

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



**Η ετεροκανονικότητα και η ανατροπή της στις ταινίες
«Στρέλλα» και «Άγγελος» - Παραγωγή πρωτότυπου
κινηματογραφικού σεναρίου**

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Αριθμός Μητρώου: 5052202403033

Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφής

Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: Αγγελική Σπυροπούλου, Αλέξανδρος Ευκλείδης

Ναύπλιο, Φεβρουάριος 2025

Στην Κόστω και τον Στέλιο

Υπεύθυνη Δήλωση Φοιτητή/τριας

Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμψει σε αυτήν, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το συγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντά μου, κύριο Παναγιώτη Ιωσηφέλη για την καθοδήγησή του κατά την εκπόνηση της εργασίας μέσα από καίριες και ψύχραιμες παρεμβάσεις, την οικογένειά μου, που με στήριξε υλικά και συναισθηματικά ώστε να έχω τη δυνατότητα να αφοσιωθώ στην εργασία μου, αλλά και τον φίλο μου τον Αποστόλη.

Περιεχόμενα

Περίληψη / Abstract	5
----------------------------------	----------

A' Μέρος

1. Εισαγωγή.....	7
2. Προσεγγίζοντας την ετεροκανονικότητα.....	9
2.1 Ετεροκανονικότητα και καπιταλισμός	10
2.2 Η ετεροκανονικότητα από μια φιλοσοφική και ψυχαναλυτική σκοπιά	11
2.2.1 Η ετεροκανονικότητα ως κοινωνικό σύμβολο	12
2.2.2 Ετεροκανονικότητα και Τζούντιθ Μπάτλερ.....	17
2.2.2.1 Το ταμπού της αιμομιξίας	18
2.2.2.2 Μελαγχολική ετεροφυλοφιλία	20
2.3 Ομοκανονικότητα: Η ετεροκανονικότητα σε νέα συμφραζόμενα	25
3. Ανατρέποντας την ετεροκανονικότητα	27
3.1 Επιτελεσματικότητα	27
3.2 Παραθετικότητα	29
3.3 Αναπαράθεση.....	32
3.4 Βιολογικό φύλο και έγκληση	34
4. «Στρέλλα», «Άγγελος» και η ανατροπή της ετεροκανονικότητας.....	37
4.1 Περιγραφές ταινιών	37
4.2 Ανάλυση ταινιών.....	38
5. Περίληψη καλλιτεχνικού έργου – Σύνδεση με το πρώτο μέρος.....	58

B' Μέρος

Το σενάριο της ταινίας	61
Βιβλιογραφία.....	91

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία, στο πρώτο μέρος της, εξετάζει την ετεροκανονικότητα και την ανατροπή της μέσα από τη διαδικασία της αναπαράθεσης στις ελληνικές μεγάλου μήκους ταινίες «Στρέλλα» και «Άγγελος». Γίνεται ένας προσδιορισμός της έννοιας της «ετεροκανονικότητας» μέσα από μια φιλοσοφική και ψυχαναλυτική σκοπιά, με κύρια επιρροή από το φιλόσοφο Τζούντιθ Μπάτλερ και της έννοιες της μελαγχολικής ετεροφυλοφιλίας, της επιτελεστικότητας, της παραθετικότητας και της αναπαράθεσης. Η ανάλυση και σύγκριση των δύο ταινιών γίνεται με βάση τρεις άξονες: την παρουσίαση του οικογενειακού τραπέζιού, της πόλης και των διαδρομών εντός της, αλλά και του σώματος και της ενδυμασίας. Επιπρόσθετα, στην εργασία συμπεριλαμβάνεται ένα καλλιτεχνικό μέρος, το οποίο σχετίζεται με τους προαναφερθέντες προβληματισμούς. Πρόκειται για το σενάριο μιας ταινίας μικρού μήκους με θέμα τρεις ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρες και την αντίδρασή τους όταν συνειδητοποιούν ότι η τρανς φίλη τους, στην κηδεία της οποίας ταξιδεύουν, πρόκειται να ταφεί ως άντρας. Η ταινία εξερευνά ερωτήματα περί της ανατροπής στο πλαίσιο των κανονιστικών προτύπων για το φύλο, το σώμα και το πένθος.

Λέξεις-κλειδιά: Ετεροκανονικότητα, επιτελεστικότητα, παραθετικότητα, αναπαράθεση, ΛΟΑΤΚΙ+, κινηματογράφος, σενάριο

Abstract

The present thesis, in its first part, examines heteronormativity and its subversion through the process of representation in the Greek feature films “A Woman’s Way” (Greek title: “Strella”) and “Angelos”. The concept of “heteronormativity” is defined from a philosophical and psychoanalytic perspective, with a main influence from the philosopher Judith Butler and the concepts of melancholic heterosexuality, performativity and citationality and recitation. The analysis and comparison of the two films is based on three axes: the presentation of the family table, the city and the routes within it, and the body and clothing. In addition, the thesis includes an artistic part, which is related to the aforementioned concerns. It is a short film script about three LGBTQ+ characters and their reaction when they realize that their friend, a trans woman whose funeral they are traveling to, is going to be buried as a man. The film explores questions of subversion within the framework of normative standards of gender, body, mourning.

Key-words: Heteronormativity, performativity, citationality, recitation, LGBTQ+, cinema, script

Α' Μέρος

1. Εισαγωγή

Η εργασία αυτή εξετάζει, στο πρώτο μέρος, την έννοια της ετεροκανονικότητας και τους τρόπους με τους οποίους οι κανονιστικές νόρμες της ανατρέπονται μέσω της αναπαράθεσης. Κατόπιν, θα εξεταστούν οι ανατροπές αυτής της έννοιας (ή και οι συμμορφώσεις σε αυτή) σε δύο εμβληματικές ταινίες του ελληνικού ΛΟΑΤΚΙ+ σινεμά, του «Αγγελου» (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού και της «Στρέλλας» (2009) του Πάνου Κούτρα. Οι προβληματικές που αναπτύσσονται συνομιλούν με το δεύτερο μέρος, που αποτελείται από την παραγωγή πρωτότυπου σεναρίου για ταινία μικρού μήκους.

Η ετεροκανονικότητα είναι η πεποίθηση ότι οι cis (δηλαδή αυτές που ταυτίζονται με το φύλο που αποδόθηκε στη γέννα) και ετεροφυλόφιλες ταυτότητες είναι αυτές που χαρακτηρίζουν κάθε άτομο στην κοινωνία. Αυτές είναι οι μόνες αποδεκτές, φυσιολογικές, αυτές που αποτελούν βάση για τη δόμηση της κοινωνίας. Αποτελούν, λοιπόν, μια μορφή «κοινωνικού συμβολαίου», μια λειτουργία η οποία θα εξεταστεί σε σύγκριση με άλλα κοινωνικά συμβόλαια. Παράλληλα, θα αναλυθεί η προέλευση της βάσης της ετεροκανονικότητας, της ετεροφυλοφιλίας, από μια ψυχαναλυτική σκοπιά. Κυριότερα θα αξιοποιηθεί η θεώρηση του μη-δυναδικού φιλοσόφου και ακαδημαϊκού Τζούντιθ Μπάτλερ σε σχέση με τους ψυχαναλυτές Σίγκμουντ Φρόιντ και Ζακ Λακάν. Εντός των αναλύσεων θα γίνει αναφορά και στην έννοια της μελαγχολικής ετεροφυλοφιλίας, δηλαδή της θεώρησης της καταγωγής της ετεροφυλοφιλίας ως αντίδραση στο ταμπού της ομοφυλοφιλίας.

Έπειτα από μια αναφορά και στην έννοια της ομοκανονικότητας, θα διερευνηθούν οι εξής έννοιες σε σχέση με την κοινωνική κατασκευή του φύλου κατά Μπάτλερ: «επιτελεστικότητα», η αντίληψη του φύλου όχι ως μια προϋπάρχουσα ταυτότητα του υποκειμένου αλλά ως μιας επαναληπτικής διαδικασίας διαμόρφωσης του σώματος μέσα από κοινωνικά αναγνωρίσιμα ως προς το φύλο ενεργήματα· «έγκληση», η έννοια ότι δεν αποδίδεται το φύλο στο άτομο λόγω της ανατομίας του, αλλά το άτομο «καλείται» στο φύλο από την εξουσία και έτσι εντάσσεται σε αυτό και στους αντίστοιχους λόγους· «παραθετικότητα», η θεώρηση του φύλου ως μια προσωπική παράθεση όλων των στοιχείων που αναγνωρίζονται ως έμφυλα χαρακτηριστικά και «αναπαράθεση», δηλαδή η δυνατότητα για παράθεση σε συμφραζόμενα τα οποία δεν

αντιστοιχούν στις προσαγωγές της ετεροκανονικότητας, που κάποια εξ αυτών μπορεί να είναι ανατρεπτικά προς αυτές.

Έπειτα, θα αναλυθούν οι ταινίες «Άγγελος» και «Στρέλλα» ως προς το πώς παρουσιάζουν ανατρεπτικές αναπαραθέσεις του φύλου, με βάση τρεις άξονες: την παρουσίαση του οικογενειακού τραπέζιού, της πόλης και των διαδρομών εντός της, και του σώματος και της ενδυμασίας του. Στο τέλος, ακολουθεί το σενάριο μιας ταινίας μικρού μήκους που συνδέεται με την προηγούμενη ανάλυση, εξερευνώντας τρόπους που μπορούν να αναπαρατεθεί το σώμα, η ταυτότητα και το πένθος. Πρόκειται για την ιστορία τριών ΛΟΑΤΚΙ+ χαρακτήρων (τρανς, ομοφυλόφιλου, ρευστόφυλου) που ταξιδεύουν ως το χωριό μιας τρανς γυναίκας, φίλης τους, η οποία κηδεύεται. Όταν φτάνουν εκεί συνειδητοποιούν ότι ο αδερφός της πρόκειται να την κηδέψει με ανδρική αμφίεση και τότε αποφασίζουν να αναλάβουν δράση.

2. Προσεγγίζοντας την ετεροκανονικότητα

Στη σύγχρονη κοινωνία μπορεί να παρατηρηθεί το φαινόμενο της «ετεροκανονικότητας». Με τον όρο αυτό περιγράφεται η υπόθεση ότι όλοι οι άνθρωποι έχουν ετεροφυλόφιλο σεξουαλικό προσανατολισμό. Μάλιστα, στο πλαίσιο αυτό, η ετεροσεξουαλικότητα παρουσιάζεται και προωθείται ως «φυσική, αυταπόδεικτη, επιθυμητή, προνομιακή και αναγκαία»¹. Αυτό το *a priori* συμπέρασμα αντανακλάται στο γεγονός ότι οι κοινωνικοί θεσμοί (ο οικογενειακός κι ο θρησκευτικός θεσμός, το πολιτικοοικονομικό σύστημα) έχουν ως βάση λειτουργίας τους το ετεροφυλοφιλικό μοντέλο των ανθρώπινων σχέσεων, ήτοι τις σχέσεις ανάμεσα στο στερεοτυπικό δίπολο «άντρας/γυναίκα»². Σε αυτή την παρατήρηση συμφωνούν και οι Letts και Sears (επικαλούμενοι την Chrys Ingraham), οι οποίοι, αφού σχετίζουν την ετεροκανονικότητα με τη «θεσμοθετημένη ετεροφυλοφιλία» («institutionalized heterosexuality»), τη χαρακτηρίζουν ως νόρμα («standard») η οποία μάλιστα ρυθμίζει το πώς αναμένεται να δημιουργούνται οι σχέσεις μεταξύ των μελών της κοινωνίας –συμπεριλαμβανομένων των σεξουαλικών³.

Η θεσμοθέτηση αυτή έγκειται, σύμφωνα με την Ingraham, στην καθιέρωση συγκεκριμένων κανόνων, οργανωτικών σχημάτων, εθιμοτυπικών και προτύπων συμπεριφοράς τα οποία παραμένουν πιστά, αναπαράγουν και διατηρούν τους στερεοτυπικούς έμφυλους ρόλους. Ως εκ τούτου, γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχουν ορισμένες αρνητικές συνέπειες προς τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα τα οποία επιδεικνύουν συμπεριφορές που κρίνεται ότι δεν υπακούουν στα προτάγματα τα οποία επιτάσσει η ετεροκανονικότητα. Πιο συγκεκριμένα, τα άτομα αυτά, μέσα από την μη ευθυγράμμισή τους με τα ετεροκανονικά πρότυπα, τίθενται στο περιθώριο ως «αποκλίνοντα από τον κανόνα» και θεωρούνται μη φυσιολογικά έως και ανώμαλα. Οι ταυτότητές τους, μάλιστα, δεν θεωρούνται ως ανεξάρτητοι αυτοπροσδιορισμοί αλλά ερμηνεύονται σε σύγκριση με τα ετεροφυλοφιλικά πρότυπα. Έτσι, για παράδειγμα, η ταυτότητα των λεσβιών δεν γίνεται αποδεκτή αυτή καθαυτή, αλλά (παρ)ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα κάποιου μίσους προς τους άνδρες.

¹Deborah Cameron και Kulick Don, *Language and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, σ. 55.

²Joane Nagel, *Race, ethnicity, and sexuality: intimate intersections, forbidden frontiers*, New York: Oxford University Press, 2003, σελ. 49-50.

³William J. Letts και James T. Sears. 1999. *Queering Elementary Education: Advancing the Dialogue About Sexualities and Schooling*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, σελ. 11.

Μια ακόμη επίπτωση, στο αντίθετο άκρο της προαναφερθείσας ενεργητικής αποδοκίμασας, είναι και η παθητική απόρριψη των ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτοτήτων. Αυτή παίρνει τη μορφή της αορατότητας μέσα στη δημόσια σφαίρα, από θεσμούς όπως το σχολείο έως και την τέχνη. Για παράδειγμα, οι αναφορές στα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα απουσιάζουν από το περιεχόμενο των σχολικών βιβλίων⁴, τον λόγο των δασκάλων και των μαθητών, με τη σεξουαλική αγωγή να είναι αποσπασματική και μη συμπεριληπτική⁵. Όσον αφορά στον τομέα της υγείας και εξαιτίας του ανεπαρκούς αριθμού σχετικών ερευνών, τόσο οι εργαζόμενοι στο ιατρικό πεδίο όσο και οι ερευνητές δεν έχουν ένα ολοκληρωμένο σύνολο δεδομένων αναφορικά με την κατάσταση της υγείας αυτού του πληθυσμού⁶. Στο πεδίο των τεχνών, μόνο τα τελευταία χρόνια βλέπουμε αύξηση σε ταινίες ή τηλεοπτικό περιεχόμενο όπου υπάρχει με σαφήνεια η απεικόνιση ΛΟΑΤΚΙ+ ανθρώπων. Ωστόσο, ακόμα και εδώ δεν υπάρχει ίση κατανομή στην εκπροσώπηση. Έτσι, μπορούμε να μιλήσουμε για «διαγραφή» των αμφιφυλόφιλων, με τις ιστορίες να περιστρέφονται κυρίως γύρω από γκέι άντρες και λεσβίες γυναίκες⁷. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ίντερσεξ άτομα, με τον πρώτο τέτοιο χαρακτήρα να εντάσσεται ρητά μόλις το 2025 σε ελληνικό τηλεοπτικό πρόγραμμα («Σέρρες», τηλεοπτικός σταθμός ANT1).

2.1 Ετεροκανονικότητα και καπιταλισμός

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο η ετεροκανονικότητα σχετίζεται με την καπιταλιστική οικονομία. Όπως παρατηρεί η Catherine MacKinnon, οι εργοδότες επιλέγουν συχνότερα άντρες σε θέσεις υψηλού κύρους και απολαβών, αν και θα συνέφερε να προσλαμβάνουν γυναίκες δεδομένου ότι οι μισθοί τους είναι συστηματικά μικρότεροι. Επομένως, υπάρχει κάποιος άλλος παράγοντας που εμφιλοχωρεί στην επιλογή των εργοδοτών. Πράγματι, από τη μία πλευρά, οι γυναίκες, λόγω των ετεροκανονικών περιχαράκωσεων του φύλου τους, είναι περιορισμένες σε θέσεις παροχής φροντίδας που είναι κυρίως χαμηλόμισθες. Από την άλλη πλευρά, η σεξουαλικοποίησή τους λόγω φύλου προεκτείνεται και στους ρόλους τους ως

⁴ Ελένη Αργύρη και Κατερίνα Βασιλικού, «Συμπερίληψη μαθητών με διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό και ταυτότητα φύλου στο ελληνικό σχολείο». *Επιστήμες Αγωγής* 2023 (1), σελ. 43.

⁵ Ό.π., σελ. 39.

⁶ Institute of Medicine (US) Committee on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Health Issues and Research Gaps and Opportunities. *The Health of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender People: Building a Foundation for Better Understanding*. Washington (DC): National Academies Press (US); 2011, σελ. 1.

⁷ Ana Carolina de Barros, “‘Gay Now’: Bisexual Erasure in Supernatural Media from 1983 to 2003.” *Journal of Bisexuality* 20 (1), 2020, σελ. 1.

εργαζόμενες, αφού απαιτείται ουσιαστικά να «προωθούν τη σεξουαλική τους ελκυστικότητα στους άντρες που τείνουν να κατέχουν την οικονομική δύναμη και θέση για να επιβάλουν τις ορέξεις τους»⁸. Αυτό το γεγονός είναι απόρροια της μη συνειδητοποίησης ότι υπάρχει το ενδεχόμενο η εκάστοτε εργαζόμενη να μην ελκύεται από αυτούς λόγω έτερου σεξουαλικού προσανατολισμού.

Εδώ, μάλιστα, αξίζει να γίνει μια ειδική μνεία στα άτομα της κατηγορίας «γυναίκες» τα οποία έλκονται από άλλους ανθρώπους εντός της ίδια ομάδας. Οι κοινώς αποκαλούμενες «λεσβίες» δεν έχουν απλά ένα σεξουαλικό ενδιαφέρον. Όντας «γυναίκες» οι οποίες δεν συσχετίζονται με την «ανδρική» σεξουαλική επιθυμία, διαρρηγνύουν τον ετεροκαθορισμό του φύλου τους και βαίνουν πέρα από τις προκαθορισμένες φόρμες. Επιφέρουν, έτσι, μία «καταστροφή της ετεροφυλοφιλίας ως κοινωνικού συστήματος»⁹.

Η ετεροκανονικότητα είναι ένα μέσο καταπίεσης της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας. Αυτό συμβαίνει, σύμφωνα με τη Monique Wittig, διότι παράγει τους λόγους (discourses) που θεωρούνται ως οι μόνοι προσπελάσιμοι και αποδεκτοί για να μιλήσουμε για την πραγματικότητα. Ακόμα και για την ταυτότητά τους τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα καλούνται να χρησιμοποιήσουν την ετεροκανονική ορολογία καθώς δεν τους επιτρέπεται να φτιάξουν τους δικούς τους ορισμούς. Οτιδήποτε, μάλιστα, αντιτίθεται στο κανονιστικό αυτό πλαίσιο κρίνεται με αρνητικό τρόπο.

2.2 Η ετεροκανονικότητα από μια φιλοσοφική και ψυχαναλυτική σκοπιά

Ο τρόπος με τον οποίο ορίζει την πραγματικότητα η ετεροκανονικότητα αντανακλάται σε δίπολα που σχετίζονται με το φύλο, την έκφραση φύλου και τη σεξουαλικότητα. Παράλληλα, όμως, αποτελεί και τη βάση άλλων λόγων και θεωρητικών ή/και επιστημονικών κατασκευών. Ένα παράδειγμα αυτών είναι η ψυχανάλυση, η οποία βασίζεται στο Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα για το οποίο μίλησε ο Σίγκμουντ Φρόιντ. Ο όρος περιγράφει το σύνολο των διεργασιών οι οποίες σχετίζονται με τη σεξουαλική έλξη και τα συναισθήματα που τρέφουν τα παιδιά προς τους γονείς τους κατά το φαλλικό στάδιο της ανάπτυξής τους¹⁰ (3 έως 5 ετών). Η οπτική αυτή έχει κριθεί με αρνητικό τρόπο υπό

⁸Adrienne Cecile Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980)" *Journal of Women's History* 15, no. 3 (2003), σελ. 21.

⁹ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992, σελ. 20.

¹⁰ Grande Dictionnaire de la Psychologie, «(Édipe (Complex d'))», 1999, <https://fr.scribd.com/document/232869141/Le-Grand-Dictionnaire-de-La-Psychanalyse>

το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας καθώς περιλαμβάνει υποτιμητικούς ισχυρισμούς όπως ότι τα άτομα που ανήκουν στην κατηγορία των γυναικών έχουν «ανεπτυγμένο ναρκισσισμό και μαζοχισμό»¹¹ - αν και αξίζει να σημειωθεί ότι ο Φρόντ προσπαθούσε να περιγράψει τον ψυχισμό των ασθενών του. Εξίσου υποτιμητικές είναι και έννοιες όπως «ο φθόνος του πέους» που περιγράφει την κατάσταση που βιώνουν τα κορίτσια στο φαλλικό στάδιο όταν καταλαβαίνουν ότι τα αγόρια είναι ανώτερά τους καθώς εκείνα φέρουν τον φαλλό. Αυτό, μάλιστα, μπορεί να οδηγήσει και σε μίσος προς τη μητέρα, επειδή η τελευταία θεωρείται υπαίτια για τη «μειονεξία» του κοριτσιού.

Το Οιδιπόδειο, όμως, προκειμένου να επιλυθεί και να σχηματιστεί η ταυτότητα, οδηγεί στη δημιουργία αυτού που ο Φρόντ ονόμασε Υπερεγώ, δηλαδή ενός επιπέδου του ψυχισμού που θέτει την απαγόρευση της αιμομιξίας. Πάνω σε αυτό το σημείο θεμελιώνονται βασικοί εξουσιαστικοί θεσμοί που υπάρχουν στις ανθρώπινες κοινωνίες όπως η θρησκεία και οι νόμοι.

Μια έννοια-κλειδί από έναν έτερο σημαντικό θεωρητικό της ψυχανάλυσης, τον Ζακ Λακάν, είναι και το «Όνομα-του-Πατρός». Ο όρος περιγράφει το σημαίνον του βίαιου αποχωρισμού του βρέφους από το σώμα της μητέρας και της συνακόλουθης απαγόρευσης της αιμομιξίας. Εξαιτίας αυτής της απαγόρευσης, κατά τον Λακάν, ο άνθρωπος περνά στη συμβολική τάξη, καθώς αναγκάζεται να αποχωριστεί «κάθε δυνατότητα άμεσης σωματικής εμπειρίας» και να καταφύγει σε αναπαραστάσεις της. Έτσι προσπελάζει το συμβολικό επίπεδο, όπου βρίσκεται η γλώσσα και πολιτισμός. Εφόσον αυτά είναι τα θεμέλια του δυτικού πολιτισμού, υπό το πρίσμα της φεμινιστικής κριτικής κάθε προσπάθεια τέτοιας νοηματοδότησης βασίζεται σε ό,τι επιτάσσει η πατριαρχία.

2.2.1 Η ετεροκανονικότητα ως κοινωνικό συμβόλαιο

Στην ουσία τους, οι θεωρητικές κατασκευές της ετεροκανονικότητας δεν βρίσκονται σε ένα ιδεατό πλαίσιο, δηλαδή δεν αποτελούν απλώς υπερβατικές ιδέες που μένουν στη σφαίρα του θεωρητικού. Αντίθετα, εξαιτίας της ετεροκανονικότητας, τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα δέχονται βία σε υλικό επίπεδο (επιθέσεις, ξυλοδαρμούς, έως δολοφονίες) αλλά και σε πολιτικό. Μάλιστα η Wittig κάνει λόγο για «ετεροφυλόφιλο κοινωνικό συμβόλαιο»,

¹¹ Ευγενία Σηφάκη, *Φρόντ, λογοτεχνία και φεμινιστική κριτική* [Κεφάλαιο]. Στο Σηφάκη, Ε. 2015. *Σπουδές φύλου και λογοτεχνία* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015. σελ. 4. <https://hdl.handle.net/11419/5725>.

χαρακτηρίζοντας την ετεροφυλοφιλία «πολιτικό καθεστώς»¹² και «πολιτικό θεσμό». Το κοινωνικό συμβόλαιο αποτελεί όρο της πολιτικής φιλοσοφίας. Έχουν αναπτυχθεί διάφορες θεωρίες γύρω από αυτό κατά το τέλος του δέκατου έβδομου αιώνα και τις αρχές του δέκατου όγδοου, με αυτές των φιλοσόφων Τζον Χομπς, Τζον Λοκ και Ζαν-Ζακ Ρουσό να ξεχωρίζουν. Οι ορισμοί που δίνονται σε αυτήν την έννοια προσπαθούν να εντοπίσουν την προέλευση της κοινωνίας. Εδώ υπάρχουν δύο θεωρήσεις: αφενός μία που θεωρεί τις κοινωνίες ως ένα φυσικό παραγόμενο και αφετέρου άλλες που βλέπουν τις κοινωνίες ως κάτι κατασκευασμένο.¹³ Συγκεκριμένα, οι βασικές θεωρίες περί κοινωνικού συμβολαίου (Χομπς, Λοκ, Ρουσό) συνίστανται στην αποδοχή ότι η κοινωνία αποτελεί μια συμφωνία ανάμεσα στους ανθρώπους προκειμένου να μπορούν να συμβιώνουν με αρμονία και με τρόπο που να διαφυλάσσεται η τάξη.

Οι βασικοί αυτοί θεωρητικοί βλέπουν την προ-κοινωνική, φυσική ανθρώπινη κατάσταση με διάφορους τρόπους.

Ο Χομπς θεωρεί ότι πριν τη δημιουργία κοινωνίας, όλοι οι άνθρωποι ήταν ίσοι. Μέσα σε αυτό το πεδίο ισότητας, όμως, ο άνθρωπος εξακολουθεί να πιέζεται από την ανάγκη για επιβίωση και είναι ακριβώς αυτός ο παράγοντας που τροφοδοτεί τη θέληση για όλο και μεγαλύτερη δύναμη. Η υποχωρητική στάση, σύμφωνα με τον Χομπς, καθιστά μη εφικτή την επιβίωση. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται εντάσεις στην κοινωνία, στην προσπάθεια των ανθρώπων να αυξήσουν το κέρδος ή τη φήμη τους.¹⁴

Από την άλλη πλευρά, ο Λοκ υποστήριξε ότι οι άνθρωποι, όντας στη φυσική τους κατάσταση, πριν το κοινωνικό συμβόλαιο, ήταν ίσοι μεταξύ τους και απολάμβαναν τα ίδια δικαιώματα¹⁵. Ήταν ελεύθεροι να πράττουν και να διαθέτουν τα υπάρχοντά τους όπως έκριναν, χωρίς κάποια έγκριση, αλλά με την υποχρέωση να μην τείνουν προς την ασυδοσία. Ωστόσο, οι ανισότητες που προκύπτουν λόγω της «ατομική[ς] ιδιοποίηση[ς] και τη[ς] συνακόλουθη[ς] οικονομική[ς] ανάπτυξη[ς]» οδηγούν σε βίαιες έριδες ανάμεσα στους έχοντες και τους μη έχοντες ιδιοκτησία.

¹² Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992, σελ. 8

¹³ Άρης Στυλιανού, *Θεωρίες του κοινωνικού συμβολαίου: Από τον Γκρότιους στον Ρουσσώ*, Αθήνα: Πόλις, 2006, σσ. 20-21.

¹⁴ Στυλιανός Τέλλης, *Το Κοινωνικό Συμβόλαιο Στην Αρχαία Και Στη Νεότερη Πολιτική Σκέψη : Από Τον Πλάτωνα Στον Χομπς*, Διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, <https://doi.org/10.26262/heal.auth.ir.294164>, σελ. 29.

¹⁵ Ελευθερία Κιτσούκη, *Το κοινωνικό συμβόλαιο, η θεωρία της ιδιοκτησίας και η πολιτική εξουσία στον Locke. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σελ. 11.

Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις, η αποτυχία της αρμονικής συνύπαρξης επιλύεται μέσω ενός κοινωνικού συμβολαίου.

Ο Ρουσό, από την άλλη πλευρά, είναι αυτός που μιλά για «συμβόλαιο», χρησιμοποιώντας έναν ξεκάθαρα πολιτικό όρο εκεί που οι προαναφερθέντες στοχαστές μιλούσαν με πιο υποθετικούς όρους για συμφωνία. Για εκείνον, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σιγουριά τι συνέβαινε στο προ-κοινωνικό επίπεδο, καθώς δεν υπάρχει η δυνατότητα να εξαγάγουμε εμπειρική γνώση. Επομένως, βλέπει τον άνθρωπο στη φυσική του κατάσταση μόνο ως αντιπαραβολή με την τρέχουσα, κοινωνική του. Έτσι, για τον φιλόσοφο, το κοινωνικό συμβόλαιο προέκυψε αφού οι άνθρωποι συνενώνονταν με σκοπό να προστατεύονται. Σκοπός του ήταν να διασφαλιστεί ότι όλα τα μέλη του συνόλου θα προστατεύονται χάρη σε αυτό, χωρίς να χάνουν την ελευθερία και την αυτοδιάθεσή τους.

Όπως παρατηρεί η Wittig, για τον Ρουσό, το κοινωνικό συμβόλαιο αποτελεί το σύνολο των συμβάσεων που είναι άρρητα αποδεκτές από την κοινωνία, χωρίς να αρθρώνονται επίσημα¹⁶. Κατά ανάλογο τρόπο, η ετεροφυλοφιλία λειτουργεί αόρατα, χωρίζοντας τους ανθρώπους με βάση την κατηγορία του φύλου. Τα μέλη της κοινωνίας εγγράφονται, έτσι, σε δύο κατηγορίες, «άντρας» και «γυναίκα», με ρόλους, αρμοδιότητες και χαρακτηριστικά τα οποία είναι προσυμφωνημένα. Προκειμένου να ενταχθεί ένα άτομο στο σύνολο, χρειάζεται να γίνει μέρος της κατηγορίας που αναμένεται από εκείνο βάσει του φύλου που αποδίδεται στη γέννα. Το γεγονός αυτό έχει δύο αποτελέσματα. Από την μια πλευρά, περιορίζει κάθε άνθρωπο στα χαρακτηριστικά του φύλου του. Ο προσδιορισμός του ατόμου μέσα στην κοινωνία με βάση το δίπολο «άντρας-γυναίκα» είναι το στοιχείο που καθορίζει απόλυτα τους περιορισμούς και τις ελευθερίες του, το status του, τις επαφές του. Βέβαια, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι τα άτομα που εμπίπτουν στην κατηγορία των γυναικών είναι αυτά που δεν μπορούν να νοηθούν εκτός του πλαισίου αυτού. Η κατηγορία του «άντρα» μοιάζει ως η φυσική, η αφετηρία του προσδιορισμού, με τη γυναίκα να μην είναι παρά το αντίθετο. «Δεν γεννιέται κανείς γυναίκα, γίνεται»¹⁷, αναφέρει χαρακτηριστικά η Simon de Beauvoir στο «Δεύτερο φύλο», βλέποντας τη γυναικεία ταυτότητα ως κάτι που κατασκευάζεται πολιτικά σε αντίθεση με αυτή των «ανδρών» που μοιάζει μια αυταπόδεικτη πραγματικότητα. «Καμία

¹⁶ Monique Wittig «On the social contract». *Feminist Issues* 9, 3–12 (1989). <https://doi.org/10.1007/BF02685600>, σελ. 6.

