



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Οι αναπαραστάσεις της *γυναικοκτονίας* στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο αντιστικτικά με τις αναπαραστάσεις της «ανδροκτονίας». Οι περιπτώσεις του *Ιωάννη του Βίαιου* (1973) της Τόνιας Μαρκετάκη και της *Αναπαράστασης* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, σε έναν διάλογο με το σήμερα.

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΓΕΩΡΓΙΑ Χ. ΚΑΤΣΙΡΗ

Αθήνα, 2023

Copyright © Γεωργία Χ. Κατσίρη, 2023

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Η έγκριση της εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως.

Στον παππού μου. Πάντα.

Ευχαριστίες

Όλο αυτό το διάστημα, που κυνηγάω τον εαυτό μου και τον χρόνο, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε δύο ανθρώπους, ο καθένας εκ των οποίων με την ιδιαίτερη παρουσία του με στήριξε τις στιγμές που το χρειαζόμουν περισσότερο.

Στον Νίκο, τον σύζυγό μου, που έτρεξε μαζί μου σε αυτή τη διαδρομή από την αρχή μέχρι το τέλος.

Στην Μάρθα που με βοήθησε με τρόπους που η ίδια δε φαντάζεται. Δίχως αυτήν δε θα βρισκόμουν σήμερα στη θέση να μπορώ να γράψω αυτές τις ευχαριστίες.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
I.....	15
ΈΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΣΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ (ΜΜΕ) ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	15
ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	16
ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ	16
<i>Εγκλήματα για λόγους τιμής και εγκλήματα πάθους.</i>	18
Η ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΟ ΦΥΛΟ	19
<i>Φύλο και Ελληνικός Ποινικός Κώδικας.</i>	21
ΈΜΦΥΛΗ ΒΙΑ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΚΤΟΝΙΑ	21
<i>Η γυναικοκτονία.</i>	22
<i>Η «ανδροκτονία».</i>	24
ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ (ΜΜΕ) ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	25
<i>Έγκλημα και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ).</i>	25
<i>Το έγκλημα στον κινηματογράφο και οι ταινίες εγκλήματος.</i>	27
ΤΟ ΦΥΛΟ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	31
ΤΟ ΦΥΛΟ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ	31
ΤΟ ΦΥΛΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	32
<i>Το σώμα.</i>	32
<i>Το βλέμμα.</i>	33
<i>Η φωνή.</i>	34
Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΦΥΛΩΝ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	34
<i>Το σινεμά των γυναικών.</i>	35
ΤΟ ΦΥΛΟ, Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ (1967-1974).....	37
Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ	37
ΤΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ Η ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ.....	38
<i>Η βία και τα σεξουαλικά βασανιστήρια.</i>	39
Η ΕΡΗΜΩΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ	40
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ.....	41
<i>Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.</i>	42
ΜΕΡΟΣ II	45
Ο ΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ (1970) ΤΟΥ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ Ο ΦΟΝΟΣ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΝ ΒΙΑΙΟ (1973) ΤΗΣ ΤΟΝΙΑΣ ΜΡΚΕΤΑΚΗ	45
Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ (ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, 1970).....	46
Ο ΦΟΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	47
<i>Ο φόνος· η μέθοδος και το φονικό όπλο.</i>	47
<i>Τα πρόσωπα του εγκλήματος.</i>	48
Ο ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ	52
<i>Ο χρόνος.</i>	52
<i>Ο τόπος.</i>	53
ΤΑ ΑΙΤΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΤΡΟ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ.....	56
<i>Κοινωνία, ΜΜΕ και απονομή δικαιοσύνης.</i>	57
Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	58
<i>Το κάδρο και ο χωροχρόνος.</i>	58
Ο ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΙΑΙΟΣ (1973) ΤΗΣ ΤΟΝΙΑΣ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ.....	61
Ο ΦΟΝΟΣ ΣΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΝ ΒΙΑΙΟ	62

<i>Η μέθοδος και το φονικό όπλο</i>	62
<i>Τα πρόσωπα του εγκλήματος</i>	63
<i>Ο χρόνος και ο χώρος</i>	66
<i>Τα αίτια και το κίνητρο του εγκλήματος</i>	67
<i>Κοινωνία, ΜΜΕ και απονομή δικαιοσύνης</i>	68
Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΤΟΝΙΑΣ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ	71
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	74
Ο ΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΑ	74
Ο ΦΟΝΟΣ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ	75
ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	77
ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ	77
ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ	77
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ	83
Άρθρα σε Ιστοσελίδες.....	87
Ταινίες	88
Τηλεοπτικές Εκπομπές	88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	89
ΕΙΚΟΝΕΣ	89

Εικόνες

Εικόνα 1. Γράφημα του ετησίου αριθμού γυναικοκτονιών (2010-2021, ΕΛ.ΑΣ.). 3^η Ετήσια έκθεση για τη βία κατά των Γυναικών της ΓΓΔΟΠΦ (11.2022),σ.118.

Εικόνα 2. Ένθετο δισέλιδο άρθρο για το φόνο της Ζωής Γαρμανή από τον σύζυγό της

Εικόνα 3. Επετειακή επανέκδοση της αφίσας της ταινίας *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970) το 2010.

Εικόνα 4. Εφημερίδα της εποχής με την είδηση του φόνου του Χαρίση Πάντου από τη γυναίκα του και τον εραστή της.

Εικόνα 5. Το περίγραμμα του νεκρού Κώστα Γούση στο πάτωμα. Δίπλα του το σχοινί.

Εικόνα 6. Με ένα zoom out μεγάλης διάρκειας ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από την ηρωίδα και αποκαλύπτει τη σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του. Αρχική απόσταση κάμερας από το θέμα.

Εικόνα 7. Με ένα zoom out μεγάλης διάρκειας ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από την ηρωίδα και αποκαλύπτει τη σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του. Τελική απόσταση κάμερας από το θέμα.

Εικόνα 8. Η Ελένη εγκλωβισμένη κάτω από την κάσα του σπιτιού της ανάμεσα στις αρχές.

Εικόνα 9. Η Ελένη στρυμωγμένη κάτω από δοκάρια. Η πίεση και ασφυξία της ηρωίδας.

Εικόνα 10. Η κάμερα σπάνια μπαίνει στον χώρο της ηρωίδας. Εδώ την παρακολουθεί μέσα από το κάδρο του παραθύρου.

Εικόνα 11. Η είδηση της σύλληψης του Χρήστου Ζιάγκα, δολοφόνου της Ελένης Μπαβέα. Αστυνομικά Χρονικά, 1964.

Εικόνα 12. Ο Ιωάννης προσκυνάει τη δύναμη του μαχαιριού.

Εικόνα 13. «Ευνούχε!» φωνάζει ο Ιωάννης στον εαυτό του μέσα στον σπασμένο καθρέφτη. Ο θρυμματισμούς του καθρέφτη ως ψυχικός θρυμματισμός, στοιχείο θηλυκοποίησης του ήρωα.

Εικόνα 14. Το γυναικείο πτώμα εκτεθειμένο στον δρόμο.

Εικόνα 15. Η Ελένη στο νεκροτομείο. Η κάμερα κάνει ένα track in. Αρχική θέση κάμερας.

Εικόνα 16. Η Ελένη στο νεκροτομείο. Η κάμερα κάνει ένα track in. Τελική θέση κάμερας.

Εικόνα 17. Συνέντευξη της Τόνιας Μαρκετάκη στην Μπακογιαννοπούλου στις 11/2/1981 για το περιοδικό *Γυναίκα*.

Εικόνα 18. Οι δημοσιογράφοι και η αστυνομία στο πλευρό του Γιάννη κατά τη διάρκεια της δίκης.

Εικόνα 19. Το μίσος του Ιωάννη Μπαβέα για τις γυναίκες, όπως αποτυπώθηκε στον Τύπο της εποχής.

Εικόνα 20. Ο Ιωάννης στην ψυχιατρική κλινική. Καταδικασμένος εκ των προτέρων στον εγκλεισμό. Το πλάγιο πλάνο (dutch) υποδηλώνει την τρέλα (I).

Εικόνα 21. Ο Ιωάννης στην ψυχιατρική κλινική. Καταδικασμένος εκ των προτέρων στον εγκλεισμό. Το πλάγιο πλάνο (dutch υποδηλώνει την τρέλα (II).

Περίληψη

Εξετάζοντας την έμφυλη βία και ειδικότερα τα φαινόμενα της *γυναικοκτονίας* και της «ανδροκτονίας» στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ), επιχειρώ μια συγκριτική μελέτη στις ταινίες *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970) και *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973). Σκοπός της μελέτης είναι η καλύτερη κατανόηση των εννοιών ανθρωποκτονία, γυναικοκτονία και «ανδροκτονία» και η διερεύνηση του ρόλου του κινηματογράφου στη διαχείριση τέτοιων ζητημάτων. Για την καλύτερη κατανόηση του υλικού η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος βασίζεται στη βιβλιογραφική επισκόπηση σχετικών κειμένων και το δεύτερο στην ανάλυση των δύο ταινιών. Οι άξονες έγκλημα, φύλο, Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ) και Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) της περιόδου της δικτατορίας 1967-1974 διαπερνούν την μελέτη σε όλη της την έκταση. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά στο έγκλημα και αναλύονται οι έννοιες της έμφυλης εγκληματικότητας, της γυναικοκτονίας, της «ανδροκτονίας» και η σχέση του εγκλήματος με τα ΜΜΕ και με τον κινηματογράφο¹. Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνάται η έννοια του φύλου αναφορικά με την ιστορία και τον κινηματογράφο, ενώ το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην δικτατορία, στην σεξουαλική έκφραση των φύλων και στον κινηματογράφο της περιόδου. Το δεύτερο μέρος αφορά στις δύο ταινίες. Αναλύονται με χρονολογική σειρά πρώτα ο φόνος του άνδρα στην *Αναπαράσταση* και μετά ο φόνος της γυναίκας στον *Ιωάννη τον βίαιο*. Εξετάζονται η μέθοδος του φόνου, τα πρόσωπα, ο χώρο-χρόνος, τα αίτια και το κίνητρο, καθώς και η στάση της κοινωνίας, του Τύπου και της δικαστικής αρχής. Αντιπαραβάλλοντας τα ευρήματα διαπιστώνω πως και οι δύο δημιουργοί επιχειρούν μία φεμινιστική προσέγγιση, ως μία θέαση του κόσμου από Αλλού (De Lauretis, 1987). Χρησιμοποιούν αφηγηματικές τεχνικές ενεργοποίησης και αφύπνισης του θεατή, όμως ο κόσμος για τον οποίο μιλούν είναι ο κόσμος από τον οποίο προέρχονται και οι ίδιοι. Το ζήτημα της ανισότητας των φύλων θίγεται δίχως να προτείνεται κάποια ανατρεπτική εναλλακτική. Και στις δύο ταινίες για τα εγκλήματα ενοχοποιείται η γυναίκα. Είτε γιατί η ίδια σκότωσε, είτε γιατί προκάλεσε, είτε γιατί γέννησε τον άνδρα-δολοφόνο. Η κοινωνία εμφανίζεται ανέτοιμη να δεχτεί τη δική της ευθύνη και συνενοχή· εξακολουθεί την αναπαραγωγή στερεοτύπων, διαφυλάσσοντας τον άνδρα ως σημείο αναφοράς της γυναίκας, η οποία μένει απροστάτευτη. Κατά την αναζήτηση υλικού ήρθα σε επαφή με το ζήτημα της

¹ Η λέξη «ανδροκτονία» χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια της δολοφονίας του άνδρα από τη γυναίκα για λόγους που αφορούν στο φύλο.

έμφυλης βίας και της δολοφονίας μελών της LGBTQIa+ κοινότητας, το οποίο θεωρώ πως χρίζει μεγαλύτερης προσοχής και περισσότερης μελέτης στο μέλλον.

Λέξεις-κλειδιά:

Γυναικοκτονία, «ανδροκτονία», φύλο, σεξουαλικότητα, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.

The representations of *femicide* in the New Greek Cinema contrast with the representations of "andricide". The cases of *John the Violent* (1973) by Tonia Marketakis and *Reconstruction* (1970) by Thodoros Angelopoulos, in a dialogue with today.

Georgia C. Katsiris

Abstract

Examining gender violence and particularly the phenomena of femicide and "andricide" in the New Greek Cinema (NEK), I attempt a comparative study in the films *Reconstruction* (Angelopoulos, 1970) and *John the Violent* (Marketaki, 1973). The purpose of the study is to better understand the concepts of homicide, femicide and "andricide" and to explore the role of cinema in managing such issues. For better understanding of the material, the work consists of two distinct parts. The first part is based on the literature review of relevant texts and the second on the analysis of the two films. The four axes of crime, gender, Mass Media and New Greek Cinema of the 1967-1974 dictatorship period permeate the study throughout its entirety. The first chapter deals with crime and analyzes the concepts of gender crime, femicide, "andricide" and the relationship between crime, media and cinema². The second chapter explores the concept of gender in relation to history and cinema, while the third chapter focuses on the dictatorship, on particularly on sexuality issues and on the Greek cinema of the period. The second part concerns the two films. They are analyzed in chronological order, first the murder of the man in the *Reconstruction* and then the murder of the woman in *John the Violent*. The method of murder, the people involved, space and time, the causes and the motive, as well as the attitude of media, society and the judicial authority are examined. Comparing the findings, I find that both authors attempt a feminist approach; viewing of the world from a

² The word "andricide" is used here in the sense of the killing of men by women for gender-related reasons.

whole new perspective (De Lauretis, 1987). They use narrative techniques to activate and awaken the viewer, but the world they talk about is the world they themselves come from. The issue of gender inequality is touched upon, but no subversive alternative is proposed. In both crime films, the woman is to blame for. Either because she herself killed, or because she called for it, or because she gave birth to the man - murderer. Society seems unwilling to accept its own responsibility and complicity and continues to reproduce stereotypes, preserving the man as the point of reference for the woman, who is essentially unprotected. While searching for material, I came across the issue of gender-based violence and murder of members of the LGBTQIa+ community, which I strongly believe needs more attention and study in the future.

Key-words:

Femicide, "andricide", gender, sexuality, New Greek Cinema.

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί στο δημόσιο λόγο η χρήση του όρου *γυναικοκτονία*, που αφορά στον από πρόθεση φόνο μιας γυναίκας από έναν άνδρα, για λόγους που αφορούν στο φύλο (Γασπαρινάτου, 2022). Στα αυξανόμενα δελτία κυριαρχούν οι αναφορές σε «ζηλιάρηδες συντρόφους», σε «εγκλήματα πάθους» (Αβδελά, 2002), σε γυναίκες που ήθελαν να χωρίσουν αλλά δεν κατάφεραν να φτάσουν μέχρι την πόρτα του σπιτιού τους για να φύγουν, σε γυναίκες που πρόσβαλαν τον ανδρισμό κάποιου, ο οποίος τις πέταξε στην θάλασσα, σε γυναίκες που έπεσαν θύματα άγριας σεξουαλικής κακοποίησης. Η Καρολάιν, η Γαρυφαλλιά, η Ελένη είναι μόλις τρεις από όλες αυτές τις γυναίκες. Στον αντίποδα υπάρχουν και περιστατικά γυναικών που σκοτώνουν άλλες γυναίκες από αντιζηλία ή τους άνδρες τους από ζηλία ή για εκδίκηση ή γιατί ήθελαν να φύγουν με έναν άλλο άνδρα (Καρύδης, 2005). Οι λόγοι στους τίτλους των ειδήσεων είναι πολλοί. Αυτή η απότομη ορατότητα (Εικόνα 1) της συχνά θανατηφόρας έμφυλης βίας (Γασπαρινάτου, 2022) αποτέλεσε την αφορμή για να γράψω αυτή την εργασία.

Είχα δει την *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970), όμως δε γνώριζα για τον *Ιωάννη τον βίαιο* (Μαρκετάκη, 1973) μέχρι πριν από έναν χρόνο περίπου. Από την πρώτη στιγμή συσχέτισα τις δύο αυτές ταινίες. Με προβληματίσαν αμφότερες ως προς τη θεματική, αλλά και ως προς την προσέγγιση του φύλου και του φόνου του Άλλου. Η κινηματογραφική διαχείριση του θέματος είναι πολύ διαφορετική, όμως το αποτύπωμα που αφήνουν στον θεατή είναι κοινό· η κοινωνική βία και βία στις σχέσεις των φύλων είναι άρρηκτα συνδεδεμένες.

Για να είναι δυνατή η μελέτη των δύο ταινιών στηρίζω την έρευνα μου σε τέσσερις βασικούς πυλώνες: το έγκλημα, το φύλο, την περίοδο της δικτατορίας της χούντας των συνταγματαρχών, που αναλύονται στο πρώτο μέρος (I) της εργασίας και τις δύο ταινίες, που αναπτύσσονται και αναλύονται στο δεύτερο μέρος (II) της εργασίας. Το πρώτο μέρος στηρίζεται κυρίως σε βιβλιογραφική ανασκόπηση προκειμένου διερευνηθούν θεωρίες, μελέτες και έρευνες πάνω στο θέμα της εγκληματικής συμπεριφοράς, της ανθρωποκτονίας και των έμφυλων διαφορών, όπως αυτές αποτυπώνονται στην κοινωνία και αναπαρίστανται στον κινηματογράφο. Τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, το ζήτημα της σεξουαλικότητας, αλλά και η δυστοπία της δικτατορίας του 1967-1974 που διαμόρφωσε την ελληνική κοινωνία της περιόδου, μελετώνται ως παράγοντες που συντελούν στη συντήρηση στερεοτυπικών αντιλήψεων σχετικά με τα φύλα και καθορίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία και έκφραση της περιόδου. Η χρησιμότητα αυτού του μέρους έγκειται στην καλύτερη και σφαιρικότερη

κατανόηση των εννοιών έμφυλη βία, γυναικοκτονία, «ανδροκτονία», Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και στη δημιουργία μιας καλής βάσης ανάλυσης των δύο ταινιών.

Κεντρικά προς την κατεύθυνση αυτή είναι τα κείμενα των φεμινιστικών θεωριών των Laura Mulvey (1989, 1999), Kaja Silverman (1988, 1999) και De Lauretis (1987) σχετικά με την παρουσία της γυναίκας ως παρουσία του Άλλου άνδρα στο κινηματογράφο, αλλά και στην κοινωνία. Επίσης σημαντικό είναι το έργο της Έφης Αβδελά (2002, 2016) αναφορικά με την ιστορία των γυναικών, αλλά και την ιστορία των εγκλημάτων στην Ελλάδα, κυρίως κατά τη δεκαετία του '50 και του '60. Η ανάλυση του εγκλήματος του Χρήστου Τσουραμάνη (2012) αποτελεί πολύτιμο εγχειρίδιο για την εμπειρική προσέγγιση του εγκλήματος ως προς τα βασικά πέντε ερωτήματα: ποιος, πώς, πού, πότε και γιατί, πάνω στα οποία κινούνται οι κλασσικές εγκληματολογικές θεωρήσεις.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας στηρίζεται στις θεάσεις των ταινιών, αλλά και σε θεωρητικά κείμενα του κινηματογράφου και σε αναλύσεις που έχουν ήδη γίνει στις δύο ταινίες του Αγγελόπουλου και της Μαρκετάκη. Κρίνω πως τα κείμενα του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου (2002, 2012), του Βασίλη Ραφαηλίδη (1970), της Μαρίας Παραδείση (2014, 2017), του Στάθη Βαλούκου (2011), της Άννας Πούπου (2018, 2022) και της Ιουλίας Μέρμηγκα (2014) προσφέρουν γόνιμες θεωρήσεις των ταινιών.

Προχωρώντας την έρευνα μου συνειδητοποίησα πως μολοντί είχα την πρόθεση να είμαι όσο το δυνατό περισσότερο αντικειμενική, έπεινα σε μια περισσότερο φεμινιστική προσέγγιση, όχι τόσο γιατί ως γυναίκα ήθελα να ταχθώ υπέρ των γυναικών, αλλά γιατί επιβεβαιωνόταν μέσα μου πως μια διαφορετική τοποθέτηση στο θέμα της έμφυλης εγκληματικότητας σήμαινε αυτόματα μια μη-ανδροκεντρική προσέγγιση (De Lauretis, 1987). Το σύστημα οργάνωσης, κωδικοποίησης και ανάγνωσης του κόσμου γίνεται στη δική-του γλώσσα και όχι στην δική-της, η οποία αφηγείται τη αντίστοιχα την δική-του ιστορία (his story) και όχι τη δική-της (her story) (Αβδελά & Ψαρρά, 1997).

Και στις δύο ταινίες γίνεται ένας φόνος. Η Ελένη σκοτώνει τον άνδρα της γιατί «Έτσι! Έτυχε!» (Αναπαράσταση, 1970, 01:23:01) και ο Ιωάννης σκοτώνει την Ελένη, γιατί ήθελε από καιρό να σκοτώσει μια γυναίκα, όπως λέει ο ίδιος (*Ιωάννης ο βίαιος*, 1973, 02:33:03). Σε κανένα από τους δύο φόνους δεν υπάρχει μια λογικοφανής αιτία. Και οι δύο δημιουργοί ψάχνουν τα βαθύτερα αίτια των φόνων στο περιβάλλον. Η προσέγγιση του Αγγελόπουλου είναι η αναζήτηση του χώρου μέσα στον οποίο βρίσκονται οι άνθρωποι (Ραφαηλίδης, 1970), ενώ η Μαρκετάκη κινείται προς την ψυχή που κινείται μέσα στον χώρο (Βαλούκος, 2011). Και στις δύο περιπτώσεις η γυναίκα ενοχοποιείται είτε άμεσα είτε έμμεσα (Sacco, 1982). Με την

ενδυνάμωση των γυναικών, η διαμάχη των φύλων μοιάζει να αλλάζει ως προς τη μορφή, αλλά όχι ως προς την ουσία. Και η βία διαιωνίζεται.

Το ερώτημα είναι εάν και πώς μπορεί να υπάρξει μια εναλλακτική πρόταση θεώρησης των σχέσεων των φύλων (De Lauretis, 1987), η οποία να ξεπερνάει τα πεπερασμένα όρια της αντί-θεώρησης τους και πώς ο κινηματογράφος μπορεί να συμβάλει σε αυτό.

I

**Έμφυλες αναπαραστάσεις της εγκληματικότητας στην κοινωνία, στα Μέσα Μαζικής
Επικοινωνίας (ΜΜΕ) και στον κινηματογράφο**

Το έγκλημα στην κοινωνία και στον κινηματογράφο

Το έγκλημα

Στο Λεξικό της Εγκληματολογίας του Sage (Sage Dictionary of Criminology) (McLaughlin & Muncie, 2012) περιλαμβάνονται ορισμοί του εγκλήματος, οι οποίοι καταδεικνύουν πόσο άρρηκτα δεμένη είναι η θεώρηση του εγκλήματος με την κοινωνία και την εποχή της. Το 1934 ο Sutherland ορίζει το έγκλημα απλά ως «μία παράβαση του νόμου» (σ.18). Μεταγενέστερα επιχειρήθηκαν ορισμοί, στους οποίους συγκεράζονται απόψεις που αφορούν στην κοινωνική, πολιτική, αλλά και την οικονομική διάσταση του εγκλήματος. Συνοψίζοντας αυτούς τους ορισμούς ο Τσουραμάνης (2012) χαρακτηρίζει το έγκλημα ως μία ανθρώπινη συμπεριφορά «...η οποία έχει χαρακτηριστεί ως παρεκκλίνουσα σε συγκεκριμένη κοινωνία και για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και η οποία παράλληλα απαγορεύεται και τιμωρείται από τον ποινικό νόμο που ισχύει στην κοινωνία αυτή για την παραπάνω χρονική περίοδο» (σ.14).

Επομένως, ο τόπος και ο χρόνος, συνδυαστικά με τον ισχύοντα ποινικό νόμο, συμβάλλουν καταλυτικά στο χαρακτηρισμό μιας συμπεριφοράς ως εγκληματικής ή όχι. Από καταγεγραμμένες περιπτώσεις εγκλημάτων και δικαστικών αποφάσεων στην Ελλάδα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα που συμπεριλαμβάνονται ως ιστορικά ντοκουμέντα στο έργο της Αβδελά (2016), αντλείται πλούσιο υλικό που συσχετίζει την εγκληματικότητα της περιόδου με την διαμορφούμενη ελληνική κοινωνία. Αναφέρω ενδεικτικά το ζήτημα της μοιχείας που έπαψε να είναι ποινικό αδίκημα στην Ελλάδα μόλις το 1982 και το ζήτημα της άμβλωσης που σε ορισμένες χώρες θεωρείται ποινικό αδίκημα και σε άλλες όχι (Αποσπόρη, Συκιώτου & Μηλιώνη, 2005). Στην Ελλάδα η άμβλωση νομιμοποιήθηκε υπό προϋποθέσεις το 1986 με τον νόμο Ν. 1609/1986 (Team, 2022).

Η εγκληματική συμπεριφορά έχει απασχολήσει όχι μόνο τα συναφή επιστημονικά πεδία, αλλά και τις τέχνες και τη λογοτεχνία, καθώς είναι ένα ζήτημα που αφορά βαθιά στη φύση του ανθρώπου και προκαλεί δέος. Στόχος των εκπροσώπων του πεδίου της εγκληματολογικής έρευνας και μελέτης είναι η κατανόηση των αιτιών που μπορούν να οδηγήσουν έναν άνθρωπο στο έγκλημα. Απώτερος σκοπός τους είναι η πρόληψη, ποινική και κοινωνική. Η μεν ποινική επιδιώκει, σύμφωνα με τη Ζαραφονίτου (2003), την προστασία των πολιτών και τη μείωση της εγκληματικότητας μέσω της αποτροπής και τον παραδειγματισμό, η δε κοινωνική επιδιώκει την εξάλειψη των κοινωνικών συνθηκών και παραγόντων που οδηγούν στο έγκλημα.

Ανάμεσα στις διάφορες θεωρίες ερμηνείας της εγκληματικής συμπεριφοράς που έχουν αναπτυχθεί κατά καιρούς υπάρχει η θεωρία περί βιολογικού προκαθορισμού, η οποία δεν είναι πλέον αποδεκτή εξαιτίας του ρατσιστικού αποτυπώματος που αφήνει. Οι ψυχαναλυτικές, και κυρίως οι κοινωνιολογικές θεωρίες που αφορούν στην επίδραση του ψυχισμού και του κοινωνικού περιβάλλοντος αντίστοιχα στην ανάπτυξη συμπεριφορών που οδηγούν στο έγκλημα, είναι αυτές με τη μεγαλύτερη αποδοχή στην εγκληματολογική κοινότητα (Αλεξιάδης, 2004). Στη γενικότερη αντίληψη, όμως, είναι αποδεκτό ένα κράμα των παραπάνω (Τσουραμάνης, 2012).

Αναφορικά με τις ψυχιατρικές θεωρίες οι Alexander και Staub (1929) συσχετίζουν την εγκληματική συμπεριφορά με διεργασίες εντός του υποκειμένου, αναγνωρίζοντας παράλληλα και το ρόλο που διαδραματίζει το περιβάλλον στην έκφραση μιας τέτοιας συμπεριφοράς. Σύμφωνα με την προσέγγισή τους οι δράστες είναι είτε περιστασιακοί, είτε χρόνιοι και τα εγκλήματα καταναγκαστικά ή αντιδραστικά. Το νευρωτικό έγκλημα αφορά στην αδυναμία του Εγώ να εποπτεύσει το Υπερεγώ και τα υποβόσκοντα ένστικτα επιθετικότητας και σεξουαλικότητας βγαίνουν στην επιφάνεια. Ο ψυχικός πόνος του ατόμου αντί να στραφεί στον εαυτό του στρέφεται στην κοινωνία και στους άλλους. Μια κατηγορία νευρωτικών δραστών αισθάνονται ντροπή και ενοχή για την αντικοινωνική τους συμπεριφορά και προκειμένου να εξιλεωθούν παραδίδονται στις αρχές προκειμένου να τιμωρηθούν. Υπάρχουν από την άλλη και οι «γνήσιοι εγκληματίες» που δεν εμφανίζουν κανέναν ηθικό φραγμό ή αίσθημα μεταμέλειας και συνήθως αυτοί δεν λαμβάνουν υπόψη τον εκάστοτε Ποινικό Κώδικα (ΠΚ).

Εντός του χωρικού και χρονικού ερευνητικού πλαισίου του συγκεκριμένου πονήματος, που είναι η Ελλάδα της δικτατορίας (1967-1974), αποκτάει ιδιαίτερη σημασία η προσέγγιση του Quinney (1970), σύμφωνα με την οποία το έγκλημα είναι επί τοις ουσίαις ένα δημιούργημα του νόμου και κατ' επέκταση του νομοθέτη. Εξίσου σημαντική η θέση της Ζαραφωνίτου (2020) πως ο σεβασμός στα ανθρώπινα δικαιώματα και η τήρηση αποστάσεων από ψευδή διλήμματα της μορφής «ελευθερία ή ασφάλεια» αποτελεί βασική προϋπόθεση μιας επιστημονικής και δημοκρατικής αντί-εγκληματικής πολιτικής.

Ο Τσουραμάνης (2012) διακρίνει οχτώ κατηγορίες εγκλημάτων. Αυτές είναι «τα κοινά ή παραδοσιακά, τα κατά της ηθικής τάξης ή χωρίς θύματα, τα οικονομικά, τα εγκλήματα που διαπράττονται από οργανώσεις, τα τρομοκρατικά, τα ψηφιακά ή τα του κυβερνοχώρου, τα εγκλήματα μίσους και τα κρατικά ή κυβερνητικά» (σ.19-20). Τα κοινά ή παραδοσιακά εγκλήματα είναι περισσότερο κοντά σε αυτό που αντιλαμβάνεται ο κοινός νους ως εγκληματικότητα και απασχολούν εντονότερα τους πολίτες και τα ΜΜΕ. Σε αυτά περιλαμβάνονται σοβαρές κακουργηματικές πράξεις, όπως η ανθρωποκτονία με πρόθεση

(άρθρο 299 Π.Κ.) και ο βιασμός (άρθρο 366 Π.Κ.) (Τσουραμάνης, 2012). Τα εγκλήματα μίσους αφορούν σε πράξεις βίας εξαιτίας συγκεκριμένων χαρακτηριστικών των θυμάτων τα οποία αφορούν κυρίως σε φυλή, χρώμα, θρησκεία, εθνικότητα, σεξουαλικό προσανατολισμό (Conklin, 2004 & Siegel, 2003).

Εγκλήματα για λόγους τιμής και εγκλήματα πάθους. Μια ειδική κατηγορία εγκλημάτων που εντάθηκε στην Ελλάδα μετά τον εμφύλιο και ιδιαίτερος τη δεκαετία του '50 μέχρι και τα μέσα περίπου του 1960, είναι τα λεγόμενα *εγκλήματα τιμής*. Κάνοντας αποδελτίωση τέτοιων εγκλημάτων σε αθηναϊκές εφημερίδες της περιόδου 1949-1967, η Έφη Αβδελά πραγματοποίησε μία έρευνα, την οποία αποτύπωσε στο έργο της *Δια λόγους τιμής* (2002). Συγκεντρώνοντας ένα δείγμα περί των 340 υποθέσεων η Αβδελά κατέγραψε αναλυτικά τα περιστατικά ως προς το φύλο του δράστη, το φύλο του θύματος, τα κίνητρα του δράστη, την προβολή των περιστατικών μέσα από τα ΜΜΕ και την αντίδραση της κοινής γνώμης σε αυτά. Ιδιαίτερα για το Τύπο αναγνωρίζει την ιστορική του αξία, εντοπίζει τη συμμετοχή του στην κατασκευή της μεταδιδόμενης είδησης μέσω της επιλεκτικής χρήσης των λέξεων, των τίτλων, του ύφους, της θέσης που έπαιρνε και του χώρου που αφιέρωνε σε κάθε περιστατικό. Επισημαίνει πως η είδηση είναι την ίδια στιγμή και πληροφορία που μεταδίδεται και ερμηνεία του περιστατικού.

Τη δεκαετία του '50 οι συνηθέστεροι τίτλοι εφημερίδων που αφορούσαν σε ανθρωποκτονίες ήταν «δια λόγους τιμής», «τη διέφθιρε», «αθέτησε υπόσχεση γάμου», «αδερφοκτονία», «την εγκατέλειψε». Η τιμή της οικογένειας και κατ' επέκταση της τιμής του άνδρα αποκαθίσταται από τον ίδιο. Όταν η γυναίκα απαντάει με βία στην προσβολή της τιμής της παρουσιάζεται συνήθως ως διαταραγμένη, όπως συνέβαινε με τις «βιτριολίστριες». Την δεκαετία του '60 οι τίτλοι των εφημερίδων μετατρέπονται σε «ερωτικό δράμα», «διατηρούν παράνομους ερωτικές σχέσεις», «διήγεν έκλυτο βίο», «έλλειψη νοικοκυροσύνης». Η ευθύνη μετατοπίζεται στο θύμα, το οποίο μπαίνει στο επίκεντρο, ενώ για τον κατ' ομολογία άνδρα δράστη το διακύβευμα είναι το κίνητρο, το οποίο θα καθορίσει την επιβολή της ποινής. Το ενδιαφέρον του κοινού στρέφεται πλέον στα «εγκλήματα πάθους» και στους «δράκους». Το αρχείο, η λογοτεχνία και οι τέχνες της περιόδου αποτυπώνουν γλαφυρά τα παραπάνω.

Η τιμή και η υπόληψη έχουν φύλο, όπως αποδεικνύεται από τις καταγραφές και οι μάρτυρες, που είναι οι γείτονες ή οι συγχωριανοί, γίνονται το δικαστήριο της υπόληψης. Η ετυμολογία είναι πως όλοι είναι δυνάμει ανθρωποκτόνοι για λόγους που αφορούν στην τιμή και την υπόληψή τους. Όλοι μπορούν να βρεθούν σε τέτοια ένταση συναισθημάτων ώστε να

απωλέσουν τον έλεγχο και ο ΠΚ διακρίνει την ανθρωποκτονία από πρόθεση από την ανθρωποκτονία εν βρασμό ψυχής, προσφέροντας μία σειρά από ελαφρυντικά (Αβδελά, 2002).

Η εγκληματολογική προσέγγιση με βάση το φύλο

Στο βιβλίο *Ο Φόνος στην Ελλάδα. Εγκληματολογική Θεώρηση* ο Τσουραμάνης (1998) περιλαμβάνει την εγκληματολογική έρευνα του Χριστοδούλου (1965) που πραγματοποιήθηκε το διάστημα 1960-1964. Στα συμπεράσματα της έρευνας οι άνδρες δράστες εμφανίζονται συντριπτικά περισσότεροι από τις γυναίκες. Ο ερευνητής κατέγραψε 429 ανθρωποκτονίες, οι 347 από τις οποίες εκπροσωπούνται από άρρενες δράστες και μόλις οι 82 από γυναίκες. Τα θύματα ήταν 299 άνδρες και 124 γυναίκες. Στην αποτύπωση δημογραφικών και άλλων στοιχείων επισημαίνεται πως τα δύο τρίτα των δραστών ήταν από την επαρχία, ήταν γεωργοί ή κτηνοτρόφοι στο επάγγελμα, σχετικά νέοι σε ηλικία (μεταξύ 22 και 30 ετών) και στις περισσότερες περιπτώσεις οι δράστες και τα θύματα είχαν συγγενική μεταξύ τους σχέση.

Η παραπάνω έρευνα προσφέρει υλικό ιστορικής αξίας, και επιβεβαιώνει τις ανδροκεντρικές εγκληματικές θεωρίες περί υπερ-εκπροσώπησης των ανδρών στο έγκλημα και στις στατιστικές γύρω από αυτό. Μέχρι πρόσφατα το φύλο θεωρείτο ισχυρός δείκτης πρόγνωσης παραβατικής συμπεριφοράς, με το αρσενικό να υπερισχύει, ενώ κύριος ερμηνευτικός άξονας για τη γυναικεία παραβατικότητα αποτελούσε ο βιολογικός ντετερμινισμός (Νόβα-Καλτσούνη, 1989).

