

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ



Διπλωματική Εργασία

«Η αναπαράσταση της ενδοοικογενειακής βίας στον
κινηματογράφο»

Παρασκευοπούλου Πηνελόπη (Α.Μ. Μ109Μ033)

Τριμελής Επιτροπή

Γιάννης Σκαρπέλος : Επιβλέπων

Μαριάννα Ψύλλα : Μέλος

Μάρθα Μιχαηλίδου : Μέλος

ΜΕΤ
ΠΑΡ

Αθήνα, Σεπτέμβρης 2011

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής οφείλω θερμές ευχαριστίες στον υπεύθυνο καθηγητή μου, Γιάννη Σκαρπέλο, η βοήθεια του οποίου στάθηκε πολύτιμη, καθώς και στα μέλη της τριμελούς επιτροπής Μαριάννα Ψύλλα και Μάρθα Μιχαηλίδου. Επίσης, στην καθηγήτριά μου στο Paris 8, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου Erasmus, Pascale Risterucci για την επιστημονική καθοδήγησή της στη βιβλιογραφία και ιδιαίτερα στη φιλομορφία γύρω από το θέμα της ενδοοικογενειακής βίας.

*Κανείς δεν τελειώνει με την οικογένεια. Είναι σαν την
ευλογία- εμφανίζεται στην παιδική σου ηλικία και σε
σημαδεύει για όλη σου τη ζωή!*

Sartre



Περιεχόμενα

	Σελίδα
Περίληψη	6
Εισαγωγή	7-8

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Περιγραφή του φαινομένου της ενδοοικογενειακής βίας

Κεφάλαιο 1

Ορισμός της ενδοοικογενειακής βίας και οι μορφές της

1.1.1 Ορισμός	9-10
1.1.2 Οι μορφές της ενδοοικογενειακής βίας	
(i) Η σωματική κακοποίηση	10-11
(ii) Η ψυχολογική & Συναισθηματική κακοποίηση	11-12
(iii) Η σεξουαλική κακοποίηση	12-13
(iv) Η λεκτική κακοποίηση	13
(v) Η κοινωνική κακοποίηση	13
(vi) Η οικονομική κακοποίηση	13-14
(vii) Η πνευματική κακοποίηση	14
1.1.3 Ο κύκλος της βίας	15-16
1.1.4 Ιστορική ανασκόπηση της ενδ/κής βίας	17-18

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τα χαρακτηριστικά του «Δράστη» και του «Θύματος» κακοποίησης

<i>1.2.1 Γενικά</i>	<i>19</i>
<i>1.2.2 Χαρακτηριστικά θύματος</i>	<i>20</i>
<i>1.2.3 Χαρακτηριστικά Δράστη</i>	<i>21</i>

Κεφάλαιο 2

Οι αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο

<i>2.1 Γενικά</i>	<i>22</i>
<i>2.2 Πραγματικότητα και κινηματογράφος</i>	<i>23-24</i>
<i>2.3 Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις</i>	<i>25-27</i>

Κεφάλαιο 3

Τα στερεότυπα των κοινωνικών αναπαραστάσεων για την ενδοοικογενειακή βία

<i>3.1 Γενικά</i>	<i>28-29</i>
<i>3.2 Η πατριαρχία ως άλλοθι ενδοοικογενειακής βίας</i>	<i>29-33</i>
<i>3.3 Στερεότυπα ενδοοικογενειακής βίας στις ταινίες</i>	<i>34-43</i>

Κεφάλαιο 4

Πέρα από τα στερεότυπα

<i>4.1 Γενικά</i>	<i>44-46</i>
<i>4.2 Βία & ανώτερα κοινωνικά στρώματα</i>	<i>47-49</i>
<i>4.3 Η γυναικεία εικόνα</i>	<i>50-52</i>

<i>Επίλογος</i>	<i>53</i>
-----------------	-----------

<i>Φιλμογραφία</i>	<i>57-59</i>
--------------------	--------------

<i>Βιβλιογραφία</i>	<i>60-62</i>
---------------------	--------------

<i>Πηγές</i>	<i>62</i>
--------------	-----------

Περίληψη

Στο πρώτο μέρος της παρούσας διπλωματικής εργασίας, παρουσιάζονται οι ορισμοί των διαφόρων μορφών κακοποίησης και διακρίνονται οι μορφές της ενδοοικογενειακής βίας. Έπειτα γίνεται αναφορά στον λεγόμενο κύκλο της βίας που εισήγαγε για πρώτη φορά στους θεωρητικούς κόλπους η Leonore Walker καθώς και μια ιστορική αναδρομή για την καλύτερη διερεύνηση του θέματος από τις απαρχές του.

Το δεύτερο μέρος του πρώτου κεφαλαίου είναι αφιερωμένο, στα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας που αποδίδονται στον θύτη και στο θύμα κακοποίησης. Η αναγνώριση των χαρακτηριστικών τους σε συνάρτηση με την κοινωνία, τους στερεοτυπικούς ρόλους των φύλων και τις κοινωνικές αντιλήψεις βοηθάει στην σκιαγράφηση του υπό εξέταση ζητήματος σε βάθος.

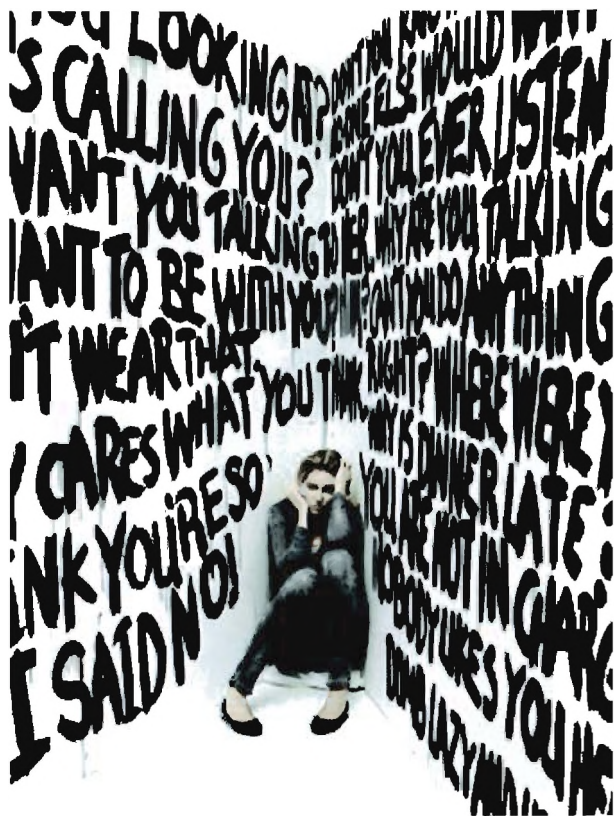
Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται ο όρος των «Κοινωνικών Αναπαραστάσεων». Με τον όρο αυτό αναφερόμαστε στους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα σκέφτονται και ερμηνεύουν την καθημερινή τους πραγματικότητα.¹ Οι αναπαραστάσεις διαμορφώνονται και εξαρτώνται από τις θέσεις που κατέχουν τα υποκείμενα μέσα στην κοινωνία. Δεν είναι γνώμες, ούτε απλές αναπαραγωγές, αλλά αποτελούν κατασκευές που προσδίδουν νόημα στην πραγματικότητα.

Στο τρίτο κεφάλαιο, αναπτύσσεται η σημασία των στερεοτύπων για τον άνθρωπο και η αίσθηση ασφάλειας που προσφέρουν ως κάτι οικείο και κατανοητό. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στα κοινωνικά στερεότυπα που εμφανίζονται συνήθως στις ταινίες ενδοοικογενειακής βίας. Στη συνέχεια καταρρίπτονται μέσα από έρευνες.

Το τέταρτο κεφάλαιο, αναφέρεται στη σημασία του κινηματογράφου ως φορέα αφύπνισης του ανθρώπου μέσα από συχνά σοκαριστικές σκηνές ή ρόλους ενάντια στα συνήθη στερεότυπα με παραδείγματα από ταινίες.

¹ Βλ. σχετικά Ναυρίδης, Κ. , «Κλινική Κοινωνική Ψυχολογία», Αθήνα, εκδ. Παπαζήση, 1994, σσ. 166-168.

Εισαγωγή



Κινηματογράφος και βία, βία και κινηματογράφος. Δύο έννοιες τόσο κοντά, κι όμως τόσο μακριά. Δύο έννοιες διαφορετικές αλλά και τόσο όμοιες, που όταν τις βλέπουμε μαζί, στο μυαλό μας αυτομάτως σχηματίζεται η λέξη «πλεονασμός». Ένα ζευγάρι καρμικό, σαν ερωτική σχέση αρρωστημένης εξάρτησης. Σαν εραστές που δεν μπορούν να αποκολληθούν ο ένας από τον άλλο διαιωνίζοντας μια ειπωμένη ιστορία. Εκατόν δέκα πέντε χρόνια ιστορίας της 7^η τέχνης πλέον και εκατομμύρια ταινίες... Άραγε υπάρχει κάποια απ' αυτές χωρίς ένα στοιχειώδες έστω δείγμα σωματικής ή ψυχολογικής βίας; Μάλλον όχι... Ο κινηματογράφος είναι ίσως η μόνη τέχνη που δύναται να αναπαριστά τη βία και να ωφελείται από τη

θεαματικότητα της αναπαράστασής της. Κι αυτό γιατί, η έλξη που ασκεί η βία στον άνθρωπο και η «ανατριχίλα που ενεργοποιεί ο εμπορευματοποιημένος τρόμος γίνεται αντικείμενο μιας παράξενης απόλαυσης»². Η εξιδανίκευση της βίας μέσα από τα έργα του Marquise de Sade, του Georges Bataille, του Genet, του Baudelaire φτάνει στο ζενίθ. Οι ακρότητες δεν έχουν τέλος. Για τον Bataille, ο άνθρωπος, δεν μπορεί να φτάσει στην πλήρη πραγμάτωσή του «παρά μόνο με τη συνεχή, ακατάβλητη κι όλο και πιο προωθημένη υπέρβαση των ορίων του, με την αδιάλειπτη, αέναη και πεισματική παραβίαση των απαγορεύσεων και των νόμων, με μια διαρκώς κι όλο και πιο ακραία συμπεριφορά»³. Ο Burke στο έργο του «Philosophical Enquiry»⁴ αναφέρει: «οποιοδήποτε ερέθισμα ενεργοποιεί την ιδέα του πόνου, οτιδήποτε και με οποιονδήποτε τρόπο είναι φοβερό, συνιστά μια πηγή του θείου». Ο κινηματογράφος έχει εμπορευματοποιήσει τον τρόπο, διαθέτοντας τους μηχανισμούς πιστής αναπαράστασης. Αναπαραστάσεις αποτροπαιών εγκλημάτων, ξυλοδαρμών αλλά και βιασμών, ακόμη κι αν καμιά φορά σοκάρουν –αρκεί να θυμηθούμε τον δεκάλεπτο βιασμό της Monica Bellucci στην ταινία «Irreversible»- αποτελούν πλέον κοινό τόπο και απέχουν παρασάγγας από το ασυνήθιστο. Κάποτε ακρούσε η λεκτική αλλά μη αναπαρασιτώμενη επί σκηνής βία της αρχαίας τραγωδίας. Σήμερα όμως η δύναμή της έχει υποβαθμιστεί, λόγω της οπτικοποίησης της βίας. Ο καθημερινός λόγος για τη βία μας εξοικειώνει μαζί της. Κι αυτό είναι κάτι που το

² Αρτινοπούλου, Β. «Ενδοοικογενειακή Κακοποίηση Γυναικών», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σ. 55.

³ Bataille, G., «Η ιστορία του ματιού», εισαγ-μτφ. Δημήτρης Δημητριάδης, εκδόσεις Άγρα, 1980, σ. 11.

⁴ Cameron, D. & Frazer, E. «The lust to kill», Polite Press, 1987, σ. 55.

αποζητάμε... δεν σταματάμε να ασχολούμαστε μ' αυτό μέσα από συζητήσεις, κείμενα, αναπαραστάσεις. Σαν να 'ναι άγριο ζώο, αποζητάμε να το δαμάσουμε, να το φέρουμε κοντά μας εκ του ασφαλούς με σκοπό να το εκμηδενίσουμε για να μην μας φοβίζει πια! «Η δραματοποίησή της βίας στην πραγματικότητα συντείνει σε μια αποδραματοποίηση. [...] Μέσα από την εκφορά του καθημερινού λόγου επιχειρούμε να εγκλωβίσουμε την τρομαχτική δύναμη συντριβής του εαυτού και του άλλου που τον αυτό εμπεριέχει. Η αναπαράσταση ενός γεγονότος συντείνει κατά κάποιον τρόπο και στον έλεγχό του»⁵. Αλλά ακόμη κι αν εξημερώσουμε τη βία, ακόμη κι αν ζούμε με την πεποίθηση πως την ελέγχουμε, αλήθεια μπορούμε να μην τη φοβόμαστε, όταν θα φτάσει στην πραγματική της μορφή μια αναπνοή δίπλα μας; Μπορούμε να μείνουμε ψύχραιμοι όπως όταν την παρακολουθούμε από τους δέκτες της τηλεόρασής μας και να την αντιμετωπίσουμε από θέση ισχύος; Σίγουρα θα είμαστε πιο υποψιασμένοι, σίγουρα μπορεί να ξέρουμε τρόπους αντιμετώπισης, σίγουρα μπορούμε να προβλέψουμε κινήσεις αλλά επίσης σίγουρα δεν βρίσκεται υπό τον έλεγχό μας. Η πραγματικότητα παραμένει πραγματικότητα και η αναπαράσταση αναπαράσταση. Μ' αυτό λοιπόν που έχουμε πραγματικά εξοικειωθεί είναι με τη βία της αναπαράστασης. Μπορούμε πλέον να την παρακολουθούμε χωρίς να σοκαριζόμαστε ιδιαίτερα, και ν' αποζητούμε μεγαλύτερη δόση της, σαν παθητικοί ναρκωμανείς που δεν μπορούν χωρίς το ναρκωτικό της βίας.

Παρ' όλα αυτά, η αναπαράσταση θεμάτων ταμπού για την κοινωνία, όπως η ενδοοικογενειακή βία, σοκάρουν πάντα και αντιμετωπίζονται με επιφύλαξη και φόβο. Η ενδοοικογενειακή βία περιθωριοποιείται, μετατίθεται σ' ένα άλλο «απόμακρο» επίπεδο. Η συλλογή στατιστικών πληροφοριών για τη βία είναι πολύ προβληματική, καθώς τα φαινόμενα βίαιης συμπεριφοράς συχνά καλύπτονται από ένα πέπλο μυστικοπάθειας. Κι όμως οι επιστήμονες υποστηρίζουν ότι υπάρχουν περισσότερες πιθανότητες ένα άτομο να σκοτωθεί, να κακοποιηθεί, να τραυματιστεί μέσα στο ίδιο του το σπίτι, από κάποιο άλλο μέλος της οικογένειας, παρά οπουδήποτε αλλού και από κάποιο άγνωστο.⁶ Βία σωματική, σεξουαλική, ψυχολογική, λεκτική ασκείται σε καθημερινή βάση υπονομεύοντας την υγεία και ευημερία εκατομμυρίων ανθρώπων. Φαινόμενο που έχει τις ρίζες του βαθιά στους αιώνες τότε που ήταν απολύτως φυσικό και αναγκαίο ο άντρας του σπιτιού, σύζυγος ή πατέρας, να χρησιμοποιεί ακόμη και τον άγριο ξυλοδαρμό προκειμένου να συμμορφώσει τη γυναίκα και τα παιδιά του και να αποκαταστήσει την τάξη στην οικογένεια.⁷ Η ιστορία της σχέσης των δύο φύλλων είναι μια ιστορία βίας.⁸ Μέσα από παραδείγματα ταινιών ενδοοικογενειακής βίας, αποκαλύπτονται τα στερεότυπα αλλά και τα μη στερεότυπα, προσπαθώντας και από τις δύο κατευθύνσεις να προσεγγίσουν όσο καλύτερα γίνεται την πραγματικότητα; Αλλά ποιά κατεύθυνση είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα; Ίσως και οι δύο το ίδιο!

⁵ Αρτινοπούλου, Β. «Ενδοοικογενειακή Κακοποίηση Γυναικών», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σ. 61.

⁶ Gelles J. Richard & Cornell C. P., «*Intimate violence in families*», Sage Publications, London, New Delhi, 1990 (Second Edition), σ. 11.

⁷ Benard, C., Schlaffer, E., «*Η καθημερινή βία στο Γάμο*», εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, σσ. 20-28.

⁸ Benard, C., Schlaffer, E., «*Η καθημερινή βία στο Γάμο*», εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, σσ. 20-22.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Περιγραφή του φαινομένου της ενδοοικογενειακής βίας

Κεφάλαιο Πρώτο

Ορισμός της ενδοοικογενειακής βίας και οι μορφές της



Μητέρα με το παιδί της ξεφεύγουν από την ενδοοικογενειακή βία. Έργο της Angela Hayden.

1.1.1 Ορισμός

Το φαινόμενο της ενδοοικογενειακής βίας συνίσταται στην ηθελημένη άσκηση κακοποίησης, οποιασδήποτε μορφής, από κάποιο ή κάποια μέλη της οικογένειας έναντι κάποιου άλλου μέλους. Ο Σπινέλλης στο βιβλίο του «Crime in Greece in Perspective»⁹, ορίζει την ενδοοικογενειακή βία ως «τη χρήση δύναμης ή εξουσίας από ένα μέλος της οικογένειας (δράστης) προς ένα άλλο μέλος της (θύμα), προκαλώντας έτσι επιβλαβείς συνέπειες». Η Walker¹⁰ επισημαίνει πως όσον αφορά στην κακοποίηση των γυναικών, μια γυναίκα θεωρείται κακοποιημένη μόνο εφόσον έχει κακοποιηθεί τουλάχιστον δύο φορές, καθώς η μια φορά ενδέχεται να έγινε κάτω από ιδιαίτερες συνθήκες μέσα στο ζευγάρι.

Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει το Ινστιτούτο Υγείας του Παιδιού¹¹ για την κακοποίηση ανηλίκου, πρόκειται για ένα φαινόμενο κατά το οποίο ένας ή

⁹ Σπινέλλης Δ., «*Crime in Greece in Perspective*», εκδόσεις Σάκκουλας Αντ. Ν., Αθήνα, 1997, σελ. 11.

¹⁰ Βλ. σχετικά, Walker L. E. A., «*Η κακοποιημένη γυναίκα*», μτφρ. Αντωνοπούλου Χ., Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1989, σελ. 20.

¹¹ www.ich.gr

περισσότεροι ενήλικες προκαλούν ή επιτρέπουν να προκληθούν στο παιδί σωματικές κακώσεις ή συνθήκες στέρησης, ώστε συχνά να επιφέρουν σοβαρές διαταραχές σωματικής, νοητικής, συναισθηματικής ή κοινωνικής μορφής- ή ακόμη και τον θάνατο. Το 1962, ένας παιδίατρος στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Henry Kempe, χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «Battered Child Syndrom», το «Σύνδρομο του κακοποιημένου παιδιού». Με την συμβολή του στην ανάδειξη των συμπτωμάτων, των τραυμάτων καθώς και των γονιών που κακοποιούν τα παιδιά τους, άρχισε σιγά σιγά να γίνεται σαφές πως κάποια ατυχήματα των παιδιών δεν ήταν και τόσο “αθώα”.¹²

1.1.2 Οι μορφές της ενδοοικογενειακής βίας

1.1.2.(i) Σωματική Κακοποίηση

Η σωματική βία αποτελεί την πιο φανερή μορφή ενδοοικογενειακής βίας ενάντια στις γυναίκες. Συγκεκριμένα, «η σωματική βία προσδιορίζεται από τις διακυμάνσεις μεταξύ ενός χαστουκιού στο πρόσωπο έως τη σοβαρή σωματική βλάβη, η οποία καταλήγει ακόμα και σε εκ προθέσεως ανθρωποκτονία»¹³.

Βέβαια, ενώ μια γυναίκα που μαχαιρώνει τον άντρα της δεν υπάρχει αμφιβολία πως διέπραξε βία, δεν συμβαίνει το ίδιο και με την περίπτωση που ένας γονιός χαστουκίζει το παιδί του. Σε γενικές γραμμές, η σωματική κακοποίηση ανηλίκων, περιλαμβάνει κάθε είδους τραυματισμούς ή κακώσεις που δεν οφείλονται σε ατυχήματα και παρατηρούνται πιο συχνά στο κεφάλι και στα άκρα του παιδιού¹⁴. Σχετικές μελέτες δείχνουν πως το 60% των παιδιών που νοσηλεύονται έχουν υποστεί κακοποίηση ή και παραμέληση. Υπολογίζεται επίσης πως το 68% των κρανιοεγκεφαλικών τραυμάτων σε παιδιά κάτω των δύο ετών οφείλονται σε κακοποίηση από τους γονείς. Η περίπτωση όμως, ενός γονέα που χτυπάει το παιδί του είναι τόσο συχνή στην κοινωνία μας που καθιστά προβληματικό να πούμε πως ένας τέτοιος γονιός είναι βίαιος. Η γνωστή παροιμία άλλωστε «όπου δεν πέφτει λόγος, πέφτει ράβδος», αποδεικνύει πως η βία είναι ένα χρήσιμο εργαλείο των γονιών για να τιθασεύσουν τα ανυπάκουα παιδιά τους. Όταν χρησιμοποιούν τη δύναμή τους οι γονείς πιστεύουν πως κάνουν καλό στα παιδιά τους και πως σε αντίθετη περίπτωση δεν τα παιδαγωγούν και πειθαρχούν επαρκώς. Κι αυτό οδηγεί στην άλλη ρήση «όποιος αγαπάει, πονάει» ή «αυτό θα με πονέσει περισσότερο απ’ όσο πονάει εσένα». Συχνά ένας γονιός χρησιμοποιεί βία γιατί νιώθει πως δεν μπορεί να επικοινωνήσει το μήνυμα που θέλει λεκτικά. Το παιδί συνήθως φωνάζει στον γονιό πως τον μισεί, ενώ ο γονιός χρησιμοποιεί σωματική βία για να επιβεβαιώσει την εξουσία και τη δύναμή του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Richard Gelles στο βιβλίο του «The violent home»¹⁵, οι έρευνες δείχνουν πως στις 78 οικογένειες με παιδιά υπάρχουν αναφορές ενός ή και των δύο γονιών που χτυπούν τα παιδιά τους

¹² Kempe, R & Kempe, K, «*Child Abuse*», Fontana: Open Books, 1972.

¹³ Αρτινοπούλου, Β. «*Ενδοοικογενειακή Κακοποίηση Γυναικών*», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σελ. 4.

¹⁴ Αγάθωνος- Γεωργοπούλου Ελένη, «*Η Βία στην οικογένεια*», περ. Σύγχρονα Θέματα, τεύχος 43-44, Δεκέμβριος 1990.

¹⁵ Gelles R. J., «*The Violent Home*», εκδ. Sage Publications, Newbury Park, London, New Delhi, 1987, σελ. 53-55.

στις 74 περιπτώσεις, ένα ποσοστό που αγγίζει το 96%. Επιπρόσθετα, η μητέρα εμφανίζεται να είναι ο πιο σωματικά βίαιος γονιός. 73 από τις μητέρες αυτές (94%) χτυπούν τα παιδιά τους αρκετές φορές. Περισσότερες από τις μισές (36) χτυπούν τα παιδιά τους το λιγότερο μια φορά το μήνα και 11 απ' αυτές σχεδόν καθημερινά. Ενώ σχεδόν όλες οι μητέρες χτυπούν τα παιδιά τους, μόνο 51 πατεράδες (65%) έχουν κάποια στιγμή ασκήσει σωματική βία στο παιδί τους. Απ' αυτούς, λιγότεροι από τους μισούς το κάνουν μια φορά το μήνα και μόνο 4 καθημερινά. Το 1985, μόνο στις ΗΠΑ, καταγράφηκαν πάνω από 6,5 εκατομμύρια περιπτώσεις σοβαρής σωματικής κακοποίησης, ενώ πιο πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι στην Ελλάδα κακοποιούνται σοβαρά τουλάχιστον 4.000 παιδιά κάθε χρόνο. Σε άλλες χώρες, όπως στη Σουηδία και την Ολλανδία, η σωματική τιμωρία στα παιδιά απαγορεύεται δια νόμου. Στην Ελλάδα όμως αυτού του είδους η τιμωρία θεωρείται γενικά αποδεκτή.

