα μιας δυναμικής διαδικασίας, μιας τάσης να γίνεται διαρκώς βρώμικο/χυδαίο/παραβατικό/απαίσιο στην όψη), χωρίς ξεκάθαρα όρια ή με όρια μη αναγνωρίσιμα από τη Συμβολική Τάξη. Το σώμα της Divine είναι ένα τέτοιο σώμα. Εξάλλου, όλες σχεδόν οι σκηνές είναι δομημένες γύρω από το σώμα, ένα σώμα ανοιχτό χωρίς προθέσεις ελέγχου της εισόδου και εξόδου. Ο λόγος για τα σημεία αυτά, τις οπές καθίσταται πιο επίκαιρος στα πλαίσια ενός λόγου για το γυναικείο σώμα καθώς αυτό, όπως υποστηρίζει και η Creed, μπορεί να λειτουργήσει μετωπικά για διάφορες εκκρίσεις, όπως αυτές της εμμήνου ρύσης. Παρόλο που η Divine/ Babs δεν είναι γυναίκα με βιολογικούς όρους, κάτι που δεν έχει την πρόθεση να κρύψει, καταργεί με το σώμα της το διαχωρισμό μέσα/έξω παραβιάζοντας τα σημεία εισόδου/ εξόδου. Δεν είναι τυχαίο ότι διαπράττει μία σειρά από «λάθος», αντίστροφες κινήσεις. Παρόλο που η κατεύθυνση σωματικών υγρών όπως το αίμα, το σπέρμα, τα κόπρανα είναι αυστηρά προδιαγεγραμμένα από μέσα προς τα έξω, η Divine/Babs παραβιάζει πολλές φορές αυτή τη συνθήκη της αποκειμενοποίησης, εισάγει στο σώμα της διάφορα που θα έπρεπε μόνο να βγαίνουν. Τρώει ανθρώπινη σάρκα και αίμα, κόπρανα κα. Μας γυρίζει, έτσι, σε κάτι που μοιάζει με παιδικότητα, με την εποχή πριν «διδασκούμε» το αηδιαστικό, σε μία απολαυστική διαστροφή της σεξουαλικότητας, στο στάδιο που υποτιθέμενα προηγείται του Συμβολικού Νόμου του Πατέρα, του συμβολικού κόσμου. Και όλα αυτά τη στιγμή που ως μη «πραγματική» γυναίκα (χωρίς τη μητρική δυνατότητα, χωρίς έμμηνο ρύση) δεν είναι προορισμένη για κάτι τέτοιο.

Η Divine /Babs χρησιμοποιεί το αποκειμενικό της σώμα σαν όπλο αποφυσικοποίησης του φύλου. Υπερτονίζει τα υποτιθέμενα θηλυκά στοιχεία στο σώμα της, παραβιάζει όλους τους όρους μητρότητας και σεξουαλικότητας. Το σώμα της είναι το ίδιο ένα αποκείμενο. Είναι τόσο υπερτονισμένο, παραμορφωμένο, παραβατικό, σχεδόν μία φάρσα που θα πρέπει να αποποιηθούμε (ενώ την απολαμβάνουμε με έναν επίσης παραβατικό τρόπο, όπως η Cotton, η μόνη φαινομενικά «φυσιολογική» γυναίκα που απολαμβάνει ηδονοβλεπτικά την διεστραμμένη σεξουαλική δράση του Crackers) για να συγκροτήσουμε μία ταυτότητα αρραγή στον «πραγματικό» κόσμο. Η Divine/ Babs είναι το τερατώδες θηλυκό· όλες αυτές οι αποκειμενικές

αναπαραστάσεις την καθιστούν τερατώδη. Τι γίνεται όμως με το γεγονός ότι δεν είναι πραγματικά θηλυκό, με τους όρους δηλαδή της ουσιολογικής τεκμηρίωσης του φύλου; Η ταινία για μία ακόμη αφορά «παίζει» με αυτές τις βεβαιότητες περί φύλου, βάζοντας τη Divine/ Babs να επιτελεί παραστασιακά το φροϋδικής έμπνευσης αντρικό φόβο του ευνουχισμού που προσανατολίζεται προς το γυναικείο φύλο. Στη σκηνή όπου ανακαλύπτει τον υπηρέτη των Marbles τον παραδίδει στα κορίτσια-ομήρους που τον ευνουχίζουν. Έχουμε, λοιπόν, ένα χαρακτήρα που έχει όλα τα γυναικεία χαρακτηριστικά, επιτελεί όλους τους γυναικείους ρόλους (μητέρα, κόρη), με τερατώδη σεξουαλική ορμή και φορέα ενεργημάτων που την αναδεικνύουν σε τερατώδες θηλυκό. Μόνο που είναι ένας άντρας ντυμένος γυναίκα. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μιλάμε για μία ταινία, άρα όλα επιτρέπονται -άλλωστε το ύφος της ταινίας (τα ζουμ, για παράδειγμα) συχνά μας θυμίζει ότι πρόκειται περί ταινίας-; Προφανώς όχι, καθώς η Babs είναι στην πραγματικότητα η Divine, δηλαδή η ίδια περσόνα. Αυτό μαζί με άλλα στοιχεία, για τα οποία έγινε και θα γίνει λόγος, φέρνουν στην ταινία το βάρος του πραγματικού, με αποτέλεσμα ο θεατής να αναρωτιέται για την αυθαιρεσία όσων έχουν στο συμβολικό κόσμο την επίφαση του «πραγματικού», όπως το φύλο.

