

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ  
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

Ελληνικές δραματικές σειρές και αναπαραστάσεις έμφυλης  
βίας

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ραβάνη Μαρία

ΑΘΗΝΑ, 2025

## Περιεχόμενα

Περίληψη.....	3
Abstract .....	3
Εισαγωγή .....	4
Θεωρητικό πλαίσιο.....	6
Θεωρητικές ερμηνείες της βίας διαχρονικά .....	7
Βίαιες αναπαραστάσεις και τηλεόραση.....	9
Έμφυλη βία και πατριαρχία: Από τη θεωρία στην τηλεοπτική απεικόνιση.....	11
Προσλήψεις βίαιων αναπαραστάσεων.....	14
Μεθοδολογία .....	21
Επιλογή υλικού.....	22
Ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι.....	25
Μέθοδοι έρευνας.....	26
Ανάλυση - Αποτελέσματα .....	33
Συζήτηση.....	75
Συμπεράσματα .....	80
Βιβλιογραφία.....	84

## Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική προσπάθεια ασχολείται με το ζήτημα της έμφυλης βίας, όπως αυτό παρουσιάζεται σε συγκεκριμένες σύγχρονες σειρές της ελληνικής τηλεόρασης. Μέσα από την επεξεργασία των βίαιων αναπαραστάσεων με τη βοήθεια των ερευνητικών εργαλείων της πολυτροπικής ανάλυσης, της θεματικής ανάλυσης, της σημειολογίας και της κριτικής ανάλυσης λόγου θα γίνει μία απόπειρα να αναδειχθούν μοτίβα που αφορούν τη θέση που λαμβάνει η βία στη μυθοπλαστική πραγματικότητα, οι τρόποι που αυτοί παρουσιάζονται και εάν υπάρχουν στοιχεία που να φανερώνουν μία τάση οικειοποίησης της θεματικής της έμφυλης βίας από το προσλαμβάνων κοινό. Τα δεδομένα που συλλέχθηκαν όσον αρχικά αφορά τη θέση της έμφυλης βίας, φανέρωσαν ότι αυτή άλλοτε χρησιμοποιείται ως μηχανισμός εξέλιξης της πλοκής και άλλοτε ως επιπρόσθετο στοιχείο της ιστορίας ενός χαρακτήρα, δίχως αντίκτυπο στις εξελίξεις του μυθοπλαστικού σύμπαντος. Οι αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας φαίνεται πως ακολουθούσαν συγκεκριμένα μοτίβα όσον αφορά τη μουσική επένδυση, τη φωτεινότητα και τη γραφικότητα, με ορισμένες ωστόσο εξαιρέσεις που αφορούσαν κυρίως τη μία από τις τέσσερες τηλεοπτικές σειρές. Το ζητούμενο της οικειοποίησης δεν κατέστη εφικτό να στηριχθεί σε αρκετά δεδομένα, καθώς η έμφυλη βία στα τέσσερα σύμπαντα εν τέλει διαφοροποιούταν ως προς τη συχνότητα αλλά και τη γραφικότητα, γεγονός που επηρέασε σημαντικά τα ευρήματα και εν συνεχεία τα συμπεράσματα της ερευνητικής συζήτησης.

## Abstract

The present research focuses on the issue of gender-based violence as it is depicted in a few selected contemporary Greek television series. Using specific research tools such as multimodal analysis, thematic analysis, semiotics, and critical discourse analysis, this study attempts to highlight recurring patterns regarding the role of gender violence within fictional narratives, the ways in which it is presented, and whether there are indications of an appropriation of the theme of gender-based violence that is affecting viewing audience. The collected data initially revealed that gender-based violence is sometimes used as a mechanism for plot development and at

other times merely as an additional element of a character's story, without any substantial impact on the course of the fictional universe. The representations of gender-based violence seem to follow certain patterns when it comes to music background, lighting technics, and graphicness, with some exceptions—primarily in one of the four television series examined. The theme of appropriation could not be adequately supported by sufficient data in this research, as the representation of gender-based violence across the four fictional universes varied in both frequency and graphicness, a fact which significantly influenced the quality of the findings and, consequently, the conclusions of the research discussion.

## Εισαγωγή

Η θεωρητική συζήτηση περί έμφυλης βίας έχει λάβει διαφορετικές διαστάσεις τα τελευταία χρόνια. Η ευαισθητοποίηση της παγκόσμιας κοινωνίας για τέτοια θέματα σε συνδυασμό με τους αδιαμφισβήτητους αγώνες του φεμινιστικού κινήματος έχουν ανοίξει το διάλογο πάνω σε θεματικές που έως πρότινος αδυνατούσαμε ως κοινωνία να προσεγγίσουμε. Η προσπάθεια για νομική επικύρωση του όρου «γυναικοκτονία» σε διάφορα έθνη, η νομική και πολιτική συζήτηση περί αμβλώσεων και για το δικαίωμα αυτοδιάθεσης των γυναικείων σωμάτων, τα έμφυλα εγκλήματα που διαπράττονται υπό συνθήκες πολέμου καθώς και πολλά ακόμη αποτελούν πλέον ζητήματα που οριοθετούνται και αναγνωρίζονται δημόσια, με τη συζήτηση να προσκαλεί όλο και περισσότερους να συμμετάσχουν. Παρά τη βελτίωση που έχουμε δει ωστόσο σε διάφορα ζητήματα που άπτονται του έμφυλου θέματος, ο αυξημένος αριθμός γυναικοκτονιών, το μισθολογικό χάσμα και τα μειωμένα ποσοστά γυναικών σε θέσεις ευθύνης συνεχίζουν να θυμίζουν ότι υπάρχουν ακόμη πολλά βήματα που πρέπει να γίνουν, σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο.

Φυσικά, σε αυτή τη συζήτηση δεν θα μπορούσε να μην αναφερθεί η σημασία που έχει η πολιτισμική μας κληρονομία, τόσο στους τρόπους παρουσίασης του έμφυλου ζητήματος όσο και στη διαιώνισή των υφιστάμενων ανισοτήτων. Εξάλλου, οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις – και δη το ίδιο το μέσο της τηλεόρασης- έχουν εδώ και δεκαετίες εδραιώσει τη θέση τους στην καθημερινότητα της συντριπτικής πλειοψηφίας. Ιδίως την εποχή του διαδικτύου, με τις πλατφόρμες streaming να έχουν

εισβάλλει επιθετικά σε αυτό το παιχνίδι που λέγεται «ψυχαγωγία κοινού», είναι αδιαμφισβήτητο ότι καταναλώνουμε περιεχόμενο και λαμβάνουμε ερεθίσματα με ρυθμούς τελείως διαφορετικούς από ότι στο παρελθόν. Οι επιρροές που αυτά μπορεί να έχουν όχι μόνο στην ψυχοσύνθεση αλλά και στις αντιλήψεις των θεατών έχουν αποτελέσει αντικείμενο έρευνας χρόνων, ενώ δεν είναι λίγες φορές που η φρενίτιδα της επιζήμιας επίδρασης των μέσων – κυρίως σε μικρότερες ηλικίες – έχει «ξεφύγει» του ερευνητικού ενδιαφέροντος και έχει απασχολήσει με τρόπο στρεβλό ακόμη και τα ίδια τα μέσα. Ιδιαίτερα όταν η συζήτηση έρχεται στη θεματική της βίας, δεν είναι λίγοι που θα υποστηρίξουν με σθένος ότι οι βίαιες αναπαραστάσεις επηρεάζουν δραματικά τα άτομα, ενώ μερικοί άλλοι θα αντιτείνουν ότι δεν είναι η βία καθαυτή, αλλά το πολιτισμικό πλαίσιο που επηρεάζει και δεν πρέπει αυτά τα δύο να συγχέονται.

Η ακόλουθη έρευνα λοιπόν προσπάθησε να εξετάσει τη θεματική των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων υπό το πρίσμα της έμφυλης βίας, με σκοπό να αναδείξει εάν οι δύο αυτές συνιστώσες τέμνονται μεταξύ τους με συγκεκριμένους τρόπους στη σύγχρονη, ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα. Μέσα από την εξέταση λοιπόν τεσσάρων σύγχρονων ελληνικών σειρών, τέθηκαν μία σειρά από ερωτήματα που σχετίζονται με την αναπαράσταση της έμφυλης βίας, τη δόμηση των έμφυλων ταυτοτήτων τόσο του θύτη όσο και των θυμάτων και τη θέση που εν τέλει καταλαμβάνει η έμφυλη βία στα συγκεκριμένα μυθοπλαστικά σύμπαντα. Σκοπός της έρευνας ήταν να φωτιστούν τυχόν μοτίβα που αναδύονται στις αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας και να αναλογιστούμε κριτικά εάν αυτά συνδέονται με το φαινόμενο «οικειοποίησης», μια κατηγορία που ακούγεται όλο και πιο συχνά από τους θεωρητικούς του κλάδου των Μέσων όσον αφορά το μέσο της τηλεόρασης και την ισχύ που αυτό έχει.

Το ακόλουθο κείμενο θα ξεκινήσει με την ανασκόπηση του θεωρητικού υπόβαθρου των θεματικών των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων αλλά και της έμφυλης βίας και θα αναδείξει τις κυρίαρχες θεωρητικές προσεγγίσεις που έχουν παρουσιαστεί ανά τα έτη. Μέσα από μία ανασκόπηση εννοιών όπως οι αναπαραστάσεις, η τηλεοπτική βία και οι προσεγγίσεις που προέρχονται από τη φεμινιστική παράδοση, θα σκιαγραφηθεί το θεωρητικό πλαίσιο που θα έχει ως βάση της η παρούσα έρευνα. Αφού ολοκληρωθεί η παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου που αφορά το στοιχείο της βίας και τις υπό εξέταση θεματικές, θα ακολουθήσει αναλυτικά η επεξήγηση της μεθοδολογίας που επιστρατεύθηκε για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, όπου και θα

παρουσιαστούν τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για να αναλυθούν τα ερευνητικά ερωτήματα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη ανάλυση βασίστηκε πάνω στις αρχές και τους περιορισμούς που θέτει η παράδοση της ποιοτικής έρευνας. Στη συνέχεια, θα γίνει αναφορά στις τέσσερις σειρές που θα εξετασθούν καθώς και στον τρόπο με τον οποίο αυτές επιλέχθηκαν, ώστε να γίνει μία πρώτη σχηματική παρουσίαση του υπό εξέταση υλικού και να κατανοήσει ο αναγνώστης ορισμένα δεδομένα των συγκεκριμένων τηλεοπτικών συμπτάντων. Αφού έχει τεθεί με τρόπο κατανοητό το πλαίσιο της έρευνας, θα γίνει η παρουσίαση των αποτελεσμάτων που συγκεντρώθηκαν μετά την επεξεργασία του υλικού, όπου θα καταγραφούν αναλυτικά αποσπάσματα και σκηνές που εμπίπτουν στις ερευνητικές θεματικές που τέθηκαν κατά το σχεδιασμό της έρευνας. Τέλος, θα ακολουθήσει η συζήτηση των αποτελεσμάτων και τα συμπεράσματα, όπου θα γίνει η σύνδεση με τη θεωρία που είχε παρουσιαστεί στην αρχή και θα συσχετιστούν τα ευρήματα με τα ερευνητικά ερωτήματα που είχαν τεθεί. Η συσχέτιση αυτή θα αναδείξει περιορισμούς της παρούσας έρευνας και μελλοντικές προοπτικές που υπάρχουν και αφορούν τη θεματική των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων αλλά και της τηλεοπτικής βίας.

## Θεωρητικό πλαίσιο

Η θεωρητική συζήτηση περί βίας στους τηλεοπτικούς μας δέκτες χρονικά εντοπίζεται στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του συγκεκριμένου μέσου. Παλαιότερα βέβαια, το ρυθμιστικό πλαίσιο σχετικά με το βίαιο περιεχόμενο δεν είχε καμία σχέση με το ισχύον ρυθμιστικό πλαίσιο της σύγχρονης εποχής. Ωστόσο, καθώς η επιστημονική έρευνα προχωρούσε και οι επιδράσεις που είχαν οι βίαιες αναπαραστάσεις στο κοινό γίνονταν όλο και πιο συχνά αντικείμενο ερευνών, σταδιακά εμφανίστηκαν και οι πρώτοι ελεγκτικοί οργανισμοί του τηλεοπτικού περιεχομένου και καθιερώθηκαν οδηγίες που ρύθμιζαν το πόση βία θα βλέπουμε ως θεατές, καθώς και το είδος τηςβίας. Πρόκειται ωστόσο για μία θεωρητική συζήτηση που παραμένει σε εξέλιξη, καθώς το ερευνητικό ενδιαφέρον σε ένα τέτοιο πεδίο, όπου συνεχώς παράγεται νέο περιεχόμενο, δεν είναι δυνατό να εξαντληθεί.

Στη συνέχεια λοιπόν θα αναλυθούν αρχικά οι ανά τα έτη ορισμοί που έχουν δοθεί στο φαινόμενο της βίας, ώστε να τεθεί ένα πρωταρχικό, θεωρητικό πλαίσιο για τη

συζήτηση που θα ακολουθήσει. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν τα θεωρητικά μοντέλα που αφορούν τις (τηλεοπτικές) αναπαραστάσεις και πώς αυτές έχουν αναλυθεί από διάφορους ερευνητές του κλάδου των θεωρητικών επιστημών. Εφόσον, έχουν πλαισιωθεί θεωρητικά οι δύο βασικοί ορισμοί που θα αποτελέσουν και κεντρικό αντικείμενο έρευνας της παρούσας προσπάθειας, θα περιοριστεί σχετικώς το πλαίσιο, με μία θεωρητική εξερεύνηση του φαινομένου της έμφυλης βίας και τους αντίστοιχους ορισμούς που έχουν δοθεί από διάφορους θεωρητικούς, προερχόμενους κυρίως από τη φεμινιστική παράδοση. Τέλος, θα γίνει αναφορά στις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί και αφορούν τις συνέπειες των βίαιων αναπαραστάσεων στο κοινό, όπου θα γίνει ανάλυση ενός φάσματος θεωρητικών συστημάτων, το οποίο περιλαμβάνει θεωρητικούς που αναγνώριζαν την αμελητέα έως ανύπαρκτη επίδραση που έχουν οι αναπαραστάσεις στα άτομα ( ως κάτι αμιγώς ατομικό ζήτημα και όχι συλλογικό) σε εκείνους που αντιμετώπισαν τις συνέπειες που έχουν οι βίαιες αναπαραστάσεις ως δομικό αντίκτυπο στο σύστημα που διαμορφώνεται γύρω από το εκάστοτε κοινωνικό σώμα και ορίζει με τρόπο καθοριστικό την απτή πραγματικότητα των ατόμων. Με τη θεωρητική αυτή ανασκόπηση επομένως, επιδιώκεται να γίνει μία σκιαγράφηση του υπάρχοντος ερευνητικού υπόβαθρου, επάνω στο οποίο θα δομηθεί το παρόν ερευνητικό σχέδιο και με βάση του οποίου θα γίνει προσπάθεια να εξαχθούν νέα στοιχεία (ή να επιβεβαιωθούν παλαιότερες υποθέσεις εργασίας) που αφορούν τις σύγχρονες σειρές της ελληνικής τηλεόρασης.

### ***Θεωρητικές ερμηνείες της βίας διαχρονικά***

Για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας είναι απαραίτητη αρχικά η οριοθέτηση της έννοιας «βία». Ερευνητικά, φαίνεται ότι αυτό ακριβώς το σημείο είναι και το κομβικό που οδηγεί ουσιαστικά τις διαφορές ανά καιρούς έρευνες που σχετίζονται με τις βίαιες αναπαραστάσεις σε τελείως διαφορετικά συμπεράσματα. Ως βίαιη συμπεριφορά λοιπόν είχαν αρχικά οριστεί οι πράξεις εκείνες που προκαλούν βλάβη σε έναν άλλο οργανισμό (Dollard, Doob, Miller, Mowrer, & Sears, 1939). Ο συγκεκριμένος ωστόσο ορισμός αποτελεί μία πρωτόλεια βάση με αρκετά περιορισμένο περιεχόμενο. Αργότερα, ο Bandura θα προσθέσει στην εξίσωση την καταστροφή προσωπικών αντικειμένων και υλικών αγαθών. Ωστόσο, δεν αρκεί μόνο το αποτέλεσμα, αλλά πρέπει να εξεταστεί παράλληλα η πρόθεση και το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται μία βίαιη συμπεριφορά. Και πλέον, γνωρίζουμε ότι πέρα από

τη σωματική βλάβη και ο ψυχολογικός παράγοντας συγκαταλέγεται στις βίαιες συμπεριφορές (Berkowitz,1993). Ίσως όμως η πιο διαδεδομένη εννοιολόγηση της βιαιότητας είναι αυτή που έδωσε ο Gerbner, ο οποίος εκλάμβανε ως βία την «απροκάλυπτη απειλή ή χρήση φυσικής δύναμης (“force”) ενάντια στον εαυτό ή σε άλλους, η οποία έχει ως αποτέλεσμα ή είναι πιθανό να έχει ως αποτέλεσμα τον τραυματισμό, το θάνατο, την ψυχολογική βλάβη, την ανάπτυξη ή την στέρηση» (Gerbner, 1972). Ο συγκεκριμένος ορισμός – παρά τις όποιες κριτικές δέχτηκε – είναι αρκετά διαδεδομένος και σχετικά αποδεκτός, καθώς πέρα από το αποτέλεσμα, περιλαμβάνει έστω και περιορισμένα μία αναφορά στην πρόθεση αλλά και στους τρόπους που μετουσιώνεται η βία (απειλή ή χρήση δύναμης).

Ο Berkowitz όπως αναφέρθηκε και παραπάνω τη δεκαετία του '90 θα τοποθετηθεί εκ νέου για το ζήτημα της βίας, δίνοντας και εκείνος το δικό του ορισμό. Σε αυτόν θα αναφερθεί ξεκάθαρα πλέον η έννοια της πρόθεσης, μειώνοντας τη σημασία που έχει για τον ορισμό μίας συμπεριφοράς ως βίαιης, το αποτέλεσμα. Έτσι, κατά τον γνωστό ψυχολόγο ως βία ορίζεται η « συμπεριφορά με πρόθεση να προκαλέσει σωματική βλάβη σε κάποιο άλλο άτομο, το οποίο δεν επιθυμεί να του συμβεί κάτι τέτοιο». (Berkowitz, 1993).Μερικά χρόνια αργότερα, θα τοποθετηθεί και ο Porter σχετικά με το ζήτημα της βίας και έχοντας ως βάση τον ορισμό του Gerbner, θα αναφέρει ότι ως βία ορίζεται οποιαδήποτε πράξη έχει ως σκοπό να περιορίσει και να «μειώσει» το άτομο με οποιοδήποτε φυσικό, κοινωνικό ή συναισθηματικό τρόπο (Porter, 1995). Ο συγκεκριμένος ορισμός κατόρθωσε να διευρύνει το φάσμα όσον αφορά τη συζήτηση περί βίας, μετατοπίζοντας πλέον το κέντρο βάρους πέρα από το σωματικό στοιχείο και στο ψυχολογικό / κοινωνικό αντίκτυπο των πράξεων (ή παραλείψεων) ενός ατόμου. Σύμφωνα λοιπόν με τα κριτήρια που θέτει ο συγκεκριμένος ορισμός, ως βία μπορούν να θεωρηθούν οι λεκτικές «επιθέσεις», η ψυχολογική και συναισθηματική βλάβη, καθώς και οι έμμεσες πέρα από τις άμεσες μορφές επίθεσης. Στην κατηγορία της βίας συγκαταλέγονται και πράξεις που συντελέστηκαν αυθόρμητα και μη προμελετημένες πράξεις, που ωστόσο είχαν αρνητικές συνέπειες σε κάποιο πρόσωπο. Για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, αυτός είναι και ο ορισμός που θα αποτελέσει βάση για την εξέταση των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων βίας που έχουν επιλεγθεί ως ερευνητικό υλικό.

Στις ημέρες μας ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας έχει πλέον ορίσει τη βία – λαμβάνοντας φυσικά υπόψη τις παραπάνω θεωρητικές

«περιπλανήσεις» – ως «την εκ προθέσεως χρήση φυσικής δύναμης ή εξουσίας, απειλούμενη ή πραγματική, ενάντια στον εαυτό, σε άλλο άτομο, ή σε μια ομάδα ή κοινότητα, η οποία είτε έχει ως αποτέλεσμα είτε έχει μεγάλη πιθανότητα να οδηγήσει σε τραυματισμό, θάνατο, ψυχολογική βλάβη, κακή ανάπτυξη ή στέρηση». Η έννοια της πρόθεσης διαφοροποιεί σαφέστατα τον συγκεκριμένο ορισμό από αυτόν του Porter και για αυτό δεν κρίθηκε ερευνητικά ωφέλιμο να υιοθετηθεί για την ανάλυση του προς εξέταση περιεχομένου.

### **Βίαιες αναπαραστάσεις και τηλεόραση**

Οι αναπαραστάσεις έχουν μελετηθεί εκτενώς ανά τα έτη, με πλήθος ερευνητών από διάφορα πεδία να προσπαθούν να οριοθετήσουν τι ακριβώς σημαίνει ο όρος. Ο Hall θεωρούσε τις αναπαραστάσεις ως ένα ευρύτερο σύστημα, κατά το οποίο «ο πολιτισμός δημιουργεί νόημα και επικοινωνία μέσα από τη γλώσσα, τις εικόνες και τις πολιτισμικές αφηγήσεις» (1997, σελ. 1). Κατά το μεγάλο θεωρητικό λοιπόν, στις αναπαραστάσεις υπάρχει έντονα το πολιτισμικό στοιχείο, το οποίο προσπαθεί να «επικοινωνήσει» μοτίβα και στοιχεία της εκάστοτε ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας, με βασικό στόχο τη διάδοση του μηνύματος. Σύμφωνα με τον Hall, υπάρχουν δύο μοντέλα αναπαραστάσεων, το λεγόμενο «αντανακλαστικό μοντέλο», όπου η γλώσσα μιμείται / αντικατοπτρίζει την πραγματική ζωή και το «κατασκευαστικό μοντέλο», στο οποίο η τηλεοπτική γλώσσα και τα σύμβολα είναι αυτά που ορίζουν και διαμορφώνουν την πραγματικότητα.

Αρκετά χρόνια πριν, ο Foucault (1972) θα συνδέσει την έννοια με αυτή του λόγου (“discourse”), θέλοντας να υπογραμμίσει τη σχέση που υπάρχει μεταξύ της γνώσης και της εξουσίας με τη διαμόρφωση της πραγματικότητας των ατόμων, έχοντας ως μέσο τις εικόνες και τα σύμβολα. Για το Foucault λοιπόν, μία αναπαράσταση διαθέτει παραπάνω ισχύ από ότι μπορεί να νομίζουμε, καθώς διαθέτει τη δυνατότητα να (ανα)παράγει και να πλάθει αντιλήψεις, αλλά και να διαμορφώνει τις ήδη υφιστάμενες κοινωνικές δομές. Μερικά χρόνια αργότερα, ο Roland Barthes (1977), θα χρησιμοποιήσει τα θεωρητικά εργαλεία της σημειωτικής προσέγγισης, ώστε να οριοθετήσει την έννοια των αναπαραστάσεων. Δίνοντας έμφαση στα σύμβολα και τα «σημεία» που χρησιμοποιούν τα μέσα ενημέρωσης, υποστήριξε ότι αυτά χρησιμοποιούν τη λειτουργία του «μύθου», για να κατορθώσουν να δημιουργήσουν και να μεταδώσουν συγκεκριμένα κοινωνικά νοήματα.

Το έργο της Judith Butler αποτελεί ακόμη ένα σταθμό στη θεωρητική συζήτηση περί αναπαραστάσεων, καθώς με το έργο της *Gender Trouble*, έφερε στην επιφάνεια το έμφυλο στοιχείο των αναπαραστάσεων, με την κλασική πλέον έννοια της επιτελεστικότητας του φύλου, η οποία λαμβάνει χώρα μέσω πολιτισμικών πρακτικών και φυσικά αναπαραστάσεων. Οι έμφυλες αναπαραστάσεις συνέχισαν να αποτελούν αντικείμενο μελέτης και θα εξεταστούν εκτενώς παρακάτω, όταν θα γίνει συζήτηση για τη συμβολή της φεμινιστικής παράδοσης στη διαμόρφωση του θεωρητικού πλαισίου της εργασίας αυτής, καθώς αποτελεί βασικό κομμάτι του ερευνητικού πυρήνα της παρούσας συγγραφικής προσπάθειας.

Η βία ωστόσο και συνεπώς οι βίαιες αναπαραστάσεις δεν παρουσιάζονται με ομοιόμορφο τρόπο στην τηλεόραση (Comstock, 1981). Υπάρχουν διαφοροποιήσεις τόσο όσον αφορά τα είδη βίας που αποτυπώνονται στους τηλεοπτικούς δέκτες μας, καθώς και στη γραφικότητα με την οποία το βίαιο φαινόμενο «μεταφέρεται» στον τηλεθεατή. Τα δύο αυτά στοιχεία (συχνότητα και γραφικότητα) επηρεάζουν με καταλυτικό τρόπο τις επιδράσεις που φέρει τελικά το βίαιο περιεχόμενο στους αποδέκτες, δηλαδή στο τηλεοπτικό κοινό και οι οποίες θα αναλυθούν στη συνέχεια.






Φαίνεται όμως πως πλέον η πλειοψηφία των ερευνών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν αρκετές βίαιες αναπαραστάσεις στην τηλεόρασή μας (Gunter & Wober, 1988). Όχι απαραίτητα παραπάνω από άλλες, πρωθύστερες περιόδους, αλλά ότι πιθανότητα έχει υπάρξει μία στροφή στα είδη των βίαιων αναπαραστάσεων που δεχόμαστε ως κοινό. Πρέπει να υπογραμμιστεί ωστόσο ότι δεν έχουμε περισσότερα βίαια προγράμματα στην τηλεόρασή μας, αλλά προγράμματα που περιέχουν περισσότερες σκηνές βίας, κάτι που επηρεάζει σημαντικά το αποτέλεσμα των εκάστοτε ποσοτικών ερευνών που έχουν διενεργηθεί (Παπαθανασόπουλος & Γιαννακουλόπουλος, 2006). Είναι βέβαια αρκετοί εκείνοι που θεωρούν ότι οι έρευνες δεν πρέπει να εστιάζουν στο είδος βίας που απεικονίζεται στις τηλεοράσεις μας, αλλά το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο κάθε θεατής αξιολογεί τις βίαιες αυτές αναπαραστάσεις (Carter, C. & Weaver, C. K., 2003). Φυσικά το πλαίσιο αυτό διαφέρει από θεατή σε θεατή και σχετίζεται με παράγοντες όπως το φύλο, το εκπαιδευτικό επίπεδο, η ηλικία, ατομικά στοιχεία χαρακτήρα κλπ (Carter, 2003). Οι βίαιες αναπαραστάσεις όμως όπως έχουν τονίσει αρκετοί από τους προ-αναφερόμενους ερευνητές δεν είναι δυνατό να εξεταστούν ως απλά μεμονωμένα περιστατικά και να μην αξιολογηθούν σε ένα ευρύτερο κοινωνιολογικό πλαίσιο. Επιπροσθέτως, οι τρόποι νοηματοδότησης αυτών

των αναπαραστάσεων από το κοινό καθώς και το αν εν τέλει αντιδρούν σε αυτά που βλέπουν δεν είναι κάτι εύκολα διακριτό και μετρήσιμο (Boyle, 2005).

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η «έλξη» του τηλεοπτικού κοινού προς τις βίαιες αναπαραστάσεις είναι γενικότερα αξιοσημείωτη, κάτι που δεν είναι ούτε καινούργιο φαινόμενο ούτε συνδέεται αποκλειστικά με το χώρο της τηλεόρασης ή του κινηματογράφου. Από την Αρχαία Ρώμη και την Αρχαία Ελλάδα, μπορούμε να εντοπίσουμε την επιτυχία που είχαν διάφορα βίαια αθλητικά θεάματα, στα οποία το κοινό σύρρεε κατά χιλιάδες για να «απολαύσουν» το βασανισμό, ακόμη και τον θάνατο διάφορων συνανθρώπων τους (Guttman, 1998). Στη σύγχρονη ωστόσο πραγματικότητα είναι ευρέως πλέον διαδεδομένο το αφήγημα ότι η βία πουλάει. Παλαιότερες έρευνες ωστόσο που είχαν γίνει δεν κατάφεραν να συνδέσουν αιτιωδώς την επιτυχία ή αποτυχία μίας ταινίας ή σειράς όσον αφορά τη δημοτικότητά τους με την παρουσία / απουσία βίαιων απεικονίσεων (Diener & DeFour, 1978; Diener & Woody, 1981).

### ***Έμφυλη βία και πατριαρχία: Από τη θεωρία στην τηλεοπτική απεικόνιση***

Οι αναπαραστάσεις έμφυλης βίας στην τηλεόραση αποτελούν μία ιδιαίτερη κατηγορία. Κυρίως, γιατί το φαινόμενο της έμφυλης βίας έχει λάβει τρομακτικές διαστάσεις στη σύγχρονη πραγματικότητα και για αυτό το λόγο ακριβώς πρέπει να εξετάζεται πάρα πολύ προσεκτικά ο τρόπος πλαισίωσης και παρουσίασης της έμφυλης βίας σε οποιαδήποτε μορφή και μέσο. Για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, θα πρέπει να δοθεί αρχικά ο ορισμός της έμφυλης βίας, ο οποίος σύμφωνα με το Κέντρο Διοτίμα έχει να κάνει με « επιβλαβείς πράξεις που κατευθύνονται εναντίον ενός ατόμου λόγω του φύλου του». Κατά την ερευνήτρια Σεβαστή Τσώνη (2021), ως μορφές έμφυλης βίας στα ευρύτερα κοινωνικά πλαίσια αναγνωρίζονται οι ακόλουθες:

-  λεκτική
-  σωματική
-  ψυχολογική – συναισθηματική κακοποίηση
-  παρενόχληση
-  εμπορία ανθρώπων (human trafficking)

- ✚ σεξουαλική εκμετάλλευση
- ✚ οικονομική βία
- ✚ εξαναγκαστικός γάμος
- ✚ ακρωτηριασμός γυναικείων γεννητικών οργάνων
- ✚ παρενοχλητική παρακολούθηση (stalking).

Οι παραπάνω μορφές βίας μπορούν και περιγράφουν ένα ευρύ φάσμα πράξεων που γίνονται εναντίον ενός ατόμου λόγω του κοινωνικού ή βιολογικού του φύλου. Το έμφυλο ζήτημα τέθηκε στην επιστημονική κοινότητα πολλά χρόνια πριν με το έργο της Butler, ενώ ο μύθος της δυαδικότητας των φύλων έχει καταρριφθεί εδώ και αρκετές δεκαετίες. Η σύνδεση ωστόσο της έννοιας του φύλου και της βίας, έχει κοινωνικές προεκτάσεις, ενώ είναι και μια σχέση που δομείται λόγω του υφιστάμενου κοινωνικού πλαισίου, ενός πλαισίου δομημένου στη βάση της πατριαρχίας.

Η πατριαρχία ως έννοια που εισήχθη πάλι από τη φεμινιστική επιστημονική παράδοση είναι αρκετά πολωμένη, ενώ έχει αποκτήσει και ένα πολύ συγκεκριμένο εργαλειακό ρόλο στον κοινωνικό διάλογο. Ωστόσο, πλέον είναι αποδεκτό ότι πρόκειται για ένα σύστημα αξιών και μηχανισμών, το οποίο είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί ευνοϊκά για ορισμένες κατηγορίες ανθρώπων, κυρίως ανδρών με συγκεκριμένα οικονομικό-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Η Hunnicutt (2009) στην έρευνά της έκανε λόγο για τις ποικιλίες της πατριαρχίας, ενώ χρησιμοποιεί την έννοια για να γίνει αντιληπτό το φαινόμενο της βίας κατά του γυναικείου πληθυσμού. Για εκείνη όμως, δεν πρόκειται για ένα ενιαίο και πανομοιότυπο σύστημα που υφίσταται παγκοσμίως με τους ίδιους τρόπους. Αντιθέτως, πρόκειται για επιμέρους συστήματα που λαμβάνουν υπόψη τα τοπικά πολιτισμικά, ιστορικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά και προσαρμόζονται αναλόγως. Με βάση αυτό λοιπόν, η ερευνήτρια διακρίνει τρεις διαφορετικές μορφές πατριαρχίας:

- ✚ Παραδοσιακή πατριαρχία: Ένα σύστημα με σαφείς και άκαμπτους έμφυλους ρόλους, όπου οι άνδρες διαθέτουν την εξουσία και οι γυναίκες δρουν περιορισμένες, σε υποστηρικτικούς κυρίως ρόλους.
- ✚ Μοντέρνα πατριαρχία: Πρόκειται για κοινωνικά σύνολα στα οποία ο γυναικείος πληθυσμός έχει αποκτήσει ορισμένα δικαιώματα, αλλά πάλι υφίστανται ανισότητες και περιορισμούς λόγω μιας υποβόσκουσα

πατριαρχικής κουλτούρας.

- 🚩 **Νεοπατριαρχία:** Είναι η πιο σύγχρονη μορφή της πατριαρχίας, όπου το συγκεκριμένο αξιακό σύστημα έχει πλέον νέους μηχανισμούς και πρακτικές, ώστε να διατηρούνται οι ανισότητες και το νεωτερικό με το παραδοσιακό στοιχείο να συνυπάρχουν.

