

Η ΑΙΜΟΜΙΕΙΑ ΣΤΗΝ 7^Η ΤΕΧΝΗ



ΣΑΜΟΥΡΕΛΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

A.M. 6204M009

ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.

ΜΑΡΤΙΟΣ 200

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ : ΜΕΛΑΝΙΤΟΥ ΦΟΥΛΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΑΙΜΟΜΙΞΙΑ

1.1 Ορισμός και είδη της αιμομιξίας

Σύμφωνα με την κοινωνική διάσταση του όρου, αιμομιξία¹ είναι οι σεξουαλικές σχέσεις ή και ο γάμος μεταξύ συγγενών εξ αίματος ανιούσας ή κατιούσας γραμμής (γονείς, παιδιά, εγγόνια) ή μεταξύ αδελφών ομοθαλών ή ετεροθαλών.

Ένας ευρύτερος ορισμός αναφέρει ότι η αιμομιξία είναι η σεξουαλική συνομιλία ανάμεσα στη μητέρα και το γιο της ή ανάμεσα στην κόρη και τον πατέρα της ή ανάμεσα στον αδελφό και την αδελφή. Ο νόμος περιλαμβάνει στον όρο αυτό και τις εγγονές. Ωστόσο, δε γίνεται διάκριση ανάμεσα στο αν η σχέση είναι από αίμα πρώτου ή δευτέρου βαθμού², ακόμη και αν τα δύο μέρη έχουν δώσει την πλήρη συγκατάθεσή τους.

Κατά τον Μαντζιβή, η αιμομιξία είναι μια εκτροπή που εμφανίζεται σε κάθε κοινωνία και αποτελεί βέβαια εγκληματική πράξη η οποία παρεκκλίνει νομικά από τους καθιερωμένους κοινωνικούς κανόνες. Επιπρόσθετα, ο Γάλλος κοινωνιολόγος Durkheim πρόσβευε ότι «η αιμομιξία ως εκτροπή καθορίζει τα όρια της επιτρεπόμενης συμπεριφοράς», με αποτέλεσμα η κοινωνία να αποσαφηνίζει το τι είναι ηθικό γι' αυτήν και το τι είναι ανήθικο. Κατ' αυτό το τρόπο, ενισχύεται η ηθική συμπεριφορά που θεωρείται κοινωνικά αποδεκτή, ενώ παράλληλα τα μέλη της κοινωνίας συντάσσονται έναντι της αιμομικτικής εκτροπής ενισχύοντας την μεταξύ τους κοινωνική αλληλεγγύη.

¹ Βλέπε περισσότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 28-31, 40-45.

² Για βαθμούς στη συγγένεια βλέπε αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 34-38.

Η αιμομιξία τείνει να εμφανίζεται μεταξύ συγγενών που ζουν σε φυλές ή σε ομάδες απομονωμένων κυρίως περιοχών³ και γενικότερα σε περιοχές που η ζωή της οικογένειας, της ομάδας ή της φυλής είναι ελάχιστα αναπτυγμένη και όπου οι συγγενείς γνωρίζονται και βλέπονται ελάχιστα. Ένα άλλο είδος αιμομιξίας που αναφέρεται είναι η ψυχοπαθολογική αιμομιξία που συναντάται σε οικογένειες που τουλάχιστον ένα μέλος έχει ψυχοπαθολογική προσωπικότητα, ανήθικη συμπεριφορά, χαμηλό νοητικό δυναμικό, σαδομαζοχιστικές τάσεις ή αρρωστημένη συμπεριφορά ως προς την εκπλήρωση του σεξουαλικού του ενστίκτου.

1.2 Αίτια αιμομιξίας

Φαίνεται ότι υπάρχουν ποικίλοι παράγοντες οι οποίοι συντελούν στην εμφάνιση της αιμομιξίας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η αιμομιξία συναντάται συχνότερα στην επαρχία, σε αγροτικές και κτηνοτροφικές οικογένειες, οι οποίες μπορεί να είναι πολύτεκνες και να μοιράζονται έναν μικρό κοινό χώρο με συνακόλουθες τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης και φτώχειας. Επιπλέον, το είδος των σεξουαλικών σχέσεων των συζύγων, η διαφορά ηλικίας των δύο συζύγων και οι ώρες απουσίας τους από το σπίτι⁴ μπορεί να ευνοούν την παρουσία αιμομικτικής συμπεριφοράς.

Ακόμη, η ύπαρξη ενός γονέα που κάνει χρήση αλκοόλ ή άλλων ουσιών, που έχει αναπτύξει ψυχοπαθολογία, ή που έχει χαμηλό νοητικό δυναμικό συνιστά πιο πιθανή την εμφάνιση αιμομικτικής διάθεσης σε σχέση με εκείνο το γονέα που χαρακτηρίζεται από μια υγιή προσωπικότητα χωρίς ψυχοπαθολογικά στοιχεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι πιθανές τραυματικές εμπειρίες που είχαν οι γονείς στην παιδική τους ηλικία αποτελούν άλλον έναν σημαντικό παράγοντα ο οποίος ευνοεί την αιμομιξία.

³ Για παραδείγματα ενδογαμικών φυλών βλέπε Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 48-49.

⁴ Κατά τον Μαντζιβή, αυτό ευνοεί κυρίως την αδελφομειξία. Βλέπε Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 62, 76-78, 276-277, 312-316.

Έχει παρατηρηθεί σε πολλές περιπτώσεις αιμομιξίας ότι ο δράστης προκειμένου να δικαιολογήσει το αιμομικτικό του πάθος επικαλείται το συναισθημα της κτητικότητας που τον κατακλύζει για το θύμα. Ουσιαστικά πρόκειται για μια πράξη κυριαρχίας και επιβολής του αρσενικού στο θηλυκό, γεγονός που επιβεβαιώνει συχνά τις επικρατούσες αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας και αποκαλύπτει την ανασφάλεια⁵ του αιμομίκτη.

Άλλωστε και η μελέτη των χαρακτηριστικών της προσωπικότητας ενός αιμομίκτη αποκαλύπτει μια πληθώρα χαρακτηριστικών, όπως είναι η εσωστρέφεια, η ανωριμότητα, η χαμηλή αυτοεκτίμηση και η ευερεθιστότητα, τα οποία μπορεί να είναι απόρροια συναισθηματικής αποστέρησης ή βιωμάτων παραμέλησης και βίας στη παιδική ηλικία. Τα άτομα αυτά χαρακτηρίζονται από μια αδύναμη προσωπικότητα με αισθήματα ανεπάρκειας και έλλειψη κριτικής ικανότητας, με αποτέλεσμα να οδηγούνται σε αυξανόμενη ανασφάλεια και επομένως να είναι επιρρεπείς σε καταθλιπτικά συναισθήματα⁶. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι σύνηθες να οδηγούν στην κατανάλωση και κατάχρηση αλκοόλ και βέβαια οι αιμομίκτες υπό την επήρεια αλκοόλ⁷ ή άλλων ουσιών προβαίνουν με χαρακτηριστική ευκολία σε ασελγείς πράξεις.

Στο σημείο αυτό, είναι ουσιώδες να αναφερθεί ο ρόλος και η στάση της μητέρας που συντελεί αν όχι τόσο στην εμφάνιση αιμομικτικής συμπεριφοράς από τη πλευρά του πατέρα, όσο στη διατήρησή της. Οι έρευνες⁸ αποκαλύπτουν ότι οι περισσότερες μητέρες έχουν γνώση της κατάστασης και σιωπούν, ενώ λίγες είναι εκείνες που μιλούν. Η σιωπή βασίζεται στο φόβο και την απειλή του αιμομίκτη, στην αποφυγή της κοινωνικής κατακραυγής, στην οικονομική κυρίως εξάρτηση της γυναίκας από τον άνδρα και στην προφύλαξη του μέλλοντος του παιδιού τους. Αντίθετα, οι γυναίκες που

⁵ Η ανασφάλεια μπορεί να πηγάζει από τραύματα της παιδικής ηλικίας. Βλέπε Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 67-69.

⁶ Για το θέμα της αιμομιξίας από ψυχολογική διάσταση, βλέπε Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 65-66.

⁷ Για τον αλκοολικό αιμομείκτη, βλέπε περισσότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 72-73.

⁸ Βλέπε αναλυτικά, Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 80-83.

μιλούν προσεγγίζουν διαφορετικά το θέμα της αιμομιξίας και δεν παραμένουν εγκλωβισμένες στη διατήρηση ενός καλού κοινωνικού προφίλ. Αναφέρεται ότι καθοδηγούνται από τη συνείδησή τους και αναζητούν την υποδειγματική τιμωρία των αιμομικτών, νιώθουν αγανάκτηση και θεωρούν την αιμομιξία μίasma, ενώ συχνά παύουν να σιωπούν με σκοπό να εκδικηθούν τον αιμομίκτη άνδρα τους.

1.3 Ποσοστά εμφάνισης της αιμομιξίας

Πολλές υποθέσεις αιμομιξίας δεν είδαν ποτέ το φως της δημοσιότητας και έμειναν κρυμμένες στα βάθη της ψυχής των ανθρώπων οι οποίοι έπεσαν θύματα των σεξουαλικών ενστίκτων των συγγενών τους. Τα δεδομένα⁹ μαρτυρούν ότι μόλις το 30% των αιμομικτικών υποθέσεων ξεπερνά την ένοχη σιωπή, αγνοεί το φόβο και την ντροπή και φτάνει στο προσκήνιο.

Στη Γερμανία, σύμφωνα με τον ερευνητή Kaufman, το 1994 καταδικάστηκαν 528 άτομα, 350 άρρενα και 178 θήλεα. Από τους άνδρες οι 113 ήταν περίπου ηλικίας 40-45 ετών. Τα 300 περίπου περιστατικά έλαβαν χώρα σε αστικές και βιομηχανικά αναπτυγμένες περιοχές, ενώ τα 228 σε αγροτικές και κτηνοτροφικές περιοχές. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πλειονότητα των αιμομικτών ανήκε σε φτωχές και πολύτεχνες οικογένειες.

Στις Η.Π.Α. , κατά τον κοινωνιολόγο Γκούντμαν, κάθε χρόνο κακοποιούνται δύο εκατομμύρια παιδιά, τα μισά από τα οποία έχουν υποστεί σεξουαλική κακοποίηση και αυτό τείνει να εμφανίζεται σε άτομα χαμηλού κοινωνικο-οικονομικού επιπέδου.

Στην Ελλάδα έχουν επίσης εντοπιστεί αρκετές περιπτώσεις αιμομιξίας. Σύμφωνα με στατιστικές περισσότερα από 6000 ανήλικα παιδιά κακοποιούνται κάθε χρόνο από τους γονείς τους, τα περισσότερα από τα οποία είναι θύματα σεξουαλικής κακοποίησης. Τα στοιχεία μαρτυρούν ότι 1

⁹ Βλέπε περισσότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 22-25.

στα 8 κορίτσια και 1 στα 10 αγόρια έχουν πέσει θύματα κάποιας σεξουαλικής κακοποίησης πριν την ενηλικίωση. Ακόμη 1 στα 28 κορίτσια και 1 στα 39 αγόρια έχει αναφέρει τη φρικτή εμπειρία της κακοποίησης ή της αιμομιξίας σε κάποιον τρίτο

1.4 Η αιμομιξία από την πλευρά της κοινωνιολογίας-ανθρωπολογίας και η απαγόρευσή της

Οι ερευνητές διαφωνούν τόσο για την ανάλυση, την ερμηνεία της δομής και της λειτουργίας της αιμομιξίας, όσο και για την προέλευση των αιμομικτικών απαγορεύσεων. Ωστόσο αποδέχονται καθολικά ορισμένες διαπιστώσεις¹⁰. Συγκεκριμένα, συμφωνούν ότι η αιμομιξία καταδικάζεται με αποστροφή από όλον τον κόσμο και παράλληλα ότι υπάρχει σημαντική διαφορά ως προς την έκταση και την αυστηρότητα των αιμομικτικών απαγορεύσεων, τη συναισθηματική αντίδραση απέναντί τους και τη συχνότητα των παραβιάσεών τους ανά τον κόσμο. Επιπρόσθετα, υποστηρίζουν ότι υπάρχουν σπάνιες εξαιρέσεις που βασίζονται σε ένα μυστηριακό-θρησκευτικό υπόβαθρο, γεγονός που καθιστά τις αιμομικτικές συμπεριφορές ανεκτές. Ταυτόχρονα, υπογραμμίζουν τη σημασία του περιβάλλοντος, το οποίο μπορεί να ευνοήσει ή να αποτρέψει την εκπλήρωση των αιμομικτικών επιθυμιών τα οποία ενυπάρχουν έμφυτα.

Η αιμομιξία, λοιπόν, ως φαινόμενο είναι τόσο παλιό όσο και ο άνθρωπος. Με τη δημιουργία των κοινωνιών, η αιμομιξία απαγορεύτηκε για ηθικούς και κοινωνικούς λόγους, ώστε να διατηρηθεί η αγνότητα στο οικογενειακό και συγγενικό περιβάλλον, αλλά και για φυσιολογικούς- ευγονικούς λόγους, διότι είχε παρατηρηθεί ότι τα παιδιά που προέρχονται από συγγενική συνάφεια εμφανίζουν πνευματικές ή σωματικές ελλείψεις. Ακόμη, η ανάγκη αποφυγής εσωτερικών τριβών και διενέξεων μέσα στους κόλπους της

¹⁰ Για παραδείγματα περιστατικών, βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 52-53.

κοινωνικής ομάδας, που προκαλούσε ο σεξουαλικός ανταγωνισμός και η ανάγκη αντιμετώπισης του υπερπληθυσμού μέσω σεξουαλικών σχέσεων εξωγαμίας συνετέλεσαν στην απαγόρευση¹¹ των σαρκικών σχέσεων ανάμεσα στους συγγενείς. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, η αιμομιξία αποτελεί απαγορευμένη σύζευξη διότι, εκτός των προαναφερθέντων λόγων, εξαλείφει ένα βασικό μέσο ανταλλαγής ανάμεσα στις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες.

Οι H.L Morgan και S. Reinach θεωρούν την απαγόρευση ως μέσο που επινοήθηκε προκειμένου να περάσουν οι άνθρωποι από την πρωτόγονη κοινογαμία στον περιορισμένο γάμο. Παρόμοια, ο γάλλος κοινωνικός ανθρωπολόγος Κλωντ Λεβί-Στράους μέσω του «νόμου των ανταλλαγών»¹² αιτιολογεί την απαγόρευση της αιμομιξίας και υποστηρίζει ότι οι πολλαπλοί κανόνες απαγόρευσης και αποδοκιμασίας κάποιων τύπων σύζευξης γίνονται αντιληπτοί από τη στιγμή που οι άνθρωποι αποδέχονται την ύπαρξη της κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, η κοινωνική ζωή αποτελεί ένα σύνολο από ανταλλαγές και επομένως το ζευγάρι θα πρέπει να είναι εναρμονισμένο με τους κανόνες της ανταλλαγής που διέπουν την κάθε κοινωνία, όπου ζει. Οι κοινωνίες, λοιπόν, είναι εκείνες που θέτουν τα όρια μέσα στα οποία θα κινούνται τα μέλη της με σκοπό τη διατήρησης της συνοχής της ομάδας και της κοινωνικής ευημερίας.

1.5 Ιστορική αναδρομή της αιμομιξίας

Όπως είναι γνωστό η απαγόρευση ενός πράγματος οδηγεί στη διατήρησή του. Η αιμομιξία διατηρήθηκε κυρίως στα υψηλά κοινωνικά στρώματα για την «κυριότητα του βασιλικού και αριστοκρατικού αίματος». Έτσι, οι Σελευκίδες ακολούθησαν το έθιμο της αιμομιξίας προκειμένου να διατηρηθεί η εξουσία και η περιουσία σε βασιλικά χέρια. Αλλά και σε άλλους αρχαίους

¹¹ Γενικότερα για την απαγόρευση της αιμομιξίας, βλέπε Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 87-90, 93-97.

¹² Βλέπε αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 94-96.

λαούς¹³, όπως οι Αιθίοπες, οι Τάταροι, οι Πέρσες, οι Ινδοί, οι Σκύθες και οι Αιγύπτιοι, τέτοιες αιμομιξίες ήταν αποδεκτές και «θεάρεστες». Ακόμη κι η αδελφομιξία ήταν μια φυσιολογική διαδικασία, (μεταξύ ετεροθαλών αδελφών και όχι ομοπατρικών ή ομομήτριων). Παρόλα αυτά, οι νόμοι για τα ηθικά θέματα ήταν πολύ αυστηροί και ιδιαίτερα στο βιασμό και τη μοιχεία οι τιμωρίες ήταν σχεδόν απάνθρωπες¹⁴. Ένας επίσης αμείλικτος νόμος για την αιμομιξία ήταν ο κώδικας του Χαμουραμπί¹⁵ στους Βαβυλώνιους και στους Ασσύριους. Στην περίπτωση αιμομιξίας μητέρας και γιου επιβαλλόταν η ποινή του θανάτου στην πυρά, ενώ σε άλλες περιπτώσεις ο νόμος προέβλεπε την τιμωρία του αιμομίκτη με εξορία.

Στους Πέρσες¹⁶ άνθισαν όλες οι διαβαθμίσεις της αιμομιξίας, όπως η μητρομιξία, η αδελφομιξία και η θυγατρομιξία. Ο γάμος ανάμεσα σε συγγενείς προτεινόταν από το Ζωροαστρισμό, την επίσημη θρησκεία των Περσών και μάλιστα το ιερό τους βιβλίο, η «Ζενδ-Αβεστάν» εξωθούσε την αιμομιξία. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνταν και οι Μάγοι, ένα από τα έξι γένη των Μηδών, οι οποίοι θεωρούσαν τη μητρομιξία ως πατροπαράδοτο έθιμο υποστηρίζοντας ότι όποιος ενώνεται με τη μητέρα του εξομοιώνει τον εαυτό του με τους αιώνιους θεούς και δε θέλει να αναγνωρίσει το πεπερασμένο της ύπαρξής του, επομένως σε αυτή την περίπτωση η ενοχή στην αιμομιξία θεωρείτο ύβρις. Αναφέρεται ότι πολλοί ξένοι λαοί καυτηρίασαν τη μητρομιξία των Περσών και τη χαρακτήρισαν ως το «μέγιστο ανοσιούργημα».

Ένα άλλο έθιμο που ευνοούσε την αιμομικτική συμπεριφορά και είχε τις ρίζες του στη φυλή των Αυγίλων, που κατοικούσαν στην Όαση της Κυρηναίας και της Λιβύης, ήταν το Νασαμώνειο έθιμο¹⁷. Σύμφωνα με αυτό, όσο

¹³ Για την αιμομιξία στην αρχαία Αίγυπτο βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 102-111.

¹⁴ Στους βιαστές έκοβαν τα γεννητικά όργανα και στους μοιχαλίδες τη μύτη, Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 114.

¹⁵ Αναλυτικά για τα αιμομεικτικά νομοθετήματα, βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 125-128.

¹⁶ Βλέπε αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 129-134.

¹⁷ Το Νασαμώνειο έθιμο αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 146-148.

περισσότεροι έσμιγαν με τη νύφη τη νύχτα του γάμου τόσο μεγαλύτερη θα ήταν η δόξα της. Το έθιμο αυτό ακολουθήθηκε από πολλούς αφρικανικούς λαούς, αλλά και στην Ελλάδα, σε μερικά μέρη της Θεσσαλίας, της Ηπείρου, της Κρήτης και της Μάνης, στις αρχές της δεκαετίας του αιώνα υπήρχε μια παραλλαγή του εθίμου αυτού. Επίσης, στη Σπάρτη επικρατούσε ένα είδος αδελφικής πολυανδρίας, κατά την οποία μια σειρά από αδέρφια είχαν την ίδια γυναίκα και τα παιδιά της όλοι μαζί, καθώς και τη συνήθεια να δανείζουν τις γυναίκες τους μεταξύ τους. Εκεί επιτρεπόταν ακόμη και ο γάμος ανάμεσα σε ετεροθαλή ομομήτρια και όχι ομοπάτρια αδέρφια. Γενικότερα στην Ελλάδα¹⁸ ήταν ανεκτοί τέτοιοι γάμοι, αν και η αιμομιξία αντιμετωπιζόταν ως αποτρόπαιη πράξη.

Στην αρχαία Ρώμη¹⁹ απαγόρευαν το γάμο μεταξύ ανιόντων και κατιόντων συγγενών, δηλαδή ανάμεσα σε αδελφές και αδελφούς, αλλά και σε «πλάγιους» συγγενείς, ακόμη και σε πρώτα ξαδέλφια. Το ρωμαϊκό δίκαιο και οι αυτοκρατορικές διατάξεις καταπολέμησαν το φαινόμενο της αιμομιξίας και επέβαλλαν αυστηρές ποινές όπως την εξορία, τη δήμευση της περιουσίας ή την καθαίρεση από κάθε αξίωμα. Ωστόσο, υπάρχουν πολλές χαρακτηριστικές υποθέσεις αιμομιξίας που έλαβαν χώρα στην αρχαία Ρώμη. Παρόμοια, η παράνομη συνουσία και μάλιστα η αιμομιξία ήταν συχνά φαινόμενα και στο Βυζάντιο²⁰, παρά τις βαριές ποινές που επέβαλε ο νόμος, όπως ήταν ο θάνατος δια ξίφους και επεικέστερα η ρινοκοπία, το ξύλο και το κούρεμα. Γενικά, οι Βυζαντινοί θεωρούσαν τους αιμομίκτες όμοιους με τους λεπρούς και τους μολυσμένους.

Η αιμομιξία πριν από το Μωσαϊκό νόμο ήταν σχετικά ανεκτή. Αργότερα, όμως, με το νόμο αυτό, απαγορεύτηκε και χαρακτηρίστηκε ως αποτρόπαιο έγκλημα. Οι δράστες θεωρούνταν «επικατάρατοι» και τους επιβαλλόταν η

¹⁸ Βλέπε περισσότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 149-150, 203-205.

¹⁹ Βλέπε αναλυτικότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 224-246.

²⁰ Για την αιμομιξία στο Βυζάντιο βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 247-257.

θανατική ποινή. Και στην Καινή διαθήκη²¹ η αιμομιξία θεωρείται απαγορευμένη πράξη, ισότιμη με την πορνεία και ισάξια με τη μοιχεία. Ο Χριστιανισμός θέλει τους πιστούς καθαρούς από τέτοιου είδους σαρκικές αμαρτίες και επικαλείται τον αφορισμό και την απομάκρυνση από τη χριστιανική κοινότητα σε όποιον προβεί σε τέτοιες πράξεις.

Η σύναψη αιμομικτικών σχέσεων δεν έλειπε και από την αρχαία ελληνική μυθολογία²², όπου παρατηρείται μια αντινομία, καθώς στην αρχαία Ελλάδα απαγορευόταν αυστηρά η αιμομιξία και παράλληλα υπήρχε ως αντικείμενο λατρείας ένα αιμομικτικό ζευγάρι, ο Δίας και η Ήρα. Η εξήγηση αποδίδεται στο γεγονός ότι η αιμομιξία των θεών στο «θεϊκό» επίπεδο αποτελεί αντανάκλαση της αιμομιξίας των ανθρώπων στο κοινωνικό επίπεδο.

1.6 Συνέπειες της αιμομιξίας και σύγχρονη νομοθεσία

Οι βιολογικοί κίνδυνοι²³ από έναν αιμομικτικό γάμο έχουν αποτελέσει αντικείμενο αντιγνωμιών, με αποτέλεσμα άλλοτε να προβάλλονται σημαντικοί και κρίσιμοι και άλλοτε υποτιμητικοί και ασήμαντοι. Η ένταση του κινδύνου εξαρτάται από το βαθμό συγγένειας και έτσι η πιθανότητα δύο φαινομενικώς υγιή άτομα (ετεροζυγώτες) να αποκτήσουν παιδιά (ομοζυγώτες), που να έχουν κάποια κληρονομική αρρώστια είναι 1:4. Οι αρρώστιες, αν και είναι σπάνιες, αυξάνουν σε συχνότητα, όσο μεγαλύτερος είναι και ο βαθμός της συγγένειας των αιμομικτών.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η φύση αντιδρά στην αιμομιξία με απώτερο σκοπό να απωθήσει την εμφάνιση μη επιθυμητών μεταλλάξεων. Σημειώνεται ότι η θνησιμότητα στα νεογέννητα από αιμομικτικές συνάψεις φτάνει πάνω από 30%, ενώ στις φυσιολογικές διασταυρώσεις το ανώτατο όριο αγγίζει το 8%.

²¹ Περισσότερα για την Παλαιά και Καινή διαθήκη, βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 152-159, 160-164.

²² Αναλυτικά για την αρχαία Ελληνική μυθολογία, βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 167-173, 177-178, 186.

²³ Βλέπε αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 328-331, 335-337.