Ο Messerschmidt (1997) παρατηρεί πως η παραβατική δραστηριότητα και η συνολική διαχείρισή της γίνονται κατά τέτοιο τρόπο από τους άνδρες, αλλά και από τις γυναίκες, που διαφαίνεται μια συμφωνία με αυτό που προσδοκά η κοινωνία από το κάθε φύλο αντίστοιχα. Αυτή η παρατήρηση οδηγεί στη διαπίστωση πως η πραγμάτωση της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας αντίστοιχα κατευθύνεται από κοινωνικές επιταγές που φαίνονται να επηρεάζουν τις ανθρώπινες συμπεριφορές και σε επίπεδο παραβατικότητας. Η επιθετικότητα και η επικυριαρχία που παρουσιάζονται έντονα στον άνδρα και αποδίδονται από ορισμένους στις ανδρικές ορμόνες, είναι σύμφωνα με τον Adler (1975) προϊόντα κοινωνικής μάθησης.

Προσπερνώντας τον φόβο να υποπέσω σε μία υπερ-γενίκευση, θα αναφερθώ σε ορισμένα συμπεράσματα μελετών σε σχέση με κάποια χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τις γυναίκες από τους άνδρες ως προς την εγκληματικότητα και τα συναντάει κανείς συχνά στη βιβλιογραφία. Από τη μία ο αυξημένος αυτό-έλεγχος των γυναικών απόρροια της εξοικείωσης τους σε συνθήκες στενής επιτήρησης αποτελεί χαμηλό δείκτη εγκληματικής συμπεριφοράς, συγκριτικά με τους άνδρες που εμφανίζουν μειωμένο αυτοέλεγχο, είτε λόγω της εκρηκτικής

τους ιδιοσυγκρασίας, είτε εξαιτίας της κατανάλωσης αλκοόλ ή ουσιών, κ.ά. Από την άλλη, η ανισότητα σε επίπεδο ευκαιριών αποτελεί κίνητρο τέλεσης εγκλημάτων από γυναίκες για το χρήμα (Καρύδης, 2005).

Η ενδοοικογενειακή βία και τα ψυχολογικά προβλήματα (κυρίως σε περιπτώσεις παιδοκτονίας) αναφέρονται ως συχνές αιτίες εκδήλωσης της γυναικείας εγκληματικότητας. Η άμυνα ή η προσπάθεια διεξόδου από ένα περιβάλλον ένδο-οικογενειακής βίας ή η επιθυμία εγκατάλειψης του συντρόφου/ συζύγου προκειμένου να ζήσει με άλλον είναι οι συχνότερα καταγεγραμμένοι λόγοι που μία γυναίκα σκοτώνει τον σύντροφο/ σύζυγο της. (Καρύδης, 2005). Η σεξουαλικότητα αποτελεί διαχρονικά το δημοφιλέστερο αίτιο γυναικείας εγκληματικότητας που καταγράφεται στα περισσότερα κείμενα, ενώ κατά καιρούς η παρεκκλίνουσα συμπεριφορά των γυναικών έχει συνδεθεί και με τον αναπαραγωγικό τους κύκλο (Αποσπόρη, 2005). Άλλα λογικά κίνητρα που θα ωθούσαν μία γυναίκα στο έγκλημα (οικονομικά κ.ά.) θεωρούνται σπάνια.

Τα παραπάνω είναι συμπεράσματα που έχουν εξαχθεί από έρευνες, στην πλειοψηφία των οποίων η κοινωνική διάσταση του φύλου (gender) απουσιάζει και λαμβάνεται υπόψη η βιολογική (sex). Αυτό επιβεβαιώνει και η έρευνα του ΚΕΘΙ με τίτλο *Γυναίκες και Ανθρωποκτονία: Έρευνα στις Γυναικείες Φυλακές Κορυδαλλού* (Καρύδης, 2005). Η παρουσία του φύλου στις εγκληματολογικές έρευνες στην βιολογική του διάσταση, αφενός οδηγεί σε στρεβλές υποθέσεις και συμπεράσματα και αφετέρου διαιωνίζει αντιλήψεις περί ανισότητας των φύλων εξαιτίας της «φύσης» ή της «κοινής λογικής». Τέτοιες αντιλήψεις εισάγουν τη γυναίκα στις έρευνες ως μειονοτική ή λιγότερο σημαντική ομάδα.

Προκειμένου να είναι χρήσιμη μια εγκληματολογική έρευνα οφείλει ο ερευνητής να εντοπίσει τις σχέσεις αλληλεξάρτησης του φύλου με άλλες κοινωνικές μεταβλητές, όπως είναι η εθνικότητα, η κοινωνική τάξη, το μορφωτικό επίπεδο, η οικογενειακή κατάσταση κ.ά. και να αξιοποιήσει ποσοτικές, αλλά και ποιοτικές και περισσότερο συμμετοχικές ερευνητικές μεθόδους, οι οποίες υποστηρίζονται όλο και περισσότερο από τις φεμινιστικές ερευνητικές προσεγγίσεις (Lugones & Spelman, 1990). Αναγνωρίζοντας την ανισότητα αναφορικά με τις ευκαιρίες που δίνονται στα φύλα, οφείλει επίσης να απεικονίσει τη θέση της γυναίκας συγκριτικά με την αντίστοιχη του άνδρα σε όλα τα επίπεδα, κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και πολιτισμικό. Η συμπερίληψη του κοινωνικού (gender) και του βιολογικού (sex) φύλου στις έρευνες, προτείνεται ως μέθοδος διασφάλισης της αξιοπιστίας τους.

Το φεμινιστικό κίνημα επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη της έμφυλης εγκληματολογίας. Όπως επισημαίνει, όμως, ο Καρύδης (2005) μια αποκλειστικά φεμινιστική

μεθοδολογία ενδεχομένως να θέτει υπό αμφισβήτηση την αξιοπιστία της έμφυλης εγκληματολογικής έρευνας.

Φύλο και Ελληνικός Ποινικός Κώδικας. Σε γενικές γραμμές τα εγκλήματα στον ελληνικό Ποινικό Κώδικα (ΠΚ) αφορούν και άνδρες και γυναίκες, είναι δηλαδή κατά μία έννοια άφυλα (Καλούτσου, 2022) Υπάρχουν παρ' όλα αυτά άρθρα και ειδικές αναφορές εγκλημάτων στον ελληνικό ΠΚ που σχετίζονται με τα φύλα. Αναφέρονται εγκλήματα που είναι κοινά και για τα δύο φύλα, εγκλήματα με αποκλειστικό δράστη τη γυναίκα και άλλα με αποκλειστικό θύμα τη γυναίκα. Επιπλέον αναφέρονται εγκλήματα «με έμμεσο θύμα τη γυναίκα», «με δράστες και θύματα αποκλειστικά άνδρες», εγκλήματα με «δράστες άνδρες χωρίς θύμα» και «παραδοσιακά «ανδρικά» ή άφυλα εγκλήματα».

Στα εγκλήματα με αποκλειστικό δράστη τη γυναίκα περιλαμβάνονται η «τεχνητή διακοπή της εγκυμοσύνης» (άρθ.304 παρ.3, περ.1 ΠΚ) και η παιδοκτονία (άρθ. 303 ΠΚ). Τα εγκλήματα με αποκλειστικό θύμα τη γυναίκα σχετίζονται με τη γυναικεία βιολογία, αλλά και με κοινωνικά γυναικεία ζητήματα που άπτονται του γάμου, της μητρότητας και της αυτοδιάθεσης. Ενδεικτικά αναφέρω τη μαστροπεία (άρθ.349 παρ.3ΠΚ), την απαγωγή «με σκοπό τον γάμο ή την ακολασία» (άρθ.328ΠΚ) και την εγκατάλειψη εγκύου (άρθ.359ΠΚ) (Συκιάτου, 2005).

Η ανθρωποκτονία από πρόθεση (299 ΠΚ) είναι το σοβαρότερο αδίκημα στον ελληνικό - και όχι μόνο- ΠΚ και αντιμετωπίζεται με ιδιαίτερη προσοχή και σε σχέση με κοινωνικούς όρους. Το κίνητρο, ο τρόπος τέλεσης, η δημοσιότητα, η κοινή γνώμη, η οποία διεγείρεται από το έγκλημα και άλλοι παράγοντες, επηρεάζουν τη σφαιρική θεώρηση του εγκλήματος και του εγκληματία. Η ψυχική υγεία, η τέλεση του εγκλήματος υπό την επήρεια ουσιών, οι κώδικες τιμής, η προσωπικότητα του δράστη ή και του θύματος, ο πρότερος έντιμος βίος είναι ορισμένοι από τους παράγοντες που λαμβάνονται υπόψη. Καθόλου τυχαία στον ΠΚ προβλέπονται λόγοι εξαιτίας των οποίων δύναται να αρθεί το άδικο της αφαίρεσης της ανθρώπινης ζωής ή να αναγνωριστούν ειδικά ελαφρυντικά (Καρύδης, 2003).

Έμφυλη βία και ανθρωποκτονία

Ως έμφυλη βία ορίζεται από το Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο για την Ισότητα των Φύλων (European Institute for Gender Equality-EIGE) «Κάθε διάκριση ή βλαπτική συμπεριφορά που στρέφεται εναντίον κάποιου προσώπου και συμβαίνει εξαιτίας του (πραγματικού ή θεωρούμενου) κοινωνικού του φύλου ή σεξουαλικού του προσανατολισμού» (Έμφυλη βία,

2023). Το 2011 το Συμβούλιο της Ευρώπης αναγνωρίζει τη βία κατά των γυναικών ως έναν κοινωνικό μηχανισμό, ο οποίος εξαναγκάζει τις γυναίκες σε μια υποδεέστερη θέση συγκριτικά με τους άνδρες και εμποδίζει την πρόοδό τους. Καλεί τα κράτη μέλη και τους ευρωπαϊκούς θεσμούς να καταδικάσουν όλες τις μορφές βίας κατά των γυναικών και να δεσμευτούν στην εφαρμογή πολιτικών και προγραμμάτων προς την επίλυση του ζητήματος.

Τα τελευταία χρόνια εντείνονται οι συζητήσεις σχετικά με την έμφυλη βία εξαιτίας των πυκνών εμφανίσεων στα ΜΜΕ περιστατικών βίας που αφορούν σε γυναίκες και μέλη της LGBTIQ+ κοινότητας -κυρίως τρανς- και έχουν θανατηφόρα έκβαση. Ο όρος *γυναικοκτονία* αναφέρεται όλο και πιο συχνά στον δημόσιο λόγο, ενώ υπάρχουν και ορισμένες – ομολογουμένως σπάνιες - περιπτώσεις που αρθρώνεται και η λέξη «ανδροκτονία». Κάνοντας την υπόθεση πως τόσο η γυναίκα όσο και ο άνδρας μπορούν να πέσουν θύματα βίας λόγω του φύλου τους θα αναπτύξω τις παραπάνω έννοιες κυρίως προς την εγκαθίδρυση ενός κώδικα επικοινωνίας με τους αναγνώστες του παρόντος.

Η γυναικοκτονία. Στη ιστοσελίδα της ΔΙΟΤΙΜΑ (Διοτίμα, 2021) ως *γυναικοκτονία* ορίζεται «η ανθρωποκτονία γυναικών από πρόθεση, επειδή είναι γυναίκες. Συνιστά ακραία μορφή έμφυλης και σεξιστικής βίας. Διαπράττεται με κίνητρο την άσκηση κοινωνικού ελέγχου στα σώματα, αλλά και τις επιλογές των γυναικών». Ως όρος η *γυναικοκτονία* αναφέρεται πρώτη φορά από τον John Corry (1801) στο βιβλίο του *A Satirical View of London at the Commencement of the Nineteenth Century*, αλλά εισάγεται επίσημα στον δημόσιο λόγο το 1976 από την κοινωνιολόγο Diana E. H. Russel. Στην εγκληματολογία καταγράφεται πρώτη φορά το 1992 στη συλλογή *Femicide: the politics of woman killing* (Radford και Russell, 1992) ως η πιο ακραία έκφραση της έμφυλης βίας.

Σύμφωνα με την έρευνα *UNODC, Global Study on homicide 2019* (Vienna, 2019) σχετικά με τις ανθρωποκτονίες σε παγκόσμιο επίπεδο, παρατηρήθηκε πως ενώ τα ποσοστά ανθρωποκτονιών δεν είναι τα υψηλότερα ανάμεσα στα εγκλήματα, οι ανθρωποκτονίες με θύματα γυναίκες είναι συγκριτικά υψηλότερες από τις ανθρωποκτονίες με θύματα άνδρες. Οι γυναίκες παγκοσμίως δολοφονούνται από τους άνδρες για διάφορους λόγους, είτε για λόγους που σχετίζονται με το σεξ, είτε γιατί ο σύντροφος τις θεωρεί κτήμα του, είτε αποτελούν θύματα ένδο-οικογενειακής βίας. Σκοτώνονται επίσης από μέλη της οικογένειάς τους για ζητήματα τιμής ή για ζητήματα που αφορούν στην προίκα ή στον σεξουαλικό προσανατολισμό και την ταυτότητα του φύλου τους ή ακριβώς επειδή είναι γυναίκες (μισογυνιστικά κίνητρα). Σε ορισμένες περιοχές, σύμφωνα με την έρευνα, οι γυναίκες εξακολουθούν να σκοτώνονται επειδή είναι «μάγισσες».

Έχει παρατηρηθεί πως η στάση των ΜΜΕ, των αστυνομικών αρχών και της κοινής γνώμης διαφοροποιείται και ο μισογυνισμός εντείνεται όταν τα θύματα παρουσιάζουν κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, όπως είναι το χρώμα, η κακή οικονομική ή επαγγελματική κατάσταση, ο διαφορετικός σεξουαλικός προσανατολισμός, κ.ά. (Radford & Russell, 1992). Οι Weil, Corradi και Naudi (2018) μελέτησαν το φαινόμενο της *γυναικοκτονίας* σε τριάντα ευρωπαϊκές χώρες στο διάστημα μεταξύ 2013 - 2017, σε μία προσπάθεια να ενισχυθεί η ορατότητα του φαινομένου και να γίνουν ενέργειες για την προστασία των γυναικών. Στο *Femicide across Europe* καταγράφουν τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά τους. Ο όρος *γυναικοκτονία*, σε αντίθεση με αρκετές χώρες τις λατινικής Αμερικής, δεν συμπεριλαμβάνεται σε καμία ευρωπαϊκή νομοθεσία, μολονότι η γυναικεία κακοποίηση αποτελεί τον πρώτο παράγοντα θνησιμότητας των γυναικών μεταξύ 16 και 44 ετών στην ήπειρο (Καλούτσου, 2022). Κατά συνέπεια, τα στοιχεία για τις *γυναικοκτονίες* στην Ευρώπη δεν είναι ούτε αρκετά, ούτε σαφή. Στη πλειονότητα των περιπτώσεων καταγράφονται ως φόνοι γυναικών από το σύζυγο ή τον σύντροφο, δίχως περαιτέρω εξέταση.

Σύμφωνα με έρευνα των Magalhães-Dias και Lobo (2016) που πραγματοποιήθηκε στην Ευρώπη, όταν μία γυναικοκτονία παρουσιάζεται στην κοινωνία ως ένα μεμονωμένο γεγονός³, δίχως την έμφυλη διάστασή του, δημιουργείται η εικόνα πως το έγκλημα προέκυψε αναπάντεχα και δε σχετίζεται με την κοινωνία. Η συμβολή των αναπαραστάσεων των *γυναικοκτονιών* και της έμφυλης βίας γενικότερα, από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (ΜΜΕ) είναι σημαντική. Μελέτες έχουν δείξει πως υπάρχει μία τάση απενοχοποίησης του θύτη και ενοχοποίησης του θύματος, είτε άμεσα είτε έμμεσα. Η άμεση ενοχοποίηση έγκειται στην αρνητική προβολή του θύματος και στην αναζήτηση των αιτιών του εγκλήματος στη δική του συμπεριφορά, ενώ η έμμεση στη διαμόρφωση ενός κλίματος συμπάθειας και κατανόησης του θύτη. Στη δεύτερη περίπτωση δίνεται έμφαση στα ψυχολογικά, ιατρικά, σωματικά ή οικονομικά προβλήματα του θύτη και στην απώλεια ελέγχου εξαιτίας των παραπάνω ή λόγω κατάχρησης ουσιών ή αλκοόλ (Taylor 2009). Οι Toledo και Lagos (2014) υποστηρίζουν πως η μιντιακή αναπαράσταση των *γυναικοκτονιών* ως ιδιωτικά ζητήματα συνεργεί στη διαίωνιση των έμφυλων ρόλων, όπως αυτοί έχουν διαμορφωθεί παραδοσιακά. Αγνοώντας την κοινωνική διάσταση του ζητήματος, η κοινωνία απαλλάσσεται των ευθυνών της να προσπαθήσει να το επιλύσει.

³ Στα ιδιωτικά εγκλήματα τα ΜΜΕ εντείνουν τη δραματοποίηση εστιάζοντας σε προσωπικά δεδομένα τόσο των δραστήν όσο και των θυμάτων και δίνουν χώρο στους δημοσιογράφους να κατευθύνουν προς πολλές κατευθύνσεις το θέμα τους (Sacco, 1995).

Σε ό, τι αφορά στην ελληνική πραγματικότητα το 2013 και στο πλαίσιο της έρευνας *Femicide across Europe*, η Πεγκλίδου (2018) καταγράφει μηδενικά στατιστικά δεδομένα για τις *γυναικοκτονίες*, οι οποίες στο δημόσιο διάλογο αναφέρονταν ως «οικογενειακές τραγωδίες», «εγκλήματα πάθους», «εγκλήματα από έρωτα» και τα θύματα ήταν συνήθως «άτυχες γυναίκες». Σημειώνει, επίσης, την ακραία βία, τον διαμελισμό ή την εξαφάνιση του πτώματος και την απόπειρα αυτοχειρίας από τον δράστη ως κάποια από τα χαρακτηριστικά των ανθρωποκτονιών με θύματα γυναίκες. Ο όρος *γυναικοκτονία* εισάγεται στον ελληνικό δημόσιο λόγο μόλις το 2018 με τον βιασμό και τη δολοφονία της Ελένης Τοπαλούδη στη Ρόδο, εγείροντας έντονες διαμάχες τόσο ως προς την ορθότητα της χρήσης του όρου, όσο και ως προς τις σκοπιμότητες που κρύβονται πίσω από αυτόν (Καλούτσου, 2022).

Η ανάγκη για προστασία των γυναικών και η πρόληψη κατά των εγκλημάτων που απειλούν τη ζωή τους, επιτάσσει αύξηση της ορατότητας, η οποία θα ενισχυθεί με την επίσημη χρήση του όρου *γυναικοκτονία* και κυρίως με την αναθεώρηση της νομοθεσίας και του ΠΚ σχετικά με το ζήτημα. Ήδη έχει ανοίξει ο διάλογος για προσαρμογή της νομοθεσίας στο πλαίσιο της ισότητας των δύο φύλων (ν. 4531/2018) και της καταπολέμησης της ενδοοικογενειακής και έμφυλης βίας (ν. 4604/2019). Η ένταξη της *γυναικοκτονίας* ως αυτοτελές έγκλημα είναι το αίτημα των περισσότερων (Καλούτσου, 2022).

Η «ανδροκτονία». Αν και τα τελευταία χρόνια, κατόπιν συλλογικού αιτήματος φεμινιστικών οργανώσεων και οργανώσεων σχετικών με την ισότητα των φύλων, γίνονται αρκετές έρευνες σχετικές με το φαινόμενο της *γυναικοκτονίας*, δε φαίνεται να υπάρχει αντίστοιχο ενδιαφέρον από την επιστημονική κοινότητα για το ζήτημα της ανθρωποκτονίας με θύτη γυναίκα και θύμα άνδρα, σημειώνει ο Καρύδης (2005). Η εγκληματολογική προσέγγιση σε τέτοιου είδους εγκλήματα γίνεται στο πλαίσιο μιας γενίκευσης και δεν εξειδικεύεται ως προς το φύλο του δράστη. Στη βιβλιογραφία που μελέτησα δεν κατάφερα να βρω αξιόπιστες αναφορές που να διακρίνουν τον φόνο ανδρών με θύτες γυναίκες από τον γενικότερο όρο *ανθρωποκτονία*.

Ενώ ξεκίνησα την εργασία μου με την υπόθεση πως ο όρος «ανδροκτονία» είναι αντιστικτικός του όρου *γυναικοκτονία*, στην πορεία συνειδητοποίησα πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Στα περισσότερα κείμενα και άρθρα ως «ανδροκτονία» περιγράφονται «οι μαζικές δολοφονίες ανδρών και αρσενικών εφήβων με στόχο την εθνικά καθαρή φυλής ή έθνους για λόγους στρατιωτικής αποδυνάμωσης κατά τη διάρκεια γενοκτονιών ή πολέμων» (Διαλέτη, 2021). Ο όρος «ανδροκτονία» με την έννοια της δολοφονίας του άνδρα από τη

γυναίκα για λόγους που αφορούν σε έμφυλες διαφορές⁴ χρησιμοποιείται συχνότερα τα τελευταία λίγα χρόνια στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης και σπάνια σε κάποια άρθρα στον Τύπο, κυρίως ως σχόλιο έναντι στην όλο και αυξανόμενη χρήση του όρου *γυναικοκτονία*.

Το τελευταίο διάστημα πραγματοποιήθηκε τη Διεθνή Επιτροπή του Ερυθρού Σταυρού (International Committee of the Red Cross-ICRC) έρευνα με τίτλο “That never happens here: sexual and gender based violence against men, boys and/ including LGBTIQ+ people in humanitarian settings”. Η μελέτη αυτή εστιάζει στην αναγνώριση και καταπολέμηση της σεξουαλικής και έμφυλης βίας κατά των ανδρών, των αγοριών και των LGBTIQ+ ατόμων σε ανθρωπιστικά περιβάλλοντα, διευρύνοντας τον διάλογο περί έμφυλης βίας και εγκληματικότητας. Σε κάθε περίπτωση και σε αυτές τις περιπτώσεις αναγνωρίζονται άνδρες, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, ως δράστες (International Committee of the Red Cross, 2022).

Το έγκλημα στα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ) και στον κινηματογράφο

Η μελέτη της ανθρώπινης εγκληματικής συμπεριφοράς και η αντιμετώπισή της είναι ένα ζήτημα που απασχολεί το σύνολο της κάθε κοινωνίας και αυτό αποτυπώνεται στο πλήθος των αφηγήσεων των εγκλημάτων στα ΜΜΕ, στη λογοτεχνία, στις τέχνες και ειδικότερα στον κινηματογράφο. Στην περίπτωση των ΜΜΕ οι αφηγήσεις αφορούν στην σφαίρα του πραγματικού, ενώ στην περίπτωση της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου οι αφηγήσεις μπορεί να αφορούν είτε στην πραγματική είτε στην φαντασιακή σφαίρα (Τσουραμάνης, 2012).

Έγκλημα και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ). Οι αναπαραστάσεις των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης/ Επικοινωνίας (ΜΜΕ) αφορούν στη δημιουργία μιας αναπροσαρμοσμένης πραγματικότητας, στην οποία απεικονίζονται πολύ συγκεκριμένες ιδέες, ομάδες ατόμων και εμπειρίες. Αφορούν ουσιαστικά σε ένα *ψευδό-περιβάλλον* το οποίο προσφέρεται στο κοινό ως αληθές (Lipmann, 1922). Η επιλογή και μόνο της θεματολογίας και των γεγονότων που παρουσιάζονται στο κοινό, αποτελεί καθοριστικό παράγοντα ελέγχου και κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας, ακόμη και αν υποθέσουμε πως το κοινό δεν αποτελείται από άκριτους και παθητικούς δέκτες (Pina, 2009).

Η εγκληματική θεματολογία είναι από τις πιο δημοφιλείς στα ΜΜΕ. Η προτίμηση του κοινού σε αυτή σχετίζεται κύρια με την ανησυχία των ανθρώπων σχετικά με την τάξη και με τους σχετικούς με αυτήν ηθικούς όρους, τις διαδικασίες και την κοινωνική ιεραρχία (Sparks,

⁴ Με αυτή την έννοια χρησιμοποιώ τον όρο στο παρόν κείμενο, τον οποίο διατηρώ εντός εισαγωγικών.

2001). Μέσα από αυτή τη θεματολογία διαμορφώνεται η αντίληψη πως έτσι προωθείται η αποτροπή των παραβατών, η ενημέρωση και η προστασία των πολιτών (Surrette, 1998)⁵. Επιπλέον, διαβάζοντας ή παρακολουθώντας τα δεινά ενός άλλου ανθρώπου ο αναγνώστης ή ο θεατής επαναπαύεται και νιώθει καλύτερα για τον εαυτό του που βρίσκεται συγκριτικά σε καλύτερη θέση από το θύμα (Heath, 1984).

Οι ανθρωποκτονίες, τα εγκλήματα δρόμου και τα σεξουαλικά εγκλήματα φαίνεται να διεγείρουν περισσότερο το κοινό, καθώς προσφέρονται για μια περισσότερο ανθρωποκεντρική διαχείριση από τα ΜΜΕ. Τα πρόσωπα του εγκλήματος και οι προσωπικές τους ιστορίες δημοσιοποιούνται και μέσω της δραματοποίησης που παρέχει η ενοχοποίηση ή η ηρωοποίηση τους, ανοίγουν παράλληλοι αφηγηματικοί κύκλοι που συντηρούν την είδηση για όσο χρόνο χρειάζεται (Greer, 2007). Οι ειδήσεις μετατρέπονται σε πρόσωπο-κεντρικές ιστορίες με κοινωνικές προεκτάσεις, με ελάχιστο κόστος για τους ιδιοκτήτες των ΜΜΕ. Οι δημοσιογράφοι μετατρέπονται με τη σειρά τους σε σημαίνοντα πρόσωπα της ιστορίας. Αναπτύσσουν ιδιαίτερους δεσμούς αλληλεξάρτησης και συμβιωτικές σχέσεις (Reiner, 2000) με ορισμένους αντιπροσώπους της αστυνομίας και των αρχών, ακόμη και με τους θύτες, προκειμένου να έχουν πρόσβαση στην πληροφορία. Μέσω της πλαισίωσης, της συμβολικής κατασκευής του θέματος μέσω συγκεκριμένων τίτλων, περιγραφών και εικόνων (Scheufele, 1999) διαμορφώνεται μια νέα πραγματικότητα του εγκλήματος με στόχο τη διέγερση του κοινού ανάλογα την εποχή.

Αναφέρω χαρακτηριστικό το πρωτοσέλιδο με τη φωτογραφία του τεμαχισμένου σώματος της Ζωής Γαρμανή από τον Παναγιώτη Φραντζή στην εφημερίδα το ΕΘΝΟΣ το 1987 και το σχόλιο των δημοσιογράφων Πάνου Σόμπολου και Γιώργου Γκιώνη πως:

Είναι αναγκαίο να δεχτούμε όλοι αυτή την τρομερή γροθιά στο στομάχι και στα μούτρα... Έτσι για να συνειδητοποιήσουμε τη φρίκη και να προβληματιστούμε με ποια μέσα θα αποπλίσουμε το θηρίο που ενεδρεύει στα έγκατα του ασυνειδήτου μιας κοινωνίας, που το εκτρέφει αιώνες ολόκληρους στα σπλάχνα της (Εθνος, 1987)

Οι τίτλοι «Πετσόκοβε τη Ζωή επί 4 ώρες» (Εικόνα 2), «ΤΕΜΑΧΙΣΕ σε 16 κομμάτια τη 18χρονη γυναίκα του» διέγειραν περισσότερο τους αναγνώστες, οι οποίοι ζητούσαν δικαιοσύνη μέσω θανάτωσης του Φρατζή, ο οποίος δήλωνε πως αγαπούσε παράφορα τη Ζωή (Τοc, 2017).

⁵ Στον αντίποδα η Ζαραφονίτου (2004) επισημαίνει πως η υπερ-προβολή εγκλημάτων δημιουργεί στον κοινό την αίσθηση αυξημένης εγκληματικότητας και ανομίας στην κοινωνία, με αποτέλεσμα να ενισχύεται στην ουσία το αίσθημα της ανασφάλειας.

Ειδικότερα κατά τις δεκαετίες '60 και '70 τα ανατριχιαστικά πρωτοσέλιδα και το ωμό φωτορεπορτάζ ήταν ένα συχνό και αποδεκτό φαινόμενο. Σταδιακά και μέσα από τις ηθικές και ποινικές δεσμεύσεις και τους κανόνες της δημοσιογραφικής δεοντολογίας τέτοια πρωτοσέλιδα άρχισαν να γίνονται όλο και λιγότερο αποδεκτά. Στη σύγχρονη εποχή η οπτική προβολή εγκλημάτων με τέτοιον τρόπο δεν είναι επιτρεπτή και τιμωρείται με πρόστιμο .

Το έγκλημα στον κινηματογράφο και οι ταινίες εγκλήματος. Ταινίες εγκλήματος θεωρούνται όσες έχουν ως κεντρικό αντικείμενο τον δράστη, το θύμα ή και την απονομή δικαιοσύνης μέσω των μηχανισμών του ποινικού δικαίου (Τσουραμάνης, 2012). Οι εγκληματικές αφηγήσεις αντανακλούν θεμελιώδη πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά ζητήματα της περιόδου στην οποία αναφέρονται και παράλληλα διαμορφώνουν συνειδήσεις. Μέσα από την ντοκιμαντερίστικη ή μυθοπλαστική αφήγηση του εγκλήματος αποκαλύπτονται πτυχές της κοινωνίας (Krackauer, 1977). Οι θεατές μέσω των εγκληματικών αφηγήσεων στον κινηματογράφο μπορούν να βιώσουν «υποκατάστατες συγκινήσεις τις εγκληματικής συμπεριφοράς» (Leitch, 2002, σ.114) και ταυτόχρονα να καθαρθούν καταδικάζοντάς την ως ανήθικη. Η ιδιαίτερη σημασία της επανα-δραματοποίησης ενός εγκλήματος στον κινηματογράφο, έγκειται, σύμφωνα με τους Tzanelli, Yar και O' Brien (2005), στον χώρο που αυτή δημιουργεί, στον οποίο η εγκληματικότητα συναντιέται με έννοιες όπως η οικογένεια, η νομιμότητα, το φύλο, η ηθική, η αποτυχία και άλλες.

Η πρόσληψη των ταινιών εγκλήματος από τους θεατές αποτελεί ένα ενδιαφέρον αντικείμενο για αρκετούς κλάδους όπως η εγκληματολογία και η κοινωνική ανθρωπολογία και έχει οδηγήσει στην ανάδυση του κλάδου της Πολιτισμικής Εγκληματολογίας που ασχολείται με τον τρόπο που αντιλαμβάνονται το έγκλημα τόσο το άτομο, όσο και οι κοινωνικές ομάδες στις οποίες ανήκει. Οι αναλυτικές μέθοδοι που χρησιμοποιεί ο κλάδος είναι η κειμενική, η εικονική και η σημειωτική , ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το ζήτημα των εικόνων του εγκλήματος που διακινούνται ανάμεσα στα ΜΜΕ και την εγκληματική υπό-κουλτούρα, καθώς και ο ρόλος της ιδεολογίας στην κατασκευή της εικόνας του εγκλήματος και των πολιτικών ελέγχου αυτού (Λεμπέση, 2012).

Με αναφορά στη σεναριακή ιδέα ο Σκοπετέας (2015) αναγνωρίζει ως βασικό άξονα του σεναρίου των ταινιών εγκλήματος την παραβατικότητα σε σχέση με τον ισχύοντα ποινικό κώδικα. Εντός αυτής της γενικότερης διατύπωσης διακρίνει και τα επιμέρους είδη των ταινιών εγκλήματος. Αυτά είναι η αστυνομική ταινία, η γκανγκστερική ή ταινία του υποκόσμου, η ταινία εγκληματικής προσωπικότητας, η κατασκοπική ταινία και η δικαστική.

Το είδος της αστυνομικής ταινίας αφορά στην πρόληψη ή διαλεύκανση ενός εγκλήματος από έναν αστυνομικό, έναν ιδιωτικό ερευνητή ή έναν δημοσιογράφο. Η γκανγκστερική ταινία αφορά στο οργανωμένο έγκλημα συμμοριών. Στην Ελλάδα ελλείπει γκανγκστερικού προτύπου αναπτύχθηκε κατ' αντιστοιχία η ταινία του υπόκοσμου, όπου οι ήρωες προσπαθούν μέσω εγκληματικών πράξεων να ανέλθουν οικονομικά και κοινωνικά. Η ταινία της εγκληματικής προσωπικότητας εστιάζει στον ήρωα - δράστη αναπτύσσοντας τα κίνητρα του, τα εμπόδια που αντιμετωπίζει, τη δράση του και τις συνέπειες της. Στο είδος αυτό ανήκει και το υποείδος των ψυχασθενών εγκληματιών. Η κατασκοπική ταινία καταπιάνεται με τη δράση κυβερνητικών πρακτόρων και είναι συνδυασμός ταινίας εγκλήματος με ταινία περιπέτειας. Συνήθως έχει αργό ρυθμό και έντονο σασπένς στα όρια του θρίλερ. Οι περισσότερες ταινίες του είδους αποτυπώνουν την περίοδο του ψυχρού πολέμου και τις σχέσεις των Ηνωμένων Πολιτειών και της Σοβιετικής Ένωσης. Σημαντικό είδος αποτελεί και η δικαστική ταινία, μεγάλο μέρος της οποίας διαδραματίζεται στη δικαστική αίθουσα, αφορά στο γράμμα και στο πνεύμα του νόμου και συγκεντρώνει ενδιαφέρον για τις κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις του εγκλήματος (Σκοπετέας, 2015).

Κάποιες από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες εγκλήματος του ελληνικού κινηματογράφου είναι *Ο Δράκος* (Κούνδουρος, 1956), το *Έγκλημα στα Παρασκήνια* (Κατσουρίδης, 1960), *Μια γυναίκα κατηγορείται* (Μάρρης, 1966), *Στα σύνορα της προδοσίας* (Δαδηράς, 1968) και το πιο πρόσφατο *Έτερος εγώ* (Τσαφούλιας, 2016). Υπάρχουν ταινίες που δεν κατατάσσονται στο παραπάνω είδος της ταινίας, αλλά ο ήρωας ή η ηρωίδα δολοφονείται για λόγους που αφορούν σε ζητήματα των φύλων και των μεταξύ τους σχέσεων. Αυτές είναι τις περισσότερες φορές κοινωνικές ή δραματικές και ο φόνος γίνεται προς το τέλος της ταινίας συνήθως για εκδίκηση ή τιμωρία. Στις ταινίες *Στέλλα* (Κακογιάννης, 1955), *Λολίτες της Αθήνας* (Παπακώστας, 1965), *Στεφανία* (Δαλιανίδης, 1965), *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973) και *Φόβος* (Μανουσάκης, 1966) ο θεατής γίνεται μάρτυρας του φόνου της γυναίκας, ενώ στη *Λύκαινα* (Πλυτά, 1951), στον *Κατήφορο* (Δαλιανίδης, 1961), στην *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970), στην *Ευριδίκη* (Νικολαΐδης, 1975) και τη *Miss Violence* (Αβρανάς, 2013) παρακολουθεί τη γυναίκα να δολοφονεί τον άνδρα.

ΤΟ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ (FILM NOIR). Οι νουάρ (noir) εγκληματικές ταινίες αποτελούν μια ξεχωριστή κατηγορία, ένα υπό-είδος το οποίο χρίζει ιδιαίτερης αναφοράς στη συγκεκριμένη

μελέτη, λόγω των χαρακτηριστικών του. Τον όρο νουάρ (noir⁶) χρησιμοποίησαν οι Γάλλοι κριτικοί ήδη το 1946 για να περιγράψουν τις σκοτεινές λαϊκές αστυνομικές ιστορίες και τον οικειοποιήθηκαν οι Αμερικάνοι από τη δεκαετία του '50 κι έπειτα. Ο τόνος νουάρ⁷ έχει τις ρίζες του στον γερμανικό εξπρεσιονισμό της δεκαετίας του '20, ενώ τα κινηματογραφικά του χαρακτηριστικά αναπτύχθηκαν στη συνέχεια και εξελίχθηκαν στο Hollywood (Σκοπετέας, 2015).