Η παράδοση της φεμινιστικής θεωρίας λοιπόν (ιδίως το 2ο κύμα φεμινισμού της δεκαετίας του '60) συνδέεται άρρηκτα και με τις πρώιμες αντιδράσεις της κοινωνίας απέναντι στις βίαιες τηλεοπτικές απεικονίσεις. Εξάλλου, η συγκεκριμένη θεματική άπτεται των ψυχολογικών διαστάσεων που φέρουν ιδέες όπως η ισχύς και η ιδεολογία, μέσω των οποίων κατορθώνει ο ερευνητής να αντιληφθεί τις σχέσεις που υφίστανται μεταξύ υποκειμενικότητας και πολιτισμού (“culture”)(Gill,2011). Σύμφωνα με τον φεμινιστικό κατήγορο της περιόδου εκείνης – καθώς και των πιο σύγχρονων ερευνητικών προσπαθειών αυτού του πεδίου, οι γυναίκες απεικονίζονταν είτε ως πρόθυμα θύματα είτε ως εκείνες που συνέδραμαν ενεργά στην θυματοποίησή τους ( Haskel 1987; Kuhn1982, Modleski 1988). Εξάλλου, τα «παιχνιδιάρικα» χαστούκια και τα βίαια τραβήγματα γυναικείων χαρακτήρων ήταν ευρέως διαδεδομένα, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην ελληνική τηλεόραση. Όπως αναφέρουν όμως οι Carter και Weaver (2003), όλες αυτές οι απεικονίσεις διαμόρφωναν εν τέλει ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο υπήρχαν ακόμη πιο γραφικές και βίαιες αναπαραστάσεις όπως η σεξουαλική κακοποίηση, η ενδοοικογενειακή βία και η βιαιοπραγία κατά γυναικών. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι όσον αφορά τις ποσοτικές έρευνες που έχουν γίνει ανά τα έτη περί έμφυλων διαφοροποιήσεων στις βίαιες αναπαραστάσεις, οι ανδρικοί χαρακτήρες υπερτερούν ως δράστες/επιτιθέμενοι σε σχέση με τους γυναικείους χαρακτήρες (National Television Violence Study, 1998). Το στοιχείο αυτό προφανώς και σχετίζεται με μία άλλη έννοια, της τοξικής αρρενωπότητας αλλά και του λεγόμενου «επιτυχημένου ανδρισμού» (“successful manhood”) (Connell 2005, σελ. 77), όροι που σχετίζονται με τις κοινωνικές αντιλήψεις περί αρρενωπότητας και της ανδρικής ταυτότητας όπως αυτή «πρέπει» να δομείται και να επιτελείται κοινωνικά και πολιτισμικά.

Λαμβάνοντας υπόψη επομένως τις θεωρητικές προσθήκες από τη φεμινιστική παράδοση, είναι ωφέλιμο να αναλυθεί στη συνέχεια πώς η κατασκευασμένη αφήγηση γύρω από τις γυναικοκτονίες, καθώς και ο ρόλος που διαδραματίζουν οι πολιτισμικές και κοινωνικές αναπαραστάσεις στη συγκρότηση του δημόσιου λόγου για την έμφυλη

βία, διαμορφώνουν μία ιδιάζουσα τηλεοπτική πραγματικότητα. Εξάλλου, όσον αφορά την ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα, έχει παρατηρηθεί μία ιδιάζουσα σύμπλευση μοντερνισμού και παράδοσης, σε ένα μείγμα όπου οι «μύθοι» ενός σύγχρονου έμφυλου υποκειμένου όπως αυτοί νοηματοδοτούνται κατά τον Barthes (1973), συνυπάρχουν με μύθους των παραδοσιακών και στερεοτυπικών έμφυλων ρόλων ( Τσαλίκη, 2012). Ιδίως, η περίπτωση της απεικόνισης γυναικοκτονιών είναι μια ακόμη σημαντική και ιδιαίτερη κατηγορία βίαιων αναπαραστάσεων, η οποία θα αποτελέσει κεντρικό αντικείμενο ανάλυσης στην παρούσα έρευνα, δεδομένου ότι σχετίζεται άμεσα με τις αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας στα μέσα ενημέρωσης (Carter & Weaver, 2003). Αρχικά, ως γυναικοκτονία ορίζουμε τη δολοφονία μίας θηλυκότητας ακριβώς λόγω της έμφυλης ταυτότητάς της. Η διαφορά με τη δολοφονία έγκειται σε αυτό ακριβώς το στοιχείο, την παρουσία δηλαδή της έμφυλης αιτίας (Justina.gr 2021). Η Hunnicutt (2009) με τη σειρά της αναλύει τη σύνδεση της γυναικοκτονίας με τις μορφές πατριαρχίας και αναφέρει ότι η σφοδρότητα τέτοιου είδους εγκλημάτων σχετίζεται με την ισχύ των υφιστάμενων πατριαρχικών δομών στην εκάστοτε κοινωνία.

Σύγχρονες έρευνες για την απεικόνιση των γυναικοκτονιών στα ελληνικά ΜΜΕ (Παναγιώτα, 2023· Στατήρα, 2023) έχουν αναδείξει ότι οι δημοσιογραφικές αφηγήσεις πολλές φορές παραποιούν την πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας πολύ συχνά περιγραφές όπως «εγκλήματα πάθους», ένας πάγιος πλέον μηχανισμός αποπροσανατολισμού της συζήτησης περί έμφυλης βίας και αποσιώπησης των πραγματικών παραγόντων πίσω από τέτοια εγκλήματα. Η επιζήμια αυτή πλαισίωση έχει ανησυχήσει και συνεχίζει να ανησυχεί αρκετούς, ωστόσο τα κοινωνικά αντανεκλαστικά που έχουν πλέον αρχίσει και αναπτύσσονται, υπόσχονται πιο θετικά μελλοντικά σενάρια. Τέλος, οι βίαιες αναπαραστάσεις στα μέσα συνδέονται συχνά και με τη διαιώνιση στερεοτύπων και τη διαμόρφωση κοινωνικής ανοχής απέναντι στη βία κατά των γυναικών (Magestro, 2015, σελ. 17).

### **Προσλήψεις βίαιων αναπαραστάσεων**

Το ζήτημα των προσλήψεων των βίαιων αναπαραστάσεων και το πώς αυτές αλληλεπιδρούν με τον ψυχισμό και τη συμπεριφορά των θεατών, έχει προβληματίσει πολλούς ερευνητές, από τα πρώτα κίόλας χρόνια της λειτουργίας του μέσου της

τηλεόρασης. Αρκετοί ήταν εκείνοι που ασπάστηκαν τη λεγόμενη θεωρία των επιδράσεων και προσπάθησαν να αποδείξουν τους διάφορους τρόπους με τους οποίους τα τηλεοπτικά δρώμενα επηρεάζουν τους θεατές, είτε συναισθηματικά είτε συμπεριφορικά. Η συγκεκριμένη ωστόσο θεωρητική «παράταξη» έχει κατηγορηθεί, από όσους δεν θεωρούν ότι οι βίαιες τηλεοπτικές αναπαραστάσεις έχουν τόσο σημαντική επίδραση στα άτομα, πως καταλήγει να γενικεύει τα συμπεράσματά της με βάση μεμονωμένες αντιδράσεις ατόμων σε βίαιες τηλεοπτικές αναπαραστάσεις. Το συχνότερο όμως απόπημα που καταλογίζεται στους θεωρητικούς που υποστηρίζουν σθεναρά τη θεωρία των επιδράσεων, είναι ότι απομονώνουν ουσιαστικά το περιεχόμενο του μέσου και την αντίδραση του ατόμου σε αυτό, από το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά προκύπτουν (White, 1989).

Σύμφωνα με την έρευνα του Sun (1989) η τηλεόραση γενικότερα περιλαμβάνει συγκεκριμένες θεματικές που επαναλαμβάνονται. Η επαναληπτικότητα ενός συγκεκριμένου είδους περιεχομένου, μπορεί σαφώς να ασκήσει επιρροές στον παραλήπτη του μηνύματος, δηλαδή στο κοινό (Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., & Signorielli, N., 1980). Ο Gerbner πιο συγκεκριμένα αναφέρεται και στο λεγόμενο “mean world syndrome”, υποστηρίζοντας ότι η επανάληψη του βίαιου περιεχομένου οδηγεί σε μία υπερεκτίμηση από το άτομο της συχνότητας με την οποία προκύπτουν βίαια περιστατικά στον πραγματικό κόσμο. Οι βίαιες απεικονίσεις ωστόσο αποτελούν εν τέλει τη μεγαλύτερη τηλεοπτική θεματική (Sun, 1989). Οι λόγοι πίσω από αυτό ποικίλουν και πιθανότατα συνδέονται και με τη δημοτικότητα τέτοιων θεματικών που αναφέρθηκε και παραπάνω.

Όσον αφορά τώρα το πώς αντιλαμβάνονται την επίδραση των βίαιων αναπαραστάσεων οι θεατές, φαίνεται πως και σε αυτό το ερώτημα καθοριστικό ρόλο παίζουν παράγοντες όπως το φύλο, η εθνικότητα και η κοινωνικοοικονομική θέση / τάξη του εκάστοτε δέκτη - θεατή. Στις έρευνες των Schlesinger et al (1992 & 1998), παρατηρήθηκε σημαντική διαφορά στο πως αντιλαμβάνονται τις συνέπειες των βίαιων σκηνών οι γυναίκες σε σύγκριση με τους άνδρες. Η πρώτη ομάδα συγκεκριμένα εξέφρασε μεγαλύτερη ανησυχία ως προς τις επιδράσεις που μπορεί να έχει η τηλεοπτική βία σε παιδιά και ενήλικες, σε αντίθεση με τους άνδρες που δεν ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τυχόν συνέπειες. Το βασικό ζήτημα ωστόσο δεν είναι απλώς τι επιδράσεις στη συμπεριφορά θα έχουν οι βίαιες σκηνές, αλλά τα συναισθήματα και οι αντιδράσεις που θα προκαλέσουν σε άτομα που έχουν υπάρξει

θύματα βίας ή είναι εν δυνάμει «θύματα» (δηλαδή παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά – φύλο, εθνικότητα, οικονομική τάξη- με τα θύματα στο γυαλί).

Το συγκεκριμένο λοιπόν θέμα πρέπει να εξετάζεται μέσα στα πλαίσια ενός ευρύτερου διαλόγου υποκειμενικότητας και ταυτότητας. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, δεν πρέπει η συζήτηση να περιορίζεται στα πλαίσια των ατομικότητων (σα να πρόκειται δηλαδή για προσωπική «ιδιαιτερότητα» το πως εκλαμβάνει ο καθένας τη βία που αντικρίζει στο γυαλί). Όπως αναφέρει και η Projansky, οι λόγοι ( “discourses”) που αναπτύσσονται, έχουν απτές επιδράσεις, ενώ οι αναπαραστάσεις είναι εξίσου σημαντικές για να καταλάβουμε συλλογικά φαινόμενα όπως ο βιασμός και ο φεμινισμός ως νόμους, θεωρίες, εμπειρίες και ακτιβιστικές δράσεις. Η ισχύ των συγκεκριμένων επιχειρημάτων πηγάζει πιθανότατα από τη δήλωση που είχε κάνει παλαιότερα στο έργο του ο Hall (1973), στο οποίο ανέφερε ότι το ισχύον κοινωνικό κατεστημένο είναι αυτό που επηρεάζει την παραγωγή και πρόσληψη του περιεχομένου, στοιχείο πιο ισχυρό από τη μορφή της βίας ή το βίαιο περιεχόμενο καθαυτό. Επομένως, η ισχύ της εικόνας δεν πηγάζει από εσωτερικά στοιχεία της, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το εξωτερικό περιβάλλον. Όπως αναφέρει και ο William Goode «το κοινωνικό κλίμα, το κοινωνικό πλαίσιο και η σχέση των θεσμών αναμετάδοσης με άλλους θεσμούς», επηρεάζουν τον τρόπο που επιδρούν οι αναμεταδόσεις των διάφορων αναπαραστάσεων στους θεατές.

Όσον αφορά τώρα τη βιβλιογραφία που εξετάζει τον αντίκτυπο που έχουν οι βίαιες αναπαραστάσεις στους θεατές και η οποία αφορά τη λεγόμενη θεωρία των επιδράσεων, οι έρευνες που έχουν παραχθεί ανά τα έτη έχουν διατυπώσει διάφορα συμπεράσματα. Μια κομβική αναφορά στο θέμα των επιδράσεων είναι αυτή της Geen (1994), η οποία υπογραμμίζει ότι η βία στα media μπορεί να «γεννήσει» ένα συνονθύλευμα συσχετίσεων που έχουν να κάνουν με βίαιες ιδέες, συναισθήματα που δημιουργούν οι βίαιες αναπαραστάσεις στον άνθρωπο και εν τέλει να έχει ως αποτέλεσμα την ώθηση σε βίαιες πράξεις. Πρόκειται για τον πυρήνα της θεωρίας των επιδράσεων (“effects theory”). Οι έρευνες που έχουν να κάνουν ιδίως με τις επιδράσεις που μπορεί να έχουν τέτοιου είδους αναπαραστάσεις στα παιδιά είναι μία πολύ αμφιλεγόμενη και ηθικά φορτισμένη συζήτηση. Από τη δεκαετία του ‘30, αναπτύσσονται από θεωρητικούς του κλάδου της ψυχολογίας οι πρώτες έρευνες. Εφαλτήριο ήταν η σκέψη ότι εφόσον έχει παρατηρηθεί ότι τα παιδιά μιμούνται βίαιες συμπεριφορές ενήλικων προτύπων (Bandura, Ross και Ross, 1961), πως αντιδρούν

στις ωραιοποιημένες αναπαραστάσεις της τηλεόρασης και του κινηματογράφου; Ιδίως, αν αναλογιστεί κανείς ότι δεν έχουν κατακτήσει ακόμη επαρκώς την ικανότητα διαχωρισμού πραγματικότητας από μυθοπλασίας, όπως συμβαίνει με τα ενήλικα άτομα. Μέσα από τη θεωρία της κοινωνικής μάθησης (“social learning theory”) και της εμπειρικής έρευνας στις επιπτώσεις στην συμπεριφορά των ατόμων (“behavioral effects research”), τα πρώτα συμπεράσματα περί επιδράσεων στα παιδιά ήρθαν στην επιφάνεια. Το ζήτημα των βίαιων απεικονίσεων παίζει μεγάλο ρόλο επομένως και εξετάζεται συνήθως από δύο κατευθύνσεις: από τη μία είναι η ωραιοποίηση-ρομαντικοποίηση των βίαιων συμπεριφορών και από την άλλη η υποβάθμιση της σημασίας και της βαρύτητας τέτοιου είδους πράξεων, ως περιεχόμενο που προσφέρει απλά ψυχαγωγία στους θεατές. Άρα ουσιαστικά εξισώνεται κατά κάποιον τρόπο με τα άλλα είδη περιεχομένου που προσφέρουν τα media και δεν αξιολογείται απαραίτητα ως ένας ιδιάζων τρόπος για την επιτέλεση της τέρψης του ατόμου. Ωστόσο, όπως δικαιολογημένα αναρωτιέται ο Rushdy (2000), είναι δυνατό οι γραφικές αναπαραστάσεις βίας να αποτυπώνονται στο υποσυνείδητο των θεατών και άρα να έχουν αντίστοιχες συνέπειες στον ψυχισμό των ατόμων;

Η θεωρία των επιδράσεων ανά τα χρόνια αναπτύχθηκε προς 3 βασικές, διαφορετικές κατευθύνσεις. Αυτή της απευαισθητοποίησης, αυτή της ενίσχυσης των βίαιων αντανakλαστικών των θεατών και τέλος της μεγέθυνσης του αισθήματος φόβου στους θεατές (Wilson et al., 1996). Η κάθε κατεύθυνση είχε τους δικούς της υποστηρικτές για διαφορετικούς λόγους και η κάθε ερευνητική προσπάθεια γινόταν πάντα υπό το πρίσμα της αποδοχής της ύπαρξης συσχετίσεων μεταξύ βίαιων συμπεριφορών και βίαιου τηλεοπτικού περιεχομένου.

Αρχικά, η ιδέα αυτή της απευαισθητοποίησης έχει αναφερθεί και σε παλαιότερα έργα. Έχει παραδείγματος χάρη παρατηρηθεί ότι τα άτομα που παρακολουθούν περισσότερο βίαιο περιεχόμενο στις τηλεοράσεις τους, δεν θεωρούν ότι όντως εκτίθενται υπερβολικά σε αναπαραστάσεις βίας, αλλά το αντιμετωπίζουν ως κάτι σχεδόν αδιάφορο ή καλύτερα μη αξιοσημείωτο (Donnerstein et al., 1994; Hoffner et al., 1999). Ουσιαστικά μέσα από τη συχνή επαφή των θεατών με τέτοιου είδους περιεχόμενο, το αποτέλεσμα είναι η αδυναμία ταύτισης και επαρκούς αντίδρασης σε πραγματικά περιστατικά βίας (Gunter 1994; Molitor and Hirsch 1994; Potter 2002; Wilson et al 2002). Όπως αναφέρει και ο Magestro (βιβλίο 2ο, σελίδα 4) παράμετροι όπως η ταυτότητα του δράστη (στα αγγλικά αναφέρεται ως “nature”), η

ταυτότητα του θύματος, η ύπαρξη όπλου, ο λόγος πίσω από τη βίαια πράξη, η γραφικότητα της βίαιης σκηνής, ο ρεαλισμός, οι συνέπειες – ή ανταμοιβές- για θύμα και θύτη και η παρουσία του χιουμοριστικού στοιχείου κατά τη βίαιη σκηνή, έχει παρατηρηθεί ότι προσλαμβάνουν ένα διαμεσολαβητικό ρόλο στην «εκμάθηση» βίαιων προτύπων και συμπεριφορών από το κοινό αλλά και στην απευαισθητοποίησή του απέναντι σε βίαια περιστατικά. Ο αντίκτυπος των όπλων επίσης (“weapon’s effect”) έχει αποδειχθεί αξιοσημείωτος, ιδίως όταν αφορά όπλα σαν το μαχαίρι (Kunkel et al., 1996, p. 1-21), τα οποία ουσιαστικά συνδέονται με παλαιότερες μνήμες του ατόμου και με βίαιες αντιδράσεις. Σε αυτό το σημείο ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ως ένα είδος αντίλογου και η συνεισφορά του Rushdy, ο οποίος υποστήριζε ότι η ορθή χρήση εικόνων τρόμου – όπως ακριβώς την αντιλαμβάνεται αυτή – μπορεί να έχει και θετικά αποτελέσματα, ευαισθητοποιώντας το άτομο, ώστε να μη δείχνει ανοχή σε βίαια περιστατικά της πραγματικής ζωής και να μπορεί να εντοπίζει και να καταπολεμά τη βία στην καθημερινότητά του.

Ένα ακόμη θεωρητικό πλαίσιο που ουσιαστικά λειτουργεί υποστηρικτικά για τη θεωρία των επιδράσεων είναι το λεγόμενο “cultivation theory”. Το μοντέλο αυτό αναφέρει πως η τηλεοπτική βία μπορεί να επηρεάσει τις πεποιθήσεις των ανθρώπων για τις συνιστώσες ισχύος που υφίστανται στην πραγματική κοινωνία (Gunter, B., Harrison, J. & Wykes, M., 2003). Μέσα από μία πληθώρα ποιοτικών ερευνών, φάνηκε πως οι κοινωνικές κατηγορίες που συνήθως επιλέγονται για να αναπαριστούν θύτη και θύμα είναι συνήθως συγκεκριμένες. Οι Gerbner και Gross (1976:182) υπογραμμίζουν ότι οι αναπαραστάσεις βίας επηρεάζουν στο επίπεδο των συμβολισμών μέσα σε μία κοινωνία. Έτσι, όταν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες απεικονίζονται συχνότερα ως τα θύματα σε βίαιες σκηνές, τότε αυτό συμβολίζει και την αδυναμία της συγκεκριμένης ομάδας σε κοινωνικό επίπεδο, να υπερασπιστεί τη θέση της και την ίδια της την ταυτότητα/ παρουσία. Και οι δύο ρόλοι επομένως, θύματος και θύτη, βρίσκονται στις τηλεοράσεις μας για να τις «μάθουμε» (Gerbner et al, 1979). Η συμβολή του Buckingham στη θεωρία των επιδράσεων έχει διαδραματίσει επίσης ιδιαίτερο ρόλο (2000). Όπως αναφέρει ο ερευνητής, όταν αναφερόμαστε στις επιδράσεις, αναφερόμαστε σε συγκεκριμένες κατηγορίες επιδράσεων, που παρουσιάζονται και που είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Επομένως, οι βίαιες απεικονίσεις μπορεί να επηρεάσουν είτε σε επίπεδο συμπεριφορικό ( παραδείγματος χάρη οι θεατές μιμούνται βίαιες συμπεριφορές που

προηγουμένως έχουν δει στη τηλεόραση ή στον κινηματογράφο), είτε σε συναισθηματικό επίπεδο (δημιουργώντας στους θεατές το αίσθημα του φόβου, του ενθουσιασμού ή της απέχθειας) είτε ως προς τις ιδεολογικές προσλήψεις των θεατών (όπως όταν συνδέουν και ουσιαστικά επιβεβαιώνουν μέσω των τηλεοπτικών βίαιων αναπαραστάσεων, πεποιθήσεις που έχουν για συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες). Στην τελευταία περίπτωση, ένας θεατής μπορεί να συνδέει μία κοινωνική ομάδα με ένα βίαιο και παραβατικό πρότυπο συμπεριφοράς γιατί εκτίθεται συνεχώς σε αυτό το τηλεοπτικό μήνυμα ή να νομίζει ότι ο ίδιος κινδυνεύει διότι αποτελεί μέλος κοινωνικής ομάδας που συνήθως απεικονίζονται ως θύματα και όχι τόσο συχνά ως θύτες - και άρα άτομα σε θέση ισχύος. Μέσω δηλαδή του λεγόμενου συστήματος ανάλυσης του μηνύματος (“message system analysis”), το μέσο της τηλεόρασης τείνει να επιβεβαιώνει και να καλλιεργεί σταθερές αντιλήψεις για τη ζωή. Η συνεισφορά του Paul Kline είναι επίσης αξιοσημείωτη σε αυτό το σημείο, καθώς η έρευνά του που σχετίζεται στις επιδράσεις που έχει η τεχνική του voice-over σε συνδυασμό με την εικόνα, θα μας φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη στην παρούσα έρευνα. Το voice-over επηρεάζει τις αντιλήψεις των ατόμων, ενώ η εικόνα επηρεάζει τον τρόπο αξιολόγησης των γεγονότων από τους θεατές. Τα μαθήματα επομένως που μας δίνει η θεωρία της καλλιέργειας έχουν να κάνουν με την επιθετικότητα, την απευαισθητοποίηση και αίσθηση ευαλωτότητας και εξάρτησης.

Η αναφορά στα παραπάνω θεωρητικά συστήματα δεν γίνεται να μη συνδεθεί με το φαινόμενο του “compassion fatigue”, το οποίο ουσιαστικά εκδηλώνεται όταν οι θεατές εκτίθενται υπερβολικά σε βίαιο περιεχόμενο και δε παρουσιάζουν την ίδια ευαισθησία σε θέματα όπως παλαιότερα. Το συγκεκριμένο φαινόμενο έχει οδηγήσει αρκετούς ερευνητές να ανησυχούν για αρνητικές αντιδράσεις του τηλεοπτικού κοινού σε σκηνές βίας και καταστροφών, μίας και αντιλαμβάνονται πλέον τέτοιες βίαιες αναπαραστάσεις ή ειδήσεις ως τετριμμένες (BBC, 1996). Την ίδια ακριβώς αντίληψη έχει το τηλεοπτικό κοινό για τα λεγόμενα μιντιακά κλισέ των σειρών και ταινιών, όταν απεικονίζουν βίαιες συμπεριφορές (BBC Training Video, 1993). Πέρα από το φαινόμενο του compassion fatigue, παρατηρείται και το φαινόμενο της εξ αποστάσεως ηθικής συμπόνιας (“moral compassion at a distance”), το οποίο ναι μεν επηρεάζει συναισθηματικά το θεατή, ωστόσο αποστασιοποιημένα και δίχως ουσιαστική επίδραση ή μακροχρόνιο αντίκτυπο στη ψυχολογία / συμπεριφορά του.

Στην αντίπαλη μεριά τώρα, αρκετοί είναι εκείνοι που δεν εντοπίζουν αιτιακή σύνδεση μεταξύ βίαιων μιντιακών αναπαραστάσεων και βίας στην πραγματική ζωή. Τα επιχειρήματά τους κυρίως έχουν να κάνουν με διάφορες μεθοδολογικές αστοχίες των ερευνών που σχετίζονται με τις επιδράσεις των media (ενδεικτικό παράδειγμα η πρώτη έρευνα που διεξήχθη σχετικά με τις βίαιες αναπαραστάσεις και την εγκληματικότητα των εφήβων τη δεκαετία 1920-30 από το ινστιτούτο Payne Fund Studies, η οποία επικρίθηκε για τις ανεπαρκείς μεθοδολογικές προσεγγίσεις της από τους Gunter, Harrison & Wykes) και δε «βλέπουν» πως ένας μόνος παράγοντας όπως είναι οι βίαιες απεικονίσεις στην τηλεόραση και το σινεμά, μπορούν να συνδράμουν καθοριστικά σε κάποιο βίαιο «παραστράτημα» ενός ατόμου (Gauntlett, 2008). Το κοινωνικό πλαίσιο και οι κοινωνικοοικονομικοί παράγοντες έχουν περισσότερη βαρύτητα για τη στροφή του ατόμου προς τη βία και την εγκληματικότητα (Carter & Weaver, 2003) και το τηλεοπτικό περιεχόμενο που καταναλώνουν τα άτομα, δεν έχει κάποια σύνδεση με το πως θα συμπεριφερθούν στην πραγματική ζωή (Mustonen & Pulkkinen, 1997). Τέλος, σε μεταγενέστερες έρευνες διαπιστώθηκε ότι οι αιτιώδεις σχέσεις μεταξύ των βίαιων μιντιακών αναπαραστάσεων και της πραγματικής βίας δεν είναι ξεκάθαρες, μιας και οι περισσότερες μελέτες έχουν ως βάση πειραματικές μεθόδους σε εργαστηριακό περιβάλλον, οι οποίες δεν αντικατοπτρίζουν πάντα ρεαλιστικά την τρέχουσα πραγματικότητα (Gunter & Furnham, 1985).

Η προβληματική του αντίκτυπου επομένως παραμένει επίκαιρο ζήτημα και για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, θα γίνει αποδεκτό ότι οι βίαιες αναπαραστάσεις επηρεάζουν σε κάποιο βαθμό τις αντιλήψεις και τις προσδοκίες των ατόμων. Καθώς η θεωρητική συζήτηση περί επιδράσεων συνεχίζεται, η ανάγκη για τη δημιουργία νέου λεξιλογίου αναφορικά με τις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις βίας γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στο επιστημονικό κοινό. Η ανάγκη αυτή είναι κατανοητή και από τον τρόπο που προσεγγίζει το ζήτημα ο A. Giroux. Εξετάζοντας την περίπτωση της γνωστής ταινίας *Fight Club*, ο ερευνητής υπογραμμίζει πως πρέπει να μάθουμε να εξετάζουμε κριτικά τα τηλεοπτικά κείμενα, ανανεώνοντας την ορολογία μας. Αυτό είναι απαραίτητο ώστε να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τα διάφορα κυκλώματα (“circuits”) που δημιουργούνται μεταξύ των ατομικών εμπειριών, των απεικονίσεων και των πλαισίων διαλόγου (“discourses”) και πως εν τέλει όλα αυτά συνδέονται για να διαμορφώσουν το ιδεολογικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα δομηθεί η «απάθεια» των θεατών προς τον ανθρώπινο πόνο και τη βία.

Το ζήτημα των επιδράσεων των βίαιων αναπαραστάσεων λοιπόν στην τηλεόραση και τα μέσα ενημέρωσης παραμένει ένα διχαστικό και πολυδιάστατο θέμα. Από τη μία, η θεωρία των επιδράσεων συνεχώς εξελίσσεται και παρουσιάζει νέα ευρύματα ώστε να υποστηρίξει τις σοβαρές επιπτώσεις που έχει για τους θεατές η συνεχής έκθεση στην τηλεοπτική βία, ενισχύοντας την επιθετικότητα, την απευαισθητοποίηση ή το αίσθημα φόβου των ατόμων (Geen, 1994; Wilson et al., 1996). Ωστόσο, αρκετοί ερευνητές συνεχίζουν να αμφισβητούν την αιτιακή σύνδεση μεταξύ μιντιακής βίας και πραγματικής εγκληματικότητας ως μη επαρκώς τεκμηριωμένη, με το κοινωνικό πλαίσιο, τους οικονομικούς και πολιτισμικούς παράγοντες να παίζουν σημαντικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς (Carter & Weaver, 2003; Mustonen & Pulkkinen, 1997). Ταυτοχρόνως, η θεωρία της καλλιέργειας του Gerbner (1980) κατόρθωσε να εισάγει στη συζήτηση πως η συστηματική έκθεση στη βία των ΜΜΕ μπορεί να επηρεάσει έμμεσα τον τρόπο που οι θεατές αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Επομένως, αν και δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς το αν και πώς η μιντιακή βία οδηγεί τα άτομα σε βίαιες πράξεις, είναι σαφές ότι οι αναπαραστάσεις της βίας στα μέσα διαδραματίζουν κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση αντιλήψεων, στάσεων και συναισθηματικών αποκρίσεων. Για αυτό το λόγο η συζήτηση για την τηλεοπτική βία δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στην επίδραση του περιεχομένου, αλλά πρέπει να ενταχθεί σε ένα ευρύτερο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο η πρόσληψη του μηνύματος επηρεάζεται από μια πληθώρα αλληλοεπιδρώντων παραγόντων.

## Μεθοδολογία

Η παρούσα έρευνα κατατάσσεται στο πεδίο της ποιοτικής έρευνας και στηρίζεται στην ανάλυση περιεχομένου από τέσσερις σύγχρονες τηλεοπτικές σειρές της ελληνικής τηλεόρασης, οι οποίες με τη σειρά τους ανήκουν στην τηλεοπτική κατηγορία «δράμα». Μέσα από την ανάλυση διάφορων οπτικοακουστικών σημείων των τηλεοπτικών αυτών κειμένων, θα γίνει μία προσπάθεια να εντοπιστούν κοινά μοτίβα και σημεία που αφορούν τις αναπαραστάσεις έμφυλης βίας.

Η κοινωνική όσο και η πολιτισμική σημασία της ανάλυσης τέτοιων σκηνών βίας, ιδίως όσων έχουν την έμφυλη διάσταση αποτυπωμένη, είναι σίγουρα αδιαμφισβήτητη. Τα σύγχρονα ποσοστά γυναικοκτονιών αντικατοπτρίζουν μία

αρκετά ζοφερή πραγματικότητα, ενώ η εποχή μετά το κίνημα του Me Too και των αποκαλύψεων νέων σκανδάλων του «λαμπερού» κόσμου του Hollywood, έρχονται από μόνα τους να ενισχύσουν τα αντεπιχειρήματα απέναντι σε όσους θεωρούν ότι τέτοιου είδους αναλύσεις πλέον δεν είναι απαραίτητες ή καίριες σε μία μεταφемινιστική περίοδο.

Μαζί με τη χρήση της μεθόδου της ανάλυσης περιεχομένου, όπως αυτή εφαρμόζεται σε πλειοψηφία ποιοτικών ερευνών που διαπραγματεύονται θεματικές όπως είναι η βία στην τηλεόραση, θα γίνει προσπάθεια εντοπισμού και επαναλαμβανόμενων «συμβόλων», όπως ακριβώς αυτά εξετάζονται στα πλαίσια της σημειωτικής, σύμφωνα με τις έρευνες των Metz (1991) και Stam et al (1992).

### **Επιλογή υλικού**

Η ελληνική τηλεόραση τα τελευταία χρόνια φαίνεται πως έχει κάνει μία στροφή προς τις δραματικές σειρές. Παλαιότερα, το ελληνικό τηλεοπτικό πεδίο ήταν γεμάτο από ανάλαφρες, κωμικές σειρές όπως τα «Κωνσταντίνου & Ελένης», «Ευτυχισμένοι μαζί», «50-50» και πολλά ακόμη. Σειρές όπου κάθε επεισόδιο θα μπορούσε να αξιολογηθεί από άποψη πλοκής ακόμη και μεμονωμένα, δίχως δηλαδή απαραίτητα καμιά αυστηρή συνοχή μεταξύ των ιστοριών που αφηγούταν κάθε επεισόδιο. Ωστόσο, τουλάχιστον τα τελευταία 10 χρόνια, οι κωμικές σειρές έχουν δώσει τη σκυτάλη στα δράματα εποχής και τις αστυνομικές – θρίλερ ιστορίες. Σε σειρές δηλαδή που κάθε επεισόδιο προσφέρει χρήσιμες πληροφορίες στο θεατή για τη συνέχεια της πλοκής, καθώς και για προγενέστερα γεγονότα. Πλέον, η σχέση που δομείται μεταξύ θεατή και χαρακτήρων βασίζεται σε αυτό ακριβώς το κομμάτι, στη θέση δηλαδή και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που διαθέτει το κάθε πρόσωπο της ιστορίας.

Η επιλογή των σειρών που θα αποτελέσουν επίκεντρο της παρούσας εργασίας δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Ωστόσο, καθώς το ερευνητικό ενδιαφέρον μας «περιορίζει» στις αναπαραστάσεις έμφυλης βίας, η θεματική από μόνη της βοήθησε να μειωθούν οι πιθανές σειρές προς ανάλυση. Είναι απαραίτητο ωστόσο να σημειωθεί ότι κύριο αντικείμενο μελέτης είναι σειρές φαντασίας, οι οποίες ωστόσο είχαν έντονη συσχέτιση με πραγματικά γεγονότα και καταστάσεις, που έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική κοινωνία – είτε του τότε είτε του σήμερα. Αρχική ιδέα ήταν η ανάλυση των

τηλεοπτικών σειρών «Αγγελική», «Οι Ψυχοκόρες», «Σασμός» και «Famagusta». Ωστόσο, η κύρια διαφορά μεταξύ των τεσσάρων αυτών σειρών ήταν ότι οι τρεις πρώτες έχουν ολοκληρωθεί, σε αντίθεση με την τελευταία που βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη. Καθώς λοιπόν τα 3 τηλεοπτικά σύμπαντα ήταν πλήρως δομημένα, θεωρήθηκε συνετό να μη συμπεριληφθεί στην έρευνα μία σειρά, η οποία ακόμη παρουσιάζει και δομεί τους χαρακτήρες της μπροστά στα μάτια των θεατών. Ωστόσο, τη θέση του «Famagusta», κατέλαβε τελικά η επίσης δραματική σειρά, «Το Προξενιό της Ιουλίας», μία σειρά που έχει ολοκληρωθεί και της οποίας η πλοκή προσεγγίζει θέματα όπως η έμφυλη βία και τα κοινωνικά στερεότυπα περί φύλων.

Όλες οι σειρές λοιπόν, όντας ολοκληρωμένες, έχουν πληθώρα επεισοδίων που δύνανται για ανάλυση. Επιπλέον, και οι 4 σειρές είναι παραγωγές της τελευταίας 4ετίας, με την «Αγγελική» να είναι η παλαιότερη (2020) και τα «Προξενιό της Ιουλίας» και «Ψυχοκόρες» τα πιο πρόσφατα (2023). Η επιλογή των συγκεκριμένων σειρών έγινε έχοντας ως βασικό κριτήριο τη σχετικότητα της θεματικής μας (αναπαραστάσεις έμφυλης βίας) με την τηλεοπτική πλοκή.

