

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ 2012-2014

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
(5212M008)

ΜΑΡΙΑΣ ΠΑΠΑΜΙΧΕΛΑΚΗ

ΘΕΜΑ

**ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ
ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΚΟΤΗΤΕΣ:**

**ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
«ΑΓΓΕΛΟΣ» ΚΑΙ «ΣΤΡΕΛΛΑ»**



ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Αν. Καθ. ΕΙΡΗΝΗ ΤΟΥΝΤΑΣΑΚΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Καθ. ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΕΦΟΥ-ΜΑΔΙΑΝΟΥ

Αν. Καθ. ΕΙΡΗΝΗ ΤΟΥΝΤΑΣΑΚΗ

Λεκτ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΓΕΡΟΣ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
Η ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	5
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΥΒΡΙΔΙΚΟΤΗΤΑ.....	8
«ΑΓΓΕΛΟΣ»: <i>OUT OF THE CLOSET</i>	10
Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....	10
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	12
Ο «ΑΓΓΕΛΟΣ».....	13
«Τί θα πει ο κόσμος;».....	14
«Και για το κέφι μου και για τα λεφτά».....	17
«Γιατί, ντροπή είναι;».....	19
«Ο πεπτωκός Άγγελος».....	21
«ΣΤΡΕΛΛΑ»: <i>BEYOND THE CLOSET</i>	24
Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....	24
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	25
Η «ΣΤΡΕΛΛΑ»	27
«Δεν υπάρχουν όρια, ούτε στεγανά».....	30
«Είναι, βλέπεις, που είμαι κι εγώ έτσι...».....	31
« <i>Betwixt and Between</i> ».....	32
«Σαν τι;».....	34
«Εγώ την ποινή μου την έχω κάνει».....	36
«Happy End»	37
«ΑΓΓΕΛΟΣ» ΚΑΙ «ΣΤΡΕΛΛΑ»: ΜΙΑ ΔΙΑΛΟΓΙΚΗ ΣΧΕΣΗ.....	38
ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΚΟΤΗΤΕΣ.....	42
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	46
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	48
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	52
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	53

ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΕΣ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΚΟΤΗΤΕΣ:

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ «ΑΓΓΕΛΟΣ» ΚΑΙ «ΣΤΡΕΛΛΑ»

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα φώτα σβήνουν, η τεράστια οθόνη κυριαρχεί στο χώρο και γίνεται πύλη εισόδου σε κόσμους άλλους, ταυτόχρονα φανταστικούς και πραγματικούς, οικείους και ανοίκειους. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που ο κινηματογράφος μαγεύει τον θεατή, ο οποίος μοιάζει να ξεχνά ότι έχει να κάνει με ένα ακόμη τέχνηργο, ένα από τα πολλά αποστάγματα της ανθρώπινης φαντασίας, επινοητικότητας και ικανότητας. Στο μεταίχμιο του καλλιτεχνικού έργου και του τεχνήματος, σε τελική ανάλυση μια κινηματογραφική ταινία δεν είναι παρά για ένα ακόμη μαζικό καταναλωτικό προϊόν, όπως τόσα και τόσα άλλα. Ωστόσο ο θεατής ο οποίος προπληρώνει το αντίτιμο της κατανάλωσης, γελά, κλαίει, φοβάται, θυμώνει, ακόμη και ερωτεύεται μέσα στη σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα ή εξ αιτίας της, χωρίς να συνυπολογίσει τον ρόλο που έπαιξαν σε αυτό το technicolor ή το dolby surround. Μήπως τελικά είναι εξαιρετικά αφαιρετικό να δει κανείς σαν μια απλή αλληλουχία φωτογραφιών κάτι που έχει πάρει τεράστιες διαστάσεις και είναι τόσο δημοφιλές; Μήπως θα πρέπει να το δούμε ως ένα σύστημα σημείων, σχέσεων, δράσεων και ποικίλων διακυβευμάτων; Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά αποδεικνύεται εξαιρετικά σύνθετη, όπως σύνθετη είναι άλλωστε και αυτή καθεαυτή η έννοια του τεχνήματος και του καταναλωτικού προϊόντος.

Ο J. Baudrillard από τις αρχές της δεκ. του 1970 είχε επισημάνει ότι τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (Mass Media) είναι μια *βιομηχανία της συνείδησης* και ελέγχουν την κυρίαρχη παραγωγή του ύστερου καπιταλισμού, που δεν είναι άλλη από την παραγωγή σημείων (Μποντριγιάρ, 1972). Ο D. Miller εισάγει το 1987 τον όρο *αντικειμενοποίηση*, αναδεικνύοντας την παραγωγική όψη της κατανάλωσης και υπερβαίνοντας την αντίστιξη υποκειμένου/αντικειμένου και υλικού/άυλου. Σύμφωνα με τον Miller, οι άνθρωποι κατασκευάζουν και αναπροσδιορίζουν τις ταυτότητες και τους ρόλους τους μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο παράγοντας, χρησιμοποιώντας και καταναλώνοντας υλικά αντικείμενα (Miller, 2005β). Μια δεκαετία αργότερα, ο Al. Gell (1998) προσεγγίζει τον υλικό κόσμο και τα τέχνηρα ως *ενδείκτες δράσης, οιονεί πρόσωπα και δευτερογενείς φορείς δράσης* που συμμετέχουν στη διαδικασία παραγωγής και αναπαραγωγής των κοινωνικών σχέσεων εντός συγκεκριμένου πλαισίου. Ο Gell υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι διοχετεύουν στα τέχνηρα την προσωπικότητά τους, τα επενδύουν με ιδέες, νοήματα και συναισθήματα, και, συνάγοντας τη δράση τους εκ του αποτελέσματος, τα αναγνωρίζουν ως δρώντα (ο.π.:20). Εξάλλου, όπως υποστηρίζει η M. Strathern, «*το τέχνασμα ανέκαθεν καταπατούσε όρια*» (Strathern, 2008:120). Για τη Strathern ο πολιτισμός συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται αναλογίες μεταξύ των πραγμάτων: πρόκειται για την ανθρώπινη δεξιότητα της δημιουργίας τεχνημάτων που βασίζονται στο συνδυασμό ιδεών από διαφορετικές μεταξύ τους σφαίρες, «*...ένα αμάλαγμα διαπραγματεύσιμων αξιών*» (ο.π.:127).

Η διαμόρφωση συνειδήσεων είναι μία από τις πολλές λειτουργίες των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, η οποία έγινε αντικείμενο φιλοσοφικού στοχασμού, σε κάποιους από τους

οποίους στέκεται ο M. Fischer (2008:111-114). Ο Walter Benjamin είδε στον κινηματογράφο τον χώρο στον οποίο οι άνθρωποι διδάχτηκαν να συνδιαλέγονται με τον αιφνιδιασμό του νέου. Ο Paul Virilio θεωρεί ότι ο κινηματογράφος είναι η τεχνολογία της ταχύτητας και της «διατάραξης», που όχι μόνον οδήγησε ολόκληρους πληθυσμούς να αναζητήσουν την τύχη τους στις πόλεις αλλά τους έσυρε και στον πόλεμο. Ο Slavoj Žižek τονίζει ότι ο κινηματογράφος σαγηνεύει προβάλλοντας και ενεργοποιώντας διαδικασίες κατασκευής επιθυμιών και υποκατάστατων της επιθυμίας. Ο Gilles Deleuze από την άλλη πλευρά, βλέπει τον μεταπολεμικό κινηματογράφο σαν ένα είδος «*νομαδικής πολεμικής μηχανής*», με την κάμερα να διασπά τη συνέχεια του χώρου, να συλλαμβάνει πολιτισμικά θραύσματα και να τα κινητοποιεί εκ νέου για τους δικούς της στρατηγικούς σκοπούς.

Αυτές είναι κάποιες από τις σκέψεις που με οδήγησαν στον «Άγγελο» του Γ. Κατακουζηνού και στη «Στρέλλα» του Π. Κούτρα, που θα αποτελέσουν το αντικείμενο αυτής της εργασίας. Στην επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών με οδήγησε ο κοινός σεναριακός τους άξονας, η χρονική απόσταση που τις χωρίζει, καθώς και η διακηρυγμένη θέση των δημιουργών τους ότι τάσσονται κατά της ομοφοβίας της ελληνικής κοινωνίας. Μεταπολεμικά και μέχρι τη δεκαετία του 1980, στις θεατρικές και κινηματογραφικές παραγωγές στην Ελλάδα συμπεριλαμβάνονταν, κατά κανόνα μικροί και γελοιογραφικοί ρόλοι θηλυτρεπών και «ατακαδόρων» ομοφυλοφίλων, αποκομμένων από κάθε οικογενειακό ή συγγενειακό πλαίσιο.¹ Ο Γιώργος Κατακουζηνός εμπνέεται το θέμα της ταινίας «Άγγελος» ξεφυλλίζοντας τις εφημερίδες και το 1982 παρουσιάζει στο ελληνικό και ξένο κοινό την πρώτη ελληνική δραματική ταινία με κεντρικό ήρωα ένα νεαρό ομοφυλόφιλο, που παρασύρεται στην πορνεία και το φόνο. Το 2009 ο Πάνος Κούτρας δηλώνει ότι έφτιαξε μια φανταστική ιστορία για να στείλει στην ελληνική κοινωνία ένα προσωπικό μήνυμα-καταγγελία. Ο Κούτρας δημιουργεί ένα σεναριακό σχήμα για να δείξει ότι το παρελθόν και οι κοινωνικές νόρμες στοιχειώνουν την transsexual Στέλλα και τον πατέρα της, οι οποίοι αναζητούν και βρίσκουν τελικά την αποδοχή, τη φιλία και την αγάπη, συνθέτοντας το δικό τους μοντέλο οικογενειακότητας και συγγενειακότητας.

Γραμμή εκκίνησης της παρούσας μελέτης είναι η θέση ότι ο κινηματογράφος καθίσταται πεδίο πολιτισμικής και κοινωνικής *μετάφρασης* και *διαπραγμάτευσης* και περιγράφει δημιουργικές διαδικασίες *πολιτισμικής υβριδικότητας* ανάμεσα στο τοπικό και στο παγκόσμιο (Γκέφου-Μαδιανού, 2008:33). Μέσα από αυτό το πρίσμα οι κινηματογραφικές ταινίες «*παρέχουν μια ομοιογενή συγκριτική προοπτική για μεγάλες κοινωνικές ομάδες σε παγκόσμιο επίπεδο*» (ο.π.) και αποτελούν ένα είδος εθνογραφικού μητρώου και μέσου «*...που περιγράφει πολιτισμικά πρότυπα και μοτίβα κοινωνικών δυναμικών...σε 'ενεστώτα χρόνο'*» (Fischer, 2001:110). Το βασικό θεωρητικό πλαίσιο της ανάλυσης του «Άγγελου» και της «Στρέλλας» θα αποτελέσουν οι θέσεις του Michel Foucault και του Pierre Bourdieu για το δρων υποκείμενο, την εξουσία και την κοινωνική αναπαραγωγή, οι οποίες απετέλεσαν το εφαλτήριο για θεωρητικούς προβληματισμούς που έπονται και θέτουν εμφατικά το ζήτημα της αλληλεπίδρασης, της διάδρασης και της διαπραγμάτευσης. Συμπρωταγωνιστικό θεωρητικό ρόλο παίζει ο Victor Turner και η έννοια της *μεθοριακότητας*, καθώς και η σύγχρονη θεωρητική προσέγγιση της αναπαράστασης και του κινηματογράφου.

¹ Σολδάτος, Γ. 1991β και Χατζητρύφων, 2007.

Κατά τη διάρκεια των τριών δεκαετιών που χωρίζουν τον «Άγγελο» και τη «Στρέλλα», υπάρχει η αίσθηση ότι στην Ελλάδα έχει συντελεστεί μια σταδιακή μετατόπιση από τα κυρίαρχα κοινωνικά και πολιτισμικά μοντέλα ανδρισμού, θηλυκότητας και οικογενειακότητας του παρελθόντος προς νέα, που υπερβαίνουν τα στενά όρια του τοπικού και του εθνικού και συνδιαλέγονται με το ιστορικό συμφραζόμενο του ύστερου καπιταλισμού.² Η μετατόπιση αυτή, ωστόσο, δεν συντελείται σε πολιτισμικό κενό αλλά αναμετράται με τις πολιτισμικές παρακαταθήκες της ελληνικής κοινωνίας για το κανονικό και το αντι-κανονικό, για το φυσιολογικό και το αφύσικο, για το «ιερό» και το «βέβηλο» ταυτοτήτων, επιτελέσεων και σχέσεων. Μέσα από την χωροχρονική τροχιά Λόγων, Αντιλόγων και καθεστώτων αλήθειας, έτσι όπως αποτυπώνονται, αναπαράγονται ή καταγγέλλονται στις δύο ταινίες, η μελέτη αυτή θα επιχειρήσει να αποδομήσει τα σημεία των καιρών στην Ελλάδα των τελευταίων τριάντα χρόνων, και να υπολογίσει το βάρος και τις διαστάσεις τους στον πεδίο του διανοητού, του αδιανόητου και του αυτονόητου γύρω από την οικογένεια, τη συγγένεια και τον έμφυλο εαυτό.

Οιονεί δέκτες και πομποί της εποχής τους, ενδείκτες δράσης, αντίδρασης και διαντίδρασης, ο «Άγγελος», η «Στρέλλα» και οι δημιουργοί τους καλούνται να μας αποκαλύψουν τη σχέση τους με τα οικογενειοκεντρικά, εμφυλοποιητικά και κανονικοποιητικά αφηγήματα της ελληνικής κοινωνίας, καθώς και τις τυχόν ταλαντώσεις τους στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διαδικασίας αλληλεπίδρασης, *πολιτισμικής μετάφρασης* (Burke, 2010:55) και παραγωγής *μιγαδικών λογικών* (Amselle, 1996). Καλούνται επίσης να μας αποκαλύψουν τις ταυτότητες που συγκροτούνται στις οριογραμμές του κανονικού και του μη κανονικού, τη σχέση τους με την έννοια της συγγενειακότητας, καθώς και κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους διαπραγματεύονται την κοινωνική και πολιτική τους ύπαρξη.

Η ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η ανθρωπολογία είναι μια «*ανήσυχη επιστήμη*» που αναπροσαρμόζει τα αναλυτικά εργαλεία της κατά τρόπον ώστε να προσεγγίζει και να ερμηνεύει μια συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα (Γκέφου-Μαδιανού, 2010:380).³ Η επιτόπια έρευνα, σήμα κατατεθέν της ανθρωπολογίας από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τη δεκαετία του 1990 «απεδαφοποιείται» και εξελίσσεται σε μια κριτική και πολύ-τοπική εθνογραφία⁴ που παρακολουθεί διαδικασίες «εν

² Τις τελευταίες δεκαετίες, πολύς λόγος γίνεται για την «*αποθεσμοποίηση*» της οικογένειας και για την «*κρίση της σημερινής οικογένειας*» στην Ελλάδα (Μουσουρού, 2005:134). Οι στατιστικές δείχνουν μείωση της γαμηλιότητας, πτώση της γεννητικότητας, συρρίκνωση της οικογενειακής ομάδας, δραματική αύξηση των διαζυγίων και των μονογονεϊκών οικογενειών και υπάρχει η αίσθηση ενός άκρατου ατομικισμού και μιας «*βορειοευρωπαϊκής*»- «*βορειοαμερικανικής*» χαλάρωσης των οικογενειακών δεσμών (ο.π.: 149-169 και Κατάκη, 1998:13). Ωστόσο, όσο κι αν το σχήμα και οι αξίες αλλά και το ιδεολόγημα της «*παραδοσιακής*» οικογένειας φαίνεται να έχουν εγκαταλειφθεί ή απορριφθεί, η ελληνική οικογένεια μοιάζει να διατηρεί τις λειτουργίες μιας διαφορετικού τύπου εκτεταμένης συγγενειακότητας, σε ένα έντονα αστικό περιβάλλον (Κατάκη, 1998:206).

³ Το ρεύμα της Πολιτισμικής Κριτικής αποτελεί την κορύφωση ποικίλων προβληματισμών και διεργασιών στους κόλπους της Ανθρωπολογίας γύρω από τον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας της πολιτισμικής ποικιλομορφίας, οι οποίες ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1960 και 1970. Με σημείο εκκίνησης τη δεκαετία του 1980 και το πανεπιστήμιο Rice του Χιούστον, ανοίγει μια μεγάλη συζήτηση γύρω από την ποιητική και την πολιτική της εθνογραφίας και του ρόλου του ανθρωπολόγου, η οποία συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης το «*Writing Culture*»(1986) των James Clifford και George Marcus θέτει με ριζοσπαστικό τρόπο μια σειρά ζητημάτων που συνδέεται με την ποιητική, την επιστημολογία και την πολιτική της ανθρωπολογικής έρευνας. Παράλληλα, η Ανθρωπολογία ανοίγεται σε γόνιμο διεπιστημονικό διάλογο, μέσα από τον οποίο το αντικείμενό της διευρύνεται και εμπλουτίζεται η θεωρία και η μεθοδολογία της (Γκέφου-Μαδιανού, 2009:16-20).

⁴ Ο G. Marcus σε άρθρο του 1995 εισηγείται για πρώτη φορά τον όρο «*multi-sited ethnography*», τον οποίο αναλύει, συμπληρώνει και ολοκληρώνει το 1998, στο «*Ethnography Through Thick and Thin*» (Γκέφου-Μαδιανού, 2009:21).

κινήσει» και συνομιλεί με την Κοινωνική Ιστορία, την Κοινωνική Θεωρία, τη Φιλοσοφία, το Φεμινισμό, την Ψυχολογία, την Πολιτική Οικονομία και με μια σειρά άλλων επιστημονικών κλάδων.⁵ «Η 'κινήτη' εθνογραφία [...] αναπτύσσει μια ευέλικτη στρατηγική έρευνας η οποία, αντλώντας από θεωρητικές έννοιες και αφηγήσεις του παγκόσμιου συστήματος, ακολουθεί μη προκαθορισμένες και συχνά απρόσμενες διαδρομές, προκειμένου να παρακολουθήσει έναν πολιτικό σχηματισμό σε πολλαπλά πεδία δραστηριότητας» (Γκέφου-Μαδιανού, 2009:21). Η εθνογραφία μετατρέπεται σε μια εξαιρετικά πλουραλιστική και διεπιστημονική έννοια-ομπρέλα κάτω από την οποία βρίσκουν θέση διαφορετικές μεθοδολογίες και αντικείμενα μελέτης, ένα από τα οποία είναι και ο κινηματογράφος.

Ο κινηματογράφος είναι ένα πολυπρισματικό κοινωνικο-οικονομικό και πολιτισμικό φαινόμενο με πολιτικές διαστάσεις και υβριδικό χαρακτήρα και ως τέτοιο, προσφέρεται για συγκριτική ανθρωπολογική ανάλυση. Η κινηματογραφική βιομηχανία, με κορυφαίο παράδειγμα τις δραστηριότητες της αμερικανικής Disney ή της DreamWorks, διαμορφώνει ένα θεματολογικό ρεπερτόριο αντλώντας από διαφορετικές πολιτισμικές πηγές και επενδύει δεκάδες ή και εκατοντάδες εκατομμύρια δολάρια στην παραγωγή ταινιών που στοχεύουν στη διεθνή αγορά, οι οποίες παράλληλα τροφοδοτούν μια μακρά αλυσίδα παραγωγής καταναλωτικών αγαθών και παροχής υπηρεσιών. Από την άλλη πλευρά, μεγάλο μέρος του «εθνικού κινηματογράφου» και των «χαμηλού προϋπολογισμού» ταινιών, ακόμη και στην περίπτωση που αντιστέκονται στην ηγεμονία του Hollywood και στην εμπορικότητα και μαζικότητα των ταινιών του, δεν παύουν να έχουν μια διαλεκτική σχέση μαζί του, να συμμετέχουν σε διεθνή φόρα και να ευελπιστούν ότι θα έχουν, εκτός από καλλιτεχνική, και εμπορική επιτυχία. Ως εκ τούτου, όσοι εμπλέκονται με τη δημιουργία ταινιών οφείλουν να είναι ενημερωμένοι για τα διεθνή κινηματογραφικά τεκταινόμενα, τις τεχνολογικές εξελίξεις, τις χορηγικές/επενδυτικές πηγές, τις θεματολογικές τάσεις και τις μόδες, τις σχολές, τη δεοντολογία, τις δυνατότητες παρουσίασης και προώθησης κ.ο.κ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν ο εμπορικός αιγυπτιακός κινηματογράφος, ο οποίος είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στους λαούς της Μέσης Ανατολής και του Αραβικού κόσμου, η ινδική κινηματογραφική βιομηχανία του «Bollywood», μέρος του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, αλλά και οι μικρότερου βεληνεκούς «ταινίες τέχνης», όπως για παράδειγμα αυτές του Ιρανού Α. Κιαροστάμι ή των Ελλήνων Θ. Αγγελόπουλου, Γ. Λάνθιμου, Αλ. Αβρανά κ.α.⁶

Τη δεκ. του 1930 οι στοχαστές της Σχολής της Φρανκφούρτης ξεκινούν μια μεγάλη συζήτηση για το ρόλο που παίζουν τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (Mass Media) στην αναπαραγωγή της κοινωνικής τάξης και στον κοινωνικό και πολιτισμικό μετασχηματισμό, η οποία εντείνεται στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης, αρκετοί ανθρωπολόγοι υποστηρίζουν ότι οι κινηματογραφικές ταινίες είναι συστήματα αναπαράστασης που λειτουργούν σαν μηχανισμοί αναπαραγωγής ή μετασχηματισμού των πλαισίων εντός και εξ αιτίας των οποίων συγκροτήθηκαν. Αυτή η θέση, η οποία παραπέμπει στην Μεταδομιστική σκέψη και στους στοχασμούς του Michel Foucault, υιοθετείται και στην προσέγγιση του «Άγγελου» και της «Στρέλλας».

⁵ Γκέφου-Μαδιανού, 2010:376.

⁶ <http://www.cinemanews.gr/v5/news.php?n=6371>
www.naftemporiki.gr/stream/478/670-kinimatografiko-festibal-benetias
<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=594340>

Ο Μ. Foucault μας συμβουλεύει να μην αναζητάμε τη αλήθεια, γιατί απλά δεν υπάρχει. Αντ' αυτής, *σχέσεις εξουσίας εγκαθιδρύουν καθεστώτα αλήθειας* που γεννιούνται από το πάντρεμα της εξουσίας με τη γνώση.⁷ Ο Foucault επισημαίνει τη σχέση της ιστορίας με την εξουσία και την υποκειμενικότητα και υποστηρίζει ότι, στο ιστορικό συμφραζόμενο της νεωτερικότητας και του καπιταλισμού, η εξουσία στοχεύει στη δημιουργία υποκειμένων που αυτό-πειθαρχούν και παράγουν. Η εξουσία διασπείρεται σε πολλαπλές σχέσεις εξουσίας, διαπλέκεται με τη γνώση και νομιμοποιείται από αυτήν, διαχέεται και περιβάλλει τα άτομα και παράγει σχέσεις, επιθυμίες, θετικότητα, γοητεία, έργο, ιδέες κ.α., τη συνισταμένη των οποίων αποτελούν τα *καθεστώτα αλήθειας*. Οι σχέσεις εξουσίας σπονδυλώνονται σε πολλαπλούς και πολύσημους *Λόγους* και *Αντι-λόγους* που λειτουργούν ως μηχανισμοί καθυπόταξης των ανθρωπίνων σωμάτων. Πρόκειται για μια *Μικροφυσικής της εξουσίας*, η οποία ασκείται πάντα επί των ανθρωπίνων σωμάτων και μέσω αυτών, με ρητούς και άρρητους, αισθητούς και ανεπαίσθητους τρόπους.⁸

Μέσα από το παράδειγμα της «Critical Discourse analysis», στο οποίο συναντώνται η γλωσσολογία, η σημειωτική και η Φουκωϊκή σκέψη, ο Norman Fairclough (1995) προσεγγίζει τα Mass Media σαν «γλώσσα», μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, σαν «κείμενο», προϊόν αλληλόδρασης πολλών και διαφορετικών συμμετεχόντων και σαν «Λόγο» (discourse), κοινωνικο-πολιτισμική πρακτική στενά δεμένη με την οικονομία, την αγορά και την άσκηση εξουσίας. Τα Media συγκροτούν μια πολιτική δημόσια σφαίρα, στην οποία χαλαρώνουν τα όρια μεταξύ του ιδιωτικού και του δημόσιου, του παραγωγού και του καταναλωτή, της γνώσης, της επικοινωνίας και της ψυχαγωγίας και δίνουν έμφαση στην ποικιλία, στην πολλαπλότητα και στην μεταβλητότητα των ταυτοτήτων και των σχέσεων: με αυτό τον τρόπο συγκροτούνται τύποι αλήθειας και ιδεολογίες με τις οποίες κατασκευάζεται η κοινωνική πραγματικότητα.

Από παρόμοια αφετηρία ο Stuart Hall προσεγγίζει τις κινηματογραφικές ταινίες σαν *καθεστώτα αναπαράστασης* που αλληλεπιδρούν με *καθεστώτα θέασης* και παράγουν από κοινού *καθεστώτα αλήθειας*, αν και η σχέση τους αποδεικνύεται ιδιαίτερα σύνθετη και απρόβλεπτη (Hall, 2001:379). Η εικόνα που παράγεται στον κινηματογράφο ή την τηλεόραση μεροληπτεί υπέρ ενός νοήματος μεταξύ πολλών άλλων και παράγει Λόγο. Ο Λόγος της εικόνας μαζί με τους Λόγους του σεναρίου, του ήχου και της μουσικής, συγκροτούν ένα σύστημα που παράγει και παγιώνει νόημα και θέτει όρια οικειότητας και ανοικειότητας. Στο πλαίσιο των ποικίλων εκφάνσεων της «κουλτούρας της κατανάλωσης» όμως, ο Hall παρατηρεί μια σημαντική μεταστροφή, δεδομένου ότι οι σύγχρονες βιομηχανίες των Media κατασκευάζουν ευέλικτες κατηγορίες, που δεν μπορούν να συσταθούν ανακυκλώνοντας στερεοτυπικά μοντέλα και έχουν στενή σχέση με την «αλλαγή» και τη «διαφορά».

⁷ Ο Foucault υποστηρίζει ότι έχουμε να κάνουμε με ένα πολιτικό ζήτημα, το οποίο δεν πρέπει να προσεγγίζεται σαν επιστήμη ή ιδεολογία, αλλά με όρους αλήθειας και εξουσίας. Η «αλήθεια» είναι «το σύνολο των κανόνων σύμφωνα με τους οποίους χωρίζεται το αληθές από το ψευδές και αποδίδονται ειδικά αποτελέσματα εξουσίας στο αληθές», είναι μια μάχη για το status της αλήθειας και τον οικονομικό και πολιτικό της ρόλο. Με άλλα λόγια το καθεστώς αλήθειας πρέπει να εννοηθεί σαν «...ένα σύστημα τακτοποιημένων τρόπων ενέργειας για την παραγωγή, ρύθμιση, διανομή, κυκλοφορία και λειτουργία των αποφάνσεων», που παράγεται και υποστηρίζεται από συστήματα και αποτελέσματα εξουσίας, τα οποία στη συνέχεια αναπαράγει και επεκτείνει (Foucault, 1987:34-36).

⁸ Foucault, 1978, 1987, 1991, 2004.

Ο Κατακουζηνός και ο Κούτρας παράγουν έργο εντός διαφορετικών ιστορικο-κοινωνικο-πολιτισμικών συμφραζομένων και καθεστώτων αλήθειας, μέρος των οποίων αποτελούν τόσο οι ίδιοι όσο και οι θεατές στους οποίους απευθύνονται. Ο κάθε δημιουργός συγκροτεί το δικό του κατά Hall *καθεστώς αναπαράστασης* που αλληλεπιδρά με *καθεστώτα θέασης* που ποικίλουν ανάλογα με το φύλο, την ηλικία, το ταξικό, οικονομικό, μορφωτικό επίπεδο και άλλα χαρακτηριστικά του κοινού, καθώς και τις χωρο-χρονικές του συντεταγμένες. Μέσα από την οπτική των Fairclough και Hall, ο «Άγγελος» και η «Στρέλλα» είναι «κείμενα» γραμμένα στη γλώσσα που γνωρίζουν οι δημιουργοί τους, τα οποία ο θεατής αποκωδικοποιεί ανάλογα με τους κώδικες που διαθέτει, τα μεταφράζει στη γλώσσα του και τα ερμηνεύει ποικιλοτρόπως. Μέσα από αυτό το διαλεκτικό, διαδραστικό και τελικά πολιτικό συνεχές, το αρχικό μήνυμα των δημιουργών αποκτά πληθυντικό και πολυπρισματικό χαρακτήρα και ξεφεύγει από τον έλεγχο και τους στόχους τους.

Η γλώσσα των δημιουργών δεν μου είναι άγνωστη, δεδομένου ότι είμαι, *grosso modo*, προϊόν της ίδιας κοινωνικοποιητικής μήτρας, έχω υποστεί την ίδια *συμβολική βία* και εμπλέκομαι στον ίδιο χωροχρονικό ιστό σχέσεων εξουσίας, Λόγων και Αντιλόγων. Από την άλλη πλευρά, οι ίδιοι σωματοποιημένοι επικαθορισμοί και οι συγκεκριμένες «αλήθειες» συγκρότησαν το δικό μου *καθεστώς θέασης*, στο οποίο χρεώνω το «πολιτισμικό σοκ» που βίωσα σαν θεατής της Στρέλλας, πέντε χρόνια μόλις πριν, ενώ δεν έγινε το ίδιο με τον Άγγελο, πριν από τρεις δεκαετίες, και παρά τις κοινωνικο-πολιτισμικές αλλαγές που έχουν συντελεσθεί εν τω μεταξύ στην Ελλάδα. Εξάλλου, είναι οι ίδιες σχέσεις εξουσίας, οι ίδιες «πολιτικές μυθολογίες» και τα ίδια συμβολικά βαρίδια που αναδεικνύονται σε σημεία αναφοράς αυτής της εργασίας, με τα οποία θα συνδιαλεχθούν, θα αντιπαρατεθούν ή θα διαπραγματευθούν τόσο ο Κατακουζηνός, ο Κούτρας και εγώ, όσο και τα «σημεία των καιρών».

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΥΒΡΙΔΙΚΟΤΗΤΑ

Ο πολιτισμός είναι ένα πεδίο το οποίο δύσκολα οριοθετείται και οροθετείται. Πολλοί θεωρητικοί προσεγγίζουν τον πολιτισμό σαν μια ρευστή, μεταλλασσόμενη και πολυεπίπεδη διαδικασία παραγωγής, κωδικοποίησης και κυκλοφορίας νοήματος, που διαπλέκεται με όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής, της οικονομικής και της πολιτικής πραγματικότητας. Το νόημα συγκροτείται σε διάσπαρτα στο χώρο και στο χρόνο κέντρα και κυκλοφορεί μέσω ποικίλων διαδικασιών και πρακτικών μεταξύ ομάδων που διαθέτουν κοινούς πολιτισμικούς κώδικες. Στη δαιδαλώδη διαδρομή του, το νόημα ουσιοποιεί ταυτότητες και ετερότητες, διαμορφώνει τρόπους έκφρασης, αντίληψης και αλληλόδρασης και αποδεικνύεται «ένας διάλογος – πάντα μερικώς μόνο κατανοητός, πάντα μια άνιση ανταλλαγή» (Hall, 2001:4). Με τον όρο *cultures* να αποδίδει καλύτερα τον πληθυντικό, σχεσιακό και υβριδικό του χαρακτήρα,⁹ ο πολιτισμός εξυφαίνει έναν χωρο-χρονικό ιστό νοηματοδότησης, εμπειρίας και πρακτικής, που την ίδια στιγμή θέτει και διαπερνά «σύνορα».

Μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο οι οικονομικές και οι πολιτικές ισορροπίες αλλάζουν και, μαζί με τη ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας, της επιστήμης και της επικοινωνίας, ο χώρος και ο χρόνος σταδιακά «συμπυκνώνονται»,¹⁰ ενώ ο πλανήτης μετατρέπεται σε ένα *παγκόσμιο*

⁹ Γκέφου-Μαδιανού, 2010:58.

¹⁰ Harvey, D., 1989:240.

χωριό.¹¹ Άνθρωποι, ιδέες, αγαθά, σύμβολα και κεφάλαια απεδαφοποιούνται με διαστημικές ταχύτητες σε σχέση με το παρελθόν, ενώ με παρόμοιο τρόπο δημιουργούνται νέες μήτρες ταυτότητας και ετερότητας. Στο πρωτόγνωρο αυτό τοπίο, εκφράζονται φόβοι ότι βαίνουμε αναπόδραστα προς έναν «παγκόσμιο πολιτισμό», αποτέλεσμα της «δυτικοποίησης» των λαών του πλανήτη. Από την άλλη πλευρά, πολλοί υποστηρίζουν ότι οι φόβοι αυτοί είναι αβάσιμοι: την ίδια στιγμή που συγκροτούνται μεγάλα συστήματα και δίκτυα ανταλλαγών, όλο και περισσότερες ομάδες ανακαλύπτουν, για κάποιους «επινοούν»,¹² την πολιτισμική τους μοναδικότητα. Ο M. Sahlins μιλά για *εντοπιοποίηση της νεωτερικότητας* και ο Th. Eriksen παίζοντας με τον όρο αναρωτιέται αν έχουμε να κάνουμε με τον «εκσυγχρονισμό της εντοπιότητας» και υποστηρίζει ότι «δεν γινόμαστε όλοι ίδιοι, αλλά, αντίθετα, ότι διαφοροποιούμαστε με τρόπους που δεν έχουν σχέση με εκείνους του παρελθόντος» (Eriksen, 2007:461,476). Εξάλλου, ο όρος «δυτική κοινωνία» παραπέμπει σε έναν τύπο κοινωνικής οργάνωσης αστικοποιημένης, βιομηχανοποιημένης, καπιταλιστικής, κοσμικής και σύγχρονης και, υπό αυτή την έννοια η «Δύση» δεν βρίσκεται πλέον μόνο στην Ευρώπη και δεν είναι όλη η Ευρώπη «Δύση» (Young, 2003).

Το μοντέλο πολιτισμικής ταυτότητας στην μεταπολεμική Ελλάδα είναι ένα από τα παραδείγματα, τόσο της σχέσης μεταξύ του τοπικού, του εθνικού και των σύγχρονων οικονομικο-πολιτισμικών μητροπόλεων, όσο και της συγκρότησης εναλλακτικών ταυτοτήτων και αναπαραστάσεων της ιστορίας (Μπακαλάκη, 2008:522). Ο M. Herzfeld διακρίνει μια ακραία δισημία μεταξύ του «ελληνικού» και του «ρωμαίικου» μοντέλου, με την οποία οι Έλληνες διαχειρίζονται και διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους.¹³ Πολλοί μελετητές ωστόσο, θεωρούν ότι πλήθος πρακτικών, αξιών και ιδεών αποτελούν ενδείξεις της οικειότητας των Ελλήνων με τις «ευρωπαϊκές» ή «μοντέρνες» αντιλήψεις και τη διαρκή προσπάθειά τους να προσαρμοστούν σε αυτές με ποικίλους τρόπους (Μπακαλάκη, 2008:521-523).

Ο Κατακουζηνός και ο Κούτρας δηλώνουν, με διαφορετική ένταση ο καθένας, ότι αντιπαράθενται στο συντηρητισμό της ελληνικής κοινωνίας γύρω από τη σεξουαλική διαφορετικότητα και διαχειρίζονται το κείμενο, την εικόνα και τον ήχο ως εργαλείο πολιτισμικής διαπραγμάτευσης μεταξύ του «εμείς» και του «οι άλλοι». Ο Sahlins θα ενέτασσε τον «Άγγελο» και τη «Στρέλλα» σε μια ευρύτερη διαδικασία *εντοπιοποίησης της νεωτερικότητας*, ο Eriksen θα μιλούσε για τον *εκσυγχρονισμό της εντοπιότητας* και κάποιοι άλλοι θα έβλεπαν μια ακόμη ένδειξη προσαρμογής των Ελλήνων στις «μοντέρνες» αντιλήψεις.

¹¹ Mc Luhan, 1962.

¹² Hobsbawm και Ranger, 2004:1.

¹³ Το «ελληνικό» μοντέλο ταυτίζεται με το εθνικό αφήγημα «ευρωπαϊκότητας» ενώ το «ρωμαίικο» είναι μια εκδοχή που παράγεται σε τοπικό επίπεδο και χρησιμοποιείται για εσωτερική κατανάλωση (Herzfeld, 1982, 1987).

Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο δεκαενιάχρονος Άγγελος ζει φτωχικά με τους γονείς και την ανάπηρη αδελφή του σε μια λαϊκή γειτονιά του Πειραιά και κρύβει καλά την ομοφυλοφιλία του. Ερωτεύεται τον Μιχάλη και αποφασίζει να ζήσει μαζί του. Ο Μιχάλης επιδιώκει να βγάλει στο πεζοδρόμιο τον εραστή του και στο τέλος τα καταφέρνει. Μη θέλοντας να τον χάσει ο Άγγελος φοράει γυναικεία ρούχα και εκπορνεύεται. Δέχεται επίθεση και καταλήγει στην αστυνομία, η οποία ενημερώνει την οικογένειά του. Τον διώχνουν από το Ναυτικό και ο πατέρας του, μη αντέχοντας τη ντροπή, αυτοκτονεί. Ο Άγγελος κλονίζεται αλλά συνεχίζει την ίδια ζωή. Όταν αργότερα αντιδρά, ο Μιχάλης τον χτυπά βάνουσα και τον βιάζει κι εκείνος τον σκοτώνει.

Ο Χρήστος Ρούσσος δολοφονεί το 1976 τον ερωτικό του σύντροφο και καταδικάζεται σε ισόβια κάθειρξη χωρίς κανένα ελαφρυντικό. Ο σκηνοθέτης Γιώργος Κατακουζηνός βρήκε στην ιστορία του Ρούσσου το θέμα της επόμενης ταινίας του.

«Με συγκίνησε ότι ο θύτης ήταν αγγελικός και το θύμα...κανονικά τα φιζίκ έπρεπε να είναι αντίστροφα. Είπα να, αυτό το θέμα θα κάνω. Θέλω να συγκινήσω με κάτι που απεχθάνονται και απορρίπτουν a priori...Οι στενοί μου άνθρωποι και οι φίλοι μου είπαν θα σε πούνε πούστη. Έτσι εκφραζόμασταν εκείνη την εποχή, δεν λέγαμε ομοφυλόφιλος, λέγαμε πούστης [...] Καταθέτω το σενάριο, απορρίπτεται. Χρειαζόταν άδεια γυρίσματος εκείνη την εποχή. Τελικά, με την παρέμβαση της κας Συνοδικού, πήγα και είδα τον τότε γενικό γραμματέα του υπουργείου. Μόλις με είδε γέλασε. Μου λέει 'κ. Κατακουζηνέ, περίμενα να μου έρθει κάποιος με φούστα-μπλούζα...Ξέρετε ποιο είναι το πρόβλημα; Αν πάρετε άδεια θα παρελάσουν απ' εδώ όλα τα σωματεία, οι παπάδες, μπήξε-δείξε, να μας φάνε'...Πάω να δω την κα Πετραλιά στα γραφεία της Ν.Δ. Με δέχεται όρθια στο χωλ ουρλιάζοντας 'εγώ δε θέλω τα παιδιά μου να δουν αυτή την ταινία'. Της λέω, με συγχωρείτε κυρία μου, ποιός σας είπε ότι η ταινία απευθύνεται στα παιδιά σας; Απευθύνεται στους θεατές που πληρώνουν εισιτήριο. Αν δε θέλετε να την δουν τα παιδιά σας, πείτε να μην πάνε στο σινεμά. Όλα τα άλλα είναι εκ του πονηρού και είναι λογοκρισία»

Με την υποστήριξη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου το σενάριο τελικά αδειοδοτείται και αρχίζει η οργάνωση της παραγωγής, η οποία απαιτούσε επαφές με transsexual άτομα που εκπορνεύονταν στη Λεωφ. Συγγρού. Οι transsexuals της Συγγρού έπαιξαν μικρούς ρόλους και, λειτουργώντας σαν σύμβουλοι παραγωγής, αποδείχθηκαν ένα από τα ατού της ταινίας.

¹⁴ Μεταπολεμικά, στην Αμερική του Ψυχρού Πολέμου, η ομοφυλοφιλία και ο κομμουνισμός εξισώνονται ως εχθροί του έθνους, κλιμακώνονται οι διώξεις και προβάλλονται συστηματικά ετεροφυλοφιλικά μοντέλα στον κινηματογράφο και αργότερα στην τηλεόραση. Ο συνδυασμός αυτός αναγκάζει την ομοφυλοφιλία να αποσυρθεί από τη δημόσια σφαίρα και τους ομοφυλόφιλους να κρυφτούν «in the closet». Ωστόσο, σε κοσμοπολίτικα κέντρα όπως η Νέα Υόρκη ή το Σαν Φρανσίσκο, διατηρήθηκαν θύλακες, από τους οποίους τη δεκαετία του 1970 γεννήθηκε το κίνημα για τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων.¹⁴ Με δράσεις όπως οι «Ημέρες Υπερηφάνειας των Ομοφυλόφιλων» (Gay Pride), με διαδηλώσεις διαμαρτυρίας, συναντήσεις, ομιλίες, εκλογές, έκδοση περιοδικών και εφημερίδων κ.α., οι ομοφυλόφιλοι αμερικανοί απαιτούν με εκκωφαντικό τρόπο συνθήκες ορατότητας και χώρο στο δημόσιο (Palmer, 2006).

«Έπιασα συζήτηση μαζί τους και κατάλαβαν ότι δεν ήθελα να τους εκμεταλλευτώ, πρώτον, και δεύτερον, ότι ήταν και δικιά τους υπόθεση...έδωσαν και την ψυχή τους για να γίνει η ταινία... το πρόβλημα ήταν οι περίοικοι, θα μπορούσε να γίνει συμπλοκή. Από τη μια μεριά γυρίζεις και στην πλάτη σου έχεις εκατό-διακόσιους που βρίζουνε, ξεφωνίζουν»¹⁵

Παρά τα ποικίλα προβλήματα, η ταινία ολοκληρώνεται και θριαμβεύει στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1982: κερδίζει το βραβείο καλύτερης ταινίας, σεναρίου και πρώτου ανδρικού ρόλου, καθώς και το βραβείο για την καλύτερη ταινία από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών. Σύμφωνα με τον πρωταγωνιστή, τον Μιχάλη Μανιάτη, υπήρχε τόση αγωνία για το πώς θα αντιδρούσε η γαλαρία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που διάφοροι επίσημοι δεν τόλμησαν να εμφανιστούν στην αίθουσα προβολής.

«Τρέμω για το πρώτο φιλί...Στο τέλος πέφτει μια παγωμάρα. Δεν ακούστηκε κιχ. Μέσα σε αυτή την απόλυτη ησυχία, σηκώνεται ο Σπύρος Φωκάς, κοιτάζει προς το θεωρείο που καθόμουνα και αρχίζει να χειροκροτεί φωνάζοντας ‘μπράβο’ και σηκώνεται όλο το θέατρο όρθιο. Αυτή ήταν η ωραιότερη ίσως στιγμή της ζωής μου»¹⁶

Ουρές σχηματίζονται έξω από τους κινηματογράφους που προβάλλεται ο «Άγγελος» που κάνει ρεκόρ εισιτηρίων στην Ελλάδα και την εκπροσωπεί στα Διεθνή Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Ρότερνταμ και των Καννών και πολλών άλλων ευρωπαϊκών και αμερικανικών πόλεων. Εκπρόσωποι των transsexuals διαμαρτύρονται, ωστόσο, για τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει τη ζωή τους ο Κατακουζηνός, ενώ πριν την προβολή της ταινίας στο Σικάγο, ομάδες ομοφυλοφίλων απειλούν να λιντσάρουν τους συντελεστές της ταινίας. Εν τω μεταξύ, ο Χρήστος Ρούσσος κάνει αίτηση για ασφαλιστικά μέτρα κατά της ταινίας, υποστηρίζοντας ότι το σενάριο δεν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα και θίγει τόσο τον ίδιο, όσο και την οικογένειά του.

«Δεν ήταν έτσι όπως τους έδειξα, αλλά ήτανε ταπεινοί άνθρωποι και παλικάρια που στάθηκαν στο παιδί του. Όμως ο ‘Άγγελος’ δεν ήταν μια ταινία για τον Ρούσσο [...] Εμπνεύστηκα από ένα φόνο [...] για να ευαισθητοποιήσω μια Ελλάδα άκρως συντηρητική στο θέμα της ομοφυλοφιλίας. Άλλο αν μετά ο Ρούσσος [...] εκμεταλλεύτηκε την επιτυχία της ταινίας για να μειώσει την ποινή του. Μέχρι και πορείες έγιναν υπέρ του με αφορμή την ταινία. Έτσι οικειοποιήθηκε τ' όνομα ‘Άγγελος’...»¹⁷

Η απήχηση που έχει η ταινία στους κύκλους των διανοουμένων, των καλλιτεχνών και των δημοσιογράφων, καθώς και η ταύτιση του Ρούσσου με τον ήρωα του Κατακουζηνού από το ευρύ κοινό, δημιουργούν ένα κλίμα συμπάθειας για τον «πραγματικό Άγγελο». Αποκορύφωμα αυτού του κλίματος υπήρξε η πρωτοφανής συμπαραράσταση στην απεργία πείνας που ξεκίνησε ο Ρούσσος το 1986 με αίτημα την αναψηλάφηση της δίκης του. Προσωπικότητες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, δημοσιογραφικοί και άλλοι φορείς, καθώς και σύσσωμη η κυβέρνηση Παπανδρέου υποστήριξαν την απονομή χάριτος στο Ρούσσο, την οποία αρνήθηκε

¹⁵ http://www.youtube.com/watch?v=M_tXN5nwOO0&list=PLD220506E340D32CD&index=2

¹⁶ ο.π.

¹⁷ http://www.youtube.com/watch?v=M_tXN5nwOO0&list=PLD220506E340D32CD&index=2
<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=380141>

ο τότε πρόεδρος της δημοκρατίας Χρ. Σαρτζετάκης, που αντιδρούσε στις πιέσεις απειλώντας ότι θα παραιτηθεί.¹⁸ Διοργανώνονται πορείες και διαδηλώσεις στους δρόμους της Αθήνας, οι οποίες καταγγέλλουν την προεδρική αναληψία και η επαπειλούμενη πολιτική θύελλα αποσοβείται με την παρέμβαση της δικαιοσύνης που αποφασίζει την προσωρινή διακοπή της φυλάκισης του Χρ. Ρούσσου, μέχρι να αποκατασταθεί η υγεία του. Το 1990, ο νέος Πρόεδρος της Δημοκρατίας Κ. Καραμανλής απονέμει χάρη σε εβδομήντα κρατούμενους, μεταξύ των οποίων και στο Χρήστο Ρούσσο, ο οποίος αναγνωρίζει την καθοριστική συμβολή της ταινίας του Κατακουζηνού στην μεταστροφή της κοινής γνώμης και στην αποφυλάκισή του.¹⁹

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ο Γ. Κατακουζηνός παρουσιάζει τον Άγγελο το 1982, μερικά χρόνια μετά την κατάρρευση της Χούντας, τη μεταπολίτευση του 1974 και μόλις ένα χρόνο μετά την πλήρη ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ, η οποία έθεσε το ζήτημα των μειονοτήτων και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στην Ελλάδα. Οι τόποι εξορίας των αντιφρονούντων έχουν αδειάσει, το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ελλάδας έχει νομιμοποιηθεί, τα πολιτικά φρονήματα έχουν αποποινικοποιηθεί και η ελληνική κοινωνία αναπνέει έναν αέρα δημοκρατίας και «ευρωπαϊκότητας».

Στη δυτική Ευρώπη και στη Βόρειο Αμερική κινήματα όπως «τα παιδιά των λουλουδιών», ο Μάης του '68 και η δεύτερη και τρίτη φάση του φεμινισμού, αμφισβητούν τις νεωτερικές και νεο-αποικιοκρατικές μυθολογίες και πολυς λόγος γίνεται για το κοινωνικό φύλο και την κοινωνικο-πολιτισμική κατασκευή του έμφυλου εαυτού. Στις αρχές του 1970 γεννιέται στις ΗΠΑ το κίνημα για τα δικαιώματα των ομοφυλοφίλων,²⁰ με το οποίο οι αμερικανοί ομοφυλόφιλοι απαιτούν συνθήκες ορατότητας στο δημόσιο χώρο. Με δράσεις όπως οι «Ημέρες Υπερηφάνειας των Ομοφυλοφίλων» (Gay Pride), με διαδηλώσεις διαμαρτυρίας, συναντήσεις, ομιλίες, εκλογές, έκδοση περιοδικών και εφημερίδων κ.α., οι ομοφυλόφιλοι στις ΗΠΑ κατάφεραν να βγουν «out of the closet» και να αποτελέσουν παράδειγμα ακτιβισμού για όλο τον δυτικό κόσμο.

Ο αμερικανικός κινηματογράφος των δεκ. 1970 και 1980 προσθέτει στη θεματολογία του την ομοφυλοφιλία αλλά παρουσιάζει τους ομοφυλόφιλους στερεοτυπικά, είτε σαν ακίνδυνες, αλλά ιδιόρρυθμες, αφύσικες και παθητικές προσωπικότητες, είτε σαν ψυχικά, ηθικά και

¹⁸ Την απονομή χάριτος στον Χρ. Ρούσσο υποστήριξαν, για παράδειγμα, η καθολική Εκκλησία, ο Ζ. Λ. Τρεντινιάν, ο Υβ Μοντάν, ο Εντ. Κένεντι, ο Ντε Καρβάλιο, η Ένωση Θεολόγων Ελλάδος, ημεδαπές προσωπικότητες, όπως ο Μ. Χατζηδάκης, ο Μ. Γλέζος, ο Φ. Κουβέλης, ο Μ. Αναγνωστάκης, η Α. Βουγιουκλάκη και πολλοί άλλοι, μαζί με δημοσιογράφους και πλήθος κόσμου (ο.π.).

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=0v-DUXBUbBM&list=PLD220506E340D32C>
<http://www.youtube.com/watch?v=dB1y6LyRwCc&list=PLD220506E340D32CD&index=4>
<http://www.youtube.com/watch?v=PbdxdMdZFIQ&list=PLD220506E340D32CD&index=5>

²⁰ Μεταπολεμικά, στην Αμερική του Ψυχρού Πολέμου, η ομοφυλοφιλία και ο κομμουνισμός εξισώνονται ως εχθροί του έθνους, κλιμακώνονται οι διώξεις και προβάλλονται συστηματικά ετεροφυλοφιλικά μοντέλα στον κινηματογράφο και αργότερα στην τηλεόραση. Ο συνδυασμός αυτός αναγκάζει την ομοφυλοφιλία να αποσυρθεί από τη δημόσια σφαίρα και τους ομοφυλόφιλους να κρυφτούν «in the closet». Ωστόσο, σε κοσμοπολίτικα κέντρα όπως η Νέα Υόρκη ή το Σαν Φρανσίσκο, διατηρήθηκαν θύλακες, από τους οποίους τη δεκαετία του 1970 γεννήθηκε το κίνημα για τα δικαιώματα των ομοφυλοφίλων. Με αφορμή τη βίαιη επιχείρηση της αστυνομίας στο μπαρ Stonewall της Νέας Υόρκης, τον Ιούνιο του 1969 και για ένα μήνα ξεσπούν ταραχές μετά από διαδηλώσεις ομοφυλοφίλων που διαμαρτύρονταν για τη δράση της αστυνομίας εναντίον τους (Palmer, 2006:448).

κοινωνικά επικίνδυνους και μολυσματικούς τύπους (Seidman,2002:132).²¹ Το 1977 ιδρύεται το ΑΚΟΕ (Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας), ενώ το 1978 και το 1981 κυκλοφορούν τα περιοδικά «Αμφί» και «Κράζιμο», αντίστοιχα.²² Οι Έλληνες ομοφυλόφιλοι ακολουθώντας τους δρόμους που άνοιξαν οι αμερικανοί gay ακτιβιστές, διεκδικούν με τη σειρά τους παρουσία και φωνή στην ημεδαπή δημόσια σφαίρα.

Ο Κατακουζηνός έρχεται να ευαισθητοποιήσει «*μία Ελλάδα άκρως συντηρητική στο θέμα της ομοφυλοφιλίας*», μέσα σε ένα ευρύτερο κλίμα «εκμοντερνισμού», ακολουθώντας ταυτόχρονα την αναδυόμενη τάση στα Mass Media, της αναζήτησης και παρουσίας του διαφορετικού και του ανοίκειου. Ο δημιουργός του Άγγελου γίνεται φορέας μηνυμάτων και καθεστώτων αλήθειας των ηγεμονικών κέντρων του εξωτερικού της δεκ. του 1970, τα γονιμοποιεί με εντόπιους λόγους, τα κωδικοποιεί και τα εκπέμπει προς ημεδαπούς παραλήπτες, με τους οποίους μοιράζεται σε μεγάλο βαθμό τα ίδια «διανοητά» και «αδιανοητά». Ο ήρωας της ταινίας παρουσιάζεται να έχει μια ολέθρια ομοφυλοφιλική σχέση και το τραγικό, καθαρήτριο τέλος της γεφυρώνει κατά κάποιο τρόπο ένα συντηρητικό «εμείς», με ένα ανοίκειο «άλλο». Η ιστορική και η πολιτική συγκυρία δίνουν στον «Άγγελο» διαστάσεις που ξεπερνούν τις προσδοκίες και τους στόχους του δημιουργού του: πλήθη εκφράζουν τη συμπαράστασή τους στον «πραγματικό Άγγελο», χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα ότι έχουν ευαισθητοποιηθεί και στο θέμα της ομοφυλοφιλίας.²³ Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο Κατακουζηνός βλέπει την ομοφυλοφιλία με «*βλέμμα γένους αρσενικού*» (ο.π.), που εκφράζει σε μεγάλο βαθμό, το ίδιο συντηρητικό πολιτισμικο-κοινωνικό περιβάλλον, το οποίο επιχειρεί να ευαισθητοποιήσει. Εξάλλου, «*τα μάτια μας δεν αφήνουν να εισέλθει στο οπτικό τους πεδίο παρά μόνο αυτό που έμαθαν να βλέπουν*» (Βαρίκα, 2005:29).

Ο «ΑΓΓΕΛΟΣ»

Μια κινηματογραφική ταινία είναι ένας αναπααραστατικός τόπος. Πρόκειται για έναν *μετέωρο χώρο* που διακόπτει τη χωροχρονική συνέχεια, προσθέτει *στρώσεις ιστορικότητας* και επιδιώκει να ιδρύσει ένα «αλλού», ένα πεδίο συγκρισιμότητας (Σταυρίδης, 2010: 48, 56, 57). Συνακόλουθα, μια κινηματογραφική αίθουσα, όπως και μια θεατρική σκηνή, είναι χώρος που σχεδιάζεται από το συμβάν που τελείται σε αυτόν, δηλαδή δημιουργείται από δράσεις και σχέσεις που συμβαίνουν στο χώρο και στο χρόνο. Με άλλα λόγια, στο σινεμά δεν αναπαρίστανται χώροι και χρόνοι, αλλά «γεννιούνται» και οι θεατές είναι την ίδια στιγμή μάρτυρες και συνδημιουργοί αυτής της γέννησης (Schechner, 2003). Οι χωρικές επιλογές και επιτελέσεις καθώς και το *ηχοτοπίο* μιας κινηματογραφικής ταινίας,²⁴ συνδέονται με πολλαπλά

²¹ Για παράδειγμα, *Car Wash*, *St. Elmo's fire*, *Sudden Impact*, *Deliverance* κ.α.(Seidman,2002:132).

²² Το 1988 ιδρύεται η ΕΟΚ (Ελληνική Ομοφυλοφιλική Κοινότητα), η οποία ένα χρόνο μετά διοργανώνει το ετήσιο Συνέδριο του Διεθνούς Συνδέσμου Λεσβίων και Ομοφυλοφίλων στην Ελλάδα. Στην επαρχία η παρουσία της οργανωμένης ομοφυλόφιλης κοινότητας είναι περιορισμένη, με εξαίρεση την ΟΠΟΘ (Ομάδα Πρωτοβουλίας Ομοφυλοφίλων Θεσσαλονίκης). Σε επίπεδο κοινής γνώμης το κίνημα των ομοφυλοφίλων μοιάζει να μην έχει καταγραφεί ως γεγονός, καθώς οι διεκδικήσεις των ομοφυλοφίλων αποτελούν αποσπασματικά το αντικείμενο της δημόσιας προσοχής. (Κουκουτσάκη, 2002).

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=dB1y6LyRwCc&list=PLD220506E340D32CD&index=4>
<http://www.youtube.com/watch?v=PbdxdMdZFIQ&list=PLD220506E340D32CD&index=5>

²⁴ Ο R. Murray Schafer, Καναδός συνθέτης και θεωρητικός εισηγείται τη δεκ. του 1990 την έννοια του «Ηχοτοπίου» (soundscape), η οποία συνδέει σε ένα ενιαίο, συνθετικό πλαίσιο τόσο τα ηχητικά στοιχεία καθαυτά όσο και την πρόσληψη και κατανόησή τους σε ένα πολιτισμικό σύστημα. Το ηχοτοπίο είναι ένα ανθρώπινο δημιούργημα που συγκροτείται τη στιγμή

επίπεδα κοινωνικής εμπειρίας και συνιστούν μη λεκτικούς λόγους που παράγουν «αλήθειες» και λειτουργούν ηθικά και πολιτικά (Stokes, 1997). Το ίδιο, εξάλλου, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε και για τις υπόλοιπες συνιστώσες μιας ταινίας.

Στον «Άγγελο» η μουσική υπόκρουση περιορίζεται στο να παραπέμπει στη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων, και τα καταφέρνει καλύτερα στα πλάνα που παραπέμπουν σε σχέσεις αγάπης και στοργής. Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι, αντίθετα, προσφέρονται για πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης, με το πρώτο να δίνει με εκκωφαντικό τρόπο το ταξικό και ηθικό στίγμα των ηρώων: η μητέρα του Άγγελου αποκεφαλίζει κοτόπουλα κάτω από το πρόχειρο υπόστεγο ενός ορνιθοτροφείου και ο πατέρας του ψάχνει χρησιμοποιήσιμα υλικά σε σωρούς από διαλυμένα κουφάρια πλοίων. Το μικρό κοσμηματοπωλείο, στο πίσω μέρος του οποίου ο Άγγελος κάνει μικροεπισκευές, είναι σκοτισμένο και κακοφωτισμένο. Το διαμέρισμα που ζει η οικογένεια είναι μικρό και σκοτεινό, αλλά καθαρό και τακτοποιημένο. Στο ένα δωμάτιο κοιμούνται τα παιδιά και στο άλλο υπάρχει το κουζινάκι, το τραπέζι και, πίσω από μια κουρτίνα, το κρεβάτι των γονιών. Η όλη εικόνα παραπέμπει σε μια φτωχή, «νοικοκυρεμένη» μικροαστική οικογένεια που προσπαθεί να τα βγάλει πέρα με αξιοπρέπεια. Ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης αποκαλύπτει, όπως θα δούμε στη συνέχεια σε ποικίλα και αντίρροπα διακυβεύματα, επικαθορισμούς και σχέσεις, ανασημάνσεις, στρατηγικές και διαπραγματεύσεις, ενώ σε ένα τρίτο, θα μπορούσε κανείς να διακρίνει πλευρές του κοινωνικο-πολιτισμικού κόσμου του δημιουργού της ταινίας.

«Τί θα πει ο κόσμος;»

Λίγο πριν το ξημέρωμα ο Άγγελος επιστρέφει και βρίσκει τον πατέρα του να ξερνάει στο νεροχύτη και τη μάνα να φωνάζει:

«Δεν αντέχω άλλο. Να γυρίζεις σπίτι και να βρίσκεις γουρουνοσταλιά... Πανάθεμά σε. Κοιμάμαι και μαζί σου και βρωμίζομαι...Να και ο άλλος προκομμένος... Ξεμυαλισμένος, μόνο να γυρίζεις τις νύχτες ξέρεις. Ούτε που νοιάζεται τι κάνουμε, να φροντίσει λίγο την αδερφή του. Όλα εγώ εδώ μέσα, ε; Όλα εγώ...»

Έχει έρθει το χαρτί για το στρατό.

«Αυτό μας έλειπε! Πώς θα τα βγάλω εγώ πέρα με ένα μισθό; Με ένα μεθύστακα και την ανάπηρη;...Που να μην έσωνα να παντρευτώ...»

Ο Άγγελος αμίλητος και με σκυμμένο το κεφάλι μπαίνει στο δωμάτιο που η αδελφή του ξαγρυπνά και τον περιμένει.

Η μητέρα του Άγγελου είχε πολλούς εραστές, αλλά όταν έμεινε έγκυος και αποφάσισε **«να νοικοκυρευτεί»**, όλα αυτά τα άφησε στο παρελθόν.

«Α, κακό χρόνο νάχει, χαμένη πήγε κι αυτή. Μυαλό κουκούτσι...Η μάνα σου ήτανε η καλύτερη! Πω, πω τι γινότανε σαν έσφιγγε αρσενικό στα σκέλια της! Ανάσταση γινότανε! Το φχαριστιότανε όσο καμιά!...και πήγε και κρεμάστηκε με κείνο τον αχαμνό, τον πατέρα σου...να νοικοκυρευτεί...Τί θα πει, λέει, ο κόσμος γκαστρωμένη γυναίκα χωρίς άντρα!

ακριβώς που δημιουργείται ή προσλαμβάνεται και αναφέρεται είτε σε «πραγματικά» περιβάλλοντα είτε σε ανθρώπινες δημιουργίες, όπως για παράδειγμα μια μουσική σύνθεση ή το μοντάζ κάποιων ήχων. (Schafer M.R., 1994).

Χέστηκε ο κόσμος αν ζει ή αν ψόφησε! Σκατά στη κατάντια της, την έφαγε η φάμπρικα. Σκατά σε όλους...» θα πει η μάνα της.

«Οι κατηγορίες αναγορεύονται σε κοινωνικές 'ουσίες', που αιχμαλωτίζουν τον λόγο και τη σκέψη σε πανίσχυρα προκατασκευασμένα κελύφη [...] Έτσι, οι κοινωνικές 'ομάδες' ή κατηγορίες, που φαίνονται να συγκροτούνται, αποκτούν βαθμιαία μια 'πραγματική' κοινωνική και συμβολική υπόσταση, ήδη από το γεγονός ότι έχουν ονομαστεί» (Τσουκαλάς, 1987:200)

Το στίγμα της ανύπαντρης μητέρας ήταν πολύ βαρύ για τις πλάτες της μητέρας του Άγγελου, η οποία βιάστηκε **«να νοικοκυρευτεί»**. Οι κοινωνικές νόρμες της εποχής στιγματίζουν ως ηθικά παρεκκλίνουσα την εγκυμοσύνη εκτός γάμου και εξίσωναν με πόρνη τη γυναίκα που έφερνε στον κόσμο ένα «εξώγαμο» παιδί. Όπως υποστηρίζει ο Goffman, ο κοινωνικά στιγματισμένος βιώνει το στίγμα του ως ηθική αποτυχία, στο μέτρο που μοιράζεται τις ίδιες κανονιστικές απόψεις με τους υπολοίπους και έχει επίγνωση των κοινωνικών προτύπων και του βαθμού απόκλισής του από αυτά. Το «διαφορετικό», αν δεν υποταχθεί στην κυριαρχία του όμοιου, περιθωριοποιείται ή εξοστρακίζεται (Goffman, 2001:18,54). Η μητέρα του Άγγελου φοβόταν πολύ τον κοινωνικό εξοστρακισμό.

Οι έννοιες του κοινωνικού ελέγχου, της ντροπής, της τιμής και της τιμωρίας είναι κεντρικές στην ταινία του Κατακουζηνού και η φράση **«τί θα πει ο κόσμος»** ακούγεται συχνά. Οι πρώτες μεταπολεμικές ανθρωπολογικές μελέτες στην Ελλάδα, παρά τις γενικεύσεις και τις αδυναμίες τους, κατέγραψαν αντιλήψεις, σύμβολα, αξίες και ιδέες για τον έμφυλο εαυτό, το γάμο και την οικογένεια, όψεις των οποίων ανιχνεύονται και στην ταινία του Κατακουζηνού. Ο Ευθ. Παπαταξιάρχης (2006) κάνει μια αναδρομή στις ανθρωπολογικές μελέτες που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα τις δεκ. 1950-1990, δίνοντας έμφαση στον έμφυλο εαυτό. Ο J. Campbell που μελέτησε τη δεκ. του 1950 τους Σαρακατσάνους, περιγράφει ένα ανδροκεντρικό συμβολικό-κοινωνικό σύστημα στο οποίο ο αξιακός κώδικας της *τιμής και της ντροπής* είναι καταστατικός εμφυλοποιητικός άξονας, μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου και συνδετικός ιστός των συγγενειακών και κοινωνικών συλλογικοτήτων. Η «γυναικεία φύση» θεωρείται ότι είναι επικίνδυνη, αχαλίνωτη και πονηρή και ότι απειλεί την κοινωνική και ηθική τάξη. Ο έλεγχος των γυναικών και ο περιορισμός τους στην οικιακή σφαίρα, ήταν θέμα «τιμής» για τους άνδρες της οικογένειας. Μια ηθική γυναίκα πρέπει να χαρακτηρίζεται από ντροπή και να είναι υποταγμένη, εγκρατής, εργατική και υπάκουη.²⁵ Αργότερα, τη δεκ. του 1970, η Du Boulay προσθέτει ότι στις ιθαγενείς αντιλήψεις ο γάμος και η μητρότητα είναι ιερός προορισμός για τη γυναίκα, ο οποίος τη λυτρώνει από το εγγενές στίγμα της «Εύας», απελευθερώνει την «εν δυνάμει θεία φύση» της και την μετατρέπει συμβολικά σε «Παναγία». Οι μελέτες των δεκαετιών του 1970 και 1980, προσεγγίζουν το κοινωνικό φύλο στην οικιακή/οικογενειακή σφαίρα με όρους συμπληρωματικότητας και αναδεικνύουν τις γυναίκες σε κοινωνικά δρώντες που διαπραγματεύονται πολιτικά και κοινωνικά την ταυτότητάς τους. Από τη δεκαετία του 1990 και εφεξής, δίνεται έμφαση στην υπέρβαση, ακόμα και στην ανατροπή της συγγένειας ως συστατικού υλικού της έμφυλης ταυτότητας και αποτυπώνεται η αλλαγή που συντελείται στις αντιλήψεις για το φύλο και την γυναικεία «φύση» σε μια σύνθετη

²⁵ Εξαίρεση στις εθνογραφίες του 1950-1960 αποτελεί η προδρομική μελέτη της Ern. Friedl στα βασιλικά της Βοιωτίας, η οποία προσεγγίζει το φύλο στη διαπλοκή του με το χώρο, το χρόνο, την πόλη, την οικονομία και τη σχέση του με το «δημόσιο» και το «ιδιωτικό» και αναδεικνύει το συσχετισμό της δύναμης και τη συμπληρωματικότητα των ρόλων ανδρών και γυναικών στο πλαίσιο της οικογένειας (Παπαταξιάρχης, 2006).

κοινωνία, στο εσωτερικό της οποίας συναντώνται και συγκρούονται διαφορετικές αντιλήψεις. Οι εθνογραφίες δείχνουν, ωστόσο, ότι ακόμα και η πιο «αιρετική» διαπραγμάτευση της ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία συνεχίζει να εδράζεται σε μεγάλο βαθμό πάνω στο γάμο, στη συγγένεια και στην οικιακότητα.

Στον «Άγγελο» η μητέρα ακολουθεί την κοινωνική νόρμα του γάμου και της μητρότητας με αντάλλαγμα την έξωθεν καλή μαρτυρία και την απαλειφή του ηθικού στίγματος που έφερε εξαιτίας της ανεξέλικτης σεξουαλικότητάς της. Ωστόσο, στο πλαίσιο της οικογένειας επωμίστηκε, εκτός από «γυναικίους», και «ανδρικούς» ρόλους. Από τη μια, κουμαντάρει το νοικοκυριό, στο τραπέζι υπάρχει φαγητό, η παραπληγική κόρη είναι ταϊσμένη και φροντισμένη και τα ρούχα του Άγγελου καθαρά και σιδερωμένα. Από την άλλη, δουλεύει διπλοβάρδιες για να φέρει ένα μισθό στο σπίτι, αγωνίζεται για να τα βγάλει πέρα, αποπαίρνει τον Άγγελο όταν αργεί όπως και **«κείνο τον αχαμνό»**, τον άντρα της, όταν γυρίζει μεθυσμένος στο σπίτι και όταν βαριανασαίνει επάνω στο κορμί της.

«Πανάθεμά σε. Κοιμάμαι και μαζί σου και βρωμίζομαι...»

Ο πατέρας δεν έχει τακτικό μεροκάματο και πίνει πολύ, αλλά δείχνει να νοιάζεται ιδιαίτερα για το **«τί θα πει ο κόσμος»** και, παρά τη γκρίνια της γυναίκας του, διατηρεί ακόμα το κύρος του στην οικογένεια και συνεχίζει να φέρει ιδιαίτερο συμβολικό βάρος για τα μέλη της, όπως δείχνει και ο σεβασμός με τον οποίο τον αντιμετωπίζει ο γιος του.

«Ποιός σου πήρε τα μυαλά; Εδώ έχεις το ρούχο σου το καθαρό, το φαΐ σου...κι ο κόσμος τί θα πει που παρατάς τους γονείς σου;» θα πει ο πατέρας στο γιο που θέλει να ζήσει μόνος του. **«Πώς θα τα βγάλω εγώ πέρα μ' ένα μισθό;...Για μαζέψου!... και πώς θα πληρώνεις τα νοίκια; Πρέπει να βοηθήσεις κι εμάς»**, θα πει η μάνα.

«Απλώς θέλω ένα δωμάτιο δικό μου» ψελλίζει εκείνος ντροπαλά.

Ο Pierre Bourdieu με το έργο του *Η Αίσθηση της Πρακτικής* εισάγει το 1972 τη Θεωρία της Πρακτικής, στο κέντρο της οποίας θέτει την έννοια του *habitus*, με την οποία γεφυρώνει την αντίστιξη δομής και εμπρόθετης δράσης. Το *habitus* είναι το υλικό, κοινωνικό και συμβολικό περιβάλλον που γεννά προδιαθέσεις και υπαγορεύει στο άτομο στρατηγικές δράσεις, τις οποίες ο Bourdieu χαρακτηρίζει ως *«ρυθμιζόμενο αυτοσχεδιασμό των εννορηστρομένων έξεων»*. Πρόκειται για μια πολιτική διαδικασία κατά την οποία το υποκείμενο προσανατολίζεται από ένα ιστορικά, πολιτισμικά και κοινωνικά συναρμοσμένο *αυτονόητο*, ένα ευρύ ρεπερτόριο μοντέλων αντίληψης και δράσης, ένα πεδίο περιορισμών και δυνατοτήτων ταυτόχρονα. Με άλλα λόγια, το υποκείμενο σωματοποιεί τις *πολιτικές μυθολογίες* της κοινωνίας του, τις ενστερνίζεται ασυνείδητα σαν αδιαμφισβήτητη κοσμοθεωρία, σαν αναπόδραστο καθήκον ή σαν ακαταμάχητο κάλεσμα του συναισθήματος και τις αναπαράγει με διάφορες στρατηγικές δράσης. Με αυτό τον τρόπο το δρων υποκείμενο διαχειρίζεται τα *κεφάλαια* που διαθέτει, εισέρχεται σε διαφορετικά κοινωνικά *πεδία* και μεγιστοποιεί το υλικό ή συμβολικό του όφελος (Bourdieu, 2006,2011).

Ακολουθώντας τη συλλογιστική του Bourdieu, ο Άγγελος και οι γονείς του προσεγγίζονται ως φορείς του ίδιου *habitus*, του ίδιου ορίζοντα περιορισμών και δυνατοτήτων ταυτόχρονα. Τη δεκ. του 1960 στην Ελλάδα, έμοιαζε αναπόδραστο καθήκον για μια έγκυο ανύπαντρη γυναίκα να κρύψει την «ντροπή» της με ένα γάμο και στη συνέχεια να δουλεύει σκληρά για την οικογένειά της. Ανάλογα, στην ίδια κοινωνία όπου η «τιμή» για τον άνδρα ήταν ύψιστο αγαθό και υποχρέωση, ο πατέρας όφειλε να ενδιαφέρεται για το **«τί θα πει ο κόσμος»**. Μέσα σε

αυτό το κλίμα, για τον Άγγελο της δεκαετίας του 1970 έμοιαζε *αυτονόητο* να κρύβει την ομοφυλοφιλία του. Από την άλλη πλευρά, το ίδιο *habitus* υπαγόρευε στρατηγικές διαχείρισης των κεφαλαίων που διέθεταν τα μέλη της οικογένειας: η μητέρα μεγιστοποιεί το συμβολικό της όφελος με τον γάμο, ο πατέρας, παρά την οικονομική του αποτυχία, διατηρεί ένα επίπεδο κοινωνικής εκτίμησης και ο Άγγελος δεν αφήνει την ερωτική του ζωή να δυναμιτίσει τις οικογενειακές και επαγγελματικές του σχέσεις. Και οι τρείς, ωστόσο, υφίστανται την κατά Bourdieu *συμβολική βία*, η οποία εκπορεύεται από την κοινωνία μέρος της οποίας αποτελούν και ελλοχεύει, κατά κύριο λόγο, στο θεσμό της οικογένειας. Η *συμβολική βία* είναι η απόλυτη και άμεση υποταγή στη δοξική εμπειρία του γενέθλιου κόσμου, ο οποίος κατασκευάζει το εμφυλοποιημένο και εμφυλοποιητικό αυτονόητο, το κανονικό και το «πρέπον». Πρόκειται για μια ειδική μορφή εξαναγκασμού, που μπορεί να υπάρξει μόνο με τη συναίνεση και την ενεργό συμμετοχή αυτών που την υφίστανται, οι οποίοι στερούνται της δυνατότητας μιας ελευθερίας που να εδράζεται στη συνειδητοποίηση. Η οικογένεια και η συμβολική βία που ασκείται στους κόλπους της, είναι για τον Bourdieu, ο κύριος κοινωνικός μηχανισμός μέσω του οποίου βιολογικοποιούνται, φυσικοποιούνται, νομιμοποιούνται και διαιώνονται οι εμφυλοκεντρικές και εμφυλοποιητικές ιεραρχικές διαιρέσεις. Ο θεσμός της οικογένειας δημιουργεί μια συμβολική σφαίρα μέσα στην οποία τοποθετεί τα μέλη της και παράγει το εμφυλοκαθοριστικό «φυσιολογικό» και «ορθόδοξο» σχέσεων και ρόλων (Bourdieu, 2007). Η συμβολική βία που ασκείται στους ήρωες του Κατακουζηνού είναι τόσο ισχυρή που τελικά τους συνθλίβει.