Στις ταινίες νουάρ ο κεντρικός ήρωας, συνήθως ένας ιδιωτικός ερευνητής, καλείται να διαλευκάνει μία υπόθεση καταλήγοντας να εμπλακεί συναισθηματικά σε αυτή. Δύο χαρακτηριστικά της αφήγησης είναι η χρήση του voice over και των αναδρομών στο παρελθόν (flash backs) (Branco, 2018). Αναφορικά με τον χρόνο η πλοκή ξεκινάει με το έγκλημα και η ταινία εκτυλίσσεται κυρίως νύχτα. Ο τόπος είναι η πόλη, όχι ως ένα απλό σκηνικό, όχι ως τουριστικό αξιοθέατο, αλλά ως ένας μυστηριώδης χάρτης, μια σύγχρονη ανθρωπογεωγραφία, όπου συμπυκνώνεται η ένταση και η αγωνία του ανθρώπου (Ρουρου, 2018). Η δράση εκτυλίσσεται στο κέντρο και λιγότερο συχνά περιφέρεται ύποπτα στα ασαφή όρια της πόλης. Ο εσωτερικός χώρος είναι πρωταγωνιστής και τα αντικείμενα αποκτούν ιδιαίτερη αξία μέσα από τα κοντινά πλάνα (Ρουρου, 2022). Σε αυτό το περιβάλλον ο καθένας μπορεί να αναπτύξει την επιθυμία για εγκληματική συμπεριφορά δοθείσης της ευκαιρίας (Branco, 2018).

Η βία, η πόλη και κυρίως ο πρωταγωνιστής άνδρας και η αινιγματική μοιραία γυναίκα (*femme fatale*) αντανακλούν την κοινωνία και την εποχή στην οποία αναπτύχθηκε η νουάρ ταινία. Τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό, η διάχυτη ανασφάλεια του πολέμου έθρεψε το είδος. Στην Ελλάδα οι ταινίες αυτές εμφανίστηκαν κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του '50 και μετά και αναπτύχθηκαν κυρίως κατά τη δεκαετία του '60. Οι επιρροές τόσο από τον αμερικανικό όσο και από τον γαλλικό κινηματογράφο ήταν έντονες, όμως η ελληνική εκδοχή της ταινίας νουάρ είχε στοιχεία μελοδράματος. Η Αθήνα, στην οποία εκείνη την περίοδο συντελούνταν σημαντικοί μετασχηματισμοί λόγω της αστικοποίησης και της ακόλουθης ανοικοδόμησης, πρωταγωνιστούσε (Ρουρου, 2018).

Η κύρια αφηγηματική φιγούρα στο film noir, ο άνδρας, εκκινεί ως μια προβληματική ή βασανισμένη προσωπικότητα, που βρίσκεται στα όρια του καλού και του κακού. Στην πορεία μετατοπίζεται, κάνει μια μεγάλη διαδρομή χαρακτήρα και στο τέλος νικάει τον σκοτεινό εαυτό του ή τη διαφθορά που εξουσιάζει την πόλη (Bordwell & Thompson, 2004). Η γυναίκα, όμως,

⁶ Η ελληνική σημασία της γαλλικής λέξης noir είναι μαύρος,-η,-ο (<http://www.dictionaric.com/dictionary/french/greek/noir>)

⁷ Η πλειοψηφία των κριτικών «συμφωνούν ότι η ταινία νουάρ είναι πρόσθετος τόνος και όχι αυτόνομο είδος» (Σκοπετέας, 2015, σ.212).

η οποία ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της *femme fatal* ή της *γυναίκας αράχνης*, αναπόφευκτα ηττάται. Πεθαίνει, συλλαμβάνεται ή στην καλύτερη των περιπτώσεων παντρεύεται (Wager, 2005).

Η *μοιραία γυναίκα* ανέκαθεν συσχετιζόταν με την πτώση του άνδρα (Wager, 2005). Η *femme fatal* στο φιλμ νουάρ, είναι μια επικίνδυνη για τον ήρωα γυναίκα, η οποία επηρεάζει τη σκέψη και τον συναισθηματικό του κόσμο. Εκμεταλλεύεται τη σεξουαλικότητά της, εμφανίζεται σαγηνευτική και αινιγματική και διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο σε σχέση με το έγκλημα και την εξέλιξη της πλοκής, ακόμη κι αν η παρουσία της στην οθόνη δεν είναι μεγάλη σε διάρκεια. Αυτός ο τύπος γυναίκας των νουάρ ταινιών, σημειώνει η Ρουφου (2022), αποτέλεσε σημείο αντιπαράθεσης, ιδιαίτερα στην αμερικανική κοινωνία μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Πολλοί θεωρούσαν πως αντανάκλασε το άγχος του άνδρα εξαιτίας της χειραφέτησης της γυναίκας.

Το φύλο στην κοινωνία και στον κινηματογράφο

Το φύλο μέσα στην ιστορία

Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στον δημόσιο λόγο αναφορικά με την ενίσχυση των σχέσεων εξουσίας, κυριαρχούσε η βιολογική διάσταση του φύλου (sex). Πολλοί εισήγαγαν κατ' αντίστιξη τον όρο «κοινωνικό φύλο» (gender). Η αντιστικτική χρήση των παραπάνω όρων αμφισβητήθηκε μόλις στα τέλη του 1980, όταν άρχισε να γίνεται ευρέως αποδεκτή η θέση πως το φύλο είναι ένα ολοκληρωτικά κοινωνικό και πολιτισμικό κατασκεύασμα (Butler, 2009). Το ισχυρότερο επιχείρημα προς αυτή την κατεύθυνση αποτέλεσε η παραδοχή πως και η ίδια η βιολογία είναι μία κοινωνική και πολιτιστική, άρα ιστορική, κατασκευή (Αβδελά, 2006). Τα χαρακτηριστικά, δηλαδή, αυτών που προσδιορίζουμε ως «άνδρες» και «γυναίκες» είναι ιστορικά μεταβαλλόμενα. Οι έννοιες όπως «ανδρισμός» και «θηλυκότητα» νοηματοδοτούνται μέσα από τις δράσεις των ανθρώπων και την οργάνωση του περιβάλλοντός τους από τους ίδιους. Αυτή η θεώρηση ανήγαγε το φύλο (gender) σε μια αυτόνομη κατηγορία μακριά από διχοτομήσεις πάσης φύσεως.

Από το 1970 και έπειτα η ιστορική χρήση της έννοιας του φύλου (gender) ως μία σχέση κοινωνική και ιεραρχικά δομημένη, αναδείκνυε τις πολλαπλές εκφράσεις της έμφυλης διαφοράς μέσα στον χώρο και τον χρόνο, στο συμβολικό και στο κοινωνικό πεδίο (Φουρναράκη, 1997). Για την Scott (1997) το φύλο (gender) ορίζεται ως βασικό συστατικό των κοινωνικών σχέσεων και ως κύριο μέσο νοηματοδότησης των σχέσεων εξουσίας. Για την De Lauretis (1987) το φύλο (gender) αναπαριστά σχέσεις του ανήκειν, του προσδιορισμού θέσεων εντός συγκεκριμένων τάξεων και ομάδων και των μεταξύ τους συσχετισμών. Το φύλο φέρνει στο προσκήνιο την ετερογένεια του άνδρα και της γυναίκα αναφορικά με τις διαφορετικές υλιστικές εμπειρίες τους.

Προσεγγίζοντας ιστοριογραφικά το φύλο γίνεται αντιληπτή η έμφυλη συγκρότηση της ιστορίας εντός του ιεραρχικού δίπολου δημόσιο-ιδιωτικό (Χαντζαρούλα, 2011). Το δίπολο αυτό καθόρισε το τι συνιστά αντικείμενο ιστορικής έρευνας και τι όχι. Ορίζοντας ως αρμόζον ιστορικό αντικείμενο τη δημόσια και την πολιτική σφαίρα, οι γυναικείες εμπειρίες περιορίστηκαν στη ιδιωτική και οικιακή (σφαίρα). Οι άνδρες διατήρησαν το προνόμιο να απολαμβάνουν τα αγαθά της δημόσια ζωής και το ακόμη μεγαλύτερο προνόμιο του να γράφουν ιστορία.

Σε μία προσπάθεια ενίσχυσης της ορατότητας των γυναικών επιχειρήθηκε να γραφτεί μια «ιστορία γένους θηλυκού» (her-story) (Αβδελά & Ψαρρά, 1996), στον αντίποδα της φαινομενικά οικουμενικής και ουδέτερης, αλλά ουσιαστικά μισής και αρσενικής ιστορίας (his-

story) (Μπακαλάκη 1994, σ. 15). Η γυναικεία ιστορία (her-story) καταγράφεται ως μια κοινωνική ιστορία των σχέσεων και των διαφορών ανάμεσα στα φύλα (Χαντζαρούλα, 2011). Η συμμετοχή των γυναικών στην ιστορική συγγραφή έγινε αίτημα των εκπροσώπων των ανθρωπολογικών και κοινωνιολογικών επιστημών της δεκαετίας του '70, καθώς και των εκφραστών του φεμινιστικού κινήματος. Ζητούμενο ήταν η αναζήτηση και η διαφύλαξη της συνέχειας ανάμεσα στη ζωή των σύγχρονων γυναικών και των γυναικών του παρελθόντος που είχαν επιδεικτικά αγνοηθεί. Με τον τρόπο αυτό, μέσα από και μέσα στην ιστορία οι γυναίκες διεκδικούσαν μια κοινή ταυτότητα (Steedman, 1994).

Κατά μία έννοια ακολουθείται μία παράλληλη πορεία σε όλα τα πεδία. Οι γυναίκες διεκδικούν την ενεργητική παρουσία τους σε κάθε καταγραφή πάσης φύσης. Αυτό συμβαίνει και στον κινηματογράφο.

Το φύλο στον κινηματογράφο

Ο μηχανισμός του κλασικού κινηματογράφου στηρίζεται στην προβολή Αυτού (του άνδρα), υποστηρίζει η Silverman (1999). Μέσω μιας ατέρμονης επανα-αφήγησης του δράματος του ανδρικού ευνουχισμού ο κινηματογράφος αποδίδει τις απώλειες του ανδρικού υποκειμένου στη γυναίκα. Εν συνεχεία, σε μια απόπειρα να προστατεύσει τον άντρα, ενορχηστρώνει την αποκήρυξη και την φετιχοποίηση της γυναικείας εικόνας, η οποία καταλήγει να προκαλεί και να ευθύνεται για την ανδρική ηδονοβλεψία και τον σαδισμό. Το θηλυκό υποκείμενο στην κλασική κινηματογραφία καλείται να απορροφήσει της ήττες του «κυρίαρχου» αρσενικού, να υποδεχτεί το αρσενικό βλέμμα και τέλος να υποταχτεί στον ανδρικό ήχο, στην ανδρική φωνή ως ένδειξη αναγνώρισης της ισχύς του (Silverman, 1999).

Το σώμα. «Η εγγραφή του ανθρώπινου σώματος στον κινηματογράφο και οι στρατηγικές που χρησιμοποιούνται για την αποτύπωση της κουλτούρας του σώματος είναι μια τεράστια ερευνητική περιοχή» (Κυριάκος, 2005, σ.37), η οποία παρουσιάζει διεπιστημονικό ενδιαφέρον. Η Πέπη Ρηγοπούλου στο *Το Σώμα. Από την Ικεσία στην Απειλή* (2003) παρουσιάζει πολύ γλαφυρά κάθε εικόνα του σώματος ως «το εύρημα αυτού που τη βιώνει, την φαντασιώνεται, την κρίνει, την μεταδίδει...» (αναφέρεται στο Κυριάκος, 2005, σ.37).

Το σώμα στον κινηματογράφο υπηρετεί και ικανοποιεί τις ναρκισσιστικές, ηδονοβλεπτικές και φετιχιστικές διαθέσεις του θεατή, ο οποίος στο πρόσωπο και στο σώμα των ηθοποιών αναγνωρίζει μια εξιδανικευμένη εκδοχή του εαυτού του (Κυριάκος, 2005). Η φετιχοποίηση στον κινηματογράφο πραγματώνεται μέσα από το την έκθεση του γυναικείου

σώματος το οποίο είναι εκεί για να δέχεται το βλέμμα του θεατή. Υπάρχει μέσα στην οθόνη ως ένα αντικείμενο τέλεια στυλιζαρισμένο, κατακερματισμένο μέσα από το κοντινό πλάνο ενισχύοντας τη σχέση του «παθητικού θήλεος» και του «ενεργητικού άρρενος» (Mulvey, 2006), του μαζοχισμού και του σαδισμού, που αναπτύσσεται ανάμεσα στη γυναίκα-ηρωίδα μιας ταινίας και στον (άνδρα) θεατή.

Η Mulvey (2006) εντοπίζει μια εν γένει θηλυκοποίηση του θεατή όσο τείνει να αποδυναμώνεται η αφήγηση και να κυριαρχεί η εικόνα. Υποστηρίζει πως το μάτι θρέφεται από την ακινησία, το κοντινό, το φως και τη σκιά και από την χορογραφία κάμερας και ηθοποιού και από την αισθητηριακή απόλαυση ο θεατής μεταβαίνει πλέον στην φετιχιστική σκοποφιλία. Αυτό που προτείνει, στα πρώτα της τουλάχιστον έργα (Mulvey, 1989), προκειμένου να διαταραχθεί αυτή η ηδονοβλεπτική και φετιχιστική σχέση, είναι αφενός η συνειδητοποίηση του πώς λειτουργεί αυτός ο μηχανισμός υπέρ μιας πατριαρχικής αφηγηματικής και αφετέρου η ανάπτυξη μεθόδων προκειμένου να σπάσουν οι εγκαθιδρυμένοι κώδικες της οπτικής αφήγησης. Τεχνικές όπως η μπρεχτική *αποξένωση* και η αποστασιοποίηση μέσω ριζοσπαστικών μοντέρνων πρακτικών δύνανται να καταστήσουν τον θεατή περισσότερο ενεργό και συμμετοχικό και όχι παραιτημένο στα ένστικτα και τις ορμές του.

Το βλέμμα. Η σκοποφιλία είναι μια από τις πρωταρχικές απολαύσεις που προσφέρει το σινεμά. Το βλέμμα και η ικανοποίηση που αντλεί κανείς είτε βλέποντας κάτι, είτε αποτελώντας ο ίδιος ή η ίδια το οπτικό αντικείμενο, είναι αλληλένδετη με την κινηματογραφική παραγωγή (συμβόλων). Ο Freud (1905) στο *Τρεις μελέτες για τις σεξουαλικές θεωρίες* (Freud, 2014) συνδέει τη σκοποφιλία με τα σεξουαλικά ένστικτα, την σεξουαλική αντικειμενοποίηση των ανθρώπων και εν συνεχεία με την ανθρώπινη ναρκισσιστική τάση. Το ηδονοβλεπτικό μάτι θέλει να τραφεί, να αναγνωρίσει αυτό που ξέρει και να δει αυτό που είναι κρυφό, ιδιωτικό ή και απαγορευμένο (Mulvey, 1999).

Το βλέμμα στον κινηματογράφο μελετάται και στις τρεις διαστάσεις του. Αυτές αποτελούνται από το βλέμμα του φακού, ο οποίος καθοδηγούμενος από τον άνδρα συνήθως δημιουργό αποτυπώνει την πραγματικότητα που ξετυλίγεται μπροστά του στο γύρισμα, από το βλέμμα των ηρώων εντός του κάδρου και της κινηματογραφικής αφήγησης και από το βλέμμα του θεατή κατά την θέαση της ταινίας μετά και το μοντάζ. Ο τρόπος που βλέπει ο δημιουργός τη γυναίκα ή τον άνδρα και αποδίδει την παρουσία τους μέσα στο κάδρο επηρεάζει το πως αυτή προσλαμβάνεται από τον θεατή.

Η φωνή. Στις χολιγουντιανές ταινίες η φωνή του ήρωα συγχρονίζεται συνήθως με αυτή του αφηγητή, ο οποίος τοποθετείται στο πλαίσιο και παρατηρεί δίχως απαραίτητα να φαίνεται. Δε συμβαίνει το ίδιο με την ηρωίδα. Η γυναικεία φωνή συνδέεται σχεδόν πάντα με το σώμα που εκτίθεται στην οθόνη. Η γυναίκα μπορεί να γίνει αφηγήτρια κυρίως μέσα από την ανάγνωση ενός γράμματος ή ενός βιβλίου ή μέσα από μια ιδιαίτερη συνθήκη, όπου συνήθως η φωνή της φτάνει παραμορφωμένη στον θεατή (Silverman, 1988).

Κατά τη Silverman (1988) η γυναικεία φωνή ακούγεται λιγότερο αξιόπιστη. Η αιτία είναι πως ο γυναικείος λόγος στον κινηματογράφο δεν ανήκει στη γυναίκα στον ίδιο βαθμό που της ανήκει η εικόνα της. Είναι ένα λόγος που έχει γραφτεί γι' αυτήν, ένας έξωθεν λόγος. Η φωνή της προδίδει υποτίμηση του εαυτού και την περιορίζει στη θέση του σεξουαλικά Άλλου υποκειμένου.

Οι κινηματογραφικές ηρωίδες μοιάζουν να χάνουν την «πραγματική» τους φωνή, καθώς ο ήχος τους αντηχεί δυνατά μέσα από ένα σώμα που εκφράζεται έντονα. Οι γυναίκες ηρωίδες κλαίνε, φωνάζουν, χτυπιούνται, εκδηλώνουν την αγάπη τους, τα συναισθήματά τους, αλλά σπάνια λένε την ιστορία τους, σπάνια μεταφέρουν τις σκέψεις και τις ιδέες τους. Το σώμα είναι το στόμα της κινηματογραφικής γυναίκας μέσα από το οποίο προσδοκάται να αρθρώσει οποιαδήποτε διαμαρτυρία (Doane, 1999).

Η παρουσία των φύλων στον κινηματογράφο

Κάθε ταινία αντανακλά την ερμηνεία των φύλων μέσα στην περίοδο και την κοινωνία στην οποία αναφέρεται και από την οποία δημιουργείται. Η παρουσία των φύλων στον κλασικό κινηματογράφο συμβαδίζει με τη γενικότερη παρουσία τους στα ΜΜΕ και ανταποκρίνεται σε στερεοτυπικές κοινωνικές προσδοκίες. Παραδόξως, η κοινωνική ενδυνάμωση των γυναικών από τη δεκαετία του '70 κι έπειτα δεν αποτυπώθηκε στα μέσα και στον κινηματογράφο. Μια εξήγηση που προτείνουν οι Ceulemans και Fauconnier (1979) σε αυτό το φαινόμενο είναι πως η ανδρική κυριαρχία στην κινηματογραφική βιομηχανία δεν δίνει χώρο για εναλλακτικά οράματα και προτάσεις επανα-σύστασης των φύλων στη μεγάλη οθόνη.

Για την Mulvey (1999) η γυναίκα στο σινεμά είναι κατά βάση ο συμβολικά Άλλος άνδρας. Οι ανδρικές φαντασιώσεις και εμμονές αντανακλώνται πάνω στη γυναίκα, η οποία είναι ένας σιωπηλός και παθητικός δέκτης των αφηγηματικών νοημάτων. Στο σινεμά ο άνδρας ελέγχει το κινηματογραφικό φαντασιακό, ο ίδιος αποτελεί την κυρίαρχη αφηγηματική φιγούρα, η οποία οδηγεί την ιστορία παρακάτω. Ο κινηματογραφικός άνδρας σε αντίθεση με τη γυναίκα είναι ενεργητικός, δρών, με δυνατή φωνή και ισχυρό βλέμμα (De Lauretis 2006).

Από την άλλη η γυναίκα ως παθητικό υποκείμενο υπηρετεί τους ρόλους της μητέρας, της συζύγου και της ερωμένης και η παρουσία της επικεντρώνεται στην ερωτική ανταπόκριση στην ανδρική παρουσία, είναι είτε σεξουαλικά στερημένη, είτε τελείως απελευθερωμένη. Ως σεξουαλικό αντικείμενο η γυναίκα συνδέεται είτε με ψυχοπάθεια που συσχετίζεται όλο και πιο πολύ με την σεξουαλικότητα, είτε με βία (Ceulemans & Fauconnier, 1979).

Στις ταινίες βίας και ιδίως στα θρίλερ η γυναίκα είναι το θήραμα, το οποίο τρομοκρατημένο προσπαθεί, συνήθως μάταια, να ξεφύγει από τον άνδρα κυνηγό. Η αγριότητα και ο θυμός αποτελούν ανδρικές εκφράσεις, ενώ η γυναίκα καταφεύγει σε κλάματα, παρακάλια, κραυγές και λιποθυμίες. Η φρίκη και ο αποτροπιασμός είναι γένους θηλυκού και όσες φορές αναπαρίστανται στον κινηματογράφο ως εκφράσεις του αρσενικού δημιουργούν την αντίδραση και τον προβληματισμό του θεατή (Clover, 1999).

Στον ελληνικό κινηματογράφο για πολλά χρόνια παρατηρείται η συντήρηση των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων των φύλων, τα οποία όταν δεν υπηρετούνται, πολεμούνται· δίχως αυτό να σημαίνει ότι νικιούνται. Από την ελληνική κομεντί της δεκαετίας του '60 διακρίνονται τα δίπολα άνδρας-γυναίκα, γάμος-καριέρα, παρθενικότητα-σεξουαλική ελευθεριότητα και θετικό γυναικείο πρότυπο-αρνητικό γυναικείο πρότυπο. Ο άνδρας εμφανίζεται ανώτερος από τη γυναίκα, για την οποία η επίτευξη του γάμου σημαίνει «ευτυχισμένο τέλος» (happy end). Η εργασία της γυναίκας σχετίζεται με την επιβίωση και όχι με κάποια εσωτερική ανάγκη. Η χαριτωμένη, εγκρατής, συνεσταλμένη, υπάκουη και πάντα ευχάριστη γυναίκα συγχωρεί τις ατασθαλίες του άνδρα και εκτοπίζει τη ζηλόφθονη ωραία Άλλη, η οποία στηρίζεται στην προβολή των φυσικών της προσόντων (Παραδείση, 2002).

Εκτός από τις παραπάνω γυναίκες που αντιγράφουν τις σταιρ του ελαφρού αμερικάνικου κινηματογράφου, υπάρχουν και οι άλλες γυναίκες στην ελληνική οθόνη. Υπάρχουν αυτές που δε χορεύουν και δεν τραγουδάνε, αλλά είναι πρωταγωνίστριες που διεκδικούν τη ζωή που θέλουν. Είναι η Λουκία (*Λόκαινα*, 1951) και η Εύα (*Εύα*, 1951) της Μαρίας Πλυτά, η Στέλλα (*Στέλλα*, 1955) του Μιχάλη Κακογιάννη, η Ελένη του Θόδωρου Αγγελόπουλου (*Αναπαράσταση*, 1970) και άλλες.

Το σινεμά των γυναικών. Ο γυναικείος κινηματογράφος αποτελείται από ταινίες που είτε έχουν φτιαχτεί από γυναίκες δημιουργούς, είτε απευθύνονται σε γυναίκες θεατές, είτε καταπιάνονται με γυναικεία ζητήματα, είτε αποτελούν έναν συνδυασμό των παραπάνω (De Lauretis, 1987). Κάνοντας την παραδοχή πως το σινεμά είναι ουσιαστικά παραγωγή συμβόλων και πως η κάμερα καταγράφει τον «φυσικό» κόσμο, αντιλαμβάνεται κανείς πως η πραγματικότητα που μπορεί να καταγραφεί αφορά σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο και

επομένως είναι μια «ανδρική πραγματικότητα». Αυτό ισχύει για οποιοδήποτε ζήτημα. Οι αναπαραστάσεις για παράδειγμα της γυναικείας καταπίεσης αφορούν σε αναπαραστάσεις της ανδρικής πραγματικότητας εντός της οποίας εμφανίζεται η καταπίεση της γυναίκας (Johnstone, 1999).

Η παραγωγή γυναικείου κινηματογράφου αναγνωρίζεται ως το σημαντικότερο μοντέλο αντίστασης στο κινηματογραφικό status quo είναι (White, 2015). Δίχως να αποτελεί ουσιαστικά μια ειδική περίπτωση κινηματογράφου, ο γυναικείος κινηματογράφος μελετάται ενταγμένος στο εθνικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο γεννιέται. Στη βιβλιογραφία οι γυναίκες «δημιουργοί» εμφανίζονται να ενδιαφέρονται λιγότερο για τον εμπορικό κινηματογράφο. Στον avant-garde κινηματογράφο, αλλά και στο ντοκιμαντέρ, φαίνεται να μπορούν να εκφραστούν περισσότερο και να αρθρώσουν μία περισσότερο πειραματική φεμινιστική γλώσσα. Όπως το πολιτικό σινεμά δεν μπορεί να διαχωρίζεται από το σινεμά ψυχαγωγίας, καθώς το ένα δεν μπορεί να πετύχει το σκοπό του δίχως να τροφοδοτείται από το άλλο, έτσι και ο γυναικείος κινηματογράφος, ο οποίος θέλει να τοποθετείται κόντρα στη νόρμα, οφείλει να λειτουργεί τόσο εντός όσο και εκτός του σινεμά που τελεί υπό την ανδρική κυριαρχία (Johnstone, 1999).

Ορισμένες σημαντικές Ελληνίδες δημιουργοί που έχουν σφραγίσει με το έργο και την παρουσία τους τη γυναικεία κινηματογραφία, είναι η Φρίντα Λιάππα (1948-1994) και η Τόνια Μαρκετάκη (1942-1994) που αναζήτησαν τη γυναικεία ταυτότητα μέσα από νέους τρόπους δημιουργικής κινηματογραφικής έκφρασης, η Αντουανέττα Αγγελίδη (1950-), πρωτοπόρος του πειραματικού και avant-garde κινηματογράφου και η Αλίντα Δημητρίου (1933-2013), η οποία μέσα από το ντοκιμαντέρ φώτισε τους γυναικείους αγώνες στη νεότερη ελληνική ιστορία, η σημασία των οποίων παρέμενε στο σκοτάδι (Πηρούνια, 2022).

Όλες οι γυναίκες δημιουργοί διεκδικούσαν και συνεχίζουν να διεκδικούν το να μην αντιμετωπίζονται ως ειδική κατηγορία. Η Τόνια Μαρκετάκη ήταν απόλυτη σε αυτό· ήθελε απλώς να κάνει σινεμά. Άλλωστε, το αίμα κάθε καλλιτέχνη είναι το ίδιο, είτε αυτός είναι άνδρας, είτε γυναίκα, όπως γράφει στο *Τόνια Μαρκετάκη* (1994) ο Αχιλλέας Κυριακίδης.

Το φύλο, η κοινωνία και ο κινηματογράφος στα χρόνια της δικτατορίας (1967-1974)

Η δικτατορία της χούντας των συνταγματαρχών.

Δεν μπορεί να μελετήσει κανείς το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1967 δίχως να αναγνωρίσει την άρρηκτη σύνδεσή του με τις τραυματικές συνέπειες του εμφυλίου και τις πολιτικές ταραχές της περιόδου 1950 – 1960. Κατά αντιστοιχία πώς μπορεί να είναι στ' αλήθεια γόνιμη η μελέτη της κινηματογραφικής περιόδου, δίχως να ληφθεί υπόψη η κινηματογραφική παραγωγή των δύο προηγούμενων δεκαετιών; Αναμφισβήτητα, στα τέλη του 1960, το κοινωνικό και το μορφωτικό επίπεδο των αντιφρονούντων διαφοροποιείται σε σχέση με το παρελθόν, ως αποτέλεσμα της δράσης των κινημάτων της νεολαίας, της αστικοποίησης και της εισόδου των γυναικών στην εργασία και ανώτατη εκπαίδευση. Αυτές οι διαφοροποιήσεις είχαν δρομολογηθεί ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60, αλλά δεν ήταν ικανές να αποτρέψουν το πραξικόπημα, ούτε να επιφέρουν αλλαγές στην τάξη των φύλων. Διαμόρφωσαν, όμως, σε σημαντικό βαθμό ένα υπόστρωμα πάνω στο οποίο, και υπό την επιρροή των ευρωπαϊκών και παγκόσμιων κινημάτων, έγινε η κοινωνική και πολιτιστική επανεκκίνηση της χώρας μετά τη πτώση της χούντας (Stefatos, 2012).

Αναζητώντας στοιχεία για την έμφυλη εγκληματικότητα της περιόδου, ήρθα αντιμέτωπη με βιβλιογραφία σχετική κυρίως με τα εγκλήματα του καθεστώτος, τις φυλακίσεις, τις εξορίες, τα βασανιστήρια και την κατάργηση πολιτικών δικαιωμάτων και ελευθεριών. Πυκνές ήταν και οι βιβλιογραφικές αναφορές για προώθηση της ανομίας, αστυνομική διαφθορά και υποβάθμιση του δικαστικού σώματος (Cheliotis & Xenakis, 2016). Τα στοιχεία που συγκέντρωσα μέσα από αρχεία ή επιστημονικές έρευνες για τις ανθρωποκτονίες, κρίνω πώς δεν επαρκούν ώστε να μπορέσω να διακρίνω τα χαρακτηριστικά τους και να τα συσχετίσω με τους όρους *γυναικοκτονία* και «ανδροκτονία». Οι περισσότερες μελέτες καταγεγραμμένων ανθρωποκτονιών φτάνουν μέχρι τα μέσα του 1960, με ιδιαίτερη έμφαση στα *εγκλήματα τιμής* και στα *εγκλήματα πάθους*, στα οποία έχει γίνει αναφορά σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Θα σταθώ, λοιπόν, σε δύο σημεία της περιόδου που καθόρισαν την κοινωνία, τις σχέσεις των φύλων και επηρέασαν σημαντικά την καλλιτεχνική και λογοτεχνική δημιουργία της περιόδου. Το ένα είναι η έκφραση της σεξουαλικότητας εντός του καταπιεστικού πλαισίου, μέσα στο οποίο η εφαρμογή σεξουαλικών βασανιστηρίων ως μέθοδος πολιτικού εξευτελισμού ήταν μια συχνή πρακτική. Το δεύτερο είναι η μετανάστευση και η αστικοποίηση. Και τα δύο δημιούργησαν ένα χώρο-χρονικό τοπίο ικανό να διεγείρει τα ένστικτα των ανθρώπων.

Το φύλο και η σεξουαλικότητα στην Ελλάδα της χούντας

Το τρίπτυχο «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια» που καθιερώθηκε με τη χούντα των Συνταγματαρχών είχε ήδη σχηματιστεί από την περίοδο 1880-1930. Η ισχυροποίησή του ήρθε ως αντίσταση στις, αντιληπτές από την χούντα, απειλές των κινημάτων της νεολαίας του '60. Σε αυτό το σύνθημα συμπυκνώθηκε ολόκληρη η εθνικιστική και σεξιστική ιδεολογία της χούντας και των υποστηρικτών της, που έβλεπε εχθρούς στον κομμουνιστικό χώρο, αλλά και στους χίπηδες (López & Yannakopoulos, 2023). Στο πλαίσιο της αντιμετώπισης αυτών των απειλών αναπτύχθηκαν ηθικολογικοί προπαγανδιστικοί μηχανισμοί που εφαρμόζονταν αφενός μέσω της στρατιωτικής πειθαρχίας και αφετέρου της εκμετάλλευση των ΜΜΕ, του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης (Ζορμπά, 2014). Στόχοι του χουντικού καθεστώτος εκτός από τους κομμουνιστές αποτέλεσαν οι νέοι, οι ομοφυλόφιλοι και οι γυναίκες. Αρκετοί εκπαιδευτικοί γυμνασίου, εκπρόσωποι της εκκλησίας και της αστυνομίας αναλάμβαναν να διαφυλάξουν την κοινωνία, το έθνος και τη χριστιανοσύνη απέναντι στη διαφθορά της κοινωνίας από τις (σεξουαλικά) απελευθερωμένες γυναίκες, τους ομοφυλόφιλους και τους αριστερούς (López & Yannakopoulos, 2023).

Σύμφωνα με τη χουντική ρητορική οι γυναίκες είναι επιρρεπείς στη διαφθορά. Μολονότι αποτελούν σύμβολο της εθνικής αγνότητας, είναι ευάλωτες στη μόλυνση, γι' αυτό ο έλεγχος είναι απαραίτητος. Τους αναγνωρίζεται ο ρόλος της μητρότητας και μέσω αυτού η προσφορά στο έθνος, όμως οι ίδιες δεν αναγνωρίζονταν ως ισότιμα πολιτικά υποκείμενα (Ζορμπά, 2014). Η ασυνόδευτη παρουσία των «άγαμων θήλεων» σε δημόσιους χώρους απαγορευόταν προκειμένου να διασφαλιστεί η αγνότητά τους. Η απώλεια της παρθενίας, ιδίως στις γυναίκες που μετανάστευαν στις μεγαλύτερες πόλεις για εργασιακούς λόγους, ήταν μεγάλο ταμπού (Handman, 1983).

Την περίοδο της χούντας και γενικότερα το διάστημα από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και για ολόκληρη σχεδόν τη δεκαετία του '70 ο γάμος γινόταν συνήθως με «προξενιό» και βασιζόταν περισσότερο στη οικονομική συμφωνία παρά στον έρωτα. Σε αρκετές μελέτες της περιόδου η σεξουαλικότητα το 1970 αναφέρεται σε σχέση με την αναπαραγωγή και την ικανοποίηση των ανδρών⁸. Καθόλου τυχαία, σημειώνει ο Handman (1983), δεν είναι η χρήση της λέξης *δουλειά* για να περιγραφεί η σεξουαλική πράξη.

⁸ Από την άλλη η Αβδελά (2020) καταγράφει αύξηση του προγαμιαίου σεξ τη δεκαετία του 1970 και αλλαγές στις σχέσεις των φύλων, ειδικότερα μεταξύ των νέων στις πόλεις. Οι διάφορες αντιφατικές εκδηλώσεις της σεξουαλικότητας κατά την περίοδο αυτή συσχετίζονται με το φοιτητικό κίνημα και τα κοινωνικά και φεμινιστικά κινήματα στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο, που μολονότι δε συνδιαλέγονταν ανοιχτά με την Ελλάδα που τελούσε υπό την ομηρία της χούντας, είχαν ασκήσει τις επιρροές τους ήδη πριν το 1967 και συνέχιζαν έστω αμυδρά να επηρεάζουν τους νεότερους.

Ακόμη ένα σεξουαλικό ταμπού της περιόδου ήταν η ομοφυλοφιλία, η οποία ήταν τυπικά καταδικαστέα τόσο από το επίσημο κράτος, όσο και από τον κομμουνιστικό χώρο. Υπήρχε, όμως, το παράδοξο πως ο αυταρχισμός του καθεστώτος περιοριζόταν και δεν επηρέαζε ουσιαστικά τη σεξουαλική ζωή όσων επιδίδονταν σε ομοφυλοφιλικές πρακτικές, αλλά διατηρούσαν αρρενωπή εικόνα στη δημόσια σφαίρα. Σε αυτή την κατηγορία ανήκαν αρκετοί χουντικοί στρατιωτικοί. Απαλλάσσονταν από οποιοδήποτε στίγμα καθώς εμφανίζονταν ως αρσενικοί και ενεργητικοί και δεν αυτό-προσδιορίζονταν ως ομοφυλόφιλοι (López & Yannakopoulos, 2023).

Η βία και τα σεξουαλικά βασανιστήρια. Η χούντα των Συνταγματαρχών δεν ήταν ένα ακόμη φασιστικό καθεστώς, αλλά ένα στρατιωτικό καθεστώς (Πουланτζάς, 1997), όπου ο στρατός, ένας ανδρικός κατά κύριο λόγο θεσμός, είχε αναλάβει την «κατήχηση» των πολιτών μέσω της βίας. Τα βασανιστήρια και η χρήση βίας στους διαφωνούντες ήταν μια πρακτική που χρησιμοποιήθηκε μετεμφυλιακά και ουσιαστικά εντατικοποιήθηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας. Επιβάλλονταν ως πρακτική συνέτισης και πολιτικής ευθυγράμμισης του δαιμονοποιημένου αντιφρονούντα. Αποτελούσαν τιμωρία για παραβάσεις έναντι της ορθής γυναικειάς σεξουαλικότητας και του μητρικού ιδεώδους και κρίνονταν απαραίτητα για την επιστροφή των αντιφρονούντων στους ρόλους του φύλου τους, οι οποίοι ήταν εθνικά και κοινωνικά καθορισμένοι (Liberation, 2021).