Η οικογένεια είναι μια κοινωνική ομάδα, με χαρακτηριστικά που την διαφοροποιούν από άλλες μικρές ομάδες. Μέσα στην οικογένεια, οι ρόλοι καθορίζονται περισσότερο με βάση την ηλικία και το φύλο παρά με βάση τις ικανότητες και το ενδιαφέρον. Η κοινωνία προσδοκά πως η οικογένεια είναι η τρυφερή αυτή εστία, όπου συναισθήματα όπως η αγάπη, η αλληλεγγύη και ο σεβασμός κατέχουν πρωταρχική θέση. Απ' την άλλη όμως μεριά, η ίδια η κοινωνία δίνει το ξεκάθαρο δικαίωμα (ή υποχρέωση) να χρησιμοποιείται στους κόλπους της οικογένειας σωματική βία, ιδιαίτερα για την τιμωρία των παιδιών. Σαν κοινωνική ομάδα, διαφοροποιείται επίσης από τις άλλες ομάδες γιατί υπάρχει ανάμεσα στο ζευγάρι η δέσμευση "μέχρι να μας χωρίσει ο θάνατος", γεγονός που βάζει συναισθηματικά εμπόδια στο πρόσωπο που θέλει να αποχωρίσει.

1.1.2.(ii) Ψυχολογική & Συναισθηματική Κακοποίηση

Η ψυχολογική βία λόγω της μη φανερής μορφής της, είναι πιο δύσκολα προσδιορίσιμη και μετρήσιμη, σε σχέση με τη σωματική και σεξουαλική βία αλλά ωστόσο εξίσου επικίνδυνη. Κι αυτό γιατί, «η σωματική κακοποίηση μπορεί να διαρκέσει από πέντε λεπτά έως και δύο ώρες, η συναισθηματική κακοποίηση όμως υπάρχει καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, ακόμη και όταν κοιμάσαι»¹⁶. «Η ψυχολογική βία, κυμαίνεται από ταπείνωση έως σοβαρή ψυχολογική βλάβη και έκπτωση του θύματος στην κοινωνική του λειτουργικότητα»¹⁷, δηλαδή, στη συνειδητή προσπάθεια και ικανότητα του ατόμου να προσαρμόζεται και να επενεργεί στο περιβάλλον του. Πιο συγκεκριμένα, συνίσταται σε συναισθηματική πίεση, σε μη λεκτικές απειλές (πχ. χειρονομίες), σε παθολογική ζήλεια ή καχυποψία. Επιπλέον, η συναισθηματική βία μπορεί να προκληθεί με την χειραγώγηση των συναισθημάτων του άλλου με τρόπο ώστε να οδηγείται σε τρόμο, φόβο, ενοχές, αμφιβολίες και αμφισβήτηση του τρόπου σκέψης και των συναισθημάτων του/της για την

¹⁶ Mullender, A., «*Rethinking Domestic Violence. The Social Work and Probation response*», εκδ. Routledge, London, 1996, σελ. 24.

¹⁷ Αρτινοπούλου, Β. «*Ενδοοικογενειακή Κακοποίηση Γυναικών*», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σελ. 4.

κατάσταση. Επιπλέον, στην ψυχολογική κακοποίηση έγκεινται και τα παιχνίδια με το μυαλό του άλλου (ψυχολογικές “μανούβρες”), για παράδειγμα η προσπάθεια διαστρέβλωσης των σκέψεων του θύματος εις βάρος του. Παρόλο που η σωματική κακοποίηση πάντα έπεται της ψυχολογικής, η ψυχολογική βία δεν είναι de facto πως θα καταλήξει σε σωματική κακοποίηση.¹⁸

Από την άλλη, όσον αφορά στην κακοποίηση παιδιών, πολλές φορές οι γονείς χρησιμοποιούν εκφράσεις που μεταφέρουν στο παιδί το μήνυμα πως είναι ασήμαντο, άχρηστο και πως αξίζει μόνο όταν ικανοποιεί τις ανάγκες των άλλων¹⁹. Εκφράσεις και χαρακτηρισμοί όπως «Είσαι άχρηστος», «Δεν αξίζεις τίποτα», κ.α μένουν ανεξίτηλα καταγεγραμμένα στην ψυχή και στο μυαλό του και το ακολουθούν σε όλη του τη ζωή. Όπως αναφέρει ο Briere²⁰, η έννοια της ψυχολογικής κακοποίησης ορίζεται στα πλαίσια των οκτώ τύπων συμπεριφοράς του γονέα: απόρριψη, υποβίβαση/υποτίμηση, τρομοκρατία, απομόνωση, διαφθορά (το παιδί δεν κοινωνικοποιείται σωστά), εκμετάλλευση, στέρηση απαραίτητης συναισθηματικής διέγερσης ή ανταπόκρισης, αναξιοπιστία και ασυνεπής γονική παρουσία.

1.1.2.(iii) Σεξουαλική Κακοποίηση

Αυτού του είδους η κακοποίηση συνίσταται στον εξαναγκασμό για σεξουαλική επαφή χωρίς την επιθυμία του άλλου υπό την απειλή χρήσης ή χρήσης βίας. Όταν μια γυναίκα υποχρεώνεται, μέσω της άσκησης βίας ή της απειλής αυτής, σε ερωτική πράξη ή επαφή από τον σύζυγο ή τον σύντροφο της, κακοποιείται σεξουαλικά. Ο συζυγικός βιασμός, δεν είναι σπάνια περίπτωση αλλά σπάνια συζητιέται. Οι γυναίκες που έχουν βιαστεί από αγνώστους, περνούν ένα μεγάλο διάστημα όντας ιδιαίτερα φοβισμένες. Οι γυναίκες που έχουν βιαστεί από τους συντρόφους τους είναι συχνά “τραυματισμένες” και σ’ ένα άλλο επίπεδο: στην ικανότητά τους να εμπιστεύονται. Αρνούνται να εμπιστευτούν οποιονδήποτε άντρα κι αισθάνονται περισσότερο ανίσχυρες και μόνες τους απ’ ότι αν είχαν βιαστεί από έναν άγνωστο.²¹ Αυτές οι γυναίκες συνήθως δεν έχουν την επιλογή της προστασίας από την αστυνομία, γιατί αυτοί οι βιασμοί είναι νόμιμοι σε πολλές χώρες.

Ως σεξουαλική κακοποίηση ανηλίκου ορίζεται η ερωτική επίθεση ή ο εξαναγκασμός του παιδιού για ερωτική πράξη. Υπολογίζεται πως το 16% των κοριτσιών και το 6% των αγοριών στην Ελλάδα έχουν κακοποιηθεί σεξουαλικά. Το 33% των σεξουαλικών κακοποιήσεων των κοριτσιών και το 23% των αγοριών συμβαίνουν μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον. Η σεξουαλική κακοποίηση ανηλίκου, -η οποία είναι ευρύτερη από τη σωματική- περιλαμβάνει ποικίλες μορφές

¹⁸ Βλ. Αδαμάκη Ντ., «Εγχειρίδιο για τις κακοποιημένες γυναίκες», Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας (ΚΕΘΙ), 2001, σελ. 5.

¹⁹ Giardino, P. A., & Giardino, R. E., «*Recognition of Child Abuse For the Mandated Reporter*». Missouri: G. W. Medical Publishing, 2002. books.google.gr/books

²⁰ Briere, N. J., «*Child Abuse Trauma: Theory and Treatment of the Lasting Effects*». London: Sage Publications, 1992, σελ. 111. www.aifs.gov.au/nch/issues.html.

²¹ Edited by Finkelhor, D., Gelles, R., Hotaling, G., Strauss, M., *The dark side of families*, Current Family Violence Research, Sage Publications, Newbury Park, London, New Delhi, 1983, σ. 126.

παραβίασης από την επίδειξη των γεννητικών οργάνων του ατόμου στο παιδί, αγκαλιές με ερωτικό τρόπο, άγγιγμα των γεννητικών οργάνων του παιδιού μέχρι το βιασμό και την αιμομιξία. Τα θύματα παιδικής σεξουαλικής κακοποίησης, επειδή γνωρίζουν το δράστη και του έχουν εμπιστοσύνη, συνήθως δεν τολμούν να αναφέρουν την κακοποίηση στο αρχικό της στάδιο. Πολλά παιδιά μάλιστα συγχέουν την κακοποίηση με την αγάπη. Αποζητούν τόσο έντονα ν' αγαπηθούν από τους γονείς τους που συμβιβάζονται με αυτού του είδους την "αγάπη". Η αγάπη όμως αυτή μοιάζει με εκμετάλλευση και το πρότυπο του γονέα ορθώνεται απειλητικό. Μεγαλώνοντας τα παιδιά αυτά πιστεύουν πως δεν αξίζουν ν' αγαπηθούν. Όταν αργότερα αποκαλύπτουν την κακοποίηση, πολλές φορές όντας ενήλικοι, στιγματίζονται ως θύματα και υφίστανται δεύτερη "κακοποίηση" κατά την αποκάλυψη. Η μητέρα πολλές φορές γνωρίζει την κακοποίηση, είτε γιατί της το έχει εκμυστηρευτεί το παιδί, είτε γιατί το αντιλήφθηκε τυχαία. Δυστυχώς πολλές φορές γίνεται συνένοχη στην κακοποίηση με την ανοχή της, επειδή φοβάται τον στιγματισμό, αφού η σεξουαλική κακοποίηση του παιδιού μέσα στην οικογένεια, στις σύγχρονες κοινωνίες, προκαλεί την κατακραυγή αλλά και σοβαρές νομικές κυρώσεις.

1.1.2.(iv) Λεκτική Κακοποίηση

Η λεκτική βία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη ψυχολογική βία. Κι αυτό γιατί εμπεριέχει ένα ευρύ φάσμα συμπεριφορών που συνίσταται σε φωνές, εξυβρίσεις, υποτιμητικά σχόλια, εξευτελισμό, λεκτικές απειλές για χρήση βίας ενάντια στο 'θύμα' ή σε άλλα μέλη της οικογένειας ή αγαπημένα πρόσωπα ή ακόμη και ο 'θύτης' ενάντια στον ίδιο του/της τον εαυτό (πχ. Απειλεί πως θα κάνει κακό στον εαυτό του ή θα αυτοκτονήσει με σκοπό να πετύχει το σκοπό του). Αποδοκιμασία, υποτίμηση, πρόκληση αισθημάτων εξάρτησης, μείωση αυτοεκτίμησης καλλιέργεια αισθημάτων ανασφάλειας του θύματος είναι μερικά από τα εργαλεία της λεκτικής βίας.

1.1.2.(v) Κοινωνική Κακοποίηση

Η κοινωνική κακοποίηση έγκειται στον αποκλεισμό ενός ατόμου να δει τους φίλους ή/και τους συγγενείς του, στην παρεμπόδιση με ποικίλους τρόπους των κοινωνικών του σχέσεων και στην απομόνωση από τις κοινωνικές της/του δραστηριότητες και επαφές. Αυτό μπορεί επίσης να επιτευχθεί με τη διάδοση κακής φήμης ή τη διαστρέβλωση γεγονότων που μπορούν να θίξουν τη ζωή σε κάθε τομέα ή την προσωπικότητα του θύματος.

1.1.2.(vi) Οικονομική Κακοποίηση

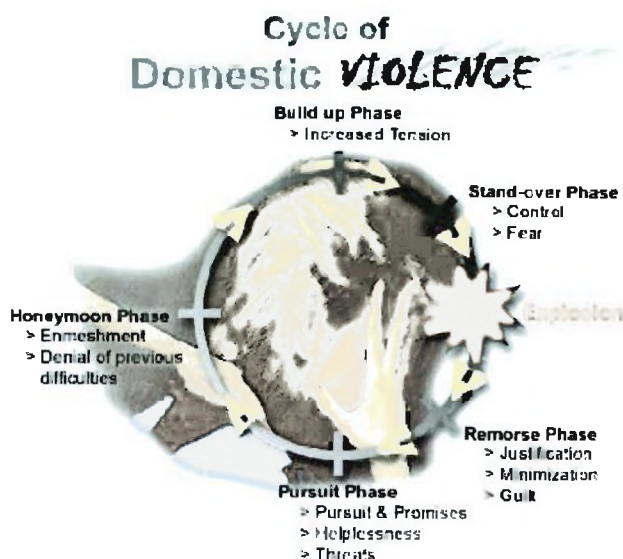
Η οικονομική κακοποίηση συνίσταται στον οικονομικό έλεγχο του θύματος. Για παράδειγμα, πολλοί άντρες δεν επιτρέπουν στις γυναίκες τους να εργαστούν με απώτερο στόχο να μην είναι οικονομικά ανεξάρτητες και να βασίζονται ολοκληρωτικά πάνω τους για την επιβίωσή τους. Ιδιαίτερα σε περιπτώσεις, όπου υπάρχουν και

παιδιά, χρησιμοποιείται και ως εκβιασμός για να αποτραπεί η γυναίκα να εγκαταλείψει τη συζυγική εστία.

1.1.2.(vii) Πνευματική Κακοποίηση

Η πνευματική κακοποίηση συνίσταται στην προσπάθεια χειραγώγησης του θύματος με σκοπό να αλλάξει τις απόψεις του, και τους τρόπους που τις εκφράζει. Για την επίτευξη αυτού, χρησιμοποιούνται ποικίλες “μανούβρες” όπως υποτιμητικά σχόλια άμεσα ή έμμεσα, περιπαιχτικές συζητήσεις ή αναφορές, τα οποία περιγελούν ή υποτιμούν τις απόψεις του θύματος,

1.3 Ο κύκλος της βίας



Lenore Walker's Cycle of Violence

«Οι άντρες έχουν μάθει να απολογούνται για τις αδυναμίες τους, οι γυναίκες για τις δυνάμεις τους»
Lois Wyse

Ο όρος «κύκλος της βίας», όπως διατυπώθηκε πρώτη φορά από τη Lenore Walker τη δεκαετία του '70, αναφέρεται σε επαναλαμβανόμενες πράξεις βίας, με άλλα λόγια, σε ένα κύκλο αλληλεπίδρασης που μπορεί να επαναληφθεί σε διάφορες φάσεις μέσα σε μια σχέση.

Ο κύκλος της βίας έχει τρεις χαρακτηριστικές φάσεις, διαφορετικής χρονικής διάρκειας και βαθμού έντασης ακόμη και ανάμεσα στο ίδιο ζευγάρι²². Στην πρώτη φάση, επικρατεί μια έντονη δυσaréσκεια και ένταση μεταξύ του ζευγαριού. Πιθανότατα να υπάρξουν κάποια "ασήμαντα" αρχικά επεισόδια κακοποίησης. Η χρήση ψυχολογικής και λεκτικής βίας είναι συνηθισμένη. Ο βίαιος άντρας απειλεί την σύντροφό του (αυτό είναι μια ένδειξη για τη μετέπειτα βίαιη πράξη, καθώς δεν υπάρχει η χρήση απειλών μεταξύ ζευγαριών που διευθετούν τις συγκρούσεις τους χωρίς τη χρήση βίας). Οποιαδήποτε αφορμή προκαλεί άγχος και ένταση και ανά πάσα στιγμή μπορεί να προκληθεί έκρηξη. Η γυναίκα προσπαθεί να μην "προκαλεί" τον σύντροφό της. Η δεκτική όμως συμπεριφορά της περνάει το μήνυμα στο δράστη πως έχει κάθε δικαίωμα να της ασκεί βία.

Η δεύτερη φάση είναι η φάση της έκρηξης. Η κατάσταση πλέον ξεφεύγει από κάθε έλεγχο. Η κακοποιημένη γυναίκα γνωρίζοντας πως θα επέλθει η έκρηξη, βιώνει ιδιαίτερο άγχος και ψυχοσωματικά συμπτώματα όπως κατάθλιψη, αϋπνία ή υπνηλία,

²² Βλ. σχετικά, Walker L. E., «Η κακοποιημένη γυναίκα», μτφ Ανθούλιας Τ., εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1989, σελ. 77.

κόπωση, πονοκεφάλους, υπέρταση και ταχυπαλμίες.²³ Η διάρκειά της δεύτερης φάσης κυμαίνεται από δύο έως είκοσι τέσσερις ώρες. Στη αυτή τη φάση, κατά την οποία μπορεί να προκληθεί μέχρι και θάνατος το θύμα προσπαθεί να αμυνθεί για να σωθεί.

Στην τρίτη φάση, ο επιτιθέμενος μετανιώνει και ψάχνει για εξιλέωση. Υπόσχεται πως θα αλλάξει. Ένας νέος “μήνας του μέλιτος” θα ξεκινήσει. Το θύμα κατακλύζεται από ψευδαισθήσεις τόσο για τον θύτη όσο και για τον εαυτό του. Την ψευδαίσθηση πως όλα θ’ αλλάξουν, την ψευδαίσθηση πως ήταν ένα στιγμιαίο λάθος, μια κακή στιγμή, πως υπάρχει αγάπη, πως κάτι έκανε λάθος και φυσικά πως δεν θα επαναληφθεί. Οι γυναίκες πολλές φορές νιώθουν πως άξιζαν να χτυπηθούν γιατί το προκάλεσαν. «Έχω την κακή συνήθεια να μην κρατάω το στόμα μου κλειστό, ήταν δικό μου λάθος, το προκάλεσα!» είναι η συνήθης δικαιολογία που λένε οι γυναίκες στον εαυτό τους και τους άλλους. Σ’ αυτή τη φάση το θύμα αποζητάει τη στοργική συμπεριφορά του θύτη σαν τοξικομανής τη δόση του και ο θύτης αποζητάει συγχώρεση με κάθε κόστος -φυσικά προσωρινά-. Μόλις πάρει συγχώρεση ξεχνάει αστραπιαία τις υποσχέσεις μετάνοιας και φυσικά δεν αλλάζει ουσιαστικά ούτε ζητάει ψυχολογική βοήθεια. Η μόνη περίπτωση να ζητήσει βοήθεια είναι να μείνει μόνος του. Πολλές φορές βέβαια αυτό γίνεται απλά με σκοπό να πείσει το θύμα να επιστρέψει. Οι συγκρούσεις στην πραγματικότητα δεν έχουν διευθετηθεί, η γυναίκα συγχωρεί και με αυτόν τον τρόπο δεν στέλνει το κατάλληλο μήνυμα, διαιωνίζοντας στην ουσία την επιθετική συμπεριφορά του δράστη. Αισθάνεται ένοχη που δεν μπόρεσε να καταλάβει τον σύντροφό της, και προσπαθεί να “διορθώσει” τη συμπεριφορά της με σκοπό να κατευνάσει τη δυσφορία του. Η διαφωνία όμως ξαναβγαίνει στο φως και ο κύκλος ξαναρχίζει²⁴. Φυσικά, κάθε περίπτωση είναι ξεχωριστή και κάθε ζευγάρι ακολουθεί διαφορετική πορεία σ’ αυτό το φαύλο βίαιο κύκλο²⁵.

Ο κύκλος της βίας, όμως, αφορά και την επίδραση της ενδοοικογενειακής βίας στα παιδιά, καθώς η ενήλικη ζωή τους επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό, ανάλογα με το φύλο. Έτσι, οι άνδρες που ασκούν βία είναι κατά 80% άνδρες, οι οποίοι ως παιδιά ζούσαν σε οικογένεια που ο πατέρας ασκούσε βία στη μητέρα. Το παιδί επιθυμεί ή αναγκάζεται να υιοθετήσει ένα από τα δύο πρότυπα. Στην αρχή αρνείται και τον πατέρα και τη μητέρα, τον πρώτο γιατί ασκεί βία, τη δεύτερη γιατί δεν αντιδρά. Όταν μεγαλώσει υιοθετεί ένα από τα δύο πρότυπα. Αν είναι αγόρι, είναι πιθανόν να αντιδράσει βίαια μέσα στη δική του οικογένεια, ενώ, αν είναι κορίτσι, θα υποστεί τη βία με τον ίδιο τρόπο αντίδρασης της μητέρας της.

²³ Βλ. σχετικά, Walker L. E., «Η κακοποιημένη γυναίκα», μτφ Ανθούλιας Τ., εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1989, σελ. 81-82.

²⁴ Christen M., Heim Ch., Silvestre M., Vassellier-Novelli C., «Vivre sans Violences? Dans les couples, les institutions, les écoles», Relations - collection fondée par Jean-Claude Benoit, dirigée par Marie-Christine Cabié, éditions érès, 2004, p. 75.

²⁵ Βλ. σχετικά, Walker L. E., «Terrifying Love» (Όταν η αγάπη σκοτώνει), μτφρ. Μοσχοπούλου Π., εκδόσεις Φυτράκη, Αθήνα, 1997, σελ. 66.

1.4 Ιστορική ανασκόπηση

Οι πραγματικές διαστάσεις της ενδοοικογενειακής βίας άρχισαν να γίνονται αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και έρευνας μόλις τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Κι αυτό, όχι γιατί αυξήθηκε η συχνότητά της, ούτε γιατί το κοινό ενδιαφέρθηκε περισσότερο, αλλά εξαιτίας της κοινωνικής κινητοποίησης που αναπτύχθηκε το 1970 για να βοηθήσει τις κακοποιημένες γυναίκες. Η βία στην οικογένεια, ως κοινωνική πραγματικότητα δεν αντιμετωπιζόταν ως υπόθεση καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, αλλά ως "υπόθεση ιδιωτική" και ως εκ τούτου θεωρείτο εκτός νομικής δικαιοδοσίας²⁶.

Η δυτική παράδοση μέχρι τον 19^ο αιώνα περιλάμβανε ισχυρούς, εντεταλμένους κανόνες που αφορούσαν στη χρήση της σωματικής δύναμης των αντρών, συμπεριλαμβανομένων των χτυπημάτων και κάποιες φορές του φόνου, προκειμένου να κρατήσουν τις γυναίκες τους σε τάξη. Σε πολλές αναλύσεις, έχει αναφερθεί η συνεχής παρουσία στη λογοτεχνία, στους νόμους αλλά και σε διατριβές περί ηθικής, το δικαίωμα ή ακόμη και το καθήκον του άντρα να τιμωρεί τις παραβάσεις της γυναίκας από τις συζυγικές υποχρεώσεις με σωματική βία. Ο γυναικείος ξυλοδαρμός θεωρείτο για αιώνες ένα επιθυμητό κομμάτι του πατριαρχικού οικογενειακού συστήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο ναπολεόντειος αστικός κώδικας, που θεωρούσε ότι η συζυγική βία συνιστά αιτία διαζυγίου μόνο εφόσον αποδειχτεί πως επρόκειτο για απόπειρα ανθρωποκτονίας! Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα υπήρξαν πολλές προκλήσεις ανατροπής αυτών των κανόνων. Το 1870 μάλιστα, η Αλαμπάμα και η Μασαχουσέτη στοιχειοθέτησαν το πρώτο νομικό πλαίσιο για την συζυγική κακοποίηση, το οποίο απαγόρευε στον σύζυγο να σπρώξει, να χαστουκίσει και γενικότερα να φερθεί βίαια στη γυναίκα του. Στο Αγγλικό Δίκαιο της ίδιας περιόδου, δινόταν στον άνδρα το δικαίωμα να κακοποιεί τη σύζυγό του, με νόμο γνωστό ως «νόμος του αντίχειρα»²⁷, με την προϋπόθεση ότι η βέργα του ξυλοδαρμού δεν θα ξεπερνούσε σε πάχος τη διάμετρο του αντίχειρα του άνδρα. Παράλληλα, κοινωνικά κινήματα που αναπτύσσονται ευαισθητοποιούν την κοινή γνώμη. Η αναγνώριση ισότητας για τις γυναίκες στον επαγγελματικό και το δημόσιο χώρο, βοηθάει την κατάσταση σε μεγάλο βαθμό. Μετά απ' αυτό, σειρά είχαν καμπάνιες ενάντια στην κακοποίηση των γυναικών, η δημιουργία κινήσεων (Battered Women's Movement), καθώς και η κατασκευή των πρώτων ξενώνων για τις κακοποιημένες γυναίκες και τα παιδιά τους.

Το ζήτημα της ενδοοικογενειακής βίας στην Ελλάδα άρχισε να διερευνάται μόλις στα μέσα της δεκαετίας του '90. Η πατριαρχική δομή της ελληνικής οικογένειας, δικαιολογούσε τη βία που διέπραττε ο αρχηγός της, ως έναν κοινωνικά αποδεκτό τρόπο επίλυσης των συγκρούσεων που εμφανίζονται²⁸. Το γεγονός αυτό αποτελούσε και τη δυσκολία των γυναικών να αναφέρουν τη διάπραξη της βίας και να

²⁶ Βλ. Albertson F. M., Mykitiuk R., «*The public nature of private violence, The discovery of Domestic violence*», εκδόσεις Routledge, New York, London, 1994, σελ. 324.

²⁷ Βλ. σχετικά, Barnett O., Miller-Perrin C., Perrin R., «*Family Violence Across the Lifespan*», εκδόσεις Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1997, σελ. 8.

²⁸ Βλ. Jasinski, J. L. & Williams L. M. (Eds), «*Partner Violence*», London, Sage, 1998.

αναζητήσουν βοήθεια²⁹. Με αυτό το δεδομένο αλλά και με την πεποίθηση πως η αντιμετώπιση της ενδοοικογενειακής βίας είναι ένα “ιδιωτικής φύσεως” ζήτημα, ο κοινωνικός περίγυρος εμφανίζεται εξίσου διστακτικός να αναφέρει τα περιστατικά βίας στους αρμόδιους φορείς.

