

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τίτλος Εργασίας: Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΩΝ ΤΕΡΑΤΩΝ ΣΤΗΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ



Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωάννης Σκαρπέλος

Φοιτητής:

Βασίλης Κόκκοτας

Εαρινό εξάμηνο 2010-2011



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α. Εισαγωγή: Περί Τεράτων και Ανθρώπων	σελ. 1 - 8
Β. Η Φύση του Τέρατος	σελ. 9 - 23
Γ. Το Περιθώριο ως Τέρας	σελ. 24 - 39
Δ. Το Εξιλαστήριο Θύμα	σελ. 40 - 52
Ε. Ο Τερατώδης Εαυτός	σελ. 53 - 64
ΣΤ. Επίλογος: Ο Χαμαιλέοντας	σελ. 65 - 69
Ζ. Βιβλιογραφία	σελ. 70 - 72

Εισαγωγή: Περί Τεράτων και Ανθρώπων

«Δεν έχω δει ποτέ μεγαλύτερο τέρας ή θαύμα από τον ίδιο μου τον εαυτό» Michel De Montaigne

«Όποιος μάχεται τέρατα, θα πρέπει να προσέχει ότι σ' αυτή τη διαδικασία δεν μεταβάλλεται και ο ίδιος σε ένα από αυτά» Φ. Νίτσε

Γιατί το Τέρας

Κάθε αφήγηση που αφορά τα τέρατα ανακαλεί στην μνήμη ότι το εγώ δεν είναι ποτέ ασφαλές μέσα στα όρια του. Για να μπορέσουμε, συνεπώς, να αναλύσουμε την ουσία και το νόημα ενός τέρατος, θα πρέπει πρώτα να διερευνήσουμε όλες εκείνες τις δομές που συμβάλλουν στην αποσταθεροποίηση της ταυτότητάς μας. Εκκινώντας απ' τη θέση του Levi Strauss ότι τα τέρατα, ως υβριδικά πλάσματα που λειτουργούν με όρους δομικών δι-μελών αντιθέσεων, δίνουν συμβολικές απαντήσεις στα μεγάλα ανοίγματα της ζωής, και καταλήγοντας στις σύγχρονες μορφές που λαμβάνει η τρομοκρατία, η αποξένωση και η ξеноφοβία, αντιλαμβανόμαστε ότι το τέρας προσφέρει πάντοτε φανταστικές απαντήσεις σε αληθινά προβλήματα. Η γοητεία του τέρατος είναι η απάντησή του. Ή, έστω, η μορφή της.

Τα τέρατα ελλοχεύουν στις πιο αχαρτογράφητες περιοχές της ανθρώπινης φαντασίας καταλαμβάνοντας την μεθοριακή γραμμή όπου ο νους ταλαντεύεται και ο τρόμος υποκαθιστά την ασφάλεια της ύπαρξης. Οι ακραίες εμπειρίες που αναπαριστούν τα τέρατα μας φέρνουν πάντοτε αντιμέτωπους με τα όρια και τις φοβίες μας, αποδεικνύοντας ότι η επιρροή που μας ασκούν δεν είναι τόσο απόμακρη και μυθική όσο πιστεύουμε, αλλά επικίνδυνα κοντινή και πραγματική. Παρακολουθώντας την εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού θα διαπιστώσουμε ότι τα σύνορα του φυσιολογικού δεν κατόρθωσαν ποτέ να λειτουργήσουν ως σήματα αποκλεισμού, μιας και οι καθημερινές εισβολές που δεχόμαστε από τα τέρατα επιβεβαιώνουν με τον πιο αποπλιστικό τρόπο ότι ο κατ' επίφαση προστατευμένος και ασφαλής κόσμος που οικοδομούμε για να ζήσουμε περιβάλλεται από αμέτρητες Κερκόπορτες. Τα τέρατα περιπλανιούνται έξω από τα τείχη που χτίζουμε και περιμένουν την κατάλληλη ευκαιρία. Αλλάζουν συνεχώς μορφές και επιθυμίες. Διατείνονται ότι μας μοιάζουν. Είναι γήινα, ισχυρίζονται για ν' αντικρούσουν το κατηγορητήριο σε μια υπαρξιακή δίκη, και επιμένουν ότι έχουμε κοινή καταγωγή. Οι απλοί άνθρωποι τα φοβούνται και συγχρόνως τα λατρεύουν. Οι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από αυτά. Οι Τραγικοί τα

έθεσαν ενώπιον του ανθρώπου και των ευθυνών του. Οι Ρομαντικοί, χρησιμοποιώντας την τέχνη ως πυρακτωμένο σίδηρο, τα σημάδεψαν με το σημάδι του Κάιν. Ο Freud τα ανάγκασε να ξετρυπώσουν απ' τα κρησφύγετα του ασυνειδήτου. Τα τέρατα, όπως γράφει και ο Kearney, μας δείχνουν πως αν οι στόχοι μας είναι ουράνιοι, οι καταβολές μας είναι πάντοτε χθόνιες. Γι' αυτό και η φιγούρα του Κρόνου που κατασπαράζει τα παιδιά του θα αποτελεί πάντοτε την πιο αναγνωρίσιμη εικόνα της υπαρξιακής μας αγωνίας. Ο άνθρωπος που καταλύεται απ' την αγωνία, τη φρίκη του κενού και την τερατώδη αμφιβολία είναι απόλυτα συνδεδεμένος με τον θεριστή Χρόνο και την σοδειά του: θάνατος ονομάζεται το εμπόρευμα στα παζάρια των αιώνων και φύση ο πραγματευτής. Τα τέρατα στοιχειώνουν την σκέψη και αψηφούν τους κανόνες που εφαρμόζουμε για να τα περιχαράκωσουμε. Μας κρατάνε ξάγρυπνους το βράδυ και μας νεύουν ανησυχητικά κατά τη διάρκεια της ημέρας. Είναι αφύσικα, ρυπαρά, αηδιαστικά, ετερογενή, παρανοϊκά. Ακόμα κι αν ισχυρίζονται-όπως στην ταινία *Monsters Inc.*-ότι μας φοβίζονται εξαιτίας του μεγάλου ενδιαφέροντος που τρέφουν για τις ζωές μας, δεν παύουν ποτέ να μας τρομοκρατούν και να γεννάνε ερωτήματα που σχετίζονται με την ύπαρξή μας.

Ο Nick Capasso, διευθυντής του μουσείου DeCordova, γράφει στο εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης *Τρόμοι και Θαύματα*: «Τα τέρατα είναι παντού, όπως πάντοτε ήταν. Αυτά τα τρομερά και υπέροχα πλάσματα, από την αυγή της ανθρώπινης συνείδησης, παραμόνευαν στα άκρα και στέκονταν μπροστά ή στο κέντρο και των πιο απόμακρων μορφών του πολιτισμού μας. Η πανταχού παρουσία και η μακροήμερευσή τους είναι βασισμένα στη δύναμη και στην προσαρμοστικότητα τους ως σύμβολα και μεταφορές, ως πλείστα όσα πράγματα, όλα επικεντρωμένα γύρω από την αγωνία. Οποτεδήποτε είμαστε ενοχλημένοι, νευρικοί, φοβισμένοι, αβέβαιοι, καταπιεσμένοι, ένοχοι, αποξενωμένοι, οργισμένοι, τα τέρατα μπορεί να εμφανιστούν. Είναι ουσιώδες συστατικό των συνθηκών μας, της φαντασίας μας, της πνευματικότητάς μας, των τεχνών και δεν θ' απομακρυνθούν ποτέ.» (Capasso, 2001:7).

Ο Φόβος των Τεράτων

Τα τέρατα, σύμφωνα με τον Timothy Beal, είναι οι παράδοξες προσωποποιήσεις της ετερότητας εντός της αποξένωσης. Απέθαντα και ανίκητα, επιστρέφουν στη ζωή μας διότι έχουν πάντοτε κάτι να μας πουν ή να μας δείξουν για τον εαυτό μας (Beal, 2001). Η ανθρώπινη ανάμειξη με τα τέρατα αρχίζει το ταξίδι της πολλούς αιώνες πίσω, στον μύθο του Μινώταυρου, στις θρυλικές εξιστορήσεις των αρχαίων Ελλήνων, στα υπερφυσικά όντα της Βίβλου, στο Γκόλεμ, στη γκροτέσκο τέχνη του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, και καταλήγει στο κίνημα του Ρομαντισμού, στη γοτθική παράδοση των βαμπίρ και του Φρανκεστάιν, στα μανιφέστα της Βιοτεχνολογίας, στην σύγχρονη τέχνη και στον κινηματογράφο του τρόμου. Η ένταση της αγωνίας που νιώθει διαχρονικά ο άνθρωπος απέναντι στο τέρας οφείλεται στην αβεβαιότητα της εκάστοτε ταυτότητας που συγκροτεί, στην αίσθηση ότι ενδέχεται να τη χάσει, ότι μπορεί να γίνει κάτι άλλο απ' αυτό που θεωρεί ότι είναι.

Ο Florian Znaniecki, στην μελέτη του για την κοινωνιολογία της εκπαίδευσης, ανέδειξε χαρακτηριστικά τις διάφορες επιφυλάξεις και τις δοκιμασίες με τις οποίες κάθε ομάδα δικαιολογεί την απόφασή της για την ενσωμάτωση των υποψηφίων-μελών σ' αυτήν. Κοινός παρανομαστής του σκεπτικού της αποτελεί η τάση να διαχωρίζει τον κόσμο σε δύο απόλυτα και αυστηρά ορισμένα μέρη, με τέτοιον τρόπο ώστε να μην αφήνει περιθώρια για σύγχυση, παρερμηνείες και ενδιάμεσες καταστάσεις. Με άλλα λόγια, η ξεκάθαρη διατύπωση και ο ορισμός του «εμείς» και του «αυτοί», σύμφωνα με τον Znaniecki, αποτελούν την ιδρυτική πράξη και την ιστορική συνέχεια κάθε ομάδας. Εμείς, λοιπόν, είμαστε οι φυσιολογικοί. Ανήκουμε στην ομάδα, στο εσωτερικό της οποίας η τάξη, όπως ορθά γράφει ο Bauman, είναι γνωστή, προβλέψιμη και δεκτική διαχείρισης. Στο εξωτερικό όμως, εκεί που κατοικούν οι *άλλοι*, τέρατα στην προκειμένη περίπτωση (αν και ο *άλλος*, υπό μια οντολογική και ψυχολογική διάσταση, πάντοτε ταυτίζεται ή δανείζεται χαρακτηριστικά απ' το τέρας), όλα είναι σκοτεινά και ασαφή (Bauman, 1994: 168). Όσο τα όρια ανάμεσα στο «εδώ» και στο «εκεί» είναι χαραγμένα με σαφήνεια, τόσο μεγαλύτερος χώρος διατίθεται για τη διαχείριση του άλλου, τον έλεγχο, την κυριαρχία, την επιβολή κυρώσεων, την συμπάθεια και τον οίκτο. Όσο τα άτομα παραμένουν πρόθυμα στον χώρο τους, δεν επιζητούν μεταβολές, δεν προσβάλλονται απ' τον ιό της διάχυσης, δεν απαιτούν κοινωνική ή φυλετική εξομείωση, κανένας δεν ενοχλείται απ' τις ιδιομορφίες των άλλων. Το τέρας, τότε, είναι απλά τέρας,

απαλλαγμένο από τις μυθικές φλόγες και την επετηρίδα των θεϊκών τιμωριών, πραγματικό ή επινοημένο δεν έχει σημασία, μιας και η χρηστική του λειτουργία βασίζεται στην προσδιοριστική οικονομία της ταυτότητας. Η παράτολμη αδιαφορία με την οποία αντιμετώπιζαν οι Προσκυνητές των Αγίων Τόπων τα παράξενα πολιτισμικά ίχνη του τρόπου ζωής ξένων χωρών, τα αλλόκοτα πλάσματα που έφερε μαζί του ο Κολόμβος-εξωτικά και φολκλορικά *memorabilia* προορισμένα για αυτοκρατορικές ώρες ψυχαγωγίας, ρομαντικούς κονκισταδόρες και φιλόμουςες γυναίκες της αυλής-, οι Άνθρωποι Ελέφαντες και τα ανθρώπινα τέρατα των Freak Shows, σφραγίζουν με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο την ταυτότητα της ομάδας, διατηρούν αλώβητο τον συνεκτικό της ιστό και θέτουν σε λειτουργία τους αυτό-προσδιοριστικούς της μηχανισμούς.

Το παν είναι να διατηρηθεί η τάξη. Να αποφευχθεί η διασάλευσή της και να μην κινδυνέψουν τα όριά της. Πολλά βιβλία αναφέρουν ότι ο Μ. Αλέξανδρος και ο στρατός του πολέμησαν κατά τη διάρκεια των εκστρατειών τους με διάφορα ανθρωπόμορφα τέρατα. Χωρίς ν' αγνοήσει την άποψη των ψυχολόγων ότι το άτομο που βιώνει μια αγωνιώδη κατάσταση έχει την τάση να βλέπει τους εχθρούς του πιο ψηλούς και πιο τρομερούς απ' ότι είναι στην πραγματικότητα, ο Stephen T. Asma ισχυρίζεται ότι τέτοιου είδους εξιστορήσεις αναπαράγουν τα αρσενικά στερεότυπα του κουράγιου και της ανδρείας. Όπου υπάρχουν τέρατα συναντάμε και ήρωες, γράφει ο Asma, και συνεχίζει λέγοντας ότι οι νικηφόρες μάχες εναντίον τεράτων κατέληγαν πάντοτε στην επιβράβευση και την τιμητική αναγνώριση των πολεμιστών, οι οποίοι εξόντωσαν την απειλή και συνέβαλαν έτσι στη διατήρηση του υψηλού φρονήματος της ομάδας (Asma, 2009: 22-23). Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Λάβκραφτ, όταν στην διάσημη νουβέλα του *Ο Τρόμος του Ντάνγουιτς*, επιχειρώντας να αναπαραστήσει τους ασυνείδητους φόβους της κοινωνίας για μια έξωθεν απειλή, δημιουργεί ένα τρομακτικό τέρας με ανθρώπινα χαρακτηριστικά που δεν αντιστοιχεί σε καμία από τις συνηθισμένες μορφές ζωής πάνω σ' αυτόν τον πλανήτη. Οι διαχρονικές μάχες (μυθολογικές ή αλληγορικές) που διεξάγονται ανάμεσα σε ανθρώπους και τέρατα, ο αγώνας του Οιδίποδα ενάντια στην Σφίγγα, του Μπέογουλφ ενάντια στον Γκρέντελ, του Θησέα ενάντια στον Μινώταυρο, του κυνηγού ενάντια στο θήραμα, του ντετέκτιβ ενάντια στον σκοτεινό ένοχο, αποκαλύπτουν την τραγική οδό που επιλέγει πάντοτε το ανθρώπινο είδος για να συγκροτήσει την ταυτότητά του και να διασφαλίσει την ύπαρξή του. Μόνο αντιμετωπίζοντας τα τέρατα, ανθρώπινα

και μη, αντιμετωπίζουμε τον εαυτό μας. Χωρίς αυτά δεν θα γνωρίζαμε ποτέ ποιοι είμαστε. Όπως γράφει και ο Nick Carasso, χρειαζόμαστε υπερβολικά τα τέρατα γι' αυτό και πάντοτε τα βρίσκουμε, τα δημιουργούμε, τα φέρουμε μέσα μας, περιβάλλουμε τον εαυτό μας μ' αυτά (Carasso, 2001: 7).

Η Λογική της Τερατώδους Εικόνας

Παρά την μεγάλη προσπάθεια του Διαφωτισμού να εξορίσει τα τέρατα ως σύμβολα άγνοιας, θρησκοληψίας και παραλογισμού, αυτά κατόρθωσαν να επιβιώσουν και να αυξηθούν, με μόνη ουσιαστική διαφορά το γεγονός ότι πλέον αναφέρονταν όχι σε ένα ον υπέρ ή υπό-ανθρώπινο και μεταφυσικό, αλλά σε κάτι που έτεινε να εξομοιωθεί με το ανθρώπινο. Όσο περισσότερο κατανοούσαμε τον κόσμο τόσο λιγότερο φαινόταν να κατανοούμε τον εαυτό μας. Το τέρας άλλαξε τόπο διαμονής, αναθεώρησε τις συνήθειές του και έζησε στο τεράστιο κενό που άφηναν πίσω τους η λογική και η επιστήμη. Η αθανασία της ψυχής, η γέννηση, ο θάνατος, ο ανεξερεύνητος και τερατώδης εαυτός-ιδέες που είτε δεν απασχόλησαν καθόλου, είτε εξηγήθηκαν ανεπαρκώς από τον Διαφωτισμό- βρήκαν καταφύγιο στην ρομαντική λογοτεχνία και στην τέχνη, με τα τέρατα να αποτελούν την πιο αναγνωρίσιμη μεταφορά προκειμένου να εκφραστούν οι νέες αγωνίες του εγώ και του σωσία του, του άλλου.

Στον εικοστό αιώνα, ο κινηματογράφος έγινε το κυριότερο μέσο έκφρασης αυτής της αγωνίας. Τα τέρατα απέκτησαν μεγάλη δημοφιλία ενσαρκώνοντας και μεταφράζοντας τις φοβίες μιας κοινωνίας που διαρκώς εξελισσόταν και άλλαζε ανά δεκαετία. Οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές, δεδηλωμένοι οπαδοί του γκροτέσκο και των σκοτεινών πτυχών της ατομικότητας, θα χρησιμοποιήσουν τα τέρατα ως διαταραγμένους σωσίες, αποτυπώνοντας τους φόβους ενός ολόκληρου λαού για τον επερχόμενο ολοκληρωτισμό. Οι Αμερικανοί, άριστοι μελετητές της αγοράς, θα προσαρμόσουν τα τέρατά τους στις ανάγκες της οικονομικής και πολιτικής ελίτ. Οι Βρετανοί θα εξασκήσουν το παιχνίδι των υπονοιών μιας τυπικής και αυστηρά παγιωμένης εξουσίας. Για κάθε Δράκουλα θα υπάρχει από δω και στο εξής και ένας τύπος αποπλανητικής κυριαρχίας. Για κάθε Φρανκεστάιν και μια οργανική ή ανόργανη ετερότητα. Για κάθε εισβολέα Άλιεν και ένας επικίνδυνος Εβραίος, ένας κακός κομμουνιστής. Για κάθε σχιζοφρενή που απειλεί την ανυποψίαστη αμερικανική νεολαία και ένας επίδοξος ισλαμιστής τρομοκράτης. Για κάθε

στοιχειωμένο σπίτι και μία μήτρα μέσα στην οποία κανείς δεν μπορεί (ή δεν επιτρέπεται) να νιώσει ασφαλής. Οι άλλοι, οι εχθροί, τα παραμορφωμένα πλάσματα, οι αποδιοπομπαίοι τράγοι, οι σχιζοφρενείς δολοφόνοι και οι κοινωνικοί επήλυδες πρέπει να επιβληθούν στην κοινωνική συνείδηση, διαμέσου της εικόνας, ως το καταραμένο απωθημένο της τάξης και της ασφάλειας, της ομορφιάς και της αρετής. Τα τέρατα, για να γίνουν ενίοτε πιο πειστικά και τρομακτικά, θα κάνουν την εμφάνισή τους φορώντας την μάσκα του φυσιολογικού και το προσωπείο του κάλλους. Φαινομενικά, κανένας μέσος θεατής δεν θα μπορέσει να αναγνωρίσει εξ αρχής την ψυχική φρίκη του Δρ. Τζέκιλ ή τον παραλογισμό του συνταγματάρχη Kurtz. Ο εισβολέας με την εξωπραγματική ομορφιά, Θεός και Εωσφόρος μαζί, άγγελος και ταυτόχρονα δαίμονας, αυτός ο μυστηριώδης ξένος από το *Θεώρημα* του Παζολίνι, ο εκμαυλιστής με το φαλλικό σουραύλι, ο παρασιτικός θόρυβος που διαρρηγνύει την τάξη και επινοεί το χάος, είναι τελικά το πιο συγκλονιστικό τέρας διαμέσου του υποβολιμαίου τρόμου που καλλιεργεί. Κι εδώ ακριβώς θα ασκηθεί εντατικοποιημένα το γοητευτικό και αμφίσημο παιχνίδι του φόβου. Η Χάννα Άρεντ στο *Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ* διατύπωσε τη θέση ότι το κακό, ενδεδυμένο τα γνωρίσματα της τερατωδίας και της βαρβαρότητας, λειτουργεί τελικά καθησυχαστικά, μιας και απομακρύνεται από την καθημερινή μας εμπειρία και περιορίζεται σε μία μυθική περιοχή. Το τέρας φορτίζεται με τα άγρια χαρακτηριστικά του τρόμου και της φρίκης, φανερώνεται, αναγνωρίζεται και είναι πιο εύκολο να εντοπιστεί και να εξοντωθεί. Το κακό, όμως, που μας ζητάει η Άρεντ να καταπολεμήσουμε είναι πιο ύπουλο και επικίνδυνο, από την στιγμή που δεν έχει εχθρική ή αλλόκοτη όψη και μπορεί να διαβρώνει από τα μέσα τα θεμέλια μιας κοινωνίας (Άρεντ, 2009).

Η ανάγκη για ιστορίες τρόμου δεν μετριάστηκε ως συνέπεια του τραυματικού γεγονότος του 11^{ης} Σεπτεμβρίου. Αντιθέτως, αυξήθηκε κατά πολύ. Φιλόσοφοι, καλλιτέχνες και κινηματογραφιστές ασχολήθηκαν εντόνως με τις αιτίες και τις συνέπειες της τρομοκρατικής επίθεσης και οι φρικιαστικές εικόνες που δημιούργησαν διαδραμάτισαν τον ρόλο της υποκατάστασης του πραγματικού φόβου. Η εικόνα των Δίδυμων Πύργων την ώρα που καταρρέουν επέφερε έναν παγκόσμιο πανικό, μια μαζική υστερία που μόνο μέσα απ' τον μυθοπλαστικό τρόπο θα μπορούσε να εξαγνιστεί, εξασφαλίζοντας μια ελεγχόμενη απόσταση από τα αληθινά γεγονότα. Ο Timothy Beal θα επισημάνει τον ξέφρενο ενθουσιασμό που προκλήθηκε

με την αναβίωση διάσημων κινηματογραφικών τεράτων ως αποτέλεσμα των γεγονότων της 11/9. Ο ίδιος αποκαλεί αυτό το φαινόμενο *δημόσιο τελετουργικό εξορκισμού*, μια πράξη, κατά της οποίας το απειλητικό αίσθημα ανησυχίας που μας διακατέχει προβάλλεται πάνω σε ένα τέρας που στην συνέχεια θα κατανικηθεί (Beal, 2001). Ενδεχομένως θα υπάρξουν και κάποιες αναγκαίες απώλειες, προβεβλημένες στον συγκινητικό θάνατο κάποιων ηρώων. Το τέρας όμως τελικά θα υποκύψει και το έθνος θα επανακτήσει την συνοχή του. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο σκηνοθέτης της ταινίας *Hostel*, Eli Roth. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, οι ταινίες τρόμου έχουν μια διάσταση θεραπευτική. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι στα γράμματα που λαμβάνει από στρατιώτες που υπηρετούν στο Ιράκ γίνονται αναφορές στην ταινία του, η οποία είναι μια απ' τις δημοφιλέστερες στο αμερικανικό στράτευμα. Απορώντας για το γεγονός αυτό, ο σκηνοθέτης προσπαθεί να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους το μεγαλύτερο μέρος του στρατεύματος παρακολουθεί μια ταινία φρίκης μετά απ' όλα όσα αντικρίζει κατά τη διάρκεια της ημέρας. Και οι στρατιώτες του δίνουν μια συγκλονιστικά αφοπλιστική απάντηση, ισχυριζόμενοι ότι στην μάχη δεν τους επιτρέπεται να τρομάζουν ούτε για ένα δευτερόλεπτο. Πρέπει να είναι μηχανές, δίχως συναισθήματα και φοβίες. Όταν όμως χαλαρώσουν στο τέλος της ημέρας βλέποντας το *Hostel*, όχι μόνο νιώθουν ότι τους επιτρέπεται να τρομάζουν, αλλά παροτρύνονται κιόλας να φοβηθούν γιατί κάτι τέτοιο θεωρείται φυσιολογικό (Asma, 2009: 197). Και οι δύο περιπτώσεις που αναφέραμε αποδεικνύουν ότι όσο πιο φρικώδης γίνεται η πραγματικότητα, τόσο περισσότερο αισθανόμαστε την ανάγκη να βιώσουμε το τρομακτικό στον φανταστικό κόσμο. Ό, τι παραμένει δυσβάσταχτο για την σάρκα και το πνεύμα μας, γνωρίζει την ανακούφιση στη φαντασία.

Μιλώντας για Τέρατα

Ο Stanley Cavell ισχυρίζεται ότι αν κάτι είναι τερατώδες και συγχρόνως δεν πιστεύουμε ότι υπάρχουν αληθινά τέρατα, τότε μόνο οι άνθρωποι είναι υποψήφιοι για το τερατώδες. Επειδή ακριβώς συμεριζόμαστε την άποψη του συγγραφέα, η εργασία μας επικεντρώνεται κυρίως στη διερεύνηση του ανθρώπινου τέρατος. Στόχος της παρούσας μελέτης δεν είναι ούτε να καλύψει το μεγάλο εύρος της εννοιολογικής χρήσης του τέρατος, ούτε να παρουσιάσει μια σύνοψη της πολιτισμικής του ιστορίας. Αντλώντας συγκεκριμένα παραδείγματα από τον κινηματογράφο και επιχειρώντας να συνομιλήσουμε με τις καλλιτεχνικές, λογοτεχνικές, πολιτικές, κοινωνικές και

ψυχολογικές θεωρίες που αφορούν τα τέρατα, θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε κάποια στιγμιότυπα της παρουσίας τους μέσα στο κοινωνικό γίγνεσθαι ακολουθώντας δύο βασικούς ερμηνευτικούς άξονες:

1) **Ποιος ή ποιοι παράγουν τα τέρατα.** Η διμερής σχέση που καθορίζει την ύπαρξη ενός τέρατος απαιτεί πάντοτε την παρουσία ενός υποκειμένου (ή υποκειμένων) που δομεί τα χαρακτηριστικά του τέρατος, αποδίδει ιδιότητες, παγιώνει αξίες, επινοεί νέες και καταργεί όσες κρίνονται πλέον άχρηστες. Στα κεφάλαια που ακολουθούν επιχειρούμε να εντοπίσουμε και να κατονομάσουμε τα πρόσωπα, τους φορείς και τις δομές εκείνες που φέρουν την ευθύνη για την κατασκευή τεράτων.

2) **Με ποιους τρόπους κατασκευάζεται ένα τέρας.** Σε κάθε κεφάλαιο ξεχωριστά προσπαθούμε να εξετάσουμε και να αναλύσουμε τις μεθόδους παραγωγής των τεράτων και τις αιτίες που οδηγούν στη δημιουργία τους.

Το πρώτο κεφάλαιο ασχολείται με την ιστορικότητα της ασχήμιας και τη διαχρονική συμπεριφορά της κοινωνίας απέναντι στο φυσικό τέρας. Το δεύτερο πραγματεύεται το ζήτημα της κατασκευής του κοινωνικού περιθωρίου. Ερευνά τις μορφικές και δομικές αλλαγές που έχει υποστεί το περιθώριο και καταλήγει με την συγκριτική θεώρηση δύο δημιουργών που ασχολήθηκαν μαζί του. Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει το φαινόμενο της διαπόμπευσης, ακολουθώντας τις αλήθειες και τους μύθους με τους οποίους είναι συνδεδεμένη η διαδικασία αυτή. Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο πραγματοποιεί μια καταβύθιση στις σκοτεινές πτυχές του εαυτού μας, αναζητώντας μέσα σ' αυτό το πολύπλοκο εργαστήριο του τρόμου το κλειδί της ατομικής και συλλογικής μας λύτρωσης.

Η ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΤΕΡΑΤΟΣ

«Το τέρας αποτελεί, κατά κάποιο τρόπο, την αυθόρμητη μορφή, την ωμή μορφή, αλλά και, κατά συνέπεια, τη φυσική μορφή του παρά φύσιν.» Μισέλ Φουκώ

«Βλέπεις κάποιον στο δρόμο και ουσιαστικά αυτό που προσέχεις πάνω του είναι το ψεγάδι.» Diane Arbus

«Πήγα στο νοσοκομείο του Leicester, όπου έμεινα δυο-τρία χρόνια, υποβλήθηκα σε εγχείρηση όπου μου αφαίρεσαν τέσσερις ούγιες δέρματος από το πρόσωπο. Σκέφτηκα να εκθέτομαι στη χώρα για να βγάλω τα προς το ζην. Έγραψα στον Κο Sam Torr κι εκείνος με σύστησε στον Κο Έλλις που με δέχτηκε με μεγάλη καλοσύνη. Στην πρώτη μου εμφάνιση σε κοινό που μου φέρεται καλά, έχω να πω ότι αισθάνομαι τόσο άνετα τώρα, όσο άβολα ένιωθα πριν.» Joseph Merrick

Η Θεώρηση της Ασχήμιας

Σύμφωνα με την Susan Sontag, η πιο τρομακτική σκηνή στην ταινία του Tod Browning *Freaks* (1932) εκτυλίσσεται όταν στο γαμήλιο τραπέζι που επικυρώνει την ένωση ενός τέρατος και μιας όμορφης γυναίκας, κρετίνοι, γενειοφόρες γυναίκες, σιαμαίοι και ζωντανοί κορμοί σωμάτων χορεύουν και τραγουδούν, όχι εξαιτίας του χαρμόσυνου γεγονότος, αλλά κυρίως επειδή νιώθουν ότι για πρώτη φορά στη ζωή τους, εκπροσωπούμενοι από τον αφελή γαμπρό Χανς, γνωρίζουν την αποδοχή της κοινωνίας και μάλιστα μέσα από μια τόσο όμορφη γυναίκα όπως είναι η Κλεοπάτρα (Sontag, 1993: 46). Το τέρας, όχι μόνο βγαίνει απ' το σκοτεινό υπόγειο του συλλογικού και κοινωνικού θυμικού, αλλά και αντικρίζει κατάματα την ομορφιά, η οποία, φαινομενικά, ούτε τρομάζει αλλά ούτε και αποθαρρύνεται μπροστά σε μια τόσο κεραυνοβόλα αποκάλυψη. «Μία από μας, μία από μας» υμνούνε χορωδιακά καθώς ένα κύπελλο αγάπης κάνει τον γύρο του τραπεζιού για να παρουσιαστεί τελικά, επιτακτικά και βίαια, λίγα εκατοστά μακριά απ' τα χείλη της νύφης. Και τότε, τα πάντα καταρρέουν. Η νέα εστεμμένη βασίλισσα των τεράτων, θνητή και συνάμα θεϊκή, αδυνατεί να κρύψει τα αληθινά της συναισθήματα. Η αηδία αναβλύζει μέσα από το πρόσωπό της και το μίσος ξεχύνεται σαν ορμητικό ποτάμι που παρασύρει τα πάντα στο διάβα του. Το γκροτέσκο στοιχείο που διαστρεβλώνει και μεταμορφώνει την ομορφιά της είναι η αρχή της επερχόμενης εξίσωσης με τα τέρατα. Και η εκδίκηση που θρέφει τις ψυχές τους.

