

***«Εθνογραφική Ανάλυση ενός Κινηματογραφικού φιλμ:
Η περίπτωση τής Αναπαράστασης τού Θόδωρου Αγγελόπουλου»***

Βουνούκης Βασίλης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	3
Θεωρητικά Επιχειρήματα	4
Περιγραφή της Εργασίας.....	6
Δουλεμένο υλικό	6
1. ΧΩΡΟΣ - ΧΡΟΝΟΣ	7
1.1 Η <i>Αναπαράσταση</i> ως Εθνογραφικό φιλμ	9
1.2 Οι αναπαραστάσεις της <i>Αναπαράστασης</i>	11
2. ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΖΗΤΗΜΑΤΟΣ	14
2.1 Κοινωνικό Φύλο	15
2.2 Τιμή & Ντροπή.....	16
2.3 Εύα & Παναγία.....	17
2.4 Ιδιωτικό & Δημόσιο.....	19
3. ΠΡΙΝ ΤΟ ΦΟΝΟ.....	20
3.1 Κώστας.....	20
3.2 Ελένη.....	22
3.3 Χρήστος	23
4. ΜΕΤΑ ΤΟ ΦΟΝΟ.....	23
4.1 Χρήστος	23
4.2 Ελένη.....	25
5. Αντί Επιλόγου	29
Βιβλιογραφία	33
Φιλμογραφία	37

Όσο πιο πολύ γνωρίζουμε [τους ήρωες], τόσο λιγότερα καταλαβαίνουμε.¹

Η ιστορία γίνεται πιο απλή ή πιο περίπλοκη, όπως εμείς την κάνουμε.²

Εισαγωγή

Στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1970 προβλήθηκε και διακρίθηκε το φιλμ του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση*.³ Ήταν το πρώτο μεγάλου μήκους φιλμ του σκηνοθέτη και το δεύτερο συνολικά καθώς προηγήθηκε το 1968 η μικρού μήκους *Εκπομπή*. Γυρίστηκε στα Ζαγοροχώρια Βίτσα και Μονοδέντρι της Ηπείρου, όπως επίσης και στα Γιάννενα, από το Νοέμβριο του 1969 ως τον Φεβρουάριο της επόμενης χρονιάς.

Χωρίς να αποτελεί εκ προοιμίου ένα κλασσικό εθνογραφικό φιλμ, η *Αναπαράσταση* δίνει τις προκείμενες που ανασύρουν στην επιφάνεια πυκνό θεωρητικό λόγο. Προσεγγίζοντας ένα θέμα του αστυνομικού δελτίου δίδεται η ευκαιρία στον σκηνοθέτη με υποδειγματική αφηγητική οικονομία να μιλήσει για τον κινηματογράφο και τις δυνατότητες που ως μέσο, αυτός (εν)έχει.

Το φιλμ συνιστούσε (αλλά και εξακολουθεί να συνιστά) «κεφαλαιώδη σημασία για τον ελληνικό κινηματογράφο που άνοιγε κυριολεκτικά μια καινούρια εποχή». Διατρέχοντας την προβληματική των επόμενων φιλμ του⁴ διαπιστώνουμε κάποιες *εμμονές* τού σκηνοθέτη όπως την διαλεκτική χρήση της Ιστορίας, τη διαμόρφωση του ιστορικού υποκειμένου, τη μελέτη του τραγικού στοιχείου, το ρόλο της (απρόσωπης) Ιδεολογίας,⁵ τη μη γραμμική ροή του χρόνου.⁶

Η *σύμπτωση* παίζει μοιραία παιχνίδια. Στον ίδιο περίπου χωρικά τόπο ο Campbell (1965) έκανε για πρώτη φορά στην Ελλάδα μία εξαιρετική έρευνα ενός κοινωνικού

¹ Foucault 1976b:107.

² Αυτά λέει η πρωταγωνίστρια στο τέλος του φιλμ *La Pyramide Humaine* (1961) του Jean Rouch.

³ Τα βραβεία που απέσπασε ήταν Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας, Φωτογραφίας (Γιώργος Αρβανίτης), Πρώτου Γυναικείου Ρόλου (Τούλα Σταθοπούλου), όπως επίσης και το βραβείο των Κριτικών.

⁴ Εξαιρετικά εμφανής στην τριλογία του για την Ιστορία (*Μέρες του '36* (1972), *Ο Θίασος* (1975), *Οι Κυνηγοί* (1977)).

⁵ Κάθε κινηματογραφικό φιλμ είναι *πολιτικό* στο μέτρο που καθορίζεται από την δεδομένη Ιδεολογία που το παράγει (ή μέσα στην οποία αυτό παράγεται). Ο κινηματογράφος «είναι ιδεολογία που παρουσιάζεται στον εαυτό της, συνομιλεί με τον εαυτό της και μαθαίνει για τον εαυτό της» (Comolli & Narboni 1969:13). Η έννοια της Ιδεολογίας είναι όχι μόνον χρήσιμη αλλά και αναγκαία, τόσο για τον κινηματογραφιστή, όσο και για τον θεατή και ο αντίστροφο.

⁶ Στάθη 2000:14.

εθνοτικού χώρου με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τους Σαρακατσάνους. Η άγωνα φαινομενικά Ήπειρος συνετέλεσε τη μήτρα της Ελληνικής Εθνογραφίας και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Έναυσμα για το γύρισμα αποτέλεσαν τα δικαστικά χρονικά ενός εγκλήματος που συνέβη κάπου στην Ήπειρο λίγα χρόνια πριν γυριστεί το φιλμ. Το ζευγάρι των *διαβολικών* εραστών δολοφονεί τον σύζυγο λίγες μέρες μετά την επιστροφή του, ύστερα από πολλά χρόνια μετανάστευσης στη Γερμανία. Ακολουθεί η προσπάθεια των δύο εραστών να σβήσουν τα ίχνη της πράξης τους. Θάβουν το νεκρό και οργανώνουν την εκ νέου αποχώρησή του στη Γερμανία. Όλα όμως είναι χωρίς αποτέλεσμα. Ο κλοιός σφίγγει γύρω τους ώσπου συλλαμβάνονται από την αστυνομία.⁷ Το έγκλημα, καθώς δεν γνωρίζουμε ποιος από τους δύο είναι ο δολοφόνος, παραμένει *ανεξιχνίαστο*.

Θεωρητικά Επιχειρήματα

Οι επιλογές που μπορεί να κάνει ο ανθρωπολόγος στην καταγραφή/ αναπαράσταση της εθνογραφικής γνώσης είναι είτε *οπτικής*, είτε *διακειμενικής* φύσης. Ενώ τα εθνογραφικά φιλμ ενέχουν πολλές λεπτομέρειες εικονοποιώντας τη δίψα για γνώση μένουν σε μία εικονογραφική παρατήρηση. Τουναντίον το εθνογραφικό γράψιμο είναι προϊόν πολύ μεγαλύτερης εγκεφαλικής διεργασίας, η οποία είναι αναγκαία. Χάρη σε αυτήν μπορεί να μπορεί να υπερβεί τα όρια της απλής περιγραφής προς την ανθρωπολογική σύνθεση.⁸

Οι διαφορές γραφής και εικόνας λαμβάνονται βάσει της αξίας της εικόνας [*face-value*] έναντι της αξίας του συμφραζόμενου [*context-value*].⁹ Οι εικόνες του φιλμ απεικονίζουν τα στιγμιότυπα σε χρόνο ενεστώτα [*in presentia*], ενώ το κείμενο φέρει δυνητικά μεγαλύτερη περιεκτική αλήθεια για την εθνογραφική επιστήμη [*in potentia*]. Στη δεύτερη περίπτωση διαμεσολαβείται η επιτόπια εργασία μέσω του

⁷ Η θεματική αυτή απασχόλησε (και απασχολεί) τον κινηματογράφο, με αφορμή το βιβλίο του James Kane *The Postman Always Rings Twice* (1934) και με κινηματογραφικές αποδόσεις του στην Γαλλία, στην Ιταλία και στις ΗΠΑ αντίστοιχα τα: *Le Dernier Tournant* (1939), του Pierre Chenal, *Ossessione* (1943) του Luchino Visconti και *The Postman Always Rings Twice* (1946) του Tay Garnett. Θα μπορούσε όμως να ήταν και μία αναφορά στο μύθο των Ατρείδων, έναν μύθο που θα χρησιμοποιήσει ο Αγγελόπουλος στον *Θίασο*. Ενώ η Κλυταιμνήστρα μαζί με τον Αίγισθο σκοτώνουν τον Αγαμέμνονα με τον θριαμβευτικό του ερχομό του από την Τροία, στην *Αναπαράσταση* το ζευγάρι των εραστών δολοφονεί τον κουρασμένο σύζυγο που διόλου θριαμβευτικά επιστρέφει από τα εργοστάσια της Γερμανίας.

⁸ Mead 1975:5.

⁹ Hastrup 1992:21-22.

εγκεφάλου).¹⁰ Η διάκριση φιλμ - κειμένου, κρατά αποστάσεις από τη μεταμοντέρνα οπτική που βρίσκει ‘εκλεκτικές συγγένειες’ από το ένα στο άλλο και vice-versa. Η διάσταση των δύο μέσων είναι *διαφορετικής λογικής*. Η συμπληρωματικότητά τους αυτή, στη γενικότητά της δεν ικανοποιεί τους ανθρωπολόγους «να θεωρήσουν αναλυτικό εργαλείο το φιλμ», αφού αναγνωρίζουν «ασυμβατότητα στόχων φιλμ και σκοπών της ανθρωπολογίας». Προτείνουν *ιεραρχική σύνδεση* μεταξύ τους, όπου τα κείμενα θα *περικυκλώνουν* τα φιλμ.¹¹

- Τα ερώτημα που θέτουμε σχετίζονται αφενός πώς ο Αγγελόπουλος διαχειρίζεται την *έννοια της αναπαράστασης* στον κινηματογραφικό χρόνο και αφετέρου ποια η μορφολογική ομοιότητα της *Αναπαράστασης* με το εθνογραφικό φιλμ.

Η *Αναπαράσταση* είναι ‘γένους θηλυκού’. Η *γυναίκα* προσδιορίζεται μέσα από την έννοια της σεξουαλικότητας, της οικογένειας και εν τέλει σε συμβολικό επίπεδο. Κατέχει θέση ως το πολυσήμαντο υποκείμενο, και συγχρόνως ως το κυρίαρχο σύμβολο εντός του ευρύτερου πολιτισμικού συσχετισμού. Περιγράφεται η συμπεριφοράς της Ελένης στα πλαίσια αναζήτησης της ταυτότητας της. Ο έμφυλος κώδικας ανάγεται σε ιδίωμα για να θίξουμε το πλέγμα των σχέσεων, την ρητά ή άρρητα υποβόσκουσα παρουσία των εξουσιαστικών σχέσεων και τις συγκρούσεις που τις αφορούν.¹²

Ο *Εαυτός* εννοείται όχι τόσο με αναφορά στοιχείων που αποτελούν συστατικά του, αλλά με αναφορά στον *Άλλο* ο οποίος συνιστά στοιχείο ορισμού της ατομικής της ταυτότητας. Η Ελένη κατέχει μια θέση στη κοινωνία: έχει αδελφό, σύζυγο, παιδιά, εραστή, ομόφυλες συντοπίτισσες με τους οποίους αναπτύσσει σχέσεις. Θα έπρεπε:

- ως *αδελφή* να υπακούει στον αδελφό της,
- ως *σύζυγος* να σέβεται τον άνδρα της,
- ως *μητέρα* να αγαπάει τα παιδιά της,
- ως *ερωμένη* να συνευρίσκεται με τον εραστή της,
- ως *φιλενάδα* να συγχρωτίζεται με τις ομόφυλές της.

Αυτό που θα μας απασχολήσει είναι η αντίληψη της Ελένης για το πώς αντιλαμβάνεται αυτό που κάνει, και πώς η αντίληψη για τις πράξεις της σχετίζεται με τις άλλες της δραστηριότητες. Πώς εννοιολογεί τον κόσμο της αποδίδοντας νόημα

¹⁰ Hastrup 1992:10, Loizos 1993:61, 1992:60, MacDougall 1978:419.

¹¹ MacDougall 1978:419, Hastrup 1992:21, Loizos 1993:61, Hutcheon 1988:10-11.

¹² Geetz 1973:16, Giovannini 1981:409.

στις πράξεις της, πράξεις που διαμεσολαβούνται από κατασκευές του κόσμου όπου ζει. Σε κάθε μία από παραπάνω σχέσεις διακρίνεται και κάποια *αναλυτική κατηγορία*. Η σε επισφαλή θέση η *τιμή* του αδελφού της και του άνδρα της από την έλλειψη της δικής της *ντροπής*, η *αγάπη* προς τα παιδιά της που την μετατοπίζει από τη *μιαρή Εύα* στην *αμόλυντη Παναγία*, η *δημόσια* κριτική από τις ομόφυλες της για την *ιδιωτική* της πρωτοβουλία.

- Τα ερωτήματα που τίθενται συνιστούν την αποδοχή ή όχι των αντιτιθέμενων δίπολων:

τιμή vs ντροπή :: άνδρες vs γυναίκες :: δημόσιο vs ιδιωτικό.

Περιγραφή της Εργασίας

Στο *πρώτο μέρος* της εργασίας θα προσδιορίσουμε τις χωρικές και χρονικές προκείμενες τού φιλμ. Θα διερευνηθούν οι κινηματογραφικές επιλογές του σκηνοθέτη και πώς αυτές τον προσδιορίζουν έναντι του εθνογραφικού φιλμ.

Στο *δεύτερο μέρος* θα δοθούν τα αντιθετικά αξιακά δίπολα που διαμορφώνουν τη γυναικεία ταυτότητα, όπως αυτά παρουσιάζονται από την εθνογραφική ερεύνα στην Ελλάδα.

Στο *τρίτο μέρος* θα δούμε την *ίδια* ιστορία με τα μάτια του κάθε ενός από τους τρεις ήρωα *πριν* το έγκλημα.

Στο *τέταρτο μέρος* θα γίνει καλύτερα κατανοητή η παρουσία των αντιστικτικών ανθρωπολογικών δίπολων που ήδη παρουσιάστηκαν, εξετάζοντας την πορεία των δύο εραστών *μετά* το έγκλημα. Θα αναγνωρισθούν στο φιλμ εντός (αλλά) και εκτός του κάδρου οι κοινοί τόποι της ελληνικής εθνογραφίας τόποι (και οι πιθανές υπερβάσεις τους).

Δουλεμένο υλικό

Πέρα από το ίδιο το φιλμ βοηθός πολύτιμος υπήρξε το δραματοποιημένο σενάριο της. Ένα κείμενο όπου εκτός των διαλόγων (οι οποίοι είναι ελάχιστοι) υπάρχει υπό την μορφή περιγραφής η πλοκή του έργου, διαρθρωμένη σε 23 σεκάνς [sequence]. Συγγραφέας του είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης με συνεργάτες του τον Στρατή Καρρά και τον Θανάση Βαλτινό.