¹⁷ Σιμόν ντε Μποβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2021, σελ. 357.

βιολογική, ψυχική ή οικονομική μοίρα δεν καθορίζει τη μορφή που παίρνει στους κόλπους της κοινωνίας το θηλυκό γένος ανθρώπινο: αυτό το μεταξύ αρσενικού και ενούχου πλάσμα που χαρακτηρίζουμε θηλυκό διαμορφώνεται από το σύνολο του πολιτισμού» αναφέρει η δευτεροκυματική φεμινίστρια φιλόσοφος χαρακτηριστικά.

Την ίδια στιγμή, το γεγονός ότι η ετεροφυλόφιλη επιθυμία των «ανδρών» προστατεύεται και ενισχύεται από την ετεροκανονικότητα περιορίζει τα άτομα της κατηγορίας των «γυναικών» στη σεξουαλική τους υπόσταση¹⁸. Πιο συγκεκριμένα, οι «γυναίκες» θεώνται σε μεγάλο βαθμό ως αντικείμενα της σεξουαλικής έλξης των «ανδρών». Ως εκ τούτου, η εμφάνισή τους αναμένεται να υπακούει σε στερεοτυπικά πρότυπα ομορφιάς και να είναι τέτοια που να προκαλεί το σεξουαλικό ενδιαφέρον (περισσότερο ή λιγότερο έντονα) σε κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής τους. Ενώσω, βέβαια, κάθε πτυχή της «γυναικείας» υπόστασης σεξουαλικοποιείται, τα ίδια τα άτομα αυτής της κατηγορίας του διόλου κρίνονται αρνητικά όταν προβάλλουν τη σεξουαλικότητά τους. Ο αυτοκαθορισμός της «γυναικείας» σεξουαλικότητας κατηγορείται, εφόσον αντιτίθεται στο μονοπώλιο διαχείρισής της το οποίο ανήκει στους «άντρες».

Από την άλλη πλευρά, καθίσταται απαραίτητο για τον καθένα να απεμπολήσει τη δική του ελευθερία στην έκφραση ή τουλάχιστον στην εξερεύνηση αυτής. Αυτή η παραχώρηση μοιάζει με εκείνη που χρειάζεται να κάνουν οι άνθρωποι ώστε να συσταθεί η κοινωνία του με βάση το κατά Ρουσό κοινωνικό συμβόλαιο. Στην περίπτωση της Wittig, όμως, δεν είναι αναγκαία η παραίτηση από την φυσική ελευθερία, δηλαδή τη δυνατότητα κάθε ανθρώπου να μεταχειρίζεται τους πόρους του περιβάλλοντος για το συμφέρον του χωρίς να λαμβάνει υπόψη κανέναν περιορισμό. Αυτό που χρειάζεται για το ετεροφυλόφιλο κοινωνικό συμβόλαιο είναι η παραχώρηση της ελευθερίας του αυτοπροσδιορισμού με σκοπό την ένταξη στις κατηγορίες «άντρας» και «γυναίκα». Η σύμβαση αυτή είναι αναγκαία ώστε να μην διατρέξει το άτομο τον κίνδυνο να τεθεί εκτός των προκαθορισμένων κατηγοριών και να βιώσει αρνητικές συνέπειες (όπως περιθωριοποίηση) όσον αφορά την κοινωνικοποίησή του. Το συμβόλαιο αυτό, βέβαια, δημιουργεί ανισότητα ανάμεσα στα μέλη της κάθε κατηγορίας. Όσοι άνθρωποι

¹⁸ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992, σελ. 7.

εγγράφονται ως «γυναίκες» κατασκευάζονται εκ των προτέρων ως η λιγότερο προνομιούχα και υποδεέστερη κατηγορία σε σχέση με τους «άντρες».

Το ετεροφυλόφιλο κοινωνικό συμβόλαιο είναι μια συμφωνία η οποία ασκεί τη δική της εξουσία στους πολίτες, καθορίζοντας αυστηρά τις σχέσεις τους, χωρίς να αμφισβητείται ούτε να γίνεται ευρέως αντιληπτή ως εξουσιαστική δύναμη. Μάλιστα, θεωρείται μια κατάσταση της οποίας η αφετηρία δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί. Έτσι παρουσιάζεται ως ένα γεγονός που δίνει την αίσθηση ότι είναι μόνιμο, αιώνιο, υπάρχει από πάντα και αποτελεί ένα εκ φύσεως γνώρισμα των ανθρώπινων κοινωνιών. Στην πραγματικότητα, όμως, οι δύο κατηγορίες του φύλου είναι κατασκευάσματα με πολιτική και ιδεολογική βάση.

Οι κατηγορίες αυτές καθορίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της κοινωνίας και σε επίπεδο οικονομίας. Σύμφωνα με όσα διαπιστώνει η Wittig¹⁹, τα άτομα που εγγράφονται στην κατηγορία «γυναίκες» αναλαμβάνουν την «άκαμπτη υποχρέωση» της αναπαραγωγής του ανθρώπινου είδους. Στην ουσία, δέχονται την κοινωνική πίεση και επιβολή –χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η προσωπική τους θέληση ή ένας μη ετεροφυλόφιλος σεξουαλικός προσανατολισμός– να δημιουργήσουν απογόνους με σκοπό να εξασφαλίζεται απρόσκοπτα η συνέχεια της ετεροκανονικής κοινωνίας. Αυτή τους την παραγωγή, την εργασία θα μπορούσαμε να πούμε, την εκμεταλλεύονται οι «άντρες», κατά ανάλογο τρόπο που οι κατέχοντες τα μέσα παραγωγής επωφελούνται από την παραγωγική δύναμη της εργατικής τάξης. Εδώ αξίζει να σημειωθεί η επισήμανση της Wittig όσον αφορά το ακόλουθο παράδοξο. Η σχέση της εργατικής τάξης με την αστική, δηλαδή η εκμετάλλευση της πρώτης από τη δεύτερη, αναγνωρίζεται από τον ιστορικό υλισμό ως απότοκο του καπιταλιστικού συστήματος. Δεν θεωρείται, επομένως, μια φυσική κατάσταση, αλλά μια πολιτική και οικονομική συνθήκη που είναι αμφισβητήσιμη μπορεί να υπόκειται σε κριτική. Επομένως, δεν είναι λογικά αποδεκτό να μην εφαρμοστεί το ίδιο σκεπτικό της μη φυσικότητας σε μια ανάλογη συνθήκη «παραγωγής», όπως αυτή της αναπαραγωγής. Μια επίσης άνιση κατανομή της εργασίας προκύπτει και εντός του οικιακού χώρου. Οι «γυναίκες» είναι αυτές που καλούνται να διαχειριστούν τις υποχρεώσεις της ανατροφής των παιδιών (καλύπτοντας από τις πρακτικές, καθημερινές τους ανάγκες έως και τις συναισθηματικές) όσο και των καθηκόντων της ομαλής διαχείρισης του σπιτιού. Και αυτή η προσφορά τους, όμως, δεν αποφέρει κάποιου είδους

¹⁹ Ο.π., σελ. 6.

αμοιβή ούτε λαμβάνει κοινωνική αναγνώριση ή επιβράβευση· θεωρείται τόσο δεδομένη που δεν μπορεί να λογιστεί ως ξεχωριστή. Αυτό συμβαίνει κυρίως στην περίπτωση των πατέρων, εφόσον, σε αυτούς ισχύει η αντίστροφη συνθήκη καθώς ανήκουν στην κατηγορία των «ανδρών».

Συνεχίζοντας στο ίδιο πλαίσιο, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε και σε άλλο ένα σημείο όπου η εργασιακή πραγματικότητα προσομοιάζει τις σχέσεις των παραδοσιακών δύο κατηγοριών του φύλου. Ο γάμος αποτελεί ένα συμβόλαιο ανάλογου εκείνου που προσδιορίζει τη σχέση εργοδότη-εργαζομένου. Όπως, λοιπόν, ένας εργάτης έτσι και μια «γυναίκα» εμπλέκεται μέσα από το γάμο σε μία σύμβαση που συνεπάγεται ότι αναλαμβάνει συγκεκριμένες «εργατικές» κατά τη Wittig αρμοδιότητες και υποχρεώσεις. Σε αυτές περιλαμβάνεται και απλήρωτη εργασία. Επιπλέον, η σύμβαση εργασίας, όπως και ο γάμος, λήγουν με συγκεκριμένη νομική πράξη. Οι γυναίκες, μάλιστα, μετά τον γάμο, δεν προστατεύονται με τον νόμο κατά τον ίδιο τρόπο. Όπως έχει γίνει αντιληπτό και από πρόσφατα περιστατικά γυναικοκτονιών στην Ελλάδα, οι αστυνομικές δυνάμεις δεν ασχολούνται με διαφορές και διαμάχες ανάμεσα σε συζύγους με την ταχύτητα και την παρεμβατικότητα που αφιερώνουν σε ζητήματα ανάμεσα σε πολίτες. Το κράτος δεν είναι αναγκαίο να ασκήσει την εξουσία του με άμεσο τρόπο, καθώς είναι εξασφαλισμένο ότι αυτή θα διαβιβαστεί μέσα από το πρόσωπο του συζύγου.

2.2.2 Ετεροκανονικότητα και Τζούντιθ Μπάτλερ

Το Τζούντιθ Μπάτλερ είναι ένα Αμερικανό φιλόσοφο που έχει επιδράσει σε σημαντικό βαθμό με το έργο της τον τομέα της θεωρίας του φύλου. Το ίδιο, στο βιβλίο του «Αναταραχή φύλου: Φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας», εισάγει τον όρο «ετεροφυλόφιλη μήτρα», ο οποίος βασίζεται, όπως το ίδιο αναφέρει, στις έννοιες της «υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας» και του «ετεροκανονικού κοινωνικού συμβολαίου». Σύμφωνα με τον ορισμό του²⁰, η ετεροφυλόφιλη μήτρα («heterosexual matrix») είναι το «πλέγμα πολιτισμικής αντιληπτότητας μέσω της οποίας σώματα, φύλα και επιθυμίες ουδετεροποιούνται». Για εκείνο, η ετεροκανονικότητα είναι ένας ηγεμονικός λόγος που κατασκευάζει το πρότυπο μέσα από το οποίο γίνονται κατανοητή η κατηγορία του φύλου. Προκειμένου τα σώματα να παρέχουν ένα συνεκτικό νόημα, η ετεροκανονικότητα προϋποθέτει ότι το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο είναι σταθερά, ώστε αυτό που

²⁰Judith Butler. *Gender Trouble*, 2002, New York: Routledge, σελ. 194.

θεωρείται αρσενικό να παραπέμπει στον αντρικό και αυτό που θεωρείται θηλυκό στο γυναικείο. Το δίπολο αυτό του φύλου στηρίζεται στην υποχρέωση των ατόμων να έχουν ετεροφυλόφιλο σεξουαλικό προσανατολισμό και εδραιώνεται μέσα από την παγίωση της αντίθεση και της ανισότητας ανάμεσα στα δύο άκρα του «άντρας»-«γυναίκα».

Η χρήση της λέξης «μήτρα» από το Butler δεν αποτελεί ουσιαστικά μια αναφορά σε γεννητικά όργανα. Είναι περισσότερο μια νύξη στην έννοια του καλουπιού, την κατασκευή μέσα στην οποία χύνεται κάποιο υλικό, αφού ρευστοποιηθεί, με σκοπό να λάβει το συγκεκριμένο σχήμα της. Κάπως έτσι λειτουργεί και το φύλο: παρέχει στα άτομα εκείνα τα συγκεκριμένα και μοναδικά εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιήσουν ώστε να λάβουν το «σχήμα» του, και έτσι να γίνουν αντιληπτά με ένα συγκεκριμένο τρόπο.

Για το Μπάτλερ, η ταυτότητα του φύλου προκύπτει μέσα από μία απαγόρευση. Για να προσδιορίσουμε τη θέση της, θα χρειαστεί να ανατρέξουμε στον Φρόιντ, καθώς το φιλόσοφο εκφράζει την οπτική της διαπραγματευόμενο τις θέσεις του που εμφανίζονται στα βιβλία «Πένθος και μελαγχολία» και «Το εγώ και το αυτό». Εκεί, ο «πατέρας» της ψυχανάλυσης εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο ένα βρέφος συγκροτεί το εγώ του, διαδικασία που επηρεάζει το φύλο και τη σεξουαλικότητά του. Πιο συγκεκριμένα, στα πρωταρχικά στάδια της ζωής του, ο άνθρωπος επιθυμεί κάποιον γονέα του. Αυτή είναι η πρωταρχική κάθεξή του στα αντικείμενα²¹. «Κάθεξη»²² είναι η επένδυση («Besetzung» είναι ο όρος που αξιοποιεί ο Φρόιντ) μεγάλης συναισθηματικής και νοητικής ενέργειας σε ένα αντικείμενο, άνθρωπο ή ιδέα.

2.2.2.1 Το ταμπού της αιμομιξίας

Ωστόσο, στις ανθρώπινες κοινωνίες ισχύει το ταμπού της αιμομιξίας. Η ενδογαμική αιμομικτική απαγόρευση εντοπίζεται στις απαρχές των κοινωνικών σχηματισμών του είδους²³. Αποτελούσε έναν τρόπο ώστε να εξασφαλιστεί η επιβίωση των κοινωνιών, τόσο σε βιολογικό όσο και διαπροσωπικό επίπεδο. Αναλυτικότερα, η αιμομικτική αναπαραγωγή έχει τρία καταστροφικά αποτελέσματα που εμποδίζουν δυνητικά τη

²¹ Sarah Salih, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ. Μιχάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito, σελ. 90.

²² Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis (1988) [1973]. «Cathexis», *The Language of Psycho-Analysis* (Reprint, revised ed.), London: Karnac Books, σελ. 62-65.

²³ Μαρία Δημοπούλου-Λαγωνίκα, «Η δυναμική της αιμομικτικής οικογένειας», *Κοινωνική Εργασία, Επιθεώρηση Κοινωνικών Επιστημών*, τχ. 76 (2004): 245-251, σελ. 245.

συνέχιση της ύπαρξης μιας κοινωνία²⁴. Το πρώτο είναι η ομοζυγωτικότητα. Με τον όρο αυτό περιγράφεται η κατάσταση όπου ένας άνθρωπος φέρει δύο πανομοιότυπα αλληλόμορφα (δηλαδή ομόζυγα) γονίδια σε μια συγκεκριμένη θέση σε ένα εκάστοτε χρωμόσωμα. Με την αναπαραγωγή ανάμεσα σε συγγενείς αυξάνεται η πιθανότητα ένα συγκεκριμένο υπολειπόμενο γονίδιο που έχει κληρονομηθεί από κοινό πρόγονο να βρεθεί σε ομόζυγη θέση. Κάτι τέτοιο θα οδηγούσε στην εμφάνιση του συγκεκριμένου φαινοτύπου που μπορεί να επιβαρυντικός στην υγεία του φορέα του. Με την αναπαραγωγή εκτός συγγενικού πλαισίου, η πιθανότητα ομοζυγωτικότητας σε ένα επιβαρυντικό κληρονομικό χαρακτηριστικό μειώνεται, καθώς δεν αναμένεται να υπάρχει το ίδιο ακριβώς υπολειπόμενο γονίδιο και στους δύο γονείς. Η κατάσταση αυτή περιγράφεται ως «ομομικτικός υποβιβασμός» («inbreed depression»), ο οποίος σχετίζεται επιπρόσθετα και με επιβαρυντικό παράγοντα της έλλειψης ποικιλίας («diversity») ανάμεσα στα κληρονομούμενα γονίδια. Αποτέλεσμα του ομομικτικού υποβιβασμού είναι η μειωμένη ικανότητα επιβίωσής του οργανισμού που τον φέρει.

Η προαναφερθείσα προσέγγιση της προέλευσης του ταμπού της αιμομιξίας είναι βασισμένη σε βιολογικούς παράγοντες. Ο ανθρωπολόγος Κλοντ Λεβί-Στρος έδωσε, ωστόσο, τη δική του οπτική. Αυτή παρουσιάζει μια αιτιολογία που σχετίζεται με τις σχέσεις ανάμεσα στις ανθρώπινες ομάδες. Για εκείνον, λοιπόν, ο κοινωνικός λόγος στον οποίο οφείλεται το ταμπού της αιμομιξίας είναι η τάση των ανθρώπινων πολιτισμών να προτιμούν την εξωγαμία. Η εξωγαμία ορίζεται ως η σύναψη γάμου ανάμεσα σε δύο άτομα τα οποία δεν ανήκουν στην ίδια ομάδα, φυλή ή οικογένεια. Η πρακτική αυτή δεν λειτουργική κυρίως αρνητικά, απαγορεύοντας, δηλαδή, έναν συγκεκριμένο τύπο γαμήλιας σύνδεσης²⁵. Αντίθετα, έχει θετικό ρόλο, υποδεικνύοντας στα μέλη της κοινωνίας με ποια άτομα θα πρέπει να συνάψουν γάμο. Τα άτομα αυτά χρειάζεται να μην έχουν κάποια συγγενική σχέση, με σκοπό να προωθείται η επαφή ανάμεσα σε διαφορετικές οικογένειες.

Η σύνδεση αυτή έχει κρίσιμα κοινωνικά οφέλη. Ουσιαστικά, συμβάλλει καθοριστικά την εύρυθμη και ειρηνική λειτουργία του συνόλου της κοινωνίας, αφού δίνει κίνητρο για συνεργασίες και συμμαχίες. Αυτό είναι το νόημα της θεωρίας των συμμαχιών

²⁴ A.A Bimbinov, «Incest and Inbreeding: Issues of Criminal Liability», *SHS Web of Conferences* 134 (January 1, 2022): 00091. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202213400091>, σελ. 2.

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *The elementary structures of kinship*, Boston: Beacon Press, σελ. 480.

του Λεβί-Στρος: χάρη στην ανταποδοτική «διακίνηση» των γυναικών, ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις διάφορες ομάδες μειώνεται και προτάσσεται το κοινωνικό συμφέρον. Την ίδια στιγμή, αυξάνεται και η διάθεση για διεύρυνση της ομόνοιας και εκτός του πλαισίου που ορίζουν οι εξ αίματος συγγένειες. Αυτό το πλεονέκτημα, κατά τον Λεβί-Στρος ώθησε τις κοινωνίες στην αποφυγή της ενδογαμίας, και όχι οι βιολογικές συνέπειες, τις οποίες δεν θα ήταν και σε θέση να εξακριβώσουν με βάση την περιορισμένη δημογραφική τους έκταση που δεν οδηγεί σε αξιοπρόσεκτες αρνητικές συνέπειες της ενδογαμίας²⁶.

Σημαντικό είναι εδώ να σημειωθεί ότι η βάση στην οποία δημιουργούνται οι παραπάνω συμμαχίες είναι η αμοιβαία ανταλλαγή. Σύμφωνα με τον Μοζ²⁷, οι πρώτοι κοινωνικοί σχηματισμοί δεν χαρακτηρίζονταν τόσο από οικονομικές συναλλαγές. Αυτό που επικρατούσε περισσότερο ήταν η παροχή δώρων για τα οποία το μέλος που τα λάμβανε αναμενόταν να προχωρήσει σε ανταπόδοση. Τα δώρα αυτά γίνονταν σε πολλές περιπτώσεις, από γεννήσεις και γάμους ως θανάτους και εκταφές²⁸. Ένα από αυτά τα «δώρα» που υπόκειντο στη νοοτροπία της αμοιβαίας ανταπόδοσης ήταν και οι γυναίκες στο πλαίσιο του γάμου. Η «παροχή» μιας μέλλουσας συζύγου από τα αρσενικά μέλη της οικογένειάς της στον σύζυγο και τα αρσενικά μέλη της δικής του οικογένειας ήταν ουσιαστικά μια ευεργεσία των μεν προς τους δε. Οι τελευταίοι όφειλαν να προβούν σε αντισταθμιστικές ευεργετικές προσφορές κι έτσι δημιουργούνταν σχέσεις αλληλοπροσφοράς, που στήριζαν την ομαλή λειτουργία της κοινωνίας. Φυσικά, αυτή η μεταχείριση συνιστά αντικειμενοποίηση των γυναικών. Μάλιστα, όπως παρατηρεί η Wittig²⁹ –και με βάση όσα θίχτηκαν ανωτέρω– η θεωρία αυτή κατασκευάστηκε με την πεποίθηση ότι οι άντρες φέρονται στις γυναίκες ως κινητό περιουσιακό στοιχείο. Ένα αντικείμενο προς ανταλλαγή το οποίο μετακινείται σαν εμπόρευμα επί τη βάση ενός συμβολαίου που δεν τις υπολογίζει (του κοινωνικού συμβολαίου στην περίπτωση των γυναικών).

2.2.2.2 Μελαγχολική ετεροφυλοφιλία

²⁶ Ο.π., σελ. 16.

²⁷ Marcel Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, σελ. 7 (Ψηφιοποιημένου αρχείου: <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>).

²⁸ Claude Lévi-Strauss, *The elementary structures of kinship*, Boston: Beacon Press, σελ. 52.

²⁹ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992, σσ. 42-43.

Έχοντας εξετάσει σε αδρές γραμμές την προέλευση του ταμπού της αιμομιξίας, επιστρέφουμε στον Φρόιντ και τον τρόπο με τον οποίο συνδέει αυτή την απαγόρευση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα.

Αρχικά, χρειάζεται να προσδιοριστεί το περιεχόμενο των όρων «πένθος» και «μελαγχολία». Σύμφωνα με τον αυστριακό ψυχίατρο, το πένθος είναι η αντίδραση απέναντι σε μια απώλεια που είναι πραγματική. Η μελαγχολία, όμως, είναι η αντίδραση που επέρχεται όταν χάνεται ένα επενδυμένο με αγάπη αντικείμενο, το οποίο το άτομο δεν μπορεί να προσδιορίσει ακριβώς ποιο είναι. Στην περίπτωση, βέβαια, που το άτομο που νιώθει τη μελαγχολία έχει τη δυνατότητα να διακρίνει ξεκάθαρα το απολεσθέν αντικείμενο, τότε δεν ξέρει τι είναι ακριβώς αυτό που έχει χάσει από αυτό.³⁰ Με σκοπό να αντιμετωπίσει την απώλεια, το άτομο ενδοβάλλει, δηλαδή διατηρεί στο εγώ του, εκείνο που έχασε. Κατά αυτόν τον τρόπο, ξεκινά μια ταύτιση μαζί του. Στο «Εγώ και το Αυτό», ο Φρόιντ προσδιορίζει ότι μέσω της μελαγχολικής ταύτισης δομείται κάθε εγώ και ότι η μελαγχολία δεν είναι μια παθολογική κατάσταση όπως είχε υποστηρίξει σε προηγούμενη πραγματεία του³¹.

Για να γίνει κατανοητή η μελαγχολική δομή του εγώ, χρειάζεται να ληφθούν υπόψη δύο παράμετροι που θέτει ο αυστριακός ψυχίατρος. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με αυτόν, οι άνθρωποι διαθέτουν μια έμφυτη αμφισεξουαλικότητα³². Επιπλέον, στα πρώιμα στάδια της ανάπτυξής τους βιώνουν ένα οιδιπόδειο σύμπλεγμα που το ονομάζει «πληρέστερο»³³. Το χαρακτηρίζει έτσι διότι παρατηρεί ότι έχει μία θετική και μια αρνητική ή ανεστραμμένη πλευρά. Η πρώτη σχετίζεται, όπως έχει ειπωθεί, με την κάθεξη του βρέφους προς τους γονείς.

Για τα άτομα που τους αποδίδεται κατά τη γέννηση το αρσενικό φύλο αυτή η επένδυση γίνεται, κατά τον Φρόιντ, προς τη μητέρα. Στην περίπτωση αυτή, ο πατέρας λειτουργεί ως ανταγωνιστής, απειλώντας με τον φόβο του ευνουχισμού το υπό διαμόρφωση «αγόρι». Έτσι, το τελευταίο αναπτύσσει εχθρότητα προς τον πατέρα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τα άτομα που τους αποδίδεται το θηλυκό, όμως υπάρχει μια

³⁰ Sigmund Freud, «Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud», Volume XIV (1914-1916), *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 237-258, σελ. 245.

³¹ Ο.π., 250.

³² Sigmund Freud, *Το εγώ και το αυτό*, Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 54.

³³ Ο.π., σελ. 56.

παράμετρος για την οποία θα επανέλθουμε στη συνέχεια. Η λύση του οιδιπόδειου επέρχεται τυπικά όταν το «αγόρι» καταφέρει να ταυτιστεί με τον πατέρα και να αφήσει την επένδυση στη μητέρα.

Παράλληλα, βέβαια, λειτουργεί και η ανεστραμμένη πλευρά του οιδιποδείου. Αυτό σημαίνει ότι ενυπάρχει και η μελαγχολική ταύτιση του αγοριού με τον πατέρα, η οποία προκύπτει ύστερα από την απαγόρευση της επιθυμίας προς αυτόν λόγω του ταμπού της αιμομιξίας. Εφόσον επενεργούν και οι δύο δυνάμεις, προκύπτει το ερώτημα του τρόπου με τον οποίο προκύπτει τελικά το φύλο και η σεξουαλική ταυτότητα του παιδιού. Ο Φρόιντ αναφέρει, καταρχάς, ότι οι τέσσερις δυνάμεις που ασκούνται στον πρώιμο άνθρωπο (δηλαδή οι μελαγχολικές ταυτίσεις προς τον πατέρα και τη μητέρα καθώς και οι καθέξεις προς αυτούς ως αντικείμενα) θα επιλυθούν ώστε να προκύψει ταύτιση φύλου είτε με τη μητέρα είτε με τον πατέρα³⁴ –και αντίστοιχα η έλξη προς το άλλο φύλο του παραδοσιακού διπόλου. Αυτό που θα είναι καθοριστικό για την τελική διαμόρφωση της ταυτότητας είναι η ένταση με την οποία εμφανίζονται στο άτομο οι ταυτίσεις με τη μητέρα και τον πατέρα, και συγκεκριμένα το ποια θα υπερισχύσει τελικά από τα δύο³⁵. Η ένταση, κατά τον Φρόιντ, φαίνεται να είναι αποτέλεσμα κάποιας προδιάθεσης του ίδιου του ατόμου. Αν είναι εκ φύσεως πιο «θηλυκό» ένα άτομο που θεωρείται «αγόρι» για παράδειγμα, τότε η μελαγχολική ταύτισή του με τη μητέρα θα υπερνικήσει από εκείνη με τον πατέρα η οποία θα αποσοβούσε το οιδιπόδειο. Κατά αυτόν τον τρόπο θα προκύψει ένας πιο «εκθηλυμένος» χαρακτήρας «άντρα».

Η προέλευση αυτής της προδιάθεσης παραμένει ως ένα βαθμό απροσδιόριστη στο «Εγώ και το Αυτό». Αυτό προκύπτει από την περιγραφή του Φρόιντ για τη διαμόρφωση του φύλου και της σεξουαλικότητας του «μικρού κοριτσιού». Σύμφωνα με τη σκέψη του και τις παρατηρήσεις από τις αναλύσεις του, το «μικρό κορίτσι», τείνει να φέρνει στο προσκήνιο την αρρενωπότητά του και να ταυτίζεται με το χαμένο αντικείμενο για αυτή, που είναι ο πατέρας, αντί με τη μητέρα. Η περίπτωση να συμβεί αυτό εξαρτάται, όπως ειπώθηκε, από την προδιάθεση των «αρσενικών» της στοιχείων «ό,τι και να σημαίνει αυτό»³⁶. Εδώ μπορεί να εντοπιστεί, επομένως, μία ασάφεια του Φρόιντ, την οποία εξετάζει το Μπάτλερ ώστε να καταλήξει σε ένα σημαντικό συμπέρασμα. Όπως αναφέρει:

³⁴ Ο.π., σελ. 57.

³⁵ Ο.π., σελ. 57.

³⁶ Ο.π., 51.

«Η επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος επηρεάζει την ταυτοποίηση του φύλου όχι μόνο με το ταμπού της αιμομιξίας, αλλά, *πρωτίτερα από αυτό*, με το ταμπού ενάντια στην ομοφυλοφιλία»³⁷ (η πλαγιογράμμιση δική μου).

Γίνονται αντιληπτά, επομένως, ορισμένα καίρια συμπεράσματα. Καταρχάς, σύμφωνα με την οπτική του Μπάτλερ πάνω στην ψυχαναλυτική σκέψη, κάθε έμφυλη ταυτότητα προκύπτει ως αντίδραση στην απώλεια του γονιού που έχει το ίδιο φύλο με το παιδί³⁸. Η απώλεια αυτή δεν είναι παρά μια αντίδραση απέναντι στην απαγόρευση της ομοφυλοφιλίας. Κατά κύριο λόγο, η εσωτερίκευση αυτής ακριβώς της απαγόρευσης θεμελιώνει τη σεξουαλική και έμφυλη ταυτότητα του ατόμου. Συνεπακόλουθα, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την ετεροφυλοφιλία ως εξ ορισμού μελαγχολική. Το ίδιο ισχύει, βέβαια, για κάθε ανάλογη ταυτότητα. Μολαταύτα, η ομοφυλοφιλική μελαγχολία δεν δέχεται την ίδια πολιτισμική αποδοκιμασία με την ετεροφυλόφιλη, και ως εκ τούτου αυτές οι δύο καταστάσεις δεν μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμες³⁹. Άλλωστε, η ισχύς της ετεροκανονικότητας προσφέρει τη δυνατότητα στο άτομο που βιώνει την ετεροφυλόφιλη επιθυμία να θρηνήσει την απώλεια του ταμπού της αιμομιξίας. Αυτός ο χώρος συντελεί στην απελευθέρωση του συναισθήματος του πένθους. Το γεγονός αυτό επιτρέπει την επιτυχημένη διαμόρφωση του εαυτού. Για τον ίδιο λόγο, ωστόσο, δηλαδή εξαιτίας της ετεροφυλόφιλης ηγεμονίας, το ταμπού της ομοφυλοφιλίας δεν έχει τον χώρο να εξωτερικευτεί. Κατά αυτόν τον τόπο, δεν μεταβολίζεται σε θρήνο αλλά εγκλωβίζεται σε μελαγχολία.

