



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Διπλωματική Εργασία:

Η φωτογραφική αναπαράσταση του θανάτου στη βικτωριανή και στη σύγχρονη εποχή. Κοινωνική πρακτική και αισθητικό γεγονός.

Όνοματεπώνυμο: **Μαρία Τσακίρη**

Αριθμός Μητρώου: **4114Μ030**

Επιβλέπων: **Γιάννης Σκαρπέλος**

Αθήνα, Μάιος, 2016

Περιεχόμενα

Α Μέρος	4
Εισαγωγή	4
Μεθοδολογία	4
Η φωτογραφία	9
Η ανάγνωση της εικόνας	10
Ηδονοβλεψία και φετιχισμός.....	13
Η φωτογραφία και ο θάνατος.....	13
Ο θάνατος.....	15
Ο θάνατος στη Δύση/πέντε παραλλαγές σε τέσσερα θέματα.....	17
Ο 19ος αιώνας	21
Υγεία και θνησιμότητα.....	22
Η ανάδυση των νέων μηχανισμών εξουσίας	23
Το νέο πρόσωπο του γιατρού: από συνοδός του καλού θανάτου καταρτισμένος επιστήμων	24
Το νοσοκομείο.....	26
Κλινικές και ανατομία / προς την ανατομοκλινική.....	26
Προς ανεύρεση πτωμάτων.....	27
Νέα πειθαρχικά συστήματα/Πανοπιτισμός	28
Νέοι τόποι και λόγοι θανάτου	29
Οι μαρτυρίες των διαθηκών	30
Η θέση της οικογένειας / μια νέα ευαισθησία	31
Νέα μοντέλα διαχείρισης του θανάτου.....	32
Ο θάνατος των φτωχών	33
Οι νέοι χειρισμοί της σορού	34
Προς μια εμπορευματοποίηση του θανάτου	34
Το πένθος.....	35
Ρομαντισμός και θάνατος.....	37
Ο θάνατος στην τέχνη και στη λογοτεχνία.....	38
Μεταθανάτιες φωτογραφίες στη βικτωριανή εποχή	39
Διαφήμιση και δημοσιεύσεις.....	41
Κατηγοριοποίηση και ερευνητικές δυσκολίες	42
Οι πόζες.....	43

Ο τελευταίος ύπνος	45
“alive yet dead”	46
Fading Away	46
Η απομάκρυνση του φακού από το πρόσωπο του νεκρού	48
B Μέρος	50
Ο θάνατος στον 21 ^ο αιώνα.....	50
Ο καταγεγραμμένος θάνατος.....	50
Ο κοινωνικός θάνατος: από τα γηρατειά στο θάνατο.....	51
Η μετάβαση από τον κατ’ οίκον θάνατο στον νοσοκομειακό θάνατο	52
Το ψέμα: ο ετοιμοθάνατος στερείται το θάνατό του	53
Οι νέες τελετουργίες του θανάτου.....	55
Η νέα διαχείριση του πτώματος	56
Οι συμβολισμοί του πτώματος	56
Η έκθεση του νεκρού και η ταφή	58
Από την εξουσία του Θεού στην εξουσία του κράτους.....	59
Η πορνογραφία του θανάτου	59
Η θέση του Αγίως: ο απαγορευμένος θάνατος	60
Λόγοι περί θανάτου	61
Αποδομώντας τη θνητότητα;.....	64
Η φωτογραφική αναπαράσταση του νεκρού ως αισθητικό γεγονός	65
Το ατύχημα.....	66
Ένα δυστύχημα και μια αυτοκτονία (;).....	67
Ας ανοίξουμε μερικά πτώματα.....	69
Σπαράγματα σωμάτων σε εκτύπωση Cibachrome	71
Συμπεράσματα.....	73
Βιβλιογραφία.....	77
Παράρτημα.....	83

A Μέρος

Εισαγωγή

Ο θάνατος και η φωτογραφία συνδέθηκαν ιστορικά ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα όταν ανακαλύφθηκε η δαγγεροτυπία. Η μεταθανάτια φωτογραφία αποτέλεσε διαδεδομένο φαινόμενο τόσο στη Ευρώπη όσο και στην Αμερική κατά τη βικτωριανή εποχή (1837-1901). Η δαγγεροτυπία έκανε οικονομικά προσιτή τη φωτογραφική απεικόνιση. Τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τα οποία δεν διέθεταν τα οικονομικά μέσα ώστε να αποκτήσουν ένα ζωγραφικό πορτραίτο εν ζωή, απέκτησαν τη δυνατότητα να αγοράσουν μία διαρκή ανάμνηση, καθώς η μεταθανάτια φωτογραφία ήταν ο μόνος τρόπος που είχε η οικογένεια για να θυμάται τη μορφή του προσφιλούς νεκρού. Η βελτίωση των συνθηκών ζωής, η ιατρική πρόοδος και η ανάπτυξη γενικότερα της τεχνολογίας ανέκοψαν την πρακτική της μεταθανάτιας φωτογραφίας η οποία ατόνησε. Στη σύγχρονη εποχή ο θάνατος συνδέθηκε με τους ηλικιωμένους, απωθήθηκε σε ταμπού και η απεικόνισή του θεωρήθηκε νοσηρή, ασεβής και αντιδεοντολογική. Παρόλα αυτά ορισμένοι καλλιτέχνες φωτογραφίζουν νεκρούς, θύματα βίαιων θανάτων στην πλειονότητά τους, ώστε οι φωτογραφίες τους να καταναλωθούν ως αισθητικό γεγονός. Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσω να συγκρίνω τις δύο πρακτικές με στόχο να αναδειχθούν οι ρήξεις, η ασυνέχεια ή και οι ομοιότητες ανάμεσα σε αυτές τις πρακτικές του οράν και τη σύνδεσή τους με τις ευρύτερες κοινωνικές πρακτικές.

Μεθοδολογία

Οι Πολιτισμικές Σπουδές επικεντρώνονται στη μελέτη των μορφών και των πρακτικών του πολιτισμού, τις σχέσεις του με τις κοινωνικές ομάδες και τις σχέσεις

εξουσίας μεταξύ αυτών των ομάδων, όπως αυτές κατασκευάζονται και διαμεσολαβούνται από τις μορφές του πολιτισμού. Επιδιώκουν, εν ολίγοις, να κατανοήσουν τις σχέσεις που εγκαθιδρύονται μεταξύ της πολιτιστικής παραγωγής και κατανάλωσης, των πεποιθήσεων και του νοήματος και των κοινωνικών διαδικασιών και των θεσμών (Lister & Wells, 2008).

Εστιάζουν στην κοινωνική ζωή μιας εικόνας και την ιστορία της. Εξετάζουν τις εικόνες στο πλαίσιο του κύκλου της παραγωγής, της κυκλοφορίας και της κατανάλωσης μέσω των οποίων οι σημασίες τους συσσωρεύονται και μετασχηματίζονται. Εστιάζουν, επίσης, σε συγκεκριμένες ιδιότητες των υλικών μιας εικόνας και στο μέσο και τις τεχνολογίες μέσω των οποίων αυτή υλοποιείται (φωτογραφία). Αναγνωρίζοντας παράλληλα τις υλικές ιδιότητες των εικόνων, ως αλληλένδετες με την ενεργό κοινωνική διαδικασία του οράν αναζητούν και τις ιστορικά συγκεκριμένες μορφές «βλέμματος» κατά τις οποίες η φωτογραφία δημιουργείται. (Lister & Wells, 2008).

Καθώς αποτελούν ένα διεπιστημονικό πεδίο και όχι έναν διακριτό επιστημονικό κλάδο, θέτουν μια ατζέντα θεμάτων για την προσέγγιση των εικόνων που στη συνέχεια συνδυάζονται στα εννοιολογικά πλαίσια και τις μεθοδολογίες μια σειράς διαφορετικών επιστημονικών κλάδων. Παρόλη την έλλειψη αυστηρών μεθοδολογικών πρωτοκόλλων, η συνάρθρωση συστηματικών μεθόδων ανάλυσης, προκειμένου να διερευνηθούν πολύπλοκα ζητήματα που αφορούν τη μορφή, την παραγωγή, την υποδοχή και τη σημασία των εικόνων, λαμβάνοντας, παράλληλα, υπόψη τα πολιτικά ζητήματα, του θεσμούς και τις ιδεολογίες αποτελούν μια ολική προσέγγιση των φωτογραφιών. (Lister & Wells, 2008).

Με τον τρόπο αυτό κάθε φωτογραφία μπορεί να ειδωθεί, αναλυθεί και ερμηνευτεί από πολλές διαφορετικές σκοπιές: να αντιμετωπιστεί ως στοιχείο κοινωνικής ή ιστορικής μαρτυρίας και να ερευνηθεί με βάση τις προθέσεις του φωτογράφου και του συγκεκριμένου πλαισίου παραγωγής της, να συσχετιστεί με την πολιτική και την ιδεολογία, να αξιολογηθεί μέσω αναφορών στη διαδικασία και την τεχνική, να εξεταστεί από την άποψη της αισθητικής και των παραδόσεων της αναπαράστασης στην τέχνη, να συζητηθεί σε σχέση με την τάξη, τη φυλή και το κοινωνικό φύλο, να αναλυθεί μέσω αναφορών στην ψυχανάλυση ή να αποκωδικοποιηθεί ως σημειολογικό κείμενο. (Price & Wells, 2007:57)

Η ικανότητά αυτή των Πολιτισμικών Σπουδών να συναρθρώνουν μια σειρά από συστηματικές μεθόδους ανάλυσης, προκειμένου να διερευνηθούν τα πολύπλοκα

ζητήματα που αναφέρθηκαν σε σχέση με τη φωτογραφία, καθιστά την μεθοδολογική αυτή επιλογή την προσφορότερη για το παρόν εγχείρημα.

Προκειμένου να κατανοήσουμε τους λόγους οι οποίοι ώθησαν τους ανθρώπους της βικτωριανής εποχής αλλά και τους σύγχρονους καλλιτέχνες να φωτογραφίζουν τους νεκρούς είναι απαραίτητο να κατανοήσουμε τη στάση τους απέναντι στο θάνατο. Για το λόγο αυτό θα καταφύγουμε στην ιστοριογραφική ανάλυση της μακράς διάρκειας (*longue durée*) των *Annales*, μια διεπιστημονική προσέγγιση, που δίνει προτεραιότητα σε μακροχρόνια ιστορικά φαινόμενα, στην ιστορική συνέχεια, στις νοοτροπίες και τις οικονομικο-κοινωνικές δομές. Οι αλλαγές στη στάση του ανθρώπου προς το θάνατο είτε είναι πολύ αργές είτε εμφανίζονται ανάμεσα σε περιόδους που μοιάζουν ακίνητες και δεν είναι εύκολο να γίνουν αντιληπτές. Επιπλέον ο χρόνος που τις χωρίζει περιλαμβάνει πολλές γενιές και ξεπερνά τα όρια της συλλογικής μνήμης. Έτσι η συγκεκριμένη ιστοριογραφική προσέγγιση είναι επιβεβλημένη καθώς η ιστορία των νοοτροπιών σε συνδυασμό με την μελέτη των οικονομικών και κοινωνικών φαινομένων σε χρονικό βάθος χιλιετίας αποτελούν το κλειδί για την ερμηνεία της αλλαγής των στάσεων απέναντι στο θάνατο (Dose, 2000).

Υπάρχουν τουλάχιστον δύο τρόποι ιστοριογραφικής προσέγγισης που εκ πρώτης όψεως φαίνονται αντιθετικοί, χρησιμοποιούνται όμως ως συμπληρωματικοί. Ο πρώτος είναι αυτός της ποσοτικής ανάλυσης ομοιογενών σειρών στοιχείων, όπως δόθηκε από τον Michel Vovelle, και ο άλλος η ανάλυση ενός ετερόκλητου υλικού ντοκουμέντων που χρησιμοποιεί ο Philippe Ariès για να ερμηνεύσει τον τρόπο που συγκροτείται το συλλογικό ασυνείδητο (Ariès, 1988:6). Αμφότεροι συμφωνούν σε μια σειρά από θεμελιώδη ζητήματα, όπως η σχέση μεταξύ της εξέλιξης των στάσεων προς το θάνατο και της ανάδυσης ενός αισθήματος αυτοσυνείδησης.

Το έργο του Vovelle φαίνεται να σηματοδοτεί μια ρήξη με τον νεοεμπειρισμό της δημογραφικής και κοινωνικής ιστορίας, που αναγνώρισε μία στενή σχέση μεταξύ της μεταβολής των στάσεων προς το θάνατο και της θνησιμότητας. Το μεγαλύτερο μέρος της ιστορικότητας των στάσεων, σύμφωνα με την οπτική του, επικεντρώνεται στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αλλαγή νοοτροπίας και την ανάπτυξη ενός θεολογικού, φιλοσοφικού ή επιστημονικού λόγου ως απάντηση στο αίνιγμα του θανάτου. (Burguière, 2008)

Η προσέγγισή του βασίζεται σε μια πρωταρχική δέσμη διακρίσεων που διατρέχει όλο το έργο του. Ο Vovelle εργάζεται ταυτόχρονα σε τρία επίπεδα: της δημογραφίας, της πρακτικής και του λόγου που στο σύνολό τους επιτρέπουν τη σύνθεση μιας *κάθετης ιστορίας*, μιας ολοκληρωμένης εικόνας του θανάτου που, σύμφωνα με το συγγραφέα,

είναι και ο μόνος έγκυρος τρόπος να προσεγγιστεί η ιστορία του θανάτου. Παρότι αντιστάθηκε με συνέπεια σε κάθε προσπάθεια να περιοριστεί η ιστορία του θανάτου στη δημογραφική παράμετρο, εντούτοις όρισε ως πρώτη κατηγορία της ανάλυσής του τον καταγεγραμμένο θάνατο (*la mort subie*) (Kselman, 2004).

Ο θάνατος δεν βιώνεται όμως απλώς ως βιολογικό γεγονός κι έτσι ο Novelle ορίζει ως δεύτερη κατηγορία για την ιστορική έρευνα τον βιωμένο θάνατο (*la mort vécu*), ο οποίος αναφέρεται στο δίκτυο χειρονομιών και τελετουργιών που καθοδηγούν τον θνήσκοντα, διαμέσου του θανάτου του, στον τάφο και πέρα από αυτόν¹. Σε αυτό το επίπεδο ο Novelle εμφανίζεται δύσπιστος όσον αφορά εκείνους που, όπως ο Ariès, βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στα λαογραφικά στοιχεία ώστε να διακρίνουν στην ιστορία αυτών των πρακτικών την ικανότητα της εξημέρωσης του θανάτου, προκειμένου να εξαλείψουν την ικανότητά του να τρομοκρατεί τους ζωντανούς.² (Kselman, 2004)

Το τρίτο επίπεδο της ανάλυσης του Novelle επικεντρώνεται στους λόγους για το θάνατο (*Discours sur la mort*). Η κατηγορία αυτή αναφέρεται στη ρητή αντιμετώπιση του θέματος από θεολόγους, φιλοσόφους, ποιητές, πεζογράφους και περιλαμβάνει και κάποιες απόψεις που αρθρώνονται σχετικά με το νόημα της ανθρώπινης θνητότητας. Ιδιαίτερη σημασία εδώ έχουν τα οράματα και οι συζητήσεις σχετικά με τη μετά θάνατον ζωή. Σε αυτό το επίπεδο, ο Novelle βρίσκεται σε συμφωνία με τη θετικιστική σκέψη που είδε την κατανόηση του θανάτου να εξελίσσεται από μαγική σε θρησκευτική και στη συνέχεια σε κοσμική. Ο Novelle αποφεύγει τον όρο *εκκοσμίκευση* και προτιμά τον όρο *αποχριστιανοποίηση*. Το έργο του μπορεί να διαβαστεί ως η κατασκευή και, στη συνέχεια, η διάβρωση των χριστιανικών τελετουργικών και των πεποιθήσεων για την αντιμετώπιση των νεκρών και την κατανόηση του θανάτου³ (Kselman, 2004).

¹ Μία από τις σημαντικότερες καινοτομίες του Novelle είναι η ποσοτικοποιημένη μελέτη διαμέσου του χρόνου, επιτάφιων επιγραφών, altarpieces, τάφων, ex-voto (αναθημάτων), και ιδιαίτερα διαθηκών, η οποία μπορεί να παράσχει ικανούς δείκτες ώστε να καταγράψει την εξέλιξη των συλλογικών συμπεριφορών και αναπαραστάσεων. Η συστηματική μέτρηση των μεταβολών σε τέτοια στοιχεία, υποστηρίζει ο Novelle, βοηθά τους ιστορικούς να αποφύγουν *υπερβολικές προεκτάσεις* –υπονοώντας τον Ariès– καθώς η μελέτη μόνο των συγκεκριμένων στοιχείων θα δώσει αναπόφευκτα ένα μέρος της νοοτροπίας (*mentalité*) των ανθρώπων του παρελθόντος.

² Η προσέγγιση του Novelle στη μελέτη του *βιωμένου θανάτου* αποτελεί μια σημαντική συμβολή στη μελέτη του θανάτου και ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι οι τεχνικές των ιστορικών της σχολής των Annales μπορούν να εφαρμοστούν γόνιμα και στο πολιτιστικό υλικό.

³ Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, η μετα-αφήγηση του Novelle που προτείνει την ανάγνωση της ιστορίας του θανάτου ως ιστορία της ανόδου και της πτώσης του Χριστιανισμού παραμένει τόσο προκλητική όσο και προβληματική. Πρόσφατες έρευνες δείχνουν ότι τόσο ο καθολικός όσο και ο προτεσταντικός χριστιανισμός, κατά τον 19ο αιώνα, είχαν περισσότερη επιρροή από αυτήν που ο Novelle τους αποδίδει. Παρά τους όρους που εισάγει προσεκτικά, στο τέλος αναγνωρίζει τον αποχριστιανισμό ως την αποφασιστική διαδικασία στην πρόσληψη κι αντιμετώπιση του θανάτου από τον άνθρωπο. Όμως, παρ' όλη την αγανάκτησή του Novelle για το φόβο που ο χριστιανισμός προκάλεσε, σε ολόκληρο το έργο του

Η δεύτερη ιστοριογραφική προσέγγιση είναι αυτή του Ariès, ο οποίος υποστηρίζει ότι η ιστορία είναι μια διανοητική υπόθεση (*causa mentale*). Η κίνησή της συγχωνεύεται με τους μετασχηματισμούς και τις ανακατασκευές του συλλογικού ασυνείδητου, το οποίο ανταποκρίνεται στην πίεση των κοινωνικών δυνάμεων, δημογραφικών ή οικονομικών ισορροπιών, χωρίς όμως να προσδιορίζεται από αυτές. Αυτήν ακριβώς την αυτονομία που χορηγεί στο συλλογικό ασυνείδητο αναφορικά με την ιστορική εξήγηση αρνείται ο Novelle (Burguière, 2008). Ο Ariès συνοψίζει το σύστημα της ανάλυσής του με τη φράση «*πέντε παραλλαγές σε τέσσερα θέματα*» (*cinq variations sur quatre thèmes*), προτείνοντας ως εργαλεία κατανόησης της μεταβολής των αναπαραστάσεων του θανάτου τις απλές παραλλαγές τεσσάρων ψυχολογικών ζητημάτων που δημιουργούν αλλαγές στο συλλογικό ασυνείδητο διακρίνοντας πέντε μοντέλα θανάτου (Ariès, 2008).

Το πρώτο ζήτημα –ή η πρώτη παράμετρος– είναι η ευαισθητοποίηση του ατόμου. Οι άλλες παράμετροι είναι η άμυνα της κοινωνίας ενάντια στη φύση, η πίστη στη μετά θάνατον ζωή και στην ύπαρξη του κακού. Στο πρώτο μοντέλο του *εξημερωμένου θανάτου* εμφανίζονται και τα τέσσερα ζητήματα και όλα έχουν όλα την ίδια σημασία στον καθορισμό του. Ανάλογα με τις αλλαγές που συντελούνται μέσα στο χρόνο σε αυτές τις τέσσερις ενότητες, ο Ariès διακρίνει άλλα τέσσερα μοντέλα: τον «δικό μου θάνατο», τον «οικείο και απόμακρο θάνατο», τον «δικό σου θάνατο» και, τέλος, τον «απαγορευμένο θάνατο» (Ρήγου, 1993:43, Ariès, 2008).

Για την ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους ο θάνατος καθίσταται γνωστικό αντικείμενο θα καταφύγουμε στο πρώιμο φουκωκικό έργο, όπου, το φαινόμενο του θανάτου, όπως και της τρέλας, γίνεται αντιληπτό μέσα από τη σημασία της αγόρευσης, του λόγου που διαμορφώνει μέσα στην τάξη του το ίδιο το αντικείμενο. «*Μια σειρά λόγων, όπως ο πολιτικός ή θρησκευτικός, ο νομικός ή ο ιατρικός ομιλούν γι' αυτόν περιβάλλοντας τον με αντίστοιχες κοινωνικές πρακτικές απαγορεύοντας στους μη ειδικούς των γνώσεων εκείνων που απαιτούνται για την εδραίωση των ρόλων που αναλαμβάνουν οι ειδικοί ομιλητές- μέσα από καθορισμένες τυπολογίες έκφρασης- την οικειοποίηση του αντικειμένου για το οποίο μόνον αυτοί δικαιωματικά ομιλούν*» (Ρήγου, 1993:33). Η κατεξοχήν αληθινή αγόρευση που επικυρώνεται και αναδιανέμεται μέσα από ένα δίκτυο θεσμών (ιατρεία, νοσοκομεία, άσυλο) θεωρείται ο ιατρικός λόγος. Έτσι όμως η αλήθεια για το θάνατο φτάνει σε εμάς ιδεολογικά διαστρεβλωμένη και ιστορικά προσανατολισμένη καθώς επικυρώνεται από το

διακρίνεται μια υφέρπουσα θλίψη για την απώλεια της βεβαιότητας που αυτός παρέιχε. Αυτήν την αίσθηση απώλειας μοιράζεται με τον Ariès, καθώς ανατρέχει στη μακρά ιστορία του θανάτου στη Δύση (Kselman, 2004).

προαναφερθέν δίκτυο θεσμών αλλά και από κοινωνικές πρακτικές που αποτρέπουν αυτό που ο θάνατος μεταδίδει ως σημείο αλλά ως νόημα (Ρήγου, 1993:34).

Η γενεαλογική ανάλυση του Foucault θα μας επιτρέψει να διερευνήσουμε τις θετικότητες που επέτρεψαν τις δυνατότητες εμφάνισης των λόγων αυτών. Θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε το σύνολο των ιστορικών πρακτικών καταναγκασμού που συνδέει, σε μια αλυσίδα την εξουσία την αλήθεια και το σώμα. *«Το σώμα υπάγεται άμεσα σε ένα πολιτικό πεδίο. Οι συσχετισμοί εξουσίας ασκούν πάνω του άμεσο έλεγχο. Το αποσυνδέουν, το σημαδεύουν, το δαμάζουν, το βασανίζουν, το υποβάλλουν σε αναγκαστική εργασία, το υποχρεώνουν να συμμετάσχει σε τελετουργίες, απαιτούν από αυτό σήματα»* (Φουκώ, 1989:38). Το σώμα περιβάλλεται με σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας ώστε να μετατραπεί σε χρήσιμη δύναμη και μέσω αυτής της διαδικασίας μεταβάλλεται τελικά σε ένα σώμα παραγωγικό και καθυποταγμένο. (Φουκώ, 1989:38). Με τον όρο *βιο-εξουσία* που ο Foucault εισάγει στην αλυσίδα σώμα-γνώση-εξουσία εισάγει και την ανάληψη της διαχείρισης της ζωής και επομένως του θανάτου από το Κράτος (Ρήγου, 1993:35).

Τέλος για την ανάλυση των φωτογραφιών θα χρησιμοποιηθεί η σημειωτική ανάλυση. Σύμφωνα με την σημειωτική του Peirce, τα οπτικά σημεία μπορεί να είναι εικονικά, δεικτικά ή συμβολικά. Οι φωτογραφίες που δημιουργούνται με χημικό τρόπο ενσωματώνουν και τα τρία στοιχεία. Οι εικόνες μοιάζουν με το πρόσωπο ή οτιδήποτε άλλο αναπαριστούν, είναι δεικτικές, με την έννοια, ότι το απεικονιζόμενο πρέπει να παρίσταται προκειμένου να δημιουργηθεί η φωτογραφία –γεγονός που ενισχύει την άποψη πως η φωτογραφία είναι ουσιαστικά ένα ίχνος- και, τέλος, παράγονται εντός συγκριμένων πολιτισμικών πλαισίων, στα οποία προσκολλώνται τα διαφορετικά συμβολικά νοήματα και οι αξίες. Για τον Barthes, η φωτογραφία περισσότερο σημασιοδοτεί την πραγματικότητα παρά την αντανάκλα ή την αναπαριστά. Η έμφαση δίνεται σε αυτά που αντιλαμβάνεται ο θεατής της φωτογραφίας, ώστε να αποτελέσουν τη βάση της ερμηνείας (Price & Wells, 2007:56-57). Θα εξεταστεί, επιπλέον, το πλαίσιο της δημιουργίας τους και της θέασης τους, αλλά και, φωτογραφικές συμβάσεις, όπως η πόζα, το κάδρο, το βλέμμα, το φως, το φόντο, η εστίαση. Τέλος για την ανάγνωση των φωτογραφιών θα χρησιμοποιηθούν όροι από την ψυχαναλυτική θεωρία, όπως η ψυχανάλυση και ο φετιχισμός, οι οποίοι θα αναλυθούν στη συνέχεια, καθώς και η σχέση της φωτογραφίας με το θάνατο.

Η φωτογραφία

Ο 19ος αιώνας μας έδωσε την Ιστορία και τη φωτογραφία. Η ιστορία είναι μια μνήμη κατασκευασμένη με θετικότητες, ένας λόγος που καταργεί το μυθικό χρόνο και η φωτογραφία είναι μια σίγουρη μαρτυρία αλλά εφήμερη (Barthes, 1983:130-131). Τυπικά, η εφεύρεση της φωτογραφίας ανακοινώθηκε το 1839 από τον Daguerre στη Γαλλία και τον Fox Talbot στην Αγγλία (Price & Wells, 2007:24), αλλά αυτή είναι προφανώς μια απλή δήλωση που υποκρύπτει ένα σύνθετο σύνολο παραγόντων.

Η φωτογραφία έγινε δεκτή με ενθουσιασμό και ενεπλάκη άμεσα στα ενδιαφέροντα των ανθρώπων του 19ου αιώνα οι οποίοι έδειξαν ιδιαίτερη πίστη στη δύναμη της φωτογραφικής μηχανής να καταγράφει, να ταξινομεί και να λειτουργεί ως αυτόπτης μάρτυρας. Παράλληλα η φωτογραφία ενεπλάκη και με το έργο της περιγραφής των κοινωνικών φαινομένων, της ταξινόμησης του προσώπου της εγκληματικότητας και της τρέλας, προσφέροντας ή επιβεβαιώνοντας φυλετικά και κοινωνικά στερεότυπα (Price & Wells, 2007:68).

Η ιστορία της φωτογραφίας είναι όμως, πάνω απ' όλα, η ιστορία μιας βιομηχανίας που τροφοδοτεί τη ζήτηση. Μια ιστορία αναγκών κατασκευασμένη και ικανοποιημένη από την αδιάκοπη ροή των εμπορευμάτων, συμβατή με το μοντέλο καπιταλιστικής ανάπτυξης του 19^{ου} αιώνα. Πουθενά δεν είναι αυτό τόσο εμφανές όσο στην άνοδο του φωτογραφικού πορτρέτου που ανήκει σε ένα συγκεκριμένο στάδιο της κοινωνικής εξέλιξης: στην ανάδυση των μεσαίων και μικρομεσαίων τάξεων και στην προσπάθεια τους να αποκτήσουν μεγαλύτερη κοινωνική, οικονομική και πολιτική σπουδαιότητα. Η ανάδυση αυτών των τάξεων αύξησε τη ζήτηση για αναπαραγωγές σε μεγάλες ποσότητες και ώθησε τους δύο κατασκευαστές και εφευρέτες (Daguerre και Talbot) να αναζητήσουν νέους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν την αυξανόμενη ζήτηση (Tagg, 1988:37).

Το πορτρέτο είναι ένα σημείο και ο στόχος του είναι διπλός, αφενός η περιγραφή ενός ατόμου αφετέρου δε η επιγραφή της κοινωνικής του ταυτότητας. Την ίδια στιγμή, το πορτρέτο είναι επίσης εμπόρευμα, πολυτέλεια, στολίδι, η κυριότητα του οποίου προσδίδει κοινωνικό στάτους στον κάτοχό του. Η παραγωγή των πορτρέτων είναι ταυτόχρονα η παραγωγή των σημασιών στις οποίες στηρίζονται οι κοινωνικές τάξεις καθώς διεκδικούν την παρουσία τους στην αναπαράσταση, και η παραγωγή των πραγμάτων που μπορούν να κατέχουν και για την οποία υπάρχει μια κοινωνικά καθορισμένη ζήτηση.

Η ανάγνωση της εικόνας

Η σημειωτική και η ψυχανάλυση έχουν συμβάλλει σημαντικά στις συζητήσεις που αφορούν τη συγκρότηση του φωτογραφικού νοήματος. Η Σημειωτική πρότεινε τη συστηματική ανάλυση της πολιτισμικής συμπεριφοράς μέσω μιας εμπειρικά επαληθεύσιμης μεθόδου ανάλυσης των συστημάτων της ανθρώπινης επικοινωνίας. Οι κώδικες του ντυσίματος, της μουσικής και άλλων μορφών επικοινωνίας γίνονται αντιληπτοί ως λογικά συστήματα, καθώς η σημειωτική εστιάζει στις ενδείξεις που συγκροτούν ένα κείμενο έτοιμο προς ανάγνωση και ερμηνεία. (Price & Wells, 2007:41).

Ο Barthes, στην προσπάθειά του να αναπτύξει κάποια καθολικά πρότυπα ανάλυσης των διαδικασιών παραγωγής νοήματος, υποστήριξε ότι ο καθημερινός πολιτισμός μπορεί να αναλυθεί από την άποψη της γλώσσας επικοινωνίας, οπτικής και λεκτικής, και των σχετιζόμενων με αυτή μύθων ή των πολιτισμικά συγκεκριμένων λόγων. Θεωρεί αδύνατο να μελετηθεί η εικόνα χωρίς μια σειρά από αισθητικούς και πολιτισμικούς κώδικες (Price & Wells, 2007:44). Η μεταγενέστερη ανάλυση στο έργο του *Φωτεινός Θάλαμος* είναι λιγότερο αυστηρή στην προσέγγισή της και λαμβάνει σε μεγαλύτερο βαθμό υπόψη της τον μεμονωμένο αναγνώστη, τις διαδικασίες ερμηνείας και τους ψυχαναλυτικούς παράγοντες, δεχόμενος έτσι ένα βαθμό μη-προβλεψιμότητας της ανθρώπινης δράσης (Price & Wells, 2007:42).

Ο *Φωτεινός Θάλαμος*, σύμφωνα με τους Price & Wells (2007:42), παρακινείται από μια οντολογική επιθυμία να κατανοηθεί η φύση της φωτογραφίας «καθεαυτήν». Με σημειολογικούς όρους η παρουσία της την καθιστά αταξινόμητη: η φωτογραφία μας ξεγλιστρά (Barthes, 1983:12). Ο σκοπός του είναι ουσιοκρατικός, δεδομένου ότι επιδιώκει να καθορίσει αυτό που αφορά συγκριμένα στη φωτογραφία ως μέσο αναπαράστασης. Ενδιαφέρεται για την πράξη της «θέασης» (τον θεατή) και το στόχο της φωτογραφίας δηλαδή το αντικείμενο ή το πρόσωπο που αναπαρίσταται στο φάσμα της φωτογραφίας. Ο Barthes παρατηρεί ότι η προσωπογραφία υιοθετεί μία στάση που προσδοκά την αντιπροσωπευτική εικόνα, και λαμβάνει υπόψη του το γεγονός ότι αυτό το κομμάτι χαρτί θα ξεπεράσει το πραγματικό πρόσωπο που αποτελεί το αντικείμενο της φωτογραφίας και θα μετατραπεί σε «*επίπεδο θανάτου*». Αμφότερα αποκαλύπτουν αυτό που υπήρξε και προηγείται του πραγματικού θανάτου (Price & Wells, 2007:43-44).

Ο Barthes καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η «αναφορά» είναι περισσότερο θεμελιώδης στην φωτογραφία από την τέχνη –ή την επικοινωνία. Ισχυρίζεται, επομένως ότι η αναφορά εμμένει μοναδικά στην εικόνα. Ενώ στη ζωγραφική δεν είναι απαραίτητη η παρουσία του αναφερόμενου, καθώς μπορεί να επιτευχθεί και από μνήμη, η φωτογραφία αφορά πάντα στη θέαση και στο οράν. Η ίδια η

φωτογραφία, μέσω της εξάρτησής της από το αναφερόμενο, είναι εκτός νοήματος. Από αυτήν την άποψη αποτελεί ένα μήνυμα χωρίς κώδικα. Για τον Barthes η φωτογραφία είναι το τέλει ανάλογον της πραγματικότητας, ή τουλάχιστον ό,τι κοντινότερο υπάρχει προς αυτή, καθώς μεταξύ του αντικείμενου και της απεικόνισής του δε χρειάζεται κανένας «ανορθωτής» (κώδικας). Η ανάγνωση αυτή καθιστά το φωτογραφικό μήνυμα ένα μήνυμα χωρίς κώδικα, ένα μήνυμα συνεχές. Αυτή όμως η απόφαση σημαίνει ότι η φωτογραφία εξαντλείται στην καταδήλωση, ωστόσο, σε μια δεύτερη ανάγνωση η θέση αυτή καταρρίπτεται. Έτσι για τον Barthes, κάθε αναλογική μορφή της πραγματικότητας περιλαμβάνει ένα συμπαραδηλούμενο μήνυμα, που καθιστά δυνατή την ανάγνωσή της. (Barthes, 1988:27)

Κατά συνέπεια το γεγονός της κοινωνικής παρατήρησης είναι πιο άμεσο από την ίδια τη φωτογραφία. Η φωτογραφία είναι ισχυρή όχι λόγω αυτού που μπορεί να αποκαλύψει, αλλά επειδή είναι σκεπτική. Δεν είναι αυτή, φυσικά, σκεπτόμενο υποκείμενο, αλλά ο φωτογράφος που σκέπτεται, το θέμα που ποζάρει και ο θεατής που ανταποκρίνεται αντανάκλαστικά. Το γενικό επιχείρημα είναι περισσότερο φαινομενολογικό παρά σημειωτικό (Price & Wells, 2007:43).

Η Sontag όρισε τη φωτογραφία ως «ίχνος» που εκτυπώνεται απευθείας από την πραγματικότητα, όπως ένα ίχνος ποδιού ή μια μάσκα θανάτου, υπογραμμίζοντας την ιδέα της φωτογραφίας ως μέσου που παγώνει μια στιγμή του χρόνου. Η φωτογραφική στιγμή βαλσαμώνει. Οι φωτογραφίες είναι απομεινάρια αυτού που ήταν κάποτε ο άνθρωπος και γι' αυτό αποφεύγουμε να σκίσουμε εικόνες αγαπημένων προσώπων. (Price & Wells, 2007:38-39) Τονίζει την αναφορική φύση της φωτογραφικής εικόνας από την άποψη τόσο των εικονικών δυνατοτήτων της, όσο και της δεικτικής φύσης της: Η ύπαρξη της φωτογραφίας πιστοποιεί πως κάποιος κάπου κάποτε υπήρξε.

Από μian άλλη σκοπιά, η Mary Price (1994) υποστηρίζει πως η σημασία της εικόνας καθορίζεται από τη χρήση και το πλαίσιο αναφοράς. Έτσι, θα πρέπει να κατανοήσουμε τη φωτογραφική επικοινωνία αντιμετωπίζοντας τις φωτογραφίες ως ένα είδος οπτικού σημείου που παράγεται και χρησιμοποιείται σε συγκεκριμένα, αλλά διαφορετικά μεταξύ τους πλαίσια. Επομένως η φωτογραφία προσεγγίζεται ως το σημείο τομής των διαφόρων επιπέδων της θεωρητικής κατανόησης σχετικά με την παραγωγή, τη δημοσίευση και κατανάλωση ή την ανάγνωση της. (Price & Wells, 2007:47).

