

ΠΑΝΟΣ Χ. ΚΟΥΤΡΑΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ

Στρέλλα

© Copyright Πάνος Χ. Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης,
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΣ ΠΛΑΝΗΤΗΣ, Αθήνα 2010
1η έκδοση, Αθήνα 2010
Επιμέλεια έκδοσης: Μαρίνα Γαλανού

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του, ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης της Βέρνης – Παρισιού που κυρώθηκε με τον ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπίες, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993 και κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΣ ΠΛΑΝΗΤΗΣ
Αντωνιάδου 6, 104 34, Αθήνα
Τηλ. Κέντρο: 210-8826600 – Fax: 210 8826898
www.colourfulplanet.com
e-mail: info@colourfulplanet.com

ISBN 978-960-9423-04-5

ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΣ ΠΛΑΝΗΤΗΣ
ΑΘΗΝΑ 2010

Το σενάριο της «Στρέλλας» ξεκίνησε να γράφεται το καλοκαίρι του 2004 και ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 2005. Η έκδοση που κρατάτε στα χέρια σας περιλαμβάνει την εκδοχή του σεναρίου η οποία ανταποκρίνεται περισσότερο στην ολοκληρωμένη ταινία. Έχουν αφαιρεθεί σκηνές που γυρίστηκαν αλλά κόπηκαν στο τελικό μοντάζ καθώς και διάλογοι που δεν συμπεριλήφθηκαν στο γύρισμα. Ωστόσο, μερικές περιγραφές σκηνών καθώς και κομμάτια διαλόγων διατηρήθηκαν αναλλοίωτα όπως υπήρχαν στο αρχικό σενάριο, παρόλο που στη συνέχεια άλλαξαν κυρίως μέσα από τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών και τις συνθήκες των γυρισμάτων. Επίσης έχουν αφαιρεθεί, για λόγους ευκολότερης ανάγνωσης, οι ειδικοί τεχνικοί όροι όπως και η αρίθμηση των σκηνών.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους πίστεψαν από την αρχή σε αυτό σενάριο και βοήθησαν ώστε να γίνει ταινία καθώς και τον Πολύχρωμο Πλανήτη που με την έκδοση αυτή ολοκληρώνει την διαδρομή ενός σεναρίου που η πορεία του σημαδεύτηκε –όπως και αυτή των ηρώων του– από την προκατάληψη, την άρνηση και την απόρριψη.

- Πάνος Χ. Κούτρας

Φωτογραφίες: Ορφέας Εμρζάς, Φωτεινή Κοντουδάκη,
Μιχάλης Χρήστου

Στρέλλα:
Μια ταινία για όλη την οικογένεια

του Δημήτρη Παπανικολάου

Κάπου στη μέση αυτής της ταινίας, μετά από ένα μεγάλο μονόλογο-αποκάλυψη, ξετυλιγμένο με τα μάτια χαμηλωμένα πάνω από ένα πιάτο γαριδάκια έναν μονόλογο φτιαγμένο δηλαδή με μια δόση τραγωδία κι άλλη μια δόση σαπουνόπερα, κάπου εκεί λοιπόν, στη μέση της ταινίας, τη στιγμή της αποκάλυψης ενός μυστικού τρομερού, οι θεατές καλούνται να συνειδητοποιήσουν τι έχουν ήδη δει μπροστά στα μάτια τους σε δυο διαφορετικές, απόλυτα ερωτικές, σκηνές, λίγη ώρα νωρίτερα. Σε αυτό το σημείο η ταινία *Στρέλλα* του Πάνου Κούτρα, που, όπως και οι ήρωές της, έχει αυτοσυστηθεί με την αφέλεια μικρού παιδιού, δείχνει τα δόντια της. Καταλαβαίνει κανείς δηλαδή τότε ότι η ταινία δεν έχει ροκανίσει μόνο, σιγά σιγά, τα όρια του τι μπορεί να φανεί στο πανί· είναι ολόκληρη μια εξερεύνηση των ορίων που φτιάχνουν τον σωματικό/σεξουαλικό εαυτό μας: τα όρια του εφικτού, τα όρια του επιτρεπτού και τα όρια του αναπαραστάσιμου. Ή αλλιώς, τα όρια του τι μπορείς να φαντασθείς, τα όρια του τι μπορείς να κάνεις (ως εξέλιξη αυτού που έχεις φαντασθεί/φантаσιωθεί), και τέλος τα όρια του τι μπορείς να δείξεις και να πεις πως έκανες.

Ο Πώργος, ένας σαρανταπεντάρης που βγαίνει από τη φυλακή έχοντας εκτίσει δεκαπέντε χρόνια ποινή για φόνο· η Στρέλλα

(«με λένε Στέλλα, αλλά οι φίλοι με φωνάζουν Στρέλλα· λένε πως είμαι λίγο τζαζ»), μια εικοσιπεντάχρονη εκδιδόμενη τρανσέξουαλ· και ο αδιέξοδος έρωτάς τους. Θα μπορούσε κανείς να τη δει και ως μεταφορά της *Ευδοκίας* του Αλέξη Δαμιανού στον εικοστό πρώτο αιώνα· όμως τα πράγματα στη σχέση των δύο ηρώων είναι λιγάκι πιο πολύπλοκα· και η ταινία στο τέλος παίρνει μια εντελώς διαφορετική φορά, ακριβώς γιατί αφήνεται τόσο πολύ, με ευφορία και χιούμορ, να βουτήξει στην πρόσφατη βιβλιοθήκη του ομοφυλόφιλου σινεμά (και αυτού που πλέον αναγνωρίζουμε ως *new queer cinema*). Κάποιοι θα αναγνωρίσουν διαρκείς αναφορές σε άλλες ταινίες του *new queer cinema*, από τον Todd Haynes και τον François Ozon, στον Ferzan Özpetek και τον Greg Araki· κι από το ντοκιμαντέρ της Jenny Livingstone *Paris is Burning* (όπου η εμβληματική φιγούρα της 'μητέρας τρανς'), στο *Wild Side* του Sebastien Lifshitz (όπου η επιστροφή της τρανς στην πατρική γη, την παιδική ηλικία, τον πόδο και το τραύμα του παρελθόντος, γίνεται μέσα απ' το παρόν μιας νέας queer οικογένειας). Αλλά και όσοι δεν έχουν δει *new queer cinema*, θα αναγνωρίσουν σίγουρα την επιρροή του Pedro Almodovar: όπως και σε πολλές ταινίες του Ισπανού σκηνοθέτη (*Νόμος του πόδου, Κακή εκπαίδευση*), έτσι και στη *Στρέλλα* το βαρύ σώμα της μνήμης, και ιδίως της μνήμης της κακοποίησης και της επιθυμίας, μολονότι βαραίνει τους πάντες, προτυπώνεται στο απελεύθερο (και εδώ επίτηδες δεν γράφω απελευθερωμένο) σώμα των τρανς.