«Και για το κέφι μου και για τα λεφτά...»

Αντίθετα από την κόρη της, η γιαγιά του Άγγελου δε «νοικοκυρεύτηκε» ποτέ. Σαν εκτοπισμένη στις παρυφές της πόλης αλλά και στο περιθώριο του μικρόκοσμου της παραγκούπολης, η γιαγιά έχει φτιάξει τη δική της *ετεροτοπία* (Foucault, 1967), από την οποία καταγγέλλει την ηθική υποκρισία που κρύβεται πίσω από τα «χρηστά ήθη». Οι γείτονες την πετροβολούν. Αιρετική γυναικεία φιγούρα, ανατρέπει ηθικές νόρμες και συμβολικά σχήματα για τη γυναικεία «φύση» και δομεί τη δική της αξιακή πυραμίδα, στην κορυφή της οποίας βάζει τις ηδονές της σάρκας. Κανείς και τίποτα, ούτε η μητρότητα, δεν κατάφερε να χαλιναγωγήσει τη σεξουαλικότητά της, να ελευθερώσει την «εν δυνάμει *θεία φύση*» της, και να τη λυτρώσει από το εγγενές στίγμα της «Εύας». Ακόμα περισσότερο, η γιαγιά αποκαθλώνει ένα από ιερότερα σύμβολα της ελληνικής κοινωνίας, τη γυναίκα ως μητέρα-Παναγία. Είναι αμαρτωλή, φιλήδονη, αυθάδης, αλαζόνας και παραβιάζει ανθρώπινους και θείους νόμους. Η γιαγιά του Άγγελου υπερβαίνει κάθε μέτρο και διαπράττει «ύβρη».²⁶ Και το χειρότερο είναι ότι δεν μετανιώνει γι αυτό και το φωνάζει, χωρίς ντροπή, για να το ακούσουν όλοι.

«Ναι, μ' όλους πήγα. Και για το κέφι μου και για τα λεφτά. Μα πάντα το φχαριστήθηκα...Αννούλα, κάνεις πως ξέχασες που κρατάγαμε η μια την κόρη της άλλης

²⁶ Το σχήμα *Υβρις*, *Άπης*, *Νέμεσις*, *Τίσις*, αντιπροσώπευε για τους αρχαίους Έλληνες τον καθαρτήριο κύκλο της θείας δίκης που αποκαθιστούσε τη διασυνταχθείσα τάξη. Οι θεοί, με προεξάρχοντα τον Δία, έστελναν στον υβριστή την *ἄτιν*, δηλαδή την τύφλωση του νου, την α-νοησία και ακολουθούσε η *νέμεσις*, η θεία οργή και εκδίκηση, που επέβαλε την *τίσιν*, την τιμωρία, τη συντριβή και την καταστροφή του διαπράξαντα την ύβρη.

Μπαμπινιώτης, 2011:1479, 1480.

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%8E%CE%B2%CF%81%CE%B9%CF%82>.

σαν ερχότανε πελάτης ή αγαπητικός; Ύστερα, σαν πέρασε η μπογιά μας, που οι κόρες μας ανοίγανε τα σκέλια τους για ένα τέταρτο λάδι; Αχ, έλεγες να `μουνα στη θέση τους κι έτρεμε το ξεραμένο σου κορμί! ...Κι εσύ χοντρολαίμη, νομίζεις ότι δε ξέρουμε πώς ξόφλησε ο άντρας σου το αυτοκίνητο; Κερατάς! Κερατάς, νά τι είσαστε όλοι σας. Κερατάδες της τιμιότητας!»

Ο Κατακουζηνός σχεδιάζει γύρω από τους «καθωσπρέπει» της εποχής του ομόκεντρους κύκλους διαβαθμισμένης αντικανονικότητας και τοποθετεί τους ήρωες του στην ανάλογη θέση. Για την κυρίαρχη ηθική που συμπυκνώνεται στο σύνθημα «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια»,²⁷ η γιαγιά επέχει τη θέση του καταστατικά εκτός, το οποίο εκτοπίζεται ως κοινωνικά και ηθικά μολυσματικό, του αποκειμένου-ανυποκειμένου, που βρίσκεται στον αντίποδα της «ανθρωπινότητας».²⁸ Η ηθική μιαιρότητα της γιαγιάς δεν έγκειται μόνο στο ότι ήταν πόρνη, αλλά και στο ότι δηλώνει ότι **«το φχαριστήθηκε»**, προκαλώντας ένα αξιακό σχήμα που, σε επίπεδο ρητορικής τουλάχιστον, η σεξουαλικότητα εγκλωβίζεται στον γάμο και στην τεκνοποίηση, ενώ δαιμονιοποιείται κάθε άλλου τύπου σεξουαλική ηδονή.²⁹

«...Η εγγόνα μου, σπόρος μεθύστακα, σωστός καλικάτζαρος. Εγώ την εγγόνα μου θέλω να είναι γυναικάρα! Θηλυκό να τρελαίνει!...Να `σουνα εσύ κορίτσι!...Τί όμορφα που θα περνάγαμε! Γλύκες που θα γνώριζα μέσα από το κορμί σου!...Μόνο εσύ μ`αγαπάς, κανένas άλλος...Εσύ με καταλαβαίνεις», θα πει στον Άγγελο.

Στην πραγματική ιστορία του Χρήστου Ρούσσου, ο Κατακουζηνός προσθέτει, «ποιητική αδεία», transsexual που κάνουν πεζοδρόμιο, μια παραπληγική αδελφή, μια μετανοημένη για την αχαλίνωτη σεξουαλικότητά της και κανονικοποιημένη μητέρα, μια αμετανόητη και εξ αυτού περιθωριοποιημένη γιαγιά και έναν πατέρα που πίνει πολύ. Κατασκευάζει με αυτό τον τρόπο ένα μικρόκοσμο βιολογικού, κοινωνικού και ηθικού εκφυλισμού, με υλικά που πήρε από τη δεξαμενή της εποχής και του έθους του. Στον κυρίαρχο δυτικό λόγο, η νόσος θεωρείται

²⁷ Η Εκκλησία της Ελλάδος, σε θερμό εναγκαλισμό με το νεότευκτο ελληνικό κράτος, τίθεται από την αρχή στην υπηρεσία του εθνικού αφηγήματος, του οποίου το ιδεολογικό υπόβαθρο συμπυκνώνεται στο τρίπτυχο «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια». Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα η κοινωνική δυσaráσκεια και οι κομμουνιστικές και φεμινιστικές ιδέες που αρχίζουν να εγκαθίστανται στην ελληνική κοινωνία, βρίσκουν όχημα έκφρασης τις διάφορες πτυχές της διπολικής διαμάχης του «Γλωσσικού Ζητήματος». Ο «ηθικός πανικός» που κατέλαβε τα συντηρητικά μέλη της ελληνικής κοινωνίας, πυροδότησε δράσεις και αντιδράσεις, με επίκεντρο την «ηθική αναμόρφωση» των ελληνοπαίδων στη βάση του «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια». Τη δεκαετία του 1920 και 1930, η «Ηθική αναμόρφωση» μετεξελίσσεται σε «Εθνική αναμόρφωση», με το περιοδικό της Αδελφότητας Θεολόγων «Η Ζωή», να πρωτοστατεί. Οι ιδέες και οι στόχοι της «Ζωής» μεταλαμπαδεύονται στα συντηρητικά πολιτικά κόμματα και το «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια» κωδικοποιείται ως σύνθημα, το οποίο περνώντας από τη δικτατορία του Μεταξά το 1936 και την Απριλιανή Χούντα του 1967, φτάνει «αισίως» μέχρι και τις μέρες μας, ως η πιο διαδεδομένη συνθηματική φράση στην Ελλάδα (Γαζή, 2011).

²⁸ Butler, 2006: 231 και 2008.

²⁹ Ο Γρ. Λάζος θεωρεί ότι το «Ορθόδοξο» και το «Αγοραίο» αξιακό σύστημα επικαθορίζουν τις σεξουαλικές ταυτότητες και συμπεριφορές στη Ελλάδα, σημειώνοντας όμως ότι τα υποκείμενα αίρουν με τη δράση τους την απολυτότητα της συγκεκριμένης αντίστιξης. Το «Ορθόδοξο» σύστημα αξιών, πανίσχυρο μέχρι το τέλος του 2^{ου} Π. Πολέμου, εδράζεται σε «προνοεωτερικές» κοινωνικές νόρμες, που ρηματοποιούνται και καθιερώνονται μέσα από τις ερμηνείες των θεωρητικών της Ορθόδοξης Χριστιανικής πίστης και των επιδόσεων επιγόνων τους. Στην σκληροπυρηνική ή «γνήσια» μορφή του, οργανώνει την ανθρώπινη σεξουαλικότητα με κατηγορίες τρόμου. Ταυτίζεται και ενισχύει την ιδέα της ανδρικής κυριαρχίας, της υποτέλειας των γυναικών, της αυστηρής κατανομής των έμφυλων ρόλων, της καταδίκης των σεξουαλικών μοντέλων και πρακτικών που δεν ακολουθούν το ιδεώδες των ετεροφυλοφιλικών σχέσεων εντός γάμου με σκοπό την τεκνοποίηση κ.α. Οποιοσδήποτε άλλες εκδοχές της σεξουαλικότητας δαιμονοποιούνται. Οι «ρεαλιστές» Ορθόδοξοι, αναγνωρίζουν υπό όρους τις εξωσυζυγικές σχέσεις και, αν και αφήνουν μεγαλύτερα περιθώρια ανοχής στις «παραβατικές» σεξουαλικές συμπεριφορές και στις παρεκκλίσεις, θέτουν κατά τον ίδιο τρόπο στην κορυφή την ετεροφυλοφιλία, την οικογένεια και την τεκνοποίηση (Λάζος, 1997).

διατάραξη της κοινωνικής τάξης και η έννοια του «νοσηρού» και του «υγιούς» περιβάλλονται με φαντασιώσεις, αναπαραστάσεις και στερεοτυπικές μεταφορές που συνυφαίνουν το βιολογικό σώμα με το συλλογικό, εδραιώνοντας με αυτό τον τρόπο τα φαντασιακά όρια του «εαυτού» και του «άλλου» (Sontag, 1993). Η ηθική διαφθορά, η βεβήλωση, η απόκλιση από την κοινωνική νόρμα και η ανομία ταυτίζονται με την έννοια του κοινωνικά νοσηρού και μολυσματικού. Σε αυτό το πλαίσιο, η ομοφυλοφιλία θεωρείται ηθική νόσος που συνδέεται με τον ηθικό και τον βιολογικό εκφυλισμό της οικογένειας στους κόλπους της οποίας εμφανίζεται (Κουκουτσάκη, 2002). Η κόρη, που **«το φχαριστιότανε όσο καμιά»** και εκδιόταν **«για ένα τέταρτο λάδι»**, μπορεί να αποκαθάρεται με τη μητρότητα και το γάμο, αλλά πληρώνει το αντίτιμο. Ο Κατακουζηνός θέλει ο **«σπόρος του μεθύστακα»** και η «ανωμαλία» του Άγγελου να παραπέμπουν υπόρρητα σε Νέμεση και θεία τιμωρία για την βεβήλωση των ιερών κανόνων της κοινωνικής, ηθικής και συμβολικής τάξης.

«Γιατί, ντροπή είναι;»

Ο Άγγελος είναι ευτυχισμένος. Υπηρετεί τη θητεία του στο στρατό και όταν παίρνει άδεια, μένει στη γκαρσονιέρα που νοίκιασαν με το Μιχάλη. Κρέμασε κουρτίνες, αγόρασε σεντόνια, συμμαζεύει, στρώνει τραπέζι. **«Γειά σου μάνα μου. Μπράβο, κούκλα το έκανες»**, του λέει ο Μιχάλης και κάποια μέρα του κάνει δώρο γυναικεία εσώρουχα. **«Μα εγώ δε φοράω τέτοια πράγματα»** του λέει ο Άγγελος κι εκείνος επιμένει. **«Θα είσαι τέλεια...έτσι θα μ' αρέσεις...μην είσαι ανόητος. Δε θέλεις να αρέσεις στον άνδρα που σ' αγαπάει;...Βάλτα και θα δεις. Έχω πολλά σχέδια γι αυτό το κεφαλάκι. Μην είσαι χαζός, τόσοι και τόσοι κονομάνε...έλα...φόρα τα τώρα»**.

Το ίδιο βράδυ είναι καλεσμένοι σε ένα πάρτυ, όπου οι περισσότεροι παρευρισκόμενοι είναι trans και εκδίδονται. Η οικοδέσποινα μακιγιάρει τον Άγγελο και του μιλά για τα καλά του επαγγέλματος.

«Απίθανο επάγγελμα. Κάθε βράδυ κι άλλος άντρας. Το φχαριστιέσαι και τα κονομάς κιόλας. Δε βλέπεις εμένα; Έβγαλα αυτοκίνητο, ξεχρεώνω και τη γκαρσονιέρα...Γιατί, ντροπή είναι; Όλη η κοινωνία το κάνει...και στο κάτω-κάτω ποιός σε ξέρει; Άμα φυλαχτείς κανείς δε σε μαθαίνει. Νύχτα μπαίνεις, νύχτα βγαίνεις. Άντε και με το καλό». Το επόμενο βράδυ στην πιάτσα του χαρίζει κι έναν πελάτη, τον πρώτο του.

Κάθε φορά που έχει άδεια ο Άγγελος ντύνεται γυναίκα και κάνει πεζοδρόμιο. Με τα κέρδη αγόρασε μηχανή στον Μιχάλη γιατί, όπως του είπαν και οι φίλοι του, **«άντρας χωρίς μηχανή δε γίνεται»**.

Ο Κατακουζηνός δομεί το σενάριο και τα πλάνα του με κύριο άξονα τις διπολικές και ιεραρχικές αντιστίξεις ενεργητικότητας-παθητικότητας και θηλυπρέπειας-αρρενωπότητας, που χαρακτηρίζουν τις ιθαγενείς αντιλήψεις για τις ομόφυλες σεξουαλικές σχέσεις. Στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1980, το κυρίαρχο μοντέλο ταυτίζει ακόμη τον ανδρισμό με τη «φυσική» σεξουαλική ορμή, τη δε ομοφυλοφιλία με τη θηλυπρέπεια, την παθητικότητα και την υποταγή (Γιαννακόπουλος, 2001:172). Η συμμετοχή του άνδρα σε ομόφυλες σχέσεις είναι αποδεκτή, με την προϋπόθεση να παίζει το ρόλο του ενεργητικού και να μην υπάρχει επιθυμία και συναισθηματικότητα. Η ανδρική σεξουαλική επιθυμία θεωρείται άμεσο αποτέλεσμα των αρσενικών «φυσικών» λειτουργιών και ο όρος «ενεργητικός» υποδηλώνει τη σωματική

διείσδυση και την κυριαρχία (ο.π.:176-180).³⁰ Η ανθρωπολογική έρευνα έδειξε, ωστόσο, ότι στην πράξη η αντίστιξη ενεργητικού/παθητικού και η έλλειψη συναισθήματος και επιθυμίας δεν αποτελούν τον κανόνα. Τις δεκαετίες του '50 και του '60 στην Ελλάδα κάποιοι άνδρες με σχέση εργοδότη και υπαλλήλου, ηλικιακά μεγαλύτερου και νεώτερου, κουμπάρων κ.α. για παράδειγμα, είχαν μακροχρόνιες ή ακόμη και δια βίου ομόφυλες σεξουαλικές σχέσεις, χωρίς να πάψουν να θεωρούνται άνδρες, να έχουν παράλληλα ετεροφυλοφιλικές σχέσεις ή να είναι παντρεμένοι με παιδιά (Γιαννακόπουλος, 2006:180-181).

Ο Μιχάλης παρουσιάζεται με όλα τα χαρακτηριστικά του ενεργητικού αρσενικού: **«Εγώ είμαι λαϊκό παιδί. Ντόμπρος»**, δηλώνει, αν και το σενάριο τον θέλει να είναι επαγγελματίας προαγωγός. **«Άντρας χωρίς μηχανή δε γίνεται»** του λένε οι φίλοι του. **«Γιέ σου μάνα μου... θα είσαι τέλεια...δε θες να αρέσεις στον άντρα που σε αγαπάει;»** ρωτά τον Άγγελο, δίνοντάς του γυναικεία εσώρουχα. Τον χτυπάει όταν δυσανασχετεί και τον απειλεί ότι θα τον εγκαταλείψει γιατί βαρέθηκε **«τις υστερίες και τα κλάματα»**, ενώ λίγο πριν το τέλος τον βιάζει. Ο Άγγελος από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά της παθητικότητας της γυναικείας «φύσης» και αναλαμβάνει γυναικίους ρόλους. Στολίζει το σπίτι, στρώνει τα σεντόνια και το τραπέζι, ζηλεύει, εκλιπαρεί, κοιτάει με λατρεία τον Μιχάλη και περιμένει από αυτόν να τον προστατεύσει, «σαν γυναίκα». Παρά το ότι ο «πραγματικός Άγγελος» Χρήστος Ρούσσος ομολόγησε ότι διέπραξε τον φόνο κατά τη διάρκεια μιας φιλονικίας με αφορμή την άρνηση του συντρόφου του να αλλάξουν σεξουαλικούς ρόλους, ο Κατακουζηνός θέλει τον ήρωά του να παραμένει σεξουαλικά παθητικός, «σαν γυναίκα».

Το ιθαγενές συμβολικό και επιτελεστικό πλαίσιο ανδρικότητας και θηλυκότητας μοιάζουν να παραμένουν σεναριακά αδιαπραγμάτευτα, ακόμα και όταν παρουσιάζονται αντιστροφές των έμφυλων κοινωνικών ρόλων. Στο πατρικό σπίτι ο θεατής παρακολουθεί τη μητέρα να κάνει κουμάντο, αλλά να αντλεί κύρος από το γάμο και τη μητρότητα. Ο πατέρας, μπορεί να μην είναι καλός «νοικοκύρης», ωστόσο ο λόγος του ακούγεται στην οικογένεια, για την τιμή της οποίας νιώθει υπεύθυνος. **«Και τί θα πει ο κόσμος»**, **«εγώ, που τόσα χρόνια είχα καθαρό το κούτελό μου»**, λέει και δεν αντέχει τη σπίλωση της τιμής του, την οποία δεν κατάφερε να περιφρουρήσει, ως όφειλε. Αντίστοιχα, η ομοφυλοφιλία του Άγγελου δεν ξεφεύγει από τη μονομέρεια της θηλυπρέπειας, όσο και αν αυτή δεν παρουσιάζεται γελοιογραφικά, όπως συνηθιζόταν στις μέχρι τότε ελληνικές ταινίες. Είναι η «θηλυκή φύση» του Άγγελου, που τον κάνει ντροπαλό, υποταγμένο, εργατικό και υπάκουο και την ίδια στιγμή έρμαιο των σεξουαλικών παθών του. Όπως θα δούμε στη συνέχεια όμως, είναι η «αρσενική φύση» του που τον οδηγεί να διαπράξει ένα «έγκλημα δια λόγους τιμής».

«Ο πεπτωκός Άγγελος»

Κάθε φορά που έχει άδεια ο Άγγελος ντύνεται γυναίκα και κάνει πεζοδρόμιο. Αγόρασε μηχανή στον Μιχάλη, όχι μόνο γιατί «άντρας χωρίς μηχανή δε γίνεται», αλλά και για να τον

³⁰ Ο R. Lancaster επισημαίνει ότι ο ρόλος του αποκλειστικά «ενεργητικού» ομοφυλόφιλου στις Μεσογειακές χώρες λειτουργεί προσθετικά στην υπόθεση του ανδρισμού. Στα Ισπανικά η λέξη *hombre* σημαίνει «άνδρας» και «άνθρωπος», *machismo* είναι η επιτομή της «αρσενικότητας», ενώ η λέξη *cochon* σημαίνει «αρχίδι» και χρησιμοποιείται επίσης σαν βρισιά. Ο «*hombre-hombre*» ανδρισμός προσθέτει «*machismo*» ανδρικότητα και παραπέμπει σε «άνδρα με τα όλα του», ενώ ως πράξη επιβολής και κυριαρχίας πρέπει να αποδεικνύεται έμπρακτα, να σκηνοθετείται και να συντηρείται. Αντίθετα, ο ρόλος του «παθητικού» ομοφυλόφιλου, του «*cochon*», είναι υποτιμητικός γιατί θεωρείται ότι αφαιρεί από το ιδεώδες της ανδρικότητας (Lancaster, στο Γιαννακόπουλος, 2006:554-555).

ακολουθεί και να τον προστατεύει όταν έχει πελάτη. Κάποιοι κάτοικοι της περιοχής επιτίθενται και ξυλοφορτώνουν τις trans πόρνες και ένα βράδυ έρχεται η σειρά του Άγγελου. Καταλήγουν στο αστυνομικό τμήμα.

«Τί να κάνουμε κύριε διοικητά; Ελάτε στη θέση μας. Οι γυναίκες μας δεν τολμάνε να ξεμουτίσουνε, τους ρίχνεται ο ένας και ο άλλος. Γεμίσαμε αποβράσματα...στο τέλος θα αναγκαστούμε να πουλήσουμε τα σπίτια μας και να σηκωθούμε να φύγουμε»

«Να εξυγιανθεί η περιοχή σας είναι ένα αίτημα σωστό, αλλά δε μπορείτε να παίρνεται το νόμο στα χέρια σας» δηλώνει ο διοικητής και τους αφήνει ελεύθερους. Ο Άγγελος στέκεται όρθιος με το κίτρινο φουστάνι, χωρίς περούκα, άσχημα χτυπημένος. **«Φτού σου ρεμάλι! Στρατιώτης και αδερφή! Δε ντρέπεσαι ρε; Να σημανθεί και το διαβιάσετε στις στρατιωτικές αρχές. Και αύριο το πρωί να περάσει από γιατρό...»**. Ο Άγγελος ακούει σιωπηλός, με σκυμμένο το κεφάλι.

Και πού `σαι, να ειδοποιήσετε και το σπίτι του».

Ο Άγγελος ουρλιάζει **«όχι, όχι, όχι»**.

Στο σπίτι η μάνα είναι σιωπηλή, ο γιος μαζεύει τα πράγματά του και ο πατέρας πίνει και μονολογεί:

«Πούστης, πούστης! Περίγελο κατάντησα...Εγώ τόσα χρόνια είχα καθαρό το κούτελό μου...Ο γιος μου, ο γιος μου πούστης! Πώς θ' αντικρύσω τον κόσμο, την κοινωνία...»

Ο Άγγελος αφήνει λεφτά στο τραπέζι. Ο πατέρας τα πετάει.

«Άτιμα λεφτά, βρώμικα λεφτά! Θα σκοτωθώ! Μη μ' αγγίζεις» ουρλιάζει, χτυπιέται, κλαίει. Αρπάζει ένα ψαλίδι και το μπήγει στο κορμί του. Η αδελφή του Άγγελου τρέμει και βγάζει άναρθρες κραυγές. Δεν τον πρόλαβαν.

Τίποτα δεν θα είναι πια το ίδιο: **«Δεν τα θέλω, δεν αντέχω άλλο...όλοι με κοροϊδεύουνε, από το στρατό με διώξανε και δεν έχω μια στιγμή ηρεμίας. Ο περιπτεράς, ο καθαριστής... δεν αντέχω άλλο!»,** λέει ο Άγγελος και κλαίγοντας πετά τα γυναικεία ρούχα. Ο Μιχάλης τον χτυπά και απειλεί ότι θα φύγει **«βαρέθηκα τις υστερίες και τα κλάματα»**. Εκείνος τον εκλιπαρεί να μην το κάνει, μαζεύει τα ρούχα από το πάτωμα, ετοιμάζεται για τη δουλειά και όλα συνεχίζονται σαν να μην είχε συμβεί τίποτε...

Ένα πρωινό ο Άγγελος βρίσκεται χτυπημένος και πεταμένος σε έναν σκουπιδότοπο. Τρεκλίζοντας ανάμεσα σε βουνά από σκουπίδια αναζητά διέξοδο. Ζητά εξηγήσεις από τον Μιχάλη κι αυτός τον δέρνει και τον βιάζει. Λίγες ώρες μετά, ο Άγγελος τον σκοτώνει.

Κάθε κοινωνικό σύστημα ορίζει τις μορφές παρέκκλισης και κοινωνικού ελέγχου που όχι μόνο αντικατοπτρίζουν τις κυρίαρχες κοινωνικές σχέσεις αλλά συντελούν και στην αναπαραγωγή τους. Ως εκ τούτου, σεξουαλικά παρεκκλίνουσες θεωρούνται οι συμπεριφορές οι οποίες απομακρύνονται από το κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά διανοητό, επιτρεπτό και αναμενόμενο, το οποίο καθιερώνεται με την αναγόρευσή του σε «φυσιολογικό». Δεν υπάρχουν, κατά συνέπεια, οικουμενικές κατηγορίες του σεξουαλικά «φυσιολογικού» ή «αφύσικου» και στο πλαίσιο αυτό ο χαρακτηρισμός της ομοφυλοφιλίας ως παρεκκλίνουσας

συμπεριφοράς, είναι αποτέλεσμα κοινωνικών και πολιτικών αξιολογήσεων (Κουκουτσάκη,2002:46,143).³¹

Οι κοινωνικές νόρμες ωθούν τους περίοικους να πάρουν **«το νόμο στα χέρια τους»** για να **«εξυγιάνουν»** την περιοχή τους και να προστατέψουν τις γυναίκες και τις περιουσίες τους, ως όφειλαν. Η κατανόηση του αστυνομικού προς τους αγανακτισμένους πολίτες δείχνει ότι μοιράζεται τους ίδιους αξιακούς κώδικες μαζί τους και αντιμετωπίζει την πορνεία και την ομοφυλοφιλία σαν εστία κοινωνικής νοσηρότητας. Ως ενσάρκωση του κοινωνικά παθολογικού και βιολογικά αφύσικου, ο Άγγελος στέκεται μπροστά στον αστυνομικό δαρμένος, σιωπηλός και με κατεβασμένο το κεφάλι. Ντρέπεται.

Ο όρος «κοινωνικός έλεγχος» είναι η παραδοσιακή κοινωνιολογική έννοια που χρησιμοποιείται για να περιγραφεί η εξουσία με την οποία η κοινωνία κανονικοποιεί τα μέλη της ή τα αποβάλλει. Το ρεπερτόριο των τρόπων και των μηχανισμών μέσα από τους οποίους ασκείται ο κοινωνικός έλεγχος είναι ευρύ και εκτείνεται από το νόμο, την εκπαίδευση και την θρησκεία, μέχρι το κουτσομπολιό, την αποδοκιμασία, την περιθωριοποίηση κ.α. Στην πρώιμη νεωτερική Ευρώπη, μια μορφή κοινωνικού ελέγχου ήταν η **«ακατέργαστη μουσική»** (rough music), τελετουργική διαπόμπευση στο όνομα της κοινωνίας, όπου τα μέλη της, φορώντας μάσκες και τραγουδώντας σατιρικά τραγούδια με τη συνοδεία ήχων από κουζινικά, στιγματίζουν τον/την παρεκκλίνοντα/ουσα από τις κοινωνικές νόρμες (Burk,2002:143).

«Φτου σου ρεμάλι!...Δε ντρέπεσαι ρε;...Να σημανθεί και να ειδοποιηθεί η μονάδα του. Και πού `σαι, να ειδοποιήσετε και το σπίτι του» θα πει ο αστυνομικός, οργανώνοντας ένα άλλο είδος τελετουργικής διαπόμπευσης «εν ονόματι της κοινωνίας», με την οποία ο Άγγελος αποβάλλεται από το κοινωνικό σώμα.

Ο πατέρας δεν αντέχει την ντροπή. **«Περίγelo κατάντησα...Εγώ τόσα χρόνια είχα καθαρό το κούτελό μου...Ο γιος μου, ο γιος μου πούστης! Πώς θ'αντικρύσω τον κόσμο, την κοινωνία...Άτιμα λεφτά, βρώμικα λεφτά».**

Το «καθαρό» και το «βρώμικο», υποστηρίζει η M. Douglas συνιστούν αντιστικτικές, ταξινομητικές και ιεραρχικές κατηγορίες ταυτότητας και ξενότητας, όπου το «άλλο», το ανοίκειο και το αταξινόμητο, περιβάλλεται με συνδηλώσεις μιαιρότητας και επικινδυνότητας (Douglas,2007). Ο ήρωας του Κατακουζηνού βρίσκεται στο μεταίχμιο του ανδρισμού και της θηλυκότητας και δεν χωρά σε καμιά καθιερωμένη κατηγορία. Ως εκ τούτου, ο Άγγελος αποτελεί πηγή ξενότητας και μιαιρότητας για τα καθεστώτα αλήθειας της ελληνικής ηθικο-κοινωνικής πραγματικότητας της δεκαετίας του 1980.

³¹ Οι πρώτες θεσμοποιημένες απαγορεύσεις ομόφυλων σεξουαλικών σχέσεων μεταξύ ανδρών εμπεριέχονται στους κανόνες της Χριστιανικής Εκκλησίας. Κατά τον Μεσαίωνα μάγοι, αιρετικοί και ομοφυλόφιλοι αντιμετωπίζονταν με την ίδια αυστηρότητα και σταδιακά μέχρι την Αναγέννηση το «αμάρτημα κατά της φύσης» μετατράπηκε σε «έγκλημα κατά της φύσης» και ως τέτοιο, συμπεριελήφθη στις λαϊκές νομοθεσίες. Τον 18^ο αιώνα η ομοφυλοφιλία αντιμετωπίζεται ως «αφύσικη» συμπεριφορά, που έχει επιπτώσεις στην ψυχική και σωματική υγεία του ατόμου. Σταδιακά αρχής γενομένης από τον 19^ο αιώνα, παγιώνεται η αντίληψη ότι η ομοφυλοφιλία αποτελεί αντικείμενο μελέτης της ιατρικής και ταξινομείται μεταξύ των σεξουαλικών διαστροφών. Ο ομοφυλόφιλος θεωρείται ταυτόχρονα σωματικά και ηθικά ασθενής και η ομοφυλοφιλία ηθική νόσος ή οποία συνυπάρχει με την κληρονομικότητα και τον βιολογικό εκφυλισμό. Τον 20^ο αιώνα, ο Σ. Φρόυντ διατυπώνει μια ψυχογενετική θεωρία της ομοφυλοφιλίας, σύμφωνα με την οποία είναι αποτέλεσμα ελλειπών και ανολοκλήρωτης ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης του ατόμου, οι ρίζες της οποίας τοποθετούνται σε ανεπίλυτες συγκρούσεις μεταξύ γονέων και παιδιών. Η διαδικασία αποπαθολογικοποίησης της ομοφυλοφιλίας αρχίζει τη δεκ. του 1950 στις ΗΠΑ, ταυτόχρονα με την αναβίωση των κινημάτων ομοφυλοφίλων. Τη δεκ. του 1980 και ενώ παρατηρείται διέγερση των ορίων κοινωνικής ανοχής απέναντι σε μια σειρά παρεκκλινουσών σεξουαλικών συμπεριφορών, ο ιός του AIDS δημιουργεί νέες οριοθετήσεις και οι ομοφυλόφιλοι ξαναπερνούν στην κατηγορία του δυνάμει «δημόσιου κινδύνου» και αντιμετωπίζουν ένα νέο είδος «ρατσισμού» (Κουκουτσάκη,2002).

Για άλλη μια φορά οι ήρωες της ταινίας έρχονται αντιμέτωποι με το αξιακό δίπολο της *τιμής-ντροπής*. Η Ε. Αβδελά (2006) επισημαίνει ότι ο κοινωνικός ιστός και οι έμφυλοι ρόλοι που εξυφαίνονται γύρω από την πατριαρχική οικογένεια, καθώς και οι υποχρεώσεις και τα δικαιώματα που αυτοί συνεπάγονται, έχουν βαθιές ρίζες στην ελληνική κοινωνία.³² Το αξιακό σύστημα της «τιμής-ντροπής» απαιτούσε να αποκατασταθεί η προσβολή της τιμής ακόμη κι αν αυτό συνεπαγόταν πράξεις βίας που έφταναν μέχρι και το θάνατο. Από τη δεκαετία του 1950 η Ελλάδα αρχίζει σταδιακά να «εκσυγχρονίζεται», αντλώντας από τα δυτικού τύπου νεωτερικά και καπιταλιστικά μοντέλα. Στο νέο πλαίσιο η έννοια της τιμής συνδέεται με την πιο εξανομοκρατική έννοια του «φιλότιμου».³³ Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, το γενικευτικό σχήμα της τιμής και της ντροπής θεωρείται μυωπικό και εγκαταλείπεται. Η τιμή εντάσσεται στο πεδίο των συναισθημάτων και των νοητικών κατασκευών και προσεγγίζεται σαν μορφή κοινωνικής δράσης, σε σχέση με το κάθε φορά ιστορικό, κοινωνικό, ταξικό και πολιτισμικό συμφραζόμενο.

Ο πατέρας αυτοκτονεί. Ο γιος παρακολουθεί συντετριμμένος να πλένουν το νεκρό κορμί στα υπόγεια του νοσοκομείου. Ο Κατακουζηνός προσθέτει στην πραγματική ιστορία που τον ενέπνευσε και περιγράφει με κοντινά πλάνα μια διαβατήρια τελετουργία κατά τη διάρκεια της οποίας αίρονται οι αμαρτίες του πατέρα, απαλείφεται το κοινωνικό και ηθικό του στίγμα και σηματοδοτείται η κοινωνική του αναβάπτιση. Ο πατέρας του Άγγελου κέρδισε με την αυτοχειρία του το συμβολικό κεφάλαιο που του έλειπε και το επένδυσε στην υστεροφημία του: έκανε ό,τι θα περίμενε κανείς από έναν «σωστό» πατέρα και ανταποκρίθηκε στα κοινωνικά και ηθικά προτάγματα του μικρόκοσμού του. Ο Κατακουζηνός θέλει τον πατέρα να παίρνει **«το νόμο στα χέρια του»**, να «ξεπλένει την τιμή του» και να τιμωρεί αυτόν που τη σπίλωσε. Ο πατέρας διαπράττει ένα «έγκλημα δια λόγους τιμής» εναντίον του εαυτού του, ο οποίος δεν κατάφερε να περιφρουρήσει την τιμή της οικογενείας του, ως όφειλε. Η μητέρα σχεδόν εξαφανίζεται από τα πλάνα του Κατακουζηνού και τον πρώτο λόγο έχει «ο άνδρας του σπιτιού». Ανήσυχη και αμήχανη, σιωπηλή και στοργική, η μητέρα μένει στην άκρη, ως όφειλε.

Η εικόνα του «πεπτωκότος Αγγέλου», κοινωνικού απορρίμματος που αναζητά διέξοδο ανάμεσα από τους σωρούς των σκουπιδιών της πόλης που τον καταπνύνουν, συμπυκνώνει σε μερικά πλάνα το ψυχικό δράμα που ζει ο ήρωας, ενώ η σκηνή του βιασμού που έπεται, το οδηγεί στην κορύφωσή του. Η έννοια της χαμένης τιμής επανέρχεται για πολλοστή φορά στο προσκήνιο από τον Κατακουζηνό, ο οποίος βλέπει την «ανδρική φύση» του Άγγελου να αναδύεται από τον σκουπιδότοπο και να οπλίζει το χέρι του. Λίγο πριν το τέλος, σαν σε μια ακόμα διαβατήρια τελετουργία, στο πλάνο εμφανίζεται ο ήρωας για πρώτη φορά γυμνός, με

³² Η Έφη Αβδελά μελετά τη βία που ελλοχεύει στους κόλπους της ελληνικής οικογένειας και αναλύει τους μετασχηματισμούς της έννοιας της «τιμής», έτσι όπως αναδύονται από τα δικαστικά πρακτικά και τα δημοσιεύματα εφημερίδων για τα «εγκλήματα δια λόγους τιμής» της περιόδου 1949-1967. Ο πόλεμος, η Κατοχή, η Αντίσταση και ο Εμφύλιος της δεκαετίας του 1940, εξοικείωσαν τους Έλληνες με την βία, η οποία παρέμεινε ορατή σε πολλές όψεις της καθημερινής ζωής, με τα «εγκλήματα τιμής» να βρίσκονται στο επίκεντρο της δημόσιας συζήτησης (Αβδελά, 2006).