Συνεπώς, κατά την ανάγνωση της φωτογραφίας μπορούμε να επιλέξουμε να επικεντρωθούμε στα μορφολογικά της στοιχεία, ή να προσπαθήσουμε να

τοποθετήσουμε το έργο στην ιστορία της δημιουργίας του, ή να εξετάσουμε την εικόνα από τη σκοπιά μιας σειράς προβληματισμών που υπάρχουν έξω από αυτήν με την επίγνωση του γεγονότος πως κάθε φωτογραφία είναι ιδεολογικά κατασκευασμένη (Price & Wells, 2007:57).

Ηδονοβλεψία και φετιχισμός

Οι θεωρητικοί της φωτογραφίας χρησιμοποιούν την ψυχαναλυτική θεωρία για να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο οι φωτογραφικές εικόνες κατασκευάζουν τις γυναίκες ως αντικείμενο ενός αρσενικού βλέμματος, και πως η οπτική ευχαρίστηση τέτοιων εικόνων συμπλέκεται με τη διαδικασία της άσκησης της δύναμης. Εδώ εμπλέκονται οι έννοιες της ηδονοβλεψίας και του φετιχισμού, όπως τις εισήγαγε ο Sigmund Freud. Η εμπειρία της οπτικής ευχαρίστησης του θεατή διαμορφώνεται από την πρώιμη παιδική ηλικία. Η οπτική ευχαρίστηση αυτή («σκοποφιλία») γίνεται κατανοητή ως η ερωτική ευχαρίστηση που απολαμβάνει κάποιος όταν κοιτά κάποιον άλλο άτομο ή τις εικόνες άλλων σωμάτων. Αυτή η ευχαρίστηση είναι ηδονοβλεπτική όταν το αντικείμενο του βλέμματος δεν γνωρίζει ότι το κοιτούν και δεν επιστρέφει το βλέμμα. Η ηδονοβλεψία περιγράφει λοιπόν έναν τρόπο παρατήρησης που σχετίζεται με την άσκηση δύναμης σε ένα σώμα για την ευχαρίστηση κάποιου άλλου, ο κόσμος χωρίζεται σε ενεργούς παρατηρητές και παθητικούς παρατηρούμενους. (Henning, 2007:176). Η Sontag (1979:11-14) υποστηρίζει πως η φωτογραφία, εξαιτίας της φύσης του μέσου, προκαλεί την ηδονοβλεπτική παρατήρηση, και κάποιες φωτογραφίες που απεικονίζουν ιδιωτικές δραστηριότητες ή δραστηριότητες ταμπού είναι ξεκάθαρα ηδονοβλεπτικές.

Κεντρική θέση στις φροϋδικές αναλύσεις της φωτογραφίας κατέχει ο φετιχισμός. Σύμφωνα με τον Freud όταν ένα αντικείμενο μετατρέπεται σε στόχο σεξουαλικής επιθυμίας τότε γίνεται φετίχ. Η φροϋδική έννοια του φετιχισμού είναι αμφισβητούμενη γιατί θεωρεί δεδομένο πως ο φετιχιστής είναι άντρας. Στην υλική της υπόσταση, η φωτογραφία μπορεί να μετατραπεί σε φετίχ, με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης, όπως οι φωτογραφίες των αγαπημένων προσώπων τις οποίες συνηθίζεται να έχουμε στο πορτοφόλι μας (Henning, 2007:176).

Η φωτογραφία και ο θάνατος

«Δεν είναι τυχαίο που η φωτογραφική πράξη επανειλημμένα συσχετίζεται με τον πυροβολισμό (shooting) και η κάμερα με πυροβόλο όπλο». (Metz, 1985)

Η φωτογραφία ιστορικά εμφανίζεται ταυτόχρονα με την κρίση θανάτου που αρχίζει στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Διότι ο θάνατος σε μια κοινωνία πρέπει να βρίσκεται κάπου. Αν όχι στη θρησκεία ή όλο και λιγότερο σε αυτή, ίσως τότε στην εικόνα που παρουσιάζει το θάνατο θέλοντας να διαφυλάξει τη ζωή. Η φωτογραφία εμφανίζεται τη στιγμή που αρχίζουν να υποχωρεί η θρησκεία, και αντιστοιχεί στην ανάδυση ενός α-συμβολικού θανάτου, εκτός θρησκείας, εκτός τελετουργικών, κάτι σαν την απότομη βουτιά στον κυριολεκτικό θάνατο. Η ζωή / ο θάνατος. Το παράδειγμα περιορίζεται σε ένα απλό πάτημα του διακόπτη αυτού που χωρίζει την αρχική πόζα από την τελική εκτύπωση. Με την φωτογραφία περνάμε στον πεζό θάνατο. (Barthes, 1983:128-129)

Η ιδιαίτερη ικανότητα της φωτογραφίας να μετατρέπει το σώμα σε αντικείμενο, τη συνδέει με το θάνατο. Η Sontag (1979:15) το θέτει ως εξής: «Όλες οι φωτογραφίες είναι *memento mori*. Τραβώντας μια φωτογραφία συμμετέχει στη θνητή, ευάλωτη, ευμετάβλητη όψη ενός άλλου ανθρώπου (ή πράγματος). Με το να παίρνουν και να παγώνουν αυτή τη στιγμή που πέρασε, όλες οι φωτογραφίες μαρτυρούν ακριβώς την αμείλικτη φθορά του χρόνου». Παρατηρεί ότι η προσωπογραφία υιοθετεί μία στάση που προσδοκά την αντιπροσωπευτική εικόνα, και λαμβάνει υπόψη το γεγονός ότι αυτό το κομμάτι χαρτί θα ξεπεράσει το πραγματικό πρόσωπο που απεικονίζει και θα μετατραπεί σε «*επίπεδο θανάτου*». Αμφότερα αποκαλύπτουν αυτό που υπήρξε και προηγείται του πραγματικού θανάτου (Price & Wells, 2007:43-44).

Η παρουσία του πράγματος (σε κάποια παρελθούσα στιγμή) δεν είναι ποτέ μεταφορική στη φωτογραφία. Και στην περίπτωση των έμψυχων όντων ούτε η ζωή τους είναι μεταφορική, εκτός κι αν φωτογραφίζουμε πτώματα. Ακόμα κι έτσι: η φωτογραφία γίνεται φρικτή επειδή πιστοποιεί ότι το πτώμα είναι ζωντανό, ως πτώμα: είναι η ζωντανή εικόνα ενός νεκρού πράγματος. Κι αυτό γιατί η ακινησία της φωτογραφίας συγχέει τις έννοιες, του πραγματικού και του ζωντανού. Καθώς μας δείχνει ότι το αντικείμενο ήταν πραγματικό, μας οδηγεί να πιστέψουμε πως είναι και ζωντανό, αποδίδοντας στο πραγματικό αιώνια αξία. Ταυτόχρονα ο παρελθοντικός χρόνος «ήταν» υποβάλλει την ιδέα πως είναι ήδη νεκρό (Barthes, 1983:110).

Η φωτογραφία δεν ξεχωρίζει από το ανάφορό της (από αυτό που αναπαριστάνει) ή τουλάχιστον δεν ξεχωρίζει αμέσως ή για: το να αντιληφθείς το φωτογραφικό σημαίνον δεν είναι αδύνατον, λέει ο Barthes, απαιτεί όμως και ένα δεύτερο ενέργημα γνώσης ή στοχασμού. Από τη φύση της η φωτογραφία έχει κάτι το ταυτολογικό. Μια πίπα είναι πάντα μια φωτογραφημένη πίπα. Ένα πτώμα είναι πάντα ένα φωτογραφημένο πτώμα. Κουβαλά πάντα το ανάφορό της, καθώς και τα δυο (η

φωτογραφία και το ανάφορο) έχουν προσβληθεί από την ίδια ερωτική η νεκρική ακαμψία. (Barthes, 1983:14)

Η φωτογραφία μπορεί να είναι αντικείμενο τριών πρακτικών, σύμφωνα με τον Barthes: του ποιείν, του πάσχειν, του θεάσθαι. Ο φωτογράφος είναι ο operator (αυτός που τελεί το έργο). Εμείς είμαστε ο spectator (ο αυτόπτης μάρτυρας ενός συμβάντος, ο θεατής). Και τούτος (ο άνθρωπος) ή εκείνο (το πράγμα), που είναι το φωτογραφημένο, αποτελεί το στόχο, το ανάφορο, κάτι σαν ομοίωμα, σαν είδωλο που εκπέμπεται από το αντικείμενο, και ο συγγραφέας το αποκαλεί spectrum (φάσμα) της φωτογραφίας, παραπέμποντας τόσο στο θέαμα (spectacle) όσο και σε «*τούτο το κάπως τρομερό πράγμα που υπάρχει σε κάθε φωτογραφία: την επιστροφή του νεκρού*» (Barthes, 1983:20).

Η φωτογραφία συνδέεται με το θάνατο με πολλούς τρόπους. Ο πιο άμεσος είναι η πρακτική της διατήρησης των φωτογραφιών των αγαπημένων προσώπων που δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή. Αλλά υπάρχει ένας άλλος πραγματικός θάνατος τον οποίο ο καθένας μας υφίσταται κάθε μέρα, όπως κάθε μέρα προσεγγίζουμε το δικό μας θάνατο: Ακόμα και όταν το πρόσωπο που φωτογραφίζεται εξακολουθεί να ζει, εκείνη η στιγμή έχει εξαφανιστεί για πάντα. (Metz, 1985)

Για να κυριολεκτήσουμε, το πρόσωπο που έχει φωτογραφηθεί είναι νεκρό. Η φωτογραφία είναι ο καθρέφτης, πιο αληθινός από κάθε πραγματικό καθρέφτη, που μαρτυρά τη δική μας γήρανση. Ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας με το θάνατο είναι το στιγμιότυπο: Όπως και ο θάνατος, είναι η στιγμιαία απαγωγή του αντικειμένου από τον κόσμο σε έναν άλλο κόσμο, σε μία άλλη χρονικότητα. Το φωτογραφίζουν είναι άμεσο και οριστικό, όπως ο θάνατος ή η συγκρότηση του φετίχ στο ασυνείδητο, που οφείλεται από μια ματιά κατά την παιδική ηλικία. Η φωτογραφία είναι ένα κόψιμο, κόβει ένα κομμάτι από το αναφερόμενο. Σαν το φετίχ, σημαίνει απώλεια (συμβολικό ευνουχισμό) και ταυτόχρονα προστασία από αυτήν (Metz, 1985). Η φωτογραφία διατηρεί θραύσματα του παρελθόντος σαν τις μύγες στο κεχριμπάρι (Wollen, 1984).

Ο θάνατος

Ο θάνατος είναι φυσικός, αναμφισβήτητος, αναπόφευκτος και μη αναστρέψιμος. Κι όμως, είναι αδύνατον να τον ορίσουμε, παρόλο που δεν θα σταματήσουμε να προσπαθούμε να τον ορίσουμε ώστε να κυριαρχήσουμε, να του αποδώσουμε την κατάλληλη θέση και να τον διατηρήσουμε εκεί. Η αδυναμία ορισμού προκύπτει από το γεγονός πως αντιπροσωπεύει το τελικό κενό, τη μη ύπαρξη, το απόλυτο άλλο της

ύπαρξης. Κάθε φορά που ένας άνθρωπος μιλά για τον θάνατο, λέει ο Bauman (2008:131), βλέπει μέσω μιας αρνητικής μεταφοράς τον εαυτό του να μιλά για τον ίδιο του τον εαυτό.

Σύμφωνα με τον Husserl κάθε σύλληψη είναι προθετική. Όμως, δεν υπάρχει τίποτα για να ακουμπήσει η πρόθεση του υποκειμένου που πασχίζει να συλλάβει το θάνατο. Ο θάνατος το «απόλυτο τίποτα». Κάθε «τίποτα» είναι ένα τίποτα που έχουμε ήδη αντιμετωπίσει, συλλάβει, ενατενίσει, και έτσι κανένα «*τίποτα*» δεν μπορεί να είναι απόλυτο. Ο θάνατος όμως είναι η παύση του ίδιου του δρώντος υποκειμένου και μαζί με αυτή το τέλος κάθε δυνατότητας σύλληψης. Αντιμέτωπο με μια τέτοια αδυναμία το υποκείμενο μπορεί μόνο να παρατηρεί τον θάνατο των άλλων, να γνωρίζει το θάνατο δι' αντιπροσώπου (Bauman, 2008:132).

Ο θάνατος των άλλων αποτελεί ένα συμβάν το οποίο δεν επηρεάζει τη συνέχεια της δυνατότητας του υποκειμένου να τον συλλαμβάνει. Είναι οδυνηρός και αφόρητος, αλλά εκείνο που δεν μπορώ αληθινά να συλλάβω είναι μια εντελώς διαφορετική συνθήκη. Το υποκείμενο δεν θα είναι ποτέ σε θέση να βιώσει το θάνατό του, καθώς από τη στιγμή του θανάτου δεν θα είναι πια εκεί για να αφηγηθεί την ιστορία. Κι έτσι, ο θάνατος του υποκειμένου θα παραμείνει άφατος (Bauman, 2008:132).

Σύμφωνα με τον Elias, ανάμεσα σε όλα τα ζωντανά όντα, ο θάνατος αποτελεί πρόβλημα μόνο για τους ανθρώπους, αφού αυτοί γνωρίζουν πως θα πεθάνουν, έχουν συνείδηση του ότι αυτό μπορεί να συμβεί κάθε στιγμή και λαμβάνουν ιδιαίτερα μέτρα προφύλαξης. Αυτή υπήρξε η κεντρική λειτουργία της συμβίωσης των ανθρώπων, εδώ και χιλιετίες. Συνεπώς το πρόβλημα δεν είναι ο θάνατος αλλά η επίγνωση του θανάτου (Elias, 2001:4).

Από την άλλη μεριά, η ανθρωπολογία έχει καταγράψει το γεγονός ότι κάθε ανθρώπινη κοινωνία διαμορφώνει διάφορους τρόπους και μηχανισμούς προκειμένου να κατανοήσει και να διαχειριστεί αποτελεσματικά διάφορα κοινωνικά γεγονότα, όπως η γέννηση, η εφηβεία, ο γάμος και ο θάνατος που συνοδεύονται από τελετουργίες («διαβατήριες τελετουργίες») που μπορεί να διαφέρουν από κοινωνία σε κοινωνία, έχουν όμως καθολικό χαρακτήρα. (Van Gennep, 2011). Έτσι ο θάνατος, πέρα από τη βιολογική του υπόσταση, αποτελεί κοινωνικό φαινόμενο. Οι τελετουργίες και οι στάσεις απέναντι στο θάνατο αποτελούν κοινωνικές πρακτικές και κατασκευές οι οποίες αντιλαμβάνονται και μορφοποιούν με συγκεκριμένο κάθε φορά τρόπο το τέλος της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ιστορική, χωροχρονικά προσδιορισμένη στάση απέναντι στο θάνατο παράγεται, κατασκευάζεται και μορφοποιείται από την κυρίαρχη κοσμοθεωρία, τον εκάστοτε κυρίαρχο λόγο.

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι να ξεπεράσουμε το γεγονός ότι κάθε ζωή, ή ζωή των ανθρώπων που αγαπάμε αλλά και η δική μας, έχει τέλος. Μπορεί να μυθοποιούμε το τέλος της ζωής, το θάνατο, μέσω της ιδέας ότι η ζωή των νεκρών συνεχίζεται στον Άδη, στο αιώνιο πυρ, στην κόλαση ή στον παράδεισο. Αυτή είναι η αρχαιότερη και πιο συνηθισμένη μορφή της προσπάθειας να αντιμετωπίσουμε το γεγονός πως η ζωή έχει ένα τέλος. Η απόκρυψη και η απώθηση του θανάτου έρχεται από τα βάθη του παρελθόντος. Ο τρόπος, όμως, της απόκρυψης διαφοροποιείται με την πάροδο του χρόνου. Παλιότερα κυριαρχούσαν οι συλλογικές φαντασιώσεις που είτε απωθούσαν την ιδέα του θανάτου, είτε πρότειναν την πίστη στην προσωπική αθανασία (Freud, 1918 & Elias, 2001:5, 36).

Κατά μία έννοια, ο πολιτισμός υπήρξε εξαρχής ένας μηχανισμός απώθησης αυτής της γνώσης. Η επίγνωση της θνητότητας είναι η απώτατη συνθήκη της πολιτισμικής δραστηριότητας. Μετατρέπει τη μονιμότητα σε ύψιστο καθήκον και το ίδιο κάνει *«και στον πολιτισμό, αυτό το τεράστιο και σε αέναη λειτουργία εργοστάσιο μονιμότητας»* (Bauman, 2008:138). Ο πολιτισμός είναι μια γιγαντιαία και θεαματικά επιτυχής, αέναη προσπάθεια νοηματοδότησης της ανθρώπινης ζωής, και ταυτόχρονα μια επίμονη και λιγότερο πετυχημένη, προσπάθεια απώθησης της επίγνωσης πως αυτό το νόημα είναι εξαιρετικά εύθραυστο. Το γεγονός της ανθρώπινης θνητότητας και η διαρκής επίγνωσή του παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξήγηση κρίσιμων πλευρών της κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης των κοινωνιών, καθώς χρειάζεται να αναπτύξουν τρόπους μετατροπής της από συνθήκη αδυνατότητας μιας ζωής χωρίς νόημα, σε μείζονα πηγή νοήματος της ζωής. Η διαδικασία αυτή μετασχηματίζει το βιολογικό θάνατο σε πολιτισμικό τεχνούργημα, προσφέροντας το βασικό υλικό για την οικοδόμηση κοινωνικών θεσμών και συμπεριφορικών προτύπων κρίσιμων για την αναπαραγωγή κάθε κοινωνίας (Bauman, 2008:138).

Ο θάνατος στη Δύση/πέντε παραλλαγές σε τέσσερα θέματα

Όπως είπαμε παραπάνω, ο Ariès προτείνει τις παραλλαγές τεσσάρων ψυχολογικών ζητημάτων – τεσσάρων παραμέτρων – ως εργαλεία κατανόησης της μεταβολής των αναπαραστάσεων του θανάτου που μεταβάλλουν το συλλογικό ασυνείδητο και διαμορφώνουν πέντε μοντέλα θανάτου. Η πρώτη παράμετρος αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο θάνατος δεν αποτελεί αποκλειστικά ατομικό γεγονός αλλά υπόθεση της κοινότητας. Ο θάνατος δεν είναι καθαρά ατομική πράξη. Όπως κάθε σημαντικό ορόσημο στη ζωή, περιβάλλεται με μια τελετή η οποία περιλαμβάνει τρεις σημαντικές στιγμές: την αποδοχή από τον ετοιμοθάνατο του ενεργού του ρόλου, τη σκηνή των

αποχαιρετισμών και τη σκηνή του πένθους. Οι τελετές αυτές εκφράζουν την πεποίθηση ότι η ζωή ενός ανθρώπου δεν είναι ατομική μοίρα, αλλά ένας κρίκος σε μια αδιάσπαστη αλυσίδα, η βιολογική συνέχεια μιας οικογένειας ή της γραμμής που ξεκινά με τον Αδάμ και περιλαμβάνει το σύνολο της ανθρώπινης φυλής. Μέσα από την τελετή ο θάνατος δεν αποτελεί προσωπικό δράμα, αλλά μια δοκιμασία για την κοινότητα, η οποία είναι υπεύθυνη για τη διατήρηση της συνέχειάς της, καθώς ο θάνατος προκαλεί ένα ρήγμα στο σύστημα άμυνας της κοινωνίας απέναντι στη βαρβαρότητα της φύσης (Ariès, 2008).

Η δεύτερη παράμετρος αναφέρεται στην άμυνα απέναντι στη φύση. Από αρχαιότατων χρόνων ο άνθρωπος αρνήθηκε να δεχθεί τη σεξουαλική πράξη και το θάνατο ως βίαια φυσικά γεγονότα. Η ανάγκη για οργάνωση της εργασίας και διατήρηση της τάξης και της ηθικής, προκειμένου να υπάρχει μια ειρηνική κοινή ζωή, συνέβαλλε στην προστασία της κοινωνίας από τις βίαιες και απρόβλεπτες δυνάμεις της φύσης, εξωτερικής (π.χ. ακραίες εποχές και αιφνίδια ατυχήματα) και εσωτερικής (τον ανθρώπινο ψυχισμό που αιφνιδιάζει και παρεκκλίνει από τον κανόνα όπως η φύση, την έκσταση της αγάπης και την αγωνία του θανάτου). Η ισορροπία επιτεύχθηκε και διατηρείται μέσα από μια συνειδητή στρατηγική απομάκρυνσης των άγνωστων και τρομερών δυνάμεων της φύσης: Ο θάνατος και το σεξ αναγνωρίστηκαν ως τα αδύνατα σημεία του συστήματος άμυνας, γιατί εδώ δεν εκδηλωνόταν με σαφή τρόπο η ασυνέχεια ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση. Η εθιμοποίηση του θανάτου αποτελεί μέρος της συνολικής στρατηγικής απαγορεύσεων και παραχωρήσεων. Γι' αυτό και ο θάνατος δεν επιτρέπεται στη φυσική υπερβολή του, αλλά φυλακίζεται στην τελετή μετατρέπόμενος σε θέαμα. Γι' αυτό και δεν θα μπορούσε να είναι μια μοναχική περιπέτεια, αλλά έγινε δημόσιο φαινόμενο που αφορά το σύνολο της κοινότητας. (Ariès, 2008)

Η τρίτη παράμετρος αναφέρεται στην πίστη στη μετά θάνατον ζωή. Το γεγονός ότι η ζωή τελειώνει δεν παραβλέπεται, αλλά αυτό το τέλος δεν συμπίπτει με τον φυσικό θάνατο. Ανάμεσα στη στιγμή του θανάτου και το τέλος της επιβίωσης υπάρχει ένα διάστημα το οποίο ο Χριστιανισμός, όπως και οι άλλες σωτηριολογικές θρησκείες, επεκτείνει στην αιωνιότητα. Στη λαϊκή σκέψη, ωστόσο, η ιδέα της παράτασης είναι σημαντικότερη από την ιδέα της αθανασίας. Στο πρώτο μοντέλο που αναγνωρίζει ο Ariès, η μετά θάνατον ζωή είναι ουσιαστικά μια περίοδος αναμονής που χαρακτηρίζεται από την ειρήνη και την ανάπαυση. Σε αυτή την κατάσταση οι νεκροί περιμένουν, σύμφωνα με την υπόσχεση της Εκκλησίας, το πραγματικό τέλος της ζωής τους, την ένδοξη Ανάσταση. Ο ύπνος των νεκρών, ωστόσο, μπορεί να διακοπεί και σε αυτή την περίπτωση δεν μπορούν να αναπαυθούν, περιπλανώνται και

επιστρέφουν. Οι ζωντανοί μπορούν να είναι κοντά στους νεκρούς, σε εκκλησίες, πάρκα και αγορές, υπό την προϋπόθεση ότι οι νεκροί παραμένουν κοιμισμένοι. Καθώς είναι αδύνατο η κοινωνία να απαγορεύσει την όποια επάνοδο, πρέπει να τη ρυθμίσει. Επιτρέπει, λοιπόν, στους νεκρούς να επιστρέφουν μόνο σε ορισμένες ημέρες εθιμικά καθορισμένες, όπως το Καρναβάλι. Τότε μπορεί να ελέγξει την παρουσία τους και να αποκρούσει τα αποτελέσματά της. Ο λατινικός χριστιανισμός στις αρχές του Μεσαίωνα μείωσε τον αρχαίο κίνδυνο της επιστροφής των νεκρών εγκαθιστώντας τους ανάμεσα στους ζωντανούς, στο κέντρο της δημόσιας ζωής μετατρέποντας τα φαντάσματα του παγανισμού σε ειρηνικές ανακλινόμενες φιγούρες, των οποίων, ο ύπνος θα έμενε ανενόχλητος χάρη στην προστασία της Εκκλησίας και των αγίων, και αργότερα χάρη στην προσευχή του πλήθους. Αυτή η αντίληψη της ζωής μετά το θάνατο ως κατάστασης ηρεμίας ή ήρεμου ύπνου είναι μια από τις πιο επίμονες μορφές της παλιάς στάσης απέναντι στο θάνατο (Ariès, 2008).

Στην τέταρτη παράμετρο, ο Ariès (2008), αναφέρεται στην παρουσία του κακού. Ο θάνατος μπορεί να εξημερωθεί, αλλά ποτέ δεν βιώνονταν ως ουδέτερος, συνδέονταν πάντα με το κακό που ο Χριστιανισμός το εξηγεί με το δόγμα του προπτατορικού αμαρτήματος. Μάλλον δεν υπάρχει άλλος μύθος με τόσο βαθιές ρίζες στο συλλογικό ασυνείδητο. Εκφράζει την καθολική αίσθηση της συνεχούς παρουσίας του κακού.

Μέχρι τον 19ο αιώνα υπήρξαν, σύμφωνα με τον Ariès, τρία μοντέλα θανάτου. Στο πρώτο ήδη αναφερθήκαμε (*εξημερωμένος θάνατος*). Για χιλιετίες οι άνθρωποι πέθαιναν κατάκοιτοι και ο θάνατος ήταν οικείος, κοντινός και όχι τόσο σημαντικός.⁴ Αποτελούσε μια δημόσια και οργανωμένη τελετή. Παρόντες ήταν οι συγγενείς, οι φίλοι και οι γείτονες. Ακόμα και τα μικρά παιδιά ήταν παρόντα στη σκηνή. Η

⁴ Θεωρώ σκόπιμο να προσθέσω την κριτική του Elias προς τον Ariès σχετικά με την απαξίωση της σύγχρονης συμπεριφοράς απέναντι στο θνήσκειν σε σχέση με την ήρεμη αποδοχή του παρελθόντος: «Έχω την αίσθηση ότι ο Ariès, παρά την αξιοθαύμαστη μάθηση η οποία εκτείνεται στη σύγχρονες φαντασιώσεις αθανασίας, δεν αναδεικνύει τη δομή της αλλαγής η οποία μας απασχολεί - και πάλι, γιατί στερείται θεωρητικών μοντέλων των μακροπρόθεσμων διαδικασιών και ως εκ τούτου η έννοια της εξατομίκευσης εκτόξευση. Γράφει με αξιοσημείωτη περιφρόνηση, και σχεδόν αποστροφή, για τις φαντασιώσεις αθανασίας των σύγχρονων ανθρώπων αντιπαραθέτοντας τους χωρίς περιστροφές αυτές οι οποίες πιστεύει πως είναι η παραδοσιακή στάση μιας ήρεμης αναμονής του θανάτου. Οι παραδοσιακά σκεπτόμενοι άνθρωποι δεν είχαν, γράφει, επαναστατήσει, αντισταθεί, καυχηθεί ότι ποτέ δεν θα πεθάνουν. Πραγματικά δεν γνωρίζω αν οι σύγχρονοι άνθρωποι επαναστατούν περισσότερο. Οι περισσότεροι από τους ανθρώπους με φαντασιώσεις αθανασίας γνωρίζουν πολύ καλά ότι είναι φαντασιώσεις. Σε κάθε περίπτωση, το επίμαχο ζήτημα εδώ έχει μια αρκετά ευδιάκριτη δομή. Σε παλαιότερες εποχές, οι θεσμοθετημένες συλλογικές φαντασιώσεις που εγγυούνταν την ατομική αθανασία είχαν την εξέχουσα θέση και το ειδικό βάρος που τους έδινε η ιδρυματοποίηση, γεγονός, που καθιστούσε σχεδόν αδύνατο να αναγνωρίσει κάποιος αυτές τις έννοιες ως φαντασιώσεις. Θεωρητικά μοντέλα των μακροπρόθεσμων διαδικασιών, όπως εκφράζονται στην έννοια μιας έξαρσης της αύξησης της εξατομίκευσης, δεν είναι δόγματα. Δεδομένης της ευρείας γνώσης του Ariès το ζήτημα προξενεί λύπη. Θα ήταν ευχής έργο αν μπορούσε να πείσει τον εαυτό του ότι οι προκαταλήψεις και τα δόγματα τυφλώνουν τους μελετητές ακόμη και σε δομές που είναι σχεδόν ολοφάνερα προφανείς, όπως αυτή της μετάβασης των φαντασιώσεων αθανασίας από ένα στάδιο όπου θεσμοθετημένες, συλλογικές φαντασιώσεις κυριαρχούν, σε ένα άλλο, όπου μεμονωμένες, σχετικά ιδιωτικές φαντασιώσεις αθανασίας αναδύονται πιο έντονα» (Elias, 2001, υποσημ. 9:36-37).

ιεροτελεστία ήταν απλή, με κάποια σχετική επισημότητα, αλλά αποδραματοποιημένη και δίχως υπερβολική συγκίνηση. (Αριές, 1988:16-7)

Μεταξύ 11ου και 13ου αιώνα, η σκέψη αλλάζει ριζικά, όπως και οι ψυχικοί μηχανισμοί, ο τρόπος κατανόησης της συγκεκριμένης ή αφηρημένης πραγματικότητας και σύλληψης των ιδεών. Η αλλαγή είναι εμφανής και στην αντανάκλαση του θανάτου (*speculum mortis*). Ο άνθρωπος ανακαλύπτει ξανά την ατομικότητά του και επανέρχεται στο προσκήνιο η σχέση που διέδωσαν οι ξεχασμένες διδασκαλίες των Επικούρειων (Αριές, 1988:32-33). Έτσι το δεύτερο μοντέλο, «ο θάνατος του εαυτού», επιτυγχάνεται με τη μετατόπιση της έννοιας του πεπρωμένου προς το άτομο, η οποία επηρεάζει και την έννοια της μετά θάνατον ζωής. Σταδιακά, η στάση απέναντι στο θάνατο εξατομικεύεται, καθώς ο ετοιμοθάνατος κάνει τον απολογισμό της ζωής του συντάσσοντας διαθήκη. Πρόκειται για το μοντέλο του «δικού μου θανάτου» που χαρακτηρίζεται από την προβολή της ατομικότητας έναντι της συλλογικής αντιμετώπισης του θανάτου. Για τον άνθρωπο του ύστερου Μεσαίωνα η επιθυμία να είναι ο εαυτός του επεκτείνεται και μετά θάνατον. Παύει να είναι ο *homo totus* που ξεκουράζεται και αποκοιμιάται μέχρι τη Δευτέρα Παρουσία, αφού εδώ δεν υπήρχε θέση για τον εξατομικευμένο υπολογισμό των καλών και των κακών πράξεων. Μεταμορφώνεται στο άτομο που θέλει με τη συμπεριφορά του να καθορίσει την ιεροτελεστία του θανάτου του. (Ariès, 2008)

Από το τέλος του 16ου αιώνα βαθιές αλλαγές λαμβάνουν χώρα στα έθιμα και τις συνειδητές ιδέες, αλλά ειδικότερα, στον μυστικό κόσμο της φαντασίας. Ο θάνατος, πλέον, στις αναπαραστάσεις του, γίνεται, αίφνης, συναρπαστικός. Προκαλεί μια παράξενη περιέργεια, φαντασιώσεις, διεστραμμένες αποκλίσεις και έναν ερωτισμό, ομοιάζει με το σημερινό μοντέλο θανάτου τόσο, που οδηγεί τον Ariès να ονομάσει το τρίτο μοντέλο ως μοντέλο του «οικείου και απόμακρου θανάτου» (16ος-18ος αιώνας). Ο εξημερωμένος θάνατος επιστρέφει στην άγρια κατάστασή του, αφού το ανάχωμα που έφτιαξε η επιστήμη για να οικειοποιηθεί την άγρια φύση υπερπηδήθηκε σε δύο περιοχές που στο εξής συνδέονται, στον έρωτα και στο θάνατο. Όπως ο έρωτας, έτσι και ο θάνατος θεωρείται πλέον υπέρβαση του καθημερινού και υποβολή στη βιαιότητα του αποχωρισμού. Πέρα από ένα ορισμένο όριο, ο πόνος και η ευχαρίστηση, η αγωνία και ο οργασμός είναι ένα, όπως φαίνεται και από το μύθο της στύσης του κρεμασμένου άνδρα. Αυτά τα συναισθήματα που συνδέονται με την άκρη της αβύσσου εμπνέουν επιθυμίες και φόβους. Μια πρώιμη εκδήλωση του μεγάλου σύγχρονου φόβου του θανάτου εμφανίζεται τώρα για πρώτη φορά: ο φόβος ότι θα θαφτεί ζωντανός, που συνεπάγεται την πεπτοίθηση ότι υπάρχει μια ακάθαρτη και αναστρέψιμη κατάσταση η οποία μετέχει τόσο στη ζωή όσο και στο

θάνατο. Τα μακάβρια θέματα της Αναγέννησης και οι συλλογικές παραστάσεις που τροφοδοτούνται από τις εικόνες της αποσύνθεσης καθόλου δεν αναφέρονται σε ερωτικά στοιχεία. Αντίθετα, από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα, θα παρατηρήσει ο Agiès, το πτώμα γίνεται αντικείμενο νεκρόφιλου ηδονισμού. Ο θάνατος συνδέεται με τον έρωτα και ο έρωτας αγκαλιάζει ό,τι πεθαίνει. Τα ερωτικο-μακάβρια θέματα πολλαπλασιάζονται στον κόσμο της πραγματικότητας, της τέχνης, των φαντασιώσεων και της μυθοπλασίας. (Αριές, 1988:112)

Ο συνδυασμός της βίας και της σεξουαλικότητας ενδύεται τη μορφή μαύρων λειτουργιών και οργίων κάθε είδους. Το «αγγλικό μοντέλο» παντρεύει τη βία με τη σεξουαλικότητα πριν από τον Sade. Το γαλλικό μοντέλο, όπως το πρότεινε ο μαρκήσιος, οδηγεί στην εξερεύνηση του βάθους που μεταβάλλει την εικόνα του θανάτου. Ο Sade επιχειρεί την ανάγνωση του θανάτου σε δύο επίπεδα. Αφενός έχουμε την ανάγνωση του υλιστή φιλοσόφου που περιφρονεί το θάνατο, καθώς πρόκειται για μια μικρή μετατροπή του είναι που μας ξαναγυρίζει στο μέγα όλο, στην αθάνατη ύλη. Αφετέρου, υπάρχει ο άλλος θάνατος μέσω του οποίου επανέρχονται ο ίλιγγος και η σαγήνη. Λογική και έσχατη κατάληξη του πόνου που επιβάλλεται από κάποιον άλλον, ενός πόνου που είναι και αυτός με τη σειρά του παρεπόμενο της αναζήτησης της απόλαυσης. Αλλά επίσης και, σύμφωνα με μια αρχή αμοιβαιότητας, πόνος που δέχεται από τον άλλον τελική έκταση, όπου ο μικρός θάνατος συγχέεται με τον αληθινό θάνατο διά στραγγαλισμού. Καθιστά λοιπόν ρητούς, ως το ακρότατο όριό τους, τους δεσμούς μεταξύ του έρωτα και του θανάτου, τα παιχνίδια της ερωτικής ορμής και της ορμής του θανάτου (Novelle, 2000:137-141).

Ο 19ος αιώνας

Οι αλλαγές στη στάση απέναντι στο θάνατο δεν συντελέστηκαν κατά τον 19ο αιώνα, τον οποίο και εξετάζουμε, αλλά εξελίχθηκαν αργά διαμέσου των αιώνων. Ήδη από τον 17ο αιώνα ξεκινά ο εξορθολογισμός και η απομάγευση της κοινωνίας, ενώ ο 18ος αιώνας δίνει την εντύπωση πως ξεκινά μια καμπή χωρίς επιστροφή.⁵ Η υποχώρηση της θνητότητας συντελείται ως αποτέλεσμα, αρχικά, της διαφοροποίησης της αντίληψης του θανάτου κατά τον 18ο αιώνα ως φυσικού νόμου και κατ' επέκταση στην εξέλιξη της ιατρικής επιστήμης, η οποία θα οδηγήσει μέσα από μια σειρά διαδικασιών στην ιατροκοποίηση και νοσοκομειοποίηση του θανάτου. Αναδύονται νέοι μηχανισμοί εξουσίας και εγκαθίστανται νέοι τρόποι ελέγχου του

⁵ Οι αλλαγές που συντελέστηκαν είναι πολλές και στην παρούσα εργασία πολλές από αυτές που θα παραληφθούν ή που θα αναφερθούν ακροθιγώς λόγω ακριβώς της περιορισμένης της έκτασης παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και χρήζουν ξεχωριστής μελέτης.

