



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ. ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ: ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«MAINSTREAM QUEER ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ»

“MAINSTREAM QUEER CINEMA: A SOCIOSEMIOTIC APPROACH”

Καραστογιαννίδου Χρυσσαυγή

(Α.Μ.828)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Κακλαμανίδου Δέσποινα, Επικ. Καθηγήτρια Τμ. Κιν/φου, Α.Π.Θ.

ΜΕΛΗ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

Βαμβακίδου Ιφιγένεια, Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμ. Νηπιαγωγών, Π.Δ.Μ.
Τσιούμης Κωνσταντίνος, Καθηγητής Τμ. Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και
Εκπαίδευσης /ΑΠΘ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2019

*“Indeed it may be only by
risking the incoherence of
identity that connection is
possible”.*

Judith Butler

Ευχαριστίες

Πριν από την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της παρούσας διπλωματικής εργασίας, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους από τους ανθρώπους που γνώρισα, συνεργάστηκα μαζί τους και έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην πραγματοποίησή της. Το αποτέλεσμα θεωρώ ότι δικαιώνει όχι μόνο εμένα, αλλά και το σύνολο αυτών των ανθρώπων που με υποστήριξαν και στάθηκαν συνοδοιπόροι μου, ακολουθώντας με ως το τέλος αυτής της πνευματικής και επιστημονικής αναζήτησης.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Δέσποινα Κακλαμανίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Κινηματογράφου του Α.Π.Θ. για την επιστημονική καθοδήγηση, τις παρεμβάσεις και τις διορθώσεις της κατά την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, αλλά και για την υποστήριξη και την υπομονή της, που συνέβαλαν τα μέγιστα στη διεύρυνση των οριζόντων μου, τόσο σε επιστημονικό αλλά και σε προσωπικό επίπεδο.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Βαμβακίδου Ιφιγένεια, Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Π.Δ.Μ και τον κ. Τσιούμη Κωνσταντίνο, Καθηγητή Τμήματος Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του ΑΠΘ, μέλη της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής, για τη συμβολή που είχαν στην εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας καθώς και για την παροχή ενός υψηλής ποιότητας μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών.

Επίσης ευχαριστίες απευθύνω σε όλους εκείνους του ανθρώπους που βρίσκονται δίπλα μου, για την αγάπη, τη φροντίδα, και την υπομονή που επέδειξαν καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνάς μου. Θερμά ευχαριστώ, επιπλέον, στους/στις συναδέλφους μου στο ΕΦΕΜ/ΙΔΕΠ/ΕΚΕΤΑ για τις ανταλλαγές απόψεων, το ειλικρινές ενδιαφέρον τους και τη βοήθειά τους σε όλα τα στάδια της εργασίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου που με υπομονή και κουράγιο πρόσφεραν την απαραίτητη ηθική συμπαράσταση για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

Θεσσαλονίκη, 16/02/2019

Στη Λυδία και στον Δάκη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	10
1.1 Ο όρος queer και η διαμόρφωσή του.....	10
1.2 Απεικόνιση του queer.....	11
1.3 Η Σημειωτική γενικά.....	12
2. Η ΕΡΕΥΝΑ	14
3. ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	14
3.1 Σημειωτική και Οπτική Επικοινωνία.....	14
3.2 Θεωρίες του βλέμματος.....	15
3.3 Αλληλεπίδραση σημειωτικών τρόπων και η λειτουργία της μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες.....	16
4. <i>THE DANISH GIRL</i> (2015).....	17
Σκηνή 1. Το τυχαίο ξύπνημα της γυναίκας μέσα στον ζωγράφο	21
Σκηνή 2. Η μίμηση ως εργαλείο κατανόησης της εσωτερικής αμφιταλάντευσης	24
Σκηνή 3. Σωτηρία στα χέρια της επιστήμης.....	27
Σκηνή 4. Το ωραιότερο όνειρο.....	29
Συμπεράσματα.....	31
5. <i>MOONLIGHT</i> (2016).....	34
Σκηνή 1. Μάθημα κολύμβησης.....	37
Σκηνή 2. “Γυάλινη ντουλάπα”	40
Σκηνή 3. Η πρώτη επαφή	42
Σκηνή 4. Προδοσία.....	45
Σκηνή 5. Κάθαρση	47
Συμπεράσματα.....	49

6. <i>CALL ME BY YOUR NAME</i> (2017)	52
Σκηνή 1. Κινηματογραφικός ανθρωπομορφισμός	56
Σκηνή 2. Να με φωνάζεις με τ' όνομά σου και θα σε φωνάζω με το δικό μου.....	59
Σκηνή 3. Αποδοχή της οικογένειας	61
Σκηνή 4. “Visions of Gideon”	64
Συμπεράσματα.....	65
7. ΓΕΝΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ / ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ	68
8. ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ	70
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	71
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι. Ανάλυση τάσεων κατά την πενταετία 2012-2016, στην παρουσία LGBTQIA χαρακτήρων σε mainstream ταινίες.....	72
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	73
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	77

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή πραγματεύεται το θέμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης της queer κουλτούρας που αμφισβητεί τις ετεροκανονικές έμφυλες και σεξουαλικές αναπαραστάσεις και κοινωνικά ζητήματα που ανακύπτουν μέσω αυτής. Τα πεδία στα οποία κινείται η εργασία είναι εκείνα του queer κινηματογράφου και της σημειωτικής. Ο queer κινηματογράφος αποτελεί το αντικείμενο της έρευνας, ενώ η σημειωτική το μεθοδολογικό εργαλείο για την επεξεργασία, δόμηση, πρόσληψη και ερμηνεία του μηνύματος που εκπέμπει κάθε μία από τις αναλυόμενες ταινίες. Στο πλαίσιο αυτής της έρευνας θα εξεταστούν τρεις (3) βραβευμένες ταινίες του Αμερικανικού queer κινηματογράφου της τελευταίας πενταετίας (2013-2018): *The Danish Girl* (2015), *Moonlight* (2016) και *Call me by Your Name* (2017). Τρεις είναι οι βασικοί ερευνητικοί στόχοι της εργασίας: α) οι διαστάσεις της απεικόνισης της διαφορετικότητας ενός queer ατόμου, β) με ποιο τρόπο, παρόλο που οι κινηματογραφικές συμβάσεις διαταράσσονται ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενο, ο mainstream κινηματογράφος ετεροκανονικοποιεί μια queer ταυτότητα και γ) να εντοπιστεί με ποιο τρόπο προσλαμβάνει το κοινό αυτή την ετεροκανονικοποίηση.

Λέξεις κλειδιά: Mainstream Αμερικανικός κινηματογράφος, Queer Θεωρία, New Queer cinema, Σημειωτική, Σύμβολα, LGBTQIA κοινότητα.

ABSTRACT

The basic theoretical context of this thesis is the cinematic representation of queer culture, which challenges the heteronormative gender and sexual representations, and social issues that arise through it. In order to fulfill the research objectives, this thesis uses the methodological tool of sociosemiotics to interpret the messages emanating from each of the analyzed films. Based on this methodological framework, three (3) award winning films of the American mainstream queer cinematography were selected (five-year frame: 2013-2018) : *The Danish Girl* (2015), *Moonlight* (2016) and *Call me by Your Name* (2017). The main research objectives of this thesis are: a) to trace the extent of cinematic representation of a queer person's diversity, b) to examine the way mainstream queer cinema heteronormalizes a queer identity (despite that cinematic conventions are disturbed in form and context) and c) to detect how the audience perceives this heteronormalization.

Key words: Mainstream American cinema, Queer theory, New Queer Cinema, Semiotics, Symbols, LGBTQIA community.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κινηματογράφος, μία από τις πιο δημοφιλείς μορφές τέχνης και ένας από τους ταχύτερα αναπτυσσόμενους καλλιτεχνικούς κλάδους, αποτελεί την ευρύτερη βάση πάνω στην οποία στηρίζεται η παρούσα διπλωματική εργασία. Με την εμφάνιση των πρώτων ταινιών στα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τις μέρες μας, η πορεία του υπήρξε καθαρά ανοδική και η εξέλιξή του επέφερε ριζοσπαστικές ιδεολογίες και νέα στερεότυπα στην αστική βιομηχανική κοινωνία, σηματοδοτώντας το ξεκίνημα μιας νέας εποχής. Στη σύγχρονη κοινωνία του 21ου αιώνα έχει εξελιχθεί, εκτός από καθαρά λαϊκό θέαμα και τρόπο ψυχαγωγίας, σε ένα κοινωνικό φαινόμενο και προσεγγίζεται πολλαπλώς από ανθρωπολογική, ιστοριοκοινωνιολογική, αισθητική και ιδεολογική πλευρά (Sorlin, 2004: 10). Αποτελεί μια μορφή τέχνης με νέα εκφραστικά μέσα, που σε συνδυασμό με την πολυποίκιλη θεματολογία των ταινιών, περνά πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα, διαμορφώνει συνειδήσεις, καθορίζει τρόπους ζωής και συμπεριφοράς ενώ παράλληλα εισάγει νέες τάσεις σε διάφορες πτυχές της καθημερινότητας μας.

Η κινηματογραφική ιστορία διακρίνεται σε πέντε μεγάλες περιόδους. Τον πρώιμο κινηματογράφο, που χρονολογείται από τα τέλη του 19ου αιώνα ως τον ύστερο βωβό κινηματογράφο (late silent era) της περιόδου 1919-1929, την ανάπτυξη του sound cinema (1926-1945), την περίοδο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1946-1960) και τον σύγχρονο κινηματογράφο (1960 μέχρι σήμερα). Ο διαχωρισμός αυτός αντικατοπτρίζει τις εξελίξεις στη μορφή και το στυλ των ταινιών, τις κύριες αλλαγές στην κινηματογραφική παραγωγή, διανομή και έκθεση και τις σημαντικές διεθνείς τάσεις (Thompson-Bordwell, 2003: 9). Η πορεία εξέλιξης του αφηγηματικού κινηματογράφου περιλαμβάνει δεκάδες φιλμικά είδη και κατηγορίες, όπως το αστυνομικό είδος, το γουέστερν, το φιλμ-νουάρ, το μελό, η κωμωδία, το μπουρλέσκ, το επικό, το ψευδο-ιστορικό, το φανταστικό, το επιστημονικής φαντασίας, το θρίλερ, η ταινία τρόμου, κ.ο.κ.

Μελετώντας το πώς φτιάχτηκαν οι ταινίες και πώς τις προσέλαβε το κοινό, ανακαλύπτουμε τις διάφορες κοινωνικές και πολιτιστικές επιρροές τους σε διάφορες εκφάνσεις της δημόσιας ζωής με την πάροδο των ετών. Η ιστορία τους ανοίγει μια πληθώρα θεμάτων περί πολιτικής, κουλτούρας και τέχνης -είτε υψηλής είτε μαζικής-και πολλές φορές αποτελούν ιστορικές μαρτυρίες ή τεκμήρια για μια συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα (ο.π. 1).

Επιπλέον, ως ένα μέσο μαζικής πολιτισμικής πρακτικής, ο κινηματογράφος αποτελείται και από ένα πλαίσιο σημείων που αλληλεπιδρούν και εξαρτώνται από τις προθέσεις του δημιουργού, τις κοινωνικές συνθήκες και τις προσδοκίες του κοινού (Κοκκίδου, 2018: 3). Αυτές οι αλληλεπιδράσεις δημιουργούν συμπλέγματα σχέσεων που μεταφράζονται μέσω πολλαπλών κωδίκων-αισθητικών, γνωστικών, κοινωνικών, πολιτισμικών, ιστορικών. Κατ' αυτό τον τρόπο, η έρευνα μας θα βασιστεί σε μια κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση, η οποία δεν περιορίζεται σε μια φορμαλιστική προσέγγιση των κειμένων και εικόνων, αλλά τα εξετάζει ως αναπόσπαστο μέρος ενός υλικού, κοινωνικοοικονομικού και πολιτικού πλαισίου, έχουν απορροφήσει δηλαδή αξίες και ιδέες από τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Για την υλοποίηση του σκοπού της εργασίας θα γίνει χρήση του επιστημονικού πεδίου της σημειωτικής που ασχολείται με τη σημασία των πραγμάτων, με σύντομο ορισμό της, τη «μελέτη των σημείων».

Το θέμα επιλέχθηκε γιατί η έρευνα για το φύλο είναι ζωτικής σημασίας, καθότι η αγάπη, η φροντίδα και η αναπαραγωγή είναι βασικές διαστάσεις στη ζωή και όμως η έννοιά τους αμφισβητούνται. Η έρευνα περί κινηματογραφικής απεικόνισης της διαφορετικότητας με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων για το πώς μπορεί ένα queer άτομο να σκέφτεται και να δρα ελεύθερα, μακριά από αυστηρές διχοτομήσεις, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ουσιαστικής σημασίας. Επέλεξα τις τρεις συγκεκριμένες ταινίες με κριτήριο τη διαφορετική τους θεματολογία, που περιλαμβάνει ομοφυλόφιλα (*Moonlight / Call me By your Name*) και διεμφυλικά (*The Danish girl*) υποκείμενα και γιατί αναγνωρίζονται μέσα σε αυτές σταθερές όπως η οικογένεια και η κοινωνική και ερωτική

ταυτότητα. Επιπλέον η επιλογή έγινε για την ετερότητα των ηρώων τόσο σε εσωτερικά όσο και σε εξωτερικά χαρακτηριστικά και τον κοινωνικό ρατσισμό και περιθωριοποίηση που βιώνουν κάθε φορά μέσα στο πλαίσιο της queer τους ταυτότητας.

Θα εξεταστούν λοιπόν τα σεξιστικά στερεότυπα και οι διακρίσεις που βασίζονται στο φύλο με εστίαση στην αναζήτηση κωδίκων κοινωνικού-πολιτισμικού πλαισίου, καθώς και τη σημασία αλλά και αναγκαιότητα της έκθεσης και αντίκρουσης αυτών των διακρίσεων. Επίσης, θα διερευνηθεί το πώς ο mainstream κινηματογράφος, παρόλο που οι συγκεκριμένες ταινίες αναδεικνύουν την ανάγκη αμφισβήτησης των υπάρχουσών ετεροκανονικών νορμών και υπεράσπισης της διαφορετικότητας, αναπαράγει και τελικά νοηματοδοτεί τους queer χαρακτήρες σε ένα πλαίσιο ετεροκανονικότητας ώστε να προσλαμβάνονται πιο εύκολα ή/και ανώδυνα από το κοινό. Η ανάλυση δεν περιορίζεται στην απλή καταγραφή, αλλά στοχεύει στην επεξεργασία των ευρημάτων, με άξονες τις στερεότυπες αντιλήψεις, στάσεις και ιδεολογίες που ανιχνεύονται.

Για την πιο αποτελεσματική κατανόηση της εργασίας από τον αναγνώστη/τρια, αναγκαία κρίνεται εδώ η παράθεση της δομής της, η οποία έχει ως ακολούθως: Το πρώτο μέρος αποτελεί η θεωρητική προσέγγιση όρων και εννοιών του queer και της σημειωτικής. Ως δεύτερο μέρος της εργασίας, ακολουθεί η ανάλυση σκηνών των επιλεγμένων ταινιών σε επίπεδο σημαινόντων, σημαινομένων και μουσικής επένδυσης. Στο τρίτο μέρος της εργασίας έχει πραγματοποιηθεί η εξαγωγή των διαπιστώσεων-συμπερασμάτων. Τέλος, παρατίθεται η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την ολοκλήρωση της εργασίας και ένα παράρτημα - έρευνα για τη διανομή των ταινιών LGBTQIA στην Αμερική την πενταετία που μελετάμε.

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 Ο όρος queer και η διαμόρφωσή του

Ο όρος queer είναι ένας πολύσημος όρος με πολλαπλές, μεταβαλλόμενες και διαφορούμενες προεκτάσεις. Η καταδηλωτική του σημασία είναι το «αλλόκοτο, το παράξενο, το παράδοξο», αλλά και «αυτό που δεν είναι δυνατόν να κατηγοριοποιηθεί, να ταυτοποιηθεί ή να ενταχθεί σε νόρμες». Ως όρος είναι μια γενική κατηγορία-ομπρέλα που αρνείται να κρυσταλλωθεί σε κάποια συγκεκριμένη μορφή και έτσι διατηρεί μια σχέση αντίστασης σε οτιδήποτε συγκροτεί το κανονικό, το νόμιμο, το κυρίαρχο (Jagose, 1996: 99). Τη δεκαετία του 1980 έκανε την εμφάνισή του με στόχο να αμφισβητήσει ότι η σεξουαλικότητα παράγεται από την πολυεπίπεδη ιστορική επιβολή της ετεροκανονιστικότητας, της άποψης δηλαδή που αφορά ευθυγραμμία βιολογικού φύλου, σεξουαλικότητας, ταυτότητας φύλου και ρόλων φύλου (Tsakistraki, 2016: 135), αλλά και να περιγράψει την πολλαπλότητα των σεξουαλικοτήτων. Θεσμικά, ο όρος έχει συσχετιστεί με λεσβιακά και ομοφυλοφιλικά πρότυπα, αλλά το αναλυτικό πλαίσιο περιλαμβάνει επιπλέον θέματα, όπως παρενδυσία (crossdressing), ερμαφροδιτισμό, ασάφεια φύλου (gender ambiguity) και εγχείρηση επαναπροσδιορισμού φύλου (gender-corrective surgery) (Jagose, 1996: 3).

Η μετέπειτα υιοθέτηση του συγκεκριμένου όρου με την πιο σύγχρονη έννοιά του άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως στις αρχές του 1990 (Jagose, 1996: 76). Κατά τη δεκαετία αυτή, αναπτύσσεται στο πεδίο των Σπουδών του Φύλου ένα νέο κριτικό ρεύμα, η Queer θεωρία (Queer Theory), κυρίως στα πανεπιστήμια της Αμερικής. Το βιβλίο της Judith Butler, *Αναταραχή φύλου* (2009), καταστατικό κείμενο της queer θεωρίας, εισάγει τον όρο queer και στον ακαδημαϊκό τομέα, ταυτόχρονα με την κοινωνική αποδοχή του. Η Butler μελέτησε ως είδη ταυτοτήτων που συνθέτουν στοιχεία της υποχρεωτικής ετεροσεξουαλικότητας, το σώμα, το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Σκοπός της ήταν η διεύρυνση των οριζόντων του φεμινισμού με την ανατροπή της έμφυλης ταυτότητας, ενώ

παράλληλα αναλύοντας την ομοφυλόφιλη επιθυμία, κατέδειξε τα επικρατούντα κανονιστικά ιδεώδη, τα οποία ενεργούν ως μηχανισμοί καταπίεσης (Butler, 2009).

Στο πλαίσιο σκέψης της, κάθε ταυτότητα είναι από την αρχή της ουσιοκρατική και επομένως ετεροπροσδιοριστική, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει αναγκαιότητα αντίστασης στην εξουσία της ετεροκανονικότητας. Κεντρική θέση της queer θεωρίας συναποτελεί επομένως η παραδοχή ότι όλες οι έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες είναι ανοιχτές, ρευστές και ασταθείς (Tsakistraki, 2016: 136-137). Η queer θεωρία επιχειρεί μια ριζική αναπραγμάτευση και των σεξουαλικών ταυτοτήτων που παράγουν (με τους ακτιβιστές να τις θεωρούν κοινωνικοπολιτιστικά κατασκευάσματα ή απόρροια του ετεροφυλόφιλου κατεστημένου) ενώ προβαίνει και σε οξεία αμφισβήτηση της θεσμικής διάρθρωσης των δυτικών κοινωνιών.

1.2 Απεικόνιση του queer

Τι συμβαίνει όμως με την απεικόνιση queer χαρακτήρων στον σύγχρονο κινηματογράφο; Φαίνεται πως η σχέση του κινηματογράφου και της ομοερωτικής έκφρασης της σεξουαλικότητας συνεχίζει να εξελίσσεται μέχρι και σήμερα. Γυρίζονται ταινίες με queer περιεχόμενο, οι οποίες δημιουργούν ένα χώρο προβληματισμού, αλλά λαμβάνουν και ευρεία αποδοχή, ενώ πολλές φορές η επιτυχία τους αποτελεί στόχο για τους σκηνοθέτες, με αποτέλεσμα να κυκλοφορεί πλέον αξιοσημείωτος αριθμός queer ταινιών και να δίνεται φωνή ή να ανοίγεται διάλογος για τα ανθρώπινα δικαιώματα για αυτή την περιθωριοποιημένη κοινότητα. Ιδιαίτερα στην Αμερική, όπου πριν από το 1960 σπανίως αναγνωριζόταν η ύπαρξη queer ατόμων, τα λεσβιακά-φεμινιστικά φιλμ της Barbara Hammer και του επονομαζόμενου New Queer Cinema των 1990s (Benshoff-Griffin, 2006: 9-10), έδωσαν έναυσμα και ώθηση στην αναπαράσταση διαφορετικών ανθρωπίνων σεξουαλικοτήτων. Με την πλειονότητα της αμερικανικής κουλτούρας, συμπεριλαμβανομένων των ταινιών της, να συνεχίζει να είναι ετεροσεξιστική σε βαθμό που σπανίως αναγνωρίζει οτιδήποτε πέραν της ετεροσεξουαλικότητας (ο.π.: 5), μια

διαφορετική απεικόνιση είναι σημαντική, γιατί στα περισσότερα χολιγουντιανά φιλμ, οι θεατές ενθαρρύνονται να ταυτιστούν με τους κεντρικούς χαρακτήρες. Αυτοί οι χαρακτήρες είναι παραδοσιακά λευκοί ετεροφυλόφιλοι άντρες, αλλά μπορούν επιπλέον να είναι γυναίκες, έγχρωμοι άνθρωποι ή ακόμη και queer. Άλλωστε, μέσα από τις ταινίες διαφαίνονται αξίες, όπως τι σημαίνει να είσαι ηρωικός, τάσεις, όπως για παράδειγμα ο ανδροπρεπής/θηλυπρεπής ή ταυτότητες όπως ετεροφυλόφιλος/ομοφυλόφιλος. Οι αμερικανικές ταινίες, ως ένα τεράστιο κομμάτι της δημοφιλούς ποπ κουλτούρας στον Δυτικό κόσμο επηρεάζουν τον τρόπο που σκεφτόμαστε για τους εαυτούς μας, αλλά και για τον κόσμο γύρω μας, οδηγώντας πολλές φορές σε αφυπνιστική αποδόμηση σε ό,τι ορίζει την κανονικότητα και αυτή είναι η μεγαλύτερη δύναμη (και απόλαυση) του αφηγηματικού κινηματογράφου (ο.π.: 11).

1.3 Η Σημειωτική γενικά

Η επιστήμη της Σημειωτικής, σύμφωνα με την Κάριν Buklund-Λαγοπούλου (1983: 21-22), μελετά τα φαινόμενα σημασίας που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος και είναι νοητά μέσα σε μια ανθρώπινη κοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο, η σημειωτική μελέτη ασχολείται με την έννοια της σημασίας των φαινομένων και μέσα από την ανάλυση διερευνά όλα εκείνα τα μηνύματα, τις ιδέες αλλά και τις αξίες, που εκείνα μεταδίδουν, αναπαράγουν και διασπείρουν. Θεμελιωτές της Σημειωτικής, όπως αναφέρει η Αναστασία Χριστοδούλου (2003: 32), θεωρούνται ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure (1857 -1913) και ο Αμερικανός φιλόσοφος Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ο Saussure ονομάζει σημειολογία την επιστήμη που μελετά τη ζωή των σημείων σε μια κοινωνία. Ο Peirce ασχολήθηκε με τη φιλοσοφία της γνώσης και προβληματίστηκε γύρω από την τυποποίηση των αναπαραστάσεων. Επίσης, ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο σημειωτική και τον ταύτισε με τη λογική.

