

14

Ομοφυλοφιλική κριτική

Anneke SMELIK

Ιστορίες

Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο υπάρχει από τότε που υπάρχουν ταινίες. Ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες εμφανίζονταν σποραδικά σε ταινίες – όπως και σήμερα. Ωστόσο, η παρουσία τους έχει κωδικοποιηθεί με χαρακτηριστικό τρόπο, καθώς οι ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες έχουν χλευαστεί και γελοιοποιηθεί, έχουν αποσιωπηθεί, έχουν παρουσιαστεί ως άρρωστοι, ενώ πολύ συχνά έχουν κοπεί από την τελική κόπια της ταινίας. Αυτήν την κάπως θλιβερή ιστορία της ομοφυλοφιλίας στον κινηματογράφο καταγράφει με έξυπνο τρόπο ο Vito Russo στην πρωτοποριακή μελέτη του *The Celluloid Closet* (1981), που αργότερα έγινε η ταινία *The Celluloid Closet* (Rob Epstein και Jeffrey Friedman, ΗΠΑ 1996), στην οποία οι κινηματογραφιστές έμειναν πιστοί στο αρχικό έργο του Russo. Το βιβλίο *The Celluloid Closet* ήταν στενά συνδεδεμένο με την άνοδο του ομοφυλοφιλικού κινήματος, το οποίο βοήθησε τις λεσβίες και τους γκέι να παρουσιαστούν διαφορετικά στον κινηματογράφο και στην κινηματογραφική ιστορία. Αυτή η «αναθεωρητική» ματιά επανέφερε στο προσκήνιο ξεχασμένους σκηνοθέτες, ταινίες, σεναριογράφους, παραγωγούς και ηθοποιούς, ενώ πολύτιμες ανακαλύψεις παρουσιάζονταν συχνά στα φεστιβάλ ομοφυλοφιλικού κινηματογράφου που ξεκίνησαν εκείνη την εποχή, πρώτα στο Σαν Φρανσίσκο το 1976. Το βιβλίο του Russo ήταν επομένως μια επίκαιρη ιστορική αξιολόγηση, που πολιτικοποίησε έναν αναδυόμενο κλάδο των κινηματογραφικών σπουδών: την ομοφυλοφιλική κριτική.

Μέχρι τη δημοσίευση του βιβλίου *The Celluloid Closet* το 1981, μόνο άλλο ένα βιβλίο είχε αφιερωθεί σ' αυτό το πεδίο: το *Screening the Sexes* (1973) του Parker Tyler, ένα κλασικό βιβλίο «καμπ», που προκαλεί μια περίεργη αίσθηση στην ανάγνωσή του εξαιτίας της παραληρηματικής γλώσσας του, της δόσης μισογυνισμού και της προτίμησής του για τον αβανγκάρντ και τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο εις βάρος των ταινιών του Χόλλυγουντ. Ωστόσο, η εξυπνάδα του και η θαρραλέα έλλειψη «πολιτικής ορθότητας» είναι αρκετά ανανεωτικές, καθώς η παγανιστική-ελληνική εντύπωσή του στις ηδονικές απολαύσεις του σεξουαλικού σώματος το συνδέουν παραδόξως στενά με το ενδιαφέρον για τις «διστραμμένες» σεξουαλικότητες της σύγχρονης queer θεωρίας. Ενώ το βιβλίο του Tyler έχει γραφτεί με έναν ιδιαίτερος ατομικιστικό τρόπο, το *The Celluloid Closet* είναι ανεκτίμητο όχι μόνο για την πολιτική διάσταση που αποδίδει στις ταινίες, αλλά και για την καταγραφή της ιστορίας μιας καταπιεσμένης μέχρι τότε ομάδας. Η έννοια-κλειδί για τον Russo είναι η «ορατότητα». Το σχέδιό του είναι να αποκαλύψει το «μεγάλο φέμα» για την ανυπαρξία των ομοφυλόφιλων και να φανερώσει την υπερβολική ομοφοβία, που έκρυβε την ομοφυλοφιλία στο συρτάρι εκτός και εντός οθόνης. Ο στόχος του επομένως μοιάζει με εκείνον της αρχαιολογίας, δηλαδή είναι η αποκάλυψη και η παρουσίαση των στιγμών όπου η ομοφυλοφιλία είναι φανερή στην οθόνη.

Ωστόσο, το *Celluloid Closet* έχει κατηγορηθεί για έλλειψη προβληματικής σχετικά με την ιστορία (Medhurst 1977/1984). Ενώ το βιβλίο του Russo αναφέρεται στο ομοφυλοφιλικό κίνημα με μια απαραίτητη ιστορία του κινηματογράφου από μια γκέι οπτική γωνία, αυτό γίνεται μόνο με την παρουσίαση μιας γραμμικής ιστορίας της αναπαράστασης της ομοφυλοφιλίας στον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ. Μια τέτοια γραμμική ιστορία προϋποθέτει μια ομαλή ιστορία προόδου, από τα ταμπού, τη λογοκρισία και τα στερεότυπα μέχρι την απελευθέρωση, την ελευθερία και τις θετικές εικόνες, η οποία διαταράσσεται (προσωρινά;) από την αντίδραση που προκάλεσε η κρίση του AIDS. Αυτή η προοδευτική αφήγηση αρνείται τους ελιγμούς και τα γυρίσματα, όπως και τις αμφισημίες και τις αντιφάσεις της ιστορίας. Προϋποθέτει επίσης μια αδιαφοροποίητη έννοια της ομοφυλοφιλίας, ανεξάρτητη από τις διαφορές φύλου, έθνους ή τάξης. Ο Russo έχει πράγματι κατηγορηθεί για την αγνόηση των λεσβιών, ακόμη και για τον «πρόστυχο μισογυνισμό του» (Rich 1981/1984: 129, σημ. 30).

Στερεότυπα

Η ιστορική προσέγγιση του Russo είναι παρόμοια με την πρώιμη φεμινιστική θεωρία της δεκαετίας του '70, που περιγράφει τη θέση των γυναικών στις ταινίες. Το φεμινιστικό και το ομοφυλοφιλικό κίνημα έχουν ένα κοινό ενδιαφέρον

για τα θέματα φύλου και σεξουαλικότητας και καταπιάνονται με τη σύνδεση του προσωπικού και του πολιτικού. Τα περισσότερα δοκίμια και βιβλία στα οποία αναφέρομαι σ' αυτό το κεφάλαιο διακρίνονται από ένα φανερό προσωπικό τόνο, με τον οποίο η ομοφυλοφιλία του συγγραφέα συσχετίζεται με τον κινηματογράφο και τη θεωρία. Όπως η πρώιμη φεμινιστική κινηματογραφική κριτική των μαύρων, έτσι και η πρώιμη ομοφυλοφιλική κριτική είχε στραφεί περισσότερο στα στερεότυπα. Οι ταινίες, ιδιαίτερες αυτές του Χόλλυγουντ, είχαν επικριθεί για την αναπαραγωγή κυρίαρχων ομοφυλοφιλικών στερεοτύπων—όπως της «αδερφής», του λυπημένου νεαρού άνδρα, του γκέι ψυχοπαθή, του γοπητευτικού ανδρόγυνου, της αφύσικης γυναίκας ή της λεσβίας βαμπίρ— και για την αποτυχία τους να αναπαραστήσουν «πραγματικούς» ομοφυλόφιλους. Στους ετεροφυλόφιλους θεατές, τέτοια στερεότυπα μπορούν να επιβεβαιώσουν μια προκατάληψη, ενώ στους ομοφυλόφιλους μπορούν να ενθαρρύνουν ένα αίσθημα αυτο-εναντίωσης (self-hatred). Ωστόσο, ενώ ο θυμός για τη μη ευνοϊκή αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας (και για την απλοϊκή παρουσίαση των ομοφυλόφιλων, στους οποίους η σεξουαλικότητα αποτελεί το καθοριστικό στοιχείο του χαρακτήρα τους) δικαιολογείται πλήρως, μια απλή αναζήτηση θετικών εικόνων δεν αποτελεί λύση, εφόσον οι εικόνες των ομοφυλόφιλων δεν μπορούν απλώς να θεωρηθούν «σωστές» ή «λανθασμένες». Είναι απαραίτητο λοιπόν να κατανοηθούν οι τρόποι με τους οποίους λειτουργούν τα στερεότυπα τόσο στο ιδεολογικό όσο και στο κινηματογραφικό πλαίσιο.

Ο Richard Dyer ήταν από τους πρώτους που πρόσφεραν μια πιο θεωρητική κριτική των στερεοτύπων (1977a). Ο Dyer θεωρεί ότι τα στερεότυπα έχουν μια λειτουργία ρύθμισης του κόσμου γύρω μας. Τα στερεότυπα υπάρχουν στην κοινωνία για να εγκαθιδρύουν και να διατηρούν την ηγεμονία της κυρίαρχης ομάδας (ετεροφυλόφιλοι λευκοί άντρες) και για να περιθωριοποιούν και να αποκλείουν άλλες κοινωνικές ομάδες (ομοφυλόφιλους, μαύρους, γυναίκες, την εργατική τάξη). Τα στερεότυπα επομένως δημιουργούν έντονες αντιθέσεις μεταξύ των κοινωνικών ομάδων προκειμένου να διατηρήσουν ξεκάθαρα τα όρια μεταξύ τους. Λειτουργούν επίσης ως νόρμες. Στερεότυπα ομοφυλόφιλων όπως η «βασιλίσα» (queen) και η «αντρολεσβία» (dyke) αναπαράγουν νόρμες έμφυλης ομοφυλοφιλίας, διότι δείχνουν ότι ο ομοφυλόφιλος άνδρας ή η ομοφυλόφιλη γυναίκα δεν μπορεί να ακολουθήσει την ετεροφυλοφιλική νόρμα: δε θα μπορέσει ποτέ να γίνει «πραγματικός» άντρας ή «πραγματική» γυναίκα. Η «βασιλίσα» της μόδας Madame Lucy στο *Irene* (ΗΠΑ 1926), ο στιλίστας Diggs στο *It's Love I'm After* (1937), οι ομοφυλόφιλοι άντρες στο *La dolce vita* (*Γλυκιά Ζωή*, Ιταλία 1960) ή η μαύρη «βασιλίσα» Lindy στο *Car Wash* (ΗΠΑ 1976) είναι μόνο μερικά παραδείγματα «αδερφών» (sissies) που δεν υπακούουν στη νόρμα της αρρενωπότητας. Αν η «βασιλίσα» αποτελεί μια χαρακτηριστική πηγή για την κωμωδία (*La Cage aux Folles—Το Κλουβί με τις Τρελές*, Γαλλία 1978), η

«αντρολεσβία» συνδέεται περισσότερο με τη βία. Η λεσβία ναζίστρια στο *Roma città aperta* (Ρώμη, μια ανοχύρωτη πόλη, Ιταλία, 1945), η κομμουνίστρια αντρογυναίκα στο *From Russia with Love* (Από τη Ρωσία με Αγάπη, Μεγάλη Βρετανία 1963), ή η George-June στο *The Killing of Sister George* (Μεγάλη Βρετανία 1969) αποτελούν παραδείγματα του στερεοτύπου της λεσβίας ως ληστρικής, σαδιστικής, ευνουχιστικής οκύλας-αντρογυναίκας (Sheldon 1977, Hetze 1986).