Η σειρά «Αγγελική» πρωτοεμφανίστηκε στις οθόνες μας το Σεπτέμβρη του 2020 στο κανάλι του Alpha. Πρόκειται για μία παραγωγή του Παναγιώτη Ιωσηφέλη, σε σκηνοθεσία Στέφανου Μπλάτσου. Η σειρά αποτελείται από 2 σεζόν και συνολικά 154 επεισόδια. Πρόκειται για την ιστορία της Αγγελικής, μίας κοπέλας που όταν ήταν 16 ετών, κακοποιήθηκε σεξουαλικά από μία τετραμελή παρέα αγοριών. Τα αγόρια αυτά δεν ήταν άλλα από τους γνωστούς γόνους μίας εύπορης οικογένειας της περιοχής, της οικογένειας των Αργυρών, ενώ μετά το ειδικό αυτό έγκλημα και τη φερόμενη αυτοκτονία του πατέρα της «από τύψεις και ντροπή», η νεαρή κοπέλα αναγκάζεται να φύγει από το πατρικό της μαζί με τη μητέρα της. Χρόνια αργότερα όμως, πλέον ενήλικη, θα γυρίσει πίσω, παριστάνοντας μία άλλη, για να εκδικηθεί έναν-έναν, τους θύτες της. Σταδιακά, βλέπουμε ότι αρχίζει να επαναδιαπραγματεύεται την ανάγκη της για εκδίκηση, λόγω της επανένωσης με τον τότε σύντροφό της, Μιχάλη αλλά και λόγω της συναναστροφής της με τους ανθρώπους που βρίσκονται κοντά στο οικογενειακό περιβάλλον των θυτών. Σκευωρίες, οικογενειακές αντιπαραθέσεις, έχθρες και ψέματα, θα κάνουν τόσο την ίδια την πρωταγωνίστρια όσο και τους θεατές να αναθεωρήσουν τον αρχικό σκοπό της σειράς: Η εκδίκηση δεν είναι εν τέλει μονόδρομος, ούτε θα πραγματοποιηθεί στο τέλος με τους όρους που επιθυμεί το θύμα.

Ο «**Σασμός**» αποτέλεσε μία σειρά-ορόσημο για τα ελληνικά δεδομένα των τελευταίων ετών. Η επιτυχία της σειράς αυτής αντικατοπτρίστηκε όχι μόνο στα «νούμερα» που σημείωνε καθημερινά, αλλά και στην ενασχόληση των υπόλοιπων μέσων (όπως είναι τα περιοδικά και οι διάφορες ιστοσελίδες), με τα όσα συνέβαιναν ανά επεισόδιο. Η σειρά προβλήθηκε από τον Alpha για πρώτη φορά το Σεπτέμβριο του 2021 και διήρκησε έως το καλοκαίρι του 2024. Η ιστορία είναι βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Σπύρου Πετρουλάκη, που είχε κυκλοφορήσει 2 χρόνια πριν, σε σενάριο Βασίλη Σπηλιόπουλου και Εμμανουέλας Αλεξίου και σε σκηνοθεσία Κώστα Κωστόπουλου (1<sup>ος</sup> & 2<sup>ος</sup> κύκλος) , Ζωής Φιλίππα (3<sup>ος</sup>), Γιάννη Σαμπάνη (3<sup>ος</sup>) και Κώστα Αναγνωστόπουλου (3<sup>ος</sup>). Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από μία κλασική κρητική «βεντέτα», η οποία ξεκινάει όταν ο Βασίλης Σταματάκης δολοφονεί τον Μάρκο Βρουλάκη, μπροστά στα ανήλικα παιδιά του. Η οικογένεια Βρουλάκη, θέλοντας να αποστασιοποιηθούν από τον τόπο του εγκλήματος, αποφασίζουν να εγκαταλείψουν την Κρήτη. Χρόνια αργότερα όμως, η Αργυρώ, κόρη του δολοφονημένου, κάνει το πρώτο βήμα και γυρίζει πίσω στη γενέτειρά της, όπου και γνωρίζει και τελικά ερωτεύεται τον Αστήρη, γιο του δολοφόνου του πατέρα της, στοιχείο άγνωστο όμως σε αυτή. Ο έρωτας μεταξύ των δύο, θα αποτελέσει αφορμή για να έρθουν στην επιφάνεια έχθρες και ψέματα του παρελθόντος και τελικά όλοι θα κληθούν να έρθουν αντιμέτωποι με τις συνέπειες των πράξεών τους.

Οι «**Ψυχοκόρες**» αποτελούν ένα ακόμη παράδειγμα σύγχρονης δραματικής σειράς της ελληνικής τηλεόρασης. Η συγκεκριμένη ιστορία διαδραματίζεται στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50 και έχει αρκετά έντονο το ιστορικό στοιχείο, ίσως σε αντίθεση με τις υπόλοιπες. Σε σκηνοθεσία Μιχάλη Χαραλαμπίδη και σενάριο Πένυς Φυλακτάκη και Βαγγέλη Νάση, η σειρά αποτελείται από 60 επεισόδια και άτυπα χωρίζεται σε 3 σεζόν. Αυτή η σειρά καθώς και το «Προξενιό» αποτελούν τις μικρότερες σε έκταση σειρές που θα αναλυθούν στην παρούσα εργασία. Η πλοκή περιστρέφεται γύρω από 4 αδερφές, τη Μαρίκα, τη Βασιλική, τη Φρόσω και τη Δεσποινιά, οι οποίες αφού χάνουν τη μητέρα τους και τον πατέρα τους, αναγκάζονται να μεταφερθούν στην Αθήνα, για να εργαστούν ως ψυχοκόρες για ένα χρονικό διάστημα, ώστε να εξασφαλίσουν τα προς το ζην, όσο περιμένουν να απελευθερωθεί ο πατέρας τους από τη φυλακή. Ωστόσο, η γυναίκα που μεσολαβεί ώστε να προσληφθούν ως ψυχοκόρες, η κυρία Βικτωρία έχει άλλα σχέδια. Χωρίζει τις 4 αδερφές και τις στέλνει σε διαφορετικά σπίτια, καταδικάζοντας έτσι κατά αυτόν τον

τρόπο την καθεμία τους να διανύσει ένα διαφορετικό μαρτύριο μέχρι να κατορθώσουν εν τέλει να επανενωθούν. Μέσα από τα επεισόδια ξεπηδά μία εικόνα της Ελλάδας της μεταπολεμικής αυτής εποχής, με τις πολιτικές διαμάχες και τις οικονομικές διαφορές μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων, να αποτυπώνονται με τρόπο ρεαλιστικό στην τηλεοπτική οθόνη.

Το «**Προξενίο της Ιουλίας**» είναι η τελευταία σειρά που θα απασχολήσει την παρούσα ερευνητική προσπάθεια. Ξεκίνησε το 2023 και αποτελείται συνολικά από 2 σεζόν και 100 επεισόδια. Το σενάριο είναι του Νίκου Απειρανθίτη και η σκηνοθεσία των Ανδρέα Μορφονιού και Νίκο Ζαπατίνα. Στη συγκεκριμένη σειρά πάλι γυρνάμε πίσω στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50, αυτή τη φορά όμως σε ένα χωριό της Θεσσαλίας. Εκεί, μετά την τραγική δολοφονία του πατέρα της, η Ιουλία αναγκάζεται να παντρευτεί τον κατά πολλά χρόνια μεγαλύτερό της πλούσιο γαιοκτήμονα της περιοχής, Γιωργίκη Προβιό. Ο έγγαμος βίος ωστόσο δεν είναι τελικά τόσο ονειρικός όσο πίστευε η νεαρή κοπέλα και σύντομα καταλαβαίνει ότι εκείνη και το αγέννητο παιδί της βρίσκονται σε θανάσιμο κίνδυνο. Οικογενειακά μυστικά και ένα έγκλημα που επί χρόνια παρέμενε στην αφάνεια, θα οδηγήσουν τελικά στη σύγκρουση όλων με όλους, καθώς χρόνια κακοποίησης, παραμέλησης και ψυχικής κακομεταχείρισης θα συμβάλλουν στη θεαματική πτώση διάφορων κεντρικών χαρακτήρων της ιστορίας.

### ***Ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι***

Κύριο μέλημα της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας ήταν η καταγραφή και παρουσίαση λεκτικών και εικονικών μοτίβων που συναντώνται και στις τέσσερις σειρές και αφορούν τις αναπαραστάσεις έμφυλης βίας στους τηλεοπτικούς δέκτες του ελληνικού κοινού. Μέσα από την ανάλυση των σειρών αυτών, στόχος είναι η ανάδειξη ενός πολύ καίριου προβληματισμού: εάν όντως δεχτούμε ως ερευνητές ότι η ελληνική – και όχι μόνο – τηλεόραση έχει υλοποιήσει μία «στροφή» προς το δράμα και τις αναπαραστάσεις βίαιων γεγονότων, τι ακριβώς συνέπειες μπορεί να επιφέρει κάτι τέτοιο σε πολιτισμικό και κοινωνικό επίπεδο; Η προβληματική της βίας στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο, σχεδόν μονοπωλεί το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον χιλιάδων ερευνητών του τομέα των Μέσων, της Ψυχολογίας και του Πολιτισμού. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι μελέτες είναι εκατοντάδες που είτε ασπάζονται την οπτική της απευαισθητοποίησης, είτε εμμένουν

στη μικρή επιρροή που έχουν τέτοιες αναπαραστάσεις στο άτομο ή απλά υπογραμμίζουν την έλλειψη αιτιακής σύνδεσης μεταξύ των δύο συνιστωσών (τηλεοπτική βία και προσλήψεις κοινού) και τονίζουν τη σημασία άλλων παραγόντων, κυρίως κοινωνικοπολιτικών. Αναπαραστάσεις βίας και συνέπειες σε μικρές ηλικίες, βία και ειδήσεις, καθώς και η βία στη μυθοπλασία έχουν απασχολήσει και συνεχίζουν να απασχολούν τους επιστήμονες, γεγονός διόλου ασήμαντο.

Τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα λοιπόν της παρούσας έρευνας, όπως αυτά διαμορφώθηκαν μετά την ανασκόπηση της υπάρχουσας ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας είναι τα ακόλουθα:

- (i) Με ποιους τρόπους ενσωματώνεται το στοιχείο της βίας στη δραματική αφήγηση;
- (ii) Με ποιους τρόπους παρουσιάζονται συγκεκριμένα τα περιστατικά έμφυλης βίας;
- (iii) Σε ποιο βαθμό οι αναπαραστάσεις έμφυλης βίας στις τηλεοπτικές μυθοπλασίες προσφέρουν μία ιδιότυπη αίσθηση «οικειοποίησης» του φαινομένου και της εγκληματικής συμπεριφοράς γενικότερα;

Τα τρία αυτά ερωτήματα μπόρεσαν να περιορίσουν αρκετά το ερευνητικό υλικό και να αποκλείσουν άλλους παράγοντες που συνήθως συνδέονται με τις έρευνες που αφορούν τη βία στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Στην παρούσα επομένως εργασία θα εστιαστούμε στο έμφυλο ζήτημα και τις αναπαραστάσεις βίας, με στόχο να αποδειχθεί η συσχέτιση μεταξύ της βίας στην τηλεόραση και η συναισθηματική οικειοποίηση και εν τέλει αποστασιοποίηση των θεατών.

### **Μέθοδοι έρευνας**

Το υλικό που συγκεντρώθηκε για την παρούσα έρευνα αποτελείται από συνολικά 810 επεισόδια, τα οποία παρακολούθηθηκαν ολοκληρωτικά. Κατά την παρακολούθηση, τηρούνταν σημειώσεις, όσον αφορά τους διαλόγους και συγκεκριμένα παρακειμενικά στοιχεία, ώστε σε δεύτερο χρόνο να γίνει η διαλογή και η επαναπροβολή ορισμένων επεισοδίων, στα οποία θίγονταν θεματικές που άπτονταν των ερευνητικών στόχων αυτής της εργασίας. Ο συνολικός χρόνος προβολής τους είναι φυσικά μεγάλος και γι' αυτό κρίθηκε εξ αρχής αναγκαία η χρήση σωστών ερευνητικών εργαλείων, ώστε η ανάλυση να γίνει όσο το δυνατόν πιο αποτελεσματικά. Στη συνέχεια θα αναφερθούν οι ερευνητικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν για να γίνει εφικτή η ανάλυση των

οπτικοακουστικών κειμένων και η σκιαγράφιση των μοτίβων που παρατηρούνται όσον αφορά τις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας. Λόγω του όγκου του υλικού, κρίθηκε συνετό να μη χρησιμοποιηθεί κατά τρόπο κανονιστικό ένα μόνο ερευνητικό εργαλείο, καθώς οι περιορισμοί που θα παρουσιάζονταν κατά την έρευνα θα ήταν σημαντικοί και θα επηρέαζαν την αξιοπιστία του τελικού υλικού. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν οι μέθοδοι που κρίθηκε σκόπιμο να επιστρατευτούν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, καθώς και οι λόγοι για τους οποίους αυτές επιλέχθηκαν. Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι και οι τρεις μέθοδοι ανήκουν στην «ομπρέλα» της ποιοτικής έρευνας, καθώς το ερευνητικό υλικό δεν προσεγγίζεται με βάση ορισμένες ποσοτικές αρχές, αλλά γίνεται ποιοτική αξιολόγηση των δεδομένων. Μεταξύ άλλων, θα γίνει αναφορά σε τυχόν αδυναμίες και αστοχίες του κάθε τρόπου ανάλυσης, αλλά και τη σημασία που αυτός διαθέτει σε αυτή την ερευνητική προσπάθεια.

### ***Κριτική ανάλυση λόγου***

Η συγκεκριμένη μορφή ανάλυσης λόγου έχει παρουσιάσει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον τα τελευταία χρόνια και εντάσσεται σε μία ευρύτερη κατηγορία, αυτής της ποιοτικής έρευνας. Προσπαθώντας να ξεπεράσει παλαιότερα εμπόδια που αντιμετώπιζαν παρόμοιες θεωρίες όπως ήταν η κριτική γλωσσολογία, η κριτική ανάλυση δεν αντιλαμβάνεται το κείμενο ως απλά μια κοινωνική κατασκευή. Αντιθέτως, το κείμενο παγιώνει και διαιωνίζει κοινωνικές πρακτικές δρώντας ως μέσο (Fairclough, 1989), κάτι που σε μία εποχή πριν την τηλεόραση και τον κινηματογράφο ίσως να φαινόταν αδιανόητο. Ακολουθώντας τις πιο πρόσφατες έρευνες στον τομέα της γλωσσολογίας, υιοθετείται από τους θεωρητικούς υπέρμαχους της συγκεκριμένης μεθόδου η ιδέα ότι γλώσσα και κοινωνία βρίσκονται συνεχώς σε αλληλεπίδραση και επηρεάζονται αμφίδρομα. Μέσα από αυτήν την παράδοση, η γλώσσα καταλήγει να επιδρά καθοριστικά στην κατασκευή κοινωνικών ταυτοτήτων, διαιωνίζοντας παράλληλα κυριαρχικά πρότυπα και σχέσεις εξουσίας (Van Dijk, 2015).

Η ιδεολογική απόχρωση του συγκεκριμένου μοντέλου είναι δύσκολο να αποσιωπηθεί. Ιδίως γιατί η ερμηνεία του κειμενικού υλικού βασίζεται στις ιδεολογικές αξιολογήσεις των έλλογων υποκειμένων. Επομένως, οι αναπαραστάσεις αξιολογούνται ιδεολογικά από τα υποκείμενα, ενώ ο λόγος αναλύεται ως ένα μέσο

επιβολής ήδη υπάρχοντων εξουσιαστικών δυνάμεων. Έτσι, η γλώσσα ναι μεν εξετάζεται ως ένας τρόπος αντικατοπτρισμού των κοινωνικών τεκτωμένων, ωστόσο παράλληλα αναπλάθει και αντιπροσωπεύει κοινωνικές αντιλήψεις, βοηθώντας στην «αποφυσικοποίηση» διάφορων ιδεολογικά ουδέτερων εννοιών. Μέσα από τη γλώσσα δημιουργούνται επομένως συστήματα αξιολόγησης στα οποία τα υποκείμενα εκφράζονται και με βάση τα οποία κατηγοριοποιούν τα πάντα γύρω τους, μαθαίνοντας το παιχνίδι της επικοινωνίας και της ανταλλαγής γνώσεων - αντιλήψεων (Teo, 2000).

Η συγκεκριμένη μέθοδος δεν περιορίζεται αποκλειστικά στις γλωσσολογικές εκφορές. Αντιθέτως, λαμβάνει υπόψη τόσο το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται, καθώς και το ύφος, το πλαίσιο εκφοράς του λόγου αλλά και τα γραμματικά στοιχεία, προσπαθώντας να προσφέρει μία ολιστική προσέγγιση στην ανάλυση του εκάστοτε κειμένου. Κατά αυτόν τον τρόπο γίνεται δυνατή μία σχετικά ρεαλιστική ανάγνωση του ιδεολογικού φορτίου του λόγου (Fairclough, 2000).

Από τα παραπάνω, μπορεί να γίνουν αντιληπτά τα διάφορα προτερήματα που παρουσιάζει η συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση. Παρόλα αυτά, τα αδύναμα σημεία της κριτικής ανάλυσης λόγου είναι εξίσου αξιοσημείωτα. Η έλλειψη σαφούς μεθοδολογίας αρχικά μπορεί να δυσκολέψει τη συγκριτική ανάλυση μεταξύ διαφορετικών μελετών ενώ αφήνει αρκετά περιθώρια για μεθοδολογικά «παραστρατήματα». Ένα από τα πιο επικίνδυνα είναι η υποκειμενικότητα που επιτρέπει η συγκεκριμένη μέθοδος, μιας και η αξιολόγηση του υλικού βασίζεται στις ιδεολογικές προσδοκίες - προσλήψεις του ίδιου του ερευνητή. Επιπλέον, η αδυναμία σύγκρισης οδηγεί σχεδόν αιτιακά και σε αδυναμία γενίκευσης, πράγμα που σημαίνει ότι δύσκολα κάποιος ερευνητής μπορεί να ανάγει τα συμπεράσματα που έβγαλε σε μία έρευνα με επιτυχία στο σύνολο των υπό εξέταση θεμάτων. Όπως αναφέρει με λίγα λόγια ο Van Dijk (2001) πρόκειται ουσιαστικά για μια διαφορετική οπτική της κειμενικής ανάλυσης και όχι για ένα εντελώς διαφορετικό και πρωτότυπο σύστημα αξιολόγησης του λόγου.

Για τους σκοπούς λοιπόν της παρούσας εργασίας θεωρήθηκε ωφέλιμο να αξιοποιηθεί το συγκεκριμένο μεθοδολογικό εργαλείο, καθώς οι αναπαραστάσεις που μας ενδιαφέρει να αναλύσουμε – οι αναπαραστάσεις δηλαδή της έμφυλης βίας – πρόκειται για έντονα ιδεολογικά φορτισμένες αναπαραστάσεις, στις οποίες ο λόγος

κρύβει εξουσιαστικές σχέσεις και αναπαράγει κοινωνικές κατηγοριοποιήσεις. Επομένως, το ενδιαφέρον δεν στρέφεται απλώς στο λεξιλόγιο αλλά και στο ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές εκφέρονται, συμμεριζόμενοι πάντοτε το ευρύτερο τηλεοπτικό σύμπαν που κάθε φορά δημιουργείται. Όπως θα αναφέρουμε και παρακάτω, εικόνα και ήχος θα συντελέσουν έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στην παρούσα ανάλυση, καθώς θα λειτουργήσουν ως επένδυση στα ιδεολογικά μοτίβα που ο τηλεοπτικός λόγος θα παρουσιάσει. Λόγος, εικόνα και ήχος επομένως θα συνδράμουν στην εξερεύνηση των ιδεολογικών συσχετίσεων των τεσσάρων σε σύνολο τηλεοπτικών κόσμων.

### ***Μέθοδος της πολυτροπικής ανάλυσης***

Για να γίνει ανάλυση των βίαιων παραστάσεων σε κείμενο μυθοπλασίας όπως είναι οι τηλεοπτικές σειρές, κρίθηκε αναγκαίο πέρα από το κείμενο να συμπεριληφθούν στη μελέτη και τα υπόλοιπα στοιχεία που προσφέρει στους θεατές μία τηλεοπτική σειρά. Ήχος, εικόνα και κείμενο δημιουργούν ένα ιδιότροπο συνονθύλευμα ερεθισμάτων, που πέρα από τις άμεσες επιδράσεις που μπορεί να έχει στους θεατές (φόβος, έκπληξη, συγκίνηση), έχει και πιο «κρυφές» επιπτώσεις τόσο στην ψυχοσύνθεση όσο και στο αξιολογικό σύστημα των ατόμων.

Ο τρόπος που διεισδύει το φως σε μία τηλεοπτική σκηνή, η μουσική επένδυση καθώς και η χωρική διάταξη αντικειμένων και προσώπων, είναι όλα στοιχεία που επηρεάζουν με τρόπο έμμεσο αλλά και ιδιαίτερα αποτελεσματικό το πως ο τηλεθεατής θα αντιληφθεί τη σκηνή (Kress και Van Leeuwen, 2006). Ιδίως στις περιπτώσεις των δραματικών σειρών ( όπως είναι όλες οι σειρές που εξετάζονται στην παρούσα εργασία), τέτοιου είδους εργαλεία ανάλυσης είναι σημαντικά, καθώς οι συμβολικοί μηχανισμοί που συχνά επιστρατεύονται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό είδος, μέσω της ανάλυσής τους, μπορούν να αποκαλύψουν πολλά στοιχεία για το αξιολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο που δομείται μέσα από την εκάστοτε τηλεοπτική αφήγηση. Μία από τις κλασικές έννοιες που συστήνει αυτή η θεωρία , η οποία έννοια ωστόσο δεν θα μας απασχολήσει τόσο στην παρούσα έρευνα, είναι αυτή της «γραμματικής του οπτικού σχεδιασμού». Πρόκειται για ένα ευρύτερο πλαίσιο ανάλυσης που έχει δημιουργηθεί μέσω του οποίου μπορούν να ερευνηθούν οι συμβολισμοί που κρύβονται σε μία τηλεοπτική σειρά – και όχι μόνο -,

αποσαφηνίζοντας τόσο τη σημασία τους για την πλοκή όσο και τη σημασία που μπορεί να έχουν μέσα σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο.

Χρησιμοποιώντας το μοντέλο της πολυτροπικής ανάλυσης, συνδυαστικά πάντα με την προαναφερθείσα κριτική ανάλυση, είναι δυνατή η εστίαση στα πολιτισμικά στοιχεία των τηλεοπτικών αυτών σειρών που σχετίζονται με το φαινόμενο της έμφυλης βίας και τις κοινωνικές αφηγήσεις που δημιουργούνται, υπάρχουν και διαιωνίζονται γύρω από αυτό. Ο Halliday μέσα από την έρευνά του, κατάφερε να αναπτύξει το μοντέλο της λεγόμενης κοινωνικής σημειωτικής, αναλύοντας ουσιαστικά τους τρόπους με τους οποίους η γλώσσα συνομιλεί ενεργά με τα υπόλοιπα στοιχεία ενός έργου ή μίας σειράς, ώστε πέρα από τη λεκτική να εγκαθιδρύεται μεταξύ θεατή και θεάματος και μία οπτική μορφή επικοινωνίας. Με λίγα λόγια, βλέπουμε και ακούμε εξίσου ενεργά ως θεατές, ενώ τα μηνύματα που λαμβάνουμε έχουν να κάνουν τόσο με το τι ακούμε αλλά και με το τι βλέπουμε ενώ ακούμε.

Η πολυτροπικότητα επομένως αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο ανάλυσης των σύγχρονων μέσων επικοινωνίας. Και σαφώς, η ιδεολογία συνδέεται άρρηκτα και με αυτό το εργαλείο, καθώς εικόνες και ήχοι αξιολογούνται πάντοτε σε συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, με το υποκείμενο – ερευνητή να προχωρεί στην αξιολόγηση και κατηγοριοποίηση του υλικού με βάση τις γνώσεις και προκαταλήψεις του.

Ίσως το πιο αξιοσημείωτο μειονέκτημα του συγκεκριμένου αναλυτικού μοντέλου να είναι η αδυναμία συγκρότησης ενός αυστηρού πλαισίου ανάλυσης. Καθώς ουσιαστικά συνδέεται με την επιστήμη της σημειωτικής, οι τρόποι πρόσληψης των σημείων ανάλυσης ποικίλουν από άτομο σε άτομο και άρα από ερευνητή σε ερευνητή, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Επομένως, η ανάλυση της σημασίας ενός συμβολισμού ή μίας χωρικής επιλογής του σκηνοθέτη, μπορεί να είναι τελείως διαφορετική και πλήρως επηρεασμένη από τις αξιολογικές και πολιτισμικές παρακαταθήκες του εκάστοτε ερευνητή. Οι έλλειψη λοιπόν αυστηρών οδηγιών για το πως πρέπει να γίνεται μία πολυτροπική ανάλυση, δίνει περιθώρια στην ερευνητική πρωτοβουλία που ίσως εν τέλει να έχουν ως αποτέλεσμα

Στην παρούσα έρευνα, η πολυτροπική ανάλυση ουσιαστικά «εμπλουτίζει» τα στοιχεία που φέρνουν στην επιφάνεια τα υπόλοιπα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται. Δίχως, την κριτική ανάλυση του περιεχομένου των σειρών και

χωρίς τις ομαδοποιήσεις που προκύπτουν από τη θεματική ανάλυση, δεν θα ήταν δυνατή η αξιολόγηση του συλλεγμένου υλικού, έχοντας μόνο ως βάση τις παρατηρήσεις και το θεωρητικό υπόβαθρο που προσφέρει η σημειωτική παράδοση. Ωστόσο, συνδυαστικά τα τρία αυτά ερευνητικά εργαλεία δημιουργούν μία αρκετά συμπαγής θεωρητική βάση ώστε να αξιολογηθούν και να αναδειχθούν οι συνιστώσες που κρύβονται πίσω από τις τηλεοπτικές αναπαραστάσεις τις έμφυλης βίας στη σύγχρονη ελληνική τηλεόραση. Αξίζει παρόλα αυτά να σημειωθεί ότι αυτό δεν μπορεί να γίνει εν τέλει με τρόπο εξαντλητικό και ότι πάντοτε πρέπει να θεωρούμε ως ερευνητές ότι υπάρχουν περιθώρια και ευκαιρίες για περαιτέρω και εκ νέου ανάλυση.

### ***Μέθοδος της θεματικής ανάλυσης***

Οι τηλεοπτικές σειρές που επιλέχθηκαν προς ανάλυση έχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις στα κοινωνικοπολιτισμικά χαρακτηριστικά που απεικονίζουν. Ορισμένες από αυτές παρουσιάζουν όψεις από το παρελθόν της ελληνικής κοινωνίας, ενώ άλλες έχουν πιο σύγχρονες αναπαραστάσεις. Όπως γίνεται αντιληπτό και από την παραπάνω παρουσίαση των ιστοριών που αφηγούνται αυτές οι σειρές, όλες ενσωματώνουν στην πλοκή τους έμμεσα ή άμεσα το ζήτημα των έμφυλων ρόλων και τις σχέσεις εξουσίας που δομούνται μεταξύ των εκάστοτε χαρακτήρων. Για το λόγο αυτό θεωρήθηκε σκόπιμο να υπάρξει μία θεματική οργάνωση των εκατοντάδων επεισοδίων, ώστε να μπορέσουν τα επεισόδια να ομαδοποιηθούν – αφού πρώτα έχει ολοκληρωθεί η απομαγνητοφώνηση τους και μία πρώτη ανάλυση του περιεχομένου τους- και να αναλυθούν μετέπειτα εις βάθος.

Με τη συστηματική επομένως οργάνωση των επεισοδίων σε θέματα, το δείγμα ανάλυσης μπόρεσε να περιοριστεί και να περιλαμβάνει κυρίως επεισόδια που έμμεσα ή άμεσα συνδέονταν με βίαιες απεικονίσεις. Σύμφωνα με τους Braun και Clarke (2012), τα θέματα που επιλέγονται, δηλαδή τα νοηματικά μοτίβα που παρατηρούνται, σχετίζονται άμεσα και προκύπτουν από τα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται από τον εκάστοτε ερευνητή. Τόσο τα ερωτήματα όσο και οι θεματικές ενότητες που προκύπτουν είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, ενώ παράλληλα υπάρχει συνεχώς ένα ενδοερευνητικό σύστημα ανατροφοδότησης. Επομένως, η οποιαδήποτε αλλαγή σε ένα ερευνητικό ερώτημα θα αντικατοπτρίζεται και στις θεματικές που θα έχουν διαμορφωθεί σε μία έρευνα.

Στην παρούσα ερευνητική προσπάθεια, η καταγραφή των θεματικών ενοτήτων όπως προαναφέρθηκε ακολούθησε την ολοκλήρωση της πρώτης καταγραφής των τηλεοπτικών κειμένων. Έχοντας συγκεντρώσει το υλικό και από τις τέσσερις σειρές και ύστερα από μία πρώιμη ανάλυση, προέκυψαν οι ακόλουθες τρεις θεματικές ενότητες: (I) Έμφυλη βία και κοινωνική παραδοχή (II) Έμφυλες ταυτότητες θύτη και θύματος (III) Βία και η θέση της στο τηλεοπτικό σύμπαν.

*(I) Προσλήψεις της έμφυλης βίας και μυθοπλαστικό σύμπαν:*

Η συγκεκριμένη θεματική περιλαμβάνει κειμενικά στοιχεία που υπερτονίζουν κοινωνικές στάσεις και αντιλήψεις απέναντι τόσο στα περιστατικά έμφυλης βίας όσο και στα πρόσωπα που συνδέονται με τη βία (θύτης & θύμα). Μας ενδιαφέρουν αντιλήψεις που εκφράζουν τόσο οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές σε περιστατικά βίας όσο και τρίτα πρόσωπα, δίχως άμεση συσχέτιση στη βίαιη αναπαράσταση. Οι κοινωνικές αυτές απόψεις που θα εκφραστούν σχετίζονται είτε με λανθάνοντα ενοχικά αισθήματα που φέρει συνήθως το θύμα («εγώ έφταιγα») είτε με ενοχικά μοτίβα που επιβεβαιώνει ο κοινωνικός περίγυρος («έτσι που συμπεριφερόταν για αυτό τα έπαθε»). Ο τρόπος που αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν την έμφυλη βία στα υπό εξέταση σύμπαντα θα γίνει προσπάθεια να παρουσιαστεί με τρόπο συνεκτικό, ώστε να γίνουν αντιληπτά πιθανά σκηνοθετικά και μυθοπλαστικά μοτίβα που υπάρχουν.

*(II) Έμφυλες ταυτότητες και θύτης / θύμα:*

Η θεματική ενότητα αυτή σχετίζεται με τις έμφυλες αναφορές που συναντάμε στα προς εξέταση κείμενα, όταν γίνεται λόγος τόσο για το θύτη αλλά και για το θύμα. Ταυτοτικά ζητήματα που έχουν να κάνουν με έννοιες όπως ο ανδρικός ηγεμονισμός, η εξουσιαστική ταξινόμηση των υποκειμένων και οι στερεοτυπικοί διαχωρισμοί των κοινωνικών ρόλων λαμβάνοντας υπόψιν το δίπολο «αρσενικό – θηλυκό», αποτελούν βασικό στοιχείο της συγκεκριμένης ενότητας. Η συγκεκριμένη θεματική θα βοηθήσει να χυθεί φως στους τρόπους με τους οποίους τα σύμπαντα αυτά δομούν το θηλυκό και το αρσενικό και πως αντιλαμβάνονται και απεικονίζουν τα στοιχεία των έμφυλων αυτών χαρακτήρων.

*(III) Βία και η θέση της στο τηλεοπτικό σύμπαν:*

Η τελευταία θεματική που μας ενδιαφέρει σχετίζεται με τη θέση που διαθέτει η έμφυλη βία στο εκάστοτε τηλεοπτικό σύμπαν. Η ενδεδειγμένη αναφορά στους τρόπους με τους οποίους η βία προσπαθεί να εισαχθεί στην τηλεοπτική πλοκή, θα προσπαθήσει να φανερώσει την αναγωγή της σε μηχανισμό εξέλιξης (Cuklanz, 2000) ή τη χρήση της ως απλή μέθοδο τέρψης των χειρότερων ενστίκτων του τηλεοπτικού κοινού (Magestro, 2015). Η λειτουργικότητα επομένως της βίας καθίσταται θεμιτό να εξεταστεί στις συγκεκριμένες τηλεοπτικές αφηγήσεις, ως προς το αν υποστηρίζει κάποιο ηθικό μήνυμα ή αν απλά εντείνει την αισθητικοποίηση της κακοποίησης. Και στις δύο περιπτώσεις που αναφέρθηκαν, η ανάλυση των βίαιων αναπαραστάσεων και η ταξινόμησή τους ως προς τη σημασία (“impact”) που έχει στην ευρύτερη πλοκή, θα μπορέσει να συνδιαλλαχθεί με το τελευταίο ερώτημα περί οικειοποίησης που απασχολεί την παρούσα έρευνα, καθώς η σημασιολογική και αφηγηματική βαρύτητα των αναπαραστάσεων θα μπορέσει να προσφέρει ορισμένα στοιχεία ως προς το αν η τηλεοπτική βία εκλαμβάνεται εν τέλει ως κοινωνικό φαινόμενο ή ως κάτι φαντασικό, που δεν ανήκει τουλάχιστον με τρόπο άμεσο στη σφαίρα της πραγματικότητας.

## **Ανάλυση - Αποτελέσματα**

Τα αποτελέσματα της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ενώ η ανάλυση που θα ακολουθήσει στη συνέχεια θα περιλαμβάνει τα κειμενικά αποσπάσματα κάθε σειράς που επιλέχθηκαν να αναλυθούν σε κάθε θεματική ενότητα. Θα παρατίθενται μόνο τα αποσπάσματα που αφορούν άμεσα τα ερευνητικά ερωτήματα που μας ενδιαφέρουν και όχι το σύνολο των διαλόγων της εκάστοτε, υπό εξέταση, τηλεοπτικής σκηνής. Σε κάθε θεματική ενότητα που αναλύθηκε, υπάρχουν αποσπάσματα από όλες τις τηλεοπτικές σειρές που έχουν αναφερθεί. Το κάθε απόσπασμα περιλαμβάνει μία σύντομη επεξήγηση της τηλεοπτικής σκηνής και των προσώπων που εμπλέκονται σε αυτή και στη συνέχεια ακολουθεί ο διάλογος μεταξύ των τηλεοπτικών χαρακτήρων, με παράλληλη αναφορά στα εξω-κειμενικά στοιχεία της σκηνής ( μουσική επένδυση, ιδιαίτερη γωνία από την οποία ο θεατής παρατηρεί τα όσα εκτυλίσσονται, αναφορές στη χωρική διάταξη εάν κρίνεται σημαντικό για την ανάλυση του κειμένου κλπ).