Ο Roland Barthes θεωρείται μια από τις σημαντικές προσωπικότητες της σημειωτικής, καθώς η σημειωτική ανάλυση της εικόνας οφείλει πολλά στις εργασίες του

(Χριστοδούλου, 1996: 52). Ο Barthes εισήγαγε το γλωσσολογικό μοντέλο ως το κυρίαρχο σε κάθε σημειωτική ανάλυση και πρότεινε δύο επίπεδα ανάλυσης, το κυριολεκτικό και το συνειρμικό (ο.π., 1996: 8). Ειδικά για τη σημειωτική ανάλυση της διαφημιστικής εικόνας, ο Barthes έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αποτελεί για τον ίδιο ένα ιδιαίτερο ενδεικτικό μέσο για να μελετήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίον η ιδεολογία αντανακλάται σε οπτικές εικόνες (Barthes, 1988: 42-53).

Βασική έννοια στη σημειωτική επιστήμη είναι το σημείο. Το σημείο μπορεί να είναι οποιοδήποτε στοιχείο, αρκεί να έχει σημασία για το φαινόμενο το οποίο εξετάζουμε, ενώ πολλά σημεία μαζί δημιουργούν ένα σύστημα. Η φυσική γλώσσα για παράδειγμα είναι ένα σύστημα αποτελούμενο από τα σημεία που είναι οι λέξεις (Κ. Buklund –Λαγοπούλου 1980: 7). Στη Σημειωτική υπάρχουν διαφορετικά είδη σημείων. Ως σημείο, η Ένδειξη είναι το φυσικό επακόλουθο μιας κατάστασης, όπως ο καπνός που προκαλείται από τη φωτιά. Το Σημείο έχει τη σημασία που του έχει αποδοθεί από κοινωνική σύμβαση όπως οι περισσότερες λέξεις της γλώσσας. Η Εικόνα ως σημείο είναι υποκατηγορία του Σημείου και το σχήμα της μοιάζει με αυτό που σημαίνει. Το Σύμβολο ως σημείο, είναι φορτισμένο με σημασία και λειτουργεί άμεσα ως ανεξάρτητο αντικείμενο, όπως ο σταυρός για τους χριστιανούς. Τα σημεία αποτελούνται από δυο μέρη, το σημαίνον και το σημαινόμενο. Το σημαίνον είναι ο φορέας της σημασίας, για παράδειγμα οι λέξεις, ενώ το σημαινόμενο είναι το νόημα που δίνουν οι λέξεις (ο.π. 1980: 9).

2. Η ΕΡΕΥΝΑ

Η παρούσα εργασία θέτει ως ερευνητικό ερώτημα το θέμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης της queer κουλτούρας στον mainstream Αμερικανικό κινηματογράφο τη χρονική περίοδο 2013-2018. Πάνω σε αυτό το ερευνητικό πρόβλημα διατυπώνονται και τα παρακάτω σχετικά ερευνητικά υποερωτήματα.

α) Ποιές είναι οι διαστάσεις της απεικόνισης της διαφορετικότητας ενός queer ατόμου; β) με ποιό τρόπο, παρόλο που οι κινηματογραφικές συμβάσεις διαταράσσονται ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενο, ο mainstream κινηματογράφος ετεροκανονικοποιεί μια queer ταυτότητα; και γ) πώς προσλαμβάνει το κοινό αυτή την ετεροκανονικοποίηση;

3. ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

3.1 Σημειωτική και Οπτική Επικοινωνία

Το μεθοδολογικό εργαλείο που θα χρησιμοποιηθεί για τον σκοπό της εργασίας είναι εκείνο της σημειωτικής. Η σημειωτική θα αποτελέσει το κύριο εργαλείο αναγνώρισης και αποκωδικοποίησης των μηνυμάτων που μεταδίδουν οι εκάστοτε σκηνές με τους κεντρικούς χαρακτήρες της ταινίας να αντιμετωπίζονται ως πολυτροπικοί μαζί με το κινηματογραφικό κείμενο που εμπεριέχει κοινωνικούς, πολιτισμικούς, πολιτικούς και άλλους κώδικες. Η μεθοδολογία βασίζεται στη διάκριση σημαίνοντος και σημαινόμενου και την καταδήλωση και συνδήλωση του Barthes. Ο Barthes θεωρεί ότι η εικόνα πάντα διαδέχεται τον λόγο και είτε επιβεβαιώνει το περιεχόμενο του είτε του προσδίδει κάποια επιπλέον αξία. Τονίζει ότι η εικόνα αποτελείται από σημεία, των οποίων η σημασία έχει σκοπό να μεταδώσει συγκεκριμένα σημαινόμενα. Επιπλέον, επισημαίνει την ύπαρξη τριών μηνυμάτων: του γλωσσικού μηνύματος, του κωδικοποιημένου εικονικού μηνύματος και του μη κωδικοποιημένου εικονικού μηνύματος, με το γλωσσικό μήνυμα

να αποτελείται από δυο επίπεδα μηνυμάτων, το κυριολεκτικό και το συνειρμικό (Barthes 1988: 41).

Το κυριολεκτικό επίπεδο, είναι η καταδήλωση, η πραγματική απεικόνιση στην οποία διακρίνονται τα σημεία, που μας παραπέμπουν κατευθείαν στο νόημα. Κατόπιν τα σημεία αυτά, λόγω κάποιων χαρακτηριστικών τους, μετατρέπονται σε σημαίνοντα, τα οποία παραπέμπουν σε σημαιόμενα και έτσι έχουμε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης της εικόνας. Το δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης είναι το συνειρμικό επίπεδο, η συνδήλωση που περιέχει το κωδικοποιημένο μήνυμα (ο.π., 1988: 48). Αυτό αποτελεί τον μύθο, τον τρόπο σκέψης μιας κουλτούρας, το πώς αυτή αντιλαμβάνεται, κατανοεί και ερμηνεύει κάποιες από τις πλευρές της πραγματικότητας (Barthes, 1979: 201). Σε αυτό το δεύτερο επίπεδο συναντάται και το σύμβολο. Ένα αντικείμενο γίνεται σύμβολο όταν μέσω της κοινωνικής σύμβασης αποκτά ένα νόημα που το καθιστά ικανό να αντιπροσωπεύει κάτι άλλο από τον εαυτό του. Με λίγα λόγια, ο Barthes θεωρεί ότι τα σημεία που εντοπίζονται στην ανάγνωση και αποκρυπτογράφηση του μύθου αποτελούνται από νόημα και μορφή. Αν τα σημεία αναλυθούν μόνο με βάση το νόημα ή μόνο με βάση τη μορφή τους, τότε απλά αποδομούμε τον μύθο. Όταν όμως η ανάλυση των σημείων πραγματοποιηθεί με βάση το νόημα και τη μορφή μαζί, τότε από τη σημειολογία περνάμε στην ιδεολογία. Ως ιδεολογία ορίζεται ο κοινός τόπος των σημαινομένων της συνδήλωσης, σε δεδομένη κοινωνία και ιστορία (ο.π.: 225-230).

3.2 Θεωρίες του βλέμματος

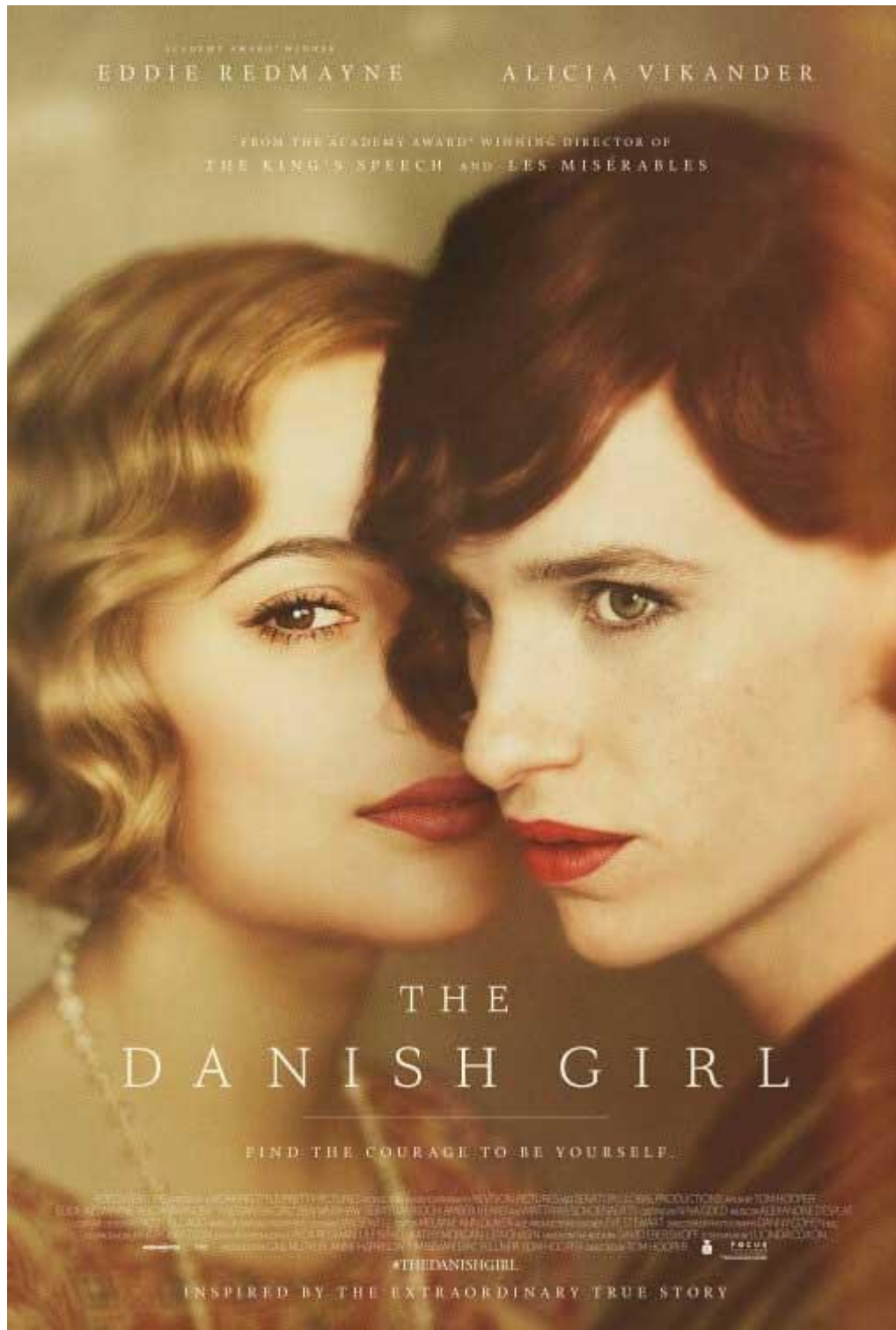
Στην παρούσα έρευνα στηρίζομαι επιπλέον και στις θεωρίες του βλέμματος, γιατί συναρτάται με την ταύτιση. Μερικές κύριες μορφές βλέμματος μπορούν να αναγνωρισθούν στα κινηματογραφικά, τηλεοπτικά ή φωτογραφικά κείμενα. Η εμφανής φυσική απόσταση μαρτυρά επίσης μερικές σχέσεις μεταξύ του ατόμου που εικονίζεται σε ένα κείμενο και του θεατή. Στον κινηματογράφο, οι «τρόποι προσαγόρευσης» αντανακλώνονται στα μεγέθη της λήψης, όπου τα κοντινά πλάνα σημαίνουν στενές ή

προσωπικές σχέσεις, οι μέσες λήψεις κοινωνικές σχέσεις και οι μακρινές λήψεις απρόσωπες σχέσεις. Τα κοντινά πλάνα επικεντρώνουν την προσοχή στα αισθήματα και τις αντιδράσεις του ατόμου (Kress & van Leeuwen, 1996), (Βαμβακίδου-Σωτηροπούλου, 2011: 6).

3.3 Αλληλεπίδραση σημειωτικών τρόπων και η λειτουργία της μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες

Στο πλαίσιο της πολυτροπικής κοινωνικής σημειωτικής και για την αλληλεπίδραση σημειωτικών τρόπων, θα χρησιμοποιηθεί και η μέθοδος του Nicholas Cook. Αναλυτικότερα, κάθε πολυτροπικό κείμενο εμπεριέχει δύο κεντρικά συστήματα σημασίας, το οπτικό και το ακουστικό. Ο Cook διακρίνει τρία είδη σχέσεων μεταξύ των δύο κεντρικών συστημάτων σημασίας: α) τη «συμμόρφωση» (conformance), στην περίπτωση που η μουσική και η εικόνα «λένε» ακριβώς το ίδιο πράγμα με διαφορετικούς τρόπους, την «αλληλοσυμπλήρωση» (complementation) στην περίπτωση που το κάθε μέσο προσθέτει επιπλέον και ανεξάρτητες πληροφορίες στο έργο και τον «ανταγωνισμό» (contest) στην περίπτωση που το κάθε μέσο παρέχει πρόσθετες πληροφορίες – λειτουργικά μη απαραίτητες. Στο ακουστικό σύστημα, ειδικότερα, χρησιμοποιείται η διάκριση «διηγηματικός» ή «μη διηγηματικός» ήχος που αναφέρεται στον εντοπισμό ή μη της πηγής του ήχου στην εικόνα αντίστοιχα (Cook, 1998:98-129). Τέλος, θα χρησιμοποιηθούν οι τέσσερις κατηγοριοποιήσεις της λειτουργίας της μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες που προτείνει ο Wingstedt (2005, Wingstedt & Brändström & Berg 2010) που είναι οι εξής: α) Περιγραφική, όπου η φυσική κίνηση συγχρονίζεται με την κίνηση στην οθόνη. β) Συναισθηματική, όπου η μουσική μεταφέρει έντονες συναισθηματικές καταστάσεις, γ) Χρονική, όπου μουσική δίνει την αίσθηση της συνέχειας, και οργανώνει το χρόνο της αφήγησης και δ) Καθοδηγητική, όπου απευθύνεται άμεσα στο κοινό και κατευθύνει το βλέμμα και την προσοχή του.

4. THE DANISH GIRL (2015)



Εικόνα 1: Το poster της ταινίας

Η ταινία *The Danish Girl* (*Το κορίτσι από τη Δανία*, 2015) διαδραματίζεται στην Κοπεγχάγη της δεκαετίας του 1920 και αφηγείται την ιστορία του ζωγράφου Einar Wegener (Eddie Redmayne), γνωστού ως Lili Elbe και της επίσης ζωγράφου γυναίκας του, Gerda Wegener (Alicia Vikander). Κεντρικό θέμα είναι η σκιαγράφηση της Lili Elbe, της πρώτης διεμφυλικής γυναίκας και της πρώτης καταγεγραμμένης περίπτωσης αλλαγής φύλου προπολεμικά. Η Lili υπέστη διάφορες πειραματικές εγχειρήσεις στο Βερολίνο του 1930, στο σύνολο τους επιτυχημένες, αλλά έχασε τη ζωή της το 1931, καθώς το σώμα της απέρριψε τη μήτρα που είχε εμφυτευθεί στο κορμί της λίγες μέρες νωρίτερα.

Το θέμα της ταινίας είναι βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του David Ebershoff, το οποίο ο συγγραφέας εμπνεύστηκε από τον ιστορικό χαρακτήρα του Wegener. Παρόλο που οι παραγωγοί προωθήσαν το φιλμ ως «βιογραφία», ο ίδιος ο συγγραφέας ξεκαθάρισε πως το έργο του δεν αναπαράγει πιστά την αληθινή ιστορία της Elbe και πως όλα στο βιβλίο, πλην της αναφοράς στο πρωταγωνιστικό ζεύγος των Wegener και την αλλαγή φύλλου του Einar, είναι προϊόντα μυθοπλασίας. (Καστέλλης, 2016). Το μυθιστόρημα εκδόθηκε το 2000 και έλαβε θερμή υποδοχή από κοινό και κριτικούς, κερδίζοντας το Βραβείο του Ιδρύματος Rosenthal από την Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Γραμμάτων, όπως και το Lambda Literary Award στην κατηγορία Transgender Fiction (Διεμφυλικής Λογοτεχνίας). Η ομώνυμη ταινία έχει λάβει 4 υποψηφιότητες για Όσκαρ (Α' Ανδρικού Ρόλου (Eddie Redmayne), Β' Γυναικείου Ρόλου (Alicia Vikander), καλύτερων κοστουμιών (Paco Delgado) και καλύτερης σκηνογραφίας (Eve Stewart, Michael Standish). Το Όσκαρ κέρδισε η Alicia Vikander για την ερμηνεία της ως Gerda Wegener. Σύμφωνα με το IMDb, η ταινία έχει κερδίσει 22 βραβεία και έχει προταθεί σε 63 κατηγορίες, μεταξύ άλλων για 3 Χρυσές Σφαίρες, 4 BAFTA, 3 GALECA και 1 GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) στην κατηγορία Outstanding Film (Jensen, 2016).

Σχετικά με τη μεταφορά, ο Ebershoff αναφέρει:

Κατά τη μεταφορά του βιβλίου είναι σίγουρο ότι πράγματα που ο συγγραφέας δεν μπορεί να ελέγξει αλλάζουν. Στην προκειμένη περίπτωση ένιωσα ότι η μεταφορά τιμούσε τη Lili και την ιστορία αγάπης των δύο χαρακτήρων. Το κοινό πρέπει να πιστέψει ότι ο Eddie προχωρά σε αλλαγή φύλου για να γίνει γυναίκα, γεγονός που αποτυπώθηκε άρτια στην ταινία. Ήταν, επίσης, εξίσου σημαντικό να περιγραφεί το είδος της οικειότητας που είχε το ζευγάρι, έτσι ώστε ο/η θεατής να καταλάβει την εμπιστοσύνη που είχαν ο ένας στον άλλο (Rosman, 2015).

Οι αντιδράσεις του κοινού καθώς και της LGBTQIA κοινότητας για την ταινία υπήρξαν και θετικές και αρνητικές. Από τη μία πλευρά, η ταινία επαινέθηκε από την LGBTQIA κοινότητα ως μια ταινία που δεν απευθύνεται μόνο σε ένα gay κοινό που αναζητά πρότυπα ταύτισης στη μεγάλη οθόνη, αλλά ως κάτι ευρύτερο, δίχως «ταμπέλες» (Φραγκούλης, 2015). Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν και αρνητικές αντιδράσεις που θεώρησαν ότι η ταινία μετατρέπει την έννοια της επιτελεστικότητας του φύλου σε κενή μίμηση και παρωδία φύλου, όπως και σε θρίαμβο του στυλ σε βάρος της ουσίας (Φεσσάς, 2016).

Η αποδοχή όμως από τις/τους κριτικούς ήταν ως επί το πλείστον θετική. Ο Ian Freer (2016) σημειώνει: «Η ταινία του Hooper είναι απεγάδιαστη, καθώς αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε όμορφα, αλλά και ζοφερά σκανδιναβικά τοπία και στα περίεργα κοντινά πλάνα του αγγελικού προσώπου του Redmayne. Το αποτέλεσμα είναι απολύτως μεθυστικό, συγκινητικό, αλλά και επίκαιρο». Ο Alonso Duralde (2015), επίσης αναφέρει: «Το *The Danish Girl* είναι λιγότερο απομακρυσμένο από την εποχή μας απ' όσο νομίζετε. Η φυσική βία και η ιατρική άγνοια που αντιμετωπίζει η Lili κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της παραμένουν σε ισχύ ακόμη και σήμερα. Και ενώ αυτή η ταινία δεν θα πρέπει να είναι η τελευταία λέξη σε ένα υπό-εξερευνημένο θέμα στον mainstream κινηματογράφο, αποτελεί έναν ενδιαφέροντα «οδηγό» για την αφήγηση πιο τολμηρών

ιστοριών στο μέλλον». Οι μέτριες/αρνητικές κριτικές εστίασαν στο σενάριο, τη σκηνοθεσία καθώς και την ερμηνεία του πρωταγωνιστή (βλ. Grant, 2015, Schou, 2015 και Nicholson, 2015).

Το βασικό θέμα της ταινίας εμπεριέχει την ετερότητα ως τρόπο κατανόησης του άλλου. Επιδίωξη της ανάλυσης είναι να απαντηθούν ερωτήματα όπως το πώς η κοινωνική και πολιτισμική τάξη των πραγμάτων (στη δική μας περίπτωση της ετεροκανονικότητας) εσωτερικεύεται και αναπαράγεται από τα άτομα, η οποία κρίνεται από τους Cameron and Kulick (2005: 122) ως υψίστης σημασίας σε κάθε σοβαρή μελέτη τόσο της σεξουαλικότητας όσο και της ταυτότητας. Οι σκηνές που συζητώνται παρακάτω έχουν επιλεγεί με στόχο να συζητηθούν οι αλλαγές στις αντιλήψεις, τη συμπεριφορά, τους ρόλους σε μια περίοδο όπου η διευφυλικότητα δεν ήταν καταγεγραμμένη πουθενά, μέσα από τα οπτικοακουστικά ερεθίσματα της ταινίας. Με τον τρόπο αυτό, θα καταδείξω τις σταδιακές μεταλλάξεις της γυναικείας και της αντρικής ταυτότητας και τη μεταβαλλόμενη στάση της κοινωνίας απέναντι στα θέματα του φύλου εκείνης της εποχής, αλλά και τις προεκτάσεις τους μέχρι τη σημερινή εποχή. Επέλεξα τις τέσσερις συγκεκριμένες σκηνές με κριτήριο την ετερότητα του ήρωα τόσο σε εσωτερικά όσο και σε εξωτερικά χαρακτηριστικά και τον κοινωνικό ρατσισμό, αλλά και την εσωτερική πάλη που βιώνει μέσα στο πλαίσιο της διευφυλικής του ταυτότητας. Τελικός σκοπός, παρόλο που η ταινία ξεφεύγει από τα ετεροκανονικά κοινωνικά ιδεώδη, είναι να εξαχθούν συμπεράσματα για τον τρόπο που δίνεται έμφαση σε ετεροκανονικά χαρακτηριστικά της, ώστε να προσλαμβάνεται η έννοια του queer πιο εύκολα ή/και ανώδυνα από το κοινό.