³³ Παρά τις προσδοκίες, οι αξιακοί μετασχηματισμοί που έλαβαν χώρα μεταξύ των δεκαετιών 1950-1970 χαρακτηρίζονται από αντιφατικότητα και τα παραδοσιακά πρότυπα του ανδρισμού, της θηλυκότητας, του γάμου και της οικογένειας, φαίνεται ότι δεν άλλαξαν ριζικά στην Ελλάδα. Η απόρριψη της βίας και το νέο πρότυπο οικογενειακών σχέσεων, που διαφοροποιείται από τον απόλυτο χαρακτήρα της ανδρικής εξουσίας, δε σημαίνει ότι εγκαθιδρύονται εξισωτικά μοντέλα σχέσεων. Οι αναμφισβήτητοι μετασχηματισμοί που συντελέστηκαν δημιούργησαν στο επίπεδο της καθημερινής ζωής νέου τύπου αντιφάσεις και ιεραρχικές ασυμμετρίες, μέσα κι έξω από την οικογένεια (ο.π.).

όλα τα χαρακτηριστικά ενός ανδρικού κορμιού, ψύχραιμος και αποφασισμένος να «ξεπλύνει» την ντροπή του. Ο Άγγελος-τιμωρός διαπράττει ένα «έγκλημα δια λόγους τιμής», ως όφειλε.

«ΣΤΡΕΛΛΑ»: *BEYOND THE CLOSET* ³⁴

Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Γιώργος αποφυλακίζεται, αφού έχει εκτίσει μακροχρόνια ποινή για ανθρωποκτονία. Συναντά τη Στέλλα, μια *transsexual* πόρνη «που οι φίλοι την φωνάζουν Στρέλλα» και γίνονται ερωτικό ζευγάρι. Παράλληλα ο Γιώργος αναζητά τα ίχνη του γιού του, που αποδεικνύεται στη συνέχεια ότι δεν είναι άλλος από τη Στέλλα, η οποία γνώριζε όμως από την αρχή ότι είχε να κάνει με τον πατέρα της. Ο Γιώργος αντιμετωπίζει δραματικά ηθικά διλήμματα αλλά η ανάγκη και των δύο πρωταγωνιστών για αγάπη, οικογένεια και συντροφικότητα, τους καλεί να συνθέσουν ένα νέο μοντέλο συγγενειακών σχέσεων.

Τον Δεκέμβρη του 2009, βγαίνει στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες η ταινία του Πάνου Κούτρα «Στρέλλα», με κεντρικό θέμα μια «αιρετική» μορφή συγγενειακών ρόλων και σχέσεων. Η υποδοχή των κριτικών είναι ιδιαίτερα θετική, αν και το κοινό αντιμετωπίζει την ταινία αμφίθυμα.³⁵ Λίγους μήνες πριν, είχε λάβει μέρος στο 59^ο Διεθνές φεστιβάλ του Βερολίνου και άλλα ακόμη είκοσι φεστιβάλ, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές, και λίγους μήνες μετά, θα κερδίσει τέσσερα από τα βραβεία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου για το 2010, τα «πρώτα ελληνικά Όσκαρ». Στο μεταξύ, η ταινία έχει κάνει το γύρο των ευρωπαϊκών αιθουσών προβολής, με τη Liberation να θεωρεί ότι είναι **«ταινία από αυτές που σύντομα δεν θα γίνονται πια»** και τη Figaro να δηλώνει ότι **«η υπέροχη ταινία του Κούτρα, που ξαναδιαβάζει τους κώδικες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, θα ενοχλήσει. Τόσο το καλύτερο!»**.

Ο Πάνος Κούτρας, σκηνοθέτης και, μαζί με τον Παν. Ευαγγελίδη, συν-σεναριογράφος της Στρέλλας, την χαρακτηρίζει σαν μια **«πολιτική ταινία»**, με την οποία καταγγέλλει την ομοφοβία στην Ελλάδα.³⁶

« Η Ελλάδα με εξοντώνει...θυμώνω με τους ανθρώπους που βλέπουν τα πράγματα μονοδιάστατα. Δεν με πειράζουν οι ετικέτες, με πειράζει η αντιμετώπισή τους».

³⁴ Αρχής γενομένης από τη Νέα Υόρκη και το Σαν Φρανσίσκο της δεκαετίας του 1980, οι συνθήκες ορατότητας στο δημόσιο χώρο των ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών πήραν θεαματικές διαστάσεις τη δεκαετία που ακολούθησε στις ΗΠΑ και υποδηλώνουν τις ευρύτερες ανακατατάξεις και τους μετασχηματισμούς στο κοινωνικό και στο συμβολικό πεδίο, προς την κατεύθυνση της κοινωνικής ανοχής. Όπως επισημαίνει ο Steven Seidman, οι ομοφυλόφιλοι/ες Αμερικανοί/δες έχουν σήμερα περισσότερες επιλογές και ευκαιρίες ζωής σε σχέση με το παρελθόν, αρκεί να προσομοιάζουν με αυτές των ετεροφυλόφιλων, οι οποίοι συνεχίζουν να έχουν υψηλότερο κοινωνικό status, που διασφαλίζεται τόσο από το κράτος και τους κοινωνικούς θεσμούς, όσο και από την κυρίαρχη λαϊκή κουλτούρα: κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί σοβαρά ότι η ομοφοβία και η ετεροκανονικότητα ανήκουν στο παρελθόν, αντίθετα, η διαδικασία που οδηγεί τους αμερικανούς ομοφυλόφιλους «out of the closet», καθορίζεται από το κυρίαρχο ετεροσεξουαλικό πρότυπο (Seidman, 2002).

³⁵ Για τις κριτικές δες το παράρτημα.

³⁶ Συνέντευξη στο περιοδικό «Ταχυδρόμος», 27/11/2009.
<http://www.tanea.gr/taxydromos/article/?aid=4548292>

Με τη «Στρέλλα» ο Κούτρας θέλει να μιλήσει για πράγματα που τον απασχολούν προσωπικά. **«Αισθάνομαι πως είμαι όλα αυτά. Μιλώ για τον εαυτό μου ...είναι τρελό να προσπαθείς να κρύψεις τη διαφορετικότητά σου. Είναι τόσο μάταιο. Μου φαίνεται ένας αγώνας χαμένος από την αρχή...ποτέ δεν ξεπερνάς πραγματικά τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις, απλά τα απομονώνεις και τα θέτεις σε καταστολή»**

Ο Κούτρας δηλώνει ότι θέλει να ξεφύγει **«από μια στενή ελληνορθόδοξη ηθική που περιθάλπει μοντέλα αναχρονιστικά, αντιδραστικά, τη μισαλλοδοξία και το συντηρητισμό»**, την οποία καλλιεργεί η ελληνική οικογένεια, **«ειδικά όταν αυτή συνεχίζει να έχει την ιερότητα που έχει στην Ελλάδα, παρόλο που βλέπουμε πόσο έχει αποτύχει...Η εσωτερική κατάρρευση έχει επέλθει χρόνια. Ευτυχώς! Το θέμα τώρα είναι να μιλήσουμε γι' αυτό, να δούμε τι κάνουμε»**.

Η οικογένεια είναι κάτι πολύ ισχυρό και μεγαλειώδες όταν υπάρχει αλληλοσεβασμός και αγάπη, αλλά οι σχέσεις αίματος δεν το κατοχυρώνουν αυτό, υποστηρίζει ο δημιουργός της ταινίας. **«Την αγάπη τη μετρώ με την έλλειψη που αισθάνομαι για τον άλλον ή με την αδυναμία μου να συνεχίσω χωρίς τον άλλον [...] δεν υπάρχουν όρια ούτε στεγανά»**. Καταφέρνει όμως ο Κούτρας να εκφράσει τις ιδέες αυτές με το έργο του ή παραμένουν σε επίπεδο προθέσεων; Αυτό είναι ένα ερώτημα, στο οποίο θα επιχειρήσει να δώσει απάντηση η ανάλυση της «Στρέλλας».

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Τη δεκαετία του 1980 ο ιός της ανθρώπινης ανοσολογικής ανεπάρκειας (HIV) και το σύνδρομο επίκτητης ανοσολογικής ανεπάρκειας (AIDS) πυροδοτούν ένα εκρηκτικό ομοφοβικό κλίμα, δράσεις και αντι-δράσεις. Η αδιαφορία των πολιτικών, επιστημονικών και επιχειρηματικών κύκλων για την «ασθένεια των ομοφυλοφίλων» προκαλεί εκατόμβες θυμάτων. Στις ΗΠΑ από τους κόλπους του κινήματος των ομοφυλοφίλων γεννιέται το κίνημα για το AIDS, το οποίο παίρνει σύντομα γιγαντιαίες διαστάσεις. Τη δεκαετία του 1990 και του 2000 επαναστατικές εφευρέσεις και ανακαλύψεις αλλάζουν άρδην το τεχνολογικό, επιστημονικό και επικοινωνιακό τοπίο. Εκτός από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης αναπτύσσονται σταδιακά και τα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης, ενώ οι πολλαπλές εφαρμογές της αποκωδικοποίησης του DNA και οι Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής, θέτουν εκ νέου επί τάπητος το θέμα της οικογενειακότητας και της συγγενειακότητας.

Στον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1990 τα στερεότυπα για την κοινωνικά «μολυσματική» ομοφυλοφιλία δίνουν τη θέση τους στον «normal gay», ο οποίος έχει τις ίδιες ανάγκες, συναισθήματα, αξίες, δικαιώματα και δυνατότητες με τους Αμερικανούς ετεροφυλόφιλους πολίτες.³⁷ Με άλλα λόγια, παραχωρείται στους κανονικοποιημένους και προσαρμοσμένους ομοφυλόφιλους το δικαίωμα του ορατού και ομιλούντος πολίτη που αξίζει τον σεβασμό, με την προϋπόθεση να υιοθετούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και είδη ζωής και συμπεριφοράς και να ακολουθούν την πεπατημένη σε θέματα όπως η οικογένεια, τα παιδιά, η ερωτική και η θρησκευτική πίστη, η εστιακότητα, η καριέρα ή η αγάπη για το έθνος

³⁷ Σε ταινίες όπως το «Philadelphia», το «In and Out», το «Father of the Bride», το «The Object of My Affection», το «My Best Friend's Wedding» κ.α., προβάλλεται μια κανονικοποιημένη μορφή του γκέι υποκειμένου ως «καλού σεξουαλικού πολίτη», στο πλαίσιο μιας γενικότερης μειονοτικής πολιτικής ανοχής, αλλά όχι πραγματικής ισότητας (Seidman, 2002:132-150).

(Seidman, 2002:132-150). Την ίδια περίπου εποχή, ο Ισπανός P. Almodóvar εισάγει στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο στοιχεία της αισθητική της λεγόμενης «gay κουλτούρας».

Στην Ελλάδα εν τω μεταξύ, από τη μεταπολίτευση του 1974 μέχρι και το τέλος του αιώνα, το βιοτικό και μορφωτικό επίπεδο των Ελλήνων βελτιώνεται και υπάρχει η αίσθηση ότι η χώρα έχει μπει για τα καλά σε τροχιά ανάπτυξης. Η «παραδοσιακή» επαρχία και κατά κύριο λόγο τα ελληνικά νησιά, αποτελούν την αιχμή του δόρατος μιας ταχέως αναπτυσσόμενης τουριστικής βιομηχανίας, που δίνει στην Ελλάδα μερίδιο από την παγκόσμια πίτα ευημερίας. Οι Έλληνες έρχονται σε επαφή με τουρίστες από όλο τον κόσμο και εξοικειώνονται ως ένα βαθμό με διαφορετικά ήθη και συμπεριφορές. Η Μύκονος συγκεντρώνει διάσημους και άσημους ομοφυλόφιλους επισκέπτες,³⁸ η Ερεσός στη Λέσβο γίνεται το κέντρο αναφοράς για της ομοφυλόφιλες γυναίκες όλου του κόσμου,³⁹ ενώ η φιγούρα του χαριτωμένου, ετοιμόλογου, κουτσομπόλη, υπαινικτικά και διαβαθμισμένης θηλυπρέπειας gay, κατακλύζει την ελληνική τηλεόραση και τα περιοδικά των «celebrities». Παράλληλα, η χώρα μετατρέπεται από χώρα αποστολής, σε χώρα υποδοχής μεταναστών και η έννοια του αλλοδαπού αποκτά αρνητικό πρόσημο, την ίδια στιγμή που σχεδόν κανείς δεν αμφισβητεί ότι *«ανήκομεν εις τη Δύσιν»*.⁴⁰ Το 2001 η Ελλάδα εισέρχεται στη ζώνη του euro και το 2004 η Αθήνα αναλαμβάνει τη διεξαγωγή των Ολυμπιακών Αγώνων, μετατρέποντας για ένα μήνα τη χώρα σε ομφαλό της Γης. Παρά ταύτα, η χρηματιστηριακή κρίση του 1999-2003 ανακόπτει το γενικευμένο αίσθημα αισιοδοξίας, ενώ το 2010 αποκαλύπτονται οι τραγικές διαστάσεις της οικονομικής, και όχι μόνον, κρίσης στην Ελλάδα.

Ο Πάνος Κούτρας γυρίζει τη «Στρέλλα» τριάντα χρόνια μετά τον «Άγγελο» και έρχεται σε επαφή με τα καθεστώτα αλήθειας των αρχών του 21^{ου} αιώνα. Η σεξουαλική ιδιαιτερότητα έχει αποκτήσει ήδη εικόνα και φωνή στην ελληνική δημόσια σφαίρα και έχει μπολιάσει το συλλογικό διανοητό. Στο εξωτερικό έχει ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση γύρω από τη δυνατότητα και το δικαίωμα σε εναλλακτικές μορφές οικογενειακότητας, ο απόηχος της οποίας φτάνει και στην Ελλάδα.

Ο Κούτρας δηλώνει ότι **«δεν υπάρχουν όρια ούτε στεγανά...αισθάνομαι ότι είμαι όλ' αυτά...Μιλώ για τον εαυτό μου»** και ότι θέλει να ξεφύγει **«από μια στενή ελληνορθόδοξη ηθική που περιθάλλει μοντέλα αναχρονιστικά, αντιδραστικά, τη μισαλλοδοξία και το συντηρητισμό»**, την οποία καλλιεργεί η ελληνική οικογένεια, που έχει καταρρεύσει **«εδώ και χρόνια»**. Στη «Στρέλλα» «μεταφράζονται» στα ελληνικά και αναπαράγονται οι σύγχρονες gay ιδεολογίες της συγγένειας που αρνούνται τη φυσικοποίηση των οικογενειακών δεσμών μέσω της αιματοσυγγένειας και αντι-προτάσσουν τις **«οικογένειες επιλογής»** των σταθερών σχέσεων αγάπης και φιλίας (Seidman, 2002:96). Ο νέος αυτός Λόγος, ωστόσο, αρθρώνεται στο πλαίσιο της ίδιας ηγεμονικής αντίληψης που θέλει τη συγγένεια/οικογένεια να είναι **«αυτό που πραγματικά διαρκεί»**, μετρεπόντάς την σε **«αυτό που διαρκεί γιατί είναι πραγματικό»** (Weston, 1994). Οι δημιουργοί της Στρέλλας αντικατοπτρίζουν και εκφράζουν με το έργο τους την ιδέα του *«normal gay»*, η οποία για τον Steven Seidman δεν είναι παρά μία ακόμη

³⁸ Η Μύκονος αναφέρεται σε τουριστικό οδηγό ως *«a less pretentious gay version of St Tropez»* (http://www.mykonos.net/gay_mykonos.htm).

³⁹<http://www.tanea.gr/news/greece/article/85617/?iid=2>
http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CF%81%CE%B5%CF%83%CF%8C%CF%82_%CE%9B%CE%AD%CF%83%CE%B2%CE%BF%CF%85

⁴⁰ www.kathimerini.gr/757260/opinion/.../anhkomen-eis-thn-dysin

κανονικοποίηση της σεξουαλικής ταυτότητας, ένας ακόμη στρατηγικός ελιγμός του κυρίαρχου λόγου. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Foucault οι σχέσεις εξουσίας «δεν αποτελούν δοσμένες μορφές κατανομής (αλλά) είναι 'μήτρες μετασχηματισμών'» (Foucault,1978:123), θέση που φαίνεται να υιοθετεί και η M. Strathern, η οποία υποστηρίζει ότι «μετασχηματίζω» σημαίνει αλλάζω μορφή και αναπαράγομαι (2008).

Η Στρέλλα δεν είχε την τύχη του Άγγελου, παρά το ότι διέθετε όλα τα υλικά της συνταγής, σε διαφορετικές όμως δόσεις: transsexual τύπους, έρωτες, έγκλημα, οικογένεια, πορνεία κ.λ.π. Παρά τις διθυραμβικές κριτικές και την προκλητική διάθεση του Κούτρα να καταγγείλει το αφήγημα ιερότητας της οικογένειας στην Ελλάδα, η ταινία δε σημείωσε μεγάλη εμπορική επιτυχία και σίγουρα δεν έβγαλε πλήθη στο δρόμο, όπως ο «Άγγελος» του Κατακουζηνού. Κάποιος κριτικός έγραψε ότι «η Στρέλλα [...] είναι η χειραφέτηση της ντροπής».⁴¹ Ήταν, τελικά, τόσο αιρετικό, εναλλακτικό, χωρίς **«όρια, ούτε στεγανά»** το μήνυμα που απηύθυνε ο Κούτρας στο ελληνικό κοινό; Μένει να το διαπιστώσουμε.

Η «ΣΤΡΕΛΛΑ»

Η πόρτα του Κορυδαλλού ανοίγει. Γύρω στα σαράντα πέντε, ψηλός, αξύριστος, με αραιά παρά μαλλιά, λαϊκός τύπος με σοβαρό και βλοσυρό ύφος, ο Γιώργος αποφυλακίζεται αφού έχει εκτίσει την ποινή του για το φόνο του αδελφού της γυναίκας του. Καταλήγει σε ένα φτηνό ξενοδοχείο στην Ομόνοια και αρχίζει να αναζητά το γιό του, τα ίχνη του οποίου έχει χάσει εδώ και χρόνια. Στο διάδρομο συναντά τη Στέλλα, μια transsexual πόρνη, που τον καλεί στο δωμάτιό της. «Με λένε Στέλλα αλλά οι φίλοι μου με φωνάζουν Στρέλλα. Λένε πως είμαι λίγο τζαζ». Καταλήγουν να κάνουν έρωτα και κανονίζουν να ξαναβρεθούν το βράδυ.

Ο Γιώργος και η Στέλλα συγκροτούν και ανασυγκροτούν την ταυτότητά τους, στο μεταίχμιο των κανονικοτήτων που ο θεσμός της συγγένειας και η κοινωνία επιβάλλουν. Εκείνος που στιγματίζεται ως δολοφόνος και εκείνη, ως διαφυλική και πόρνη, καλούνται να διαχειριστούν τον εξοστρακισμό τους από την κοινωνική και ηθική τάξη. Η σχέση τους, αιμομιτική και ανίερη, παραβιάζει τον «κανόνα των κανόνων» (Foucault,1978:136). Όπως προαναφέρθηκε, τα μέλη των κοινωνιών «παρατηρούνται, κρίνονται, αξιολογούνται και κατατάσσονται σε ιεραρχικές βαθμίδες σύμφωνα με το βαθμό απόκλισής τους από τα εκάστοτε κανονιστικά πρότυπα και τις απορρέουσες από αυτά κοινωνικές προβλέψεις και προσδοκίες... η παρέκκλιση σημασιοδοτείται κοινωνικά» (Goffman 2001:13-14).

Υπάρχει ένα εύρος θεωρητικών προσεγγίσεων, γύρω από την αντίστιξη φύσης και πολιτισμού, οι οποίες ορίζουν τη αιμομιξία, είτε ως πράξη ενάντια στη φυσική και βιολογική νομοτέλεια, είτε ως πράξη ενάντια στο πολιτισμό και την κοινωνία. Για τον Levi-Strauss η οικουμενική αρχή της απαγόρευσης της αιμομιξίας σηματοδοτεί το πέρασμα της ανθρωπότητας στον πολιτισμό. Η συγγένεια εγκαθιδρύεται και διαιωνίζεται μέσα από αυστηρούς κανόνες εξωγαμικών μορφών επιγαμίας, που αποτελούν έκφραση του ταμπού της αιμομιξίας (Levi-Strauss,2010)._Ο S. Freud είδε στο ταμπού της αιμομιξίας το αποτέλεσμα της

⁴¹ Θεόδωρος Κουτσογιαννόπουλος, Lifo.

<http://strellamovie.wordpress.com/category/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/>

εσωτερίκευσης των σεξουαλικών απαγορεύσεων, το οποίο αποτελεί συστατικό στοιχείο του Εγώ και της δόμησης της προσωπικότητας του υποκειμένου (Freud,1978). Ο M. Foucault, αντίθετα, εντάσσει το ταμπού της αιμομιξίας στις «*ρυθμιστικές μυθολογίες*» της νεωτερικότητας και του καπιταλισμού, όπου η αιμομικτική επιθυμία εμφανίζεται σαν το απόλυτα απαγορευμένο και η αιμομιξία σαν την παράβαση του «κανόνα των κανόνων» (Foucault,1978:136). Η νεωτερικότητα και ο 18^{ος} αιώνας αποτελούν για τον Foucault το χρονικό σημείο εκκίνησης της πρόσδεσης του συστήματος της σεξουαλικότητας στο σύστημα της συγγένειας στην Ευρώπη. Στο νεοαναδυόμενο καπιταλιστικό σύστημα, η κατηγοριοποίηση, ο λόγος των ειδικών και η οικογένεια γίνονται οι κύριοι μηχανισμοί παραγωγής πειθαρχημένων σωμάτων. Η υγεία και η νόσος αποδεδεσμένονται από το θρησκευτικό δόγμα και η ιατρική επιστήμη ορίζει το υγιές και το παθολογικό, παράγοντας παράλληλα γνώση γι' αυτά. Μια σειρά παραβατικών σεξουαλικοτήτων και ομοερωτικών συνηθειών του προνεωτερικού κόσμου, ελάχιστες από τις οποίες συμφωνούσαν με τον τρόπο που νοείται η ομοφυλοφιλία στον νεωτερικό κόσμο, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου}, κατηγοριοποιούνται και παθολογικοποιούνται από τον ιατρικό και ψυχαναλυτικό Λόγο (discourse) ως ομοφυλοφιλικές (ο.π.:425-431). Η συγγένεια και η οικογένεια από την άλλη πλευρά ορίζουν το ηθικά και κοινωνικά επιτρεπτό και απαγορευμένο, όπως και το νοσηρό και το υγιές, με το τελευταίο να αναγορεύεται σε δημόσιο αγαθό. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσονται και οι «*ρυθμιστικές μυθολογίες*» για το φύλο και τη σεξουαλικότητα και δημιουργούνται νέες ταξινομήσεις, οι οποίες καθορίζουν ποιες από τις ηδονές θεωρούνται «διαταραχές», «ατελείς», «διαστροφικές», με μια λέξη παθολογικές. Στο νέο σχήμα μηχανικής της εξουσίας, η οικογένεια καθίσταται υποχρεωτικός τόπος αγάπης, επιθυμίας και ηδονής, αναπαράγει κατεστημένες σχέσεις εξουσίας και τους νόμους που τις διέπουν και αναλαμβάνει αποκλειστικά να εκκολάψει, να εξορθολογήσει και να ελέγξει τη σεξουαλικότητα.

«Η σεξουαλικότητα εγκλωβίζεται με περισσή φροντίδα. Μετακομίζει. Την κατάσχει η συζυγική ζευγαρωτή οικογένεια...Το ζευγάρι, νόμιμο και παιδοποιητικό, κόβει και ράβει» (ο.π.:11).

Η ερωτική σχέση του Γιώργου και της Στέλλας δεν είναι μόνο αιμομικτική αλλά και ομοφυλοφιλική, πράγμα που σημαίνει ότι για τα ήθη της εποχής είναι διπλά ανίερη, διαστροφική και παθολογική. Ο Foucault, ωστόσο σημειώνει ότι οι αντιστάσεις αποτελούν τον άλλο όρο στις σχέσεις εξουσίας, με το διαχυμένο στρατηγικό πεδίο των σχέσεων εξουσίας να μη μπορεί να υπάρξει παρά μόνο σε συνάρτηση με την, επίσης διαχυμένη, πολλαπλότητα των σημείων αντίστασης:

«...τα σημεία αντίστασης είναι παρόντα παντού μέσα στο δίκτυο της εξουσίας [...] αποτελούν τον άλλο όρο στις σχέσεις εξουσίας [...] το έργο της αλήθειας βρίσκεται τώρα συνυφασμένο με την αμφισβήτηση της απαγόρευσης»» (ο.π.:119-123, 161).

Ο Λόγος της νεωτερικότητας περί σεξουαλικής κανονικότητας και αντικανονικότητας, επέτρεψε τη συγκρότηση ενός Αντι-λόγου, με τον οποίο η ομοφυλοφιλία άρχισε να μιλά για τον εαυτό της και να διεκδικεί τη νομιμότητα και τη «φυσικότητά» της, χρησιμοποιώντας συχνά τα ίδια μέσα με τα οποία εξοστρακίστηκε. Οι θεωρούμενοι ομοφυλόφιλοι «έκαναν τελικά το αποφασιστικό βήμα να αρπάξουν την ίδια τους την καταπίεση και να την ανακηρύξουν σε τρόπο ζωής» (ο.π.:431). Στο πλαίσιο μιας «*διαλεκτικής του οράν*», τον 19^ο αιώνα η

ομοφυλοφιλία εμφανίζεται ολοένα και περισσότερο στο δημόσιο χώρο, ως αισθητική και ως πρακτική (Palmer, 2006:436).⁴²

Στη *Θεωρία της Επιτελεστικότητας* η J. Butler (1990) υποστηρίζει ότι το βιολογικό φύλο δεν δεσμεύει αιτιοκρατικά το κοινωνικό φύλο και εισάγει τον όρο *ετεροφυλοφιλική μήτρα* για να χαρακτηρίσει την ετεροκανονιστική λειτουργία της κοινωνίας. Η Butler οικειοποιείται τη Φουκωϊκή έννοια της πειθάρχησης των σωμάτων και της σπειροειδούς συνύφανσης κοινωνικής πίεσης και αντίστασης, και υποστηρίζει ότι ο έμφυλος εαυτός παράγεται μέσα από μια διαδικασία επανάληψης. Με όρους επιτελεστικότητας, οι σωματικές εκ-δραματίσεις της έμφυλης σεξουαλικότητας είναι κοινωνικά και πολιτισμικά περιορισμένες στο δίπολο άνδρας-γυναίκα, αλλά η καθημερινή επιτέλεση του φύλου από τα δρώντα υποκειμένα αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ανασήμανσης ή ανατροπής του δίπολου.

Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Κούτρας μπορεί να καταγγέλλει τα όρια και τα στεγανά, αλλά η εικόνα και οι επιτελέσεις που παρουσιάζει στο κοινό τον ξεπερνούν και κινούνται μεταξύ δύο πόλων, του αρσενικού και του θηλυκού. Ο ανδρισμός του Γιώργου δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση σε κανένα σημείο της ταινίας και το ίδιο συμβαίνει ακόμα και όταν αφήνεται η εντύπωση ότι προσφέρεται, να μπει στο παιγνίδι εναλλαγής των ομοφυλοφιλικών σεξουαλικών ρόλων. Κατά τον ίδιο τρόπο, η ταινία φαίνεται να πλειοδοτεί στη θηλυκότητα της Στέλλας. Ακόμα και στις σκηνές που αναλαμβάνει το ρόλο του «ενεργητικού» ερωτικού παρτενέρ, το σενάριο σπεύδει να προβάλλει την επαγγελματική της ιδιότητα ή την ανάγκη της να προσεγγίσει με κάθε τρόπο τον πατέρα, που τόσο έλειψε από τη ζωή της. Όλα μοιάζουν να υποστηρίζουν τη θηλυκότητα της Στέλλας, αφήνοντας στην άκρη τον αρσενικό εαυτό της: η «*παρουσίαση του εαυτού*» της,⁴³ ο κόπος, ο χρόνος και το χρήμα, δηλαδή, που διαθέτει για να αποκτήσει ένα σώμα με γυναικεία χαρακτηριστικά, η ιδιωτική ζωή και η καθημερινότητά της, η Στέλλα σαν κόρη και σαν φίλη, τα γκρο-πλαν στο στήθος και το πρόσωπό της, η αποφυγή της εμφάνισης των γεννητικών της οργάνων στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, οι διακριτικοί υπαινιγμοί των ερωτικών σκηνών, ακόμη και το μερίδιο της ενοχής που της αποδίδεται σαν τυπικής «Εύας», υπεύθυνης για την απώλεια του Παραδείσου. Κοντολογίς, η ταινία αναπαράγει τις ηγεμονικές διπολικές αντιστιζεις για την έμφυλη ταυτότητα, παρά τη διακηρυγμένη εναλλακτική ανάγνωσή της.

⁴² Παρά την επέκταση της παθολογικοποίησης της ομοφυλοφιλίας από τον επιστημονικό λόγο για το «τρίτο φύλο», ο 19^{ος} αιώνας παρείχε μια πλούσια ποικιλία ευκαιριών σεξουαλικών παραβάσεων. Για παράδειγμα, στα μεγαλοαστικά κοινωνικά στρώματα και στους λογοτεχνικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους της Βικτωριανής Αγγλίας, η λατρεία του κάλλους νομιμοποιεί τον ομοερωτισμό εξομοιώνοντάς τον με τον κλασικισμό και την υψηλή αισθητική, ενώ στη συνέχεια, στους κύκλους των ελευθεροφρόνων, των σοσιαλιστών και των φεμινιστριών οι προσωπικές σχέσεις μεταξύ των φύλων, οι ερωτικοποιημένες αντιλήψεις περί συντροφικότητας και η ερωτική επιθυμία και ταυτότητα, προσεγγίζονται μέσα από το πρίσμα της ελευθερίας του ατόμου. Ωστόσο, τα ίδια Ευρωπαϊκά/Αμερικανικά αστικά κοινωνικά στρώματα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και για μεγάλο μέρος του 20^{ου} τα οποία κατανοούσαν τον ομοερωτισμό ως εξιδανικευμένο «object of art», καταλαμβάνονταν από ηθικό πανικό όταν οι ομόφυλες σεξουαλικές σχέσεις υπερέβαιναν τις ταξικές διαχωριστικές γραμμές και ανακάλυπταν τότε τη «*χυδαία πλευρά του ομοερωτισμού*» των λαϊκών στρωμάτων και της εκπόρνευσης. Μέσα σε αυτό το αμφίθυμο κλίμα και παρά τον έλεγχο, τον περιορισμό και τα μέτρα καταστολής, δημιουργήθηκε μια ομοερωτική υποκοουλτούρα που εκφραζόταν σε διάφορους χωρικούς θύλακες εντός των ορίων όλων σχεδόν των Ευρωπαϊκών και Αμερικανικών μεγαλουπόλεων, περισσότερο ή λιγότερο δημόσιους και «ορατούς» (Palmer, 2006:436-440).

⁴³ Goffman, 2006.

«Δεν υπάρχουν όρια, ούτε στεγανά»

Το ίδιο βράδυ, ο Γιώργος παρακολουθεί γοητευμένος τη Στέλλα να κάνει το νούμερό της στις «Κούκλες». Το γνωστό αθηναϊκό Drag Queen στέκι, είναι γεμάτο κόσμο.⁴⁴ Τραβεστί φιγούρες με έντονο μακιγιάζ και προκλητικό ντύσιμο κυκλοφορούν ανάμεσα στα τραπέζια των θαμώνων ενώ η Στέλλα παρωδεί τη Μαρία Κάλλας. **«Από μικρή μου λεγαν ότι μοιάζω της Κάλλας. Μεγάλη κυρία αλλά δεν πρόσεχε και τ'άχασε όλα. Κι εγώ έτσι είμαι, αλλά δεν έχω να χάσω τίποτα».** Ο Γιώργος μένει στο σπίτι της Στέλλας και αρχίζει να την ερωτεύεται. Στην κορυφαία ερωτική σκηνή της ταινίας, ο Γιώργος της δείχνει τα αισθήματά του καλώντας την να είναι μαζί του ο αληθινός εαυτός της, πέρα από σεξουαλικά ταμπού και προκαθορισμένους ερωτικούς ρόλους.

Στη «Στρέλλα» δεν υπάρχει μουσική υπόκρουση παρά μόνο στην κορυφαία ερωτική σκηνή της ταινίας, όπου μαζί με όλα τα χρώματα του ουράνιου τόξου στους τοίχους ενισχύεται η αίσθηση ότι οι πρωταγωνιστές φτιάχνουν ένα μαγικό τόπο αγάπης και αποδοχής, χωρίς όρους, όρια και κανόνες. Το σπίτι της Στέλλας είναι ένα νεοκλασικό δίπατο, παρηκμασμένο μεσοαστικό απομεινάρει άλλων εποχών που λειτουργήσε σαν οίκος ανοχής από μια φίλη, που της το άφησε όταν πέθανε. Με πολύχρωμο εσωτερικό και ανοικτό στους φίλους, παραπέμπει σε ένα παρόν που άφησε πίσω του το παρελθόν, που αντιπροσωπεύει το ερειπωμένο, κλειστό και σκοτεινό σπίτι στο χωριό-οδυνηρή κρύπτη. Σε αυτό το σπίτι θα επιστρέψει ο Γιώργος για να παλέψει και να νικήσει τα φαντάσματα του παρελθόντος.

Το «Κούκλες» αντίθετα, παρουσιάζεται σαν ένας λαμπερός, χαρούμενος, «καρναβαλικός τόπος» (Μπαχτίν, 1995). Πρόκειται για μια, κατά Foucault *ετεροτοπία*: έναν *αντι-τόπο*, μια *αντι-θέση* και μια *ουτοπία* που έγινε πράξη, όπου αντιπροσωπεύονται, αμφισβητούνται και ανατρέπονται, ταυτόχρονα, όλες οι υπόλοιπες θέσεις της πραγματικότητας (Foucault, 1967). Ο Κούτρας θέλει τη Στρέλλα να περιπαίζει καθιερωμένα έμφυλα σύμβολα, αφήνοντας ταυτόχρονα να διαφανεί μια αδιόρατη οδύνη. Ο κατά Bakhtin «*κυνικός εαυτός*» που φέρνει στο προσκήνιο το ανυπότακτο σώμα, δεν είναι ένας μηχανισμός άμυνας, αλλά μια μορφή αντίστασης. Πρόκειται για έναν εαυτό που ενεργεί, επινοεί και χρησιμοποιεί θεμιτά τεχνάσματα προκειμένου να επικρατήσει στο πεδίο της κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Goffman, 2001:53). Ο Mikhail Bakhtin (1995) προσεγγίζει το ανυπότακτο γκροτέσκο σώμα, ως τόπο πολιτικής αντιπαράθεσης και μέσο ανατροπής των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας και επισημαίνει την ετερογλωσσία και την πολλαπλότητα του καρναβαλικού δρώμενου, του λαϊκού εκείνου «*αντιπολιτισμού του γέλιου*».⁴⁵ Η μεταμφίεση, η παρωδία και οι μάσκες

⁴⁴ «Drag» είναι ο αγγλικός όρος για το φαινόμενο της φυσικής που ονομάζεται «δύναμη οπισθελκύσεως» ή «οπισθέλκουσα αντίσταση αέρα ή ρευστού» και αναφέρεται στην παρασιτική δύναμη διαφόρων τύπων, που ανθίσταται στην κίνηση ενός αντικειμένου. Το αγγλικό ρήμα drag μεταφράζεται στα ελληνικά ως «σέρνω, σύρω, σέρνομαι, τραβολογώ» και το επίθετο σημαίνει «μπελάς, βαρετός, ανιαρός». «Drag Queen» ονομάζεται ο άνδρας παρενδυσίας διασκεδαστής, όχι απαραίτητα ομοφυλόφιλος, ο οποίος εμφανίζεται ως καρικατούρα γυναίκας σε σατυρικές παραστάσεις και αποτελεί μέρος της δυτικής gay κουλτούρας. Ο όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε τον 18^ο αιώνα στην αγγλική αργκό Polari και αναφερόταν στους ομοφυλόφιλους παρενδυσίες, των οποίων η φούστα «σερνόταν» στο έδαφος. Τις τελευταίες δεκαετίες όσοι χαρακτηρίζονται ως transgenders προτιμούν αντί του όρου «drag» και «drag queens», τον όρο «gender illusionists».
(www.wordreference.com/eugr/drag)
(http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_queen)

⁴⁵ Η ντοστογιεφσκή αφήγηση είναι «...το περίπλοκο παιχνίδι δυο φωνών, δυο προθέσεων διασταυρούμενων, αντιπαράθετων, συναγωνιστικών, συμπληρωματικών, αντιφατικών... η άρνηση κάθε τελειωμένου, κλεισμένου στον εαυτό του, λόγου, που φυλακίζει την αλήθεια μέσα σε έναν μονόλογο, δηλαδή στον περιχαρτωμένο κόσμο μιας συνείδησης. Η

επιτρέπουν τη μη σύμπτωση του ήρωα με τον εαυτό του και του δίνουν «απραγματοποίητες δυνατότητες και ανικανοποίητες απαιτήσεις»: ο καρναβαλικός εαυτός διαλέγει τη μοίρα που θέλει και ξεφεύγει από το τραγικό πεπρωμένο του επικού ήρωα (οπ.:81). Το ίδιο κάνει και η Στέλλα στις «Κούκλες», εκπέμποντας το μήνυμα ότι «η μόνη αξία που αποδέχεται είναι η ζωή, η πάντα μη περατωμένη, η πάντα ανοιχτή, που δεν αυτοαναγνωρίζεται, σε τίποτε, σε ό,τι την στερεοποιεί – κανέναν κατεστημένο θεσμό, κανέναν σοβαροφανή λόγο» (Μπαχτίν,1980:17).