Ωστόσο, δε μπορεί να ισχυριστεί κανείς με σιγουριά ότι η αιμομιξία αποτελεί την κύρια αιτία για τη γέννηση παιδιών με σοβαρές παραμορφώσεις και αναπηρίες. Τα αποτελέσματα των τελευταίων συζητήσεων, κυρίως στην Ευρώπη, κατέληξαν πως η ανωμαλία δεν προέρχεται από την αιμομιξία απευθείας, αλλά από μερικές παθολογικές δυσλειτουργίες (όπως φρενοβλάβεια, αιμοφιλία κ.ά.) οι οποίες συνεχίζονται στις ενώσεις όμαιμων, αποτέλεσμα το οποίο μπορεί να παρουσιαστεί και σε δυο μη συγγενείς που ανήκουν σε οικογένειες διαφορετικές, αλλά υπάρχουν φρενοβλαβείς ή αιμόφιλοι.

Όσον αφορά την ελληνική νομοθεσία²⁴, ο γάμος ανάμεσα σε συγγενείς σε ευθεία γραμμή απεριόριστα και σε πλάγια, μέχρι και τον Δ' βαθμό συγγένειας απαγορεύεται. Εάν ο γάμος γίνει παραβιάζοντας τον κώδικα θεωρείται άκυρος και η ακυρότητά του δε μπορεί να προσβληθεί. Σύμφωνα με το άρθρο 345 του ελληνικού Ποινικού Κώδικα, η τιμωρία για τους ανιόντες συγγενείς είναι πρόσκαιρη κάθειρξη από πέντε ως δέκα χρόνια (κακούργημα), ενώ για τους κατιόντες φυλάκιση από δέκα μέρες ως δύο χρόνια (πλημμέλημα). Αν η αιμομιξία είναι ανάμεσα σε αμφιθαλή ή ετεροθαλή αδέρφια, η ποινή ορίζεται σε φυλάκιση από δέκα μέρες μέχρι δύο χρόνια. Αξίζει να αναφερθεί ότι η αιμομικτική πράξη διώκεται αυτεπάγγελα, από εισαγγελέα χωρίς να απαιτείται προηγούμενη έγκληση.

Οι σύγχρονες προσεγγίσεις²⁵ που αφορούν τις διαστροφές μιλούν για τον αυθαίρετο και καθαρά κοινωνικό χαρακτήρα της σεξουαλικής κανονικότητας και επομένως της υποτιθέμενης ανωμαλίας που υποτίθεται ότι συγκροτεί η διαστροφή. Έτσι, δε θεωρούνται πλέον διαστροφές ορισμένες σεξουαλικές συμπεριφορές όπως είναι η ομοφυλοφιλία. Παρόμοια οι άνθρωποι αποδέχονται τις λεγόμενες διαστροφικές συμπεριφορές όταν αφορούν ενήλικες που έχουν συμπληρωματικές ροπές και συναινούν. Όμως, συνεχίζει να μη γίνεται ανεκτή η σεξουαλική βία που επιβάλλεται δια της απειλής ώστε

²⁴ Περισσότερα για την αντιμετώπιση της αιμομιξίας στην Ελλάδα, βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 347-352.

²⁵ Βλέπε περισσότερα στο Γκριν, Α. Η ιδιωτική τρέλα-Ψυχανάλυση των οριακών περιπτώσεων, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 430.

να ικανοποιήσει τα σεξουαλικά ένστικτα της μιας πλευράς και ειδικότερα όταν αυτή σχετίζεται με τη σεξουαλική υποδούλωση των παιδιών. Η σεξουαλική πράξη στη παιδική ηλικία είναι αντίθετη με τις κοινωνικές αντιλήψεις και καταδικάζεται ως μια ανήθικη πράξη, η οποία είναι πρόωρη.

Η αποπλάνηση από έναν ενήλικα δεν αποτελεί την πιο ακραία περίπτωση, αλλά τη θέση του πιο ακραίου επιπέδου βίας αποτελεί η αιμομιξία, το γνωστό οιδιπόδειο. Είναι γνωστό άλλωστε ότι η αιμομιξία πατέρα-κόρης είναι πολύ πιο διαδεδομένη από εκείνη της μητέρας-γιου. Στο σημείο αυτό ίσως γεννάται το ερώτημα αν η περίπτωση αιμομιξίας μητέρας-παιδιού αφορά αληθινή βία, καθώς δεν είναι πράξη που έχει επιβληθεί αλλά μάλλον έχει προκληθεί και από τα δύο μέρη. Σύμφωνα με τον Γκριν²⁶, θα πρέπει να θεωρείται βίαιη πράξη ακόμα κι όταν υπάρχει συγκατάθεση ή πρωτοβουλία του νεότερου, διότι η αποπλανητική δραστηριότητα της μητέρας, ενεργητική ή παθητική, είναι αλλοτριωτική και δεν αφήνει περιθώρια για άλλο αντικείμενο επιθυμίας. Είναι αξιοσημείωτο να αναφερθεί ότι η αιμομιξία δεν ταξινομείται ως διαστροφή.

1.7 Παραβίαση και αιμομιξία

Το κακό²⁷ προσδιορίζεται από δυο διαστάσεις, το απαγορευμένο και την απόλαυση της παραβίασης του, είτε με την ίδια την πράξη είτε με τις φαντασιώσεις, οι οποίες αποτελούν αναλύσιμες μορφές αυτών των συμπεριφορών και της ευχαρίστησης που αναζητούν. Μια άλλη διάσταση του κακού, η οποία είναι μη αναλύσιμη είναι η καθαρή και ολοκληρωτική καταστροφή. Επομένως, επιβεβαιώνεται η φροϋδική υπόθεση της διαπλοκής και της απεμπλοκής των ενορμήσεων. Η καταστροφική λίμπιντο, διαπλεκόμενη με την ερωτική λίμπιντο, είναι δυνατό να οδηγήσει σε μια ποικιλία εκφράσεων προκαλώντας ευχαρίστηση ή απόλαυση με έναν

²⁶ Περισσότερα για ψυχαναλυτική προσέγγιση στο Γκριν, Α. Η ιδιωτική τρέλα-Ψυχανάλυση των οριακών περιπτώσεων, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 431-432.

²⁷ Βλέπε περισσότερα στο Γκριν, Α. Η ιδιωτική τρέλα-Ψυχανάλυση των οριακών περιπτώσεων, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 440-443.

κατανοητό τρόπο, ενώ απεμπλεγμένη η καταστροφική λίμπιντο καθίσταται κυριολεκτικά απονενοημένη.

Η θέση του Φρόιντ για την απαγόρευση της αιμομιξίας είναι θεμελιώδης και υποστηρίζει ότι απαγορεύεται μόνο αυτό που μπορεί να είναι το αντικείμενο μιας επιθυμίας. Έτσι και η πλευρά του κακού υποδηλώνεται από το πέρασμα πέραν του δηλωμένου ως ανυπέρβλητου ορίου προκειμένου να πραγματωθεί η επιθυμία. Ωστόσο, γεννάται το εύλογο ερώτημα της αιτίας που η εν λόγω επιθυμία χαρακτηρίζεται ως βλαβερή. Σύμφωνα με τον Γκριν²⁸, η απάντηση είναι διττή και εστιάζεται στο ότι η αλόγιστη ικανοποίηση κάθε επιθυμίας θα έθετε σε κίνδυνο τόσο τη σωματική όσο και την ψυχική υγεία του ατόμου, αλλά και η ικανοποίηση αυτή θα απειλούσε την κοινωνική τάξη. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι εκείνο που είναι σε κάποιο βαθμό αβλαβές θα μπορούσε να γίνει επιβλαβές αν ξεπεράσει ένα συγκεκριμένο όριο. Ωστόσο, συχνά το κακό δεν μπορεί να διαπραγματευτεί και βρίσκεται σε δύο άκρα δίχως να υπάρχει δυνατότητα συμβιβασμού.

Μέσω της αντιπαράθεσης των φυσικών ή πολιτιστικών αιτιών, διαπιστώνεται ότι αν τα πρώτα δεν εξαρτώνται μόνο από τη βαθιά γνώση της ιατρικής που απορρέει από την επιστήμη, τα δεύτερα αντίθετα δε μπορούν να διεκδικήσουν την ίδια βεβαιότητα και ποικίλλουν από τη μια εποχή στην άλλη ή από περιοχή σε περιοχή. Η φυσική αιτιότητα χρησιμεύει ως μοντέλο, ενώ η πολιτιστική αιτιότητα προσπαθεί να στηριχθεί στη φυσική προκειμένου να δώσει στις κρίσεις της μια υπόσταση που δεν επιδέχεται αμφισβητήσεις.

Η κατάσταση απαγόρευσης, συσχετιζόμενη με το κακό και αντιμετωπίζοντας τα εκάστοτε εμπόδια, αυξάνει την επιθυμία πραγματοποίησης της.

Το κακό αποτελεί παράγοντα αφύπνισης της δημιουργικότητας, πηγή διέγερσης της φανταστικής ευχαρίστησης, αιτία τόνωσης της επιθυμίας και αρχή της τάξης. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι αρκετά ώστε να εξηγήσουν την αναγκαιότητα του, τη δύναμη του και τη μονιμότητά του. Όμως, αυτή η λογική είναι υπέρμετρα διανοούμενη και πιο κατάλληλη λογική για το κακό

²⁸ Περισσότερα για την ψυχαναλυτική θεωρία, βλέπε στο Γκριν, Α. Η ιδιωτική τρέλα-Ψυχανάλυση των οριακών περιπτώσεων, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 440-444.

είναι η συνειδητοποίηση ότι υπερασπίζοντας αυτήν την άποψη, πραγματεύεται κανείς μόνο τα πολύ επιφανειακά στρώματα του κακού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 Τι είναι το Τοτέμ

Οι φυλές της Αυστραλίας, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως αντικείμενο μελέτης λόγω του ότι θεωρούνται από τις πιο εξαθλιωμένες και καθυστερημένες άγριες φυλές, υποδιαιρούνται σε μικρότερες ομάδες ή αλλιώς γένη, που ονομάζονται σύμφωνα με τα τοτέμ τους. Πιο συγκεκριμένα, κάθε φυλή (tribe) διαιρείται σε μικρότερες ομάδες, τις πατριές (clans). Κάθε πατριά έχει το δικό της τοτέμ.

Το *τοτέμ*²⁹ είναι ένα ζώο που τρώγεται, ακίνδυνο ή επικίνδυνο, τρομερό, σπανιότερα ένα φυτό ή μια φυσική δύναμη, που έχει μια ιδιαίτερη σχέση με όλη την ομάδα. Το τοτέμ είναι ο πρόγονος της ομάδας, καθώς και το καλό πνεύμα και ο βοηθός της, που στέλνει χρησμούς και ενώ είναι επικίνδυνο, γνωρίζει τα παιδιά του και δεν τα βλάπτει. Όσοι έχουν το ίδιο τοτέμ υπόκεινται στην ιερή υποχρέωση, που η παραβίασή της συνεπάγεται την αυτόματη τιμωρία, να μην σκοτώνουν το τοτέμ τους και να μην τρώνε το κρέας του ή να το απολαμβάνουν με οποιονδήποτε τρόπο. Το τοτέμ μεταβιβάζεται κληρονομικά από τη μητρική ή την πατρική γραμμή. Η υποταγή στο τοτέμ είναι η βάση κάθε κοινωνικής υποχρέωσης των Αυστραλών. Τέλος, το τοτέμ υποβιβάζει σε δεύτερη μοίρα τη συγγένεια αίματος.

2.2 Είδη του Τοτέμ

Μπορούμε να διακρίνουμε τρία τουλάχιστον είδη³⁰ τοτέμ:

1. Το τοτέμ της φυλής, κοινό για μια ολόκληρη φυλή, που περνάει κληρονομικά από γενιά σε γενιά,

²⁹ Περισσότερα για τοτέμ βλέπε στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ. 11.

³⁰ Βλέπε αναλυτικά στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ. 131.

2. το τοτέμ του φύλου, που ανήκει σε όλα τα αρσενικά ή θηλυκά μέλη μιας φυλής, και
3. το ατομικό τοτέμ, που ανήκει σε ένα μεμονωμένο πρόσωπο και δε μεταβιβάζεται στους απογόνους του.

2.3 Τι είναι ο τοτεμισμός;

Ο τοτεμισμός είναι ένα σύστημα, που σε ορισμένους λαούς της Αυστραλίας, της Αμερικής και της Αφρικής υποκαθιστά το ρόλο της θρησκείας και παρέχει τη βάση της κοινωνικής οργάνωσης. Γνωστός είναι και ο κώδικας του τοτεμισμού (“Code du totemisme”) κάτι σαν ένα είδος κατήχησης της τοτεμικής θρησκείας.

Ο τοτεμισμός είναι τόσο θρησκευτικό όσο και κοινωνικό σύστημα. Η θρησκευτική του πλευρά έγκειται στη σχέση αμοιβαίου σεβασμού και φροντίδας που υπάρχει μεταξύ ενός ανθρώπου και του τοτέμ του. Μάλιστα εάν κάποιος παραβεί τις εντολές-ταμπού οι οποίες προστατεύουν το τοτέμ, τιμωρείται αυτόματα με βαριά αρρώστια ή θάνατο. Η κοινωνική πλευρά του τοτεμισμού φαίνεται κυρίως σε μια αυστηρά τηρούμενη εντολή και έναν μεγαλειώδη περιορισμό. Τα μέλη μια τοτεμικής φυλής είναι μεταξύ τους αδέρφια, υποχρεωμένα να αλληλοβοηθούνται και να αλληλοπροστατεύονται. Ο τοτεμικός μάλιστα δεσμός είναι ισχυρότερος από αυτόν της οικογένειας.

2.4 Καταγωγή του Τότεμισμού

Στη συνολική προσπάθεια που έχει αναπτυχθεί προκειμένου να κατανοηθεί τόσο η έννοια του τοτεμισμού όσο και η πηγή της δημιουργίας του, έχουν

αναπτυχθεί πολλές θεωρίες³¹, ονοματολογικές, κοινωνιολογικές και ψυχολογικές.

Α) Σύμφωνα με τις ονοματολογικές θεωρίες ο τοτεμισμός είναι απόρροια της ανάγκης των φυλών να ξεχωρίζουν μεταξύ τους μέσω ονομάτων και ο πυρήνας του τοτεμισμού, η ονοματολογία, είναι αποτέλεσμα της πρωτόγονης τεχνικής της γραφής.

Β) Σύμφωνα με τους υποστηρικτές των κοινωνιολογικών θεωριών, το τοτέμ είναι ο ορατός αντιπρόσωπος της κοινωνικής θρησκείας αυτών των λαών και ενσαρκώνει την κοινότητα, που είναι ουσιαστικά το αντικείμενο της λατρείας.

Γ) Από τις σημαντικότερες ψυχολογικές θεωρίες για τον τοτεμισμό είναι αυτή του Frazer η οποία στηριζόταν στην πίστη που αναφέρεται στην «εξωτερική ψυχή». Έπειτα ο Frazer εστίασε το ενδιαφέρον του στην περιέργη θεωρία της σύλληψης που έχουν οι Arunta³². Επίσης ο Wilcken συνδέει τον τοτεμισμό με την μετεμψύχωση και τέλος, ο Wundt βασίζει τη θεωρία του για τον τοτεμισμό στον ανιμισμό.

2.5 Τι είναι η Εξωγαμία;

Το ενδιαφέρον της επιστήμης της ψυχολογίας και πιο ειδικά της ψυχανάλυσης, για το φαινόμενο της αιμομιξίας, είναι γνωστό. Προκειμένου όμως οι ειδικοί να μπορέσουν να την μελετήσουν, έπρεπε να ξεκινήσουν από τις φάσεις εξέλιξης του προϊστορικού ανθρώπου. Άλλωστε, κατά πολλούς η ψυχική ζωή των ανθρώπων αυτών θεωρείται μια προηγούμενη φάση της δικής μας εξέλιξης. Βέβαια, κάθε ικανοποιητική εξήγηση οφείλει να είναι ιστορική και ψυχολογική και πρέπει να μας λέει για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκε αυτός ο θεσμός καθώς και για τις ψυχικές ανάγκες του ανθρώπου που εκφράστηκαν με αυτόν.

³¹ Βλέπε σχετικά στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ 138-151.

³² Περισσότερα για τη θεωρία της σύλληψης των Arunta, βλέπε στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ. 148.

Δε θα περίμενε κανείς ότι αυτοί οι άγριοι, γυμνοί κανίβαλοι θα μπορούσαν να έχουν στη σεξουαλική τους ζωή τα ίδια κριτήρια ηθικής με τα δικά μας ή να επιβάλλουν αυστηρούς περιορισμούς στις σεξουαλικές τους ορμές. Όμως, γνωρίζουμε ότι με μεγάλη αυστηρότητα και βασανιστική καταπίεση επιβάλλουν την απαγόρευση των αιμομικτικών σεξουαλικών σχέσεων. Μάλιστα φαίνεται ότι ολόκληρη η κοινωνική τους οργάνωση εξυπηρετεί αυτό το σκοπό. Σύμφωνα με τον Frazer ο παραβάτης της τοτεμικής αυτής απαγόρευσης υπομένει την εκδίκηση ολόκληρης της πατριάς, σαν να επρόκειτο για κίνδυνο, που την απειλεί με ολική καταστροφή.

Σε αυτό το σημείο καθίσταται αναγκαία η αναφορά στον όρο της *εξωγαμίας*³³, η οποία έγκειται στην απαγόρευση να παντρεύονται μέλη της ίδιας φυλής και γενικά να έχουν μεταξύ τους σεξουαλικές σχέσεις. Η παράβαση της απαγόρευσης αυτής αντιμετωπιζόταν σαν έναν κίνδυνο που απειλούσε ολόκληρη την ομάδα και οι σκληρές τιμωρίες εφαρμόζονταν ακόμη και για τις επιπόλαιες ερωτικές περιπέτειες που δεν κατέληγαν σε τεκνογονία.

Είναι λοιπόν φανερό ότι όλοι όσοι είχαν το ίδιο τοτέμ θεωρούνταν συγγενείς εξ' αίματος, ήταν μια οικογένεια, και η πιο μακρινή συγγένεια στην οικογένεια αποτελούσε απόλυτο εμπόδιο για τη σεξουαλική ένωση των μελών της. Η οικογένεια λοιπόν είχε αντικατασταθεί από την τοτεμική ομάδα, καθώς ήταν αναγκαία η ύπαρξη ενός επιπλέον συστήματος απαγορεύσεων. Επίσης, οι λαοί αυτοί είχαν φροντίσει και για την αποφυγή της ομαδικής αιμομιξίας καθώς είχαν αντικαταστήσει τον ατομικό με τον ομαδικό γάμο. Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να πει ότι οι άγριοι αυτοί λαοί είναι πιο ευαίσθητοι στο σημείο αυτό από εμάς κι αυτό γιατί ίσως ο πειρασμός σ' αυτούς είναι μεγαλύτερος και συνεπώς απαιτείται μεγαλύτερη προσοχή. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο πιο διαδεδομένος, αυστηρός και ενδιαφέρων, ακόμα και για τους πολιτισμένους λαούς, περιορισμός, είναι αυτός που αναφέρεται στις σχέσεις ενός άνδρα και της πεθεράς του. Σε αυτή την περίπτωση, στη συγγένεια λόγω γάμου, η αιμομιξία είναι φανταστικός πειρασμός, μια κατάσταση με

³³ Περισσότερα για εξωγαμία, βλέπε στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ. 134.

ασυνείδητες ενδιάμεσες φάσεις. Αντίθετα, στη συγγένεια εξ' αίματος η αιμομιξία είναι άμεση και η απαγόρευση είναι συνειδητή. Σύμφωνα με την ψυχανάλυση, ο άνδρας έχει επιλέξει το αντικείμενο του έρωτα, βασισμένος στο πρότυπό της μητέρας του, ίσως και της αδελφής του. Εξαιτίας των αιμομικτικών αναστολών μεταθέτει την αγάπη που ένιωθε όταν ήταν παιδί για τα δύο αυτά πρόσωπα, σε ένα άλλο ξένο, που τους μοιάζει. Στη θέση της μητέρας του και μητέρας της αδελφής του, μπαίνει η πεθερά του. έχει βέβαια μια τάση να επαναστραφεί στις πρώτες ερωτικές επιλογές, αλλά όλες οι άλλες τάσεις αντιστέκονται σε αυτή. Το άγχος που νιώθει στην ιδέα τις αιμομιξίας απαιτεί να μη θυμάται τα πρώτα του ερωτικά αντικείμενα.

Βέβαια ο φόβος της αιμομιξίας δε φαίνεται μόνο από τους θεσμούς αλλά και από μια σειρά «εθίμων», που δεν επιτρέπουν την ατομική επικοινωνία, των κατά τη δική μας έννοια, κοντινών συγγενών. Αυτά τα έθιμα ή τις εθιμικές απαγορεύσεις ονομάζονται «αποφυγές».

Αυτό το οποίο ελκύει το ενδιαφέρον των ψυχαναλυτών, είναι ότι σχεδόν παντού όπου υπάρχει το τοτέμ, ισχύει ο νόμος ότι μέλη του ίδιου τοτέμ απαγορεύεται να έχουν σεξουαλικές σχέσεις και συνεπώς δε μπορούν και να παντρεύονται. Αυτός ο όρος της εξωγαμίας είναι σύμφυτος με το τοτέμ. Η εξωγαμία βέβαια συνδέθηκε με το τοτεμικό σύστημα όταν αναγνωρίστηκε η ανάγκη γαμικών περιορισμών.

2.6 Σχέση Τοτεμισμού και Εξωγαμίας

Όσον αφορά πιο συγκεκριμένα στη σχέση³⁴ του τοτεμισμού και της εξωγαμίας, αντιπαρατίθενται δύο απόψεις: η μία που βλέπει την εξωγαμία σαν ουσιαστικό στοιχείο του τοτεμικού συστήματος και η άλλη που πιστεύει σε μια συμπτωματική συνάντηση των δύο αυτών στοιχείων. Σχετικά πάντως με την χρονολογική σειρά, οι περισσότεροι συγγραφείς συμφωνούν ότι ο τοτεμισμός είναι ο αρχαιότερος θεσμός. Οι μελετητές της εξωγαμίας,

³⁴ Βλέπε στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ 151-160.

προσπαθώντας να εξηγήσουν το τόσο περίπλοκο και τακτοποιημένο σύστημα των γαμικών περιορισμών, ισχυρίζονται ότι σα θεσμός είχε τον χαρακτήρα συνειδητής πρόθεσης να απαγορεύσει την αιμομιξία. Βέβαια ακόμη και η αποδοχή αυτού του ισχυρισμού δεν εξηγεί καθόλου τα κίνητρα που οδήγησαν τη δημιουργία των σχετικών θεσμών. Η κοινωνική εμπειρία αποδεικνύει ότι η αιμομιξία δεν είναι καθόλου σπάνιο φαινόμενο, ακόμα και στη σύγχρονη εποχή και η ιστορική εμπειρία γνωστοποιεί περιπτώσεις όπου ο αιμομικτικός γάμος των προνομιούχων ατόμων αποτελούσε κανόνα.

2.7 Σύγκρουση θεωριών για το φόβο της αιμομιξίας

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η «διαμάχη» ανάμεσα στους θεωρητικούς προκειμένου να καταλήξουν σε ένα κοινό συμπέρασμα για τη γένεση του φόβου της αιμομιξίας. Έτσι, ο Westermarck υποστηρίζει ότι μεταξύ ατόμων που έζησαν μαζί από την παιδική ηλικία, δημιουργείται μια αποστροφή όσον αφορά την πιθανότητα σεξουαλικών σχέσεων και ότι αυτό το συναίσθημα, επειδή κατά κανόνα τέτοια άτομα είναι συγγενείς εξ' αίματος, βρήκε μια φυσική έκφραση, σαν φόβος για τη σεξουαλική επαφή κοντινών συγγενών, μέσα σε ήθη και σε έθιμα. Συμπληρώνει ότι αυτή η αποστροφή οφείλεται στην συνήθεια που αμβλύνει κάθε αισθητήριο ερέθισμα της όρασης, της ακοής και της επαφής. Ο Frazer όμως αντικρούει την άποψη αυτή λέγοντας ότι είναι δύσκολο να αντιληφθούμε γιατί ένα ένστικτο που είναι βαθιά ριζωμένο στον άνθρωπο έχει ανάγκη να ενισχυθεί με ένα νόμο. Ο νόμος απαγορεύει στους ανθρώπους μόνο αυτά που θα μπορούσαν να κάνουν κάτω από την πίεση των ενστίκτων τους. Αυτά που η ίδια φύση απαγορεύει και τιμωρεί, δεν χρειάζονται για απαγόρευση και τιμωρία τον νόμο. Την άποψη αυτή του Frazer ενισχύει και η ψυχανάλυση, σύμφωνα με την οποία τα πρώτα σεξουαλικά ερεθίσματα της παιδικής ηλικίας είναι κανονικά αιμομικτικού χαρακτήρα και ότι τέτοιες τάσεις, που έχουν απωθηθεί παίζουν στην μετέπειτα ζωή σημαντικό ρόλο σαν κινητήριες δυνάμεις της νεύρωσης.