Όσοι έχουν δει τις δύο προηγούμενες μεγάλου μήκους ταινίες του Κούτρα, μπορούν να καταλάβουν πόσο η *Στρέλλα* συνεχίζει την οπτική του, αλλά και τη φέρνει σε ένα άλλο επίπεδο. Η θρυλική *Επέλαση του γιγαντιαίου μουσακά* (1999) ήταν μια ξεκαρδιστική παρωδία των b-movies καταστροφής, με αισθητική τύπου John Waters και ηρωίδα μια τρανσέξουαλ που ερωτεύεται τον αστρονόμο-Χρήστο Μάντακα και στην πορεία σώζει και την Αθήνα από την επίθεση στην οποία αναφέρεται ο τίτλος (ο γιγαντιαίος Μουσακάς έρχεται από το υπερπέραν και ετοιμάζεται να καταβροχδίσει την Ακρόπολη!). Και η *Αληθινή ζωή*

(2004), που μάλλον πέρασε απαρατήρητη, ξεκινούσε από το είδος της σαπουνόπερας, για να πει (με μόνιμο φόντο την Ακρόπολη) μια μελοδραματική ιστορία αιμομιξίας και αφοσίωσης. Στόχος του Κούτρα φαίνεται πάντα να είναι, αρχίζοντας από την εξερεύνηση της αντι-κανονικής σεξουαλικής επιθυμίας και με μια αισθητική που έχει ομοφυλόφιλη γενεαλογία, να ειρωνευτεί και να διαβρώσει την επίσημη κουλτούρα, τις σταθερές βάσεις της έννοιας της ταυτότητας και αυτό που θα λέγαμε ετερο-κανονικότητα. Στη *Στρέλλα*, που κατά κάποιον τρόπο ενώνει τη θεματική και το ύφος και των δύο προηγούμενων ταινιών, το στόχο αυτόν τον καταφέρνει καλύτερα από ποτέ.

Δεν είναι τυχαίο ότι η *Στρέλλα* έγινε, το χειμώνα του 2010, η πιο επιτυχημένη εμπορικά ταινία του σκηνοθέτη της στην Ελλάδα και η πιο ευνοϊκά υιοθετημένη από την κριτική. Η διαφυλική ταυτότητα της κεντρικής ηρωίδας και η παρουσία της χαρισματικής Μίνας Ορφανού που την υποδύεται, χρησιμοποιήθηκαν εξ αρχής για να ανοίξει μια μεγαλύτερη συζήτηση, η οποία, ξεκινώντας από την ταινία, συμπεριέλαβε ζητήματα σεξουαλικότητας και επεκτάθηκε στην «εξερεύνηση» του κόσμου των Ελλήνων τρανσέξουαλς. Το μπαρ *Κούκλες* στη Συγγρού έγινε, για την περίοδο προβολής της ταινίας τουλάχιστον, ένα πολυσύχναστο μέρος των Αθηνών. Το σκάνδαλο, που πολλοί φοβήθηκαν ότι η ταινία θα προκαλέσει, δεν ήρθε ποτέ.

Ίσως γιατί η *Στρέλλα*, όπως και να το κάνουμε, δεν ανήκει στην ίδια περίοδο με ταινίες όπως το *Crying Game* (1992) του Νιλ Τζόρνταν, όταν η διαφημιστική καμπάνια ζητούσε από το κοινό να μην αποκαλύψει το μεγάλο μυστικό εκείνης της ταινίας (το ότι το αινιγματικό αντικείμενο του πόδου του κεντρικού χαρακτήρα ήταν τρανσέξουαλ). Το ενδιαφέρον, ακόμα και του μεγάλου κοινού, για τις διαφυλικές ταυτότητες σήμερα, έχει πια πάψει να έχει τόσο πολύ σχέση με την ιδέα της μεταμφίεσης, και το μύθο της «ξάστοχης» και «αποπροσανατολισμένης» επιθυμίας που διαφυλικές παρουσίες θα μπορούσαν να προκαλέσουν (του τύπου «στην αρχή νόμιζα ότι ήταν γυναίκα και γι' αυτό ερωτεύθηκα...»). Οι τρανς φέρνουν πια στο νου, όλο και

περισσότερο, το διάφωνο λόγο της σεξουαλικότητας. Και το επιθυμητό σώμα τους –είτε σε μια ταινία, είτε σε μια συνέντευξη προώθησης μιας ταινίας–, πολύ σωστά προσλαμβάνεται πλέον ως πρόκληση στη σιγουριά της ετεροκανονικότητας. Πρόκληση αφηγηματική (καθώς αρνείται τη «φυσική αρχή της ζωής» και το «φυσικό» φύλο), επιτελεστική (σώμα αναδημιουργημένο στη βάση του ανθρωπίνου λόγου και της σχέσης του με τη σεξουαλικότητα) και αναπαραστατική (καθώς προτείνει νέες συνδηλώσεις για το αρχέτυπο του ερωτισμού).

Το ότι όμως, στις συζητήσεις που ανοίχτηκαν με αφορμή την ταινία, υπήρξε μια σχετική δημοσιότητα γύρω από τον κύκλο των τρανς που πρωταγωνιστούν σε αυτήν, ενείχε τον εξής κίνδυνο: έκανε κάποιους να δουν τη Στρέλλα από μια σκοπιά ηθογραφική. Ως καταγραφή δηλαδή ενός χώρου του περιθωρίου, αλλά και των «νέων ηθών» της νεοελληνικής κοινωνίας. Το πρόβλημα είναι ότι, αν τη δεις έτσι, χάνεις ουσιαστικά τη μισή ταινία· και κυρίως, έτσι χάνεται και η πρόκλησή της. Αν τη δεις ως ηθογραφία (ως άλλη, δηλαδή, Στέλλα, ή ως άλλη Ευδοκία), η ταινία εξαντλείται γρήγορα και το τέλος της φαίνεται προβληματικό. Πρέπει ακριβώς να λάβεις υπόψιν τη φόρμα, το είδος και την αισθητική πρόκλησή της, αυτό το και τραγωδία και μελόδραμα και ειρωνεία, για να μπορέσεις να παρακολουθήσεις πού το πάει αυτή η ταινία, και τι ριζοσπαστικό έχει να πει για τα όρια και τις σχέσεις των ανδρών.