Η ταινία του Browning παρουσιάζει με πρωτοποριακό ρεαλισμό την ιστορία κάποιων αληθινών τεράτων-μελών ενός τσίρκου που ερμηνεύουν τον εαυτό τους. Ο φυσιολογικός άνθρωπος αποτελεί την πηγή του κακού, ενώ τα τέρατα,

περιφρονημένα απ' την κοινωνία, οδηγούνται στην αγριότητα ως μοναδική διέξοδος εξέγερσης ενάντια στην τυραννία του φυσιολογικού και την αβυσσαλέα εσωτερική ασχήμια των «κανονικών» (Δεληολάνης, 2007: 32). Το τέρας δεν εξεγείρεται ενάντια στο καθορισμένο και αναπόδραστο φυσικό status του, αλλά ενάντια στην κυρίαρχη, καταπιεστική ηθική μιας κοινωνίας που σπεύδει να ορίσει την ασχήμια σύμφωνα πάντοτε με τις ανάγκες της.

Η επιγραφή ενός βιβλίου με φωτογραφίες του Walker Evans που εκδόθηκε απ' το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης είναι ένα εδάφιο του Walt Whitman: *«Δεν αμφιβάλλω ότι το μεγαλείο και η ομορφιά του κόσμου λανθάνουν σε κάθε γιώτα του κόσμου. Δεν αμφιβάλλω ότι υπάρχουν πολύ περισσότερα στις ασημαντότητες, στα έντομα, στους χυδαίους ανθρώπους, στους σκλάβους, στους νάνους, στα αγριόχορτα, στα πεταμένα σκουπίδια, από όσα έχω υποθέσει.»* (Sontag, 1993: 38). Ο Άγιος Αυγουστίνος, ο οποίος θεωρούσε ότι το κακό δεν υφίσταται στον θεϊκό σχεδιασμό, γράφει στη *Πολιτεία του Θεού* ότι η ίδια αρχή που εξηγεί το γένος των τερατόμορφων ανθρώπων, εξηγεί και το γένος των τερατόμορφων λαών. Ο Θεός, ως δημιουργός της πλάσης, ξέρει πάντοτε το πότε και το πώς πρέπει να δημιουργήσει, καθότι γνωρίζει το κάλλος του σύμπαντος και την ομοιότητα ή τη διαφορετικότητα των μερών του. Όποιος όμως δεν θαυμάζει το όλο, ενοχλείται απ' την δυσμορφία κάποιου μέρους του, αδυνατώντας να συλλάβει το γενικότερο πλαίσιο της ύπαρξης (Έκο, 2007: 47). Ο Georg Buchner, κυρίως μέσα από την νουβέλα *Λεντς*, διατυπώνει την άποψη ότι το μόνο αποδεκτό σ' ένα έργο τέχνης είναι αυτό που φέρει την αίσθηση της ζωής. Σημασία για τον Buchner δεν έχει η αισθητική καλλιέργεια και η εξύμνηση του αποδεκτά ωραίου, αλλά η απεικόνιση και παρουσίαση της πραγματικότητας, απαλλαγμένης απ' τον τεχνοκρατικό μιμητισμό. Ως συνέπεια αυτής της αντίληψης δεν θεωρείται ρεαλιστική η πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά η απόδοση των δυνατοτήτων και της δυναμικής που αυτή ενέχει (Σκούμπη, 2010: 344-345). Ο Μπωντλαίρ στους *Παρισινούς πίνακες* (1861) εξυμνεί τις γριούλες, γράφοντας με έναν νοσταλγικό λυρισμό: *«Μες στα ελικοειδή στενά των παλιών πρωτευουσών όπου όλα, ακόμα και η φρίκη γίνεται μαγεία, παραμονεύω, πειθαρχώντας στις μοιραίες μου συνήθειες, όντα μοναδικά, παραγερασμένα και γοητευτικά. Αυτά τα διαλυμένα τέρατα ήταν άλλοτε γυναίκες, Επονίν ή Λαϊς. Τέρατα τσακισμένα, καμπουριασμένα ή στρεβλωμένα, ας τις αγαπήσουμε! Είναι ακόμη ψυχές, κάτω από τρύπια εσώρουχα κι από κρύα υφάσματα.»*

Ο Μπαχτίν, τέλος, στη μνημειώδη εισαγωγή του έργου του για τον Ραμπελαί, αναλύει το σωματικό στοιχείο στα πλαίσια του πολιτισμού του λαϊκού χιούμορ (γκροτέσκο ρεαλισμός) στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Εδώ, το σώμα παρουσιάζεται όχι στην ιδιωτική μορφή του, αποκομμένο από τους υπόλοιπους τομείς της ζωής, αλλά σαν κάτι το οικουμενικό που αντιπροσωπεύει όλη την ανθρωπότητα. Η υλική και σωματική αρχή δεν εμπεριέχεται ούτε στο βιολογικό άτομο αλλά ούτε και στην αστική ατομικότητα, διότι ανήκει στον λαό. Έναν λαό που δέχεται επαναληπτικά το χάρισμα της αναγέννησης και της ζωτικότητας. Που αυξάνεται διαρκώς και ανανεώνεται. Γι' αυτό ακριβώς και κάθε τι σωματικό παρουσιάζεται διογκωμένο, γιγαντιαίο, άμετρο και τερατώδες (Μπαχτίν, 2005: 282). Η γκροτέσκο εικόνα, όπως σημειώνει ο Μπαχτίν, αντανακλά ένα φαινόμενο μεταμόρφωσης εν τη γενέσει, ανοιχτό και ολοζώντανο. Στην εικόνα αυτή συναντάμε την αμφισημία της μεταμόρφωσης, καθώς εμπεριέχει ταυτόχρονα το παλαιό και το καινούργιο, το νεκρό και το αναγεννημένο: *«οι γκροτέσκες εικόνες παραμένουν αμφίσημες και αντιφατικές. Είναι άσχημες, τερατώδεις και φρικιαστικές από τη σκοπιά της κλασικής αισθητικής, δηλαδή της αισθητικής του προ-δημιουργημένου και του εντελούς.»* (Μπαχτίν, 2005: 288). Το γκροτέσκο σώμα λοιπόν είναι ανολοκλήρωτο, υπερεκχειλίζει του εαυτού του, υπερβαίνει τα όριά του και θέτει διαρκώς νέα για να τα ξεπεράσει αμέσως μετά. Το σώμα, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, αποκαλύπτει την ουσία του ως αρχή της ανάπτυξης που αναλώνεται και συγχρόνως βλασταίνει στη συνουσία, στην εγκυμοσύνη, στη γέννηση, στον θάνατο, στο φαγητό, στο ποτό, στις διάφορες μορφές εκκενώσεων. Και πανηγυρίζει αέναα το διαλεκτικό δικαίωμα της πρόσβασης τόσο στο κατώφλι του μνήματος, όσο και στο κατώφλι του λίκνου.

Και οι τέσσερις διανοητές ανήκουν στον κύκλο των εμβληματικών εξαιρέσεων που επιβεβαίωναν έναν απαράβατο κανόνα. Μπορεί να υπήρξαν (ή και να υπάρχουν ακόμα) περιπτώσεις όπου το άσχημο κατέχει ταυτόσημη θέση με το όμορφο, το φυσιολογικό και το υγιές, μπορεί σε διάφορες ιστορικές περιόδους το τερατώδες να ήταν αντικείμενο λατρείας και θαυμασμού, έκφραση συμπόνιας ή σύμβολο συμπάθειας στο πλαίσιο μιας πολιτικής, θρησκευτικής ή καλλιτεχνικής στάσης, πάντοτε όμως η κυρίαρχη αντίληψη που όριζε τι είναι φυσιολογικό και τι όχι, όρθωνε αισθητικά, ψυχολογικά και κοινωνικά τείχη ανάμεσα στους κανονικούς ανθρώπους και τα τέρατα. Όταν, π.χ., ο Καρλ Ρόζενκρατς στην *Αισθητική της Ασχήμιας* (1853) προσδιορίζει μια αναλογία ανάμεσα στο άσχημο και στο ηθικό καλό, ορίζοντας το

πρώτο ως την ανάλογη και προσήκουσα κόλαση της ομορφιάς, όταν συντάσσει μια τεράστια λίστα κατηγοριοποιώντας τις μορφές του άσχημου και τους διάφορους τύπους που τους αντιστοιχούν, αντιλαμβανόμαστε ότι σε αντίθεση με την ευαρέσκεια που προκαλούν οι περιγραφές και οι αναλύσεις της ομορφιάς, στα συνώνυμα του άσχημου και στις περιγραφές του υπάρχει μια κυρίαρχη αντίδραση απώθησης κι έντονης αποστροφής. Μια αντίδραση τρόμου, απέχθειας και φόβου.

Η Γέννηση του Τέρατος

Ένα σοβαρό ζήτημα που κλήθηκαν από νωρίς ν' αντιμετωπίσουν οι κοινωνίες ήταν οι αιτίες ύπαρξης και γέννησης ανθρωπόμορφων τεράτων. Οι Νούερ, στα πρότυπα του σπαρτιατικού Καιάδα, αποφάσισαν κάποτε ότι τα ζωόμορφα τέρατα που γεννούσαν ήταν τελικά υποπόταμοι, οι οποίοι βρέθηκαν κατά λάθος στις μήτρες των γυναικών. Η απόφαση αυτή τους επέτρεψε να αφήνουν τα τερατώδη βρέφη στο ποτάμι, εκεί που ζούσαν οι «πραγματικοί» τους συγγενείς. Στο ρωμαϊκό δίκαιο, απ' την μία πλευρά υπήρχε η κατηγορία της δυσμορφίας, της αναπηρίας, του ελαττώματος, και απ' την άλλη το τέρας με την στενή έννοια του όρου (Φουκώ, 2010: 133). Ο Παρέ, στο *Περί Τεράτων και Θαυμάτων* (1573), δίνει έναν εκτεταμένο και ευφάνταστο κατάλογο αιτίων της ύπαρξης τεράτων, ο οποίος συνδυάζει τις πρώιμες επιστημονικές εξηγήσεις με τις προλήψεις της εποχής του: «Υπάρχουν πολλοί λόγοι για την ύπαρξη τεράτων. Ο πρώτος είναι η δόξα του Κυρίου. Ο δεύτερος η οργή του. Ο τρίτος, η πληθώρα σπέρματος. Ο τέταρτος, μια ανεπαρκής ποσότητα αυτού. Ο πέμπτος, η φαντασία. Ο έκτος, οι μικρές διαστάσεις της μήτρας. Ο έβδομος, ο λαθεμένος τρόπος που κάθεται η μητέρα. Ο όγδοος, λόγω μιας πτώσης ή από χτυπήματα στην κοιλιά μιας εγκύου γυναίκας. Ο ένατος, κληρονομικές ή τυχαίες ασθένειες. Ο δέκατος, η σήψη ή η εξαχρείωση του σπέρματος. Ο ενδέκατος, η μείξη του σπέρματος. Ο δωδέκατος, τα μάγια των κακών ζητιάνων. Ο δέκατος τρίτος, οι δαίμονες ή οι διάβολοι» (Εκο, 2007: 244). Προφανώς, ο Παρέ δεν θα μπορούσε να προβλέψει στην εποχή του τη γέννηση τεράτων ως αποτέλεσμα των πυρηνικών δοκιμών και της ραδιενέργειας. Ούτε και θα μπορούσε να φανταστεί την συγκλονιστική αναπαράσταση ενός τέτοιου φαινομένου απ' τον Ντον ΝτεΛίλο στον επίλογο του αριστουργηματικού *Υπόγειου Κόσμου*, όπου και παρουσιάζει ένα ζωντανό μουσείο Κυκλώπων, νάνων και παιδιών δίχως μάτια και χέρια. Επηρεασμένος απ' τον Παρέ, ο Hunter, αρκετά χρόνια μετά, θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι τα τέρατα αποτελούν λάθη του γενετικού κώδικα, ενώ ο Geoffroy

ισχυρίστηκε ότι αποτελούν ατυχήματα της εμβρυακής μορφής μέσα στην μήτρα (Asma, 2009: 159).

Οι Εβραίοι, πάντοτε πιστοί στην παράδοση και στη διατήρηση των ορίων καθαρότητας εντός της ομάδας τους, περιόρισαν δραστικά τον κίνδυνο της τερατογένεσης ημι-Εβραίων: αποφάσισαν ότι τα παιδιά από πατέρα Εθνικό είναι Εβραίοι, ενώ οι απόγονοι μητέρας Εθνικής που έχει παντρευτεί Εβραίο είναι Εθνικοί (Bauman, 1994: 174-175). Στις 15 Σεπτεμβρίου του 1935, αντίθετα, οι Γερμανοί αποφασίζουν για λόγους δομικά ταυτόσημους με το προηγούμενο παράδειγμα ότι απαγορεύονται οι γάμοι μεταξύ Εβραίων και πολιτών γερμανικής ή συγγενούς φυλετικής καταγωγής. Όσοι γάμοι, ακόμα κι αν τελεστούν σε άλλη χώρα, πραγματοποιούνται κατά παράβαση του συγκεκριμένου νόμου, αυτομάτως ακυρώνονται (Snyder, 1962: 164). Βρισκόμαστε λίγο πριν την τελική και σαρωτική επικράτηση του ναζισμού. Κυρίως όμως, είμαστε στην αφετηρία του κεντρικού ιδεώδους του, αυτού που η Σόνταγκ διέγινωσε με ακρίβεια ερμηνεύοντας το φωτογραφικό έργο της Ρίφενσταλ: μια ουτοπική αισθητική, φιλήδονη και αυτάρεσκη, στηριγμένη στην σωματική τελειότητα και στη βιολογικά δεδομένη ταυτότητα, η οποία αποσκοπεί στην μετατροπή της σεξουαλικής ενέργειας σε ανώτερη, πνευματική δύναμη, πλήρως ελεγχόμενη από τον μεγάλο ηγέτη προς όφελος της κοινότητας (Sontag, 2010, 31-32). Όταν ο Madison Grant παρατηρούσε κυνικά ότι από τη διασταύρωση λευκού με Ινδιάνου γεννιέται Ινδιάνος, λευκού με Ινδουιστή γεννιέται Ινδουιστής, Ευρωπαίου με Εβραίου γεννιέται Εβραίος (Snyder, 1962: 76), δεν εκπροσωπούσε τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο απ' το συνολική κοινωνική απαίτηση για αποκατάσταση της φυλετικής καθαρότητας. Μάλιστα, όπως αναφέρουν ενδεικτικά και οι Bohannan και Plog, τα μέλη της Ανθρωπολογικής Εταιρείας του Λονδίνου κατέληξαν το 1865 στο συμπέρασμα ότι οι ιθαγενείς εκπολιτίζονται επειδή οι πρόγονοί τους ήταν πολιτισμένοι. Εφόσον η εμπειρία έχει δείξει ότι η ανάμιξη της ιθαγενούς με την πολιτισμένη ουσία παράγει μόνο τέρατα, δηλαδή ιθαγενείς, κάθε νέγρα που δηλώνει χριστιανή είναι πόρνη και κάθε νέγρος που δηλώνει χριστιανός είναι κλέφτης (Bohannan, Plog, 1967: 124, 134). Τέλος, ενδεικτικό παράδειγμα του στιγματισμού των φυσικών χαρακτηριστικών μιας φυλής ή ενός έθνους, αποτελεί και το λήμμα *Νέγρος* στη Βρετανική Εγκυκλοπαίδεια του 1798: «Στρογγυλά μάγουλα, ψηλά ζυγωματικά, ένα ελαφρώς ψηλό μέτωπο, κοντή, μεγάλη και πλακουτσωτή μύτη, παχιά χείλη, μικρά αυτιά, ασχήμια και ασυμμετρία

χαρακτηρίζουν την εξωτερική τους εμφάνιση {...} Λέγεται ότι η τεμπελιά, η προδοσία, η εκδίκηση, η σκληρότητα, η αναίδεια, η κλεψιά, η ψευτιά, η βωμολοχία, η κατάχρηση, η μικροπρέπεια και η ακολασία έχουν εξαφανίσει τις αρχές του φυσικού νόμου και έχουν αμβλύνει τις συνειδήσεις {...} Αποτελούν τρομερό παράδειγμα της διαφθοράς του ανθρώπου όταν αυτός αφήνεται έρμαιο του εαυτού του.» (Εκο, 2007: 106).

Ιστορικότητα του Τέρατος

Τα απάνθρωπα χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών τοιχογραφιών, νωπογραφιών, χειρογράφων και σκευών, δεν μπορούν να αποκρύψουν το δίπολο αποστροφή – έλξη που αισθάνονται οι άνθρωποι για το τερατώδες. Κυρίως όμως αποτελούν αδιάσειστα τεκμήρια για τον ανθρωπομορφισμό των δαιμονικών τεράτων ως υβριδικά πλάσματα με ανθρωπολογικά και ζωώδη χαρακτηριστικά. Στα ψηφιδωτά του Giotto στη Φλωρεντία του 13^{ου} αιώνα, καθώς και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας, η χρήση ανθρωπόμορφων τεράτων παραπέμπει σ' ένα ευρύ φάσμα ανεπιθύμητων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Οι Σοδομίτες σουβλίζονται από μαλλιαρούς και κατσικόμορφους δαίμονες. Στην Πίζα και στο Σαν Τζεμινιάνο πορτρέτα της κόλασης αναπαριστούν τον Εωσφόρο τόσο με κέρατα, υπογένειο και τριχωτό στέρνο, όσο και με κόλπο, παραπέμποντας έτσι στο πρότυπο του ερμαφροδιτισμού (Kearney, 2006: 62-63). Σε άλλες περιπτώσεις, οι Εβραίοι απεικονίζονται ως κατσικόμορφα όντα, συμβολίζοντας, σύμφωνα με τον Lorenzo Lorenzi, την αμαρτία που προέρχεται απ' τη ζωώδη φύση του ανθρώπου (Lorenzi, 1999:50). Τέλος, ο Φουκώ θεωρεί ότι η προνομιακή θέση που κατείχαν στον Μεσαίωνα οι σιαμαίοι αδερφοί και η συμβολική τους χρήση στη γραμματεία της εποχής στηρίζεται στην εικόνα του διχασμένου βασιλείου και της διχασμένης σε δύο θρησκευτικές κοινότητες χριστιανοσύνης (Φουκώ, 2010: 139).

Αν για τις φρικιαστικές απεικονίσεις του Μεσαίωνα ισχύει η άποψη της Maria Dal Pogetto ότι αποτελούν τον μικρόκοσμο του συλλογικού ασυνείδητου που συναρμώνει μια πλειάδα θρησκευτικών και πολιτισμικών παραλλαγών (Kearney, 2006:65), τότε το αισθητικό μέτρο της Αναγέννησης στηρίζεται σε διαφορετικούς, κοινωνικούς και ψυχολογικούς, κανόνες. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν, η Αναγέννηση είδε το ανθρώπινο σώμα υπό ένα διαφορετικό πρίσμα αντίληψης και κατανόησης. Το σώμα εδώ είναι προπαντός ένα αυστηρά ολοκληρωμένο προϊόν, απομονωμένο και διαχωρισμένο απ' τα υπόλοιπα, περιχαρακωμένο μέσα στην ατομικότητά του. Οι κοιλότητές του έχουν

λειανθεί, οι οπές του-είσοδοι απ' τις οποίες εισβάλλει μεταμορφωτικά ο κόσμος-έχουν φραχθεί, ενώ ταυτόχρονα διατηρούνται μυστικές οι τελετουργίες της σύλληψης, της εγκυμοσύνης, της γέννησης και του θανάτου. Η ηλικία που αναπαρίσταται απέχει εξίσου απ' τη μήτρα όσο και απ' το μνήμα και οι διάφορες σωματικές πράξεις συμπίεζονται από σαφή, χαραγμένα όρια (Μπαχτίν, 2005:291). Για την Αναγέννηση λοιπόν, το γκροτέσκο σώμα μοιάζει φρικιαστικό και άμορφο. Και τα ειδώλια απ' την περίφημη συλλογή της Κριμαίας που αναπαριστούν εγκυμονούσες γριές στρίγγλες, αποτελούν την αποτρεπτική και τερατώδη επιτομή ενός σώματος που ξεφεύγει απ' τα όρια και τους επιτρεπόμενους κανόνες.

Ο Μισέλ Φουκώ ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την νομική και επιστημονική παράδοση του ανθρώπινου τέρατος, εμμένοντας ιδιαίτερα στην έννοια της παραβίασης των ορίων. Γράφει σχετικά: *«Από τον Μεσαίωνα μέχρι τον 18^ο αιώνα, το τέρας είναι η μείξη. Είναι η μείξη δύο βασιλείων, του ζωικού και του ανθρώπινου: ο άνθρωπος με κεφάλι βοδιού, ο άνθρωπος με πόδια πουλιού – τέρατα. Είναι το ανακάτεμα, μείξη δύο ειδών: το γουρούνι που έχει κεφάλι προβάτου είναι τέρας. Είναι η μείξη δύο ατόμων: αυτός που έχει δύο κεφάλια κι ένα σώμα, αυτός που έχει δύο σώματα και ένα κεφάλι, είναι τέρας. Είναι η μείξη των δύο φύλων: εκείνος που είναι ταυτόχρονα άνδρας και γυναίκα είναι τέρας. Είναι μια μείξη ζωής και θανάτου: το έμβρυο, το οποίο γεννιέται με μια μορφολογία τέτοια ώστε να μην μπορεί να ζήσει, αλλά που καταφέρνει ωστόσο να επιβιώσει για κάποια λεπτά ή κάποιες μέρες είναι τέρας. Τέλος, είναι μια μείξη μορφών: εκείνος που δεν έχει ούτε χέρια, ούτε πόδια, σαν φίδι, είναι τέρας.»* Παραβίαση, συνεπώς, των κατηγοριοποιήσεων και των φυσικών ορίων, παραβίαση του νόμου και του ταξινομικού πίνακα, παραβίαση του νόμου ως πίνακα και της διάκρισης ως ταξινομική μέθοδος. Σ' ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης, η παραβίαση εδώ συνιστά και τη φύση της τερατωδίας. Ο Φουκώ, όμως, εμβαθύνει περισσότερο στο πρόβλημα: *«Για να υπάρχει τερατωδία, πρέπει αυτή η παραβίαση του φυσικού ορίου, η παραβίαση του νόμου-πίνακα, να είναι τέτοια που να αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη απαγόρευση του πολιτικού, θρησκευτικού ή θείου νόμου, ή σε κάθε περίπτωση να τη θέτει υπό αμφισβήτηση και να προξενεί μια κάποια αδυναμία εφαρμογής αυτού του πολιτικού, θρησκευτικού ή θεικού νόμου {...} Η διαφορά μεταξύ αναπηρίας και τερατωδίας οριοθετείται στο σημείο συνάντησης, στο σημείο τριβής μεταξύ του φυσικού νόμου-πίνακα και του νόμου που θεσπίζεται από τον Θεό ή από τις κοινωνίες {...} Η αναπηρία ανατρέπει βεβαίως επίσης τη φυσική τάξη, αλλά η αναπηρία δεν είναι*

τερατωδία, γιατί βρίσκει τη θέση της στο αστικό ή το κανονικό δίκαιο {...} Η τερατωδία, αντιθέτως, είναι αυτή η φυσική αντικανονικότητα που όταν εμφανίζεται, το δίκαιο τίθεται υπό αμφισβήτηση και δεν μπορεί να λειτουργήσει. Το δίκαιο είναι υποχρεωμένο είτε να αμφισβητήσει τα ίδια του τα θεμέλια, είτε να σιωπήσει ή να εγκαταλείψει ή να επικαλεστεί ένα άλλο σύστημα αναφοράς ή ακόμα να επινοήσει μια καζουϊστική.» (Φουκώ, 2010: 134-135).

Η ανάμειξη δύο βασιλείων οδηγεί σε απόλυτο αδιέξοδο το αστικό, φυσικό και θρησκευτικό δίκαιο και γεννάει ένα πλήθος ανεπίλυτων προβλημάτων. Για παράδειγμα, έχουμε το δικαίωμα να βαφτίσουμε ένα άτομο με ανθρώπινο σώμα και κεφάλι ζώου ή το αντίστροφο; Όταν γεννιέται ένα τέρας με δύο κεφάλια πρέπει να θεωρήσουμε ότι γεννήθηκαν δύο παιδιά ή ένα; Αν από δύο σιαμαίους αδερφούς ο ένας διαπράξει κάποιο έγκλημα, θα πρέπει να εκτελεστούν και οι δύο ή μόνο ο ένοχος; Εκτελώνοντας όμως τον δολοφόνο, αυτομάτως, δεν σκοτώνεις και τον αθώο; Τέτοιου είδους ερωτήματα θα κληθεί ν' απαντήσει και η κλασική εποχή, η οποία, σύμφωνα με τον Φουκώ, θα σχηματίσει τη νέα μορφή του τέρατος γύρω απ' την εικόνα των ερμαφρόδιτων (Φουκώ, 2010: 140). Εξετάζοντας δύο περιπτώσεις ερμαφρόδιτων απ' τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα που είχαν βαπτιστεί κορίτσια αλλά εκδήλωναν τάσεις προτίμησης για το ίδιο φύλο, ο Φουκώ διαπιστώνει μια τεράστια αλλαγή στον ορισμό της τερατωδίας, αλλαγή που θα μεταβάλλει ολοκληρωτικά την αντίληψη της κοινωνίας για το τέρας. Μέχρι τον 16^ο αιώνα, το να είναι κάποιος ερμαφρόδιτος αποτελούσε από μόνο του αιτία θανάτωσης. Ο Ριολάν, γιατρός της εποχής και ειδικός σε θέματα τεράτων, όταν θα ασχοληθεί με την πρώτη περίπτωση (Μαρί Λεμαρσί) είναι κατηγορηματικός: ο ερμαφρόδιτος είναι τέρας γιατί παραβαίνει την τάξη και τον συνήθη κανόνα της φύσης. Στην δεύτερη περίπτωση όμως, επειδή η κυρίαρχη ιατρική αντίληψη του 18^{ου} αιώνα δεν αποδέχεται πλέον την ανάμειξη των φύλων και κηρύττει την ύπαρξη ενός κυρίαρχου φύλου, το οποίο, εξαιτίας της κακής διάπλασης ή της άσχημης διαμόρφωσης των γενετήσιων μερών του δεν μπορεί να τεκνοποιήσει, η τερατωδία αποτελεί συνέπεια της απόκλισης απ' τη φύση και την αρχή ή την πρόφαση για μια σειρά εγκληματικών συμπεριφορών. Η τερατωδία, λοιπόν, της γυναίκας Γκρανζάν δεν έγκειται στο γεγονός ότι είναι ερμαφρόδιτη, αλλά στο ότι έχει διεστραμμένα γούστα και αρνείται να ταυτιστεί με το κοινωνικά και νομικά καθορισμένο φύλο της. Συνεπώς, απ' τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετά, η τερατωδία έχει τις συνέπειές της στο πεδίο της συμπεριφοράς, στο πεδίο

της εγκληματικότητας, ως ενδεχόμενο εγκληματικότητας, κι όχι πλέον στο πεδίο της φύσης (Φουκώ, 2010: 148-154). Αν το τερατώδες, ως φυσική εκδήλωση του παρά φύσιν, ήταν μέχρι τότε εγκληματικό, από τον 18^ο αιώνα και έπειτα, πίσω από κάθε είδους εγκληματικότητα υπάρχει μια συστηματική υπόνοια τερατωδίας. Τις αιτίες και τους στόχους της μεγάλης αυτής αλλαγής θα τους αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Απ' την Αναγέννηση και μετά, ο όρος *τέρας* δεν χρησιμοποιείται μόνο για πλάσματα που δεν ανήκουν στην ανθρώπινη φυλή αλλά και για άτομα «θαυμαστά» ή με ανωμαλίες στο σώμα. Ο τρόμος της πολιτισμένης κοινωνίας απέναντι στα τέρατα περιορίζεται και συγχρόνως αυξάνεται η επιστημονική περιέργεια απέναντι σε κάθε τι που αποκλίνει απ' την κυρίαρχη έννοια του φυσιολογικού (Εκο, 2007: 241-242). Το *τέρας* εισέρχεται σ' ένα νέο στάδιο της κοινωνικής του ιστορίας, σε μια μαπαρόκ και μεγαλοπρεπή αίθουσα κανονικοποίησης, έτσι όπως ορίστηκε απ' τον Κανγκιλέμ, ως φορέας, δηλαδή, μιας αξίωσης, μιας νομιμοποίησης της εξουσίας, η οποία δεν λειτουργεί με σκοπό να αποβάλλει, να απορρίψει και να στιγματίσει, αλλά συνδέεται πάντοτε με μια θετική τεχνική επέμβασης και μετασχηματισμού (Φουκώ, 2010: 108-109). Από την εικονογραφημένη, λοιπόν, φαντασία ενός θρησκόληπτου λογοτέχνη, το τερατώδες «φιλοξενείται» πλέον στο ανατομικό κρεβάτι μιας κουλτούρας που αρχίζει να αποκτά μια πρώιμη οικειότητα με το ανθρώπινο σώμα και την μυστική του γεωγραφία. Από τα σκοτεινά βάθη της λίμνης και τις φλεγόμενες σπηλιές, ενδημεί τώρα στο εργαστήριο και υπόκειται στους νόμους της ανάλυσης. Από τις νήσους Στροφάδες και τις Άρπυιες μετακομίζει στο παλλόμενο μικροσκόπιο, στο εργαλείο εξερεύνησης των νέων «ηπείρων» και στο αντικαθρέφτισμα του έκπληκτου βλέμματος όλων εκείνων που διψούν για αλλόκοτες συγκινήσεις. Από τους φρικιαστικούς πίνακες και τις τοιχογραφίες, στην μελέτη της φυσιολογικής και την αμείλικτη επιβεβαίωση της φωτογραφίας.

Το Τέρας Σήμερα: Arbus και Freaks

Όταν η διάσημη φωτογράφος Diane Arbus είδε για πρώτη φορά την ταινία *Freaks*, ένιωσε ότι ανακάλυψε έναν νέο, θαυμαστό κόσμο. Αυτό που την γοήτευσε περισσότερο ήταν το γεγονός ότι τα τέρατα της ταινίας δεν ήταν φανταστικά όντα αλλά αληθινά. Η Arbus είχε ήδη τραβήξει κάποιες φωτογραφίες ανθρώπινων τεράτων, ιδίως νάνων, αλλά η ανακάλυψη της ταινίας του Browning την μετέτρεψε σε πιστό θαμώνα ενός απ' τα πιο ιστορικά freak shows, του Hubert Museum, και αποτέλεσε την αφετηρία της ολοκληρωτικής της αφοσίωσης στην ανάδειξη του αλλόκοτου και του αξιοπερίεργου (Skal, 1993: 17-18). Στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Αμερικής, το 1972, θα παρουσιαστεί μια αναδρομική έκθεση του φωτογραφικού έργου της Arbus. Πάνω από εκατό φωτογραφίες, φόρος τιμής στα τέρατα και σε οριακές περιπτώσεις ανθρώπων που θεωρούνταν άσχημοι, φορούσαν αλλόκοτα ρούχα και κατοικούσαν μέσα σ' ένα αποπνικτικό περιβάλλον, προσκαλούσαν το μεγάλο πλήθος στο τελευταίο, ουσιαστικά, freak show του 20^{ου} αιώνα, στην μέθεξη της νοσταλγίας ενός κόσμου που χάνεται, στην αποθέωση του αισθητικού και υπαρξιακού διαχωρισμού ανάμεσα στον θεατή και τον απεικονισμένο παρία.