Είναι λοιπόν φανερό ότι η καταγωγή του φόβου της αιμομιξίας εξακολουθεί να παραμένει άγνωστη.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί μια ακόμη προσπάθεια εξήγησης του φόβου της αιμομιξίας, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ιστορική. Αυτή είναι η υπόθεση του Δαρβίνου για την κοινωνική κατάσταση του πρωτόγονου ανθρώπου, στην οποία αναφέρεται και στην ύπαρξη της ζηλοτυπίας ως αποτρεπτικός παράγοντας της σεξουαλικής επιμιξίας³⁵.

2.8 Ψυχανάλυση και αιμομιξία

Σύμφωνα με την ψυχανάλυση³⁶, η αιμομιξία ή ο φόβος της αιμομιξίας πρόκειται για ένα κατ' εξοχήν παιδικό χαρακτηριστικό και συμφωνεί απόλυτα με τα ψυχικά δεδομένα της ψυχικής ζωής των νευρωτικών. Επιπλέον η ψυχανάλυση, έχει αποδείξει ότι η πρώτη σεξουαλική εκλογή του παιδιού είναι αιμομικτική και αναφέρεται σε απαγορευμένα ερωτικά αντικείμενα, στη μητέρα ή την αδελφή, τον πατέρα ή τον αδελφό αντίστοιχα. Ο νευρωτικός βέβαια παρουσιάζει συμπτώματα ψυχικού παιδισμού, είτε δεν έχει κατορθώσει να απελευθερωθεί από την παιδική ψυχοσεξουαλική συμπεριφορά του, είτε έχει επανέλθει σε αυτή. Σε αυτή λοιπόν την κυρίαρχη αιμομικτική σχέση με τους γονείς αναγνωρίζουμε τον πυρήνα του νευρωτικού συμπλέγματος. Φυσικά, η τάση για αιμομιξία προσκρούει στις αντιρρήσεις των ενηλίκων και όλων των «ομαλών» ατόμων οι οποίες θα πρέπει να δεχτούμε ότι είναι κυρίως αποτελέσματα της αποστροφής που νιώθει ο άνθρωπος για τις παλιότερες αιμομικτικές του επιθυμίες, από τότε που τις έχει απωθήσει στο ασυνείδητο. Λόγω λοιπόν της επικινδυνότητάς τους, γεννιέται η ανάγκη για επιβολή αυστηρών αμυντικών μέτρων.

Ο Sigmunt Freud, προσπαθεί να εξηγήσει την αιμομιξία χρησιμοποιώντας τη θεωρία του για την *libido*. Πρόκειται για μια γενετήσια ορμή που καθορίζει τη

³⁵ Βλέπε αναλυτικά στο Φρόιντ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, Αθήνα 1978, εκδ. Επίκουρος, σελ. 158.

³⁶ Βλέπε σχετικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 320-324.

ζωή του ανθρώπου. Τα πρώτα αντικείμενα ευχαρίστησης της libido για το παιδί είναι η μητέρα για το αγόρι και ο πατέρας για το κορίτσι. Η κοινωνία όμως και η αγωγή αναγκάζει αυτή την ορμή να μετατοπιστεί και να εξασθενήσει. Στις προϊστορικές, πολυγαμικές οικογένειες τα παιδιά προσπαθώντας να μιμηθούν την κυριαρχία του πατέρα τους πάνω στις γυναίκες, στρέφονταν κι αυτά προς τις γυναίκες της οικογένειας. Επίσης, εξαιτίας του Οιδίποδα που κρύβει ο κάθε άνθρωπος μέσα του, παιδιά και πατεράδες γίνονταν συχνά πρωταγωνιστές σε αγώνες ζηλοτυπίας για την κατάκτηση γυναικών. Για χάρη λοιπόν της ειρήνευσης της φυλής, κατέστη αναγκαία η απαγόρευση της μείξης ανάμεσα στα παιδιά και στις γυναίκες του πατέρα, οι οποίες ήταν οι γυναίκες της φυλής σε καθεστώς ευρείας πολυγαμίας του αρχηγού.

2.9 Ο αιμομικτικός φραγμός

Ένα από τα καθήκοντα της γονικής τρυφερότητας, το οποίο μάλιστα εκπληρώνεται δύσκολα, είναι να αποφευχθεί η πρόωρη αφύπνιση της σεξουαλικής ορμής του παιδιού και να καθοδηγηθεί αυτό στην εκλογή του σεξουαλικού αντικειμένου, όταν θα υπάρχουν πλέον οι σωματικές προϋποθέσεις της εφηβείας. Για κάθε παιδί βέβαια είναι αυτονόητο να επιλέξει ως σεξουαλικό αντικείμενο ένα από τα οικεία κι αγαπημένα του πρόσωπα. Εφόσον η εκλογή σεξουαλικού αντικειμένου γίνεται κατά την εφηβεία, κερδίζεται χρόνος και ο αιμομικτικός φραγμός³⁷ προλαβαίνει να αναπτυχθεί. Ενσωματώνονται δηλαδή οι ηθικές προδιαγραφές, οι οποίες απαγορεύουν ρητά την εκλογή των συγγενών ως σεξουαλικά αντικείμενα. Η δημιουργία αυτών των ηθικών φραγμών αποτελεί πολιτιστική απαίτηση της κοινωνίας, η οποία προσπαθεί με κάθε τρόπο να απομακρύνει τον έφηβο από

³⁷ Βλέπε αναλυτικά στο Φρόιντ, Σ., Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας, Αθήνα 1991, εκδ. Επίκουρος, σελ. 108.

την οικογένειά του και να χαλαρώσει τους ισχυρούς δεσμούς που υπάρχουν μεταξύ τους.

Βέβαια η εκλογή σεξουαλικού αντικειμένου, συντελείται πρώτα στη φαντασία. Τρέφονται δηλαδή φαντασιώσεις οι οποίες είναι παραστάσεις που δεν προορίζονται για πραγματοποίηση. Οι παιδικές κλίσεις των ανθρώπων κάνουν την εμφάνισή τους σε αυτές τις φαντασιώσεις, τις οποίες χαρακτηρίζει μια κατά φύλο σεξουαλική παρόρμηση του παιδιού προς τους γονείς, του γιου προς τη μητέρα και της κόρης προς τον πατέρα.

2.10 «Τα οικογενειακά συμπλέγματα»

Τα οικογενειακά συμπλέγματα³⁸ είναι τα εξής:

- A) το σύμπλεγμα του Κάιν
- B) το σύμπλεγμα του Κρόνου
- Γ) το σύμπλεγμα του Οιδίποδα
- Δ) το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας

Ο Freud ονομάζει το τρίτο και το τέταρτο σύμπλεγμα «αιμομικτικά συμπλέγματα». Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ψυχολόγος Μπούλερ χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο σύμπλεγμα και μίλησε για «συγκινησιακό σοκ γενετήσιας φύσης». Καθώς η ηθική και οι κοινωνικές απαγορεύσεις δεν καταφέρνουν πάντα να εξαφανίσουν τα συμπλέγματα, αυτά υπάρχουν κρυφά και μπορεί να εκδηλωθούν αργότερα με μορφή νευρώσεων, ονειρώξεων κι άλλων ψυχικών διαταραχών.

2.11 Το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα

Το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα³⁹, που έχει πάρει το όνομά του από την ελληνική μυθολογία, αναφέρεται σύμφωνα με τον Sigmund Freud στη τάση που

³⁸ Βλέπε περισσότερα στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 321-322.

εμφανίζεται σε κάθε άτομο στην παιδική του ηλικία, στο αγόρι για να σκοτώσει τον πατέρα του και να πάρει ως σύζυγο τη μητέρα και στο κορίτσι για να σκοτώσει τη μητέρα της και να πάρει ως σύζυγο τον πατέρα.

Σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή η κύρια πηγή διέγερσης και ενέργειας επικεντρώνεται σε μια ορισμένη ζώνη η οποία μετατοπίζεται μέσα στα πρώτα χρόνια της ανάπτυξης. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Freud, η ερωτική ζωή του ανθρώπου αρχίζει από πολύ νωρίς, τουλάχιστον από το τρίτο έτος της ηλικίας του. Η πρώτη πηγή ευχαρίστησης για το παιδί είναι το στόμα και η ικανοποίηση επέρχεται με τον θηλασμό, το τάισμα, κ.ά. Μάλιστα ο μαστός αντικαθίσταται αργότερα από το δάχτυλο (αυτοερωτισμός), το οποίο πιπιλίζει το παιδί. Αυτά αφορούν και στα αγόρια και στα κορίτσια καθώς το παιδί είναι ακόμη «φυλετικώς» αδιάφορο. Έπειτα, αλλάζουν οι πηγές ευχαρίστησης και στο 4^ο με 5^ο έτος, στη γνωστή φαλλική φάση, εμφανίζεται το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα όπου το παιδί μετατοπίζει την ερωτική του τάση εκτός εαυτού και μάλιστα στο μητρικό ή το πατρικό πρόσωπο ανάλογα (λήξη αυτοερωτικής περιόδου και έναρξη αιμομικτικής). Σύμφωνα με το Οιδιπόδειο Σύμπλεγμα⁴⁰, το πεπρωμένο κάθε αγοριού είναι να σκοτώσει στη φαντασία του τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του. Γνωστό είναι και το Σύμπλεγμα της Ηλέκτρας όπου το κορίτσι αγαπά τον πατέρα και τους αδελφούς, ενώ μισεί τη μητέρα και τις αδελφές. Το κορίτσι συνειδητοποιεί ότι δεν έχει πέος και κατηγορεί το άλλοτε αντικείμενο της αγάπης της, τη μητέρα. Αναπτύσσοντας τον φθόνο του πέους, το κορίτσι επιλέγει τον πατέρα ως αντικείμενο αγάπης και φαντάζεται ότι το χαμένο όργανο θα επανακτηθεί αν αποκτήσει παιδί από τον πατέρα. Όταν λυθεί το Οιδιπόδειο, το παιδί ταυτίζεται με το γονέα του ίδιου φύλου χωρίς η ταύτιση αυτή να σημαίνει ήττα του γονέα του αντίθετου φύλου. Στην ταύτιση, τα άτομα προσλαμβάνουν τις ιδιότητες ενός άλλου προσώπου και τις ενσωματώνουν στη δική τους λειτουργία.

³⁹ Βλέπε σχετικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 322-324.

⁴⁰ Βλέπε αναλυτικότερα στο Pervin, L.A. & John, O. P., Θεωρίες προσωπικότητας, Αθήνα 2001, εκδ. Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, σελ.156-157.

Η κατάσταση αυτή αλλάζει με το πέρας της εφηβείας, όπου η ερωτική τάση μεταφέρεται για τα αγόρια από τη μητέρα στη φίλη ή στη μελλοντική σύζυγο και για τα κορίτσια από τον πατέρα στον φίλο ή στον μελλοντικό σύζυγο. Σύμφωνα μάλιστα με τους ειδικούς, εάν η libido δεν ακολουθήσει αυτή την πορεία, τότε κάνει την εμφάνισή της η διαστροφή και η σύνδεση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος με τις νευρώσεις. Επίσης, οι περιπτώσεις των νευρώσεων θα ήταν συχνότερες εάν κάποια τέχνη ή επιστήμη δεν αντικαθιστούσε το εκάστοτε αντικείμενο λατρείας.

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Πολωνού κοινωνιολόγου και εθνολόγου Bronislaw Malinowski, ο οποίος αναλύοντας το μητριαρχικό σύστημα των Τροβριάνδων, υποστηρίζει ότι οι απόψεις του Freud για το οιδιπόδειο αφορούν μόνο τη μητριαρχική κοινωνία και δεν επιδέχονται γενίκευση.

2.12 Ψυχανάλυση και τέχνη

Αν και τα μυστικά της αιμομιξίας στη καθημερινή ζωή παραμένουν βαθιά κρυμμένα στην ψυχή των ανθρώπων, στις εικαστικές τέχνες⁴¹, το ταμπού της αιμομιξίας αντιμετωπίζεται αποκαλυπτικά. Στα έργα πολλών ζωγράφων και γλυπτών, παλαιών και νέων, κυριαρχούν αιμομικτικά θέματα επηρεασμένα κυρίως από τη ελληνική μυθολογία και την αρχαία Ρώμη.

Η αιμομιξία άνθισε ιδιαιτέρως στο αρχαίο θέατρο, όπου μεγάλοι δραματουργοί της αρχαίας Ελλάδας παρουσίασαν πολλά δράματα με αιμομικτικό περιεχόμενο ή με αιχμές στο αιμομικτικό πάθος. Έτσι, ο Αισχύλος με τις Ικέτιδες τόνισε με αλληγορικό τρόπο το αιμομικτικό πάθος των Δαναΐδων και το καταδίκασε. Ο Σοφοκλής με τον Οιδίποδα Τύραννο κατέστρεψε με εκπληκτικό τρόπο τον ακούσιο αιμομικτή Οιδίποδα,

⁴¹ Για περιγραφή των πινάκων τέχνης βλέπε στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 289-294.

δείχνοντας με αυτόν τον τρόπο στους θεατές ότι οι αιμομίκτες στο τέλος εκμηδενίζονται. Επίσης και ο Ευριπίδης τόσο με τον Ιππόλυτο όσο και με τη Φαίδρα κατέγραψε την άδικη μοίρα του Ιππολύτου και το απέραντο πάθος της Φαίδρας, που έφτασε μέχρι την καταστροφική εκδίκηση.

Τους αρχαίους Έλληνες δραματικούς συγγραφείς μιμήθηκαν με επιτυχία και κάποιοι Λατίνοι, όπως ο φιλόσοφος Σενέκας και ο Λούκιος Άκκιος. Παρόμοια έπραξαν και οι διάσημοι Γάλλοι δραματικοί ποιητές Ρακίνας και Κορνέιγ που ανατάραξαν τα αιμομικτικά πάθη. Ωστόσο πέρα από τα καθαρά θεατρικά έργα, εντοπίζονται στη λογοτεχνία⁴² πολλά έργα με αιμομικτικό περιεχόμενο ή αναφορές σε πρόσωπα που σχετίζονται με αυτήν. Το ίδιο συμβαίνει στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, όπου οι περισσότερες ταινίες σφραγίζονται με βία, μελοδραματισμό, σεξουαλικές σκηνές αλλά και συχνά με αιμομικτικό περιεχόμενο.

Μια σύντομη αναδίφηση στη λογοτεχνία⁴³, το θέατρο και το κινηματογράφο είναι αρκετή για να παρατηρήσουμε τη θέση που λαμβάνει το κακό, το ανήθικο, η διαστροφή και η βία. Η λογοτεχνία αναδύεται μέσα από την παρουσία κακών αισθημάτων και φαίνεται να στέφεται ευκολότερα με επιτυχία η φαυλότητα από την αρετή. Έτσι, η στυγερότητα ορισμένων ψυχών και η ροπή τους προς το κακό αποτελεί ισχυρό διεγερτικό της φαντασίας. Διαπιστώνεται λοιπόν, μια υπερκατανάλωση επιθετικών και σεξουαλικών εκφράσεων βίας, εγκλημάτων με πλαίσιο το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον και το αξιοσημείωτο είναι ότι δεν υπάρχει κορεσμός και πλήξη παρακολουθώντας σκηνές που έχουν την ίδια πλοκή με ελάχιστες παραλλαγές. Το γεγονός αυτό δε θα προκαλούσε έκπληξη, αν αναλογιστεί κανείς ότι η τέχνη διακινεί απλώς απραγματοποίητες και απαγορευμένες ικανοποιήσεις με τρόπο αβλαβή και μάλιστα προληπτικό.

⁴² Βλέπε αναλυτικά στο Μαντζιβής, Κ., Αιμομιξία: η φρίκη στην οικογένεια, Αθήνα 2000, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σελ. 295-299, 300-302, 305-310.

⁴³ Βλέπε αναλυτικότερα στο Γκριν, Α. Η ιδιωτική τρέλα-Ψυχανάλυση των οριακών περιπτώσεων, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2002, σελ. 436-440.

Μάλιστα, η μαζική παραγωγή αυτών των δημιουργημάτων προδίδει τις ανάγκες των ανθρώπων σε αυτόν τον τομέα. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι το κακό αποτελεί ένα πνευματικό και συναισθηματικό διεγερτικό, που ερεθίζει τη φαντασία εκείνων που έχουν ως έργο να παράγουν και κατευνάζει τις εντάσεις αναγνωστών και θεατών. Το γεγονός αυτό δεν αφορά μόνο τα μέτρια έργα, αλλά και τα έργα μεγάλης σπουδαιότητας και εμβέλειας, όπως είναι η αρχαία τραγωδία που γεννήθηκε στην κλασική Ελλάδα. Έχοντας πιθανόν αυτό κατά νου έδρασε ο Πλάτων σκοπεύοντας να εξοστρακίσει από την πόλη θεάματα που θεωρούνται έξοχα και τα οποία εκείνος έκρινε ως ικανά να διαφθείρουν την ψυχή των πολιτών της ιδεώδους Δημοκρατίας του.

Η ψυχανάλυση αναγνωρίζει την άσκηση της τέχνης⁴⁴ ως μια δραστηριότητα που έχει ως σκοπό τον κατευνασμό των ανεκπλήρωτων επιθυμιών, τόσο του ίδιου του καλλιτέχνη όσο και αυτών που παρατηρούν ή ακούν τα έργα του. Η τέχνη υποκινείται από τις ίδιες ορμικές δυνάμεις που οδηγούν κάποιους στη νεύρωση ή που παρακίνησαν την κοινωνία να φτιάξει τους θεσμούς της. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί μέσα από την άσκηση της τέχνης να απελευθερωθεί και ταυτόχρονα να απελευθερώσει όσους διακατέχονται από τις ίδιες ανεκπλήρωτες επιθυμίες. Μεταμορφώνει λοιπόν τις απαγορευμένες επιθυμίες του, κρύβει τα απρεπή στοιχεία και προσφέρει στους άλλους ηδονή, εξαγοράζοντας την εύνοιά τους. Σύμφωνα έτσι με την ψυχανάλυση, μια λανθάνουσα ερωτική απόλαυση συνυπάρχει με την καλλιτεχνική και επιπλέον παρατηρεί ότι οι εντυπώσεις της παιδικής ηλικίας συνδέονται άμεσα με την τύχη του καλλιτέχνη και του έργου του ως αντιδράσεις στις παρακινήσεις αυτές.

Η τέχνη λοιπόν αποτελεί ένα πολύ θελκτικό αντικείμενο μελέτης για την αναλυτική παρατήρηση καθώς αποτελεί μια συμβατικά παραδεκτή πραγματικότητα. Είναι δηλαδή ένας ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα στην πραγματικότητα, η οποία αρνείται την εκπλήρωση των επιθυμιών και σε έναν

⁴⁴ Βλέπε αναλυτικά στο Φρόιντ, Σ., Μελέτες για τη ψυχανάλυση, Αθήνα 1979, εκδ. Επίκουρος, σελ. 143-144.

φανταστικό κόσμο που εκπληρώνει με έναν τρόπο έμμεσο και συμβολικό τις επιθυμίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΑΙΝΙΕΣ

3.1 ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ



Στοιχεία της ταινίας

Τίτλος: Edipo re – Οιδίποδας

Διάρκεια: 100 λεπτά

Πρωταγωνιστές: Silvana Mangano (Ιοκάστη), Franco Kitti (Οιδίποδας), Alida Valli (Μερόπη), Carmelo Beck (Κρέοντας), Julian Beck (Μάντης Τειρεσίας), Luciano Bartoli (Λάιος).

Διευθυντής Παραγωγής: Eliseo Boschi

Παραγωγός: Alfredo Bini

Σκηνοθέτες: Pier Paolo Pazolini, Giuseppe Ruzolinni

Μια μεταφορά της τραγωδίας του Σοφοκλή στη μεγάλη οθόνη, κινηματογραφημένη στην έρημο και τα σκονισμένα τοπία του Μαρόκου. Στη διασκευή του Παζολίνι η ιστορία ξεκινά από την προπολεμική Ιταλία με τη γέννηση ενός αγοριού. Ο πατέρας, εύπορος στρατιωτικός, αισθάνεται ζήλεια για το παιδί που έχει κλέψει την αγάπη της συζύγου του και αποφασίζει να το απομακρύνει από εκείνη. Στην αρχαία Κόρινθο, ένας βοσκός βρίσκει τον μικρό Οιδίποδα και τον παραδίδει στην βασιλική οικογένεια. Μετά από μερικά χρόνια, κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του, ο Οιδίποδας μαθαίνει από μια προφητεία ότι πρόκειται να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του. Αποφεύγοντας με κάθε τρόπο να επιστρέψει στην Κόρινθο ο νεαρός καταλήγει στην πραγματική του γενέτειρα χωρίς να το γνωρίζει και συναντά το πεπρωμένο του.

Η ταινία ξεκινάει με την εικόνα ενός χωριού στο Φριούλι στα χρόνια του '30. Εδώ παρακολουθούμε τη γέννηση ενός παιδιού, την αγάπη για τη μητέρα και την αντιζηλία του πατέρα του με αυτό. Τα στοιχεία αυτά είναι αυτοβιογραφικά. Ο πατέρας φοράει στρατιωτική στολή, γεγονός που παραπέμπει σαφώς στον πατέρα του Παζολίνι. Το επόμενο πλάνο μας μεταφέρει, σύμφωνα με την αρχαία παράδοση και τη σοφόκλεια τραγωδία, στην αρχαιότητα. Βρισκόμαστε στο σημείο εκείνο του μύθου, όπου ο Οιδίποδας μωρό ακόμα με τρυπημένα τα πόδια, βρίσκεται έκθετος στον Κιθαιρώνα.

Κάποιος βοσκός βρίσκει το βρέφος και το δίνει σε άλλον βοσκό, ο οποίος τον παραδίδει στον αφέντη του, τον βασιλιά της Κορίνθου, Πόλυβο. Αυτός το υιοθετεί και το μεγαλώνει σαν παιδί του. Όταν ο Οιδίποδας ενηλικιώνεται, πηγαίνει στο μαντείο των Δελφών, όπου πληροφορείται πως υπήρχε χρησμός, σύμφωνα με τον οποίο έμελλε να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί την μητέρα του. Θέλοντας να αποφύγει την πραγματοποίηση του φοβερού αυτού χρησμού και πιστεύοντας ότι οι πραγματικοί γονείς του είναι ο Πόλυβος και η Μερόπη, δεν επιστρέφει στην Κόρινθο. Στο δρόμο του όμως,

σε ένα τρίστρατο, συναντάει τον Λάιο, ο οποίος γεμάτος έπαρση τον προσβάλλει και τον απειλεί. Ο Οιδίποδας αμυνόμενος σκοτώνει εκείνο, καθώς και τους στρατιώτες που τον συνόδευαν, αγνοώντας ότι ο Λάιος είναι ο πατέρας του. Φτάνοντας στη Θήβα λυτρώνει την πόλη από την τυραννία της σφίγγας, με αποτέλεσμα να κηρυχθεί βασιλιάς της πόλης και να λάβει ως σύζυγό του την Ιοκάστη. Στη συνέχεια όμως την Θήβα την πλήττει φοβερός λοιμός, υπεύθυνος για τον οποίο είναι ο δολοφόνος του Λαίου. Ο Οιδίποδας, αγνοώντας ότι ο ίδιος τον έχει φονεύσει αναλαμβάνει να βρει το φονιά και να σώσει την πόλη του. Στην πορεία αναζήτησης του δολοφόνου ο ήρωας ανακαλύπτει πως ο ίδιος είναι ο ένοχος. Ύστερα από την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας η Ιοκάστη απαγχονίζεται και ο Οιδίποδας αυτοτυφλώνεται και φεύγει από την πόλη. Ξαναβρίσκουμε τον ήρωα στην Μπολόνια στα χρόνια του '60, να τον καθοδηγεί ένα αγόρι και στο τέλος πια, φτάνει στο Φριούλι της παιδικής του ηλικίας. Είναι η σκηνή όπου συναντάται ο αρχαίος μύθος με την προσωπική τραγική ιστορία του Παζολίνι ⁴⁵.

⁴⁵ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 139



Ανάλυση

Η ταινία αποτελεί ένα είδος αυτοβιογραφίας. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι διάχυτο σε όλη την ταινία, γίνεται όμως εντονότερο στην αρχή και στο τέλος της.

Εξάλλου τον Έλληνα θεατή του *Edipo Re*, θα τον έλξει το γεγονός ότι ο Παζολίνι επηρεάζεται από τον αρχαίο Έλληνα τραγικό Σοφοκλή και δανείζεται στοιχεία από τις τραγωδίες *Οιδίπους Τύραννος* και *Οιδίπους επί Κολωνών*, περισσότερο από την πρώτη, λιγότερο από την δεύτερη. Όποιος έχει διαβάσει και γνωρίζει τις δύο αυτές σοφοκλείες τραγωδίες, βλέποντας την ταινία μπορεί επακριβώς να διαπιστώσει ποια στοιχεία υιοθέτησε από αυτές ο Παζολίνι και ποια παρέλειψε, για να γράψει τη δική του τραγωδία⁴⁶.