Σε μια από τις πιο έντονες σκηνές (και, αν τη σκεφτεί κανείς αναδρομικά, μάλλον την πιο συγκλονιστική), ο Γιώργος μαστορεύει ένα πολύχρωμο φωτιστικό. Όταν το τελειώσει το ανάβει, και στους πολύχρωμους ιριδισμούς του γδύνει τη Στρέλλα και στέκεται μπροστά της, ενώ η κάμερα αρχίζει να ψάχνει τα σώματά τους. Η σκηνή, με τον χαμηλό πολύχρωμο φωτισμό, παραπέμπει κατευθείαν στην ταινία *Hedwig and the Angry Inch* (σκην. John Cameron Mitchell, 2001), όμως πολύ σωστά θα θυμίσει σε κάποιους και φτηνό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '70 (με ολίγη ψυχεδέλεια και τη Φόνσου ημίγυ-

μνη). Και βεβαίως, εδώ είναι και το θέμα: δεν υπάρχει τίποτα πρωτότυπο στην τεχνολογία του ερωτικού εαυτού, φτιάχνουμε ερωτισμό, όπως φτιάχνουμε και σεξουαλικότητα, με υλικά πεζά, υλικά επιφάνειας, υλικά ήδη δοσμένα. Αυτό που θεωρούμε πηγαία έκφραση του βαθύτερου ερωτικού εαυτού μας, δεν είναι παρά μια επαναληπτική στρατηγική· ακόμα και το πολύχρωμο φωτιστικό που τόσο συγκινητικά φτιάχνει ο Γιώργος στην ταινία, φαίνεται να το έχει ξαναφτιάξει στο παρελθόν, μπορεί να δει κανείς ένα όμοιο στο κομοδίνο του πρώην ερωτικού συντρόφου του στη φυλακή. Όμως, κι εδώ είναι το άλλο θέμα, η ριζοσπαστικότητα του σεξουαλικού εαυτού δεν βασίζεται στην πρωτοτυπία του, αλλά σ' αυτό το «φτιάχνουμε», στο μαστόρεμα που κανείς, κάθε φορά, καλείται να κάνει. Η τεχνολογία του ερωτικού/σεξουαλικού εαυτού, μέρος της γενικότερης τεχνολογίας του εαυτού, γίνεται στιγμή ριζοσπαστική όταν κανείς συνειδητοποιήσει ότι μπορεί να μην την έχει δημιουργήσει από το μηδέν, πλην όμως τη διαχειρίζεται, την ξανα-φτιάχνει. Κάπως έτσι το καλειδοσκοπικά ερωτικό σώμα της Στρέλλας, απότοκο, όπως το βλέπουμε, της ερωτικής τεχνολογίας της δικής της (πλαστικές επεμβάσεις), του εραστή της (φωτισμός) και της ταινίας (πλάνα της κάμερας), σε όλα τα επίπεδα μια αντιγραφή οικεία και ανοίκεια μαζί, γίνεται τόπος ριζοσπαστικής υπέρβασης. Ο προνομιακός χώρος όπου η Στρέλλα, από σενάριο μέχρι φόρμα, ξανα-μαστορεύει αυτό που θέλει να πει για τον έρωτα, τον άνθρωπο και τον κόσμο.

Επιμένω τόσο πολύ στη σκηνή αυτή, διότι λέει κάτι νομίζω και για τη θέση της ταινίας σαν σύνολο και την άποψη που θγάζει με αυτήν ο Κούτρας. Ο κινηματογράφος που θέλει να κάνει προσανατολίζεται πέρα από το κοινωνικό φύλο, πέρα δηλαδή από τη στατική αναζήτηση της ομοφυλοφιλίας ως ταυτότητας, και προς αυτό που η λέξη της θεωρητικής μόδας ονομάζει *queer*, δηλαδή το σεξουαλικά ρευστό, αντικανονικό και επαναστατικό. Με το διεθνές ρεύμα του *queer* κινηματογράφου, στο οποίο προσδένεται ο Κούτρας, αυτό που υποσκάπτεται δεν είναι μόνο η κυριαρχία της ετεροφυλοφιλίας ως «φυσικής επιλογής»,

αλλά γενικότερα η ιδέα της κανονικότητας, του επιτρεπόμενου, του ορίου. Αν μια προηγούμενη γενιά ομοφυλόφιλων σκηνοθετών επέμενε στην έννοια και τα όρια του κοινωνικού φύλου, στην αναζήτηση του βαθύτερου σεξουαλικού εαυτού και στην απελευθέρωσή του, η νέα γενιά των queer σκηνοθετών ιχνηλατεί το διάφανο λόγο της σεξουαλικότητας. Κοιτάζει το πώς οργανώνεται η επιθυμία, πώς καθορίζονται τα όρια, το επιτρεπτό, το κανονικό, πώς οργανώνονται απ'τη μια τα «αποδεκτά» σώματα, κι από την άλλη η πολιτική διαχείριση της «διαστροφής», των «οριακών» σωμάτων, της απόρριψης, της απο-κειμενοποίησης. Την ίδια στιγμή, η νέα αυτή γενιά, που διαμορφώνει αισθητική μέσα από την πολιτική του queer, επιμένει στους τρόπους με τους οποίους ο πόθος ξεκινά από, υπερυιοθετεί, αλλά εν τέλει και καταστρατηγεί τους κοινωνικούς όρους εντός των οποίων εκφράζεται. Αυτό που ενδιαφέρει, δηλαδή, δεν είναι ο βαθύτερος ερωτικός εαυτός και η εξομολογητική έκφρασή του· είναι οι ριζοσπαστικές δυνατότητες της μη-κανονικής επιθυμίας να δια-φωνήσει, να στριγγλίζει και να ταράξει την επιφάνεια των πραγμάτων που θεωρούμε κανονικότητα.

