

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΗΣ»

Τίτλος Πτυχιακής Εργασίας: «Η πολιτισμική εγκληματολογία και η κατασκευή της έννοιας του εγκλήματος και του εγκληματία»



Όνοματεπώνυμο Φοιτήτριας:

Καποδίστρια Βασιλική –Χρυσοβαλάντη (Α.Μ. 3212Μ015)

Τριμελής Επιτροπή: Ε. Λαμπροπούλου (Επιβλέπουσα), Ι. Τσίγκανου, Α. Μαγγανάς

Αθήνα 2015

*Η παρούσα εργασία δεν αποτελεί –εν όλω ή εν μέρει- προϊόν κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας και κανένα τμήμα της ούτε στο σύνολό της έχει υποβληθεί προς απόκτηση άλλου πτυχίου ή τίτλου σ' αυτό ή οποιοδήποτε άλλο πανεπιστήμιο ή εκπαιδευτικό ίδρυμα της ημεδαπής ή αλλοδαπής.*

*Αθήνα, 17/2/2015*

*Καποδίστρια Βασιλική Χρυσοβαλάντη*

## Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη.....	5
Εισαγωγή.....	6
<b>1. Πολιτισμική εγκληματολογία .....</b>	<b>8</b>
1.1 Εννοιολογική Οριοθέτηση .....	8
1.2 Η σχέση της κουλτούρας με το έγκλημα .....	11
1.3 Η δαιμονοποίηση των παραγώγων της λαϊκής κουλτούρας.....	14
<b>Συμπεράσματα κεφαλαίου .....</b>	<b>16</b>
<b>2. Κοινωνικές κατασκευές και υποκειμενικά νοήματα .....</b>	<b>18</b>
2.1 Μια κατασκευασμένη πραγματικότητα .....	18
2.1.1 Σύμβολα και νοηματοδότηση .....	20
2.2 Η θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης .....	22
2.3 Η προσέγγιση της ετικέτας.....	24
2.3.1 Οι προκαταλήψεις και η δημιουργία του στερεότυπου του εγκληματία .....	27
<b>Συμπεράσματα κεφαλαίου .....</b>	<b>31</b>
<b>3. Πολιτισμική εγκληματολογία και επιρροή κοινού .....</b>	<b>33</b>
3.1 Σχήμα επικοινωνίας .....	33
3.2 Τα ΜΜΕ ως διαμορφωτές της κοινής γνώμης.....	34
3.3 Εικονική πραγματικότητα και έγκλημα.....	38
3.3.1 Ο κινηματογράφος και η διαμόρφωση του νου .....	39
3.3.2 Η αμεσότητα της τηλεόρασης.....	42
3.4 Οι «σατανάδες» της μουσικής.....	46
3.5 Το μυθιστόρημα ως μέσο διαμόρφωσης κοινωνικών αναπαραστάσεων.....	50

3.5.1 Παραμυθίες εγκλήματος.....	51
3.5.2 Η ταυτότητα του Γ. Μαρή και η μεταπολεμική Ελλάδα .....	55
<b>Συμπεράσματα κεφαλαίου .....</b>	<b>58</b>
<b>4. Η μεθοδολογία της έρευνας .....</b>	<b>60</b>
4.1 Η ανάλυση .....	62
4.1.1 Επικίνδυνο καλοκαίρι .....	62
4.1.2 Αυστηρώς προσωπικό .....	66
4.1.3 13 <sup>ος</sup> Επιβάτης.....	77
4.1.4.Εγκλημα στα παρασκήνια .....	91
4.2 Γενικά συμπεράσματα.....	97
4.2.1 Τύποι δραστών .....	59
4.2.2 Τα κίνητρα των δραστών.....	59
4.2.3 Ο επίσημος κοινωνικός έλεγχος.....	59
<b>Επίλογος .....</b>	<b>115</b>
<b>Βιβλιογραφικές αναφορές .....</b>	<b>118</b>

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να μελετήσει τον ρόλο που έχει η πολιτισμική εγκληματολογία στην ερμηνεία των αναπαραστάσεων κοινού που κατασκευάζουν έννοιες για το έγκλημα, τον εγκληματία και τον τρόπο λειτουργίας τους συστήματος ποινικής δικαιοσύνης. Γίνεται αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις της κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας, στον υποκειμενισμό που διέπει την αποκωδικοποίηση των καθημερινών κοινωνικών ερεθισμάτων και στον ρόλο των στερεοτύπων που λειτουργούν ως οργανωτές της πολύπλοκης κοινωνικής πραγματικότητας. Έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας- είτε πρόκειται για δημοσιογραφική ενημέρωση, είτε για ψυχαγωγική τηλεοπτική ή κινηματογραφική αναπαραστάση, είτε για λογοτεχνικό βιβλίο- δημιουργούν κοινωνικές αναπαραστάσεις που είναι σε θέση να διαμορφώσουν συνειδήσεις. Συγκεκριμένα, μέσω της θεματικής ανάλυσης περιεχομένου τεσσάρων αστυνομικών μυθιστορημάτων του δημοσιογράφου και συγγραφέα Γ. Μαρή, θα επιχειρηθεί να ερευνηθεί κατά πόσο ο συγγραφέας κατασκευάζει και προωθεί συγκεκριμένες απόψεις για τις έννοιες του εγκλήματος, του εγκληματία και της αστυνομίας.

Λέξεις κλειδιά: Πολιτισμική εγκληματολογία, κοινωνικές αναπαραστάσεις, αστυνομικό μυθιστόρημα.

## A. Εισαγωγή

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να μελετήσει τον τρόπο με τον οποίο η πολιτισμική εγκληματολογία εντοπίζει την δημιουργία στερεοτυπικών εννοιών και ερμηνεύει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις που προωθούνται και που, εν δυνάμει, μπορούν να κατασκευάσουν αντιλήψεις σχετικά με τις έννοιες του εγκλήματος, του εγκληματία και του συστήματος απονομής της ποινικής δικαιοσύνης. Για την επίτευξη του παραπάνω στόχου, χρησιμοποιήθηκαν τέσσερα αστυνομικά μυθιστορήματα του δημοσιογράφου και συγγραφέα Γ. Μαρή, από το 1954 έως το 1965, ενώ η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε κατά την επεξεργασία του υλικού είναι η θεματική ανάλυση περιεχομένου.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο που αποτελεί και το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο κινείται η ανάλυση αποτελείται από τρία κεφάλαια:

Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια εννοιολογική οριοθέτηση του αντικειμένου της πολιτισμικής εγκληματολογίας.. Μέσα από μια πολύ σύντομη αναφορά στην ιστορική εξέλιξη του επιστημονικού κλάδου της πολιτισμικής εγκληματολογίας, γίνεται η σύνδεση της κουλτούρας με το έγκλημα, ενώ παρουσιάζονται και κάποιες προσεγγίσεις αποκλειστικά για την έννοια της κουλτούρας, μια έννοια άμεσα συνυφασμένη με την πολιτισμική ερμηνεία του εγκλήματος.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει ως θέμα την κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας. Μέσα από θεωρητικές φαινομενολογικές προσεγγίσεις, επιχειρείται να παρουσιαστεί η πολυπλοκότητα της κοινωνικής πραγματικότητας καθώς και ο υποκειμενικός τρόπος επεξεργασίας, από μεριάς των δρώντων υποκειμένων, και ερμηνείας αυτής της πραγματικότητας. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στις προσεγγίσεις

των κοινωνικών αναπαραστάσεων και στον τρόπο δημιουργίας αλλά και λειτουργίας των στερεοτύπων και των προκαταλήψεων, ως τρόπο απλοποίησης της πολύπλοκης κοινωνικής πραγματικότητας.

Το τρίτο κεφάλαιο, αναφέρεται στον τρόπο που δομείται η επικοινωνία στον τρόπο μεταφοράς των κοινωνικών αναπαραστάσεων, ενώ γίνεται λόγος για την επιρροή που ασκούν τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ο κινηματογράφος, τα τηλεοπτικά ψυχαγωγικά προγράμματα, η μουσική και το λογοτεχνικό μυθιστόρημα στις ευρύτερες αντιλήψεις του κοινού για την εγκληματική δραστηριότητα, τα μέρη του και την απονομή της ποινικής δικαιοσύνης.

Τέλος, ακολουθεί το δεύτερο μέρος, το οποίο αποτελεί και το ερευνητικό τμήμα του παρόντος πονήματος και το οποίο ασχολείται, όπως προαναφέρθηκε, με το αστυνομικό μυθιστόρημα. Αρχικά γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή σχετικά με το αστυνομικό μυθιστόρημα στο εξωτερικό και εν συνεχεία στην Ελλάδα. Ακολουθεί η αναφορά στον δημοσιογράφο και συγγραφέα Γ. Μαρή καθώς και η παρουσίαση του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι της εποχής που δημοσιεύει τις αστυνομικές του ιστορίες. Εν συνεχεία παρουσιάζεται η ανάλυση του περιεχομένου επιλεγμένων τμημάτων από τέσσερα βιβλία του ενώ στο τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα σύμφωνα με το υπό διερεύνηση ζήτημα.

## 1. Πολιτισμική εγκληματολογία.

*«Βασικές αρχές, Κλαρίς. Απλότητα.*

*Διάβασε Μάρκο Αυρήλιο. Για κάθε πράγμα να ρωτάς:*

*Τι είναι αυτό καθεαυτό; Ποια είναι η φύση του; Τι κάνει ακριβώς αυτός ο άνθρωπος που ψάχνεις»;*

*Hannibal Lecter, Σιωπή των Αμνών (1990).*

### 1.1 Εννοιολογική οριοθέτηση

Ως πολιτισμική εγκληματολογία, ορίζεται το θεωρητικό, μεθοδολογικό και παρεμβατικό επιστημονικό εγχείρημα που τοποθετεί το έγκλημα και τον έλεγχο του, εντός του πολιτισμικού πλαισίου. Δηλαδή αντιλαμβάνεται τόσο την εγκληματική πρακτική όσο και τους οργανισμούς ελέγχου του εγκλήματος ως πολιτισμικά προϊόντα και ως τέτοια εξετάζονται σύμφωνα με το νόημα που τα περιβάλλει.<sup>1</sup> Δεδομένου τούτου, η πολιτισμική εγκληματολογία διερευνά τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι πολιτισμικές δυνάμεις συνυφαίνονται με το κοινό έγκλημα και δημιουργούν κάτι νέο ανάμεσα στην πραγματικότητα και την κατασκευή.

Σε θεμελιώδες επίπεδο η πολιτισμική εγκληματολογία ενσωματώνει τις ιδέες μιας κοινωνιολογικής εγκληματολογίας προσανατολισμένες στην έμφαση που δίνουν οι πολιτισμικές σπουδές στην δυναμική της εικόνας και του στυλ. Η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία, η εγκληματολογία και η πολιτισμική ανάλυση, εξελίχθηκαν από κοινού και δημιούργησαν μια νέα τάση αποκωδικοποίησης της

---

<sup>1</sup> Hayward & Young (2008), σελ. 259



κοινωνικής πραγματικότητας. Παρόλο που αποτελεί μια νέα επιστημονική τάση, καθώς εμφανίστηκε περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1990, επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την πλούσια κοινωνιολογική παράδοση, από τις πολιτισμικές προσεγγίσεις της σχολής του Μπέρμιγχαμ και τη βρετανική εκδοχή της κριτικής εγκληματολογίας.<sup>2</sup>

Έτσι, κατά τον Ferrell, δημιουργούνται τρεις κύριες κατευθύνσεις στη βάση των τριών σχολών επιρροής.<sup>3</sup>

Αρχικά η πολιτισμική εγκληματολογία θεμελιώθηκε με την ενσωμάτωση των βρετανικών πολιτισμικών σπουδών της δεκαετίας του 1970 και συνεχίζει να εμπλουτίζεται συστηματικά, διότι οι πολιτισμικές σπουδές αποτελούν ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο επιστημονικό πεδίο, καθώς συνεισφέρουν επιστημονικά οι τρέχουσες πολιτισμικές εξερευνήσεις της ταυτότητας, της σεξουαλικότητας και του κοινωνικού χώρου. Επιπρόσθετα, με την έμφαση που δίνεται στην αναπαράσταση, στην εικόνα και στο νόημα, η πολιτισμική εγκληματολογία συνεκτιμά όχι μόνο τις γνώσεις που προσφέρονται από την πολιτισμική ανάλυση και σκέψη αλλά και τις λογικές που πρεσβεύει η μετανεωτερικότητα, επιχειρώντας να τις ενοποιήσει στις εργασίες της. Έτσι, σύμφωνα με τον Hayward:

*«[...] με την εστίαση στο προκαθορισμένο νόημα, στη νεανική κουλτούρα, στην ταυτότητα, το στυλ και την κουλτούρα των ΜΜΕ, και συνδυαστικά με την δέσμευσή της να κατανοήσει τους διαρκείς μετασχηματισμούς και τις διακυμάνσεις που σχετίζονται με τον υπερκαπιταλισμό, η πολιτισμική εγκληματολογία αποτελεί μια προσπάθεια δημιουργίας μιας μετανεωτερικής θεωρίας ή ύστερης νεωτερικής θεωρίας*

---

<sup>2</sup> Ferrell (1999), σελ. 396-397

<sup>3</sup> Ferrell (1999), σελ. 396

*του εγκλήματος. Σε αυτή την περίπτωση, η εγκληματική συμπεριφορά ερμηνεύεται εκ νέου, ως μια τεχνική για την επίλυση διάφορων ψυχικών και συναισθηματικών συγκρούσεων, που με την σειρά τους γίνονται αντιληπτές ως άρρηκτα συνδεδεμένες με διάφορα χαρακτηριστικά της σύγχρονης καθημερινής ζωής για τη σχέση μεταξύ καταναλωτισμού και ορισμένων μορφών «εκφραστικής εγκληματικότητας».[...]*» (Hayward, 2007, 119-120)

Υπό αυτή την οπτική, το κατάλληλο θέμα μελέτης στην εγκληματολογία υπερβαίνει τις παραδοσιακές αντιλήψεις γύρω από την απλή εξέταση μεμονωμένων εγκληματιών και εγκληματικών γεγονότων, ακόμη και την απλή διερεύνηση της κάλυψης των εγκλημάτων από τα ΜΜΕ ώστε να περιλάβει- όπως ποιητικά αναφέρει ο Ferrell- ένα ταξίδι στο θέαμα του εγκλήματος, μία διαδρομή στην αίθουσα με τους αναπαραστατικούς καθρέφτες όπου οι εικόνες δημιουργούνται και καταναλώνονται από εγκληματίες, εγκληματικές υποκουλτούρες, παράγοντες ελέγχου, ειδησεογραφικούς οργανισμούς και από το κοινό.<sup>4</sup>

Παράλληλα, η πολιτισμική εγκληματολογία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη κοινωνιολογική σκέψη. Πιθανόν εξαιτίας της ανάδυσης της από την κοινωνιολογική εγκληματολογία. Με κοινό τόπο την θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης και τις προσεγγίσεις περί κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας, οι πολιτισμικοί εγκληματολόγοι στην προσπάθειά τους να διερευνήσουν τα διαμεσολαβημένα δίκτυα και τις συνδέσεις του λόγου, επιχειρούν να εντοπίσουν τις πολλαπλές αλληλεπιδράσεις μέσω των οποίων οι εγκληματίες, οι παράγοντες ελέγχου του εγκλήματος, οι παραγωγοί των μέσων ενημέρωσης και άλλοι κατασκευάζουν συλλογικά την έννοια του εγκλήματος. Για να το επιτύχουν χρησιμοποιούν την

---

<sup>4</sup> Ferrell (1999), σελ. 397

θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης, αναδεικνύοντας κατασκευές του εγκλήματος και της εγκληματικής συμπεριφοράς που προέρχονται από την λαϊκή κουλτούρα.<sup>5</sup>

Τέλος, ακριβώς στον ίδιο βαθμό, η πολιτισμική εγκληματολογία αναδύεται από την κριτική παράδοση της κοινωνιολογίας, της εγκληματολογίας και των πολιτισμικών σπουδών, ενσωματώνοντας μια ποικιλία κριτικών προσεγγίσεων για τον έλεγχο του εγκλήματος και της εγκληματικότητας. Για να το πετύχουν αυτό, οι πολιτισμικοί εγκληματολόγοι, προσπαθούν να ξετυλίξουν το πολιτικό παιχνίδι που παίζεται στις εκστρατείες αντιμετώπισης του εγκλήματος, μέσω των κοινωνικών κατασκευών της παρέκκλισης, του εγκλήματος και της περιθωριοποίησης και μέσω των εγκληματοποιημένων υποπολιτισμών και της αντίστασης τους στον νομικό έλεγχο.<sup>6</sup>

Όπως γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω, η πολιτισμική εγκληματολογία του σήμερα προσφέρει κάτι καινούριο, κυρίως στον τρόπο που επιδιώκει να αντικατοπτρίσει της ιδιαιτερότητες του κοινωνικο-πολιτισμικού περιβάλλοντος της ύστερης νεωτερικότητας, προσπαθώντας να συμπύξει την «φαινομενολογία της παράβασης» με την κοινωνιολογική ανάλυση της ύστερης νεωτερικής κουλτούρας. Ως εκ τούτου, αποτελεί μια θεωρητική προσέγγιση που μπορεί να βοηθήσει στη κατανόηση των διάφορων μορφών σύγχρονης εγκληματικότητας.

## 1.2 Η σχέση της κουλτούρας με το έγκλημα

Η κατανόηση της κουλτούρας γίνεται με τρόπο τέτοιο, ώστε να συλλαμβάνεται ως μια έννοια με συλλογικό νόημα. Είναι εκείνο το μέρος της εκμαθημένης

---

<sup>5</sup> Ferrell (1999), σελ.397

<sup>6</sup> Ferrell (1999), σελ.398

συμπεριφοράς που συνδέει τους ανθρώπους σε ολότητες.<sup>7</sup> Αυτή η κατεύθυνση προτείνει την αναζήτηση του νοήματος και προσδιορίζει το νόημα στην ίδια ακριβώς αναζήτηση. Δεν περιορίζει την κουλτούρα θεωρώντας την ως ένα υπόλειμμα της κοινωνικής δομής. Η κουλτούρα δεν συνδέεται μόνο με την κοινωνική τάξη, την εθνικότητα ή το επάγγελμα, αλλά λειτουργεί συνδυαστικά με την πολιτισμική ηγεμονία των ισχυρών και τις υποκουλτούρες της συναίνεσης και της αντίστασης των ανίσχυρων και των περιθωριοποιημένων. Η κουλτούρα αποτελεί μια έννοια με πανανθρώπινη διάσταση, που συνδέει το υλικό με το συμβολικό, γενιά με τη γενιά, ομάδα με την ομάδα, ενώ χαρακτηρίζεται και από οργάνωση και από περιεχόμενο. Για αυτό τον λόγο δεν μπορεί να θεωρηθεί στατική, δεδομένη και ομοιογενής και σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να θυσιαστεί στο βωμό της ορθολογικής προόδου.<sup>8</sup> Οι πολιτισμικές δυνάμεις είναι εκείνες οι δυνάμεις που κινούν τα νήματα μεταξύ των φορέων κοινωνικής δράσης και των καταστάσεων της καθημερινής ζωής, καθώς επίσης, είναι και οι ίδιες που επεξεργάζονται το συλλογικό νόημα που παράγεται από αυτή την αλληλεπίδραση.<sup>9</sup> Ακόμα και ο ποινικός νόμος φέρει τα σημάδια της κουλτούρας πάνω του όπως και η ίδια η αντίληψη για τον προσδιορισμό του εγκλήματος. Σύμφωνα με τον Αλεξιάδη:

*«Πολιτικά ισχυρός ο (ποινικός) νομοθέτης είναι εκείνος που καθορίζει ποιες πράξεις θα αποτελούν εγκλήματα. Θα ήταν βέβαια ουτοπικό αν περίμενε κάποιος, ότι κατά την επιλογή και το χαρακτηρισμό των εν λόγω πράξεων ως εγκλημάτων δεν θα ενεργήσει σύμφωνα με τις δικές του αντιλήψεις και ότι δεν θα λάβει υπόψη πρώτιστα τα δικά του συμφέροντα,*

---

<sup>7</sup> Αστρινάκης (1991), σελ. 5-7

<sup>8</sup> Kane (2004), σελ. 303–321

<sup>9</sup> Ferrell, Hayward & Young (2008), σελ. 2-3

δηλ. τα συμφέροντα (κοινωνικά, πολιτικά, θρησκευτικά κ.α.) εκείνων οι οποίοι τον εκλέγουν. Έτσι, το χθες της ποινικής νομοθεσίας είναι κατάσπαρτο από «εγκλήματα» όπως η μαγεία, η γοητεία, η αλητεία, η θρησκευτική αίρεση, η φυλετική διαφορά κ.α. που σήμερα αποτελούν μορφές νομότυπης συμπεριφοράς». (Αλεξιάδης, 2004, 35)

Σύμφωνα με τα παραπάνω θα μπορούσε να ειπωθεί, πως ο ορισμός του εγκλήματος, είναι απόλυτα συνυφασμένος με τις αντιλήψεις και την κουλτούρα που κυριαρχεί σε κάθε εποχή.

Επιπρόσθετα, η εγκληματική δραστηριότητα ταυτίζεται με την υποπολιτισμική πρακτική. Πολλές φορές, δράσεις και ταυτότητες που χαρακτηρίζονται ως εγκληματικές, παράγονται εντός των ορίων της αποκλίνουσας και εγκληματικής υποκουλτούρας. Υπό αυτό το πρίσμα, αυτό που ορίζεται ως εγκληματική συμπεριφορά είναι, επί της ουσίας, μια ομαδική συμπεριφορά που μπορεί να υιοθετηθεί από ένα ή και περισσότερα άτομα, αλλά σε κάθε περίπτωση προβάλλεται και οργανώνεται από μια υποπολιτισμική ομάδα. Οι εγκληματικές υποκουλτούρες δεν λειτουργούν σαν τις απλές προσωπικές σχέσεις. Προϋποθέτουν ένα δίκτυο συμβόλων, νοημάτων και γνώσης. Τα μέλη των υποπολιτισμικών ομάδων μαθαίνουν να διαχειρίζονται κίνητρα, στάσεις και εκλογικεύσεις. Χρησιμοποιούν δικά τους γλωσσικά σύμβολα και αναπτύσσουν μια εξεζητημένη άποψη για την εμφάνιση (στυλ) και τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους. Με αυτόν τον τρόπο συμμετέχουν σε έναν ομαδικό/ συλλογικό τρόπο δράσης, που διαφοροποιείται από τον κυρίαρχο.<sup>10</sup> Ο Ferrell, στο βιβλίο του Cultural Criminology (1995), επικεντρώνεται στην αισθητική που μοιράζονται τα μέλη των υποπολιτισμικών ομάδων, καθώς τη

---

<sup>10</sup> Ferrell & Sanders (1995), σελ. 4

θεωρεί καθοριστική για τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την έννοια της παρέκκλισης και του εγκλήματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: « Αν μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο και την εμφάνιση των *skinhead*, των *bloods & crips* [...] των ναρκομανών και άλλων, θα πρέπει να μπορούμε να τα κατανοήσουμε όχι μόνο σύμφωνα με τις εγκληματικές τους πράξεις αλλά και σύμφωνα με την ομαδική τους αισθητική». (Ferrell, 1995, 5)

### 1.3 Η δαιμονοποίηση των παράγωγων της λαϊκής κουλτούρας

Μια εξίσου ενδιαφέρουσα οπτική για τον ρόλο της κουλτούρας, αποτελεί η ανάλυση του πεδίου που περιέχει τις αναπαραστάσεις του εγκλήματος στους φορείς της λαϊκής κουλτούρας, διότι παρέχει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το έγκλημα και την εγκληματοποίηση. Ο όρος «φορέας λαϊκής κουλτούρας», αφορά το σύνολο των κοινωνικών δραστηριοτήτων που οργανώνονται γύρω από την τέχνη, τη μουσική και τη μόδα και είναι εκείνη η πτυχή της κουλτούρας που, εν δυνάμει, δημιουργεί μια εικόνα για το έγκλημα και τον εγκληματία.

Οι παραγωγοί τέχνης, συχνά, προωθούν εικόνες εγκλήματος και εγκληματιών για να προωθήσουν τα «εμπορεύματα» τους και να αυξήσουν την καταναλωτική τους αξία. Σε πολλές περιπτώσεις όμως καταλήγουν να οικοδομούν αντιλήψεις για το έγκλημα και δίνουν στη τέχνη εγκληματογενή χαρακτηριστικά.<sup>11</sup> Άλλες πάλι φορές, μουσικά συγκροτήματα και συνεργαζόμενες δισκογραφικές εταιρίες, διανομείς και καταστήματα λιανικής πώλησης έρχονται αντιμέτωποι με τον νόμο. Αστυνομικοί παρεμβαίνουν σε μουσικές συναυλίες ενώ μουσικοί παραγωγοί και τραγουδιστές της rap και της rock λογοκρίνονται, συλλαμβάνονται και καταδικάζονται για το

---

<sup>11</sup> Ferrell & Sanders (1995), σελ. 7-11

περιεχόμενο των στίχων των τραγουδιών τους, καθώς θεωρείται, πως το περιεχόμενο τους είναι σε θέση εκτός των πληροφοριών που παρέχει, να δημιουργήσει εικόνες και αναπαραστάσεις, διαμορφώνοντας έτσι συνειδήσεις προσφέροντας το αίσθημα του «ανήκειν» σε μια ομάδα. Οι παραπάνω κινήσεις στηρίζονται στην άποψη πως «τα (πολιτισμικά) προϊόντα εμποτίζουν με ιδέες και χειραγωγούν. Προωθούν μια ψευδή συνείδηση που είναι «άτρωτη». Έτσι εμφανίζεται ένα σχέδιο μονοδιάστατης σκέψης και συμπεριφοράς, στο οποίο οι ιδέες, οι επιδιώξεις και οι στόχοι, που με το περιεχόμενο τους υπερβαίνουν τον καθιερωμένο κόσμο του λόγου και της πράξης, είτε απωθούνται είτε περιορίζονται, ενώ αυτό που προέχει είναι το αν ανήκουν κάπου τα άτομα, οπουδήποτε, και να ταυτίζονται με κάτι, ό,τι και να είναι αυτό».<sup>12</sup>

Παράλληλα, ποικίλα τηλεοπτικά προγράμματα, ταινίες κινουμένων σχεδίων και κόμικς στοχοποιούνται από δημόσιες εκστρατείες των μέσων μαζικής επικοινωνίας, που καταγγέλλουν, ότι υποκινούν τους τηλεθεατές και ειδικότερα τα παιδιά στην παρέκκλιση και στην εγκληματική συμπεριφορά.<sup>13</sup>

Η παραπάνω αφοριστικές θέσεις, συνδέονται άμεσα με την ενοχοποίηση της λαϊκής κουλτούρας στο σύνολο της. Κύριοι εκφραστές των απόψεων περί αισχρότητας και επικινδυνότητας της λαϊκής κουλτούρας υπήρξαν οι Adorno και Horkheimer, οι οποίοι άσκησαν έντονη κριτική στην βιομηχανία της ψυχαγωγίας, ισχυριζόμενοι πως η βιομηχανία του θεάματος, εμποδίζει την ελευθερία σκέψης και βοηθά στη δημιουργία μιας ομοιόμορφης και παθητικής μαζικής κουλτούρας. Η πολιτιστική βιομηχανία (culture industry), συγκροτείται από μεγάλες εταιρίες που ελέγχουν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και ψυχαγωγίας. Οι εταιρίες αυτές, με

---

<sup>12</sup> Χρηστάκης (1999), σελ.29

<sup>13</sup> Ferrell (1999), σελ. 404-406

μοναδικό ενδιαφέρον την μεγιστοποίηση των κερδών τους, δεν ενδιαφέρονται να προάγουν την κριτική σκέψη και την ανθρώπινη ελευθερία. Ο κινηματογράφος, η μουσική και οι άλλες τέχνες που είναι προσφιλείς στο ευρύ κοινό, συναρμολογούνται όπως οποιοδήποτε βιομηχανικό προϊόν και στερούνται οποιοδήποτε αυθεντικού νοήματος. Οι κινηματογραφικές ταινίες και ακόμα περισσότερο οι τηλεοπτικές σειρές, αποτελούνται από ρηχές υποθέσεις και στερεοτυπικούς χαρακτήρες και στοχεύουν στη δημιουργία μιας κοινωνίας αποχαυνωμένων, αδιάκοπα ψυχαγωγούμενων και χωρίς κριτική σκέψη ατόμων. Για αυτούς τους λόγους, η μαζική κουλτούρα και τα παράγωγα της, θεωρούνται επικίνδυνα, διότι χρησιμεύουν στην παραπλάνηση του κόσμου. Σε γενικές γραμμές, οι Adorno και Horkheimer, απέρριψαν την λαϊκή πτυχή της κουλτούρας θεωρώντας την κενή, χυδαία και επικίνδυνη.<sup>14</sup>

### **Συμπεράσματα κεφαλαίου**

Σε αυτό το κεφάλαιο τέθηκαν οι βάσεις του ζητήματος με το οποίο θα ασχοληθεί στη συνέχεια το παρόν πλάνημα. Περιγράφηκε γενικά το περιεχόμενο της πολιτισμικής εγκληματολογίας, στην οποία στηρίζεται η λαϊκή εκδοχή της ως θεμελιώδους αρχής της πολιτισμικής εγκληματολογίας, επίσης η κουλτούρα αποτέλεσε βασικό σημείο αναφοράς για την κατανόηση της εγκληματικής δραστηριότητας.

Η έννοια του εγκλήματος- και κατ' επέκταση του εγκληματία- δεν παρουσιάζεται ενιαία σε όλες τις εποχές και σε όλες τις κοινωνίες . Αποτελεί μια

---

<sup>14</sup> Smith, (2006), σελ. 89-92



έννοια, σαφώς προσδιοριστή σε χώρο και χρόνο, διότι είναι άμεσα συνυφασμένη με τις πολιτισμικές αξίες μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Συνακόλουθα, η εξέταση της όποιας εγκληματικής συμπεριφοράς, δεν θα ήταν δυνατό να μην ακολουθήσει την ίδια πορεία. Από την άλλη μεριά, δεν είναι λίγες οι φορές που τα προϊόντα της πολιτισμικής παραγωγής και πιο συγκεκριμένα, τα παράγωγα της μαζικής κουλτούρας, έχουν κατηγορηθεί ότι διαφθείρουν, ειδικά τους νέους, προβάλλοντας λανθασμένα πρότυπα συμπεριφοράς. Το αν είναι σε θέση να διαμορφώσουν τις αντιλήψεις του κοινού καθώς και ο τρόπος που το επιδιώκουν , θα εξεταστεί στη συνέχεια.

## 2. Κοινωνικές κατασκευές και υποκειμενικά νοήματα

*«Όταν χρησιμοποιώ μια λέξη, σημαίνει ό,τι εγώ επιλέγω να σημαίνει – ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο».*

*«Το ερώτημα είναι», είπε η Αλίκη, «εάν είσαι σε θέση να κάνεις τις λέξεις να σημαίνουν τόσα διαφορετικά πράγματα».*

*«Το ερώτημα είναι», απάντησε ο Χάμπτυ Ντάμπτυ, «ποιός θα είναι ο κυρίαρχος – αυτό είναι όλο»*

Humpty Dumpty. Alice. *Η Αλίκη*

*στη χώρα των θαυμάτων (1872)*

### 2.1. Μια κατασκευασμένη πραγματικότητα

Όπως προαναφέραμε, η πολιτισμική εγκληματολογία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την κοινωνιολογική σκέψη. Οι προσεγγίσεις περί κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας και η θεωρία της συμβολικής διαντίδρασης είναι σε θέση να συνεισφέρουν στην παρουσίαση του υποκειμενισμού που διέπει την αντίληψη του κοινωνικού περιβάλλοντος από τα άτομα. Στην ίδια ακριβώς αντίληψη εγγράφονται και οι ορισμοί του εγκλήματος και του εγκληματία. Μέσα από αυτό το κεφάλαιο, σκοπεύουμε να δείξουμε τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται η σκέψη και η αντίληψη της πραγματικότητας στο σύνολο της, ώστε να συνδεθεί, εν τέλει, με την κατασκευή της έννοιας του εγκλήματος και του εγκληματία.

Η κοινωνική κατασκευή αποτελεί μια θεωρητική τοποθέτηση που ακροβατεί στην διεπιστημονικότητα. Φιλοσοφία, κοινωνιολογία, ψυχολογία, ιστορία είναι μονάχα μερικά από τα πεδία που επηρεάζει και επηρεάζεται. Οι ρίζες του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού μπορούν να αποδοθούν στην υπερβατική φαινομενολογία του Edmund Husserl, κατά την οποία η κοινωνική πραγματικότητα είναι εξαιρετικά πολύπλοκη. Οι άνθρωποι, στην προσπάθεια τους να επεξεργαστούν τον κόσμο, επιδίδονται ασυνείδητα, σε μια εξίσου πολύπλοκη διαδικασία, αυτή της ταξινόμησης του περιβάλλοντος. Επειδή ακριβώς η διαδικασία δεν γίνεται συνειδητά, πολλές φορές, δεν αμφισβητείται και θεωρείται πως ο κόσμος είναι ταξινομημένος κατ' αυτόν τον τρόπο από την φύση του. Η φαινομενολογία, κατά τον Husserl, συνεπάγεται μια προσπάθεια να διαπεραστούν τα στρώματα που κατασκευάζονται από τα κοινωνικά υποκείμενα ώστε να εντοπιστεί η ουσιώδης δομή της ανθρώπινης συνείδησης.<sup>15</sup>

Ο Schutz, φανερά επηρεασμένος από τον Husserl, αναγνώρισε μια δισυπόστατη συμπεριφορά στην καθημερινότητα των δρώντων υποκειμένων. Οι άνθρωποι, κατά τον Schutz, βιώνουν μια υποκειμενική και μια αντικειμενική πραγματικότητα. Αντιλαμβάνονται τα εξωτερικά κοινωνικά ερεθίσματα ως μια αδιαπραγμάτευτη αλήθεια, ωστόσο, την ερμηνεύουν υποκειμενικά ανάλογα με το εμπειρικό παρελθόν τους. Με δεδομένο, λοιπόν, ότι η ανθρώπινη δράση είναι σκόπιμη και βασίζεται στην ανθρώπινη ερμηνεία της πραγματικότητας, στις παλαιότερες εμπειρίες, στην κοινωνική θέση κλπ., οδηγεί σε μια κοινωνικά κατασκευασμένη κοινή εμπειρία από άτομα που έχουν διαφορετικές προσωπικές

---

<sup>15</sup> Ritzer (2003), σελ.286-288

εμπειρίες. Συνδυαστικά, λοιπόν, παράγουν πολλαπλές όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας.<sup>16</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη των Berger και Luckmann, οι οποίοι παρουσίασαν τον διττό χαρακτήρα της κοινωνίας από την άποψη της αντικειμενικής πραγματικότητας και του υποκειμενικού νοήματος. Βασική τους θέση είναι πως η κοινωνία αποτελεί ένα ανθρώπινο προϊόν και ταυτόχρονα συνιστά μια αντικειμενική πραγματικότητα, ενώ και ο ίδιος ο άνθρωπος αποτελεί κοινωνικό προϊόν. Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι είναι κατασκευές της ίδιας κοινωνίας που αυτοί κατασκευάζουν. Με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιείται και το πραγματικό, καθώς η πραγματικότητα προσδιορίζεται χρονικά, τοπικά ίσως και ταξικά. Διότι, όπως αναφέρουν, η πραγματικότητα ενός Θιβετιανού μοναχού, μπορεί να διαφέρει από την πραγματικότητα ενός Αμερικάνου επιχειρηματία, ενώ η γνώση του εγκληματία διαφέρει από την γνώση του εγκληματολόγου.<sup>17</sup>

#### 2.1.1. Σύμβολα και νοηματοδότηση

Οι άνθρωποι γεννιούνται και επιβιώνουν μέσα σε ένα κόσμο νοηματοδότησης και αποκωδικοποίησης συμβόλων. Η κοινωνική πραγματικότητα, στην ουσία της, ισορροπεί μεταξύ πραγματικού και κατασκευασμένου. Η κατασκευή, εδώ, έχει την έννοια της υποκειμενικής πρόσληψης μιας κατάστασης και της αποκωδικοποίησης του συμβολισμού της.

Η διδαχή των συμβόλων και των νοημάτων γίνεται μέσω της διαπροσωπικής και διομαδικής επαφής. Το άτομο ενώ αντιδρά στα ερεθίσματα χωρίς σκέψη, στα σύμβολα ανταποκρίνεται κατά τρόπο στοχαστικό, χρησιμοποιώντας την κεκτημένη

---

<sup>16</sup> Timasheff & Theodorson (2005), σελ.494-496. Επίσης, Henry (2009), σελ. 296-305

<sup>17</sup> Berger & Luckmann (2003), σελ.15-47

γνώση και τις αξίες του. Τα σύμβολα είναι ειδικοί τύποι κοινωνικών αντικειμένων τα οποία χρησιμοποιούνται για να αντιπροσωπεύουν ή να συμβολίζουν ό,τι συμφωνούν οι άνθρωποι ότι πρέπει να αντιπροσωπεύουν. Σύμφωνα με τον Blumer η φύση ενός αντικείμενου συνίσταται στο νόημα που έχει για το άτομο για το οποίο αποτελεί αντικείμενο. Ένα δέντρο, για παράδειγμα, είναι διαφορετικό αντικείμενο για έναν ξυλοκόπο που αναγκάζεται να το κόψει, σε σχέση με έναν ποιητή ή έναν ζωγράφο για τους οποίους μπορεί να αποτελεί πηγή έμπνευσης.<sup>18</sup> Εξαιτίας, λοιπόν, των συμβόλων ο άνθρωπος δεν ανταποκρίνεται παθητικά σε μια πραγματικότητα που του επιβάλλεται, αλλά δημιουργεί και αναδημιουργεί ενεργά τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει.<sup>19</sup>

Ο Charon (1979) αναγνώρισε αναφορικά με τα σύμβολα - και ειδικότερα τη γλώσσα- ότι επιτελούν κάποιες συγκεκριμένες λειτουργίες για τον φορέα δράσης. Αρχικά, επιτρέπουν στους ανθρώπους να συνδιαλέγονται με τον υλικό και κοινωνικό κόσμο, αφού με τη βοήθεια τους κατονομάζουν, ταξινομούν και θυμούνται τα αντικείμενα που συναντούν. Βελτιώνουν την ικανότητα σκέψης και την ικανότητα του ανθρώπου να αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του. Η χρήση τους επιτρέπει στους δρώντες να υπερβούν τα όρια του χώρου και του χρόνου ακόμα και τον ίδιο τον εαυτό, ενώ τους επιτρέπει να φανταστούν μια μεταφυσική πραγματικότητα. Τέλος, η χρήση συμβόλων επιτρέπει στον άνθρωπο να μην υποδουλώνεται από το περιβάλλον του. Εξαιτίας τους μπορεί να λειτουργεί ενεργητικά και να κατευθύνει ο ίδιος τη δράση του.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ritzer (2003), σελ. 250- 252.