Αρχικά, χρήσιμο είναι να τονιστούν τα σημεία εκείνα, όπου ο Παζολίνι ακολουθεί κατά γράμμα το αρχαίο πρότυπο. Αυτά τα σημεία είναι κυρίως τα

⁴⁶ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ.138-139

διαλογικά μέρη της ταινίας. Συγκεκριμένα οι διάλογοι του Οιδίποδα με τον Τειρεσία, με τον Κρέοντα και με την Ιοκάστη ανακαλούν στη μνήμη του θεατή – αναγνώστη τα αντίστοιχα χωρία της τραγωδίας του Σοφοκλή (στ. 316-331, 577-608, 705-766, αντίστοιχα). Δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Παζολίνι σε πολλά μέρη της ταινίας του ακολουθεί πιστά το αρχαίο κείμενο, μεταφράζοντας ακόμη και κατά λέξη τον αρχαίο τραγικό. Εξάλλου, 7 χρόνια νωρίτερα, είχε ασχοληθεί με μετάφραση αρχαίου ελληνικού έργου, της τραγωδίας του Αισχύλου, *Ορέστεια*.

Η οπτική λοιπόν του σκηνοθέτη κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους: ξεκινάει από μια αρχαία παράδοση που προέρχεται κατευθείαν από το Σοφοκλή, και φτάνει σε μια σύνθετη, έντονη και κριτική αντιμετώπιση που πηγάζει από τις μαρξιστικές πεποιθήσεις του. Με τον τρόπο αυτό, ενώ ο μύθος της ταινίας ξεκινάει από μια ψυχαναλυτική ανάγκη, η οποία κυρίως στον πρόλογο προσλαμβάνει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, στη συνέχεια μετατοπίζεται στο χώρο της μυθολογίας και την ιστορία του Οιδίποδα Τύραννου του Σοφοκλή, επεξεργασμένης με τρόπο διαχρονικό, που θυμίζει τη φροϋδική θεωρία, από τη μια και το χώρο της κοινωνιολογίας από την άλλη. Βλέπουμε εδώ να επανέρχεται στο προσκήνιο, η αφηγηματική μέθοδος του *Ευαγγελίου*, με τη συνύπαρξη των δύο γλωσσών (της ποιητική και της πεζής)· μόνο που εδώ η αναπαράσταση γίνεται συνειδητά και με ακραία διάθεση στιλιζαρίσματος και ποιητικότητας της αφήγησης. Τα πλάνα δομούνται με έντονο αισθητισμό, ενώ το χιούμορ έρχεται να απαλύνει το μυθολογικό και ψυχαναλυτικό βάρος, που κουβαλάει η ταινία και την φέρνει στην περιοχή των λεγόμενων μοντέρνων έργων^{47, 48}.

Ένα ερώτημα που προκύπτει στο θεατή, ευθύς αμέσως, είναι πώς μια ταινία όπως η *Edipo Re*, βασισμένη σε ελληνικό μύθο βρίθει αραβικών και ολαβικών στοιχείων. Σε συνέντευξη που παραχώρησε ο Παζολίνι ρωτήθηκε πάνω σε αυτό το θέμα και απάντησε⁴⁹:

⁴⁷ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 48-50

⁴⁸ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιερ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 140

⁴⁹ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιερ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 140

«Πρώτα πρώτα δεν τοποθετώ το μύθο σε μια συγκεκριμένη ελληνική πόλη. Όσο για τη μουσική δεν είναι αρχαία ελληνική αλλά άχρονη. Πρόκειται για στοιχεία που με βοήθησαν να αυξήσω το μυστήριο του αρχαίου μύθου, τον οποίο θέλησα να εξαπλώσω σε ολόκληρο τον αρχαίο κόσμο. Σε Βαλκάνια και σε Ανατολή. Αυτός ήταν ο κόσμος».

Δεύτερο ερώτημα για το θεατή είναι η αποκωδικοποίηση της αλληγορίας που διέπει όλη την ταινία και γίνεται εντονότερη στις τελευταίες σκηνές, όπως στην σκηνή με την πορεία προς τα εργοστάσια. Ο Παζολίνι εξηγεί:

«Καταρχάς το φιλμ σε μεγάλο ποσοστό είναι αυτοβιογραφικό. Οι πρώτες σκηνές είναι από την Λομβαρδία, όπου έζησα τα παιδικά μου χρόνια. Το τέλος της είναι από τη Μπολόνια. Εκεί επιστρέφει ο Οιδίποδας ποιητής δηλαδή ο Παζολίνι, στον τόπο όπου άρχισε να γράφει ποίηση. Στην Ιταλία πολλοί λίγοι κατάλαβαν αυτό το φιλμ. Στη Γαλλία, όπως και στην Ιαπωνία, γνώρισε τεράστια εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία. Οι Γιαπωνέζοι ανακάλυψαν στο φιλμ επικά στοιχεία από τους Κουροσάβα και Μιζογκούτσι».

Και παρακάτω διευκρινίζει:

«Όλες μου οι ταινίες είναι αλληγορικές. Σε αυτές το καθετί υποδηλώνει το κάτι διαφορετικό από αυτό που δείχνει. Σχετικά με τον Οιδίποδα, δεν με ενδιέφερε η πιστή μεταφορά του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ήθελα μια δική μου διαχρονική ερμηνεία τους.»

Ο Παζολίνι διαλέγει ένα μύθο πασίγνωστο (ειδικά στον 20^ο αιώνα του έχουν γίνει δεκάδες χρήσεις και αναλύσεις, σε σημείο να πάρει τη μορφή παραβολής) και επιχειρεί να κάνει μέσα από αυτόν τις αναφορές του στη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο μύθος του Οιδίποδα στον 20^ο αιώνα είναι άμεσα συνδεδεμένος με τον **Φρόιντ**, στον οποίο αναφέρεται ο Παζολίνι για να ορίσει το περίφημα ερωτικό σύμπλεγμα του αρσενικού παιδιού προς τη μητέρα. Είναι γνωστό, άλλωστε, πώς οι μύθοι αποτέλεσαν τη βασική πηγή του πατέρα της ψυχανάλυσης ως προς την άντληση προτύπων και συμβόλων, προκειμένου να κωδικοποιήσει ορισμένες εκφάνσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς και αρθρώσει τη θεωρία των ψυχολογικών συμπλεγμάτων με

επίκεντρο το μύθο του Οιδίποδα, που πάνω του συμπυκνώνεται η λανθάνουσα ερωτική ροπή του αρσενικού παιδιού προς τη μητέρα ^{50,51}.

Όπως λέει και ο Παζολίνι:

«Στον Οιδίποδα αφηγούμαι τη ιστορία του δικού μου οιδιπόδειου συμπλέγματος. Το μικρό αγόρι του προλόγου είμαι εγώ. Ο πατέρας του είναι ο πατέρας μου, παλιός αξιωματικός του πεζικού και η μητέρα, μια δασκάλα, είναι η δική μου μητέρα. Αφηγούμαι τη ζωή μου, μυθοποιημένη βέβαια, που μέσα από το μύθο του Οιδίποδα, γίνεται έπος. Όντας όμως η πιο αυτοβιογραφική ταινία μου, είναι αυτή που αντιμετωπίζω με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα και απόσταση, γιατί, ενώ είναι αλήθεια ότι αφηγούμαι μια προσωπική εμπειρία, αυτή η ιστορία έχει τελειώσει και δεν με ενδιαφέρει καθόλου, ίσως μόνο σαν στοιχείο γνώσης, προβληματισμού και θεώρησης. Βαθειά μέσα μου δεν είναι πια ζωντανή, δυναμική. Δεν είναι πια πάλη, ούτε δράμα. Ενώ στις προηγούμενες ταινίες μου καταπιάστηκα με προβλήματα που υπήρχαν μέσα μου ζωντανά, με έναν τρόπο βίαιο, εδώ χειρίζομαι ένα θέμα που έχει απομακρυνθεί από εμένα. Ίσως αυτό να δώσει στην ταινία μου περισσότερο εστετισμό».

Ακολουθώς εξομολογείται:

«Η ταινία γυρίστηκε με εστετισμό και χιούμορ, γιατί το αντικείμενο της έρευνας του Φρόυντ δεν με ενδιαφέρει πια τόσο, όπως δεν με ενδιαφέρει πια τόσο το αντικείμενο της έρευνας του Μάρξ. Δεν είμαι πια τόσο βαθιά μπερδεμένος στο μίγμα που κάνει τον Οιδίποδα ένα αντικείμενο φροϋδικής και μαρξιστικής ανάλυσης. Είναι αλήθεια ότι, στο τέλος της ταινίας, ο Φρόυντ φαίνεται να υπερισχύει του Μαρξ και ο Οιδίποδας πάει να χαθεί στο πράσινο από λεύκες άντρο όπου γαλουχήθηκε. Πιο πολύ, όμως, από τον Φρόυντ, είναι ο ίδιος ο Οιδίπους επί κολωνώ που υπαγορεύει μια τέτοια ιδέα ή έστω, στο αυθαίρετο μίγμα επιδράσεων μου από τον Φρόυντ και τον Σοφοκλή, κερδίζει ο τελευταίος. Ο Φρόυντ θριαμβεύει μόνο στο επεισόδιο της

⁵⁰ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 48

⁵¹ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιερ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 141

σφίγγας, το μοναδικό ριζικά αλλαγμένο σημείο – μαζί με εκείνο της αντικατάστασης της Αντιγόνης από τον Άντελο. Πράγματι, η σφίγγα δεν προτείνει ένα αίνιγμα, αλλά ζητάει απευθείας από τον Οιδίποδα να λύσει μόνος του το αίνιγμά του. Εκείνος αρνείται, σπρώχνοντας τη σφίγγα στην άβυσσο από την οποία είχε αναδυθεί».

Αυτόν τον πασίγνωστο μύθο επιχείρησε να αγγίξει ο φακός του Παζολίνι, ο οποίος όμως δεν απομακρύνθηκε από αυτή τη φρουδική μεταγραφή του μύθου. Στην ουσία έκανε μια ταινία μέσα από την οποία αναφέρθηκε στη σύγχρονη πραγματικότητα, με πρωτογενές υλικό τα παιδικά του βιώματα και τον ενδόμυχο παιδικό πόθο για τη μάνα του^{52,53}.

Η παρουσίαση του Παζολίνι στηρίζεται σε σύγχρονα βιβλία προκειμένου δοθεί έμφαση στην σύγχρονη χρήση της ιστορίας. Δίνεται, δηλαδή, έμφαση στην σκόπιμη άγνοια των ανθρώπων της εξουσίας και όχι στην πατροκτονία και την αιμομιξία⁵⁴.

Ο Παζολίνι πάντα αμφισβητούσε. Ποτέ δεν ανεχόταν την καταπίεση και τη βία. Απεχθανόταν την υποκρισία. Στη διάρκεια της πολυτάραχης ζωής του δεν απέφευγε να προσδώσει στις αμφισβητήσεις αυτές μορφή πολεμικής και διαστάσεις σκανδάλου. Ας θυμηθούμε τα επαινετικά λόγια που είπε για αυτόν ο Αλμπέρτο Μοράβια:

«Το τέλος του υπήρξε, συνάμα, όμοιο με το έργο του και ανόμοιο με τον ίδιο. Όμοιο, επειδή είχε ήδη περιγράψει στα μυθιστορήματά του και τις ταινίες του αυτές τις σκοτεινές και άθλιες καταστάσεις, ανόμοιο επειδή ο ίδιος δεν ήταν ένας από τους ήρωές του, αλλά μια εκκεντρική μορφή της κουλτούρας μας, ένας ποιητής που είχε σημαδέψει μια εποχή, ένας ιδιοφυής σκηνοθέτης, ένας ανεξάντλητος δοκιμιογράφος».

Και ο Φεντερίκο Φελίνι θα τονίσει:

«Η πνευματική μας ζωή έβρισκε σε αυτόν ένα συνεχές ερέθισμα για να σκέφτεται, να αλλάζει, να ανακουφίζεται. Πρόκειται για το πνίξιμο μιας

⁵² Βλ. περισσότερο στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 50

⁵³ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 142

⁵⁴ <http://citypaper.net/articles/2003-06-19/screen.html>

ελεύθερης φωνής έξω από κοινωνικές συμβάσεις και σκοπιμότητες, την οποία η Ιταλία είχε ανάγκη»⁵⁵.



⁵⁵ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπάρμπα. Β., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ. 142

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι γεννήθηκε στην Μπολόνια της Ιταλίας στις 5 Μαρτίου του 1922, χρονιά κατά την οποία ανεβαίνει στην εξουσία ο Μουσολίνι. Έζησε τα παιδικά του χρόνια σε διάφορες ιταλικές πόλεις (Μπολόνια, Πάρμα, Μπελούντο, Κρεμόνα, Ρέτζιο Εμίλια), και σπούδασε Ιστορία της Τέχνης και Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια. Πατέρας του ήταν ο Κάρλο Παζολίνι, υπαξιωματικός του πεζικού, γόνος παλιάς οικογένειας, της οποίας κατασπατάλησε τη μικρή περιουσία και κατατάχτηκε στο στρατό ως μοναδική λύση. Μητέρα του ήταν η Σουζάνα Κολουόσι και ήταν δασκάλα. Καταγόταν από οικογένεια εύπορων αγροτών, από την Καζάρσα του Φριούλι, ακριτική περιοχή της Ιταλίας στα σύνορα της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Το επάγγελμα του Κάρλο Παζολίνι ως στρατιωτικού υποχρεώνει την οικογένειά του σε συνεχείς μετακινήσεις. Στο Κονιλιάνο του Μπελούντο γεννιέται, το 1925, ο αδερφός του Γκουίντο-Αλμπέρτο.

Γράφει ο Παζολίνι στον *Αιρετικό Εμπειρισμό*:

«Την εποχή εκείνη τα πηγάινα ακόμα καλά με τον πατέρα μου. Ήμουν ιδιαίτερα πεισματάρης και καπριτσιόζος (δηλαδή νευρωτικός), αλλά κατά βάθος καλός. Με τη μητέρα μου (έγκνο αλλά δεν το θυμάμαι) ήμουν, όπως και σ' όλη μου τη ζωή, δεμένος με μια παθιασμένη αγάπη χωρίς ελπίδα».

Το 1943 κατέφυγε στην Καζάρσα, το χωριό της μητέρας του στην επαρχία του Φριούλι, όπου άρχισε να εργάζεται ως καθηγητής. Με το τέλος του πολέμου ο πατέρας του γυρίζει στην Καζάρσα. Το χάσμα ασυνεννοησίας μεταξύ πατέρα από τη μια και μητέρας-γιου από την άλλη γίνεται ακόμα βαθύτερο. Σε γενικές γραμμές, η λογοτεχνική και πολιτιστική ένταξη του Παζολίνι διαμορφώθηκε στην Καζάρσα. Εξαιτίας των επαφών με χωρικούς του Φριούλι ή με τα αναγνώσματα του κομμουνιστικού Γκράμσι, ο Παζολίνι ανέπτυξε μια κοινωνική συνείδηση. Έγινε μαρξιστής. Αρχίζει να γράφει τα πρώτα του ποιήματα, τα οποία κυκλοφορούν το 1954 στον τόμο «Η καλύτερη νιότη», ενώ παράλληλα προσχωρεί στο Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα (Ι.Κ.Κ.). Το 1949 κατηγορείται για αποπλάνηση ανηλίκου. Αν και η κατηγορία θα θεωρηθεί

ανυπόστατη, το γεγονός θα του στοιχίσει την αποπομπή του τόσο από το σχολείο όσο και από το Ι.Κ.Κ. Το 1950 εγκαθίσταται, μαζί με τη μητέρα του, στη Ρώμη. Οι λαϊκές συνοικίες της περιφέρειας της Ρώμης θα του εμπνεύσουν τα δύο πρώτα του μυθιστορήματα, «Τα παιδιά της ζωής» (1955) και το «Μια βίαιη ζωή» (1959). Παράλληλα εκδίδει τις ποιητικές συλλογές «Οι στάχτες του Γκράμι» (1957), «Το αηδόνι της καθολικής εκκλησίας» (1958) και το «Η θρησκεία του καιρού μας» (1961) και διευθύνει την επιθεώρηση *Nuovi argomenti* με τον Αλμπέρτο Μοράβια, ο οποίος τον θεωρεί, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '50, ως τον σημαντικότερο Ιταλό ποιητή της γενιάς του. Την ίδια εποχή αρχίζει να ασχολείται με τον κινηματογράφο ως σεναριογράφος και συνεργάζεται με τον Μπολονίνι, τον Μπερτολούτσι και τον Ρότσι^{56,57}.

Φιλμογραφία

Η **φιλμογραφία** του Παζολίνι μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους. Την περίοδο 1960 – 1965 τα έργα του είναι επηρεασμένα από το νεορεαλισμό. Συγκεκριμένα, το 1961 σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία, το «Ακατόνε». Ακολουθούν οι ταινίες «Μάμα Ρόμα» (1962) και το «La ricotta», (Το τυρί, 1963), το οποίο είναι το τρίτο μέρος μιας ταινίας που τα υπόλοιπα επεισόδιά της σκηνοθέτησαν οι Γκοντάρ, Ποσελίνι και Γκρεγκορέτι, με γενικό τίτλο «Ας πλύνουμε τους εγκεφάλους μας». Τα ντοκιμαντέρ που ακολουθούν στη συνέχεια έχουν κι αυτά τα χαρακτηριστικά της νεορεαλιστικής οπτικής αντίληψης στην επιλογή των εικόνων και συνοδεύονται από την οξύτατη και καυστική παρατηρητικότητα του Παζολίνι. Το πρώτο από αυτά είναι το «La rabbior» (Η οργή, 1963) και ακολουθεί το «La comizi d' amore», (Ερωτικές συνελεύσεις, 1964). Αμέσως μετά ακολουθεί ένα χρονικό που γύρισε ο Παζολίνι στην Παλαιστίνη, ψάχνοντας να βρει τους χώρους για το γύρισμα του «Ευαγγελίου». Η έρευνα αυτή έγινε τελικά μια μεσαίου μήκους ταινία με

⁵⁶ <http://el.wikipedia.org/wiki/>

⁵⁷ Βλ. περισσότερα στο Μάρκο Ζερβέ., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ.119

τον τίτλο «Έρευνα στην Παλαιστίνη για το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο» (1964)⁵⁸.

Την περίοδο 1965 – 1970 οι ταινίες του Παζολίνι είναι επηρεασμένες από το μύθο. Η πρώτη ταινία αυτής της περιόδου είναι «Τα μικρά και μεγάλα πουλιά», (1966). Την επόμενη χρονιά, ο Παζολίνι παίρνει μέρος σε τρεις σπονδυλωτές ταινίες. Πρώτα γυρίζει το «Η γη ιδωμένη με το φεγγάρι», (1966), μέρος της ταινίας «Οι μάγισσες», που είναι μια κωμωδία φαντασίας. Ακολουθεί η ταινία «Τι είναι τα σύννεφα;» (1967) και ο «Βασιλιάς Οιδίπους», (1967). Η επόμενη ταινία του το «Θεώρημα» (1968), χωρίς να βασίζεται σε κανένα συγκεκριμένο και γνωστό μύθο, έχει την ίδια μυθολογική, συμβολική αντίληψη του Οιδίποδα και κινείται και αυτή στα όρια της παραβολής. Αμέσως μετά ακολουθούν δύο ταινίες που μοιάζουν πάρα πολύ μεταξύ τους και στις προθέσεις, αλλά και στη μορφή. Η πρώτη είναι το «Appunti per un film Indiano», (Σημειώσεις για ένα ινδικό φιλμ, 1968) και η δεύτερη είναι το «Appunti per un Orestiada Africana», (Σημειώσεις για μια αφρικανική «Ορέστεια», 1968-1973). Το 1968 γυρίζει επίσης και την ταινία «Η σεκάνς του χάρτινου λουλουδιού», που είναι το τρίτο μέρος της σπονδυλωτής ταινίας «Έρως και Οργή», το «Χοιροστάσιο» (1969), τη «Μήδεια» (1970), με την οποία κλείνει τον κύκλο των συμβολικών θεμάτων⁵⁹.

Η τρίτη περίοδος οριοθετείται τις χρονιές 1970 – 1975. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Παζολίνι κάνει τη νέα στροφή του κινηματογραφικού βεληνεκούς του. Αφήνει τα θέματα της μυθολογίας και το γενικευτικό συμβολισμό και αναζητεί δρόμους έκφρασης πιο κοντινούς και οικείους στη μαζική κουλτούρα, επιχειρώντας μια σειρά ταινιών με ευανάγνωστη μορφή, ικανές να διοχετευτούν και να γίνουν κατανοητές από το ευρύτερο κινηματογραφικό κοινό. Το υλικό της νέας αυτής θεματογραφίας το αντλεί από τους λαϊκούς μύθους και τα ευρείας κατανάλωσης αναγνώσματα, θέματα γνωστά σε όλα τα λαϊκά στρώματα. Με αυτές τις προϋποθέσεις και κάτω από αυτές τις επιταγές, ο Παζολίνι ξεκινάει το 1970 την «Τριλογία της ζωής» και

⁵⁸ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 35-44

⁵⁹ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 45-61

σαν πρώτο θέμα διαλέγει ένα πασίγνωστο προαναγεννησιακό έργο, «Το Δεκαήμερο του Βοκακίου», το οποίο αποτελείται από οκτώ ιστορίες. Οι ιστορίες αυτές αν και παρουσιάζονται σαν αυτόνομες και φαινομενικά ασύνδετες μεταξύ τους, έχουν μια ιδεολογική και ηθική ταυτότητα: τον έρωτα ως μέσον που οδηγεί σε κάτι άλλο. Έτσι, ο έρωτας παίρνει τη μορφή συνδετικού κρίκου ανάμεσα στις σχέσεις των ανθρώπων και έχει διαφορετική αξία σε κάθε ιστορία. Στη δεύτερη ταινία της «Τριλογίας» είναι ακόμη πιο σαφής η ερευνητική διάθεση του Παζολίνι και «οι θρύλοι του Καντέρμπουρι», (1972) έρχονται σαν συνέχεια της σεξουαλικής ανίχνευσης του παρελθόντος, η οποία έχει ήδη αρχίσει με το «Δεκαήμερο». Η ταινία «Χίλιες και μια νύχτες» (1973) κλείνει την «Τριλογία», με μυστήριο και ανορθολογισμό, ενώ είχε αρχίσει ακριβώς αντίθετα. Η τελευταία του ταινία του Παζολίνι είναι το «Σαλό» ή «120 μέρες στα Σόδομα» (1975)⁶⁰.

Ο ίδιος αναφέρει για το έργο του:

«Αν διάλεξα να είμαι κινηματογραφιστής και όχι μόνο συγγραφέας, είναι επειδή προτίμησα, αντί να εκφράζω την πραγματικότητα με σύμβολα, όπως είναι οι λέξεις, να εκφράζω, μέσω του κινηματογράφου την πραγματικότητα με πραγματικότητα».⁶¹



⁶⁰ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 63-75

⁶¹ Βλ. περισσότερα στο Δημόπουλος, Μ., Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ.2

Ο θάνατος του Παζολίνι

Από τους σημαντικότερους διανοούμενους της εποχής του, ο Παζολίνι άλλοτε με τις ταινίες του, άλλοτε με τα βιβλία του και άλλοτε με τα άρθρα του προκαλούσε σκάνδαλο με τις αντισυμβατικές, επαναστατικές απόψεις του. Πέθανε στις 2 Νοεμβρίου 1975 στην παραλία της Όστια, κοντά στη Ρώμη, σε μια θέση χαρακτηριστική των μυθιστορημάτων του. Ο θάνατός του ήταν δολοφονία. Ο Πίνο Πελόζι, συνελήφθη και ομολόγησε τη δολοφονία. Τριάντα χρόνια μετά, το 2005, απέσυρε την ομολογία του, και υποστήριξε ότι άγνωστοι είχαν σκοτώσει τον Παζολίνι. Είπε ότι αναγκάστηκε να ομολογήσει γιατί υπήρχαν απειλές κατά του ίδιου και της οικογένειάς του. Η έρευνα σχετικά με τη δολοφονία Παζολίνι άρχισε εκ νέου μετά την αναίρεση του Πελόζι.⁶²

«Το Οιδιπόδειο του Παζολίνι»⁶³

Ο Παζολίνι μιλάει για «μερική αγάπη» και κατηγορεί τον πατέρα του για «ρητορική αγάπη». Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60 ο Παζολίνι ήταν ένας γιος στον οποίο κυριαρχούσε το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Η μητέρα του αντιπροσώπευε τον έρωτα για τα γράμματα, τη γλυκύτητα της γενέτειρά της, και με αυτό τον τρόπο ερχόταν σε αντίθεση με την πόλη του πατέρα του, με τον αυταρχισμό και τον κομφορμισμό ενός ανθρώπου που ήταν εντελώς έξω από την ευαισθησία του πνεύματος και είχε «βουλιάξει» μέσα στην καθημερινότητα. Σε μια συνέντευξη δηλώνει «Φανταζόμουν ότι μισούσα τον πατέρα μου, ενώ πιθανόν δεν είναι έτσι» (1984).