πληθυσμού. Παράλληλα αλλάζει ο τρόπος που αντιλαμβάνεται η κοινωνία το νεκρό σώμα, με αποτέλεσμα τη σταδιακή αλλαγή στις χειρονομίες και τελετουργίες που σχετίζονται με τη στερνή διάβαση, την περιποίηση της σορού καθώς και την τελετή της κηδεΐας. Το νεκρό σώμα ντύνεται, κρύπτεται, κλείνεται σε φέρετρα και επαφίεται στα χέρια των ειδικών. Σταδιακά όλη η διαδικασία εμπορευματοποιείται, ενώ η διαχείριση του νεκρού περνά στις αρχές. Νέοι λόγοι αναφύονται για το εκείθεν, ενώ η ευαισθησία του 18ου αιώνα γενικεύεται και οδηγεί σε μια νέα λατρεία του θανάτου, παράλληλα με τη θλίψη για τη ρήξη του αισθηματικού δεσμού με το αγαπημένο άτομο, όπως εκφράζεται μέσα από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική (Novelle, 2000, Ariès, 2008). Η νέα τάση βρίσκει καταφύγιο στην οικογένεια όπου επικρατούν οι συναισθηματικές σχέσεις και άρα αγκαλιάζει περισσότερο το άτομο. Αναδύεται, συνεπώς, ένα νέο μοντέλο θανάτου: ο θάνατος του «εσύ». (Ariès, 2008)

Υγεία και θνησιμότητα

Σύμφωνα με τα δημογραφικά στοιχεία, είναι προφανές ότι κατά τον αιώνα του Διαφωτισμού ο θάνατος άλλαξε με άνισους ρυθμούς ανάλογα με τα κοινωνικά στρώματα, τις χώρες και τις ομολογίες. Στα τέλη του 18ου αιώνα διαφαινόταν η τάση υποχώρησης των κρίσεων θνησιμότητας παλαιού τύπου. Η στροφή γενικεύεται και διατηρείται τον 19ο αιώνα. Από τη δεκαετία του 1880 ως τις παραμονές του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, ο θάνατος έχασε σημαντικό έδαφος, όχι βέβαια με τον ρυθμό του 20ού αιώνα, όταν η αλλαγή θα είναι καρπός της προόδου στον αγώνα ενάντια στην αρρώστια (Novelle, 2000:169).

Στη δυτική Ευρώπη η μεταβολή της ηλικιακής πυραμίδας επιδρά στις διάφορες ηλικιακές ομάδες, αναδιαμορφώνοντας τις στάσεις απέναντι στο θάνατο. Η θέση του γέροντα αλλάζει σε μια οικογένεια που επίσης αρχίζει να μεταβάλλεται. Στη δυτική Ευρώπη που αστικοποιείται ή περνάει στη νεότερικότητα, η συγκατοίκηση των γερόντων με το ενήλικο ζευγάρι σταδιακά εγκαταλείπεται και η μοναξιά τους αυξάνεται. Ούτε τα παιδιά είναι, όμως, ευτυχισμένα. Οι στατιστικές δείχνουν πως μετά το πρώτο έτος της ζωής ενός παιδιού, αυξάνονται οι πιθανότητες επιβίωσης. Συγγραφείς της εποχής επιμένουν ότι η μοίρα των παιδιών είναι σκληρή, ενώ άλλοι συγγραφείς τα θεωρούν παραχαϊδεμένα. (Novelle, 2000:175)

Αν και οι επιδημίες δεν εξαφανίζονται, η πανώλη δεν χτυπά πλέον την Ευρώπη ενώ οι μουσουλμανικές χώρες, όπως η Αίγυπτος, υιοθετούν τα ευρωπαϊκού τύπου υγειονομικά μέτρα. Οι μαστιγες όμως που τις υποκαθιστούν (χολέρα, φυματίωση) εκδηλώνονται με δριμύτητα, συχνά ως στα τέλη του αιώνα. Η χολέρα πήρε τη θέση της πανώλης, τόσο λόγω της αντικειμενικής βαρύτητάς της όσο και ως τόπος

σύγκλισης των συλλογικών πανικών και φαντασιώσεων. Καθίσταται, επομένως, η εικόνα ή το προσωπείο του θανάτου, τιμωρία, κολασμός ή ανατροπή. Ο κόσμος καταλαμβάνεται από άγχος μπροστά στις αναζωπυρώσεις της επιδημίας. Είναι μια ασθένεια που την περιμένουν και την βλέπουν να έρχεται, και προξενεί τις ίδιες αντιδράσεις, από την πανικόβλητη φυγή (με πρώτους τους πλουσίους), ως τις μάταιες προφυλάξεις της ιατρικής που παραμένει στο σκοτάδι, αναζωπυρώνει το θρησκευτικό ζήλο και την αναζήτηση αποδιοπομπαίων τράγων στο χώρο της Μεσογείου (Vovelle, 2000:180). Η φυματίωση αντιπροσώπευε για τους ανθρώπους της εποχής ό,τι ο καρκίνος σήμερα: Μια ασθένεια που χτυπά τους πάντες και σκοτώνει με αργό ίσως ρυθμό αλλά σίγουρα. Η φυματίωση είναι μια από τις μεγαλύτερες νόσους που συνδέεται με την αστυφιλία, την εκβιομηχάνιση, τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης, το προλεταριάτο (Vovelle, 2000:184-5).

Η ανάδυση των νέων μηχανισμών εξουσίας

Η εξουσία πάνω στη ζωή αναπτύχθηκε κατά τον 17ο αιώνα μέσα από δύο πόλους ανάπτυξης που συνδέονται μεταξύ τους με ένα πλέγμα σχέσεων. Ο πρώτος κεντροθετείται στο σώμα και το αντιμετωπίζει σαν μηχανή. Αυξάνει τις ικανότητες του, αποσπάει τις δυνάμεις του, το καθιστά χρήσιμο και υπάκουο και το εντάσσει σε αποτελεσματικά οικονομικά συστήματα ελέγχου. Αυτά τα εξασφαλίζουν διαδικασίες εξουσίας που χαρακτηρίζουν τους επιστημονικούς κλάδους. Πρόκειται για την ανατομικο-πολιτική του ανθρώπινου σώματος. (Φουκώ, 1982:170)

Ο δεύτερος, σύμφωνα με τον Foucault (1982:171), σχηματίστηκε στα μέσα του 18ου αιώνα και κεντροθετείται στο σώμα-είδος, στο σώμα που χρησιμεύει σαν στήριγμα στις βιολογικές διαδικασίες. *«Πολλαπλασιασμός γεννήσεις και θνησιμότητα, επίπεδο υγείας, διάρκεια ζωής, μακροβιότητα και όλες οι συνθήκες που κάνουν τις διαδικασίες αυτές να ποικίλουν»*. Η ανάληψή τους γίνεται με μια ολόκληρη σειρά επεμβάσεων και ρυθμιστικών ελέγχων. Μια βίο-πολιτική του πληθυσμού. Οι επιστήμες του σώματος και οι ρυθμίσεις του πληθυσμού συνιστούν τους δύο πόλους γύρω από τους οποίους αναπτύχθηκε η οργάνωση της εξουσίας πάνω στη ζωή. Η διπλή αυτή όψη, ανατομική και βιολογική, χαρακτηρίζει μια εξουσία της οποίας η ανώτατη λειτουργία δεν είναι πια να σκοτώνει αλλά να περιζώνει τη ζωή. (Φουκώ, 1982:171)

Ένα από τα χαρακτηριστικά προνόμια της εξουσίας ήταν το δικαίωμα ζωής και θανάτου (Φουκώ, 1982:165) από την κλασική εποχή όμως και μετά μεταβλήθηκαν οι μηχανισμοί των σχέσεων εξουσίας. Οι νέες μορφές αφορούν την προτροπή, τον έλεγχο, την επιτήρηση, την επαύξηση και την οργάνωση των δυνάμεων που είναι υποταγμένες σ' αυτή. Η εξουσία στοχεύει πλέον στο να παράγει δυνάμεις, να τις

αυξάνει, να τις οργανώνει παρά να τις λυγίζει ή να τις καταστρέφει (Φουκώ, 1982:167). *«Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το παλαιό δικαίωμα να κάνεις να πεθαίνουν ή να αφήνει να ζουν έδωσε τη θέση του στο δικαίωμα να κάνεις να ζουν ή να ξαποστέλνεις στο θάνατο. Ίσως έτσι να εξηγείται αυτή η υποβάθμιση του θανάτου που σημειώνεται με την πρόσφατη εγκατάλειψη των τελετουργιών που τον συνόδευαν»* (Φουκώ, 1982:169).

Το παλαιό σύμβολο της κυρίαρχης εξουσίας - η δύναμη του θανάτου - καλύπτεται πλέον από τη χειραγώγηση των σωμάτων και την υπολογιστική διαχείριση της ζωής. Η βιο-εξουσία υπήρξε απαραίτητο στοιχείο για την ανάπτυξη του καπιταλισμού ο οποίος στηρίχτηκε στην ελεγχόμενη είσοδο των σωμάτων στον παραγωγικό μηχανισμό και στην προσαρμογή των πληθυσμιακών φαινομένων στις οικονομικές διαδικασίες. (Φουκώ, 1982:172)

Η ανάδυση των μηχανισμών του κράτους, σαν θεσμών εξουσίας, εξασφάλισε τη διατήρηση των σχέσεων παραγωγής. Τα πρώτα στοιχεία ανατομικο-πολιτικής και βιο-πολιτικής επινοήθηκαν τον 18ο αιώνα. Οι τεχνικές αυτές εξουσίες, παρούσες σε όλα τα επίπεδα του κοινωνικού, χρησιμοποιήθηκαν από πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους θεσμούς, την οικογένεια, το σχολείο και την αστυνομία, την ατομική ιατρική. Η επένδυση του ζωντανού σώματος, η αξιοποίηση και η διανεμητική διαχείριση των δυνάμεών του υπήρξαν απαραίτητα. (Φουκώ, 1982:173)

Την επιτήρηση των διαδικασιών ζωής αναλαμβάνουν οι νέες τεχνικές ελέγχου που στρέφονται γύρω από το σώμα ώστε να το χειραγωγήσουν και να το κάνουν πειθήνιο όργανό τους. Η πειθαρχική τεχνολογία γεννιέται μέσα από τα νοσοκομεία, τις φυλακές, τους στρατώνες, με σκοπό να *«αυξάνει τις δυνάμεις του σώματος (με όρους οικονομικής χρησιμότητας) και μειώνει τις ίδιες αυτές δυνάμεις (με όρους πολιτικής οικονομίας)»* (Φουκώ, 1989:184). Η ανάγκη εξουσιάσεως επί της ζωής, η βιο-εξουσία και η βιο-πολιτική καθιστούν τη ζωή και το θάνατο πολιτική επιλογή. (Ρήγου, 1993:72)

Το νέο πρόσωπο του γιατρού: από συνοδός του καλού θανάτου καταρτισμένος επιστήμων

Στο όνομα της δημόσιας υγείας το ζήτημα της ασθένειας παραπέμπεται ήδη από τον 18ο αιώνα στους γιατρούς. *«Εδώ συντελείται η συνάντηση ενός αιώνα και ενός προσώπου»* γράφει ο Novelle (2000:48). Στο πρόσωπο του γιατρού πραγματοποιείται μια συλλογική επένδυση εμπιστοσύνης. Οι γιατροί δεν θεωρούνται πια απλοί φύλακες της ζωής αλλά αναπτύσσοντας, ήδη από τον 17ο, αιώνα ηθικούς

κανόνες με στόχο την κατάκτηση της γνώσης, καθίστανται από τις ισχυρότερες κοινωνικές ομάδες παραγωγής εξουσίας. (Ρήγου, 1993:75)

Στον 19ο αιώνα παρατηρείται σημαντική μείωση της θνησιμότητας που οφείλεται στην αλλαγή των συνθηκών ζωής και στην επιστημονική επανάσταση (Vonelle, 2000:185). Πλήθος ανακαλύψεων οδηγούν σε μια νέα επιστημονική και ιατρική φιλοσοφία, που στοχεύει στην υπεράσπιση της ζωής. (Vonelle, 2000:191).

Η υπόσχεση της μακροζωίας ή της μείωσης του πόνου έκανε την παρουσία γιατρού στο σημείο του θανάτου πιο συχνή. Η χορήγηση οπιούχων σήμαινε τη δυνατότητα ενός σχετικά ανώδυνου θανάτου. Έτσι, οι ασθενείς που μπορούσαν να πληρώσουν γιατρό και φάρμακα φιλοδοξούσαν να πεθάνουν σαν να κοιμούνταν. Ο Porter (1989) θεωρεί ότι οι γιατροί τον 19^ο αιώνα δεν έβλεπαν την ασθένεια και το θάνατο ως πράξεις του Θεού, αλλά αντιμετώπιζαν τη νόσο ως φυσική αιτία θανάτου. Επομένως, ήταν φυσιολογικό να βρίσκονται στην επιθανάτια κλίνη, δίπλα στον ασθενή. Το θνήσκειν στην προκαλούμενη από φάρμακο (όπιο) ασυνείδητη κατάσταση θεωρήθηκε ιδανικό, σε αντίθεση με την εικόνα του καλού θανάτου των προηγούμενων αιώνων όπου ο ετοιμοθάνατος διεύθυνε το θάνατό του και παρέμενε έως το τέλος σε επικοινωνία με το περιβάλλον και τους οικείους του (Beier, 1989, Ariès, 2008).

Για την αναπτυσσόμενη μεσαία τάξη για την οποία το θνήσκειν ήταν παραδοσιακά ιερή στιγμή μετατράπηκε σε κοσμική δραστηριότητα που κυριαρχούνταν από μια νέα κατηγορία επαγγελματιών: Οι ιερείς αντικαταστάθηκαν από το γιατρό, το πρόσωπο *«που παρεμβαίνει μεταξύ του ατόμου και του θανάτου του»* (Hockey, 1990:71).

Η χειρουργική πρακτική θα γνωρίσει μεγάλη ώθηση χάρη στην ανακάλυψη των αναισθητικών το 1846.⁶ Οι περιορισμένες μα πραγματικές πρόοδοι στην επιμήκυνση της ανθρώπινη ζωής ως τη δεκαετία του 1880 δεν στερούνται αποτελεσματικότητας. Παράλληλα, οι γιατροί νέας γενιάς συνέβαλαν στη διάδοση ορισμένων στοιχειωδών αντιλήψεων και προετοίμασαν την εγκαθίδρυση της *«εξουσίας των γιατρών»*, που εκδηλώνεται στο τέλος του αιώνα. Τότε συντελείται η αληθινή θεραπευτική επανάσταση που τα αποτελέσματά της καθορίζουν το πέρασμα στο δεύτερο στάδιο της δημογραφικής επανάστασης και τη γρήγορη μείωση της θνησιμότητας (Vonelle, 2000:192-3).

Η επιστημονική κατάρτιση και το κοινωνικό πρόσωπο του γιατρού άλλαξαν. Στη θέση όσων ασκούσαν αυτή τη δραστηριότητα ως πρόσθετο πόρο και αμείβονταν ανάλογα

⁶ Πάντως, στα πλαίσια μιας θρησκευτικής ανάγνωσης, τέθηκε κάποιες φορές το ζήτημα του κατά πόσον ήταν θεμιτό να καταργείται τεχνητά ένας πόνος που αποτελεί θέλημα Θεού.

με την κοινωνική θέση του πελάτη, βρέθηκαν καταρτισμένοι επαγγελματίες εκπαιδευμένοι σε πανεπιστήμια και στις πανεπιστημιακές κλινικές. Η αστυφιλία δίνει κεντρική θέση στο κοινωνικό πρόσωπο του γιατρού. Ενώ στις αρχές του αιώνα ήταν κυρίως ο συνοδός του καλού θανάτου, προς τα τέλη του, γίνεται εκείνος στον οποίο θα αναφερόμαστε περισσότερο από ποτέ. (Novelle, 2000:192-3)

Το νοσοκομείο

Η μεσαιωνική ιατρική έως και τον 17ο και 18ο αιώνα ήταν βαθιά ατομικιστική ενώ η νοσοκομειακή εμπειρία δεν αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσης του γιατρού. Η «ιατρικοποίηση» του νοσοκομείου, σύμφωνα με τον Foucault, ήταν αποτέλεσμα της προσπάθειας της εξάλειψης των αρνητικών αποτελεσμάτων του νοσοκομείου το οποίο αποτελούσε μόνιμη εστία οικονομικής και κοινωνικής αταξίας. Εφαρμόστηκε μια διοικητική και πολιτική αναδιοργάνωση, ένα είδος ελέγχου. Η αναδιάρθρωση βασίστηκε στην πειθαρχία. Η εισαγωγή πειθαρχικών μηχανισμών μέσα στο χώρο του νοσοκομείου επέτρεψε την ιατρικοποίησή του. Σε αυτό συντέλεσαν οικονομικοί λόγοι, η αυξανόμενη αξία του ατόμου καθώς και η επιθυμία αποτροπής επιδημιών. Με την εφαρμογή της πειθαρχίας στο νοσοκομειακό χώρο εκκινεί η πορεία προς μια εξατομικευτική ιατρική. Το άτομο αναδεικνύεται σε αντικείμενο της ιατρικής γνώσης και πρακτικής. (Μετάφος, 2010:25-27) Τον 18ο αιώνα η ασθένεια θεωρούνταν ταυτόχρονα φύση και αντι-φύση, η θέση της μέσα στη ζωή δεν είχε εννοιολογηθεί επιστημονικά. Στον 19ο αιώνα η σχέση ασθένειας - ζωής αρχίζει να γίνεται αντιληπτή με βάση τη νέα θεώρηση του θανάτου και από εκείνη τη στιγμή γίνεται δυνατός «ο χωρικός εντοπισμός και η εξατομίκευση της ασθένειας» (Foucault, 2003:196). Από τις περιπτώσεις και την ταξινόμηση περνάμε στις ατομικότητες: η νόσος γίνεται αντιληπτή με τη μορφή της ατομικότητας.

Κλινικές και ανατομία / προς την ανατομοκλινική

Παράλληλα εξελίσσονται και οι θεσμοί, με τη γέννηση της κλινικής και τη διαμόρφωση μιας εκπαίδευσης που γίνεται όλο και πιο τεχνική, και διαγράφονται οι απαρχές αυτού που ονομάζεται «*νέα νοσοκομειακή ιατρική εξουσία*». Η κλινική ή το νοσοκομείο, με απαραίτητο συμπλήρωμα το νεκροτομείο, παίρνουν τη θέση τους ανάμεσα στους νέους τόπους ενός εντελώς διαφορετικού θανάτου (Novelle, 2000:194-195). Η ιατρική δε σταματά πλέον τη στιγμή του θανάτου. Με την εμφάνιση της μοντέρνας επιστημονικής ιατρικής, που γεννιέται με τη νεκροψία, ο θάνατος ενσωματώνεται στην ιατρική σκέψη. Με την γέννηση της ανατομοκλινικής το νεκρό ανθρώπινο σώμα φωτίζει την τελευταία αλήθεια για τη ζωή. Ο γιατρός είναι πλέον σε

θέση να μελετά το νεκρό σώμα σε βάθος, ώστε να γνωρίσει τη ζωή μέσα από το θάνατο. Ενώ στην κλινική ιατρική ο γιατρός βρίσκεται στο μεταίχμιο της σχέσης γλώσσας βλέμματος, στην ανατομοκλινική το βλέμμα κυριαρχεί της γλώσσας «*ως εάν το βλέμμα για να δει αυτό που έχει να δει, να είχε ανάγκη της αναδιπλασιάζουσας παρουσίας του θανάτου*» (Foucault, 2003:144, Ρήγου, 1993:76) Ζωή, ασθένεια και θάνατος αποτελούν τώρα μια τεχνική και εννοιολογική τριάδα. (Foucault, 2003:144)

Η θεωρητική δομή της ανατομοπαθολογίας αποτελεί τομή στη μετέπειτα θεώρηση τόσο του θανάτου όσο και της ζωής. «*Τομή για την εξέλιξη της κοινωνίας με όρους επιστημονικοτεχνικούς αλλά και για την θέση που κατέχει ο γιατρός σήμερα ως ειδικός επιστήμονας και απόλυτος γνώστης, ο οποίος διαθέτει – είτε ευθυγραμμιζόμενος με την κρατική πολιτική υγείας είτε διαφοροποιούμενος από αυτή-εξουσίες που μπορούν να ευνοήσουν ή να σκοτώσουν τη ζωή*». (Ρήγου, 1993: 76) Η ανατομική παθολογία η «*τεχνική του πτώματος*» θα προσδώσει στην έννοια του θανάτου status εργαλειακό. (Foucault, 2003:144)

Προς ανεύρεση πτωμάτων

Η νέα επιστήμη απαιτεί σώματα για ερευνητικούς σκοπούς. Αν και τα ποσοστά θνησιμότητας παρέμεναν υψηλά τον 18^ο και 19^ο αιώνα τα σώματα προς ανατομή σπάνιζαν. Η ανατομία αντιμετωπίστηκε με μεγάλη δυσπιστία, καθώς δέσποζαν οι θεολογικές περιπλοκές της σχέσης μεταξύ της κατάστασης του σώματος και της κατάστασης της ψυχής. Η ανατομή θεωρήθηκε ως μια μορφή τιμωρίας, «*μια μοίρα χειρότερη από τον θάνατο*». Μόνο όσοι πέθαιναν με τον πιο επαίσχυντο θάνατο οδηγούνταν στο νεκροτομείο: πολλά πτώματα προέρχονταν από εκτελέσεις (Richardson, 1988:32).

Σύντομα οι μικροεγκληματίες συνειδητοποίησαν ότι θα μπορούσαν να αποκτήσουν εισόδημα μέσα από το δυσάρεστο καθήκον της εκταφής νεκρών. Ο Richardson (1988) σημειώνει ότι ενώ οι κυρώσεις για τυμβωρυχίες ήταν σχετικά επιεικείς για την εποχή, το επάγγελμα έκρυβε κινδύνους καθώς συχνά αντιμετώπιζαν τον εξαγριωμένο όχλο. Οι τυμβωρύχοι προτιμούσαν να ανοίγουν τους τάφους των φτωχών όπου θάβονταν πολλά πτώματα μαζί (Richardson, 1988:60). Τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα τα ανατομικά ασυνήθιστα πτώματα είχαν υψηλές τιμές (Richardson, 1988:58), γεγονός που όπως υποστηρίζει ο Richardson (1988:52) συνδέει για πρώτη φορά το θάνατο με την οικονομία.

Στη Βρετανία η αρπαγή πτωμάτων στοίχειωσε τη λαϊκή φαντασία και όλοι φοβούνταν να μην βρεθούν μετά θάνατον στο τραπέζι του ανατόμου. Το θέμα πήρε διαστάσεις

που έφταναν στα όρια της συλλογικής υστερίας. Οι πρακτικές του θανάτου άρχισαν να μεταβάλλονται, σαν απάντηση σε αυτή την απειλή. Ένα σιδερένιο φέρετρο, που σύμφωνα με τον εφευρέτη του δεν θα μπορούσαν να ανοίξουν οι τυμβωρύχοι, κατοχυρώθηκε με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας. Ακόμη, υπήρχαν ενισχυμένα φέρετρα από ξύλο και άχυρο, έβαζαν παλούκια στο χώμα για να εμποδίζεται το φτυάρι του τυμβωρύχου, οι τάφοι έγιναν βαθύτεροι, ενώ ο επιτύμβιος σχεδιασμός και ο θόλος εξυπηρετούσαν διπλό σκοπό: αμυντικό και διακοσμητικό, οι τάφοι φυλάσσονταν νύχτα από ειδικούς υπαλλήλους. (Richardson, 1988:72)

Νέα πειθαρχικά συστήματα/Πανοπτισμός

Η νέα μορφή εξουσίας που γεννιέται τον 17ο και τον 18ο αιώνα αποικεί τα σώματα των ατόμων μέσω της κοινωνικής παραγωγής, λειτουργεί μέσω της γραπτής αφήγησης. Σύμφωνα με το Foucault τη γένεση των επιστημών του ανθρώπου θα πρέπει να την αναζητήσουμε στη γνώση που διαμορφώνεται από τα αρχεία και που συνδέεται με το άτομο και ταυτόχρονα με τη συλλογική κοινωνική ζωή. Εντοπίζει έναν εσωτερικό δεσμό ανάμεσα στην εξάπλωση των πειθαρχικών τεχνολογιών στα ειδικά θεσμικά συστήματα εξουσίας, νοσοκομεία, και τη σύσταση των επιστημών του ανθρώπου, κλινικές επιστήμες, κοινωνική υγιεινή. Η θετική γνώση της επιστήμης και η παραγωγική δύναμη της εξουσίας συνυπάρχουν στα δύο μοντέλα πρότυπα του πειθαρχικού συστήματος. Την πανώβλητη πόλη και το Πανοπτικόν του Bentham. (Φουκώ, 1989:253 & Ρήγου, 1993:148))

Στην πανώβλητη πόλη «ο κλειστός και τεμαχισμένος χώρος, που επιτηρείται σε όλα τα σημεία (...) όπου το κάθε άτομο ακατάπαυστα επισημαίνεται, εξετάζεται και κατανέμεται ανάμεσα στους ζωντανούς, στους αρρώστους και στους νεκρούς –όλα αυτά συνιστούν ένα συμπαγές πρότυπο του πειθαρχικού συστήματος.» (Φουκώ, 1989:261). Στην αταξία του λοιμού απαντά η τάξη που *«ορίζει στον καθένα τη θέση, το σώμα του, την ασθένειά του και το θάνατο του, τα υπάρχοντα του –αυτό με τη μεσολάβηση μιας πανταχού παρούσας και παντογνώστριας εξουσίας που και η ίδια υποδιαιρείται (...) ώσπου να προσδιορίσει στο άτομο όλα εκείνα που το χαρακτηρίζουν (...) Ενάντια στον λοιμό που είναι σμίξιμο η πειθαρχία κάνει χρήση της δύναμής της που είναι η ανάλυση.»* (Φουκώ, 1989:262)

Ο λοιμός ανέδειξε πειθαρχικά σχήματα. (Φουκώ, 1989:262) Στον αντίποδα της πρακτικής του ελέγχου η εξορία των λεπρών θεωρείται ένα άλλο πολιτικό όραμα μιας εξαγνισμένης κοινότητας. (Φουκώ, 1989:262) Και οι δύο τεχνικές αποκλεισμού χρησιμοποιούν το χώρο ως μέσο άσκησης της εξουσίας και θα λειτουργήσουν

παράλληλα, σαν στοιχεία αυτής της νέας πανοπτικής τεχνολογίας που επιβάλλει στο στιγματομένο ως λεπρό το χαρακτηρισμό του μη φυσιολογικού και καλεί τα πειθαρχικά όργανα να το απομονώσουν. (Ρήγου, 1993:149)

Το Πανοπτικόν του Bentham, αποτελεί έναν μηχανισμό εξουσίας στην πιο τέλεια μορφή του και αποκτά ιδιαίτερη σημασία για το νεωτερικό μοντέλο θανάτου καθώς, σύμφωνα με τη Ρήγου (1993:151) η εφαρμογή της πανοπτικής τεχνολογίας σε μια σειρά θεσμών ανάμεσά τους το νοσοκομείο, το οποίο ασκώντας τον ιατρικό έλεγχο του πληθυσμού, δεν παρείχε μόνο την απαραίτητη θεραπεία του ασθενούς, αλλά αποτελούσε ταυτόχρονα και τόπο επιτήρησης των σωμάτων και καταχώρησης των συμπτωμάτων τους στα ιατρικά αρχεία. Η εξουσία, μέσω ενός μηχανισμού που στηρίζει τη άποψη λειτουργία του στην ορατότητα, μετατρέπεται σε εσωτερική πειθαρχία και συνεπώς σε αυτόματη και από-ατομικευμένη λειτουργία με ελάχιστα έξοδα. (Φουκώ, 1989: 267, Ρήγου, 1993:151). Το Πανοπτικόν είναι μια μηχανή διαχωρισμού του ζεύγματος «βλέπω - με βλέπουν» (Φουκώ, 1989:267)

Νέοι τόποι και λόγοι θανάτου

Ο νέος λόγος περί θανάτου, που συγκροτείται σταδιακά από τον 18ο αιώνα, βασίζεται στην εξύμνηση των δυνάμεων της ζωής και της πίστης στη φυσική ισορροπία. Η αντίληψη της ζωής ως απόλαυσης και του θανάτου ως απλώς μια στιγμή, ως αναβίωση της επικούρειας και στωικής παράδοσης, αντιτίθεται στην Εκκλησία που χρησιμοποιεί το φόβο του εκείθεν (Vovelle, 2000:43). Ο θάνατος αντιμετωπίζεται πλέον ως φυσικό φαινόμενο και όχι ως τιμωρία. Ο ηθολόγος και ο επιστήμονας προτείνουν μια νέα εικόνα θανάτου: την εικόνα του θανάτου-ύπνου, απαλλαγμένου από τη μακάβρια σκευή του, τον οποίο συναντάμε στην εικονογραφία της εποχής. (Vovelle, 2000:46-48)

Με τη στροφή αυτή σβήνει η ιερότητα του θανάτου. Οι νεκροί εξορίζονται από τις εκκλησίες και καταργείται η σύνδεση της ταφής με τον αγιασμένο τόπο (campo santo). Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα το νεκροταφείο θεωρήθηκε ως τόπος μόλυνσης και εστία επιδημιών. Θεωρήθηκε πως ανέδιδε δυσώδη αέρια από την αποσύνθεση των νεκρών σωμάτων, που τα χημικά τους συστατικά εξαπλώνονταν σκοτώνοντας τους σπόρους της ζωής. Η μυρωδιά της πανούκλας και του θανάτου χαρακτηρίζονταν με τα ίδια επίθετα. Ουσιαστικά, περιέγραφαν τον τρόπο της συνειδητοποίησης ότι οι νεκροί παρίσταντο ανάμεσα στους ζωντανούς. Την εποχή αυτή θεωρήθηκε πως η δημόσια υγεία κινδυνεύει και οι νεκροί εξορίστηκαν για πρώτη φορά (Αριές, 1988:127-130).

Η φρίκη που ένοιωθε η λαϊκή φαντασία το 18^ο αιώνα έσβησε τον 19^ο, καθώς το νεκροταφείο δεν προξενεί πια φόβο και οι φαντασιώσεις περί δυσωδών αναθυμιάσεων εξανεμίστηκαν χάρη στην πρόοδο της επιστήμης. Το νεκροταφείο έγινε ο νέος τόπος λατρείας των νεκρών, όπου εγκαθιδρύεται μια νέα σχέση μεταξύ ζωντανών και νεκρών. (Vovelle, 2000:313-321). Παρόλο που η σκέψη να απομακρυνθούν τα νεκροταφεία από τις πόλεις αποτελούσε ακόμη στόχο του πολεοδομικού σχεδιασμού, στην πραγματικότητα δεν επιτεύχθηκε ποτέ. Ακόμη και ο Haussmann, που γκρέμισε το μεγαλύτερο μέρος του παλιού Παρισιού, δήλωσε αδυναμία απέναντι στους νεκρούς. Κανείς δεν τόλμησε να συνεχίσει το πρόγραμμά του για την μεταφορά των νεκροταφείων του Παρισιού (Αριές, 1988:130-133, Vovelle, 2000:315).

Το νέο εκείθεν το οποίο επιζητεί η ευαισθησία της εποχής είναι φιλόξενο και εγγυάται την επιβίωση με κάποιον τρόπο μετά το θάνατο. Το μηδέν είναι τρομακτικό και επιζητεί ένα «αλλού» όπου θα ξανασυναντηθεί με τα αγαπημένα πρόσωπα. Η έκφραση «θα ξαναταμώσουμε», που έκανε δειλά την εμφάνισή της στις επιγραφές των τάφων στη Νέα Αγγλία, επανέρχεται στα απομνημονεύματα ή στις εκμυστηρεύσεις (Vovelle, 2000:119-127).

Τον 17ο αιώνα οι άνθρωποι *αποβιώνουν* (*deceased*), μια έκφραση που χάνεται για να αντικατασταθεί κατά τον 18ο με το διακριτικό «*departed from life*» ή «*departed this world life*». Μια πιθανή εξήγηση είναι πως δεν κατονομάζεται πια το πεθαμένο σώμα καθώς αναδύεται η νέα αποστροφή στην κυριολεξία του θανάτου. Ενώ όμως ο θάνατος αποδίδεται μεταφορικά ή περιφραστικά, οι επιτύμβιες επιγραφές αναφέρουν όλο και συχνότερα λεπτομέρειες για τις αιτίες θανάτου. Μέσα από την αύξηση της ακρίβειας υπογραμμίζεται η ζωή (Vovelle, 2000:79).

Ο θάνατος-ύπνος αντιμετωπίζεται ως ακίνδυνο ταξίδι προς έναν καλύτερο κόσμο. Θάνατος-διάχυση στους κόλπους της οικογένειας ή θάνατος-ύπνος; Τα δύο μοντέλα δεν είναι ασύμβατα· υπάρχουν διαβαθμίσεις και του ενός και του άλλου. Η νέα τέχνη του θνήσκειν έγινε εν μέρει δεκτή, ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται υπό επεξεργασία ένα νέο σύστημα, το μετά θάνατον. (Vovelle, 2000:108)

Οι μαρτυρίες των διαθηκών

Μία ακόμη αλλαγή διαφαίνεται από την εξέταση των διαθηκών. Η διαθήκη αποτελεί ένα συμπυκνωμένο και πλούσιο έγγραφο που συνοψίζει με τον καλύτερο τρόπο τις

πρακτικές γύρω από το θάνατο. Έτσι όπως εμφανίστηκε στα τέλη του 17ου αιώνα περιελάμβανε: επιλογές ταφής, αιτήσεις πομπών και συνοδείας, κληροδοτήματα και τέλεση λειτουργιών για την ανάπαυση της ψυχής, φιλανθρωπικές δωρεές κ.λπ. Ήταν, επομένως, ένα συνεκτικό σύστημα με το οποίο ο διαθέτης ζητούσε τη μεσολάβηση της Παναγίας και των αγίων για να τον ελεήσει ο Θεός όταν θα παρουσιαζόταν ενώπιόν του. Ο επακριβής αυτός σχεδιασμός, που είχε θεσπιστεί και κωδικοποιηθεί από το Μεσαίωνα, εξαπλώθηκε σε όλες τις Καθολικές χώρες και στα τέλη του 17ου αιώνα απέκτησε ευρύτατη διάδοση. Τον 18^ο αιώνα εγκαινιάστηκε μια απότομη και συγκλίνουσα μείωση των προαναφερθέντων πρακτικών που οδήγησε στην αποδόμηση του συστήματος που είχε διαμορφωθεί από το μπαρόκ (Vovelle, 2000:66-68).

Στατιστικά, η κατάρρευση των πρακτικών αυτών αποκαλύπτεται στην μείωση των αναφορών σε λειτουργίες για την ανάπαυση της ψυχής, ενώ πολλοί παύουν πλέον να οργανώνουν διεξοδικά την κηδεία τους και δηλώνουν πως επιθυμούν να κηδευτούν χωρίς χλιδή και κοσμικές ματαιότητες. Παράλληλα μειώνονται και μηδενίζονται οι κληροδοσίες στις αδελφότητες και στους φιλανθρωπικούς συλλόγους (Vovelle, 2000:67-68).