Εξάλλου και οι θεματικές, οι αφηγήσεις αποκειμενοποίησης στο *Pink Flamingos*, θυμίζουν αυτές που δεσπάζουν στις αναπαραστάσεις τρόμου και προκύπτουν παραδοσιακά από ιστορικές και θρησκευτικές αφηγήσεις του μιαιού, αυτού που πρέπει να καταστεί αποκείμενο. Τέτοια είναι η γυναικεία σεξουαλική ελευθεριότητα και διαστροφή, ο θάνατος/το πτώμα, τα σωματικά υγρά, η αιμομιξία και το γυναικείο σώμα, οι σωματικές παραμορφώσεις, ο κανιβαλισμός. Τα ταμπού αποβάλλονται σαν τόπος επιθυμίας και φόβου που μπορεί να οδηγήσει στην εξόντωση (αν δεν αποβληθεί). Η ταινία τρόμου επιτελεί, σύμφωνα με την Creed, την ιεροτελεστία εδραίωσής του αποκείμενου ως βάση του Συμβολικού εποικοδομήματος για να καταστήσει το τελευταίο ακόμη σταθερότερο. Το *Pink Flamingos* βρίθει αποκειμενικών αναπαραστάσεων. Η Divine/Babs έχει ένα σώμα παραμορφωμένο, γκροτέσκο με υπερτονισμένα τα σημεία τα ενδεικτικά του γυναικείου φύλου. Αυτό το σώμα συνοδεύει μία ακόρεστη σεξουαλική διάθεση ακόμη και προς τον ίδιο της το γιο. Βλέπουμε σκηνές βιασμού όπου παρίστανται και ζώα, και ένα πάρτι το οποίο καταλήγει σε φόνο και κατανάλωση των πτωμάτων. Πέρα από αυτά, οι αναφορές σε «βρώμικα» σωματικά υγρά, περιπτώματα, σάλια (η ίδια η εταιρία παραγωγής ονομάζεται Saliva, δηλ. σάλιο) είναι τόσο συχνές που αναδεικνύονται σε δεσπάζοντα χαρακτηριστικά της ταινίας. Μπορεί, ωστόσο, να εξομοιωθεί με το *genre* ταινιών τρόμου;

Παρά τα κοινά στοιχεία του *Pink Flamingos* με άλλες ταινίες που αναπαριστούν το τερατώδες και βάζουν στο επίκεντρο ένα λόγο για τα αποκείμενα, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η εν λόγω ταινία συνιστά μία παρωδιακή αναπαράσταση της επιτελεστικής λειτουργίας των ταινιών τρόμου. Συγκεκριμένα, οικοδομείται πάνω σε γκροτέσκες εικόνες, πάνω στη χυδαιότητα του

σώματος της πρωταγωνίστριας. Αλλά, είναι δύσκολο να κατανοήσει κάποιος πού τελειώνει η Divine και πού αρχίζει η Babs. Επίσης, καταπιάνεται με ό, τι έχει επιφορτιστεί με το χαρακτήρα του μιανού, του ταμπού. Το γεγονός όμως πως καταπιάνεται με όλα τα ταμπού μαζί και το γεγονός πως τα ωθεί στην υπερβολή την ίδια στιγμή που τα επενδύει με ένα ρεαλισμό έχουν σημασία τόσο για την πολιτική πρόθεση του δημιουργού όσο και για την πρόσληψή της από τους θεατές. Αν μία ταινία τρόμου επιτελεί την άρθρωση του τερατώδους, της αποκειμενοποίησης και του αποκειμενοποιημένου, με απώτερο (αναγκαστικό) σκοπό την εδραίωση του συμβολικού εαυτού, το *Pink Flamingos* είναι η αποκάλυψη αυτής της επιτέλεσης.

Είναι αλήθεια πως στις περισσότερες ταινίες με θέμα το τερατώδες αναπαρίσταται η παρέκκλιση, ο κίνδυνος επιστροφής σε μία κατάσταση πρότερη του συμβολικού εαυτού για να αποκατασταθεί, όμως, αυτός πιο στιβαρός στο τέλος. Το *Pink Flamingos* διαπραγματεύεται την επιστροφή αυτή στην παιδικότητα, στον τόπο που τίποτε δεν είναι ντροπή. Προτείνει, ωστόσο, μία σύγκλιση το αποκειμενικού και του Συμβολικού κόσμου. Και γι' αυτό οι θεατές στέκουν αμήχανα μπροστά στην ταινία, με ανάμικτα συναισθήματα αηδίας, θυμού συγκερασμένων με μία έλξη, επιθυμία για διαστροφή ή διεστραμμένη επιθυμία, όπως θα έλεγε και η Creed. Το γεγονός πως στην ταινία ενσωματώνεται ένα βίντεο προώθησης της εταιρίας διανομής με τις ερωτήσεις στους θεατές (και τον ίδιο τον Waters να το αναγγέλλει) αναδεικνύει την πρόθεση του δημιουργού να ασχοληθεί με τη θέση του θεατή αλλά και μία διάθεση εισαγωγής της «πραγματικότητας» στην ταινία.



Η θέση ασφάλειας του θεατή είναι κάτι που διακυβεύεται. Το *Pink Flamingos* δεν εισάγει, όπως οι ταινίες τρόμου, έναν διαφορετικό κόσμο όπου κυριαρχεί η εκτροπή, δεν αναπαριστά μία φανταστική πραγματικότητα -την οποία μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει με φόβο μεν και επιθυμία για διαστροφή αλλά πάντοτε με συνείδηση της τελεολογικής αποκατάστασης του Συμβολικού- αλλά τα εντάσσει στην καθημερινότητα. Οικοδομώντας πλαίσια σχέσεων που

ανήκουν σε ένα «πραγματικό» κόσμο και γεμίζοντας τις με διεργασίες αποκειμενοποίησης που τον βάζουν σε κίνδυνο, στήνοντας έναν συσχετισμό από υποκείμενα με φύλο που εγείρει ερωτήματα, προτείνοντας μία αυτοαναφορική θέση, μία θέση με εγγενή συνείδηση της θέσης αλλά σε ένα σχεδόν πραγματικό φιλικό χρόνο, ο Waters συγκροτεί το τερατώδες-μέσα-στο-πραγματικό. Σύμφωνα και με τη διατύπωση του Delany (1993: 149), ο μόνος τρόπος να ενσωματώσεις «το άρρητο» (το αποκειμενικό) σε ένα συνεκτικό λόγο είναι να το πλαισιώσεις με ένα «ρητο» (πραγματικό) συγκείμενο.