Είναι αλήθεια ότι μάνα και πατέρας απ' τη νηπιακή ηλικία επηρεάζουν διαμετρικά αντίθετα και με καθοριστικό τρόπο την ψυχосύνθεση του παιδιού. Ο πατέρας διοικεί την οικογένεια με στρατιωτικό τρόπο. Τυραννικός κι

⁶² <http://el.wikipedia.org/wiki/>.

⁶³ http://el.wikipedia.org/wiki/Πιερ_Πάολο_Παζολίνι

αυταρχικός προκαλεί μόνο φόβο. «Γεμάτος πάθος, σεξουαλικότατος, βίαιος σαν χαρακτήρας» γράφει γι' αυτόν ο γιος του, «κατέληξε στη Λιβύη, χωρίς δεκάρα· έτσι άρχισε τη στρατιωτική καριέρα που τον καταπίεσε και τον παραμόρφωσε ψυχολογικά τόσο ώστε να τον σπρώξει στον έσχατο συντηρητισμό. Είχε ποντάρει τα πάντα πάνω στη φιλολογική μου καριέρα, από τότε που ήμουν ακόμα παιδί, μιας και τα πρώτα μου ποιήματα τα έγραφα σε ηλικία επτά χρονών. Είχε διαισθανθεί, ο κακομοίρης, αλλά δεν είχε προβλέψει τις ταπεινώσεις που θα συνόδευαν την επιτυχία μου».

Αλλά το καθοριστικό πρόσωπο στη ζωή του είναι η γλυκύτερη μητέρα, μόνιμο αντικείμενο λατρείας, στην οποία θα αφιερώσει μερικούς απ' τους πιο δυνατούς του στίχους. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε, έστω κι απ' αυτές τις λίγες ενδείξεις, τα σημάδια ενός τεράστιου οιδιπόδειου συμπλέγματος, του οποίου ο Παζολίνι είχε μια σπάνια όσο και ακραία επίγνωση.

Η παζολινική προβληματική

Ο Παζολίνι έχει κάνει πολλές απόπειρες να φιλοσοφήσει, αλλά παραμένει πάντα ο ποιητής των είκοσι χρόνων του, όταν εξέδιδε την πρώτη του ποιητική συλλογή. Οι φιλοσοφικές του σπουδές έδωσαν στην πρακτική του διάθεση σοβαρότητα, αλλά δεν τον έκαναν φιλόσοφο. Ωριμάζοντας γοητεύτηκε από το μαρξισμό και με τη βοήθεια του Φρόιντ αποκατάστησε για προσωπική του χρήση, μια γέφυρα ανάμεσα στον Μαρξ και το Χριστό, που είναι ο τρίτος πόλος της παζολινικής προβληματικής απ' όπου η μεταφυσική εισβάλλει στη κλειστό του σύστημα. Σ' ένα κείμενο «αυτοπαρουσίασης», γραμμένο το 1969, στα σαράντα έξι του χρόνια, ορίζει την καταγωγή της προβληματικής του: ⁶⁴,

65

«Μου είπαν ότι έχω τρία είδωλα: τον Χριστό, τον Μαρξ και τον Φρόιντ. Αυτά είναι φόρμουλες. Το μόνο είδωλό μου είναι η πραγματικότητα»

⁶⁴ <http://culture.ana-mpa.gr/articleview2.php?id=495>

⁶⁵ Βλ. αναλυτικότερα στο Μπράμος. Γ., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ.92

Ο Παζολίνι ανιχνεύει αυτήν την πραγματικότητα καταρχήν στα «παιδιά της ζωής», στα αγόρια των φτωχών συνοικιών της Ρώμης, εκεί όπου η σεξουαλικότητα και η αίσθηση της ζωής συγκροτούνται από υλικά βίαια, γεμάτα με τη λάσπη του κοινωνικού περιθωρίου. Είναι η πρώτη σύγκρουση με την αριστερά και της οικονομίστικες ηθικολογίες της, για το «υγιές, καθαρό, ρωμαλέο προλεταριάτο».

Στις «Στάχτες του Γκράμσι», την ποιητική συλλογή του, η σχέση του με την αριστερά υπερβαίνει την αντιπαλότητα για την τρέχουσα πολιτική τακτική, γίνεται υπαρξιακή, συνειδησιακή πηγή.

Η οπτική πάνω στην πραγματικότητα δεν είναι «στενή», υποταγμένη σε κάποια προσωπική παραξενιά, αλλά πολιτική, ενταγμένη δηλαδή στη συλλογική συνείδηση.

Αυτή η κίνηση του Παζολίνι, όχι προς το παράδοξο και το γραφικό, όπως διαβάστηκε από ορισμένους, αλλά προς το αθέατο, το ουσιαστικό και το πηγαίο, είναι εμφανής στο κινηματογραφικό του έργο, με το οποίο κατά ένα μεγάλο μέρος είναι γνωστός στην Ελλάδα.

Το «Ακατόνε» και η «Μάμα Ρόμα», οι πρώτες του ταινίες, θεωρήθηκαν ως τα πιο ολοκληρωμένα έργα που κλείνουν τον κινηματογραφικό νεορεαλισμό.

Η πιο αγαπημένη του ταινία ήταν το «Uccellacci e uccellini» (Όρνια και πουλάκια), γιατί όπως είπε ήταν «αγνή και φτωχή». Εδώ κρύβεται η αντίληψη του για τον ποιητικό – πολιτικό κινηματογράφο, έργο ειρωνείας, κριτικής και αυτοσαρκασμού.

Το ταξίδι στην Ιταλία του βιομηχανικού «μπουμ» με το νεαρό, χαριτωμένο Νινέτο Ντάβολι, την ιλαρή φιγούρα του Τοτό και το κοράκι που εκτοξεύει διάφορα τοιτάτα του Μαρξ μοιάζει σαν να κλείνει την απόγνωση της κοινωνικής αλλοτρίωσης όπως ο Παζολίνι την χειρίστηκε στο «Χοιροστάσιο» και στο «Θεώρημα», σαν να ανακαλύπτει εξ αρχής τους αρχέτυπους μύθους της ανθρώπινης Μοίρας στον «Οιδίποδα Τύραννο» και τη «Μήδεια», σαν να ανοίγει την πρωτόγονη χαρά στην ύλη της ύπαρξης που είναι το σώμα και η σεξουαλικότητα, όπως στην «Τριλογία της ζωής» (Το «Δεκαήμερο», «Οι χίλιες και μια νύχτες», «Η μύτη του Καρτένμπορι»).

Οι ανιχνεύσεις του Παζολίνι στα σημεία τομών και ρήξεων ολοκληρώνονται στο κύκνειο άσμα του, το «Σαλό ή 120 μέρες στα Σόδομα». Στο έργο αυτό υπάρχει όλη η «έρμη χωρά», το σκοτεινό σημείο για το ανέφικτο της ανθρώπινης χειραφέτησης, για το μέλλον του κόσμου που είναι ο εκβαρβαρισμός του. Ότι ξεκίνησε ως άρνηση της παράδοσης με το «Ακατόνε» τελειώνει ως άρνηση του πολιτισμού με το «Σαλό».

Κατά μια παραξενιά της τύχης που κάποιοι θα ονομάσουν εκδίκηση και συνομωσία των συνηθισμένων ανθρώπων εναντίον ενός ανυπόφορου και άλλοι θα την πουν μοίρα ενός ανθρώπου των συνόρων, ο Παζολίνι θα δολοφονηθεί από ένα «παιδί της ζωής», στην Όστια, στις 2 Νοεμβρίου 1975. ο δολοφόνος του εξακολουθεί να υποστηρίζει ότι όλα ήταν ένα τραγικό παιχνίδι της τύχης και ο ίδιος δεν γνώριζε ποιος ήταν «ο κύριος που με πρόσβαλε». ⁶⁶

Οι συνιστώσες της παζολινικής προβληματικής:

1. Οι λούμπεν προλετάριοι εξισώνονται ιδεολογικά με τους μικρόνοες απολιτικούς μικροαστούς, αλλά είναι πολύ πιο συμπαθητικοί από αυτούς αφού η απόλυτη μιζέρια αποτελεί σημαντικό κίνητρο για μια ενδεχόμενη διαφοροποίηση- σε αντίθεση με τους μικροαστούς που αποτελούν το αστεϊρευτο «κοινωνικό αποθεματικό» της συντήρησης.
2. Οι λούμπεν διατηρούν τη διάθεσή τους για τον αγώνα και έχουν συνείδηση της κατάντιας τους. Προσπαθούν να ξεφύγουν από τη μοίρα τους και θέλουν να γίνουν «κύριοι». Αλλά η μοίρα στον Παζολίνι λειτουργεί όπως περίπου και στην αρχαία τραγωδία, δηλαδή σαν φραγμός στη βούληση.
3. Λούμπεν – μικροαστοί – αστοί αποτελούν κρίκους της ίδιας τραγωδίας, αλλά φτιαγμένοι από διαφορετικό μέταλλο. Πάντως το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η μη ιστορικότητα και ο κατά μονάς αγώνας για την ευτυχία που την εννοούν σαν βόλεμα εδώ και τώρα.

⁶⁶ Βλ. περισσότερα στο Μπράμος. Γ., Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας, Οδός Πάνος, 2005, σελ.92-94

4. Η μη ιστορικότητα, νοούμενη σαν αδιέξοδο, αποτελεί την ουσία του παζολινικού τραγικού. Οι ήρωές του συντρίβονται καθώς το ατομικό τους πρόβλημα μπαίνει στη θέση του κοινωνικού και το υποκαθιστά ⁶⁷.

Επιρροές στον Παζολίνι

Νεορεαλισμός

Όπως φαίνεται από την φιλμογραφία του, ο Παζολίνι είχε δεχτεί επιδράσεις από το νεορεαλισμό και τους μύθους. Πιο συγκεκριμένα, η επίδραση του νεορεαλισμού πάνω στον Παζολίνι είναι εμφανέστατη από τα μυθιστορήματά του κιόλας. Ο **νεορεαλισμός** άρχισε να διαμορφώνεται στους χώρους του Πειραματικού Κέντρου Κινηματογράφου, σχολή που ίδρυσε ο Μουσσολίνι, αλλά επανδρώθηκε με καθηγητές που πρόσβευαν διαμετρικά αντίθετες απόψεις και εκφράστηκε επίσημα, μέσα από τα κείμενα του Ουμπέρτο Μπάρμπαρο, στις αρχές της δεκαετίας του 1940. Ο προδρομικός όμως Στέλιος Τατασόπουλος ανέφερε ότι την έννοια νεορεαλισμός την είχε πρωτακούσει στο Παρίσι, στις αρχές του 1930, ως δυναμική παραφυάδα του ποιητικού ρεαλισμού, που ήταν το κυρίαρχο γαλλικό ρεύμα της εποχής, κάτι που πρέπει να γίνει αποδεκτό, γιατί ο Έλληνας σκηνοθέτης μας παρουσιάζει την *Κοινωνική σαπίλα*, το 1932, μια ταινία με όλα τα χαρακτηριστικά που θέτει το μεταγενέστερο μανιφέστο του Τζαβατίνι και πολύ νωρίτερα από την άτυπη εμφάνιση των πρώτων νεορεαλιστικών δειγμάτων, στο Οσσεσιόνε του Βισκόντι, το 1943. Όλα αυτά δηλώνουν ότι στα χρόνια του μεσοπολέμου, που χαρακτηρίζεται από την άνοδο του ναζισμού και του φασισμού, καθώς επίσης και τον Ισπανικό Εμφύλιο, που λήγει με τη συντριβή του εκλεγμένου δημοκρατικού μετώπου, παρά την παγκόσμια εθελοντική συμπαράσταση, υπάρχει μια έντονη ανάγκη των καλλιτεχνών να εκφράσουν με ελεύθερο τρόπο τις θέσεις τους πάνω στις ανησυχητικές κοινωνικές εξελίξεις. Η

⁶⁷ Βλ. αναλυτικότερα στο Ραφαηλίδης, Β., *Λεξικό Ταινιών*, Αιγόκερως, 1982, σελ. 109

οδυνηρή κορύφωση αυτών των φαινομένων στον μεγάλο πόλεμο που θα ακολουθήσει είναι η αφορμή για το ξέσπασμα του νέου ρεαλισμού και τη μεγάλη αποδοχή του από τις ισοπεδωμένες, από την άγρια καταστροφικότητά του, λαϊκές μάζες. Ο νεορεαλισμός είναι ξεκάθαρος στις επιδιώξεις του κι αυτές συγκροτούν ένα μανιφέστο που γίνεται αναντίρρητα δεκτό, από όλους τους διψασμένους για κοινωνική έκφραση δημιουργούς, που εντάσσονται στο κίνημα ⁶⁸.

Οι προϋποθέσεις που θέτει το μανιφέστο για τη νεορεαλιστική ταινία είναι: Η κατάργηση της ιδιαιτερότητας του ήρωα και η επιλογή του ως τυπικό πρότυπο του πολιτισμού που μέσα του δρα και επειδή η τάξη που χαρακτηρίζει κατά κύριο λόγο, τον σύγχρονο πολιτισμό είναι η εργατική, ο ήρωας πρέπει να είναι πρόσωπο αντλημένο μέσα από το σώμα της. Η ροή του μύθου και η εικονική αφήγηση δεν πρέπει να επιδιώκουν έντονες συγκρούσεις, δραματικές εξάρσεις και υπερβατικές, συγκινησιακές καταστάσεις, αλλά να εξελίσσονται απλά, νηφάλια και αιτιακά, σαν την εκτύλιξη των εικόνων ενός δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ, έτσι που να ερεθίζεται η νοημοσύνη του θεατή και όχι μόνο το θυμικό του. Οι χώροι της δράσης να είναι φυσικοί, έτσι ώστε να περικλείουν κάθε στοιχείο του πολιτισμού τους, καθώς και να είναι φυσικά τα πρόσωπα των ηθοποιών. Η εμφάνιση του νεορεαλισμού αποδεικνύεται λυτρωτική για τον κινηματογράφο, που μέχρι τότε ήταν δέσμιος της βιομηχανίας του υπερθεάματος και των σταρ και υποβάθμιζε τους δύο κύριους συντελεστές της ταινίας, το σκηνοθέτη και τον φωτογράφο. Η φωτογραφία δεν είναι μια πράξη ωραιοποίησης, αλλά αρμονική διάταξη των στοιχείων του φωτός, σε συνάρτηση με τα γεωμετρικά στοιχεία της εικόνας και με το ότι η φυσική πραγματικότητα με τις συνεχείς, ατμοσφαιρικές μεταπλάσεις της αποτελεί το κύριο αισθητικό μέτρο της εικαστικής αναπαράστασης. Κάτι που στη ζωγραφική ήταν γνωστό και εφαρμοσμένο ήδη από την εποχή του ιμπρεσιονισμού, αλλά ο κινηματογράφος ήταν ακόμη μακριά από αυτή την απλή διαπίστωση, καθώς η βιομηχανική του φύση τον υποχρέωνε να κλειστεί

⁶⁸ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 21-22

μέσα στη μονοτονία των στούντιο και να αναλωθεί, αναπαράγοντας τα τυποποιημένα του προϊόντα ⁶⁹.

Ο λόγος και η γλώσσα

Ο λόγος του Παζολίνι έχει πολλούς γεννήτορες και πηγές και μετουσιώνεται σε εξίσου πολλαπλές κατευθύνσεις. Περιέχει μέσα του το χριστιανικό πνεύμα και ταυτόχρονα έναν πρωτόγονο παγανισμό, περιέχει την αριστοτέλεια λογική και τον αναγεννησιακό ορθολογισμό ταυτόχρονα με ένα ισχυρό και αυτόνομο ένστικτο. Και όλα αυτά στεγασμένα κάτω από το διαλεκτικό υλισμό και το μαρξιστικό όραμα, δημιουργούν το μοναδικό φαινόμενο του έργου του. Σε αυτή την τομή ακριβολογίας και μυστικισμού, επικαθορισμού και παρόρμησης, λογικής και παρόρμησης, πρέπει να αναζητηθεί αυτό του μυστηριώδους λογισμού που γέννησε και μεταποίησε σε έργο τέχνης ο Π. Π. Παζολίνι ⁷⁰.

Το γεγονός ότι ο Παζολίνι προέρχεται από τη λογοτεχνία και το θεωρητικό λόγο είναι ένας παράγοντας καθοριστικός στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού του έργου. Σε όλη τη διάρκεια της πορείας της πορείας του προσπαθεί ασταμάτητα να σταθμίσει αυτές τις δύο **γλώσσες** που συνυπάρχουν στο έργο του και να βρει το σημείο τομής της αυστηρής διατεταγμένης και κωδικοποιημένης φωνητικής γλώσσας και της ελεύθερης, αυθαίρετης και αυτοϊδρυόμενης γλώσσας, της κινηματογραφικής αφήγησης. Η θητεία του στα δύο μέλη θεμελιώδη είδη του γραπτού λόγου (ποίηση και πεζογραφία) τον οδήγησε σε μια δεύτερη επιμέρους διττότητα: στην αναγνώριση και αποδοχή της ύπαρξης δύο άλλων γλωσσικών συστημάτων που υποβόσκουν στο σώμα του κινηματογράφου και που ο συγκερασμός τους γεννά τον ιδιαίτερο λόγο της τρέχουσας εικόνας: στη «γλώσσα της ποίησης» και στη «γλώσσα του πεζού λόγου».

⁶⁹ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 22-24

⁷⁰ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 25-26

Σύμφωνα με τον Παζολίνι η διάκριση δεν είναι αξιολογική ή περιεχομένου, αλλά ένας διαχωρισμός γλωσσολογικός. Η «γλώσσα της ποίησης» είναι εκείνη στην οποία γίνεται αισθητή η παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής, όπως στην καθαυτό ποίηση γίνονται αμέσως αισθητά τα γραμματικά στοιχεία σε λειτουργία ποιητική. Αντίθετα, στη «γλώσσα του πεζού λόγου» η κινηματογραφική μηχανή δεν είναι αισθητή. Η στιλιστική προσπάθεια, δηλαδή, δεν είναι εκφρασμένη σαν συνειδητή και η παρουσία του δημιουργού δεν είναι φανερή ^{71, 72}.

Ο μύθος και ο κινηματογράφος της ποίησης

Η ακροβασία του Παζολίνι πάνω σε αυτό το λεπτό όριο της ποίησης και της πεζολογίας συνεχίζεται μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60. Κατόπιν εγκαταλείπει εντελώς τη συγγένειά του με το νεορεαλισμό (που άλλωστε είχε παρακμάσει) και αφήνει τη γλώσσα της πρόζας που συνδέεται μαζί του. Έχοντας εξαντλήσει όλη του τη νεορεαλιστική αντίληψη στις δύο πρώτες του ταινίες στρέφεται προς τον πειραματισμό και την σύμφυση διαφόρων υφολογικών συμβάσεων στο «Ευαγγέλιο». Η ταινία αυτή σημαίνει και την εγκατάλειψη του νεορεαλισμού και την αναζήτηση μιας νέας αναπαραστατικής φόρμας. Εκτός όμως από τη μορφή έχουν εξαντληθεί και τα θέματα του νεορεαλισμού και η αποσπασματοποίηση της κοινωνίας επιφέρει σημαντική επικοινωνιακή δυσχέρεια. Παλαιότερα υπήρχαν σαφείς ομαδοποιήσεις, με κοινή κουλτούρα και γλώσσα, που αρκούσε να βρει τον κώδικά της ο δημιουργός, για να επικοινωνήσει με τις ομάδες. Τώρα, όμως, στην εποχή των μοναχικών προσωπικοτήτων δεν υπάρχει κοινή αισθητική γλώσσα, γιατί δεν υπάρχει κοινή ζωή, κοινά βιώματα και κοινές συγκινήσεις. Το πρόβλημα αυτό της ανυπαρξίας προσπαθεί να λύσει ο Παζολίνι. Στρέφεται προς τους πασίγνωστους, γενικούς, παγκόσμιους και καθολικούς **μύθους**, οι οποίοι είναι εντυπωμένοι κληρονομικά στη συνείδηση του καθενός

⁷¹ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ. 25-26

⁷² Βλ. περισσότερα στο Δημόπουλος, Μ., Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ. 17

και αποτελούν κοινό, παγκόσμιο σημείο αναφοράς. Ρέποντας όλο και περισσότερο προς το συμβολισμό, την αμφιλογία και την αφαίρεση του ποιητικού λόγου, εντριφθεί σε ένα πολύ προσωπικό είδος κινηματογράφου, αυτό που ο ίδιος ονομάζει **κινηματογράφο της ποίησης**^{73, 74}.

Παρουσιάζονται, λοιπόν δύο νέα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις ταινίες του Παζολίνι: ο μύθος και ο κινηματογράφος της ποίησης. Όσον αφορά στους μύθους, ο Παζολίνι τους θεωρεί σαν την ιδανική φόρμα για την έκθεση φιλοσοφικών απόψεων διά της εικόνας, η οποία από τη φύση της δε μπορεί να γίνει σημείο ενός πολύπλοκου και με φιλοσοφικές προθέσεις σημαίνοντος. Η αλληγορία του μύθου έχει αντίθετα μια τεράστια εννοιολογική ευελιξία – και εν τούτοις ο μύθος χρησιμοποιεί κατά προτίμηση «εικονιστικές» περιγραφές για να κάνει φανερά τα νοήματά του. Άρα, κατά τον Παζολίνι, ανάμεσα στην εκφραστική δυνατότητα του μύθου και την εκφραστική δυνατότητα του κινηματογράφου υπάρχει ολοφάνερη συγγένεια⁷⁵.

Ομοίως, υπάρχει ολοφάνερη συγγένεια ανάμεσα στη φιλοσοφική και τη μυθική σκέψη. Συγκεκριμένα, οι μύθοι είναι νεφελώδεις και αόριστοι ερμηνείες προβλημάτων, τα οποία είτε ερμηνεύτηκαν σε ένα πιο προχωρημένο στάδιο του πολιτισμού, είτε εξακολουθούν να παραμένουν ανερμήνευτοι ή μισοερμηνευμένοι μύθοι. Όπως και να' ναι, οι μύθοι αποτελούν έναν προϊστορικό τρόπο σκέψης, ο οποίος δεν έπαψε να είναι χρήσιμος. Άλλωστε, κατά τον Ρολάν Μπάρτ δεν μπορούμε να αποφύγουμε τελείως τη μυθοποίηση, διότι θα την συναντήσουμε σε κάθε προσπάθεια «καλουπώματος» του στοχασμού σε σύμβολα – σήματα που «παγώνουν» τη σκέψη: Οι κώδικες που χρησιμοποιούμε για την συνεννόησή μας είναι λίγο έως πολύ μυθικοί, αφού άλλο πράγμα είναι ο στοχασμός και άλλο η κοινοποίηση του προς τρίτους. Κατά την κοινοποίηση μπορούν να γίνουν συνειδητά ή ασυνειδητά πάρα πολλές παραποιήσεις και «λαθροχειρίες». Ωστόσο οι «καθαροί» μύθοι διατηρούν πάντα μια «ιδεολογική αθωότητα». Πιο συγκεκριμένα, όταν δεν «ξέρουν» να ερμηνεύσουν κάτι, δηλώνουν αυτή

⁷³ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ 28

⁷⁴ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ 45-46

⁷⁵ Βλ. αναλυτικότερα στο Ραφαηλίδης, Β., Λεξικό Ταινιών, Αιγόκερως, 1982, σελ. 115

τους την άγνοια και περιορίζονται σε μια ερμηνεία «σκιτοαρίσματος», δηλαδή υπερτονισμού των πιο φανερών χαρακτηριστικών. Εξάλλου, ο μύθος αγνοεί τον ρεαλισμό και τείνει προς μια αφαίρεση φιλοσοφικής τάξης. Η αοριστία του μύθου επιτρέπει τόσο την αμφισβήτηση των παραδεγμένων ερμηνειών του όσο και την εντελώς ελεύθερη προσαρμογή σε ένα άλλο ερμηνευτικό σύστημα. Αυτό ακριβώς κάνει και ο Παζολίνι στον Οιδίποδα (και στο Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο), ο οποίος ερμηνεύεται κατά το μαρξιστικό πρότυπο. Αντίθετα, ένα «ρεαλιστικό» γεγονός μπορεί να γίνει μυθικό και συνεπώς να αποκτήσει την αναγκαία για τη φιλοσοφική του διερεύνηση γενίκευση. Αυτό ακριβώς κάνει ο Παζολίνι π.χ. στο Θεώρημα.