Η σκηνοθετική ματιά και οι ανθρωπολογικές θεωρίες, η εικόνα και το κείμενο, θα προσπαθήσουν να συμπληρώσουν *μία επιτόπια μελέτη που δεν έγινε ποτέ*. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση θα αναπτυχθεί στην προσέγγιση κλασικών κειμένων

της ελληνικής εθνογραφίας, και στοιχειώδους βιβλιογραφίας αναφορικά με τον εθνογραφικό κινηματογράφο.

1. Η Αναπαράσταση ως Εθνογραφικό φιλμ

Η *Αναπαράσταση* χρησιμοποιεί το χώρο και το χρόνο, με διαφορετικές μορφές κινηματογράφησης. Κινηματογράφηση που υπάρχουν αρκετοί λόγο να θεωρηθεί *ethnofiction*.

1.1 Χώρος -Χρόνος

Το φιλμ εκτυλίσσεται μέσα σε ορεινούς όγκους που κινηματογραφούνται με το φυσικό τους φως. Σε κεντρική θέση βρίσκεται η άγονη ελληνική επαρχία. Η συνδήλωση ότι πρόκειται για την Ήπειρο μάλλον (αρχικά) πλεονάζει. Το ότι υπάρχει σηματοδοτεί την (πιθανή) ύπαρξη τού φιλμ ως εθνογραφικό. Το στίγμα του τόπου προσδιορίζεται μέσα από τις εικόνες. Το ίδιο και η αφήγηση που θα προκύψει από αυτό. Σε πρώτο πλάνο η *μακρά ιστορία* «που κυλά αργά, που μεταβάλλεται αργά, που συχνά συνίσταται σε επαναλαμβανόμενους κύκλους». Επιλέγεται το φθινοπωρινό τοπίο, για λόγους πρακτικούς αλλά και πραγματολογικούς. Αν όπως θέλει ο σκηνοθέτης να κινηματογραφήσει άσχημες καιρικές συνθήκες, αυτό γίνεται εντονότερο με την φθινοπωρινή γκριζα ατμόσφαιρα, και τη συνεχή βροχή. Η υγρασία και επιπροσθέτως το γκρι χρώμα δηλώνουν μια αρρωστημένη ατμόσφαιρα. Η μακρά ιστορία δεν αλλάζει. Είναι ο χρόνος του αφιλόξενου ορεινού τοπίου, των διαδοχικά επαναλαμβανόμενων κλιματολογικών συνθηκών. Έτσι το ακινητοποιημένο χιονισμένο χειμωνιάτικο τοπίο, εντός του οποίου η ζωή δεν σταματά να υφίσταται, αφήνεται στη φαντασία του θεατή. Όλη η δράση, εκτυλίσσεται στην ορεινή περιοχή της Τυμφαίας. Εξαίρεση αποτελεί η εκτενής σεκάνς που λαμβάνει χώρα στην πόλη των Ιωαννίνων. Η κοινωνία του χωριού, το πολιτισμικό συμφραζόμενο, ο καθημαγμένος κοινωνικός ιστός, η καλπάζουσα ανεργία και η συνακόλουθη μετανάστευση των κατοίκων, ορίζει την *κοινωνική ιστορία*: «την ιστορία των ομάδων και των ομαδοποιήσεων». Τέλος η *συμβαντολογική ιστορία*, είναι μια αδιόρατη πτυχή μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο. Είναι η ιστορία «στις διαστάσεις όχι του ανθρώπου αλλά του ατόμου». Συμφωνεί ο Αγγελόπουλος με τον Braudel ότι αυτού του είδους η ιστορία είναι συναρπαστική αλλά και *πιο επικίνδυνη*.¹³

¹³ Braudel 1991:13-14.

Ο Αγγελόπουλος επιλέγει να μελετήσει ένα απομονωμένο χωριό γεγονός που συνάδει με την κυρίαρχη άποψη στην (ελληνική) εθνογραφία. «Ένας συγκεκριμένος χώρος προσδιορίζεται από τις συντεταγμένες ενός καθορισμένου χρόνου».¹⁴ Η ματιά του εκτείνεται μέσα στην κοινωνική ιστορία. Μελετά την κοινωνία και το πώς αυτή ζει. Δεν αναδεικνύει το απομονωμένο ως το εξωτικό. Την ορεινή Ήπειρο δεν την αναγνωρίζει ως «νησίδα στο περιθώριο της κοινωνίας». Αναζητά τις εικόνες της και ότι εννοείται πίσω από αυτές σε μια περιοχή με δυσαρεστημένους χωρικούς και μελλοντικούς μετανάστες. Η Τυμφαία δεν είναι ένα «κοινωνικό απολίθωμα», τα κάδρα του αποτυπώνουν χώρους γένεσης αντινομιών και αντιφάσεων.¹⁵ Οι πληροφορίες που μας παρέχει το φιλμ αποφεύγουν την αναγωγική προσέγγιση. Διαφοροποιείται από τις αντιλήψεις που παρουσιάζουν τον *μικρόκοσμο* του χωριού ως μικρογραφία της ελληνικής επαρχίας. Όπως φαίνεται και από τα ζενερίκ των τίτλων τον ενδιαφέρει η Τυμφαία:

Τυμφαία, χωρίον της Ηπείρου, της επαρχίας Τύμφης, του νομού Ιωαννίνων, κείμενον πέραν του όρους Τόμαρος, όπου εξετείνετο η αρχαία Τυμφαία, τα σωζώμενα δε λείψανα πελασγικών τειχών μαρτυρούν ότι κατοκείτο από αρχαιοτάτων χρόνων.

Κάτοικοι κατά την απογραφήν του 1939

1250

Κάτοικοι κατά την απογραφήν του 1965

85

Αυτό δεν τον εμποδίζει να προχωρά διαγράφοντας ομόκεντρους κύκλους: το σπίτι, το χωριό, η πρωτεύουσα της επαρχίας. Η αναζήτησή του τον οδηγεί σε αλήθειες «κοινωνικής τάξης» που διαπερνούν το συγκεκριμένο συμβάν «πίσω από τα αληθινά γεγονότα».¹⁶

Η προσέγγισή του ενδιαφέρεται για το καθημερινό σημαδεύοντας την επιρροή του από την *ιστορία των νοοτροπιών*. Ένα άτομο καθίσταται ιστορικό πρόσωπο. Κατ' αυτόν τον τρόπο η κεντρική ηρωίδα του είναι πολύ σημαντικότερη από πολλούς επιφανείς της εποχής της. Η υπόθεση της *Αναπαράστασης* είναι ένα περιστατικό της καθημερινής ζωής που σε μία δεδομένη στιγμή, μετά από ένα ατύχημα, μια απόκλιση, μια υπερβολή μετατρέπεται ξαφνικά σε κάτι εξαιρετικά μεγάλο το οποίο θα εξαφανιστεί όπως εμφανίστηκε. Το ιστορικό ασυνείδητο είναι το γεγονός των εκατομμυρίων μικρών γεγονότων που μικρές σαν τις σταγόνες τις βροχής

¹⁴ Ραφαηλίδης 1970:13.

¹⁵ Κουρούκλη 1978:84-87.

¹⁶ Μπακογιαννόπουλος 1980:50-51.

σχηματίζουν το σώμα μας, τον τρόπο που σκεφτόμαστε. Από αυτά τα *μικρο-γεγονότα* [*micro-événements*] η τύχη διαλέγει κάποιο που θα χαράξει ένα ίχνος που διαφέρει από αυτά των υπολοίπων. Η τύχη είναι ένα κουβάρι μπερδεμένων αιτιών που συνολικά συνιστούν ένα *τυχαίο φαινόμενο*.¹⁷

1.2 Εθνογραφικό φιλμ

Η κυρίαρχη θέση της ανθρωπολογίας αποδέχεται την *υπό όρους* αναλυτική χρήση του εθνογραφικού φιλμ: εικόνα και κείμενο αλληλοσυμπληρώνονται με κυρίαρχη την παρουσία του τελευταίου. Πριν προχωρήσουμε στο κείμενο οφείλουμε να σταθούμε και να διερευνήσουμε πώς η φόρμα της *Αναπαράστασης* προσεγγίζει το εθνογραφικό φιλμ.

Στις προθέσεις του Αγγελόπουλου είναι να ειδοποιήσει για τις συμβάσεις βάσει των οποίων το φιλμ θα γίνει καλύτερα αντιληπτό από τον θεατή.¹⁸ Ο τίτλος του φιλμ δεν αναφέρεται σε ένα *σατανικό* (ή όπως αλλιώς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί) έγκλημα. Η εκφορά του πάθους των πρωταγωνιστών της δεν δείχνεται πουθενά. Υιοθετεί τον πολύ απροσδιόριστο τίτλο *Αναπαράσταση* παραπέμποντας στη *διπλή συνδήλωση*: η τέχνη του κινηματογράφου μέσα από την εθνογραφία ως επιστημονική πειθαρχία και *vice-versa*. Η υπογραφή του τού αποδίδει την προσωπική ευθύνη για ότι *γράφει* ως σκηνοθέτης του φιλμ. Εξ αρχής ο σκηνοθέτης (προ)καλεί τον θεατή να αντιδράσει σε ένα *διαφορετικό* φιλμ, του οποίου το θέμα προσφέρεται με την παράθεση στα ζενερίκ περί *Τυμφαίας*.

Όσο ξετυλίγεται η αφήγησή του διαπιστώνεται τόσο η παρουσία του ορεινού χωριού, όσο και το έγκλημα να αποδίδονται με σημασία που παραπέμπει σε *ανθρωπολογική προοπτική*. Η Τυμφαία, ο χώρος της επιτόπιας μελέτης, χρησιμοποιείται ως ένας *μικρόκοσμος* με όλη του την ιδιαιτερότητα στη μελέτη εικόνων και ήχων, που πλέκουν τη ζωή και το θάνατο, τους ηλικιωμένους και τους νεώτερους, τους άνδρες και τις γυναίκες, το σώμα και τον έλεγχό του. Αμφιβολία, κίνηση, σιωπή, μόλυνση, αγνότητα, εξουσία είναι τα επαναλαμβανόμενα θέματα της κινηματογραφικής αφήγησης. Εικόνες λιτές όσο και περιεκτικές που παρά την απουσία λόγου (ή «λόγου της σιωπής» για την ακρίβεια) οργανώνουν το φιλμ.¹⁹ Σκοπός του είναι να προκαλέσει στους θεατές μέσω εικόνων (και ήχων), για να

¹⁷ Farge 1986:8, Foucault 1976c:117-118.

¹⁸ Asch et al 1973:179.

¹⁹ Σκουτέρη 1991c:264.

σκεφτούν και να ερμηνεύσουν. Η εικόνα δεν είναι παρά «το συμπλήρωμα της ιδέας που την προκαλεί».²⁰

Όπως προαναφέραμε το θέμα αποτέλεσε λίγα χρόνια πριν το γύρισμα το φιλμ πρωτοσέλιδη είδηση στις εφημερίδες της εποχής. Παρόλα αυτά η εικόνα μοιάζει να μην απειλείται από το κείμενο. Ο σκηνοθέτης εμπλουτίζει την «έρευνα με το συμφραζόμενο».²¹ Οδηγεί την προσοχή του θεατή πέρα από τον παρατηρητή, πίσω από τα αποτελέσματα της έρευνας. Οικειοποιείται την πρακτική που εισήγαγαν το 1960 οι Edgar Morin και Jean Rouch στο φιλμ *Chronique d'un été*, αναμιγνύοντας κινηματογραφιστές και πρωταγωνιστές. Το φιλμ αυτό δεν ενέχει μόνον παθητικό ρόλο καταγραφής²². Παρουσιάζει τις έγνοιες μιας ομάδας Παριζιάνων το καλοκαίρι του 1960. Η έκφραση *κινηματογράφος της αλήθειας* [*cinéma vérité*] εμφανίζεται στην ηχητική μπάντα στο ξεκίνημα του φιλμ. Σε γενικές γραμμές το φιλμ επιχειρεί να κρατήσει αποστάσεις από κάθε αφελή ιδέα του εμπειρισμού που πρεσβεύει ότι η αλήθεια καταγράφεται ενώ ξεδιπλώνεται εμπρός από το μάτι της κάμερας. Κατά τον τρόπο αυτό κινητοποιεί την προσοχή μας ότι κάποιο πραγματικό γεγονός θα αποκαλυφθεί *διαμέσου* της κάμερας.²³ Ο *κινηματογράφος της αλήθειας* καταφέρεται ενάντια των συμβάσεων των παραδοσιακών φιλμ που συντηρούν την εξουσία των κατασκευαστών φιλμ στο όνομα της *τελειοποίησης της γνώσης*. Η επίδρασή του στο γαλλικό Νέο Κύμα είναι τεράστια.²⁴ Αυτές οι συμβάσεις ορίζουν νέες διαχωριστικές γραμμές που ως τότε απέκλειαν από την δημιουργία του φιλμ. Το ποιοτικώς ανάλογο για την γραπτή ανθρωπολογία μοιάζει να είναι, η καταστολή των σημειώσεων πεδίου υπέρ της συσσώρευσης από διάφορες πηγές δεδομένων. Συσσώρευση που καταλήγει σε διατριβές όχι απλά θεωρητικές, αλλά με σημαίνουσα θέση «στην προσπάθεια και στην πράξη».²⁵

Ως μέθοδος έρευνας καταγράφει, ερευνά σε βάθος και κάποιες φορές γίνεται ο παράγοντας που μας επιτρέπει την καλύτερη κατανόηση του υλικού που αποκομίζει. Η *πυκνή περιγραφή* του Geertz είναι πλέον πιο αποτελεσματική. Λέξεις, ήχοι, παύσεις, γκριμάτσες καθώς και η απατηλή σχέση μεταξύ ανθρωπολόγου και

²⁰ Godard 1988:228.

²¹ Loizos 1992:59.

²² Ο Rouch έκανε την ίδια εποχή γύρισε τα *La Pyramide Humaine* (1961), *La Punition* (1962), εθνογραφικά φιλμ με «ψηφοδράματα» [*ethnofiction*] (de Brigard 1975:31).

²³ de Brigard 1975:36-37, Loizos 1993:56, Μπακογιαννόπουλος 1980:33, Πεγκλίδου 2000:365, Rouch 1975.

²⁴ Godard 1988:162, 197, 344, Wollen:95.

²⁵ MacDougall 1978:422-423, Mead 1975:6.

