



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.

Π.Μ.Σ.: «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»

«ΒΙΑ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΑΝΘΙΜΟΥ»

Φοιτήτρια: Κατσίμπα Ιωάννα

Α.Μ: 99832017737033

Επιβλέπουσα: Εύα Στεφανή

ΑΘΗΝΑ, 2019

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

- I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ (σελ. 3)
- II. ΠΩΣ Η ΒΙΑ ΚΑΙ Η ΕΞΟΥΣΙΑ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΗΡΩΕΣ (σελ. 7)
- III. Η ΕΝΑΛΛΑΓΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΕΙΩΝ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ (σελ. 18)
- IV. Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΩΣ ΜΙΑ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ (σελ. 23)
- V. Η ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ GIRARD ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΤΟΥ ΛΑΝΘΙΜΟΥ (σελ. 28)
- VI. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΛΑΝΘΙΜΟΥ (σελ. 40)
 - A. Η ΓΛΩΣΣΑ (σελ. 41)
 - B. ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΤΕΛΟΣ (σελ. 42)
 - Γ. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ (σελ. 43)
 - Δ. Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ (σελ. 45)
 - E. ΤΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ Η QUEER ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ (σελ. 46)
 - ΣΤ. Η ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΗ ΔΟΜΗ (σελ. 51)
- VII. Ο ΑΝΤΙΚΤΥΠΟΣ ΤΩΝ ΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΣΤΙΣ ΖΩΕΣ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ (σελ. 53)
- VIII. ΕΠΙΛΟΓΟΣ (σελ. 63)
- IX. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (σελ. 66)

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η διαπροσωπική βία που εντοπίζουμε στις ταινίες του δημιουργού Γιώργου Λάνθιμου, μπορεί να αναγνωστεί κατά τον Žizek (2008: 13) σαν μια αλληγορία της *«συστημικής ανώνυμης βίας του παγκόσμιου καπιταλισμού που διαπερνά την σύγχρονη ελληνική κοινωνία»*. Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι η προσπάθεια ανάδειξης της υποβόσκουσας βίας και εξουσίας που ενυπάρχει στα τρία τελευταία έργα του Γιώργου Λάνθιμου, *«Κυνόδοντας»* (2009), *«Αστακός»* (2015) και *«Ο θάνατος του ιερού ελαφιού»* (2017). Η επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών, αποσκοπεί στην μετάβαση από την οικογένεια-φυλακή του *«Κυνόδοντα»*, στην κοινωνία-φυλακή του *«Αστακού»* και εν τέλει στο συνδυασμό και στην αλληλεπίδραση αυτών των δύο, μέσω του *«Θανάτου του ιερού ελαφιού»*. Τα ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν, αφορούν στην επίδραση των εξουσιαστικών μηχανισμών στην ζωή των πρωταγωνιστών μέσα από την σταδιακή μεταμόρφωσή τους, στον ρόλο του οικογενειακού θεσμού στην άσκηση της βίας, στους τρόπους ανάπτυξης των συγκεκριμένων μηχανισμών βίας και εξουσίας, κυρίως μέσω της μιμητικής θεωρίας του Rene Girard, καθώς και στην αισθητική που χρησιμοποιεί ο δημιουργός για την ανάδειξη των συγκεκριμένων θεμάτων. Όλα τα προαναφερθέντα ερωτήματα είναι ιδωμένα κάτω από έναν βασικό προβληματισμό που ενυπάρχει σε κάθε ταινία του Λάνθιμου και αποτελεί και το κεντρικό ερώτημα της συγκεκριμένης έρευνας: Κατά πόσο η βία και η εξουσία που εγκολπώνονται στα έργα του και γενικότερα στο σύγχρονο ελληνικό κύμα, αποτελούν μια αλληγορία της οικονομικής και κοινωνικοπολιτικής κρίσης στην οποία υπόκειται η Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, μέσω συγκεκριμένων εξουσιαστικών μηχανισμών.

Ο Λάνθιμος είναι σκηνοθέτης παγκοσμίου φήμης, ο οποίος ξεκίνησε δημιουργώντας τις ταινίες του στην Ελλάδα, ενώ πλέον βρίσκεται μόνιμα στο εξωτερικό. Ο ίδιος δεν πιστεύει ότι υπάρχει η δυνατότητα να δημιουργούνται ταινίες στην Ελλάδα, γι αυτό και συνεχίζει να τις γυρίζει στο εξωτερικό (*«Αστακός»*, *«Ο θάνατος του ιερού ελαφιού»*). Όπως είχε χαρακτηριστικά δηλώσει το 2011: *«Πίστευα ότι η επιτυχία του «Κυνόδοντα» θα καθιστούσε ευκολότερη την παραγωγή ταινιών στην Ελλάδα, αλλά δεν το πιστεύω πια. Δεν ξέρω για πόσο καιρό ακόμη οι άνθρωποι θα αυτοθυσιάζονται για την τέχνη»*. Την συγκεκριμένη άποψη επί του θέματος φαίνεται

πως διατηρεί ακόμα και σήμερα, καθώς τον Δεκέμβριο του 2017 σε συνέντευξή του που δημοσιεύτηκε στην έντυπη έκδοση της Die Welt δήλωσε πως *«Εάν ήθελα να προσοδεύσω ως σκηνοθέτης, έπρεπε να εγκαταλείψω την χώρα μου»*.

Οι ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου έχουν την σφραγίδα του χάρη στο ύφος και την φόρμα του δημιουργού, η οποία εγείρει με έντονο και εντελώς στυλιζαρισμένο τρόπο, πολιτισμικά, κοινωνικοπολιτικά ή ακόμη και φιλοσοφικά ερωτήματα, μέσω συμβολισμών, μεταφορών και αλληγοριών. Τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα στις ταινίες του, όπως η κατακερματισμένη γλώσσα, οι άνευροι διάλογοι, η μηχανική απεικόνιση των ερωτικών σκηνών καθώς και οι ρομποτικές και άψυχες κινήσεις και συμπεριφορές των χαρακτήρων, αποτυπώνουν το στίγμα του δημιουργού. Συγχρόνως, τα ψυχρά χρώματα, η απόλυτη συμμετρία στα πλάνα του και η αποστειρωμένη απεικόνιση της πραγματικότητας, συμβάλλει σε συνδυασμό με τις τεχνικές που θα αναλυθούν στην συνέχεια, στην ιδιαίτερη αισθητική του Λάνθιμου. Η ταυτότητα του δημιουργού επομένως, είναι «ενορχηστρωμένη» σε κάθε πλάνο που παρακολουθούμε και σε κάθε λέξη που ακούμε.

Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικά εργαλεία την θεωρία του δημιουργού και κατά δεύτερο λόγο την φορμαλιστική προσέγγιση και τις πολιτισμικές σπουδές θα επιδιώξω να θέσω ερωτήματα που αφορούν στις θεματολογικές και υφολογικές εμμονές του Λάνθιμου. Με κατευθυντήριο άξονα την ενεργό συμμετοχή του θεατή, ο οποίος παρακολουθώντας τις πιο εσωτερικευμένες σκέψεις του δημιουργού, έρχεται αντιμέτωπος με προβληματισμούς που ενυπάρχουν στις τρεις ταινίες που πρόκειται να αναλυθούν, θα αναδειχθεί η ιδιαίτερη αισθητική του.

Η πολιτική των δημιουργών, κυριάρχησε στην κινηματογραφική θεωρία και κριτική στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της δεκαετίας του '60. Σύμφωνα με τον Bazin η θεωρία του δημιουργού *«επιλέγει τον προσωπικό παράγοντα ως κριτήριο αναφοράς στην καλλιτεχνική δημιουργία και στην συνέχεια αξιώνει την μονιμότητά του, ακόμα και την πρόοδό του από το ένα έργο στο επόμενο»*. Πρόκειται για μια θεωρία η οποία έστρεψε το βλέμμα από το ερώτημα του «τί» ή «ποιο» είναι το θέμα μιας κινηματογραφικής ταινίας, στο «πώς», στην τεχνική και στο ύφος, δηλαδή στον τρόπο του βλέμματος ενός σκηνοθέτη. Αυτή ακριβώς η τεχνική αναδύεται μέσα από τις ταινίες που εξετάζουμε. Δεν είναι το αυτοβιογραφικό περιεχόμενο του Λάνθιμου, αλλά η φόρμα, αυτή η οποία επισφραγίζει το έργο του,

προσδιορίζοντας τις πολλές αναγνώσεις και χρήσεις που επιδέχεται. Έτσι ο δημιουργός μας, έχει καταφέρει να αναδείξει μια συγκεκριμένη θεματολογία στα έργα του, η οποία σχετίζεται με τις ανθρώπινες σχέσεις και κυρίως τις οικογενειακές, πάντα υπό το πρίσμα μιας συγκεκριμένης ταυτότητας.

Σημαντική επίδραση στα έργα του κατέχει και η έννοια του λόγου, η οποία δεν περιορίζεται στην γλώσσα ενός διαλόγου, αλλά σε ένα γενικευμένο κοινωνικό σύστημα, στο οποίο ο λόγος συγκροτεί τον πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό κόσμο. Τα συγκεκριμένα τεχνάσματα που χρησιμοποιεί ο Λάνθιμος στα έργα του, αναγιγνώσκουν την τέχνη του ως μια διαδικασία που επιβραδύνει ή παρεμποδίζει την αντίληψη του κοινού.

Πρόκειται για ταινίες, οι οποίες συγκαταλέγονται στο λεγόμενο «Greek weird wave». Ο συγκεκριμένος όρος, ξεκίνησε να αναπαράγεται από τον δημοσιογράφο Steve Rose στο άρθρο του “Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek Cinema” που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «The Guardian» (27/8/2011). Κατά τον ίδιο, το “Weird Wave of Greek Cinema” περιλαμβάνει *«τον συνεχώς αυξανόμενο αριθμό των ανεξάρτητων και ανεξήγητα παράξενων, νέων ελληνικών ταινιών»*. Οι παράγοντες, οι οποίοι οδήγησαν σε αυτή την τοποθέτηση, ήταν μεταξύ άλλων οι «αλλόκοτοι» διάλογοι και οι αποξενωμένοι χαρακτήρες. Ο δημοσιογράφος, διερωτάται μέσω του άρθρου του, κατά πόσο είναι τυχαίο που μια τόσο μπερδεμένη χώρα όπως η Ελλάδα, δημιουργεί τόσο παράξενες ταινίες όπως του Λάνθιμου και της Τσαγγάρη, οι οποίες ίσως εν τέλει να συνδέονται με την κοινωνική αναταραχή της Ελλάδας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο άρθρο του, τα τελευταία χρόνια η διεθνής εικόνα της Ελλάδας, έχει αλλάξει ριζικά, όχι μόνο ως προς τον οικονομικό αλλά και σε σχέση με τον πολιτικό άξονα. Το στοιχείο που οδήγησε στην ονομασία του συγκεκριμένου κύματος, ίσως να ήταν και η σημαντική αύξηση παραγωγής των συγκεκριμένων ταινιών. Άξιο λόγου, είναι πως πολλοί σκηνοθέτες, ανάμεσά τους και ο ίδιος ο Λάνθιμος, αρνούνται την ύπαρξη του συγκεκριμένου ρεύματος, ωστόσο ο όρος πλέον χρησιμοποιείται παγκοσμίως.

Κεντρικός πυρήνας της θεματολογίας που άπτονται οι ταινίες του “Greek weird wave”, αποτελεί η οικογένεια ως θεσμός και αξία υπό αμφισβήτηση. Όπως υπογραμμίζει η Τσαγγάρη (οπ. αναφ. Ψαράς, 2016: 125) *«Είναι ελληνική εμμονή. Η αντίδραση στην πολιτική και στην οικονομία αντιμετωπίζει τόσα προβλήματα, γιατί*

διοικούνται ως οικογένειες. Σημασία έχει ποιούς ξέρεις». Το συγκεκριμένο κύμα, έρχεται να αμαυρώσει την αξία της «αγίας ελληνικής οικογένειας», αναδεικνύοντας την σαθρότητά της λόγω της οποίας δημιουργούνται και τα σαθρά θεμέλια μιας ολόκληρης κοινωνίας, η οποία δηλητηριάζει με τη σειρά της το πολιτικό και οικονομικό γίγνεσθαι. Η οικογένεια, μέσω των μηχανισμών της βίας και της εξουσίας που ασκεί, αποτελεί τον θεματικό άξονα των ταινιών που θα αναλύσουμε.

II. ΠΩΣ Η ΒΙΑ ΚΑΙ Η ΕΞΟΥΣΙΑ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΗΡΩΕΣ;

Σε μια εποχή κρίσης, όπου οι θεσμοί και οι αξίες έχουν αμαυρωθεί, τα ανθρώπινα δικαιώματα έχουν καταπατηθεί και οι όροι ένταξης σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο είναι πλέον δυσδιάκριτοι, ο Γιώργος Λάνθιμος θέτοντας στον πυρήνα όλων αυτών την «αγία ελληνική οικογένεια», αναδεικνύει επίκαιρα και διαχρονικά ζητήματα, μέσα από δυστοπικές κοινωνικές καταστάσεις.

Στο προσκήνιο έρχεται το 2009, ο «Κυνόδοντας» με τον δημιουργό να αισθάνεται την ανάγκη να «μουτζουρώσει» την οικογένεια ως σύμβολο, ανοίγοντας έτσι μια βαθιά και προκλητική συζήτηση, που μετατρέπει την «αγία ελληνική οικογένεια» σε «οικογένεια - βραχυκύκλωμα» (Παπανικολάου, 2018). Στόχος του κεφαλαίου είναι να παρουσιάσει -μέσα από αυτή τη μετάβαση- την σταδιακή μεταμόρφωση των ηρώων στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο που παρουσιάζει ο δημιουργός.

«Ο «Κυνόδοντας» (2009) παρουσιάζει μια υπερπροστατευτική και εγκλωβιστική οικογένεια, όπου ο πατέρας, η μητέρα και τα τρία τους παιδιά (δύο κορίτσια και ένα αγόρι), κατοικούν μόνιμα σε μια μονοκατοικία έξω απ' την πόλη. Τα παιδιά διαπαιδαγωγούνται, ψυχαγωγούνται και αθλούνται όπως οι γονείς πιστεύουν ότι θα έπρεπε, χωρίς να λαμβάνουν κανένα εξωτερικό ερέθισμα και χωρίς να έχουν βγει ποτέ από το σπίτι. Τα παιδιά επίσης, διδάσκονται πολλές λέξεις, με διαφορετική σημασία απ' την πραγματική. Τα αεροπλάνα που πετούν πάνω απ' το σπίτι τους είναι παιχνίδια και τα ζόμπι είναι μικρά κίτρινα λουλούδια. Ακόμη τα παιδιά μαθαίνουν πως μια γυναίκα μπορεί να γεννήσει παιδιά αλλά και σκύλους, ενώ αν θέλει μπορεί να αναβάλλει τη γέννα της γι' αργότερα. Για να πεισθούν τα παιδιά ότι δεν πρέπει να φύγουν απ' το σπίτι, οι γονείς τους λένε ότι είχαν κι άλλον έναν αδερφό, ο οποίος έφυγε απ' το σπίτι με αποτέλεσμα να τον κατασπαράξει μία γάτα, η οποία κατά τον πατέρα είναι το πιο επικίνδυνο ζώο που υπάρχει. Σύμφωνα με τον ίδιο, ένα παιδί είναι έτοιμο να φύγει απ' το σπίτι μόνο αν πέσει ο κυνόδοντάς του και είναι σε θέση να οδηγήσει αυτοκίνητο μόνο αν ο κυνόδοντας φυτρώσει ξανά. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, τα παιδιά αν και ενήλικα (τοποθετούνται στην ηλικιακή κλίμακα των 20-30 χρόνων), συχνά συμπεριφέρονται σαν ανήλικα, ενώ έχουν και κάποια μικρά ξεσπάσματα βίας. Ο μόνος ξένος άνθρωπος που μπαίνει μέσα στο σπίτι είναι η Χριστίνα, η οποία δουλεύει ως φρουρός-security στο εργοστάσιο του πατέρα και πληρώνεται απ' τον τελευταίο, ούτως

ώστε να κατευνάζει τις σεξουαλικές ορμές του γιού του. Παρ' όλα αυτά φέρνει αναστάτωση στην οικογένεια και τελικά εκδιώκεται. Ένα βράδυ, η μεγαλύτερη κόρη της οικογένειας, θεωρώντας ότι ήρθε η ώρα να ανακαλύψει τον κόσμο που βρίσκεται «κρυμμένος» πίσω απ' τον φράχτη του κήπου, σπάει μόνη της τον κυνόδοξό της και κρύβεται στο πορτυπαγκάζ του αυτοκινήτου του πατέρα, προκειμένου το επόμενο πρωί να βρεθεί στον πραγματικό κόσμο.»

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%85%CE%BD%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_\(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%85%CE%BD%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1))

Πρόκειται για μια οικογένεια που εγκλωβίζεται και εξαντλείται σε μια αέναη ψυχολογική και σωματική βία. Ο Λάνθιμος, δίνοντας έμφαση στο ρόλο του θύματος μέσα απ' τις κοινωνικές πραγματικότητες που παρουσιάζει, καταγράφει την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων σαν μια μικρογραφία της γενικότερης ανθρώπινης επιθετικότητας που εδρεύει στην εκάστοτε κοινωνία.

Η ηρωίδα της ταινίας, είναι ένα κορίτσι που προσπαθεί να αποδράσει από μία πατριαρχική οικογένεια, θέλοντας να αναδείξει πως η οικογένεια μπορεί να λειτουργήσει ως «κουλούριασμα», αλλά αν ξεπεράσει ένα συγκεκριμένο σημείο μπορεί να αποδειχτεί και «ο σπόρος του κακού» (Παπανικολάου, 2018:26). Η κόρη, χάρη στις πληροφορίες που της έδωσε η Χριστίνα αλλά και λόγω του «βιασμού» που υπέστη απ' τον ίδιο της τον αδερφό με την συγκατάθεση των γονιών της, αισθάνεται την νοσηρότητα του περιβάλλοντος όπου ζει, να την πνίγει. Νιώθει σταδιακά αδικημένη και αποξενωμένη απ' το περιβάλλον της και απ' τις αξίες που αυτό πρεσβεύει. Η μόνη λύση είναι να ξεφύγει απ' αυτό το πλαίσιο και να βγει στον έξω κόσμο μέσα στον οποίο θα μεταμορφωθεί.

Η ηρωίδα, μέσα σε έναν υπερρεαλιστικό κόσμο με έντονη την σύζευξη πραγματικότητας και αλληγορίας, θέλει να αποδράσει από το ψεύτικο αποστειρωμένο περιβάλλον της. Το φαινομενικά ανέκφραστο και ήρεμο πρόσωπο της, που εκτελούσε χωρίς καμία αντίρρηση τις επιθυμίες του πάτερ φαμίλια, μεταμορφώθηκε. Η μεγάλη αδερφή της οικογένειας θέλει να αποκτήσει όνομα (ζητά απ' την μικρότερή αδερφή της να την φωνάζει Μπρους) και επομένως ταυτότητα. Η επιθετική ορμή της μπλοκάρεται ή ματαιώνεται συνεχώς απ' τις κοινωνικές–οικογενειακές προσταγές και έτσι τείνει να γίνεται άκρως επικίνδυνη τόσο για τους άλλους, όσο και για την ίδια.

Στο έργο του Λάνθιμου οι ήρωες δεν εκφράζουν την επιθετικότητά τους λεκτικά και σε μικρές δόσεις, με αποτέλεσμα να συσσωρεύεται μέσα τους σε μεγάλο

βαθμό. Μοιάζουν απαθείς και περίεργα ήρεμοι μέσα στο αποστειρωμένο, εγκλωβιστικό περιβάλλον τους, μέχρι να ξεσπάσουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου ο πατέρας μαθαίνει ότι η Χριστίνα είναι υπαίτια για τις βιντεοκασέτες που είδε η μεγάλη κόρη. Πηγαίνει στο σπίτι της, θέλοντας να κάνει μια κουβέντα μαζί της σε ήρεμο τόνο και ύφος, ενώ μόλις βεβαιώνεται πως είναι μόνη της, παίρνει την τηλεόραση που υπήρχε στο δωμάτιο και αρχίζει να την χτυπάει στο κεφάλι με μανία. Για μια ακόμη φορά, όλη σκηνή είναι εστιασμένη μέσα από ένα γενικό πλάνο εσωτερικού χώρου. Η μόνη στιγμή που το πλάνο αλλάζει και γίνεται κοντινό, με το πρόσωπο του πατέρα να καταλαμβάνει όλη την έκταση του κάδρου, χρησιμοποιείται για να αποτυπώσει καλύτερα τα συναισθήματα του χαρακτήρα. Ο πάτερ φαμίλιας, συγκεντρώνει όλες τις εξουσίες στο πρόσωπό του, μέσα στον μικρόκοσμο που μας παρουσιάζει ο «Κυνόδοντας», με μια υποβόσκουσα βία να ελλοχεύει καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, μέχρις ότου να φανερωθεί οποιοδήποτε εμπόδιο θα καταστρέψει τον μικρόκοσμό αυτό, κάνοντάς τον ίδιο να ξεσπάσει.

Ο πατέρας στην συγκεκριμένη σκηνή θυμίζει ένα ζώο που θέλει να τιμωρήσει το θήραμά του, χωρίς να αισθάνεται τον παραμικρό φόβο ή ενοχή. Από πολλές θαυμάσιες φωτογραφίες μπορούμε να δούμε ότι το λιοντάρι, στην δραματική στιγμή πριν ορμήσει δεν είναι καθόλου θυμωμένο. Ο βρυχηθμός, το τράβηγμα των αυτιών προς τα πίσω και άλλες πολύ γνωστές κινήσεις επιθετικής συμπεριφοράς, εμφανίζονται στα αρπακτικά ζώα μόνο όταν φοβούνται την άγρια αντίσταση μιας λείας, και ακόμη και τότε οι εκφράσεις αυτές απλώς υποδηλώνονται (Στορ, 1979: 43). Ακριβώς αυτή η εικόνα αναδύεται στην συγκεκριμένη σκηνή, όπου ο πατέρας - μέσα στην απόλυτη ηρεμία- εξεγείρεται.

Η αλληγορία του Λάνθιμου στον «Κυνόδοντα» δεν ήταν μόνο μια ακτινογραφία της εξουσίας και της βιοπολιτικής, αλλά και μια ιστορία της προσπάθειας να ξεφύγει κάποιος απ' το περίκλειστο σύστημα αναφοράς που καθορίζει το σώμα, το λεξιλόγιο, την επιθυμία, τον χώρο και την πραγματικότητά του. Ενώ παράλληλα είναι και μια ιστορία με αλληγορική αξία για την βιοπολιτική οικονομία της οικογένειας, για την ταυτότητα εντός της ελληνικής οικογένειας και το γενεαλογικό αίτημα ανατροπής αυτού του μοντέλου. Η ηρωίδα ενσαρκώνει στο πρόσωπό της την επαναστάτρια, η οποία δεν διστάζει να αντιταχθεί και να απεμπλακεί απ' τα δεσμά της. Δεν γνωρίζουμε αν εν τέλει τα κατάφερε και σώθηκε - καθώς το τέλος παραμένει ανοιχτό (συνήθης πρακτική του Λάνθιμου)-,

αντιλαμβανόμαστε όμως ότι συνειδητοποίησε αυτό που της συνέβη και αντιστάθηκε απέναντι σε ένα κλειστό βραχυκυκλωμένο σύστημα.

Όπως παρατηρεί η πολιτική επιστήμων Αδαμαντία Πέλη (οπ. αναφ. Ψαράς, 2016: 20) *«Η ιδέα των ίσων δικαιωμάτων δεν υπάρχει στην παραδοσιακή οικογένεια, καθώς τα ατομικά δικαιώματα έχουν αυστηρά υποβληθεί στην ιεραρχική κοινωνική θέση του κάθε μέλους ξεχωριστά. Τα μόνα αναγνωρισμένα δικαιώματα ανήκουν στις κοινωνικές ομάδες. Αυτά είναι τα δικαιώματα των διευρυμένων οικογενειών και του χωριού που είναι πάνω απ' το άτομο, το οποίο έχει συγκεκριμένες υποχρεώσεις απέναντι στην κοινότητα. Η έλλειψη ατομικής αυτονομίας στην ελληνική οικογένεια εκφράζεται απ' την αρμονική ένωση που την κρατά ενωμένη. Η ατομική αυτονομία θεωρείται απειλή για την ασφάλεια της κοινωνίας».* Στην περίπτωση του «Κυνόδοντα» ωστόσο συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο, καθώς για τον πατέρα θεωρείται η κοινωνία απειλή για την ασφάλεια της οικογένειας.

Όπως η οικογένεια του «Κυνόδοντα», έτσι και το κοινωνικό περιβάλλον του «Αστακού», προσπαθεί να αντεπεξέλθει και να οχυρωθεί ενάντια στον σύγχρονο τρόπο ζωής. Ο «Αστακός» είναι μια ταινία για την μεταμόρφωση του ανθρώπου σε ζώο, όμως ο Λάνθιμος μας παρουσιάζει μια αντιστροφή. Τα ζώα έχουν γίνει άνθρωποι, απολαμβάνοντας την ανθρώπινη μεταμόρφωσή τους, αλλά διατηρώντας όλα τα βίαια ένστικτά τους. Μέσα από ένα σουρεαλιστικό, οργουελικό πείραμα για τις ανθρώπινες σχέσεις, παρουσιάζεται μία ολόκληρη πραγματικότητα για τους εξουσιαστικούς θεσμούς των κοινωνικών προτύπων.