Σκηνή 1. Το τυχαίο ξύπνημα της γυναίκας μέσα στον ζωγράφο



Εικόνα 2. Ο Einar ποζάρει για την Gerda

Στην πρώτη σκηνή (00:12:06-00:13:15), βρισκόμαστε στο ατελιέ της Gerda, η οποία εργάζεται πυρετωδώς για μια επερχόμενη έκθεση και έχει ζητήσει από τον Einar να ποζάρει με τις κάλτσες και τα παπούτσια του μοντέλου της, καθώς το τελευταίο δεν ήταν διαθέσιμο. Εκείνος αρχικά αντιστέκεται, όμως, τελικά υποχωρεί. Σε επίπεδο σημαινόντων, βλέπουμε ένα χώρο λιτό, σε χρωματισμούς του γκρι, του γαλάζιου και του άσπρου. Στο κέντρο της εικόνας βρίσκεται ο πρωταγωνιστής, Einar, καθισμένος σε μια υπερυψωμένη καρέκλα, ντυμένος με ανδρικά ρούχα (γραβάτα, πουκάμισο, γιλέκο) ενώ κρατά σφιχτά στα χέρια του ένα φόρεμα μπαλαρίνας, όπως μαρτυρά το πορτρέτο της Gerda. Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς το πάτωμα και το μακρινό πλάνο απομακρύνει κοινωνικά τον/τη θεατή, αφού προβάλλεται ολόκληρη η μορφή του (Kress-Leeuwen 1996: 120-130). Η Gerda φορά ένα πολύχρωμο κιμονό και είναι σκυμμένη πάνω από το πορτρέτο, βάζοντας πινελιές στο κομμάτι του ποδιού. Παρατηρούμε πως ο Einar έχει το πόδι του στραμμένο με τον ίδιο τρόπο που το έχει η μπαλαρίνα στον

πίνακα. Το βλέμμα της Gerda είναι στραμμένο στο έργο της και η ίδια δεν έχει καμία οπτική επαφή με τον/τη θεατή. Τέλος, τα χρώματα του πίνακα κινούνται στο ίδιο πλαίσιο με τα χρώματα του ατελιέ, με κυρίαρχα το γαλάζιο, το γκρι και το άσπρο.

Προχωρώντας στα σημαινόμενα ως νοητικές κατασκευές και στην καταδήλωση (Barthes, 1988: 42-53) στην παραπάνω σκηνή, δίνεται έμφαση στην παρουσία ενός άνδρα που αγκαλιάζει σταυρωτά ένα τούλινο φόρεμα σαν να θέλει να το κάνει μέρος του εαυτού του, ενώ παράλληλα φαίνεται έντονα προβληματισμένος. Στη συνέχεια, παρόλο που δεν είναι η πρώτη φορά που αγγίζει γυναικείο ρούχο, χαϊδεύει το φόρεμα, θαυμάζοντας τις λεπτομέρειές του. Ίσως να είναι μια εμπειρία που θα αλλάξει όλη του τη ζωή, ίσως μια συμπτωματική αφύπνιση που θα ξεκλειδώσει συναισθήματα που δεν ήξερε ότι υπήρχαν μέσα του (Miller, 2015). Τα παραπάνω προκαλούν δυνατά αισθήματα αμηχανίας στο κοινό, αλλά και συναισθήματα αφύπνισης της άρνησης ενός εκ φύσεως διεμφυλικού ασυνειδήτου.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης (Barthes, ο.π.), το σύμβολο στη συγκεκριμένη σκηνή είναι το φόρεμα, καθώς αντιπροσωπεύει ότι το γυναικείο φύλο ορίζεται από την ενδυμασία. Άλλωστε, στον δυτικό πολιτισμό, το φόρεμα αποτελεί το χαρακτηριστικό γυναικείο ρούχο και τα παντελόνια το αντίστοιχο αντρικό. «Δεν θα πεις σε κανέναν για αυτό», δηλώνει ο Einar όταν αποφασίζει να κρατήσει το φόρεμα για να βοηθήσει, αλλά και να βάλει γυναικείες κάλτσες, υπογραμμίζοντας ότι ως άντρας θα πρέπει να ντρέπεται που φοράει γυναικεία ρούχα. Ταυτόχρονα, ορίζεται η ηγεμονική αρρενωπότητα, δηλαδή υπονοείται ότι ο άντρας ως αρχηγός, ορίζει κοινωνικά την ενδυμασία των αντρών. Ο Einar θεωρείται «αρσενικό», καθώς γεννήθηκε με αρσενικά γεννητικά όργανα. Εδώ διακρίνουμε τη θεωρία της επιτελεστικότητας των φύλων, έναν όρο που δημιουργήθηκε από την Judith Butler (1988) και αμφισβητεί σθεναρά την ταύτιση του βιολογικού με το κοινωνικό φύλο, καθώς και τη μορφή σεξουαλικότητας που αποδίδεται σε αυτό. Η «αναγκαστική τάξη» δεν είναι απλώς ότι «γεννιέσαι θηλυκό-γίνεσαι γυναίκα», αλλά και το ότι «γεννιέσαι θηλυκό-επιθυμείς άνδρες».

Έτσι, δημιουργείται η εντύπωση ότι η σεξουαλική επιθυμία προκύπτει ως αποτέλεσμα του κοινωνικού φύλου, το οποίο με τη σειρά του εμφανίζεται να προκύπτει ως συνέχεια από το βιολογικό φύλο. Πρόκειται για την «αναγκαστική ετεροφυλοφιλία». Η ριζική κριτική και αμφισβήτηση του συστήματος της «αναγκαστικής ετεροφυλοφιλίας» από τα κινήματα της σεξουαλικότητας εισήγαγε την έννοια του queer. Το queer αντιτάσσεται όχι στην «ετεροφυλοφιλία» καθαυτή, αλλά στην «κανονικότητα» ή ετεροκανονικότητα η οποία τη συνοδεύει. Ο Einar θα συνεχίσει να ντύνεται Lili και να ποζάρει για τη γυναίκα του, με την ενθάρρυνση της ίδιας, καθώς η τελευταία τον θεωρεί ιδανικό μοντέλο, ενώ θα επιλέξει την επιτέλεση του φύλου, την αμφισβήτηση δηλαδή της ταύτισης του βιολογικού με το κοινωνικό φύλο, ως οριστικό επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας του.

Σκηνή 2. Η μίμηση ως εργαλείο κατανόησης της εσωτερικής αμφιταλάντευσης



Εικόνα 2. Αναζήτηση ενός θηλυκού εαυτού

Η αποδοχή και ο δρόμος προς τον θηλυκό εαυτό θα εξερευνηθεί καλύτερα με τη βοήθεια της δεύτερης σκηνής (μέρος μιας μεγαλύτερης σκηνής, που ξεκινάει από το 56:05 και διαρκεί ως το 58:05). Εδώ ο Einar επισκέπτεται έναν οίκο ανοχής στο Παρίσι. Ξεκινώντας από τα σημαίνοντα, βλέπουμε στο πρώτο πλάνο τον Einar να βρίσκεται σε ένα χώρο σκοτεινό, απέναντι από ένα τζάμι με αντανάκλαση και με σηκωμένο το χέρι να μιμείται τις κινήσεις της γυναίκας που χορεύει. Η φιγούρα της διαφαίνεται ξεκάθαρα

πίσω από το τζάμι, να εκτελεί αισθησιακές χορευτικές κινήσεις. Στο δεύτερο πλάνο, ο Einar αγγίζει το πρόσωπό του, ενώ η φιγούρα της γυναίκας διαφαίνεται αχνά. Στο τελευταίο πλάνο, η γυναίκα τον κοιτά ξεκάθαρα, αντιλαμβανόμενη τι κάνει, ενώ εκείνος σκύβει το βλέμμα, καλύπτοντας το στόμα του. Στο τελευταίο πλάνο, βλέπουμε ξεκάθαρα τις φιγούρες και των δυο, πρόσωπο με πρόσωπο, εμπλέκοντας τον/τη θεατή στην ιστορία. Τα έντονα βλέμματά τους προσφέρουν πληροφορίες για την ιστορία που εξελίσσεται, καθώς μαρτυρούν τη σταδιακή μετάβαση ενός διεμφυλικού σε θηλυκό. Τα χρώματα κινούνται σε σκούρους τόνους, με κυρίαρχα το μαύρο και το καφέ. Το μαύρο είναι στενά συνδεδεμένο με το άγνωστο, αλλά ταυτόχρονα και τη μοναχικότητα. Παράλληλα όμως, είναι ένα χρώμα που συμβολίζει τη σοβαρότητα ενός εσωστρεφή ανθρώπου. Το καφέ, από την άλλη μεριά, είναι το χρώμα που συνήθως μας ξυπνά αισθήματα ζεστασιάς, άνεσης και ασφάλειας (Singh, 2006: 783-789).

Προχωρώντας στα σημειώματα, στα πλάνα του Einar δίνεται έμφαση στο βλέμμα και τις κινήσεις του πρωταγωνιστή, που είναι στραμμένο στο υποκείμενο του οποίου τη σεξουαλική έκφραση επιθυμεί να μιμηθεί, προκαλώντας δυνατά αισθήματα αρμονίας, καθώς οι κινήσεις τους συγχρονίζονται. Οι φιγούρες αναπαριστώνται από τη μέση και πάνω δημιουργώντας μακρινή προσωπική απόσταση, η οποία αφήνει την απορία στον/η θεατή για το αν οι λειτουργίες της συγκεκριμένης παράστασης λειτουργούν ως αντανάκλαση της ταυτότητας του Einar. Η τοποθέτηση των χαρακτήρων στο κέντρο της εικόνας ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης ενώ το κυρίαρχο μοντέλο που αναδεικνύεται εδώ είναι το γυναικείο.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, παρουσιάζεται ένα μεμονωμένο πρόσωπο ως ενσάρκωση ιδεών ή αξιών, το πρόσωπο της εταιράς, μια διαδεδομένη λύση στο πρόβλημα για τη μετατροπή του αφηρημένου σε συγκεκριμένο (Burke, 2003: 82). Η εταιρά είναι ένα σύμβολο θηλυκότητας ή γενικότερα του θηλυκού, που έρχεται να σταθεί ως μια απεικόνιση της γυναίκας που νιώθει ο Einar μέσα του. Επίσης, ο οίκος ανοχής συμβολίζει κάτι τελείως διαφορετικό για εκείνον, από ένα χώρο ικανοποίησης αρσενικών

σεξουαλικών αναγκών/ορέξεων/φαντασιώσεων. Στην προκειμένη περίπτωση, μεταμορφώνεται στη δική του σκηνή, όπου μπορεί να απορρίψει τον ρόλο του Einar και να ερμηνεύσει αυτόν της Lili. Δεν παρακολουθεί την εταίρα ως αντικείμενο σεξουαλικού πόθου, αλλά ως ένα υποκείμενο του οποίου τη σεξουαλική έκφραση θέλει να αποκτήσει, ως βάση για να δημιουργήσει το καινούριο του εγώ. Η εταίρα είναι η αντανάκλασή του, καθώς το σώμα του στο πλάνο είναι φαινομενικά μπροστά και το δικό της ελαφρά μετακινούμενο στο φόντο. Αντιλαμβανόμαστε ότι το γυμνό σώμα της εταίρας βρίσκεται και κάτω από το κοστούμι του Einar και δεν αποτελεί μια εξωτερική αντικειμενοποιημένη οντότητα. Όσον αφορά τις κινήσεις, όπως αναφέρει η Butler (1988: 519), τα χαρακτηριστικά του (κοινωνικού) φύλου στο σύνολό τους, αντί να αποτελούν την έκφραση ή την εξωτερίκευση κάποιας προϋπάρχουσας «ουσίας», συγκροτούνται σταδιακά στην επιφάνεια του σώματος, μέσω μιας στυλιζαρισμένης επανάληψης κινήσεων και πράξεων. Τέτοιες επαναλαμβανόμενες κινήσεις, χειρονομίες, στάσεις και πράξεις παράγουν την εντύπωση μιας βαθύτερης και «αληθινής» ή «αυθεντικής» έμφυλης ταυτότητας, η οποία ενώ μοιάζει να είναι η γενεσιουργός τους αιτία, στην πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα τους.

Σκηνή 3. Σωτηρία στα χέρια της επιστήμης



Εικόνα 3. Κραυγή απελπισίας

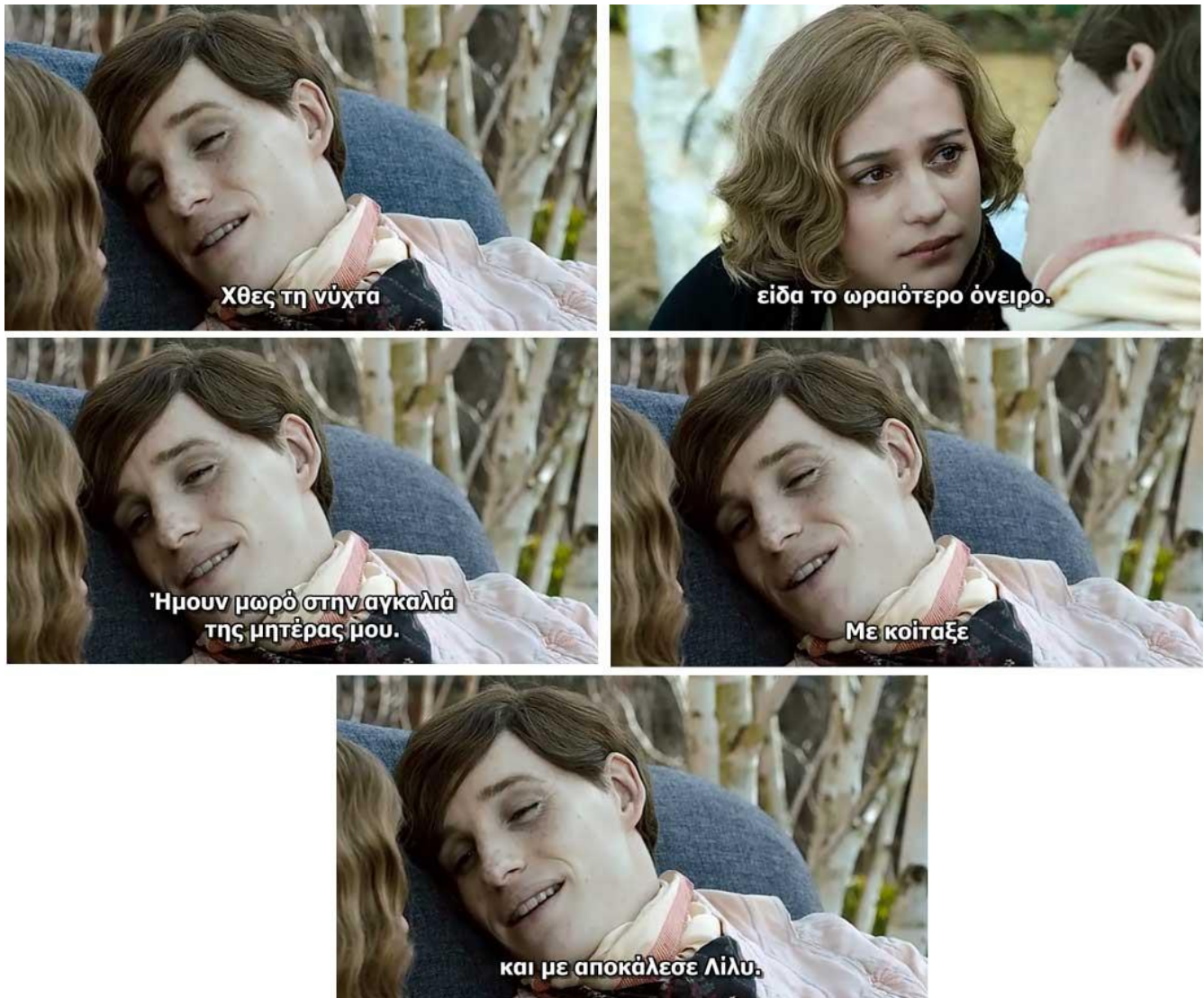
Η πορεία μέχρι τον επαναπροσδιορισμό του φύλου μελετάται στην τρίτη σκηνή που διαρκεί από το 01:28:57 ως το 01:29:05. Ο Einar ως Lili πλέον βρίσκεται στη Δρέσδη για να συναντηθεί με τον καθηγητή γυναικολογίας Dr. Kurt Warnekros, πρωτοπόρο στην εγχείρηση επαναπροσδιορισμού φύλου (Trans Media Watch, 2016). Ξεκινώντας από τα σημαίνοντα, βλέπουμε στο πρώτο μεσαίο πλάνο τη Lili, με γυναικεία περιβολή, ένα πράσινο μακρύ βελούδινο φόρεμα, και δίπλα στο σκαμπό το γυναικείο της καπέλο, μαζί με το παλτό. Φορά περούκα σε χάλκινη απόχρωση και μακιγιάζ όπως ορίζει η γυναικεία εμφάνιση της εποχής. Δίπλα της είναι η ανδρική φιγούρα του καθηγητή, καθισμένος πάνω στο γραφείο, ενώ παρατηρούμε πως η Lily του κρατά σφικτά το χέρι.

Στο δεύτερο πλάνο, το πρόσωπο της Lili είναι στο κέντρο ενός κοντινού πλάνου και το βλέμμα της είναι έντονο, σχεδόν διαπεραστικό. Τα χρώματα κινούνται σε σκούρους τόνους, με το σμαραγδί να δεσπόζει στο ρούχο της Lili, σύμβολο της ελπίδας για ζωή, αναγέννησης και της ανάστασης (Αμπάβη, 2009).

Όσον αφορά στα σημαινόμενα, στην εικόνα δίνεται έμφαση στο βλέμμα της Lili που προκαλεί δυνατά αισθήματα λύπης και πόνου, καθώς αντιλαμβανόμαστε τον αγώνα της για να ξεφύγει από το φυσικό της σώμα. Το πρόσωπο της είναι στο κέντρο των εικόνων, σε πολύ κοντινό πλάνο, το οποίο ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης ενώ εκείνο του καθηγητή βρίσκεται στο φόντο. Αυτό δημιουργεί κοντινή κοινωνική απόσταση που είναι καθοριστική για το είδος της σχέσης που θα δημιουργηθεί μεταξύ της εικόνας και του/της θεατή .

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, δίνεται έμφαση και πάλι στο πρόσωπο της Lili, ως γυναίκα πλέον, τουλάχιστον εξωτερικά, αλλά και στο κείμενο του διαλόγου, όπου δίνεται έμφαση στην αγωνία και ανυπομονησία να «σωθεί» από το φυσικό της σώμα. Τα λόγια της συμβολίζουν την άνευ όρων παράδοση σε μια χειρουργική επέμβαση, η οποία με τη σειρά της αντικατοπτρίζει ένα είδος δυαδικής κουλτούρας της εποχής εκείνης, όπου εάν κάποιος δεν ήταν άνδρας, χρειαζόταν να εγχειριστεί, για να γίνει (πλήρως) γυναίκα. Ως θεατές γινόμαστε συμμετοχοί στην προσπάθειά της για λύτρωση μέσω της ιατρικής επιστήμης, που αποτελεί τη μόνη της ελπίδα για ευτυχία

Σκηνή 4. Το ωραιότερο όνειρο



Εικόνα 4. Στην αγκαλιά της μητέρας

Ύστερα από ένα μακρύ δρόμο αποδοχής μιας νέας ταυτότητας από την ίδια και τους γύρω της, την πρώτη επιτυχημένη εγχείρηση επαναπροσδιορισμού φύλου και τη δεύτερη επέμβαση για μεταμόσχευση μήτρας, στην τέταρτη σεκάνς (1:49:27-1:49:55), μελετάμε τις στιγμές λίγο πριν από τον θάνατο της Lili. Στα σημαίνοντα ανήκουν η Lili ξαπλωμένη σε μια γκρι-μπλε καρέκλα με τη Gerda στο πλάι της. Φοράει ένα γυναικείο φουλάρι και η κουπ των μαλλιών της είναι ένα κοντό καρέ. Στο φόντο διακρίνουμε ένα

φυσικό τοπίο, έναν κήπο της κλινικής στην οποία νοσηλεύεται. Τα χρώματα κινούνται σε γήινο πλαίσιο, με κυρίαρχα το κίτρινο, το μπεζ και το καφέ. Επίσης, υπάρχει και το ψυχρό χρώμα του μπλε (σκούρο μπλε του ναυτικού) που αντιπροσωπεύει την αφοσίωση και την αξιοπιστία, συμβολίζει την αληθινή φιλία και είναι το ιδανικό χρώμα για την έκφραση της ειλικρίνειας (Singh, 2006: 783-789). Η σκηνή επενδύεται μουσικά με το κομμάτι "Lili's Death" του συνθέτη Alexandre Desplat πλαισιώνοντας τα σημαίνοντα.

Το βασικό σημαινόμενο είναι το ασθενικό βλέμμα της Lili, που προκαλεί δυνατά αισθήματα λύπης και πόνου καθώς αντιλαμβανόμαστε τις τελευταίες στιγμές ενός ανθρώπου. Το πρόσωπό της Lili είναι στο κέντρο των εικόνων, μαζί με εκείνο της Gerda, καθώς πρόκειται για πολύ κοντινό πλάνο, γεγονός που ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης. Επιπλέον, έτσι εμπλέκεται περισσότερο ο/η θεατής στην ιστορία, καθώς δημιουργείται κοντινή κοινωνική απόσταση.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, δίνεται έμφαση στο πρόσωπο της Lili, ως ενσάρκωση της πραγματικής αίσθησης που έχει για τον εαυτό της. Στον διάλογο δίνεται έμφαση στη δυνητική αποδοχή της ταυτότητας της Lili από την ίδια της τη μητέρα, ένα σύμβολο αγάπης, στοργής, φροντίδας και αποδοχής. Τα λόγια της συμβολίζουν την ελευθερία και τη λύτρωση από το φύλο της, από τα συναισθήματα ντροπής και αποξένωσης που ένιωθε από μικρή καθώς και την επιθυμία της να είχε γεννηθεί κορίτσι, καθώς η ενορμητικά επενδυμένη εικόνα του σώματος αποτελεί οδηγό για την ασυνείδητη παράσταση και βίωση του κόσμου (Σιδέρης, 2015: 5).

Όσον αφορά τη μουσική στη συγκεκριμένη σκηνή, η οποία είναι μη διηγηματική, στο σύνολο της έχει συμφωνική μουσική επένδυση. Σύμφωνα με τον Nickolas Cook (1998), αλληλεπιδρά και συνομιλεί με την εικόνα. Στο κομμάτι «Lili's death» ακούγονται έγχορδα μουσικά όργανα, με κύριο εκφραστή των ήχων το πιάνο. Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής, η μουσική είναι αργή και ακούγεται σε αρκετά χαμηλή ένταση. Στο σύνολό της, έχουμε συμμόρφωση εικόνας και ήχου καθώς γίνεται αντιληπτό ότι είναι η αρχή του τέλους για τη Lili. Όταν η Lili κλείνει τα μάτια της, σταματά απότομα η

μουσική όπου κι εκεί παρατηρούμε συμμόρφωση, αφού όταν πλέον πεθαίνει τελειώνει και η μελωδία. Η απότομη παύση σηματοδοτεί και το απότομα ξύπνημα, την επαναφορά στην πραγματικότητα. Ολοκληρώνοντας, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της λειτουργίας της μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες που προτείνει ο Wingstedt (2010), στη συγκεκριμένη σκηνή είναι συναισθηματική καθώς μεταφέρει έντονες συναισθηματικές καταστάσεις, ντύνοντας τη στιγμή που η Lili αφήνει την τελευταία της πνοή.