πληροφορητή, συνιστούν στοιχεία που μάλλον θα δυσκόλευαν έναν ανθρωπολόγο να γράψει για όλα αυτά. Η συνεχής αναφορά σ' αυτό δικαιολογεί την ασάφεια για την ύπαρξη του φιλμ ως 'πρωτότυπης πηγής' ή *μετα-ντοκουμέντου [metadocument]*.²⁶

Αναγνωρίζουμε την προσωπική εμπλοκή του Αγγελόπουλου ως δρώντος υποκείμενου στο γύρισμα του φιλμ. Δεδομένου ότι κανείς δεν είναι ούτε μπορεί να θεωρηθεί *διαπολιτισμικός* αναγνωρίζεται στο έργο του μια μεσολάβηση των προσεγγίσεων που επιχειρεί διαμέσου των παραστάσεων που φέρει.²⁷ Στο μέτρο που μπορούμε να καταγράψουμε ευθέως τις προσωπικές του εμπειρίες στο εγχείρημα τού φιλμ πέρα από «σαφείς και αφηρημένες τυπικές κατηγορίες» η υπογραφή του σκηνοθέτη (που προαναφέραμε) στην αρχή τού φιλμ λαμβάνει πιο ουσιαστικό ρόλο. Το φιλμ είναι αποτέλεσμα «πολύμηνης επαφής με τα πρόσωπα και τους χώρους» όπου γυρίστηκε το φιλμ.²⁸ Το άτυπο *επιτόπιο* έργο του δικαιολογεί την προσωπική του ανάγκη να καταλάβει το ευρύτερο πλαίσιο. Η παρουσία του είναι συνεχής, έστω και βουβή. Το χωριό ως ολότητα μοιάζει να μετακινείται με *άμεσο κινηματογράφο* προς το δημόσιο χώρο. Οι χωρικοί εκφράζουν τις απόψεις τους σε ερωτήσεις που τίθενται με φωνή *off* από το φιλμ. Η παρουσία των δημοσιογράφων εκεί δεν συγκατατίθεται φαινομενικά σε τέτοιου είδους (ερωτο)αποκρίσεις, διότι κουβαλούν έντονα το ιδίωμα της πρωτεύουσας. Ο Αγγελόπουλος ο ίδιος ως δημοσιογράφος φορώντας ένα γελοίο καπέλο μοιάζει να φαλκιδεύει την παρουσία του(ς) (#12).²⁹

1.3 Οι αναπαραστάσεις της *Αναπαράστασης*

Η σκηνοθετική άποψη που υιοθετεί ο Αγγελόπουλος δεν περιορίζεται στο απλό ντοκιμαντέρ. Οικειοποιείται όπως θα δούμε την πειραματική κινηματογράφηση του Jean Rouch, συμφωνώντας στο ότι «τα μεγάλα φιλμ μυθοπλασίας τείνουν προς το ντοκιμαντέρ και το αντίστροφο».³⁰ Ο εθνογραφικός χαρακτήρας του φιλμ στο μέτρο που υπάρχει διαφοροποιεί το φιλμ από ένα αμιγώς εθνογραφικό. Ο Αγγελόπουλος ακολουθεί μία *νεορεαλιστική* στάση. Δεδομένης της απουσίας είτε ψυχολογικής ανάλυσης των συναισθημάτων, είτε της σωματική εκφραστικότητας των ηθοποιών τού θεάτρου η επιλογή του, εξαιρούμενης της τελευταίας σεκάνς «χωρίς να είναι αναγκαστικά «αντιθεαματική είναι τουλάχιστον ριζικά αντιθεατρική».³¹ Τα κριτήρια

²⁶ Loizos 1992:63, Hastrup 1992:16-17.

²⁷ Loizos 1992:61, 1993:6.

²⁸ Μπακογιαννόπουλος 1980:33.

²⁹ Ο αριθμός της *κάθε* σεκάνς (Αγγελόπουλος 1979) δίνεται με το σύμβολο #.

³⁰ Godard 1988:203-204.

³¹ Bazin 1978:40.

που θέτει στην κινηματογράφηση είναι τάξης οντολογικής, και όχι λογικής ούτε ψυχολογικής. Η συνείδησή του φιλτράρει τα πλάνα θεωρώντας τα ζήτημα ηθικής.

Επιλέγει το ασπρόμαυρο φιλμ. Το παραγόμενο αποτέλεσμα δεν επιλεχθεί προς χάρη της ασπρόμαυρης αισθητικής. Πρόκειται για μία αυθεντική αποτύπωση του *πραγματικού*, χωρίς καμιά διάθεση να ωραιοποιήσει το τοπίο. Η πραγματικότητα μοιάζει αδιαίρετη δεν αναλύονται τα πρόσωπα και οι πράξεις τους. «Το γεγονός διατηρεί την ακεραιότητά του σαν φαινόμενο».³² Οι ηθοποιοί είναι στην πλειοψηφία τους ερασιτέχνες, τα γυρίσματα είτε εσωτερικά είτε εξωτερικά κινηματογραφούνται στους φυσικούς τους χώρους, με φυσικό φως και τον ελάχιστο δυνατό τεχνητό φωτισμό, ενώ το μακιγιάζ απουσιάζει.

Τα πλάνα είναι μακρόσυρτα που ταυτίζουν τον κινηματογραφικό χρόνο με τον πραγματικό. Ο χρόνος διαδοχής των σεκάνς είναι πολύ αργός, με αποτέλεσμα και ο ρυθμός τού φιλμ να πολύ αργός. Κρατά σε απόσταση τους ηθοποιούς του από την δεδομένη ιστορία. Τους εγκιβωτίζει εντός μέσης εστιακής απόστασης πλάνων. Αποφεύγει τα έντονης συναισθηματικής φόρτισης κοντινά πλάνα στα οποία οι ηθοποιοί συνιστούν λεπτομέρεια μεγαλύτερου εύρους παρατήρησης. Αυτού του είδους η χωρο-χρονική απεικόνιση τον φέρνει πλησιέστερα στη γαλλικό Νέο Κύμα. Υπάρχουν εικόνες που ενώ είναι σιωπηρές βρίθουν από «άχρηστη ομορφιά».³³

Οι σεκάνς σε διαχρονία κινηματογραφούνται με σκιά και σε άσχημες καιρικές συνθήκες, ενώ αντιθέτως όσες κινηματογραφούνται σε συγχρονία είναι εξαιρετικά φωτεινές λόγω της έντονης ηλιοφάνειας. Δημιουργούνται «δύο status αλήθειας». Ο θεατής τίθεται σε «απόσταση από το παρελθόν», ενώ το παρόν είναι ευκρινέστατο. Ο σεβασμός της πραγματικότητας δεν περιορίζεται σε μια συσσώρευση από φαινόμενα. Η επίτευξη της πληρότητας επιτυγχάνεται μέσα από την απλότητα, τον πλούτο της αφαίρεσης. Η αλήθεια τού φιλμ δε βρίσκεται στην «ακατανόητη απορρόφηση του πραγματικού», αλλά σε «δημιουργία της οποίας η δομή και τα κριτήρια επιλογής οφείλουν να είναι σαφή».³⁴

Το φιλμ σε πρώτη ματιά μοιάζει η *Αναπαράσταση* να συνιστά ένα αστυνομικό φιλμ που βασίζεται μάλλον σε ένα συνηθισμένο θέμα στον κινηματογράφο. Η συνεργασία δύο παράνομων εραστών στη δολοφονία του συζύγου (*το μυστήριο*), η προσπάθεια να σβηστούν τα ίχνη (*η έρευνα για την αλήθεια*) και η εν τέλει σύλληψή τους από τις

³² Μπακογιαννόπουλος 1980:31.

³³ Μπακογιαννόπουλος 1980:52-53.

³⁴ Brauman & Sivan 1999:93, 95.

αρχές (*η διαλεύκανση του μυστηρίου*). Η αστυνομική δράση υπολείπεται χάριν του ενδιαφέροντος που υπερβαίνει τα στενά όρια της δολοφονίας. Στη δεύτερη κιάλας σεκάνς δίδεται το *μυστήριο* και η *έρευνα για την αλήθεια*: μια θηλιά από χοντρό σκοινί περνιέται γύρω από το λαιμό ενός άνδρα που ανυποψίαστος μπαίνει μέσα σε ένα σπίτι (#2). Αμέσως μετά η διαμορφωμένη από τον θεατή της φιλμ γνώση για την εγκληματική πράξη που μόλις είδε καταρρίπτεται. Η όποια αγωνία χάνεται καθώς με το μέγαλωμα τού πλάνου βλέπουμε την αναπαράσταση ενός ήδη συντελεσθέντος εγκλήματος υπό την παρουσία ενός αξιωματικού της αστυνομίας. Μετά την επόμενη σεκάνς (#3) ο σκηνοθέτης προσφέρει τη *διαλεύκανση του εγκλήματος* παρουσιάζοντας τους δράστες του. Ο σκηνοθέτης όχι μόνον διαφοροποιείται από τη δομή του αστυνομικού φιλμ, αλλά με την εξέλιξη που δίνει στη φιλμ αξιώνει μια διαφορετικής τάξης έρευνα. Αρχίζει την κινηματογράφιση αμέσως μετά το έγκλημα το οποίο δε βλέπουμε ποτέ. Στην τελευταία σεκάνς του έργου (#23) που είναι η χρονική συνέχεια της πρώτης υποψιαζόμαστε αυτό που για όλη τη διάρκεια του φιλμ υπονοείται. Ο θεατής, ο σκηνοθέτης και κατ' επέκταση ο κινηματογράφος, διαισθητικά και μόνον προσπαθούν να αποκαλύψουν τι συμβαίνει πίσω από την ερμητικά κλειστή πόρτα του σπιτιού. *Θεατές και κάμερα αποκλείονται από την τετελεσμένη την ίδια στιγμή εντός του σπιτιού πραγματικότητα*.

Η αμφιβολία για την απόκτηση της αλήθειας που φτάνει σε σημείο ευθείας αμφισβήτησης της ίδιας της αλήθειας είναι θέση τού δημιουργού «αλλά και των άλλων κοινωνικών παραγόντων» που εμφανίζονται στο φιλμ με δευτερεύοντα ρόλο.³⁵ Δικαιοσύνη, δημοσιογράφοι, συγχωριανοί κολυμπούν σε μία θάλασσα ασάφειας που δεν πρόκειται να τους οδηγήσει παρά στην αποχρώσα αιτία. Αλήθεια που είναι μακριά από το *τι ακριβώς* συνέβη στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού της οικογένειας Γούση. Οδηγούμαστε στην παράδοξη συνθήκη τού όσο προσεκτικότερα γίνεται η διερεύνηση του ζητήματος «αντί να αποσαφηνίζεται, να αποδεικνύεται όλο και πιο πολύπλοκο».³⁶

Συνειδητοποιώντας ότι είναι η φύση του συστήματος γυρίσματος, παραγωγής, διανομής, μετατρέπει τον κινηματογράφο σε όργανο ιδεολογίας. Το κύριο καθήκον του σκηνοθέτη είναι να κάνει ορατή τη λεγόμενη 'απεικόνιση της πραγματικότητας' του κινηματογράφου, αμφισβητώντας τον έτσι ως σύστημα αναπαράστασης. Με τον

³⁵ Μπακογιαννόπουλος 1980:51.

³⁶ Fischer 1998:109.

τρόπο αυτό υπάρχει περίπτωση να καταφέρει να διαταράξει ή, ενδεχομένως, ακόμη και να διακόψει τη σύνδεση του κινηματογράφου με την ιδεολογική του λειτουργία.³⁷

Στη βάση της αποκρυστάλλωσης της αλήθειας ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί διαφορετικής μορφής κινηματογράφησης. Η *Αναπαράσταση* είναι μια σπουδή στην *έρεση της αλήθειας με όργανο την κινηματογραφική μηχανή*. Η αναζήτηση μοιάζει με τη θεωρητική συζήτηση περί του δόκιμου της χρήσης του εθνογραφικού κινηματογράφου για αυτήν την ίδια την εθνογραφία.³⁸

Στην έννοια της αναπαράστασης προτάσσονται τρεις μορφές της:

- ❑ *αναπαραστάσεις χρόνου παρελθόντα* (η δράση των εραστών μετά την δολοφονία / νεορεαλισμός),
- ❑ *πλαστές αναπαραστάσεις χρόνου ενεστώτα* (η ανάκριση / κινηματογράφος της αλήθειας),
- ❑ *αληθείς αναπαραστάσεις χρόνου ενεστώτα* (η κοινωνική πραγματικότητα της Τυμφαίας / άμεσος κινηματογράφος).³⁹

2. Ανθρωπολογία του Γυναικείου Ζητήματος

Η *Αναπαράσταση* είναι μια σπουδή της ελληνικής αγροτικής ορεινής κοινωνίας. Με αφορμή μια διαφορετική από τις συνηθισμένες υπόθεση μοιχείας ο σκηνοθέτης πραγματεύεται μια σειρά θεμάτων που μπορούν να συνοψισθούν στα αντιθετικά αξιακά δίπολα:

τιμή vs ντροπή :: άνδρες vs γυναίκες :: δημόσιο vs ιδιωτικό.

Η παρουσίαση αυτών των δίπολων, εν μέρει χρησιμοποιεί και εν μέρει αγνοεί συμπεράσματα της ελληνικής εθνογραφίας.

Κυρίαρχο πρόσωπο είναι *μια γυναίκα* και η πολλαπλότητα των σχέσεων που αυτή αναπτύσσει στον περιορισμένο χώρο της πατριαρχικής κοινότητας του χωριού της. Μαζί της μπορούν και φωτίζονται και 'οι άνδρες της ζωής της', που λαμβάνουν θέσεις *κοινωνικών ρόλων* με γενικευτικά χαρακτηριστικά και όχι προσώπων. Σε γενικές γραμμές απουσιάζει το ενδιαφέρον για την ατομικότητα per se των ανδρικών

³⁷ Οι Comolli & Narboni βασίζονται στην θεωρητική προσέγγιση του Louis Althusser περί Ιδεολογίας (1969: 12-13).

³⁸ Hastrup 1992:20-22, MacDougall 1978 412, 419, Loizos 1992:57-62, 1993:7, Fischer 1998:117.

³⁹ Σύμφωνα με τον Comolli ο άμεσος κινηματογράφος δεν παρέχει έναν καλύτερο ή έναν καινούριο τρόπο από αυτόν που παρέχει ο παραδοσιακός. «Επιτρέπει να κινηματογραφηθεί κάτι *διαφορετικό*, ανοίγοντας έτσι ένα νέο ορίζοντα, που αλλάζει τόσο τη φύση όσο και τη λειτουργία του κινηματογράφου» (Comolli 1969:52-53).