.....
Στερεότυπα ομοφυλόφιλων όπως η «βασιλίσα» (queen) και η «αντρολεσβία» (dyke) αναπαράγουν νόρμες έμφυλης ομοφυλοφιλίας, διότι δείχνουν ότι ο ομοφυλόφιλος άντρας ή η ομοφυλόφιλη γυναίκα δεν μπορεί να ακολουθήσει την ετεροφυλοφιλική νόρμα: δε θα μπορέσει ποτέ να γίνει «πραγματικός» άντρας ή «πραγματική» γυναίκα.

Επομένως, τα στερεότυπα της «βασιλίσας» ως θηλυπρεπούς άνδρα και της λεσβίας ως ανδροπρεπούς γυναίκας δημιουργούνται από τη δομική αντίθεση της σεξουαλικής διαφοράς. Στη σημειολογία, η αφήγηση θεωρείται επίσης ότι δομείται μέσω αντιθέσεων (de Lauretis, 1984), και είναι εύκολο να δει κανείς πώς τα στερεότυπα συμβάλλουν σε αυτή τη διαδικασία. Για παράδειγμα, τα στερεότυπα παρακμασμένων ομοφυλόφιλων μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να αντιπαρατεθούν στον αδιάφθορο ετεροφυλόφιλο ήρωα, όπως συμβαίνει με τον Peter Lorre και τον Humphray Bogart αντίστοιχα στην ταινία *The Maltese Falcon* (Το Γεράκι της Μάλτας, ΗΠΑ 1941). Το συμπέρασμα από αυτή την αντίθεση είναι ότι ο ήρωας σπάνια δεν είναι ετεροφυλόφιλος (και λευκός) στο Χόλλυγουντ. Έτσι, παρά τη βιογραφική και ιστορική απόδειξη της ομοφυλοφιλίας του, ο ήρωας Λόρενς παρουσιάζεται πιστά ετεροφυλόφιλος στην ταινία *Lawrence of Arabia* (Ο Λόρενς της Αραβίας, ΗΠΑ 1962), καθώς η ομοφυλοφιλία εκπροσωπείται από το διαβολικό τούρκο μπέν.

Τα στερεότυπα μπορούν επίσης να εισαχθούν μέσω της εικονογραφίας. Οπτικές και ακουστικές λεπτομέρειες μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να τυποποιήσουν απευθείας την ομοφυλοφιλία. Για παράδειγμα, ενδυματολογικοί κώδικες, συγκεκριμένες χειρονομίες, το στιλ διακόσμησης ή γενικότερα η όψη μπορούν μονομιάς να δείξουν την ομοφυλοφιλία ενός χαρακτήρα. Όπως επισημαίνει ο Dyer (1977a), τέτοια στερεοτυπικά σχήματα λόγου κάνουν την ομοφυλοφιλία ορατή. Σε αντίθεση με το φύλο ή την εθνικότητα, η ομοφυλοφιλία δεν μπορεί να γίνει ορατή με την πρώτη ματιά. Πρέπει επομένως να αναπαρασταθεί με οπτικά μέσα, ιδιαίτερα στις πολλές ταινίες όπου η ομοφυλοφιλία παραμένει κρυφή. Επομένως, η κατασκευή στερεοτύπων μέσω της εικονογραφίας κατηγοριοποιεί τον ομοφυλόφιλο χαρακτήρα ως διακριτό ανάμεσα στους ετεροφυλόφιλους χαρακτήρες και διατηρεί τα όρια μεταξύ τους.

Το βασικό πρόβλημα με τα στερεότυπα είναι ότι εμφανίζονται ως αναπόφευκτα και «φυσικά». Σε αυτό το σημείο, η έννοια του «μύθου» του Barthes, που έχει εισαχθεί στη θεωρία του κινηματογράφου από την Claire Johnston (1973), μπορεί να εξηγήσει με ποιον τρόπο τα στερεότυπα γίνονται φυσικά. Το στερεότυπο του ομοφυλόφιλου χαρακτήρα λειτουργεί ως δομή, ως κώδικας ή σύμβαση. Το σημείο «ομοφυλόφιλος» αντιπροσωπεύει το ιδεολογικό νόημα που έχει ο ομοφυλόφιλος για την ετεροφυλοφιλία, δηλαδή το αρνητικό ή την αποτυχία της ετεροφυλοφιλικής νόρμας. Οι ρεαλιστικές συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου αποκρύπτουν την ιδεολογική αναπαράσταση του σημείου «ομοφυλόφιλος», (ανα)παριστάνοντας κατασκευασμένες εικόνες, δηλαδή στερεότυπα των ομοφυλόφιλων, ως φυσικές και ρεαλιστικές. Μια τέτοια θεωρητική κριτική των στερεοτύπων βοηθάει στην εξήγηση των επιρροών της νόρμας της ετεροφυλόφιλης ηγεμονίας. Επομένως, το ερώτημα δεν είναι πώς να απαλλαγούμε από τα στερεότυπα, ούτε πώς να τα αντικαταστήσουμε με θετικές εικόνες (που αφήνουν το σεξισμό της ετεροφυλοφιλικής προσταγής άθικτο), αλλά πώς να πετύχουμε μια πολύπλοκη, μια ποικιλία και έναν αυτοπροσδιορισμό (βλ. Dyer 1977a). Αυτό αποτελεί μια επιδίωξη του ομοφυλοφιλικού κινηματογράφου που θα θίξω στη συνέχεια.

Ο δημιουργός

Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από μια κοινωνιολογική εξέταση των τρόπων με τους οποίους οι ομοφυλόφιλοι έχουν αναπαρασταθεί στον κινηματογράφο σε ζητήματα ιδεολογίας και σεξουαλικής πολιτικής εγκαινιάζει ένα ευρύτερο και πιο πολύπλοκο πεδίο έρευνας για την ομοφυλοφιλική κριτική του κινηματογράφου, περιλαμβάνοντας μια επανεξέταση των θεωρητικών πλαισίων από μια ομοφυλοφιλική οπτική γωνία. Έτσι, ο Robin Wood (1977) επιστρέφει στην παλαιότερη κριτική του δημιουργού για να θέσει ερωτήματα ιδεολογίας και σεξουαλικής πολιτικής που σχετίζονται με τον κινηματογράφο των «δημιουργών», όπως του Jean Renoir, του Ingmar Bergman και του Howard Hawks. Με αυτόν τον τρόπο, παρατηρεί μια αμφισημία στις ταινίες τους, οι οποίες φανερώνουν τόσο μια καταπίεση της ομοφυλοφιλίας όσο και τις αναπόφευκτες ρωγμές στα πλαίσια της αστικής ετεροφυλοφιλίας.

Ωστόσο, με την έλευση της μετα-στρουκτουραλιστικής θεωρίας, η έννοια του δημιουργού έχει σχεδόν εξαφανιστεί από τη θεωρητική ατζέντα. Ούτε ο φεμινισμός ούτε η ομοφυλοφιλία θρήνησε αυτό το «θάνατο του δημιουργού», ο οποίος σχεδόν πάντα ήταν ένας λευκός ετεροφυλόφιλος άνδρας και μια ιδιοφυΐα. Τέτοιοι ήρωες καλύτερα να είναι θαμμένοι. Όμως, για το φεμινισμό ήταν σημαντικό αν ο δημιουργός ήταν γυναίκα, και αντίστοιχα για τους ομοφυλόφι-

λους είχε τεράστια σημασία αν ένα κείμενο ήταν έργο ενός ομοφυλόφιλου. Ο Medhurst (1991a: 198) ορίζει ένα διπλό κριτήριο σε αυτήν την άποψη: «Η θεωρία του δημιουργού ήταν κακή, η θεωρία του ομοφυλόφιλου δημιουργού ήταν καλή». Ο θάνατος του δημιουργού σήμαινε επίσης ένα γενικότερο θάνατο του υποκειμένου και επομένως της υποκειμενικότητας και της ταυτότητας, που θεωρείται πλέον διασκορπισμένη και διασπασμένη. Ωστόσο, πολλοί από το χώρο του φεμινισμού είναι επιφυλακτικοί απέναντι στο κενό χρόνου που σχετίστηκε με το θάνατο του υποκειμένου (Braidotti 1991· hooks 1990). Στην ιστορική στιγμή όπου περιθωριοποιημένα υποκείμενα –μαύροι, έγχρωμοι, μετα-αποικιοκρατικά υποκείμενα, γυναίκες και ομοφυλόφιλοι– αναζητούν την υποκειμενικότητά τους, ο λευκός ετεροφυλόφιλος άνδρας που ανήκει στη μεσαία τάξη δηλώνει ότι αυτό το υποκείμενο έχει τελειώσει πλέον για πάντα.