Η δεκαετία που η Arbus παρέδωσε τα σπουδαιότερα έργα της συμπίπτει χρονικά με τη δεκαετία του '60, μια περίοδο που οι παράξενοι και οι αλλόκοτοι απέκτησαν δημοσιότητα και αποτέλεσαν ένα αποδεκτό και σταθερό θέμα για την τέχνη. Στις αρχές της δεκαετίας, το επιτυχημένο Freak Show του Κόνυ Άιλαντ κηρύσσεται παράνομο, καθώς εντάσσεται μέσα σ' ένα γενικότερο, εμπορικό και πολεοδομικό, σχέδιο απομάκρυνσης του υπόκοσμου και του προλεταριάτου απ' τους μεγάλους δρόμους της Νέας Υόρκης έτσι ώστε να ανεγερθούν νέοι ουρανοξύστες. Καθώς τα τέρατα των μεγαλουπόλεων εκδιώκονται χωρικά και κοινωνικά απ' τους κακόφημους δρόμους, βρίσκουν καταφύγιο στη θεματογραφία της τέχνης, ανταλλάσσοντας την ατομικότητα και την ιδιότητά τους με κάποια αόριστη νομιμοποίηση στην συνείδηση του έθνους (Sontag, 1993: 51). Το έργο της φωτογράφου, σύμφωνα με την Sontag, αποτελεί μια ενδεικτική περίπτωση της τάσης που κυριαρχεί στις καπιταλιστικές χώρες όσον αφορά την τέχνη: βασικός στόχος της είναι να καταπνίξει ή, έστω, να περιορίσει την ηθική και αισθητηριακή αηδία: *«Μεγάλο κομμάτι της μοντέρνας τέχνης αφιερώνεται στο να χαμηλώσει το όριο του τι θεωρείται τρομερό. Κάνοντας μας να συνηθίσουμε αυτό που παλαιότερα δεν αντέχαμε να δούμε ή να*



ακούσουμε, γιατί ήταν πολύ οδυνηρό, συγκλονιστικό ή ενοχλητικό, η τέχνη διαφοροποιεί τα ήθη – τον κορμό ψυχικών εθίμων και δημόσιων μέτρων που χαράζει ένα ασαφές όριο ανάμεσα στο συναισθηματικά και αυθόρμητα ανυπόφορο και σ' αυτό που δεν είναι. Η σταδιακή καταστολή της αηδίας μας φέρνει κοντά σε μία μάλλον επίσημη αλήθεια – αυτήν της αυθαιρεσίας των ταμπού που κατασκευάζονται από την τέχνη και τα ήθη.» (Sontag, 1993: 48). Όμως, όπως επισημαίνει και η Sontag, ο μετριασμός της φρίκης δεν λειτουργεί τελικά απελευθερωτικά, διότι πάντοτε μας υποκλέπτει κάτι. Η επίπλαστη οικειότητα με το τρομακτικό, η σχετική, απαθής πολλές φορές, ευμένεια με την οποία καταναλώνουμε εικόνες τεράτων και καρέ ταινιών τρόμου, κάνουν την αποξένωση πιο έντονη, γιγαντώνει το χάσμα και αφήνει πολύ μικρά περιθώρια για αντίδραση στην πραγματική ζωή.

Η Arbus, πιστή στις διακηρύξεις της σύγχρονης τέχνης, οδηγείται στην πρόκληση, στο αρχικό σοκ, με κύριο στόχο την εξομάλυνση. Η αισθητική της, συνάρτηση του δίπολου πλήξης και αλλόκοτου, εκπορεύεται απ' τις περίφημες διακηρύξεις του Warhol και αποσκοπεί στην ανάδειξη του κρυμμένου, άσχημου, αλλόκοτου και ιδιωτικού σε βάρος του δημόσιου, συμβατικού, ασφαλές και καθησυχαστικού (Sontag, 1993: 52). Το έργο της παρουσιάζει ανθρώπους που είναι παθητικοί, αξιολύπητοι και αποκρουστικοί, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν προκαλεί αισθήματα συμπόνιας. Η δυναμική του στηρίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στην σπαρακτική θεματογραφία και την ήρεμη προσήλωση των φωτογραφισμένων. Η Arbus δεν κατασκόπευε τα τέρατα, ούτε και τα συνέλαβε εν αγνοία τους. Αντιθέτως, τα πλησίασε, τα ηρέμησε, τα καθησύχασε. Για αυτό και ποζάρουν τόσο ήρεμα, αξιοπρεπή και γαλήνια, με μια θαυμαστή ανεξαρτησία, σαν να μην ξέρουν ή σαν να υποκρίνονται ότι δεν ξέρουν ποια πραγματικά είναι (Sontag, 1993: 44, 46). Η μετωπικότητα του ποζαρίσματος, κατάλληλη πάντοτε για απεικονίσεις γάμων και αποφοιτήσεων, αποτελεί την τελετουργική επιβεβαίωση της διαφορετικότητάς τους και ταυτόχρονα την αγωνιώδη αναμονή του χρησμού στην ερώτηση την σχετική με την αποδοχή τους σ' έναν κόσμο κατοικημένο από φυσιολογικά όντα. Ο Μεξικανός νάνος στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του στο Μανχάταν, οι μικροσκοπικοί Ρώσοι σε μια τραπεζαρία, ο πληθυσμός του περιθωρίου της Νέας Υόρκης, οι χοροί των τραβεστί και τα φαντάσματα που ενδημούν στους «υγροβιότοπους» των ξενοδοχείων για άπορους, όλα αυτά τα όντα της εγγελιανής «δυστυχισμένης συνείδησης», σαν τα τέρατα του Browning, υποτονθορύζουν σιωπηλά τη φράση κλειδί, την μεγάλη

πρόταση αυτογνωσίας, μεταλλαγμένη απ' τα αλλεπάλληλα κλικ του μεταμοντέρνου κόσμου: «ένας από σας, ένας από σας, ένας από σας», προσθέτοντας πάντοτε στο τέλος και ένα μεγάλο ερωτηματικό. Το ασφαλές και σκοτεινό λαγούμι.

Γιατί η Arbus, λατρεύοντας, όπως δήλωνε η ίδια, τα τέρατα, απλοποιεί τελικά το τρομακτικό στηρίζοντας το έργο της στην απόσταση που γεννάει η αντιληπτική θέση ότι αυτό που θα κοιτάξουμε είναι κάτι άλλο, διαφορετικό και εξωτικό. Φωτογραφίζοντας, όπως σημειώνει και η Sontag, έναν τρομακτικό υπόκοσμο, δεν είχε την πρόθεση να εισχωρήσει στον πραγματικό, βιωμένο τρόπο των νόμιμων κατοίκων του (Sontag, 1993:49). Αυτοί θα παραμείνουν αιώνια εξωτικοί, απίθανοι και θαυμαστοί. Μόνιμοι επιβάτες στο τρενάκι του θεαματικού τρόμου, ασυνείδητοι τελάληδες μιας εμπορευματοποιημένης κοινωνίας που οικειοποιείται τα φυσιογνωμικά τους εραλδικά ως αντίδοτο για μια ζωή αδιάφορη και ανιαρή, εξαρτημένη πάντοτε απ' την παντοκρατορία του πολιτισμικού βλέμματος.

Οπτικές του Τέρατος

Το βλέμμα λοιπόν. Αυτό το άτεγκτο και αμείλικτο εργαλείο της κοινωνικής συνείδησης. Ο ρυθμιστής της ύπαρξης και η πολυδαίδαλη βιομηχανία κατασκευής της εικόνας. Ποια εικόνα διατηρούμε για τον εαυτό μας; Πώς μας βλέπουν οι άλλοι; Έχουμε τη δυνατότητα και το δικαίωμα να θεωρούμε τους εαυτούς μας φυσιολογικούς, όταν οι άλλοι μας αντιμετωπίζουν ως τέρατα;

Τα φρικιά της ομώνυμης ταινίας του Browning είναι διαφορετικά, άσχημα, τρομακτικά. Το διαφορετικό είναι ακατανόητο. Είναι κάτι από το οποίο οι άνθρωποι φροντίζουν να τηρούν αποστάσεις, κατακρίνοντας, τρομάζοντας, παραμονεύοντας πίσω απ' τις κουρτίνες με μια ακόρεστη περιέργεια. Ο διαφορετικός είναι πάντοτε παρίας, ένας απόκληρος. Στην περίπτωση, ειδικά, που η διαφορετικότητα σχετίζεται με την εξωτερική εμφάνιση, τότε υπάρχουν μόνο δύο επιλογές, καθορισμένες απ' την κουλτούρα κάθε εποχής: η αηδία και η επίδειξη. Η ιστορική και πολιτισμική εκείνη στιγμή που το κέρδος και η εμπορική εκμετάλλευση των αδύναμων τεράτων επικρατεί της φρίκης, αποτελεί το έναυσμα για την αποκάλυψη του κτήνους που κρύβει μέσα του ο φυσιολογικός άνθρωπος. Συνεπώς, η όμορφη και απάνθρωπη Κλεοπάτρα δεν μεταμορφώνεται στο φινάλε της ταινίας σε τέρας, διότι, απλούστατα, είναι ήδη τέρας από την αρχή.

Αντικείμενο θέασης και εκμετάλλευσης από το ηθικό τέρας, τον πολιτισμένο και φυσιολογικό άνθρωπο, δεν είναι μόνο το αληθινό τέρας των Freak Shows, αλλά και ο Τζον Μέρικ, ο περίφημος Άνθρωπος Ελέφαντας, τόσο στην πραγματική του ζωή, όσο και στην ομώνυμη ταινία που σκηνοθέτησε ο David Lynch το 1980. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά στην αυτοβιογραφία του: *«Πρωτοείδα το φως στις 5 Αυγούστου του 1860, γεννήθηκα στην Lee Street, Wharf Street, στο Leicester. Η παραμόρφωσή μου προκλήθηκε από το γεγονός ότι η μητέρα μου είχε τρομάξει από έναν ελέφαντα. Η μητέρα μου περπατούσε στον δρόμο όταν έτυχε να παρελαύνουν ζώα. Η προσέλευση του κόσμου που συγκεντρώθηκε για να δει τα ζώα ήταν τόσο μεγάλη, που κάποιος την έσπρωξε και βρέθηκε κάτω από το πόδι ενός ελέφαντα, πράγμα το οποίο την τρομοκράτησε. Το γεγονός αυτό, που σημειώθηκε κατά τη διάρκεια της κήσης, είναι υπαίτιο για την σημερινή μου παραμόρφωση. Η περίμετρος του κεφαλιού μου είναι 36 ίντσες, υπάρχει ένα μεγάλο κομμάτι σάρκας στο πίσω μέρος του, σαν φλιτζάνι και το υπόλοιπο κρανίο μου έχει κατά κάποιο τρόπο “λόφους και κοιλάδες”, ενώ το πρόσωπό μου είναι τέτοιο στη όψη που κανείς δεν μπορεί να το περιγράψει. Το δεξί μου χέρι είναι σε μέγεθος και σχήμα σαν το πόδι ενός ελέφαντα, το άλλο μου χέρι έχει τις αναλογίες του χεριού δεκάχρονου κοριτσιού, δεν είναι, όμως, παραμορφωμένο. Τα πόδια μου είναι καλυμμένα από χονδρό πλαδαρό δέρμα, το ίδιο και το σώμα μου, κι είναι σχεδόν το ίδιο χρώμα με αυτό του ελέφαντα. Για τον λόγο το αληθές, κανείς δεν το πιστεύει αν δεν το δει με τα μάτια του {...} Ανήμπορος να βρω δουλειά, καθώς ήμουν, ο πατέρας μου, μου πήρε μια άδεια μικροπωλητή, αλλά όντας παραμορφωμένος, ο κόσμος δεν πλησίαζε τον πάγκο μου να αγοράσει. Κατά συνέπεια της άρρωστης τύχης μου, η ζωή μου ξαναέγινε κόλαση. Αποφάσισα να φύγω και να ζήσω μόνος, αλλά είχα παραμορφωθεί σε τέτοιο βαθμό που όταν κυκλοφορούσα, μαζεύοταν πλήθος ανθρώπων γύρω μου.»*

Ο θεατής της ταινίας εισέρχεται σταδιακά σ' αυτήν σαν ηδονοβλεψίας, έχοντας πληρώσει για να δει το τέρας και να νιώσει τρόμο. Βιώνει ξανά την ατμόσφαιρα της υψηλής βρετανικής κοινωνίας και συνειδητοποιεί την έννοια και την χρήση του αλλόκοτου ως απαραίτητου τουριστικού αξιοθέατου. Ένας σάκος και μια τρύπα αποτελούν τα μόνα εμπόδια, τις μόνες διαχωριστικές γραμμές από την αποκάλυψη της φρίκης. Οι εικόνες και το κλίμα της ταινίας (νύχτα, σκοτεινοί δρόμοι, συννεφιασμένος ουρανός, απειλητικοί διάδρομοι νοσοκομείου) συμβάλλουν ουσιαστικά στην αγωνία και την ένταση της αναμονής. Ξαφνικά, το πλάνο του

Merrick που ξυπνάει έντρομος απ' έναν εφιάλτη. Το τέρας φοβάται, αντί να προκαλεί φόβο. Το μειδίαμα του Lynch προς τους θεατές του: δεν μ' ενδιαφέρει ο δικός σας φόβος, αλλά ο φόβος του Merrick. Κι αυτό που θέλω να περιγράψω και να παρακολουθήσετε όλοι σας είναι ο φόβος του να φοβίζεται, ο φόβος του να δει τον εαυτό του μέσα απ' τα μάτια του άλλου.

Ο Serge Daney, στην έξοχη ανάλυση της ταινίας του Lynch, διακρίνει τρεις οπτικές στις οποίες υπόκειται διαδοχικά ο Merrick, οπτικές που αντιστοιχούν στις τρεις περιόδους του κινηματογράφου: το μπουρλέσκ, το μοντέρνο και το κλασικό. Ή αλλιώς, το πανηγύρι, το νοσοκομείο και το θέατρο. «*Η πρώτη οπτική*», γράφει ο Daney, «*είναι αυτή του χαμηλού, η ματιά των απλών, απαίδευτων ανθρώπων και μέσα απ' αυτήν εκφράζεται και η σκληρή, ακριβής ματιά του Lynch, μια ματιά που στερείται συμπόνιας και αβρότητας{...}* Έπειτα η μοντέρνα οπτική, η έκπληκτη ματιά του επιστήμονα: ο σεβασμός για τον άλλον και η βασανισμένη συνείδηση, ο νοσηρός ερωτισμός και η επιστημολαγνεία. Φροντίζοντας τον άνθρωπο ελέφαντα, ο Treves σώζει τον εαυτό του: είναι ο αγώνας του ουμανιστή {...} Τέλος υπάρχει και τρίτη οπτική. Όσο πιο δημοφιλής και διάσημος γίνεται ο άνθρωπος ελέφαντας, τόσο περισσότερο χρόνο έχουν οι επισκέπτες να φορέσουν τη μάσκα, τη μάσκα της ευγένειας που καλύπτει τα πραγματικά τους αισθήματα όταν τον αντικρίζουν. Πηγαίνουν να τον δουν για να δοκιμάσουν τη μάσκα τους: αν ο φόβος τους πρόδιδε θα το έβλεπαν στα μάτια του Merrick. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο άνθρωπος ελέφαντας είναι ο καθρέφτης τους, όχι ο καθρέφτης μέσα απ' τον οποίο θα έβλεπαν και θα αναγνώριζαν τους εαυτούς τους, αλλά ένας καθρέφτης που θα τους μάθαινε πώς να υποκρίνονται, να κρύβονται και να ψεύδονται ακόμα περισσότερο.». Το τέρας λοιπόν, αυτό που κραυγάζει απελπισμένα «*δεν είμαι ζώο, είμαι ανθρώπινο ον*», ιδωμένο ως καθρέφτης, ως είδωλο. Όχι όμως ως είδωλο καθ' αυτό, αλλά ως είδωλο-υπόλοιπο, όπως το είδωλο της Μέδουσας που, σύμφωνα με την Ρηγοπούλου, αναπαριστά αυτό που μένει από κείνην, χωρίς τον διπλό της φόβο: αυτόν που ένιωσε η ίδια και αυτόν που έκανε τους άλλους να νιώσουν (Ρηγοπούλου, 2003: 432).

Όταν το αστέρι του θεάτρου, η κυρία Kendal, κατορθώνει να αντικρίσει τον Merrick δίχως να σπάσει ούτε ένας μυς από την έκφρασή της, η αποδοχή αποτελεί πλέον συντελεσμένη πράξη. Και το συγκινητικό χειροκρότημα στο φινάλε επισφραγίζει τη διαλεκτική εξιλέωση τόσο της κοινωνίας όσο και του τέρατος. Για ένα βράδυ μόνο.

Στο διαδραματισμένο μετείκασμα της κινηματογραφικής οθόνης. Γιατί, όπως πολύ εύστοχα σημειώνει και ο Β. Ραφαηλίδης, η μόνη σοβαρή ηθικολογική προσέγγιση ενός τέτοιου θέματος είναι η μετάθεση του προβλήματος στην μεριά αυτών που προσεγγίζουν το τέρας (όπως στη Μεταμόρφωση του Κάφκα) κι όχι στην μεριά του ίδιου του τέρατος, που εξ' ορισμού βρίσκεται πέρα απ' το καλό και το κακό. Στην ταινία του Lynch, η ηθικολογία μοιράζεται και στις δύο πλευρές, ενώ το τέρας, παραδόξως, εξαγιάζει και λυτρώνει τους φορτωμένους μ' ενοχές αστούς (Ραφαηλίδης, 2003: 442) . Οι πάντες καταλαμβάνονται απ' την καντιανή έννοια του υψηλού, δέος και τρόμος συνενώνονται, η φύση ηθικοποιείται και το τέρας, τελικά, αντί να κερδίσει την ανθρώπινη αξιοπρέπεια που του αρμόζει, λατρεύεται ως Θεός, εμπνέοντας έναν τρομαγμένο σεβασμό που διατηρείται μέχρι την αντικατάστασή του από κάποιο άλλο, πιο τρομερό και πιο απεχθές, στον ατέρμονο κύκλο που ξεκινάει απ' την εκμετάλλευση και την καταπίεση και καταλήγει στην συμπάθεια και την αποκατάσταση.

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος, αναλύοντας την *Ευδοκία* του Αλέξη Δαμιανού, αναφέρει: «*Η πόρνη και ο λοχίας της Ευδοκίας είναι τα σύγχρονα τέρατα και η ταινία αφηγείται την ιστορία τους. Κάποτε τα τέρατα, διαχωρισμένα από τους ανθρώπους, διοργάνωναν ένα θέαμα γι' αυτούς, κλεισμένα στο τσίρκο, σε μερικά βιβλία. Ο Τοντ Μπράουνινγκ πρόλαβε να φιμάρει τα τέρατα αυτά σ' αυτήν την κατάσταση, στην ταινία του *Freaks*. Υπάρχει εκεί, σ' αυτές τις εικόνες, αποτυπωμένη η τελευταία φάση του εγκλεισμού των τεράτων, θαυμάσια μεταφορά του συνολικού εγκλεισμού (άσυλο, φυλακή, νοσοκομείο) που επέβαλλε ο δυτικός πολιτισμός μέχρι σήμερα. Ωστόσο, κάποια στιγμή τα τέρατα απολύθηκαν, το τσίρκο έκλεισε και οι τρόφιμοί του σκορπίστηκαν στο κοινωνικό σώμα (...) Ο κόσμος που γνωρίσαμε, τα παιδιά του λαού, οι πόρνες, οι νταβατζήδες, οι παρατημένες γυναίκες θα υπάρξουν και πάλι, λίγο όμως διαφορετικοί από την χαρακτηριστική τους εικόνα (σ' αυτό το λίγο παίζεται όλη η διαφορά του τέρατος με το φολκλόρ), ποτέ ανεκτοί απ' την μεριά μας, ήρωες ενός έπους που δεν γράφτηκε ποτέ...» (Βακαλόπουλος, 2004: 27).*

Και ακριβώς αυτοί οι ήρωες θα μας απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο.

ΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ ΩΣ ΤΕΡΑΣ

«Μας χρειάζονται τέρατα να εποικήσουν τα ρήγματα

Κι όλη η σαγήνη των πηγών

Όλος ο θυμός των καταπιεσμένων.» Νικόλας Κάλας

«Όσο συχνά και αν θυσιάζεται το τέρας στο βωμό της λογοτεχνική σύμβασης, παραμένει μια τρομερή εγκόσμια και γήινη παρουσία, αφού η μεταφορική εξουσία του τρόμου δεν έγκειται τόσο στην εικονολογία της φρίκης όσο στις φρικιαστικές πραγματικότητες των ανθρώπινων κοινωνικών σχέσεων.» Bryan D. Palmer

Φρανκεστάιν και Κοινωνικό Τέρας

Η προβολή της κλασικής πρώτης ταινίας *Φρανκεστάιν* (1931) με τον Μπόρις Καρλόφ στον πρωταγωνιστικό ρόλο, προκάλεσε ένα ισχυρό πολιτισμικό σοκ στην αμερικανική κοινωνία. Ο φόβος των ανεξέλεγκτων συνεπειών της επιστημονικής εξέλιξης αναβίωνε με πρόσθετες και πιο ανησυχητικές διαστάσεις στην ισοπεδωμένη απ' το οικονομικό κραχ Αμερική. Η ταινία δεν αφορούσε πλέον την ύβρη που διαπράττει η επιστήμη υποκαθιστώντας τον Μεγάλο Δημιουργό, αλλά παρέπεμπε συνειρμικά στην συνεχώς αυξανόμενη κοινωνική απελπισία που συμβολίζονταν μέσα από την τραγική αναμέτρηση του τέρατος με μια ζωή η οποία το απέρριπτε. Για πρώτη φορά, όπως γράφει και ο Δεληολάνης, οι αμέτρητοι άνεργοι και φτωχοί της εποχής, όλοι αυτοί που αναζητούσαν μάταια ένα μεροκάματο και περίμεναν στις ουρές της κοινωνικής πρόνοιας για ένα πιάτο φαγητό, ταυτίζονταν ή είχαν το δικαίωμα να ταυτιστούν με ένα τέρας, το οποίο εμφανιζόταν λιγότερο ως πηγή του κακού και περισσότερο ως θύμα (Δεληολάνης, 2007: 31-32).

Σύμφωνα με τον Palmer, το σκοτεινό και δυστυχισμένο πλάσμα που δημιούργησε η Σέλλεϋ είχε ανέκαθεν μεγάλη ανταπόκριση τόσο στην αστική τάξη όσο και στον απλό λαό, επειδή ακριβώς διασταυρωνόταν με την κατασκευή του προλεταριάτου, του συνηθέστερου, δηλαδή, και πιο επικίνδυνου τέρατος την εποχή της καπιταλιστικής ανάπτυξης (Palmer, 2006: 208). Ο Palmer, αναλύοντας το έργο, περιγράφει ένα τέρας που διψάει για την κοινωνικότητα και την συντροφικότητα που του αρνούνται. Το τέρας αναγνωρίζει κι εκτιμάει την εργασία, αλλά συνειδητοποιεί ότι είναι ένα πλάσμα ξεκομμένο απ' την συλλογική και ατομική εμπειρία του ταξικού μετασχηματισμού. Σταδιακά, αποξενώνεται ακόμα και απ' τον ίδιο του τον εαυτό. Είναι ανίσχυρο, χωρίς ιδιοκτησία και οικογένεια, ζει στο σκοτάδι και φοβάται. Η αυτογνωσία του

περιορίζεται στην αμεσότητα της βραχύχρονης παρουσίας του πάνω στη γη, στην παράνομη ζωή που διάγει κρυμμένο και διωγμένο, προσμένοντας τον ερχομό της νύχτας για να κερδίσει τα εντελώς απαραίτητα για την επιβίωσή του. Το τέρας, συνεπώς, είναι ο προλετάριος στο έσχατο σημείο περιθωριοποίησής του, ένα εξοστρακισμένο άτομο, στερούμενο τα πάντα, που οδηγείται στη μοναχική αποξένωση της ακραίας περιθωριοποίησης (Palmer, 2006: 208-209). Ο Φρανκεστάιν και το προλεταριάτο, όπως επισήμανε και ο Φράνκο Μορέτι, δεν έχουν όνομα. Αφού δεν έχουν ιστορία, αφού γεννήθηκαν μέσα σε μια νύχτα από κάποιον άλλο (τον Δημιουργό, την αστική τάξη) δεν έχουν ατομικότητα. Είναι προϊόντα συναρμολόγησης μελών τα οποία απαρτίζονται από συνεχείς εκτοπίσεις, βίαιες εκδιώξεις, μεταναστεύσεις και εξαθλιώσεις που συνδέονται με την σταδιακή διάλυση και την μακριά πορεία θανάτου του φεουδαλικού πτώματος (Moretti, 1988: 85-90). Όπως επισημαίνει και ο Μαρξ στο πρώτο τόμο του *Κεφαλαίου*, το πέρασμα απ' την φεουδαρχία στον πρώιμο καπιταλισμό συνοδεύτηκε απ' τον βίαιο ξεριζωμό των φτωχών αγροτών απ' τα χωριά τους με προορισμό τη γη της καπνισμένης και ανθυγιεινής επαγγελίας, της βιομηχανίας. Σταδιακά, ο φτωχός αγρότης θα μετατραπεί σε ανειδίκευτο, μισθωτό προλετάριο που αναζητάει διαρκώς εργασία, ενώ πολλοί θα αναγκαστούν να καταφύγουν στην αλητεία, την ληστεία, τον αλκοολισμό, το έγκλημα και τη ζητιανιά (Μαρξ, 1985). Πρόκειται ακριβώς για την ίδια κοινωνική ομάδα που σκιαγράφησε μέσα από τις ταινίες του ο Πιερ Πάολο Παζολίνι, θρηνώντας για την χαμένη της αθωότητα σ' έναν σκληρό, βιομηχανικό κόσμο που μεταμορφώνει τους νέους σε γερασμένους νομάδες.

Τα τέρατα της αστικής κοινωνίας, η πόρνη, ο ζητιάνος, ο προλετάριος, ο άνθρωπος που ζει έξω απ' τα όρια της νομιμότητας, φορτίζονται ιδεολογικά και ηθικά με αρνητικό πρόσημο και σχηματίζουν έναν περιθωριακό χώρο που διατηρεί με την κοινωνία μια αμφίσημη σχέση: λειτουργώντας ιδρυματικά, η εξουσία επιχειρεί να ελέγξει και να ενσωματώσει το περιθώριο γαλουχώντας το με τις κυρίαρχες αξίες της, υπό την απειλή όμως της οριστικής του διαπόμπευσης αν δεν συμμορφωθεί. Όπως πολύ εύστοχα γράφει και ο B. Vincent, κάθε κοινωνία επιδιώκει να περιχαράκώσει τους περιθωριακούς μέσα σε ποιοτικά και ποσοτικά όρια. Αν ένα περιθωριακό άτομο αποτελεί άμεση απειλή δοκιμάζει να το αφομοιώσει παρέχοντάς του τα υποτυπώδη μέσα για να επιβιώσει. Αν όμως αυτό δεν επιτευχθεί, το καταδικάζει σε οριστικό αποκλεισμό (Αλεξίου, 2007: 194). Το φαινόμενο αυτό, είναι αποτυπωμένο και στη δήλωση του Αμερικανού συνδικαλιστή Τζορτζ ΜακΝίλ με αφορμή τις απεργίες των

σιδηροδρομικών τη δεκαετία του 1870: «Όταν οι εργάτες είναι στη δουλειά, ανήκουν στις κατώτερες τάξεις και είναι συνεχώς υπό επιτήρηση. Όταν δεν δουλεύουν, είναι εκτός νόμου, αλήτες, άνθρωποι χωρίς ανθρώπινα δικαιώματα, παρίες της κοινωνίας, ανέστιοι, με την πλήρη σημασία του όρου.» (Palmer, 2006: 359).

Τέρας και Λογοτεχνία

Σύμφωνα με τον Palmer, η λογοτεχνική κατασκευή του σύγχρονου τέρατος ήταν επακόλουθο της μεγάλης απογοήτευσης που προήλθε απ' τη διάψευση των προσδοκιών που γέννησε η Γαλλική Επανάσταση. Το τέρας ευδοκίμησε σε θεατρικές παραστάσεις και στην ευρύτερη λαϊκή συνείδηση, εξυπηρετώντας τις ανάγκες μιας «πεφωτισμένης» ελίτ που χρειαζόνταν την καταλληλότερη μεταφορά για να συγκαλύψει την ασχήμια των τεράτων που γεννούσε η αστική τάξη (Palmer, 2006: 187). Τα υποσιτισμένα τάγματα από ξυπόλυτους και αλήτες που κατοικούσαν σε σπηλιές σαν άγρια θηρία, στα προάστια των πόλεων ή σε φρικτές τρώγλες και υπόγεια, αποτελούν πλέον τα κατασκευαστικά υλικά ενός τέρατος σαν τον Φρανκεστάιν. Αλήτες, πρώην κατάδικοι, δραπετές των κάτεργων, απατεώνες, τσαρλατάνοι, ταχυδακτυλουργοί, χαρτοπαίχτες, προαγωγοί, χαμάληδες, γραφιάδες, λατερνατζήδες, ρακοσυλλέκτες, πλανόδιοι τροχιστές, γανωτζήδες και ζητιάνοι, όλοι αυτοί οι παρίες που συνθέτουν την τερατώδη μαρξιστική πινακοθήκη της 18^{ης} Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, ταυτίζονται καλλιτεχνικά με τα πλάσματα της νύχτας που αποκτούν ζωή μέσα στο ανησυχητικό και μπαρόκ βουητό του τρόμου. Οι Πατατοφάγοι του Van Gogh θα αναδείξουν με τον πιο εύλωτο και ρεαλιστικό τρόπο την εξαθλίωση των συνθηκών διαβίωσης του προλεταριάτου. Οι άνθρωποι μεταμορφώνονται σταδιακά σ' αυτό που παράγουν και τρώνε. Είναι οι πατατάνθρωποι, τα φυτικά τέρατα που ενσαρκώνονται σε σώματα-βολβούς. Ο υπόνομος και η κακόφημη ταβέρνα, αυτοί οι δύο παράλληλοι κόσμοι ιδωμένοι από κάτω, τόποι κατοικίας των ανθρωπίνων τρωκτικών των μεγαλουπόλεων, γίνονται πλέον η σκοτεινή συνείδηση της πόλης, πραγματικοί και συμβολικοί χώροι απόθεσης, στους οποίους, όπως αναφέρει και ο Ουγκώ, όλα τα πράγματα συγκλίνουν και αντιπαρατίθενται μεταξύ τους. Οι αστοί περιηγητές του υποχθόνιου αυτού κόσμου απολάμβαναν ένα απόκοσμο, γοητευτικό ταξίδι, ένα ανίερο και μολυσματικό *potlatch* που τροφοδοτούνταν από την σκοτεινή ατμόσφαιρα της κοινωνικής παθολογίας και μετουσιώνονταν στα μεγάλα, γοτθικά μυθιστορήματα. Στον Φρανκεστάιν και τον Δράκουλα.