ηρώων. Ο αδελφός, ο σύζυγος, ο εραστής φέρουν ο καθένας τους (αλλά και όλοι μαζί) αντίκρισμα στην *ανθρωπολογία του γυναικείου ζητήματος*.⁴⁰

2.1 Κοινωνικό Φύλο

Η ανθρωπολογία θεωρεί ότι η κοινωνία συνίσταται από άντρες, ενώ οι γυναίκες είναι απλώς γυναίκες. Οι γυναίκες προσεγγίζονται ως δρώντα υποκείμενα «που προσπαθούν με πολιτισμικά προσδιορισμένους τρόπους να πετύχουν επιθυμητούς σκοπούς». Ως μέλη ανδροκρατούμενων κοινωνιών αναπτύσσουν «στρατηγικές» για την επίτευξη συλλογικών ή προσωπικών και εν μέρει ιδιοσυγκρασιακών επιδιώξεων. Επιδιώξεις που μπορεί να έρχονται σε αντίθεση με τη βούληση των ανδρών, αναγνωρίζονται όμως ως ο «*δημιουργικός ρόλος*» των γυναικών.⁴¹

Η αντίληψη αυτή συσσωματώνει τις γυναίκες σαν μία μάζα ανθρώπων με αδιευκρίνιστα χαρακτηριστικά. Κατά τον τρόπο αυτό διαιώνίζεται η ιδεολογία του κοινωνικού φύλου: Οι άνδρες ανήκουν στη *σφαίρα του πολιτισμού*, που παραπέμπει σε ‘πολιτισμικές’ σχέσεις, σχέσεις με *δομή*. Τουναντίον οι γυναίκες ανήκουν στη *σφαίρα της φύσης* που παραπέμπει σε ‘φυσικές’ σχέσεις, σχέσεις που διατρέχονται από *συναισθήματα*. Οι γυναίκες εξισώνονται με τα συναισθήματα, και αφού αυτά θεωρούνται ως κάτι το υποδεέστερο οι γυναίκες βρίσκονται εκτός κοινωνικής δομής με την οποία συνδέονται μόνο μέσω των ανδρών.⁴²

Οι έννοιες ανδρικού/ γυναικείου προτύπου είναι ένα δευτερεύον σχόλιο, που τίθεται πίσω από τη φυσική φωνή που αναβλύζει στο κοινωνικό πεδίο. Η ταυτότητα του φύλου δεν προσδιορίζεται ανατομικά ή βιολογικά, αλλά ως *πολιτισμική κατασκευή*. Οι προϋποθέσεις της τιμής που νοούνται ως εγγενείς ιδιότητες των ανθρώπων αναγκάζουν το υποκείμενο γένους αρσενικού να έχει *ανδρισμό*, ενώ το υποκείμενο γένους θηλυκού να υφίσταται *ντροπή*. Το βάρος του ανδρισμού είναι πιο μεγάλο από αυτό της θηλυκότητας. Δεν πρέπει να είναι κάποιος άνδρας αλλά και να το επιδεικνύει. Ο ‘επιδεικτικός’ ανδρισμός μοιάζει αρκετά με την εισαγωγή της *ποιητικής του ανδρισμού*.⁴³

⁴⁰ Σκουτέρη 1991b:17, Παπαταξιάρχης 1998:28.

⁴¹ Dubisch 1998:105-106, Cowan 1998:130.

⁴² Οι δύο όψεις του κόσμου θα μπορούσαν να αντιστοιχιστούν από τον Claude Lévi-Strauss ως τα στάδια που καταλήγει η *ωμή* τροφή: είτε ως μαγειρεμένη (δηλαδή επεξεργασμένη από τον *πολιτισμό*), είτε ως σάπια (δηλαδή η μη επεξεργασμένη που γίνεται από την *φύση*) (Dubisch 1998:112, 1986b:195, Ortner 1994:88, Μπακαλάκη 1994:30, Σκουτέρη 1991d:287-288, Hirschon 1978:86).

⁴³ Herzfeld 1985.

2.2 Τιμή & Ντροπή

Κάθε άνθρωπος οργανώνει και πορεύεται στη ζωή του βάσει εικόνων που έχει ο ίδιος για τον εαυτό του και εικόνων που έχουν οι άλλοι για αυτόν. Οι εικόνες αυτές συνιστούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, της διπλής διάστασης της τιμής του. Η ταύτιση των δύο όψεων είναι αναγκαίο στοιχείο για την ομαλή έκβαση της ζωής του. Ο *Εαυτός* ποτέ δε νοείται μόνος, συμπεριλαμβάνει πάντα και άλλα υποκείμενα, που ορίζονται με όρους συγγένειας. Η αναφορά στα άλλα υποκείμενα δεν προϋποθέτει την ενσώματη παρουσία τους. Η ταυτότητα ενός υποκειμένου εμπλέκεται σε αυτήν του *Άλλου* εγκαθιστώντας βαθύτατα ιεραρχικές σχέσεις.

Κοινός τόπος, σημείο επαφής των υποκειμένων καθίσταται η *αμοιβαία ευθύνη* του ενός για το άλλο. Η γενικότατη θεωρητικά αλλά σαφέστατα πρακτικά αυτή έννοια, είναι ο πυρήνας των έμφυλων σχέσεων. Έτσι διαφορετική είναι η ευθύνη μιας γυναίκας προς τον σύζυγο της, τον αδελφό της (και τον εραστή της). Η αμοιβαία ευθύνη συγκροτεί πολιτισμικές αντιλήψεις, ορίζει πειθαρχικούς μηχανισμούς της κοινωνικής συμπεριφοράς και συντηρεί την ισχύουσα τάξη. Ο αξιακός κώδικας της τιμής θεωρεί τους άνδρες ως ευγενέστερους και δυνατότερους των γυναικών. Επιβάλλει την υπεροχή απέναντι στις γυναίκες, που ως σύζυγοι και κόρες συμβολικά αντιπροσωπεύουν το μικρό και το βέβηλο.⁴⁴

Άνδρες και γυναίκες ως «σεξουαλικά ανθρώπινα όντα» έχουν *τιμή*, την οποία οφείλουν και να διατηρήσουν. Η τιμή είναι «η αξία ενός προσώπου τόσο ενώπιον της συνείδησής του όσο και ενώπιον της κοινωνίας» και προσδιορίζεται ως μια απόλυτη κατάσταση: είτε υπάρχει, είτε δεν υπάρχει.⁴⁵ Αν χαθεί η τιμή ενός υποκειμένου, γεγονός που μπορεί να γίνει εύκολα, χάνεται ανεπιστρεπτί και η κοινωνική του θέση. Για την διατήρηση της θετικής κρίσης από τους Άλλους, δηλαδή την εξακολούθηση της κατοχής του *συμβολικού κεφαλαίου* απαιτείται η υπαγωγή της συμπεριφοράς σε δεδομένα κανονιστικά πρότυπα. Ένα υποκείμενο *γένους αρσενικού* πρέπει να συμπεριφέρεται *ως άνδρας*. Και αντίστοιχα ένα υποκείμενο *γένους θηλυκού* πρέπει να συμπεριφέρεται *ως γυναίκα*. Γυναίκα που συντηρεί εξωσυζυγικές σχέσεις είναι μια εξαιρετικά επικίνδυνη πράξη. Για ορεινές απομονωμένες κοινότητες κάτι τέτοιο θα

⁴⁴ Εφαρμόζοντας μία μέθοδο δυαδικής συμπληρωματικής αντίθεσης η du Boulay έθεσε σε δίστηλους πίνακες τα χαρακτηριστικά του άνδρα και της γυναίκας. Ενώ χρησιμοποιεί τον *ίδιο* πίνακα, το 1974 θέτει τις γυναικείες ιδιότητες στη δεξιά στήλη και το 1986 στην αριστερή στήλη (1974:104, 1986:140). Η δεύτερη πιο πειστική εκδοχή μοιάζει να συνηγορεί την εκδοχή του Robert Hertz για την εν γένει «κατωτερότητα του αριστερού έναντι του δεξιού» (Hertz 1974:8).

⁴⁵ Παπαταξιάρχης 1998:45, Loizos & Papataxiarchis 1991c:221.

ισοδυναμούσε σε αμφισβήτηση του ανδρισμού. Το τίμημα για τον *κερατωμένο* που δεν θα απαντούσε στην πρόκληση με πράξη ανώτερης τάξης θα ήταν πλήγμα για την δημόσια εικόνα του. Θα σήμαινε την διαπαντός απώλεια της τιμής του και θα οδηγούσε στην αναγκαστική αποχώρηση του ατιμασμένου από την κοινότητα.⁴⁶ Αν αντί του ορεινού χωριού υπήρχε μια πόλη θα ήταν ίσως αποδεκτή μια τέτοια συμπεριφορά, καθώς η μοιχεία δεν είναι άγνωστη στις γυναίκες. Στον αντίποδα των δυσκολιών κάποτε ανυπέρβλητων για τις εξωσυζυγικές σχέσεις μιας γυναίκας, ένας άνδρας ακόμα και παντρεμένος, δεν είχε τίποτα να χάσει, αλλά μόνο να κερδίσει με την κατάκτηση μιας παντρεμένης γυναίκας. Ο κόσμος των ανδρών είναι ένας εξαιρετικά ανταγωνιστικός κόσμος. Η γυναίκα του εραστή ως το τρίτο πρόσωπο του ερωτικού τριγώνου δε δικαιούται όχι μόνο να μιλά, αλλά και να έχει φυσική παρουσία στην υπόθεση, καθώς η δημόσια έκθεση την εκθέτει. Για τον αγροτικό χώρο η σεξουαλική ελευθερία σχετίζεται με την ανωτερότητα των ανδρών,⁴⁷ ενώ για το αστικό τοπίο η παράνομη ερωμένη βάλλεται και ο σύζυγος απαλλάσσεται διότι σαγηνεύτηκε από την ατίθαση σεξουαλικότητα μιας ακόμα Εύας.⁴⁸

2.3 Εύα & Παναγία

Η ισχύουσα τάξη προσδιορίζεται με όρους νομιμότητας του έρωτα και ομαλής συμβίωσης στο χωριό. Η γυναίκα είναι παράγοντας οικογενειακής τιμής, πάντα όμως συνιστά το τρωτό σημείο με κίνδυνο απώλειας αυτής της τιμής. Η αποτυχία ή ο δισταγμός της πιστώνεται σε όλη την οικογένεια, ως ενδεχόμενο καταστροφικό.⁴⁹ Η διαμόρφωση της ατομικής ταυτότητας για κάθε υποκείμενο, είτε γένους αρσενικού, είτε γένους θηλυκού, δεν αποκτιέται δια μιας, αλλά σταδιακά. Διαμόρφωση που κατέχει ρόλο διαδικασίας, βασισμένη σε ένα συντεταγμένο τρόπο. Η ολοκλήρωση της δεν στοιχειοθετεί νομικής διάστασης γεγονός. Τουναντίον άλλοι, πέρα από το 'σχηματιζόμενο', άνθρωπο θα αποφανθούν για το σαφές της συγκρότησης.

Ο μόνος τρόπος που μια γυναίκα μπορεί να χαρακτηριστεί ως άνθρωπος και όχι ελλειμματικό υποκείμενο είναι η μητρότητα, μια *υποχρεωτική* συμβολική αναπαράσταση της γυναίκας. Το σώμα της *ανοίγει* και την καλεί να γίνει μητέρα, διότι στην αντίθετη περίπτωση πηγαίνει ενάντια στη φύση της. Το γεγονός της μητρότητας μπορεί να ερμηνευθεί μέσω δύο αντιφατικών όψεων. Από περιφερειακό

⁴⁶ Blok 1981:437.

⁴⁷ du Boulay 1986:152.

⁴⁸ Hirschon 1978:69.

⁴⁹ Hirschon 1978:70, Campbell 1964.

ρόλο λόγω της εγγενούς της μειονεξίας, η γυναίκα ως μητέρα λαμβάνει θέση κεντρική. Διορθώνει τα ελαττώματα που φέρει το σώμα της για το κοινωνικό καλό: προσφέρει το σώμα της για αναπαραγωγή της κοινωνίας. Από *μιαρή Εύα* μεταρσιώνεται σε *εξαγνισμένη Παναγία*.⁵⁰

Οι αισθησιακές και αδύναμες εκ φύσεως γυναίκες είναι διπλά επικίνδυνες για τους εαυτούς τους, αλλά για την υπόληψη των αρσενικών συγγενών της. Η γυναικεία σεξουαλικότητα ελέγχεται μέσα από μεγάλη γκάμα 'τιμωριών'. Οι ίδιες απαιτείται να πνίγουν είτε εκούσια είτε ακούσια την όποια σεξουαλική τους επιθυμία. Η τεκνοποίηση, αναγκαία συνθήκη για την πληρότητα της οικογένειας, αποβαίνει σε μία τακτική των ανδρών για να ελέγχουν τη γυναίκα τους. Και αυτό διότι εκ προοιμίου γνωρίζουν ότι αυτές είναι που κατά το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος θα αναλάβουν την ανατροφή των παιδιών.⁵¹

Η σεξουαλικότητα ως σύνολο ιδεών ή τύπος συμπεριφοράς παρέχει τη βάση του φύλου μέσα σε μεγάλη ποικιλία συμφραζόμενων, και αυτή του άνδρα αντιτίθεται με τη σεξουαλικότητα της γυναίκας. Αν και η σεξουαλική πράξη είναι κάτι βρώμικο, η αναζήτησή της από τους άνδρες αποδεικνύει τη συμβολική σημασία που έχει η ιδιότητα τού να είσαι άνδρας. Οι συμπεριφορές των ανδρών συμβολικά παρίστανται με τις συμπεριφορές των γεννητικών τους οργάνων.⁵² Θεμελιώδης απόφαση του φεμινιστικού κινήματος τη δεκαετία του '70 συμπυκνωνόταν στην αναπάντητη ερώτηση: *σε ποιον ανήκει το γυναικείο σώμα*. Εύλογη ερώτηση καθώς όλα τα θέματα, ακόμα και αυτό της 'ιδιοκτησίας' του γυναικείου σώματος, αφορούσαν τους άνδρες. Οι γυναίκες θεωρούνταν και λειτουργούσαν ως πiónια, ως σημεία αναφοράς.⁵³

Σε αντίθεση με τους άνδρες οι γυναίκες γνωρίζουν και αναπτύσσουν τη *σεξουαλικότητά* τους εντός των πλαισίων του νοικοκυριού.⁵⁴ Η έκφραση που μπορεί να πάρει η μορφή της σεξουαλικότητάς τους αγνοεί άλλη πέρα από τη 'φυσική'. Μεταξύ των γυναικών του χωριού μοιάζουν κοινός τόπος η αναπαραγωγή με τη γονιμότητα. Η όποια γυναίκα συμπράττει ερωτικά πέρα από περιορισμούς αυτού του είδους αναπτύσσει μια διαφορετικού τύπου ρητορική έστω και άρρητα. Το σώμα της της ανήκει *και από / και με* αυτό μπορεί να κάνει και αυτή το 'κέφι' της. Η μοιχεία είναι ευθέως κατακριτέα με αρωγό της ελληνική οικογένειας την Ορθόδοξη

⁵⁰ Hirschon 1978:70-71, du Boulay 1974:127, 132, 1986:162.

⁵¹ Hirschon 1978:69, 71, du Boulay:140, 153-154, Loizos & Papataxiarchis 1991c:222-224.

⁵² Campbell 1964:269-270, 1965:146, Hirschon 1978:68.

⁵³ Σκουτέρη 1991b:20-21, 1991c:278, Παπαταξιάρχης 1998:16.

⁵⁴ Hirschon 1978:75.