«Είναι βλέπεις που είμαι κι εγώ έτσι...»

Βρέθηκε αγοραστής για το σπίτι στο χωριό. Κλείνουν τη συμφωνία και πίνουν ρακί για τα καλορίζικα. Πάνω στη κουβέντα ο Γιώργος αναφέρεται στο γιο του, τον οποίο πιστεύει ότι έχει εντοπίσει στο πρόσωπο ενός νεαρού αστυνομικού.

«Εδώ στο χωριό άλλα ξέρουμε...να, λένε ότι τον έχουνε δει στη Συγγρού... λένε ότι δεν είναι πια άνδρας. Ξέρεις τώρα πως τους λένε, τραβεστί». Πληρώνει και φεύγει αμίλητος, με την τρομερή υποψία ότι ο γιος που ψάχνει είναι ο ερωτικός του σύντροφος.

Ο Γιώργος βομβαρδίζει τη Στέλλα με ερωτήσεις για το παρελθόν της κι εκείνη του απαντά φαινομενικά ατάραχη. Ξετυλίγει το κουβάρι της ζωής της σαν να μιλά για κάποιαν άλλη. Ήταν πέντε όταν πέθανε η μάνα της και τη μεγάλωνε η γιαγιά της, ενώ ο πατέρας της εμφανιζόταν αραιά και που, πάντα μεθυσμένος. Ήταν εννιά χρονών, όταν σκότωσε μπροστά στα μάτια της τον αδελφό της μάνας της, γιατί νόμισε ότι ασελγούσε επάνω της. Του έλιωσε το κεφάλι, μετά παραδόθηκε και από τότε χάθηκε από τη ζωή της. Στα δεκατέσσερά της, έφυγε για πάντα από το χωριό. Ο Γιώργος της αποκαλύπτει ότι είναι ο πατέρας της, αλλά στη συνέχεια αντιλαμβάνεται ότι η Στέλλα το ήξερε από την αρχή. Νιώθει να τρελαίνεται.

-Ξέρεις τί έκανες;

-Δεν το ήθελα, στο ορκίζομαι. Σε περίμενα χρόνια...για να σε δω μόνο, πίστεψέ με...το πρωί άκουσα την πόρτα σου να ανοίγει. Δεν είχα να χάσω τίποτα. Θα σ' έβλεπα κι όλα θα τελείωναν εκεί...είπα να περιμένω να σε ξαναδώ, αλλά μετά την πάτησα, αφέθηκα...είναι βλέπεις που είμαι κι εγώ έτσι, που κάνω αυτή τη ζωή...και για μένα, αλήθεια, ήσουν ένας άνδρας ξένος.

-Κι έπρεπε να με γαμήσεις;

-Το 'να έφερε το άλλο. Σε ήθελα, όπως με ήθελες κι εσύ.

-Τί λες τώρα!

-Εσύ μου ρίχτηκες πρώτος.

αλήθεια δεν μπορεί να βρίσκεται παρά μόνο ανάμεσα σε συνειδήσεις, μέσα στην κίνηση, την ανταλλαγή, τον πάντοτε ανοικτό, πάντοτε ημιτελή διάλογο, που είναι και η μόνη μορφή αυθεντικής ύπαρξης των ιδεών» (Μπαχτίν, 1980:17)

Ο Μπαχτίν γράφει για το γέλιο των ηρώων του Ραμπελαί «... είναι από μόνο του μια θεώρηση του κόσμου, που δεν θα μπορούσε όμως να εκφραστεί, ούτε καν να ερμηνευθεί, με απόλυτα σύστοιχο τρόπο, από έναν λόγο... Οικουμενικό, δεν τα βάζει με ιδιαίτερα πρόσωπα ή θεσμούς, αλλά με την ύπαρξη ολόκληρη, περιλαμβανομένου και του γελώντος. Αμφίσημο, αγάλλεται την ίδια στιγμή που σαρκάζει, καταφάσκει την ίδια στιγμή που αρνείται. Η μόνη αξία που αποδέχεται είναι η ζωή, η πάντα μη περατωμένη, η πάντα ανοιχτή, που δεν αυτοαναγνωρίζεται, σε τίποτε, σε ό,τι την στερεοποιεί – κανέναν κατεστημένο θεσμό, κανέναν σοβαροφανή λόγο – που αρνείται ακόμη και να υποκύψει στο θάνατο, τον οποίο συνδέει πάντα με τη γέννηση και την ανανέωση. Είναι το μέγα γέλιο της ομαδικής γιορτής, των Σατουρνάλιων ή του καρναβαλιού, που το υποκείμενό τους είναι ο λαός, έξω από κάθε κοινωνική ιεραρχία, που ο τόπος τους είναι η δημόσια πλατεία, και που οι τελετουργίες τους εκφράζουν τη θεμελιακή αμφισημία, καταργώντας τις αποστάσεις και συσχετίζοντας τα αντίθετα, τη γέννηση με το θάνατο, την αρχή με το τέλος, το πάνω και το κάτω... Οι τελετουργίες αυτές συγκροτούν λαϊκό πολιτισμό του γέλιου, ο οποίος διεισδύει, κατά τρόπο σποραδικό, αποσπασματικό, απωθούμενος πάντα, μέσα στο οικοδόμημα του 'επίσημου' πολιτισμού, και ιδιαίτερα μέσα στη λογοτεχνία» (Μπαχτίν,1980:17,18).

-Ναι, αλλά δεν ήξερα!
 -Μα για μένα ήσουν ένας ξένος. Ούτε καν ήξερα πώς μοιάζεις!
 -Είσαι τρελή!
 -Όχι, απλά σε ήθελα όπως με ήθελες κι εσύ.
 -Μα, είμαι πατέρας σου!
 -Ναι, αλλά δεν το 'ξερες!
 -Το 'ξερες όμως εσύ!
 -Ναι, αλλά δεν το αισθανόμουν. Γιατί στην πραγματικότητα είμαστε δυο ξένοι.
 -Είσαι άρρωστη!
 -Όχι, δεν ήθελα να σε χάσω, ούτε τώρα θέλω. Μη φύγεις, σε παρακαλώ, θα βρούμε μια άκρη.

Συμμετέχοντας με τη θέλησή της σε μια αιμομικτική και ομοφυλοφιλική σχέση με τον πατέρα της, η Στέλλα υπερβαίνει κάθε όριο του «λογικού» και του «ανθρώπινου» για την ελληνική κοινωνία. Αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα «πρέπει» και τα «θέλω» και βρίσκεται στο κέντρο μιας δίνης που αποσταθεροποιεί όσα σημεία αναφοράς της έχουν απομείνει. Καθλωμένη στο κατώφλι του «ανάμεσα» αναμετρείται με το ηθικά και κοινωνικά «κανονικό» και «φυσιολογικό» και κερδίζει μάχες, αλλά χάνει τον πόλεμο. **«Είναι βλέπεις που είμαι κι εγώ έτσι... που κάνω αυτή τη ζωή...»**, θα πει στον Γιώργο αποδεχόμενη με αυτό τον τρόπο ακέραια την ηθική ενοχή που της φορτώνει, αποποιούμενος τη δική του. Η Στέλλα εισέρχεται οικειοθελώς στην *«απέραντη οικογένεια των διεστραμμένων, που γειτονεύουν με τους εγκληματίες και συγγενεύουν με τους τρελούς»* (Foucault, 1978:55) και το τίμημα που καλείται να πληρώσει είναι διπλό γιατί παραβαίνει ταυτόχρονα τους ανθρώπινους και τους θείους νόμους που διέπουν τόσο τον ανδρισμό, όσο και τη θηλυκότητα.

«Betwixt and Between»

Η Μαίρη έχει καρκίνο στο τελευταίο στάδιο. Πονά πολύ και ανακουφίζεται με ιατρικά ελεγχόμενες δόσεις μορφίνης. Έντονα μακιγιαρισμένη και κοκέτα, σχεδιάζει μια εντυπωσιακή, θεατρική έξοδο **«σαν αλαβάστρινη κούκλα»**, στολισμένη με πορτοκαλί λουλούδια, ασορτί με ένα χρυσοϋφαντο φόρεμα και με την φωτογραφία του Ανέστη, που **«τον ήθελε βασιλιά»**, στην αγκαλιά της. Το σπίτι της Μαίρης είναι ένα αστικό καλοβαλμένο διαμέρισμα με κλασικά και πολυτελή έπιπλα και ακριβούς πίνακες στους τοίχους. Η Στέλλα και οι φίλες που την φροντίζουν την αγαπούν, τη σέβονται και της γκρινιάζουν που καπνίζει. .

Στο σπίτι της Μαίρης ο Κούτρας ξαναστήνει ένα σκηνικό μεθοριακότητας. Ο Victor Turner (1979) θέτει στο κέντρο της θεωρίας του για την *αντι-δομή* την έννοια της *«μεθοριακότητας»* (liminality).⁴⁶ Στο σχήμα του A. Van Gennep από το οποίο ξεκινά ο Turner, το στάδιο της μεθοριακότητας, αποτελεί τη μεταβατική εκείνη φάση μιας διαβατήριας τελετής με την οποία το

⁴⁶ Ο Ph. Smith (2006) αναφέρει ότι ο Victor Turner υιοθετεί τη διάκριση των φάσεων των διαβατήριων τελετών του Van Gennep και κάνει την οριακότητα/μεθοριακότητα (liminality) βασικό στοιχείο της θεωρίας του για την «αντι-δομή»: «ο όρος *liminality* προέρχεται από τη λατινική λέξη *limen*, που σημαίνει κατώφλι και παραπέμπει στην κατάσταση του ατόμου που βρίσκεται σε οριακή θέση, «ταυτόχρονα μέσα κι έξω» (Smith, 2006).

μέλος μιας ομάδας περνά από ένα προηγούμενο κοινωνικό status, στο επόμενο.⁴⁷ Τα άτομα που διανύουν το στάδιο της μεθοριακότητας βρίσκονται ταυτόχρονα μέσα και έξω από την κοινωνική δομή, τις ταξινομήσεις και τις ιεραρχίες της, με άλλα λόγια στο «*betwixt and between*» της ομάδας: απαλλάσσονται από τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα που η ένταξη προϋποθέτει και εξασφαλίζει, και βιώνουν την ιδιότυπη ελευθερία του «ανέντακτου» και του «αταξινόμητου». Σύμφωνα με τον Turner, μεταξύ των συμμετεχόντων στη φάση της μεθοριακότητας δημιουργούνται προσωρινές, εξισωτικές και ομογενοποιητικές συλλογικότητες, τις οποίες ονομάζει *communitas*. Στις *communitas* λαμβάνει χώρα μια ad hoc διαδικασία μέθεξης με τελετουργικό χαρακτήρα που βασίζεται στον εξισωτισμό, στην αλληλεγγύη, στην ταπεινότητα, στην απουσία ταξινομητικών και ιεραρχικών κανόνων, ταξινομήσεων ή καθεστώτων, κ.α. (Turner, 1979). Ο Turner επισημαίνει, ωστόσο, ότι η φάση της μεθοριακότητας ενέχει το σπέρμα της κοινωνικής αλλαγής και περιβάλλεται με απαγορεύσεις γιατί θεωρείται αναρχική, μιαρή και επικίνδυνη για την κοινωνική τάξη. Με άλλα λόγια, αν και το στάδιο της μεθοριακότητας διαδέχεται συνήθως η κοινωνική επανένταξη του ατόμου με νέους όρους, υπάρχει η πιθανότητα του κοινωνικού μετασχηματισμού, το μέγεθος του οποίου κυμαίνεται από τις μικρές αλλαγές, μέχρι και την κατάρρευση των κατεστημένων κοινωνικών ταξινομήσεων και πολιτισμικών κωδίκων.

Μέσα από το πρίσμα του Turner, η σχέση αλληλεγγύης, συντροφικότητας και ανιδιοτέλειας της Στέλλας, της Μαίρης και των φίλων τους θα μπορούσε να προσεγγιστεί σαν ένα είδος *communitas* που απαρτίζεται από άτομα που βρίσκονται «*ταυτόχρονα μέσα και έξω*» από την κοινωνική δομή και τις σταθερές της. Εξάλλου, η ζωή της Μαίρης δεν μοιάζει να έχει καθηλωθεί σε ένα στάδιο μεθοριακότητας που δεν τη διαδέχτηκε η κοινωνική επανένταξη; Σαν transsexual βίωσε την εμπειρία μιας παρατεταμένης αμφιταλάντευσης ανάμεσα στο επιβεβλημένο κοινωνικά και ηθικά «φυσικό» και στο «αφύσικο», με το αμετάκλητο του θανάτου να ακινητοποιεί το εκκρεμές της ύπαρξής της. Η Μαίρη αποφάσισε να εκμεταλλευτεί για τελευταία φορά την ελευθερία του ανέντακτου και να ορίσει το χρόνο, τον τρόπο και την ταυτότητα με την οποία θα περάσει στο επόμενο και ύστατο στάδιο, το θάνατο. Θέλει η τελευταία εικόνα της, μιας «**αλαβάστρινης κούκλας**», πιστής σε έναν μεγάλο έρωτα, να είναι συμβατή με τα κοινωνικά και πολιτισμικά επιβεβλημένα πρότυπα θηλυκότητας και να δείξει σε όλους ότι η ζωή της «*άξιζε να βιωθεί*».⁴⁸ Στο σπίτι της, σαν σε παρασκήνιο, φροντίζει και την τελευταία λεπτομέρεια του τελετουργικού μιας παρουσίασης του εαυτού της, που θα ανατρέψει την «*φθαρμένη ταυτότητα του ηθικά στιγματισμένου*».⁴⁹

⁴⁷ Η D. Stevenson (2007) αναφέρει ότι ο A. Van Gennep μελέτησε τις διαβατήριες τελεουργίες που συνοδεύουν κάθε αλλαγή status των μελών μιας κοινωνίας. Σύμφωνα με την κατάταξη Gennep, οι διαβατήριες τελεουργίες ολοκληρώνονται σε τρεις φάσεις: τον *διαχωρισμό του μουσόμενου* από την ομάδα, τη *μεθοριακότητα*, κατά την οποία δεν υπάρχει καμία ένταξη και την *επανένωσή του* με το κοινωνικό σώμα. Η μεθοριακότητα ως ενδιάμεση και μεταβατική κοινωνική κατάσταση, προσομοιάζεται με τον θάνατο, την μήτρα ή την αφάνεια, στην οποία ο μουσόμενος διαθέτει ελάχιστες ή καμία από τις ιδιότητες του παρελθόντος και του μελλοντικού του status. Ως «ανέντακτος», δεν φέρει δικαιώματα και υποχρεώσεις, θεωρείται ελεύθερος από τις κανονικότητες του προηγούμενου status, θεωρείται ελεύθερος από τις κανονικότητες που αυτό επιβάλλει και εξ αυτού μη ελέγχσιμος και επικίνδυνος για την κοινωνική ευρυθμία (Stevenson, 2007).

⁴⁸ Butler, 2009.

⁴⁹ Ο Goffman μελετά τους τρόπους με τους οποίους τα στιγματισμένα άτομα φροντίζουν να συγκαλύψουν ή να αποσιωπήσουν τις απαξιώτικες για αυτά πληροφορίες. Αναφέρεται στις τεχνικές διαχείρισης της «φθαρμένης ταυτότητας» από το στιγματισμένο υποκείμενο κατά τη διάρκεια των κοινωνικών του συναναστροφών. Τα στιγματισμένα υποκείμενα είναι για τον Goffman «επιστητοί δρώντες, με προθέσεις, κίνητρα και αναστοχαστικές μορφές δράσης». Είναι υποκείμενα ενεργά εμπλεγμένα στη διαδικασία του κοινωνικού γίγνεσθαι, εμφανώς αντίθετα με τα «ορθώς κοινωνικοποιημένα υποκείμενα», που προορίζονται να επιτελούν παθητικά τους κοινωνικούς τους ρόλους και να συναινούν στο σύστημα αξιών που διέπει την κοινωνία».

«Οικογένειες, η κατάρα των τρανς» θα πει η Στέλλα. Ο St. Seidman αναφέρει ότι ο σημαντικότερος παράγοντας απόκρυψης της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας, είναι οι οικογενειακές και οι συγγενειακές σχέσεις. Τη δεκαετία του 1970 ήταν μάλλον συνηθισμένη η εκούσια ή ακούσια απομάκρυνση από τους κόλπους της οικογένειας των μελών που εκδήλωναν την ομοφυλόφιλη ταυτότητά τους. Συνηθισμένη ήταν επίσης η μετεγκατάσταση κάποιων ομοφυλόφιλων ατόμων μακριά από την οικογενειακή εστία, προκειμένου να κρατηθεί μυστική η προσωπική τους ζωή, καθώς και η δημιουργία *«οικογενειών επιλογής»*, που συγκροτούνταν από φίλους και εραστές (Seidman, 2002:95-122).

Ο Κούτρας θεωρεί ότι βρήκε τη χρυσή τομή οικογενειακότητας για τα gay άτομα που εγκαταλείπουν την οικογενειακή εστία ή διώχνονται από αυτήν λόγω της σεξουαλικής τους ταυτότητας. Από την μια πλευρά, χρεώνει στη συμβατική οικογένεια τις δυσλειτουργικές, ασύμμετρες και υποκριτικές σχέσεις που θυσιάζουν στο βωμό της κοινωνικής νόρμας την αγάπη και την αποδοχή, καθώς και την οδύνη της απόρριψης που νιώθουν τα gay άτομα που μετατρέπονται σε παρίες των οικογενειοκεντρικών συστημάτων. Από την άλλη πλευρά, ο δημιουργός αφαιρεί κάθε ίχνος βίας από τις *«οικογένειες επιλογής»*, στρογγυλεύει τις αιχμές τους και παρουσιάζει μια ουτοπία εξιδανικευμένης και «φανταστικής» συγγενειακότητας που συγκροτείται από άτομα που βρίσκονται στο μεταίχμιο των κανονικότητων. Μέσα από την οπτική της J. Butler (2009) η Μαίρη και οι γύρω της έχουν δημιουργήσει μια συλλογικότητα στη βάση της κοινής τρωτότητας των *«ευάλωτων ζώων»* τους. Για την Butler, που πλειοδοτεί σε μια *«ηθική της τρωτότητας»*, η κανονιστική βία υπάγει κάποιες ζωές στο επίπεδο του αδιανόητου, του *«μη –ανθρώπινου»* και του *«καταστατικά εκτός»* του δυτικού ανθρώπου, καθιστώντας τις *«ζωές που δεν αξίζει να βιωθούν»*. Η έννοια του προσώπου φορτίζεται ηθικοπλαστικά και πολιτικά και σηματοδοτεί μια ζωή επισφαλή, εξαρτημένη από σχέσεις εξουσίας και εκτεθειμένη στον κίνδυνο, αλλά ανοικτή στη συσχετικότητα με τους άλλους στη βάση της κοινής τρωτότητας.

«Σαν τί;»

Μέσα από μια διαφορετική ανάγνωση, ωστόσο, το πλαίσιο συλλογικότητας-συγγενειακότητας που δημιουργεί ο Κούτρας με κέντρο τη Μαίρη, δεν θα ανταποκρινόταν ιδεοτυπικά στις *communitas* του Turner: η Μαίρη προβάλλεται σαν μητριαρχική φιγούρα στην κορυφή μιας ηθικής πυραμίδας με σαφείς ιεραρχικές συνδηλώσεις, όπου η Στέλλα μοιάζει να αναγνωρίζει στη φίλη της την αυθεντία, το κύρος και την εξουσία ενός θεματοφύλακα, μιας ιδιότυπης πρωθιέρειας και ενός ιεροφάντη της ηγεμονικής και κυρίαρχης κοινωνικής τάξης.

-Τα είδα όλα! Με τον πατέρα σου, μωρή! Χάθηκαν τόσο άνδρες; Είπαμε να τον συναντήσεις, όχι και να τον γαμήσεις! Τί σού'φταιγε ο άμοιρος; Καλά, δεν του'χει στρίψει; Το'κανες για να τον εκδικηθείς.

-Όχι... Τώρα να δούμε τί θα γίνει.

-Τί θέλεις να γίνει μωρή ανισόρροπη; Να ζήσετε μαζί ευτυχισμένοι; Πού, πώς, σαν τι, σαν γκόμενοι, σαν πατέρας-κόρη, σαν τί μωρή;

-Δεν ξέρω.

(Goffman, 2001:9, 11, 13).

-Ξέρεις πολύ καλά. Τί να πω; Κι εγώ με τον Ανέστη, δε λέω θεός, αλλά θεός, όχι πατέρας μου!

-Τί πατέρας, μωρή Μαίρη, ούτε καν θυμόμουν πως μοιάζει!

-Κι έχει σημασία αυτό; Δεν παύει να είναι πατέρας σου. Δεν ξέρω κάνε ό,τι θέλεις, αλλά να είσαι έτοιμη για όλα.

-Τί εννοείς;

-Μα είσαι σοβαρή τώρα; Είναι ύβρις κούκλα μου!... Είναι ταμπού παιδί μου, δεν το καταλαβαίνεις; «Ω, μόλις τά'φτιαξα με τον πατέρα μου και περνάμε πολύ καλά, κάποια στιγμή θα πάμε για γάμο, θα κάνουμε και κάνα παιδί». Πάλι καλά που είσαι και τρανς. Αυτά τα πράγματα δε γίνονται, γλυκειά μου και σίγουρα δε μένουν έτσι!...Πώς θα το αντέξετε, παιδί μου;

-Αφού αγαπιόμαστε.

-Σαν τί θα αγαπιόσαστε;... Τί να πω; Μακάρι να βρείτε έναν τρόπο! Αν αγαπιόσαστε έτσι όπως λες, αυτό έχει σημασία. Θα είναι, βέβαια, κάτι καινούριο. Θε μου, άλλαξαν οι καιροί, ε; Εγώ μόνο δε θα τους προλάβω... Πάντως είσαι εντελώς τρελή!

Αποκαμωμένη από την ένταση, η Μαίρη καταθέτει τα όπλα, παραιτείται από το ρόλο του επικριτή της Στέλλας, αφήνει ένα περιθώριο σε «κάτι νέο» και εύχεται να είναι η αγάπη των δύο πρωταγωνιστών που θα φέρει την κάθαρση.

Ο Μ. Foucault, θεωρεί ότι στο ιστορικό συμφραζόμενο της νεωτερικότητας, η ριζική διάκριση μεταξύ του ανθρωπίνως διανοητού «εγώ» και του ζωώδους «άλλου» παγιώνεται στην αντίστιξη λογικό- παράλογο. Στον δυτικό πολιτισμό, η τρέλα εκλαμβάνεται ως άρνηση του ορθού λόγου και αποτελεί το καταστατικό «εκτός» του λογοκεντρικού εαυτού. Στο πλαίσιο του δυτικού καθεστώτος αλήθειας, οι διανοητικά διαταραγμένοι αποτελούν τον βαθμό μηδέν της ανθρωπινότητας και το εξωτερικό όριο του πολιτισμού (Foucault,2004).⁵⁰ Για τον Foucault, η διαδικασία από-ανθρωποποίησης και παθολογικοποίησης των υποκειμένων είναι όργανο της «Μικροφυσικής της εξουσίας», το οποίο λειτουργεί εργαλειακά στο πλαίσιο των σχέσεων εξουσίας, νομιμοποιώντας τον έλεγχο, τον περιορισμό, την καθυπόταξη, ακόμη και την εξόντωση.

Η Μαίρη λέει στη Στέλλα ότι είναι «εντελώς τρελή», όχι μόνο γιατί παραβίασε το ταμπού της αιμομιξίας, αλλά γιατί όλα αυτά που άφησε να γίνουν είναι ύβρη προς την ιερότητα των κοινωνικών κανόνων, τη θεμελιώδη προϋπόθεση του «συνανήκειν». Αντλεί κύρος από την ηλικία, την πορεία και τις εμπειρίες της, καθώς και από το γεγονός ότι έχει εγκαταλείψει τα εγκόσμια πάθη και γίνεται ένα είδος δημόσιου κατήγορου και Χορού που κρίνει και επικρίνει τα πεπραγμένα της κεντρικής ηρωίδας μιας σύγχρονης τραγωδίας. Η Μαίρη αποτελεί τη φωνή της κανονιστικής λογικής και το μέτρο της ανοχής στο «άλλο» της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Ο λόγος της Μαίρης εκφράζει τις θεμελιακές αξίες του ηγεμονικού και φυσικοποιημένου μοντέλου των έμφυλων υποκειμενικοτήτων που συμπυκνώνει στην ερώτηση

⁵⁰ Με τη δημιουργία του θεσμού του «Γενικού Νοσοκομείου» στα μέσα του 17^{ου} αιώνα στο πλαίσιο της Βιοπολιτικής, λαμβάνει χώρα η μετάβαση από την περίοδο του κοινωνικού «αποκλεισμού» των φρενοβλαβών στα άσυλα, στην περίοδο του «εγκλεισμού» τους στα φρενοκομεία και στον πειθαρχικό τους έλεγχο. Με αυτό τον τρόπο περιορίζεται στο «Γενικό Νοσοκομείο» ένα ετερόκλητο πλήθος από κοινωνικούς παρίες με την αιτιολογία της «παράνοιας», όπως έγινε το 1657 στο Παρίσι με τον «Μεγάλο Εγκλεισμό», με τον οποίο απετράπησαν ξεσπάσματα βίας από τους ανέργους που αποτελούσαν το 1% της πόλης και εγκαινιάστηκε η εποχή της πειθαρχικής διαχείρισης του πληθυσμού στη Γαλλία (Foucault,2004).

«σαν τί;», το αταξινόμητο και το ανοίκειο της σχέσης του Γιώργου και της Στέλλας. Ο Λόγος για την ύβρη και τα ταμπού που αφήνει να πλανάται ο φόβος μιας επικείμενης θείας τιμωρίας, φέρνει στο προσκήνιο το θέμα του «Αίματος» και του «Νόμου» (Schneider, 1972:263), των αδιαμφισβήτητων πυλώνων της δυτικής αντίληψης για την οικογένεια και τη συγγένεια. Το «θείο» στην προκειμένη περίπτωση έχει διττή έννοια γιατί είναι μαζί η ανθρώπινη φύση και το πολιτισμικό τέχνημα του «συνανήκειν».

Μέσα από τη Θεωρία της Πρακτικής του P. Bourdieu, ο λόγος της Μαίρης αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Αρθρώνεται από ένα πρόσωπο που στάθηκε απέναντι στις κοινωνικές συμβάσεις αλλά εμφανίζεται βαθιά επικαθοριζόμενο από τους κυρίαρχους αξιακούς κώδικες, τους οποίους ασυνείδητα αναπαράγει. Η Μαίρη σκέπτεται, κρίνει και δρα ως φορέας συγκεκριμένου *habitus*, με βάση το οποίο διαχειρίζεται τα κεφάλαια που διαθέτει και διαπραγματεύεται τη θέση της σε ποικίλα και ανταγωνιστικά κοινωνικά πεδία. Ωστόσο, τώρα που πλησιάζει το τέλος μοιάζει να καταθέτει τα όπλα και να παραδίνεται στη δοξική παντοδυναμία μιας κοινωνίας με την οποία αναμετρήθηκε.

«Εγώ την ποινή μου την έχω κάνει»

Ο Γιώργος δεν έφυγε και προσπαθεί να παίξει, όψιμα, το ρόλο του πατέρα.

«Δε θέλω να πας. Δε γουστάρω, ρε παιδάκι μου! Τώρα τα πράγματα αλλάξανε... Σε δυο μέρες θα πουλήσω το κτήμα....Τί θα γίνει, θα συνεχιστεί για πολύ αυτό το μπουρδέλο; Τί κάνω εγώ εδώ μέσα, το μαλάκα;».

Ξεκινά ένας άγριος καυγάς

-Δεκαπέντε χρόνια ήμουν μέσα.

-Και φταίω εγώ;

-Για σένα δε μπήκα μέσα;

-Εγώ σου είπα να του λιώσεις το κεφάλι;

Της δίνει ένα δυνατό χαστούκι κι εκείνη του επιτίθεται.

-Τί έκανες, ρε μαλάκα;

-Ήτανε δεκαεφτά χρονώ κι εσύ ήσουν εννιά και σε γαμούσε!

-Κι εσύ ζήλεψες;

-Τί είπες, ρε πούστη;

-Ποτέ δε με γάμησε! Μακάρι να με γαμούσε! Εσύ με γαμούσες συνέχεια! Εσύ έφυγες, εγώ ξέρεις τί τράβηξα;

-Φυλακή ήμουνα.

-Ποτέ δεν ήσουν εκεί, ούτε πριν τη φυλακή.

-Τώρα τί κάνεις, με τιμωρείς; Εγώ την ποινή μου την έχω κάνει κι εσύ όλα αυτά τα χρόνια, τί έκανες; Γαμιόσουνα!

-Ναι, καργιόλη, και τώρα μαζί σου!

Την ρίχνει στο πάτωμα και αρχίζει να την δέρνει.

-Είναι λίγο αργά για να έχω γκόμενο-πατέρα να με ελέγχει. Ακούς;

του φωνάζει καθώς φεύγει.

Είναι αργά το βράδυ όταν φτάνει στο χωριό. Ανοίγει με το κλειδί που είχε φυλαγμένο τόσα χρόνια η Στέλλα. Του έρχεται κάτι σαν τρέλα και αρχίζει να σπάει ό,τι βρίσκει μπροστά του, στα τυφλά, μες στο σκοτάδι. Σταματά στο ξεχασμένο κουτί με τις παλιές φωτογραφίες. Κάτω

από αυτές βρίσκει ένα αγαπημένο παιδικό παιχνίδι. Γαληνεύει, σχεδόν χαμογελάει και γυρίζει την πλάτη στα φαντάσματα του παρελθόντος.

«Σ' αγάπησα με όλους τους τρόπους που μπορεί να αγαπήσει ένας πατέρας το παιδί του» θα πει μετά από μέρες στη Στέλλα.

Ο Γιώργος οικοδόμησε την ύπαρξή του με τα δομικά υλικά που βρήκε στον κόσμο του. Αξίες, πρότυπα, στερεότυπα, ιεραρχήσεις, ταξινομήσεις, αποκλεισμοί και εντάξεις, τα όσα και τα ανόσια ενός συγκεκριμένου «εμείς», καθόρισαν ένα συγκεκριμένο «εγώ». Ο κόσμος του Γιώργου γκρεμίστηκε κι αυτός ανάμεσα στα συντρίμια θρηνεί και μαζεύει τα σκορπισμένα κομμάτια του. Φορτωμένος με το βάρος μιας πράξης «αδιανόητης», γαντζώνεται από το «δεν ήξερα» και αναζητά ψήγματα της λογικής του χαμένου, οικείου κόσμου. Σε αυτό το θέατρο του παραλόγου, προσπαθεί να παίξει για λίγο ακόμα τον ρόλο του πατέρα, έτσι όπως τον έχει μάθει, αλλά είναι ένας κόντρα-ρόλος που δεν γνωρίζει καλά: **«Είσαι άρρωστη»** φωνάζει στη Στέλλα, αποποιούμενος το μερίδιο ευθύνης που του αναλογεί.

Σύμφωνα με τις θέσεις του Foucault, η Στέλλα και ο Γιώργος εμπλέκονται στο ίδιο σύστημα σχέσεων εξουσίας και αλληλεπιδρούν με την ίδια κανονιστική και ταξινομητική ποιητική. Μέσα από το πρίσμα του Bourdieu, οι ήρωες του Κούτρα είναι φορείς του ίδιου έθνους και υφίστανται ίδιου τύπου συμβολική βία που τους υπαγορεύει στρατηγικές δράσης και αντίστασης, την ίδια στιγμή που τους μετατρέπει σε γρανάζια του μηχανισμού αναπαραγωγής μιας κοινωνικής ιεραρχίας, που τους απέβαλε ως κοινωνικά απορρίμματα. Το κοινωνικο-πολιτισμικό σύστημα μέσα στο οποίο μεγάλωσε ο Γιώργος τον οδηγεί στον γάμο γιατί «έτσι πρέπει», τον δικαιολογεί που μεθά για την γυναίκα που έχασε, και θεωρεί «χρέος» του να κάνει φονικό για την οικογενειακή τιμή που του έθιξαν. Τον ωθεί επίσης να παραδοθεί, να δικάστεί και να εκτίσει την ποινή του «ξεπληρώνοντας το χρέος του στην κοινωνία». Δεν τον κατακρίνει για τις ομοφυλοφιλικές του πρακτικές, φτάνει να παίξει τον ρόλο του «ενεργητικού» και του υπαγορεύει να παρακολουθεί από μακριά τον γιο που νομίζει ότι βρήκε, μιας και δεν είναι «πρέπον» να αναστατώσει τη ζωή του, αυτός, ένας πρώην φυλακισμένος. Από την άλλη πλευρά, τον φέρνει σε απόγνωση η σκέψη της αιμομιξίας, και μάλιστα με τον γιο του, γιατί στο συμβολικό και ηθικό σύμπαν του είναι απαγορευμένη, ανόσια, μιαρλή, με μια λέξη, αδιανόητη.

Η Στέλλα έφυγε από το χωριό στα δεκατέσσερα και αναζήτησε την τύχη της στην πόλη. Πόσο ακόμα να έκρυβε την ομοφυλοφιλία της; Ίσως να μην άντεχε να αντιμετωπίσει την διαπόμπευση που της επεφύλασσε ο ασφυκτικός κοινωνικός έλεγχος του χωριού. Η ασυνείδητη αίσθηση του κοινωνικά επιτρεπτού την ώθησε να το βάλει στα πόδια, γιατί «κάτι της έλεγε» ότι παραβαίνει τους κανόνες. Η Στέλλα παρέβη πολλαπλά τις κοινωνικές νόρμες του κόσμου της. Εκ πρώτης όψεως θα έλεγε κανείς ότι ήρθε σε μετωπική σύγκρουση μαζί τους. Μια δεύτερη ματιά, ωστόσο, ίσως και να μην ήταν τόσο αφοριστική.

Happy End

Η Μαίρη πέθανε. Πήρε όλες τις δόσεις της μορφίνης μαζεμένες και πέθανε. Κηδεύτηκε όπως το είχε σχεδιάσει, «αλαβάστρινη σαν κούκλα». Ήρθαν οι γιορτές, παραμονή Πρωτοχρονιάς. Η βασιλόπιτα ψήνεται στο φούρνο και δίπλα στο χριστουγεννιάτικο δένδρο με τα στολίδια και τα δώρα, παίζει το αδελφάκι του Άλεξ. Ο Γιώργος το συντροφεύει και το

προσέχει. Ο Άλεξ και η Στέλλα, ντυμένοι με τα καλά τους, περιμένουν φίλους κι ετοιμάζουν το δείπνο. Οι επισκέπτες φτάνουν, γελούν, τρώνε και φλερτάρουν. Ο Γιώργος τους παρατηρεί χαμογελώντας. Ρίχνει μια ματιά στο μωρό που κοιμάται και πλησιάζει στο παράθυρο για να δει τα πυροτεχνήματα. Το πλάνο ανοίγει και γεμίζει από το νεοκλασικό σπίτι που στο μισοσκόταδο μοιάζει να ξαναβρήκε την παλιά ομορφιά του.