<sup>19</sup> Λαμπροπούλου (1999), σελ. 29-33.

<sup>20</sup> Ritzer (2003), σελ. 250-252.

## 2.2 Η θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης

Η θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης αποτελεί την εφαρμογή των φαινομενολογικών προσεγγίσεων στην κοινωνιολογία. Με αφετηρία τις απόψεις του Mead, η θεωρία εστίασε στον διπολικό ρόλο του ανθρώπου στη κοινωνική κατασκευή. Τόνισε πως σε κάθε κοινωνική ομάδα υπάρχει ένα κοινά επιδοκιμαζόμενο σύνολο συμβόλων και συμβολικών αξιολογήσεων καθώς τα σύμβολα παρέχουν ένα πλαίσιο εντός του οποίου τα μέλη ερμηνεύουν πράξεις και κατασκευάζουν νοήματα. Βασική θέση της θεωρίας είναι πως μια πράξη από μόνη της δεν εμπεριέχει το νόημα της. Τα άτομα χαρακτηρίζουν και αντιδρούν στις πράξεις των άλλων από το νόημα που αποδίδουν στις πράξεις αυτές. Κατά τρόπο ανάλογο, τα άτομα μαθαίνουν, αξιολογούν και ερμηνεύουν τα νοήματα των καταστάσεων από τις αντιδράσεις- θετικές ή αρνητικές- των άλλων. Με άλλα λόγια, τα άτομα κοινωνικοποιούνται μέσα σε ένα πλαίσιο συμβόλων και νοηματοδότησης. Μέσα από την πορεία της κοινωνικοποίησης τους, μαθαίνουν να επεξεργάζονται τα διάφορα κοινωνικά ερεθίσματα και να προσαρμόζονται στα καθιερωμένα πρότυπα.<sup>21</sup>

Η ανθρώπινη συμπεριφορά, λοιπόν, δεν αποτελεί απόρροια της ελεύθερης βούλησης των ατόμων αλλά ούτε και τυφλές αντιδράσεις σε εξωτερικά ερεθίσματα. Αποτελεί προϊόν της αλληλεπίδρασης των όρων του κοινωνικού περιβάλλοντος και του τρόπου με τον οποίο τα κοινωνικά υποκείμενα θα προσλάβουν, επεξεργαστούν και ερμηνεύσουν το ερέθισμα αυτό.<sup>22</sup>

Στο σημείο αυτό, στα πλαίσια μιας βαθύτερης κατανόησης του ρόλου που διαδραματίζουν τα σύμβολα στη διαμόρφωση αντιλήψεων και νοηματοδότησης

---

<sup>21</sup> Λαμπροπούλου (1994), σελ. 111-112.

<sup>22</sup> Δασκαλάκης (1985), σελ. 18-22.

καταστάσεων, χρήζει διευκρίνισης της διαδικασίας διαμόρφωσης κοινωνικών αναπαραστάσεων και στάσεων.

-Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις και στάσεις-

Η αναπαράσταση ορίζεται ως μια γνώση κοινωνικά επεξεργασμένη που επιτρέπει μια μορφή σφαιρικής οπτικής, αφομοιώνοντας τις προηγούμενες εμπειρίες των υποκειμένων που το προσδιορίζουν, τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά ενός υπό προσδιορισμού ατόμου, αντικειμένου μιας ομάδας ή κατάστασης, καθώς και το σύνολο του κυρίαρχου συστήματος αντιλήψεων και κανόνων.<sup>23</sup> Αντανακλάται έτσι, μια μορφή κοινωνικής σκέψης που συμβάλλει στην επικοινωνία, την κατανόηση και τον έλεγχο του κοινωνικού, υλικού και ιδεατού περιβάλλοντος από τους ανθρώπους.<sup>24</sup>

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις επί της ουσίας αποτελούν αυτόνομες πραγματικότητες που είναι σε θέση να εμπλουτίσουν ή και να δημιουργήσουν συστήματα ιδεών στα άτομα ενώ είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την ανθρώπινη επικοινωνία.<sup>25</sup>

Το περιεχόμενο των κοινωνικών αναπαραστάσεων καθορίζεται από τρεις διαστάσεις: την πληροφορία, το ποσοτικό ή ποιοτικό επίπεδο γνώσης που έχει ένα άτομο ή μια κοινωνική ομάδα για ένα άλλο άτομο ή ομάδα και, τέλος, το πεδίο αναπαράστασης, που αναφέρεται στην οργάνωση του περιεχομένου της κοινωνικής αναπαράστασης.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Δασκαλάκης (1985), σελ. 50-52.

<sup>24</sup> Παπαστάμου & Μαντόγλου (1995), σελ. 131-132.

<sup>25</sup> Παπαστάμου (1989), σελ. 416-419.

<sup>26</sup> Παπαστάμου (1989), σελ. 25.

Οι εκάστοτε κοινωνικές αναπαραστάσεις ενισχύονται ή/και αναπαράγονται από τον τρόπο με τον οποίο τα κοινωνικά υποκείμενα αντιλαμβάνονται και αξιολογούν πληροφορίες, ιδέες και συμπεριφορές, δηλαδή, από τη στάση του κάθε ατόμου ως προς αυτές. «Στάση αποτελεί μια σχετικά διαρκής οργάνωση των πεποιθήσεων, των συναισθημάτων και των τάσεων συμπεριφοράς προς διάφορα κοινωνικώς σημαντικά αντικείμενα, ομάδες, γεγονότα ή σύμβολα».<sup>27</sup>

Οι στάσεις, υποκινούν και επηρεάζουν την κοινωνική συμπεριφορά των ανθρώπων με τρόπο ανάλογο, ώστε να συμβάλλουν στην ερμηνεία, στην πρόβλεψη και στον έλεγχο της.<sup>28</sup> Σύμφωνα με τους Eagly και Chaiken, οι στάσεις αφορούν «μια ψυχολογική τάση που εκφράζεται με την αξιολόγηση ενός συγκεκριμένου αντικειμένου με κάποιον βαθμό εύνοιας ή δυσμένειας».<sup>29</sup>

Οι στάσεις μαθαίνονται τόσο από το άμεσο όσο και από το έμμεσο περιβάλλον. Το άτομο διαμορφώνει, από την παιδική του ηλικία, στάσεις και αντιλήψεις μέσω της επαφής του με τους γονείς και εν συνεχεία, το σχολείο και τη συναναστροφή του με άλλα άτομα.<sup>30</sup> Ένας ακόμη εξαιρετικά σημαντικός φορέας διαμόρφωσης κοινωνικών στάσεων και αντιλήψεων είναι τα παράγωγα της κουλτούρας σε οποιαδήποτε μορφή τους (βιβλία, ταινίες, μουσικά ρεύματα, ΜΜΕ κλπ.) .

### 2.3 Η προσέγγιση της ετικέτας

Στο έργο του Shoemaker «Theories of delinquency» αναφέρεται η άποψη πως οι επίσημες και ανεπίσημες κοινωνικές διαντιδράσεις είναι σε θέση να επηρεάσουν

---

<sup>27</sup> Hogg & Vaughan (2004), σελ.150.

<sup>28</sup> Κοκκινάκη( 2006), σελ.92.

<sup>29</sup> Eagly & Chaiken (1993), σελ. 1.

<sup>30</sup> Κοκκινάκη(2006), σελ. 92



τις βασικές στάσεις και την συμπεριφορά των παραβατών, αποτυπώθηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το έργο του Frederick Thrasher σχετικά με τις συμμορίες ανηλίκων στο Σικάγο ήταν από τα πρώτα που αναγνώρισαν την αρνητική επιρροή του επίσημου χαρακτηρισμού. Εν συνεχεία, το 1938 ο Frank Tannenbaum εισήγαγε τον όρο «δραματοποίηση του κακού» (dramatization of evil), με τον οποίο ισχυρίστηκε ότι εκείνος που χαρακτηρίζεται επίσημα ως παραβάτης θα καταλήξει να αναπτύξει τα χαρακτηριστικά που του αναγνωρίζονται. Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1951, ο Edwin Lemert ανέπτυξε τις έννοιες της πρωτογενούς και δευτερογενούς αποκλίνουσας συμπεριφοράς,<sup>31</sup> που αποτέλεσαν βασικές έννοιες της προσέγγισης της ετικέτας ενώ στις αρχές του 1960 η ανάλυση του Becker έθεσε εκ νέου τις βάσεις και αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για την εν λόγω προσέγγιση. Ειδικότερα ο Becker ισχυρίστηκε ότι οι νόμοι κατασκευάζονται και επιβάλλονται διαφορετικά σε διάφορες κοινωνικές ομάδες. Ευνοούν τους ισχυρούς- που επηρεάζουν το περιεχόμενο τους- και τείνουν να τιμωρούν εκείνους των οποίων οι πράξεις απειλούν την καθεστηκυία τάξη πραγμάτων. Αυτή η ιδέα σε συνδυασμό με τις έννοιες της αλλαγής της θέασης του εαυτού, κατά τη διάρκεια του '60 και του '70 αποτέλεσαν το επίκεντρο των μελετών για το έγκλημα και την γενικότερη αποκλίνουσα συμπεριφορά.<sup>32</sup>

Κεντρικό πυρήνα της προσέγγισης της ετικέτας, αποτελεί η υπόθεση ότι ο χαρακτηρισμός ενός ατόμου ως παραβάτη ή εγκληματία σχετίζεται με κοινωνικά χαρακτηριστικά όπως η κοινωνική θέση, το φύλο ή η εθνικότητα του

---

<sup>31</sup> Ο όρος «πρωτογενής παραβατικότητα», αναφέρεται στην αρχική, μη συμβατική συμπεριφορά η οποία μπορεί να οφείλεται σε διάφορους λόγους. Η πρωτογενής παραβατικότητα συχνά περνάει απαρατήρητη ή δεν αναγνωρίζεται από τους άλλους ως τέτοια. Οι πρωτογενείς παραβάτες δεν θεωρούν τους εαυτούς τους παραβάτες. Δεν έχουν χαρακτηριστεί ως τέτοιοι και δεν αντιδρούν σε αρνητικές εικόνες του εαυτού τους. Η «δευτερογενής παραβατικότητα», αναφέρεται σε μεταγενέστερες πράξεις που γίνονται ως αποτέλεσμα των αρνητικών επιπτώσεων που υφίστανται τα άτομα που έχουν χαρακτηριστεί ως παραβάτες. Η δευτερογενής παραβατικότητα συνήθως είναι πιο σοβαρή από την πρωτογενή. Η έννοια της δευτερογενούς παραβατικότητας είναι ιδιαίτερα σημαντική επειδή δίνει έμφαση στον τρόπο με τον οποίο η κοινωνική αντίδραση δημιουργεί παραβατικότητα. (Henry, 2009, σελ. 209-307).

<sup>32</sup> Shoemaker (1984), σελ. 180-181.

χαρακτηριζόμενου, η κοινωνική απόσταση μεταξύ χαρακτηριζόμενου και χαρακτηριζόντος, ενώ το σημαντικότερο ρόλο έχει ο επιγενόμενος χαρακτηρισμός και η πλήρης οικειοποίηση των χαρακτηριστικών της «ετικέτας» από τον παραβάτη. Μετά το χαρακτηρισμό κάποιου ως παραβάτη ή εγκληματία, οι άλλοι συνδιαλέγονται με τον χαρακτηρισμό- ετικέτα και όχι το πρόσωπο που φέρει την ετικέτα. Ακόμη και το παρελθόν του στιγματισμένου ατόμου ερμηνεύεται «υπό το φως» της νέας ταυτότητας. Όταν το στίγμα γίνεται μέρος της ταυτότητας του ατόμου, το άτομο συμπεριφέρεται όπως επιβάλλει η νέα του ταυτότητα, όπως οφείλει ένας παραβάτης, με αποτέλεσμα την συνέχιση της παραβατικής ή εγκληματικής συμπεριφοράς.<sup>33</sup> Σύμφωνα με τον Becker: *«Παρέκκλιση δεν είναι μια ιδιότητα της πράξης που διαπράττει το πρόσωπο αλλά μάλλον μια συνέπεια της εφαρμογής από άλλους των κανόνων και κυρώσεων σε έναν παραβάτη. Ο παρεκκλίνων είναι κάποιος στον οποίο εφαρμόστηκε επιτυχώς η ετικέτα. Παρεκκλίνουσα συμπεριφορά είναι η συμπεριφορά που οι άνθρωποι ετικετάρουν»*.<sup>34</sup>

Ο R. Merton, ήδη από 1948, εισήγαγε τον όρο της αυτοεκπληρούμενης προφητείας. Πρόκειται για έναν λάθος ορισμό της πραγματικότητας, ο οποίος προκαλεί μια νέα συμπεριφορά και τελικά, το λάθος αυτό γίνεται πραγματικότητα. Ο Merton βασίστηκε στο θεώρημα του Thomas που λέει ότι «αν οι άνθρωποι ορίσουν κάποιες καταστάσεις ως πραγματικές, ακόμη και αν δεν είναι αληθινές, αυτές οι υποθετικές καταστάσεις αποκτούν πραγματικές συνέπειες».<sup>35</sup> Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι δεν αντιδρούν μόνον σε πραγματικές καταστάσεις μέσα στις οποίες βρίσκονται αυτή την στιγμή, αλλά επίσης αντιδρούν και σε ανύπαρκτες καταστάσεις

---

<sup>33</sup> Shoemaker (1984), σελ. 181-185.

<sup>34</sup> Δασκαλάκης (1985), σελ. 19.

<sup>35</sup> Merton (1948), σελ. 193-210.

τις οποίες προκαλούν οι προβλέψεις, οι προσδοκίες και οι προφητείες. Ως εκ τούτου η συμπεριφορά των ανθρώπων καθορίζεται, πολλές φορές, από την αντίληψη που έχουν για μία κατάσταση, παρά από την ύπαρξη ή την ανυπαρξία της κατάστασης.

### 2.3.1 Οι προκαταλήψεις και η δημιουργία του στερεότυπου του εγκληματία

Ως προκατάληψη μπορεί να οριστεί μια αρνητική ή θετική στάση απέναντι στα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, η οποία βασίζεται αποκλειστικά στη συμμετοχή τους σε αυτή την ομάδα. Πιο συγκεκριμένα, κάποιος που είναι προκατειλημμένος απέναντι σε μία ομάδα τείνει να αξιολογεί αρνητικά ή θετικά τα μέλη της, χωρίς να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε ατόμου, θεωρώντας ότι όλα τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας έχουν μεταξύ τους ομοιογενή χαρακτηριστικά.<sup>36</sup>

Σύμφωνα με τον Brown, προκατάληψη είναι *«η υιοθέτηση αρνητικών κοινωνικών στάσεων ή γνωστικών πεποιθήσεων, η έκφραση αρνητικών συναισθημάτων ή η εκδήλωση εχθρικής ή άδικης συμπεριφοράς απέναντι στα μέλη κάποιας ομάδας λόγω ακριβώς της συμμετοχής τους στην ομάδα αυτή»*.<sup>37</sup>

Τα στερεότυπα μπορούν να θεωρηθούν ως μία μορφή προκατάληψης, καθώς πρόκειται για γενικευμένες πεποιθήσεις των μελών μιας ομάδας ως προς το *πώς είναι και πως πρέπει να φέρονται* τα μέλη μιας άλλης ομάδας. Ο Brown υπογραμμίζει πως τα στερεότυπα αποτελούν συχνά, υπεραπλουστευμένες εικόνες, απόψεις, στάσεις για μια ομάδα ανθρώπων, οι οποίες είναι βαθιά ριζωμένες στο πολιτισμικό

---

<sup>36</sup> Δασκαλάκης (1985), σελ. 211.

<sup>37</sup> Brown (1995), σελ. 8.

παρελθόν και παρόν κάθε ατόμου και μπορούν να εντοπιστούν εξετάζοντας την κοινωνική ταυτότητα του καθενός.<sup>38</sup>

Για τον Lippmann, τα άτομα προκειμένου να μπορέσουν να λειτουργήσουν στην πολύπλοκη κοινωνική πραγματικότητα τείνουν να δομούν μια απλουστευμένη εικόνα ώστε να είναι σε θέση να τη διαχειριστούν. Η εικόνα αυτή, παίζει το ρόλο του ενδιάμεσου ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον του. Το περιεχόμενο αυτής της εικόνας, που εν μέρει είναι πολιτισμικά προσδιορισμένο, συνιστά τα στερεότυπα. Κατά αυτόν τον τρόπο, τα στερεότυπα προσλαμβάνονται ως απλοποιημένες εικόνες του κοινωνικού κόσμου. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, αποτελεί μια μη επιθυμητή μορφή οργάνωσης της κοινωνικής γνώσης, δεδομένου ότι είναι λανθασμένα υπό όρους αντικειμενικής προσέγγισης της πραγματικότητας.<sup>39</sup>

Σε αρκετές περιπτώσεις, ωστόσο, οι προκαταλήψεις και τα στερεότυπα μπορούν να οδηγήσουν σε άδικη συμπεριφορά απέναντι στα μέλη μιας ομάδας. Δηλαδή, ενδέχεται να οδηγήσουν σε διακρίσεις. Οι διακρίσεις ορίζονται ως αδικαιολόγητες, επιβλαβείς ή αρνητικές πράξεις σε βάρος των μελών μιας ομάδας, πράξεις που προκαλούνται απλά με τη συμμετοχή τους σε αυτή την ομάδα.<sup>40</sup>

Ανάλογα, στον εγκληματία αποδίδονται αρνητικά χαρακτηριστικά και ιδιότητες ακόμα και αν εκείνοι που αποδίδουν τους χαρακτηρισμούς δεν έχουν έλθει ποτέ σε επαφή με εγκληματίες ώστε να ξέρουν τα πραγματικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τους. Έτσι, το στερεότυπο του εγκληματία που ταυτίζεται με το κακό και το

---

<sup>38</sup> Λαμπρίδης (2004), σελ. 71-73.

<sup>39</sup> Λαμπρίδης (2004), σελ. 73.

<sup>40</sup> Κοκκινάκη (2006,) σελ. 216-217.

παθολογικό προκαλεί εχθρότητα και αποστροφή απέναντι στο έγκλημα και τον εγκληματία.<sup>41</sup>

Η διαδικασία κατασκευής του στερεότυπου του εγκληματία, ακολουθεί τρία βασικά στάδια. Αρχικά, ένα μοναδικό χαρακτηριστικό ή μια ομάδα χαρακτηριστικών μεταβάλλονται σε μια πραγματική, αναμενόμενη ή υποτιθέμενη συμπεριφορά του «τύπου προσώπου» με το οποίο κάποιος ταυτίζεται. Η υπαγωγή γίνεται αυτόματα καθώς οι κατηγοριοποιήσεις είναι απαραίτητες για την απλούστευση της κοινωνικής πολυπλοκότητας και το άτομο μπορεί να ανταποκριθεί ευκολότερα στα κοινωνικά ερεθίσματα. Αξίζει να σημειωθεί πως στο στάδιο αυτό δεν είναι κατ' ανάγκη αρνητικός ο χαρακτηρισμός. Το δεύτερο στάδιο, αρχίζει από τη στιγμή που, εξαιτίας της παράνομης πράξης, υπάρχει μια επαναξιολόγηση του προηγούμενου τύπου προσώπου. Πρόκειται για την αναδρομική ανάγνωση (*retrospective reading*) όλων των προηγούμενων χαρακτηριστικών του ατόμου σε ένα καινούριο πλαίσιο αναφορά, καθώς ο «στερεοτυπικός ρόλος» δεν συνδέεται με ένα μόνο χαρακτηριστικό αλλά με όλη την προσωπικότητα, της οποίας πτυχή αποτελεί η παρέκκλιση. Στο τρίτο και τελευταίο στάδιο, υπάρχει ο τελικός χαρακτηρισμός ενός ατόμου ή μιας πράξης ως εγκληματικής. Σε αυτή την περίπτωση, ο χαρακτηρισμός σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του παρεκκλίνοντος, την οικονομική του κατάσταση, θέση, κύρος κλπ., αλλά και ο κοινωνικός περίγυρος.<sup>42</sup>

Η ταυτότητα - ετικέτα του εγκληματία, δεν υιοθετείται αυτόματα από το άτομο που δέχεται τον χαρακτηρισμό. Σε αυτό βοηθά ο επίσημος και ο ανεπίσημος κοινωνικός έλεγχος. Το στενό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον αλλά και οι μηχανισμοί ελέγχου του εγκλήματος γίνονται περισσότερο παρατηρητικοί και

---

<sup>41</sup> Δασκαλάκης (1985), σελ. 147-148.

<sup>42</sup> Λαμπροπούλου (1994), σελ. 116- 117.

λιγότερο ελαστικοί με κάποιον που έχει δείξει στο παρελθόν «ανυπότακτη» συμπεριφορά. Το άτομο ως αντίδραση στη παραπάνω στάση, ενδέχεται να επαναλάβει την παραβατική συμπεριφορά. Με τη δεύτερη εκδήλωση της παραβατικής συμπεριφοράς και την επακόλουθη κοινωνική αντίδραση, αρχίζει η αποδοχή της νέας ταυτότητας και η εσωτερίκευση του στίγματος. Ο παραβάτης αρχίζει να φέρεται με τον τρόπο που αρμόζει στη νέα του ταυτότητα και οποιαδήποτε αποκλίνουσα συμπεριφορά επακολουθήσει, οφείλεται σε αυτό.<sup>43</sup>

Σε αυτό το σημείο, δεν θα πρέπει να παραληφθεί η αναφορά της στερεοτυπικής εικόνας του εγκληματία.

Η πρόσφατη μελέτη της Carolyn Côté-Lussier<sup>44</sup> σχετικά με τα στερεότυπα του εγκλήματος και την επίδραση τους στην τιμωρητικότητα του κοινού για τον δράστη, δίνει αρκετά στοιχεία για το ποια είναι η κοινή αντίληψη για τον εγκληματία. Τα αποτελέσματα της έρευνας της, δείχνουν ότι η στερεοτυπική μορφή του εγκληματία συγκροτείται από χαρακτηρισμούς όπως, κακός, φτωχός και αντιπαθής. Στα μάτια του κοινού, μόνο με την αναφορά των λέξεων «παραβάτης» ή «εγκληματίας», σχηματίζεται η εικόνα ενός περιθωριακού νέου άντρα, προερχόμενου από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, με άσχημη εξωτερική εμφάνιση, ο οποίος έχει καταδικαστεί για κάποιο βίαιο αδίκημα. Οι εγκληματίες θεωρούνται αγράμματοι, ατημέλητοι ή βρώμικοι, που είτε είναι μοναχικοί, είτε δρουν ως μέλη κάποιας συμμορίας. Αυτή η γενική στερεοτυπική κατηγορία υπογραμμίζει την πεποίθηση ότι το έγκλημα διαπράττεται από άτομα χαμηλού κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου και ότι διακατέχονται από αρνητικά συναισθήματα για τους άλλους γι' αυτό και οι πράξεις έχουν βλαπτική διάθεση.

---

<sup>43</sup> Λαμπροπούλου (1994), σελ. 117-118.

<sup>44</sup> Côté-Lussier (2012), σελ. 117- 159.

Ωστόσο, ορισμένα στοιχεία δείχνουν ότι η κοινωνική κατάσταση των εγκληματιών, μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα τον τύπο εγκλήματος (π.χ. επιχειρηματικά εγκλήματα) και κατ' επέκταση την επαγγελματική κατάσταση του εγκληματία. Στην πραγματικότητα, οι εγκληματίες αποτελούν μια ετερογενή ομάδα που περιλαμβάνει άτομα που βρέθηκαν ένοχοι για μικροεγκλήματα (π.χ. κλοπή), βίαια εγκλήματα (π.χ., επίθεση) και εγκλήματα λευκού κολάρου (π.χ., απάτη). Τα στερεότυπα για συγκεκριμένους τύπους εγκληματιών μπορεί επομένως να ποικίλουν και να αλληλεπιδρούν με άλλα χαρακτηριστικά του παραβάτη (π.χ., κοινωνική κατάσταση, την ηλικία, την εθνικότητα, το φύλο) και του αδικήματος (π.χ., τον τύπο του εγκλήματος).

### **Συμπεράσματα κεφαλαίου**

Στο κεφάλαιο αυτό έγινε λόγος για την κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας. Μέσα από την αναφορά των θεωριών που προηγήθηκαν, προσπαθήσαμε να δείξουμε την σχετικότητα του «πραγματικού» και την ανυπαρξία του «δεδομένου». Εστίασαμε στον όρο της «κατασκευής» διότι είναι αυτός που ορίζει την κοινωνική αντίληψη, η οποία καλύπτεται από τον υποκειμενισμό που χαρακτηρίζει την πρόσληψη και την επεξεργασία της πραγματικότητας. Στόχος μας ήταν να δείξουμε τον γενικό τρόπο με τον οποίο η ανθρώπινη σκέψη κατασκευάζεται ή/και κατευθύνεται, ώστε να μπορέσουμε, εν συνεχεία, να εξετάσουμε τον ιδιαίτερο τρόπο που έχουν τα παράγωγα της πολιτισμικής δραστηριότητας (ταινίες, μυθιστορήματα, δημοσιογραφικός τύπος κ.α.), να λειτουργούν καταλυτικά στις αντιλήψεις του κοινού.

Οι εικόνες που προβάλλονται για διάφορες κοινωνικές ομάδες, συντελούν στη δημιουργία προκαταλήψεων ή ενισχύουν τις ήδη υπάρχουσες. Οι εικόνες αυτές δεν είναι απαραίτητο να αντιστοιχούν στην πραγματικότητα- περισσότερο μοιάζει να κατασκευάζουν μια δική τους πραγματικότητα. Ωστόσο, λειτουργούν στιγμιακά προς τα άτομα που αναπαρίστανται σε αυτές. Ο χαρακτηρισμός είναι τόσο έντονος και ολοκληρωτικός ώστε να φτάνει να εσωτερικεύεται από τα άτομα, οδηγώντας τα να εκπληρώνουν τις προσδοκίες της στερεοτυπικής αντίληψης που οδήγησε στον χαρακτηρισμό.

Επιπρόσθετα, η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων συνδυαστικά με τις επιδράσεις που μπορεί να έχει για τα χαρακτηριζόμενα άτομα, δείχνει ότι η αντίληψη της πραγματικότητας είναι υποκειμενική και ταυτόχρονα, τα ίδια τα άτομα, δημιουργούν μια κοινωνική πραγματικότητα μέσα από τις αντιλήψεις και την συμπεριφορά τους. Η υποκειμενική πρόσληψη συναντά την αντικειμενική απόδοση και μαζί δημιουργούν την ανθρώπινη κοινωνική υπόσταση.

Σε ένα κόσμο συμβόλων και κατασκευασμένων νοημάτων, όπου η σχετικότητα της πραγματικότητας φανερώνει την υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες σχέσεις, τίποτα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως δεδομένο και προϋπάρχον. Ο κατασκευαστής ελάχιστα ξεχωρίζει από την ίδια την κατασκευή καθώς η σχέση τους είναι τόσο ισχυρή που σχεδόν αφομοιώνονται στον χώρο και τον χρόνο. Η διαδικασία μετάλλαξης παραμένει σε σταθερή πορεία και καθώς οι κοινωνίες εξελίσσονται και ανακατασκευάζουν τα σύμβολα και τα νοήματα που τα περιβάλλουν, ταυτόχρονα ανακατασκευάζονται και οι ίδιες, με αποτέλεσμα την παραγωγή διαφορετικών κοινωνικών υποκειμένων από αυτά που είναι μέχρι τώρα γνωστά.



### 3. Πολιτισμική εγκληματολογία και επιρροή κοινού

*«Αν πάρεις το μπλε χάπι, η ιστορία  
τελειώνει, ξυπνάς στο κρεβάτι σου και μπορείς να  
πιστέψεις ό,τι θες. Αν πάρεις το κόκκινο χάπι, μένεις  
στη Χώρα των Θαυμάτων, και σου δείχνω εγώ πόσο  
βαθιά πάει η λαγότρυπα»*

*Morpheus, Matrix I (1999)*

#### 3.1 Σχήμα επικοινωνίας

Κάνοντας αναφορά στον τρόπο διαμόρφωσης των κοινωνικών αναπαραστάσεων και –κατ’ επέκταση- των στερεοτυπικών αντιλήψεων, δεν θα ήταν δυνατόν να παραληφθεί η σημασία του ρόλου που διαδραματίζει η «γλώσσα» στη διαδικασία αυτή. Ειδικότερα, όπως προαναφέρθηκε (σελ. 17) η γλώσσα, αποτελεί το σημαντικότερο μέσον προαγωγής συμβόλων και αναπαραστάσεων στο πλαίσιο της όποιας κοινωνικής και συμβολικής αλληλεπίδρασης. Προαπαιτούμενη συνθήκη αποτελεί η επικοινωνιακή δραστηριότητα μεταξύ δύο και περισσότερων ατόμων. Το βασικό σχήμα της επικοινωνιακής δραστηριότητας έχει ως εξής: ένα άτομο (πομπός) αποστέλλει μια πληροφορία (μήνυμα) με σκοπό την αποδοχή της πληροφορίας αυτής από κάποιο άτομο ή/και ομάδα (δέκτης).<sup>45</sup> Η μορφή της όποιας επικοινωνίας καθορίζεται από τη φύση του μηνύματος, για το οποίο χρησιμοποιείται ο απαραίτητος, κάθε φορά, κώδικας. Ο κώδικας μπορεί να αποτελείται από εικόνες,

---

<sup>45</sup> Smith (2006), σελ 261

νοήματα, ήχους ή και λέξεις. Ο λεκτικός κώδικας είναι απαραίτητος για τη γλωσσική επικοινωνία, η οποία βοηθά στην αλληλεπίδραση των ατόμων και των ομάδων . Γλώσσα, λοιπόν, είναι το σύνολο των λέξεων που δομούν τον λόγο, είτε αυτός είναι προφορικός είτε γραπτός. Ο διάλογος, ως βασική διαδικασία του λόγου, διαφοροποιείται και αυτός με τη σειρά του, ως προς τη μορφή του ανάλογα με τον σκοπό του. Αναφορικά επισημαίνονται: ο εσωτερικός διάλογος, ο επιστημονικός διάλογος, ο πολιτικός διάλογος, ο διάλογος με την τέχνη ή λογοτεχνικός διάλογος. Σκοπός του διαλόγου είναι η ανταλλαγή απόψεων και στοχεύει στην αναζήτηση της καθορισμένης, κάθε φορά, αλήθειας ενώ προϋποθέτει αμφίδρομη θέληση για επικοινωνία.<sup>46</sup>

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν τέσσερις βασικοί τρόποι στους οποίους παρατηρείται η ύπαρξη διαλόγου κάποιων εισηγητών με το κοινό τους. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η δύναμη της εικόνας (τηλεόραση και κινηματογράφος), η μουσική και το μυθιστόρημα, αποτελούν κεντρικούς άξονες διαλόγου με το κοινό.

### 3.2. Τα ΜΜΕ ως διαμορφωτές της κοινής γνώμης

Οι δυτικές κοινωνίες γοητεύονται από το έγκλημα και την απονομή της δικαιοσύνης. Από τις ταινίες, τα βιβλία, τον τύπο, την τηλεόραση μέχρι τις καθημερινές συζητήσεις, η ενασχόληση με το εγκληματικό φαινόμενο είναι συνεχής. Ειδικότερα, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην κατασκευή της εγκληματικότητας και του συστήματος ποινικής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με τον Dowler, η αντίληψη του κοινού για τα θύματα, τους εγκληματίες, τους αποκλίνοντες και τους επίσημους φορείς του κοινωνικού ελέγχου καθορίζεται σε

---

<sup>46</sup> Πρασσάς (2006), σελ. 37-38.

μεγάλο βαθμό από την απεικόνιση τους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης ενώ και το σύνολο των γνώσεων σχετικά με την εγκληματικότητα και την απονομή της ποινικής δικαιοσύνης έχει την ίδια προέλευση.<sup>47</sup>

Τα ΜΜΕ παρουσιάζουν δυο διαφορετικές στάσεις, άλλοτε ακολουθούν και άλλοτε πρωτοστατούν μιας διαδικασίας, που στιγματίζει ως επικίνδυνους τους φερόμενους ως δράστες. Έτσι συμβάλλουν στην κατασκευή ενόχων πολύ πριν αποφανθεί η δικαιοσύνη για την ενοχή τους. Οι ειδησεογραφικοί οργανισμοί, σε αρκετές περιπτώσεις, έχουν αποτελέσει μηχανισμούς χαρακτηρισμού προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο μια κοινωνική αντίδραση στην όποια προδεδικασμένη παραβατική πράξη. Με αυτόν τον τρόπο, η κοινωνική αντίδραση αποκτά μια διάσταση χειραγώγησης ενώ και οι δημοσιογράφοι έχουν ενεργό ρόλο στη διαδικασία δημιουργίας των εγκληματικών στερεοτύπων.<sup>48</sup>

Με την αναφορά τους ως επί το πλείστον σε βίαια εγκλήματα μεταξύ αγνώστων- αφήνοντας στο περιθώριο τις άλλες κατηγορίες εγκλημάτων- και με την επικέντρωση στον τρόπο τέλεσης της πράξης, στην διαλεύκανση του μυστηρίου, στην απαγγελία κατηγοριών και στη καταδίκη, καταλήγουν να αναπαριστούν μια πλαστή εικόνα της εγκληματικότητας και της έκτασης της, παρουσιαζόμενη μέσα από δραματικές αφηγήσεις και συναισθηματικές εξάρσεις.<sup>49</sup> Παράλληλα, η εμμονική σχεδόν επικέντρωση στο πρόσωπο του δράστη και της οικογένειάς του χρησιμοποιεί κάποιους τυποποιημένους χαρακτηρισμούς όπως: χωρίς αναστολές, είχε προσχεδιάσει καλά τις πράξεις του κλπ.<sup>50</sup> Με αυτόν τον τρόπο η διαπόμπευση του φερόμενου ως δράστη και ο αναπόφευκτος στιγματισμός του, φαίνεται να ικανοποιεί

---

<sup>47</sup> Dowler (2003), σελ.109-126.

<sup>48</sup> Θεολόγη (2011), σελ. 46- 49

<sup>49</sup> Λαμπροπούλου (1999), σελ.99

<sup>50</sup> Λαμπροπούλου (1999), σελ.99.

τις επιθυμίες του κοινού και μιας κοινωνίας που επιλέγει τους εγκληματίες της. Σε αυτή την περίπτωση, η είδηση δεν προβάλλεται απλά, διαστρεβλώνεται, κατασκευάζεται, μέσα στο πλαίσιο μιας διαδικασίας αλληλεπίδρασης μεταξύ παραγωγών των ειδήσεων και αντικειμενικής πραγματικότητας.<sup>51</sup>

Τα Μ.Μ.Ε. απευθύνονται στην κοινή γνώμη, η διαμόρφωση της οποίας δεν υπόκειται σε κανένα περιορισμό και ο σχηματισμός της αποτελεί μία εξαιρετικά πολύπλοκη υπόθεση, καθώς επιδρούν πολλοί παράγοντες, ώστε να μην είναι δυνατός ο ακριβής προσδιορισμός της επίδρασης ενός απομονωμένου παράγοντα.<sup>52</sup> Θεωρείται, ωστόσο, δεδομένη η ομοιογένεια των ατόμων που αποτελούν το «μεγάλο κοινό» και η συναίνεση τους σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα.<sup>53</sup> Επιπρόσθετα, τα ΜΜΕ αποτελούν «την κύρια πηγή από την οποία ορίζεται και απεικονίζεται η κοινωνική πραγματικότητα, ενώ παράλληλα αποτελούν την απανταχού παρούσα έκφραση της κοινής ταυτότητας».<sup>54</sup> Αν και η πληροφόρηση που παρέχουν τα Μ.Μ.Ε. είναι επιλεκτική και πολύ συχνά παραποιεί την πραγματικότητα, μεγάλη μερίδα του κοινού την αποδέχεται χωρίς να την αμφισβητεί και διαμορφώνει ανάλογες στάσεις και συμπεριφορές.<sup>55</sup>

Από την άλλη, τα ΜΜΕ εκλαμβάνονται ως ένας μηχανισμός ιδεολογικής αναπαραγωγής και προώθησης της κυρίαρχης ιδεολογίας στο πλαίσιο διατήρησης της κατεστημένης ηγεμονίας<sup>56</sup> ενίοτε με τη δημιουργία του ηθικού πανικού.<sup>57</sup> Ο όρος

---

<sup>51</sup> Λαμπροπούλου (1999), σελ.87-89.

<sup>52</sup> Καραχάλιου (2000), σελ. 15.

<sup>53</sup> Ζαραφωνίτου (2008), σελ. 26.

<sup>54</sup> McQuail (2003), σελ. 22.

<sup>55</sup> Ζαραφωνίτου (2002), σελ. 55

<sup>56</sup> Erickson (1991), σελ. 221.