Ο Δράκουλας του Bram Stoker εμπνέεται στο αποκορύφωμα της εδραίωσης της αστικής Ευρώπης από πανάρχαιες μυθολογίες για βρικόλακες και άλλα πλάσματα της νύχτας για να κατασκευάσει μια μεταφορά παραβίασης με σεξουαλικό χαρακτήρα, η οποία νοείται, με όρους κοινωνικοπολιτικούς, ως τερατωδία της συσσωρευτικής ουσίας του κεφαλαίου και της απόσπασης υπεραξίας. Ό, τι είναι το αίμα για τη φυσιολογία, είναι η αξία και η παραγωγή της για την πολιτική οικονομία στο καπιταλιστικό σύστημα. Δημιουργώντας το τέρας της αλλοτριωμένης εργασίας, ο καπιταλισμός, όπως ο απέθαντος κόμης, ωθείται απ' την ανάγκη του για συσσώρευση. Επιδιώκει διαρκώς αυξανόμενο κέρδος, επεκτείνει τις δραστηριότητές του, αναζητάει νέα θύματα για να τα απομυζήσει (Palmer, 2006: 190). Ο κόμης μετακομίζει απ' την Τρανσυλβανία, το φυσικό σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, Βορά και Νότου, στο παγκόσμιο εμπορικό κέντρο του 19^{ου} αιώνα, το Λονδίνο, ικανοποιώντας την ακόρεστη δίψα του για αίμα-κέρδος, στρατολογώντας νέους δαίμονες για να πραγματοποιήσουν τα κυριαρχικά του σχέδια. Η εξόντωσή του, τελικά, από έναν Αμερικανό θα αποτελέσει την πολιτική αλληγορία των ανταγωνιζόμενων ιμπεριαλισμών και θα σηματοδοτήσει την τελική επικράτηση των Ηνωμένων Πολιτειών (Palmer, 2006: 191).

Δεκαετίες πριν δημοσιευτεί ο Δράκουλας, οι Μαρξ και Ένγκελς χρησιμοποίησαν παρόμοια εικονολογία για να περιγράψουν τα χαρακτηριστικά της νέας άρχουσας τάξης. Το κεφάλαιο παραλληλίζεται με παρασιτικό βρικόλακα που *«ζει αποκλειστικά απομυζώντας τη ζωντανή εργασία, και όσο περισσότερο ζει τόσο περισσότερη εργασία απομυζά»*. Ο Ένγκελς θα στηλιτεύσει πολλές φορές την υποκρισία της αστικής τάξης που *«ρουφάει»* το αίμα του προλεταριάτου και του επιστρέφει ελάχιστα απ' αυτά που του ανήκουν, ενώ και ο Μαρξ παρομοιάζει το κεφάλαιο με βαμπιρικό σώμα που εξαρτάται απ' την ψυχή της ζωντανής εργασίας. Γράφει χαρακτηριστικά: *«Η βιομηχανία, σαν βρικόλακας, δεν μπορούσε να ζήσει παρά ρουφώντας αίμα, και αίμα παιδιών επίσης {...} Αιμοσταγής, ο καπιταλισμός ήταν η συστηματική απομύζηση της εργασίας και σαν βρικόλακας η αστική τάξη δεν μπορούσε να τα παρατήσει όσο παραμένει μια σταγόνα αίματος προς εκμετάλλευση»* (Palmer, 2006: 192). Όπως παρατηρεί και ο Μορέτι, ο Δράκουλας, προϊόν του αδιαμφισβήτητου θριάμβου του καπιταλισμού, αντικατοπτρίζει την επιδίωξη ενός καπιταλιστικού συστήματος που κατορθώνει να είναι οργανικό (Moretti, 1988: 107-108). Σε αυτή τη διαδικασία, ο ατομικός στοχασμός και η συλλογική πρακτική παραμερίζονται και ο φόβος που

κατακυριεύει την λογική αποτελεί ανάχωμα κάθε μορφής αντίστασης.. Η αστική λογοτεχνία τρόμου θα καταφέρει έτσι να αναπαράγει με τον πιο θριαμβευτικό τρόπο την κοινωνική ευταξία. Την ησυχία και την ασφάλεια. Την πεποίθηση ότι η φρίκη και ο τρόμος αποτελούν μυθιστορηματικά στερεότυπα. Η παραδοσιακή έννοια της μαγείας, απαρτιζόμενη από τέρατα και δαίμονες, τρομακτικές νύχτες και υπεράνθρωπες δυνάμεις, θα εξαχνωθεί και θα γίνει ένα με την σκόνη που λιμνάζει στα γοτθικά μυθιστορήματα και στις αυτοσχέδιες σκηνές των γυρολόγων θαυματοποιών. Ο καπιταλισμός, τέλος, θα αντικαταστήσει την αλχημεία με την σύγχρονη χημεία, μιας και, όπως αναφέρει κι ένας βομβιστής ήρωας του προτελευταίου μυθιστορήματος του Πίντσον, αντί να μετατρέπουν (οι καπιταλιστές) το μολύβι σε χρυσάφι, έπαιρναν τον ιδρώτα των φτωχών και το μετέτρεπαν σε χρήμα, κρατώντας το μολύβι για εξαναγκασμό.

Η Ανάλυση του Περιθωρίου

Η περιθωριακότητα, σύμφωνα με τον Palmer, είναι ταυτόχρονα ταυτότητα/συνείδηση και δομή/χώρος. Η κατασκευή της σχετίζεται με δυϊσμούς και πολώσεις που καθορίζουν τη διαφορά και την σύγκρουση με ταξικούς, πνευματικούς και φυλετικούς ρόλους. Οι τρόποι με τους οποίους προσλαμβάνεται και βιώνεται η διαφορά εξαρτάται από ένα μεγάλο πλέγμα πιθανοτήτων και μια ποικιλόμορφη παλέτα συμπεριφορών, απ' την αντίσταση μέχρι την υποταγή, κι απ' την μοιρολατρία μέχρι την αυτοκαταστροφή (Palmer, 2006: 21). Πώς, όμως, κατασκευάζεται αυτό το περιθώριο και με ποιους τρόπους ελέγχεται η δράση του; Πώς περάσαμε από μια τερατωδία που ορίζονταν ως φύσει «εγκληματική» στην ηθικοποίηση του «εγκλήματος» ως τερατωδία;

Στο μεγαλύτερο μέρος της ανθρώπινης ιστορίας, σύμφωνα με τον Νίτσε, ο κακοποιός δεν τιμωρούνταν ούτε και περιθωριοποιούνταν επειδή ήταν υπεύθυνος για την πράξη του, αλλά επειδή προκαλούσε την οργή των υπολοίπων εξαιτίας της ζημίας που είχαν υποστεί. Η οργή αυτή συγκρατούνταν μέσα σε ορισμένα όρια και καταπραΰνονταν απ' το γεγονός ότι η κάθε ζημία είχε το ισοδύναμό της και μπορούσε να ξεπληρωθεί με τον πόνο και το μαρτύριο εκείνου που την προκάλεσε (Νίτσε, 2010: 93). Το αρχαϊκό συμβόλαιο μεταξύ πιστωτή και χρεώστη ανάγεται λοιπόν σε κοινωνική και πολιτιστική πρακτική, ορίζεται ως βασανιστήριο και εφαρμόζεται σε ποικίλους

τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας ενδεδυμένο το αμφίσημο περιεχόμενο του θεάματος.

Σύμφωνα με τον Φουκώ, στο κλασικό του έργο *Επιτήρηση και Τιμωρία*, η θανάτωση αποτελεί την κορωνίδα του βασανιστηρίου, μιας και διαδραματίζει τον ρόλο της υπολογισμένης διαβάθμισης από οδύνες. Είναι η τέχνη να διατηρεί κανείς τη ζωή μέσα στον πόνο, κατανέμοντας την ποιότητα και την ποσότητά του σε αμέτρητους και επαναλαμβανόμενους θανάτους. Στο βασανιστήριο τα πάντα είναι μελετημένα ως την παραμικρή λεπτομέρεια. Το σωματικό πλήγμα, η διαβάθμιση της έντασης και η διάρκειά της σχετίζονται με την σοβαρότητα του εγκλήματος και την προσωπικότητα του δράστη. Το βασανιστήριο οφείλει να στιγματίζει τον εγκληματία και συγχρόνως ν' αποτελεί τον θρίαμβο της δικαιοσύνης που επιβάλλεται σε όλους (έστω και παραδειγματικά) κι όχι μόνο στον ένοχο. Το συγκεκριμένο τελετουργικό ανασυγκροτεί την τραυματισμένη ανώτατη εξουσία, μιας και οι εγκληματικές πράξεις του ενόχου στρέφονται πρωτίστως εναντίον του ανώτατου άρχοντα και της αδιαμφισβήτητης εξουσίας του. Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το σώμα πριν την Γαλλική Επανάσταση αποτελούσε μέρος του καταλόγου των περιουσιακών στοιχείων του βασιλιά, ο οποίος αποτύπωνε πάνω του την ανεξίτηλη σφραγίδα της επικυριαρχίας του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το βασανιστήριο συμβάλλει στην αποκάλυψη της αλήθειας και στην επιβεβαίωση μιας αδιάσειστης εξουσίας, της εξουσίας του ανώτατου άρχοντα.

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου}, παρόλο που υπάρχουν ακόμα μερικές εντυπωσιακές «φιέστες» βασανιστηρίου, η τραυματική πρακτική της τιμωρίας τείνει να εκλείψει. Δύο, κυρίως, είναι οι κεντρικές διαδικασίες που συντέλεσαν σ' αυτό το γεγονός. Απ' την μία πλευρά, παρατηρείται η εξαφάνιση του θεάματος της τιμωρίας. Το βασανιστήριο τείνει να γίνει η συγκαλυμμένη πλευρά μιας ολόκληρης ποινικής διαδικασίας, στην οποία, πρωταρχικό ρόλο διαδραματίζει η βεβαιότητα της τιμωρίας κι όχι το θέαμά της. Συγχρόνως, πληθαίνουν και οι φωνές διαμαρτυρίας που εκφράζουν τον αποτροπιασμό τους για τα βασανιστήρια, ενώ και η δικαιοσύνη διαχωρίζει τεχνηέντως την θέση της, αποδίδοντας την εκτέλεση της ποινής σε γραφειοκρατικές υπηρεσίες. Το σώμα, πλέον, αποτελεί ένα όργανο δια του οποίου πλήττεται η ελευθερία του ατόμου και συλλαμβάνεται μέσα σ' ένα σύστημα καταναγκασμού και πειθάρχησης. Γράφει ο Φουκώ: «Αλλά και το σώμα υπάγεται,

επίσης, άμεσα σ' ένα πολιτικό πεδίο. Οι συσχετισμοί εξουσίας ασκούν πάνω του άμεσο έλεγχο. Το επενδύουν, το σημαδεύουν, το δαμάζουν, το βασανίζουν, το υποβάλλουν σε αναγκαστική εργασία, το υποχρεώνουν σε συμμετοχή σε τελετουργίες, απαιτούν απ' αυτό σήματα{...} Κατά μεγάλο μέρος, σαν δύναμη παραγωγής, το σώμα περιβάλλεται με σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας. Αλλά, αντίθετα, δεν είναι δυνατό ν' αποτελέσει δύναμη εργασίας παρά μονάχα αν ενταχθεί σ' ένα σύστημα καθυπόταξης.» (Φουκώ, 2008: 38).

Η καθυπόταξη για την οποία μιλάει ο Φουκώ δεν παράγεται μόνο απ' τα όργανα της βίας ή της ιδεολογίας. Μπορεί να μην χρησιμοποιεί όπλα ή τρομοκρατικά μέσα, αλλά να παραμένει σωματική, στρέφοντας, πολλές φορές, τη δύναμη ενάντια στη δύναμη. Πρόκειται για μια κατίσχυση της ατομικότητας, για την «μικροφυσική» της εξουσίας που καθορίζει την πολιτική τεχνολογία του σώματος και ενεργοποιείται από συστήματα και θεσμούς, αξιολογώντας κάθε φορά τις κατάλληλες μεθόδους κυριαρχίας. Ο παραβάτης, για τον οποίο αναζητούν την ηπιότερη και δικαιότερη τιμωρία, είναι το απότοκο μιας καθυπόταξης, το τέρας που δημιουργεί μια εξουσία νοούμενη ως στρατηγική κι όχι ως ιδιοποίηση, που ασκείται παρά κατέχεται, που στηρίζεται και αναζητάει συμμάχους σε ανανεωμένα παιχνίδια αλήθειας και ιστορικότητας, προσδιορίζοντας πάντοτε πολυάριθμα σημεία αναμέτρησης. Μια εξουσία ολοκληρωτική, μια εξουσία που μέσω του σώματος στοχεύει στην ψυχή και επενδύει καθημερινά το μεγαλύτερο μέρος του «προϋπολογισμού» της στο να διευκολύνει τις σχέσεις της με τη γνώση, θεμελιώνοντας τεχνικές, θεωρίες και εμπειρίες, χρησιμοποιώντας την ως πειραματόζωο για τις υπέρλαμπρες ανακαλύψεις του μέλλοντος: τις βελτιωμένες πολιτικές επένδυσης μιας σχεσιακής αγωνίας.

Συνεπώς, αν το ποινικό σύστημα έπαυε πλέον να πλήττει το σώμα, ήταν γιατί ανακάλυψε έναν ανεκτίμητο θησαυρό: την ψυχή του ατόμου, την σκέψη και το θυμικό του. Υπερβαίνοντας τους τρεις βασικούς όρους που καθόριζαν την σχηματική νομική κύρωση του Μεσαίωνα (γνώση της παράβασης, του υπεύθυνου, του νόμου), εμφιλοχωρεί στο πυρήνα της παράβασης, αναζητώντας τις αιτιατές διαδικασίες που συντέλεσαν στη διάπραξη του εγκλήματος, τα κίνητρα, την προέλευση του εγκλήματος και τα κατάλληλα μέσα για την αντιμετώπιση ανάλογων φαινομένων. Η μεγαλύτερη βλάβη που προξενεί ένα έγκλημα στο κοινωνικό σώμα είναι η αναταραχή που επιφέρει σ' αυτό, εφόσον προσβάλλει το κοινωνικό συμβόλαιο και στρέφεται

ενάντια στο γενικό συμφέρον. Γι' αυτό και η εξουσία οραματίζεται έναν νέο, καθολικό παραδειγματισμό, θεωρώντας ότι μια αποτελεσματική ποινή πρέπει να έχει ως στόχο τις συνέπειες του εγκλήματος, την σειρά, δηλαδή, από αναταραχές και αντιδράσεις που ενδέχεται να προκαλέσει, καθώς και την σύγκριση των μειονεκτημάτων και πλεονεκτημάτων που αποκομίζει με την πράξη του ο εκάστοτε παραβάτης. Η ποινή πρέπει να υπολογίζεται όχι σε σχέση με το καθαυτό έγκλημα, αλλά σε σχέση με τις πιθανότητες επανάληψής του, επηρεάζοντας μ' αυτόν τον τρόπο εκείνους που δεν έχουν διαπράξει αδικήματα. Η ποινή, επίσης, πρέπει να αναλογεί επακριβώς στη φύση του εγκλήματος και η ιδανική τιμωρία οφείλει να ανταποκρίνεται με «φυσικότητα» και διαφάνεια στο αντίστοιχο έγκλημα. Παράλληλα, διαμορφώνεται ένα συγκροτημένο πρόγραμμα ανάλυσης και δημιουργίας «σημάτων» που συγκροτούν την ιδεολογική πλατφόρμα του ποινικού συστήματος. Τα σήματα αυτά πρέπει να είναι όσο το δυνατό λιγότερο αυθαίρετα, να εισδύουν στην μηχανική των δυνάμεων μειώνοντας την επιθυμία που καθιστά ένα έγκλημα γοητευτικό και να ισχυροποιούν τη δύναμη της ποινής σε σχέση με την παράβαση (Φουκώ, 2010: 177-180). Ανώτερος στόχος, η δύναμη που ωθεί στη διάπραξη ενός εγκλήματος να στρέψει την ουρά και να τσιμπήσει τον εαυτό της. Αναπαριστώντας τη *δύναμη-σκορπίό*, το ποινικό σύστημα προσφέρει στον ένοχο το άλλοθι της μεταμέλειας, υποσχόμενη ένα προκαθορισμένο διάστημα αναμόρφωσης, προσφέροντας ελπίδες, επενδύοντας στις «θεραπευτικές» ιδιότητες του σωφρονισμού και στον μελλοντικό τερματισμό της ποινής.

Επομένως, στο νέο ποινικό δίκαιο ενδημούν αποστειρωμένοι παραβάτες, λοβοτομημένοι εγκληματίες και αμνησιακοί πολίτες, παραβατικά τέρατα εμβλαπτισμένα στα νερά της λησμονιάς, εξουδετερωμένα απ' τη δράση της μεταμέλειας, ζωντανά παραδείγματα προς αποφυγή για τους επίδοξους και τρομοκρατημένους μιμητές. Το σώμα δεν είναι πλέον το υποκείμενο της οδύνης, αλλά ο πρωταγωνιστής μιας φαντασμαγορικής αναπαράστασης, ο τελάλης μιας τραυματικής ανάμνησης, το αντικείμενο που υπενθυμίζει τον πόνο, ο υποβολέας μιας αφήγησης που αναζητάει τα ίχνη της τιμωρίας. Αν ο φόβος αποτελούσε το στήριγμα του βασανιστηρίου, στο νέο ποινικό σύστημα, η διδασκαλία, ο λόγος, η αναπαράσταση και η σκηνοθεσία της τιμωρίας επιτάσσουν τη δημιουργική φαντασία των νομοθετών και ενσαρκώνουν το φωτοστέφανο της δημόσιας ηθικής. Ο κακοποιός αποχωρεί απ' την κοινωνία; εξοστρακίζεται, μεταμορφώνεται σε τέρας, συμμετέχει

παρά τη θέλησή του σε μια παράσταση δημοσία δαπάνη, η οποία οφείλει πάντοτε να επεξηγεί τις κρυμμένες αιτιότητες των πρακτικών της. Ο ένοχος αποτελεί μουσειακό έκθεμα, στιγματισμένο απ' την αρχαιολογία της τιμωρίας, υπαρκτός μονάχα υπό το βλέμμα και την επιτήρηση των άλλων. Η μόνη του χρησιμότητα έγκειται στην παιδαγωγική και επιμορφωτική σημασία που του προσδίδουν οι επαΐοντες, καθώς υποδύεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια πένθιμη τελετουργία, σκηνοθετημένη στην εντέλεια.

Στον 18^ο αιώνα όμως, παρουσιάζονται και κάποια άλλα, νέα στοιχεία. Καταρχήν, δεν δίνεται πια μεγάλη βαρύτητα στα σημαίνοντα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς, αλλά στην εσωτερική οργάνωση των δυνάμεων που επενεργούν. Επίσης, σημαντική αλλαγή εμφανίζεται και στον τρόπο ελέγχου: σημασία έχουν οι διαδικασίες της δραστηριότητας παρά το αποτέλεσμά της, ο διαρκής και σταθερός καταναγκασμός παρά τα προϊόντα του. Τέλος, παρατηρείται μια μετατροπή της κλίμακας του ελέγχου. Το άτομο δεν μελετάται χονδρικά, αλλά επεξεργάζεται μ' έναν τρόπο λεπτομερή: κινήσεις, χειρονομίες, εκφράσεις, φυσικά και ηθικά χαρακτηριστικά αποθηκεύονται για να μελετηθούν καρέ-καρέ από τους ειδικούς. Είναι η εποχή που η φυσιολογική και οι θεωρίες του Λομπρόζο καταχωρούνται στο οπλοστάσιο των νέων τεχνολογιών καθυπόταξης. Η θεωρία του Λομπρόζο συνέδεε φυσικά και ηθικά στίγματα με τα χαρακτηριστικά που απαρτίζουν μια εγκληματική προσωπικότητα. Το προτεταμένο μέτωπο, οι πρώιμες συνοστεώσεις, το μεγαλύτερο πάχος των κρανιακών οστών, το λοξό βλέμμα, το σκούρο δέρμα, τα ογκώδη αυτιά, τα σγουρά μαλλιά, η ευκινησία, η αναισθησία στον πόνο, η απουσία τύψεων, η παρορμητικότητα, το πάθος για τα παίγνια, το αλκοόλ, τα ασίγαστα πάθη, αποτελούν μερικά μόνο στοιχεία από ένα συνολικό corpus χαρακτηριστικών που τελούν υπό την επίβλεψη των ειδικών (Εκο, 2007: 260-261). Στην πολύβουη ακαταστασία των αστυνομικών τμημάτων και στις σελίδες της λαϊκής λογοτεχνίας θα στοιβαχτούν σκίτσα και φωτογραφίες όλων εκείνων των ατόμων που η κοινωνία αδυνατεί ή δεν θέλει να ενσωματώσει. Οι πόρνες, οι φτωχοί, οι τρελοί, οι δολοφόνοι, οι επαίτες και οι ομοφυλόφιλοι, οι οποίοι «αποχαρακτηρίζονται», δραπετεύουν από τις βαμπιρικές λογοτεχνικές αλληγορίες και εντάσσονται στο σκληρό, κοινωνικό γίγνεσθαι, τίθενται υπό τον ασφυκτικό κλοιό της εξουσίας.

Μια νέα και περίλαμπρη πρακτική κάνει την εμφάνισή της στη χαραυγή των νέων ειδώλων, των νέων σχέσεων εξουσίας. Η ιστορική στιγμή της γέννησης της πειθαρχίας αφορά μια νέα τέχνη που θα εξασκηθεί πάνω στο ανθρώπινο τέρας, η οποία δεν αποβλέπει μονάχα στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων του και στην πλήρη υποταγή του, αλλά και στη διαμόρφωση μιας σχέσης που το καθιστά υπάκουο ανάλογα με τον βαθμό χρησιμότητάς του και το αντίστροφο. Ο παραβάτης μπαίνει τώρα στο μικροσκόπιο, σ' ένα μηχανισμό εξουσίας που τον αποδιαρθρώνει, τον συναρμολογεί, τον ανασυνθέτει, τον απογυμνώνει, τον φορτίζει. Η πειθαρχία κατασκευάζει άτομα πειθήνια, υποταγμένα και εθισμένα σε μια διαρκή άσκηση. Αυξάνει, με όρους οικονομικής αναγκαιότητας, τις δυνάμεις του σώματος και ταυτόχρονα τις μειώνει, με όρους πολιτικής υπακοής. Έτσι, το υποταγμένο άτομο ζει μια δραματική διάσπαση της δύναμής του, αφού, από την μία πλευρά, τη μετατρέπει σε ικανότητα και ενεργητικότητα, κι απ' την άλλη, την καταστρατηγεί για να την μετατρέψει σε αυστηρή υποταγή. Αν το κυρίαρχο, οικονομικό σύστημα διαχωρίζει τον εργάτη απ' το προϊόν του, η πειθαρχία εγκαθιδρύει μέσα στο σώμα τον αναπόφευκτο δεσμό ανάμεσα σε μια αυξημένη δραστηριότητα και σε μια αυξημένη τυραννία.

Μέσα από το πολυπλόκαμο και εξαντλητικό παιχνίδι της εξουσίας κολασμού, το έγκλημα, πλέον, εφοδιάζεται με κάτι που δεν θα μπορούσε να του αποδοθεί στο πλαίσιο της παλιάς ποινικής μεθοδολογίας. Το ζήτημα του παράνομου και το ζήτημα του μη κανονικού, το ζήτημα του εγκληματικού και το ζήτημα του παθολογικού, συνδέονται τώρα με μια πειθαρχική τεχνολογία που διέπει τους νέους κανόνες της οικονομίας του κολασμού. Το έγκλημα λοιπόν δεν παραβιάζει πια απλώς τους κοινωνικούς και θρησκευτικούς νόμους. Το έγκλημα δεν είναι πια απλώς το φαινόμενο που μέσα απ' την παραβίαση των κοινωνικών και θρησκευτικών νόμων παραβιάζει τους νόμους της φύσης. Το έγκλημα τώρα έχει το ίδιο μια φύση και ο εγκληματίας είναι πλέον μια φυσική ύπαρξη (Φουκώ, 2010: 181-183, 185- 186). Η δράση του, αυτή η βίαιη επιστροφή στη φύση μέσα σε μια κοινωνία που εγκατέλειψε την φυσική κατάσταση με την υπογραφή συμβολαίου και την πειθαρχηση στους νόμους, συνιστά, σύμφωνα με τον Φουκώ, μια τερατωδία. Το πρώτο, συνεπώς, ηθικοποιημένο τέρας είναι το πολιτικοκοινωνικό τέρας. Και οι επιλογές του είναι πάντοτε δύο: καθυπόταξη ή εξέγερση.

Παζολίνι και Μπουνιουέλ: Δύο Αντιθετικές Περιπτώσεις

Ο Παζολίνι, στις δύο πρώτες του ταινίες (*Ακατόνε*, *Μάμα Ρόμα*), ενσκήπτει με απεριόριστη τρυφερότητα πάνω στους περιθωριακούς του ήρωες, αυτά τα άγρια βλαστάρια της καθυπόταξης. Για τον Ιταλό σκηνοθέτη, η πραγματικότητα είναι η πραγματικότητα της φτώχειας, του άλλου, του ξένου, αυτού που υπερβαίνει τους θεσμοθετημένους κώδικες της αστικής κοινωνίας και περιθωριοποιείται (Rohdie, 1995:12). Οι ήρωες-νομάδες του Παζολίνι, αποσπασμένοι βίαια απ' το φυσικό τους περιβάλλον και την ύπαιθρο, διωγμένοι πρωτόπλαστοι που θα υπαχθούν στον άγριο βιομηχανικό μιλιταρισμό, αμαρτωλοί της αγνότητας, περιφρονούν την εξουσία και την παραδοσιακή ηθική. Έχουν μεν συνείδηση της κοινωνικής τους θέσης, αλλά πολλές φορές διεκδικούν αγαθά που θεωρούν ότι θα τους προσδώσουν κύρος, γοητεία και πυγμή. Πιστεύουν στον Θεό και διατηρούν μια μεταφυσική αγωνία, αλλά ο Θεός «δεν πιστεύει» σ' αυτούς. Οπότε, η μεταφυσική αυτή πίστη μετουσιώνεται στην καθημερινότητα σε υλική. Ζουν σαν παράσιτα, τσακώνονται, εκμεταλλεύονται τις γυναίκες, περιπλανιούνται σαν αδέσποτοι σκύλοι που γλείφουν τις πληγές τους, πλένονται στα νερά της λησμονιάς για κάθε τους αποτυχία και προχωράνε στο νέο τους σχέδιο, αρνούνται κατηγορηματικά την ένταξη, χλευάζουν την εργασία και περιφέρουν μια συγκλονιστική μοναξιά, συντελεσμένη στους βρώμικους δρόμους, στους σωρούς των σκουπιδιών, στα χαλάσματα, και στα απομεινάρια των αρχαίων ερειπίων.

Μόνη τους παρηγοριά, το νυχτερινό όνειρο και το σώμα τους, το οποίο αποτελεί μια υπόσχεση ζεστασιάς και τρυφερότητας, η απόδειξη ότι υπάρχει ακόμα πίστη και ψυχή (Ρηγοπούλου, 2008: 137). Το σώμα για τον Παζολίνι, είναι ο ακραίος εξπρεσιονισμός της ατομικότητας που εκφράζεται με τα διανοητικά και ψυχικά προσωπεία που εναλλάσσονται στην θεατρική-σωματική σκηνή του λούμπεν προλεταριάτου: γέλιο, υστερία, θυμός, δάκρυα, πόνος, όλα επιλεγμένα απ' την κουζίνα της κουλτούρας των λαϊκών τάξεων. Το σώμα στους παζολινικούς ήρωες μπορεί να καταναλώνεται αδιάκοπα στην κοινωνία του αγοραίου έρωτα, αλλά δεν παύει να υφίσταται ως καταφύγιο άγριων κι αγνών θηραμάτων, τουλάχιστον μέχρι την τελική του εξόντωση. Όταν, π.χ., η Μάμα Ρόμα γλιστράει σαν νυχτερινή ομίχλη στους δρόμους της πόλης, με ευθυτενές, αγέρωχο και μοναχικό βλέμμα, βλέμμα αρχαίας Θεάς, για να συναντήσει αόρατα στοιχειά, την μοίρα ή την παράνομη ιστορία του έρωτα που ψιθυρίζουν τα αρχαία μνημεία, έχει σωματοποιήσει ήδη το όνειρό της:

μια ευτυχισμένη, μικροαστική ζωή μακριά απ' το πεζοδρόμιο. Οι ήρωες του Παζολίνι δεν ονειρεύονται την επανάσταση αλλά ούτε και την αλλαγή των οικονομικών σχέσεων. Στην καλύτερη περίπτωση επιθυμούν την αποδοχή και την ενσωμάτωση, και στη χειρότερη, το ακραίο και παραβατικό παιχνίδι της εγκληματικότητας. Το γράφει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης: *«Τα Παιδιά της ζωής έχουν μετατραπεί σε μικροαστούς που δεν μπορούν να υλοποιήσουν τα μικροαστικά μοντέλα που τους επιβάλλονται. Επομένως, γίνονται νευρωτικοί {...} Η νεύρωση βάζει την σφραγίδα της στη φυσιογνωμία τους, στον τρόπο ζωής τους, στον τρόπο ύπαρξής τους, για αυτό γίνονται χλωμοί, αδύναμοι, άφωνοι, σαν φαντάσματα. Και σαν να είναι εντελώς αφασικοί. Τέλος, έχουν χάσει τα φυσικά χαρακτηριστικά της επιθετικότητας που είχαν άλλοτε, την οποία έχει διαδεχτεί μια επιθετικότητα νευρωτικού τύπου.»* (Παζολίνι, 1997). Τα παιδιά της ζωής λοιπόν δεν είναι εξεγερμένα όντα, αλλά καθυποταγμένα, εγκλωβισμένα σ' ένα αόρατο δίκτυο πειθαρχικών σχέσεων που ορίζονται απ' τον Θεό, την κοινωνία και την μοίρα. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει και ο Β. Ραφαηλίδης: *«Οι λούμπεν διατηρούν τη διάθεσή τους για αγώνα, αλλά η μοίρα τους λειτουργεί ως φραγμός στη βούληση.»*

Στον αντίποδα κινείται ο Bunuel, ο οποίος, κυρίως μέσα απ' τη ταινία *Βιριδιάνα* (1961), παρουσιάζει μια διαφορετική εικόνα του περιθωρίου. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Bunuel είναι γόνος της φιλοσοφίας του Νίτσε, η οποία στρέφεται ενάντια στους κοινωνικούς θεσμούς που στρεβλώνουν και καταστρατηγούν την ανθρώπινη ύπαρξη. Στη *Βιριδιάνα*, η χριστιανική ηθική λαμβάνει εξέχουσα θέση ως το κυρίαρχο, πνευματικό σύστημα που ελέγχει το ποίμνιό του και το οδηγεί σε ηθικό και υπαρξιακό αδιέξοδο. Η αμαρτία, σύμφωνα με την χριστιανική ηθική, εκφυλίζει τον άνθρωπο. Σύμφωνα όμως με τον Νίτσε και τον Bunuel, ο άνθρωπος δεν εκφυλίζεται από τις ένοχες πράξεις του αλλά από την ηθική του χριστιανισμού. Για τον Ισπανό δημιουργό, το χριστιανικό πρότυπο ζωής αποτελεί άλλη μια μέθοδο πειθάρχησης και καθυπόταξης που ελέγχει το σώμα και την ψυχή του ανθρώπου. Ο Παζολίνι αναζητούσε στην πίστη μια μορφή παρηγοριάς. Γράφει ο ίδιος: *«Είχα την αίσθηση μιας ιερατικής τεχνικής των κινήσεων της κάμερας, του τράβελινγκ, του πανοραμίκ, της καλαισθησίας της φωτογραφίας. Θα ήθελα να ορίσω το Ακατόνε, ανεξάρτητα απ' την επιτυχία και το αποτέλεσμα, ως μια ταινία μυθιστόρημα. Μια ταινία κοιταγμένη μετωπικά, σχεδόν ιερατικά.»* (Ceccaty, 2006: 42). Αντίθετα, ο



Bunuel τη χλευάζει και θεωρεί ότι αποτελεί τροχοπέδη στην πνευματική και ηθική ανάπτυξη του ανθρώπου.