Συμπεράσματα

Η ιστορία του *Danish Girl*, όπως αναλύθηκε παραπάνω, αναπτύσσεται μέσα από τρία πεδία ανάγνωσης: εκείνο της αναζήτησης ταυτότητας φύλου, εκείνο της συντροφικότητας και της συνύπαρξης δύο ανθρώπων που ενώθηκαν ως αντρόγυνο και ξαφνικά δυσκολεύονται να βρουν τη θέση τους μέσα στα στερεότυπα του κοινωνικού συνόλου και εκείνο του προσωπικού αγώνα ενός ανθρώπου ώριμου που επανεφευρίσκει ολόκληρο το είναι του ψυχισμού του (Φραγκούλης, 2015). Γύρω από αυτά τα τρία μέτωπα, ξεκινώντας από μια μποέμικη σχέση που αποκτά μια κάποια ιδιαιτερότητα, καταλήγουμε στην επιλογή στο ίδιο το φύλο στην Ευρώπη της δεκαετίας του 1930.

Στην πρώτη σκηνή (Εικόνα 1), είδαμε ότι ο Einar διατηρεί μια ετεροσεξουαλική σχέση, είναι παντρεμένος και υποθέτουμε ότι είναι ετεροφυλόφιλος. Ωστόσο, από τη στιγμή που κρατά το γυναικείο φόρεμα, φορά γυναικείες κάλτσες και παπούτσια, ενοχλεί το πολιτισμικό και θεσμικό status της κανονιστικής ετεροσεξουαλικότητας. Επιπλέον, εισάγει την υποψία ομοερωτικής επιθυμίας ως μια πιθανότητα μέσα στο πλαίσιο της ετεροσεξουαλικότητας. Η σύντροφός του, όμως, που εργάζεται στη φιλελεύθερη καλλιτεχνική κοινότητα, δεν βλέπει κανένα κακό στο να φοράει ένα αρσενικό γυναικεία ρούχα, ακόμη και ο σύντροφός της. Στα μάτια της αυτό δεν είναι τρανσεξουαλισμός, αλλά ένα σεξουαλικό φετίχ, ένας ερωτικός πειραματισμός. Η στάση της Gerda αποτελεί ορόσημο για την εποχή, καθότι διαφαίνεται ότι στηρίζει και αγαπά τον σύντροφό της

ουσιαστικά και αδιαπραγμάτευτα, εις βάρος ακόμα και των δικών της επιθυμιών και αναγκών. Το μήνυμα και η ομορφιά της σκηνής, το χρώμα και η ύπαρξη τέχνης τριγύρω ενθαρρύνουν μια πιο ευρεία αποδοχή της αγάπης όλων των ειδών.

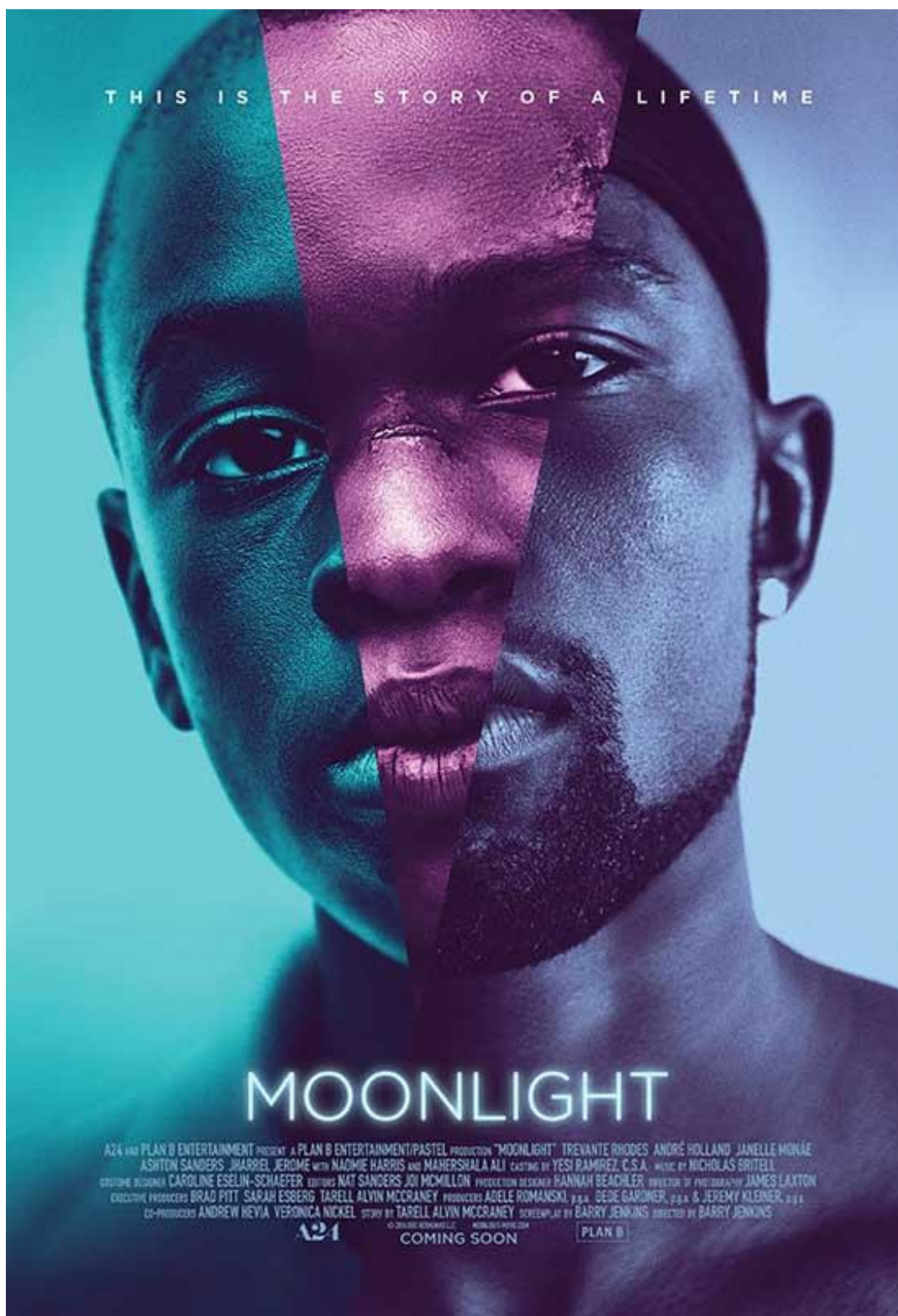
Στη δεύτερη σκηνή (Εικόνα 2), εξετάσαμε την επίσκεψη του Einar σε έναν χώρο ηδονής, στον οποίο παραδοσιακά προκαλείται αμηχανία, με τα έντονα ερεθίσματα να κυριαρχούν. Καλώντας τις/τους θεατές να κρυφοκοιτάξουν μέσα από την κλειδαρότρυπα, το ειδικό παράθυρο στην προκειμένη περίπτωση, ο σκηνοθέτης μετατρέπει τον Einar και την εταίρα σε μάρτυρες για κάτι το υπερβατικό, το υπερπροσωπικό, που καυτηριάζει τις αμετάκλητες ταυτοποιήσεις στις οποίες προσκολλάται το «κανονικό» άτομο. Με αυτόν τον τρόπο, γίνονται αποδεχτές καταστάσεις και εικόνες πιο εκκεντρικές, όλα επιτρέπονται ή έστω όλα σχεδόν μπορούν να παρουσιαστούν χωρίς μια έντονη κατακραυγή. Ταυτόχρονα, όμως, τόσο η εστίαση του Einar/Lili στα επιφανειακά στρώματα της θηλυκότητας, σημαίνει ότι η έκφραση της θηλυκότητας της Lili είναι εξίσου επιφανειακή και αυτό αποτελεί μια ανώδυνη προσέγγιση, ειδικά για τη δεκαετία του 1930 στην οποία δεν υπήρχε εξελιγμένη αντίληψη για την απόδοση του φύλου. Το γεγονός αυτό μάλλον ετεροκανονικοποιεί μια queer ταυτότητα, καθώς τη μετατρέπει σε απλή περιέργεια και όχι ως στάση ζωής και πιθανή αλλαγή φύλου στο συγκεκριμένο τουλάχιστον σημείο της ταινίας.

Στην τρίτη σκηνή (εικόνα 3), η Lili δείχνει ότι η επιλογή της δεν οροθετείται από τον προστακτικό κοινωνικό προγραμματισμό και αποφασίζει να ακολουθήσει την επιθυμία της (Αστρέας, 2016). Ίσως για να περάσει αυτό πιο ανώδυνα στο κοινό και να ετεροκανικοποιηθεί μια queer οντότητα, μέσω της σημειωτικής ανάλυσης βλέπουμε ότι ο σκηνοθέτης χειρίζεται τη δυσκολία του θέματος με λεπτότητα και ευαισθησία. Εντέχνως δεν παρουσιάζει τον πραγματικό κίνδυνο μιας τέτοιας επέμβασης, δεν βλέπουμε αίματα, δεν υπάρχει ασχήμια, δεν υπάρχει τσαλάκωμα. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι η Lili παραδίδεται στα χέρια ενός άντρα/σωτήρα που θα αποκαταστήσει την τάξη και θα την αποφορτίσει από τις «ανώμαλες» έξεις, βασικό στοιχείο μιας πατριαρχικής κοινωνίας,

κατάλοιπα της οποίας πολλές φορές υφίστανται και στο κοινό που παρακολουθεί την ταινία και εν τέλει θεωρεί ότι αυτή είναι μια ετεροκανονική λύση.

Στην τέταρτη και τελευταία σκηνή, τα τελευταία λόγια της Lili δημιουργούν την εικόνα μιας μητέρας που κρατά ένα μωρό στην αγκαλιά, μια εικόνα αγάπης χωρίς περαιτέρω χαρακτηρισμούς, ενώ η μουσική συντελεί στην ενίσχυση της εικόνας αυτής. Η μητέρα έχει συνδεθεί με εκείνη που προσφέρει άνευ όρων αγάπη, στοργή, φροντίδα και αποδοχή στα παιδιά της. Στην προκειμένη περίπτωση, η αντίληψη της διαφορετικότητας ενός παιδιού, ως αυτόνομου ατόμου με τα δικά του χαρακτηριστικά, είναι δύσκολη και προαπαιτεί ψυχική ωριμότητα και μεγάλη κατανόηση από τη μεριά του γονιού. Η αγάπη χωρίς αποδοχή είναι μία κενή νοήματος αγάπη και συνεπώς, η αποδοχή του φύλου από τη μητέρα περνάει ανώδυνα στο κοινό και ετεροκανονικοποιείται, μέσα από μια σκηνή βαθιάς ειλικρίνειας που συνήθως παρατηρείται στις τελευταίες ώρες ενός ανθρώπου. Είναι ένας τρόπος να γίνει αποδεκτή η διαφορετικότητα μέσω της ετεροκανονικοποίησης μιας διεμφυλικής ταυτότητας. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο τραγικός θάνατος της Lili στο τέλος, διατηρεί τη μακρά παράδοση των LGBTQIA ταινιών, που ολοκληρώνονται με τη θανάτωση του «τέρατος» (Debruge, 2015), με τις/τους συντηρητικούς/ές θεατές να ανταποκρίνονται πιθανότατα καλύτερα σε κάτι τόσο επαναλαμβανόμενο.

5. MOONLIGHT (2016)



Εικόνα 1: Το επίσημο πόστερ της ταινίας

Η ταινία *Moonlight* (2016) διαδραματίζεται στο Μαϊάμι και αφηγείται την ιστορία του νεαρού Αφροαμερικανού Chiron σε τρία κεφάλαια, που αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές εποχές (δεκαετία των 1980s, 1990s και στη σημερινή εποχή), με ενδιάμεσους τίτλους “Little” (τον Chiron παιδί υποδύεται ο Alex R. Hibbert), “Chiron” (τον Chiron έφηβο υποδύεται ο Ashton Sanders) και “Black” (τον Chiron ενήλικα υποδύεται ο Trevante Rhodes). Ο Chiron μεγαλώνει σε ένα φτωχικό προάστιο του Μαϊάμι, χωρίς πατέρα, με μια μητέρα εθισμένη στα ναρκωτικά, σε ένα περιβάλλον σκληρό, βίαιο και επιθετικό, και προσπαθεί να επιβιώσει. Τίθεται υπό την προστασία ενός εμπόρου ναρκωτικών, του Juan (Mahershala Ali), ο οποίος θα αποτελέσει το μοναδικό πατρικό πρότυπο για εκείνον και ο πρώτος που θα αποδεχθεί την ομοφυλοφιλία του.

Η ταινία είναι βασισμένη σε ένα θεατρικό σχέδιο του δραματουργού Tarell Alvin McCraney, μέλος του διάσημου Steppenwolf Theatre Ensemble και συνεργάτη του Royal Shakespeare Company, με τίτλο *In Moonlight Black Boys Look Blue*, που δεν ανέβηκε ποτέ στη σκηνή (Μήτσης 2017). Ο σκηνοθέτης Barry Jenkins και ο Tarell Alvin McCraney βρήκαν απρόσμενα κοινό τόπο αναφοράς, καθώς μεγάλωσαν και οι δύο στο γκέτο του Μαϊάμι στις αρχές του '90, ενώ οι δυο μητέρες τους ήταν εθισμένες στο κρακ. Η ταινία έλαβε οκτώ υποψηφιότητες για Όσκαρ (Καλύτερης ταινίας, Β' Ανδρικού Ρόλου (Mahershala Ali), Β' Γυναικείου Ρόλου (Naomie Harris), Καλύτερου Διασκευασμένου Σεναρίου (Barry Jenkins (screenplay) Tarell Alvin McCraney (story), Φωτογραφίας (James Laxton), Μοντάζ (Joi McMillon, Nat Sanders) και Μουσικής (Nicholas Britell) και κέρδισε τρία: Καλύτερης Ταινίας, (για πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού μία ταινία με LGBTQIA πρωταγωνιστές απέσπασε αυτό το βραβείο), Β' Ανδρικού Ρόλου και διασκευασμένου σεναρίου. Σύμφωνα με το IMDb, η ταινία έχει κερδίσει 225 βραβεία και έχει προταθεί σε 273 κατηγορίες, μεταξύ άλλων για 6 Χρυσές Σφαίρες, 4 BAFTA, 13 Black Reel Awards, 7 GALECA και 1 GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) στην κατηγορία Outstanding Film.

Σχετικά με τη μεταφορά, ο McCraney αναφέρει:

Ο Barry είχε μοναδικό σεβασμό για το τι ακριβώς πρεσβεύει η ιστορία. Ποτέ δεν προσπάθησε να τη μετατρέψει σε κάτι διαφορετικό και ήταν αποφασισμένος να περιγράψει πράγματα που δεν θα χάνονταν έτσι απλά στην αφήγηση, χωρίς καμία επιφυλακτικότητα. Μαζί, εν τέλει, περιγράψαμε μια ιστορία ενηλικίωσης που αφορούσε μια queer ταυτότητα και κανένας δεν επιχείρησε να το παραβλέψει, γεγονός που έχει συμβεί άλλες φορές, αλλά όχι εδώ (σε Lee, 2016)

Ο σκηνοθέτης Barry Jenkins λακωνικά αναφέρει:

Το να δουλεύω πάνω στην ταινία ήταν σχεδόν αποτρόπαιο, σα να σκαλίζεις μια ανοιχτή πληγή. (ο.π.).

Οι αντιδράσεις του κοινού καθώς και της LGBTQIA κοινότητας για την ταινία υπήρξαν και θετικές και αρνητικές. Από τη μία πλευρά, η ταινία επαινέθηκε ως μια ιστορία αυτογνωσίας, ένας διαλογισμός για την ταυτότητα, την οικογένεια, τη φιλία, την αγάπη, πλημμυρισμένος με βαθιά συμπόνοια και καθολικές αλήθειες (Γιουβανάκη, 2017). Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν και αρνητικές αντιδράσεις που θεώρησαν ότι η ταινία δεν προσέφερε επαρκώς στον σχετικό με τη θεματολογία του, σύγχρονο κοινωνικό προβληματισμό (Τυμπανίδης, 2017). Η αποδοχή, όμως, από τις/τους κριτικούς ήταν ως επί το πλείστον θετική. Η Melissa Anderson (2016) σημειώνει: «Η ομορφιά της ταινίας αναδύεται από τον τρόπο που εξερευνάται η διαφορετικότητα. Με λεπτομέρειες και γενναιοδωρία, και όχι με προδικασμένα συμπεράσματα». Ο Michael Phillips (2016), επίσης, αναφέρει: «Η ταινία έχει τρία μυστικά όπλα: αυτοσυγκράτηση, σιωπηλή ειλικρίνεια, ρευστή εικόνα κι έναν ευσυνείδητο, αλλά και ασυμβίβαστο τρόπο να οδηγεί, αντί να εκβιάζει, το κοινό σε μια συναισθηματική ταύτιση, όση απόσταση κι αν έχει από την κατάσταση και τα πρόσωπα που πραγματεύεται η υπόθεση». Οι μέτριες/αρνητικές κριτικές εστίασαν κυρίως στη σκηνοθεσία, χαρακτηρίζοντας ανούσιο τον

κατακερματισμό της σε δραματουργικές πράξεις (βλ. Τυμπανίδης, 2017, Γαλανού, 2017 και Μήτσης, 2017).

Οι σκηνές που έχουν επιλεγθεί για τη συζήτηση που ακολουθεί έχουν ως σκοπό την ανάλυση της διαφορετικότητας ενός ατόμου σε τρία σημαντικά στάδια της ζωής του (ως παιδί, έφηβο και ενήλικα) μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον. Θα μελετηθεί το πως αυτός ο χαρακτήρας εκπέμπει τελικά τη διαδικασία καθορισμού της ταυτότητάς του, μέσα από τα οπτικοακουστικά ερεθίσματά της. Με κριτήριο την ετερότητα του ήρωα, τόσο σε εσωτερικά όσο και σε εξωτερικά χαρακτηριστικά, την κοινωνική απομόνωση, αλλά και την εσωτερική πάλη που βιώνει μέσα στο πλαίσιο της queer του ταυτότητας, θα εξαχθούν συμπεράσματα για το πώς προσλαμβάνει το κοινό στοιχεία ετεροκανονικότητας της ταινίας.

Σκηνή 1. Μάθημα κολύμβησης



Εικόνα 2. Chiron (Little) και Juan

Σε αυτή τη σκηνή (00:17:49-00:21:05), βρισκόμαστε σε μία παραλία στο Μαϊάμι, όπου οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες του πρώτου κεφαλαίου της ταινίας έχουν πάει για κολύμπι. Ο Chiron μεγαλώνει χωρίς πατέρα και είναι παραμελημένος από τη ναρκομανή μητέρα του. Ένα μεσημέρι, ο τοπικός έμπορος ναρκωτικών, Juan, τον βρίσκει μέσα με μια εγκαταλελειμμένη πολυκατοικία να κρύβεται από τα κυνηγητά των νταήδων του σχολείου, που τον εκφοβίζουν λόγω της σωματικής διάπλασης και της διαφορετικότητάς του. Αυτός ο συνοικιακός ντίλερ και η φιλενάδα του γίνονται χέρι βοηθείας για τον μικρό, καθώς του ανοίγουν το σπίτι τους σαν να είναι το δικό του. Στη συγκεκριμένη σκηνή, ο Juan προσπαθεί να μάθει τον Chiron κολύμπι.

Σε επίπεδο σημαινόντων, ο Juan κρατάει τον Chiron ξαπλωμένο, δίνοντάς του κολυμβητικές οδηγίες. Τα βλέμματα τους δεν συναντιούνται, ο Chiron έχει κλειστά τα μάτια, ενώ ο Juan τον κοιτά στοργικά μιλώντας του κάθε στιγμή. Όλες οι εικόνες είναι χωρισμένες στα δύο, νερό και ουρανός, σε χρωματισμούς του γαλάζιου και του άσπρου. Το χρώμα του δέρματος των πρωταγωνιστών δημιουργεί αντίθεση με το γαλάζιο του ουρανού, προσδίνοντας δύναμη στη σκηνή. Το γαλάζιο είναι το χρώμα της αρμονίας, της ηρεμίας και της ελπίδας και συμβολίζει τη σοφία, την ευσέβεια και τη σταθερότητα ενώ στους άντρες ξυπνά το προστατευτικό αίσθημα. Το λευκό είναι και αυτό χρώμα αντιπροσωπευτικό της αρμονίας και εκφράζει την αθωότητα, την τιμότητα και την ειλικρίνεια (Μπράτη, 2014). Η σκηνή επενδύεται μουσικά με το κομμάτι "The Middle of the World" του συνθέτη Nicholas Britell σε συνεργασία με τον βιολιστή Tim Fain, πλαισιώνοντας τα σημαίνοντα.

Προχωρώντας στα σημαινόμενα, στην εικόνα δίνεται έμφαση στις κινήσεις, το βλέμμα και τις λέξεις που χρησιμοποιεί ο Juan, μεταφέροντάς μας δυνατά αισθήματα πατρικής στοργής, καθώς αντιλαμβανόμαστε την ανάγκη του να προστατεύσει το μικρό αγόρι. Οι χαρακτήρες αναπαρίστανται από τη μέση και πάνω δημιουργώντας κοντινή κοινωνική απόσταση, ενώ η τοποθέτησή τους στο κέντρο της εικόνας ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης. Το κυρίαρχο μοντέλο που αναδεικνύεται εδώ είναι το ανδρικό.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, διάχυτη είναι η παρουσία του νερού, που αποτελεί σύμβολο αλλαγής και μεταμόρφωσης φυλών και λαών σε όλες τις ηπείρους (Ψαρίδη, 2015). Λόγω της ρευστότητάς του, συμπληρωματικά αποτελεί ένα σύμβολο ανδρικής οικειότητας μεταξύ των δύο χαρακτήρων (ο.π). Επιπλέον, συμβολίζει τη επικείμενη συναισθηματική μεταμόρφωση του Chiron, από τον φόβο στην εμπιστοσύνη και ίσως την αυτοαποδοχή (Murphy, 2016). Επιπλέον, η σκηνή μοιάζει πολύ με βάπτιση, μια στιγμή πνευματικής σύνδεσης μεταξύ των δύο χαρακτήρων. Ο Juan του λέει να αφήσει το κεφάλι του ελεύθερο και να επιπλεύσει, ενώ τον κρατά όπως ένας παπάς θα κρατούσε ένα μωρό την ώρα που το βαπτίζει. Για τον Chiron, αυτό είναι ένα βάπτισμα ελπίδας και ένα σύμβολο επιβίωσης. Επιπλέον, το να μάθει να επιπλέει δεν σημαίνει μόνο ότι θα σταματήσει να πνίγεται, σημαίνει και την απελευθέρωση από τις έγνοιες του (Foulkes, 2016).

Όσον αφορά τη μουσική στη συγκεκριμένη σκηνή, η οποία είναι μη διηγηματική, στο σύνολο της έχει συμφωνική μουσική επένδυση. Σύμφωνα με τον Nickolas Cook (1998), αλληλεπιδρά και συνομιλεί με την εικόνα. Στο κομμάτι "The Middle of the World", ακούγονται έγχορδα μουσικά όργανα, με κύριο εκφραστή των ήχων το βιολί. Στην αρχή της σκηνής, στο πλάνο που βλέπουμε τον Chiron να ξαπλώνει στα χέρια του Juan, ακούγεται σε αρκετά δυνατή ένταση η μουσική. Στο σημείο αυτό έχουμε συμμόρφωση οπτικού και ακουστικού συστήματος. Στη συνέχεια, όταν του δείχνει κολυμβητικές κινήσεις, ακούγεται πάλι η συμφωνική μουσική σε πιο χαμηλή ένταση και ο ήχος της θάλασσας. Και εδώ έχουμε συμμόρφωση εικόνας και ήχου, αφού ο ήχος της θάλασσας συμβάλλει στη φυσικότητα και την αυθεντικότητα του πλάνου, ισχυροποιώντας το, αλλά και η μουσική συμβάλλει στη συνέχιση της ατμόσφαιρας της σκηνής. Επιπλέον, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της λειτουργίας της μουσικής σε κινηματογραφικές ταινίες που προτείνει ο Wingstedt (2010), στη συγκεκριμένη σκηνή είναι περιγραφική καθώς ακούμε τον ηθοποιό να κολυμπάει και η σωματική κίνηση συγχρονίζεται με την κίνηση στην οθόνη ενώ εκφράζεται με ζωντάνια και πιστότητα.