«Μετά τον χωρισμό του, ο Ντέιβιντ μεταφέρεται σε ένα ξενοδοχείο, του οποίου οι φιλοξενούμενοι είναι υποχρεωμένοι μέσα σε σαράντα πέντε μέρες να βρουν ερωτικό σύντροφο. Αν δεν το καταφέρουν μετατρέπονται σε ένα ζώο της επιλογής τους. Ο Ντέιβιντ επιλέγει -αν δεν τα καταφέρει- να γίνει αστακός. Ωστόσο, δεν αντέχει τη διαμονή στο συγκεκριμένο ξενοδοχείο και αποδρά πηγαίνοντας στο δάσος όπου γίνεται μέλος των «Μοναχικών», οι οποίοι απαγορεύεται να έχουν ερωτικούς συντρόφους. Εκείνος όμως ερωτεύεται μια γυναίκα και οι δυο τους προσπαθούν να μην γίνουν αντιληπτοί απ' τους υπόλοιπους.»
(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%91%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CF%82)

Ο ήρωας του «Αστακού», Ντέιβιντ, δεν είναι επαναστάτης αλλά ένας φοβισμένος άνθρωπος, ο οποίος παρά τα ξεσπάσματά και τις προσπάθειές του να αψηφήσει το σύστημα, παραμένει φοβισμένος μέχρι το τέλος. Αυτός ο φόβος που τον

διακρίνει θα τον οδηγήσει να επιλέξει να γίνει αστακός (ανάμεσα σε άλλα χαρακτηριστικά του, επειδή ο αστακός ζει περισσότερα χρόνια), να γίνει ζευγάρι με την Αγγελική Παπούλια, η οποία υποδύεται μια γυναίκα ψυχρή και απαλλαγμένη συναισθημάτων, να στραφεί προς τους «Μοναχικούς», ούτως ώστε να απαλλαγεί απ' τον έλεγχο και τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς του συστήματος και τέλος να αποδράσει ενδεχομένως και από το εστιατόριο που βρισκόταν με την αγαπημένη του, μη μπορώντας να αυτοτυφλωθεί. Ο φόβος του να διαφέρεις επομένως, υποβόσκει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, τόσο από εκείνους που μάχονται το σύστημα, όσο και από εκείνους που αποτελούν μέρος του συστήματος.

Ο «Αστακός», περιγράφει με σύγχρονο τρόπο, μια δυστοπική, μελλοντική, αυταρχική κοινωνία, η οποία επιβάλλει ένα συγκεκριμένο δημογραφικό μοντέλο, διατάζοντας τους ανθρώπους να ζευγαρώνουν και να έχουν πάντοτε ταίρι. Μέσα από μια αλληγορία ο Λάνθιμος δείχνει πως ο άνθρωπος προτιμά να αποξενωθεί απ' τον εαυτό του, παρά απ' την κοινωνία στην οποία ανήκει. Αν ωστόσο η κοινωνία δεν τον αποδεχτεί, θα αποξενωθεί εντελώς απ' το ανθρώπινο είδος, μέσω της μεταμόρφωσής του σε κάποιο ζώο. Όλες οι ταινίες του Λάνθιμου μοιάζουν με ανθρωπολογικό πείραμα, μέσα από το οποίο στο τέλος θα είσαι σίγουρα διαφορετικός. Οι χαρακτήρες, ακολουθούν την οδό της εξέγερσης. Ωστόσο, δεν επαναστατούν ολοκληρωτικά και αυτό συμβαίνει διότι δεν επαναστατούν κατά του συστήματος, αφού μέσω των ιδεών που πρεσβεύει ήρθαν κοντά (μυωπία) και λόγω των ιδεών του ενδεχομένως είτε θα χωριστούν και πάλι, είτε θα αποξενωθούν από αυτά που οι ίδιοι νιώθουν (ο ήρωας εγκαταλείπει την αγαπημένη του στο εστιατόριο).

Ο ήρωας του Λάνθιμου στην συγκεκριμένη ταινία, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας βαθιά μελαγχολικός άνθρωπος. Οι αντιδράσεις της συμπεριφοράς του προέρχονται από έναν ψυχικό σχηματισμό εξέγερσης, ο οποίος μέσω συγκεκριμένης διαδικασίας, εξελίσσεται προς την μελαγχολική κατάπτωση (κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την ηρωίδα του «Κυνόδοντα»). Η εξέγερση έναντι του εκάστοτε νόμου είναι έντονη, ενώ υποβόσκει και ένα αίσθημα ενοχής και αυτοϋποτίμησης που κάνει τον χαρακτήρα να δέχεται μέχρι ενός σημείου τους νόμους της δυστοπικής κοινωνίας όπου ζει (Φρόντ, 2016:16). Όταν η αγαπημένη του ήρωά μας τυφλώνεται, ο ήρωας αισθάνεται ανίκανος και κλείνεται στον εαυτό του, ουσιαστικά όμως θέλει να σταθεί εναντίον του συστήματος. Σκέφτεται να τυφλωθεί και ο ίδιος ούτως ώστε να σταματήσει να είναι φοβισμένος και αποκομμένος. Οι αντιδράσεις του, είναι απόρροια ενός ψυχικού σχηματισμού

εξέγερσης, που οδηγεί προς τη μελαγχολική κατάπτωση. Με τον τρόπο αυτό η απώλεια του αντικειμένου (σύντροφός του), μετασχηματίστηκε σε απώλεια του Εγώ και η σύγκρουση ανάμεσα στο Εγώ και το αγαπημένο πρόσωπο σε διάσπαση ανάμεσα στην κριτική του Εγώ και το μεταμορφωμένο με την ταύτιση Εγώ (Φρόντ, 2016:31).

Ο ήρωας του «Αστακού» παραμένει φοβισμένος, ωστόσο από ένα «πιόνι του συστήματος», όπως παρατηρείται από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, σταδιακά μετατρέπεται σε έναν εν δυνάμει νωχελικό επαναστάτη. Παράλληλα, ο ήρωάς μας βαθμιαία ρίχνει το ψυχρό του κέλυφος, χτίζοντας μια απαλή αίσθηση συναισθήματος, όπως ακριβώς κάνει και η ταινία.

Ο Λάνθιμος στέκεται ενάντια στην κοινωνική προτίμηση για συζυγική πυρηνική οικογένεια, η οποία μπορεί να εξασφαλίσει μακροζωία και δια βίου γονιμότητα. Ο αντίκτυπος της ψυχολογικής κατάστασης των ηρώων είναι εμφανής στις πράξεις που πραγματοποιούν. Παραδείγματος χάρη, η εναρκτήρια σεκάνς, όπου μια γυναίκα τρέχει με το αυτοκίνητό της, για να σταματήσει απότομα απέναντι από ένα γαϊδούρι, το οποίο και θα πυροβολήσει, δεν εξηγείται για τις επόμενες ώρες, αλλά έρχεται να συνδυάσει όλα τα συναισθήματα που δημιουργούνται μέσω της ταινίας. Η πρώτη αυτή σεκάνς της ταινίας ξεκινά με ένα κοντινό πλάνο, ούτως ώστε το πρόσωπο της γυναίκας να καταλάβει όλη την έκταση του κάδρου. Στόχος της συγκεκριμένης τεχνικής, είναι η αποτύπωση των συναισθημάτων του χαρακτήρα που παρακολουθούμε. Ο χώρος παύει να υπάρχει, ωστόσο ο ήχος της βροχής, προσδίδει μία έντονη αίσθηση αγωνίας, η οποία υπονοεί εσωτερικότητα και απομόνωση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Bordwell, *«Κάθε ερμηνευτική πρακτική επιδιώκει να δείξει ότι τα κείμενα εννοούν περισσότερα απ' όσα λένε. Μπορεί όμως κάποιος να αναρωτηθεί γιατί ένα κείμενο να μην λέει αυτό που εννοεί»* (οπ. Αναφ. Hill & Gibson, 2009:368).

Ο Λάνθιμος μέσω της αυταρχικής μελλοντικής κοινωνίας που παρουσιάζει, θέτει έναν προβληματισμό με τον οποίο έχει ασχοληθεί και η Laoura Kipnis (2003) στο βιβλίο της "Against Love: A Polemic", όπου εξηγείται πως η αντίληψή μας για τον έρωτα διαμορφώνεται από τις πεποιθήσεις που προωθεί η κουλτούρα της δυτικής κοινωνίας, όπου εργασία και έρωτας αποτελούν έννοιες που συγχωνεύονται στην ίδια ρητορεία. Το ζευγάρι δύο ανθρώπων στον «Αστακό», έχει αποκτήσει μια τόσο αποξενωμένη χροιά που δεν διαφέρει από μία μηχανή, δεν είναι οι συναισθηματικοί παράγοντες που θα ενώσουν δύο ανθρώπους, αλλά οι χρηστικοί.

Ο Λάνθιμος έθεσε στον πυρήνα της προβληματικής του ένα καμβά σχέσεων, πρακτικών και αρχών που ξεκίνησαν από την οικογένεια, εξασφαλίζονται από αυτήν και αναπαράγονται διαμέσου αυτής («Κυνόδοντας»), για να αναπτύξει εν συνεχεία σχέσεις εξουσίας, ανταγωνισμού και συμφιλίωσης εντός της κοινότητας («Αστακός») (Παπανικολάου, 2018). Οι μεταφορές, οι αλληγορίες και οι συμβολισμοί του, επανεμφανίζονται με την επόμενη ταινία που αναλύεται, τον «Θάνατο του ιερού ελαφιού».

«Ο Στίβεν είναι ένας καρδιοχειρουργός που ζει μαζί με την σύζυγό του Άννα και τα παιδιά τους, Κιμ και Μπομπ. Αρκετές φορές συναντά έναν νεαρό, τον Μάρτιν, τον οποίο συμβουλεύει για πολλά πράγματα. Όταν τον ρωτά ένας συνάδελφός του από πού τον ξέρει απαντά πως είναι συμμαθητής της κόρης του. Ενώ στη γυναίκα του αναφέρει ότι τον βοηθά ψυχολογικά καθώς πριν χρόνια ο πατέρας του είχε σκοτωθεί σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Μια μέρα ξαφνικά ο Μπομπ ξυπνά το πρωί και δεν μπορεί να περπατήσει. Οι γιατροί δεν βρίσκουν κάτι παθολογικό, ωστόσο η κατάσταση του Μπομπ συνεχίζεται. Παράλληλα, ο Μάρτιν βγαίνει ραντεβού με την Κιμ, η οποία δείχνει ενθουσιασμένη μαζί του. Την επόμενη μέρα ο Μάρτιν, επισκέπτεται στο νοσοκομείο τον Μπομπ, ενώ παράλληλα συναντιέται με τον Στίβεν λέγοντάς του ότι ο πατέρας του πέθανε λόγω ενός ιατρικού λάθους του ιδίου. Επίσης του λέει πως για να ισορροπήσει η κατάσταση, θα πρέπει να θυσιάσει ένα μέλος της οικογένειάς του, αλλιώς θα πεθάνουν όλοι, καθώς τους έχει καταραστεί να αρρωστήσουν και να πεθάνουν σε τέσσερα στάδια: παράλυση, άρνηση λήψης τροφής, αιμορραγία από τα μάτια και θάνατος. Ο Μπομπ εξακολουθεί να μην μπορεί να περπατήσει, ενώ αρχίζει να μην θέλει να φάει. Στο νοσοκομείο η Κιμ, η οποία βρίσκεται στην ίδια κατάσταση με τον αδερφό της, μπορεί να περπατήσει ξανά όταν μιλά στο τηλέφωνο με τον Μάρτιν, ενώ παραλύει αμέσως μόλις το κλείσουν. Το γεγονός αυτό κάνει την Άννα να καταλάβει ότι ο Μάρτιν έχει υπερφυσικές ικανότητες. Ο μόνος τρόπος για να σωθεί η οικογένειά τους είναι να ακολουθήσουν τις εντολές του Μάρτιν και να θυσιάσουν ένα μέλος της οικογένειας.»

(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%B8%CE%AC%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B9%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%8D_%CE%B5%CE%BB%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BF%CF%8D)

Η πλοκή της ταινίας, αναγκάζει τον ήρωά μας να μεταμορφωθεί αλλά και να αποκαλυφθεί για το ποιος πραγματικά κρύβεται πίσω απ' το προσωπείο του

επιτυχημένου οικογενειάρχη και καρδιοχειρουργού. Ο χαρακτήρας του Στίβεν, παραλληλίζεται με τον Αγαμέμνονα, σε σχέση με την αδύνατη επιλογή που καλείται να κάνει.

Η μεταμόρφωση του ήρωά μας, θα εκτυλιχθεί μέσω μιας καθοδικής διαδρομής. Από την άνοδο, μέσω της αψεγάδιαστης εικόνας ενός διαπρεπούς επιστήμονα, θα βρεθούμε απέναντι στην πτώση, μέσα από το πρόσωπο ενός μανιασμένου εκτελεστή, που θα καταλήξει να είναι πατροκτόνος. Η επιτυχία και η αποτυχία συγκρούονται συνεχώς, με φόντο την καθημερινή ζωή μιας εύπορης οικογένειας μεγαλογιατρών, σε κάποιο μέρος του ανεπτυγμένου δυτικού κόσμου, όπου η οικονομική υπερεπάρκεια υπερτερεί στο καθετί. Αντιθέτως συναισθηματική επάρκεια δεν υπάρχει, καθώς τα συναισθήματα είναι καταπονημένα και ασθενή.

Οι δημιουργοί της ταινίας (Γιώργος Λάνθιμος και Ευθύμης Φιλίππου) με χειρουργική ακρίβεια αποκαλύπτουν τις μύχιες σκέψεις των πρωταγωνιστών και κυρίως του ήρωά μας. Ένα χειρουργικό λάθος θα σταθεί το έναυσμα για μια πράξη εκδίκησης, η οποία ξεπερνά τα όρια της ανθρώπινης λογικής, καθοδηγούμενη απ' το ένστικτο της βίας και της εξουσίας. Ο καρδιοχειρουργός Στίβεν, αιωρείται ανάμεσα στον ρόλο του θύτη και του θύματος, γεγονός που τονίζεται όταν ο ίδιος υποστηρίζει πως μόνο ένας αναισθησιολόγος μπορεί να σκοτώσει τον ασθενή, ενώ ο αναισθησιολόγος, συνεργάτης και φίλος του θα ισχυριστεί λίγο αργότερα, πως αυτό μπορεί να το κάνει ο χειρουργός. Μια θολή αλήθεια που μόνο ο νεκρός ασθενής μπορεί να ξεδιαλύνει, θα οδηγήσει στην μεταμόρφωση του καρδιοχειρουργού από θύμα σε θύτη και μετέπειτα σε εκτελεστή. Η έλλειψη επαρκών πληροφοριών, θα αναγκάσει τον κεντρικό ήρωα να αναλάβει τον ρόλο του Αγαμέμνονα.

Ο Λάνθιμος στα πρώτα λεπτά της ταινίας παρουσιάζει έναν άνευρο και αδέξιο ανθρωπάκο, έναν σχεδόν γελωτοποιό που συσχετίζει τη διαδικασία μιας χειρουργικής επέμβασης με τα ηλεκτρονικά ρολόγια, που χάνει τον χρόνο του με φλυαρίες γύρω απ' τη σωματική τριχοφυΐα, ενώ είναι σχεδόν κακομοίρης μπροστά στην ερωτική πολιορκία μιας άγνωστης γυναίκας (μητέρα του Μάρτιν). Σταδιακά στην ταινία, όπως υπογραμμίζει η κριτικός Μαρία Γαβαλά (2017), ο διαπρεπής καρδιοχειρουργός γίνεται παλιάτσος και από εκεί μετατρέπεται σε μανιασμένο εκτελεστή της ίδιας του της οικογένειας. (<http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/6064-o-sygxronos-mythos-kai-i-skoteini-goiteia-tou-allokotou>)

Όπως και κάποιοι από τους προηγούμενους χαρακτήρες που δημιουργεί ο Λάνθιμος έτσι και ο Στίβεν «ζει το παρόν ενός μελαγχολικού ανθρώπου, που

σκοτεινιάζει απ' τις τύψεις του αμαρτωλού του παρελθόντος» (Φρόντ, 2016:5). Στοιχεία μελαγχολίας φυσικά, παρουσιάζει και το νεαρό αγόρι, όντας γαντζωμένο σε ένα ειδυλλιακό παρελθόν, «ουτοποιημένο», του οποίου όσο αυξάνεται η εξιδανίκευση τόσο βαραίνει και η σκιά του πάνω στο παρόν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η σκηνή όπου ο Μάρτιν θαυμάζει όλα όσα έχει η οικογένεια του Στίβεν (πλούτη, οικογενειακή γαλήνη και αγάπη), αντιδιαστέλλοντας πως εκείνος δεν διαθέτει τίποτα από όλα αυτά λόγω του θανάτου του πατέρα του. Το κοντινό πλάνο και η ρηχή εστίαση της συγκεκριμένης σκηνής, υπονοούν εσωτερικότητα και απομόνωση, σε συνδυασμό με την τράβελινγκ κίνηση προς το πρόσωπο του ήρωα (Μάρτιν), η οποία δημιουργεί ένταση και αγωνία στον θεατή. Ο μελαγχολικός γαντζώνεται σε ένα αγαπημένο και ευτυχισμένο παρελθόν που αδυνατεί να εγκαταλείψει. Το παραληρηματικό αυτό συναίσθημα δένει αδιάρρηκτα τη μελαγχολία με τη μανία. Ο μανιακός αλλάζει τον κόσμο πιο εύκολα απ' τον εαυτό του, ακριβώς αυτό σκοπεύει να κάνει και ο ίδιος ο Μάρτιν (Φρόντ, 2016:6). Οι ήρωες του Λάνθιμου ίσως μεταμορφώνονται γιατί είναι βαθιά μελαγχολικοί. Προσπαθούν να αποτινάξουν αυτή τη μελαγχολία τους μέσω της μεταμόρφωσης, αλλά θάβονται βαθύτερα μέσα σε αυτήν.

Ο Λάνθιμος χρησιμοποιεί και στις τρεις ταινίες που αναλύουμε το μοτίβο του Δαυίδ και Γολιάθ, όπου ο μικρός και ανήμπορος άνθρωπος (μεγάλη κόρη «Κυνόδοντα», πρωταγωνιστής «Αστακού», καρδιοχειρουργός στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού»), προσπαθεί να σταθεί απέναντι στην οικογένεια, στην κοινωνία, στον ξένο εισβολέα και εν γένει στους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που τον χειραγωγούν. Με αυτόν τον τρόπο, οι χαρακτήρες εξελίσσονται παράλληλα και ταυτόχρονα με την ιστορία. Μέσω σωματικών, λεκτικών, ψυχολογικών και συναισθηματικών δράσεων αναδιαμορφώνονται και οι προσωπικότητες των πρωταγωνιστών. Η πολλαπλότητα των χαρακτήρων ορίζεται με βάση την φυσική τους κατάσταση, την προσωπικότητά τους και την κοινωνική τους θέση. Στον Λάνθιμο, αυτές οι τρεις πλευρές κάθε χαρακτήρα, συχνά συγκρούονται. Έτσι, η μεταμόρφωση των πρωταγωνιστών, δηλαδή η αλλαγή σκέψης και συμπεριφοράς τους μέσα στην ταινία είναι άμεσα συνυφασμένη με την ωρίμανσή τους κατά τη διάρκεια της δράσης και της εξέλιξης της πλοκής. Σημαντικό στοιχείο αυτής της μεταμόρφωσης, αποτελεί και η πλαισίωση των πρωταγωνιστών από άλλους χαρακτήρες με τους οποίους σχετίζονται ή στους οποίους αντιδρούν. Ο χαρακτήρας της Χριστίνας στον «Κυνόδοντα», θα συμμετάσχει καθοριστικά στην διαμόρφωσή του χαρακτήρα της μεγάλης κόρης της οικογένειας,

όπως και η συμπεριφορά του πάτερ φαμίλια. Στον «Αστακό», ο έρωτας που αισθάνθηκε ο πρωταγωνιστής για την αγαπημένη του, είναι που θα τον κάνει να επαναστατήσει ξανά, ενώ τέλος στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η εμφάνιση του νεαρού αγοριού ταράζει την ισορροπία όχι μόνο του πρωταγωνιστή αλλά και ολόκληρης της οικογένειας του, φανερώνοντας μύχιες πλευρές της προσωπικότητάς τους, που ίσως ούτε οι ίδιοι να γνώριζαν.

Εκτός απ' τον πρωταγωνιστή των ταινιών του Λάνθιμου, βασικό ρόλο στην εξέλιξη της δράσης κατέχει και ο ανταγωνιστής, ο οποίος επί της ουσίας εναντιώνεται στον σκοπό του πρωταγωνιστή, θέτοντας του εμπόδια που απορρέουν απ' τις δικές του αξίες και τα δικά του «πιστεύω». Συνήθως, ο ανταγωνιστής στα έργα του Λάνθιμου ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της οικογένειας, του συστήματος και της εξουσίας γενικότερα. Στον «Κυνόδοντα», ο βασικός ανταγωνιστής της μεγάλης κόρης είναι ο πατέρας, λόγω των κανόνων που ο ίδιος πρεσβεύει. Είναι αυτός στον οποίο προσωποποιούνται και γίνονται ορατά τα εμπόδια της ίδιας, ακόμα και αν η σύγκρουση αφορά την ίδια με τον εαυτό της. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στον «Αστακό», όπου ο ανταγωνιστής ενσαρκώνεται στο πρόσωπο οποιουδήποτε κατέχει μια μορφή εξουσίας (διεύθυνση ξενοδοχείου, αρχηγός των «Μοναχικών», αστυνομικός στο εμπορικό κέντρο της πόλης). Όσο πιο ισχυρός είναι ο ανταγωνιστής, τόσο πιο πολύπλοκη πρέπει να είναι η δράση του πρωταγωνιστή για να τον αντιμετωπίσει. Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», το νεαρό αγόρι γίνεται ο ανταγωνιστής τόσο του πρωταγωνιστή, όσο και της οικογενείας του. Ο ίδιος έχει ηθικά κατακριτέους σκοπούς, εφόσον στοχεύει στην εκδίκηση και στην εξιλέωση του ίδιου, μέσω μιας θυσιαστικής τελετής. Οι αξίες που έχει ο ανταγωνιστής, θα αναδιαμορφώσουν ολόκληρο το πλαίσιο δράσης των πρωταγωνιστών. Η σύγκρουση επομένως που υπάρχει και στις τρεις αυτές ταινίες του Λάνθιμου, τοποθετείται ανάμεσα σε αδύναμους -κοινωνικά και συναισθηματικά- χαρακτήρες και απέναντι σε εξουσιαστικούς μηχανισμούς, οι οποίοι προστατεύονται και θεμελιώνονται ανάλογα με τις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες.

Στις ταινίες του Λάνθιμου δεν υπάρχουν ήρωες με την απόλυτη έννοια του όρου, καθώς πρόκειται για ταινίες που στόχο έχουν να θίξουν ζητήματα κοινωνικού και πολιτικού ενδιαφέροντος. Ο ήρωας ή η ηρωίδα επομένως, ενσαρκώνει έναν συγκεκριμένο προβληματισμό, με το να γίνεται η προέκτασή του. Με αυτή την τεχνική, υπερτονίζεται η σημασία του νοήματος της ταινίας, με αποτέλεσμα να υπονομεύεται η δραματουργική επεξεργασία των αντιδράσεων του ήρωα, γεγονός

που επαυξάνεται στον Λάνθιμο μέσω του τρόπου με τον οποίο οι ήρωές του υποδύονται τους χαρακτήρες τους. Πρόκειται συνεπώς για ταινίες που συνδυάζουν δύο διαφορετικά υποείδη, εκείνες που στοχεύουν στην υπαρξιακή αναζήτηση των βασικών χαρακτήρων μέσω ενός ψυχολογικού τόνου και αυτών, που μέσα από ένα τόνο καταγγελίας, επισημαίνουν κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής. Η έμφαση επομένως δεν δίνεται στην πλοκή, αλλά στις ψυχολογικές διεργασίες που συντελούνται μέσα στους χαρακτήρες και στο θέμα που αφορά στην άσκηση της εξουσίας, μέσα στην εκάστοτε κοινωνική συνθήκη.

III. «Η ΕΝΑΛΛΑΓΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΕΙΩΝ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ»

Οι ήρωες του Λάνθιμου ζουν σαν να έχουν ενεργοποιήσει έναν «αυτόματο πιλότο», λόγω της εξουσιαστικής συμμόρφωσης που οφείλουν να έχουν. Η συμπεριφορά τους κυβερνάται από σιωπηρές και υπονοούμενες κατευθυντήριες οδηγίες έως ότου αυτές να γίνουν αδιαίρετο και άρρηκτα συνδεδεμένο κομμάτι του εαυτού τους. Στον «Κυνόδοντα», τα παιδιά προετοιμάζονται για το οικογενειακό τραπέζι σαν να πρόκειται για μία εκδήλωση μεγάλης σημασίας ή ένα πάρτι. Χτενίζονται και ντύνονται με όμορφα ρούχα για να τιμήσουν τον κόσμο που θα συναντήσουν. Ο κόσμος αυτός ωστόσο περιορίζεται στο πολύ στενό όριο της οικογενείας τους. Στον «Αστακό», κάθε πρωί, ο ήρώας μας ξυπνάει και ακολουθεί την ίδια διαδικασία, την δική του ρουτίνα, η οποία ωστόσο είναι απολύτως καθοδηγούμενη αλλά και ελεγχόμενη απ' τη διεύθυνση του ξενοδοχείου. Μια φορά την ημέρα, η καμαριέρα του ξενοδοχείου τρίβει τους γλουτούς της στο σώμα του Ντέιβιντ για λίγα δευτερόλεπτα, ούτως ώστε να του προκαλέσει ερωτική διέγερση. Ο ίδιος βασανίζεται μέσω αυτής της τακτικής, η οποία σύμφωνα με το ξενοδοχείο, θα βοηθήσει τον ίδιο να βρει ευκολότερα ερωτική σύντροφο. Τα χρώματα παραμένουν ψυχρά, οξύνοντας την αίσθηση απόστασης και ψυχρότητας μεταξύ των χαρακτήρων. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας «Ο θάνατος του ιερού ελαφιού» συναντιέται ανα τακτά χρονικά διαστήματα με το νεαρό αγόρι, ίσως προκειμένου να εξιλεωθεί. Η κοινωνική ζωή των χαρακτήρων του Λάνθιμου τυποποιείται, καθώς επιλέγουν να ακολουθούν - υποσυνείδητα ή μη- οδηγίες που κυβερνούν την συμπεριφορά τους, καθιστώντας με κάποιον τρόπο τον κόσμο στον οποίο ανήκουν προβλέψιμο. Παρόλο που η προβλεψιμότητα αυτή συχνά τους δημιουργεί προβλήματα, σε ένα βαθμό δείχνει να τους παρέχει και ένα αίσθημα ασφάλειας καθώς μόνο μέσα σε αυτά τα πλαίσια γνωρίζουν πώς να επιβιώσουν (Goffman, 1956). Όταν η μεγάλη κόρη πετάει το παιχνίδι του αδερφού της εκτός σπιτιού, εκείνος δεν διανοείται να περάσει τα όρια που του έχουν θέσει οι γονείς του και να βγει για να το ψάξει, παρά το αίσθημα της απώλειας που νιώθει. Από μία σκοπιά, αυτή η προβλεψιμότητα της συνεχούς τήρησης των κανόνων, θεωρείται συλλογικό επίτευγμα. Η οικογένεια του «Κυνόδοντα», λόγω των ερεθισμάτων που έχει εκλάβει, καταφέρνει να ζει αρμονικά, έχοντας ως κατευθυντήριο άξονα τις ίδιες αξίες και τα ίδια πρότυπα, το ίδιο συμβαίνει και με την κοινωνία του «Αστακού» και την οικογένεια στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού».