Η κακοποίηση ανηλίκων από τους γονείς ή στενούς συγγενείς είναι ένα θέμα κάθε άλλο από πρωτόγνωρο. Αναφορές στην κακοποίηση ανηλίκων υπάρχουν ακόμη και στην ελληνική μυθολογία, όπου η Ήρα πέταξε από τον Όλυμπο τον άσχημο γιο της Ήφαιστο για να εκδικηθεί τον Δία για τις εξωσυζυγικές του απιστίες. Από την άλλη, αδυνατούμε να λησμονήσουμε τη θυσία της Ιφιγένειας από τον Αγαμέμνονα, τη θυσία ενός παιδιού από τον πατέρα του. Ανάλογα περιστατικά υπάρχουν και στην πραγματικότητα. Οι Σπαρτιάτες πετούσαν τα μη αρτιμελή ή άρρωστα παιδιά τους στον Καιάδα ενώ στα ευρωπαϊκά κράτη, το δικαίωμα της πώλησης του τέκνου αναγνωριζόταν στον πατέρα μέχρι την εποχή του Καρλομάγνου.

Κάποιες προσπάθειες προσέγγισης της παιδικής κακοποίησης είχαν πραγματοποιηθεί από το 1860, όταν ο Γάλλος καθηγητής της ιατροδικαστικής Ambroise Tardieu είχε δημοσιεύσει 32 περιπτώσεις σωματικής κακοποίησης παιδιών από τους ίδιους τους γονείς τους, οι 18 από τις οποίες κατέληξαν σε θάνατο. Το 1944 στις Η.Π.Α. ο νευροχειρουργός Igraham βεβαιώνει για πρώτη φορά, ότι τα υποσκληρίδια αιματώματα των βρεφών είναι πολλές φορές τραυματικής αιτιολογίας και οφείλονται σε βίαιες ενέργειες των γονέων. Ιδιαίτερη συμβολή αποτέλεσε και ο Kempe, ο οποίος αφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του στην προσπάθεια έγκαιρης διάγνωσης, άμεσης αντιμετώπισης και θεραπείας του φαινομένου της κακοποίησης των ανηλίκων.

²⁹ Βλ. Sipe, B. & Hall, E. J., «*I am not your victim. Anatomy of domestic violence*», London, Sage Series on Violence Against Women, 1996.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τα χαρακτηριστικά του «Δράστη» και του «Θύματος» κακοποίησης

Γενικά

Η κοινωνία αλλά και οι άνθρωποι της γέννησαν την ανισότητα των δύο φύλων και δημιούργησαν κανόνες συμπεριφοράς και την υποτιθέμενη εικόνα που αρμόζει στο κάθε φύλλο με απόλυτη λεπτομέρεια. Οι αντιλήψεις αυτές πέρασαν στο μυαλό και στο υποσυνείδητό μας από πολύ πρώιμη ηλικία, τόσο που μεγαλώνοντας φαντάζει εξαιρετικά δύσκολο να αποδεσμευτούμε απ' αυτές τις εικόνες που μοιάζουν τόσο τέλεια εναρμονισμένες σαν να πρόκειται για ένα περίτεχνο μπουκάλι με μοναδικό σχήμα και το καπάκι του. Αλήθεια όμως αν είναι τελικά τόσο τέλεια εναρμονισμένες γιατί δεν κυλούν όλα ομαλά; Γιατί οι γυναίκες αντιστέκονται, γιατί κάποιοι άντρες έχουν γίνει θηλυπρεπείς, γιατί οι γυναίκες γίνονται όλο και πιο δυναμικές;

Η συμπεριφορά των αντρών και των γυναικών δεν είναι πρωταρχικά έμφυτη αλλά πρόκειται για μια συμπεριφορά, που έχει αποδοθεί από γενιά σε γενιά, τόσο που πλέον μοιάζει αυτονόητη.³⁰ Πολλοί γονείς συμπεριφέρονται στα παιδιά τους, διαφορετικά, ανάλογα με το φύλο τους. Τους αγοράζουν παιχνίδια και τους παρακινούν σε δραστηριότητες που αρμόζουν στο φύλο τους. Σε μεγάλο βαθμό τα άτομα είναι αυτό που η κοινωνία προσδοκά να είναι. Οι άντρες κυνηγούν την επαγγελματική καταξίωση και οι γυναίκες παραμερίζουν τις όποιες φιλοδοξίες τους για χάρη της οικογένειας. Παρόλο που το τοπίο σήμερα, σιγά σιγά αλλάζει εντούτοις επικρατεί η αντίληψη πως εκείνο ήταν το σωστό και η «κατάσταση ξεφεύγει, όταν η γυναίκα δεν βρίσκεται στο σπίτι, δίπλα στα παιδιά της». Σύμφωνα με έρευνες, ο φόβος των αντρών μήπως φανούν θηλυπρεπείς ευθύνεται συχνά για τον τρόπο με τον οποίο ενεργούν, αισθάνονται και συμπεριφέρονται.³¹ Από μικρό παιδί, ο άντρας έχει μάθει πως πρέπει να είναι δυνατός, "άντρας", να μην έχει χαρακτηριστικά που αρμόζουν σε γυναίκες (πχ. «οι άντρες δεν κλαίνε») και πως η επιθετικότητα συμβολίζει την αντρική ταυτότητα. Ο άντρας αντιδρά σε όποια πλευρά του εαυτού του πλησιάζει τη γυναικεία συμπεριφορά και την βιώνει ως μείωση του αντρισμού του.

Βέβαια, παρόλο οι παραδοσιακοί ρόλοι των δύο φύλων είναι ακόμη παρόντες είναι πιθανό να συναντήσουμε στάσεις και συμπεριφορές μεταξύ αντρών και γυναικών που προσπαθούν να δώσουν ένα νέο περιεχόμενο στους ρόλους τους. Βρίσκονται όμως παγιδευμένοι μεταξύ των παραδοσιακών μοντέλων και των σύγχρονων απαιτήσεων.

³⁰ Λογοθέτη, Σ. «Η ταυτότητα και ο ρόλος της γυναίκας. Ρόλοι γυναικών και ολοκλήρωση της προσωπικότητας». Ά τόμος, Αθήνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω, 1998, σελ. 44.

³¹ Meth R. L., Pasick, R. S. «Άντρες σε θεραπεία: Πρόκληση για αλλαγή», εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σελ. 40-46.

1.2.2 Χαρακτηριστικά «θύματος»

Τα πιο συνήθη θύματα της ενδοοικογενειακής βίας είναι οι γυναίκες και τα παιδιά. Αυτό δεν αποκλείει και τους άντρες αλλά εκείνοι λόγω σωματικής διάπλασης θεωρούνται πιο σπάνια περίπτωση. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες-θύματα χαρακτηρίζονται από «ελλιπή αυτοεκτίμηση, η οποία απορρέει από την αποδοχή και ενσωμάτωση των αποδομένων σε αυτές (από το περιβάλλον) χαρακτηριστικών της ανεπάρκειας και της ανικανότητας»³². Επιλέγουν συνήθως για σύντροφό τους άντρες με ισχυρή προσωπικότητα που λόγω της δικής τους αίσθησης κατωτερότητας και αδυναμίας φαντάζουν στα μάτια τους ακόμη πιο επιβλητικοί. Αν λοιπόν δυσκολευόντουσαν μια φορά να αντιδράσουν, τώρα δυσκολεύονται δέκα. Πιστεύουν πως δεν μπορούν να τα καταφέρουν στους διάφορους ρόλους που ενδέχεται να έχουν και υποβαθμίζουν συνεχώς τον εαυτό τους στις ίδιες αλλά και στους γύρω τους. Φυσικά, θεωρούν τους εαυτούς τους υπεύθυνους για τη βίαιη συμπεριφορά του δράστη, γιατί «τον προκάλεσαν», «τους άξιζε», «δεν κράτησαν το στόμα τους κλειστό», «δεν ανταποκρίθηκαν όπως έπρεπε στο ρόλο τους» και επομένως προσδοκούν την τιμωρία. Όταν διαπιστώσουν πως αυτό δεν υφίσταται κυριεύονται από ένα εντονότερο αίσθημα αποτυχίας. Πιθανότατα, έχουν υποστεί οι ίδιες κακοποίηση ή έχουν υπάρξει μάρτυρες κακοποίησης της μητέρας τους κατά την παιδική τους ηλικία, γεγονός που τις οδηγεί στην αποδοχή του ρόλου του θύματος. Πολλές φορές δεν έχουν στη διάθεσή τους τα κατάλληλα εφόδια για να ξεφύγουν και υπομένουν αυτήν την κατάσταση σε μια σχέση απόλυτης εξάρτησης. Οι γυναίκες αυτές υποφέρουν από μόνιμο άγχος, ψυχοσωματικά προβλήματα και κατάθλιψη. Συχνά καταφεύγουν στη χρήση αλκοόλ ή ψυχοφαρμάκων και εκδηλώνουν αυτοκαταστροφική συμπεριφορά. Τις περισσότερες φορές αναγκάζονται σε κοινωνική απομόνωση εξαιτίας της ζηλοτυπίας του συντρόφου τους.

Τα παιδιά θύματα κακοποίησης, τις περισσότερες φορές είναι ήσυχα, ντροπαλά ή μοναχικά με έντονα αισθήματα ενοχής. Δυσκολεύονται να αναπτύξουν διαπροσωπικές σχέσεις και χαρακτηρίζονται από χαμηλή αυτοεκτίμηση. Όσο μικρότερο είναι το παιδί, τόσο λιγότερη συναίσθηση έχει για το τι του συμβαίνει. Ωστόσο, η πλειοψηφία των κακοποιημένων παιδιών αισθάνονται την εκμετάλλευση. Έρευνες δείχνουν ότι τα παιδιά των οποίων η μητέρα κακοποιείται, είναι και τα ίδια θύματα λεκτικής, σωματικής, ψυχολογικής ή σεξουαλικής κακοποίησης. Επιπλέον, οι κακοποιημένες γυναίκες διατρέχουν μεγάλο κίνδυνο να κακοποιήσουν και οι ίδιες τα παιδιά τους. Τα παιδιά θύματα ενδοοικογενειακής βίας συνήθως εμφανίζουν ψυχοσωματικά προβλήματα και άλλες διαταραχές από νυχτερινή ενούρηση μέχρι και απόπειρες αυτοκτονίας.

³² Αρτινοπούλου, Β., «Ενδοοικογενειακή κακοποίηση γυναικών», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σελ. 52.

1.2.3 Χαρακτηριστικά «Δράστη»

Οι έρευνες καταδεικνύουν πως υπάρχει εξαρτώμενη σχέση της βίαιης συμπεριφοράς του δράστη με τις εμπειρίες βίας που έζησε, είτε στο παρελθόν, δηλαδή στην παιδική του ηλικία, είτε στο παρόν, σε περιπτώσεις που αντιμετωπίζει συμπεριφορές υποβάθμισης και έντονης απόρριψης του. Το πιθανότερο είναι ότι οι δράστες αναπτύσσουν υπερβολικά «εξαρτητικές σχέσεις με τους σημαντικούς "Άλλους"»³³. Οι άνθρωποι αυτοί χαρακτηρίζονται από συναισθηματική αστάθεια, χαμηλή αυτοεκτίμηση. Αισθάνονται ανεπαρκείς σε σχέση με τη σύντροφό τους (γεγονός που συντελεί σε συμπεριφορές παθολογικής ζήλειας) ή/και στο γονεϊκό τους ρόλο. Προσπαθούν να ανεβάσουν την εικόνα του εαυτού τους ασκώντας εξουσία στη γυναίκα ή τα παιδιά τους. Συνήθως, κατηγορούν τη σύντροφό τους πως δεν είναι υπεύθυνη και σωστή προς τις συζυγικές της υποχρεώσεις ενώ χαρακτηρίζουν τα παιδιά τους ως «δύσκολα» ή/και «προβληματικά». Υποστηρίζουν την ανισότητα των δύο φύλων και δη την υπεροχή του άντρα.

Μπορεί επίσης να χρησιμοποιούν ιδιαίτερα τη σεξουαλική βία για να αυξήσουν την αυτοεκτίμησή τους και να αποκαταστήσει την εικόνα του αντρισμού τους³⁴. Πολλοί δράστες κακοποίησης έχουν υποστεί σωματική ή /και σεξουαλική κακοποίηση ή μεγάλωσαν σε περιβάλλον βίας μεταξύ των γονέων τους ιδιαίτερα του πατέρα προς τη μητέρα³⁵. Μεγαλώνοντας αναπτύσσουν έντονο θυμό εναντίον του γονέα- δράστη της κακοποίησης αλλά και του μη βίαιου γονέα επειδή δεν τους προστάτεψε αρκετά ώστε να αποφευχθεί η κακοποίηση.

Επειδή οι άντρες συνήθως υπερέχουν των γυναικών σε σωματική δύναμη είναι λιγότερο πιθανό να συναντήσουμε μια γυναίκα, ικανή να βλάψει στον ίδιο βαθμό τον σύντροφό της ή να χρησιμοποιήσει βία, ίδιας συχνότητας και σοβαρότητας. Από την άλλη, γονείς που συνεχίζουν τον φαύλο κύκλο της κακοποίησης στα παιδιά τους φαίνεται πως έχουν αποσυνδέσει τα συναισθήματά τους από τις αναμνήσεις της δικής τους κακοποίησης.

³³ Αρτινοπούλου, Β., «Ενδοοικογενειακή κακοποίηση γυναικών», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006, σελ. 54.

³⁴ Sonkin, D. DelMartin, Walker, L.E.A., «*The Male Batterer: A treatment Approach*», NY: Springer Pbl, 1985, σελ. 45.

³⁵ Sonkin, D. DelMartin, Walker, L.E.A., «*The Male Batterer: A treatment Approach*», NY: Springer Pbl, 1985, σελ. 45.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Οι Αναπαραστάσεις στον Κινηματογράφο

2.1 Γενικά

Από τις παραστάσεις βίας στην καθημερινή ζωή στις αναπαραστάσεις βίας στη μεγάλη οθόνη. Το που αρχίζει και τελειώνει η αλήθεια με το που αρχίζει και τελειώνει η αναπαράσταση είναι αρκετά δύσκολο να διακριθεί στην αρχή. Ο θεατής μπερδεύεται σε έναν κυκεώνα πραγματικότητας και αναπαράστασης όντας εντούτοις καθισμένος στον αναπαυτικό καναπέ του, παρακολουθώντας εκ του ασφαλούς, αφού συμμετέχει νοερά σε μια αληθινή δράση, έχοντας όμως πάντα στο μυαλό του πως πρόκειται απλά για την απεικόνιση μιας πραγματικότητας και όχι για την ίδια την πραγματικότητα. Αλλά, η αναπαράσταση δεν είναι μια απλή ανάκλαση του κόσμου. Ο θεατής κάνοντας τις απαραίτητες συνδέσεις στο μυαλό του, ανακατασκευάζει την πραγματικότητα και της προσάπτει μια ξεχωριστή σημασία³⁶. Αναπαράσταση είναι η παραγωγή νοήματος μέσα από μια γλώσσα, στην περίπτωση μας από τη γλώσσα του κινηματογράφου. Είναι ο συνδετικός κρίκος που σχετίζει τις έννοιες στο μυαλό μας με τον έξω κόσμο.

Το οικείο είναι ανησυχητικά ωραίο! Με αυτή τη φράση θα μπορούσε να εκφραστεί αλλιώς ο τρόμος που κυριεύει τον θεατή μπροστά σε μια σκηνή που αρνείται να προσφύγει στους συνήθεις αναπαραστατικούς μηχανισμούς. Ό, τι είναι άγνωστο ξενίζει και φοβίζει τον άνθρωπο. Προκειμένου να εξοικειωθεί μαζί του και στην ουσία να το ελέγξει θα πρέπει να το γνωρίζει. Έτσι ο άνθρωπος προσπαθεί να ελέγξει τη βία μέσω της αναπαράστασής της. Παρ' όλο που οι κλασικοί πλέον Beckett, Ionesco, Arrabal, Genet έγραψαν θέατρο που αρνείται την αναφορά στο πραγματικό, οι κατά καιρούς σκηνοθέτες λείαναν τις αιχμές, επιδιώκοντας να καταστήσουν τις ανοίκειες καταστάσεις του θεάτρου τους με οικείες, άρα αβλαβείς καταστάσεις³⁷. «Η αναπαράσταση της βίας μέσω της τέχνης δίνει την αίσθηση ελέγχου και χειραγώγησης της βίας του «άλλου» εναντίον μου, όσο και του εν δυνάμει βίαιου εαυτού μου»³⁸. Αλλά τι γίνεται στον κινηματογράφο; Οι σκηνοθέτες ακολουθούν αυτή τη νόρμα ή τολμούν να σοκάρουν τον θεατή με εικόνες κόντρα στους επικρατέστερους αναπαραστατικούς μηχανισμούς; Πώς μπορεί να αποκατασταθεί η αξία της πραγματικότητας που έχει χαθεί στην αναπαράσταση;

³⁶ Abric, J. C., «*Cooperation, competition et representations sociales*», Del Val: Cousset, 1987, σελ 64.

³⁷ <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=261913>

³⁸ http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=15.03.2009,id=80399844

2.2 Πραγματικότητα & Κινηματογράφος

«Κάτσε ακριβώς απέναντι από ένα δέντρο, ζωγράφισέ το όσο πιο προσεχτικά μπορείς.. Τι έγινε με την εικόνα του δέντρου πάνω στο χαρτί;»

Γκαίτε

Ο Τζωρτζ Μπέρκλεϋ στο «Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης», διαχωρίζει με σαφήνεια αυτό που βλέπουμε απ' αυτό που αισθανόμαστε. Με άλλα λόγια, τα αντικείμενα της όρασης και της αφής είναι δύο διακριτά πράγματα. Ίσως, χρειάζεται αρκετή σκέψη για την ορθή κατανόηση αυτού του διαχωρισμού καθώς «ο συνδυασμός των ορατών ιδεών έχει σταθερά το ίδιο όνομα με το συνδυασμό των απτών ιδεών με τις οποίες συνδέεται»³⁹. Συμβολικά θα μπορούσαμε να αντιπαραβάλλουμε την πραγματικότητα ως το τέκνο της αφής και την αναπαράσταση ως το τέκνο της όρασης. Δύο εντελώς διαφορετικά πράγματα που όμως αλληλοεξαρτώνται. Σύμφωνα με τον Μπέρκλεϋ, πολλές φορές εκείνα τα αντικείμενα που υποδηλώνονται μέσω της όρασης συχνά επιδρούν πάνω μας με μεγαλύτερη ισχύ και θεωρούνται πιο σημαντικά από τα κύρια αντικείμενα της αίσθησης, «καθόσον εισέρχονται μαζί με αυτά στο νου κι έχουν μεγαλύτερη σύνδεση με τα κύρια αντικείμενα της όρασης, απ' ό, τι οι ιδέες με τις λέξεις»⁴⁰. Μεταφορικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως πολλές φορές η θλιβερή πραγματικότητα περνάει αναίμακτα από τους παρατηρητές της, ενώ αντίθετα η αναπαράσταση της μπορεί να μας αγγίξει περισσότερο, καθώς ταυτιζόμαστε με τους πρωταγωνιστές και βιώνουμε την κατάστασή τους σαν να συμβαίνει σε μας τους ίδιους.

Η σχέση πραγματικότητας και αναπαράστασης ξεκίνησε μόλις το 1895, όταν οι αδερφοί Λυμιέρ έδειξαν στους πρώτες θεατές τις πρώτες αμοντάριστες ταινίες τους, διάρκειας 15-90 δευτερολέπτων: «Η αναχώρηση των εργατών από το εργοστάσιο Λυμιέρ», «Το γεύμα του μωρού», «Ο ποτιστής ποτίζεται», «Η άφιξη ενός τρένου στο σταθμό». Οι θεατές είχαν τραγελαφικές αντιδράσεις, καθώς αδυνατούσαν να συλλάβουν πως μπορούσαν κομμάτια της πραγματικότητας να αποτυπωθούν σ' ένα κομμάτι πανί.. και ταύτισαν την αναπαράσταση με την πραγματικότητα. Υποκλίθηκαν μπροστά σ' αυτή τη μηχανική επινόηση που κατάφερε αυτό που καμία από τις 6 τέχνες δεν μπόρεσε να αποκτήσει: την πειστικότητα και μια αληθοφάνεια που φλέρταρε επικίνδυνα με την αλήθεια! Μερικά χρόνια αργότερα ο ομιλών κινηματογράφος κάνει το σκηνικό ακόμη πιο ρεαλιστικό μεταφορικά αλλά και κυριολεκτικά, αποτυπώνοντας εικόνες από φυσικούς χώρους. Η κινηματογραφική μηχανή έγινε μια ακριβέστατη μηχανή καταγραφής. Σύμφωνα με την Germaine Dulac, η κινηματογραφική μηχανή, αναπαράγει οπτικά μια κίνηση σ' ολόκληρη τη φάση της: «δεν αναπαράγει, όπως η γλυπτική ή η ζωγραφική, τη μοναδική χειρονομία μιας κίνησης, αλλά την ολοκληρώνει και την ακολουθεί στην εξέλιξη

³⁹ Μπέρκλεϋ, Τζ., «Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης», μτφ Βασίλειος Κρουστάλλης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σ. 116.

⁴⁰ Μπέρκλεϋ, Τζ., «Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης», μτφ Βασίλειος Κρουστάλλης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004, σ. 118.



της»⁴¹. Ο Ντζίγκα Βέρτοφ σε μια διάλεξή του στο Παρίσι σχολιάζει: «Η ιστορία του Κινηματογράφου-Μάτι είναι μια αδυσώπητη πάλη που προσπαθεί να μετατρέψει την πορεία του παγκόσμιου κινηματογράφου, να προωθήσει στην κινηματογραφική παραγωγή την ταινία ντοκιμαντέρ σε βάρος της μυθοπλαστικής ταινίας, να αντικαταστήσει τη *mise en scene* με το ντοκουμέντο, να ξεφύγει από το προσκήνιο του θεάτρου και να εισέλθει στο χώρο της ίδιας της ζωής»⁴².

Παρόλα αυτά, μια ταινία δεν δείχνει την πραγματικότητα, ούτε αποκαλύπτει τα πράγματα όπως είναι. «Ακόμα και οι αυθόρμητες φωτογραφίσεις σε κάποιο τυχαίο μέρος δεν αναπαράγουν όλες τις όψεις του έξω κόσμου: το πλαίσιο του σκοπεύτρου αποσπά ένα θραύσμα από κάτι συνεχές παίρνει μια λήψη από ένα τμήμα του χώρου, κατόπιν την εντάσσει σε μια σειρά άλλων οπτικών αποτυπώσεων: στην αυθαίρετη απομόνωση του πεδίου που καθορίζεται από τη μηχανή λήψης προστίθεται η παρέμβαση του μοντάζ, δηλαδή όλες οι οπτικές εντυπώσεις της αντίθεσης, της συμπληρωματικότητας, του τονισμού, τις οποίες συνεπάγεται η διαδοχή πολλών εικόνων»⁴³.

Από την άλλη μεριά, ο κινηματογράφος, όπως και κάθε άλλη τέχνη, χρησιμοποιεί τους δικούς του συμβολισμούς. Αυτό το γεγονός από μόνο του μας οδηγεί στην πεποίθηση πως ο κινηματογράφος δεν απεικονίζει την πραγματικότητα, τουλάχιστον όχι άμεσα. «Το σημαίνον εκφράζεται στον κινηματογράφο με το σκηνικό, το κοστούμι, το τοπίο, τη μουσική και ως ένα σημείο τη χειρονομία. Το σημααινόμενο είναι συνήθως μια έννοια, μια ιδέα. Η λύση αυτών των δύο ασύνδετων όρων βρίσκεται στο σύμβολο, στο σημείο».⁴⁴ Στη σημειωτική του κινηματογράφου, «υιοθετούνται καμιά φορά χονδροειδή αντίστοιχα της γραπτής γλώσσας: τέτοια είναι το κάδρο (*frame*) ως αντίστοιχο των μορφημάτων (ή λέξεων), το πλάνο (*shot*) ως αντίστοιχο της πρότασης, η σκηνή (*scene*) ως αντίστοιχη της παραγράφου και η σειρά (*sequence*) ως αντίστοιχο του κεφαλαίου».⁴⁵ Πολλοί βέβαια αρνούνται ότι είναι δυνατή η ύπαρξη μιας κινηματογραφικής γλώσσας που να μπορεί να αναλυθεί σε σχέσεις σημαίνοντος και σημααινόμενου⁴⁶. Δεν μπορούμε να ονομάζουμε όλα τα στοιχεία του κινηματογράφου «σημεία», κι επομένως δείγματα επικοινωνίας, χωρίς αυτό να αποκλείει την ύπαρξη σημασίας.

⁴¹ Μωραΐτης, Μ., «Από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση», εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 2001, σ. 92.

⁴² Μωραΐτης, Μ., «Από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση», εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 2001, σ. 160.

⁴³ Sorlin, Pierre, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Επιστ. επιμ. –εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 49.

⁴⁴ <http://www.pokethe.gr/wordpress/?p=128>

⁴⁵ <http://www.mcm.aueb.gr/ment/semiotics/sem01.html>

⁴⁶ Rivette, Jacques, «*De l'abjection*», π. Cahiers du Cinéma, αρ. 120, Ιούνιος 1961, σ. 55.