Τα σεξουαλικά βασανιστήρια ήταν συνήθεις πρακτικές, οι οποίες είχαν στόχο όχι μόνο το γυναικείο, αλλά και το ανδρικό σώμα. Οι καλά εκπαιδευμένοι βασανιστές του ΕΑΤ-ΕΣΑ (Ειδικό Ανακριτικό τμήμα - Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία) εμφανίζονταν ως υπερ-άρρενες υπέρ-άνθρωποι, που μπορούσαν και επιβαλλόταν να βιάσουν γυναίκες και άνδρες δίχως να τίθεται υπό αμφισβήτηση ο ανδρισμός και η ετεροφυλοφιλία τους⁹.

Το σώμα της γυναίκας, ευκολότερα προσβάσιμο, κακοποιήθηκε, βασανίστηκε και εξευτελίστηκε εξαιτίας προκαθορισμένων φαντασιώσεων. Το σώμα του άνδρα, μέσω της σεξουαλικής κακοποίησης μεταμορφώθηκε σε ένα σώμα ευάλωτο, θηλυκοποιήθηκε και μέσω αυτής της θηλυκοποίησης πειθάρχησε. Όπως σημειώνει η Stefatos (Liberation, 2012) «Η επίθεση σε γυναικεία σώματα νομιμοποιήθηκε με βάση τον έλεγχο της σεξουαλικότητας, την επανοικειοποίηση της θηλυκότητας και των σεξουαλικών διαφορών, ενώ τα ανδρικά σώματα

⁹ Η Haritos - Fatouros (2003) αναφέρει πως περιστασιακά αρκετοί άνδρες της ΕΣΑ συνευρίσκονταν ερωτικά με ομοφυλόφιλους άνδρες, έναντι χρηματική αμοιβής, εντείνοντας το παράδοξο μια υπερ-αρρενωπότητας, η οποία επέβαλλε τον εαυτό της σε ένα κλίμα διακριτά ομοφυλοφιλικό.

παραβιάστηκαν λόγω της υποτιθέμενης θηλυκοποίησής τους, στενά συνδεδεμένα με την πολιτική τους τοποθέτηση» (σ.187).

Το φύλο χρησιμοποιήθηκε για τη διαμόρφωση της «κουλτούρας τρόμου» που επιθυμούσε το καθεστώς. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη, η σεξουαλική φύση των βασανιστηρίων δεν αποτελούσε θέμα δημοσίου διαλόγου, ειδικότερα από τα αρσενικά θύματα ή τους δράστες. Μαζί με τον φόβο της εξορίας και του θανάτου, το ταμπού των σεξουαλικών παραβιάσεων ενέτεινε τη σιωπή, η οποία ήταν εκκωφαντική την περίοδο της δικτατορίας (Κοροβέσης, 2013).

«Η σιωπή υπερίσχυε συντριπτικά της αντίστασης» (Ζορμπά, 2014, σ.287), αποτελώντας ένα ασφαλές καταφύγιο, το οποίο παρείχε την αίσθηση πως η ζωή προχωράει με έναν κανονικό ρυθμό. Ελάχιστοι ήταν εκείνοι που στάθηκαν απέναντι στο καθεστώς τόσο στην καθημερινότητα όσο και στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών. Όσοι δεν άντεξαν τη σιωπή οδηγήθηκαν προς το εξωτερικό, μαζί με χιλιάδες Έλληνες που αναζητούσαν ήδη καλύτερες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες διαβίωσης.

Η ερήμωση της υπαίθρου

Στη σύγχρονη ιστορία της η Ελλάδα αντιμετώπισε δύο μεγάλα μεταναστευτικά κύματα προς το εξωτερικό. Το πρώτο που αφορά στο 1/6 του συνολικού πληθυσμού της χώρας, προκλήθηκε από την οικονομική κρίση που επέφερε η πτώση της τιμής της σταφίδας το 1893 και διήρκησε περίπου 25 χρόνια. Το δεύτερο κύμα ακολούθησε τον β' Παγκόσμιο Πόλεμο και αφορά στην μετακίνηση περισσότερων του ενός εκατομμυρίου Ελλήνων σε χώρες του εξωτερικού. Αυτό το μεταναστευτικό κύμα εκκινεί γύρω στα 1950, εντείνεται τη δεκαετία του 1960, ενώ αποκλιμακώνεται σταδιακά από το 1970 και μετά για να εξασθενήσει το 1974 με την πτώση της χούντας. Η μεταπολεμική οικονομική εξαθλίωση, ο εμφύλιος (1946-1949) και η δικτατορία αποτέλεσαν σημαντικές μεταναστευτικές αιτίες (Kasimis & Kassimi, 2004).

Εκτός από την μετακίνηση προς το εξωτερικό παρατηρήθηκε έντονη κινητικότητα και από την περιφέρεια προς τις μεγάλες πόλεις, για πολιτικούς και κυρίως οικονομικούς λόγους. Ήδη από τη δεκαετία του '40 η ανάπτυξη των οδικών δικτύων και των οχημάτων διευκόλυνε και πρακτικά την πρόσβαση από τα χωριά στις πόλεις. Μετά το πέρας του εμφυλίου αρκετοί από τους ηττημένους της επαρχίας μεταφέρθηκαν στα αστικά κέντρα επιζητώντας προστασία μέσα στην ανωνυμία. Ισχυρότερο μεταναστευτικό κίνητρο αποτέλεσε και η ανάπτυξη της δευτερογενούς οικονομίας στις μεγαλουπόλεις τόσο κατά τη δεκαετία του '50 όσο και του '60. Ενίοτε οι εσωτερικοί μετανάστες επέλεγαν ως έσχατη λύση τη φυγή προς το εξωτερικό

(Παπαηλίας, 2022). Η εσωτερική μετανάστευση άλλαξε σημαντικά το ελληνικό τοπίο. Η επαρχία σταδιακά συρρικνώθηκε. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 η αύξηση του αθηναϊκού πληθυσμού έφτασε στο 35% και παρουσίασε επιπλέον 37% αύξηση κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60. Η Ελλάδα μετατράπηκε από μία αγροτική σε μία αστική χώρα (Κασίμης, Βεντούρα, & Ζιώμας, 2012).

Είτε αποτελούν τον κύριο θεματικό άξονα ενός έργου, είτε γίνεται έμμεση αναφορά, είτε απλώς μέσω της ίδιας της εικόνας, οι Έλληνες που φεύγουν μαζικά, η Ελλάδα που αιμορραγεί και το φαινόμενο του απότομου, σχεδόν βίαιου, εξαστισμού, υπάρχουν σε όλα τα έργα των δημιουργών της περιόδου.

Ο κινηματογράφος της περιόδου

Η Μητροπούλου (2006) εντοπίζει την αδυναμία των Ελλήνων κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '60 απέναντι σε μία αμερόληπτη προσέγγιση των τραγωδιών που έπληξαν τη χώρα τις δεκαετίες του '40 και του '50, είτε γιατί δεν μπορούσαν να μετουσιώσουν τη θέση τους σε τέχνη, είτε εξαιτίας της λογοκρισίας, είτε πολύ απλά γιατί ο λαός δεν άντεχε να διαχειριστεί εκ νέου τη δυσάρεστη πρόσφατη πραγματικότητα και επέλεγε τη λήθη και τις ανώδυνες αφηγήσεις. Το 1960 ο ελληνικός κινηματογράφος παρουσιάζει κυρίως ένα ελαφρύ διασκεδαστικό περιεχόμενο, ενώ ένα δημοφιλές είδος της περιόδου είναι το μελόδραμα.

Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του '60 εμφανίζονται κάποιοι λίγοι δημιουργοί, όπως ο Ροβήρος Μανθούλης και ο Δήμος Θέος, οι οποίοι επιχειρούν να διαταράξουν αυτή την κινηματογραφική ευφορία κάνοντας μία στροφή στον κοινωνικοπολιτικό κινηματογράφο, που άνθιζε ήδη στην Ευρώπη. Το έργο τους μόνο δεν ήταν αρκετό για να συμπαρασύρει κι άλλους Έλληνες κινηματογραφιστές, οι οποίοι ακολούθησαν μετά και το πέρας της πρώτης τριετίας του καθεστώτος (Βαλούκος, 2011).

Πέρα από τη φαινομενική πολιτική αποστασιοποίηση, ο κινηματογράφος της περιόδου αποτυπώνει συστηματικά και πολύ-επίπεδα της μετεμφυλιακές ανακατατάξεις και τις ανησυχίες που διέπουν την ελληνική κοινωνία για την προσαρμογή της οικογένειας στο φαινόμενο της αστικοποίησης. Ο κινηματογράφος καταγράφει την απαξίωση της υπαίθρου και της παράδοσης συγκριτικά με το παρελθόν, καθώς και η ταύτιση αυτών με την οπισθοδρόμηση. Παράλληλα σημειώνεται σημαντική εξέλιξη στην κινηματογραφική απεικόνιση των οικογενειακών σχέσεων και των σχέσεων των φύλων (Αβδελά, 2002).

Η είσοδος της τηλεόρασης στο ελληνικό σπίτι το 1969 επέφερε σημαντικό πλήγμα στην κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και στην νοοτροπία των Ελλήνων καταναλωτών

κινηματογραφικού περιεχομένου. Το κοινό, καταναλώνοντας σχεδόν βουλιμικά το περιεχόμενο που πρόσφεραν τα καθεστωτικά κανάλια, στράφηκε στις β' προβολές των ταινιών στην τηλεόραση. Οι ειδήσεις, τα αθλητικά, η μόδα και η μυθοπλασία τέθηκαν στη διάθεση της χουντικής προπαγάνδας προς αποχαύνωση των πολιτών, εντείνοντας την αποπολιτικοποίησή τους (Ζορμπά, 2014).

Η δικτατορία της χούντας των συνταγματαρχών είναι αυτή που θέτοντας τον «ελληνικό πολιτισμό στον γύψο» συντέλεσε στη μεταστροφή του και στη σταδιακή απελευθέρωση των Ελλήνων δημιουργών (Μητροπούλου, 2006). Από το 1970 και μετά η πολιτικοποιημένη κουλτούρα τάχθηκε σε έναν αγώνα κατά του καθεστώτος. Ο καλλιτεχνικός προβληματισμός επέστρεψε στις πολιτιστικές αφητηρίες της προδικτατορικής περιόδου προκειμένου να πιάσει το νήμα από το σημείο που αυτό κόπηκε βίαια το 1967. Η αναζήτησή των κοινωνικών αιτιών που οδήγησαν στο πρόβλημα οδήγησε σε νέες φόρμες και σε μία γλώσσα συμβολική, υπαινικτική και κρυπτική. Η ελληνική πολιτιστική κοινότητα έζησε ετεροχρονισμένα κατά την δεκαετία του 70 την ευρωπαϊκή τέχνη του 60. Η αποπολιτικοποίηση που είχε επέλθει λόγω της επιβολής του καθεστώτος μετατράπηκε σε μια υπερ-πολιτικοποίηση και καλλιτεχνική στράτευση (Ζορμπά, 2014).

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) παίρνει τη σκυτάλη από τον Παλιό.

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Σε μια πολύ γενική θεώρηση θα έλεγε κανείς πως ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK) είναι προϊόν της έκπτωσης του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) (Μπακογιαννόπουλος, 2002). Ο όρος Νέος Ελληνικό Κινηματογράφος καταγράφεται πρώτη φορά στο περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος (1970) σε μια συζήτηση ανάμεσα στον Θόδωρο Αγγελόπουλο και τον Βασίλη Ραφαηλίδη και καθιερώνεται με την παρουσίαση της *Αναπαράστασης* (Αγγελόπουλος, 1970) στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης¹⁰ (Βαλούκος, 2011). Η κυριαρχία του σκηνοθέτη δημιουργού είναι αναμφισβήτητη σε όλα τα στάδια της κινηματογραφικής παραγωγής και κυρίως στο τελικό στάδιο του μοντάζ. Η μη γραμμική αφήγηση, η παρουσίαση ενός διαφορετικού ελληνικού τοπίου και η ταύτιση αυτού με την ψυχολογία των αποστασιοποιημένων ηρώων, εισάγουν μια νέα αισθητική στον ελληνικό κινηματογράφο.

¹⁰ Αν η έναρξη του NEK σηματοδοτείται από την *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, τότε σύμφωνα με πολλούς ιστορικούς του κινηματογράφου ο Κανελλόπουλο είναι προάγγελος του Αγγελόπουλου και πρόδρομος του NEK (Νικολαΐδου & Πούπου, 2019).

Με αναφορά στην *Αναπαράσταση* ακολουθούν δημιουργοί που προσπαθούν να καταγράψουν την πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας μέσα από αισθητικούς πειραματισμούς και μία ιδιαίτερα εκφραστική πολυμορφία. Κάποιες από τις σημαντικές ταινίες που ακολούθησαν και επισφράγισαν τη νέα περίοδο του Ελληνικού Κινηματογράφου είναι η *Ευδοκία* (1971) του Αλέξη Δαμιανού, η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Αγγελόπουλου *Μέρες του '36* (1972) και *Το προξενιό της Άννας* (1972) του Παντελή Βούλγαρη (Μπακογιαννόπουλος, 2002). Μετά το 1972 ο ΝΕΚ κυριαρχεί στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία. Λόγω της πολυμορφίας του είναι δύσκολο να οριστεί χρονικά όχι μόνο η αρχή, αλλά και το τέλος της περιόδου. Άλλοι το τοποθετούν στη δεκαετία του '90, όμως οι περισσότεροι, μεταξύ των οποίων και ο Βαλούκος (2011) τοποθετούν το τέλος του ΝΕΚ στη δεκαετία του '80.

Οι Νικολαΐδου και Πούπου (2019) εντοπίζουν κοινούς τόπους στους πειραματισμούς και την πολυμορφία των δημιουργών του ΝΕΚ. Τέτοιοι είναι το ενδιαφέρον για τη φόρμα, η αναζήτηση νέων υποκριτικών προσεγγίσεων, η υποκριτική αποστασιοποίηση, η έντονη σωματικότητα, η έντονη βία συνδυασμένη με μαύρο χιούμορ, η ανάδειξη του πολιτικού ζητήματος της ταυτότητας και το παράλογο. Όλα τα παραπάνω βρίσκουν ρίζες αφενός στο θέατρο (σε μια περισσότερο επιτελεστική θεατρική αισθητική συγκριτικά με το θέατρο που επηρέασε τον ΠΕΚ), αλλά και στα χρόνια λίγο πριν και κατά τη διάρκεια του χουντικού καθεστώτος της περιόδου 1967-1974. Άλλα χαρακτηριστικά είναι η λεπτή ειρωνεία, ο αυτοσαρκασμός, η υπερβολή, το γκροτέσκο και η υπαινικτική γλώσσα, καθώς και η ανοιχτή αναφορά στη σεξουαλικότητα ως σημείο κοινωνικής υποκρισίας και καταπίεσης, που αποκλείει τη διαφορετικότητα και ταυτίζεται με την ενοχή.

Αν και ο Παναγιωτόπουλος (2010) αδυνατεί να διακρίνει οποιαδήποτε ομοιογένεια στον ΝΕΚ, αναγνωρίζει την ενωτική επιθυμία των δημιουργών να γκρεμίσουν οτιδήποτε παλιό. Αντίστοιχα ο Μπράμος (2002) εντοπίζει ως βασικό στοιχείο του ΝΕΚ την «απόπειρα μιας συνολικής πατροκτονίας απέναντι στον εμπορικό κινηματογράφο» (σ.145). Για τον Βαλούκο (2011) οι συνδετικοί κρίκοι μεταξύ των δημιουργών του ΝΕΚ είναι η αριστερόστροφη ιδεολογία, η σκηνοθετική εμπειρία που ισοσκελίζε το χαμηλό προϋπολογισμό των παραγωγών και η απόλυτη ελευθερία που είχαν ως σκηνοθέτες-παραγωγοί ή συμπαραγωγοί, η οποία τους διασφάλιζε την επιλογή και τη διαχείριση του θέματος των ταινιών τους.

Στο πλαίσιο ενός πολιτικού, ενεργού, εθνικού κινηματογράφου η δημιουργική συμμετοχή του σκεπτόμενου θεατή ήταν ισχυρό αίτημα των σκηνοθετών του ΝΕΚ (Βαλούκος, 2011). Κίνητρο τους να αγγίζουν την ουσία και την αλήθεια. Αφομοιώνοντας τις πρωτοπορίες

και τις τάσεις του εξωτερικού, μέσα σε πνεύμα συνειδητοποίησης και αναστοχασμού, οι δημιουργοί του ΝΕΚ αναζητούν την αστική ιδεολογία, επανεξετάζουν την παράδοση και την ελληνικότητα, την ιστορία, την πολιτική, το άτομο εν κρίση, τις κοινωνικές, ερωτικές και σεξουαλικές σχέσεις. Ο χρόνος, το βίωμα, η εικόνα και το μοντάζ καταλαμβάνουν σταδιακά τη θέση του θέματος και του δράματος. Σε πολλές περιπτώσεις οι ταινίες οικειοποιούνται τεχνικές και προσεγγίσεις του ντοκιμαντέρ, το οποίο ανθίζει την περίοδο αυτή (Μπακογιαννόπουλος, 2002).

ΜΕΡΟΣ ΙΙ

**Ο φόνοσ του άνδρα μέσα από την *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου και
ο φόνοσ της γυναίκασ μέσα από τον *Ιωάννη τον βίαιο* (1973) της Τόνιασ Μρκετάκη**

Η Αναπαράσταση (Αγγελόπουλος, 1970)

«Όταν οι ταινίες αρχίζουν, το δράμα έχει ήδη συντελεστεί, και μόνο στην αναπαράστασή του μπορούμε να παρευρεθούμε» (Sylvie Rollet, 1995 στο Κιντάνα 2012, σ.155). Στην *Αναπαράσταση* (1970) ο Θόδωρος Αγγελόπουλος είναι ειλικρινής ως προς την πρόθεσή του να αναπαραστήσει ένα γεγονός το οποίο παραστάθηκε μία και μόνη φορά, όταν συντελέστηκε στο έξω-φιλμικό χώρο-χρονικό πεδίο (Ραφαηλίδης, 1970). Η ταινία δεν είναι απλώς μία δημιουργική εκμετάλλευση της πραγματικότητας¹¹ (Grierson, 1933), «είναι ταυτόχρονα μυθοπλασία, ντοκιμαντέρ, δοκίμιο και ταινία μέσα στην ταινία» (Μπαστέας, 2002, σ.125). Ως μίμηση πράξης δεν αντιγράφει, αλλά αναπαριστά προκειμένου να δοθεί η ερμηνεία της πράξης (Κιντάνα, 2012) (Εικόνα 3).

Ως όρος η λέξη «αναπαράσταση» αναφέρεται στις λειτουργίες του θεάματος και στο πώς αυτές χρησιμοποιούνται από την εξουσία, την κοινωνία και τους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα έχει και μία αστυνομική διάσταση (Μπαστέας, 2002). Η *Αναπαράσταση* είναι μία ταινία παρατήρησης και έρευνας (Μπακογιαννόπουλος, 2012). Η έρευνα δεν αφορά μόνο την αστυνομία και τους δημοσιογράφους, αλλά και τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Ο δημιουργός βασίζεται σε ένα δραματικό γεγονός και από-δραματοποιώντας το επιχειρεί να διεισδύσει στην ερημωμένη -εξαιτίας της μετανάστευσης- Ελλάδα και να την σχολιάσει (Παραδείση, 2017). Με αφορμή την εξιχνίαση του εγκλήματος ο Αγγελόπουλος στρέφεται στον τόπο που χάνει ανθρώπους, όπου ο φτωχός γίνεται ένοχος και φτιάχνει μια ταινία, η οποία πραγματεύεται την μαζική εγκατάλειψη, τη φτώχεια, την αδυναμία, τη δύναμη και την επανάσταση. Θα μπορούσε να πει κανείς πως η *Αναπαράσταση* είναι μία αστυνομική ταινία, αλλά σύμφωνα με την Σούτε (2012) δεν είναι· είναι καθαρά κοινωνική.

Για τον Ουίλμινγκτον (2012) μέσω της *Αναπαράστασης* ο Αγγελόπουλος αποδίδει με τον δικό του τρόπο φόρο τιμής στο φιλμ νουάρ. Ξεκινάει με το έγκλημα, δανείζεται την αφηγηματική φόρμα των αναδρομών στο παρελθόν και έχει στο κέντρο του τη γυναίκα αράχνη. Όμως, ο πυρήνας της ταινίας δεν είναι το άστυ, αλλά η ύπαιθρος, η οποία γεννάει και υποθάλλει το έγκλημα (Αβδελά, 2002).

Οι επιρροές από τον ιταλικό νεορεαλισμό και ειδικότερα από τις ταινίες *Δαιμονισμένοι Εραστές* [*Ossessione*] (Visconti, 1943) και *Τζουλιάνο ο Αρχιληστής* [*Salvatore Giuliano*] (Rossi, 1961) (Σούτε, 2012) είναι έκδηλες. Ο δημιουργός δανείζεται από το μύθο τους, όπως

¹¹ “Documentary is the creative treatment of actuality.” (Grierson, 1933, σ.8)

δανείζεται και από αρχαιοελληνικό μύθο των Ατρείδων και τον φόνο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο (Παραδείση, 2017).

Με το πέρασμα από τον ερευνητικό κινηματογράφο στην αναπαράσταση της πραγματικότητας ο Αγγελόπουλος καταρρίπτει την προσδοκία για έναν εθνικό κινηματογράφο μέσω του νεορεαλισμού του παρελθόντος, αναγνωρίζει πως η διάλυση των κοινωνικών προοπτικών που είχε επιτάξει η ιστορία και είχαν οδηγήσει στη δημιουργία του ρεύματος του νεορεαλισμού, σήμαινε αυτόματα την κρίση του (Τρικούκης, 2012) και επιχειρεί ένα συνθετικό φαινομενολογικό ρεαλισμό αξιοποιώντας τα μέσα του *cinema direct* ορισμένες από τις μεθόδους του νεορεαλισμού (Μπακογιαννόπουλος, 2012). Παράλληλα, ενσωματώνει στη δουλειά του τις θεωρήσεις της κοινωνικής πραγματικότητας και των σχέσεων του υποκειμένου με το περιβάλλον του, όπως προκύπτουν μέσα από την μπρεχτική προσέγγιση, τον στρουκτουραλισμό και τη φαινομενολογία (Τρικούκης, 2012). Μέσα από έναν κινηματογράφο ποίησης και θεάτρου, ο Αγγελόπουλος καλεί σε μία κατανόηση της ιστορίας μέσω της συμμετοχής (Αμανγκάλ, 2012).

Ο φόνος στην Αναπαράσταση

Η *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970), βασίζεται σε μία πραγματική ιστορία που έλαβε χώρα το 1968 στο Πολυδένδρι Θεσπρωτίας και απασχόλησε την κοινωνία, τον Τύπο και τις αρχές. Η Αγγελική Πάντου και ο εραστής της, Κώστας Τζώρτζης, έπνιξαν με θηλιά το σύζυγο της Αγγελικής, Χαρίση Πάντο και αφού έθαψαν το πτώμα του, υποστήριξαν πως έφυγε εκ νέου μετανάστης στη Γερμανία. Κατόπιν από καταγγελία της κουνιάδας της Αγγελικής ξεκίνησε έρευνα και ανακρίσεις και το ζευγάρι αναγκάστηκε να ομολόγησε την ενοχή του (Fans, 2022) (Εικόνα 4)..

Τα δεδομένα ως προς τα γεγονότα του φόνου διατηρούνται στην ταινία. Παραποιούνται ελάχιστα στοιχεία, όπως τα ονόματα των προσώπων και του τόπου διαμονής τους. Δημιουργικά ο Αγγελόπουλος διαφοροποιείται από την καταγεγραμμένη ιστορία, όπως αυτή προκύπτει μέσα από το δημοσιογραφικό, αστυνομικό και δικαστικό αρχείο, σε ό, τι αφορά στα πρόσωπα, στις μεταξύ τους σχέσεις και στη σχέση τους με το περιβάλλον.

Ο φόνος· η μέθοδος και το φονικό όπλο. Η Ελένη και ο εραστής της, Χρήστος Γκίκας, δολοφονούν τον Κώστα Γούση, σύζυγο της πρώτης, όταν αυτός επιστρέφει από τη Γερμανία. Ένα μεσημέρι περιμένουν το θύμα να γυρίσει στο σπίτι και αφού του επιτίθενται πισώπλατα τον πνίγουν με μία θηλιά αλειμμένη με λάδι. Μέσα από μία καταπακτή πετάνε το άψυχο σώμα του στο υπόγειο και το ίδιο βράδυ το θάβουν στο περιβόλι. Την επόμενη ημέρα

και προκειμένου να καλύψει τελείως τα ίχνη τους, η Ελένη φυτεύει κρεμμυδάκια ακριβώς πάνω στο σημείο που θάφτηκε το πτώμα.

Η επιλογή της θηλιάς ως φονικό εργαλείο και ο τρόπος εκτέλεσης της πράξης υπονοεί έναν σχετικό προσχεδιασμό. Ο στραγγαλισμός με σχοινί απαιτεί μυϊκή δύναμη, καθώς το θύμα συνήθως αντιστέκεται, γι' αυτό και είναι μία πρακτική που συνήθως συναντιέται σε ανθρωποκτονίες γυναικών ή ατόμων υπό την επήρεια αλκοόλ ή ουσιών (Häkkinen, 2007). Σύμφωνα με την εκδοχή της Ελένης ο Χρήστος Γκίκας παραμόνευε πίσω από την πόρτα, όπου είχε δέσει τη θηλιά και του επιτέθηκε πισώπλατα. Με τον τρόπο αυτό ήταν εύκολο το θύμα να αιφνιδιαστεί και να εξουδετερωθεί ευκολότερα.

Ο θάνατος δι' απαγχονισμού είναι κατά κύριο λόγο θάνατος βασανιστικός, πλην των περιπτώσεων που ο αυχενικός σπόνδυλος σπάει σχεδόν αμέσως, οπότε ο θάνατος είναι ακαριαίος, όπως συνέβη στην περίπτωση του Κώστα Γούση, σύμφωνα με την ομολογία της συζύγου του. Γενικότερα η θηλιά συνδέεται με την ασφυξία, με τη στέρηση του αέρα (Häkkinen, 2007). Ως εκ τούτου δημιουργεί συνειρμούς καταπίεσης και ανελευθερίας. Σε μια περαιτέρω ανάγνωση η θηλιά σχετίζεται με τις ρατσιστικές δολοφονίες των Αφρικανών στην Αμερική και αποτελεί σύμβολο κατά της δημοκρατίας. Από ορισμένους εκλαμβάνεται ως εργαλείο εκδίκησης και από άλλους ως εργαλείο απονομής δικαιοσύνης (McTaggart, 2014). Αυτή η θηλιά ακολουθεί την Ελένη καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, λες και αυτή η θηλιά που προορίστηκε για τον σύζυγό της θα πνίξει και την ίδια. Την αποτινάσσει μόλις λίγο πριν το τέλος, αφού πρώτα διεκδικώντας μία στιγμή ελευθερίας επιτίθεται στον ανακριτή, ο οποίος εκπροσωπεί την αρχή (01:28:47).

Στην ταινία ο φόνος διαπράττεται μακριά από το βλέμμα του θεατή, πέραν του ορατού. Κατά κάποιον τρόπο ο αθέατος δράστης παραπέμπει σε όλα όσα δεν μπορούσε να αποκαλύψει ο δημιουργός υπό τον φόβο της λογοκρισίας, γράφει η Σούτε (2012). Το πτώμα του άνδρα δεν παρουσιάζεται ποτέ στην οθόνη, παρά μόνο ως ένα σκίτσο κιμωλίας, ένα περίγραμμα στον τόπο του εγκλήματος. Όσο η Ελένη λέει στον ανακριτή πως έπρεπε να φροντίσει ώστε τα παιδιά να μη δουν το πτώμα του πατέρα τους, η κάμερα μένει στο ζωγραφισμένο περίγραμμα και στο σκονί που είναι πεταμένο δίπλα του (00:12:23 - 00:12:32). Το κενό και η απουσία ζωής υπογραμμίζονται. Αυτός ο άνδρας είναι απών ακόμη και στον θάνατο του (Εικόνα 5).

Τα πρόσωπα του εγκλήματος.

ΕΛΕΝΗ, Η ΔΡΑΣΤΙΣ. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούμε από την ομολογουμένως φειδωλή λεκτική αφήγηση είναι πως η Ελένη είναι μία γυναίκα 35 ετών, νοικοκυρά. Είναι παντρεμένη με τον Κώστα Γούση και έχει μαζί του τρία παιδιά, δύο αγόρια και ένα κορίτσι.

Διατηρεί ένα καφενείο στον δρόμο στην άκρη του χωριού, ενώ για αρκετό καιρό έμενε μόνη της καθώς ο άντρας της είχε φύγει μετανάστης στη Γερμανία. Έχει δεσμό με έναν παντρεμένο αγροφύλακα, τον Χρήστο Γκίκα. Γνωρίζει γράμματα και είναι χριστιανή ορθόδοξη.

Η Ελένη προσδιορίζεται από τις οικογενειακές της σχέσεις και τις σχέσεις της κυρίως με τους άνδρες. Είναι η γυναίκα του Κώστα Γούση, η ερωμένη του Χρήστου Γκίκα, η αδερφή του Γιώργη. Είναι μητέρα τριών παιδιών. Από τους συντοπίτες της οι πληροφορίες που αντλούμε γι' αυτήν αφορούν κυρίως τη σχέση της με τον παντρεμένο αγροφύλακα. Για την κοινωνία και τις αρχές είναι μία «πρόστυχη γυναίκα» (00:59:10) με «ακόλαστο χαρακτήρα» (00:49:24).

Μέχρι και το τέλος της ταινίας δεν μαθαίνουμε ποτέ ποιος είναι αυτός που είχε την ιδέα για τον φόνο του Κώστα Γούση και ποιος είναι αυτός που πέρασε τη θηλιά στον λαιμό του. Η συμπεριφορά της Ελένης οδηγεί σε ένα πρώτο συμπέρασμα πως κατά πάσα πιθανότητα αυτή είναι ο ιθύνων νους. Η ψυχραιμία, το μέτρημα των κινήσεων της και η εκκωφαντική σιωπή της απέναντι στις αρχές, η αποφασιστικότητά της και η πρόθεση να πάρει όλη την ευθύνη πάνω της, κάτι που κάνει στην αρχική της κατάθεση, την καθιστούν ηρωίδα τέτοια που μέσα σε όλη αυτή τη δυσμενή συνθήκη είναι ικανή να πάρει τη ζωή της στα χέρια της (Μπακογιαννόπουλος, 2012). Είναι ικανή με κάθε τρόπο, ακόμη και με το φόνο του συζύγου της, να διεκδικήσει τη ζωή που θέλει. Είναι αυτή που όταν δυσκολεύονται να θάψουν το πτώμα για να το εξαφανίσουν, προτείνει να το διαμελίσουν προκαλώντας την οργή του συνεργού της (01:05:30).

Η Ελένη παρουσιάζεται ως μία δυνατή γυναίκα, αυτάρκης, η οποία δεν μιλάει πολύ. Δεν κάνει πίσω, δε λυγίζει εύκολα και δε σκύβει το κεφάλι. Όπως χαρακτηριστικά λέει στον αδερφό της «Εγώ κριτή μου δε βάνω κανέναν!» (01:16:43). Στην προτελευταία σεκάνς επιτίθεται στον ανακριτή και στη συνέχεια, όταν οδηγείται προς το όχημα μεταγωγής της στη φυλακή, περπατάει αγέρωχη ανάμεσα στους χωροφύλακες. Δεν κάμπτεται ούτε από την ανδροκρατία που επιβεβαιώνεται από τη συντριπτική παρουσία των ανδρών στην ταινία, ούτε από τις μαινώμενες γυναίκες του χωριού που κινούνται εναντίον της κατά τη σύλληψή της και μοιάζουν να υπερασπίζονται την κατεστημένη ανδρική κυριαρχία, στην οποία έχουν οι ίδιες υποταχθεί¹² (Παραδείση, 2017).

«Κακούργα τον έφαγες!», φωνάζουν οι γυναίκες του χωριού (01:31:35). Η κοινωνία μολονότι εξ' αρχής υποψιάζεται -και στο τέλος επιβεβαιώνει- τη συμμετοχή του εραστή στον

¹² Αν βέβαια δεν το έκαναν αυτό θα έπρεπε ή να επαναστατήσουν και οι ίδιες ή να οδηγηθούν σε ψυχολογική συντριβή (Horton, 1997).

φόνο, δεν τον συμπεριλαμβάνει στον καταδικαστικό της λόγο. Όλη η ευθύνη βαραίνει τη γυναίκα. Ο άνδρας περνάει στα χέρια των αρχών, όμως η Ελένη πρέπει να περάσει πρώτα από τα χέρια της κοινωνίας που της χρεώνει το προπατορικό αμάρτημα, το οποίο η ίδια (η κοινωνία) δεν είναι ακόμη σε θέση να διαχειριστεί και να συγχωρήσει (Mackinnon, 1989).

Όσες φορές και αν επέστρεψα στην ταινία για να δω ή να ακούσω περισσότερα πράγματα για τη δράσιδα, δεν κατάφερα πολλά. Η κεντρική ηρωίδα, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες της ταινίας, δεν εξετάζεται σε βάθος. Η προσέγγιση του Αγγελόπουλου την μετατρέπει περισσότερο σε ένα «ανθρωπόμορφο σημείο» παρά σε έναν «ολοκληρωμένο χαρακτήρα», όπως επισημαίνει η Παραδείση (2017, σ.147-148). Η κινηματογράφηση του Αγγελόπουλου δημιουργεί μια ανοιχτή σχέση ανάμεσα στον παρατηρητή και το παρατηρούμενο, που ενώ προσφέρει ελευθερία στον θεατή ταυτόχρονα με την ακινητοποίηση του παρατηρούμενου εμποδίζει την ενδοσκόπηση (Ραφαηλίδης, 1970). Ενώ ο θεατής παρακολουθεί την Ελένη στην καθημερινότητά της δεν μπορεί να εισχωρήσει στις σκέψεις, στα συναισθήματά της, στους λόγους που την ώθησαν να διαπράξει το έγκλημα. Είναι ενδεικτικό πως τις περισσότερες φορές που βλέπουμε την ηρωίδα, η κάμερα στέκεται έξω από την πόρτα (00:56:51 - 00:56:55, 01:21:05 - 01:23:05, 01:28:41 - 01:28:54) δηλώνοντας αδυναμία να διεισδύσει στον χώρο, στα εσώτερα της (Μπαστέας, 2002).

Σύμφωνα με τον Μπακογιαννόπουλο (2012) η Ελένη διεκδικεί την ύπαρξη και το μέγεθός της μέσα σε ένα αλλοτριωμένο σύμπαν. Πάνω της αντανακλάται η αλληλεπίδραση του εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, του εγώ και της κοινωνίας. Η ίδια, στο σημείο που την συναντάμε, είναι δημιούργημα του τόπου της, της εγκατάλειψης, της φτώχειας και της ανδρικής κυριαρχίας.

Η διεκδίκηση της θυμίζει τις γυναίκες του κινηματογράφου της δεκαετίας του '60, μόνο που τώρα το διακύβευμα δεν είναι η σεξουαλική έκφραση και μέσω αυτής η απόρριψη του συντηρητισμού (Παραδείση, 2002). Το καλυμμένο με ρούχα σώμα της ηρωίδας διεκδικεί με έναν άλλο, νέο τρόπο. Η Ελένη είναι δρώσα, αν και κινείται στην επιβεβλημένη σιωπή, είναι βασική αφηγηματική φιγούρα (Mulvey, 1999) μαζί με τους εκπροσώπους της αρχής και τους δημοσιογράφους. Αντιστέκεται στην κοινωνία σαν άντρας και αυτό είναι μία μεγάλη ανατροπή. Δολοφονώντας τον σύζυγό της η Ελένη τον θηλυκοποιεί και την ίδια στιγμή από-θηλυκοποιείται η ίδια (Creed, 2001). Η αρρενοποίηση της αποτυπώνεται στη συνολική διαχείριση του εγκλήματος, είναι φειδωλή στις εκφράσεις της, αδίστακτη και ψύχραιμη (Messerschmidt, 1977) κι αυτό από μόνο του δημιουργεί ένα «παραξένωμα» σε όσους στέκονται απέναντί της, είτε εντός, είτε εκτός του κάδρου.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΚΙΚΑΣ, Ο ΔΡΑΣΤΗΣ. Ο Χρήστος είναι ο εραστής της Ελένης και συνεργός της στον φόνο. Είναι αγροφύλακας στην περιοχή, παντρεμένος με παιδιά. Αρκετοί στο χωριό φαίνεται να γνωρίζουν για τη σχέση του ζευγαριού. Μολονότι ο Χρήστος εμφανίζεται σε όλη τη διάρκεια της ταινίας να είναι κοντά στην Ελένη, ο θεατής δε γίνεται μάρτυρας κάποιου ιδιαίτερου συναισθηματικού δεσίματος. Στο πλαίσιο της ευρύτερης αποστασιοποίησης ο δημιουργός δε μας δίνει τα μέσα ώστε να εμβαθύνουμε στη σχέση των δύο αυτών ανθρώπων, όπως και σε καμία άλλη σχέση (Ραφαηλίδης, 1970).