Ένα ερώτημα που θέτει το Μπάτλερ προεκτείνοντας τις παραπάνω παρατηρήσεις είναι ο συμβολικός τόπος όπου λαμβάνει χώρα η μελαγχολική ταύτιση. Για το Τζούντιθ Μπάτλερ, το σώμα «πλάθεται», δηλαδή ορίζεται, μέσα από πολιτικές πρακτικές. Μία από αυτές είναι και η ετεροκανονικότητα, μέσα στην οποία το σώμα εγγράφεται πολιτισμικά⁴⁰. Κατανοώντας το σώμα, λοιπόν, ως ένα ενσώματο όριο γεγονότων, το Μπάτλερ μιλά για τον όρο «ενσωμάτωση». Σύμφωνα με τη μπατλερική σκέψη, η ενσωμάτωση της έμφυλης ταυτότητας προκύπτει ως αποτέλεσμα της μελαγχολικής ταύτισης. Η ταύτιση αυτή επιδρά με τέτοιο τρόπο ώστε η έμφυλη ταυτότητα εδράζεται τελικά στην επιφάνεια του σώματος.

³⁷ Judith Butler. *Gender Trouble*, 2002, New York: Routledge., σελ. 80.

³⁸ *Ο.π.*, σελ. 81.

³⁹ *Ο.π.*, 89

⁴⁰ *Ο.π.*, 177.

Αναλυτικότερα, σε αυτή τη θεωρητική της κατασκευή, το Μπάτλερ συμφωνεί με τους Abraham και Torok οι οποίοι μίλησαν για τον ίδιο όρο («incorporation»). Οι δύο ψυχαναλυτές χρησιμοποιούν αυτόν τον όρο για να περιγράψουν το αποτέλεσμα της αντιμετώπισης της μελαγχολίας ως φανταστικής απώλειας. Σε αντίθεση με την ενδοβολή, που σχετίζεται με το πένθος, η ενσωμάτωση είναι μια διαδικασία που δεν βρίσκει την κατάληξή της στο πεδίο της μεταφοράς. Στην ενδοβολή, το κενό που αφήνει η απώλεια αναπληρώνεται μέσα από τις λέξεις, οι οποίες είναι ικανές να σηματοδοτούν παρά την απουσία. Η ενσωμάτωση, όμως, αφού είναι αποτέλεσμα μιας απουσίας που δεν μεταβολίζεται αλλά εμμένει στον εαυτό της, είναι «αντι-μεταφορική». Αυτό σημαίνει ότι δεν επιτρέπει τον μεταφορικό συμβολισμό κι έτσι γίνεται μια κυριολεξία πάνω στο σώμα⁴¹. Το φύλο μετατρέπεται στη γεγονικότητα του σώματος, μια αλήθεια την οποία το σώμα έκτοτε θα φέρει⁴².

Αν εξεταστεί ακόμη περισσότερο η θέση του Μπάτλερ, θα γίνει φανερό ότι η ομοφυλοφιλία δεν είναι απλά μια αντιστροφή της ετεροφυλοφιλίας· η ετεροφυλοφιλία χρειάζεται την ομοφυλοφιλία για να λειτουργήσει, για να έχει κάτι στο οποίο να αντιτίθεται ώστε να υπάρχει. Ένα παράδειγμα αυτού είναι οι ρόλος της ομοφυλοφιλίας στο πλαίσιο ενός στρατιωτικού σώματος. Η ύπαρξή της, μέσω της αποδοκιμασίας της, είναι απαραίτητη για τη συγκρότηση ενός συνόλου κυρίαρχα αντρικού που εξυμνεί λειτουργίες της αρρενωπότητας. Το Μπάτλερ, στο «Excitable Speech» κάνει αυτή την παρατήρηση, επισημαίνοντας και μία σημαντική παράμετρο, η οποία έχει στο υπόβαθρό της τις θεωρίες του Μισέλ Φουκό. Το Μπάτλερ μιλά για τον στρατό των ΗΠΑ, όπου ίσχυε το δόγμα «Don't ask, don't tell»⁴³. Υπό την ισχύ αυτού, η ομοφυλοφιλία γίνεται ένα θέμα στο οποίο απαγορεύεται να γίνει αναφορά, είτε ως δήλωση από το ομοφυλόφιλο άτομο είτε ως σχετική ερώτηση προς αυτό. Η εξουσία όμως είναι παραγωγική και «προσελκύει και αποσπά τις εκκεντρικότητες που επιτηρεί» κατά τον Φουκό⁴⁴. Το Μπάτλερ συμφωνεί με τον Φουκό και, βασιζόμενη παράλληλα και στον Φρόντ, εμπλέκει εδώ και την επιθυμία. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι η απαγόρευση που επιβάλλεται σε κάτι από τον νόμο γίνεται ο τόπος όπου εξορίζεται και παραμένει ακριβώς η επιθυμία η οποία

⁴¹ Nicolas Abraham και Maria Torok, *The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis, Vol. 1.* (N. T. Rand, Ed.), 1994, University of Chicago Press, σελ. 132.

⁴² Ο.π., 87

⁴³ Rostker Bernard D., Susan D. Hosek, et al., *Sexual Orientation and U.S. Military Personnel Policy*, 2010, ΗΠΑ: National Defense Research Institute, σελ. 43.

⁴⁴ Μισέλ Φουκό, *Ιστορία της σεξουαλικότητας I. Η βούληση για γνώση*, Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 59.

δεν επιτρέπεται. «Η απαγόρευση όχι μόνο συντηρεί αλλά και συντηρείται από την επιθυμία που εξαναγκάζει στην απάρνηση. Υπό αυτή την έννοια, η απάρνηση λαμβάνει χώρα διαμέσου της ίδια της απαρνημένης επιθυμίας»⁴⁵.

Συνδυάζοντας την προτεραιότητα του ταμπού της ομοφυλοφιλίας με την προαναφερθείσα επίδραση που έχει ο νόμος στον ανθρώπινο ψυχισμό, μπορούμε να οδηγηθούμε σε ένα σημαντικό συμπέρασμα. Αν και η ετεροκανονικότητα παρουσιάζεται –από μια ψυχαναλυτική σκοπιά– ως μια φυσική σταθερά της ανθρώπινης πραγματικότητας, εντούτοις η βάση της ανθρώπινης σεξουαλικότητας φαίνεται ότι μπορεί να εντοπιστεί σε μια επιθυμία που την καταστρατηγεί. Μια επιθυμία που ακόμα κι όταν απωθείται, επιμένει με την ίδια ένταση και δεν παύει να υφίσταται και να καθορίζει τις ανθρώπινες ταυτότητες.

Προτού προχωρήσουμε, αξίζει να σημειωθεί μια φαινομενική αντίφαση. Από τη μία πλευρά, η ομοφυλοφιλία παρουσιάζεται από το Μπάτλερ ως το αποτέλεσμα ταμπού (άρα προηγείται οντολογικά) και από την άλλη ως ένας αναγκαίος λόγος τον οποίο χρειάζεται η ετεροφυλοφιλία για να οριστεί (επομένως έπεται αυτής). Η αντίφαση αυτή μπορεί να αρθεί αν ληφθεί υπόψη ότι η ασυμβατότητα ανάμεσα στην ψυχανάλυση, η οποία ψάχνει την απαρχή των ταυτοτήτων, και των αντιλήψεων του Φουκό περί της εξουσίας⁴⁶.

2.3 Ομοκανονικότητα: Η ετεροκανονικότητα σε νέα συμφραζόμενα

Πριν την ανάλυση των τρόπων ανατροπής της ετεροκανονικότητας στην επόμενη ενότητα, είναι σημαντικό η παρούσα να κλείσει με μία άλλη «κανονικότητα», η οποία έχει προκύψει τα τελευταία χρόνια. Εκτός από την ετεροκανονικότητα, μπορεί να παρατηρηθεί και το φαινόμενο της ομοκανονικότητας. Ο όρος περιγράφει το φαινόμενο κατά το οποίο τα κανονιστικά πρότυπα της ετεροκανονικότητας εφαρμόζονται σε μη ετεροφυλόφιλα συγκεκριμένα⁴⁷. Για παράδειγμα, όταν ένας ομοφυλόφιλος άντρας ή μια ομοφυλόφιλη γυναίκα κατακρίνονται από ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα επειδή δεν είναι αρκετά αρρενωπός ο ένας ή θηλυκή η δεύτερη, τότε η κριτική αυτή έχει τις βάσεις της στην

⁴⁵ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1st ed.). New York: Routledge., 1997, σ. 117. <https://doi.org/10.4324/9780203948682>.

⁴⁶ Sarah Salih, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ.: Μιχάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito, σελ. 100.

⁴⁷ Αλεξάνδρα Χαλκιά, «Η κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, οι αρρενωπότητες και ο έμφυλος Δεκέμβρης», στο Αν. Αποστολέλλη, Αλ. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα ΛΟΑΤΚ Πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, 2012, σελ. 218.

ομοκανονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι πηγάζει από κανονιστικά πρότυπα τα οποία η ετεροκανονικότητα στηρίζει για τα μέλη της που εγγράφονται σε αυτήν (τα cis, στρέιτ άτομα).

Η ομοκανονικότητα είναι αποτέλεσμα της αφομοίωσης των ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτοτήτων από τον νεοφιλελεύθερο καπιταλισμό. Αρχικά, τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα εντάχθηκαν στη mainstream κουλτούρα μέσα από την αναπαράστασή τους σε πολιτισμικά προϊόντα όπως οι ταινίες. Παράλληλα, δημιουργήθηκαν σταδιακά περιοχές κατανάλωσης οι οποίες προσέλκυαν ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα, όπως γκέι άντρες. Όσο η κατανάλωση ενισχύεται, τόσο άρχιζαν να ενισχύονται και να διευρύνονται αυτές οι περιοχές. Επιπλέον, δικαιώματα τα οποία συνδέονται με την ετεροκανονική κοινωνία και ισχύουν εντός της, όπως αυτό του γάμου, άρχισαν να γίνονται κεντρικό επίδικο στις διεκδικήσεις. Οι παράγοντες αυτοί βοήθησαν στην ενίσχυση της ορατότητας των ΛΟΑΤΚΙ+ ανθρώπων και άρα στην διεκδίκηση της παρουσίας τους, με τη διάλυση της προηγούμενης περιθωριοποίησής τους. Την ίδια στιγμή όμως, και με την εξέλιξη του φαινομένου, ο νεοφιλελεύθερος καπιταλισμός αφομοίωσε το ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα ως καταναλωτές. Ταυτόχρονα, τα συμπεριέλαβε μόνο ως ατομικές ταυτότητες, αποκομμένες από την ταξική ταυτότητα που χαρακτηρίζει ανεξαιρέτως κάθε άτομο εντός του καπιταλισμού. Έτσι, εντός και εκτός της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας, και εφόσον αυτή απέκτησε αυτήν την παρουσία, προέκυψε η απαίτηση τα μέλη της να συμμορφώνονται με τις επιταγές της ετεροκανονικότητας που ισχύουν για τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας⁴⁸.

⁴⁸ Ο.π., σσ. 221-223

3. Ανατρέποντας την ετεροκανονικότητα

3.1 Επιτελεστικότητα

Η ετεροκανονικότητα φαίνεται ότι ενυπάρχει σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης πραγματικότητας. Υπάρχει, όμως, τρόπος διαφυγής; Με βάση το Τζούντιθ Μπάτλερ, η απάντηση είναι θετική. Και μάλιστα προκύπτει με τη χρήση των ίδιων των εργαλείων τα οποία δημιουργούν στενές και καταπιεστικές νόρμες. Κλειδί για αυτό είναι η έννοια της «παραθετικότητας» («citationality»). Προκειμένου να γίνει κατανοητή αυτή και η ανατρεπτική της προοπτική, θα ξεκινήσουμε από την έννοια της επιτελεστικότητας («performativity»).

Η επιτελεστικότητα βρίσκεται στον πυρήνα της καινοτόμου εισφοράς του Μπάτλερ στη θεωρία του φύλου. Για να γίνει κατανοητή η έννοια αυτή χρειάζεται να προσδιοριστεί πρώτα ο τρόπος που ορίζεται το φύλο από το φιλόσοφο. Για εκείνο, φύλο είναι το επαναλαμβανόμενο στιλιζάρισμα του σώματος που προκύπτει μέσα από ένα σύνολο συγκεκριμένων πράξεων. Οι πράξεις αυτές κινούνται εντός ενός αυστηρού πλαισίου, το οποίο παρέχει τα συγκεκριμένα «εργαλεία» που καλείται να αξιοποιήσει το άτομο ξανά και ξανά προκειμένου να δράσει ως το φύλο του. Άλλα «εργαλεία» δεν υφίστανται, παρά μόνο αυτά που του παρουσιάζονται από το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο ως διαθέσιμα. Για παράδειγμα, το να τρώει κανείς την ντομάτα με τη φλούδα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, ακόμα κι αν επαναληφθεί άπειρες φορές, δεν οδηγεί στην αναγνώριση σε κάποιο μέρος του φάσματος του φύλου. Τα ενεργήματα που σηματοδοτούν το φύλο σχετίζονται από την ενδυμασία και την κινησιολογία, μέχρι τα ενδιαφέροντα, τη συμπεριφορά, τις αξίες και γενικότερα την αυτοέκφραση.

Η συνεχής επανάληψή τους δίνει την εντύπωση ότι η έμφυλη ταυτότητα είναι κάτι που προέρχεται από τη φύση μας. Στην πραγματικότητα, όμως, το φύλο δεν είναι αυτό που «είμαστε» αλλά αυτό το οποίο «κάνουμε». Γι' αυτό και δύναται να χαρακτηριστεί επιτελεστικό: δεν υπάρχει εκ των προτέρων, αλλά η πρακτική του εφαρμογή είναι αυτή που το δημιουργεί και το θεμελιώνει.

Χρειάζεται να ξεκαθαριστεί σε αυτό το σημείο ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην «επιτέλεση» («performance») και την «επιτελεστικότητα» («performativity»). Στην πρώτη περίπτωση, ο λόγος γίνεται για ένα υποκείμενο το οποίο δρα. Στη δεύτερη, όπου και ανήκει το φύλο, δεν υπάρχει ένα προϋπάρχον ον το οποίο κάνει τα εκάστοτε

ενεργήματα, εκφράζοντας την ταυτότητά του. Η ταυτότητα συγκροτείται μέσα από τις συνεχόμενες πράξεις που εκφράζουν το φύλο⁴⁹. Η οπτική αυτή αποτελεί στην ουσία μια γενίκευση της θέσης του Φρίντριχ Νίτσε⁵⁰ ότι γενικώς, σε κάθε πράξη, δεν υπάρχει από «πίσω» κάποιο υποκείμενο. «Η πράξη είναι τα πάντα», όπως αναφέρει. Αυτό δεν συνεπάγεται ότι οι ταυτότητες που αισθάνεται ότι κατέχει το υποκείμενο είναι υποδεέστερες ή προσποητές· απλά είναι αυτές που έχουν ως αποτέλεσμα τη συγκρότησή του και όχι το αντίθετο.

Η έννοια της επιτελεστικότητας προέκυψε μέσα από το έργο του γλωσσολόγου J. L. Austin και, συγκεκριμένα την καθοριστική για τον τομέα της πραγματολογίας μελέτη του «How to do thing with words». Από τον τίτλο της ακόμη μπορεί να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο ο γλωσσολόγος παράσχει μια νέα οπτική. Η γλώσσα δεν είναι απλά ένα σύνολο από εσωτερικευμένους κανόνες τους οποίους ασυνείδητα εφαρμόζει ο ομιλητής. Μπορεί να υπάρξει ανάλυση που να υπερβαίνει τη φωνητική, τη φωνολογία, τη μορφολογία και τη σύνταξη, δηλαδή τους βασικούς τομείς φορμαλιστικής ανάλυσης της γλώσσας. Η (προφορική) γλώσσα έχει τη δυνατότητα να «κάνει» πράγματα⁵¹. Αυτό σημαίνει ότι η χρήση της μπορεί να επηρεάσει την πραγματικότητα, με τρόπο που να προκαλεί πρακτικά αποτελέσματα και να επιτυγχάνει ποικίλους επικοινωνιακούς στόχους.

Στρέφοντας τη σκέψη του προς αυτήν την κατεύθυνση, ο Austin εισάγει τη θεωρία των «γλωσσικών πράξεων» («speech acts»). Σύμφωνα με αυτή, η ομιλία εμπλέκεται ως δράση μέσα σε «συγκεκριμέν[ους] κοινωνικ[ούς] θεσμ[ούς] και συμβάσ[εις]»⁵². Ένα παράδειγμα αυτού είναι η τελετή της ονοματοδοσίας ενός πλοίου. Άπαξ και ο άνθρωπος που έχει το καθήκον να δώσει στο πλοίο το όνομά του πει τη συγκεκριμένη φράση (έστω ότι είναι «Ονομάζω το πλοίο [...]»), τότε το πλοίο αυτό θα καλείται από τότε και στο εξής κατά αυτόν τον τρόπο. Από την ανωνυμία, το αντικείμενο συνδέθηκε νομικά με ένα εκφώνημα που θα το ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα όμοια και θα είναι μοναδικό για αυτό. Η θεμελίωση αυτής της νομικής σχέσης γίνεται μόνο με το προσυμφωνημένο εκφώνημα και έχει ισχύ όταν συγκεκριμένα και προκαθορισμένα

⁴⁹ Ο.π., σελ. 105.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1969, σελ. 45.

⁵¹ Σπυριδούλα Μπέλλα, *Εισαγωγή στην Πραγματολογία*, Αθήνα: Gutenberg, σελ. 72.

⁵² Ο.π., σελ. 72, στο Huang Y., *Speech acts*. Στο J. Mey (επιμ.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics* (2^η έκδοση, Άμστερνταμ: Elsevier), 2006, σελ. 100.

πρόσωπα το εκφωνούν σε ένα επίσης συγκεκριμένο πλαίσιο ενός εθιμοτυπικού. Επομένως, η φράση αυτή έχει ορατό αντίκτυπο στην πραγματικότητα και αποτελεί, έτσι, μια γλωσσική πράξη.

Θεωρητικοποιώντας την έννοια των γλωσσικών πράξεων, ο Austin εισήγαγε τον όρο της επιτελεστικότητας και ήρθε σε αντίθεση με τους φιλοσόφους του θετικισμού⁵³. Εκείνοι θεωρούν ότι η γνώση πρέπει να προκύπτει μόνο μέσα από την παρατήρηση και εξέταση του αισθητού κόσμου⁵⁴. Συνεπακόλουθα, στη δική τους θεώρηση για τη γλώσσα, επικεντρώνονται στις προτάσεις ως μέσα περιγραφής γεγονότων και καταστάσεων⁵⁵. Υπό αυτό το πρίσμα, οι προτάσεις δεν είναι παρά δηλώσεις που, ως τέτοιες, είναι είτε αληθείς είτε ψευδείς και υπόκεινται σε επαλήθευση ή διάψευση. Ο Austin διακρίνει, λοιπόν, την ιδιότητα κάποιων εκφωνημάτων τα οποία δεν ανήκουν στην κατηγορία αυτή: την επιτελεστικότητα. Επιτελεστικά λέγονται τα εκφωνήματα που επιτελούν, εκτελούν δηλαδή μια δράση καθόσον εκφωνούνται, σύμφωνα με την επικοινωνιακή πρόθεση του ομιλητή. Αυτά δεν μπορούν να εξεταστούν με όρους αλήθειας, εφόσον δεν έχουν δηλωτική ισχύ. Η ισχύς που τα χαρακτηρίζει ονομάζεται προσλεκτική.

Σύμφωνα με τον Searle, ο οποίος συνέχισε και συστηματοποίησε τη σκέψη του Austin, για να έχει προσλεκτική ισχύ ένα εκφώνημα χρειάζεται να πληρούνται ορισμένα κριτήρια που ονομάζονται «συνθήκες ικανοποιητικής επιτέλεσης»⁵⁶. Ένα από αυτά σχετίζεται με τις προπαρασκευαστικές συνθήκες, δηλαδή τους όρους «που πρέπει να ισχύουν εκ των προτέρων στον πραγματικό κόσμο»⁵⁷ ώστε να έχει νόημα το εκφώνημα. Εάν αυτοί δεν ισχύουν, τότε το εκφώνημα δεν έχει προσλεκτική ισχύ, είναι άκυρο και δεν αποτελεί γλωσσική πράξη. Αξίζει, βέβαια, να σημειωθεί ότι ο Όστιν θεώρησε και τις προτάσεις που δηλώνουν ένα γεγονός ως γλωσσικές πράξεις, υπό την έννοια ότι επιτελούν τη λειτουργία της διαβεβαίωσης ότι το περιεχόμενό τους είναι αληθές.

3.2 Παραθετικότητα

⁵³ Kita Hall, «Performativity», *Journal of Linguistic Anthropology* 9, no. 1/2, 1999: 184–87, σελ. 184.
<http://www.jstor.org/stable/43102461>.

⁵⁴ Θετικισμός. (χ.χ.). Στο Χρηστικό λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας της Ακαδημίας Αθηνών.
Ανακτήθηκε από

https://christikolexiko.academyofathens.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=2&catid=2

⁵⁵ John Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962, σελ. 1.

⁵⁶ Σπυριδούλα Μπέλλα, *Εισαγωγή στην Πραγματολογία*, Αθήνα: Gutenberg, σελ. 77.

⁵⁷ Ο.π., 78

Στο ανωτέρω σημείο είναι που διαφωνεί ο Ζακ Ντεριντά. Στη μελέτη του «Signature Event Context», ο Γάλλος φιλόσοφος εξετάζει τις θέσεις του Όστιν μέσα από ένα μεταδομιστικό πρίσμα. Στο στόχαστρό του μπαίνουν ουσιαστικά οι συνθήκες ικανοποιητικής επιτέλεσης. Για να κατανοήσουμε την κριτική του Ντεριντά, χρειάζεται να γίνει αντιληπτή η στάση του Όστιν απέναντι στα εκφώνηματα που δεν πληρούν τα προαναφερθέντα κριτήρια. Δεν εκφέρονται, δηλαδή, ούτε από το κατάλληλο άτομο, ούτε βάσει των προκαθορισμένων τύπων, και χωρίς συνειδητή πρόθεση του ομιλητή. Ο γλωσσολόγος χαρακτηρίζει τέτοιου είδους χρήσεις της γλώσσας «παρασιτικές» και τις απορρίπτει από την εξέταση των γλωσσικών πράξεων⁵⁸. Ακόμα και γλωσσικές πράξεις που εκφωνούνται σε ένα υποθετικό πλαίσιο (όπως αυτό μιας θεατρικής παράστασης) είναι απορριπτέες καθώς, βάσει της σκέψης του, στις περιπτώσεις αυτές δεν πληροίται κάποια συνθήκη ικανοποιητικής επιτέλεσης. Αν, για παράδειγμα, η φράση «Ονομάζω το πλοίο [...]», που προαναφέρθηκε, ειπωθεί την προηγούμενη της τελετής ονοματοδοσίας ή ακουστεί ως ατάκα ενός ηθοποιού, τότε δεν προξενεί το αποτέλεσμα για το οποίο εκφωνείται – κανένα πλοίο δεν έλαβε το όνομά του – και έτσι το εκφώνημα αποτυγχάνει.

Ο Ντεριντά βρίσκει την παραπάνω θέση «αρκετά ανεπαρκή και σε πολύ μεγάλο βαθμό δευτερεύουσα»⁵⁹. Ο ίδιος αντιτείνει στις θέσεις του Όστιν τις ιδιότητες της επαναληψιμότητας και της παραθετικότητας των γλωσσικών πράξεων. Για τον Ντεριντά, ένα γλωσσικό σημαίνόμενο μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε μία γλωσσική πράξη ακριβώς επειδή έχει τη δυνατότητα να επαναληφθεί σε έναν άπειρο αριθμό περιστάσεων. Μέσα σε αυτές περιλαμβάνονται ακόμα και οι συνθήκες όπου κάποια συνθήκη ικανοποιητικής επιτέλεσης δεν τηρείται. Άλλωστε, το «ρίσκο» της τέλεσης του «λάθους», του «αποτυχημένου», είναι εγγενές χαρακτηριστικό σε μιας συνθήκη που διέπεται από διάφορες πιθανότητες, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Γάλλος φιλόσοφος⁶⁰. Αν δεν μπορούσε να γίνει κατανοητή η φράση σε περιβάλλοντα που τελικά αποτυγχάνει, τότε δεν θα ήταν ένα αναγνωρίσιμο εκφώνημα που μπορεί να αναπαραχθεί. Αντίθετα, θα ήταν μια προσωπική επινόηση, που δεν θα μπορούσε να αναπαραχθεί σε καμιά άλλη συνθήκη και θα έπανε, άρα, να αποτελεί σημαίνόμενο. Αξίζει να ξεκαθαριστεί, βέβαια, ότι ο

⁵⁸ John Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962, σελ. 22.

⁵⁹ Jacques Derrida, «Signature Event Context», *Limited Inc*, Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1988, σελ. 15. Ανακτήθηκε στο <https://videomole.tv/wp-content/uploads/2018/04/JD1972.pdf>.

⁶⁰ Ο.π., σελ. 17

Ντεριντά δεν αρνείται την ύπαρξη εκφωνημάτων που επιτυγχάνουν, απλά τα θεωρεί αλληλένδετα με αυτά που είναι ανατρεπτικά.

Σε αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, προκύπτει και η έννοια της παραθετικότητας. Αφού τα εκφωνήματα είναι εγγενώς έκθετα στην επανάληψη, τότε μπορούμε να τα παραθέσουμε, δηλαδή να τα εντάξουμε, σε έναν απεριόριστο αριθμό επικοινωνιακών συνθηκών. Το Μπάτλερ αξιοποιεί τον όρο αυτό στο βιβλίο του «Bodies that matter», μετακινούμενο έτσι από την «επιτελεστικότητα», δηλαδή την έννοια της διαμορφούμενης μέσα από ενεργήματα ταυτότητας, στην «παραθετικότητα». Το φύλο δεν είναι, επομένως, παρά μια συνεχής παραπομπή στα κανονιστικά πρότυπα που καθορίζουν την επιφάνεια του σώματος, μια αναφορά την οποία καλείται να πράξει κάθε υποκείμενο σε κάθε πλαίσιο χρήσης. Δεν υπάρχει, ωστόσο, κάποιο υποδειγματικό κέντρο ως πηγή της παράθεσης, καθώς, όπως ειπώθηκε, κάτι τέτοιο θα απέτρεπε την επανάληψή του. Η ιδιότητα για αυτή την επανάληψη είναι αυτό που ο Ντεριντά (και το Μπάτλερ) ονομάζει «επαναληψιμότητα». Λόγω αυτής της ιδιότητας, το φύλο παρουσιάζεται ως κάτι φυσικό. Γίνεται ξανά και ξανά σε βαθμό που να νομίζεται ότι είναι κάτι φυσικό, να μην είναι εύκολο να διακριθεί ότι κατασκευάζεται. Μια κατασκευή η οποία, μάλιστα, δεν συμβαίνει άπαξ και ισχύει από τότε και στο εξής.

Σε κάθε πιθανό πλαίσιο, η επανάληψη χρειάζεται να συνεχιστεί. Υπάρχουν όμως κάποιες συνθήκες που πάντα προκαλούν αναπόφευκτες διαφοροποιήσεις. Ποτέ δεν είναι ακριβώς ίδιο ένα πλαίσιο επανάληψης με ένα άλλο. Οι επιμέρους συνθήκες της πραγματικότητας έστω και λίγο διαφοροποιούνται. Ούτε από την ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να αποκλειστεί ποτέ μια τυχαία απόκλιση, μια λάθος κίνηση ή μια αναπάντεχη έκφραση. Γίνεται, επομένως, αντιληπτό ότι κάθε επανάληψη δεν γίνεται να είναι απεγάδιαστη. Επίσης, δεν μπορεί να προκύψει εν κενώ, αλλά κάθε φορά εντός ενός προηγούμενου πλαισίου. Κάθε επαναληπτική προσπάθεια αφήνει το ίχνος της. Μέσα της κρύβει πάντα μια μεγαλύτερη ή μικρότερη διαφοροποίηση.

Έτσι, όσον αφορά ειδικότερα την έμφυλη ταυτότητα, και αυτή αποτελεί για το Μπάτλερ ένα προϊόν της παραθετικότητας και της επαναληψιμότητας. Αυτές οι πολιτισμικά προσδιοριζόμενες διαδικασίες και η «ιζηματοποίηση» αυτών των προσωπικών ιχνών, είναι τα στοιχεία που στην ουσία κατασκευάζουν και συγκροτούν το σώμα. Το Μπάτλερ μιλά, μάλιστα, για «υλικοποίηση» του σώματος μέσα από αυτές τις διαδικασίες. Αυτή η ίσως αντιφατική θέση εξηγείται από το γεγονός ότι το φιλόσοφο δεν

αναφέρεται στο υλικό σώμα που πονά, τραυματίζεται κ.ο.κ., αλλά στο σώμα που γίνεται κατανοητό ως ένα τόπος που καθορίζεται από πολιτισμικές ερμηνείες, που περιγράφεται και θεσπίζεται μέσα από αυτές⁶¹.