⋮ **Για το φεμινισμό ήταν σημαντικό αν ο δημιουργός ήταν γυναίκα,**
 ⋮ **και αντίστοιχα για τους ομοφυλόφιλους είχε τεράστια σημασία αν**
 ⋮ **ένα κείμενο ήταν έργο ενός ομοφυλόφιλου.**

Ο Medhurst (1991a) επανεισάγει το ζήτημα του δημιουργού σε σχέση με την ομοφυλοφιλία σε ένα άρθρο του για την ταινία *Brief Encounter* (Σύντομη Συνάντηση, Μεγάλη Βρετανία 1941). Ενώ αντιλαμβάνεται τις παγίδες μιας ουσιοκρατικής αξίωσης της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας, στην περίπτωση μιας ομοφυλοφιλικής επανεξέτασης του *Brief Encounter* (που αποδίδει την ομοφυλοφιλική ευαισθησία στο δραματουργό Noel Coward), υποστηρίζει πως οι περιθωριακές ομάδες, όπως οι γκέι, θα πρέπει να κρατήσουν τη θεωρία του δημιουργού για πολιτικούς λόγους. Αυτό δεν αποτελεί μια παλινδρόμηση σε μια απλοϊκή ανάγνωση των προθέσεων του δημιουργού στα κείμενα, αλλά την κατασκευή μιας αντιφατικής ιστορίας της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας μέσα σε μια ετεροφυλοφιλική κουλτούρα.

Η Judith Mayne (1990) εξετάζει τις δυσκολίες της γυναικείας και λεσβιακής δημιουργίας στον κλασικό κινηματογράφο μελετώντας την περίπτωση της Dorothy Arzner, η οποία θεωρείται ως η μεγάλη εξαίρεση – η μοναδική γυναίκα σκηνοθέτης που έκανε καριέρα στο Χόλλυγουντ. Οι φεμινιστικές προσπάθειες θεωρητικοποίησης της γραφής της Arzner την έχουν καταξιώσει ως δημιουργό μέσα στο ανδρικό πάνθεον και αναγνώρισαν τα έργα της ως μια προοδευτική κριτική του πατριαρχικού κινηματογράφου. Για τη Mayne όμως, η γραφή της Arzner μπορεί να εξεταστεί σε σχέση με την προβληματική της (λεσβιακής) ηδονής: τις σχέσεις μεταξύ γυναικών και τις περιθωριακές λεσβιακές χειρονομίες. Θεωρεί ότι «η γυναικεία γραφή αποκτά τα πιο σημαντικά της περιγράμματα στο έργο της Arzner μέσω των σχέσεων μεταξύ γυναικών», αναγνωρίζοντας στις αναπαραστάσεις αυτών των σχέσεων μια περίπλοκη μορφή ειρω-

νείας (1990: 101). Αφιερώνοντας ένα βιβλίο στη ζωή και το έργο της Dorothy Arzner, η Mayne (1994) επικεντρώνεται επομένως σε ζητήματα μυστικότητας, ορατότητας και λεσβιακής αναπαράστασης, που εμπλέκονται στη συγγραφή της ιστορίας μιας σκεπτόμενης λεσβίας κινηματογραφίστριας στο Χόλλυγουντ.

Νέες αναγνώσεις του Χόλλυγουντ και της θέασης

Η λεσβιακή έλξη που ασκούν οι γυναίκες σταρ του Χόλλυγουντ έχει επίσης αναγνωριστεί αρκετές φορές. Η Weiss (1992) αναφέρεται στη γοητεία που ασκούσαν οι σταρ του Χόλλυγουντ όπως η Marlene Dietrich, η Greta Garbo και η Katharine Hepburn στο λεσβιακό κοινό στη δεκαετία του '30. Επειδή η ασπ-μένηια οθόνη αποτελούσε συχνά ένα μέρος στο οποίο τα όνειρα μπορούσαν να γίνουν πραγματικότητα, σε μια περίοδο όπου οι ομοφυλόφιλοι ήταν ακόμη κοινωνικά απομονωμένοι, η Weiss υποστηρίζει ότι η δυναμική εικόνα αυτών των σταρ βοήθησε στη διαμόρφωση της λευκής αστικής λεσβιακής υποκουλτούρας εκείνης της εποχής. Ιδιαίτερα οι ανδρόγυνες εμφανίσεις της Dietrich στο *Morocco* (Μορόκο, ΗΠΑ 1930), της Garbo στο *Queen Christina* (Βασίλισσα Χριστίνα, ΗΠΑ 1933) και της Hepburn στο *Sylvia Scarlett* (Σύλβια Σκάρλετ, ΗΠΑ 1935) είχαν θεωρηθεί εικόνες σεξουαλικής αμφισομίας που λειτουργούσαν ως σήμειο ταύτισης πέρα από τις συμβατικές θέσεις φύλου.

Οι άνδρες ομοφυλόφιλοι θεατές έκαναν παρόμοιες αντιθετικές αναγνώσεις. Η ομοερωτική γοητεία ανδρών σταρ όπως των νεαρών Marlon Brando και James Dean έχει σχολιαστεί αρκετά. Ο Russo ανακάλυψε ένα βαθύτερο ομοφυλοφιλικό υπόβαθρο σε πολλές ταινίες του Χόλλυγουντ, από την επίδειξη ανδρικών σωμάτων και ανταγωνισμού στο *Ben Hur* (Μπεν Χουρ, ΗΠΑ 1926, και το ριμέικ του 1959) έως τις τελετουργικές μάχες στα γουέστερν, όπως αυτές μεταξύ του Montgomery Clift και του John Wayne στο *Red River* (Το Κόκκινο Ποτάμι, ΗΠΑ 1948). Τα ερωτικά βλέμματα που ανταλλάσσουν ο Richard Barthelmess και ο Cary Grant στην ταινία *Only Angels have Wings* (Μόνο οι άγγελοι έχουν φτερά, ΗΠΑ 1939) ή αυτά του Dewey Martin και του Kirk Douglas στην ταινία *The Big Sky* (Σταυροφόροι της Δύσεως, ΗΠΑ 1952) προειδοποιούσαν επίσης τον ομοφυλόφιλο θεατή για ένα ομοφυλοφιλικό υπόβαθρο στις ταινίες του Howard Hawks (Russo 1981). Όμως, ο Russo δεν παύει να επισημαίνει ότι η ομοφυλοφιλία ήταν ακόμη πολύ αποσιωπημένη και μυστική στις κλασικές ταινίες του Χόλλυγουντ, και ένα ομοφυλοφιλικό υπόβαθρο δεν ήταν ποτέ κάτι περισσότερο από ένα υποκρυπτόμενο κείμενο, που μπορούσε να ανακαλυφθεί μόνο από το θεατή που ήταν ευαίσθητοποιημένος στα κωδικοποιημένα μηνύματα της ομοφυλοφιλίας.

Τέτοιες νέες αναγνώσεις του κινηματογράφου του Χόλλυγουντ έχουν ανα-

πόφρευκτα φέρει στο προσκήνιο το ζήτημα της ομοφυλοφιλικής θέασης. Η ομοφυλοφιλική κριτική καθοδηγήθηκε περισσότερο από τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, και, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80, το κυρίαρχο παράδειγμα παρέμεινε επικεντρωμένο στην οργάνωση του κοιτάγματος, στο ανδρικό βλέμμα και στο γυναικείο θέαμα. Ενώ ήταν παραγωγική για το φεμινισμό, η ετεροφυλοφιλική προκατάληψη αυτής της αποκλειστικής εστίασης του ενδιαφέροντος στη σεξουαλική διαφορά αποδείχτηκε άγονη για τις ομοφυλοφιλικές μελέτες. Η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, όπως και ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ, στον οποίο άσκησε σκληρή κριτική, φάνηκε ανήμπορη να αντιληφθεί μια αναπαράσταση πέρα από την ετεροφυλοφιλία. Όπως ορθώς παρατηρεί η Patricia White (1991), «το φάντασμα της γυναικείας ομοφυλοφιλίας» στοιχειώνει όχι μόνο τις *gothic* ταινίες του Χόλλυγουντ αλλά και τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Στο ειδικό τεύχος *Lesbians and Film* (1981, 24-5: 17) του περιοδικού *Jump Cut* υποστήριξε επίσης: «Μας φαίνεται ορισμένες φορές ότι η γυναικεία ομοφυλοφιλία είναι η τρύπα στην καρδιά της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου». Μετά από δέκα χρόνια σχεδόν, το πράγμα φάνηκε να μη βελτιώνεται ιδιαίτερα. Η Mayne φοβάται ότι η άρνηση της λεσβιακής ταυτότητας της Arzner φανερώνει ένα περιέργο κενό στη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία, μια «δομική απουσία» γυναικείας ομοφυλοφιλίας (1990: 107).