Μόνο η υπονόμηση της εμπιστοσύνης και της πίστης μας από τέτοιου είδους πρότυπα, θα οδηγήσει σε μικρές ή μεγαλύτερες αποδράσεις από αυτά. Έτσι και οι χαρακτήρες του Λάνθιμου -όχι όλοι αλλά κάποιοι από αυτούς- σταδιακά και βαθμιαία αντιλαμβάνονται πως ο κοινωνικός κόσμος στον οποίο ανήκουν, δεν είναι έτσι όπως θα έπρεπε. Τέτοιου είδους αποκλίσεις είναι κατανοητές εφόσον αντικαθιστούν τον κυρίαρχο ορισμό της κατάστασης με έναν άλλον, είναι όμως καταστροφικές αν δεν μπορούν να ερμηνευτούν κατάλληλα. Σ' αυτές τις αποκλίσεις υπέπεσε η πρωταγωνίστρια του «Κυνόδοντα» μέσω της επιρροής της Χριστίνας, καθώς και ο ήρωας του «Αστακού», πρώτα μέσω της αρνητικής εμπειρίας που είχε από την σχέση που σύναψε στο ξενοδοχείο (όπου η γυναίκα σκότωσε τον αδερφό-σκύλο του για να ελέγξει αν το εξέχον χαρακτηριστικό το οποίο τους ένωσε -έλλειψη συναισθημάτων- υπάρχει στην ουσία) και έπειτα μέσω του έρωτα που αισθάνθηκε στο δάσος. Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», ο πατέρας αδυνατώντας να είναι πλήρως ειλικρινής και ξεκάθαρος, τόσο με την οικογένειά του όσο και με τον νεαρό, δημιούργησε μια σειρά από λάθη που οδήγησαν στο αποτέλεσμα της καταναγκαστικής θυσίας ενός μέλους της οικογένειάς του.

Οι χαρακτήρες του Λάνθιμου επομένως, μέσω των συγκεκριμένων παρεκκλίσεων, δεν μπόρεσαν να διατηρήσουν την εμπιστοσύνη τους σε ένα ασαφές περιβάλλον, όπου η ευθραυστότητα της καθημερινής ζωής αποκτούσε σταθερότητα και τάξη διαμέσου μικρών και τυπικών χειρονομιών (Goffman, 1956).

Καθένας μετασχηματίζεται σε έναν κυνικό παίκτη ρόλων που κρύβεται πίσω από ένα ένδυμα προσωπείων, το οποίο αντιστοιχεί στην παράσταση που δίνει μπροστά σε διάφορα ακροατήρια. Ο Λάνθιμος μέσω της οπτικής των ταινιών του εξυψώνει το ιδιαίτερο ζήτημα της επιτέλεσης ενός ρόλου μπροστά σε άλλους. Παρακολουθώντας το έργο του, ο θεατής διερωτάται συνεχώς κατά πόσο ο εκάστοτε χαρακτήρας πιστεύει στην εντύπωση της πραγματικότητας που προσπαθεί να δημιουργήσει σε όσους το περιστοιχίζουν. Στον «Κυνόδοντα», οι γονείς είναι οι μόνοι οι οποίοι έχουν βιώματα από τον πραγματικό κόσμο και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο υποκρίνονται. Έχοντας επινοήσει ένα μη πραγματικό λεξιλόγιο και ανύπαρκτους κανόνες συμπεριφοράς και δικαίου, ψεύδονται για να γλυτώσουν τα παιδιά τους απ' την κενότητα ενός σαθρού κόσμου, όπως οι ίδιοι ισχυρίζονται. Προβάλλουν μια άλλη εκδοχή της πραγματικότητας, αναγκάζοντας με τη λεκτική, ψυχολογική και σωματική βία τα παιδιά τους, να γίνουν μέρος αυτής. Στην διαμόρφωση αυτού του νοσηρού περιβάλλοντος, συμβάλλουν καταλυτικά τα μη

συμμετρικά πλάνα, που παραπέμπουν στην αισθητική και τον μοντερνισμό του Michelangelo Antonioni. Ο χώρος λειτουργεί κατά βάση επικουρικά ή μεταφορικά τονίζοντας την ψυχολογική αστάθεια και πίεση που υφίστανται οι ήρωες. Ο χώρος συμβάλλει στην ερμηνεία της εικόνας, χωρίς να την καθορίζει, θέλοντας να δείξει ουσιαστικά το κενό που υπάρχει στις ανθρώπινες σχέσεις. Συγχρόνως, η συνένωση της αλήθειας με το ψέμα, επιτυγχάνεται λόγω της ανάμειξης μιας αυτοσχέδιας και ερασιτεχνικής ερμηνείας σε συνδυασμό με μια κινηματογραφική αληθοφάνεια. Αυτός ο συγκερασμός υπογραμμίζει την υποκριτική δεξιότητα των ηθοποιών, εξυψώνοντάς την μέσω της συλλαβιστής προφοράς των λέξεων και της σωματικής εκμηδένισης των ηθοποιών. Τα σώματα μοιάζουν με σχεδόν ακούνητες μαριονέτες που μιλάνε μηχανικά, οξύνοντας με τον τρόπο αυτό την ένταση των βίαιων πράξεων, όπου τα σώματα εγκαταλείπουν την ακινησία τους. Η τεχνική αυτή, συνηγορεί υπέρ της δυναμικής του κοινού, η οποία του παρέχει την ελευθερία να αντιτίθεται και να αντιστέκεται απέναντι σε ένα «παντοδύναμο» κείμενο. Στον «Αστακό» επιπροσθέτως, ο ήρωάς μας επιτελεί έναν ρόλο που το σύστημα του έχει επιβάλλει. Ωστόσο με το πέρας της ταινίας αδυνατούμε να διακρίνουμε κατά πόσο ο ήρωας αντιμάχεται ολοκληρωτικά σε αυτό το σύστημα ή παραμένει έρμαιο αυτού. Αποδρά απ' το δυστοπικό περιβάλλον του ξενοδοχείου και εν συνεχεία του δάσους των «Μοναχικών», ωστόσο αναζητά εναγωνίως κάτι που θα τον συνδέσει με την αγαπημένη του (μυωπία), εφόσον τα συναισθήματα που τρέφει γι' αυτήν δεν του αρκούν. Χωρίς το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό γνώρισμα που αρχικά τους ένωσε, νιώθει ανήμπορος και παγωμένος απέναντί της αλλά και απέναντι σε όσα αισθάνεται. Η τύφλωση επομένως, είναι πράξη άκρως συμβολική. Στην περίπτωση που ο Ντέιβιντ επιλέξει να τυφλωθεί, δεν θα έχει απελευθερωθεί, αλλά υπάρχει μια περίπτωση τουλάχιστον να βρει τον έρωτα που επιδιώκει. Αν από την άλλη επιλέξει να συνεχίσει να βλέπει, τότε είναι προορισμένος να παραμείνει τυφλός, καθώς δεν θα μπορέσει ποτέ να δει διαφορετικά, έξω απ' τα κλειστά όρια που του επιβάλλει το σύστημα απ' το οποίο επιχείρησε να ξεφύγει. Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» ο πρωταγωνιστής υποκρίνεται και πάλι ανάμεσα στους δύο κόσμους στους οποίους αισθάνεται ότι ανήκει, απ' τη μία στον υλικό/επαγγελματικό και απ' την άλλη στον συναισθηματικό κόσμο.

Στον πρώτο κόσμο τα πάντα προδίδουν οικονομική υπερεπάρκεια, με τον χαρακτήρα μας να ζει επιφανειακά μέσα σε αυτή την εικόνα ενός επιτυχημένου γιατρού και ευτυχισμένου οικογενειάρχη, από την άλλη, η προσποίηση ελλοχεύει και

στην οικογενειακή ζωή του ήρωα, με τον ίδιο να αισθάνεται αποξενωμένος. Συζητάει μηχανικά με τα παιδιά και τη γυναίκα του, όπως εξίσου μηχανικά κάνει και έρωτα μαζί της. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα ξένο μέσα στον ίδιο του τον εαυτό. Υπάρχει μια διαρκής και καθοριστικής σημασίας μεταμόρφωση από το επαγγελματικό στο προσωπικό/οικογενειακό περιβάλλον. Ο Λάνθιμος μέσω της συγκεκριμένης αντίθεσης, δανείζεται μια τεχνική της κλασσικής αφήγησης που συνήθως υπάρχει μια διπλή πλοκή με τον ίδιο βασικό χαρακτήρα, η μια αφορά στον συναισθηματικό κόσμο του και η άλλη σε κάποιον άλλο τομέα (στην προκειμένη ταινία τον επαγγελματικό/υλικό κόσμο) (Bordwell, 1985:161-164). Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο δημιουργός, Γιώργος Λάνθιμος, υπογραμμίζουν – κυρίως στο πρώτο μέρος της ταινίας – τον διαχωρισμό ανάμεσα στο επαγγελματικό περιβάλλον όπου τα ψυχρά χρώματα κυριαρχούν και στο οικογενειακό/προσωπικό περιβάλλον, όπου τα χρώματα γίνονται πιο θερμά.

Ακόμα και η γυναίκα του «Κυνόδοντα», κατέχει πολύ συγκεκριμένα «δικαιώματα», όπως είναι η πρόσβαση στο τηλέφωνο (αυστηρά για να επικοινωνεί με τον πάτερ φαμίλια) και το δικαίωμα να βλέπει ταινίες στην τηλεόραση (κυρίως πορνό μαζί με τον άνδρα της). Συνεπώς, τα «δικαιώματά» της είναι άμεσα συνδεδεμένα με την τηλεφωνική και σεξουαλική επαφή της γυναίκας με τον άντρα της.

Αυτή η υποκρισία και η αδυναμία καθορισμού ενός συγκεκριμένου ρόλου στο πρόσωπο των χαρακτήρων, εξηγείται ίσως από την μη ύπαρξη ενός δημοκρατικού πλαισίου κατά την εφαρμογή τους. Οι κοινωνικοί κανόνες δεν τίθενται σε ερμηνεία, αποδοχή ή απόρριψη, εφόσον επί της ουσίας εφαρμόζονται σε απολυταρχικό πλαίσιο.

Ο Goffman (1956) επικαλούμενος τον William James, θα υποδείξει πως η τοποθέτηση πως το άτομο δεν είναι τίποτα άλλο πέρα από τον χαρακτήρα που προβάλλει μπροστά τους δεν ισχύει: *«Μπορούμε ουσιαστικά να πούμε ότι έχει κανείς τόσο πολλούς διαφορετικούς εαυτούς όσες είναι οι διακριτές ομάδες προσώπων για την γνώμη των οποίων ενδιαφέρεται. Γενικά δείχνει μια διαφορετική πλευρά του εαυτού του σε κάθε μία απ' τις διαφορετικές αυτές ομάδες.»* Έτσι η ηρωίδα του «Κυνόδοντα» έχει διαφορετική συμπεριφορά μπροστά στους γονείς της, τα αδέρφια της ή την Χριστίνα, το ίδιο και ο πρωταγωνιστής του «Αστακού», όπου μεταλλάσσεται αναλόγως με το αν τοποθετείται απέναντι στην διοίκηση του ξενοδοχείου, τους φίλους του, την αρχηγό του δάσους των «Μοναχικών» ή την ερωμένη του. Τέλος, ο Στίβεν, στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» διαφοροποιείται μπροστά στην οικογένειά του, το νεαρό αγόρι και τους συναδέλφους και φίλους του.

Τα προσώπεία εναλλάσσονται συνεχώς αναλόγως της ελευθερίας ή υποταγής που αισθάνονται οι χαρακτήρες μπροστά σε συγκεκριμένους ανθρώπους του περιβάλλοντός τους.

IV. «Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΩΣ ΜΙΑ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ»

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εκτυλιχθούν όλες οι ιστορίες του Λάνθιμου, είναι ο θεσμός της οικογένειας. Στον «Κυνόδοντα» παρακολουθούμε μία οικογένεια σε παροξυσμό, στον «Αστακό» μέσα από μία δυστοπική, οργουελική κοινωνία αναδύεται το μοντέλο μιας πυρηνικής οικογένειας ως η μόνη λύση, ούτως ώστε να παραμείνει ο κάθε άνθρωπος εν ζωή και τέλος στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», ο θεσμός της οικογένειας αμαυρώνεται μέσω μιας σειράς θυσιαστικών πράξεων. Ο δημιουργός μας, ανοίγει μια βαθιά συζήτηση ασκώντας παράλληλα και μια δριμεία κριτική, σχετικά με τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της κρίσης, οι οποίες συνδέονται άμεσα με το θέμα – οικογένεια. Βασικό συστατικό στοιχείο εξέλιξης του θεσμού της οικογένειας στα έργα του Γιώργου Λάνθιμου, αποτελεί η συνεχόμενη άσκηση βίας και εξουσίας.

Ο σκηνοθέτης, με την καθοριστική συμβολή του σεναριογράφου Ευθύμη Φιλίππου, υπογραμμίζει πως η οικογένεια στην εποχή μας ασκεί σημαντική επιρροή στη ζωή των ανθρώπων. Τα παιδιά αισθάνονται μια συναισθηματική και οικονομική εξάρτηση από τους γονείς, με αποτέλεσμα να αργούν να ανεξαρτητοποιηθούν και να απεμπλακούν από τα δεσμά του πατρικού σπιτιού τους. Έτσι και τα παιδιά του «Κυνόδοντα» αναδεικνύουν αυτήν την οπτική, μέσα από μία ιδιαίτερα διαμορφωμένη οικογένεια. Είναι καθολικά εξαρτημένα από τις αξίες, τους θεσμούς και τους κανόνες που τους έχει εμψύσει ο πάτερ φαμίλιας, με την βοήθεια της γυναίκας του. Η εξάρτηση αυτή λειτουργεί ως κινητήριος δύναμη όξυνσης των προϋπάρχουσων διαφορών ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας, εντείνοντας παράλληλα και τις ψυχολογικές εντάσεις. Πρόκειται για μία οικογένεια, η οποία είναι ακόμα οικονομικά και συναισθηματικά εξαρτημένη απ' τα ισχυρότερα μέλη της (γονείς), γεγονός που μας υπενθυμίζει την παλιά και οικονομικά δεμένη ελληνική οικογένεια, αλλά και όλα τα προβλήματα που αυτή έφερε.

Είναι μια μικρογραφία των κοινωνικών προβλημάτων που αποτυπώνονται από το σύνθημα «Πατρίς, θρησκεία, οικογένεια» μέχρι την κοινωνική ανελευθερία των ατόμων σε σχέση με το σώμα, τον ψυχισμό και την σεξουαλικότητά τους. Στην σκηνή του «Κυνόδοντα», όπου η μεγάλη κόρη συνευρίσκεται σεξουαλικά με τον αδερφό της, ύστερα από απόφαση των γονέων της, διακρίνουμε μια ηρωίδα εγκλωβισμένη σε ένα σώμα που έχει ως «υποχρέωση» την ικανοποίηση των

σεξουαλικών ορμών του αδερφού της. Τα χρώματα παραμένουν ψυχρά και οι κινήσεις μηχανικές, τονίζοντας την απάθεια των πρωταγωνιστών. Το κοντινό πλάνο, το οποίο δείχνει την πλάτη του αγοριού στο κέντρο, με τους μύες του να συστέλλονται και να διαστέλλονται είναι ένα ακόμα στοιχείο της πατριαρχικής ανδροκρατούμενης κοινωνίας του «Κυνόδοντα», το οποίο θυμίζει το πλάνο του πατέρα στο οικογενειακό τραπέζι της οικογένειας. Η σεκάνς αυτή παραπέμπει σε ένα είδος βωβού κινηματογράφου, προοικονομώντας ότι κάτι περίεργο θα συμβεί. Στην σκηνή συνεύρεσης του γιου με την μεγάλη κόρη της οικογένειας, η κάμερα εστιάζει τόσο στην έκφραση του προσώπου των ηθοποιών, όσο και στις εκφραστικές κινήσεις του σώματός τους, υπογραμμίζοντας μια κορύφωση προτού η κόρη πάρει την απόφαση να δραπετεύσει. Η προστατευτικότητα που προβάλλει ο θεσμός της «άγιας ελληνικής οικογένειας» μετατράπηκε σε χειριστικότητα των μελών της στον υπέρτατο βαθμό. Οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί της οικογένειας δεν στοχεύουν στην προστασία των μελών της, αλλά σε ένα βίαιο εγκλωβισμό μακριά από οτιδήποτε μπορεί να διασπάσει και να διαφθείρει τον ήδη διεφθαρμένο μικρόκοσμό της (Παπανικολάου, 2018:17-18).

Ο Έλληνας σκηνοθέτης αναγνώρισε εγκαίρως πως η οικογένεια βραχυκύκλωμα – όπως εύστοχα την έχει χαρακτηρίσει ο Παπανικολάου - είναι θέμα διαχρονικό και παγκόσμιο. Στον «Αστακό», ο θεσμός της οικογένειας παρουσιάζεται ως μια μικρογραφία μιας κοινωνίας σε κρίση. Ο δημιουργός ανοίγει την συζήτηση στα πλαίσια ενός ζητήματος πιο αναλυτικού και ταυτόχρονα πιο πολιτικού. Από την μία η οικογένεια διαμορφώνει την κοινωνία και από την άλλη συμβαίνει το αντίστροφο, καθώς πρόκειται για μια σχέση αλληλεπίδρασης. Είναι η κοινωνία στην συγκεκριμένη ταινία, που θα ξεχωρίσει ποια μέλη της είναι κατάλληλα, ούτως ώστε να προβούν στην δημιουργία οικογένειας. Βάζοντας τους χαρακτήρες του σε ένα ξενοδοχείο πολυτελείας, που θυμίζει οργουελικό πειραματικό εργαστήριο, οι ίδιοι θα συμμορφωθούν προς τις κοινωνικές επιταγές που πρεσβεύει η ανώτερη εξουσία. Κάθε έννοια ατομικότητας και ελευθερίας παύει να υφίσταται, στον βωμό της δημιουργίας μιας απεγάδιαστης κοινωνίας με βάση ένα συγκεκριμένο δημογραφικό μοντέλο. Οι άνθρωποι δεν αντιμετωπίζονται ως υποκείμενα αλλά ως αριθμοί δωματίων που θα συμβάλλουν στην επίτευξη ενός συγκεκριμένου οράματος. Αποτελούν μέλη μιας ευρύτερης πειθαρχικής κοινωνίας, τα οποία οφείλουν να εξασκηθούν και να προετοιμαστούν, για να γίνουν ικανά μέλη ενός μικρότερου συνόλου, της οικογένειας. Όπως η οικογένεια του «Κυνόδοντα» ασχολείται με την

υγεία των μελών της, την επιτήρηση του «φυσικού» της φύλου και της «φυσικής» τους εξέλιξης, τον προσδιορισμό των ορίων του κανονικού και του μη κανονικού, την οργάνωση των σχέσεων των σωμάτων μεταξύ τους και του κάθε σώματος με τον πληθυσμό (Παπανικολάου, 2018), έτσι και η κοινωνία του «Αστακού» ρυθμίζει τις αντίστοιχες ανάγκες των μελών της. Πρόκειται για την βιοπολιτική διάσταση της οικογένειας, η οποία ως θεσμός συγχρονίζεται με το κοινωνικό σύνολο. Για τον Φουκώ, ο όρος βιοπολιτική περιγράφει το πώς η εξουσία προσδιορίζει τρόπους και μορφές ζωής, πώς οργανώνει και προσδιορίζει όχι μόνο την κοινωνική αλλά και την σωματική, την βιολογική και την ψυχική διάσταση της ζωής, και αυτό στο επίπεδο ταυτόχρονα και του ατόμου και του πληθυσμού (οπ. αναφ. Παπανικολάου, 2018:30). Η οικογένεια, που έχει στόχο να δημιουργήσει η δυστοπική κοινωνία του «Αστακού», είναι αυτή που θα πρεσβεύει και θα προάγει τις αξίες της. Η κοινωνία επομένως, αποτελεί μία μεγάλη οικογένεια και ο θεσμός της οικογένειας αντίστοιχα μια μικρογραφία της κοινωνίας.

Η οικογένεια παραμένει ο πυρήνας της κοινωνίας και στην ταινία του Γιώργου Λάνθιμου «Ο θάνατος του ιερού ελαφιού». Στις μέρες μας, υπάρχει η πεποίθηση πως η ανατροφή των παιδιών και οι συνθήκες διαβίωσης είναι πιο ευνοϊκές για την οικογένεια. Μέσω των συγκεκριμένων χαρακτήρων του Λάνθιμου ωστόσο, ασκείται μία έντονη κριτική στην προαναφερθείσα τοποθέτηση. Μόνο φαινομενικά ο θεσμός της οικογένειας είναι πολύ καλύτερος σήμερα απ' ότι παλιά. Επί της ουσίας μέσω της ταινίας, ο θεατής παρατηρεί υπαρκτές αλλά εντελώς επιδερμικές σχέσεις. Τα παιδιά δεν έχουν ιδιαίτερα στενές επαφές με τους γονείς και πολλές φορές διακρίνουμε έναν ανταγωνισμό μεταξύ τους. Η μητέρα φαίνεται να έχει αδυναμία στο αγόρι, ενώ ο πατέρας στο κορίτσι, έτσι αντίστοιχα και τα παιδιά αγαπούν και σέβονται τον έναν απ' τους δύο γονείς περισσότερο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου η μητέρα, προθυμοποιείται να κάνει τις δουλειές του σπιτιού που αντιστοιχούν στον μικρό της γιο, δικαιολογώντας τον που δεν τις έκανε. Αργότερα ωστόσο, θα καταλάβουμε πως η «συμπάθεια» που δείχνει προς το αγόρι δεν είναι ουσιαστική, αφού θα αποτελέσει και εκείνο, όπως και η κόρη της οικογένειας, δύο απ' τα εν δυνάμει θύματα της θυσιαστικής τελετής που θα ακολουθήσει. Συγχρόνως, η σχέση του ανδρόγυνου είναι ανύπαρκτη. Δεν είναι το συναίσθημα αλλά η κοινωνική συνθήκη που κάνει τους δύο γονείς να μοιάζουν ευτυχισμένοι στον περίγυρό τους. Η συγκεκριμένη οικογένεια μοιάζει να οικοδομείται ως ένα κοινωνικο-οικονομικό μοντέλο της εποχής. Η υποκρισία που ενυπάρχει ανάμεσα στα μέλη της, λειτουργεί ως μέρος ενός

προβλήματος, ως η μικρογραφία μιας διαβρωμένης και δηλητηριασμένης κοινωνίας. Είναι επομένως η οικογένεια ένας χώρος ασφάλειας και θαλπωρής ή μία εγκλωβιστική, βίαιη και καταπιεστική συνθήκη, της οποίας πρέπει να αποτελούμε συστατικό στοιχείο; Αυτόν τον προβληματισμό θέτει ο Γιώργος Λάνθιμος, δείχνοντας σώματα που πονούν, βρίσκονται στα όριά τους και απορούν, θέλοντας να αντισταθούν και να ξεφύγουν από αυτή την λαίλαπα που τους έχει καταπιεί. Οι σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, καταλήγουν να βιώνονται ως σχέσεις εμπλοκής και αναπαραγωγής παθογένειας (Παπανικολάου, 2018:156). Στόχος, είναι η αμφισβήτηση τόσο του θεσμού της οικογενείας, όσο και των κοινωνικών υποκειμένων που αυτή προβάλλει. Η αμφισβήτηση αυτή γίνεται εμφανής, μέσω ενός έντονου οικογενειακού, ατομικού και κοινωνικού εγκλωβισμού των πρωταγωνιστών, καθώς και ενός εγκλωβισμού ανάμεσα στην επαγγελματική και την οικογενειακή/προσωπική τους ζωή. Για να απεμπλακούν απ' τον εγκλωβισμό αυτόν οι ήρωες χορεύουν ξέφρενα («Κυνόδοντα») ή βιαιοπραγούν, αναζητούν συντροφικότητα και απελευθερώνονται σεξουαλικά δημοσίως («Αστακός»).

Οι τρεις αυτές ταινίες του Γιώργου Λανθίμου θα μπορούσαν να ιδωθούν διαδοχικά μέσω της σχέσης αιτίου και αιτιατού. Αυτό που βλέπουμε στον «Κυνόδοντα» είναι η παθογένεια μιας ελληνικής οικογένειας, η οποία είναι απόρροια ενός ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου που προάγει την βία, τον αυταρχισμό και την υποκρισία. Αντίστοιχα, ο «Αστακός» αναδεικνύει την ίδια προβληματική από την αντίστροφη οπτική γωνία, καθώς είναι η δυστοπική πραγματικότητα της κοινωνίας, η οποία διαμορφώνει οικογένειες που άγονται και φέρονται μέσω συγκεκριμένων εξουσιαστικών μηχανισμών. Στον «Θάνατο του ελαφιού» από την άλλη, υπογραμμίζεται ο συγκερασμός και η αλληλεπίδραση της οικογένειας και της κοινωνίας υπό το πρίσμα της βίας και της εξουσίας που ελλοχεύει και στους δύο αυτούς θεσμούς. Ο θεατής καλείται να σκεφτεί τα όρια ρεαλισμού και αλληγορίας στα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια που παρουσιάζει ο Γιώργος Λάνθιμος. *«Με τον τρόπο αυτό η πολιτική κατεύθυνση δεν απουσιάζει ως στόχος - όσο κι αν γίνεται με πιο έμμεσους και σίγουρα όχι ρεαλιστικούς τρόπους. Είναι μάλιστα η παράλληλη δράση ρεαλισμού, συμβολισμού, μετωνυμίας αλλά και αλληγορίας αυτή που συνδέει τούτες τις ταινίες με το κοινωνικό τους συμφραζόμενο»* (Παπανικολάου, 2018:151-152). Ωστόσο, άξιο λόγου είναι πως σε καμία απ' τις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, η βία και η εξουσία που ασκείται στους χαρακτήρες δεν καταστρατηγείται ολοκληρωτικά στο τέλος. Η πατριαρχική και κοινωνική γαλήνη διαταράσσεται για λίγο, αλλά δεν

αναδομείται απ' τα θεμέλιά της. Κανένας απ' τους ήρωες δεν δικαιώνεται εντελώς, με τους ίδιους αλλά και τους θεατές να μένουν μετέωροι απέναντι σε ένα αβέβαιο ανοιχτό τέλος.