Οι επιλογές αυτών των αποσπασμάτων, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, προέκυψαν με βάση τις μεθοδολογικές επιλογές που ακολουθήθηκαν για την παρούσα έρευνα. Τα αποσπάσματα που θα χρησιμοποιηθούν θα ταξινομηθούν και αναλυθούν ανά θεματική ενότητα, όπως αυτές απαριθμήθηκαν στην ενότητα του μοντέλου της θεματικής ανάλυσης.

### **1. Προσλήψεις της έμφυλης βίας και μυθοπλαστικό σύμπαν**

Οι αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας καταγράφονται και στα 4 τηλεοπτικά σύμπαντα ενώ διάφοροι χαρακτήρες, πέραν των εμπλεκόμενων στα βίαια περιστατικά, τοποθετούνται συχνά απέναντι στο γεγονός και εκφράζουν είτε κάποια άποψη είτε υιοθετούν συγκεκριμένη στάση απέναντι σε θύτη και θύμα. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν ανά σειρά, στιγμιότυπα και διάλογοι που αφορούν τον κοινωνικό σχολιασμό των περιστατικών έμφυλης βίας που απεικονίζονται. Η σειρά με την οποία θα παρουσιαστούν τα αποσπάσματα ακολουθεί μια λογική κλιμάκωσης, καθώς θα αναλυθούν αρχικά σκηνές από τις «Ψυχοκόρες», στη συνέχεια από τις σειρές «Αγγελική» και «Σασμός» και τέλος από το «Προξενικό της Ιουλίας». Η κατάταξη αυτή σχετίζεται με το αν υπάρχει στο τηλεοπτικό σενάριο κάποιο είδος κοινωνικού σχολιασμού για τα περιστατικά έμφυλης βίας – και αν ναι, τι έκταση λαμβάνει αυτό και πως σχετίζεται με την εξέλιξη της πλοκής. Έτσι, στις «Ψυχοκόρες», παραδείγματος χάρη, αν και υπάρχουν αναπαραστάσεις έμφυλης βίας, λίγοι είναι οι χαρακτήρες που θα τοποθετηθούν για αυτές στα πλαίσια κάποιου διαλόγου, ενώ ορισμένες φορές που αυτό συμβαίνει, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, όσα ειπώθηκαν ακολουθούν το σκεπτικό ότι το θύμα φέρει την ευθύνη και την υποχρέωση να προχωρήσει τη ζωή της με συγκεκριμένο τρόπο, έχοντας ως επίκεντρο της υπάρξεώς της πλέον το τραυματικό γεγονός- σε αντίθεση με τον άνδρα – δράστη. Κατά αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται και ως ένα βαθμό η παραδοχή της Clark (2021) περί «σιωπηλής ενοχοποίησης» του θύματος μέσω της αφήγησης. Από την άλλη, στο «Σασμό» και το «Προξενικό», οι θύτες αντιμετωπίζουν την κοινωνική κατακραυγή και το ανάθεμα, κάτι που γίνεται ορατό σε διάφορες σκηνές και με διαφορετικούς κάθε φορά χαρακτήρες να εμπλέκονται. Η έντονη καταδικαστική στάση που φαίνεται να υιοθετούν αρκετοί χαρακτήρες στις δύο σειρές κατά κόρον λοιπόν τις διαφοροποιεί από τις άλλες δύο, που φαίνεται να διατηρούν περισσότερη μετριοπάθεια – ή ακόμη και πλήρη απάθεια και έλλειψη ενσυναίσθησης – απέναντι στα ζητήματα έμφυλης βίας. Η φαινομενική «μετατόπιση» της ελληνικής τηλεόρασης όπως παρουσιάζεται

από τα παραπάνω παραδείγματα προς πιο «ευαισθητοποιημένες» αναπαραστάσεις ίσως και να σχετίζεται με τα ευρήματα των ερευνών των Στατήρα (2023) και Παναγιώτα (2023) για τις στάσεις των ελληνικών ΜΜΕ απέναντι στο ζήτημα της έμφυλης βίας.

Στις «Ψυχοκόρες» λοιπόν, τα περιστατικά έμφυλης βίας «συμπληρώνουν» τα όσα συμβαίνουν στις αδερφές Πολύζου, αφού έχασαν τους γονείς τους. Η φυλάκιση του πατέρα της οικογένειας και ο θάνατος της μητέρας, οδηγούν τις τέσσερις αδερφές στην απόφαση να εργαστούν ως ψυχοκόρες για να επιβιώσουν. Αυτό όμως που δεν γνωρίζουν είναι ότι η κυρία Βικτωρία, η γυναίκα που εμφανίστηκε ως σωτήρας μέσα στις δύσκολες αυτές συνθήκες, έχει κακόβουλα σχέδια για εκείνες, χωρίζοντάς τις και στέλνοντας την καθεμία σε διαφορετικό προορισμό – και με διαφορετικούς σκοπούς. Οι νεαρές κοπέλες, δίχως ουσιαστική προστασία στην συντηρητική και επικίνδυνη κοινωνία της μεταπολεμικής Ελλάδος, θα έρθουν αντιμέτωπες με διάφορους «δαίμονες».

Η πρώτη αρκετά γραφική σκηνή κακοποίησης έχει ως πρωταγωνίστρια τη Φρόσω, μία από τις αδερφές, η οποία κακοποιείται σεξουαλικά από τον Ηλία Νάτση, τον άνδρα της οικογένειας στην οποία πήγε ως ψυχοκόρη. Η σκηνή αυτή, αν και δεν διαρκεί πολύ, είναι μέρος του τρίτου επεισοδίου της σειράς και παρουσιάζει με αρκετά γλαφυρό τρόπο μία από τις πτυχές της πραγματικότητας που βίωναν με βάση και τις πραγματικές μαρτυρίες, μερικές από τις κοπέλες που εργάστηκαν ως ψυχοκόρες στην Ελλάδα του τότε. Η σκηνή του βιασμού δεν διαρκεί πολλά λεπτά, έχει όμως ιδιαίτερη βαρύτητα όσον αφορά την πλοκή και ενσωματώνει χαρακτηριστικά κορύφωσης όπως αυτά αναφέρονται και στην έρευνα της Magestro (2015). Το σκηνικό όπως θα αναφερθεί και παρακάτω εκτενέστερα είναι αρκετά σκοτεινό – καθώς το μόνο φως στην σκηνή προέρχεται από μία μικρή λάμπα στο κομοδίνο της Φρόσως και οι πρωταγωνιστές της σκηνής φαίνονται μόλις για λίγα δευτερόλεπτα, προτού ο φακός απομακρυνθεί τελείως από το δωμάτιο στο οποίο εκτυλίσσεται η κακοποιητική πράξη και βρεθεί εκτός δωματίου, μόνο με τις πνιχτές φωνές και το κλάμα της Φρόσως να αντηχούν στο σκοτεινό διάδρομο του αρχοντικού. Η αντίθεση «μέσα – έξω», τεχνική που κατά τον Metz (1974) συμβάλλει στη δημιουργία της λεγόμενης «οπτικής απουσίας», ολοκληρώνεται όταν οι θεατές μεταφέρονται στο διπλανό δωμάτιο, όπου η κυρά του σπιτιού, η Ευανθία προσεύχεται γονατιστή, καθώς ακούει το μαρτύριο της νεαρής κοπέλας στο δίπλα δωμάτιο. Εάν

και δεν υπάρχει διάλογος σε αυτή τη σκηνή, ο συμβολισμός και το πλαίσιο που διαμορφώνεται, είναι με τέτοιο τρόπο διαμορφωμένα ώστε να προκαλούν έντονη συναισθηματική φόρτιση στους θεατές. Η πράξη, ωστόσο, αυτή πλαισιώνεται μέσω του διαλόγου στο αμέσως επόμενο επεισόδιο, όταν η Φρόσω συζητά με την Ευανθία το τι της συνέβη, θεωρώντας ότι η δεύτερη δεν γνωρίζει τις προθέσεις του άνδρα της για τη νεαρή ψυχοκόρη τους. Ωστόσο, η Φρόσω έκπληκτη θα διαπιστώσει ότι όλα αυτά ήταν μέρος ενός σχεδίου, μιας και σκοπός του ερχομού της στο σπίτι των Νάτσηδων, ήταν να είναι αυτή η συγκρία τους, ένας θεσμός που συναντιόταν αρκετά στην ελληνική επαρχία εκείνα τα χρόνια. Η κακοποίηση λοιπόν της πρωταγωνίστριας πλέον παρουσιάζεται ως «ρόλος» που της ανατέθηκε από τον κοινωνικό περίγυρο, ένας ρόλος αποδεκτός και μη κατακριτέος από την τοπική κοινωνία, γεγονός που φαίνεται και στη συνέχεια. Η κακοποίηση λοιπόν μετουσιώνεται σε προϋπόθεση συμμετοχής της Φρόσως στην οικογενειακή μονάδα των Νάτσηδων, με την κοινωνική αποδοχή αυτής της συνθήκης να συνάδει με την άποψη περί «φυσικοποίησης της γυναικείας υποταγής μέσω των μέσων», όπως αυτή αποτυπώθηκε από τις Sarikakis και Tsaliki (2011). Στη συζήτηση λοιπόν μεταξύ των δύο γυναικών, η Ευανθία είναι αυτή που θα παρουσιάσει στη Φρόσω το λόγο που την έφεραν στο σπίτι τους, αναφέροντας παράλληλα πως αν και δεν το επιθυμεί ο άνδρας της – καθώς δεν ενθουσιάστηκε από το παρουσιαστικό της Φρόσως, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ευανθία– το κάνει «για χάρη της».

Φρόσω (*κλαίγοντας*)- Κυρία Ευανθία, *δεν φταίω εγώ...* Μη με τιμωρήσετε, αλήθεια θα σας πω. Χθες βράδυ...δε φταίω εγώ...

Ευανθία – Και ποιος φταίει; Μοναχή σου πήγες και βουτήχτηκες. Χωρίς να λογιάς μήτε εμένα, μήτε τον εαυτό σου, μήτε το (*κομπιάζει*), το σπλάγχο που μπορεί να έχεις μέσα σου. Όλα τα πετάς στο βρόντο. **Και τον κόπο του αντρός μου, και τον δικό μου, όλα!**

Φρόσω – Τον κόπο του αντρός σας;

Ευανθία – Φρόσω, θα λέμε τα σύκα, σύκα και τη σκάφη, σκάφη. Τ' αντρός μου δεν του καλ'αρέσει και πολύ να κοιμάται μαζί σου, όσες φορές και να έρθει στην κάμαρά σου. Για αυτό μην ανεμοπετούν τα μυαλά σου. **Χάρη μου κάνει που δέχτηκε να έχω μία συγκρύα.** Το χέρι έπρεπε να του φυλάω.

Φρόσω – Μία συγκρύα;

Ευανθία – Κ'έννοια σου. Μόνο καλό θα δεις από μένα. Εμείς κρατάμε από Μάνη. Και εκεί τις συγκρύες μας τις τιμούμε και τις βοηθάμε σαν και τι. Κάνε μου εσύ το γιό και μη σε νοιάζει που σε έκανε έτσι ο Θεός. Μήτε που δεν έχεις προίκα. Γιατί ο γιός που θα μου βγάλεις, θα κληρονομήσει ολόκληρη περιουσία. Τι, έτσι θα σ'αφήσουμε;

Φρόσω – Ο γιος; Που θα σας βγάλω;

Ευανθία – Εφτάγερη μου είπε η κυρά Βικτωρία πως είσαι. Θα μου τον ξεπετάξεις τον γιό, στο πιτς φιτίλι....

Η κακοποίηση της Φρόσως θα συνεχιστεί για αρκετά ακόμη επεισόδια, ωστόσο θα ενσωματωθεί ως μέρος της πλοκής και δεν θα αποτελεί πλέον αιτία για κάποιο είδος συζήτησης ή κοινωνικού σχολιασμού, κάτι που περιγράφεται από τη Magestro (2015) ως η «ενσωμάτωση της σεξουαλικής βίας στη ρουτίνα της πλοκής». Στα επόμενα επεισόδια, άλλη μία μορφή έμφυλης βίας θα παρουσιαστεί – αν και δεν προσεγγίζεται ξεκάθαρα ως μορφή βίας – όταν μία από τις ψυχοκόρες της εύπορης οικογένειας Κοτρώτση, η Όλγα θα αναγκαστεί να υποβληθεί σε έκτρωση, καθώς είναι έγκυος αλλά δίχως να είναι παντρεμένη και –όπως μαθαίνουμε αργότερα – πιθανότατα από τον πατέρα της οικογένειας, Κοσμά Κοτρώτση.

Η ιατρική αυτή διαδικασία θα πραγματοποιηθεί στα κρυφά, σε μη ελεγχόμενες ιατρικές συνθήκες και από μία γυναίκα που έχει αποκτήσει εμπειρία στη συγκεκριμένη διαδικασία, δίχως όμως να έχει κάποια ιατρική κατάρτιση. Η νεαρή κοπέλα θα κινδυνεύσει και θα σωθεί με την παρέμβαση του γιού της οικογένειας, Σώτου Κοτρώτση, που είναι γιατρός και καλείται για βοήθεια από τις υπόλοιπες γυναίκες που ήταν παρούσες στην πράξη. Η σκηνή της κακοποιητικής αυτής πρακτικής απέναντι στην Όλγα – καθώς πρόκειται για ξεκάθαρη κακοποίηση, μιας και δεν τις παρέχονται οι κατάλληλες ιατρικές συνθήκες ούτε υπάρχει φροντίδα και ενδιαφέρον για την ασθενή – δεν περιέχει κάποιο ουσιώδη διάλογο μεταξύ των προσώπων που συμμετέχουν στην πράξη ούτε γίνεται αναφορά στη βαρύτητα που αυτή φέρει, ωστόσο λίγα επεισόδια αργότερα (αφού η έκτρωση δεν ολοκληρώθηκε επιτυχώς και η Όλγα παραμένει έγκυος), μια συζήτηση μεταξύ της κοπέλας και της

κυρίας του σπιτιού, της Λέλας Κοτρώτση θα αποκαλύψει περισσότερα για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες η κοπέλα συνέλαβε το παιδί.

Με το φακό να κάνει άλματα μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, συνθέτοντας μια εικονιστική σύνδεση των αφηγήσεων, η μία σκηνή περιέχει τη Δεσποινιώ και τον Κοσμά Κοτρώτση στο υπόγειο και η άλλη την Όλγα με τη Λέλα Κοτρώτση. Οι δύο πρώτοι βρίσκονται μόνοι τους, με τον Κοσμά να πλησιάζει απειλητικά την Δεσποινιώ – όπως υποδεικνύει και η μουσική επένδυση που επιλέγεται για τη συγκεκριμένη σκηνή - , ενώ η Όλγα ακόμη ξαπλωμένη και ανήμπορη από την παραλίγο θανατηφόρα διαδικασία που υπέστη, περιγράφει στη Λέλα τι ακριβώς συνέβη μεταξύ εκείνης και του Κοσμά. Αυτό που περιγράφει η Όλγα ζωντανεύει μέσα από αυτά που βιώνει η Δεσποινιώ με τον Κοσμά την ίδια ακριβώς ώρα της αφήγησης, και καθώς η Λέλα ακούει την εξιστόρηση των γεγονότων από την Όλγα, δεν μπορεί παρά να είναι σε άρνηση.

*Λέλα (στο δωμάτιο που βρίσκεται ξαπλωμένη η Όλγα) – Φώναξεις;*

*Κοσμάς (σε παράλληλη σκηνή, ενώ βρίσκεται στο υπόγειο με τη Δεσποινιώ)  
– Εσύ θα είσαι καλό κορίτσι και θα ακούς τον κύριό σου.*

*Λέλα – Γιατί δεν έκανες κάτι να ξεφύγεις; **Γιατί δεν φώναξεις;***

*Όλγα – (κλαίγοντας, κουνάει αρνητικά το κεφάλι της).*

*Λέλα – Θα σε ακούγαμε και θα ερχόμασταν. **Μήπως το ήθελες και εσύ όπως αυτός;***

*Όλγα – (κουνάει πάλι αρνητικά το κεφάλι της).*

*Λέλα – Μήπως το ήθελες και εσύ όσο και αυτός;*

*Όλγα – (κουνώντας πάλι το κεφάλι της, γνέφει αυτή τη φορά θετικά).*

*Λέλα – Εντάξει. Εντάξει, ήταν η πρώτη σου φορά. Έκανες λάθος, το καταλαβαίνω. Όμως τώρα ξέρεις, ότι αν είχες φερθεί διαφορετικά δεν θα είχε γίνει τίποτα από όλα αυτά.*

*\*παράλληλη σκηνή στο υπόγειο της οικείας\**

Κοσμάς – Δεν αξίζω ένα φιλάκι; Σου πάει η καρδιά να μου πεις όχι; *(αρχίζει να ακουμπάει σε διάφορα σημεία το σώμα της Δεσποινιώς, αγκαλιάζοντάς την).*

Δεσποινιώ – Μη, μη...Σας παρακαλώ κύριε *(προσπαθεί να τον απωθήσει, απομακρύνοντας τα χέρια του από το σώμα της).* Αφήστε με! *\*φεύγει τρέχοντας\**

Και καθώς ο παράνομος δεσμός της Όλγας και του Κοσμά έχει ήδη πλαισιωθεί ως κατακριτέος και μιαιρός – κυρίως εις βάρος της κοπέλας και όχι του κύρη του σπιτιού –, η Λέλα θολωμένη από το θυμό και την επιθυμία της για εκδίκηση, θα ενημερώσει σχετικά με την εγκυμοσύνη τον αδερφό της Όλγας, Στάθη, παρακινώντας τον να «αναλάβει την ευθύνη σαν αδερφός». Έτσι, λίγες στιγμές αργότερα, και ενώ η Όλγα έχει ψευδώς οδηγηθεί στο συμπέρασμα, ότι θα αποχωρήσει από την οικεία Κοτρώτση για να συνεχίσει τη ζωή της ελεύθερη, μαζί με το παιδί της, σε κάποιο οικοτροφείο, ο αδερφός της εμφανίζεται μπροστά της και ακολουθεί ο παρακάτω διάλογος:

Στάθης – Να χαρώ εγώ ομορφιές η αδερφή μου.

Όλγα – Στάθη; Τι κάνεις εδώ;

Στάθης – Μου μήνυσαν τα χαρούμενα νέα

Όλγα – Κυρία Νέλα; Εσείς;

Νέλα – Μου το ζήτησαν από το οικοτροφείο, παιδί μου. Χρειάζονταν την έγκριση ενός συγγενή σου.

Στάθης – Δεν θα αγκαλιάσεις τ'αδέρφι σου; Τι φοβάσαι, ντε; Κόπιασε να σε φιλήσω!

Στάθης – *(πλησιάζει διστακτικά τον αδερφό της)*

Στάθης – Μια σταλιά κούτσικο ήσουν όταν έφυγες από τα χέρια μου. Και κοίτα πως σε βρίσκω... Αλλιώςτική...*(Η Όλγα τον αγκαλιάζει)*

Στάθης – Όποιος σε πείραζε, πάντα εμένα δε φώναζες

Όλγα – *(δακρυσμένη, γνέφει καταφατικά)*

Στάθης – Το έταξα στους γέρους μας και εσύ σε μένανε. **Καθαρή να σε βρω πάλι.** Μα δεν πειράζει... Ότι έγινε, έγινε.

Όλγα – Στάθη...Δεν το ήθελα.

Στάθης – Ούτε εγώ, Όλγα *(βγάζει ένα μαχαίρι και αρχίζει να τη μαχαιρώνει στην κοιλιά)*.

Στάθης – **Τώρα κανείς δεν θα γελάει εις βάρος μας.**

Όπως αναφέρεται αργότερα, ο δράσης παραδόθηκε αμέσως στις αστυνομικές αρχές και επικαλέστηκε «λόγους τιμής» για την απαράδεκτη πράξη του. Και παρόλο που όπως αναφέρουν οι αστυνομικοί που ρωτούν τους παρόντες στο περιστατικό, «η δικαιοσύνη θα κάνει το καθήκον της», τα λόγια με τα οποία απευθύνεται ο αστυνομικός προς τη Μαρίκα, χαρτογραφούν μία ξεκάθαρη εικόνα για την ευθύνη που φέρει το θύμα σε αυτή την περίπτωση για όσα της συνέβησαν. **«Αυτό όμως να γίνει ένα μάθημα σε όλες σας»** υπογραμμίζει, υπονοώντας πως οι δικές τους συμπεριφορές φέρουν αυτά τα αποτελέσματα, ενισχύοντας το λεγόμενο «μύθο του προκλητικού θύματος» (Gauntlett, 2008). Ωστόσο, η συναισθηματική έκρηξη του Σώτου λίγες στιγμές αργότερα, δημιουργεί ένα αίσθημα αφηγηματικής εξιλέωσης στο θεατή, καθώς όπως υπογραμμίζουν οι Jamieson και Romer (2014) μετατοπίζεται η συναισθηματική έμφαση από τη βία στην «αρρενωπή αντίδραση» και την ηθική της αξιολόγηση:

Σώτος – Ακόμα και τώρα, όλοι θα πουν πως ο αδερφός της ήταν ήσυχος, ηθικός και δεν είχε ποτέ ενοχλήσει κανέναν. Αλλά τι; Σε λίγο θα του δώσουν και μετάλλιο που σκότωσε τη **διεφθαρμένη** αδερφή του.

Κοσμάς – Μετάλλιο;

Σώτος – **Για την τιμή του!** Όποιος έχει τιμή δε σκοτώνει. Και αν έπρεπε να τα βάλει με κάποιον, ας έβρισκε τον διαφθορέα της. Ας τον ψάξουμε όλοι μαζί...

Η αντίθεση που εκφράζεται μεταξύ των θέσεων του εκπρόσωπου των Αρχών και του νεαρού Σώτου αποτυπώνει δύο διαμετρικά διαφορετικές απόψεις που αφορούν το συγκεκριμένο έγκλημα, το οποίο με τα σημερινά δεδομένα θα θεωρούταν γυναικοκτονία. Έτσι, το επίσημο, συντηρητικό και βαθειά πατριαρχικό κράτος – ή

έστω ένας εκπρόσωπος αυτού – συνδέουν την αρετή και την «καθαρότητα» των γυναικών με ένα είδος καθήκοντος που φέρουν όλες και που πρέπει πάση θυσία να υπερασπιστούν. Διαφορετικά, οι συνέπειες που θα προκύψουν, μπορεί να θεωρηθούν ως και αναμενόμενες. Η λέξη «τιμή» εξάλλου δεν χρησιμοποιείται τυχαία, καθώς όπως βλέπουμε και μερικές σκηνές αργότερα, η ίδια ακριβώς λέξη χρησιμοποιείται για να περιγράψει το έγκλημα σε ένα πρωτοσέλιδο εφημερίδας. Είναι λοιπόν μία λέξη που κρύβει το στοιχείο του κοινωνικού αντίκτυπου και φέρει μεγάλη συναισθηματική αξία για πολλούς, όπως ακριβώς εξηγούν και οι Gunter και Furnham (1985), όταν αναλύουν τους λεγόμενους «φόνους τιμής», στους οποίους τέτοιου είδους αφηγήσεις παρουσιάζουν την ανδρική επιθετικότητα ως κάτι που μπορεί να «αιτιολογηθεί» κοινωνικά – και άρα να γίνει αποδεκτό-, ιδίως όταν προκύπτει λόγω κάποιας ηθικής προσβολής. Ο σχεδόν μονόλογος ωστόσο του Σώτου στο οικογενειακό τραπέζι, θα τονίσει ότι μία τέτοια πράξη δεν μπορεί να σχετίζεται με την τιμή ενός ανθρώπου, μιας και φέρει χαρακτηριστικά τελείως αντίθετα από την έννοια της τιμής. Είναι από τους λίγους που θα στρέψουν την προσοχή του κοινού και των άλλων χαρακτήρων στο ποιόν του δράστη – καθώς και σε εκείνον που άφησε έγκυο την Όλγα, δίχως να ακολουθήσει γάμος-, τονίζοντας αυτό που φαίνεται να λησμονείται από αρκετούς: κανένα θύμα δεν πρέπει να φέρει το βάρος των πράξεων του θύτη. Η στάση αυτή του νεαρού Σώτου συνομιλεί με τις απόψεις της Clark (2021) όσον αφορά τη σημασία παρουσίας γυναικοκεντρικών ή συμπνετικών φωνών στα μυθοπλαστικά σύμπαντα που αγγίζουν τη θεματική της έμφυλης βίας.

Η μικρότερη της οικογένειας Πολύζου τώρα, η Δεσποινιά, με τη σειρά της θα πέσει και εκείνη θύμα σεξουαλικής κακοποίησης και θα προωθηθεί από την ίδια τη Βικτωρία αρχικά ως μοντέλο και μετέπειτα ως συνοδός ευκατάστατων ανδρών, που πληρώνουν αδρά για τη συντροφιά μιας νεαρής κοπέλας. Όλα ξεκινούν με τη νάρκωση και το βιασμό της τη βραδιά των πρώτων της καλλιστείων, από έναν άνδρα, που είχε πληρώσει για να περάσει λίγες ώρες μαζί της, δίχως προφανώς τη συναίνεση της ίδιας. Η σκηνή και αυτής της κακοποίησης δεν διαρκεί πολύ, ούτε εστιάζει ιδιαίτερα στους πρωταγωνιστές και το τι συμβαίνει. Αντιθέτως, αφού η Δεσποινιά ακινητοποιείται και φιμώνεται από έναν από τους κακοποιητές της και αυτός αρχίζει να τη φιλάει, η κάμερα εστιάζει στο στέμμα των καλλιστείων που πετάχτηκε στο πάτωμα, ενώ από πίσω φαίνονται θολές φιγούρες να βγάζουν σιγά-σιγά τα ρούχα τους. Η σκηνοθετική αυτή επιλογή συνάδει με αυτό που η Rose (2016) αναφέρει ως

«σημειολογική μετάθεση», κατά την οποία το τραύμα «μεταφέρεται» στο τηλεοπτικό κοινό μέσω της απουσίας παρουσίας του και όχι μέσω της υπερ-έκθεσης σε αυτό. Το μόνο που ακούγεται σε αυτή τη σκηνή είναι η μουσική επένδυση που έχει επιλεγεί με σκοπό να παρατείνει την αγωνία των θεατών, οι οποίοι αν και δεν το βλέπουν ξεκάθαρα, γνωρίζουν πολύ καλά τι συμβαίνει στη νεαρή κοπέλα, δομώντας έτσι και τη συναισθηματική εμπειρία αυτού του σκηνικού (Chion, 1994).

Την επόμενη ημέρα και μετά τη συνειδητοποίηση του τι της συνέβη, η Δεσποινιώ έντρομη και καταρρακωμένη, αφού είχε ξυπνήσει γυμνή σε ένα άγνωστο δωμάτιο ξενοδοχείου, μεταφέρεται σε νοσοκομείο, όπου και δέχεται τις ερωτήσεις της αστυνομίας που έχει κληθεί για το συμβάν. Ο διάλογος μεταξύ του θύματος και των αστυνομικών αρχών, φαίνεται πως κινείται ακριβώς στα ίδια πλαίσια που είχαν τεθεί και στον πρώτο διάλογο των αστυνομικών με τις ψυχοκόρες της οικογένειας Κοτρώτση, μετά τη δολοφονία της Όλγας.

Δεσποινιώ (κλαίγοντας) – Είχε πολύ κόσμο. Ήμουν μεθυσμένη. **Δεν το ήθελα!**

Αστυνομικός – Τώρα εγώ τι να καταγράψω, μου λες; **Ο βιασμός είναι σοβαρή κατηγορία. Χρειάζεται αποδείξεις. Πού είναι;**

Δεσποινιώ – Δεν το ήθελα.

Αστυνομικός – Κοπέλα μου μήπως, το έχεις παρεξηγήσει; **Έκανες το λάθος, ήπιες ένα ποτό παραπάνω...** Μετά τα άλλα ήρθαν μόνο τους. Είσαι ένα τόσο όμορφο κορίτσι. Ποιος δεν θα ήθελε να κοιμηθεί με μία βασίλισσα σαν εσένα.. (τη χαϊδεύει στον ώμο).

Δεσποινιώ (απομακρύνεται) – Είμαι αρραβωνιασμένη!

Αστυνομικός – Όνομα αρραβωνιαστικού.....

*\*Η Δεσποινιώ δεν απαντά. \**

Αστυνομικός – Ούτε αυτό δε θυμάσαι; Αρχίζω να πιστεύω πως σου αρέσουν τα παραμύθια. Ότι έκανες το κέφι σου, το μετάνιωσες μετά, θες τώρα να τα μπαλώσεις..ή ακόμα καλύτερα να εκβιάσεις για λεφτά,ε; (γελάει περιπαικτικά)...

*\*Η Δεσποινιώ κουνάει αρνητικά το κεφάλι\**

Αστυνομικός – Άσε...σας μάθαμε. **Ξέρω καλά από κοπέλες σαν εσένα** (πάει πάλι να την ακουμπήσει, η Δεσποινιώ όμως πάλι αποτραβιέται).

Για ακόμη μία φορά επομένως, η ευθύνη φαίνεται πως βαρύνει δυσανάλογα το θύμα ενώ ο διάλογος αυτός αποκαλύπτει και ένα ίχνος γενικευμένης καχυποψίας που υπάρχει απέναντι σε όσες καταγγέλλουν τέτοιου είδους εγκλήματα. Τα επαναλαμβανόμενα «Δεν το ήθελα» της Δεσποινιώς δεν έχουν καμία σημασία για το συνομιλητή της. Η στάση που εξ'αρχής υιοθετεί ο αστυνομικός είναι εχθρική, καθώς από την πρώτη στιγμή φαίνεται πως δεν πιστεύει όσα του υποστηρίζει η Δεσποινιώ. Όταν στη συνέχεια, η κοπέλα μεταφέρεται από έναν επιθεωρητή στο σπίτι της Βικτωρίας, η φράση «έως τότε θα μένουν ατιμώρητοι αυτοί οι...άνθρωποι» επισφραγίζει μέσα στην ειρωνεία της την ζοφερή πραγματικότητα της κατάστασης: μια αστυνομία που δεν προτίθεται να βοηθήσει μία κοπέλα που κακοποιήθηκε απευθύνεται για βοήθεια στο πρόσωπο που συνέβαλε ενεργά σε αυτήν την κακοποίηση. Και εν τέλει κανείς δεν είναι ένοχος, παρά μόνο το θύμα...

Στην «Αγγελική», όλη η ιστορία ξεκινάει από τη σεξουαλική κακοποίηση και τον βιασμό ενός ανήλικου κοριτσιού από μία ομάδα αγοριών. Το περιστατικό ανακαλείται είτε μέσω των λέξεων είτε μέσω της ίδιας της εικόνας (“flashback) πολύ συχνά τόσο για να βοηθήσει στην εξέλιξη της πλοκής, αλλά και για να κλιμακώσει καταστάσεις, οδηγώντας στην τελική σύγκρουση των χαρακτήρων. Πέρα από το ίδιο το θύμα της επίθεσης, το οποίο πολύ συχνά εκφράζει το τραύμα του και την απέχθεια του προς αυτή καθαυτή την πράξη και τους θύτες, είναι και αρκετά άλλα πρόσωπα της ιστορίας που τοποθετούνται πάνω στο γεγονός – αν και με λιγότερο επικριτικό τόνο και ύφος από ότι στις υπόλοιπες σειρές που εξετάστηκαν για τους σκοπούς αυτής της έρευνας.

Η πρώτη εκτενής αναφορά και περιγραφή-πλαισίωση του βίαιου περιστατικού γίνεται από την ίδια την πρωταγωνίστρια-θύμα στο πρώτο επεισόδιο της σειράς, όταν έρχεται αντιμέτωπη με τον παλιό της σύντροφο που ακόμη κατοικεί στην περιοχή και εργάζεται για την οικογένεια των θυτών. Ο Μιχάλης αν και εξαρχής είχε τις αμφιβολίες του, τελικά διαπιστώνει ότι η νοσοκόμα που έχουν φέρει για να παρακολουθεί την πορεία της μητέρας της οικογένειας Αργυρού, είναι η κοπέλα με την οποία είχε σχέση όταν ήταν νεότερος και με την οποία έκαναν όνειρα να

συνεχίσουν τη ζωή τους μαζί. Η Αγγελική λοιπόν είναι η Μαργαρίτα, η κοπέλα που πριν αρκετά χρόνια δίχως εξήγηση άφησε τα πάντα και τους πάντες πίσω της και εξαφανίστηκε, χωρίς προειδοποίηση. Τώρα που ο Μιχάλης ωστόσο την έχει ξανά μπροστά του, επιχειρεί να τη ρωτήσει όλα αυτά που ήθελα τόσα χρόνια να μάθει για εκείνη την τελευταία νύχτα που πέρασαν μαζί. Αν και η Αγγελική αρχικά διστάζει, μετά από πιέσεις του Μιχάλη, εξηγεί συναισθηματικά φορτισμένη, το λόγο για τον οποίο εξαφανίστηκε.

Μιχάλης –...Είσαι η Μαργαρίτα. Θα το αναγνώριζα παντού αυτό το βλέμμα. Συγνώμη γιατί μου λες ψέματα; Μαργαρίτα, σου μιλάω ( πάει να την ακουμπήσει στο πρόσωπο).

Αγγελική – Μη με λες έτσι (σπρώχνει το χέρι του μακριά).

Μιχάλης – Γιατί όχι, πες μου!

Αγγελική – Με πιέζεις.

Μιχάλης – Σε πιέζω; Λέγαμε πως θα ήμασταν μαζί για πάντα. Αυτό λέγαμε. Και τώρα γυρνάς γιατί; Γυρνάς πίσω γιατί και όλο αυτό το θέατρο ότι είσαι κάποια άλλη για ποιο λόγο;

Αγγελική – Σταμάτα, σταμάτα να με ρωτάς.

Μιχάλης – Μαργαρίτα, σε παρακαλώ.

Αγγελική: Η Μαργαρίτα δεν υπάρχει πια.

Μιχάλης – Μην το λες αυτό..

Αγγελική – Τη **σκότωσαν**. Το τελευταίο βράδυ που ήμασταν μαζί την σκότωσαν. Δεν έχει απομείνει τίποτα από αυτό το κορίτσι. Αυτό που βλέπεις είναι μια γυναίκα που ψάχνει να βρει **δικαίωση**...