Ο Bunuel έχει υπονομεύσει τη μπουρζουαζία, την πορνεία, τον ασκητισμό, τους άπορους, το προλεταριάτο, την αριστοκρατία, καθώς και άλλες πτυχές του εγκόσμιου βίου. Ωστόσο, το στοιχείο εκείνο που τον ξεχωρίζει απ' τους υπόλοιπους δημιουργούς είναι το γεγονός ότι ποτέ δεν ηθικολόγησε, ποτέ δεν υπερασπίστηκε αλλά ούτε και στράφηκε ενάντια στους ήρώές του. Αρνείται να τους κρίνει ατομικά και να τους επιπλήξει, διότι θεωρεί ότι δεν ευθύνονται αυτοί για τα κοινωνικά επινοήματα που στρεβλώνουν την ανθρωπότητα. Τα τέρατα που επινοεί είναι αποτελέσματα, απότοκα πειραμάτων μιας στρέβλωσης που επιφέρουν τα κοινωνικά επινοήματα πάνω τους. Για τον σκηνοθέτη, οι πράξεις των «Αθλίων» στη *Βιριδιάννα* είναι ολότελα φυσιολογικές, μιας και πηγάζουν από την εξαθλιωμένη ζωή των δρόμων και την κοινωνική τους θέση, την μακρόχρονη και βιωμένη περιθωριοποίησή τους, η οποία, όπως πολύ εύστοχα επισήμανε και ο Ulrich Gregor, χαράσσει στη μνήμη τους μια αιωνόβια πίκρα. Τα τέρατα που φιλοξενεί η Βιριδιάννα στο κτήμα της αποδεικνύουν με τις πράξεις τους ότι δεν είναι ικανά να εργαστούν ακόμα κι όταν τους δίνεται μια τέτοια ευκαιρία. Οι φτωχοί και οι ζητιάνοι, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, δεν αποτελούν το δυναμικό που θα μπορούσε να αλλάξει τον κόσμο (Eder, 2003: 129-130). Πάσχουν απ' την λήθη της παραίτησης, την απραγία της μιζέριας, τη ζηλοφθονία του αποκλεισμού.

Ο Bunuel αρνείται να δώσει σ' αυτό το λούμπεν προλεταριάτο ένα κοινωνικό και ντοκουμενταριστικό χαρακτήρα. Είναι φτωχοί, αλλά συγχρόνως είναι και ανάπηροι, τυφλοί, άρρωστοι, λεπροί. Είναι δυστυχείς, αλλά συγχρόνως είναι και πονηροί, υποβολιμαίοι, πλεονέκτες, διπλωμάτες, αρπακτικά όρνεα. Δεν είναι οι εξαθλιωμένοι άνθρωποι που προσδοκούν στη θεία αποκάλυψη. Αντιθέτως, μοιάζουν περισσότερο στη γκροτέσκο συμμορία που περιγράφει ο Ελίας Κανέτι στην *Τύφλωση*. Είναι φιγούρες μη ανθρώπινες, αρχέτυπες και ζωώδεις, βγαλμένες κατευθείαν απ' τις τοιχογραφίες του Γκόγια στην Έπαυλη του Κουφού, τερατώδεις και φρικτοί προσκυνητές του Αγίου Ισίδωρου.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο οι δύο μεγάλοι Ισπανοί συναντιούνται. Το προγραμματικό έργο του Γκόγια δεν αποτελεί το magnum και τρομαχτικό opus μιας τερατώδους

φαντασίας, αλλά την σύνοψη μιας αμφιλεγόμενης ποιητικής των εκτρωμάτων που γεννάει ο πόλεμος, η απουσία του Λόγου, η αμάθεια, η δυστυχία και η κοινωνική υποκρισία. Ο Μπωντλαίρ είχε γράψει για τον Γκόγια ότι κατάφερε να φτιάξει ένα τερατώδες πειστικό και αληθοφανές και ο Malraux είχε πει πως η κύρια διαφορά ανάμεσα στον Bosch και τον Goya συνίσταται στο ότι ο πρώτος εναποθέτει το τερατώδες στους δαίμονες, ενώ στον Goya, το τερατώδες τοποθετείται απ' την πλευρά του ανθρώπου (Ρόρρης, Σκούμπη, 2010: 322, 325). Πραγματικά. Σε όλες αυτές τις περίεργες συσπάσεις, τις αλλόκοτες γκριμάτσες και τις βασανισμένες εκφράσεις που αποτυπώνει ο Goya αναγνωρίζουμε μια τραγική ανθρώπινη συνθήκη. Και είναι ακριβώς αυτή η προσήλωση του στο πραγματικό που τον παρακινεί να ανασύρει τα εικαστικά αρχεία της σκοτεινής όψης του ανθρώπου. Εδώ πλέον καταργείται η πανοραμική όψη ενός κόσμου που αυτό-διαψεύδεται σε μια υποκριτική φαινομενικότητα. Η ανθρώπινη μορφή των τεράτων που αντικρίζουμε τα κάνει πιο οικεία σε μας, και, παρά την πρωταρχική μας αντίδραση, πλημμυρισμένη από αγωνία και φόβο, αναγνωρίζουμε τελικά ότι δεν μας είναι και τόσο ξένα. Η αποτρόπαια χρήση της μάσκας-γκριμάτσας, αυτό το απειλητικό και τρομακτικό βλέμμα που κρύβεται πάντοτε από πίσω, σ' ένα οργανωμένο κράτος σκοταδιού, αποτελεί την παραφωνία της οπτικής αναπαράστασης, το περιθωριακό ανοσιούρημα της εικόνας, εισάγοντας μια πολυσχιδή ρήξη στο συνεχές της αναγνώρισης. Το τέρας που νιώθουμε ότι κινείται απειλητικά προς το μέρος μας είναι η άλλη όψη του δικού μας προσώπου. Είμαστε εμείς που κινούμαστε εναντίον μας. Με στριγκιές κραυγές και λαούτα. Υπό αυτό το πρίσμα, η σουρεαλιστική άρνηση του Bunuel να δείξει συμπάθεια στους τυφλούς, λεπρούς και ανάπηρους των ταινιών του, ο τρόπος που τους εκθέτει χωρίς όμως να τους εκμεταλλεύεται, βρίσκουν, σύμφωνα με τον Αμεντέ Εφρ, το αντίρροπο σημείο τους στον θαυμασμό, σε μια σκανδαλώδη συμπάθεια (Jansen, 2003: 39). Αν ταυτιζόμαστε τελικά με τα τέρατα, είναι γιατί αποτελούν μια αέναη υπόμνηση του εαυτού μας. Τα τέρατα είμαστε εμείς. Κι αυτό που έχει σημασία είναι η παραδειγματική μαρτυρία που καταθέτουν ενάντια στην κοινωνία που τα ανατρέφει.

Το λούμπεν προλεταριάτο θα έχει για λίγες ώρες την ευκαιρία να ζήσει τη ζωή των πλούσιων. Αυτό που αρχίζει σαν συγκρατημένος θαυμασμός, αντικρίζοντας και χρησιμοποιώντας τα πολυτελή αντικείμενα της έπαυλης, θα τελειώσει με μια ιεροσυλία, μια καταστροφή, ένα οργιαστικό καρναβάλι. Η χωμάτινη Πιετά του

Παζολίνι, η αποκαθήλωση και ο θρήνος του νεκρού προλετάριου απ' την Παναγία-Ρόμα, εδώ αντιστρέφεται σε βέβηλο Μυστικό Δείπνο με μουσική υπόκρουση τον *Μεσσία* του Handel. Η ιερότητα και το θείο δράμα μετατρέπονται σε μια σουρεαλιστική γιορτή βλάσφημων τεράτων, καδραρισμένη σε δύο φάσεις: γενικό πλάνο και λεπτομέρεια, λες και δεν είναι ήδη αρκετή η υπάρχουσα βεβήλωση και πρέπει να διαπραχθεί κι άλλη μια ενάντια στους κανόνες των βιβλίων ζωγραφικής. Η θρησκευτική παράδοση υποχωρεί τρομαγμένη μπροστά στην λογοτεχνική και κοινωνική ορμή των *picaros*, αυτών των περιπλανώμενων, ανέστιων απατεώνων που έχουν στερηθεί την αρμονική τους σχέση με την πραγματικότητα και επαναφέρουν τώρα την αταξία του μεσαιωνικού καρναβαλιού, όπως την περιέγραψε ο Μπαχτίν. Ο μονολιθικός και αυστηρός τρόπος διαβίωσης της αστικής τάξης αντικαθίσταται για μια μέρα απ' την άρση των ιεραρχικών προνομίων και των φραγμών της κάστας.. Το γέλιο που συνοδεύει το σήκωμα των φουστανιών μιας γυναίκας είναι χαρούμενο και θριαμβευτικό, και την ίδια στιγμή κοροϊδευτικό και περιπαικτικό. Καταφάσκει και αρνείται, ενταφιάζει και αναζωογονεί. Τα γεννητικά όργανα που επιδεικνύονται έλκουν την καταγωγή τους απ' τους συμβολισμούς του μύθου της Βαυβούς, γιατί τα άτομα που συμμετέχουν στον δείπνο δεν είναι τελικά ευνουχισμένα, αλλά έχουν ακόμα τη δυνατότητα να γεννήσουν και να γεννηθούν, να ανθοφορήσουν και να ανανεωθούν, έστω και για λίγο. Μέσα σ' αυτήν την οργιαστική διάθεση, γνωρίζουν πολύ καλά ότι το να υποβιβάζεις κάτι δεν σημαίνει ότι το οδηγείς στην απόλυτη καταστροφή, αλλά ότι το στέλνεις πίσω στο κατώτερο αναπαραγωγικό στρώμα, στη ζώνη που επιτελείται η νέα γέννηση με μια αίσθηση σχετικότητας όλων των κρατουσών αληθειών και εξουσιών, και με μια άλλη λογική, ένα άλλο βλέμμα: τη λογική του «ανάποδα», του «κόσμου από κάτω» (Μπαχτίν, 2005: 272-273).

Τελικά, όπως γράφει και ο Ανδρεάδης, το περιθώριο επιλέγει να δει τον κόσμο από κάτω, ακολουθώντας τον δρόμο της άρνησης, έστω κι αν θ' αποτελεί πάντοτε την νόσο της κοινωνίας (Ανδρεάδης, 2009: 449, 453).

Ο Bunuel συνήθιζε να περιγράφει τη Βιριδιάννα ως μια μαύρη κωμωδία που περιέχει κρυφές δόσεις ανατρεπτικού πνεύματος (Michel, 2003: 51). Αναμφισβήτητα, η ταινία αποτελεί τον διπλό θρίαμβο του Auteur: Απ' την μία πλευρά, δεν είναι και λίγο να εξαπατάς τον Φράνκο και να γυρίζεις μια ανατρεπτική ταινία πείθοντας τους ιεροεξεταστές του ότι πρόκειται για ένα δοκίμιο αγιοσύνης. Και απ' την άλλη, το σκηνικό εξέγερσης και βεβήλωσης που στήνουν τα τέρατα (μαζί με τον ίδιο τον

σκηνοθέτη) αποτελεί μια καταφανής πράξη εκδίκησης ενάντια στην εξουσία. Αντίθετα, ο Παζολίνι θα αντικρίσει την καρδιά του σκότους, τον διπλό όλεθρο. Η αγάπη του για το τσακισμένο, δίχως ελπίδα, περιθώριο θ' ανοίξει τον δρόμο για τη βίαιη δολοφονία του. Ο Παζολίνι θα ταυτιστεί με τους ήρωές του, θα υποδυθεί τον μαρτυρικό ρόλο τους και θα γνωρίσει το άσχημο τέλος τους, εξιλαστήριο θύμα μιας κοινωνικής θυσιαστικής κρίσης, απ' την στιγμή που ο θάνατος, όπως γράφει και ο Rohdie, είναι πάντοτε το αντίτιμο της γνώσης.

ΤΟ ΕΞΙΛΑΣΤΗΡΙΟ ΘΥΜΑ

«Σεις δε είσθε εφευρέται ψεύδους

Είσθε πάντες ιατροί ανωφελείς» Ιώβ, 13, 4

«The horror, the horror» Συνταγματάρχης Kurtz

Ο Αποδιοπομπαίος Τράγος

Στο έργο του Richard Kearney, *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα*, μια από τις κυριότερες συνιστώσες που αναπτύσσονται είναι η ανάγκη των ανθρώπων να προβάλλουν στους άλλους τους ασυνείδητους φόβους που τους ωθούν να αναδιπλώνονται στον εαυτό τους. Ο Kearney υποστηρίζει ότι αρνούμαστε ν' αναγνωρίσουμε ότι είμαστε υπεύθυνοι απέναντι στην ετερότητα που μας αποσταθεροποιεί και μηχανεύομαστε στρατηγικές υπεκφυγής. Μια απ' τις κυρίαρχες στρατηγικές που εξασκούμε είναι η προσπάθεια να εξιλεωθούμε με την διαπόμευση των άλλων ως ξένων. Πράττοντας με αυτόν τον τρόπο, αρνούμενοι να αναγνωρίσουμε τους εαυτούς μας ως άλλους και αποφεύγοντας να τους προσδώσουμε το ποσοστό ετερότητας που τους αναλογεί, θυσιάζουμε τον ξένο με την «κατηγορία» του τέρατος, της απειλής, δηλαδή, που ελλοχεύει στις παρυφές της ατομικότητάς μας (Kearney, 2006: 24). Είναι ευρέως γνωστό ότι οι περισσότεροι πολιτισμοί βασίζονται σε μια ιδρυτική θυσιαστική πράξη, αναπτύσσοντας τους μύθους της θυσίας γύρω από τους αποδιοπομπαίους ξένους. Θεωρώντας τους υπεύθυνους για τα δεινά που μαστίζουν την κοινότητα, προχωρούν στην απομόνωση ή την εξάλειψή τους, εφοδιάζοντας κατ' αυτό τον τρόπο την κοινωνία με μια ταυτότητα συμπαγή και συνεκτική, καλλιεργώντας τεχνηέντως το αίσθημα του ποιος ανήκει σ' αυτήν και ποιος όχι. Η θυσία του άλλου στο βωμό της ετερότητας σφραγίζει τα όρια ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο, προστατεύοντας, έστω και πλασματικά, τα μέλη μιας κοινότητας και την κοινή ταυτότητά τους (Kearney, 2006: 57).

Ένα κείμενο από το *Λευιτικό*, σύμφωνα με τον Kearney, σηματοδοτεί τον ιστορικό εξευγενισμό της θυσίας, αφού το αντικείμενο της θυσίας δεν είναι πλέον ένας άνθρωπος αλλά ένας τράγος. Το βάρος της κάθαρσης δεν το σηκώνουν πλέον ο Διόνυσος, ο Πενθέας και ο Οιδίποδας, αλλά η κοινωνική και ψυχολογική τους μεταβίβαση στο ζωικό βασίλειο. Το γεγονός, όμως, ότι η Ιουδαίο-χριστιανική παράδοση καταργεί την ανθρωποθυσία και αρνείται τις διονυσιακές τελετουργίες ανθρώπινης αιματοχυσίας, δεν σημαίνει ότι παύουν κάποιες επαναλαμβανόμενες

αντιστροφές του φαινομένου μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι (Kearney, 2006: 58-61). Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφέραμε κάποια παραδείγματα δαιμονοποίησης των ανεπιθύμητων κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Σήμερα, επίσης, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε περιπτώσεις ομάδων που διαδραμάτισαν τον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου: Εθνικοί, Εβραίοι, αιρετικοί, μάγισσες, άπιστοι και απολίτιστοι άγριοι χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς ως εξιλαστήρια θύματα με κύριο σκοπό τη διατήρηση της συνεκτικότητας της εκάστοτε κυρίαρχης ομάδας. Τα αναρίθμητα περιστατικά των αιρετικών που ρίχτηκαν στην πυρά, οι διωγμοί των Εβραίων, το κάψιμο των μαγισσών, αποτέλεσαν τη φρικιαστική και ανήλεη πρακτική κάθε κυρίαρχου θεσμού που επιχειρεί να παραμείνει αγνός, εκδιώκοντας όσους κρίνονταν ρυπαροί. Μόνο αποβάλλοντας το μιανό από τους κόλπους του θα διασφάλιζε την ομαλότητα και την ηρεμία. Και καθώς, ιστορικά και πολιτικά, η ανάγκη εξαγνισμού μεγάλωνε μπροστά στον διογκούμενο αναβρασμό και το χάος, το εύρος των επιλεγμένων απόξενων μεγάλωνε ολοένα και περισσότερο (Kearney, 2006:68).

Μια άλλη παράμετρος διαπόμπευσης, η οποία δεν σχετίζεται τόσο με την συγκρότηση της ταυτότητας, όσο με την αδυναμία σχηματισμού της, καταδεικνύει ο Ζίζεκ όταν σχολιάζει με λακανικούς όρους τον ρόλο της κοινωνικής φαντασίωσης στο πεδίο της ιδεολογίας. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα των Εβραίων, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η κοινωνία δεν εμποδίζεται να συγκροτήσει την ταυτότητά της εξαιτίας των υποβολιμαίων χαρακτηριστικών των Εβραίων, αλλά εξαιτίας της ίδιας της ανταγωνιστικής της φύσης, του δικού της μπλοκαρίσματος, και γι' αυτό το λόγο προβάλλει αυτήν την αρνητικότητα στο πρόσωπο του Εβραίου. Ό, τι λοιπόν αποκλείεται απ' το Συμβολικό (κοινωνικό πεδίο) επιστρέφει στο Πραγματικό ως παρανοϊκή κατασκευή του Εβραίου. Επιπλέον, οι Εβραίοι ταυτίζονται και συνιστούν ένα κοινωνικό σύμπτωμα. Στο πλαίσιο μιας κοινωνικής φαντασίωσης φαίνονται σαν εισβολείς που εισάγουν μια έξωθεν αναστάτωση στο κοινωνικό οικοδόμημα. Όταν όμως διέλθουμε τη φαντασίωση, οφείλουμε να ταυτιστούμε με το «σύμπτωμα» και να αναγνωρίσουμε στις αποδιδόμενες ιδιότητες του Εβραίου την αναγκαία συνθήκη του δικού μας συστήματος: οφείλουμε, πολύ απλά, να αναγνωρίσουμε την αλήθεια για τον εαυτό μας (Zizek, 2006: 215-216).

Girard και Εξιλαστήριο Θύμα

Ο Rene Girard έχει ασχοληθεί σε πολλά έργα του με το πολιτιστικό και κοινωνικό φαινόμενο της θυσίας. Ο πυρήνας της αντίληψής του βασίζεται στην υπόθεση ότι οι περισσότερες κοινωνίες είναι θεμελιωμένες στην τελετουργική θυσία ενός μολυσματικού άλλου. Η συναίνεση που απαιτείται για την κοινωνική ομοθυμία παρέχεται έπειτα από μια συλλογική προβολή με θύμα τον άλλο, ο οποίος γίνεται φορέας της καθολικής επιθετικότητας, της βίας, της ενοχής και των προβλημάτων που θέτουν μεταξύ τους τα άτομα στα πλαίσια μιας κοινωνικής συνύπαρξης. Το τελετουργικό μίasma λοιπόν είναι παρόν όπου υπάρχει ο φόβος μιας βίας έτοιμης να ξεσπάσει και να διεκδικήσει τον φόρο αίματος που της αναλογεί. Όταν η εμφύλια βία φανερώνει το πρόσωπό της, παρουσιάζεται με την μορφή μιας αιματηρής εκδίκησης, μιας βεντέτας ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας. Αυτή η διαμάχη εντοπίζεται στην κρίση των διαφορών, δηλαδή στο σύνολο της πολιτιστικής τάξης, η οποία διαρρηγνύεται με συνέπεια την απώλεια των ατομικών ταυτοτήτων (Girard, 1991: 87). Για όσο καιρό η ομόνοια μεταξύ των μελών της κοινότητας δεν απειλείται, το κάθε άτομο διατηρεί την ταυτότητά του που του επιτρέπει να έχει μια καθορισμένη θέση μέσα στους κόλπους της κοινότητας. Από την στιγμή, όμως, που η βία και η «μόλυνση» ξεσπούν, οι ταυτότητες που φέρουμε χάνουν την πρωταρχική τους ισχύ, δεν έχουν κανένα συμβολικό και λειτουργικό ίχνος, στερούνται νοήματος και σημασίας. Στο απόγειο της κρίσης, η ανεξέλεγκτη βία αποτελεί θείο όργανο και αυτοσκοπό, συμπυκνώνοντας τις ανάγκες και τις επιθυμίες της κοινότητας. Εάν δεν υπήρχε η πράξη της θυσίας και το εκάστοτε εξιλαστήριο θύμα, η βία δεν θα μετατρέποταν σε πολιτιστική τάξη, πλήρως εναρμονισμένη με τις απαιτήσεις και τους κανόνες των πολιτισμένων κοινωνιών. Θα ήταν μιας διαρκής «Βακχείας», υποδαυλίζοντας ατέρμονα την καταστροφή και τη διάσπαση. Γι' αυτό τον λόγο, η θυσία πολώνει πάνω στο θύμα τα διαφαινόμενα ίχνη της διάσπασης και τα καταλύει προτείνοντας τους μια μερική ικανοποίηση.

Όσο οι άνθρωποι απολαμβάνουν ασφάλεια και ηρεμία, ο ρόλος του αποδιοπομπαίου τράγου παύει να έχει λειτουργική χρησιμότητα. Αφότου όμως η βία εκδηλωθεί, το αίμα γίνεται ορατό, πλημμυρίζει την τελετουργική σκηνή, διαχέεται ανεξέλεγκτα και συγκεκριμενοποιεί τον μολυσματικό χαρακτήρα του (Girard, 1991: 63). Η διαδικασία δημιουργίας θυμάτων συνδράμει με αποτελεσματικό τρόπο στο αίσθημα συνοχής της κοινότητας που τώρα επανασυνδέεται μέσα απ' την συλλογική πράξη της δίωξης του

αποδιοπομπαίου τράγου. Η αρμονία αποκαθίσταται σταδιακά κι αφού ολοκληρωθούν οι απαραίτητες τελετουργικές πράξεις, το μίσος για τον ξένο ενδέχεται να μετατραπεί σε συμπάθεια (Kearney, 2006: 78-79).

Το πρόβλημα της θυσίας εδράζεται στη βούληση να καταστρέψει αυτό που πρέπει και να διαφυλάξει τους υπόλοιπους από ένα θανάσιμο, μεταδοτικό κίνδυνο. Φυσικά, όλοι όσοι συμμετέχουν στη θυσία, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, κινδυνεύουν. Η τελετουργική όμως μορφή της, έχοντας κανονιστικό χαρακτήρα, εξασφαλίζει την προστασία αυτών που την τελούν. Με άλλα λόγια, όπως πολύ εύστοχα γράφει και ο Bataille, η θυσία είναι η ζεστασιά όπου ξαναβρίσκεται η μύχια σχέση μεταξύ αυτών που συνθέτουν ένα σύστημα κοινών έργων (Bataille, 2010: 89). Η ακόρεστη βία που αναφέραμε εξαπατάται μόνο στον βαθμό που δεν της στερούμε ολοκληρωτικά το θήραμά της, που της επιτρέπουμε την ελεγχόμενη αιματοχυσία που αυτή συνθέτει και αναπαριστούμε πλήρως το πολιτιστικό και συμβολικό της περιεχόμενο (Girard, 1991: 16).

Η μεγάλη, ανθρώπινη εφεύρεση, η οποία, σύμφωνα με τον Girard, κατοικοεδρεύει ακόμα και στις μοντέρνες κοινωνίες αποπέμποντας αναγνωρίσιμους επήλυδες (π.χ., μειονότητες και μετανάστες), έγκειται στην επιλογή του κατάλληλου ανθρώπου, κοινή συναινέσει, ώστε να εξευμενιστεί η θυσιαστική κρίση μιας κοινωνίας. Το θύμα εδώ δεν προσφέρεται σε κάποιο αιμοσταγές άτομο, δεν είναι ο άμεσος ενδιαφερόμενος ούτε απαραίτητα ο ηθικός αυτουργός της μόλυνσεως. Το θύμα υποκαθιστά την μόλυνση, ταυτίζεται μαζί της, φέρει τα χαρακτηριστικά της και προσφέρεται σε όλη την κοινότητα απ' όλη την κοινότητα. Είναι το καταραμένο απόθεμα, ένα πολύτιμο περίσσειμα παρμένο μέσα απ' την μάζα του χρήσιμου πλούτου. Ο μηχανισμός του αποδιοπομπαίου τράγου, εντέλει, δημιουργεί έναν ιδανικό κόσμο, αφού εξασφαλίζει ότι το καθετί που θεωρείται τερατώδες, ατελές και απειλητικό θα εξαλειφθεί (Girard, 1991: 167). Η βία τερματίζεται με βία και η ασφάλεια εγκαθίσταται ξανά στις συνειδήσεις της κοινωνίας.

Η Αποκάλυψη του Τέρατος

Στην ταινία του Francis Ford Coppola, *Αποκάλυψη Τώρα*, ο υπολοχαγός Willard αναζητάει τα ίχνη του συνταγματάρχη Kurtz, ο οποίος επιχειρεί στην περιοχή της Καμπότζης παραβαίνοντας τις νόμιμες διαταγές. Διωκόμενος απ' τον στρατό, καταφεύγει όλο και βαθύτερα μέσα στη ζούγκλα, όπου λατρεύεται σαν Θεός από τους αυτόχθονες. Οι χωρίς οίκτο μέθοδοι που ακολουθεί επιφέρουν νικηφόρα αποτελέσματα αλλά διαταράσσουν τους κανόνες. Όταν η στρατιωτική διοίκηση αποφασίζει ότι έχει υπερβεί τα όρια, καλεί τον Willard να βάλει τέλος στη δράση του «μεροληπτώντας ακραία».

Ο παραλληλισμός ανάμεσα στον νομοταγή εκτελεστή και τον τερατώδη εγκληματία επισημαίνεται ήδη απ' την εναρκτήρια σκηνή της ταινίας. Σ' αυτήν, ο Willard παραδέχεται ότι η αφήγηση των δικών του βιωμάτων είναι α ξεδιάλυτα συνδεδεμένη με την αφήγηση της ζωής του Kurtz (Kearney, 2006: 113). Δεν υπάρχει τρόπος να ειπωθεί η μία δίχως να γίνει αναφορά στην άλλη. Εάν η αφήγηση της ιστορίας του διαβολικού τέρατος, του βασιλιά που πρέπει να δολοφονηθεί για να επανακτήσει η κοινότητα την συνοχή της, έχει χαρακτήρα εξομολογητικό, τότε και η αφήγηση του εκτελεστή πρέπει να είναι εξομολογητική. Θύτης και θύμα διαπλέκονται, ταυτίζονται και συνδέονται άρρηκτα υπό το πρίσμα κοινών πολιτισμικών και βιοματικών αξιών. Καθώς ο Willard ξεφυλλίζει τις σελίδες απ' το ντοσιέ του, συνειδητοποιεί ότι ο συνταγματάρχης ήταν κάποτε σαν αυτόν: άξιος στρατιωτικός και λαμπρός άνθρωπος, γαλουχήθηκε με τις παραδοσιακές, αμερικανικές αξίες και έθεσε τον εαυτό του στην υπηρεσία των ανώτερων ιδανικών της πατρίδας του. Μέχρι την στιγμή που παραδόθηκε στη φρίκη, διέθετε όλες τις περγαμινές για μια σπουδαία καριέρα στον αμερικανικό στρατό. Τι έφταιξε; Ποιοι λόγοι τον οδήγησαν σε μια ολική μεταστροφή και στην άνευ όρων παράδοσή του στο σκοτάδι; Ο υπολοχαγός βυθίζεται σταδιακά στην ανασκόπηση της ζωής του Kurtz και αρχίζει να γοητεύεται απ' την πολύπλοκη προσωπικότητά του. Όσο περνάει ο χρόνος, το τοπίο θολώνει ολοένα και περισσότερο. Ο Kurtz απεκδύεται τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, οι περιγραφές είναι διφορούμενες και αποπροσανατολιστικές, οι φωτογραφίες σκιάδεις, ο άνθρωπος γίνεται δαίμονας και η αφήγηση μύθος. Όσο πιο κοντά βρισκόμαστε στην καρδιά του σκότους, τόσο ο «κερασφόρος» ξένος γίνεται πιο αβέβαιος.