Η εξέλιξη δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως ένδειξη αποχριστιανισμού και απώλειας του ιερού χαρακτήρα του θανάτου. Πρόκειται, υποστηρίζει ο Ariès (1988:39), για έκφραση μιας αλλαγής στα οικογενειακά αισθήματα. Ο διαθέτης της κλασικής εποχής, δοσμένος στην προοπτική της δικής του σωτηρίας και απαιτητικός απέναντι στους κληρονόμους του, δίνει τη θέση του στον γεμάτο εμπιστοσύνη ετοιμοθάνατο, που νιώθει σίγουρος ότι οι δικοί του θα εκτελέσουν με επιμέλεια τα καθήκοντά τους στη μνήμη του. Η σιωπή της εκκοσμικευμένης διαθήκης, η οποία απλώς διαθέτει τα υλικά αγαθά, δεν μαρτυρά παρακμή αλλά μια νέα βεβαιότητα (Ariès, 1988:39). Ο Vovelle προσθέτει πως η εκκοσμίκευση της διαθήκης αντανάκλα μια διαφορετική ανάγνωση της διάβασης του θανάτου και των βεβαιοτήτων σχετικά με το εκείθεν (Vovelle, 2000:70-72). Ωστόσο η αλλαγή παραμένει ουσιώδης. Δίνει υπόσταση στη νέα ευαισθησία απέναντι στο θάνατο που ο Ariès όρισε ως ολίσθηση από τον εγωιστικό «δικό μου θάνατο» στον «δικό σου θάνατο», που μεταθέτει το σκάνδαλο στο αγαπημένο πρόσωπο, στο πλαίσιο μιας οικογένειας που αγκαλιάζει το άτομο και όπου επικρατούν οι συναισθηματικές σχέσεις (Ariès, 2008, Vovelle, 2000:70).

Η θέση της οικογένειας / μια νέα ευαισθησία

Ο θάνατος αποκολλάται από το παραδοσιακό θρησκευτικό πεδίο και προσδένεται σταθερότερα στις νέες δομές που εμφανίζονται –οικογένεια, ομάδα ή κοινωνία,

κράτος ή έθνος (Vovelle, 2000:278-9). Στα νέα τυπικά, την πρώτη θέση έχει η οικογένεια. Η ρομαντική και μεταρομαντική ευαισθησία που διαδόθηκε ως τα τέλη του 19ου αιώνα έδωσε έμφαση στη μοναδικότητα του αισθηματικού δεσμού που σπάει με το θάνατο. Το λογοτεχνικό στερεότυπο του ζευγαριού που χωρίζεται για πάντα αντανακλά μια πολύ ευρύτερη και βαθύτερη κοινωνική εξέλιξη προς μια περισσότερο ιδιωτική σχέση του ανθρώπου με το θάνατο. (Vovelle, 2000:283)

Κατά τον 19ο αιώνα, παρά το θρίαμβο της τεχνολογίας, ο ρομαντισμός γέννησε μια ευαισθησία που χαρακτηρίζεται από τα πάθη χωρίς όριο. Στη Δύση συμβαίνει μια επανάσταση ως προς το συναίσθημα και συγκλονίζει τα θεμέλιά της, με καθοριστική τη μεταβολή στην αίσθηση της ατομικότητας. Μέχρι τώρα αυτό το θέμα εναλλασσόταν μεταξύ δύο άκρων: την έννοια ενός καθολικού και κοινού πεπρωμένου και την αίσθηση της προσωπικής και συγκεκριμένης βιογραφίας. Στον 19ο αιώνα τα δύο αυτά υποχώρησαν υπέρ μιας τρίτης έννοιας που παλαιότερα συγγεόταν με τις δύο πρώτες: της έννοιας του άλλου. Η τρυφερότητα εφεξής συγκεντρώνεται σε ορισμένα σπάνια όντα των οποίων η εξαφάνιση δεν μπορούσε πλέον να γίνει ανεκτή και προκάλεσε μια δραματική κρίση: το θάνατο του άλλου (Ariès, 2008)

Νέα μοντέλα διαχείρισης του θανάτου

Το γεγονός ότι η οικογένεια έρχεται στο προσκήνιο, στο πλαίσιο του μοντέλου του αστικού θανάτου, ενδέχεται να αντανακλά την υποχώρηση του ελέγχου της Εκκλησίας αλλά και την αποκοινωνικοποίηση που επέφερε την κατάλυση των παλαιότερων μορφών κοινοτικής αλληλεγγύης. Ωστόσο, ενώ το ψυχορράγημα και το τυπικό μπροστά στην επιθανάτια κλίνη παραμένουν υπόθεση της οικογένειας, διαμορφώνεται μια ολόκληρη σειρά κοινωνικών χειρονομιών, από την ταφή ως την αγγελία του θανάτου, και από το πένθος ως την κηδεία και την οργάνωση των μετά θάνατον στο πλαίσιο του νεκροταφείου. Δεν πρόκειται για ρεβάνς της κοινωνίας έναντι της οικογένειας και του ατόμου, αλλά για μια περίεργη διαλεκτική καθώς υφαίνεται μια νέα σχέση με την ομάδα, σύμφωνα με κανόνες που υπαγορεύει η φιλελεύθερη κοινωνία. Έτσι, προκύπτουν τρία νέα μοντέλα διαχείρισης του θανάτου στις πόλεις (Vovelle, 2000:293).

Το πρώτο και παλαιότερο προέρχεται από τη Νάπολη, και αφήνει στην Εκκλησία και στις παλιές μορφές αλληλεγγύης σημαντικό χώρο, αν και το μοντέρνο πνεύμα εισχωρεί σε αυτό (Vovelle, 2000:293).

Το δεύτερο μοντέλο προέρχεται από τη Γαλλία και όσες χώρες υιοθέτησαν πλήρως ή εν μέρει τον κοσμικό καταμερισμό που δημιούργησαν η Επανάσταση και η

Αυτοκρατορία, κρατικοποιώντας τη διαχείριση του θανάτου και στερώντας από την οικογένεια το δικαίωμα ιδιοκτησίας στο σώμα του νεκρού. Ο καταμερισμός αυτός εδράζεται σε συμβιβασμούς που αφήνουν στο κράτος ή στις δημοτικές αρχές το μονοπώλιο ή τη θέσπιση κανόνων για την κηδεία και τα νεκροταφεία. Στη θέσπιση κανόνων προχωρούν αργότερα οι φιλελεύθερες χώρες (Μεγάλη Βρετανία και ΗΠΑ), εξαιτίας της πίεσης από τις ανάγκες των νέων πολεοδομικών συγκροτημάτων (Vovelle, 2000:293).

Το τρίτο μοντέλο το συναντάμε στον αγγλοσαξονικό κόσμο. Είτε πρόκειται για τον ενταφιασμό των νεκρών, με τους Άγγλους undertakers, είτε ακόμη και για την προετοιμασία, τη φιλοξενία και την ανάληψη της ευθύνης τους από τους Αμερικανούς funeral directors, είτε για τη στέγασή τους σε νέες νεκροπόλεις, η ιδιωτική πρωτοβουλία επικρατεί: η νέα κοινωνικοποίηση του θανάτου περνά από την εμπορευματοποίησή του (Vovelle, 2000:293-5).

Ο θάνατος των φτωχών

Στα νέα μοντέλα του βιωμένου θανάτου προστίθεται ο ανεπιθύμητος θάνατος, ο θάνατος του φτωχού. Ο θάνατος στις πόλεις που διογκώνονται λόγω της δημογραφικής έκρηξης παραμένει σχετικά άγνωστος. Στη λογοτεχνία από τον Dickens έως τον Hugo και τον Zola και το μυθιστόρημα των επιφυλλίδων, σημαντική θέση δίνεται σε λαϊκά πρόσωπα που αποθνήσκουν. Μια ακόμη εικόνα, περισσότερο αντικειμενική, προσθέτουν οι φιλανθρωπικές έρευνες, οι υγειονομικές και οι στατιστικές περιγραφές σε Αγγλία και Γαλλία. Ο συλλογικός όμως λόγος που προκύπτει εκφράζει επίσης και κυριότερα ένα βλέμμα (Vovelle, 2000:279). Έστω και καλοπροαίρετα, οι ελίτ και όσοι γράφουν γι' αυτές προβάλλουν μια εικόνα όπου η πραγματικότητα ανακατεύεται με τις φαντασιώσεις. Το πρώτο γνώρισμα αυτής της εικόνας είναι ο λαϊκός θάνατος ως βίαιος θάνατος. Αυτό ισχύει εν μέρει. Η βίαιη θνησιμότητα, κατά κύριο λόγο των λαϊκών στρωμάτων, αυξάνεται αισθητά. Οι κυρίαρχοι επενδύουν στην αγχώδη αναζήτηση του προσώπου του εγκληματία, μια αγωνία που δεν επιβεβαιώνεται πλήρως από τους αριθμούς. Πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί στη συσχέτιση εργαζόμενες τάξεις = επικίνδυνες τάξεις, που παρουσιάζονταν άλλοτε ως επίρρωση του λόγου της εποχής, χωρίς να παραγνωρίζουμε την πραγματική βία της νέας μορφής ανθρώπινων σχέσεων στις πόλεις που επεκτείνονται εξίσου βίαια (Vovelle, 2000:280).

Ο αληθινός βίαιος θάνατος επαληθεύεται από τις στατιστικές και αφορά την αυτοκτονία. Παράλληλα αυξάνονται και οι θάνατοι από εργατικά ατυχήματα, καρπός των συνθηκών εργασίας στον άγριο καπιταλισμό. Βασικό γνώρισμα όμως της

εικόνας του θανάτου του φτωχού, που σχεδόν τον εξορίζει από μια ολόκληρη κοινωνική τάξη πραγμάτων, είναι η μοναχικότητα. Έτσι εξηγούνται οι φανταστικές εικόνες με τις οποίες τον συνδέει η ευαισθησία της εποχής. Το νεκροτομείο, ο κοινός λάκκος, η θανατική εκτέλεση. Τα δύο πρώτα εκφράζουν την ανάληψη της συνολικής διαχείρισης του θανάτου από το κράτος, και αποκρυσταλλώνουν την έμμονη ιδέα της γύμνιας, της επίδειξης και της έσχατης μοναξιάς. Εκφράζουν το άσεμνο του θανάτου (Novelle, 2000:280-281).

Οι νέοι χειρισμοί της σορού

Η μακρόχρονη εξέλιξη της σχέσης του ανθρώπου με το σώμα του, όπως αντανακλάται στην περιποίηση και τους χειρισμούς του πτώματος, ολοκληρώνεται κατά τον 19^ο αιώνα (Novelle, 2000:223). Γενικεύεται η χρήση του φέρετρου, ενώ το διάστημα ως τον ενταφιασμό επιμηκύνεται. Ο νεκρός κρύπτεται και ντύνεται. Συναντάμε εδώ μορφές μιας αιδούς, ακόμα και μεταθανάτιας, που θα κορυφωθεί τη βικτωριανή εποχή, και ίσως ήδη την ιδέα της εισόδου του νεκρού στη μνήμη ανέγγιχτου, αναλλοίωτου, με γιορτινά ρούχα (Novelle, 2000:111). Πιθανώς η εξέλιξη *«σχετίζεται με τη νέα ανάγνωση του αισθήματος της οικογένειας, όπως αυτή εκφράζεται στις φωτογραφίες ή στα πορτρέτα των τάφων, και με την ακαθόριστη επιθυμία να δοθεί στον νεκρό μια επίφαση ζωής, ακόμα και καθωσπρέπτοι εμφάνισης, που μειώνει για τους ζωντανούς το τραύμα του χωρισμού»* (Novelle, 2000:224).

Προς μια εμπορευματοποίηση του θανάτου

Ήδη από τον 18ο αιώνα άρχισαν να αναδύονται στις μεγάλες αγγλικές πόλεις οι εργολάβοι κηδειών μερικής απασχόλησης. Την ίδια εποχή, το αρχικά απλούστατο τυπικό που ακολουθούνταν στην Αμερική γίνεται πιο περίπλοκο, καθώς εμπλουτίζονται οι πρακτικές του πένθους. Η προετοιμασία ή η παρουσίαση του λειψάνου, το *laying out*, γίνεται ειδικότητα στα τέλη του αιώνα, στην Αμερική και στην Αγγλία, τουλάχιστον στις μεγάλες πόλεις. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα οι εργολάβοι κηδειών πολλαπλασιάζονται και στην Αμερική, τόσο λόγω της άρνησης ή της αδυναμίας της Εκκλησίας διατηρήσει τη διαχείριση της κηδείας όσο και λόγω των τεχνικών ή κοινωνιολογικών προσκομμάτων που δημιουργεί η αστικοποίηση. Η αμερικανική σχολή θα πρωτοτυπήσει, κυρίως από τα μέσα του αιώνα και ιδίως μετά τον Εμφύλιο, όταν η ανάγκη επαναπατριsmού των πτωμάτων οδήγησε στην υιοθέτηση της ταρίχευσης. Η ταριχευμένη σωρός του Lincoln, που ταξιδεύει διασχίζοντας την Αμερική, αποτελεί τεράστια διαφήμιση για τη νέα πρακτική που διαδίδεται πολύ γρήγορα (Novelle, 2000:295).

Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, το μεγαλύτερο μέρος των υπηρεσιών των funeral services παρέχεται στο σπίτι του νεκρού, ενώ ανάλογα με την περίπτωση, οι θρησκευτικές ιερουργίες γίνονται είτε στο σπίτι του είτε στην εκκλησία, συνήθως όμως η τελευταία συγκέντρωση γύρω από τον νεκρό γίνεται στο νεκροταφείο (Novelle, 2000:295). Σύντομα ανοίγουν καταστήματα με είδη πένθους και κηδείας, καθώς και νεκρώσιμο διάκοσμο για το νεκροταφείο. Με την πάροδο του χρόνου προσφέρουν μια αίθουσα όπου μπορούν να αποθέτουν τον νεκρό, ένα προστάδιο του *funeral parlour*, και στο τέλος του αιώνα ο εργολάβος ή ταριχευτής αποκτά τον τίτλο του funeral director. Οι αρμοδιότητες και η ακτίνα δράσης του επεκτείνονται και καθίσταται κοινωνικός παράγοντας ειδικού τύπου, ανταποκρινόμενος εν μέρει στην εκούσια αποχώρηση της Εκκλησίας (Novelle, 2000:295-6).

Το πένθος

Πίσω από την ποικιλία των συμπεριφορών, συναντάμε ομοιότητες μέσα από τις οποίες εκφράζονται οι νέες μορφές κοινωνικοποίησης του θανάτου: η νέα κηδεία, η έμφαση στο πένθος και, τέλος, η υπέρμετρη θέση που αποκτά το νεκροταφείο, η πόλη των νεκρών, στις πύλες της πόλης των ζωντανών. Η κηδεία καθίσταται τόπος μιας παροξυμμένης συλλογικής ευαισθησίας. (Novelle, 2000:299-300)

Εάν δεν υπήρχαν λόγοι, όπως η αυτοκτονία, που να αποκλείουν την ταφή σε ιερό μέρος, ο θανών μεταφέρονταν στο νεκροταφείο για την ταφή, ακολουθούμενος από τους πενθούντες. Οι πολύ πλούσιοι και οι πολύ φτωχοί, όμως, είχαν τελείως διαφορετικές κηδείες. Οι πολύ φτωχοί θάβονταν ανεπίσημα σε ένα κοινό λάκκο στην άκρη του νεκροταφείου. Σε αντίθεση, οι αριστοκρατικές οικογένειες σπαταλούσαν συχνά τεράστια ποσά σε κηδείες περίτεχνες και σχολαστικά οργανωμένες (Bradbury, 2012:9). Σχεδόν κάθε πτυχή αυτών των πρώιμων κηδειών ήταν διαποτισμένη από το ιερό, το πνευματικό, ή με δεισιδαιμονικές συμβολικές σημασίες. Για παράδειγμα, ο Richardson (1988:26) επισημαίνει πως οι θορυβώδεις αγρυπνίες αποσκοπούσαν να αποκρούσουν τα κακά πνεύματα, το άνοιγμα των παραθύρων ή της πόρτας επέτρεπε στην ψυχή να ξεφύγει, τα ρολόγια σταματούσαν, έστρεφαν τους καθρέφτες στρέφονταν στον τοίχο και έσβηναν τη φωτιά (Richardson 1988:27). Το πένθος βέβαια δεν αποτελεί επινόηση της βικτωριανής εποχής, αν και το βικτωριανό πνεύμα δεν είναι παρά μια παραλλαγή της ευαισθησίας που απλώνεται και πέρα από τον αγγλοσαξονικό κόσμο (Novelle, 2000:301)

Το πένθος της βικτωριανής εποχής έχει πηγή την Αγγλία και εκφράζει μια κοσμοαντίληψη όπου η οικογενειοκεντρική λατρεία κατέχει βασική θέση και περιλαμβάνει όλο το συγγενικό δίκτυο στον καταναγκασμό μιας επιδεικτικής

εκδήλωσης. Το παράδειγμα εκπορεύεται από πάνω, από την ίδια τη βασίλισσα Βικτωρία, η οποία, μετά το θάνατο του πρίγκιπα Αλβέρτου, το 1862, θα μεταμορφώσει τη χώρα σε έναν κόσμο όπου ο «καθωσπρεπισμός φοράει τα χρώματα του πένθους» (Vovelle, 2000:302). Η τελευταία μεγάλη εκδήλωση θα είναι το πένθος για την ίδια τη βασίλισσα (Vovelle, 2000:302).⁷

Πέρα από τη σύμβαση, το πένθος αποτυπώνεται σε μια ολόκληρη σειρά με σχετικά εξαρτήματα και ένα δίκτυο κοινωνικών συμβάσεων. Οι νεκρολογίες σημαίνουν ένα σχετικό εκδημοκρατισμό σε σχέση με τη νεκρολογία παλαιού τύπου, που ήταν προνόμιο των μεγάλων, των ηγεμόνων ή των ακαδημαϊκών. Στους λιγότερο σημαίνοντες θνητούς αντιστοιχεί η λακωνικότητα των απλών αγγελιών κηδείας, που σταδιακά παίρνουν τη θέση της προφορικής αγγελίας. Οι αναμνηστικές κάρτες στη Γαλλία ή στην Αγγλία επανεισάγουν συχνά, στις ευημερούσες οικογένειες, μια πιο προσωπική θρησκευτική ή ηθική νότα. Αυτές είναι οι πιο ρητές εκφράσεις του πένθους, όχι όμως και οι πιο επιδεικτικές, αφού οι τελευταίες εκφράζονται με τη μορφή εικόνων, κεντημάτων, συνθέσεων με μαλλιά ή κεραμικών. Η επένδυση στα αντικείμενα του πένθους, όπως τα πένθιμα ρούχα, προαναγγέλλει την ανάδυση μιας σταθερής και σίγουρης αγοράς, έναν ακόμη εμπορευματοποιημένο τομέα που σχετίζεται με το θάνατο. (Vovelle, 2000:303-304)

Το νέο δίκτυο των χειρονομιών και πρακτικών δεν θα πρέπει να συγχέεται με τις τελετές της εκχριστιανισμένης ευλάβειας, έστω κι αν σέβεται ή υιοθετεί τους τύπους της. Έχει τη δική του πίστη, το «θα ξανανταμώσουμε», τη συνέχεια που περνάει από την οικογένεια των ζωντανών στην αόρατη οικογένεια των νεκρών. Έχει την περιπάθεια και τα μυστήριά της: την απουσία-παρουσία, το «πάθος» όσων ο θάνατος τους άρπαξε από τη ζωή και ακόμα περισσότερο εκείνων που έχουν μείνει πίσω. Έχει τις μεταφορές της: τον ύπνο και τη συμβολική του. (Vovelle, 2000:316-17)

Την δεκαετία του 1880 ο θάνατος δεν έχει πάψει να φαντάζει σαν σκάνδαλο. Το δίκτυο των φαινομενικών νέων βεβαιιοτήτων αφήνει ανοιχτά ερωτήματα, που αποτυπώνονται σε φαινομενικά αντιφατικές συμπεριφορές. Τιμάται η μνήμη των νεκρών, και την ίδια στιγμή η θέση του νεκρού σώματος διαμφισβητείται περισσότερο

⁷ Η εθιμοτυπία του βικτοριανού πένθους, που κορυφώνεται στη δεκαετία του 1880, είναι τόσο καταναγκαστική ώστε απαιτούνται 21 μήνες ώσπου ο σύζυγος ή η σύζυγος να μπορέσει χωρίς να αισθάνεται ντροπή να περάσει στο ημιπένθος, το οποίο ανέχεται τους ενδιάμεσους τόνους. Τα παιδιά δεν αποφεύγουν αυτή την υποχρέωση καθώς είναι καταδικασμένα να φορούν για έξι μήνες μαύρο κρεπ, προτού περάσουν σε απλά μαύρα ρούχα για άλλους έξι μήνες. Ο καταναγκασμός βαραίνει κυρίως τις γυναίκες –ορισμένες τολμούν να εκφράσουν κάποιο παράπονο– με τις ενδυματολογικές τους υποχρεώσεις και τον περιορισμό στο σπίτι από τον οποίο οι άντρες εν μέρει ξεφεύγουν. (Vovelle, 2000:302-3)

από ποτέ: κάποιος θέλουν να το δουν να γίνεται καπνός και να φεύγει, ενώ η διαδεδομένη πρακτική το φυλακίζει σε φέρετρα, αφού πρώτα έχει ταριχευθεί για ένα μακρύ ταξίδι. Και τα φέρετρα αυτά αποσπώνται από τον βιολογικό κύκλο και τοποθετούνται σε υπόγειους οικογενειακούς τάφους. Η σωματική εικόνα του πεθαμένου καταδυναστεύει το μυαλό των ζωντανών ενώ η διάδοση της φωτογραφίας επιτρέπει την ακριβή διατήρηση της όψης του. (Vovelle, 2000:326-7)

Η επανάσταση στη διαχείριση του σώματος του νεκρού μέσω της καύσης δεν έγινε τουλάχιστον ως το τέλος του αιώνα. Οι μεν καθολικοί την αρνούνται για λόγους θρησκευτικούς, οι δε Αμερικανοί είναι εξίσου απρόθυμοι, καθώς στρέφονται προς την αντίθετη κατεύθυνση μιας όλο και πιο τελειοποιημένης θανατοπραξίας, με στόχο τη διατήρηση της απατηλής ακεραιότητας του πτώματος. Το ταμπού γύρω από το θάνατο δεν θα αργήσει. (Vovelle, 2000:336)

Ρομαντισμός και θάνατος

Η πληθώρα των λόγων του θανάτου τον 19ο αιώνα δεν είναι τέτοια που να μην μπορεί κανείς να διακρίνει μέσα της μια βασική φορά των εκφράσεων ανησυχίας, όπως την αντανάκλαση της εποχής του ρομαντισμού. Σε αδρές γραμμές, η ρομαντική νοοτροπία βάζει σε ευρεία κυκλοφορία ορισμένες κινητήριες ιδέες, ήδη παγιωμένες, που ξεφεύγουν από τον έλεγχο της Εκκλησίας. Το φτερούγισμα της ψυχής και το μεταθανάτιο σμίξιμο σε έναν άλλο κόσμο γίνονται τόπο κοινός και διαδίδονται ευρύτατα, ίσως επειδή ανταποκρίνονται στο νέο ατομικό και οικογενειακό αίσθημα. (Vovelle, 2000:257) Ο θάνατος άφησε τον πάλαι ποτέ τραγικό ουρανό και έγινε ο λυρικός πυρήνας του ανθρώπου: η αόρατη αλήθεια του, το ορατό μυστικό του.

Ο θάνατος εμφανίζεται πλέον με το πρόσχημα της υψηλότερης ομορφιάς ακριβώς επειδή έχει πάψει να συνδέεται με το κακό. Η αρχαία και στενή σχέση μεταξύ θανάτου και σωματικής ασθένειας, ψυχικού πόνου και αμαρτίας, έχει αρχίσει να καταρρέει. Η πίστη στο κακό, που υποτίθεται ότι εδράζεται στην καρδιά και στο μυαλό, υποχωρεί. Πρόκειται για επαναστατική σκέψη, τόσο σημαντική όσο και η επιστροφή της αδάμαστης πίστης στην ανθρώπινη ψυχή. Είναι σαν «κακό» και φύση να έχουν αλλάξει θέσεις. (Ariès, 2008) Αν η κόλαση έχει σβήσει, ο ουρανός έχει αλλάξει επίσης. Η αργή μετάβαση από τον ύπνο του *homo totus* στη δόξα της αθάνατης ψυχής ολοκληρώνεται τον 19^ο αιώνα, στον θρίαμβο μιας άλλης εικόνας του εκείθεν. Ο επόμενος κόσμος γίνεται η σκηνή της επανένωσης όσων ο θάνατος έχει χωρίσει, αλλά που ποτέ δεν έχουν αποδεχθεί αυτόν τον χωρισμό: *μια εκ νέου δημιουργία της στοργής της γης, εξαγνισμένη από τα σκουπίδια της, βέβαιη για την αιωνιότητα* (Ariès, 2008).

Ο θάνατος στην τέχνη και στη λογοτεχνία

Ο ρομαντικός ίλιγγος βάζει το θάνατο στο επίκεντρο της αγωνίας του. Όπως και η σεξουαλική πράξη μετά τον Sade, έτσι και ο θάνατος είναι ένας χωρισμός. Αυτή η έννοια του χωρισμού εξελίχθηκε στον κόσμο των ερωτικών φαντασιώσεων και πέρασε στη λογοτεχνία. Στη διαδρομή από το μαύρο μυθιστόρημα, όμως, ο θάνατος έχασε τον ερωτικό του χαρακτήρα και έγινε επιθυμητός για την ομορφιά του (Αριές, 1988:36). Το παιχνίδι της ζωής και του θανάτου, της ημέρας και της νύχτας, εκφράζεται με τον αμεσότερο και πληρέστερο τρόπο στους *Ύμνους στη νύχτα* που δημοσίευσε ο Novalis το 1880. Το παιχνίδι σώματος και ψυχής βρίσκει στο λόγο και στη ρομαντική εικονογραφία ένα νέο όχημα. Η εικόνα του θανάτου ολοκληρώνει και συνεχίζει τον αλλοτινό θρησκευτικό λόγο, διαποτισμένη καθώς είναι από την προσμονή της αληθινής ζωής, της πληρότητας που μόνο ο θάνατος προσφέρει, και της υπεσχημένης ανάστασης. (Novelle, 2000:257)

Επικρατεί η ήπια γραμμή, που συνδυάζει τα θέλητρα του θανάτου με την υπαρξιακή οδύνη, στα χνάρια της προρομαντικής ευαισθησίας. Αυτή που επικρατεί στη ρομαντική Δύση, την εποχή που η παλινόρθωση συνδυάζει τη νοσηρή «γλυκύτητα» με μια ορισμένη θρησκευτική αναβίωση, συχνά ενδεδυμένη με μια υπερβατική ομορφιά. Η, πολύ μεταγενέστερη (1850-1880), ομάδα των προραφαηλιτών, στην Αγγλία, διασφαλίζει με το άρτιο ακαδημαϊκό της ύφος τη μετάβαση στο συμβολισμό. (Novelle, 2000:251). Η τραγική-ρομαντική εικόνα της Ophelia της ηρωίδας του Shakespeare (αγαπημένης πηγής για τους βικτοριανούς ζωγράφους) από τον Άμλετ υπήρξε ένα ιδιαίτερα δημοφιλές θέμα που συνδέει τη γυναίκα με τον έρωτα και το θάνατο. Η Ophelia (Πράξη IV, Σκηνή VII) οδηγείται στην τρέλα όταν ο πατέρας της δολοφονείται από τον εραστή της, τον Hamlet, και πνίγεται στο ποτάμι. Ο θάνατος δεν αναπαρίσταται επί σκηνής – υπάρχει μόνο ως εγκιβωτισμένη αφήγηση στην περιγραφή της Gertrude.⁸

Ο εμβληματικότερος ίσως πίνακας με κεντρικό πρόσωπο την Ophelia αποτελεί η ελαιογραφία ((εικ. 1) που ο John Everett Millais, συνέθεσε μεταξύ 1851 και 1852. Ο πίνακας αποτελεί μια αλληγορική αντίθεση/σύνθεση ανάμεσα σε θάνατο και έρωτα και η Ophelia ακτινοβολεί την εξιδανικευμένη ομορφιά που επιβάλλεται από την σχέση της με το θάνατο. (Ariès, 2008) Η στάση της με τα ανοιχτά χέρια και το βλέμμα καρφωμένο κάπου ψηλά σε ένα αόρατο εκείθεν θυμίζει τις παραδοσιακές απεικονίσεις αγίων ή μαρτύρων, αλλά έχει επίσης ερμηνευθεί ως ερωτική⁹ (Parris,

⁸ <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>

⁹ Στον πίνακα περιλαμβάνεται και η επιμελώς «κρυμμένη» νεκροκεφαλή στην όχθη, στα δεξιά του πίνακα, που αποτελεί μια υπόμνηση θανάτου, ένα memento mori. Τα περισσότερα φυτά έχουν

1984 & Wilson. 1991, p. 83). Ο θάνατος και η γυναίκα αποτελούν μια σύζευξη που βρίσκεται στην καρδιά των ρομαντικών παραλλαγών γύρω από το ζήτημα του έρωτα και του θανάτου. Άλλωστε σύμφωνα με τον Poe: «ο θάνατος μιας όμορφης γυναίκας είναι το πιο ποιητικό θέμα στον κόσμο».¹⁰(Poe,1846, 28:163-167)

Ίσως εδώ διακρίνεται η άμεση αντανάκλαση αυτού που ο Ariès ταύτισε με το πέρασμα από το θάνατο του «εαυτού» στο θάνατο «του άλλου», του αξέχαστου αγαπημένου. (Novelle, 2000:254-6). Η κατανόηση του δεσμού απόλαυσης και θανάτου παραπέμπει στον Byron, και πίσω από αυτόν De Sade. (Ariès, 2008). Στην Αγγλία οι σπουδαιότεροι ποιητές αγάπησαν το θάνατο, ενώ στη Γαλλία ο Hugo προσεγγίζει πλάγια τον δεσμό που υφάινεται μεταξύ του έρωτα και του θανάτου, και ο Baudelaire υιοθετεί το θέμα στην κυριολεξία του, χωρίς ωστόσο να λείπουν και οι εκτενείς περιγραφές στην αγρυπνία των νεκρών, όπως αυτές απαντώνται στον Flaubert.

Γύρω στο 1890 διαμορφώνεται ένα νέο ψυχικό τοπίο, στη συμβολή διάφορων πνευματικών ρευμάτων, όπως το απόγειο το βαγκνερισμού ή η έκρηξη του ρωσικού μυθιστορήματος. Η νέα ευαισθησία απέναντι στο θάνατο, στο τέλος του αιώνα, συγκεντρώνει διαφορετικά και αντιφατικά ρεύματα μιας αναμφισβήτητα μυστικιστικής αφύπνισης. Με αυτή την έννοια, πιο ενδιαφέρουσες από τον ρητό λόγο είναι οι ψιθυριστές απαντήσεις, δηλαδή τα θέματα και τα σύμβολα που διαπλέκονται και επανέρχονται σαν επίμονα μοτίβα. (Novelle, 2000:344)

Μεταθανάτιες φωτογραφίες στη βικτωριανή εποχή

Ο θάνατος πέρα από τη θλίψη, το πένθος και το φόβο που προκαλεί, προκαλεί ένα ακόμη πρόβλημα λόγω ακριβώς της αντίφασης ανάμεσα στην ανάγκη της κοινωνίας να ωθήσει τους νεκρούς μακριά, αλλά και «να κρατήσει τους νεκρούς ζωντανούς». Τα άτομα μετά το θάνατο απομακρύνονται κατά κάποιον τρόπο, έτσι ώστε, η κοινωνική ομάδα και οι πενθούντες που επηρεάστηκαν άμεσα να μπορέσουν να συνεχίσουν τη δραστηριότητά τους χωρίς την παραλυτική σύνδεση με το πτώμα.

συμβολική σημασία. Η ιτιά, η τσουκνίδα και η μαργαρίτα συνδέονται με την προδομένη αγάπη, τον πόνο, και την αθωότητα. Οι πανσέδες συμβολίζουν τη μάταιη αγάπη. Οι βιολέτες που φοράει η Orhelia σε μια αλυσίδα γύρω από το λαιμό αποτυπώνουν την πίστη, την αγνότητα ή το θάνατο του νεαρού ατόμου. Η παπαρούνα σημαίνει θάνατο. (Parris, 1984 & Wilson. 1991, p. 83)

10 Now, never losing sight of the object supremeness, or perfection, at all points, I asked myself — “Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?” Death — was the obvious reply. “And when,” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious — “When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.” Poe, Edgar Allan, “The Philosophy of Composition”[Text-02], Graham’s Magazine, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167 available at <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>

Ωστόσο, δεν γίνεται ο θανών απλώς να ταφεί ως ένα νεκρό σώμα. Η προοπτική του πλήρους αποκλεισμού από την κοινωνία θα προκαλούσε στους ζωντανούς ένα υπέρμετρο υπαρξιακό άγχος, καθώς συνειδητοποιούν τη δική τους μοίρα. Η ανάγκη να διατηρηθούν οι νεκροί «ζωντανοί» οδηγεί τις κοινωνίες να κατασκευάσουν τελετουργίες για να εξασφαλίσουν τη μετάβαση του νεκρού σε ένα νέο κοινωνικό καθεστώς, αυτό του πνεύματος. Η φωτογραφία συνδέθηκε ευθύς εξαρχής με κοινωνικές τελετουργίες σχετικές με το θάνατο, τις κηδείες και το πένθος, καθώς έχει την ικανότητα να δίνει μια εικόνα αδιάβλητη και μόνιμη, και φαίνεται απολύτως φυσικό ότι ο θάνατος ως ιεροτελεστία της μετάβασης, πρέπει να επίσης να εορταστεί και φωτογραφικά. (Ruby, 1984)

Οι πενθούντες βρίσκονται αντιμέτωποι με δύο φαινομενικά αντιφατικές λειτουργίες της μνήμης: να κρατήσουν ζωντανή τη μνήμη του νεκρού, και την ίδια στιγμή, να δεχθούν την πραγματικότητα του θανάτου και της απώλειας (Lewis, 1979:304). Υπάρχει μια κοινή λογική σύνδεση μεταξύ πένθους και φωτογραφικών εικόνων. Η διατήρηση των αναμνήσεων ήταν αναμφισβήτητο το βασικό κίνητρο για τη δημιουργία της μεταθανάτιας φωτογραφίας. Ενώ θα μπορούσε να υπάρχει κάποια διαφωνία για το πόσο καιρό μπορεί κανείς να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη του νεκρού, το να τη διατηρεί ζωντανή με μια εικόνα του προσώπου του δεν είναι προβληματική. Η δημιουργία των φωτογραφιών για χρήση σε memorial cards, prayer cards (κάρτες προσευχής), επιτύμβιες στήλες και τα βίντεο με τις τελευταίες επιθυμίες (living wills) των ανιάτων δεν χαρακτηρίζεται ως νοσηρή ή παθολογική. Το πρόβλημα προκύπτει προφανώς όταν κάποιος αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια φωτογραφία ενός ατόμου μετά το θάνατό του για να το θυμάται εν ζωή.

Υπάρχουν κάποιες παρανοήσεις σχετικά με τα φωτογραφικά μεταθανάτια πορτρέτα στην ιστορία της φωτογραφίας. Οι κυριότερες είναι: α) ότι αυτές οι εικόνες προήλθαν από μια νοσηρή στάση απέναντι στη ζωή και στο θάνατο και β) ότι το έθιμο είναι αυστηρά αμερικανικό (Ruby, 1984).

Η ζωγραφική απεικόνιση των νεκρών έκανε την εμφάνισή της στην Ευρώπη κατά τον 15ο αιώνα μαζί με άλλες μορφές της προσωπογραφίας, ως άμεση συνέπεια της ανόδου του ατομικισμού, της εκκοσμίκευσης και της ανάδυσης της τάξης των εμπόρων, που επεδίωκαν να αποκτήσουν κοινωνικό στάτους. Τα πορτρέτα ωστόσο απεικόνιζαν, ως επί το πλείστον, πλούσιους και διάσημους (Ruby, 1995). Αυτές οι εικόνες είχαν και έχουν μια διαρκή ποιότητα και αποτελούν στοχασμούς πάνω στη θνητότητα και επιβιώνουν και του νεοκλασικισμού. Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα η παράδοση του mortuary portrait πέρασε και στις ΗΠΑ. Σε αυτά τα πορτρέτα ο

νεκρός απεικονίζεται ως ζωντανός, και μόνο διάφορα σύμβολα θανάτου υποδεικνύουν πως έχει πεθάνει (Lloyd, 1978).