Μιχάλης – Τι είναι όλα αυτά που μου λες Μαργαρίτα. Δικαίωση για ποιο πράγμα Μαργαρίτα;

Αγγελική – Μην με ξαναπείς με αυτό το όνομα.

Μιχάλης – Σε ακούω. Είπες, ήρθες για να βρεις δικαίωση. Δικαίωση για ποιο πράγμα;

Αγγελική – **Για το λάθος τους.**

Μιχάλης – Το λάθος ποιων;

Αγγελική – Των Αργυρών.

.....(Μεσολάβηση άλλης, παράλληλης σκηνής)

Αγγελική –...Τι θες να σου πω; Τι; Πως μέσα σε ένα βράδυ μου τα πήραν όλα; Πως σχεδόν κάθε βράδυ ξυπνάω και δεν μπορώ να αναπνεύσω; Πως για χρόνια πίστευα ότι **το σώμα μου δεν μου ανήκει...**ότι ήθελα να πεθάνω, ότι το προσπάθησα; Τι, τι θες να μάθεις; Πως πάντα πίστευα ότι **εγώ είμαι η ένοχη**. Πως δεν έχω πάψει να κατηγορώ τον εαυτό μου από τότε;

Μιχάλης – Τον εαυτό σου γιατί;

Αγγελική – Τους εμπιστεύτηκα. Γυρνούσα από το πανηγύρι και μου είπαν να μπω στο αμάξι τους και εγώ το έκανα. Μπήκα με τη θέλησή μου... Για να με γυρίσουν σπίτι, έτσι μου είπαν. Και εγώ τους πίστευα.

**\*\*Flashback\*\***

*Η αφήγηση γυρνάει με τρόπο παραστατικό στα γεγονότα εκείνης της μοιραίας βραδιάς. Μέσα στο σκοτεινό τοπίο του δάσους, η νεαρή Αγγελική τρέχει και πίσω της ακολουθούν με το αυτοκίνητο στην αρχή, οι 4 θύτες. Στο επόμενο πλάνο, η πρωταγωνίστρια αυτή τη φορά τρέχει για να γλιτώσει από τα 4 αγόρια, που πλέον την κυνηγούν πεζοί και εν τέλει την προλαβαίνουν. Όλα εκτυλίσσονται σε slow motion, με δραματική μουσική να υπάρχει στο background. Με κοντινά πλάνα τόσο στα πρόσωπα των δραστήων, όσο και στα σύνεργα που χρησιμοποιήθηκαν για να ακινητοποιήσουν την κοπέλα, δημιουργείται μία αίσθηση επικείμενου κινδύνου στο θεατή. Καθώς ξεκινάει η κακοποίηση, υπάρχουν κοντινά πλάνα στο πρόσωπα δράστη και θύματος, ώστε η δραματικότητα των συναισθημάτων να «δέσει» με τη μουσική επένδυση της σκηνής.*

Αγγελική (συνεχίζει την αφήγηση των γεγονότων, ενώ η σκηνή περιλαμβάνει εικόνες - flashback από την κακοποίηση της πρωταγωνίστριας) – Έκαναν ότι έκαναν και μετά με πέταξαν, **σα να μην ήμουν άνθρωπος** σα να ήμουν

σκουπίδι, σα να ήμουν ένα τίποτα. Πονούσα...και μετά ο πόνος έγινε όλο και πιο δυνατός, με διέλυσε αυτός ο πόνος...

*\*\*συνέχεια flashback\*\* Η μουσική συνεχίζεται και ο φακός γυρνάει πάλι στα πρόσωπα των θυτών και στο θύμα τους, το οποίο δεμένο και με τα μάτια καλυμμένα, βρίσκεται στο πάτωμα και κλαίει. Οι δράστες σιγά-σιγά αποχωρούν και η Αγγελική, λύνεται και αποχωρεί και εκείνη με τη σειρά της από τη σκηνή του εγκλήματος.*

Αγγελική – Ήμουν 15 χρονών..15 χρονών κορίτσι.

Μιχάλης ( ο φακός γυρνάει πάλι στους δύο πρωταγωνιστές και τη συζήτηση μεταξύ τους) – Σε άφησα μόνη σου εκείνο το βράδυ.

Αγγελική – Δεν φταις εσύ....

Μιχάλης – Όχι, το θυμάμαι. Σε άφησα μόνη σου.

Αγγελική – Δεν μπορούσες να ξέρεις τι θα συμβεί.

Μιχάλης – Σε άφησα μόνη σου και έφυγα.

Αγγελική – Δεν χρειάζεται να το κάνεις αυτό, δεν χρειάζεται να νιώθεις ένοχος.

Μιχάλης – Όχι, είμαι! **Είμαι ένοχος**, εγώ φταίω....

Μιχάλης –.....Ναι αλλά αν το ήξερα θα μπορούσα να είχα κάνει κάτι. **Είσαι σίγουρη ότι ήταν αυτοί;** Και που ξέρεις ότι τώρα δεν θα σε πάρει κανείς χαμπάρι;

Η πρώτη αυτή αναφορά στο βιασμό της πρωταγωνίστριας, το γεγονός – εφελτήριο της δραματικής υπόθεσης, θέτει το πρώτο πλαίσιο μέσα στο οποίο παρουσιάζονται διάφορες κοινωνικές παραδοχές για τέτοιου είδους περιστατικά. Έτσι, η πρωταγωνίστρια κάνει επίκληση σε διάφορα σημεία της αφήγησής της στο αίσθημα αποξένωσης που ένιωθε ως προς το σώμα της μετά από αυτό το γεγονός που της συνέβη, όσο και στο ενοχικό σύνδρομο που της δημιουργήθηκε από την πράξη αυτή. Ο συνομιλητής της τώρα με τη σειρά του, εκφράζει και αυτός ένα αίσθημα ενοχής αρχικά, ωστόσο πολύ γρήγορα ο θυμός του στρέφεται προς την ίδια που εξαφανίστηκε και αγνόησε τα συναισθήματά του, ενώ στη συνέχεια η ερώτηση που

της θέτει («Είσαι σίγουρη ότι ήταν αυτοί;») είναι ίσως και ένα αρκετά αντιπροσωπευτικό παράδειγμα που παρουσιάζει την διαδικασία απονομιμοποίησης της εμπειρίας που συχνά αντιμετωπίζει ένα θύμα κακοποίησης από τους γύρω του. Αν και ο Μιχάλης φαίνεται να εκφράζει θυμό για όσα συνέβησαν στην Αγγελική εν τέλει δε φαίνεται να υιοθετεί μία αυστηρά καταδικαστική στάση απέναντι στους θύτες, αλλά αντίθετα εστιάζει περισσότερο στο προσωπικό «τίμημα» που ο ίδιος είχε να πληρώσει από όλα αυτά, δηλαδή την εξαφάνιση της αγαπημένης του. Αυτό θυμίζει την παραδοχή των Thomas et al. (1977) περί μετατόπισης της αφήγησης από το θύμα στο περιβάλλον του με σκοπό την συναισθηματική εκτόνωση των θεατών και όχι την ηθική / συναισθηματική υποστήριξη του θύματος.

Το ίδιο περιστατικό στο αμέσως επόμενο επεισόδιο, παρουσιάζεται με παρόμοιο τρόπο από έναν από τους θύτες, σε μία σκηνή όπου ο Νικόλας, ο Δημήτρης και ο Παύλος συζητούν μεταξύ τους με αφορμή την παρορμητική συμπεριφορά του πρώτου. Βλέποντας αυτή τη φορά, την άλλη πλευρά του εγκλήματος, δηλαδή αυτής των θυτών, παρουσιάζονται δύο ουσιαστικά διαφορετικές στάσεις που συντηρούνται από τους νεαρούς Αργυρούς όλα αυτά τα χρόνια. Από τη μία ο μικρότερος της οικογένειας – και μέλος της ομάδας που κακοποίησε τη νεαρή Μαργαρίτα – φαίνεται να αναπολεί το συγκεκριμένο περιστατικό και να αισθάνεται έντονες τύψεις για τις πράξεις τους. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας φαίνεται πιο συνειδητοποιημένος από τα αδέρφια του, ενώ οι τύψεις τον έχουν οδηγήσει σε ακραίες συμπεριφορές και σε εκτεταμένη χρήση αλκοόλ και ναρκωτικών. Από την άλλη, τα δύο μεγαλύτερα αδέρφια του, ο Δημήτρης και ο Παύλος, σπεύδουν να ρίξουν ευθύνες στο νεαρό της ηλικίας όλων των εμπλεκομένων – και του θύματος – με τη δικαιολογία ότι βρίσκονταν όλοι υπό την επήρεια του αλκοόλ. Δεν φαίνεται να θεωρούν ότι η πράξη τους εκείνη είχε κάτι το μεμπτό, αλλά την πλαισιώνουν με τέτοιο τρόπο, παρουσιάζοντας την ουσιαστικά σαν ένα είδος εφηβικού, αθώου «παιχνιδιού».

Νικόλας – Δεν είμαι σαν και εσάς. Συγγνώμη, αλλά δεν μπορώ να κάνω σα να μην έγινε τίποτα.

Δημήτρης – Νικόλα μου, κανείς δε λέει πως δε συνέβη τίποτα. Εντάξει; Κανείς μας. **Είχαμε πειί όλοι μας πολύ. Και το κορίτσι.**

Νικόλας – Εμείς την κάναμε να πειί.

Δημήτρης – **Εκείνη το ζήτησε.**

Νικόλας – Όχι.

Δημήτρης – Καταλαβαίνω πως οι αναμνήσεις σου είναι λίγο μπερδεμένες αλλά το ίδιο συμβαίνει και με εμένα καμιά φορά. Με όλους μας. **Είχαμε πιεί.**

Νικόλας – **Δημήτρη, αυτό που κάναμε...**

Δημήτρης – **Παιδιά ήμασταν...**

Παύλος – **Εγώ πιστεύω ότι δεν θυμάται τίποτα από αυτό το βράδυ.**

Δημήτρης – Νικόλα μου σε χρειαζόμαστε. Όλοι μας. Νομίζω τώρα είναι η ώρα να κοιτάξεις λίγο τον εαυτό σου...

Σε μία άλλη τώρα σκηνή της σειράς στο επεισόδιο 41+42, η Αθηνά, η αυστηρή μητέρα της οικογένειας Αργυρού, έρχεται για ακόμη μία φορά αντιμέτωπη με το γιό της, Δημήτρη, καθώς έχει την υποψία, ότι εκείνος βρίσκεται πίσω από τις επιθέσεις εις βάρος διάφορων νεαρών γυναικών στην περιοχή τους. Μία επίσκεψη από την αστυνομία στο σπίτι της οικογένειας, θα θορυβήσει τη μητέρα, η οποία αν και γνωρίζει πολύ καλά το ποιόν του αγαπημένου της γιού, δεν θέλει να πιστέψει – τουλάχιστον όχι μπροστά σε τρίτους- ότι ο γιός της είναι ικανός για τέτοιες πράξεις. Πίσω από τις κλειστές όμως πόρτες, με μόνο τους δύο τους παρόντες, η αλήθεια φαίνεται πως είναι πιο εκκωφαντική από ποτέ.

Αθηνά – Πες μου τι έγινε. Θέλω να μου πεις την αλήθεια, μόνο την αλήθεια.

Δημήτρης – Δεν ήμουν εγώ, ήταν ένας άλλος...Είχε μπει ένας άλλος μέσα μου. **Εγώ δεν φταίω..** Αλήθεια μαμά συγγνώμη, δεν ήμουν εγώ. Συγγνώμη...

Η συγκεκριμένη αντιπαράθεση μεταξύ μητέρας και γιού παρουσιάζει έμμεσα μία πραγματική διάσταση των εγκλημάτων έμφυλης βίας. Και αυτή δεν είναι άλλη από τη στάση που υιοθετεί και θέτει ως αντεπιχείρημα συχνά τόσο η οικογένεια του θύτη όσο και ο κοινωνικός περίγυρος του. Είναι το συχνό σκεπτικό που αναφέρθηκε και παραπάνω στο μονόλογο του νεαρού Σώτου Κοτρώτση στις «Ψυχοκόρες», ότι όσοι κατηγορούνται για παραβατικές συμπεριφορές έναντι γυναικών, δεν είχαν δώσει δικαιώματα, δεν είχαν τέτοιο δημόσιο προφίλ, ήταν «καλά παιδιά» και άνθρωποι της διπλανής πόρτας. Μια στάση που αποτυπώνεται ίσως με μεγάλη ακρίβεια στη

περίπτωση της Αγγελικής και που σχετίζεται με τη θεωρία του «απρόσμενου δράστη» που αποτυπώθηκε από την Cuklanz (2000).

Σε όλες τις προαναφερθείσες σκηνές, η συζήτηση περιστρέφεται είτε γύρω από το βασικό βίαιο περιστατικό (δηλαδή την σεξουαλική κακοποίηση της πρωταγωνίστριας) είτε αναφέρεται σε νέες σκηνές έμφυλης βίας, όπως όταν ο Δημήτρης προσπαθεί να ναρκώσει και να απαγάγει μία κοπέλα ή όταν ο ίδιος ναρκώνει και παίρνει μαζί του την αναισθητή σύζυγό του, Κατερίνα. Και ενώ οι αναπαραστάσεις έμφυλης βίας είναι αρκετές στη συγκεκριμένη σειρά, ο κοινωνικός σχολιασμός πάνω στα γεγονότα φαίνεται να υστερεί ή σταδιακά να ατονεί και να δίνει τη θέση του στο δραματικό διάλογο που περιστρέφεται γύρω από τις προσωπικές συγκρούσεις των χαρακτήρων και τη άφιξη της πολυαναμενόμενης – αλλά μεμονωμένης - «δικαίωσης» της πρωταγωνίστριας με την αποκάλυψη της αλήθειας για το έγκλημα του βιασμού από τους γόνους της εύπορης οικογένειας. Κάτι που λειτουργεί ως τρόπος «παρηγορίας» του θεατή, ότι δηλαδή το «έγκλημα» έχει τη λύση του, με τη σεξουαλική βία να καταλήγει εν τέλει ως ένας ακόμη μηχανισμός της πλοκής (Cuklanz, 2000), δίχως να αποδομείται κριτικά ή πολιτισμικά το φαινόμενο της έμφυλης βίας καθαυτό.

Στο «Προξενικό» τώρα οι αντιδράσεις των διάφορων προσώπων απέναντι σε περιστατικά έμφυλης βίας, παρουσιάζουν αρκετό ενδιαφέρον. Κυρίως, διότι ορισμένοι από τους διαλόγους που αφορούν την έμφυλη βία, αντικατοπτρίζουν οπτικές και απόψεις σχετικά σύγχρονες, σε σύγκριση με την εποχή στην οποία θεωρητικά εκτυλίσσονται τα γεγονότα και δημιουργώντας το φαινόμενο του συνειδητού αναχρονισμού (Gauntlett, 2008) με σκοπό να λειτουργήσει ως ένας μηχανισμός κοινωνικού σχολιασμού εντός της τηλεοπτικής πλοκής. Αν και βέβαια δεν λείπουν εκφράσεις από τον τηλεοπτικό διάλογο όπως η φράση που ακούγεται σχεδόν ανεπαίσθητα στο 86<sup>ο</sup> επεισόδιο της σειράς, «αυτός έγινε πάλι τέρας...και φταίει αυτή» και η αθώα απορία του Χρηστού, γιού του Γιωργίκη Προβιού όταν τον ακούει να κακοποιεί τη σύζυγό του, «Γιατί το κάνει αυτό στις γυναίκες; Γιατί τις βασανίζει; Αφού τις αγαπάει...», όπου αγάπη και κακοποίηση με τρόπο ίσως άδοξο περιπλέκονται στο μυαλό του νεαρού. Πέραν όμως από αυτή την κάπως αφελή απορία, αρκετά είναι εκείνα από τα πρόσωπα της ιστορίας, που θα εκφράσουν πως ναι μεν γνωρίζουν πως αυτά στα οποία γίνονται μάρτυρες είναι απάνθρωπα και κατακριτέα, ωστόσο αδυνατούν να τα καταγγείλουν ή να παρέμβουν, εκφράζοντας

μόνο με δισταγμό την απορία «μήπως πρέπει να κάνουμε κάτι;», με την απάντηση συνήθως να είναι αρνητική, μια στάση γνωστή ως «κοινωνικό μούδιασμα» (Clark, 2021).

Η έμφυλη βία στη συγκεκριμένη σειρά αργεί να συστηθεί στο τηλεοπτικό κοινό. Αν και από νωρίς γίνονται νύξεις για τη βιαιότητα συγκεκριμένων προσώπων, τα πρώτα περιστατικά σημειώνονται πολύ μετά τα πρώτα επεισόδια. Η εξέλιξη αυτή – η διαμόρφωση δηλαδή μιας τοξικής και κακοποιητικής κατάστασης σε βάθος χρόνου – αποτυπώνεται ρεαλιστικά, ακολουθώντας τα μοτίβα που γνωρίζουμε ότι παρατηρούνται και στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Ο Γιωργίκης παραδείγματος χάρη παρουσιάζεται αρχικά ως ένας ήπιων τόνων οικογενειάρχης, ο οποίος λόγω μίας τραγικής ατυχίας, έμεινε χήρος, να συντηρεί το ανήλικο παιδί του και τη γεροντοκόρη αδερφή του. Όσο όμως εξελίσσεται η πλοκή, οι θεατές κατανοούν ότι πρόκειται για ένα προσωπείο, που έχει δομήσει ο συγκεκριμένος, πίσω από το οποίο κρύβεται ένα πραγματικό τέρας, που γεμίζει φόβο και πόνο τη ζωή όλων γύρω του.

Η πρώτη συζήτηση περί έμφυλης βίας γίνεται με αφορμή ένα χαστούκι που δέχτηκε η Αλεξάνδρα, κόρη της οικογένειας Ραζίνη, από τον τότε σύντροφό της Απόστολο. Η ίδια, συζητώντας το περιστατικό με έναν άντρα συνάδελφό της την επόμενη ημέρα, τον Στέλιο, του εξηγεί την κατάσταση και πως αποφάσισε εξαιτίας του περιστατικού να πάρει αποστάσεις από τον Απόστολο, καθώς δεν πρόκειται να ανεχθεί τέτοιες συμπεριφορές. Στο απόσπασμα που ακολουθεί η Αλεξάνδρα τοποθετείται τόσο επί προσωπικού όσο και συλλογικά, εξετάζοντας το φαινόμενο της έμφυλης βίας από μία σκοπιά, διόλου άγνωστη προς το κοινό. Αυτής της επαναληψιμότητας της βίαιης συμπεριφοράς:

Στέλιος – Τι εννοείς; Χωρίσατε;

Αλεξάνδρα – Δεν γινόταν αλλιώς. Σήκωσε χέρι πάνω μου.

Στέλιος – Δε μιλάς σοβαρά.

Αλεξάνδρα – Και όμως. **Πως γίνεται να συνεχίσουμε μετά από αυτό;**

Στέλιος – Τι να σου πω...Μόνο αν τον συγχωρέσεις, αν του δώσεις δεύτερη ευκαιρία.

Αλεξάνδρα – Για ποιο λόγο;

Στέλιος – Δεν ξέρω.. **Μπορεί να ήταν μια κακή στιγμή. Ο καθένας μπορεί να χάσει τον έλεγχο.**

Αλεξάνδρα – Δικαιολογίες...

Στέλιος – Εγώ νομίζω ότι ο Απόστολος το έχει μετανιώσει. Γιατί δεν τον αφήνεις να σου εξηγήσει;

Αλεξάνδρα – Και να μου εξηγήσει. **Τι να την κάνω τη μετάνοιά του; Τις συγνώμες του; Θα ξεχάσω αυτό που έγινε;**

Στέλιος – **Παραφέρθηκε... Ίσως, ήταν πάνω στο θυμό του. Δε σημαίνει ότι θα το ξανακάνει.**

Αλεξάνδρα – Και αν το ξανακάνει; Ποιος μου εγγυάται εμένα ότι ήταν μία φορά. Τα βλέπεις Στέλιο και στο ρεπορτάζ. **Ένας που θα το κάνει μία φορά, θα το κάνει και δεύτερη και τρίτη..** Όσες συγνώμες και αν ζητήσει. Όσος καιρός και αν περάσει. **Πόσες γυναίκες το ζούνε αυτό καθημερινά;**

Στέλιος – Ναι ισχύει αυτό... Δυστυχώς..

Αλεξάνδρα – Και δεν με νοιάζει τι κάνουνε οι άλλες. **Εγώ δεν πρόκειται να γίνω ποτέ μία που να τα ανέχεται όλα αυτά.**

Στέλιος – Το καταλαβαίνω...

Η απόλυτη στάση μηδενικής ανοχής λοιπόν της Αλεξάνδρας θέτει ένα πρώτο πλαίσιο εξέτασης των αναπαραστάσεων έμφυλης βίας. Το πρώτο αρκετά γραφικό και αιματηρό περιστατικό έμφυλης βίας ωστόσο απεικονίζεται στο επεισόδιο 56, όπου η μητέρα της Αλεξάνδρας, Κυριακούλα, η σκληρή γυναίκα της οικογένειας Ραζίνη, ταρακουνημένη πλέον από την εύθραυστη κατάσταση της υγείας της, επισκέπτεται τον τάφο της μητέρας της και σε ένα μονόλογο αποκαλύπτει στο κοινό τη βιαιότητα που η ίδια βίωσε όταν ήταν μικρότερη. Μέσω ενός flashback για ακόμη μία φορά, επιστρέφουμε στο παρελθόν, όπου μία έφηβη Κυριακούλα, στέκεται έξω από την πόρτα του πατρικού της, με αίμα να κυλάει στα πόδια της. Ο φακός εστιάζει στα πόδια του κοριτσιού, το οποίο κλαίγοντας, φωνάζει τη μητέρα του. Η δυσοίωνη μουσική στο υπόβαθρο επιτελεί μια δραματουργική λειτουργία (Chion,1994) και

πλαισιώνει την τραγικότητα της κατάστασης στην οποία βρίσκεται η νεαρή κοπέλα, της οποίας δεν βλέπουμε ωστόσο ποτέ το πρόσωπο. Η επιλογή της εστίασης στο αίμα που κυλάει και η απόκρυψη του προσώπου της κακοποιημένης κοπέλας αποτελεί ακόμη μία αισθητική επιλογή του σκηνοθέτη, η οποία κατά τη Rose (2016) χαρακτηρίζεται πάλι ως σημειολογική μετάθεση: μέσω των παιχνιδιών της κάμερας αποπειράται η «συμπλήρωση» της πλήρης εικόνας του τραύματος από το κοινό μέσω της συγκινησιακής φόρτισης.

Μητέρα Κυριακούλας (*ανοίγει την πόρτα*) – Κυριακούλα...Κόρη μου...Τι..  
(*την σπρώχνει ο πατέρας της Κυριακούλας και μπαίνει εκείνος μπροστά*).

Πατέρας Κυριακούλας – **Που γύρναγες τέτοια ώρα;** Ποιος το έκανε αυτό;

Κυριακούλα – Μπαμπά... (*κλαίγοντας*)

Πατέρας Κυριακούλας – **Τι έκανες μωρή;**

Κυριακούλα – Μπαμπά μου, **δεν φταίω εγώ. Δε φταίω εγώ!**

Πατέρας Κυριακούλας – **Μας κατέστρεψες!**            **Ποιος θα σε πάρει τώρα;**  
**Πως θα σε παντρέψουμε;** (*Τη χαστουκίζει*)

Μητέρα Κυριακούλας – Άστην ήσυχη! **Τι κακό μας βρήκε Παναγία μου...Τι θα απογίνεις τώρα κακόμοιρο...Έτσι που σε χαλάσανε. Καλύτερα να είχες πεθάνει!**

*\*\*Τελειώνει το flashback\*\**

Κυριακούλα – Ναι μάνα, **καλύτερα... Καλύτερα τότε. Είχες δίκιο.**

Μέσα από αυτόν τον διάλογο παρουσιάζεται για ακόμη μία φορά η δυσανάλογη ευθύνη που καταλογίζεται από τον μυθοπλαστικό περίγυρό του στο θύμα, σε αντίθεση με το θύτη, στον οποίο γίνεται ελάχιστη αναφορά. Ο πατέρας εξαρχής κατευθύνει τα πυρά του προς την κόρη του, η οποία «γυρνούσε» και τη «χαλάσανε» όπως χαρακτηριστικά λέει η μητέρα της. Η μεταγενέστερη αποδοχή αυτής της δήλωσης από το θύμα, δηλώνει το αίσθημα ευθύνης που για ακόμη μία φορά βαραίνει τις γυναίκες και όχι τους άνδρες-θύτες και μας υπενθυμίζει τη θεωρία της Butler (1990) σύμφωνα με την οποία το γυναικείο υποκείμενο μετατρέπεται σε φορέα ντροπής και ενοχής από τον κοινωνικό περίγυρο.

Σε επόμενα επεισόδια τώρα, ο κακοποιητικός χαρακτήρας του Γιωργίκη ξετυλίγεται σταδιακά. Το πρώτο γραφικό περιστατικό σωματικής κακοποίησης έχει ως θύμα την αδερφή του Γιωργίκη, Χάδω, η οποία παρόλο που και η ίδια έχει παρουσιαστεί στο κοινό ως κακοποιητική και απότομη, τώρα δέχεται εκείνη τη βία του αδερφού της. Ο εκρηκτικός εν τέλει συνδυασμός των δύο, θα οδηγήσει στην αποκάλυψη ότι το παιδί της Ιουλίας δεν είναι τελικά του Γιωργίκη. Αντιθέτως, η Ιουλία γνώριζε την εγκυμοσύνη της και αποφάσισε να παντρευτεί κακίη-κακώς το Γιωργίκη, για να εξασφαλίσει ένα καλύτερο μέλλον τόσο για την ίδια όσο και για το μωρό της στα πλαίσια μίας παράδοξης τακτικής για κοινωνική επιβίωση. Η αποκάλυψη αυτή θα φέρει στην επιφάνεια για ακόμη μία φορά και πλέον θα καταστήσει ως δεδομένο, το βίαιο χαρακτήρα του πλούσιου γαιοκτήμονα, ο οποίος θα αρχίσει πλέον να κακοποιεί σωματικά σε καθημερινή βάση την Ιουλία, ακολουθώντας την τεχνική της σταδιακής κλιμάκωσης της βίας, όπως αυτή αναλύθηκε από τον Ellis (2020). Η κλιμάκωση αυτή ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με τους Huesmann και Taylor (2006) μπορεί πολύ εύκολα να οδηγήσει σε απώλεια της ικανότητας ηθικής επεξεργασίας των βίαιων αναπαραστάσεων και τελικώς στην απευαισθητοποίηση. Θα την κρατάει λοιπόν κλειδωμένη, θα της πάρει το παιδί της, θα τη χτυπάει και βιάζει επανηλλειμένως, με τους υπόλοιπους ενοίκους του σπιτιού να αδυνατούν να πάρουν θέση, όπως φανερώνει ο ακόλουθος διάλογος μεταξύ του προσωπικού του σπιτιού, που ανήμποροι, ακούν τα ουρλιαχτά πόνου της Ιουλίας. Η στάση αυτή του προσωπικού επαναφέρει τις θέσεις των Mustonen & Pulkkinen (1997) σχετικά με τη μετάδοση της βίας μέσω της κοινωνικής σιωπής και σε ένα πλαίσιο κατά το οποίο και ο θεατής – σαν ακόμη ένας συμμετέχων παράγοντας – μπορεί μόνο να παρακολουθεί και όχι να «δρα».

Στεφανία – **Αρχισε πάλι τα ίδια, Παναγία μου.**

Δέσπω – Ποια ίδια, τι εννοείς;

Στεφανία – Θα σου λεγα τώρα, αλλά έχε χάρη.

Δέσπω – Γιατί φωνάζει ο αφέντης; **Του έκανε κάτι η κυρά;**

Στεφανία – Πάψε, φύγε από εδώ. Σταμάτα τις ερωτήσεις και τράβα μέσα.

Λεοντίου – Τι γίνεται; Γιατί φωνάζει το αφεντικό; Θα μου πει καμιά σας;

Στεφανία – Δεν ακούς;

Λεοντίου: Ακούω, για αυτό ρωτάω.

Στεφανία – Μήπως...**δεν πρέπει να κάνουμε κάτι;** Δεν πας πάνω να τον σταματήσεις;

Λεοντίου – Αστειεύεσαι; **Δεν ανακατεύομαι...**

Η κακοποιητική συμπεριφορά του Γιωργίκη δεν θα σταματήσει πουθενά ενώ για ακόμη μία φορά δίνεται έμφαση στην επαναληψιμότητα που παρατηρείται σε τέτοιου είδους συμπεριφορές. Πέρα από την Ιουλία και την αδερφή του, θα κακοποιήσει σωματικά την Στάσα και τη Δέσπω, κάνοντας όλους να τον τρέμουν και να φοβούνται τις αντιδράσεις και τις απειλές του. Η Στάσα σε ένα διάλογο με τη φίλη της Φρόσω, μετά την κακοποίηση της ίδιας από το Γιωργίκη, θα δηλώσει το αίσθημα ευθύνης που για ακόμη μια φορά βαραίνει εκείνη – δηλαδή ένα τρίτο πρόσωπο και όχι τον κακοποιητή – για τα βασανιστήρια που αντιμετωπίζει η κόρη της:

Στάσα – ..Και τώρα...Τώρα, τη σάπισε στο ξύλο, την κλείδωσε στο δωμάτιο  
(*αρχίζει να κλαίει*)

Φρόσω (*αρχίζει και αυτή να κλαίει*) – Χριστέ μου, το κορίτσι..

Στάσα – Φρόσω αγνώριστη έγινε, δεν μπορείς να φανταστείς..

Φρόσω – Δεν ξέρω, δεν ξέρω τι να πω...**Γίνονται αυτά τα πράγματα;**

Στάσα – Είχα δίκιο, είχα δίκιο. Φοβόμουνα...τότε που μου λεγες για το γερό Προβιό. Είχα δίκιο...

Φρόσω – Θυμάμαι. **Τα ίδια έκανε και εκείνος.** Στα ‘χα πει. Εμένα η ξαδέρφη μου, που δούλευε σπίτι τους, η Μαρία Ευαγγέλου, μου τα λέγε, χαρτί και καλαμάρι. Τα ‘χε δει το κορίτσι του με τα μάτια του όλα αυτά. Για αυτό σηκώθηκε και έφυγε. Αλλά που να το φανταστώ;

Στάσα – Θα τη σκοτώσει Φρόσω, θα τη σκοτώσει, θα τη σκοτώσει, θα τη σκοτώσει Φρόσω!

Φρόσω – Όχι Στάσα μου, όχι, όχι...τι λες!

.....

Στάσα – Τι μάνα είμαι εγώ, **τι μάνα είμαι ένα τέρας!**

Φρόσω – **Όχι, εκείνος είναι ένα τέρας. Ότι και να του είχε κάνει η Ιουλία δεν είχε κανένα δικαίωμα να τη χτυπήσει. Που ζούμε, στο Μεσαίωνα;**

.....

Στάσα – Δεν υπάρχει Θεός, Φρόσω μου. Έπρεπε να τον έβλεπες, **ήτανε άλλος άνθρωπος.** Με χτύπησε, με ξεφτίλισε, με πέταξε έξω από το σπίτι...

Η ίδια ακριβώς αντίληψη για τη συμπεριφορά του Γιωργίκη αποτυπώνεται και λίγες στιγμές αργότερα σε ένα διάλογο μεταξύ της κακοποιημένης Ιουλίας και της Στεφανίας. Για άλλη μία φορά, η συμπεριφορά του Γιωργίκη οφείλεται σε άλλους και όχι στο βίαιο χαρακτήρα του. Η Ιουλία προσπαθεί να εξηγήσει στην συνομιλήτρια της τους λόγους που αναγκάστηκε να πει ψέματα στον Γιωργίκη για την εγκυμοσύνη της, λέγοντάς της ότι ίσως να μην είναι τόσο καλό κορίτσι όσο νόμιζαν, ωστόσο τα λόγια της Στεφανίας, κάνουν τη νεαρή κοπέλα να καταλάβει ότι τίποτα δεν δικαιολογεί την κακοποίηση: «Μην τον δικαιολογείς. Είναι απάνθρωπο αυτό που κάνει. Κανείς άνθρωπος δεν πρέπει να τα ζει αυτά ότι και αν έχει κάνει... Επειδή του είπες ψέματα, τι; Πρέπει να σε σκοτώσει στο ξύλο;». Όπως και η Φρόσω προηγουμένως, έτσι και η Στεφανία, επαναλαμβάνουν στις δύο κακοποιημένες γυναίκες που έχουν απέναντί τους ότι τίποτα δε μπορεί να δικαιολογήσει το βίαιο ξέσπασμα του Γιωργίκη, απορρίπτοντας ουσιαστικά το φαινόμενο της μετατόπισης της ευθύνης από το θύτη στο θύμα, όπως αυτό αναπτύχθηκε από την Cuklanz (2000). Ούτε τα δικά τους ψέματα ούτε η δική τους στάση. Όλα ξεκινούν και καταλήγουν στο ποιόν του θύτη, μία άποψη ιδιαίτερα σύγχρονη για την εποχή που διαδραματίζονται τα γεγονότα – και που ακόμη ως κοινωνία αδυνατούμε να αντιληφθούμε πλήρως.

Στο «**Σασμό**» τέλος, τα περιστατικά έμφυλης βίας καταλαμβάνουν ένα μικρό μέρος της πλοκής σχεδόν αμελητέο. Συνήθως, τα βίαια περιστατικά αφορούν λιγότερο κεντρικούς χαρακτήρες και δεν επηρεάζουν με τρόπο άμεσο και καταλυτικό την κεντρική πλοκή που σχετίζεται με τον έρωτα του Αστέρη και της Αργυρούς, δύο ατόμων που προέρχονται από οικογένειες μεταξύ των οποίων υπάρχει χρόνιο μίσος και πολύ αίμα. Αξίζει να αναφερθεί πως η «περιθωριοποίηση» αυτή της έμφυλης βίας που προκύπτει από την αποσπασματική απεικόνιση τέτοιων περιστατικών σχετίζεται σύμφωνα με τους Huesmann και Taylor (2006) με τον κίνδυνο να θεωρηθούν τέτοια φαινόμενα ως περιστασιακά και όχι ως κομμάτι μιας κοινωνικής παθογένειας της σύγχρονης πραγματικότητας. Αν και δεν παρουσιάζονται λοιπόν πολλά περιστατικά

έμφυλης βίας ούτε υπάρχουν γραφικές σκηνές στις οποίες απεικονίζονται αυτά, όπως συνέβαινε στις προηγούμενες σειρές, τα περιστατικά αυτά που αποτυπώνονται στο γυαλί αντιμετωπίζουν με τρόπο σχεδόν απόλυτο την κοινωνική κατακραυγή.