Δεν είναι άσχετο όλο τούτο με το γεγονός ότι ο νέος queer κινηματογράφος επιμένει συχνά σε μια αναζήτηση χειροτεχνική (χαμηλό κόστος, βιντεοκάμερα και/ή κάμερα στο χέρι, σενάρια με κενά, πλάνα κάποτε ξαχαρβαλωμένα, ερασιτέχνες ηθοποιοί και καθημερινοί φυσικοί χώροι). Και ότι βασίζεται στη μίμηση και το παστίς, την αισθητική του kits, του camp, του ψιμυδιωμένου δηλαδή και παλίμψηστου (συνεχείς, συχνά ειρωνικές, αναφορές σε ταινίες και χαρακτήρες αρχέτυπα, μίξη στυλ και ειδών). Σε επίπεδο υφολογικό, αρκετές από τις νέες queer ταινίες επιμένουν στην επιφάνεια και τις αισθητικές αφηγήσεις που τη συγκροτούν. Η επιλογή αυτή έχει στόχο και να υπογραμμίσει τον τρόπο με τον οποίο ξανακοιτούν οι ταινίες αυτές την ιδέα της ταυτότητας και των συναισθημάτων, και υπονομεύουν τη μεγάλη αφήγηση που θα χαρακτηρίζαμε «βαδιά χαρακτηριστικά του εαυτού». Αντί του βάθους, η επιφάνεια. Αντί του ασυνειδήτου, οι συνειδητές επιλογές να ξανααφηγηθεί κανείς

τον εαυτό του. Αντί του επιτρεπτού και του φυσικά και πολιτικά αναγκαίου, η νέα ηθική του εαυτού και των σχέσεών του με τους άλλους.

Τέτοιες στρατηγικές μπορεί ο νέος queer κινηματογράφος να τις ξαναοργανώνει σε πολιτική θέση, δεν τις εφηύρε όμως από το μηδέν. Πρόκειται για την ανασύσταση μιας αισθητικής που αναπτύχθηκε για δεκαετίες από τις γκέι υποκουλτούρες, και ο πολύς κόσμος σήμερα αναγνωρίζει ως αισθητική των ντράγκ σόου, των τρανς και των τραβεστί. Στη Στρέλλα η αναδιοργανωτική πονηριά του queer κινηματογράφου γυρίζει κατευθείαν και ενσωματώνει την ίδια την αισθητική των ντραγκ σόου και της υποκουλτούρας των τρανς. Κάποια στιγμή βλέπουμε την πρόβα ενός σόου στο υπαρκτό μπαρ *Κούκλες* της Συγγρού, όπου μια τρανς (Μάνια Ντέλλου) κάνει Μελίνα Μερκούρη ως Στέλλα (τραγουδώντας, εντούτοις, την «Παρεξήγηση», τραγούδι από τα *Παιδιά του Πειραιά*), τη στιγμή που η Στρέλλα προσπαθεί να της ρίξει τον προβολέα σωστά («μωρή, πού είναι τα φώτα!»). Η ειρωνική αντιγραφή της πρώτης σκηνής της ταινίας *Στέλλα* (με τον Παπαγιαννόπουλο να ρίχνει προβολέα στη Μερκούρη) δεν είναι απλά ένα κλείσιμο του ματιού σε όποιον το κατάλαβε. Αργότερα, σε ένα βίαιο τσακωμό μετά τη σκηνή της αποκάλυψης, ο Γιώργος θα αρχίσει να φωνάζει και να κινείται σαν Φούντας, και η ίδια η Στρέλλα θα αρχίσει να μιλάει, τηρουμένων των αναλογιών, σαν Μερκούρη («είναι λίγο αργά για να χω γκόμενο πατέρα να με ελέγχει»). Σε ένα άλλο σημείο, η Στρέλλα συζητά με την Μαίρη, την ηλικιωμένη τρανς που κρατάει ένα ρόλο μητριαρχικής φιγούρας στην ταινία (μοναδικά ερμηνευμένη από την Μπέττυ Βακαλίδου – τη θρυλική τραβεστί Μπέττυ). Ακούγοντας για τη σχέση της με τον Γιώργο, η Μαίρη αρχίζει να φωνάζει, φωνή μια δόση Παξινού και μια δόση Μαρίνος, «αυτά είναι ύβρις κούκλα μου. Ύβρις μωρή, ύβρις που έλεγαν και οι αρχαίες. Οι αρχαίες... Η Σοφοκλής, η Ευριπίδης... Είναι ταμπού παιδί μου, δεν το καταλαβαίνεις;». Βεβαίως κι εδώ παίζει πλαγιαστή αυτοαναφορά (άλλωστε σε άλλο σημείο, επιμελώς άτεχνα και άκομψα, η κάμερα γυρίζει και κεντράρει στην πινακίδα μιας οδού *Σοφοκλέους*).

η υπόθεση της ταινίας έχει αρχίσει έτσι κι αλλιώς να μοιάζει *Οιδίπους Τύραννος* με κουνημένη γκαρνταρόμπα.

Ακριβώς όμως λόγω αυτού του παιχνιδιού μίμησης και camp παρωδίας, η ταινία, ενώ σε κάνει να τη σκέφτεσαι σε σχέση με άλλα πρότυπα, την ίδια στιγμή και τα υπονομεύει. Αν η Στέλλα του Κακογιάννη είχε ως θέμα τον εγκλωβισμό της γυναίκας στο παραδοσιακό σύστημα κοινωνικού φύλου και την ανάγκη της να επαναστατήσει, η Στρέλλα του Κούτρα δεν είναι ακριβώς η μεταφορά αυτής της ιστορίας στο σήμερα, και θέμα της δεν είναι ακριβώς η απελευθέρωση των τρανσέξουαλ. Κι αν ο Οιδίποδας κατά Σοφοκλή είναι ένας τραγικός ήρωας που πολεμάει να ξεφύγει τη μοίρα του μα τελικά πέφτει εντελώς στα δίχτυα της, η ιστορία της Στρέλλας, ενώ σχολιάζει *Οιδίποδα* με λαϊκά τραγούδια και τον κοπιάρει με ντραγκ μπρίο (σε μια στιγμή ακούμε κι ότι η ίδια η Στρέλλα είχε χτυπήσει κάποτε το πόδι της και, όπως και στον Οιδίποδα, της έχει μείνει σημάδι!), εντούτοις ξεγλιστράει κι από την ιδέα της ύβρεως, και από το ταμπού της αιμομιξίας, και από την έννοια του ανυπέβλητου τραύματος. Η queer αισθητική αυτής της ταινίας την οδηγεί να κάνει αυτό ακριβώς που κάνει και μια τρανς όταν λέει «οι αρχαίες, η Σοφοκλής, η Ευριπίδης»: διατηρούν και οι δύο την αίσθηση του τραγικού αλλά και ξεφεύγουν απ' την κανονικότητα της πρόσληψής του ως απόλυτης αλήθειας. Και οι δύο γυρίζουν το παιχνίδι στην επιφάνεια, στην παραστασιακότητα, κι έτσι *σχετικοποιούν* και *ιστορικοποιούν* την ιδεολογία του ψυχικού βάθους, του ασύνειδου και πατριαρχημένου εαυτού, της ανυπέβλητης ύβρεως. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αντιλαμβάνονται το αδιέξοδο, την τραγικότητα: απλώς τη βλέπουν ως σύστημα σχέσεων, και υποψιάζονται ότι οι σχέσεις αυτές θα μπορούσαν και να αναταχθούν.