Η πλειοψηφία των σκηνών φιλοξενεί το αποκειμενικό, το άρρητο αλλά σε ένα «πραγματικό» πλαίσιο. Η εικόνα της Divine να περπατά με το ωμό κρέας ανάμεσα στα πόδια της προκαλεί ότι μία τέτοια εικόνα θα προκαλούσε και στην πραγματικότητα. Επίσης, υπάρχουν συχνά αντικείμενα ή καταστάσεις συμβολικές που υπενθυμίζουν την παρουσία του πραγματικού. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η παρουσία ενός αγαλματίδιου της Παναγίας στο γραφείο των Marbles ή το κοντινό στην αμερικανική σημαία πριν η Divine κατέβει τη σκάλα σα ντεμπυτάντ. Τέλος, η τελευταία σκηνή είναι η επιτομή της σύγκλισης του ρητού και του άρρητου. Η Divine σε μία έξτρα σκηνή που δε μπορεί κανείς να πει με βεβαιότητα αν ανήκει στο σώμα πλοκής της ταινίας, τρώει πραγματικά περιττώματα σκύλου. Φέρνει το αποκείμενο, με ένα αμοντάριστο πλάνο για να μη μπορεί να αμφισβητηθεί η «πραγματικότητα» της σκηνής, στον πραγματικό κόσμο, στον κόσμο του Συμβολικού όπου απαγορεύεται να ανήκει, και σφραγίζει τη διανοητότητα των παραβιάσεών του, έμφυλων και μη. Μαζί με τα διαπερατά όρια επικυρώνει τη διαπερατότητα του συνεχούς βιολογικό φύλο-κοινωνικό φύλο-σεξουαλικότητα.

6. Συμπεράσματα

No “real” man will allow himself to express fear of another man dressed in women’s clothing. For most heterosexuals, the drag artist is the least threatening and most visible part of gay subculture, and consequently the first element of gay social practice that straight people are willing to confront, probably because they can feel superior to it. David Bergman, “Introduction,” in *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 6-7.

Ένας «αληθινός» άνδρας δε θα επιτρέψει στον εαυτό του να εκφράσει φόβο για έναν άνδρα παρενδυσία. Ο Bergman αποδίδει το γεγονός ότι ένας άνδρας δε μπορεί να νιώσει απειλή από ένα drag στην ενεργοποίηση ενός αισθήματος ανωτερότητας. Διατυπώνοντας την υπεραπλουστευμένη θέση πως ένας ορατός «κίνδυνος» αποτελεί μικρότερο κίνδυνο, ο Bergman πέφτει σε μία υπεργενίκευση (όλων των ανδρών που ντύνονται γυναίκες). Και, καταργώντας τη διάκριση μεταξύ παρενδυσιών και drag (και συνδέοντας τους με μια ομοφυλοφιλική επιθυμία) διακινδυνεύει μία αφαίρεση που θυμίζει σε ένα βαθμό την ετεροκανονική αυθαιρεσία.

Στην παραπάνω ανάλυση, που εδράζεται και στο εγχείρημα κατάλυσης αυτής της αφαίρεσης έχει αναδειχθεί η διαφοροποίηση drag και τραβεστί με όρους παραστασιακότητας. Η παραστασιακότητα του drag είναι αυτό που εξασφαλίζει την απόσταση από την πραγματικότητα, τη δημιουργία ενός οριακού τόπου ασφάλειας από όπου μπορεί να εξεταστεί το φύλο. Ωστόσο, μπορεί να αντιμετωπιστεί αξιωματικά το γεγονός πως επειδή το drag είναι μία παράσταση, ένα δρώμενο, αποκαλύπτει πάντοτε και την ταυτότητα του φύλου ως τέτοιου; Με άλλα λόγια το drag συγκροτεί έναν τόπο αμφισβήτησης σε όποιο χώρο κι αν βρίσκεται, σε ένα θέατρο, ένα club, μία performance στο δρόμο;

Η διερεύνηση αυτού του ερωτήματος έγινε σε έναν άλλο χώρο, τον κινηματογράφο, που άλλοτε συγκροτεί την ψευδαίσθηση μιας πραγματικότητας και άλλοτε όχι. Μία ταινία, χάρη σε αυτή της τη δυνατότητα – να διευκολύνει τη βίωσή της σαν πραγματικότητα ή να αποκαλύπτει τις συνθήκες παραγωγής της και την ταυτότητά της ως προϊόν τέχνης- είναι το κατάλληλο μέσο για να επιβεβαιωθεί (ή να ανανεωθεί/καταρριφθεί) ο λόγος που εντοπίζει τη διαφορά του παρενδυσία και του drag στην παραστασιακότητα. Η ανάλυση των ταινιών είναι χρήσιμη για τη διερεύνηση του ερωτήματος αν το drag, ενταγμένο στην πραγματικότητα, συντελεί στην ανατροπή της «αλήθειας» του φύλου. Συγκεκριμένα, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως σε μία ταινία που δεν έχει το στόχο να προσληφθεί ως πραγματικότητα (όπως κάνουν οι παραδοσιακές αφηγήσεις), το drag μπορεί να αντιμετωπιστεί σα δρώμενο, όπως στο θέατρο όπου οι άντρες ηθοποιοί παίζουν/έπαιζαν και τους γυναικείους ρόλους. Είναι άραγε η τοποθέτηση του drag, του παραστασιακού στο πλαίσιο της πραγματικότητας αυτό που οδηγεί στην εξέταση του φύλου ως δρώμενο της καθημερινής πραγματικότητας;

Οι δύο ταινίες που αναλύθηκαν τοποθετούν ένα drag χαρακτήρα σε μία πραγματικότητα χωρίς να αποκαλύπτουν τις συνθήκες παραγωγής τους (με μία μικρή ίσως εξαίρεση του *Pink Flamingos* που με τα ζουμ της κάμερας αφήνει μία νύξη ότι πρόκειται περί ταινίας). Στη μία περίπτωση έχουμε τη Letal, ένα straight χαρακτήρα που ντύνεται drag για τις ανάγκες της ταινίας *Tacones Lejanos*. Από την άλλη έχουμε τη Divine, ένα drag στην πραγματική ζωή που παίζει την «πραγματική» γυναίκα στην ταινία. Οι αντιρρήσεις κάποιων περί του άνισου της σύγκρισης βασίζονται στον ισχυρισμό πως Letal και Divine ακολουθούν την αντίστροφη πορεία. Ωστόσο, ίσως αυτές οι αντιρρήσεις αίρονται από το κοινό της συνθήκης ενός drag που μπαίνει στη διαδικασία επιτέλεσης ενός δρώμενου, και από το γεγονός πως, όπως έχει φανεί και από τη χρήση του σχήματος Divine/Babs σε αναφορές στην πρωταγωνίστρια του *Pink Flamingos* κατά τη διάρκεια της ανάλυσης, είναι δύσκολο να διαχωρίσει κανείς τη Divine από τη Babs (κάτι πολύ σημαντικό στην άρθρωση έμφυλης πολιτικής από την ταινία).