Προσεγγίζοντας τη Μαίρη, όπως και τους υπόλοιπους ήρωες της ταινίας από τη σκοπιά του Μ. Foucault, παρατηρούμε ότι πρόκειται για σώματα που αντιστέκονται σε καθεστώα αλήθειας, την ίδια στιγμή που τα στηρίζουν. Διαχειρίζονται με διαφορετικούς τρόπους τους πολλαπλούς Λόγους και Αντιλόγους που έχουν στη διάθεσή τους, αλλά το βασικό ηγεμονικό πλέγμα μέσα στο οποίο κινούνται παραμένει ανέπαφο. Εξάλλου, τόσο ο προβληματισμός του Bourdieu, όσο και του Foucault γύρω από τη σχέση κοινωνικής δομής και εμπρόθετης δράσης, αφήνει στο υποκείμενο ένα ευρύ και πολυεδρικό πεδίο δράσης, στρατηγικών και αντιστάσεων, με τις οποίες προσπαθεί να διαχειριστεί την καθημερινότητά του και τη θέση του στο κοινωνικό σύστημα.

Ο Κούτρας θέλει τους ήρωές του να βρίσκουν τελικά ένα *modus vivendi* και να δημιουργούν μια «οικογένειας επιλογής». Ωστόσο, στη Στρέλλα αναπαράγεται, σε κάποιο βαθμό, το παραδοσιακό πρότυπο της ελληνικής οικογένειας, ως σύστημα ρόλων και σχέσεων. Το ίδιο, εξάλλου, γίνεται σε ολόκληρη την ταινία. Ρόλοι, τόποι, αναπαραστάσεις, καταμερισμός εργασίας, σύμβολα, σχέσεις, ιεραρχίες, βασικές κατηγοριοποιήσεις ή αποκλεισμοί, ακολουθούν τα μονοπάτια του «αυτονόητου» και «διανοητού» που διαμορφώνει την οπτική του Κούτρα. Η Στέλλα και ο πατέρας της δεν θα γίνουν ποτέ ξανά ερωτικό ζευγάρι. Ο Γιώργος παίζει το ρόλο του πατέρα, χωρίς τις πατριαρχικές συνδηλώσεις του αυτή την φορά και μοιάζει να έχει αποποιηθεί τον σεξουαλικό του εαυτό, προς χάριν του νέου ρόλου που ανέλαβε. Η Στέλλα, μακιγιαρισμένη και ντυμένη κατάλληλα για τη βραδιά, προσέχει το φαγητό που ψήνεται σαν τη μητέρα ή τη μεγάλη κόρη που φροντίζει για όλους. Ο Άλεξ θα μπορούσε να είναι ο μικρότερος αδελφός ή ο έφηβος γιος και το αδελφάκι του το μωρό της οικογένειας. Το σπίτι ως σύμβολο σταθερότητας, ασφάλειας και συνέχειας είναι φωτισμένο με ορθάνοικτα παράθυρα και ολοκληρώνει το σκηνικό μιας «διανοητής» ευτυχίας.

«ΑΓΓΕΛΟΣ» ΚΑΙ «ΣΤΡΕΛΛΑ»: ΜΙΑ ΔΙΑΛΟΓΙΚΗ ΣΧΕΣΗ

Τα μαγικά έπη *mvēt* της αφρικανικής φυλής Φανγκ είναι περίπλοκα σχήματα λόγου που μοιάζουν με τις παγίδες που φτιάχνουν οι Πυγμαίοι. Πρόκειται δηλαδή για *νοοπαγίδες* που αιχμαλωτίζουν την ανθρώπινη σκέψη, παρόμοια με τον τρόπο που οι παγίδες αιχμαλωτίζουν τα άγρια ζώα στο δάσος (Gell, 2013:309-311). Σύμφωνα με τον Alf. Gell, μια παγίδα δεν είναι ένα απλό τέχνηργο αλλά πρέπει να θεωρείται «έργο τέχνης», δεδομένου ότι αποτελεί ένα μοντέλο του δημιουργού της, το οποίο λειτουργεί αντ' αυτού και τον υποκαθιστά. Από την άλλη πλευρά, μια παγίδα μας αποκαλύπτει και το θήραμα, τα χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά του, ενώ παράλληλα «ενσαρκώνει» και το δραματουργικό πλέγμα που δένει θήραμα και κυνηγό και που τους παρατάσσει στο χρόνο και το χώρο. Με άλλα λόγια, ο A. Gell υποστηρίζει ότι ένα «έργο τέχνης» υλοποιεί με πραγματολογικούς και τεχνικούς όρους, σύνθετες προθετικότητες και γίνεται φορέας περίπλοκων και δυσνόητων ιδεών και νοημάτων που καταφέρει να τα εκφράσει, να τα καταστήσει αισθητά και να τα επικοινωνήσει, ενώ στη

συνέχεια, καθίσταται «οιονεί πρόσωπο» και «δευτερογενείς φορέας δράσης» και εκπέμπει παράλληλα και αυτόνομο συμβολικό νόημα (Gell, 1998:20).

Ο Άγγελος και η Στρέλλα «παγιδεύουν» τους δημιουργούς τους και το κοινό στο οποίο απευθύνονται, καθώς και το κοινωνικό, πολιτισμικό, πολιτικό και ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου αλληλεπιδρούν. Από την μια πλευρά, καθίστανται φορείς των ιδεών, των επικαθορισμών, των προϋποθέσεων και των προσδοκιών του Κατακουζηνού και του Κούτρα αντίστοιχα, τους οποίους υποκαθιστούν. Και οι δύο ταινίες αντανακλούν την κοσμοθεωρία των δημιουργών τους, διατυπώνουν τις πολιτικές τους θέσεις και συμπυκνώνουν σε διαδοχικά καρέ ένα συνεχές σχέσεων εξουσίας και αντίστασης, στην σπειροειδή ανάπτυξη του οποίου νοηματοδοτείται και αποκτά ουσία η ταυτότητα και η ετερότητα. Από την άλλη πλευρά, ο κάθε δημιουργός παράγει έργο εντός συγκεκριμένων συμφραζομένων και λαμβάνει υπόψη του τις ιδιαιτερότητες και τα ηθικο-πολιτισμικά όρια του κοινού του, όπως και οι κυνηγοί στήνουν διαφορετικές παγίδες στο δάσος, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά και τις συνήθειες του κάθε θηράματος. Υπό αυτή την έννοια, ο Κατακουζηνός και ο Κούτρας χειρίζονται τα θέματά τους κατά τρόπον ώστε να κάνουν τον θεατή να σταθεί, να στρέψει το βλέμμα και να σκεφθεί, ευελπιστώντας ότι θα «αντιδράσει» ανάλογα. Ο Κατακουζηνός, για παράδειγμα, δίνει στο κοινό του μια «δι' ελέου και φόβου περαίνουσαν την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»,⁵¹ που δεν υπερβαίνει τα όρια ανοχής, τους φόβους και τις προσδοκίες της ελληνικής κοινωνίας της δεκ. του 1980. Ο Κούτρας αντίστοιχα, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, έρχεται να ενώσει τη φωνή του με άλλες που ασκούν κριτική στο, πάλαι ποτέ, στέρεο ιδεολογικό οικοδόμημα του «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια» και αποκαλύπτουν τις αδυναμίες του.

Παρά την τριακονταετία που τις χωρίζει, οι ταινίες που αναλύονται παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες. Σε επίπεδο προθέσεων, ο Κούτρας δηλώνει ρητά και εξ αρχής ότι πρόκειται «για μια πολιτική ταινία» που καταγγέλλει την ομοφοβία στην Ελλάδα, η οποία εκπορεύεται κατά κύριο λόγο από τη «συντηρητική» και «αποτυχημένη» ελληνική οικογένεια. Ως εκ τούτου, οι συγγενειακές σχέσεις αποτελούν το κέντρο γύρω το οποίο αναπτύσσεται η «Στρέλλα», με τις υπόλοιπες συνιστώσες του σεναρίου να έπονται. Ο Κατακουζηνός δηλώνει, μάλλον εκ των υστέρων, «εμπνεύστηκα από ένα φόνο [...] για να ευαισθητοποιήσω μια Ελλάδα άκρως συντηρητική στο θέμα της ομοφυλοφιλίας», πρόθεση της οποίας το πολιτικό έργο πολλαπλασίασε η ιστορική συγκυρία και οι διαστάσεις που πήρε η υπόθεση της αίτησης χάριτος του «πραγματικού Άγγελου», του Χρήστου Ρούσσου. Από την άλλη πλευρά, αν και στον «Άγγελο» ο φόνος του εραστή μοιάζει με καθαρτήριο κορύφωση, είναι η σχέση του ήρωα με την οικογένειά του που καθιστά την ταινία μια σύγχρονη τραγωδία.

Αλλά και σε επίπεδο σεναριακής δομής, τα κοινά σημεία του Άγγελου και της Στρέλλας είναι πολλά και εντυπωσιακά. Εκτός από τις οικογενειακές σχέσεις, κοινός θεματικός άξονας και των δύο ταινιών είναι οι θεωρούμενες παρεκκλίνουσες σεξουαλικές ταυτότητες, το έγκλημα «τιμής» και οι κοινωνικο-πολιτισμικοί επικαθορισμοί που κατευθύνουν τη δράση των ηρώων. Τα πρωταγωνιστικά ζευγάρια αποτελούν άνδρες εραστές που έχουν παράνομες ή παραβατικές συμπεριφορές και δραστηριότητες, αντιβαίνουν κοινωνικές, σεξουαλικές και ηθικές νόρμες, αντιστρέφουν έμφυλους ρόλους και συμβολισμούς και βρίσκονται στο

⁵¹ Τον ορισμό της τραγωδίας έδωσε ο Αριστοτέλης στην "Ποιητική" του (VI 2-3): "Εστίν ουν τραγωδία, μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω λόγω, χωρίς εκάστου των ειδών εν τοις μορίοις, δρώντων και ου δι' απαγγελίας, δι' ελέου και φόβου περαίνουσαν την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" (<http://www.livopedia.gr/index.php/%CE%A4%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1>)

κοινωνικό περιθώριο. Κοινωνικά συμβατικές και αντισυμβατικές φιγούρες περιβάλλουν και ελέγχουν τους πρωταγωνιστές, είτε ως φίλοι, είτε ως μέλη μιας οικογένειας, με τη στενή και με την ευρεία έννοια. Και στις δύο ταινίες, τον κεντρικό ήρωα ενσαρκώνουν πρωτοεμφανιζόμενοι, μη επαγγελματίες ηθοποιοί, ενώ πολλοί δευτεραγωνιστές και κομπάρσοι είναι πραγματικοί transsexuals/transgenders. Οι ιστορίες διαδραματίζονται σε μικροαστικούς, περιφερειακούς ή περιθωριακούς θύλακες της πόλης, όπως λαϊκές γειτονιές και εστίες αγοραίου έρωτα ή σε τόπους που παραπέμπουν σε δραματικά βιώματα των ηρώων. Το πατρικό του Άγγελου παρουσιάζεται πάντα μισοσκοτεινό, όπως σκοτεινό είναι και το ερειπωμένο πατρικό της Στέλλας στην άκρη του χωριού, σε αντίθεση με το δικό της σπίτι που είναι πολύχρωμο και ανοικτό στους φίλους. Το δίπολο ανδρισμός-θηλυκότητα/θηλυπρέπεια αναδεικνύεται με σαφή τρόπο από τον Κατακουζηνό, αλλά και ο Κούτρας θέλει τους πρωταγωνιστές του να μην απομακρύνονται πολύ από αυτό, τουλάχιστον φαινοτυπικά. Στην πλοκή και των δύο ταινιών παρεμβάλλονται πλάνα διασκέδασης με καρναβαλικές συνδηλώσεις, όπως και εικόνες Χριστουγεννιάτικης οικογενειακής θαλπωρής, που φέρουν ιδιαίτερο συμβολικό βάρος.

Σε επίπεδο χαρακτήρων και οι δύο δημιουργοί τοποθετούν τους ήρωές τους στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Ο Κατακουζηνός θέλει τη μητέρα της οικογένειας να συμμορφώνεται με τις νόρμες και τους ρόλους που επιβάλλουν κανονιστικά πρότυπα, ενώ αντίθετα, η γιαγιά παραβαίνει θείους και ανθρώπινους κανόνες, την ίδια στιγμή που ο πατέρας πίνει και είναι οικονομικά αποτυχημένος, αλλά αυτοκτονεί όταν σπιλώνεται η τιμή του. Παρόμοια, για τον Κούτρα η Μαίρη είναι μια οιονεί μητρική φιγούρα, η οποία μιλά για τους θείους και τους ανθρώπινους κανόνες που παραβαίνει η Στέλλα αυτή τη φορά, ενώ ο πατέρας, που έπινε και ήταν πάντα απών, ξέπλυνε με αίμα την τιμή του και άφησε το παιδί του στην τύχη του. Οι κοινωνικοί επικαθορισμοί, έτσι όπως σωματοποιούνται με το αίσθημα της «τιμής» και του «χρέους» προς την κοινωνία, καθώς και ο καμβάς της ωμής, λεκτικής, συναισθηματικής και συμβολικής βίας που εξυφαίνουν, αποτελούν κεντρικούς σεναριακούς άξονες και στις δύο ταινίες, με τον Κούτρα να τους αμφισβητεί και τον Κατακουζηνό να τους θεωρεί αδιαπραγμάτευτους. Ο βιασμός του Άγγελου από τον εραστή του, όπως και η Στέλλα ως «ενεργητικός» σεξουαλικός παρτενέρ του πατέρα της, φέρουν συνδηλώσεις υποταγής στον ισχυρότερο, ενώ η «ύβρις» είναι έννοια-κλειδί που διατρέχει το έργο του Κατακουζηνού και στιγματίζει τη σχέση των πρωταγωνιστών του Κούτρα. Και στις δύο ταινίες οι ήρωες είναι φορείς συγκεκριμένου κατά Bourdieu *habitus*, το οποίο τους υπαγορεύει τις ανάλογες στρατηγικές δράσης. Παρόμοια, οι ήρωες εντάσσονται στο πλαίσιο διαφορετικών κατά Foucault «καθεστώτων αλήθειας», τα οποία σαν «μήτρες μετασχηματισμών», τους επιτρέπουν να «δανείζονται και (να) επικαλούνται σταθερούς κώδικες της κανονικότητας, προκειμένου να τους υπερβούν στιγμιαία για να τους ενισχύσουν μακροπρόθεσμα» (Αμπατζή, 2009:11).

Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο ταινίες είναι λιγότερες, αλλά καθοριστικές. Στην περίπτωση του Άγγελου, ο Κατακουζηνός ανήκει φαντασιακά στην μεγάλη οικογένεια των «κανονικών» στους οποίους αφηγείται μια ιστορία για τα πάθη των «άλλων». Στον Άγγελο η ιερότητα των θείων και ανθρώπινων νόμων όχι μόνο δεν αμφισβητείται αλλά, αντίθετα, ενισχύεται, καθώς η οικογένεια, η συγγένεια και οι έμφυλες κανονικότητες αποκτούν τοτεμικό χαρακτήρα. Υπό αυτή την έννοια ο Άγγελος διαπράττει διπλή ιεροσυλία και τιμωρείται αυστηρά. Ο Κατακουζηνός φέρνει στο προσκήνιο ένα θέμα που τη δεκ. του 1980 είναι ακόμα ταμπού για την ελληνική κοινωνία, αλλά μιλά εξ ονόματός της και δίνει ένα ηθικό δίδαγμα συμβατό με τα «καθεστώτα

αλήθειας» της: πρόκειται για ένα είδος παραμυθίας για όσους ανησυχούν για την έκπτωση των ηθών, σύμφωνα με την οποία τιμωρείται όποιος βεβηλώνει τα «ιερά» της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι, το έγκλημα «*δια λόγους τιμής*» είναι θεμιτό και λειτουργεί καθαρτήριο, ενώ οι θεματοφύλακες της κοινωνικής και ηθικής τάξης εν είδει Χορού αρχαίας τραγωδίας νομιμοποιούνται να περιπαίζουν, να πετροβολούν ή να ασκούν βία εναντίον μιας «εκτός τόπου ύλης» (Douglas, 2007). Η «συμμόρφωση» μοιάζει μονόδρομος για την αποφυγή του κοινωνικού θανάτου. Ο P. Bourdieu (2006) θα ενέτασσε τον Άγγελο στα κεφάλαια που διαθέτει και διαχειρίζεται ο Γ. Κατακουζηνός και με τα οποία εισέρχεται στα διάφορα κοινωνικά πεδία, αποτέλεσμα πρακτικής που επικαθορίζεται από ένα *habitus*, οι ρίζες του οποίου φτάνουν τουλάχιστον μέχρι την μεταπολεμική-μετεμφυλιακή Ελλάδα. Ο M. Foucault από την άλλη πλευρά, θα αναγνώριζε στο έργο του Κατακουζηνού στοιχεία αντιπαράθεσης με τον κυρίαρχο λόγο, τουλάχιστον σε επίπεδο προθέσεων, ωστόσο, θα τα ενέτασσε στο πλέγμα των σχέσεων εξουσίας και στις μορφές που παίρνουν στο τέλος του 20^{ου} αιώνα.

Ο Κούτρας, αντίθετα, συγγενεύει με τους «άλλους» και βρίσκεται απέναντι σε θεατές, κάποιοι από τους οποίους θεωρούν εαυτούς Ευρωπαίους, ενώ κάποιοι άλλοι ότι ανήκουν σε «έθνος ανάδελφον». Ο Κούτρας βάζει στο στόχαστρο την ελληνική οικογένεια, την οποία, όχι μόνον αμφισβητεί, αλλά και καταγγέλλει ως πηγή δεινών και δυστυχίας. **«Οικογένεια, η κατάρα των *trans*»** λέει η ηρωίδα του κι εκείνος μιλά για **«μια στενή ελληνορθόδοξη ηθική που περιβάλλει μοντέλα αναχρονιστικά, αντιδραστικά, τη μισαλλοδοξία και το συντηρητισμό [...] την οποία καλλιεργεί η ελληνική οικογένεια»**. Στη Στρέλλα προβληματοποιούνται η οικογένεια, οι συγγενειακές σχέσεις και η κανονικοποίηση του έμφυλου εαυτού και διυλίζονται με το φίλτρο των καθεστώτων αλήθειας του 21^{ου} αιώνα. Σε αντίθεση με τον Άγγελο, που τα φαντάσματα-τιμωροί στοιχειώνουν το παρόν του ήρωα, στη Στρέλλα οι πρωταγωνιστές του δράματος έχουν ήδη πληρώσει ακριβά το τίμημα της «ανομίας» τους και διαπραγματεύονται το παρόν και το μέλλον τους. Ο Κούτρας μιλά εξ ονόματος των σεξουαλικά παρεκκλινόντων από τις κοινωνικές και πολιτισμικές νόρμες, οι οποίοι, ως «ευάλωτες ζωές» (Butler, 2009), αναζητούν εναλλακτικούς τρόπους συνύπαρξης και διεκδικούν μια θέση στο κοινωνικό και πολιτικό πεδίο.⁵² Εν κατακλείδι, ενώ ο Κατακουζηνός θέλει τον Άγγελο να συμμορφώνεται με τα «*δοξικά αυτονόητα*» της ελληνικής κοινωνίας, ο Κούτρας ωθεί τη Στρέλλα να διαπραγματευθεί μαζί τους, διαχειριζόμενη τα κεφάλαια που διαθέτει.

Ο Κούτρας και οι συνεργάτες του κατασκευάζουν το όραμα ενός ιδανικού συνανήκειν, κάνουν μια ευχή, φτιάχνουν μια παραμυθία για ανθρώπους που οι συγγενειακές σχέσεις τους έχουν πονέσει. Καθίσταται, ωστόσο, σαφές ότι στη Στρέλλα οι δημιουργοί κατασκευάζουν φαντασιακές συγγενειακότητες με τα υλικά που παίρνουν από την πολιτισμική και κοινωνική σκευή που φέρουν, με την οποία συνδιαλέγονται ακόμη και όταν την αμφισβητούν ή συγκρούονται μαζί της. Ο Αντί-λογος του Κούτρα επικαθορίζεται από τα κοινωνικά και ηθικά «διανοήτα» και «αδιανοήτα» της ελληνικής κοινωνίας του τέλους του 20^{ου} αιώνα, τα οποία δεν έπαψαν να συνομιλούν τόσο με ευρύτερους μετασχηματισμούς, όσο και με σταθερές του

⁵² Ο St. Seidman στέκεται στην πολυπλοκότητα και την πολυσημία των ταυτοτήτων και τονίζει ότι δεν πρέπει να προσεγγίζουμε τους ομοφυλόφιλους/ες, ως θύματα, αλλά ως δρώντα υποκείμενα που διαπραγματεύονται σε ποικίλα πεδία την ταυτότητά τους και μαζί με αυτήν, την κοινωνικο-πολιτική τους υπόσταση, διαχειριζόμενοι, όπως θα έλεγε ο P. Bourdieu, τα κεφάλαια που διαθέτουν: ηλικία, τάξη, φυλή, εμφάνιση, ταλέντα, οικονομική κατάσταση, μόρφωση, διασημότητα, κοινωνικά, φιλικά και συγγενειακά δίκτυα, επάγγελμα κ.α. (Seidman, 2002).

παρελθόντος. Με άλλα λόγια, ο Κούτρας αναπαριστά ταυτότητες, σχέσεις, προσδοκίες και δράσεις που τελικά θυμίζουν τον κατά Bourdieu «*ρυθμιζόμενο αυτοσχεδιασμό*» και πλάθει χαρακτήρες στους οποίους ο Foucault θα διέβλεπε, αν όχι με την πρώτη, σίγουρα με τη δεύτερη ματιά, αυτοπειθαρχούμενα σώματα.

ΜΕΤΑΙΧΜΙΑΚΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΣΥΓΓΕΝΕΙΑΚΟΤΗΤΕΣ

Η σύγχρονη κοινωνική θεωρία προσεγγίζει την ταυτότητα ως μια διαδικασία εν εξελίξει, ένα σύνολο πολλαπλών υπαγωγών που λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένα κάθε φορά χωρο-χρονικά συμφραζόμενα και πολιτισμικά αναγνωρισμένες συνθήκες. Πρόκειται για την δυναμική και πολιτική διαλεκτική της υποκειμενικότητας και της δι-υποκειμενικότητας, που συνδέεται άμεσα με τα κυρίαρχα σχήματα ταξινόμησης και λαμβάνει χώρα σε ένα ρευστό, μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Ως εκ τούτου, οι ταυτότητες είναι «*αμφίθυμες και αντιφατικές, θραυσματικές και υβριδικές, μια 'άεναη' προσπάθεια αυτοσυγκρότησης*» (Γκέφου-Μαδιανού, 2006:18). Οι έμφυλες ταυτότητες αναδεικνύονται σε κατεχοχήν πεδίο διαπραγμάτευσης του βιολογικού, του κοινωνικού, του πολιτισμικού και, κατά συνέπεια, του πολιτικού, τα οποία αποτελούν δομικές μεταβλητές που παράγουν ηγεμονικές αντιστίξεις με όρους παθολογίας και ομαλότητας (Παπαταξιάρχης-Παραδέλλης, 2006:11,13). Ωστόσο, η οριογραμμή του κανονικού και του αντικανονικού αποδεικνύεται ένα ευρύ πεδίο εντός του οποίου διαμορφώνονται μεταίχμιακές ταυτότητες και σχέσεις, που σύμφωνα με τον V. Turner εγκυμονούν το ενδεχόμενο της κοινωνικής αλλαγής.

Τόσο ο Κατακουζηνός όσο και ο Κούτρας έχουν ως σημείο αναφοράς τις κυρίαρχες διπολικές αντιστίξεις και βάζουν τους ήρωές τους να αιωρούνται ανάμεσα στους πόλους τους. Πλάθουν, με άλλα λόγια, μεθοριακές καταστάσεις και μεταίχμιακούς χαρακτήρες που καταλαμβάνουν το πεδίο που βρίσκεται ανάμεσα στις ηγεμονικές, ιεραρχικές και αξιολογικές ταξινομήσεις της ελληνικής κοινωνίας και τους κινούν, ανάλογα με τις προϋποθέσεις και τους στόχους τους, σαν πιόνια σε μια φανταστική σκακιέρα ταυτότητας και ετερότητας. Σε αυτό βοηθά και το μέσο, δεδομένου ότι ο κινηματογράφος είναι από μόνος τους ένας «*μετέωρος χώρος*» (Σταυρίδης, 2010:48), που εγκαθιδρύει ένα «αλλού»-σταθερό σημείο σύγκρισης για ποικίλα «*εδώ*». Κατά μία έννοια, η ταινία του Κατακουζηνού αποτελεί έκφραση μιας διαβατήριας διαδικασίας μέσω της οποίας η ελληνική κοινωνία των μεταπολεμικών δεκαετιών περνά από την περιφέρεια του ευρωπαϊκού κόσμου, στο κέντρο του. Η μετάβαση αυτή, πρώτιστα φανταστική και συμβολική, λαμβάνει χώρα μέσα από διάφορες στρατηγικές, επιτελέσεις και πρακτικές, με τις οποίες η ελληνική κοινωνία την ίδια στιγμή που έρχεται σε ρήξη με οικεία «*καθεστώτα αλήθειας*» του παρελθόντος, διαπραγματεύεται τη συμμετοχή της σε νέα, τα οποία «*μεταφράζει*» στη δική της «*γλώσσα*» και τα εντάσσει στην πραγματικότητά της. Αλλά και ο ίδιος ο Κατακουζηνός βρίσκεται σε ένα οιονεί μεταίχμιο: από τη μια πλευρά, η επαγγελματική του ιδιότητα τον ωθεί να ακολουθήσει τις αμερικανικές θεματολογικές τάσεις της δεκαετίας του 1980, και από την άλλη είναι φορέας ενός *habitus* που του υποδεικνύει να ρίξει σεναριακό αλατοπίπερο σε μια τραγική αληθινή ιστορία, ώστε να δείξει στο κοινό τις «*βλαβερές συνέπειες*» της ομοφυλοφιλίας. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 μοιάζουν να είναι ανοίκειες ή ακόμη και αδιανόητες κάποιες ταυτότητες, σχέσεις ή μορφές συγγενειακότητας: ο δημιουργός κινείται στους πόλους αντιστίξεων του «*εμείς*» και του «*οι άλλοι*», του άνδρα και της γυναίκας, της τιμής και της ντροπής, του φυσιολογικού και του

αφύσικου, του ηθικο-κοινωνικά υγιούς και του νοσηρού, μιαιού και επικίνδυνου που επισύρει την ανθρώπινη και τη θεία τιμωρία. Για τον Κατακουζηνό τα όρια της ταυτότητας, της ετερότητας και της ξενότητας είναι σαφή και αδιαπραγμάτευτα, όπως και αυτά των κοινωνικών και σεξουαλικών έμφυλων ρόλων, του «πρέπει» και του «θέλω», του κανονικού και της παρέκκλισης. Στο μεταίχμιο όλων αυτών βρίσκεται ο «Άγγελος», «ύλη εκτός τόπου» που γίνεται βορά στις προκρούστειες σταθερές του δημιουργού του.

Μια δεκαετία αργότερα ο Π. Κούτρας επηρεάζεται από νεόκοπα *καθεστώτα αλήθειας*, τα οποία επενδύουν στην διαπολιτισμικότητα και στην υβριδικότητα ή με τα λόγια του S. Rushdie, κατήγορο του *«απολυταρχισμού του αγνού»*, *«στη μιγαδοποίηση, ...το ανακάτεμα, το σύμφυρμα, το λίγο από δω και λίγο από κει...που ανανεώνει τον κόσμο»* (Rushdie, 1991:394). Μέσα από αυτή την πολυπρισματική οπτική, αναδύονται Λόγοι για τον έμφυλο εαυτό και τη σεξουαλικότητα που απομακρύνονται από τα αυστηρά δίπολα του παρελθόντος και συνεπικουρούνται από τις επιστημονικές, ιδεολογικές, πολιτισμικές και νομικο-δικαιοπρακτικές ανακατατάξεις που έλαβαν χώρα στο δυτικό κόσμο στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Οι δημιουργοί της Στρέλλας υιοθετούν αυτούς τους Λόγους, τους αποκωδικοποιούν, τους μεταφράζουν στα ελληνικά και επιχειρούν να εντάξουν στο ιθαγενές φαντασιακό *«το απροσδιόριστο και ρευστό πεδίο που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε το 'μεταξύ', ή το 'ουδέτερο', στο οποίο εμφανίζονται οι δυνατότητες να μην είναι κανείς ούτε το ένα ούτε το άλλο»* (Βαρίκα,2005:30). Για μία ακόμη φορά, η ελληνική κοινωνία βρίσκεται σε μια πολιτισμική και ιδεολογική μεθόριο και καλείται να συμπορευτεί με έναν κόσμο που αλλάζει με γοργούς ρυθμούς. Στο ιστορικό συμφραζόμενο της ραγδαίας παγκοσμιοποίησης που διανύουμε και τους φρενήρεις ρυθμούς των κοινωνικών και των πολιτισμικών μετασχηματισμών που συνεπάγεται, οι ταυτότητες και οι συνάφειες μοιάζουν να τελούν υπό συνεχή αίρεση και να εγκλωβίζονται σε ένα συνεχές μεθοριακότητας και σε επάλληλους κύκλους υβριδικότητας.⁵³ Ο Κούτρας θέλει τη Στρέλλα και τις σχέσεις της έξω από κατηγοριοποιήσεις, να απολαμβάνει την ελευθερία του ανέντακτου, η εικόνα όμως που μας δίνει τον ξεπερνά και συμφιλιώνεται με τα ηγεμονικά δίπολα ανδρισμού και θηλυκότητας, μιας και μας παρουσιάζει μόνο τη θηλυκή πλευρά της, όπως άλλωστε κάνει και στην περίπτωση της Μαίρης. Ανάλογα, η εικόνα του Γιώργου είναι συμβατή με αυτή του «καθορόαιμου αρσενικού» που βρίσκεται άθελά του στη μεθόριο του εραστή και του πατέρα, αλλά την

⁵³ *ύβρις* (από το υ=επί και βρίς= είμαι βαρύς, φορτωμένος, γεμάτος) = εικάζεται ότι είχε αρχικά την έννοια της άσκησης φυσικής δύναμης ή πίεσης με το βάρος του σώματος. Με τα χρόνια η λέξη *υβρίζω* απέκτησε την έννοια της αυθαδίας, της αλαζονείας, της παραβίασης και της υπέρβασης των ανθρωπίνων και θεϊων νόμων. Ο υβριστής επιχειρεί να εξομοιωθεί με την έννοια του θείου που θεσπίζει το Νόμο και έχει υπερβολική αυτοπεποίθηση. Είναι θρασύς, βίαιος, ακόλαστος και αισχρολόγος, παρεκτρέπεται, προσβάλλει και βλάπτει την κοσμική τάξη. Στην Αθήνα των κλασικών χρόνων η τιμωρία των θεωρουμένων υβριστικών πράξεων γίνεται νόμος της πολιτείας και μέσω της *γραφής ὕβρεως* επιβάλλονται αυστηρές ποινές σε όσους ανατρέπουν την κοινωνική ισορροπία.

Στη νεοελληνική, η λέξη *ύβρις* γίνεται *βρισιά*, λόγος ή πράξη που θίγει την τιμή και την αξιοπρέπεια κάποιου, αλλά συνεχίζει να χρησιμοποιείται και αυτούσια, με την έννοια της προσβολής ως υπέρβασης του μέτρου.

Η λέξη *υβρίδιο* φέρει αρνητικό φορτίο και κυριολεκτικά σημαίνει τη μικρής διάστασης ύβρη. *Υβρίδιο*, λεξικογραφικά, είναι «φυτό ή ζώο από διασταύρωση γενετικώς ανόμοιων ατόμων». Ο όρος είναι ένα αντιδάνειο δεδομένου ότι προέρχεται από την γαλλική λέξη *hybride*, που έλκει την καταγωγή της από την λατινική *hybrida*, που *σήμαινε* το νόθο γόνο ενός ρωμαίου πολίτη . Η λέξη *hybrida* με τη σειρά της προέρχεται από την αρχαιοελληνική *ύβρι*, την ανίερη υπέρβαση του καθιερωμένου μέτρου.

Υβρίδια ήταν και τα τέρατα της ελληνικής μυθολογίας. Γόνοι αφύσικων ενώσεων θεών, ανθρώπων και ζώων, οι Άρπυιες, η Γοργώ, οι Κύκλωπες, η Σφίγγα, ο Μινώταυρος, η Χίμαιρα, οι Κένταυροι, ο Πάνας, ο Γρύπας κ.α, αποτελούσαν παραβιάσεις των κανόνων διασταύρωσης των ειδών και ύβρεις προς τη φυσική τάξη πραγμάτων.

(Μπαμπινιώτης, 2011:1479, 1480)

(<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%8E%CE%B2%CF%81%CE%B9%CF%82>)

(http://www.stougiannidis.gr/hypoglossal/32_hybrids.htm)

υπερβαίνει γεφυρώνοντας τα «θέλω», τα «πρέπει» και τα «μπορώ», επιλέγοντας τον ρόλο του πατέρα.

Θα σταθώ ιδιαίτερα στη σχέση «συγγενειακότητας» και «μεταιχμιακών» ταυτοτήτων που συγκροτούνται στα όρια των έμφυλων και εμφυλοποιητικών κανονικοτήτων.⁵⁴ Στο τέλος της δεκ. του 1970, τόσο ο P. Bourdieu όσο και ο M. Foucault ανέδειξαν τον καίριο εμφυλοποιητικό, κοινωνικοποιητικό και κανονικοποιητικό ρόλο που παίζει ο θεσμός της οικογένειας και η συγγενειακές σχέσεις: ο πρώτος τις εντάσσει στους μηχανισμούς εγκαθίδρυσης «πολιτικών μυθολογιών» και ο δεύτερος τις βλέπει σαν τόπο αναπαραγωγής κατεστημένων σχέσεων εξουσίας και «ρυθμιστικών μυθολογιών» για το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Η περίπτωση του Άγγελου και της Στρέλλας, ωστόσο, δείχνει ότι κατά τη διάρκεια της τριακονταετίας 1980-2010 έχει συντελεστεί μια σημαντική ανατροπή. Οι θεωρούμενες περιθωριακές, παρεκκλίνουσες και παραβατικές σεξουαλικές ταυτότητες απέκτησαν φωνή, διεκδίκησαν συνθήκες ορατότητας στη δημόσια σφαίρα, διαπραγματεύθηκαν με τις συντηρητικές δυνάμεις την κοινωνική και πολιτική τους υπόσταση και έβαλαν το δικό τους λιθαράκι στα δοξικά «αυτονόητα». Στο πλαίσιο αυτού του αγώνα οι σεξουαλικά «διαφορετικοί» κέρδισαν μάχες, αλλά δεν φαίνεται να κερδίζουν τον πόλεμο όσο μοιράζονται την ίδια κοινωνικοποιητική, κανονικοποιητική και εμφυλοποιητική μήτρα με όλους όσοι τους απορρίπτουν ως «μη φυσιολογικούς». Θα πρέπει όμως να επισημανθεί ότι στο πεδίο της συγγενειακότητας, η ιστορική, τεχνολογική και επιστημονική συγκυρία μοιάζει να είναι ο καλύτερος σύμμαχος των «μη κανονικών»,⁵⁵ δεδομένου ότι οι Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής τους επιτρέπουν να δίνουν σάρκα και οστά σε μορφές συγγενειακότητας που μέχρι τώρα παρέμεναν στη σφαίρα της επιστημονικής φαντασίας. Αυτό που επισημαίνω εδώ είναι ότι οι μεταιχμιακές σεξουαλικά υποκειμενικότητες κατάφεραν να αρθρώσουν Αντίλογο στο Λόγο που τους εξοστράκιζε από τους κόλπους της οικογένειας συνθέτοντας ad hoc μοντέλα «φανταστικής» συγγενειακότητας, ανάλογα με τις ανάγκες τους.

Από τη δεκ. του 1970 και τον David Schneider που προβληματοποίησε την φυσικοποίηση και την βιολογικοποίηση των συγγενειακών σχέσεων στο δυτικό κόσμο, ξεκίνησε μια μεγάλη συζήτηση που συνεχίζεται μέχρι και σήμερα.⁵⁶ Η M. Strathern, η οποία μελετά τις Νέες Τεχνολογίες Αναπαραγωγής, συντάσσεται με αυτούς που θεωρούν ότι τα «φυσικά γεγονότα» είναι κοινωνικές κατασκευές και παρατηρεί ότι η συγγένεια για τους ευρωπαϊκούς καθίσταται μια «βιολογία υπό έλεγχο» (Strathern, 2008:96). Ο M. Sahlins προσεγγίζει τη συγγένεια σαν πολιτισμική σύλληψη και βλέπει τις συγγενειακές σχέσεις ως «αμοιβαιότητα

⁵⁴ Οι συγγενειακές σχέσεις, συνιστούν ένα ολικό κοινωνικό φαινόμενο και αποτελούν θεμελιώδες αντικείμενο ανθρωπολογικής συγκριτικής ανάλυσης. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και μέχρι το μέσα του 20^{ου}, την εποχή του «μεγάλου διαμοιρασμού» και της κλασικής ανθρωπολογίας, η συγγένεια αναγορεύεται σε καταστατικό στοιχείο της κοινωνικής οργάνωσης των μη δυτικών-απλών κοινωνιών και αναδεικνύεται στο κατεχόμενη αναλυτικό πεδίο για τη μελέτη τους. Τη δεκαετία του 1950, με τον «επαναπατρισμό» της ανθρωπολογίας στη μελέτη των δυτικών σύνθετων κοινωνιών και τις αναστοχαστικές ανησυχίες που τον συνοδεύουν, η πρωτοκαθεδρία της συγγένειας κλονίζεται, η μελέτη της αποσυνδέεται από τις στενά γενεαλογικές συνδηλώσεις της και τίθενται οι βάσεις για τους νέους τρόπους θέασής της (Τουντασάκη, 2009 και Yanagisako, 1979).