<sup>57</sup> «Ηθικός Πανικός» ορίζεται μια κατάσταση/ επεισόδιο/ άτομο/ ομάδα που έρχεται στο φώς της δημοσιότητας για να ορισθεί ως απειλή για τις επικρατούσες κοινωνικές αξίες. Έγκυροι και κοινωνικά καταξιωμένοι ειδικοί προβαίνουν σε διαγνώσεις και προτείνουν λύσεις, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός αισθήματος πανικού, με ενδεχόμενες σοβαρές και μακροπρόθεσμες συνέπειες- πολλές φορές ακόμα και μεταβολή του νομικού πλαισίου. (Cohen, 1980, σελ. 9).

εισήχθη από την κλασική, πλέον μελέτη του Stanley Cohen (1972) για τους «λαϊκούς σατανάδες» (folks devils) τη δεκαετία του 1960 στη Μεγάλη Βρετανία. Η μελέτη του, στόχευε στις διαδικασίες δημιουργίας του μύθου των νεολαιίστικων ομάδων Mods και Rockers. Πιο συγκεκριμένα, ο Cohen διαπιστώνει ότι ο τρόπος με τον οποίο τα MME μεταχειρίστηκαν αυτές τις δύο υποομάδες, οργάνωσε μια κοινωνική αντίδραση. Τα MME, προβάλλοντας, έναν περιορισμένο κατά τα άλλα, αριθμό υλικών ζημιών και βίας σε βρετανικές παραλίες κατά τις διακοπές, δρομολόγησαν διαδικασίες εδραίωσης και εξάπλωσης της παρέκκλισης. Έτσι, η παρέμβαση της ανεπίσημης και επίσημης κοινωνικής αντίδρασης ήταν αποφασιστική και τέθηκαν σε εφαρμογή αυστηρά ποινικά μέτρα.<sup>58</sup>

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορεί να λεχθεί ότι η δημιουργία ηθικού πανικού σχετίζεται με την προβολή του εγκληματικού φαινομένου από τα M.M.E., με τις τιμωρητικές τάσεις του κοινού (υποκειμενική τιμωρητικότητα) καθώς και με την αυστηροποίηση των ποινικών πολιτικών (αντικειμενική τιμωρητικότητα).<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ασρινάκης (1991), σελ. 150.

<sup>59</sup> Ζαραφωνίτου (2008), σελ. 89- 90.

### 3.3 Εικονική πραγματικότητα και έγκλημα

Στη εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, που τα προϊόντα των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, καταλαμβάνουν όλο και περισσότερο από τον χρόνο των ανθρώπων, οι φυσικοί κοινοτικοί δεσμοί, φαίνεται να υποχωρούν και στη θέση τους αναδύεται μια εικονική κοινότητα που μεταφέρει εικονικές πραγματικότητες με δικά τους πρότυπα, αξιακές υποκουλτούρες, λεξιλόγιο, κίνητρα κλπ.<sup>60</sup> Όπως αναφέρει ο Zygmunt Bauman:

*« [...] πρότυπα, κανόνες και κώδικες με τους οποίους θα μπορούσε κάποιος να συμμορφωθεί ή να επιλέξει ως σταθερά σημεία προσανατολισμού και στα οποία θα μπορούσε κάποιος να αφεθεί για να τον καθοδηγήσουν, αυτά είναι στις μέρες μας δυσάρεστα. Αυτό δεν σημαίνει πως οι σύγχρονοι μας καθοδηγούνται αποκλειστικά και μόνο από την φαντασία και την αποφασιστικότητα τους και είναι ελεύθεροι να κατασκευάσουν τη ζωή τους από το μηδέν κατά βούληση, ή ότι δεν είναι πλέον εξαρτώμενοι από τη κοινωνία για τα δομικά υλικά και τον σχεδιασμό. Όμως σημαίνει ότι κινούμαστε από μια εποχή ύπαρξης ομάδων αναφοράς, σε μια εποχή καθολικής σύγκρισης, στην οποία ο προορισμός του ατόμου που αυτό-κατασκευάζεται είναι ενδημικά και αθεράπευτα υποτιμημένος, δεν είναι καθορισμένος εκ των προτέρων και τείνει να υφίσταται πολυάριθμες και βαθιές αλλαγές μέχρι οι διεργασίες να φτάσουν στο φυσικό τους τέλος: με τον θάνατο του ατόμου. [...]»*  
(Bauman, 2000, 7)

Τα άτομα, λοιπόν, δέχονται εξαιρετικά πολλές πληροφορίες που ως ένα βαθμό δομούν και καθορίζουν τις αντιλήψεις τους .

---

<sup>60</sup> Young (2004), σελ. .

### 3.3.1 Ο κινηματογράφος και η διαμόρφωση του νου

Ο κινηματογράφος «γεννήθηκε» στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και εγκαινίασε μια νέα μορφή αφήγησης, αυτήν της εικονικής αφήγησης. Μέσω των ρεαλιστικών αναπαραστάσεων και της σαφήνειας που οι ίδιοι οι ηθοποιοί προσδίδουν στους ρόλους τους αποτέλεσε μια περισσότερο άμεση μορφή επιρροής, παραγκωνίζοντας έτσι τις παραδοσιακές μορφές αφήγησης, όπως το βιβλίο. Ο κινηματογράφος απευθύνθηκε σε ένα ευρύ κοινό και αυτό όχι μόνο εξαιτίας του ψυχαγωγικού περιεχομένου του αλλά και του φθηνού εισιτηρίου, πιο χαμηλού από το αντίστοιχο του θεάτρου. Ένα κοινό που αποτελείτο από *«κατηγορίες των οποίων η μόρφωση και οι συνθήκες ζωής καθιστούν αναγκαία την προστασία τους από την καταστροφική επιρροή χυδαίων και ανήθικων κινηματογραφικών παραστάσεων»*.<sup>61</sup>

Επιβεβαίωση, της παιδευτικής αξίας του κινηματογράφου, της βαρύτητας που δίνονταν σε αυτή αποτελεί ο κώδικας ηθικής Hays.<sup>62</sup> Πρόκειται για έναν ρυθμιστικό κώδικα, που δημιουργήθηκε το 1930 από την Motion Picture Producers and Distributors of America και άρχισε να εφαρμόζεται από το 1934 θέτοντας γενικούς κανόνες «καλού γούστου», για την ηθική προστασία του «ευάλωτου» κοινού και πιο συγκεκριμένα, όριζε πράγματα που επιτρέπονταν ή απαγορεύονταν, φροντίζοντας για το τι θα έπρεπε να παρουσιάζεται στο κοινό. Ανάμεσα στις γενικές αρχές ήταν η απαίτηση ότι καμία ταινία που θα υποβίβαζε το επίπεδο αυτών που την βλέπουν δεν θα έπρεπε να παραχθεί. Το κοινό έπρεπε να προστατευτεί ώστε να μην οδηγηθεί στην εγκληματική συμπεριφορά.<sup>63</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν κάποιες

---

<sup>61</sup> Θεολόγη (2011), σελ. 14-15

<sup>62</sup> «The production code of 1930» (2009)

<sup>63</sup> Bynum (2006)

από τις βασικές αρχές του που αφορούν την αναπαράσταση του εγκλήματος. Όπως όριζε ο κώδικας ηθικής Hays, σε καμία περίπτωση, το έγκλημα δεν θα έπρεπε να παρουσιάζεται με τρόπο που να προκαλεί συμπάθεια προς τον ένοχο ή να καλλιεργεί μιμητική διάθεση. Ενώ οι παραγωγοί των ταινιών θα όφειλαν να είναι ιδιαίτερα προσεκτικοί στην αναπαράσταση των εγκληματικών μεθόδων, οι οποίες δεν θα έπρεπε να περιγράφονται λεπτομερώς.

Επίσης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η λογοκρισία του κινηματογράφου στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1945- 1955 όπως και τα προαπαιτούμενα για να πραγματοποιηθεί μια ταινία. Η περίοδος του «ψυχρού πολέμου», αποτέλεσε μια ιδιαίτερα «θερμή» περίοδο μεταξύ της Αμερικής και της Ρωσίας. Αυτό αποτυπώθηκε και στη λειτουργία του Hollywood. Το 1947 η επιτροπή αντιαμερικανικών ενεργειών (HUAC), επιτέθηκε στα κινηματογραφικά studios του Hollywood, εφοδιασμένη με τα ονόματα αυτών που θεωρούνταν κομμουνιστές ή έκλιναν προς την αριστερά. Σε μια εποχή που η λέξη «κομμουνιστής» ήταν συνώνυμη με τη λέξη «προδότης», τα μέλη της επιτροπής θεωρούσαν χρέος τους να απαλλάξουν την χώρα από κάθε κομμουνιστική επιρροή και έδωσαν μεγάλη βαρύτητα στον κινηματογράφο, διότι πίστευαν ότι η κινηματογραφική βιομηχανία έχει τη δύναμη να περάσει ιδέες στο κοινό μέσω των ταινιών και σε καμία περίπτωση, δεν έπρεπε να επιτραπεί σε κομμουνιστές να έχουν πρόσβαση σε ένα μέσο με τόση δύναμη.<sup>64</sup> Ο στόχος της επιτροπής ήταν, αφενός, να αποδείξει ότι η συντεχνία των σεναριογράφων είχε μέλη

---

<sup>64</sup> French, P. "Film Critic", διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [http://edition.cnn.com/fyi/backgrounders/cold.war.movies.lang\\_arts/index.new.html](http://edition.cnn.com/fyi/backgrounders/cold.war.movies.lang_arts/index.new.html) (5/9/2014)

στην ιστοσελίδα: (τελευταία επίσκεψη:



τα οποία ήταν κομμουνιστές και αφετέρου, ότι αυτοί οι σεναριογράφοι ήταν ικανοί να εισάγουν ανατρεπτική προπαγάνδα.<sup>65</sup>

Μεταξύ του 1947 και του 1954 παρατηρήθηκε σωρεία δημιουργίας αντικομμουνιστικών ταινιών. Κατά τη δεκαετία του 1960 όμως, παρατηρήθηκε μια σημαντική κοινωνική στροφή. Η νέα γενιά άρχισε να αποκηρύσσει το μέχρι τότε κατεστημένο- γεγονός που εκφράστηκε με την κίνηση εναντίον του πολέμου στο Βιετνάμ το 1968- και ο κινηματογράφος όφειλε να ακολουθήσει την εποχή του. Στα χρόνια που ακολούθησαν ο κινηματογράφος, σταδιακά συγκαταλέχθηκε σε μια εκ των καλών τεχνών, γιατί όπως και οι άλλες τέχνες, έχει το βασικό γνώρισμα της απεικόνισης ενός θεάματος με έναν αισθητικό σκοπό. Παράλληλα όμως, κατακρίνεται δριμύτατα επειδή τροφοδοτεί τις γνώσεις της γενιάς για το πώς να φέρεται, επηρεάζει ιδιαίτερα τον τρόπο ένδυσης, κίνησης, έκφρασης, παρέχει προσδοκίες για την κοινωνικοοικονομική συμπεριφορά και κυριότερα επηρεάζει τον τρόπο διάπραξης των εγκλημάτων.<sup>66</sup> Σύμφωνα με τον καθηγητή Γ. Πανούση, ο κινηματογράφος διαθέτει διευρυμένο πεδίο μυθοπλασίας που χρήζει ειδικής αποκωδικοποίησης, διαθέτει όμως και μεγάλη επιρροή αφού έχει την ευχέρεια να διαπραγματευτεί ένα έγκλημα όχι μόνο ηθικά, αλλά και αισθητικά.<sup>67</sup>

Από τη στιγμή, λοιπόν, που η πολιτισμική εγκληματολογία ασχολείται με τις πολλαπλές διασταυρώσεις μεταξύ εγκλήματος, αποκλίνουσας συμπεριφοράς, ελέγχου του εγκλήματος καθώς και τη συμβολική του αναπαράσταση, τότε και η μελέτη των ταινιών και των τηλεοπτικών σειρών αποτελεί μια σημαντική πτυχή της.<sup>68</sup> Ωστόσο, εντός της εγκληματολογικής μελέτης των αναπαραστάσεων των ΜΜΕ, η

---

<sup>65</sup> Mills (2007)

<sup>66</sup> Θεολόγη (2011), σελ.17.

<sup>67</sup> Πανούσης (2007), σελ. 274-275.

<sup>68</sup> Ferrell (1999), σελ. 78

φιλμογραφία του εγκλήματος έχει παραγκωνιστεί και αυτό, διότι, θεωρήθηκε από τους μελετητές πως ο φανταστικός χαρακτήρας των ταινιών δεν θα μπορούσε να παρέχει χρήσιμες πληροφορίες σε αντίθεση με τη φαινομενικά πραγματική βάση των δημοσιογραφικών ρεπορτάζ.<sup>69</sup>

### 3.3.2. Η αμεσότητα της τηλεόρασης

Καθοριστικό μέσο ανταγωνισμού του κινηματογράφου και παραγκωνισμού του σταδιακά, υπήρξε η τηλεόραση. Ειδικά μετά το 1945, το τηλεοπτικό μήνυμα , απευθυνόταν στο ευρύ κοινό, ενώ πλέον, η τηλεόραση βρίσκεται σχεδόν σε κάθε σπίτι.

Στον τηλεοπτικό κόσμο, το έγκλημα και η απονομή της δικαιοσύνης αποτελούν κεντρικά ζητήματα. Οι ιστορίες που σχετίζονται με το έγκλημα και την εγκληματικότητα παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά που ανταποκρίνονται στις επιθυμίες του τηλεοπτικού κοινού- απλές καθημερινές ιστορίες που προσφέρονται για ψυχαγωγία, με πλοκή που στηρίζεται στη βία, στη δράση και στην περιπέτεια.<sup>70</sup> Παρά το γεγονός ότι τέτοιου είδους αναπαραστάσεις, είναι από φύση τους ανακριβείς, οι εμπειρίες των αστυνομικών, των δικηγόρων, των ιδιωτικών αστυνομικών, των εγκληματιών και των θυμάτων τους, παρουσιάζονται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους σε διάφορες τηλεοπτικές εκπομπές. Σενάρια κωμικά, δραματικά και επιστημονικής φαντασίας, επιστρατεύονται για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού. Οι απεικονίσεις της εγκληματικότητας και της απονομής της δικαιοσύνης, κατακλύζουν τους τηλεοπτικούς δέκτες, δημιουργώντας ως επί το πλείστον ψευδείς εικόνες στους τηλεθεατές για το έγκλημα και τους φορείς ελέγχου

---

<sup>69</sup> Yar (2010), σελ. 68-82

<sup>70</sup> Θεολόγη (2011), σελ. 19

του. Δεν αποκλείεται κιόλας, να γεννούν, μερικές φορές, φόβο και να αυξάνουν το αίσθημα της ανασφάλειας<sup>71</sup>. Ενώ συγκεκριμένες κατηγορίες ατόμων που εκτίθενται σε βίαια τηλεοπτικά μηνύματα, ενδέχεται να θεωρήσουν πως η κοινωνία είναι εξαιρετικά βίαιη.<sup>72</sup>

Οι περισσότερες προσεγγίσεις που εξηγούν τη σχέση μεταξύ ψυχαγωγικών τηλεοπτικών προγραμμάτων και απόψεων των τηλεθεατών στηρίζονται στη θεωρία της «καλλιέργειας» (cultivation theory). Αυτή η θεωρία εξηγεί την επιρροή των μέσων μαζικής επικοινωνίας και υποστηρίζει ότι, υπό ορισμένες συνθήκες, η μεγάλη έκθεση σε ένα μοντέλο τηλεοπτικού περιεχομένου, έχει τη δυνατότητα να καλλιεργήσει μια στρεβλωμένη εικόνα για την πραγματικότητα.<sup>73</sup> Σύμφωνα με τις θεωρίες «καλλιέργειας» η τηλεόραση αποτελεί έναν κοινωνικό αφηγητή. Κάθε πρότυπη απεικόνιση που παρουσιάζει, κάθε χαρακτήρας και κάθε άποψη που εκτίθεται μέσα από αυτή, διδάσκει τους τηλεθεατές κάτι νέο για την κοινωνική πραγματικότητα. Έτσι, η μακροπρόθεσμη έκθεση σε ανάλογης μορφής προβαλλόμενα μηνύματα, καλλιεργεί την, κοινή ανάμεσα στους τηλεθεατές, άποψη πως ότι προβάλλεται στην οθόνη συμβαίνει και στην πραγματικότητα. Κατ' επέκταση, οι μακροχρόνιοι τηλεθεατές τείνουν να αντιλαμβάνονται τον πραγματικό κόσμο σύμφωνα με τις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις που έχουν και οι στάσεις που υιοθετούν είναι ανάλογες των τηλεοπτικών ερεθισμάτων που δέχονται.<sup>74</sup>

Ακόμη μία θεωρία που μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση της σχέσης των τηλεοπτικών προγραμμάτων και της δημιουργίας των αντιλήψεων του κοινού, είναι η γνωστική θεωρία του A. Bandura. Αυτή η θεωρία, υπερασπίζεται ότι οι απεικονίσεις

---

<sup>71</sup> Θεολόγη (2011), σελ. 19-20

<sup>72</sup> Podlas (2006), σελ. 5-7

<sup>73</sup> Podlas (2006), σελ. 5-7

<sup>74</sup> Romer, Jamieson & Aday (2003), σελ. 12

των μέσων ενημέρωσης, παρέχουν στους θεατές μοντέλα για το πώς να σκέφτονται, να αισθάνονται και να λειτουργούν. Για παράδειγμα, είναι περισσότερο πιθανό ένας τηλεοπτικός χαρακτήρας να αποτελέσει πρότυπο συμπεριφοράς, αν ανταμείβεται για τις πράξεις του παρά κάποιος που είτε δεν ανταμείβεται ποτέ, είτε τιμωρείται.<sup>75</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μελέτες για τις προσλαμβάνουσες του κοινού. Πρόκειται για μελέτες που παρέχουν ένα συνδυαστικό πλαίσιο κατανόησης, που χρησιμοποιεί τη γνώση των παραδοσιακών θεωριών, όπως της θεωρίας της καλλιέργειας και της γνωστικής θεωρίας αλλά απορρίπτουν την μονόδρομη πορεία των μηνυμάτων που στηρίζουν. Αντιθέτως, αντιλαμβάνονται το κοινό ως μια ενεργή ύπαρξη που αλληλεπιδρά εξίσου με τα ΜΜΕ, διαπραγματεύεται μαζί τους και παράγει νοήματα σύμφωνα με τις προσωπικές του αξίες, τις εμπειρίες, τις πεποιθήσεις και την οπτική γωνία απέναντι στα πράγματα.<sup>76</sup> Πιο συγκεκριμένα, έρευνα του Benjamin Bates (2005) αναφορικά με τις προσλαμβάνουσες του κοινού από τα ΜΜΕ σε θέματα γενετικής, υποστηρίζει ότι τα άτομα αποδέχονται ένα σύνολο μηνυμάτων από τα ΜΜΕ και δημιουργούν συγκεκριμένες απόψεις σχετικά με τα θέματα γενετικής. Ωστόσο, ο Bates δεν υποστηρίζει την άκριτη αποδοχή των όσων αναφέρονται από τα μέσα ενημέρωσης, αλλά τονίζει ότι τα άτομα αντί να δέχονται παθητικά τις πληροφορίες, επιλέγουν να συνθέσουν και να κατασκευάσουν το παραγόμενο νόημα από ποικίλες πηγές.<sup>77</sup> Επομένως, αυτή η τάση υπερτονίζει τη δυναμική θέση του τηλεοπτικού κοινού και εστιάζει στην κριτική σκέψη των ατόμων.

Η τηλεόραση θεωρείται, επίσης, μεσολαβητής νομικών αντιλήψεων στο κοινό. Δεδομένου ότι οι περισσότεροι τηλεθεατές δεν έχουν προσωπική επαφή με το

---

<sup>75</sup> Λαμπροπούλου (1999), σελ. 73-74

<sup>76</sup> Ley, Jankowski & Brewer (2012), σελ. 51-67

<sup>77</sup> Bates (2005), σελ. 47-65

σύστημα ποινικής δικαιοσύνης, θεωρούν τα όσα διαδραματίζονται σε τηλεοπτικά έργα- σειρές ακριβή. Έρευνα της Kimberlianne Podlas (2001) έδειξε πως τα τηλεοπτικά προγράμματα με δικανικό περιεχόμενο μπορούν να καλλιεργήσουν απόψεις σχετικά με την άσκηση προσφυγών, τη συμπεριφορά των δικαστών, των δικηγόρων ακόμα και των διαδίκων.<sup>78</sup>

Παράλληλα, τα τελευταία χρόνια υπάρχουν ισχυρισμοί, για την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου φαινομένου στις δικαστικές αίθουσες των ΗΠΑ. Μεγάλη μερίδα δημοσιογράφων και νομικών υποστηρίζει, ότι οι ένορκοι ζητούν επισταμένως αποδεικτικά στοιχεία που να βασίζονται σε εξετάσεις DNA, σε δακτυλικά αποτυπώματα και σε οτιδήποτε μπορεί να αποδειχθεί εντός επιστημονικού εργαστηρίου. Κατά την άποψή τους, η θετικιστική επικέντρωση των ενόρκων προκλήθηκε από, την υψηλής θεαματικότητας, τηλεοπτική σειρά «CSI: *Crime Scene Investigation* », γι' αυτό και το συγκεκριμένο φαινόμενο ορίζεται ως «CSI effect» (η επίδραση του CSI).<sup>79</sup> Αν και για την ύπαρξη ή την ανυπαρξία του, εν λόγω, φαινομένου πολλά έχουν ειπωθεί, φαίνεται ότι λειτουργεί υπέρ της επιχειρηματολογίας της παρούσας εργασίας - το ότι μια τηλεοπτική, μυθιστορηματική αναπαράσταση, είναι σε θέση να επηρεάσει το κοινό.

Η τηλεοπτική σειρά βασίζεται στην ιδέα συγκρότησης ενός εγκληματολογικού εργαστηρίου, που χρησιμοποιεί αποκλειστικά την επιστημονική γνώση και την πειραματική απόδειξη για την ανακάλυψη και την καταδίκη του ενόχου. Εξετάσεις DNA, βάσεις δεδομένων για την καταχώρηση των επικίνδυνων εγκληματιών, υπερεξοπλισμένα εργαστήρια και απίθανες τεχνολογικές δυνατότητες που έχουν

---

<sup>78</sup> Podlas (2001), σελ.1–24.

<sup>79</sup> Roane (2005), σελ. 6-9

στην διάθεση τους υψηλά ειδικευμένες υπηρεσίες δίωξης κλπ., επιστρατεύονται και παράγουν αποτελέσματα εντός λίγων ωρών. Τα ατράνταχτα, «επιστημονικά»-τηλεοπτικά, στοιχεία που δεν αφήνουν κανέναν ένοχο ατιμώρητο, φαίνεται να έχουν συνέπειες στον τρόπο λειτουργίας των πραγματικών ενόρκων που ζητούν την ύπαρξη ανάλογων στοιχείων .

Η έρευνα των Shelton, Kim και Barak<sup>80</sup> (2006),έδειξε όμως ότι η σειρά δεν επηρεάζει την αλλαγή στάσης των ενόρκων στην απονομή δικαιοσύνης, οι ένορκοι δεν γίνονται περισσότερο ή λιγότερο αυστηροί από πριν . Ωστόσο, όπως είπαμε και παραπάνω είναι πιο απαιτητικοί στη αξιοπιστία των αποδείξεων, πράγμα που συνδέεται με την άνθηση των τεχνολογικών επιτευγμάτων της εποχής. Σύμφωνα με τους ερευνητές, είναι πολύ πιθανό, η τηλεοπτική σειρά να συνέβαλε ως ένα βαθμό και στην ενημέρωση του κοινού σχετικά με τις προόδους της επιστήμης. Γι' αυτό και οι ένορκοι που έχουν παρακολουθήσει επεισόδια του CSI επιζητούν ατράνταχτα τεκμήρια για να αποφανθούν για την ενοχή κάποιου. Παρ' όλα αυτά, δεν αποδίδεται καμία άλλη εκπαιδευτική λειτουργία στη συγκεκριμένη σειρά, πέρα από την γνώση που προσφέρει σχετικά με την τεχνολογική πρόοδο.

#### 3.4 Οι «σατανάδες» της μουσικής.

Είναι αναμφίβολο ότι η μουσική αποτελεί ένα από τα βασικότερα σημεία της κουλτούρας. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της γίνεται κατανοητός αν λάβουμε υπόψη ότι οι άνθρωποι παράγουν και καταναλώνουν μουσική κάτω από ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες και με ιδιαίτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιεχόμενο. Διάφορες κοινωνικές ομάδες δημιούργησαν ή/και ταυτίστηκαν με κάποια μουσικά ρεύματα,

---

<sup>80</sup> Shelton, Kim & Barak (2006), σελ. 330

περνώντας μέσα στα τραγούδια τους στοιχεία της κοινωνικής τους συμπεριφοράς, απόψεις τους, την εναντίωση τους απέναντι στην «κυρίαρχη» ομάδα/ ιδεολογία κλπ. Ειδικότερα, όταν οι αναφορές προβάλλουν την χρήση ναρκωτικών ουσιών και την αντίσταση στον επίσημο κοινωνικό έλεγχο και τον κυρίαρχο τρόπο ζωής, υποδαυλίζοντας έστω και εμμέσως την τέλεση παράνομων πράξεων, αποκτούν ιδιαίτερη εγκληματολογική αξία. Η παρουσίαση της από τα ΜΜΕ συμβάλλει και σε αυτή την περίπτωση, στην προώθηση των αναπαραστάσεων και, πολλές φορές, στην κατασκευή μιας πλαστής επικινδυνότητας και στην αύξηση της κριτικής σε κάποια συγκεκριμένη υποομάδα από την κοινή γνώμη.<sup>81</sup>

Η rock μουσική έχει, πολλάκις, κατηγορηθεί στο παρελθόν ότι διαφθείρει τους νέους και ότι προβάλλει «μιαρά» πρότυπα συμπεριφοράς. Η προώθηση ενός άγριου, σεξιστικού, αντιεξουσιαστικού προτύπου, με σαφή έμφαση στην υπεροχή της ελευθεριότητας, θορυβεί τα ΜΜΕ που βιάζονται να συνδέσουν τις μουσικές προτιμήσεις με τις κοινωνικές ταυτότητες. Ναρκωτικά, αλκοόλ, αυτοκτονίες, σατανιστική λατρεία, αμφισβήτηση κάθε κυρίαρχου θεσμού, με λίγα λόγια οι ανομικές καταστάσεις στο σύνολο τους, ταυτίστηκαν με τους στίχους και τον έντονο και τραχύ ρυθμό της rock και των διάφορων ρευμάτων της, προκαλώντας άλλοτε υποδόρια και άλλοτε εμφανώς την ύπαρξη κινδύνου για τη διάρρηξη της κοινωνικής συνοχής.<sup>82</sup>

Στις αρχές του 1970, η ανάδυση της punk και της heavy metal μουσικής, της industrial και της gothic το 1980, της death και black metal στα '90, θορύβησε ακόμη περισσότερο το κοινό. Οι προκλητικοί στίχοι θεωρήθηκε πως μπορούν να «πείσουν» τους ακροατές- ιδίως τους οπαδούς τους- για την αλήθεια του περιεχομένου τους

---

<sup>81</sup> Schmidt- Joos & Graves (1975), σελ. 54.

<sup>82</sup> Schmidt- Joos & Graves (1975), σελ. 54. Βλ. επίσης, Παπαδημητρακόπουλος (1990)

και να τους οδηγήσουν σε αντικοινωνική συμπεριφορά. Ειδικά οι αναφορές στον αποκρυφισμό, τα ναρκωτικά, σε φιληδονιστικές καταστάσεις, στην αυτοκαταστροφή και στην έντονη βία.<sup>83</sup> Το 1985 ένας νεαρός αυτοκτόνησε και ένας ακόμη τραυματίστηκε βαριά μετά από χρήση ψυχοτρόπων ουσιών και αλκοόλ. Οι γονείς τους άσκησαν μήνυση στο συγκρότημα της heavy metal, "Judas Priest", διότι έκριναν πως οι στίχοι των τραγουδιών τους ώθησαν τα παιδιά τους στην αυτοκτονία.<sup>84</sup> Ενώ τις ίδιες κατηγορίες δέχτηκαν και άλλοι τραγουδιστές και συγκροτήματα, όπως ο Marilyn Manson, για ανάλογα περιστατικά. Η προβολή συγκεκριμένων εικόνων από τα μέσα ενημέρωσης, ενέπνευσε ένα αίσθημα δυσπιστίας και οδήγησε στην αντιμετώπιση των εν λόγω μουσικών ρευμάτων, ως μιάσματα και τους ακροατές τους ως υποψήφιους μίμους των προτύπων της κάθε μουσικής υποκουλτούρας.<sup>85</sup>

Δεν ήταν λίγοι οι δίσκοι της rock- gothic μουσικής σκηνής που θεωρήθηκε πως κρύβουν σατανιστικά μηνύματα τα οποία εμφανίζονται αν παιχθεί ανάποδα ο δίσκος. Το αντι- gothic κίνημα απογειώθηκε το 1999, μετά τη σφαγή σε σχολείο, στο Ντένβερ των ΗΠΑ. Δύο νεαροί ο Dylan Klebold 17 ετών και ο Eric Harris 18 ετών, σκότωσαν 13 συμμαθητές τους και στη συνέχεια αυτοκτόνησαν. Όταν οι αστυνομία κατάσχεσε από τα σπίτια των δραστών, CDs των Manson, Rammstein και άλλων gothic συγκροτημάτων, το σύνολο της rock-gothic κουλτούρας των νέων θεωρήθηκε υπεύθυνο για το περιστατικό.<sup>86</sup>

Μια άλλη γενική κοινωνική απειλή θεωρήθηκε από πολλούς η rap/ hip hop ως μέρος της κουλτούρας των μαύρων. Εξαιτίας των φυλετικών στερεοτύπων, ταυτίστηκε γρήγορα με επιθετικές τάσεις, εχθρότητα και εγκληματική συμπεριφορά. Η

---

<sup>83</sup> Fried (2003), σελ.

<sup>84</sup> Rohter (1990)

<sup>85</sup> Lacourse, Claes & Villeneuve (2001), σελ.322

<sup>86</sup> Martin (2002), 28-43



ιδέα ότι τα φυλετικά στερεότυπα οδηγούν σε αρνητική κριτική της μουσικής ραπ έχει εμπειρική υποστήριξη. Τα ΜΜΕ φρόντισαν να ενισχύσουν την επικρατούσα εικόνα για τους μαύρους rappers παρουσιάζοντας τους ως επιθετικούς και βίαιους εγκληματίες και αναγνώρισαν στην κουλτούρα της rap τη βία, τη χυδαιότητα, την αθλιότητα και την πνευματική κενότητα. Οι χαρακτηρισμοί τους, προσδιορισμένοι φυλετικά, στόχευσαν τόσο τους rappers όσο και τους ακροατές τους, οι οποίοι θεωρήθηκαν ανοιχτή πληγή για την κοινωνική ισορροπία και ομαλότητα.<sup>87</sup>

Η ύπαρξη βίαιων στοίχων στη rap μουσική, συνδυαστικά με τη θέαση ενός μαύρου καλλιτέχνη, προδιέθετε το κοινό να κρίνει πιο αυστηρά τους στίχους και να τους θεωρήσει κοινωνικά επικίνδυνους (Fried 1996). Έρευνα των Dixon και Linz έδειξε πως οι σεξουαλικοί rap στίχοι κρίθηκαν πιο επιθετικοί εν αντιθέσει με τους μη rap στίχους συναφούς περιεχομένου.<sup>88</sup> Κατ' επέκταση, μπορεί να λεχθεί, ότι το περιεχόμενο των στίχων δεν επαρκεί για να προσδιοριστεί ο βαθμός απόρριψης του κοινού, αλλά σημαντικό ρόλο έχει και το μουσικό ρεύμα στο οποίο υπάγεται το τραγούδι στο σύνολό του.

Με βάση τις απόψεις για επιρροή των μουσικών προτύπων, ειδικότερα στους νέους, μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για την ύπαρξη προσδοκιών και αναμενόμενου τρόπου συμπεριφοράς σε σχέση με την επιλογή μουσικών ρευμάτων. Οι ακροατές συγκεκριμένων μουσικών ρευμάτων, συνδέονται με τη βία, την εναντίωση στο κυρίαρχο σύστημα και την άκρατη ελευθεριότητα.

Στην ελληνική πραγματικότητα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου τραγουδιού, δηλαδή μέχρι το 1922, που ακολουθεί ο Δαμιανάκος. Τραγούδια προερχόμενα από τους κλειστούς κύκλους της παρανομίας, μιλούν για

---

<sup>87</sup> Fried, C. Stereotypes of music fans... οπ., σελ.5-6

<sup>88</sup> Fried (2003), σελ.

φυλακή, ναρκωτικά και τον κόσμο των κακοποιών. Κλέφτες, προαγωγοί και τζογαδόροι παρελαύνουν από τα ρεμπέτικα τραγούδια, ενώ δεν λείπει και ο θρήνος για τον θάνατο και την δύσκολη ζωή του φυλακισμένου. Μέχρι το 1922 τα ρεμπέτικα παράγονταν σε τεκέδες και σε φυλακές, ενώ ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή σε κύκλους τοξικομανών και κακοποιών. Σε αυτή την περίοδο προβάλλεται ένας ιδιαίτερα έντονος ηδονισμός, εστιασμένος περισσότερο στις απολαύσεις του αλκοόλ και των ναρκωτικών καθώς και μια υπερηφάνεια για την ζωή του μάγκα και του χασικλή. Τα ρεμπέτικα της πρωτογενούς περιόδου θεωρούνταν, αποκλειστικά, τραγούδια των παρανόμων και έβρισκαν ιδεολογικό αντίκρισμα στον ιδιαίτερο κώδικα αξιών, ηθικής και κανόνων κοινωνικής συμπεριφοράς των οργανωμένων ή και αυτόνομων υποπολιτισμικών ομάδων της εποχής.<sup>89</sup>

### 3.5 Το μυθιστόρημα ως μέσο διαμόρφωσης κοινωνικών αναπαραστάσεων.

Η λογοτεχνία,<sup>90</sup> όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί μια μορφή διαλόγου και αφορά την τέχνη της δημιουργίας ενός άρτια δομημένου κειμένου, με νόημα και σκοπό. Ο λογοτεχνικός διάλογος, υφίσταται αρχικά στην επιθυμία του συγγραφέα να επικοινωνήσει με το αναγνωστικό του κοινό, μεταφέροντας λεκτικά μηνύματα (σύμβολα) και στοχεύοντας στην έκφραση προσωπικών απόψεων και αντιλήψεων ή/και στην διαμόρφωση απόψεων στον αναγνώστη (βλ. σελ. 50-51.). Έτσι, δημιουργεί κοινωνικές αναπαραστάσεις (βλ. σελ. 18-20). Με τη σειρά του, ο αναγνώστης επικοινωνεί με τον συγγραφέα, δεχόμενος τις πληροφορίες που του προσφέρει και συνδιαλέγεται με το νόημα που παράγεται. Η ανάγνωση αποτελεί μία προσωπική και κοινωνική συναλλαγή μεταξύ αναγνώστη και συγγραφέα, στην οποία

---

<sup>89</sup> Δαμιανάκος (1987), σελ. 127-152

<sup>90</sup> Culler (2000), σελ 23-36.

ο καθένας φέρει τις εμπειρίες του από τη ζωή και τη λογοτεχνία. Όλοι προσέρχονται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, με φορέα τον υποκειμενισμό τους (τις εμπειρίες, τα ενδιαφέροντα, την ηλικία, το φύλο, το μορφωτικό επίπεδο, την οικογενειακή κατάσταση, την προσωπική συγκρότηση κλπ.).<sup>91</sup> Το νόημα, ωστόσο, δεν παραμένει θαμμένο στο σπήλαιο του κειμένου περιμένοντας κάποιον να το ξεθάψει. Αναδύεται μέσα από τη διάδραση των εμπειριών του αναγνώστη με το περιεχόμενο των αναπαραστάσεων του συγγραφέα. Το αν θα επηρεαστεί ο αναγνώστης, εξαρτάται από τον τρόπο που θα επεξεργαστεί τις πληροφορίες που θα δέχτεί, τη φύση των μηνυμάτων καθώς και την ικανότητα του να κατανοήσει το περιεχόμενο των αναπαραστάσεων.<sup>92</sup>

### 3.5.1. Παραμυθίες εγκλήματος

Το αστυνομικό μυθιστόρημα αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος λογοτεχνικής αφήγησης με κάποιους σταθερούς κανόνες γραφής που το διακρίνουν από τα άλλα λογοτεχνικά είδη. Πάντα ασχολείται με κάποιο μυστήριο ή γρίφο σχετικό με την παραβίαση και την εφαρμογή των νόμων και την ανάλογη έρευνα για τη λύση του. Η εμφάνισή του ως ένα ιδιαίτερο αφηγηματικό είδος είναι ιστορικά καθορισμένη και έχει ως αφετηρία τις αρχές του 19ου αιώνα – κυρίως στη Μ. Βρετανία και τη Γαλλία- όπου και θεσμοθετείται κρατικά η αστυνομία ως μηχανισμός ελέγχου του εγκλήματος. Εμφανώς επηρεασμένο από τα κυρίαρχα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής και ιδιαίτερος τον ρομαντισμό, εστίασε σε ένα αφηγηματικό παιχνίδισμα γύρω από μια μορφή ανώτερης ευφυΐας. Ο Αύγουστος Ντυπέν το 1841- δημιούργημα του Edgar

---

<sup>91</sup> Smith (2006), σελ. 265.

<sup>92</sup> Smith (2006), σελ. 264.