Σε μία τυχαία σκηνή στο καφενείο του χωριού, όπου διάφοροι άνδρες έχουν μαζευτεί όπως συνηθίζεται και παρακολουθούν το ειδησεογραφικό δελτίο, αναφέρεται η είδηση μίας γυναικοκτονίας, με το πτώμα μίας άτυχης νεαρής κοπέλας να βρίσκεται μετά από 3 χρόνια που θεωρούταν αγνοούμενη. Όπως χαρακτηριστικά λέει η εκφωνήτρια του δελτίου, οι υποψίες τότε είχαν πέσει στον σύντροφο της κοπέλας, ωστόσο λόγω κάποιων μηνυμάτων της που είχαν σταλεί στο κινητό του, μετά την υποτιθέμενη εξαφάνισή της από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, θεωρήθηκε ότι η κοπέλα ζούσε και απλά τον είχε εγκαταλείψει. Στο άκουσμα αυτής της είδησης, οι θαμώνες του καφενείου ξεκινούν να συζητούν, με τον Παντελή, τον ιδιοκτήτη του καφενείου να αναφέρει πως ήταν σίγουρος, ότι δεν εξαφανίζεται έτσι απλά μία γυναίκα. « Κάποιος την έθαψε και την έβαλε στο χώμα. Δηλαδή τι κάποιος; **Όλοι ξέρουμε ποιος.**» θα πει. Όταν ο παπάς του χωριού θα τον ρωτήσει με δυσπιστία γιατί δεν πήγε να μιλήσει στις αρχές αφού ήταν τόσο σίγουρος, τότε ο Παντελής θα απαντήσει πρωτίστως ότι δεν το είχε δει με τα μάτια του, τονίζοντας παράλληλα πως δεν είναι εύκολο να μιλήσει κανείς στην αστυνομία. Και οι δύο αυτές παράμετροι που θέτει φανερώνουν τόσο τη φοβία του κόσμου να καταγγείλει περιστατικά όσο και την ανάγκη ύπαρξης αδιάσειστων στοιχείων σε περίπτωση που υπάρχουν ορισμένες υποψίες, όπως ακριβώς αναφέρουν και οι Harrison και Wykes (2003) περί κοινωνικής σιωπής. Και τα αδιάσειστα στοιχεία δεν είναι οι μαρτυρίες τρίτων, τουλάχιστον σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγκεκριμένου χαρακτήρα, αλλά να δει κάποιος το έγκλημα με τα μάτια του

Από τα πρώτα επεισόδια της σειράς επιπλέον, γίνεται κατανοητό ότι ο Κώστας, ο σύζυγος της Άσπας, ξαδέρφης της κεντρικής ηρωίδας, είναι βίαιος και απότομος στην καθημερινότητά του. Δεν αργεί λοιπόν πολύ να «σηκώσει χέρι» στην Άσπα, όταν μαθαίνει ότι εκείνη είχε παράνομο δεσμό. Η γυναίκα αμέσως μετά το περιστατικό, απευθύνεται για βοήθεια στον Άγγελο, το γιατρό του χωριού για να περιθάλψει τα τραύματά της. Όταν τη ρωτάει ο Άγγελος ποιος της το έκανε αυτό, η Άσπα σπεύδει να πει ότι γλίστρησε και έπεσε, μία δικαιολογία όμως που αμέσως απορρίπτει ως αβάσιμη ο συνομιλητής της. Ο διάλογος μεταξύ των δύο προσώπων είναι αποκαλυπτικός, καθώς από τη μία φανερώνεται ο φόβος που τρέφουν τα θύματα –

ιδίως εάν θεωρούν ότι κάτι έκαναν που πυροδότησε αυτή την αντίδραση του δράστη, αλλά και η στάση ενός μέλους του ιατρικού προσωπικού που καλείται να αντιμετωπίσει και να βοηθήσει το θύμα να διαχειριστεί την πραγματικότητα του τι ακριβώς του συνέβη.

Άγγελος – Κοίτα δεν θέλω να σε πιέσω, δεν είμαι αστυνομία. **Αλλά όποιος σου το έκανε αυτό, δεν αξίζει να τον καλύπτεις.** Για αυτό πες μου σε παρακαλώ, είναι ο άντρας σου;...**Δεν φταις εσύ αν κάποιοι φέρονται σαν κτήνη!**

Άσπα – **Φταίω!**

Άγγελος – Τι λες; **Εσύ είσαι το θύμα, εσύ πρέπει να πας στην αστυνομία, να τον καταγγείλεις...** Να του κάνεις μήνυση..

Άσπα – Όχι, δεν θέλω αστυνομίες...παρακαλώ

Άγγελος – Γιατί; Τι μπορεί να έκανες για να αξίζεις αυτό το πράγμα...

Άσπα – Άστα γιατρέ. **Μη τα ρωτάς, αλλά ο Κώστας είχε δίκιο...**

Η Άσπα θα συνεχίζει να υπερασπίζεται τον κακοποιητή σύζυγό της και μεταγενέστερα, όταν σε έναν άλλο διάλογο μεταξύ εκείνης, της Αργυρούς και του Άγγελου θα επιμείνει ότι «ο Κώστας δεν είναι τέτοιος άνθρωπος», με την Αργυρώ να την ανταπαντά, υπενθυμίζοντας το τι της έκανε ο Κώστας, με τα σημάδια της κακοποίησης να είναι ακόμα εμφανή στο πρόσωπο και το σώμα της. Λίγο αργότερα και μετά από πιέσεις του περιβάλλοντός της, η Άσπα θα πάει τελικά στην αστυνομία για να τους αναφέρει το περιστατικό της σωματικής κακοποίησης. Σε αντίθεση με την παρέμβαση των αστυνομικών που είχαμε αναφέρει στις «Ψυχοκόρες», εδώ η αστυνομία είναι πολύ πιο απόλυτη, όσον αφορά το ποιος εν τέλει χρίζει προστασίας, πιστεύοντας σχεδόν αμέσως το θύμα.

Ντίνα – Είναι δυνατόν να στο έκανε αυτό ρε συ Άσπα; Πως έγινε;

Άσπα – Έχει σημασία;

Ντίνα – Κοίτα, ξέρω ότι σου είναι δύσκολο αλλά πρέπει να μου πεις, δεν γίνεται αλλιώς.

Άσπα – Υπάρχει γνωμάτευση γιατρού.

Ντίνα – Χρειάζομαι όμως τη μαρτυρία σου. **Την καταγγελία σου για να μπορώ να σε προστατεύσω.** Μα έφτασες μέχρι εδώ, τι σε σταματάει τώρα;

**Άσπα – Απλά θα ήθελα να ξέρετε ότι δε θα ήθελα να κάνω κακό στον άντρα μου. Θα ήθελα απλά να φοβηθεί και να μη μου επιτεθεί ξανά.**

**Ντίνα – Κορίτσι μου, μη νιώθεις τύψεις εσύ. Αυτός πρέπει να νιώθει, όχι εσύ...**

Άσπα – Έλεγα μήπως θα μπορούσε να μη γίνει επίσημα. Αν, ίσως του μιλούσατε εσείς....

**Ντίνα – Άσπα, αν δεν του κάνεις καταγγελία, αν του τη χαρίσεις δηλαδή, θα το ξανακάνει. Όποιος σηκώνει χέρι στη γυναίκα του, δε μένει στην πρώτη φορά.**

Οι φράσεις αυτές της Ντίνας, μίας γυναίκας μέλους του αστυνομικού σώματος, έχουν βαρύνουσα σημασία. Η αστυνομία ακούει και είναι με τα θύματα, μια στάση που όταν απεικονίζεται τηλεοπτικά, ενισχύει την κοινωνική αντίληψη ότι οι κρατικοί φορείς είναι παρόντες και προστατεύουν τα θύματα (Clark, 2021). Γνωρίζει πλέον ότι η βία συμπεριφορά ακολουθεί μοτίβα και είναι επαναληπτική, ενώ δε διστάζει με τρόπο ξεκάθαρο να ταχθεί κατά του θύτη, κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος μεροληψίας από μερικούς. Πέρα από τη Ντίνα και οι υπόλοιποι συνάδελφοί της εκφράζουν την ίδια στάση απέναντι στο θύμα αλλά και στο θύτη. Σε επόμενες σκηνές, ο Κώστας θα βρεθεί αντιμέτωπος με τις πράξεις του, όταν σχεδόν όλοι στο χωριό θα στραφούν εναντίον του. Αν και το σχόλιο του Παντελή προς τον Πετρή, ξάδερφο της Άσπας, όταν ο Κώστας επισκέπτεται το καφενείο « Και καλά της έκανε. Το κέρατο δε συγχωρείται. Και φθηνά τη γλίτωσε η ξαδέρφη σου» δείχνει ένα είδος στήριξης προς το δράστη, η συντριπτική πλειοψηφία βρίσκεται απέναντι και όχι στο πλάι του. Η στάση των συγχωριανών του θα τον κάνουν να νιώθει ανεπιθύμητος και να αναλογιστεί τις πράξεις του, μιας και η μικρή και κλειστή κοινωνία του χωριού φαίνεται πως δε συγχωρεί εύκολα.

Πέρα από την κακοποίηση της Άσπας, άλλο ένα περιστατικό έμφυλης βίας παρουσιάζεται σε ένα από τα πρώτα επεισόδια του πρώτου κύκλου της σειράς. Αυτή τη φορά, πρωταγωνίστρια είναι η Τζένη, η οποία μετά από κάποια γεγονότα αντιμετωπίζει ένα κομβικό αδιέξοδο. Ένας άνδρας που γνώρισε, ο Άγης, την εκβιάζει, έχοντας στην κατοχή του μια παράνομη βιντεοσκόπηση των ιδιωτικών στιγμών που είχαν περάσει οι δύο τους. Απειλεί συνεχώς τη Τζένη ότι θα δημοσιοποιήσει όσα αρχεία έχει, εάν δεν δεχτεί να συνεχίσει να τον συναντά στο σπίτι του. Η συζήτηση που ακολουθεί με το Νικηφόρο, φίλο και συμμαθητή της,

όπου του λέει τον εκβιασμό του Άγη και του εξηγεί τη δύσκολη κατάσταση στην οποία έχει βρεθεί είναι αρκετή για να καταλάβει η ίδια ότι αυτό που της συμβαίνει είναι εγκληματικό και δεν μπορεί να συνεχίσει να γίνεται ανεκτό ούτε από την ίδια ούτε από το Νικηφόρο, που θα κάνει τα πάντα για να τη βοηθήσει να ξεφύγει από τα παιχνίδια του Άγη:

Τζένη – **Συγγνώμη**. Συγγνώμη που έπρεπε να το δεις αυτό.

Νικηφόρος – Δηλαδή εσείς, τα έχετε...

Τζένη (*κλαίγοντας*) – Όχι, τίποτα δεν έχουμε. Και μία φορά έγινε αυτό που είδες. Και αυτό γιατί πήγα στο σπίτι του, επειδή με εκβίαζε.

Νικηφόρος – Σε εκβίαζε... Πως σε εκβίαζε δηλαδή; Τι πάει να πει σε εκβίαζε; Μίλα ρε Τζένη!

Τζένη – Είχα ξαναπάει άλλη μία φορά πριν από λίγο καιρό στο σπίτι του. Μου την έπεφτε στην αρχή, εντάξει φαινόταν... Και δεν ξέρω, ήμουν μπερδεμένη και εγώ και... ξεγελάστηκα και πήγα

Νικηφόρος – Και, τι έγινε;

Τζένη – Στην αρχή ήταν ήρεμα. Μιλήσαμε λίγο, αλλά μετά με άρπαξε και πήγε να... προσπάθησε να μου βγάλει τα ρούχα. Αλλά εγώ έφυγα αμέσως, στο ορκίζομαι, δεν έγινε τίποτα... Τραβούσε βίντεο. Με τραβούσε κρυφά βίντεο ρε Νικηφόρε και μου το έστειλε την επόμενη ημέρα στο κινητό.

Νικηφόρος – Τότε που έφυγες...

Τζένη – Ναι.. Πήγα και τον βρήκα και μου είπε πως αν δε δεχτώ να το κάνουμε ότι θα το δείξει σε όλους. Και μετά ανέβασε τη φωτογραφία, που είδες και εσύ..

Νικηφόρος – Όχι... εσύ ήσουν;

Τζένη (*γνέφει καταφατικά, ενώ συνεχίζει να κλαίει*) – Έτσι βρέθηκα στο σπίτι του χθες. Για να τον παρακαλέσω να σβήσει το βίντεο και να με αφήσει ήσυχη. Αλλά εκείνος δεν άκουγε!

Νικηφόρος – Και; Δεν πειράζει.. Δεν με πειράζει.. Και;

Τζένη – Δεν μπορώ να το πω, **δεν αντέχω να το πω...**

Νικηφόρος – Κωλόπαιδό...**Αυτό είναι έγκλημα ρε!** Τον αλήτη..

....

Νικηφόρος – **Θα πας στην αστυνομία να τον καταγγείλεις!** Να τον κλείσουνε μέσα...

.....

Τζένη – Συγχώρεσέ με...

Νικηφόρος – **Εσύ δε φταις σε τίποτα...**

Η συζήτηση μεταξύ των δύο νεαρών παιδιών για ακόμη μία φορά τονίζει ότι αυτός που πρέπει να ζητάει συγνώμη δεν είναι ποτέ το θύμα, στοιχείο που αντικατοπτρίζει για ακόμη μια φορά την ανάγκη αποδόμησης της ενοχοποίησης των θυμάτων, όπως παρουσιάζεται από τους Butler (1990) και Cuklanz (2000). Το περιστατικό αυτό φέρνει στη συζήτηση για την έμφυλη βία και ένα ακόμη ζήτημα: το διαδίκτυο και τις δυνατότητες που πλέον έχουν δοθεί σε κακοποιητές να δρουν πέρα από τον πραγματικό κόσμο και στον ψηφιακό (Sarikakis & Tsaliki, 2011), πληγώνοντας και καταστρέφοντας ζωές . Η λέξη «έγκλημα» ωστόσο δηλώνει με τρόπο ξεκάθαρο τη βαρύτητα των πράξεων του Άγη, υπογραμμίζοντας πως τέτοιες πράξεις πρέπει να αντιμετωπίζονται τόσο κοινωνικά όσο και ποινικά ως τέτοιες (Clark, 2021).

## **2. Έμφυλες ταυτότητες και θύτης / θύμα**

Οι διαφοροποιήσεις που έγκεινται στις εκφάνσεις με τις οποίες απεικονίζονται οι έμφυλες ταυτότητες στα τέσσερα αυτά τηλεοπτικά σύμπαντα, έχουν πηγαία σύνδεση με τα ερευνητικά μας ερωτήματα. Εξάλλου, τα πρόσωπα ως έμφυλα υποκείμενα παρουσιάζονται και δρουν με συγκεκριμένους τρόπους και μέσα σε κοινωνικά πλαίσια που φαίνεται πως έχουν δομηθεί κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση της πραγματικής ελληνικής κοινωνίας την εκάστοτε χρονική στιγμή.

Ο τρόπος που θύμα και θύτης επιτελούν την έμφυλη ταυτότητα που κατέχουν είτε εκφράζεται από τα ίδια τα άτομα είτε από τρίτους. Όπως γίνεται κατανοητό για την εξέταση των αποσπασμάτων που αφορούν την παρούσα ενότητα, θα γίνει επίκληση της θεωρίας της Butler περί επιτελεστικότητας του φύλου, καθώς γίνεται δεκτό πως ο

τρόπος με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται το φύλο τους, αντικατοπτρίζεται στις πράξεις και τα λόγια τους. Παρακάτω λοιπόν θα αναφερθούν συγκεκριμένες εκφράσεις και περιστατικά που σχετίζονται με τους τρόπους που αντικατοπτρίζουν αλλά και επιτελούν τις έμφυλές ταυτότητές τους θύτες και θύματα.

Στις «**Ψυχοκόρες**» λοιπόν οι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιούνται και αφορούν την έμφυλη ταυτότητα θύματος και θύτη παρουσιάζουν έναν πιο συντηρητικό χαρακτήρα. Όταν η Όλγα κάνει μία πρώτη συζήτηση με τη Μαρίκα, για το ζήτημα της εγκυμοσύνης της και τις συνθήκες που οδήγησαν σε αυτή, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «Κανένας άντρας δεν είναι υποχρεωμένος να κάνει τίποτα. Εμείς είμαστε», υπονοώντας ότι ο άντρας από τον οποίο έμεινε έγκυος δεν έχει κάποια υποχρέωση απέναντί της και αναδεικνύοντας αυτό που η Butler (1990) ανέφερε ως κανονιστική έμφυλη τάξη. Αντιθέτως, εκείνη μόνη της έχει υποχρέωση τόσο απέναντι στην κοινωνία όσο και απέναντι στο πλάσμα που μεγαλώνει στην κοιλιά της, να αντέξει και να συνεχίσει τη ζωή της – με ότι αυτό συνεπάγεται. Μετά τη δολοφονία της, η κατά κάποιον τρόπο φράση-επίλογος που χρησιμοποιεί η Αρχοντούλα «Μέχρι εδώ την έβγαλε ο δρόμος που διάλεξε», επισφραγίζει αυτό που ήδη έχει ειπωθεί πολλάκις: η κακοποίηση είναι «επιλογή» του θύματος.

Δεν είναι όμως μόνο η Όλγα που θεωρεί ότι ο αντρικός πληθυσμός έχει κατά κάποιο τρόπο το ακαταλόγιστο για ορισμένες πράξεις του, λόγω της θέσης ισχύος που κατείχε στην τότε Ελλάδα και με το ζήτημα των παιδιών να αποτελεί αποκλειστική ευθύνη της γυναίκας. Στο όγδοο επεισόδιο της σειράς, ο Ηλίας Νάτσης στη διάρκεια ενός διαπληκτισμού με τη σύζυγό του Ευανθία, θα της πει ότι όλα όσα έλαβε από την οικογένειά της ως προίκα είναι το βίος του πλέον. Δεν έχει σε τίποτα από αυτά κάποιο δικαίωμα η Ευανθία, ούτε δύναται να έχει λόγο στη διαχείριση της οικογενειακής περιουσίας. Όπως λέει ο Νάτσης, ενώ έχει αρπάξει την Ευανθία και την τραντάξει «...Μονάρχος είμαι. **Εμένα ξέρει ο κόσμος.**», υποδηλώνοντας ότι οι γυναίκες ως παρουσίες οφείλουν να είναι αόρατες, σε αντίθεση με τους άντρες.

Το θύμα λοιπόν περιστατικών έμφυλης βίας σκιαγραφείται με συγκεκριμένο τρόπο. Για ακόμη μία φορά δίνεται έμφαση στο ζήτημα της καθαρότητας και της αγνότητας, η οποία λόγω της βίαιης πράξης έχει πλέον απολεσθεί. Όταν η Δεσποινιώ αντιλαμβάνεται ότι έχει κακοποιηθεί σεξουαλικά, στη συζήτηση που κάνει με την κυρία Βικτωρία, επαναλαμβάνει συνεχώς το πόσο βρώμικη νιώθει. Μια «βρωμιά»

που προφανώς έχει κοινωνικές προεκτάσεις και σχετίζεται με την αντίληψη περί παρθενιάς και καθαρότητας που επί χρόνια ίσχυε στην ελληνική κοινωνία και που σχετίζεται με τη γυναικεία αξιολόγηση στο δημόσιο χώρο, όπως αυτή σηματοδοτούνταν από τους Gunter και Furnham (1985) . Όταν αργότερα, σε άλλο επεισόδιο γίνεται αναφορά στη διαδικασία της παρθενορραφής, η κυρία Βικτωρία αναφέρει χαρακτηριστικά ότι μετά το χειρουργείο η Δεσποινιώ θα είναι «καθαρή σα χιόνι», επιβεβαιώνοντας τις τύψεις που είχε εξ'αρχής δηλώσει η νεαρή κοπέλα και τονίζοντας την κοινωνική σημασία που έχει το να θεωρηθεί από τον περίγυρο «καθαρή» και άρα αγνή.

Οι γυναίκες λοιπόν όπως φάνηκε και στην προηγούμενη ενότητα, στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό σύμπαν, παρουσιάζονται ως κοινωνικά όντα που βρίσκονται πάντα υπόλογες για το πώς ντύνονται, που κυκλοφορούν, πως συμπεριφέρονται και με ποιους συναναστρέφονται. Εάν κάτι τους συμβεί, συνήθως εκείνες φταίνε, ενώ αν βρίσκονται υπό την προστασία κάποιου άντρα – πατέρα, αδερφού, συζύγου- τότε η αντιμετώπιση που δέχονται, ιδίως από άλλους άντρες, αλλάζει ριζικά. Τα θύματα έμφυλης βίας δεν έχουν φωνή και αν προσπαθήσουν να σπάσουν τον κύκλο, θα το κάνουν πληρώνοντας ένα πολύ ακριβό προσωπικό συνήθως κόστος. Η Δεσποινιώ έσπασε τον κύκλο βίας που βίωσε όταν ήταν ήδη πολύ αργά (όντας ήδη άρρωστη), ενώ η Όλγα δεν κατάφερε να ξεφύγει ποτέ. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Μάγια, η ευκατάστατη κυρία Αρδίτη, παρουσιάζεται ως ένα τελείως διαφορετικό πρότυπο γυναίκας, η οποία πολιτεύεται και διαθέτει διοικητικούς ρόλους σε διάφορους συλλόγους και όπως και η ίδια κατανοεί στο τέλος, εν τέλει δεν είναι όλες οι γυναίκες ίδιες. Ούτε όλες οι γυναίκες έχουν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν τα δικαιώματα που η Μάγια με τόση σιγουριά προασπίζεται όλα αυτά τα χρόνια. Το οικονομικό υπόβαθρο και το εκπαιδευτικό επίπεδο δημιουργούν τεράστιες διαφοροποιήσεις στο γυναικείο πληθυσμό της Ελλάδας του '50, κάτι που δε μπορεί να αγνοηθεί από όσους καταπιάνονται με τα δικαιώματα των γυναικών και αποκαλύπτει για ακόμη μία φορά ότι η φεμινιστική ρητορική δεν έχει το ίδιο αντίκρισμα για όλες.

Οι άνδρες- θύτες τώρα συνήθως συνδέουν τις πράξεις τους με το αίσθημα τιμής που πρέπει να διατηρεί κοινωνικά κάθε οικογένεια. Ο τρόπος που ο Νάτσης τοποθετείται για τα ζητήματα της περιουσίας είναι ενδεικτικός της προσωποκεντρικής αντίληψης και της πατριαρχικής δομής που ίσχυε στις οικογένειες. Το πρόσωπο της οικογένειας έξω στην κοινωνία είναι ο άντρας, όπως φαίνεται από τη συμπεριφορά του Νάτση,

του Κοτρώτση, αλλά και του παππού Αρδίτη. Ωστόσο, σε όλες τις αφηγήσεις που σχετίζονται με τα βίαια περιστατικά που απεικονίζονται, η έμφαση δίνεται πάντοτε στο θύμα και ποτέ στο δράστη, για αυτό το λόγο στη συγκεκριμένη σειρά δεν υπάρχουν πολλές αναφορές στον τρόπο που οι ανδρικοί χαρακτήρες συνδέουν τα βίαια ξεσπάσματά τους με τα έμφυλα στερεότυπα από τα οποία καθοδηγούνται. Αυτή η απουσία μπορεί να θεωρηθεί ότι συνδέεται με την παρουσίαση της έμφυλης βίας ως «συνέπεια» κοινωνικών ρόλων, κάτι που ενισχύει τα επιχειρήματα περί απευαισθητοποίησης στην έμφυλη βία (Huesmann & Taylor, 2006) .

Στην «Αγγελική» πάλι ο σχολιασμός των έμφυλων χαρακτηριστικών θυμάτων και θύτη είναι εξίσου περιορισμένος. Η πρωταγωνίστρια περιγράφοντας το πώς την έκανε να νιώσει το περιστατικό κακοποίησης που βίωσε, αναφέρει ακόμη μία φορά την ενοχή που αισθάνθηκε για αυτή την πράξη και το πώς αυτό την έκανε να αναθεωρήσει τις σχέσεις με το σώμα της και τους γύρω της. Εκείνη μπήκε στο αυτοκίνητο μαζί τους, οπότε όπως και η ίδια το εξηγεί, ίσως για αυτό επί χρόνια αισθανόταν υπεύθυνη, επαναφέροντας στη θεωρητική συζήτηση το μηχανισμό πειθάρχησης του γυναικείου σώματος, όπως αυτός είχε αναπτυχθεί από την Butler (1990). Μεγαλώνοντας, κατάλαβε ότι τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά και ότι τίποτα δε απονομιμοποιεί τη βαρύτητα της αποτρόπαιης εμπειρίας που βίωσε. Η Αθηνά με τη σειρά της σε ένα διάλογο με την Αγγελική λίγα επεισόδια αργότερα, θα αναφέρει ότι μερικά κορίτσια, προκαλούν και για αυτό «παθαίνουν, ότι παθαίνουν». Η σημασία που δίνεται από την Αθηνά στην εμφάνιση και την ενδυμασία του γυναικείου πληθυσμού, αποκαλύπτει ακόμη μία πτυχή του κοινωνικού αφηγήματος που επί χρόνια κυριαρχούσε στην ελληνική κοινωνία για το πώς πρέπει να είναι μία γυναίκα. Το ντύσιμο και ο τόπος στον οποίο βρισκόταν μία κοπέλα, έχουν χρησιμοποιηθεί συχνά ως «επιχείρημα» από ορισμένους που θεωρούν ότι η βίαιη πράξη θα είχε αποφευχθεί αν το θύμα συμπεριφερόταν με άλλον τρόπο ή ντυνόταν διαφορετικά. Για ακόμη μία φορά, οι γυναίκες είναι αυτές που περνούν από μικροσκόπιο, με τους θύτες και τα πραγματικά κίνητρα πίσω από τέτοιες απεχθείς πράξεις να μένουν στο απυρόβλητο.

Στη συγκεκριμένη σειρά λοιπόν υπάρχουν αρκετές αναφορές στους άνδρες – κακοποιητές, οι οποίοι όπως χαρακτηριστικά λέει η μητέρα των νεαρών Αργυρών στο επεισόδιο 15 και 16, «... όταν πίνουν κάνουν λάθη, Κάνουν το ένα λάθος μετά το άλλο...**Δε φταίνε όμως μόνο εκείνοι. Πολλές φορές ευθύνονται και οι γυναίκες**»,

μία φράση που αναγνωρίζεται ως μία προσπάθεια απονομηματοδότησης της έμφυλης βίας (Huesmann & Taylor, 2006). Αυτή η δήλωση προέρχεται από μία γυναίκα, μητέρα τεσσάρων αντρών, η οποία γνωρίζει πολύ καλά, όπως θα μάθουμε παρακάτω, τα εγκλήματα που διέπραξαν οι γιοί της. Και παρόλα αυτά, συνεχίζει όχι μόνο να τους παρέχει προστασία, αλλά και να εθελotuφλεί μπροστά στην αλήθεια: Κανένας – και φυσικά ούτε οι αγαπημένοι γιοί της- δεν έχουν δικαιώματα πάνω στις ζωές τρίτων. Όσο πλούσιοι και πετυχημένοι και αν είναι και όποια κοινωνική θέση και αν κατέχουν.

Οι αναφορές στον ανδρισμό ως αξία, τους τρόπους με τους οποίους οι άντρες «καθαρίζουν τις υποθέσεις τους» και πολλές άλλες παρόμοιες φράσεις ακούγονται συχνά, κυρίως από τον Παύλο, έναν από τους μεγάλους γιούς της οικογένειας, ο οποίος πέρα από κακοποιητικός είναι και δολοπλόκος. Η αίσθηση ισχύος που ψευδώς προβάλλει προς τα έξω, σχετίζεται άμεσα με την ανδρική ταυτότητα όπως την έχει δομήσει νοητά, κάτι που γίνεται φανερό από διάφορες φράσεις του. Τα «αντρικά πράγματα» που μία γυναίκα δεν τα γνωρίζει και δεν μπορεί να τα αντιμετωπίσει, παρουσιάζονται ως κάτι αποκλειστικά διαχειρίσιμο από τον ανδρικό πληθυσμό, με τις γυναίκες να μη θέλουν – και βάση του σκεπτικού πίσω από τέτοιες φράσεις – να μην μπορούν να διαχειριστούν. Η πατριαρχική ηγεμονία λοιπόν δεν αναπαράγεται μόνο μέσω της βίας, αλλά και μέσω των «ανδρικών πραγμάτων» που απεικονίζονται και εξαιρούν τον γυναικείο πληθυσμό από τις διάφορες σφαίρες εξουσίας (Gauntlett, 2008).

Στη συγκεκριμένη σειρά λοιπόν πάλι διαμορφώνονται δυο πρότυπα έμφυλων ταυτοτήτων που σχετίζονται με το θύμα και το θύτη. Η μεν έμφυλη ταυτότητα του θύματος έχει το χαρακτηριστικό της ενοχής και της «βρωμιάς» ενσωματωμένο, ενώ το πρότυπο που παρουσιάζεται για τον άνδρα- θύτη έχει να κάνει με μία βαθειά πατριαρχική αντίληψη του ανδρισμού, η οποία συσχετίζεται με έννοιες όπως η ισχύ, το θράσος, η μη διαλλακτικότητα και η βία. Στη συγκεκριμένη ωστόσο σειρά αξίζει να σημειωθεί ότι έχουμε και το αντίστροφο παράδειγμα, δηλαδή μία γυναίκα να κακοποιεί σωματικά έναν άνδρα, όταν η Αθηνά σε μία έκρηξή της, αρχίζει να κοπανάει με μία σκούπα το Δημήτρη. Ο δυναμικός χαρακτήρας της συγκεκριμένης γυναίκας, ο οποίος θα μπορούσε να πει κανείς πως έχει υιοθετήσει στερεοτυπικά «ανδρικά» χαρακτηριστικά για να επιβιώσει μετά το χαμό του συζύγου της, δεν κάνει αυτό της το βίαιο ξέσπασμα να φαντάζει ως κάτι ξένο προς τα στοιχεία αυτού του

χαρακτήρα. Παρόλα αυτά, η βίαιη έμφυλη ταυτότητα που έχει υφανθεί για τους άνδρες-θύτες είναι πολύ πιο εμφανής και απόλυτη στο συγκεκριμένο σύμπαν.

Στο «**Προξενιό**» η παρουσίαση των έμφυλων προτύπων που σχετίζονται με τα βίαια περιστατικά παρουσιάζονται με αρκετά ρεαλιστικό τρόπο. Η χαρτογράφηση του έμφυλου προφίλ του θύτη γίνεται αντιληπτή σε διάφορες σκηνές, με θέματα όπως η νευρική κατάσταση, η ανδρική τιμή αλλά και η ισχύς που φέρουν τα αρσενικά και τα «δικαιώματα» που αυτή τους δίνει πάνω σε τρίτους να αναφέρονται συχνά σε συζητήσεις. Ο Γιωργίκης παραδείγματος χάριν, σε μία από τις ομολογουμένως πολλές σκηνές που δείχνει να κακοποιεί σωματικά την Ιουλία, σε έξαλλη κατάσταση αναφέρει πως η Ιουλία πρέπει να συμμορφωθεί με τις προσταγές του γιατί είναι κτήμα του και του ανήκει, υποδηλώνοντας την άποψη που έχει περί γάμου, πατριαρχίας και ιδιοκτησίας, μία σύνδεση που έχει υπογραμμιστεί και από τους Bordwell και Thompson (2020), οι οποίοι αναλύουν το πώς ο τηλεοπτικός λόγος κανονικοποιεί την εξουσιαστική δομή των οικογενειακών σχέσεων. Ο ίδιος χαρακτήρας σε προηγούμενα επεισόδια, όταν μαθαίνει το ψέμα που του είπαν μανά και κόρη για την εγκυμοσύνη της Ιουλίας, βρίσκεται πάλι εξαγριωμένος και φωνάζει στην Ιουλία πως τόλμησε να κάνει σε εκείνον κάτι τέτοιο και εάν τον περάσανε για βλάκα, ο οποίος θα μεγάλωνε το παιδί κάποιου άλλου. Το αίσθημα υποτίμησης που φαίνεται να βιώνει, όπως ομολογούν οι συγκεκριμένες φράσεις του, θίγουν άμεσα την ανδρική ταυτότητα που έχει δομήσει ανά τα έτη ο συγκεκριμένος χαρακτήρας, λαμβάνοντας το ψέμα ως ένα είδος επίθεσης προς τον ανδρισμό και τη νοημοσύνη του, κάτι φυσικά μη επιτρεπτό για τον ίδιο. Η αντρική τιμή που θίγεται αποτελεί ένα συχνό μυθοπλαστικό μοτίβο, το οποίο οι Gunter, Harrison & Wykes (2003) το παρουσιάζουν ως ερμηνεία της έμφυλης βίας σαν αποτέλεσμα ψυχολογικού ερεθίσματος και όχι ως ένα είδος άσκησης κυριαρχίας στο σώμα-πνεύμα ενός άλλου ανθρώπου.

Στη συνέχεια, σε έναν από τους έντονους διαπληκτισμούς-διαλόγους μεταξύ του Γιωργίκη και της Χάδως, η αδερφή του, έχοντας πλήρη γνώση του χαρακτήρα του αδερφού της και των προσβολών που θα τον ενοχλήσουν, χρησιμοποιεί αυτά του τα στοιχεία ως πάτημα για να τον θίξει. Η επίκληση στην ανδρική του ταυτότητα και την αδυναμία του έως τώρα να κάνει δικά του παιδιά, θα εργαλειοποιηθούν από τη Χάδω, ώστε ασκήσει πίεση στο συνομιλητή της, με την ελπίδα ότι στο τέλος θα υποκύψει στο αίτημά της. Η κοινωνική συσχέτιση του αναπαραγωγικού ρόλου με την ανδρική

ταυτότητα είναι κάτι κοινωνικά παγιωμένο στα τηλεοπτικά σύμπαντα – αλλά και στην πραγματικότητα – και έχει αναλυθεί αρκετά από τον Stam et al. (1992) στην έρευνά του για τη σημειωτική του φύλου στον κινηματογράφο. Με αφορμή λοιπόν την επιθυμία της Χάδως να υιοθετήσει ένα κοριτσάκι, ο Γιωργίκης, όντας αρνητικός σε αυτή της την απόφαση, προσπαθεί ματαίως να τη μεταπείσει, με το διάλογο στο τέλος να εκτροχιάζεται και με το Γιωργίκη εν τέλει να κακοποιεί βίβανουσα τη Χάδω.

Χάδω – Γιωργίκη, σε ξορκίζω μην το τραβάς στα άκρα γιατί...