Ο Willard συγχύζεται. Ποιος είναι πραγματικά ο άνθρωπος που πρέπει να εξοντώσει; Ένα ψυχοπαθές τέρας ή ένας ποιητής-πολεμιστής; Ο Μινώταυρος ή ένας νιτσεϊκός ήρωας, πέραν του καλού και του κακού, απολογητής της θείας ενέργειας και βούλησης; Θα πρέπει άραγε να ενστερνιστεί την κοσμοθεωρία του συνταγματάρχη και τις βίαιες πρακτικές του ή να γίνει το ψυχρό όργανο των ανωτέρων του; Σ' αυτό το καντιανό, θα λέγαμε, δίλημμα, σ' αυτό το διαφορούμενο αίσθημα τρόμου και θαυμασμού μπροστά σε κάτι *Υψηλό*, θα απαντήσει ο Timothy Beal. Στο έργο του, *Η Θρησκεία και τα Τέρατα της*, αναλύει τον θεμελιώδη ρόλο που διαδραμάτισαν τα μυθικά τέρατα, από τις αρχέγονες θρησκείες της Μέσης Ανατολής μέχρι τις μοντέρνες ταινίες τρόμου. Τα τέρατα αυτά, διατείνεται, αποκαλύπτουν συχνά μια εμπειρία του ιερού, η οποία ανάγεται στις ατέλειωτες εντάσεις ανάμεσα στη τάξη και το χάος, στον προσανατολισμό και τον αποπροσανατολισμό, στο έδαφος και την άβυσσο, στο εγώ και στο άλλο. Το εξιλαστήριο τέρας δεν είναι μονάχα ένα μολυσματικό ίχνος, αλλά και μια φασματική εμφάνιση ενός στοιχείου εντελώς αλλόκοτου και θεϊκού, πέραν του καλού και του κακού. Γράφει ο Beal: «Ένα τέρας είναι ένας οϊωνός που εισβάλλει στον κόσμο μέσα από το βασίλειο του ιερού {...} Η ετερότητα του τέρατος θεωρείται όχι μονάχα αφύσικη, αλλά και τρομακτική, υπερφυσική, φορτισμένη με θρησκευτική σημασία. Παρομοίως, η βίωση της φρίκης αναφορικά με το τερατώδες συχνά περιγράφεται με όρους που θυμίζουν θρησκευτικό βίωμα» (Beal, 2001).

Η οδύσσεια του Willard στην αχανή και κλειστοφοβική ζούγκλα, μέσα από την λάσπη, την καταστροφή και τους στρατιώτες που ισορροπούν ανάμεσα στο παρατεταμένο μαρτύριο και την ντοπαρισμένη παραίσθηση, ιχνηλατεί και διαγράφει την παράλληλη διαδρομή του Kurtz από την αποδοχή μέχρι την πτώση και από τη δόξα μέχρι την καταδίωξη. Ο υπολοχαγός συνειδητοποιεί σταδιακά πως οι φρικιαστικές ενέργειες του τέρατος που κυνηγάει αντιστοιχούν στις υποτιθέμενα νομότυπες και ηθικές ενέργειες του αμερικανικού στρατού, ο οποίος διαχειρίζεται τον πόλεμο μ' έναν ακραίο, προπαγανδιστικό τρόπο συγκάλυψης και υποκρισίας. Στο τέλος της διαδρομής, ο υπολοχαγός θα αναγνωρίσει ότι ο Kurtz διαδραματίζει τον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου που πρέπει να θυσιαστεί ώστε να διασφαλιστεί η συνοχή των στόχων ενός ολόκληρου έθνους. Ο υπολοχαγός πρέπει να εκτελέσει αυτήν την δύσκολη αποστολή. Πρέπει να μεταμορφωθεί σε δῆμιο, ενώ οι ανώτεροι επιτελείς, ως γνήσιοι Πόντιοι Πιλάτοι, νίπτουν τα χείρας τους. Πρέπει να εξοντώσει

το τέρας πριν αυτό, διασκορπίζοντας την ηθική του πανούκλα, προκαλέσει το τέλος των συλλογικών ψευδαισθήσεων.

Kurtz και Ιώβ

Αναλύοντας το φαινόμενο του αποδιοπομπαίου τράγου, ο Girard απαριθμεί τέσσερα χαρακτηριστικά που αφορούν τις συλλογικές διώξεις: (α) κοινωνική και πολιτισμική κρίση, (β) ένα έγκλημα που οι διαστάσεις του αφορούν την κρίση, (γ) ένας ένοχος που κατηγορείται όχι κυρίως για άμεση, αλλά για έμμεση ανάμειξη στο έγκλημα και (δ) μια βία που λαμβάνει ιερό χαρακτήρα (Kearney, 2006: 92-93). Στην ταινία *Αποκάλυψη Τώρα*, η κοινωνική και πολιτισμική κρίση είναι ο πόλεμος. Το έγκλημα, για το επιτελείο του στρατού, αντιστοιχεί στις ανορθόδοξες πρακτικές του Kurtz, αλλά για τον ίδιο τον συνταγματάρχη έγκειται στην βαρβαρότητα και την υποκρισία των συμπατριωτών του. Ένοχος είναι ο Kurtz, αυτός ο επιφανής άνθρωπος που διάβηκε την απαγορευμένη γραμμή, μεταμορφώθηκε σε τερατώδες είδωλο, προσφέροντας, όπως πολύ σωστά επισημαίνει και ο Girard, τον αμφίσημο μέσο όρο ανάμεσα στην διαφορά και την ταυτότητα που είναι αναγκαίος για τη θυσιαστική κρίση (Girard, 1991: 268). Τέλος, η βία που λαμβάνει ιερό χαρακτήρα σχετίζεται τόσο με την νιτσεϊκή αντίληψη του Kurtz, όσο και με την καταληκτική σκηνή της θυσίας.

Η Αρχαία Οδός των Ασεβών του Girard, περιγράφει έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η μιμητική επιθυμία. Τα άτομα που ενδημούν σ' αυτόν παρουσιάζουν μια διαλεκτικά ανταγωνιστική τάση, ειδικά, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του Kurtz, όταν έχουν μεγάλη φήμη και υψηλό κοινωνικό status. Αν επικεντρωθεί κάποιος στην μυστική συγγένεια των ατομικών καταστάσεων, σ' αυτήν την ταυτόσημη αποξένωση, στην διαρκή απειλή της αλλοτρίωσης, καταλαβαίνει πολύ εύκολα ότι η διάθεση για βία αυξάνεται διαρκώς και θα ικανοποιηθεί μόνο όταν εκτονωθεί πάνω σ' ένα θύμα. Όσο πιο εκτεθειμένο, γνωστό και ορατό είναι το θύμα, τόσο αυξάνεται και το μεγαλείο της εξιλαστήριας θυσίας. Το θύμα, μ' άλλα λόγια, καθορίζεται απ' την εξέχουσα και δημοφιλή θέση που κατέχει στην κοινότητα (Girard, 1991: 90-91). Είναι το συντετριμμένο είδωλο, το άτομο που απολάμβανε την θεία και ανθρώπινη εύνοια, και ξαφνικά έχει χάσει τα πάντα. Είναι ο ομηρικός πολεμιστής που αποστερείται το *Κύδος* του, το φυλαχτό-φετίχ της δόξας και της δύναμής του. Ο

ηγέτης-γκουρού που τον περιβάλλουν με τις μαγικές δυνάμεις του Καλού, μέχρι να αποφασίσουν ότι είναι ένας φρικιαστικός δαίμονας που αντιπροσωπεύει το Κακό.

Ο Φουκώ αναφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από το βιβλίο του Μοπινό, *Τρομακτικές Ιστορίες Απεχθών Εγκλημάτων* (1793), που καταδεικνύει τη γέννηση του βασιλικού θεσμού: στις απαρχές της ανθρώπινης κοινωνίας, υπήρχαν δύο κατηγορίες ανθρώπων: εκείνοι που ασχολούνταν με τη γεωργία και την κτηνοτροφία και εκείνοι που είχαν την υποχρέωση να τους προστατεύουν από τα άγρια θηρία. Ήρθε όμως κάποτε η στιγμή που οι κυνηγοί εξόντωναν όλα τα θηρία και δεν χρησίμευαν πλέον στους υπόλοιπους. Φοβούμενοι ότι θα χάσουν τα προνόμια που απολάμβαναν, μετατράπηκαν τελικά σε θηρία και στράφηκαν ενάντια στα κοπάδια και τις οικογένειες που όφειλαν να προστατεύουν. Έγιναν, έτσι, οι λύκοι του ανθρώπινου γένους. Κι αργότερα, βασιλιάδες και τύραννοι (Φουκώ, 2010:194-195). Στο προηγούμενο κεφάλαιο μιλήσαμε για το πρώτο ηθικό τέρας, το πολιτικοκοινωνικό τέρας, που διαρρηγνύει το κοινωνικό συμβόλαιο επιφέροντας καθολικό χάος. Προχωρώντας στην ανάλυσή του ο Φουκώ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η πρώτη μορφή αυτού του νέου τέρατος δεν είναι ούτε ο δολοφόνος, ούτε ο βιαστής, ούτε το περιθώριο εν γένει, αλλά ο βασιλιάς. Ο βασιλιάς είναι εκείνο το φυσικό πρόσωπο που δεν υπάγεται αλλά ούτε και εφαρμόζει τις αρχές του κοινωνικού συμβολαίου και διαταράζει με τις πράξεις του τον συνεκτικό ιστό του κοινωνικού σώματος. Επιβάλλει αμείλικτα το συμφέρον και την κυριαρχία του σαν να μην εξαρτά την νομική του θέση απ' το δίκτυο των κοινωνικών σχέσεων αλλά απ' την ίδια του την ύπαρξη. Για να θυμηθούμε και τον Λακάν, είναι το ίδιο τρελός μέσα στην ταυτολογία του με οποιοδήποτε άλλο άτομο που πιστεύει ότι είναι βασιλιάς (Ζίζεκ, 2010:60). Η ίδια του η ύπαρξη και η αυθαιρεσία που πηγάζει από αυτήν αποτελεί αυτομάτως έγκλημα, διότι αναγκάζει τα άτομα να υπακούσουν στη βούλησή του αδιαμαρτύρητα.

Την εποχή της μετάβασης απ' το φυσικό στο ηθικό τέρας, ιδανική ενσάρκωση του δεύτερου τύπου αποτέλεσε το βασιλικό ζεύγος της Γαλλίας. Στις περιγραφές και τα σχόλια μιας κοινωνίας που εκκόλαπτε το βίαιο ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, ο Λουδοβίκος ΙΣΤ' και η Μαρία Αντουανέττα παρουσιάζονται με τα πιο τερατώδη χαρακτηριστικά: είναι αιμοσταγείς, κανίβαλοι και διψασμένοι για αίμα. Ειδικά η Μαρία Αντουανέττα, ως ξένη, είναι «ύαινα», «δράκαινα» και «θηλυκός τίγρης» που δεν χορταίνει αίμα. Το πιο σημαντικό όμως στοιχείο είναι το γεγονός ότι

οι λίβελοι της εποχής παρουσιάζουν τη βασίλισσα να επιδίδεται σε σεξουαλικές ακολασίες και να συνάπτει αιμομικτικές σχέσεις (Φουκώ, 2010: 189-209).

Το μοτίβο διαπόμπευσης ενός ισχυρού ατόμου, το οποίο συνήθως έχει συνάψει και αιμομικτικές σχέσεις, απαντάται τόσο στις τοτεμικές κοινωνίες που μελετάει ο Freud, όσο και στην ανάλυση του Οιδίποδα Τύραννου απ' τον Girard. Ο τελευταίος προτείνει την ακόλουθη ανάγνωση του έργου: Πρώτο στερεότυπο της κρίσης: η Θήβα ρημάζεται από κατάρρα. Δεύτερο στερεότυπο: υπεύθυνος είναι ο Οιδίποδας που σκότωσε τον πατέρα του και παντρεύτηκε την μητέρα του. Πατροκτονία και αιμομιξία προσφέρουν μια πρώτης τάξεως σύνδεση ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, μολύνοντας το σύνολο της κοινωνίας. Αυτό μας οδηγεί κατευθείαν στο τρίτο στερεότυπο: έχουμε πρώτα την αναπηρία, την χωλότητα του Οιδίποδα. Στη συνέχεια, έχοντας φτάσει στη Θήβα ως έπηλυσ, αν και υιός του βασιλιά, νόμιμος και σεβαστός διάδοχός του, συμπυκνώνει στο πρόσωπό του την οριακή και δυσπόστατη ιδιότητα εκείνου που ανήκει και ταυτόχρονα δεν ανήκει στην κοινότητα. Παρόμοια με τον Οδυσσέα, είναι συγχρόνως και ανέστιος ζητιάνος και απόλυτος μονάρχης. Συνεπώς, η αναπηρία του Οιδίποδα, η οποία, όπως γράφει και ο Levi-Strauss, αποτελεί ένα σύνηθες μοτίβο του μύθου όταν θέλει να εκφράσει διαστρεβλώσεις και εμπόδια επικοινωνίας σ' όλους τους τομείς της ανθρώπινης ζωής, τα τραυματικά παιδικά χρόνια, η αιμομιξία και η διττή του ιδιότητα ως ξένου/βασιλιά, τον καθιστούν ιδανικό στόχο που συγκεντρώνει όλα τα απαραίτητα χαρακτηριστικά του εξιλαστήριου θύματος (Kearney, 2006: 94-95).

Η νόσος της πόλης, η μόλυνση που επιφέρει η θυσιαστική κρίση της, είναι μία μεταφορά που συμβάλλει στη διαφώτιση του όλου ζητήματος. Ο Ανδρεάδης περιγράφει πολύ εύστοχα την εικόνα μιας πόλης που νοσεί: *«Μια αρρώστη πόλη που το κακό απλώνεται σαν επιδημία. Μια αρρώστια που χτυπάει τα κορμιά, τις ψυχές, μια απειλή που σκοτεινιάζει τον ορίζοντα και κάνει τον αέρα να μυρίζει με μια βαριά αποφορά. Οι δρόμοι στρωμένοι νεκρούς. Η αγριότητα της φύσης έφυγε από τα δάση και κυκλοφορεί στους δρόμους της πόλης αυτής. Κάθε γωνιά και μια παγίδα που δεν μπορείς να προβλέψεις, μια ενέδρα που έχει στόχο τον θάνατό σου {...} Σε αυτή την πόλη ό,τι φαίνεται δεν είναι {...} Κάπου υπάρχει κρυμμένο ένα φοβερό μυστικό. Ένα αποτρόπαιο έγκλημα είναι η αιτία της αρρώστιας. Καταζητείται ο ένοχος, αλλά αυτός που τον ψάχνει θα βρει κάτι ή κάποιον άλλο.»* (Ανδρεάδης, 2009: 442-443). Ένοχος

για τη Θήβα είναι ο Οιδίποδας. Για το Βιετνάμ ο Kurtz. Για το Παρίσι η «Ρορ», όπως την χαρακτηρίζει ευφύως ο Νικόλας Κάλας, Μαρία Αντουαννέτα. Για το Los Angeles του Πολάνσκι, η πατριαρχική φιγούρα του Cross που στιγματίζει αιμομικτικά όλους τους πολίτες. Η αιμομιξία, ως κυριαρχική πηγή μόλυνσης, πέρα απ' το γεγονός ότι αποτελεί μια ανίερη και απαράβατη συνθήκη της ανθρώπινης ιστορίας, ένα συγκλονιστικό taboo, διαταράσσει τους δεσμούς της οικογένειας, την τάξη δηλαδή, που χωρίζει το ανθρώπινο με το ζωικό βασίλειο, γεννώντας τερατώδη και δυσυπόστατα πλάσματα, σμίγοντας την λογική με το χάος. Όπως γράφει και ο Girard, η τερατωδία του Οιδίποδα είναι μεταδοτική. Μολύνει αρχικά ό,τι γεννάει. Όλη αυτή η διαδικασία της γέννησης διαιωνίζει την απαίσια μίξη των αιμάτων που πρέπει να διαχωριστούν, οδηγώντας σε μια ολέθρια επανάληψη του ίδιου, εκθέτοντας την κοινότητα στον ίδιο κίνδυνο που την εκθέτουν και οι τερατώδεις δίδυμοι (Girard, 1991: 129). Η αιμομιξία και η αλόγιστη βία είναι οι αναγκαιότερες και δέουσες συνθήκες με τις οποίες επενδύεται διαχρονικά η νόσος ώστε να καταστεί μεταδοτική. Μ' αυτόν τον τρόπο, η συλλογική κρίση δεν συγκαλύπτεται αλλά αποδίδεται σε κάθε μέλος της κοινότητας ξεχωριστά. Κι εδώ ακριβώς θα κριθεί επείγουσα η έγκληση του αποδιοπομπαίου τράγου.

Ο Kurtz, ο Ιώβ και ο Οιδίποδας είναι οι πολλαπλές όψεις του αιώνια απaráλλαχτου θύματος μιας μεγάλης, ανθρώπινης τραγωδίας. Το τραγικό σφάλμα για το οποίο τους κατηγορούν ανήκει σε όλη την κοινότητα, και για αυτό ακριβώς πρέπει να το φορτωθούν ώστε να απαλλάξουν τους υπόλοιπους απ' την ενοχή και το ανεξέλεγκτο ξέσπασμα της βίας. Έτσι, το εξιλαστήριο θύμα πεθαίνει για έναν συγκεκριμένο και απόλυτο σκοπό: ενώ η κοινότητα αντιμετώπιζε τον κίνδυνο να εξαλειφθεί και η ίδια μαζί του, τώρα αναγεννιέται μέσα από την ευημερία της αποκαταστημένης πολιτισμικής και ηθικής τάξης.

Τέρας και θηρίο λοιπόν ο παράνομος συνταγματάρχης, αλλά είναι ο μόνος; Πώς μεταφράζεται η πολιτισμένη, έλλογη και νόμιμη συμπεριφορά των Αμερικανών στο Βιετνάμ; Ο συνταγματάρχης Kilgore μοιράζει κάρτες θανάτου στα θύματά του και διατάζει τη διεξαγωγή αγώνων ιστιοσανίδας κατά τη διάρκεια των πολεμικών επιχειρήσεων. Σε αντιδιαστολή με την φιλοσοφημένη και κρυστάλλινη λογική του Kurtz, ο οποίος θέλει να τερματιστεί ο πόλεμος με κάθε μέσο, ο Kilgore επιθυμεί την συνέχισή του και τον αντιλαμβάνεται ως ψυχαγωγία. Η χρήση ναρκωτικών, η

ξεχειλισμένη πορνογραφία που προφέρεται σε μετρημένες δόσεις και με «πουριτανικό» δελτίο στο αλλόφρον στρατιωτικό πλήθος, η εν ψυχρώ εκτέλεση κάποιων άτυχων γηγενών εμπόρων, η διαφθορά και η συσσώρευση της άκρατης βίας απεικονίζουν με τον πιο παραστατικό τρόπο την επικράτεια του Κακού και αποτελούν απροκάλυπτα και σουρεαλιστικά ρεπορτάζ μιας ημέρας στην κόλαση. Ο Kilgore όμως θεωρείται νομότυπος. Απολαμβάνει την εύνοια των ανώτερων του και συνθέτει το πρότυπο του άξιου διοικητή. Το ίδιο συμβαίνει και με τους στρατιώτες. Όταν σκορπίζουν τον θάνατο, σωρεύουν άλλη μια νίκη ενάντια στο Κακό, στους «κόκκινους», στα μολυσμένα ζώα. Η υπέρβαση των ορίων και η κατάχρηση εξουσίας δικαιολογείται υπό το πρίσμα των καθημερινών κακουχιών και του βαθμού επικινδυνότητας των καταστάσεων που καλούνται να αντιμετωπίσουν. Η υπέρβαση όμως των ορίων από την πλευρά του θηράματος, δεν θα δικαιολογηθεί ούτε στιγμή. Νομίζει κανείς ότι ο συνταγματάρχης είναι ο μοναδικός υπεύθυνος για όλο αυτό το χάος που διαδραματίζεται στην εμπόλεμη ζώνη, ότι αποτελεί ένα θεϊκό τέρας το οποίο συντηρεί τα όρια της ταυτότητάς μας, ιδανικός και ριζικός εγγυητής μιας απειλητικής ετερότητας. Η παρουσία του είναι μια τραυματική εισβολή ενάντια στην ευημερία της κοινότητας. Είναι η θεατρικοποίηση της φρίκης-ταμπού. Για αυτό και πρέπει να πειστούμε ότι είναι ο μοναδικός υπαίτιος και φορέας της μόλυνσης, γι' αυτό και πρέπει να θανατωθεί. Για να κλείσει ο φαύλος κύκλος του αίματος και της ενοχής.

Ενώ ο αμερικανικός και θεαματικός μύθος του αψεγάδιαστου συνοριακού φυλακίου καταποντίζεται υπό τον ήχο των μεταλλικών κλαγγών και των οβίδων, ενώ τα δημοκρατικά και πατριωτικά ιδεώδη της Αμερικής συνθλίβονται υπό την επήρεια του Lsd, ενώ και οι τελευταίες προπαγανδιστικές πινελιές εξαϋλώνονται μπροστά στα απειράριθμα σουτιέν του Playboy, η υποκρισία του στρατού επιμένει να αντιτίθεται στα μέσα κι όχι στον σκοπό. Και ο σκοπός, εδώ, είναι συνώνυμο της εξόντωσης. Με κάθε μέσο...

Το Θύμα που δεν Ομολογεί

Ήρθε η ώρα που ο διώκτης αντιμετωπίζει το τέρας. Τον міτο για να εισέλθει στον λαβύρινθο θα του τον προσφέρει ένας φωτογράφος ο οποίος είναι ενθουσιασμένος με τον Kurtz. Όπως λέει ο ίδιος, πρόκειται για έναν ποιητή-πολεμιστή, έναν προφήτη μιας νέας διαλεκτικής, πέραν του καλού και του κακού. Ο Willard θα συναντήσει τον συνταγματάρχη και θα γοητευτεί από το πνεύμα του. Στις πολύωρες συζητήσεις τους

ο Kurtz αναλύει τους συλλογισμούς του. Διηγείται μια ιστορία που έζησε, ένα τραγικό περιστατικό που συνέβη όταν αυτός και οι άνδρες του εμβολίασαν κάποια παιδιά για να ανακαλύψουν αργότερα ότι οι Βιετκόγκ επέστρεψαν στο χωριό και έκοψαν τα χέρια που είχαν εμβολιαστεί. Ο Kurtz θα συγκλονιστεί απ' αυτό το γεγονός και θα συνειδητοποιήσει το νόημα της «καθαρής» στρατιωτικής δράσης. Αυτοί που ευθύνονται για την αποτρόπαια πράξη δεν είναι τέρατα, αλλά άντρες. Άντρες που αγαπούν και μισούν σφόδρα, άντρες που θα σκοτώσουν δίχως οίκτο τους εχθρούς τους και το βράδυ θα επιστρέψουν στη θαλπωρή της οικογένειάς τους. Ζώντας δίπλα στη φρίκη, γίνεσαι μέρος της, εραστής της και συνάμα άσπονδος εχθρός. Ό, τι μοιάζει εκ πρώτης όψεως με παραλογισμό, ενέχει ταυτόχρονα την απελπισμένη επιθυμία για τερματισμό του.

Η ηθική της ανηθικότητας που διατείνεται ο Kurtz είναι η νέα εντολή που προσφέρει ο πόλεμος και η φρίκη στον υπαρξιακά και κοινωνικά διασπασμένο Μωυσή. Στον άνθρωπο εκείνο, πρόδρομο του μετα-μοντερνισμού, αντιφατικό και διχασμένο, που απ' την μία απαγγέλλει με ρίγος στίχους του Τ.Σ. Έλιοτ, κι απ' την άλλη καθορίζει με σαιξπηρική φαντασία τα όρια της επικράτειάς του με κομμένα κεφάλια και σαπισμένα πτώματα. Ίσως για αυτό να τον σκοτώνει στο τέλος ο Willard. Ίσως και όχι. Συνειδητά, ο Coppola δεν θα μας εξηγήσει ποτέ...

Ο Kurtz διαβαίνει την είσοδο του βουδιστικού ναού ενώ ένα ελάφι τον προσπερνά οδεύοντας προς την γιορτή και τη θυσία του. Μια ευθεία, νοητή γραμμή ενώνει τα δύο εξυλαστήρια θύματα. Στιγμές μετά, ο εμβαπτισμένος στη λάσπη και το σκοτάδι Willard εισέρχεται στον ναό για να ολοκληρώσει την αποστολή του. Βρίσκει τον Kurtz να μαγνητοφωνεί τον εαυτό του και να καταγγέλλει την υποκρισία του αμερικανικού στρατού που εκπαιδεύει τους στρατιώτες να σκοτώνουν με βόμβες αθώους ανθρώπους αλλά τους απαγορεύει να γράφουν την λέξη *Fuck* πάνω στα αεροπλάνα τους. Ο Kurtz, όπως και ο Ιώβ, κατάλαβαν πολύ καλά τον ρόλο τους. Δεν χρειάζεται καν να τους τον εξηγήσουν. Ορίζουν από μόνοι τους την αποτελεσματικότητα και την ανάγκη του αποδιοπομπαίου τράγου. Δίνοντας μας όμως, με τον πιο βαθύ και συγκλονιστικό τρόπο, τη δυνατότητα να καταλάβουμε, δεν στοχεύουν στην ενδυνάμωση της ιδρυτικής του σημασίας, αλλά στην στηλίτευσή της (Girard, 1991: 97). Υποφέροντας σαν τον Οιδίποδα, ο Kurtz, νιώθοντας τον πόνο περισσότερο απ' τον καθένα, γιατί ο βασιλιάς οφείλει πάντοτε να υποφέρει στη θέση όλων (Girard, 1991: 57), συνειδητοποιεί ότι είναι ο *Φαρμακός* της Καμπότζης. Κι εδώ

ακριβώς έγκειται το μεγαλείο του ανθρώπου, που αντιστέκεται και στηλιτεύει το σύστημα, ενώ την ίδια στιγμή αντιμετωπίζει το φάσμα της συντριβής. «Μπορείς να με σκοτώσεις, όχι όμως και να με κρίνεις», λέει ο Kurtz στον Willard. Δεν είναι αδαής. Αποδέχεται πλήρως τον ρόλο του, ίσως και να τον επιζητάει για να λυτρωθεί, αλλά δεν υπάρχει περίπτωση να τον υποδυθεί με τους όρους των άλλων, ειδικά αν αυτοί είναι βουτηγμένοι στην υποκρισία και τη διαφθορά. Απ' την στιγμή που δεν θα υπάρχει Ιώβ και Kurtz για να παρενοχλούν τη θυματοποιητική διαδικασία, όλα θα φαντάζουν υπέροχα μέσα σ' έναν κόσμο ευμάρειας και ευταξίας. Αλλά ο Kurtz δεν θα τους κάνει τη χάρη. Θα θυσιαστεί με τους δικούς του όρους, επειδή το επέλεξε ο ίδιος κι όχι η οχλοβοή. Πεθαίνοντας, θα πάρει αυτό που θέλει: την αποκατάσταση του ονόματός του.

Ο Willard θυσιάζει στο τέλος τον συνταγματάρχη, αλλά συνειδητοποιεί πολλά πράγματα. Στο τέλος της διαδρομής θα αποφασίσει πως δεν του ταιριάζει ο ρόλος του ανδρείκελου και θα συνεχίσει το έργο του Kurtz αποκαλύπτοντας τα ψέματα και τη φρίκη της στρατιωτικής πολιτικής των Η.Π.Α.. Όταν ο συνταγματάρχης ανησυχεί μήπως δεν βρεθεί κάποιος να πει στον γιο του ποιος ήταν πραγματικά ο πατέρας του, ο Willard επωμίζεται αυτόν τον ρόλο, υπερβαίνοντας την λογική της διαπόμπευσης χάριν της αφηγηματικής κατάθεσης και της σοφίας: αφηγείται την ιστορία του Kurtz που κρατάει στα χέρια του καθώς εξέρχεται απ' τον ναό και ενώνεται με το πρόσωπο του Βούδα (Kearney, 2006: 124).

Το Τέλος της Θυσιαστικής Κρίσης

Ο Willard αρνείται να θεοποιηθεί απ' τους γονατισμένους και ευλαβικούς πολεμιστές. Ο Μινώταυρος εξοντώνεται αλλά ο Θησέας απαρνιέται τον ρόλο του αντικαταστάτη Θεού και αποχωρεί από την καρδιά του σκότους αφήνοντας πίσω του την αιματηρή βία και τη φρίκη. Το ταξίδι της επιστροφής αρχίζει κι ενώ η κάθαρση έχει επιτευχθεί, ενώ η λογική αποκαθίσταται, ο ίδιος γνωρίζει ότι έχει ακόμα κάποιες εκκρεμότητες. Να πει την αλήθεια. Να αποκαταστήσει την υστεροφημία του Kurtz. Να μιλήσει με τον γιο του. Να καταφερθεί εναντίον της Αριάδνης Αμερικής και των Φαρισαίων με τις πράσινες παραλλαγές. Να βάλει σε λειτουργία τον ανεμιστήρα και να σηκώσει θαρραλέα το βλέμμα. Να στηριχτεί στο σώμα του. Να κοιτάξει τον εαυτό του στον καθρέφτη και να πει:

«Ούτε Μίνωας, ούτε Μινώταυρος. Άνθρωπος μόνο...»

Ο ΤΕΡΑΤΩΔΗΣ ΕΑΥΤΟΣ

«Ο Ισαάκ, ο νεαρός ντετέκτιβ, έπεσε πάνω στον Μάιρον και τον Τζέν και φρόντισε να τους οδηγήσει σε πρόωρη σύνταξη και ατίμωση. Ο Μίλτον πόνεσε για τα αδέρφια του. Ορκίστηκε να βγάλει τα μάτια του Ισαάκ. Ένας τυφλός ντετέκτιβ δεν θα μπορούσε να ανακατεύεται στις υποθέσεις των άλλων.» Jerome Charyn, *Η Άγρια Μαίριλυν*

«Ανοίκειο είναι κάθε τι που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό»
Σέλλινγκ

Το Ανοίκειο

Ο Richard Kearney, αναλύοντας την σειρά ταινιών *Άλιεν*, επισημαίνει τις έμμεσες αναφορές γύρω από τη δυνατότητα αμοιβαίας υποκατάστασης των ανθρώπων από τους εξωγήινους επήλυδες. Οι ανθρώπινοι ταξιδιώτες του διαστήματος αντιλαμβάνονται σταδιακά τον εαυτό τους να λειτουργεί ως οικοδεσπότης των εχθρικών όντων, ανακαλύπτοντας με αγωνία ότι το τέρας δεν βρίσκεται έξω από αυτούς αλλά μέσα τους (Kearney, 2006: 104-105). Το αηδιαστικό παράσιτο που ξεπηδάει από το σώμα ενός ταξιδιώτη, αυτό το λακανικό Πράγμα, όπως αναφέρει και ο Ζίζεκ, που δεν μπορεί να ενσωματωθεί στην ολότητα του σώματος αλλά αναπαριστά το συμβολικό δίκτυο στο οποίο είναι εγκλωβισμένο, λειτουργεί ως σύμπτωμα, καταστρέφοντας την ομάδα την ίδια στιγμή που της δίνει συνοχή και συγκροτεί την ταυτότητά της (Zizek, 2006: 140-141). Ο εχθρός, το άλιεν, δεν είναι πλέον ante portas. Έχει καταλύσει τα τείχη και έχει εισβάλλει στο εσώτερο σημείο της ατομικότητας. Όπως και στη διάσημη ταινία της δεκαετίας του '50, *The Invasion of the Body Snatchers*, η οποία λειτουργεί μεταφορικά σε μια εποχή στιγματισμένη απ' την υστερία του μακαρθισμού και τις διώξεις των κομμουνιστών, ο εχθρός εισβάλλει μέσα στην κοινωνία και αποκτάει τα ίδια χαρακτηριστικά με τους ανθρώπους που αδυνατούν να ξεχωρίσουν πλέον τον οικείο με τον ξένο. Το στοιχείο εκείνο που οι άνθρωποι συνολικά, είτε ως αστροναύτες, είτε ως φιλήσυχοι Αμερικανοί πολίτες, θεωρούν ως το πιο ξένο, αποδεικνύεται τελικά ότι είναι και το πιο οικείο, μ' έναν τρόπο που δεν μπορεί να ονομαστεί και ν' αναλυθεί διεξοδικά. Σύμφωνα με τον Kearney, οι επήλυδες της ταινίας *Άλιεν*, μεταμοντέρνα αντίγραφα των θρησκευτικών δαιμόνων του χάους και της αταξίας, λειτουργούν ως φαντασιακές προσωποποιήσεις της αποξένωσης που ενυπάρχει μέσα μας και μας υπενθυμίζει ότι δεν είμαστε ποτέ μόνοι μας σ' έναν οικείο χώρο (Kearney, 2006: 105). Ασφαλές

συμπέρασμα όλων των προηγούμενων; Μην έχεις εμπιστοσύνη σε κανέναν. Ούτε καν στον ίδιο σου τον εαυτό.