Κατά την ανάκριση παρακολουθούμε τον άνδρα να ρίχνει την ευθύνη στη γυναίκα. Προσπαθώντας να αποποιηθεί των ευθυνών του επικαλείται τα μάγια που φαίνεται να του έχει κάνει η ερωμένη του και εξαιτίας αυτών έχασε τα λογικά του και προέβη στο έγκλημα (00:50:32-00:50:48). «Πουτάνα με πήρες στο λαιμό σου!» (01:03:30), της λέει ενώ την χτυπάει. Εμφανίζεται περισσότερο μετανιωμένος, δίχως να είναι ευδιάκριτο αν νιώθει ενοχές ή απλά φοβάται την τιμωρία. Όταν κατά την τελευταία κατ' αντιπαράθεση αναπαράσταση στέκεται απέναντι στον ανακριτή, δίπλα στην Ελένη, το κεφάλι του είναι διαρκώς σκυμμένο. Με έκδηλο φόβο, δηλώνει υπακοή και υποταγή, ενώ δίπλα του η Ελένη ορθώνει το ανάστημά της. Ο Χρήστος Γκίκας, όμως, έχει κάτι που δεν έχει η Ελένη Γούση. Έχει δικό του επίθετο. Είναι άνδρας.

Αυτός ο ήρωας δεν διεκδικεί αποφασιστικά τα θέλω του. Ακόμη και στον έρωτα φαίνεται λιγότερο διεκδικητικός. Στο πανδοχείο στα Γιάννενα, αφού έχουν ολοκληρώσει το σχέδιό τους για να αποπροσανατολίσουν τις αρχές, η Ελένη τον προσεγγίζει και του βγάζει τα παπούτσια προκειμένου να κάνουν έρωτα. Ο ίδιος την απορρίπτει, τριγυρίζει στην πόλη και αφού έχει καταναλώσει αλκοόλ επιστρέφει και πέφτει επάνω της στο κρεβάτι. Η επαφή τους είναι σαν να προκαλείται περισσότερο από ένα ένστικτο παρά από το συναίσθημα. Σαν να παίρνει ο ένας κάτι από τον άλλο και όχι σαν να το μοιράζονται (0046:09 - 00:47:03).

Η αδυναμία του να διαχειριστεί την κατάσταση με ψυχραιμία, με ευθύτητα, η αποποίηση των ευθυνών, η υποχωρητικότητα και ο φόβος τον καθιστούν έναν ισχνό, θηλυκοποιημένο ήρωα (Silverman, 1999). Αυτή η θηλυκοποίηση ενισχύει το παραξένεμα του θεατή, ο οποίος καλείται να αναθεωρήσει τον κόσμο αναφορικά με τις σχέσεις εξουσίας των φύλων.

Ο ΚΩΣΤΑΣ ΓΟΥΣΗΣ, ΤΟ ΘΥΜΑ. Ο Κώστας Γούσης, ο σύζυγος, είναι ο πλέον κενός χαρακτήρας, γράφει ο Μπακογιαννόπουλος στο *Πρόσωπο της επιστροφής* (2012). Αποτελεί φάντασμα του εαυτού του και επιστρέφει σε έναν τόπο φαντασμάτων, που θα αποτελέσει και τον τόπο της θανάτωσης και της ταφής του. Αν δεν είχε επιστρέψει στο σπίτι του δε θα είχε

δολοφονηθεί, όμως στη χώρα που ζούσε ήταν πατέρας χωρίς παιδιά, σύζυγος χωρίς γυναίκα, Έλληνας χωρίς την Ελλάδα. Τον βλέπουμε να επιστρέφει στο χωριό και στην οικογένεια του, δίχως να παίρνει την υποδοχή που πιθανόν να περίμενε. Λείπει τόσον καιρό που το παιδί του δεν τον αναγνωρίζει. «Εσένα πώς σε λένε;» (00:06:53), τον ρωτάει. Ο μετανάστης επιστρέφει στον τόπο του και είναι κι εδώ ξένος.

Από την Ελένη μαθαίνουμε πως ήταν ένας μάλλον άρρωστος άνδρας (00:11:43), γι' αυτό και δεν μπόρεσε να προβάλει μεγάλη αντίσταση στον θάνατό του. Οι συντοπίτες του αναφέρονται σε αυτόν ως «πρότυπο καλού οικογενειάρχου» (00:49:21). Παρουσιάζεται ως ένας τίμιος, καλός και ήσυχος άνδρας και ο τρόπος του δε μαρτυράει το αντίθετο. Σε κανένα σημείο του έργου δεν είναι τραχύς, όπως θα ανάμενε κανείς από έναν άνθρωπο της επαρχίας εκείνης της εποχής, ακόμη κι αν είχε μεταναστεύσει στο εξωτερικό και είχε δει άλλους τρόπους. Και αυτός ο άνδρας φαίνεται ευνοχισμένος και κατά κάποιο τρόπο ο θάνατός του λειτουργεί λυτρωτικά (Silverman, 1999).

Πριν μπει στο σπίτι του για τελευταία φορά, ο Κώστας Γούσης κοντοστέκεται, πιάνει την αξίνα και την απομακρύνει (01:34:47). Αυτή η στάση προοικονομεί το τέλος του. Ο ήρωας παραξενεύεται, γιατί βλέπει πως η αξίνα δεν είναι στη θέση της. Τα πράγματα δεν είναι στη θέση τους, κάτι δεν πάει καλά. Εκείνη τη στιγμή το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει αυτός ο ήρωας είναι να διευκολύνει τους δράστες του φόνου του. Πετάει την αξίνα μέσα στο περιβόλι. Λίγες ώρες αργότερα με αυτήν την αξίνα, σε αυτό το χώμα η γυναίκα του θα τον θάψει προκειμένου να τον εξαφανίσει για πάντα.

Δεν έχουμε καμία πληροφορία, ούτε από όσα ακούμε, ούτε από όσα βλέπουμε στην ταινία, για το ποια ήταν στ' αλήθεια η σχέση του με τη γυναίκα του. Δεν ξέρουμε αν ήταν καλός ή κακός σύζυγος, καλός ή κακός πατέρας. Δε μαθαίνουμε κάτι που να δικαιολογεί κατά κάποιον τρόπο την πράξη της Ελένης. Ο Κώστα Γούσης ήταν ένας άνδρας, μετανάστης, απών. Ενδεχομένως σε αυτούς τους χαρακτηρισμούς να βρίσκονται και ορισμένα από τα αίτια του φόνου.

Ο χρόνος και ο χώρος.

Ο χρόνος. Από τη δημοσιογραφική έρευνα και την ανάγνωση της κατάθεσης του σταθμάρχη του Μεσοχωρίου (00:48:09 - 00:48:49), μαθαίνουμε πως το έγκλημα διαπράχθηκε στις 7 Μαρτίου του 1970. Η Ελένη ομολόγησε και ανέλαβε την ευθύνη της πράξης ένα μήνα μετά, στις 8 Απριλίου του 1970. Είναι άνοιξη, όμως οι προσδοκίες που δημιουργεί ως εποχή συγκρούονται με τη δυσμενή πραγματικότητα. Δεν πρόκειται για μία άνοιξη που συνοδεύεται

με φως, με μια ανθισμένη φύση και εύφορη γη. Είναι μια βροχερή, μουντή άνοιξη που παραπέμπει στην άνοιξη του 1967. Ο καιρός ακολουθεί και εντείνει τη διάθεση των ηρώων. Η Ελένη και ο Χρήστος σκότωσαν μέρα μεσημέρι, σε εσωτερικό χώρο. Το έγκλημα ολοκληρώθηκε με την εξαφάνιση του πτώματος σε εξωτερικό χώρο την νύχτα. Και στις δύο περιπτώσεις έπρεπε να αποφευχθεί η πιθανότητα να γίνουν μάρτυρες του γεγονότος τα παιδιά.

Το έγκλημα γίνεται μέσα της δικτατορίας. Οι ήρωες είναι σύγχρονοι του δημιουργού και των θεατών και μοιράζονται μαζί τους την ίδια κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Αστυνομοκρατία, καταπίεση και λογοκρισία (Cheliotis & Xenakis, 2016). Για τις γυναίκες οι συνθήκες είναι ακόμη πιο δύσκολες, ιδίως για όσες είναι απροστάτευτες από άνδρα (López & Yannakopoulos, 2023). Ο Αγγελόπουλος καταδεικνύει τη διάβρωση του ανθρώπου εξαιτίας της διάβρωσης του περιβάλλοντος. Τοποθετεί στο κέντρο μια γυναίκα που συγκεντρώνει τα κότσια όλων των ανδρών και τη βάζει να διαπράττει φόνο σε μια περίοδο που η Ελλάδα, όντας σε γύψο, τελεί υπό επιτήρηση και αστυνόμευση μέχρι να γίνει καλά (Ζορμπά, 2014). Σε ένα γενικότερο κλίμα σιωπής συναντιέται με την ηρωίδα του και επαναστατεί μαζί της. Προτείνει μια αντίσταση μέσω της ανατροπής και της τέχνης.

Ο τόπος. Μέσω του χώρου αποδίδεται η ορθότερη ερμηνεία του φόνου υποστηρίζει ο Ραφαηλίδης (1970). Όσο και να προσπαθεί η Ελένη να το εξαφανίσει, το έγκλημα έχει χαραχθεί στον χρόνο, στην μνήμη, στον χώρο. Ο χώρος διακρίνεται στον εντοπισμένο χώρο διάπραξης του εγκλήματος, δηλαδή στο σπίτι της Ελένης και στον ευρύτερο χώρο όπου κατοικούν οι δράστες και το θύμα.

ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΓΟΥΣΗ. Το σπίτι είναι η σημαντικότερη από τις γεωγραφίες. Μέσα σε αυτό ορίζονται οι λειτουργίες του ανθρώπου, δημιουργούνται τα όνειρα και οι αναμνήσεις του. Μέσα από τα στοιχεία του (τοιχοί, πόρτες, παράθυρα, οροφή) μπορεί να ανοίξει προς τον κόσμο, να απομονώσει και να προστατεύσει. «...είναι η γωνιά μας στον κόσμο...είναι το πρώτο μας σύμπαν, ο πραγματικός «κόσμος» με την έννοια της λέξης...είναι ένα όργανο με το οποίο αντιμετωπίζουμε τον κόσμο» *Gaston Bachelard* (1982, σ.31). Επίσης αποτελεί ένδειξη οικονομικής κατάστασης και κοινωνικής θέσης.

Ο Κώστας Γούσης θανατώνεται μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Η πράξη του φόνου υπονοείται στο τελευταίο πλάνο-σεκάνς διάρκειας 4' 33". Η κάμερα, σαν κάμερα ασφαλείας μένει σταθερή και καταγράφει την τελευταία φορά που το θύμα μπαίνει στο σπίτι. Δίχως να διακοπεί η καταγραφή βλέπουμε τα παιδιά να καταφθάνουν και να παίζουν στην αυλή και την

Ελένη να βγαίνει για να τα υποδεχτεί, ενώ λίγα δευτερόλεπτα αργότερα εξέρχεται και ο Χρήστος, ο οποίος αποχωρεί βιαστικά (01:33:39 - 01:37:12).

Στον περιορισμένο τόπο του εγκλήματος, μέσα στο φτωχικό, πέτρινο, χαμηλοτάβανο σπίτι παρίστανται, ως εισβολείς, οι αρχές και οι δημοσιογράφοι, ώστε μέσω των αναπαραστάσεων να προτείνουν τη δική τους εκδοχή και τη δική τους ερμηνεία για την αλήθεια του φόνου. Αντλούνται απαντήσεις σε υποθέσεις για το πώς και πού ακριβώς ακινητοποιήθηκε το θύμα και δολοφονήθηκε με πνιγμό, πού ακριβώς σωριάστηκε στο πάτωμα, ποια διαδρομή ακολουθήθηκε μέχρι το υπόγειο κι έπειτα στο περιβόλι.

Δεδομένης της σχέσης θύτη και θύματος, το σπίτι είναι μια «εύκολη» και «ασφαλής» επιλογή, σύμφωνα με την εγκληματολογική θεωρία της «ορθολογικής επιλογής» (Siegel, 2003). Είναι ένας χώρος στον οποίο ο θύτης δε χρειάζεται να εφεύρει κάποιο τέχνασμα, ούτε να κοπιάσει προκειμένου να του δοθεί η ευκαιρία του φόνου (Τσουραμάνης, 2012). Είναι ένας χώρος με τον οποίο η Ελένη είναι εξοικειωμένη. Γνωρίζει την αρχιτεκτονική του, τις εισόδους και τις εξόδους του. Γνωρίζει πού βρίσκεται το κάθε τι και έχει άμεση πρόσβαση στα μέσα του εγκλήματος. Τα χρόνια που απουσίαζε ο σύζυγος αυτή ήταν η κυρία του σπιτιού και το σπίτι πλέον της ανήκει, επομένως αισθάνεται κυρίαρχη. Από την άλλη ο σύζυγος αισθάνεται ασφαλής μέσα στο σπίτι του. Δε νιώθει απειλή, δεν υποψιάζεται κάτι και χρειάζεται να είσαι σε εγρήγορση.

Παράλληλα, το σπίτι παρέχει στη δράστιδα την ασφάλεια της ιδιωτικότητας του οικιακού ασύλου (Τσουραμάνης, 2012). Οι πέτρινοι τοίχοι, οι κλειστές πόρτες και τα κλειστά παράθυρα προστατεύουν από τα μάτια των άλλων και ελαχιστοποιούν τις πιθανότητες ύπαρξης μαρτύρων. Ακόμη κι αν δεν υπήρχε προμελέτη, ο συγκεκριμένος τόπος προσφέρει προστασία που δεν προσφέρει ένα δημόσιος χώρος. Δίνει τη δυνατότητα στον δράστη να οργανώσει την εξαφάνιση ενοχοποιητικών στοιχείων.

Η πράξη του εγκλήματος ολοκληρώνεται στο περιβόλι του σπιτιού. Πάνω στον πρόχειρο τάφο του νεκρού φυτεύονται κρεμμυδάκια. Η γη που δίνει, δέχεται και αντίστροφα. Αυτή η πληροφορία δημιουργεί μακάβριους συνειρμούς καθώς το πτώμα του θύματος αποσυντίθεται μέσα στη γη που θρέφει στην οικογένεια. Πρόκειται για μία αλληγορία των εγκλημάτων και των τραγωδιών που έχουν κατά καιρούς θαφτεί μέσα στην ελληνική γη (Ουίλμινγκτον, 2012).

ΤΥΜΦΑΙΑ, ΧΩΡΙΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ. Οι ήρωες της ταινίας ζουν στην επαρχία, στο χωριό Τυμφαία¹³. Ήδη από την έναρξη ο Αγγελόπουλος μας ενημερώνει για τον τόπο του δράματος. Η Τυμφαία είναι ένα χωριό των Ιωαννίνων στην Ήπειρο. Εκτείνεται στα βάθη των χρόνων στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, όπως καταμαρτυρούν τα σωζόμενα πελασγικά τείχη. Σύμφωνα με τα απογραφικά στοιχεία, το 1939 είχε 1250 κατοίκους, ενώ το 1965 μόλις 85 (00:00:00 - 00:00:33).

Η φτώχεια, η ξενιτιά, το πετρώδες έδαφος, η ορεινή γεωγραφία του χωριού, οι ανηφόρες και οι κατηφόρες, ο μουντός καιρός, πόρρω απέχουν από τη φωτεινή Ελλάδα που εξήγαγε τουρισμό κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60 (Ζορμπά, 2014). Σε αυτό το ρημαγμένο χωριό, στη διαμορφούμενη ανθρωπογεωγραφία του, αποτυπώνονται οι σχέσεις των ανθρώπων με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον. Το φυσικό περιβάλλον είναι δύσκολο, απόκρημνο, αφιλόξενο. Το κοινωνικό περιβάλλον είναι περιορισμένο. Ελάχιστοι κάτοικοι, κυρίως ηλικιωμένοι και γυναίκες, έρημες, που η επιστροφή του συζύγου ή του αδερφού ή μία πρόσκληση για τη Γερμανία νοηματοδοτούν την καθημερινότητά τους.

Το όνειρο της μετανάστευσης και της φυγής προς μία καλύτερη ζωή υπενθυμίζει στους κατοίκους τις δυσκολίες του εδώ. Σε αυτό το εδώ, το άδειο από ανθρώπους, η Ελένη στέκεται περιχαρακωμένη, δίχως άλλες σχέσεις πλην αυτής που συντηρεί με τον αγροφύλακα. Σε αυτό το εδώ η Ελένη πρέπει να προστατευτεί, να προστατεύσει τα παιδιά της, να επιβιώσει, να ζήσει, να ονειρευτεί. Ο τόπος πρωταγωνιστεί στην ταινία. Σε αυτόν τον τόπο όπου «η απλούστερη μορφή διεκδίκησης είναι η φυγή» (Ραφαηλίδης, 1970, σ.15), αναζητείται ο «ζωτικός χώρος» μέσα στον οποίο μπορεί να αναπτυχθεί μια ανθρώπινη ύπαρξη (Ζορμπά, 2014).

Μπορεί η άγρια ομορφιά αυτού του τόπου να άσκησε γοητεία και να μαγνήτισε, κατ' ομολογία του ίδιου, τον Αγγελόπουλο και να τον ακολούθησε και στις επόμενες δημιουργίες του (*EPT - ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ - ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ - ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ*, n.d.), όμως σε αυτές τις συνθήκες ο θάνατος μοιάζει να είναι προδιαγεγραμμένος. Ο ήρωας επιστρέφει ηττημένος από την ξενιτιά σε έναν τόπο που ψυχορραγεί, που πεθαίνει ο ίδιος (Ραφαηλίδης, 1970), ενώ η Ελένη δεν έχει να προσδοκά κάτι καλύτερο από την αυτάρκεια και από αυτή τη μορφή ελευθερίας που απέκτησε με την

¹³ Η Τυμφαία του Αγγελόπουλου βρίσκεται στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι Ιωαννίνων. Μετά από έρευνα, όπως καταθέτει ο ίδιος στην εκπομπής της EPT *Τοπία της Σιωπής- Θόδωρος Αγγελόπουλος- Ταξίδι στην Αναπαράσταση* (n.d.) ήξερε πως η Βίτσα ήταν το μέρος που αναζητούσε, τη στιγμή που έφτασε στους πρόποδες του χωριού και αντίκρουσε τα σπίτια. Η βροχή, η λίγη ομίχλη και το τραγούδι *Κοντούλα λεμονιά* (παραδοσιακό Ηπείρου) που τραγουδούσαν κάποιοι ντόπιοι από μακριά τον σημάδεψαν για πάντα.

μετανάστευση του άντρα της στη Γερμανία. Το παιχνίδι των παιδιών της Ελένης δίνει μία νότα ελπίδας στην ταινία, όμως η μοίρα τους είναι συνυφασμένη με τη μητέρα τους.

Τα αίτια και το κίνητρο του εγκλήματος

Το ερώτημα στην ταινία παραμένει μέχρι τέλους αναπάντητο. Ποιος είναι ο κύριος ένοχος; Οι αναπαραστάσεις του εγκλήματος είναι για την κατανόηση του τρόπου δράσης των ενόχων και για τη διασταύρωση των αληθειών τους. Το κίνητρο είναι αυτό που συχνά οδηγεί στον δράστη και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την επιβαλλόμενη ποινή (Τσουραμάνης, 2012).

Για τη δολοφονία του Κώστα Γούση ο ανακριτής αναγνωρίζει ως αιτία τον «ακόλαστο χαρακτήρα της κατηγορουμένης» και πιθανολογεί πως η συγκεκριμένη γυναίκα οδηγήθηκε από μια «ακατανίκητη ροπή προς το έγκλημα ή ταπεινές οικονομικές αιτίες» ελλείψει ηθικού υποστρώματος (00:49:30-00:49:55). Σύμφωνα με τη εγκληματολογική βιβλιογραφία, οι οικονομικές αιτίες, μαζί με τη διέξοδο από ένα ανεπιθύμητο γάμο, αναγνωρίζονταν ως αιτίες δολοφονίας ενός άνδρα από τη σύζυγό του (Καρύδης, 2005). Η ύπαρξη εραστή θα μπορούσε να κατατάξει και αυτό το έγκλημα στα αναφερόμενα από τον Τύπο «εγκλήματα πάθους» (Αβδελά, 2002), όπως ακριβώς συνέβη και με το πραγματικό διαπραχθέν, από την Αγγελική Πάντου και τον Κωστή Τζώρτζη, έγκλημα.

Στην *Αναπαράσταση (1970)* του Αγγελόπουλου δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να δηλώνει τέτοιο πάθος ικανό για φόνο, ακόμη κι αν ο συνεργός είναι ο εραστής. Σίγουρα ο δημιουργός δεν επικεντρώνεται σε αυτό. Δεν μαθαίνουμε για έναν δυσβάσταχτο γάμο ή έναν καταπιεστικό ή κακοποιητικό (Mann, 1988) ή πολύ μεγαλύτερο σε ηλικία σύζυγο (Shackelford, 2001), ούτε για οικονομικές διαφορές ή διεκδικήσεις. Σε πρώτο επίπεδο κανένα κίνητρο δε μοιάζει ικανό να οδηγήσει δύο ανθρώπους σε φόνο.

Η ίδια η Ελένη με χαρακτηριστική απλότητα λέει στον αδερφό της «δεν φταίει κανένας. Έτσι! Έγινε!» (01:23:01). Μέσα σε αυτή τη φυσικότητα του «Έτσι! Έγινε!» μοιάζει παράλογο να αποδοθεί σε κάποιον η ευθύνη και να τιμωρηθεί. Λες και γεννήθηκε ο φόνος μέσα εκείνο το χώρο-χρονικό σημείο σαν μία φυσική συνέπεια της ζωής, της αλληλεπίδρασης του ανθρώπου με το περιβάλλον του και τον ίδιο του τον εαυτό. Στη συγκεκριμένη περίπτωση σύμφωνα με τη Σούτε (2012) ο φόνος έρχεται σαν φυσική ακολουθία της κοινωνικής θέσης της Ελένης, της φτώχειας και του φύλου της.

Ο δημιουργός δίχως να αναζητάει εμφανώς το κίνητρο, δεσμεύεται στην ανάδειξη του περιβάλλοντος και αφήνει τον θεατή να εξάγει τα συμπεράσματά του. Το τελικό σταθερό πλάνο (plan-fix) (01:33:07) στο σπίτι επισφραγίζει το παραπάνω· η αλήθεια που αναζητούν όλοι δεν

είναι ψυχολογική, αλλά κοινωνική (Ραφαηλίδης, 1970). Η κάμερα δεν κάνει κοντινό, ούτε στέκεται απέναντι σε μία ανθρώπινη φιγούρα. Εντός του κάδρου είναι ολόκληρο το σπίτι και όλα όσα αυτό συμβολίζει.

Κοινωνία, MME και απονομή δικαιοσύνης. Η κλειστή κοινωνία της Τυμφαίας, η κοινωνία των Ιωαννίνων, οι δημοσιογράφοι που καταφτάνουν προκειμένου να διερευνήσουν, να καταγράψουν και να φωτογραφίσουν το έγκλημα, η αστυνομία και ανακριτής συμπληρώνουν την πραγματικότητα της *Αναπαράστασης*. Η παράδοση, τα στερεότυπα, οι νεωτερισμοί και οι εξουσία φτιάχνουν έναν μικρόκοσμο-καθρέφτη της όψης μιας Ελλάδας απόλυτα υπαρκτής.

Κατά την ανάκριση, οι άνδρες της χωροφυλακής και ο ανακριτής αναγνωρίζουν τη δυσκολία του Χρήστου και του προσφέρουν τσιγάρο (00:23:50). Σε ένα σημείο κατά την ανάκριση της Ελένης, η γυναίκα δυσκολεύεται να θυμηθεί και ο ανακριτής ζητάει ένα ποτήρι νερό. Για μια στιγμή στο μυαλό του θεατή σχηματίζεται η εικόνα πως το νερό προορίζεται για εκείνη, ενώ το πίνει ο ίδιος (00:10:33 - 00:11:23). «Τι ήρθατε να δείτε; Τη φτώχεια μας, τα χάλια μας και το φευγατιό; Μια πρόστυχη γυναίκα ή σε σκοτώνει ή την σκοτώνεις. Αλλιώς δε σε χωράει», λέει ένας γηραιός του χωριού (00:58:00-00:58:26). Σε αυτή τη φράση συνοψίζεται η θέση της επαρχιακής κοινωνίας. Ομοίως στο τέλος βλέπουμε τα μένος όλων των γυναικών του χωριού πέφτει πάνω στην Ελένη. Η κοινωνία δεν εξοργίζεται με τον φονιά όσο εξοργίζεται με τη φόνισσα.

Οι Αθηναίοι δημοσιογράφοι έχουν έρθει στο χωριό με όλο τον σχετικό εξοπλισμό (μαγνητόφωνο, βιντεοκάμερα, φωτογραφική μηχανή). Στέκονται δίπλα στην αστυνομία και τον ανακριτή και είναι πολύ φιλικό με τους ανθρώπους του χωριού, ενώ τηρούν ουδέτερη στάση απέναντι στους άνδρες. Επιχειρούν μια ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση προκειμένου να κάνουν την δική τους αναπαράσταση του εγκλήματος. Με έναν τρόπο αναπαριστούν την αναπαράσταση του σκηνοθέτη. Αυτή η αυτό-αναφορικότητα, τη στιγμή μάλιστα που ο ίδιος ο Αγγελόπουλος συμμετέχει ως δημοσιογράφος στην ταινία, προσθέτει στη σχετικότητα των αναπαραστάσεων και ενισχύει τη διττή έννοια του όρου *αναπαράσταση* ως προς το θέαμα και την αστυνομική έρευνα, όπως αυτός αναφέρεται από τον Μπαστέα (2012). Είναι και ένα σχόλιο πάνω πάνω στους κινηματογραφιστές της περιόδου, στη στάση τους, αλλά και στις δικές τους αναπαραστάσεις της ελληνικής πραγματικότητας.

Το ζευγάρι των δραστών ανακρίνεται και μετά συλλαμβάνεται, όμως αυτή η ταινία δε φτάνει στη δικαστική αίθουσα. Το δικαστήριο είναι η ίδια η κοινωνία. Η ποινική δίωξη

θεωρείται δεδομένη. Αυτό που αποτυπώνεται στην ταινία είναι η κοινωνική κατακραυγή της δράστιδας.

Η κινηματογραφική αφήγηση στην *Αναπαράσταση*

Η αφήγηση στην *Αναπαράσταση* δεν είναι γραμμική. Αντίθετα είναι κατακερματισμένη σε δεκαπέντε μέρη, εκ των οποίων τα οχτώ είναι αναδρομές στο παρελθόν (flash back) του φόνου και τα υπόλοιπα επτά είναι η έρευνα που διενεργείται από τις ανακριτικές αρχές και από τους δημοσιογράφους, σε παρόντα χρόνο. Μέσα από τους δημοσιογράφους αποκαλύπτονται, μεταξύ άλλων, σημαντικές πληροφορίες για το χωριό και την εκεί κοινωνία (Παραδείση, 2017). Η ταινία ξεκινάει με το παρελθόν και την επιστροφή του συζύγου από την Γερμανία. Στη συνέχεια το παρόν παρεμβάλλεται και εναλλάσσεται με το παρελθόν προκειμένου να ξετυλιχτεί το κουβάρι του φόνου. Τα flash back παρουσιάζονται σε χρονολογική σειρά με εξαίρεση το τελευταίο, το οποίο θα έπρεπε να είναι δεύτερο στη σειρά.

Οι διάλογοι είναι ελλειπτικοί και η κάμερα στέκεται ακίνητη πάνω στα τοπία. Αποδραματοποίηση, αποσιώπηση, μετωνυμία, μακρινές φιγούρες, εκκεντρική κινηματογράφηση, κενοί χώροι και «νεκροί» χρόνοι βρίσκονται στη διάθεση του θεατή για να νοηματοδοτηθούν (Παραδείση, 2017). Μέσα από μια περισσότερο θεατρική προσέγγιση ο Αγγελόπουλος σκηνοθετεί στην *Αναπαράσταση*, όπως αργότερα έκανε και στην ταινία του *Μέρες του '36 (1972)*, τη σιωπή που είχε επιβληθεί στον λαό από τις δικτατορίες (Ρολέ, 2012).

Η αφήγηση, οι μετρημένοι διάλογοι, οι ψίθυροι, τα *a capella* (δίχως συνοδεία μουσικής) παραδοσιακά τραγούδια, τα παιχνιδίσματα των παιδιών, η σιωπή, οι αντίλαλοι στα βουνά της Τυμφαίας, τα κουδούνια των ζώων, οι γρύλλοι τη νύχτα, τα πρωινά κοκόρια, η βροχή, η σιωπή, οι ήχοι από τις πέτρες που χτυπάνε στα παπούτσια των ανθρώπων που περπατάνε πάνω τους, ο ήχος της μηχανής των αυτοκινούμενων, η σιωπή, ο ήχος από τα φλας της φωτογραφικής μηχανής και από το μοτέρ της κάμερας, η σιωπή και η *Κοντούλα λεμονιά* (παραδοσιακό της Ηπείρου) συνθέτουν το ηχοτοπίο της *Αναπαράστασης*. Είναι ένα πολυφωνικό τραγούδι της Ηπείρου που τραγουδάει μια ελληνική ιστορία.

Το κάδρο και ο χωροχρόνος. Η κάμερα του Αγγελόπουλου αρέσκει στα γενικά πλάνα. Παραμένει ακίνητη και την κατάλληλη στιγμή κινείται πανοραμικά, πλησιάζει ή απομακρύνεται για να αποκαλύψει σχέσεις. Η θέση που προτιμάει είναι σε απόσταση από το θέμα, συνήθως σε γωνία πλονζέ (plongée) και σε ορισμένες περιπτώσεις σε κοντρ- πλονζέ (contre-plongée). Όταν η κάμερα πλησιάζει τα υποκείμενα δεν επιλέγει να σταθεί σε ευθεία

απέναντί τους στο ύψος του ματιού (eye level). Αντίθετα επιλέγει να συνομιλήσει μαζί τους όταν αυτά της γυρνούν ελαφρώς την πλάτη, όταν κρύβονται μέσα στο σκοτάδι ή όταν βρίσκονται ανάμεσά τους εμπόδια. Με τον τρόπο αυτό, ο θεατής ενεργοποιείται και καλείται, όπως σημειώνει η Παραδείση (2017), να εστιάσει στα πλάνα και μέσα από αυτά, στον χώρο μέσα στον οποίο δρουν οι ήρωες.

Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί φακούς μεταβλητής εστίασης (zoom lenses) για να μπορεί να εισβάλει απότομα στο θέμα του ή να οπισθοχωρεί στη διάρκεια που θέλει. Κατά το zoom in ή το zoom out υπενθυμίζει στον θεατή πως αυτό που βλέπει είναι ένα κατασκεύασμα και την ίδια στιγμή κάνει ένα σχόλιο για την υπό επιτήρηση πραγματικότητα. Είναι χαρακτηριστικό το πλάνο της ηρωίδας που ολομόναχη καίει τα ρούχα του δολοφονημένου συζύγου της πάνω στα βουνά. Σε ένα track out διάρκειας τριάντα δευτερολέπτων (01:08:13 - 01:08:33) η κάμερα απομακρύνεται και αποκαλύπτει όλο το μεγαλείο του κόσμου και τη μικρότητα του ανθρώπου που προσπαθεί μάταια να διαφύγει από τον παν-θεωρητή (Εικόνες 6 και 7)

Η χρήση του κάδρου μέσα στο κάδρο υπογραμμίζει αισθητικά την αφήγηση φιλμ- μέσα στο -φιλμ (Στάθη, 2012), το πολύ-επίπεδο της αφήγησης και την υποκειμενικότητα της αλήθειας. Τα μεν όρια του πλάνου αποτελούν το πλαίσιο της ιστορίας, όμως μέσα σε αυτό και ιδίως μέσα στους εσωτερικούς χώρους η ηρωίδα τοποθετείται εντός άλλων πλαισίων, συνήθως την κάσα μίας πόρτας (00:10:16 - 00:10:39, 00:10:47 - 00:11:35, 01:16:12 - 01:16:45), το πλαίσιο ενός παραθύρου (00:53:09 - 00:53:23) ή περιβάλλεται από διαγώνια δοκάρια (00:21:07 - 00:29:57, 00:43:54 - 00:44:17) προκειμένου να υπογραμμιστεί η απομόνωσή της από το σύνολο και η πίεση που δέχεται (Παραδείση, 2017) (Εικόνες 6, 7 και 8).

Μολονότι ποιητική, η κινηματογράφηση του Αγγελόπουλου σφραγίζεται από την ύλη. Η πέτρα, το χώμα, το σώμα δημιουργούν έναν υλικό χώρο. Η κάμερα του Αγγελόπουλου χαρτογραφεί τον χώρο και αποκαλύπτει σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στην κοινωνική, αλλά και στην υπαρξιακή σφαίρα (Brantingham & Brantingham, 1984; Μπαστέας, 2002). Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας η κάμερα κινείται στα όρια του χωρικού φετιχισμού (Λεοντίδου, 2017), φαινομενικά καθιστώντας τους ανθρώπους κουκίδες της μεγάλης εικόνας του χώρου. Η έκταση που δίδεται στον χώρο και στον χρόνο εντός του κάδρου, δημιουργεί έναν ήρεμο εξωτερικό ρυθμό. Σε αυτή τη χωροχρονική συνθήκη οι κουκίδες αποκτούν άλλο νόημα. Ο χώρος αποκτάει τη δική του ζωή και την δική του ταχύτητα δημιουργώντας έναν έντονο εσωτερικό ρυθμό που αποκαλύπτει πολλαπλά επίπεδα σχέσεων (Ραφαηλίδης, 1970). Τα cut επαναφέρουν τον θεατή καλώντας τον να επανα-νοηματοδοτήσει το φαινόμενο (Silverman, 1988).

Η χρονικότητα είναι ζήτημα - κλειδί. Η διαχείριση του χρόνου γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε ο κινηματογραφικός χρόνος να αυτονομείται και να μη τίθεται σε αντικειμενικές συγκρίσεις με τον πραγματικό ή καταγραφικό χρόνο. Στο πλαίσιο αυτό η διάκριση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας είναι περιττή. Η διεσταλμένη χρονικότητα δημιουργεί έναν ιδιαίτερο ρεαλισμό που επιχειρεί να συμπληρώσει τα κενά της σεναριακής αφήγησης. Η απόσταση που λαμβάνει η κάμερα - και κατ' επέκταση ο Αγγελόπουλος – είναι στοιχείο μιας σχεδιασμένης, όπως υποστηρίζει ο Τζέιμσον (2012), υποκειμενικότητας, η οποία υποτάσσεται στην αντικειμενικότητα της κάμερας και αναπτύσσεται μέσα σε μια «στιγμή μετέωρου χρόνου» (σ.67).