Κάπως έτσι, βέβαια, κανείς αναγκάζεται, για να συζητήσει τη σπουδαία πρόκληση της ταινίας, να αποκαλύψει και το μυστικό της – κι αυτό είναι ένα πρόβλημα που πρέπει να το είχαν όλοι όσοι έγραψαν για την ταινία στην πρώτη της προβολή. Πάντως είναι αλήθεια ότι το πανέξυπνο σενάριο των Κούτρα-

Ευαγγελίδη δεν βασίζεται τόσο στην έκπληξη – άλλωστε συχνά προετοιμάζει όλες τις μεγάλες αποκαλύψεις τόσο πολύ, που τις περισσότερες τις έχεις ήδη υποψιαστεί όταν αυτές συμβαίνουν. Η έκπληξη του θεατή στη Στρέλλα δεν εξαντλείται, ως εκ τούτου, όταν ξαφνικά συνειδητοποιούμε ότι ο Γιώργος, ο εραστής με τον οποίο έχει ήδη κοιμηθεί *μπροστά στα μάτια μας*, είναι ο πατέρας της, κάτι που η ίδια γνώριζε εξ αρχής («είχα ξεχάσει και πως έμοιαζε· για μένα ήταν ένας ξένος»). Η ταινία όμως, που με αυτή την εξέλιξη δέτει το αδιέξοδο μιας σχέσης αντικανονικής τόσο από την πλευρά του φύλου όσο και από την πλευρά του αίματος και της πατριάς, λύνει τελικά το γόρδιο δεσμό της μιλώντας για μια άλλου τύπου ηθική του εαυτού, και μια άλλου τύπου οργάνωση σχέσεων οικογένειας.

«Σ'ευχαριστώ που μ'έκανες να σ'αγαπήσω με όλους του τρόπους που μπορεί ένας πατέρας να αγαπήσει το παιδί του» λέει προς το τέλος ο Γιώργος – μια φράση που μπορεί να ακουστεί και γελοία και συγκλονιστική ταυτόχρονα, και μάλλον η ταινία σ' αυτό ποντάρει. Και στην τελευταία σκηνή (που κολλάει ως υστερόγραφο, μετά από μια μικρή παύση, και άρα θα μπορούσε και να ιδωθεί ως τέλος φανταστικό ή εναλλακτικό) βλέπουμε Στρέλλα και Γιώργο με φίλους τους κάτω από την ίδια στέγη, και δεν ξέρουμε ακριβώς ποια είναι η σχέση μεταξύ τους· θα μπορούσε να είναι ακόμα ερωτική (ενώ *γνωρίζουν*), ή και όχι.

Όλα αυτά δεν σημαίνουν ότι η ταινία δεν αντιλαμβάνεται το ζήτημα της αιμομιξίας ή το τραύμα της παιδοφιλίας, της ενδοοικογενειακής βίας, της καταπίεσης. Απλώς, όπως ο Οιδίπους-τραβεστί δείχνει όλη αυτήν την ψυχαναλυτική κουλτούρα του Οιδιπόδειου και ως ολίγον παρωχημένη, έτσι και η εκτεταμένη queer οικογένεια με την οποία τελειώνει η ταινία: έχει αξία όχι ως παράδειγμα, αλλά ως στρατηγική. Δείχνει ότι υπάρχουν και άλλοι τρόποι να σκεφτεί κανείς και αλλιώς τη σύνταξη του εγώ, τη σχέση του ως υποκειμένου με τον εαυτό του και με τους άλλους – και άρα να ξεπεράσει το παρελθόν και τη βία των άλλων. Η ταινία τελειώνει με το πρωτοχρονιάτικο ρεβεγιόν στο σπίτι της Στρέλλας, μ'ένα κοριτσάκι να κοιμάται στο μέσα δωμάτιο, και

στο χριστουγεννιάτικο τραπέζι πέντε ενήλικες που όλοι θα μπορούσαν να σκέφτονται και αλλιώς τη σχέση τους μεταξύ τους. Οικογένεια είναι αυτοί με τους οποίους αποφασίζουμε να δέσουμε τα συναισθήματά μας· η βαριά μνήμη του παρελθόντος, της «φύσης» και της «καταγωγής», μόνο έτσι ακυρώνεται.

Τελευταίο πλάνο: ο Γιώργος πάει στο παράθυρο κι ανοίγει· η πόλη γιορτάζει, ακούγονται βεγγαλικά, κανείς περιμένει το πλάνο να γυρίσει και να δούμε (α λα Κούτρα) την Ακρόπολη πασπαλισμένη κομφετί. Όμως εκεί το πλάνο κολάει, συνεχίζουμε να βλέπουμε το Γιώργο-μετά-την-ύβρη-πλαισιωμένο απ' το παράθυρο και τη νέα queer οικογένειά του. Και τότε, για πρώτη φορά στο σάουντρακ αυτής της ταινίας, μπαίνει σκληρό ροκάκι.

Στην πρώτη της προβολή στην Ελλάδα (Δεκέμβριος 2009) η Στρέλλα όχι μόνο δεν δημιούργησε σκάνδαλο, αλλά αντίθετα, κι εδώ είναι το ενδιαφέρον, κάποιιοι τη βρήκαν και λιγότερο σκανδαλώδη από όσο θα την προτιμούσαν. Επικρίθηκε δε από κάποιους η ταινία σχεδόν ως συντηρητική, στη βάση δυο, κυρίως, επιχειρημάτων. Το πρώτο βασιζόταν στην ιδέα ότι, ιδιαίτερα με το τέλος της, η ταινία επαναφέρει μια εικόνα της «αθάνατης ελληνικής οικογένειας», έστω και με διαφορετική δομή. Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, Γιώργος και Στρέλλα παίρνουν ξανά ρόλους πατριαρχικής γαλήνης, γίνονται τώρα πια πατέρας και κόρη, και ζουν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα. Το δεύτερο επιχείρημα ήταν ότι η ταινία στερείται μιας ξεκάθαρης πολιτικής θέσης, καθώς δεν στέκεται αρκετά στο κοινωνικό πλαίσιο της ιστορίας, δεν δείχνει τους ήρωες στην καθημερινή τριβή τους με την ευρύτερη κοινωνική καταπίεση.