Allan Poe- με τους *Φόνους της οδού Μόργκ*, αποτέλεσε εφαλτήριο για το αστυνομικό μυθιστόρημα και την σκιαγράφηση μιας ιδιαίτερα ευφυούς προσωπικότητας, που λαμβάνει ευχαρίστηση με την λύση μυστηρίων.<sup>93</sup>

Αρχικά, το αστυνομικό μυθιστόρημα εντάχθηκε στο παραλογοτεχνικό ρεύμα.<sup>94</sup> Κατά τον Παναγιώτη Μουλλά, η παραλογοτεχνία αφορά μια λαϊκή λογοτεχνία, ευρείας κατανάλωσης με σκοπό την αναψυχή και την τέρψη, χαρακτηριστικά που αφορούν την τάση προς μια ψυχαναγκαστική φυγή. Επιπλέον χαρακτηριστικά αποτελούν η επαναλαμβανόμενη σειρά των πραγμάτων, της πλοκής, των πρωταγωνιστών και του φινάλε.<sup>95</sup>

Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, στη δεκαετία του 1810 το αναγνωστικό κοινό των παραλογοτεχνικών κειμένων αποτελούν, κυρίως, οι γυναίκες των λαϊκών στρωμάτων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, έχουν οι γαλλικοί χαρακτηρισμοί για τους αναγνώστες των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων: *roman pour femmes de chambre* (μυθιστορήματα για καμαριέρες), *roman pour cuisinieres* (μυθιστορήματα για μαγείρισσες), *roman pour portieres* (μυθιστορήματα για θυρωρίνες). Αργότερα στη δεκαετία του 1830 οι όροι πολλαπλασιάζονται και στρέφονται περισσότερο γύρω από την ουσία και το οικονομικό αντίτιμο των εν λόγω κειμένων, όπου οι φθηνές τιμές αγοράς των εκδόσεων παραπέμπουν και στην ευτελή λογοτεχνία. Επί παραδείγματι συναντώνται οι όροι: *litterature a deux sous* (λογοτεχνία για δυο πεντάρες), *litterature a bon marche* (φθηνή λογοτεχνία), *litterature legere* (ελαφρά λογοτεχνία), *litterature a six sous* (λογοτεχνία για έξι πεντάρες), *litterature facile* (εύκολη λογοτεχνία), ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι αγγλικοί όροι *pulp fiction*, *pulps*, *litterature of entertainment*,

---

<sup>93</sup> Αποστολίδης, Α. «Θέμα ορισμού» διαθέσιμο στη ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction/> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

<sup>94</sup> Αποστολίδης, Α. «Το χθες και το αύριο του αστυνομικού αφηγήματος», διαθέσιμο στη ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/apost1/> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

<sup>95</sup> Μουλλάς (2007), σελ. 11.

*throw away literature* (λογοτεχνία για πέταμα). Στα ελληνικά συναντώνται παρόμοιες εκφράσεις όπως *ελαφρά φιλολογία* και *διασκεδαστική τέχνη*, *λαϊκή λογοτεχνία*, *λαϊκό ρομάντζο* και άλλα.<sup>96</sup>

Ωστόσο, το αστυνομικό μυθιστόρημα, αν και εντάχθηκε στο παραπάνω (παρα)λογοτεχνικό πλαίσιο και παρόλη την απαξιωτική κριτική που δέχτηκε, είναι εκείνο που επιβιώνει καλύτερα, μέχρι σήμερα, σε σχέση με τα άλλα λογοτεχνικά είδη ειδικότερα μετά την εμφάνιση των ηλεκτρονικών μέσων ψυχαγωγίας.<sup>97</sup> Όπως δηλώνει ο Γ. Πανούσης: «[...] το αστυνομικό μυθιστόρημα θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία του ιστορικού μυθιστορήματος αφού ο ήρωας δεν παίζει το ρόλο ενός λογοτεχνικού ντεκόρ αλλά ενσαρκώνει μια προσωπική στάση μέσα στις συγκρούσεις του καιρού του». (Πανούσης, 2010, σελ. 139) Έτσι, η λογοτεχνική αφήγηση δεν απομακρύνεται σε μεγάλο βαθμό από την ιστορική πραγματικότητα, καθώς η διήγηση γίνεται φορέας των ηθών και των προτύπων της εκάστοτε εποχής.<sup>98</sup>

Το είδος της αστυνομικής ιστορίας, περιπέτειας και μυστηρίου καθιερώθηκε στην Αγγλία, με τον Arthur Conan Doyle, δημιουργό του Σέρλοκ Χόλμς (1886) λογοτεχνική φιγούρα που αποτέλεσε τον συνεχιστή του Αύγουστου Ντυπέν και τον δημοφιλέστερο χαρακτήρα της αστυνομική λογοτεχνίας. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν – και ιδιαίτερα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου- το αστυνομικό μυθιστόρημα γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση. Συγγραφείς όπως η Agatha Christie και ο George Simenon , με τους χαρακτήρες που δημιούργησαν – Ηρακλή Πουαρώ και

---

<sup>96</sup> Μουλλάς (2007), σελ. 23.

<sup>97</sup> Αποστολίδης, Α. «Το χθες και το αύριο του αστυνομικού αφηγήματος», διαθέσιμο στη ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/apost1/> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

<sup>98</sup> Πανούσης (2010), σελ.78.

επιθεωρητή Μαιγκρέ αντίστοιχα – συνέδεσαν άρρηκτα το όνομα τους με την αστυνομική μυθιστοριογραφία.<sup>99</sup>

Το αστυνομικό αφήγημα στην Ελλάδα γνώρισε την χρυσή εποχή του μεταξύ του 1950 και του 1967, ξεκινώντας από τα περιοδικά *Μάσκα* και *Μυστήριο*. Εκτός από τη μετάφραση των ξένων αστυνομικών μυθιστορημάτων, στα πρωτότυπα αστυνομικά μυθιστορήματα οι έλληνες συγγραφείς αρχικά μιμούνταν τους ξένους ήρωες και την ατμόσφαιρα.<sup>100</sup>

Ο πρώτος συγγραφέας<sup>101</sup> που ξέφυγε από την στείρα αναπαραγωγή των ξενόφερτων ηρώων δημιουργώντας τον πρώτο Έλληνα ήρωα αστυνομικών ιστοριών, ήταν ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Γιάννης Τσιριμώκος- με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Γιάννης Μαρής. Ο ήρωας του ήταν ο αστυνόμος Μπέκας ο οποίος δεν έλυne απλώς γρίφους σχετικούς με ένα έγκλημα, αλλά επιχειρούσε να διεισδύσει στην ψυχροσύνθεση των ηρώων του για να τους κατανοήσει. Ο Μαρής δημιούργησε τον κεντρικό του ήρωα επηρεασμένος από τον Γάλλο επιθεωρητή Μεγκρέ προσαρμοσμένο στην ελληνική νοοτροπία και κοινωνία. Ο Μπέκας «ανέλαβε» την πρώτη του υπόθεση το 1953 με το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* και «συνταξιοδοτήθηκε» το 1978, έναν χρόνο πριν τον θάνατο του δημιουργού του.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Μαρτινίδης (2000), σελ. 184-185

<sup>100</sup> Φιλίππου, Φ. Ο Μαρής η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/> (τελευταία επίσκεψη: 5/9/ 2014)

<sup>101</sup> Ο πρώτος έλληνας συγγραφέας που έγραψε αστυνομικό μυθιστόρημα τη δεκαετία του '50 ήταν ο Χρήστος Χαιρόπουλος. Το μυθιστόρημα του άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες στις 3 Ιουλίου του 1952, ενώ το έργο ολοκληρώθηκε στις 26 Σεπτεμβρίου. Ο συγγραφέας δεν ασχολήθηκε έκτοτε με την αστυνομική λογοτεχνία. Γι αυτό τον λόγο, ο Γιάννης Μαρής έχει θεωρηθεί ο πατέρας της αστυνομικής μυθιστοριογραφίας στην Ελλάδα. Επειδή υπήρξε ο πρώτος συγγραφέας που δημιούργησε μια σειρά ηρώων- αστυνόμος Μπέκας, δημοσιογράφος Μακρής- που δρουν σε διάφορες ιστορίες, σε βάθος 25 χρόνων.

<sup>102</sup> "Ο συγγραφικός κόσμος του Γιάννη Μαρή". (5 Μαρτίου 2013), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.youtube.com/watch?v=GDYn6vUyBQc>, (τελευταία επίσκεψη: 2/9/2014)

Στο πλαίσιο του ερευνητικού μέρους της παρούσας εργασίας, θα αναλυθούν τμήματα από τέσσερα αστυνομικά μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή. Σκοπός είναι η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η αστυνομική λογοτεχνία, ως τμήμα της πολιτισμικής εγκληματολογίας, δημιουργεί κοινωνικές αναπαραστάσεις, συμβάλλει στην κατασκευή στερεοτυπικών εικόνων και στάσεων κοινού και συνεπικουρεί στην διαμόρφωση αντιλήψεων και εννοιών για το έγκλημα, τον εγκληματία και τον τρόπο λειτουργίας της αστυνομίας ως κύριου εκφραστή του επίσημου κοινωνικού ελέγχου. Πρώτα, όμως, χρήζει αναφοράς το ιδεολογικό και οικογενειακό υπόβαθρο του συγγραφέα διότι θεωρείται ότι είναι αυτό που επηρεάζει τις προσωπικές του αντιλήψεις, τις οποίες και περνά στα έργα του, και δεύτερον στο κοινό στο οποίο απευθύνεται, δεδομένου ότι ένας συγγραφέας ή ένα συγγραφικό έργο δεν θα πρέπει να εξετάζεται ξέχωρα από την ιστορική εποχή του.

### 3.5.2 Η ταυτότητα του Γιάννη Μαρή και η μεταπολεμική Ελλάδα.

Ο Γιάννης Μαρής, γεννήθηκε στη Σκόπελο το 1916 και καταγόταν από γνωστή οικογένεια της Φθιώτιδας με παράδοση στο χώρο της πολιτικής. Ήταν γιός δικαστικού, ενώ και ο ίδιος αποφοίτησε από τη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής ίδρυσε την Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας (Ε.Λ.Δ.) από κοινού με τους Ηλία Τσιριμώκο και Σταύρο Κανελλόπουλο, οργάνωση που συμμετείχε στο ΕΑΜ, στις οποίες το δημοσιογραφικό όργανο "Μάχη" διετέλεσε αρχισυντάκτης και αρθρογράφος. Από το 1945 ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία. Το 1950, μετά τις αποκαλύψεις της εφημερίδας για το στρατόπεδο της Μακρονήσου, δικάστηκε και φυλακίστηκε. Η αποφυλάκιση του, έγινε χάρη στην παρέμβαση της Σοσιαλιστικής Διεθνούς και του πολιτικού ηγέτη Αλέξανδρου Σβώλου. Στο χώρο της λαϊκής λογοτεχνίας πρωτοεμφανίστηκε το 1953,

εκδίδοντας τις αστυνομικές του ιστορίες σε συνέχειες, σε καθημερινές εφημερίδες και σε περιοδικά.<sup>103</sup>

Πολυγραφώτατος συγγραφέας, ο Μαρής, εξέδωσε περίπου 50 αστυνομικά διηγήματα, 20 σενάρια ταινιών και 2 θεατρικά έργα. Κύριος στόχος του ήταν να δημιουργήσει ένα έργο διδακτικό προς το αναγνωστικό του κοινό. Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο γιός του, Άγγελος Τσιριμώκος, στην εφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ αναφέρει μεταξύ άλλων: « [...]Είχε επίγνωση ότι έγραφε για να είναι δημοφιλής. Δεν επεδίωκε την εκζήτηση, έγραφε για να διαβάζεται από ευρύτερο κοινό και ήθελε-τον είχα ακούσει να το λέει- να γίνεται προσιτός στον λαό και, ει δυνατόν, να τον “ανεβάζει” και λίγο, να μαθαίνει κάτι από το έργο του. Αυτή βεβαίως ήταν η άποψή του για τον ρόλο της λογοτεχνίας γενικά, όχι μονάχα για το δικό του έργο». <sup>104</sup>

Το κοινό στο οποίο απευθύνθηκε είχε μόλις βγει από μια δύσκολη περίοδο πολιτικής αστάθειας, η χώρα προσπαθούσε να ξεπεράσει μια δεκαετία πολέμων, συμφορών και ανέχειας και η ελληνική κοινωνία ήταν στο σημείο που προσπαθούσε να επουλώσει τις πληγές της. Οι φυλακές και τα νησιά της εξορίας ήταν γεμάτα με αριστερούς «αντιφρονούντες» και το κομμουνιστικό κόμμα προσπαθούσε να ανασυντάξει τις δυνάμεις του μετά την μεγάλη ήττα που υπέστη.<sup>105</sup> Παράλληλα, οι εφημερίδες της εποχής, ανέπτυσαν έντονη προπαγανδιστική δράση ενάντια στον κομμουνισμό και η αστυνομία, που τότε αποτελούνταν αποκλειστικά από επίσημα πιστοποιημένους «εθνικόφρονες», ήλεγχε τους πάντες και τα πάντα. Ελάχιστοι ήταν

---

<sup>103</sup> Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών, Ε.ΚΕ.ΒΙ. & εφημερίδα "Το Βήμα", διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: [http://www.biblionet.gr/author/29229/%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82\\_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AE%CF%82](http://www.biblionet.gr/author/29229/%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AE%CF%82) (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

<sup>104</sup> Κουζέλη, Λ. Γιάννης Μαρής- Έγραφε για να είναι δημοφιλής. (17 Απριλίου 2011), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=396110> (τελευταία επίσκεψη 5/9/2014)

<sup>105</sup> Φιλίππου, Φ. Ο Μαρής η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/> (τελευταία επίσκεψη: 5/9/ 2014)



εκείνοι που είχαν τη δυνατότητα να έχουν έσοδα από παράνομες ενέργειες κάθε είδους. Η εποχή χαρακτηριζόταν από την χαμηλή εγκληματικότητα, εξαιρώντας βέβαια, τα εγκλήματα που διαπράττονταν για λόγους τιμής, τόσο στην Αθήνα όσο και στην επαρχία.<sup>106</sup>

Σύμφωνα με τον συγγραφέα Ανδρέα Αποστολίδη: « [...] Το εξώφυλλο της «Ακροπόλεως» είχε με μεγάλα γράμματα την αντικομμουνιστική προπαγάνδα και δίπλα πάντα κάτι για τη δολοφονία κάποιου [...] Μέσα, όμως, οπωσδήποτε έπρεπε να έχει είτε ένα αυτοτελές είτε σε συνέχειες αστυνομικό διήγημα. [...] Η «Ακρόπολις» και η «Απογευματινή» ήταν δύο καθαρά δεξιές εφημερίδες με πάρα πολύ έντονο τον αντικομμουνισμό, αφού ήταν και στον απόηχο του Εμφυλίου. Κάποιος που τότε μπορεί να είχε μια κεντρικά θέση, γι' αυτές τις εφημερίδες ήταν συνοδοιπόρος του κομμουνισμού. Τι έκανε, όμως, ο Μαρής; Δεν έκανε την παραμικρή πολιτική αναφορά. Ενώ ο αναγνώστης διάβαζε τα βαριά κι ασήκωτα, μόλις έφθανε στη σελίδα του Μαρή έμπαινε σ' έναν άλλο κόσμο. [...]»<sup>107</sup> Ο Μαρής, λοιπόν, δεν επιθυμούσε να διχάσει περαιτέρω το αναγνωστικό κοινό του. Ενδιαφερόταν να το διδάξει, να του περάσει κάποιες δικές του απόψεις σε σχέση με τα ανερχόμενα πρότυπα της εποχής – πάντα κοινωνικά και ποτέ πολιτικά- και να δομήσει, στο πλαίσιο του δυνατού, μια ποιοτική σκέψη με τέτοιο τρόπο ώστε να μην προκαλέσει τους αναγνώστες του.

---

<sup>106</sup> Αβδελά (2002), σελ. 23-27

<sup>107</sup> Διοσκουρίδης (2012)

## Συμπεράσματα κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό έγινε λόγος για την επικοινωνία που παρατηρείται ανάμεσα σε έναν πομπό και έναν δέκτη. Μέσα από τέσσερις διαφορετικούς άξονες (τον δημοσιογραφικό τύπο, την εικόνα, την μουσική και το μυθιστόρημα) παρατηρήσαμε την μεταφορά των πληροφοριών καθώς και την επιρροή που είναι σε θέση να ασκήσουν στο κοινό. Ειδικότερα παρουσιάστηκε ο τρόπος που αντιμετωπίζεται το εγκληματικό φαινόμενο και τα μέρη του από τα εν λόγω μέσα επικοινωνίας και πως αυτό, εν δυνάμει, μπορεί να κατευθύνει τον τρόπο σκέψης των δεκτών.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι, στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, προβάλλονται κατ' επανάληψη πρότυπα συμπεριφοράς και, εν συνεχεία, επιβραβεύοντας ή απορρίπτοντάς τα, διαμορφώνονται στερεοτυπικές αντιλήψεις. Οι απόψεις αυτές που προβάλλονται, συντελούν στη διαμόρφωση προκατειλημμένων αντιλήψεων του κοινού για κάποιο θέμα με την προβολή μηνυμάτων, μέσω λέξεων και εικόνων, προκαλώντας θετικά ή αρνητικά συναισθήματα. Η δημοσιοποίηση από τα Μ.Μ.Ε. κάποιου θέματος, για παράδειγμα, και η γνώμη που προβάλλεται μέσα από αυτά, αλληλεπιδρά με το σύνολο των απόψεων και των τρόπων συμπεριφοράς του κοινού, με αποτέλεσμα να επηρεάζει έντονα τη συμπεριφορά και τη δράση του. Ιδιαίτερα επηρεάζονται εκείνα τα άτομα που προσπαθούν να νιώσουν ενεργά στο κοινωνικό σύνολο και να μην απομονωθούν.

Σκοπός μας υπήρξε η εστίαση στη δύναμη του όποιου μέσου (τύπος, εικόνα, μουσική, βιβλίο) να προβάλλει μια άποψη και όχι τόσο στην δημιουργία της άποψης που θα σχηματίσει το κοινό και αυτό διότι, όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η πρόσληψη και η επεξεργασία των κοινωνικών ερεθισμάτων αποτελεί μια υποκειμενική διαδικασία που διαφέρει από άτομο σε άτομο ανάλογα με τις εμπειρίες,

τα ενδιαφέροντα, την ηλικία, το φύλο, το μορφωτικό επίπεδο, την οικογενειακή κατάσταση, την προσωπική συγκρότηση κλπ. Έτσι επικεντρωθήκαμε στις δυνατότητες των ΜΜΕ για επιρροή ώστε να μπορέσουμε, εν συνεχεία στο ερευνητικό μέρος της εργασίας, να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο προβάλλονται εικόνες για το έγκλημα και τα μέρη του, μέσω της αστυνομικής μυθιστοριογραφίας του Γιάννη Μαρή.

## **Β' Μέρος: Ανάλυση Αστυνομικών Μυθιστορημάτων**

### **4. Η Μεθοδολογία της έρευνας**

Ο στόχος της παρούσας εργασίας είναι να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η αστυνομική λογοτεχνία, ως τμήμα της πολιτισμικής εγκληματολογίας, δημιουργεί κοινωνικές αναπαραστάσεις, συμβάλλει στη κατασκευή στερεοτυπικών εικόνων και στάσεων κοινού και συνεπικουρεί στην διαμόρφωση αντιλήψεων και εννοιών για το έγκλημα, τον εγκληματία και το σύστημα απονομής της ποινικής δικαιοσύνης. Συγκεκριμένα, μέσω της ανάλυσης αποσπασμάτων από τέσσερα βιβλία του Γ. Μαρή, θα προσπαθήσουμε να αποτυπώσουμε τις κυρίαρχες εικόνες που αναπαρίστανται και να τις συγκρίνουμε, στο πλαίσιο του δυνατού, με τις πραγματικές. Σκοπός μας είναι να διαπιστώσουμε το κατά πόσο μέσα από το αστυνομικό μυθιστόρημα, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την κατασκευή αναπαραστάσεων που μπορούν να επηρεάσουν τις στάσεις και τις αντιλήψεις του αναγνωστικού κοινού σχετικά με το έγκλημα και τα μέρη του (τους εγκληματίες και την αντίδραση του επίσημου κοινωνικού ελέγχου).

Για την επεξεργασία του υλικού, χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, η οποία εφαρμόστηκε σε επιλεγμένα αποσπάσματα των τεσσάρων βιβλίων του Γ. Μαρή: Έγκλημα στα παρασκήνια (1954), Επικίνδυνο καλοκαίρι (1959), 13<sup>ος</sup> επιβάτης (1962) και Αυστηρώς προσωπικό (1965).

Από μεριά μας, οι περιορισμοί που τέθηκαν όσον αφορά την επιλογή του «δείγματος» ήταν πρώτον, ο αποκλεισμός των αστυνομικών αφηγημάτων που εκδόθηκαν από τον συγγραφέα μετά το 1968, ώστε να προληφθεί οποιαδήποτε αλλοίωση στις προβαλλόμενες αναπαραστάσεις λόγω των ιδιαίτερων πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν. Ένας δεύτερος περιορισμός που εφαρμόστηκε στην

επιλογή των αφηγημάτων του συγγραφέα ήταν η συμμετοχή του αστυνόμου Μπέκα και αυτό διότι θεωρήσαμε πως αποτελεί μια σταθερά για τα υπό εξέταση ζητήματα. Ο Μπέκας αποτελεί εκφραστή του επίσημου κοινωνικού ελέγχου και μέσα από τον χαρακτήρα του και του τρόπου που αντιλαμβάνεται την εγκληματική πρακτική και τους εγκληματίες, θεωρήσαμε ότι μπορούμε να αποκομίσουμε μια πιο δομημένη εικόνα. Τέλος, ο τρίτος περιορισμός ήταν πρακτικός. Χρησιμοποιήσαμε όσα βιβλία μπορέσαμε να βρούμε μετά από ενδελεχή έρευνα σε παλαιοβιβλιοπωλεία της Αθήνας όπου και εντοπίστηκαν τα συγκεκριμένα τέσσερα. Τα τρία βιβλία (Έγκλημα στα παρασκήνια, Επικίνδυνο καλοκαίρι και Αυστηρώς προσωπικό) αποτελούν εκδόσεις του δημοσιογραφικού οργανισμού Λαμπράκη (2008) για λογαριασμό της εφημερίδας «ΤΟ ΒΗΜΑ», ενώ το βιβλίο 13<sup>ος</sup> επιβάτης επανεκδόθηκε (2012) από τις εκδόσεις Άγρα.

Αναφορικά με την ερμηνεία του υλικού αξιοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος της θεματικής ανάλυσης περιεχομένου, η οποία αναφέρεται στον εντοπισμό, στη συστηματική καταγραφή, τη ταξινόμηση και την ανάλυση του ρητού περιεχομένου των επιλεγμένων αποσπασμάτων.<sup>108</sup> Στόχος είναι η επιλογή των κομβικών σημείων-κλειδιών του κειμένου ώστε να γίνει μια κατανόηση του κειμένου σύμφωνα με συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα, επικεντρώνοντας σε βασικά θέματα και στον τρόπο σύγκλισης των συμμετεχόντων σε αυτά. Για την επιλογή των συγκεκριμένων αποσπασμάτων κριτήριο στάθηκε η αναφορά τους στους τρεις βασικούς θεματικούς άξονες στους οποίους κινήθηκε και η ανάλυση: Στα προβαλλόμενα εγκλήματα, στους δράστες των εγκλημάτων και στην αστυνομία ως τμήμα του επίσημου κοινωνικού ελέγχου.

---

<sup>108</sup> Braun & Clarke (2006), σελ. 77-101

Αρχικά, μελετήθηκαν τα παρουσιαζόμενα εγκλήματα και διερευνήθηκαν συνδυαστικά με τα κίνητρα των δραστών σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης της αναπαράστασης. Ακολούθως, εξετάστηκαν οι εγκληματίες που αντιστοιχούσαν στα εν λόγω εγκλήματα και έγινε μια προσπάθεια ερμηνείας του ρόλου τους.

Τέλος, εξετάστηκε ο τρόπος προβολής της αστυνομίας ως τμήμα του επίσημου κοινωνικού ελέγχου, δεδομένου ότι ο βασικός χαρακτήρας των έργων του Γιάννη Μαρή ήταν ο αστυνόμος Μπέκας.

## **4.1 Η Ανάλυση**

*«Απέτυχε βέβαια, τόλμησε όμως».*

Οβιδίου , Μεταμορφώσεις

### **4.1.1 Έγκλημα στα παρασκήνια**

Το Έγκλημα στα παρασκήνια εκδόθηκε το 1954. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα διάσημο έργο του Μαρή διότι έχει γυριστεί και σε ταινία (νουάρ) το 1960 με τους Αλέκο Αλεξανδράκη, Τίτο Βανδή, Μάρω Κοντού και άλλους γνωστούς ηθοποιούς. Η ταινία τιμήθηκε με δύο βραβεία στο 1οΦεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960. Ωστόσο, για τις ανάγκες του παρόντος πονήματος περιγράφεται το βιβλίο. Η αρχή της μυθιστορηματικής πλοκής ξεκινά με τη δολοφονία της Ρόζας Βαργή, μιας θεατρικής πρωταγωνίστριας, στο καμαρίνι της λίγη ώρα πριν την βραδινή παράσταση. Το θύμα βρέθηκε μαχαιρωμένο και κλειδωμένο μέσα στο καμαρίνι. Αυτό που προβλημάτισε τον αστυνόμο Μπέκα ο οποίος έφτασε λίγα λεπτά μετά, ήταν το πώς κατάφερε ο δολοφόνος να βγει, δεδομένου ότι η πόρτα ήταν κλειδωμένη από μέσα. Παρών στο χώρο ήταν και ο σύντροφος της Βαργή, ο βιομήχανος Καρύδης, ο οποίος κατέρρευσε στο ακούσμα της είδησης ότι η Βαργή

ήταν νεκρή. Ο Μπέκας διέταξε όλοι όσοι βρίσκονταν στα παρασκήνια εκείνη την ώρα να οδηγηθούν στην ασφάλεια για ανάκριση.

Οι απόψεις που ακούστηκαν εκείνο το βράδυ για το θύμα ήταν αντιφατικές. Κάποιοι την θεοποιούσαν, ενώ άλλοι υποστήριζαν ότι αυτή η κατάληξη της άξιζε. Την τελευταία άποψη την εξέφρασε μια συμπρωταγωνίστριά της και παλιά της φίλη, η Έλενα Παυλίδη. Ωστόσο, μια μαρτυρία οδήγησε τον Μπέκα στη διακοπή των ανακρίσεων.

Ένας υπάλληλος του θεάτρου, κατέθεσε πως άκουσε έναν νεαρό ηθοποιό, τον Άρη Δημηριάδη, να απειλεί την Βαργή πως θα την σκοτώσει, επειδή προκαλούσε την αρραβωνιαστικιά του η οποία ήταν ηθοποιός στο ίδιο θέατρο. Όπως προέκυψε και από άλλες καταθέσεις η Βαργή πίεζε τον συγκεκριμένο νεαρό να χωρίσει με την νεαρή σύντροφό του και να υποκύψει στον έρωτα της. Τελευταία, προκαλούσε την αρραβωνιαστικιά του Δημηριάδη, σε βαθμό να την απειλεί με απόλυση αν δεν χώριζε.

Ο Μπέκας αναζήτησε τον νεαρό ηθοποιό αλλά δεν τον βρήκε πουθενά. Ο Δημηριάδης είχε εξαφανιστεί γεγονός που ενίσχυε τις υποψίες σε βάρος του. Η σύντροφός του, Νέλλη Καρζή, δοκίμασε να απαλλάξει τον Δημηριάδη και κατέθεσε ότι εκείνη σκότωσε τη Βαργή, ωστόσο έπεσε σε αντιφάσεις τις οποίες αμέσως αντιλήφθηκε ο Μπέκας ο οποίος δεν μπορούσε να κάνει τίποτα πια, από το να συλλάβει τον Δημηριάδη ως ένοχο για την δολοφονία της Ρόζας Βαργή.

Ωστόσο, η Νέλλη Καρζή, στην προσπάθειά της να σώσει τον σύντροφο της, απευθύνθηκε στον δημοσιογράφο της «Πρωινής» και προσωπικό φίλο του Μπέκα, Μακρή, για να τη βοηθήσει να αποδείξει ότι ο σύντροφός της είναι αθώος. Ο Μακρής υπόσχεται να βοηθήσει με την προϋπόθεση να μην ανακατευθεί πουθενά στην έρευνα τους η αστυνομία.

Η δημοσιογραφική έρευνα του Μακρή, ξεσκέπασε αρκετά μυστικά για το παρελθόν της Βαργή. Μέσα από τις πληροφορίες που συνέλεξε προέκυψε ένας κρυφός γάμος που είχε κάνει κατά την περίοδο της κατοχής με έναν δοσίλογο, στενό συνεργάτη των Γερμανών, ονόματι Μάκη Αγγέλογλου. Ωστόσο, οι πληροφορίες του έλεγαν ότι ο Αγγέλογλου σκοτώθηκε λίγο μετά την κατοχή.

Παράλληλα, ο αρχισυντάκτης της «Πρωινής» είχε θέσει υπό παρακολούθηση την στενή φίλη του θύματος και επίσης ηθοποιό Θάλεια Χαλκιά. Όπως πληροφορήθηκε από έναν νεαρό δημοσιογράφο που είχε βάλει να την παρακολουθεί, η Χαλκιά εκβίαζε τον βιομήχανο Καρύδη και σύντροφο της Βαργή, χωρίς ωστόσο να είναι σε θέση να γνωρίζει τον λόγο του εκβιασμού. Πληροφορήθηκε μόνο ότι ο Καρύδης εξαγόραζε τη σιωπή της Χαλκιά με μεγάλα χρηματικά ποσά. Από την έρευνα όμως προέκυπτε πως η Χαλκιά είχε έναν κρυφό συνεργάτη. Οι υποψίες όλων στράφηκαν προς τον Αγγέλογλου. Μια στενή παρακολούθηση της Χαλκιά και μια παλιά φωτογραφία του Αγγέλογλου, έφταναν για να επιβεβαιωθούν οι υποψίες των δημοσιογράφων. Ο Αγγέλογλου είχε σκηνοθετήσει τον θάνατο του μετά την γερμανική κατοχή και τώρα, μαζί με τη Χαλκιά, εκβίαζαν τον Καρύδη.

Ο Μακρής αποφάσισε να ενημερώσει τον Μπέκα για όλα όσα είχε ανακαλύψει. Ο αστυνόμος, όμως, είχε γνώση των περισσότερων στοιχείων που του παρουσίασε ο αρχισυντάκτης της «Πρωινής». Του εκμυστηρεύτηκε πως και ο ίδιος δεν μπορούσε να δεχθεί ως ένοχο τον νεαρό ηθοποιό, Άρη Δημητριάδη, και αυτό τον οδήγησε να ψάξει λίγο περισσότερο την υπόθεση. Είχε, κιόλας, ενημερωθεί πως η Χαλκιά κατευθυνόταν προς στην Λάρισα- πιθανότατα για να συναντήσει τον Αγγέλογλου- και ότι είχε ήδη επικοινωνήσει με έναν συνάδελφο του αστυνομικό από



την Λάρισα για να την παρακολουθεί. Μάλιστα, όπως ενημέρωσε τον Μακρή, θα πήγαινε και ο ίδιος στη Λάρισα για να συλλάβει τον Αγγέλογλου.

Ωστόσο τα πράγματα περιπλέχθηκαν όταν βρέθηκε το πτώμα του συναδέλφου του Μπέκα (ο αστυνομικός δεν αναφέρεται με το όνομα του στο κείμενο). Ο αστυνόμος, σε έξαλλη κατάσταση εισέβαλε στο δωμάτιο της Χαλκιά με τη βία, δεν δίστασε να την τρομοκρατήσει, να την εξυβρίσει, ενώ αν δεν ήταν παρών ένας συνάδελφος του για να τον συγκρατήσει θα την είχε χτυπήσει. Η Χαλκιά, όταν έμαθε για τη δολοφονία του αστυνομικού, τα έχασε. Φοβούμενη για τις κατηγορίες που θα μπορούσαν να τις απαγγελθούν ως συνεργός, θέλησε να συνεργαστεί με την αστυνομία και να ομολογήσει που κρυβόταν ο Αγγέλογλου.

Η ηθοποιός παραδέχθηκε ότι ο Αγγέλογλου της εξομολογήθηκε ότι θα κατευθυνόταν στη Θεσσαλονίκη, στο σπίτι ενός φίλου του για να ζητήσει καταφύγιο. Ο Μπέκας, αναχώρησε αμέσως για το σημείο που του υπέδειξε η Χαλκιά. Η σύλληψη του Αγγέλογλου, είχε γίνει πια προσωπική εκδίκηση για τον Μπέκα που θρηνούσε για τον φίλο και συνάδελφο του.

Όταν εντόπισε τον Αγγέλογλου, ο Μπέκας, ειδοποίησε την χωροφυλακή και ζήτησε να ηγηθεί της αποστολής. Οι αστυνομικοί περικύκλωσαν το σπίτι που κρυβόταν ο δράστης, ενώ τοποθετήθηκαν και δύο ελεύθεροι σκοπευτές καθώς ο Αγγέλογλου κρίθηκε ως άκρως επικίνδυνος. Ο Μπέκας πλησίασε στο σπίτι και κάλεσε τον Αγγέλογλου να παραδοθεί. Ο Αγγέλογλου σε μια απέλπιδα προσπάθεια να ξεφύγει της σύλληψης ανέβηκε τρέχοντας στη ταράτσα. Την ώρα που ετοιμαζόταν να πυροβολήσει, ένας χωροφύλακας τον πρόλαβε πυροβολώντας τον στο κεφάλι

Μαζί με την δολοφονία του αστυνομικού, ο Αγγέλογλου χρεώθηκε και τον ο φόνο της πρώην γυναίκας του, της Βαργή. Όταν όλα αυτά δημοσιοποιήθηκαν, ο δημοσιογράφος Μακρής, επισκέφτηκε τον βιομήχανο Καρύδη για να συζητήσουν

ήρεμα πια την υπόθεση. Ωστόσο, έμεινε έκπληκτος όταν ήρθε αντιμέτωπος με την εξομολόγηση του Καρύδη, ότι εκείνος ήταν που σκότωσε τη Βαργή, διότι τον απειλούσε να αποκαλύψει τον παράνομο δεσμό τους στην οικογένεια του βιομήχανου. Μετά τη μεγάλη αυτή αποκάλυψη, ο Καρύδης, ζήτησε από τον Μακρή, λίγο χρόνο για να μπορέσει να διευθετήσει κάποιες εκκρεμότητες για τα παιδιά του και υποσχέθηκε ότι αμέσως μετά θα τιμωρούσε τον εαυτό του. Ο Μακρής σεβόμενος την οικογένεια του Καρύδη έφυγε, δίνοντας τον λόγο του ότι δεν θα πρόδιδε την εμπιστοσύνη που του έδειξε ο βιομήχανος. Το απόγευμα της ίδιας ημέρας, όταν έφτασε στο γραφείο του, πληροφορήθηκε ότι ο Καρύδης αυτοκτόνησε.

### **Προβαλλόμενα εγκλήματα**

Αναφορικά με τα προβαλλόμενα εγκλήματα του βιβλίου, αναζητήθηκαν οι αναφορές οποιασδήποτε παράνομης δραστηριότητας, συμπεριλαμβανομένων των αδικημάτων της τότε εποχής. Εντοπίστηκαν συνολικά τέσσερις περιπτώσεις εκ των οποίων η μία αφορά το αδίκημα της μοιχείας, οι δύο είναι ανθρωποκτονίες και εντοπίστηκε μια περίπτωση οικονομικού εκβιασμού.

A) Η μοιχεία αφορά στην εξωσυζυγική σχέση του βιομήχανου Καρύδη με την ηθοποιό Ρόζα Βαργή.

B) Στο κείμενο εντοπίστηκαν δύο περιστατικά ανθρωποκτονιών. Το πρώτο αφορά την ανθρωποκτονία της Ρόζας Βαργή και το δεύτερο την ανθρωποκτονία ενός συναδέλφου αστυνομικού του Μπέκα.

Γ) Στο κείμενο εντοπίστηκε και μια υπόθεση οικονομικού εκβιασμού ανάμεσα στην ηθοποιό Θάλεια Χαλκιά και στον βιομήχανο Καρύδη.

### **Ανθρωποκτονία Ρόζας Βαργή**

**Δράστης:** Καρύδης

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Το θύμα στεκόταν στη πόρτα μπροστά από το καμαρίνι της. Ο Καρύδης ήταν όρθιος μπροστά της στον διάδρομο. Μετά τον καβγά τους, ο δράστης θόλωσε. Τράβηξε το μαχαίρι που θα χρησιμοποιούσε η πρωταγωνίστρια στο έργο και την μαχαίρωσε. Εκείνη τραβήχτηκε ματωμένη, έκλεισε την πόρτα, έβαλε τον σύρτη και έπεσε νεκρή.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Μαχαίρι

**Κίνητρο:** Πάθος, σύγχυση, οργή.

Το θύμα απείλησε τον δράστη ότι θα απεκάλυπτε τον ερωτικό τους δεσμό στην σύζυγο του και στα παιδιά του, με σκοπό να τον χωρίσει από την οικογένεια του.

### **Ανθρωποκτονία αστυνομικού**

**Δράστης:** Μάκης Αγγέλογλου

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Αδιευκρίνιστη

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Αδιευκρίνιστο

**Κίνητρο:** Αποφυγή συνεπειών.

Ο Αγγέλογλου συνειδητοποίησε ότι η αστυνομία βρισκόταν στα ίχνη του. Σκότωσε, λοιπόν, τον αστυνομικό που είχε στείλει ο Μπέκας να τον παρακολουθήσει, για να κερδίσει χρόνο και να καταφέρει να εξαφανιστεί.