Εκκλησία. Συνιστά πράξη *παραβατική* που σαφώς δεν εμπίπτει στα προβλεπόμενα όρια που πρεσβεύει ο γάμος. Είναι «στάση διαπραγμάτευσης της έμφυλης ταυτότητας των δύο συζύγων». Η σεξουαλικότητα του καθενός και οι εκπορευόμενες από αυτήν ανάγκες επιχειρούν να βρεθούν σε μία «εξισορροπημένη ανταλλαγή». Η θέση αυτή ισχυροποιείται αν ληφθεί υπόψη ότι οι γάμοι που λύνονταν με διαζύγιο σπάνιζαν.⁵⁵

2.4 Ιδιωτικό & Δημόσιο

Ο γάμος συνιστά μία αυστηρότατη κοινωνική συνθήκη. Διαμέσου αυτού μπορεί να συντελεσθεί ο ύπατος στόχος μιας γυναίκας και ενός άντρα: η τεκνοποίηση και η διαιώνιση τού άνδρα μέσα στον χρόνο, η λύτρωση κάθε Εύας. Κάθε γάμος είναι η ιδρυτική συνθήκη του νοικοκυριού. Το να είναι κάποιος *νοικοκύρης* / *νοικοκυρά* αντανakλά στον τρόπο σκέψης και συμπεριφορά του / της. Υποδηλώνει την ορθολογική συμπεριφορά που προνοεί και οργανώνει τη δράση του για κάτι που θα συμβεί στο μέλλον. Υπολογίζονται τα συμφέροντα σε έναν κόσμο πεπερασμένων αγαθών. Το *υλικό* μεταφέρεται στην ίδια κατηγορία με το *οικονομικό*. Νοικοκύρης/νοικοκυρά με την έννοια που δίνει στο συμφέρον [*intérêt*] ο Bourdieu, ως οργανωτικής αρχής τού πώς σκέφτεται ο άνθρωπος, θεωρείται ο *homo economicus*.⁵⁶

Κρίσιμο σημείο άμεσα σχετιζόμενο με το νοικοκυριό συνιστά η διάκριση δημόσιου / ιδιωτικού. Δυαδική ταξινόμηση ουσιώδης για την κατανόηση των ρόλων ανδρών και γυναικών. Ο δημόσιος χώρος είναι ο 'δρόμος' μεταφορικά και κυριολεκτικά, το καφενείο η αγορά. Η παρουσία των ανδρών όχι μόνον είναι καθολική, αλλά συνιστά και απαγορευτικό όρο για την παρουσία γυναικών. Ιεραρχείται ως σημαντικότερος, και συνάδει με την ανδρική ταυτότητα και τις ανδρικές δραστηριότητες. Ο ιδιωτικός τομέας το σπίτι θεωρείται ως ο ζωτικός χώρος των γυναικών, και για το λόγο αυτό υποδεέστερος. Όμως ταυτόχρονα και λόγω της σημασίας της οικογένειας ως «το πιο σημαντικό δομικό και πολιτισμικό στοιχείο του ελληνικού χωριού» περιπλέκει τον ρόλο της γυναίκας.⁵⁷

Το σπίτι είναι ιδιωτικός, σαφώς οροθετημένος χώρος. Για να το επισκεφτεί κάποιος πρέπει κατά βάση να προσκληθεί. Το σπίτι είναι στοιχείο πολύ σημαντικό της προσωπικότητάς. Τα σπίτια στο χωριό δεν έχουν ανοιχτές τις πόρτες. Οι ένοικοι του κλειδωμένοι μέσα βρίσκουν ασφάλεια από τα αδιάκριτα μάτια.

⁵⁵ Loizos & Papataxiarchis 1991c:228-229, 1991b.

⁵⁶ Salamon & Stanton 1986:98, 103.

⁵⁷ Friedl 1986:42-43.

Τόσο ο κόλπος όσο και η κουζίνα συνιστούν δυνητικά χώρους μόλυνσης αφού φέρουν το στοιχείο της *οριακότητας*. Μια γυναίκα είναι υπεύθυνη για την απώλεια της οικογενειακής της φήμης μέσω λάθους της να συγκρατήσει τα όρια του σπιτιού και του σώματος της. Καθίσταται έτσι «βρομιάρα» και αντιδιαστέλλεται με την «καθαρή». Ενώ η πρώτη θεωρείται ότι καταστρέφει την κοινωνική τάξη ή δεύτερη συνιστά έναν συντηρητικό υπέρμαχο της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων.⁵⁸

Υπονοώντας μια αντίληψη για τη μιαιρότητα της φύσης, απαιτείται ένα είδος εξαγνισμού. Η ευταξία που είναι το σκοπούμενο αποτέλεσμα πραγματώνεται γενικά μέσω της ρητορικής της καθαριότητας, και ειδικά στον νευραλγικό χώρο της κουζίνας διαμέσου του φαγητού. Στο πρόγραμμα *απόδοσης της φύσης στον πολιτισμό* πρωταγωνιστεί η γυναίκα.

Λέξη κλειδί η *αγάπη* όχι ως ψυχολογική κατηγορία αλλά από τη σκοπιά των πολιτισμικών κατηγοριών. Επεκτείνει τον εαυτό της από την ίδια προς τα άλλα μέλη της οικογένειάς της, 'νοιάζεται' για αυτούς. Η νοικοκυρά αναλαμβάνει την αποστολή της ως υποταγή στη φύση. Ο ρόλος της ως νοικοκυρά της δίνει θέση πολύ σημαντική στην κοινωνία εντός του μικρόκοσμου της οικογένειας και είναι σε σαφή αντιστικτική σχέση με το ρόλο της γυναίκας ως Εύας.

3. Πριν το φόνο

Θα επιδιώξουμε για τα πριν του εγκλήματος μια 'πολυπρισματική' ανάγνωση: θα δούμε την *ίδια* ιστορία με τα μάτια του *κάθε* ήρωα. Θα εστιάσουμε την προσοχή μας κυρίως στις αντικρουόμενες εικόνες της ζωής τους. Στα κομβικά σημεία ταύτισης απόψεων αναγνωρίζεται μια μορφής *ιδεολογικής συμπλοκής* με την πραγματικότητα. Στα σημεία αυτά θα αναγνωρίσουμε κοινούς ανθρωπολογικούς τόπους, ή υπερβάσεις αυτών.

3.1 Κώστας

Ο Κώστας Γούσης κατεβαίνει από ένα λεωφορείο σε ένα χωριό και βαδίζει. Το χωριό αποτελούν λίγα σκορπισμένα, στην πλαγιά ανηφορικού λόφου, πλινθόκτιστα σπίτια με κεραμίδια από πέτρες. Επικλινείς σκεπές. Το στοιχείο της ερήμωσης μοιάζει να κυριαρχεί. Η πορεία του Κώστα προς το σπίτι του είναι μοναχική. Ίσως όπως και όλη του η πορεία αυτόν τον καιρό που λείπει. Ίχνος ανθρώπου δεν κάνει την εμφάνισή του. Πολλά σπίτια μοιάζουν να είναι ακατοίκητα. Το μεταναστευτικό ρεύμα στα τέλη

⁵⁸ Dubisch 1986b:211.

της δεκαετίας τού εξήντα είναι πλέον καθεστώς για την άγονη Ελλάδα. Ο χρόνος ακινητοποιείται, τα συναισθήματα το ίδιο. Τέλος της πορείας του άνδρα ένα σπίτι σαν όλα τα άλλα. Πλινθόκτιστο και μικρό. Συνέχεια του σπιτιού η αυλή. Και τα δύο εντός μικρού τοίχου που παίζει το ρόλο φράχτη.

Διαδοχικά συναντά τα μέλη της οικογένειας του: τη γυναίκα του Ελένη και τα τρία παιδιά τους. Με την Ελένη παντρεύτηκαν πριν από δεκαπέντε χρόνια. Ζήσανε μαζί αρκετά και θεμελίωσαν τη σχέση τους με τρία παιδιά. Κάθε ένα από αυτά δίνει το δικό του στίγμα στο 'χαμένο χρόνο'. Η δεκατετράχρονη κόρη τους θυμίζει την εποχή του γάμου τους. Το πρώτο παιδί, το στήσιμο του νοικοκυριού τους την οικογενειακή συμβίωση. Συμβίωση που συνεχίστηκε όμως με διαστήματα απουσίας μετά τη γέννηση του μοναδικού τους γιου, του δεκάχρονου πλέον Τάκη. Παρά την ευτυχία της απόκτησης αγοριού που θα διαδώσει το όνομά του, τα προβλήματα βιοπορισμού εντάθηκαν. Αναλαμβάνει την ευθύνη για όλη την οικογένεια όπως κάθε συγχωριανός του θα έπραττε. Δουλεύει πέρα από τα περιορισμένα όρια του χωριού του. Λείπει για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Η επαφή που κατά καιρούς έχει με την Ελένη είναι δια αλληλογραφίας. Σε ένα γράμμα του της αποκαλύπτει τα μελλοντικά του σχέδια. Έτσι λίγο μετά τη γέννηση του τρίτου παιδιού τους παίρνει την άγουσα για τα ξένα. Ένας ακόμα μετανάστης στη Γερμανία, μακριά από την οικογενειακή εστία. Τώρα η επιστροφή κοντά στα αγαπημένα πρόσωπα θα κλείσει το δυσβάσταχτο κρύο της απουσίας οικογενειακής ζωής.

Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι το καλό και η προκοπή της οικογένειας του. Θα έκανε τα πάντα για τα παιδιά του. Στις φήμες για την απιστία της γυναίκας του ήθελε να μην πιστεύει. Πότε δεν τις λογάρισε σοβαρά, ήξερε ότι η Ελένη είχε ντροπή και ποτέ δεν έκανε σχετικό λόγο στην Ελένη. Το αρχικά αδιάφορο βλέμμα του όταν κατέβαινε το δρόμο του χωριού σιγά μα διακριτά αρχίζει να αλλάζει. Η αμηχανία μπροστά στα παιδιά του όπως αυτή εκφράστηκε μόλις που διάβηκε το κατώφλι της εισόδου σπιτιού του, θα ξεπερασθεί. Τα συναισθήματα της κατοχής γυναίκας και παιδιών τον μεταρσιώνουν στον κόσμο των ανδρών. Γι' αυτούς δούλεψε, ξενιτεύτηκε, κουράστηκε και εν τέλει αρρώστησε. Η καλή του η γυναίκα προσέχει τα παιδιά και του αναγνωρίζει τις όποιες θυσίες. Θυσίες που δεν τις λογαριάζει. Πριν ακόμα δει τα αγαπημένα του πρόσωπα ανυπομονεί για αυτήν τη χαρά. Η ζωή στην πατρίδα είναι διαφορετική και το νοιώθει αυτό. Αγκαλιάζει τη γυναίκα του, ύστερα τα παιδιά. Ξανά μαζί στο τραπέζι. Αρχίζει να τον διαπερνά η οικογενειακή θαλπωρή.

3.2 Ελένη πριν

Η Ελένη παντρεύτηκε τον Κώστα Γούση πριν γίνει είκοσι χρονών. Αυτός ήταν αρκετά μεγαλύτερος από αυτήν, αλλά αυτό ήταν κάτι που συνηθιζόταν στο χωριό. Όσο ήταν μαζί της δεν είχε πολλά να απαιτήσει από τη ζωή της. Παιδιά κάνανε, το νοικοκυριό τους άντεχε παρά τις δυσκολίες του βιοπορισμού. Ο άνδρας της ήταν εργατικός και πρόσεχε τη γυναίκα και τα παιδιά του. Σκοπός της όπως και κάθε γυναίκας ήταν τα παιδιά της, που έγιναν το κεντρικό στοιχείο της ζωής της. Τότε που αποφάσισε ο Κώστας να φύγει από το χωριό για το καλό της οικογένειας πρώτα στην Ελλάδα και μετά στη Γερμανία, η ανάγκη σεξουαλικής έκφρασης κάνει την Ελένη να νοιώθει περισσότερο μόνη. Μοναξιά που την πιστώνει στη γυναικεία φύση της. Συνάπτει ερωτικές σχέσεις με τον Χρήστο, τον αγροφύλακα του χωριού. Σε αυτόν συναντά το άγνωστο για την ως τότε ζωή της ερωτικό πάθος. Με κάθε θυσία προσπαθεί να το διατηρήσει. Τα προβλήματά πολλά και από τις δύο μεριές. Όπως αυτή έτσι και ο εραστής της παντρεμένος με παιδιά. Στην κλειστή κοινωνία του χωριού σαφώς τα πράγματα θα ήταν δύσκολα, κατά συνέπεια το τίμημα της ελευθερίας ακριβό.

Έτσι κύλησαν τα χρόνια της απουσίας του Κώστα, ώσπου έμαθε ότι επίκειται η επιστροφή του. Η διαμορφωμένη τάξη πραγμάτων όσο δύσκολη και να ήταν δεν μπορούσε να συγκριθεί με το καθεστώς της πρότερης οικογενειακής ζωής. Ενώ ‘φυσιολογικά’ θα έπρεπε να χαίρεται για την επιστροφή του βασανισμένου και άρρωστου από την ξενιτιά συζύγου της, η φύση της αντιδρούσε. Ένιωθε ότι ο *μόνος* σύνδεσμος με τον σύζυγό της ήταν τα παιδιά. Κάτι έπρεπε να γίνει. Και για την ακρίβεια να γίνει από αυτήν. Με τον εραστή της συζήτησε την επιστροφή του Κώστα. Έπρεπε να τον πείσει ότι κάτι δραματικά θα άλλαζε. Κάτι που θα έπρεπε να αναλάβουν να εμποδίσουν. Ήξερε ότι ο Χρήστος δεν θα ήθελε να διακινδυνεύσει τα κεκτημένα μιας ζωής. Ο επικείμενος χωρισμός των εραστών, όπως τον προτείνει η Ελένη, δεν αρέσει καθόλου τον Χρήστο. Αναλαμβάνουν να στήσουν παγίδα στον Κώστα. Θα τον σκότωναν και θα εξαφάνιζαν κάθε ίχνος του. Θα θάβανε τον νεκρό στον κήπο και θα καίγανε τα ρούχα του στο βουνό. Θα ισχυρίζονταν ότι αποφάσισε να ξαναγυρίσει στη Γερμανία. Και για να γίνει αυτό πιστευτό θα πήγαιναν στα Γιάννενα, ως ζεύγος Γούση. Από εκεί θα στέλνανε ένα γράμμα όπου θα γράφεται από τον ίδιο η επικείμενη αναχώρησή του. (Το γράμμα ήταν ένα παλιό γράμμα που της αποκάλυπτε τη φυγή του στη Γερμανία). Το σχέδιο τους ήταν πολύ έξυπνο, το κέρδος μεγάλο, αλλά ο κίνδυνος ακόμα μεγαλύτερος.

3.3 Χρήστος πριν

Ο Χρήστος Γκίκας ήταν ο αγροφύλακας του χωριού. Η θέση του τού έδινε κύρος καθώς φορώντας τη στολή του πηγαινοερχόταν μεταξύ χωριού και αγρών. Παντρεμένος με την Σοφία Γκίκα και πατέρας είχε ολοκληρώσει τη δημόσια εικόνα του στο χωριό. Η σχεδόν συνομήλική του Ελένη για μεγάλα διαστήματα, αν και παντρεμένη, εξαιτίας της χωρικής απομάκρυνσης τού εργάτη άντρα της, έμεινε μόνη. Ίσως πετύχαινε τον στόχο του, να την κάνει ερωμένη του, αν προσπαθούσε. Προσεγγίζοντάς την διαπίστωσε ότι οι άμυνες της δεν ήταν ισχυρές. Δεν άργησε να δεθεί μαζί του. Σε σχέση με τον άντρα της ήξερε ότι ήταν *πιο* άντρας. Η επιδίωξή του από απλό σεξουαλικό κατέληξε σε μια προσημασμένη από το πάθος σχέση. Η ζωή με τη γυναίκα του έμοιαζε πολύ διαφορετική.