Και τα δύο ζητήματα, πάντως, απαντώνται σχετικά απλά. Στο πρώτο απάντησε ο Κούτρας σε μια συνέντευξη στο Gay and Lesbian Film Festival του Λονδίνου. Περιγράφοντας τη δυσφορία κάποιων με το τέλος της ταινίας, είπε: «οι Έλληνες φοβάμαι ότι θα ήθελαν ένα τέλος τραγικό – με τον κεντρικό ήρωα να αυτοκτονεί, ή κάτι τέτοιο. Όμως το να αποφύγω ακριβώς κάτι τέτοιο ήταν ο στόχος μου».

Ως προς τη δεύτερη ένσταση, η απλή απάντηση έχει να κάνει με τη στόχευση της ταινίας στο προσωπικό, στην αισθητική και την ηθική του εαυτού· το συλλογικό, αλλά και τα συμφραζόμενά του, το κοινωνικό πλαίσιο, έρχεται ως συνέχεια αυτής της στόχευσης, δεν εκβιάζεται. Σε αντίθεση με τον πολύ περισσότερο εξωστρεφή πολιτικά Γιάνναρη, ο Κούτρας κοιτάζει περισσότερο όχι το δρόμο αλλά το δωμάτιο, τον χώρο του εαυτού, την προσωπική σχέση. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει ο κόσμος παραέξω· σημαίνει όμως ότι τη σύνδεση μεταξύ ενός ευρύτερου κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου και της ιστορίας που βλέπει στο πανί καλείται να την κάνει ο θεατής μόνος του, και να βγάλει μόνος τα συμπεράσματά του. Γι αυτόν το λόγο είναι τόσο δυνατές οι σκηνές προς το τέλος της ταινίας, όταν η Στρέλλα ισορροπεί περπατώντας στους δρόμους της Αθήνας: τακούνια, αφίσες, σκουπίδια, αυτοκίνητα και το σάουντρακ με την Κάλλας, το πλάνο μοιάζει λίγο με άδειο πίνακα που ο θεατής καλείται να συμπληρώσει, καλείται δηλαδή να σκεφτεί όσα η ταινία έβαλε στην παρένθεση, να ενδέσει αυτήν την ιστορία, αυτούς τους χαρακτήρες, αυτές τις επιλογές, στη σύγχρονη, τη συγκεκριμένη Αθήνα.

Είμαι όμως της γνώμης ότι για να εκτιμήσει κανείς και τον ριζοσπαστισμό και, σε ένα βαθμό, και την πολιτική θέση της ταινίας (κι εδώ τη λέξη πολιτική την χρησιμοποιώ στα ευρύτερα συμφραζόμενά της), χρειάζεται να τη σκεφτεί λίγο περισσότερο σε σχέση με την αναπαράσταση της ομοφυλόφιλης και γενικά μη ετεροκανονικής επιθυμίας στην Ελλάδα των τελευταίων δεκαετιών. Δεν είναι εδώ ο χώρος για να επεκταθεί κανείς στην ιστορία της απεικόνισης της ομοφυλοφιλίας στον ελληνικό κινηματογράφο, ή της εξέλιξης της ελληνικής ομοφυλόφιλης κουλτούρας. Αξίζει όμως να θυμίσω το εξής: το ομοφυλόφιλο κίνημα πήρε ορατότητα και οργανώθηκε μέσα από τη δυναμική που χαρακτήρισε την ελληνική δεκαετία του '70. Ο ζωτικός χώρος μέσα από τον οποίο αναπτύχθηκε για πρώτη φορά ένας αυτοπροσδιοριζόμενος λόγος σχετικά με τη σεξουαλικότητα, τις νέες σεξουαλικές ταυτότητες και την ομοφυλόφιλη επιθυμία,

είχε λοιπόν άμεση σχέση με τη δυναμική της Μεταπολίτευσης, ήταν δηλαδή εξαρχής ένας κατεχοχόν πολιτικοποιημένος χώρος. Η αφορμή μπορεί να δόθηκε από την οργανωμένη αντίδραση στο ομοφοβικό νομοσχέδιο περί αφροδισίων που προωδούσε η κυβέρνηση Καραμανλή, ενάντια στο οποίο έγινε και η πρώτη επίσημη δημόσια συγκέντρωση ομοφυλοφίλων, στο Λουζιτάνια το 1978. Όμως οι ζυμώσεις είχαν αρχίσει νωρίτερα, κι έτσι άρχισε μια μεγαλύτερη συζήτηση, δόθηκε το έναυσμα για μια σειρά δράσεων, την οργάνωση του Απελευθερωτικού Κινήματος Ομοφυλοφίλων Ελλάδος (ΑΚΟΕ) και του περιοδικού του *Αμφί*, τη διαμόρφωση ενός ολόκληρου ρεύματος από το οποίο σιγά σιγά αναδύθηκαν κι άλλες ομάδες (πχ. η λεσβιακή ομάδα του περιοδικού *Λάβρυς*, η ομάδα γύρω από την τραβεστί Πάολα και το περιοδικό *Κράξιμο*). Η Ελλάδα ζούσε εκείνη την εποχή ουσιαστικά το τέλος της μακράς δεκαετίας του '60, και μαζί της ανακάλυπτε τον Μαρκούζε, τον Ράιχ, τον Φουκώ, ακόμα και τον Γκυ Οκενγκέμ, τον Γάλλο ριζοσπάστη ακτιβιστή και θεωρητικό της ομοφυλόφιλης επιθυμίας. Και το ΑΚΟΕ, τα δημόσια κείμενα που γράφτηκαν για την ομοφυλοφιλία προς το τέλος της δεκαετίας του '70, οι δημόσιες συναντήσεις, τα συνέδρια και αργότερα οι δράσεις που απέκτησαν δημοσιότητα, είχαν όλα ένα εξόχως πολιτικό πρόσημο.