V. Η ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ GIRARD ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΩΝ ΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΤΟΥ ΛΑΝΘΙΜΟΥ

Στο έργο του Λάνθιμου η μίμηση αποτελεί εφελτήριο κάθε σύγκρουσης και κοινωνικής συνθήκης που διαδραματίζεται. Η μίμηση αυτή δεν αποτελεί απλή έκφραση θαυμασμού και μάθησης -όπως συμβαίνει τις περισσότερες φορές- αλλά αναγιγνώσκεται ιδωμένη κάτω από ένα άλλο πλαίσιο, εκείνο της μίμησης ως προσπάθεια οικειοποίησης, γεγονός που μας βοηθά να κατανοήσουμε επαρκέστερα το θέμα της βίας στο έργο του.

Η επιθυμία των ηρώων του Λάνθιμου για επιθετικότητα, αποτελεί τον μοχλό που θα παρουσιάσει το ίδιο το πρόβλημα, τον τρόπο που οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές θα καταφέρουν να εκφράσουν το πρόβλημα που τους ταλανίζει και όχι την αιτία που το δημιουργεί. Όταν η ηρωίδα του «Κυνόδοντα» (μεγάλη αδελφή) μαχαιρώνει τον αδελφό της, δεν το κάνει επειδή έχει εκνευριστεί υπερβολικά πολύ με την συμπεριφορά του τελευταίου -σε τέτοιο σημείο όπου δεν μπορεί να ελέγξει τα νεύρα της- αλλά διότι δεν βρίσκει άλλο τρόπο να εκδηλώσει όλα όσα αισθάνεται και βιώνει, ούσα εγκλωβισμένη σε ένα κλειστοφοβικό περιβάλλον, στο οποίο έχει αρχίσει να διαισθάνεται ότι δεν είναι κύρια του εαυτού της. Στο σημείο αυτό, η χειριστικότητα και η προστατευτικότητα της «αγίας ελληνικής οικογένειας» δείχνει το μελανό της σημείο. Μέσα από αυτή τη σκηνή ο δημιουργός της ταινίας, θέτει στο στόχαστρο ένα θεσμό (οικογένεια), ο οποίος βρίσκεται στον πυρήνα των συμβάσεων και των νοοτροπιών που πρέπει να αλλάξουν. Η προστατευτικότητα την οποία προσπαθεί να αναδείξει ο πάτερ φαμίλιας μεταφράζεται σε ακραία μορφή χειριστικότητας μέσα από τρία αλληλένδετα επίπεδα του κλειστού βραχυκυκλωμένου συστήματος της οικογένειας του «Κυνόδοντα» (Παπανικολάου, 2018:25-27). Αρχικά υπάρχει το συμβολικό επίπεδο, όπου ο πατέρας θεωρείται το κέντρο της εξουσίας του σπιτιού. Συγκεντρώνει πάνω του όλες τις μορφές εξουσίας που πρεσβεύει αυτή η οικογένεια. Ο τρόπος ομιλίας, ντυσίματος, διάταξης και ιεραρχίας, είναι απόρροια των κανόνων και των αξιών που έχει θεσπίσει ο πάτερ φαμίλιας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο τρόπος που η οικογένεια τοποθετείται στο οικογενειακό τραπέζι. Το πρώτο πλάνο συνδυάζεται με γωνία λήψης στο «κύψος του ματιού». Ο πατέρας τοποθετείται στο κέντρο του κάδρου, με τα παιδιά του εκατέρωθεν και την μητέρα απέναντί του. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση τονίζει τον εξουσιαστικό ρόλο του

καθενός. Παράλληλα, το δεύτερο επίπεδο ανάδειξης του κλειστοφοβικού περιβάλλοντος της οικογένειας του «Κυνόδοντα», αφορά στον τομέα της εκπαίδευσης/πειθαρχίας των μελών της. Ο πατέρας, ως υπεύθυνος της διαπαιδαγώγησης και ανατροφής των παιδιών παραδίδει καθημερινά κατάλληλα μαθήματα και ασκήσεις. Το ζήτημα της εκπαίδευσης και της πειθάρχησης αποτελεί θεμέλιο λίθο της οικογενειακής γαλήνης και αρμονίας, πάντα ωστόσο υπό το πλαίσιο μιας εξουσιαστικής απολυταρχίας. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα σχολείου/πειθαρχείου, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Δημήτρης Παπανικολάου, το οποίο δεν ξεφεύγει από τους νόμους του περίκλειστου κόσμου του σπιτιού. Άξιο λόγου, είναι πως πρόκειται για ένα πλαίσιο με συγκεκριμένο λεξιλόγιο αλλά και ειδικές ασκήσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας, που στόχο έχουν πάντα να ιεραρχήσουν τα μέλη της.

Πέρα από το κομμάτι της πειθαρχίας και της ιεράρχησης, που αποτελούν απαραίτητα γνωρίσματα της οικογενείας του «Κυνόδοντα», το τρίτο στοιχείο της είναι η πλήρης διαχείριση των σωμάτων των μελών της, γεγονός που θα οδηγήσει ακόμα και στην αιμομιξία. Υπεύθυνοι για την φυσική κατάσταση και την υγεία των παιδιών, είναι αποκλειστικά και μόνο οι γονείς τους και πρωτίστως ο πατέρας. *«Βασική χρηστική αλληγορία εντός της ιστορίας αυτής της ταινίας, δεν είναι παρά μια αφήγηση που συνδέει τον χρόνο, την μελλοντικότητα, το σώμα, την υγιή ωρίμανση και τον εγκλεισμό. Τα παιδιά μαθαίνουν και διαρκώς επαναλαμβάνουν ότι θα μπορέσουν να βγουν έξω μόνο όταν θα έχει πέσει ο κυνόδοντάς τους. Αυτός ο αενάως αναβαλλόμενος τετελεσμένος μέλλοντας είναι που έρχεται ουσιαστικά να προσδιορίσει και τον παροντικό εγκλεισμό και τα ίδια τα σώματά τους.»* (Παπανικολάου, 2018:26). Από αυτή την κυνοδοντική οικονομία δεν θα μπορούσε να λείπει η σεξουαλική ανάγκη, που λαμβάνει χώρο μόνο στην ζωή του μεγαλύτερου γιου. Πρόκειται για μια ανάγκη που θα ικανοποιηθεί, στο απολύτως ρομποτικό πλαίσιο που ο δημιουργός αρέσκεται να τοποθετεί τέτοιου τύπου ερωτικές σκηνές. Ο πατέρας θα επιλέξει μία κοπέλα που εργάζεται στο εργοστάσιο του ιδίου, ούτως ώστε να καλύψει τις σεξουαλικές διαθέσεις του γιου του, πληρώνοντάς την. Ωστόσο, όταν η λύση αυτή επιφέρει διαταραχή στην ισορροπία της οικογένειας, ο γιος θα καλεσθεί να επιλέξει μία απ' τις δύο αδερφές του. Η σκηνή όπου ο Λάνθιμος τοποθετεί τον γιο μέσα σε μια μπανιέρα με κλειστά μάτια και τις δύο αδερφές του εκατέρωθεν αυτού, ούτως ώστε μέσω της αφής και της σωματικής επαφής να γίνει η επιλογή, προκαλεί νευρική αμηχανία και απέχθεια στον θεατή, ο οποίος σταδιακά οδηγείται προς την εικόνα της

αιμομιξίας. Τα πλατιά κάδρα που συχνά χρησιμοποιεί ο Λάνθιμος –όπως και στην συγκεκριμένη σκηνή- τονίζουν την αλληλεπίδραση του περιβάλλοντος με τους χαρακτήρες, ενώ τα ψυχρά χρώματα, έρχονται να υπογραμμίσουν την παντελή απουσία συναισθημάτων και αντιδράσεων από την πλευρά των χαρακτήρων.

Πρόκειται για τρία αλληλένδετα επίπεδα, τα οποία βραχυκυκλώνουν σταδιακά το ένα πίσω από το άλλο (συμβολικό, πειθαρχικό, διαχείριση σωμάτων). Το αλληγορικό σχήμα της κυνοδοντικής οικογένειας, φέρνει στο προσκήνιο το βραχυκυκλωμένο σύστημα μιας ολόκληρης κοινωνίας, ενός ευρύτερου πειθαρχικού συστήματος. Η οικογένεια θα αναλάβει τα ηνία και τον ρόλο του καθοδηγητή, ακριβώς επειδή η κοινωνία -σύμφωνα με τον πάτερ φαμίλια- έχει αποτύχει σε αυτό. *«Για όση πειθαρχηση δεν φτάνει η οικογένεια, εμπιστεύεται την κοινωνία, στέλνοντας τα «δυσπροσάρμοστα» μέλη της στους φορείς της, αντιστοίχως όταν οι πειθαρχικοί φορείς της κοινωνίας φτάνουν σε ένα όριο με ένα μέλος της, το στέλνουν πίσω στην οικογένεια».* (Φουκώ, 2003)

Η οικογένεια, δεν αποτελεί τίποτα λιγότερο από μια μικρογραφία της κοινωνίας, ένα πρώτο δείγμα ενός ολοκληρωμένου κοινωνικού συστήματος. Διότι η οικογένεια, όπως κατοχυρώνεται στο 21^ο άρθρο του Συντάγματος της Ελλάδας «συντηρεί» και «προάγει» το έθνος. Ο Λάνθιμος αναδεικνύει ζητήματα που σχετίζονται με το πολιτικοκοινωνικό γίγνεσθαι της εκάστοτε κοινωνίας και εποχής, μέσα απ' την παρατήρηση ενός οικογενειακού πλαισίου. Μέσα από μια αφαιρετική αλληγορία φτάνει στον ρεαλισμό και από ένα θεωρητικό προβληματισμό σε μια κοινωνική καταγγελία (Παπανικολάου, 2018:32). Η αιτία που δημιουργεί το πρόβλημα της επιθετικότητας πρέπει να αναλυθεί υπό το πρίσμα των τριών προαναφερθέντων επιπέδων, ως μία εκδήλωση των ποικίλων προβλημάτων που αυτά δημιουργούν στην ψυχοσύνθεση των ηρώων μας.

Ο μηχανισμός της μίμησης που αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω έρχεται να ερμηνεύσει την πηγή της βίας, μέσα από ένα παράδειγμα στον «Κυνόδοντα». Τα δύο παιδιά παίζουν με ένα αεροπλανάκι μέχρι που τσακώνονται για το ποιος από τους δύο θα το έχει στα χέρια του, έτσι η μεγάλη κόρη αποφασίζει να πετάξει το παιχνίδι αυτό έξω απ' τον κήπο του σπιτιού, ούτως ώστε να εκδικηθεί τον αδερφό της, ο οποίος γνωρίζει ότι δεν μπορεί να βγει έξω απ' το κλειστοφοβικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει ολόκληρη η οικογένεια. Η μεγάλη αδερφή επιθυμεί το αεροπλανάκι λόγω του ότι πρώτος το επιθύμησε ο αδερφός της και αυτό οδηγεί σε μία αναπόφευκτη σύγκρουση.

«Άπαξ και αφυπνιστεί η επιθυμία της βίας επιφέρει ορισμένες σωματικές μεταβολές που προετοιμάζουν τους ανθρώπους για την μάχη (Girard, 2017:13)». Οι ήρωες του Λάνθιμου ξεσπούν και μάχονται («Κυνόδοντας»: η μεγάλη αδερφή μαχαιρώνει τον αδερφό της, ο πατέρας χτυπά την μεγάλη κόρη με μια βιντεοκασέτα, «Αστακός»: η πρώτη γυναίκα με την οποία ζευγαρώνει ο πρωταγωνιστής στο ξενοδοχείο σκοτώνει τον αδερφό-σκύλο του, «Ο θάνατος του ιερού ελαφιού»: ο ήρωας ξυλοκοπεί το αγόρι που έχει εισβάλει στην ζωή της οικογένειάς του, ενώ είναι δεμένο στην καρέκλα του υπογείου του), καθώς το περιβάλλον στο οποίο διαμορφώνονται οξύνει μέσα τους τον σπόρο της επιθετικότητας. Ο Άντονι Στορ (1979:48) παρατηρεί ότι είναι πιο δύσκολο να κατευναστεί η επιθυμία της βίας παρά να προκληθεί. Στις παλαιότερες ή πιο πρωτόγονες μορφές κοινωνίας, απ' τη Δυτική δημοκρατία για παράδειγμα -όπως είναι και η κυνοδοντική μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας- η επιθετική ορμή συχνά έχει την ίδια λειτουργία που παρουσιάζει και σε άλλα κοινωνικά ζώα, δηλαδή να δημιουργεί μια σταθερή κοινωνία βασισμένη στην εξουσία.

Η βία στο έργο του Λάνθιμου είναι ακόρεστη από και προς όλες τις κατευθύνσεις, γεγονός που δεν μας αφήνει να ορίσουμε με σιγουριά ποιος είναι ο θύτης και ποιο το θύμα. Οι ήρωες του Λάνθιμου ενσαρκώνουν στα πρόσωπά τους και τους δύο αυτούς ρόλους. Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» για παράδειγμα, το αγόρι εισβάλει στην οικογένεια με στόχο να την καταστρέψει (θύτης), είναι όμως παράλληλα και το θύμα ενός λάθους που προκλήθηκε απ' την πλευρά του πατέρα της οικογένειας. Με αυτόν τον τρόπο ο Λάνθιμος καταφέρνει να τοποθετήσει στην θέση του πλάσματος που προκάλεσε την οργή της βίας, ένα πλάσμα ευάλωτο και προσιτό, το οποίο έχει το προτέρημα της μεταμόρφωσης. Η θυσιαστική υποκατάσταση αποσκοπεί στην εξαπάτηση της βίας. Στην σκηνή της Βίβλου όπου παρουσιάζεται ο Ισαάκ και ο Ιακώβ λόγου χάρη, αναφέρεται ο γιος ο οποίος κρύβεται κυριολεκτικά κάτω απ' το δέρμα του θυσιασμένου ζώου. Το ζώο παρεμβάλλεται πάντα ανάμεσα στον πατέρα και στον γιο, παρεμποδίζοντας τις άμεσες επαφές που θα μπορούσαν να επισπεύσουν τη βία.

Έτσι και στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», ο μικρός γιος αλλά και ολόκληρη η οικογένεια του ήρωα είναι το ζώο ανάμεσα στον πατέρα και στο νεαρό αγόρι (Girard, 2017), είναι το εξιλαστήριο θύμα το οποίο ωστόσο ορίζεται τυχαία. Για να ξεπεραστεί η απειλή η οποία «χτύπησε» την οικογένεια του ήρωα, έρχεται η τύχη η οποία θα οδηγήσει στην απελευθερωτική απόφαση. Η τελική σκηνή στον «Θάνατο

του ιερού ελαφιού», όπου ο πατέρας με ένα σκουφί στα μάτια στοχεύει τυχαία με το όπλο στραμμένο προς τα τρία μέλη της οικογένειάς του, είναι η υπέρτατη σκηνή όπου ο δημιουργός *«αφήνει τη βία να αφηνιάσει, ούτως ώστε τελικά η τύχη να είναι αυτή που θα ρυθμίσει τη σύγκρουση»* (Girard, 2017:526). Σαν μια σύγχρονη Μήδεια, ο ήρωας στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», προετοιμάζει το θάνατο ενός μέλους της οικογένειάς του, όπως ένας ιερέας την θυσία. Έτσι, η βία που έχει συσσωρευτεί ξεχύνεται με ολέθριες συνέπειες. Η γυναίκα και τα παιδιά του πρωταγωνιστή στην συγκεκριμένη σεκάνς αποτελούν σκηνικό της μιζανσέν, καθώς είναι ακούνητοι και φυμωμένοι. Τα κοντινά κοντρ-πλονζέ στο πρόσωπο του ήρωα αναδεικνύουν την σημασία και τον επιβλητικό χαρακτήρα του, ενώ παράλληλα αποκρύπτουν πληροφορίες για τον περιβάλλοντα χώρο, προσδίδοντας σασπένς και έκπληξη. Το μονοπλάνο με κίνηση τράβελινγκ προς το σώμα του μικρού γιου της οικογένειας, σε συνδυασμό με την μουσική σύνθεση του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ, αυξάνουν την συναισθηματική φόρτιση του θεατή.

Το νεαρό αγόρι έχει ως απώτερο σκοπό την τιμωρία του ήρωα, μέσω της καταστροφής της οικογένειάς του. Ο Hegel αναφέρει ότι *«η επιθυμία επιθυμεί την επιθυμία του άλλου»*, απ' την άλλη ο Girard θα πει ότι *«η επιθυμία είναι μιμητική και οικειοποιητική»* (2017). Δεν επιθυμεί την επιθυμία του άλλου ως επιθυμία αυτή καθ' αυτή αλλά μιμείται την επιθυμία του άλλου για ένα αντικείμενο. Η πραγματική αιτία είναι ο Άλλος. Αυτή ακριβώς την οπτική έρχεται να αναδείξει με ένα αντίστροφο τρόπο το νεαρό αγόρι που τοποθετεί στο έργο του ο Λάνθιμος. Το αγόρι αυτό δεν επιθυμεί την καταστροφή της οικογένειας του ήρωά μας, αλλά στοχεύει να αποδώσει στο πρόσωπό του τα ίδια συναισθήματα και τις ίδιες συνθήκες που βίωσε ο ίδιος. Εφόσον ο ήρωάς μας είναι υπεύθυνος για τον θάνατο του πατέρα του αγοριού από ιατρικό λάθος, ο μόνος τρόπος για να ικανοποιηθεί και να καταλαγιάσει η βία που έχει μέσα του, είναι η απώλεια ενός μέλους της οικογένειάς του υπαίτιου. Η πραγματική αιτία της συμπεριφοράς του αγοριού είναι αυτός ο Άλλος.

Η μίμηση ωστόσο, πέρα από την οπτική της βίας που επιφέρει στη ζωή των ανθρώπων, οφείλει να ιδωθεί και κάτω από ένα άλλο πρίσμα, εκείνο της μάθησης. Τόσο στον «Αστακό» όσο και στον «Κυνόδοντα», η μίμηση μέσω της μάθησης είναι εμφανής και πάλι, όμως η μάθηση αυτή δεν επιτυγχάνεται μέσω της πραγματικής και αντικειμενικής επιθυμίας, αλλά μέσω της επιθυμίας του αφανισμού της διαφοράς των ηρώων. Αυτό που προκαλεί τη βίαιη σύγκρουση τόσο στην κοινωνία όσο και στην οικογένεια που δημιουργεί ο Λάνθιμος στα έργα του δεν είναι η διαφορά, αλλά η

απώλειά της (Girard, 2017:89). Οι ήρωες στις δύο ταινίες που προαναφέρθηκαν, στερούνται κάθε διακριτικού γνωρίσματος, κάθε «ταυτότητας». Στον «Αστακό», κάθε μέλος της κοινωνίας πρέπει με βάση ένα εξέχον χαρακτηριστικό του να ταιριάζει και να ζευγαρώσει με ένα άλλο μέλος, που θα διαθέτει το ίδιο χαρακτηριστικό. Η διαφορετικότητα και η μοναδικότητα παύουν να υφίστανται. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον «Κυνόδοντα», όπου η ταυτότητα των ηρώων απουσιάζει παντελώς, γεγονός που διαφαίνεται ακόμα και απ' το ότι τα μέλη της οικογένειας δεν έχουν ονόματα, αλλά μόνο ιδιότητες (μικρή αδερφή, μεγάλη αδερφή, αδερφός, μητέρα, πατέρας). Μόνο η Χριστίνα και ο συνάδερφος του πατέρα στο εργοστάσιο διαθέτουν ονόματα και αυτό διότι ζουν έξω απ' το κλειστοφοβικό περιβάλλον της οικογένειας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στο ξενοδοχείο του «Αστακού», όπου η αναφορά στους ήρωες γίνεται με βάση τον αριθμό του δωματίου τους.

Αυτή η μίμηση με μορφή εκμάθησης που διαφαίνεται στο έργο του Γιώργου Λάνθιμου, δημιουργεί σχεδόν πάντα στους ήρωές του εσωτερικές συγκρούσεις. Η βία προκαλείται απ' τη μάταιη προσπάθεια των ανθρώπων να κατακτήσουν, εκτός από τα υποβαλλόμενα απ' τη μιμητική επιθυμία αντικείμενα τη διαφορά απ' τους άλλους - μια διαφορά που στην πράξη αποδεικνύεται πάντοτε άπιαστη. Έτσι οι ήρωες φτάνουν στο σημείο να προσπαθούν να εξοντώσουν αυτό που φαινομενικά επιθυμούν, οδηγούμενοι σταδιακά στην δική τους καταστροφή. Στο τέλος του «Αστακού», βλέπουμε τον ήρωά μας να κατευθύνεται προς την τουαλέτα του εστιατορίου, ούτως ώστε με ένα μαχαίρι να στερήσει ο ίδιος απ' τον εαυτό του την αίσθηση της όρασης. Στα τελευταία λεπτά της ταινίας τα χρώματα γίνονται και πάλι ψυχρά, ενώ τα πλάνα είναι κοντινά καθώς η ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής. Το τελευταίο μονοπλάνο από ψηλή γωνία λήψης έρχεται να αναδείξει έναν ευάλωτο και αδύναμο χαρακτήρα, σε ένα γενικό κάδρο αντικειμενικό και απρόσωπο. Η ταινία κλείνει φορτίζοντας συναισθηματικά τον θεατή, υπό την μουσική υπόκρουση της Σοφία Λόρεν, στο τραγούδι «*Τί είναι αυτό που το λένε αγάπη;*». Αιτία αυτής της απόφασης, είναι η ανάγκη του ίδιου να κατέχει ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα με την γυναίκα που αγαπά (η οποία είναι τυφλή). Ωστόσο, πρόκειται για μία ανάγκη επιβεβλημένη απ' το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ζει. Το πλαίσιο αυτό τιμωρεί όσους ανθρώπους μένουν μόνοι, χωρίς ερωτικό σύντροφο, μετατρέποντάς τους σε ζώα. Ο ήρωας του «Αστακού» επαναστατεί αλλά όχι καθολικά. Ξεφεύγοντας αρχικά απ' το πολυτελές ξενοδοχείο, όπου ζουν όλοι οι

μοναχικοί άνθρωποι μέχρι να βρουν το ταίρι τους και στην συνέχεια απ' το δάσος των «Μοναχικών», καταλήγει να συμβιβαστεί, επαναστατώντας μέχρις ενός σημείου. Εν τέλει ο ίδιος, αποφασίζοντας να τυφλωθεί (γεγονός που δεν μας δείχνει αν συνέβη), δείχνει πως προτιμά να αποξενωθεί από τον εαυτό του, παρά από την κοινωνία στην οποία ανήκει. Αν ωστόσο η κοινωνία δεν τον αποδεχτεί θα αποξενωθεί εντελώς απ' το ανθρώπινο είδος (μεταμόρφωση σε ζώο). Ο Λάνθιμος μέσα σε μία αυταρχική κοινωνία, που επιβάλλει ένα συγκεκριμένο δημογραφικό μοντέλο, δείχνει την μετάλλαξη και την αποξένωση του ανθρώπου.

Ας συνεχίσουμε όμως έχοντας το βλέμμα μας στραμμένο στην μίμηση, η οποία στα έργα του Λάνθιμου είναι η κινητήριος δύναμη όλων των δεινών. *«Στην περίπτωση που η οικειοποιητική μίμηση χωρίζει, οδηγώντας δύο ή περισσότερα υποκείμενα να στραφούν προς το ίδιο αντικείμενο, έχοντας την επιθυμία να το οικειοποιηθούν, η συγκρουσιακή μίμηση θα τους ενοποιήσει αναπόφευκτα, στο να συγκλίνουν στον ένα και μοναδικό αντίπαλο που όλοι επιθυμούν να καταστρέψουν»* (Girard, 2017). Η θεωρία αυτή διαφαίνεται ξεκάθαρα στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», όπου ο πατέρας με τον νεαρό θα δημιουργήσουν μια μορφή συνωμοσίας - ακόμα και αν πηγάζει μόνο απ' την επιθυμία του αγοριού- η οποία θα οδηγήσει στην εύρεση ενός αποδιοπομπαίου τράγου. Κοιτάζοντας πιο ψύχραιμα και κυνικά την πηγή της αντιπαλότητάς τους, ανακαλύπτουν αυτό που θεωρούν την πραγματική αιτία σύγκρουσης, που στην περίπτωση της συγκεκριμένης ταινίας, είναι η οικογένεια του ήρωα. Πρόκειται για μια αναγκαστική διαδικασία, η οποία εάν δεν πραγματοποιηθεί, θα οδηγήσει στην ανεξέλεγκτη κλιμάκωση της βίας.

Το εξιλαστήριο θύμα είναι καθ' όλα στοχευμένο και καθόλου τυχαίο στην περίπτωση των ταινιών του Λάνθιμου, ούτως ώστε να εξηγήσει την αιτία της εκάστοτε πράξης. Το εξιλαστήριο θύμα στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», πρέπει να κατέχει ένα μοναδικό γνώρισμα, να είναι μέλος της οικογένειας του πρωταγωνιστή. Το χαρακτηριστικό αυτό του θύματος του Λάνθιμου, μας φέρνει στο μυαλό μία αναφορά του Girard στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη, στο σημείο που οι μαθητές ρωτούν τον άνθρωπο ο οποίος γεννήθηκε τυφλός, αν αυτό είναι σφάλμα δικό του ή των γονιών του. Η ανθρώπινη ιστορία άλλωστε βρίθει παραδειγμάτων όπου οι άρρωστοι, οι ανάπηροι, και άλλες μειονότητες, θεωρούνται υπεύθυνες της εξάπλωσης του κακού της νόσου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», όπου η οικογένεια του πρωταγωνιστή «πληρώνει» τις αμαρτίες αυτού του ιδίου. Η καταστροφή του θύματος –εν τω προκειμένω ο θάνατος του μικρού παιδιού- είναι ο

μοναδικός τρόπος να σταματήσει η πραγματική αιτία του κακού και της βίας που προηγήθηκε.