Επίσης, εφόσον, σύμφωνα με το σκεπτικό του, η ταυτότητα φύλου δεν έχει κάποιο εσωτερικό έρεισμα και βρίσκεται στην επιφάνεια του σώματος, μπορεί να συναχθεί ότι «διέπεται από ‘περιστασιακή ασυνέχεια’». Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει μια αδιάλειπτη συνοχή ανάμεσα στις εκφράσεις του φύλου ενός υποκειμένου, αφού κάθε περίπτωση είναι διαφορετική.

Κάθε άτομο αναλαμβάνει τη δική του παράθεση του φύλου του. Όπως έγινε αντιληπτό από τα παραπάνω, όμως, σε κάθε επανάληψη μπορούν να προκύψουν εκφράσεις που είναι ατελείς. Υπό αυτήν την έννοια, το φύλο είναι ευπρόσβλητο, επιρρεπές στην ίδια την ανατροπή του. Και εκεί ακριβώς είναι ο χώρος όπου μπορεί να επέλθει η ανατροπή. Σε αυτό καταλήγει και το Τζούντιθ Μπάτλερ, που κάνει λόγο ακριβώς για «δυνατότητες μετασχηματισμού του φύλου»⁶², οι οποίες είναι εφικτές χάρη σε αυτήν «πιθανότητα αποτυχίας της επανάληψης»⁶³.

3.3 Αναπαράθεση

Κατά τη διάρκεια των παραθέσεων και των επαναλήψεων, λοιπόν, υπάρχει η δυνατότητα να δημιουργηθούν ρήξεις τέτοιες που να έρχονται σε αντίθεση με τους τρόπους που η ετεροκανονικότητα επιτάσσει να πραγματοποιείται το φύλο ώστε αυτή να συντηρείται. Συγκεκριμένα, ένα εργαλείο που επιτρέπει αυτή την αναταραχή είναι η αναπαράθεση. Η έννοια αυτή περιγράφει τη διαδικασία όπου χαρακτηριστικά που θεωρούνται «αρρενωπά» ή «θηλυκά» αποκόπτονται από το συνηθισμένο ετεροφυλοφιλικό τους συγκείμενο και χρησιμοποιούνται σε νέα συμφραζόμενα⁶⁴.

Η λειτουργία αυτή μπορεί να λάβει δύο μορφές. Από τη μία πλευρά, υπάρχουν περιπτώσεις κατά τις οποίες ταυτότητες θέτουν χαρακτηριστικά της μιας κατηγορίας φύλου της ετεροκανονικότητας στην άλλη ή τα υπερβαίνουν πλήρως. Παράδειγμα στην κατηγορία αυτή ανήκει ένα άτομο που, ενώ του έχει ανατεθεί στη γέννα το αρσενικό

⁶¹ Salih Sarah, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ.: Μιχάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito, σελ.120-121.

⁶² Τζούντιθ Μπάτλερ, *Αναταραχή φύλου*, μτφρ.: Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009, σελ. 182.

⁶³ Γεράσιμος Κακολύρης, «Το φύλο ως επιτέλεση» στο Παπάνης Ευστράτιος, Μπούνα, Ανδρομάχη (επιμ.), *Διαστάσεις της αρρενωπότητας*, Αθήνα: Ηδύπεια, 2021, σελ. 135.

⁶⁴ Ο.π., σελ. 135.

φύλο, φορά ρούχα που αναγνωρίζονται ως στερεοτυπικά θηλυκά. Δύο ενδεικτικές περιπτώσεις με διαφορετικές αφετηρίες, όπου μπορεί να παρατηρηθούν τέτοιες επιτελέσεις είναι στην περίπτωση μιας τρανς ή μη δυαδικής ταυτότητας του ατόμου είτε σε καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως το ντραγκ.

Στο ντραγκ αξίζει να γίνει μια ειδική μνεία. Όταν μία ντραγκ κουνίν (drag queen) ή ένας ντραγκ κίνγκ (drag king) παριστάνουν το φύλο χρησιμοποιώντας την υπερβολή και το στυλιζάρισμα, καταδεικνύουν ότι κάθε έμφυλη ταυτότητα είναι μια μίμηση⁶⁵. Όπως εκείνοι μπορούν να επιλέξουν τα ρούχα, για παράδειγμα, του «αντίθετου» φύλου από αυτό που τους ανατέθηκε στη γέννα και να κάνουν σόου, έτσι και κάθε άτομο επιλέγει τα δικά του προκειμένου να πραγματοποιήσει το φύλο του στις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες. Το ντραγκ είναι μια παρωδία του τρόπου που κατασκευάζεται το φύλο, μια ανατροπή στην φαινομενική φυσικότητά του. Χρειάζεται να διευκρινιστεί, ωστόσο ότι το ντραγκ δεν ισοδυναμεί με την τρανς ταυτότητα, καθώς δεν αποτελεί παρά μια μορφή τέχνης. Σύμφωνα με την μπατλερική σκέψη, κάθε φύλο είναι μια επιτέλεση, αυτό, όμως, δεν συνεπάγεται ότι αυτό είναι κάτι ψεύτικο που πασχίζει να γίνει πιστευτό. Παραμένει σημαντικό και εκφράζει το εκάστοτε άτομο, παραμένοντας παραγόμενο από τις πράξεις.

Μια έτερη περίπτωση αναπαράθεσης είναι η επανοικειοποίηση. Η έννοια αυτή περιγράφει την παρουσία όρων ή πρακτικών που έχουν ενταχθεί σε επικοινωνιακά πλαίσια τα οποία στοχεύουν στον στιγματισμό των προσώπων όπου απευθύνονται. Εδώ μία ενδεικτική περίπτωση είναι η ένταξη στον λόγο ενός διεμφυλικού ατόμου κάποιας μειωτικής και κακοποιητικής προς αυτό λέξης ή φράσης.

Αμφότερες οι παραπάνω μέθοδοι αποτελούν πολιτικές εμπρόθετες δράσεις που επιτυγχάνουν την κοινωνική και πολιτική ανασηματοδότηση των σωμάτων και των προσωπικών εκφράσεων. Οι λέξεις που μέχρι εκείνη τη στιγμή αξιοποιούνταν σε πλαίσια που προσέβαλλαν και τελικά απανθρωποποιούσαν, χάνουν τώρα τη δυναμική της, όντας πλέον κομμάτι των λόγων εκείνων που θίγονται. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι εκφράσεις αυτές γίνονται «γλωσσικ[ά] σημει[α] κατάφασης και αντίστασης»⁶⁶ ενώ παράλληλα

⁶⁵ Τζούντιθ Μπάτλερ, *Αναταραχή φύλου*, μτφρ.: Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009, σσ. 179-180.

⁶⁶ Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, σελ. 78.

δημιουργούν «νέες δυνατότητες ύπαρξης» για τα προσβεβλημένα υποκείμενα⁶⁷. Πρόκειται, λοιπόν, για μία αφήφιση της ετεροκανονικότητας, μια κατάφαση προς την αυτοδιάθεση, η οποία διατηρεί ακόμη στις μέρες μας κάποια πολιτική υπόσχεση, σύμφωνα με την μπατλερική σκέψη⁶⁸.

Βέβαια, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, «εγρήγορη και σκληρή δουλειά»⁶⁹ όταν συμβαίνει η ριζοσπαστική οικειοποίηση των μειωτικών όρων, καθώς δεν είναι πάντα εφικτό να διευκρινιστεί το όριο της αντίστασης στην εξουσία από την προώθηση της ρητορικής της⁷⁰. Είναι ένα ρίσκο, όμως, που κρίνεται αναγκαίο με σκοπό την ανατροπή των καταπιεστικών νομών που επιβάλλει η ετεροκανονικότητα.

Επιπρόσθετα, θα ήταν αναγκαίο να διευκρινιστεί ότι δεν είναι κάθε εκφώνημα ή ενέργημα ικανό a priori να αποτελέσει ανατρεπτική συνθήκη. Τούτο προκύπτει από το γεγονός ότι δεν έχουν όλες οι «αποφυσικοποιήσεις» ως στόχο την αποσταθεροποίηση της ετεροκανονικότητας. Ένα παράδειγμα αυτού είναι και το ντραγκ. Η διατάραξη των ετεροκανονικών στερεοτύπων μπορεί να χρησιμοποιηθεί και με τρόπους που τα ενισχύουν. Οι αναπαραστάσεις που απλώς υπάρχουν για να γελοιοποιούν, για να δημιουργούν ασφαλείς αποστάσεις από την αναταραχή του φύλου, για να επιβεβαιώνουν και να ενισχύουν τα κανονιστικά πρότυπα δεν είναι δυνατό να λειτουργούν, όπως γίνεται φανερό, με ανατρεπτικό τρόπο. Τέτοιες έχουν σημειωθεί στη βιομηχανία του θεάματος, όπως παρατηρεί το Μπάτλερ, σε φιλμ όπως το «Μερικοί το Προτιμούν Κρύο» (Τζακ Λέμον) και το «Τούτσι» (Ντάστιν Χόφμαν). Στις ταινίες αυτές, το ντραγκ χρησιμοποιείται ως «μοδάτη διασκέδαση», ως ένας τρόπος για να αποδιώξει το εύθραυστο ετεροφυλοφιλικό status quo την εισβολή του κουίρ⁷¹.

3.4 Βιολογικό φύλο και έγκληση

Αξίζει να προστεθεί στο σημείο αυτό ότι και το ίδιο το σώμα μπορεί να αμφισβητήσει την ετεροκανονικότητα. Προκειμένου να καταστεί αυτό κατανοητό, χρειάζεται να εξεταστεί ο τρόπος που το Μπάτλερ εξετάζει το βιολογικό φύλο.

⁶⁷ Γεράσιμος Κακολύρης, «Το φύλο ως επιτέλεση» στο Παπάνης Ευστράτιος, Μπούνα, Ανδρομάχη (επιμ.), Διαστάσεις της αρρενωπότητας, Αθήνα: Ήδυεπεια, 2021, σελ. 136.

⁶⁸ Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008, σελ. 78.

⁶⁹ Sarah Salih, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ.: Μιχάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito, σελ. 154.

⁷⁰ Ο.π., σελ. 154

⁷¹ Ο.π., σελ. 253.

Για εκείνο, δεν είναι μόνο η κοινωνική έκφραση του αποδεδομένου κατά τη γέννα φύλου που κατασκευάζεται μέσα από γλωσσικές συμβάσεις και παγιώσεις. Ως προς αυτή τη δήλωση, το φιλόσοφο φαίνεται να παραθέτει δύο θεωρητικές κατασκευές. Αφενός, μιλά για το φύλο ως μια ταυτότητα που προκύπτει από την «έγκληση». Η ιδέα αυτή είναι δανεισμένη από το δοκίμιο του Λουί Αλτουσέρ «Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους»⁷². Εκεί, ο φιλόσοφος μιλά για την έγκληση ως τη διαδικασία όπου ένα υποκείμενο λαμβάνει την ταυτότητα με την οποία το προσφωνεί μια εξουσιαστική αρχή (βλ. έναν αστυνομικό που φωνάζει «εσύ, εκεί!» σε ένα άτομο, το οποίο μόλις γυρίσει να τον κοιτάξει αποκτά την ιδιότητα του υπόπτου). Κατά τον ίδιο τρόπο, το Μπάτλερ υποστηρίζει ότι «καλούμαστε» στο φύλο. Πρόσωπα με θεσμική εξουσία, όπως το άτομο που ανακοινώνει το φύλο του μόλις γεννηθέντος υποκειμένου κρίνοντας από τα γεννητικά του όργανα, είναι αυτά που το κατατάσσουν σε κάποια από τις δύο ισχύουσες κατηγορίες του φύλου. Δεν διαπιστώνουν μια πραγματικότητα, αλλά πραγματοποιούν την επιτελεστική πράξη της «εμφυλοποίησης» του υποκειμένου, η οποία κατόπιν θα συνεχίσει να συμβαίνει σε άλλους φορείς με εξουσία, όπως το ληξιαρχείο, αλλά και στις κοινωνικές συναναστροφές⁷³.

Αφετέρου, το Μπάτλερ καταλήγει στην ανατομία ως διαδικασία σηματοδότησης και όχι ως αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, εξετάζοντας την έννοια του φαλλού του Ζακ Λακάν. Για τον Γάλλο ψυχαναλυτή, ο φαλλός είναι ένα σύμβολο. Σχετίζεται με τις ανεκπλήρωτες φαντασιώσεις του ατόμου για ολοκλήρωση, αυτονομία και υπεροχή.⁷⁴ Δεν ισοδυναμεί με το πέος, όμως είναι το σημασιόμενό του. Αποτελεί ένα προνομιακό, μάλιστα, σύμβολο που νοηματοδοτεί όλα τα άλλα σωματικά σημαίνοντα. Αυτό συμβαίνει γιατί κάποια στιγμή το βρέφος καταλαβαίνει ότι δεν μπορεί να αναπληρώσει την έλλειψη του φαλλού που βιώνει η μητέρα. Έτσι ακυρώνεται η πρωταρχική επιθυμία του να γίνει η επιθυμία της μητέρας. Προκειμένου να αντιμετωπίσει αυτή τη συνθήκη ο ψυχισμός του καταφεύγει στη συμβολική τάξη. Εκεί μπορεί να προσεγγίζει την επιθυμία με σύμβολα όπως η γλώσσα.

⁷² Ο.π., 126.

⁷³ Ο.π., σελ. 128.

⁷⁴ Φαλλός (χ.χ.). Στην ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια *ΦυλοΠαιδεία*. Ανακτήθηκε από <https://www.fylopedia.uoa.gr/index.php?title=%CE%A6%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CF%8C%CF%82>.

Το Μπάτλερ ωστόσο δεν αναγνωρίζει στον φαλλό κάποια προνομιακή θέση. Τον θεωρεί απλά ένα σύμβολο, μια «φαντασματική επανεγγραφή ενός οργάνου ή μέρους του σώματος»⁷⁵. Εφόσον κανένα άτομο δεν κατέχει τον φαλλό, αφού είναι συμβολικός, αυτό σημαίνει ότι μπορεί να επανατοπικοποιηθεί. Με τη μετατόπισή του μπορεί να προκύψει για παράδειγμα ένας λεσβιακός φαλλός που τον κατέχει μία ομοφυλόφιλη γυναίκα (η οποία δεν χρειάζεται τον φαλλό ενός συζύγου για να καλύψει την απουσία, πράγμα που θα προέκυπτε από τη λακανική σκέψη).

Συμπερασματικά, λοιπόν, με τα δύο ανωτέρα παραδείγματα του φύλου ως έγκληση και του φαλλού ως συμβόλου, γίνεται αντιληπτό τα ανατομικά χαρακτηριστικά του φύλου είναι και αυτά αντιληπτά μέσω του λόγου και των σημασιοδοτήσεων. Εφόσον ισχύει αυτό, υπάρχει η δυνατότητα, όπως έγινε ανωτέρω αντιληπτό με τη διαδικασία της αναπαράθεσης, να προκύψουν ανασημασιοδοτήσεις της υλικότητας του σώματος με τρόπους που ανατρέπουν την ετεροκανονικότητα.

Αναπόφευκτα, αυτές οι πράξεις ανατροπής λαμβάνουν χώρα εντός του δομών προς τις οποίες αντιστέκονται. Και αυτό γιατί προκειμένου να λειτουργήσουν ανατρεπτικά χρειάζεται να αξιοποιηθούν με ανάλογους τρόπους τα προκαθορισμένα εργαλεία που παρέχονται στα υποκείμενα στην κατηγορία του φύλου (όπως λ.χ. η ενδυμασία). Ειδάλλως, δεν θα έχουν κάποια ριζοσπαστική ισχύ και ούτε θα στοιχειοθετούν την ταυτότητα του υποκειμένου⁷⁶.

Στην ενότητα που ακολουθεί θα μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους δύο ταινίες της ελληνικής φιλομογραφίας, η «Στρέλλα» και ο «Άγγελος», λειτουργούν ανατρεπτικά ως προς την ετεροκανονικότητα. Για αρχή παρατίθενται λίγες πληροφορίες για τις ταινίες και την πλοκή τους.

⁷⁵ Judith Butler. *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 2011, σελ. 81.

⁷⁶ Sarah Salih, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ.: Μιγάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito, σελ. 128.

4. «Στρέλλα», «Άγγελος» και η ανατροπή της ετεροκανονικότητας

Ύστερα από την παράθεση του παραπάνω θεωρητικού πλαισίου, στη συνέχεια θα αναλυθούν οι ταινίες «Στρέλλα» και «Άγγελος». Η ανάλυση θα πραγματοποιηθεί με βάση τρεις άξονες (οικογενειακό τραπέζι, πόλη-μετακινήσεις, σώμα-ένδυμα) και την έννοια της αναπαράθεσης του Τζούντιθ Μπάτλερ. Αυτό σημαίνει ότι θα επισημανθούν στιγμές όπου μέσα σε κανονιστικά πλαίσια της ετεροκανονικότητας θα υπεισέρχονται στοιχεία από τις ταινίες που προκαλούν ρήξεις, καθώς έρχονται σε αντίθεση με τα πλαίσια αυτά.

4.1 Περιγραφές των ταινιών

Η ελληνική ταινία «Στρέλλα» κυκλοφόρησε στις κινηματογραφικές αίθουσες το 2009. Τη σκηνοθεσία της υπογράφει ο Πάνος Κούτρας, ο οποίος συνέγραψε και το σενάριο μαζί με τον Παναγιώτη Ευαγγελίδη. Η «Στρέλλα»⁷⁷ αφηγείται την ιστορία της ομώνυμης τρανς γυναίκας (Μίνα Ορφανού), η οποία γνωρίζεται με τον πρόσφατα αποφυλακισμένο Γιώργο (Γιάννης Κοκκιασμένος). Ο τελευταίος, μετά από 15 χρόνια στη φυλακή, αναζητά τον γιο του, Λεωνίδα. Οι δυο τους θα συνάψουν ερωτική σχέση. Όπως θα γίνει γνωστό, όμως, η Στρέλλα (ψευδώνυμο από τις λέξεις Στέλλα και τρέλα) είναι στην πραγματικότητα το παιδί του Γιώργου. Το βασικό καστ συμπληρώνουν δύο ΛΟΑΤΚΙ+ φίλοι της Στρέλλας, ο Άλεξ (Μίνως Θεοχάρης) και η Μαίρη (Μπέτι Βακαλίδου). Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου⁷⁸ και βραβεύτηκε το 2010 με τέσσερα βραβεία από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου⁷⁹ (Βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου, Σκηνογραφίας, Ενδυματολογίας, Μακιγιάζ).

Ο «Άγγελος» ήταν η «πρώτη ελληνική ταινία με βασική ομοφυλόφιλη θεματολογία»⁸⁰. Το φιλμ προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1982. Το σενάριο και η σκηνοθεσία του είναι του Γιώργου Κατακουζηνού. Η πλοκή περιστρέφεται γύρω από την ερωτική σχέση δύο ανδρών, του συνεσταλμένου Άγγελου (Μιχάλης Μανιάτης) και του σκληροτράχηλου Μιχάλη, που υπηρετεί στο ναυτικό (Διονύσης Ξανθός). Το ζευγάρι

⁷⁷ (<https://www.athinorama.gr/cinema/movie/strella-1009065/> χ.χ.)<https://filmfestival.gr/el/films/a-womans-way/>, (χ.χ.).

⁷⁸ Στρέλλα, (χ.χ.), στη *Βικιπαίδεια*. Ανακτήθηκε 19/02/2026, στο <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CF%81%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B1>.

⁷⁹ (<https://www.athinorama.gr/cinema/movie/strella-1009065/> χ.χ.)<https://filmfestival.gr/el/films/a-womans-way/>, (χ.χ.).

⁸⁰ Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική: Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 27.

αντιμετωπίζει δυσκολίες, κι έτσι ο Μιχάλης προτείνει και πείθει τον Άγγελο να ακολουθήσει τον δρόμο της σεξουαλικής εργασίας αποκτώντας μια στερεοτυπικά θηλυκή εμφάνιση. Στο τέλος, κάτω από μεγάλη ψυχολογική πίεση, ο Άγγελος σκοτώνει τον σύντροφό του⁸¹. Η ταινία βασίζεται στο αληθινό έγκλημα, που διέπραξε ο Χρήστος Ρούσσος εις βάρος του Ανέστη Παπαδόπουλου το 1976⁸². Η ταινία έλαβε 4 βραβεία στο 23^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους, Σεναρίου, Α' ανδρικού ρόλου και Καλύτερης ταινίας μεγάλου μήκους από την Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Αθηνών)⁸³.

4.2 Ανάλυση των ταινιών

Οι σκηνές στο οικογενειακό τραπέζι

Το οικογενειακό τραπέζι στον κινηματογράφο μπορεί να λειτουργήσει ως ένας χώρος με πλούσια σημειολογία. Η οικογένεια εντός μιας ετεροκανονικής κοινωνίας ταυτίζεται με την πυρηνική της μορφή⁸⁴: η cis ετεροφυλόφιλη «γυναίκα» είναι η μητέρα, ο cis ετεροφυλόφιλος «άνδρας» ο πατέρας και τα ένα ή περισσότερα cis ετεροφυλόφιλα παιδιά τους. Αυτό είναι το μέρος που προσφέρεται ώστε η οικογένεια, εντός των φρενήρων ρυθμών της καπιταλιστικής εργασιακής πραγματικότητας, να μπορεί να συγκεντρώνεται και να περνά συλλογικό χρόνο. Οι ρόλοι είναι συνήθως καθορισμένοι: η μητέρα τυπικά είναι αυτή που προετοιμάζει το φαγητό. Ο πατέρας είναι αυτός που επιβαρύνεται τυπικά με την ευθύνη να το εξασφαλίζει οικονομικά, ανεξάρτητα από το ποσοστό συμμετοχής της εργαζόμενης γυναίκας.

Το τραπέζι είναι ο χώρος όπου η οικογένεια επιβεβαιώνει την ομαλή κατά την ετεροκανονικότητα λειτουργία της. Η επιτυχημένη οικονομική της προσαρμογή στο καπιταλιστικό σύστημα μεταφράζεται στην ύπαρξη του φαγητού πάνω του. Η μητρική

⁸¹ Άγγελος (ταινία), (χ.χ.), στη *Βικιπαίδεια*. [Τελευταία επίσκεψη: 19.02.2026], στο [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CF%82_\(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%BF%CF%82_(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1).

⁸² Μιμή Φιλιππίδη, «Ο “Άγγελος” Χρήστος Ρούσσος: Ο ναύτης που σκότωσε τον εραστή του και σόκαρε την Ελλάδα του '76», Athens Voice, <https://www.athensvoice.gr/epikairota/koinonia/908493/o-aggelos-hristos-roussos-o-nautis-pou-skotose-ton-erasti-tou-kai-sokare-tin-ellada-tou-76/>, [Τελευταία επίσκεψη: 19.02.2026].

⁸⁴ [Robert F. Bales](#) και [Talcot Parsons](#), *Family: Socialization and Interaction Process* (1^η εκδ.). New York: Routledge, 1956, σελ. 23. <https://doi.org/10.4324/9781315824307>

φροντίδα της τροφής και η πατρική φροντίδα του εισοδήματος ενώνονται με σκοπό την ανατροφή των cis στρέιτ υποκειμένων που θα συνεχίσουν το παράδειγμα αυτό.

Στη «Στρέλλα» και τον «Άγγελο», όμως, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσα από δύο κομβικές στιγμές.

«Στρέλλα»

Στην πρώτη ταινία, στην τελευταία σκηνή, στήνεται ένα τραπέζι στο σπίτι της Στρέλλας που ανατρέπει το «ετεροκανονικό οικογενειακό τραπέζι».

Το τραπέζι απαρτίζεται από άτομα που συνδέονται βιολογικά (τη Στρέλλα και τον πατέρα της), άτομα που αποτελούν πολύ στενούς φίλους των προαναφερθέντων (Άλεξ) αλλά και νέες προσθήκες (Γιούρι, ένα μωρό). Σε κάθε κατηγορία από αυτές, υπάρχει ανατροπή μέσω της αναπαράθεσης.

Όσον αφορά την πρώτη κατηγορία, η διατάραξη των οικογενειακών σχέσεων προκύπτει κυρίως μέσα από την ερωτική επαφή της κεντρικής ηρωίδας με τον πατέρα της. Το θεμελιώδες ταμπού της αιμομιξίας, όπως περιγράφηκε πιο πάνω ως η ρίζα της ετεροφυλοφιλίας κατά την κλασική ψυχανάλυση, παραβιάζεται. Ο πατέρας παύει πια να συμβολίζει τη φροϋδική απαγόρευση της επιθυμίας ή το λακανικό Όνομα του Πατέρα. Πλέον η ροή της επιθυμίας της Στρέλλας μπορεί να ρέει ελεύθερη προς αυτόν. Κατά αυτόν τον ακραίο τρόπο, πάντα συμβολικά, επικυρώνει την ταυτότητά της ως γυναίκας. Φυσικά, η ίδια της η τρανς κατάσταση αποτελεί στοιχείο ανατροπής των κανονιστικών νορμών της πατριαρχίας, όπως και η αποδοχή του πατέρα της, που φαίνεται εμφιασμένο από τη συνύπαρξη στο τραπέζι.

Φυσικά, ο κολλητός της Στέλλας, όντας ομοφυλόφιλος, ανήκει σε αυτό που αποκαλείται «επιλεγμένη οικογένεια». Για τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα, που συχνά βιώνουν μεγαλύτερη ή μικρότερη απόρριψη ή αποδοκιμασία από την οικογένεια, οι στενές σχέσεις αμοιβαίας αλληλεγγύης και εγγύτητας που φτιάχνουν χωρίς να υπάρχουν δεσμοί αίματος είναι εξαιρετικά σημαντικές και αποτελούν, τελικά, μορφές οικογένειας.

Η προσθήκη του χαρακτήρα του Γιούρι, ενός πρώην έγκλειστου στην φυλακή που δεν έχει ελληνική καταγωγή και δεν μιλά καλά τη γλώσσα, συμπληρώνει το μωσαϊκό των ανθρώπων της πόλης. Στο τραπέζι της Στρέλλας εντάσσονται και οι όσους η κρατική εξουσία και η κοινωνία θέτει συχνά στο περιθώριο: οι κρατούμενοι ή οι πρώην

φυλακισμένοι αλλά και οι μετανάστες και πρόσφυγες, που απορρίπτονται από τον εθνικό κορμό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο χαρακτήρας του βρέφους, αδερφού του Αλεξ, τον οποίο κρατά σε διάφορα πλάνα η Στρέλλα. Δεν είναι μια cis ετεροφυλόφιλη γυναίκα αυτή που κρατά το παιδί της, δηλαδή –μέσα σε άλλα– την επικύρωση της συμμετοχής της στην ετεροκανονική πορεία ζωής. Η έννοια της μητρότητας αναπαράγεται σιωπηρά (μέσω από τις τρυφερές στιγμές της Στρέλλας με το βρέφος) σε μία τρανς γυναίκα.

Τέλος, υπάρχει άλλος ένας χαρακτήρας ο οποίος ανατρέπει τις συνδηλώσεις της ταυτότητας του και εντάσσεται στο πλαίσιο του οικογενειακού τραπέζιου. Πρόκειται για τον συγκρατούμενο του Γιώργου, ο οποίος παρουσιάζεται με ομοφυλοφιλικές συνδηλώσεις. Χωρίς να λέγεται ρητά, βλέπουμε τον χαρακτήρα σε έντονη σωματική εγγύτητα με τον Γιώργο στη σκηνή της αποφυλάκισης. Στην ίδια σκηνή ζητά και μια κρέμα περιποίησης από εκείνον –ένα στοιχείο περιποίησης της εξωτερικής εμφάνισης που συχνά συνδέεται με τη θηλυκότητα–, ενώ στην τελευταία σκηνή η σχέση του με τον χαρακτήρα του Γιούρι χαρακτηρίζεται από ελαφρά σωματικά υπονοούμενα έντονης εγγύτητας. Η συνηθισμένη απεικόνιση των εντός σωφρονιστικών ιδρυμάτων ανδρών ως «σκληροτράχηλων» και γενικότερα υπερ-αρρενωπών –εφόσον συνδέονται συχνά με εγκλήματα που σχετίζονται με τη βία, που επικροτείται ως ταυτοτικό χαρακτηριστικό από την ετεροκανονικότητα – δίνει τη θέση της σε κάτι μη ετεροκανονικό, που ρέπει προς τη θηλυκότητα.

Η συνύπαρξη όλων αυτών των «παριών» της εθνο-ετεροκανονικότητας σε ένα κοινό τραπέζι, όπου συνυπάρχουν με αρμονία και ζεστασιά (βρισκόμαστε άλλωστε σε ένα σημείο όπου η σχέση Στρέλλας-Γιώργου, μετά τη σοκαριστική αποκάλυψη, αρχίζει να εξομαλύνεται) είναι ριζοσπαστική. Χαρακτηριστική επιλογή προς αυτή την ανατρεπτική διάθεση είναι η επιλογή του τραγουδιού «Μια γυναίκα μόνο ξέρει» των Εκείνος κι Εκείνος σε ερμηνεία Καίτης Γκρέι που ακούγεται στη σκηνή του τραπέζιου. Εδώ η αναπαράθεση προκύπτει από τους στίχους της μουσικής. Εντός μια ετεροκανονικής κοινωνίας, ένας στίχος όπως αυτός του τίτλου θεωρείται ότι απευθύνεται σε μια cis γυναίκα κι έναν ετεροφυλόφιλο έρωτά της. Χρειάζεται, επίσης, να συνυπολογιστεί ότι το τραγούδι αντλεί από τη λαϊκή μουσική, η οποία κυρίως εκφράζει τους προβληματισμούς της ετεροκανονικότητας και σε κάθε περίπτωση, ως πολιτισμικό προϊόν mainstream κυκλοφορίας, αποσκοπεί εν πολλοίς στο μαζικό, cis και στρέιτ κοινό. Ωστόσο, σε εκείνη τη σκηνή, τα λόγια αυτά παρατίθενται στον λόγο μιας τρανς γυναίκας,

η οποία δημιουργεί, χωρίς να το κάνει συνειδητά, μια ρήξη στην ετεροκανονικότητα. Μια ρήξη που δεν προκύπτει από μέσα από την αντίθεση, αλλά μέσα από την κατάκτηση του υπάρχοντος χώρου –εν προκειμένω του λαϊκού τραγουδιού, που φαίνεται ότι ταιριάζει στο στιλ της Στρέλλας (όπως συμπεραίνεται και από το γεγονός ότι τραγουδά ένα τραγούδι από μια έτερη λαϊκή τραγουδίστρια, το «Φταίει ο έρωτας» της Άντζελας Δημητρίου).