Οι μελετητές υποστηρίζουν πως η υψηλή παιδική θνησιμότητα αποτέλεσε το κύριο κίνητρο για την παραγωγή μεταθανάτιων πορτρέτων τον 19ο αιώνα. Οι δείκτες της παιδικής θνησιμότητας μέχρι το 1885 δείχνουν πως ένα στα πέντε παιδιά πέθαινε κατά το πρώτο έτος της ζωής του, ενώ δύο στα πέντε, ως το πέμπτο έτος (Darragh, 1981:39). Τα πορτρέτα των νεκρών ατόμων, ιδιαίτερα των μικρών παιδιών, ήταν συχνά οι μόνες εικόνες του ατόμου που η οικογένεια θα μπορούσε να έχει.

Η ανακάλυψη της δαγγεροτυπίας και η μετάδοσή της στην υπόλοιπη Ευρώπη και στην Αμερική έδωσε τη λύση ώστε όσοι δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να αποκτήσουν ένα ζωγραφικό πορτρέτο, να αποκτήσουν ένα φωτογραφικό. Έτσι η φωτογραφία και ο θάνατος συνδέθηκαν ιστορικά κατά τον 19ο αιώνα.

Κάποιοι θεώρησαν την πρακτική της μεταθανάτιας φωτογραφίας (Welling, 1978:67) αποκλειστικά αμερικανικό έθιμο, αλλά υπάρχουν πολλές μελέτες που αποδεικνύουν ότι η πρακτική ήταν σε χρήση και στην Ευρώπη, αν και όχι πάντα στον ίδιο βαθμό και με την ίδια συχνότητα. Στην Αυστρία, για παράδειγμα, η κυβέρνηση απαγόρευε την πρακτική για λόγους προστασίας της δημόσιας υγείας, καθώς ένας πολύ μεγάλος αριθμός ανθρώπων προσέρχονταν στα φωτογραφικά στούντιο για να φωτογραφίσουν τα νεκρά παιδιά τους, (Ruby, 1984) ενώ στην Ισλανδία, οι πρώτες μεταθανάτιες φωτογραφίες μεταθανάτιες περιέχονται στη συλλογή του Sigfus Eymundsson που άνοιξε το φωτογραφείο του στο Ρέικιαβικ, το 1867. (Hafsteinsson, 1999).

Διαφήμιση και δημοσιεύσεις

Κατά τη διάρκεια των πρώτων 40 χρόνων της μεταθανάτιας φωτογραφίας, οι φωτογράφοι διαφήμιζαν τις υπηρεσίες τους. Στην Αμερική ειδικότερα οι διαφημίσεις ήταν ένα σύνηθες φαινόμενο ενώ αντίθετα στην Αγγλία επικρατούσε «*μια διακριτική επιφυλακτικότητα*». Εξάιρεση αποτελούσε ο Mr Vines από το Bristol, οι τακτικές διαφημίσεις του οποίου στους Εμπορικούς Καταλόγους του Bristol (Bristol Trade Directories) κατά τις δεκαετίες του 1850 και του 1860, έκαναν ξεκάθαρη αναφορά στους νεκρούς: «*Portraits of Invalids may be taken at their own residences, also correct Likenesses of Persons deceased.*» (Linkman, 2006).

Στην Αμερική, αντίθετα, ακόμη και διακεκριμένοι φωτογραφικοί οίκοι, όπως οι *Southworth & Hawes* στη Βοστώνη, αλλά και περιοδεύοντες φωτογράφοι στις

αγροτικές περιοχές διαφήμιζαν πως μέσα σε μια ώρα από τη στιγμή της ειδοποίησης μπορούσαν να πάρουν «*likenesses of deceased persons*». Η λέξη κλειδί εδώ είναι ασφαλώς η λέξη *ομοιότητα*. Η διαφήμιση της Southworth & Hawes στον επιχειρηματικό κατάλογο της Βοστώνης του 1846 είναι η πιο περίτεχνη απ' όλες και παρέχει σημαντικές πληροφορίες: «*Κάνουμε μινιατούρες των παιδιών και των ενηλίκων άμεσα, και των αποβιωσάντων, είτε στα φωτογραφικά μας στούντιο ή σε ιδιωτικές κατοικίες... Καταβάλλουμε μεγάλες προσπάθειες ώστε οι μινιατούρες των εκλιπόντων να είναι ευχάριστες και ικανοποιητικές και συχνά το αποτέλεσμα είναι τόσο φυσικό ώστε να φαίνεται, ακόμη και σε καλλιτέχνες, πως κοιμούνται έναν ήσυχο ύπνο*». (Ashenburg, 2004:232). Η ίδια τακτική φαίνεται πως επικρατούσε και στο Παρίσι όπου ένα φωτογράφος, ειδικευμένος αποκλειστικά στις μεταθανάτιες φωτογραφίες, διατηρούσε ένα κατάστημα και η βιτρίνα του προσέλκυε μεγάλα πλήθη. (Linkman, 2006).

Το 1865, όταν οι επισκεπτήριες κάρτες (*cartes de visite*) ήταν δημοφιλείς, ο J. M Houghton έγραψε ένα σύντομο σημείωμα στο περιοδικό *Philadelphia Photographer*, δίνοντας επαγγελματικές συμβουλές για τη φωτογράφιση νεκρού. Το 1891 το *American Journal of Photography* δήλωνε: «*Σύμφωνα με το British Journal of Photography, το φλας χρησιμοποιείται τώρα με επιτυχία στη φωτογράφιση των νεκρών. Το τεχνητό φως ξεπερνά τις δυσκολίες που υφίσταντο στη φωτογράφιση του πτώματος. Ο εκδότης δηλώνει ότι πολύ πρόσφατα παρουσιάστηκαν ικανοποιητικά αποτελέσματα –στο είδος τους– που λαμβάνονται με τη βοήθεια αυτού του μέσου*». (Ruby, 1984)

Κατηγοριοποίηση και ερευνητικές δυσκολίες

Σύμφωνα με τον Ruby (1989), είναι σχεδόν αδύνατο να εξακριβωθεί η συχνότητα εμφάνισης αυτής της δραστηριότητας. Μερικές μεταθανάτιες φωτογραφίες που επέζησαν από τη φθορά του χρόνου καταστράφηκαν από μέλη της οικογένειας που τις θεωρούσαν νοσηρές. Άλλες βρίσκονται εκτός του αρχικού τους πλαισίου, σε γκαλερί τέχνης, ιδιωτικές συλλογές και μουσεία, όπου μετατρέπονται σε εμπορεύματα στην αγορά τέχνης της εικόνας. Ο ακανόνιστος τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την ποσοτική τους ανάλυση. Με βάση την εξέταση αρκετών χιλιάδων φωτογραφιών, μπορούμε να πούμε ότι οι μεταθανάτιες φωτογραφίες από την εμφάνιση της φωτογραφίας, μέχρι σήμερα, υπάρχουν σε όλες σχεδόν τις φωτογραφικές μορφές: δαγγεροτυπία, ambrotypes, tintypes, cartes de visite, cabinet cards, stereoviews, καρτ-ποστάλ, Polaroids, και έγχρωμες διαφάνειες. Εμφανίζονται σε μικρό μέγεθος. Κατάλληλο για να τοποθετηθούν στο πορτοφόλι, σε

μεγέθυνση ώστε να κρεμαστούν στον τοίχο, αλλά και σε μέγεθος κατάλληλο για να τοποθετούνται σε άλμπουμ. Επικολλούνται σε memory cards και επιτύμβιες στήλες και τοποθετούνται ακόμη και σε κοσμήματα. Οι εικόνες γνωρίζουν μεγάλη γεωγραφική, κοινωνικοοικονομική και περιφερειακή διάχυση στις Ηνωμένες Πολιτείες και παράλληλα εμφανίζονται ως πρακτική σε αρκετές ακόμη χώρες (Ruby, 1989).

Στην Αγγλία οι μεταθανάτιες φωτογραφίες δεν είναι δυνατόν να κατηγοριοποιηθούν σύμφωνα με φύλο, την τάξη ή την θρησκεία. Τα βρέφη και τα παιδιά αντιπροσωπεύουν μακράν την πολυπληθέστερη ομάδα των ατόμων που απεικονίζονται στις μεταθανάτιες φωτογραφίες. Τα πορτρέτα των νεκρών μοναχών και των ιερέων αποτελούν μια ξεχωριστή υπο-ενότητα. Η επιθυμία, τέλος, να αποκτήσει φωτογραφίες μετά το θάνατο δεν περιορίζεται σε κάποια συγκεκριμένη θρησκεία ή αίρεση (Linkman, 2006). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αδυναμίας κατηγοριοποίησης των μεταθανάτιων φωτογραφιών αποτελεί η μεταθανάτια φωτογραφία του πρίγκιπα Αλβέρτου, συζύγου της βασίλισσας Βικτώριας, στην νεκρική του κλίνη στο Blue Room στο κάστρο του Windsor. (εικ. 2) ¹¹ Την φωτογράφιση την ανέθεσε η ίδια η βασίλισσα, μετά τον ξαφνικό του θάνατο από τυφοειδή πυρετό, τον Δεκέμβριο του 1861, στον φωτογράφο William Bambridge ο οποίος κλήθηκε στο Windsor για τον σκοπό αυτό δύο μέρες μετά τον θάνατο του πρίγκιπα (Dimond, Taylor, R., & Taylor, R. 1987:23).

Οι οικογένειες συχνά κατέστρεφαν ανάλογες φωτογραφίες θέλοντας - σύμφωνα με τις σύγχρονες αντιλήψεις - να κρύψουν το θάνατο. Σήμερα, οι φωτογραφίες αυτές, σε διαφορετικές συνθήκες, έχουν μετατραπεί σε αντικείμενα τέχνης με εμπορική αξία. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι πιο πρόσφατες έχουν περισσότερες πιθανότητες να διατηρηθούν από την οικογένεια, εν μέρει για συναισθηματικούς λόγους και εν μέρει επειδή οι νεότερες έχουν πολύ μικρότερη εμπορική αξία. Αυτές συνεπώς είναι περισσότερο προσίτες στους ερευνητές, ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο Ruby (1984), οι οικογένειες διστάζουν να δείξουν τις μεταθανάτιες φωτογραφίες που κατέχουν, από φόβο να μήπως γελοιοποιηθούν, και μέχρις ότου αναπτυχθεί μια συμπάθεια με τον ερευνητή συχνά αρνούνται την ύπαρξή τους.

Οι πόζες

Ο φωτογράφος οικειοποιήθηκαν, διαιώνισαν και τροποποίησαν τις εικαστικές παραδόσεις που υπήρχαν ήδη σε άλλα μέσα, μεταξύ των οποίων και τις ζωγραφικές παραδόσεις. Το καλλιτεχνικό «πρόβλημα» που υπάρχει σε ένα μεταθανάτιο

¹¹ <https://www.royalcollection.org.uk/collection/2506826/prince-albert-on-his-deathbed-december-1861>

πορτρέτο –ζωγραφισμένο ή φωτογραφικό– είναι σχεδόν αδύνατο να ξεπεραστεί. Το κίνητρο για τη δημιουργία της εικόνας περιλαμβάνει μια θεμελιωδώς αντιφατική επιθυμία, να διατηρηθεί ο νεκρός, να συλληφθεί κάποια αίσθηση από την ουσία ενός όντος που έχει φύγει, να αρνηθεί το θάνατο. Εάν ο σκοπός του πορτρέτου είναι να μεταφερθεί μια ειδική ποιότητα ή ένα αποκαλυπτικό γνώρισμα του χαρακτήρα του εικονιζόμενου που τον κάνει συναρπαστικό και μοναδικό, το πρόσωπο ενός πτώματος δεν προσφέρεται για την απεικόνιση του συναισθήματος ή της προσωπικότητας (Ruby, 1995:30).

Οι διαφορές μεταξύ πινάκων και φωτογραφιών είναι επαρκείς ώστε να καταδείξουν ότι τα κίνητρα για την ανάθεση ήταν διαφορετικά από το ένα είδος αναπαράστασης στο άλλο. Οι ζωγράφοι δημιουργούν μια ψευδαίσθηση ζωής στους νεκρούς ενώ οι φωτογράφοι προσφέρουν την ψευδαίσθηση ότι ο νεκρός απλώς κοιμάται. (Ruby, 1984)

Τρεις μορφές φωτογραφικής αναπαράστασης του θανάτου προέκυψαν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Δύο τύποι φωτογραφιών σχεδιάστηκαν για να αρνηθούν το θάνατο, να υπονοήσουν ότι ο αποθανών δεν είχε πραγματικά πεθάνει, και μια τρίτη παραλλαγή, η απεικόνιση του νεκρού ως αντικείμενο της θλίψης που περιβάλλεται από πενθούντες. (Ruby, 1989) Ο «τελευταίος ύπνος» είναι η φωτογραφική σύμβαση μεταθανάτιου πορτρέτου η οποία κυριαρχεί αρχικά. Φαίνεται να υπάρχει ελάχιστη αμφιβολία ότι οι φωτογράφοι προορίζονται να παράγουν πορτρέτα των ανθρώπων που κοιμούνται και όχι νεκρών. Οι μεταθανάτιες φωτογραφίες που έχουν ληφθεί μεταξύ 1840 και 1880 είναι γενικά παρόμοιες: κοντινές λήψεις από τη μέση ή ψηλότερα, επικεντρώνονται στα χαρακτηριστικά του προσώπου του νεκρού. (Ruby, 1984). Λίγες απεικονίζουν ολόκληρο το σώμα. Ανεξάρτητα, όμως, από το αν η λήψη είναι κοντινή, το σώμα στηρίζεται στα οικιακά έπιπλα, συχνά έναν καναπέ, συνήθως ντυμένο με μια κουβέρτα ή ένα κάλυμμα. Όταν το σκηνικό είναι το καθιστικό ή το σαλόνι μιας ιδιωτικής κατοικίας, λουλούδια, ένα βιβλίο ή ένα θρησκευτικό αντικείμενο (π.χ. ένας σταυρός) τοποθετούνται στα χέρια ή στο στήθος του αναπαριστώμενου. (Ruby, 1995:69-71). Σε κάθε περίπτωση, προσπαθούν να *θολώσουν* τη διαφορά μεταξύ ύπνου και θανάτου. Ο τελευταίος ύπνος απηχεί την αντίληψη σχετικά με το θάνατο που κυριαρχεί αυτή την περίοδο. Η σύνδεση του θανάτου με τον ύπνο είναι τόσο παλιά όσο και η δυτική κουλτούρα. Στην κλασική Ελλάδα, οι γιοι της νύχτας ήταν ο Ύπνος, ο θεός του ύπνου, και ο δίδυμος του, ο Θάνατος, ο θεός του θανάτου. Η σύνδεση αυτή μπορεί να εντοπιστεί μέχρι σήμερα. Από τον Όμηρο και τον Βιργίλιο έως τον Άγιο Παύλο, ο θάνατος περιγράφεται ως *βαθιά ανάπαυση* και *νεκρικός ύπνος*. (Ruby, 1995:63) Αργότερα, στην ιδεολογία του 19ου αιώνα, ο θάνατος δεν

συμβαίνει πραγματικά. Οι άνθρωποι δεν πεθαίνουν. Πηγαίνουν για ύπνο. Αναπαύονται. (Ames, 1981:654) Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αυτή την εποχή τα graveyards (νεκροταφεία) ανασυστάθηκαν ως cemeteries, μια λέξη που προέρχεται ετυμολογικά από την ιδέα του κοιτώνα (dormitory), ένα μέρος ύπνου και ανάπαυσης. (Farrell, 1980:11). Επομένως, δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι ο *τελευταίος ύπνος* είναι μια συνηθισμένη φωτογραφική σύμβαση. Παράλληλα, υπάρχουν και πρακτικοί λόγοι για την επιλογή της συγκεκριμένης πόζας. Η ταρίχευση διαδόθηκε στην Αμερική μετά το 1880 και τα έτοιμα φέρετρα δεν ήταν κάτι σύνηθες. Το νεκρό σώμα το τοποθετούσαν σε ένα κομμάτι ξύλου πάνω από πάγο για να επιβραδυνθεί η αποσύνθεση. (Ruby, 1995:69-72)

Η πόζα του τελευταίου ύπνου αποτελεί παράδειγμα της στενής σχέσης ανάμεσα στην τεχνολογία και την κυρίαρχη αντίληψη, αυτό που ο Ariès ονομάζει συλλογικό ασυνείδητο. Αν το κυρίαρχο λαϊκό αίσθημα θεωρεί το θάνατο, τελευταίο ύπνο, τότε σίγουρα κανείς δεν επιθυμεί ένα μεταθανάτιο πορτρέτο σε φέρετρο (ένα σίγουρο σημάδι του θανάτου). Επιπλέον, τα φέρετρα ήταν συνήθως κατασκευασμένα από τραχιά ξυλεία και χωρίς φόδρα – όχι το πιο ευχάριστο περιβάλλον για την τελευταία και ίσως μοναδική φωτογραφία του θανόντα. (Ruby, 1989)

Ο τελευταίος ύπνος

Στη φωτογραφία του Γάλλου Alphonse Le Blondel (1850) (εικόνα 3) βλέπουμε ένα παιδί που κοιμάται στο κρεβάτι του σκεπασμένο με την κουβέρτα του, ενώ η λευκή κουρτίνα που περιβάλλει το κρεβάτι του είναι μισάνοιχτη. Ένας άντρας κάθεται δίπλα στο κρεβάτι έχοντας βγάλει το καπέλο του. Το κρεβάτι είναι δίπλα σ' ένα παράθυρο. Το παιδί λούζεται στο φως, ενώ το υπόλοιπο δωμάτιο είναι βυθισμένο στο σκοτάδι. Το παιδί είναι ευκρινώς αποτυπωμένο, ενώ ο πατέρας είναι φλου. Στις φωτογραφίες του είδους, καθώς ο χρόνος έκθεσης είναι μεγάλος, ο νεκρός δεν μετακινείται, αλλά ο ζωντανός δεν μπορεί να παραμείνει εντελώς ακίνητος. Σε πρώτη ανάγνωση βλέπουμε μια μεταθανάτια φωτογραφία που έχει παραχθεί εκτός Αμερικής, πιστοποιώντας ότι το έθιμο της μεταθανάτιας φωτογραφίας δεν είναι αποκλειστικά αμερικανικό. Σε δεύτερη, δεν υπάρχει εμφανές σύμβολο πένθους. Ο άντρας έχει βγάλει το καπέλο του. Μπορούμε να αναγνωρίσουμε την πολιτισμική δυτική σύμβαση της ένδειξης σεβασμού που υποχρεώνει τον άντρα να βγάλει το καπέλο του δίπλα σε έναν νεκρό. Σε ένα τρίτο επίπεδο εισάγονται οι συμβολισμοί του ρομαντισμού. Το παιδί λουσμένο στο ουράνιο φως, οι πτυχωσείς της λευκής κουρτίνας υποδηλώνουν την άνοδο της ψυχής, ενώ το δωμάτιο και ο πατέρας είναι τυλιγμένοι σε πένθιμη σκιά. Τέλος το παράθυρο που δηλώνει ένα «εκεί έξω», τον

κόσμος που διαχωρίζει τους νεκρούς από τους ζωντανούς αποτελεί και ένα τέχνασμα που συχνά χρησιμοποιούσαν οι φωτογράφοι της εποχής ώστε να εκμεταλλευτούν το φυσικό φως, γεγονός που δεν ισχύει στην προκειμένη περίπτωση.

“alive yet dead”

Μια παραλλαγή του *τελευταίου ύπνου* αντιπροσωπεύει την προσπάθεια να αποκρυφτεί η πραγματικότητα του θανάτου. Ο Ruby (1995:72) προτείνει ως ονομασία αυτής της παραλλαγής το “alive yet dead” (ζωντανός, αλλά νεκρός) να δηλώσει την ύπαρξη συνείδησης. Μερικές φορές το σώμα το τοποθετούσαν σε όρθια θέση – συχνά σε καρέκλα. Τα μάτια μπορεί να είναι ανοιχτά ή ακόμα και ζωγραφισμένα μετά τη λήψη της φωτογραφίας. Η ψευδαίσθηση που ο φωτογράφος προσπαθούσε να δημιουργήσει είναι ότι πρόκειται για άτομο σε ανάπαυση, αλλά ζωντανό. Η ανάγκη για τη δημιουργία της φαντασίωσης είναι τόσο ισχυρή, που κάποιες φορές ο φωτογράφος θα πάρει την εικόνα του προσώπου ενώ είναι ξαπλωμένο και στη συνέχεια θα τη γυρίσει κατά ενενήντα μοίρες έτσι ώστε ο νεκρός να φαίνεται σε όρθια θέση.

Στην διαφήμιση του φωτογραφείου του R. B. Whittaker στο Liberty της Νέας Υόρκης “Fast Asleep and Wide Awake” (εικ. 4) παρατηρούμε την προσπάθεια απόδοσης της ψευδαίσθησης της συνείδησης στο νεκρό παιδί. Αποτελεί μια παραλλαγή του «τελευταίου ύπνου» αλλά παράλληλα μας δίνει την πρώτη εικόνα για το πώς η φωτογραφία δεν είναι πάντα αυτόπτης μάρτυρας, το τέλειο ανάλογο της πραγματικότητας αλλά μπορεί να αλλοιωθεί.

Fading Away

Κάποιες από τις φωτογραφίες έχουν περίτεχνη σύνθεση. Ο γονέας με το νεκρό παιδί ενίοτε είναι τοποθετημένοι σε μια αφηγηματική σύνθεση, με τον γονέα σε πόζα θλίψης. (Ruby, 1989) Ίσως η πιο γνωστή φωτογραφία του είδους να είναι αυτή του Henry Peach Robinson¹² (Leggat, 1999) με τίτλο “Fading Away” (1858), μια σύνθεση από πέντε πλάκες ή αρνητικά, η διάταξη της οποίας δημιουργεί μια αφήγηση. (εικ. 4) Στην φωτογραφία απεικονίζονται ένα κορίτσι που πεθαίνει από φυματίωση και η θλίψη των μελών της οικογένειας. Το κορίτσι, ντυμένο στα λευκά, εμφανίζεται προφίλ και είναι ξαπλωμένο σε μια πολυθρόνα με ένα λευκό μαξιλάρι να στηρίζει το κεφάλι

¹² <http://www.mpritchard.com/photohistory/history/robinson.htm>

του. Στο προσκέφαλό της, παραστέκεται ένα νεαρό κορίτσι, πιθανώς η αδελφή της, ενώ στα πόδια της βρίσκεται καθισμένη μια γυναίκα, μάλλον η μητέρα της, που κρατά ένα βιβλίο, πιθανώς τη βίβλο. Στο βάθος, η κεντρική φιγούρα της φωτογραφίας, ένας άντρας (ο πατέρας;), με την πλάτη γυρισμένη στον θεατή, ακουμπά το κεφάλι στο χέρι του που στηρίζεται σε ένα μισάνοιχτο παράθυρο και κοιτά έξω. Οι μισάνοιχτες κουρτίνες με τις πλούσιες πτυχώσεις μάς εισάγουν στη σκηνή σαν να πρόκειται για εισαγωγή στη σκηνή ενός θεάτρου ενώ σπάνε και την οριζόντια δομή της σύνθεσης. Το ετοιμοθάνατο κορίτσι είναι η κύρια πηγή ενός λευκού φωτός που δεν έχει εμφανή προέλευση. Είναι λες και η ίδια εκπέμπει τούτο το φως. Φυσικά, δεν είναι παρά τα λευκά της ρούχα και η λήψη που δίνουν αυτό το αποτέλεσμα. Η σκηνή εξελίσσεται, όπως φαίνεται από τη διαρρύθμιση, στο εσωτερικό ενός σπιτιού, πιθανότατα στην κρεβατοκάμαρα ή στο σαλόνι της οικογένειας. Διάφορα αντικείμενα συμπληρώνουν το σκηνικό. Ένα πουφ στα αριστερά του κοριτσιού με ένα κλειστό βιβλίο αφημένο επάνω του, ένα κέντημα παρατημένο σε ένα скаμνάκι μπροστά στο πόδια της, ένα βιβλίο. Ένα ψηλό τραπέζι με ένα βάζο με λουλούδια βρίσκεται μπροστά από το παράθυρο. Το παράθυρο εξυπηρετεί την αίσθηση του βάθους και παράλληλα εισάγει τους συμβολισμούς της εικόνας. Κανένα από τα βλέμματα δεν προσφέρεται στον θεατή. Αντιθέτως, νιώθει κανείς πως παρακολουθεί ηδονοβλεπτικά μια ιδιωτική σκηνή. Το βλέμμα της μητέρας δημιουργεί έναν άξονα με το πρόσωπο της κόρης. Το βλέμμα του άνδρα, αόρατο, οδηγεί σε έναν εξωτερικό χώρο, σε ένα κάτι που είναι εκτός του ορατού μας πεδίου. Είναι προφανές ότι συνοψίζει όλες τις αντιλήψεις και τα στερεότυπα της εποχής για το θάνατο. Το κορίτσι είναι όμορφο, σύμφωνα με την αντίληψη περί θανάτου της εποχής, μια άλλη Ophelia. Πεθαίνει από φυματίωση, τη μάστιγα των ημερών, η οποία βρίσκεται παντού στη λογοτεχνική παραγωγή της εποχής. Περιβάλλεται από την οικογένειά της, την ύψιστη αξία του καιρού της. Όλα τα σύμβολα είναι παρόντα: το βιβλίο, τα λουλούδια, το παράθυρο έξω από το οποίο κοιτάζει και ο άντρας με τη γυρισμένη πλάτη προσβλέποντας πιθανώς σε μια αντάμωση («Θα ξανταμώσουμε»). Ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται η ανδρική φιγούρα παραπέμπει στον πίνακα *Wanderer above the Sea of Fog* του Caspar David Friedrich όπου δεν βλέπουμε το πρόσωπο του μοναχικού άνδρα κι έτσι είναι αδύνατο να γνωρίζουμε αν αυτό που αντικρίζει είναι συναρπαστικό ή τρομακτικό, ή και τα δύο. (Gaddis, J. L. 2002:1) Σε δεύτερη ανάλυση, ανακαλύπτουμε τον τρόπο που παρουσιάζονται οι γυναίκες και οι άντρες της εποχής. Οι γυναίκες εύθραυστες και αφοσιωμένες, ενώ ο άντρας μια στιβαρή φιγούρα.

Η απομάκρυνση του φακού από το πρόσωπο του νεκρού

Κατά τη διάρκεια της δημοτικότητας των cabinet cards φωτογραφιών (περίπου 1880-1900), το έθιμο να απεικονίζουν τον νεκρό σαν να κοιμάται συνεχίζεται αλλά με μικρότερη συχνότητα και πολύ λιγότερα close ups. Η πιο κοινή εικόνα είναι ολόκληρου του σώματος, συνήθως σε φέρετρο. (Ruby, 1984) Μετά το 1890, ο θανών φωτογραφίζεται πιο συχνά σε φέρετρο στο σπίτι ή στο σαλόνι του γραφείου τελετών. Τα στηρίγματα γίνονται πιο περίτεχνα. Εκτός από τα λουλούδια και άλλα αντικείμενα που τοποθετούνται στα χέρια ή στο στήθος του νεκρού, υπάρχουν συχνά ειδικές συνθέσεις λουλουδιών (εικ. 5). Παρά το γεγονός ότι οι φωτογραφίες εξακολουθούν να λαμβάνονται αποκλειστικά από επαγγελματίες, κανείς δεν διαφημίζει την υπηρεσία, ένδειξη ότι το δημόσιο αίσθημα αρχίζει να αλλάζει. Η έλευση των πορτρέτων στο φέρετρο και των φωτογραφιών της κηδείας ήταν αναμφίβολα η αντανάκλαση των τριών αλλαγών στα έθιμα της κηδείας των Αμερικανών: της ταρίχευσης, της χρήσης του φέρετρο και της δημοτικότητας των *ανθοσυνθέσεων κηδειών*. (Ruby, 1989)

Εντοπίζονται επίσης φωτογραφίες όπου η οικογένεια, οι φίλοι και άλλοι πενθούντες συγκεντρώνονται γύρω από το φέρετρο μπροστά από το σπίτι ή κατά καιρούς μπροστά από τον τάφο. Οι νέες εικόνες είναι και πάλι η αντανάκλαση των αλλαγών στη στάση απέναντι στο θάνατο. Η αλλαγή στη μεταθανάτια φωτογραφία συμπίπτει με την όλο και πιο περίτεχνη τελετή της κηδείας και την προοδευτική εμπορευματοποίηση του θανάτου. Η προσοχή μετατοπίζεται από τον θανόντα στους πενθούντες και το κοινωνικό γεγονός της κηδείας. Όσο πιο περίτεχνες γίνονται οι κηδείες τόσο λιγότερο γίνεται ορατός ο θανών. (Farrell, 1980:177) Οι φωτογραφίες αυτές φαίνεται να εξυπηρετούν πολλαπλούς σκοπούς. Την ίδια στιγμή που η οικογένεια θρηνεί τον νεκρό επιδεικνύει την οικονομική και κοινωνική της κατάσταση μέσω μιας «*πολυτελούς κατανάλωσης*», όπως αυτή αναλύεται από τον Bourdieu. Ο Bourdieu στην ανάλυσή του για τις στρατηγικές της διάκρισης χρησιμοποιεί ως βασική αρχή το γεγονός ότι οικονομική δύναμη σημαίνει πρωτίστως τη δυνατότητα να μπορεί κάποιος να αποστασιοποιείται από την οικονομική ανάγκη. Η προφανής πολυτέλεια αποτελεί έναν ασφαλή τρόπο να μετατραπεί το οικονομικό σε κοινωνικό ή κάποιου άλλου είδους κεφάλαιο, όπως συμβολικό ή πολιτισμικό. Ήδη αυτή η διάκριση είναι ορατή στα μεταθανάτια ζωγραφικά πορτρέτα των ισχυρών και κατόπιν σε αυτά της αναδυόμενης αστικής τάξης. Σε τούτες τις φωτογραφίες είναι ορατή μια πολυτελής κηδεία, κάτι που υπονοεί πως η οικογένεια έχει δαπανήσει μεγάλα ποσά που αποδεικνύουν το υψηλό κοινωνικό της στάτους. (Bourdieu, 2002:415-427)

Παρά το γεγονός ότι ο αποθανών ακόμη απεικονίζεται, τα κοντινά πλάνα δεν χρησιμοποιούνται σχεδόν ποτέ. Αντίθετα ο νεκρός απεικονίζεται στο φέρετρο και περιβάλλεται από τα σύμβολα της κηδείας. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τις φωτογραφίες της κηδείας τις βγάζουν ερασιτέχνες φωτογράφοι. Τώρα τα φλας κάνουν τη διαδικασία ευκολότερη. Από τη δεκαετία του 1930, οι επαγγελματίες φωτογράφοι τηρούν μια τυποποιημένη προσέγγιση που συμπεριλαμβάνει δύο λήψεις· μία όπου φαίνεται περίπου το μισό του σώματος και μία όπου ολόκληρο το φέρετρο είναι ορατό. Οι συμβάσεις αυτές παραμένουν σχεδόν αμετάβλητες μέχρι σήμερα. (Ruby, 1989)

B Μέρος

Ο θάνατος στον 21^ο αιώνα

Οι κυρίαρχες κοινωνιολογικές απόψεις υποστηρίζουν πως ο θάνατος στην νεωτερικότητα δεν είναι ομολογημένος, γνωστός στη δημόσια σφαίρα αλλά παρών στην ιδιωτική ή πως ο θάνατος κυριαρχεί στον δημόσιο λόγο με την μορφή του ιατρικού λόγου.¹³ Και οι δύο θέσεις κρύβουν ένα παράδοξο ή μάλλον μια αντίφαση. Ο θάνατος κατακλύζει την δημόσια σφαίρα υπό τη μορφή ειδήσεων, καταστροφών, ατυχημάτων, αστυνομικών ταινιών ή ταινιών τρόμου και βιντεοπαιχνιδιών. Η λογοτεχνία, η ποίηση και η φιλοσοφία δεν σταμάτησαν ποτέ να μιλούν για το θάνατο. Πρόκειται πάντοτε για τον θάνατο των άλλων ο οποίος δεν μας εμπλέκει προσωπικά καθώς η δική μας ζωή δεν επηρεάζεται από τους θανάτους αυτούς. (Lock, 2008:213) Ο θάνατος προκαλεί την περιέργεια ίσως επειδή πρόκειται για κάτι απαγορευμένο και ίσως άσεμνο. (Novelle, 2000:369) Αυτό το νέο άσεμνο αποκάλυψε το 1952, το άρθρο του Geoffrey Gorer, *The pornography of death*. Πριν επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε το απαγορευμένο ή μη του θανάτου θα στραφούμε στην ιστοριογραφία για να παρακολουθήσουμε το πώς διαμορφώνεται το νέο σκηνικό του θανάτου από δημογραφική και τελετουργική άποψη.

Ο καταγεγραμμένος θάνατος

Οι διαδοχικές κατακτήσεις της επιστήμης απέναντι στα αίτια της θνησιμότητας ξεκινώντας από ένα προσδόκιμο ορίου ζωής κατά τη γέννηση τα τριάντα έως πενήντα χρόνια προσέφεραν, κατά προσέγγιση, στους ανθρώπους στη Δύση είκοσι χρόνια στον 19ο αιώνα και άλλα 30 χρόνια κατά τον 20ό. Το μέσο ποσοστό

¹³ Τον τελευταίο καιρό αναδύεται και μία τρίτη που υποστηρίζει ότι βαίνουμε προς μια αναβίωση του θανάτου με την οποία δεν θα ασχοληθούμε στην παρούσα εργασία.

θνησιμότητας στην εξέλιξή του που κατέγραφε τις νίκες της ζωής από το τέλος του 18ου αιώνα και μετά, αφού έπεφτε συνεχώς και θεαματικά σταθεροποιήθηκε τη δεκαετία του 1980 διαμορφώνοντας ένα περίπλοκο συλλογικό τοπίο, με κοινωνίες σε διαδικασία γήρανσης, όπου τα ποσοστά γεννητικότητας κατέστησαν σημαντικότερα για την κατανόηση της γενικής ισορροπίας από εκείνα της θνησιμότητας (Vovelle, 2000:254).¹⁴

Στον 21ο αιώνα οι άνθρωποι δεν πεθαίνουν από τα ίδια αίτια που πέθαιναν άλλοτε, ούτε καν όπως χτες. Σήμερα ο κόσμος πεθαίνει από καρδιαγγειακές παθήσεις, από καρκίνο (που έχει αντικαταστήσει στο συλλογικό υποσυνείδητο τον φόβο της φυματίωσης), από ατυχήματα ή από ασθένειες του νευρικού συστήματος (Vovelle, 2000:359). Οι εκφυλιστικές ασθένειες, τίμημα μιας παρατεταμένης ζωής που ευνοούνται από μια σειρά κοινωνικών συνηθειών -κάπνισμα και αλκοόλ- έχουν πάρει την σκυτάλη από τις μολυσματικές γεγονός που σε τελευταία ανάλυση αποτελεί μέσον αναγνώρισης ενός συνολικού προφίλ όπου αντανακλάται η γήρανση του πληθυσμού. (Vovelle, 2000:361).

Ο κοινωνικός θάνατος: από τα γηρατιά στο θάνατο

Οι κατακτήσεις τη επιστήμης σε βάρος του θανάτου έρχονται σε αντίφαση με την ορθολογικότητα του συστήματος καθώς η τρίτη ηλικία αποβαίνει σημαντικό αλλά άχρηστο βάρος στην κοινωνική διαχείριση. Τα εδάφη που κατακτήθηκαν σε βάρος της προέλασης του θανάτου είναι από κοινωνική άποψη «έρημη χώρα». Τα γηρατιά των μοντέρνων καιρών που αποικίστηκαν πρόσφατα βαραίνουν την κοινωνία όπως τη βάραιναν άλλοτε οι αποικισμένοι ιθαγενείς πληθυσμοί. Ο χαρακτηρισμός τρίτη ηλικία, τα λέει όλα. Είναι κάτι σαν Τρίτος Κόσμος. (Baudrillard, 2008:112)

Η αυξημένη μοναξιά των γερόντων αποτελεί κοινό τόπο αναλύσεων όπου τίθεται με νέους όρους το ζήτημα της τελευταίας διάβασης και εκείνο της τελευταίας διαδρομής της ζωής. Στην διαδρομή αυτή ο σταδιακός αποκλεισμός της ομάδας των γέρων ή των συνταξιούχων από τον οικογενειακό κύκλο αποτέλεσε το πρώτο βήμα. Η συγκατοίκηση τριών γενιών, ήδη σπάνια στο κλασικό δυτικό μοντέλο, αντιφάσκει

¹⁴ Παρατηρώντας το δείκτη της θνησιμότητας καθίσταται φανερό πως αυξάνεται η θέση της ομάδας των ηλικιωμένων αποκαλύπτοντας μια από τις δυναμικές γραμμές που αλλάζουν τη σύσταση του πληθυσμού. Η γήρανση έχει γίνει ένα από τα χαρακτηριστικά της εποχής μας. Η αντικειμενική πρόοδος στην επιμήκυνση της ανθρώπινης ζωής αποτυπώνεται στις ομάδες των senior citizens (Vovelle, 2000:354-358).