### **Υπόθεση Εκβιασμού**

**Δράστες:** Χαλκιά, Αγγέλογλου

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Η Χαλκιά ήταν μπροστά στο φόνο της Βαργή από τον Καρύδη. Μετά την σύλληψη του Δημητριάδη, πλησίασε τον Καρύδη και του ζήτησε χρήματα για να μην πει την αλήθεια στην αστυνομία. Ο Καρύδης αναγκάστηκε να της δώσει για να μην εκθέσει την οικογένειά του. Παράλληλα, η Χαλκιά άρχισε να συνεργάζεται με τον Αγγέλογλου που μαζί απομυζούσαν μεγάλα χρηματικά ποσά από τον βιομήχανο.

### **Αναπαραστάσεις της Αστυνομίας**

**Περίπτωση 1:** Μια νεαρή ηθοποιός που συνάντησε ο Μπέκας στο ταξίδι του στη Λάρισα, όταν της αποκάλυψε ότι ήταν αστυνομικός, αρνήθηκε να τον πιστέψει καθώς εκείνος της φαινόταν «καλός» εν αντιθέσει με τους άλλους συναδέλφους του που δεν της είχαν αφήσει καλές αναμνήσεις, χωρίς ο συγγραφέας να δίνει περισσότερες πληροφορίες.

**Περίπτωση 2:** Όταν ο Μπέκας πληροφορήθηκε τον θάνατο του συναδέλφου του από τον Αγγέλογλου, εισέβαλε έξαλλος μαζί με τον διευθυντή της χωροφυλακής της Λάρισας στο δωμάτιο του ξενοδοχείου που διέμενε η Χαλκιά. Την ξύπνησε απότομα και άρχισε της φωνάζει, ενώ μέσα στον θυμό του αποπειράθηκε να την γρονθοκοπήσει.

#### **4.2.1 Επικίνδυνο Καλοκαίρι**

Το μυθιστόρημα *Επικίνδυνο καλοκαίρι*, δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Θεατής* το 1959. Η ιστορία αφορά έναν έγκριτο καθηγητή της Νομικής και σπουδαίο ποινικόλογο, τον Ανδρέα Λαμπρινό. Ένα βράδυ που τυχαίνει να

βρίσκεται μόνος στο σπίτι, παρασύρεται σε έναν εσωτερικό διάλογο με τον εαυτό του και για πρώτη φορά αναρωτιέται για την πορεία της ζωής του. Αναγνωρίζει την μεγάλη επαγγελματική επιτυχία του και την συγκρίνει με τα στερημένα, από οικονομικής άποψης, παιδικά χρόνια του. Εστιάζει στους συμβιβασμούς που αναγκάστηκε να κάνει για να εξασφαλίσει την επαγγελματική και οικονομική του άνοδο και πιο συγκεκριμένα, στον γάμο του με τη γυναίκα του Ελένη, που έμοιαζε περισσότερο με κοινωνική σύμβαση. Παρόλη την εκτίμηση που ένοιωθε προς το πρόσωπο της, ο γάμος τους αποτελούσε μια λογική επιλογή που τον εδραίωνε κοινωνικά. Επηρεασμένος από την βραδινή ενδοσκόπηση, οδηγήθηκε στην εξοχική του κατοικία, στην περιοχή της Κηφισιάς, για να ηρεμήσει.

Πλησιάζοντας στο σπίτι, μια νεαρή κοπέλα προσπαθώντας να αυτοκτονήσει, έπεσε στις ρόδες του αυτοκινήτου του. Ο Λαμπρινός σταμάτησε έγκαιρα και μετέφερε την κοπέλα, σχεδόν αναισθητη στο σπίτι του. Της παρείχε τις πρώτες βοήθειες και προσφέρθηκε να τη φιλοξενήσει μέχρι την επόμενη μέρα ώστε να ανακτήσει τις δυνάμεις της. Πολύ γρήγορα ο καθηγητής ερωτεύτηκε την νεαρή κοπέλα και οι δυο τους ξεκίνησαν μια παράνομη σχέση. Η νεαρή Ρέα, όπως του συστήθηκε, του αποκάλυψε πως ήταν γόνος πλούσιας οικογένειας. Ο πατέρας της, μόλις είχε αποβιώσει και η ίδια είχε υπάρξει θύμα κακομεταχείρισης από τον μητριά της και τον άντρα της, που σκοπό είχαν να οικειοποιηθούν την μεγάλη περιουσία της. Ο Λαμπρινός, μαθαίνοντας την αιτία που ώθησε την Ρέα στην αυτοκτονία και παρασυρόμενος από τον μεγάλο ερώτα του για εκείνη, προσφέρθηκε να της παράσχει προστασία και στέγη στο εξοχικό του στην Κηφισιά.

Η οικογένεια όμως της νεαρής, θορυβημένη από την απουσία της δήλωσε της εξαφάνιση της στην αστυνομία και στις εφημερίδες, οι οποίες είχαν τα ανάλογα πρωτοσέλιδα. Με αυτόν τον τρόπο, ο καθηγητής αντιλήφθηκε πως είναι θύμα

πλάνης από την νεαρή που το πραγματικό της όνομα ήταν Όλγα Καζάσογλου, μοναχοκόρη και κύρια κληρονόμος ενός πολυεκατομμυριούχου και σύμφωνα με τα δημοσιεύματα είχε «ευαίσθητα νεύρα» γι' αυτό τον λόγο είχε νοσηλευτεί σε ψυχιατρείο στην Ελβετία. Ακόμη, οι δημοσιογραφικές πληροφορίες έκαναν λόγο για την μεγάλη ανησυχία και την παρακλητική διάθεση της οικογένειας της- της μητριάς και του νέου της συζύγου- για πληροφορίες. Όταν ο καθηγητής Λαμπρινός ζήτησε από την νεαρή εξηγήσεις, εκείνη έδειξε ένα άλλο πρόσωπο, αδιάφορο και σκληρό και αποχώρησε από το σπίτι της Κηφισιάς χωρίς να δώσει εξηγήσεις.

Περισσότερες εξηγήσεις δόθηκαν στον καθηγητή από τον Χάρη Ασκληπιό, τον νέο σύζυγο της χήρας Καζάσογλου, ο οποίος επισκέφθηκε το εξοχικό του Λαμπρινού και τον ενημέρωσε πως διατηρούσε κρυφά σχέση με την Όλγα. Του εκμυστηρεύτηκε πως οι δύο τους βρίσκονταν μαζί το βράδυ της υποτιθέμενης απόπειρας αυτοκτονίας της και μετά από ένα καβγά που είχαν με αφορμή το γάμο του με την μητριά της Όλγας, η νεαρή γυναίκα, έπεσε στις ρόδες του αυτοκινήτου του καθηγητή. Ο Ασκληπιός ισχυρίστηκε πως η Όλγα δεν σκόπευε ποτέ να αυτοκτονήσει, ήθελε απλά να τον τρομάξει δεδομένου, πως η νεαρή φημιζόταν για τον ατίθασο και εγωκεντρικό χαρακτήρα της.

Η επόμενη ημέρα βρήκε τον Λαμπρινό γεμάτο ανησυχία για την Όλγα αλλά και προβληματισμένο για όλα όσα του εκμυστηρεύτηκε ο Ασκληπιός. Ήταν αδύνατο να αποδεχτεί την πραγματικότητα που του παρουσιάστηκε το προηγούμενο βράδυ. Χωρίς να έχει κάποιο ιδιαίτερο σχέδιο στο μυαλό του, αποφάσισε να επισκεφτεί την οικία Ασκληπιού και να έχει άλλη μια συνάντηση με τον αντίζηλο του. Όταν έφτασε η υπηρέτρια τον ενημέρωσε πως ο Ασκληπιός απουσίαζε, αλλά ο καθηγητής, όντας αποφασισμένος να λύσει κάποιες απορίες σχετικά με την αγαπημένη του, ζήτησε να μιλήσει με την μητριά της Όλγας και σύζυγο του Ασκληπιού, στην οποία συστήθηκε

ως ο δικηγόρος που είχε οριστεί από τον ίδιο τον Χάρη Ασκληπιό για την υπόθεση εξαφάνισης της Όλγας. Η γνωριμία του με την Μαρία Ασκληπιού τον εξέπληξε περισσότερο από όσο περίμενε. Επρόκειτο για μια εξαιρετικά νέα, όμορφη και καλοκάγαθη γυναίκα, που σε καμία περίπτωση δεν ταίριαζε με την περιγραφή της Όλγας καθώς μέσα από τη συζήτηση τους ο Λαμπρινός αντιλήφθηκε πως η χήρα Καζάσογλου ενδιαφερόταν πραγματικά για το καλό της προγονής της.

Δύο μέρες μετά την εξαφάνιση της, η Όλγα έδωσε σημεία ζωής αναζητώντας στέγη στην εξοχική κατοικία του Λαμπρινού με την προϋπόθεση να μη κοινοποιηθεί πουθενά η επανεμφάνιση της. Ωστόσο, την επόμενη ημέρα, η νεαρή γυναίκα βρέθηκε νεκρή. Ένας γείτονας άκουσε έναν πυροβολισμό και την επόμενη ημέρα είδε την πόρτα του εξοχικού της οικογένειας Λαμπρινού, ανοιχτή. Είδοποίησε την αστυνομία, η οποία βρήκε στο σπίτι νεκρή την Όλγα Καζάσογλου. Κάποιος την είχε πυροβολήσει στην καρδιά. Ο καθηγητής Λαμπρινός με την είδηση του θανάτου της αγαπημένης του κατέρρευσε.

Η υπόθεση ανατέθηκε στον αστυνόμο Μπέκα, ο οποίος έκανε την πρώτη εμφάνιση του την ημέρα της κηδείας της νεαρής γυναίκας. Πιο συγκεκριμένα, μετά την νεκρώσιμη ακολουθία πλησίασε τον καθηγητή Α. Λαμπρινό για μια πρώτη συζήτηση, στην οποία ο Μπέκας αποκάλυψε στον καθηγητή της νομικής την ανακάλυψη ενός νέου στοιχείου από τον τόπο του εγκλήματος. Ένα καπάκι από ένα γυναικείο κραγιόν θα μπορούσε να οδηγήσει στον δολοφόνο. Η συνάντηση με τον Μπέκα, έκανε τον Λαμπρινό να δει πως η αστυνομία κρατούσε ανοιχτά όλα τα ενδεχόμενα. Όλοι ήταν ύποπτοι.

Μετά την συνομιλία με τον Λαμπρινό, ο Μπέκας κατευθύνθηκε προς την οικία Ασκληπιού όπου συναντήθηκε με την Μαρία Ασκληπιού. Η συζήτηση τους αφορούσε το άλλοθι της πρώην χήρας Καζάσογλου, για το βράδυ του φόνου αλλά και την

κληρονομιά του Καζάσογλου και τον τελικό αποδέκτη αυτής. Η Ασκληπιού παραδέχτηκε πως μετά την δολοφονία της Όλγας, όλη η κληρονομιά του Καζάσογλου περνούσε σε εκείνη και παρόλο που η εταιρία των καλλυντικών της ταίριαζε με το εύρημα της αστυνομίας στον χώρο του εγκλήματος, ο αστυνόμος μαγεύτηκε από την ποιότητα του χαρακτήρα της και παραδέχτηκε στον εαυτό του πως μια τέτοια γυναίκα δεν θα μπορούσε να είναι δολοφόνος.

Η συζήτηση τους διεκόπη με την επιστροφή του Χάρη Ασκληπιού στο σπίτι. Όταν ο αστυνόμος συστήθηκε και ξεκίνησε να τον ρωτάει σχετικά με το άλλοθι του τη νύχτα του φόνου της Όλγας, ο νέος σύζυγος της χήρας Καζάσογλου φάνηκε απρόθυμος να απαντήσει, ενώ μετά από πίεση του αστυνόμου αναγκάστηκε να παραδεχτεί εν παρουσία της συζύγου του, ότι βρισκόταν με την ερωμένη του. Αυτή η παραδοχή του Ασκληπιού, έκανε τρομακτική εντύπωση στον αστυνόμο, εξαιτίας την αδιαφορίας που έδειξε ο Ασκληπιός προς τη γυναίκα του. Μετά την αποχώρηση του Μπέκα από το σπίτι των Ασκληπιών, η Μαρία Ασκληπιού ζήτησε διαζύγιο από τον άντρα της και βρήκε καταφύγιο στο σπίτι της ξαδέλφης της. Εκεί κάλεσε τον αστυνόμο Μπέκα και του ομολόγησε πως εκείνη δολοφόνησε την Όλγα Καζάσογλου. Παραδέχθηκε ότι έμαθε που βρισκόταν και το μοιραίο βράδυ πήγε στο σπίτι του Λαμπρινού για να την πείσει να γυρίσει πίσω. Σε αυτό το σημείο, όπως υποστήριξε, η Όλγα της επιτέθηκε και την απείλησε πως θα έπειθε τον Χ. Ασκληπιό να της ζητήσει διαζύγιο και να παντρευτεί εκείνη. Στο άκουσμα αυτού, η Μαρία θόλωσε και την πυροβόλησε με ένα περίστροφο που βρήκε πάνω σε ένα τραπέζι του σπιτιού.

Ο Μπέκας άκουσε προσεκτικά την εξομολόγηση της Ασκληπιού και βασιζόμενος στην πολύχρονη εμπειρία του, καταλάβαινε ότι δεν έλεγε ψέματα. Ωστόσο, δεν ακολούθησε τις προβλεπόμενες διαδικασίες. Δεν συνέλαβε την πρώην χήρα Καζάσογλου και δεν της επέτρεψε να καταθέσει επίσημα την ομολογία της,



παρόλες τις δικές της πιέσεις. Ο λόγος ήταν πως το ένστικτο του Μπέκα, δεν μπορούσε να δεχθεί την Μαρία Ασκληπιού για δολοφόνο της προγονής της. Ο ίδιος είχε εντοπίσει στο πρόσωπο του Χάρη Ασκληπιού τον δράστη που αναζητούσε. Η προσωπικότητα που είχε σκιαγραφηθεί από τις πληροφορίες που είχε συγκεντρώσει από το παρελθόν του, αλλά και η αρνητική εντύπωση που του είχε κάνει εκ του σύνεγγυς, δεν άφηναν περιθώρια λάθους. Λάθος ήταν για εκείνον η ομολογία της Μαρίας Ασκληπιού, στην οποία σύστησε να μη φύγει από ο σπίτι της ξαδέλφης της για να μπορεί να βρει αν χρειαστεί.

Ωστόσο, τα πράγματα περιπλέχθηκαν περισσότερο όταν βρέθηκε το πτώμα της Μ. Ασκληπιού. Η νεαρή γυναίκα βρέθηκε με μια μαχαιριά στη καρδιά, εγκαταλειμμένη σε ένα χαντάκι. Η ξαδέλφη της που είχε δηλώσει νωρίτερα την εξαφάνιση της, παραδέχτηκε στον αστυνόμο Μπέκα ότι η Μαρία είχε δεχθεί νωρίτερα ένα ανώνυμο τηλεφώνημα που την προέτρεπε να συναντηθεί με κάποιον άγνωστο που όμως είχε να τις δώσει άγνωστες λεπτομέρειες για τη δολοφονία της Όλγας. Ο αστυνόμος ήταν πεπεισμένος ότι ο Ασκληπιός ήταν υπεύθυνος και για τους δύο φόνους, χωρίς ωστόσο να μπορεί να αποδείξει τίποτα.

Το ένστικτο του τον οδήγησε να για ακόμη μια φορά στο σπίτι της Κηφισιάς και εκεί ακριβώς ήταν που βρήκε τον Χάρη Ασκληπιό να ψάχνει για τυχόν εναπομείναντα ενοχοποιητικά στοιχεία για να τα καταστρέψει. Ο Μπέκας τον ακινητοποίησε και υποκρίθηκε ότι υπήρχε κάποιος μάρτυρας που τον είδε να μπαίνει στο σπίτι το βράδυ του φόνου της Όλγας. Ο Ασκληπιός δεν παραδέχθηκε τίποτε αλλά κατάφερε να ξεφύγει, γεγονός που επιβεβαίωσε τις υποψίες του αστυνόμου. Η επόμενη κίνηση του Μπέκα ήταν να καλέσει για ανάκριση την ερωμένη του Ασκληπιού, την Έλσα Δενδρινού στην Ασφάλεια. Η νεαρή γυναίκα δέχτηκε ιδιαίτερες πιέσεις για να ομολογήσει την αλήθεια σχετικά με το άλλοθι του Ασκληπιού καθώς και για να

αποκαλύψει που βρίσκεται το όπλο του εγκλήματος. Ωστόσο, κάθε προσπάθεια του Μπέκα έπεφτε στο κενό. Η Έλσα ήταν πιστή στον Ασκληπιό και δεν έδειχνε διατεθειμένη να εγκαταλείψει τον σύντροφο της. Ο αστυνόμος αποφάσισε να ανακαλύψει μόνος του όλα τα στοιχεία που χρειαζόταν και μαζί με την Δενδρινού κατευθύνθηκαν στο σπίτι της για να ερευνήσει μόνος του.

Η έρευνα στο σπίτι της Έλσας δεν απέδωσε καρπούς, ωστόσο πολύ γρήγορα έκανε την εμφάνιση του ο Ασκληπιός, αναζητώντας ασφαλές καταφύγιο. Μετά από μια σύντομη συμπλοκή ο Ασκληπιός κατάφερε να ακινητοποιήσει τον Μπέκα και ετοιμάστηκε να τον σκοτώσει για να ξεφύγει. Ο αστυνόμος, παραμένοντας ψύχραιμος προσπαθούσε να μεταπείσει τον Ασκληπιό, μιλώντας του ήμερα και εστιάζοντας στην εκδίκηση που θα ζητούσαν για αυτόν οι συνάδελφοι του. Όμως, ο Ασκληπιός δεν φάνηκε να αλλάζει γνώμη και την ώρα που ετοιμαζόταν να πατήσει την σκανδάλη επενέβη η Έλσα Δενδρινού, φωνάζοντας του να μη το κάνει, γεγονός που τον έτρεψε σε φυγή.

Ωστόσο, η αστυνομία βρέθηκε και πάλι στα ίχνη του Ασκληπιού που τον εντόπισε στο σκάφος ενός φίλου του. Ισχυρές δυνάμεις της αστυνομίας βρέθηκαν στη περιοχή. Ο αστυνόμος Μπέκας ηγήθηκε της αποστολής και οι αστυνομικοί εισχώρησαν αθόρυβα και προσεκτικά στο εσωτερικό του σκάφους ώστε να τον συλλάβουν. Ο Ασκληπιός τους αντιλήφθηκε και ανέβηκε στο κατάρτι του σκάφους, στη προσπάθεια του να τους ξεφύγει. Όταν οι αστυνομικοί άρχισαν να τον πλησιάζουν, ο Ασκληπιός, μην έχοντας τρόπο διαφυγής, έπεσε στο κενό και προσγειώθηκε νεκρός δίπλα στον Μπέκα.

## **Προβαλλόμενα εγκλήματα**

Αναφορικά με τα προβαλλόμενα εγκλήματα του βιβλίου, αναζητήθηκαν οι αναφορές οποιασδήποτε παράνομης δραστηριότητας, συμπεριλαμβανομένων των αδικημάτων της τότε εποχής. Εντοπίστηκαν συνολικά πέντε περιπτώσεις εκ των οποίων οι τρεις περιπτώσεις αφορούν το αδίκημα της μοιχείας και οι άλλες δύο είναι ανθρωποκτονίες.

A) Τα αναφερόμενα περιστατικά μοιχείας αφορούν τους χαρακτήρες του Χάρη Ασκληπιού με την Όλγα Καζάσογλου, του Ανδρέα Λαμπρινού με την Όλγα Καζάσογλου και τέλος του Χάρη Ασκληπιού με την Έλσα Δενδρινού.

B) Στο κείμενο εντοπίστηκαν δύο περιστατικά ανθρωποκτονιών. Το πρώτο αφορά την ανθρωποκτονία της Όλγας Καζάσογλου και το δεύτερο η ανθρωποκτονία της Μαρίας Ασκληπιού.

### **Ανθρωποκτονία Όλγας Καζάσογλου**

**Δράστης:** Χάρης Ασκληπιός

**Χαρακτηριστικά δράστη:**

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Σε αυτή την περίπτωση, το θύμα βρέθηκε πυροβολημένο στη καρδιά και το όπλο του εγκλήματος προσδιορίστηκε ως ένα πιστόλι τύπου «Μπράουνινγκ». Ο δράστης επισκέφτηκε το θύμα και –χωρίς να ξεκαθαρίζεται στο κείμενο πως- άφησε το πιστόλι σε ένα τραπέζι που υπήρχε στον χώρο. Όταν η Μαρία Ασκληπιού πλησίαζε στο σπίτι, ο δράστης (Χ. Ασκληπιός) την αντελήφθη και κρύφτηκε σε κάποιο δωμάτιο του σπιτιού. Οι δύο γυναίκες λογομάχησαν και η Μαρία Ασκληπιού, εν εξάλλω, πυροβόλησε προς την μεριά της Όλγας Καζάσογλου, χρησιμοποιώντας το πιστόλι που είχε αφήσει εκεί ο Χάρης

Ασκληπιός. Όταν συνειδητοποίησε την πράξη της έφυγε βιαστικά, χωρίς να κοιτάξει πίσω της.

Η Όλγα όμως, άγνωστο πως, κατάφερε να αποφύγει τη σφαίρα και αυτή ήταν η ευκαιρία που επωφεληθήκε ο δράστης. Πήρε το πιστόλι που είχε πετάξει η Μαρία Ασκληπιού φεύγοντας και πυροβόλησε την Όλγα Καζάσογλου, σκοτώνοντας την.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Πιστόλι τύπου «Μπράουνινγκ»

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Η Όλγα Καζάσογλου υπήρξε μια νέα, κακομαθημένη και ιδιοτροπη, με μια ιδιαίτερα ευμετάβλητη συμπεριφορά. Ασκούσε πίεση στον Χάρη Ασκληπιό, να πάρει διαζύγιο από τη μηριά της και να μείνει μαζί της, χωρίς ωστόσο να τρέφει ειλικρινά συναισθήματα για εκείνον. Ο Ασκληπιός το αντιλαμβανόταν και γνώριζε πως με την Όλγα δεν θα μπορούσε ποτέ να νιώσει οικονομική ασφάλεια.

Αντιθέτως η σύζυγος του, Μαρία Ασκληπιού, υπήρξε ιδιαίτερα πιστή και αποτελούσε πειθήνιο όργανο του. Γνώριζε ότι μετά τον θάνατο της Όλγας, μοναδική κληρονόμος θα ήταν η Μαρία Ασκληπιού και έμμεσα θα βρισκόταν σε δική του εκμετάλλευση.

### **Ανθρωποκτονία Μαρίας Ασκληπιού**

**Δράστης:** Χάρης Ασκληπιός.

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Χάρης Ασκληπιός- υποκρινόμενος κάποιον άγνωστο- τηλεφώνησε στη σύζυγο του, Μαρία Ασκληπιού, ζητώντας της να βρεθούν σε κάποιο εξωτερικό χώρο. Όταν η Μαρία Ασκληπιού έφτασε στο σημείο συνάντησης, εκείνος την οδήγησε σε κάποιο απόμερο μέρος, όπου και την σκότωσε, μαχαιρώνοντας την μια φορά στην καρδιά. Το πτώμα του θύματος βρέθηκε εγκαταλειμμένο σε ένα χαντάκι.

### **Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος: Μαχαίρι**

### **Κίνητρο: Οικονομικό όφελος**

Όταν η Μαρία Ασκληπιού πληροφορήθηκε για την ύπαρξη ακόμη μίας ερωμένης (της Έλσας Δενδρινού) του συζύγου της, συνειδητοποίησε το τέλμα στο οποίο τη είχε φέρει ο άνδρας της. Εκείνη θεωρούσε ότι σκότωσε για να τον κερδίσει ενώ εκείνος διατηρούσε κι άλλη εξωσυζυγική σχέση. Αποφασισμένη να τον χωρίσει, τον απείλησε πως πλέον δεν θα είχε καμία πρόσβαση στην κληρονομιά του Καζάσογλου. Γι αυτό τον λόγο θεώρησε πως σκοτώνοντας την σύζυγο του πριν εκείνη προλάβει να ζητήσει διαζύγιο, θα γινόταν ο μοναδικός κληρονόμος της περιουσίας του Καζάσογλου.

### **Αναπαραστάσεις αστυνομίας**

**Περίπτωση 1:** Οι αστυνομικοί δείχνουν ιδιαίτερο σεβασμό στον καθηγητή Λαμπρινό καθώς γνωρίζουν την πορεία του. Το θεωρούν αξιοσέβαστο , ενώ ακόμη και ο Μπέκας τον – ακόμη κι αν δεν το έχει αποκλείσει από τη λίστα των υπόπτων, συμβουλεύεται τη λογική του και του μιλά σαν σε σύμβουλο.

**Περίπτωση 2:** Ο Μπέκας αρνείται να συλλάβει την Μαρία Ασκληπιού για την δολοφονία της Καζάσογλου, παρόλο που αναγνωρίζει ότι λέει την αλήθεια. Εμπιστεύεται το ένστικτο του που έχει αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Χάρη Ασκληπιού τον δράστη που αναζητά.

**Περίπτωση 3:** Όταν ο Ασκληπιός σημαδεύει τον Μπέκα με το όπλο του, ο αστυνόμος του λέει ότι αν τον σκοτώσει, οι συνάδελφοι του δεν επρόκειτο να αφήσουν τον θάνατο του ατιμώρητο. Θα τον κυνηγούσαν μέχρι να τον βρουν και να εκδικηθούν για εκείνον. Αφήνει, μάλιστα, να εννοηθεί ότι πριν τον σκοτώσουν θα τον βασανίσουν.

#### 4.3.1. 13<sup>ος</sup> Επιβάτης

Ο 13<sup>ος</sup> επιβάτης, πρωτοδημοσιεύτηκε το 1962 σε 129 συνέχειες στην εφημερίδα «Απογευματινή». Η πλοκή ξεκινά στο βαγόκι ενός τρένου, με κατεύθυνση τη Θεσσαλονίκη, όπου ένας άνδρας με λευκό κοστούμι, παχύ μουστάκι και γυαλιά με χοντρό σκελετό ρίχνει από τον συρμό έναν συνεπιβάτη του, τον Γιώργο Νικόδημο και επιστρέφει ανενόχλητος στη θέση του. Όλοι θεώρησαν ότι ο άτυχος επιβάτης παραπάτησε και έπεσε μόνος του.

Ένα μήνα μετά, ο αστυνόμος Μπέκας ειδοποιείται ότι η Αμαλία Νικοδήμου, η αδελφή του Γιώργου Νικόδημου, αυτοκτόνησε με δηλητήριο. Μια υπόθεση με εύκολα εξαγόμενα συμπεράσματα καθώς η Αμαλία Νικοδήμου ήταν μια γυναίκα χωρίς άλλους συγγενείς (εκτός από τον αδελφό της) στη ζωή που ζούσε μόνη και στερημένα. Ειδικά μετά τον θάνατο του αδελφού της, όλοι ανέμεναν να μη μπορέσει να διαχειριστεί την θλίψη της και την μοναξιά της. Μόνη εξαίρεση, μια φίλη και συνάδελφος της (στο κείμενο δεν υπάρχει αναφορά του ονόματος της), που αρνούσαν να δεχθεί την αυτοκτονία της Νικοδήμου και έκανε λόγο για μια έντεχνη δολοφονία, από έναν άγνωστο άντρα που φορούσε ένα λευκό κοστούμι, είχε γυαλιά με χονδρό σκελετό και μουστάκι. Ωστόσο, κανείς δεν λάμβανε στα σοβαρά τα λόγια της, διότι η υπόθεση ήταν τόσο σαφής και δεν χωρούσαν περίπλοκα σενάρια.

Λίγες ημέρες αργότερα η αναφορά ενός αυτοκινητιστικού δυστυχήματος στις εφημερίδες, τράβηξε την προσοχή του Μπέκα. Το θύμα, ο Απόστολος Ζακυνθινός, ταμίας του θεάτρου «Γκλόρια», γύριζε από τη δουλειά του, όταν ένα αυτοκίνητο έπεσε πάνω του. Ο οδηγός εξαφανίστηκε αφήνοντας το θύμα του αβοήθητο. Η τροχαία εντόπισε το αυτοκίνητο αλλά ο οδηγός ήταν άφαντος. Οι αστυνομικοί τον εντόπισαν από τα έγγραφα κυριότητας του αυτοκινήτου, που υπήρχαν στο εσωτερικό του. Ο ιδιοκτήτης επέμεινε πως το αυτοκίνητο είχε κλαπεί, υπήρχαν μάρτυρες που

πιστοποιούσαν ότι ήταν σπίτι του. Κάποιος περαστικός είπε πως είχε δει έναν παράξενο άνδρα, ψηλό, με λευκό κοστούμι, μουστάκι και γυαλιά με χονδρό σκελετό, να μπαίνει στο αυτοκίνητο .

Η περιγραφή αυτή ήταν γνώριμη στον αστυνόμο, χωρίς να το σκεφτεί ιδιαίτερα, έβαλε κάποιον υφιστάμενο του να ψάξει για μάρτυρες στο τρένο που βρισκόταν ο Νικόδημος. Έψαχνε να κάποιον άνδρα με λευκό κοστούμι που να ταιριάζει στην περιγραφή των προηγούμενων δύο περιπτώσεων. Η ενημέρωση που είχε επιβεβαιώσαν την ύπαρξη επιβάτη με αυτή την περιγραφή. Η επιβεβαίωση αυτή τάραξε τον αστυνόμο, που πλέον ήταν αναγκασμένος να βρει κοινά στοιχεία ανάμεσα σε τρεις- το αστυνομικό ένστικτο το Μπέκα του υπαγόρευε να ελέγξει εκ νέου και την περίπτωση του Νικόδημου, η οποία είχε χαρακτηριστεί δυστύχημα- εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις- εκτός από την ύπαρξη του παράξενου άνδρα με το λευκό κοστούμι.

Ωστόσο, άλλος ένας θάνατος ήρθε να προστεθεί στην λίστα των ανεξήγητων θανάτων. Κάποιος διαρρήκτης, ονόματι Ιορδάνης Νικολάου, μπήκε στο σπίτι ενός απόστρατου συνταγματάρχη, του Ιππόλυτου Ξάνθου, για να κλέψει. Ο Ξάνθος ξύπνησε από τον θόρυβο, πήρε το πιστόλι του και τον απείλησε. Ο διαρρήκτης αντέδρασε πετώντας στον απόστρατο συνταγματάρχη έναν βαρύ χαρτοκόπτη και ο Ξάνθος πυροβόλησε. Με μια μικρή έρευνα για τον διαρρήκτη, όμως, η αστυνομία έμαθε πως το προηγούμενο βράδυ, τον ζητούσε ένας άνδρας με λευκό κοστούμι που ταίριαζε απόλυτα στην περιγραφή που είχαν δώσει οι μάρτυρες και στις προηγούμενες υποθέσεις.

Όλες οι απαντήσεις που ζητούσε ο Μπέκας του δόθηκαν όταν διάβασε το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας «Πρωινή». Ο συνδετικός κρίκος ήταν μια μεγάλη κληρονομιά. Ένας περίεργος Έλληνας εκατομμυριούχος από την Αμερική, ο

Αμπάζογλου, άφηνε όλη του την περιουσία σε επτά εντελώς άσχετους ανθρώπους ή στους άμεσους κληρονόμους αυτών. Η εφημερίδα περιείχε και τη λίστα των ονομάτων: Νικόλαος Αβράμογλου, Κωνσταντίνος Μαυρόπουλος, Γεώργιος Νικόδημος, Λέων Φιλάρετος, Απόστολος Ζακυνθινός, Ιορδάνης Νικολάου, Παναγιώτης Βραχνός. Από τη λίστα ήταν ήδη νεκροί ο Νικόδημος με την αδελφή του και ο Νικολάου. Ο αστυνόμος, σκέφτηκε πως ο δολοφόνος, θα έπρεπε να ήταν κάποιος από τους κληρονόμους, που στόχο είχε να αυξήσει το μερίδιο του. Αποφάσισε, λοιπόν, να αναζητήσει άμεσα τους εναπομείναντες κληρονόμους με σκοπό να τους εξετάσει να ταιριάζει στο πρόσωπο ενός από αυτούς, τον δολοφόνο που αναζητούσε.

Από την έρευνα του, προέκυψε ότι κάποιοι από αυτούς είχαν πεθάνει από φυσικά αίτια, έτσι το μερίδιο τους μεταβιβαζόταν στους κληρονόμους του, γεγονός που περιέπλεκε τα πράγματα καθώς ακετοί από αυτούς ήταν δύσκολο να εντοπιστούν. Ωστόσο, αυτό που προκάλεσε περισσότερη ταραχή στον αστυνόμο ήταν η πληροφορία ότι ακόμη ένας κληρονόμος, ο Νικόλαος Αβράμογλου, είχε βρεθεί νεκρός πριν λίγες μέρες στον Βόλο όπου διέμενε. Οι αστυνομικοί της περιοχής όπου βρέθηκε το πτώμα του άνδρα, χαρακτήρισαν τον θάνατο του «τυχαίο», διότι δεν υπήρχε τίποτα το ύποπτο στις συνθήκες θανάτου του. Ένας άνδρας, μεθυσμένος παραπάτησε και έπεσε από μια μικρή γέφυρα καθώς επέστρεφε σπίτι του. Ο Μπέκας όμως είχε άλλη άποψη. Ήταν πεπεισμένος ότι πίσω από τον θάνατο του Αβράμογλου κρυβόταν ο άνδρας με το λευκό κοστούμι.

Τα υπόλοιπα στοιχεία της έρευνας έδειξαν ότι από τη λίστα των κληρονόμων ο Παναγιώτης Βραχνός βρισκόταν στην φυλακή και ότι αναμενόταν να αποφυλακιστεί στις προσεχείς ημέρες, ο Λ. Φιλάρετος είχε πεθάνει από φυσικά αίτια, αλλά



βρισκόταν εν ζωή ο γιός του, ενώ ο Κωνσταντίνος Μαυρόπουλος- ο οποίος είχε επίσης πεθάνει- είχε μια κόρη, της οποίας τα ίχνη δεν είχαν εντοπιστεί.

Την επόμενη μέρα, ο αστυνόμος επισκέφτηκε τον Τάκη Φιλάρετο, γιο του Λέοντα Φιλάρετου, με σκοπό να τον προειδοποιήσει για τον κίνδυνο διέτρεχε. Η εντύπωση όμως που αποκόμισε από την συνάντησή τους, τον έκανε να τον τοποθετήσει στους υπόπτους. Η προκλητική του συμπεριφορά και η περιπαικτική του διάθεση έκαναν τον Μπέκα να τον αντιπαθήσει. Ακόμη, κάτι στην εμφάνιση του και στον τρόπο που κοιτούσε ο νεαρός Φιλάρετος, έκανε τον αστυνόμο να θεωρήσει πως αν κάποιος από τους κληρονόμους ήταν ο δολοφόνος, αυτός θα ήταν ο Τάκης Φιλάρετος.

Παράλληλα έκανε την εμφάνιση της και η τελευταία κληρονόμος, η Αθηνά Μαυροπούλου, η οποία μαζί με τον σύζυγο της, Λέοντα Αποστολίδη, ενημέρωσαν τον αστυνόμο ότι ένας παράξενος άνδρας, με λευκό κοστούμι είχε επιχειρήσει να παραβιάσει το σπίτι τους το προηγούμενο βράδυ. Η Μαυροπούλου ήταν όντως πολύ παραγμένη και ανησυχούσε για τη ζωή της, ωστόσο, ο Μπέκας διέκρινε στο πρόσωπο του Αποστολίδη μια ύποπτη και σκοτεινή φιγούρα. Ήταν ένας έξυπνος άνθρωπος και ο αστυνόμος- μετά από τριάντα χρόνια πείρας- καταλάβαινε ότι κάτι έκρυβε. Δεδομένης της υψηλής μόρφωσης και ευφυΐας του, θα μπορούσε να ήταν εκείνος ο δολοφόνος που έψαχνε ο Μπέκας.

Οι επόμενες ημέρες θα δοκίμαζαν την ηρεμία και την υπομονή του αστυνόμου, διότι άλλοι δύο κληρονόμοι βρέθηκαν νεκροί. Ο λόγος για την Μάγδα Νικολάου, αδελφή του Ιορδάνη Νικολάου, και τον Αναστάσιο Βραχνό, αδελφό του Παναγιώτη Βραχνού. Η Νικολάου βρέθηκε στραγγαλισμένη στο σπίτι της, ενώ ο Βραχνός βρέθηκε πνιγμένος στη θάλασσα. Μετά από αυτά τα νέα, ο Φιλάρετος βρέθηκε στο στόχαστρο του αστυνόμου. Αρχικά παρουσίασε ως άλλοθι την σύντροφο του, Έλσα

Φλωρεντινού, η οποία υποστήριξε ότι βρισκόταν μαζί της. Εν συνεχεία όμως και μετά από ισχυρές πιέσεις του αστυνόμου, η Φλωρεντινού παραδέχτηκε ότι ο Φιλάρετος δεν πέρασε όλο το βράδυ μαζί της, καθώς ένας καβγάς τους, έκανε τον Φιλάρετο να φύγει από το σπίτι. Ωστόσο, ο Μπέκας δεν συνέλαβε τον Φιλάρετο διότι δεν τον θεωρούσε τόσο ικανό για να είναι ο άνθρωπος με το λευκό κοστούμι. Τον θεωρούσε ικανό να σκοτώσει αλλά του ήταν αδύνατο να δεχτεί ότι θα μπορούσε να το κάνει τόσο έντεχνα όπως ο δολοφόνος των υποθέσεων που εξέταζε. Παρ' όλα αυτά είχε ζητήσει την εικοσιτετράωρη παρακολούθηση του.