«Άγγελος»

Στον «Άγγελο», το τραπέζι λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο ως τόπος. Εκεί, η ετεροκανονική οικογένεια είναι σαφώς παρούσα: η μητέρα, ο πατέρας και τα δύο παιδιά τους. Ο στερεοτυπικός ρόλος της μητέρας επαληθεύεται μέσα από σκηνές όπου συγυρίζει το τραπέζι μετά το φαγητό, παράσχει φροντίδα στο ανάπηρο παιδί της ταΐζοντάς το, φορά ποδιά ή ακόμη και που παραδέχεται η ίδια ότι ασχολείται συνεχώς (ως «δούλα» όπως αναφωνεί) με τις δουλειές του σπιτιού. Από τις σκηνές στο τραπέζι, ο πατέρας είτε λείπει, είτε το καταστρέφει ως απόρροια του αλκοολισμού του. Η αδερφή του Άγγελου παρουσιάζει κάποιο νευρολογικό πρόβλημα, οπότε ο ρόλος της είναι παθητικός: δεν μιλά, δεν συμμετέχει στα γεγονότα. Είναι κυρίως ένας χαρακτήρας που τονίζει το μελοδραματικό ύφος της ταινίας. Επίσης, λειτουργεί και ως σύμβολο ενός αποδέκτη της φροντίδας των άλλων –όχι τυχαία της μητέρας και του Άγγελου, αφού η παροχή φροντίδας συνδέεται στερεοτυπικά με τη «θηλυκότητα».

Το τραπέζι αποτελεί σημείο αναφοράς για την οικογένεια. Αυτό φαίνεται από τη δυσανασχέτηση για την απουσία του Άγγελου από το τραπέζι, που είναι αποτέλεσμα του χρόνου που περνά με τη νέα του ερωτική γνωριμία. Η καθυστερημένη παρουσία του παρατηρείται από τη μητέρα η οποία τον επιπλήττει. Παράλληλα, το τραπέζι είναι ο τόπος όπου η οικογένεια επικοινωνία νέα της, άμεσα συνδεδεμένα με την ετεροκανονικότητα. Εκεί είναι που ανακοινώνεται από τη μητέρα του Άγγελου ότι έχει έρθει το σημείωμα κατάταξης του στον στρατό –μια υπενθύμιση των εθνο-ετεροκανονικών του υποχρεώσεων. Επιπρόσθετα, στο τραπέζι συμβαίνει και άλλη μια ανακοίνωση που είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής. Όταν η οικογένεια (πλην του Άγγελου) κάθεται στο τραπέζι και είναι που το μεγάλο μυστικό του, η εκπόρνευσή του με στερεοτυπικά γυναικεία ρούχα, αποκαλύπτεται.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο πατέρας να εκφράζει ότι κυριεύεται από πολύ έντονη ντροπή. Αυτό προκύπτει λόγω της ταυτότητάς του και ως «άντρα» και ως πατέρα στην ετεροκανονική ελληνική κοινωνία του '80. Από τη μία πλευρά, η ομοφυλοφιλία είναι το σύνορο που ο πατέρας, ως άντρας, έχει γαλουχηθεί να αναγνωρίζει ως την απολύτως αποφευκτέα ταυτότητα, ώστε να συγκροτήσει τη δική του (φαινομενική) ταυτότητα. Δεν υπάρχει, όμως, μόνο αποφυγή αλλά και ενεργητική επίθεση με μίσος ή κάθε μορφής βία, αλλά και έντονα δυσμενή κοινωνική κριτική.

Όπως γίνεται φανερό, τα παραπάνω συναισθήματα προκύπτουν και στον χαρακτήρα του πατέρα. Ο οποίος, μάλιστα, λόγω αυτής της ιδιότητας, βιώνει τη σύγκρουση της ύπαρξης αυτών των συναισθημάτων προς το ίδιο του το παιδί. Παράλληλα, σε ένα ψυχαναλυτικό και συμβολικό επίπεδο, μπορούμε να πούμε ότι ο πατέρας αντιδρά έντονα απέναντι στην υπενθύμιση της κατά Φρόιντ και Μπάτλερ μελαγχολικής φύσης της ετεροφυλοφιλίας του. Με άλλα λόγια, αντιδρά στην απαρνημένη ομοφυλοφιλία του και τον στενό ρόλο της αρρενωπότητάς του. Η αποτυχία της μετάδοσης των αξιών της ετεροκανονικότητας είναι ένα, τέλος, ένα επιπρόσθετο όνειδος για τον ίδιο ως πατέρα. Μια αποτυχία του και ως φορέα του λακανικού Ονόματος του Πατέρα, η οποία τον ακυρώνει πλήρως ως τέτοιο. Έτσι, σε συνδυασμό με την εμπλοκή του γιου του με την ιδιαίτερα στιγματισμένη σεξεργασία (έχοντας «θηλυκή» εμφάνιση μάλιστα), ο πατέρας αισθάνεται ότι βρίσκεται σε ένα ανυπέβλητο αδιέξοδο. Είναι τέτοια η εσωτερική του σύγκρουση, η κατάρρευση του εαυτού του, που αυτοκτονεί – σχεδόν πάνω από το τραπέζι.

Η ανατροπή, τώρα, στα τραπέζια αυτά έρχεται από την ίδια την ταυτότητα του Άγγελου. Εκείνος, αν και παρουσιάζεται ως ένας χαρακτήρας ήπιων τόνων, που διατηρεί μια σταθερή εργασία, και κυρίως υπομένει αντί να αντιδρά, είναι η πηγή της ανατροπής μέσω της κατά Μπάτλερ αναπαράθεσης: ομοφυλόφιλος, σε σχέση με άντρα και σεξεργάτης με «γυναικεία» αμφίεση. Ακόμη μεγαλύτερη αντίθεση ανάμεσα στις παραπάνω ταυτότητες και τις επιταγές της ετεροφυλόφιλης ηγεμονίας είναι η κατάταξη του Άγγελου στον στρατό. Η ανακοίνωση αυτή γίνεται στο οικογενειακό τραπέζι, τον τόπο που φαίνεται να έχει αυτή η πυρηνική οικογένεια ώστε να συγκεντρώνεται. Εδώ, μάλιστα, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η μητέρα δεν επικυρώνει την ανάληψη μιας υποχρέωσης που η εθνο-ετεροκανονική επιβάλλει και επικροτεί. Αντίθετα, η αντίξοχη οικονομική κατάσταση της οικογένειας, απότοκο της εργατικής της κοινωνικής τάξης,

οδηγεί τη μητέρα στο να εκφράσει μόνο τη δυσκολία της απώλειας ενός εισοδήματος από την οικογένεια.

Υπάρχει, όμως, κι ένα τραπέζι εντός ενός άλλου σπιτιού, το οποίο επίσης φέρνει ρήξη: αυτό που βρίσκεται στο σπίτι που νοικιάζει ο Άγγελος με τον Μιχάλη. Στο πλαίσιο της ετεροκανονικότητας, όταν το σπίτι στεγάζει ένα ζευγάρι, αυτό είναι ετερόφυλο και υπάρχει η προσδοκία να ακολουθήσουν την προδιαγεγραμμένη χρονικότητα της ενήλικης ζωής τους, δηλαδή να κάνουν παιδιά και να τα αναθρέψουν. Στο σπίτι στον «Άγγελο» υπάρχει ένα ζεύγος αντρών, στο οποίο προκύπτει μια νέα χρονικότητα, εφόσον δεν ισχύουν οι ίδιες προσδοκίες⁸⁵. Επίσης, η απειλή από την κοινωνική αποδοκιμασία ωθεί τους δύο νέους στο «εδώ και τώρα»⁸⁶. Το γεγονός ότι αυτό το τραπέζι είναι υπό διαμόρφωση (ο Άγγελος απολογείται που δεν πρόλαβε να αγοράσει πιάτα), αντανακλά και το γεγονός ότι και αυτή η σχέση είναι στην αρχή της. Οι δύο άντρες μοιράζονται μαζί το φαγητό και εδραιώνουν τον κοινό τους χώρο, σε μια ένωση που αναπαράθετει την έννοια του ζευγαριού σε ενώσεις ανθρώπων του ίδιου φύλου.

Η πόλη, οι τοποθεσίες, οι διαδρομές

Μια άλλη παράμετρος όπου υπάρχει η δυνατότητα να παρατηρηθούν ανατροπές απέναντι στην ετεροκανονικότητα είναι ο τρόπος που υπάρχουν και κινούνται οι χαρακτήρες των δύο ταινιών εντός της πόλης. Όπως έγινε από την παραπάνω ανάλυση αντιληπτό, κάθε παράμετρος της ανθρώπινης κοινωνίας, έτσι και ο αστικός χώρος είναι φτιαγμένος με βάσει τα κανονιστικά πρότυπα της ετεροκανονικότητας.

«Στρέλλα»

Η «Στρέλλα» αποτελεί μια ταινία όπου το κέντρο της Αθήνας είναι σταθερά «παρόν». Η ίδια η κεντρική ηρωίδα μένει εκεί, σε ένα παλιό νεοκλασικό σπίτι, πλάι στις γραμμές του τρένου. Κατά τη διάρκεια του φιλμ, βλέπουμε εκείνη αλλά και τους υπόλοιπους ήρωες να εκτελούν διάφορες διαδρομές στους δρόμους της και να περνούν χρόνο σε ποικίλα χαρακτηριστικά τοπότημά της. Αμφότερα αυτά τα δύο στοιχεία έρχονται σε αντίθεση με τον τρόπο ύπαρξης στην πόλη βάση της ετεροκανονικότητας.

⁸⁵ Judith Halberstam, *In a queer time and place*, New York: New York University Press, 2005, σελ. 1.

⁸⁶ Ο.π., σελ. 2.

Η ετεροφυλόφιλη ηγεμονία εντός ενός καπιταλιστικού πλαισίου μπορεί να καθορίσει σε έναν βαθμό τις διαδρομές των ανθρώπων στην πόλη. Η γκάμα των μετακινήσεων των ατόμων εντός του αστικού ιστού περιλαμβάνει κυριότερα (χωρίς να περιορίζεται εκεί) τη μετακίνηση από και προς την εργασία και κάποιον χώρο κατανάλωσης⁸⁷.

Στην ταινία, η κεντρική ηρωίδα θέτει στα μέτρα της της διαδρομές της πόλης. Μετακινούμενη στον χώρο εργασίας της, πηγαίνει σε ένα ξενοδοχείο ημιδιαμονής ή σε ένα άλλο σπίτι, όπου ασκεί τη σεξεργασία. Και οι δύο αυτοί χώροι στεγάζουν σεξουαλικές σχέσεις οι οποίες ξεφεύγουν από αυτές που προωθεί και διαιώνίζει η ετεροκανονικότητα όπως περιγράφηκε παραπάνω, τόσο εκτός όσο και εντός γάμου αντίστοιχα. Σχέσεις αλλά και επιθυμίες, όπως αυτή της εκτός ετεροκανονικότητας πρωκτικής σεξουαλικής επαφής (βλ. τον ρόλο του Κωνσταντίνου Ασπιώτη, ο οποίος μάλιστα βρίσκεται στο σπίτι των γονιών του). Φυσικά, η απαγορευμένη ένωση ανάμεσα στη Στρέλλα και τον πατέρα της τον Γιώργο λαμβάνει χώρα σε ένα ξενοδοχείο

Ο χώρος κατανάλωσης όπου πηγαίνει είναι ένα νυχτερινό κέντρο, όπου λαμβάνει χώρα σόου από τρανς γυναίκες στο πλαίσιο του ντραγκ. Μάλιστα, εκεί, η Στρέλλα ερμηνεύει το «*Sempre Libera*» από την όπερα «*Τραβιάτα*», σε μια περφόρμανς όπου ενσαρκώνει τη Μαρία Κάλλας. Εδώ εντοπίζονται σαφείς αναπαραθέσεις. Η φωνή μιας cis γυναίκας «αποκόπτεται» από το ειδικό και συνήθως συνδεδεμένο με άλλα συμφραζόμενα πλαίσιο της. Αντί για μια σκηνή όπερας, ένα θέαμα που λόγω της ιστορίας αλλά και τους κόστους παραγωγής του συνδέεται με πιο πολυτελείς χώρους, η άρια αυτή ακούγεται σε ένα περιορισμένης χωρητικότητας ΛΟΑΤΚΙ+ μπαρ. Ένα μέρος στο οποίο το μουσικό ρεπερτόριο δεν περιλαμβάνει τυπικά τέτοιου είδους μουσικό ρεπερτόριο. Απέναντι βρίσκεται ένα κοινό που δεν ταυτίζεται πλήρως με αυτό που στερεοτυπικά έχει την οικονομική δυνατότητα και το πολιτισμικό κεφάλαιο να παρακολουθήσει όπερα. Αξίζει να σημειωθεί ότι το εικονιζόμενο μπαρ είναι υπαρκτό και έχει τη δική του ιστορία στην αθηναϊκή νυχτερινή ζωή, καθώς πρόκειται για τις ιστορικές «Κούκλες», οι οποίες στεγάζουν διαχρονικά σόου από τρανς περφόρμερ. Και πράγματι, η ερμηνεύτρια είναι μια γυναίκα τρανς και όχι cis όπως η Κάλλας.

⁸⁷ David Harvey, "The Right to the City." *International Journal of Urban and Regional Research* 27, v. 4 (Δεκέμβριος 1, 2003), σελ. 14. <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2003.00492.x>.

Η γιορτινή Αθήνα είναι, επίσης, ένα σκηνικό το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τα συνηθισμένα συμφραζόμενα των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς. Οι γιορτές αυτές συνδέονται, μεταξύ άλλων, με μετακινήσεις προκειμένου να αγοραστούν καταναλωτικά αγαθά προς ανταλλαγή δώρων. Οι οικογένειες συγκεντρώνονται με σκοπό την επίδοσή τους. Παράλληλα, το ίδιο το αστικό τοπίο αλλάζει. Στολισμοί, κυρίως με τη χρήση του φωτός, τίθενται στους δρόμους της πόλης, σηματοδοτώντας την εορταστική και ιδιαίτερα καταναλωτική περίοδο. Μια περίοδο κατά την οποία υπάρχει η κοινωνική πίεση της ευχάριστης διάθεσης ένεκα της γιορτής αυτής καθαυτής. Η γιορτή αυτή, στο περιβάλλον της Στρέλλας, εντάσσεται σε νέα συμφραζόμενα. Η πιο γλαφυρή σκηνή προς επίρρωση αυτού είναι αυτή όπου η Στρέλλα κυκλοφορεί σε κεντρικό δρόμο της Αθήνας, κλαίγοντας, μετά από τη φορτισμένη συνάντηση με τον πατέρα της που ακολούθησε την αποκάλυψη της ταυτότητάς της. Η συνάντηση αυτή είναι κομβικής σημασίας για την πλοκή, καθώς αποτελεί την προσπάθεια του Γιώργου να βρει έναν τρόπο ώστε να συνεχίσει η σχέση του με τη Στρέλλα, το παιδί του. Χάρη σε αυτή επέρχεται η συμφιλίωσή τους. Το ανάμικτα συναισθήματα της κεντρικής ηρωίδας (από τον φόβο του αδιέξοδου για τη σχέση που θα έχει με το Γιώργο ως την ανακούφιση που ακόμη μπορεί να τον έχει στη ζωή της) είναι εντελώς ξένα με ό,τι συμβαίνει τυπικά στους δρόμους μιας χριστουγεννιάτικης Αθήνας. Ακόμα και το χριστουγεννιάτικο δέντρο το οποίο πρόκειται να στολίσουν οι ήρωες στο σπίτι της Στρέλλας παρέχει ένα ενδιαφέρον συμπέρασμα. Κλεμμένο, μικρό, συνοδευμένο με κιτς φωτάκια, σηματοδοτεί την προσπάθεια μιας ομάδας ανθρώπων της εργατικής τάξης, τους οποίους η κοινωνία θέτει στο περιθώριο λόγω του γεγονότος ότι ξεφεύγουν από την ετεροκανονικότητα, να ενταχθούν με τον δικό τους τρόπο σε μια γιορτή της πλειοψηφίας.

Επιπρόσθετα, άλλος ένας χώρος τον οποίο βλέπουμε στη «Στρέλλα» είναι η φυλακή. Υπάρχουν, μάλιστα, διαδρομές, από και προς αυτή. Ο Γιώργος απομακρύνεται από τη φυλακή, καθώς εξέτισε την ποινή του και απέκτησε την ελευθερία. Ο Γιώργος είχε καταδικαστεί για τη δολοφονία του αδερφού του, καθώς είχε ασελήσει στη Στρέλλα όταν ήταν μικρή. Το γεγονός επιβαρύνεται ακόμη περισσότερο εντός του ετεροκανονικού πλαισίου, εφόσον η επαφή συνέβη ανάμεσα σε δύο άτομα που τους είχε αποδοθεί το αρσενικό φύλο στη γέννα. Επιπλέον, είναι και η ίδια η Στρέλλα που πηγαίνει εκεί κρυφά και παρακολουθεί τις κινήσεις του, ώστε βρίσκει και το ξενοδοχείο όπου διαμένει και ξεκινά η «γνωριμία» τους. Η παρακολούθηση των κινήσεων του Γιώργου από τη Στρέλλα δεν είναι απλώς η προσπάθεια ενός παιδιού να έρθει σε επαφή με τον αποφυλακισμένο

πατέρα του. Κρύβει μέσα της μια χαρακτηριστική για ένα τρανς υποκείμενο αποκάλυψη προς του γονείς του: ότι δεν μοιάζει πια με τον «Λεωνίδα», την όψη και τον προσδιορισμό τον οποίο είχε συνηθίσει ο πατέρας της.

Μια ακόμη διαδρομή την οποία κάνει η Στρέλλα είναι στο σπίτι της φίλης της, της Μαίρης. Η αφορμή για αυτό είναι να της επιδιορθώσει τη χαλασμένη τηλεόραση. Το γεγονός αυτό αποτελεί μία ακόμη αναπαράθεση της γυναικείας και ακόμη και της τρανς γυναικείας ταυτότητας. Η ετεροκανονικότητα περιορίζει τις τεχνικές εργασίες (και επαγγέλματα) στη σφαίρα του «αντρικού» φύλου. Η Στρέλλα, εντούτοις, παρουσιάζεται διάφορες στιγμές κατά τη διάρκεια της ταινίας όπου να επιδιορθώνει χαλασμένα αντικείμενα, ενώ αναγνωρίζουν την χειρωνακτική ικανότητά της και οι υπόλοιποι χαρακτήρες. Ο χαρακτήρας αυτός, λοιπόν, ως τρανς άτομο, ξεφεύγει από το κανονιστικό πλαίσιο του μπατλερικού ορισμού το φύλου, που το θεάται ως επαναλαμβανόμενο στιλιζάρισμα του «αντίθετου» φύλου που του αποδόθηκε στη γέννα. Μέσα, όμως, από την κλίση της αυτή, η Στρέλλα αποφεύγει και το ετεροκανονικό στιλιζάρισμα του φύλου με το οποίο ταυτίζεται, δηλαδή του «θηλυκού».

Εντός του σπιτιού αυτού είναι αξιοσημείωτη και η χρήση των καλιαρντών. Τα καλιαρντά αποτελούν μία αργκό της ελληνικής που χρησιμοποιούνταν ιδιαίτερα από τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα από τα μέσα του 20^{ου} αι. Ο σκοπός της ήταν να προστατεύει την επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, μέσα από σημαίνοντα των οποίων τα σημανόμενα αναγνωρίζονταν μόνο από τα μνημένα υποκείμενα. Μερικές λέξεις από τα καλιαρντά εντοπίζονται από τον χαρακτήρα της Μαίρης, όπως η «κατέ», δηλαδή η «τύπισσα», και της Στρέλλας, η οποία απαντά «νάκα», δηλαδή «τίποτα» σε ερώτηση της Βίλμας. Η χρήση των καλιαρντών από τη Μαίρη υπογραμμίζει ιδιαίτερα την ιδιότητά της ως τρανς παλιάς γενιάς, καθώς ήδη από την εποχή της ταινίας – και πόσο μάλλον σήμερα – τα καλιαρντά δεν χρησιμοποιούνται όπως άλλοτε. Κάποιες λέξεις τους, μάλιστα, ενσωματώθηκαν και στους κυρίαρχους λόγους της ετεροκανονικότητας, όπως η λέξη «τεκνό». Στην περίπτωση αυτή, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για αναπαράθεση, εφόσον δεν υπάρχει κάποια ανατρεπτική διάθεση στη χρήση των λέξεων αυτών μέσα στο πλαίσιο της ετεροφυλόφιλης ηγεμονίας. Δεν είναι, άλλωστε, κάθε αναπαράθεση a priori αντιδραστική, καθώς, όπως αναφέρθηκε, χρειάζεται να κριθεί ο στόχος της. Στην ουσία, αυτό που συνέβη είναι αφομοίωση. Αξίζει, κλείνοντας, να σημειωθεί, ότι στο σπίτι αυτό η γλώσσα αξιοποιείται αναπαραθητικά και ο τρανς χαρακτήρας της Βίλμας όταν μιλά για

το «μουνί της», καταλαμβάνοντας το σημαινόμενο αυτού του αναπαραγωγικού οργάνου – ενώ το σημαίνον δεν ανήκει στη δική της ανατομία – κατά έναν τρόπο ανάλογο με τον φαλλό που συζητήθηκε ανωτέρω.

«Άγγελος»

Όσον αφορά την ταινία «Άγγελος», και εκεί η Αθήνα (αλλά και ο Πειραιάς) παρουσιάζονται με γλαφυρό τρόπο. Καταρχάς, ήδη από την πρώτη σκηνή, ο θεατής παρακολουθεί τον χαρακτηριστικό χώρο του πάρκου. Τα πάρκα, για την ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα της εποχής γενικότερα αλλά και ειδικότερα τη γκέι και τρανς κοινότητα της Αθήνας, ήταν πολύ σημαντικά. Από μόνα τους, αποτελούν ριζοσπαστικές αναπαραθέσεις του δημόσιου χώρου, όπου η μη ετεροκανονική επιθυμία κατακτά χώρο για να υπάρξει.

Η δόμηση της πόλης υπακούει, περισσότερο ή λιγότερο, στις καπιταλιστικές πιέσεις για κατανάλωση. Οι χώροι που δεν προσφέρονται για κατανάλωση προσφέρονται ως αναχώματα στην πιεστική εξάπλωση των χώρων παραγωγής κέρδους. Τα πάρκα, όπως το Πεδίον του Άρεως ή το Πάρκο Περιβαλλοντικής Ευαισθητοποίησης «Αντώνης Τρίτσης», είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα ελεύθερου δημόσιου χώρου στην πόλη της Αθήνας. Φυσικά, εντός της ετεροκανονικότητας, και εφόσον πρόκειται για χώρους κρατικά παραχωρημένους και κοινά χρησιμοποιήσιμους, τα πάρκα προορίζονται να φιλοξενήσουν ανάλογες δραστηριότητες. Σε αυτές μπορούν να συγκαταλεχθούν με ανεκτικότητα και την απαραίτητη κάλυψη ακόμα και σεξουαλικές πράξεις. Η ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα επαναπροσδιόρισε τον χώρο του πάρκου, τοποθετώντας σε αυτό τις εκτός ετεροκανονικότητας επιθυμίες της. Εφόσον αυτές εξοβελίζονται στο περιθώριο, οι άνθρωποι αυτοί βρήκαν στα σκοτεινά σημεία των πάρκων τον τρόπο να βιώσουν τη σεξουαλικότητά τους. Παρ' όλα αυτά, η ετεροφυλόφιλη ηγεμονία δεν ανέχεται αυτήν την παραβίασή της και προσπαθεί να την ελέγξει και καταστείλει. Έτσι, επιστρατεύει τον νόμο, επενδύοντας με τη συνθήκη της παρανομίας τις συναινετικές επιθυμίες που απλώς δεν εγκρίνει. Και ύστερα αποστέλλει τα όργανα της καταστολής προκειμένου να πατάξουν τη μη ετεροκανονική επιθυμία. Αυτήν ακριβώς τη διαδικασία καταγράφει η ταινία στην έναρξή της, όπου η αστυνομία κάνει έφοδο σε ένα πάρκο και κακομεταχειρίζεται και προσάγει τους ανθρώπους που ήταν εκεί και εμπλέκονταν σε ερωτικές πράξεις.

Στη συνέχεια της ταινίας, μία από τις διαδρομές που ακολουθεί ο Άγγελος μέσα στην πόλη περιλαμβάνουν αρκετές μετακινήσεις από και προς την εργασία του σε ένα κοσμηματοπωλείο. Οι μετακινήσεις αυτές (μαζί με την αρκετά συγκρατημένη συμπεριφορά του εντός του χώρου εργασίας) δίνουν το στίγμα ενός χαμηλών τόνων και συμμορφωμένου χαρακτήρα, που έχει εργατική καταγωγή. Μέχρι σε αυτό το σημείο ο Άγγελος φαίνεται να συμμετέχει ομαλά μέσα στην καπιταλιστική οικονομία αλλά και γενικότερα στο ετεροκανονικό πλαίσιο. Χαρακτηριστική περί του δεύτερου είναι η σιωπηρή αποδοχή εκ μέρους του Άγγελου ότι ένα κόσμημα που ζητά να αγοράσει από το αφεντικό του προορίζεται, τάχα, για την κοπέλα του. Μόλις πριν, ο Άγγελος του ανακοίνωνε ότι πρέπει να παραιτηθεί για να πάει στο στρατό, στο οποίο εισπράττει μια απάντηση που εντάσσεται άμεσα στις θεμελιώδεις ιδέες της ετεροκανονικότητας. Συγκεκριμένα, ο χαρακτήρας του ιδιοκτήτη του κοσμηματοπωλείου πιστοποιεί ότι η εκπλήρωση της στρατιωτικής θητείας είναι απαραίτητη για να νοείται κάποιος ως άντρας στην κοινωνία. Μάλιστα, αν ο Άγγελος εκπληρώσει τη θητεία του, σύμφωνα με τον ιδιοκτήτη, θα «γίνει» άντρας, κάτι που του «ήταν καιρός». Φαίνεται ότι η ίδια η ετεροφυλόφιλη ηγεμονία αντιλαμβάνεται την επιτελεστικότητα που την κατασκευάζει, χωρίς όμως να αποδέχεται ότι η ταυτότητα δεν είναι το αίτιο αλλά το αποτέλεσμα.

Ωστόσο, η σεξουαλικότητα του Αγγέλου παραμένει εκτός του ετεροκανονικού πλαισίου, πράγμα που τον κάνει σε κάθε περίπτωση να παρεκκλίνει. Αυτό γίνεται φανερό στις τοποθεσίες όπου συναντιέται με τον Μιχάλη. Η πρώτη συνάντησή τους είναι στον χώρο του πάρκου, ο οποίος αποτελεί, όπως έχει ειπωθεί, τον κατεξοχήν χώρο διεκδίκησης της παρουσίας της ομοφυλόφιλης επιθυμίας στην εποχή της ταινίας. Ύστερα συναντώνται ξανά στον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο κι έπειτα σε ένα μαγαζί εστίασης, πάντα χωρίς να εκφράσουν με φανερό τρόπο μέσα από το σώμα τους την έλξη που βιώνουν. Ακόμα όμως και υπό αυτές τις συνθήκες, η ίδια η πραγμάτωση της γνωριμίας τους στους χώρους της πόλης, που χαρακτηρίζονται από την ετεροκανονικότητα, είναι μια πράξη ως ένα βαθμό ριζοσπαστική. Ύστερα θα βρεθούν και σε μία ταράτσα, ένα σημείο των πολυκατοικιών της πόλης το οποίο εκμεταλλεύονται οι δύο ερωτευμένοι ήρωες χάρη στην κάλυψη που μπορεί να προσφέρει. Πιο ανοιχτά ως ζευγάρι, Άγγελος και Μιχάλης πηγαίνουν μαζί και σε φιλικό σπίτι, παρουσία και άλλων τρανς ατόμων, αλλά και σε νυχτερινό μαγαζί, όπου επίσης υπάρχουν κουίρ άτομα που εκφράζονται εκτός των ετεροκανονικών νορμών (βλ. τη σκηνή χορού του ρόλου που υποδύεται ο Σπύρος Μπιμπίλας). Βέβαια, εδώ μπορεί συμπληρωθεί και η συνάντηση του Άγγελου με έναν

πρώην του στην πλατεία Μοναστηρακίου. Το γκρο πλαν το οποίο επιλέγεται για τη σκηνή υπογραμμίζει την παρουσία αυτής της ενάντια στην ετεροκανονικότητα σχέσης σαν παρεμβολή ή «αγκάθι» εντός του κυρίαρχου συστήματος. Φυσικά, είναι ορατή η απόσταση που χωρίζει τους δύο πρώην αγαπημένους, σαν η κάμερα να παρατηρεί ως ένα βλέμμα κοινωνικού ελέγχου τους δύο άντρες, που δεν μπορούν να εκφράσουν, λόγω αυτού, την εγγύτητά τους.

Κατόπιν, αφού ο Άγγελος ξεκινήσει τη σεξεργασία, ύστερα και από τις ασφυκτικές πιέσεις του Μιχάλη, βλέπουμε ότι ο χώρος που τοποθετείται για να την ασκήσει είναι στο πλάι κάποιας οδού. Η διαδικασία αυτή συμβαίνει κατά τη διάρκεια της νύχτας. Οι σεξεργαζόμενες περιμένουν έξω από ένα κλειστό κατάστημα κοντά στην κυκλοφορία, μπροστά από το οποίο υπάρχει ο απαραίτητος ελεύθερος χώρος ώστε να σταματούν τα οχήματα των υποψήφιων πελατών. Αυτός είναι ο κύριος τρόπος με τον οποίο λάμβανε χώρα η σεξεργασία κατά την εποχή της ταινίας.