Ταυτόχρονα είναι και συναισθηματική καθώς μεταφέρει έντονες συναισθηματικές καταστάσεις, ντύνοντας τη στιγμή που ο Chiron προσπαθεί να κλείσει το μυαλό και τα αυτιά του και να υψώσει άμυνες απέναντι στον κόσμο που τον περιβάλλει.

Σκηνή 2. “Γυάλινη ντουλάπα”



Εικόνα 3. Chiron (Little), Juan και Theresa

Η αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας του μικρού Chiron θα μελετηθεί στη σκηνή που διαρκεί από το 00:33:28 ως το 00:34:30. Ο Chiron βρίσκεται στο σπίτι του Juan και της κοπέλας του Theresa (Janelle Monáe), οι οποίοι πλέον βοηθούν τον μικρό με οποιοδήποτε πρόβλημα αντιμετωπίζει. Ξεκινώντας από τα σημαίνοντα, βλέπουμε στο πρώτο πλάνο τον Chiron και τον Juan καθήμενους στο τραπέζι του σαλονιού να συζητάνε. Φοράνε και οι δύο άσπρα μπλουζάκια και έχουν μπροστά τους δύο ποτήρια με

χυμό. Βλέπουμε στο κεφάλι του Juan ένα μαύρο μαντήλι, το επονομαζόμενο durag, κομμάτι της «μαύρης» κουλτούρας, σύμβολο μιας μενταλιτέ του δρόμου, αλλά και υπερηφάνειας. Είναι η «μπέρτα του μαύρου σούπερ ήρωα», κομμάτι και της σημερινής ποπ κουλτούρας (Staff, 2017). Στα επόμενα πλάνα, διακρίνουμε τα πρόσωπα των χαρακτήρων στο κέντρο των εικόνων, με το βλέμμα του Chiron έντονο, σχεδόν διαπεραστικό. Τα χρώματα της σκηνής κινούνται και εδώ σε τόνους του μπλε και του άσπρου. Άσπροι τοίχοι, μπλε καναπές, άσπρα και μπλε μπλουζάκια, σύμβολα αρμονίας, σοφίας και ειλικρίνειας (Μπράτη, 2014).

Όσον αφορά στα σημαινόμενα, στην εικόνα δίνεται έμφαση στο βλέμμα του Chiron αλλά και στο λεκτικό κομμάτι, που αποτελεί μέρος μιας άβολης συζήτησης που θα έκανε ένα παιδί με τον πατέρα του αναφορικά με τη σεξουαλικότητά του. Το βλέμμα του αλλά και η ερώτηση που απευθύνει στον Juan προκαλεί στο κοινό δυνατά αισθήματα συμπάθειας και λύπης, καθώς διαφαίνεται η σύγχυση ενός μικρού παιδιού για το τι βλέπουν οι άλλοι που δεν το έχει αντιληφθεί ο ίδιος. Τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των Chiron, Juan και Theresa ορίζουν εκ νέου τον πυρήνα της πληροφόρησης, δημιουργώντας κοντινή προσωπική απόσταση με την/τον θεατή, καθώς απεικονίζονται μόνο το κεφάλι και οι ώμοι τους.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, δίνεται έμφαση στο κείμενο του διαλόγου και στην αγωνία ενός μικρού παιδιού για το αν όλα αυτά που αντιλαμβάνονται οι συμμαθητές του είναι εν τέλει και η δική του αλήθεια. Η μητέρα του Chiron και οι νταήδες του σχολείου έχουν «διαβάσει» τη διαφορετικότητά του πριν ο ίδιος το αντιληφθεί από μόνος του. Αυτή η σκηνή αποκαλύπτει το αποδυναμωτικό αίσθημα του να βρίσκεσαι, όπως το αποκαλεί η Eve Sedgwick, σε μια «γυάλινη ντουλάπα» (1990: 80). Αυτή η έννοια είναι παρόμοια με ένα «ανοιχτό» μυστικό και σημαίνει ότι ένα queer άτομο αναγνωρίζεται ως queer, αλλά δεν το υποστηρίζει ανοικτά. Δυστυχώς, όταν κάποιο άτομο βρίσκεται στην εν λόγω «γυάλινη ντουλάπα» δεν καταλαβαίνει (ή δεν ξέρει) ότι οι υπόλοιποι γνωρίζουν

το μυστικό του και πολλές φορές δεν αντιλαμβάνεται ούτε το ίδιο αυτό το μυστικό. Αυτό τυπικά δημιουργεί μια εκμεταλλεύσιμη ανισορροπία δύναμης (ο.π.).

Ως θεατές γινόμαστε συμμετοχοί στην προσπάθειά του Juan να περάσει το μήνυμα ότι δεν είναι κακό να είσαι ομοφυλόφιλος και να λύσει πιθανότατα την αντίληψη ότι στις μαύρες κοινότητες υπάρχουν πολλοί άντρες που είναι ομοφοβικοί (Hill 2013: 208-214). Ο ίδιος ως ένας καλογυμνασμένος έμπορος ναρκωτικών που απαιτεί βαθύ σεβασμό από τους συνεργάτες του, έναν σεβασμό που βασίζεται λιγότερο στα χρήματα και περισσότερο στον εκφοβισμό, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ομοφοβικό στερεότυπο. Παρόλο, λοιπόν, που θεωρητικά η παρουσία του οχυρώνεται σε παραδοσιακές αντιλήψεις της μαύρης αρρενωπότητας, ο Juan δείχνει με την αποδοχή του ότι είναι δυνατό να έχεις ένα σκληρό παρουσιαστικό με μια τρυφερή καρδιά (Cuby, 2016).

Σκηνή 3. Η πρώτη επαφή



Εικόνα 4. Chiron και Kevin

Αφήνοντας το πρώτο κεφάλαιο της ταινίας και την περίοδο της παιδικής ηλικίας του ήρωα, ο οποίος κλείνεται στον εαυτό του μην μπορώντας να εξηγήσει την κοινωνική

απομόνωση που δέχεται, περνάμε στην περίοδο της εφηβείας που δεν διαφέρει πολύ παρά μόνο σε επίπεδο έντασης.

Θα μελετήσουμε τη σκηνή από το 00:53:05-00:54:44 όπου ο Chiron έχει την εμπειρία του πρώτου φιλιού. Στα σημαίνοντα, ο Chiron και ο φίλος του Kevin (Jharrel Jerome) καθισμένοι σε μια παραλία στο Μαϊάμι, καπνίζουν μαριχουάνα, απολαμβάνουν το αεράκι της θάλασσας και συζητάνε τις εσωτερικές τους ανησυχίες. Ο Kevin φορά λευκό μπλουζάκι με τις νοηματικές προεκτάσεις του χρώματος να παραπέμπουν σε ηρεμία, καθαρότητα, φιλία και αγνότητα. Έχει τρυπημένα αυτιά και φορά σκουλαρίκια, ενώ στο λαιμό φορά μια μακριά χρυσή αλυσίδα, σύμβολα της χιπ χοπ κουλτούρας της συγκεκριμένης εποχής. Ο Chiron φορά καρό πουκάμισο, πάλι στους χρωματισμούς του μπλε, του άσπρου και του κίτρινου που στη σκοτεινή του πλευρά συμβολίζει τη δειλία και την προδοσία. Τα χρώματα της σκηνής κινούνται σε ψυχρό πλαίσιο, με κυρίαρχο το μπλε του σεληνόφωτος που αντιπροσωπεύει το σώμα, την αφοσίωση και την αξιοπιστία, συμβολίζει την πιστή φιλία και είναι το ιδανικό χρώμα για την έκφραση της ειλικρίνειας (Καλδής, 2008: 10). Το βασικό σημαινόμενο σε αυτή τη σκηνή είναι τα πρόσωπα των δύο εφήβων που είναι στο κέντρο των εικόνων, καθώς δημιουργείται κοντινή κοινωνική απόσταση, το φιλί που ανταλλάσσουν ως πρώτη σεξουαλική επαφή με το ίδιο φύλο, καθώς και τα λόγια του Chiron που εμπλέκουν τον/τη θεατή στην άσχημη ψυχολογική κατάσταση ενός εφήβου, ο οποίος βάλλεται από δύσκολες καταστάσεις.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, δίνεται έμφαση στο λεκτικό κομμάτι που προκαλεί δυνατά συναισθήματα λύπης και πόνου, καθώς αντιλαμβανόμαστε την άσχημη ψυχολογική κατάσταση ενός εφήβου που προσπαθεί να ξεφύγει από τον αποκλεισμό του κοινωνικού του περιγύρου, ψάχνοντας να βρει τη θέση του σε αυτόν τον κόσμο. Στο μυαλό του Chiron πολλά πράγματα φαντάζουν παράλογα, αλλά μπορεί και να μην είναι. Όπως η ανθρώπινη επαφή οποιασδήποτε μορφής, αυτή της οικογένειας ή αυτή της επαφής με έναν άνθρωπο του ίδιου φύλου. Το περιβάλλον που ζει, όμως, είναι έτσι δομημένο που δεν αφήνει χώρο για οποιαδήποτε έκφραση ελευθερίας, και αυτό έχει

χαρακτεί στο μυαλό του ως κάτι παράλογο. Έτσι, κλαίει. Καταφύγιο η θάλασσα στην προκειμένη περίπτωση, ένα μέσο για μεταφορική απόδραση και το σεληνόφως κάτω από το οποίο όλα καλύπτονται εν μέρει και συνεπώς, ένα άτομο μπορεί ακόμη και να αποβάλει τη συνηθισμένη περσόνα του και να υιοθετήσει προσωρινά μια άλλη. Και οι δύο χαρακτήρες φαίνεται ότι αναζητούν την ηρεμία του μυαλού καθώς και την ελευθερία, τη λύτρωση που επέρχεται από το αεράκι της θάλασσας. Το σεληνόφως επίσης αποτελεί μέσο αποκάλυψης μυστικών και αληθειών που φαίνονται λιγότερο σκληρές από ό,τι στο φως της μέρας (Chantal, 2017). Ολοκληρώνοντας, η σκηνή του φιλιού που ανταλλάσσουν οι δύο έφηβοι, καθώς και η υπονοούμενη εκσπερμάτωση του Chiron, δεν ήταν μόνο σεξουαλικά φορτισμένη, αλλά αποτέλεσε μια αναγκαία συναισθηματική αποφόρτιση. Οι δυο έφηβοι ήταν από μικροί συνδεδεμένοι σε συναισθηματικό επίπεδο και ο Kevin με την τρυφερή, αλλά ταυτόχρονα προστατευτική του παρουσία, παρείχε την ασφάλεια που χρειαζόταν ο Chiron για να απελευθερώσει τα σκληρά του συναισθήματα και να μείνει ευαίσθητος εσωτερικά, έστω και αν αυτό ήταν για μόνο μια σύντομη στιγμή, αυτή της συνεύρεσης.

Σκηνή 4. Προδοσία



Εικόνα 5. Ο Γολιάθ ηττήθηκε

Η έκρηξη απέναντι στον δυνάστη του, η οποία θα οδηγήσει στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της ιστορίας του Chiron, θα μελετηθεί στη σκηνή που διαρκεί από το 01:01:15 ως το 01:04:30. Βρισκόμαστε στο σχολείο του Chiron, την επόμενη μέρα της σεξουαλικής συνεύρεσης των δύο εφήβων. Σε επίπεδο σημαινόντων, στο φόντο του πρώτου πλάνου βλέπουμε τον νταή του σχολείου, Terrel (Patrick Decile), να ζητά από τον Kevin να δείρει τον Chiron. Στο δεύτερο πλάνο βλέπουμε τον Chiron, με παγωμένο βλέμμα, να δέχεται τις φραστικές επιθέσεις του Terrel, ενώ αχνά στο φόντο διακρίνουμε και άλλα παιδιά. Καταλαβαίνουμε ότι βρίσκονται σε εξωτερικό χώρο, πιθανά στο προαύλιο του σχολείου. Στο τρίτο πλάνο, ο Chiron είναι χτυπημένος, ενώ φαίνεται ότι έχει πάρει τις πρώτες βοήθειες, γιατί διακρίνουμε αυτοκόλλητα ράμματα και βαμβάκι στη μύτη για να σταματήσει το αίμα. Η μπλούζα του είναι ματωμένη και κλαίει. Στο

τέταρτο πλάνο, ο Chiron μπαίνει στην τάξη κρατώντας στα χέρια μια καρέκλα και χτυπάει πίσωπλάτα τον Terrel, ο οποίος στο επόμενο πλάνο κείτεται στο πάτωμα τραυματισμένος. Στο τελευταίο πλάνο, ο Chiron συλλαμβάνεται, ενώ ο Kevin τον κοιτάζει, φορώντας μπλούζα με οριζόντιες ρίγες, που παραπέμπει σε ένδυμα φυλακισμένου. Στα πλάνα 1, 2 και 3 διακρίνουμε τα πρόσωπα των χαρακτήρων στο κέντρο της εικόνας, με το βλέμμα του Chiron κατεβασμένο, σημάδι πληγωμένου ή ντροπιασμένου, ενώ το βλέμμα του Kevin είναι ψυχρό και διαπεραστικό. Στο τελευταίο πλάνο, τα βλέμματα των κεντρικών χαρακτήρων συναντιούνται, κορυφώνοντας το δράμα της σκηνής. Τα χρώματα της σκηνής κινούνται και πάλι σε τόνους του μπλε και του άσπρου, μια επαναλαμβανόμενη χρήση, που όπως αναφέρει ο Bond (2015), συνήθως συνδέεται με την έκφραση μιας ιδέας, που για τον σκηνοθέτη είναι εκείνη της αθωότητας και της φιλίας. Όσον αφορά στα σημειώματα, στα πλάνα δίνεται έμφαση στα βλέμματα των συμμετεχόντων, που προσφέρουν πληροφορίες για την ιστορία που εξελίσσεται, καθώς είναι τόσο έντονα που μαρτυρούν το φόβο και τη βιαιότητα, αλλά και την απόγνωση του θύματος. Επίσης σημαντικό σημειώμα είναι και το λεκτικό κομμάτι, το οποίο δημιουργεί στον/η θεατή συναισθήματα αγωνίας, καθώς πιθανότατα ταυτίζεται με το θύμα.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το φαινόμενο του εκφοβισμού, αλλά και του ρατσισμού. Ο Hooks (1995: 186) αναφέρει πως είναι δυνατόν να συναντήσεις μαύρους που υιοθετούν απόψεις λευκών ρατσιστών και να ασκούν εξουσία πάνω σε άλλους μαύρους. Η βία που ασκεί ο Terrel στον Chiron είναι μια άσκηση εξουσίας σε συνδυασμό με ομοφοβία, ξεκάθαρο σημάδι αναδυόμενης αρσενικότητας σε αυτή την ηλικιακή ομάδα (Coates, 2013: 546). Όπως αναφέρει ο Connell (2005), οι διαφοροποιήσεις της εξουσίας σχηματίζουν ιεραρχικές δομές ανάμεσα στα διάφορα είδη αρρενωποτήτων. Εδώ βλέπουμε την επικράτηση της ετεροσεξουαλικής αρρενωπότητας, που έχει ως στόχο να καταστείλει οποιαδήποτε εναλλακτική αρρενωπότητα. Επιπλέον, έχουμε και την επιτέλεση της ηγεμονικής αρρενωπότητας,

καθώς ο Tattel προσπαθεί να κυριαρχήσει γλωσσικά μεταξύ των ομοίων του, προβάλλοντας ένα κυρίαρχο προφίλ που «ελέγχει» το περιβάλλον των τριγύρω. Η χρήση της λέξης «πούστρα», λέξη με αρνητική χροιά, εξοβελίζει τον Chiron από τον πατριαρχικό ετεροκανονικό ανδρισμό. Ο Chiron επιλέγει να «κλειδώσει» συναισθηματικά και να δεχθεί όλο τον πόνο, μέσω του οποίου θα νιώσει ζωντανός. Οι άνθρωποι που είναι μπλοκαρισμένοι συναισθηματικά, φτάνουν πολλές φορές στο σημείο να δημιουργούν ή να δέχονται βία για να νιώσουν ζωντανοί. Κατά συνέπεια, επέρχεται ένας συμβολικός θάνατος, αυτός του παιδιού και αναδύεται ο Black (Keenan, 2018: 1-8).

Σκηνή 5. Κάθαρση



Εικόνα 6. Chiron (Black) και Kevin

Η ιστορία συνεχίζεται ύστερα από χρόνια, με τον Chiron να ζει πλέον στην Atlanta ως έμπορος ναρκωτικών και να επιστρέφει στο Μαϊάμι αφού ο Kevin του ζητά τηλεφωνικά να τον δει. Η σκηνή ξεκινά στο 01:44:36 και φτάνει μέχρι το τέλος της ταινίας, στο 01:46:24. Διαδραματίζεται στο σπίτι του Kevin, ο οποίος έχει προσκαλέσει τον Chiron σπίτι του για να περάσει τη νύχτα, ύστερα από την επίσκεψη το τελευταίου

στο εστιατόριο που εργάζεται. Στο πρώτο και δεύτερο πλάνο βλέπουμε τον Chiron, ενήλικο, να φορά διαμαντένια σκουλαρίκια, χρυσή αλυσίδα στο λαιμό και χρυσά κοσμήματα στα δόντια, τα επονομαζόμενα grills (μεταλλική επένδυση κατασκευασμένη συνήθως από ασήμι, χρυσό ή πλατίνα, που φοριέται πάνω από τα δόντια και μοιάζει με μασελάκι) και είναι πολύ δημοφιλή στην ποπ κουλτούρα (Schwartzberg, 2015). Στο τρίτο πλάνο βλέπουμε τους δύο άντρες να έρχονται πρόσωπο με πρόσωπο, ενώ στο τελευταίο πλάνο ο Chiron γέρνει στον ώμο του Kevin και εκείνος του χαϊδεύει το κεφάλι στοργικά. Στα πλάνα 1 και 2 διακρίνουμε το πρόσωπο του Chiron στο κέντρο της εικόνας, με το βλέμμα του αρχικά ευθύ και αργότερα κατεβασμένο, στο επόμενο πλάνο οι δύο άντρες έρχονται αντιμέτωποι ο ένας με το βλέμμα του άλλου ενώ στο τελευταίο και οι δύο έχουν το βλέμμα τους χαμηλωμένο. Τα χρώματα της σκηνής κινούνται σε γήινους τόνους του κίτρινου και του πορτοκαλί, δίνοντας έμφαση σε συναισθήματα νεανικότητας και νοσταλγίας. Υπάρχει και το μπλε χρώμα στην μπλούζα του Kevin που συμβολίζει την αληθινή φιλία και είναι το ιδανικό χρώμα για την έκφραση της ειλικρίνειας (Singh, 2006: 783-789), ενώ το σκούρο πράσινο μπλουζάκι του Chiron συμβολίζει την ελπίδα, τη δύναμη και την αντοχή.

Όσον αφορά στα σημειώματα, στα πλάνα δίνεται έμφαση στην εμφάνιση του Chiron, αλλά και στο λεκτικό κομμάτι, όπου ο ήρωας αφαιρεί το προσωπίο του και αποκαλύπτει στον Kevin ότι είναι ο μόνος άντρας που τον άγγιξε ποτέ. Με το πρόσωπο του Chiron στο κέντρο των εικόνων, αντιλαμβανόμαστε το σκληρό εξωτερικό που έχτισε για να επιβιώσει, σε μια χώρα όπου το μαύρο αρσενικό είναι παραφορτωμένο με στερεότυπα τοξικής αρρενωπότητας και βίας που τρέφουν πολλές φορές τον ρατσισμό (Weaver 2016: 59-60). Τα συγκεκριμένα πλάνα δημιουργούν κοντινή κοινωνική απόσταση που είναι καθοριστική για το είδος της σχέσης που θα δημιουργηθεί μεταξύ της εικόνας και του/της θεατή .

Στο επίπεδο της συνδήλωσης, βλέπουμε την απέλπιδη προσπάθεια του Chiron να θωρακίσει τον εαυτό του στα macho, αρρενωπά πρότυπα, χωρίς όμως να μπορέσει τελικά

να πνίξει τα βαθύτερα συναισθήματα και επιθυμίες του, με τη λυτρωτική κορύφωση να έρχεται στην τελική σκηνή που οι δυο τους βρίσκονται αγκαλιά, και όπου για πρώτη φορά βλέπουμε τον πρωταγωνιστή ήρεμο και ισορροπημένο. Σε αυτή τη σκηνή, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με την αποδοχή της ταυτότητας ενός ανθρώπου, ευάλωτου που δυσκολευόταν να διαχειριστεί έναν άγριο και σκληρό κόσμο που φτάνει από στόχος βίαιων επιθέσεων να μεταμορφωθεί σταδιακά σε πρότυπο τοξικής αρρενωπότητας. Χτίζοντας τις άμυνές του σε μια μικρή, εξαιρετικά εχθρική κοινωνία, ο Chiron αλλάζει παρουσιαστικό, αλλά παραμένει σχεδόν ανέπαφος, ένας συναισθηματικός παρίας, ένα gay αγόρι που οι συμμαθητές του και το περιβάλλον του τον ανάγκασαν να ταμπουρωθεί πίσω από μια ψεύτικη εικόνα.

Συμπεράσματα

Η ιστορία αναπτύσσεται όπως είδαμε σε τρία κεφάλαια, τα οποία διατυπώνουν τη μετάβαση του ήρωα από την απορία, στη συνειδητοποίηση και στη νοσταλγία, χωρίς να τον απομακρύνουν από το βασικό του κενό, την προσπάθειά του να βρει τη θέση του στον κόσμο (Κουτσογιαννόπουλος, 2017). Γύρω από αυτά τα τρία μέτωπα, μελετήσαμε σύμβολα που αφορούν τη σύγχυση ενός παιδιού σε σχέση με τη σεξουαλικότητά του, το ξύπνημα της εφηβείας, το πρώτο ερωτικό αμήχανο άγγιγμα και την οργή ενός εφήβου, καθώς και τη λυτρωτική αποδοχή των βαθύτερων συναισθημάτων και επιθυμιών του ήρωα, που πιθανόν αποτελούν ρεαλιστικές απεικονίσεις της σύγχρονης ζωής ενός queer Αφροαμερικανού, που παλεύει να βρει μια ταυτότητα μέσα σε μία σκληρή πραγματικότητα.