2.3 Οι Κοινωνικές Αναπαραστάσεις

Οι "Αναπαραστάσεις", ως όρος, εισήχθησαν στους κόλπους της Κοινωνιολογίας το 1998 με τον E. Durkheim και συνίσταται στη διαφορά των ατομικών από τις συλλογικές αναπαραστάσεις των ανθρώπων, οι οποίες είναι βαθιά χαραγμένες στη γλώσσα, στις παραδόσεις και στις συνήθειές τους⁴⁷.

Αρκετά χρόνια μετά, το 1961, ο S. Moscovici πρότεινε για πρώτη φορά τις "Κοινωνικές Αναπαραστάσεις" ως έναν καινούριο τρόπο ανάγνωσης της πραγματικότητας ή απόδοσης της κοινωνικής αλλαγής. Πώς δηλαδή οι άνθρωποι ενσωμάτωναν το νέο κι έδιναν νόημα στο ανοίκειο. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις στην ουσία τους, αποτελούνται αφενός από εικόνες (συγκεκριμένα στοιχεία), δηλαδή πληροφορίες που προέρχονται από την παρατήρηση, και αφετέρου από ιδέες, σύμβολα (αφηρημένα στοιχεία), αφού οι εικόνες γίνονται συμβολικές με τη μορφή της γλώσσας. Πολλές φορές, λανθασμένα, η έννοια της κοινωνικής αναπαράστασης χρησιμοποιείται ως ισοδύναμη με αυτή της εικόνας. Είναι γεγονός πως οι αναπαραστάσεις πηγάζουν, εν μέρει τουλάχιστον, από την οπτική αντίληψη. Ανακαλύπτουμε λοιπόν την παρέμβαση του βλέμματος στα δύο άκρα, στη συγκρότηση και τη διαιώνισή τους. Τη διάλεξη, το πρόγραμμα το άρθρο σε κάποιο έντυπο μπορεί να τα διαβάσει μόνο περιορισμένο κοινό, εφόσον χρησιμοποιεί την ίδια γλώσσα. Μια ταινία αντίστοιχα προκειμένου να αποκτήσει θεατές, οφείλει να συνδυάζει εικόνες προσπελάσιμες σε όσους την παρακολουθούν.⁴⁸ Όμως, η αναπαράσταση, όπως υποστηρίζει ο J. Abric⁴⁹ «...δεν είναι μια ενόραση του γύρω μας κόσμου, αλλά ένα σύστημα προσδοκιών και προβλέψεων». Ο ίδιος ο Moscovici περιγράφει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις ως «εσωτερικά, διανοητικά σχήματα» και προκατασκευασμένες ιδέες, σκέψεις, κρίσεις, φορτισμένες με συναισθήματα. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις εστιάζουν στη διαδικασία παραγωγής της γνώσης όσο και στο περιεχόμενο της. Είναι πασιδηλό ότι η οθόνη δεν αποκαλύπτει τον κόσμο όπως είναι αλλά όπως τον αποτυπώνουν σε επιμέρους εικόνες, όπως τον κατανοούν σε μια ορισμένη εποχή. Ο κινηματογραφικός φακός αναζητά εκείνο που φαίνεται σημαντικό για όλους και αδιαφορεί για ό, τι θεωρείται δευτερεύον. Παίζοντας με τις γωνίες λήψης ή με το βάθος πεδίου, οικοδομεί ιεραρχίες και μας κάνει να αντιληφθούμε που πέφτει αμέσως το βλέμμα.⁵⁰

Κατανοούμε και αποδεχόμαστε τους κώδικες μιας ταινίας και, κατά συνέπεια, τα στερεότυπα που μεταφέρονται στα μηνύματα των ταινιών, γιατί ακριβώς συμμετέχουμε σ' ένα κοινό σύστημα αξιών. Στην ουσία, η θέαση της ταινίας επιβεβαιώνει τις αξίες αυτές. Μέσα από τις ταινίες, παρουσιάζονται οι τρόποι με τους οποίους η κοινωνία, ή μέρος αυτής, μιλάει για τον εαυτό της. Με τον κινηματογράφο και πολύ περισσότερο με την τηλεόραση εξαπλώνονται οπτικά στερεότυπα που χαρακτηρίζουν έναν κοινωνικό σχηματισμό. Σύμφωνα με τον Kracauer, «οι ταινίες ενός έθνους αντικατοπτρίζουν τη νοοτροπία του». Τι όμως είναι η νοοτροπία ενός

⁴⁷ Moscovici S., «*The myth of the Lonely Paradigm: a Rejoinder*», Social Research, 51, 1984a σ. 939-968.

⁴⁸ Βλ. σχετικά Sorlin, Pierre, «*Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*», Επιστ. Επιμ. –εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 46.

⁴⁹ Abric J.-C., «*Coopération compétition et représentations sociales*», Cousset DelVal, 1987, σελ. 12.

⁵⁰ Βλ. σχετικά Sorlin, Pierre, «*Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*», Επιστ. Επιμ. –εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 47.

έθνους; Πρόκειται για τις προδιαθέσεις, τις τάσεις, τις ανάγκες, με μια λέξη για την ψυχολογία ενός λαού σε μια δεδομένη στιγμή. Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου εξακολουθεί να εγκαθιδρύει σχέσεις αναλογίας ανάμεσα στις ταινίες και το περιβάλλον όπου γεννιούνται. Διατυπώνει την υπόθεση ότι ανάμεσα στον κινηματογράφο και την κοινωνία υπάρχει κάποιου είδους πάρε-δώσε. Η κοινωνία επιβάλλει το πλαίσιο, γεγονός που συνιστά εξαναγκασμό που βαραίνει τους σκηνοθέτες. Οι κινηματογραφιστές ωστόσο, δεν έχουν την τάση να αντιγράψουν την πραγματικότητα, τη μεταθέτουν, της προσδίδουν προοπτική που αποκαλύπτει τους μηχανισμούς της. Το εγχείρημα του τείνει να ανακατασκευάζει εκείνο που οι μαθηματικοί ονομάζουν «τάξη ισοδυναμίας», δηλαδή να ανακαλύπτει ξανά τις ίδιες αλληλουχίες σχέσεων στα κινηματογραφικά έργα και στους κοινωνικούς σχηματισμούς. Ως εκ τούτου είναι καταδικασμένη από μόνη της να επαναλαμβάνει δύο φορές το ίδιο: «είτε να περιγράφει την κοινωνία και να επαληθεύει την περιγραφή της στις ταινίες είτε να αναλύει τις ταινίες και να ξαναβρίσκει στην κοινωνική δομή το σχήμα που προέκυψε».⁵¹

Ο Kracauer, εκτός από την πεποίθησή του πως η κινούμενη φωτογραφία του κινηματογράφου, τον καθιστά πιο «αληθινό» από οποιαδήποτε άλλη τέχνη, τονίζει επιπλέον, πως το εύρος και η ποικιλία του κινηματογραφικού κοινού τον οδηγούν στην εκτίμηση ότι ο κινηματογράφος μαρτυρά για το σύνολο μιας κοινωνίας. Παρόλα αυτά, τα γεγονότα που καταγράφει η κινηματογραφική μηχανή δεν ταυτίζονται με το πραγματικό. Είναι η ζωή όπως την αντιλαμβάνονται και την ανασυνθέτουν ή την φαντάζονται οι δημιουργοί της ταινίας, γεγονός που μας επιτρέπει να τα εξετάσουμε ως αναπαραστάσεις.⁵²

Ο Marc Ferro⁵³, επιστημονικός σύμβουλος σε ιστορικά ζητήματα και κατόπιν σκηνοθέτης και ο ίδιος, παρατήρησε τις δυσκολίες που διέφυγαν από τους προκατόχους του και τα κείμενά του αρχίζουν να επεκτείνουν τον Kracauer, ξεπερνώντας τον. Η εικόνα, κατά την άποψή του, δεν αντιγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά την αποκαλύπτει: «η κινηματογραφική μηχανή αποκαλύπτει τα μυστικά, δείχνει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα εκ παραδρομής ολισθήματά της». Καταγράφει λεπτομέρειες, φαινομενικά μικροσκοπικές, αδιάφορες ίσως, οι οποίες με την παρουσία τους και μόνο αρκούν μερικές φορές, προκειμένου να ανακαλυφθούν άλλα συστήματα ανάγνωσης, πίσω από την προφανή ερμηνεία. Ανοίγει νέες προοπτικές σ' εκείνο που η κοινωνία ομολογεί για τον εαυτό της και σε όσα αρνείται.

Αν οι σύγχρονες τέχνες φαίνονται απροσπέλαστες και σκοτεινές είναι γιατί το αντικείμενο τους, ο σύγχρονος κόσμος μας, είναι δύσκολος και πολυσύνθετος. Η επεξεργασία της ταινίας κατά ένα μεγάλο μέρος μέσα από το παιχνίδισμα της κάμερας, το μοντάζ, τους διαλόγους, συμβάλλει στο να κατευθύνει τον θεατή. Ωστόσο σε κανένα πλάνο δεν υπάρχουν βέλη που να υποδεικνύουν τέλεια μια κατεύθυνση. Τα δεδομένα της ταινίας, οι λογικές σειρές που την αποτελούν, επιτρέπουν και υποδεικνύουν πολλές δυνατές ερμηνείες. «Ο θεατής δεν έχει να αποφασίσει ποια ερμηνεία είναι λανθασμένη και ποια αληθινή: είναι όλες αληθινές. Ο

⁵¹ Βλ. σχετικά Sorlin, Pierre, «Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου», Επιστ. Επιμ. –εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 63.

⁵² Βλ. σχετικά, Kracauer, Siegfried, «Nature of film. The redemption of physical reality», Dennis Robson, London, 1961, σ. 364.

⁵³ Βλ. σχετικά, Ferro, Marc, «Histoire et Cinéma», Denoel-Gontier, Paris, 1977, σ.168.

θεατής πρέπει να διαλέξει ποιάν αλήθεια προτιμάει να δεχθεί». ⁵⁴ Είναι καθησυχαστικό να βλέπουμε ότι μια εικόνα ενισχύει όσα ήδη γνωρίζαμε. Ο μυθιστοριογράφος Robbe Grillet, θα μας πει: «Όλο το πρόβλημα περιορίζεται στο αν η αβεβαιότητα που υπάρχει στις εικόνες της ταινίας είναι υπερβολική σε σχέση με την αβεβαιότητα που μας περιτριγυρίζει στην πραγματική ζωή... Πρόκειται για μια περιπέτεια ερωτικού πάθους, από εκείνες που περιέχουν ένα μεγάλο ποσοστό από αντιφάσεις, αμφιβολίες, φαντασιώσεις... Αν πούμε πως η ταινία δεν είναι νοητή σημαίνει πως προσάπτουμε στα ανθρώπινα πάθη το ότι είναι πάντοτε σκοτεινά... Αυτά τα πράγματα δεν μπορούν να περιοριστούν σε μια απλή εξήγηση». ⁵⁵

⁵⁴ Paul Mayersberg στο περιοδικό «*The Listener*», της 5 Απριλίου 1962.

⁵⁵ Andro S. Labarthe et Jacques Rivette, «*Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet*», π. Cahiers du Cinema, αρ. 123, Σεπτέμβριος 1961, σ. 12.

Κεφάλαιο Τρίτο

Τα στερεότυπα των κοινωνικών αναπαραστάσεων για την ενδοοικογενειακή βία

3.1 Γενικά

Το φαινόμενο της ενδοοικογενειακής βίας έχει διαποτιστεί με ποικίλες ερμηνείες, από διαφορετικούς επιστήμονες, γεγονός που το έχει καταστήσει ιδιαίτερα σύνθετο και χωρίς σαφή ερμηνεία. Σαν αποτέλεσμα, ο κοινός νους έχει κατακλυστεί από στερεοτυπικές αντιλήψεις που τις περισσότερες φορές απέχουν παρασάγγας από την πραγματικότητα. Στο τέλος διαμορφώνεται ένα συνονθύλευμα μύθων και πραγματικότητας που επιδρά καθοριστικά στις αναπαραστάσεις για τη βία. «Η ιδιομορφία του υπό εξέταση ζητήματος, καθώς και η συναισθηματική και ιδεολογική φόρτιση που το συνοδεύουν, καθιστούν αρκετά δύσκολη την περιγραφή του σε ρεαλιστική βάση»⁵⁶.

Οι κοινωνιολόγοι Murray Straus και Suzanne Steinmetz⁵⁷ μελέτησαν την αμερικάνικη λογοτεχνία, τα τηλεοπτικά shows και τις ταινίες για παραδείγματα ενδοοικογενειακής βίας. Καταρχήν, διαπίστωσαν πως η ενδοοικογενειακή βία σπάνια αναπαρίσταται. Η άσκηση σωματικής βίας, παρουσιάζεται ως ένα μεμονωμένο γεγονός, που αφορά μια μικρή κατηγορία οικογενειών, κοινωνικό-πολιτισμικά απομονωμένων ή/και χαμηλής εισοδηματικής τάξης. Κι ενώ «τα μέσα μαζικής ενημέρωσης μας βομβαρδίζουν καθημερινά με αυτό το θέμα, που τείνει να πάρει διαστάσεις ενός αγαπημένου, σχεδόν λατρευτικού θα έλεγε κανείς, αντικειμένου»⁵⁸, αναφορικά με την ενδοοικογενειακή βία η ενασχόληση είναι πιο σπάνια. Ακόμη κι όταν υπήρχε ένα περιστατικό βίας, σχεδόν πάντα περιλάμβανε μια βίαιη πράξη που διαπράχτηκε από κάποιον που είναι εγκληματίας, -για παράδειγμα, ο βίαιος γιος της οικογένειας στο «Νονό»-, ξένος ή μεθυσμένος. Βέβαια, το πιθανότερο είναι πως ενασχόληση είναι σπάνια λόγω της μικρής έως ανύπαρκτης δημοσιοποίησης των βίαιων οικογενειακών περιστατικών από την πλευρά των θυμάτων. Η εικόνα της βίαιης οικογένειας δεν ταυτίζεται με τις συλλογικές αναπαραστάσεις του κοινού αναφορικά με τη λειτουργία του θεσμού της οικογένειας. Επομένως η συγκάλυψη βίαιων περιστατικών είναι επιβεβλημένη. Πολλές φορές, παρατηρείται η τάση δικαιολόγησης της ενδοοικογενειακής βίας μέσω της παρουσίασης των θετικών στοιχείων της προσωπικότητας του εκάστοτε δράστη. Άλλες πάλι, τα βίαια οικογενειακά περιστατικά που δημοσιοποιούνται εναντίον των γυναικών, αποδίδονται στη ζήλεια του συντρόφου, χωρίς διερεύνηση από ειδικούς επιστήμονες. Πολύ συχνά μάλιστα υπάρχει μια γενική τάση δικαιολόγησης της εκδήλωσης βίας εναντίον γυναικών, αποδίδοντάς τη σε φαινόμενα όπως ο αλκοολισμός του συζύγου, το εργασιακό άγχος ή η αδυναμία της συζύγου να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ρόλου της.

⁵⁶ Αρτινοπούλου, Βάσω, «Ενδοοικογενειακή κακοποίηση γυναικών», Νομική Βιβλιοθήκη, 2006, σ. 60.

⁵⁷ Steinmetz, S. K., & Straus, M., «Violence in the family», New York: Harper & Row, 1974.

⁵⁸ Τσαλίκoglou, Φωτεινή, «Μυθολογίες βίας και καταστολής», Εκδόσεις Παπαζήση, Β' έκδοση, Αθήνα, 1996, σ. 53.

Τα στερεότυπα αυτά λοιπόν, μηρυκάζονται στις ταινίες από τους περισσότερους δημιουργούς ταινιών, ακόμη και σ' εκείνες για παιδιά, βγαλμένες από τις πολύχρωμες σελίδες παραμυθιών. Στο παραδοσιακό παραμύθι «Το κοριτσάκι με τα σπύρτα», του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, το κοριτσάκι παρουσιάζεται εξασθενημένο, αδύναμο, φοβάται τον πατέρα του, ο οποίος είναι σκληρός και αδιάφορος απέναντί του, και για να ξεφύγει από αυτή την άθλια κατάσταση ονειροπολεί και στο τέλος πεθαίνει. Η ηρωίδα είναι ένα πρόσωπο παθητικό μπροστά στην πατριαρχική κυριαρχία που δεν αντιδρά και αφήνεται στη μοίρα του.⁵⁹

Τα στερεότυπα της ενδοοικογενειακής βίας σκεπάζουν την κοινή γνώμη μ' ένα ψεύτικο πέπλο ασφαλείας. Οι μύθοι αυτοί καταφέρνουν να επιδρούν -όπως άλλωστε και οι περισσότεροι μύθοι- εφησυχαστικά πάνω στα μέλη της κοινωνίας αφού κατηγοριοποιούν αυτές τις ομάδες ανθρώπων, των προβληματικών "άλλων" ξέχωρα από τους "κανονικούς" ανθρώπους. Το γεγονός ότι η επιθετικότητα σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί στοιχείο μιας περιθωριακής, παθολογικής μειονότητας, αλλά εν δυνάμει στοιχείο του καθένα από μας, αποτελεί «ένα ναρκισσιστικό πλήγμα για τον μέσο πολίτη, που πιστεύει ακράδαντα στο μύθο μιας ήπιας φυσιολογικότητας. [...] Ο φορέας της βίας, είτε ως αντικείμενο αποκλεισμού και στιγματισμού είτε ως αντικείμενο εκθειασμού και ωραιοποίησης παραμένει "ο άλλος", αυτός που απομακρύνεται αισθητά από την κυρίαρχη νόρμα της φυσιολογικότητας».⁶⁰

3.2 Η πατριαρχία ως άλλοθι ενδοοικογενειακής βίας

«Αυτό που οι γυναίκες χρειάζεται να μάθουν είναι πως κανείς δεν σου δίνει δύναμη. Απλά την παίρνεις.»

Roseanne Arnold

Ένας βασικός παράγοντας που συντείνει στη διαμόρφωση των αντιλήψεων για την οικογενειακή βία, είναι η πατριαρχική δομή ορισμένων κοινωνιών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η ελληνική. Ένα μοντέλο οικογένειας που έχει καθιερωθεί



στην κοινή συνείδηση τόσο έντονα, μια καθεστηκυία τάξη πραγμάτων βιωμένη από την επιφάνεια μέχρι τα έγκατα του ασυνειδήτου. Κι όμως, μόνο με την μεταβολή αυτού του status quo, σταδιακά υπάρχει ελπίδα να επέλθει η ισότητα των δύο φύλων μέσα και έξω από τις οικογενειακές εστίες.

Στο «Σπιρτόκουτο» του Οικονομίδη (2002) παρακολουθούμε την ιστορία του Δημήτρη, και της οικογένειάς του. Τρυπώνουμε από την κλειδαρότρυπα, σ' αυτήν την ελληνική οικογένεια και παρατηρούμε κάθε πράξη, κάθε μάχη, κάθε ξέσπασμα, κάθε ύβρη τους. Το μάτι μας γίνεται ένα με το μάτι της κάμερας, μη χάνοντας στιγμή από αυτό το μακελειό που φανερώνει κάθε συναίσθημα, φανερό, κρυμμένο ή

⁵⁹ http://falsefaith.blogspot.com/2010/12/blog-post_07.html.

⁶⁰ Τσαλίκου, Φωτεινή, «Μυθολογίες βίας και καταστολής», Εκδόσεις Παπαζήση, Β' έκδοση, Αθήνα, 1996, σ. 58.

απωθημένο στο ασυνείδητο. Οι αντιδράσεις σοκαριστικές, αποδεικτικό στοιχείο πως η λεκτική βία μπορεί να αφήσει ανεξίτηλα σημάδια σ' αυτούς που την αποδέχονται, ίσως χειρότερα κι απ' αυτά της σωματικής κακοποίησης. Παρακολουθώντας αυτήν την ταινία ογδόντα λεπτών μας διακατέχει τόσο έντονα μια αίσθηση ασφυξίας, άγχους και απόγνωσης σαν να έχουμε υποστεί σωματική βία και αδυνατούμε να επουλώσουμε τις πληγές μας. Το στομάχι δένεται κόμπος, το κεφάλι γυρίζει και τ' αυτιά βουίζουν. Ένας πόλεμος εντός των πυλών. «Τρελάθηκε ο άνθρωπος, το μάτι του γυάλιζε, δεν τον έχω ξαναδεί έτσι. Τον φοβάμαι κι εγώ και τα παιδιά μου. Σήμερα τίναξε το σπίτι στον αέρα. Ο άνθρωπος δεν είναι καλά» λέει η γυναίκα του μετά από μια έκρηξη του Δημήτρη. Ο Οικονομίδης χρησιμοποιεί το νεγκατίφ στοπ καρέ ως κινηματογραφικό εκφραστικό μέσο, τις στιγμές που το νευρικό σύστημα του Δημήτρη έχει χτυπήσει κόκκινο. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης, εστιάζει το ενδιαφέρον του στο λόγο και στους ηθοποιούς. Η κάμερά κινείται μαζί με τους πρωταγωνιστές και νιώθουμε πραγματικά ότι βρισκόμαστε μέσα σε αυτό το αποπνικτικό σπίτι, ζούμε περικυκλωμένοι από ένα απόλυτα μάταιο και αδιάφορο γκρίζο και δεχόμαστε οι ίδιοι τα πυρά της λεκτικής βίας. Ο Δημήτρης είναι το κλασικό μοντέλο πατέρα που θέλει να τα ελέγχει όλους και όλα. Ελέγχει την κόρη του και της απαγορεύει να συνεχίσει να βλέπει τον φίλο της «ούτε ζωγραφιστό δεν θέλω να τον βλέπεις, ούτε σε φωτογραφία, ούτε στον ύπνο σου» της φωνάζει γιατί αλλιώς «θα σου βγάλω τα μάτια, θα σου βγάλω τα μαλλιά τρίχα τρίχα, βρωμοθήλυκο, σιχαμένα, θα σε πάρει ο διάολος». Και καταλήγει: «Βάλτε το καλά στο μυαλό σας, ότι λέω εγώ θα κάνετε, πάει και τελείωσε». Η κόρη του η Κική που έχει μάθει να λύνει τις διαφορές της με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, με φωνές και ύβρεις αντιδράει και εισπράττει ένα ηχηρό χαστούκι, πυροδοτώντας την κατάσταση στην οποία μπαίνει τώρα και η μάνα. «Μισή γυναίκα είσαι ρε, ούτε για πουλήμα δεν κάνεις, ούτε για κάψιμο βρωμιάρα... Η Κική θα κάνει αυτό που λέω εγώ, είμαι πατέρας της και είναι υποχρεωμένη να κάνει αυτό που λέω εγώ». Ελέγχει το γιο του, τον Λουκά, ο οποίος δουλεύει μαζί του και υφίσταται την πατρική λεκτική βία στο σπίτι και στη δουλειά. Τον ελέγχει ακόμη και για το πόση ώρα κάνει στην τουαλέτα. Στην ουσία, πρόκειται για μια μάχη εξουσίας, τη σύγκρουση ανάμεσα σε εξουσιαστή και υποτακτικό αλλά και την ανατροπή του. Ανάμεσα στις καλύτερες σκηνές εκείνη με τη γυναίκα του, που επαναστατεί και του αποκαλύπτει πως η Κική δεν είναι δικό του παιδί. Σε μια στιγμή που η μάχη έχει ξεφύγει από κάθε όριο σεβασμού κι επιπέδου ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Ένα πιο πρόσφατο παράδειγμα για τη φρίκη του θεσμού της ελληνικής πατριαρχικής οικογένειας είναι ο «Κυνόδοντας» του Λάνθιμου (2009). Με την έναρξη της ταινίας εισβάλλουμε σ' ένα νέο κόσμο. Τα πράγματα, αρχικά, δείχνουν ευχάριστα. Τα παιδιά ψυχαγωγούνται ή αθλούνται διαρκώς, σ' ένα όμορφο, εύπορο σπίτι με πσιόνα και πράσινο, ο οποίος περικλείεται από ένα ψηλό φράχτη. Μαθαίνουν νέες λέξεις με εντελώς λάθος επεξήγηση, προκαλώντας το γέλιο του θεατή, όπως για παράδειγμα πως τα αεροπλάνα που πετάνε πάνω από το σπίτι είναι παιχνίδια και ότι τα ζόμπι είναι μικρά κίτρινα λουλούδια. Ο πατέρας, αποφασίζει για τα πάντα, η μητέρα υπακούει και ο γιος έχει ξεχωριστή θέση απ' τα δύο κορίτσια. Μέχρι στιγμής «πρόκειται για μια τυπική ελληνική οικογένεια, έστω και στην υπερβολή της», υποστηρίζει ο Λάνθιμος. Καθώς όμως προχωράει η ταινία αντιλαμβανόμαστε πως πραγματικά κάτι δεν πάει καλά. Ο γιος, με την συναίνεση, ή καλύτερα καθοδήγηση του πατέρα έχει το δικό του σεξουαλικό παιχνίδι στο πρόσωπο της Χριστίνας, που δουλεύει security στο εργοστάσιο του. Οι δύο αδελφές εντρυφούν σε διάφορες

μορφές γλειψίματος με υλικά ανταλλάγματα. Για τα παιδιά, αυτό το σπίτι με τον κήπο είναι όλος τους ο κόσμος. Απαγορεύεται αυστηρά να εξέλθουν από την ασφάλειά του μέχρι να βγει ο κυνόδοντάς τους. Κι ακριβώς αυτό θέλει να δείξει και ο Λάνθιμος, τον περιορισμό της αντίληψης ενός ανθρώπου. Μέσα από την αλληγορική του σάτιρα, σχολιάζει με στόμφο τον περιορισμό μας σ' ένα μικρόκοσμο που μάθαμε πως είναι ο κόσμος όλος. Ίσως δεν τολμά να προσεγγίσει το θέμα με πιο ρεαλιστικό τρόπο για να αποφευχθεί η ταύτιση, η ταύτιση της δικής μας οικογένειας, της φαινομενικά φιλελεύθερης ελληνικής οικογένειας, που με τα πιο αγνά κίνητρα δημιουργεί ασπίδες προστασίας που μας εγκλωβίζουν, δίχως οξυγόνο ακριβώς σαν αυτό το όμορφο σπίτι με τον ψηλό φράχτη. Στο τέλος της ταινίας η κόρη είναι αυτή που ξεφεύγει, που αποφασίζει πως θέλει να βγει απ' αυτόν τον ψηλό φράχτη, σπάζοντας τον κυνόδοντα. «Μ' άρεσε η ηρωίδα της ταινίας να είναι ένα κορίτσι που προσπαθεί να φύγει από μια πατριαρχική οικογένεια, η οποία δίνει περισσότερη σημασία στο αγόρι και σέβεται τις ανάγκες του, ενώ αντίθετα το κορίτσι το θεωρεί πιο δεδομένο. Νομίζω ότι αυτή είναι η κλασική νοοτροπία που συναντάς σε μια ελληνική οικογένεια», λέει ο Λάνθιμος.