Το σημείο αυτό, μέσα από την παρουσία των τρανς γυναικών, αποτελεί μια αναπαράθεση του δημόσιου, ετεροκανονικού χώρου. Αυτή η περιθωριοποιημένη κοινωνική ομάδα αποκλειόταν συστηματικά από κάθε είδους εργασία. Επομένως, προκειμένου τα μέλη της να επιβιώσουν, κατέφευγαν πολύ συχνά στο μόνο επάγγελμα που τους απέμενε: τη σεξουαλική εργασία. Στο πλάι του δρόμου δημιουργούνταν μια περιοχή όπου η επιθυμία δεν χρειαζόταν πια να ορίζεται από τις επιταγές και τους αποκλεισμούς της ετεροφυλοφιλικής ηγεμονίας. Επίσης, εκτός του πεδίου της επιθυμίας, και μόνο το γεγονός ότι τα τρανς άτομα έχουν ένα κομμάτι του δημόσιου χώρου όπου είναι ανοικτά ο εαυτός τους είναι ριζοσπαστικό.

Εξίσου ριζοσπαστική είναι και η δύναμη που κατέχουν όταν βρίσκονται στο μέρος αυτό. Είναι χαρακτηριστική για αυτό η σκηνή όπου σταματά ένα αμάξι στην πιάτσα όπου είναι και ο Άγγελος. Το όχημα είναι γεμάτο με άντρες οι οποίοι μάλιστα φορούν ερυθρόλευκους σκούφους και κασκόλ, ένα στοιχείο που παραπέμπει σε αξεσουάρ φιλάθλου (πιθανόν της ομάδας του Ολυμπιακού). Η ενδυματολογική αυτή επιλογή επικυρώνει εμφατικά και άμα τη εμφανίσει τους την ένταξη των χαρακτήρων αυτών στην ταυτότητα του ετεροκανονικού άνδρα που είναι ενεργός φιλάθλος. Περνώντας μπροστά από την πιάτσα, η παρέα των ανδρών προκαλεί ενόχληση στην ομάδα των τρανς. Σταματούν μπροστά τους κι ένας από την παρέα πλησιάζει και εκφράζει μια σεξουαλική επιθυμία που ακροβατεί ανάμεσα στο προσποιητό ενδιαφέρον

και τη γνήσια ερωτική πρόσκληση. Απέναντι σε όλη αυτή τη συμπεριφορά και υπονοούμενη μόνο έλξη, οι τρανς σεξεργάτριες αντιστέκονται με χιούμορ και αυτοπεποίθηση μέσα στον χώρο που έχουν περιχαρακώσει από κοινού και με τα σώματά τους. Με αυτόν τον τρόπο αντιστέκονται στην περιφρόνηση τους, ενώ ταυτόχρονα δεν διστάζουν να κοροϊδέψουν ευθέως το σύστημα που τις αποκλείει. Συγκεκριμένα, εκθέτουν το δικό τους σώμα, που εκείνη τη στιγμή γίνεται μετέωρα ποθητό και ξεφεύγει από την καταστολή. Ιδιαίτερα η προβολή του στήθους μίας εκ των τρανς είναι μια πολύ εύγλωττη αναπαράθεση του θεωρούμενου από τη ετεροκανονικότητα γυναικείου σώματος από ένα σώμα που δεν αναγνωρίζεται δημόσια ως τέτοιο, αλλά προκαλεί την επιθυμία. Φυσικά, εξίσου χαρακτηριστική είναι η ειρωνική αναφορά μιας άλλης τρανς γυναίκας στη σεξουαλική αποχή που επιβάλλει η ορθόδοξη χριστιανική νηστεία. Εδώ, γίνεται μια σαφής αναφορά στον τρόπο με τον οποίο η θρησκεία, εντός της ελληνικής, συγκεκριμένα, κοινωνίας, ορίζει τη σεξουαλική ζωή. Η επιρροή αυτή (ειδικά κατά την εποχή της ταινίας) ήταν έντονη και συμβάδιζε και ενίσχυε τις επιταγές της ετεροκανονικότητας. Τα κανονιστικά πλαίσια, βέβαια, τα οποία επέβαλλε στην ετεροφυλόφιλη επιθυμία, ήταν μια πηγή καταπίεσης, την οποία σχολιάζει δηκτικά η τρανς γυναίκα, καταγγέλλοντας τη συμμόρφωση που χρειάζεται να επιδεικνύουν τα ετεροφυλόφιλα άτομα στην ίδια την ετεροφυλόφιλη ηγεμονία. Εκείνη, έχοντάς την ανατρέψει, χρησιμοποιεί αυτήν την τόσο δύσκολα κατεκτημένη ελευθερία προκειμένου να αντιμετωπίσει τη χλεύη του περαστικού αυτού άντρα αλλά και, συνεκδοχικά, όλης της κοινωνίας.

Υπάρχουν, επίσης, και άλλες σκηνές και διαδρομές στον «Άγγελο», που σχετίζονται με τη σεξεργασία του και που δημιουργούν ρωγμές στην ετεροκανονικότητα. Ενδεικτικές αυτών είναι οι σκηνές όπου ο Άγγελος έχει ερωτικές συνευρέσεις με άντρες στα αυτοκίνητά τους, τα οποία στεγάζουν τις κρυφές του επιθυμίες των τελευταίων αντί να τους μετακινούν προς ετεροφυλόφιλες σεξουαλικές επαφές ή ακόμα και καπιταλιστικές υποχρεώσεις ή την κατανάλωση. Φυσικά, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ανατροπής στις σκηνές αυτές είναι όταν ο Άγγελος επισκέπτεται το σπίτι ενός πελάτη του. Η φωτογραφία της γυναίκας και του παιδιού του στα χέρια του Άγγελου δημιουργεί μια εύγλωττη ρήξη. Η ρήξη αυτή προκύπτει σε δύο παράγοντες. Από τη μία πλευρά, βρίσκεται η ασφάλεια και η αίσθηση κανονικότητας που απορρέει από την τήρηση των ετεροκανονικών πλαισίων. Από την άλλη, η ικανοποίηση των επιθυμιών τις οποίες το άτομο έχει ανάγκη αλλά του απαγορεύονται αν θέλει να κρατήσει τη θέση του

εντός της ετεροκανονικότητας. Η σύγκρουση αυτή βαραίνει συναισθηματικά τον πελάτη, όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι κατεβάζει την κορνίζα, ώστε να συσκοτιστεί πρακτικά αλλά και συμβολικά η ετεροκανονική του ζωή.

Αξίζει, βέβαια, να γίνει μια αναφορά και σε δύο χώρους της πόλης όπου η ανατροπή της ετεροκανονικότητας γνωρίζει την τιμωρία. Ο πρώτος είναι το αστυνομικό τμήμα. Εκεί θα βρεθεί ο Άγγελος, με τη «γυναικεία» περιβολή του, κατόπιν επίθεσης που δέχτηκε από ομάδα ανδρών που είχε ως σκοπό την καταστολή της μη ετεροκανονικής επιθυμίας ανάμεσα σε εκείνον και τον πελάτη του. Η αντιμετώπιση του αστυνομικού αποκαλύπτει τον τρόπο που διαπλέκεται ο νόμος με την ετεροφυλόφιλη ηγεμονία. Αφήνει ελεύθερους καταρχάς τους αυτόκλητους τιμωρούς, καθώς η ετεροκανονικότητα φαίνεται ότι είναι ανεκτική στην έμπρακτη επίθεση απέναντι σε όσα την ανατρέπουν. Αντίθετα, ο αστυνομικός κρατά τον Άγγελο και μόνο αφού σιγουρευτεί ότι δεν είναι σεσημασμένος τον αφήνει να φύγει. Πλην όμως, θα πάρει τη σκυτάλη της κακοποίησης και θα ενεργήσει με σκοπό την καταστολή της ανατροπής, διατάζοντας να ενημερωθούν οι οικείοι του Άγγελου σχετικά με το περιστατικό. Ένα βίαιο coming out που μεταθέτει στο εξουσιαστικό σχήμα της οικογένειας την ευθύνη για τον έλεγχο της ανατροπής.

Το δεύτερο μέρος της πόλης το οποίο φανερώνει την τύχη που επιφυλάσσει η ετεροκανονικότητα πολύ συχνά απέναντι στα άτομα που της αντιστέκονται μέσα από την αυτοέκφρασή τους. Πρόκειται για τη σκηνή όπου ο κεντρικός ήρωας καταλήγει, μετά από συνέντευξη με έναν πελάτη που οδηγεί φορτηγό με απορρίμματα, σε έναν Χώρο Υγειονομικής Ταφή Απορριμμάτων (ΧΥΤΑ). Οι ΧΥΤΑ είναι οι κατεξοχήν χώροι που χρησιμοποιούνται για τη διαχείριση των απορριμμάτων στα αστικά κέντρα. Συμβολικά, ο Άγγελος μοιάζει με όλα τα αντικείμενα που έχουν συγκεντρωθεί σε αυτό το βρόμικο μέρος, όπου προσδιορίζεται ώστε οι κάτοικοι της πόλης να εκτοπίζουν καθετί περιττό ή άχρηστο. Έτσι και ο Άγγελος, ένα υποκείμενο που δυναμιτίζει τον τρόπο με τον οποίο η ετεροκανονικότητα ελέγχει το σώμα, τοποθετείται εξαιτίας σε ένα ανάλογο περιθώριο. Έναν τόπο συμβολικό (αλλά βιωμένο) όπου δεν έχει κάποια χρησιμότητα στους ρόλους της ετεροκανονικότητας, όποτε είναι και ο ίδιος «απορριμμένος» και ωθημένος σε έναν αργό θάνατο. Ο όρος σχετίζεται με την εξουθένωση ενός πληθυσμού με τρόπο που η επιδείνωση των συνθηκών ζωής του να είναι χαρακτηριστικό κομμάτι της ύπαρξής του⁸⁸.

⁸⁸ Laurent Berlant, *Cruel optimism*, 2011, Durham: Duke University Press, σελ. 95. Ανακτήθηκε στο https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Berlant_Slow_Death.pdf

Το σώμα και το ένδυμα

Τόσο στη «Στρέλλα» όσο και στον «Άγγελο», η επιφάνεια του σώματος, γυμνού αλλά και ενδεδυμένου, έχει έντονη παρουσία.

«Στρέλλα»

Η «Στρέλλα» είναι μια τρανς γυναίκα. Το στυλιζάρισμα του δικού της φύλου είναι αυτό που αναγνωρίζεται κοινωνικά ως «γυναικείο». Ωστόσο, το φύλο στο οποίο εγκλήθηκε, αυτό που της αποδόθηκε κατά τη γέννησή της, ήταν το «αρσενικό». Επομένως, εξ ορισμού, η ενδυμασία της αλλά και το σώμα της, αποτελούν ρίζεις στην ετεροκανονική θεώρηση των φύλων. Η ταινία παρουσιάζει ευθέως το τρανς γυμνό σώμα χωρίς ηδονοβλεπτικό τόνο. Και αυτό μπορεί να υποστηριχθεί από την τρυφερότητα με την οποία περιβάλλεται η ερωτική σκηνή της Στρέλλας και του Γιώργου. Η αποκάλυψη των γεννητικών οργάνων της Στρέλλας γίνεται με διστακτικότητα, κατόπιν προτροπής και του Γιώργου. Η προτροπή αυτή είναι ιδιαίτερα σημαίνουσα, αφού ο πολύχρωμος φωτισμός που περιστρέφεται καθώς και η μουσική υπόκρουση, με αργό τέμπο και έμφαση στη ζεστασιά μιας καθαριστικής μελωδίας, δίνουν έναν τρυφερό τόνο στην ερωτική σκηνή. Πολύ χαρακτηριστικό είναι και το πλάνο των δύο εραστών, όπου τα γεννητικά τους όργανα είναι όμοια (και τοποθετημένα απέναντι στο ίδιο πλάνο για να τονιστεί η σύγκριση), όμως η σημασιοδότηση που έχουν αποκτήσει και με την οποία γίνονται αντιληπτά είναι διαφορετική. Η σκηνή συνεχίζει με μια επίσης τρυφερή αγκαλιά, υπονοώντας μια σεξουαλική συνεύρεση που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με οτιδήποτε προστάζει η ετεροκανονικότητα.

«Άγγελος»

Στον «Άγγελο», η επιφάνεια του σώματος είναι ένα πεδίο διαμάχης. Η ανατροπή, αρχικά, έρχεται από το γεγονός ότι η ενδυμασία του όσο ασκεί τη σεξεργασία, δεν ταυτίζεται με το φύλο που αποδόθηκε στη γέννα κατά τα πρότυπα της ετεροκανονικότητας. Η ενδυμασία αυτή συμπληρώνεται τόσο από το μακιγιάζ όσο και από περούκα που απηχούν το στιλ της εποχής. Η αντίθεση, μάλιστα, εντείνεται, λόγω του γεγονότος ότι ο Άγγελος φορά τη στολή του στρατιώτη το πρωί, η οποία ανήκει ακραιφνώς στον ανδρικό πόλο της ετεροκανονικότητας, και το βράδυ τη γυναικεία αμφίεση, το ακριβώς αντίθετο. Ιδιαίτερη σημασία έχει και το γεγονός ότι ο Άγγελος είναι αυτός που φορά αυτή την περιβολή και εμπλέκεται με τη σεξουαλική εργασία και όχι ο

Μιχάλης. Το ζευγάρι εκπληρώνει την ετεροκανονική δυναμική του «αρσενικού» και «θηλυκού», με τον Μιχάλη στον έναν πόλο και τον Άγγελο στον άλλο. Αυτό επικυρώνεται ακόμα και από τον ενεργητικό σεξουαλικό ρόλο του πρώτου και τον παθητικό του δεύτερου. Επομένως, είναι ο Άγγελος αυτός που θα αναλάβει αυτό το επάγγελμα, που ασκείται στερεοτυπικά από «γυναίκες», και ο Μιχάλης θα αναλάβει (αρκετά χαλαρά βέβαια) τον ρόλο του προστάτη. Αυτού που θα είναι σε θέση να εισέλθει επιτυχώς στον κύκλο της αντρικής βίας για να υπερασπιστεί όποιον την ασκήσει στα μέλη που ανήκουν στη δική του επικράτεια.

Ωστόσο, ο Άγγελος φαίνεται να δυσφορεί με αυτή την εμφάνιση. Δοκιμάζει να την δεχτεί, δεχόμενος πιέσεις από τον σύντροφό του και με σκοπό να αντιμετωπίσουν τις οικονομικές τους δυσκολίες. Στη διαμόρφωση αυτής της εικόνας τον βοηθούν κι άλλες τρανς γυναίκες τις οποίες του γνωρίζει ο Μιχάλης. Στην αρχή, ο Άγγελος είναι διστακτικός και προβληματίζεται. Βλέπει το ετεροκανονικό θέατρο της επιθυμίας να διαλύεται, διερωτώμενος πώς είναι δυνατόν να συνευρίσκονται με ομοφυλόφιλους και τρανς άτομα άντρες που υπακούουν στις επιταγές της ετεροκανονικότητας. Στη συνέχεια, φέρεται πιο χαλαρά και δυναμικά, όντας πια σε θέση να διαπραγματεύεται με τους πελάτες τους για τις συνθήκες τις συνεύρεσής τους. Αργότερα, όμως, ειδικά μετά τον θάνατο του πατέρα του αλλά και το ξύπνημά του σε μια χωματερή μετά από ένα ερωτικό ραντεβού, η δυσφορία που αισθάνεται από τη σεξεργασία και την ενδυμασία αυτή θα κλιμακωθεί. Είναι πολύ δηλωτική της οργής που αισθάνεται απέναντι στην κατάσταση αυτή, η σκηνή όπου ξηλώνει με τα χέρια του τα «γυναικεία» ρούχα ωρυόμενος. Φυσικά, η δολοφονία του συντρόφου του είναι η κορύφωση της οργής που έχει συσσωρεύσει και καταπιέσει για ένα μεγάλο διάστημα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το έγκλημα του Άγγελου είναι το απότοκο ενός ετεροκανονικού βλέμματος για την γκέι ταυτότητα. Ο Άγγελος, η κεντρική φιγούρα, είναι ένας παρίας του κυρίαρχου συστήματος. Η ταινία τον προβάλλει ως έναν άντρα που επειδή εκθλώνεται και προδίδει με αυτόν τον τρόπο την ετεροκανονικότητα, βρίσκεται νομοτελειακά σε μια πορεία καταστροφής. Σκοτώνοντας εκείνον που τον ωθεί στην σεξεργασία, είναι σαν να αποκηρύσσει τη δύναμη εκείνη που τον θέτει στο περιθώριο επειδή προδίδει το φύλο του. Και εδώ υπεισέρχεται το ετεροκανονικό βλέμμα: το θέμα δεν είναι η σεξουαλικότητά του (που τη διατηρεί στο πλαίσιο της «αντρικής» ταυτότητας), αλλά το γεγονός ότι το φύλο του ολισθαίνει προς το «θηλυκό».

4. Σύγκριση-συμπεράσματα

Συγκρίνοντας προσεκτικά τις δύο παραπάνω απεικονίσεις συλλογικών τραπέζιων, δύνανται να εξαχθούν ορισμένα συμπεράσματα. Τα τραπέζια τα οποία βλέπουμε στη «Στρέλλα» στην ουσία αποτελούν εναλλακτικές παρουσιάσεις οικογένειας, που δεν προκύπτουν από τη συγγένεια αλλά από την κοινή βίωση του περιθωρίου και την ανάγκη για κοινωνικοποίηση και αλληλοϋποστήριξη λόγω αυτού και των κοινών ταυτοτήτων. Στον «Άγγελο» βλέπουμε το ακριβώς αντίθετο: τη βιολογική οικογένεια που απορρίπτει το παιδί που παρεμβαίνει την ετεροκανονικότητα. Το παιδί που παρουσιάζεται ως αυτό που καταστρέφει την οικογένειά του, αφού αυτή θεμελιώνεται στην ετεροκανονικότητα, και ύστερα οδηγεί και στη δική του καταστροφή.

Η διαφορά αυτή είναι ενδεικτική της εποχής των δύο ταινιών. Η «Στρέλλα» δημιουργήθηκε σε μια εποχή όπου η ορατότητα της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας είχε πια αυξηθεί. Επικύρωση αυτού είναι το πρώτο Athens Pride, μόλις τέσσερα χρόνια πριν την κυκλοφορία της ταινίας, και έναν χρόνο πριν γίνουν οι πρώτοι ομόφυλοι γάμοι στην Τήλο. Αντίθετα, η εποχή του «Άγγελου» απέχει κατά πολύ χρονικά από αυτά τα ωφέλιμα προς τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα δεδομένα, τα οποία μαρτυρούν πρόοδο μέχρι έναν βαθμό. Σε συνδυασμό με την αυγή της κρίσης του HIV κατά την περίοδο, αλλά και το γεγονός ότι οι ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτότητες αποτελούσαν ένα ταμπού, ο «Άγγελος» αντιμετώπισε την γκέι και τρανς κατάσταση ως κατάπτωση –γεγονός που συνέβαλε στην επιλογή ενός μελοδραματικού ύφους.

Περιληπτικά, η «Στρέλλα» παρουσιάζει εναλλακτικές μορφές οικογένειας, ενώ ο «Άγγελος» αντλεί και τελικά αναπαριστά σε ομοφυλόφιλα συμφραζόμενα το δράμα της ετεροκανονικής. Όπως φαίνεται ιδιαίτερα στις σκηνές του σπιτιού (αλλά και γενικότερα στην ταινία), ο Άγγελος αναλαμβάνει τον ρόλο της «γυναίκας» και ο Μιχάλη του «άντρα». Αυτό αποδεικνύεται από τις δυναμικές που αναπαράγονται μεταξύ τους, οι οποίες απηχούν τις (ετεροκανονικές) προσταγές της ηγεμονικής αρρενωπότητας, δηλαδή του γεγονότος ότι κοινωνικά οι «άντρες» βρίσκονται σε κυρίαρχη θέση και οι «γυναίκες» σε υποδεέστερη⁸⁹. Πράγματι, ο Άγγελος, στον πόλο της «θηλυκότητας», εμφανίζεται σταθερά πιο υποχωρητικός και ήπιων τόνων (όταν διαπληκτίζονται, για παράδειγμα), ενώ ο Μιχάλης, στον πόλο της «αρρενωπότητας», πιο επιθετικός και αδιάλλακτος (εδώ οι

⁸⁹ Robert. W Connell., *Masculinities*, New York: Routledge, 2005, σελ. 77.

πίεσεις του προς τον σύντροφό του ώστε εκείνος να στραφεί στη σεξεργασία είναι ενδεικτικές). Ακόμα και η σημειολογία της εμφάνισης τους (η ισχνότερη σωματική διάπλαση, του Άγγελου το μουστάκι του Μιχάλη) τείνει σε αυτό.

Επιπρόσθετα, μιλώντας για τον χώρο και την πόλη, μπορεί να παρατηρηθεί ότι και στις δύο ταινίες, οι πρωταγωνιστές έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό που ασκούν εντός της Αθήνας: τη σεξεργασία. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις ο λόγος είναι οικονομικός. Ωστόσο, η «Στρέλλα» δεν ασκεί το επάγγελμα αυτό επειδή κάποιος άντρας την πιέζει, που είναι ακριβώς αυτό που συμβαίνει με τον Άγγελο από τον σύντροφό του. Επιπλέον, την βλέπουμε στην ταινία να ασκεί το επάγγελμα σε ιδιωτικούς χώρους (όπως ξενοδοχεία), ενώ ο Άγγελος, εκτός από ένα σπίτι που παρουσιάζεται άπαξ και απαιτεί ιδιαίτερη χρέωση, εργάζεται στο σεξ συνήθως σε εξωτερικούς χώρους (αλάνες, αμάξια). Η διαφορά αυτή οφείλεται στη χρονική απόσταση των δύο φιλμ: η Στρέλλα του 2009 μπορεί να βρίσκει πελατεία στο τηλέφωνο και σε αγγελίες, ενώ ο Άγγελος του 1982 έπρεπε να την αναζητήσει στον δημόσιο χώρο.

Επιπλέον, ακόμη και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η γιορτινή περίοδος ανάμεσα στις δύο ταινίες είναι διαφορετικός. Η «Στρέλλα» επιτυγχάνει να αναπαράθει τα Χριστούγεννα και την Πρωτοχρονιά, μέσα από τους ήρωές της και όσα ασύλληπτα για την ετεροκανονικότητα βιώνουν (βλ. τη σκηνή μετά τη συνάντηση Στρέλλας-Γιώργου στο ξενοδοχείο αφού έχει μαθευτεί η αλήθεια), αλλά και κάνοντας το γιορτινό τραπέζι έναν τόπο ενδυνάμωσης, μέσα από τη ΛΟΑΤΚΙ+ συνύπαρξη. Αντίθετα, η παρουσία των Χριστουγέννων στον «Άγγελο» δεν παρουσιάζει κάποια ρήξη με την ετεροκανονικότητα. Στη σχετική σκηνή στο τραπέζι, ο κεντρικός χαρακτήρας προσφέρει ένα δώρο στην αδερφή του. Η προσφορά αυτή δημιουργεί μια συγκινητική στιγμή, η οποία βέβαια τείνει στο μελόδραμα –ένα, άλλωστε, γενικότερο χαρακτηριστικό της ταινίας⁹⁰. Αυτό μπορεί να παρατηρηθεί καθώς ο χαρακτήρας της αδερφής του Άγγελου (που έχει κάποιας μορφής αναπηρία) δεν αναπτύσσεται σε βαθμό που να επιτρέπει μια πιο πλήρη αναπαράστασή της. Εμφανίζεται συνήθως ως παθητικός δέκτης (όπως στην προαναφερθείσα σκηνή) και όχι ενεργό –με τον τρόπο και στο μέτρο που μπορεί αλλά και που τα άτομα με αναπηρία είχαν τη δυνατότητα στην Ελλάδα της δεκαετίας του ‘80– υποκείμενο.

⁹⁰ Κωνσταντίνος Κυριακός, *Επιθυμίες και πολιτική: Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 178.

Όσον αφορά την παράμετρο το σώματος και της αμφίεσης, η σύγκριση οδηγεί σε μία από τις πιο θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στις δύο ταινίες: η Στρέλλα είναι μια τρανς γυναίκα. Ο Άγγελος όχι. Τα συμπεράσματα αυτά προκύπτουν μέσα από τον τρόπο που αυτοπροσδιορίζονται κατά τη διάρκεια των αντίστοιχων ταινιών: η Στρέλλα μιλά για τη «θεά των τρανς», ενώ ο Άγγελος αναγνωρίζει τον εαυτό του στην ατάκα «άνθρωποι σαν κι εμάς» που την αναφέρει ο πρώην σύντροφός του στη σκηνή στο αεροδρόμιο. Αν και παρουσιάζεται με γυναικεία αμφίεση, ο Άγγελος δεν την απολαμβάνει ούτε ταυτίζεται σε κάποιο βαθμό με αυτή. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι καταλήγει να τα σκίσει με μανία στο τελευταίο μέρος της ταινίας. Φυσικά, κορύφωση της δυσφορίας του, η οποία εντείνεται από τις δύσκολες συνθήκες της σεξουαλικής εργασίας του, τον καταναγκασμό του προς αυτήν, αλλά και τον θάνατο του πατέρα του, είναι η δολοφονία του Μιχάλη.

Φτάνοντας στην εξαγωγή συμπερασμάτων, αξίζει να αναφερθεί αρχικά ότι οι δύο ταινίες, «Στρέλλα» και «Άγγελος», αποτελούν δύο από τις σημαντικότερες στιγμές του ελληνικού ΛΟΑΤΚΙ+ σινεμά, και συνεκδοχικά γενικότερα της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής. Ο «Άγγελος» ήταν για την Ελλάδα η «πρώτη ταινία μεγάλου κοινού για την ομοφυλοφιλία». Έγινε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και βραβεύθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το ετήσιο φεστιβάλ κινηματογράφου της χώρας, κατά τη διάρκεια της πρώτης θητείας σοσιαλιστικής κυβέρνησης και μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας. Παρουσίασε έναν πρωταγωνιστικό χαρακτήρα με συμπαθή χαρακτηριστική (λιγομίλητο, ήπιο, ευγενή, που παλεύει να τα βγάλει πέρα οικονομικά) και κατέγραψε την ομοφοβική Ελλάδα της εποχής του⁹¹. Μια καταγραφή ειλικρινής μεν αλλά που έτεινε στο μελόδραμα, καθώς στηρίχθηκε στις ταινίες αυτού του είδους που ήταν δημοφιλείς τη δεκαετία του '60.

Από την άλλη πλευρά, η «Στρέλλα» ανήκει στο ελληνικό «(νέο) κουίρ σινεμά». Οι ταινίες αυτή της περιόδου (ήτοι από τις αρχές της δεκαετίας του '90 και έκτοτε) δεν έχουν την ίδια απολογητική διάθεση και μοιρολατρική, απαισιόδοξη αίσθηση όπως οι ταινίες των προηγούμενων δεκαετιών όπως ο «Άγγελος». Η νέα λοιπόν στάση των ταινιών που ασχολούνται με αυτού του είδους τις ιστορίες, εφόσον έχουν μεσολαβήσει αρκετά χρόνια και πρόοδος στη ΛΟΑΤΚΙ+ ορατότητα όπως σημειώθηκε και ανωτέρω, είναι πιο επιθετική ενάντια στην ετεροκανονικότητα και γενικώς τη ΛΟΑΤΚΙ-φοβία. Εξ

⁹¹ Ό.π., σελ. 177-180.

ου και η «Στρέλλα», όταν παρουσιάζει ανατρεπτικές αναπαραθέσεις, αυτές οδηγούνται σε νέες μορφές σχέσεων και όχι στην καταστροφή, όπως στον «Άγγελο».

Κλείνοντας, αξίζει να γίνει και μια μνεία στη διαφορά των ταυτοτήτων που επιτελούν οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες των ταινιών. Η Στρέλλα είναι μια τρανς γυναίκα. Ο Άγγελος ένα ομοφυλόφιλος άνδρας. Επομένως, ενώ η πρώτη χρησιμοποιεί καθετί που προσδιορίζεται ως «γυναικείο» για να αναγνωριστεί κοινωνικά ως «γυναίκα» (εφόσον αναγνωρίζει για τον εαυτό της αυτή την ταυτότητα, όπως κάνει κάθε άτομο), ο δεύτερος υποφέρει από το γεγονός ότι δεν επιθυμεί να παραπέμψει στη «γυναικεία» ταυτότητα, φτάνοντας στο σημείο να σκίσει τα «θηλυκά» ρούχα του. Η ετεροκανονικότητα, όπως ήταν διαμορφωμένη το ογδόντα, φαίνεται ότι ωθούσε στο «αντίθετο» φύλο έναν «άντρα» που δεν πληρούσε τα κριτήρια για να ενταχθεί σε αυτό (όπως ο Μιχάλης). Δεν είχε χώρο για μια αναπαράθεση των στερεοτύπων με τρόπο που προεκτείνει την υπάρχουσα κραταιά κατηγορία φύλου, το «αρσενικό».

5. Περίληψη καλλιτεχνικού έργου – Σύνδεση με το πρώτο μέρος

Στη συνέχεια, θα ακολουθήσει το δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, στο οποίο θα παρουσιαστεί το σενάριο μιας ταινίας μικρού μήκους (περίπου τριάντα λεπτών), η οποία σχετίζεται με όσα αναλύθηκαν.

Η ταινία έχει τον τίτλο «» και αφηγείται την ιστορία μιας παρέας τριών χαρακτήρων, της Ντένιας, μιας τρανς γυναίκας, της Ρούλας, ενός cross-dressing άντρα, και του Γιαννάκη, ενός νεαρού ομοφυλόφιλου. Οι τρεις τους κάνουν ένα ταξίδι με το ΚΤΕΛ ώστε να πάνε στην κηδεία της αγαπημένης τους φίλης Στέλλας (την οποία αποκαλούν χαϊδευτικά «Γαϊδούρα»). Όταν φτάσουν εκεί, θα συνειδητοποιήσουν ότι ο δίδυμος αδερφός της, Γεράσιμος, θα την κηδέψει ως άντρα. Και τότε θα αποφασίσουν να κλέψουν τη νεκροφόρα με το φέρετρο και να τρέξουν μακριά, ώστε να δώσουν στη φίλη τους την όψη που θα της ταίριαζε με βάση τον αυτό-προσδιορισμό της ταυτότητάς της.