Ο Ιωάννης ο βίαιος (1973) της Τόνιας Μαρκετάκη

Ο *Ιωάννης ο βίαιος* (1973) είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Τόνιας Μαρκετάκη. Στηρίζεται σε ένα πραγματικό έγκλημα (Εικόνα 11), που διαπράχθηκε τον Μάιο του 1964 και υπέρ- προβλήθηκε από τον Τύπο. Μια νεαρή γυναίκα, η Μαρία Μπαβέα, δολοφονείται αργά τη νύχτα από τον Δημήτρη Ζιάγκα. Ο δράστης, που είχε ως ίνδαλμά του τον Τζακ τον Αντεροβγάλτη, φεύγει τρέχοντας από τον τόπο του εγκλήματος και κανείς μάρτυρας δεν μπορεί να τον αναγνωρίσει. Αργότερα ομολογεί το έγκλημά του σε μία ξαδέρφη του και η θεία του, η γνωστή ηθοποιός Κούλα Αγωγιάτου, τον καταδίδει στην αστυνομία. Καταδικάζεται σε εγκλεισμό σε ψυχιατρική κλινική, καθώς κρίνεται επικίνδυνος και ανίατα φρενοβλανής (Αστυνομικά Χρονικά, 1964, σ. 16-24).

Με αφορμή το έγκλημα η Μαρκετάκη θα χτίσει την ιστορία της γύρω από ήρωες μέσω των οποίων ο θεατής γίνεται μάρτυρας των ψυχολογικών προβλημάτων και των διαταραγμένων σχέσεων των ανθρώπων της δεκαετίας του '70, κατάλοιπα του πολέμου και της κοινωνίας του '60 (Μέρμηγκα, 2014). Ολόκληρη η κοινωνία και η θεσμούς της, το αξιολογικό, το νομικό και το εξουσιαστικό της σύστημα τίθενται υπό παρατήρηση.

Για ορισμένους η ταινία είναι ένα μελόδραμα ενός ανθρώπου εγκλωβισμένου σε ένα καταπιεστικό σύστημα (Βαλούκος, 2011). Για τον Κυριακίδη (1994) η ταινία είναι κυριολεκτικά αστυνομική καθώς ασχολείται με το άστυ και τους νόμους που το διέπουν. Η δολοφονία, η έρευνα της αστυνομίας και των δημοσιογράφων για τη σύλληψη του δράστη, η δίκη και η απονομή δικαιοσύνης είναι όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που καθιστούν τον *Ιωάννη τον βίαιο* μία αστυνομική και δικαστική, κοινωνική ταινία. Η κυρίαρχη πόλη, η νύχτα και η αφηγηματική μέθοδος μέσω των αναδρομών στο παρελθόν της προσδίδουν έναν τόνο νουάρ (Σκοπετέας, 2015).

Στον *Ιωάννη τον βίαιο* η αλήθεια παραχαράσσεται και την ίδια στιγμή «η αναζήτηση της αλήθειας παραμένει αδιέξοδη» (Μαρκετάκη, 1994, σ.39). Η οργάνωση της ταινίας σαν ένα «παζλ», όπου πολλές εικόνες συνθέτουν την συνολική - αόρατη στον θεατή- εικόνα, επιτρέπει στη δημιουργό να κρατήσει απόσταση από το θέμα (Κυριακίδης, 1994) και να δώσει χώρο στον θεατή να ενεργοποιηθεί και να συμμετάσχει στην σύνθεση του συνόλου. Το χώρο-χρονικό συνεχές, έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία, προσδίδει αληθοφάνεια στην ιστορία, όμως είναι πολλά εκείνα τα σημεία όπου ο θεατής μπορεί να σκεφτεί και να αμφισβητήσει ότι ο Ιωάννης είναι ο δράστης. Ο ψυχοπαθής Ιωάννης μπορεί κάλλιστα να έχει διαπράξει το φόνο

και την ίδια στιγμή να μην τον έχει διαπράξει και να έχει ομολογήσει προκειμένου να απολαύσει απλώς τη δημοσιότητα (Μέρμηγκα, 2014).

Ο φόνος στον Ιωάννη τον βίαιο

Η μέθοδος και το φονικό όπλο. Η Ελένη δολοφονείται πίσωπλάτα με μαχαίρι. Ο δράστης την ακολουθεί μέσα στη νύχτα και μόλις βρίσκει την κατάλληλη ευκαιρία το καρφώνει με δύναμη στην πλάτη της και το μαχαίρι διαπερνάει την καρδιά της. Ο ίδιος εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι. Η είδηση της δολοφονίας μεταφέρεται από στόμα σε στόμα (Μέρμηγκα, 2014) και πολλοί σπεύδουν στον τόπο του εγκλήματος. Οι μάρτυρες καταθέτουν τη δική τους εκδοχή για το συμβάν προκειμένου να βοηθήσουν την αστυνομική έρευνα. Η είδηση γίνεται πρωτοσέλιδο. Ο αρραβωνιαστικός της Ελένης συλλαμβάνεται και παράλληλα ο Τύπος βρίθει άρθρων που για μέρες στηλιτεύουν την αγνότητα του θύματος. Ένας νεαρός, ο Ιωάννης, που τον βλέπουμε από την αρχή της ταινίας να διαβάζει τα άρθρα των εφημερίδων που αφορούν στον φόνο της Ελένης, ομολογεί στην ξαδέρφη του πως αυτός είναι ο δολοφόνος και η θεία του, γνωστή ηθοποιός, τον καταγγέλλει στην αστυνομία. Ο Ιωάννης συλλαμβάνεται, ανακρίνεται και οδηγείται στη φυλακή μέχρι να ολοκληρωθεί η δίκη του. Κατά την ακροαματική διαδικασία αναζητείται το κίνητρο του προκειμένου να αποδοθεί στον δράστη η αρμόζουσα ποινή. Σε ορισμένα σημεία η ενοχή του ήρωα, ο οποίος έχει κερδίσει τη συμπάθεια της κοινής γνώμης, τίθεται υπό αμφισβήτηση. Στο τέλος οι ένορκοι αποφαινόμενοι πως ο Ιωάννης είναι ψυχασθενής και έχει το ακαταλόγιστο και ακολουθεί εγκλεισμός του ο Ιωάννης σε ψυχιατρική κλινική.

Ο Ιωάννης εξυμνεί τη δύναμη του μαχαιριού, ως όργανο των ισχυρών, δυνατών ανδρών. «Όλη η ανθρώπινη ιστορία έχει γραφτεί με το μαχαίρι», γράφει στο τετράδιό του και αναφέρεται στο μαχαίρι που ερωτικά βυθίζεται στο στήθος της Ιουλιέτας, που σκίζει την κοιλιά που γέννησε τον Ορέστη, που σφάζει την Ιφιγένεια στην Αυλίδα, που ανοίγει τον δρόμο στους βυζαντινούς κατακτητές. Ο έρωτας, η εκδίκηση, η θυσία, η αυτοχειρία, η μητροκτονία και η παιδοκτονία και η ορθοδοξία πραγματώνονται μέσα από τη λεπίδα (01:11:29 - 01:11:58) (Εικόνα 12).

Στην εγκληματολογία το μέσο του εγκλήματος σχετίζεται συχνά με το κίνητρο του δράστη. Σύμφωνα με τον Decker (1996) η χρήση του μαχαιριού συνεπάγεται σωματική επαφή με το θύμα και συνήθως δηλώνει οργή. Συχνά αναφέρεται η χρήση του και σε περιπτώσεις δραστηών με ψυχολογικά προβλήματα (Cook, 1983). Από ψυχαναλυτική σκοπιά, τη στιγμή που διαπερνάει με το μαχαίρι του το γυναικείο σώμα φαίνεται να εκπληρώνεται ο φαλλικός σκοπός

του Ιωάννη. Την ίδια στιγμή η σεξουαλικότητά του μπορεί να χαρακτηριστεί αυστηρά με όρους όπως παρθενική, αδρανής, πνευματικώς διαιρεμένη (οιδιπόδειο σύμπλεγμα ή άλλο), ομοφυλοφιλική, δι-εμφυλική κ. ά. (Clover, 1999).

Τα πρόσωπα του εγκλήματος

ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΑΧΟΣ, Ο ΔΡΑΣΤΗΣ. Ο Ιωάννης Ζάχος είναι ένας νέος 20 ετών. Είναι όμορφος με λεπτά χαρακτηριστικά και λευκή επιδερμίδα. Είναι ψηλός και αδύνατος, με πλούσια κοντά μαλλιά. Το πρόσωπό του είναι καθαρό από τριχοφυΐα. Τα φυσικά του χαρακτηριστικά, οι λεπτές κινήσεις, η σχετικά λεπτή και χαμηλή φωνή του, αλλά και η ψυχική του ευαισθησία, ο φόβος και η εσωστρέφεια συμπληρώνουν το προφίλ ενός αρσενικού ήρωα που ακροβατεί στα όρια της θηλυκοποίησης. Αυτό ενισχύεται από την κάμερα της Μαρκετάκη που τον εγκλωβίζει πολύ συχνά στο κοντινό (Silverman, 1999).

Το θηλυκό στοιχείο είναι έντονο και στο στενό του περιβάλλον. Από τα πέντε του μένει μαζί με τη γιαγιά και τη θεία του, εξαιτίας του εγκλεισμού της μητέρας του σε ψυχιατρείο.. Όταν αργότερα η μητέρα του τον διεκδικεί αυτός την διώχνει και στρέφεται εναντίον της. Στα 16 του νοσηλεύεται για ένα τρίμηνο σε ψυχιατρική κλινική όπου οι γιατροί διαγιγνώσκουν πως πάσχει από σχιζοφρένεια. Είναι μυθομανής.

Δεν έχει φίλους, δεν είχε ποτέ. Όταν ήταν μικρός οι συμμαθητές του τον έδεσαν, τον έγδυσαν, τον κοροΐδεψαν σκληρά για ένα ανατομικό ελάττωμα στα γεννητικά του όργανα και βασάνισαν μπροστά του μία γάτα. Έκτοτε κλείστηκε στο σπίτι και αφοσιώθηκε στο διάβασμα. Διαβάζει Σαίξπηρ, Γυναικολογία, την Αγία Γραφή, αστρολογία, ιστορίες μαγισσών, κείμενα για την Αναρχία. Ζωγραφίζει μακάβρια σκίτσα με σκελετούς, νυχτερίδες, τέρατα, πολεμιστές που νικάνε τον αντίπαλο διχοτομώντας τον με το σπαθί τους και δράκους που καίνε ανθρώπους. Περνάει τον χρόνο του μέσα στο σκοτάδι μαζί με τα φαντάσματα των βιβλίων και τις γάτες. Σε ένα συρτάρι στο δωμάτιό του διατηρεί συλλογή από μαχαίρια και ένα περίστροφο. Από μικρός ήθελε να πηγαίνει σε κηδείες. Αγαπάει τον θάνατο, κάτι που ο ίδιος λέει πως κληρονόμησε από τη μητέρα του (01:41:57-1:42:07).

Από τη γιαγιά του μαθαίνουμε πως «ο Γιάννης είναι άρρωστος ... φοβάται ... δεν πάει με γυναίκες (01:05:14 - 01:05:20). Μεγαλώνοντας επικεντρώνεται στη σεξουαλικότητά του. Δεν είναι ξεκάθαρο αν του αρέσουν τα κορίτσια ή τα αγόρια. Στο ψυχιατρείο τρεις φορές τον είχαν πιάσει επ' αυτοφώρω με άλλα αγόρια και είχε μπει σε απομόνωση (02:08:06-02:08:12). Αργότερα, όταν τον απορρίπτει η πρώτη του κοπέλα, με την οποία δεν μπορεί να ολοκληρώσει την σεξουαλική επαφή, ενισχύεται η πεποίθησή του πως είναι άσχημος και ανίκανος. Ο ίδιος

δεν είναι σίγουρος αν είναι ομοφυλόφιλος ή όχι. Αφηγείται την παρ' ολίγο σεξουαλική επαφή με έναν άγνωστο αρρενωπό άνδρα και πώς την τελευταία στιγμή το μετάνιωσε και τον απείλησε με έναν σουγιά. Φαίνεται να έχει ένα είδος εμμονής με το γυναικείο σώμα και την νεαρή γυναίκα στο απέναντι κτίριο. Στέκεται πίσω από το παράθυρό του και την παρακολουθεί να γδύνεται και να έχει ερωτικές περιπτώξεις με άνδρες μέσα στο σπίτι της. Βάσει της θεώρησης της Mulvey (1999) περί της φετιχοποίησης του γυναικείου σώματος στη μεγάλη οθόνη, εντοπίζω μία αντιστοιχία αυτής με το παράθυρο του δωματίου του ήρωα. Πίσω από το στενό πλαίσιο του παραθύρου του, ο Ιωάννης εγκλωβίζεται, μέσω του φόβου του ευνουχισμού, στη γυναικεία εικόνα που βλέπει και δεν μπορεί να αποστασιοποιηθεί από τους σεξουαλικούς συνειρμούς που του δημιουργεί.

«Ευνούχε!», απευθύνεται στον εαυτό του καθώς κοιτάζεται μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη (1:22:58) (εικόνα 13). Νιώθει φόβο, νιώθει διαφορετικός από τους υπόλοιπους ανθρώπους. Νιώθει, όμως και κάτι χειρότερο από τον φόβο· νιώθει ντροπή (01:45:42 - 01:46:03). Επιζητάει και απολαμβάνει τη δημοσιότητα, αυτό-προσδιορίζεται ως τρελός και αδιαφορεί για τους ανθρώπινους νόμους. Υποστηρίζει πως σκότωσε τη Χαλικιά για να λιγοστέψουν οι άνθρωποι και με τον φόνο της απέδειξε ότι δεν είναι πια δειλός.

Η δυστυχία του Γιάννη προκαλεί τη συμπάθεια των άλλων. Του μιλάνε ήρεμα, καθησυχαστικά. Όταν ξεσπάει στο δικαστήριο ένας εκ των φωτορεπόρτερ του πιάνει το χέρι για να τον ηρεμήσει. Όλοι πέφτουν πάνω του ανήσυχοι και του προσφέρουν ένα ποτήρι νερό, ενώ κάποιοι από το ακροατήριο του δίνουν στο χέρι ένα λουλούδι και μία σοκολάτα (02:17:40)

Η εγκληματική δράση του ήρωα υπακούει στη θεωρία της «καθημερινής δραστηριότητας» των Cohen και Felson (1979) (Τσουραμάνης, 2012, σ. 48). Η τέλεση του εγκλήματος επιτεύχθηκε καθώς συν έπεσαν χωροχρονικά τρεις βασικοί παράγοντες. Ο Ιωάννης ήταν αποφασισμένος να διαπράξει το έγκλημα και έχει βρει τον ιδανικό στόχο, μία γυναίκα (Greer, 2007), η οποία επέστρεφε ασυνόδευτη και απροστάτευτη αργά τη νύχτα.

Η ΕΛΕΝΗ ΧΑΛΙΚΙΑ, ΤΟ ΘΥΜΑ. Η Χαλικιά ήταν μια νεαρή γυναίκα, μοναχοπαίδι, που εργαζόταν ως πωλήτρια σε ένα κατάστημα με είδη ένδυσης. Διατηρούσε τρία χρόνια σχέση με τον Ηρακλή, με τον οποίο επρόκειτο να παντρευτεί. Την ημέρα που δολοφονήθηκε δεν ήταν πολύ καλά. Αφού σχόλασε μετά τη δουλειά, αγόρασε γάλα για την πεθερά της, πήγε στο σπίτι του Ηρακλή, σιδέρωσε, σέρβιρε το φαγητό στο τραπέζι τους, η ίδια δεν έφαγε, καληνύχτισε τον Ηρακλή και έφυγε ασυνόδευτη για να επιστρέψει στο σπίτι των γονιών της.

Το θύμα είναι ουσιαστικά ανώνυμο (Μέρμηγκα, 2014). Δεν είναι ποτέ στο παρόν. Η ηρωίδα κατοικεί στο παρελθόν. Οτιδήποτε μαθαίνουμε γι' αυτήν είναι μέσα από τις αφηγήσεις

των άλλων. Η Ελένη στον *Ιωάννη τον βίαιο* είναι οι εκδοχές των άλλων. Δεν γνωρίζουμε ποιο ήταν το αγαπημένο της βιβλίο ή η αγαπημένη της ταινία. Δεν ξέρουμε ποια ήταν η σχέση της με τους γονείς της ή ποιες ήταν οι σκέψεις της.

Γνωρίζουμε πως ήταν συμμαθήτριες με την αδερφή του Ηρακλή και έτσι γνωρίστηκε μαζί του. Από μια συνάδελφό της, η οποία φαίνεται να είχε φιλικές σχέσεις μαζί της, μαθαίνουμε πως η Ελένη είχε κουραστεί από την εκμετάλλευση της πεθεράς της, πως έδινε σχεδόν όλα της τα χρήματα στον Ηρακλή προκειμένου να προικίσει την αδερφή του και πως η ίδια η Ελένη παρέμενε με τον Ηρακλή αφενός γιατί τον αγαπούσε και αφετέρου επειδή θεωρούσε πως δεν θα μπορούσε να προσδοκά κάποιον καλύτερο από τη στιγμή που δεν είχε προίκα.

Το σημείο στο οποίο στέκονται όλοι οι άλλοι είναι η σεξουαλική ζωή και η αγνότητα της Ελένης μετά και τη διαπίστωση του ιατροδικαστή πως δεν ήταν παρθένα. Μάλιστα η ιατροδικαστική έρευνα έδειξε σημάδια σεξουαλικής επαφής νωρίτερα την ημέρα της δολοφονίας της. Όλη της η ύπαρξη συμπυκνώνεται γύρω από αυτό το στοιχείο το οποίο φαίνεται να την καθιστά υπεύθυνη γι' αυτό που έπαθε (Βαλούκος, 2011).

Αρχικά χαρακτηρίζεται ως ανήθικη από τον ίδιο τον Ηρακλή. Όταν τον οδηγούν στο κρατητήριο και μια γυναίκα τον ρωτάει γιατί τον τσακώσανε εκείνος απαντάει «λένε ότι σκότωσα μια πουτάνα!» (00:26:19). Ένας άλλος μάρτυρας καταθέτει πως η Ελένη του είχε ριχτεί το περασμένο καλοκαίρι και είχαν κάνει έρωτα, όμως εκείνος δεν συνέχισε μαζί της διότι «Έδινε την εντύπωση γυναίκας εύκολης και δουλεμένης» (00:51:10). Συγγενής της καταθέτει πως ήταν λίγο «ζωηρούτσικη» και είχε σχέσεις με κάποιον συγχωριανό που ύστερα έφυγε μετανάστης. Η ενδεχόμενη διπλή ζωή του θύματος απασχολεί τον Τύπο και την κοινωνία. Οι φήμες φουντώνουν και οι εραστές της Ελένης προστίθενται στη λίστα του Τύπου.

Όλο το πρώτο μέρος της ταινίας (00:00:00 - 01:00:01) αφορά στον φόνο της Ελένης και αποτελεί σχόλιο για τη γυναικεία θέση στην κοινωνία της περιόδου. Από τον τρόπο που παρουσιάζεται το θύμα φαίνεται καθαρά η φεμινιστική προσέγγιση της Μαρκετάκη (Βαλούκος, 2011). Η αμφισβήτηση της παρθενίας, η απαίτηση του Ηρακλή να πάει μόνος του στον κινηματογράφο και η Ελένη να τον περιμένει στο σπίτι, καθώς δεν έφταναν τα χρήματα για δύο εισιτήρια, η κυρίαρχη φιγούρα της μητέρας - πεθεράς που κοιμάται στο ίδιο δωμάτιο με τον γιο και η απαίτηση της προίκας είναι στοιχεία μιας ολόκληρης εποχής.

Το θύμα είναι εκεί για να δεχτεί τα πάντα. Τα βλέμματα των περαστικών, τα γέλια ορισμένων, τα σχόλια, τα κουτσομπολιά, τα χέρια των περιέργων που συγκεντρώνονται γύρω από το άψυχο σώμα της. Το αίμα ρέει στο οδόστρωμα και το δολοφονημένο γυναικείο σώμα μένει εκτεθειμένο στην κινηματογραφική οθόνη ώστε ο θάνατος της γυναίκας να καταγραφεί

ως γεγονός (00:02:24 - 00:02:35) (Εικόνα 14). Δεν προστατεύεται εκτός οθόνης, όπως συμβαίνει συνήθως στον κινηματογράφο με το δολοφονημένο ανδρικό σώμα (Clover, 1999). Λίγο πριν ταφεί το σώμα της Ελένης κείται μόνο, καλυμμένο με ένα λευκό σεντόνι στο νεκροτομείο (Εικόνες 15 και 16) για να αφηθεί στα χέρια του ιατροδικαστή και στα φλας του φωτογράφου και ύστερα να χαθεί για πάντα από την ταινία (00:51:24 - 00:52:01). Μετά και την κηδεία το ενδιαφέρον όλων μετατοπίζεται στον Ιωάννη και η Ελένη περνάει στη λήθη.

Ο χρόνος και ο χώρος.

Ο ΧΡΟΝΟΣ. «Η ιστορία είναι εκτός χρόνου και δεν έχει καμία σχέση με πραγματικά γεγονότα» ενημερωνόμαστε κατά την έναρξη της ταινίας (00:01:14). Αυτό που μαθαίνουμε είναι πως ο φόνος διαπράχθηκε τη νύχτα -το σκοτάδι συνέργησε στην προστασία του δράστη- της 3^{ης} προς 4^η Μαΐου. Μπορεί, λοιπόν, κάθε θεατής να υποθέσει πως το γεγονός αυτό ως πραγματικό γεγονός έλαβε χώρα στο παρελθόν. Όμως, η Μαρκετάκη αποσαφηνίζει πως η ιστορία είναι προϊόν μη πραγματικό, άρα μπορεί να υποθέσει κανείς πως ως τέτοιο μπορεί να (έχει) λάβει χώρα οποιαδήποτε χρονική στιγμή στο παρελθόν, στο παρόν ή στο μέλλον. Ακριβώς όπως η αψυχολόγητη βία μπορεί να εκφραστεί οποιαδήποτε στιγμή και να διαταράξει μια κοινωνία.

Αναμφισβήτητο παραμένει το χρονικό πλαίσιο της δημιουργίας της ταινίας. Η χρονιά είναι το 1973, μία χρονιά πριν την κατάλυση του δικτατορικού καθεστώτος. Τα ίχνη της περιόδου υπάρχουν διάσπαρτα στην ταινία. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του Ηρακλή στον ανακριτή και στα κρατητήρια η δημιουργός μοιράζεται ηχητικά αποτυπώματα της αστυνομικής βίας πίσω από μια κλειστή ανακριτική πόρτα, ενώ στα κρατητήρια τοποθετεί δίπλα στην παρέα ιερόδουλων και μια νεαρή γυναίκα, μάλλον φοιτήτρια, η οποία τραγουδάει μόνη της το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* (Καλδάρης, 1947), ένα τραγούδι με ευθεία αναφορά στο σκοτάδι και έμμεση αναφορά στη λογοκρισία. Μέσα στην συντηρητική αθηναϊκή κοινωνία οι φοιτητές είναι ενεργοί και οι γυναίκες έχουν εισχωρήσει στα πανεπιστήμια, αλλά και στον Τύπο.

Στην δικαστική αίθουσα οι ανθρωπιστικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της περιόδου αποτυπώνονται στον λόγο των ειδικών, ενώ η αναγνώριση της παράνοιας των δικτατόρων και η προστασία των πολιτών από αυτή τίθεται υπό ανοιχτή συζήτηση.

Σε αυτή τη χρονική στιγμή η Μαρκετάκη περιγράφει τον εαυτό της και τους γύρω της:

...αυτό πια είμαστε εμείς. Η γενιά του '60. Φορτωμένη τα χίπικα όνειρα, την Εξέγερση, την ποίηση της καθημερινότητας, τη δικτατορία. Με την κάποια δυνατότητα να δώσουμε προεκτάσεις στο προσωπικό μας πρόβλημα, στη βία που μας εξέπληξε και να την

αναγνωρίσουμε σαν μία κατάσταση του σύμπαντος. Μια κατάσταση που είναι μέσα κι έξω μας, αλλά σίγουρα όχι στα χέρια μας. (Μπακογιαννοπούλου, 1981) (Εικόνα 17)

Ο ΧΩΡΟΣ. Τα πρωτοσέλιδα γράφουν «Εγκλημα στο κέντρο της Αθήνας» (00:19:11). Το θύμα χάνει τη ζωή του πάνω στο οδόστρωμα στην οδό Αγαθουπόλεως και Αλιάκμονος. Διάφοροι περαστικοί και περιόικοι σπεύδουν στο σημείο, κανείς όμως δεν είναι σε θέση να βοηθήσει πραγματικά. Στην αθηναϊκή μεγαλούπολη του μικροαστισμού και του ατομικισμού παρουσιάζεται ο στενός κύκλος της γειτονιάς και παράλληλα το από-διαφοροποιημένο αστικό περιβάλλον (Μέρμηγκα, 2014), όπου πολύ σύντομα η είδηση του φόνου περνάει στη σφαίρα του κουτσομπολιού.

Τα αίτια και το κίνητρο του εγκλήματος. Μετά το 01:00:01 η ταινία ξεκινάει να διεισδύει στον κόσμο του Ιωάννη. Ο νεαρός παρακολουθεί μια θεατρική πρόβα του σεξπηρικού Ριχάρδου Γ'. Στον θεατρικό ήρωα προβάλλεται ο ήρωας της ταινίας. «Εγώ που είμαι έτσι δα κακοφτιαγμένος, και που μου λείπει του έρωτα η μεγάλη χάρη...προδομένος από τη φύση... έτσι μισοφτιαγμένος, πήρα την απόφαση να είμαι κακός» (01:10:10 - 01:10:55). Φαίνεται η πορεία του Ιωάννη στο κακό να εκκινεί από μία απόφαση που πήρε ο ίδιος, από μία συνειδητή επιλογή που κάνει υπέρ του ψεύδους και του κακού (Μέρμηγκα, 2014).

Στο δικαστήριο διερευνάται διεξοδικά το κίνητρο του φόνου. Κανείς δεν είναι σε θέση να κατανοήσει την πράξη του δράστη. Ένας εκ των ψυχιάτρων στρέφεται προς την έδρα του δικαστηρίου και ρωτάει «Παρ' όλες τις λογικοφανείς εξηγήσεις του (Ιωάννη), έχετε καταλάβει γιατί σκότωσε;» (02:25:44). Η απάντηση που παίρνει είναι πως ο θύτης είναι ανώμαλος, όμως αυτή δεν είναι μια ικανοποιητική απάντηση για τον επιστήμονα. Τα αίτια της δολοφονίας αναζητούνται στον ψυχισμό του ίδιου του Γιάννη και στη σχέση του με την κοινωνία.

Η Μαρκετάκη επιχειρεί μια ψυχαναλυτική προσέγγιση του δράστη (Βαλούκος, 2011). Ο θεατής, μαζί με την κοινωνία της ταινίας, μαθαίνει μέσα από τις αναδρομές στο παρελθόν για την απουσία της μητέρας, τα παιδικά τραύματα του ήρωα και για τα προβλήματα που αντιμετωπίζει σε σχέση με τη σεξουαλικότητά του. Η α-φαλλική σεξουαλικότητα του θύτη οδήγησε στη δημιουργία του τέρατος, του ανώμαλου (Clover, 1999), του ικανού για φόνο. Όπως ο ίδιος δηλώνει, το σπέρμα που δε βρίσκει διέξοδο γίνεται δηλητήριο (01:18:21-01:28:27). Κληρονομικοί ή εξωγενείς παράγοντες μπορεί να έχουν οδηγήσει τον δράστη σε αυτή την ακραία αντικοινωνική πράξη. Το προφίλ του δολοφόνου που σχηματίζεται εμπίπτει

στην κατηγορία του ψυχωτικού εγκληματία (Alexander & Staub, 1929), ο οποίος διοχετεύει στην κοινωνία όσα αρνητικά κουβαλάει μέσα του.

Μολονότι δεν υπάρχουν προσωπικοί λόγοι που να συνδέουν τον θύτη με το θύμα, το φύλο διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο για την επιλογή του θύματος. Η Ελένη μπορεί να ενσάρκωνε την αρχαϊκή μητέρα που αποτινάσσει την πατριαρχία ή τις γυναίκες που τον ανέθρεψαν απουσία της μητέρας¹⁴ ή τις γυναίκες που τον απέρριψαν σεξουαλικά ή πολύ απλά μπορεί ως γυναίκα να αποτελούσε ευκολότερο στόχο για τον θύτη καθώς θα πρόβαλλε μικρότερη ή μηδενική αντίσταση σε σχέση με έναν άνδρα (Greer, 2007). Καμία από τις εξηγήσεις, όμως, δεν ικανοποιεί τη μητέρα του θύματος, η οποία ξεσπάει στο δικαστήριο ζητώντας δικαιοσύνη για το παιδί της.

Ελλείπει κινήτρου τίθεται υπό αμφισβήτηση ακόμη και η ενοχή του Ιωάννη. Η ταινία υπηρετεί τις επιταγές του μεταμοντερνισμού για ηθική αμφισημία και ύπαρξης πολλαπλών αληθειών με αντίστοιχα πολλούς αποδέκτες (Στεφανίδου, 2013). Διακριτικά η Μαρκετάκη δεν παίρνει θέση και αποσυνδέει τη σκέψη από την κοινωνική αξιολογική κριτική και την επανασυνδέει με το συναίσθημα. Η αλήθεια δεν αναζητείται ως ένα ντοκουμέντο, ως ένα γεγονός, αλλά ως κάτι που δημιουργείται (Μέρμηγκα, 2014). Η έρευνα για την αλήθεια «συνεχίζεται διαβρωτικά στο μυαλό του θεατή ακόμη και όταν αυτός φεύγει από την κινηματογραφική αίθουσα» (Μητροπούλου, 2006, σ.305).

Κοινωνία, ΜΜΕ και απονομή δικαιοσύνης. Η μικροαστική αθηναϊκή κοινωνία παρουσιάζεται έντονα στο πρώτο μέρος της ταινίας μέσα από τις καταθέσεις των μαρτύρων και αποκαλύπτεται κυρίως μέσα στις σχέσεις του θύματος με τον περίγυρό της. Στην υπόλοιπη ταινία η κοινωνία παίρνει υπόσταση μέσα από τον Τύπο και μέσα στην δικαστική αίθουσα.

ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΤΥΠΟ. Η Μαρκετάκη ήταν συμμαθήτρια με την Μαρία Μπαβέα, το θύμα του πραγματικού εγκλήματος, όπως μαρτυράει ο μοντέρ της ταινίας Γιώργος

¹⁴ Η εγκληματική συμπεριφορά μπορεί να εξηγηθεί στην περίπτωση αυτή μέσα από τις θεωρίες της μητρικής αποστέρησης των Bowlby και Ainsworth (1960) ή της προσκόλλησης των Mikulincer και Shave (Morrison, 1995).

Κόρρας (Film Factory, 2014). Αυτό που είχε εντυπωσιάσει τη σκηνοθέτη σχετικά με την υπόθεση ήταν ο τρόπος που είχε παρουσιαστεί η Μαρία μετά τη δολοφονία της από τα ΜΜΕ και πόσο απείχε αυτή η εικόνα από την ίδια την κοπέλα. Η κοινωνία έφτιαξε μία ταυτότητα για την νεκρή και αυτό η Μαρκετάκη θέλησε να το αποτυπώσει στην ταινία. Ο Τύπος είναι, λοιπόν, αναπόσπαστο μέρος της αφηγούμενης ιστορίας και παράλληλα αξιοποιείται από τη δημιουργό ως ένας εκ των αφηγητών της. Τα voice over με την ανάγνωση των δημοσιογραφικών άρθρων, προσφέρουν τη δική τους εκδοχή της πραγματικότητας και συμμετέχουν στη διαμόρφωση ενός αισθήματος χρονικής συνέχειας. Τα νέα τρέχουν, η ιστορία τρέχει.

Ο Τύπος αντανακλά την αθηναϊκή κοινωνία, την ίδια στιγμή που τη διαμορφώνει (Scheufele, 1999). Στο πρώτο μέρος της ταινίας γινόμαστε μάρτυρες αναμόχλευσης στερεοτυπικών αντιλήψεων και άμεσης ενοχοποίησης της Ελένης. Η ασυνόδευτη παρουσία της τη νύχτα, η απώλεια της παρθενίας της και οι ελεύθερες σχέσεις της προκάλεσαν το «έγκλημα αντιζηλία» (00:47:39). Στο δεύτερο και τρίτο μέρος, μολονότι η Ελένη έχει πια εξαφανιστεί- υπάρχει μόνο στη μνήμη των γονιών της-, η ενοχοποίησή της εξακολουθεί με έμμεσο πλέον τρόπο, μέσω της αναζήτησης των ελαφρυντικών του δράστη (Taylor, 2009), ο οποίος αναζητούσε «τρυφερά θύματα του πάθους του» (02:06:56). Η Μέρμηγκα (2014) υπογραμμίζει τη διαμόρφωση ενός ηθικολογικού πλαισίου αναφορικά με τον έκλυτο βίο που αποδίδεται στο θύμα και ενός δραματοποιημένου πλαισίου εντός του οποίου αναλύεται ο ψυχοπαθής δολοφόνος. Από την ηθικολογία του '60 (Αβδελά, 2006) για την ευθύνη του θύματος μεταβαίνουμε στον ηθικολογικό τρόπο για τον ψυχοπαθή δράστη του '70 (Soothill, 1998). Στην περίπτωση δε του νεαρού Ιωάννη ο Τύπος, αγκαλιάζοντας σχεδόν στοργικά τον νεαρό δράστη (Εικόνα 18), φαίνεται να εξιλιώνεται για τις διαπομπεύσεις των τεντιμπόηδων της προηγούμενης δεκαετίας που οδήγησαν σε κοινωνικό στιγματισμό (Αβδελά, 2008).

Το έγκλημα μοιάζει εξ' αρχής να γίνεται (προσωπική) υπόθεση του Τύπου. Προκειμένου να διασφαλίσει τα πρωτοσέλιδα, παρακολουθούμε την εφημερίδα «Κήρυκα» να επικηρύσσει αρχικά τον δράστη για 30.000 δραχμές. Το τίμημα της επικήρυξης είναι η προσέλκυση κάθε Αθηναίου που προκειμένου να βγάλει εύκολο χρήμα προσφέρει οποιαδήποτε ψευδή ή αληθή πληροφορία εκθέτοντας ανθρώπους και οδηγώντας τις αρχές προς λάθος κατευθύνσεις. Η φήμη, ως διεσταλμένη συνομιλία (Μέρμηγκα, 2014), το κουτσομπολιό και η είδηση διαμορφώνουν μια αρθρογραφία που ομοιάζει στην μυθιστοριογραφία. Περήφανος ο δημοσιογράφος προκαλεί τον συνάδελφό του να διαβάσει το άρθρο του που «είναι καλύτερο από αστυνομικό μυθιστόρημα» (02:03:37).

Μια ακόμη πτυχή που φωτίζεται αφορά στην έλξη που ασκεί η δημοσιότητα στον ήρωα. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας παρακολουθούμε τον Ιωάννη να καταναλώνει με μανία τις εφημερίδες και να αναπαράγει τις ειδήσεις για το έγκλημα. «Δε θα θέλατε να γράφουν και για εσάς οι εφημερίδες;», ρωτάει τον αστυνομικό που τον φυλάει για να λάβει την απάντηση «Ναι, αλλά όχι με τέτοιον τρόπο.» (02:07:04 - 02:07:14). Σε αυτή την έλξη βρίσκει χώρο η Μαρκετάκη να σπείρει την αμφιβολία για την ενοχή του Ιωάννη. Ο θεατής δεν είναι σίγουρος αν ο ήρωας αναλαμβάνει την ευθύνη του φόνου ως ευθύνη της πράξης του ή επιδιώκοντας να εισπράξει τα δεκαπέντε λεπτά δημοσιότητας και να βγει από το καθεστώς του φόβου και του σκότους, καθώς έχει την επίγνωση πως είναι ούτως ή άλλως εκ των προτέρων καταδικασμένος στον εγκλεισμό (Μέρμηγκα, 2014).

ΑΠΟΝΟΜΗ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ. Με την επιβολή της ποινής «ολοκληρώνεται ο κύκλος του εγκλήματος...το έγκλημα δικαιώνει την ύπαρξή του μέσα από την τιμωρία», υποστηρίζει ο Ιωάννης (02:02:08-02:02:40), αμετανόητος για την πράξη του (Εικόνα 19).