προς τις συνθήκες της αστικής κατοικίας μιας μερίδας του πληθυσμού. (Vovelle, 2000:388-89). Η μακροπρόθεσμη αλλαγή της συμπεριφοράς προς τους γέροντες βρίσκει την εξήγησή της σε αυτή την εξέλιξη. Για τους ίδιους αυτό σημαίνει ότι και αυτοί μεταφέρονται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό στα παρασκήνια και απομονώνονται.¹⁵

Οι γέροντες συνεπώς χάνουν την καταστατική τους θέση και τα προνόμια που απολάμβαναν σε άλλα κοινωνικά μορφώματα. Τα γηρατειά, σε εκείνες τις κοινωνίες, υφίσταντο ως συμβολικός μοχλός της ομάδας, τα δε χρόνια ήταν πραγματικά ανταλλάξιμα πλούτη, γίνονταν κύρος και εξουσία. Το κοινωνικό μετέτρεψε τα γηρατειά σε κοινωνική επικράτεια, κοινωνικοποίησε αυτή τη μερίδα της ζωής περιχαρακώνοντάς την. Υπό την ευσίωνη επίδραση του φυσικού θανάτου μετέτρεψε το γήρας σε προκαταβολικό κοινωνικό θάνατο. (Baudrillard, 2008:113)

Ο όρος κοινωνικός θάνατος έκανε την εμφάνισή του στην βιβλιογραφία, όταν, οι Glasser και Strauss (1966) κατά τη διεξαγωγή εθνογραφικών μελετών σε νοσοκομεία παρατήρησαν ότι η μεταχείριση των ασθενών σε κωματώδη κατάσταση είναι τέτοια που τους στερεί θεμελιώδεις ιδιότητες του προσώπου. Η σχέση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού θανάτου διευρύνθηκε περιλαμβάνοντας τους ηλικιωμένους που έχουν απολέσει την βασική έννοια του προσώπου¹⁶ αλλά και τους ετοιμοθάνατους.

Η μετάβαση από τον κατ' οίκον θάνατο στον νοσοκομειακό θάνατο

Η διαδικασία του νοσοκομειακού θανάτου άρχισε να επιταχύνεται πριν από 50 χρόνια στις ΗΠΑ και πριν 30 στην Ευρώπη, και στον πυρήνα της βρίσκεται η

¹⁵ Η πρακτική της εκτόπισης των γερόντων, των φτωχών κυρίως, σε άσυλα γαλλικού τύπου, με τα σύγχρονα χαρακτηριστικά που αυτά προσέλαβαν, θεωρήθηκε από τους ίδιους ως προθάλαμος θανάτου, τόπος αποπροσωποποίησης, παθητικής και συχνά απελπισμένης προσμονής, γενεσιουργός τόπος ενός σοκ που πολλοί δεν ξεπερνούν –η υπερθνησιμότητα κατά την άφιξη είναι ένα γεγονός γνωστό, ομολογημένο και καταγεγραμμένο. Τα αγγλοσαξονικά και τα αμερικανικά nursing houses - και τα ελληνικά γηροκομεία ή οίκοι ευγηρίας- παρόλο που δεν κουβαλούν τις συνδηλώσεις του γαλλικού τύπου ασύλου, θεωρούνται τόποι ενός διάχυτου φόβου, πού το άγχος που βιώνεται διαφορετικά από τους τροφίμους και διαφορετικά από όσους δεν είναι. (Vovelle, 2000:388-89).

¹⁶ Ο όρος non-person εισήχθη για πρώτη φορά στην βιβλιογραφία από τον Erving Goffman (2012 & 1961)

σταδιακή εξαφάνιση, του οικογενειακού κατ' οίκον θανάτου, ο οποίος υπερίσχυε ή ακόμα και κυριαρχούσε ως τότε. (Novelle, 2000:378)

Οι άνθρωποι κατά το παρελθόν πέθαιναν στο σπίτι με την συντροφιά των μελών της οικογένειάς τους, αν και όπως επισημαίνει ο Elias (1985) θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί στην εξιδανίκευση αυτών των θανάτων για την κοινωνική τους φύση. Το γεγονός μπορεί να είχε πολύ λίγο να κάνει με την αποδοχή του θανάτου ή με τους στενούς οικογενειακούς δεσμούς. Σε συνθήκες υπερπληθυσμού ήταν ενδεχομένως δύσκολο να βρει κάποιος ένα δωμάτιο στο οποίο θα μπορούσε να πεθάνει μόνος.

Το βάρος της φροντίδας του ασθενούς μοιράζονταν στην οικογένεια και στην μικρή κοινωνία των γειτόνων και φίλων, φαινόμενο συχνότερο μεταξύ των κατώτερων τάξεων, αλλά που υφίστατο και στην μεσαία τάξη επίσης. Ο κύκλος συμμετοχής συρρικνώθηκε σταθερά μέχρι να περιοριστεί στους πιο στενούς συγγενείς ή ακόμα και στο ζευγάρι, με τον αποκλεισμό των παιδιών. Τέλος, στις πόλεις του 20ου αιώνα, η παρουσία ενός καταληκτικού ασθενούς σε ένα μικρό διαμέρισμα κατέστησε πολύ δύσκολη την παροχή φροντίδας στο σπίτι. Επιπλέον, οι εξελίξεις στη χειρουργική και στις μακρόχρονες ιατρικές θεραπείες οδήγησαν τον καταληκτικό ασθενή να παραμείνει στο νοσοκομείο. Μεταξύ του 1930 και 1950 η εξέλιξη επιταχύνεται. Οι άνθρωποι πεθαίνουν πλέον στο νοσοκομείο καθώς έχει γίνει ο τόπος όπου προσφέρεται η ιατρική φροντίδα που δεν μπορεί να παρασχεθεί στο σπίτι. Αν και δεν γίνεται πάντα παραδεκτό, το νοσοκομείο έχει προσφέρει στις οικογένειες ένα μέρος όπου μπορούν να κρύψουν την απρεπή απόμαχο τον οποίο ούτε ο κόσμος, ούτε οι ίδιοι μπορούν να αντέξουν ώστε να μπορέσουν να συνεχίσουν να ζουν μια φυσιολογική ζωή. (Ariès, 2008) Αυτό εν μέρει έχει σχέση με την εισαγωγή των νέων αστικών αξιών γύρω από την υγιεινή και την ασηψία. Έτσι δημιουργήθηκε μια αποστροφή προς το σώμα του αρρώστου και του νεκρού, των εκκρίσεων και των οσμών που αυτό παρήγαγε. (Ρήγου, 1993:61)

Το ψέμα: ο ετοιμοθάνατος στερείται το θάνατό του

Η εμπιστοσύνη που έδειχνε στην οικογένεια κατά τον 19^ο αιώνα ο ετοιμοθάνατος αποδείχτηκε παγίδα καθώς στερήθηκε το θάνατό του και το δικαίωμα του να τον οργανώσει. Μόλις η οικογένεια αντιληφθεί έναν σοβαρό κίνδυνο να απειλεί κάποιον μέλος της, του κρύβει την αλήθεια και το απομονώνει. Έτσι αφήνεται στα χέρια της οικογένειας και των γιατρών πεπεισμένος πως όλα γίνονται για το καλό του, πιθανώς γιατί ούτε κι ο ίδιος δεν θέλει να παραδεχτεί πως ο θάνατος του φτάνει. Συχνά αυτό

εξελίσσεται σε μια δραματική κωμωδία, όπου κάποιος προσποιείται πως δεν γνωρίζει πως πρόκειται να πεθάνει. (Αριές, 1988:150)

Η αμερικανική ιατρική δεοντολογία επιβάλλει να λέγεται έστω και ωμά η αλήθεια στον ασθενή. Στην Ευρώπη η αλήθεια αποκαλύπτεται μερικώς ή πλήρως στην οικογένεια και ενδεχομένως στον ίδιο τον άρρωστο. Έτσι η μοναξιά επιβαρύνεται με την ανηλικότητα ενός εξαρτημένου και παθητικού ασθενούς, από τον οποίο έχουν στερήσει το δικαίωμα να διαχειριστεί ή να κατευθύνει έστω και ελάχιστα ο ίδιος τον θάνατό του. (Novelle, 2000:390) Την αποπροσωποποίηση του ασθενή καθώς και την προσπάθειά του να διατηρήσει τη θέση του έγκυρου συνομιλητή την συναντάμε παροξυμμένη και όταν πλησιάζει η καταληκτική ημερομηνία, στην επιθανάτια κλίνη. (Novelle, 2000:389) Ο λόγος του, σύμφωνα με την Ρήγου (1993:34) ακούγεται περίπου σαν το λόγο του τρελού που αποκαλύπτει ακατανόητες αλήθειες κάποιου που δεν ανήκει πια στους ζωντανούς. Εδώ έχουμε μια πλήρη διαφοροποίηση με το μοντέλο του εξημερωμένου θανάτου του Agiès όπου ο ετοιμοθάνατος ήταν όχι μόνο γνώστης της κατάστασής του αλλά αναλάμβανε και τον ενεργό του ρόλο. (Agiès, 2008). Η μοναχικότητά του νοσοκομειακού θανάτου παίρνει συμβολική υπόσταση με το παραβάν που υποτίθεται ότι απομονώνει τον ετοιμοθάνατο και αποκρύπτει το ψυχομαχητό του που στη συνέχεια αντικαθίσταται από το δωμάτιο απομόνωσης του ετοιμοθάνατου. (Novelle, 2000:389)

Παρότι οι πρώτες εκδηλώσεις του φαινομένου παραπέμπουν στον αμερικανικό κόσμο το ζήτημα εκτείνεται σε όλο το προνομιούχο τμήμα της υφηλίου που γνώρισε τα ιατρικά επιτεύγματα των τελευταίων χρόνων. Στη βάση βρίσκεται η εξουσία του γιατρού, του χειρουργού και του νοσηλευτή της εντατικής μονάδας, καθώς και η αυξημένη ευθύνη του νοσοκομείου, με όλα του τα βοηθητικά στελέχη, από την καθαρίστρια έως την υπηρεσία υποδοχής, στην οργάνωση της «τελευταίας διάβασης». (Novelle, 2000:389)

Η επανάσταση που συντελέστηκε στις τεχνικές της εντατικής θεραπείας οδήγησε στο πρόβλημα του νέου ορισμού του θανάτου και των αντικειμενικών κριτηρίων που επιτρέπουν να αποφανθεί κάποιος για την έλευσή του. «Η ποικιλία των μορφών και των τρόπων κοινωνικού προσδιορισμού, κατανόησης και στάσης απέναντι στο ίδιο φαινόμενο προσδιορίζει το θάνατο ως εξειδικευμένο αντικείμενο κοινωνιολογικής ανάλυσης». Θα μπορούσαμε συνεπώς να υποστηρίξουμε πως ακόμη και η στιγμή του θανάτου είναι μια πολιτιστική κατασκευή ενώ ο ορισμός του διαφοροποιείται όσο η κατανόηση της φυσιολογίας προχωράει. (Αλεξιάς:76-77)

Η ιατρική όπως και το σύνολο της κοινωνίας βρέθηκαν μπροστά στον πρόβλημα κλινικών θανάτων που θα μπορούσαν να παρατείνονται επ' αόριστον. Το ζήτημα της ευθανασίας έχε αποβεί ένα από τα μεγάλα ηθικά προβλήματα της εποχής μας. Ένα από τα μείζονα ερωτήματα είναι ως ποιο σημείο το καθήκον παράτασης της ζωής επιβάλλεται ασυζητητί προκειμένου για τον ανίατο ψυχορραγούντα ο οποίος ορισμένες φορές υποφέρει από αβάσταχτους πόνους Όλα αυτά συνιστούν μια έριδα μείζονος σημασίας, που τα στοιχεία διαμορφώθηκαν κατά βάση από τη δεκαετία το πενήντα και μετά, έστω και αν η διατύπωσή τους υπήρξε όψιμη μερικές φορές και αποτελούν τεκμήρια στον φάκελο της «*ιατρικοποίησης του θανάτου*». (Novelle, 2000: 390)

Ο γιατρός αναδείχθηκε σε κεντρικό πρόσωπο στο νέο τυπικό του νοσοκομειακού θανάτου, πρόσωπο όμως παράλληλα πιο απόμακρο. Η εικόνα του οικογενειακού γιατρού του 19ου αιώνα, προσώπου έμπιστου και έγκριτου, που παραστέκει στο κρεβάτι του θανάτου, υποκαθίσταται από μια αφηρημένη έννοια, την ιατρική περίθαλψη, η οποία απαιτεί το απρόσωπο της ιατρικής σχέσης. (Novelle, 2000:390 & Ρήγου, 1993:60). Ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα ο γιατρός, αντλώντας το κύρος του από τις επιστήμες της ζωής, καθίσταται ο ειδικός επιστήμονας που αποφαινεται για επιστημονικά θέματα, παρεμβαίνει στους πολιτικούς θεσμούς λόγω της τοπικής θέσης γνώσης-εξουσίας εντός του νοσοκομείου. (Ρήγου, 1993:79).

Οι νέες τελετουργίες του θανάτου

Η Αμερική συνειδητοποίησε από πολύ νωρίς την υπέρμετρη αύξηση της οικονομικής επένδυσης στο θάνατο. (Novelle, 2000:377) Η δεκαετία του 1960 αποτελεί ίσως το απόγειο του συστήματος και ο funeral director, επιβάλλεται ως ο απόλυτος και αποκλειστικός διαχειριστής του θανάτου. Παρά το γεγονός πως εξακολουθούν να υπάρχουν εθνοτικές, θρησκευτικές και περιφερειακές αντιθέσεις, από τη δεκαετία του 1920 και μετά, συγκροτείται ένα μονοπώλιο στη διαχείριση των νεκρών. Το ποσοστό των νεκρών που φυλάγονταν στην κατοικία, ενώ δεν ήταν αμελητέο στην αρχική αυτή χρονολογία, μειώθηκε σταδιακά ως το μηδέν. Σήμερα, όχι μόνο στην Αμερική αλλά και στις περισσότερες δυτικές χώρες, μόλις ο γιατρός ή η αστυνομία πιστοποιήσουν το θάνατο, ο κόσμος επιλέγει το funeral parlour, όπου γίνονται όλες οι απαραίτητες ενέργειες για το τελευταίο ταξίδι. (Novelle, 2000:377)

Η J. Mitford (2011) ανέδειξε την εισβολή του θεσμού αυτού μέσα από τις μετατοπίσεις, εξευγενιστικές μεταλλάξεις που αντανakλούν επίσης την κλιμάκωση κάποιων λειτουργιών του λεξιλογίου: από το γραφείο του εργολάβου πέρασε στο

funeral parlour, έπειτα στο funeral home, κι έπειτα πολλές φορές στο funeral chapel. Η κυρίαρχη θέση του εργολάβου οφείλεται κυρίως στην αλυσίδα των υπηρεσιών που αναλαμβάνει. Από την στιγμή που οι συγγενείς του αποβιώσαντος κάνουν το πρώτο τηλεφώνημα επιφορτίζεται με τις γραφειοκρατικές διαδικασίες και στη συνέχεια παίρνει το πτώμα του οποίου θα έχει τη διαχείριση ως το νεκροταφείο. Με παρόμοιο τρόπο γίνεται και στην Αγγλία η ανάληψη της ευθύνης για το πτώμα από τους funeral directors και η διαχείρισή του. (Bradbury, 2012).

Η νέα διαχείριση του πτώματος

Διαχείριση σημαίνει καταρχάς ευπρεπισμός. Στον τομέα αυτό η πρωτοτυπία του αμερικανικού μοντέλου εκφράστηκε με τη σπουδαιότητα που απέκτησε από πολύ νωρίς μια θανατολογική τεχνική που αποσκοπούσε όχι μόνο στη διατήρηση της ακεραιότητας του σώματος (embalming) αλλά και στο να του δοθεί, χάρη στο κατάλληλο μακιγιάζ, η επίφαση της ζωής. Η εικόνα του νεκρού, επίσημα και κομψά ντυμένου, μέσα στο σαλόνι του funeral home, έχει περιγραφεί τόσες φορές που δεν έχει νόημα να την επαναλάβουμε. (Mitford, 2011)

Οι συμβολισμοί του πτώματος

Σε κάθε πολιτισμό η τελετουργική περιποίηση του πτώματος παρέχει ένα τρόπο μέσω του οποίου οι επιζώντες μπορούν να εκφράσουν τις πεποιθήσεις τους για την κοινωνία, τη ζωή και το θάνατο. Ο Douglas (1966) σημειώνει πως το ζωντανό σώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια αλληγορία για την κοινωνία. Το σώμα είναι τόσο σημαίνον όσο και σημαινόμενο, μια συσχέτιση μεταξύ των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι βλέπουν το σώμα τους και την κοινωνία τους. Σε διαφορετικά πολιτισμικά μορφώματα υπάρχουν έθιμα που σχετίζονται με τα τρόφιμα και τα ποτά που επιτρέπεται να καταναλωθούν. Σε άλλες κοινωνίες η απελευθέρωση και η διανομή των προϊόντων του σώματος (ιδιαίτερα το αίμα, το σπέρμα, τα ούρα και τα κόπρανα) μπορεί να περιβάλλονται από διάφορες απαγορεύσεις ή κοινωνικούς κανόνες.

Το σώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως *«γνωστικός χάρτης μέσω του οποίου μπορούμε να ανακαλύψουμε τη τάξη των πραγμάτων στον εξωτερικό κόσμο»* (Prior, 1989:17) Στο βιομηχανικό πλαίσιο, το σώμα μπορεί να γίνει μια αλληγορία για την Εκκλησία, το κράτος την ιατρική επιστήμη. Είναι δυνατόν να χαρτογραφήσει τις αλλαγές στους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε την ανθρώπινη μορφή. Από τον 19ο αιώνα, το σώμα όλο και περισσότερο θεωρείται ως ένα αντικείμενο το

οποίο θα μπορούσε να διερευνηθεί και να παρατηρηθεί από τις νεοσύστατες ιατρικές επιστήμες. Οι γιατροί είδαν το σώμα ως ένα είδος άτλαντα, η γνώση του σώματος διδάχθηκε σαν γεωγραφία (Armstrong, 1983). Σύμφωνα με τον Prior (1989:9) που αντλεί προφανώς από τη φουκωική σκέψη (Φουκώ, 1982:170)

Ο άνθρωπος - μηχανή εισήλθε στη σκηνή και, στη συνέχεια, αυτή η απομονωμένη, ανεξάρτητη και θνητή μηχανή θεωρήθηκε ως ένα αντικείμενο που πρέπει να αντιμετωπιστεί, ανακατασκευαστεί, επισκευαστεί, βελτιωθεί και να ενεργήσει.

Αν το ζωντανό σώμα χρησιμεύει ως ένα τέτοιο πλούσιο σύστημα συμβόλων, είναι λογικό ότι τόσο ο θάνατος του σώματος όσο και το πτώμα μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν για να εκφράσουν τις ανησυχίες μιας ομάδας. Ακριβώς όπως το ζωντανό σώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια αλληγορία για την κατάσταση της κοινωνίας, το πτώμα μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί κατά τον ίδιο τρόπο.

Στο έργο του για την κοινωνική οργάνωση του θανάτου στο Μπέλφαστ ο Prior (1989:20) εφιστά την προσοχή στον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει το πτώμα. Το σώμα λειτουργεί ως ένα σημείο στο οποίο οι πενθούντες μπορούν να εκφράσουν τα συναισθήματα, τις σκέψεις, τις πρακτικές και τις πεποιθήσεις τους σχετικά με το θάνατο, το σώμα είναι πρώτα και κύρια μια περιοχή του προσώπου. Τα σημάδια του θανάτου είναι ορατά στο σώμα, οι αιτίες θανάτου βρίσκονται βαθιά μέσα στο σώμα, η καταχώριση του θανάτου εξαρτάται από το σώμα, οι πενθούντες κλαίνε πάνω από το σώμα, ο funeral director προετοιμάζει το σώμα, οι κληρικοί ψάλλουν πάνω από ένα εγκιβωτισμένο σώμα. Χωρίς ένα σώμα οι κοινωνικές διεργασίες που σχετίζονται με το θάνατο διαταράσσονται σοβαρά και ανεπανόρθωτα. (Prior, 1989:13)

Πριν την αποσύνθεση ένα πτώμα δεν είναι πολύ διαφορετικό από ένα άτομο που κοιμάται. Σε αντίθεση όμως με ένα αναπαυόμενο ζωντανό σώμα, το κρύο πτώμα είναι ακίνητο και αδρανές. Αυτό το αντικείμενο είναι διφορούμενο, είναι σαφώς ανθρώπινο στην εμφάνιση, αλλά επίσης σαφώς δεν είναι ανθρώπινο. Η Julia Kristeva (1982) υποστηρίζει πως το πτώμα είναι το πιο αποκρουστικό των αποβλήτων καθώς διασαλεύει την τάξη *«Το πτώμα [...] είναι η ύψιστη εξαθλίωση. Είναι ο θάνατος που μολύνει τη ζωή.[...] Φανταστικό μυστηριώδες και πραγματική απειλή, μας γνέφει και τελειώνει καταπίνοντας μας»* (Kristeva, 1982:3) Η επικείμενη αποσύνθεση του πτώματος δημιουργεί την αίσθηση ότι είναι επικίνδυνο και ισχυρό. Στις μετανεωτερικές κοινωνίες που έχουν αναπτύξει μια κουλτούρα υγιεινής, που επιχειρούν να ελέγξουν το θάνατο και να τον απωθήσουν είναι φυσικό αρχικά να κρύψουν και στη συνέχεια να καταστρέψουν εντελώς οποιαδήποτε σημάδια

αποσύνθεσης. Το εμποροκρατικό σύστημα εκμεταλλεύτηκε επικερδέστατα αυτόν το συλλογικό πανικό. (Vovelle, 2000:379)

Η C. Davies (1996) σημειώνει πως η λατρεία της υγιεινής, της νεότητας και της ομορφιάς είναι έκδηλα στην Αμερική ενώ σημειώνει την αμερικανική εμμονή για προσωπική καθαριότητα που αποτυπώνεται στις υψηλές πωλήσεις των αποσμητικών. Θεωρεί πως, στο θάνατο, υπάρχει μια παρόμοια ανησυχία για την παρουσίαση ενός άοσμου εαυτού.

Ο χειρισμός του πτώματος για τη βελτίωση της εμφάνισής του έχει πολλά κοινά με τις προσπάθειές μας για να ομορφύνει το ζωντανό σώμα. Το φύλο παίζει σημαντικό ρόλο εδώ. Στην ανάλυσή της, η Bronfen (1992), υποστηρίζει ότι η σχετικά νέα πρακτική της ταρίχευσης προσφέρει στους επιζώντες την ευκαιρία να απολαύσουν μια συνεχιζόμενη κατοχή του πτώματος ως «άλλου». Μπορούν να κοιτάζουν αυτό το τέλειο αντικείμενο για όσο διάστημα επιθυμούν. Εδώ βέβαια η κατοχή σχετίζεται απολύτως με το βλέμμα, το εξουσιαστικό και ηδονοβλεπτικό. Σε αυτές τις περιπτώσεις το όμορφο ταριχευμένο σώμα μοιάζει με τέχνη, στο μέτρο που *«δεν έχει καμία σχέση με τον κόσμο στον οποίο εμφανίζεται εκτός από αυτή μιας εικόνας, μιας σκιάς»* (Bronfen, 1992:104)

Η έκθεση του νεκρού και η ταφή

Σε πολύ μεγάλο ποσοστό η έκθεση του πτώματος στην γίνεται στα funeral parlours του funeral home, σε μια ατμόσφαιρα χαμηλόφωνη και άσηπτη. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, εδώ γίνονται οι επιβεβλημένες και στις μέρες μας επισκέψεις και όχι στο σπίτι ενώ οι στατικές αποκαλύπτουν την εγκατάσταση μιας εξαιρετικά πολύπλοκης γκάμας κοινωνικών τυπικών (Vovelle, 2000:379).

Η διαδρομή του φέρετρου από το γραφείο τελετών ή το σπίτι μέχρι την τελική θέση της ανάπαυσης θεωρείτο ανέκαθεν ως ένα πολύ σημαντικό γεγονός, αν και το νόημά της άλλαξε με την πάροδο των ετών. Πριν από τη βιομηχανική επανάσταση, η μεταφορά του φέρετρου από το σπίτι στο νεκροταφείο ήταν η στιγμή που ολόκληρη η κοινότητα λάμβανε γνώση του θανάτου και κατά τη διάρκεια αυτής της διαδρομής η οικογένεια προετοιμαζόταν για τον πρώτο και τελευταίο χωρισμό. Κατά τη βικτωριανή εποχή η νεκρική πομπή ξεκινούσε ακόμα από το σπίτι αλλά το μήνυμα προς την κοινότητα ήταν κάπως διαφορετικό. Δεν αφορούσε απλώς την ενημέρωση της τοπικής κοινότητας, προκειμένου να της επιτρέψει να αποτίσει τον ύστατο χαιρετισμό, αλλά εξέφραζε και τον πλούτο του νεκρού. Σήμερα, το φέρετρο δεν

ξεκινάει από το σπίτι, αλλά από το γραφείο τελετών. Έτσι, αντί να χωριστούν από το φέρετρο, οι συγγενείς βλέπουν συχνά το φέρετρο για πρώτη φορά μέσα από το τζάμι της νεκροφόρας. Το νόημα έχει αντιστραφεί. (Bradbury, 2012:82-83). Αυτό είναι το πρώτο μέρος από τα στάδια που οδηγούν ως τον τάφο καθώς η αυτοκρατορία του funeral director σταματά εκεί που όπου αρχίζει η επικράτεια των νεκροταφείων και των επιχειρηματιών τους, της άλλης ομάδας που θησαύρισε από τον θάνατο στον 20ο αιώνα. (Vovelle, 2000:381)

Από την εξουσία του Θεού στην εξουσία του κράτους

Ο θάνατος ως καθολικό γνώρισμα της ανθρώπινης κατάστασης υφίσταται αφότου υπάρχουν κοινωνικές διακρίσεις σε βάρος των νεκρών. Η θέσμιση του θανάτου, όπως και της μετά θάνατον ζωής ή της αθανασίας, αποτελεί όψιμη κατάκτηση του πολιτικού ορθολογισμού της Εκκλησίας, που θεμελίωσε την εξουσία της στη διαχείριση της φαντασιακής σφαίρας του θανάτου. Καθώς ο λόγος της Εκκλησίας υποχωρεί και μαζί του υποχωρούν και οι θεσμοθετημένες συλλογικές φαντασιώσεις αθανασίας το κράτος θεμελιώνει την εξουσία του στη διαχείριση της ζωής ως αντικειμενικής επιβίωσης. Το κράτος επενδύει στο φαντασιακό αυτής εδώ της ζωής ώστε να επεκτείνει την αόρατη εξουσία του, στηρίζεται συνεπώς στον εκκοσμικευμένο θάνατο. (Baudrillard, 2008:99-100) Μέσα στη ροή των λόγων που αρχίζουν να βρίθουν γύρω από το θέμα του θανάτου, των λόγων του ψυχολόγου, του κοινωνιολόγου, του γιατρού, ο θρησκευτικός λόγος έχει γίνει ένας ακόμη λόγος ανάμεσα σε άλλους. (Vovelle, 2000:394- 411)

Η πορνογραφία του θανάτου

Η πορνογραφία είναι η αντίθετη όψη της σεμνοτυφίας ενώ το άσεμνο μια πλευρά της ευπρέπειας. Σε όλες τις κοινωνίες υπάρχουν κανόνες για την ευπρέπεια που διαφέρουν από κοινωνία σε κοινωνία. Οι κανόνες ευπρέπειας είναι φαινομενικά οικουμενικοί και η παραβίασή τους μπορεί να προκαλέσει σοκ, κοινωνική αμηχανία και γέλιο. Η πορνογραφία από την άλλη, η περιγραφή δραστηριοτήτων που είναι ταμπού με σκοπό την πρόκληση ψευδαίσθησης, φαίνεται πως αποτελεί πολύ πιο σπάνιο φαινόμενο. Φαίνεται πως η πορνογραφία είναι παράλληλη με τη σεμνοτυφία. Οι περίοδοι της μεγαλύτερης παραγωγής πορνογραφίας υπήρξαν παράλληλα και περίοδοι της πιο άγριας σεμνοτυφίας. Το άσεμνο καθορίζεται κυρίως από την κατάσταση ενώ η σεμνοτυφία από τα θέματα. Κάποια πτυχή της ανθρώπινης εμπειρίας αντιμετωπίζεται ως εγγενώς επαίσχυντη και συνεπώς δεν μπορεί να συνιστά αντικείμενο συζήτησης ή αναφοράς. Κάθε επαφή με αυτή την πτυχή τείνει να

συνοδεύεται από αισθήματα ενοχής. Η ακατανόμαστη αυτή εμπειρία αποτελεί θέμα της ιδιωτικής φαντασίωσης η οποία είναι φορτισμένη με ενοχική απόλαυση. (Gorer, 1955).

Παραδοσιακά η πορνογραφία αφορά τη σεξουαλικότητα. Για το μεγαλύτερο μέρος των τελευταίων διακοσίων ετών και κυρίως κατά τη βικτωριανή περίοδο η συνουσία και η γέννηση αποτελούσαν θέμα ταμπού. Ο θάνατος κατά την ίδια εποχή δεν αποτελούσε μυστήριο και σπανίως βρίσκονταν άνθρωπος που να μην είχε παραστεί σε ένα τουλάχιστο πραγματικό θάνατο. Στον 20^ο αιώνα φαίνεται πως συντελέστηκε μια αδιόρατη μετατόπιση όσον αφορά τη σεμνοτυφία. Ενώ πλέον η συνουσία μπορεί να ονομάζεται ο θάνατος ως φυσική διαδικασία έγινε περισσότερο ακατανόμαστος. Οι φυσικές διαδικασίες της φθοράς και της αποσύνθεσης κατέστησαν αηδιαστικές στον ίδιο βαθμό που ήταν πριν από ένα αιώνα οι διαδικασίες της γέννησης και της συνουσίας. Τέλος φαίνεται πως υπάρχει μια σειρά από αναλογίες ανάμεσα στις φαντασιώσεις που διεγείρουν την περιέργεια για το μυστήριο του σεξ και εκείνες που διεγείρουν την περιέργειά μας για το μυστήριο του θανάτου. (Gorer, 1955).

Η θέση του Ariès: ο απαγορευμένος θάνατος

«Σήμερα δεν υπάρχει η έννοια που πρέπει να έχει ο καθένας ότι ο θάνατος πλησιάζει και ούτε ο δημόσιος κι επίσημος χαρακτήρας που είχε η στιγμή του θανάτου. Αυτό που έπρεπε να είναι γνωστό είναι τώρα πια κρυφό κι αυτό που έπρεπε να είναι επίσημο έχει πάψει να είναι» (Αριές, 1988:148)

Ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα η στάση απέναντι στο θάνατο δείχνει να αλλάζει, με πολύ αργούς ρυθμούς μεν, αλλά να αλλάζει. Στα μέσα του 20ου αιώνα όμως ο θάνατος εξαφανίζεται, γίνεται ντροπή και αντικείμενο απαγόρευσης. Η πλήρης αναστροφή κατά τον Ariès συντελείται στο διάστημα μεταξύ του 1850-1950, στα εκατό χρόνια που σύμφωνα με το συγγραφέα τοποθετείται χρονικά η σύγχρονη εποχή. (Αριές, 1988:48-49)

Η απαγόρευση του θανάτου διαδέχεται μια περίοδο που ο θάνατος ήταν αποδεκτός. Σαν εξήγηση ο Ariès προτείνει το ηθικό καθήκον και την κοινωνική υποχρέωση συμμετοχής στη συλλογική ευτυχία καθώς είναι πια παραδεκτό πως η ζωή είναι ευτυχισμένη ή τουλάχιστον θα πρέπει να δείχνει πως είναι. Δείχνοντας κάποιος ένα σημάδι λύπης, ακόμα κι αν είναι βαθιά απελπισμένος, αμαρτάνει στο συλλογικό καθήκον απέναντι στην ευτυχία, την αναθεωρεί και η κοινωνία κινδυνεύει να χάσει το νόημα της ύπαρξής της. (Αριές, 1988:53)

Οι άνθρωποι στη Δύση δεν εκφράζουν πια το πένθος τους δημόσια. Η πολύ ορατή θλίψη δεν προκαλεί πλέον συγκίνηση και οίκτο αλλά μάλλον απέχθεια. Θεωρείται νοσηρή. Ακόμα και στο σπίτι διστάζει κάποιος να αφήσει τα συναισθήματά του ελεύθερα μπροστά στα παιδιά. (Αριές, 1988:50-1). Ο θάνατος και το πένθος αντιμετωπίζονται με την ίδια σεμνοτυφία όπως οι σεξουαλικές ορμές πριν από έναν αιώνα. Η μόνη λύση που απομένει είναι το μοναχικό πένθος σαν μια μορφή αυνανισμού. (Gorer, 1965:111)

Από την άλλη η Ρήγου (1993:65) υποστηρίζει ότι η κατάσταση του πένθους και της μελαγχολίας αποτελεί ρήξη με την πραγματικότητα που λόγω της ορθολογικότητάς δεν χρειάζεται ψυχικές φορτίσεις που προκαλούν τη διατάραξη της ισορροπίας των κοινωνικών σχέσεων. Η θλίψη, η απελπισία, η απομόνωση του πενθούντα, και κυρίως η απραξία του αλλοιώνουν την μορφή της πραγματικότητας, υποσκελίζοντας την αύξηση του παραγωγικού πλούτου.