Αρκετά μακρύτερα από τα ελληνικά δεδομένα, στην ταινία «Η επιστροφή» του Zvyagintsev (2003), βλέπουμε το μέγεθος της πατριαρχίας σε όλο του το μεγαλείο. Ο πατέρας λείπει ανεξήγητα εδώ και δώδεκα χρόνια. Ανεξήγητα επίσης επανεμφανίζεται, ανακτώντας ευθύς αμέσως την πατριαρχική θέση στο τραπέζι της οικογενείας και στο συζυγικό κρεβάτι. Την επόμενη μέρα, ο πατέρας αποφασίζει να φύγει με τους δυο γιούς, τον Andrei και τον Ivan για ένα μικρό ταξίδι. Τα παιδιά μπερδεμένα για το αν είναι ο πατέρας τους, δέχονται με σκοπό να τον γνωρίσουν. Όμως ο αρχικός ενθουσιασμός φρενάρει μπροστά στην αυταρχική συμπεριφορά του, ο οποίος δείχνει να επέστρεψε περισσότερο για να ασκήσει τα "κατοχυρωμένα" δικαιώματα εξουσίας, παρά από γονικό ενδιαφέρον. Το μαρτύριο αρχίζει. «Αντί για τρυφερότητα καταπίεση, αντί για χαλάρωση πειθαρχία, αντί για φροντίδα, ολοκληρωτική πατριαρχία»⁶¹. Ο μεγάλος γιος, στερημένος από τη φιγούρα του

⁶¹ http://www.provoles.gr/movie/s_04-05/050128.htm.

πατέρα δέχεται την πατριαρχία και υποτάσσεται σχεδόν δουλικά αλλά ο μικρός επαναστατεί. Τι σημασία έχει; Και οι δύο θα κουβαλήσουν στην πλάτη τους το νεκρό σώμα του πατέρα τους. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ο πατέρας παρατάει τον μικρό γιο στη μέση του πουθενά επειδή παραπονιόταν που έφυγαν και δεν ψάρεψε αρκετά. Ο Ιβάν μένει καταμεσής του δρόμου για ώρες ακόμη και κάτω από μια μεγάλη νεροποντή. Όταν τελικά ο πατέρας γυρνάει να τον πάρει, ξεσπάει κλαίγοντας «Γιατί γύρισες, τι μας θέλεις; Αφού δεν μας χρειάζεσαι». Ο Zvyagintsev «δημιουργεί ένα αξέχαστο “οικογενειακό πάνελ” και μια ποικιλία συναισθημάτων αντίστοιχη με τα χρώματα του ουράνιου τόξου»⁶² Ο πατέρας παραμένει πάντα μια αφηρημένη έννοια, δεν έχει όνομα, δεν έχει παρελθόν. Ένα περίεργο ταξίδι στην υπέροχη ρωσική φύση, βαθιά εσωτερικό, ένα ταξίδι προς την απότομη ενηλικίωση με αποκορύφωμα τον θάνατο του πατέρα από ατύχημα. Η ιστορία αν και κοινωνική καταδύεται μέχρι τον κοινωνικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό βυθό. Ο σκηνοθέτης αποδομεί σε βάθος τη σχέση πατέρα-παιδιών και τον θεσμό της οικογένειας. Η αργοπορία των παιδιών στο ψάρεμα είναι η αιτία να πυροδοτηθεί και η σωματική βία. Τα παιδιά τον αντιμετωπίζουν σαν εχθρό, κάποιον από τον οποίο θα πρέπει να φυλάγονται. «Αν δεν ήσουν τόσο κακός θα μπορούσα να σε αγαπήσω» του λέει ο Ivan, λίγο πριν το τραγικό φινάλε.



Ο άντρας, λοιπόν, ως αρχηγός της οικογένειας, έχει το δικαίωμα να διαπράττει βία στο εσωτερικό της, γεγονός που αντιμετωπίζεται ως ένας κοινωνικά αποδεκτός τρόπος επίλυσης των συγκρούσεων που εμφανίζονται.⁶³ Αυτός είναι άλλωστε κι ένας από τους λόγους που οι γυναίκες διστάζουν να αναφέρουν τη διάπραξη της βίας και να αναζητήσουν βοήθεια⁶⁴. Έτσι, η βία μέσα στην οικογένεια αντιμετωπίζεται ως ένα «ιδιωτικής φύσεως» ζήτημα, το οποίο δεν επιδέχεται δημοσιοποίηση. Γι' αυτό και τις περισσότερες φορές, οι γείτονες και ο κοινωνικός περίγυρος εμφανίζονται διστακτικοί να αναφέρουν στις αρμόδιες Αρχές τα περιστατικά βίας τα οποία γνωρίζουν, θεωρώντας πως χρειάζονται κοινωνική αντιμετώπιση και όχι ποινική. Απόδειξη για το γεγονός αυτό αποτελεί το παρακάτω

⁶² <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=157783>.

⁶³ Βλ. Jasinski, J. L. & Williams L. M. (Eds.), «*Partner violence*», London: Sage, 1998.

⁶⁴ Βλ. Sipe, B. & Hall, E. J., «*I am not your victim. Anatomy of domestic violence*», London: Sage Series on Violence Against Women, 1996.

πείραμα⁶⁵ των Shotland and Straw, που πραγματοποιήσαν το 1976. Οι ερευνητές σκηνοθέτησαν δύο περιπτώσεις σύγκρουσης. Ένας άντρας και μια γυναίκα λογομαχούν σ' ένα ασανσέρ, όπου η πόρτα του είναι ανοιχτή και υπάρχει οπτική και ακουστική επαφή με μια ομάδα παρατηρητών-μαρτύρων της σκηνής. Στην πρώτη περίπτωση η γυναίκα φωνάζει προς τον άντρα «Φύγε μακριά μου, δεν σε ξέρω», ενώ στη δεύτερη «Φύγε μακριά μου, δεν ξέρω γιατί σε παντρεύτηκα». Η διαφορά βρισκόταν μόνο στο δεύτερο σκέλος της φράσης της γυναίκας. Οι υπόλοιπες συνθήκες ήταν όμοιες με υψηλά επίπεδα λεκτικής βίας και χαμηλά επίπεδα σωματικής σύγκρουσης. Τα άτομα που παρακολούθησαν τον καυγά ενός ξένου ζευγαριού μεταξύ του, παρενέβησαν κατά 69% ενώ όσοι πίστεψαν ότι το ζευγάρι των διαφωνούντων ήταν παντρεμένο παρενέβησαν μόλις κατά 19%, πιστεύοντας ότι η γυναίκα κινδυνεύει λιγότερο απ' ότι σε επίθεση από άγνωστο.

⁶⁵ Dutton, D. G. «*The domestic Assault of women*», Allyn and Bacon Inc., 1998, σ. 17.

3.3 Στερεότυπα ενδοοικογενειακής βίας στις ταινίες

- **Αντρες και γυναίκες κακοποιούν το ίδιο.**



Από τη στιγμή που οι φεμινιστικές έρευνες απέδειξαν ότι υπάρχει μια επικράτηση της βίας των αντρών κατά των γυναικών οι διαμάχες εστιάστηκαν στο αν το φύλο του δράστη κακοποίησης αποτελεί μεταβλητή-κλειδί. Στην ταινία «Enough» του Michael Apted (2002), η Slim είναι, μια απλή σερβιτόρα, που προσπαθεί να επιβιώσει. Μια μέρα στην καφετέρια που δουλεύει γνωρίζει ένα πλούσιο εργολάβο. Όλα δείχνουν ότι η τύχη επιτέλους

χαμογελά στην Slim. Σύντομα θα ακολουθήσει ο γάμος τους και η γέννηση της κόρης τους. Η οικογενειακή ζωή για τη Slim αποδεικνύεται ιδανική. Η εικόνα αυτή θα αποδειχθεί πλαστή, όταν ο άντρας της θα αρχίσει να δείχνει το αληθινό του πρόσωπο: καταπιεστικός, κτητικός, άπιστος και πολύ βίαιος. Η καταπιεστική συμπεριφορά του και οι εκρήξεις βίας του, την αναγκάζουν να το σκάσει, μαζί με τη μικρή τους κόρη, και να αναζητήσει μια καινούρια ζωή. Ο άντρας της όμως δεν το βάζει κάτω και αρχίζει μια προσπάθεια να την εντοπίσει. Όταν η κατάσταση θα περάσει στο απροχώρητο, η Slim θα πάρει την κατάσταση στα χέρια της, θα μάθει πολεμική τέχνη και θα τον αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο, όπου και τελικά θα τον σκοτώσει. Αν και σε έρευνες που διεξάγονται, παρουσιάζεται ένα ποσοστό γυναικών που ασκούν βία κατά του συζύγου-συντρόφου, εντούτοις παραγνωρίζεται το γεγονός ότι τις περισσότερες φορές οι γυναίκες εμφανίζουν βίαιη συμπεριφορά σε κατάσταση άμυνας, προκειμένου να προστατευτούν από τη βίαιη επίθεση του συντρόφου τους.⁶⁶ Φυσικά, λόγω σωματικής διάπλασης κυρίως, δεν μπορούμε να μιλάμε για ισοδυναμία στην ένταση της βίας ανάμεσα σ' έναν άντρα και μία γυναίκα. Είναι λιγότερο πιθανό να συναντήσουμε μια γυναίκα ικανή να βλάψει στον ίδιο βαθμό τον άντρα της ή να χρησιμοποιήσει βία ίδιας συχνότητας και σοβαρότητας. Η αντρική βία προκαλεί σοβαρότερη βλάβη απ' ότι η γυναικεία που μπορεί να περιλαμβάνει εισαγωγή σε νοσοκομείο ή ακόμη και θάνατο. Όμως η κακοποίηση δεν είναι μόνο σωματική βία. Ο Struckman – Johnson σημειώνει «...οι γυναίκες είναι πιο πιθανό να χρησιμοποιήσουν ψυχολογική πίεση, λεκτική βία, συναισθηματικό εκβιασμό και εξαπάτηση»⁶⁷.

⁶⁶ Walker, E. L., «Όταν η αγάπη σκοτώνει», μτφ. Μοσχοπούλου Π, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1997.

⁶⁷ Βλ. Crossley T., «Sexuality abuse : Paper written for the World Children's Forum» presented at the International Forum for Child Welfare Annual World Conference , Sydney Australia, 2000.

- ***Η κατάχρηση αλκοόλ ή και ναρκωτικών ευθύνεται για την εμφάνιση καταχρηστικής συμπεριφοράς.***



Στην ταινία «Once we were warriors» (1994) του Lee Tamahori, ο Jake και η Beth Heke, απόγονοι των Μαόρι, ζουν σε μια φτωχογειτονιά κι έχουν πέντε παιδιά. Ο Jake απολύεται από τη δουλειά του και παραμένει άνεργος, ξοδεύοντας τις μέρες του μεθοκοπώντας με φίλους, τους οποίους ενίοτε

φέρει και στο σπίτι του, όπου συνεχίζουν να πίνουν και να συμπεριφέρονται σαν ανεξέλεγκτοι έφηβοι σε κάποιο ξεπεσμένο πάρτι. Από την αρχή της ταινίας αντιλαμβανόμαστε πως κάτι δεν πάει καθόλου καλά. Ο μεγάλος γιος της οικογένειας φαίνεται απόμακρος, σαν να έχει αποφασίσει να αποξενωθεί από αυτήν την οικογένεια, ενώ ο άλλος γιος μπλέκει συνέχεια σε παράνομες ενέργειες. Αλλά και ο πατέρας, ο Jake, αδυνατεί να συγκρατήσει τα νεύρα του. Τσακώνεται στα μπαρ που πίνει για ασήμαντους λόγους και βρίζει τη γυναίκα του επειδή γκρινιάζει που έμεινε άνεργος, ενώ οι λογαριασμοί τρέχουν. Όταν είναι μεθυσμένος μεταμορφώνεται σ' έναν επιθετικό ψυχοπαθή που στρέφεται βίαια εναντίον των αγαπημένων του, ακόμη και μπροστά σε τρίτους. Στην σκηνή που βλέπουμε την ενδοοικογενειακή βία να κορυφώνεται, δικαιολογούμε τις αντιδράσεις των παιδιών, οι οποίες μας δημιούργησαν υποψίες από την αρχή της ταινίας. Ο Jake ως συνήθως έχει φέρει τους μεθυσμένους φίλους του στο σπίτι του για να συνεχίσουν το γλέντι. Στην αρχή όλα κυλούν χαρούμενα. Ο Jake και η Beth τραγουδούν μαζί σαν ερωτευμένο ζευγάρι και η κόρη της οικογένειας που τους ακούει από το υπνοδωμάτιό της νιώθει ευχαρίστηση. Τα λόγια της όμως επιβεβαιώνουν τις φοβίες μας: «Δεν είναι υπέροχοι όταν είναι έτσι; Μακάρι να μπορούσα να τους δω..». Απ' αυτό και μόνο καταλαβαίνουμε πως σπάνια είναι χαρούμενοι και μονιασμένοι. «Είναι απλώς μεθυσμένοι, αυτό είναι όλο» απαντάει ο αδερφός της. Η άποψή της σ' αυτό αποδεικνύεται προφητική αλλά αρνητικά... «Οι άνθρωποι δείχνουν τα αληθινά τους συναισθήματα όταν είναι μεθυσμένοι». Δεν περνάει πολύ ώρα και η ενδοοικογενειακή βία ξετυλίγεται και κορυφώνεται. Ο μεγάλος γιος εμφανίζεται στο σπίτι για να ζητήσει μερικά χρήματα. Η Beth αναπολεί τις στιγμές που συζητούσαν παρέα σαν φίλοι αλλά εκείνος την αποπαίρνει, λέγοντας της πως είναι μεθυσμένη και δεν ξέρει τι της γίνεται. Η αντίδρασή της είναι ακαριαία. Ρίχνει ένα χαστούκι στο γιο της αλλά αμέσως συνειδητοποιεί το λάθος της και προσπαθεί να επανορθώσει. Αλλά ο Nig έχει ήδη εξαφανιστεί από μπροστά της. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή μπαίνει στην κουζίνα ο φίλος του άντρα της και ζητάει στη Beth να του φτιάξει μερικά αυγά αφού πρώτα οι παρευρισκόμενοι έχουν φάει όλο το φαγητό της οικογένειας. Η Beth ταραγμένη από το περιστατικό με τον γιο της αντιδράει υβριστικά, γεγονός που δεν περνάει απαρατήρητο από τον Jake, ο οποίος σχεδόν την

διατάζει να φτιάξει τ' αυγά. «Κάντο μόνος σου» απαντάει η Beth και η σωματική βία ξεκινάει. Ενώ δέχεται τα χαστούκια του Jake συνεχίζει «Δεν είμαι δούλα εδώ πέρα...». Μπουνιές, κλωτσιές, σπρωξιές πάνω στα αντικείμενα του σπιτιού και η Beth έχει μεταμορφωθεί σε σάκο του box. «Δεν είσαι παρά ένας δειλός» του φωνάζει η Beth με όση δύναμη της έχει απομείνει και οι παρευρισκόμενοι δεν μπαίνουν καν στον κόπο να τους χωρίσουν (γιατί άλλωστε; Αφού πρόκειται για ιδιωτικό οικογενειακό ζήτημα) και αποχωρούν. Στο τέλος, αφού κυριολεκτικά την έχει σακατέψει την σπρώχνει στο κρεβάτι και βγάζοντας την μπλούζα του, δηλώνει «Θα κάνεις ό, τι σου πω» οπότε και καταλαβαίνουμε πως επακολουθεί και σεξουαλική βία. Τα παιδιά φυσικά έχουν ξυπνήσει και ακούνε τα πάντα, με τα μικρότερα να κλαίνε και τα μεγαλύτερα να προσπαθούν να τα ηρεμήσουν. Το επόμενο πρωί, το σπίτι είναι “σαν” πεδίο μάχης, με σπασμένα αντικείμενα, πεταμένα πράγματα παντού και αίματα ακόμα και στους τοίχους. Η Beth είναι γεμάτη μώλωπες παντού και κάτω από αυτές τις συνθήκες αδυνατεί να πάει στην ακρόαση του γιού της από την οποία θα κριθεί αν θα παραμείνει στην οικογένεια ή θα τεθεί στην κηδεμονία της πρόνοιας. Αλλά και ο μεγάλος γιος που επιστρέφει το πρωί σπίτι και καταλαβαίνει πως επαναλήφθηκε κάτι που έχει δει πολλές φορές, φεύγει πάλι εξαγριωμένος και εντάσσεται σε συμμορία. Η δικαιολογία της Beth στην καλύτερη της φίλη για την άσχημη κατάστασή της περιορίζεται στη φράση: «Η ίδια ιστορία.. δεν έχω μάθει να κρατάω το στόμα μου κλειστό». Δεν εγκαταλείπει τον άντρα της, ο οποίος πλέον, δεν μπαίνει καν στον κόπο να της ζητήσει συγγνώμη και να απολογηθεί παρά μόνο την προσβάλλει λέγοντάς της πόσο άσχημη είναι με τους μώλωπες στο πρόσωπό της. Η κατάσταση ξεφεύγει ακόμη περισσότερο με αποκορύφωμα το βιασμό της μεγαλύτερης κόρης της οικογενείας από τον «φίλο» του πατέρα της, μέσα στο ίδιο της το υπνοδωμάτιο και με παρόντες στο σπίτι τους μεθυσμένους γονείς της. Οι ίδιοι φυσικά το αντιλήφθηκαν, αφού η κόρη, μη μπορώντας να αντέξει άλλο την κατάσταση έθεσε τέλος στην δυστυχή ζωή της. Όντως, αρκετές έρευνες έχουν αποφανθεί πως υπάρχει συσχέτιση μεταξύ αλκοόλ, τοξικών ουσιών και βίας και μάλιστα σε ποσοστό 50% περίπου.⁶⁸ Πιο συγκεκριμένα, στις 44 οικογένειες όπου επισυνέβη βίαιο περιστατικό, το αλκοόλ συνόδευε τη βία στις 21 οικογένειες, ποσοστό που αγγίζει το 48%. Ωστόσο, δεν έχει αποδειχτεί ότι ενοχοποιείται για τη βίαιη συμπεριφορά ως σχέση αιτίας κι αιτιατού. Και κάπου εδώ αξίζει να αναρωτηθούμε: Αν πατάσουμε το φαινόμενο της χρήσης ουσιών από τα άτομα που είναι και δράστες κακοποίησης, τότε δεν θα υπάρχουν πλέον κακοποιητικά συμβάντα; Κι αν βιαζόμαστε να απαντήσουμε θετικά, σίγουρα μια δεύτερη σκέψη με τη βοήθεια των ερευνών θα μας κάνει ν' αλλάξουμε γνώμη.⁶⁹ Οι γυναίκες των μεθυσμένων δραστών, ρίχνουν τις ευθύνες στο αλκοόλ. Αισθάνονται πως οι άντρες τους είναι φυσιολογικοί όταν είναι νηφάλιοι και μεταμορφώνονται σε μοχθηρά και βίαια ζώα όταν το αλκοόλ διαπερνά τις φλέβες τους.

⁶⁸ Dutton, D. G., with Golant, S.K., «*The Batterer: A psychological profil*», NY, Basic Books, 1995, σ. 53-55.

⁶⁹ Bancroft, L., «*Why does he do that? Inside the minds of angry and controlling men*», NY, Berkley Books, 2002, σσ. 191-209.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα μιας γυναίκας που είχε κακοποιηθεί από τον σύζυγό της αρκετές φορές σε τακτά χρονικά διαστήματα. Όταν ερωτήθηκε να επιλέξει το πιο σημαντικό οικογενειακό πρόβλημα που αντιμετώπιζε, εκείνη απάντησε πως ήταν ο αλκοολισμός του συζύγου της.⁷⁰ Σε πολλές από τις περιπτώσεις όπου ο άντρας γυρίζει σπίτι μεθυσμένος, απαιτεί φαγητό και σεξ (με αυτή τη σειρά). Η γυναίκα νευριασμένη που ο σύζυγός της μεθοκοπούσε και σπαταλούσε χρήματα, αρνείται να κάνει σεξ μαζί του και η διαμάχη ξεκινά. Η κατανάλωση αλκοόλ ή η χρήση ναρκωτικών ουσιών μπορεί να επιδρά έμμεσα στην εκδήλωση βίας αλλά δεν αποτελεί την κύρια αιτία. Το αλκοόλ χαλαρώνει τη συνείδηση, απελευθερώνει, ενισχύει την άρση των αναστολών οδηγώντας σε παρεκκλίνουσες συμπεριφορές. Αλλά όλοι οι άντρες που κακοποιούν δεν βρίσκονται υπό την επήρεια αλκοόλ και φυσικά όλοι οι άντρες που καταναλώνουν αλκοόλ δεν κακοποιούν τις γυναίκες ή τα παιδιά τους. Ίσα ίσα, λόγω αυτών των αντιλήψεων, χρησιμοποιείται ως δικαιολογία για την κακοποιητική συμπεριφορά: «δεν θυμάμαι, ήμουν μεθυσμένος», «δεν καταλάβαινα τι έκανα». Μόνο που οι περισσότεροι δράστες απ' αυτούς έχουν παρόμοια συμπεριφορά ακόμη κι όταν δεν είναι μεθυσμένοι. Κατά τον ίδιο τρόπο και τα ναρκωτικά δεν ενοχοποιούνται *per se* για τις βίαιες συμπεριφορές. Πόσο μάλλον, όταν η χρήση μαριχουάνας για παράδειγμα επιφέρει ευφορία και φαίνεται να μειώνει παρά να αυξάνει τις πιθανότητες εκδήλωσης βίας. Το LSD επίσης έχει ψυχολογικές επιδράσεις αντίθετες προς τη βία. Μια ναρκωτική ουσία της οποίας η χρήση πιθανώς συνδέεται με τη βίαιη συμπεριφορά είναι οι αμφεταμίνες.

⁷⁰ Gelles, R., «The violent home», Sage Publications, Newbury Park London, New Delhi, 1987, σ. 113.