Στην πρώτη σκηνή (Εικόνα 2), μελετήσαμε το δέσιμο του μικρού Chiron με τον Juan, μιας αντισυμβατικής και ηθικά αμφιλεγόμενης πατρικής φιγούρας. Η ευαισθησία που επιδεικνύει ο Juan παίρνοντας υπό την προστασία του ένα μικρό αγόρι, σπάζοντας τα πρότυπα της σκληρής εικόνας του και πιθανότατα μετανοώντας για τη ζωή που έχει επιλέξει να ζήσει, δημιουργούν στο κοινό συναισθήματα αποδοχής μιας πατρικής

αγάπης, ακόμη και αυτής της μορφής. Μιας εικόνας ενός πατέρα με έναν γιο που αποδέχεται τη διαφορετικότητα του. Επιπλέον, το μήνυμα και η ομορφιά της σκηνής, που παραπέμπουν σε βάπτιση περνάνε στο κοινό το αίσθημα της εξιλέωσης, με την ύπαρξη του νερού να ξεπλένει τις αμαρτίες ενός εμπόρου ναρκωτικών και ενός queer αγοριού που μαθαίνει να κολυμπά για να αντιμετωπίσει τα κύματα-προκλήσεις που θα βρεθούν μπροστά του, ετεροκανονικοποιώντας τις ταυτότητες αυτές σε μια πιο ανώδυνη εκδοχή.

Στη δεύτερη σκηνή (Εικόνα 3), παρουσιάζονται δύο διαφορετικές αρρενωπότητες. Ο Juan αντιπροσωπεύει μια ετεροφυλόφιλη αρρενωπότητα ενώ ο Chiron αντιπροσωπεύει την ομοφυλόφιλη αρρενωπότητα, η οποία βρίσκει υποστήριξη από μία μη ομοφοβική ετεροφυλόφιλη. Αυτή η αδιαμφισβήτητη αποδοχή σπάει το στερεότυπο που ήθελε τους μαύρους να απορροφούν στενές αναπαραστάσεις και διαιωνιζόμενα στερεότυπα της μαύρης αρρενωπότητας (Hooks, 1992: 89). Το γεγονός αυτό μάλλον ετεροκανονικοποιεί την queer ταυτότητα, καθώς τη μετατρέπει σε μια αποδεκτή έκφραση ταυτότητας.

Στην τρίτη σκηνή (εικόνα 3), ο ήρωας επιλέγει να απελευθερώσει την πραγματική του ταυτότητα με τη βοήθεια του Kevin. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί όλα τα στοιχεία του χώρου ώστε το κοινό να αφομοιωθεί με τα συναισθήματα και τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα: το σεληνόφως, την παραλία, το φιλί όπως ακριβώς παρατηρείται και στις straight ρομαντικές κομεντί (Κακλαμανίδου, 2007: 53). Για να περάσει όμως αυτή η σκηνή πιο ανώδυνα στο κοινό, μέσω της σημειωτικής ανάλυσης, βλέπουμε ότι ο σκηνοθέτης χειρίζεται τη δυσκολία του θέματος με λεπτότητα. Εντέχνως, υπάρχει έλλειψη σεξουαλικής πράξης, η οποία συνήθως χρησιμοποιείται για να κριτικάρει τις καθεστηκυίες κοινωνικές δομές, που αποτελεί μια ετεροκανονική λύση.

Στην τέταρτη σκηνή (Εικόνα 5), ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με μια ακόμα πιο άμεση και βάνουση βία και ελλείπει άλλης επιλογής, απαντάει και ο ίδιος με βία. Το γεγονός αυτό είναι απόρροια μιας κοινωνίας που έχει παγιωμένη μια αρνητική

πρόσληψη της ετερότητάς του και που τον έχει ήδη ταξινομήσει σε ένα πλαίσιο αποξένωσης, φόβου και ενοχής, παραδίδοντάς τον ταυτόχρονα στην αγριάδα του στιγματισμού και του εκφοβισμού. Η συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί ένα πολύ σημαντικό κομμάτι ενός ευρύτερου διαλόγου (και) για τους ανθρώπους που έχουν υποφέρει λόγω του σεξουαλικού τους προσανατολισμού, ετεροκανονικοποιώντας οποιαδήποτε ταυτότητα και παρά τον ρεαλισμό και τη σκληρότητά της, το κοινό ταυτίζεται και συμπάσχει.

Στην πέμπτη σκηνή (Εικόνα 6), ο ενήλικος πλέον Chiron τολμάει να παραδοθεί σε αυτά που νιώθει, ίσως για πρώτη φορά. Αντιγράφοντας τη μόνη πατρική φιγούρα που είχε έως τότε στην ζωή του, ο ήρωας επιλέγει να φοράει μια μάσκα, η οποία του επιτρέπει να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο που έχει επιλέξει (στην προκειμένη περίπτωση «ο δρόμος» του «πατέρα» Juan και το εμπόριο ναρκωτικών). Εδώ έχουμε τον επίλογο μιας ιστορία αγάπης και συμφιλίωσης, που έρχεται να απελευθερώσει οποιονδήποτε έχει νοιώσει παράταιρος ή μόνος, έχει νιώσει παγιδευμένος στα συναισθήματά του και λαχταρά την αλλαγή. Τα συναισθήματα που πηγάζουν από αυτήν είναι οικεία, κυριαρχεί η δύναμη της αγάπης και απευθύνονται στη συντριπτική πλειοψηφία των κοινωνών της ανθρώπινης εμπειρίας, ανεξαρτήτως καταγωγής, κοινωνικού υπόβαθρου, φύλου και σεξουαλικού προσανατολισμού.

6. CALL ME BY YOUR NAME (2017)



Εικόνα 1. Το poster της ταινίας

Η ταινία *Call Me by Your Name* (*Να με φωνάζεις με τ' όνομά σου*) διαδραματίζεται το καλοκαίρι του 1983 στη Βόρεια Ιταλία και αφηγείται την ιστορία ενός 17χρονου Αμερικανο-ιταλο-γάλλου, γιου δύο διανοουμένων εβραϊκής καταγωγής, του Elio Perlman (Timothée Chalamet) και του Oliver (Armie Hammer), ενός 24χρονου Αμερικανού φοιτητή Αρχαιολογίας. Ο Oliver, ένας εκ πρώτης όψεως γεμάτος αυτοπεποίθηση νεαρός Αμερικάνος, με γυμνασμένο σώμα και ακόμη πιο γυμνασμένο πνεύμα, είναι διδακτορικός υπότροφος, και φτάνει στη βίλα της οικογένειας για να βοηθήσει τον πατέρα του Elio, διαπρεπή καθηγητή στην ελληνορωμαϊκή κουλτούρα. Ο Elio, πιανίστας και πολύγλωσσος, περνάει τις μέρες του αντιγράφοντας τραγούδια και φλερτάροντας με κορίτσια. Μεταξύ τους θα χτιστεί μια σχέση που δείχνει περίπλοκη, με τη σεξουαλικότητα και των δυο τους να είναι ρευστή, αλλά εν τέλει ο έρωτας και η ένωση τους, τους πηγαίνει πέρα από το φύλο τους.

Η ταινία βασίζεται στο ομότιτλο βιβλίο του André Aciman, διακεκριμένο καθηγητή θεωρίας της λογοτεχνίας στη Νέα Υόρκη. Πρωτοκυκλοφόρησε το 2007, λαμβάνοντας θετική υποδοχή από κοινό και κριτικούς κερδίζοντας το Lambda Literary Award στην κατηγορία Gay Fiction. Η ταινία έχει λάβει τέσσερις υποψηφιότητες για Όσκαρ (καλύτερης ταινίας, Α' Ανδρικού Ρόλου (Timothée Chalamet), καλύτερου τραγουδιού και διασκευασμένου σεναρίου) και κέρδισε το τελευταίο (James Ivory). Σύμφωνα με το IMDb, ήταν υποψήφια για πολλά βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ, ενώ αξίζει να αναφερθεί ότι η Gay and Lesbian Entertainment Critics Association (GALECA), που αποτελείται πάνω από 200 LGBTQIA δημοσιογράφους των ΗΠΑ, Καναδά και Ηνωμένου Βασιλείου, της απένειμε τα εξής βραβεία: α) Dorian Award Film of the Year β) Film Performance of the Year – Actor για τον Timothée Chalamet, γ) Supporting Film Performance of the Year – Actor για τον Michael Stuhlbarg, καθώς και δ) LGBTQIA Film of the Year (Dry, 2018).

Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει σχετικά με τη μεταφορά του βιβλίου του:

Αυτό που κάνω ως συγγραφέας και αυτό που κάνει ο Guadagnino ως σκηνοθέτης είναι περισσότερο από το να μιλάμε δύο διαφορετικές γλώσσες. Αυτό που κάνω εγώ είναι να σμιλέψω ένα άγαλμα με τις πιο εκλεπτυσμένες λεπτομέρειες του. Αυτό που κάνει ένας σκηνοθέτης είναι να κάνει το άγαλμα να κινείται. Μου πήρε δύο ολόκληρες μέρες και πέντε σελίδες για να καταγράψω τον διάσημο διάλογο ανάμεσα στους δυο εν δυνάμει εραστές. Αλλά ο Guadagnino το είχε «φιλτράρει» μέσα σε λίγα λεπτά. Για μένα, το μήνυμα ήταν ξεκάθαρο: στις ταινίες ένα σήκωμα των ώμων ή μία υποκλέπτουσα ματιά ή μια νευρική παύση ανάμεσα σε δύο λέξεις μπορούν να «μιλήσουν» στην καρδιά με τρόπους που η γραπτή πεζογραφία δεν μπορεί, καθότι χρειάζεται περισσότερο χρόνο και χώρο για να αποτυπωθεί σε μια σελίδα. Αλλά το θέμα είναι ότι δεν μπορούσα να αποτυπώσω τη σιωπή. Δεν μπορούσα να μετρήσω παύσεις και αναπνοές και την πιο «άπιαστη», αλλά πιο εκφραστική γλώσσα, αυτή του σώματος. Όταν τελικά είδα την ταινία στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου, με εντυπωσίασε. Το τέλος της ταινίας αποτύπωσε ακριβώς το πνεύμα του μυθιστορήματος με τρόπους που ποτέ δεν θα μπορούσα να φανταστώ και όσον αφορά τη μουσική, «μίλησε» για την αγάπη των δύο νέων με μοναδικό τρόπο, αντηχώντας στα αυτιά μου για πολύ καιρό (Aciman 2018).

Οι αντιδράσεις του κοινού καθώς και της LGBTQIA κοινότητας για την ταινία υπήρξαν και θετικές και αρνητικές. Κοινή αίσθηση ήταν ότι τα μηνύματα και η ομορφιά της ταινίας ενθαρρύνουν μια πιο ευρεία αποδοχή της αγάπης όλων των ειδών. Επαινήθηκε από την LGBTQIA κοινότητα ως μια ταινία που άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται τα LGBTQIA ζευγάρια και ως πρωτοπόρα στην αποτύπωση μιας τόσο ακριβούς και αφιλτράριστης άποψης για ένα ομοφυλόφιλο ερωτευμένο ζευγάρι, παρουσιάζοντας παράλληλα τα προβλήματα που θα αντιμετώπιζε οποιαδήποτε τρυφερή

σχέση. Ο έρωτας του Elio και του Oliver θεωρήθηκε ως ένα μεγάλο βήμα, μακριά από μια τυπική αφήγηση μιας LGBTQIA ταινίας της χολιγουντιανής βιομηχανίας. Υπήρξαν σαφώς και αντιδράσεις για τη διαφορά ηλικίας των χαρακτήρων της ταινίας (Elio: 17 ετών – Oliver: 24 ετών), ότι κανονικοποιείται μια βίαιη ή αρπακτική συμπεριφορά, στην οποία νέοι άνθρωποι που αναγνωρίζονται ως queer είναι ιδιαίτερα ευάλωτοι. Ο Rex Reed (2017) σημειώνει: «Η ταινία είναι ένα σπαρακτικό αριστούργημα. Η σκηνοθεσία του Luca Guadagnino θυμίζει την ευαισθησία του Bertolucci στο καλύτερό του, η υπέροχη κινηματογράφηση του Sayombhu Mukdeeprom συλλαμβάνει το πλουσιοπάροχο έργο τέχνης που είναι η Ιταλία το καλοκαίρι και οι ηθοποιοί είναι απλά μαγευτικοί». Ο Anthony Lane (2017) τη χαρακτήρισε «έναν ερωτικό θρίαμβο, συναισθηματικά οξεία και συντριπτικά αισθησιακή» και σχολιάζει τη μεταφορά ως εξής: «Ο James Ivory έκανε μια αξιοσημείωτη δουλειά, ξεχωρίζοντας τα παρελθόντα και τα μέλλοντα, αφήνοντάς μας με μία ακατανίκητη ορμή του τώρα. Το βιβλίο είναι ένα ώριμο και βαθυστόχαστο βίντατζ. Η ταινία είναι μια οικουμενική ιστορία αγάπης». Η Ann Hornaday (2017) γράφει: «... μαγευτική, σχεδόν εκστατικά όμορφη ταινία, αμαρτωλά απολαυστική» ενώ ο Peter Travers (2017) σχολιάζει ότι «Αυτό το αριστούργημα χαράζει το δικό του υπερβατικό δρόμο». Οι μέτριες/αρνητικές κριτικές εστίασαν κυρίως στο σενάριο, ότι δηλαδή έχουν τοποθετηθεί προσεκτικά στο περιθώριο οι κοινωνικές πραγματικότητες της ομοφυλοφιλίας (βλ. Ratskoff, 2018, Κρασσακόπουλος, 2017 και McGhee, 2018).

Οι σκηνές που έχουν επιλεγεί για τη συζήτηση που ακολουθεί έχουν ως σκοπό την ανάλυση μια μεταιχμιακής κατάστασης μεταξύ φιλίας-έρωτα δύο queer χαρακτήρων, με τη διαφορετικότητα τους να εξελίσσεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον, που άθελά του βοηθάει στη διαδικασία καθορισμού της ταυτότητά τους. Μέσα από τα οπτικοακουστικά ερεθίσματά των σκηνών, θα εξετάσουμε τις ετερότητες των δύο βασικών χαρακτήρων, τόσο σε εσωτερικά όσο και σε εξωτερικά χαρακτηριστικά, αλλά και την εσωτερική πάλη που βιώνουν μέσα στο πλαίσιο της queer τους ταυτότητας.

Σκηνή 1. Κινηματογραφικός ανθρωπομορφισμός



Εικόνα 2. Τίτλοι αρχής



Εικόνα 3. Ανάσχυση αγάλματος από τη λίμνη Garda

Η ταινία ξεκινά με τους τίτλους αρχής. Σύμφωνα με τον Gérard Genette, οι τίτλοι αρχής είναι μέρος του συνόλου της παρακειμενικότητας (1987:167-180). Η ένωση του περικείμενου (peritexte) και του επικείμενου (epitexte), ό,τι δηλαδή συνοδεύει το κείμενο εντός και εκτός βιβλίου κατά τον Genette συγκροτεί το παρακείμενο (paratexte). Ο

κλάδος των κινηματογραφικών σπουδών διαχωρίζει το περικείμενο και το επικείμενο βασιζόμενος σε αυτή τη διάκριση. Κατ' αυτό τον τρόπο, τα logo, οι τίτλοι μιας ταινίας (συμπεριλαμβανομένων των υποτίτλων), οι τίτλοι αρχής, οι τίτλοι τέλους, τα ένθετα πλάνα και οι υπότιτλοι ανήκουν στην κατηγορία του περικείμενου, ενώ τα τρέιλερ, τα φιλικά καρτέ, οι συνεντεύξεις, οι κριτικές και το έξτρα υλικό στα DVD (για παράδειγμα, σκηνές ή σεκάνς που δεν υπάρχουν στην ταινία, όπως διανεμήθηκε στις αίθουσες) ανήκουν στην κατηγορία του επικείμενου (Kummerling, 2013: 111).

Ξεκινώντας από τα σημαίνοντα, δηλαδή την υλική ή φυσική μορφή του σημείου που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, στους τίτλους αρχής (Εικόνα 1), βλέπουμε φωτογραφίες τεσσάρων αγαλμάτων. Τα δύο στο κέντρο της εικόνας είναι ακέφαλα, τα τρία είναι χωρίς άνω άκρα ενώ η «τεχνική» απόδοση είναι λιτή. Το βλέμμα των δύο αγαλμάτων στην αριστερή και δεξιά άκρη της εικόνας είναι απλανές, ενώ οι κεφαλές τους είναι έντονα γυρισμένες σε πλάγια κλίση, γεγονός που προσδιορίζεται στη «γραμματική της εικόνας» ως απαίτηση προς αναγνώριση ή προσφορά στο κοινό (Kress-Leeuwen 1996: 120-130). Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι και τα τέσσερα αγάλματα είναι άντρες χωρίς περιβολή, με έντονους μύες, ακμαίοι και νεανικοί, στοιχείο επιβεβαίωσης της αρρενωπότητας και ομορφιάς τους. Τα χρώματα των αγαλμάτων κινούνται σε γήινο πλαίσιο, με κυρίαρχα το καφέ, το γκρι και το άσπρο.

Προχωρώντας στην Εικόνα 2 (πλάνα διαδεχόμενα από την ίδια σκηνή), βλέπουμε ένα αρχαίο άγαλμα να ανασύρεται από τη λίμνη Garda, όπου ο πατέρας του Elio μαζί με την ομάδα του και τον Oliver πραγματοποιούν την έρευνά τους. Το άγαλμα είναι ένας Κούρος, που εμφανίζεται σε «ηρωική γυμνότητα» (όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο πατέρας του Elio) και έχει αποχρώσεις σε χρώματα του μπρούντζου. Οι Κούροι έδωσαν αφορμή να διαδοθεί η γυμνότητα ευρύτερα στην τέχνη και συνδέονται με την προσπάθεια απόδοσης στο μάρμαρο του νεανικού ανδρικού σώματος, στην καλύτερη ηλικιακή φάση του από άποψη ομορφιάς και δύναμης (Γιαννόπουλος, 2000: 178). Ο Oliver χαϊδεύει το πρόσωπό του αγάλματος, προσπαθώντας να «ανακαλύψει» τα

χαρακτηριστικά του, ενώ ο πατέρας του Elio μελετά το κομμένο χέρι του και το δείχνει με περισσό ενθουσιασμό στον Elio. Το τελευταίο καρέ δείχνει τον Elio και τον Oliver να πραγματοποιούν χειραψία με το χέρι του κούρου, με φόντο τη γαλαζοπράσινη λίμνη.

Προχωρώντας στα σημαινόμενα ως νοητικές κατασκευές και στην καταδήλωση (Barthes, 1988: 42-53), σημειώνουμε ότι στην παραπάνω σκηνή, αλλά και σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, δίνεται έμφαση στην έντονη παρουσία αρχαίων αγαλμάτων, Ελληνιστικής και Ρωμαϊκής γλυπτικής, προκαλώντας δυνατά αισθήματα παρελθοντικής μνήμης, διαχρονικότητας, αλλά και συναισθήματα ομοερωτικού πόθου. Οι φιγούρες αυτές αναπαρίστανται ολόσωμες και συνήθως γυμνές, δημιουργώντας μακρινή προσωπική απόσταση, ενώ η τοποθέτησή τους στην αρχή των τίτλων ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης με κυρίαρχο αναδεικνυόμενο μοντέλο να είναι το ανδρικό.

Στο επίπεδο της συνδήλωσης κατά Barthes (1988: 42-53), με τις συχνές αναφορές στην αρχαία Ελλάδα, στην ταινία παρουσιάζονται σύμβολα για το πώς «αγκάλιασε» τη σεξουαλικότητα ένας από τους αρχαιότερους πολιτισμούς. Ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός δεν αντιμετώπιζε την έννοια της αμφιφυλοφιλίας ως ταμπού. Αυτό επηρέασε και το πώς η ιδανική ανδρική εμφάνιση απεικονιζόταν στα έργα τέχνης. Ως αποτέλεσμα, τα ανδρικά ελληνιστικά γλυπτά ήταν λιγότερο ογκώδη και μυώδη και περισσότερο λεπτά, κομψά, θηλυκά (Γιαλούρης, 1994: 19-23). Η ανδρογενής φύση λοιπόν των ανδρικών ελληνιστικών γλυπτών προκαλεί αμφισημία/ασάφεια όσον αφορά τη σεξουαλικότητά τους. Έτσι, και οι πρωταγωνιστές Oliver και Elio δεν είναι μυώδεις, αλλά αδύνατοι και κατά κάποιον τρόπο ανδρόγυνοι. Συνεπώς, η ομορφιά τους προσομοιάζει αυτή των κούρων.

Σκηνή 2. Να με φωνάζεις με τ' όνομά σου και θα σε φωνάξω με το δικό μου



Εικόνα 4. Oliver και Elio μετά τη σεξουαλική πράξη.

Σε αυτή τη σκηνή, βρισκόμαστε στο δωμάτιο του Elio, ύστερα από πρόσκληση του ίδιου στον Oliver να περάσουν μαζί τη νύχτα. Ξεκινώντας από τα σημαίνοντα (Εικόνα 3), βλέπουμε τους πρωταγωνιστές ξαπλωμένους, να κοιτούν ο ένας τον άλλον στα μάτια, ύστερα από την πρώτη ερωτική τους συνεύρεση. Φαίνονται μόνο τα πρόσωπά τους σε ένα κοντινό πλάνο. Είναι γυμνοί και ο Oliver έχει το χέρι του πάνω στο πρόσωπο του Elio. Στο επίπεδο της καταδήλωσης, δίνεται έμφαση στο βλέμμα των χαρακτήρων, προκαλώντας δυνατά αισθήματα ανάμειξης, οπότε ο συμμετέχων θα μπορούσε να είναι ένας από εμάς. Οι χαρακτήρες αναπαρίστανται μόνο πάνω από το λαιμό, δημιουργώντας κοντινή κοινωνική απόσταση, ενώ η τοποθέτησή τους στο κέντρο της εικόνας ορίζει τον πυρήνα της πληροφόρησης.

Σε επίπεδο συνδήλωσης, βλέπουμε δύο queer χαρακτήρες τυπικά απομονωμένους από το περιβάλλον τους, κάτι που δεν συμβαίνει μόνο στο πλαίσιο του ρομαντισμού ή της αμοιβαίας έλξης. Το να είσαι queer σε μια ετεροκανονική κοινωνία αποτελεί

απομονωτικό παράγοντα από μόνο του. Τα queer άτομα είναι σχεδόν αναγκασμένα να αντιμετωπίσουν τις δικές τους επιθυμίες και ταυτότητες, να αναρωτηθούν και να εξετάσουν τις εσωτερικές τους παρορμήσεις και τα θέλω τους, κάτι που δεν χρειάζεται να κάνουν οι ετεροφυλόφιλοι. Στην προκειμένη περίπτωση ερωτικής επαφής, η σωματική συμπεριφορά και η έκφραση του προσώπου των δύο εραστών παραπέμπει ξεκάθαρα στους δύο που γίνονται ένα.

Σημαντική λειτουργία της συγκεκριμένης σκηνής αποτελεί και το λεκτικό κομμάτι, που αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά εργαλεία για τη γνωστική λειτουργία της πραγματικότητας.

Ο Oliver λέει στον Elio:

- Call me by your name and I'll call you by mine...
- Elio..(απευθυνόμενος στον Oliver)
- Oliver...
- Elio...
- Oliver...