Τόσο η παραπάνω πλοκή όσο και οι χαρακτήρες είναι παραδείγματα εξερεύνησης των βασικών θεμάτων της εργασίας αυτής, δηλαδή της ετεροκανονικότητας και της ανατροπής της μέσω αναπαραθέσεων. Από τη μία πλευρά, το κεντρικό διακύβευμα της ταινίας σχετίζεται με την υπεράσπιση της ταυτότητας μιας τρανς γυναίκας. Η ταυτότητα υπερβαίνει τις επιταγές της ετεροκανονικότητας, εφόσον χαρακτηρίζει ένα άτομο που του αποδόθηκε το «αρσενικό» φύλο κατά τη γέννα, όμως δεν επιτελεί το φύλο του με τρόπο που συνάδει με το αποδεδομένο. Η υπεράσπιση αυτή γίνεται ακόμα εντονότερη αν υπολογιστεί το γεγονός ότι συμβαίνει αφού η γυναίκα έχει πεθάνει. Συγκεκριμένα, σχετίζεται με τον τρόπο ταφής της – ένα πολύ ευαίσθητο ζήτημα (ήδη από την τραγωδία της «Αντιγόνης») που συνδέεται άμεσα με την υπόληψη του θανάτου. Το ζήτημα στην περίπτωση αναπαράγεται καθώς σχετίζεται με την υπεράσπιση μιας τρανς ταυτότητας (και μιας αξιοπρέπειας τελικά), η οποία βρίσκεται σε αντίθεση με τις προσαγές της ετεροκανονικότητας.

Επιπρόσθετα, και οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες ανατρέπουν οι ίδιοι την ετεροκανονικότητα, παρουσιάζοντας ένα ευρύ φάσμα ταυτοτήτων που την υπερβαίνουν (μη στρέιτ, μη cis, ρευστό φύλο). Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι οι τέσσερις τους δημιουργούν μία ιδιότυπη οικογένεια που αποτελεί αναπαραθήκη της ετεροκανονικής. Δεν βασίζεται σε εξ αίματος συγγένεια. Είναι μια ΛΟΑΤΚΙ+ οικογένεια που βασίζεται στην αποδοχή, την αλληλοβοήθεια, την υπεράσπιση απέναντι σε όλα όσα βάζουν αυτήν

την κοινωνική ομάδα. Όπως και στη «Στρέλλα», το οικογενειακό τραπέζι αποτελεί σημείο αναπαράθεσης και στην ταινία αυτή, την οποία ανοίγει αλλά και κλείνει, υπογραμμίζοντας την ουσία πίσω από την πλοκή: το γεγονός ότι αυτοί οι τέσσερις άνθρωποι έφτιαξαν μια άλλη μορφή οικογένειας, ένα δίκτυο αντίστασης. Αξίζει να σημειωθεί, ότι αυτό ο δίκτυο αυτό ανατρέπει ακόμα και τη διαδικασία του πένθους. Εδώ, η προετοιμασία του νεκρού κατά τα πρότυπα του αποδοθέντος φύλου του ανατρέπεται, αφού παραβιάζει την ετεροκανονικότητα: μακιγιάζ και λουλούδια που αναπληρώνουν τα κομμένα μαλλιά είναι η φροντίδα που επιβεβαιώνει την ταυτότητα της αποβίωσασας τρανς γυναίκας. Μαζί της, αντί για το εθιμοτυπικό κέρμα, κάποια είδη μακιγιάζ.

Τέλος, στην ταινία υπάρχουν και ένας χαρακτήρας που αντιπροσωπεύει την ίδια την ετεροκανονικότητα: αυτός του Γεράσιμου, δίδυμου αδερφού της Στέλλας. Εκείνος, ως φορέας της κυριαρχίας της, ακυρώνει την ταυτότητα της αδερφής του, κόβοντάς της τα μαλλιά και θάβοντάς της ως άντρα. Επιδεικνύει, μάλιστα, την ταυτότητα που χαιρεί επιδοκιμασίας στο ετεροκανονικό πλαίσιο στους συγχωριανούς του, διασφαλίζοντας ενώπιόν τους την αναμενόμενη υποταγή στο πλαίσιο αυτό. Το γεγονός ότι είναι δίδυμος με τη Στέλλα – σε σημείο που κάνει τις φίλες της να ξαφνιάζονται με την ομοιότητά τους – θα μπορούσε να ειπωθεί ότι εκφράζει μια αντίδραση προς τον θρήνο της μελαγχολικής δικής του ετεροφυλοφιλίας. Δεν αντέχει συμβολικά το γεγονός ότι η αδερφή του ελευθερώθηκε από αυτή, αφού την απεκδύθηκε στην επιφάνεια του σώματός της. Αυτός, όμως, τόσο όμοιος με εκείνη, βλέπει στο πρόσωπό της αυτή την ελευθερία και δεν το αντέχει. Γι' αυτό αποφασίζει να καταπνίξει αυτήν την ελευθερία κατά αυτόν τον τρόπο, επιβάλλοντας στον εαυτό του την τάξη της ετεροκανονικότητας – με κάθε ψυχικό κόστος που συνεπάγεται αυτό.

Β' Μέρος

ΤΙΤΛΟΣ: Η μέρα που κλέψαμε ένα φέρετρο

Οι χαρακτήρες

Ντένια 37, Τρανς γυναίκα, κομμώτρια μέικ-απ άρτιστ, με ήρεμη αυτοπεποίθηση,

Ρούλα 28, Crossdresser, άτομο με ρευστό φύλο, έχει πρωινή δουλειά σε λογιστικό γραφείο, εκτός δουλειάς χύμα κι εκρηκτικός χαρακτήρας, της αρέσει η καλοπεράση

Γιαννάκης 22, Ομοφυλόφιλος άντρας με θηλυκή εμφάνιση, ευγενικό παιδί, δουλεύει σε ένα καφέ

Γαϊδούρα, 50 (χαϊδευτικό ψευδώνυμο με το οποίο δεν έχει θέμα, αληθινό όνομα: Στέλλα Κλεφτογιάννη), τρανς γυναίκα, γενναιόδωρη στις νέες τρανς, ακομπλεξάριστη, «γεμάτη» στα κιλά, κάνει «passing» αλλά δεν έχει λεπτά χαρακτηριστικά. Της αρέσουν τα παλιά λαϊκά, ο Γιώργος Μαρίνος και η μαγειρική.

Γεράσιμος Κλεφτογιάννης, 50, δίδυμος αδερφός της Γαϊδούρας. Στρατιωτικός, έμεινε στο στρατό μετά τον θάνατο των γονιών του. Από τότε έχασε επαφή με την αδερφή του, που ήρθε στην Αθήνα. Τη συνάντησε μια φορά όταν έμενε σε μια ξαδέρφη τους και έμαθε ότι είναι τρανς. Δεν ξαναμίλησαν από τότε.

Χρήστος, 30, νεκροθάφτης, λίγο αφελής

Τάσος, 55, αγρότης στο χωριό, απύς και κουτσομπόλης, έχει ακούσει φήμες σχετικά με την ταυτότητα της Γαϊδούρας

Άντρες στη στάση ΚΤΕΛ, 20 έως 22, είναι σε άδεια, υπηρετούσαν στην Τρίπολη, ανεβαίνουν Αθήνα

ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙΟΥ ΜΕΡΑ. Θολές εικόνες, λουσμένες στο φως. Ένα γκαζάκι. Ψάρια που τηγανίζονται. Μια γλάστρα στο περβάζι του παραθύρου ενός σπιτιού. Αμυδρά ακούγεται ένα τραγούδι χωρίς να ξεκαθαρίζεται τι λέει. Σακούλες σε χέρια μπαίνουν από την πόρτα. Το τραγούδι δυναμώνει. Ψάρια τηγανίζονται. Αμυδρά πρόσωπα και ομιλίες. Το τραγούδι δυναμώνει κι άλλο.

Εαφνικά, ΕΣΩΤ. ΠΟΥΛΜΑΝ ΝΥΧΤΑ. Η ΝΤΕΝΙΑ κοιτάζει τη ΡΟΥΛΑ που κοιμάται με ακουστικά αυτιά. Τη σκουντάει. Η Ρούλα ξυπνά σταδιακά.)

ΡΟΥΛΑ

Τι έγινε... Φτάσαμε;

ΝΤΕΝΙΑ

Τι φτάσαμε, μωρή; Σήκω να ξεπιαστούμε. Τι να ξεπιαστούμε δηλαδή που εσύ έχεις απλώσει τις ποδάρες σου (της χτυπάει τα πόδια που είναι στα καθίσματα). Κι είσαι αλλού.

Η Ντένια πάει να κατέβει τη σκάλα.

ΡΟΥΛΑ

(βγάζει τα ακουστικά)

Πού είμαστε;

ΝΤΕΝΙΑ

Στον Ισθμό. Έλα. Περιμένει κι άλλη.

ΡΟΥΛΑ

Φαί έχει;

Η Ντένια βγαίνει από το πούλμαν.

ΡΟΥΛΑ

(όσο βγαίνει η Ντένια)

Ε!

Η Ρούλα σηκώνεται, παίρνει μια ζακέτα, κοιτάζει την καπνοθήκη στην τσέπη της και κατεβαίνει από το πούλμαν.

ΕΞΩΤ. ΠΑΡΚΙΝΓΚ ΠΟΥΛΜΑΝ

Η Ρούλα βγάζει από την καπνοθήκη ένα μισό τσιγάρο και όσο προσπαθεί να φτάσει τη Ντένια τόσο προσπαθεί να το ανάψει αλλά της το σβήνει ο αέρας.

ΡΟΥΛΑ

Κάτσε, μην τρέχεις.

ΝΤΕΝΙΑ

Θα φύγει αυτός τελικά.

ΡΟΥΛΑ

Μμμ ναι και θα αφήσει εδώ στο πουθενά
τρεις θεές.

Η Ρούλα σταματά για να ανάψει το τσιγάρο.

ΝΤΕΝΙΑ

Θα πάμε να την βρούμε και την άλλη τη θεά,
πώς το βλέπεις;

ΡΟΥΛΑ

(προσπαθεί να ανάψει το τσιγάρο)

Η άλλη τώρα έχει πιάσει πόστο στις
τουαλέτες. Ντικ.

Η Ρούλα δείχνει προς μια ΟΜΑΔΑ ΦΑΝΤΑΡΩΝ. Περπατά μαζί με
τη Ντένια.

ΝΤΕΝΙΑ

Ναι, τα τσόλια μας μάραναν τώρα. Σε κηδεία
Ο ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ έρχεται μέσα από το κατάστημα.

ΡΟΥΛΑ

(στη Ντένια, χαμηλόφωνα)

Δεν σου 'πα 'γω;

ΓΙΑΝΝΑΚΗ

Τι λέει πάλι η φαρμακόγλωσσα για μένα;

ΝΤΕΝΙΑ

Τίποτα, τίποτα.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εγώ φταίω ρε...

Ο Γιαννάκης βγάζει διακριτικά από το μπουφάν του δυο
σακουλάκια ζελεδάκια.

ΡΟΥΛΑ

(αρπάζει το ένα, το ανοίγει, βάζει στο
στόμα)

Αχ, μωρό μου εσύ!

NTENIA

Καλά καθίστε εδώ εσείς, εγώ θα κατουρηθώ
πάνω μου. Και ήσυχα! Σε κηδεία πάμε.

Η Ντένια φεύγει και πάει προς το εστιατόριο.

ΕΣΩΤ. ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΥ

Η Ντένια μπαίνει και κατευθύνεται στις τουαλέτες.

ΕΣΩΤ. ΤΟΥΑΛΕΤΕΣ

Η Ντένια βγαίνει από μία τουαλέτα και πλένει τα χέρια της.
Κοιτάζεται στον καθρέφτη. Παρατηρεί μια ρυτίδα στο πρόσωπο
της. Μια κοντύτερή της γυναίκα βγαίνει από μια άλλη
τουαλέτα. Πλένει τα χέρια δίπλα της. Την κοιτάζει για
λίγο. Η Ντένια διορθώνει το μείκ-απ της. Βγαίνει.

ΕΣΩΤ. ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟΥ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΟΥΑΛΕΤΕΣ

Πλησιάζουν η Ρούλα με τον Γιαννάκη. Τους ακολουθούν δύο
ΝΕΑΡΟΙ ΑΝΤΡΕΣ. Γελούν και πάνε προς την πόρτα.

NTENIA

Θα φύγει το ΚΤΕΛ τελικά. Κανονίστε! Τρελές.

ΡΟΥΛΑ

(Δείχνει τον Γιαννάκη. Όσο μπαίνει)

Αυτή φταίει.

Η Ρούλα μπαίνει μέσα μαζί με τον έναν άντρα, ο Γιαννάκης
κρατά ανοιχτή την πόρτα.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ναι, μωρή, λίγα σου πέφτουν κοτζαμάν
στρατά.

Ο έτερος άντρας μπαίνει μέσα στην τουαλέτα.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ντένια μου, δεν θα αργήσουμε.

Ο Γιαννάκης μπαίνει μέσα στην τουαλέτα και κλείνει την
πόρτα.

NTENIA

Μουρλές!

ΕΣΩΤ. ΠΕΖΟΥΛΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΟ

Η Ντένια, ο Γιαννάκης κι η Ρούλα κάθονται κάτω, σε ένα
πεζούλι μπροστά στον δρόμο. Η Ντένια καπνίζει, ο Γιαννάκης

τρώει σάντουιτς, η Ρούλα τρώει ζελεδάκια. Από μακριά ακούγονται αντρικές φωνές.

ΡΟΥΛΑ

Άντε καλή τύχη μάγκες!

Ο φαντάρος που ήταν με τη Ρούλα μπαίνει σε αμάξι.

ΡΟΥΛΑ

Μπάρες όμως, να 'ναι καλά.

ΝΤΕΝΙΑ

Από πού ήταν;

ΡΟΥΛΑ

Από Τρίπολη.

ΝΤΕΝΙΑ

Άδεια;

ΡΟΥΛΑ

Κάτι τέτοιο.

Μικρή παύση.

ΡΟΥΛΑ

(στον Γιαννάκη)

Εσύ μπουκώνεις εκεί πέρα το σάντουιτς...

ΝΤΕΝΙΑ

Τι έγινε βρε Γιαννάκη μου, γιατί δεν μιλάς;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Λες... Μαλακία κάναμε. Κι εγώ πήρα κι άλλον έναν!

ΝΤΕΝΙΑ

Γιατί;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Είναι δυνατόν τέτοια μέρα να έχω εκεί το μυστικό μου;

ΡΟΥΛΑ

Είναι!

ΝΤΕΝΙΑ

(στον Γιαννάκη)

Τι χαζό παιδί που είσαι.

Ο Γιαννάκης γέρνει στον ώμο της Ντένιας.

ΝΤΕΝΙΑ

Μη στεναχωριέσαι μάτια μου.

ΡΟΥΛΑ

Ρε Γιαννάκη, αφού, πρώτη εκείνη θα σε τράβαγε μέσα. Δεν το ξέρεις

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Λέτε βρε κορίτσια;

Ένα αμάξι περνάει μπροστά από τις τρεις τους.

ΑΝΤΡΙΚΕΣ ΦΩΝΕΣ

Καυλιάρες!

Οι τρεις τους γελάνε.

ΕΣΩΤ. ΠΟΥΛΜΑΝ ΕΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Ο Γιαννάκης ασχολείται με το κινητό. Η Ρούλα κοιμάται. Η Ντένια κοιτάζει έξω. Ο Γιαννάκης την πλησιάζει.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Κοιμάσαι;

ΝΤΕΝΙΑ

Όχι, αγάπη. Δεν μου κολλάει ύπνος.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι σκέφτεσαι;

Η Ντένια κοιτά έξω δεν απαντά. Περνά λίγος χρόνος. Ο Γιαννάκης κάθεται δίπλα της.

ΝΤΕΝΙΑ

Εκείνη.

Παύση. Δακρύζει.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι μέρος κι αυτό; Όλο πέτρα. Έρημο.

ΝΤΕΝΙΑ

Το πιστεύεις ότι θα την κλείσουνε για πάντα εδώ; Δεν της αξίζει τέτοιο μέρος.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εγώ σας είπα να κάνουμε ένα crowdfunding.

ΝΤΕΝΙΑ

Δεν μπορούσε να την κρατήσει το νοσοκομείο
κι άλλο αφού έδωσε το οκέι ο αδερφός της.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τον έπιασε ο πόνος.

ΝΤΕΝΙΑ

Τι να σου πω.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Α, ρε Γαϊδούρα... Ποιος να μας το 'λεγε; Τόσο
ξαφνικά.

ΡΟΥΛΑ

Ε! Ψιτ! Θα σταματήσετε με τις μελούρες να
κοιμηθούμε λίγο;

ΝΤΕΝΙΑ

Τι να κοιμηθούμε; Φτάνουμε σε λίγο.

ΡΟΥΛΑ

Τι; Πω, πω! Λοιπόν!

(στον Γιαννάκη)

Σήκω εσύ!

Ο Γιαννάκης σηκώνεται.

ΡΟΥΛΑ

Ντένια...

ΝΤΕΝΙΑ

(τη διακόπτει)

Ρούλα...

ΡΟΥΛΑ

(τη διακόπτει, πηγαίνει και κάθεται
δίπλα της)

Έλα, ρε συ, να γίνω λίγο άνθρωπος.

ΝΤΕΝΙΑ

Κορίτσι μου, έχεις καταλάβει πού
πηγαίνουμε;

ΡΟΥΛΑ

Δηλαδή, τι, πρέπει να 'μαστε και θλιμμένες και ατημέλητες;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Καλά ένα πράγμα σοβαρά θα πάρεις ποτέ στη ζωή σου;

ΡΟΥΛΑ

Α, καλά. Μωρή εσύ τι μιλάς; Τα τσόλια μαζί δεν τα πήραμε;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Άλλο αυτό!

ΡΟΥΛΑ

Ναι, τώρα «άλλο αυτό». Πάντα η Ρούλα η χαζή. Και συ, ό,τι πει η Ντένια.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Άκου τι λέει! Πας καλά, παιδάκι μου, είναι δυνατόν; Εμένα η Γαϊδούρα μου έδωσε φαΐ όταν πεινούσα, καταλαβαίνεις;

ΡΟΥΛΑ

Ναι, ε, πωπω...

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

(φωνάζοντας)

Ναι!

ΝΤΕΝΙΑ

Ε! Να σας πω, ήρεμα! Θα πάμε σκοτωμένες στη κηδεία, πώς το κόβετε;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Δεν μπορεί να μου λέει...

ΝΤΕΝΙΑ

Λοιπόν! Για να μη μας κατεβάσουν τελικά. Ρούλα, έλα να σε ετοιμάσω. Και μετά θα ετοιμάσω και τον Γιαννάκη.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εγώ μπορώ και μόνη μου.

ΡΟΥΛΑ

Μμμ...

Ο Γιαννάκης βγάζει γλώσσα στη Ρούλα. Η Ντένια σηκώνεται και πιάνει το νεσεσέρ της που είναι πάνω από τις θέσεις.

NTENIA

(στον Γιαννάκη)

Δώσε μου το καθρεφτάκι σου.

Ο Γιαννάκης δυσανασχετεί. Μετά από λίγο της δίνει το καθρεφτάκι χειρός. Η Ντένια ξεκινά να βάφει τη Ρούλα.

NTENIA

Καμιά μας δεν είναι καλά. Ας χαιρετίσουμε τη φίλη μας τουλάχιστον όπως της πρέπει.

Πάυση.

NTENIA

Εντάξει;

ΡΟΥΛΑ

Εντάξει.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εντάξει. Αλλά μην την κάνεις καλύτερη από μένα κακομοίρα μου.

Γελούν.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΠΛΑΪ ΣΕ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΟΔΟ

Το ΚΤΕΛ απομακρύνεται. Ντένια, Γιαννάκης, Ρούλα με ένα μικρό σάκο με τα πράγματά τους το καθένα στέκονται στο πλάι του δρόμου σε ένα ανοιχτό σημείο.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Πόπα.

NTENIA

Εξαιρετικό.

ΡΟΥΛΑ

Τη γαμήσαμε.

Περνά ένα φορτηγό και κορνάρει δυνατά. Οι τρεις μαζεύονται στην άκρη του δρόμου.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Προς τα πού πάμε τώρα;

ΡΟΥΛΑ

Μεγάλη η χάρη σου μωρή Γαϊδούρα.

ΝΤΕΝΙΑ

(κοιτάζει το κινητό της)

Δεν έχω σήμα ρε παιδιά.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Κανά σπίτι βλέπετε;

Κοιτούν τριγύρω. Η Ντένια αρχίζει να περπατάει.

ΡΟΥΛΑ

Πού πας εσύ;

ΝΤΕΝΙΑ

Ο οδηγός μάς είπε ότι το σπίτι των Κλεφτογιανναίων είναι προς τα εκεί.

ΡΟΥΛΑ

Βλέπεις εσύ χωματόδρομο εκεί;

ΝΤΕΝΙΑ

Όχι αλλά άμα δεν κατηγορίσουμε δεν θα τον βρούμε. Ελάτε κορίτσια!

Οι τρεις τους περπατούν κατά μήκος του δρόμου ψάχνοντας. Περνά κάποια ώρα. Συναντούν έναν γάιδαρο δεμένο να τρώει χορτάρι.

ΡΟΥΛΑ

Μωρή. Ντικ!

Κοιτιούνται. Εεσπούν σε γέλια.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ε, όχι! Αυτό είναι θαύμα.

ΝΤΕΝΙΑ

Ναι, γαϊδούρι στο ύπαιθρο, απίστευτο.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Δε λέω αυτό. Αυτή είναι η Γαϊδούρα μας. Ήρθε να μας σώσει, σαν την Αμαλία από το «Παρά Πέντε».

ΡΟΥΛΑ

Εγώ την πίνω, εσένα σε χάλασε.

ΝΤΕΝΙΑ

Γιαννάκη μου, το ξέρω έχεις φρικάρει τώρα
αλλά θα τη βρούμε την άκρη, ε; Έλα πάμε πιο
πέρα δεν μπορεί, μπορεί να πιάσω και σήμα.

ΡΟΥΛΑ

Άντε, πάμε.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Δεν πάω πουθενά! Η Γαϊδουρίτσα μου είναι
εδώ και κάτι θέλει να μου πει.

Πηγαίνει προς το γαϊδούρι.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι είναι αγάπη μου; Πώς είναι εκεί ψιλά;
Γαϊδουρίτσα μου, Στελλάκι μου. Πες μας.
Δείξε μας. Είμαστε οι φίλες σου, ο
Γιαννάκης, η Ντένια κι η Ρούλα. Πες μας,
προς τα πού να πάμε;

(χαμηλώνει τη φωνή)

Ή τουλάχιστον έχει ωραία τεκνά εκεί πάνω;
Για πες, μωρή

ΑΓΡΟΤΗΣ (O.S.)

Τι έγινε κορίτσα;

Τα γέλια κόβονται. Οι τρεις τους γυρίζουν αργά προς τον
ΑΓΡΟΤΗ (65). Τον κοιτούν και τις κοιτάζει. Περνά έτσι
λίγος χρόνος.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Αθηναίες;

ΝΤΕΝΙΑ

Γεια σας, ναι. Θα θέλαμε...

ΑΓΡΟΤΗΣ

Και μιλάγατε στο ζωντανό;

ΡΟΥΛΑ

Όχι, όχι όλες, αυτή η κουλή.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Και για να 'χουμε καλό 'ρώτημα, τι θέλετε
εσείς και μιλάτε με το ζω;

ΝΤΕΝΙΑ

Ψάχνουμε το σπίτι των Κλεφτογιανναίων,
κάπου εδώ μας είπαν ότι είναι.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Τι το θέλετε;

ΝΤΕΝΙΑ

Έχει μια κηδεία.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Πέθανε ο Γεράσιμος; Μνήσθητί μου Κύριε!

ΡΟΥΛΑ

(χαμηλόφωνα στον Γιαννάκη)

Μωρή τη Γαϊδούρα Γεράσιμο τη λέγανε;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

(χαμηλόφωνα)

Σκάσε μωρή μη μας πάρει με το τουφέκι.

ΝΤΕΝΙΑ

Όχι, όχι.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Ε, πώς όχι; Ο γέρος ο Κλεφτόγιαννης έχει
πεθάνει, και η γυναίκα του. Δυο παιδιά είχε
μόνο τον Γεράσιμο και στον Στέλιο. Ο ένας
γύρισε τώρα εδώ, γιατί δουλεύει στο στρατό
και φαίνεται πήρε μετάθεση.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

(χαμηλόφωνα, στη Ρούλα)

Η Στεφανίδου καλέ.

ΝΤΕΝΙΑ

Ναι, ναι εκεί. Πείτε μας σας παρακαλώ πώς
να πάμε.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Ποιος πέθανε τελικά θα μου πείτε;

Το γαϊδούρι βγάζει θορύβους και φαίνεται ενοχλημένο.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Τέλος πάντων, θα περάσω πιο μετά και θα
μάθω. Το σπίτι τους πάντως είναι προς τα
πίσω. Θα δείτε μια κουτσουπιά.

ΡΟΥΛΑ

(χαμηλόφωνα, κοροϊδευτικά γιατί δεν ξέρει)

Κουτσουπιά...

ΑΓΡΟΤΗΣ

Εκεί θα κάνετε δεξιά και μετά λοξώς δεξιά.
Όλο ευθεία και θα το βρείτε το σπίτι.

Το γαϊδούρι δυσανασχετεί κι άλλο.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Αντε, έφυγα εγώ. Καλή συνέχεια.

ΝΤΕΝΙΑ

Ευχαριστούμε πολύ, γεια σας.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Να σας ρωτήσω κι ένα τελευταίο;

ΝΤΕΝΙΑ

Παρακαλώ.

Ο Αγρότης ανεβαίνει στο γαϊδούρι. Πάει προς τη Ντένια.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Αυτός εκεί, που μίλαγε στη γαϊδούρα;
Πούστης είναι;

ΝΤΕΝΙΑ

Ρε, α γαμήσου από εδώ πέρα, φύγε.

ΑΓΡΟΤΗΣ

(ξεκαρδίζεται)

Έχε χάρη που δεν έχω το δίκανο μαζί μωρή
καριόλα αλλιώς θα σου τίναζα τα μυαλιά στον
αέρα. Τρεις πούστηδες σας μαζί, ου να μου
χαθείτε.

Ο Αγρότης φτύνει κάτω.

ΡΟΥΛΑ

Φύγε από εδώ ρε γαμιόλη μη σου κάψω τα
μάτια.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Έλα κλάσε μου τα αρχίδια μωρή.

Ο Αγρότης ανεβαίνει στο γαϊδούρι και φτύνει τη Ρούλα.
Τότε, ο Γιαννάκης πιάνει το πόδι του Αγρότη κι αυτός πάει
να γλιστρίσει. Προβάλλει αντίσταση, το γαϊδούρι ταραίζεται
και η Ρούλα πηδά και τον ψεκάζει στα μάτια.

ΑΓΡΟΤΗΣ

Α!

ΝΤΕΝΙΑ

Τρέξτε κορίτσια!

Οι τρεις σηκώνονται και φεύγουν και τρέχουν προς τα πάνω
εκεί όπου τους υπέδειξε. Γελούν. Συνεχίζουν να τρέχουν.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

(λαχανιασμένος)

Μπράβο μωρή Ρούλα!

ΝΤΕΝΙΑ

Τρέχτε μη του γυρίσει το μάτι, τρελές!

Εαποσταίνουν μια στιγμή να ξελαχανιάσουν.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ρε παιδιά, αυτό πρέπει να είναι.

ΡΟΥΛΑ

Αυτό το μπανάλ είναι η κουτσουπιά;

ΝΤΕΝΙΑ

Ό,τι είναι τώρα. Βλέπω κάτι σαν δρομάκι
εκεί. Άλλο δέντρο μεγάλο, στην άκρη του
δρόμου, δεν βλέπω.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τρεχάτε αδερφές μου! Τρεχάτε!

Τρέχουν πάλι προς τα εκεί. Η Ρούλα προπορεύεται. Εαφνικά,
βλέπει μια νεκροφόρα να στρίβει. Παγώνει. Της πέφτει το
τσαντάκι. Τη φτάνουν η Ντένια και ο Γιαννάκης.

ΝΤΕΝΙΑ

Τι κοκκάλωσες μωρή Μπουμπουλίνα;

Η Ρούλα δείχνει προς τη νεκροφόρα. Ντένια και Γιαννάκης
σοβαρεύουν απότομα. Η Ρούλα σηκώνεται αργά. Μαζεύει την
τσάντα της.

ΝΤΕΝΙΑ

Από εδώ, παιδιά.

Η Ρούλα σηκώνεται.

ΝΤΕΝΙΑ

Δεν έχουμε πολύ χρόνο. Πάμε.

ΕΞΩΤ. ΑΥΛΗ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

Η νεκροφόρα καταφθάνει στο σπίτι. Μαζί της, σε μικρή απόσταση πίσω, η Ντένια, η Ρούλα και ο Γιαννάκης.

ΝΤΕΝΙΑ

Λοιπόν, πάμε. Κυρίες.

Οι τρεις του πλησιάζουν την ανοιχτή πόρτα της εισόδου. Την ανοίγουν και μπαίνουν μέσα αγκαζέ. Κοιτάζουν τριγύρω. Ο λίγος συγκεντρωμένος κόσμος τις κοιτά. Περπατούν μπροστά τους πηγαίνοντας στο εσωτερικό του σπιτιού.

ΡΟΥΛΑ

Έχουμε τίποτα;

ΝΤΕΝΙΑ

Σςς!

Ο Γιαννάκης κάνει μια γκριμάτσα προς το πλήθος. Περπατούν.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

Στα σκαλοπάτια παρατηρούν την κάσα στηριγμένη στον τοίχο δίπλα στην πόρτα. Η Ντένια σταματά και σταματούν κι οι άλλες. Ακουμπά την κάσα.

ΝΤΕΝΙΑ

Κορίτσια, δεν μπορώ...

Βάζει τα κλάματα. Η Ρούλα και ο Γιαννάκης την αγκαλιάζουν. Δακρύζουν κι αυτοί.

ΡΟΥΛΑ

Λοιπόν, έλα να κάνουμε ένα τσιγάρο.

ΝΤΕΝΙΑ

Θα την πάρουνε.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ένα στα γρήγορα.

Ο Γιαννάκης δίνει στη Ντένια ένα τσιγάρο. Η Ντένια κάθεται λίγο σε μια καρέκλα. Περνά λίγος χρόνος. Η Ρούλα παρατηρεί ότι τους κοιτάζουν επίμονα.