Ένα στοιχείο που απουσιάζει στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» ωστόσο, είναι η απόλυτη ομοφωνία για την εξόντωση του θύματος. Αντιθέτως τόσο στον «Αστακό» όσο και στον «Κυνόδοντα», η ομοθυμία αυτή ενυπάρχει στην συμπεριφορά των πρωταγωνιστών, τουλάχιστον σε ένα μεγάλο ποσοστό. Αρχικά, στον «Αστακό» παρατηρείται ότι η πλειονότητα των μελών της δυστοπικής κοινωνίας που παρουσιάζει ο δημιουργός, ασπάζεται χωρίς καμία αντίρρηση το δημογραφικό μοντέλο που της επιβάλλουν τα απολυταρχικά μέλη της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σεκάνς όπου οι κάτοικοι του υπερπολυτελούς ξενοδοχείου πηγαίνουν με τα όπλα τους για το λεγόμενο κυνήγι των «Μοναχικών». Στην συγκεκριμένη σεκάνς κυριαρχεί η μουσική επένδυση του τραγουδιού των Αττίκ *«Από μέσα πεθαμένοι»*. Τα ψυχρά χρώματα, σε συνδυασμό με την αργή κίνηση της κάμερας, έρχονται να αναδείξουν την αποξένωση των ηρώων από τον ίδιο τους τον εαυτό, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει και ο στίχος της μουσικής επιλογής του Γιώργου Λάνθιμου *«από μέσα πεθαμένοι και απ' όζω ζωντανοί»*. Όσο πιο πολλούς «Μοναχικούς» σκοτώσουν, τόσο περισσότερες μέρες θα κερδίσουν πριν μεταμορφωθούν για πάντα σε ζώα. Στο σημείο αυτό υπάρχει μία συμφωνία ανάμεσα στους κατοίκους του ξενοδοχείου και το απολυταρχικό καθεστώς, προς εξόντωση οποιουδήποτε «τρωτού σημείου» αυτής της κοινωνίας. Η εκτέλεση δεν θεωρείται αδίκημα, αλλά μέσο προάσπισης και ήρεμης συμβίωσης του δημογραφικού μοντέλου που έχει θεσπιστεί. Το εξιλαστήριο θύμα, αποτυπώνεται στα εξεγερμένα πρόσωπα των «Μοναχικών». Ολόκληρη η κοινωνία πείθεται πως το εξιλαστήριο θύμα, είναι απόλυτα υπεύθυνο για την κοινωνική αναταραχή που θα επέλθει και ότι η πράξη της είναι εντελώς δικαιολογημένη και απαραίτητη, αδυνατώντας να δει ότι το θύμα της είναι τυχαίο. Παρόλα αυτά, άπαξ και η διαδικασία εύρεσης «Μοναχικών» ξεκινήσει, επικρατεί μια γενική ομοθυμία μέσω της μίμησης σε ολόκληρη την κοινότητα. Όταν η κοινότητα είναι ομόφωνη ως προς το στόχο της εξολόθρευσης, το θύμα εξοντώνεται. Αυτός ο μηχανισμός άλλωστε αποτελεί το θεμέλιο της θεωρίας της βίας ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας.

Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», παρότι δεν υπάρχει ομόφωνη απόφαση ως προς την επιλογή του αποδιοπομπαίου τράγου, η διαδικασία που ακολουθείται είναι σταθερή. Ο νεαρός που παρουσιάζεται, προσεγγίζει την οικογένεια του πρωταγωνιστή ούτως ώστε να τιμωρήσει τον τελευταίο για το κακό που του έκανε. Αναζητά τη δικαίωση μέσω της εξομοίωσης των δύο οικογενειών, γεγονός που

προοικονομείται μέσω μιας φράσης-κλειδί του νεαρού, πριν ακόμη αποκαλυφθεί ο πραγματικός του σκοπός: *«Εμείς ζούμε σε μία όχι και τόσο ωραία γειτονιά και σε ένα όχι και τόσο όμορφο σπίτι»*. Η φράση αυτή τονίζει αρχικά την φαινομενική διαφορά των δύο οικογενειών, καθώς η οικογένεια του ήρωά μας είναι εύπορη και ευτυχισμένη, ενώ η οικογένεια του νεαρού δυστυχισμένη και φτωχή, λόγω της απώλειας του πατέρα του. Σταδιακά ο νεαρός «χτίζει» το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα σε εκείνον και τον πρωταγωνιστή, θέλοντας εν συνεχεία να αναδείξει τον τρόπο γεφύρωσης αυτής της διαφοράς. Έτσι, τόσο ο θεατής όσο και η οικογένεια, οδηγούνται μέσω της επαγωγικής στην αιτία εξάλειψης αυτής της διαφοράς. Ο πατέρας πρέπει να «πληρώσει» θυσιάζοντας κάτι δικό του, ένα μέλος της οικογένειάς του. Ο νεαρός θέλει να δει στα πρόσωπα της οικογενείας την απόγνωση, τον πόνο και τον φόβο, συναισθήματα που προξενήθηκαν πρώτα στον ίδιο, λόγω του θανάτου του πατέρα του. Το χάσμα που υπάρχει μεταξύ αυτών των δύο οικογενειών θα εξαφανισθεί μέσω της θυσιαστικής πράξης, στοιχείο που δικαιολογεί και τον τίτλο της ταινίας. Σταδιακά οι ήρωες θα αποδεχτούν πως η θυσία μέσω της ανεύρεσης ενός αποδιοπομπαίου τράγου, είναι η μόνη λύση για να επέλθει η νηνεμία και πάλι στη ζωή της οικογένειάς τους. Οι θυσίες και οι τιμωρίες που υφίσταται σταδιακά η οικογένεια (παράλυση παιδιών, εκπλήρωση σεξουαλικών επιθυμιών ενός οικογενειακού φίλου απ' την πλευρά της μητέρας, ερωτική απογοήτευση κόρης) έχουν ένα και μόνο στόχο, να εντείνουν ή καλύτερα -στην προκειμένη περίπτωση- να δημιουργήσουν ένα κλίμα ομοψυχίας και να αποκαταστήσουν εν τέλει την τάξη (AR. Radcliffe-Brown, 1965:158).

Οι άνθρωποι θέλουν να πιστεύουν ότι όλα τα δεινά τους, προκαλούνται από έναν υπεύθυνο απ' τον οποίο είναι εύκολο να απαλλαγούν (Girard, 2017). Αρχικά στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», ο υπαίτιος όλων ήταν ο πατέρας για το αγόρι και το αγόρι για την οικογένεια. Κλιμακωτά όμως το εξιλαστήριο θύμα ενσαρκώθηκε στο πρόσωπο του μικρού αγοριού. Με τον τρόπο αυτό, ο δημιουργός μας παρουσιάζει ένα φαινόμενο σχεδόν ομαδικής τύφλωσης μπροστά στην αλήθεια, καθώς ο θεατής παρατηρεί στα τελευταία καταλυτικά λεπτά της ταινίας, έναν πατέρα ο οποίος γίνεται πατροκτόνος ούτως ώστε να επέλθει η Κάθαρσις.

Οι ήρωες αγνοούν στο σημείο αυτό, πως η γαλήνη που αναμένουν, επί της ουσίας δεν θα διαρκέσει ούτε θα τους δικαιώσει ηθικά. Μέσω της τελευταίας σκηνής του «Θανάτου του ιερού ελαφιού», όπου η οικογένεια πηγαίνοντας στο εστιατόριο για να γευματίσει, συναντά και πάλι την αιτία όλων των δεινών που πέρασε (το

αγόρι), ο δημιουργός ίσως θέλει να αποτυπώσει πως η διαδικασία εξόντωσης ενός εξιλαστήριου θύματος (το μικρό γιο της οικογένειας), είναι απλώς το έναυσμα για την δημιουργία μιας αέναης μελλοντικής βίας μέσα σε ένα συγκεκριμένο τελετουργικό πλαίσιο. Τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των ηρώων, αποτυπώνουν τα συναισθήματα και την δραματικότητα, στοιχεία τα οποία φτάνουν στο απόγειό τους με το τελευταίο μονοπλάνο στο πρόσωπο του Μάρτιν, σε συνδυασμό με το άκουσμα του τραγουδιού της πρώτης σκηνής της ταινίας. Ενώ η οικογένεια προσπαθεί να ανακτήσει τις χαμένες αξίες και τις δυνάμεις της, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπο του χαμένου γιου τους τη σωτηρία της, συνειδητοποιεί πως η βία που εξαφανίστηκε μέσω της θυσίας του, επανέρχεται στο πρόσωπο του θύτη – αγοριού για να ταραξεί την πρόσκαιρη και φαινομενική γαλήνη της οικογένειας, υπενθυμίζοντάς της πως ο φαύλος κύκλος της βιαιότητας δεν θα πάψει να υφίσταται ποτέ.

Ο Λάνθιμος, μέσω των ταινιών του τονίζει πως στις συγκεκριμένες κοινωνίες και οικογένειες κάθε σύγκρουση μπορεί να αντιμετωπισθεί μόνο μέσω της βίας και του θυματοποιητικού μηχανισμού, αποκλείοντας κάθε προσπάθεια διαπροσωπικής επαφής μέσω της συνεννόησης και του διαλόγου. Βλέποντας τις ταινίες του Λάνθιμου και τη βιαιότητα που ενυπάρχει σε αυτές γεννάται ένα κεντρικό ερώτημα *«Πώς οι άνθρωποι επιβάλλουν στους συνανθρώπους τους τόση βία;»*. Η συλλογική, οικογενειακή και ατομική βία, είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται συνεχώς στα έργα του Λάνθιμου, δημιουργώντας κατά κάποιο τρόπο και την ίδια την ταυτότητα του δημιουργού. Με την βαθύτερη ανάλυση των ταινιών αναδύονται φυσικά και επιμέρους παράγοντες αυτής της βαρβαρότητας, χωρίς ωστόσο να απουσιάζει ούτε λεπτό η κλιμακωτή μεταμόρφωση των πρωταγωνιστών του Λάνθιμου σε άτομα με υπερ-ανεπτυγμένο δολοφονικό ένστικτο.

Μια εξήγηση που δόθηκε και πιο πάνω φέρνει στο προσκήνιο τον μηχανισμό της μίμησης. Οι άνθρωποι, τις περισσότερες φορές, λειτουργούν εκ φύσεως σαν πρόβατα ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στις οποίες ζουν, γεγονός που επιβεβαιώνεται μέσα απ' το βιοπολιτικό περιβάλλον του Λάνθιμου. Η δυστοπική κοινωνία του «Αστακού», η οποία θυμίζει ανθρωπολογικό πείραμα, συνδέεται με το γνωστό πείραμα του Stanley Milgram, το οποίο πραγματοποιήθηκε τον Ιούλιο του 1961 από τον Αμερικανό ψυχολόγο και θέλει να δείξει την απόλυτη υπακοή στην εξουσία:

«Το πείραμα Milgram για την υπακοή στα στοιχεία της αρχής, ήταν μια σειρά από πειράματα κοινωνικής ψυχολογίας, που διεξήγαγε ο ψυχολόγος

Stanley Milgram του Πανεπιστημίου Yale. Μετρήθηκε η προθυμία των συμμετεχόντων στη μελέτη, με άνδρες από ένα ευρύ φάσμα επαγγελμάτων με ποικίλα επίπεδα εκπαίδευσης, οι οποίοι έπρεπε να υπακούσουν σε μια αρχή που τους έδωσε εντολή να εκτελέσουν πράξεις αντίθετες με την προσωπική τους συνείδηση. Οι συμμετέχοντες οδηγήθηκαν να πιστεύουν ότι βοήθησαν σε ένα μη σχετικό πείραμα, στο οποίο έπρεπε να διαχειριστούν ηλεκτρικά σοκ σε ένα "μαθητευόμενο". Αυτά τα ψεύτικα ηλεκτρικά σοκ αυξήθηκαν βαθμιαία σε επίπεδα που θα ήταν θανατηφόρα εάν ήταν πραγματικά.»
(https://en.wikipedia.org/wiki/Milgram_experiment)

Το πείραμα του Λάνθιμου και του σεναριογράφου Ευθύμη Φιλίππου, εξελίσσεται με βάση τη δική τους αποτρόπαιη δυναμική. Οι ήρωές του, όπως και εκείνοι του πειράματος του Milgram, είναι άνθρωποι με τυποποιημένα και αυτοματοποιημένα συναισθήματα, ήθη, συμπεριφορές και πεποιθήσεις, οι οποίοι θα μπορούσαν με ευκολία να χαρακτηριστούν ως απάνθρωποι ηθικά και συμπεριφορικά άκαμπτοι.

Ο Λάνθιμος, φέρνοντας στις οθόνες μας το συγκεκριμένο ανθρωπιστικό πείραμα, προσπαθεί να αναδείξει πώς θα λειτουργούσαν φαινομενικά πολιτισμένοι άνθρωποι σε μία αυταρχική και δυστοπική κοινωνία ενός ζοφερού τεχνοκρατούμενου μέλλοντος, όπως ακριβώς οι μελετητές του πειράματος Milgram ήθελαν να ερευνήσουν την επωδό που άκουγαν απ' τους ναζί στρατιώτες, ότι εκτελούσαν απλώς διαταγές.

Ο παραλληλισμός του πειράματος με τον «Αστακό», υπαινίσσεται πώς λογικοί και έξυπνοι άνθρωποι, είναι πολύ εύκολο να κάνουν κακό σε άλλους κάτω από ορισμένες συνθήκες. Το μόνο που χρειάζεται είναι μία οδηγία από μία πηγή που τη θεωρούν αυθεντία ή ιεραρχικά ανώτερη. Στην ταινία που εξετάζουμε η πηγή αυτή αποτελείται απ' τη διεύθυνση και τα μέλη του ξενοδοχείου ανεύρεσης συντρόφου, οι οποίοι δημιουργώντας την λεγόμενη δύναμη του όχλου, χειραγωγούν τους ανθρώπους μετατρέποντάς τους σε άτομα έτοιμα να ριχθούν σε πράξεις παράτολμες και μη λογικές. Διαμορφωμένος με λανθάνοντα ερεθίσματα και καταστροφικές δυνάμεις, ο όχλος είναι ένας σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης της κοινωνίας. Μέσα σε αυτή τη λειτουργία του πλήθους, είναι σύνηθες τα άτομα να χάνουν την αίσθηση της προσωπικής τους ταυτότητας, επηρεαζόμενα από το αίσθημα του συνανήκειν, το μεγάλο μέγεθος της ομάδας και την ψυχολογική καταπίεση που επικρατεί μέσω της βίας και της εξουσίας. Το σημείο αυτό, αποτελεί έναν ακόμη

παραλληλισμό της ταινίας, με τους πειθήνιους και παθητικούς πολίτες που δημιουργούν συχνά τα εκάστοτε συστήματα εξουσίας και οι κυβερνήσεις.

VI. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΑΝΘΙΜΟΥ

Πρόκειται για ταινίες με δομικά στοιχεία, τα οποία δεν συνάδουν με τις υπόλοιπες ταινίες της κυρίαρχης τάσης ψυχαγωγίας (mainstream entertainment films). Αυτές οι ταινίες εν γένει, ονομάζονται ταινίες τέχνης, διαφέροντας απ' τον κλασσικό τρόπο αφήγησης.

Άξια λόγου, πριν αρχίσουμε τον συσχετισμό του συγκεκριμένου όρου με το έργο του Γιώργου Λάνθιμου, είναι η ανάλυση των τριών λέξεων που χρησιμοποίησε ο Bordwell στην αφήγησή του για τις ταινίες τέχνης: «Ρεαλισμός, Προσωπική δημιουργία, Διφορούμενο» (1979, στο Brandy & Cohen, 1999: 717), τις οποίες λίγο αργότερα άλλαξε σε «Αντικειμενικότητα, Υποκειμενικότητα, Προσωπική Δημιουργία» (206). Στο συγκεκριμένο κείμενο, ο συγγραφέας κάνει λόγο για στοιχεία που συναντάμε κι εμείς στην ανάλυσή μας για τις ταινίες του Λάνθιμου. Ο τελευταίος, ασπάζεται την μη απόλυτη εφαρμογή του πυρήνα της κλασσικής αφήγησης, με τις συνηθισμένες νόρμες της σχέσης αιτίου - αιτιατού να απουσιάζουν. Ο δημιουργός τείνει να ενεργοποιεί συνεχώς την οξυδέρκεια και την εγρήγορση του κοινού. Οι ιστορίες δεν αφομοιώνονται παθητικά μέσω της πλοκής αλλά μέσω της αμφισβήτησης όσων παρακολουθούμε. Υπάρχουν χαρακτήρες, οι επιθυμίες των οποίων οδηγούν στην πλοκή, παρ' όλα αυτά δεν έχουν ξεκάθαρους στόχους και επιθυμίες. Στις ταινίες του Λάνθιμου, οι ήρωες ετεροκαθορίζονται και διαμορφώνονται με το πέρας της δράσης τους. Τα εξωτερικά κίνητρα των πρωταγωνιστών δεν είναι ξεκάθαρα, ίσως γιατί δεν έχουν γίνει κατανοητά και απ' τους ίδιους. Χαρακτήρες εμφανίζονται και απουσιάζουν απ' τα πλάνα μας χωρίς προετοιμασία και εξήγηση.

Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η μητέρα του Μάρτιν εμφανίζεται ξαφνικά στη ζωή του ήρωά μας, χωρίς καμία πληροφορία που θα την καταστήσει λίγο πιο οικεία στην παρακολούθηση του έργου. Με τον τρόπο αυτό γεγονότα και υποπλοκές αρχίζουν να αναπτύσσονται με το θεατή να νιώθει ευάλωτος σε ένα απρόσιτο περιβάλλον. Αρχικά, υπάρχει ένα πολύ γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται ο ήρωας, χωρίς να παρουσιάζονται αντιξοότητες και εμπόδια, ο δημιουργός κάνει ένα ταξίδι στην ανθρώπινη κατάσταση των ηρώων του.

Η στυλιζαρισμένη μορφή των έργων του Λάνθιμου, αναδεικνύει χαρακτήρες που πάσχουν, ώστε να εκφράσουν τις υπαρξιακές και ψυχολογικές αναζητήσεις τους. Η δράση που εκτυλίσσεται, υπερκαλύπτεται απ' την αντίστοιχη ψυχολογική

αντίδραση σε όσα γίνονται. Πρόκειται για έναν «κινηματογράφο ψυχολογικών φαινομένων σε αναζήτηση των αιτιών τους» (Σκοπετέας, 2015:231). Ο Λάνθιμος αλλά και ο σεναριογράφος Ευθύμης Φιλίππου, μάχονται να αναδείξουν το εσωτερικό κίνητρο των χαρακτήρων τους, καθώς είναι αυτό που θα νοηματοδοτήσει ολόκληρη την ταινία τους. Ο ρεαλισμός είναι έντονος μέσω μιας ψυχολογικής υποκειμενικότητας, όπως στοχευμένα επισημαίνει ο Bordwell (οπ. αναφ. Σκοπετέας, 2015:232). Ο Λάνθιμος θίγει υπαρκτά ζητήματα (οικογένεια, βία-εξουσία, αποξένωση), αποδίδοντάς τα σε ένα υπερρεαλιστικό πλαίσιο. Άλλωστε, η φορμαλιστική προσέγγιση, εκτιμά τον κινηματογράφο στον βαθμό που αυτός, σύμφωνα με τον Arnheim, «υπερβαίνει την αδύναμη μηχανική αναπαραγωγή της αληθινής ζωής». Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία σταδιακά παύουν να ξενίζουν τον θεατή, ο οποίος γνωρίζει πως η ταυτότητα και η προσωπικότητα του δημιουργού, αποτελούν βασικά στοιχεία της ίδιας της δομής και του συστήματος της ταινίας.

A. Η ΓΛΩΣΣΑ

Η κατακερματισμένη γλώσσα είναι μία από τις βασικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Γιώργος Λάνθιμος, με τις λέξεις να αποκτούν διαφορετικό νόημα και σημασία (στοιχείο που παρατηρούμε έντονα στον «Κυνόδοντα» όπου την σημασία των λέξεων αποφασίζουν οι γονείς), ενώ οι διάλογοι μοιάζουν αφύσικοι και περίεργοι, με τους ηθοποιούς να μιλούν ρομποτικά, γεγονός που θέλει να υπογραμμίσει την ανελευθερία έκφρασης και βούλησης που τους έχει κυριεύσει. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη σκηνή του «Κυνόδοντα», η οποία ξεκινάει με το πλάνο σε ένα παλιό κασετόφωνο, όπου ακούγονται ηχογραφημένες λέξεις, το νόημα των οποίων δεν έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα. Ο δημιουργός, χρησιμοποιώντας το μεσαίο πλάνο, αναδεικνύει την γλώσσα του σώματος και τις εκφράσεις των χαρακτήρων, οι οποίοι στην συγκεκριμένη σεκάνς στέκονται παθητικά σε όσα ακούν, γεγονός που επιτυγχάνεται ακόμα καλύτερα με το πλάνο «στο ύψος του ματιού», το οποίο αποτελεί την πιο συνήθη και ουδέτερη οπτική γωνία. Ενδιαφέρον έχουν τα χρώματα της εικόνας, όπου συμβάλλουν στις ψυχολογικές αντιδράσεις του θεατή, με τους τόνους βιολετί, μπλε και πράσινου να κυριαρχούν. Σύμφωνα με τον Λυκίδη (2015: 13) «Στις ταινίες του Λάνθιμου η γλώσσα διευκολύνει την τήρηση της ρουτίνας και την εσωτερίκευση των κοινωνικών ιεραρχιών. Οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν ένα υπερβολικά ορθολογιστικό στυλ που φτάνει σε

παράλογα επίπεδα απανθρωποποίησης.» Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαιτέρως εμφανές στον «Κυνόδοντα», όπου οι χαρακτήρες επικοινωνούν μεταξύ τους με έναν αλλόκοτο τρόπο, ο οποίος συνοδεύεται από μία υπερβολική ευγένεια. Οι διάλογοι δεν έχουν κανένα συναισθηματισμό και τόνο, σαν να μην θέλουν να αποδώσουν κανένα νόημα. Ίσως το γεγονός αυτό, πρέπει να παραλληλιστεί με τους μηχανικούς, «κενούς» διαλόγους που καλούμαστε να αναπαράγουμε πολλές φορές μέσα στην καθημερινότητά μας. Οι μοναδικές φυσιολογικές συζητήσεις πραγματοποιούνται ανάμεσα στον πατέρα με την Χριστίνα, τον εκπαιδευτή σκύλων και τους δύο συναδέλφους του πατέρα από το εργοστάσιο. Τα λόγια αυτών των χαρακτήρων αποκαλύπτουν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Λυκίδης (2015), *«ιδεολογικές επιρροές παρόμοιες με εκείνες που επηρεάζουν την συμπεριφορά των μελών της οικογένειας»*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τοποθέτησης, αποτελεί ο διάλογος του πατέρα με τον εκπαιδευτή σκύλων, όπου ο τελευταίος του εξηγεί τον λόγο για τον οποίο δεν πρέπει να διακόψει την εκπαίδευσή του σκύλου της οικογένειας, προτού ολοκληρωθούν τα απαραίτητα στάδια. Στο σημείο αυτό αντιλαμβανόμαστε πως η φιλοσοφία του εκπαιδευτή σκύλων και του πατέρα σχετικά με το ζήτημα της εκπαίδευσης συνάδουν καθολικά. Το πλονζέ γενικό πλάνο όπου το σκυλί της οικογένειας είναι φυλακισμένο σε ένα κελί, αποτελεί έναν παραλληλισμό της κλειδωμένης-φυλακισμένης οικογένειας του πάτερ φαμίλια, στο πολυτελές απομονωμένο σπίτι που κατοικούν. Στο σημείο αυτό ο Γιώργος Λάνθιμος παρομοιάζει την ανθρώπινη εκπαίδευση με αυτή των σκύλων, παραβλέποντας και στις δύο περιπτώσεις την έμπυχη φύση του εκπαιδευόμενου.

B. ΤΟ ΑΝΟΙΧΤΟ ΤΕΛΟΣ

Οι λεγόμενοι «λανθιμισμοί» θεωρούνται δεδομένοι απ' τον θεατή, ο οποίος δεν προσπαθεί να δώσει απαντήσεις στο «ποιος» ή «τί» αλλά στο «πώς» και το «γιατί» της ταινίας. Το διφορούμενο και η ασάφεια σε συνδυασμό με μία όχι απολύτως κατανοητή πλοκή και το «ανοιχτό τέλος» είναι συνηθισμένες πρακτικές του Λάνθιμου. Στον «Κυνόδοντα», η μεγάλη αδερφή σπάει τον κυνόδοντά της και κρύβεται στο αυτοκίνητο ούτως ώστε να αποδράσει, ωστόσο ο θεατής μένει μετέωρος ανάμεσα στο αν η κοπέλα κατάφερε να σώσει τον εαυτό της ή αν πέθανε. Παράλληλα, στον «Αστακό» δεν θα μάθουμε ποτέ αν ο ήρωας μας εν τέλει τυφλώθηκε, ώστε να συνεχίσει να ζει με την αγαπημένη του ή αν απέδρασε απ' το

εστιατόριο. Τέλος, στο «Θάνατο του ιερού ελαφιού» αγνοούμε κατά πόσο ο θάνατος του γιου της οικογένειας απ' τον πατέρα, ήταν ο μόνος τρόπος για να σταματήσει η εκδίκηση του Μάρτιν προς την οικογένεια, ή αν ήταν η πρώτη από ένα ντόμινο θυσιών που έπονται. Η ολοκληρωτική επίλυση στο έργο του Λάνθιμου δεν έρχεται ποτέ.

Γ. Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ

Οι ταινίες του Λάνθιμου άπτονται κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων, ενώ οι ήρωες δεν υφίστανται με την απόλυτη έννοια του όρου, αλλά ως προεκτάσεις ενός προβλήματος. Το χαρακτηριστικό αυτό γνώρισμα επαυξάνει τη σημαντικότητα του νοήματος της ταινίας, υπονομεύοντας την δραματουργική επεξεργασία των αντιδράσεων του ήρωα. Χαρακτηριστικός είναι άλλωστε ο τρόπος που παίζουν οι ηθοποιοί του Λάνθιμου. Η κατακερματισμένη αφηγηματική δομή μειώνει την αφήγηση, αναδεικνύοντας τα σώματα των ηθοποιών. Η αισθητική του Λάνθιμου, σκοπεύει να επικεντρώσει τον θεατή σε στιγμές που ξεπερνούν την δραματουργική συνοχή.