Αναφορικά με τον κινηματογράφο της ποίησης, ο Παζολίνι τον ορίζει ως την τεχνικο-στιλιστική αφήγηση των εικόνων που, με τη χρήση της έμμεσης ελεύθερης υποκειμενικότητας, διαφοροποιείται ριζικά από τον συστηματικό και αυστηρά σημειωτικό τρόπο της φωνητικής γραφής. Η «ελεύθερη έμμεση υποκειμενικότητα» αποτέλεσε ένα πρόσχημα για να απελευθερώσει την ποιητική του δυνατότητα φθάνοντάς τη ως την αυθαιρεσία ⁷⁶ , ⁷⁷.

Ο κινηματογράφος της ποίησης παράγει ταινίες με διπλή φύση: ο κινηματογραφιστής εκφράζεται μέσα από την πραγματικότητα, ψυχολογική και φυσική, του αρρωστημένου ή μη κανονικού του ήρωα. Κάνοντας όμως αυτό δίνει τη δυνατότητα στον εαυτό του να υπερβεί και τους κανόνες του παραδεχτού έως τότε ύφους. Να παίξει με τους ρυθμούς του μοντάζ. Να αναπτύξει τις κινήσεις της μηχανής, ιδιαίτερα αυτές, που ευνοούν περισσότερο την έκφραση της υποκειμενικής ματιάς του κινηματογραφιστή. Να πολλαπλασιάσει τις δυνατότητες του κάδρου. Να διαμορφώσει ένα απελευθερωμένο, πιο περίπλοκο και πιο ραφιναρισμένο υλικό ύφος. Έτσι, με την καινούρια αυτή κινηματογραφική αντιμετώπιση και τις τεχνικές πρακτικές, διαμορφώνεται μια άλλη, ειδική γλώσσα, η γλώσσα του κινηματογράφου της ποίησης⁷⁸.

⁷⁶ Βλ. περισσότερα στο Ταρτανάς, Α., Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ 31-32.

⁷⁷ Βλ. περισσότερα στο Δημόπουλος, Μ., Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ. 54

⁷⁸ Βλ. περισσότερα στο Δημόπουλος, Μ., Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ. 54

Η ιδιαιτερότητα αυτής της κινηματογραφικής γλώσσας, η αέναη ιδρυτική της λειτουργία, η συνεχής ανανέωση του σημειωτικού της συστήματος και η αυθαίρετη επιλογή των όρων από την κοινή σε όλους κληρονομιά των εικονικών σημείων στερούν από τον κινηματογράφο την ακρίβεια και τον ορθολογισμό που θα του επέτρεπαν να λειτουργήσει σαν διασκεπτικός λόγος και τον καθιστούν ακατάλληλο φιλοσοφικό όργανο. Αυτή όμως η γλωσσική ανακρίβεια, η αυθαιρεσία των σημείων και η συνεχής αναδιάρθρωση των κωδικών, τον καθιστούν μια πληρέστατη αισθητική γλώσσα ικανή να ανακινήσει το θυμικό των ανθρώπων και να σημασιοδοτήσει την επιλεκτική παραμόρφωση της πραγματικότητας. Μεταποιεί το καθαυτό πράγμα που απεικονίζει σε αφηρημένο γλωσσολογικό σύμβολο, που ο δέκτης αυτού του λόγου το αποκρυπτογραφεί και το εντάσσει στη δική του κωδικογραφία, συνηθισμένος καθώς είναι να διαβάσει οπτικά την πραγματικότητα. Αυτή η οπτική επικοινωνία είναι βέβαια ακατέργαστη και έξω από διατεταγμένα συστήματα λόγου, σε αντίθεση με το λόγο της φιλοσοφικής ή λογοτεχνικής επικοινωνίας. Αυτή η αντίθεση είναι τελικά που διαφοροποιεί τα δύο συστήματα και καταχωρεί τον κινηματογράφο σε ένα χώρο αυτόνομης ποιητικής λειτουργίας. Ο τεχνικο-αισθητικός τρόπος για να οδηγηθεί ένας δημιουργός σε αυτό το είδος του κινηματογράφου, είναι η υιοθέτηση ενός νέου φορμαλισμού που θα υποδηλώνει με τη σειρά του, ότι ο φαινόμενος στην οθόνη ρεαλισμός δεν είναι παρά μια φενάκη και ότι όλο αυτό δεν είναι παρά η ποιητική αντικατάσταση της πραγματικότητας ⁷⁹ (Ταρνανάς, Πιέρ Πάολο Παζολίνι, 2003).

⁷⁹ Βλ. περισσότερα στο Ταρνανάς, Α., Πιέρ Πάολο Παζολίνι, Αιγόκερως 2003, σελ 31.

3.2 The King

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Τίτλος: The King

Διάρκεια: 105 λεπτά

Σκηνοθεσία: Τζέιμς Μαρς.

Σενάριο: Μάιλο Αντίκα, Τζέιμς Μαρς.

Ηθοποιοί: Γκάελ Γκαρσία Μπερνάλ, Γουίλιαμ Χαρτ, Πολ Ντέινο, Πελ Τζέιμς, Λόρα Χάρινγκ.

ΗΠΑ, 2005.



Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο 21χρονος Έλβις Βαλντέρεζ (Γκάελ Γκαρσία Μπερνάλ), ο οποίος απολύεται από το Ναυτικό μετά από τριχρόνη θητεία και αποφασίζει να αναζητήσει τον πατέρα του, που ακούει στο όνομα David Sandow (Γουίλιαμ Χαρτ) και τον οποίο δεν έχει γνωρίσει ποτέ. Κατευθύνεται προς το Corpus Christi (δηλαδή «το σώμα του Χριστού») του Texas, όπου ανακαλύπτει πως το πρόσωπο που ψάχνει δεν είναι άλλο από τον ιερέα μιας εκκλησίας βαπτιστών της πόλης. Όταν έρχεται σε επαφή μαζί του και του ανακοινώνει πως είναι γιος του, από κάποια εφήμερη σχέση του παρελθόντος, ο ιερέας δεν αντιδρά όπως αναμενόταν. Αποθαρρύνει τον νεαρό άγνωστο, θέλοντας να αρνηθεί οτιδήποτε τον συνδέει με παρελθόν «ακολασίας και αμαρτίας». Εξάλλου, έχει ήδη δημιουργήσει την ιδανική οικογένεια: παντρεμένος με τη γοητευτική Twyla και πατέρας δύο παιδιών, του Paul και της 16χρονης Malerie, αποτελεί πρότυπο οικογενειάρχη. Παρόλα αυτά, ο Elvis δεν το βάζει κάτω. Αποφασισμένος να εκδικηθεί, βάζει μπροστά ένα φρικτό σχέδιο, σύγχρονη παραλλαγή της ιστορίας του Άβελ και του Κάιν. Αρχίζει σταδιακά να διεισδύει στην οικογένεια, οδηγώντας τη μέχρι τότε ήρεμη ζωή των μελών της σε ένα δρόμο χωρίς επιστροφή. Τότε, οι εξελίξεις παίρνουν μια απρόβλεπτη όσο και βίαιη τροπή. Ο Έλβις αναζητά την ταυτότητα του και γίνεται ένας καταλύτης μέσα στο περικλειστο χώρο μιας οικογένειας: απελευθερώνει τις κρυφές εντάσεις και αποκαλύπτει τις αόρατες πλευρές της. Όσοπου, ύστερα από αιμομιξία και αδελφοκτονία, ο άσωτος υιός θα σταθεί μπροστά στον χριστιανό πατέρα του έτοιμος να ζητήσει συγχώρεση^{80,81,82,83}.

Ο Έλβις, απολύεται από το Ναυτικό μετά από τριχρόνη θητεία και αφού επισκέπτεται μια πόρνη, επιστρέφει στο «οπίτι» του, στο Corpus Christi, στο Τέξας. Πηγαίνει να επισκεφτεί τον πατέρα του, τον Πάστορα David Sandow, ο οποίος είχε σχέσεις με τη μητέρα του Έλβις, Γιολάντα, πολλά χρόνια πριν.

⁸⁰ Βλ. περισσότερα στο http://www.neaionia-magnesia.gr/provoles/movie's_06-07/070608.htm).

⁸¹ Βλ. περισσότερα στο <http://movies.pathfinder.gr/view?id=1571>

⁸² Βλ. περισσότερα στο <http://www.cinephilia.gr/indie/king.htm>

⁸³ Βλ. περισσότερα στο www.cinemanews.gr/v4/london2005/reportage.php?n=436

Προφανώς, ο Πάστορας Sandow δεν γνώριζε την ύπαρξη του Έλβις και αμέσως τον απέρριψε λέγοντάς του ότι τώρα πλέον έχει μια καινούρια οικογένεια. Ο Sandow έχει τη δική του εκκλησία και είναι επιφανές μέλος στην κοινότητα.

Ο Έλβις σύντομα βάζει σε εφαρμογή ένα σχέδιο αργής και καταστροφικής εκδίκησης. Αρχίζει να παραπλανά την ετεροθαλή αδερφή του Malerie (η οποία δεν γνωρίζει ότι ο Έλβις είναι αδερφός της). Η σχέση τους σύντομα εξελίσσεται σε σεξουαλική και οι δύο εραστές συνευρίσκονται σε κάθε ευκαιρία. Ένα βράδυ ο Έλβις μπαίνει κρυφά στο σπίτι της Malerie, την ώρα που οι γονείς της κοιμούνται και αφού συνευρίσκονται φεύγει. Εκείνη την στιγμή τον είδε ο ετεροθαλής αδερφός του Paul. Ο Paul ακολουθεί τον Έλβις, ο οποίος επέστρεψε στο μοτέλ που έμενε, και τον ρωτά για τη σχέση του με την αδερφή του. Όταν ο Paul τον απειλεί, ότι θα μιλήσει στον πατέρα του για την σχέση του με την αδερφή του, εάν ο Έλβις ξαναδεί την Malerie, ο Έλβις χτυπά τον Paul στο στομάχι με μαχαίρι και τον σκοτώνει.

Ο Έλβις ξεφορτώνεται το πτώμα και επιστρέφει το αυτοκίνητο του Paul στο σπίτι του. Την επόμενη ημέρα κλήθηκε η αστυνομία για να ερευνήσει την εξαφάνιση του Paul και η οικογένεια αναστατώνεται. Στο μεταξύ, ο Έλβις συνεχίζει τη σχέση του με την Malerie και σύντομα εκείνη μένει έγκυος. Ο Έλβις πηγαίνει τη Malerie στη λίμνη, όπου είχε πετάξει το πτώμα του Paul και η Malerie τον συγχωρεί λέγοντας απλά «Καταλαβαίνω».

Μια ημέρα, ο Πάστορας Shadow, βλέπει τυχαία τον Έλβις σε κάποιο φανάρι, τον ακολουθεί και τον πηγαίνει για μια βόλτα στο γήπεδο τοξοβολίας, για να του κάνει μερικά μαθήματα. Σύντομα ο Shadow αρχίζει να συμπαθεί τον Έλβις και τον προσκαλεί σπίτι του για φαγητό. Ο Έλβις δικαιολογεί στη Malerie την παρουσία του για φαγητό στο σπίτι τους, ως ένδειξη αποδοχής του στην εκκλησία του πατέρα της. Μετά από λίγο, ο Έλβις μετακομίζει στο σπίτι τους παίρνοντας το δωμάτιο του Paul. Η μητέρα, όμως, λέει στον Έλβις ότι σύντομα ο γιος της θα γυρίσει σπίτι και τότε εκείνος θα πρέπει να φύγει. Παρόλα αυτά και η μητέρα συνηθίζει την παρουσία του Έλβις στο σπίτι.

Το αποκορύφωμα της ταινίας φτάνει όταν μια Κυριακή ο Πάστορας Sandow εξομολογείται στην κοινότητα για το εξώγαμο παιδί του, τον Έλβις. Η Malerie μένει έκπληκτη και το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να κοιτάζει επίμονα τον Έλβις. Ο Έλβις εκείνη τη νύχτα προσπαθεί να μπει στο δωμάτιο της Malerie, αλλά η πόρτα είναι κλειδωμένη. Την επόμενη ημέρα η Malerie είναι στο μπάνιο και βγαίνει τρέχοντας έξω προς τη μητέρα της που κλαίει. Η μητέρα κοιτάζει τον Έλβις περιφρονητικά, υπονοώντας ότι γνωρίζει πλέον. Ένα μακρινό πλάνο της κάμερας δείχνει τον Έλβις (ο οποίος πιθανώς τους σκότωσε με τουφέκι) να βάζει τα πτώματα της Malerie και της μητέρας της στα κρεβάτια τους και βάζει φωτιά στο σπίτι της οικογένειας. Ο Έλβις φεύγει και πηγαίνει στη εκκλησία του Πάστορα Sandow ζητώντας συγχώρεση από τον ίδιο και το Θεό.



ΑΝΑΛΥΣΗ

Στο «παρασκήνιο» της ιστορίας κρύβεται ο Φρόντ με τον Μαρξ. Στο «προσκήνιο», βρίσκεται ένας νεαρός ήρωας, με λουστραρισμένο βλέμμα όλο ελπίδα, τυπικό δείγμα απολυόμενου φαντάρου που σπεύδει να επιστρέψει στην πατρική οικία. Και πράγματι. Χτυπά την πόρτα, βλέπει μια θεοσεβούμενη τετραμελή οικογένεια και στη συνέχεια, προτού ο πατέρας του τον απορρίψει, καταλαβαίνουμε πως υπήρξε σπόρος από καταχωνιασμένη αμαρτία του ιεροκήρυκα με τη μητέρα του περιπλανώμενου νέου. Αυτό ήταν. Η συνέχεια μοιάζει με επιρροή από το «Θεώρημα» του Παζολίνι, με τη δράση να μεταφέρεται από τη σεξουαλικά καταπιεσμένη ιταλική μπουρζουαζία στην αυστηρά χριστιανοκρατούμενη επαρχία του Τέξας, και να επιδέχεται, ανάμεσα στα χαλάσματα που αφήνει ο ήρωας – καταλύτης, και μερικά... πτώματα ^{84, 85}.

Με το ίδιο καθαρό βλέμμα, διακορεύει την ετεροθαλή δεκαεξάχρονη αδελφή του. Με το ίδιο πάλι βλέμμα μαχαιρώνει, σκοτώνει και εξαφανίζει το πτώμα του ετεροθαλούς δεκαοκτάχρονου αδελφού του. Με το ίδιο, ομολογεί τη φρικτή πράξη στην αδελφή και ερωμένη του και με το ίδιο την παγιδεύει και την κάνει συνένοχό του. Με το ίδιο και με πιο αστραφτερό βλέμμα εγκαθίσταται στην πατρική στέγη, σαν αντικαταστάτης του «χαμένου» αδελφού του και κοιμάται στο ίδιο κρεβάτι με την αδελφή του σε ένα σπίτι στο οποίο κατοικούν ο Χριστός με τον Εωσφόρο αγκαλιά. Και με το ίδιο βλέμμα ορμάει στην Κόλαση, αποφασισμένος να δημιουργήσει μια Κόλαση!

⁸⁶

Στην πραγματικότητα, το «the King» λειτουργεί σαν μια σημειολογική μελέτη για τη μεγαλύτερη φενάκη που έχει τελειοποιήσει με τους αιώνες η επίσημη χριστιανική θρησκεία: τη συγχώρεση. Σε αντίθεση με τον Ιουδαϊσμό, για παράδειγμα, που ποτέ δεν συγχωρεί, ο Χριστιανισμός μοιράζει άφεση αμαρτιών, δίνοντας έτσι στον αμαρτωλό το δικαίωμα να αμαρτάνει ξανά και

⁸⁴ Βλ. αναλυτικά στο http://www.neaionia-magnesia.gr/provoles/movie's_06-07/070608.htm

⁸⁵ Βλ. περισσότερα στο Σινεμά, Ρόμπυ Εκσιέλ, 2006

⁸⁶ Βλ. αναλυτικά στο http://www.neaionia-magnesia.gr/provoles/movie's_06-07/070608.htm

συνεχώς – και μέχρι την τελική του εξομολόγηση στο κρεβάτι του θανάτου, όταν θα ξέρει ότι το μόνο που τον χωρίζει από τον παράδεισο είναι η (βέβαιη) συγχώρεση. Καθόλου τυχαίο, λοιπόν, το ότι ο ήρωας θα παραβεί μεθοδικά και της 10 εντολής, βάζοντας κάθε φορά σε δοκιμασία την ικανότητα του παπιά, πατέρα και θύματός του, να συγχωρεί ⁸⁷.

Η επιδεξιότητα του Μαρς, από τη μια μεριά χαλάει την τράπουλα των οικογενειακών, δραματικών αμερικανικών ιστοριών, και από την άλλη καταφέρνει να την ξαναφτιάξει και με απόλυτη κρυστάλλινη διαφάνεια να φτιάξει μια υπονομευτική, εφιαλτική ιστορία. Όλοι και όλα καρκίνος στο υπογάστριο του παροιμιώδους αμερικανικού Προτεσταντισμού. Αμαρτία η εξωσυζυγική ιστορία. Άγγελος-εξολοθρευτής, όμως, ο απόκληρος γιος. Το παρελθόν φυγείν αδύνατον για τον πατέρα, που την πρώτη φορά εγκαταλείπει το παιδί του και τη δεύτερη, αναπληρώνει το χαμένο γιό με τον άλλο τον οποίο είχε απορρίψει αρχικά σαν αμαρτία. Ο Άγγελος όμως, δηλαδή ο Γκαέλ που το μοναδικό που επιθυμεί είναι μια στέγη οικογενειακή, καταλήγει σε ρόλο εξολοθρευτή. Σκοτώνει αυτό που αγαπά. Έτσι η καλή πράξη φέρνει μια δεύτερη, κακή. Ο Διάβολος με τον Χριστό μαζί.

Το «The King» είναι η πρώτη μεγάλου μήκους του James Marsh, ο οποίος έχει ένα παρελθόν ως σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ. Στην ταινία υπάρχουν στοιχεία του νότιου γοτθικού ύφους καθώς και θέματα χαρακτηριστικών γνωρισμάτων όμοιων με αυτών των ελληνικών τραγωδιών ^{88,89}.

Η ταινία The King παρουσιάστηκε στα πλαίσια του προγράμματος «Un Certain Regard» στο πρόσφατο φεστιβάλ των Καννών. Ο James Marsh δηλώνει σχετικά:

«Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα γοτθική παράδοση στο αμερικάνικο σινεμά. Οι ταινίες που για μένα εκφράζουν με καθαρότητα αυτήν την παράδοση είναι οι «Night of the Hunter», «Psycho», «Badlands» και «Blue Velvet». Το σύμπαν αυτών των ταινιών είναι ένα σύμπαν τονισμένου ρεαλισμού, του οικείου που γίνεται ανοίκειο και

⁸⁷ Βλ. περισσότερα στο Σινεμά, Ρόμπυ Εκσιέλ, 2006

⁸⁸ Βλ. αναλυτικά στο <http://www.cinephilia.gr/indie/king.htm>

⁸⁹ Βλ. αναλυτικά στο <http://el.wikipedia.gr>

απειλητικό- και χαρακτηρίζεται από μια μελαγχολική ατμόσφαιρα άγχους και βίας.

Ήξερα κάτι λίγα για τον χριστιανισμό και για το ρεύμα των «αναγεννημένων χριστιανών» και αισθάνθηκα ότι θα είχε πολύ ενδιαφέρον να ενταχθεί αυτό το στοιχείο μέσα στην ιστορία. Μια οικογένεια πιστεύει με ένταση σε κάτι, που γι' αυτούς σκιαγραφείται με σαφήνεια και καθαρότητα, και ηθικά και πνευματικά. Και αυτό το σύστημα αξιών αντιμετωπίζει μια εξωτερική απειλή και υπόκειται σε μια πίεση που εκπροσωπεί ο Elvis Sadow (που υποδύεται ο Gael Garcia Bernal)».



Σημείωμα Του Σκηνοθέτη⁹⁰

«Το 2001 διάβασα το σενάριο «Monster's Ball» του σεναριογράφου Milo Addica. Έμεινα έκπληκτος και μου φάνηκε απίστευτο πως είχε γραφτεί ένα τέτοιο σενάριο. Ήταν τόσο σκοτεινό, τόσο επικίνδυνο, τα πρόσωπα ήταν τόσο μαύρα. Ήταν ακριβώς αυτό που είχα στο μυαλό μου κι έτσι φώναξα τον Milo. Μετά από μερικά τηλεφωνήματα ο Milo δέχτηκε να με συναντήσει στο Τέξας. Ήθελα η ιστορία, όποια και αν ήταν, να διαδραματιστεί στο Τέξας. Η πόλη θα ήταν το Corpus Christi: αγάπησα το όνομα, γοητεύτηκα με το γοτθικό τοπίο των πετρελαιοπηγών δίπλα στις τουριστικές παραλίες. Μιλήσαμε αρκετά στο τηλέφωνο, κουβεντιάσαμε για την Βίβλο, για νεράιδες, για παραμύθια, για μύθους και ανακαλύψαμε πως οι ταινίες που διακατέχονται από αυτή την ανατρεπτική και σκληρή δομή που βρίσκουμε στους θρύλους, μας ασκούσαν μια αμοιβαία γοητεία. Θέλαμε έναν αντι-ήρωα, έναν άσωτο υιό και ο Milo πρότεινε αυτόν τον χαρακτήρα που ψάχνει για την οικογένεια του, αμέσως μετά το τέλος της θητείας του στο Ναυτικό.

Στο Corpus Christi, πριν την άφιξη του Milo, ανακάλυψα τυχαία ένα απομονωμένο τοπίο, στο οποίο κυριαρχούσε μια διαβολική πνοή. Οδήγησα τον Milo εκεί, αμέσως μόλις έφτασε. Ήταν ένα βάλτος περιτριγυρισμένος από απομεινάρια γερανών, γεμάτος κουνούπια, άδειες κούτες και πεταμένα γυναικεία εσώρουχα και παιδικά παιχνίδια. Το ίδιο βράδυ, βρήκαμε κάπου εκεί το πτώμα ενός ζώου στο μέγεθος σκύλου, πνιγμένο στο αίμα αλλά χωρίς κεφάλι και άκρα. Κανονικά, κάποιος άλλος δεν θα έμενε ούτε ένα τέταρτο της ώρας σε ένα τέτοιο μέρος. Το σκηνικό αυτό κατάφερε να εκπληρώσει τη σεναριακή του λειτουργία, ταυτόχρονα όμως μας έδωσε και τον Κήπο της Εδέμ για τον κεντρικό μας χαρακτήρα.

⁹⁰ Βλ. αναλυτικά στο <http://www.cinemanews.gr/v4/theking/article.php?n=624>

Τα δύο σημεία αναφοράς μας λοιπόν ήταν αυτό το τοπίο και ο νεαρός που απολύεται από το Ναυτικό. Στην πορεία της σύνθεσης του σεναρίου είχαμε διάφορες ιδέες: αρχικά εγώ σκέφτηκα πως αυτός ο άνδρας θα μπορούσε να επιστρέψει σπίτι του και να δολοφονήσει όλους τους παιδικούς του φίλους, αλλά ο Milo έβαλε τον πήχη ακόμη πιο ψηλά: αδελφοκτονία, είπε. Θα επιστρέψαμε στη Βίβλο, τον Αβελ και τον Κάιν.

Τότε άρχισε η σκληρή δουλειά: τα πρόσωπα έπρεπε να είναι χριστιανοί, ο πατέρας ιερέας και ο ναύτης μας ένας μπάσταρδος που επιστρέφει για την κληρονομιά. Ένας βασιλιάς προς αναζήτηση του στέμματος του. Και η βασίλισσα; Θα μπορούσε να ερωτευτεί τον αδελφό του χωρίς να το ξέρει. Αυτό συμβαίνει συνήθως στους μύθους. Και στο φινάλε, ο αντι-ήρωας μας θα διαπράξει το πιο ειδεχθές έγκλημα αλλά θα ζητήσει συγχώρεση και λύτρωση, ακολουθώντας κατά βήμα τους χριστιανικούς νόμους».