Είναι σαφές ότι οι άνωθεν αναγνώσεις παραπέμπουν στο διάσημο δοκίμιο του Freud, *Το Ανοίκειο*. Ο Freud στηρίζει όλη την ανάλυσή του σε μία παραδοξολογία: το ανοίκειο είναι το όνομα για όλα όσα όφειλαν να παραμείνουν κρυμμένα και έγιναν τελικά ορατά. Ενώ ο όρος αναφέρεται άμεσα σε όλα όσα είναι ασυνήθιστα, άγνωστα και μυστικά, εντούτοις, λειτουργώντας διαλεκτικά, μεταφέρει την ακριβώς αντίθετη έννοια, περιγράφοντας αυτό που είναι εσωτερικό και οικείο. Το ανοίκειο είναι το φαινόμενο της αποξένωσης το οποίο αναζωογονεί εκείνο που είναι από καιρό γνωστό και υπερβολικά οικείο αλλά έχει εξαφανιστεί από την συνείδηση και βρίσκεται στο επίπεδο του ασυνείδητου. Επειδή το «ξένο» που αναδύεται μέσα από τον εαυτό μας θεωρείται άφατο, απαιτείται η εξωτερίκευση και η προβολή του πάνω στους άλλους. Όσο πιο ξένοι, πιο αλλότριοι είναι ο άλλοι, τόσο καταλληλότεροι κρίνονται για να επενδύσουμε πάνω τους την εσωτερική μας αποξένωση. Συνεπώς, οι άλλοι μετατρέπονται σε τέλεια θηράματα απ' την στιγμή που μεταφέρουμε πάνω τους την εχθρότητα που αισθανόμαστε εναντίον των ξένων που κατοικοεδρεύουν μέσα μας (Kearney, 2006:151-152). Ο Freud, καταλήγοντας, θα γράψει: *«στην πραγματικότητα, αυτό το ανοίκειο δεν είναι κάτι νέο ή ξένο αλλά κάτι παλαιόθεν οικείο στη ψυχική ζωή, που η απώθηση αποξένωσε απ' αυτήν»* (Freud, 2009, 48). Προεκτείνοντας τη θέση του Freud, είμαστε σε θέση να αντιληφθούμε ότι οι ανησυχητικοί ξένοι και τα τρομακτικά τέρατα που μας απειλούν είναι στην πραγματικότητα φοβερά, όχι επειδή διαφέρουν από μας, αλλά επειδή μας μοιάζουν περισσότερο και από τον ίδιο μας τον εαυτό.

Η εξέλιξη της αισθητικής του γκροτέσκο, του τερατώδους, από τον Ρομαντισμό έως σήμερα, αποτελεί την πρωταρχική ύλη της ανάλυσης του Freud, ο οποίος χρησιμοποιεί το έργο του E.T. Hoffman ως παράδειγμα εμφάνισης του ανοίκειου. Ο κόσμος του ρομαντικού γκροτέσκο, όπως υπογραμμίζει και ο Μπαχτίν, είναι σε μεγάλο βαθμό ένας τρομακτικός κόσμος, εχθρικός προς τον άνθρωπο. Όλα όσα είναι συνηθισμένα, κοινότυπα και απλά στην καθημερινή ζωή, αδειάζουν ξαφνικά από νόημα, γίνονται αμφίσημα και τρομακτικά. Η επανένωσή τους με τη ζωή, εφόσον επιτευχθεί, ανακύπτει όχι μέσα από την κοινωνική διαδικασία της γιορτής αλλά στην ιδιωτική σφαίρα, στην απομόνωση της ατομικότητας (Μπαχτίν, 2005: 299-300). Η

τέχνη του ρομαντισμού επιδιώκει να μεταδώσει τον φόβο στους ανθρώπους και το αυθόρμητο γέλιο της μεσαιωνικής παράδοσης τείνει να εξομοιωθεί με τις τερατώδεις απεικονίσεις των ζωγράφων της εποχής: είναι μελαγχολικό, εσωστρεφές, ειρωνικό και τραγικό. Είναι το γέλιο της συμβολικής κόλασης. Ακόμα και ο θάνατος, ο οποίος μέχρι εκείνη την στιγμή περιείχε στην απεικόνισή του κωμικά στοιχεία, τώρα μετατρέπεται σε μία διαρκής αγωνία, έναν υπαρξιακό φόβο για το πεπερασμένο της ανθρώπινης υπόστασης και την φθαρτότητα του σώματός της.

Για τον Stephen Mulhall, οι ξένοι συμβολίζουν ακριβώς αυτόν το φόβο για την ίδια μας την σωματικότητα. Η σεξουαλική ετερότητα, η φαλλική διείσδυση, η εγκυμοσύνη, η γενετήσια λειτουργία και ο θάνατος αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά του φόβου και της ανησυχίας για το μεγάλο μυστήριο του εαυτού μας (Mulhall, 2002). Για την υπολογαγό Ripley με τις αρσενικές ορμόνες, η μητρική γονιμότητα αντικατοπτρίζει το «τερατώδες άλλο», ειδικά απ' την στιγμή που ανακαλύπτει στο τρίτο μέρος της τετραλογίας ότι έχει μείνει έγκυος απ' το εξωγήινο κτήνος. Η κυριάρχισή της από τον έπηλυ λαμβάνει εδώ τις οντολογικές διαστάσεις της αποβολής (abjection), έτσι όπως την όρισε η Julia Kristeva. Αποτελεί, δηλαδή, την οριακή εμπειρία εκείνου που είναι τερατώδες και τρομακτικό, που μας γεμίζει με αισθήματα απώθησης και έλξης. Η ανάμειξη των συναισθημάτων είναι σημάδι της ανοίκειας αντίδρασης μπροστά στο απόβλητο καθώς συνδέεται με μια γλώσσα που παραιτείται, μια δομή μέσα στο σώμα, έναν μη αφομοιωμένο έπηλυ, ένα τέρας που οι ηχητικοί αισθητήρες του ασυνείδητου δεν το ακούνε (Kristeva, 1982: 11-12). Η αποβολή της Kristeva συναντάει σ' αυτό ακριβώς το σημείο το απωθημένο μητρικό σώμα, το αρχέτυπο δοχείο μέσα στο οποίο σχηματιζόμαστε από τον Μεγάλο Άλλο, τη Μεγάλη, Αρχαϊκή Μητέρα, η ύπαρξη της οποίας καταργεί τα όρια ανάμεσα στο ανθρώπινο και το ζωικό, την τάξη και το χάος, το φως και το σκοτάδι (Creed, 1986: 17,20,28). Η Ripley δεν γνωρίζει απλώς το Άλιεν, είναι η ίδια ένα Άλιεν. Ενσαρκώνει τον εφιάλτη μέσα απ' τον οποίο σχηματίζει την ταυτότητά της και συγχρόνως τον εγκυμονεί, όντας μέσα στα σπλάχνα της. Είναι η μυθική Γοργόνα που εγγράφει το τρομακτικό στο σώμα της, την τραυματική ανάμνηση του βιασμού της απ' τον Ποσειδώνα-Άλιεν, και πεθαίνει την στιγμή του τοκετού, γεννώντας τον Πήγασο και τον Χρυσάορα, το τέρας και την ομορφιά: την Άλιεν-Βασίλισσα. Αυτό που κυρίως καταδυναστεύει την Ripley είναι τελικά η γενετήσια φύση του κορμιού της. Και για να μπορέσει ν' απελευθερωθεί, να επιτύχει δηλαδή την εξόντωση του τερατώδους

βρέφους που κυοφορεί ως προβολή των βαθύτερων φόβων της, θα πρέπει να εξοντώσει τον εαυτό της.

Το Noir της Ύπαρξης

Ένα απ' τα σημαντικότερα μεταμοντέρνα είδη που γέννησε η αστυνομική λογοτεχνία είναι το επονομαζόμενο *μεταφυσικό αστυνομικό μυθιστόρημα*, το οποίο βρίσκεται σε μία διαρκή συνομιλία με την τραγωδία. Κύρια χαρακτηριστικά της θεματολογίας του είναι ο κόσμος και η πόλη ως λαβύρινθος, η αμφισημία, η ασάφεια ή η έλλειψη στοιχείων, ο αγνοούμενος, ο σωσίας, η διπλή ταυτότητα, το αίνιγμα του χαμένου γράμματος, ο ηττημένος ερευνητής και η αποτυχία της έρευνας. Για την Merivale, μια απ' τις κυριότερες θεωρητικούς του είδους, ο διώκτης πρέπει πάντοτε να ταυτίζεται με τον διωκόμενο (Merivale & Sweeny, 1999: 8). Ο Ανδρεάδης, εκκινώντας απ' τον μύθο του Οιδίποδα, υποστηρίζει ότι ο δεσμός του αστυνομικού έργου με την τραγωδία στηρίζεται κυρίως στα εξής στοιχεία: στη τραγική αποκάλυψη της ταυτότητας, στο αίνιγμα, στην περιπλάνηση που αποσκοπεί στην ανεύρεση της αλήθειας, υποκειμενικής και αντικειμενικής, στη χρονική παλινδρόμηση και στην ανατροπή της κατεστημένης εικόνας του κόσμου. Το πιο σημαντικό στοιχείο της ανάλυσής του έγκειται στο γεγονός ότι εντοπίζει το κρίσιμο εκείνο σημείο, τον κοινό παράγοντα του οποίου προσωπεία αποτελούν όλα τα παραπάνω: τον τρόπο. Για τον Ανδρεάδη, ο φόβος είναι ο αόρατος κινητήρας της πλοκής τόσο στην τραγωδία όσο και στο αστυνομικό, καθώς όλα γίνονται στο όνομά του, ή, μάλλον, για να απωθηθεί η στιγμή που θα πρέπει να προφερθεί το όνομα αυτό (Ανδρεάδης, 2004: 67, 71-73).

Η αποτυχία, η ήττα και η απώλεια είναι αναγκαστικές, από την στιγμή που επιβάλλεται στους ήρωες η σωματική, ψυχική και πνευματική οδύνη. Στην τραγωδία η ολέθρια πορεία κατευθύνεται από τους Θεούς. Στο αστυνομικό είδος από το πολιτικοκοινωνικό σύστημα. Και στις δύο περιπτώσεις όμως, η τιμωρία δεν πηγάζει μόνο από εξωτερικούς παράγοντες αλλά αποτελεί και τίμημα των λανθασμένων πράξεων, των σκοτεινών πλευρών της προσωπικότητας των ηρώων. Η τρομερή και απογυμνωμένη αλήθεια του κόσμου θα τους φέρει αντιμέτωπους με την αλήθεια του εαυτού τους, με την ενοχή τους. Η γνώση που κατακτάει τελικά ο ντετέκτιβ, ο άνθρωπος-ερευνητής, δεν του προσδίδει το κέρδος της ανωτερότητας, αλλά την τραγική αίσθηση της ενοχής και την αναπόφευκτη συντριβή. Και η τύφλωση,

συμβολική ή πραγματική, είναι η αυτοτιμωρία των οργάνων της πλάνης του που δεν έπρεπε να δουν και δεν κατάφεραν να δουν αυτά που έπρεπε.

Το Πανοπτικόν

Η ταινία *Blade Runner* εκτυλίσσεται σ' ένα διασαλευμένο Los Angeles του μέλλοντος. Αιτία της νόσου αποτελούν οι ρέπλικες, τα παρείσακτα αυτά ανθρωποειδή που ενσαρκώνουν μια τρομακτική απειλή για το σύνολο της κοινωνίας. Ο Deckard, ένας απ' τους καλύτερους «κυνηγούς» της πόλης, αναλαμβάνει την καταδίωξη και την εξόντωσή τους. Στην πορεία όμως θα διαπιστώσει ότι υπάρχει το ενδεχόμενο να ταυτίζεται μ' αυτό ακριβώς που πολεμά (μπορεί δηλαδή να είναι και ο ίδιος ανθρωποειδής) και η έρευνα θα καταλήξει σ' ένα οδυνηρό ταξίδι αυτογνωσίας. Ο Deckard, σαν τον περίφημο βασιλιά της Θήβας, θα μετατραπεί σταδιακά από κυνηγός σε θήραμα και από διώκτης σε διωκόμενο, προδομένος απ' την πολυδιάστατη τύφλωσή του.

Η προβληματική του βλέμματος στην ταινία είναι καταλυτική και αμφίσημη. Συμβολίζει τη δύναμη και την υποτέλεια, τη γνώση και την τυφλότητα, την συνειδησιακή πληρότητα και την υπαρξιακή άγνοια (Παπαχαλαράμπους, 2010: 186). Η όραση εδώ λειτουργεί τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά. Το άτομο που την εξασκεί παρατηρεί και παρατηρείται. Από την μία στρέφεται προς τον εξωτερικό κόσμο και από την άλλη βυθίζεται στον εσωτερικό. Είναι αντικείμενο ελέγχου και ταυτόχρονα όργανο αυτογνωσίας.

Ένα μάτι κατακλύζει την οθόνη στην αρχή της ταινίας. Στην ίριδά του αντικατοπτρίζονται οι αλληπάλληλες εκρήξεις στον ουρανό του Los Angeles. Σε ποιόν ανήκει άραγε αυτό το μάτι που έχει τη δυνατότητα να παρατηρεί όλα όσα συμβαίνουν γύρω του και μέσα του; Αν είναι το μάτι της εξουσίας, αν, δηλαδή, είναι μάτι εποπτικό, τότε προφανώς έλκει την καταγωγή του απ' το «θετικιστικό» όραμα του Μπένθαμ, το Πανοπτικόν, καταργώντας με τον πιο τρομακτικό τρόπο τον διαχωρισμό του ζεύγους «βλέπω – με βλέπουν»: στο αλληγορικό οικοδόμημα της εξουσίας είναι όλοι ορατοί δίχως να βλέπουν, ενώ στο κεντρικότερο και υψηλότερο σημείο ελέγχου, ο επιτηρητής βλέπει τα πάντα χωρίς να τον βλέπουν. Το μάτι της εξουσίας εμφυτεύεται στην όραση του ιδιωτικού ντετέκτιβ που οφείλει να λειτουργήσει ως πιστό λαγωνικό. Είναι το ερευνητικό *private-eye* που πρέπει να εισχωρήσει στην καρδιά του σκότους και να γίνει αυτόπτης μάρτυρας της διαφθοράς

και της μόλυνσης που προσβάλλουν την κοινότητα. Είναι ο εντολοδόχος της πόλης που νοσεί, επιφορτισμένος με το καθήκον της ανακάλυψης και της εξάλειψης του κακού. Την ίδια στιγμή όμως, η σημασία του είναι αμφίσημη και υπό αμφισβήτηση: το ίδιο μάτι που ερευνά, ελέγχει και εξετάζει, αναγκάζεται τελικά να στρέψει την έρευνα στον εαυτό του όταν συνειδητοποιεί ότι τα πράγματα δεν είναι έτσι όπως φαίνονται. Το άτομο που φέρει την ευθύνη να ξεσκεπάσει τη νόσο και να λύσει τα μάγια διεκδικεί ταυτόχρονα την ανεξαρτησία του βλέμματός του ώστε να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του. Από ιδανικό μοντέλο ελέγχου και ασφάλειας (μ' αυτό το σκεπτικό σχεδιάστηκαν και οι ρέπλικες) εκπίπτει σε αμυνόμενο θήραμα, αναγκασμένο να υποβληθεί στον εξευτελισμό του τεστ V-K, παραδομένο πλήρως στον έλεγχο της συναισθηματικής συμμετοχής του στα ερεθίσματα του περιβάλλοντος, εξαρτημένο ολοσχερώς από τις αυτόματες συστολές της κόρης των ματιών του, περιμένοντας στην υπαρξιακή αίθουσα αναμονής την ετυμηγορία για την αυθεντικότητά του. Παρόλα αυτά, και σε αντίθεση με τον Οιδίποδα που αυτό-τυφλώνεται και αποσύρεται με γενναιότητα στο σκοτάδι για ν' ανακαλύψει τον εαυτό του, ο διωκόμενος εχθρός δεν παραιτείται του οράν. Ίσα-ίσα. Στην ανεξαρτησία και τη χειραφέτησή του βλέμματος επιδιώκει να θεμελιώσει την προσωπική του την ταυτότητα. Την ίδια του την ύπαρξη.

Ο Τυφλός Ντετέκτιβ

Σύμφωνα με τον A. Cameron, η περίφημη απάντηση του Οιδίποδα στο αίνιγμα της Σφίγγας είναι ελλιπής, μιας και δεν αρκεί η λέξη «άνθρωπος» για να λύσει το αίνιγμα και να απαλλάξει την Θήβα από το φοβερό τέρας. Ο Cameron διατείνεται ότι το σπουδαίο εγχείρημα του Σοφοκλή έγκειται στην ταύτιση της απάντησης με τον ίδιο τον λύτη. Συνεπώς, το δίποδο πλάσμα που είναι ταυτόχρονα και τρίποδο και τετράποδο, δεν είναι απλά και γενικά ο άνθρωπος, αλλά ο ίδιος ο Οιδίποδας, βρέφος, βασιλιάς και τυφλός που καθοδηγείται από ένα μαστούνι (Cameron, 1968: 22). Για τον Παπαχαραλάμπους, ο Οιδίποδας δεν έδωσε πλήρης λύση στο αίνιγμα όχι μόνο επειδή δεν αντιλήφθηκε την άμεση σχέση της απάντησης με τον εαυτό του, αλλά και γιατί το τέρας απαιτούσε από αυτόν να αισθανθεί την ουσία της ανθρώπινης φύσης του. Το αίνιγμα, συνεπώς, αποδείχθηκε μια τραγική παγίδα, διότι το ζητούμενο δεν ήταν η λύση του, αλλά η βίωσή της (Παπαχαραλάμπους, 2010:198). Αποστολή, λοιπόν, τόσο του έργου του Σοφοκλή όσο και της ταινίας του Ridley Scott, είναι να οδηγήσουν τους ήρωές τους, αυτούς τους τραγικούς και «τυφλούς ντετέκτιβ», να

ανακαλύψουν τον εαυτό τους μέσα από την οδύνη και την συντριβή. Να φέρουν στο φως τα τρομακτικά μυστικά που έχουν απωθήσει, να συμφιλιωθούν με την τερατώδη τους πλευρά, να γίνουν οι ίδιοι οι απαντήσεις που ψάχνουν ανακαλύπτοντας και βιώνοντας την ουσία τους.

Στον αρχαίο κόσμο και την τραγωδία ο καθορισμός της ανθρώπινης ύπαρξης ταυτίζονταν με την αναγκαιότητα της χάραξης ορίων ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση (Παπαχαλαράμπους, 2010:202). Η Σφίγγα, ως ένα φανταστικό, υβριδικό (απότοκο ύβρεως) τέρας, ένας αταξινόμητος και χαώδης οργανισμός άλογης φύσης, προκαλεί με την παρουσία της τον άνθρωπο να καθορίσει την ύπαρξή του, να διαφυλάξει τον πολιτισμό του από το χάος και την οργή της φύσης, να δώσει απαντήσεις, να περιχαράξει τα όριά του, να αναζητήσει την ταυτότητά του. Αποτελεί το πολιτισμικό εκείνο ίχνος που καθορίζει το μεγάλο πέρασμα από την αγριότητα στον πολιτισμό, αλλά συγχρόνως, με την υβριστική πρόσμειξη των ειδών και τα ετερόκλητα χαρακτηριστικά που φέρει, καταδεικνύει την τερατώδη που συνοδεύει πάντοτε την ανθρώπινη υπόσταση. Ον που παραβιάζει τους ιερούς νόμους η Σφίγγα, ον που παραβιάζει τους ιερούς νόμους και ο Οιδίποδας. Ο θρίαμβος του ανθρωπίνου πνεύματος αμφισβητείται ξεκάθαρα στο συγκεκριμένο έργο και οι παραδοσιακές αντιλήψεις για το τι πραγματικά είμαστε και το τι μας διαχωρίζει από τους άλλους βρίσκονται υπό αμφισβήτηση.

Αρκετούς αιώνες μετά, οι υλιγγιώδεις εξελίξεις στους τομείς της Βιολογίας και της Γενετικής φέρνουν αντιμέτωπο τον άνθρωπο όχι πλέον με τα τέρατα της φύσης, αλλά με αυτά της τεχνολογίας. Τα ανθρωποειδή της ταινίας διαδραματίζουν ξεκάθαρα τον ρόλο που κατείχε η Σφίγγα. Μέσα σε μια άρρωστη πόλη, το Los Angeles, ευθύνονται για την καθολική διατάραξη της φυσικής και επιστημονικής ισορροπίας, την πολιτισμική σύγχυση, τον μαρασμό του πνεύματος και τη διάρρηξη της ατομικής ταυτότητας. Είναι η στιγμή που σκιαγράφησε η οραματίστρια των Cyborgs, η D. Haraway, γράφοντας στο περίφημο μανιφέστο της ότι τα νέα μηχανικά πλάσματα, αντί να συνδράμουν με τη γέννησή τους στον καθορισμό των ορίων της ανθρώπινης φύσης, αποκαλύπτουν καινούργιους δεσμούς, προσδίδοντας στο τερατώδες ένα νέο φιλοσοφικό και βιολογικό υπόβαθρο (Haraway, 1991: 152). Για την Haraway, στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, είμαστε όλοι χίμαιρες, θεωρητικοποιημένα και κατασκευασμένα υβρίδια από μηχανή και οργανισμό. Το cyborg είναι μια συμπυκνωμένη εικόνα

φαντασίας και υλικής πραγματικότητας, μια ουτοπική παράδοση που οραματίζεται έναν κόσμο χωρίς γέννηση και έναν κόσμο χωρίς τέλος. Το Cyborg είναι μια δημιουργία σε ένα κόσμο χωρίς φύλα. Δεν έχει σχέση με την αμφιφυλοφιλία, την προ-οιδιπόδεια συμβίωση και την μη αλλοτριωμένη εργασία. Έχει στρατευτεί αποφασιστικά στη μονομέρεια, στην ειρωνεία, στην μυχλιότητα και τη διαστροφή. Είναι αντιπαράθεση. Είναι ουτοπιστικό και απολύτως όχι αθώο (Ρηγοπούλου, 2003: 566-567). Το Cyborg αποτελεί γνήσιο προϊόν του μετα-μοντερνισμού και σηματοδοτεί την ιδρυτική πράξη ένωσης της θετικιστικής τεχνολογίας με την ουτοπία του υψηλού. Στην σημερινή εποχή, όπου το τερατώδες και το άμορφο βρίσκουν, σύμφωνα με τον Lyotard, την περιλαμπρή θέση τους δίπλα στον θρόνο του υψηλού, σε μια εποχή, λοιπόν, όπου η λατρεία του υψηλού τείνει να γίνει λατρεία για το τερατώδες, το ανθρώπινο εγώ είτε αδυνατεί να περιχαράκώσει τα όρια του, είτε γίνεται μάρτυρας της βαθμιαίας αντικατάστασής του απ' τον ουτοπικό σωσία του. Για τον Žižek, το τερατώδες στον σύγχρονο κόσμο καταγράφει την εμφάνιση του απρόβλεπτου, του ανοίκειου στο περιβάλλον του μοντέρνου εγώ, εκφράζοντας τα παθολογικά συμπτώματα της μεταμοντέρνας εμμονής με τον Άλλο ως ξένο. Στο έργο του, *Enjoy your Symptoms*, αναλύει την σαγήνη που νιώθουμε με την παρουσία ενός ξένου σώματος που «προσβάλλει» την κοινωνική δομή. Οι μορφές που λαμβάνει το σώμα αυτό κυμαίνονται από τη γυναίκα (ως ακατανόητο και τρομακτικό στοιχείο) μέχρι τα τέρατα των κινηματογραφικών ταινιών, και από τους αυτιστικούς ξένους μέχρι την δυσ-τοπία της κοινωνικής ολότητας που αντιστοιχεί σ' ένα υπέρτατα σαγηνευτικό Πράγμα, το φάντασμα, τον βρυκόλακα που διασκορπίζει με την παρουσία του τη διαφθορά (Žižek, 1992: 123). Στο βασίλειο του μεταμοντέρνου, βασίλειο της τερατωδίας, η έννοια του υψηλού συνοψίζεται στην εικόνα του βιονικού ανθρώπου, στο Cyborg, που εκφράζει δραματικά τον τρόπο με τον οποίο η αιτιότητα της μοντέρνας τεχνολογίας απολήγει στο αντίθετό της, σ' ένα μετα-ανθρώπινο πλάσμα που βρίσκεται πέρα από το καλό και το κακό, πέρα από τη ζωή και τον θάνατο.

Με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν τα Cyborgs της Haraway, λειτουργούν και τα τερατώδη πλάσματα της ταινίας, κλονίζοντας την ανθρώπινη υπόσταση και παραβιάζοντας κάθε είδους βιολογική και πολιτισμική τάξη. Τα ανθρωποειδή δεν αναπαράγονται, δεν έχουν καταγωγή, δεν εμφορούνται από σεξουαλικά taboos, δεν έχουν ηθικές αναστολές, εξουσιάζονται από ορμές και ένστικτα, αψηφούν τις

κοινωνικές δομές και τους κανόνες (Παπαχαραλάμπους, 2010: 207-208). Για την Haraway, το μοναδικό πρόβλημα των βιονικών ανθρώπων έγκειται στο γεγονός ότι αποτελούν την παράνομη φύτρα του милитарισμού και του πατριαρχικού, κρατικού καπιταλισμού. Αλλά, όπως καταλήγει και η ίδια, συνήθως είναι άπιστοι στην καταγωγή τους. Κι έχει δίκιο αν εξετάσουμε προσεχτικά την ταινία.

Άνθρωπος εστί

Παρόλο που τα ανθρωποειδή της ταινίας δαιμονοποιούνται, εξορίζονται και εξολοθρεύονται, παρόλο που αποτελούν προβολές των φόβων και των ενοχών μας, τα ίχνη που καθορίζουν τα όρια ανάμεσα σ' αυτά και τους ανθρώπους είναι ασαφή και δυσδιάκριτα. Οι ρεπλίκες υπερτερούν σε ομορφιά και δύναμη και το σύνολο των σωματικών τους χαρακτηριστικών είναι ανώτερο από αυτό των ανθρώπων, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων παρουσιάζεται εκφυλισμένο και παρακμασμένο. Ο σχεδιαστής των ανθρωποειδών πάσχει από πρόωρη γήρανση, τερατόμορφα όντα περιδιαβαίνουν στους δρόμους, ο αστυνομικός Gaff χωλαίνει και ο Tyrell, ο μεγάλος Δημιουργός, φοράει υπερμεγέθη γυαλιά. Ερευνώντας σε βάθος, αντιλαμβανόμαστε ότι διαθέτουν πνευματική ανωτερότητα και υψηλότερη συναισθηματική νοημοσύνη. Έχουν αλληλεγγύη μεταξύ τους, διέπονται από ισχυρούς κώδικες τιμής, ερωτεύονται, θρηνούν και καταλαμβάνονται από υπαρξιακά ερωτήματα, σε αντίθεση με τους αδιάφορους, νωθρούς και αποστειρωμένους ανθρώπους. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει ο Παπαχαραλάμπους, το να είσαι άνθρωπος ή αντίγραφο αποδεικνύεται τελικά ότι είναι εξαιρετικά αβέβαιο και δυσδιάκριτο (Παπαχαραλάμπους, 2010: 209). Το πρόβλημα που τίθεται εδώ δεν είναι αν οι ρεπλίκες μοιάζουν ή είναι τελικά άνθρωποι αλλά το κατά πόσο οι άνθρωποι μοιάζουν ή είναι τελικά ρεπλίκες.

Τα τέρατα του Blade Runner, ως αντικείμενα ταύτισης με τον Μεγάλο Άλλο, διαδραματίζουν τον ρόλο του σωσία, του *Doppelgänger*. Ο Ό. Ρανκ θα εξετάσει διεξοδικά το θέμα του σωσία, διερευνώντας την σχέση του με το είδωλο στον καθρέφτη, την σκιά, το φόβο του θανάτου, την αθανασία της ψυχής. Αρχικά, ο σωσίας συνιστά ένα στοιχείο διασφάλισης απέναντι στη φθορά του Εγώ, μια ενεργητική άρνηση της επίδρασης που ασκεί στους ανθρώπους ο θάνατος. Με την υπέρβαση όμως της φάσης του πρωταρχικού ναρκισσισμού, το σύμβολο του σωσία αλλάζει και καθίσταται ένας ανοίκειος προάγγελος θανάτου (Freud, 2009: 38-39). Η φιγούρα του σωσία θα επενδυθεί με αρνητικά γνωρίσματα, τον θάνατο, το κακό, το

τερατώδες, αλλά θα αποτελεί πάντοτε μια θετικιστική διαδικασία συντελώντας στην οικοδόμηση μιας υγιούς ταυτότητας. Στην πορεία, εαυτός και σωσίας θα συγκροτήσουν μια διαλεκτική ολότητα, όντας τμήματά της, όπου το οικείο και το ξένο λειτουργούν συγχρόνως αντιθετικά και συμπληρωματικά. Τα αντίγραφα της ταινίας, γνήσια σύμβολα της επιστροφής του απωθημένου, εκφράζουν την σύγκρουση του ζωντανού και του νεκρού, του τεχνητού και του φυσικού, του πολιτισμού και της φύσης. Άλλοτε είναι ιδανικοί εκφραστές της ουμανιστικής ουτοπίας και της ανθρώπινης εξέλιξης, κι άλλοτε τερατώδη όντα φορτισμένα με τα ελαττώματα της ανθρώπινης κατάστασης και τις ενοχές που κυοφορεί το κοινωνικό σύνολο.