Η κατηγορία ότι ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ είχε δημιουργηθεί ειδικά για τις απολαύσεις του άνδρα θεατή έφερε στο προσκήνιο ερωτήματα για τη θέση της γυναίκας θεατή. Παρά το αυξανόμενο ενδιαφέρον των φεμινιστικών κειμένων για το γυναικείο κοινό, οι ομοφυλοφιλικές απολαύσεις της γυναίκας θεατή είχαν σε μεγάλο βαθμό αγνοηθεί. Οι δυσκολίες της θεωρητικοποίησης της γυναίκας θεατή ώθησαν την Jackie Stacey (1987) να αναφέρει ότι οι φεμινίστριες κριτικοί κινηματογράφου έχουν γράψει το σκοτεινότερο δυνατό σενάριο για το γυναικείο βλέμμα ως ανδρικό, μαζοχιστικό ή περιθωριακό. Προσπερνώντας τις περιοριστικές διχοτομίες της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου, η Stacey προσπαθεί να δημιουργήσει ένα χώρο για την ομοφυλοφιλική ικανοποίηση του κοινού. Χρειάζεται ένα πιο περίπλοκο μοντέλο κινηματογραφικού κοινού για να αποφύγουμε ένα εύκολο δίπολο που κατασκευάζει την ομοφυλοφιλία ως αντίθεση του ανδρισμού και της θηλυκότητας. Η Stacey υποστηρίζει ότι πρέπει «να διαχωριστεί η ταύτιση του φύλου από τη σεξουαλικότητα», που «συγχωνεύονται πολύ συχνά στο όνομα της σεξουαλικής διαφοράς» (1987: 53). Όταν η διαφορά δεν περιορίζεται πια στη σεξουαλική διαφορά αλλά κατανοείται και ως διαφορά μεταξύ γυναικών, η απεικόνιση μιας ενεργητικής γυναικείας επιθυμίας είναι δυνατή ακόμη και σε έργα του Χόλλυγουντ. Σε ταινίες όπως το *All about Eve* (Όλα για την Εύα, ΗΠΑ 1950) ή το *Desperately Seeking Susan* (Ψάχνοντας απεγνωσμένα τη Σούζαν, ΗΠΑ 1984), η επιθυμία

δημιουργείται κατά την αφήγηση μέσω της διαφοράς μεταξύ δύο γυναικών από γυναίκες που θέλουν να γίνουν η εξιδανικευμένη άλλη. Μια αλληλεπίδραση διαφοράς και ετερότητας αποτρέπει τη συντριβή αυτού του πόθου σε ταύτιση, παρακινώντας τη Stacey να καταλήξει στο ότι η αυστηρή ψυχαναλυτική διάκριση μεταξύ επιθυμίας και ταύτισης αποτυγχάνει στην ανάλυση διαφορετικών κατασκευών της επιθυμίας.

Η de Lauretis (1988) έχει επίσης εστιάσει την προσοχή της στις δυσκολίες απεικόνισης της λεσβιακής επιθυμίας στον ψυχαναλυτικό λόγο, όπου η σεξουαλική διαφορά προκύπτει από τη σεξουαλική *αδιαφορία*. Εδώ ακολουθεί την έννοια της Luce Irigaray για το συμβολικό νόμο που αντιπροσωπεύει μόνο ένα και όχι δύο φύλα: η πατριαρχία είναι βαθιά «ομοφυλοφιλική», διότι αναγορεύει το αντρικό στοιχείο στη μία και μοναδική νόρμα. Συζητώντας την ίδια προβληματική σ' ένα μεταγενέστερο δοκίμιο, η de Lauretis (1991: 252) βλέπει ότι η θεμελίωση της ετεροφυλοφιλίας καθορίζει κάθε σεξουαλικότητα σε τέτοιο βαθμό, που «κάθε προσπάθεια αναπαράστασης ενός ομοφυλοφιλικού-λεσβιακού πόθου είναι περίπλοκη και δύσκολη». Επικρίνει τη Stacey για τη θεώρηση της επιθυμίας μεταξύ γυναικών ως ενός θηλυκού δεσμού που βασίζεται στη γυναικεία ταυτότητα και επειδή αποτυγχάνει να τη δει ως σεξουαλική. Εδώ, και εκτενέστερα στο μεταγενέστερο βιβλίο της *The Practice of Love* (1994), η de Lauretis επιστρέφει στη φροϋδική θεωρία για ν' αναφερθεί στην ειδικότερη περίπτωση του λεσβιακού πόθου με όρους φρετιχισμού.

Ως απάντηση στην κριτική της de Lauretis, η Stacey (1994) υποστηρίζει στη μελέτη της για τη γυναίκα θεατή ότι δεν την ενδιαφέρει ειδικά το λεσβιακό κοινό αλλά ένας πιθανός «ομοερωτισμός» για όλες τις γυναίκες στο κοινό. Σκοπός της είναι να «ερωτικοποιήσει» την ταύτιση και όχι να «απο-ερωτικοποιήσει» την επιθυμία. Είναι πολύ πιθανό η γυναίκα θεατής να περικλείει ερωτικά στοιχεία της επιθυμίας στο βλέμμα της και ταυτόχρονα να ταυτίζεται με τη γυναίκα ως θέαμα.

Ενώ αυτές οι συζητήσεις για το λεσβιακό κοινό αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου κινήματος στις κινηματογραφικές σπουδές, που αναλύει την ετερογένεια της κατάστασης του θεατή, οι περισσότερες συζητήσεις γύρω από τη θεωρία του θεατή ήταν για το κοινό των λευκών. Η de Lauretis είχε επικριθεί για την παραμέληση της φυλετικής δυναμικής στη λεσβιακή ταινία *She must be Seeing Things* (ΗΠΑ 1987). Σχετικά λίγη έρευνα έχει γίνει για το μαύρο κοινό, παρά το γεγονός ότι κάποιοι κριτικοί έχουν εξετάσει τη μαύρη γυναίκα θεατή στη λαϊκή κουλτούρα (π.χ. Bobo 1995). Το θέμα όμως της μαύρης λεσβίας θεατή δεν έχει μελετηθεί σχεδόν καθόλου.

Περί αρρενωπότητας

Η ανδρική ομοφυλοφιλική κριτική επίσης έχει προσπαθήσει να αποτιμήσει τη σημασία της δυϊστικής ιδεολογίας της σεξουαλικής διαφοράς, την οποία κληρονόμησε η ομοφυλοφιλική κριτική από τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Όπως το κυρίαρχο παράδειγμα της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου έφερε στο προσκήνιο ερωτήματα για το ανδρικό κοίταγμα και το γυναικείο θέαμα, η ανδρική ομοφυλοφιλική κριτική έφερε στο προσκήνιο ζητήματα γύρω από την ερωτικοποίηση του ανδρικού σώματος. Τι θα συνέβαινε αν το ανδρικό σώμα ήταν το αντικείμενο του γυναικείου βλέμματος ή ενός άλλου ανδρικού βλέμματος, και με ποιον τρόπο ακριβώς το ανδρικό σώμα γίνεται το σημαίνον του φαλλού; (Screen, 1992) Ο διάλογος για την αναπαράσταση της αρρενωπότητας στον κινηματογράφο άρχισε στις αρχές της δεκαετίας του '80 και σχεδόν αμέσως αναφέρθηκε στο θέμα της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας σε δύο προγραμματικά άρθρα (Dyer 1982, Neale 1983).

Η εικόνα του ανδρικού σώματος ως αντικειμένου θέασης είναι γεμάτη από αμφισβησίες, καταπιέσεις και αρνήσεις. Όπως η μεταμφίεση, η έννοια του θεάματος έχει τόσο έντονες γυναικείες συνδηλώσεις, που η τοποθέτηση ενός άνδρα ερμηνευτή σε επίδειξη ή το να φορέσει μια μάσκα απειλεί τον ανδρισμό του. Επειδή ο φαλλός είναι ένα σύμβολο και ένα σημαίνον, κανένας άνδρας δεν μπορεί να τον συμβολίσει ολοκληρωτικά. Παρά το ότι το πατριαρχικό ανδρικό υποκείμενο έχει μια προνομιακή σχέση με το φαλλό, θα είναι πάντα ανεπαρκές σε σχέση με το φαλλικό ιδεώδες. Ο Lacan σημειώνει αυτήν την επιρροή στο δοκίμιό του για τη σημασία του φαλλού: «Η περίεργη συνέπεια της δημιουργίας ανδρικής επίδειξης στο ανθρώπινο είδος φαίνεται γυναικεία» (1977: 291). Το ανδρικό θέαμα τότε συνδέεται με την τοποθέτησή του στη γυναικεία θέση. Η έμφυτη «θηλυκοποίηση» του ανδρικού θεάματος δημιουργεί τότε δύο πιθανούς κινδύνους για τον άντρα ερμηνευτή: λειτουργώντας ως αντικείμενο επιθυμίας, μπορεί εύκολα να γίνει αντικείμενο γελοιοποίησης, και σε μια ετεροφυλοφιλική κουλτούρα μπορούν να διατυπωθούν κατηγορίες για ομοφυλοφιλία εναντίον του (Neale 1983, Tasker 1993).

Οι περισσότεροι κριτικοί συμφωνούν στο ότι το βλέμμα του θεατή στον εμπορικό κινηματογράφο είναι αναμφισβήτητα αντρικό. Ενώ για τον Dyer αυτό σημαίνει ότι οι εικόνες αντρών δε «λειτουργούν» αυτόματα για τις γυναίκες, σύμφωνα με τον Neale, το ερωτικό στοιχείο στην παρακολούθηση του αντρικού σώματος πρέπει να κατασταλεί και να αποκρηυχθεί, έτσι ώστε να αποφύγουμε οποιαδήποτε ανάμειξη αντρικής ομοφυλοφιλίας. Ωστόσο, η αντρική ομοφυλοφιλία είναι πάντα παρούσα ως μια λανθάνουσα τάση. Είναι σύμπτωμα του Χόλλυγουντ. Η άρνηση του ομοερωτισμού στην παρακολούθηση εικόνων ανδρών σχετίζεται συνεχώς με σαδομαζοχιστικά θέματα, σκηνές και φαντασιώσεις. Έτσι

λοιπόν, οι τελετουργικές σκηνές αντρικής μάχης απομακρύνουν το βλέμμα από το αντρικό σώμα και το στρέφουν στη σκηνή της θεαματικής μάχης. Ο Richard Meyer (1991) εξετάζει τις πιο απλές αναπαραστάσεις του σώματος του Rock Hudson, που τον έκαναν αντικείμενο ερωτικής θέασης. Ο Meyer υποστηρίζει ότι η εικόνα του Hudson είχε δημιουργηθεί για τη γυναίκα θεατή, και αυτό ήταν δυνατό εφόσον η ομοφυλοφιλία του παρέμενε κρυφή. Με τη δημόσια αποκάλυψη του Hudson ότι ήταν θύμα του AIDS το 1985, το ομοφυλοφιλικό του σώμα πλέον είχε θεωρηθεί σύμβολο αρρώστιας και θανάτου.