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο James Marsh γεννήθηκε στις 30 Απριλίου 1963 στο Τρούρο της Μεγάλης Βρετανίας και τώρα ζει στη Νέα Υόρκη. Μετά από σπουδές φιλολογίας στην Οξφόρδη, διεισδύει στον κόσμο του ντοκιμαντέρ και πραγματοποιεί σειρές για το BBC. Το δεύτερο ντοκιμαντέρ «The Burger and the King» (1996) που αναλύει τις γαστριμαργικές ιδιαιτερότητες του Έλβις Πρίσλεϋ προβλήθηκε σε πολλά φεστιβάλ, και απέσπασε πολλά βραβεία. Στην συνέχεια ακολούθησαν

και άλλα και τον κατέστησαν έναν από τους καλύτερους Αμερικάνους ντοκιμαντερίστες ⁹¹.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ⁹²

Σκηνοθεσία

- The King (2005)
- The Team (2005)
- Wisconsin Death Trip (1999)
- The Burger & the King: The Life & Cuisine of Elvis Presley (1996) (TV)
- The Animator of Prague (1990) (TV)

Διάφορα (Miscellaneous Crew)

- Carrington (1995) (first assistant editor)
- Howards End (1992) (associate editor)
- Crusoe (1989) (first assistant editor)

Σεναριογράφος

- The King (2005) (written by)
- Wisconsin Death Trip (1999)

Παραγωγός

⁹¹ Βλ. περισσότερα στο <http://www.artfree.org/theking/#>

⁹² <http://www.imdb.com/name/nm1016428/>

- Shots in the Dark (2001) (TV)
- Wisconsin Death Trip (1999)

Κινηματογραφιστής (Cinematographer)

- The Team (2005)

Sound Department

- The Ballad of the Sad Cafe (1991) (music editor)

Self

- "Días de cine" Himself (1 episode, 2006)
- Episode dated 16 June 2006 (2006) TV Episode Himself

3.3 OLD BOY

Στοιχεία της ταινίας:

Τίτλος: Old Boy⁹³

Διάρκεια: 120 λεπτά

Σκηνοθέτης: Park Chan-wook

Παραγωγός: Lim Seung-yong

Σεναριογράφοι: Hwang Jo-yun, Park Chan-wook, Lim Chun-hyeong, Lim Joon-hyung, Garon Tsuchiya

Πρωταγωνιστές: Choi Min-sik, Yu Ji-tae, Kang Hye-jeong, Ji Dae-han

Μουσική επιμέλεια: Yeong-wook Jo



⁹³ Πληροφορίες σχετικά με την ταινία στο www.wikipedia.com.

Η ταινία ξεκινάει με την σιλουέτα ενός άνδρα να κρέμεται από την άκρη ενός κτιρίου ενώ ένας άλλος τον κρατάει από την γραβάτα. Ο άνδρας που κρατάει την γραβάτα είναι ο Oh Dae-su (Choi Min-sik), ο οποίος διατάζει τον άλλον να ακούσει την ιστορία του.

Η ταινία μετά πάει πίσω στο 1988. Ο Dae-su είναι επιχειρηματίας, παντρεμένος και έχει κόρη. Τότε τον βλέπουμε να συλλαμβάνεται από την αστυνομία για υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ, ενώ ο φίλος του, Joo-Hwan είναι εκεί ως εγγυητής. Όταν ο Joo-Hwan βρίσκεται σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο για να επικοινωνήσει με την κόρη του πρωταγωνιστή, αυτός πέφτει θύμα απαγωγής από κάποιον άγνωστο.

Έπειτα βλέπουμε τον Dae-su σε μια ιδιωτική φυλακή που μοιάζει με δωμάτιο ξενοδοχείου. Έχει κρατηθεί εκεί για δύο μήνες χωρίς να ξέρει από ποιον κρατείται και γιατί. Του ρίχνουν αέριο για να του θολώνουν την συνείδηση κάθε φορά που γίνεται βίαιος ή αυτοκτονικός ή όταν αυτοί που τον κρατούν πρέπει να εισβάλλουν στο δωμάτιο (π.χ. για να το καθαρίσουν, να του κόψουν τα μαλλιά κ.λ.π.). Η μόνη του επαφή με τον έξω κόσμο είναι μέσω της τηλεόρασης, από την οποία μαθαίνει κάποια μέρα ότι η γυναίκα του δολοφονήθηκε, ότι ο ίδιος είναι ο κύριος ύποπτος και ότι η κόρη του στάλθηκε για υιοθεσία. Αυτό σε συνδυασμό με την μακρόχρονη αιχμαλωσία του, οδηγεί τον Dae-su κοντά στην τρέλα.

Προσπαθώντας ο Dae-su να βρει με βάση την λογική αυτόν που τον έχει αιχμαλωτίσει, γεμίζει διάφορα σημειωματάρια με ένα ημερολόγιο φυλακής, αλλά είναι ανίκανος να καταλάβει ποιος θα τον μισούσε τόσο πολύ για να τον φυλακίσει με τέτοιο τρόπο. Προσπαθεί να προπονηθεί παίζοντας μπόξ με τις σκιές του και χτυπώντας στον τοίχο γροθιές, μέχρι που τα χέρια του γεμίζουν πληγές. Όταν ένα από τα φαγητά που του παραδίδουν έχει ένα μεταλλικό chopstick, το κρύβει και το χρησιμοποιεί για να σκάβει αργά τους τοίχους. Στα δεκαπέντε χρόνια, δουλεύει σκληρά και χαλαρώνει αρκετά τα τούβλα μέχρι που βλέπει φως από τον έξω κόσμο.

Εξίσου απότομα, όπως τον συνέλαβαν, βγαίνει ελεύθερος στην οροφή ενός κτιρίου φορώντας καινούργια ρούχα και κρατώντας τα ημερολόγιά του. Προσπαθώντας να προσαρμοστεί στο απογευματινό φως του ηλίου, βλέπει στην άλλη άκρη του κτιρίου την μορφή ενός άλλου άντρα με έναν σκύλο. Η πρώτη ανθρώπινη ύπαρξη με την οποία ερχόταν σε επαφή στα δεκαπέντε χρόνια, ο Dae-su είναι ανίκανος να έχει μαζί του μια κανονική συζήτηση. Ο άντρας καθώς ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει λέει στον Dae-su τα εξής: «ακόμα και αν είμαι κάτι λιγότερο από τέρας, δεν έχω επίσης το δικαίωμα να ζήσω;». Τότε προσπαθεί να πηδήξει από την άκρη αλλά ο Dae-su τον αρπάζει από την γραβάτα και τον σώζει από τον θάνατο. Ο Dae-su του λέει να καθυστερήσει τον θάνατό του γιατί θέλει να του πει την ιστορία του. Η σκηνή τελειώνει στο σημείο στο οποίο αρχίζει η ταινία. Αφού τελειώνει την ιστορία του, ο Dae-su περπατάει και βγαίνει από το κτίριο αγνοώντας την επιθυμία του άλλου άντρα να πει και αυτός με τη σειρά του τη δική του ιστορία. Καθώς βγαίνει από την είσοδο ο άλλος άντρας αυτοκτονεί πέφτοντας πάνω σε ένα αμάξι πίσω από τον Dae-su, σκοτώνοντας τον εαυτό του και τον σκύλο του. Ο Dae-su σταματά για λίγο και συνεχίζει χαμογελώντας. «Γέλα κι ο κόσμος θα γελάσει μαζί σου. Κλάψε και θα κλάψεις μόνος σου», σκέφτεται. (Κατά τη διάρκεια της ταινίας ο Dae-su χρησιμοποιεί αυτό το απόσπασμα σαν «φυλαχτό» κάθε φορά που αντιμετωπίζει φριχτές καταστάσεις.)

Περιπλανώμενος στους δρόμους της πόλης ο Dae-su δεν ξέρει τι να κάνει με την καινούργια του ελευθερία καθώς οι εχθροί του, του έχουν πλάσει τη φήμη του δολοφόνου της γυναίκας του. Όταν μια συμμορία κακοποιών του επιτίθεται, ανακαλύπτει ότι τα δέκα χρόνια της μοναχικής του προπόνησης, είχαν αντίκρισμα. Τους αντιμετώπισε όλους μόνο με τις γροθιές του. Μετά ο Dae-su κάθεται στον δρόμο κοιτάζοντας τα ψάρια που κολυμπούσαν σε ένα ενυδρείο, όταν ένας άστεγος άντρας τον πλησιάζει και του δίνει ένα πορτοφόλι γεμάτο μετρητά και ένα κινητό τηλέφωνο. Τότε γνωρίζει την Mi-do (Kang Hye-ieong), ένα κορίτσι που δουλεύει σε ένα σουσι μπαρ. Εκείνη λυπάται τον Dae-su καθώς αυτός καταρρέει από υψηλό πυρετό και τον παίρνει στο σπίτι της.

Ένας άντρας που λεγόταν Woo-jin (Yu Ji-tae) επικοινωνεί με τον Dae-su μέσω του κινητού και παραδέχεται ότι είναι ένας από αυτούς που τον φυλάκισαν. Προσφέρεται να παίξει ένα παιχνίδι με τον Dae-su: να βρει το λόγο που συμβαίνει όλο αυτό μέσα στις επόμενες πέντε μέρες. Εάν αποτύχει, η Mi-do θα πεθάνει. Εάν τα καταφέρει, ο Woo-jin θα σκοτωθεί.

Βασισμένος στα φαγητά που έτρωγε για 15 χρόνια στη φυλακή και έχοντας δει το όνομα «Blue Dragon» σε μια απόδειξη κάποτε, ο Dae-su πηγαίνει σε διάφορα εστιατόρια με αυτό το όνομα προκειμένου να εξακριβώσει από ποιο εστιατόριο έτρωγε τόσα χρόνια. Όταν τελικά βρίσκει το σωστό, με το όνομα “Violet Blue Dragon”, ακολουθεί το παιδί που μετέφερε τα φαγητά όταν αυτό πηγαίνει στη φυλακή. Εκεί, βρίσκει και δένει τον υπεύθυνο της φυλακής και τον βασανίζει βγάζοντας του τα δόντια με ένα σφυρί. Ο Dae-su μαθαίνει από τις κασέτες του υπεύθυνου ότι ο Woo-jin είναι πράγματι αυτός που τον είχε φυλακίσει αλλά η μόνη δικαιολογία που αναφέρει είναι: «ο Dae-su μιλάει πολύ». Οι φύλακες του κτιρίου του επιτίθενται αλλά τους πολεμά με τίποτα περισσότερο από την τανάλια και τα γυμνά χέρια του (αν και έχει μαχαιρωθεί πίσω στην πλάτη).

Ο Dae-su και η Mi-do έρχονται πιο κοντά και μια μέρα κάνουν έρωτα ενώ βρίσκονται στο δρόμο. Με τη βοήθεια της Mi-do, ο Dae-su οδηγείται στο παλιό του σχολείο και ανακαλύπτει ότι ο Woo-jin ήταν συμμαθητής του. Θυμάται ότι κάποια μέρα είχε κατασκοπεύσει τον Woo-jin και την αδερφή του Soo-ah και βεβαιώθηκε ότι είχαν σεξουαλικές επαφές. Ανέφερε λοιπόν ότι είχε δει στους φίλους του λίγο πριν φύγει για ένα άλλο σχολείο, στη Σεούλ. Τελικά, η φήμη μεγάλωσε καθώς τα λόγια ήθελαν την Soo-ah να είναι έγκυος. Εκείνη δεν αντέχει και αυτοκτονεί, κοιτώντας τον αδερφό της στα μάτια. Ο Woo-jin έχει στην κατοχή του μια φωτογραφία με την αδερφή του στο φράγμα, η οποία έγραφε την ημερομηνία του θανάτου της. Ακολουθεί μια ακόμα πιο καταστρεπτική αποκάλυψη. Ο Woo-jin δίνει στον Dae-su ένα άλμπουμ με φωτογραφίες, στο οποίο η πρώτη φωτογραφία είναι ένα οικογενειακό πορτρέτο με αυτόν, τη γυναίκα του και την κόρη τους. Οι αναμνηστικές φωτογραφίες του άλμπουμ απεικονίζουν τη κόρη του να

μεγαλώνει, μέχρι που με τρόμο ο Dae-su ανακαλύπτει ότι η κόρη του δεν είναι άλλη από την Mi-do. Ο Woo-jin χειρίστηκε προσεκτικά και μυστικά τις ζωές και των δύο. Φρόντισε την Mi-do από την ηλικία των 3 (προφανώς αυτός ήταν κι ο λόγος των 15 ετών, $3+15=18$), από όταν δηλαδή ο Dae-su φυλακίστηκε, και τους υπνώτιζε τον καθένα χωριστά. Έτσι ήταν ικανός να τους δεσμεύσει σε μια αιμομιξία.

Ο Dae-su τρομοκρατείται και παρακαλεί τον Woo-jin να μην το πει στη Mi-do, κόβοντας ακόμη και την γλώσσα του έτσι ώστε να μην ξαναμιλήσει ποτέ τόσο πολύ. Η δίψα για εκδίκηση ήταν ο μόνος λόγος που κρατούσε στη ζωή τον Woo-jin κι έτσι αποτρέπει την Mi-do από το να μάθει την αλήθεια κι ετοιμάζεται να σκοτώσει τον ίδιο και τον Dae-su με το ίδιο όπλο. Αλλάζει όμως γνώμη και τελικά βγαίνει από το δωμάτιο. Μπαίνει σε ένα ανελκυστήρα, αφήνοντας τον Dae-su μόνο να βασανιστεί βλέποντας μια βιντεοκασέτα από την στιγμή που έκανε έρωτα με την κόρη του.

Καθώς ο Woo-jin φεύγει, πηγαίνουμε πίσω στην ενοχική του σκέψη για τον θάνατο της αδερφής του. Κρατάει την Soo-ah πάνω από το φράγμα και αυτή λέει ότι ήξερε πάντα ότι ο Woo-jin φοβόταν, ότι δε λυπάται για τίποτα και του ζητά να τη αφήσει να πέσει. Φαίνεται ήρεμη κι ο Woo-jin κλαίει και δείχνει φοβισμένος. Τελικά την απελευθερώνει. Η κάμερα είναι εστιασμένη στην ανοιχτή παλάμη του που κλείνει αργά γύρω από ένα όπλο και βάζει τέλος στη ζωή του εκεί μέσα στον ανελκυστήρα.

Σε έναν επίλογο που λαμβάνει χώρα σε χειμερινό τοπίο, ο Dae-su πηγαίνει σε μια γυναίκα που υπνωτίζει (είναι η ίδια που έβαζε ο Woo-jin να υπνωτίζει τον Dae-su και την Mi-do) και της ζητά να τον βοηθήσει να ξεχάσει το μυστικό. Της γράφει ένα γράμμα καθώς δεν μπορεί πια να μιλήσει. Η γυναίκα του λέει ότι στην πραγματικότητα δεν ήθελε να τον βοηθήσει αλλά την άγγιξε η τελευταία του πρόταση: «Ακόμη κι αν δεν είμαι κάτι παραπάνω από ένα τέρας, δεν έχω επίσης το δικαίωμα να ζήσω;». Είναι η ίδια πρόταση που είχε ακούσει ο Dae-su από τον άνθρωπο που αυτοκτονούσε στην αρχή της ταινίας. Η γυναίκα λέει στον Dae-su να φανταστεί τον εαυτό του πίσω στο σπίτι του Woo-jin. Χρησιμοποιεί τη μέθοδο της ύπνωσης για να χωρίσει τον

Dae-su σε δύο προσωπικότητες: στο «Τέρας», που θυμάται το μυστικό και στον Dae-su που το αγνοεί. Όταν η γυναίκα ζητά από τον Dae-su να χωριστεί σε δυο ανθρώπους, εμφανίζεται μια αντανάκλασή του στο παράθυρο. Η γυναίκα του λέει ότι το τέρας θα φύγει μακριά και για κάθε βήμα που θα κάνει, θα μεγαλώνει κατά ένα χρόνο και θα πεθάνει όταν φτάσει τα 70. Η αντανάκλαση είναι το «τέρας»- έχει μια απαίσια έκφραση και παραμένει ακίνητος, όντας απρόθυμος να εγκαταλείψει τη θέση του μέσα στο μυαλό του Dae-su. Ο «ανίδεος» Dae-su αντανakλάται στο τζάμι και πενθεί την απώλεια ενός μεγάλου μέρους της ζωής του. Η μουσική που ακουγόταν σταματά, ο Dae-su εύχεται καλή τύχη και η οθόνη γίνεται μαύρη.

Ο Dae-su ξυπνά. Η γυναίκα έχει ήδη φύγει και αυτός βρίσκεται ξαπλωμένος στο κρύο έδαφος νιώθοντας ένα περίεργο συναίσθημα. Κοιτάει γύρω, ψάχνοντας τη Mi-do. Τελικά τη συναντά και με κάποιο δισταγμό αγκαλιάζονται. Όταν η απαλή φωνή της Mi-do του λέει ότι τον αγαπά, αυτό ξυπνά κάτι στο μυαλό του. τότε χαμογελά πλατιά και έπειτα κάνει έναν επίπονο μορφασμό. Γνωρίζει άραγε την αλήθεια.....;

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Park Chan-wook γεννήθηκε στις 23 Αυγούστου 1963 και μεγάλωσε στη Σεούλ. Γνωστή είναι η λέσχη Movie Gang την οποία ίδρυσε στο πανεπιστήμιο όπου σπούδαζε Φιλοσοφία. Μετά την αποφοίτησή του έγραψε άρθρα σχετικά με ταινίες σε περιοδικά και σύντομα έγινε βοηθός σκηνοθέτη σε ταινίες όπως στην Kkamdong του Yu Yeong-Jin και στην A Sketch of a Rainy Day του Kwak Jae-yong.

Είναι ένας από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες της Κορέας και με παγκόσμια αναγνώριση για τις ευφάνταστες θεματολογίες και το μοναδικό

κινηματογραφικό του στυλ, το οποίο συχνά σοκάρει κοινό και κριτικούς. Ο Park Chan-wook θα μείνει στην ιστορία ως ο σκηνοθέτης που χρησιμοποίησε εντυπωσιακή βία όχι για να την εξυμνήσει αλλά για να τη χρησιμοποιήσει ως μέσο προσπαθώντας να κατανοήσει τη ψυχή του εκδικητή.

Γενικά ο Park στις ταινίες του δεν ενδιαφέρεται αν ο θεατής έρθει σε δύσκολη θέση από την σκηνοθεσία που ακροβατεί σε τεντωμένο σχοινί, από τις σκληρές και αποτρόπαιες πράξεις του ήρωα.

Τις ταινίες του τις χαρακτηρίζουν ευφάνταστα οπτικά εφέ που εξυπηρετούν την αφήγηση, προσεκτικά επιλεγμένη μουσική, η οποία δένει άψογα με τα δρώμενα στην οθόνη και εξαιρετικές ερμηνείες, προϊόν κοπιαστικής συνεργασίας σκηνοθέτη και ηθοποιών. Ο ίδιος ο Park έχει δηλώσει πως αυτό που τον απασχολεί περισσότερο στις ταινίες του είναι οι ερμηνείες (προκαλούν ένα ντελίριο συναισθημάτων στον θεατή εισάγοντας τον με όλες του τις αισθήσεις στο κλίμα της ταινίας). Όλα μοιάζουν σαν μια τεράστια και ατέλειωτη χορογραφία, πράγμα επικίνδυνο γιατί απαιτεί δεξιολογική σκηνοθεσία ώστε να είναι στο τέλος αρεστό. Επίσης σύνηθες είναι και το μαύρο χιούμορ που ίσως εξυπηρετεί το πέρασμα από την αντικειμενικότητα στην υποκειμενικότητα (movies cult).

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Όσον αφορά στη **φιλμογραφία**, τον Park Chan-wook τον συναντάμε ως σκηνοθέτη, ως παραγωγό και ως σεναριογράφο. Πιο συγκεκριμένα, ο Park Chan-wook έχει σκηνοθετήσει τις εξής ταινίες: Την *Moon Is the Sun's Dream* (1992), την *Saminjo* (1997), την *Judgement* (1999) (ταινία μικρού μήκους), την *Joint Security Area* (2000), η οποία ήταν μια τεράστια επιτυχία τόσο εμπορικά όσο και σχετικά με τις κριτικές τις, κάνοντας τις περισσότερες πωλήσεις που είχε ποτέ μια ταινία στη Νότια Κορέα. Μάλιστα αυτή η επιτυχία του τον οδήγησε στη δημιουργία μιας πιο ανεξάρτητης ταινίας, της *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) που είναι το αποτέλεσμα της δημιουργικής του ελευθερίας.

Επίσης, σκηνοθέτησε την ταινία *If You Were Me* (2003), την *Old boy* (2003), την *Three... Extremes* (2004), την *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), την *I'm a Cyborg, But That's OK* (2006) και την *Evil Live* (2007). Επίσης ήταν σεναριογράφος των παρακάτω ταινιών: *Moon Is the Sun's Dream* (1992), *Saminjo* (1997), *Judgement* (1999), *Anarchists* (2000), *Joint Security Area* (2000), *The Humanist* (2001), *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), *A Bizarre Love Triangle* (2002), *If You Were Me* (2003), *Oldboy* (2003), *Three... Extremes* (2004), *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), *Sonyeon, Cheonguk-e gada* (2005), *I'm a Cyborg, But That's OK* (2006), *Evil Live* (2007). Τέλος, ο Park Chan-wook εκτός από παραγωγός της ταινίας *Evil Live* (2007) είναι και κριτικός ταινιών με διάφορες δημοσιευμένες εκδόσεις στο όνομά του. Καμία όμως δεν έχει μεταφραστεί στα αγγλικά ακόμα.

Όσον αφορά την ταινία *Old boy*, ο Park έχει κερδίσει για αυτή το Grand Prix στο φεστιβάλ ταινιών των Καννών το 2004. Ο Park έχει αρνηθεί ότι τάσσεται υπέρ της εκδίκησης η οποία είναι το κεντρικό θέμα στις τρεις διαδοχικές του ταινίες, λέγοντας ότι θέλει να κάνει φανερή την παντελή ματαιότητα της εκδίκησης και το πώς αυτή οδηγεί στον όλεθρο τις ζωές των ανθρώπων. Η πασίγνωστη τριλογία του αποτελείται από τις ταινίες *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Old boy* και *Sympathy for Lady Vengeance*.



ΑΠΟΨΕΙΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΜΟΜΙΞΙΑ

Μιλώντας για την τριλογία του, ο ίδιος ο σκηνοθέτης συμφωνεί με τους κριτικούς και παραδέχεται ότι είναι πολύ επηρεασμένος από την αρχαία ελληνική τραγωδία και μάλιστα παραπέμπει όσους τον κατηγορούν για τη βία των ταινιών του, στους Έλληνες. Η αρχική του πρόθεση ήταν να μην ασχοληθεί με την αιμομιξία, αλλά να πάρει την ιδέα της εκδίκησης και να την τραβήξει στα άκρα. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η εκδίκηση είναι ένα ταμπού στην σύγχρονη κοινωνία: ο οποιοσδήποτε μπορεί να την εκφράσει με ένταση, όμως αυτή απαγορεύεται. Το θέμα της εκδίκησης ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη επειδή τη θεωρεί μια χαρακτηριστική έκφραση της ανθρώπινης φύσης. Στις ταινίες του η εκδίκηση δεν οδηγεί στην κάθαρση, αλλά στον πόνο και τις ενοχές και αυτό που διαφοροποιεί τις δικές του ταινίες από τις βίαιες ταινίες δράσης του Χόλυγουντ είναι η στάση που τηρείται απέναντι στο θέμα της βίας: Γι' αυτό, η βία που γεννάει το κίνητρο της εκδίκησης δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά ένα συμβολικό μέσο. Προσπαθεί δηλαδή να αναφερθεί σε όσα βρίσκονται πίσω από την βία και την προκαλούν και γι' αυτό το λόγο ο

ίδιος πιστεύει ότι οι βίαιες σκηνές του δεν επηρεάζουν το κοινό ωθώντας το να πράξει κι αυτό αναλόγως. Η αιμομιξία είναι επίσης μια καταπιεσμένη επιθυμία σε όλους: εμφανίζεται σε παλιούς μύθους απ' όλο τον κόσμο, πολύ πριν τον Φρόιντ.

Η αρχική ιδέα στις ταινίες του είναι κανονικοί άνθρωποι που πέφτουν σε ακραίες καταστάσεις και αυτό που συμβαίνει στον Oh Dae-Su δείχνει το απρόοπτο, το άδικο της ζωής. Η αφηγηματική γραμμή διερευνά υπαρξιακές ιδέες: κάποιος κρατείται κάπου ενάντια στην θέληση του και πρέπει να βρει το γιατί.

Σύμφωνα με τον Park, οι ταινίες του δεν είναι βίαιες συγκρινόμενες μ' αυτές του Χόλυγουντ όπου εκατοντάδες άνθρωποι σκοτώνονται από χιλιάδες σφαίρες. Ωστόσο εδώ οι θεατές αισθάνονται αληθινά τι συμβαίνει όταν μια σφαίρα τρυπά την ανθρώπινη σάρκα, πώς εκρήγνυται και πώς την διαλύει. Αξίζει επιπλέον να αναφερθεί η στάση του σκηνοθέτη απέναντι στους ηθοποιούς του και τα κριτήρια επιλογής τους. Αυτά είναι η εμφάνισή τους, όχι δηλαδή η ομορφιά αλλά κατά πόσο οπτικά ταιριάζουν με την εικόνα του χαρακτήρα που αυτός έχει πλάσει στο μυαλό του. Επίσης, θέλει να είναι έξυπνοι και συνεργάσιμοι και αυτό το μαθαίνει από τις πληροφορίες που συλλέγει από τις προηγούμενες συνεργασίες τους (*αποσπάσματα από δηλώσεις στο περιοδικό Sight and Sound October 2004*).