Η διάκριση του Deleuze (1989) (οπ. αναφ. Κουτσουράκης, 2012:85) μεταξύ του «κινηματογράφου της δράσης» και του «κινηματογράφου του σώματος» έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή στις σύγχρονες συζητήσεις για τον κινηματογράφο. Ο «κινηματογράφος του σώματος» χαρακτηρίζεται απ' τις χειρονομίες, τις στάσεις και τον τρόπο σκέψης ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα ως προς την εξέλιξη της πλοκής. Με αυτό τον τρόπο η αναπαράσταση αντικαθιστά το σενάριο. Η τοποθέτηση του Deleuze για τον «κινηματογράφο του σώματος», συνοψίζει το ενδιαφέρον του για μια κινηματογραφική γλώσσα, η οποία δεν ενδιαφέρεται για την απλή απόδοση μιας ιστορίας. Έτσι και το σινεμά που έχει εγκαθιδρύσει ο Λάνθιμος, ενδιαφέρεται για την καταγραφή αναπαραστάσεων και απρόβλεπτων στοιχείων, τα οποία δεν ελέγχονται απ' το σενάριο και τον σκηνοθέτη, με τον θεατή να μένει μετέωρος ανάμεσα σε μια κινηματογραφική και μετα-κινηματογραφική πραγματικότητα. Ο Jonathan Rosenbaum (1997:53) περιγράφει την κατάσταση αυτή ως «σινεμά της αμφιβολίας» το οποίο στοχεύει στο να θέτει ερωτήσεις παρά να δίνει απαντήσεις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο σκηνοθέτης και οι καλλιτέχνες που τον πλαισιώνουν, να ανακαλύπτουν και να εξερευνούν νέα μονοπάτια καθ' όλη την διάρκεια της κινηματογραφικής

διαδικασίας, ενώ το κοινό παίρνει το χρόνο του ούτως ώστε να σκεφτεί όσα διαδραματίζονται, χωρίς να παρακολουθεί παθητικά την πλοκή.

Ο πειραματικός τρόπος απόδοσης των ταινιών του Λάνθιμου, μετατοπίζει το ενδιαφέρον απ' τη δραματική δράση στο παραστατικό τελούμενο. Τα σώματα των ηθοποιών δεν είναι απλώς το μέσο ανάδειξης της δραματικής αγωνίας αλλά ένας τρόπος, μέσω του οποίου ο σκηνοθέτης αιχμαλωτίζει τις πιο συνηθισμένες πτυχές της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ούτως ώστε να την αναλύσει (Κουτσουνάκης, 2012:96). Αναδύεται η μινιμαλιστική αισθητική του Λάνθιμου, η οποία χειραγωγεί τις παραστάσεις των ηθοποιών, με σκοπό την βαθύτερη διερεύνησή τους. Είναι σαφές πως τα έργα του δεν δημιουργούν ένα συνεκτικό φανταστικό σύμπαν μέσω της πιστής αναπαραγωγής ενός σεναρίου, αλλά μέσω μιας χαλαρής και ανοιχτής δραματουργίας.

Για τον Μπρεχτ, η χειρονομία είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος παρουσίασης του σώματος όχι ως αντανάκλαση του ήδη υπάρχοντος περιεχομένου, αλλά ως τόπο διαλεκτικής εξήγησης. Παράλληλα, η Meg Humford (2009), ορίζει τη χειρονομία *«ως κοινωνικά κωδικοποιημένη έκφραση»*, που δείχνει ότι το σώμα είναι σε συνεχή διάλογο με το κοινωνικό περιβάλλον. Αυτή ακριβώς την οπτική τονίζει μέσω του έργου του ο Γιώργος Λάνθιμος. Έτσι, ένας χαρακτήρας δεν είναι ένα άτομο με σταθερά και αμετάβλητα χαρακτηριστικά, αλλά καθορίζεται πάντοτε ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο είναι ενσωματωμένος (Κουτσουνάκης, 2012:98). Ο Λάνθιμος, αποδίδει στα σώματα των ηθοποιών του μία δυναμική, ούτως ώστε να θεματοποιείται η ίδια η πράξη εκτέλεσης. Αυτή η έντονη παρουσία δραματουργικού στυλιζαρίσματος, προσδίδει φυσικότητα στις ταινίες του, με τα όρια ανάμεσα στο να υποδύεται κανείς μία ταυτότητα και στο να είναι πραγματικά κάποιος, να είναι ρευστά. Αυτός ο τρόπος σκηνοθεσίας είναι εμφανής στον *«Κυνόδοντα»*, όταν τα παιδιά φαίνονται να κάνουν διάφορες ασκήσεις και παιχνίδια, τα οποία αποτελούν μέρος της εκπαίδευσής τους, ενώ συγχρόνως μέσω αυτών των παιχνιδιών και της ιδιαιτερότητάς τους, εξοικειώνονται με την σεξουαλική και την επιθετική πλευρά τους, η οποία έχει κατασταλεί απ' την οικογένεια. Πρόκειται για μια φυσική και όχι δραματουργική ερμηνεία, η οποία απορρέει απ' τις αδιάφορες παραστάσεις των ηθοποιών.

Ο συγκερασμός γλώσσας, σώματος και περιεχομένου, αναδεικνύει την προβληματική των ταινιών του δημιουργού Γιώργου Λάνθιμου. Η κάμερά του δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει το σώμα ως έναν ουδέτερο αναπαραγωγέα του

διαλόγου, αλλά είναι αυτό το ίδιο που προάγει τον διάλογο. Η έμφαση αυτή στο σώμα σε συνδυασμό με την αδυναμία γλωσσικής επικοινωνίας, στρέφει την προσοχή του κοινού στην κατανόηση πως αυτό που αντιλαμβάνεται ως «πραγματικό» μπορεί να υπάρξει έξω απ' το κοινωνικό κατασκευασμένο περιβάλλον που παρουσιάζεται στην μεγάλη οθόνη. Ο Λάνθιμος μέσω της ελαχιστοποίησης της δραματουργίας σκοπεύει να προσεγγίσει ότι και ο Μπρέχτ, την αναπαράσταση δηλαδή μέσω της εξερεύνησης και όχι της αναπαραγωγής.

Με ένα μη ρεαλιστικό στυλ ταινιών, καλεί τους ηθοποιούς να αναπτύξουν θέματα κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής διαδικασίας. Ο Λάνθιμος επιδιώκει μια σχεδόν ντοκουμενταριστική καταγραφή καταστάσεων πολιτικών ή κοινωνικών, υπό το πρίσμα της εκάστοτε ψυχολογικής κατάστασης των χαρακτήρων. Με αυτόν τον τρόπο οι ταινίες του συνδυάζουν ένα ψυχολογικό/φιλοσοφικό τόνο, μέσω της υπαρξιακής αναζήτησης των χαρακτήρων, με έναν τόνο καταγγελίας συνήθως πολιτικοκοινωνικών ζητημάτων. Η έμφαση δεν τοποθετείται στην πλοκή αλλά στις ψυχολογικές διεργασίες.

Δ. Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

Σε αυτό το πλαίσιο, συμβάλλει και ο ήχος στις ταινίες που αναλύουμε. Ο ήχος στον «Κυνόδοντα», είναι σχεδόν απών στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Στον κινηματογράφο εν γένει, υπάρχουν τρεις τύποι ήχου: ο λόγος, η μουσική και οι θόρυβοι (ηχητικά εφέ). Το πρώτο είδος (λόγος) απουσιάζει συχνά, ούτως ώστε να αναδειχθεί ο κινηματογράφος του σώματος που προαναφέρθηκε, με τον λόγο να αντικαθίσταται από τις χειρονομίες και τις κινήσεις του σώματος. Η μουσική από την άλλη, είναι έκδηλη μόνο κατά τις οικογενειακές εκδηλώσεις της οικογένειας, στο αμάξι όπου βρίσκεται ο πατέρας με την Χριστίνα και στην ερωτική σκηνή των γονέων, όπου οι δυο τους φοράνε ακουστικά. Η μουσική επομένως αποτελεί ένα εξωτερικό ερέθισμα, το οποίο απουσιάζει από την καθημερινή ρουτίνα της κυνοδοντικής οικογένειας. Στον «Αστακό», η δραματική μουσική που υπάρχει σε συγκεκριμένες σκηνές (όπως κατά τη διάρκεια του κυνηγιού των «Μοναχικών») είναι πιο έντονη, δημιουργώντας σασπένς και εντείνοντας την συναισθηματική φόρτιση των θεατών. Τέλος και στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», το μονοπλόνο της πρώτης σκηνής, στο ζωτικό όργανο της καρδιάς, κατά τη διάρκεια μιας εγχείρησης, χρωματίζεται συναισθηματικά λόγω της μουσικής υπόκρουσης.

Ε. ΤΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ Η QUEER ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ

Το φύλο προβάλλεται ως ένα μέσο διατήρησης της φύσης και της σεξουαλικής ιεραρχίας του σπιτιού, το οποίο μέσω συγκεκριμένων ρυθμιστικών μηχανισμών θα συμβάλλει στην διαιώνιση της οικογενειακής δομής. Σε κάθε περίπτωση το ισχυρό φύλο της οικογένειας είναι το αρσενικό, είτε πρόκειται για τον πατέρα είτε για τον γιο. Ο πατέρας είναι ο αρχηγός όλων, δίνει τις εντολές, ρυθμίζει τους κανόνες και τις δοκιμασίες, επιβραβεύει, έχει δικαίωμα να εργάζεται και να βγαίνει από το σπίτι. Η ύπαρξη της γυναίκας από την άλλη είναι καθαρά χρηστική, καθώς ο ρόλος της είναι να ικανοποιεί τις σεξουαλικές επιθυμίες του άντρα της, να κυοφορεί τα παιδιά του, να τα φροντίζει και να λειτουργεί ως εκτελεστικό όργανο των εξουσιαστικών μηχανισμών που έχει ορίσει ο σύζυγος. Το συγκεκριμένο μοτίβο στον «Κυνόδοντα», αποτυπώνεται στην υπερβολή του, πιθανώς για να λειτουργήσει ως δριμεία κριτική στους παραδοσιακούς θεσμούς της οικογένειας, όπως τους επιτάσσει η θρησκεία και η παραδοσιακή ελληνική κοινωνία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απεικόνιση των ερωτικών σκηνών του «Κυνόδοντα» αλλά και των άλλων δυο ταινιών του Λάνθιμου. Πρόκειται για μια queer απεικόνιση της σεξουαλικής επαφής, καθώς διαφέρει απ' τον κλασικό τρόπο καταγραφής ερωτικών σκηνών και απ' την πραγματικότητα. Σύμφωνα με τον Ψαρά (2016:66), στον «Κυνόδοντα» ο κυνικός τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται το σεξ και η καυστική επίκληση της πατριαρχικής χειραγώγησης των σεξουαλικών διαφορών είναι ίσως από τα πιο ενεργά παραδείγματα της παραβατικής ρητορικής της ταινίας. Κατά τον Λυκίδη (2015:24) ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η σεξουαλικότητα στον «Κυνόδοντα», αποκαλύπτει την διπλή λειτουργία των νέων με παιδική συμπεριφορά. Η τοποθέτηση αυτή, επισημαίνεται κυρίως απ' το γεγονός πως ενώ απ' την μια ο πατέρας συμπεριφέρεται στα παιδιά του σαν να είναι μικρότερης ηλικίας (δραστηριότητες με έπαθλο αυτοκόλλητα και αεροπλανάκια), απ' την άλλη - όσον αφορά στις σεξουαλικές ορμές του γιου- συμπεριφέρεται σύμφωνα με την πραγματική του ηλικία, θεωρώντας δεδομένο πως έχει σεξουαλικές ανάγκες οι οποίες πρέπει να ικανοποιηθούν. Χαρακτηριστική σκηνή είναι εκείνη όπου ο πατέρας εισέρχεται με την Χριστίνα στο δωμάτιο του γιου, για να προετοιμάσει τον ίδιο (χτενίζει τα μαλλιά του) και να ελέγξει το σκηνικό (στρώνει το κρεβάτι). Η κάμερα στην συγκεκριμένη σκηνή μένει στατική, αντί να ανέβει προς τα πάνω και να δείχνει

τα κεφάλια των δύο αντρών, καθώς συνομιλούν. Με την έξοδο του πατέρα από το δωμάτιο και το πλάνο, ξεκινάει μία ερωτική σκηνή που μοιάζει κατά βάση με αναγκαστική ιεροτελεστία. Οι χειρονομίες, το γδύσιμο και η σεξουαλική πράξη είναι καθ' όλα μηχανικές, με το συναισθηματικό στοιχείο να απουσιάζει εντελώς. Η Χριστίνα ξεκινά να διεγείρει τον γιο μηχανικά και μετά ξεκινά η πράξη. Το πλάνο αλλάζει δείχνοντάς μας το προσκέφαλο του κρεβατιού, το οποίο είναι καλυμμένο με αυτοκόλλητα, τη Χριστίνα να κρατιέται από αυτό και στην άκρη του πλάνου τον γιο να βρίσκεται πότε εντός και πότε εκτός πλάνου. Το κάδρο έχει μια ασύμμετρη σύνθεση, με τους ήρωες να αποτελούν απλώς μέρος του σκηνικού περιβάλλοντος της μίζανσέν. Ο Αντρέ Μπαζέν γράφει:

«Ο άνθρωπος είναι σημαντικότερος στο θέατρο. Το δράμα στην οθόνη μπορεί να υπάρξει και χωρίς τους ηθοποιούς. Μια πόρτα που βροντάει, ένα φύλλο στον άνεμο, κύματα που σκάνε στην ακτή μπορούν να επιτείνουν το δραματικό αποτέλεσμα. Μερικά αριστουργήματα του κινηματογράφου χρησιμοποιούν τον άνθρωπο μόνο ως συμπλήρωμα, σαν ένα προσάρτημα, ή σε αντίστιξη με την φύση που είναι ο πραγματικός πρωταγωνιστής.» (Thompson & Bordwell, 2012:202)

Κατά τον Ψαρά, ο Λάνθιμος αρνείται να προσφέρει στους θεατές μια συνηθισμένη ερωτική σκηνή, με μουσική, απαλό φωτισμό, διαλόγους, συναισθήματα, φετιχιστικές λήψεις συγκεκριμένων σημείων του σώματος, όπως αυτές που συναντάμε στον mainstream κινηματογράφο. Το σεξ στον «Κυνόδοντα», παρουσιάζεται σαν κάτι εντελώς πρακτικό, με αποτέλεσμα να γίνεται βαρετό και ενοχλητικό ταυτόχρονα.

Η σκηνή όπου οι δύο αδερφές είναι ξαπλωμένες στο κρεβάτι και η μικρότερη ρωτά την μεγάλη αδερφή αν θέλει να την γλύψει στον ώμο, προκειμένου να της δώσει ως αντάλλαγμα κάποιο δώρο -γεγονός που έχει ξαναγίνει- είναι μια ακόμη άβολη σκηνή για τον θεατή. Η εστίαση βάθους δίνει έμφαση σε όλα τα επίπεδα της σκηνής, τονίζοντας τις σχέσεις μεταξύ του χώρου, των χαρακτήρων και των αντικειμένων. Προσδίδεται μια παράξενη αίσθηση ουδετερότητας και αντικειμενικότητας, παρά την εκδήλωση της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας των δύο κοριτσιών. Ο πάτερ φαμίλιας, τους έχει στερήσει το δικαίωμα της σεξουαλικότητας, παρέχοντάς το μόνο στον μεγάλο γιο.

Επιπλέον, όταν η Χριστίνα προσφέρει μια στέκα στην μεγάλη αδερφή σε αντάλλαγμα με τη σεξουαλική της ικανοποίηση, την εισάγει σε ένα κόσμο όπου η

σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου καταρρέει, με την ίδια να επαναπροσδιορίζεται μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον. Η έλλειψη γνώσεων της μεγάλης κόρης σχετικά με την έννοια της σεξουαλικότητας, την καθιστά ανίκανη να αντιληφθεί την εκμετάλλευση που υπέστη από τη Χριστίνα. Ωστόσο η σκηνή αυτή –όπου οι δύο πρωταγωνίστριες αποτελούν μέρος της μιζανσέν- αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα απομάκρυνσης της μεγάλης αδερφής από την οικεία οικογενειακή υποκειμενικότητα. Λίγο αργότερα, όταν οι δύο αδερφές ετοιμάζονται για την επέτειο γάμου των γονιών τους, ακούμε την μεγάλη αδερφή να λέει στην μικρή πως νομίζει ότι κουνιέται ο κυνόδοντάς της, ωστόσο η δεύτερη την διαβεβαιώνει πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Ως θεατές, γνωρίζουμε πως απ' την στιγμή που η μεγάλη αδερφή ήρθε σε άμεση επαφή με εξωτερικά ερεθίσματα (Χριστίνα, ταινίες), η συμπεριφορά της έχει αλλάξει και η ίδια αισθάνεται έτοιμη να φύγει.

Παράλληλα και οι ερωτικές σκηνές του «Αστακού» αποτυπώνονται μέσω μιας queer προσέγγισης, σύμφωνα με τον Ψαρά. Η πρώτη γυναίκα με την οποία συνάπτει σχέση ο πρωταγωνιστής, είναι η άκαρδη γυναίκα του ξενοδοχείου στο οποίο κατοικούν, όπως χαρακτηρίζεται. Η ερωτική σκηνή μεταξύ των δύο χαρακτήρων, είναι καθαρά μηχανική. Το πρώτο πλάνο δείχνει τους δυο τους να μην έχουν καμία επαφή (βλέμμα - διάλογος) πέρα απ' την διεκπεραίωση της σεξουαλικής διαδικασίας. Την στιγμή που ο άνδρας βγάζει κάποιον λυγμό κατά τη διάρκεια της ερωτικής πράξης, η γυναίκα τον ρωτά αν θέλει να της πει κάτι, ενώ αμέσως μετά τον προτρέπει να αλλάξουν στάση προκειμένου να βλέπει τις εκφράσεις του προσώπου του. Η αμέσως επόμενη σκηνή, ξεκινά με ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της γυναίκας, η οποία ξεκάθαρα προσπαθεί να ελέγξει τα αισθήματά του συντρόφου της, απαιτώντας να ανάψει και το φως. Πρόκειται για μία καθ' όλα αποστειρωμένη και άνευ συναισθηματισμού ερωτική σκηνή, που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις ατμοσφαιρικές ερωτικές σκηνές του mainstream κινηματογράφου.

Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η ερωτική σκηνή ανάμεσα στο ανδρόγυνο είναι εξίσου άβολη, με την γυναίκα να παριστάνει μια ασθενή η οποία βρίσκεται σε ολική αναισθησία. Ο Λάνθιμος με τον τρόπο αυτό, δημιουργεί ερωτικές σκηνές που δεν χρειάζονται την συμμετοχή δύο ανθρώπων, αλλά μόνο του ενός. Στο πρόσωπο της γυναίκας δεν διακρίνεται καμία έκφραση ευχαρίστησης και ηδονής, σαν να τελεί απλώς το καθήκον της απέναντι στον σύζυγό της. Ο Λάνθιμος με την σκηνή αυτή δημιουργεί μια ακόμη απεικόνιση που διαφέρει απ' τον κλασικό τρόπο καταγραφής ερωτικών σκηνών. Η γυναίκα μοιάζει με άψυχο σκηνικό της μιζανσέν, το οποίο

καθοδηγείται και επανατοποθετείται στον χώρο με βάση τις επιθυμίες του άντρα της. Η συμμετρική σύνθεση των πλάνων της συγκεκριμένης σκάνς, τονίζει τον χαρακτήρα που βρίσκεται στο κέντρο της (Στίβεν). Πρόκειται για ένα έντονο φορμαλιστικό στοιχείο, το οποίο προσδίδει ιδιαίτερο βάρος σε αυτό που απεικονίζει. Έντονη είναι και η δημιουργία τριγώνων στο πρώτο μέρος της ταινίας –όπως και στην συγκεκριμένη σκηνή– γεγονός που δημιουργεί μια αίσθηση πληρότητας και ισορροπίας, στοιχείο που λίγο αργότερα θα ανατραπεί.

Χαρακτηριστικό δείγμα των ταινιών του Λάνθιμου, είναι πως συχνά η κάμερα αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες ως σκηνικό της μίζανσέν, όπως για παράδειγμα στην σκηνή της πρώτης σεξουαλικής επαφής του γιου με την Χριστίνα («Κυνόδοντας»), όπου η κάμερα εστιάζει στο κάτω μέρος των σωμάτων τους και όχι στα πρόσωπά τους. Από αυτή την οπτική οι στάσεις των χαρακτήρων και η σωματική τους τοποθέτηση δεν είναι αναπαραγωγικές αλλά διερευνητικές, προκαλώντας σοκ και αποπροσανατολισμό στον θεατή. Όπως εύστοχα έχει αναφέρει ο Κυριακός Κωνσταντίνος (2016), *«Λιγότερο οι σεξουαλικές (σχεδόν αποερωτικοποιημένες) συναλλαγές ανταλλαγής φιλιών και υγρών και περισσότερο η λοξή θεώρηση της οικογένειας και ο ρόλος της ομιλίας αποτελούν βασικά στοιχεία για την συμπερίληψη στην queer φιλμική κοινότητα.»*

Η νοσηρότητα, οι συμβολισμοί, οι αλληγορίες και η αισθητική του Λάνθιμου έρχονται να αναδείξουν την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Ελλάδας της κρίσης. Ο σκηνοθέτης αποδομώντας την τεχνική αρτιότητα και το στυλιζάρισμα δημιουργεί την δική του αισθητική, προβάλλοντας θέματα με δυναμική πέρα από πρόκληση. Δομώντας πάντοτε ένα υπερρεαλιστικό πλαίσιο θέτει ζητήματα τα οποία δεν μπορούν να οριστούν με ακρίβεια, καθώς άπτονται πολλών διαφορετικών προσεγγίσεων.

Τα θέματα που θέτει, διακρίνουν την αταξία κάτω απ' την κανονικότητα. Φέρνοντας στο φως τον θεσμό της «αγίας ελληνικής οικογένειας» στηλιτεύει την κρίση βασικών θεσμών και αξιών. Μέσω της «οικογένειας - βραχυκυκλώματος», ο σκηνοθέτης θέλει να ανοίξει μια συζήτηση πολύ πιο βαθιά. Η οικογένεια αναδύεται ως μία μικρογραφία των κοινωνικών προβλημάτων. Από στήριγμα και δεσμός αίματος, ο θεατής βλέπει στην μεγάλη οθόνη μια οικογένεια σε παροξυσμό, η οποία τρώει τις σάρκες της αποτελώντας το μέρος ενός μεγαλύτερου όλου, ενός πολιτισμικού είδους που εξελίσσεται (Παπανικολάου, 2018).

Οι σουρεαλιστικές προσθήκες του Φιλίππου «δένουν» απόλυτα με το κωδικοποιημένο καδράρισμα του Λάνθιμου με τα ασύμμετρα πλάνα, τα κομμένα

πρόσωπα και κυρίως την απουσία γραμμικής αφήγησης και περιττής φλυαρίας. Πρόκειται για ένα ιδιότυπο και μεταμοντέρνο στυλ αφηγήματος, που πραγματεύεται συνεχώς τον θάνατο, την απώλεια και την μεταμόρφωση του οικογενειακού πυρήνα. Μια μεταμορφωτική διαδικασία που λαμβάνει χώρα κάτω από την καταπίεση και την εξουσία. Από την οικογένεια – φυλακή οδηγείται στην κοινωνία της φυλακής και του ελέγχου. Αυτή είναι η μετάβαση απ' τον «Κυνόδοντα» (2009), στον «Αστακό» (2016) και από εκεί στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» (2017), όπου οι έννοιες, οι αξίες, οι δεσμοί και η απουσία τους, γεννούν ζητήματα τα οποία καθορίζουν τον ψυχισμό των χαρακτήρων του.

Ο Λάνθιμος είτε συνεργάζεται με την Αγγελική Παπούλια και τον Χρήστο Στέργιογλου, είτε με οσκαρικούς ηθοποιούς, όπως ο Κόλιν Φάρελ και η Νικόλ Κίντμαν, δεν θεοποιεί τους χαρακτήρες του, αλλά τους εντάσσει σε ένα εντελώς ρεαλιστικό πλαίσιο συμπεριφοράς. Ο δημιουργός Γιώργος Λάνθιμος, έβγαλε τον ηθοποιό απ' το κέντρο του ενδιαφέροντος της κάμερας, καθιστώντας τον μέρος των στοιχείων του κάδρου. Η υπερβολική φυσικότητα των χαρακτήρων του, κάνει το κοινό να μην ξέρει αρχικά αν πρέπει να τρομάζει, να συγκινηθεί ή να γελάσει. Όταν η μεγάλη κόρη του «Κυνόδοντα» στην καθιερωμένη οικογενειακή μάζωξη αρχίζει να χορεύει σε ξέφρενους ρυθμούς, μέχρι που η μητέρα της την σταματά απότομα, το κοινό παρακολουθεί μουδιασμένο.

Όπως παρατηρεί ο Λυκίδης (2015:16) «Ο χορός της κορυφώνεται σταδιακά, καθώς η ίδια αγωνίζεται να εκφράσει τα αυξανόμενα συναισθήματα της παγίδευσης και της απογοήτευσης που σύντομα θα την οδηγήσουν να δραπετεύσει από το σπίτι. Αυτές οι στιγμές σωματικής άσκησης αποκαλύπτουν την επιθυμία του χαρακτήρα να ξεφύγει απ' τους κοινωνικούς περιορισμούς της γλώσσας και έτσι να αντιμετωπίσει τα προβλήματά της με ριζικά νέους τρόπους».

Η ηρωίδα κινείται με μανία στον χώρο ενώ το πλάνο παραμένει στατικό. Στην αμέσως επόμενη σκηνή η ίδια θα σπάσει τον κυνόδοντά της με ένα βαράκι και θα κοιταχτεί στον καθρέφτη χαρούμενη, μέσα από ένα κοντρ-πλονζέ πλάνο, το οποίο προσδίδει σασπένς για το τί θα ακολουθήσει, παρουσιάζοντας τον χαρακτήρα επιβλητικό και σημαντικό.

Συγχρόνως, όταν η πρωταγωνίστρια στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», ικανοποιεί τις σεξουαλικές φαντασιώσεις του οικογενειακού φίλου της οικογένειας, ούτως ώστε να της δώσει το αντάλλαγμα που θέλει, το κοινό δυσφορεί και πάλι.