Το νέο της επιστροφής τού Κώστα τού αναστάτωνε τον ανδρισμό. Έτσι θα έχανε το ‘σκοτεινό αντικείμενο του πόθου’ του. Τώρα όλα θα ήταν πιο δύσκολα καθώς ο άρρωστος σύζυγος θα έμενε διαρκώς στο χωριό. Η Ελένη ήρθε και τον παρακάλεσε να κάνουν κάτι. Στην αρχή έδειξε τον αδιάφορο. Η πρότασή της για την φυσική εξόντωσή του δεν τον παραξένεψε, άλλωστε αυτό είχε στο μυαλό του. Οργάνωσαν από κοινού την εγκληματική πράξη, αποδεικνύοντας πόσο ‘βουτηγμένοι’ στο πάθος ήταν.

4. Μετά το φόνο

Για να γίνει καλύτερα κατανοητή η παρουσία των αντιστικτικών ανθρωπολογικών δίπολων θα εξετάσουμε την πορεία των δύο εραστών μετά το έγκλημα. Η πορεία αυτή είναι που ο Αγγελόπουλος κινηματογραφεί. Κατ’ επέκταση θα αγνοήσουμε τον πραγματικό χρόνο, αποδεχόμενο *μόνον* αυτόν της εναλλαγής των σεκάνς.

4.1 Χρήστος μετά

Η ανωτερότητα του άνδρα επί της γυναίκας φαίνεται σε όλες τις σεκάνς έως αυτήν των Ιωαννίνων. Ως πιο λογικός και δυνατός αναλαμβάνει την διαδικασία εξαφάνισης του πτώματος. Συγκρατεί χαστουκίζοντας την πανικόβλητη Ελένη από το να «κόψει» το νεκρό σώμα. Αποδεικνύει ότι πιστεύει ακόμα στις χριστιανικές αξίες τής μετά θάνατον ζωής όπως άλλωστε και στη βία επί των ανόητων γυναικών. Μέσα στην αμαρτία, η γυναίκα είναι πιο αμαρτωλή ως προέκταση του Διάβολου. Σκάβει προσεκτικά έναν λάκκο για να βάλουν μέσα το πτώμα. Συμβολικά ξεπλένει την

ντροπή της φυσική εξόντωσης με άνισα μέσα ενός άλλου άνδρα. Βυθίζει τα χέρια του στο ποτάμι. Ο πολιτισμός που φέρει ο άνδρας επικοινωνεί με το φυσικό στοιχείο (#3).

Στην αναπαράσταση μπροστά στον ανακριτή οι δικαιολογίες προέρχονται από έναν άνθρωπο ταραγμένο που πιστεύει στις έννοιες της τιμής και της ντροπής. Υπερασπίζεται την τιμή του, παρουσιάζοντας τη συμμετοχή του στο έγκλημα. Ισχυρίζεται ότι η γυναίκα, «αυτή» ως άλλη Εύα τον πλάνεψε (#5).

Η λογική συμπεριφορά του Χρήστου εξακολουθεί να υφίσταται και στην πρώτη δημόσια επαφή τους (περνώντας από στο καφενείο). για πρώτη φορά εδώ διαφωνούν και οι σφαίρες πολιτισμού και φύσης (στην οποία καθένas από τους δυο ανήκει) συγκρούονται. Η δομή του άρρητου επιχειρήματος του Χρήστου αντιτίθεται με τα συναισθήματα της Ελένης. (#6).

Ο Χρήστος αναλαμβάνει την πρωτοβουλία για τη μετάβαση τους στα Ιωάννινα με ωτοστόπ. Στο δρόμο η παρουσία της Ελένης είναι όπως θα έπρεπε να είναι: μιας γυναίκας σε δημόσιο χώρο, φοβισμένη και αμίλητη. Από τις κορυφαία στιγμές στην κινηματογραφική αφήγηση ιστορία των δύο εραστών είναι η *βαρκάδα* τους στη λίμνη των Ιωαννίνων. Μέσα στην ατάραχη λίμνη που συμβολικά υποδηλώνει τη 'λαίλαπα' που θα ακολουθήσει σε λίγο και θα ανατρέψει την πορεία τους. Η βάρκα (η *σχέση* τους) που ανοίγεται στα βαθιά νερά (η *δολοφονία*) σε λίγο θα χαθεί στο βάθος (η *ρήξη*) (#7)

Η μεγαλύτερη σεκάνς του έργου λαμβάνει χώρα στα Ιωάννινα. Η πόλη λειτουργεί ως κατάδυση στον εσωτερικό κόσμο των δύο εραστών. Ο βουβός πανικός κατακλύζει τις σκοτεινές εικόνες παίρνοντας δύο διαφορετικές εκφάνσεις για κάθε έναν τους. Η Ελένη μετέχει άφωνη της διαδικασίας που μοιάζει να εξαφάνισε όλα όσα είχε ή νόμιζε ότι είχε. Μοναχική φιγούρα, απουσιάζουν οι κινήσεις. Εσωτερικεύει την κατάσταση. Ο εραστής της μοιάζει ότι δεν μπορεί να ησυχάσει από κάτι που τον κυνηγάει μέσα στους σκοτεινούς επαρχιακούς δρόμους. Αν και αρχικά διακρίνεται από λογική, στο καίριο σημείο κάνει το λάθος που θα αποδειχθεί καταλυτικό. Δεν μπορεί να αποστασιοποιηθεί από το έγκλημα. Η τιμή του χειμάζεται από την έλλειψη αυτοεκτίμησης. Η προσωπικότητα ανήκει στον κόσμο των ζωντανών αλλά και των πεθαμένων. Κρίνει το μελλοντικό τέλος του από τώρα, μέσα σε στιγμές απόλυτης καθαρότητας. Επιζητά μέσα από πράξεις να ξεχάσει. Το καφενείο γίνεται αφόρητος τόπος. Ο δημόσιος χώρος ανήκει στο Χρήστο και ο ιδιωτικός στην Ελένη. Η κατάτμηση του χώρου γίνεται χωρίς εξηγήσεις, αλλά ως το 'φυσιολογικό'. Κορυφαία στιγμή του κατακερματισμένου ζεύγους είναι η ερωτική πράξη. Η Ελένη στον οικείο

της ρόλο της Εύας προκαλεί το μεθυσμένο εραστή της σε μία αγχώδη (συμ)πραξη που διαφοροποιεί το παρόν με το παρελθόν των δύο εραστών ή για την ακρίβεια δύο ανθρώπων ‘που είναι τόσο κοντά αλλά τόσο μακριά’ (#8).

Στις επόμενες σεκάνς που εμφανίζεται έχει χαθεί κάθε έννοια της ανδρικής υπεροχής. Η έλλειψη αυτοεκτίμησης του Χρήστου συνεχίζεται. Η Λαμπρινή η κουινιάδα του νεκρού μοιάζει να έχει βρει μια άκρη στην εξαφάνιση του. Αμφισβητεί δημόσια την ανδρική του τιμή. Τα κουτσομπολιά σε βάρος του αλλά και της Ελένης αρχίζουν Τρίζουν και οι ‘εικόνες’ της εκτίμησης του από τους συγχωριανούς. Το μόνο που του μένει είναι να ξεσπάσει στο μοναδικό άνθρωπο που ξέρει όλη την αλήθεια την Ελένη. Πρώτα τη βρίζει αλλά μετά σωπαίνει. Αντιστρέφονται οι ρόλοι. Αυτός σίγουρα τώρα δεν είναι ο δυνατότερος από τους δυο τους. Νοιώθει ότι η κατάσταση υπερβαίνει τις δυνάμεις του. (#10, #13 και #18)

Στην τελική αναπαράσταση ο Χρήστος, είναι ένα φοβισμένος άνθρωπος πολύ μακριά από την εικόνα του άνδρα που θα επέβαλε η όποια ποιητική του ανδρισμού. Στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού η δημόσια εμφάνισή του είναι πλέον για λύπηση, η ανδρική του τιμή απουσιάζει. Παρακαλεί, βρίζει, και στο τέλος αναιρώντας τον ίδιο του το λόγο αρνείται την εμπλοκή του στο έγκλημα. Εν τέλει ενώ κατά την αποχώρησή τους από το χώρο του εγκλήματος η μοιχαλίδα Ελένη συναντά τη δημόσια κατακραυγή από τις ομόφυλες της, ο μοιχός Χρήστος αντιμετωπίζεται με αδιαφορία. Η κοινωνία του χωριού δεν μπορεί να ‘σηκώσει’ τη συμπεριφορά (εδώ τη μοιχεία) που εξομοιώνει τις *a priori διαφορετικές* φύσεις άνδρα και γυναίκας (#21 και #22).

4.2 Ελένη μετά

Η Ελένη έχει εντελώς αντίθετη πορεία από αυτή του εραστή της. Η πράξη της είχε σημασία την οποία δεν μειώνει καθόλου η τροπή που πήραν τα πράγματα. Η πρώτη σεκάνς ακριβώς μετά τα ζενερίκ των τίτλων είναι της αναπαράστασης της από τον ανακριτή. Είναι ταραγμένη και φοβισμένη που το σατανικό της σχέδιο αυτόχρονα την ταξινομεί ως Εύα. Η μαυροφορεμένη της εμφάνιση δεν πρέπει να απατά. Το να πείσει και να καταστρώσει ένα τόσο ειδεχθές έγκλημα την προβάλλουν ως πανούργα γυναίκα, ο ιδεότυπος της κακιάς γυναίκας. Αυτή δεν αποδέχεται την κατηγορία του φόνου φορτώνοντας όλη την ευθύνη στον εραστή της (#2).

Η συμμετοχή της στην εξαφάνιση του πτώματος την παρουσιάζει πανούργα που δεν διστάζει για να πετύχει τους στόχους της να επιχειρήσει κάθε μέσο. Η

κατωτερότητά της ως γυναίκα είναι εμφανής κυριευμένη από έντονα συναισθήματα (#3 και #5).

Η Ελένη συλλαμβάνει την πραγματικότητα όχι με όρους ατομικότητας αλλά περιλαμβάνοντας και άλλους ανθρώπους, τα παιδιά της. Συνιστά έτσι μια υπολογιστική μονάδα. Η *νοικοκυροσύνη* της είναι εμφανής. Ο χώρος της είναι η κουζίνα, το σπίτι είναι καθαρό, η αποθήκη (όπως το καφενείο που συντηρεί). Ο κήπος της, που θεωρείται ιδιωτικός χώρος, είναι μικρός αλλά προσεγμένος. Σε αυτόν και πάνω στο θαμμένο σώμα του άνδρα της δεν διστάζει να φυτρώσει κρεμμυδάκια όχι υποχρεωτικά γιατί της λείπουν (#4).

Ενώ ο τρόπος ύπαρξης της οικογένειας δεν αποτελεί δικό της τρόπο ύπαρξης, διαφοροποιείται αναφορικά με τη σχέση στοργής προς τα παιδιά της. Εν μέσω θυελλωδών εξελίξεων που αφορούν την ίδια, αυτή βρίσκει συνεχώς τρόπους να τα προστατεύει. Η Ελένη ως μητέρα προεκτείνει την υπόστασή της, μοιάζοντας με Παναγία. Τα παιδιά γεννιούνται από αυτήν, ένα συμβάν που στη ζωή της γυναίκας κατέχει ιδιαίτερη σημασία. Αντιλαμβάνεται τον εαυτό της πλέον ως κάτι το διαφορετικό. Μεταβιβάζει το κέντρο βάρους της ατομικής διάστασης του εαυτού προς τα υποκείμενα που αποτελούν το κέντρο του εαυτού τους.

Το ‘αναγκαστικό’ ταξίδι στα Ιωάννινα ήταν η αρχή μιας διαδικασίας έντονης εσωτερίκευσης για την Ελένη. Ως *πανούργα* γυναίκα ψάχνει με ποιον τρόπο θα μπορέσει να βρει άλλοθι για τη δολοφονία. Παράλληλα της δίνεται η ευκαιρία να μείνει για λίγο μόνη και να διαπραγματευτεί τη μοναξιά της στον ιδιωτικό χώρο του πανδοχείου. Εκεί είναι η τελευταία ερωτική συνεύρεση τους και το ξέρουν και οι δύο αυτό (#8).

Η εσωτερίκευση της Ελένης συνεχίζεται. Αποδέχεται τη μοναξιά που της επιβάλλεται. Έξω νοιώθει ότι απειλείται και κλείνεται στο σπίτι της, στην ασφάλεια του ιδιωτικού χώρου. Η ζωή της περιχαράκώνεται και πολιορκείται. Μετά τους δημοσιογράφους και τους αστυνομικούς νοιώθει και την παρουσία του αδελφού της να την πολιορκεί. Οι πρώτοι για να βγάλουν ‘έξω’ την προσωπική ιστορία κάποιων προσώπων όπως άλλωστε ορίζει ο ρόλος τους. Ο δεύτερος γιατί νοιώθει ότι μαζί με την αδελφή του απειλείται και η δική του τιμή. Η συσχετική του ταυτότητα στο μέτρο που ορίζεται από την αδελφή του εγκυμονεί κινδύνους. Θα έπρεπε να της αποσπάσει την αλήθεια η οποία θα ήταν η καταδικαστική γι’ αυτήν και μόνο. Ο κλοιός γύρω της σφίγγει, η μόνη της σωτηρία είναι το γράμμα από τα Ιωάννινα (#11, #13 και #10).

Στην μοναξιά της αυτή ο εραστής της τής είναι απαραίτητος. Η συνάντησή τους, η προτελευταία πριν την σύλληψη τους γίνεται με άλλους όρους από τα ως τώρα. Η ανάγκη της για αυτόν την οδηγεί στην αναγνώριση της ευθύνης της πράξης της (τους). Αν και εφόσον αυτή αποκαλυφθεί, θα ισχυρισθεί την αποκλειστική ενοχή της. Ενώ αυτός τη βρίζει αυτή γονατιστή ισχυρίζεται «*Θα τα πάρω όλα πάνω μου*». Το γυναικείο μοτίβο για τη φοβισμένη και δειλή γυναίκα για την Ελένη ανασκευάζεται άρδην. Αυτός που φοβάται σίγουρα δεν είναι αυτή. Οι ρόλοι στο έμφυλο παιχνίδι αντιστρέφονται (#13).

Η επόμενη σεκάνς είναι μια καθαρτήρια σκηνή.⁵⁹ Η Ελένη ξημερώματα σκαρφαλώνει ένα απόκρημνο βουνό και καίει τα ρούχα του δολοφονημένου. Με μακρινό ζουμ καταδεικνύει το μέγεθος της γυναίκας μέσα στο πλάνο του. Πλάνο εντελώς βουβό, με συμβολική σημασιодότηση: η γυναίκα να συμπληρώνει τη ‘σφαίρα της φύσης’ (#14).