Ο Kobena Mercer (1991a) θέτει το πρόβλημα της ομοφυλοφιλικής αντρικής ματιάς στη μελέτη του για την αισθητική αμφισημία των οπτικών απεικονίσεων του μαύρου ανδρικού γυμνού. Καθώς οι φωτογραφίες μαύρων αντρών που τραβήχτηκαν από τον Robert Mapplethorpe μπορούν να θεωρηθούν ως αντικειμενοποίηση και «φρετιχοποίηση» του γυμνού αντρικού σώματος, ο Mercer βλέπει επίσης μια ομοερωτική ανατρεπτική διάσταση στις φωτογραφίες. Η ταύτιση και η σχέση του Mapplethorpe με τα μοντέλα του υποδηλώνουν μια ηδονοβλεπτική ματιά. Εδώ ο Mercer υποστηρίζει ότι η ομοφυλοφιλική ταυτότητα του δημιουργού και του θεατή είναι σημαντική στη διαδικασία ερμηνείας. Το πλαίσιο μιας ομοφυλοφιλικής υποκουλτούρας δίνει τη δυνατότητα στον Mercer να δει τις φωτογραφίες ως χιουμοριστικές και ευαίσθητες αποδομίσεις της φυλής και της σεξουαλικότητας. Αντικαθιστώντας το αντικείμενο του συμβατικού γυμνού στη δυτική κουλτούρα, τη λευκή γυναίκα με το μαύρο ομοφυλόφιλο άντρα, ο Mapplethorpe δημιουργεί μια ανατρεπτική αμφισημία. Ο Mercer διατείνεται πως ο Mapplethorpe βάζει σε δύσκολη θέση το λευκό άντρα με το οπτικό του έργο και ολοκληρώνει το δοκίμιό του καλώντας για μια μελέτη της δημιουργίας της «λευκότητας» στην ομοφυλοφιλική κριτική.

Πολλές μελέτες των οπτικών αναπαραστάσεων της αρρενωπότητας αναφέρονται στον ομοερωτισμό που αποπνέουν γνωστές φιγούρες όπως ο Batman (Medhurst 1991b) ή ο Pee-Wee Hermann (*Camera Obscura* 1988, Doty 1993). Οι περισσότερες μελέτες για την αρρενωπότητα εστιάζουν στην κρίση στην οποία ο λευκός ετεροφυλόφιλος άντρας ανακαλύπτει τον εαυτό του, όπου ο ανδρισμός του αποσπάται και χάνει τη φυσικότητά του, όπου τα σημαίνοντα του «άντρα» και του «αντρικού» φαίνεται να έχουν χάσει τη σημασία τους ολοκληρωτικά, πράγμα που οδηγεί το Χόλλυγουντ στο να αναζητά απεγνωσμένα «ορισμένους καλούς λευκούς άντρες» (Easthope 1986, Kirkham και Thumin 1993, Tasker 1993, Jeffords 1994). Ωστόσο, αυτό που μπορεί να είναι κρίση για κάποιον (το κυρίαρχο υποκείμενο) μπορεί επίσης να είναι απελευθέρωση, ή τουλάχιστον ένα άνοιγμα, για κάποιον άλλο (τα περιθωριοποιημένα υποκείμενα). Η κρίση επομένως στον ανδρισμό είναι καλοδεχούμενη από τους ομοφυλόφιλους κριτικούς. Στο βιβλίο του για τους άντρες μίμους ο Mark Simpson επαινεί την αποδοκμασία της αξίωσης του «ανδρισμού να κυριαρχεί στην αυθεντικότητα,

στη φυσικότητα, στη λογική» (1994: 7). Ελπίζει ότι η κρίση της αρρενωπότητας υποδηλώνει έναν εκ νέου διαχωρισμό της ομοφυλοφιλίας και της ετεροφυλοφιλίας στη λαϊκή κουλτούρα, μεταμορφώνοντας και τις δύο σε αυτήν τη διαδικασία.

Καμπ (Camp)

Οι ομοφυλοφιλικές μελέτες περί αρρενωπότητας προσεγγίζουν συχνά τις *καμπ* (camp)¹ αναγνώσεις του αντρικού θεάματος (Medhurst 1991b, Simpson 1994). Ο Dyer (1986) αναφέρεται σε ένα διαφορετικό είδος ταύτισης του ομοφυλόφιλου θεατή καθώς αναλύει την επίδραση της Judy Garland στους ομοφυλόφιλους άντρες. Θεωρεί ότι η εικόνα της Garland ως σταρ έπαιξε ρόλο στη λευκή αστική υποκουλτούρα των αντρών εξαιτίας δύο χαρακτηριστικών της: της αυθεντικότητας και της θεατρικότητας. Η Garland αντιπροσώπευε μια έντονη συναισθηματική ζωή, που φαινόταν αληθινή στους γκέι άντρες, καθώς και οι ίδιοι είχαν μια έντονη ζωή ως ομοφυλόφιλοι σ' έναν ετεροφυλόφιλο κόσμο. Όμως το μεγάλο πάθος της Garland συνδεόταν με μια επίσης μεγάλη ειρωνεία, που μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικό της ομοφυλοφιλικής ευαισθησίας. Όπως η Garland, η γκέι ευαισθησία συνδέεται με αντιθετικά χαρακτηριστικά αυθεντικότητας και θεατρικότητας ή, όπως λέει ο Dyer, «μια σφοδρή διεκδίκηση ακραίου συναισθήματος με μια αποδοκιμαστική αίσθηση του παραλογοισμού του» (1986: 154). Εδώ βέβαια μπαίνουμε στην έννοια του καμπ και στη σχέση του με την ομοφυλοφιλική αντρική υποκουλτούρα. Η Garland είχε θεωρηθεί καμπ. Ήταν υπερβολική, ειρωνική, ακραία, και επομένως ένα θαυμάσιο αντικείμενο παρενδυτικών πράξεων (ο Craig Russel, για παράδειγμα, στο *Outrageous*, Καναδάς 1977). Το καμπ όμως δε συνδέεται μόνο με το χιούμορ αλλά και με το πάθος. Ο Dyer δίνει έμφαση στην «κόψη του ξυραφιού μεταξύ καμπ και πληγής» (1986: 180) στο δημόσιο πόνο και τα βάσανα της Garland, ένα μεταίχμιο που σχετιζόταν βαθιά με το αντρικό ομοφυλοφιλικό κοινό της.

... Το καμπ μπορεί να θεωρηθεί ως αντιθετική ανάγνωση της λαϊκής κουλτούρας, η οποία προσφέρει ταυτίσεις και απολαύσεις που η κυρίαρχη κουλτούρα αρνείται να προσφέρει στους ομοφυλόφιλους.

Δε θέλω να συζητήσω εδώ για το καμπ ως φαινόμενο καθαυτό. Θα προτι-

1. Σ.τ.Μ.: Camp είναι επίθετο που χρησιμοποιείται για τον άνδρα προκειμένου να περιγράψει έντονα θηλυρεπή, ομοφυλοφιλική συμπεριφορά, αλλά και γενικότερα για να δηλώσει κάτι το υπερβολικό και το ακραίο, συχνά με χιουμοριστική διάθεση.

μούσα να συζητήσω για το καμπ ως στρατηγική ανάγνωσης για τους ομοφυλόφιλους από το να διατρέξω τον κίνδυνο να είμαι υπερβολικά σοβαρή για κάτι τόσο δονκιχοτικό όσο το καμπ. Το καμπ μπορεί να θεωρηθεί ως αντιθετική ανάγνωση της λαϊκής κουλτούρας, η οποία προσφέρει ταυτίσεις και απολαύσεις που η κυρίαρχη κουλτούρα αρνείται να προσφέρει στους ομοφυλόφιλους. Ο Jack Babuscio (1977) αναλύει το καμπ ως έκφραση της ομοφυλοφιλικής ευαισθησίας, την οποία βλέπει ως υψηλή συνείδηση της κοινωνικής κατάστασης ενός ατόμου που δεν ακολουθεί μια κυρίαρχη τάση. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, το καμπ βασίζεται στην εμπειρία και αντιστέκεται στον αναλυτικό λόγο (Medhurst 1991b). Σύμφωνα με τον Babuscio (1977), το «πικρό» χιούμορ του καμπ στρέφεται προς τη μεταμόρφωση του πόνου σε γέλιο. Είναι ο τρόπος που επέλεξαν οι ομοφυλόφιλοι για να αντιμετωπίσουν την ανάρμοστη κατάστασή τους στην κοινωνία.

Ως αντιθετική ανάγνωση, το καμπ μπορεί να είναι ανατρεπτικό ως προς τη φανέρωση των πολιτισμικών αμφισημιών και αντιφάσεων που κρύβονται συνήθως από την κυρίαρχη ιδεολογία. Αυτό το χαρακτηριστικό τοποθετεί το καμπ στο βασίλειο του μεταμοντερνισμού, ο οποίος δοξάζει επίσης την αμφισημία και την ανομοιογένεια. Το καμπ της υποκουλτούρας και η μεταμοντέρνα θεωρία μοιράζονται μια δόση ειρωνείας, παιχνιδιού, προσποίησης και θεατρικότητας, όπως και μια δόση υπέρβασης των συμβατικών σημασιών του φύλου. Αυτή η συμμαχία στη διαφορετικότητα μεταξύ καμπ και μεταμοντερνισμού παρατηρείται συχνά. Ο Medhurst ισχυρίζεται μάλιστα με προκλητικό τρόπο ότι «ο μεταμοντερνισμός είναι μόνο ετεροφυλόφιλοι που καταλαβαίνουν το καμπ» (1991a: 206). Είναι πράγματι εύκολος ο παραλληλισμός της κατανόησης του καμπ από τον Babuscio ως εκδήλωσης ερμηνείας και όχι ως ύπαρξης με τον ορισμό του φύλου από την Judith Butler ως μιας ερμηνείας και όχι ως ταυτότητας. Όπως ο Babuscio ισχυρίζεται ότι η έμφαση στο στυλ, στην επιφάνεια και στο θέαμα καταλήγει σε ασυναρτησίες μεταξύ «του τι είναι ένα άτομο και του πώς φαίνεται» (1977/1984: 44), η Butler θεωρεί ότι η έμφαση στην ερμηνεία μάς επιτρέπει να δούμε το φύλο ως αναπαράσταση μιας σειράς ασυνεχών αν όχι παροδικών ερμηνειών. Στο πλαίσιο της ομοφυλοφιλικής κριτικής, είναι σημαντικό λοιπόν να κατανοηθεί ότι το καμπ και ο μεταμοντερνισμός «μετουσιώνουν» τη θηλυκότητα και τον ανδρισμό.