Γιωργίκης – Γιατί τι θα κάνεις Χάδω, θα με σκοτώσεις; Στον ύπνο μου; Ή θα μου ρίξεις φαρμάκι σαν αυτό που βγαίνει από το στόμα σου κάθε φορά που το ανοίγεις;

Χάδω – Σκάσε! Σκάσε Γιωργίκη, βούλωστο!

Γιωργίκης (*Την αρπάζει από το χέρι και κινείται απειλητικά εναντίο της*) – Να το βουλώσω; Γιατί να το βουλώσω, Χάδω; Επειδή λέω την αλήθεια; Επειδή νοιάστηκες ξαφνικά να κάνεις παιδιά. Αν ήθελες πραγματικά να κάνεις παιδιά, ο Θεός θα σου έστελνε. Αλλά κάτι ήξερε και αυτός και δεν σου έστειλε και σε έκανε στείρα.

Χάδω (*Τον χαστουκίζει*) – Έμεινα στείρα, όχι από τον Θεό αλλά από το διάβολο. Αυτός έστειλε εδώ την τσούλα τη γυναίκα σου...

Γιωργίκης – Πάψε, πάψε, βούλωστο (*την αρπάζει πάλι*)

Χάδω (*Σπρώχνει βίβανου τον Γιωργίκη*) – Όχι, όχι δεν θα το βουλώσω. Μας εξεφτέλισαν μέσα στο ίδιο μας το σπίτι. Έσπειραν το μούλικο και στο φόρτωσαν, χωρίς να βγάλεις άχνα. Γιατί ξέρεις καλά πως ο Χρήστος δεν είναι δικό σου παιδί. Μην παριστάνεις λοιπόν πως έχεις γιό. Ούτε εσένα σου έκανε τη χάρη ο Θεός να σου στείλει παιδί. Αλλουνού το σπόρο μεγάλωνες τόσα χρόνια. **Είσαι και εσύ στείρος Γιωργίκη, ανίκανος...**

Γιωργίκης (*την πιάνει από το λαιμό, ενώ η δραματική μουσική που υπήρχε στο υπόβαθρο γίνεται πιο γρήγορη και έντονη*) – Σκάσε σκρόφα, σκάσε βρώμα. Σκάσε! Που θα τολμήσεις να με πεις ανίκανο, **που θα τολμήσεις να αμφισβητήσεις τον ανδρισμό μου...** (*σηκώνει το χέρι του..*)

Χάδω – Έλα αδερφούλη. Δείξε μας μια φορά πόσο άνδρας είσαι..Χτύπα με, χτύπα όπως έκανες και με εκείνη. Χτύπα σου λέω!

Γιωργίκης – Βρωμιάρα, σιχαμένη (τη χαστουκίζει και τη ρίχνει στο πάτωμα)..

*\*\*Η σκηνή συνεχίζεται με το Γιωργίκη να συνεχίζει να χτυπάει και να βρίζει την Χάδω, ενώ εκείνη είναι πεσμένη στο πάτωμα και βογκάει από τον πόνο. \*\**

Η άμεση συσχέτιση του ανδρισμού με την ύπαρξη απογόνων καθώς και το αίσθημα προσβολής που νιώθει ο Γιωργίκης – άποψη που φαίνεται να συμμερίζεται και η Χάδω- είναι όλα κομμάτι της «παραδοσιακής» αντίληψης περί ανδρικών ταυτοτήτων, σε μία εποχή όπου για να είσαι «άξιος» θα πρέπει να έχεις και παιδιά. Εν τέλει αυτές ακριβώς οι προσβολές είναι που θα πυροδοτήσουν τη βία, κάτι που ίσως ούτε το ίδιο το θύμα να περίμενε σε αυτή την περίπτωση, παρόλο που φαίνεται να το αντιλήφθηκε εγκαίρως. Η έκρηξη αυτή σχετίζεται με αυτό που η Butler (199) αποκαλεί ρυθμιστικό καθεστώς του έμφυλου λόγου, όπου η αμφισβήτηση της ανδρικής «υπεροχής» έχει ως συνέπεια την τιμωρία.

Όσον αφορά την έμφυλη διάσταση των ταυτοτήτων των προσώπων που αποτελούν θύματα βίαιων επιθέσεων ή ακόμη και σεξουαλικής κακοποίησης, η συγκεκριμένη σειρά δεν ακολουθεί μια διαφορετική λογική σε σύγκριση με τις προηγούμενες. Και εδώ βλέπουμε ότι η γυναικεία ταυτότητα έχει ως ένα χαρακτηριστικό της στοιχείο την ενοχή τόσο για όσα συμβαίνουν στις ίδιες τις γυναίκες όσο και για όσα συμβαίνουν σε άλλους όπως είναι παραδείγματος χάρη οι οικογένειές τους. «Με έκανες να φοβάμαι και να νομίζω ότι εγώ φταίω για αυτό» ομολογεί η Κυριακούλα, όταν μετά από πάρα πολλά χρόνια έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με το βιαστή της αναπάντεχα. Η ίδια ωστόσο, όταν δει το γιό της Γρηγόρη και τη Φιλιώ να βγαίνουν από ένα δωμάτιο στο σπίτι των Ραζίνιδων θα πει στη νεαρή κοπέλα να προσέχει και να «μη δίνει τέτοια δικαιώματα», αγνοώντας πως και ο Γρηγόρης φέρει την ίδια ακριβώς ευθύνη για το τι θα πει η τοπική κοινωνία σε τέτοιες περιστάσεις. «Αυτός έγινε τέρας και φταίει αυτή» μονολογούν οι υπόλοιποι ένοικοι του σπιτιού, όταν ακούνε το Γιωργίκη να βασανίζει τις συζύγους του. Και σε αυτή τη σειρά ωστόσο υπάρχει ένας διαχωρισμός. Διότι άλλα προνόμια και αξίες έχει εκείνη η γυναίκα που προσφωνείτε από τους άλλους ως «κυρά». Μια τέτοια γυναίκα έχει «τιμή» - με ότι σημαίνει αυτό για την κοινωνική πραγματικότητα που απεικονίζεται στη σειρά – και δεν φέρει ντροπή στο σύζυγο και το σπιτικό της. Αντιθέτως, όποια γυναίκα φερθεί με

τρόπο που για τον οποιοδήποτε λόγο προκαλεί ντροπή, κυρίως στους αρσενικούς χαρακτήρες της οικογένειάς της, τότε χάνει το δικαίωμα να φέρει αυτόν τον τίτλο, έναν τίτλο που σχετίζεται με αξίες όπως η αγνότητα, η αρετή και η σωφροσύνη. Αρκετά ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η τοποθέτηση της Αλεξάνδρας, όταν συζητάει με το συνάδελφό της για το χαστούκι που δέχτηκε από τον πλέον πρώην σύντροφό της. Ο φόβος της Αλεξάνδρας να μη γίνει σαν «εκείνες τις γυναίκες» που δέχονται τη συγνώμη από το σύντροφό τους μετά από κάποιο βίαιο ξέσπασμά του, αντικατοπτρίζει ακόμη ένα ψευδή διαχωρισμό μεταξύ του γυναικείου πληθυσμού, όπου κάποιες ταυτοποιούνται και χαρακτηρίζονται ως θύματα ενώ οι υπόλοιπες, διαφέρουν, έχοντας διαφορετικές αξίες, διαφορετικές αντιλήψεις και εν τέλει διαφορετικά χαρακτηριστικά. Ο μηχανισμός αποστασιοποίησης από την ταυτότητα και το στίγμα του θύματος, όπως αυτός αναλύεται από τον Gauntlett (2008) συντηρεί εν τέλει το φαινόμενο της αορατότητας της βίας και τον εγκληματικό μύθο του «θύματος από επιλογή». Κάτι τέτοιο ωστόσο, όπως είναι γνωστό από την έρευνα που γίνεται επί χρόνια για τα προφίλ των χαρακτηριστικών των ατόμων που βιώνουν και διαιωνίζουν μία τοξική κατάσταση, γνωρίζουμε πλέον και εμπειρικά ότι δεν ισχύει.

Στο «**Σασμό**» η διάκριση των έμφυλων ταυτοτήτων και η συσχέτιση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών με βίαια ξεσπάσματα και περιστατικά κακοποιήσεων δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, κυρίως γιατί τα βίαια περιστατικά είναι περιορισμένα, συγκριτικά με τα υπόλοιπα τηλεοπτικά σύμπαντα, εισάγοντας έτσι με υπαινικτικό τρόπο το αφήγημα της έμφυλης βίας. Η Καλλιόπη Σταματάκη σε μία συζήτηση με τη νεαρή νύφη της οικογένειας Σταματάκη, Βασιλική, θα σπύσει να δικαιολογήσει τον ανδρικό πληθυσμό για τα σφάλματά του, αναφέροντας πως όλοι οι άνδρες είναι ορισμένες φορές «επιπόλαιοι». Οι γυναίκες από την άλλη πρέπει να είναι «κολώνες» και να «βαστάνε την οικογένεια», δηλώνοντας έτσι τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει το γυναικείο φύλο για την ισορροπία εντός του σπιτιού. Αυτός ο διαχωρισμός υποδεικνύει το βάρος που φέρει η γυναικεία ύπαρξη σε κοινωνικό επίπεδο, το οποίο σχετίζεται με τον οικογενειακό σχηματισμό αλλά και πιο συγκεκριμένα το κύρος του άνδρα του σπιτιού, δηλαδή του πατέρα, μετέπειτα του συζύγου και τέλος του γιού (με την ενηλικίωσή του). Έτσι, παρατηρείται και εδώ η αντίληψη της κανονιστικής έμφυλης τάξης της Butler, βάση της οποίας η ηθική και κοινωνική ευθύνη βαραινεί δυσανάλογα τις γυναίκες.

Η έμφυλη υπόσταση των κακοποιητικών χαρακτήρων δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη διαφοροποίηση στους τρόπους που παρουσιάζεται στη συγκεκριμένη τηλεοπτική αφήγηση. Έτσι, ο Κώστας χαρακτηρίζεται ως «μουλωχτός», επειδή «δεν ήταν τέτοιος άνθρωπος», φράσεις που ουσιαστικά υπογραμμίζουν ότι η βιαιότητα που παρουσίασε ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν είχε ξαναπαρατηρηθεί στις πράξεις του και που αντικατοπτρίζουν αυτό που ανέφεραν στην ερευνά τους οι Chronaki & Tsaliki (2021) ως παρωδία του ανδρικού στερεοτύπου. Με στόχο την ειρωνεία, ο ίδιος χαρακτήρας περιγράφεται από έναν άλλον ως ένας από «τους λεβέντες που κάνουν τσαμπουκά στις γυναίκες», με το χαρακτηρισμό να χρησιμοποιείται για διαφορετικό σκοπό από ότι το συνηθισμένο σε ένα κοινωνικό πλαίσιο όπως αυτό της Κρήτης, στην οποία η λέξη «λεβέντες» φέρει βαρύνουσα σημασία και χρησιμοποιείται σε κοινωνικά πλαίσια με θετικό πρόσημο. Την ίδια ειρωνική αντιμετώπιση ωστόσο έχουν και όσοι προσπαθούν να δικαιολογήσουν τις πράξεις του κακοποιητή, οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως «μάγκες», δηλώνοντας τη λανθάνουσα συσχέτιση που πολύ συχνά κάνουν ορισμένοι πιο συντηρητικοί χαρακτήρες της σειράς, μεταξύ οικογενειακής τιμής και βίας (ότι δηλαδή όταν θίγεται το πρώτο, το δεύτερο έρχεται ως φυσική συνέπεια). Έτσι, όταν ο Παντελής στο καφενείο λέει στον Πέτρο, ότι η ξαδέρφη του τη γλίτωσε φθηνά μετά το κέρατο – δηλαδή η Άσπα, ο Πέτρος αμέσως τον κατηγορεί ότι έχει γυρίσει 50 χρόνια πίσω, υπογραμμίζοντας το πόσο αναχρονιστικές και μη ρεαλιστικές είναι οι απόψεις που εκφράζει ο πρώτος, ακόμη και για τη φαινομενικά συντηρητική κοινωνία της σημερινής Κρήτης. Η ειρωνική αυτή απάντηση του Πέτρου φανερώνει τη δυνατότητα που έχουν τα οπτικοακουστικά έργα να παρουσιάζουν ταυτόχρονα δύο διαφορετικές και αντικρουόμενες αφηγήσεις που αφορούν το ίδιο περιστατικό (Huesmann & Taylor, 2006).

Όσον τώρα αφορά τις αναπαραστάσεις των γυναικείων ταυτοτήτων και ιδίως αυτές των θυμάτων έμφυλης βίας, όπως ακριβώς και στις προηγούμενες περιπτώσεις, δεν υπάρχουν πολλές αναφορές. Η Θοδώρα χαρακτηρίζεται συχνά από τρίτους – συνήθως άντρες – ως «ζωηρή» μέχρι και «παλιοθήλυκο» από τον ίδιο της τον πατέρα, καθώς δε φαίνεται να συμμορφώνεται με τα συντηρητικότερα πρότυπα που έχει συνηθίσει η τοπική κοινωνία. Κυκλοφορεί νυχτερινές ώρες μόνη της, βγαίνει σε μπαρ και πίνει, φλερτάρει ανοιχτά και έχει ερωτικές σχέσεις με άτομα του αντίθετου φύλου, δίχως να τους έχει συστήσει επισήμως στην οικογένειά της. Με λίγα λόγια, κάνει όλα όσα κάνει ένας σύγχρονος άνθρωπος στην ηλικία της. Η σχέση της με τον

πατέρα της παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα περίπλοκη, κυρίως γιατί εκείνος αδυνατεί να καταλάβει το πιο σύγχρονο και νεανικό τρόπο σκέψης της κόρης του, κάτι που απεικονίζει τη διαγενεακή σύγκρουση που προκύπτει όσον αφορά τις σεξουαλικές ελευθερίες των γυναικών. Ο τρόπος όμως που εν τέλει αγκαλιάζει τόσο ο ίδιος όσο και η υπόλοιπη κοινότητα τη Θοδώρα σαν ολότητα, φανερώνουν ότι η αποδοχή αποτελεί κομβικό στοιχείο για να ολοκληρωθεί ο κύκλος των γεγονότων, με τη δυναμική του συγχωρητικού λόγου (Magestro, 2015) να επιτρέπει στο κοινό να αναστοχαστεί έννοιες όπως το φύλο και η ηθική.

Η Άσπα με τη σειρά της, ένας χαρακτήρας που «εξαιτίας της» εντάσσεται το στοιχείο της έμφυλης βίας στην τηλεοπτική πλοκή, εμφανίζεται και εκείνη αρκετά ενοχική και έτοιμη να συγχωρήσει το «ατόπημα» του συζύγου της, το οποίο θεωρεί ότι η ίδια το προκάλεσε. Παρόλο που η απιστία της Άσπας έτσι και αλλιώς συνδέεται με τις τύψεις που αισθάνεται, δυσκολεύεται να διαχωρίσει τις ευθύνες που νιώθει και όλα συγχέονται για εκείνη: η δική της απιστία και ο ξυλοδαρμός της από τον Κώστα είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ωστόσο, το πώς βλέπει η ίδια τον εαυτό της – δηλαδή ένοχο- έρχεται να το αντικρούσει ο οικογενειακός της περίγυρος, λειτουργώντας έτσι ως ένας τρόπος απονομιμοποίησης της βίας, κάτι που συνδέεται και με την ενδυνάμωση των θεατών και την αλλαγή κοινωνικών στάσεων όπως έχει εξηγηθεί από την Clark (2021). Οι άνθρωποι του περιβάλλοντος της δεν σταματούν να της θυμίζουν ότι τίποτε δεν μπορεί να δικαιολογήσει τη βία, ένα μήνυμα ιδιαίτερα ηχηρό, που ξεπερνά τις οθόνες και τον κόσμο της μυθοπλασίας.

### **3. Βία και η θέση της στο τηλεοπτικό σύμπαν**

Οι βίαιες αναπαραστάσεις έχουν διαφορετική θέση στις υπό εξέταση σειρές. Έτσι, σε ορισμένες από αυτές, ένα βίαιο γεγονός είναι αυτό που πυροδοτεί την δράση και δίνει συγκεκριμένη κατεύθυνση στην ιστορία λειτουργώντας ακόμη και ως αφηγηματική αφετηρία, ενώ σε άλλες τα βίαια περιστατικά απλά πλαισιώνουν τα όσα συμβαίνουν στους πρωταγωνιστές, επηρεάζοντάς ναι μεν την ψυχοσύνθεση και την εξέλιξή τους ως προσωπικότητες, αλλά όχι με τρόπο καταλυτικό.

Στην «Αγγελική» λοιπόν ο βιασμός της πρωταγωνίστριας σε νεαρή ηλικία είναι αυτό που θα καθορίσει τόσο τη ζωή της και των οικείων της, αλλά και την πλοκή καθώς λόγω αυτού του περιστατικού η πρωταγωνίστρια θα επιστρέψει στις ζωές των ανθρώπων που τη στιγμάτισαν και θα ταράξει όλες τις ψευδείς ισορροπίες που έχουν

κτιστεί όλα αυτά τα χρόνια. Το περιστατικό θα παρουσιάζεται μέσω flashbacks στους θεατές σε διάφορες περιστάσεις, όταν η Αγγελική λόγω ενός εξωτερικού ερεθίσματος, θυμάται κάτι από εκείνη τη μέρα, σχηματοποιώντας κατά αυτόν τον τρόπο την αφηγηματική λειτουργία της μνήμης (Bordwell & Thompson, 2020). Έτσι, το βίαιο στιγμιότυπο που όρισε τη ζωή της ηρωίδας, θα είναι πάντοτε παρόν και θα περιπλέκεται με την αφήγηση της σύγχρονης πραγματικότητας των χαρακτήρων. Η βία σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί σύμφωνα με την Cuklanz (2000) ως μέσο ενδυνάμωσης της ηρωίδας, με την αφήγηση να οδηγεί τελικά στην αποκάλυψη και την κάθαρση.

Η σκηνή του βιασμού θα διαφοροποιείται από το παρόν με τρόπο απόλυτο και συγκεκριμένο, αποκτώντας μία δική της θέση στο μυθοπλαστικό σύμπαν, με τη γρήγορη και έντονα τρομακτική μουσική επένδυση που διαθέτει καθώς και με το ασπρόμαυρο χρώμα που αποτυπώνεται από το φακό. Συνήθως, δεν υπάρχει διάλογος μεταξύ των προσώπων, παρά μόνο η μουσική ενώ ο φακός εστιάζει στις εκφράσεις τόσο του θύματος όσο και των δραστών ή κάνει κοντινά πλάνα στις κινήσεις των σωμάτων τους. Το σκοτεινό σκηνικό που δημιουργείται προκαλεί ένα δυσοίωνο αίσθημα στο θεατή και διαχωρίζει τις εγκληματικές πράξεις του παρελθόντος από το παρόν, αποσκοπώντας εν τέλει στη βιωματική εμπλοκή του κοινού. Το ίδιο μοτίβο (σκοτεινό σκηνικό και δραματική μουσική) παρατηρείται και στο παρόν, όταν κάποιος από τους πρωταγωνιστές, ιδίως ο Δημήτρης, προσπαθεί να επιτεθεί σε κάποιον ή γενικότερα να προκαλέσει κακό. Τέτοιου είδους σκηνές διαφοροποιούνται από τις υπόλοιπες, στις οποίες επικρατεί ο διάλογος και όχι η μουσική. Ο τρόπος παρουσίασης λοιπόν της βίας φαίνεται να «αποκόβεται» από το υπόλοιπο σύμπαν, σαν μία είδους αφηγηματικής παρεμβολής (Chion, 1994), υποδηλώνοντας το είδος της οπτικοακουστικής φόρτισης που αυτή φέρει, ώστε να γίνεται πιο εύκολη η διάκριση μεταξύ βίας – μη βίας για τον θεατή που παρακολουθεί. Η διακριτικότητα αυτή προκαλεί τη λεγόμενη «συναισθηματική αμηχανία» στο κοινό (Ellis, 2020), με την βία να δηλώνει ηχηρά «παρούσα» στο αφηγηματικό σύμπαν, αποκτώντας ωστόσο περισσότερο ψυχολογική παρά κοινωνική υπόσταση (Clark, 2021).

Στις «**Ψυχοκόρες**», τα βίαια περιστατικά που βιώνουν τόσο οι αδελφές Πολύζου όσο και άλλοι γυναικείοι χαρακτήρες της σειράς καθορίζουν την εξέλιξη των ατόμων, με την τελική «σύγκρουση» να προκύπτει ακριβώς λόγω των όσων βίωσαν οι νεαρές κοπέλες λόγω του συνεχούς τραύματος, της καταστολής και της σιωπής. Το τραγικό

τέλος που συναντά μία από τις αδερφές, καθώς και η προαγωγός τους κυρία Βικτωρία, ίσως να μην ήταν τέτοιο, αν όλα αυτά τα χρόνια που ήταν χωρισμένες, δεν είχαν κακοποιηθεί, διωχθεί και βασανιστεί από διάφορα πρόσωπα του νέου τους περιβάλλοντος, εάν δηλαδή δεν υπήρχε η συσσώρευση του αισθήματος ατιμωρησίας και της κοινωνικής αδιαφορίας (Cuklanz, 2000) . Ίσως, δηλαδή όλες οι αδικίες που είχαν υποστεί να μην είχαν καθορίσει με τέτοιο τρόπο τη μοίρα τους, που να αισθάνονται ότι μόνο η βία θα φέρει την εξιλέωση.

Οι περισσότερες σκηνές στις οποίες απεικονίζεται κάποιο περιστατικό έμφυλης βίας δεν δείχνουν ξεκάθαρα τη βίαιη πράξη, αλλά συνήθως ο φακός εστιάζει ή σε κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο μέσω της προαναφερόμενης τακτικής της αισθητικής αποστασιοποίησης ( π.χ στην τιάρα των καλλιστείων όταν κακοποιείται σεξουαλικά η Δεσποινιά) ή μεταφέρεται εκτός του χώρου που εκτυλίσσεται η πράξη, με τη βία δηλαδή για άλλη μία φορά να «περιχαρακώνεται» από τον υπόλοιπο μυθοπλαστικό χρόνο και η ενσωμάτωση της βίας να γίνεται από τα αντικείμενα, δίχως αυτή να απεικονίζεται (Chion, 1994). Η μουσική επένδυση των σκηνών αυτών ακολουθεί τη λογική που παρατηρήθηκε σε όλες σχεδόν τις σειρές, δηλαδή γίνεται επιλογή μουσικών κομματιών που εντείνουν την αγωνία του θεατή και δημιουργούν μία αίσθηση άγχους και κινδύνου. Συνήθως, δεν υπάρχει διάλογος, αλλά τα βίαια γεγονότα ερμηνεύονται και αναλύονται σε δεύτερο χρόνο και μετά το περιστατικό, είτε από τους χαρακτήρες που τα βίωσαν είτε από τρίτους, κάτι που φανερώνει ένα αφηγηματικό κατακερματισμό όσον αφορά τα συγκεκριμένα περιστατικά. Παρουσιάζει επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι οι βίαιες πράξεις δεν αναλύονται από τη σκοπιά του θύματος και το πώς το βίωσε αυτό, αλλά αντιθέτως αναλύονται από κοινωνική κυρίως σκοπιά, ως προς τις συνέπειες που μπορεί να φέρουν αυτές τις πράξεις σε κοινωνικό επίπεδο για το θύμα, ή ακόμη και για το θύτη, κάτι που σύμφωνα με τους Huesmann & Taylor (2006) οδηγούν στην αποπολιτικοποίηση του βίαιου γεγονότος, με τη βαρύτητα να μετατοπίζεται από την εμπειρία της βίας στην κοινωνική ερμηνεία της. Η έμφυλη βία επομένως πλαισιώνεται ως κάτι ξεχωριστό από τα υπόλοιπα που συμβαίνουν στους χαρακτήρες, με τις αναπαραστάσεις της να έχουν για άλλη μια φορά την αίσθηση του «κρυφού» (Clark, 2021).

Στο «**Προξενιό της Ιουλίας**» όπως ίσως και στον «**Σασμό**», οι βίαιες αναπαραστάσεις επίσης επηρεάζουν το δρόμο που θα ακολουθήσουν οι πρωταγωνιστές, με τρόπο όμως υποδόριο – αν αναλογιστούμε τουλάχιστον ότι στην

«Αγγελική» ο βιασμός είναι αυτός που ξεκινάει την ιστορία και όλα όσα θα προκύψουν για τους χαρακτήρες και θα συμβάλλουν στην ψυχολογική τους εξέλιξη (Clark, 2021). Έτσι, στο «Προξενιό» το κακοποιητικό προσωπείο του Γιωργική θα αργήσει να εμφανιστεί ωστόσο μετά την πρώτη αναπαράσταση του βίαιου ξεσπάσμάτος του κατά της αδερφής του, ακολουθεί μία κορύφωση της έμφυλης βίας, η οποία θα καταλήξει και στην τελική σύγκρουση των χαρακτήρων. Εκεί, ο θύτης θα γίνει το θύμα και τα έως πρότινος θύματά του, σαν μία μορφή δικαίωσης, θα πάρουν την εκδίκησή τους για όλα όσα έχουν υποφέρει τόσα χρόνια από αυτό το πρόσωπο. Εδώ λοιπόν η βία, δεν παρουσιάζεται ως ένα εναλλακτικό σύμπαν, αλλά είναι πλήρως συνυφασμένη με τη μυθοπλαστική πραγματικότητα και τη ροή που αυτή έχει.

Στο «Προξενιό» λοιπόν η βιαιότητα του Γιωργική, είναι ένα από τα πιο κεντρικά στοιχεία της πλοκής, αλλά αργεί να γίνει εμφανής, γεγονός που συνδέεται με την έννοια της «παράτασης της κανονικότητας» όπως αυτή συστήθηκε ερευνητικά από τους Bordwell και Thompson (2020), με την ηθική ένταση του έργου να «κτίζεται» σταδιακά. Παρόλα αυτά νύξεις υπάρχουν σε πολλά επεισόδια για τον τρόπο που συμπεριφερόταν ο μεγάλος γαιοκτήμονας στην πρώην και πλέον νεκρή σύζυγό του, με τις πρώτες όμως απεικονίσεις των βίαιων ξεσπασμάτων του να αργούν να παρουσιαστούν στους θεατές. Και σε αυτή την περίπτωση, όταν η αφήγηση γυρνάει πίσω στο χρόνο, η κακοποίηση της Ευγενίας παρουσιάζεται με διαφορετικά χρώματα και με δυσοίωνη μουσική υπόκρουση, ακολουθώντας το παράδειγμα της «Αγγελικής», ωστόσο τα flashbacks από το παρελθόν είναι περιορισμένα, καθώς αυτό που έχει σημασία για την αφήγηση είναι η βία του παρόντος. Έτσι, η βία του Γιωργική κατά της αδερφής του, κατά της συζύγου του Ιουλίας, ακόμη και κατά της πεθεράς του, αποτελούν το στοιχείο που δίνει την ώθηση σε αυτά τα πρόσωπα μακροπρόθεσμα και με αφορμή την εξαφάνιση της νεαρής Ευγενίας, να συγκρουστούν με τον κακοποιητή τους.

Στο συγκεκριμένο επομένως τηλεοπτικό σύμπαν, η βία αν και δεν αποτελεί έναυσμα της πλοκής, εν τέλει κινεί τους χαρακτήρες προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις, με αποτέλεσμα την τελική σύγκρουση, η οποία θα χαρακτηρίζεται από ακόμη μεγαλύτερη βία – και αυτή τη φορά ο ρόλος θύτη και θύματος αναστρέφεται. Έτσι, από την υπαινικτική αρχικά παρουσία της έμφυλης βίας, αυτή θα μετατραπεί σταδιακά σε αυτό που η Magestro (2015) περιγράφει ως βασικό εργαλείο δράσης, κινώντας ουσιαστικά την αφήγηση είτε προς τη λύτρωση είτε προς τη δικαιοσύνη.

Σαν λοιπόν πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας (ή αλλιώς όπως αναφέρει ο Gauntlett, με την αναπαράσταση μιας κοινωνικής δυναμικής μέσα από την τηλεόραση), η έμφυλη βία εδώ κλιμακώνεται και οδηγεί σε περισσότερη βία, ενώ τα βίαια περιστατικά γίνονται υπό το φως και με το φακό να εστιάζει στις εκφράσεις των προσώπων, τις κινήσεις των σωμάτων και τα επιφωνήματα πόνου να είναι διακριτά στους θεατές. Τίποτα μυστικιστικό λοιπόν δεν υπάρχει σε αυτές τις σκηνές, μόνο ωμή και ρεαλιστική βία με τον τηλεοπτικό φακό να τονίζει αυτά τα στοιχεία υπό ένα πρίσμα σχεδόν ηδονοβλεπτικό.

Στο «**Σασμό**» τέλος, η βία έχει αρκετά περιορισμένο ρόλο, καθώς οι κρυφές σχέσεις, τα συναισθήματα και τα οικογενειακά μυστικά είναι εκείνα που διαμορφώνουν πιο καθοριστικά τις εξελίξεις. Η κακοποίηση της Άσπας από τον Κώστα είναι ναί μεν ένα κομμάτι της πλοκής για κάποιο διάστημα, ωστόσο δεν επηρεάζει σχεδόν καθόλου την βασική δραματουργική ροή, δηλαδή τη σχέση του Αστέρη και της Αργυρούς. Το ίδιο ισχύει και για άλλα παρόμοια περιστατικά έμφυλης βίας που απεικονίζονται στο συγκεκριμένο σύμπαν, τα οποία συνήθως χρησιμοποιούνται ως μέρος της εξέλιξης συμπληρωματικών χαρακτήρων. Τα περιστατικά αυτά, όταν απεικονίζονται ναί μεν έχουν πάλι το στοιχείο της μουσικής επένδυσης – όπου και εδώ επιλέγεται μουσική που θα εντείνει την αγωνία και το φόβο του θεατή – ωστόσο τους αφιερώνεται περιορισμένος χρόνος, ενώ χρησιμοποιείται πολύ ως μέθοδος οι διακεκομμένες σκηνές (δηλαδή η μία σκηνή διακόπτεται από μία άλλη και στη συνέχεια γίνονται συχνές εναλλαγές μεταξύ των σκηνών), κάτι που αποδυναμώνει τη δυναμική της βίαιης αναπαράστασης και σύμφωνα με τον Metz (1974) σχετίζονται με την αισθητική αποστασιοποίηση του θεατή. Στη συγκεκριμένη επομένως τηλεοπτική πραγματικότητα, η έμφυλη βία δεν πυροδοτεί σημαντικές καταστάσεις ούτε παρουσιάζει κορυφώσεις, όπως στην περίπτωση του «Προξενιού». Έτσι λοιπόν, μια υποθετική αφαίρεση των αναπαραστάσεων της έμφυλης βίας θα επηρέαζε ελάχιστα τον τρόπο εξέλιξης της πλοκής, ενώ δεν θα είχε σχεδόν κανέναν αντίκτυπο στην κεντρική ιδέα της σειράς, τον απαγορευμένο έρωτα δηλαδή μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών και την οικογενειακή βεντέτα που υπάρχει, κάτι που αποδεικνύει το αφηγηματικό περιθώριο στο οποίο τοποθετείται σκηνοθετικά και αφηγηματικά η έμφυλη βία στο συγκεκριμένο σύμπαν.

Τα τέσσερα επομένως τηλεοπτικά σύμπαντα διαφέρουν αρκετά στο πως οριοθετούν την έμφυλη βία μέσα στην «πραγματικότητα» που δημιουργούν. Από τη μία φαίνεται

να διαχωρίζεται με τρόπο ευκρινή από την υπόλοιπη αφήγηση ως αυτοτελές και σημαντικό στοιχείο για την έναρξη της πλοκής («Αγγελική»), ενώ σε άλλες δεν κατέχει σχεδόν καμία θέση στον τρόπο εξέλιξης της ιστορίας («Σασμός»). Επιπλέον, σε ορισμένες από τις σειρές η βία αποτυπώνεται με τρόπο κλιμακωτό και σταδιακά αποκτά σημαντική μυθοπλαστική βαρύτητα («Προξενιό», «Ψυχοκόρες»), με την κλιμάκωση να έχει ως αποτέλεσμα εν τέλει μία αιματηρή σύγκρουση. Παρά τις αφηγηματικές διαφορές ωστόσο, σε όλες τις σειρές φαίνεται πως ορισμένα εργαλεία όπως η μουσική επένδυση και ο φωτισμός χρησιμοποιούνται με τρόπους όπου τονίζουν το βίαιο στοιχείο των πράξεων που απεικονίζονται, με τη σημειολογία των σκηνών να εμπλουτίζει το βίαιο περιεχόμενο. Ειδικά σε σκηνές που απεικονίζονται κακοποιητικές πράξεις, το ηχητικό υπόβαθρο αντικαθιστά τη λειτουργία του λόγου, με τον ήχο να μετατρέπεται σε εργαλείο της βίαιης εμπειρίας. Εν τέλει, είτε η βία λειτουργεί ως αφηγηματική αφορμή για το μυθοπλαστικό σύμπαν είτε ως υπόστρωμα ή ακόμη και ως κορύφωση της αφηγηματικής ροής, η αισθητική παρουσία αυτής έχει καθολικό χαρακτήρα, επηρεάζοντας εν τέλει τον τρόπο απεικόνισης της συγκρότησης του έμφυλου τραύματος.

## Συζήτηση

Τα ερευνητικά αποτελέσματα της παρούσας προσπάθειας ανέδειξαν αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία που σχετίζονται με τις προϋπάρχουσες θεωρίες οι οποίες παρουσιάστηκαν στην αρχή του κειμένου. Οι τρόποι αναπαράστασης της έμφυλης βίας, η θέση της βίας στο μυθοπλαστικό σύμπαν και οι έμφυλες ταυτότητες όπως αυτές δομούνται και αποτυπώνονται υπό το πρίσμα της βίας βοήθησαν να προσδιοριστούν και να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν αρχικά.