3.4 Ma mère⁹⁴

Στοιχεία της ταινίας

Ελληνικός τίτλος: Η μητέρα μου

Έτος: 2004

Είδος: Δράμα, Ερωτική

Διάρκεια: 110 λεπτά

Σκηνοθέτης: Christophe Honoré

Σενάριο: Georges Bataille (μυθιστόρημα), Christophe Honoré

Πρωταγωνιστές: Isabelle Huppert, Louis Garrel, Emma de Caunes, Joana Preiss, Jean-Baptiste Montagut, Dominique Reymond, Olivier Rabourdin, Philippe Duclos, Pascal Tokatlian, Théo Hakola, Nuno Lopes, Patrick Fanik, Susi Egetenmeier, Sylvia Johnson.

Εταιρεία παραγωγής: Gemini Films

⁹⁴ Περισσότερα στοιχεία για την ταινία βλέπε στις ιστοσελίδες: www.sensesofcinema.com, www.imdb.com και στο <http://el.wikipedia.gr>

ISABELLE HUPPERT
LOUIS GARREL

ma mère

A FILM BY CHRISTOPHE HONORÉ
BASED ON A NOVEL BY GEORGES BATAILLE

"Powerful, uncompromising cinema." – BBC

"Astonishing. Isabelle Huppert is fearless."

– Dennis Dermody, PAPER

copyrighted material

ORIGINAL THEATRICAL VERSION

UFA International

Ο Pierre (Louis Garrel) είναι ένας έφηβος 17 ετών, που ζει με τη γιαγιά του, από την οποία έλαβε θρησκευτική ανατροφή. Κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών, επισκέπτεται τους γονείς του στα Κανάρια νησιά, όπου εκτίθεται στην ανάρμοστη, γεμάτη μίσος, συμπεριφορά του ζευγαριού. Κάποια στιγμή, στην αρχή της διαμονής του, οι γονείς του δεν του επέτρεψαν να μείνει σπίτι και επιστρέφοντας βλέπει ότι μόλις είχαν ανασύρει τη μητέρα του από πτώση στην πισίνα. Αυτό το γεγονός κάνει τον Pierre να έχει υποψίες ότι ο πατέρας του χτυπά την μητέρα του.

Λίγο αργότερα ο πατέρας του (Philippe Duclos) φεύγει ξαφνικά για Γαλλία, χωρίς να χαιρετίσει το γιο του, όπου παθαίνει ένα δυστύχημα. Ο αιφνίδιος θάνατος του πατέρα του ανακοινώνεται στον Pierre από τη μητέρα του Hélène (Isabelle Huppert), η οποία δε δείχνει καθόλου θλιμμένη, αλλά αντίθετα είναι αδιάφορη και υποδεικνύει στο γιο της ότι πρέπει να φαίνεται λυπημένος. Μετά το γεγονός αυτό, η σχέση του Pierre με τη μητέρα του, την οποία αγαπά υπερβολικά, θα αρχίσει να γίνεται πιο στενή.

Εκείνη όμως ασφυκτιά από την πίεση αυτή και έτσι αποφασίζει να αποκαλύψει την πραγματική της φύση στο γιο της. Έτσι, του εκμυστηρεύεται πώς είναι μια πόρνη πολυτελείας, χωρίς όρια και πώς η διαστροφή της, έχει μετατραπεί σε εθισμό. Επίσης, του αναφέρει ότι η ανάγκη της να ικανοποιεί τις ορέξεις της ήταν ο λόγος που δε μπορούσε να τον μεγαλώσει. Ο Pierre βλέποντας τη συμπεριφορά της μητέρας του απομονώνεται και ξεσπά συχνά σε κλάματα, ενώ εκείνη του δίνει το κλειδί του γραφείου του πατέρα του να το αδειάσει. Εκεί ανακαλύπτει συλλογή πορνογραφικού υλικού και επιδίδεται σε αυνανιστική συμπεριφορά. Η συμπεριφορά του στο χώρο του γραφείου είναι αντιφατική, από τη μια φαίνεται να πενθεί και από την άλλη να βγάζει εκνευρισμό και θυμό προς τον πατέρα του.

Μετά από αυτό, η συμπεριφορά του στο σπίτι αλλάζει, κυκλοφορεί γυμνός και πηγαίνει σε παραλία γυμνιστών, όπου τον βρίσκει η μητέρα του και του υποδεικνύει να μην είναι πια θλιμμένος. Η μητέρα του βγαίνει τα βράδια και διασκεδάζει και παρ' όλο που ο νεαρός αντιλαμβάνεται ότι η ζωή της μητέρας του είναι μοιρασμένη ανάμεσα στο σεξ και το αλκοόλ, συνεχίζει

να τη θαυμάζει και είναι πεπεισμένος ότι είναι μια αγνή παρουσία αναγκασμένη να ζει με έναν αηδιαστικό άνθρωπο. Έτσι, ο Pierre απαιτεί να μνησθεί από εκείνη στον κόσμο της, γεμάτο από σεξ, αλκοόλ και εξευτελισμό, χωρίς να του κρύψει τίποτε.

Η Hélène τον παίρνει μαζί της στις εξόδους της, τον συστήνει στη Réa (Joana Preiss), μια νέα και ελκυστική γυναίκα, που τυχαίνει να είναι η ερωμένη της. Οι δύο γυναίκες επιδίδονται σε σεξουαλικές συμπεριφορές χωρίς φραγμούς μπροστά στον Pierre. Μέσω αυτής τον μυεί σε μια ζωή γεμάτη όργια και εξευτελισμό, στην οποία ανακαλύπτει ότι το άγχος, η ντροπή, η ευχαρίστηση, η αηδία και ο σεβασμός αναμειγνύονται. Ο Pierre συμμετέχει στις καθημερινές νυχτερινές εξόδους, υιοθετεί τη σεξουαλική συμπεριφορά της μητέρας του, που καθοδηγεί τη σεξουαλική του «εκπαίδευση» και παρακολουθεί τη διαδικασία.

Ο ερωτισμός της μητέρας για το γιο αποκαλύπτεται σταδιακά και επειδή η Hélène δυσκολεύεται να συγκρατηθεί, αποφασίζει να φύγει. Κατά τη διάρκεια της απουσίας της, ο Pierre βρίσκει αγάπη και ένα είδος ισορροπίας στην Hansi (Emma de Caunes), μια νεαρή γυναίκα που ήταν κοντά στη μητέρα του και η ίδια την είχε στείλει στο γιο της για τη συνέχιση της σεξουαλικής του «εκπαίδευσης». Μέσω αυτής ο Pierre μαθαίνει άλλου είδους σεξουαλικές συμπεριφορές, τις οποίες η Hansi είχε διδαχθεί από την μητέρα του και είχε οδηγίες να μνησεί και τον Pierre σε αυτές. Η σεξουαλική ζωή του Pierre είναι έντονη, όπου τα όργια και ο εξευτελισμός είναι καθημερινή δραστηριότητα και διαμορφώνουν τη ζωή του.

Αλλά η μητέρα του Pierre επιστρέφει, έχοντας φθάσει το κατώτερο όριο, δεν έχει πλέον κανένα φραγμό και βάζει το γιο της να πραγματοποιήσει την αιμομικτική τους επιθυμία. Κατά τη διάρκεια της πράξης, η μητέρα του αυτοκτονεί. Η ολοκλήρωση της επιθυμίας της την οδήγησε στο θάνατο. Ο Pierre βρίσκεται σε σύγχυση, το πένθος του είναι τόσο έντονο όσο και το πάθος του για τη μητέρα του, ώστε καθώς την επισκέφθηκε στο θάλαμο του νεκροτομείου άρχισε να αντανάιζεται, φτάνοντας στο έσχατο σημείο μαζί της.



ΑΝΑΛΥΣΗ

Το *Ma mère* αποτελεί διασκευή του ημιτελούς διηγήματος του Georges Bataille με θέμα αμφιλεγόμενο που αγγίζει τα όρια της διαστροφής. Σε τόπο και χρόνο που δεν ορίζεται ευθέως, η δημιουργία του 34χρονου σκηνοθέτη και συγγραφέα παιδικών βιβλίων Christophe Honoré μοιάζει να κινείται στη λογική της «πρόκλησης για την πρόκληση».

Και το εγχείρημα αυτό στηρίχθηκε στην Isabelle Huppert που είχε τον κεντρικό ρόλο. Η Γαλλίδα ηθοποιός δίνει μια ερμηνεία που συνδυάζει στοιχεία μιας σοβαρής και καλλιεργημένης μητέρας που αγαπά το παιδί της και ταυτόχρονα μιας γυναίκας χωρίς ηθικές αναστολές. Η ηρωίδα μοιάζει με την προσωποποίηση του κακού, όχι μόνο για όσα διαπράττει αλλά για την αφοπλιστική έλλειψη συναισθήματος που τη διακρίνει. Η πορεία της μοιάζει παράλληλη με εκείνη της ηρωίδας στην ταινία «Δασκάλα του πιάνου», όπου και πάλι η Huppert έδωσε πιο εσωστρεφή ερμηνεία, εξίσου σκοτεινής προσωπικότητας.

Παρόμοια και ο Louis Garrel υποδύεται τον εύθραυστο, αφελή και γεμάτο αντιφάσεις ανάμεσα στην ανατροφή του και την μετέπειτα εξέλιξη της ζωής του. Η συμπεριφορά του γίνεται κατανοητή. Παρ' όλο που δε συμφωνούμε με την επιλογή του να αναμειχθεί στα βρώμικα νερά της υποτέλειας και των οργίων, συναισθάνεται κανείς το ευάλωτο του χαρακτήρα του και την ανάγκη του να αγαπηθεί.

Η αιμομιξία που διαπράττεται αφορά την έντονη ερωτική έλξη μητέρας και γιου, η οποία στην αρχή ήταν μόνο πάθος και επιθυμία, ενώ στο

τέλος έφτασε στην ολοκλήρωση. Η ιστορία αυτή αποτελεί μια αναπαράσταση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια και διαφορετική κουλτούρα. Το αιμομικτικό πάθος ήταν αμοιβαίο και φανερό και πραγματοποιήθηκε με επίγνωση και από τις δύο πλευρές. Το τελευταίο αυτό στοιχείο διαφοροποιεί την συγκεκριμένη αιμομιξία μητέρας και γιου από εκείνη του αρχαίου μύθου, που έγινε εν άγνοια των υποκειμένων. Στο συγκεκριμένο σενάριο βλέπουμε ότι κυριαρχούν οι επιθυμίες και οι ορέξεις της μητέρας που κατευθύνουν τη συμπεριφορά της. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και κατά την πράξη της αιμομιξίας, η ίδια καθοδηγείτο από την ικανοποίηση των προσωπικών της ορέξεων και με την αυτοκτονία της έδειξε από τη μια την εγωκεντρική της συμπεριφορά και από την άλλη την τιμωρία της για την αλόγιστη πράξη. Στο σημείο της τιμωρίας θυμίζει την τιμωρία της Ιοκάστης που απαγχονίστηκε και την αντίστοιχη τιμωρία του Οιδίποδα, που έβγαλε με τα χέρια του τα μάτια του για να μη βλέπει τα αίσχη. Έτσι και η μητέρα του Pierre, αυτοτιμωρήθηκε μέσω της αυτοκτονίας της. Ή απλά ήθελε να τελειώσει τη ζωή της στη μοναδική της στιγμή. Μιας στιγμής πραγματικής ευτυχίας και ηδονής.

Η ιστορία περιέχει τα στοιχεία του Οιδιπόδειου συμπλέγματος με μικρές όμως παραλλαγές. Είναι έντονο το αιμομικτικό πάθος μεταξύ του γιου και της μητέρας του, περνά από διάφορες καταστάσεις και αποφεύγεται συστηματικά. Τελικά όμως οι πρωταγωνιστές υποκύπτουν στην έντονη επιθυμία τους για αιμομικτική συνένωση και φτάνουν στο έσχατο σημείο.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ημερομηνία γέννησης: 10 Απριλίου 1970, Carhaix, Γαλλία

Μυθιστοριογράφος, σκηνοθέτης και συγγραφέας παιδικών βιβλίων

Φιλμογραφία και άλλες δραστηριότητες⁹⁵

Μυθιστορήματα

- 1995 : *Tout contre Léo* (νεανικό), γυρίστηκε σε ταινία το 2002
- 1996 : *C'est plus fort que moi* (νεανικό)
- 1997 : *Je joue très bien tout seul* (νεανικό)
- 1997 : *L'affaire petit Marcel* (νεανικό)
- 1997 : *L'infamille* (Εκδόσεις de L'Olivier, ISBN 2-87929-143-7)
- 1998 : *Zéro de lecture* (νεανικό)
- 1998 : *Une toute petite histoire d'amour* (νεανικό)
- 1998 : *Je ne suis pas une fille à papa* (νεανικό)
- 1999 : *Les nuits où personne ne dort* (νεανικό)
- 1999 : *Mon cœur bouleversé* (νεανικό)
- 1999: *Bretonneries* (νεανικό)
- 1999 : *La douceur* (Εκδόσεις de L'Olivier, ISBN 2-87929-236-0)

Θέατρο

- 1998 : *Les Débutantes*
- 2001 : *Le pire du troupeau*

Σεναριογραφία

- *Les filles de savent pas nager*
- *Le frère des taureaux*

Σκηνοθεσία

⁹⁵ Για τη φιλμογραφία, περισσότερα στο <http://el.wikipedia.gr>

- 2000 : *Dix sept fois Cécile Cassard* / 17 fois Cécile Cassard (2002)
... aka Seventeen Times Cecile Cassard (International: English title)
- 2001/II: Nous deux
- 2000: Filles ne savent pas nager, Les... aka Girls Can't Swim
(International: English title)
- 2002 : *Tout contre Léo*, γνωστό στα αγγλικά ως Close to Leo
- 2002: Novo ... aka Novo (Spain)
- 2004 : Ma Mère
- 2004: Clan, Le... aka 3 Dancing Slaves (USA) ... aka The Clan
(International: English title)
- 2006: Dans Paris ... aka Inside Paris (International: English title)

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η τέχνη, απ' ότι διαφαίνεται, αποτελεί κάποιου είδους εναλλακτική πραγματικότητα, η οποία μοιάζει έντονη και δυνατή, σχεδόν εξωπραγματική, ακριβώς γιατί αναγκάζεται να συμπυκνώσει τις «ιδιαιτερες» στιγμές της ζωής. Η συμπύκνωση αυτή καθρεφτίζεται σε πίνακες ζωγραφικής, σε γλυπτά, σε ποιήματα, σε βιβλία και κινηματογραφικές ταινίες.

Η αιμομιξία, ως φαινόμενο, υπήρχε και συνεχίζει να υφίσταται μέσα στους κύκλους της κοινωνίας. Ο άνθρωπος βιώνει την ένταση και τις συνέπειες του φαινομένου αυτού, είτε άμεσα εμπλεκόμενος, είτε έμμεσα, από περιστατικά που αγγίζουν το φως της δημοσιότητας. Ως φαντασίωση, η αιμομικτική παρόρμηση, ενυπάρχει σε όλους κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας. Εφόσον με την ενηλικίωση η φαντασίωση αυτή, δεν εξαλειφθεί αλλά μετουσιωθεί σε πράξη, οφείλουμε να την εξετάζουμε κατά περίπτωση, πριν προβούμε σε απερίσκεπτες καταδίκες και αφορισμούς.

Όταν διαπράττεται δια της βίας και εις εκ των δύο είναι ανήλικος, η αιμομιξία είναι καταδικαστέα. Στη περίπτωση αυτή αιωρείται η απουσία ουσιαστικής ικανότητας ανάληψης αποφάσεων από την πλευρά του ανήλικου ενώ ταυτόχρονα η ελεύθερη βούληση είναι παντελώς απύσχα. Όταν, ωστόσο, η αιμομιξία διαπράττεται μεταξύ δύο συναινούντων ενηλίκων τα δεδομένα αλλάζουν.

Η εκούσια συμμετοχή σε αιμομικτική πράξη, παρ' όλο που αφορίζεται εδώ και αιώνες από θρησκευτικούς περιορισμούς και κοινωνικά taboo, **στο πεδίο της τέχνης** πέρα από την καταδίκη και την καταστροφή, **συμπορεύεται με τη λύτρωση από το ανικανοποίητο της επιθυμίας**. Εξετάζοντας τη παρόρμηση, τη συγκεκριμένη γενεσιουργό αιτία της αιμομιξίας και προσπαθώντας να κρίνουμε αντικειμενικά τους ανθρώπους που τη διαπράττουν, καλό θα ήταν να εξετάσουμε τη δύναμη του πάθους αυτού καθ' εαυτόν.

Ανατρέχοντας, λοιπόν, στην Αρχαία Ελλάδα συναντάμε το φιλόσοφο Επίκουρο, ο οποίος εξετάζει το πάθος και την επιθυμία, τις συνέπειες,

αρνητικές και θετικές, της άνευ όρων παράδοσης στο «θέλω». Τονίζει, λοιπόν, ο Επίκουρος, ότι όσο ο άνθρωπος προσδιορίζεται από κοινωνικά επιβαλλόμενα «πρέπει» και «μη» τόσο απομακρύνεται από την ουσιαστική ευτυχία. Ο Επίκουρος γνωρίζει πολύ καλά ότι η προσήλωση σε κοινωνικούς, θρησκευτικούς και πολιτικούς περιορισμούς οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια σε ευνουχισμό της ελεύθερης έκφρασης και η ελευθερία είναι το βασικό συστατικό της αταραξίας της ψυχής.

Αυτή η ελευθερία δεν πρέπει να συγχρωτίζεται με την έλλειψη ηθικών περιορισμών, γιατί η ανηθικότητα οδηγεί στην ταραχή. Όσο για τις αισθησιακές ηδονές ο Επίκουρος τις απορρίπτει, καθώς θεωρεί ότι οι συνέπειες της ικανοποίησής τους έχουν αρνητική επίδραση στην πραγμάτωση της ευτυχίας. **Οι μόνες ηδονές που πρέπει να ικανοποιούνται είναι αυτές που η άρνησή τους θα προκαλούσε πόνο στο υποκείμενο που τις επιθυμεί,** (και η άρνηση της αιμομικτικής επιθυμίας αναμφισβήτητα προκαλεί πόνο).

Ο άνθρωπος περιορίζεται από πληθώρα περιορισμών. Ξεπερνώντας τους, λυτρώνεται και καταστρέφεται, όπως ακριβώς και οι ήρωές μας, όσοι από αυτούς εν γνώσει τους αφέθηκαν στο αιμομικτικό τους πάθος. Ο άνθρωπος αυτοπεριοριζόμενος χτίζει τη προσωπική του ισορροπία. Τα taboo και οι δεσμεύσεις των θεσμών προκαθορίζουν τη πτώση μετά την επιτέλεση της αιμομιξίας.

Η τέχνη λειτουργεί σα κλειδαρότρυπα μέσα από την οποία το άτομο παρακολουθεί την ολοκληρωτική παράδοση στο πάθος και την ολοκληρωτική καταστροφή. Η τέχνη, δηλαδή, ως βαλβίδα αποσυμπίεσης του συρρικνωμένου «θέλω». Στην ζωή ορισμένοι-ίσως λίγοι- υποκύπτουν και οφείλουν να υποκύψουν. Όχι για την ικανοποίηση του προσωπικού τους πάθους αλλά για το παραδειγματισμό των υπολοίπων. Η πτώση τους είναι προκαθορισμένη, είναι αυτή που ακολουθεί την αιμομικτική πράξη, που εξασφαλίζει τη καταστροφή, την απόλυτη ελευθερία, την ισορροπία του συνόλου. Η μονάδα υποκύπτει στην αιμομιξία, λειτουργώντας ως μοχλός πέδησης στην παρόρμηση του πλήθους.

Είναι γεγονός ότι η μονόπλευρη εστίαση, είτε στην ερωτική-αιμομικτική επιθυμία-επιτέλεση, είτε στους κοινωνικούς περιορισμούς δεν οδηγεί στη αταραξία της ψυχής. Ο πολιτισμός απαγορεύει την αιμομιξία για να μην ξυπνήσει το ζώο που κοιμάται μέσα μας. Η έρευνα καταλήγει στο προσωπικό συμπέρασμα ότι πρέπει να είμαστε **τόσο** πολιτισμένοι **όσο** δεν καταπιέζεται καμία πλευρά της ενιαίας ανθρώπινης φύσης. Ο **άνθρωπος-θηλαστικό** καλό θα ήταν να δρα ελεύθερα ικανοποιώντας τη σάρκα του, προστατεύοντας ταυτόχρονα τον εαυτό του και τους γύρω του από την καταστροφή και τη φθορά της ψυχής. Αποδέχομαι την αιμομιξία ως μια συνειδητή πράξη έρωτα ανάμεσα σε δύο ανθρώπους που τυχαίνει να είναι συγγενείς και όχι το αντίστροφο. Αν ο έρωτας τροφοδοτείται από το δεσμό αίματος, είναι λανθάνουσα έκφραση έρωτα και υποδόρια κρύβει προβλήματα.

Η δύναμη της Τέχνης είναι η ικανότητά της να καθοδηγεί το κοινό μέσα στο χάος. Ακόμα κι αν η ίδια πρέπει να περάσει μέσα από το αυτό, να καθρεφτίσει το Χάος, να γίνει η ίδια Χάος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δημόπουλος, Μ., *Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι*, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ. 2

Δημόπουλος, Μ. Οι Μ. Μπερτολούτσι και Ζ.Λ. Κομολί: Συζητούν με τον Π.Π.Παζολίνι. *Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι*, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ. 16-25.

Δημόπουλος, Μ. Νίκος Κολοβός: Γλώσσα και Κινηματογράφος. *Ειδικό Αφιέρωμα 35 – Παζολίνι*, Σύγχρονος κινηματογράφος σελ.48-59

Ζερβέ Μάρκο, Σε μια εισαγωγή του στα γαλλικά. *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ.119

Μαντζιβής, Κ., Αιμομειξία: η φρίκη στην οικογένεια, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000

Μπάρμπα. Β. Pier Pailo Razolini: Οιδίποδας του 20^{ου} αιώνα. *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ. 136 - 143.

Μπράμος. Γ. Δεν ξέρω παρά να αγαπώ πιστά και στενάχωρα. *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ.92 - 94

Νίνο Μπαράλι, *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ.67

Pervin, L.A. & John, O. P., Θεωρίες προσωπικότητας, εκδ. Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2001

Πιερ Πάολο Παζολίνι, ο λυσσασμένος δημιουργός. *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ. 7-19

Ραφαηλίδης, Β., Λεξικό Ταινιών, Αιγόκερως, 1982, σελ. 109

Ραφαηλίδης, Β., Λεξικό Ταινιών, Αιγόκερως, 1982, σελ. 115

Σέρτζιο Τοίτι. Η ευρηματικότητα του Παζολίνι. *Πιέρ Πάολο Παζολίνι – 30 χρόνια απουσίας*, Οδός Πάνος, Τεύχος 130, 2005, σελ 42-43.

Ταρτανάς, Α. Η αναζήτηση του γενικού μύθου. *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως 2003, σελ. 45 - 61

Ταρτανάς, Α. Ο Παζολίνι και η εποχή του. *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως 2003, σελ. 9-24

Ταρτανάς, Α. Ανάμεσα στον ποιητικό και στο πεζό λόγο. *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως 2003, σελ. 25-34

Ταρτανάς, Α. Ανιχνεύοντας το νεορεαλισμό. *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως 2003, σελ. 35-44

Ταρτανάς, Α. Στο δρόμο ενός λαϊκού κινηματογράφου. *Πιερ Πάολο Παζολίνι*, Αιγόκερως 2003, σελ. 63-76

Φρόνιτ, Σ., Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας, , εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1991

Φρόνιτ, Σ., Μελέτες για τη ψυχανάλυση, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1979

Φρόνιτ, Σ., Τοτέμ και ταμπού, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1979

«ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ, κείμενα-πηγές της επικούρειας φιλοσοφίας και τέχνης του ζην» Επιμέλειας Γ. Αβραμίδη. ΘΥΡΑΘΕΝ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Διαδικτυακές Πηγές

<http://citypaper.net/articles/2003-06-19/screen.html>

<http://el.wikipedia.org/wiki/>.

http://el.wikipedia.org/wiki/Πιερ_Πάολο_Παζολίνι

<http://culture.ana-mpa.gr/articleview2.php?id=495>

http://www.neaionia-magnesia.gr/provoles/movie's_06-07/070608.htm

<http://movies.pathfinder.gr/view?id=1571>

<http://www.cinephilia.gr/indie/king.htm>

<http://www.cinemanews.gr/v4/london2005/reportage.php?n=436>

<http://www.cinemanews.gr/v4/theking/article.php?n=624>

Σινεμά, Ρόμπυ Εκσιέλ, 2006

<http://el.wikipedia.gr>

<http://www.artfree.org/theking/#>

<http://www.imdb.com/name/nm1016428/>