Οι διαφορές που ανακύπτουν έχουν να κάνουν με διαφορές μεταξύ της Letal και της Divine/Babs. Ο τρόπος που υλοποιούν το φύλο τους αναδεικνύει διαφορές ως προς θεματικές που

συζητήθηκαν παραπάνω για τις ταινίες, όπως αυτή της απομίμησης, της συνθήκης της αποκάλυψης και της σχέσης με αποκείμενα/ταμπού όπως το αιμομικτικό φαντασιακό. Από επιμέρους στοιχεία της ταινίας όπως ο χρόνος και η γλώσσα θα προκύψει η σύγκριση όσον αφορά την πρόθεση του δημιουργού να επιτύχει με την ταινία μία προσομοίωση της πραγματικότητας και να εντάξει μέσα σε αυτή μία δυνητική πολιτική φύλου.

Η *Letal* είναι η ξεκάθαρη απομίμηση ενός χαρακτήρα στην ταινία, της *femme fatale* Becky. Δεν παίρνει ρίσκα, αναπαράγει μία εικόνα και μάλιστα αναπαράγει τη νεανική φάση της Becky στη πιο *glamour* εκδοχή της. Είναι μία απομίμηση ενός ανθρώπου, όχι ενός φύλου, μίας γυναίκας προς την οποία όλα τα στοιχεία της ταινίας λειτουργούν αναφορικά. Το *drag* λειτουργεί αναπληρωματικά προς το «κανονικό», η *Letal* τυχαίνει να σταματάει τις *performance* με την άφιξη του πρωτότυπου, της αυθεντικής σταρ. Εξάλλου, η *Letal* έχει ρόλο καθαρά λειτουργικό, είναι απόλυτα ενταγμένη στη λογική της οικονομίας της πλοκής. Ως μέρος ενός τριπτύχου, εξυπηρετεί τόσο τη λύση του μυστηρίου του φόνου όσο και ένα *happy end*, καθιστώντας τη Rebeca έγκυο.

Η *Divine* είναι βιολογικά ένας άνδρας που μιμείται στην πραγματική ζωή μία γυναίκα, η οποία στην ταινία αναλαμβάνει το ρόλο μιας άλλης γυναίκας, της Babs. Η Babs στην ταινία μιμείται παρωδιακά μία ηθοποιό (τη Mansfield) που μιμούταν παρωδιακά το πρότυπο γυναικείας ομορφιάς της εποχής. Σε αυτή την σειρά μιμήσεων που φαίνεται αέναη, η έννοια του πρωτοτύπου αλλά και της ίδιας της μίμησης ως διαδικασίας χάνονται. Πού βρίσκεται η αρχή και που το τέλος (ο σκοπός); Ποιο είναι το πρωτότυπο και ποια η απομίμηση; Με όπλο αυτή την γκροτέσκα εμφάνιση, η Babs δεν επερωτά απλά το γυναικείο, την αναρώτηση μιας γυναίκας για το τι σημαίνει να είσαι γυναίκα, αλλά, όντας ένας άντρας ντυμένος γυναίκα που παίζει τη γυναίκα, επερωτά το έμφυλο. Δεν αρκείται στην κριτική της κοινωνικής επιταγής για την αναπαράσταση της θηλυκότητας αλλά φτάνει στα άκρα επερωτώντας την έννοια της θηλυκότητας αυτής καθαυτής. Στα χέρια της (ή μάλλον στο σώμα της) η έννοια της θηλυκότητας καταλήγει μία νεκρή, ή καλύτερα, φανταστική γλώσσα, προϊόν «σπασμένου τηλεφώνου» και το υποτιθέμενα πραγματικό, το αυθεντικό γυναικείο καθίσταται αμφιλεγόμενο.

Όσον αφορά το θέμα της πολλαπλότητας των ειδώλων/ρόλων σε συνάρτηση με τη συνθήκη της αποκάλυψης, υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στη *Letal* και τη Babs. Στη Babs έχουν ανατεθεί όλοι οι «γυναικείοι» ρόλοι, της μητέρας, της κόρης, της φίλης, της ερωμένης κτλ. Ένα, και στην πραγματική ζωή, *drag*, λοιπόν μπορεί να αναλάβει όλες αυτές τις εκφάνσεις της γυναικείας ταυτότητας. Από την άλλη, η *Letal* υποστασιοποιεί μία μεταβίβαση. Είναι ένας χαρακτήρας που εμφανίζεται και εξαφανίζεται ανάλογα με τη λειτουργική του σημασία και επιτελεί το γυναικείο μόνο σε επίπεδο εμφάνισης και όχι ρόλου, ενώ αξιοποιείται σαν

καταλύτης στην ανάληψη γυναικείων ρόλων από τις «πραγματικές» γυναίκες της ταινίας, τη Rebeca και τη Becky, δηλαδή αναδεικνύει τη glamour θηλυκότητα της Becky και καθιστά τη Rebeca μητέρα και (μάλλον) σύζυγο.

Η χρονικότητα και ο χαρακτήρας της αποκάλυψης έχει μεγάλη σημασία στην εξέταση της έννοιας ως προς το drag αλλά και τις δυνάμει πολιτικές φύλου της κάθε ταινίας. Στην πρώτη ταινία η αποκάλυψη του drag γίνεται δύο φορές. Την πρώτη η Letal αποκαλύπτεται στους θεατές ως άνδρας που είχε ντυθεί γυναίκα και τη δεύτερη αποκαλύπτει μία εσωτερη ταυτότητα, μία ταυτότητα που υπήρχε κάτω από την εμφάνιση και αφορά μία πραγματική υπόσταση, μία αδιαμφισβήτητη ποιότητα. Δεν ήταν τυχαίο που αυτή η στιβαρή αποκάλυψη σηματοδοτεί και τη λύση του μυστηρίου του φόνου και, χρονικά, τη λήξη της ταινίας. Η πραγματικότητα ήταν εκεί από την αρχή και το drag ήταν, ίσως, ένα εμπρόθετο τέχνασμα που οδήγησε σε αυτή. Δεν είναι τυχαίο που τόσο η σεξουαλική επιθυμία της Letal όσο και η «πραγματική» ταυτότητα του ανθρώπου πίσω (ή κάτω, με την έννοια της ουσίας που κρύβεται από κάτω) από το τρίπτυχο Letal/Hugo/Dominguez είναι αντρική.