Το καμπ είναι προνόμιο της αντρικής ομοφυλοφιλικής, κατά κανόνα λευκής, υποκουλτούρας (παρ' όλο που ο Mercer [1991b] στρέφεται προς το καμπ στοιχείο στην κουλτούρα της σόουλ των μαύρων μουσικών πολύ πριν από την αρχή της χρήσης μιας τέτοιας έκφρασης από τους λευκούς ποπ σταρ). Με την αποδόμηση της ετεροφυλοφιλικής αντρικής εξουσίας και με την έκφραση μιας εκτοπισμένης υποκειμενικότητας στην κυρίαρχη κουλτούρα, το καμπ μπορεί να θεωρηθεί ελκυστικό πλαίσιο για τις λεσβίες. Η Paula Graham (1995) όμως αμφι-

σβητεί το καμπ ως πιθανό παράδειγμα για λεσβιακές αναγνώσεις. Υποστηρίζει ότι το καμπ δίνει τη δυνατότητα στους ομοφυλόφιλους άντρες να ταυτιστούν με τη γυναικεία υπερβολή, δηλαδή με τη φαλλική γυναίκα σταρ ακριβώς ως απειλή ή παρωδία της αντρικής εξουσίας (Judy Garland, Joan Crawford, Bette Davies). Για τις λεσβίες, μια τέτοια ταύτιση με τη θηλυκότητα θα «σημαίωσε μια υποταγή στην αντρική εξουσία και όχι μια αντίσταση σ' αυτήν» (1995: 178). Αυτό δε σημαίνει ότι οι λεσβίες δεν απολαμβάνουν τα καμπ έργα ή το θέαμα της σεξουαλικής υπερβολής, αλλά ότι οι ομοφυλόφιλοι άντρες και οι λεσβίες δεν έχουν το ίδιο «κριτήριο» για το καμπ. Οι λεσβίες προτιμούν χαρακτηριστικά μια παρουσία ισχυρών ανδρικών, ενεργητικών γυναικών σταρ, όπως η Sigourney Weaver ως Ρίπλεϋ στο πρώτο *Alien* (*Άλιεν*, ΗΠΑ 1979), η Linda Hamilton στο *Terminator 2: Judgement Day* (*Εξολοθρευτής 2: Η Ημέρα της κρίσης*, ΗΠΑ 1991), ακόμη και η Sharon Stone στο *Basic Instinct* (*Βασικό ένστικτο*, ΗΠΑ 1991). Αυτή η λεσβιακή ιδιοποίηση των θέσεων του υποκειμένου μπορεί να καταλήγει σε μια διάσπαση ή παραβίαση, αλλά δεν είναι καμπ.

Το γεγονός ότι στη δεκαετία του '90 η έννοια του «καμπ» αντικαθίσταται συχνά από τον όρο *queer* είναι σημαντικό. Το καμπ συνδέεται ιστορικά περισσότερο με την κρυφή ομοφυλοφιλία της δεκαετίας του '50 και πρωτοεμφανίστηκε τις δεκαετίες του '60 και του '70. Ο μεταμοντερνισμός του '80 και του '90 έφερε στο προσκήνιο καμπ πρακτικές. Τώρα, οι ομοφυλόφιλοι αναγνωρίζουν τις αντιθετικές τους στρατηγικές ανάγνωσης ως *queer*. Μακριά από τις έννοιες της καταπίεσης και της απελευθέρωσης της παλαιότερης ομοφυλοφιλικής κριτικής, το *queer* συνδέεται με τον παιγνιώδη αυτο-προσδιορισμό μιας ομοφυλοφιλίας με μη ουσιοκρατικούς όρους. Οι *queer* αναγνώσεις, χωρίς να αντιτίθενται στο καμπ, σχετίζονται με την ειρωνεία, με μια «παραβατική» παρωδία του φύλου και με αποδομημένες υποκειμενικότητες.

Ομοφυλοφιλικές ταινίες

Εκτός από τις νέες αναγνώσεις των ταινιών του Χόλλυγουντ, η ομοφυλοφιλική κριτική στράφηκε επίσης προς τις λίγες ταινίες που γυρίστηκαν από ομοφυλόφιλους με ομοφυλοφιλικά θέματα, έστω κι αν αυτές οι κριτικές έρευνες δεν ήταν πολλές και δεν εμφανίστηκαν πριν από τα τέλη της δεκαετίας του '80 (βλ. Gevert κ.ά. 1993). Ο ευρωπαϊκός καλλιτεχνικός κινηματογράφος πρόσφερε μια παράδοση στην οποία η αναπαράσταση ομοφυλοφιλικών θεμάτων δεν ήταν αποκλεισμένη εξαρχής. Η ταινία *Mädchen in Uniform* (Γερμανία 1931) ήταν ένα από τα παλαιότερα έργα που αναγνώστηκαν από μια λεσβιακή οπτική. Η ταινία πάντα επαινούνταν για τη στιλιστική της ποιότητα, όπως και για τον αντιφασιστικό χαρακτήρα της, αλλά το ξεκάθαρο θέμα της λεσβιακής ομοφυλοφι-

λίας είχε αποσιωπηθεί και λογοκριθεί για πολύ καιρό. Η Rich (1981) υποστηρίζει ότι η αντι-φασιστική πολιτική του *Mädchen in Uniform* συνδέεται με το λεσβιακό του θέμα και τον αγώνα του κατά των αυταρχικών δομών και της σεξουαλικής καταπίεσης. Η Rich τοποθετεί την ταινία στο πλαίσιο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, με την παλλόμενη λεσβιακή υποκουλτούρα, που ήταν πιο έντονη στο Βερολίνο. Ο Dyer (1990) μιλάει επίσης για την ταινία στο γερμανικό πλαίσιο της κουλτούρας της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, σε σχέση με τη γενικότερη δεκτικότητα της απέναντι στη σεξουαλικότητα και με το δημόσιο διάλογο για την έννοια ενός τρίτου φύλου, όπως παρουσιάζεται από τον Max Hirschfeld και το Ινστιτούτο του σεξουαλικής επιστήμης (Institute of Sexual Science). Η ανοιχτή γυναικεία ομοφυλοφιλία, η έκκληση για σεξουαλική ελευθερία και η επανάσταση κατά της πατριαρχίας έκαναν το *Mädchen in Uniform* ένα γνωστό κλασικό έργο που παρακολουθείται από το σημερινό λεσβιακό κοινό και το γοητεύει ακόμη.

Το *Mädchen in Uniform* ωστόσο δεν αποτελεί μια μοναδική περίπτωση, αλλά είναι μέρος μιας παράδοσης ομοφυλοφιλικού κινηματογράφου στα πλαίσια του πρώιμου κινηματογράφου (βλ. Dyer 1990, Weiss 1992). Ορισμένες ταινίες δείχνουν ξεκάθαρα ότι είναι ομοφυλοφιλικές, όπως το *Anders als die Andern* (*Διαφορετικός από τους άλλους*, Γερμανία 1919), ένα αμφίσημο έργο, όπου ο βασικός ομοφυλόφιλος χαρακτήρας αυτοκτονεί παρά τις θετικές διαλέξεις από τον ίδιο τον Hirschfeld μέσα στην ταινία. Άλλες ταινίες είχαν γυριστεί από λεσβίες ή ομοφυλόφιλους άντρες κινηματογραφιστές, όπως τα σουρεαλιστικά φιλμ μικρού μήκους της Germaine Dulac, που είχαν θεωρηθεί ως κριτική απέναντι στην ετεροφυλοφιλία. Η φαντασίωση παίζει σημαντικό ρόλο σ' αυτά τα πειραματικά έργα. Στο *La Souriante Madame Beudet* (Γαλλία 1923), μια γυναίκα φαντάζεται ότι δολοφονεί τον τύραννο άντρα της και ότι γλιτώνει από τον αστικό γάμο της, ενώ το *La Coquille et le clergyman* (Γαλλία 1927) παρουσιάζει οιδιπόδειες αντρικές φαντασιώσεις για το μυστήριο της «γυναίκας». Και άλλες ταινίες είχαν ομοφυλοφιλικούς χαρακτήρες, όπως η κοντέσα Geschwitz στο *Die Büchse der Pandora* (Γερμανία 1928) ή ο φυλακισμένος άντρας στο *Geschlecht in Fesseln* (Γερμανία 1928).

Η ταινία για τις φυλακές *Un chant d'amour* του Jean Genet (Γαλλία 1950) είναι ένα άλλο κλασικό έργο που αγαπήθηκε από το ομοφυλοφιλικό κοινό μέχρι σήμερα και που επηρέασε επίσης ομοφυλόφιλους κινηματογραφιστές. Ο Dyer (1990) τοποθετεί αυτό το είδος ερωτικής φαντασίωσης στην περίφημη παράδοση γαλλικής λογοτεχνίας των «*poètes maudits*», όπως ο de Sade, ο Baudelaire, ο Rimbaud, ο Verlaine και ο Cocteau, μιας λογοτεχνίας που συνδυάζει στοιχεία του κακού, της εγκληματικότητας, της ομοφυλοφιλίας και της σεξουαλικότητας. Στη λεπτομερή ανάλυσή του για την αφηγηματική δομή, την έκφραση και τον τρόπο παρακολούθησης του *Chant d'amour*, ο Dyer μιλάει για τον ερωτι-

σμό του έργου από την άποψη της έντασης μεταξύ πολιτικής και ευχαρίστησης. Ενώ ορισμένοι ομοφυλόφιλοι κριτικοί κατηγορήσαν την ταινία για «καταπίεση» των ομοφυλόφιλων αντρών, ή ενοχλήθηκαν από την «ομοφοβική» απεικόνιση ερωτικών απολαύσεων, άλλοι ήταν πιο δεκτικοί, και ορισμένες φορές επαινετικοί, απέναντι στο σαδομαζοχισμό του. Ο Dyer υποστηρίζει ότι το ανανεωμένο πολιτικό ενδιαφέρον για τις διεστραμμένες σεξουαλικότητες εγκαινίασε μια ανάγνωση (ακολουθώντας την προβληματική του Foucault) του ερωτισμού της ταινίας από την άποψη της κοινωνικής και ιστορικής σχέσης μεταξύ σεξουαλικότητας και εξουσίας.