Οι επαφές του αδελφού της που την ενημερώνει για την έρευνα των αστυνομών και τα κουτσομπολιά για τα της παράνομης σχέσης της. Όταν αυτός της λέει «*δεν μιλάς καλά*», μάλλον το προσδιορίζει με έννοιες λόγου [*discours*]. Η αποδοκιμασία τής Ελένης είναι έντονη. Σαν αγρίμι αντιδρά ακόμα και στον αδελφό της. Γνωρίζει εξ ιδίοις ότι η ‘γυναίκα δεν γεννιέται, αλλά γίνεται’. Υπεραμύνεται της πολιτισμικής κατασκευής του φύλου, αγνοώντας τις επιπτώσεις στην πατριαρχική κοινωνία του χωριού της. «*Κριτή μου δε βάνω κανένανε*», όπως λέει ρητά και κατηγορηματικά. Οι παραινέσεις των συγγενών είναι δεκτές ως ένα όριο. Το σώμα της ανήκει και το ορίζει *μόνον* η ίδια. Η σεξουαλικότητα της είναι θέμα επιλογής, όπως και το ότι πράττει. Εκφράζει λόγο απίθανο για την συγκυρία, πιθανό για την θεωρία της ανθρωπολογίας, *α-πίθανο* για εθνογραφικό παράδειγμα (#15).

Τελευταία και απολύτως σιωπηρή επαφή των δύο εραστών αποτυπώνει τη σιωπή του ερωτικού λόγου. Ο *ερωτικός Λόγος* αρθρώνεται κυριαρχικά σε επίπεδο ιδεολογίας περιστρεφόμενος στον άξονα αρσενικό - θηλυκό. Αυτός ο *Λόγος* (όπως και όλοι οι λεκτικές πρακτικές τελικά) ως «μέσο εκφοράς νοημάτων και μέθεξης σε κάποιο σύστημα ιεραρχημένης τάξης» είναι *Λόγος περί εξουσίας*. Άνδρες και γυναίκες μέσα από αυτόν πλάθονται από «αντιφατικές και συγκρουόμενες κοινωνικές σχέσεις», τοποθετημένες σε σταθερά σε «προκατασκευασμένες θέσεις και

⁵⁹ Η σεκάνς αυτή δανείζεται στοιχεία από την καταληκτική σεκάνς στο *Stromboli: Terra di Dio* (Rossellini 1949).

προσχεδιασμένες καταστάσεις». ⁶⁰ Οι δύο εραστές μοιάζουν, σα να περιμένουν κάτι. Κάτι που έρχεται όντως από τον αδελφό της Ελένης. Η μηχανορραφία έχει καταρρεύσει. Η Ελένη τα χάνει. Νοιώθει ξαφνικά σαν την τυπική γυναίκα, την ευαίσθητη προσωπικότητα που δεν μπορεί να σταθεί στα πόδια της από μόνη της. Ζητά τρόπο να σωθεί, νομίζει ότι χάνεται αλλά μετά από λίγο αναγνωρίζει τη θέση της. Δεν κατηγορεί κανέναν : «*δε φταίει κανείς...έτσι...έγινε*». Στηρίζεται ξανά στα πόδια της. Ξέρει τι έκανε, και γιατί. Γνωρίζει ότι δεν υπάρχει η *οικογενειοκρατία* (ώστε οι ‘δικοί μας’ άνθρωποι να διακρίνονται από όλους τους άλλους) και κατ’ επέκταση δεν μπορεί να βασιστεί στον αδελφό της. Τουναντίον στο πρόσωπό του αναγνωρίζει και τον προδότη της (#18 και #19).

Η εικασία της Ελένης αποδεικνύεται σωστή. Ο αδελφός καταδίδει την αδελφή του στους χωροφύλακες, πράξη που αλλού θα ήταν καθαρή ‘ρουφιανιά’. Οι δύο (πρώην) εραστές βρίσκονται για τελευταία φορά αντίκρυ. Σύμφωνα με το σχέδιο του ανακριτή τώρα θα εξετάζονταν κατά αντιπαράθεση. Η Ελένη και ο (πρώην) εραστής της είναι δύο άνθρωποι που δεν έχουν μάλλον *τίποτα κοινό* πέρα από τη συνεργασία στο σατανικό σχέδιο. Αυτός έχει λυγίσει από το βάρος των περιστάσεων. Είναι ένα ανθρώπινο ερείπιο. Στο αδιέξοδο που βρέθηκαν αυτός δε λογαριάζει ούτε τιμή, ούτε ντροπή. Αρνείται να αναλάβει την ευθύνη των πράξεων του, και παρακαλεί, δίνει όρκους: «*στα παιδιά μου*». Ο ‘βαρβάτος’ εραστής εξαϋλώθηκε, υποτάχθηκε, αποποιήθηκε τον ανδρισμό του’. Στον αντίποδα αυτού βρίσκουμε τη διαμόρφωση της συνείδησης ενός νέου υποκειμένου, μέσω της επιτέλεσης μιας *διαβατήριας τελετής* [rite de passage].

Η Ελένη λυσσασμένη αλλά με *αιτία* ορμάει στον ανακριτή. Αυτή την γκροτέσκα φιγούρα που λειτουργώντας συμβολικά ως *φερέφωνο μιας σαθρής ηθικής* παραβιάζει τον ιδιωτικό χώρο της ζωής της. Θέλει να του βγάλει τα μάτια, γεγονός όσο απροσδόκητο, τόσο και αλησμόνητο για τον ‘εκπρόσωπο των αρχών’. Επωμίζεται την δολοφονία του συζύγου της με θεαματικό αλλά και ‘αντρίκειο’ τρόπο. Αντιστρέφοντας την ισχύ των δίπολων ανακτά τη χαμένη της τιμή (#21).

Αν η αναπαραγωγή των γεγονότων στον άξονα του χρόνου ήταν γραμμική η αλληλουχία των σεκάνς θα ήταν αλλιώς. Αρχικά μπροστά στον εραστή της ισχυρίζεται ότι θα αναλάβει την αποκλειστική ευθύνη του φόνου (#13), αργότερα στην πρώτη αναπαράσταση αρνείται τη συμμετοχή της σε αυτόν (#2), και εν τέλει

⁶⁰ Σκουτέρη 1991c:269, 274.

στην τελευταία αναπαράσταση αναλαμβάνει το φόντο (#21). Με αυτήν την ‘παλινωδία’ ο Αγγελόπουλος διαμορφώνει την ηρωίδα του ως υποκείμενο, προβάλλοντας τις εσωτερικές μεταπτώσεις της με έντονο τρόπο.

Αποχωρώντας αντιμετωπίζει μια έκπληξη. Ο δημόσιος χώρος πλημμυρισμένος – για μία και μοναδική φορά- από μαυροφορεμένες γυναίκες που εκφράζουν τη μήνη της οργανωμένης κοινωνίας. Ο χορός των μαυροντυμένων γυναικών, που ενέχουν θέση *τιμητών* της τάξης δεν έχει το ανδρικό ανάλογό του. Εκφράζουν τη δύναμη των γυναικών. Οι γυναίκες βρέθηκαν εμπρός στην επιλογή είτε της *αποδοχή της επαναστατικής μανίας* της Ελένης είτε της *υποταγής στην παραδοσιακή τάξη πραγμάτων*. Σε επίπεδο πρακτικής η αντιστοιχία τίθεται στην υιοθέτηση ή στην αποδοκιμασία της πράξης της Ελένης. Η Ελένη έχοντας μια ακραία συμπεριφορά ακολουθεί μία ως *πολιτισμική κατασκευή* που οροθετεί τη γυναικεία συμπεριφορά. Μοιάζει να απορρίπτει τη διαδικασία και μαζί την ήδη σχηματισμένη ταυτότητα της. Αν αποδεχτούν οι γυναίκες την πρώτη μορφή πρακτικής ακυρώνουν την ταυτότητά τους ως έχει. Αναγκαστικά, ακόμα και αν αποδέχονται μέρος της συμπεριφοράς της Ελένης, συνασπίζονται στην πρακτική της έντονης αποδοκιμασίας της. Της επιτίθενται οργισμένες κατηγορώντας την για την παρέκκλισή της από το ρόλο της ως γυναίκας (#22).

5. Αντί Επιλόγου

- Το 1976 René Allio γυρίζει το φιλμ *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma Mère, ma Soeur et mon Frère*. Το θέμα του φιλμ βασίζεται σε κύκλο σεμιναρίων που πραγματοποίησε στο Collège de France το 1973 ο Michel Foucault και η ερευνητική του ομάδα. Το φιλμ βασίζεται σε διαφορετικής φύσης πηγές, εκ των οποίων μία είναι η απολογία του Pierre Rivière όπως τη συνέταξε ο ίδιος όντας στη φυλακή. Τις *διαφορετικές λογικές* πηγές τις διαρθρώνει ο σκηνοθέτης σε διαφορετικές ενότητες. Και πάλι, όπως στο διάλογο ανθρωπολογίας και κινηματογράφου το σκοπούμενο είναι η σχέση εικόνας και κειμένου. Στο φιλμ ενυπάρχει ξεκινώντας από την αναπαράσταση των ανθρώπων της γαλλικής επαρχίας «του διαρκούς παρόντος παρά μιας ιστορικής επανάληψης». Η διαρκής επανάληψη είναι δύσκολο να κατακρατηθεί, καθώς «μοιάζει με την καθημερινότητα». Στα όρια της δραματοουργίας του Brecht η «σημασία δίνεται στη δραματοουργία του

καθημερινού», στον τρόπο της παρουσίας του μέσα σε μια πληθώρα *μικρο-γεγονότων* που διαφεύγουν από τη μνήμη μας.⁶¹ Στην *Αναπαράσταση* γίνεται κάτι ανάλογο.⁶² Σχετίζεται το κείμενο με την εικόνα. Εικόνα ενός γεγονότος που θα διαφύγει από τη μνήμη μας σαν ακόμα ένα *μικρο-γεγονός*. Η *Αναπαράσταση* είναι η έκθεση και ταυτόχρονα η λεπτομερής εξερεύνηση του χώρου πρόβλημα της σχέσης του ζευγαριού με το έγκλημά του, του ζευγαριού με το κράτος.⁶³

- Κάθε κινηματογραφικό φιλμ είναι *πολιτικό* στο μέτρο που καθορίζεται από την δεδομένη Ιδεολογία που το παράγει (ή μέσα στο οποίο παράγεται). Με την ανάδειξη της ‘απεικόνισης της πραγματικότητας’ του κινηματογράφου ο Αγγελόπουλος αμφισβητεί τον ίδιο τον κινηματογράφο ως σύστημα αναπαράστασης, επιδιώκοντας να διαταράξει ή, ενδεχομένως, ακόμη και να διακόψει τη σύνδεση του κινηματογράφου με την όποια ιδεολογική του λειτουργία.
- Ο Αγγελόπουλος στην *Αναπαράσταση* για την αναπαράσταση του εγκλήματος χρησιμοποιεί τριών ειδών κινηματογραφήσεις:
 - τις *αναπαραστάσεις χρόνου παρελθόντα* (με νεορεαλιστική οπτική, στην δράση των εραστών μετά την δολοφονία)
 - τις *αναπαραστάσεις χρόνου ενεστώτα* (με κινηματογράφο της αλήθειας, στην ανάκριση)
 - τις *αληθείς αναπαραστάσεις χρόνου ενεστώτα* (με άμεσο κινηματογράφο, στην κοινωνική πραγματικότητα της Τυφφάδας).
- Κάθε προσπάθεια για να κατανοηθούν οι σχέσεις εξουσίας απαιτούν τη μελέτη του *Λόγου* (και των λεκτικών πρακτικών). Ο Λόγος δεν πρέπει να ληφθεί, ούτε ως τα πράγματα τα οποία λέμε, ούτε ως ο τρόπος με τον οποίο αυτά λέγονται, αλλά ως «το σύνολο των σημασιών που διέρχεται διαμέσου των κοινωνικών σχέσεων και διαδράσεων». Η πολιτική ανάλυση του είναι

⁶¹ Foucault 1976c:115-116.

⁶² Το υποκείμενο που αναγνωρίζει ο Foucault στο *δεύτερο μέρος* του έργου του, όπου τίθενται «αντικειμενοποίηση επιστημονικών λόγων και αντικειμενοποίηση διαχωριστικών γραμμών» απέχει από το υποκείμενο που ορίζει με το *τρίτο μέρος* του έργου του που ορίζει η *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*. Εκεί τίθεται κυρίαρχη η *φροντίδα του Εαυτού*, περιλαμβάνοντας προτροπή στον Λόγο, τεχνικών εξατομίκευσης με τον καθημερινό άνθρωπο πλέον ως υποκείμενο. Ενώ ο Pierre Rivière ανήκει σίγουρα ως υποκείμενο της δεύτερης περιόδου, η Ελένη ανήκει στην τρίτη (Δοξιάδης 1988:33-34).

⁶³ Foucault 1976a:329, Delubac 1971:7.

αναπόφευκτη και προσδιορίζεται με όρους δυαδικούς: *λόγος κυρίαρχος* και *λόγος κυριαρχούμενος*, ενώ μεταξύ τους «κείται το τείχος των τάξεων και των μηχανισμών απόκλισης, ανάσχεσης και απώθησης».⁶⁴ Η εξουσία είναι ένα σύνολο από δράσεις που αντίκεινται σε άλλες δράσεις. Λειτουργώντας «ως μία αλυσίδα διαπερνά άτομα (και τα σώματα) δημιουργώντας *υποκείμενα*». Η *Αναπαράσταση* μέσα από διαρκές εναλλαγές της κυριαρχίας του Λόγου, που δεν γίνεται γραμμικά στο φιλμ, καταλήγει στη δημιουργία της Ελένης ως του υποκειμένου που προσπαθεί και όχι με σαφήνεια να αντιπαρατεθεί με τον (εξουσιαστικό) Λόγο του κινηματογράφου.⁶⁵

- Η μορφολογική ομοιότητα της Αναπαράστασης ως εθνογραφικό φιλμ βασίζεται στο ότι:
 - ειδοποιεί για τη *διαφορετικότητα* του φιλμ, για να γίνει καλύτερα αντιληπτό από τον θεατή. Ο ίδιος ο τίτλος, και η θεματική εμμονή του παραπέμπουν στη διπλή συνδήλωση κινηματογράφου μέσα από την εθνογραφία ως επιστημονική πειθαρχία και vice-versa,
 - προκαλεί την *ερμηνεία* των θεατών μέσω εικόνων και ήχων του μικρόκοσμου του. Η εικόνα συμπληρώνει την ιδέα που την προκαλεί,⁶⁶
 - ισχυρίζεται ότι η εικόνα *ενέχει αυτόνομη* θέση χωρίς να απειλείται από σχετικό κείμενο,
 - προεκτείνει τη ματιά του θεατή πίσω από την κάμερα. Πρακτική που οδηγεί στον κινηματογράφο της αλήθειας *κινηματογράφος της αλήθειας* συνιστώντας τον ίδιο στοιχείο αναφοράς,
 - δεν κρύβει την προσωπική του εμπλοκή ως δρώντος υποκείμενο στο γύρισμα του φιλμ. Το γύρισμα προήλθε μετά από *άτυπο επιτόπιο μηνών*. Η βουβή του παρουσία του είναι συνεχής.
- Εξετάζοντας εθνογραφικά το φιλμ διακρίνουμε ότι δανείζεται πολλά στοιχεία από τις μελέτες που έγιναν στην ορεινή αγροτική Ελλάδα. Το φύλο προσεγγίζεται από δύο αντικρουόμενες προοπτικές (την κυρίαρχη και της Ελένης) ως *πολιτισμική κατασκευή*. Το γυναικείο σώμα αντιμετωπίζεται ως

⁶⁴ Foucault 1976c:124.