- **Όσοι προβαίνουν σε κακοποίηση δεν είναι σε θέση να ελέγξουν το θυμό τους.**



Στην ταινία «Te doy mis ojos» (2003) της Iciar Bollain, η Pilar, θύμα βίας από τον σύζυγό της φεύγει μέσα στη νύχτα απ' το σπίτι της παίρνοντας μαζί και το παιδί της. Αναζητά καταφύγιο στο σπίτι της αδερφής της, συντηρήτριας έργων τέχνης που έχει μια ανεξάρτητη ζωή. Η Pilar, προσπαθεί να ξαναφτιάξει τη ζωή της, και μέσα από τη νέα της δουλειά στο μουσείο αρχίζει να αποκτά νέες φίλες. Ο σύζυγός της Antonio την ξαναβρίσκει και προσπαθεί να τη μεταπείσει, υπόσχεται ότι θα αλλάξει και ζητά τη βοήθεια ψυχολόγου με σκοπό να μπορέσει να ελέγξει το θυμό του. Μετά από παρότρυνση του τελευταίου, αγοράζει ένα ημερολόγιο χωρισμένο σε τρία μέρη με διαφορετικό χρώμα σελίδων. Οι κίτρινες είναι για τα καθημερινά περιστατικά, οι πράσινες για τα καλά και οι κόκκινες για τα κακά. Η Pilar επιστρέφει στο σπίτι, κρατώντας ωστόσο τη δουλειά της η οποία της έχει δώσει ζωή. Το γεγονός αυτό κάνει τον Antonio να νιώθει παραμελημένος αλλά και «λίγος» απέναντί της. Οι ανασφάλειές του ξεδιπλώνονται μέρα με τη μέρα όλο και περισσότερο και δυσκολεύεται να συγκρατήσει τα νεύρα του ξεσπώντας στην Pilar, ακόμη και για λόγους που δεν σχετίζονται με εκείνη. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Antonio νευριασμένος μετά την επίσκεψή τους στον αδερφό του, τον οποίο θεωρεί πιο ευνοημένο απ' τον ίδιο από την οικογενειακή τους επιχείρηση, βγαίνει εκτός εαυτού επειδή η Pilar παρέμενε σιωπηλή στο θυμωμένο λογύδριό του περί του θέματος. Ο Antonio μην μπορώντας να συγκρατήσει τα νεύρα του αρχίζει να φωνάζει στην Pilar να του πει αμέσως τι σκέφτεται: «Πες μου τι σκέφτεσαι, ότι δεν αξίζω αρκετά, ότι δεν βγάζω αρκετά λεφτά, ότι είμαι ηλίθιος;». Το παιδί τους, που βρίσκεται στο πίσω κάθισμα αντιδράει και ο Antonio του φωνάζει «Σκάσε, δεν σ' ενδιαφέρει». Βγαίνει έξω από το αυτοκίνητο και το κοπανάει με όλη του τη δύναμη. Από την αρχή της ταινίας μέχρι λίγο πριν το τέλος, βλέπουμε την Pilar πραγματικά να τον

φοβάται και να τρέμει σαν μικρό παιδί κάθε φορά που ο Antonio έβγαινε εκτός εαυτού. Στο τέλος, παρά τις προσπάθειές του να συγκρατεί το θυμό του, ξεφτιλίζει την Pilar σπρώχνοντάς την στο μπαλκόνι γυμνή επειδή τόλμησε να κυνηγήσει το επαγγελματικό όνειρό της. Η Pilar μετά από αυτήν την υπέρτατη ταπείνωση, βρίσκει τη δύναμη να τον εγκαταλείψει.

Ο θυμός είναι ένα συναίσθημα και μπορεί να προκαλέσει διαφορετικές αντιδράσεις και συμπεριφορές, ανάλογα με την προσωπικότητα των ανθρώπων που τη βιώνουν. Πολλοί δράστες ισχυρίζονται ότι τη στιγμή του βίαιου περιστατικού βιώνουν ένα άλλο επίπεδο συνείδησης ή ότι ήταν «εκτός ελέγχου» και πως δεν έχουν μνήμη του βίαιου περιστατικού.⁷¹ Στην πραγματικότητα, αναφέρονται ελάχιστες περιπτώσεις, όπου ο δράστης δεν είχε τον απόλυτο έλεγχο των πράξεών του, για παράδειγμα κρίσεις επιληψίας. Συνήθως η καταχρηστική συμπεριφορά είναι εκούσια και ως τέτοια μπορεί να αποφευχθεί, αν το άτομο το θελήσει. Επομένως, οι δηλώσεις αυτές στοχεύουν στη μείωση της σημασίας των βίαιων επεισοδίων ή στην άρση των ευθυνών του δράστη.

- ***Η ενδοοικογενειακή βία εμφανίζεται μόνο σε δυσλειτουργικές οικογένειες, σε οικογένειες με χαμηλό εισόδημα ή άτομα που ανήκουν σε μειονότητες.***



Στην ταινία «Precious» (2009) του Lee Daniels η «Μονάκριβη» είναι μια παχύσαρκη, αναλφάβητη 16χρονη που μόνο πολύτιμη δεν είναι για την οικογένειά της. Είναι έγκυος στο δεύτερο παιδί της από τον απόντα πατέρα της, το πρώτο της παιδί πάσχει από σύνδρομο Down ενώ η μητέρα της είναι βίαιη λεκτικά και

σωματικά απέναντι της. Για να αντεπεξέλθει στις δυσκολίες ονειρεύεται ότι είναι διάσημη, λευκή και ξανθιά. Γιατί αυτές οι δυσκολίες φτάνουν στο έπακρο της κακοποίησης. Ο πατέρας της την κακοποιεί εις γνώση της μητέρας της, η οποία την κατηγορεί γι' αυτό «Επειδή σου έκανε περισσότερα παιδιά από μένα, νομίζεις πως είσαι κάτι ξεχωριστό;», ενώ την χτυπάει με το τηγάνι ή της πετάει ένα βιβλίο στο κεφάλι επειδή ξέχασε να της πάρει τσιγάρα. Όταν στα 16 της, η Precious μαθαίνει να διαβάζει και να γράφει, ένας καινούργιος κόσμος ανοίγεται μπροστά της. Ο καθηγητής της στα μαθηματικά της προτείνει ως μια από τις καλύτερες μαθήτριες στα μαθηματικά για να πάει σε εναλλακτικό σχολείο. Και σ' αυτό βεβαίως η μητέρα της αντιδράει με τον χειρότερο τρόπο «Είσαι μια βλαμμένη σκύλα, ποτέ δεν θα μάθεις τίποτα. Κανείς δεν σε θέλει, κανείς δεν σε χρειάζεται... που πηδιέσαι με τον άντρα μου, κάνετε και δυο κωλόπαιδα, που το ένα είναι άρρωστο, τριγυρνάει εδώ και κει και δεν βλέπεται. Θα έπρεπε να είχα κάνει έκτρωση. Είσαι ένα σκουπίδι, από την ώρα που σε ξεγέννησε ο γιατρός. Ήσουν ένα τίποτα και

⁷¹ Jacobson, N. S., Gottman, J. M. «When men batter women: New insights into ending abusive relationships», Simon & Schuster, N.Y., 1998, σσ. 34-57.

χαμογελούσες. Γέλα γι' αυτό τώρα, γέλα βρωμόχοντρη». Ακόμη κι όταν η Precious επιστρέφει σπίτι μετά τη γέννηση του δεύτερου παιδιού της, η μητέρα της συνεχίζει να την κατηγορεί πως της κατέστρεψε τη ζωή, της έκλεψε τον άντρα και πως της έκωσε το επίδομα της πρόνοιας λέγοντας την αλήθεια για την κακοποίησή της. Η Precious πρώτη φορά αντιδράει πιο δυναμικά και της ανταπαντάει «Δεν σου έκλεψα τον άντρα, ο άντρας σου με βίαζε». Η δασκάλα της στο εναλλακτικό σχολείο αλλά και η ψυχολόγος της πρόνοιας τη βοηθούν να αρχίζει να πιστεύει στον εαυτό της, να απαλλαγεί από τη μητέρα της για να μπορέσει να φτιάξει τη ζωή της και να σταθεί κατάλληλη μητέρα στα παιδιά της.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία «The Color Purple» του Steven Spielberg (1985). Η Celie, είναι δεκατεσσάρων χρονών, φτωχή και αμόρφωτη. Στην αρχή της ταινίας την βλέπουμε να γεννάει το τρίτο της παιδί από τον πατριό της Alfonso. Όμως κι αυτό έχει την ίδια τύχη, της πώλησης, όπως και τα υπόλοιπα. Όταν λίγο αργότερα ένας άντρας έρχεται σπίτι να ζητήσει το χέρι της όμορφης αδερφής της, Nettie, ο Alfonso προσφέρει την Celie. Αλλά και στη νέα της ζωή επικρατεί χειρότερο χάος. Μετατρέπεται στην υπηρέτρια του σπιτιού και η βία ψυχολογική, λεκτική και σωματική δεν έχει τέλος. Η Celie θεωρεί ότι ο μόνος τρόπος που υπάρχει για να επιβιώσει είναι να παραμένει σιωπηλή και αόρατη.

Αυτός ο μύθος αποτελεί το δεύτερο πιο πειστικό μύθο για την ενδοοικογενειακή βία – ο πρώτος είναι αυτός της ψυχικής διαταραχής-. Όπως σε όλους τους μύθους υπάρχει κι εδώ ένας σπόρος αλήθειας. Ο ψυχολόγος George Levinger μελέτησε τους αιτούντες για διαζύγιο και διαπίστωσε πως το 40% των αιτούντων της εργατικής τάξης δήλωσαν πως η κακοποίηση ήταν ο λόγος που ζητούσαν διαζύγιο. Αντίθετα στη μεσαία τάξη, το ποσοστό ήταν της τάξης του 23%.⁷² Αυτό βέβαια ίσως οφείλεται και στο γεγονός πως η κακοποίηση στις οικονομικά και κοινωνικά δυσμενέστερες οικογένειες γίνεται ευκολότερα γνωστή στις διωκτικές αρχές και στις υπηρεσίες πρόνοιας, από ό, τι τα περιστατικά που επισυμβαίνουν σε οικογένειες μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης. Η εγκληματικότητα των υψηλών στρώματων «παραμένει σε μεγάλη έκταση καλυμμένη από το σκοτεινό αριθμό».⁷³ Τα παιδιά άλλωστε σπάνια είναι σε θέση να ζητήσουν βοήθεια από μόνοι τους, ιδιαίτερα σε μικρές ηλικίες, αν δεν αντιληφτεί την κατάσταση κάποιος ενήλικας. Οι γυναίκες-θύματα που ανήκουν σε μεσαία ή ανώτερα κοινωνικά στρώματα σπανιότατα ζητούν βοήθεια ή καταγγέλλουν το δράστη από φόβο ή ντροπή και για να μην βλάψουν τη δημόσια εικόνα και καριέρα του συζύγου. Ωστόσο, οι μελέτες και οι επίσημες στατιστικές σχετικά με τη βία στην οικογένεια, δείχνουν ότι λαμβάνει χώρα σε οποιοδήποτε κοινωνικό στρώμα, ανεξάρτητα από εισόδημα, κοινωνική θέση, μόρφωση, ηλικία, εθνικότητα. Η κοινωνική έρευνα έχει αποδείξει ότι μια σειρά κοινωνικών παραγόντων όπως η οικονομική ανεπάρκεια, το άγχος, η ανεργία και ο κοινωνικός αποκλεισμός, συνδέονται

⁷² Levinger, G. Sources of marital dissatisfaction among applicants for divorce. American Journal of Orthopsychiatry, 26, 803-897.

⁷³ Δασκαλάκης, Η., «Η εγκληματολογία της Κοινωνικής Αντίδρασης», εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα, 1985.

με την κακοποίηση όχι ως σχέση αιτίας-αιτιατού αλλά ως μεταβλητές που παρεμβαίνουν. Αυτό βέβαια, δεν σημαίνει πως όλοι οι άντρες χαμηλού κοινωνικού προφίλ ή με οικονομικά προβλήματα κακοποιούν τις γυναίκες τους ή τα παιδιά τους. Για παράδειγμα, αναμένεται πως οι άνεργοι σύζυγοι, είναι περισσότερο βίαιοι με βάση την υπόθεση πως η ανεργία οδηγεί σε άγχος μέσα στην οικογένεια, το οποίο με τη σειρά του οδηγεί στη βία. Παρόλα αυτά η βία στις οικογένειες όπου ο άντρας δεν είναι άνεργος, είναι λιγότερη σε σχέση με οικογένειες όπου ο άντρας έχει δουλειά με χαμηλό ή μέτριο status.⁷⁴ Σύμφωνα μάλιστα με την Έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης (2004-2009), αναφέρεται ότι το φαινόμενο της ενδοοικογενειακής βίας μοιάζει να πολλαπλασιάζεται όσο μεγαλύτερα είναι τα εισοδήματα και το μορφωτικό επίπεδο. Στην Ολλανδία σχεδόν οι μισοί από όλους τους δράστες βίαιων πράξεων κατά των γυναικών είναι κάτοχοι πανεπιστημιακού πτυχίου. Στη Γαλλία, οι δράστες της ενδο-οικογενειακής βίας είναι στελέχη μεγάλων επιχειρήσεων, αξιωματικοί της αστυνομίας ή του στρατού, μεγαλογιατροί, κλπ. Στην Ελλάδα, οι δράστες έχουν όλα τα πιο πάνω χαρακτηριστικά και επιπλέον των ιερωμένων.⁷⁵

- ***Η καταχρηστική συμπεριφορά συμβαίνει σε ψυχικά ασθενή, “άρρωστα” άτομα.***



Στην ταινία «All Good Things» (2010) του Andrew Jarecki, μεταφερόμαστε στη δεκαετία του '80, στη Νέα Υόρκη, όπου ο David, γιος ενός εύπορου μεσίτη, παντρεύεται μια φοιτήτρια, την Katie, και μαζί φεύγουν από την πόλη για να εγκατασταθούν στην ειδυλλιακή επαρχία του Βερμόντ. Στην αρχή όλα

είναι τέλεια αλλά σύντομα ο πατέρας του David τούς “αναγκάζει” να επιστρέψουν στην πόλη, όπου η κοπέλα αφοσιώνεται στις σπουδές της. Κάτι όμως δεν πάει καλά με τον David Marks. Το αντιλαμβανόμαστε επειδή οι κινήσεις του συνοδεύονται από δυσοίωνα μουσική υπόκρουση, επειδή οι στενοί του άνθρωποι αφήνουν να εννοηθεί πως είναι κάποιος άλλος απ’ αυτόν που φαίνεται. Θέλοντας να ενισχύσει την μυστηριακή ατμόσφαιρα ο Andrew Jarecki βυθίζει τον ήρωα του στο σκοτάδι, μας κρατά σε απόσταση από αυτόν. Σταδιακά με την επιστροφή τους στην πόλη, ο David μυστηριωδώς γίνεται ολοένα πιο βίαιος και επιθετικός. Λίγο πριν από την

⁷⁴ Gelles, R., «The violent home», Sage Publications, Newbury Park London, New Delhi, 1987, σ. 124.

⁷⁵ <http://entosfylou.wordpress.com/category/>



εμφάνιση του αληθινού του προσώπου μαθαίνουμε πως η μητέρα του αυτοκτόνησε, πέφτοντας από την ταράτσα του σπιτιού τους μπροστά στα μάτια του όταν εκείνος ήταν παιδί, γεγονός που τον στιγμάτισε με ψυχολογικά προβλήματα. Παρά τη βοήθεια ψυχολόγων μέχρι αυτήν την στιγμή δεν φαίνεται να έχει βγει από την κόλαση των οικογενειακών του αναμνήσεων. Χτυπάει την Katie μπροστά στα έκπληκτα μάτια την οικογένειάς της αλλά και άλλων καλεσμένων επειδή απλά δεν δέχτηκε να τον ακολουθήσει στο σπίτι όταν εκείνος αποφάσισε ξαφνικά να φύγει. Λίγο αργότερα, κι αφού την έχει αναγκάσει να κάνει έκτρωση η Katie εξαφανίζεται χωρίς κανένα ίχνος.

Οι περισσότεροι άνθρωποι πιστεύουν πως μόνο κάποιος που είναι ψυχικά διαταραγμένος ή πραγματικά ψυχωτικός είναι ικανός να προκαλέσει τόσο τραγική σωματική βία σ' ένα ανυπεράσπιστο παιδί, σε μια γυναίκα ή σε έναν άντρα. Με αυτό το δεδομένο, όταν επισυμβαίνει κακοποίηση, αποτελεί πρόβλημα ανθρώπων "άλλων", διαφορετικών από εμάς. «Οι άνθρωποι που κακοποιούν γυναίκες και παιδιά είναι άρρωστοι», συνηθίζουμε να λέμε. Στην ερώτηση όμως γιατί πιστεύουμε πως είναι άρρωστοι απαντάμε «Γιατί κακοποιούν γυναίκες και παιδιά». Αυτή η σύνδεση κακοποίησης και ψυχικής διαταραχής σε καμία περίπτωση δεν συνιστά το ζευγάρι αιτία-αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τον Κοινωνιολόγο M. Strauss (1980)⁷⁶ λιγότερο από το 10% των περιστατικών βίας οφείλεται σε κάποια ψυχική αρρώστια ή διαταραχή. Ο μύθος της πνευματικής ασθένειας του δράστη χρησιμοποιείται συχνά προκειμένου να διατηρηθεί ανέπαφη η ψευδαίσθηση της ευδαιμονίας και ασφάλειας που υποτίθεται πως μια σχέση ή μια οικογένεια προσφέρει.

- **Τα άτομα που έχουν υποστεί κακοποίηση στην παιδική τους ηλικία, θα εξελιχθούν σε ενήλικες με καταχρηστική συμπεριφορά.**

Ο συγκεκριμένος μύθος εμπεριέχει μεγάλη δόση αλήθειας. Οι έρευνες δείχνουν ότι οι ενήλικες που παρουσιάζουν βίαιη συμπεριφορά, έχουν περισσότερες πιθανότητες από τον υπόλοιπο πληθυσμό να έχουν κακοποιηθεί κατά την παιδική τους ηλικία. Τα άτομα αυτά, καθώς μεγαλώνουν παρουσιάζουν σημαντικά προβλήματα εμπιστοσύνης, αυτονομίας και πρωτοβουλίας.⁷⁷ Οι άνθρωποι που έχουν βιώσει κακοποίηση έχουν μεγαλύτερη πιθανότητα -αλλά δεν είναι προδιαγεγραμμένο-, να εκδηλώσουν βιαιότητα ως ενήλικες. Αυτή η πεποίθηση έχει δύο αρνητικές συνέπειες. Καταρχήν, τρομοκρατεί τους ανθρώπους που έχουν υποστεί κακοποίηση ως παιδιά στο να νομίζουν πως είναι προγραμματισμένοι να είναι βίαιοι και ίσως να αποφύγουν το γάμο και την απόκτηση παιδιών. Επιπλέον, αν εντοπιστεί σ' ένα παιδί κάποιος ασυνήθιστος ή περίεργος τραυματισμός, του οποίου ο γονιός ήταν θύμα κακοποίησης ως παιδί, αμέσως οι υποψίες πέφτουν πάνω

⁷⁶ Stevens, M.A., «*Stopping Domestic Violence: More answers and more questions needed*», The Counseling Psychologist, Vol. 22, No 4, σσ. 585-592.

⁷⁷ Herman, J. L. «*Η βία: Επακόλουθα ψυχικά τραύματα και θεραπεία*», μτφ. Νάντσου, Ε, Αθήνα, εκδ. ΘΕΤΙΑΗ, 1996, σσ. 173-177.

του ως υπαίτιο του τραυματισμού. Με άλλα λόγια αυτός ο μύθος, βάζει ταμπέλες.



Στην ταινία «The Color Purple» του Steven Spielberg (1985), εκείνοι που διαιωνίζουν τη βία είναι και οι ίδιοι θύματα. Ο Harpo για παράδειγμα χτυπά τη

γυναίκα του Σοφία ύστερα από την υπόδειξη του πατέρα του πως η αντίσταση της Σοφίας τον κάνει λιγότερο άντρα. Ο ίδιος, φέρεται βίαια στην οικογένειά του, επειδή ο πατέρας του ήταν εξίσου τυραννικός. Η Celie συμβουλεύει τον Harpo να δείρει τη Σοφία επειδή ζηλεύει τη δύναμη της Σοφίας να αντιστέκεται, κάτι που η ίδια δεν έχει. Ωστόσο, δεν είναι δυνατόν να αποδειχτεί αιτιοκρατική σχέση μεταξύ κακοποίησης σε παιδική ηλικία και ενήλικη ζωή. Πρόκειται για πιθανολογία μάλλον, παρά για de facto ντετερμινισμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Πέρα από τα στερεότυπα..

“To Cinema οφείλει να ενοχλεί”

Bunuel

4.1 Γενικά

Το στερεότυπο είναι μια από τις μεγαλύτερες αγάπες του ανθρώπου, είναι η προστασία στην αχίλλειο πτέρνα του, η απόσταση ασφαλείας του από τον «Άλλο», από την πραγματική φύση του ανθρώπου. Το αγαπούμε γιατί μας οδηγεί μακριά από τον περίπλοκο κόσμο. Το βάζεις σαν αυτόματο πιλότο και το μυαλό σου προχωρεί χωρίς απορίες και δυσκολίες: η ζωή είναι ωραία, οι καλοί από εδώ, οι κακοί από εκεί. Άλλωστε, το καλό και το κακό υπάρχει για να διαιρεθεί ο κόσμος, να υπάρχει μια ταξινόμηση. Αλλά τί είναι το κακό; Γιατί υπάρχει; Από τι καθορίζεται; Ο άνθρωπος είναι στ' αλήθεια τόσο μοχθηρός; Και γιατί; Οι απαντήσεις είναι πολλές και όχι πάντα πειστικές.

Για κάποιους φιλοσόφους, όπως για τον Σωκράτη, το κακό είναι απλώς άγνοια, η ανικανότητα κάποιου να καταλάβει τι είναι το καλό. Για άλλους, όπως για τον Hegel, το κακό είναι το άλλο πρόσωπο του καλού, και, μάλιστα, είναι χρήσιμο. Πολλές θρησκείες, αντίθετα, μιλούν για ένα απόλυτο, υπερφυσικό κακό: τον Διάβολο. Οι θεολόγοι όμως δυσκολεύονται να συμφιλιώσουν την ύπαρξη αυτού του κακού με έναν καλό Θεό. Διάσημο έχει μείνει το δίλημμα του φιλόσοφου Επίκουρου (342-270 π.Χ.) για τη θεία δίκη: «Ο Θεός, ή θέλει να εξαφανίσει τα κακά και δεν μπορεί ή μπορεί και δεν θέλει ή ούτε θέλει ούτε μπορεί. Αν θέλει και δεν μπορεί, είναι ανίσχυρος: αυτή δεν είναι ιδιότητα του Θεού. Αν μπορεί και δεν θέλει είναι φθονερός, κάτι που ομοίως είναι αντίθετο στον Θεό. Αν ούτε θέλει ούτε μπορεί, είναι φθονερός και ανίσχυρος, άρα δεν είναι Θεός. Η περίπτωση του να θέλει και να μπορεί είναι η μόνη που αρμόζει στον Θεό. Από πού προέρχεται λοιπόν η ύπαρξη των δεινών και γιατί ο Θεός δεν τα εξαφανίζει;»⁷⁸. Όταν οι άνθρωποι φοβούνται, η συναισθηματική τους κατάσταση ευνοεί απλουστεύσεις, αποφάσεις που στηρίζονται σε στερεότυπα, συνοπτικές κρίσεις, αυτόματες αντιδράσεις που μας κάνουν να βλέπουμε στους άλλους λάθη ή σκοτεινές προθέσεις. Αυτή είναι η «κοινοτοπία του κακού», όπως την αποκάλεσε η Arendt⁷⁹. Οι μυστικές συγγένειες που μας ενώνουν με τη βία τείνουν να γίνουν ολοένα και λιγότερο μυστικές. Ο Sade υποστήριξε ότι οι απολαύσεις της σκληρότητας, η ηδονή της βίας είναι απόλυτα συμβατές με τους νόμους της ανθρώπινης φύσης: «Ποιος αμφισβητεί το γεγονός ότι ο φόνος συνιστά έναν από

⁷⁸ <http://www.focusmag.gr/articles/view-article.rx?oid=356281>.

⁷⁹ <http://www.focusmag.gr/articles/view-article.rx?oid=356281>.

τους πιο πολύτιμους νόμους της φύσης; Ποιος είναι ο σκοπός της φύσης και της δημιουργίας; Μήπως δεν είναι το να βλέπει το έργο της να καταστρέφεται αμέσως μετά; Εάν η καταστροφή είναι ένας από τους νόμους της φύσης, το άτομο που καταστρέφει, απλώς υπακούει τη φύση»⁸⁰. Συγγραφείς όπως ο Bataille, ο Genet θα εμπνευστούν από τον Sade και θα υιοθετήσουν τη βασική του θέση. Μια άποψη σαν αυτή όμως, δεν είναι καθόλου εναρμονισμένη με την εικόνα που θέλει να έχει ο άνθρωπος για τον εαυτό του, προκειμένου να συνεχίσει ανώδυνα να ζει. Κι ο κινηματογράφος πολλές φορές, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο κινείται προς αυτή την κατεύθυνση, την οικεία, την ασφαλή.