Από την άλλη, η αποκάλυψη στο *Pink Flamingos* δεν είναι κάτι που έρχεται στο τέλος συνοδευόμενη από κάποιου είδους κάθαρση και κατάκτηση της γνώσης που ήταν πάντοτε εκεί. Η ταινία δεν αποκαθιστά αυτό που θεωρείται πραγματικό και στον κανονικό μας κόσμο, παρά αποκαλύπτει τις διεργασίες του κόσμου αυτού, αναθέτοντας «κανονικούς» ρόλους σε «μη κανονικά» πλάσματα. Η Babs δεν έχει νόημα να αποκαλύψει τον πραγματικό της εαυτό γιατί αυτό που θα δούμε «από κάτω» είναι η Divine. Σε αυτό το πλαίσιο αντιστρέφεται η αξία της αποκάλυψης. Αντί να φέρνει στο φως την πραγματική ταυτότητα/ουσία αυτών που επιτελούν μία ταυτότητα, φέρνει στο φως την αυθαιρεσία της «κανονικότητας» του ρόλου, και πιο σημαντικά, της έννοιας του ρόλου και της ταυτότητας. Δεν ανάγει δηλαδή σε αξίωμα ένα σταθερό υποκείμενο που εκφράζει την ουσία του σε μία δράση, αλλά διερευνά την ίδια τη δράση και το ρόλο της επιτέλεσής της στη συγκρότηση του υποκειμένου.

Εξάλλου, η έννοια της αποκάλυψης και ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στην αφήγηση παραπέμπει στην διερεύνηση της ταινίας ως μηχανισμού που αποκαλύπτει τις συνθήκες παραγωγής του. Παρόλο που σε καμία από τις δύο ταινίες δεν αποτυπώνεται η σαφής πρόθεση του δημιουργού να παρουσιάσει την ταινία ως τέτοια μέσω παραδοσιακών τεχνικών όπως η απεύθυνση, στον τρόπο που εισάγεται το drag είναι ανιχνεύσιμα στοιχεία που τελικά διαμορφώνουν μία τέτοια αίσθηση. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η παρουσία του drag με την εγγενή παραστασιακότητά του προάγει αυτή τη συνθήκη; Μάλλον η έννοια κλειδί εδώ είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο της αποκάλυψης. Το *Tacones Lejanos*, ενώ είναι παρακινδυνευμένο να πει κανείς πως αποκαλύπτει τις συνθήκες παραγωγής του, ενσωματώνει με τέτοιο τρόπο το drag στην αφήγηση που σχεδόν καθιστά την performance του αλληγορία

της performance της ταινίας αυτής καθαυτής. Δεν είναι η *per se* παρουσία του drag που λειτουργεί καταλυτικά ως προς αυτό αλλά η αποκάλυψη. Και το γεγονός ότι γινόμαστε μάρτυρες της διαδικασίας όχι εν τη γενέσει της (τη στιγμή που ο Domínguez ντύνεται Letal) αλλά μετά την ολοκλήρωση της performance είναι μείζονος σημασίας καθώς σηματοδοτεί την εκλογίκευσή της, την αποσύνθεσή της, το «χώνεμά» της μέσα στην πραγματικότητα. Ο τρόπος που η Letal αποκαλύπτεται σαν ένα δρώμενο που εξυπηρετεί την πλοκή λειτουργεί καθησυχαστικά προς το θεατή που ρίχνει μία ματιά στα καμαρίνια μετά την παράσταση για να επιβεβαιώσει πως η Letal είναι Letal για τις ανάγκες της παράστασης κι έπειτα όλα θα επανέλθουν στην ομαλότητα. Η εγγύτητα αυτού του εγχειρήματος της ένταξης του drag σε μία ταινία και της εννοχλήστροφης της αποκάλυψής του με τέτοιο τρόπο που φέρνει στο νου το θέατρο ενδεχομένως αποδυναμώνει την ένταση της έμφυλης πολιτικής που φέρει το drag. Τη στιγμή που ο Almodóvar εκλογικεύει το drag, το εξηγεί, το φέρνει στα μέτρα του πραγματικού κόσμου, το τοποθετεί σε ένα πλέγμα σχέσεων που διέπονται από τη γραμμικότητα αιτιακών σχέσεων, λογοδοτώντας για κάθε διάσταση της υπόστασής του (γιατί είναι εδώ, τι ήρθε να κάνει κτλ) βάζει το δρώμενό του σε διακριτά όρια, αυτά της παράστασης και το καθιστά μη απειλητικό.

Από την άλλη, στο *Pink Flamingos*, όπου επίσης δεν υπάρχουν ενδείξεις εμπρόθετης αποκάλυψης των συνθηκών παραγωγής της ταινίας (πέρα από τα έντονα ζουμ, που αντισταθμίζονται από την «πραγματική» χροιά του χρόνου στην ταινία) η ποιότητα της αποκάλυψης όσον αφορά το drag δεν καθιστά την έμφυλη πολιτική της ταινίας διακύβευμα. Η αποκάλυψη είναι χαρακτηριστικό των σχέσεων και όχι τελεολογική απόληξη μιας διαδικασίας. Η Divine αποκλείει τη γραμμικότητα· δε γνωρίζουμε το πότε, το πώς και το γιατί που οδήγησαν στις έμφυλες επιλογές της, ούτε αυτές λειτουργούν υποστηρικτικά προς κάποια συνθήκη της ταινίας. Επομένως, η αποκάλυψη και διάρρηξη των έμφυλων φυσικοποιήσεων συντελείται περισσότερο στην περίπτωση του *Pink Flamingos*, που δεν ανατίθενται στο «δρώμενο» του drag διακριτά όρια και σαφής θέση (που έχει το χαρακτήρα λειτουργικής αναγκαιότητας) μέσα στην πραγματικότητα, αλλά προσομοιάζει έστω και παρωδικά την πραγματικότητα. Η αποκάλυψη της Letal αποκαλύπτει το φύλο που κείται «από κάτω», η τοποθέτηση της performance της Divine στην πραγματικότητα αποκαλύπτει τις συνθήκες παραγωγής ουσιωδών κατηγοριών όπως το φύλο.