Η δίκη του Ιωάννη του βίαιου πραγματοποιείται μέσα με μια κατάμεστη δικαστική αίθουσα. Ο νόμος, η επιστήμη, το δίκαιο και το άδικο είναι οι έννοιες που απασχολούν τον θεατή. Η κατανόηση του κίνητρου και του ψυχισμού του δράστη ανάγονται στα πιο σημαντικά ζητούμενα της δίκης σε μία περίοδο που παρατηρείται. Η ψυχιατρική παρίσταται στο δικαστήριο ως επικυρωτής της αλήθειας και η ετυμηγορία από ποινικό αδίκημα μετασχηματίζεται σε τρέλα (Μέρμηγκα, 2014). Στην προσέγγιση αυτή αντανάκλαται η άνοδος του ποινικο-προνοιακού προτύπου απονομής δικαιοσύνης που εστίαζε στη μεταχείριση του δράστη και την αναγνώρισή του ως φορέα δικαιωμάτων. Κύριος σκοπός αυτού του προτύπου, που ήταν προϊόν των διακηρύξεων για τα ανθρώπινα δικαιώματα και των δράσεων του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών και του Συμβουλίου της Ευρώπης και εφαρμόστηκε μεταπολεμικά μέχρι και τις αρχές του 1970, ήταν η επανα-κοινωνικοποίηση του δράστη (Ζαραφονίτου, 2011).

Οι εκπρόσωποι της ψυχιατρικής στην ταινία προσφέρουν εκδοχές της σχιζοφρένειας, προτείνοντας την ψυχιατρική παρακολούθηση ως ενδεδειγμένη ποινή, καθώς ο σχιζοφρενής δεν έχει νόημα να φυλακιστεί προκειμένου να σωφρονιστεί. Ούτως ή άλλως έχει καταδικαστεί προτού καν εγκληματήσει. Ο Ιωάννης φαίνεται να μην μετανιώνει για την πράξη του και το δίλημμα παραμένει: ποια είναι η ορθή δικαστική απόφαση, εγκλεισμός σε φυλακή ή σε ψυχιατρικό άσυλο¹⁵ (Εικόνες 20 και 21); Η προστασία του συνόλου ή η θεραπεία του δράστη;

¹⁵ Σύμφωνα με τον Siegel (2003) το ψυχιατρικό άσυλο δεν εντάσσεται στο Σύστημα Απονομής Δικαιοσύνης.

Όμως, το σύνολο δε μοιάζει να νιώθει πως απειλείται από τον Ιωάννη. Ο θύτης είναι συμπαθής και οι παριστάμενοι στη δίκη δηλώνουν τη συμπαράστασή τους στη δυστυχία του· του προσφέρουν λουλούδια, σοκολάτες και τον εμπυχώνουν (02:17:40 - 02:17:47). Ο Βαλούκος (2011) αναγιγνώσκει στον *Ιωάννη τον βίαιο* την αποδοχή της τρέλας του ήρωα από την κοινή γνώμη, ως έναν παραλληλισμό με την παράνοια του καθεστώτος. Ο Ιωάννης τοποθετεί φαντασιακά τον εαυτό του υπεράνω όλων κατ' αντιστοιχία με τον Παπαδόπουλο. Αυτή η σχέση της μάζας με τον θύτη αποτελεί κοινωνικό και ηθικό ζητούμενο και εγείρει το ερώτημα αν πρέπει ή όχι η αδράνεια του κόσμου να εκληφθεί ως ηθική αυτουργία.

Ένα ακόμη ερώτημα είναι αν η μάζα είναι σε θέση να αποφανθεί την τιμωρία του δράστη. Μετά την ετυμηγορία ακόμη και ο θεσμός των ενόρκων απορρίπτεται ως «αναχρονιστικός» από τον δικηγόρο της οικογένειας της Ελένης (02:53:09). Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως την περίοδο αυτοί εκκινούν αναθεωρήσεις στο σύστημα δικαιοσύνης. Οι δικαστικές αυθαιρεσίες, το απροσδιόριστο των ποινών και η αναποτελεσματικότητά τους, θέτουν υπό αμφισβήτηση το παραπάνω πρότυπο αναμόρφωσης του θύτη. Το μοντέλο της μεταχείρισης θα εγκαταλειφθεί και η ποινή θα έχει ως στόχο ο δράστης να μεταπεισθεί ή να αποτραπεί (Ζαραφονίτου, 2011).

Η κινηματογραφική προσέγγιση της Τόνιας Μαρκετάκη

Διακρίνονται τρία αφηγηματικά μέρη στον *Ιωάννη τον βίαιο*. Στο πρώτο μέρος ο θεατής περιπλανιέται στην πόλη αναζητώντας τον δράστη του εγκλήματος, ενώ παράλληλα λαμβάνει αρκετές πληροφορίες για το θύμα και το ευρύτερο περιβάλλον. Στο δεύτερο μέρος περιπλανιέται στον ψυχισμό του ήρωα και στο τρίτο μέρος και μέσω του συστήματος δικαιοσύνης διερευνά την κοινωνία (Μέρμηγκα, 2014).

Μέσα από την κατάργηση της αφηγηματικής χώρο-χρονικής συνέχειας η Μαρκετάκη καταφέρνει να οδηγήσει τον θεατή πέρα από το θέαμα (Μπρεχτ, 1979) και μέσα στην δική της ουσία. Καταφέρνει μια τέτοια φαινομενικά αναποφάσιστη και αδόκιμη ανάπλαση του κόσμου που η πειστικότητα των φαινομένων τίθεται υπό αμφισβήτηση, όπως γράφει ο Κυριακίδης (1994). Μέσα στην αφήγηση εντοπίζονται *λεκτοσημεία* και *μνημοσημεία* (Deleuze, 2004 στο Μέρμηγκα, 2014), που αφορούν αντίστοιχα σε κάθε διάσταση της λεκτικής έκφρασης των ηρώων και σε αναδρομές στο παρελθόν και εναλλαγές αυτού με το παρόν.

Η αφήγηση γίνεται σε πρώτο και σε τρίτο πρόσωπο και σε μεγάλο βαθμό την τριτοπρόσωπη αφήγηση αναλαμβάνει ο Τύπος. Τα voice over είναι οι λεκτικές καταγραφές, τα ντοκουμέντα. Ο λόγος των μαρτύρων καταγράφεται από τις ανακριτικές αρχές στην

καθαρεύουσα που είναι η γλώσσα νομιμοποίησης του καθεστώτος (Μέρμηγκα, 2014), ενώ εκφέρεται στη δημοτική. Ενδεικτικά αναφέρω τις τρεις πρώτες καταθέσεις του συνταξιούχου δημοσίου Μ. Γρηγορίου, του φοιτητή της φαρμακευτικής Χ. Χριστοφορίδη και του οδηγού λεωφορείου Θ. Μπακούνη. Ακούμε τις καταθέσεις τους (off) στην καθαρεύουσα (00:01:15 - 00:02:11, 00:03:23 - 00:04:18 και 00:05:00 - 00:05:31 αντίστοιχα) και τους βλέπουμε να καταθέτουν (ήχος on) στην δημοτική (00:02:36 - 00:03:23, 00:04:19 - 00:04:49, 00:05:31-00:05:57 αντίστοιχα). Με αυτόν τον τρόπο η δημιουργός καταφέρνει όχι μόνο να περάσει μια ιστορική πληροφορία στον θεατή, αλλά να τον καταστήσει περισσότερο ενεργό στην επεξεργασία της αφήγησης και των τεχνικών της.

Στις αναδρομές (flash back) αφηγείται τα γεγονότα, όμως στα σημεία της συναισθηματικής φόρτισης και κορύφωσης, η Μαρκετάκη επιλέγει την εκκωφαντική σιωπή, το αντιπροσωπευτικότερο ήχο της περιόδου (Ζορμπά, 2014). Ο θρήνος της μητέρας της Ελένης δεν ακούγεται ούτε όταν οι αστυνομικοί ψάχνουν στοιχεία στο δωμάτιο της κόρης της (00:18:18 - 00:18:57), ούτε όταν την αποχαιρετάει στον τάφο της (00:57:00 - 00:58:06). Και στις δύο περιπτώσεις ο θεατής παρακολουθεί για αρκετά δευτερόλεπτα το μητρικό σώμα να σπαράζει δίχως να το ακούει. Υπάρχει μια αντίστροφη διαχείριση του ήχου από αυτή στο είδος του μιούζικαλ, όπου όταν η πρόζα δεν φτάνει να εκφράσει το συναίσθημα αναλαμβάνει το τραγούδι. Η επιδιωκόμενη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή απαγορεύει να του επιτραπεί να παρασυρθεί στον ρεαλισμό. Μόνο στο παρόν, στην αίθουσα του δικαστηρίου ακούγεται η οργισμένη φωνή της μάνας να φωνάζει «Δολοφόνε! Κακούργε!» (02:36:01).

Ενίοτε θραύσματα της αφήγησης επανέρχονται για να προσθέσουν μια ακόμη πληροφορία και μια νέα οπτική. Στο 00:19:45 - 00:19:59 ο Ιωάννης διαβάζει τα νέα του φόνου στην ξαδέρφη και στη γιαγιά του. Η ίδια σκηνή επανέρχεται στο 01:12:20 - 01:12:42 με εμπλουτισμένο τον διάλογο και από άλλη γωνία λήψης προσφέροντας μία διαφορετική οπτική. Τα ρούχα, η υποκριτική και η τονικότητα των ηθοποιών είναι ίδια και τις δύο φορές. Αλλάζει ελάχιστα ο λόγος, προκαλώντας ένα παραξένεμα για το εάν πρόκειται για την ίδια χρονική στιγμή ιδωμένη μεταγενέστερα από άλλη οπτική ή αν πρόκειται για μια άλλη μεταγενέστερη της πρώτης χρονική στιγμή, στην οποία το έμψυχο υλικό έχει μείνει αναλλοίωτο και αμετατόπιστο. Και στις δύο περιπτώσεις ο κινηματογράφος της Μαρκετάκη ενεργοποιεί τον θεατή.

Η σκιά εναλλάσσεται με το φως και λαξεύει την πνευματική και ψυχική διάσταση του ήρωα. «Τα σκοτεινά πλάνα του Γιάννη σκιαγραφούν την υποβόσκουσα και ερεβώδη ενόρμηση θανάτου και σεξουαλικής βίας που τον καταδιώκει», σημειώνει η Μέρμηγκα (2014, σ.119). Οι έντονες φωτιστικές αντιθέσεις είναι χαρακτηριστικές της ταινίας, με το σκοτάδι να κυριαρχεί.

Στα ημερήσια εξωτερικά πλάνα οι χαμηλές γωνίες εστιάζουν στα περάσματα των ανθρώπων που κινούνται μέσα στην ανωνυμία της πόλης. Η ζωή συνδέεται με την κυκλοφορία του Τύπου. Οι ήρωες επί το πλείστον κινούνται τη νύχτα. Τα εξωτερικά κάδρα παραπέμπουν στο γερμανικό κινηματογραφικό εξπρεσιονισμό. Στους εσωτερικούς χώρους η κλειστότητα ενισχύεται. Τα γενικά κάδρα προδίδουν την παρουσία των τοίχων και των κλειστών πορτών και παραθύρων. Τα κοντινά εστιάζουν στα φωτοσκιασμένα πρόσωπα και στα αντικείμενα, ενίοτε και στα δυο μαζί αναδεικνύοντας τη σχέση τους. Χαρακτηριστικό είναι το κοντινό, ελαφρώς low angle, πλάνο στο κεφάλι του Γιάννη να κοιτάζει με δέος το μαχαίρι που το έχει νωρίτερα καρφώσει στην επιφάνεια του τραπεζιού (01:10:47 - 01:10:57). Όλο το κάδρο γεμίζει από το μαχαίρι και το κεφάλι του ήρωα. Μοιάζει με αγιογραφική αναπαράσταση (Φωτογραφία).

Η Μαρκετάκη δεν κρύβει τις επιρροές της από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό. Ο τρόπος που κινείται ο Ιωάννης στην Αθήνα την νύχτα θυμίζει την ψηλόλιγνη φιγούρα του *Εργαστηρίου του Δρ. Καλιγκάρι* [*Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920*] του Wiene, ενώ ο κοντινό της χαρακωμένης παλάμης του ήρωα (01:23:44 - 01:24:07) παραπέμπει σε αντίστοιχο πλάνο στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* [*Un Chien Andalou, 1929*] των Luis Buñuel και Salvador Dali (00:05:05-00:05:11). Προς στιγμή ο θεατής περιμένει τα ανδαλουσιανά μυρμήγκια να εμφανιστούν μέσα από την πληγή. Τα όνειρα, οι ψευδαισθήσεις και οι αντανάκλασεις στον καθρέφτη που θρυμματίζεται είναι επίσης στοιχεία γαλλικών επιρροών (Bordwell & Thompson, 2012).

Συμπεράσματα

Ο Αγγελόπουλος και η Μαρκετάκη εκκινούν από πραγματικά γεγονότα και φτιάχνουν τις ταινίες τους με όσα υλικά προσφέρει η εποχή τους. Δανείζονται (από) το θέατρο, από το φιλμ νουάρ και από τον ντοκιμαντέρ. Ακολουθούν την μη γραμμική αφήγηση μέσω της χρήσης των flash back και κινούνται ελεύθερα στον χώρο και στον χρόνο αξιοποιώντας τις χώρο-χρονικές ρωγμές που αυτό δημιουργεί προκειμένου να ξαφνιάσουν τον θεατή. Σε αντίθεση με τους δημιουργούς της προηγούμενης περιόδου, στρέφονται προς το παρελθόντος και όλα όσα αυτό κουβαλάει. Εντάσσουν δυναμικά τον Τύπο στην αφήγηση, καταγράφουν την αστυνομοκρατία της περιόδου, τη βία και τη σιωπή, τη γυναίκα και τον άνδρα και τους μεταξύ τους συσχετισμούς.

Ο Αγγελόπουλος τοποθετεί το δράμα στην ελληνική ύπαιθρο, μέσα στο σπίτι και οπλίζει το χέρι της γυναίκας, η Μαρκετάκη στην ελληνική μεγαλούπολη, έξω στους δρόμους και οπλίζει το χέρι του άνδρα. Τα δύο εγκλήματα διαφέρουν σημαντικά, όμως αφορούν στις σχέσεις των φύλων, στην κοινωνία και την εποχή τους. Κανείς δε γεννήθηκε εγκληματίας, μοιάζουν να λένε και οι δύο σκηνοθέτες, είναι δημιουργήματα του περιβάλλοντός τους (Αλεξιάδης, 2004), το οποίο καθορίζει και καθορίζεται από τη σεξουαλικότητα και την ισχύ του άνδρα.

Μέσα από διαφορετική διαδρομή και ο Αγγελόπουλος και η Μαρκετάκη καταλήγουν στο ίδιο σημείο: η κοινωνία πάσχει και πάσχουν και οι σχέσεις των φύλων. Και η γυναικοκτονία και η «ανδροκτονία» είναι προϊόντα της μεταξύ τους διαμάχης. Στην *Αναπαράσταση* η Ελένη είναι μία γυναίκα που δεν υποτάσσεται, σκοτώνει και καταλήγει στη φυλακή, στον Ιωάννη τον βίαιο αν και είναι δυνατή, η Ελένη επιλέγει να υποταχθεί και χάνει τη ζωή της.

Ο φόνος του άνδρα

Η περίπτωση της «ανδροκτονίας» στην *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου δεν είναι ένα έγκλημα πάθους, ούτε μια περίπτωση μιας γυναίκας που δολοφονεί τον «κακό» σύζυγό της. Ο δημιουργός μας καλεί να μην προσεγγίσουμε το γεγονός του φόνου του ανδρός με τέτοιο τρόπο. Η Ελένη εκπροσωπεί την ελληνική επαρχία. Συγκεντρώνει τη φτώχεια, την

απαξίωση της υπαίθρου¹⁶, η οποία αποτελεί την τέλεια αρνητική μεταφορά για τη μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας στη νεωτερικότητα (Αβδελά, 2002).

Κυρίως, όμως η Ελένη εκπροσωπεί τη γυναίκα και τη δυσκολία του να είσαι γυναίκα σε ένα κόσμο που κυριαρχείται από άνδρες και ποδοπατείται από την εξουσία. Προτού γίνει θύτης, η Ελένη υπήρξε θύμα της ελληνικής κοινωνίας και της ελληνικής ιστορίας. Στη επαναστατική διεκδίκηση μιας καλύτερης ζωής με ίσες ευκαιρίες, ο Αγγελόπουλος, φέρνει το κοινό αντιμέτωπο με την πραγματικότητα· κάθε άνθρωπος περιορίζεται στις επιλογές βελτίωσης της θέσης του που του παρέχει το περιβάλλον, ο τόπος και ο χρόνος στον οποίο ζει. Μία από αυτές τις επιλογές είναι ακόμη και ο φόνος (Shackelford, 2001). Η Ελένη στο πρόσωπο του συζύγου της σκοτώνει ακριβώς αυτό, μια ζωή υπό την κυριαρχία των άλλων, μια ζωή που δε θέλει.

Ο φόνος της γυναίκας

«Ήθελα από καιρό να σκοτώσω μία γυναίκα» (02:33:03). Ο Ιωάννης είναι ξεκάθαρος σε αυτή του τη δήλωση, δεν ήθελε απλά να σκοτώσει έναν οποιονδήποτε άνθρωπο, είχε προεπιλέξει το φύλο του θύματός του. Ήθελε να σκοτώσει μία γυναίκα. Ο φόμος της γυναίκας στον *Ιωάννη τον βίαιο* είναι το ίδιο προδιαγεγραμμένος όσο ο εγκλεισμός του ψυχοπαθούς εγκληματία.

Η Ελένη είχε ήδη καταδικαστεί σε μία ζωή υπό την ανδρική κυριαρχία. Το σώμα της είχε ήδη δεχτεί τη βία. Οι γονείς της την είχαν παραδώσει στον μέλλοντα σύζυγο, ο οποίος είχε κάθε δικαίωμα να την χτυπήσει στην υποψία πως δεν είναι παρθένα. Κάθε ένας είχε το δικαίωμα να την παρενοχλήσει στον δρόμο. Το σώμα της Ελένης δολοφονείται επειδή φέρει γυναικεία χαρακτηριστικά. Το ίδιο συμβαίνει και με την προσωπικότητά της που κατ' εξακολούθηση δολοφονείται μετά θάνατον. Ως γυναίκα η Ελένη πρέπει να φταίει για το έγκλημα ή ως γυναίκα πρέπει να κουβαλήσει την ευθύνη του εγκλήματος ώστε να προστατεύσει τον άνδρα και να μην απειληθεί η πατριαρχία.

Η προσωπική της ζωή γίνεται προϊόν λαϊκής κατανάλωσης και η νεκρή διαπομπεύεται, συγκεντρώνοντας τον μισογυνισμό της κοινωνίας. «Τα σημερινά κορίτσια καλά να πάθουν», λέει η γιαγιά του ήρωα μόλις μαθαίνει ότι ίσως η Ελένη να μην είχε τελικά διπλή ζωή (01:32:48). Αυτή η φαινομενικά παράλογη στάση θυμίζει τις γυναίκες που επιτίθενται στην Ελένη στην Αναπαράσταση. Ξορκίζουν τη δική τους συντριβή (Horton, 1997).

¹⁶ Σύμφωνα με την Αβδελά (2002) η ταύτιση της υπαίθρου με τη βία ενέτεινε την απαξίωσή της.

Κανείς δεν προβληματίζεται για τις ευθύνες της κοινωνίας που οδήγησαν στη δολοφονία μιας νεαρής κοπέλας. Αντίθετα όλοι στέκονται στην αναζήτηση των αιτιών που οδήγησαν έναν νεαρό άνδρα σε ένα τέτοιο έγκλημα. Ακόμη και μέσα σε αυτές τις αιτίες προβάλλεται ως απώτερος θύτης η γυναίκα, με τη μορφή της ψυχοπαθούς μητέρας, της θεατρίνας θείας ή της χαλαρών ηθών γειτόνισσας. Η ηθική αναγιγνώσκεται μέσα από τα μάτια των ανδρών. Το έγκλημα της *γυναικοκτονίας* στον Ιωάννη τον βίαιο διαπράττεται από τον ήρωα, όμως συνεργός του είναι ολόκληρη η κοινωνία.

Σημείωση: Αυτή η εργασία δεν ξεκίνησε ως μία φεμινιστική προσέγγιση του ζητήματος της *γυναικοκτονίας*.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Ιστοσελίδες

- ΔΙΟΤΙΜΑ. (n.d.). Ανάκτηση στις 15 Φεβρουαρίου, 2023, από: <https://diotima.org.gr>
- EIGE. (n.d.). Ανάκτηση στις 27 Φεβρουαρίου, 2023, από: <https://eige.europa.eu>
- ΟΔΕΘ. (n.d.). Ανάκτηση στις 7 Μαρτίου, 2023, από: <https://odeth.eu>
- Isotita. (n.d.) (Γ.Γ.Δ.Ο.Π.Ι.Φ.) Ανάκτηση στις 2 Φεβρουαρίου, 2023, από: <https://isotita.gr>
- ICRC. (n.d.). Ανάκτηση στις 30 Απριλίου, 2023, από: <https://www.icrc.org/en>

Ελληνόγλωσση

- Αβδελά, Ε. (2002). «*Δια λόγους τιμής*»: Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα. Αθήνα: Νεφέλη.
- Αβδελά, Ε. (2013). *Νέοι εν κινδύνω. Επιτήρηση, αναμόρφωση και δικαιοσύνη ανηλίκων μετά τον πόλεμο*. Αθήνα: Πόλις.
- Αβδελά, Ε. (2016). Οι δικαστικές αποφάσεις ως τεκμήρια της εποχής τους. *Δικαστές και ιστορικοί: Οι δικαστικές αποφάσεις από τη σκοπιά της ιστορίας*. <https://www.esdi.gr/nex/images/stories/pdf/epimorfosi/2016/Avdela-Dikastes%20kai%20istorikoi.pdf>.
- Αβδελά, Ε., Ψαρρά, Α. (επιμ.). (1997) *Σιωπηρές ιστορίες: Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αγγελόπουλος, Θ. (Σκηνοθέτης). (1970). *Αναπαράσταση* [Κινηματογραφική Ταινία].
- Αλεξιάδης, Σ. (2004). *Εγκληματολογία*. Αθήνα: ΣΑΚΚΟΥΛΑΣ Α.Ε.
- Αμανγκάλ, Μ. (2012). Μια ποιητική της Ιστορίας. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 27-44). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Αποσπóρη, Ε. (2005). Εγκληματολογική προσέγγιση του φύλου. Στο Ε. Αποσπóρη, Α. Συκιώτου, & Φ. Μηλιώνη, *Εγκληματολογική προσέγγιση του φύλου. Σημειώσεις για τους φοιτητές της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* (σ. 1-37). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Αποσπóρη, Ε., Συκιώτου, Α., & Μηλιώνη, Φ. (2005). *Εγκληματολογική Προσέγγιση του Φύλου. Σημειώσεις για τους φοιτητές της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Αθήνα: ΕΚΠΑ.

- Αστυνομικά Χρονικά (1964, Ιούνιος, 15). *Η εξιχνίαση της δολοφονίας της Μαρίας Μπαβέα*. Ανακτήθηκε στις 15 Μαρτίου 2023 από: https://www.policemagazine.gr/sites/default/files/pdf/ΑΠ_1964-01-15-0256.pdf
- Βαλούκος, Σ. (2011). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφρ. Γ. Καραμπέλας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2012). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Διαλέτη, Μ. (2021). Γυναικοκτονία για αρχαίους. Πώς να κάνετε συζήτηση με κάποιον που υποστηρίζει τον όρο «ανδροκτονία». [Ampa.lifo.gr](http://ampa.lifo.gr). Ανακτήθηκε στις 15 Μαρτίου 2021 από: <https://ampa.lifo.gr/gunaikes/gynaikoktonia-gia-archarions/>
- Διοτίμα. (2021, August 11). *Ορολογίες - Διοτίμα*. <https://diotima.org.gr/orologies/#1549451541139-55ac7278-00ae>
- Έθνος. (1987, Ιούνιος, 27). Εξώφυλλο.
- Ζαραφονίτου, Χ. (2003). *Πρόληψη της εγκληματικότητας σε τοπικό επίπεδο. Οι σύγχρονες τάσεις της εγκληματολογικής έρευνας*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Ζαραφονίτου, Χ. (2011). Από την ανταποδοτική στην αποκαταστατική δικαιοσύνη: τιμωρητικότητα ή άμβλυση των συγκρούσεων; *Η Εγκληματολογία απέναντι στις σύγχρονες προκλήσεις. Επετειακό Συνέδριο για τα 30 χρόνια της Ελληνικής Εταιρείας Δ/ση* έκδ. Α. Γιωτοπούλου-Μαραγκοπούλου, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, σ.115-129. Διαθέσιμο στο: <http://criminology.panteion.gr/attachments/article/203/%CE%91%CF%80%CE%B F%20%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B1 %CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE %20%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%B1%CF%80%CE%BF%CE %BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%84%CE %B9%CE%BA%CE%AE%20%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%B9 %CE%BF%CF%83%CF%8D%CE%BD%CE%B7.pdf>
- Ζαραφονίτου, Χ. (2020, Φεβρουάριος). Φάκελος-Αντί-εγκληματική πολιτική. Έγκλημα και Τιμωρία. *Ενημερωτικό Δελτίο της Ελληνικής Εταιρείας Εγκληματολογίας*, 6, 8-10.
- Ζαχαρίου, Α. (2021, Ιούλιος 28). Τώνια Μαρκετάκη: Μια αναδρομή στη ζωή και το έργο της εμβληματικής σκηνοθέτιδας. Ανάκτηση Δεκέμβριος 2021, από monopoli.gr:

<https://www.monopoli.gr/2021/07/28/istories/san-simera/405461/tonia-marketakimia-anadromi-sti-zoi-kai-to-ergo-tis-emvlimatikis-skinothetidas/>

- Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Πατάκη.
- Καλούτσου, Ε. (2022, December 20). Γυναικοκτονία: Το «ανύπαρκτο» έγκλημα. Παγκόσμια δεδομένα & μια σύγκριση νομικών πλαισίων μεταξύ Ελλάδας και Χιλής. Retrieved March 2023, from crimetimes.gr: <https://www.crimetimes.gr/γυναικοκτονία-το-ανύπαρκτο-έγκλημα/>
- Καρούδης, Β. Χ. (2003). Προλεγόμενα. Στο Σ. Δημητρίου, *Μορφές Βίας*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Καρούδης, Β. Χ. (2005). *Γυναίκες και ανθρωποκτονία: έρευνα στις γυναικείες φυλακές Κορυδαλλού*. Αθήνα: ΚΕΘΙ.
- Κασίμης, Χ., Βεντούρα, Λ., & Ζιώμας, Δ. (2012). *Οι κοινωνικές επιπτώσεις της μετανάστευσης και της αστυφιλίας στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη. Τελική Έκθεση Ελλάδας: Συνοπτική Περίληψη 2*. Ευρωπαϊκής Επιτροπής Ευρωπαϊκής Επιτροπής ΓΔ Απασχόλησης, ΓΔ Απασχόλησης, Κοινωνικών Υποθέσεων και Κοινωνικών Υποθέσεων και Ένταξης https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAIQw7AJahcKEwiYj4y93Zv_AhUAAAAAHQAAAAAQ.
- Κιντάνα, Ά. (2012). Η εικόνα - σύμβολο. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 151-162). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Κιτσοπούλου, Λ. (2019). Ιωάννης ο βίαιος, Τόνια Μαρκετάκη, 1973. Ο Ιωάννης, ο λιγότερο βίαιος απ' όλους τους άλλους. Στο Α. Νικολαΐδου, & Α. Πούπου, *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά* (σ. 38-43). Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ.
- Κοροβέσης, Π. (2013). *Ανθρωποφύλακες*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των συναδέλφων.
- Κρακauer, S. (1977). Η θεωρία του κινηματογράφου. Αθήνα: Κάλβος.
- Κυριακίδης, Α. (1994). *ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ. 35ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ*. Αθήνα: ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ.
- Κυριάκος, Κ. (2005). Αναπαραστάσεις του σώματος. Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο Α. Αντουανέτα, Ε. Μαχαίρα, & Κ. Κωνσταντίνος, *Γραφές για τον Κινηματογράφο* (σ. 37-132). Αθήνα: Νεφέλη.
- Λεβεντάκος, Δ. (2002). *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

- Λεμπέση, Μ. (2012). Ταινίες Εγκλημάτων και Πολιτισμική Εγκληματολογία. Στο Χ. Τσουραμάνης, *Το έγκλημα. Στη θεωρία, στην πραγματικότητα και στον κινηματογράφο* (σ. 149-161). Αθήνα.
- Λεοντίδου, Λ. (2017). *Αγεωγράφητος Χώρα. Ελληνικά είδωλα στους επιστημολογικούς αναστοχασμούς της ευρωπαϊκής γεωγραφίας*. Αθήνα: ΠΡΟΠΟΜΠΟΣ.
- Liberation. (2021, April 25). *Katerina Stefatos: Σεξουαλικά Βασανιστήρια και Έμφυλο Τραύμα στην Διάρκεια της Στρατιωτικής Δικτατορίας (1967-1974)*. Liberation Popular. <https://liberationpopular.wordpress.com/2021/04/25/katerina-stefatos-%CF%83%CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%AD%CE%BC%CF%86%CF%85>
- Μαρκετάκη, Τ. (Σκηνοθέτης). (1973). *Ιωάννης ο βίαιος* [Κινηματογραφική Ταινία].
- Μέρμηγκα, Ι. (2014). Ο Ιωάννης ο Βίαιος και η κινηματογραφική μηχανή της Τόνιας Μαρκετάκη. Στο Μ. Κομνηνού, & Μ. Ρήγου, (μτφρ. και επιμ.). *Πολιτικές της Εικόνας. Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας*. (σ. 109-129). Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗ.
- Μπακαλάκη, Α. (1994) «Εισαγωγή: Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία του φύλου». Στο Α. Μπακαλάκη (επιμ.), *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2002). Ένα σύντομο ιστορικό. Στο Συλλογικό, *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σ. 11-34). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2012). Το πρόσωπο της επιστροφής. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 178-188). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Μπακογιαννοπούλου, Ν. (1981, Φεβρουάριος 11). Η Τόνια Μαρκετάκη σκηνοθετεί τη γενιά της. *Γυναίκα*.
- Μπαστέας, Π. (2002). Από το Κοινωνικό στο Υπαρξιακό. Στο Συλλογικό, *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σ. 123-144). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Μπράμος, Γ. (2002). Πολιτικό πρόταγμα και αμηχανία. Στο Συλλογικό, *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (σ. 145-150). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

- Μπρεχτ, Μ. (1979). Μικρό Όργανο για το Θέατρο (μτφρ. Μ. Βερυκοκάκη) Στο Συλλογικό *Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*. Αθήνα: Κάλβος. Διαθέσιμο στο: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSPA307/07.Brecht.1.pdf>
- Μυλωνάκη, Λ. (2016, Δεκέμβριος 10). Η Μαρκετάκη της κινηματογραφικής αγάπης. Ανάκτηση Δεκέμβριος 2022, από Parallaxi Magazine: <https://parallaximag.gr/agenda-parallaxi/kinimatografos-agenda/marketaki-tis-kinimatografikis-agapis>
- Newsbeast. (2019, November 15). Η τραγική αληθινή ιστορία πίσω από την «Αναπαράσταση» του Θ. Αγγελόπουλου. *Newsbeast*. <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/5645469/i-tragiki-alithini-istoria-piso-apo-tin-anaparastasi-toy-th-aggelopyloy>
- Νόβα–Καλτσούνη, Χ. (1989). Η εγκληματική δραστηριότητα της γυναίκας, Ελληνική Επιθεώρηση Εγκληματολογίας. τ. 3-4. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Παναγιωτόπουλος, Ν. (2010). *Από το καλάθι των αχρήστων*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαηλίας, Θ. (2022). Μετανάστες από και προς την Ελλάδα 1950-2022. Θήβα: Μπατσιούλας.
- Παραδείση, Μ. (2002). Η γυναίκα στην ελληνική κομεντί. Στο Συλλογικό, *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Τεύχος 1. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο* (σ. 113-128). Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Παραδείση, Μ. (2017). Έμφυλες διαστάσεις του χώρου και της εργασίας στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο: Αναπαράσταση, το προξενίο της Άννας. Στο Μ. Παραδείση, & Α. Νικολαΐδου, *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*. (σ. 141-169). Αθήνα: GUTENBERG.
- Πηρούνια, Ξ. (2022). Φύλο και Κινηματογράφος: Από τη θεωρία στην πράξη. *Alfavita.gr*. Ανακτήθηκε στις 28 Φεβρουαρίου, 2023 από: https://www.alfavita.gr/koinonia/214354_fylo-kai-kinimatografos-tesseractis-ellinides-roy-allaxan-sinema
- Ραφαηλίδης, Β. (1970). Τρύπα στον τοίχο του μύθου. *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (9-10).
- Ρολέ, Σ. (2012). Το Θέατρο έναντι της εικόνας. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 45-64). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και το είδη των κινηματογραφικών ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

- Σούτε, Β. (2012). Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 101-121). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Στάθη, Ε. (2012). Ένας κινηματογράφος της ποίησης και της Ιστορίας. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 11-26). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Στεφανίδου, Χ. (2013). *Εικόνα της εγκληματικότητας στα ΜΜΕ: πειραματική έρευνα για την απεικόνιση του εγκλήματος στα ελληνικά δελτία ειδήσεων και τις επιδράσεις στο κοινό* (Διδακτορική Διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο. Ανακτήθηκε από: <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/34848>
- Συκιώτου, Α. (2005). Εισαγωγικό βοήθημα στο μάθημα της ποινικής και εγκληματολογικής προσέγγισης του φύλου στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού δικαίου. Στο Ε. Αποσπύρη, Α. Συκιώτου, & Φ. Μηλιώνη, *Εγκληματολογική προσέγγιση του φύλου. Σημειώσεις για τους φοιτητές της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* (σ. 53 - 68). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Τζέιμσον, Φ. (2012). Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα. In Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 65-86). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Τρικούκης, Μ. (2012). Από την αναπαράσταση της πραγματικότητας στην εσωτερική βίωσή τους. Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (σ. 312-319). Θεσσαλονίκη : Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Τσουραμάνης, Χ. (1998). *Ο Φόνος στην Ελλάδα, εγκληματολογική θεώρηση*. Αθήνα-Κομοτηνή: Σάκκουλα.
- Τσουραμάνης, Χ. (2012). *Το Έγκλημα. Στη θεωρία, στην πράξη, στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.
- Φουρναράκη, Ε. (1997) Το σύγχρονο εγχείρημα της ιστορίας των γυναικών. Πτυχές μιας μετατόπισης προς μια ιστορία της σχέσης των φύλων. *Μνήμων*, 19: 186-199.
- Freud, S. (2014). *Τρεις μελέτες για τη σεξουαλική θεωρία*. (μετ. Β. Πατσογιάννης, Ed.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Χαντζαρούλα, Π. (2011). Ιστοριογραφικές προσεγγίσεις του φύλου. Στο Ρ. Αστρινάκη, Π. Χαντζαρούλα, & Α. Αθανασίου, *ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΦΥΛΟ ΣΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- (2011). ΣΥΜΒΑΣΗ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΛΗΨΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΠΟΛΕΜΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΝΔΟΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗΣ ΒΙΑΣ. Συμβούλιο της Ευρώπης. Διαθέσιμο στο:

https://isotita.gr/wp-content/uploads/2017/04/Convention_violence-against-women_2011_el_edited.pdf

Ξενόγλωσση

- Adler, P. (1975). The Transitional Experience. An Alternative View of Culture Shock. *Journal of Humanistic Psychology*, 15, 13-23.
- Avdela, E. (2008). 'Corrupting and Uncontrollable Activities': Moral Panic about Youth in Post-Civil-War Greece. *Journal of Contemporary History*, 43(1), 25–44. <https://doi.org/10.1177/0022009407084556>
- Bachelard, G. (1964). *The Poetics of Space. The Classic Look on How We Experience Intimate Places*. (transl. M. Jolas). Boston: Beacon Press
- Alexander, F. a. H. S. (n.d.). *AbeBooks*. <https://www.abebooks.com/first-edition/Verbrecher-Richter-Psychoanalytischer-Einblick-Welt-Paragraphen/1672193672/bd>
- Branco, S. D. (2018). The Urban and the Domestic: Spaces of American Film Noir. In F. Rosário, & I. V. Álvarez, *New Approaches to Cinematic Space* (p. 85-96). New York: Routledge.
- Brantingham, P., & Brantingham, P. (1984). *Patterns in Crime*. New York: MacMillan.
- Caputi, J. (1992). Advertising Femicide: Lethal Violence against Women in Pornography and Gorenography. In J. Radford, & D. E. Russell, *Femicide. The politics of Woman Killing* (p. 203-224). New York: Twayne Publishers.
- Ceulemans, M., Fauconnier, G. (1979). *Mass Media: The Image, Role, and Social Conditions of Women. A collection and analysis of research materials*. UNESCO.
- Cheliotis, L., & Xenakis, S. (2016, Nov 29). Punishment and political systems: state punitiveness in post-dictatorial Greece. *Punishment and Society*, 18(3), 268-300.
- Clover, C., J. (1999). Her Body, Himself: Gender and the Slasher Film. In S. Thornham, *Feminist film Theory. A reader* (p.234-250). New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Conklin, J. E. (2004). *Criminology* (Vol. 8). New York: Pearson.
- Cook P. J. (1983). The influence of gun availability on violent crime patterns. In Tonry M., Morris N. (Eds.), *Crime and justice: An annual review of research* (Vol. 4, pp. 49-89). Chicago, IL: The University of Chicago Press.)
- Creed, B. (2001) [1993] *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psycho-analysis*. London: Routledge.