Η παρουσία των τραβεστί εντάχθηκε εξαρχής σε αυτή τη δυναμική. Στη συγκέντρωση στο Λουζιτάνια μιλάει και φωτογραφίζεται η Μπέττυ Βακαλίδου, παίρνοντας μεγάλη δημοσιότητα. Η μικρού μήκους ταινία *Μπέττυ* (1979) του Δημήτρη Σταύρακα που ακολουθεί, αλλά και τα αυτο/βιογραφικά βιβλία της (*Καπετάνιος της ζωής μου* (1980) και *Πόσο πάει* (1981)), δι-αβάζονται ευρύτερα ως ασκήσεις παρρησίας που προσφέρουν μια προσπάθεια συλλογικής αυτοβιογράφησης. Το *Κράξιμο*, το περιοδικό που εκδίδει το 1981 η Πάολα, προχωρά τη συζήτηση πέρα από τη σεξουαλική ταυτότητα, και αρχίζει να μιλά για τον πόθο, την επιθυμία και το πώς αυτή διασταυρώνεται με συστήματα εξουσίας και ταυτότητας.

Την ίδια στιγμή όμως, η εξέλιξη της σύνδεσης πολιτικής και

σεξουαλικότητας αποτυγχάνει να επηρεάσει το δημόσιο λόγο του παραδοσιακού πολιτικού συστήματος. Κανένας (σχεδόν) πολιτικός οργανισμός δεν συμπεριλαμβάνει στην ατζέντα του ουσιαστικά ζητήματα σεξουαλικότητας και σεξουαλικής διαφοράς (πλην κάποιων προσπαθειών του ΚΚΕ Εσωτερικού). Και στα μέσα του '80, με την επικράτηση του Πασόκ ως μαζικής κουλτούρας και την επέλαση του AIDS, φοβικά σύνδρομα και λαϊκιστική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας αντικαθιστούν αυτό που λίγο νωρίτερα φαινόταν ως μια νέα δυνατότητα. Μολονότι γίνονται βήματα που έχουν σχέση με την πορεία του φεμινιστικού κινήματος και της σχέσης του με τα κόμματα, παρόμοια βήματα δεν γίνονται σχετικά με το λόγο της σεξουαλικής διαφοράς και ταυτότητας, αλλά ούτε και του ριζοσπαστικού φεμινισμού. Από τη μια λοιπόν τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '70 και τα πρώτα της δεκαετίας του '80 φέρνουν εντυπωσιακές δράσεις, συζητήσεις και κείμενα, από την άλλη όμως όλα αυτά φαίνεται κάποια στιγμή να έχουν πέσει στο κενό. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι, κάπου εκεί, τουλάχιστον από το 1985, αν όχι νωρίτερα, το παιχνίδι δεν χάνεται μόνο στην κεντρική πολιτική σκηνή, αλλά και στην ευρύτερη και λαϊκότερη αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας, της εικόνας του ομοφυλόφιλου και της τραβεστί/τρανς.

Όσο βαθαίνει η δεκαετία του '80, αντί να συζητηθεί η πρόκληση του ομοφυλόφιλου λόγου και να αναδειχθεί η ριζοσπαστικότητά του, προκρίνονται αντίθετα σιγά σιγά αφηγήσεις για την ομοφυλοφιλία τραγικές, που εντέχνως αναδιπλώνονται σε πορνογραφικό μελό καταγγελίας. Το ενδιαφέρον που έχει δημιουργήσει στην κοινή γνώμη το ομοφυλόφιλο κίνημα έχουν έρδει έτσι κι αλλιώς από νωρίς να καλμάρουν τα ανόητα ρεπορτάζ/βιβλία-που-γίνονται-μπεστ-σέλλερ των ρεπόρτερ Βασίλη Καμβαδά (*Ωραιο το φουστάνι σου Γιώργο μου*), Φώτη Σιούμπουρα (*Πεζοδρομίο: ομοφυλόφιλοι, τραβεστί, εγχειρισμένες, λεσβίες, διαφθορεία - πόρνες, προστάτες*) και Πασχάλη Τσαρουχά (*Αγόρια στην πορνεία*). Τα οποία δείχνουν εξαρχής τον τρόπο με τον οποίο η συζήτηση για την ομοφυλοφιλία μπορεί να μεταπλασθεί

σε μελόδραμα κοινωνικής καταγγελίας με μια σχετική πορνογραφική πινελιά.

Ορόσημο των δυνατοτήτων αυτού του μετασχηματισμού γίνεται η ταινία *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού με τον Μιχάλη Μανιάτη στον ομώνυμο ρόλο: η οικονομία της ταινίας βασίζεται στη μυθοπλαστική μεταμόρφωση του κεντρικού ήρωα σε εκδιδόμενη τραβεστί (η πραγματική ιστορία του Χρήστου Ρούσσου ήταν διαφορετική). Ο *Άγγελος* κεφαλαιώνει, για ένα μεγάλο κοινό που τότε διαμορφώνεται, τη φιγούρα της τραβεστί ως αποτρεπτική και επιθυμητή ταυτόχρονα, και τη χρησιμοποιεί ως το ευανάγνωστο σύμπτωμα σε μια λαϊκή αφήγηση της ομοφυλοφιλίας ως παθολογίας. Έτσι κάπως, όσο η εικόνα των επαναστατημένων τραβεστί, της Πάολα και της Μπέττυ του '78 και του '80, αντικαθίσταται σιγά σιγά από τους νέους ρόλους του Μιχάλη Μανιάτη, ο *Άγγελος* δίνει τη θέση του σε ακόμα πιο μελοδραματικές και συντηρητικές απομιμήσεις (μεταξύ των οποίων τα εμετικά *Αγόρια στην πορνεία* (the movie: 1985) και *Ομοφυλόφιλοι* (1988)), και η ελληνική κοινωνία (βοηθώντας και του πανικού για το AIDS) συστρέφεται σε μια όλο και πιο φοβική αντιμετώπιση της σεξουαλικής διαφοράς. Τον τόνο δίνει άλλωστε πλέον η ομοφοβική σταυροφορία της *Αυριανής*, που δημοσιοποιεί ονόματα ομοφυλοφίλων και καλεί, μεταξύ άλλων, «να προστατεύσουμε τα παιδιά μας από το ηθικό AIDS του χαμερπούς ομοφυλόφιλου, του κινάιδου ολκής, του θρωμερού αυτού υποκειμένου»: αναφερόμενη στον Μάνο Χατζιδάκι (1987). Η ομοφυλοφιλία δεν είναι πια γοητευτικό περιθώριο (όπως την είδαν κάποιες εφημερίδες και προοδευτικοί κύκλοι τη δεκαετία του '70), μια ταυτότητα που παλεύει για ισότητα (ΑΚΟΕ), μια κοινωνική θέση που φέρνει στην επιφάνεια τη διαβρωτική επίδραση του πόδου (*Κράξιμο*) ή μια πολιτικά ριζοσπαστική τοποθέτηση (*Αμφί* της πρώτης περιόδου). Ξαναγίνεται αντίθετα μια παθολογία, ένα «πεζοδρόμιο» που χρειάζεται χαρτογράφηση, ανάλυση, επιτήρηση.