Καθώς οι δύο χαρακτήρες συζητούν, το τράβελινγκ της κάμερας προς το αυτοκίνητο, αυξάνει την αγωνία, με τον θεατή να ακούει τον διάλογο χωρίς να βλέπει τα σώματα των ηθοποιών. Λίγο αργότερα, το κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της συζύγου, υπογραμμίζει την έντονη ψυχολογική της κατάσταση, ενώ φαινομενικά μοιάζει ανέκφραστη. Στην συγκεκριμένη ταινία, ο κινηματογράφος του σώματος, κάνει έντονη την εμφάνισή του με τους χαρακτήρες να μην φωνάζουν, αλλά να έρπονται, ούτως ώστε να τονίσουν την αδυναμία της έκφρασής τους μέσω της ομιλίας.

«Κάθε κριτική μελέτη της κινηματογραφικής υποκριτικής, θα ωφελούνταν αν δεν προσπερνούσε έτσι απλά την αύρα ή την παρουσία σαν να ήταν μεταφυσικές και μυστηριακές ιδιότητες, αλλά εξέταζε πώς κατασκευάζονται αυτές οι επενέργειες από τα υλικά στοιχεία της φωνής και του σώματος του ηθοποιού του κινηματογράφου.» (Hill&Gibson, 2009:58)

Οι ηθοποιοί του Λάνθιμου, απεκδύονται πολλές απ' τις λειτουργίες που συνήθως εκτελούν, σαν να υπάρχει μία εκφραστική παράλυση κατά την ερμηνεία τους. Πρόκειται για χαρακτήρες που αποτελούν παρατηρητές ενός κόσμου που αλλάζει ή του ίδιου του εαυτού τους που επίσης αλλάζει. Στο έργο του παρατηρείται μία παντελής απουσία υποκριτικής απ' την πλευρά των ηθοποιών, στοχεύοντας σε μία αποστασιοποίηση απ' τα γεγονότα της ταινίας και σε μια συμμετοχή του θεατή που δεν εγείρει το συναίσθημα αλλά την κριτική στο προβαλλόμενο θέμα. Στην τεχνική αυτή συμβάλλει τόσο η γλώσσα του σώματος σε συνδυασμό με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες, όσο και η queer προσέγγιση και αισθητική των οικογενειακών δεσμών, του φύλου, της αιμομιξίας και των ερωτικών σκηνών.

ΣΤ. Η ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΗ ΔΟΜΗ

Όσον αφορά στην πλοκή των ταινιών του Λάνθιμου παρατηρείται μια αριστοτελική δομή (αρχή - μέση - τέλος). Διαγράφεται μια αλυσίδα γεγονότων με αρχή, μέση και τέλος, όπου τα πάντα συμβαίνουν βασισμένα στην σχέση αιτίας - αποτελέσματος, σε ορισμένο χώρο και χρόνο. Ενδιαφέρον έχει ωστόσο ότι οι ήρωες

με το πέρας της δράσης, συνεχίζουν από εκεί που ξεκίνησαν, έτσι ώστε να υπάρξει μια κυκλική δομή.

Στον «Κυνόδοντα», η οικογένεια ακόμα και μετά την απόδραση της μεγάλης αδερφής, θα συνεχίσει την καθημερινότητά της, όπως έκανε και μετά την εξαφάνιση του πρώτου της παιδιού. Ο πάτερ φαμίλιας προσπάθησε να βρει την μεγάλη αδερφή, ψάχνοντας εκτός σπιτιού, αλλά από την στιγμή που δεν τα κατάφερε, θα πάει την επόμενη μέρα στην δουλειά του σαν να μην έχει αλλάξει τίποτα. Οι ισορροπίες αυτής της οικογένειας σε βραχυκύκλωμα, πρέπει να διατηρηθούν πάση θυσία. Όποιος φεύγει απ' το σπίτι πριν την προκαθορισμένη του ώρα είναι άξιος της μοίρας του να υποφέρει, οι υπόλοιποι δεν πρέπει να θρηνήσουν γι' αυτόν παρά μόνο να τον λυπηθούν που δεν τα κατάφερε.

Συγχρόνως στον «Αστακό», ο πρωταγωνιστής, θα βρεθεί σε έναν φαύλο κύκλο. Αρχικά φεύγει από το ξενοδοχείο στο οποίο μετά το τέλος της ταινίας, είναι πολύ πιθανό να επιτρέψει. Προσπάθησε να αποδράσει και να αντισταθεί στο σύστημα, αλλά εν τέλει αισθάνεται ανίκανος να τα καταφέρει. Μπορεί η τελευταία σκηνή να είναι σε ένα καφέ με την αγαπημένη του, έχοντας μόλις δραπετεύσει απ' το δάσος των «Μοναχικών», ωστόσο το «ανοιχτό τέλος» του δημιουργού, καλλιεργεί την εντύπωση πως ο ήρωας θα συνεχίσει μόνος του από εκεί που ξεκίνησε (ξενοδοχείο). Πρόκειται για έναν δειλό και νωχελικό επαναστάτη που δεν τα κατάφερε μέχρι τέλους.

Στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» απ' την άλλη, η οικογένεια μετά την θυσιαστική τελετή που στοίχισε τη ζωή στον μικρότερο γιο, θα συνεχίσει την ζωή της. Όπως ακριβώς και στην οικογένεια του «Κυνόδοντα», μετά από μια αλυσίδα γεγονότων και δράσεων, η ζωή της οικογένειας του καρδιοχειρουργού, ξεκινά από εκεί που σταμάτησε, χωρίς το ένα μέλος της. Η θυσιαστική πράξη ολοκληρώθηκε σύμφωνα με την αριστοτελική δομή, ωστόσο οι ήρωες συνεχίζουν απ' το σημείο μηδέν, με την απώλεια του γιου τους να αποτελεί μία ανάμνηση προκειμένου να υπάρξει η οικογένειά τους έστω και παραλλαγμένη.

VII. Ο ΑΝΤΙΚΤΥΠΟΣ ΤΩΝ ΕΞΟΥΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΙΣΜΩΝ ΣΤΙΣ ΖΩΕΣ ΤΩΝ ΗΡΩΩΝ

Η εξουσία στα έργα του Γιώργου Λάνθιμου κατέχει πρωταρχικό ρόλο αναφορικά με την εξέλιξη της πλοκής. Κάθε σεκάνς αποτελεί και μια ερώτηση σχετικά με το «πώς» ασκείται αυτή η εξουσία με βάση τις έννοιες της «πειθαρχίας», της «κοινωνικοποίησης» και της «βιοπολιτικής», τις οποίες εισάγει ο Φουκώ θέλοντας να μετατοπίσει το ενδιαφέρον απ' το «γιατί» της εξουσίας στο «πώς». «Πώς» όχι με την έννοια του «πώς εκδηλώνεται», αλλά του «πώς ασκείται;», «πώς γίνεται όταν τα άτομα ασκούν, όπως λέγεται, την εξουσία τους στους άλλους;», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γάλλος φιλόσοφος (Φουκώ, 1991:87).

Οι μικρογραφίες της σύγχρονης κοινωνίας που προβάλλει ο Λάνθιμος μέσω των ταινιών του («Κυνόδοντα», «Αστακός», «Ο θάνατος του ελαφιού»), οικοδομούν ένα εξουσιαστικό σύστημα, του οποίου ωστόσο η εξουσία δεν σχετίζεται ούτε με το δίκαιο ούτε με το Κράτος αλλά με έναν αυθύπαρκτο «μικρόκοσμο». Στην πραγματικότητα αυτή η εξουσία στηρίζεται με βάση κάποιες σχέσεις δύναμης, οι οποίες ορίζουν κάθε σημείο του εκάστοτε συστήματος. Ο πάτερ φαμίλιας του «Κυνόδοντα», μπορεί ουσιαστικά να ενσαρκώνει στο πρόσωπό του το σύνολο των εξουσιών που άγουν την οικογένειά του, τα υπόλοιπα μέλη της ωστόσο, δεν βλέπουν στο πρόσωπό του την πρωταρχική αιτία παραγωγής αυτής της εξουσίας, αλλά «... το κινούμενο υπόβαθρο των σχέσεων δύναμης που οδηγούν αδιάκοπα με την ανισότητά τους, σε καταστάσεις εξουσίας, πάντοτε όμως τοπικές και ασταθείς» (Φουκώ 1978:116). Με αυτό τον τρόπο η εξουσία και η βία είναι πανταχού παρούσες στα έργα του Λάνθιμου, ως μία δικλίδα ασφαλείας για τους χαρακτήρες. Πρόκειται για τον «νέο εξτρεμισμό», τον οποίο έχει ακολουθήσει και ο Μίχαελ Χάνεκε, μέσω της κινηματογραφικής σύνθεσης εικόνων ολοκληρωτισμού, βίας και μίσους. Κατά τον ίδιο τρόπο, το ελληνικό νέο κύμα, θέτει στον πυρήνα των ταινιών του ζητήματα όπως η αιμομιξία και η βία (λεκτική και σωματική), έτσι ώστε να δημιουργηθεί αναπόφευκτα μια αλληλεπίδραση της ταινίας που προβάλλεται, με τον ίδιο τον θεατή. Οι παραλληλισμοί που χρησιμοποιεί ο Γιώργος Λάνθιμος -μέσω των εξουσιαστικών μηχανισμών της οικογένειας ως μοχλούς εξουσίας ενός ολόκληρου συστήματος- σε συνδυασμό με την διάχυτη βία και την έντονη παρουσία του κινηματογράφου του σώματος, συμβάλλει στην δημιουργία αυτής της ιδιόμορφης σχέσης μεταξύ της ταινίας και του θεατή, την οποία τείνει να αναδείξει ο «νέος εξτρεμισμός».

Αμφότεροι οι σκηνοθέτες (Μίχαελ Χάνεκε και Γιώργος Λάνθιμος), στοχάζονται γύρω από το προσφιλέθιμα θέμα μιας πανταχού παρούσας βίας, καλώντας τους θεατές – μέσα από την δημιουργία ενός προσωπικού κόσμου- να εμπλακούν και να ταξιδέψουν. Όταν παραδείγματος χάριν η μεγάλη κόρη του «Κυνόδοντα», εισέρχεται στον πραγματικό κόσμο μέσω της επιρροής που της ασκείται από την Χριστίνα, τρομοκρατείται από την ανοικειότητα που αισθάνεται μέσα σε αυτόν τον κόσμο, απειλώντας την Χριστίνα πως αν δεν την μυήσει περαιτέρω σε αυτόν, θα τα πει όλα στον πατέρα της. Η ηρωίδα μας, ενώ απ' την μια αισθάνεται μια υποσυνείδητη ανάγκη να απελευθερωθεί απ' τα δεσμά της φυλακής της, απ' την άλλη νιώθει εκτεθειμένη μακριά απ' την εξουσιαστική-πατρική φιγούρα. Ενώ υπάρχει μία κεντρική αρχή απ' την οποία πηγάζει η εξουσία, αυτό που εν τέλει αντιλαμβάνεται ο θεατής είναι η ύπαρξη άπειρων σχέσεων εξουσίας, οι οποίες χτίζονται και διασταυρώνονται χωρίς να ανάγονται σε μια δεσπόζουσα δομή.

Εμφανές παράδειγμα του συγκεκριμένου προβληματισμού, παρέχεται μέσα από τον «Αστακό». Η εξουσία -που πρωτίστως φαίνεται να αρχίζει και να τελειώνει στην διοίκηση του ξενοδοχείου- εν συνεχεία φανερώνεται ως εδραιωμένη στις μύχιες σκέψεις των χαρακτήρων. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που ο Ντέιβιντ θα ζητήσει να μεταμορφωθεί σε «Αστακό» και αργότερα θα εγκαταλείψει την αγαπημένη του. Η εξουσία είναι ριζωμένη μέσα στους ήρωες, είτε από φόβο είτε από άγνοια, υπάρχει μέσα τους και από εκεί τους κυβερνά. Είναι αυτή η ανασφάλεια της διαφορετικότητας που τους κυριεύει και δεν τους αφήνει να επαναστατήσουν ολοκληρωτικά. Όλοι οι ήρωες του Λάνθιμου, είναι φαινομενικά και εν δυνάμει ικανοί να αποδράσουν. Πολλές φορές δεν είναι σε θέση να συνειδητοποιήσουν καν την εξουσία που τους ασκείται. Η εξουσία αυτή ενυπάρχει μέσω των διαγωγών που ρυθμίζουν τους τρόπους συμπεριφοράς τους. Στην πραγματικότητα, «τρέμουν» την πραγματική τους ελευθερία γιατί την θεωρούν μη βιώσιμη (Φουκώ, 2017).

Μέσα απ' τα έργα του ο Λάνθιμος, θέλει να δείξει αυτό που ο Φουκώ χαρακτηρίζει ως σχέση εξουσίας, «έναν τρόπο δράσης που δεν ενεργεί ευθέως και άμεσα στους άλλους, αλλά ενεργεί στην ίδια τους δράση» (Φουκώ, 1991:91). Οι σχέσεις εξουσίας στον Λάνθιμο, ενυπάρχουν όπου συναρθρώνονται κοινωνικές σχέσεις. Στον «Κυνόδοντα», υπάρχουν τέτοιου τύπου σχέσεις ανάμεσα στον πατέρα και την μητέρα, την μητέρα και τα παιδιά, στον πατέρα με τα παιδιά, στα παιδιά μεταξύ τους αλλά και στον έξω κόσμο (ο οποίος ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Χριστίνας) με την οικογένεια. Με τον τρόπο αυτό, η εξουσία δεν αποτελεί απλώς

έναν εξωτερικό και καταπιεστικό παράγοντα, αλλά μια πανταχού παρούσα δύναμη, η οποία «θρέφει» το εκάστοτε κοινωνικό σύνολο. Στον «Αστακό» παράλληλα, ο ήρωας απέδρασε απ' το ξενοδοχείο που θα τον μεταμόρφωνε σε ζώο, στερώντας του το δικαίωμα της ελεύθερης βούλησης, για να γίνει μέλος μίας άλλης αυταρχικής ομάδας («Μοναχικοί του Δάσους»), ενώ όταν συνειδητοποίησε ότι ούτε εκεί μπορεί να ενταχθεί απέδρασε και πάλι με την αγαπημένη του, την οποία είτε εγκατέλειψε (ασκώντας και ο ίδιος ένα είδος εξουσίας πάνω της), είτε τυφλώθηκε και έμεινε μαζί της, ούτως ώστε να ξαναγυρίσει στο σύστημα που επιβάλλει η κοινωνία. Διανύει έτσι έναν φαύλο κύκλο, υιοθετώντας ή αποκηρύσσοντας τις εκάστοτε σχέσεις εξουσίας που συναντά.

Τα έργα του Λάνθιμου αναδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί εμφανίζονται και παρεμβαίνουν στον μικρόκοσμο του εκάστοτε ήρωα, διαμορφώνοντας ή επαναπροσδιορίζοντας κάθε χαρακτήρα, μέσω συγκεκριμένων σχέσεων εξουσίας. Ο δημιουργός μας τείνει να «αποκρυπτογραφήσει» τις εξουσιαστικές πρακτικές που εκδηλώνονται στη σχέση μεταξύ γονέα-παιδιού, αρχηγού-ατόμου, οικογενειάρχη-εκδικητή. Για τον Λάνθιμο, οι παραπάνω εξουσιαστικές σχέσεις δεν υπάγονται στην εξουσία του Κράτους (τουλάχιστον όχι με την έννοια που το γνωρίζουμε εμείς), αλλά διαθέτουν μια δική τους αυτονομία. Μέσω αυτής της τοποθέτησης, ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει πως οι σχέσεις εξουσίας δεν περιορίζονται μόνο σε ό,τι ονομάζεται Κράτος, αλλά ενυπάρχουν σε κάθε μικροεπίπεδο, το οποίο με τη σειρά του θα δημιουργήσει το εκάστοτε ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Πρόκειται για τους υπόγειους τρόπους διατήρησης της κρατικής εξουσίας, για τους οποίους έχει κάνει λόγο ο Λουί Αλτουσέρ και οι οποίοι είναι ευδιάκριτοι σε κάθε κοινωνικοπολιτικό σύστημα. Η κρατική εξουσία, διατηρείται εξίσου από τις καταπιεστικές δομές που διαθέτουν εξωτερική ισχύ, όπως είναι τα δικαστήρια, οι φυλακές, η αστυνομία και ο στρατός. Αλλά και με έμμεσους τρόπους, οι οποίοι μοιάζουν να κατέχουν την εσωτερική συναίνεση των πολιτών, χρησιμοποιώντας αυτά που ο Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος, ονομάζει ιδεολογικές δομές ή ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους (Μπάρι, 2013:198). Αυτά είναι ομάδες, όπως η οικογένεια του «Κυνόδοντα», το ξενοδοχείο του «Αστακού» και η επιρροή του Μάρτιν στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού» σε συνδυασμό με την διάκριση του υλικού και του συναισθηματικού κόσμου των ηρώων, που προωθούν μια ιδεολογία ή ένα σύνολο ιδεών και συμπεριφορών, οι οποίες προάγουν τους στόχους του κράτους και του

πολιτικού καθεστώτος. Έτσι, ο καθένας αισθάνεται ότι επιλέγει ελεύθερα αυτό που στην πραγματικότητα του επιβάλλεται. Στο σημείο αυτό, οι αλτουσεριανές ιδέες έρχονται σε σύγκρουση με τις ιδέες του παραδοσιακού μαρξισμού, αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας της εκάστοτε κοινωνίας. Στη θέση της βίας που ασκείται βάνανυσα από μια μοναδική πηγή, υπάρχει μια συγκατάθεση που εξασφαλίζεται με πολλούς διαφορετικούς και πολύπλοκους τρόπους και γίνεται φανερό ότι η ιδεολογική εξουσία κατέχει τελικά πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα από την υλική. Αυτό ακριβώς έρχεται να αναδείξει μέσω των ταινιών του, ο δημιουργός Γιώργος Λάνθιμος, με την υποβόσκουσα βία και εξουσία να ασκείται καθόλη την διάρκεια της δράσης, συγκεκαλυμμένα. Ο πατέρας του «Κυνόδοντα» είναι φαινομενικά ήρεμος και ήπιων τόνων, αλλά στα ξεσπάσματά του μεταμορφώνεται σε αγρίμι. Παράλληλα, η βία που ελλοχεύει στον «Αστακό» φαίνεται μέσα από το κυνήγι των «Μοναχικών», την τιμωρία του «Κόκκινου φιλιού» και της «Κόκκινης συνουσίας», προς οποιονδήποτε καταπατήσει τον κανόνα που απαγορεύει τις ερωτικές σχέσεις μεταξύ τους αλλά και μέσω της τύφλωσης της γυναίκας. Ιδιαίτερο παράδειγμα της υποβόσκουσας βίας που ενυπάρχει και στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», αποτελεί η σκηνή όπου η σύζυγος (Νικόλ Κιντμαν) ξεσπά απέναντι στην παθητική συμπεριφορά του συζύγου της για όσα τους συμβαίνουν, με εκείνον να πετάει παντού γύρω του μαχαιροπίρουνα, πιάτα και ο,τι άλλο περιέχουν τα ντουλάπια της κουζίνας.

Ο Λάνθιμος παρουσιάζοντας ακραίες μικρογραφίες της σύγχρονης πραγματικότητας, όπως μια οικογένεια σε παροξυσμό («Κυνόδοντας»), ένα οργουελικό πείραμα («Αστακός») και μια θυσιαστική τελετή («Ο θάνατος του ιερού ελαφιού»), επισημαίνει ως κυρίαρχο μέλημά του το «πώς» ασκείται η εξουσία, μέσω ποιών μεθόδων, και όχι «γιατί» ασκείται ή από «ποιούς».

Πρωταρχικό ρόλο στις σχέσεις εξουσίας που αναπαριστούν οι χαρακτήρες του Λάνθιμου, παίζει και η έννοια της επανάστασης. Οι ήρωες του Λάνθιμου είναι ικανοί ή πρόθυμοι να αντισταθούν; Ο αένας κύκλος των εξουσιαστικών μηχανισμών του Λάνθιμου έχει κάποιο διέξοδο ή οι ήρωες είναι καταδικασμένοι; Απέναντι σε κάθε εξουσιαστικό μηχανισμό, δημιουργείται αναπόδραστα μία ασπίδα αντίστασης. Έτσι και οι χαρακτήρες του Λάνθιμου προσπαθώντας να αποδράσουν απ' το εξουσιαστικό δίχτυ που τους έχει εγκλωβίσει, αντιστέκονται και επαναστατούν. Σε καμία απ' τις ταινίες του Λάνθιμου οι πρωταγωνιστές δεν απεγκλωβίζονται καθολικά απ' τα δεσμά των εξουσιαστικών μηχανισμών, λόγω της τεχνικής του «ανοιχτού τέλους» που χρησιμοποιεί. Ωστόσο, ο ίδιος δείχνει πως κάθε σημείο εξουσίας είναι και ένα σημείο

αντίστασης. Ουσιαστικά, τόσο το οργανωτικό σύστημα του «Αστακού», όσο και του «Κυνόδοντα» δεν είναι ούτε έμφυτο ούτε ενστικτώδες στον ανθρώπινο οργανισμό, αλλά το ακριβώς αντίθετο. Οι ήρωες τείνουν να αντιτάσσονται στα ένστικτά τους, με βάση τις επίκτητες κοινωνικές νόρμες που υποχρεούνται να υιοθετήσουν. Οι νόρμες αυτές με την σειρά τους, παρουσιάζονται απ' τον εκάστοτε αρχηγό, ως ανάγκη καθυπόταξης και ελέγχου της ατομικότητας. Ο πατέρας του «Κυνόδοντα» θέλει να ελέγχει όλα τα μέλη της οικογένειάς του, ούτως ώστε να μην λάβουν τα λάθος ερεθίσματα του έξω κόσμου, το ξενοδοχείο του «Αστακού» προβάλλει ένα συγκεκριμένο δημογραφικό μοντέλο, ούτως ώστε να μπορούν να ζουν όλοι οι άνθρωποι «ευτυχισμένοι» και «ασφαλείς» μεταξύ τους. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου δύο άνθρωποι (οι οποίοι εργάζονται στο ξενοδοχείο) υποδύονται ένα ζευγάρι που τρώει σε ένα εστιατόριο, όταν ο άντρας πνίγεται με το φαγητό και η γυναίκα του, τον σώζει από βέβαιο θάνατο. Στην συγκεκριμένη σεκάνς, οι πρωταγωνιστές αποτελούν μέρος της μιζανσέν, μέσα από διαδοχικά ολόσωμα πλάνα. Μέσα από τα συγκεκριμένα πλάνα δημιουργείται μια απόσταση από τον χαρακτήρα και την ψυχολογική του κατάσταση, ενώ η εστίαση βάθους υπογραμμίζει τις σχέσεις μεταξύ χώρου, χαρακτήρων και αντικειμένων, προσδίδοντας αίσθηση ουδετερότητας και απάθειας. Τέλος, στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», το νεαρό αγόρι που εισβάλλει στην οικογένεια, αποσκοπεί να αποδώσει την δικαιοσύνη για τα δεινά που πέρασε πάση θυσία. Μέσω της «πειθαρχικής εξουσίας» (Φουκώ, 2011), που ασκούν οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες στους υπόλοιπους, στην πραγματικότητα χρησιμοποιούν έναν ύπουλο τρόπο για να αποκλείσουν ορισμένους ανθρώπους ή ορισμένους τύπους συμπεριφοράς (Φουκώ, 2017:53).

Η άσκηση πειθαρχικής εξουσίας που χρησιμοποιεί ο Λάνθιμος στα έργα του, εμπεριέχει σε ένα πολύ μικρό ποσοστό την χρήση της φυσικής βίας. Η βία που χρησιμοποιείται είναι κατά βάση λεκτική και ψυχολογική, αλλά ακόμα και στα σημεία που υπάρχει φυσική χρήση βίας, γίνεται απότομα χωρίς τίποτα να προετοιμάζει τον θεατή γι' αυτό που θα ακολουθήσει (πχ. ο πατέρας του «Κυνόδοντα» χτυπά την μεγάλη αδελφή με την βιντεοκασέτα στο κεφάλι, ένας ένοικος του ξενοδοχείου του «Αστακού» τοποθετεί τα χέρια του γι' αρκετά δευτερόλεπτα μέσα σε μια τοστιέρα επειδή αντανάσθηκε κρυφά στο δωμάτιό του, το νεαρό αγόρι βρίσκεται δεμένο και βαριά χτυπημένο στην αποθήκη του σπιτιού («Θάνατος του ιερού ελαφιού»)). Όλα αυτά τα παραδείγματα υποδηλώνουν πως η βία υποβόσκει καθ' όλη την διάρκεια της δράσης, ακόμα κι όταν δεν είναι εμφανής. Ο

Λάνθιμος μέσω του κλινικού του βλέμματος, δείχνει πως ο έλεγχος και η διαχείριση των ατόμων, καθώς και η επιβολή ενός συγκεκριμένου προτύπου, δεν επιτυγχάνονται μέσω της άσκησης φυσικής βίας, αλλά μέσω μιας συνεχούς επιτήρησης του ατόμου. Στον «Κυνόδοντα» η επιτήρηση αυτή έχει «χτιστεί» σταδιακά μέσω της εγκαθίδρυσης του φόβου στον ψυχισμό των παιδιών. Οι χαρακτήρες των παιδιών περιβάλλονται από μια ασυνήθιστη και αφύσικη για την ηλικία τους παιδικότητα. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο γιος πηγαίνει και κοιμάται σαν μικρό παιδί ανάμεσα απ' τους γονείς του ή όταν η μικρή κόρη κάθεται στα πόδια του πατέρα της. Παράλληλα, στον «Αστακό», το ξενοδοχείο επιτηρεί τους κατοίκους του μέσω καμερών. Η ιδιωτικότητα είναι ανύπαρκτη χάριν της ευημερίας της κοινωνίας. Τέλος, στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», το νεαρό αγόρι επιτηρεί ολόκληρη την οικογένεια μέσω αφύσικων δυνάμεων που διαθέτει, ελέγχοντας τα σώματά τους. Στόχος των πειθαρχικών μεθόδων που χρησιμοποιούνται στην εκάστοτε ταινία, είναι η διαμόρφωση πειθήνιων και άβουλων σωμάτων.

Μέσα σε ένα τέτοιο οργουελικό σύμπαν επιτήρησης, κάθε άτομο γνωρίζει ότι είναι υπό την εποπτεία μιας πανταχού παρούσας εξουσίας. Έτσι, τα άτομα λαμβάνουν αυτή την εξωτερική επιτήρηση που δέχονται μετατρέποντάς την σε εσωτερική, με αποτέλεσμα το ίδιο το άτομο να γίνεται ο κύριος εξουσιαστής του εαυτού του. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η εξουσία στα έργα του Λάνθιμου είναι διάχυτη και δεν προσωποποιείται σε ένα συγκεκριμένο θεσμό.