Τα λόγια που ανταλλάσσουν, το να αποκαλείς δηλαδή τον εραστή ή την ερωμένη με το όνομά σου, παραπέμπουν στην τέλεια ώσμωση και σε ένα ύστατο αγκάλιασμα του άλλου με τον εαυτό σου. Επιπλέον, το να αποκαλείς κάποιον με μια λέξη που ακούγεται στα αυτιά σου ίδια, επειδή αντιστοιχεί σε σένα, είναι λυτρωτικό και γενναίο. Είναι μία άνευ όρων παράδοση, καθώς και μια κίνηση που μόνο εκείνος που νοιάζεται κάποιον πραγματικά μπορεί να επιτρέψει, μια ευκαιρία να ξεπλυθεί ο ήχος από τα ελαττώματα που νομίζει κάποιος πως έχει, ώστε κάπου στην πορεία να απενοχοποιηθεί και να αγαπήσει τον εαυτό του.

Σκηνή 3. Αποδοχή της οικογένειας



Εικόνα 5. Η οικογένεια Perlman

Σε αυτά τα πλάνα από την ίδια σκηνή, θα μελετήσουμε το εικονικό, αλλά και το λεκτικό σύστημα. Η επιλογή αυτή στηρίζεται στην άποψη ότι η σχέση εικόνας και λόγου κινείται μεταξύ συμπληρωματικότητας και αλληλοαναιρέσεως και απαιτεί μελέτη της δομής και των δύο σημειωτικών συστημάτων: λεκτικού και εικονικού (Χριστοδούλου, 2007: 24). Επιπλέον, η σημειωτική ανάλυση με το συγκεκριμένο μεθοδολογικό εργαλείο έχει ως σκοπό να εντοπίσει τις σημασιολογικές δομές πλάνων μέσα από τους κώδικες που θα προκύψουν και τα πλάνα να αναλυθούν ως κείμενα. Η συγκεκριμένη διαδικασία

ξεσκεπάζει τους μηχανισμούς παραγωγής του νοήματος του κειμένου (Χριστοδούλου, 2012: 74).

Στο πρώτο καρέ, η κα. Πέρλμαν έχει στα χέρια της ένα βιβλίο, δίπλα της κάθεται ο κ. Πέρλμαν, ενώ στα πόδια της ξαπλώνει ο Ελιο. Διαβάζει μέσα από το βιβλίο της Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (*Το Επταήμερο*, 1558) :

Ένας γοητευτικός νεαρός ιππότης είναι τρελά ερωτευμένος με μια πριγκίπισσα. Κι εκείνη το ίδιο, παρόλο που εκείνος φαίνεται να μην το καταλαβαίνει. Παρά τη φιλία που ανθίζει ανάμεσά τους, ή πιθανότατα, εξαιτίας αυτής της φιλίας, ο νεαρός ιππότης νιώθει τόσο ταπεινόφρων και άφρων, που του είναι αδύνατο να της μιλήσει για την αγάπη που νιώθει για κείνη. Μια μέρα, ρωτά ξεκάθαρα την πριγκίπισσα: Είναι καλύτερα να μιλήσεις ή να πεθάνεις?

Το βιβλίο αυτό είναι μια συλλογή από ιστορίες που έχουν ως θέμα την αγάπη, τον πόθο, την απιστία και το σεξ. Είναι ένα σύμβολο ελευθεριότητας που χαρακτηρίζει την οικογένεια του Oliver, ενώ αποτελεί τον τρόπο παραλληλισμού της ιστορίας του ιππότη και της πριγκίπισσας με αυτή του Ελιο και του Oliver. Ο ιππότης συμβολίζει τον πρώτο και η πριγκίπισσα τον δεύτερο. Ο Ελιο έχει δυνατά συναισθήματα για τον Oliver και η μητέρα φαίνεται να το γνωρίζει. Συνδηλωτικά, βλέπουμε δύο γονείς ακαδημαϊκούς, με προοδευτικές ιδέες και εγκάρδιο προφίλ να αποδέχονται την έλξη του Ελιο για τον Oliver.

Στο δεύτερο καρέ βλέπουμε τον πατέρα του Ελιο να του μιλά συγκινημένος. Ο Ελιο παρακολουθεί απερίσπαστα τον ακόλουθο πατρικό μονόλογο.

Τώρα ίσως να μη θες να νιώσεις τίποτα. Ίσως ποτέ δεν ήθελες να νιώσεις κάτι και ίσως δε θέλεις να μιλήσεις σε μένα γι' αυτά τα πράγματα, αλλά νιώθω ότι εμφανώς κάτι σε άγγιξε. Κοίτα, είχες μια όμορφη φιλία, ίσως κάτι περισσότερο από φιλία. Και σε ζηλεύω. Στη θέση μου, οι περισσότεροι γονείς θα ήλπιζαν όλο αυτό να εξαφανιζόταν ή θα προσεύχονταν οι γιοί τους

να προσγειωθούν σύντομα. Αλλά δεν είμαι τέτοιος γονιός. Αν υπάρχει πόνος φύλαξέ τον, κι αν υπάρχει φλόγα, μην την πνίξεις, μην είσαι βάνουσος μαζί της. Ξεριζώνουμε τόσα πολλά από απ' τους εαυτούς μας για να γιατρευτούμε γρηγορότερα απ' όσο πρέπει, που μέχρι τα τριάντα έχουμε ξοφλήσει, και έχουμε να δώσουμε όλο και λιγότερα σε κάθε νέα σχέση... Το πώς ζεις τη ζωή σου είναι δική σου δουλειά, απλά να θυμάσαι ότι οι καρδιές και τα σώματά μας μας δίνονται μόνο μια φορά. Και πριν το καταλάβεις, η καρδιά σου φθείρεται, και όσον αφορά το σώμα σου, έρχεται μια στιγμή που κανένας δεν θα το κοιτά και δεν θα θέλει να το πλησιάζει. Τώρα υπάρχει θλίψη και πόνος. Μην τα σκοτώσεις-και μαζί τη χαρά που ένιωσες.

Ο μεγάλος αυτός μονόλογος είναι ένα από τα πιο ισχυρά σύμβολα αποδοχής της ετερότητας, των διαχωριστικών γραμμών, των δυαδικών ορισμών, των συνόρων σε γενικότερο πλαίσιο (και επίσης μία σκηνή που επαινέθηκε από την πλειοψηφία των κριτικών). Ένας γονιός που σέβεται την εμπειρία του παιδιού του, τις επιλογές και τη θλίψη του. Αντιλαμβάνεται την ορμή της πρώτης αγάπης και την καθαρότητα και ειλικρίνεια που τη χαρακτηρίζει, ανεξαρτήτως ταυτότητας. Και προσπαθεί να ενθαρρύνει τον Ελιο να μείνει στην αλήθεια αυτού που έζησε, να το κουβαλάει και να το θυμάται παντοτινά. Ο πατέρας δείχνει υποδειγματική κατανόηση και μοναδική τρυφερότητα, χωρίς διδακτισμό και υστεροβουλία.

Σκηνή 4. “Visions of Gideon”



Εικόνα 6. Closing scene

Βρισκόμαστε στο σαλόνι της οικογένειας Perlman, όπου ο Ελίο έχει μόλις μιλήσει με τον Ολίβερ στο τηλέφωνο, ο οποίος έχει ήδη επιστρέψει στην Αμερική και του έχει ανακοινώσει ότι παντρεύεται σε λίγους μήνες. Στην εικόνα βλέπουμε τον Ελίο καθισμένο πιθανότατα μπροστά σε τζάκι, καθώς φωτίζεται το πρόσωπό του. Η κάμερα φαίνεται τοποθετημένη σχεδόν μέσα στη φωτιά που σιγοκαίει ενώ στέκεται ακίνητη πάνω στο πρόσωπό του. Τα μάτια του είναι υγρά, ενώ διακρίνουμε ένα ελαφρύ μειδίαμα στο πρόσωπο. Φαίνεται χοντρά ντυμένος, διακρίνουμε ένα μαύρο ζιβάγκο μέσα από ένα ασπρόμαυρο πουκάμισο. Πίσω του κάποιος στρώνει τραπέζι, φορώντας ποδιά, πιθανότατα η κυρία που βοηθά στο σπίτι. Από τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι οι καλοκαιρινές μέρες της αφύπνισης έχουν περάσει και ο Ελίο αναπολεί τις στιγμές που πέρασε με τον Ολίβερ. Ταμπουρώνεται στη θλίψη του και βρίσκει καταφύγιο σε μια γωνιά στο τζάκι. Στο υπόβαθρο παίζει αγνά το τραγούδι του Sufjan Stevens “Visions of Gideon” και η ταινία κλείνει με αυτό το τραγούδι.

Σύμφωνα με τον Cook (1998), η μουσική μεταφέρει τις συνδηλωτικές και συναισθηματικές πληροφορίες του μηνύματος, ενώ η κινηματογραφική μουσική αλληλεπιδρά και συνομιλεί με την εικόνα. Κατά τον Wingstedt (2010), η λειτουργία της μουσικής στη συγκεκριμένη σκηνή είναι συναισθηματική. Η αρχική και κλιμακούμενη ηρεμία της μελωδίας μεταφέρει το ονειρικό κλίμα της σκηνής, ενώ οι στίχοι δημιουργούν νοσταλγία. Ακούγονται χαρακτηριστικά και επαναλαμβανόμενα οι στίχοι “Is it a video, is it a video” αφού έχουν προηγηθεί δύο φορές οι στίχοι «I have loved you for the last time», ενώ μέχρι το τέλος του τραγουδιού ακούμε συνεχόμενα “Visions of Gideon, visions of Gideon”. Παραπέμποντας στην εβραϊκή κουλτούρα των χαρακτήρων, ο προφήτης Γεδεών, συγκέντρωσε έναν στρατό 300 αντρών για να νικήσει έναν πολύ μεγαλύτερο εχθρό. Τελικά κατατρόπωσε τους εχθρούς του ύστερα από μία σειρά οίων που του έδωσε ο προφήτης Ιεχωβάς και έτσι ελευθερώθηκε ο λαός του Ισραήλ. Ο συνθέτης φέρνει την ιστορία του Γεδεών στη ζωή παραλληλίζοντας την ιστορία των πρωταγωνιστών με αυτή. Κάτι όμορφα γλυκόπικρο και παροδικό, όπως η νίκη του Γεδεών και η αδυναμία του να ξαναζήσει τη στιγμή. Ο Elio απολαμβάνει την ανάμνηση, αλλά δεν μπορεί να τη βιώσει ξανά. Πενθεί σιωπηλά, αναλογίζεται τις απώλειες, αν και βαθιά μέσα του γνωρίζει πως έχει βρει την πίστη και τον εαυτό του. Η απότομη παύση στο τέλος διακόπτει την ονειρική αίσθηση των θεατών, ολοκληρώνοντας μια όμορφη ιστορία αγάπης (McGhee, 2018).

Συμπεράσματα

Πραγματοποιώντας τη σημειωτική ανάλυση των παραπάνω σκηνών, αντιλαμβανόμαστε ότι ο σκηνοθέτης πιθανότατα εξέτασε τις ήδη υπάρχουσες ομοφοβικές αναπαραστάσεις που κυριαρχούν στον εμπορικό κινηματογράφο και επιχειρεί μια εκ νέου ανάγνωση ενός δημοφιλούς κειμένου, προχωρώντας πέρα από την ετεροκανονικότητα και προσπαθώντας να δημιουργήσει μια ισχυρή οικουμενικότητα περί διαφορετικότητας. Υπάρχουν όμως σύμβολα στην ταινία που ετεροκανονικοποιούν

μια queer ιστορία αγάπης με σκοπό να περάσει πιο ανώδυνα στο κοινό και να κατανοηθεί ή ίσως «καταναλωθεί» με μεγαλύτερη ευκολία.

Στην πρώτη σκηνή (Εικόνα 1&2), εξετάσαμε την έντονη παρουσία αρχαίων αγαλμάτων και την ανδρόγυνη αισθητική τους. Ως παγκόσμια σύμβολα κάλλους που σχεδόν σε αναγκάζουν να υποκύψεις στη γοητεία και την ηδονική παρουσία του άψογου κορμιού τους, λειτουργούν και ως απτές ερωτικές φαντασιώσεις για τους δύο queer χαρακτήρες. Η ομορφιά τους μεταφέρεται και στους πρωταγωνιστές, υποδηλώνοντας ότι θα πρέπει να βλέπουμε όλα τα ανθρώπινα όντα όμορφα και άξια αγάπης. Έτσι, το κοινό οδηγείται στην παραδοχή ότι η ομορφιά υφίσταται και έξω από τα στενά όρια της δυαδικής έννοιας του φύλου.

Στη δεύτερη σκηνή (Εικόνα 3), βλέπουμε την ώσμωση των δύο χαρακτήρων να παρουσιάζεται με τρόπο παρόμοιο ενός ετεροφυλόφιλου ζευγαριού. Το αγκάλιασμα μετά τη σεξουαλική πράξη, η τρυφερότητα και το άγγιγμα, καθώς και τα λόγια παράδοσης παραπέμπουν σε ετεροφυλόφιλο έρωτα κάτι που δεν συνηθίζεται να αποτυπώνεται με αυτόν τον τρόπο σε γκέι ταινίες. Όπως αναφέρει ο Larry Gross (2001: 16) το κοινό έχει συνηθίσει να βλέπει μια γκέι ταυτότητα που καταπιέζει τη σεξουαλικότητά της ή μια στερεοτυπική εικόνα ενός χαρούμενου και θηλυπρεπούς πλάσματος ή την εναγώνια αναζήτηση του έρωτα και της ελευθερίας ενός ατόμου με διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό μέσα σε μια καταπιεστική κοινωνία, πράγμα που εδώ απεικονίζεται με τρόπο ανώδυνο, σχεδόν ονειρικό.

Στην τρίτη σκηνή (Εικόνα 4), γίνεται σαφές ότι αμφότεροι οι γονείς καταλαβαίνουν τι συμβαίνει μεταξύ του Elio και του Oliver, και δεν κάνουν το παραμικρό για να τους αποθαρρύνουν ή τιμωρήσουν. Ιδιαίτερα ο πατέρας, με τον – πιθανόν ουτοπικό- μονόλογό του, αναδεικνύεται σε έναν από τους πιο συγκινητικούς και τρυφερούς πατέρες της κινηματογραφικής ιστορίας. Αυτό περνάει στο κοινό ως ένα μήνυμα για το πόσο αλλιώτικος θα ήταν ο κόσμος αν η διαφορετικότητα αντιμετωπιζόταν με αγάπη και όχι φόβο. Η αποδοχή του σεξουαλικού προσανατολισμού

ενός ανθρώπου από την οικογένεια του σίγουρα δεν είναι μία εύκολη πράξη, αλλά σε αυτή τη σκηνή το κοινό αντιλαμβάνεται ότι ένας άνθρωπος είναι ίδιος και πριν και μετά την ανακοίνωση μιας σεξουαλικής ταυτότητας, οπότε αν υπάρχει αληθινή αγάπη πριν, θα υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη και μετά όπου το άτομο θα είναι πλέον απελευθερωμένο και χαρούμενο.

Στην τέταρτη και τελευταία σκηνή (Εικόνα 5), με τη χρήση ενός συμβολικού τραγουδιού, καθώς και με κοντινό πλάνο μόνο στο πρόσωπο του Elio, μεταφέρεται στο κοινό ο πόνος μετά τον χωρισμό και ειδικά μετά το τέλος της πρώτης αγάπης. Και εδώ βλέπουμε πως χρησιμοποιείται ένα τραγούδι με ερωτικά υπονοούμενα που θα ταίριαζαν σε οποιαδήποτε σκηνή ετεροφυλοφιλικής ερωτικής απογοήτευσης. Ακολουθεί συμβατικές νόρμες και αφήνει τη γεύση μιας ολοκλήρωσης ενός τυπικού ετεροφυλοφιλικού παραμυθιού. Γεγονός που κάνει τον/τη θεατή να ταυτίζεται και να ξεχνά ότι ο πόνος του πρωταγωνιστή αφορά ομοφυλόφιλη απογοήτευση.

Ασφαλώς, η ταινία είναι προοδευτική και καταβάλλεται η δέουσα προσπάθεια αφομοίωσης ομόφυλων ζευγαριών που συνήθως τοποθετούνται στη σφαίρα της αορατότητας. Επίσης, βρίσκεται στον αντίποδα της ομοφοβίας και της κοινωνικής προκατάληψης. Παρόλο όμως που ο σκηνοθέτης ήθελε να δώσει έμφαση στην οικογένεια για να δημιουργήσει μια ισχυρή οικουμενικότητα, δηλαδή δεν ήθελε το κοινό να βρει διαφορά ή διάκριση / προκατάληψη απέναντι στους χαρακτήρες του, εν τέλει η ταινία διαχειρίζεται το queer υλικό μέσω ετεροκανονικών αναφορών.

7. ΓΕΝΙΚΕΣ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ / ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ

Στην παρούσα εργασία παρουσιάστηκε το θέμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης της queer κουλτούρας και κοινωνικά ζητήματα που ανακύπτουν μέσω αυτής. Αναδείχθηκαν οι διαστάσεις της απεικόνισης της διαφορετικότητας ενός queer ατόμου σε τρεις σύγχρονες mainstream ταινίες του Αμερικανικού κινηματογράφου και παράλληλα μελετήθηκε με ποιο τρόπο ετεροκανονικοποιούνται queer στοιχεία ώστε να κατανοούνται ή να προσλαμβάνονται πιο εύκολα ή/και ανώδυνα από το κοινό. Επιπλέον, προκύπτουν ορισμένες διαπιστώσεις από τον σχολιασμό των συμβόλων και των κοινωνικών νοημάτων που θέλουν να εκφράσουν, οι οποίες αναδεικνύουν την υπεράσπιση της διαφορετικότητας και τη σημασία παραγωγής queer καλλιτεχνικών έργων με διάχυσή τους όχι μόνο στο queer αλλά και στο ετεροφυλόφιλο κοινό.

Τα κοινά στοιχεία-σύμβολα και των τριών ταινιών οδηγούν σε μια πιο ευρεία αποδοχή της αγάπης όλων των ειδών. Στον αντίποδα όμως, και μέσω της σημειωτικής ανάλυσης, διαπιστώθηκε ότι οι σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν σύμβολα που οδηγούν στην υπερίσχυση της ετεροκανονικότητας και κατ' επέκταση του ετεροφυλοφιλικού συστήματος. Άλλωστε, όπως προαναφέραμε, ακόμη και σήμερα οι κοινωνίες είναι δομημένες με τέτοιο τρόπο ώστε οι οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες να εναρμονίζονται με βάση τον πατριαρχικό νόμο.

Από το *Danish Girl* όπου μελετήσαμε σύμβολα που αφορούν τη φιλελευθεριότητα ενός ζευγαριού, με μία σύζυγο που στηρίζει και αγαπά τον queer σύντροφό της ουσιαστικά και αδιαπραγμάτευτα, οδηγηθήκαμε στην παραδοχή της παράδοσης στα χέρια ενός άντρα/σωτήρα που μέσω της επέμβασης αλλαγής φύλου θα αποκαταστήσει την τάξη και θα αποφορτίσει μια διεμφυλική οντότητα από τις «ανώμαλες» έξεις. Ένα βασικό στοιχείο μιας πατριαρχικής κοινωνίας, κατάλοιπα της

οποίας υφίστανται και στο κοινό που παρακολουθεί την ταινία και εν τέλει θεωρεί ότι αυτή είναι μια ετεροκανονική λύση.

Στην ταινία *Moonlight* μελετήσαμε σύμβολα που αφορούν την αποδοχή μιας ομοφυλόφιλης αρρενωπότητας από μία (αντισυμβατική και ηθικά αμφιλεγόμενη) μη ομοφοβική ετεροφυλόφιλη που σπάει τα διαιωνιζόμενα στερεότυπα της μαύρης αρρενωπότητας. Το γεγονός αυτό ετεροκανονικοποιεί τις προαναφερόμενες ταυτότητες σε μια πιο ανώδυνη εκδοχή. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης παραθέτει σύμβολα αντί να απεικονίζει οποιαδήποτε σεξουαλική έκφραση, η οποία συνήθως χρησιμοποιείται για να κριτικάρει τις καθεστηκυίες κοινωνικές δομές, που αποτελεί μια ετεροκανονική λύση και προσλαμβάνεται πιθανά πιο ανώδυνα από το κοινό. Γεγονός, επίσης, αποτελεί ότι με την παράθεση του στιγματισμού και του εκφοβισμού ενός queer ατόμου, ένα πολύ σημαντικό κομμάτι ενός ευρύτερου διαλόγου (και) για τους ανθρώπους που έχουν υποφέρει εξαιτίας του σεξουαλικού τους προσανατολισμού, ετεροκανονικοποιεί οποιαδήποτε ταυτότητα με αποτέλεσμα το κοινό να ταυτίζεται και να αποδέχεται την τιμωρία του εκφοβιστή. Σε σύνολο όμως, στη συγκεκριμένη ταινία, κυριαρχεί η δύναμη της αγάπης με έναν επίλογο που απευθύνεται στη συντριπτική πλειοψηφία των θεατών ανεξαρτήτως καταγωγής, κοινωνικού υπόβαθρου, φύλου και σεξουαλικού προσανατολισμού.

Στην ταινία *Call me by Your Name* παραθέτονται σύμβολα με έμφαση στην οικογένεια, προσπαθώντας να δημιουργηθεί μια ισχυρή οικουμενικότητα περί διαφορετικότητας, καθώς και με σκοπό το κοινό να μη βρει καμία διάκριση ή προκατάληψη απέναντι στους χαρακτήρες της ταινίας. Και εδώ, όμως, τα στοιχεία ετεροκανονικοποίησης μιας queer ιστορίας αγάπης είναι εμφανή με στόχο να κατανοηθεί με μεγαλύτερη ευκολία. Η ώσμωση των δύο χαρακτήρων της ταινίας παραπέμπει σε ετεροφυλόφιλο έρωτα κάτι που δεν συνηθίζεται να αποτυπώνεται με αυτόν τον τρόπο σε γκέι ταινίες. Επιπλέον, η αποδοχή του σεξουαλικού προσανατολισμού ενός ανθρώπου από την οικογένεια του, μια δύσκολη ομολογουμένως διαδικασία, περνάει στο κοινό ως

μια απλή αφομοίωση ενός ομοφυλόφιλου ζευγαριού, που έχουμε συνηθίσει να βρίσκεται στη σφαίρα της αορατότητας. Η ταινία παρά τα προοδευτικά στοιχεία και την προσπάθειά της να άρει χαρακτηριστικά ομοφοβίας και κοινωνικής προκατάληψης, στο γενικότερό της σύνολο ακολουθεί συμβατικές μεθόδους, αφήνοντας εν τελεί στο κοινό μια επίγευση μιας φυσιολογικής ιστορίας, την εικόνα μιας ολοκλήρωσης ενός ετεροφυλόφλου παραμυθιού.

8. ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Η παρούσα εργασία κατέληξε σε ποικίλα συμπεράσματα πολλαπλών ενδιαφερόντων, τα οποία εν δυνάμει θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη βάση για νέες μελέτες. Αναφορικά, θα μπορούσε να εξεταστεί διαχρονικά και να γίνει καταγραφή της στάσης των θεατών σε εικόνες, πρόσωπα και queer αναφορές στο σύνολο της queer κινηματογραφίας και να εξαχθούν αντίστοιχα συμπεράσματα. Μια τέτοια μελέτη θα πρέπει να αναγνωρίζει την ταξική προέλευση, την εθνικότητα, τη θρησκεία, την εκπαίδευση, την τοπική κουλτούρα των θεατών, αλλά και το ευρύτερο σημειωτικό περιβάλλον στο οποίο λαμβάνουν αυτές χώρα. Σημαντικό ρόλο θα μπορούσε να παίζει σε μια τέτοια έρευνα, πέρα από τον χώρο της τηλεθέασης και του κινηματογράφου και τις κοινωνικές σχέσεις που τους διέπουν, η ίδια η ιστορική εποχή, με τα πολιτικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά της και τις κοινωνικές πρακτικές που τη χαρακτηρίζουν να επιδρούν καταλυτικά. Επιπλέον, πολύ μεγάλο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η έρευνα και η μελέτη της ανταπόκρισης queer ταινιών ή σκηνών σε επίπεδο συναισθημάτων από άτομα/ομάδες διαφορετικού σεξουαλικού προσανατολισμού. Τέλος, ένας ακόμη τομέας που χρήζει μελέτης είναι η σχέση της queer θεωρίας σε επίπεδο μουσικής, όπως για παράδειγμα η εξέλιξη της αναρχικής, εναλλακτικής punk/gay κουλτούρας τα τελευταία 25 χρόνια. Η αισθητική της punk σκηνής της δεκαετίας του 1980 ήρθε ως διαμαρτυρία στις «αστικές» πτυχές του κινήματος των ομοφυλοφίλων, προκαλώντας την εμφάνιση

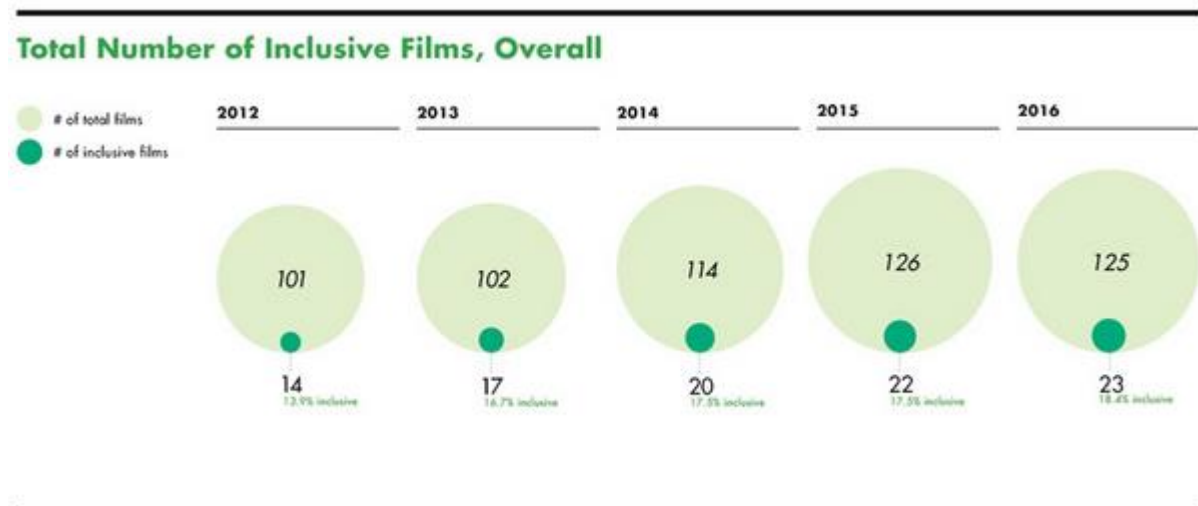
νέων ριζοσπαστικών κινημάτων όπως το queercore, που είχε ως στόχο την αντίδραση σε κάθε έκφανση της πολιτικής ορθότητας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, ο queer κινηματογράφος είναι ανάμεσα στις δράσεις που έθεσαν τις βάσεις για την αναγνώριση του δικαιώματος στη διαφορετικότητα. Είναι ένα από τα μέσα με τα οποία η queer θεωρία πέρασε από το θεωρητικό υπόβαθρο στο πρακτικό, παρουσιάζοντας την πραγματική της σημασία. Παρόλο που το υπάρχον Δυτικό κοινωνικό σύστημα δομείται με τον ετεροφυλοφιλικό κανόνα, δημιουργώντας συνθήκες ανισότητας, η θεματολογία των ταινιών πλέον αποκτά μεγαλύτερο εύρος. Queer αποσπάσματα μπορεί να διακρίνει κανείς μέσα σε πολλές και ετερόκλητες ταινίες, αυτό όμως που συμβαίνει με τον queer mainstream Αμερικανικό κινηματογράφο είναι πολύ σημαντικό για τους νέους ανθρώπους, γιατί χάρη σε αυτά τα έργα μπορούν να ταυτιστούν απευθυνόμενοι σε μια πιο στοιχειοθετημένη κουλτούρα. Η κοινωνική διάσταση παίζει σημαντικό ρόλο, αλλά πάντοτε είναι πολύ ενδιαφέρον να καταφέρνει τελικά η φόρμα να δυναμιτίζει το περιεχόμενο ωθώντας ένα φιλμ στα όρια της αφήγησης. Πιθανά αυτό να μπορέσει να αλλάξει τα δεδομένα και να εισχωρήσει στη mainstream κινηματογραφική απεικόνιση χωρίς να χρειάζεται «ωραιοποίηση» για να κατανοηθεί καλύτερα από το κοινό. Το σίγουρο είναι ότι πλέον υπάρχει ένας ικανοποιητικός αριθμός queer ταινιών που διεύρυναν τη σημασία του όρου, προτάσσοντας το στοιχείο της κοινωνικής αντίστασης στα σενάρια και στις φόρμες τους. Θα μπορούσε όμως η παραγωγή queer καλλιτεχνικών έργων η διάχυσή τους στο queer αλλά και ετεροφυλόφιλο κοινό, να είναι ακόμη μεγαλύτερη, είναι όμως αποδεκτό ότι βρίσκεται σε καλό δρόμο (βλ. Παράρτημα).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι. Ανάλυση τάσεων κατά την πενταετία 2012-2016, στην παρουσία LGBTQIA χαρακτήρων σε mainstream ταινίες

Σε επίπεδο πενταετίας, την περίοδο δηλαδή που μελετάμε, από τις 125 κυκλοφορίες ταινιών από τα μεγάλα στούντιο το 2016, 23 (18,4%) περιείχαν χαρακτήρες που αναγνωρίζονται ως lesbian, gay, bisexual, transgender ή queer. Αυτή είναι μια αύξηση της τάξης του 1% από το 17.5% των ταινιών (22 από 126) του 2015, ενώ σε σχέση με την αρχή της πενταετίας, το 2012 από το 13,9% παρατηρούμε ποσοστιαία αύξηση του 4,5%. Η GLAAD καταμέτρησε 70 LGBTQIA χαρακτήρες ανάμεσα σε όλες τις mainstream κυκλοφορίες του 2016, μια σημαντική αύξηση από τους 47 του 2015. <https://www.glaad.org/sri/2017/five-year-trends>.



Gender of LGBTQ Characters in Film*



Orientation & Identity of LGBTQ-inclusive films

	'12	'13	'14	'15	'16
Gay men	55.6%	64.7%	65%	77%	82.6%
Lesbians	33%	23.5%	10%	23%	34.8%
Bisexuals	11%	17.7%	30%	9%	13%
Transgender people	0%	11.8%	0%	5%	4.4%

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες*, μετάφραση Χατζηδημού Καίτη και Ράλλη Ιουλιέτα. Αθήνα: Κέδρος.
- Barthes, R. (1988). «Η Ρητορική της Εικόνας» στο *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*. (Γ. Σπανός, μτφ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Benshoff H.M. & Griffin S., (2006). *Queer Images, A history of gay and lesbian film in America*, Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Bettina Kummerling-Meibauer, (2013). *Paratexts in Children's Film and the Concept of Meta-Filmic Awareness*, *Journal of Educational Media, Memory and Society*, Vol. 5, Issue 2, pp. 108-123.
- Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (1980). Εισαγωγή. Στο Κ. Boklund-Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία*, (σ.σ. 7-16). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Boklund-Λαγοπούλου. Κ. (1983). Τι είναι Σημειωτική. *Διαβάζω*, τ.71, σ.σ. 15-23.
- Burke P. (2003). *Αυτοψία - Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Butler J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in *Theatre Journal*, Vol. 40, No 4, pp. 519-531.
- Butler, J. (μτφ.) (2009) *Αναταραχή Φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Cameron, D., Kulick, D., (2005). Identity Crisis? *Language & Communication*, Vol. 25, No 2, pp. 107-125.

- Coates J. (2013). The discursive production of everyday heterosexualities, *Discourse and Society* Vol. 24, No 5, pp.536-552.
- Connell, R. (2005). Change among the Gatekeepers: Men, Masculinities, and Gender Equality in the Global Arena', *Signs*, vol. 30, No. 3, pp. 1801-1825.
- Cook, N. (1998). *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press
- Eve Kosofsky Sedgwick (1990). *Epistemology of the closet*, University of California Press.
- G. Kress, T. H. Leeuwen (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual design*. London, N.Y.: Routledge.
- Genette G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press.
- Gross L. (2001:16) *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men and Media in America*. New York: Columbia University Press)
- Hill J. Margorie (2013). Is the Black Community More Homophobic?: Reflections on the Intersectionality of Race, Class, Gender, Culture and Religiosity of the Perception of Homophobia in the Black Community, *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, Vol. 17, pp. 208–214.
- Hooks B. (1996). *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. Routledge, New York
- Jagose A. (1996). *Queer Theory An Introduction*, Melbourne University Press.
- Keenan E. (2018). Aspects of Moonlight, *Cinesthesia*, Volume 8, No 1, pp. 1-8.
- Sorlin P., (2004). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου : προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Thompson K. & Bordwell D., (2003). *Film History – An Introduction, Second Edition*, McGraw Hill.
- Tsakistraki C., (2016). *Η queer θεωρία και πρακτική. [Book Chapter 9]*. In

- Rethymniotaki, E., Maropoulou, M., Tsakistraki, C. 2016. *Φεμινισμός και Δίκαιο*. Athens: Hellenic Academic Libraries Link <http://hdl.handle.net/11419/6176>
Ανακτήθηκε 27/09/2018
- Weaver T. (2016). Analysis of Representations of African Americans in Non-linear Streaming Media Content, *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 7, No. 2, pp. 59-60.
- Wingstedt, J. 2005. *Narrative Music: Towards and Understanding of musical functions in Multimedia*, (Licentiate thesis) .School of Music, Lulea University of Technology, Sweden
- Wingstedt, J., & Brändström S., & Berg, J. (2010). Narrative Music Visual and Meaning in Film. *Visual communication*, 9(2), 132-210
- Βαμβακίδου, Ι. & Σωτηροπούλου, Ε. (2010). *Σημειωτική Ανάγνωση Ιστορικού Ντοκιμαντέρ: Δημοκρατικός Στρατός 1946-1949, Βίωμα και Μεταφορές: ηλεκτρονικός συλλογικός τόμος με τίτλο «Βίωμα, Μεταφορά και Πολυτροπικότητα: Εφαρμογές στην Επικοινωνία, την Εκπαίδευση, τη Μάθηση και την Γνώση».*
- Γιαλούρης Ν., (1994). *Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών (Σειρά: Ελληνική τέχνη).
- Γιαννόπουλος Ι. (2000). *Εισαγωγή στον Πολιτισμό*, Τόμος Β', Σημαντικοί Σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού, εκδ. Ε.Α.Π., Πάτρα 2000.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2007), *Εισαγωγή στη Χολιγουντιανή Ρομαντική Κομεντί: Κινηματογραφικό είδος και αναπαράσταση των φύλων*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλδής Π., (2008). Το χρώμα στη σύνθεση. Η δύναμη και το νοηματικό περιεχόμενο των χρωμάτων, *Περιοδικό Φωτογράφος*, Τεύχος 180, σελ.10, 2008.
- Κοκκίδου Μ., (2018). *Σημειώσεις για το μάθημα «Πολυτροπικά Μουσικά Κείμενα:*

ανάλυση και εκπαιδευτικές εφαρμογές. Θεσσαλονίκη.

Χριστοδούλου, Α. (1996). *Οι έννοιες του χώρου και του χρόνου στα Εγχειρίδια της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης* (Διπλωματική Μεταπτυχιακή εργασία) ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη.

Χριστοδούλου, Α. (2003). *Σημειωτική Ανάλυση και Πολιτισμός στην Ξένη Γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χριστοδούλου, Α. (2007). *Σημειωτική και σχολικά εγχειρίδια*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χριστοδούλου, Α. (2012) *Παιδεία, εκπαίδευση, αξίες. Μια σημειωτική προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Aciman A. (2018). *I Couldn't Write Silence*: *Call Me by Your Name* Author André Aciman on the Oscar-Nominated Film Adaptation of His Novel, ανακτήθηκε 25/10/18 από <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/01/call-me-by-your-name-author-andre-aciman-on-oscar-nominated-film-adaptation>

Anderson M. (2016) *The Sensuous 'Moonlight' Dares to Let Black Men Love*, ανακτήθηκε 12/01/19 από <https://www.villagevoice.com/2016/10/19/the-sensuous-moonlight-dares-to-let-black-men-love/>)

Ben Fraser L. (2016). *Moonlight's Tarell Alvin McCraney: "I never had a coming out moment"*, ανακτήθηκε 25/10/18 από <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/21/moonlight-film-tarell-alvin-mccraney-interview>

Bond L. (2015). *Color in storytelling*, Cinema Cartography, ανακτήθηκε 01/11/18 από <https://www.youtube.com/watch?v=aXgFcNUWqX0&t=324s>

Chantal V. (2017). *Moonlight: Themes & Symbolism* ανακτήθηκε 13/12/18 από <http://www.chantalvictoria.com/channi-writes/2017/4/8/moonlight-themes-symbolism>

Cuby M. (2016) *'Moonlight' Captures the Complexities of Growing Up Gay and Black in America*, ανακτήθηκε 10/01/2019 από https://www.vice.com/en_us/article/qbnjkb/moonlight-negotiates-the-fine-line-between-black-and-gay-identities.

Debruge P. (2015). *Venice Film Review: 'The Danish Girl'*, ανακτήθηκε 11/12/18 από <https://variety.com/2015/film/festivals/the-danish-girl-film-review-eddie-redmayne-1201586696/>).

Dry J. (2018). *'Call Me by Your Name' Sweeps Gay and Lesbian Critics Association's*

Dorian Awards, ανακτήθηκε 25/10/18 από <https://www.indiewire.com/2018/01/dorian-awards-lgbt-call-me-by-your-name-1201923721/>

Duralde A. (2015). 'The Danish Girl' Venice Review: Eddie Redmayne Discovers the Woman Within, ανακτήθηκε 25/10/ από <https://www.thewrap.com/the-danish-girl-review-eddie-redmayne-alicia-vikander-tom-hooper/>).

Foulkes S. (2016). *The Epistemology of Moonlight*, ανακτήθηκε 15/01/19 από <http://www.filmattersmagazine.com/2017/03/17/the-epistemology-of-moonlight-2016-reviewed-by-sarah-foulkes/>

Freer I. (2016). *The Danish Girl Review*, ανακτήθηκε 27/10/18 από Empire, <https://www.empireonline.com/movies/danish-girl/review/>

Grant C. (2015). *Regressive, Reductive and Harmful: A Trans Woman's Take On Tom Hooper's Embarrassing 'Danish Girl'* ανακτήθηκε 28/10/18 από <https://www.indiewire.com/2015/12/regressive-reductive-and-harmful-a-trans-womans-take-on-tom-hoopers-embarrassing-danish-girl-213499/>.

Hornaday A. (2017). *Call Me By Your Name' is among the best movies of the year*, ανακτήθηκε 27/10/18 από https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/call-me-by-your-name-a-summer-love-recognizable-in-any-country-in-any-era/2017/12/14/56ddad76-d47b-11e7-a986-d0a9770d9a3e_story.html?utm_term=.9ea8ba6837 ανακτήθηκε 24/10/18

<https://www.imdb.com/title/tt4975722/awards>

Jensen A. S. (2016). *The Danish girl: Awards*, ανακτήθηκε 8/11/18 από <https://www.visitdenmark.com/denmark/danish-girl-awards, 2016>

Lane A. (2017). "Call Me by Your Name": An Erotic Triumph, Interwined, The Current Cinema, December 4 Issue, ανακτήθηκε 24/10/18 από <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/04/call-me-by-your-name-an->

erotic

[triumph?irgwc=1&source=affiliate_impactpmx_12f6tote_desktop_Viglink%20Primary&mbid=affiliate_impactpmx_12f6tote_desktop_Viglink%20Primary](#)

McGhee C. (2018). *Ten Things In Call Me By Your Name You May Have Missed*, ανακτήθηκε 30/10/18 από <https://www.headstuff.org/entertainment/film/ten-things-in-call-me-by-your-name>

Mekado M. (2016). *Barry Jenkins narrates a scene from Moonlight*, The New York Times, ανακτήθηκε 10/01/19 από <https://www.nytimes.com/2016/11/24/movies/barry-jenkins-narrates-a-scene-from-moonlight.html>).

Miller M. (2015). *Transgender in the 1920s: The Amazing Story of the Real-Life Danish Girl*, ανακτήθηκε 29/10/18 από <https://people.com/movies/the-real-life-danish-girl-the-story-of-1920s-transgender-artist-lili-elbe/>).

Nicholson A. (2015). *Telling Its Story of a Gender Pioneer, 'The Danish Girl' Holds to Formula*, ανακτήθηκε 29/10/18 <https://www.villagevoice.com/2015/11/24/telling-its-story-of-a-gender-pioneer-the-danish-girl-holds-to-formula/>).

Phillips M. (2016). *The movie Moonlight*, Chicago Tribune, ανακτήθηκε 10/01/2019 από <https://www.metacritic.com/movie/moonlight-2016/critic-reviews>).

Ratskoff B. (2018). *Call Me by Your Name: Gorgeous, But Is It Gay?*, ανακτήθηκε 29/10/18 από <https://www.advocate.com/commentary/2018/1/05/call-me-your-name-gorgeous-it-gay> ανακτήθηκε 28/10/18

Rex R. (2017), *'Call Me By Your Name' Is a Heartbreaking Masterpiece* ανακτήθηκε 24/10/18 από <https://observer.com/2017/11/review-luca-guadagnino-call-me-by-your-name-is-a-heartbreaking-masterpiece>)

Rosman L. (2015). *The Heart of 'The Danish Girl': A Conversation with David*

- Ebershoff, ανακτήθηκε 8/11/18 από <https://www.signature-reads.com/2015/11/the-heart-the-danish-girl-a-conversation-david-ebershoff/>)
- Satyendra S. (2006) *Impact of color on marketing*, Management Decision, Vol. 44 Issue: 6, pp.783-789, Ανάκτηση 19 Νοεμβρίου 2018 από <https://doi.org/10.1108/00251740610673332>
- Schwartzberg L. (2015). *The Ancient History of Grills* ανακτήθηκε 12/11/18 από https://www.vice.com/en_us/article/znw9z4/the-ancient-history-of-grills-456).
- Solvej S. (2015). *Eros and Identity Meet Again in Copenhagen*, in *'The Danish Girl'* ανακτήθηκε 12/11/18 από <https://www.nytimes.com/2015/11/22/movies/eros-and-identity-meet-again-in-copenhagen-in-the-danish-girl.html>
- Staff S. (2017). *What does the durag actually signify?* ανακτήθηκε 12/11/18 από <https://www.highsnobiety.com/2017/08/18/why-do-people-wear-durags/>).
- Trans Media Watch (2016). *Gender variance has existed in all times and all cultures of which records remain*, ανακτήθηκε 15/11/18 από <http://www.transmediawatch.org/timeline.html>.
- Travers P. (2017). *'Call Me By Your Name' Review: Steamy Tale of First Love Is Sexiest Film of 2017*” ανακτήθηκε 24/10/18 από <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/call-me-by-your-name-review-steamy-tale-of-first-love-is-sexiest-film-of-2017-129281/>
- Αμπάβη Α. (2009). *Η Τέχνη του Χρώματος και ο Συμβολισμός του* ανακτήθηκε 24/10/18 από <http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/745-the-art-of-color-and-symbolism>).
- Αστρέας (2016). *Ακροβάτες του διεμφυλικού φάσματος* ανακτήθηκε 24/10/18 από <http://peacockalliance.com/?p=58>.
- Βουτυράς Μ. & Γουλάκη-Βουτυρά Α. (2012). *Η Αρχαία Ελληνική Τέχνη και η Ακτινοβολία της*, 3.3.3. *Οι πρότοιοι κούροι από την Αττική* ανακτήθηκε 24/10/18

- από http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_045.html.
- Γαλανού Λ. (2017). *Moonlight* κριτική ανακτήθηκε 20/10/18 από <http://flix.gr/cinema/moonlight.html>).
- Γιουβανάκη Π. (201). *Το αριστούργημα που λέγεται Moonlight* ανακτήθηκε 24/10/18 από <https://parallaximag.gr/life/kinimatografos/oscar-oscar-oscar/moonlight-kritiki>).
- Καστέλλης Γ. (2016). *The Danish girl*, ανακτήθηκε 8/11/18 από <https://cinefreaks.gr/movie/the-danish-girl/>.
- Κουτσογιαννόπουλος Θ. (2017). *Moonlight* ανακτήθηκε 24/10/18 από <https://www.lifo.gr/guide/cinema/3748>).
- Κρασσικόπουλος Γ. (2017). *Να Με Φωνάζεις Με Τ' Ονομά Σου*, ανακτήθηκε 24/10/18 από <http://flix.gr/cinema/call-me-by-your-name-review.html>
- Μήτσης Χ.(2017). *Moonlight*, ανακτήθηκε 24/10/18 από https://www.athinorama.gr/cinema/article/moonlight_-2519136.html).
- Μπράτη Ι., (2014). *Χρωματοθεραπεία: Ερμηνεία των χρωμάτων* ανακτήθηκε 30/11/18 από <https://enallaktikidrasi.com/2013/05/xromatotherapieia-ermineia-ton-xromaton-kai-ton-therapeftikon-idiotiton-tous/>.
- Σιδέρης Ν. (2015). *Χωρητικότητα και ασυνείδητο*, ανακτήθηκε 24/10/18 από https://www.academia.edu/5302465/%CE%A7%CF%89%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%91%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%84%CE%BF
- Τυμπανίδης Β. (2017). *Γιατί δε μου άρεσε το Moonlight* ανακτήθηκε 24/11/18 από <https://unboxholics.com/movies-tv/movie-articles/22456-giati-de-mou-arese-to-moonlight>.

Φεσσάς Ν. (2016). *The Danish girl* ανακτήθηκε 24/10/18 από <http://www.nostimonimar.gr/the-danish-girl-kritiki-apo-ton-nikita-fessa/>

Φραγκούλης Η. (2015). *Το κορίτσι από τη Δανία* ανακτήθηκε 24/10/18 από <http://freecinema.gr/movies/the-danish-girl/>

Ψαρίδη Ο. (2015) *Νερό: Ζωντανή ύπαρξη* ανακτήθηκε 30/11/18 από <https://enallaktikidrasi.com/2013/10/nero-zontani-yparki/>