Την επόμενη ημέρα ακόμα ένα πρόβλημα έκανε την εμφάνιση του. Ο Παναγιώτης Βραχνός αποφυλακιζόταν, γεγονός που απειλούσε τη ζωή του. Ο Μπέκας αποφάσισε να επέμβει, στέλνοντας του φρουρά μυστικών αστυνομικών, χωρίς ωστόσο να ενημερώσει τον Βραχνό. Οι αστυνομικοί έγιναν εύκολα αντιληπτοί από το έμπειρο μάτι του Βραχνού, τρέποντας τον σε φυγή. Ταυτόχρονα με τον αστυνόμο, τον Βραχνό προσέγγισε και ο Φιλάρετος- ο οποίο είχε καταφέρει να ξεφύγει της παρακολούθησης των αστυνομικών και είχε εντοπίσει με άγνωστο τρόπο τον Βραχνό- ενημερώνοντας τον για όλα όσα συνέβησαν. Προσφέρθηκε να τον προφυλάξει διότι έτσι θα μπορούσε να αποδείξει στον αστυνόμο τη αθωότητα του, δεδομένου ότι κανένας δολοφόνος δεν θα προφύλασσε το θύμα του. Ο Βραχνός αναγνώρισε στο πρόσωπο του Φιλάρετου έναν ανέλπιστο σύμμαχο και δέχτηκε πρόθυμα να τον ακολουθήσει.

Εν τω μεταξύ, η έρευνα της αστυνομίας έδειξε ότι ο Αποστολίδης, σύζυγος της Αθηνάς Μαυροπούλου, είχε υπάρξει υπάλληλος του εκατομμυριούχου Αμπάζογλου πριν τον γάμο του μαζί της. Προέκυψε μάλιστα, ήταν ο μόνος που είχε πρόσβαση στη διαθήκη του ελληνοαμερικάνου επιχειρηματία και μπορούσε να ξέρει τα ονόματα των κληρονόμων. Αποφάσισε, λοιπόν, να επιστρέψει στην Ελλάδα με σκοπό να

παντρευτεί την Αθηνά Μαυροπούλου, πριν εκείνη προλάβει να πληροφορηθεί για την κληρονομιά. Διεκδίκησε τον έρωτα της και κατάφερε να την πείσει να παντρευτούν σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Όταν εκείνη πληροφορήθηκε για την ύπαρξη της κληρονομιάς ήταν ήδη παντρεμένη και πεπεισμένη για την αγνότητα των προθέσεων του άντρα της, αφού όταν την είχε προσεγγίσει δεν γνώριζε για τα χρήματα που θα κληρονομούσε.

Για τον αστυνόμο Μπέκα, τα πράγματα είχαν αρχίσει να ξεκαθαρίζουν. Πήγε στο σπίτι του Αποστολίδη και του είπε ότι τον θεωρεί βασικό ύποπτο για τις δολοφονίες των κληρονόμων. Ο Αποστολίδης σάστισε με τη βεβαιότητα με την οποία του απευθύνθηκε ο Μπέκας και αποφάσισε να το σκάσει για να αποφύγει τη σύλληψη. Μαζί με τη γυναίκα του εγκατέλειψαν κρυφά το σπίτι τους και κατευθύνθηκαν προς τον Πειραιά ώστε να φύγουν με το πρώτο πλοίο που θα έβρισκαν. Εκεί όμως τους προσέγγισε ο Βραχνός ζητώντας να μιλήσει μόνος με τον Αποστολίδη. Ο Αποστολίδης συμφώνησε και την στιγμή που έμεινε μόνος με τον Βραχνό τον πυροβόλησε. Όταν συνειδητοποίησε τι είχε κάνει, έταξε το όπλο του εγκλήματος και αποφάσισε επιστρέψουν μαζί με την γυναίκα του στο σπίτι τους. Η Μαυροπούλου, που δεν είχε ιδέα όλα όσα συνέβαιναν, δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί τον λόγο που ο σύζυγος της φερόταν τόσο παράλογα, ωστόσο υπάκουσε τον Αποστολίδη, διότι τον εμπιστευόταν απόλυτα.

Την επόμενη μέρα, ο Μπέκας πληροφορήθηκε τη δολοφονία του Βραχνού από τον ίδιο τον Φιλάρετο, ο οποίος πήγε στην Ασφάλεια σε κατάσταση σοκ και κατέθεσε ότι είδε τον Αποστολίδη να σκοτώνει τον Βραχνό. Διηγήθηκε ότι είχαν συμφωνήσει με τον Βραχνό να πλησιάσουν τον Αποστολίδη με σκοπό να του μιλήσουν. Αλλά ο Φιλάρετος δεν πρόλαβε ποτέ να εμφανιστεί διότι ο Αποστολίδης πυροβόλησε τον Βραχνό. σχεδόν αμέσως μόλις έμειναν οι δυο τους. Ο Μπέκας, με

την πολύχρονη πείρα του, ήταν σε θέση να γνωρίζει πότε κάποιος παραδέχεται όλη την αλήθεια και πότε κρύβει κάτι. Στην περίπτωση Φιλάρετου ήταν σίγουρος ότι ο Φιλάρετος, έλεγε την αλήθεια. Συνέλαβε τον Αποστολίδη βασιζόμενος την κατάθεση του Φιλάρετου κρατώντας ωστόσο και τον Φιλάρετο στο τμήμα ώστε να βεβαιωθεί ότι δεν ήταν εκείνος που σκότωσε τον Βραχνό. Με συνεχείς ανακρίσεις και στους δύο, προσπαθούσε να φτάσει στην αλήθεια για το ποιος από τους δύο ήταν ο άνδρας με το λευκό κοστούμι. Υπήρχε κάτι σε αυτή την ιστορία που δεν του ταίριαζε. Έστειλε κάποιους αστυνομικούς στα σπίτια και των δύο υπόπτων, μήπως βρουν το όπλο της δολοφονίας του Βραχνού, χωρίς αποτέλεσμα. Όταν μάλιστα επέστρεψαν από το σπίτι του Φιλάρετου, ήταν μαζί τους η Έλσα Φλωρεντινού, η οποία ζήτησε παρακλητικά να δει τον σύντροφό της. Μετά από μια σύντομη και με ιδιαίτερη ένταση συνάντηση μαζί του, ο Φιλάρετος γύρισε στο κελί του και η Φλωρεντινού έμεινε με τον αστυνόμο. Ο Μπέκας τη ρώτησε για το όπλο του Φιλάρετου αλλά εκείνη υποστήριξε ότι δεν το είχε δει ποτέ, έτσι ο αστυνόμος την άφησε να φύγει. Για τον αστυνόμο αυτή η αίσθηση ότι κάτι δεν του ταίριαζε στη υπόθεση, γινόταν όλο και μεγαλύτερη και την αιτία την χρέωσε στην στάση της Φλωρεντινού, η οποία ήταν εξαιρετικά ψύχραιμη. Ζήτησε τον φάκελο της και άρχισε να ψάχνει πληροφορίες για εκείνη ορίζοντας δύο αστυνομικούς να την παρακολουθούν χωρίς η ίδια να το αντιληφθεί.

Ωστόσο εκείνη τους αντελήφθη από την πρώτη στιγμή. Δεν έδειξε τίποτα και πήγε κατευθείαν σπίτι της. Το βράδυ την επισκέφτηκε ο Φιλάρετος ο οποίος απέδρασε από τα κρατητήρια της Ασφάλειας. Η Φλωρεντινού τον έδιωξε λέγοντας του πως αυτό θα ήταν το πρώτο σημείο που θα έψαχνε η αστυνομία. Του έδωσε μια διεύθυνση ενός γνωστού της και τον προέτρεψε να κρυφτεί σε αυτό για λίγες μέρες.

Όταν ο Φιλάρετος έφυγε, η Φλωρεντινού κάλεσε στο τηλέφωνο τον γνωστό της και τον ενημέρωσε για τον Φιλάρετο.

Λίγη ώρα αργότερα ο Μπέκας ενημερώθηκε ότι ο Φιλάρετος ήταν νεκρός. Ο Νικόλαος Αδάμης, ο άνθρωπος που τον είχε σκοτώσει, εμφανώς παραγμένος υποστήριξε πως το έκανε βρισκόμενος σε άμυνα καθώς θεώρησε ότι ο Φιλάρετος ήταν ένας κοινός διαρρήκτης. Φοβούμενος για τη ζωή του, τον πυροβόλησε.

Παράλληλα, η έρευνα που έκανε ο αστυνόμος για τη Φλωρεντινού απέδωσε καρπούς καθώς προέκυψε ότι δεν ήταν απλή σύντροφος του Φιλάρετου, αλλά οι δυο τους είχαν παντρευτεί. Επίσης, προέκυψε ότι η Φλωρεντινού είχε καταφέρει και είχε περάσει στο Πολυτεχνείο και παρόλο που δεν ολοκλήρωσε ποτέ τις σπουδές της, είχε μια πολύ καλή πορεία. Αυτό υποδήλωνε για τον αστυνόμο έναν ιδιαίτερα ευφυή άνθρωπο. Ο Μπέκας σκέφτηκε πως εκείνη θα μπορούσε να κρύβεται πίσω από όλα αυτά. Την κάλεσε στην Ασφάλεια για ανάκριση, την απείλησε με βασανιστήρια αλλά εκείνη δεν λύγισε. Η στάση της επιβεβαίωσε τις υποψίες του. Παράλληλα, η μαρτυρία της γειτόνισσας του Αδάμη, που αναγνώρισε την Φλωρεντινού ως ερωμένη του, ολοκλήρωσε την εικόνα της προσωπικότητας της στα μάτια του αστυνόμου. Εκείνη ήταν ο ηθικός αυτουργός. Ο Φιλάρετος ήταν ο άνδρας με το λευκό κοστούμι που έκανε τους φόνους, αλλά η σύλληψη της ιδέας ανήκε στη Φλωρεντινού. Όταν ο Φιλάρετος έπαψε να της είναι χρήσιμος, έπεισε- με τη δικαιολογία ότι ο Φιλάρετος στεκόταν εμπόδιο στη σχέση τους- τον Αδάμη να τον σκοτώσει. Ο αστυνόμος την συνέλαβε αν γνώριζε πως ποτέ δεν θα μπορούσε να αποδείξει όλα όσα τις απέδιδε. Ένα μήνα μετά, στη δίκη της, η Φλωρεντινού αρνήθηκε όλες τις κατηγορίες. Ο Αδάμης, συνειδητοποιώντας τον εμπαιγμό που υπέστη από την ερωμένη του, την μαχαιρώνει.

## **Προβαλλόμενα εγκλήματα**

Για τα προβαλλόμενα εγκλήματα του βιβλίου, αναζητήθηκαν οι αναφορές οποιασδήποτε παράνομης δραστηριότητας. Εντοπίστηκαν συνολικά δώδεκα περιπτώσεις εκ των οποίων η μία αφορά το αδίκημα της μοιχείας, η οποία την εποχή που εκτυλίσσονται τα γεγονότα του βιβλίου συνιστά ποινικά τιμωρούμενη πράξη. Οι υπόλοιπες έντεκα είναι, εννέα ανθρωποκτονίες, μια διάρρηξη και μια κατηγορία για ηθική αυτουργία.

Η μοιχεία αφορά την Έλσα Φλωρεντινού που διατηρεί παράνομη σχέση με τον Αδάμη.

### **Ανθρωποκτονία Γιώργου Νικόδημου**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Μετά από ένα πολύωρο ταξίδι προς τη Θεσσαλονίκη, ο Νικόδημος σηκώθηκε από την θέση του στο τρένο για να ρίξει λίγο νερό στο πρόσωπο του, διότι το μεγάλο ταξίδι τον είχε κουράσει. Βγαίνοντας από την τουαλέτα του τρένου, κοίταξε από το παράθυρο το τοπίο που άλλαζε και χανόταν γρήγορα. Θέλησε να βγάλει το κεφάλι του έξω από το παράθυρο, έτσι, κρατήθηκε από το σιδερένιο άνοιγμα ώστε να μπορέσει να βγάλει έξω το κεφάλι του. Την ώρα αυτή, αισθάνθηκε ένα βάρος απότομα πίσω του και με ένα δυνατό σπρώξιμο, ο Νικόδημος βρέθηκε στο κενό.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Απουσία εργαλείου- Χρήση σωματικής δύναμης

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Ο Νικόδημος ήταν συνδικαιούχος της μεγάλης κληρονομιάς του Αμπάζογλου.

### **Ανθρωποκτονία Αμαλίας Νικοδήμου**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι επισκέφτηκε το σπίτι της Αμαλίας Νικοδήμου με κάποιο πρόσχημα (δεν διασαφηνίζεται στο κείμενο) και με κάποιον (άγνωστο) τρόπο καταφέρνει να δηλητηριάσει το θύμα. Αρχικά, όλοι (ακόμη και η αστυνομία) πίστεψαν ότι επρόκειτο για περίπτωση αυτοκτονίας.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Δηλητήριο

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Η Νικοδήμου μετά τον θάνατο του αδελφού της, γινόταν συνδικαιούχος της μεγάλης κληρονομιάς του Αμπάζογλου.

### **Ανθρωποκτονία Απόστολου Ζαकुθηνού**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι, έκλεψε ένα αυτοκίνητο και περίμενε τον Ζαकुθηνό να τελειώσει από τη δουλειά του στο ταμείο του θεάτρου. Παρακολούθησε το θύμα στον δρόμο για το σπίτι του και έπεσε με ένα αυτοκίνητο που είχε κλέψει νωρίτερα, ώστε να μην κινήσει υποψίες, πάνω του αφήνοντας τον αβοήθητο. Λίγα λεπτά αργότερα, ο Ζαकुθηνός ήταν νεκρός.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Αυτοκίνητο

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Ο Νικόδημος ήταν συνδικαιούχος της μεγάλης κληρονομιάς του Αμπάζογλου

### **Ανθρωποκτονία Ιορδάνη Νικολάου**

**Δράστης:** Ιππόλυτος Ξάνθος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Ξάνθος, γνωστός για τα βίαια ξεσπάσματα του, ξύπνησε από το κάποιον θόρυβο στο σπίτι. Πήρε το πιστόλι του και μπήκε στο γραφείο, όπου και εντόπισε τον Νικολάου να ψάχνει τα πράγματα του. Σημαδεύοντας τον με το όπλο του, τον προειδοποίησε να παραμείνει ακίνητος. Ο Νικολάου αντέδρασε πετώντας έναν χαρτοκόπτη προς τη μεριά που στεκόταν ο Ξάνθος. Αυτό οδήγησε τον Ξάνθο να πυροβολήσει, αφήνοντας τον Νικολάου νεκρό.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Πιστόλι.

**Κίνητρο:** Άμυνα.

### **Ανθρωποκτονία Αναστάσιου Βραχνού**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Βραχνός –φαράς στο επάγγελμα- μπάλωνε τα δίχτυα του στην ακρογιαλιά, όταν τον πλησίασε ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι και του ζήτησε να τον πάει μια βόλτα με τη βάρκα του, υποσχόμενος μια μεγάλη αμοιβή. Ο Βραχνός που είχε ανάγκη τα χρήματα, δέχτηκε και όταν βγήκαν στα ανοιχτά με την βάρκα, ο Φιλάρετος επιτέθηκε στο θύμα. Αρχικά του ζήτησε να κάνει εκείνος κουπί και όταν ο Βραχνός δέχθηκε και του παραχώρησε την θέση του, ο Φιλάρετος υποκρίθηκε ότι παρουσιάστηκε κάποιο πρόβλημα με τον ένα σκαρμό της βάρκας. Όταν ο Βραχνός σηκώθηκε για το ελέγξει, ο Φιλάρετος βρήκε ευκαιρία να τον χτυπήσει με μια σιδερογροθιά. Ο Βραχνός έπεσε ανίσθητος στη κουπαστή και τότε ο δράστης δεν έχασε ευκαιρία να τον πετάξει στη θάλασσα ώστε να πνιγεί.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Σιδερογροθιά, πνιγμός



**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Ο Αναστάσιος Βραχνός, ως αδελφός του Παναγιώτη Βραχνού, ήταν συνδικαιούχος στη μεγάλη κληρονομιά του Αμπάζογλου.

### **Ανθρωποκτονία Μάγδας Νικολάου**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Η Μάγδα Νικολάου, αδελφή του Ιορδάνη Νικολάου, εργαζόταν ως ιερόδουλη. Ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι, την επισκέφτηκε ως πελάτης και όταν κατάφερε να μείνει μόνος μαζί της, πέρασε τα χέρια του στον λαιμό της και την έπνιξε.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Σωματική δύναμη

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Η Νικολάου ως αδελφή του Ιορδάνη Νικολάου ήταν συν-δικαιούχος στη μεγάλη κληρονομιά του Αμπάζογλου.

### **Ανθρωποκτονία Νικόλαου Αβράμογλου**

**Δράστης:** Τάκης Φιλάρετος

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι έριξε τον μεθυσμένο Αβράμογλου από μια γέφυρα, καθώς ο τελευταίος κατευθυνόταν σπίτι του. Η δολοφονία θεωρήθηκε δυστύχημα διότι ο Αβραμογλου ήταν μεθυσμένος και δεν υπήρξε κανένας μάρτυρας να δει τον Φιλάρετο στη περιοχή.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Σωματική δύναμη, πτώση από γέφυρα.

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος.

### **Ανθρωποκτονία Παναγιώτη Βραχνού**

**Δράστης:** Λέων Αποστολίδης.

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ο Αποστολίδης ακολούθησε πρόθυμα τον Βραχνό έχω από το μαγαζί που βρισκόταν με τη σύζυγο του με σκοπό να συζητήσουν. Ωστόσο, όταν έμεινε μόνος με τον Βραχνό τρομοκρατήθηκε. Φοβήθηκε για τη ζωή του και θολωμένος πάτησε την σκανδάλη του όπλου του και σκότωσε τον Βραχνό.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Πιστόλι

**Κίνητρο:** Φόβος, σύγχυση.

### **Ανθρωποκτονία Τάκη Φιλάρετου**

**Δράστης:** Αδάμης

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Όταν ο Φιλάρετος, φυγάς πια, έφτασε στο σπίτι του Αδάμη- μετά από προτροπή της Φλωρεντινού- ο Αδάμης τον περίμενε με το πιστόλι στο χέρι. Η Φλωρεντινού τον είχε πείσει πως ο Φιλάρετος έμαθε για τη σχέση τους και πήγαινε εκεί με σκοπό να τον σκοτώσει. Όταν ο Φιλάρετος άνοιξε το παράθυρο για να μιλήσει στον Αδάμη και να του πει ποιος ήταν, ο Αδάμης τον πυροβόλησε.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Πιστόλι

**Κίνητρο:** Φόβος, σύγχυση

### **Ανθρωποκτονία Έλσας Φλωρεντινού**

**Δράστης:** Νίκος Αδάμης

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Στη δίκη η Φλωρεντινού, αρνήθηκε την όποια εμπλοκή της στις υποθέσεις των δολοφονιών των κληρονόμων του Αμπάζογλου και έριξε όλες τις ευθύνες για τον φόνο του συζύγου της, Τάκη Φιλάρετου, στον εραστή της, Νίκο Αδάμη. Αντιθέτως, ο Αδάμης παραδέχθηκε την ενοχή του, πλην όμως κατηγορήσε την Φλωρεντινού ότι τον παρακίνησε σε αυτή του την πράξη. Μετά το τέλος της ακροαματικής διαδικασίας, ο Αδάμης επιτέθηκε στην Φλωρεντινού με ένα μαχαίρι -αδιευκρίνιστο που βρέθηκε- και την τραυμάτισε σοβαρά. Λίγη ώρα μετά, η Φλωρεντινού υπέκυψε στο τραύμα της.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Μαχαίρι

**Κίνητρο:** Εκδίκηση

### **Διάρρηξη**

**Δράστης:** Ιορδάνης Νικολάου

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Ο Φιλάρετος μεταμφιεσμένος με ένα λευκό κοστούμι, γυαλιά και ένα παχύ μουστάκι πλήρωσε τον Νικολάου για να πάει να κλέψει κάτι σημαντικό (αδιευκρίνιστο τι) από το σπίτι του Ξάνθου. Σύμφωνα με τον Μπέκα, η Φιλάρετος με την Φλωρεντινού γνώριζαν πως ο Ξάνθος θα σκότωνε τον Νικολάου, διότι ο πρώην στρατιωτικός ήταν γνωστός για τις βίαιες αντιδράσεις του. Υποκίνησαν, λοιπόν, την ανθρωποκτονία του Νικολάου, όπως περιγράφεται παραπάνω, μέσω της διάρρηξης. Ο Νικολάου όμως, τέλεσε την διάρρηξη εξαιτίας των χρημάτων που πήρε από τον Φιλάρετο.

### **Ηθική αυτοουργία**

**Δράστης:** Έλσα Φλωρεντινού

**Χαρακτηριστικά δράστη:** Πολύ όμορφη και εξαιρετικά έξυπνη. Αριστεύσασα στις εισαγωγικές εξετάσεις του Πολυτεχνείου, εγκατέλειψε τις σπουδές της διότι έμπλεξε με τη νύχτα και παρασύρθηκε από κακές παρέες.

**Μέθοδος:** Έπεισε τον σύζυγο της, Δημήτρη Φιλάρετο, ότι σκοτώνοντας όλους τους συνδικαιούχους της κληρονομιάς του Αμπάζογλου, θα έμενε όλη η κληρονομιά για εκείνους. Όταν ο Φιλάρετος σκότωσε και τον τελευταίο συνδικαιούχο, η Φλωρεντινού έπεισε τον εραστή της, ότι ήρθε η ώρα σκοτώσει τον Φιλάρετο για να μπορέσουν να ζήσουν μαζί. Με αυτόν τον τρόπο υπολόγιζε να μείνει χήρα από τον Φιλάρετο ώστε να τον κληρονομήσει, ενώ ο Αδάμης- ο εραστής της- θα κατέληγε στη φυλακή. Και εκείνη θα ήταν η μοναδική δικαιούχος της κληρονομιάς του Αμπάζογλου.

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

### **Αναπαραστάσεις αστυνομίας**

**Περίπτωση 1:** Ο Μπέκας φαίνεται να απειλεί ευθέως και τον Αδάμη και τη Φλωρεντινού αλλά και τον Αποστολίδη με «βασανιστήρια». Στις ερωτήσεις των ανακρινόμενων για την χρήση βασανιστηρίων, ο Μπέκας απαντάει θετικά και παραδέχεται πως παρόλο που δεν επιτρέπεται η χρήση τους, εκείνος- όπως και πολλοί άλλοι συνάδελφοι του- είναι διατεθειμένος να προβεί σε αυτή για να φτάσει στην αλήθεια.

**Περίπτωση 2:** Ο Μπέκας- αν και συνήθως φέρεται με μια τυπική ευγένεια προς όλους, η συμπεριφορά του έναντι του Αποστολίδη είναι απότομη, όταν τον ανακρίνει για την δολοφονία του Παναγιώτη Βραχνού. Δεν προβαίνει σε φυσική βία, αλλά του ασκεί μεγάλη ψυχολογική πίεση και τον απειλεί συνεχώς ότι θα χρησιμοποιήσει σωματικά βασανιστήρια. Το ίδιο ισχύει και στην ανάκριση της Έλσας

Φλωρεντινού. Την απειλεί πως δεν θα την παραπέμψει στον ανακριτή αν πρώτα δεν της αποσπάσει την ομολογία για ηθική αυτουργία των φόνων που διέπραξε ο Φιλάρετος και όταν εκείνη τον ρωτά αν θα το καταφέρει αυτό με βασανιστήριο, εκείνος απαντά καταφατικά.

**Περίπτωση 3:** Οι ανακρίσεις του Αδάμη και τις Φλωρεντινού κράτησαν δύο ημέρες χωρίς διακοπή.

Περίπτωση 4: Ο Μπέκας εκφοβίζει τον Αδάμη με την πιθανή χρήση βασανιστηρίων). Όταν ο Αδάμης του απαντά φοβισμένος ότι δεν έχει τέτοιο δικαίωμα (ενν. τη χρήση βασανιστηρίων), ο Μπέκας ανταπαντά ότι δεν έχουν αλλά θα το κάνουν.

#### **4.4.1 Αυστηρώς προσωπικό**

Το διήγημα «αυστηρώς προσωπικό» άρχισε να εκδίδεται στο 1965 στην εφημερίδα «Ακρόπολις». Η πλοκή ξεκινά με πέντε, φαινομενικά, άσχετους μεταξύ τους ανθρώπους, να δέχονται μια ανυπόγραφη επιστολή με την σήμανση «Αυστηρώς προσωπικό». Η επιστολή όριζε ένα ραντεβού σε ένα δωμάτιο στο ξενοδοχείο «Αστέρια» και υποσχόταν ένα μεγάλο χρηματικό ποσό ως δέλεαρ, ενώ συνοδευόταν από ένα υστερόγραφο το οποίο ανέφερε «*Θυμηθείτε τον μικρό*».

Οι άνθρωποι στους οποίους απευθυνόταν δεν είχαν καμία σύνδεση μεταξύ τους. Επρόκειτο για τον πλούσιο βιομήχανο, τον Γιώργο Μαρίδογλου, τον μεγαλέμπορο Νίκωνα Χαμάρετο, για έναν πολλά υποσχόμενο αλλά άσημο, ακόμα, φοιτητή της αρχιτεκτονικής τον Νίκο Ανδρεάδη, την μεγάλη θεατρική πρωταγωνίστρια Ρόζα Λαμπίρη και έναν σεσημασμένο διαρρήκτη που μόλις είχε αποφυλακιστεί τον Θωμά Βυθούλκα. Αρχικά, όλοι τους θέλησαν να αγνοήσουν θεωρώντας ότι πρόκειται για κάποιο κακόγουστο αστείο, εν τούτοις όλοι βρέθηκαν στο προβλεπόμενο σημείο

συνάντησης την προβλεπόμενη ημέρα και ώρα. Πρώτος έφτασε ο Βυθούλκας, οποίος κατατρεγμένος από τους εσωτερικούς του φόβους για τους αστυνομικούς και οτιδήποτε παρέπεμπε σε αυτούς, κρύφτηκε στο εσωτερικό του δωματίου όπου θα τελούνταν η συνάντηση. Ο αμέσως επόμενος «καλεσμένος» ήταν ο Νίκων Χαμάρετος, ο οποίος άνοιξε αυθάδικα την πόρτα και μπήκε στον χώρο, στον οποίο κρυβόταν ο τρομαγμένος Βυθούλκας. Αμέσως, επηρεασμένος από την παραμελημένη και φτωχική του αμφίεση του, θεώρησε πως πρόκειται για κάποιον διαρρήκτη που μπήκε στο δωμάτιο με σκοπό να κλέψει. Του επιτέθηκε και την στιγμή που ετοιμαζόταν να τον χτυπήσει, τον διέκοψαν οι υπόλοιποι «προσκεκλημένοι», οι οποίοι, ωστόσο, δεν φάνηκαν να αποστασιοποιούνται από την άποψη του Χαμάρετου. Ο μόνος που υπερασπίστηκε τον άτυχο Βυθούλκα, ήταν ο Ανδρεάδης ο οποίος προσπάθησε να ρίξει τους τόνους.

Ωστόσο, τα πράγματα οδηγήθηκαν γρήγορα στα άκρα καθώς με μια προσεκτικότερη ματιά, η Ρόζα Λαμπίρη παρατήρησε την ύπαρξη ενός ακόμη ανθρώπου στο δωμάτιο, μόνο που αυτός ήταν νεκρός. Το θύμα βρισκόταν κάτω από το κρεβάτι, ενώ ήταν ακόμη τυλιγμένο στον λαιμό του το σχοινί από την κουρτίνα, που χρησιμοποίησε αυτός που τον σκότωσε. Όλοι κατηγορήσαν τον Βυθούλκα ότι πήγε στο δωμάτιο με σκοπό να κλέψει κι όταν έγινε αντιληπτός που τον ιδιοκτήτη του δωματίου, τον σκότωσε. Μάταια προσπαθούσε να τους εξηγήσει ότι και ο ίδιος ήταν προσκαλεσμένος στο δωμάτιο και πως τον κατηγορούσαν άδικα. Η αστυνομία, όταν κλήθηκε, συνέλαβε τον Βυθούλκα, λόγω του βεβαρημένου παρελθόντος του, ωστόσο κανείς από τους αστυνομικούς δεν τον θεώρησε ικανό να κάνει φόνο.

Στο ίδιο συμπέρασμα κατέληξε και ο αστυνόμος Μπέκας που ανέλαβε την υπόθεση. Ήταν βέβαιος για τον χαρακτήρα του Βυθούλκα σε τέτοιο βαθμό που έφτασε να εγγυάται εκείνος προσωπικά για την αθωότητα του, ενώ έδειξε μια μικρή

ανησυχία για το αν οι συνάδελφοι του στην Ασφάλεια, απέσπασαν με τη βία την ομολογία του Βυθούλκα για το έγκλημα. Παρόλη όμως τη θετική του διάθεση, στη μεταξύ τους συνάντηση, κατά τη διάρκεια της ανάκρισης, ο Μπέκας αρνήθηκε να αποκαλύψει στον Βυθούλκα ότι θεωρούνταν αθώος και ότι ήταν όλοι σύμφωνοι να αφεθεί ελεύθερος. Αντιθέτως, ισχυρίστηκε ότι η θέση του ήταν δυσχερής και ότι θα έπρεπε να συνεργαστεί για την αστυνομία και να δώσει όλες τις πληροφορίες που ήταν σε θέση να γνωρίζει για να μπορέσει να γλυτώσει. Τον απείλησε με φυλάκιση, αν δεν αποκάλυπτε τον πραγματικό λόγο που βρέθηκε στο δωμάτιο. Ο Βυθούλκας δεν είχε άλλο, από το να παραδεχθεί πως αυτό που τον οδήγησε στον «Αστέρα» ήταν το υστερόγραφο της επιστολής και η ειδικότερα η αναφορά στον «Μικρό». Παραδέχτηκε πως περίμενε να συναντήσει έναν παλιό του φίλο από την κατοχή. Ο «Μικρός» όπως ήταν γνωστός ήταν συνεργάτης των Γερμανών και μετά την απελευθέρωση είχε κριθεί ένοχος για εσχάτη προδοσία. Ωστόσο ποτέ δεν συνελήφθηκε, κάποιες φήμες, μόνο, τον ήθελαν νεκρό λίγο μετά την απελευθέρωση. Διαβάζοντας, λοιπόν, ο Βυθούλκας το υστερόγραφο της επιστολής θεώρησε πως επρόκειτο για πρόσκληση από τον παλιό του φίλο. Όταν πήρε τις πληροφορίες που χρειαζόταν, ο Μπέκας, του υποσχέθηκε πως θα έκανε ότι ήταν δυνατό για να μην καταλήξει στην φυλακή, παρόλο που γνώριζε πως αυτό θα ήταν δύσκολο.

Η επόμενη κίνηση του αστυνόμου ήταν να ψάξει για πληροφορίες σχετικές με την ταυτότητα και την οικογενειακή κατάσταση του θύματος. Επρόκειτο για τον εφοπλιστή Άνθιμο, έναν ηλικιωμένο άνδρα, γυναικά και πολύ πλούσιο που δεν είχε κάνει οικογένεια. Ο μοναδικός του κληρονόμος ονομαζόταν Μίμης Παπάζογλου και ήταν γιός της αδελφής του εφοπλιστή, που είχε πεθάνει πριν αρκετά χρόνια. Για την καλοκαιρινή περίοδο ο Παπάζογλου διέμενε σε ένα ξενοδοχείο στο Σούνιο. Ο Μπέκας πήγε για να τον συναντήσει και να του θέσει κάποιες τυπικές ερωτήσεις.

Όταν όμως συνομίλησε με τον νεαρό άνδρα, ενστικτωδώς, τον αναγνώρισε ως εχθρό, ως έναν επικίνδυνο αντίπαλο.

Επρόκειτο για ένα κακομαθημένο πλουσιόπαιδο που είχε την διάθεση να προκαλέσει και να περιπαίξει την αστυνομία. Παραδέχθηκε ευθαρσώς ότι ευεργετήθηκε από την δολοφονία του θείου του, εξαιτίας της μεγάλης κληρονομιάς που δέχτηκε, ενώ δεν δίστασε να επισημάνει ότι η αστυνομία δεν έκανε καλά τη δουλειά της, διότι έπρεπε να τον θεωρήσει εξ αρχής τον βασικό ύποπτο, ενώ στην ερώτηση του αστυνόμου που ακολούθησε της κριτικής, σχετικά με την ύπαρξη άλλοθι, ανέφερε ότι το συγκεκριμένο βράδυ, βρισκόταν στο ξενοδοχείο μαζί με γυναικεία συντροφιά. Αυτή του η θρασύτητα, όμως, και ο εμπαιγμός εκνεύρισαν τον Μπέκα, που δέχτηκε την πρόκληση και τον έβαλε στο στόχαστρο, χωρίς ωστόσο να αγνοήσει τους υπόλοιπους υπόπτους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε και η συνάντηση του με την Ρόζα Λαμπίρη. Η μεγάλη πρωταγωνίστρια, του αποκάλυψε πως ένας νεαρός γείτονας της, ο Τώνης Ιγγλέσης, την είχε προσεγγίσει και ρωτούσε επίμονα να μάθει λεπτομέρειες σχετικά με όλα όσα διαδραματίστηκαν στο δωμάτιο του ξενοδοχείου «Αστέρια». Αυτή η επιμονή του νεαρού, κίνησε το ενδιαφέρον του Μπέκα και ζήτησε να μάθει περισσότερα στοιχεία για εκείνον, στη προσπάθεια του να εντοπίσει έναν συνδεδεμένο κρίκο μεταξύ των πέντε ατόμων που βρέθηκαν στο δωμάτιο. Οι απαντήσεις του δόθηκαν, όχι από την Ασφάλεια όπως ήταν αναμενόμενο, αλλά από τον Βυθούλκα, όταν πέρασε από το γραφείο του για να τον ευχαριστήσει επειδή αφηνόταν ελεύθερος. Μέσα από μια σύντομη συζήτηση που είχαν οι δύο άντρες, προέκυψε πως ο Βυθούλκας είχε περάσει τα δύο τελευταία χρόνια στη φυλακή, διότι είχε επιχειρήσει να διαρρήξει το σπίτι του βιομήχανου Ιγγλέση. Μετά από ενδελεχή έρευνα της αστυνομίας, προέκυψε ότι ο Τώνης Ιγγλέσης, ήταν γιός του βιομήχανου



που προσπάθησε να κλέψει ο Βυθούλκας, γείτονας της Ρόζας Λαμπίρη ενώ μέσω του πατέρα του γνώριζε τον Μαρίδογλου και τον Ν. Χαμάρετο.

Ο Μπέκας επιδίωξε να συναντήσει τον Τώνη Ιγγλέση, που ήταν ο συνδεδειγμένος κρίκος μεταξύ των πέντε, ώστε λύσει τις απορίες που του είχαν δημιουργηθεί από όλα όσα διαδραματίστηκαν στο δωμάτιο που βρέθηκε το πτώμα του Άνθιμου. Πριν προλάβει, όμως, να τον επισκεφτεί, ο Ιγγλέσης παρασύρθηκε από ένα διερχόμενο αυτοκίνητο και εγκαταλείφθηκε με συνέπεια να πεθάνει. Όταν το αυτοκίνητο εντοπίστηκε, οι αστυνομικοί πληροφορήθηκαν ότι ήταν κλεμμένο. Το ένστικτο του Μπέκα, τον οδηγούσε στον Παπάζογλου και παρόλο που δεν είχε κανένα στοιχείο εναντίον του, ήταν βέβαιος πως αυτός κρυβόταν πίσω και από τις δύο δολοφονίες. Τις υποψίες του επιβεβαίωσε η σύντροφος του Ιγγλέση, όταν του διηγήθηκε όλα όσα της είχε εκμυστηρευτεί ο ίδιος, λίγες μέρες πριν το δυστύχημα.

Μια βραδιά που ο Ιγγλέσης είχε βγει να διασκεδάσει με τους φίλους του, αποφάσισε να σκαρώσει μια φάρσα. Να στείλει από μια επιστολή σε πέντε εντελώς διαφορετικούς και άσχετους μεταξύ τους ανθρώπους, με την οποία θα τους προσκαλούσε σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου με δέλεαρ δέκα εκατομμύρια. Στόχος του ήταν να αποδείξει ότι οι άνθρωποι, όταν πρόκειται για χρήματα φέρονται παράλογα και ανόητα. Ήταν πεπεισμένος ότι όλοι θα έτρεχαν να διεκδικήσουν αυτά τα χρήματα, παρόλο που δεν ευσταθούσε κανένας λόγος για να λάβουν στα σοβαρά αυτή την πρόσκληση.

Όλα όσα διηγήθηκε η σύντροφος του Ιγγλέση, τα επιβεβαίωσε στον αστυνόμο και ένας φίλος του νεαρού άνδρα, που ήταν παρών το εν λόγω βράδυ. Ωστόσο και οι δύο αρνήθηκαν ότι βρισκόταν στην συντροφιά ο Παπάζογλου. Η εμπειρία του Μπέκα δεν μπορούσε να δεχθεί διαφορετικό δολοφόνο από τον ανιψιό του Άνθιμου. Έτσι αποφάσισε να εγκατασταθεί στο ξενοδοχείο του Παπάζογλου ώστε να μπορεί να τον

παρακολουθεί. Μίλησε με το προσωπικό του ξενοδοχείου και με τη σύντροφο του νεαρού - η οποία αποτελούσε και άλλοθι-, χωρίς, ωστόσο, να αποκαλύψει πουθενά την αστυνομική του ταυτότητα. Μάταια, όμως, διότι όλοι επιβεβαίωσαν το άλλοθι του νεαρού κληρονόμου, ότι το συγκεκριμένο βράδυ βρισκόταν στο ξενοδοχείο.