Λόγοι περί θανάτου

Η ιδέα ότι ο θάνατος είναι κρυμμένος προήλθε από τον Elias που δήλωσε πως στην πραγματικότητα κανείς δεν μιλάει για το θάνατο παρόλο που απασχολεί τα νεωτερικά και μετανεωτερικά υποκείμενα περισσότερο από ποτέ. Στην ανάλυσή του χρησιμοποιεί την έννοια της «*απώθησης του θανάτου*» τόσο στο ατομικό και στο κοινωνικό επίπεδο. Στην πρώτη περίπτωση χρησιμοποιεί την έννοια με τη σημασία του της απέδιδε ο Freud.¹⁷ Διαπιστώνει σε αυτό το σημείο μια ακραία μορφή ενός από τα προβλήματα της εποχής μας - την αδυναμία μας να δώσουμε στους ετοιμοθάνατους τη βοήθεια και την αγάπη που έχουν μεγαλύτερη ανάγκη, όταν χωρίζονται από άλλα ανθρώπινα όντα, μόνο και μόνο επειδή ο θάνατος του άλλου είναι μια υπενθύμιση του δικού μας.¹⁸ (Elias, 2001:9-10)

¹⁷ Ο Freud αναφέρεται σε μια ολόκληρη ομάδα από κοινωνικά ενσωματωμένους ψυχολογικούς μηχανισμούς άμυνας, μέσω των οποίων αποκόπτεται η δίοδος προς τη μνήμη πολύ οδυνηρών εμποριών της παιδικής ηλικίας και ιδιαίτερα συγκρούσεων της πρώιμης παιδικής ηλικίας και του άγχους ενοχής που σχηματίζεται με αυτές και που επηρεάζουν μέσα από άλλους δρόμους και σε συγκαλυμμένη μορφή τα αισθήματα και τη συμπεριφορά ενός ατόμου. Από τη μνήμη όμως έχουν εξαφανιστεί (Elias, 2001:9-10)

¹⁸ Πίσω από μια συντριπτική ανάγκη να πιστέψουμε στη δική μας αθανασία, και έτσι να αρνηθούμε την πρόγνωση του δικού μας θανάτου, συνήθως βρίσκονται ισχυρά καταπιεσμένα συναισθήματα ενοχής, που ενδεχομένως συνδέονται με την επιθυμία μας να δούμε νεκρούς τον πατέρα, τη μητέρα ή τα αδέρφια μας, με την ταυτόχρονο φόβο μήπως κι εκείνοι επιθυμούν το ίδιο για μας. Σε αυτή την περίπτωση η μόνη διαφυγή από την ενοχή και το άγχος για την επιθυμία θανάτου, ιδιαίτερα όταν απευθύνεται σε μέλη της οικογένειας, και από την ιδέα της εκδίκης τους, είναι μια ιδιαίτερα ισχυρή πίστη σε μία προσωπική αθανασία, ακόμη και αν κάποιος μπορεί να έχει εν μέρει επίγνωση της ψευδούς αυτής της πίστης. (Elias, 2001:9-10)

Το θέαμα ενός ετοιμοθάνατου κλονίζει τις αμυντικές φαντασιώσεις που οι άνθρωποι έχουν την τάση να υψώνουν σαν ένα τείχος ενάντια στην ιδέα του δικού τους θανάτου. Αλλά τα ατομικά αυτά προβλήματα συμβαδίζουν με ειδικά κοινωνικά προβλήματα. Η έννοια της απώθησης έχει σε αυτό το επίπεδο διαφορετική σημασία. (Elias, 2001:11) Οι μεταβολές στην κοινωνική συμπεριφορά των ανθρώπων, στην οποία αναφέρεται κανείς όταν μιλά για την έννοια της απώθησης του θανάτου, είναι ζήτημα της γενικότερης πολιτισμικής ώσης. Στην πορεία της περιορίζονται όλα τα βασικά, ζωώδη στοιχεία της ανθρώπινης ζωής, τα οποία μάλιστα, όλα σχεδόν χωρίς καμία εξαίρεση, εγκυμονούν κινδύνους για τη συμβίωση των ανθρώπων καθώς και για τον καθένα χωριστά και επενδύονται ανάλογα με τις σχέσεις εξουσίας με αισθήματα ντροπής και αισχύνης και σε ορισμένες περιπτώσεις, στο πλαίσιο της μεγάλης ευρωπαϊκής πολιτισμικής ώσης, μεταφέρονται στο παρασκήνιο ή παραμερίζονται, σε κάθε περίπτωση, από τη δημόσια κοινωνική ζωή. Η μακροπρόθεσμη αλλαγή της συμπεριφοράς προς τους θνήσκοντες βρίσκει την εξήγησή της σε αυτή την εξέλιξη. Για τους θνήσκοντες αυτό σημαίνει ότι και αυτοί μεταφέρονται στα παρασκήνια και απομονώνονται. (Elias, 2001:11-12)

Η σημερινή ατολμία των ενηλίκων να γνωρίσουν στα παιδιά πράγματα γύρω από το θάνατο αποτελεί το πιο ενδεικτικό σύμπτωμα για το μέγεθος και τη μορφή απώθησης του θανάτου σε ατομικό και σε κοινωνικό επίπεδο. (Elias, 2001:17-8) Η δυσκολία έγκειται στο φόβο πως με τη συζήτηση θα μπορούσαν να μεταδώσουν τον δικό τους τρόπο για το θάνατο στα παιδιά. Η ατολμία αυτή είναι ιδιομορφία χαρακτηριστική του κυρίαρχου πολιτισμικού προτύπου. (Elias, 2001:18-9)

Ο Giddens (1991) αναφέρθηκε ακροθιγώς στον θάνατο χρησιμοποιεί όμως τη λέξη *απομακρυσμένος* και παρατήρησε ότι φαινόμενα όπως η τρέλα, η εγκληματικότητα, η ασθένεια, η σεξουαλικότητα, ο θάνατος, όλα όσα εν ολίγοις απειλούν την ορθολογικότητα και τη κοινωνική διαχείριση της νεωτερικότητας, αναπαριστώνται θεσμικά και όχι ψυχολογικά και έχουν αποσυρθεί από τις κύριες περιοχές της μοντέρνας ζωής. Η φυλακή, το ψυχιατρείο, τα σπίτια των γερόντων και τα άσυλα εξορίστηκαν στις παρυφές της δημόσιας σφαίρας. Ο θάνατος συνεπώς απομακρύνθηκε προκειμένου τα νεωτερικά υποκείμενα να αντιπαρέλθουν την επισφαλή αίσθηση του εαυτού. (Giddens, 1991:161-2, 203-4)

Η τεχνολογία ταυτίζεται συχνά με το υπέρτατο κακό και δαιμονοποιείται χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι τρόποι εφαρμογής της. Με αφετηρία την διχοτόμηση μεταξύ «φύσης» και «επιστήμης» υπάρχει στην βιβλιογραφία η υπόθεση που εκφράζεται σε εθνογραφικές μελέτες για το πένθος και που θεωρεί πως οι προ-βιομηχανικοί τρόποι θανάτου με βάση την κοινότητα ήταν κατά κάποιο τρόπο ανώτεροι από τις σύγχρονες ορθολογικές πρακτικές. Όμως όπως επισημαίνει η Hockey (1996) δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποστηρίζουν την άποψη ότι οι παραδοσιακές πρακτικές θανάτου ήταν καλύτερες ή περισσότερο θεραπευτικές για τους συμμετέχοντες, δίνοντάς τους πρόσβαση σε υγιείς, φυσικές απαντήσεις για το θάνατο. Ο Elias (2001:12) μας προειδοποιεί να μην είμαστε δύσπιστοι στο κακό παρόν στο όνομα ενός καλύτερου παρελθόντος, Σε σύγκριση με τη ζωή στα βιομηχανικά κράτη, η ζωή στη μεσαιωνική φεουδαρχία ήταν - και είναι, όπου εξακολουθούν να υπάρχουν τέτοιες καταστάσεις στο παρόν - παθιασμένη, βίαιη, και ως εκ τούτου, αβέβαιη, σύντομη και άγρια. ο θάνατος μπορεί να είναι γεμάτος βάσανα και πόνο. Σε παλαιότερες εποχές οι άνθρωποι είχαν λιγότερες δυνατότητες της ελάφρυνσης του μαρτυρίου. Ακόμη και σήμερα η ιατρική δεν έχει προχωρήσει αρκετά ώστε να εξασφαλίσει ένα ανώδυνο θάνατο για τον καθένα. Η πρόοδος όμως είναι αρκετά μεγάλη για να επιτρέψει έναν πιο ειρηνικό θάνατο για πολλούς ανθρώπους που σε προηγούμενους αιώνες θα είχαν πεθάνει σε φοβερή αγωνία. (Elias, 2001:13)

Ο Baudrillard επισημαίνει ένα παράδοξο σχετικά με το θάνατο στη νεωτερική αστική ορθολογικότητα. Η σύλληψη του θανάτου ως φυσικού, κοσμικού και αναντίστρεπτου αποτελεί γνώρισμα του Διαφωτισμού και του Λόγου, αλλά έρχεται σε οξεία αντίφαση με τις αρχές της αστικής ορθολογικότητας, τις ατομικές αξίες, την απεριόριστη πρόοδο της επιστήμης, την κυριαρχία στη φύση. Έτσι ο θάνατος καθίσταται σκάνδαλο. (Baudrillard, 2008:107). Στον βιολογικό ορισμό και στη λογική θέληση του ορθού λόγου αντιστοιχεί μια πρότυπη μορφή θανάτου που είναι ο φυσικός θάνατος που γεννήθηκε από τη δυνατότητα να μετατεθούν τα όρια της ζωής. Η ζωή αποβαίνει διαδικασία συσσώρευσης και σε αυτή την ποσοτική στρατηγική επιστρατεύεται η επιστήμη. Ο στόχος δεν είναι η εκπλήρωση της επιθυμίας του ανθρώπου να ζήσει όσο γίνεται περισσότερο αλλά μια ποσοτική αξιολόγηση του κεφαλαίου ζωής με αποτέλεσμα μια βιοϊατρική τεχνική παράταση της ζωής. (Baudrillard, 2008:110). Όλη η δυτική κουλτούρα, σύμφωνα με τον Baudrillard (2008:104), είναι μια διαρκής προσπάθεια αποσύνδεσης της ζωής από το θάνατο, προκειμένου να ενισχυθεί η αναπαραγωγή της ζωής ως αξίας και ο χρόνος ως γενικό ισοδύναμο. Η κατάλυση του θανάτου αποτελεί την υπέρτατη φαντασίωση προς κάθε κατεύθυνση. «Προς τη

μεταθανάτια ζωή για τις θρησκείες, προς την αλήθεια για την επιστήμη, προς την παραγωγικότητα και τη συσσώρευση για την οικονομία» (Baudrillard, 2008:110)

Αποδομώντας τη θνητότητα

Το νεωτερικό τύπο με τάση τα αποδημήσει τη θνητότητα, μέσω ενός συνόλου μαχών εναντίον συγκεκριμένων ασθενειών και άλλων απειλών για την υγεία και να καταστήσει το θάνατο ένα μακρινό ορίζοντα. (Bauman, 1992:139)

Η θνητότητα αποδομήθηκε σε μια ποικιλία συμβάντων ιδιωτικού θανάτου, τα καθένα με συγκεκριμένη αιτία που θα μπορούσε να αποφευχθεί. Ο θάνατος έχει αποδομηθεί ως γεγονός της φύσης και έφτασε πολύ κοντά στο σημείο να ανακηρυχτεί σε προσωπική ενοχή. Σύμφωνα με τον Agiès (2008) «*η έλευση του θανάτου θεωρείται ατύχημα, σημάδι ανικανότητας ή παραπτώματος*». Ο θάνατος είναι αναπόφευκτος όμως κάθε συγκριμένο περιστατικό θανάτου δεν είναι. Τα σώματα ανατέμνονται, εξερευνούνται, ελέγχονται μέχρι να βρεθεί η αιτία. Ο άνθρωπος δεν πεθαίνει απλώς, πεθαίνει από κάποια συγκεκριμένη αιτία και κάθε περίπτωση θανάτου είναι αποφευκτική - ενδεχομενική. Για παράδειγμα υπάρχουν πολλά που μπορεί κάποιος να κάνει για να αποφύγει τις καρδιαγγειακές παθήσεις. Να κόψει το κάπνισμα, να ασκείται, να τρώει υγιεινά. (Bauman, 1992:141-42)

Ο Prior (1989:13) θεωρεί πως η σύγχρονη δυτική απάντηση στην θνησιμότητα είναι να θέσει σε κίνηση μια σειρά από ερευνητικές διαδικασίες, προκειμένου να ανακαλύψει γιατί συνέβη ένας θάνατος.

Ο θάνατος και το θνήσκει ανήκουν στο χώρο του νοσοκομείου ακριβώς επειδή νοούνται, πρώτα και κύρια, βιολογικά συμβάντα. Και το γεγονός ότι, σε μια τέτοια περίπτωση, ο πρώτος που καλείται είναι ο γιατρός και όχι ο ιερέας λέει πολλά για τους τρόπους με τους οποίους κατανοείται η ανθρώπινη θνητότητα. [...] Ο θάνατος θεωρείται κυρίως αρρώστια και διαταραχή, μάλλον παρά κάτι που είναι φυσικό, [και] ο γιατρός υποτίθεται τόσο ότι θα πιστοποιήσει το θάνατο όσο και ότι θα προσδιορίσει τα αίτιά του. [...] αυτά τα πιστοποιητικά, επιπλέον, αντικατοπτρίζουν την πεποίθηση ότι, παρόλο που τα ανθρώπινα όντα πεθαίνουν από πολλές αιτίες ταυτόχρονα, είναι πάντα εφικτό να απομονωθεί μια μοναδική και πρόωρη αιτία για το θάνατο. [...] ο θάνατος εννοιολογείται ως ασθένεια που επιδέχεται επέμβαση. (Prior, 1989:25, 32, 33)

Μεταξύ εμού και του θανάτου μου στέκονται οι γιατροί που δεν μάχονται με τη θνητότητα αλλά με τις επιμέρους ασθένειες και μερικές φορές νικούν. (Bauman, 1992:142) Η καταπολέμηση του θανάτου παραμένει χωρίς νόημα αλλά η

καταπολέμηση των αιτιών του μετατρέπεται σε νόημα της ζωής. Η υπαρξιακή ανησυχία έχει σχεδόν ξεχαστεί λόγω της καθημερινής ενασχόλησης με την υγεία. Η θνητότητα δημιουργεί *Angst* ενώ η ασθένεια μόνο ανησυχία η οποία μπορεί να αντιμετωπιστεί θεραπευτικά. Η αποφυγή των βλαβερών για την υγεία πράξεων γεμίζει τον χρόνο τον οποίο θα γέμιζε ο μεταφυσικός τρόμος. Η αντανάκλαση αυτού του τρόπου σκέψης είναι η πεποίθηση πως ο θάνατος από φυσικές αιτίες και μόνο είναι ντροπιαστικός. Η ιατρική πρακτική κήρυξε τον φυσικό θάνατο «παράνομο», μόνο ο ανεξήγητος θάνατος αποτελεί πρόκληση για μια κοσμοθεώρηση που διασπά τη θνητότητα σε ένα πλήθος συμβάντων που το καθένα από αυτά έχει την δική του, κατά βάση αναστρέψιμη αιτία. (Bauman, 1992:145)

Η άρνηση της ηλικίας καλλιεργείται στην τάση για την επέκταση της ζωής, η οποία ελπίζει να εξαφανίσει το θάνατο. Ο τρόμος της ηλικίας πηγάζει όχι από μια λατρεία της νεότητας αλλά από μια λατρεία του εαυτού. Από το όραμα, εντέλει, της τεχνολογικής ουτοπίας χωρίς γεράματα το οποίο ενισχύει τη φαντασία. (Lasch, 1991).

Η φωτογραφική αναπαράσταση του νεκρού ως αισθητικό γεγονός

Το γεγονός του θανάτου αποσιωπάται ή μετασχηματίζεται σε απειράριθμους λόγους περί θανάτου. Θάνατος και έρωτας αποπροσωποποιούνται και αισθητικοποιούνται σε μαζικό επίπεδο (Neale, 1971:35) ως δύο διαφορετικές όψεις της αυτής φοβίας ενώπιον της ιδέας του θανάτου - χωρίς να παραγνωρίζουμε και, το γεγονός ότι ο μετασχηματισμός του έρωτα σε σεξουαλική δραστηριότητα προβάλλει τον φόβο της εκστάσεως του ανθρώπου προς τον πλησίον του. (Κορναράκης, 2008:174). Παρόλο το αναπόφευκτο του θανάτου είμαστε πεπεισμένοι για την προσωπική μας αθανασία, καθώς, σύμφωνα με την φροϋδική θεωρία, το ασυνείδητο δεν γνωρίζει το θάνατο και για τον λόγο αυτό δεν μπορούμε να γνωρίσουμε συνειδητά το θάνατο παρά ως αναπαράσταση όχι του ίδιου του θανάτου αλλά του φόβου που νιώθουμε για αυτόν. (Freud, 1918, 2010) Στην αισθητική αναπαράσταση υπάρχει θάνατος αλλά δεν είναι ο δικός μας και μας επιτρέπει να καταστείλουμε τη γνώση μας για το θάνατο επειδή ακριβώς συμβαίνει σε ένα άλλο σώμα σαν εικόνα. (Bronfen, 1992).

Το ατύχημα

A car crash harnesses elements of eroticism, aggression, desire, speed, drama, kinesthetic factors, the stylizing of motion, consumer goods, status -- all these in one event. I myself see the car crash as a tremendous sexual event really: a liberation of human and machine libido (if there is such a thing).

J.G. Ballard

Κάθε φυσική καταστροφή αποτελεί κίνδυνο για την κατεστημένη τάξη όχι για την πραγματική αταξία που προξενεί, αλλά για το πλήγμα που επιφέρει στην ηγεμονεύουσα ορθολογικότητα, στην οποία συμπεριλαμβάνεται και η πολιτική. Κανένας δεν γνωρίζει μέχρι ποίου σημείου μπορεί να εκραγεί με αυτή την ευκαιρία η «ενόρμηση θανάτου» που πυροδοτείται από ένα ατύχημα ή μια καταστροφή. (Baudrillard, 2008:109) Για το συμβολικό αίτημα, που δεν μας εγκαταλείπει ποτέ, το ατύχημα είναι πάντα κάτι εντελώς διαφορετικό. Μονάχα το αυτοκινητιστικό δυστύχημα αποκαθιστά κατά κάποιον τρόπο την ισορροπία της θυσίας. Αυτός ακριβώς ο τεχνητός χαρακτήρας του θανάτου επιτρέπει την αισθητική του ανασύσταση στη φαντασία και τη συναφή απόλαυση, όπως γίνεται και στη θυσία. Το "αισθητικό" ισχύει προφανώς μόνο για μας, που αφιερωνόμαστε στην ενατένιση. Τελικά, μόνο για την επίσημη ορθολογικότητα το Ατύχημα είναι τυχαίο, δηλαδή παράλογο. Για το συμβολικό αίτημα, που δεν μας εγκαταλείπει ποτέ, το ατύχημα είναι πάντα κάτι εντελώς διαφορετικό. Διότι ο θάνατος είναι κάτι που το μοιράζεσαι, έχει νόημα μόνο αν κοινωνικοποιείται μέσω της ανταλλαγής. (Baudrillard, 2008:117) Γι αυτό ο κάθε θάνατος ή κάθε βιαιότητα που ξεφεύγει από το κρατικό μονοπώλιο είναι ανατρεπτικά, προεικονίζουν την κατάλυση της εξουσίας. (Baudrillard, 2008:121)

Αντίθετα η Sontag (2003:101-102) υποστηρίζει πως οι περισσότερες απεικονίσεις βασανισμένων και ακρωτηριασμένων σωμάτων προκαλούν φιλήδονο ενδιαφέρον. Κάθε εικόνα που δείχνει την κακομεταχείριση ενός ελκυστικού σώματος είναι ως έναν βαθμό πορνογραφική. Αλλά και οι απωθητικές εικόνες σαγηνεύουν. Είναι γεγονός πως μετά από κάποια σύγκρουση αυτοκινήτων, την κυκλοφορία δεν την επιβραδύνει μόνο η περιέργεια: πολλοί αισθάνονται και την επιθυμία να δουν κάτι μακάβριο. Το να αποκαλούμε νοσηρές αυτές τις επιθυμίες σημαίνει ότι πρόκειται για μια σπάνια εκτροπή. Η έλξη όμως παρόμοιων θεαμάτων δεν είναι σπάνια και αποτελεί

προαιώνια πηγή εσωτερικού μαρτυρίου. Είναι πορνογραφικές με την έννοια που χρησιμοποιεί ο Gorer¹⁹.

Ο πρώτος που αισθητικοποίησε σοβαρά δυστυχήματα και καταστροφές ήταν ο Andy Warhol στη σειρά *Death and Disaster*.²⁰ Παίρνοντας φωτογραφίες από πρωτοσέλιδα εφημερίδων τις ανατύπωσε κάποιες σε κοκκώδεις μεταξοτυπίες, κάποιες με έντονα χρώματα, άλλες σε μαύρο και ασπρί. Τόσο το περιεχόμενο όσο και η μορφή παραπέμπουν στην αισθητική του ρεπορτάζ. (εικ. 7)

Ένα δυστύχημα και μια αυτοκτονία (;)

Η φωτογραφία του Enrique Metinides (εικ. 8) παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο σε έναν δρόμο. Η κίνηση έχει σταματήσει λόγω κάποιου δυστυχήματος. Στο πρώτο πλάνο εμφανίζεται η νεκρή, τη στιγμή που ο νοσοκόμος ετοιμάζεται να την καλύψει με μία κουβέρτα. Στο δεύτερο πλάνο βρίσκεται το αυτοκίνητο που τη χτύπησε, ενώ στο βάθος αρκετοί άνθρωποι παρακολουθούν τη σκηνή.

Ο φακός βρίσκεται λίγο πάνω από τη νεκρή. Ένα παιχνίδι όγκων μπροστά από τη νεκρή συνθέτει ένα αφηρημένο παιχνίδι αξόνων και συμμετριών, εντός των οποίων εμφανίζεται εγκλωβισμένο το νεκρό σώμα: Ένας τετράγωνος τσιμεντένιος όγκος μπλοκάρει το αριστερό πρώτο επίπεδο. Μια σιδερένια κολόνα χωρίζει την εικόνα διαγώνια, σαν τις φιγούρες στα τραπουλόχαρτα (Levi-Strauss, 2007). Μια δεύτερη σιδερένια κολόνα αποτελεί τον κάθετο άξονα συμμετρίας, από τη μια μεριά του οποίου βρίσκεται η νεκρή με το νοσοκόμο, και από την άλλη το αυτοκίνητο. Παρά την παρουσία του νοσοκόμου και του κοινού, η νεκρή φαίνεται απομονωμένη στον άγονο

¹⁹ Η Sontag κτίζει το επιχείρημά για την έλξη που ασκούν τα ακρωτηριασμένα σώματα παραπέμποντας στον Πλάτωνα που θεωρεί πως αποτελεί την πρώτη αναγνώριση αυτής της πνευματικής σύγκρουσης. Συγκεκριμένα αναφέρεται σε ένα χωρίο στην Πολιτεία, βιβλίο 4ο, όπου ο Σωκράτης περιγράφει πως μια ανάζια επιθυμία μπορεί να αναστατώσει τη λογική και να μας κάνει να οργιστούμε με μια πλευρά της φύσης μας. Ο Πλάτων είχε αναπτύξει μια τριμερή θεωρία της νοητικής λειτουργίας, που αποτελείται από τη λογική, την οργή ή την αγανάκτηση και την όρεξη ή επιθυμία – προσοικονομώντας το φρουδικό σχήμα με το υπερεγώ, το εγώ και το id (με τη διαφορά ότι ο Πλάτων τοποθετεί τη λογική στην κορυφή και την συνειδηση που την αντιπροσωπεύει η αγανάκτηση, στη μέση). Στην πορεία αυτής της επιχειρηματολογίας, για να δείξει πως μπορεί κανείς να υποκύψει, ακόμα και απρόθυμα, σε απωθητικές έλξεις, ο Σωκράτης διηγείται μια ιστορία που άκουσε για τον Λεόντιο, τον γιο του Αγλαΐωνα: (...) καθώς ανέβαινε από τον Πειραιά ακολουθώντας το βορινό τείχος από το έξω μέρος, αντιλαμβάνεται κάτι πτώματα ξαπλωμένα στο χώμα εκεί πλάι στ δῆμιο, κι ένωσε αμέσως την επιθυμία να πάει να δει, ταυτόχρονα όμως και δυσφορία για αυτήν την επιθυμία, και πίεζε τον εαυτό του να μην το κάνει – πάλευε για ένα διάστημα μέσα του και σκέπαζε το πρόσωπό του, ώσπου τελικά δεν άντεξε στην επιθυμία και έτρεξε με τα μάτια γουρλωμένα προς τα πτώματα και είπε: «Να, σας κάνω το χατίρι, κακορίζικα, χορτάστε το υπέροχο θέαμα! (Πλάτων, 2002:319) Ο Πλάτων με την άρνησή του να διαλέξει το πολύ πιο κοινό παράδειγμα ενός απρεπούς ή άνομου σεξουαλικού πάθους για να δείξει την πάλη ανάμεσα στη λογική και στην επιθυμία, φαίνεται να θεωρεί αυτονόητο ότι έχουμε και ορέξεις που αφορούν θεάματα εξευτελισμού, πόνου και ακρωτηριασμού. Οπωσδήποτε όταν συζητάμε για την εντύπωση που προκαλούν οι φωτογραφίες με αγριότητες, πρέπει να υπολογίζουμε και ό, τι βρίσκεται κάτω από αυτήν την περιφρονημένη παρόρμηση. (Sontag, 2003:103)

²⁰ <http://www.warhol.org/museum/>

χώρο συνάντησης των αξόνων συμμετρίας. Το μεγάλο βάθος του πεδίου επιτείνει την αίσθηση της απομόνωσης. Είναι η απομόνωση του νεκρού από τον χώρο των ζωντανών.

Όπως διασταυρώνονται οι μεταλλικές κολώνες, έτσι διασταυρώνονται και τα βλέμματα. Το γυάλινο βλέμμα από τα μισάνοιχτα μάτια της νεκρής ατενίζει το κενό, που βρίσκεται όμως από τη μεριά του θεατή. Το βλέμμα του τραυματιοφορέα είναι στραμμένο στη νεκρή, ενώ το κοινό κοιτάζει σε διάφορες κατευθύνσεις (τη νεκρή, το αυτοκίνητο, το φακό – δηλαδή τον θεατή). Το σημείο όπου συναντώνται το βλέμμα της νεκρής με το βλέμμα κάποιων από το κοινό, είναι ο θεατής της εικόνας.

Μια πρώτη παρατήρηση που προκύπτει αβίαστα από τη σύγκριση της νεκρής με το κοινό που παρατηρεί τη σκηνή, είναι η διαφορά ανάμεσά τους. Εκείνη καλοβαλμένη, φροντισμένη, στολισμένη. Εκείνοι, καθημερινοί άνθρωποι, πιθανόν της εργατικής τάξης. Δεν χρειάζεται να γνωρίζει κανείς περισσότερα για να αναγνωρίσει τη διαφορά κοινωνικής τάξης, και να διαπιστώσει πως η νεκρή βρίσκεται εκτός του συνηθισμένου κοινωνικού της πλαισίου.

Το φως πέφτει κατευθείαν πάνω της φωτίζοντας την και δίνοντας στα μέλη της την αίσθηση της «ζωντανότητας», της σάρκας που ακόμα μπορεί να ζεσταθεί από τον ήλιο. Οι υπόλοιποι βρίσκονται στη σκιά και η στάση τους προδίδει αμηχανία. Την αμηχανία που αισθάνεται κάποιος μπροστά στο θάνατο. Στις σύγχρονες πολιτισμικές τελετουργίες ο νεκρός κρύπτεται, σκεπάζεται και εμφανίζεται αφού έχει επιμεληθεί την εμφάνισή του το γραφείο τελετών.

Η στάση της γυναίκας όμως είναι αυτή της σπασμένης κούκλας. Παρά το δυστύχημα το μακιγιάζ της παραμένει αναλλοίωτο ενώ το χέρι της με τα χρυσά βραχιόλια και τα κόκκινα νύχια έχει στραβώσει στην αφύσικη γωνία του θανάτου. Το *punctum* της φωτογραφίας είναι ακριβώς αυτό το στρεβλωμένο χέρι.

Ένας νεαρός, νεκρός άντρας κείται στο πεζοδρόμιο. (εικ. 9) Μια μεγάλη κηλίδα αίματος διακρίνεται κάτω από το κεφάλι του, ενώ αίμα έχει σκεπάσει και μέρος του προσώπου του. Γύρω από τον άντρα, αλλά σε μια σχετική απόσταση από αυτόν, έχει σχηματιστεί ένας κύκλος ανθρώπων, όπου διακρίνονται περαστικοί και αστυνομικοί. Τα έγγραφα που ενδεχομένως κρατούσε ο νεκρός κατά την στιγμή της πτώσης και σχηματίζουν τώρα ένα ημικύκλιο γύρω από το δεξί του χέρι που κλείνει τον κύκλο. Κάποιος κρατάει σημειώσεις, μάλλον δημοσιογράφος, ενώ σημειώσεις κρατάει κι ένα όργανο της τάξης. Η έντονη αντίθεση που δημιουργεί το σκληρό φως επιτείνει την αίσθηση του ρεαλισμού, δημιουργώντας έντονες σκιές αλλά και

αποκρύπτοντας τα επί μέρους χαρακτηριστικά των απεικονιζόμενων. Τα βλέμματα δεν διασταυρώνονται. Κάποιοι κοιτούν τον νεκρό και κάποιοι κοιτούν κάπου έξω από το πλάνο κάποιοι κοιτάζουν ψηλά ανταποδίδοντας το βλέμμα του παρατηρητή-φωτογράφου.

Η λήψη έχει γίνει από ψηλά, ένα ολικό plongee, ένα πανοπτικό πλάνο, ενώ η κυκλική διάταξη των ατόμων που θυμίζει τον χορό της αρχαίας τραγωδίας. Σε μια δεύτερη ανάγνωση αναγνωρίζουμε τον κύκλο της κοινότητας γύρω από το νεκρό στις προνεωτερικές κοινωνίας και σε μια τρίτη τους κυκλικούς χορούς- μια μεταφορά του κύκλου της ζωής και της φύσης. Και ακόμα πιο βαθιά τον ίδιο τον εκπεσόντα άγγελο ή άνθρωπο, λίγη έχει σημασία. Τέλος ο φωτογράφος που βρίσκεται στο σημείο από όπου ξεκίνησε η πτώση (ή το μιμείται) είναι ίσως ο επόμενος που θα θελήσει να δοκιμάσει την ηδονή της πτώσης.

Ο θάνατος εδώ φαίνεται να δοκιμάζει τα όρια της βιο - πολιτικής. Στην επικράτεια του θανάτου, καμία εξουσία δεν έχει θέση. Η εξουσία (υπό τη μορφή των αστυνομικών) στην προκειμένη δείχνει αμήχανη κι αυτό είναι πάντα που συμβαίνει στο ατύχημα (Baudrillard, 2008). Ο θάνατος είναι η στιγμή κατά την οποία το άτομο ξεφεύγει από κάθε εξουσία, στρέφεται στον εαυτό του και αναδιπλώνεται στην πιο ιδιωτική του πτυχή. Η εξουσία δεν γνωρίζει πια το θάνατο. Υπό τη στενή έννοια του όρου, η εξουσία δεν ασχολείται πια με το θάνατο. (Foucault, 2008:96)

Ας ανοίξουμε μερικά πτώματα

Στη φωτογραφία (εικ. 10) απεικονίζεται μια γυμνή γυναίκα σε στάση ύπνου που έχει υποστεί νεκροτομή και βρίσκεται σε ανατομικό κρεβάτι ή ίσως σε ένα φορείο, ή πιθανώς στο συρτάρι του νεκροτομείου όπου πρόκειται να αποθηκευτεί. Μια πρώτη λεζάντα μάς πληροφορεί ότι η φωτογράφιση έγινε στο νεκροτομείο, μια δεύτερη, ότι η γυναίκα πέθανε στον ύπνο της. Το σφιχτό καδράρισμα δεν παρέχει κανένα στοιχείο αναγνώρισης του περιβάλλοντος. Οι επιφάνειες είναι τραχιές και το σώμα μάλλον βρώμικο, λεκιασμένο από αίματα ή σωματικά υγρά, ποιος ξέρει, και η ασπρόμαυρη εκτύπωση, ηθελημένα ίσως, δεν βοηθάει στη διασαφήνιση. Είναι προφανής η αντίθεση μεταξύ ενός απαλού κρεβατιού και της τραχύτητας του ανατομικού πάγκου. Το πρώτο που παρατηρεί κάποιος είναι ότι πρόκειται για μια νέα και όμορφη γυναίκα. Η κάμερα τοποθετείται ακριβώς πάνω από το πτώμα και εξασφαλίζει άμεση εγγύτητα. Το ορθογώνιο κάδρο μάς φέρνει άμεσα αντιμέτωπους με τη νεκρή. Μας την πετάει «κατάμουτρα». Από την άλλη, η σύνθεση είναι κατακόρυφη γεμάτη κάθετες γραμμές και τον κατακόρυφο άξονα σπάνε μόνο δύο στοιχεία. Το λυγισμένο

χέρι της που ακουμπά στο πρόσωπό της και σχηματίζει μια διαγώνιο με τον αγκώνα του άλλου χεριού. Το άλλο στοιχείο είναι η ραφή της νεκροψιάς που σχηματίζει ένα «δείκτη» που μας κατευθύνει στα γεννητικά της όργανα, τα οποία δεν εμφανίζονται στη φωτογραφία.

Το πρόσωπο της γυναίκας δείχνει τόσο ήρεμο τόσο ευχαριστημένο που αν βλέπαμε μόνο αυτό δεν θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για νεκρό άτομο. Είναι αυτό που η φωτογραφία δεν μπορεί να μας δώσει. Την αίσθηση της κίνησης, την αίσθηση της ζεστασιάς και τη μυρωδιά που αναδύει το σώμα που ξυπνάει ή την ψυχρή αίσθηση του πτώματος και τις μυρωδιές που αναδύει.

Βρισκόμαστε ενώπιον μιας φωτογραφίας όπου είναι παρόντα όλα τα στοιχεία της ορθολογιστικής και εμπορευματικής διαχείρισης του θανάτου στη νεωτερικότητα. Το νεκροτομείο, όπου το ανατομικό βλέμμα θα διεισδύσει στο εσωτερικό του σώματος, εκεί που θα ανακαλύψει την αιτία του θανάτου, εκεί που *«όλη η σκοτεινή πλευρά της νόσου ήρθε στο φως, την ίδια στιγμή φωτίζοντας και εξαλείφοντας την ίδια τη νύχτα, στο βαθύ, ορατό, στέρεο, κλειστό, αλλά προσβάσιμο χώρο του ανθρώπινου σώματος. Αυτό που [...] προσφέρεται στη φωτεινότητα του βλέμματος, με μια κίνηση τόσο απλή, τόσο άμεση»* (Foucault, 2003, σελ. 195) που στη συνέχεια θα καταγραφεί, θα ταξινομηθεί και θα προστεθεί στα υπόλοιπα στοιχεία ώστε η αόρατη εξουσία να προβεί στον έλεγχο του πληθυσμού μέσω της στατιστικής. Από την άλλη, το νεκρό σώμα θα μπει στο συρτάρι του νεκροτομείου ως ένα είδος αρχείου περιμένοντας τις γραφειοκρατικές διαδικασίες ώστε να περάσει στον επόμενο εμπορευματικό κύκλο, αυτόν του γραφείου τελετών και των νεκροταφείων ή των κρεματορίων. *«Όλος-Εικόνα, δηλαδή ο Θάνατος αυτοπροσώπως· οι άλλοι –ο Άλλος– μου αφαιρούν την ταυτότητά μου, με μεταμορφώνουν, απάνθρωπα, σε αντικείμενο, με κρατούν στο έλεός τους, στη διάθεσή τους, ταξιθετημένο σε μια καρτελοθήκη».* (Barthes, 1983:26-27)

Από την άλλη, η έλλειψη στοιχείων για τη γυναίκα μάς βάζει στη διαδικασία να ανασυνθέσουμε μια ιστορία. Ποια ήταν, πώς ζούσε, γιατί πέθανε, σε ποιους θα λείπει, θα λείπει; Πώς βρέθηκε, ποιος τη βρήκε; Και τέλος, ποιο ήταν το όνομά της; Θα την αναζητήσει κάποιος; Η ταυτότητά της είναι άγνωστη, δεν είναι πλέον υποκείμενο, έχει μεταβληθεί σε αντικείμενο μέσα από το θάνατο και την αποκοινωνικοποίηση και μεταβλήθηκε για δεύτερη φορά σε αντικείμενο μέσω της φωτογράφισης. *«Ένα πτώμα είναι πάντα ένα φωτογραφημένο πτώμα [...] καθώς και τα δύο (η φωτογραφία και το ανάφορο) έχουν προσβληθεί από την ίδια ερωτική η νεκρική ακαμψία».* (Barthes, 1983:14)

Ο τρόπος που κοιτάμε τη φωτογραφία είναι σαφώς ηδονοβλεπτικός. Το αντικείμενο του βλέμματός μας δεν γνωρίζει ότι το κοιτούν, δεν ανταποδίδει το βλέμμα και πώς θα μπορούσε, άλλωστε, αφού είναι νεκρό. Είναι ένα απροστάτευτο πτώμα, κάτι που δεν είναι ούτε άνθρωπος, αλλά που υπήρξε ως τέτοιος, κι εμείς εξασκούμε μια κυριαρχική δύναμη επάνω του, μια βία με το βλέμμα μας. Είναι το απόλυτο ταμπού. Κι όμως, αναρωτιόμαστε, βρέθηκε έτσι ή την τοποθέτησε ο φωτογράφος. Και πόσο δύσκολο είναι να βάλεις να ποζάρει ένα πτώμα, ακίνητο και παγωμένο. Μου φέρνει στο νου τις οδηγίες του Albert Southworth για το πώς μπορούν οι φωτογράφοι της βικτωριανής εποχής να χειριστούν το πτώμα *«μπορείτε να τους λυγίσετε τα άκρα μέχρι οι αρθρώσεις να γίνουν εύπλαστες»*.