Το παιχνίδι μεταξύ εξουσίας και επιθυμίας έχει γίνει το θέμα κάποιων ομοφυλοφιλικών ταινιών στη δεκαετία του '80, τις οποίες ο Dyer θεωρεί ως μια «Genetesque» παράδοση. Το έντονο στοιχείο του πλαστού στην τελευταία ταινία του Fassbinder, *Querelle (Ο Καβγατζής)*, (Γερμανία 1982, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Genet, 1947), τοποθετεί την ιστορία σταθερά στο βασίλειο της φαντασίωσης και του πόθου. Για τον Dyer (1990: 91), η ταινία είναι «μια αφαίρεση του ερωτισμού της εξουσίας». Η ίδια τελετουργία πόθου και εξουσίας μπορεί να βρεθεί στο επηρεασμένο από τον de Sade *Verführung: Die grausame Frau* του Elfi Mikesch και της Monika Treut. Αυτή η υψηλής αισθητικής και αισθητικοποιημένη εξερεύνηση του σαδομαζοχισμού ήταν ένα από τα πρώτα έργα που έφεραν το γυναικείο πόθο και τη λεσβιακή σεξουαλικότητα στο χώρο της εξουσίας και της βίας. Παρομοίως, τα φαντασιακά έργα της Ulrike Ottinger – από το *Madame X – eine absolute Herrscherin* (Γερμανία 1977) στο *Johanna D'Arc of Mongolia* (Γερμανία, 1989) – αποδομούν με χιούμορ την παραδοσιακή θηλυκότητα και «δοξάζουν» ένα νομαδικό λεσβιακό υποκείμενο (White 1987, Longfellow 1993).

Ομοφυλοφιλικός ακτιβισμός και πολιτική ταυτότητων

Είναι φανερό ότι η καλλιτεχνική παράδοση του κινηματογράφου, με την έμφασή της στη φαντασίωση και την εξερεύνηση «διεστραμμένων» σεξουαλικότητων, σχετίζεται με τις ομοφυλοφιλικές υποκουλτούρες, όμως δεν επηρεάστηκε περισσότερο από τις ακτιβιστικές ταινίες που δημιουργήθηκαν από το ομοφυλοφιλικό κίνημα. Η διαφορά δε βρίσκεται τόσο στο στυλ (κάποια ακτιβιστικά φιλμ έχουν χρησιμοποιήσει επίσης πειραματικές μορφές, όπως αυτά της Barbara Hammer) όσο στην έμφαση στην επιβεβαίωση της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας. Αυτό το είδος πολιτικής της ταυτότητας αντιτίθεται στην ανατροπή και την αποδόμηση της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας που βρίσκουμε σε καλλιτεχνικές ταινίες. Η Diana Fuss περιγράφει την πολιτική ταυτότητα ως «την τάση να βασιζόμαστε την πολιτική ενός ατόμου σε μια αίσθηση προσωπικής ταυτότητας –

ως ομοφυλόφιλου, ως Εβραίου, ως μαύρου, ως γυναίκας» (1989: 97). Για να συγκροτήσουν μια πολιτική κοινότητα, οι ομοφυλόφιλοι ένιωσαν την ανάγκη να σταθεροποιήσουν μια ενοποιημένη και φανερή ταυτότητα. Στρατηγικές για τη δημιουργία συνείδησης και δήλωσης της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας τους βοήθησαν να ενισχύσουν την προσωπική συνείδηση και την πολιτική τους δράση. Ο κινηματογράφος ήταν ένα εξαιρετικό μέσο για την προσφορά «ορατότητας» στους ομοφυλόφιλους. Μόνο μεταξύ του 1970 και του 1980, το κίνημα παρήγαγε πάνω από σαράντα ντοκιμαντέρ που υποστήριξαν την ομοφυλόφιλη ταυτότητα, από τα οποία το *Word is Out* (ΗΠΑ 1977) είναι σίγουρα το πιο γνωστό (βλ. Dyer 1990). Το ντοκιμαντέρ ήταν το προνομιακό είδος, διότι θεωρούνταν ότι έδειχνε την πραγματικότητα, δηλαδή ότι σκιαγραφούσε τη μέχρι τότε άγραφη, αόρατη ιστορία των ομοφυλόφιλων.

Η πολιτική της ταυτότητας ωστόσο διατρέχει τον κίνδυνο της ουσιοκρατίας: να δει την ταυτότητα ως την κρυμμένη ουσία ενός ατόμου. Παρ' όλο που ο ομοφυλοφιλικός ακτιβισμός χρειαζόταν αυτήν την άποψη της ταυτότητας για την οργάνωση και την πολιτική του, αυτή η έννοια της σεξουαλικής ταυτότητας ως αιώνιας, μη ιστορικής και αδιαφοροποίητης αντιτίθεται παραδόξως στα αιτήματα για πολιτική αλλαγή. Η διαμάχη εδώ είναι μεταξύ ουσιοκρατίας και δομισμού. Σύμφωνα με αυτό, η επιρροή του λόγου του Foucault στην ομοφυλοφιλική θεωρία είναι ανεκτίμητη (παρ' όλο που ο Foucault είχε μεγαλύτερη επιρροή στην γκέι ομοφυλοφιλική θεωρία απ' ό,τι στη λεσβιακή· βλ. Fuss 1989). Οι προσπάθειές του για την αφαίρεση της ουσίας της σεξουαλικότητας και για την ένταξη της ομοφυλοφιλίας στην ιστορία ακύρωσαν οποιαδήποτε απλοϊκή έννοια ομοφυλοφιλίας ως ενοποιημένης, συνεκτικής και σταθερής κατηγορίας, αλλά και οποιαδήποτε άποψη για μια μη προβληματική αυθεντικότητα και αλήθεια. Με μια δομιστική οπτική, η σεξουαλικότητα δεν είναι δημιουργία της φύσης αλλά κατασκευή του πολιτισμού. Η διαμάχη επομένως λαμβάνει χώρα μεταξύ της αντίληψης μιας κατανεμημένης υπόστασης και της κατανόησης της ομοφυλοφιλίας ως προϊόντος κοινωνικών δυνάμεων (Dyer 1990: 275). Το ερώτημα είναι λοιπόν πώς έχει διαμορφωθεί, οριστεί και ρυθμιστεί η ομοφυλοφιλία από τον κυρίαρχο πολιτισμό μέσα στην ιστορία.

Με μια δομιστική οπτική, η σεξουαλικότητα δεν είναι δημιουργία της φύσης αλλά μια κατασκευή του πολιτισμού. Η διαμάχη επομένως λαμβάνει χώρα μεταξύ της αντίληψης μιας κατανεμημένης υπόστασης και της κατανόησης της ομοφυλοφιλίας ως προϊόντος κοινωνικών δυνάμεων.

Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες έχουν προσφέρει επίσης μια περιπλοκότερη κατανόηση της ταυτότητας. Στη λακανική ψυχανάλυση ιδιαίτερα, η ταυτότητα

θεωρείται ουσιωδώς ασταθής και πλασματική. Οι ασυνείδητες λειτουργίες της ψυχής αποσταθεροποιούν συνεχώς οποιαδήποτε συνεκτική ταυτότητα. Η ταυτότητα επομένως δεν είναι ποτέ ένα ολοκληρωμένο προϊόν, αλλά βρίσκεται υπό συνεχή διαμόρφωση (βλ. de Lauretis 1984, 1994). Μια τέτοια κατανόηση της ταυτότητας δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει καθόλου ταυτότητα. Όπως επισημαίνει η Fuss, «οι μυθοπλασίες της ταυτότητας ιδιαίτερος δεν είναι λιγότερο ισχυρές επειδή είναι μυθοπλασίες» (1989: 104). Παρ' όλα αυτά, οι προερχόμενες από τον Foucault και την ψυχανάλυση απόψεις για την ταυτότητα και τη σεξουαλικότητα έχουν δημιουργήσει από κοινού ένα μετα-στρουκτουραλιστικό κλίμα, στο οποίο οι ισχυρισμοί περί μιας απλής ομοφυλοφιλικής ταυτότητας έχουν θεωρηθεί σχετικά ύποπτοι.

Η ουσιοκρατική πολιτική της ταυτότητας προσπαθεί να εξομαλύνει τις διαφορές. Αν η ομοφυλοφιλική ταυτότητα κατανοείται ως ομοιογενής και όμοια κατανεμημένη, οι διαφορές στα πλαίσια της ταυτότητας αλλά και οι διαφορές μεταξύ ταυτοτήτων αγνοούνται. Ο ομοφυλοφιλικός ακτιβισμός επομένως δυσκολεύτηκε να χειριστεί τις διαφορές μεταξύ ομοφυλόφιλων αντρών και λεσβιών, πόσο μάλλον τις διαφορές τάξης και εθνικότητας. Αν όμως η μετα-στρουκτουραλιστική θεωρία έφερνε στο προσκήνιο ερωτήματα για την ταυτότητα και τη διαφορά (Doan 1994), παρουσίαζε το πρόβλημα του τρόπου συσχετισμού μεταξύ τους διαφορετικών ειδών κοινωνικής ταυτότητας. Η ανάμειξη της ηλικίας με την τάξη, τη σεξουαλικότητα, την εθνικότητα κ.ο.κ. καταλήγει απλώς σε διαιρετικές και αμοιβαίως αποκλειόμενες κατηγορίες που παλεύουν για μια θέση στην ιεραρχία των καταπίεσεων. Όπως έχει υποστηρίξει ο Kobena Mercer, η ρητορική επίκληση ενός «μάντρα του φύλου, της φυλής και της τάξης» επισκιαίνει τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους αυτές οι κοινωνικές κατηγορίες (1993: 239). Ο Mercer υποστηρίζει μια «υβριδική» κατανόηση της ταυτότητας. Μια υβριδική ταυτότητα κινείται μεταξύ μιας πολλαπλότητας διαφορετικών θέσεων η οποία εγκαινιάζει την αναγνώριση της «ενότητας μέσα στην ποικιλία» (240).