Τα περιστατικά λοιπόν της έμφυλης βίας ενσωματώνονται με διαφορετικούς τρόπους σε κάθε ιστορία που εξετάστηκε, αν και κάποια μοτίβα παρατηρούνται μεταξύ των σειρών. Στην «Αγγελική» η έμφυλη βία είναι αυτή που δίνει το έναυσμα της μυθοπλαστικής πραγματικότητας ακολουθώντας της έννοια της τραυματοκεντρικής αφήγησης (Clark, 2021; Cuklanz, 2000), ενώ στο «Προξενιό» η έμφυλη βία θα οδηγήσει την ιστορία σε μία κορύφωση, με το βίαιο στοιχείο να πρυτανεύει στην εξέλιξη της πλοκής (Chronaki & Tsaliki, 2021; Magestro, 2015). Στις «Ψυχοκόρες»

τώρα, η έμφυλη βία θα κατευθύνει σε ένα βαθμό τις κεντρικές ηρωίδες προς συγκεκριμένα μονοπάτια, με την κατάληξη της ιστορίας να καθορίζεται και πάλι από το βίαιο στοιχείο, όχι όμως απαραίτητα υπό την έμφυλη διάστασή του. Σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες σειρές, η έμφυλη βία στο «Σασμό» έχει πολύ περιορισμένη θέση στην πλοκή, αποτελώντας ουσιαστικά ένα μικρό κομμάτι της μυθοπλαστικής πραγματικότητας και σχετιζόμενη με συγκεκριμένους χαρακτήρες. Επομένως, στις συγκεκριμένες σειρές είτε η έμφυλη βία είχε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής είτε διαδραμάτιζε ένα συμπληρωματικό ρόλο (Bordwell & Thompson, 2020). Στις δύο λοιπόν από τις τέσσερις σειρές – ιδίως στο «Προξενίο»-, η έμφυλη βία φαίνεται πως χρησιμοποιείται ως μηχανισμός εξέλιξης ενώ στις υπόλοιπες δεν διαθέτει κάποια διακριτή θέση που θα μπορούσε να δικαιολογήσει κάποια μυθοπλαστική βαρύτητα. Στο σύνολό τους ωστόσο φαίνεται πως δεν είναι τόσο η έμφυλη βία που ορίζει και προκαλεί τις εξελίξεις, αλλά η βία – στοιχείο που διαφοροποιείται σημαντικά δίχως τον προσδιορισμό και τη σημασία του φύλου θύτη/θύματος - και το οποίο δεν άπτεται των σκοπών της παρούσας έρευνας. Η περιχαράκωση αυτή της έμφυλης διάστασης της βίας αποδεικνύει ίσως την τηλεοπτική τάση αποπολιτικοποίησης της θεματικής του φύλου (Sarikakis & Tsaliki, 2011, σελ. 115), κάτι που σχετίζεται με τη νεοφιλελεύθερη προσέγγιση των έμφυλων ταυτοτήτων που έχουν υιοθετήσει τα σύγχρονα ΜΜΕ. Η νεοφιλελεύθερη αυτή οπτική σχετίζεται επίσης με αρκετές από τις ιδέες που έφερε στη συζήτηση ο λεγόμενος «μεταφεμινισμός» (post-feminism), ένα ρεύμα σκέψης που ήρθε να σταθεί απέναντι στα εώς τώρα κεκτημένα κυρίως του 2<sup>ου</sup> κύματος φεμινισμού και να αξιολογήσει κριτικά τις λεγόμενες «νίκες» του φεμινιστικού κινήματος. Έτσι, πλέον ζητήματα όπως η υπερσεξουαλικοποίηση των γυναικείων τηλεοπτικών υποκειμένων – σε μία εποχή όπου ο φεμινισμός θεωρείται από πολλούς «ξεπερασμένος» - χρησιμοποιούν το πρόσχημα της γυναικείας σεξουαλικής απελευθέρωσης, παρόλο που η προσέγγιση για ακόμη μια φορά μπορεί να είναι στην ουσία της ηδονοβλεπτική και με αφετηρία το ανδρικό βλέμμα. Κατά τις Sarikaki και Tsaliki λοιπόν, το θεωρητικά «μεταφεμινιστικό» αυτό μιντιακό αφήγημα της παραδείγματος χάρη σεξουαλικής απελευθέρωσης των ηρωίδων, αποδεικνύει μία οπτική του έμφυλου ζητήματος πλήρως αποσυνδεδεμένη από τα υφιστάμενα συστήματα εξουσίας, αγνοώντας πλήρως την ανάγκη «πολιτικού» σχολιασμού τέτοιων φαινομένων. Αντιθέτως, το αποτέλεσμα είναι μία επιφανειακή προσέγγιση ζητημάτων όπως η έμφυλη βία ή η σεξουαλικοποίηση του γυναικείου υποκειμένου, ερμηνεύοντας τα περιστατικά ως

μεμονωμένα συμβάντα, που δεν σχετίζονται με τις υπάρχουσες πατριαρχικές δομές ούτε με τις εξουσιαστικές σχέσεις μεταξύ των έμφυλων υποκειμένων.

Οι αναπαραστάσεις τώρα των περιστατικών έμφυλης βίας φαίνεται πως λαμβάνουν πολύ συγκεκριμένους τρόπους απεικόνισης στις υπό εξέταση σειρές. Στις δύο από αυτές («Ψυχοκόρες», «Αγγελική») η βία παρουσιάζεται ως υπόνοια – δηλαδή δεν είναι ορατή στους θεατές-, με το φακό να αποφεύγει να αποθανάτισει τη στιγμή της κακοποίησης και να «ξεφεύγει» σε άλλα ουδέτερα σκηνικά ή να εστιάζει σε αντικείμενα, δημιουργώντας ένα αίσθημα αποστασιοποίησης από το βίαιο γεγονός (Rose, 2016). Η τακτική αυτή χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον στις «Ψυχοκόρες», ωστόσο και στην «Αγγελική» η αργή κίνηση που συχνά χρησιμοποιείται στις σκηνές απεικόνισης της σεξουαλικής κακοποίησης της πρωταγωνίστριας, το σκοτεινό σκηνικό και η εστίαση στα πρόσωπα και τις εκφράσεις των προσώπων (αντί των σωμάτων τους και της ίδιας της κακοποιητικής πράξης) και πάλι δείχνουν μία προσπάθεια απόκρυψης της αλήθειας της βίας. Στο «Σασμό» οι απεικονίσεις βίας είναι τόσο περιορισμένες ενώ πάλι η βίαιες πρακτικές, όπως είναι ο εκβιασμός της Τζένης για να συνευρεθεί με τον Άγη, δεν αποτυπώνονται στην κάμερα, αλλά αναλύονται σε διαλόγους μεταγενέστερα. Το μοτίβο ωστόσο αυτό έρχεται να ανατρέψει το «Προξενιό», όπου η βία έχει πολύ ξεκάθαρη και ηχηρή σκηνική παρουσία, με τις κινήσεις των σωμάτων και τις εκφράσεις των προσώπων να είναι διακριτές και να αποτυπώνουν με ρεαλιστικό τρόπο τις συνέπειες της βίας πάνω στα άτομα, σε σωματικό και ψυχολογικό επίπεδο.

Η έμφυλη βία επομένως στα τηλεοπτικά αυτά σύμπαντα ακολουθεί τη λογική που είχε εντοπίσει και ο Comstock (1981) της μη ομοιομορφίας. Ιδίως, όσον αφορά τη γραφικότητα με την οποία παρουσιάζονται τα βίαια περιστατικά, τους τρόπους κινηματογράφησης και τη συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται οι βίαιες αναπαραστάσεις. Στο «Σασμό» και στις «Ψυχοκόρες» η συχνότητα είναι αρκετά περιορισμένη σε σύγκριση με τις άλλες δύο σειρές του δείγματος, ενώ το στοιχείο της γραφικότητας είναι σαφώς πιο έκδηλο στο «Προξενιό». Αυτές οι διαφοροποιήσεις ίσως να αποδεικνύουν ότι η βία στην τηλεόραση υπόκειται σε πολιτισμικούς, αισθητικούς και ιδεολογικούς παράγοντες. Η ετερογένεια αυτή συνδέεται πιθανότατα και με τη θεωρία του Foucault (1972) περί λόγου (“discourse”) όσον αφορά το πώς δομείται η (μυθοπλαστική) πραγματικότητα. Οι σκηνοθετικές δηλαδή επιλογές της ένταξης της έμφυλης βίας σε κομβικά – ή μη κομβικά - σημεία της πλοκής,

αποτελούν ένα είδος μηχανισμού παραγωγής γνώσης και αντίληψης που υπάρχει για το βίαιο φαινόμενο και τις έμφυλες ταυτότητες. Η παραδοχή ωστόσο που είχαν διατυπώσει οι Παπαθανασόπουλος και Γιαννακόπουλος ότι δεν έχουμε εν τέλει περισσότερα βίαια προγράμματα αλλά περισσότερες βίαιες σκηνές φαίνεται πως ισχύει και για τις συγκεκριμένες σειρές.

Το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων τώρα και πως αυτές δομούνται και παρουσιάζονται υπό το πρίσμα της βίας αν και δεν σχετίζεται με τρόπο άμεσο με τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν, αποδίδει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο το εκάστοτε μυθοπλαστικό σύμπαν απεικόνισε την έμφυλη βία και τη συσχέτισε με τις ιστορίες των χαρακτήρων του. Σε αυτή τη θεματική, η συμβολή της θεωρίας της Butler περί επιτελεστικότητας του φύλου έγινε ορατή στους τρόπους με τους οποίους τα μυθοπλαστικά σύμπαντα συγκροτούν τις έμφυλες ταυτότητες μέσα από τη βία και τις αντιδράσεις σε αυτή. Έτσι, οι γυναίκες σε όλες τις σειρές παρουσιάζονται άλλοτε ως θύματα που βιώνουν με τρόπο σιωπηρό τα όσα τους συνέβησαν και άλλοτε ως χαρακτήρες που επεξεργάζονται «φωνακτά» το τραύμα τους και το αφηγούνται και σε άλλους, ανασυγκροτώντας ουσιαστικά το φύλο τους κατά την Butler και παρουσιάζοντάς όλο αυτό από την σκοπιά της κοινωνικής εμπειρίας. Η «μετα-αναπαράσταση» των περιστατικών, τακτική που χρησιμοποιείται σε όλες τις σειρές που εξετάστηκαν, αποδεικνύει τη δυνατότητα λόγου που φέρουν οι γυναικείοι χαρακτήρες, κάτι που δεν ήταν σύνηθες παλαιότερα, όπου συνήθως το απεικονιζόμενο ως θύμα, υπέφερε σιωπηρά. Επιπλέον, η βία ως αφηγηματικός μηχανισμός που ναι μεν κινεί την πλοκή αλλά δεν είναι το επίκεντρο της αφήγησης, μπορεί να συσχετιστεί θεωρητικά και με τα μοντέλα που σχετίζονται με τους νέους τρόπους αναπαραγωγής των πατριαρχικών προτύπων στα σύγχρονα μέσα. Η θεωρία της Hunnicutt (2009) σχετικά με τη «νεοπατριαρχία» μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη σε τέτοιου είδους έρευνες όπως η παρούσα, καθώς μέσω αυτής αναγνωρίζεται ότι οι σύγχρονες τηλεοπτικές αφηγήσεις, ενσωματώνουν και φυσικά διαιώνίζουν τις παραδοσιακές πατριαρχικές δομές με ένα πιο «εκλεπτυσμένο» τρόπο, λιγότερο εμφανή από ότι στο παρελθόν, καθιστώντας τις ουσιαστικά πιο δύσκολα ανιχνεύσιμες – ιδίως από το απλό κοινό.

Όσον αφορά τώρα το ερώτημα της οικειοποίησης του βίαιου φαινομένου, το οποίο όπως αναφέρθηκε και παραπάνω μπορεί να σχετίζεται και με την απευαισθητοποίηση του κοινού, τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας δυστυχώς δεν μπόρεσαν να

αναδειξουν κάποιες ξεκάθαρες σχέσεις μεταξύ των δυο συνιστωσών. Ωστόσο, η σχέση που φαίνεται να αναπτύσσεται μεταξύ θεατή και μυθοπλασίας μπορεί να ενταχθεί στα πλαίσια της θεωρίας των επιδράσεων και ιδίως στη θεωρία του Gebner για το “Mean World Syndrome”. Στην «Αγγελική» λοιπόν ο τρόπος παρουσίασης της έμφυλης βίας φαίνεται να προσπαθεί σε έναν βαθμό να φέρει πιο κοντά τον θεατή με την πραγματικότητα της βίας ( μέσω μουσικής που ενισχύει το αίσθημα του φόβου και του κινδύνου, σκοτεινά πλάνα, έμφαση στις εκφράσεις πόνου και αγωνίας των θυμάτων κλπ), ωστόσο τουλάχιστον αριθμητικά οι περισσότερες σκηνές δεν περιέχουν αυτά τα στοιχεία – δηλαδή του φόβου και της αγωνίας που συνήθως χρησιμοποιούνται για να βοηθήσουν να νιώσει ο θεατής μέρος του μυθοπλαστικού σύμπαντος με όλες τις αισθήσεις του- και το δράμα από μία στιγμή και μετά περιστρέφεται περισσότερο γύρω από τις σύγχρονες δολοπλοκίες και συγκρούσεις των χαρακτήρων παρά από το βιασμό της πρωταγωνίστριας ή την κακοποιητική συμπεριφορά του Δημήτρη. Πρέπει ωστόσο να αναφερθεί ότι δεν είναι το βίαιο γεγονός από μόνο του που εν τέλει προσπαθεί να «αγγίξει» το κοινό, αλλά η πλαισίωσή του σε μεταγενέστερο χρόνο μέσα από τα λόγια κυρίως του θύματος και λιγότερο συχνά, τρίτων που είτε σχετίζονται με το γεγονός (θύτες) είτε σχετίζονται με κάποιον τρόπο με το θύμα. Στις «Ψυχοκόρες» παρατηρείται ένα παρόμοιο μοτίβο, με την έμφυλη βία πάλι να απεικονίζεται με συνοδεία δυσοίωνης μουσικής και να επεξηγείται σε δεύτερο χρόνο κυρίως από τα θύματα (όπου εκεί αναδύεται ιδίως το συναίσθημα και η εμπειρία αυτών), όμως και πάλι οι δολοπλοκίες των γύρω τους και οι προσπάθειες που το περιβάλλον τους κάνει για να κρατήσει τις αδερφές Πολύζου χώρια είναι αυτά που εν τέλει θα μονοπωλήσουν το αφηγηματικό ενδιαφέρον. Στην περίπτωση του «Προξενιού», η έμφυλη βία παρουσιάζεται με τρόπο ξεκάθαρο και οικείο –από την άποψη της εγγύτητας-, με τα κοντινά πλάνα τόσο στις εκφράσεις όσο και στα σώματα να φέρνουν το θεατή σε άμεση οπτική επαφή με τη βία. Η μουσική που συνήθως επιστρατεύεται και σε αυτή τη σειρά εντείνει τον τρόπο και την αγωνία του κοινού. Εδώ ωστόσο η μεταγενέστερη πλαισίωση του βίαιου περιστατικού είναι πιο περιορισμένη, κυρίως διότι το κοινό έχει ήδη υπάρξει μάρτυρας της έμφυλης βίας και δεν είναι σκόπιμη η επανάληψη. Στο «Σασμό» ωστόσο δεν παρατηρείται να γίνεται κάποια συνειδητή προσπάθεια αμεσότερης επαφής του κοινού με τη βία, καθώς σκηνοθέτης και σεναριογράφος φαίνεται να εστιάζουν περισσότερο στους διαλόγους και τα μυστικά που κρύβουν οι οικογένειες των Σταματάκηδων και Βρουλάκηδων, παρά στο στοιχείο της σύγκρουσης, των έμφυλων ταυτοτήτων και των

ιεραρχικών σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ των προσώπων. Η έμφυλη βία στο συγκεκριμένο σύμπαν δεν είναι ούτε οικεία στους πρωταγωνιστές ούτε προσδοκείται να γίνει οικεία και άμεση στους θεατές.

Εν τέλει, η παρούσα ερευνητική προσπάθεια προσπάθησε να αναδείξει ότι οι αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας ποικίλουν όσον αφορά τα σύγχρονα ελληνικά δεδομένα σε επίπεδο αισθητικής, συχνότητας αλλά και λειτουργικότητας, κάτι που συνδέεται άμεσα με τις ευρύτερες πολιτισμικές προσλαμβάνουσες αλλά και την πανταχού παρούσα επίδραση των υφιστάμενων πατριαρχικών δομών στη μυθοπλασία (Butler, 1990; Gauntlett, 2008). Αν και οι αφηγηματικές προσπάθειες που παρουσιάστηκαν με σκοπό την ανάδειξη της φωνής των θυμάτων και την αποδραματοποίηση του τραύματος που αφήνει πίσω της η έμφυλη βία, αυτή συνεχίζει να χρησιμοποιείται κατά κόρον ως εργαλείο πλοκής και όχι ως σημείο κοινωνικού προβληματισμού, πρακτική που ενισχύει την ανάγκη ύπαρξης πιο κριτικών προσεγγίσεων στην μυθοπλαστική κατασκευή του έμφυλου λόγου και της βίας στην τηλεόραση. Επιβεβαιώνεται επομένως για ακόμη μία φορά ότι η μυθοπλασία δεν μπορεί να είναι ουδέτερη, καθώς αποτελεί «χώρο» πολιτισμικής διαπραγμάτευσης και επαναπλαισίωσης, στον οποίο η έμφυλη βία είτε αποσιωπάται είτε υπερπροβάλλεται, δίχως όμως να πλαισιώνεται και από έναν αντάξιο κοινωνικό στοχασμό ή να μαρτυρά κάποια πρόθεση αποδόμησης (Cuklanz, 2000; Magestro, 2015).

## Συμπεράσματα

Η έμφυλη βία και οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις αυτής στα τέσσερα σύμπαντα που εξετάστηκαν παρουσίασαν συγκεκριμένα μοτίβα, τα οποία σχετίζονται με τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν εξ αρχής. Έτσι, όσον αφορά τη θέση της έμφυλης βίας στην πλοκή και το πώς αυτή ενσωματώνεται στο μυθοπλαστικό σύμπαν, διαπιστώθηκε ότι αυτά μεταβάλλονται ανάλογα με την κεντρική ιστορία της κάθε σειράς (Bordwell & Thompson, 2020). Για το λόγο αυτό, ορισμένες σειρές χρησιμοποιούσαν τη βία ως μέσο εξέλιξης της πλοκής, ενώ άλλες παρουσίαζαν τη βία ως ένα επιπλέον στοιχείο – κομμάτι της ιστορίας ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα που δεν έχει ιδιαίτερη μυθοπλαστική βαρύτητα. Το πώς θα ενσωματωθεί το στοιχείο της

έμφυλης βίας φαίνεται επομένως πως αποτελεί συνειδητή επιλογή των ανθρώπων πίσω από την κεντρική ιδέα της εκάστοτε μυθοπλασίας και σχετίζεται με το είδος της ιστορίας που επιθυμούν να αφηγηθούν. Στην «Αγγελική» η ιστορία ξεκινάει με αφορμή το βιασμό της νεαρής πρωταγωνίστριας και η έμφυλη βία είναι το Α και το Ω για την εξέλιξη των χαρακτήρων (Clark, 2021; Cuklanz, 2000). Αντιθέτως, στο «Σασμό» η κακοποιητική συμπεριφορά από άτομα του ενός φύλου προς το άλλο (άνδρες προς γυναίκες) έχει συμπληρωματικό χαρακτήρα, ώστε να «εμπλουτίσει» το ιστορικό διαφόρων χαρακτήρων, προσθέτοντας στην ατομική τους ιστορία και άλλα επίπεδα.

Οι τρόποι αναπαράστασης τώρα τις έμφυλης βίας στα τέσσερα μυθοπλαστικά σύμπαντα παρουσιάζουν αρκετά κοινά. Η κατά κόρον δυσοίωση μουσική επένδυση που επιλέγεται, η έλλειψη διαλόγων στις επίμαχες σκηνές και τα παιχνίδια με το φως και τα χρώματα του φακού παρατηρούνται σε όλες τις σειρές που εξετάστηκαν. Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι σε ορισμένες από αυτές η βία δεν βρίσκεται σε πρώτο πλάνο ( «Ψυχοκόρες», «Αγγελική»), ενώ σε άλλες τα κοντινά πλάνα στις κινήσεις των σωμάτων και τις εκφράσεις των προσώπων, φαίνονται σαν μια σκηνοθετική προσπάθεια να φέρουν πιο κοντά τον θεατή με την πραγματικότητα της βίας. Παρά τις διαφοροποιήσεις όμως, σε όλες τις σειρές οι αναπαραστάσεις της έμφυλης βίας ακολουθούνται μεταγενέστερα από διαλόγους που θέτουν το πλαίσιο και σχολιάζουν τα όσα διαδραματίστηκαν, με τους χαρακτήρες να μετατρέπονται σε φορείς λόγου και να σχολιάζουν τη βία, προσθέτοντας της κοινωνικό ή ηθικό βάρος σε μια προσπάθεια να μετατρέψουν τις πράξεις σε λόγο (Carter & Weaver, 2003; Stam et al., 1992)

Το αίσθημα της οικειοποίησης δεν φαίνεται να προκύπτει ως συνολικό συμπέρασμα όσον αφορά τα υπό εξέταση τουλάχιστον αποσπάσματα. Τα κοντινά πλάνα και η έντονη δραματικότητα που χαρακτηρίζει ορισμένες σκηνές έμφυλης βίας, ίσως να αφήνουν την αίσθηση της «κλειδαρότρυπας» στο θεατή (Clark, 2021; Magestro, 2015), ωστόσο καθώς δεν παρατηρήθηκε να εφαρμόζονται αυτά σε όλες τις σειρές, δεν είναι δυνατό να προκύψει το καθολικό συμπέρασμα ότι μέσα από αυτές τις σειρές το κοινό εξοικειώνεται με τη βία. Αντιθέτως, η μυστικότητα με την οποία παρουσιάζονται συγκεκριμένα βίαια περιστατικά στις σειρές «Αγγελική» και «Ψυχοκόρες» μάλλον έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα, με το θεατή να μένει

ουσιαστικά στην άγνοια και να φαντάζεται τα όσα κακοποιητικά συνέβησαν στις νεαρές κοπέλες, δημιουργώντας μία οπτική απόσταση μεταξύ κοινού και βίας.

Η μυθοπλαστική αναπαράσταση της έμφυλης βίας λοιπόν αποτελεί θέμα που σίγουρα θα συνεχίσει να μας απασχολεί ερευνητικά, ιδίως λόγω των κοινωνικών διαστάσεων που αρχίζουν να λαμβάνουν φαινόμενα όπως οι γυναικοκτονίες. Η ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα εξάλλου δεν φαίνεται να διαφέρει δραματικά από όσα έχουν εξαχθεί ως ερευνητικά συμπεράσματα για τις βίαιες αναπαραστάσεις στην ξένη τηλεόραση. Η ένταση, η γραφικότητα και οι διαφορές στους τρόπους απεικόνισης της βίας στους τηλεοπτικούς μας δέκτες - ιδίως με την έλευση του διαδικτύου και των πλατφορμών streaming - θα συνεχίσει λοιπόν να απασχολεί και μελλοντικά την έρευνα, με το πεδίο να θεωρείται ακόμη σχετικά αχαρτογράφητο.

Όσον αφορά τους περιορισμούς της παρούσας έρευνας, πρέπει να αναφερθεί ότι το δείγμα ανάλυσης που χρησιμοποιήθηκε δεν μπορεί να θεωρηθεί απολύτως αντιπροσωπευτικό. Η ποιοτική ουσιαστικά ανάλυση μόλις τεσσάρων σύγχρονων ελληνικών δραματικών σειρών δεν είναι αρκετή, ώστε να εξαχθούν συμπεράσματα που θα αφορούν το σύνολο της ελληνικής τηλεόρασης του σήμερα. Εξάλλου, πέρα από το δραματικό είδος, η ελληνική τηλεόραση έχει να επιδείξει και πάρα πολλές κωμικές σειρές, ένα άλλο είδος στο οποίο η βία αποτυπώνεται με πολύ διαφορετικό τρόπο και σε τελείως διαφορετικά πλαίσια. Μάλλον όμως αυτή είναι και η σημαντικότερη συνεισφορά τέτοιου είδους ερευνών, καθώς ασχολούνται με μυθοπλαστικά σύμπαντα και ρίχνουν φως στη σημασία που μπορεί να έχουν τέτοιου είδους αναπαραστάσεις στους μικρούς, ανεπαίσθητους τρόπους που αντιλαμβανόμαστε και σχολιάζουμε τέτοιου είδους φαινόμενα ως κοινωνία. Οι τηλεοπτικές αναπαραστάσεις αποτελούν ένα κομμάτι του πολιτισμικού μας περιβάλλοντος, το οποίο σαφώς επηρεάζει και τις κοινωνικές μας σχέσεις. Έτσι, ερευνητικά εγχειρήματα όπως το παρόν, θα ήταν σκόπιμο και ωφέλιμο να επεκταθούν και να περιλαμβάνουν την ανάλυση του συνόλου των μυθοπλαστικών κόσμων που ανά τα έτη έχουμε «γνωρίσει» ως ελληνικό κοινό. Τα μοτίβα που μπορεί να προέκυψαν μεταξύ των σειρών που εξετάστηκαν έχουν ιδιαίτερη ερευνητική σημασία, ωστόσο δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι εξαντλούν όλο το επιστημονικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η θεματική των τηλεοπτικών αναπαραστάσεων της έμφυλης βίας στα σύγχρονα τηλεοπτικά σύμπαντα των ελληνικών δεδομένων. Επιπλέον, πέρα από το επιλεγμένο δείγμα, περιορισμούς μπορεί να θέσει και η ίδια η

μέθοδος της κειμενικής ανάλυσης, καθώς αποτελεί ένα εργαλείο που επηρεάζεται σημαντικά από τις προσλαμβάνουσες του ίδιου του ερευνητή και τα θεωρητικά μοτίβα που αυτός/αυτή αναγνωρίζει και αξιολογεί με συγκεκριμένους τρόπους (Stam et al., 1992; Metz, 1974). Θα ήταν επομένως άτοπο να ισχυριστεί κανείς ότι ένα τέτοιο είδος ανάλυσης είναι δυνατόν να θεωρηθεί απόλυτα αμερόληπτο (Rose, 2016).

Η παρούσα έρευνα επομένως προσπάθησε να αναδείξει συγκεκριμένους τρόπους που επιλέγουν τα μυθοπλαστικά σύμπαντα να απεικονίζουν τα περιστατικά έμφυλης βίας, δίνοντας πάντοτε έμφαση στις έμφυλες ταυτότητες, τις σχέσεις ισχύος που δομούνται μεταξύ των χαρακτήρων και τη θέση που τελικά έχει η βία στην τηλεοπτική αφήγηση. Η θεματική των αναπαραστάσεων της έμφυλης βίας ωστόσο φαίνεται πως θα συνεχίσει και μελλοντικά να συγκεντρώνει το ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς όλο και περισσότερες δραματικές σειρές δημιουργούνται με έμφαση στο στοιχείο της βίας και τις συγκρούσεις μεταξύ των χαρακτήρων. Η έλευση των πλατφορμών streaming και το φαινόμενο “binge-watching” έχει σίγουρα αλλάξει τα δεδομένα, καθώς πλέον όλο και περισσότερες δραματικές παραγωγές κάνουν την εμφάνισή τους, με τη βία να αποτελεί μία διάσημη και «ελκυστική» επιλογή για τους δημιουργούς σειρών. Παρόμοια ερευνητικά ζητήματα που πιθανότατα θα άξιζε να ερευνηθούν σε αντίστοιχες μελλοντικές προσπάθειες είναι η σχέση των αναπαραστάσεων της έμφυλης βίας με την πρόσληψη του βίαιου περιεχομένου από το τηλεοπτικό κοινό. Μια πιθανή συζήτηση δηλαδή που πέρα από τις αναπαραστάσεις, θα εξετάσει και τις ευρύτερες κοινωνικές επιδράσεις που αυτές πιθανότατα να έχουν στο κοινό που τις παρακολουθεί. Ωστόσο, όπως ήδη έχει εδραιωθεί στην έρευνα, μία συζήτηση περί επιδράσεων της τηλεοπτικής βίας είναι ιδιαίτερα περίπλοκη και καταλήγει δύσκολα σε καθολικά συμπεράσματα (Gunter et al., 2003; Mustonen & Pulkkinen, 1997). Πέραν από τις επιδράσεις, εξίσου ενδιαφέρον έχει και η περαιτέρω ανάλυση των σημειολογικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τις σκηνές που απεικονίζονται βίαια ξεσπάσματα, με έμφαση στο ηχητικό και οπτικό στοιχείο – και όχι τόσο στο κείμενο. Μια ανάλυση δηλαδή των παρακειμενικών χαρακτηριστικών μίας σειράς μπορεί να οδηγήσει στην εμβάθυνση της συζήτησης περί αναπαραστάσεων της έμφυλης βίας, ρίχνοντας φως και σε πτυχές που δεν περιορίζονται αποκλειστικά στους διαλόγους μεταξύ προσώπων και στα άμεσα μηνύματα που θέλει ο σκηνοθέτης-σεναριογράφος να μεταφέρει.

Η έμφυλη βία λοιπόν θα συνεχίζει να απεικονίζεται στις τηλεοράσεις και τους υπολογιστές μας και σε πλατφόρμες στα πλαίσια διάφορων μυθοπλαστικών κόσμων. Η αξιολόγηση και η πρόσληψη αυτής τόσο από το απλό κοινό όσο και από τους ερευνητές των αντίστοιχων επιστημονικών κλάδων θα συνεχίσει να παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ιδίως διότι οι αναπαραστάσεις συνδέονται με τις κοινωνικές αντιλήψεις, τις πολιτισμικές προσλήψεις και τις αφηγηματικές στρατηγικές του εκάστοτε δημιουργού, όλα στοιχεία που επηρεάζονται από το κοινωνικό πλαίσιο και την εκάστοτε εποχή. Οι ερευνητικές προσπάθειες επομένως οφείλουν να συνεχιστούν, ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε και επιστημονικά τα συγκεκριμένα φαινόμενα, αλλά και να εξετάσουμε με κριτική ματιά τα μηνύματα που φαίνεται να εκπέμπει η σύγχρονη ελληνική και ξένη μυθοπλασία.

## Βιβλιογραφία

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2020). *Film art: An introduction* (12th ed.). McGraw-Hill Education.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Carter, C., & Weaver, C. K. (2003). *Critical readings: Violence and the media*. Open University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Chronaki, D., Tsaliki, L. (2021). *Joker, Toxic masculinity, the instigation of (political) violence, and the protection of minors in Greece, Breaking Down Joker*, Routledge
- Clark, Mary Celeste, "Gender Violence on Television: Insights and Implications from Female Audiences of Drama Series" (2021). *Theses and Dissertations--Communication*.100.

[https://uknowledge.uky.edu/comm\\_etds/100](https://uknowledge.uky.edu/comm_etds/100)

- Cuklanz, L. M. (2000). *Rape on prime time: Television, masculinity, and sexual violence*. University of Pennsylvania Press.
- Ellis, P. (2020). Memorable and ambiguous: The dramaturgy of violence in complex serial drama [Bachelor Dissertation, Flinders University]. [https://flex.flinders.edu.au/file/99d7e606-b316-4c33-b157-ab0766b0f428/1/Ellis2020\\_MasterCopy.pdf](https://flex.flinders.edu.au/file/99d7e606-b316-4c33-b157-ab0766b0f428/1/Ellis2020_MasterCopy.pdf)
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: An introduction*. Routledge.
- Gunter, B., & Furnham, A. (1985). Androgyny and the perception of television violence as perpetrated by males and females. *Human Relations*, 38(6), 535–549. <https://doi.org/10.1177/001872678503800603>
- Gunter, B., Harrison, J., & Wykes, M. (2003). *Violence on television: Distribution, form, context, and themes*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers. <https://doi.org/10.4324/9781410606907>
- Huesmann, L. R., & Taylor, L. D. (2006). The role of media violence in violent behavior. *Annual Review of Public Health*, 27, 393–415. <https://doi.org/10.1146/annurev.publhealth.26.021304.144640>
- Jamieson, P. E., & Romer, D. (2014). Violence in Popular U.S. Prime Time TV Dramas and the Cultivation of Fear: A Time Series Analysis. *Media and Communication*, 2(2), 31-41.
- Magestro, M. A. (2015). *Assault on the small screen: Representations of sexual violence on prime time television dramas*. Rowman & Littlefield.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.

- Mustonen, A., & Pulkkinen, L. (1997). Television violence: A development of a coding scheme. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 41(2), 168–189. <https://doi.org/10.1080/08838159709364399>
  
- Romer, D., & Jamieson, P. (2014). Violence in popular U.S. prime time TV dramas and the cultivation of fear: A time series analysis. *Media and Communication*, 2(2), 31–41. <https://doi.org/10.17645/mac.v2i2.8>
  
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). Sage Publications.
  
- Sander, I. (1997). How violent is TV violence? An empirical investigation of factors influencing viewers' perceptions of TV violence. *European Journal of Communication*, 12(1), 43–98. <https://doi.org/10.1177/0267323197012001004>
  
- Sarikakis, K., Tsaliki, L. (2011). Post/feminism and the politics of mediated sex. *International Journal of Media and Cultural Politics*, 7(2), 109–119. [https://doi.org/10.1386/macp.7.2.109\\_2](https://doi.org/10.1386/macp.7.2.109_2)
  
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism, and beyond*. Routledge.
  
- Thomas, M. H., Horton, R. W., Lippincott, E. C., & Drabman, R. S. (1977). Desensitization to portrayals of real-life aggression as a function of television violence. *Journal of Personality and Social Psychology*, 35(6), 450–458. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.35.6.450>
  
- Tsaliki, L. (2000). *Challenging and Negotiating the Myths: Gender Divisions in the Situation Comedy*. *Gender, Economy and Culture in the European Union*. Routledge

- Weaver, C. K. (Ed.). (2003). *Critical readings: Violence and the media*. Open University Press.
  
- Withey, S. B., & Abeles, R. P. (Eds.). (1971). *Television and social behavior: Beyond violence and children: A report of the Committee on Television and Social Behavior*. Social Science Research Council. Routledge/Taylor & Francis Group.
  
- Μποραΐτη, Α. (2010). Οι αναπαραστάσεις των φύλων στις τηλεοπτικές διαφημίσεις της πρωινής «παιδικής ζώνης» [Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. Φιλοσοφική Σχολή.
  
- Μπραούλιας, Ν.-Δ. (2023). Έμφυλες τηλεοπτικές αναπαραστάσεις: Μορφές και εξέλιξη στο έργο των Α. Ρήγα και Δ. Αποστόλου [Διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών]. Πάντειο Πανεπιστήμιο.
  
- Παναγιώτα, Κ. (2023, October 1). *Έμφυλη βία και ΜΜΕ: αναπαράσταση των γυναικοκτονιών στα ελληνικά ΜΜΕ*. <https://dspace.uowm.gr/xmlui/handle/123456789/4161>
  
- Στατήρα, Α. (2023). *Έμφυλη βία και ΜΜΕ: Αναπαράσταση των γυναικοκτονιών στα ελληνικά ΜΜΕ* [Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας]. Τμήμα Επικοινωνίας και Ψηφιακών Μέσων.