Όμως ο κινηματογράφος πρέπει να μας πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα. «Το να στοχεύουμε σ' έναν κοινωνικό κινηματογράφο σημαίνει, απλώς ότι εγγυώμεθα έναν κινηματογράφο που καταπιάνεται με προκλητικά θέματα, θέματα που καίνε τη σάρκα».⁸¹ Ο Pasolini πίστευε πως η λειτουργία του κινηματογράφου δεν πρέπει να είναι «παθητική», «υπνωτική», αλλά εντελώς επιθετική. Να προκαλεί βίαιες αντιδράσεις, να συγκινεί, να αφυπνίζει, να αγριεύει. «Προσπαθώ να αναπαραστήσω τη βία», λέει ο Haneke «όπως αυτή ήταν πάντοτε: μη καταναλώσιμη. Δίνω πίσω στη βία αυτό που πραγματικά είναι: πόνος, μια παραβίαση των άλλων». Και συμπληρώνει «Η αλήθεια είναι πάντα τρομακτική. Όσο καλό υπάρχει μέσα στον καθένα μας άλλο τόσο και κακό». Η βία δεν ωραιοποιείται, είναι ωμή και αποκρουστική σαν ακραία performance. Ιδιαίτερα όταν πρόκειται για την ενδοοικογενειακή βία, ένα θέμα ταμπού για χρόνια. Η Μαρία Καραβέλα στο συνοδευτικό δελτίο τύπου της έκθεσής της στο Δεσμό το Μάρτιο του 1985, μας υποδεικνύει: «το όνειρό μου είναι μόνο ένα: Να καταφέρω να καρφώσω κατακόρυφα την καρδιά του θεατή. Να το θυμάται σε όλη του τη ζωή (δεν υπερβάλλω). Τότε πέτυχα. Αλλιώς γυρίζω σπίτι με την αποτυχία στην τσέπη... (Η δουλειά μου) είναι σκληρή, ίσως απάνθρωπη θα πούνε κάποιοι. Όμως δεν παίρνω καμιά ευθύνη για το κοινό αν κάποιος δεν αντέχει»⁸². Στεκόμαστε στην περίπτωση της Καραβέλα, επειδή αντιπροσωπεύει την πιο ακραία «δραματουργία» των καλλιτεχνικών δράσεων, το σκοτάδι μιας σχεδόν παθολογικής δημιουργίας που αφορά το σώμα, με αναγνωρίσιμες αναφορές στον Artaud και προπάντων στο «Για να τελειώνουμε με την υπόθεση του θεού». Εκ πρώτης όψεως η σκληρότητα της performance της, δίνει την εντύπωση ότι θέλει να απαντήσει στη σκληρότητα της πραγματικότητας. Η Καραβέλα εισάγει, μάλλον μ' έναν ακατέργαστο, και σίγουρα βίαιο σωματικό τρόπο, την οργή, το φόβο, τη δυσφορία, την απόγνωση, την αηδία και τον κίνδυνο, τα οποία προκαλούν μια σειρά κλυδωνισμούς στο θεατή. Αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να δοκιμάσουμε ένα συσχετισμό με το ποταπό και το χαμερπές (abject), όπως αρχικά την εντόπισε ο Georges Bataille και την όρισε η Julia Kristeva το 1980, πέντε χρόνια πριν τη συγκεκριμένη performance⁸³. Υπάρχουν αρκετοί κινηματογραφιστές που δεν

⁸⁰ Praz, M., «The Romantic Agony», Fontana, London, 1960.

⁸¹ Μωραϊτης, Μ., «Από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση», εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 2001, σ. 143

⁸² Locus Athens (2006), «7 Performances and a conversation», Γιώργος Τζιρτζιλάκης, Επανασυνδιασμοί του σώματος, η σωματική συνθήκη των καλλιτεχνικών δράσεων μετά το «θάνατο του ανθρώπου», Futura, Αθήνα, σ. 20.

⁸³ Bataille, G. (1970), «L'abjection et les forms miserables», στο Essais de sociologie. Œuvres completes, Παρίσι, τομ. 2 και Kristeva, J. (1982), «Powers of horror. An essay on Abjection», (μτφ. L. S. Roudiez), Νέα Υόρκη, σσ. 2-4.

διστάζουν να δείξουν τη βία ωμή, πηγαίνοντας κόντρα στα στερεότυπα, αδιαφορώντας για την οικεία εικόνα που χρειάζεται ο μέσος θεατής για να νιώσει ασφάλεια. Η ταινία άλλωστε, ως μια μορφή τέχνης έχει ένα ηθικό καθήκον απέναντι στο κοινό. Η «New French Extremity» (New French Extremism) είναι μια νέα κινηματογραφική τάση, μια επαναφορά στην ωμή επιθετική κινηματογράφιση, κυρίως σε επίπεδο βίας, τρόμου και σεξ, ή όπως είναι ο γαλλικός όρος, «Cinéma du Corps».

Έπειτα, τίθεται και το ζήτημα της αληθοφάνειας. Όχι βέβαια πως δεν υπάρχουν ιστορίες ενδοοικογενειακής βίας που πραγματικά ταυτίζονται με τα στερεότυπα αλλά είναι πρόκληση να δείξεις κάτι πέρα απ' αυτό, διαφορετικές πρακτικές αναπαράστασης του συναισθήματος, της γλώσσας του σώματος πέρα από τις οικείες εικόνες του δυτικού κόσμου. Μια εναλλακτική θέαση της πραγματικότητας, μέσα από μια νέα ματιά, ένα νέο «ανδαλουσιανό μάτι», το οποίο προκύπτει όταν το παλαιό μάτι απελευθερωθεί από τον συμβατικό τρόπο θέασης. «Για να λειτουργήσει η κινηματογραφική ταινία μέσα στη σκοτεινή αίθουσα ως υποκατάστατο της αληθινής ζωής για το θεατή αποκρύβοντας τις συνθήκες παραγωγής της, καθοριστική είναι η ύπαρξη της αιτιώδους συνάφειας και η επίτευξη της χωροχρονικής συνέχειας που εξασφαλίζει το κλασικό μοντάζ. Η αιτιώδης συνάφεια προκύπτει από τη δράση του κεντρικού ήρωα που έχει σαφή χαρακτηριστικά, επιθυμίες και στόχους που συγκρούονται με κείνες των δευτερευόντων χαρακτήρων. Η ύπαρξη της αιτιώδους συνάφειας είναι τόσο καθοριστική που στρέφει την κλασική αφήγηση στην απόλυτη με την εξάλειψη παντός είδους διφορούμενου παρουσίαση των όσων διαδραματίζονται κατά τη διάρκειά της και το σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην αντικειμενική φιλική πραγματικότητα και στην υποκειμενική προσέγγισή της από τους ήρωες»⁸⁴.

Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος αποτελεί κάλεσμα για προβληματισμό και γιατί όχι για δημιουργία, όπως συμβαίνει με ένα καλό ποίημα, ένα μυθιστόρημα ή ένα έργο τέχνης. Εκείνη τη στιγμή της προβολής της ταινίας ο καθένας βρίσκεται αντιμέτωπος με το φιλικό κείμενο, μόνος του, μέσα στην σκοτεινή αίθουσα, και συγχρόνως μαζί με τους άλλους. Βρίσκεται αντιμέτωπος με την πραγματική διάσταση της βίας, συνομιλώντας με το δημιουργό του έργου που βλέπει. Είναι αυτό το χαρακτηριστικό του κινηματογράφου που το διαφοροποιεί από όλες τις άλλες μαζικές τέχνες και τον κάνει μοναδικό. Για να καταλήγουμε, η «αναπαράσταση» είναι μια μικρή, αλλά θαυματουργή απόδειξη της διπλής «ύπαρξης» και λειτουργίας του κινηματογράφου. Από τη μια η μαγεία, από την άλλη η αλήθεια. Από εδώ το ψέμα, από εκεί η πραγματικότητα. Είναι ένα ψέμα, αλλά ένα ψέμα που «λέει» μια μεγάλη αλήθεια, την οποία μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε ή να αγνοήσουμε...

⁸⁴ Παραδείση, Μ., «Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)», Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα, 2006, σ. 31.

4.2 Βία & Κοινωνικά στρώματα

Το πιο σημαντικό κοινωνικό στερεότυπο που παρατηρήσαμε ότι καταρρίπτεται μέσα στις ταινίες είναι αυτό που συνδέεται με την κοινωνική-οικονομική τάξη. Άνθρωποι «καλλιεργημένοι», μορφωμένοι, ευκατάστατοι, με κοινωνικό status που θεωρούνται υπεράνω υποψίας για κρούσματα ενδοοικογενειακής βίας στις αντιλήψεις της κοινής γνώμης αλλάζουν το τοπίο στις ταινίες και προκαλούν σύγχυση.

Στο κύκνειο κινηματογραφικό άσμα του «Φάνη και Αλέξανδρος» ο Bergman εξισορροπώντας ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, διαπραγματεύτηκε το θέμα της απώλειας της παιδικής αθωότητας από έναν άνθρωπο της εκκλησίας. Το γεγονός αυτό προσκρούει και σε ένα ακόμη στερεότυπο, σ' αυτό της –σχεδόν– «αγιοποίησης» των ανθρώπων που θεωρούνται εκπρόσωποι του θεού. Αλλά, η ηθική συχνά δεν είναι παρά μια εκλεπτυσμένη μορφή κακίας. Τα δυο παιδιά ζούνε σ'



ένα σχεδόν παραμυθένιο, αρμονικό περιβάλλον σε μια σουηδική επαρχιακή πόλη στις αρχές του 20ου αιώνα, αλλά όλα αλλάζουν μετά το θάνατο του πατέρα τους. Η μητέρα τους Έμιλυ παντρεύεται τον δεσποτικό

Επίσκοπο Βέργκερους. Σκληρός, ανίκανος να κατανοήσει τα συναισθήματα των άλλων και μολυσμένος από τον εκκλησιαστικό πουριτανισμό, ο Επίσκοπος επιβάλλει στα παιδιά μια αυστηρή, πουριτανική διαπαιδαγώγηση, προκαλώντας την αντίδραση του Αλέξανδρου. Σ' αυτό το σπίτι που μοιάζει με φυλακή, δεν τους επιτρέπει να φέρουν τίποτα από το παρελθόν στην καινούρια τους ζωή, ούτε καν τα παιχνίδια ή τα ρούχα τους. Γινόμαστε μάρτυρες της εσωτερικής ζωής τους μέσα από τα μάτια του Αλέξανδρου, ο οποίος μας θυμίζει τον Άμλετ. Φανερά αναστατωμένος από την απόφαση της μητέρας του να παντρευτεί τον Επίσκοπο, όπως ακριβώς και ο Άμλετ με την απόφαση της δικής του να παντρευτεί τον Eduard. Ομοίως με την τραγωδία του Shakespeare, το φάντασμα του πατέρα του εμφανίζεται πολλές φορές κατά τη διάρκεια της ταινίας.⁸⁵ Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Αλέξανδρος πρέπει να ομολογήσει μια ιστορία που διηγήθηκε εις βάρος του Επισκόπου. Εκείνος, επωφελούμενος την απουσία της μητέρας του παιδιού, του ασκεί ψυχολογική βία, και

⁸⁵ Blackwell, Marilyn, «Film Analysis», W. W. Norton & Company Inc, New York, 2005, σσ. 529-546.

δηλώνοντας του εμμέσως πως αν δεν παραδεχτεί αυτό που θέλει θα τον τιμωρήσει. Στην ουσία όμως είτε ομολογήσει ο Αλέξανδρος είτε όχι, ο Επίσκοπος έχει προαποφασίσει πως θα τον τιμωρήσει. Τον βάζει να ορκιστεί στη Βίβλο και του υπενθυμίζει πως η ψευδορκία είναι θανάσιμο αμάρτημα και τιμωρείται αυστηρά. Συζητάει μαζί του με σκοπό να δείξει την υπεροχή του και να προκαλέσει τον φόβο του Αλέξανδρου. «Ξέρεις πως είμαι δυνατότερος από σένα, εννοώ πνευματικά, έχω την αλήθεια και το δίκιο με το μέρος μου. Σύντομα θα ομολογήσεις και η τιμωρία σου θα σε ανακουφίσει» του λέει. Σύμφωνα με τη λογική της κατάχρησης εξουσίας, ο ισχυρότερος υποτάσσει τον άλλο. Αρχικά η εξουσία επιβάλλεται μέσω του λόγου. Ο δράστης δημιουργεί την εντύπωση ότι ξέρει, ότι κατέχει την αλήθεια. Με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να παρασύρει το θύμα και να το κάνει να αποδεχτεί τα λεγόμενά του. Οι δράστες προσελκύουν άτομα τα οποία δεν είναι σίγουρα για τον εαυτό τους και πιστεύουν ότι οι άλλοι ξέρουν καλύτερα.⁸⁶ «Ξέχασα τι πρέπει να ομολογήσω» λέει κάποια στιγμή ο Αλέξανδρος, «τι επιθυμείτε να ομολογήσω;» Ο Αλέξανδρος αναγκάζεται να ομολογήσει αλλά παρ' όλα αυτά η τιμωρία του είναι εκεί και τον περιμένει. Άλλωστε, ομολόγησε την ψευδορκία και είναι απολύτως αποδεκτό πως «η ψευδορκία τιμωρείται αυστηρά». Μπορεί όμως να διαλέξει ανάμεσα στο ξύλο με χτυπητήρι χαλιών, στο καστορέλαιο και στην τρύπα «όπου θα μείνει μέχρι να τον μυρίσουν τα ποντίκια»! Ο θεατής μετράει πραγματικά κάθε ξυλιά που τρώει το παιδί και βλέπει στα μάτια των υπόλοιπων παρευρισκόμενων την οδύνη του. Η σκηνή αυτή της «σύγκρουσης» Επισκόπου και Αλέξανδρου, στην οποία και οι δύο χαρακτήρες αποκαλύπτουν ξεκάθαρα τον εαυτό τους, διαρκεί δέκα ολόκληρα λεπτά. Αφού η τιμωρία τελειώσει ο Αλέξανδρος επιπλέον, πρέπει να ζητήσει συγγνώμη και να φιλήσει το χέρι του Επισκόπου κι επειδή αρνείται τρώει κι άλλο ξύλο. «Πρέπει να ζητήσεις συγγνώμη αλλιώς θα σε δέρνω μέχρι να το ξανασκεφτείς» και αφού κατάφερε αυτό που ήθελε στο τέλος συμπληρώνει «Κατάλαβες ότι σε τιμώρησα από αγάπη». Κι όμως στο όνομα της αγάπης έχουν πραγματοποιηθεί οι σοβαρότερες κακοποιήσεις, τα μεγαλύτερα εγκλήματα. Ο Επίσκοπος κερδίζει αδιαμφισβήτητη τη μάχη και την ίδια στιγμή χάνει ολοκληρωτικά την Φάνη.

Από την άλλη βλέπουμε την απόγνωση της μητέρας, της Έμιλυ, η οποία περιγράφει στην γιαγιά της οικογένειας την κατάσταση. «Νιώθω σαν να πεθαίνω» λέει. Εγκλωβισμένη σ' ένα γάμο μ' έναν άντρα που μισεί αλλά δεν μπορεί να τον αφήσει γιατί κουβαλάει το παιδί του και ο ίδιος της αρνήθηκε το διαζύγιο απειλώντας την πως αν τον εγκαταλείψει θα της πάρει τα παιδιά για πάντα. Η ταινία συνταράσσει το στερεότυπο της ανώτερης κοινωνικής κάστας, αφού ένας Επίσκοπος θεωρείται μετουσίωση της καλοσύνης αλλά και υψηλού μορφωτικού επιπέδου. Ο Επίσκοπος χρησιμοποιεί τα μέσα που χρησιμοποιούν όλοι, ανεξαρτήτως μόρφωσης και κοινωνικής τάξης, απειλές πως θα πάρει τα παιδιά από τη μητέρα τους, αν τον εγκαταλείψει. Συνήθως βέβαια το περιβάλλον δεν στηρίζει τα θύματα όμως σ' αυτήν την περίπτωση βλέπουμε το αντίθετο. Έτσι τα παιδιά σώζονται και στο τέλος και η ίδια η Έμιλυ. Ο Πρεσβυτέριος τελειώνει μέσα στις φλόγες του φανταστικού.

⁸⁶ Hirigoyen, M. F., «Η ηθική παρενόχληση. Η διαστροφική βία στην καθημερινή ζωή». Μτφ. Γεωργιάδου, Μ., εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2000, σ. 129.



Στη Λευκή Κορδέλα του Haneke (2009), ο βασανισμός, τα βίτσια, οι αιμομιξίες και γενικά η διαστροφή φτάνουν στο έπακρο μέσα από το προσωπείο του πουριτανισμού! Ιερείς δένουν τα παιδιά τους στα κρεβάτια για να εξαγνίσουν τις εφηβικές τους σκέψεις, ένας πάστορας που όταν δέρνει τα παιδιά του λέει ότι πονάει ο ίδιος περισσότερο. Ο γιατρός της περιοχής που απεχθάνεται και προσβάλλει βίαια τη γυναίκα που μεγαλώνει τα παιδιά του. Η ταινία καταδεικνύει με σκοτεινό τρόπο την κοινωνία και την οικογένεια σ' ένα χωριό της Γερμανίας λίγο πριν τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Ο γιατρός, ο πάστορας και ο βαρόνος, όλοι πρόσωπα ανώτερης κοινωνικής τάξης ασκούν βία στις γυναίκες, τα παιδιά και τους αγρότες. Ο πάστορας επιβάλλει στα παιδιά να φορούν λευκές κορδέλες ως υπενθύμιση της αθωότητας και την αγνότητας από τις οποίες έχουν απομακρυνθεί. Όταν ο γιος του, ομολογεί ένα «μη αγνό άγγιγμα», ο πάστορας δένει τα χέρια του παιδιού στο πλαίσιο του κρεβατιού. Ο γιατρός, χήρος, αντιμετωπίζει τα παιδιά του χωριού ευγενικά αλλά σεξουαλικά ταπεινώνει την οικονόμο του (την τοπική μαία) και εκμεταλλεύεται την έφηβη κόρη του κατά τη διάρκεια της νύχτας. Ο βαρόνος, ο οποίος είναι ο άρχοντας του φέουδου, εκμεταλλεύεται τους εργάτες.

4.3 Η γυναικεία εικόνα

Ένας σημαντικός προβληματισμός που εγείρεται από την παρακολούθηση ταινιών οικογενειακής βίας αποτελεί η εικόνα της γυναίκας μέσα σ' αυτές. Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της κινηματογραφικής αναπαράστασης της γυναίκας ως αντικείμενο, ως κάτι "διαφορετικό από τον άντρα", ως μασκαρεμένη επιθυμία του αρσενικού, κινείται σε γενικές γραμμές και η επιμέρους αναπαράστασή της ως θύματος ενδοοικογενειακής βίας. Πιο συγκεκριμένα, στις περισσότερες ταινίες κακοποίησης μέσα στην οικογένεια, η γυναίκα εμφανίζεται αδύναμη, ανίσχυρη, έρμαιο των αποφάσεων του άντρα και υποχείριό του. Στην ταινία «Enough», η Slim όταν θα καταλάβει ότι ο άντρας της την απατά και αντιδράσει θα πάρει την εξής απάντηση: «Εγώ φέρνω τα λεφτά, εγώ θέτω και τους κανόνες». Η γυναίκα είναι ο "αντικειμενοποιημένος" άλλος. Έτσι, αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο..προσωπικό αντικείμενο του άντρα που βρίσκεται στη διάθεσή του κάθε στιγμή που το χρειάζεται. Οι άντρες «την αποκτούν, την εγκαταλείπουν, τη μεταβιβάζουν. Ανταλλάσσουν τον πόθο τους με την ανεξάντλητη σεξουαλικότητά της»⁸⁷.

Σύμφωνα με την Laura Mulvey «ο κλασσικός κινηματογράφος αντανakλά, αποκαλύπτει και ακόμα εκμεταλλεύεται την ορθή, κοινωνικά καθιερωμένη ερμηνεία της διαφοράς των φύλων, η οποία ελέγχει τις εικόνες, τους ερωτικούς τρόπους κοιτάγματος και το θέαμα»⁸⁸. Με άλλα λόγια, ο παραδοσιακός κινηματογράφος κωδικοποιούσε το ερωτικό στη γλώσσα της κυρίαρχης πατριαρχικής τάξης. Ο κινηματογράφος και ολόκληρο το star system από τη δεκαετία του '20 ως σήμερα "θεοποίησε" τη γυναίκα και την κατέστησε "είδωλο", μ' ένα όμως μη αμελητέο αντάλλαγμα. Υφίσταται ως "είδωλο" μόνο ιδωμένη μέσα από τη ματιά του άντρα. Μασκαρεύεται τη θηλυκότητά της και γίνεται ακριβώς η «αναπαράσταση της επιθυμίας του άντρα αποκρύπτοντας τη δική της επιθυμία»⁸⁹. Η γυναίκα λοιπόν φαίνεται πως έχει έναν προκαθορισμένο, επιβληθέντα στόχο στον κινηματογράφο, κι αυτός δεν είναι άλλος από το να ικανοποιήσει την αντρική ματιά μέσα από την απόλαυση του κοιτάγματος. Η Mulvey χρησιμοποίησε την έννοια της σκοποφιλίας που εισήγαγε ο Freud για να ερμηνεύσει την αντιθετική αλλά αλληλένδετη σχέση ανάμεσα στη γυναίκα ως παθητικό αντικείμενο του βλέμματος και στον άνδρα ως ενεργητικό φορέα του βλέμματος. Ένα συμπέρασμα που οπωσδήποτε επιβεβαιώνει και αναπαράγει τις πατριαρχικές προκαταλήψεις.

Μπορεί ο κινηματογράφος να βρίθει παθητικών γυναικείων αναπαραστάσεων αλλά ορισμένοι κινηματογραφιστές δοκίμασαν την αντίθετη οδό. Το αποτέλεσμα; Η Clara αλλά και η κόρη της Blanca, στην ταινία «Το σπίτι των πνευμάτων» του Bille August (1993). Η ταινία, βασισμένη στο βιβλίο της Isabel Allende, ταξιδεύει τον θεατή στη ζωή της οικογένειας Trueba. Η Clara del Valle Trueba ερωτεύεται παθιασμένα τον Esteban, έναν αυτοδημιούργητο νέο με μεγάλη επιμονή να πετύχει. Γρήγορα ο

⁸⁷ Κολοβός, Ν., «Η γυναίκα στον κινηματογράφο», Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 10.

⁸⁸ Βλ. Mulvey, Laura, «Οπτικές και άλλες Απολαύσεις», μτφ Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

⁸⁹ Κολοβός, Ν., «Η γυναίκα στον κινηματογράφο», Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 11.

θεατής αντιλαμβάνεται πως πρόκειται για έναν άνθρωπο αρνητικό σε οποιαδήποτε αλλαγή. Ως εργοδότης είναι άδικος και σκληρός –βιάζει μια όμορφη εργάτριά του και δεν αναγνωρίζει ποτέ τον καρπό του βιασμού-, ως αδερφός είναι άσπλαχνος –διώχνει την αδερφή του από το σπίτι με τον χειρότερο τρόπο επειδή ανέπτυξε ισχυρό δεσμό με τη γυναίκα του-, ως πατέρας αυταρχικός –στέλνει την κόρη του εσωτερική σε σχολείο επειδή έκανε παρέα με τα παιδιά των εργατών του-. Ο φιλόδοξος ήρωας της ταινίας, αποτελεί το κλασικό στερεοτυπικό μοντέλο του άντρα-κυρίαρχου. Η Clara, μια ξεχωριστή γυναίκα, με ιδιαίτερες παραφυσικές ικανότητες, θα αγαπηθεί πολύ από τον Esteban. Η αγάπη του για εκείνη θα βελτιώσει τη ζωή του όμως δεν θ' αλλάξει την συντηρητική ιδεολογία του για το πώς πρέπει να είναι τα πράγματα. Μαζί με την οικογένεια, μένει και η αδερφή του Esteban, Ferula, που θα αφιερώσει όλη της τη ζωή στα αγαπημένα της πρόσωπα. Ο Esteban συμπεριφέρεται με απαξίωση στην αδερφή του, παρόλο που εκείνη θυσιάσε την προσωπική της ζωή για να γίνει νοσοκόμα στη μητέρα τους, και την μειώνει σε κάθε ευκαιρία. Η Ferula έχει οικειοποιηθεί το ρόλο του θύματος, της γυναίκας υποτελούς στον άντρα της οικογένειας. Αντίθετα η Clara θα την αγκαλιάσει σαν δική της αδερφή και θα της προσφέρει όλη την αγάπη που της έλειπε. Επί χρόνια δέσμια του οικογενειακού της μαρτυρίου και αγνοώντας τη σαρκική απόλαυση, θα αναπτύξει ένα τρυφερό ερωτικό ενδιαφέρον για την Clara, αλλά δεν θα της το αποκαλύψει ποτέ. Αντίθετα ο Esteban το αντιλαμβάνεται από την πρώτη στιγμή και λίγα χρόνια αργότερα βρίσκει αφορμή να την διώξει από το σπίτι του και τις ζωές τους με τον χειρότερο τρόπο. «Αρκετά χάλασες τη ζωή μου, δεν θέλω να σε ξαναδώ ποτέ. Σου απαγορεύω να έχεις επαφή με τη γυναίκα ή την κόρη μου. Αν σε ξαναπιάσω να ενοχλείς την οικογένειά μου θα σε σκοτώσω, το ορκίζομαι στην ψυχή της μάνας μας». Η κόρη του ζευγαριού, η Blanca, από πολύ μικρή θα ξεφύγει από τα παράλογα "πρέπει" του πατέρα της, θα επαναστατήσει και θα ερωτευτεί τον Pedro, τον παιδικό της φίλο, γιο του εργάτη του πατέρα της. Αυτός ο έρωτας όμως ένα βράδυ θα αποκαλυφθεί και ο Esteban εξαγριωμένος θα ασκήσει σωματική και λεκτική βία στην κόρη του. Την παίρνει σηκωτή πίσω στο σπίτι και εξαγριώνεται εναντίον της Clara ρίχνοντάς της ευθύνες: «Εσύ φταις! Την ανέθρεψες χωρίς ηθική, χωρίς θρησκεία και αρχές. Δεν έχει ιδέα ποια είναι. Είναι η κόρη μου. Αν ήταν από καλή οικογένεια ίσως και να το καταλάβαινα. Αλλά μ' αυτό το κατακάθι, τον ύπουλο μούλο, θα τον σκοτώσω!» Η Clara του υπενθυμίζει μιλώντας με απόλυτη ηρεμία: «Ο Pedro δεν έκανε κάτι που δεν έχεις κάνει κι εσύ. Κι εσύ πλάγιασες με γυναίκες που δεν ήταν της τάξης σου. Αλλά αυτός το έκανε από αγάπη. Αγάπη για την Blanca». Πριν προλάβει να ολοκληρώσει τη φράση της, την χτυπάει ρίχνοντάς της ένα ηχηρό χαστούκι που θα μετανιώσει την ίδια στιγμή. Η Clara, αν και τον αγαπάει ξέρει τι πρέπει να κάνει. Υπόσχεται να μην του ξαναμιλήσει ποτέ και παίρνει την κόρη της και φεύγουν μακριά του, βάζοντας τέλος στη βία που της ασκήθηκε από την πρώτη κιόλας στιγμή. Στην ταινία εμφανίζονται και τα δύο μοντέλα γυναίκας. Η Ferula αποτελεί το στερεότυπο της γυναίκας υποταγμένης στα θέλω του άντρα, ακριβώς αντίθετο από την Clara και την κόρη της Blanca. Μια αντίθεση ριζική και ολοκληρωτική.