Έτσι κάπως, η λαϊκιστική ευκολία της αναπαράστασης του σεξουαλικά διαφορετικού και οι ιδεολογικές προεκτάσεις της

κατέληξαν, εκεί προς το τέλος της δεκαετίας του '80, να επικαλύψουν εντελώς όσα είχε καταφέρει ο κινηματικός και ριζοσπαστικός ομοφυλόφιλος λόγος των προηγούμενων χρόνων. Όταν η ιδιωτική τηλεόραση της δεκαετίας του '90 πολλαπλασίασε την ορατότητα και τη συζήτηση για την ομοφυλοφιλία, οι όροι με τους οποίους το έκανε ήταν όχι οι όροι του ΑΚΟΕ ή του *Κράξιμο*, αλλά οι όροι του Τσαρουχά και των ταινιών με τον Μανιάτη. Η εικόνα της τρανς που καταβροχθίστηκε από τις νυχτερινές οδόνες της δεκαετίας του '90, η εικόνα της κουτσομπόλας αδερφής (ακκιζόμενης πλην και κρυφής) που κατέληξε ο δομικός πυλώνας των μεσημεριανών εκπομπών «κοινωνικής κριτικής» (αν και πάντα σε δεύτερο ρόλο), ακόμα και η εικόνα Ψινάκη, που κληροδοτήθηκε περίπου ως σύμβολο γκέι τσαχπινιάς στα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα, έρχονται όλες, κατευθείαν, από τις διντεοταινίες του '80 κι από τη ρητορική της *Αυριανής*. Όσο κι αν φαίνεται περίεργο, από εκεί αντλούν τους όρους αποδοχής τους στο εθνικό δίκτυο, όχι από οποιαδήποτε αλλαγή στην κοινωνική σήμανση της ομοφυλοφιλίας (η οποία, αν συμβαίνει πλέον, σίγουρα δεν συμβαίνει χάρη στην κουτσομπόλα του μεσημεριανάδικου, που, τουναντίον, κολακεύει κατά σύστημα τα πλέον συντηρητικά κοινωνικά ένστικτα).

Και παρατηρεί κανείς το οξύμωρο: η νέα τάση του *queer*, που σε άλλες χώρες χρησιμοποιήθηκε για να ανανεώσει τη συζήτηση για τη σεξουαλική ταυτότητα επιμένοντας στη ρευστότητα της αντικανονικής επιθυμίας, στην Ελλάδα χρησιμοποιείται περισσότερο ως ένα νέο ξεκίνημα που αντιστρατεύεται όχι την προηγούμενη, την στατικά «γκέι» φάση ενός κινήματος, αλλά τη φοβική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας που την ακολούθησε. Αν δηλαδή στις χώρες όπου πρωτοαναπτύχθηκε (Αμερική, Βρετανία), η αισθητική και πολιτική κίνηση του *queer* ήρθε να ριζοσπαστικοποιήσει, να κρίνει, να αναθεωρήσει την γκέι αισθητική και πολιτική κίνηση που είχε προηγηθεί, στην Ελλάδα το *queer* ήρθε για να αντιπαραταχθεί, ξαναμανά κι απ' την αρχή, στη λαϊκιστική έκφραση της ομοφοβίας σε εθνικό επίπεδο. Γι αυτόν ακριβώς το λόγο η ομοφυλόφιλη έκφραση στην

Ελλάδα τα τελευταία χρόνια φαίνεται να έχει κύριο μέλημα να δημιουργήσει τεχνικές που θα της επιτρέψουν να ξεφύγει από έναν βαλτωμένο, και κατά κύριο λόγο φοβικό, τρόπο αναπαράστασης της ομοφυλοφιλίας και της διαφυλικότητας. Σε αυτές τις τεχνικές θα πρέπει να αναζητήσουμε τη ριζοσπαστικότητα αλλά και την πολιτική δυνατότητα της σύγχρονης ομοφυλόφιλης έκφρασης στην Ελλάδα.

Που σημαίνει με άλλα λόγια: αν κάποιοι ήθελαν το τέλος της ταινίας *Στρέλλα* τραγικό, με ήρωες να αυτοκτονούν, να τα σπάνε ή να εξορίζονται τυφλωμένοι, ή αν πάλι παραπονιούνταν γιατί η ταινία «έδειχνε τον κόσμο των τρανς σαν να ήταν αγγελικά πλασμένος», θα πρέπει να σκεφτούν πόσο αυτές οι ίδιες οι ενστάσεις έχουν να κάνουν με την κατεστημένη αναπαράσταση της σεξουαλικής διαφοράς στην Ελλάδα των τελευταίων δεκαετιών, που μας έχει κάνει να θέλουμε να βλέπουμε καταστάσεις τραγικές ή/και ξεφωνίσματα. Οι ενστάσεις αυτές δείχνουν ακριβώς το πλαίσιο, το σύστημα λόγων, από το οποίο η ταινία θέλησε να ξεφύγει. Η πολιτική της θέση, αλλά και η ριζοσπαστικότητα της σε σχέση με την απεικόνιση της διαφυλικής ταυτότητας και της αντικανονικής επιθυμίας στην Ελλάδα, ήρθε ακριβώς από τη διάθεσή της να κλείσει τον κύκλο και να ανοίξει έναν άλλο, χειροτεχνικά μιλώντας για τη μοίρα του σώματος όταν αυτό καταφέρνει να πλάσει την ιστορία του. Η *Στρέλλα*, ηθικά, αισθητικά, παιδευτικά, ξαναβάζει τα πράγματα στη θέση τους, ξαναρχίζοντας ένα νήμα που είχε κοπεί εικοσιτόσα χρόνια νωρίτερα. Κι από αυτή την άποψη η ταινία δεν προτείνει μόνο το μοντέλο μιας νέου τύπου οικογένειας: ιχνηλατώντας τις γραμμές της επιθυμίας που τη συνέχουν, γίνεται το παραμύθι που συγκεντρώνει αυτήν τη νέα οικογένεια γύρω απ' το ίδιο τραπέζι. Γίνεται δηλαδή η *Στρέλλα* το απολύτως ομόλογο αυτού που παλιά με σιγουριά ονομάζαμε μια ταινία για όλη την οικογένεια.