Μήπως όμως το πλήθος των αποκειμενικών αναφορών κάνει το φύλο της Divine να φαίνεται σα μία ακόμη παρέκκλιση, την επιτομή των παρεκκλίσεων, τη σωματική αποκρυστάλλωση των παρεκκλίσεων; Το γεγονός ότι το *Pink Flamingos* βομβαρδίζει το θεατή με αλλεπάλληλες «παραβάσεις» μας κάνει να βλέπουμε μία δυνητική πολιτική φύλου ή άλλη μία ευκαιρία του Waters να σοκάρει, να προκαλέσει; Είναι αλήθεια πως στο σώμα της Divine υποστασιοποιείται

όλη η αηδία από ό,τι θεωρείται αποβλητέο από τον «κανονικό» μας κόσμο. Πώς, όμως, μετουσιώνεται σε πολιτική (και μάλιστα έμφυλη) και όχι απλή πρόκληση εντυπώσεων;

Στο τελευταίο μέρος της ανάλυσης των ταινιών, έγινε απόπειρα ανάδειξης του τρόπου με τον οποίο το αποκείμενο συνδέεται με το φύλο ή, ακόμη καλύτερα, με το γυναικείο (και του τρόπου με τον οποίο και τα δύο συνδέονται με το τερατώδες). Έγινε, επίσης, αναφορά στην αποκειμενοποίηση ως ιεροτελεστία εισόδου στην ετεροκανονικότητα. Το *Pink Flamingos* είναι μία αντιστροφή της αποκειμενοποίησης, ένας χορός αποκειμένων που διεκδικούν τη θέση τους στον κανονικό κόσμο. Ο Waters δεν κατασκευάζει ένα νέο κόσμο στη θέση του κανονικού, ένα κόσμο όπου η αιμομιξία, η κοπρολαγνία και ο κανιβαλισμός επιτρέπονται αλλά επιτρέπει μία αλληλοεπικάλυψη των κόσμων. Όταν η Babs περπατά με μία μπριζόλα ανάμεσα στα πόδια της οι περαστικοί δε μούνται σε αυτή την κίνηση παραβατικότητας, παρά έχουν την αναμενόμενη, «κανονική» αντίδραση, αυτή της αηδίας.

Στο *Tacones Lejanos* έχουμε έναν κόσμο, του οποίου η αρχή και το τέλος είναι ευδιάκριτα άρα και ασφαλή. Το αιμομικτικό φανταστικό βρίσκει την έκφρασή του με θεμιτό τρόπο (την επαφή με κάποιον άντρα που ντύνεται περιστασιακά και παραστασιακά γυναίκα), και στο τέλος το drag εξαφανίζεται και όλα επιστρέφουν στο κανονικό, σαν η ταυτόχρονη ύπαρξη και των δύο να είναι προβληματική ή ανέφικτη.

Στο *Pink Flamingos* οι σταθερές αποκειμενικές αναφορές ενορχηστρώνονται στην υπηρεσία της αποφυσικοποίησης του φύλου. Δεν είναι μόνο η σύνδεση του αποκειμένου με το γυναικείο που συντελεί στο μετασχηματισμό της διάθεσης της ταινίας σε έμφυλη πολιτική, αλλά είναι κυρίως η παρουσία του drag που πραγματώνει αυτή τη δυνητικότητα. Το drag, μεγεθύνοντας με τη μασκαράτα την παραστασιακή και συμβολική του ισχύ, μπορεί και επιτελεί το γυναικείο.

Εδώ επανέρχεται μία ενδεχόμενη κριτική στην σύγκριση δύο drag που βρίσκονται με διαφορετικούς όρους στις δύο ταινίες. Το γεγονός πως η Divine είναι στην πραγματικότητα drag που υποδύεται τη γυναίκα είναι βασικό επιχείρημα σε μία τέτοια κριτική. Παρά το γεγονός πως η Divine δεν υποδύεται το drag στο *Pink Flamingos*, δύσκολα θα βρεθεί επιχείρημα που θα διαταθεί πως η Babs δεν είναι η ίδια η Divine. Ο Waters, βάζοντας ένα drag να υποδυθεί τη γυναίκα με την εμφάνιση drag, καταστρατηγεί και χλευάζει τα όρια πραγματικότητας/εμφάνισης. Κι εκεί ακριβώς έγκειται η έμφυλη πολιτική της ταινίας. Το αποκειμενικό που παραδοσιακά ανατίθεται στη γυναίκα, ανατίθεται σε ένα drag που παίζει τη γυναίκα με εμφάνιση drag.

Τελικά, το σύνολο των στοιχείων των ταινιών που μπορεί να συνθέτουν μία πολιτική ως προς την αλήθεια του φύλου αναδύεται ως ένας λόγος περί των ορίων, κάτι που παραπέμπει στη συζήτηση για τα δίπολα που προηγήθηκε. Το πώς τακτοποιούνται στο *Tacones Lejanos* ο