Σε μια άλλη ανάγνωση, καθώς το γυναικείο σώμα είναι κατασκευασμένο ως η απόλυτη ετερότητα, η κουλτούρα χρησιμοποιεί την τέχνη για να ονειρευτεί το θάνατο ωραίων γυναικών. Οι νεκρές γυναίκες δεν είναι επικίνδυνες, δεν μπορούν να ευνουχίσουν, είτε συμβολικά είτε πραγματικά. Αυτή η όμορφη νεκρή γυναίκα γίνεται κατά κάποιον τρόπο το γυναικείο συμβολικό σώμα και παράλληλα ανοίγει ένα διάλογο με τον πίνακα Gabriel Von Max, *Der Anatom*. (εικόνα 11)

Έχουμε μεταφερθεί στον απαγορευμένο τόπο, εκεί όπου κρύβουν το θάνατο, και στον μυστικό πύργο του Sade και είμαστε ταυτόχρονα ο φωτογράφος, ο άνθρωπος που σπάει τις κατεστημένες απαγορεύσεις της πρόσβασης και η μαρκησία de Gange που καταφέρνει να αποδράσει και πέφτει σε ένα ανοιγμένο πτώμα. Είμαστε τα νεωτερικά υποκείμενα των άσηπτων κοινωνιών που αποστρέφονται τις οσμές των πτωμάτων. Είμαστε τα υποκείμενα που στη νεκρή γυναίκα βλέπουμε το θάνατο δια αντιπροσώπου.

Σπαράγματα σωμάτων σε εκτύπωση Cibachrome

Ο Serrano μπαίνει κι αυτός με τη σειρά του στο μυστικό ναό, το νεκροτομείο, αλλά ποτέ δεν δίνει ένα ολόκληρο σώμα. Χρησιμοποιεί πολύ κοντινά πλάνα, φωτισμό στούντιο και μαύρο φόντο που αποσυγκειμενοποιεί τον νεκρό. Η εκτύπωση Cibachrome που χρησιμοποιεί παραπέμπει στη διαφήμιση. Δεν δίνει ονόματα, τα πτώματα είναι καλυμμένα όταν φαίνεται το πρόσωπό τους με ένα πολυτελές κομμάτι υφάσματος ώστε να μην αναγνωρίζονται ενώ - όπως έχει ομολογήσει - οι αιτίες θανάτου δεν ανταποκρίνονται στα επίσημα πορίσματα τους έχει αποδώσει ένα περισσότερο ποιητικό χαρακτήρα στις λεζάντες που συνοδεύουν τις φωτογραφίες. Ενώ αναπαράγει το έργο του ανατόμου, αμφισβητεί τον οριστικό χαρακτήρα του βλέμματος του ιατροδικαστή κι αμφισβητεί τον απόλυτο χαρακτήρα του. Κι όμως

καθένας από αυτούς τους θανάτου έχει προκύψει από μια συγκεκριμένη αιτία που σε κάθε περίπτωση θα μπορούσε να είναι αποφευκτική. (Bauman)

Οι φωτογραφίες του Serrano (εικ. 12-17) επιβάλλουν τον τεμαχισμό (σαν τον πίνακα του Magritte «Το αιωνίως προφανές»), έναν τεμαχισμό που όμως καθιστά τον θεατή ηδονοβλεψία. Τα σημάδια του θανάτου είναι παρόντα: *«μόνο σε μίαν ακρίτσα της μύτης υπήρχε ένα σημαδάκι, ένα βέβαιο σημάδι διαφθοράς (...) Ξάφνου, πάνω στην τέλεια και σαν ταριχευμένη μορφή του άλλου (τόσο με γοητεύει), διακρίνω ένα σημάδι διαφθοράς. Το σημάδι αυτό είναι απειροελάχιστο: μια χειρονομία, μια λέξη, ένα αντικείμενο, ένα ρούχο. Κάτι το ασυνήθιστο που ξεπροβάλλει (που ξεμυτίζει) από μια περιοχή που ποτέ δεν την είχα υποψιαστεί, και επανασυνδέει απότομα το αγαπημένο αντικείμενο με έναν ανούσιο κόσμο. Λες ο άλλος, που λάτρευα ευλαβικά τη λεπτότητα και την πρωτοτυπία του, να είναι χυδαίος; (...) Μένω εμβρόντητος: συλλαμβάνω έναν αντιρρυθμό, κάτι σαν συγκοπή στην ωραία φράση του αγαπημένου πλάσματος. Το θόρυβο που κάνει σαν σχίζεται το λείο περίβλημα της Εικόνας.»* (Barthes, 1983: 38).

Πάλι το μέρος, το τεμάχιο, που μας καλεί να αναζητήσουμε την αλήθεια που κατοικεί μέσα στο σώμα. Και παράλληλα τη συνεκδοχή: το μέρος αντί του όλου. Στην πραγματικότητα είναι ένα θραύσμα που όσο και να το θέλει ο δημιουργός του, μέσα στην κυριολεξία του θραύσματος και αποκομμένο από τη ρητορική της πληρότητας αδυνατεί να μετατραπεί σε σύμβολο: π.χ. στον λακανικό «φαλλό», και μένει μια ταπεινή και ανολοκλήρωτη καταδήλωση, ένα κοίταγμα στην άβυσσο, που ωστόσο ο Barthes δηλώνει πως *«δε δυσκολεύεται να την εννοήσει σαν μια ανάπαυση, αλλά σαν μια συγκίνηση»* (Barthes, 1983:21). Ένα κοίταγμα στην άβυσσο, που δεν ολοκληρώνεται σε συγκίνηση. Περισσότερο μένει καθηλωμένο στην απορία.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα να διερευνήσω αρχικά το πως μέσα από την φωτογραφική απεικόνιση αποτυπώθηκε ο θάνατος στη βικτωριανή εποχή, όταν χρησιμοποιούνται οι φωτογραφίες για να κρατήσουν ζωντανή την ανάμνηση των νεκρών μελών μιας οικογένειας. Στη συνέχεια πώς χρησιμοποιείται σήμερα η φωτογραφία ως αισθητικό γεγονός για να αναπαραστήσει το θάνατο και τέλος ποιες ομοιότητες και διαφορές μπορούμε να διαπιστώσουμε και τι δείχνουν αυτές για την σύγχρονη κοινωνία. Για την εξαγωγή των συμπερασμάτων ανέτρεξα στην ιστοριογραφική προσέγγιση αλλά και στην βιβλιογραφική επισκόπηση ενός μεγάλου corpus ακαδημαϊκών πηγών που αντλούν κυρίως από την φουκωική σκέψη ενώ προχώρησα στην σημειωτική ανάλυση μεταθανάτιων φωτογραφιών και των δύο εποχών. Τα ευρήματα αλλά και τα ερωτήματα που προέκυψαν υπερβαίνουν την δυνατότητα επαρκούς ανάλυσης και συζήτησης στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας και χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης.

Πιο συγκεκριμένα η φωτογραφία και ο θάνατος συνδέθηκαν ευθύς εξαρχής. Η δαγγεροτυπία έδωσε την ευκαιρία σε ανθρώπους που δεν είχαν ένα πορτραίτο εν ζωή του αγαπημένου προσώπου που πέθαινε, να αποκτήσουν ένα μεταθανάτιο. Η φωτογραφική αναπαράσταση του θανάτου έγινε κοινό χαρακτηριστικό της βικτωριανής εποχής και διαδόθηκε σε όλες τις κοινωνικές τάξεις τόσο της Ευρώπης όσο και της Αμερικής. Οι μεταθανάτιες φωτογραφίες της βικτωριανής εποχής αποτελούσαν μια αποδεκτή κοινωνική πρακτική η οποία σχετιζόταν άμεσα με την στάση των ατόμων απέναντι στο θάνατο. Είχαν παραχθεί για ιδιωτική χρήση και μπορεί να ανιχνευθεί σ' αυτές ένα είδος κοινωνικοποίησης των νεκρών. Οι νεκροί δεν απωθούνται εκτός κοινωνικού χώρου αλλά παραμένουν στα σπίτια σε κοινή θέα.

Ανάλογα με την χρονική περίοδο, την ιδεολογική, κοινωνική και οικονομική εξέλιξη οι φωτογραφίες διαφοροποιούνται ως προς το κύριο θέμα. Για παράδειγμα αυτές της πρώτης περιόδου, όπου επικρατεί η φωτογραφική σύμβαση του τελευταίου ύπνου, είναι κοντινά πλάνα του προσώπου του θανόντα, συνάδοντας με την κρατούσα άποψη πως ο θάνατος είναι ένας ήρεμος ύπνος. Οι περισσότερες από τις φωτογραφίες έχουν ληφθεί στο σπίτι του θανόντα, εκεί όπου παραδοσιακά πέθαιναν οι άνθρωποι. Στις εικόνες αυτές εκτός από τις θρησκευτικές καταβολές (ο θάνατος λογίζεται ως η ανάπαυση σε ένα υπερπέραν όπου οι πιστοί ανταμείβονται για τον μόχθο τους) αναγνωρίζουμε την επίδραση της ρομαντικής σκέψης όπως μας έχει παραδοθεί μέσα από την εικαστική και λογοτεχνική παραγωγή. Η μερική εμπορευματοποίηση του θανάτου απομακρύνει τη φωτογραφική μηχανή από τον

θανόντα και περιλαμβάνει και το φέρετρο. Η ανάδειξη της σημασίας της οικογένειας αλλά και αυτού που ονομάζεται ο «θάνατος του εσύ» διευρύνει το φωτογραφικό κάδρο ώστε να συμπεριλάβει και τους πενθούντες συγγενείς. Καθώς ο αιώνας προχωρά, το πρόσωπο του νεκρού φαίνεται όλο και λιγότερο ενώ η έμφαση δίνεται στην τελετή της κηδείας. Η ανάληψη της διαχείρισης των νεκρών από το κράτος και η νέα συνθήκη που δημιουργείται καθώς ανθίζει το επάγγελμα των undertakers και των funeral directors, επηρεάζουν και τη μεταθανάτια φωτογραφία και οι νεκροί φωτογραφίζονται πλέον στο funeral parlour κάποιου γραφείου τελετών, ενώ γύρω στο 1900 η φωτογράφιση των νεκρών δείχνει να εκλείπει και, καθώς αλλάζουν οι στάσεις απέναντι στο θάνατο, θεωρείται πλέον νοσηρή.²¹

Στον 20^ο αιώνα και ειδικότερα μετά και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η στάση των ανθρώπων απέναντι στον θάνατο έχει αλλάξει θεαματικά. Ο θάνατος έχει ιατροκοποιηθεί και νοσοκομειοποιηθεί πλήρως. Ο θάνατος αποτελεί θέμα ταμπού, εξοβελίζεται από τα πεδία το λόγου και μετασχηματίζεται από ορατό κοινωνικό γεγονός σε αόρατο ιστορικό συμβάν, από δοκιμασία της κοινότητας σε προσωπικό δράμα που εκτυλίσσεται στο νοσοκομείο, στις μονάδες εντατικής θεραπείας και στην απολύτως ιδιωτική σφαίρα. Οι σύγχρονες κοινωνίες τον απομονώνουν κοινωνικά επιχειρώντας να προστατεύσουν τη λειτουργία τους από οποιαδήποτε προβλήματα (οικονομικά, μόλυνσης, συναισθηματικής κρίσης, διαταραχής του φυσιολογικού ρυθμού) θα επέφερε η επαφή με τον θάνατο. Η απομόνωση του θανάτου αποτελεί εν ολίγοις μια στρατηγική των νεωτερικών κοινωνιών ώστε να αντιπαρέλθουν την επισφαλή αίσθηση του εαυτού και την εφήμερη ταυτότητα των νεωτερικών υποκειμένων, την αυξανόμενη ταύτιση του εαυτού με το σώμα και τον περιορισμό της οπτικής του ιερού. Ο ίδιος ο ετοιμοθάνατος απομονώνεται σε ειδικούς χώρους (νοσοκομεία, άσυλα, γηροκομεία) και μετατρέπεται σε παθητικό, εξαρτώμενο ασθενή που αδυνατεί να κατευθύνει το θάνατό του.

Όμως παρόλα αυτά οι τελετουργίες συνεχίζονται έστω και εμπορευματοποιημένες και κάνουν την εμφάνισή τους, νέα, περίπλοκα τελετουργικά, που συνάδουν με τις συνθήκες της σύγχρονης αστικής ζωής. Το νεκρό σώμα περιβάλλεται με ιδιαίτερη φροντίδα και διαδραματίζει κεντρικό ρόλο καθώς λειτουργεί ως ένα σημείο στο οποίο οι πενθούντες μπορούν να εκφράσουν τα συναισθήματα, τις σκέψεις, τις πρακτικές και τις πεποιθήσεις τους σχετικά με το θάνατο.

²¹ Παρόλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν πως η πρακτική δεν έχει εγκαταλειφτεί και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Κατά την τελευταία δεκαετία, η πρακτική εισάγεται επισήμως εκ νέου ως θεραπευτική από τους συμβούλους πένθους.

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες διαχειρίζονται αισθητικά το θάνατο και φέρνοντας στην επιφάνεια ζητήματα ταμπού για την σύγχρονη κοινωνία και τη σχέση της με το θάνατο. Σύμφωνα με τον Freud για να επιτευχθεί αυτό υπάρχει «*υπάρχει ένα μονοπάτι που οδηγεί από την φαντασία στην πραγματικότητα - το μονοπάτι, αυτό είναι το μονοπάτι της τέχνης*» (Freud, 1973 Κάποιες από τις φωτογραφίες καταδεικνύουν το πώς η κοινωνία έχει συμμορφωθεί με τους κατασταλτικούς μηχανισμούς και οι άνθρωποι έχουν μεταμορφωθεί σε φύλακες του εαυτού τους σε μια λειτουργία παρόμοια με αυτή του Πανοπτικού του Bentham. Δεν πλησιάζουν το νεκρό, αλλά στέκονται μακριά περιμένοντας αυτούς που έχουν το δικαίωμα να τον κάνουν. Ο μόνος που έχει δικαίωμα να αγγίξει το νεκρό σώμα είναι ο νοσοκόμος (ως υποδιαίρεση μιας πανταχού παρούσας εξουσίας) και ο μόνος που είναι επιφορτισμένος να καταγράψει και να διαφυλάξει τα στοιχεία του θανάτου είναι το κατεξοχήν όργανο της κατασταλτικής εξουσίας, ο αστυνομικός. Οι σοροί θα μεταφερθούν στα ειδικά ιδρύματα (νοσοκομείο, νεκροτομείο) όπου ο ανατομικός λόγος θα αποφανθεί για τα αίτια του θανάτου και θα ενημερωθούν τα ανάλογα αρχεία. Οι μάρτυρες των δυστυχημάτων δεν αντιστέκονται στην παρακολούθησή τους, καθώς το ατύχημα ή η αυτοκτονία, συμβολίζει μια ρωγμή στην ορθολογικότητα και μια ενδεχόμενη κατάλυση της εξουσίας. Ο θάνατος φαίνεται να δοκιμάζει τα όρια της βιοπολιτικής. Η εξουσία δεν έχει επιρροή στο θάνατο αλλά στη θνητότητα και επομένως ο θάνατος εμπίπτει στη σφαίρα της ιδιωτικής ζωής.

Πολλές από τις φωτογραφίες έχουν τραβηχτεί στο νεκροτομείο, το σύγχρονο άβατο, και οι φωτογραφίες -του απόλυτου ταμπού της σύγχρονης εποχής- το νεκρού γυμνού σώματος, καταγράφουν την αποκοινωνικοποίηση του πτώματος και την μετατροπή του σε αντικείμενο, αποκαλύπτοντας παράλληλα πώς ακόμη και μετά το θάνατο το φύλλο παραμένει εγγεγραμμένο στο πτώμα.

Με την πάροδο του χρόνου και την επιβολή αυστηρότερων δεοντολογικών κανόνων, η απόλυτη γύμνια καλύπτεται, οι φωτογράφοι παίζουν με την ανωνυμία και την ταυτότητα, την αποκάλυψη/απόκρυψη φωτογραφίζοντας σπαράγματα σωμάτων, κάνοντας κοντινά πλάνα, αποκαλύπτοντας πληγές, περιπαίζοντας τον αυστηρό ανατομικό λόγο. Οι φωτογραφίες πιστοποιούν πως το ιατρικό, ανατομικό και φωτογραφικό βλέμμα υποκρύπτουν το ηδονοβλεπτικό βλέμμα που η σύγχρονη κοινωνία επιφυλάσσει για το θάνατο, ενώ είναι παράλληλα ένα βλέμμα που αποκαλύπτει την απουσία.

Οι μεταθανάτιες φωτογραφίες της βικτοριανής εποχής που παρήχθησαν για ιδιωτική χρήση έγιναν πρόσφατα *συλλεκτικές*, πωλούνται σε υψηλές τιμές και εκτίθενται σε

μουσεία και γκαλερί και γίνονται δημόσιες. Καθώς οι άνθρωποι αγοράζουν και πωλούν τις οικογενειακές φωτογραφίες αγνώστων -εισάγοντάς τες στον εμπορευματικό κύκλο- και καθώς οι φωτογραφίες αυτές εκτίθενται, χάνουν τον αρχικό τους σκοπό και νόημα και καθίστανται αντικείμενα αισθητικής ενατένισης. Από αντικείμενα ιδιωτικής χρήσης γίνονται δημόσια. Εμείς αισθανόμαστε προστατευμένοι από τις νοσηρές αντιδράσεις και γοητευόμαστε από τον καλλιτεχνικό τρόπο με τον οποίο άλλοι άνθρωποι σε άλλες εποχές παρήγαγαν αυτές τις εικόνες. Η ένταξη των φωτογραφιών αυτών στον εμπορευματικό κύκλο αποτελεί μια εκ νέου εμπορευματοποίηση τους, καθώς και κατά την εποχή της παραγωγής τους αποτελούσαν εμπορεύματα. Οι φωτογράφοι αμείβονταν για τις υπηρεσίες τους, οι υπηρεσίες που παρείχαν διαφημιζόνταν και δημιουργήθηκαν ακμάζουσες επιχειρήσεις.

Οι μεταθανάτιες φωτογραφίες της σύγχρονης εποχής, οι οποίες παρήχθησαν ευθύς εξαρχής ως δημόσιες, εισάγονται στον κύκλο της αγοράς τέχνης. Εδώ βέβαια υποβόσκει μια εγγενής αντίφαση. Επανεισάγεται ο ήδη εμπορευματοποιημένος θάνατος στον κύκλο της αγοράς καθώς η εμπορευματοποίηση είναι παρούσα από την πρώτη στιγμή. Ο πόνος του άλλου γίνεται ξανά εμπόρευμα. Απλά αλλάζει το κανάλι διάθεσης. Αλλά το εμπόρευμα δεν είναι το σημείο του θανάτου. Είναι ο ίδιος ο θάνατος.

Βιβλιογραφία

- Αλεξιάς, Γ. (2008). Ο θάνατος ως show ως καταναλωτικό αγαθό. στο Δ. Μαγριπλής (επ.), *Όψεις του πολιτιστικού φαινομένου, Επιστημολογικές προσεγγίσεις του θανάτου και της ζωής*. Αθήνα: ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ
- Ames, K. L. (1981). Ideologies in stone: meanings in Victorian Gravestones. *The Journal of Popular Culture*, 14(4), 641-656.
- Αριές, Φ. (1988). *Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση*. μτφρ. Κ. Λάμψα, Αθήνα: Γλάρος.
- Ariès, P. (2008). *The Hour of Our Death: The Classic History of Western Attitudes Toward Death over the Last One Thousand Years*, epub.
- Armstrong, D. (1983). *Political anatomy of the body: Medical knowledge in Britain in the twentieth century*. Cambridge University Press.
- Ashenburg, K. (2004). *The Mourner's Dance: What We Do When People Die*. Macmillan.
- Barthes, R. (1983). *Ο φωτεινός θάλαμος: δοκίμιο για τη φωτογραφία*. Αθήνα: Ράππα.
- Μπαρτ, Ρ. (1983). *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*. Αθήνα: Ράππα.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Baudirillard, J. (2008). Η συμβολική ανταλλαγή και ο θάνατος στο Δ. Μακρυγιάννη (Επιμ.) *Περί θανάτου. Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. (Μ. Κοντός, μτφρ.). Αθήνα: Νήσος
- Bauman, Z. (2008). Θνητότητα, αθανασία και άλλες στρατηγικές ζωής στο *Περί Θανάτου. η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. Μτφρ. Κ. Αθανασίου, επιμ. Δ. Μακρυγιάννη, Αθήνα: Νήσος
- Beier, L. M. (1989). The good death in seventeenth-century England. *Death, Ritual, and Bereavement*, 43-61.
- Bronfen, E. (1992). *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press.

Bourdieu, P. (2002). *Η διάκριση*. Μτφ. Καψαμπέλη Κ., επιμ. Παναγιωτόπουλος, Ν., Αθήνα: Πατάκης.

Bradbury, M. (2012). *Representations of death: A social psychological perspective*. Routledge.

Burguière André, «Le long voyage de L'Homme et la Mort», *Communications* 1/2008 (n° 82) , p. 49-70

Davies, C. (1996). Dirt, death, decay and dissolution: American denial and British avoidance. *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*. Basingstoke: Macmillan.

Darrah, W. C. (1981). *Cartes de Visite. Nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania.

Dimond, F., Taylor, R., & Taylor, R. (1987). *Crown & Camera: The Royal Family and Photography, 1842-1910*. Penguin books.

Dose, F. (2000) *Η Ιστορία σε Ψίχουλα*. Μτφρ. Βλαχοπούλου Α., επιμ. Χατζηιωσηφ Χ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Douglas, M. (1966) *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge & Kegan Paul.

Elias, N. (2001). *Loneliness of the Dying*. Bloomsbury Publishing.

Farrell, J. J. (1980). *Inventing the American way of death, 1830-1920*. Temple Univ Pr.

Foucault, M. (1982). *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, τ.Ι. Η δίψα της γνώσης. μτφρ. Γ. Ροζάκη, Αθήνα: Ράππας.

Φουκώ, Μ. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, μτφρ. Κ. Χατζηδημόμου - Ι. Ράλλη, Αθήνα: Ράππας.

Foucault, M. (2003). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Psychology Press.

Foucault, M. (2008). Για το θάνατο του Φράνκο στο Δ. Μακρυγιώτη (Επιμ.) *Περί θανάτου. Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. (Μ. Κοντός, μτφρ.). Αθήνα: Νήσος

Freud, Sigmund. *Reflections on War and Death*; Trans. by A. A. Brill and Alfred B. Kuttner. New York: Moffat, Yard & Co., 1918; Bartleby.com, 2010. [available at www.bartleby.com/282/ τελευταία επίσκεψη 10 Μάιου 2016].

- Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- Gaddis, J. L. (2002). *The landscape of history: How historians map the past*. Oxford University Press.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Stanford University Press.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1966). *Awareness of dying*. Transaction Publishers.
- Goffman, E. (1968). *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Aldine Transaction.
- Goffman, E. (2012). The presentation of self in everyday life [1959]. *Contemporary sociological theory*, 46-61
- Gorer, G. (1955). The pornography of death. *Encounter*, 5(4), 49-52.
- Gorer, G. (1965). *Death, grief, and mourning*. New York: Doubleday.
- Hafsteinsson, S. B. (1999). Post-mortem and funeral photography in Iceland. *History of photography*, 23(1), 49-54.
- Henning, M. (2007). Το υποκείμενο ως αντικείμενο: Η φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα στο Wells, L (επιμ.) *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. μτφρ. Π. Πέτσινη, Πλέθρον: Αθήνα
- Hockey, J. L. (1990). *Experiences of death: An anthropological account*. Edinburgh University Press.
- Hockey, J. (1996) 'The view from the west: reading the anthropology of non-western death ritual', in G. Howarth and P. Jupp (eds) *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*, 3–16, London: Macmillan
- Κορναράκης, Κ. (2008) Si vis vita, para mortem: η αγωνία της υπάρξεως ενώπιον του θανάτου στη διαλεκτική μεταξύ θεολογικής και κοσμικής επιστημονικής σκέψεως στο Μαγριπλής. Δ. (επ.), *Όψεις του πολιτιστικού φαινομένου, Επιστημολογικές προσεγγίσεις του θανάτου και της ζωής*. Αθήνα: ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror* (Vol. 98). New York: Columbia University Press.
- Kselman, T. (1993). Death and the Afterlife in Modern France. *Theological Studies*, 54(4), 770.
- Kselman, T. (2004). Death in the Western world: Michel Vovelle's ambivalent epic *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*. *Mortality*, 9(2), 168-176.

Lasch, C. (1991). *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. WW Norton & Company.

Leggat, R. (1999). *Robinson, Henry Peach*. [available at <http://www.mpritchard.com/photohistory/history/robinson.htm> τελευταία επίσκεψη 15 Μάιου 2016]

Lewis, E. M. A. N. U. E. L. (1979). Mourning by the family after a stillbirth or neonatal death. *Archives of disease in childhood*, 54(4), 303-306

Lévi-Strauss, C. (2007). *Θλιβεροί Τροπικοί*. Μπφ. Β. Λούβρου, Αθήνα: Χατζηνικολή

Linkman, A. (2006). Taken from life: Post-mortem portraiture in Britain 1860–1910. *History of photography*, 30(4), 309-347.

Lister M. & Wells L. (2008) «Seeing beyond Belief: Cultural Studies as Approach to Analysing the Visual» in Van Leeuwen & Jewitt, C. (ed.), *Handbook of Visual Analysis*, London: SAGE.

Lloyd, P. (1978). A Young Boy in His First and Last Suit. *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 64, 105-111.

Lock, M. (2008). Μεταθέτοντας την οδύνη: η ανακατασκευή του θανάτου στη Βόρεια Αμερική και την Ιαπωνία στο Δ. Μακρυγιώτη (Επιμ.) *Περί θανάτου. Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. (Μ. Κοντός, μτφρ.). Αθήνα: Νήσος

Μετάφας, Π. (2010). *Η πολιτική του Μ. Foucault*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)

Metz, C. (1985). Photography and fetish. *October*, 34, 81-90.

Mitford, J. (2011). *The American Way of Death Revisited*. Vintage.

Neale, R. E. (1971). Explorations in death education. *Pastoral Psychology*, 22(9), 33-74.

Parris, L. (ed.) (1984). *The Pre-Raphaelites*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London, reprinted 1994, pp.96-8

Πλάτωνος *Πολιτεία*, βιβλίο Δ', μετάφραση Ν.Μ. Σκουτερόπουλος, Πόλις, Αθήνα, 2002

Price D. & Wells, L., (2007). Σκέψεις για τη φωτογραφία στο Wells, L (επιμ.) *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. μτφρ. Π. Πέτσινη, Πλέθρον: Αθήνα

Price, M. (1997). *The photograph: a strange confined space*. Stanford University Press.

Prior, L. (1989) *The Social Organisation of Death: Medical Discourse and Social Practices in Belfast*, London: Macmillan

Porter, R. (1989) 'Death and the doctors', in R. Houlbrooke (ed.) *Death, Ritual and Bereavement*, 77–94, London: Routledge.

Richardson, R. (1988) *Death, Dissection and the Destitute*. London: Routledge & Kegan Paul.

Ρήγου, Μ. (1993). *Ο θάνατος στη νεωτερικότητα: μια επικοινωνιακή και ηθική προβληματική*. Αθήνα: Πλέθρον.

Ruby, J. (1984). Post-mortem portraiture in America. *History of Photography*, 8(3), 201-222.

Ruby, J. (1989). Portraying the Dead. *Omega: Journal of Death and Dying*, 19(3).

Ruby, J. (1995). *Secure the Shadow: Death and Photography in America* Cambridge, Cambridge, MA: MIT Press

Sontag, S. (1979). *On photography*. Penguin.

Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. Αθήνα: Scripta.

Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographs and histories* Ed. Paul Walton et al. London: Macmillan.

Van Gennep, A. (2011). *The rites of passage*. University of Chicago Press.

Vovelle, M. (2000). *Ο θάνατος και η Δύση : Από το 1300 ως τις μέρες μας (Τόμος Β')*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, επιμ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Νεφέλη

Welling, W. (1978). *Photography in America: the formative years, 1839-1900*. Crowell.

Wilson, S. (1991). *Tate Gallery: an illustrated companion* (p. 293). London: Tate gallery.

Wollen, P. (1984). Fire and Ice. *Photographies*, no.4 (Paris, April 1984) 118-20.

Διαδίκτυο

<https://www.royalcollection.org.uk/> Royal Collection Trust

http://www.avictorian.com/Etiquette_Mourning.html

<http://www.warhol.org/museum/> The Andy Warhol Museum

<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> / <http://shakespeare.mit.edu>

Παράρτημα



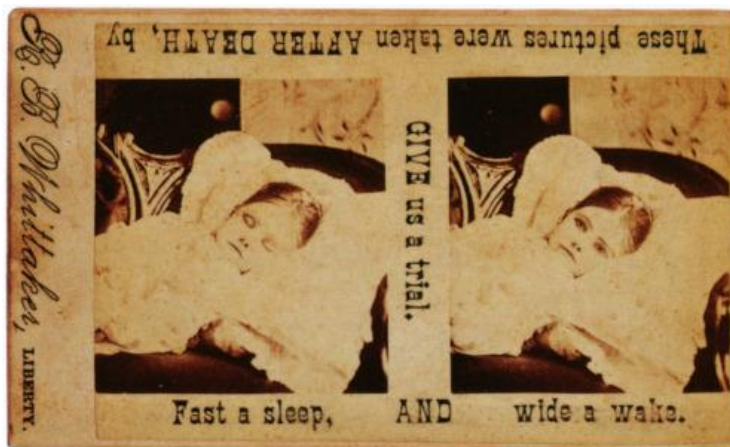
Εικόνα 1
Ophelia
John Everett Millais
1851–1852
Oil on canvas
76.2 cm × 111.8 cm.
Tate Britain, London



Εικόνα 2
William Bambridge (1820-79)
Prince Albert on his deathbed, 16 Dec 1861
Carbon print, printed later c1878
[Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016](#)



Εικόνα 3
 Alphonse Le Blondel
 1850
 Daguerreotype
 8.9 x 11.9 cm.
 Metropolitan Museum of Art



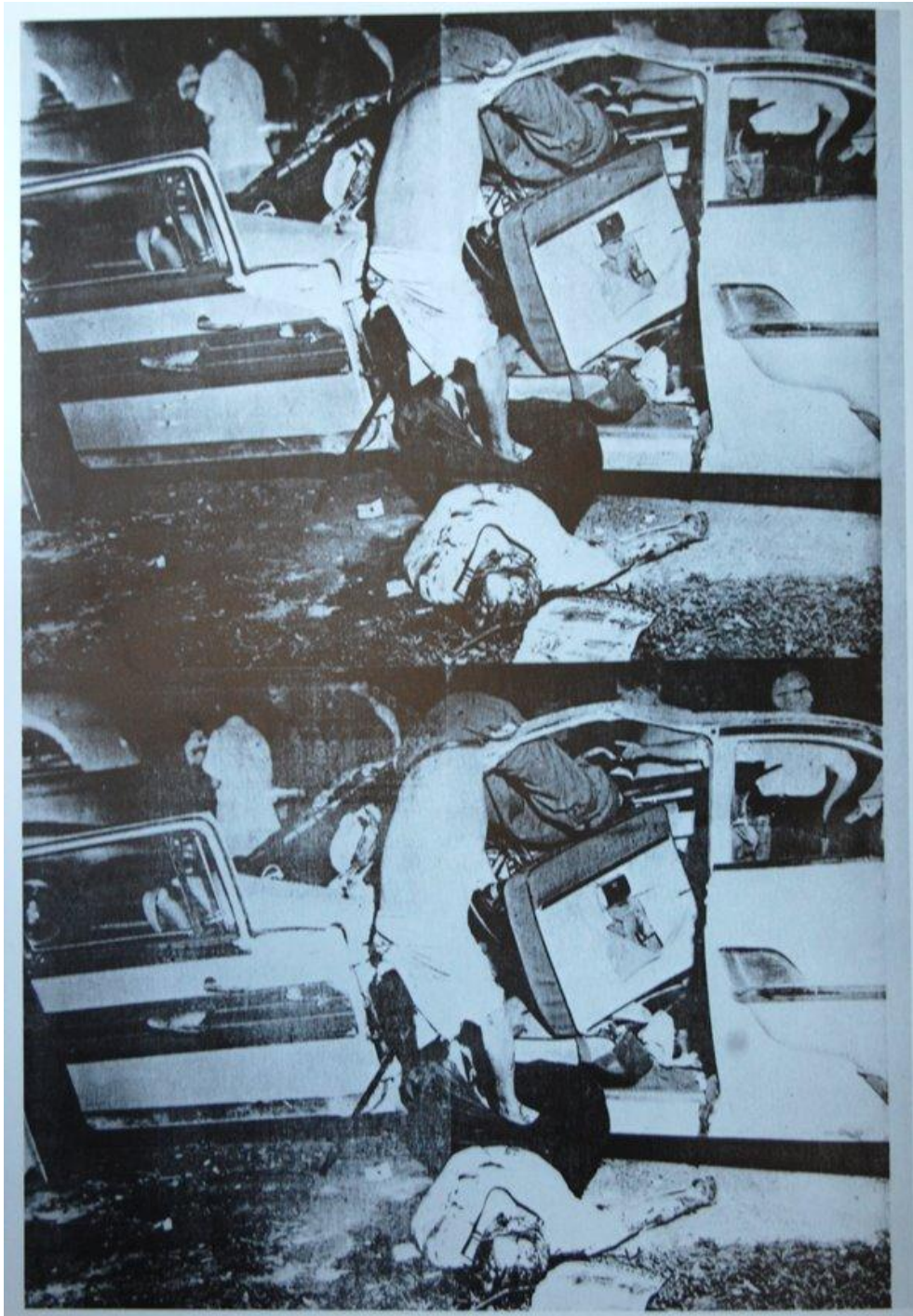
Εικόνα 4
 “Fast Asleep and Wide Awake”
 Advertisement card for the postmortem
 photography services of
 R. B. Whittaker, Liberty, New York,
 circa 1860
 From Sleeping Beauty II - Grief,
 Bereavement and the Family in
 Memorial Photography by Stanley B.
 Burns.



Εικόνα 5
'Fading Away'
Henry Peach Robinson.
1858.
Albumen silver print from glass
negatives.
The Royal Photographic Society
Collection at the National Media
Museum, Bradford, United Kingdom.



Εικόνα 6
Άγνωστος φωτογράφος και ημερομηνία
Πηγή: Manners and social usages
Etiquette of mourning in Victorian era
Online at http://www.avictorian.com/Etiquette_Mourning.html



Εικόνα 7
Saturday Disaster, Plebian Way of
Death (*Death and Disaster* series)
Andy Warhol
1964
silkscreen on canvas.



Εικόνα 8
Adela Legeratta Rivas, struck by a
Datsun
Enrique Metinides
Mexico City, April 29, 1979
Color paper photograph
50.8 x 60.96 cm.
Courtesy Anton Kern Gallery, New York



Εικόνα 9
Untitled
Enrique Metinides
Details unknown



Εικόνα 10
Woman Who Died in Her Sleep (Morgue
Work)
Jeffrey Silverthorne
1972
Silver print
27.94 x 22.22 cm.



Εικόνα 11
Der Anatom
Gabriel von Max
1869
Oil on canvas
136.5 x 189.5 cm.
Gallery: Neue Pinakothek, München



Εικόνα 12
Death by Drowning II (The Morgue)
Andres Serrano
1992
Cibachrome, silicone, plexiglas
125.73 x 152.4 cm.



Εικόνα 13
 Infectious Pneumonia (The Morgue)
 Andres Serrano
 1992
 Cibachrome, silicone, plexiglass
 125.73 x 152.4 cm.



Εικόνα 14
 Knifed to death I and II (The Morgue)
 Andres Serrano
 1992

plexiglass with

Cibachrome, silicone,

wood frame

139.1 x 165.7 cm.



Εικόνα 15
Airplane crash (The Morgue)
Andres Serrano
1992
Cibachrome, plexiglass
125.7 x 152.4 cm.



Εικόνα 16
Blood transfusion resulting in aids (The Morgue)
Andres Serrano
1992
Cibachrome
127 x 152.4 cm.



Εικόνα 17
Rat Poison Suicide (The Morgue)
Andres Serrano
1992
Cibachrome
127 x 152.4 cm.