Η βεβαιότητα του Μπέκα όμως, για την ενοχή του Παπάζογλου ισχυροποιούνταν. Η σύντροφος του νεαρού, αποδεικνυόταν εξαιρετικά αδιάφορη για έναν τύπο άνδρα σαν αυτόν του Παπάζογλου. Ο Μπέκας αντιλήφθηκε το σχέδιο του. Ο Παπάζογλου χρειαζόταν έναν αδιαφιλονίκητο μάρτυρα για του εξασφαλίσει άλλοθι. Έτσι διάλεξε την Κική Παπαδάκη, μια απλή και καθόλα καθημερινή κοπέλα, που δεν είχε καμία σχέση με τις γυναίκες που συνήθιζε να συνοδεύει ο πλούσιος κληρονόμος. Την επέλεξε εξαιτίας της απλότητας της, για να μπορέσει να πιστοποιήσει το άλλοθι του, δεδομένου ότι ήταν αρκετά αφελής για να καταλάβει τι συνέβαινε. Την προσκάλεσε να μείνει μαζί του στην «Χρυσή ακτή» και το βραδύ, αφού βεβαιώθηκε πως όλοι τους είδαν να αποσύρονται μαζί στο δωμάτιο του, της έδωσε, κρυφά, υπνωτικό και όταν εκείνη αποκοιμήθηκε εκείνος βρήκε την ευκαιρία να μεταβεί στα «Αστέρια», να σκοτώσει τον εφοπλιστή Άνθιμο και να επιστρέψει χωρίς να γίνει αντιληπτός από κανένα.

Ο Μπέκας αναγνώρισε στο πρόσωπο του νεαρού έναν επιδέξιο αντίπαλο και ακολούθησε την τακτική του πολέμου νεύρων. Ακολουθούσε τον νεαρό σε κάθε δραστηριότητα του. Με το ήρεμο βλέμμα του και την σταθερά αδιάκριτη παρουσία του στο χώρο άρχισε να προκαλεί την νευρικότητα του Παπάζογλου, που ετοιμαζόταν να κάνει τη λάθος κίνηση. Ο αστυνόμος έστησε μια καλά σχεδιασμένη παγίδα και περίμενε τον ένοχο να πέσει μέσα. Άφησε να εννοηθεί ότι ο Ιγγλέσης είχε εκμυστηρευτεί στην σύντροφο του κάτι πολύ σημαντικό σχετικά με τα όσα συνέβησαν στην καμπάνα του Άνθιμου. Αυτή η πληροφορία τάραξε τον Παπάζογλου που έκανε

το λάθος που περίμενε ο αστυνόμος. Το έσκασε και κρύφτηκε στο εξοχικό ενός φίλου του στη Κινέττα ενώ παράλληλα ετοιμαζόταν να εγκαταλείψει τη χώρα. Την ώρα που έφτανε στο αεροδρόμιο, ο αστυνόμος τον σταμάτησε με σκοπό να τον συλλάβει. Παρόλο που δεν είχε αποδείξεις ενοχής στα χέρια του, δεν μπορούσε να τον αφήσει να ξεφύγει. Με την απειλή όπλου τον οδήγησε στο αυτοκίνητο του για να οδηγήσει μέχρι την Ασφάλεια. Στον δρόμο προς την Αθήνα ο Παπάζογλου κατάφερε να ακινητοποιήσει τον Μπέκα. Τον οδήγησε σε μια ερημική παραλία και εκεί απείλησε να τον σκοτώσει. Τη στιγμή που πατούσε την σκανδάλη, ο Μπέκας τινάχθηκε αποφεύγοντας τη σφαίρα. Την ίδια στιγμή κάποιος άλλος αστυνομικός που τους ακολουθούσε κρυφά από το αεροδρόμιο, πυροβόλησε τον Παπάζογλου ο οποίος έπεσε νεκρός.

### **Τα προβαλλόμενα εγκλήματα**

Στην εργασία εξετάστηκε κάθε παράνομη δραστηριότητα στην οποία αναφέρεται το βιβλίο. Εντοπίστηκαν συνολικά τρεις: Δύο ανθρωποκτονίες οι οποίες τελούνται κατά την εξιστόρηση της πλοκής, και μια διάρρηξη που τέλεσε στο παρελθόν ένας από τους χαρακτήρες του βιβλίου.

### **Ανθρωποκτονία Άνθιμου**

**Δράστης:** Μίμης Παπάζογλου

**Χαρακτηριστικά δράστη:** Πλουσιόπαιδο, προκλητικός και αυθάδης, με μια λάμψη κοροϊδίας στο βλέμμα του. Τρομερά έξυπνος, πολύ όμορφος, με εξαιρετικά φίνα χαρακτηριστικά και κάτι απροσδιόριστα γυναικείο πάνω του, με την έννοια της ευλυγισίας αιλουροειδούς που παρέπεμπε σε κάτι ύπουλα χαϊδευτικό στις κινήσεις του και προκλητικό στον τρόπο που μιλούσε.

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Έχοντας ρίξει υπνωτικό στη σύντροφό του, ώστε να κοιμηθεί βαριά και να μην είναι σε θέση να κλονίσει το άλλοθι του, έκλεψε το κρις- κράφτ ενός ενοίκου της «Χρυσής Ακτής». Με αυτόν τον τρόπο πέρασε από το Σούνιο, στο ..... που βρίσκονταν τα «Αστέρια» στα οποία οποία έμενε το θύμα, μέσω θαλάσσης. Πλησιάζοντας στα «Αστέρια» άφησε το κρις- κραφτ και συνέχισε κολυμπώντας μέχρι τη καμπάνα του θύματος, τον σκότωσε και γύρισε κολυμπώντας στο σκάφος του. Γυρίζοντας πίσω στο Σούνιο, άφησε το κρις-κραφτ στη θέση που το είχε ο ιδιοκτήτης του, ώστε να μην αντιληφθεί κανείς τη μετακίνηση του σκάφους και κοιμήθηκε δίπλα στη σύντροφο του- η οποία δεν κατάλαβε ποτέ ότι ναρκώθηκε.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Ο δράστης χρησιμοποίησε ένα κορδόνι από μια κουρτίνα του δωματίου του θύματος. Ο θάνατος του Άνθιμου προκλήθηκε από πνιγμό.

**Κίνητρο:** Οικονομικό όφελος

Όπως ο ίδιος ο Παπάζογλου παραδέχθηκε στον Μπέκα, βρισκόταν σε άσχημη οικονομική κατάσταση. Είχε αρκετά χρέη και όταν ζήτησε οικονομική βοήθεια από τον θείο του, εκείνος την αρνήθηκε, Ο νεαρός, λοιπόν, αποφάσισε να σκοτώσει τον Άνθιμο ώστε να καρπωθεί την περιουσία την περιουσία του ως ο μοναδικός του κληρονόμος.

### **Ανθρωποκτονία Τώνη Ιγγλέση**

**Δράστης:** Μίμης Παπάζογλου

**Μέθοδος τέλεσης εγκλήματος:** Ένα βράδυ, ο Παπάζογλου έκλεψε ένα αυτοκίνητο- παίρνοντας όλες τις απαραίτητες προφυλάξεις ώστε να μην αφήσει

ενοχοποιητικά στοιχεία πίσω του- και ακολούθησε τον Ιγγλέση και τη σύντροφο του. Περίμενε υπομονετικά να αφήσει ο νεαρός άνδρας την κοπέλα στο σπίτι της και όταν ο Ιγγλέσης έμεινε μόνος, τον παρέσυρε με το αυτοκίνητο, εγκαταλείποντας τον αβοήθητο. Στη συνέχεια, άφησε το αυτοκίνητο σε μια ερημική περιοχή και εξαφανίστηκε.

**Εργαλείο τέλεσης εγκλήματος:** Αυτοκίνητο

**Κίνητρο:** Κάλυψη, αποφυγή συνεπειών

Η φάρσα με τις επιστολές ήταν ιδέα του Ιγγλέση, την οποία όμως εκμεταλλεύτηκε ο Παπάζογλου για να σκοτώσει τον θείο του και μετά να μεταφέρει τις υποψίες σε τρίτους. Ωστόσο, όταν ο Ιγγλέσης πληροφορήθηκε το έγκλημα, τρομοκρατήθηκε και ήταν έτοιμος να τα αποκαλύψει όλα στην αστυνομία. Έτσι, ο Παπάζογλου τον σκότωσε για να αποφύγει τις συνέπειες των πράξεων του.

### **Διάρρηξη**

**Δράστης:** Θωμάς Βυθούλκας

**Χαρακτηριστικά δράστη:** Φτωχός, τρομαγμένος, φοράει βρόμικα και σκισμένα ρούχα.

#### **4. 4. 3 Οι αναπαραστάσεις της αστυνομίας**

**Περίπτωση 1:** Ο Μπέκας αρχικά φοβήθηκε για την τύχη του Βυθούλκα στα κρατητήρια της ασφάλειας. Ρώτησε τον διευθυντή της αστυνομίας αν ο Βυθούλκας «ομολόγησε» για να πάρει την απάντηση, ότι κανείς δεν τον είχε πειράξει για το έγκλημα γιατί όλοι τον ήξεραν και γνώριζαν το δεν θα μπορούσε ποτέ να διαπράξει ένα τέτοιο έγκλημα.

**Περίπτωση 2:** Ο Μπέκας δεν παραδέχεται στον Βυθούλκα ότι είναι ελεύθερος να φύγει δεδομένου ότι δεν ευσταθεί καμία κατηγορία σε βάρος του. Χρησιμοποιεί το βεβαρυμμένο ποινικά παρελθόν του για να αποσπάσει τις πληροφορίες που χρειάζεται και του υπόσχεται να προσπαθήσει να κάνει ότι μπορεί για να τον βοηθήσει.

#### **4.2. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

Σχετικά με τα προβαλλόμενα εγκλήματα, αρχικά αναζητήθηκαν οι αναφορές στα τέσσερα βιβλία κάθε εγκληματικής πράξης. Για τον προσδιορισμό των εγκλημάτων χρησιμοποιήθηκε ο νομικός ορισμός και συμπεριλαμβάνονται αδικήματα της τότε εποχής. Τα εν λόγω αποσπάσματα απομονώθηκαν και κωδικοποιήθηκαν σύμφωνα με το περιγραφόμενο έγκλημα.

Ο πίνακας που ακολουθεί περιλαμβάνει την ποσοτική καταγραφή και τα είδη των εγκλημάτων κάθε μυθιστορήματος, αναδεικνύοντας έτσι το κυρίαρχα αναπαριστώμενο έγκλημα.

**Πίνακας 1: Αδικήματα ανά μυθιστόρημα**

	Ηθική αυτουργία σε ανθρωποκτονία	Ανθρωποκτονία	Εσχάτη προδοσία/ συνεργασία με εχθρό	Οικονομικός εκβιασμός	Διάρρηξη	Μοιχεία
Έγκλημα στα παρασκήνια (1954)	-	2	1	1	-	1
Επικίνδυνο καλοκαίρι (1959)	-	2	-	-	-	2
13 <sup>ος</sup> επιβάτης (1962)	1	9	-	-	1	1
Αυστηρώς προσωπικό (1965)	-	2	-	-	-	1
Σύνολο	1	15	1	1	1	5

Οι ανθρωποκτονίες όπως είναι φυσικό, αποτελούν τα κυρίως αναπαριστώμενα εγκλήματα, διότι, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι το «στήσιμο» της πλοκής του γύρω από μια ανθρωποκτονία, και αυτό διότι «*οι φονιάδες αρέσουν στον κόσμο*»<sup>109</sup> - κατ' επέκταση και οι φόννοι. Το δεύτερο σε συχνότητα αναπαριστώμενο έγκλημα –για την

---

<sup>109</sup> Πανούσης (2010), σελ. 40.

εποχή- είναι η μοιχεία<sup>110</sup> και σε αυτό το σημείο επιβεβαιώνεται το τρίπτυχο του Μελά<sup>111</sup> σχετικά με τα κριτήρια εμπορικότητας περί «αίματος- σπέρματος- στέμματος» σε όλες του τις εκφάνσεις. Το «αίμα» και το «σπέρμα» κάνουν την εμφάνιση τους σε αυτόν τον πίνακα, ενώ το «στέμμα» θα αναλυθεί στον άξονα του επίσημου κοινωνικού ελέγχου. Φυσικά η συγγραφική πλοκή δεν περιορίζεται αποκλειστικά εκεί, ακολουθούν οι εκβιασμοί και οι διαρρήξεις καθώς και πρόσωπα που κινούν τα νήματα πίσω από τα σχεδιαζόμενα εγκλήματα. Όλα τα παραπάνω, με μια πρώτη ματιά, χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα για να «δέσουν» τον μύθο και να εντείνουν την αγωνία του αναγνωστικού κοινού.

Ο Μαρής σε ένα από τα τέσσερα έργα του (Έγκλημα στα παρασκηνία) αναφέρθηκε και στο έγκλημα της εσχάτης προδοσίας. Όπως προαναφέρθηκε, ο Μαρής γράφει την εποχή μετά τον εμφύλιο όπου οι μνήμες από την κατοχή είναι ακόμη νωπές. Ο συγγραφέας αποφεύγει τις αναφορές στα εγκλήματα του εμφυλίου καθώς ένας περαιτέρω διχασμός θα ήταν περιττός. Έτσι, η εστίαση, σε αυτή την περίπτωση, γίνεται στον κοινό εχθρό που δεν είναι άλλος από τους δοσίλογους.

Με μια δεύτερη, όμως, ανάγνωση των εγκλημάτων και με αφετηρία τα εγκλήματα της ανθρωποκτονίας και της εσχάτης προδοσίας, σε συνδυασμό με την εποχή γραφής των συγκεκριμένων αφηγημάτων, θα μπορούσε να δοθεί μια ενδιαφέρουσα διάσταση, που ξεπερνά την αναγωγή στο μυθιστορηματικό μοτίβο των αστυνομικών ιστοριών.

Το έγκλημα της ανθρωποκτονίας από πρόθεση χαρακτηρίζεται ως το σοβαρότερο του ποινικού δικαίου και μαζί με το έγκλημα της εσχάτης προδοσίας

---

<sup>110</sup> Η μοιχεία θεωρούνταν ποινικό αδίκημα, σύμφωνα με το άρθρο 357 του ποινικού κώδικα, πλημμεληματικού χαρακτήρα και προβλεπόταν ποινή ενός έτους για τους μοιχούς.

<sup>111</sup> Μαθιουδάκης (2005)



τιμωρούνταν εκείνη την εποχή (δεκαετίες '50, '60) με την ποινή του θανάτου ή με ισόβια κάθειρξη.<sup>112</sup> Πρόκειται για δύο εγκλήματα που αναφέρονται σε μια κοινή βάση, στην προσβολή της κοινωνικής συνοχής. Ο δράστης της εσχάτης προδοσίας έρχεται σε βαθιά ρήξη με τις θεμελιώδεις αρχές περί συναδέλφωσης και ομοψυχίας της κοινωνίας όταν αντιμετωπίζει έναν κοινό εχθρό. Η ανθρωποκτονία αποτελεί την προσβολή του υπέρτατου αγαθού της ζωής των μεμονωμένων προσώπων σε ένα κοινωνικό σύνολο ενώ η έσχατη προδοσία προσβάλλει την ίδια την πολιτειακή τάξη της κοινωνίας.<sup>113</sup> Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως πέρα από όποια λειτουργία στη πλοκή με στόχο την δημιουργία έντασης και μυστηρίου, η αναφορά του δοσιλογισμού στην αφήγηση, διατηρεί μια δυναμική ταύτισης με την ανθρωποκτονία.

#### **4.2.1 Τύποι δραστών**

Οι εγκληματίες που παρουσιάζονται είναι, σε γενικές γραμμές, ανάλογοι των εγκλημάτων που προαναφέρθηκαν. Έτσι αναζητήθηκαν στο κείμενο οι χαρακτήρες που αντιστοιχούσαν σε κάθε προαναφερόμενο έγκλημα. Τα αποσπάσματα απομονώθηκαν και κατηγοριοποιήθηκαν με βάση τα εγκλήματα που αντιστοιχούσαν, και αναλύονται σύμφωνα με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά τους. .

##### **A) Οι διαρρήκτες**

Οι διαρρήκτες αποτελούν μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα κατηγορία καθώς είναι η μόνη που περιέχει χαρακτήρες προερχόμενους από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και που ταιριάζουν περισσότερο- εμφανισιακά και κοινωνικά- στην κυρίαρχη στερεοτυπική άποψη για τον εγκληματία.

---

<sup>112</sup> Κουράκης (1999), σελ. 1151- 1152.

<sup>113</sup> Κουράκης (1999), σελ. 1151- 1152

Οι εν λόγω χαρακτήρες είχαν απασχολήσει το σύστημα ποινικής δικαιοσύνης με παλαιότερες πράξεις τους και τώρα παρουσιάζονται να έχουν εκτίσει τις ποινές που τους είχαν επιβληθεί και να φέρουν πάνω τους το βαρύ στίγμα της φυλακής. Ο στιγματισμός γίνεται φανερός από την αντίδραση των ηρώων στη θέα αστυνομικών όπου προβάλλονται αισθήματα φόβου, αναστάτωσης, αγανάκτησης και θυμού. Ωστόσο και ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρεται στους ήρωες τους χρησιμοποιώντας ακραία στιγματιστικούς χαρακτηρισμούς, με σημείο αναφοράς το ποινικό παρελθόν τους όπως καταγράφονται στον παρακάτω πίνακα, αλλά και την εγκληματική τους ιδιότητα.

Στον πίνακα αποτυπώνονται οι χαρακτηρισμοί και η συχνότητα τους σε κάθε πρόσωπο της κατηγορίας.

**Πίνακας 2: Χαρακτηρισμός ηρώων με βάση το ποινικό παρελθόν τους**

	Διαρρήκτης	Λωποδύτης	Απόφοιτος φυλακών	Φυλακισμένος	Κακοποιός
Βυθούλας (Άκρωσ εμπιστευτικό)	6	2	8	-	-
Βραχνός (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)	-	-	-	2	-
Νικολάου (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)	5	1	-	-	1

Σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, αυτή η αναπαραγωγή του στίγματος της φυλακής και της εγκληματικής τους ιδιότητας, θα μπορούσε να παραπέμψει σε μια αρνητική προκατάληψη του συγγραφέα απέναντι στους ήρωες του. Οι παλαιότερες πράξεις των χαρακτήρων του, συγκεντρώνονται μέσω των χαρακτηρισμών –

ετικετών, κατασκευάζοντας έτσι μια εικόνα που περιέχει μια νέα ταυτότητα, χωρίς απαραίτητα να ανταποκρίνεται στην σύγχρονη πραγματικότητα. Αλλά και στις περιπτώσεις που ο χαρακτηρισμός εμπεριέχει πραγματική βάση, η επιλογή χρήσης του ως κυρίαρχη προσφώνηση των χαρακτήρων, συμβάλλει στη δημιουργία αρνητικής προκατάληψης.

Ο Μαρής εν αγνοία του- καθώς δημοσίευσε τα έργα του αρκετά χρόνια νωρίτερα- δημιούργησε χαρακτήρες που ανταποκρίνονταν σε αυτό που όρισε ο Dennis Charman (1968), ως «αποδιοπομπαίο τράγο». Πιο συγκεκριμένα, ο Charman αναφέρει δώδεκα στάδια τα οποία χαρακτηρίζουν ποιοι εγκληματίες ορίζονται «αποδιοπομπαίοι τράγοι» καθώς και την προδιαγεγραμμένη πορεία τους μετά τον χαρακτηρισμό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα επιχειρηματολογία παρουσιάζουν τα δύο πρώτα στάδια που αναφέρονται:

*«[...] Στερεοτυπικά ο εγκληματίας είναι ένας παραβάτης που έχει οδηγηθεί στη φυλακή. Όλοι οι άλλοι παραβάτες δεν αναγνωρίζονται ως αποδιοπομπαίοι τράγοι.*

*Ο αποδιοπομπαίος τράγος επιλέγεται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τα οποία είναι περισσότερο ευάλωτα εξαιτίας της φτώχειας, της έλλειψης ιδιωτικότητας, της έλλειψης εκπαίδευσης, της κοινωνικής αποδιοργάνωσης, της ορατότητας μέσω του χρώματος, το ξένο όνομα ή καταγωγή κλπ.[...]*» (Charman, 1968, 20)

Ωστόσο, σε μια βαθύτερου τύπου ανάλυση και εστιάζοντας στη πλοκή του αφηγήματος είναι φανερό πως οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες προφυλάσσονται από οποιαδήποτε επιβαρυντική σκέψη για την τέλεση ανθρωποκτονίας. Ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας το στοιχείο της προοικονομίας<sup>114</sup> γνωστοποιεί στον αναγνώστη τις

---

<sup>114</sup> Ως προοικονομία ορίζεται το λογοτεχνικό σχήμα, που προετοιμάζει κατάλληλα το θεατή ή τον αναγνώστη για κάτι που πρόκειται να συμβεί ή να ακολουθήσει στη μελλοντική πορεία και εξέλιξη του μύθου. Ουσιαστικά, είναι ένας τρόπος να προ-ρυθμίζονται και να διευθετούνται από τα πριν μελλοντικές σκηνές και γεγονότα που θα

προθέσεις του για τους συγκεκριμένους χαρακτήρες και τον αφήνει να γνωρίζει τον προσωπικό φόβο των ηρώων, που προκύπτει από την εσωτερίκευση του στίγματος, για την πιθανή κρίση του παρόντος σύμφωνα με το παρελθόν τους. Όλα τα παραπάνω αναφέρονται επιβοηθητικά από τον συγγραφέα, ώστε να καταστεί δυνατό στους χαρακτήρες του να γίνουν περισσότερο συμπαθείς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα από τον «13<sup>ο</sup> Επιβάτη» που περιγράφει τα συναισθήματα και τις σκέψεις του Παναγιώτη Βραχνού στη θέα ενός αστυνομικού, λίγο μετά την απόλυση του από την φυλακή.

[...]« Άμα μπεις μια φορά στη φυλακή θα σ' έχουν πάντα στο μάτι τους». Αυτόν τον αστυνομικό που είχαν ρίξει πίσω του τον ένιωθε ως σαν μια αδικία του κράτους απέναντι του. Είχε πληρώσει με τη φυλάκιση του για ότι είχε κάνει . Δεν τους χρωστούσε τίποτε.  
[...]

(13<sup>ο</sup> επιβάτης, σελ.138)

Έτσι δημιουργείται μια αναπαράσταση που μεταφέρει στον αναγνώστη τον ψυχισμό του «φέροντα το στίγμα» και επικοινωνεί με αυτόν τον τρόπο τις απόψεις του συγγραφέα- περί κρατικής και άδηλα κοινωνικής αδικίας- προσπαθώντας να προκαλέσει την ευαισθητοποίηση απέναντι στους ήδη στιγματισμένους. Σε αυτό το σημείο φαίνεται και η συμπάθειά του απέναντι σε εκείνους που γίνονται οι αποδιοπομπαίοι τράγοι λόγω του παρελθόντος τους. Ο ίδιος, αναπαράγει την στερεοτυπική εικόνα του εγκληματία, ωστόσο η προβαλλόμενη εικόνα που προκύπτει από την εξέλιξη των χαρακτήρων και της πλοκής- δημιουργήματα του ίδιου και τα δύο- συγκρούεται με την πρώτη. Ο Μαρής αναπαράγει ένα στερεότυπο μονάχα για να το αντικρούσει με την πλοκή που κατασκευάζει και έτσι «αθώνει» τους χαρακτήρες του στα μάτια των αναγνωστών του από την ποινή της ετικέτας.

---

ακολουθήσουν μέσα στη διαρκή ροή μιας αφήγησης. Αυτή η προ-ρύθμιση προετοιμάζει τον αναγνώστη να δεχθεί αργότερα κάτι και να το βιώσει ως απόλυτα φυσικό και λογικό. (Παρίσης, 2010, σελ. 153).

Από παιδευτικής άποψης με αυτό το παράδοξο ο συγγραφέας φαίνεται να επιθυμεί να διδάξει στους αναγνώστες του, πως η εικόνα δεν αναπαριστά πάντα την πραγματικότητα. Μερικές φορές η αλήθεια κρύβεται στην εξέλιξη και οι προσδοκίες που προκύπτουν από τις παρελθοντικές πράξεις, δεν είναι απαραίτητο πως θα επαληθευτούν. Όλα τα παραπάνω μπορούν να συνοψιστούν με τη φράση ότι: ο ένοχος για κάποια εγκληματική πράξη, κατά το παρελθόν, δεν είναι απαραίτητα υπεύθυνος και για μια νέα.

## B. Δράστες ανθρωποκτονίας

Σύμφωνα με τον άρθρο 299 του Π.Κ. όποιος με πρόθεση αφαιρεί τη ζωή άλλου τιμωρείται με την ποινή του θανάτου ή με ισόβια κάθειρξη. Βέβαια, η θανατική ποινή έχει καταργηθεί με την παρ. 1 του άρθρου 33 του ν. 2172/1993, ωστόσο την εποχή που έγραφε ο Γ. Μαρή ήταν ακόμη εν ενεργεία.

Η ύπαρξη αυτής της κατηγορίας είναι και η αφετηρία δημιουργίας της αστυνομικής ιστορίας. Η δράση τους αποτελεί την απαραίτητη ώθηση που χρειάζεται ο δημιουργός- συγγραφέας για να διοργανώσει την πλοκή του και να στήσει γύρω από αυτές τις σκοτεινές προσωπικότητες τον απαραίτητο μύθο του εγκλήματος.

Ο Jean-Étienne Dominique Esquirol στο "Υπόμνημα πάνω στην μονομανία της δολοφονίας" το 1838, είχε παραθέσει κάποια χαρακτηριστικά των εγκληματιών. Σύμφωνα με αυτά, ο εγκληματίας έχει πάντα κάποιο κίνητρο και χρησιμοποιεί τον φόνο ως ένα μέσο που συνδέεται με κάποια άλλη παράνομη πράξη. Η επιλογή των θυμάτων του γίνεται ανάμεσα στα πρόσωπα που ενδέχεται να εμποδίσουν την επίτευξη του στόχου του ή θα κατέθεταν εναντίον του, ενώ στην περίπτωση που συλληφθεί, αρνείται την οποιαδήποτε κατηγορία και προσφεύγει σε κάθε δυνατή δολιοπλοκή για να ξεφύγει από την ρομφαία του νόμου.<sup>115</sup>

Οι «δράστες ανθρωποκτονίας» του Μαρή, ταυτίζονται με την παραπάνω τυπολογία του Esquirol. Σχεδιάζουν ευφυώς τις κινήσεις τους εκτελώντας τις μεθοδικά και δεν διστάζουν να σκοτώσουν οποιονδήποτε θεωρούν ότι μπορεί να σταθεί εμπόδιο στην επίτευξη του στόχου τους. Πιστεύουν πως μπορούν να διαφύγουν τη σύλληψη, περιγελούν τον επίσημο κοινωνικό έλεγχο που προσωποποιείται στη φιγούρα του αστυνόμου Μπέκα εμφανίζοντας έτσι μια

---

<sup>115</sup> Φαρσεδάκης (1990), σελ. 144- 145.

αλαζονική συμπεριφορά- η οποία στο τέλος τιμωρείται. Στους συγκεκριμένους χαρακτήρες, παρατηρείται η έλλειψη μετάνοιας και τύψεων, γεγονός καταδεικνύει την υπολογιστική στάση τους απέναντι στη ζωή καθώς και τον ψυχρό και εγωκεντρικό τους χαρακτήρα.

Εν αντιθέσει με το στερεότυπο του «αποδιοπομπαίου τράγου» που προσωποποιείται στους «διαρρήκτες» των βιβλίων του Μαρή που εξετάσαμε, ο συγγραφέας αντλεί τους πραγματικούς ενόχους του από έναν διαφορετικό κόσμο, που έρχεται σε σύγκρουση με τις στερεοτυπικές προσδοκίες του εγκληματία, και τους ντύνει με μια φαινομενική ευγένεια που αρμόζει στους κοσμικούς κύκλους. Η προσεγγίση τους εμφάνιση, η οικονομική τους επιφάνεια και η καθώς πρέπει συμπεριφορά τους, καταφέρνει να ξεγελά τους άλλους συμμετέχοντες στην πλοκή αλλά και το αναγνωστικό κοινό, τουλάχιστον στην αρχή.

Η πλεονεξία και η αλαζονεία αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά στους δράστες ανθρωποκτονίας εκ προθέσεως του Μαρή. Χαρακτηριστικά που ίσως σχετίζονται με την φύση των εγκλημάτων και το παιχνίδι με την αστυνομία για την επίλυση του αινίγματος: «ποιος είναι ο δολοφόνος;». Με δεδομένο, ότι η πλοκή ανάγει τον σχεδιασμό του εγκλήματος σε ένα εγκεφαλικό παιχνίδι - σαν το σκάκι - η αλαζονεία προκύπτει από την υπερεκτίμηση της προσωπικής ευφυΐας, από μεριάς των δραστών, αλλά και την υποτίμηση ή και απαξία του επίσημου κοινωνικού ελέγχου. Οι δράστες ανθρωποκτονίας θεωρούν τους εαυτούς τους υπεράνω του νόμου, ενώ διακατέχονται από έναν αέρα αυθάδειας απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή εξουσίας.

Μια υποκατηγορία των δραστών ανθρωποκτονίας είναι εκείνοι που τελούν το έγκλημα τους εν βρασμώ ψυχικής ορμής: Ο Καρύδης στο «Έγκλημα στα παρασκήνια» και η Μαρία Ασκληπιού στο «Επικίνδυνο καλοκαίρι». Ο Καρύδης ομολογεί πως σκότωσε την ερωμένη του (Ρόζα Βαργή), όταν εκείνη τον απείλησε

πως θα ανακοίνωνε στην οικογένειά του την παράνομη σχέση τους και η Ασκληπιού, ομολογεί επίσης, ότι απάντησε στις προκλήσεις της προγονής της πυροβολώντας την, χωρίς ωστόσο να τη σκοτώσει γεγονός το οποίο δεν γνωρίζει η ίδια. Η πρόκληση που δέχτηκαν από τα θύματα τους ήταν τέτοια που έχασαν τον έλεγχο και οδηγήθηκαν στο έγκλημα. Υπό το βάρος των τύψεων αναγκάζονται να ομολογήσουν την πράξη τους και να αναζητήσουν την λύτρωση της τιμωρίας.

### Γ. Ο τύπος του μοιχού

Η αναπαράσταση του μοιχού στα τέσσερα αυτά βιβλία του Γ. Μαρή, αναλύθηκε σε δύο επίπεδα. Το αρχικό και έκδηλο εντοπίζεται στην προσπάθεια προσέλκυσης του αναγνωστικού κοινού. Οι ερωτικές ιστορίες θεωρούνται ιδιαίτερα δελεαστικές για το κοινό, ιδιαίτερα όταν συνοδεύονται από μια αστυνομική πλοκή. Όπως προαναφέραμε, το γνωστό τρίπτυχο του Σπύρου Μελά περί «αίματος, σπέρματος και στέμματος», αναπαρίσταται στις ιστορίες του Μαρή.

Από την άλλη όμως, με μια δεύτερη ματιά στα δεδομένα, αντιλαμβανόμαστε ότι όλοι οι ανθρωποκτόνοι ήταν και μοιχοί. Σε αυτή την περίπτωση παρατηρείται ένα πέρασμα από την χρήση της μοιχείας για λόγους προσέλκυσης του κοινού, στην διαβρωτική της διάσταση. Η σύνδεση με την κοινωνικά αποδιοργανωτική πράξη της ανθρωποκτονίας προσδίδει ένα ιδιαίτερο λειτουργικό βάθος στην προβαλλόμενη αναπαράσταση της εξωσυζυγικής σχέσης, ιδιαίτερα την περίοδο της πρώτης δημοσίευσης των συγκεκριμένων αφηγημάτων. Όπως η ανθρωποκτονία λειτουργεί διαβρωτικά προς τον κοινωνικό ιστό, έτσι και η μοιχεία στρέφεται ενάντια σε έναν θεμελιακό θεσμό της κοινωνίας, την οικογένεια. Εκτός από αιτία διαζυγίου, η μοιχεία αποτελούσε ποινικό αδίκημα που τιμωρούνταν με φυλάκιση μέχρι ένα έτος.



Ωστόσο, η αναδυόμενη αναπαράσταση δεν φαίνεται να ενοχοποιεί την μοιχεία. Περισσότερο φαίνεται να λειτουργεί επιβαρυντικά των ανθρωποκτόνων και να καταδεικνύει μια γενικά απορριπτική, ανήθικη και έντονα αντικοινωνική συμπεριφορά.

#### Δ. Η γυναίκα εγκληματίας

Η γυναικεία εγκληματικότητα έχει συνδεθεί, κατά κύριο λόγο, με αδικήματα που αφορούν απάτες, πλαστογραφίες και αδικήματα κατά της ιδιοκτησίας.<sup>116</sup> Ειδικότερα, περιορίζεται σε εκείνα που η διάπραξη τους δεν δυσχεραίνεται από σοβαρά εμπόδια. Σε «δυσκολότερα» αδικήματα αυτής της κατηγορίας (διαρρήξεις, ληστείες, κ.λπ.) η συμμετοχή των γυναικών, εκτός του ότι είναι μικρή, περιορίζεται και σε ένα ρόλο παθητικού συνεργού.<sup>117</sup> Η φυσική αδυναμία των γυναικών έναντι της μυϊκής υπεροχής των ανδρών, τις θέτει σε «μειονεκτική» θέση στον χώρο των βίαιων εγκλημάτων. Η μυϊκή δύναμη θεωρείται απαραίτητη για κάποιο τύπο εγκλημάτων ενώ μπορεί να παράσχει προστασία στον δράστη καθώς αποτυπώνει μια εικόνα φυσικής υπεροχής. Κατ' επέκταση οι γυναίκες αποκλείονται από την συμμετοχή σε εγκλήματα που περιλαμβάνουν χρήση βίας.<sup>118</sup>

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Pollak, οι γυναίκες είναι ιδιαίτερα χειριστικές και δόλιες, γεγονός που τους επιτρέπει, συνδυαστικά με την σεξουαλικότητα τους, να χρησιμοποιούν τους άνδρες για να ικανοποιήσουν τους στόχους τους. Έχουν την ικανότητα να χρησιμοποιούν το σεξ για να χειραγωγούν τους άνδρες και να τους υποκινούν στην τέλεση εγκλημάτων. Ενώ στην περίπτωση που οι εγκληματικές

---

<sup>116</sup> Steffensmeier & Schwartz (2004), σελ. 116-117.

<sup>117</sup> Νόβα – Καλτσούνη (1989), σελ.170- 176.

<sup>118</sup> Steffensmeier & Schwartz (2008), σελ.62.

πράξεις γίνουν γνωστές, οι γυναίκες σπάνια συλλαμβάνονται ως ηθικοί αυτουργοί των εγκλημάτων, διότι είναι εξαιρετικά ευφυείς και εφευρετικές ως προς την τέλεση τους.<sup>119</sup>

Η δόλια και χειριστική «φύση» της γυναίκας με τον τρόπο που αναφέρεται παραπάνω και με έμφαση στις φυσικές της αδυναμίες που οδηγούν σε μια προσαρμογή της εγκληματικής πρακτικής, αναπαράγεται και στην συγκεκριμένη βιβλιογραφία του Μαρή. Οι γυναίκες δεν εμπλέκονται σε κανενός είδους βίαιο επεισόδιο, ενώ η συμμετοχή τους στα εγκλήματα θεωρείται είτε δευτερεύουσας σημασίας, είτε αποτελούν τον ηθικό αυτουργό που δεν εμπλέκεται όμως πουθενά. Η χρήση της ευφυΐας τους και η μεγάλη ικανότητα προσποίησης, τις βοηθά να επιτύχουν τους στόχους τους, ενώ σε αυτό συνεπικουρεί η χειριστική διάσταση που δίνουν στη σεξουαλικότητα τους.

Μια, επίσης, ενδιαφέρουσα διάσταση της γυναικείας επικινδυνότητας αποτελεί η χρήση χαρακτηρισμών, από τον συγγραφέα, που παραπέμπουν σε γυναίκα για την περιγραφή των ανδρών εγκληματιών. Σε αυτή την περίπτωση, ο συγγραφέας ενοχοποιεί τη γυναικεία φύση για να δείξει την σκοτεινή διάσταση των χαρακτήρων του.

Οπότε η εικόνα της γυναίκας, ταυτίζεται με έννοιες όπως είναι: η επικινδυνότητα, η πονηρία και η παραπλάνηση, οι οποίες με την σειρά τους- και εξαιτίας της χρήσης τους- γίνονται έννοιες που περιγράφουν τον εγκληματία.

---

<sup>119</sup> Πετούση (2001), 122-123.

#### 4.2.2 Τα κίνητρα των δραστών

Μια αναδυόμενη κατηγορία στον άξονα των εγκληματιών είναι αυτή των κινήτρων τόσο των πρωταρχικών εγκλημάτων, όσο και των ακόλουθων εγκλημάτων. Γυρίζοντας στον μύθο και ανατρέχοντας στα κίνητρα των δραστών –πέρα των περιπτώσεων των εκβιασμών και των διαρρήξεων που τα κίνητρα είναι ταυτόσημα της φύσης των αδικημάτων- αντιλαμβάνεται κάποιος ότι στις περιπτώσεις ανθρωποκτονιών με πρόθεση, στις αρχικές ανθρωποκτονίες, τα κίνητρα των περισσότερων δραστών υπέκρυπταν ένα οικονομικό όφελος. Οι ακόλουθες ανθρωποκτονίες τελούνται συνήθως προς αποφυγή των συνεπειών π.χ. η δολοφονία του αστυνομικού που ακολουθεί τον Αγγέλογλου (Έγκλημα στα παρασκήνια) και η δολοφονία του Ιγγλέση από τον Παπάζογλου (Αυστηρώς προσωπικό). Ο πίνακας που ακολουθεί αποτυπώνει τα κίνητρα κάθε δράστη ανθρωποκτονίας.

**Πίνακας 3: Κίνητρα δραστών ανθρωποκτονίας**

	Άμυνα, Φόβος	Ερωτικό πάθος	Βρασμός ψυχικής ορμής	Εκδίκηση	Αποφυγή συνεπειών	Οικονομικό όφελος
Καρύδης (Έγκλημα στα παρασκήνια)			1			
Αγγέλογλου (Έγκλημα στα παρασκήνια)					1	
Μαρία Ασκληπιού (Επικίνδυνο Καλοκαίρι)			1			
Χάρης Ασκληπιός (Επικίνδυνο καλοκαίρι)						2
Τάκης Φιλάρετος (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)						6
Αδάμης (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)		1		1		
Λέων Αποστολίδης (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)	1					
Ιππόλυτος Ξάνθος (13 <sup>ος</sup> επιβάτης)	1					
Μίμης Παπάζογλου (Αυστηρώς προσωπικό)					1	1
Σύνολο	2	1	2	1	2	9

Ακόμα και στις αναφορές των δοσίλογων της Κατοχής, περιγράφονται τα οικονομικά οφέλη και ο πολυτελής τρόπος ζωής τους.