Ένα πιο σύγχρονο παράδειγμα, είναι αυτό της Umay στην ταινία «Η ξένη» της Feo Aladag (2010). «Έφτιαξα την ταινία γιατί με ενδιαφέρουν οι ανθρώπινες σχέσεις» λέει η σκηνοθέτης. Η Umay είναι γεννημένη στο Βερολίνο από

Τούρκους γονείς και ζει στην Κωνσταντινούπολη με τον σύζυγό της, την οικογένειά του και το παιδί τους. Θύμα κακοποίησης, κάνει έκτρωση στο δεύτερο παιδί, αποφασίζει να εγκαταλείψει τον σύζυγό της και να επιστρέψει στους γονείς της, στη Γερμανία, μαζί με τον 5χρονο γιο της. Οι γονείς της ωστόσο δεν αποδέχονται την "προσβολή". Σε μια άκρως πατριαρχική και συντηρητική οικογένεια, σε μια κοινωνία οπισθοδρομική και μειωτική για τις γυναίκες, σε μια κοινωνία η οποία υπαγορεύει την υποταγή στα αρσενικά μέλη της οικογένειας –στον σύζυγο, τον πατέρα ή τον αδερφό-, η Umay προσπαθεί να στηρίξει την απόφασή της να διεκδικήσει καλύτερες συνθήκες ζωής για την ίδια και τον γιο της. Η ζωή της ακόμη και μέσα στην οικογένειά της, εξελίσσεται σε καθημερινό αγώνα για επιβίωση. Οι δικοί της δοκιμάζουν κάθε μέσο για να γυρίσει πίσω και να μην σπιλώσει την τιμή τους. «Κι εμείς τι θα γίνουμε; Όλοι μας συζητάνε... Ζητάς πολλά! Είσαι μια 25χρονη μητέρα, είσαι πολύ μεγάλη για να σπουδάσεις, πάψε να ονειρεύεσαι» της λέει η μητέρα της. «Ανήκεις στον Κεμάλ, είσαι παντρεμένη γυναίκα» της λέει ο πατέρας της. Κι όταν η Umay του αποκαλύπτει πως την χτυπάει, εκείνος αποκρίνεται: «Είναι ο σύζυγός σου. Σήμερα θα σε χτυπήσει, αύριο θα σε χαϊδέψει. Δεν φεύγουμε από το σπίτι για 2-3 χαστούκια.. Σε αναθρέψαμε για να μας ρεζιλέψεις;». Το ερώτημα της ταινίας το αντιλαμβανόμαστε από την πρώτη στιγμή. Σε μια απαρχαιωμένη κοινωνία όπου η "τιμή" ενός άνδρα καθορίζεται από την τυφλή υποταγή και ανοχή της γυναίκας ή/και της κόρης του, υπάρχει αλήθεια χώρος και ελπίδα για αλλαγή; Η Umay, αν και μεγαλωμένη με αρχές "τιμής", τολμάει να έρθει αντιμέτωπη με ολόκληρη την οικογένειά της και κατ' επέκταση όλη την κοινωνία. Αλλά όταν σε πολεμάει η ίδια σου η οικογένεια, επειδή δεν άντεξες την καταπίεση και κακοποίηση του άντρα σου και σε αντιμετωπίζει το λιγότερο σαν πόρνη, υπάρχει πιθανότητα να σε δεχτεί η κοινωνία; «Αν η οικογένεια χρειαστεί να διαλέξει ανάμεσα σ' εσένα και την κοινότητα, δεν πρόκειται ποτέ να διαλέξει εσένα» λέει στην Umay η διευθύντριά της. Εκείνη όμως μέχρι το τέλος της ταινίας ελπίζει να σταθούν δίπλα της σαν πραγματικοί γονείς και να της δείξουν πως την αγαπούν και την αποδέχονται με τις επιλογές της. Όμως κάθε της προσπάθεια πέφτει στο κενό και δημιουργεί σπασμωδικές αντιδράσεις από τους δικούς της, -προκειμένου να αποκαταστήσουν την τιμή τους-, που φτάνουν ως το θάνατο στην πιο τραγική του μορφή. Η Umay δεν παύει εντούτοις να αποτελεί μια δυναμική παρουσία, μια δυνατή προσωπικότητα που έρχεται σε αντίθεση με τους στερεοτυπικούς ρόλους της γυναίκας στον κινηματογράφο. Όχι μόνο γιατί αντιμετώπισε την κακοποίηση του συζύγου της με τον πιο σωστό τρόπο, εγκαταλείποντάς τον, αλλά γιατί τόλμησε να έρθει αντιμέτωπη με τα πιστεύω μιας ολόκληρης κοινωνίας και να ορθώσει το ανάστημά της στην καταπίεση των αντρών και στην κακοποίηση που ασκούν με τη δικαιολογία πως αποτελούν την κεφαλή της οικογένειας. Μια τραγική ηρωίδα σε μια Οδύσσεια χωρίς κάθαρση!

Επίλογος

Αδιαμφισβήτητα, ζούμε σ' ένα βίαιο κόσμο, σε μια κοινωνία περικυκλωμένη από εικόνες βίας. Βία στο δρόμο, βία στην τηλεόραση, βία στην κοινωνία, βία μέσα στο σπίτι. Και η ενδοοικογενειακή βία αποτελεί ένα από τα δολιότερα και πιο φρικτά πρόσωπα της βίας. Κι αυτό γιατί πάντα η βία στην οικογένεια θεωρείτο σαν κάτι φυσικό, μια ιδιωτική υπόθεση που δεν είχε να κάνει ούτε με την πολιτεία, ούτε με την κοινωνία. Στο όνομα της οικογενειακής αγάπης διαπράχτηκαν και διαπράττονται ακόμη εγκληματικά λάθη που διαιωνίζουν τη βία, οδηγώντας την κατάσταση σ' ένα φαύλο κύκλο. Η εικόνα μιας οικογένειας που ζει χαρούμενη σ' ένα ροζ σύννεφο, σ' έναν καταπράσινο παραδεισένιο κήπο μπορεί να είναι όμορφη και ελκυστική, πέφτοντας όμως από καταρράκτη στο ποτάμι της πραγματικότητας ανακαλύπτεις πόσα πράγματα κρύβονται εντός των τειχών μιας οικογένειας. Ζευγάρια που ορκίστηκαν να αγαπιούνται και να σέβονται ο ένας τον άλλον ενώπιον θεού και ανθρώπων κατασπαράζονται, γονείς που έδωσαν το αίμα τους και κυοφόρησαν τους καρπούς του έρωτά τους, κακοποιούν τα παιδιά τους προκαλώντας τους ανεπανόρθωτες ζημιές στην μετέπειτα ζωή τους, ερωτευμένοι εραστές που αμφιβάλλουν και κακοποιούν με την πρώτη ευκολία... Όλοι παίκτες στο παιχνίδι της ζωής, φαινομενικά νικητές και ηττημένοι αλλά ουσιαστικά μόνο ηττημένοι. Η ενδοοικογενειακή βία είναι ένα ύπουλο παιχνίδι χωρίς νικητή που παρασύρει σαν χείμαρρος στους σκοτεινούς κόλπους της κάθε υποψία οικογενειακής γαλήνης!

Ο κινηματογράφος προσεγγίζει το θέμα της ενδοοικογενειακής βίας, άλλοτε κρατώντας ομπρέλα ασφαλείας, αναπαράγοντας τα κοινωνικά στερεότυπα με τα οποία, ο κοινός νους είναι συνηθισμένος και εξοικειωμένος και άλλοτε παραμένοντας κάτω από τη βροχή... Κι αυτή η βροχή μπορεί να είναι ψιλόβροχο ή νεροποντή. Αλλά αυτή είναι και η λειτουργία του. Να δείχνει αληθοφανή γεγονότα, κάποιες φορές λιγότερο πραγματικά και κάποιες φορές περισσότερο. Μια γροθιά στο στομάχι του θεατή, μια παρέκκλιση από τον ευθύ δρόμο του, μια εικόνα χωρίς ωραιοποιήσεις, χωρίς ιλουστρασιόν φύλο, χωρίς πολύχρωμες φωτογραφίες, απλά άσπρο και μαύρο, σαν ταινία του Haneke, και ίσως μια σπίθα προβληματισμού, μια μικρή θέληση αλλαγής. Μια μικρή αλλαγή φέρνει μια μεγάλη λένε...

Φιλμογραφία

- **Ο Κυνόδοντας(Ελλάδα-2009)**

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λάνθιμος

Σενάριο: Γιώργος Λάνθιμος, Ευθύμης Φιλίππου

Πρωταγωνιστούν: Χρήστος Στεργιόγλου, Αγγελική Παπούλια, Michelle Valley

- **Το σπιρτόκουτο(Ελλάδα-2002)**

Σκηνοθεσία: Γιάννης Οικονομίδης

Σενάριο: Γιάννης Οικονομίδης

Πρωταγωνιστούν: Ερρίκος Λίτσης, Ελένη Κοκκίδου, Λένια Σπυροπούλου, Κώστας Ξυκόμηνος, Γιάννης Βουλγαράκης, Ιωάννα Ιβανούδη, Σταύρος Γιαγλουλής, Αγγελική Παπούλια, Σεραφείτα Γρηγοριάδου

- **Η επιστροφή (Ρωσία-2004)**

Σκηνοθεσία: Andrey Zvyagintsev

Σενάριο: Vladimir Moiseyenko, Aleksandr Novototsky

Πρωταγωνιστούν: Vladimir Garin, Konstantin Lavronenko, Ivan Dobronavon

- **Η λευκή κορδέλα (Γερμανία-2009) The white ribbon**

Σκηνοθεσία: Michael Haneke

Σενάριο: Michael Haneke

Πρωταγωνιστούν: Ulrich Tukur, Susanne Lothar, Mercedes Jadea Diaz, Burghart Klaussner, Josef Bierbichler

- ***The color purple (ΗΠΑ-1985)***

Σκηνοθεσία: Steven Spielberg

Σενάριο: Menno Meyjes (βασισμένο στο βιβλίο της Alice Walker)

Πρωταγωνιστούν: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Oprah Winfrey

- ***Φάννυ και Αλέξανδρος (Γαλλία-Σουηδία, συμπαραγωγή, 1982)***

Σκηνοθεσία: Ingmar Bergman

Σενάριο: Ingmar Bergman

Πρωταγωνιστούν: Bertil Guve, Pernilla Allwin, Börje Ahlstedt

- ***Precious (ΗΠΑ-2009)***

Σκηνοθεσία: Lee Daniels

Σενάριο: Geoffrey Fletcher (βασισμένο στο βιβλίο της Sapphire)

Πρωταγωνιστούν: Gabourey Sidibe, Mo'Nique and Paula Patton

- ***The house of the spirits (ΗΠΑ-1993)***

Σκηνοθεσία: Bille August

Σενάριο: Bille August, Isabel Allende (novel)

Πρωταγωνιστούν: Jeremy Irons, Meryl Streep and Glenn Close

- ***Enough (ΗΠΑ-2002)***

Σκηνοθεσία: Michael Apted

Σενάριο: Nicholas Kazan

Πρωταγωνιστούν: Jennifer Lopez, Bill Campbell and Tessa Allen

- ***Once were warriors (ΗΠΑ-1994)***

Σκηνοθεσία: Lee Tamahori

Σενάριο: Riwia Brown (βασισμένο στο βιβλίο του AlanDuff)

Πρωταγωνιστούν: Rena Owen, Temuera Morrison, Mamaengaroa Kerr-Bell

- ***Die fremde (Γερμανία-2010)***

Σκηνοθεσία: Feo Aladag

Σενάριο: Feo Aladag

Πρωταγωνιστούν: Sibel Kekilli, Nizam Schiller , Derya Alabora

Βιβλιογραφία

- Αγάθωνος- Γεωργοπούλου Ελένη, «*Η Βία στην οικογένεια*», περ. Σύγχρονα Θέματα, τεύχος 43-44, Δεκέμβριος 1990.
- Αδαμάκη Ντ., «*Εγχειρίδιο για τις κακοποιημένες γυναίκες*», Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας (ΚΕΘΙ), 2001.
- Αντωνοπούλου-Μόσχου Χρ., *Η βία στην οικογένεια, η γυναίκα ως θύμα*, στο Δασκαλάκη Η., Παδοπούλου Π., Τσαμπάρλη Δ., Τσίγκανου Ι., Φρόνιμου Ε., Εγκληματίες και θύματα στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα, αφιέρωμα στη μνήμη του Ηλία Δασκαλάκη, εκδ. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 2000.
- Αρτινοπούλου, Β., «*Ενδοοικογενειακή κακοποίηση γυναικών*», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2006.
- Αρτινοπούλου, Β. «*Αιμομιξία. Θεωρητικές προσεγγίσεις και ερευνητικά δεδομένα*», Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα.
- André Bazin, «*Qu'est-ce que le cinéma?*», Editions du Cerf, Paris, 1958.
- Andro S. Labarthe et Jacques Rivette, «*Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet*», π. Cahiers du Cinema, αρ. 123, Σεπτέμβριος 1961.
- Abrie J.-C., «*Coopération compétition et représentations sociales*», Cousset DelVal, 1987.
- Ρήγα Α.Β., «*Κοινωνικές αναπαραστάσεις και ψυχοκοινωνική ταυτότητα: σύγχρονες ελληνικές μελέτες βασισμένες στην Εγω-Οικολογική θεωρία*», Εκδόσεις Μαυρομμάτη, Αθήνα, 1997.
- Albertson F. M., Mykitiuk R., «*The public nature of private violence, The discovery of Domestic violence*», εκδόσεις Routledge, New York, London, 1994.
- Baumeister, R. F., Stillwell, A., Wotman, S.R., «*Victim and Perpetrator Accounts of Interpersonal Conflict: Autobiographical Narratives about Anger*», Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 59, 1990.
- Blackwell, Marilyn, «*Film Analysis*», W. W. Norton & Company Inc, New York, 2005.
- Barnett O., Miller-Perrin C., Perrin R., *Family Violence Across the Lifespan*, εκδόσεις Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1997.
- Barnett O. W., Martinez T. E. & B. W. Bluestein, *Jealousy and Romantic Attachment in Maritally Violent and Nonviolent Men*, Journal of Interpersonal Violence, 10, 1995.
- Barnet O. W. & Hamberger L. K., *The Assessment of Maritally Violent Men on the California Psychological Inventory, Violence and Victims*, 7, 1992.
- Barthes, Roland, «*Le problème de la signification au cinéma*», π. Revue Internationale de Filmologie, αρ. 32-33, Ιανουάριος-Ιούνιος 1960.
- Bancroft, L., «*Why does he do that? Inside the minds of angry and controlling men*», NY, Berkley Books, 2002.
- Bataille, G. (1970), «*L'abjection et les forms miserables*», στο Essais de sociologie. Œuvres completes, Παρίσι, τομ. 2.
- Briere, N. J., «*Child Abuse Trauma: Theory and Treatment of the Lasting Effects*». London: Sage Publications, 1992. www.aifs.gov.au/nch/issues.html.
- Calder, C. M., Peake, A., & Rose, K., «*Mothers of Sexually Abused Children: A framework for assessment understanding and support*», 2001, Dorset: Russel House Publishing, www.ingentaconnect.com/content.
- Christen M., Heim Ch., Silvestre M., Vassellier-Novelli C., «*Vivre sans Violences? Dans les couples, les institutions, les écoles*», Relations - collection fondée par Jean-Claude Benoit, dirigée par Marie-Christine Cabié, éditions érès, 2004.
- Crossley T., «*Sexuality abuse : Paper written for the World Children's Forum*» presented at the International Forum for Child Welfare Annual World Conference , Sydney Australia, 2000.
- Δασκαλάκης, Η., «*Η εγκληματολογία της Κοινωνικής Αντίδρασης*», εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα, 1985.
- Dutton, D. G. «*The domestic Assault of women*», Allyn and Bacon Inc., 1998.
- Dutton, D. G., with Golant, S.K., «*The Batterer: A psychological profil*», NY, Basic Books, 1995.
- Dobash R. E. & Dobash R., *Violence Against Wives*, εκδόσεις Free Press, New York, 1979.
- Dobash, R. E., Dobash, R. P., «*Rethinking violence against women*», Sage Publications, 1998.

Follingstad D. R. & DeHart D. D., Defining Psychological Abuse of Husbands Towards Wives, *Journal of Interpersonal Violence*, 15, 9, 2000.

Ferro, Marc, «*Histoire et Cinéma*», Denoel-Gontier, Paris, 1977.

Finkelhor, D., Gelles, R., Hotaling, G., Strauss, M., The dark side of families, *Current Family Violence Research*, Sage Publications, Newbury Park, London, New Delhi, 1983.

Gelles R. J., *The Violent Home*, εκδ. Sage Publications, Newbury Park, London, New Delhi, 1987.

Gelles, R. J., «Intimate Violence in families», Third Edition, Sage Publication, 1997.

Gerow J. R., *Psychology: An Introduction* (2nd edition), Glenville, Scott, Foresman, 1989.

Giardino, P. A., & Giardino, R. E., *Recognition of Child Abuse For the Mandated Reporter*. Missouri: G. W. Medical Publishing, 2002. books.google.gr/books

Goode, K. R., *Force and Violence in the family*, *Journal of Marriage and the Family*, Vol. 33 (4), 1992.

Hirigoyen, M. F., «*Η ηθική παρενόχληση. Η διαστροφική βία στην καθημερινή ζωή*». Μτφ. Γεωργιάδου, Μ., εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2000.

Herman, J. L. «*Η βία: Επακόλουθα ψυχικά τραύματα και θεραπεία*», μτφ. Νάντσου, Ε, Αθήνα, εκδ. ΘΕΤΙΛΗ, 1996.

Jodelet, D. (1984), «*Représentations sociales Phénomènes, Concept et théorie*», in S. Moscovisi (eds), *Psychologie Sociale*, PUF.

Jacobson, N. S., Gottman, J. M. «*When men batter women: New insights into ending abusive relationships*», Simon & Schuster, N.Y., 1998.

Jasinski, J. L. & Williams L. M. (Eds.), «*Partner violence*», London: Sage, 1998.

Kracauer, Siegfried, «*Nature of film. The redemption of physical reality*», Dennis Robson, London, 1961.

Kristeva, J. (1982), «*Powers of horror. An essay on Abjection*», (μτφ. L. S. Roudiez), Νέα Υόρκη.

Kempe, R & Kempe, K, *Child Abuse*, Fontana: Open Books, 1972.

Κολοβός, Ν., «*Η γυναίκα στον κινηματογράφο*», Αιγόκερως, Αθήνα, 1989.

Λογοθέτη, Σ. *Η ταυτότητα και ο ρόλος της γυναίκας. Ρόλοι γυναικών και ολοκλήρωση της προσωπικότητας. Α τόμος*, Αθήνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω, 1998.

Levinger, G. Sources of marital dissatisfaction among applicants for divorce. *American Journal of Orthopsychiatry*, 26.

Lherminier, Pierre, «*L'Art du Cinéma*», Seghers, Paris, 1960.

Locus Athens (2006), «*7 Performances and a conversation*», Γιώργος Τζιριτζιλάκης, Επανασυνδιασμοί του σώματος, η σωματική συνθήκη των καλλιτεχνικών δράσεων μετά το «θάνατο του ανθρώπου», Futura, Αθήνα.

Meth R. L., Pasick, R. S. *Αντρες σε θεραπεία: Πρόκληση για αλλαγή*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000.

Moscovici S., «*The myth of the Lonely Paradigm: a Rejoinder*», *Social Research*, 51, 1984a.

Mullender, A. (1996), *Rethinking Domestic Violence. The Social Work and Probation response*, εκδ. Routledge, London.

Murphy C., Meyer S. L. & O'Leary K., *Dependency Characteristics of Partner Assaultive Men*, *Journal of Abnormal Psychology*, 103, 1994.

Mulvey, Laura, «*Οπτικές και άλλες Απολαύσεις*», μτφ Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

Μπέρκλεϋ, Τζ., «*Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης*», μτφ Βασίλειος Κρουστάλλης, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004.

Μωραΐτης, Μ., «*Από τον Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό κι ως την Επανάσταση*», εκδόσεις Καθρέφτης, Αθήνα, 2001.

Ντόουλινγκ, Κ., *Το σύνδρομο της Σταχτοπούτας: Ο φόβος της γυναίκας μπροστά στην ανεξαρτησία*, μτφ. Λώμη, Μ., εκδόσεις Γλάρος, Αθήνα, 1983.

O' Farrell, T.J., Murphy C.M., «*Marital Violence Before and After Alcoholism Treatment*», *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Vol 63, No 2, 1995.

Παραδείση, Μ., «*Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*», Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα, 2006.

Pagelow M. D., Pagelow, L. W., *Family violence*, εκδ. Praeger, U.S.A, 1984.

Paul Mayersberg στο περιοδικό «*The Listener*», της 5 Απριλίου 1962.

Rouch, Jean & Morin, Edgar «Chronique d'un été», Inter Spectacles, 1952.
 Rivette, Jacques, «*De l'abjection*», π. Cahiers du Cinéma, αρ. 120, Ιούνιος 1961.
 Σαλκιτζόγλου, Π. Α., *Η κακή άσκηση της γονικής μέριμνας και η υποκατάσταση των γονέων από τρίτους*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα – Κομοτηνή, 1993.
 Σπινέλλης Δ., *Crime in Greece in Perspective*, εκδόσεις Σάκκουλας Αντ. Ν., Αθήνα, 1997.
 Sipe, B. & Hall, E. J., «*I am not your victim. Anatomy of domestic violence*», London: Sage Series on Violence Against Women, 1996.
 Sorlin, Pierre, «*Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*», Επιστ. Επιμ. –εισαγωγή: Χρήστος Δερμετζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.
 Straus M.A., «*Wife – Beating : How Common and Why?*», *Victimology* 2, 1977.
 Stevens, M. A., «Stopping domestic Violence: More answers and more questions needed», *The Counseling psychologist*, Vol 22, No 4.
 Sonkin, D., DelMartin, Walker, L.E.A, *The Male Batterer: A treatment Approach*, NY: Springer Pbl, 1985.
 Τσαλικογλου, Φωτεινή, «*Μυθολογίες βίας και καταστολής*», Εκδόσεις Παπαζήση, Β' έκδοση, Αθήνα, 1996.
 Tift, L. L., *Battering of Women: The failure of intervention and the case of prevention*, Westview Press, 1993.
 Walker L. E., «*Η κακοποιημένη γυναίκα*», μτφ Ανθούλιας Τ., εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1989.
 Walker L. E., «*Terrifying Love*» (Όταν η αγάπη σκοτώνει), μτφρ. Μοσχοπούλου Π., εκδόσεις Φυτράκη, Αθήνα, 1997.

Πηγές

<http://entosfylou.wordpress.com/category/>
<http://www.cinemart.gr/article.php?id=1128>
<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=157783>
<http://www.mcm.aueb.gr/ment/semiotics/sem01.html>
www.ich.gr
[Linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1359178998000160](http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1359178998000160)
http://www.provoles.gr/movie's_04-05/050128.htm
http://falsefaith.blogspot.com/2010/12/blog-post_07.html
<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=261913>
http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=15.03.2009,id=80399844
<http://www.pokethe.gr/wordpress/?p=128>
<http://www.pokethe.gr/wordpress/?p=128>



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

--	--	--

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000069166