- De Lauretis, T. (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Decker S. H. (1996). Deviant homicide: A new look at the role of motives and victim-offender relationships. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 33, 427-449.
- Doane, M., A. (1999a). Caught and Rebecca: the inscription of Femininity as Absence. In S. Thornham, *Feminist Film Theory. A reader* (p.70-82). New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Doane, M., A. (1999b). Film and the Masquerade: Theorising the female spectator. In S. Thornham, *Feminist Film Theory. A reader* (p.131-145). New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Greer, C. (2007) *News Media, Victims and Crime*. Sagepub.
https://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/15712_02_Greer_Ch_02.pdf
- Grierson, J. (1933, Autumn). The Documentary producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), p. 8.
- Häkkinen, H. (2007). Murder by Manual and Ligature Strangulation. In *Humana Press eBooks* (pp. 73–87). https://doi.org/10.1007/978-1-60327-146-2_4
- Handman, M., E. (1983) *La violence et la ruse. Hommes et femmes dans un village grec*. Édisud: Aix-en-Provence.
- Haritos-Fatouros, M. (2003). *The Psychological Origins of Institutionalized Torture*. Routledge.
- Heath, L. (1984). Impact of Newspaper Crime Reports on Fear of Crime: Multimethodological Investigation. *Journal of Personality and social Psychology*, 47: 263-276.
- Horton, A. (1997). *Theo Angelopoulos. A cinema of Contemplation*. Pinceton: Princeton University Press.
- Jameson, F. (2015). *The Ancients and the Postmoderns*. London. New York: VERSO.
- Johnston, C. (1999). Claire Johnston: Women's cinema as Counter-cinema. In S. Thornham, *Feminist Film Theory. A reader*. New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Kasimis, C., & Kassimi, C. (2004, June 1). Greece: A History of Migration. Retrieved from Migration Policy Institute: <https://www.migrationpolicy.org/article/greece-history-migration>
- Leitch, T. (2002). *Crime Films: Genres in American Cinema*. Cambridge: Cambridge University.
- Lipmann, W. (1922). *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company.

- López, T. M. O., & Yannakopoulos, K. (2023). Le genre et les transitions. *Melanges De La Casa De Velazquez*, 53–1. <https://doi.org/10.4000/mcv.18751>
- Lugones, M., Spelman, E. (1990) Have We Got a Theory for You! Feminist Theory, Cultural Imperialism and the Demand for ‘the Woman's Voice. In . A. Y. al-Hibri and M. A. Simons (ed), *Hypatia Reborn*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mackinnon, C. (1989) *Toward a feminist theory of the state*. Massachusetts: Harvard university press.
- McTaggart, U. (2014). The Empty Noose: The Trouble With Removing Spectacle From Lynching Iconography. *Journal of Black Studies*, 45(8), 792–811. <http://www.jstor.org/stable/24573594>
- Magalhães-Dias, C., & Lobo, S. (2016). Changing representations of intimate partner femicides by a Portuguese newspaper (2006 and 2014): from episodic to thematic frames. *Ex Aequo*, 34. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2016.34.07>
- Mann, C. (1992) Female murderers and their motives: A tale of two cities. In *Viano, E* (ed) *Intimate violence: Interdisciplinary perspectives*.
- McLaughlin, E., & Muncie, J. (Eds.). (2012). *The SAGE Dictionary of Criminology* (Vol. 3). New York: SAGE.
- Messerschmidt, J. W. (1997). *Crime as Structured Action: Gender, Race, Class, and Crime in the Making*. Sage Publications Inc.
- Morrison, W. (1995). *Theoretical Criminology: From Modernity to Post-modernism*. Routledge Cavendish.
- Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Mulvey, L. (1999). Afterthoughts on “Visual pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In S. Thornham, *Feminist Film Theory. A reader* (p.112-130). New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Peglidou, A. (2018). Greece. In S. WEIL, C. CORRADI, & M. NAUDI, *Femicide across Europe. Theory, research and prevention*. Bristol University Press.
- Pina, s. (2009). *Media e Leis Penais*. Almedina.
- Poupou, A. (2018). Social Space, Architecture and the Crisis: Neo-noir Aesthetics in Contemporary Greek Cinema. In F. Rosário, & I. V. Álvarez, *New Approaches to Cinematic Space* (p. 27-43). New York: Routledge.
- Poupou, A. (2022). *Greek Film Noir*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Quinney, R. (1970). *The Social Reality of Crime*. Piscataway, NJ: Transaction Publishers.

- Radford, J., & Russel, D. H. (1992). *Femicide. The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne.
- Sacco, V. F. (1982). The Effects of Mass Media on Perceptions of Crime: A Reanalysis of the Issues. *Pacific Sociological Review*, 25(4), 475–493. <https://doi.org/10.2307/1388925>
- Scheufele, D.A. (1999). Framing as a theory of media effects. *Journal of Communication*, 49(1):103-122
- Scott, J. (2000) [1988]. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- Shackelford, T., K. (2001). Partner-Killing by Women in Cohabiting *Relationships* and Marital Relationships. *Homicide Studies*. Florida: Sage 5 (3), p. 253-266.
- Shaver, Ph., Mikulincer, M. (2002). Attachment-Related Psychodynamics, *Attachment and Human Development*, 4: 133-161
- Siegel, L. J. (2003). *Criminology*. Wadsworth: Thomson Learning.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, K. (1999). Lost Objects and Mistaken Objects. In S. Thornham, *Feminist Film Theory. A reader* (p.97-105). New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Soothill, K. (1998). Crime and the Media: A Vicious Circle? *AQ*, 70(2), 24. <https://doi.org/10.2307/20637721>
- Steedman, C. (1994). Bimbos from hell. *Social History*. 19, 1: 59-67.
- Stefatos, K. (2012). *Engendering the Nation: Women, state oppression and political violence in post-war Greece (1946-1974)* (Thesis). London: Politics Department, Goldsmiths College University of London.
- Surette, R. (1998). *Media, Crime, and Criminal Justice: Images and Realities, Second Edition*. U.S. Department Justice Office of Justice Programs.
- Sutherland, E. (1934). *Principles of Criminology*. Philadelphia, PA: Lippincott Publishers.
- Sparks, R. (2001). The Media, Populism, Public Opinion and Crime. *Criminal Justice Matters*, 43(1), 6–7. <https://doi.org/10.1080/09627250108552953>
- Taylor, R. (2009). Slain and Slandered. *Homicide Studies*, 13(1), 21–49. <https://doi.org/10.1177/1088767908326679>
- Thornham, S. (1999). *Feminist Film Theory. A reader*. New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.

- Toledo, P., & Lagos, C. (2014). The media and gender-based murders of women: Notes on the cases in Europe and Latin America. Heinrich Böll Stiftung. <https://eu.boell.org/en/2014/07/24/media-and-gender-based-murders-women-notes-cases-europe-and-latin-america>
- Tzanelli, R., Yar, M., & O'Brien, M. (2005). Exploring Crime in the American Cinematic Imagination. *Theoretical Criminology*, 9(1).
- UNODC. (2019). Global Study on Homicide 2019. Vienna.
- Wager, J. B. (2005). SEXING THE PARADIGM: WOMEN AND MEN IN NOIR. In *Dames in the Driver's Seat* (pp. 19–28). University of Texas Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7560/706941.6>
- WEIL, S., CORRADI, C., & NAUDI, M. (Eds.). (2018). *Femicide across Europe: Theory, research and prevention*. Bristol University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv8xnfq2>
- White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms on JSTOR*. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv11cw4ft>

Άρθρα σε Ιστοσελίδες

- Γασπαρινάτου, Μ. (2022, Νοέμβριος). Γυναικοκτονία: Χρειαζόμαστε μια νέα εγκληματολογική και ποινική κατηγορία; – *The Art of Crime. The Art of Crime*. <https://theartofcrime.gr/%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BA%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%B1-%CF%87%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1%CE%B6%CF%8C%CE%BC%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5-%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BD%CE%AD%CE%B1-%CE%B5/>
- Διοτίμα. (2021, August 11). *Ορολογίες* - Διοτίμα. <https://diotima.org.gr/orologies/#1549451541139-55ac7278-00ae>
- Έμφυλη βία. (2023, June 1). European Institute for Gender Equality. https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1318?language_content_entity=el
- Fans, C. F. (2022). Αγγελική Πάντου & Κώστας Τζώρτζης: Το έγκλημα στο Πολυνέρι. *Crime Fiction Fans*. <https://www.crimefictionfans.com/%CE%B1%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE->

<https://www.icrc.org/en/document/sexual-gender-violence-against-men-boys-lgbtiq>,
<https://www.womantoc.gr/stories/article/zoi-garmani-panagiotis-fradzis-to-anatrixiastiko-eglima-pou-simadepse-tin-elliniki-koinonia-tou-80/>

International Committee of the Red Cross. (2022, February 3). “That never happens here”:
Sexual and gender-based violence against men, boys, LGBTIQ+ people. *International
Committee of the Red Cross*. <https://www.icrc.org/en/document/sexual-gender-violence-against-men-boys-lgbtiq>

Toc, W. (2017, July 22). Ζωή Γαρμανή-Παναγιώτης Φραντζής: Το ανατριχιαστικό έγκλημα
που σημάδεψε την ελληνική κοινωνία του 80. *Woman
TOC*. <https://www.womantoc.gr/stories/article/zoi-garmani-panagiotis-fradzis-to-anatrixiastiko-eglima-pou-simadepse-tin-elliniki-koinonia-tou-80/>

Ταινίες

Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Film]. Brandywine Productions

Visconti, L. (Σκηνοθέτης). (1943). *Ossessione* [Κινηματογραφική Ταινία]. Industrie
Cinematografische Italiane S.A.

Rosi, F. (Σκηνοθέτης). (1963). *Salvatore Giuliano* [Κινηματογραφική Ταινία]. Lux, Vides,
Galatea.

Dali, S (Παραγωγός) & Buñuel, L. (Σκηνοθέτης). (1929). *Un Chien Andalú* [Κινηματογραφική
Ταινία].

Pommer, E. & Meinert, R (Παραγωγοί) & Wiene, R. (Σκηνοθέτης). (1920). *Das Cabinet des
Dr. Caligari*. [Κινηματογραφική Ταινία]. Decla-Film-Gesellschaft

Τηλεοπτικές Εκπομπές

EPT - ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ - ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ - ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. (n.d.). EPT - ΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ - ΘΟΔΩΡΟΣ

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ - ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. [https://www.digital-](https://www.digital-herodotus.eu/archive/video/items/5076/ert-topia-tes-siopes-thodoros-aggelopoulos-taksidi-sten-anaparastase/)

[herodotus.eu/archive/video/items/5076/ert-topia-tes-siopes-thodoros-aggelopoulos-taksidi-sten-anaparastase/](https://www.digital-herodotus.eu/archive/video/items/5076/ert-topia-tes-siopes-thodoros-aggelopoulos-taksidi-sten-anaparastase/)

Εικόνες

Εικόνα 1. Γράφημα του ετησίου αριθμού γυναικοκτονιών (2010-2021, ΕΛ.ΑΣ.). 3^η ετήσια έκθεση για τη βία κατά των Γυναικών της ΓΓΔΟΠΦ (11.2022),σ.118.



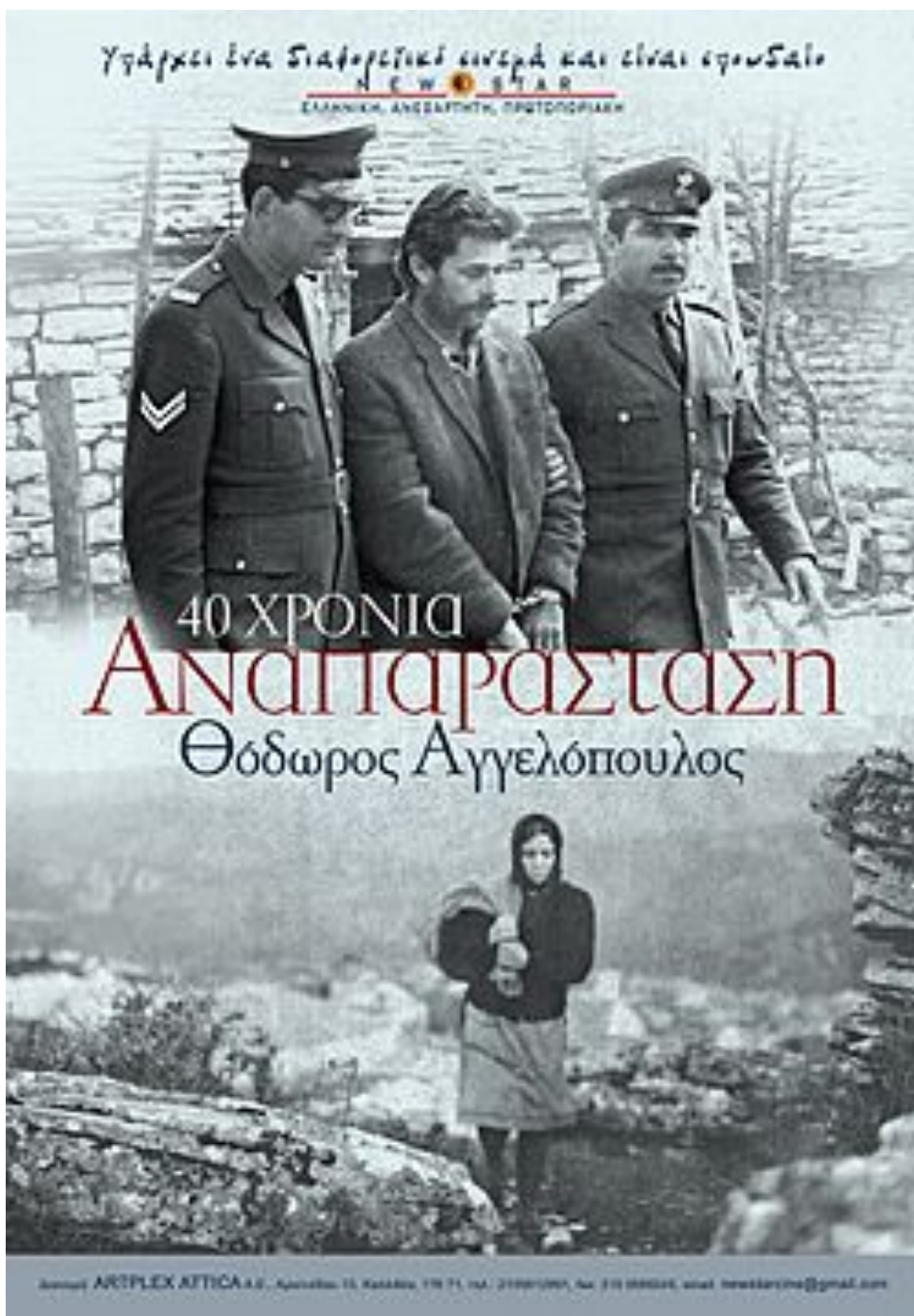
Πηγή: <https://theartofcrime.gr/wp-content/uploads/2023/01/τ12-Γασπαρινατου-γρ2.png>

Εικόνα 2. Ένθετο δισέλιδο άρθρο για το φόνο της Ζωής Γαρμανή από τον σύζυγό της



Πηγή: <https://www.neakriti.gr/files/2018-11-27/ypothesi-frantzi-jpg>

Εικόνα 3. Επετειακή επανέκδοση της αφίσας της ταινίας *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970) το 2010.



Πηγή. <http://www.moviemonsters.gr/cinema/news/060230-epeteiakh-epanekdosh-ths-tainias-anaparastash.html>

Εικόνα 4. Εφημερίδα της εποχής με την είδηση του φόνου του Χαρίση Πάντου από τη γυναίκα του και τον εραστή της.

ΑΓΡΙΟΝ ΕΓΚΛΗΜΑ



Δύο από τὰ πρόσωπα τοῦ ἀγρίου ἐγκλήματος τῆς Θεσπρωτίας:
Ὁ Χαρίσης Πάντος, ὁ τραγικός σύζυγος καὶ δίπλα του ἡ σατανική Ἀγγελική, ποὺ τὸν ἐπνίξε μὲ τὰ ἴδια τῆς τὰ χέρια καὶ ἤθελε νὰ τὸν κομματιάσει γιὰ νὰ ζήσει τὸν ἀνόσιο ἐρωτὰ τῆς...

**Ἔπνιξε τὸν ἄνδρα τῆς
μὲ ἓνα σκοινὶ ποὺ ἦταν
ἀλειμμένο μὲ λάδι!**

ΤΟΝ ΕΘΑΨΕ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΓΛΕΝΤΗΣΕ ΜΕ ΤΟΝ ΕΡΑΣΤΗ ΤΗΣ —

Πηγή.

<https://camerastyloonline.files.wordpress.com/2014/07/pantou.jpg?w=433&h=450&crop=1>

Εικόνα 5. Το περίγραμμα του νεκρού Κώστα Γούση στο πάτωμα. Δίπλα του το σχοινί.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:12:25) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 6. Με ένα zoom out μεγάλης διάρκειας ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από την ηρωίδα και αποκαλύπτει τη σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του. Αρχική απόσταση κάμερας από το θέμα.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (01:08:13) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 7. Με ένα zoom out μεγάλης διάρκειας ο σκηνοθέτης απομακρύνεται από την ηρωίδα και αποκαλύπτει τη σχέση του ατόμου με το περιβάλλον του. Τελική απόσταση κάμερας από το θέμα.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (01:08:33) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 8. Η Ελένη εγκλωβισμένη κάτω από την κάσα του σπιτιού της ανάμεσα στις αρχές.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:11:35) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 9. Η Ελένη στρυμωγμένη κάτω από δοκάρια. Η πίεση και ασφυξία της ηρωίδας.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:21:07) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 10. Η κάμερα δεν μπαίνει στον χώρο της ηρωίδας. Την παρακολουθεί μέσα από το κάδρο του παραθύρου.



Πηγή. Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:53:23) από την ταινία *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970).

Εικόνα 11. Η είδηση της σύλληψης του Χρήστου Ζιάγκα, δολοφόνου της Ελένης Μπαβέα. Αστυνομικά Χρονικά, 1964.

500

Χαραλ. Σταμάτης

ΣΥΛΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΔΡΑΣΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΖΑΓΚΑ - ΟΜΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΛΗΡΗΣ ΕΠΑΛΗΘΕΥΣΙΣ ΑΥΤΗΣ

Τὴν 13-5-1964, εἰς χεῖρας τῆς προανακρίσεως παρεδίδοτο ἀμφίστομος μάχαιρα ἢ ὅποια ἦτο ἐνδεχόμενον νὰ ἐχρησιμοποιήθη ἀπὸ ἄτομον ἀνωμάλου τύπου ἢ ψυχοπαθῆ. Ἡ μάχαιρα αὕτη παρεδόθη εἰς τὸν ἀρχηγέοντα τοῦ Ἀστυνομικοῦ Σώματος κ. Εὐάγγελον Καραμπέτσον παρὰ τοῦ Ἀστυνομικοῦ Διευθυντοῦ Α' κ. Κωνσταντίνου Τασιγιώργου, εἰς τὸν ὅποιον εἶχε δοθῆ παρὰ τοῦ φίλου του δικηγόρου κ. Χατζηαντωνίου. Εἰς τὸν τελευταῖον, διευκρινίζεται, ἡ μάχαιρα εἶχε παραδοθῆ ὑπὸ τῆς θείας τοῦ δράστου κ. Κ. Ἀγαγιώτου, μετὰ τὴν πληροφορίαν ὅτι δυνατὸν ὁ Δ. Ζάγκας νὰ εἶναι ὁ δολοφόνος τῆς Μαρίας Μπαβέα.

Ὁ Δημήτριος Ζάγκας, ἐτῶν 19, ἄεργος, κάτοικος τῆς ὁδοῦ Παπαδιαμαντοπούλου 9, ἐτέθη πάραυτα ὑπὸ στενὴν παρακολούθησιν, ἐνῶ ἡ μάχαιρα παρεδόθη πρὸς ἐπιστημονικὸν ἔλεγχον εἰς τὴν ἰατροδικαστικὴν ὑπηρεσίαν. Διαπιστωθέντος ἐκ τῆς ἐργαστηριακῆς ἐρεύνης ὅτι ἐπὶ τῆς μαχαίρας εὗρισκοντο ἴχνη ἀνθρωπίνου αἵματος, διετάχθη ἡ σύλληψις τοῦ παρακολουθουμένου Ζάγκα, ὁ ὅποιος ὑποβλη-



Τὸ θῦμα

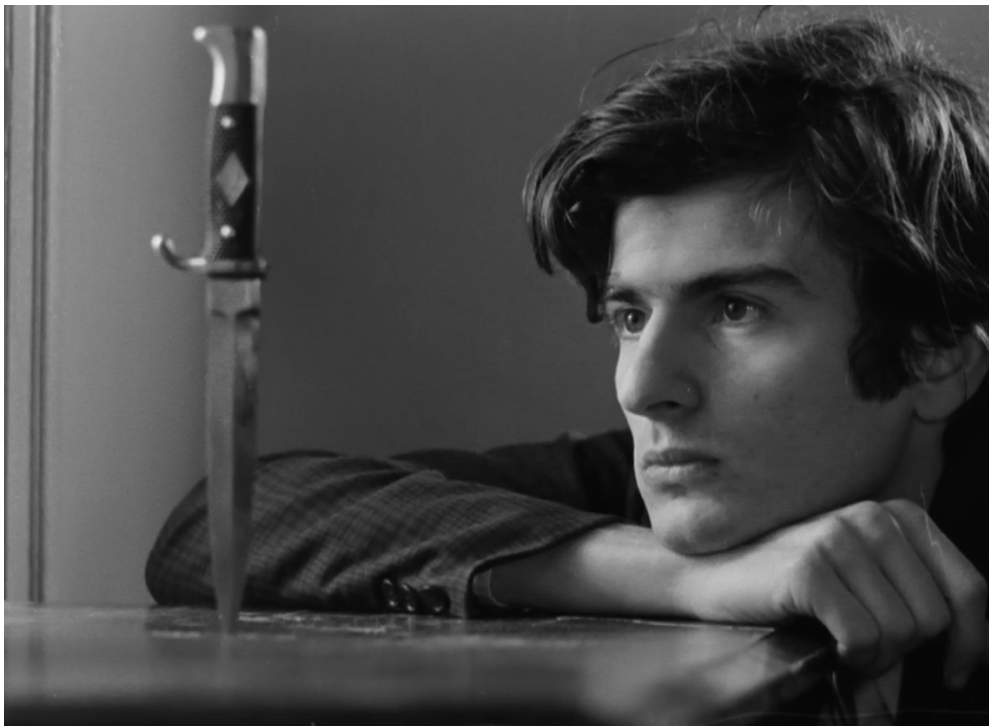


Ὁ δολοφόνος Δ. Ζάγκας

θεῖς εἰς ἐξέτασιν ὡμολόγησεν ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ δράστης τοῦ ἐγκλήματος καὶ περιέγραψε λεπτομερῶς τὸν τρόπον τῆς διαπράξεως τούτου, ὡς καὶ τοὺς λόγους οἱ ὅποιοι τὸν ὤθησαν πρὸς τοῦτο.

Ἡ ἐνοχὴ τοῦ Ζάγκα ἀπεδείχθη πλήρως καὶ ἐκ τῆς ἐργαστηριακῆς ἐρεύνης. Ἐκ τῶν πειραμάτων καὶ ἀναλύσεων τὰς ὁποίας ἐνήργησεν ὁ προϊστάμενος τῆς ἰατροδικαστικῆς ὑπηρεσίας κ. Καψάσκης, βοηθούμενος καὶ ὑπὸ τοῦ ἰατροδικαστοῦ κ. Ἀγιουτάντη, διεπιστώθη ὅτι αἱ ἀνευρεθεῖσαι κηλίδες εἰς τὴν μάχαιραν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ σακκάκι τοῦ δράστου, προήρχοντο ἀπὸ αἷμα ἀνθρώπινον. Ἐπίσης διεπιστώθη ὅτι καὶ αἱ κηλίδες τὰς ὁποίας ἔφερον τὸ μανδύλιον καὶ τὸ ὑποκάμισον τοῦ δράστου προήρχοντο ἀπὸ αἷμα, ἀλλὰ ἐπειδὴ καὶ τὰ δύο εἶχον ἐπανεπιλημμένως πλυθῆ καὶ σιδερωθῆ δὲν κατέστη δυνατὸν νὰ καθορισθῆ ἂν τοῦτο ἦτο ἀνθρώπινον ἢ ὄχι. Ἐπὶ πλέον, ἀνάλυσις ληφθέντος αἵματος ἐκ τοῦ Ζάγκα ἀπέδωκεν ὅτι ἀνήκει εἰς τὴν ὁμάδα Β, ἐνῶ ἀνάλυσις τῶν αἱματηρῶν λεκέδων τοῦ σακκακίου ἀπέδωκεν ὅτι τὸ ἐπ' αὐτῶν ἀνθρώπινον αἷμα ἀνήκει εἰς τὴν ὁμάδα Ο. Δοθέντος ὅτι καὶ τὸ ἀπὸ τοῦ θύματος ληφθὲν καὶ ἐξετασθὲν αἷμα ἀνήκει εἰς τὴν κατηγορίαν Ο, διεπιστώθη πλήρως ὅτι μετὰ

Εικόνα 12. Ο Ιωάννης προσκυνάει τη δύναμη του μαχαιριού.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (01:10:57) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 13. «Ευνούχε!» φωνάζει ο Ιωάννης στον εαυτό του μέσα στον σπασμένο καθρέφτη. Ο ίδιος είναι ψυχικά θρυμματισμένος.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (01:22:58) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 14. Το γυναικείο πτώμα εκτεθειμένο στον δρόμο.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:02:24) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 15. Η Ελένη στο νεκροτομείο. Η κάμερα κάνει ένα track in. Αρχική θέση κάμερας.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) () από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 16. Η Ελένη στο νεκροτομείο. Η κάμερα κάνει ένα track in. Τελική θέση κάμερας.



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (00:51:33) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 17. Συνέντευξη της Τόνιας Μαρκετάκη στην Μπακογιαννοπούλου στις 11/2/1981 για το περιοδικό *Γυναίκα*.

11-2-1981 "Γυναίκα"

ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΖΩΗ

ΚΘ

ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΡΟΛΟΙ

Η ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΙ ΤΗ ΓΕΝΙΑ ΤΗΣ

ΤΕΛΗ του Γενάρη, η «Νέα Σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος» ανέβασε δύο ελληνικά μονόπρακτα, σε σκηνοθεσία Τόνιας Μαρκετάκη: «Τό τέλος» του Γιώργη Χριστοφιλάκη και το «Ένα παράξενο απόγευμα» του Άντωνη Λωριάδη.

Τόσο το «Ένα παράξενο απόγευμα», που έχει ξεκινήσει την καριέρα του στο εξωτερικό (πρωτοπαίχτηκε στο Παρίσι το 1974), όσο και «Τό τέλος», που έχει ήδη μεταφραστεί στα γερμανικά και στα πολωνικά, άνηκουν σέ κείνη την κατηγορία των έργων που, ενώ πατούν γερά στο έδαφος της ελληνικής πραγματικότητας, έχουν την ικανότητα να την υπερβαίνουν, έτσι που να μπορούν να αγγίξουν ένα διεθνές κοινό. Από την άποψη αυτή το ανέβασμά τους από το Κ.Θ.Β.Ε. αποκτά ιδιαίτερη σημασία.

Η Τόνια Μαρκετάκη, γνωστή από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, κάνει εδώ την πρώτη θεατρική σκηνοθεσία της. Τόσο οι συγγραφείς όσο και η σκηνοθέτις ανήκουν στην ώριμη πιά, όχι όμως ακόμα «κατεστημένη», γενιά του 60. Τη γενιά που σηματοδοτήθηκε από τις δραματικές αλλαγές στον κοινωνικό μας χώρο, την έρμωση της υπαίθρου, την αλλαγή στις δομές της οικογένειας, την επανάσταση των νέων, τη δικτατορία. Αυτή η «αυτότητα» προέλευσης αυξάνει τις πιθανότητες μιας σωστής επικοινωνίας ανάμεσα στα έργα και το φορέα της έρμηνείας τους. Στην εντελώς καινούργια γενιά ανήκει η σκηνογράφος Λέα Κούση, που κάνει εδώ τη δεύτερη δημόσια εμφάνισή της, μετά τους «Νταντάδες» του Γ. Σκούρη, που παρουσίασε το «Θεσσαλικό Θέατρο» σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη.

Η συζήτηση που ακολουθεί με την Τόνια Μαρκετάκη αφορά κυρίως τις συνθήκες που έχει να αντιμετωπίσει μια γυναίκα δημιουργός στον «καλλιτεχνικό» μας χώρο.

Η τελευταία της δουλειά ήταν η τηλεοπτική μεταφορά του «Λεμονοδάσους», το 78. Μολονότι χαιρέτιστη από τον Τύπο και από μια σημαντική μερίδα του κοινού σαν μια από τις λίγες αξιόλογες δουλειές, που είχε παρουσιάσει ως τότε η ελληνική τηλεόραση, κυμιά πρόταση δεν της έγινε για να συνεχίσει στη μικρή οθόνη.

«Αυτό δεν σημαίνει», εξηγεί η σκηνοθέτις, «πώς κι αν μου γινόταν θά δεχόμουν όποσδήποτε. Πάντως δεν μου έγινε. Κάποιοι συνάδελφοι νιθύρισαν ότι «η Μαρκετάκη χαλάει την πιάτσα», όποσώντας πως άγνωστια με τα δόντια να κάνω καλή δουλειά με τα ψίχουλα που διαθέτει η ελληνική τηλεόραση για τα θέαματα που προσφέρει στο κοινό της. Ένώ ο παραγωγός κυκλοφόρησε εύρεως ότι είμαι «τρέλλη και ύστερική!» Πού σημαίνει: Όταν μια γυναίκα αντιμετωπίζει βία, φωνάζει! Άλλα τι άλλο μπορεί να κάνει; να παίξει με το γύρισμα και μάλιστα ελα άνοκονάσει τό θέμα στον Τύπο, ή YENEΔ άποράσις να τό κάνει σήριαλ και τό «έκτελεσε» μέσα σ' ένα μήνα. Στο μεταξύ τό Κέντρο Κινηματογράφου, που είχε δηλώσει τον ένθουσιασμό του για τό σενάριο, με συμβούλεψε να γράψω κανένα άλλο σενάριο, «γρήγορα γρήγορα τώρα που έχουμε λεφτά, άλλα να μην είναι έμπνευσμένο από την ελληνική λογοτεχνία, γιατί αυτά τό παίρνει ή τηλεόραση...»

Σ' αυτό τό σημείο ό Σπύρος Εδάγγελάτος της έστειλε να διαβάσει τά δύο μονόπρακτα και να το πεί άν θα την ένδιέφεραν να τό σκηνοθετήσει.

«Με ένδιέφεραν και πολύ μάλιστα», συνεχίζει. «Όσο για τό τι με έκανε ξαφνικά να πιστέψω, πως μπορεί να κάνω θέατρο, δεν είναι και τόσο ξαφνικό. Στο Παρίσι, όπου σπούδασα κινηματογράφο ελα παρακολούθησα μαθήματα και στη Δραματική Σχολή του «Τεάτρ Νασιονάλ Ποπυλαίρ» (Έθνικού Λαϊκού Θεάτρου) από τον Ζάν Βιλάρ. Όποτε δεν είμαι... άσχετη. Έξ άλλου, μπορεί ή τεχνική του ήθοποιού του κινηματογράφου να διαφέρει ριζικά από την τεχνική του θεατρικού ήθοποιού, δεν παύουν όμως να είναι και οι δύο ήθοποιοι, που περνούν από τό ένα έκφραστικό μέσο στο άλλο. Τό ίδιο μπορεί να ισχύσει και για τό σκηνοθέτη. Και κάτι άλλο. Όταν διάβασα τά μονόπρακτα που μου έστειλε ό Εδάγγελάτος σκέφτηκα «θα πρέπει να είναι πολύ εδαισθητός άνθρωπος». Γιατί πως κατάλαβε, ενώ με ξέρα τόσο λίγο ότι αυτά τά έργα «μου πάνε»; Είναι δύο συγγραφείς της γενιάς μου και μιλούν με έντελως διαφορετικό τρόπο ό καθένας. Κι όμως, περιγράφουν και οι δύο «δικά μου πράγματα».

«Τό Τέλος» του Χριστοφιλάκη μιλάει για τον παππού και τη γιαγιά, για τους τελευταίους εκπροσώπους της παλιής τάξης πραγμάτων. Για τους ανθρώπους που έχουν άκόμα την πολυτέλεια να πεθάνουν στο σπίτι τους, να σβήσουν μέσα στο χώρο τους, άλλα και για τους πρώτους της νέας τάξης. Για τους ηλικιωμένους που έγκαταλείπονται σαν άχρηστα, παλιωμένα ρούχα. Αυτούς που, έπειτα από έννά παιδιά, δεν υπάρχει κανείς γύρω να τους κλείσει τά μάτια. Ό γέρος δεν είναι πιά τό σεβαστό μέλος, ό άρχηγός της οικογένειας. Η επανά-



Η Τόνια Μαρκετάκη.



Η σκηνοθέτις με τους ήθοποιούς Τάσο Παλιατζίδη και Αίνα Λαμπράκη στις πρόβες.

Πηγή. Από προσωπικό αρχείο. Σελίδα του περιοδικού *Γυναίκα* (11/2/1981).

Εικόνα 18. Οι δημοσιογράφοι και η αστυνομία στο πλευρό του Γιάννη



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) από την ταινία *Ioánnης o bíaios* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 19. Το μίσος του Ιωάννη Μπαβέα για τις γυναίκες, όπως αποτυπώθηκε στον Τύπο της εποχής.



Πηγή. Διαδίκτυο.

https://nb.bbend.net/media/news/2022/07/28/1337555/snapshot/IMG_3696.jpeg

Εικόνα 20. Ο Ιωάννης στην ψυχιατρική κλινική. Καταδικασμένος εκ των προτέρων στον εγκλεισμό. Το πλάγιο πλάνο (dutch) υποδηλώνει τη στρεβλή θεώρηση του κόσμου, την τρέλα (I).



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (02:48:03) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).

Εικόνα 21. Ο Ιωάννης στην ψυχιατρική κλινική. Καταδικασμένος εκ των προτέρων στον εγκλεισμό. Το πλάγιο πλάνο (dutch) υποδηλώνει τη στρεβλή θεώρηση του κόσμου, την τρέλα (II).



Πηγή. Στιγμιότυπο (screenshot) (02:48:10) από την ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (Μαρκετάκη, 1973).