Αν ακολουθήσουμε τον προβληματισμό του Παπαχαλαάμπους ότι ο άνθρωπος, ιδωμένος υπό ένα ευρύτερο φιλοσοφικό πρίσμα, αποτελεί μια βιολογικά κατασκευασμένη μηχανή, άγνωστης ή αμφισβητούμενης πατρότητας, με προδιαγεγραμμένες ιδιότητες, συγκεκριμένα πεδία δράσης και περιορισμένες γνωστικές δυνατότητες, βρισκόμαστε μπροστά στην αναπόφευκτη συνειδητοποίηση ότι δε διαφέρουμε και πολύ απ' τα τεχνητά ανθρωποειδή. Συγχρόνως, εξετάζοντας το ζήτημα και από την πλευρά των τελευταίων, θα διαπιστώσουμε ότι και αυτά με την σειρά τους διέπονται απ' την ίδια υπαρξιακή αγωνία που διέπει και τα ανθρώπινα όντα. Το κατασκευασμένο τέρας ονειρεύεται έναν διαφορετικό κόσμο, με ίσα δικαιώματα στη ζωή, τον θάνατο, την καταγωγή και την μνήμη. Στην κριτική που ασκεί η Ρηγοπούλου στη Haraway, η αγωνία των ανθρωποειδών καταδεικνύεται με τον πιο εύλογο τρόπο. Σε μια συζήτηση για το μετα-ανθρώπινο και το μετα-σώμα, το όραμα των cyborgs ευαγγελίζεται τις δυνατότητες ενός σώματος εκτός γέννησης, εκτός πόνου, εκτός καταγωγής. Ένα ον χωρίς προβλήματα ταυτότητας, από αιθέρα, με δυνατότητες μεταμόρφωσης, χωρίς τέλος. Δίχως να χρειάζεται να ξεπληρώσει τους λογαριασμούς του με τον θάνατο. Κι όμως. Όπως δηλώνει και ο αρχηγός τους, ο Roy, το πρόβλημα τελικά είναι πάντοτε ο θάνατος. Το ανθρώπινο και το τεχνητό σώμα εξομοιώνονται τελικά και μοιράζονται τον ίδιο φιλοσοφικό και υπαρξιακό σπαραγμό, την μέγιστη και οδυνηρότερη αγωνία που καταδεικνύει και ο Heidegger στο *Είναι και Χρόνος*: μπροστά στον θάνατο η ύπαρξη βιώνει έναν βαθύτατο αποπροσανατολισμό, την μέγιστη και πιο ριζική ανοικειότητα. Αντιμέτωποι, όμως, μ' αυτήν την τερατώδη αγωνία, καλούμαστε να επιλέξουμε αυτοβούλως και ν' ανακτήσουμε τον έλεγχο του εαυτού μας. Με άλλα λόγια, ο θάνατος, η έσχατη

δυνατότητα του μη-είναι, προσφέρει ταυτόχρονα τη δυνατότητα να υπάρξουμε αυθεντικά.

Στην ταινία, όλοι οι κεντρικοί ήρωες, άνθρωποι και μη, αντιλαμβάνονται στο έπακρο την σημασία της αυθεντικής ύπαρξης. Η Rachel «μετατρέπεται» σε αυθεντικό άνθρωπο αφού πρώτα βιώσει την τρομακτική εμπειρία της τεχνητής της φύσης και συμφιλιωθεί με το πεπερασμένο της ύπαρξής της. Ο Roy, αφού αντιληφθεί ότι αποτελεί ένα βιομηχανικό κατασκευάσμα με ημερομηνία λήξης, προγραμματισμένο να υπηρετεί την εξουσία και να εκτελεί συγκεκριμένες λειτουργίες, επαναστατεί ενάντια στη φύση του και τον θάνατο. Για την ακρίβεια, πεθαίνοντας διατρανώνει την απέραντη αγάπη του για ζωή. Κι όχι μόνο αυτό. Στη θανατηφόρα μονομαχία του με τον Blade Runner κατορθώνει να ακυρώσει τη βασική συνθήκη του τεστ, επιβεβαιώνοντάς την με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Εξηγώντας τους λόγους της εξέγερσής του στον Deckard, στηλιτεύοντας την κοινή τους υποδούλωση στη βούληση κάποιου ανώτερου όντος, και κυρίως χαρίζοντάς του τη ζωή, ο Roy αποδεικνύει ότι δεν είναι μια ψυχρή μηχανή και ότι διαθέτει τελικά συναισθήματα. Η στιγμή του θανάτου του Roy αποτελεί την στιγμή του εξανθρωπισμού του, με την αγνότητα της μορφής ενός περιστεριού, και ταυτόχρονα την έναρξη της ουσιαστικής και υπαρξιακής έρευνας του Deckard που στρέφει το βλέμμα στον εαυτό του αναζητώντας, θέτοντας ερωτήσεις, μοχθώντας να συγκροτήσει την αυθεντικότητά του.

Καταλήγοντας και λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, είμαστε σε θέση να ισχυριστούμε ότι η διαδικασία συγκρότησης της ατομικής μας ταυτότητας σχετίζεται πάντοτε με την επαφή, την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση με τους άλλους. Όπως γράφει και ο Παπαχαραλάμπους, η απόκτηση της ανθρώπινης ιδιότητας και του δικαιώματος της αυθεντικότητας δεν εξαρτάται μόνο απ' την εικόνα που σχηματίζουμε εμείς για τον εαυτό μας. Η διαδικασία αυτή εδρεύει και στο δικαίωμα, την επιθυμία των άλλων να τη διακρίνουν σε μας, να ταυτιστούν μαζί της ή να διαφοροποιηθούν (Παπαχαραλάμπους, 2010: 216). Ο άνθρωπος και η ρεπλίκα μοιράζονται τα ίδια, αναπάντητα ερωτήματα. Μόνο στο ενδεχόμενο της επικοινωνιακής τους σχέσης θα μπορέσουν τελικά ν' αντιληφθούν το κοινό, ανθρώπινο στοιχείο τους, την κοινή ανθρώπινη μοίρα. Ο άνθρωπος συγκροτείται από κρίσιμες ερωτήσεις και μόνο αυτές, όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει και ο Žižek

σχολιάζοντας την ταινία, χαρακτηρίζουν την αβέβαιη, ενδιάμεση κατάσταση που συνεπάγεται η ανθρώπινη ιδιότητα. Ο άνθρωπος για τον Σλοβένο στοχαστή είναι ένα αντίγραφο που δεν γνωρίζει ότι είναι αντίγραφο. Μόνο όταν αντιλαμβάνεται την πραγματική του κατάσταση γίνεται το αληθινό ανθρώπινο αντικείμενο (Žižek, 1996: 211-212). Άνθρωπος, τελικά, δεν γεννιέσαι αλλά γίνεσαι. Τον εαυτό μας τον κατακτάμε, δεν μας χαρίζεται. Ιερό καθήκον μας είναι να παραδοθούμε στο αίνιγμα και να βιώσουμε την λύση του. Να γλείψουμε τη γενεσιουργό πληγή του μεγάλου και τραγικού ερωτήματος που μας διέπει και να προχωρήσουμε...

Επίλογος: Ο Χαμαιλέοντας

«Όσο πιο πολύ κυνηγάμε τόσο πιο κυνηγημένοι είμαστε. Όσο πιο πολύ αποκλείουμε τόσο πιο αποκλεισμένοι είμαστε. Κι όμως, περνάμε τη ζωή μας αποκλείοντας.» Michel Serres

«Φτιάχνουμε παραμύθια γιατί εμείς προτιμούμε να εποικίζουμε το τερατόμορφο κενό και το φρικιαστικό χάος.» Λ. Τικ

Πολλαπλές Μεταμορφώσεις

Ο Φρανκεστάιν ως σύμβολο της προλεταριακής τάξης, αποκλεισμένος και περιθωριοποιημένος. Πρώτη μεταμόρφωση, που αναλύσαμε διεξοδικώς στο δεύτερο κεφάλαιο. Ο Φρανκεστάιν ως έμφυλο αντικείμενο της φαλλοκρατικής εξουσίας σ' έναν κόσμο χωρίς γυναίκες. Δεύτερη μεταμόρφωση. Ο Φρανκεστάιν ως εκφραστής των φόβων, της αγωνίας και των ολέθριων συνεπειών της αναπαραγωγικής διαδικασίας. Το εγχείρημα της Σέλλεϋ συναντάει εδώ την ύστερη ανάλυση της Barbara Creed στο έργο *The Monstrous-Feminine*: το θηλυκό δεν είναι το θύμα μιας τρομακτικής αρσενικής δύναμης διότι η μήτρα, τελικά, είναι το τερατώδες ζητούμενο. Τρίτη μεταμόρφωση. Ο Φρανκεστάιν ως τερατώδες απότοκο των νέων επιστημονικών διεργασιών. Η ύβρις που διαπράττει ο Βίκτορ Φρανκεστάιν και ο φόβος μήπως τελικά δημιουργηθεί αντί για το τέλει ον μια φυλή αποκρουστικών τεράτων. Τέταρτη μεταμόρφωση. Ο Φρανκεστάιν ως χαρακτηριστικός αντιπρόσωπος μιας άλλης, κατώτερης φυλής που απειλεί τον κυριαρχικό ρόλο της λευκής. Ο Malchow υποστήριξε πρόσφατα ότι η Σέλλεϋ πρέπει να είχε πλήρη επίγνωση του ευρύτερου, εξωτερικού περιβάλλοντος και των νέων διεργασιών που ζυμώνονταν στο πλαίσιο των ιμπεριαλιστικών ανταγωνισμών και της διαμόρφωσης των εθνικών συνειδήσεων. Διεργασίες που παγιώνονταν στη λαϊκή, ρατσιστική σκέψη και μετέφεραν συμπτυκνωμένες και απλοποιημένες τις ξενοφοβικές προκαταλήψεις που αφορούσαν τους άλλους (Malchow, 1993). Οι γιγαντιαίες διαστάσεις του τέρατος παραπέμπουν στην υπεράνθρωπη δύναμη και τα γενικά χαρακτηριστικά που συνόδευαν τις περιγραφές των έγχρωμων Αφρικανών. Τα μαύρα χείλη, τα στιλπνά μαλλιά, τα θολά κίτρινα μάτια και το ξηρό, μελαψό δέρμα, δέρμα «μούμιας», ταίριαζαν με τα χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούνταν στην κοινωνική κατασκευή των στερεότυπων της φυλετικής φυσιογνωμικής. Επιπροσθέτως, η αθλιότητα και η εξαχρείωση του τέρατος προσομοιάζει στις συνθήκες διαβίωσης των Αφρικανών, οι οποίοι, όπως αναφέραμε και στο πρώτο κεφάλαιο, ήταν ικανοί για τις χειρότερες

δολοφονικές πράξεις και τις πιο απαίσιες σεξουαλικές ακολασίες. Πέμπτη μεταμόρφωση. Ο Φρανκεστάιν ως κορυφαία και θανατηφόρα αντιπαραβολή της πεντάμορφης με το τέρας, του κάλλους με τη φρίκη, της σεξουαλικότητας με τη νεύρωση. Απ' την μία πλευρά, η Ελίζαμπεθ, με την εκθαμβωτική ομορφιά, τα ξανθά μαλλιά και τα κρυστάλλινα γαλάζια μάτια, ιδανικό πρότυπο της άριας καλλονής. Κι απ' την άλλη, το τέρας, με την αποκρουστική όψη, τον τεράστιο όγκο και τη βλακώδη συμπεριφορά. Στην μέση, μια ανατριχιαστική απειλή, ο φόβος και η σαγήνη της σεξουαλικής επίθεσης, ο βιασμός που στοιχειώνει τα όνειρα των καταπιεσμένων αστών της βικτοριανής εποχής που μαστίζονται από τις επιθέσεις των μεταλλαγμένων βιβλικών ακριδών: *succubus* και *incubus* είναι τα ονόματα των νέων φορέων της θεϊκής οργής. Έκτη μεταμόρφωση. Ο Φρανκεστάιν ως πηγή έμπνευσης του αντίστοιχου ιρλανδικού τέρατος από τα μέσα έως και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ο Thomas Carlyle θα κατασκευάσει τον Ιρλανδό Φρανκεστάιν υπό τον φόβο μιας νέας επανάστασης στον απόηχο της Γαλλικής. Για τον συγγραφέα, η απειλή της «τεράστιας δημοκρατίας» διασχίζει τους δρόμους με τον ριχτό σαν σακί μανδύα της, σκορπώντας την ηθική και πολιτική πανούκλα (Palmer, 2006: 208). Έβδομη μεταμόρφωση.

Το τέρας μεταμορφώνεται διαρκώς και προσαρμόζεται στις συνθήκες του περιβάλλοντος που ζει. Είναι πάντοτε δίπλα μας, έτοιμο να υπηρετήσει ανά πάσα στιγμή τις ανάγκες μας. Είναι υποκείμενο και ταυτόχρονα αντικείμενο της μεταμόρφωσης, ο τέλειος ηθοποιός της, ερμηνεύοντας με ακρίβεια τους δραματουργικούς νόμους του ριψοκίνδυνου παιχνιδιού της. Αλλάζει χρώμα, δέρμα, αισθήσεις και συμπεριφορά. Είναι κόκκινο, μελαψό, πανέμορφο και κακάσχημο. Αναζητάει πάντοτε τη λεία του αλλά η μορφή του, όπως μας υπενθυμίζει ο Φουκώ, τροποποιείται παράλληλα με την ιστορία της γνώσης. Είναι Εβραίος και ταυτόχρονα σακάτης, παντοτινά ξένος για τον εαυτό του και τους άλλους, όπως ο αζέχαστος κύριος Σαλάμα στο *Βιβλίο της Εξορίας* του Μολίνα. Έχει γαμψή μύτη, δύο μεγάλες κεραίες για μάτια, τρία κεφάλια και ένα υπέροχο σώμα. Είναι άνθρωπος και ζώο μαζί. Βασιλιάς και τρελός. Διαθέτει αρπακτικά νύχια, δύναμη λιονταριού και την τσακισμένη ψυχή ενός λούμπεν. Μιλάει όμορφα και ξεστομίζει κατάρες. Απαγγέλει ποίηση και σφάζει ανήλεα. Χορεύει με τον διάβολο και πειθαρχεί στον εξομολογητή. Διαφθείρει τον ενοχικό ζωγράφο και φτύνει το χάπι στο πρόσωπο του ιατρού. Υποφέρει πάνω στον τροχό του βασανιστηρίου και εισάγεται σαν ζόμπι στην

αυτοματοποιημένη παραγωγή. Χαιρετάει ναζιστικά και καίει δικαστικά μέγαλα. Φανερώνεται και κρύβεται. Ομολογεί και ψεύδεται. Είναι φορέας της εξουσίας και μαρτυρικό ίχνος της άσκησής της. Τα θέλει όλα και συγχρόνως δεν του ανήκει τίποτα. Το τέρας, ιδωμένο συνολικά, είναι τις περισσότερες φορές ένας μολιερικός Ταρτούφος, εισβολέας και ενοχλητικό παράσιτο, που εισχωρεί μέσα στην μεγάλη οικογένεια του ανθρώπινου είδους και προκαλεί ή επιδεινώνει μια συγκλονιστική κρίση. Είναι η τελειοποιημένη ενσάρκωση της μίμησης και της μεταμόρφωσης. Είναι ο Θεός. Ο Ζεός. Ο Κύριος. Φίλος, σύζυγος, εραστής και αφέντης. Κεραυνός, κύκνος, χρυσή βροχή, ταύρος. Είναι ο δαίμονας. Το βαμπίρ της Τρανσυλβανίας. Ο Λεβιάθαν. Σιχαμερός, απειλητικός, ψεύτης, βρομιάρης. Εμπνέει τον έρωτα. Και γονιμοποιεί τον τρόπο.

Η έννοια του τέρατος είναι κυρίως νομική. Η ύπαρξη και η μορφή του αποτελούν παραβίαση τόσο των κοινωνικών όσο και των φυσικών νόμων. Παρόλο όμως που αποτελεί μια ξεκάθαρη παραβίαση των κανόνων, δεν εγείρει απ' την πλευρά του νόμου μια απάντηση που να είναι νόμιμη. Η δύναμη του τέρατος και η ουσία της έγκειται στο γεγονός ότι ενώ δημιουργεί ανησυχία και φόβο, ενώ παραβιάζει και αψηφάει τον νόμο, του προκαλεί συγχρόνως μια θεμελιώδη αμηχανία. Του περνάει χειροπέδες. Τον παγιδεύει και τον εγκαλεί (Φουκώ, 2010:120-121). Αυτό που προξενεί το τέρας ως αντίδραση στην απειλητική του παρουσία δεν είναι ποτέ μια οριστική και ολοκληρωμένη απάντηση, αλλά ένα προσωρινό μέτρο που εκφράζεται με ποικίλους τρόπους και μορφές: βία, καταστολή, οίκτος, περιθωριοποίηση, ιατρική μέριμνα, εγκλεισμός, έκθεση στο κοινό, αποπομπή και θυσία, παράνοια και διχασμός. Χαμαιλέοντας, επομένως, το τέρας, χαμαιλέοντας και ο κυνηγός του. Η αναντίρρητα διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους λειτουργεί και μεταβάλλεται κάθε φορά χωρίς ξεκάθαρα όρια και προσυμφωνημένες ιεραρχίες. Στους κόλπους της κυκλοφορούν ανεμπόδιστα τα αντίπαλα στρατόπεδα, οι εξουσίες, τα επιλεγμένα σήματα και οι ασκήσεις επιβολής που καθορίζουν με ποιοτικά και ποσοτικά κριτήρια την ιστορική της εγγραφή στο κοινωνικό γίγνεσθαι.

Ο Θαμμένος Τζόκερ

Κάθε φορά, η παρουσία ενός τέρατος απαιτεί και μια νέα τελετουργία καθαρισμού. Αν επιζητούμε την ειρήνη και την τάξη οφείλουμε να συμπαρταχθούμε, να συγκεντρώσουμε τα κοινά μας στοιχεία, να μοιάσουμε ο ένας στον άλλο. Το τέρας είναι στην άλλη όχθη. Είναι ο Ξένος, ο μεγάλος Άλλος, ο κοινός μας εχθρός. Η συλλογικότητα και η συνοχή μας στηρίζεται στην αποβολή του. Όπως γράφει και ο Michel Serres, η θεμελιακή πράξη της κάθαρσης ξεκινάει με την ριζική αποβολή των παρασίτων, με την εκκένωση του χώρου. Ο ιερέας καθαίρει τον χώρο, αποβάλλει τα απορρίμματα, χωρίζει σε τμήματα τους ναούς και τους γυαλίζει παντού με αίμα και νερό. Το κακό είναι έξω, το ιερό προστατεύεται μέσα (Serres, 2010, 196-197, 356-357). Ο επικεφαλής του στρατοπέδου φυλάσσει την περίμετρο, περιφρουρεί τις πύλες, σημαίνει τον συναγερμό. Οι συμπολεμιστές κοιμούνται ήσυχα και ο εχθρός καταστρώνει νέα σχέδια. Ο επιστάτης κατοπτρεύει τον χώρο, ελέγχει τους εργαζόμενους, διοικεί τον χρόνο, δοξολογεί το προϊόν. Οι απεργοί συλλαμβάνονται και οι άνεργοι οδηγούνται στην ελεημοσύνη της κοινωνικής πρόνοιας. Ξαφνικά όμως, ο ναός καίγεται. Μέσα στις σκηνές ακούγονται κραυγές πόνου. Οι μηχανές σταματάνε τη λειτουργία τους. Η πολυτελής οικεία λεηλατείται και η Ελμίρα, η σύζυγος του Οργκόν, αισθάνεται μια ανεξήγητη δυσφορία.

Το τέρας είναι πάντοτε ένας τζόκερ. Ένας τρελός και άγριος, σύμφωνα με τον Serres, σωσίας του θυσιασμένου βασιλιά. Ως αντικείμενο ανάλυσης δεν έχει καμία τιμή έτσι ώστε να τις έχει όλες. Η ταυτότητά του, που είναι πάντοτε μια άλλη, του επιτρέπει να αποκτάει συνεχώς νέα χαρακτηριστικά, άλλο ύφος, διαφορετικές κατευθύνσεις, καινούργια τάξη (Serres, 2010: 322). Ας βαφτίσουμε αυτόν τον τζόκερ προσωρινά Ιωσήφ. Ας σχεδιάσουμε μια πόλη για να ζήσει. Ας την ονομάσουμε Θήβα. Μια στιγμή! Καλύτερα όχι. Η Σφίγγα έχει εξοντωθεί εδώ και καιρό και από τις στάχτες της θυσίας της γεννήθηκε μια άλλη περιοχή. Ας την ονομάσουμε Λος Άντζελες. Ναι, ωραίο όνομα. Σεισμοί, πλημμύρες, ξηρασίες, φωτιές και λοιμοί απειλούν διαρκώς την πόλη και οι επιθέσεις των υπερφυσικών τεράτων, των λιονταριών του βουνού και του Chupacabra, του τρομερού σκύλου-βαμπίρ, είναι καθημερινές. Ο Ιωσήφ έχει ωραίο παρουσιαστικό, είναι αγαπητός σε όλους και ερμηνεύει με ακρίβεια τα όνειρα της φυλής του. Ας υποθέσουμε ότι τα αδέλφια του τον φθονούν και αποφασίζουν να τον σκοτώσουν. Τελικά, με την παρέμβαση του Ρουβήν-Willard τον ρίχνουν σ' ένα λάκκο. Σε αυτόν τον τόπο έχει συγχρόνως απορριφθεί και αποθηκευτεί. Είναι

αποκλεισμένος και εσωκλεισμένος. Οικείος και ξένος. Ένας ανοίκειος που επιστρέφει πάντοτε στην επιφάνεια. Θαμμένος αλλά πάντοτε παρών. Τώρα ας φωνάξουμε τον ποιητή. Ας τον ονομάσουμε Τ.Σ. Έλιοτ κι ας επικαλεστούμε την Μούσα: *«Κείνο το λείψανο που φύτεψες στον κήπο σου τον άλλο χρόνο, άρχισε να βλασταίνει; Πες μου, θ' ανθίσει εφέτος; Ή μήπως η ξαφνική παγωνιά πείραξε τη βραγιά του; Ω κράτα μακριά το σκυλί τον αγαπάει τον άνθρωπο. Τι με τα νύχια του θα το ξεχώσει πάλι!»*. Ο σκύλος θα ξεχώσει τον ανθισμένο Ιωσήφ προς έκπληξη και φόβο όλων. Θα επινοηθούν νέες στρατηγικές, αλλά ο κόπος θα 'ναι μάταιος. Με караβάνι θα ταξιδέψει για την Αίγυπτο, με караβάνι θα πάνε οι αδελφοί του να τον συναντήσουν. Έφυγε, αλλά είναι ακόμα εδώ. Θα σας ξαναδεί και εσείς θα ξαναγυρίσετε σ' αυτόν. Θα έχετε μια τελευταία ευκαιρία να συμφιλιωθείτε μαζί του. Να τον φιλοξενήσετε και να σας φιλοξενήσει. Να τον ακούσετε και να σας ακούσει. Να τον καταλάβετε και σας να καταλάβει. Ειδιάλλως, θα ζείτε με ένα τέρας, ένα φάντασμα. Θα είστε εσείς οι ίδιοι τα φαντάσματα...

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αϊσνερ, Λότε (1990)**, Η δαιμονική οθόνη, Αθήνα, Αιγόκερως
- Αλεξίου, Θανάσης (2007)**, Περιθωριοποίηση και ενσωμάτωση, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση
- Ανδρεάδης, Γιάγκος (2004)**, Εγχειρίδιο εγκληματολογίας, Αθήνα, Πολύτροπον
- Ανδρεάδης, Γιάγκος (2009)**, Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ, Αθήνα, Τόπος
- Άρεντ, Χάννα (2009)**, Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ, Θεσσαλονίκη, Νησίδες
- Asma, Stephen T. (2009)**, On monsters, Oxford University Press
- Bataille, Georges (2010)**, Το καταραμένο απόθεμα, Αθήνα, Futura
- Bauman, Zygmunt (1994)**, Ο πολιτισμός ως πράξη, Αθήνα, Πατάκης
- Beal, Timothy K. (2001)**, Religion and its monsters, New York, Routledge
- Beal, Timothy K. (2001)**, Our monsters, ourselves, Chronicle of Higher Education, 11 September 2001
- Bohannon, Paul & Plog, Fred (1967)**, Beyond the frontier, social process and cultural change, New York, American Museum of Natural History
- Buckner, Georg (2005)**, Λεντς, Αθήνα, Άγρα
- Cameron, A. (1968)**, The indentity of Oedipus the king, New York University Press
- Capasso, Nick (2001)**, Introduction to terrors and wonders: Monsters in contemporary art, Lincoln, Massachusetts, DeCordova Museum Publications
- Cavell, Stanley (1979)**, The claim of reason, Oxford University Press
- Creed, Barbara (1993)**, The Monstrous-Feminine, New York, Routledge
- Davis, M. (1999)**, Ecology of fear, London, Picador
- De Ceccaty, Rene (2006)**, Παζολίνι, Αθήνα, Εκδόσεις Κασταλία
- Δεληολάνης, Γιάννης (2007)**, Πολιτική του τρόμου, Αθήνα, Futura
- Eder K., Jansen P.W. (2003)**, Μπουνιουέλ, Αθήνα, Πλέθρον
- Έκο, Ουμπέρτο (2007)**, Ιστορία της ασχήμιας, Αθήνα, Καστανιώτης
- Eliot, T.S. (1984)**, Άπαντα τα ποιήματα, Αθήνα, Κέδρος
- Girard, Rene (1991)**, Η Αρχαία οδός των Ασεβών, Αθήνα, Εξάντας
- Girard, Rene (1991)**, Το εξιλαστήριο θύμα, η βία και το ιερό, Αθήνα, Εξάντας
- Haraway, D. (1991)**, A cyborg manifesto: Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century' στο 'Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature', New York, Routledge, σελ. 149-181
- Heidegger, Martin (1973)**, Being and time, Oxford, Blackwell

- Κανέττι, Ελίας (2008)**, Η τύφλωση, Αθήνα, Γράμματα
- Κάφκα, Φραντς (2008)**, Η μεταμόρφωση, Αθήνα, Πατάκης
- Kearney, Richard (2006)**, Ξένοι, θεοί και τέρατα, Αθήνα, Ίνδικτος
- Kristeva, Julia (1982)**, Powers of horror: an essay of abjection, Columbia University Press
- Lorenzi, Lorenzo (1999)**, Devils in art, from the middle ages to Renaissance, Florence, Cantro di della Edifirmi Srl.
- Malchow, H.L. (1993)**, Frankenstein's monster and images of race in nineteenth-century Britain, Past & Present, vol. 139, p. 90-130
- Marx, Karl (1986)**, Η 18^η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, Αθήνα, Θεμέλιο
- Marx Karl (1985)**, Το Κεφάλαιο, τόμος Α', Αθήνα, Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή
- Merivale, P. & Sweeny, S.E. (1999)**, Detecting texts: The metaphysical detective story from Poe to postmodernism, University of Pennsylvania Press
- Μολιέρος (1986)**, Ο Ταρτούφος, Αθήνα, Δωδώνη
- Μολίνα, Αντόνιο Μουνιόθ (2003)**, Το Βιβλίο της εξορίας, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη
- Moretti, Franco (1988)**, Signs taken for wonders: Essays in the sociology of literary forms, London, Verso
- Μπαχτίν Μιχαήλ (2005)**, Εισαγωγή στο Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του, Αθήνα, Πλανόδιον, τευχ. 38, σελ. 262-321
- Mulhall, Stephen (2002)**, On Film, London, Routledge
- Νίτσε, Φρίντριχ (2010)**, Γενεαλογία της ηθικής, Αθήνα, Πανοπτικόν
- Ντεβερέ, Ζωρζ (1991)**, Βαυβώ, Αθήνα, Ολκός
- ΝτεΛίλλο, Ντον (2000)**, Υπόγειος κόσμος, Αθήνα, Εστία
- Palmer, Bryan D. (2006)**, Κουλτούρες της νύχτας, Αθήνα, Σαββάλας
- Παπαχαραλάμπους, Δημήτρης (2010)**, Ο τυφλός ντετέκτιβ: Οιδίπους Τύραννος και αστυνομική ταινία, Παρίσι, Publibook
- Πίντσον, Τόμας (2009)**, Ενώτια στη Μέρα, Καστανιώτης
- Ραφαηλίδης, Βασίλης (2003)**, Λεξικό ταινιών, Α' τόμος, Αθήνα, Αιγόκερως
- Ρηγοπούλου, Πέπη (2008)**, Το σώμα, Αθήνα, Πλέθρον
- Rohdie, Sam (1995)**, The passion of Pier Paolo Pasolini, Indiana, Indiana University Press
- Ρόρρης Γιώργος, Σκούμπη, Βίκη (2010)**, «Ο ύπνος της λογικής γεννά τέρατα», αληθεια, 4-5, 314-342
- Σέλεϊ, Μαίρη (2005)**, Φρανκενσταϊν, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα

Serres, Michel (2010), Το παράσιτο, Αθήνα, Σμίλη

Skal, David J. (2001), The monster show, New York, Faber & Faber

Snyder, Louis L. (1962), The idea of racialism, New York, Van Nostrand

Σολδάτος, Γιάννης (2004), Αλέξης Δαμιανός, Αθήνα, Αιγόκερως

Sontag, Susan (2010), Η γοητεία του Φασισμού, Αθήνα, Ύψιλον

Sontag, Susan (1990), Περί Φωτογραφίας, Αθήνα, Φωτογράφος

Stam, Robert (2006), Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη

Στόουκερ, Μπραμ (2009), Δράκουλας, Αθήνα, Στοχαστής

Φουκώ, Μισέλ (1987), Εξουσία, γνώση και ηθική, Αθήνα, Ύψιλον

Φουκώ, Μισέλ (2008), Επιτήρηση και τιμωρία, η γέννηση της φυλακής, Αθήνα, Κέδρος

Φουκώ, Μισέλ (2010), Οι μη κανονικοί, Αθήνα, Εστία

Φροϋντ, Σίγκμουντ (1978), Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα, Επίκουρος

Φροϋντ, Σίγκμουντ (2009), Το ανοίκειο, Αθήνα, Πλέθρον

Zizek, Slavoj (2006), Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας, Αθήνα, Scripta

Zizek, Slavoj (1996), 'That things that thinks: The kantian background of the noir subject' στο 'Shades of noir' (επιμ. J. Copjek), London, Verso, σελ. 199-225

Zizek, Slavoj (1992), Enjoy your symptoms: Jacques Lacan in Hollywood and out, New York, Routledge

Ηλεκτρονικές Πηγές

<http://diane-arbus-photography.com/>

www.myfilm.gr

www.imdb.com

<http://contactiongr.blogspot.com/2010/02/8.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now

www.cine.gr