χρόνος, ο χώρος και η γλώσσα με σκοπό να διαμορφώνουν ξεκάθαρες κατηγορίες με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά και σκοπούς έρχεται σε αντιδιαστολή με το *Pink Flamingos* που συνιστά μία ανατροπή της κανονικότητας και της αισθητικής της (η ταινία προωθείται ως “An exercise in bad taste”), μετερχόμενη, ωστόσο, το πλαίσιο και το λόγο της κανονικότητας (η Babs πχ χρησιμοποιεί το λόγο μιας διαφήμισης όταν βάζει το ωμό κρέας στα γεννητικά της όργανα). Στη μία περίπτωση υπάρχουν τα ρητά και τα άρρητα, ο αυθεντικός πραγματικός κόσμος και η απομίμηση, η αλήθεια και το ψέμα και στην άλλη όλα αλληλεπικαλύπτονται. Ο χρόνος στο *Tacones Lejanos* που άλλοτε διευρύνεται και άλλοτε συμπιέζεται, ο χώρος με τον οποίο συνδέεται (το drag εμφανίζεται μόνο στο club) και η γλώσσα είναι οι θεματοφύλακες των ορίων, περιφρουρούν τη στεγανότητα ανάμεσά τους. Στο *Pink Flamingos* όλα διεισδύουν σε όλα. Ακόμη και η Divine, που παίζει σε φιλικό χρόνο συχνά σχεδόν πραγματικό τη γυναίκα Babs, εμφανίζεται σε πραγματικό χρόνο στο τέλος πάλι ως Divine (χωρίς να το λέει) ενώ στη διάρκεια της ταινίας πολλοί την αποκαλούν με το πραγματικό της όνομα (Divine) Εξάλλου, τα ονόματα των ηθοποιών σε πολλές περιπτώσεις πραγματικά όπως της Divine και του Channing. Ακόμη και η αντίδραση των θεατών, σε ένα μέρος στο τέλος, έρχεται να γίνει μέρος αυτού του καρναβαλιού.

Μπορεί άραγε ο λόγος περί της performance (πολύ διακριτής από την πραγματικότητα στη μία ταινία, τόσο μπερδεμένης, στην άλλη ταινία, που επερωτά την αυθεντία της πραγματικότητας, της κανονικότητας) να καταστεί μέρος ενός ευρύτερου λόγου περί της αυθεντίας των διπλών της δυτικής μεταφυσικής και των ορίων μεταξύ αυτών; Υπάρχει καμία ελπίδα κατάργησης δομών όπως πολιτισμός/φύση, άνδρας/γυναίκα, βιολογικό φύλο/κοινωνικό φύλο τη στιγμή που συνιστούν το κατεξοχήν εργαλείο εξήγησης του κόσμου; Και είναι αυτή η διάστασή τους ικανή για να εδραιωθούν ως οικουμενικές κατασκευές; Όσο στιβαρό (και, ή μάλλον επειδή είναι, υπεραπλουστευτικό) κι αν είναι το σχήμα Α/όχι Α, όσο σταθερά κι αν παράγει κανονικότητες και αποκλεισμούς (η κανονικότητα του Α στηρίζεται στην αποκειμενοποίηση του Β, γι’ αυτό και ο αποφαιτικός όρος «όχι Α») η επερωτήσή του κρίνεται επιτακτικότερη μιας και, ακόμη και στις μέρες μας, η παρέκκλιση ή η θόλωση των ορίων επιφέρει την τιμωρία. Η αποφυσικοποίηση των στεγανών, καθαρών κανονικοτήτων, της αναγκαστικής παραγωγής σχέσεων κυρίαρχων και κυριαρχημένων δεν είναι ένα ακαδημαϊκό ζήτημα όταν υπάρχουν άνθρωποι που υποφέρουν λόγω μίας ταυτότητας -ή ενός πλέγματος ταυτοτήτων- που δε μπορεί να καταχωριστεί με ασφάλεια στο μανιχαϊστικό σχήμα Α/όχι Α.

Πολλοί θεωρητικοί του φεμινισμού και όχι μόνο ασκούν κριτική στο Α σκέλος του διπλού αμφισβητώντας το εύλογο της θέσης του. Για παράδειγμα η Butler, η Moore (1994) και ο Foucault (2011), σε ένα εγχείρημα ενοποίησης της έμφυλης ταυτότητας και της εμπειρίας των ενσώματων υποκειμένων, αμφισβητούν την έννοια του βιολογικού φύλου και την καταστατική του ιδιότητα να προϋπάρχει. Ωστόσο, με κίνδυνο να επιβαρυνθεί με την ανάληψη μίας,

μάλλον, μετριοπαθούς θέσης η ανάλυση αυτή θα κλείσει με την πρόταση του Γιώργου Μαρνελάκη (2014) για τις διπολικές σχέσεις. Μήπως «το άνοιγμα στην πολλαπλότητα των προσεγγίσεων και σε εναλλακτικές ερμηνείες πέρα από τα όρια της λογικής του είτε-είτε» (2014:32) μπορεί να εισάγει σχέσεις σύνθεσης χωρίς πλήρη κατάργηση των δυϊσμών (ένα εγχείρημα η επισφάλεια του οποίου μάλλον το κάνει αδιανόητο); Μήπως τελικά το αντίδοτο για τους απόλυτους δυϊσμούς βρίσκεται στην κατανόηση της παραδοσιακής χρήσης τους και στην «εισβολή» της πολλαπλότητας στη διαζευκτική δομή τους;

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση και μεταφρασμένα

Austin, John.L (1962), *How to Do Things with Words*, ed. J.O.Urmson & Marina Sbisa. Cambridge, Mass.: Harvard University.

Bakhtin, Mikhail M. (1968), *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge, MA: MIT Press.

Balesteros, Isolina (2009). "Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar" in *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* eds. Bradley S. Epps & Despina Kakoudaki

Barthes, Roland (1967), *Death of the author*. Aspen, no. 5-6.

---- (1990). *Mythologies*. Trans. Anette Lavers. New York: Noonday.

Bataille, Georges (1928), *Histoire de l'oeil*.

Beauvoir, Simone de (2009), *Το δεύτερο φύλο* / Σιμόν ντε Μπωβουάρ, μτφρ. Τζένη Κωνσταντίνου. Αθήνα : Μεταίχμιο.

Berressem, Hanjo (2007), "On the Matter of Abjection" in *The Abject of Desire: The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*. NY: Rodopi.

Bordwell, David; Noël Carroll, ed. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Butler, Judith (2006) «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία» στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική*

θεωρία και πολιτισμική κριτική. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, σσ. 381-407.

--- (2008), *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Εκκρεμές.

--- (2009), *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

--- "Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions" *The Journal of Philosophy* Vol. 86, No. 11, Eighty-Sixth Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division (Nov., 1989), pp. 601-607.

Creed, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.