Οι ταινίες *Looking for Langston* του Isaac Julien (Μεγάλη Βρετανία 1989) και *Tongues Untied* του Marlon Riggs (*Το σπάσιμο της σιωπής* ΗΠΑ, 1990) είναι παραδείγματα υβριδικής πολιτισμικής πρακτικής από μαύρους ομοφυλόφιλους κινηματογραφιστές. Για τον Mercer, η έμφαση στην αυτοβιογραφία στο *Tongues Untied* δημιουργεί μια πολύπλευρη «διαλογική φωνή» που έχει συνειδητοποιήσει τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της πολιτικής. Η διαλογική στρατηγική γίνεται ανατρεπτική στη χρήση του παιχνιδιού και της παρωδίας. Αυτά τα δύο στοιχεία, η διαλογική φωνή και το χιούμορ, είναι μέρος της προφορικής παράδοσης της αφροαμερικανικής κουλτούρας.

Ο Mercer βλέπει το στιλιστικό φορμαλισμό του *Looking for Langston* ως αποδομιστική οικειοποίηση και αναδιάρθρωση κυρίαρχων σημασιολογικών φυλε-

τικής και σεξουαλικής αναπαράστασης. Καθώς η ταινία προσφέρει μια αρχαιολογία του μαύρου μοντερνισμού στην «ετερόκλητη διακειμενικότητά» του (1993: 251), είναι επίσης μια αλληγορία της μαύρης ομοφυλοφιλικής επιθυμίας. Μέσω του μοτίβου-κλειδιού του βλέμματος και της παρακολούθησης, η ταινία διερευνά το ρόλο της φαντασίωσης στην επιθυμία. Ο Mercer ολοκληρώνει την ανάλυσή του για τις δύο ταινίες με μια σύντομη συζήτηση για το δημιουργό. Η έννοια της υβριδικής ταυτότητας δεν αποκλείει τη σημασία της υπογραφής ενός δημιουργού. Εφόσον ο Mercer διατείνεται ότι «η ταυτότητα δεν είναι τόσο αυτό που είσαι όσο αυτό που κάνεις» (240), υποστηρίζει πως «αυτές οι πλούσιες, προκλητικές και σημαντικές λειτουργίες “δημιουργούν πράγματι μια διαφορά” όχι λόγω αυτών που κάνουν ή είναι οι κινηματογραφιστές, αλλά λόγω του εκκεντρικού τρόπου με τον οποίο τη δημιουργούν» (255). Η εξάπλωση μιας πολυφωνίας στον ομοφυλοφιλικό κινηματογράφο και στην κριτική επιβεβαιώνει τη ζωντάνια αυτού του πολιτικού πεδίου στη μελέτη του κινηματογράφου και του λαϊκού πολιτισμού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- BABUSCIO, Jack (1977/1984), “Camp and Gay Sensibility”, στο Richard Dyer (επιμ.), *Gays and Film* (αναθ. έκδ., New York: Zoetrope).
- BOBO, Jacqueline (1995), *Black Women as Cultural Readers* (New York: Columbia University Press).
- BRAIDOTTI, Rosi (1991), *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy* (Cambridge: Polity Press).
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge).
- Camera Obscura* (1988), ειδικό τεύχος: *Male Trouble*, 17, Μάιος.
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1988), “Sexual Indifference and Lesbian Representation”, *Theatre Journal*, 40/2: 155-77.
- (1991), “Film and the Visible”, στο Bad Object-Choices (επιμ.), *How do I Look? Queer Film and Video* (Washington: Bay Press).
- (1994), *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press).
- DOAN, Laura (1994), *The Lesbian Postmodern* (Columbia University Press).
- DOTY, Alexander (1993), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- *DYER, Richard (1977a/1984), “Stereotyping”, στο Richard Dyer (επιμ.), *Gays and Film* (αναθ. έκδ., New York: Zoetrope).

- (1977b/1993), "Homosexuality and Film Noir", στο *Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge).
- (1980), "Reading Fassbinder's Sexual Politics", στο Tony Rayns (επιμ.), *Fassbinder* (London: British Film Institute).
- (1982/1992), "Don't Look Now: The Male Pin-Up", στο *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- (1983/1993), "Seen to be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical", στο *The Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge).
- (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St Martin's Press).
- * — (1990), *Now you See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (London: Routledge).
- EASTHOPE, Anthony (1986), *What a Man's Gotta do: The Masculine Myth in Popular Culture* (London: Paladin).
- ELLSWORTH, Elizabeth (1990), "Feminist Spectators and Personal Best", στο Patricia Erens (επιμ.), *Issues in Feminist Film Criticism* (Bloomington: Indiana University Press).
- FUSS, Diana (1989), *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (New York: Routledge).
- GALVIN, Angela (1994), "Basic Instinct: Damning Dykes", στο Diane Hamer και Belinda Budge (επιμ.), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism* (London: Pandora).
- GEVER, Martha, John GREYRON και Pratibha PARMAR (1993), *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Video and Film* (New York: Routledge).
- GRAHAM, Paula (1995), "Girl's Camp: The Politics of Parody", στο Tamsin Wilton (επιμ.), *Immortals, Invisible: Lesbians and the Moving Image* (London: Routledge).
- HETZE, Stefanie (1986), *Happy-End für wen? Kino und lesbische Frauen* (Frankfurt: Tende Verlag).
- HOOBS, bell (1990), *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics* (Boston: South End Press).
- JEFFORDS, Susan (1994), *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (Boston: South End Press).
- JOHNSTON, Claire (1973/1977), "Women's Cinema as Counter Cinema", στο Claire Johnston (επιμ.), *Notes on Women's Cinema* (London: Society for Education in Film and Television), ανάρτηση στο Bill Nichols (επιμ.), *Movies and Methods*, 2 τόμ., ii (Berkeley: University of California Press).
- KIRKHAM, Pat και Janet THUMIN (επιμ.) (1993), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men* (London: Lawrence & Wishart).
- LACAN, Jacques (1977), "The Signification of the Phallus", στο *Écrits: A Selection* (New York: W.W. Norton).
- LONGFELLOW, Brenda (1993), "Lesbian Phantasy and the Other Woman in Ottinger's *Johanna d'Arc of Mongolia*", *Screen*, 34/2: 124-36.
- MAYNE, Judith (1990), *The Woman at the Keyhole: Feminism and the Women's Cinema* (Bloomington: Indiana University Press).
- (1994), *Directed by Dorothy Arzner* (Bloomington: Indiana University Press).

- MEDHURST, Andy (1977/1984), "Notes on Recent Gay Film Criticism", στο Richard Dyer (επιμ.), *Gays and Film* (New York: Zoetrope).
- (1991a), "That Special Thrill: *Brief Encounter*, Homosexuality and Authorship", *Screen*, 32/2: 197-208.
- (1991b), "Batman, Deviance and Camp", στο Roberta E. Pearson και William Uricchio (επιμ.), *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media* (London: British Film Institute, New York: Routledge).
- MERCER, Kobena (1991a), "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", στο Bad-Object Choices (επιμ.), *How do I Look? Queer Film and Video* (Seattle: Bady Press).
- (1991b), "Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's Thriller", στο Christine Gledhill (επιμ.), *Stardom: Industry of Desire* (London: Routledge).
- (1993), "Dark and Lovely Too: Black Gay Men in Independent Film", στο Gever κ.ά. (1993).
- MERCK, Mandy (1993), *Perversions: Deviant Readings* (London: Virago).
- MEYER, Richard (1991), "Rock Hudson's Body", στο Diana Fuss (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York: Routledge).
- NEALE, Steve (1983/1982), "Masculinity as Spectacle", στο *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- RICH, Ruby (1981/1984), "From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: *Maedchen in Uniform*", στο Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp και Linda Williams (επιμ.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film* (Los Angeles: American Film Institute and University Publications of America).
- *RUSSO, Vito (1981/1987), *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Closet* (New York: Harper & Row).
- Screen (1992), *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality* (London: Routledge).
- SHELDON, Caroline (1977/1984), "Lesbians and Film: Some Thoughts", στο Richard Dyer (επιμ.), *Gays and Film* (αναθ. έκδ., New York: Zoetrope).
- SIMPSON, Mark (1994), *Male Impersonators: Men Performing Masculinity* (London: Cassell).
- STACEY, Jackie (1987), "Desperately Seeking Difference", *Screen* 28/1: 48-61.
- (1994), *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge).
- (1995), "If You Don't Play You Can't Win: *Desert Hearts* and the Lesbian Romance Film", στο Tamsin Wilton (επιμ.), *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image* (London: Routledge).
- TASKER, Yvonne (1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (London: Routledge).
- TYLER, Parker (1973/1993), *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* (New York: Da Capo Press).
- WEISS, Andrea (1992), *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema* (London: Jonathan Cape).

- WHITE, Patricia (1987), "Madam X of the China Seas", *Screen*, 28/4: 80-95.
- (1991), "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting", στο Diana F (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York: Routledge).
- WILLIAMS, Linda (1986), "'Personal Best': Women In Love", στο Charlotte Bruns (επιμ.), *Films for Women* (London: British Film Institute).
- WOOD, Robin (1977), "Responsibilities of a Gay Film Critic", στο Bill Nichols (επιμ.) *Movies and Methods*, 2 τόμ., ii (Berkeley: University of California Press).
- (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan* (New York: Columbia University Press).
- ZIMMERMAN, Bonnie (1981), "Lesbian Vampires", *Jump Cut*, 24-5: 23-4.