⁶⁵ Λυριτζής 1993:6-8.

⁶⁶ Η παρουσία της κάμερας κατά τη διάρκεια της *Αναπαράστασης* θα μπορούσε να θυμίζει τα *lettres de cachet*, που έστελνε την περίοδο του Ancien Régime ως απάντηση ο βασιλιάς της Γαλλίας, ως απάντηση σε ανώνυμα κατηγορητήρια γράμματα (Farge & Foucault (1982)). Και αυτό επειδή αφενός

μία σαφώς οριοθετημένη οντότητα, συνιστώντας μεταφορά της κοινωνίας, που τα όρια απαιτείται να παραμένουν ανέπαφα για τη διατήρηση της ευταξίας. Η κοινωνική αταξία κατά συνέπεια οφείλεται σε κάποιον παράγοντα μιαιρότητας. Για όποια δύναμη που λειτουργεί απειλητικά *προς την καλώς εννοημένη* ευταξία η καταστολή της κρίνεται αναγκαία. Αυτή η αντίληψη (ανα)συνθέτει στοιχεία κοσμολογίας ή (και) θρησκευτικής σκέψης για την κοινωνία. Ένα ακόμα αντιθετικό δίπολο ενσωματώνεται και οικειοποιείται: το ιερό vs βέβηλο. Η αναπαράσταση της γυναίκας ως Παναγίας ή ως Εύας είναι υιοθέτηση αυτού του δίπολου.⁶⁷

- Στην εργασία αυτή αποφεύχθηκε η εμπλοκή στη μεταμοντέρνας προσέγγιση της «ανα-παράστασης».⁶⁸ Εγχείρημα μελλοντικό και πολύ προκλητικό. *Αποδόμηση και κριτική αυτοαναφορικότητα* μπορούν να «οδηγήσουν σε μια πιο κριτική κατανόηση» πραγμάτων που θεωρούσαμε ως δεδομένα και σε «νέους πιο πρόσφορους τρόπους συλλογής και ανάλυσης» του υλικού: αφενός ως *όχημα* εθνογραφικό, ως μητρώο, ως μέσον που περιγράφει πολιτισμικά πρότυπα και μοτίβα κοινωνικών δυναμικών και αφετέρου ως *όχημα* πολιτισμικής κριτικής.⁶⁹ Στο «ασαφές συνεχές» αφενός «του ρεαλισμού του ντοκιμαντέρ και της υποταγή του οπτικού στο κείμενο» (αφού θεωρείται ως δεδομένο ότι το οπτικό υλικό επεξηγεί και δεν αναλύει) και αφετέρου του κάθε αντικειμένου που «επιδέχεται εθνογραφική ανάγνωση», οικειοποιήθηκε η δεύτερη άποψη: κάθε κινηματογραφικό φιλμ φέρει / μπορεί να υποστεί εθνογραφική ανάγνωση.⁷⁰
- Ένα πεδίο μελέτης που ανοίγεται βασίζεται στην αντίληψη της *Μεσογείου* ως κατασκευή των Βοραιο-ευρωπαίων ανθρωπολόγων. Υπό ποιους όρους διαμορφώθηκε ως αναλυτική κατηγορία πέρα από την «υπερβολική γενικότητά» των δίπολων που αποδεχτήκαμε ως υπόθεση εργασίας. Η μεθοδολογική προσέγγιση αυτού του είδους *επαναπροσδιορίζει την αντανάκλαση*, θέτοντας καίρια ερωτήματα για την *Εαυτό* και τον *Άλλο*.⁷¹

η αναπαράσταση εκκινεί από τους κατηγορούμενους και αφετέρου χωρίς να ξέρουμε επακριβώς τι συνέβη καταλήγουμε σε ότι είχε προαποφασιστεί και χωρίς την αναπαράσταση.

⁶⁷ du Boulay 1974:102, 107, 1986:139-141, 156, 166-167, Campbell 1964:31, 277, Hirschon 1978:69, Durkheim & Mauss 1969:48-50.

⁶⁸ Loizos 1992:5.

⁶⁹ Dubisch 1998:102.

⁷⁰ Fischer 1998:110, 117.

⁷¹ Herzfeld 1986:215.

Βιβλιογραφία

- Αγγελόπουλος, Θ. 1979. *Αναπαράσταση: Σενάριο*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Asch, T., Marshall, J. & P. Spier. 1973. «Ethnographic Film: Structure and Function», *Annual Review of Anthropology* 2: 179-187.
- Bazin, A. 1978 [1957]. «Υπεράσπιση του Rossellini», μτφ. ελλ., *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 17/18: 36-43.
- Blok, A. 1981. «Rams and Billy-goats: a Key to the Moral Code of Honour», *Man* 16 (3): 427-440.
- Braudel, F. 1991 [1949]. *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός Κόσμος την Εποχή του Φίλιππου Β΄*, τομ. Α, μτφ. ελλ., Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Brauman, R. & E. Sivan. 1999. *Éloge de la désobéissance: A propos d'un Spécialiste Adolf Eichmann*, Paris: Le Pommier.
- Campbell, J. 1964. *Honour, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford: Clarendon Press.
- _____. 1965. «Honour and the Devil», (ed.) J. Peristiany *Honour and Shame: the Values of the Mediterranean Society*, 139-170, Chicago: University of Chicago Press.
- Came, M. 1934. *The Postman Always Rings Twice*, New York: Grosset & Dunlap.
- Comolli, J-L & Narboni P. 1969. «Cinéma / Idéologie / Critique», *Cahiers du Cinéma* 216: 11-15.
- Comolli, J-L. 1969. «Le Détour par le Direct», *Cahiers du Cinéma* 209:48-52.
- Cowan, J. 1998 [1991]. «Η Κατασκευή της Γυναίκας Εμπειρίας σε μια Μακεδονική Κωμόπολη», μτφ. ελλ., Παπαταξιάρχης & Παραδέλλης 1998: 127-150.
- Crawford, P. & D. Turton (eds.) 1992. *Film as Ethnography*, Manchester: University Press.
- Δοξιάδης, Κ. 1988. «Foucault, Ιδεολογία, Εξουσία», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 71:18-43.
- Delubac, Y. 1971. «Αναπαράσταση», μτφ. ελλ., *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 15: 6-8.
- de Brigard, E. 1975. 13-43. «The History of Ethnographic Film», 13-43, Hockings 1975.
- du Boulay, J. 1974. *Portrait of a Greek Mountain Village*, Oxford: Clarendon Press.
- _____. 1986. «Women- Images of their Nature and Destiny in Rural Greece», Dubisch 1986a: 139-168.
- Dubisch, J. 1986a. *Gender & Power in Rural Greece*, Princeton: University Press.
- _____. 1986b. «Culture Enters through the Kitchen: Women, Food, and Social Boundaries in Rural Greece», Dubisch 1986a: 195-214.
- _____. 1998 [1991]. «Κοινωνικό Φύλο, Συγγένεια και Θρησκεία: Αναπλάθοντας την Ανθρωπολογία της Ελλάδας», μτφ. ελλ., Παπαταξιάρχης & Παραδέλλης 1998: 99-126.

- Durkheim, E. & Mauss, M. 1969 [1903]. *Primitive Classification*, μτφ. αγγλ., London: Cohen & West.
- Farge, A. 1986. *La vie fragile: Violence, Pouvoir et Solidarités à Paris au XVIIIe siècle*, Paris: Hachette.
- Farge, A & M. Foucault. 1982. *Le Désordre des Familles: Letters de Cachet des Archives de la Bastille*, Paris: Gallimard.
- Fischer, M. 1998. «Ο Κινηματογράφος ως Εθνογραφία και ως Πολιτισμική Κριτική», μτφ. ελλ., Δ. Γκέφου-Μαδιανού *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, 109-152. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Foucault, M. (éd.) 1973. *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère: Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris: Gallimard.
- _____. 1976a [1975]. *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μτφ. ελλ., Αθήνα: Κέδρος.
- _____. 1976b. «Pourquoi le Crime de Pierre Rivière?» (entretien avec F. Châtelet), Foucault 1994: 106-108.
- _____. 1976c. «Le Retour de Pierre Rivière» (entretien avec G. Gauthier), Foucault 1994: 114-123.
- _____. 1976d. «*Le Discours ne doit pas être pris comme...*», Foucault 1994:123-124.
- _____. 1994. *Dits et écrits III 1976-1979 par Michel Foucault*. Paris: Gallimard.
- Friedl, E. 1986. «The Position of Women: Appearance and Reality», Dubisch 1986a: 42-52.
- Geertz, C. 1973. «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture», 3-30, *The Interpretations of Cultures*, New York: Basic Books.
- Giovannini M. 1981. «Woman: a Dominant Symbol within the Cultural System of a Sicilian Town», *Man* 16 (3):408-426.
- Godard, J.-L. 1988 [1950-1967]. *Κείμενα και Συνεντεύξεις. τομ. Α*, μτφ. ελλ., Αθήνα: Αιγόκερως.
- Hastrup, K. 1992. «Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority», Crawford & Turton 1992: 8-25.
- Hertz, R. 1973 [1909]. «The Pre-eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity», στο (ed.) R. Needham *Right & Left*, 3-31. Chicago: University of Chicago Press.
- Herzfeld, M. 1984. «Within and Without: The Category of 'Female' in the Ethnography of Modern Greece», στο Dubisch 1986a: 215-233.
- _____. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton: Princeton University Press.
- Hirschon, R. 1978. «Open Body, Closed Body: The Transformation of Female Sexuality», (ed.) S. Ardener *Defining Females: The Nature of Woman in Society*, 66-88. London: Croom Helm.

- _____. 1993 [1981] «Essential Objects and the Sacred: Interior and Exterior in a Urban Greek Locality», (ed.) S. Ardener *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, 70-86. Oxford: Berg.
- Hockings, P. 1975 *Principles of Visual Anthropology*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Κουρούκλη, Μ. 1978. «Οι Ανθρωπολογικές Έρευνες στην Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα* 2: 83-90.
- Loizos, P. & E. Papataxiarchis (eds.). 1991a. *Contest Identities*, Princeton: University Press.
- _____. 1991b. «Introduction: Gender and Kinship in Marriage and Alternative Contexts», Loizos & Papataxiarchis 1991a: 3-25.
- _____. 1991c. «Gender, Sexuality, and the Person in Greek Culture», Loizos & Papataxiarchis 1991a: 221-234.
- Loizos, P. 1992. «Admissible Evidence? Film in Anthropology», Crawford & Turton 1992: 50-65.
- Loizos, P. 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness 1955-1985*, Manchester: University Press.
- Λυριτζής, Χ. 1995. «Περί εξουσίας: ο Φουκώ και η ανάλυση μιας επίμαχης έννοιας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 86: 3-20.
- MacDougall, D. 1978. «Ethnographic Film: Failure and Promise», *Annual Review of Anthropology* 7: 405-425.
- Mead, M. 1975. «Visual Anthropology in a Discipline of Words», 3-10, Hockings 1975.
- Μπακαλάκη, Α. 1994. «Εισαγωγή: Από την Ανθρωπολογία των Γυναικών στην Ανθρωπολογία των Φύλων», (επ.) Α. Μπακαλάκη *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, 13-74. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. 1980. «Αναπαράσταση», *Φιλμ* 21: 27-63.
- Ortner, S. 1994 [1974]. «Είναι το Θηλυκό για το Αρσενικό ό,τι η Φύση για τον Πολιτισμό;» (επ.) Α. Μπακαλάκη *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, μτφ. ελλ., 75-108. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαταξιάρχης Ε. & Θ. Παραδέλλης (επ.). 1998 [1992]. *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαταξιάρχης, Ε. 1998 [1992]. «Από τη Σκοπιά του Φύλου: Ανθρωπολογικές Θεωρήσεις της Σύγχρονης Ελληνικής Κοινωνίας», Παπαταξιάρχης & Παραδέλλης 1998: 11-98.
- Πεγκλίδου, Α. 2000 [1998]. «Το Σχόλιο στο Ανθρωπολογικό Φιλμ», *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός. Λαογραφία και Ιστορία: Συνέδριο στη μνήμη Άλκης Κυριακίδου – Νέστορος*, 362-366. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Ραφαηλίδης, Β. 1970. «Αναπαράσταση», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* 9/10: 13-16.

- Rouch, J. 1975. «The Camera and Man», 79-99, Hockings 1975.
- Salamone, S. & J. Stanton. 1984. «Introducing the *Nikokyra*: Ideality and Reality», Dubisch 1986a: 97-120.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. 1991a. *Ανθρωπολογικά για το Γυναικείο Ζήτημα*, Αθήνα: Πολίτης.
- _____. 1991b [1979] «Η Προβληματική του Γυναικείου Ζητήματος: Ανθρωπολογική Προσέγγιση», Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991a: 11-73.
- _____. 1991c [1984] «Προκαπιταλιστικές Ιδεολογίες του Άνομου και του Νόμιμου Έρωτα: Προτάσεις για μια Ιστορικο-Σημειωτική Ανάλυση του Λαϊκού Έρωτα», Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991a: 259-278.
- _____. 1991d [1988] «Γυναίκες Εξωτικές και Γυναίκες Οικόσιτες: Σκέψεις για τις Ιδεολογικές Εκκρεμότητες τού Μέσα και του Έξω», Σκουτέρη-Διδασκάλου 1991a: 279-320.
- Στάθη, Ε. (επ.) 2000. «Θόδωρος Αγγελόπουλος: Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας», *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 11-15, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Wollen, P. 1981 [1969]. *Σημεία και Σημασία στον Κινηματογράφο*, μτφ. ελλ., Αθήνα: Κάλβος.

Φιλμογραφία

<i>Le Dernier Tournant</i> (1939)	Chenal Pierre
<i>Ossessione</i> (1943)	Visconti Luchino
<i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	Garnett Tay
<i>Stromboli: Terra di Dio</i> (1950)	Rossellini Roberto
<i>Chronique d'un été</i> (1961)	Rouch Jean & Morin Edgar
<i>La Pyramide Humaine</i> (1961)	Rouch Jean
<i>La Punition</i> (1962)	Rouch Jean
<i>Η Εκπομπή</i> (1968)	Αγγελόπουλος Θόδωρος
<i>Αναπαράσταση</i> (1970)	Αγγελόπουλος Θόδωρος
<i>Μέρες του '36</i> (1972)	Αγγελόπουλος Θόδωρος
<i>Ο Θίασος</i> (1975)	Αγγελόπουλος Θόδωρος
<i>Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère</i> (1976)	Allio René
<i>Οι Κυνηγοί</i> (1977)	Αγγελόπουλος Θόδωρος