⁵⁵ Από τον τίτλο της συλλογής διαλέξεων του M. Foucault (2011), «Οι μη κανονικοί. Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975».

⁵⁶ Ο Schneider υποστηρίζει στο «What is Kinship all About?», ότι η «αιματοσυγγένεια» είναι μια πολιτισμική κατασκευή του δυτικού κόσμου και δεν αποτελεί οικουμενικό τρόπο πρόσληψης και συγκρότησης των συγγενειακών συστημάτων. Στο δυτικό πολιτισμό ο ορισμός, η θεμελίωση, η οργάνωση και η λειτουργία της συγγένειας βασίζονται σε δύο αλληλοεξαρτώμενες αρχές, μια φυσική ουσία, το αίμα, και έναν κώδικα συμπεριφοράς, το νόμο. (Schneider, 1970).

της ύπαρξης» (mutuality of being) μεταξύ προσώπων όπου η ζωή, η χαρά, η λύπη ή ο θάνατος του ενός, επηρεάζει άμεσα τον άλλο (Sahlins, 2013:28). Η Anne Cadoret παρατηρεί, ωστόσο, ότι η συγγένεια στο δυτικό κόσμο υπόκειται σε ένα καθεστώς αλήθειας που καθορίζει συγκεκριμένες μορφές συγγενειακών μορφωμάτων. Η έρευνα της Cadoret έδειξε ότι τα ομόφυλα ζευγάρια, τα οποία αποκτούν παιδί με τη βοήθεια των ΝΤΑ, προσπαθούν να βρουν τρόπους συγκρότησης ενός τύπου οικογένειας που να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στην παγιωμένη αξία της αιματοσυγγένειας και του γάμου (Cadoret, 2010).

Μέσα από αυτή την οπτική, κάθε είδους συγγενειακότητες, κυριολεκτικές ή μεταφορικές, από την αιματοσυγγένεια, την αγχιστεία, την υιοθεσία και τις «οικογένειες επιλογής», μέχρι την αίσθηση της κοινής «*τρωτότητας*» ή του κοινού αγώνα για το δικαίωμα στην σεξουαλική ιδιαιτερότητα, είναι πολιτισμικά γεγονότα που εντάσσεται στη σφαίρα των ιδεών και των συμβολισμών και, παραφράζοντας τον B. Anderson,⁵⁷ συνιστούν «φαντασιακές συγγενειακότητες». Οι «φαντασιακές συγγενειακότητες» συνομιλούν, διαντιδρούν και γενικά εμπλέκονται με την ταυτότητα, την ετερότητα και την «μεταιχμιακότητα», με την οποία συγκροτούν ένα ιδιότυπο ιδεολογικό δίδυμο που, όχι μόνον παράγει πραγματικά αποτελέσματα, αλλά καθίσταται και μηχανισμός κοινωνικού μετασχηματισμού. Το δρων υποκείμενο αποδεικνύεται ιδιαίτερα δημιουργικό όταν κινείται στα τα διάκενα των κανονικοτήτων και όταν διαχειρίζεται τα κεφάλαια που διαθέτει, διαπραγματευόμενο τη διεύρυνση του ζωτικού του χώρου.

«...τα ακατάτακτα, ενδιάμεσα και αντιφατικά κοινωνικά υπόλοιπα ορθώνονται πεισματικά μπροστά μας, με απροσμέτρητες κοινωνικές, ιδεολογικές και προφανώς πολιτικές προεκτάσεις» (Τσουκαλάς, 1987:224)

Θα ήθελα να επισημάνω σε αυτό το σημείο δύο αξιοσημείωτες εξελίξεις. Η πρώτη αφορά μια προϊούσα διαδικασία, η οποία ανατρέπει, δειλά αλλά σταθερά, την παντοκρατορία του «βιολογικοποιημένου» και «φυσικοποιημένου» μοντέλου συγγενειακότητας στο δυτικό κόσμο. Εν αντιθέσει προς την πεποίθηση ότι ο θεσμός της οικογένειας και οι συγγενειακές σχέσεις «κατασκευάζουν» τα έμφυλα υποκείμενα, κάποια δρώντα «μεταιχμιακά» υποκείμενα συγκροτούν τα συγγενειακά σχήματα που «χρειάζονται», παρακάμπτοντας τα κατεστημένα πρότυπα οικογενειακότητας και τη συμβολική αδιαλλαξία τους. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, σε πρώτο επίπεδο συγκροτούνται «φαντασιακές» και «αναπαραστατικές» συγγενειακότητες και στη συνέχεια ακολουθεί το επίπεδο της επιτέλεσης, της ιδεολογίας, των συνταγματικών δικαιωμάτων κ.ο.κ. Η δεύτερη επισήμανση έχει ως βάση τη συλλογιστική του Ed. Said, έτσι όπως την ανέπτυξε στο «*Orientalism*» (1996), και αφορά την στερεοτυπική γνώση που παράγεται και επηρεάζει το συλλογικό φαντασιακό σε σχέση με την ομοφυλοφιλία και τους ομοφυλόφιλους. Αναφέρομαι σε ένα είδος «αρχείου» γνώσης για τις ομόφυλες σχέσεις που τροφοδοτεί το δυτικό φαντασιακό, ένα αναπαραστατικό και διαδραστικό συνεχές, μια διαδικασία εν εξελίξει, η οποία ξεκινά από το απώτατο παρελθόν και φτάνει στο σήμερα, διαμορφώνοντας ταυτότητες, σχέσεις, ιδεολογίες, πρακτικές, πολιτικές, ιεραρχίες κ.ο.κ. Στο «αρχείο» αυτό θα πρέπει να προσθέσουμε τις κινηματογραφικές ταινίες που από τη δεκαετία του 1990 προωθούν το μοντέλο του «normal gay», τον «Άγγελο», τη «Στρέλλα», ακόμα και τη συγκεκριμένη αναλυτική προσπάθεια.

⁵⁷ Ο B. Anderson, το 1997, αναφερόμενος στις εθνικές/εθνοτικές ταυτότητες, εισάγει τον όρο «φαντασιακές ταυτότητες» (imaginary identities).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ανασκαλεύοντας τις εικόνες που έφτιαξαν ο Γ. Κατακουζηνός και ο Π. Κούτρας, βρήκα σπαράγματα του αρχαιοελληνικού μύθου της Πανδώρας, όπου η μεθοριακότητα μοιάζει να είναι η καταστατική συνθήκη της ανθρωπινότητας που παγιδεύει το δρων υποκείμενο σε ένα ατέρμονο μπες-βγες στο εντός, στο εκτός και στο μεταξύ των ορίων. Στις απαρχές του χρόνου, γράφει ο Ησίοδος, τότε που αρχηγός του σύμπαντος ήταν ο Κρόνος, οι άνθρωποι ήταν μόνο άνδρες και ζούσαν με τους θεούς χωρίς διαχωρισμούς, αδικία, πόνος, μόχθος, γηρατειά και θάνατο. Όταν ο Δίας πήρε την εξουσία από τον Κρόνο θέλησε να βάλει *«ένα σύνορο ανάμεσα στους αθανάτους θεούς και τα ανθρώπινα όντα, μια γραμμή που να είναι ξεκάθαρη»* και ανέθεσε στον Τιτάνα Προμηθέα να διεκπεραιώσει αυτό το έργο, ως διαμεσολαβητής. Ο Προμηθέας παρατήρησε ότι τα όρια και η τάξη προϋποθέτουν την αδικία και, ξεγελώντας τον Δία, μερολήπτησε υπέρ των ανθρώπων, εξασφαλίζοντάς τους κρέας και φωτιά. Ο Δίας τιμώρησε σκληρά τον Προμηθέα και ανέλαβε *«να ξαναβάλει τους ανθρώπους στη θέση τους» στέλνοντάς τους «ένα ‘καλό κακόν’, μια απαστράπτουσα συμφορά»*, την Πανδώρα. Η Πανδώρα ήταν το πλήνιο ομοίωμα μιας παρθένου που έφτιαξε ο Ήφαιστος, στο οποίο οι θεές του Ολύμπου εμφύσησαν ομορφιά και χάρη, ενώ ο Ερμής του έδωσε την πνοή της ζωής, αλλά και *«το ένστικτο της σκύλας και το πνεύμα του ψεύτη και του απατεώνα»*. Η «πρώτη γυναίκα» στάλθηκε στους ανθρώπους με την εντολή να μην ανοίξει ποτέ τον πίθο που της έδωσαν όταν έφυγε από τον Όλυμπο. Εκείνη παράκουσε όμως την εντολή και αποσφράγισε τον πίθο, από τον οποίο ξεχύθηκαν όλες οι συμφορές που δεν είχε γνωρίσει μέχρι τότε η ανθρωπότητα: η αρρώστια, η οδύνη, τα γηρατειά, το πένθος, ο βαρύς μόχθος και άλλα δεινά, εκτός από την *«ελπίδα»* που έμεινε στον πάτο του πίθου (Vernant, 2008:18-21).

Ο μύθος μας λέει ότι η εγκαθίδρυση μιας ιεραρχικής τάξης προϋποθέτει την οριοθέτηση που συνοδεύεται, θέλοντας και μη, από το ευρύ, απροσδιόριστο, πολυμορφικό, δυναμικό και ρευστό πεδίο του «μεταξύ» των οριογραμμών, στο οποίο ανοιγοκλείνουν οι ορίζοντες του εφικτού και του ανέφικτου. Ο Προμηθέας, που βρίσκεται ανάμεσα στην πίστη και στην απιστία, στους θεούς και στους ανθρώπους, κλέβει μια φωτιά που δίνει ζωή αλλά μπορεί και να καταστρέψει. Η Πανδώρα είναι ένα θείο τέχνημα-τέχνασμα που στέλνεται στον Επιμηθέα, κάτι ανάμεσα σε δώρο και σε κατάρα, σε αληθινό και σε ψεύτικο: είναι μια αδηφάγος, ζώωδης και απαιτητική *«γαστέρα»* που απομυζά την ανδρική δύναμη, αλλά και το γόνιμο έδαφος που καρπίζει ο σπόρος της ζωής. Η πρώτη γυναίκα στέλνεται στους ανθρώπους για να τους θυμίζει την θνητότητά τους, την ίδια στιγμή που αποτελεί την μοναδική οδό υπέρβασής της. Η ανθρώπινη «φύση» ως εκ τούτου μοιάζει να βρίσκεται στο μεταίχμιο του θεϊκού και του ζωώδους, του δυνατού και του αδύναμου, του καλού και του κακού, της ελπίδας και του φόβου, του τέλους και της συνέχειας, του προμηθεϊκού «προνοείν» και της επιμηθεϊκής απρονοησίας.

Ξεκίνησα αυτή τη μελέτη από τη θέση ότι ο κινηματογράφος καθίσταται πεδίο πολιτισμικής και κοινωνικής «μετάφρασης» και διαπραγμάτευσης. Μια κινηματογραφική ταινία περιγράφει δημιουργικές διαδικασίες πολιτισμικής υβριδικότητας και κοινωνικές δυναμικές «σε ενεστώτα χρόνο». Ο «Άγγελος» του Κατακουζηνού και η «Στρέλλα» του Κούτρα απετέλεσαν ένα «εθνογραφικό μητρώο», η ανάλυση, η σύγκριση και η αναγωγή στα συμφραζόμενα του οποίου, ευελπιστούσα ότι θα έδινε απαντήσεις στα ερωτήματα που έθεσε

αυτή η εργασία. Το πρώτο ερώτημα ήταν αν και κατά πόσον οι θεωρούμενες παρεκκλίνουσες σεξουαλικές ταυτότητες και οι συγγενειακές σχέσεις συνομιλούν και διαπλέκονται με τοπικά, υπερτοπικά ή «νέο-μητροπολιτικά» «καθεστώτα αλήθειας» για τον έμφυλο εαυτό, τη σεξουαλικότητα, την οικογένεια και τις σχέσεις εξουσίας. Το επόμενο ερώτημα ήταν αν αυτή η διαπλοκή εμπεριέχει διαδικασίες «πολιτισμικής μετάφρασης» και αν παράγει «μιγαδικές λογικές». Το τελευταίο ερώτημα αφορούσε τους τρόπους με τους οποίους τα «παρεκκλίνοντα» από τα κανονιστικά σεξουαλικά πρότυπα άτομα διαχειρίζονται τα κεφάλαια που διαθέτουν και διαπραγματεύονται την συναισθηματική, κοινωνική και πολιτική τους ύπαρξη.

Ο «Άγγελος» και η «Στρέλλα» επιβεβαίωσαν τη θέση ότι ο κοινωνικός μετασχηματισμός δεν συντελείται σε πολιτισμικό κενό και ότι κάποιες από τις ρίζες του νέου φτάνουν βαθιά στο παρελθόν. Οι διαστάσεις των «σημείων των καιρών» αποδεικνύονται βραχείες και το έρμα των «καινών δαιμονίων» λιποβαρές. Η τριακονταετία που μεσολάβησε μεταξύ των δύο ταινιών έδειξε ότι υπάρχει δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου, αλλά κατέστησε σαφές ότι τα πολιτισμικά και τα κοινωνικά μηνύματα «μεταφράζονται» με εντόπιους κώδικες και ότι η εισαγωγή του νέου δεν γίνεται άκριτα και χωρίς διαπραγμάτευση. Στη συνέχεια, φάνηκε το μεγάλο εύρος της οριογραμμής ανάμεσα στο κανονικό και το μη κανονικό, στο φυσιολογικό και το αφύσικο, στο διανοητό και το αδιανόητο, όσον αφορά τον έμφυλο εαυτό, τη σεξουαλικότητα και τη συγγένεια. Ο Γ. Κατακουζηνός αντιπροσωπεύει μια ανεκτική αλλά συντηρητική όψη της ελληνικής κοινωνίας που, παρά τη φιλελεύθερη ρητορική της, αντιμετωπίζει τις αλλαγές με φόβο. Ο Π. Κούτρας, αντίθετα, προσδοκά μια ελληνική κοινωνία που θα πάψει να είναι ομοφοβική και συγγενειακές σχέσεις που δεν θα εξοστρακίζουν τη σεξουαλική διαφορετικότητα. Προς τούτο ο Κούτρας επιχειρεί να συνθέσει εναλλακτικά και εξιδανικευμένα μοντέλα συγγενειακότητας, που αποκαλύπτουν, ωστόσο, ένα έθος που οδηγεί σε γνωστά και πεπατημένα μονοπάτια. Η προσπάθεια του Κούτρα εντάσσεται, σε μια ευρύτερη τάση που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, η οποία έχει ρητές και άρρητες πολιτικές διαστάσεις και βάλλει κατά της εμφυλοκανονιστικής και εμφυλοποιητικής εξουσίας του κυρίαρχου μοντέλου συγγενειακότητας: είναι τα δρώντα υποκείμενα που συγκροτούν τις συγγενειακότητες που χρειάζονται και όχι το αντίθετο, γεγονός που μεταθέτει τις οριογραμμές και το μεταξύ τους διάστημα.

Ο Gilles Deleuze υποστηρίζει ότι ο μεταπολεμικός κινηματογράφος αιφνιδιάζει τον θεατή γιατί του δείχνει ότι δεν σκέπτεται αρκετά. Οι ταινίες του Γ. Κατακουζηνού και του Π. Κούτρα μας (προ)καλούν να σκεφθούμε περισσότερο γύρω από τις ταυτότητες, τις ετερότητες και τα μεταξύ τους σύνορα και να ελέγξουμε αν τρίζουν τα θεμέλια των βεβαιοτήτων μας. Ο Άγγελος και η Στρέλλα κλήθηκαν να δώσουν απαντήσεις στις ερωτήσεις ενός «εμείς» που ανήκει στην μεγάλη οικογένεια των «κανονικών», που επενδύει όμως στους «άλλους» και εισπράττει την υπεραξία της «αντικανονικότητάς» τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά, Ε.**, 2006, Δια λόγους Τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, Αθήνα, Νεφέλη.
- Agamben, G.**, 2005, Homo Sacer, Αθήνα, Scripta.
- Αθανασάτου, Γ.**, 2001, Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία, Αθήνα, Finatec-Multimedia A.E.
- Αθανασίου, Α.**, 2007, Ζωή στο όριο, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Αθανασίου, Α.**, 2006, Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, Αθήνα, νήσος.
- Αθανασίου, Α.**, 2011, στο Καντσά Β.-Μουτάφη Β.-Παπαταξιάρχης Ε. (επιμ.), Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Αθανασίου, Α.** 2011, Επιτελέσεις της τρωτότητας και του κοινωνικού τραύματος, στο Α. Αθανασίου (επιμ.) και εισαγωγή), Βιοκοινωνικότητες: Θεωρήσεις στην Ανθρωπολογία της Υγείας, Αθήνα, Νήσος.
- Αμπατζή, Λ.**, 2009, Ποτό για παρέα, Αθήνα, Κέδρος.
- Amselle, J-L.**, 1996. Μιγαδικές Λογικές: Ανθρωπολογία της Ταυτότητας στην Αφρική και αλλού, Αθήνα, Χατζηνικολής.
- Αντερσον, Μπ.**, 1997, Φαντασιακές Κοινότητες, Αθήνα, Νεφέλη.
- Αρτινοπούλου, Β.**, 2004, Αιμομιξία. Θεωρητικές προσεγγίσεις και ερευνητικά δεδομένα, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη.
- Austin, J. L.**, 2003, Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις, Αθήνα, Εστία.
- Βαρίκα, Ελ.**, 2005, Με διαφορετικό πρόσωπο. Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα, Αθήνα, Κατάρτι.
- Βασιλακάκος, Γ.**, 2009, Κώστας Ταχτσής. Η αθέατη πλευρά της σελήνης, Αθήνα, Ηλέκτρα.
- Βατούγιου, Σ.**, 2007, Ο λαϊκός χαρακτήρας του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο 1950-1970, Περιοδικό Διαβάζω, Τεύχος 473, Απρίλιος.
- Becker, H.**, 2000, Οι περιθωριοποιημένοι, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη.
- Βέλτσος, Γ.**, 1979, Κοινωνιολογία των Θεσμών. Οικογένεια και φαντασιακές σχέσεις. Από τις γενεαλογικές-γραμμικές στις κρατικές οργανώσεις, τόμος 2, Αθήνα. Παπαζήση.
- Βερνάν, Ζ-Π.**, 2008, Πανδώρα-Οδυσσέας-Περσέας. Τρεις διαλέξεις, Αθήνα, Ωκεανίδα.
- Bourdieu, P.**, 2006, Η Αίσθηση της Πρακτικής, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Bourdieu, P.**, 2007, Ανδρική Κυριαρχία, Αθήνα, Πατάκης.
- Bourdieu, P.**, 2011, Διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης, Αθήνα, Πατάκης.
- Burke, P.**, 2002, Ιστορία και κοινωνική θεωρία, Αθήνα, νήσος.
- Burke, P.**, 2010, Πολιτισμικός Υβριδισμός, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Butler, J.**, 2008, Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Butler, J.**, 2009, Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Butler, J.**, 2009, Ευάλωτη Ζωή: Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας, Αθήνα, Νήσος.
- Cadoret, A.**, 2010, European Kinship in the age of Biotechnology, ed. Edwards J & Salazar C, New York Oxford, Berghahn Books.
- Γαζή, Ε.**, 2011, Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια. Ιστορία ενός συνθήματος 1880-1930, Αθήνα, Πόλις.
- Γιαννακόπουλος, Κ.**, 2006, Σεξουαλικότητα. Θεωρίες και πολιτικές της Ανθρωπολογίας, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

- Γκέφου-Μαδιανού, Δ.** (επιμ.), 2006, Εαυτός και «Άλλος». Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο, Αθήνα, Gutenberg.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ.**, 2009, Όψεις Ανθρωπολογικής Έρευνας, Αθήνα, Ελλ. Γράμματα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ.**, 2010, Πολιτισμός και Εθνογραφία, Αθήνα, Ελλην. Γράμματα.
- Cohen, St.**, 1995, Visions of Social Control. Crime, Punishment and Classification, Cambridge-Oxford, Polity Press and Blackwell Publishers Ltd.
- Dalton, S.**, 2000, Ideologies and Technologies of Motherhood. Race Class Sexuality Nationalism, New York London, Routledge.
- Douglas, M.**, 2007, Καθαρότητα και Κίνδυνος. Μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και των ταμπού, Αθήνα, Πολύτροπον.
- Ένγκελς, Φ.**, 1978, Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Eriksen, Th.**, 2007, Μικροί Τόποι, Μεγάλα ζητήματα, Αθήνα, Κριτική.
- Fairclough, N.**, 1995, Media Discourse, London, Arnold.
- Φερνάντες, Ντ.**, 1995, η Αρπαγή του Γανυμήδη, Αθήνα, Εξάντας-Νήματα.
- Finkler, K.**, 2001, The Kin in the Gene. The Medicalization of Family and Kinship in American Society, The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Fischer, M.**, 2008, Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική, στο Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (επ.), Ανθρωπολογική Θεωρία και εθνογραφία. Σύγχρονες Τάσεις, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Φουκώ, Μ.**, 1991, Η μικροφυσική της εξουσίας, Αθήνα, Ύψιλον.
- Foucault, M.**, 1984 (1967), Des Espace Autres, Architecture, Movement, Continuité, τεύχος 5, Οκτώβριος 1984, 46049.
- Foucault, M.**, 1978, Ιστορία της Σεξουαλικότητας, τόμος 1, Αθήνα, Ράππα.
- Foucault, M.**, 2013, Ιστορία της Σεξουαλικότητας, τόμος 2, Αθήνα, Πλέθρον.
- Foucault, M.**, 2013, Ιστορία της Σεξουαλικότητας, τόμος 3, Αθήνα, Πλέθρον.
- Foucault, M.**, 1987, Εξουσία, γνώση και ηθική, Αθήνα, Ύψιλον.
- Foucault, M.**, 2001, στο J. Faubion (επιμ.), Power: Essential works of Foucault 1954-1984, τόμος 3, New York, New Press.
- Foucault, M.**, 2004, Η Ιστορία της Τρέλας, Αθήνα, Ηριδανός.
- Foucault, M.**, 2011, Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής, Αθήνα, Πλέθρον.
- Φουκώ, Μ.**, 2011, Οι μη κανονικοί. Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975, Αθήνα, Εστία.
- Φουκώ, Μ.**, 2012, Η Γέννηση της Κλινικής, Αθήνα, 2012.
- Φρόυντ, Σ.**, 2013, Τοτέμ και Ταμπού, Αθήνα, Επίκουρος.
- Geertz, Cl.**, 2003, Η Ερμηνεία των πολιτισμών, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Gell, Alf.**, 1998, Art and Agency. An Anthropological Theory, Clarendon Press, Οξφόρδη.
- Gell, A.**, 2013, Το δίκτυο της Vogel. Οι παγίδες ως έργα τέχνης και τα έργα τέχνης ως παγίδες, στο Ρίκου, Ε. (επιμ.), Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Gell, A.**, 2013, Τεχνολογία και Μάγεμα, στο Ρίκου, Ε. (επιμ.), Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Goffman, E.**, 2001, Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Goffman E.**, 2006, Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

- Gramsci, Ant.**, 2005, Γράμματα από τη φυλακή, Αθήνα, Ηριδανός.
- Hall St., Held D., Mc Grew A.**, Η νεωτερικότητα σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός, 2009, Αθήνα, Σαββάλας.
- Hall, St.**, (ed.), 2001, Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi]
- Harvey, D.**, 1989, The condition of Post modernity, Oxford, Blackwell.
- Herzfeld, M.**, 2008, Η Κοινωνική Ποιητική: Όψεις από την Ελληνική Εθνογραφία, στο Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία, Αθήνα, Ελλ. Γράμματα.
- Herzfeld, M.**, 2002, Πάλι δικά μας. Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Hobsbawm, E., Ranger, T.**, 2004, Η Επινόηση της Παράδοσης, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Καντσά, Β., Μουτάφη, Β.**, στο Παπαταξιάρχης (επιμ.), Μελέτες για το φύλο στην ανθρωπολογία και την ιστορία, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Καραγκούνη, Χρ.**, 2005, Ομοφυλοφιλία, Αρχαία και Σύγχρονη, και η Χριστιανική Εκκλησία, Αθήνα, Εκδ. Αστήρ της Ανατολής.
- Κατάκη, Χ.**, 1998, Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Κόκκινος, Γ.**, 2000, Αναζητώντας την Ευρώπη. Οι αντινομίες της ευρωπαϊκής πολιτικής κουλτούρας και η ιδέα της ευρωπαϊκής ενοποίησης, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Κολοβός, Ν.**, 1988, Κοινωνιολογία του κινηματογράφου, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Κουκουτσάκη, Α.**, 2002, Χρήση ναρκωτικών, Ομοφυλοφιλία, Αθήνα, Κριτική.
- Κουκουτσάκη, Α.** (επιμ.), 1999, Εικόνες Εγκλήματος, Αθήνα, Πλέθρον.
- Λάζος Γ.**, 1997, Η Σεξουαλικότητα στη σύγχρονη Ελλάδα, Αθήνα, Δελφίνι.
- Levi-Strauss, Cl.**, 2010, Δομική Ανθρωπολογία, Αθήνα, Κέδρος.
- Λυδάκη, Α.**, 2009, Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Μακρυνιώτη, Δ.**, 2004, Τα όρια του σώματος, Αθήνα, Νήσος.
- Μουσούρου, Λ.**, 2005, Οικογένεια και Οικογενειακή Πολιτική, Αθήνα, Gutenberg.
- Μπακαλάκη, Α.**, 1994, Ανθρωπολογία, Γυναίκες και φύλο, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Μπακαλάκη, Α.**, 2008, Λόγοι για το φύλο και αναπαραστάσεις της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας στην Ελλάδα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, στο Γκέφου-Μαδιανού, Δ., (επιμ.), Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Μποτιλιάρω, Ζ.**, 1972, Ρέκβιεμ για τα μέσα επικοινωνίας, Αθήνα, Ελεύθερος τύπος.
- Μπηχτών, Μ.**, 1980, Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής, Αθήνα, Πλέθρον
- Μπαχτίν, Μ.**, 1995, Έπος και Μυθιστόρημα, Αθήνα, Πόλις.
- Mc Luhan, M.**, 1962, The Gutenberg Galaxy: The making of the Typographic Man, London, Rutledge & Kegan Paul.
- Mauss, M.**, 2004, Κοινωνιολογία και Ανθρωπολογία, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος.
- Miller, D.**, 2005β, Materiality: An Introduction, στο D. Miller (επιμ.), Materiality, Duke University Press, Ντάραμ-Λονδίνo
- Miller, D.**, 1987, Material Culture and Mass Consumption, Oxford, Blackwell.
- Μπάτλερ, Τ.**, 2009, Ευάλωτη Ζωή, Αθήνα, νήσος.
- Palmer, Br.**, 2006, Κουλτούρες της Νύχτας. Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το Μεσαίωνα μέχρι σήμερα, Αθήνα, Σαββάλας.

- Παπαταξιάρχης, Ε.- Παραδέλλης, Θ.**, 2006, Ταυτότητες και Φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Παραδέλλης, Θ.**, 2002, Τελετουργικές και θεσμοποιημένες μορφές παρενδυσίας, Αρχαιολογία 85, σελ. 31-36.
- Rushdie, S.**, 1991, Imaginary Homelands, London, Granta Books.
- Sahlins, M.**, 2003, Πολιτισμός και Πρακτικός Λόγος, Αθήνα, εκδ. Του Εικοστού Πρώτου.
- Sahlins, M.**, 2013, What Kinship Is-And Is Not, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Sahlins, M.**, 2010, Η δυτική ψευδαίσθηση της ανθρώπινης φύσης, Αθήνα, Εκδ. Εικοστού Πρώτου.
- Said, Ed.**, 1996, Οριενταλισμός, Αθήνα, Νεφέλη.
- Σακαλάκη Μ.**, 1985, Το απαγορευμένο στους δεσμούς συγγένειας. Στοιχεία για μια ανθρωπολογία του απαγορευμένου στη συλλογική φαντασία, Αθήνα, Κέδρος.
- Schafer, M.R.**, 1994, The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World, Ρότσεστερ, Βερμόντ, Destiny Books.
- Schechter, R.**, 2003, Performance Theory, Λονδίνο, Routledge.
- Schneider, D.**, 1972, What I Kinship all about ?, στο Pr. Reining (ed), Kinship Studies in the Morgan Centennial Year, Washington D.C.: The Anthropological Society of Washington.
- Seidman, St.**, 2002, Beyond the closet. The transformation of gay and lesbian life, N. York & London, Routledge.
- Σολδάτος, Γ.**, 1991^α, Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, τόμος Δ, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ.**, 1991^β, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, τόμος Ε, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Stevenson, D.**, 2007, Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί, Αθήνα, Κριτική.
- Strathern M.**, 2008, Αναπαράγοντας το Μέλλον. Ανθρωπολογία, συγγένεια και νέες τεχνολογίες αναπαραγωγής, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Stokes, M.**, 1997, Voices and places: history repetition and the musical imagination, στο The Journal of the Royal Anthropological Institute, vol 3 no 4, δδ. 673-691.
- Τουνταςάκη, Ε.**, 2008, Ανθρωπολογικές Θεωρήσεις της Συγγένειας κατά τον 20^ο αιώνα, Αθήνα, Πατάκης.
- Τσουκαλός, Κ.**, 1987, Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Τσουκαλός, Κ.**, 2010, Η επινόηση της Ετερότητας, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Turner, V.**, 1979, The ritual process: Structure and Anti-Structure, N. York, Aldine Publishing Company.
- Vernier, B.**, 2001, Η Κοινωνική Γένεση των αισθημάτων. Πρωτότοκοι και υστερότοκοι στην Κάρπαθο, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Χατζητρύφων, Ν.**, (επιμ.), 2007, Το φύλο και η συμπεριφορά του. Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο. Προσδοκίες και προσεγγίσεις, Αθήνα, Επίκεντρο.
- Wade, P.**, 2009, Φυλή, Φύση και Πολιτισμός, Αθήνα, Πολύτροπων.
- Weston, K.**, 1994, στο Yanagisako S & Delaney (ed.), Naturalizing Power. Essays in feminist cultural analysis, New York London, Routledge.
- Young, R.**, 2003, Μεταποικιακή Θεωρία. Μια ιστορική εισαγωγή, Αθήνα, Πατάκης.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://www.tanea.gr/taxydromos/article/?aid=4548292>

<http://www.cinemanews.gr/v5/news.php?n=6371>

www.naftemporiki.gr/stream/478/67o-kinimatografiko-festibal-benetias

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=594340>

http://www.youtube.com/watch?v=M_tXN5nwOO0&list=PLD220506E340D32CD&index=2

http://www.youtube.com/watch?v=M_tXN5nwOO0&list=PLD220506E340D32CD&index=2

<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=380141>

<http://www.youtube.com/watch?v=0v-DUXBUpBM&list=PLD220506E340D32C>

<http://www.youtube.com/watch?v=dB1y6LyRwCc&list=PLD220506E340D32CD&index=4>

<http://www.youtube.com/watch?v=PbdxdMdZFIQ&list=PLD220506E340D32CD&index=5>

<http://www.youtube.com/watch?v=dB1y6LyRwCc&list=PLD220506E340D32CD&index=4>

<http://www.youtube.com/watch?v=PbdxdMdZFIQ&list=PLD220506E340D32CD&index=5>

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%8E%CE%B2%CF%81%CE%B9%CF%82>

<http://www.tanea.gr/taxydromos/article/?aid=4548292>

http://www.mykonos.net/gay_mykonos.htm

<http://www.tanea.gr/news/greece/article/85617/?iid=2>

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CF%81%CE%B5%CF%83%CF%8C%CF%82_%CE%9B%CE%AD%CF%83%CE%B2%CE%BF%CF%85

www.kathimerini.gr/757260/opinion/.../anhkomen-eis-thn-dysin

<http://strellamovie.wordpress.com/category/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/>

www.wordreference.com/eugr/drag

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

<http://www.livepedia.gr/index.php/%CE%A4%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1>

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%8E%CE%B2%CF%81%CE%B9%CF%82>

http://www.stougiannidis.gr/hypoglossal/32_hybrids.htm

<http://www.sansimera.gr/biographies/681>

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/72/>

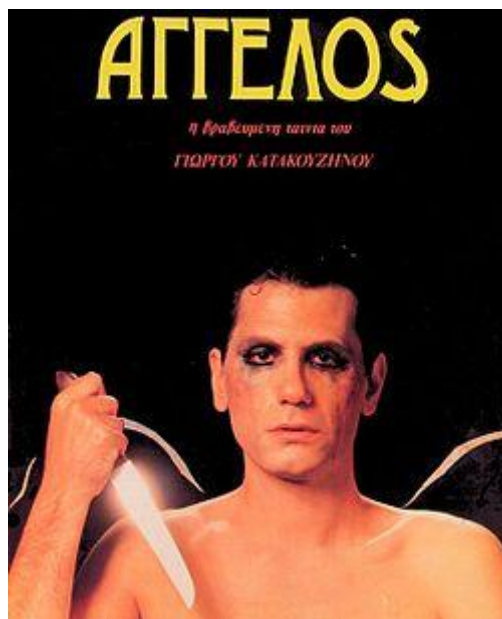
http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CF%82_%28%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1%29

<http://stopomofovia.wordpress.com/2010/05/03/%CF%84%CE%BF-%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CE%B1-%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CF%85-%CF%81%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BC%CE%AF%CE%BD%CE%B1/>

ΣΧΕΔΙΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ

Βασισμένο στο σχέδιο «Heads» του Escher.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/72/>

ΑΓΓΕΛΟΣ

(1982)- Σκηνοθεσία: ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Σενάριο:

ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Δ/ντής Φωτογραφίας:

ΑΛΕΞΑΚΗΣ ΤΑΣΟΣ

Μοντάζ:

ΚΑΡΥΔΗΣ FUCHS ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ

Ηχολήπτης:

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΡΙΝΟΣ

Σκηνογράφος:

ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ ΜΑΡΙΛΕΝΑ

Ενδυματολόγος:

ΜΑΝΙΑΤΗ ΜΑΡΙΑ

Μουσική Σύθεση:

ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Βοηθ. Σκηνοθέτη:

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ, ΑΝΤΩΝΑΚΟΣ ΛΑΚΗΣ, ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΚΗΣ

Βοηθ. Δ/ντή Φωτογραφίας:

ΚΑΡΑΔΗΜΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Παραγωγή:

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (ΕΚΚ)

Παραγωγός:

ΚΑΤΑΚΟΥΖΗΝΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

Ηθοποιοί:

ΜΑΝΙΑΤΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ

ΞΑΝΘΟΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ

ΧΕΛΜΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

ΤΣΑΓΚΛΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

ΜΠΑΡΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

ΚΟΥΡΚΟΥΛΑ ΕΛΕΝΗ

ΑΛΚΑΙΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΤΟΥΜΑΖΑΤΟΥ ΑΛΕΚΑ

ΑΛΙΚΗ

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΤΑΣΟΣ

ΣΑΡΙΓΙΑΝΝΙΔΗΣ ΜΠΑΜΠΗΣ

ΚΟΥΡΟΣ ΝΙΚΟΣ

ΛΙΟΝΑΚΗΣ ΣΤΕΛΙΟΣ

ΓΙΑΝΝΑΤΟΣ ΜΙΧΑΛΗΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΑΚΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ

ΣΙΛΙΓΝΑΚΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ

ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΙΔΗΣ ΠΑΥΛΟΣ

ΝΤΑΦΛΟΣ ΜΕΝΕΛΑΟΣ

ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ ΣΙΜΩΝ
ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ ΤΑΣΟΣ
ΣΑΜΑΡΤΖΗΣ ΣΑΚΗΣ
ΜΟΣΧΟΣ ΤΑΚΗΣ
ΜΠΙΜΠΙΛΑΣ ΣΠΥΡΟΣ
ΜΑΝΤΑΣ ΝΙΚΟΣ
ΖΩΗ
ΛΟΡΕΤΤΑ
ΣΤΕΦΑΝΙΑ
ΠΕΤΡΟΣ
ΒΑΓΓΕΛΗΣ
ΝΑΝΤΙΑ
ΠΑΝΤΖΑΛΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ
ΡΟΖΑ
ΝΤΑΙΖΗ
ΜΙΝΑ
ΙΩΝ

Βραβεία-Διακρίσεις:

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (23ο)
ΕΛΛΑΔΑ 1982

ΚΑΛΥΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (23ο)
ΕΛΛΑΔΑ 1982

ΣΕΝΑΡΙΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (23ο)
ΕΛΛΑΔΑ 1982

Α΄ ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ

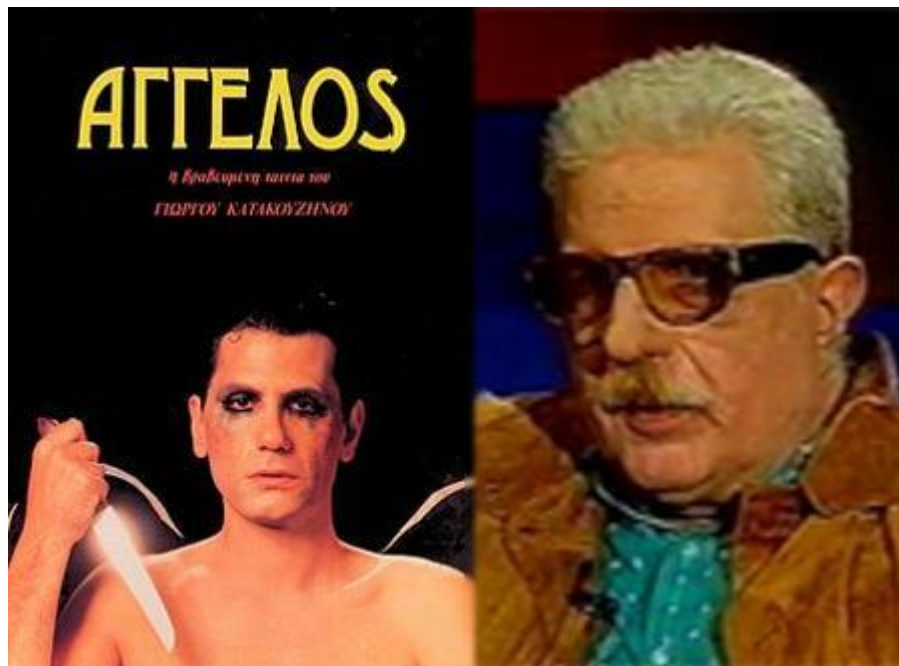
ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΑΘΗΝΩΝ (ΕΚΚΑ)
ΕΛΛΑΔΑ 1982

ΚΑΛΥΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Συμμετοχές:

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΡΟΤΕΡΝΤΑΜ
ΟΛΛΑΝΔΙΑ 1983

ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΝΝΩΝ
ΓΑΛΛΙΑ 1983



Ο Γιώργος Κατακουζηνός γεννήθηκε το 1943 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και μετά τις κινηματογραφικές σπουδές του στην Αθήνα και το Παρίσι, εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη σε αρκετές ελληνικές ταινίες. Το 1976 γύρισε την ταινία μικρού μήκους *Νύχτες* και το 1982 την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Άγγελος*, με πρωταγωνιστές τον Μιχάλη Μανιάτη και τον Διονύση Ξανθό. Η ταινία, που γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία, προκάλεσε από νωρίς αντιδράσεις, εξαιτίας του θέματος, αλλά και του σεναρίου της. Αμέσως μόλις βγήκε στις αίθουσες (15 Οκτωβρίου 1982) με τις δάφνες των τεσσάρων βραβείων στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (καλύτερης ταινίας, σεναρίου, α' ανδρικού ρόλου και κριτικών), ο Ρούσος μήνυσε τον Κατακουζινό, επειδή δεν συμφωνούσε με το περιεχόμενο του σεναρίου, αλλά αργότερα παραδέχτηκε ότι η δημοσιότητα που απέκτησε η υπόθεσή του εξαιτίας της ταινίας, συνέβαλε και στη μείωση της ποινής του, αφού το 1990, ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας, Κωνσταντίνος Καραμανλής, του απένειμε χάρη. Αντιδράσεις, όμως, δεν υπήρξαν μονάχα στην Ελλάδα. Στο φεστιβάλ των Κανών, η ταινία συνάντησε αρνητική αντιμετώπιση, ενώ στο φεστιβάλ του Σικάγου δέχτηκε επίθεση από κύκλους ομοφυλοφίλων, που δεν αποδέχονταν το πρότυπο του ομοφυλόφιλου δολοφόνου.