Delany, Samuel R. (1993), "On the Unspeakable" in *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation*, ed. Larry McCaffery, 141-155. Boulder, CO: Black Ice Books.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2004). *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. London & New York: Continuum.

Doane, Mary Anne (2006), «Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή» στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, σσ. 281-310.

Dyer, Richard (1997). *White*. London: Routledge.

Evans, Nicola. "Games of Hide and Seek: Race, gender and drag in the crying game and the birdcage". *Text and Performance Quarterly*. Vol. 18, Issue 3. 1998.

Flanagan, Victoria (2008), *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. New York: Routledge.

Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings*, C. Gordon (ed.) New York: Pantheon Books.

--- (1976[1998]) *The Will to Knowledge: The History of Sexuality*, Volume 1. Hamondsworth: Penguin. (ελλ. μτφρ. 2011, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: Ι. Βούληση για γνώση*, μτφρ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον.)

Garber, Marjorie (1992). *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Irigaray, Luce (1985), "Any Theory of the «Subject» Has Always Been Appropriated by the «Masculine»" in *Speculum of the Other Woman*, trs. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press.

--- (1985) «Αυτό το φύλο που δεν είναι ένα: Ερωτήσεις» στο Αθηνά Αθανασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, σσ. 215-224

Jameson, Fredric (1992), "Postmodernism and consumer society in *Modernism/Postmodernism*, ed. Brooker, Peter. New York: Longman.

Jones, Rachel (2011), *Irigaray: Towards a Sexuate Philosophy*. Cambridge, UK and Malden: Polity Press.

Imaz, Mikel (2006). "Spain: Filmmaking" in *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. Ed. David Gerstner. London: Routledge.

Kaplan, Ann E. (1992) *Motherhood and Representation: The mother in Popular Culture and Melodrama*. London & New York: Routledge.

Kinder, Marsha, "High Heels" in *Film Quarterly* 45.3 (Spring 1992), pp. 39-44.

Knights, Vanessa (2006). "Queer Pleasures: The Bolero, Camp and Almodóvar". in *Changing Tunes; The use of Pre-existing Music in Film*. Ed. Phil Dowrie & Robynn Jeananne. Aldershot; Burlington: Ashgate.

----"Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar" in *Film Quarterly* Vol. 41, No. 1 (Autumn 1987), pp. 33-44.

Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Lanser, Susan. "Toward a Feminist Narratology." *Style* 20 (1986):341-361.

Merleau-Ponty, Maurice (1962), "The Theory of the Body is Already a Theory of Perception" στο *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Meyer, Moe (1994). "Reclaiming the Discourse of Camp". in *The Politics and Poetics of Camp*. Ed. Moe Meyer. New York: Routledge.

Montrelay, Michele (1978), "Inquiry Into Femininity", *mlf*, no. 1, pp.91-92.

Moore, Henrietta (1994), "The Divisions Within: Sex, Gender and Sexual Difference" in *A Passion for Difference*. Oxford: Polity Press. pp. 8-27.

Newton, Esther (1979), *Mother camp: Female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.

Phillips, John (2006). *Transgender on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.

Rhyne, Ragan. "Racializing White Drag". 2004; 46 (3-4): 181-94.

Riviere, Joan (1966), "Womanliness as a masquerade" in *International Journal of Psychoanalysis*. New Haven: College and University Press, pp. 303–313.

Robertson , Pamela (1996). *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham, NC: Duke University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press.

Smith, Paul Julian (1994). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London & New York: Verso.

Stam, Robert (2006), Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου (ελληνική έκδοση, επιμ. Εύα Στεφανή). Αθήνα: Πατάκης.

Tomasulo, Frank P. "Masculine/ Feminine: The 'New Masculinity' in *Tootsie* (1982)". *Velvet Light Trap* 38 (1996): 4-13.

Tyler, Carole- Anne (1991). " Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag". in *Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. ed. Diana Fuss. New York: Routledge.

Tyler, Parker (1960), "The Garbo Image" in *The Films of Greta Garbo*, ed. Michael Conway, Dion McGregor & Mark Ricci. New York: Citadel Press. pp. 9-31.

Villiers de, Nicholas (2007). *The Vanguard – and the most articulate audience. Queer Camp, Jack Smith and John Waters*. MA Thesis, University of Edinburgh.

Wardrop, Georgina (2011). *Redefining Gender in Twenty-first century Spanish Cinema: The Films of Pedro Almodóvar*. Mphil(R) Thesis, University of Glasgow.

Wittig, Monique (1979), "Paradigm" in *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. Elaine Marks & George Stambolian. Ithaca: Cornell University Press.

---- (1980), "The Straight Mind", *Feminist Issues*, Vol. 1, No.1.

Ελληνόγλωσση

Μαρνελάκης, Γιώργος (2014), «Είναι το δίπολο πολιτισμός/φύση οικουμενικό;» στο *Στενές Επαφές Φύλου, Σεξουαλικότητας και Χώρου*. Αθήνα: future-ΕΜΠ, ΣΣ. 23-34.

Μιχαηλίδου, Μάρθα και Χαλκιά, Αλεξάνδρα (Επιμ.) (2005), *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*. Αθήνα: Κατάρτι/Δίνη.

Σκαρίμπας, Γιάννης (1993[1933]), *Το Θείο Τραγί*, Αθήνα: Νεφέλη.

Χιωτάκη - Πούλου, Ε. (2009), «Πολιτικός λόγος, "φύλο" και "έμφυλη υποκειμενικότητα"». Στο Ψύλλα, Μ. (επιμ.) *Δημόσιος Χώρος και Φύλο*. Αθήνα, τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδανός, σελ. 71-100.

Ταινίες

Der blaue Engel (1930), directed by Josef von Sternberg. Germany, USA: UFA, Paramount Pictures.

Morocco (1930), directed by Josef von Sternberg. Germany, USA: UFA, Paramount Pictures.

Pink Flamingos (1972), directed by John Waters. USA: Saliva Films, New Line Cinema.

Psycho (1960), directed by Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures.

Some like it hot (1959), directed by Billy Wilder. USA: United Artists.

Tacones Lejanos (1991), directed by Pedro Almodóvar. Spain: El Deseo S.A.

Φωτογραφία στο εξώφυλλο

Man Ray (1926), Vander Clyde transforms into Barbette.

.