Η πορεία προς το έγκλημα φαίνεται να προκύπτει από την εμμονική αναζήτηση του χρήματος. Αυτό εντοπίζεται ως πυρήνας των περισσότερων προμελετημένων εγκλημάτων, συμπεριλαμβανομένων των εγκλημάτων που έχουν εξ αρχής, οικονομικά κίνητρα (εκβιασμοί, προδοσία κλπ.). Προκύπτει, λοιπόν, πως το οικονομικό όφελος ως αυτοσκοπός είναι εκείνο που οδηγεί την εγκληματική συμπεριφορά.

Άλλα αναδυόμενα κίνητρα ανθρωποκτονιών είναι: η εκδίκηση, το πάθος, ο φόβος, η σύγχυση, η οργή, η απώλεια αυτοελέγχου και η άμυνα. Η περίπτωση της άμυνας είναι η μόνη περίπτωση εγκλήματος την οποία ο συγγραφέας αφήνει ατιμώρητη.

Οι περιπτώσεις του πάθους και της εκδίκησης, εγγράφονται στα ερωτικά εγκλήματα. Στα εγκλήματα δηλαδή που συμβαίνουν στη βάση μια παράνομης ερωτικής σχέσης, είτε αυτά προκύπτουν μεταξύ των μερών της σχέσης (Το έγκλημα του Καρύδη, *Έγκλημα στα παρασκήνια* και το έγκλημα του Αδάμη, *13<sup>ος</sup> επιβάτης*) είτε στο ευρύτερο περιβάλλον αυτής (Το έγκλημα της Ασκληπιού, *Επικίνδυνο καλοκαίρι* και το έγκλημα του Αδάμη, *13<sup>ος</sup> επιβάτης*). Σε αυτές τις περιπτώσεις τα προβαλλόμενα κίνητρα προκύπτουν είτε από λόγους εκδίκησης (Αδάμης), είτε η ανθρωποκτονία είναι αποτέλεσμα βρασμού ψυχικής ορμής (Καρύδης, Ασκληπιού).

Στα μυθιστορήματα το πάθος (συμπεριλαμβανομένης της εκδίκησης) η αναζήτηση του πλούτου και της πολυτέλειας αναδύονται ως οι σοβαρότερες κοινωνικές απειλές που είναι σε θέση να διαρρήξουν την κοινωνική αρμονία. Τα κίνητρα των δραστών που προβάλλονται περισσότερο στα κυρίαρχα εγκλήματα,

αποτυπώνουν ότι το δίπτυχο των κινήτρων του εγκλήματος είναι το οικονομικό όφελος και το παράνομο ερωτικό πάθος.

#### 4.2.3 Ο επίσημος κοινωνικός έλεγχος του εγκλήματος

##### A. Οι αναπαραστάσεις του αστυνομικού σώματος

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η εποχή που γράφει ο Μαρής αποτελεί ένα κομβικό σημείο για το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. Η μετεμφυλιακή Ελλάδα, προσπαθούσε να ανασυνταχθεί και δομήσει εκ νέου τις βάσεις της κοινωνικής της συνοχής. Η αστυνομία της εποχής υπήρξε ιδιαίτερα ελεγκτική, αυταρχική και παρουσίαζε έντονη παρακρατική δράση.<sup>120</sup>

Τα παραπάνω γεγονότα, όμως απουσιάζουν από τα συγκεκριμένα αστυνομικά μυθιστορήματα του Γ. Μαρή, αλλά οι υπαινιγμοί για υπέρβαση καθήκοντος είναι αρκετοί και ξεκάθαροι. Ειδικότερα, υπάρχουν σαφείς παραδοχές άσκησης βίας όταν κάποιος σκοτώνει αστυνομικό, καθώς οι συνάδελφοι του φαίνεται να θεωρούν την αναζήτηση και τη τιμωρία του ενόχου προσωπική υπόθεση. Σε αυτό το σημείο υπερτονίζεται το αίσθημα αλληλεγγύης που αναπτύσσεται και προκύπτει από την αμοιβαία δέσμευση και την εμπιστοσύνη που μοιράζονται οι αστυνομικοί στο πλαίσιο της επαγγελματικής τους συνεργασίας.<sup>121</sup> Παράλληλα, παρουσιάζεται η άσκηση μιας μορφής ψυχολογικής βίας, μέσω του εκφοβισμού και της απειλής της χρήσης βασανιστηρίων, με σκοπό την απόσπαση ομολογίας.

Ο όρος βασανιστήρια σημαίνει κάθε πράξη με την οποία προκαλείται έντονος πόνος ή ταλαιπωρία, σωματική ή ψυχική, η οποία επιβάλλεται εσκεμμένα σε ένα

---

<sup>120</sup> Βιθάλη (2012), σελ. 93,100-101.

<sup>121</sup> Ewin (1990), σελ. 3-15.

πρόσωπο για σκοπούς όπως η απόκτηση από αυτό ή ένα τρίτο πρόσωπο πληροφοριών ή ομολογιών, ώστε να τιμωρηθεί για μια πράξη που αυτό ή τρίτο πρόσωπο έχει διαπράξει ή είναι ύποπτο για την τέλεση της ή για να εκφοβιστεί ή εξαναγκαστεί αυτό ή ένα τρίτο πρόσωπο, ή για οποιοδήποτε λόγο που βασίζεται σε διάκριση κάθε είδους.<sup>122</sup>

Από τα προηγούμενα προκύπτει ότι η έννοια του βασανιστηρίου συνίσταται στην πρόκληση σοβαρού ψυχικού ή σωματικού πόνου ή ταλαιπωρίας ή φόβου για την απόσπαση πληροφοριών, ομολογίας, εξασφάλιση συνεργασίας κ.α.

Ο παραπάνω ορισμός, βρίσκει εφαρμογή σε αρκετά σημεία εντός του κειμένου. Ειδικότερα, όταν το θύμα γίνεται αστυνομικός, υπάρχει παραδοχή, αλλά και εντοπίζεται περιγραφόμενη σκηνή, άσκησης ψυχολογικής και σωματικής βίας. Από τη μία, εντοπίζεται ο Μπέκας να παραδέχεται, ως μια κοινά αποδεκτή αλήθεια, και να προειδοποιεί δυο από τους δράστες ανθρωποκτονίας που απειλούν να τον σκοτώσουν (τον Μίμη Παπάζογλου στο *Αυστηρώς προσωπικό* και τον Χάρη Ασκληπιό στο *Επικίνδυνο καλοκαίρι*), ότι αν προβούν στη δολοφονία του, οι συναδέλφοι του θα ζητήσουν εκδίκηση. Από την άλλη, ο ίδιος ο αστυνόμος Μπέκας, αν και φημίζεται για τις ελεγχόμενες αντιδράσεις του, επιτίθεται φραστικά και επιχειρεί να ασκήσει σωματική βία, στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, στην Θάλεια Χαλκιά με σκοπό να του αποκαλύψει πληροφορίες για τον δολοφόνο του προσωπικού του φίλου και συναδέλφου του. Αξίζει να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη σκηνή δεν περιγράφει μια τυπική ανακριτική διαδικασία- όπως και οι περισσότερες σκηνές που ο Μπέκας αποσπά πληροφορίες από τα πρόσωπα που συμμετέχουν στη πλοκή- παρά διαδραματίζεται στο δωμάτιο του ξενοδοχείου που διέμενε η Χαλκιά.

---

<sup>122</sup> Βιδάλη (2012), σελ. 24.

Πέραν αυτών, οι όποιες άλλες αρνητικές αναφορές περιορίζονται σε μια κριτική που ασκούν κάποιοι ήρωες προς τους αστυνομικούς, που αναλώνεται στο δίπολο καλός – κακός χωρίς άλλες λεπτομέρειες και στην βραδυκίνητη λειτουργία της αστυνομίας, ως γνήσια κρατική υπηρεσία. Παράλληλα, προβάλλεται η ευγενική εικόνα των αστυνομικών, σε αντιπαράβολή των βίαιων ξεσπασμάτων τους στις δύο προαναφερθείσες περιπτώσεις, με προσωπικό μορφωμένο που δείχνει θαυμασμό και ευγένεια προς τους ανθρώπους του πνεύματος (ο ευγενικός τρόπος συμπεριφοράς των αστυνομικών απέναντι στον καθηγητή της νομικής Ανδρέα Λαμπρινό στο *Επικίνδυνο καλοκαίρι* απέχει παρασάγγας από τον απότομο τρόπο που χρησιμοποίησε ο Μπέκας στον Λέοντα Αποστολίδη στον *13ο επιβάτη* .

Ο συγγραφέας δεν φαίνεται να επιθυμεί να αναπαράγει κάποια ακραία αρνητική εικόνα για την αστυνομία και περιορίζεται σε υπονοούμενα και μεμονωμένα περιστατικά. Η εξήγηση που δίνουμε έχει δύο διαστάσεις. Αφ' ενός η όποια ξεκάθαρη καταγγελία της πραγματικότητας μέσα από μύθο, θα έθετε σε κίνδυνο την συνέχεια της ύπαρξης και την δημοφιλία του βασικού του ήρωα, ο οποίος είναι αστυνομικός. Αφετέρου οι αρνητικές αναπαραστάσεις της αστυνομίας ήταν περιττές, διότι οι πολίτες είχαν εικόνα του αστυνομικού αυταρχισμού της εποχής. Προτιμά, λοιπόν, να αναπαράγει μια εικόνα για το πώς θα έπρεπε να λειτουργεί η αστυνομία, δημιουργώντας, έτσι, ένα ιδανικό σκηνικό για μπορέσει να κινηθεί ο βασικός του ήρωας αστυνόμος Μπέκας.

## B. Ο αστυνόμος Μπέκας

Ο αστυνόμος Μπέκας αποτελεί μια εμβληματική φιγούρα στα κείμενα του Μαρή και ένα σταθερό σημείο αναφοράς για την αναπαράσταση του επίσημου



κοινωνικού ελέγχου. Περιγράφεται ως ένας κοντόχοντρος αστυνομικός, με παχύ μουστάκι και ένα μόνιμα νυσταγμένο βλέμμα. Τα εξωτερικά χαρακτηριστικά που επιλέγει να δώσει ο Μαρής στον ήρωα του, σε καμία περίπτωση δεν παραπέμπουν στην εικόνα ενός άγρυπνου διώκτη του εγκλήματος. Ωστόσο και σε αυτή την περίπτωση, ο συγγραφέας διαψεύδει τις αρχικές εντυπώσεις που προκαλεί η καθημερινή απλότητα του παρουσιαστικού του αστυνόμου. Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα οξυδερκή ερευνητή που πάντα γνωρίζει περισσότερα από όσα μοιράζεται, βρίσκεται πάντα ένα βήμα πιο μπροστά από τον αναγνώστη, ενώ διακατέχεται από ένα εξαιρετικά εύστοχο ένστικτο, συνεπικουρούμενο από την μακρόχρονη εμπειρία του στο αστυνομικό σώμα.

Ο Μπέκας, μέσα από τους χαρακτηρισμούς των συναδέλφων του παρουσιάζεται ως πείσμων και η πλοκή το επιβεβαιώνει με την άρνησή του να δεχτεί κάθε εύκολη απάντηση, ακόμα και όταν όλα συνηγορούν σε αυτό, που δεν καθυστεράει την εσωτερική του ανησυχία για την αναζήτηση της λύσης του αινίγματος. Στο οπλοστάσιο του έχει και θέτει σε εφαρμογή την λογική και την πίστη στις ηθικές αξίες, γιατί πάνω από όλα δεν θέλει να τιμωρηθεί ένας αθώος. Αποτελεί έναν εξαιρετο profiler εγκληματιών, χρησιμοποιώντας την ψυχολογία της εφαρμοσμένης εγκληματολογίας, προβαίνοντας σε συνεχή σκιαγράφιση των εμπλεκόμενων χαρακτήρων και μελετώντας προσεκτικά όλα τα στοιχεία του εγκλήματος, αναζητώντας το *modus operandi* του δράστη που θα τον οδηγήσει στην λύση του μυστηρίου. Μέσω των στοιχείων που συλλέγει μεθοδικά από τα άλλα πρόσωπα που εμπλέκονται στη πλοκή, αποσκοπεί στον περιορισμό του κύκλου των υπόπτων και τον μη στιγματισμό κάποιου αθώου (βλ. περίπτωση Άρη Δημητριάδη στο *Έγκλημα στα παρασκήνια* και Θωμά Βυθούλκα στο *Αυστηρώς προσωπικό*).

Για τον ήρωα, η αναζήτηση του δολοφόνου ξεφεύγει από τα στενά όρια της σύλληψης του ενόχου. Ανάγεται σε μια εγκεφαλική διαδικασία και ακολουθούνται συγκεκριμένες στρατηγικές αποκάλυψης του γρίφου. Η κοινά προβαλλόμενη μέθοδος του Μπέκα είναι η προσποίηση. Η προσέγγιση δηλαδή των υπόπτων με μια φαινομενική, άκριτα δεκτική κατανόηση και παθητικότητα. Η μέθοδος αυτή είναι παρόμοια με την μέθοδο των πραγματικών ενόχων που προσπαθούν να κρύψουν το έγκλημα τους, με τη μόνη διαφορά πως σε αυτή την περίπτωση η αρχική προσποίηση λειτουργεί αποκαλυπτικά.

Μια άλλη μέθοδος είναι η ικανότητα του να εισέρχεται στον εσωτερικό κόσμο των ενόχων ώστε να τους καταλάβει και να προβλέψει τις κινήσεις τους. Βάζει τον εαυτό του στη θέση των ενόχων και με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να «διαβάσει» τη σκέψη τους, πράγμα που θα τον οδηγήσει στα ίχνη τους.

Παρουσιάζεται να είναι ψύχραιμος και να αντιμετωπίζει κάθε πρόκληση ως ένα εμπόδιο που θα πρέπει να ξεπεραστεί. Ο δολοφόνος παίρνει τον ρόλο του αντιπάλου σε ένα διανοητικό παιχνίδι που διατηρεί την ένταση και το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Η μόνη περίπτωση που ο Μπέκας φαίνεται να χάνει την αυτοκυριαρχία του και να παραδίνεται στην οργή του, είναι η περίπτωση που ένας συνάδελφος του καταλήγει νεκρός. Σε αυτή την περίπτωση, ορμώμενος από τα αισθήματα συναδελφικότητας που αναπτύσσονται μεταξύ των αστυνομικών, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει λεκτική και ψυχολογική βία για να αποσπάσει τις απαιτούμενες πληροφορίες που χρειάζεται. Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, ο συγγραφέας αναφέρει πως η μέθοδος των βασανιστηρίων δεν συνάδει με τις μεθόδους του αστυνόμου Μπέκα. Παρόλα αυτά η απειλή τους, εντοπίζεται αρκετές φορές στα λόγια του, ως μέθοδος εκφοβισμού, για την απόσπαση της αλήθειας.

Σε επίπεδο αποσυμβολισμού, θα μπορούσαμε να πούμε, πως η φιγούρα του Μπέκα λειτουργεί ως «Νέμεσις» προς την «ύβρη» των ενόχων, καθώς η υπερεκτίμηση του εαυτού τους, της θέσης τους και η αλαζονεία τους συγκρούονται με την ταπεινή εμφάνιση και την σοβαρή έκφραση του Μπέκα.

Κατά το αρχαιοελληνικό πρότυπο, την «Νέμεσιν» ακολουθεί η «Τίσις». Έτσι, μετά την αποκάλυψη του ενόχου από τον αστυνόμο Μπέκα, ακολουθεί η καταστροφή του, γεγονός που επιφέρει τη κάθαρση στον αναγνώστη.

## Επίλογος

Από την ανάλυση των αποσπασμάτων που προηγήθηκε προκύπτει πως σε αρκετές περιπτώσεις ο συγγραφέας προβάλλει στερεοτυπικούς χαρακτηρισμούς, στοχοποιώντας με αυτόν τον τρόπο διάφορες κοινωνικές ομάδες (π.χ. τους αποφυλακισμένους). Ωστόσο, οι όποιες αναπαραγωγές στερεοτύπου χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα με σκοπό να αμφισβητηθεί η ίδια η στερεοτυπική τους διάσταση. Μέσω της πλοκής του προβάλλει μια άλλη άποψη που φαίνεται να κυριαρχεί και στα τέσσερα βιβλία του δείγματος. Ο βασικός ένοχος της κάθε ιστορίας αντλείται όχι από την ομάδα των στερεοτυπικών ηρώων, αλλά από τους χαρακτήρες που ζουν σε πολυτελή σπίτια, εξεζητημένο γούστο, ακριβά αυτοκίνητα και θεωρούνται υπεράνω πάσης υποψίας. Προσωπικότητες αλλοτριωμένες που είναι διατεθειμένες να κάνουν τα πάντα για να διατηρήσουν ή να αποκτήσουν μόνιμα την πρόσβαση σε αυτόν τον πλούσιο τρόπο ζωής.

Η αναπαράσταση που προωθεί ο Μαρής, ξεφεύγει από την στερεοτυπική αναφορά του εγκληματία που προέρχεται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και τον χαρακτηρίζει η έλλειψη παιδείας. Οι περισσότεροι εγκληματίες του Μαρή, προέρχονται από τους κοσμικούς κύκλους, είναι πλούσιοι και χαρακτηρίζονται από μια αλαζονεία, πιθανά προερχόμενη από το κοινωνικό τους υπόβαθρο. Η επιλογή αυτή, αποτελεί μια κριτική απέναντι σε μια κατεστημένη εικόνα ( του στερεοτυπικού δράστη) και απέναντι στα αναδυόμενα πρότυπα της εποχής. Ο Μαρής δεν ενοχοποιεί συγκεκριμένους ανθρώπους, παρά εστιάζει στα χαρακτηριστικά μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Ο πραγματικός ένοχος στα αφηγήματα του είναι η πολυτέλεια και η ανάγκη των χαρακτήρων να εισέλθουν και να παραμείνουν στους κόλπους της. Οι εικόνες που δημιουργεί ο Μαρής στοχοποιούν την αίσθηση

παντοδυναμίας που προσφέρουν τα χρήματα και κρούει τον «κώδωνα του κινδύνου» στην μεταπολεμική ελληνική κοινωνία που ανασυντάσσεται μετά την καταστροφή για νέα αξιακά πρότυπα που δημιουργεί. Υπάρχουν ωστόσο και στερεοτυπικές φιγούρες εγκληματιών που συνήθως αναλώνονται σε αδικήματα λιγότερο σημαντικά σε σχέση με τις ανθρωποκτονίες που παρουσιάζονται. Η παρουσία τους δεν ήταν δυνατό να παραληφθεί καθώς αντιστοιχούν σε μια πραγματικότητα με την οποία οι αναγνώστες συνδιαλέγονταν σε τακτική βάση στα μέσα ενημέρωσης αλλά και στην καθημερινότητα τους, διότι οι συγκεκριμένες στερεοτυπικές φιγούρες αντιπροσωπεύουν το λεγόμενο “street crime”. Ωστόσο, ο συγγραφέας προσπαθεί να αλλάξει τους όρους και να διδάξει το αναγνωστικό του κοινό πως αυτό που θεωρεί δεδομένο και αυτονόητο, δεν είναι οπωσδήποτε σωστό. Ο εγκληματίας δεν είναι μόνο αυτός που έχει εγκληματήσει κατά το παρελθόν, ούτε εκείνος που ανταποκρίνεται σε σχετικά στερεότυπα. Οι εγκληματίες που χρησιμοποιεί ο Μαρής, παρουσιάζονται να είναι όμορφοι και με άρτιο σωματότυπο που έρχονται σε αντίθεση με τις στερεοτυπικές φιγούρες δραστών. Έτσι ο συγγραφέας προβάλλει την αντίθεση της εξωτερικής φαινομενικής ομορφιάς με την εσωτερική ασχήμια και υπενθυμίζει στους αναγνώστες του ότι αυτό που φαίνεται δεν είναι κατ’ ανάγκη και πραγματικότητα καθώς και ότι ο καθένας μπορεί να εγκληματήσει.

Επίσης, ενδιαφέρουσες είναι και οι αναπαραστάσεις που προωθούνται σχετικά με την αστυνομία ως μέρος του τυπικού κοινωνικού ελέγχου. Όπως προαναφέραμε, η αστυνομία της εποχής χαρακτηρίζονταν ως βίαιη και ιδιαίτερα ελεγκτική. Συνακόλουθα, η εικόνα που παρουσιάζεται, από τον Μαρή, προβάλλει τις βίαιες πρακτικές που χρησιμοποιούνταν τότε - γνώρισμα της εποχής γραφής των μυθιστορημάτων και όχι της ελληνικής αστυνομίας διαχρονικά- για την απόσπαση ομολογίας ή άλλων πληροφοριών. Υπάρχουν υπόνοιες χρήσης βασανιστηρίων,

πολυήμερων συνεχόμενων ανακρίσεων με στόχο την φυσική και ψυχολογική εξάντληση του ανακρινόμενου και τη χρήση απειλών για πολύχρονη φυλάκιση του ανακρινόμενου αν δεν συνεργαστεί. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σημειωθεί ότι, όπως παρατηρήσαμε οι όποιες αναφορές σε βίαιες πρακτικές της αστυνομίας, δεν εμφανίζονται σε εκτεταμένες περιγραφικές σκηνές εντός του κειμένου. Παρουσιάζονται μονάχα μέσα από τα λόγια των ηρώων ως κριτική στο αστυνομικό σώμα, ενώ μπορέσαμε και εντοπίσαμε ανάλογες αναφορές μέσα από την απορριπτική στάση του αστυνόμου Μπέκα στην πρακτική των βασανιστηρίων. Ωστόσο, ακόμη κι ο ίδιος ο Μπέκας, στο πρόσωπο του οποίου εκφράζεται ο επίσημος έλεγχος του εγκλήματος και ο τυπικός Έλληνας αστυνομικός μεσαίας ιεραρχικής βαθμίδας, χρησιμοποιεί ψυχολογική βία με σκοπό την απόσπαση πληροφοριών. Δεν διστάζει όμως να κάνει και χρήση σωματικής βίας σε ανακρινόμενο, όταν ένας συνάδελφός του καταλήγει νεκρός.

Ο στόχος του συγγραφέα είναι να δείξει κάποιες από τις πρακτικές της αστυνομίας – ιδιαίτερα κατά την εποχή γραφής των αφηγημάτων- και να καταγγείλει τις πρακτικές των βασανιστηρίων ως μεθόδους ανεύρεσης της «αλήθειας».

Όλα τα παραπάνω μεταφέρουν εικόνες για το έγκλημα και τον εγκληματία, μέσα από τον μύθο και επιβεβαιώνουν ότι η κουλτούρα και τα παράγωγα της, έχουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψης της κοινωνικής πραγματικότητας. Με τις αναπαραστάσεις που προβάλλουν, έχουν την δύναμη να δημιουργήσουν στο κοινό στερεοτυπική γνώση και να καθοδηγήσουν μια πορεία αντίληψης που ενδέχεται να στιγματίσει ομάδες ανθρώπων.

Στη σύγχρονη εποχή, όπου ο βομβαρδισμός των πληροφοριών και τον εικόνων είναι ανελέητος, τα άτομα διαλέγουν να δεχτούν ως πραγματικές τις πληροφορίες που προκύπτουν από μια αυθεντία, όπως είναι τα ΜΜΕ, η τηλεόραση,

η λογοτεχνία ή η μουσική. Οι προωθούμενες αναπαραστάσεις έχουν τη δυνατότητα της επιρροής. Το είδος της επιρροής και ο βαθμός της θα εξαρτηθεί από διάφορα στοιχεία του υποκειμένου (όπως το εκπαιδευτικό του υπόβαθρο, η ηλικία του, το φύλο του κ.α.). Η υποκειμενικότητα, όμως, της πρόσληψης και της επεξεργασίας της προωθούμενης αναπαράστασης, δεν σημαίνει και περιορισμό της δύναμης του μέσου που προβάλλει την εικόνα. Στην πραγματικότητα γίνεται λόγος για διαλεκτική σχέση «φορέα επιρροής» και «επηρεαζόμενου».

Ο στόχος της παρούσας εργασίας ήταν να δείξει τον τρόπο με τον οποίο προβάλλονται οι πληροφορίες και δημιουργείται μια εικόνα για την πραγματικότητα από τα διάφορα παράγωγα της λαϊκής κουλτούρας. Η επιρροή και η ένταση της εξαρτάται από τον κάθε αναγνώστη, ακροατή ή τηλεθεατή, οπότε δεν θα ήταν δυνατό να μιλήσουμε γι' αυτό, αλλά για την επιρροή που μπορεί να ασκήσει στην κοινή γνώμη. Σε κάθε περίπτωση, υποστηρίζουμε την υποκειμενική πρόσληψη των πληροφοριών, τον ιδιαίτερο τρόπο αποκωδικοποίησης των ερεθισμάτων και την δημιουργία μια ατομικής πραγματικότητας που συνάδει με την κάθε άλλη ξεχωριστή πραγματικότητα των άλλων δρώντων υποκειμένων.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

### Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβδελά, Ε. *Δια λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Νεφέλη, Αθήνα 2002

Αλεξιάδης, Σ. *Εγκληματολογία*. Εκδόσεις ΣΑΚΚΟΥΛΑ, ΑΘΗΝΑ-ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2004

Αστρινάκης, Α. *Νεανικές Υποκουλτούρες. Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία.*, Παπαζήση, Αθήνα 1991

Bauman, Z. *Liquid modernity*. Polity Press, 2000, σελ. 7

Berger, P. & Luckmann, T. *Η κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας*. Νήσος, Αθήνα 2003

Βιδάλη, Σ. *Αστυνομία. Έλεγχος του εγκλήματος και ανθρώπινα δικαιώματα*. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2012

Culler, J. *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000

Δαμιανάκος, Σ. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Πλέθρον, Αθήνα, σελ. 127-152

Δασκαλάκης, Η. *Η εγκληματολογία της κοινωνικής αντίδρασης*. Σάκκουλα, Αθήνα- Κομοτηνή 1985

Καραχάλιου, Κ.-Μ. *Η μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων στα ΜΜΕ: Η παρουσίαση του φαινομένου της εγκληματικότητας στον ημερήσιο τύπο*. Διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Διατμηματικό Π.Μ.Σ. "Κοινωνικός αποκλεισμός και μειονότητες", Αθήνα, 2000



Μουλλάς Π., *Ο χώρος του εφήμερου, στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, Σοκόλη, Αθήνα 2007

Ζαραφωνίτου, Χ. *Ο φόβος του εγκλήματος. Μελέτες Ευρωπαϊκής Νομικής Επιστήμης*. Α. Σάκκουλας, Αθήνα, 2002

Ζαραφωνίτου, Χ. *Τιμωρητικότητα. Σύγχρονες τάσεις, διαστάσεις και εγκληματολογικοί προβληματισμοί*. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2008

Θεολόγη, Β. *Εγκληματικότητα και ΜΜΕ*. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2011

Κοκκινάκη, Φ. *Κοινωνική Ψυχολογία. Εισαγωγή στη μελέτη της κοινωνικής συμπεριφοράς*. Τυπωθήτω, Αθήνα 2006

Λαμπρίδης, Ε. *Στερεότυπο- Προκατάληψη- Κοινωνική ταυτότητα. Μελετώντας τις δυναμικές της κοινωνικής αναπαράστασης για τους τσιγγάνους*. Gutenberg, Αθήνα 2004

Λαμπροπούλου, Ε. *Η κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Η περίπτωση της βίας και της εγκληματικότητας*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999

Λαμπροπούλου, Ε. *Κοινωνικός έλεγχος του εγκλήματος*. Παπαζήση, Αθήνα 1994

Μαρτινίδης Π., *Περί παραλογοτεχνικού κλίματος του εγκλήματος και των συνεπειών του*. (Ποιητικές αδικοπραγίες , από τον Ε. Α. Πόε και εντεύθεν). Στο Α. Κουκουτσάκη (επίμ.), *Εικόνες εγκλήματος*, Πλέθρον, Αθήνα 2000

McQuail, D., *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2003

Νόβα – Καλτσούνη, Χ., «Η εγκληματική δραστηριότητα της γυναίκας», *Ελληνική Επιθεώρηση Εγκληματολογίας*, τ. 3-4, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 1989

Πανούσης, Γ. *Εγκληματογενείς και εγκληματογόνοι κίνδυνοι*. Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2007

Πανούσης, Γ. *Ένοχοι & Ενοχές. Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*. Σάκκουλα, 2010

Παπαδημητρακόπουλος, Κ.Γ. *Σατανισμός στη μουσική ροκ*. Φωτοδότες, Αθήνα 1990

Παπαστάμου, Σ. *Εγχειρίδιο κοινωνικής ψυχολογίας*. Οδυσσεάς, Αθήνα 1989

Παπαστάμου, Σ. Μαντόγλου, Α. *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Οδησσεάς, Αθήνα 1995

Ν. Παρίσης, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα: ΟΕΔΒ 2010

Πετούση, Β. Η φύση της γυναίκας και ο ιπποτισμός του άντρα: Κλασικές θεωρίες και προτάσεις για τη γυναικεία εγκληματικότητα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 106, 2001

Πρασσάς, Β. *Νεοελληνική Γλώσσα. Το γνωστικό αντικείμενο*. Κοκοτσάκη, Αθήνα 2006

Ritzer, G. Θεωρία των συμβολικών διαντιδράσεων. Στο Μ. Πετμεζίδου (Επιμ.), *Σύγχρονη κοινωνιολογική θεωρία. Δομικός λειτουργισμός, κριτική στον θετικισμό, συμβολικές διαντιδράσεις, νόημα και ερμηνεία*. Τόμος Ι, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003

Ritzer, G. Φαινομενολογική κοινωνιολογία και εθνομεθοδολογία. Στο Μ. Πετμεζίδου (Επιμ.), *Σύγχρονη κοινωνιολογική θεωρία. Δομικός λειτουργισμός, κριτική στον θετικισμό, συμβολικές διαντιδράσεις, νόημα και ερμηνεία*. Τόμος Ι, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003

Smith, P. Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή. Κριτική, 2006

Timasheff, N.S. Theodorson, G.A. *Ιστορία των κοινωνιολογικών θεωριών*. Gutenberg, Αθήνα 2005

Χρηστάκης, Ν. *Μουσικές Ταυτότητες. Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*. Τυπωθήτω. Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα 1999

Φαρσεδάκης, Ι. *Η εγκληματολογική σκέψη απ' την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Νομική βιβλιοθήκη, 1990

### **Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία**

Brown, R. J. *Prejudice: Its Social Psychology*. Blackwell, Oxford, 1995

Chapman, D. *Sociology and the stereotype of the criminal*, Psychology Press, 1968

Eagly, A.H. & Chaiken, S. *The psychology of attitudes*. CA: Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1993

Ferrell, J. Sanders, C. *Cultural criminology*. Northeastern University Press, 1995

Lacourse, E. Claes, M. Villeneuve, M. Heavy metal music and adolescent suicidal risk. *Journal of youth and adolescence*, vol.30, No.3, Plenum publishing corporation, 2001

Shoemaker, D.J. *Theories of delinquency. An examination of explanations of delinquent behavior*. Oxford University Press, New York 1984

Schmidt- Joos, S. Graves, B. *Rock-Lexikon*. Rowohlt, 1975

Young, J. Voodoo criminology and the numbers game. Στο Ferrell, J, K Hayward, W Morrison, and M Presdee (eds), *Cultural Criminology Unleashed*. London: Routledge/Glasshouse 2004.

### **Άρθρα**

Κουράκης, Ν. Η ανθρωποκτονία χθες, σήμερα, αύριο. Βασικά πορίσματα επιστημονικού συμποσίου για την ανθρωποκτονία, *Ποινική Δικαιοσύνη*.11/1999

- Bates, B. Public culture and public understanding of genetics: a focus group study. *Public Understanding of Science* 2005,,14 :1
- Ericson, R.V., Mass Media, Crime, Law, and Justice, *The British Journal of Criminology*, vol. 31, No 3
- Ferrell, J. Cultural criminology. *Annual Review of Sociology*, Vol. 25, 1999
- Ferrell J., Hayward K., Young J., *Cultural criminology*, SAGE publication Ltd, 2008
- Fried, C. Stereotypes of music fans: Are Rap and Heavy metal fans a danger to themselves or others? *Journal of media psychology*, vol. 8, No.3,2003
- Hayward, K. Cultural criminology. *The Dictionary of Youth Justice*, edit. B. Goldson, Cullompton: Willan 2007
- Hayward, K. Young, J. Cultural criminology: Some notes on the script. *Theoretical Criminology* 2004, vol.8, No.3
- Henry S., Social construction of crime. Στο J.Miller (ED.), *21<sup>st</sup> Century criminology: A reference handbook*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2009
- Hogg, M. & Vaughan, G. *Social Psychology*, Financial Times Management, London 2004
- Kane, S. The unconventional methods of cultural criminology. *Theoretical criminology*, vol.8 (3), SAGE Publications London, Thousand Oaks and New Delhi 2004
- Ley, B. Jankowski, N. Brewer, P. Investigating CSI: Portrayals of DNA testing on a forensic crime show and their potential effects. *Public Understanding of Science* 2012, 21:1
- Martin, S. Gothic Scholars Don't Wear Black. *Gothic Studies and Gothic Subcultures*, Gothic Studies, 2002, σελ. 28-43
- Merton, R. The self-fulfilling prophecy, *The Antioch Review*, Vol. 8, No. 2, 1948
- Podlas, K. *The CSI Effect and Other Forensic Fictions*, 27 Loy. L.A. Ent. L. Rev. 87, 2006

Romer, D. Jamieson K.H. Aday S., Television News and the cultivation of fear of crime. *Journal of communication*. March 2003

Steffensmeier, D. Schwartz, J. Contemporary explanation of women's crime. Στο, B.R. Price & N. Sokoloff (edit.) *The criminal justice system and women's Offenders, prisoners, victims and workers*, McGraw-Hill, 2004

Steffensmeier, D. Schwartz, J. Nature of Female Offending: Patterns and Explanation. Στο, R. T. Zaplin (edit.) *Female Offenders: Critical Perspectives and Effective Interventions*, Jones and Bartlett Publishers, USA 2008

Yar, M. Screening Crime: Cultural Criminology Goes to the Movies. Στο K.J. Hayward & M. Presdee (eds), *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*, London: Routledge 2010

#### **Διαδικτυακοί τόποι**

Αποστολίδης, Α. «Θέμα ορισμού» διαθέσιμο στη ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction/> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

Αποστολίδης, Α. «Το χθες και το αύριο του αστυνομικού αφηγήματος», διαθέσιμο στη ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/apost1/> (τελευταία επίσκεψη: 6/9/2014)

Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών, Ε.ΚΕ.ΒΙ. & εφημερίδα "Το Βήμα", διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.biblionet.gr/author/29229/%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AE%CF%82> (τελευταία επίσκεψη:6/9/2014)

Διοσκουρίδης, Δ. Αποκαλύπτοντας εκ νέου τον Γιάννη Μαρή. (4/7/2012): διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.lifo.gr/mag/features/3315> (τελευταία επίσκεψη: 5/9/2014)

Κουζέλη, Λ. Γιάννης Μαρής- Έγραφε για να είναι δημοφιλής. (17 Απριλίου 2011), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=396110> (τελευταία επίσκεψη 5/9/2014)

Φιλίππου, Φ. Ο Μαρής η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/> (τελευταία επίσκεψη: 5/9/ 2014)

Dowler, K. Media consumption and public attitudes toward crime and justice: The relationship between fear of crime, punitive attitudes, and perceived police effectiveness, *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10(2) (2003) σελ.109-126, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.albany.edu/scj/icjpc/vol10is2/dowler.html> (τελευταία επίσκεψη 27/7/2014)

Mills, M. "HUAC & The censorship changes" 2007, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.moderntimes.com/huac/> (τελευταία επίσκεψη: 5/9/2014)

Ομιλία Μανώλη Μαθιουδάκη Προέδρου ΕΣΗΕΑ κατά την εκδήλωση για την παρουσίαση αναμνηστικού γραμματοσήμου από τα ΕΛΤΑ για τα 90 χρόνια της ΕΣΗΕΑ Αθήνα, 5 Απριλίου 2005, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.esiea.gr/omilia-manoli-mathioydaki-proedroy-esiea-kata-tin-ekdilosi-gia-tin-paroysiasi-anamnistikoy-grammatosimoy-apo-ta-elta-gia-ta-90-xronia-tis-esiea/> (τελευταία επίσκεψη: 6/1/2015)

Podlas, K. Please adjust your signal: How television's syndicated courtrooms bias juror citizenry. *American Business Law Journal*. Vol. 39, σελ.1–24, September 2001, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://alsb.roundtablelive.org/Resources/Documents/NP%202001%20Podlas.pdf> (τελευταία επίσκεψη:5/8/2014)

Rohter, L. 2 Families Sue Heavy-Metal Band As Having Driven Sons to Suicide, *New York Times*, 17/7/1990, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα:

<http://www.nytimes.com/1990/07/17/arts/2-families-sue-heavy-metal-band-as-having-driven-sons-to-suicide.html>, (τελευταία επίσκεψη: 22/7/2014)

“The production code of 1930”, Ιανουάριος 2009, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/film/productcode.pdf>, (τελευταία επίσκεψη: 28/7/20014)

Bynum, M. “The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)”, Απρίλιος 2006, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (τελευταία επίσκεψη: 28/7/2014)

### **ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ**

“Ο συγγραφικός κόσμος του Γιάννη Μαρή”. (5 Μαρτίου 2013), διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.youtube.com/watch?v=GDYn6vUyBQc>, (τελευταία επίσκεψη: 2/9/2014)