Ο Γιώργος Κατακουζηνός πέθανε στις 13 Αυγούστου 2013, σε ηλικία 70 ετών.

<http://www.sansimera.gr/biographies/681>



Η Μίνα Ορφανού κέρδισε απόψε το Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου για την ερμηνεία της στη "Στρέλλα" του Πάνου Χ. Κούτρα, στην απονομή των Βραβείων της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου.

Η τελετή απονομής των Βραβείων της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου για το 2010 πραγματοποιήθηκε απόψε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών: πρόκειται για την πρώτη απονομή που διοργάνωσε η Ακαδημία, στα πρότυπα αντίστοιχων διοργανώσεων στο εξωτερικό. Η "Στρέλλα" του Πάνου Χ. Κούτρα συγκέντρωσε συνολικά 4 βραβεία:

Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου: Μίνα Ορφανού

Βραβείο Σκηνογραφίας: Πηνελόπη Βαλτή

Βραβείο Ενδυματολογίας: Βασίλης Μπαρμπαρίγος

Βραβείο Μακιγιάζ: Apollonia B, Μαίρη Σταυρακάκη

<http://stopomofovia.wordpress.com/2010/05/03/%CF%84%CE%BF-%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CE%B1-%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CF%85-%CF%81%CF%8C%CE%BB%CE%BF%CF%85-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CE%BC%CE%AF%CE%BD%CE%B1/>



Πάνος Κούτρας: Παραγωγός, Σκηνοθέτης, Σεναριογράφος

Γεννήθηκε και ζει στην Αθήνα. Σπούδασε στο Λονδίνο, στο London Film School και στο Παρίσι, στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, Paris 1. Από το 1985 ως το 1995 έζησε στο Παρίσι και το Λονδίνο και σκηνοθέτησε μικρού μήκους ταινίες, οι οποίες παρουσιάστηκαν σε διεθνή Φεστιβάλ, όπως στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λονδίνου (LFF) και στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου (Festival du Cinema Méditerranéen), όπου η ταινία «The Fall and Rise of Lydia von Burer» απέσπασε το πρώτο βραβείο. Το 1995 ίδρυσε στην Αθήνα την εταιρεία παραγωγής «100% Synthetic Films» και ξεκίνησε να δουλεύει την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους ως σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός. Η «Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσικά» ολοκληρώθηκε το 1999. Πέρα από την Ελλάδα, κατέκτησε διανομή στις αίθουσες της Ιαπωνίας και της Γαλλίας (Films Distribution) και συμμετείχε σε περισσότερα από είκοσι αναγνωρισμένα διεθνή φεστιβάλ, επιβάλλοντας το όνομα του σκηνοθέτη της. Παράλληλα εργάζεται ως παραγωγός και σκηνοθέτης σε διαφημιστικά στην Ελλάδα αλλά και ως σκηνοθέτης σε θεατρικές παραστάσεις στο Παρίσι. Η «Αληθινή Ζωή», η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, ήταν μία συμπαραγωγή Ελλάδας και Γαλλίας. Συμμετείχε το Φθινόπωρο του 2004 στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τορόντο στο τμήμα Contemporary World Cinema και την ίδια χρονιά βραβεύτηκε με το βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η Στρέλλα είναι η τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του.

Συντελεστές

Παραγωγή, Σκηνοθεσία Πάνος Χ. Κούτρας

Σενάριο Πάνος Χ. Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης

Συμπαραγωγή Ελένη Κοσσυφίδου, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Φωτογραφία Ολυμπία Μυτιληναίου

Μοντάζ Γιάννης Χαλκιαδάκης

Μουσική Μιχάλης Δέλτα

Σκηνικά Πηνελόπη Βαλή

Κοστούμια Βασίλης Μπαρμπαρίγος

Ήχος Πάνος Τζελέκης

Παίζουν Γιάννης Κοκiasμένος, Μίνα Ορφανού, Μπέτυ Βακαλίδου, Μίνως Θεοχάρης, Αργύρης Καβίδας, Κώστας Σειραδάκης και ο Γιώργος Μάζης

<http://www.faos.gr/awp/?p=1663>

«ΣΤΡΕΛΛΑ» : ΚΡΙΤΙΚΕΣ

-Ένας Έλληνας σκηνοθέτης, το όνομα του οποίου δε φέρει ούτε στην Ελλάδα τη βαρύτητα ενός Κώστα Γαβρά ή ενός Θόδωρου Αγγελόπουλου, κατάφερε να γίνει θέμα σε ένα φεστιβάλ χωρίς πολλά «θέματα». Το όνομά του, Πάνος Χ. Κούτρας... Ο Κούτρας μπήγει το μαχαίρι στο κόκαλο, αλλά ξέρει ακριβώς τι θέλει να πει.
Γιάννης Ζουμπουλάκης, Το Βήμα

-Ο σκηνοθέτης βγάζει άφθονη αδρεναλίνη. Η πρωταγωνίστριά του, Μίνα Ορφανού, είναι μία από τις αποκαλύψεις του Φεστιβάλ.
Δημήτρης Δανίκας, Τα Νέα

-Ο Πάνος Χ. Κούτρας αντλεί μερικά στοιχεία της ιστορίας του από την αρχαία τραγωδία, εντάσσοντάς τα, με αρκετή πρόχειρη, στην πλοκή.
Νίνος Φενέκ Μικελίδης, Ελευθεροτυπία

-Ο Πάνος Χ. Κούτρας στρέφεται στις βασικές αρχές του σινεμά και πέφτει με τα μούτρα, αλλά δικαιώνεται. Έχει μια δυνατή ιστορία, παιγμένη και γυρισμένη με αμεσότητα και αυθεντικότητα.
Παναγιώτης Παναγόπουλος, Καθημερινή

-Η «Στρέλλα» είναι ταινία τολμηρότατη, προκλητικότατη, ανυποχώρητη, μα το κύριο προσόν της είναι πως διαθέτει αποτέλεσμα... Πιραντέλο, Αλμοδόβαρ, αρχαία τραγωδία, μελό του Στράντζαλη αλλά και του Ντάγκλας Σερκ, ιταλικό γκροτέσκο, απίθανος ερωτισμός, κάθαρση και πρόταση για νέο οικογενειακό μοντέλο -της τρελής με άλλα λόγια!- συνυπάρχουν σε ένα όλον κι ο θεατής το ρουφάει.
Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, Ελεύθερος Τύπος

-Μια ταινία μοναδικής συναισθηματικής, αισθητικής και τεχνικής πληρότητας για τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφίας, ένα πολύχρωμο, ερωτικό μελόδραμα, απελευθερωτικά

επαναστατικής δυναμικής...
Τάσος Θεοδωρόπουλος, Πρώτο Θέμα

-Μια σκληρή, προκλητική ταινία, στο περιεχόμενο αλλά επαρκώς τρυφερή στη ματιά της.
Ρόμπυ Εκσιέλ, Έθνος

-Το φιλμ του Πάνου Χ. Κούτρα μας αφορά όλους, γιατί καταφέρνει να προσγειώσει έναν τραγικό, με την αρχαιοελληνική σημασία, έρωτα στη σκοτεινή αθηναϊκή πραγματικότητα, να φέρει περιθωριακούς, αόρατους για το σινεμά μας ήρωες στο προσκήνιο και να κοιτάξει με θάρρος στα μάτια σοκαριστικά ταμπού.
Χρήστος Μήτσης, Αθηνόραμα

-Ο Κούτρας φτιάχνει κάτι σύγχρονο και ντόπιο. Η «Στρέλλα» (Στέλλα με τρέλα) είναι η χειραφέτηση της ντροπής, όπως η «Στέλλα» του Κακογιάννη ήταν η πρώτη χειραφετημένη γυναίκα στο ελληνικό σινεμά. Δίχως άλλο, είναι η πιο σημαντική κινηματογραφική ηρωίδα από την εποχή της Ευδοκίας, σ' ένα πιο ρεαλιστικό περιβάλλον.
Θοδωρής Κουτσογιαννόπουλος, Lifo

-Η «Στρέλλα» έσκισε στο Πανόραμα, κι όχι μόνο επειδή άρεσε στους Έλληνες.
Βένια Βέργου, Exodos

-Ένα αλμοδοβαρικό θέμα που ο Κούτρας διαχειρίζεται χωρίς στιλιστικές καταχρήσεις, με ένα είδος νατουραλισμού που κανονικά θα το έκανε «πομπώδες», αλλά που σιγά σιγά μοιάζει να ξεπερνιέται από μια εντυπωσιακή ζωτική ενέργεια.
Aurélien Ferenczi, Télérama (Γαλλία)

-Η ταινία είναι ευχάριστη και αυθεντική, χάρις στην προκλητική ευθυμία της. Θα ήταν ευχής έργον όπως συνέβη πριν μερικά χρόνια στο ισπανικό σινεμά, να είναι αυτή η ταινία μια αρχή για μια νέα εποχή στον ελληνικό κινηματογράφο.
Giovanella Rendi, Close-Up (Ιταλία)

-Ο Κούτρας κατάφερε να φτιάξει μια ταινία η οποία μέσα από τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται το θέμα της τρανσεξουαλικότητας – μακριά από ταμπού – μπορεί να γίνει μια ταινία – ορόσημο από αυτές που οι κοινωνικές, εθνικές ή σεξουαλικές μειονότητες έχουν ανάγκη. Μια ταινία ικανή να ακονίσει το προφίλ τους και να αποδειχθεί αδιαπραγμάτευτα σύγχρονη.
Leo W. Wild, Frankfurter Allgemeine Zeitung (Γερμανία)

-Η Στρέλλα είναι ένα διαμάντι στο πρόγραμμα του Πανοράματος...Ο Κούτρας παίζει με την αποξένωση και τον διαχωρισμό των φύλων κατασκευάζοντας μια ιστορία που ξεπερνάει κάθε σύνορο με υπέροχες εικόνες και εξαίρετο διάλογο...Το κουράγιο του να φτιάξει κανείς μια τόσο αντισυμβατική και queer ταινία σε μια χώρα σαν την Ελλάδα ελπίζουμε να ανταμειφθεί όταν βραβευθεί με το Teddy Award.
Beatrice Behn, Kino-Zeit (Γερμανία)

-Η Στρέλλα νικάει τα ταμπού των αρχαίων καταλήγοντας στο πορτρέτο μιας χαρούμενης εναλλακτικής οικογένειας... Η ανεξάρτητη παραγωγή συνδυάζει ρεαλισμό, τη θεϊκή Μαρία Κάλλας, γυμνό και camp διαλόγους.
Alissa Simon, Variety

Ενθουσιώδης είναι η υποδοχή της ταινίας «Στρέλλα» από τον γαλλικό Τύπο.

- Η «Λιμπερασιόν», που ανέλαβε και χορηγός επικοινωνίας (!), εκτιμά με βεβαιότητα: «Είναι μια ταινία από αυτές που σύντομα δεν θα γίνονται πια στον κινηματογράφο».

- Η «Λε Μοντ» αναρωτιέται: «Τι νέα από τον ελληνικό κινηματογράφο, που για καιρό έμοιαζε να έχει χαθεί στον απέραντο ορίζοντα των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου;» Η απάντησή της... δείχνει τη «Στρέλλα», «μια ταινία με τέτοια διάθεση ελευθερίας, σεβασμό για τους χαρακτήρες της, απρόσμενες εκρήξεις σκηνοθεσίας και αισθητικής (ανάμεσα στην πικάντικη ζωντανία ενός Πέδρο Αλμοδόβαρ και τον οπερατικό λυρισμό ενός Βέρνερ Σρέτερ) κάνουν την παράκαμψη ν' αξίζει τον κόπο».

-Η «Φιγκαρό» βρίσκει αναλογίες με την αρχαία τραγωδία: «Η υπέροχη ταινία του Κούτρα, που ξαναδιαβάξει τους κώδικες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, θα ενοχλήσει. Ευτυχώς!»

-Το περιοδικό «L' Express» έγραψε: «Ο Κούτρας είναι κάποιος που του αξίζει να τον παρακολουθούμε στενά, γιατί είναι από τους λίγους Έλληνες σκηνοθέτες που πραγματικά κινηματογραφούν τα ταμπού της χώρας του».

-Τις καλλιτεχνικές μεταμορφώσεις της ταινίας επισημαίνει και το περιοδικό «Les Inrockuptibles»: «Μια ταινία που ξεκινά ως Μελβίλ, συνεχίζει ως Φασμπίντερ και τελειώνει σαν Ντίσνεϊ δεν είναι κάτι που βλέπουμε συχνά στις οθόνες μας»

<http://strellamovie.wordpress.com/category/%CE%BA%CF%81%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82/>

(Έφη Παπαζαχαρίου, Ταχυδρόμος, 27/11/09)

"Θα ενοχλήσει. Τόσο το καλύτερο!"

Αυτό ήταν το σχόλιο της «Figaro» για τη «Στρέλλα», την ταινία του Πάνου Κούτρα που υπόσχεται ένα Δεκέμβριο γεμάτο συγκίνηση και... αντεγκλήσεις. Πάντως ο σκηνοθέτης και η πρωταγωνίστρια της ταινίας, που ήδη παίζεται σε 16 αίθουσες στη Γαλλία με διθυραμβικές κριτικές, δεν λένε κάτι πρωτότυπο: η Ελλάδα εξακολουθεί να κατασπαράζει τα παιδιά της. Συνεχίζει να άγεται και να φέρεται από προκαταλήψεις, να απομονώνει, να πληγώνει ή να χλευάζει το «διαφορετικό», όπως κι αν αυτό λέγεται: φυλακισμένος, ομοφυλόφιλος, μετανάστης...Ο σκηνοθέτης της «Στρέλλας» Πάνος Χ. Κούτρας και η πρωταγωνίστρια Μίνα Ορφανού μιλούν στον «Τ»

Η Ελλάδα σάς πονάει;

Πάνος Χ. Κούτρας: «Η Ελλάδα με εξοντώνει».

Μίνα Ορφανού: «Με πονάει, ναι. Προτιμώ τα νησιά της! Ο τουρισμός εκεί βοήθησε στο άνοιγμα του μυαλού...»

Ο Πάνος Χ. Κούτρας έκανε μια ταινία που χρειαζόταν τόλμη και θάρρος (και χιούμορ!). «Με λένε Στέλλα. Οι φίλοι με φωνάζουν Στρέλλα, γιατί λένε ότι είμαι λίγο τρελή»: Μια ιστορία για έναν πρώην φυλακισμένο, μια τρανσέξουαλ πόρνη, έναν έρωτα, τη ζωή ενός κόσμου δίπλα «μας» - και την αγάπη που ακόμη και τα πιο δύσκολα μπορεί να τα κάνει τόσο απλά. Κι έβαλε πρωταγωνίστρια τη Μίνα Ορφανού. Ερασιτέχνηδα ηθοποιό, τρανσέξουαλ με τόλμη και θάρρος (και χιούμορ!). Στις 17 Δεκεμβρίου το κοινό θα συναντήσει την ευαίσθητη, γοητευτική, ατίθαση και ανένδοτα προκλητική «Στρέλλα» στις ελληνικές αίθουσες, απλώνοντάς της -ή όχι; -το χέρι. Ήδη η ταινία συγκινεί τη Γαλλία, όπου προβάλλεται σε 16 αίθουσες.

Η εφημερίδα «Libération», χορηγός επικοινωνίας της διανομής της εκεί, τη χαρακτηρίζει «ταινία από αυτές που σύντομα δεν θα γίνονται πια», η «Le Monde» μιλάει για «...διάθεση ελευθερίας, απρόσμενες εκρήξεις σκηνοθεσίας και αισθητικής (ανάμεσα στην πικάντικη ζωντανία ενός Πέδρο Αλμοδόβαρ και τον οπερατικό λυρισμό ενός Βέρνερ Σρέτερ)», ενώ η «Figaro» διατείνεται πως «η υπέροχη ταινία του Κούτρα, που ξαναδιαβάζει τους κώδικες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, θα ενοχλήσει. Τόσο το καλύτερο!»

Έτσι είναι: το βαρύ «μυστικό» της «Στρέλλας» θα σοκάρει. Είμαστε έτοιμοι γι' αυτό; Αλλά μήπως ήμασταν έτοιμοι πριν από 50 χρόνια και για την άλλη ασυμβίβαστη κι ανυποχώρητη «Στέλλα»;

Προς το παρόν, τόσο με τον άκρατο ρομαντισμό όσο και με το συγκλονιστικό ρεαλισμό της, η «Στρέλλα» έχει «αναστατώσει» τον κινηματογραφικό κόσμο εντός κι εκτός της χώρας, συμμετέχοντας στο επίσημο πρόγραμμα του φετινού Φεστιβάλ Βερολίνου (τμήμα «Πανόραμα») και σε είκοσι ακόμη φεστιβάλ, παίρνοντας διακρίσεις και ενθουσιώδεις κριτικές -«ένα διαμάντι που ξεπερνάει κάθε σύνορο» έγραψαν οι Γερμανοί- και βάζοντας υποψηφιότητα, μαζί με τον επίσης σημαντικό «Κυνόδοντα» του Γιώργου Λάνθιμου, για τα φετινά Βραβεία Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου.

Ε, ναι, λοιπόν, «το ελληνικό σινεμά αυθαδιάζει!».

Η «Στρέλλα» προτείνει ένα νέο, εναλλακτικό μοντέλο οικογένειας;

Π.: Η «Στρέλλα» καταλήγει στο συμπέρασμα πως, όταν υπάρχει η ανάγκη των ανθρώπων να βρίσκονται κοντά και σεβασμός γι' αυτό που είναι ο καθένας, όλα είναι πιθανά. Δεν υπάρχουν όρια ούτε στεγανά. Η οικογένεια είναι κάτι πολύ ισχυρό και μεγαλειώδες όταν υπάρχει αλληλοσεβασμός και αγάπη. Δυστυχώς, οι σχέσεις αίματος δεν το κατοχυρώνουν αυτό.

Μ.: Η «Στρέλλα» προτείνει να σεβόμαστε τους ανθρώπους που αγαπάμε.

Εσείς έχετε ξεπεράσει το πρότυπο οικογένειας, τα στερεότυπα, αξίες και ταμπού, με τα οποία προφανώς -όπως όλοι- μεγαλώσατε, ή ακόμη παλεύετε γι' αυτό;

Π.: Ποτέ δεν ξεπερνάς πραγματικά τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις - απλά τα απομονώνεις και τα θέτεις σε καταστολή! Η πάλη ενάντια στο ρατσισμό, την ομοφοβία, την ξενοφοβία, τη μισαλλοδοξία είναι καθημερινή. Όπως η πάλη σε κάθε μορφή αδικίας. Τίποτα και καμία στιγμή δεν πρέπει να θεωρείται κερδισμένο.

Μ.: Προτίμησα να ζήσω μακριά από τα «πρέπει» των άλλων. Ακολούθησα το δικό μου δρόμο. Δεν ήταν εύκολος.

Πόση τόλμη και τρέλα χρειάζεται για να εκθέσει κάποιος τη διαφορετικότητά του;

Π.: Η διαφορετικότητα δεν κρύβεται. Εν αντιθέσει, φαίνεται - για τον απλό λόγο πως είναι διαφορετική. Η ομοιότητα εξαφανίζεται μέσα στο όλον. Είναι τρελό να προσπαθείς να κρύψεις

τη διαφορετικότητά σου. Είναι τόσο μάταιο. Μου φαίνεται ένας αγώνας χαμένος από την αρχή.

Μ.: Χρειάζεται τόλμη και τρέλα έτσι κι αλλιώς. Για να μπορέσεις να επιβιώσεις.

Η «Στρέλλα» έχει λάβει μέρος σε πολλά gay and lesbian φεστιβάλ. Αρκετοί την αποκαλούν «queer ταινία». Συμφωνείτε ή θεωρείτε πως έτσι την απομονώνουν;

Π.: Φυσικά και συμφωνώ. Είναι μια queer ταινία. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως δεν αφορά ένα ευρύτερο κοινό. Οι περισσότερες ταινίες μιλάνε για ετεροφυλόφιλες σχέσεις, χωρίς αυτό να εμποδίζει ένα queer κοινό να ταυτίζεται. Θυμώνω με τους ανθρώπους που βλέπουν τα πράγματα μονοδιάστατα. Δεν με πειράζουν οι ετικέτες, με πειράζει η αντιμετώπισή τους.

Μ.: Είναι μια ταινία αληθινή και συγκινητική! Και κοινωνική, και πολιτική, και από όλα. Όπως θέλει ο καθένας ας την ονομάσει...

Πιστεύετε πως η σύγχρονη κοινωνία ακόμη σήμερα μάχεται το «διαφορετικό» απ' όπου κι αν προέρχεται ή τα πράγματα έχουν αλλάξει;

Π.: Ελάχιστα έχουν αλλάξει τα πράγματα. Το διαφορετικό είναι κάτι που φοβίζει πολύ. Σε πάρα πολλές χώρες ακόμα δυστυχώς αντιμετωπίζεται σκληρά. Ακόμα και με φυλάκιση ή θανατική ποινή. Είμαι από αυτούς που πιστεύουν πως ο άνθρωπος γεννιέται άγριος, βίαιος, ρατσιστής... Είναι ένας αγώνας ζωής να αλλάξει. Αυτό για μένα είναι και ο πολιτισμός.

Μ.: Τίποτα δεν έχει αλλάξει. Κάθε άνθρωπος προσπαθεί μόνος του να βρει τη δική του θέση σε αυτόν το σκληρό κόσμο.

Η αγάπη είναι τελικά το μεγάλο όπλο μας απέναντι σε όλα; Σε κάνει να ξεπεράσεις προκαταλήψεις και ταμπού που ποτέ ίσως δεν πίστευες πως ήταν δυνατόν;

Π.: Η αγάπη μου φαίνεται μια πολύ αφηρημένη λέξη. Φυσικά και τη χρησιμοποιώ, αλλά πάντα με μια χαριτωμενίστικη διάθεση. Στην ταινία δεν λένε ποτέ «σ' αγαπώ - μ' αγαπάς», αλλά «δεν θέλω να σε χάσω» ή «μου λείπεις». Αυτό μου φαίνεται σημαντικό. Την αγάπη τη μετρώ με την έλλειψη που αισθάνομαι για τον άλλον ή με την αδυναμία μου να συνεχίσω χωρίς τον άλλον. Αυτά είναι πραγματικά και μετρήσιμα. Αυτά βέβαια είναι η αγάπη - και η αγάπη είναι πάνω και πέρα από όλα.

Μ.: Πιο πολύ από την αγάπη πιστεύω στο μυαλό...

Πάνος Χ. Κούτρας: «Είναι δειλοί όσοι το κρύβουν»

Το διαφορετικό, το αλλόκοτο, το περιθώριο, το υπερβολικό τον συνάρπαζαν πάντα - και στις προηγούμενες ταινίες «Η επίθεση του γιγαντιαίου μουσακά» (1999) και «Αληθινή ζωή» (2004), όπως στη «Στρέλλα»:

«Γι' αυτό αισθάνομαι πως είμαι όλα αυτά. Μιλώ για τον εαυτό μου». Όλα διανθισμένα με τη σπίθα τού-συχνά σαρκαστικού ή δηκτικού- χιούμορ. Σπουδές κινηματογράφου στο London's Film School και στη Σορβόνη, ζωή και δουλειά στο Παρίσι, πριν γυρίσει στην Αθήνα.

Η «Στρέλλα», ιδέα που είχε χρόνια στο μυαλό, πήρε επιτέλους τώρα σάρκα και οστά: «Μέσω αυτής μπορούσα να μιλήσω για πράγματα που με απασχολούν πολύ τα τελευταία χρόνια...»

«Στρέλλα», «Κυνόδοντας», «Ακαδημία Πλάτωνος». Είναι σύμπτωση ότι τρεις νέες ταινίες ασχολούνται με τη δομή της ελληνικής οικογένειας και κοινωνίας;

Πολλοί στην Ελλάδα θέλουν την αλλαγή. Ζητούν να ξεφύγουμε από μια στενή ελληνορθόδοξη ηθική που περιθάλλει μοντέλα αναχρονιστικά, αντιδραστικά, τη μισαλλοδοξία και το συντηρητισμό.

Τα ερωτήματα που τίθενται είναι ερωτήματα ουσίας. Θέτουν υπό ερώτηση τη βάση. Και φυσικά η βάση είναι η οικογένεια. Ειδικά όταν αυτή συνεχίζει να έχει την ιερότητα που έχει στην Ελλάδα - παρόλο που βλέπουμε πόσο έχει αποτύχει.

Όμως οι ταινίες του Λάνθιμου, του Τσίτου, η δική μου ωχριούν μπροστά σε αυτό που μπορεί να συναντήσεις στις εκπομπές της Πάνια, σε μια βόλτα στην Ομόνοια ή σε ένα τένις κλαμπ. Η εσωτερική κατάρρευση έχει επέλθει χρόνια. Ευτυχώς! Το θέμα τώρα είναι να μιλήσουμε γι' αυτό, να δούμε τι κάνουμε.

Εσείς ο ίδιος δηλώνετε γκέι. Ποια η άποψή σας για όσους φοβούνται ακόμη σήμερα να δηλώσουν τη διαφορετικότητά τους;

Για μερικούς είναι πολύ δύσκολο και το κατανοώ. Ωστόσο το βρίσκω θλιβερό, με στενοχωρεί. Ειδικά στην Ελλάδα που υπάρχει ακόμα μεγάλη ομοφοβία. Είμαι πιο σκληρός με τους επώνυμους γκέι και λεσβίες που το αρνούνται ή το κρύβουν.

Νομίζω πως φέρουν μεγάλη ευθύνη. Το θεωρώ δειλία και ανήθικο απέναντι στο παιδί που μεγαλώνει στην επαρχία, είναι γκέι ή λεσβία και δεν μπορεί να το ομολογήσει, ενώ συγχρόνως δεν έχει κανένα πρότυπο. Κάπου να κρατηθεί, να ταυτιστεί, να βρει το δρόμο του.

Πολλοί τέτοιοι νέοι οδηγούνται σε ακραίες συμπεριφορές, όπως η αυτοκτονία. Πρέπει να βρουν το θάρρος οι πολιτικοί, οι καλλιτέχνες, οι αθλητές, οι επιχειρηματίες, όποιοι άλλοι, να το πουν. Θα ζήσουν αυτοί καλύτερα - και σίγουρα σε καλύτερο κόσμο.

Πώς είχατε νιώσει όταν δέχθηκε τη «Στρέλλα» το Φεστιβάλ Βερολίνου, ενώ εξακολουθούσαν να την απορρίπτουν στην Ελλάδα;

Η απόρριψη είναι πάντα κάτι πολύ σκληρό, από όπου και αν έρχεται. Από τους γονείς, τον άνθρωπο που αγαπάς ή το Κέντρο Κινηματογράφου. Το πώς τη χειρίζεσαι είναι άλλη υπόθεση. Με κατέβαλε, αλλά ποτέ για πολύ καιρό.

Όσο έπρεπε (χαμόγελο). Είναι δύσκολο να κάνεις ταινίες στην Ελλάδα. Τελεία. Δεν υπάρχουν χρήματα - και, το πιο σημαντικό, δεν υπάρχει κινηματογραφική συνείδηση. Όλα καταλήγουν στο να είναι πρόβλημα. Αλλά είχα μεγάλη βοήθεια από ανθρώπους του χώρου και φυσικά από φίλους.

Είστε μέλος των «Κινηματογραφιστών στην Ομίχλη». Υπάρχει ελπίδα να βγει κάτι σημαντικό από αυτή την κίνηση;

Θέλω να πιστεύω πως ναι. Η κίνηση των «Κινηματογραφιστών» είναι από τα πιο σημαντικά πράγματα που έχουν γίνει στη χώρα εδώ και χρόνια.

Είναι η πρώτη φορά, νομίζω, που τόσο διαφορετικοί άνθρωποι του χώρου ενώνουν τις δυνάμεις τους, με σκοπό να καλυτερεύσουν τις συνθήκες για τον κινηματογράφο, να ξεφύγουν από παλαιούς μηχανισμούς, νοσηρές αντιλήψεις και πελατειακές σχέσεις.

Να υπάρξει επιτέλους ένα νέο και σύγχρονο ευρωπαϊκό πολιτιστικό πρόσωπο σ' αυτή τη χώρα. Ελπίζω να ακολουθήσουν αυτό το παράδειγμα όλο και πιο πολλοί από διαφορετικούς χώρους.

Μίνα Ορφανού: «Οικογένεια είναι οι φίλοι μου... »

Γοητευτική, πληθωρική, χαμογελαστή. Μοιάζει -και νιώθει, λέει- όπως το κορίτσι της διπλανής πόρτας. Δεν διστάζει να πει πως είναι τρανσέξουαλ. Φοβάται όμως πολύ, για κάποιο λόγο, μη χάσει την αξιοπρέπειά της.

Η Στρέλλα είναι ο πρώτος της ρόλος -με Βραβείο Ερμηνείας, που τη συγκίνησε πολύ, στο Φεστιβάλ της Λισαβόνας-, αλλά ίσως όχι ο τελευταίος, αφού «θέλω να ξαναπαίξω, αρκεί να μην είναι ίδιος χαρακτήρας».

Γεννήθηκε στη Ρόδο, ένιωσε νωρίς τη διαφορετικότητά της και θέλησε να βρει τον κόσμο της. Οι δικοί της την αγκάλιασαν. Δεν είναι πολλοί τόσο τυχεροί. Ζωγραφίζει, ετοιμάζει την 8η ατομική έκθεση το Δεκέμβριο και συχνά-πυκνά τραγουδάει ηλεκτρονική όπερα.

Παράλληλα διατηρεί, με άλλους, κομμωτήριο. Το μαγνητόφωνο την τρομάζει. Μόλις κλείσει, ο λόγος της χειμαρρώδης.

Στρέλλα - Μίνα: υπάρχουν κοινά σημεία; Πόσο δύσκολο ήταν να παίξετε αυτό το ρόλο - ακόμη κι αν ο χαρακτήρας σάς είναι οικείος;

Στην εμφάνιση είμαστε ίδιες, στο χαρακτήρα όχι ακριβώς. Η Στρέλλα είναι μια γυναίκα δυνατή, γενναία, γενναιόδωρη και αποφασισμένη να επιβιώσει σε έναν κόσμο που δεν της έχει δώσει τις ευκαιρίες για ευτυχία, σαν και μένα.

Από την άλλη, πάει στα άκρα χωρίς να σκέφτεται τις συνέπειες - κάτι που εγώ προσπαθώ να μην κάνω. Με τον ΠάνοΚούτρα κάναμε σχεδόν ένα χρόνο πρόβες.

Κατάλαβα πως είναι τρελός, αλλά όχι τόσο ώστε να είναι επικίνδυνος. Δεν καταλάβαινα τι ήθελε να κάνει, ούτε κι εγώ ήξερα ακριβώς τι έπρεπε να κάνω, αλλά ένιωθα πως δεν θα με εξέθετε ποτέ!

Αυτό για μένα ήταν το πιο σημαντικό. Όταν ήρθε η μέρα που άνοιξε η κάμερα, όλα προχώρησαν ομαλά. Ήταν πολύ κουραστικά τα γυρίσματα και μερικές σκηνές πολύ δύσκολες, αλλά τα καταφέραμε.

Η οικογένεια είναι όντως «η κατάρα των τρανς», όπως λέει σε μια ατάκα της η Στρέλλα;

Ακόμη και η χειρότερη οικογένεια τελικά αποτελείται από ανθρώπους που αγαπάς. Αν και οικογένεια μπορεί να είναι και οι φίλοι σου, το κουνελάκι μου, η Μόκα, τα τραγούδια μου.

Πόσο δύσκολη είναι η καθημερινότητά σας στην Ελλάδα; Νιώθετε έκδηλα ρατσισμό γύρω σας;

Όσο δύσκολη και των υπόλοιπων Ελλήνων. Ειδικά αν μένεις στην Αθήνα, που η ζωή είναι αγχωτική και νευρική. Δεν έχω βιώσει το ρατσισμό, γιατί η εικόνα μου δεν προδίδει αυτό που είμαι, δεν αποκαλύπτεται στον κόσμο.

Ποια είναι η άποψή σας για την πορνεία των τρανσέξουαλ στην Ελλάδα; Θα μπορούσαν να είναι αλλιώς τα πράγματα; Να έχουν κανονικές δουλειές;

Η πορνεία είναι επιλογή του καθενός. Θεωρώ πως στη χώρα μας δεν δίνεται η δυνατότητα για άλλες δουλειές κι εξαναγκάζονται να προωθηθούν στην πορνεία. Και δεν κατηγορώ τις τρανσέξουαλ που εκτίθενται στο δρόμο, αφού οι πιο πολλοί οίκοι ανοχής έχουν κανονικές γυναίκες.

Όταν διαβάσατε στο σενάριο το «μυστικό» της ταινίας, εκπλαγήκατε; Ποια ήταν η πρώτη σας αντίδραση;

Ναι, ήταν μια έκπληξη, αλλά μου φάνηκε λογικό για το χαρακτήρα της Στρέλλας, που είναι ένα πληγωμένο παιδί και λίγο σ-τρελή (γέλια). Είμαι και εγώ, αλλά όχι τόσο!