ΡΟΥΛΑ

Κοίτα τους μαλάκες.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ασ' τους τώρα αυτούς.

ΡΟΥΛΑ

Ε μα δεν μπορώ.

ΝΤΕΝΙΑ

Ρούλα...

ΡΟΥΛΑ

(προς το πλήθος στην αυλή)

Συμβαίνει κάτι;

Κανείς δεν απαντά. Η Ντένια μουρμουρά το τραγούδι που ακούστηκε στην αρχή.

ΤΑΣΟΣ (Ο.Σ.)

Σε παρακαλώ πολύ!

ΡΟΥΛΑ

Είπα μήπως έχεις πρόβλημα.

ΤΑΣΟΣ

Ναι κοπελάρα μου ναι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Καλά σας ξέραμε!

ΡΟΥΛΑ

Έννοια σου μωρή άμα έρθω εκεί!

Η Ρούλα πάει να κατέβει τα σκαλιά για να βγει στην αυλή. Ο ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ βγαίνει από την πόρτα του σπιτιού.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Τι φασαρίες είναι αυτές τι συμβαίνει;

Η Ρούλα σταματά και γυρίζει προς τον Γεράσιμο. Η Ντένια πετάει το τσιγάρο.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Έλα Παναγία μου.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Ποιοι είστε; Τι συμβαίνει;

ΝΤΕΝΙΑ

Δεν μπορεί.

ΡΟΥΛΑ

Ρε κορίτσια... Αναστήθηκε!

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Φύγετε από 'δω χάμω! Μπρος! Δεν σέβεστε τίποτα.

ΝΤΕΝΙΑ

Μας παρεξηγήσατε. Εμείς απλά ήρθαμε να δούμε τη φίλη μας.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Δεν υπάρχει καμιά φίλη σας εδώ!

ΡΟΥΛΑ

Δεν είναι μέσα η Στέλλα;

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Εγώ δεν ξέρω καμιά Στέλλα. Μέσα έχω τον αδερφό μου! Καταλάβετε; Αδειάστε μου τη γωνιά τώρα.

Ο Γεράσιμος πάει να φύγει. Η Ντένια τρέχει προς το μέρος του.

ΝΤΕΝΙΑ

Μια στιγμή.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Μην με πλησιάζεις.

ΝΤΕΝΙΑ

Εδώ δεν είναι το σπίτι των Κλεφτογιανναίων; Στέλλα...

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Μην λες αυτό το όνομα πια! Φύγετε από εδώ! Εμπρός.

ΝΤΕΝΙΑ

Αφήστε μας να δούμε τη φίλη μας.

(πηγαίνοντας προς τα μέσα)

Δεν θα ενοχλήσουμε άλ-

Η Ντένια πάει να μπει μέσα και ο Γεράσιμος τη σπρώχνει. Ο Τάσος πλησιάζει στην αυλή.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι κάνεις ρε;

ΡΟΥΛΑ

Άσε μας να μπούμε μέσα τώρα!

ΝΤΕΝΙΑ

(φωνάζοντας πολύ)

Τι κάνεις άνθρωπέ μου, είσαι με τα καλά σου; Απαιτούμε να δούμε τη Στέλλα!

ΤΑΣΟΣ

Τι έγινε ρε παιδιά, τι φωνές είναι αυτές;

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Τάσο, πήγαινε σε παρακαλώ, να χαρείς.

ΤΑΣΟΣ

Δε θα μας συστήσεις στα κορίτσια;

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Φύγε από 'δω ρε! Κι εσείς μπρος, έξω. Φεύγουμε.

ΡΟΥΛΑ

Δεν φεύγουμε αν δεν τη δούμε!

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ναι!

ΤΑΣΟΣ

Άσε τα κορίτσα ρε Μάκη. Να πάνε στη Στέλλα...

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

(αρπάζει τον Τάσο από τον γιακά, χαμηλόφωνα)

Βούλωσε το στόμα σου εσύ!

(απευθυνόμενος στα κορίτσια)

Πηγαίντε μέσα. Πέντε λεπτά. Και μετά από μακριά! Τ' ακούτε;

ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ρε μαλάκες, τι συμβαίνει;

ΡΟΥΛΑ

Καταρχάς αυτός γιατί της μοιάζει τόσο πολύ;
Για μι στιγμή νόμιζα πως την είδα μπροστά μου!

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Και γιατί δεν καταλάβαινε που τη λέγαμε...

ΝΤΕΝΙΑ

(σοκαρισμένη κοιτά μέσα στο δωμάτιο)

Παιδιά...

ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΣΠΙΤΙΟΥ

Η Ντένια μπαίνει μέσα στο δωμάτιο όπου βρίσκεται το φέρετρο με τη ΓΑΪΔΟΥΡΑ. Μπαίνουν και οι άλλες. Βλέπουν ότι είναι ντυμένη με κοστούμι σαν γαμπρός.

ΝΤΕΝΙΑ

Όχι...

Ο Γιαννάκης πλησιάζει τη Γαϊδούρα. Αγγίζει σιγά-σιγά το φέρετρο κι εκείνη.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Κοριτσάκι μου...

Πλησιάζει και η Ντένια. Χαϊδεύει τα μαλλιά της Γαϊδούρας - είναι κοντά.

ΝΤΕΝΙΑ

Τα μαλλάκια σου, αγάπη μου... Τι σου 'κανε...

ΡΟΥΛΑ

Θα πάω... Μέσα στη μούρη θα του τη χώσω!
Του ξεφτίλα!

(φωνάζει προς τα έξω)

Ξεφτιλισμένες.

Πλησιάζει και η Ρούλα. Κάθονται μαζί και οι τρεις και περνούν κάποιο χρόνο, αποχαιρετώντας τη φίλη τους.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Δεν αντέχω που την έκανε έτσι.

ΡΟΥΛΑ

Γι' αυτό έκανε ότι δεν τη γνώριζε.

ΝΤΕΝΙΑ

Αγάπη μου...

ΡΟΥΛΑ

Φώναξε και το χωριό ο γελοίος. Ποιος ξέρει τι θα τους έχει πει.

ΝΤΕΝΙΑ

Ή τι δεν θα τους έχει πει.

Περνά λίγος χρόνος.

ΡΟΥΛΑ

Δεν μπορώ να τη βλέπω έτσι. Μοιάζει τόσο με τον άλλον.

ΝΤΕΝΙΑ

Είναι δίδυμα. Κάποτε μου το 'χε πει.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Κάτι πρέπει να κάνουμε κορίτσια. Δεν γίνεται να την αφήσουμε έτσι.

ΡΟΥΛΑ

Σαν τι;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ρε συ Ντένια. Πιάσε κανά κραγιόν από την τσάντα σου, μπας και.

ΡΟΥΛΑ

Αχ, μπράβο, ναι ρε συ Ντένια, κάνε τα μαγικά σου για το κοριτσάκι μας.

ΝΤΕΝΙΑ

Παιδιά. Έχω μια ιδέα.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

Ντένια, Γιαννάκης και Ρούλα βγαίνουν έξω. Οι άνθρωποι από την αυλή έχουν φύγει.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Ντάξει;

ΡΟΥΛΑ

Έφυγε ο φίλος σου;

Ο Γεράσιμος δεν απαντά.

ΡΟΥΛΑ

Τι κρίμα. Είχαμε πολλά να του πούμε. Για τη Στέλλα.

Ο Γεράσιμος πιάνει τη Ρούλα από το χέρι και τη φέρνει κοντά του.

ΝΤΕΝΙΑ

Ε!

Ο Γεράσιμος την αφήνει απότομα.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Δεν υπάρχει κανένας με τέτοιο όνομα! Το κατάλαβες; Το καταλάβετε κι εσείς;

ΝΤΕΝΙΑ

Αυτήν εκεί μέσα, τη λένε Στέλλα.
Στέλλα! Το κατάλαβες εσύ;

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Άνθρωποι σαν κι εσένα της κατέστρεψαν τη ζωή!

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Πω, δεν γίνεται να είσαι τόσο τυφλός!

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Εγώ ξέρω ότι τον αδερφό μου τον έχασα μια φορά ήδη. Όταν έφυγε. Όταν με παράτησε και πήγε στην Αθήνα κι έβαλε τα φουστάνια. Τουλάχιστον τώρα καθάρισα το όνομά του.

ΝΤΕΝΙΑ

Το όνομα της το βρόμισες μια για πάντα.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Λοιπόν πολλά είπατε.

(φωνάζει προς τη νεκροφόρα)

Ε, Χρήστο!

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΑΥΛΗΣ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

ΧΡΗΣΤΟΣ

(βγαίνει από την πόρτα της νεκροφόρας
που είναι παρκαρισμένη στην είσοδο)

Τι γίνεται ρε Γεράσιμε, θα φύγουμε καμιά
φορά;

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Ναι! Ναι! Έλα.

(προς τα κορίτσια)

Εσείς άμα θέλετε ελάτε στο νεκροταφείο σε
μια γωνιά και μη μας ενοχλήσετε.

Τα κορίτσια νεύουν καταφατικά. Φτάνει ο Χρήστος.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Έλα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Δυο άνθρωποι ρε Γεράσιμε;

Τα κορίτσια κοιτιούνται αμήχανα.

ΡΟΥΛΑ

Ε... Πηγαίντε εσείς. Κι εγώ... Θα σας περιμένω
έξω. Στην νεκροφόρα δίπλα... Ντάξει,
κορίτσια. Όπως είπαμε

ΝΤΕΝΙΑ

Σίγουρα;

ΡΟΥΛΑ

Σίγουρα.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Πάμε.

Ο Γεράσιμος μπαίνει μέσα. Ύστερα κι ο Γιαννάκης.

ΝΤΕΝΙΑ

Όπως είπαμε.

Η Ρούλα γνέφει ενθαρρυντικά στη Ντένια. Η Ντένια μπαίνει
μέσα.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ ΚΛΕΦΤΟΓΙΑΝΝΑΙΩΝ

Το φέρετρο πλησιάζει, στον ώμο του Γεράσιμου, του Χρήστου, της Ντένιας και της Ρούλας. Το κατεβάζουν και το βάζουν στη νεκροφόρα. Η πλατφόρμα της νεκροφόρας τσουλά μέσα. Κλείνουν το πορτοπαγκάζ.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ

Από μακριά εσείς.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Μάλιστα!

ΝΤΕΝΙΑ

Σςς!

Ο Γεράσιμος μπαίνει στην αυλή του σπιτιού και πάει προς το αυτοκίνητό του. Ο Γιαννάκης με τη Ντένια τον παρατηρούν ώσπου να μπει στο αυτοκίνητο. Πάνε προς τη νεκροφόρα.

ΧΡΗΣΤΟΣ

Τι έγινε ρε παιδιά;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Εμείς... Πώς θα πάμε;

ΧΡΗΣΤΟΣ

(πλησιάζει προς την πόρτα του οδηγού)

Τι να σας πω; Εδώ άλλη μια θέση έχει. Άντε να χωράει και μια ανάμεσα. Αλλά...

Ο Χρήστος πάει να κοιτάξει μέσα στο αμάξι. Από το ανοιχτό τζάμι βγαίνει το χέρι της Ρούλας και τον ψεκάζει με σπρέι πιπεριού.

ΧΡΗΣΤΟΣ

ΑΑΑ!

Ο Γιαννάκης τρέχει και σπρώχνει τον Χρήστο, ο οποίος πέφτει κάτω.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Χίλια συγγνώμη βρε κούκλε! Αχ!

ΝΤΕΝΙΑ

Μπερς μέσα μωρή!

Ο Γιαννάκης μπαίνει μέσα στο αμάξι και στριμώχνεται δίπλα στη Ρούλα. Μπαίνει γρήγορα και η Ντένια.

ΕΣΩΤ. ΝΕΚΡΟΦΟΡΑΣ ΜΕΡΑ

Η Ντένια στη θέση του οδηγού. Νιώθει τη μίζα. Αισθάνεται τα κλειδιά.

ΝΤΕΝΙΑ

Ναι ρε παιδιά! Ναι! Μας θέλει. Κρατήσου Γαϊδούρα!

Βάζει μπρος. Ακούγονται κορναρίσματα.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ (Ο.Σ.)

Ε!

Η νεκροφόρα απομακρύνεται.

ΕΣΩΤ. ΜΕΡΑ ΕΠΑΡΧΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ

Ντένια, Ρούλα και Γιαννάκης σε έξαλλη κατάσταση.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Μαλάκα δεν το πιστεύω!

ΝΤΕΝΙΑ

Εγώ δεν πιστεύω που αυτή εδώ τα κατάφερε! Α, μωρή Ρουλάρα.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Μα, αυτό ακριβώς, μόλις μας είπε αυτός να πάμε μέσα, λέω, και τώρα μια μόνη της πώς θα το κάνει;

ΡΟΥΛΑ

Ρούλα, πονηρούλα μωρό μου! Απλά το πήρα πάνω μου. Είχε αφήσει ξεκλείδωτα κι αυτός.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Αχ, μωρή τον ψέκασες τον έναν, ψέκασες τον άλλον, ένα χωριό ξεπάστρεψες.

ΡΟΥΛΑ

Αυτός ο βλάκας ο αδερφός της έπρεπε να τη φάει.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ρε ο τυπάς στην κοσμάρα του τελείως. Φώναξε όλο το χωριό και την έντυσε γαμπρό.
(γυρνάει πίσω)

Μωρή, ότι θα σε έβλεπα και γαμπρό! Ποιος να μου το 'λεγε!

ΡΟΥΛΑ

Τώρα τι κάνουμε, ρε παιδιά.

ΝΤΕΝΙΑ

Κάποια στιγμή πρέπει να βγούμε από την Εθνική. Κάπου να την πάμε να τη φτιάξουμε.

ΡΟΥΛΑ

Αν δεν μας μπαγλαρώσουνε πρώτα.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι;! Αχ, κορίτσια δεν μπορώ να πάω φυλακή!

ΡΟΥΛΑ

Ναι, γιατί εμείς πετάμε τη σκούφια μας!

ΝΤΕΝΙΑ

Στην απομόνωση τις έχουν τις τρανς, το ξέρεις; Λες κι έχουν λέπρα.

Περνά λίγος χρόνος που οδηγούν.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Μωρή Ντένια, πού πάμε τελικά;

ΝΤΕΝΙΑ

Σάμπως ξέρω κι εγώ; Πρέπει να βρούμε κάπου να αράξουμε και...

ΡΟΥΛΑ

Ρουνά!

ΝΤΕΝΙΑ

Πού;

ΡΟΥΛΑ

Πρέπει να βγεις.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ντένια!

ΝΤΕΝΙΑ

Λοιπόν!

(κοιτάζει επισταμένα το δρόμο)

Κρατηθείτε!

Η Ντένια στρίβει απότομα δεξιά σε έναν χωματόδρομο.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΧΩΜΑΤΟΔΡΟΜΟΣ

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Παιδιά, πού πάμε;

ΡΟΥΛΑ

Ρε Γιάννη, ηρέμησε!

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Τι να ηρεμήσω, μωρή, που πάμε πάνω-κάτω
τόση ώρα, μέσα στα κατσάβραχα. Κι όλο
απομακρυνόμαστε.

ΡΟΥΛΑ

Άμα κάνεις έτσι δεν βοηθάς!

ΝΤΕΝΙΑ

Ησυχάστε! Νομίζω ότι το βρήκαμε.

Έχουν φτάσει μπροστά σε κάτι σαν ακρωτήριο: υπάρχει ένα
ανοιχτώ ίσωμα που καταλήγει σε γκρεμό και τη θάλασσα.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΑΚΡΩΤΗΡΙ

Η πίσω πόρτα της νεκροφόρας ανοιχτή. Δίπλα το φέρετρο,
ανοιχτό, και δίπλα η Ντένια βάφει τη Γαϊδούρα. Δίπλα της η
Ρούλα. Ο Γιαννάκης κάθεται πιο πέρα στη και κοιτάζει τη
θάλασσα.

ΝΤΕΝΙΑ

Τόσες νύφες έχω βάψει. Πιο ωραία δεν έχω
ξαναδεί.

ΡΟΥΛΑ

Θα μας τρελάνεις εσύ...

ΝΤΕΝΙΑ

Εδώ που φτάσαμε αγάπη μου, τίποτα δεν
πρέπει να σε τρελαίνει πια. Πιάσε μου ένα
κραγιόν.

Η Ρούλα ψάχνεις στα πεσμένα καλλυντικά δίπλα στην ανοιχτή
τσάντα της Ντένιας. Ψάχνει και μέσα.

ΡΟΥΛΑ

Ποιο λες να της πάει; Βλέπω έχεις ένα
σκούρο μωβ, έτσι δαμασκηνί, τύπου γκοθού κι
ένα ροζ ανοιχτό, της Μπάρμπι.

NTENIA

Το μεταθανάτιο το έχουμε ήδη. Πιάσ' τη Μπάρμπι.

Η Ρούλα φέρνει το ροζ κραγιόν.

ΡΟΥΛΑ

Ακόμα δεν το χωράει ο νους μου πώς αυτός ο άνθρωπος θα της το έκανε αυτό.

NTENIA

Εδώ, της έκοψε τα μαλλιά. Κοίτα. Έχει ακόμα τούφες εδώ μέσα.

Η Ντένια βάζει κραγιόν στη Γαϊδούρα.

ΡΟΥΛΑ

Γιατί έτσι ρε παιδί μου;

NTENIA

Εμένα μου 'χε πει κάποτε ότι με τον αδερφό της δεν μιλάγανε. Την είχε βρει όταν είχε πρωτοέρθει στην Αθήνα κι έμενε σε μια ξαδέρφη τους. Την είδα φούστα-μπλούζα, στο στρατό αυτός εν τω μεταξύ, ε κι από τότε ούτε φωνή ούτε ακρόαση. Να σου πω, φέρε λίγο και τη μάσκαρα.

ΡΟΥΛΑ

(πηγαίνοντας στα βαφτικά)

Μη και δε τη δει ο Άγιος Πέτρος με το winged eyeliner...

NTENIA

Σκάσε μωρή πια!

Γελούν. Η Ρούλα γυρνά με τη μάσκαρα.

NTENIA

Άσ' τη εδώ και πήγαινε να δεις τι κάνει το μικρό.

ΕΞΩΤ. ΜΕΡΑ ΑΚΡΗ ΑΚΡΩΤΗΡΙΟΥ

ΡΟΥΛΑ

Τι έγινε ρε Γιαννάκη. Γιατί κάθεσαι εδώ;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

(κοιτάζοντας τη θάλασσα)

Έτσι.

ΡΟΥΛΑ

Δεν θες να μου μιλήσεις;

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Δεν ξέρω. Το μόνο που ξέρω είναι πως εγώ έχασα τη δεύτερη μαμά μου σήμερα. Δεν θέλω να τη βλέπω έτσι. Δεν αντέχω. Τη θέλω πίσω.

Η Ρούλα ξεφυσά. Παίρνει το χέρι του Γιαννάκη δειλά και το κρατά. Στο άλλο εκείνο κρατά λουλούδια.

ΡΟΥΛΑ

Σκέψου όμως ότι κι εκείνη δεν ήθελε να φύγει έτσι. Μπορεί να τη χάσαμε τόσο πολύ άδικα. Όμως θα ήταν ακόμη χειρότερα αν έφευγε έτσι.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Το ξέρω... Δεν μπορώ άλλο...

Ο Γιαννάκης βάζει τα κλάματα.

ΡΟΥΛΑ

(κάνοντάς του νεύμα για αγκαλιά)

Λοιπόν... Έλα... Έλα εδώ. Ναι ρε.

(του σηκώνει απαλά το πηγούνι)

Θυμάσαι τότε που σου 'χε έρθει το χαρτί να καταταγείς.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Ρε συ... Εέρεις τι μου 'χει κολλήσει; Αχ δεν μπορώ να σταματήσω να το σκέφτομαι. Είναι δυνατόν να πηγαίνω στην κηδεία της φίλης μου κι εγώ να παίρνω πίπες σε αγνώστους στη στάση του ΚΤΕΛ;

ΡΟΥΛΑ

Ρε χαζό, ακούς τι λες; Αγάπη μου, αν υπάρχει κάποιος λόγος να περπατάμε σε αυτή τη Γη, αν υπάρχει ένας λόγος να στεναχωριόμαστε για τη Γαϊδούρα μας, είναι τα σώματά μας. Πώς τα ντύνουμε. Πώς τα ορίζουμε.

ΝΤΕΝΙΑ (Ο.Σ.)

Πώς τα αλλάζουμε.

Η Ντένια, που παρακολουθούσε, έρχεται και κάθεται δίπλα τους.

NTENIA

Πώς τα απολαμβάνουμε. Και τα δικά μας. Και από τα τσόλια μας. Κι ό,τι πάθουν.

Παύση. Αγκαλιάζονται.

NTENIA

Αλλά. Είναι κι η φροντίδα. Θυμάστε ρε παιδιά τι ωραία περνούσαμε στο σπίτι της; Στα τραπέζια της. Αυτά θα μου λείψουν πιο πολύ... Άντε ελάτε να δείτε πώς το 'κανα το κορίτσι μας.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Περιμέντε. Θα σας φωνάξω εγώ.

Ο Γιαννάκης σηκώνεται και πηγαίνει πίσω προς το φέρετρο. Περνά λίγος χρόνος.

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ (Ο.Σ)

Παιδιά!

Η Ντένια κι η Ρούλα γυρίζουν και βλέπουν τον Γεράσιμο ψηλά, ωρυόμενο, να κατεβαίνει με τα πόδια τον γκρεμό που οδηγεί προς το ίσωμα όπου βρίσκονται. Η Γαϊδούρα, μέσα στο φέρετρο, βαμμένη, κι έχοντας περιμετρικά στα μαλλιά πολλά λουλούδια. Μέσα στο φέρετρο, είδη μείκ-απ. Ο Γεράσιμος συνεχίζει και φωνάζει, χωρίς να ακούγεται. Οι Γιαννάκης τρέχει με τη Ρούλα να φέρουν την κάσα. Η Ντένια μπαίνει μέσα στη νεκροφόρα και τη βάζει μπρος.

ΕΣΩΤ. ΜΕΡΑ ΣΠΙΤΙ ΓΑΪΔΟΥΡΑΣ

Ακούγονται Ο.Σ. μαρσαρίσματα. Το τραγούδι που ακουγόταν στην πρώτη σκηνή, αρχίζει να παίζει πάλι. Αργό FADE IN στο τραπέζι που βλέπαμε στην αρχή. Βλέπουμε τη Γαϊδούρα να τηγανίζει γαύρο σε ένα τηγάνι πάνω σε γκαζάκι. Ακούγεται το τραγούδι «Κουκουρούκουκου Σουπίτσα» του Γιώργου Μαρίνου.

ΓΑΪΔΟΥΡΑ

(τραγουδά)

Πάντα ένα νησί, στον Ειρηνικό, να, να, να,
να, να να...

Ακούγεται κλειδί στην πόρτα. Μπαίνει ο Γιαννάκης κι η Ρούλα.

ΓΑΪΔΟΥΡΑ

Αχ, πάνω στην ώρα ήρθες. Α, Ρουλάκι μου
ήρθες κι εσύ δεν σε κατάλαβα. Άντε
κοπιάστε.

Κάθονται σε ένα τραπέζι με κομμένη χωριάτικη σαλάτα,
πατάτες τηγανητές. Η Γαϊδούρα αφήνει στο κέντρο του ένα
πιάτο με τον τηγανητό γαύρο.

ΓΑΪΔΟΥΡΑ

(αφήνοντας το πιάτο, τραγουδά)

Πέφτουν οι γαρίδες... Πέφτουν... Φεύγουν οι
βδομάδες και... μμμ... τα βάσανάα...

ΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

Πάλι τις παλιατζούρες ακούς μωρή.

ΓΑΪΔΟΥΡΑ

Α μωρή, που `χεις κάτσει σαν την Αφροδίτη
της Μήλου εκεί πέρα. Κόψε λίγο ψωμί. Κι εσύ
Πονηρούλα! Ελάτε. Τρώμε.

Το τραγούδι συνεχίζεται. Οι τρεις τους τρώνε στο τραπέζι.
FADE OUT.

Τ Ε Λ Ο Σ

Βιβλιογραφία

Αργύρη Ελένη, και Βασιλικού Κατερίνα, «Συμπερίληψη μαθητών με διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό και ταυτότητα φύλου στο ελληνικό σχολείο». *Επιστήμες Αγωγής* 2023 (1).

Austin, John, *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Barros, Ana Carolina de, “‘Gay Now’: Bisexual Erasure in Supernatural Media from 1983 to 2003.” *Journal of Bisexuality* 20 (1), 2020.

Bales, Robert F. και Parsons Talcot, *Family: Socialization and Interaction Process* (1^η εκδ.). New York: Routledge, 1956. <https://doi.org/10.4324/9781315824307>

Berlant Laurent, *Cruel optimism*, 2011, Durham: Duke University Press. Ανακτήθηκε στο https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Berlant_Slow_Death.pdf.

Bimbinov, A.A, «Incest and Inbreeding: Issues of Criminal Liability», *SHS Web of Conferences* 134 (January 1, 2022): 00091. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202213400091>.

Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1st ed.). New York: Routledge, 1997. <https://doi.org/10.4324/9780203948682>.

Butler, Judith. *Gender Trouble*, New York: Routledge, 2002.

Butler, Judith. *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 2011.

Cameron, Deborah, και Don Kulick. *Language and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Connell, Robert. W., *Masculinities*, New York: Routledge, 2005.

Δημοπούλου-Λαγωνίκα Μαρία, «Η δυναμική της αιμομικτικής οικογένειας», *Κοινωνική Εργασία, Επιθεώρηση Κοινωνικών Επιστημών*, τχ. 76 (2004): 245-251.

Derrida Jacques, «Signature Event Context,», *Limited Inc*, Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1988. Ανακτήθηκε στο <https://videomole.tv/wp-content/uploads/2018/04/JD1972.pdf>.

Freud, Sigmund, *Το εγώ και το αυτό*, Αθήνα: Πλέθρον

Freud, Sigmund, «Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud», Volume XIV (1914-1916), *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 237-258.

Grande Dictionnaire de la Psychologie, «Œdipe (Complex d')», 1999, <https://fr.scribd.com/document/232869141/Le-Grand-Dictionnaire-de-La-Psychanalyse>

Hall, Kita, «Performativity», *Journal of Linguistic Anthropology* 9, no. 1/2, 1999: 184–87. <http://www.jstor.org/stable/43102461>.

Halberstam, Judith, *In a queer time and place*, New York: New York University Press, 2005.

Harvey, David “The Right to the City.” *International Journal of Urban and Regional Research* 27, v. 4 (Δεκέμβριος 1, 2003). <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2003.00492.x>.

Huang Y., *Speech acts*. Στο J. Mey (επιμ.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics* (2^η έκδοση, Άμστερνταμ: Elsevier), 2006.

Institute of Medicine (US) Committee on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Health Issues and Research Gaps and Opportunities. *The Health of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender People: Building a Foundation for Better Understanding*. Washington (DC): National Academies Press (US); 2011.

Κακολύρης Γεράσιμος, «Το φύλο ως επιτέλεση» στο Παπάνης Ευστράτιος, Μπούνα, Ανδρομάχη (επιμ.), *Διαστάσεις της αρρενωπότητας*, Αθήνα: Ηδυέπεια, 2021

Κιτσούκη, Ελευθερία, *Το κοινωνικό συμβόλαιο, η θεωρία της ιδιοκτησίας και η πολιτική εξουσία στον Locke. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Επιθυμίες και πολιτική: Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, *Επιθυμίες και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand (1988) [1973]. «Cathexis», *The Language of Psycho-Analysis* (Reprint, revised ed.), London: Karnac Books

Letts, William J., and James T. Sears. 1999. *Queering Elementary Education: Advancing the Dialogue About Sexualities and Schooling*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield

Lévi-Strauss, Claude, *The elementary structures of kinship*, Boston: Beacon Press.

Μπάτλερ, Τζούντιθ, *Σώματα με σημασία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.

Μπάτλερ, Τζούντιθ, *Αναταραχή φύλου*, μτφρ: Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.

Μπέλλα Σπυριδούλα, *Εισαγωγή στην Πραγματολογία*, Αθήνα: Gutenberg.

Μποβουάρ ντε, Σιμόν, *Το δεύτερο φύλο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2021.

Mauss, Marcel, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *L'Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924, (Ψηφιοποιημένο αρχείο: <https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>).

Nagel, Joane, *Race, ethnicity, and sexuality: intimate intersections, forbidden frontiers*, New York: Oxford University Press, 2003.

Rich, Adrienne Cecile, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980)." *Journal of Women's History* 15, no. 3 (2003).

Σηφάκη, Ευγενία (2015). *Φρόνιμ, λογοτεχνία και φεμινιστική κριτική* [Κεφάλαιο]. Στο Σηφάκη, Ε. 2015. *Σπουδές φύλου και λογοτεχνία*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/5725>

Στυλιανού Άρης, *Θεωρίες του κοινωνικού συμβολαίου: Από τον Γκρότιους στον Ρουσσώ*, Αθήνα: Πόλις, 2006.

Salih, Sarah, *Εισαγωγή στη Τζούντιθ Μπάτλερ*, μτφρ.: Μιχάλης Μεντίνης, Αθήνα: Oposito

Τέλλης, Στυλιανός, «*Το Κοινωνικό Συμβόλαιο Στην Αρχαία Και Στη Νεότερη Πολιτική Σκέψη: Από Τον Πλάτωνα Στον Χομπς*», Διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, <https://doi.org/10.26262/heal.auth.ir.294164>.

Wittig, M. «On the social contract». *Feminist Issues* 9, 3–12 (1989). <https://doi.org/10.1007/BF02685600>.

Φουκό, Μισέλ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας I. Η βούληση για γνώση*, Αθήνα: Πλέθρον. ΦυλοΠαιδεία, Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια.

Χαλκιά, Αλεξάνδρα, «Η κοινωνιολογία της σεξουαλικότητας, οι αρρενωπότητες και ο έμφυλος Δεκέμβρης», στο Αν. Αποστολέλλη, Αλ. Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα ΛΟΑΤΚ Πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, 2012.

Χρηστικό λεξικό της Νεοελληνικής Γλώσσας της Ακαδημίας Αθηνών.

Ιστογραφία

<https://el.wikipedia.org>

<https://filmfestival.gr/>

<https://www.athensvoice.gr/>