Στον «Κυνόδοντα», όταν ο μεγάλος γιός σκοτώνει μία γάτα που εισέβαλε στην αυλή του σπιτιού της οικογένειας δεν το κάνει ύστερα από εντολή που πήρε απ' τον πάτερ φαμίλια, αλλά επειδή γνωρίζει ότι η γάτα αποτελεί έναν θανάσιμο κίνδυνο για τους ανθρώπους. Έχει διδαχθεί πως αυτό το πλάσμα παραβιάζει τα στενά όρια της οικογενείας του και αισθάνεται –μέσω των ερεθισμάτων και της αγωγής που έχει λάβει απ' αυτή– ότι ο μοναδικός τρόπος για να την προστατέψει, είναι να σκοτώσει την γάτα. Είναι μια από τις λίγες σκηνές του έργου, όπου η φυσική βία είναι έκδηλη. Το ολόσωμο πλάνο του γιού, έρχεται να αναδείξει πως ο χαρακτήρας και ο χώρος έχουν παρόμοια σημασία. Χρησιμοποιείται στο σημείο αυτό για να τονίσει τις εξωτερικές συνθήκες (γάτα) που διαμορφώνουν τη δράση, ενώ συγχρόνως έρχεται να αναδείξει μια απόσταση από την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα παρά την πράξη που διαπράττει. Συγχρόνως στον «Αστακό», ο Ντέιβιντ ερωτεύεται τη γυναίκα απ' το δάσος των «Μοναχικών», παρά το ότι γνωρίζει πως οι ερωτικές σχέσεις μεταξύ των τους απαγορεύονται. Ενώ φαινομενικά είναι απαλλαγμένες απ' τα εξουσιαστικά

δεσμά -τόσο του ξενοδοχείου όσο και των κανόνων των «Μοναχικών»- κάτι τέτοιο δεν υφίσταται. Ο ήρωας συνάπτει μεν σχέση με μια γυναίκα, ωστόσο ο πρωταρχικός λόγος που τον φέρνει λίγο πιο κοντά της, έστω και υποσυνείδητα, είναι το εξέχον γνώρισμα της μυωπίας, που διαθέτουν και οι δυο. Πρόκειται για ένα κατάλοιπο των εξουσιαστικών μηχανισμών που του έχει ασκήσει το Κράτος, από το οποίο ο ίδιος αδυνατεί να απεμπλακεί, τόσο στην συγκεκριμένη σκηνή όσο και στο φινάλε του έργου, όπου ο πρωταγωνιστής είναι διατεθειμένος να αυτοτυφλωθεί. Τέλος στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η σκηνή όπου ο μικρός γιος, όντας ταλαιπωρημένος απ' τις δοκιμασίες που υφίσταται μέχρι να οδηγηθεί στον θάνατο, εξομολογείται στον πατέρα ότι πλέον δεν θέλει να γίνει οφθαλμίατρος αλλά θέλει να ακολουθήσει το δικό του επάγγελμα, είναι καθ' όλα κυριευμένος απ' την εξουσία που είναι διάχυτη μέσω της παρουσίας του νεαρού αγοριού. Ο μικρός γιος θέλει να κρατηθεί στη ζωή πάση θυσία, «προδίδοντας» κατά κάποιο τρόπο την υπερβολική αγάπη και την αδυναμία που είχε προς το πρόσωπο της μητέρας του. Τα χρώματα της συγκεκριμένης σκηνής, γίνονται ψυχρά, ενώ η πλονζέ γωνία λήψης απεικονίζει τον χαρακτήρα του Μπόμπ, ως ευάλωτο και αδύναμο.

Μέσω των προαναφερθεισών σκηνών, είναι εμφανές πως η ανθρώπινη φύση αποτελείται από σχηματοποιημένες και οργανωτικές αρχές, οι οποίες καθοδηγούν την ατομική, κοινωνική και διανοητική συμπεριφορά μας. Μέσα από ένα καθεστώς δικτατορίας, οι αντιδράσεις και οι δράσεις των χαρακτήρων του Λάνθιμου διαμορφώνονται αναλόγως. Πρόκειται για μια πολιτικοκοινωνική βία, η οποία ασκείται συγκεκριμένα με αποτέλεσμα να μη μπορεί να καταπολεμηθεί.

Οι χαρακτήρες του Λάνθιμου μοιάζουν να μάχονται να αναγνωρίσουν τα σημάδια της εξουσίας που τους ασκείται, ούτως ώστε να μπορέσουν να επαναστατήσουν, ωστόσο επειδή συχνά γίνονται ένα με τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς, είναι πιθανόν να κινδυνεύσουν ακόμα και μετά από μια επαναστατική πορεία. Κάτι τέτοιο συνέβη στο τέλος της ταινίας «Ο θάνατος του ιερού ελαφιού», όπου οι χαρακτήρες είναι πιθανόν αντί να έκλεισαν το κεφάλαιο με τον Μάρτιν στην ζωή τους, να άνοιξαν ένα κύκλο ανθρωποθυσίας. Ο μόνος τρόπος για να γλυτώσουν οι χαρακτήρες του Λάνθιμου από αυτό τον φαύλο κύκλο των σχέσεων εξουσίας που ασκούνται, είναι να πράξουν μια πολιτική ανυπακοής του μικρόκοσμου στον οποίο ανήκουν που στην πραγματικότητα δεν ορίζεται ως τέτοια, καθώς παραβιάζει συμπεριφορές οι οποίες δεν είναι νόμιμες και φυσιολογικές. Οι χαρακτήρες πρέπει να δουν στο πρόσωπο εκείνου που τους ασκεί την εξουσία έναν εγκληματία. Η

κοινωνική επανάσταση που προσπαθούν να πραγματοποιήσουν ωστόσο, πρέπει να γίνεται με γνώμονα την πραγμάτωση των θεμελιωδών ανθρώπινων αναγκών και όχι απλώς για να έρθει μια άλλη ομάδα στην εξουσία, επειδή αυτή η ομάδα το θέλει (Φουκώ, 2017). Κάτι τέτοιο επιχείρησε να κάνει ο πρωταγωνιστής του «Αστακού», όταν απέδρασε απ' το ξενοδοχείο ούτως ώστε να γίνει μέλος της ομάδας των «Μοναχικών», παρ' ότι και εκείνοι αποτελούσαν μια αυταρχική ομάδα που δεν σεβόταν τις ανθρώπινες επιθυμίες και ανάγκες.

Ο Λάνθιμος θέτει στον πυρήνα του προβληματισμού του το κοινότοπο ζήτημα της ελευθερίας της βούλησης, συνδέοντάς το με μια σειρά εναντιώσεων που βασίζονται στην εξουσία των ανδρών πάνω στις γυναίκες, των γονέων προς τα παιδιά, της κοινωνίας στους πολίτες της. Με σημείο εκκίνησης τις παραπάνω εναντιώσεις, ο σκηνοθέτης τις μετατρέπει σταδιακά σε αγώνες ενάντια στην εκάστοτε εξουσία. Οι αγώνες αυτοί ωστόσο αμφισβητούν την καταστατική θέση του ατόμου. *«Από τη μία μεριά επιβεβαιώνουν το δικαίωμα στη διαφορά και υπογραμμίζουν όλα όσα μπορούν να καταστήσουν τα άτομα πραγματικά ατομικά. Από την άλλη επιτίθενται σε οτιδήποτε μπορεί να απομονώνει το άτομο, να το αποκόβει απ' τους άλλους, να διαιρεί την κοινοτική ζωή, να εξαναγκάζει το άτομο να αναδιπλώνεται στον εαυτό του και να μένει προσκολλημένο στην ίδια του ταυτότητα»* (Φουκώ, 2017:80). Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της αντίθεσης αποτελεί η κοινωνική πραγματικότητα του «Αστακού», όπου ενώ ο πρωταγωνιστής προσπαθεί ν' αντισταθεί, εν τέλει οδηγείται στην απομόνωση, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια ταυτότητα που στην ουσία δεν τον αντιπροσωπεύει. Η αδυναμία του ήρωα να βρει τον εαυτό του, έρχεται να υπογραμμίσει το βασικό ερώτημα που θέτει ο Λάνθιμος μέσω των έργων του «Ποιοί είμαστε;». Απορρίπτοντας το εκάστοτε σύστημα ιδεών («Κυνόδοντας», «Αστακός», «Ο θάνατος του ιερού ελαφιού»), ο ίδιος αναδεικνύει εναγωνίως την αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας ανεξάρτητων κοινωνικοπολιτικών πλαισίων. Χωρίς να αντιτίθεται σε μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, μάχεται ενάντια της εκάστοτε μορφής εξουσίας που πρεσβεύει αυτή η ομάδα. Μέσω της άμεσης καθημερινής ζωής, οι χαρακτήρες του Λάνθιμου ταξινομούνται σε κατηγορίες ανάλογα με την αλήθεια που τους έχει επιβληθεί απ' τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς και που τα ίδια άτομα οφείλουν να αναγνωρίζουν στους εαυτούς τους. Μοιραία, αναδύεται ένας αγώνας ενάντια στην καταπάτηση της υποκειμενικότητας αυτών των ατόμων. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος που η μεγάλη κόρη του «Κυνόδοντα», ο καταπιεσμένος πρωταγωνιστής του «Αστακού» και ο ανήμπορος

καρδιοχειρουργός του «Θανάτου του ιερού ελαφιού», προσπαθούν να αποδράσουν απ' τα δεσμά τους. Επομένως, το ερώτημα δεν είναι γιατί ορισμένοι άνθρωποι νιώθουν την ανάγκη να κυριαρχούν, αλλά ποιον αντίκτυπο έχει αυτή η κυριαρχία στα σώματα που υποτάσσονται και κυβερνώνται. Αυτός ο αντίκτυπος είναι που καθιστά τους ήρωες του Λάνθιμου φορείς της εξουσίας που τους επιβάλλεται.

Η εξουσία αυτή είναι κυρίως λεκτική και συμπεριφορική. Ο τρόπος ομιλίας των χαρακτήρων του Λάνθιμου αλλά και η συμπεριφορά που έχουν μεταξύ τους δημιουργεί μια αμηχανία, προβάλλοντας καθολικά καθυποταγμένα άτομα. Οι δυο αδερφές στον «Κυνόδοντα» χορεύουν στην οικογενειακή εκδήλωση, έπειτα από προτροπή-εντολή των γονέων τους. Ο χορός τους είναι νευρικός και καθόλου πηγαίος, θέλοντας να τονίσει τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που υποτάσσουν εκείνη την χρονική στιγμή το ανθρώπινο σώμα τους. Στην σκηνή όπου ο πατέρας βρίσκεται στο αυτοκίνητο με την Χριστίνα, μεταφέροντας την στο σπίτι της οικογένειας -με τα μάτια κλειστά με μια μάσκα ύπνου-, η κάμερα κάνει ένα πρώτο πλάνο (μπούστο) προς το πρόσωπο της Χριστίνας. Η έκφρασή της καταγράφεται ξεκάθαρα, ενώ ταυτόχρονα στο φόντο παρουσιάζονται κάποιες λεπτομέρειες του χώρου. Το πρόσωπο του πατέρα δεν βρίσκεται στο πλάνο, ωστόσο ακούγεται η φωνή του όταν εκείνος ρωτά την Χριστίνα αν της αρέσει η μουσική που ακούγεται στο ράδιο ή αν προτιμά να βάλει κάτι άλλο. Ο πάτερ φαμίλιας, παρέχει μια φαινομενική ελευθερία στην Χριστίνα, η οποία επί της ουσίας δεν υφίσταται. Η φαινομενική αυτή ελευθερία θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη νεοφιλελεύθερη πολιτική της εποχής. Τόσο ο ίδιος όσο και η Χριστίνα, γνωρίζουν ποιος κατέχει τον ρόλο του εξουσιαστή και ποιος του εξουσιαζόμενου. Ακόμα και η αθώα ερώτηση για το αν η Χριστίνα φορά το άρωμα που της πήρε, επί της ουσίας υπογραμμίζει την ύπαρξη εξουσιαστικών μηχανισμών επιβολής και ελέγχου, γεγονός που ξεκαθαρίζεται μέσω της κίνησης του πατέρα προς το λαιμό της Χριστίνας, ούτως ώστε να βεβαιωθεί πως λέει την αλήθεια.

Οι γονείς του «Κυνόδοντα», η δυστοπική κοινωνία του «Αστακού» και το νεαρό αγόρι στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», αντικατοπτρίζουν το είδος της εξουσίας που κυριαρχεί σε μια εποχή κοινωνικοοικονομικής κρίσης, όπου οι πολίτες δεν εκπροσωπούνται απ' τα εκάστοτε πολιτικά κόμματα που κυβερνούν. Αντίστοιχα με τους πολίτες, τα παιδιά της κυνοδοντικής οικογένειας δεν έχουν δικαίωμα να εκφράσουν τις ανάγκες τους και να αντιταχθούν στην άρχουσα τάξη, που στην προκειμένη περίπτωση είναι οι γονείς. Ο πρωταγωνιστής του υπερπολυτελούς

ξενοδοχείου του «Αστακού» αδυνατεί να υψώσει το ανάστημά του και να εκφράσει τις αντιρρήσεις του απέναντι στην ανώτερη εξουσία. Τέλος, στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η οικογένεια στέκεται παθητικά απέναντι στις επιταγές που της επιβάλλει το νεαρό αγόρι, αδυνατώντας να αντισταθεί. Δεν θα ήταν παράλογο επομένως να αναφερθεί πως οι παραπάνω ταινίες του Λάνθιμου, αποτελούν κατά βάση αλληγορία ολόκληρης της κοινωνίας και λιγότερο της οικονομικής κρίσης.

Στον «Αστακό», το ζευγάρι που ερωτεύεται στο δάσος, βρίσκει ένα κρυφό κώδικα επικοινωνίας (χειρονομίες) ούτως ώστε να μην γίνει αντιληπτό. Τα πλάνα στις σκηνές αυτές είναι κοντινά, ούτως ώστε να τονίσουν την συναισθηματική φόρτιση των χαρακτήρων και τα χρώματα γίνονται πιο θερμά. Σε συνδυασμο με την ρηχή εστίαση, τα πλάνα αυτά επισημαίνουν την αίσθηση οικειότητας μεταξύ των χαρακτήρων. Η καταπίεση της έκφρασης είναι έκδηλη, με τους χαρακτήρες να αδυνατούν να ζήσουν ως ελεύθερα όντα. Τέλος, στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού», η συμπεριφορά «ρυθμίζεται» απ' το αγόρι που έχει εισβάλλει στην ζωή της οικογένειας με έναν πολύ αλλόκοτο τρόπο. Ο πρωταγωνιστής δεν θέλει κατά βάθος να πάει για φαγητό στο σπίτι του αγοριού όμως θα το κάνει, οδηγούμενος από κάποια ανεξήγητη δύναμη που το αγόρι ασκεί στη συμπεριφορά και στον ψυχισμό του ήρωα. Το μόνο που μπορεί να δώσει τέλος στην άσκηση εξουσίας είναι η εξέγερση.

Στις ταινίες του Λάνθιμου η λεκτική και συμπεριφορική εξουσία «διευκολύνει» την τήρηση της ρουτίνας και τις κοινωνικές ιεραρχίες. Ωστόσο οι ήρωες, μάχονται να ανακαλύψουν τις φανερές και τις υποδόριες μορφές εξουσίας που τους ασκούνται, μέσα από διαμάχες, ξεσπάσματα και επαναστάσεις, τα οποία λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια. Ο Λάνθιμος, προβάλλοντας ένα συγκεκριμένο σύστημα αναπαραστάσεων στον πυρήνα μιας δεδομένης κοινωνίας, χρησιμοποιεί τον πολιτισμό σαν ένα όχημα αφύπνισης των αξιών που έχουν εγκαθιδρυθεί στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο. Χρησιμοποιεί αξίες και παραδοχές που ενυπάρχουν σε κάθε κοινωνία, αλλά συνήθως είναι μη αναγνωρισμένες, ούτως ώστε να κινητοποιήσει τους θεατές προς τον δρόμο της αντίστασης απέναντι σε οτιδήποτε τους εξουσιάζει υπογείως. Τα έργα του Λάνθιμου, προβάλλουν μια κουλτούρα η οποία παράγει και αναπαράγει τρόπους σκέψης και βιώματος στην εκάστοτε κοινωνία, οι οποίοι ενδέχεται να την διαμορφώνουν και να την επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό προς λανθασμένες κατευθύνσεις, επισημαίνοντας με τον τρόπο αυτό την σημαντικότητα του παράγοντα της κριτικής σκέψης και θέασης του κοινού.

VIII. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, δημιουργήθηκαν στην καρδιά της κρίσης – όχι μόνο της οικονομικής αλλά κυρίως της κοινωνικοπολιτικής. Ιδωμένες σαν μια αλληγορία της εποχής, βρίθουν πολιτισμικών προσεγγίσεων, μέσω μιας εξαιρετικής διαδικασίας μεταμόρφωσης των ηρώων τους, λόγω της επίδρασης των εξουσιαστικών μηχανισμών στην ζωή τους. Η δυναμική ελευθερίας και καταστολής ενυπάρχει στην σχέση εξουσίας και εξουσιαζόμενου, η οποία είναι έκδηλη στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο. Το πολιτικό σινεμά εγκαθιδρύεται με τον τρόπο αυτό και στις ταινίες μυθοπλασίας, μέσω της πολιτικοποίησης της θέασης, η οποία επιτυγχάνεται με την ανάδειξη των συγκρουσιακών σχέσεων με τα εκάστοτε συστήματα εξουσίας.

Ο Λάνθιμος κάνει μια απόπειρα επαναπροσδιορισμού της οικογένειας του «Κυνόδοντα», της κοινωνίας του «Αστακού», καθώς και της αλληλεπίδρασης αυτών των δύο στον «Θάνατο του ιερού ελαφιού». Ο ρόλος των προαναφερθέντων θεσμών, κάτω από ιδιαίτερα διαμορφωμένα κοινωνικά πλαίσια, έρχεται σε αμφισβήτηση. Τα ψήγματα της κοινωνικής κρίσης, ελλοχεύουν σε κάθε ταινία που αναλύθηκε, όχι μέσω μιας στερεοτυπικής ματιάς του κόσμου, αλλά βάση του τρόπου ανάπτυξης των μηχανισμών της βίας και της εξουσίας, οι οποίοι καταπατούν κάθε ατομική βούληση και ελευθερία. Ο δημιουργός μας, μέσω της υποβόσκουσας βίας που ενυπάρχει στις ταινίες του, τείνει να εμβαθύνει στις μορφές καταστολής των ατομικών ελευθεριών και της επιβολής εξουσίας. Με τον τρόπο αυτό, ο θεατής δεν στέκεται αδρανής απέναντι σε ένα θέαμα, αλλά επαναπροσδιορίζει πάγιες αντιλήψεις, τις οποίες ενδεχομένως θα πρέπει να αποδομήσει. Η δριμεία κριτική που ασκεί ο ίδιος στα προαναφερθέντα ζητήματα θα αναδυθεί μόνο με την ενεργό συμμετοχή του θεατή. Ίσως εν τέλει αυτή η κριτική να μην αφορά καθολικά στον θεσμό της οικογένειας, στην κοινωνία και στις ανθρώπινες σχέσεις, αλλά να ασκείται και στον ίδιο τον θεατή, ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτών των συνόλων. Ίσως η κριτική αυτή επίσης, να αποτελεί μια διερώτηση για το κατά πόσο ο ίδιος ο θεατής είναι υποχέριο συστημάτων, καταστάσεων και ανθρώπων, χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει.

Ο Λάνθιμος έχει ως κοινό στοιχείο των ταινιών του μια διερώτηση για την κοινωνία, όσον αφορά στα εμφανή αλλά πρωτίστως στα αφανή προβλήματα της. Αναρωτιέται πώς ο θεσμός της οικογένειας και τα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια, μετατρέπονται από αντίδοτο της όποιας κρίσης, στην αιτία αυτής. Είναι η μετάβαση

από το καταφύγιο της «αγίας ελληνικής οικογένειας» του «Κυνόδοντα», στην φυλακισμένη κοινωνία του «Αστακού» και μετέπειτα στην εστία αναταραχής και διαταραχής που δημιουργείται μέσω της αλληλεπίδρασης αυτών των δύο στον «Θάνατο του ιερού ελαφίου». Το υπαρξιακό ζητούμενο που ελλοχεύει και στις τρεις ταινίες, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το πολιτικό/κοινωνικό, το οποίο δίνεται με αλληγορικό και συμβολικό τρόπο.

Ο Λάνθιμος – ως μόνιμος υποστηρικτής του «κινηματογράφου του σώματος» – μέσω της δημιουργίας απωθητικών και επιθυμητών εικόνων, μας αναγκάζει να αναρωτηθούμε για τους τρόπους οργάνωσης του σώματος, τόσο μέσα στην οικογένεια όσο και μέσα στην κοινωνία, μέσω μιας κοινής εξουσίας αυτών των δύο. (Παπανικολάου, 2018). Είναι το ανθρώπινο σώμα, αυτό που μάχεται, υποφέρει και πάσχει να απεμπλακεί από τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς που το κυριεύουν καθημερινά. Χάρη στο ανθρώπινο σώμα, το οποίο κατέχει στην συγκεκριμένη οπτική τον ρόλο του θύματος, ο Έλληνας σκηνοθέτης, μέσω των ταινιών του, δημιουργεί μια αισθητηριακή εμπλοκή του θεατή, προκειμένου να του απευθύνει το ερώτημα, πώς γίνεται οι άνθρωποι να ασκούν τόση βία στους άλλους, και ποια ανάγκη τους βάζει στην θέση του θύτη;

Οι θεματικές των ταινιών («Κυνόδοντας», «Αστακός», «Θάνατος του ιερού ελαφίου»), μπορούν να αναγνωστούν σε πολλούς διαφορετικούς άξονες. Η θεματολογία, η ερμηνεία και η αισθητική τους, αφήνουν στον θεατή πληθώρα αναπάντητων ερωτημάτων, ενώ ο ιδιόμορφος τρόπος που ο Λάνθιμος δημιουργεί, γεννά συζητήσεις, προβληματισμούς, καθώς και την ανάδειξη ενός νέου και άκρως ενδιαφέροντος κύματος στην ιστορία του κινηματογράφου. Πρόκειται για ταινίες, οι οποίες συμβάλλουν στην κατανόηση της κρίσης που υφίστανται οι κοινωνίες πολύ πιο ξεκάθαρα, μέσα από την ανάδυση των απογοητεύσεων και των στερήσεων των πολιτικών δικαιωμάτων, σε μια φιλελεύθερη εποχή, όπου οι ελευθερίες είναι φαινομενικές χωρίς να ισχύουν επί της ουσίας.

Η επικέντρωση της κριτικής ματιάς του κοινού, σε μορφολογικές/μορφικές δομές φέρνει στον πυρήνα των αναλύσεων την σημασία του ύφους, αποδεικνύοντας ότι τόσο αυτό το τελευταίο όσο και η καλλιτεχνική προσωπικότητα του εκάστοτε δημιουργού, μπορούν να συνυπάρχουν σε μια μαζική τέχνη, όπως είναι ο κινηματογράφος. Είναι η αναγνωρίσιμη στυλιστική και θεματική γραφή, η οποία μέσω της λεκτικής βίας, της άμορφης κίνησης του σώματος και των απωθητικών

εικόνων, καθιστά τον Γιώργο Λάνθιμο, ολοένα και πιο βαθιά ανάμεσα στους δημιουργούς ταινιών Τέχνης.

IX. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bordwell, D. (1985) Narration in the fiction film, University of Wisconsin Press
- Bordwell, D. (1999) The art cinema as a mode of Film Practice. Στο Braudy, L. and Cohen, M. (επ.) Film Theory and Criticism, Oxford University Press
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012) Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου, εκδόσεις MIET
- Bradshaw, P. (2015) The Lobster review – dark satire on relationships gets fishy near the tail-end, The Guardian
- Frensham, R. (1996) Screenwriting, Holder Headline
- Girard, R. (2017) Η βία και το ιερό, Το εξιλαστήριο θύμα, εκδόσεις Πλέθρον
- Goffman, E. The Presentation of Self in Everyday Life
- Hill, J & Gibson, P (2009) Film Studies: Critical Approaches
- Kipnis, L. (2003) Against Love: A polemic, Pantheon Books
- Komninos, M. & Lambrou, Y., Textuality, Language, and the Family in the Era of Post-modernity: The Case of Greek “Weird Wave” Cinema, The London Film and Media Reader 3
- Koutsourakis, A. (2012) Cinema Of the Body: The politics of Performativity in Lars Von Trier’s Dogville and Yorgos Lanthimo’s Dogtooth, Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image, School of Communication and Arts Publications
- Lodge, G. (2015) Film Review: The Lobster, The Guardian
- Lykidis, A. (2015) Crisis of sovereignty in recent Greek cinema, Journal of Greek Media & Culture
- Nikolaou, A. (2014) The Performative Aesthetic of the ‘Greek New Wave’, The Performative Aesthetics, FILMICON: Journal of Greek Film Studies

Psaras, M. (2016) *The Queer Greek Weird Wave: Ethies, Politics and the Crisis of Meaning*, published by Palgrave Macmillan

Rose, S. (2011) Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema, *The Guardian*

Stam, R. (2011) Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου, εκδόσεις Πατάκη, Τέταρτη έκδοση

Yuan, J. (2015) Cannes 2015: Colin Farrell's Anti-Singlehood Dystopia "The Lobster", *Vulture*

Αθανασάτου, Γ. (2001) *Ελληνικός Κινηματογράφος. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία (1950-1967)*, Αθήνα: Finatec

Γαβαλά, Μ. Ο σύγχρονος μύθος και η σκοτεινή γοητεία του αλλόκοτου, <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/6064-o-sygxronos-mythos-kai-i-skoteini-goiteia-tou-allokotou>

Καρτάλου, Α. (2002) Πρόταση για ένα πλαίσιο ανάγνωσης των Ειδών στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Στο Λεβεντάκος Διαμάντης (επ.) *Ξαναβλέποντας τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών

Κουάνης, Π. (2001) *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999*, Αθήνα: Finatec

Κωνσταντίνος, Κ. (1924-2016) *Επιθυμίες και Πολιτική: Η queer Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Μπάρι, Π. (2013) *Γνωριμία με την θεωρία*, Βιβλιόραμα

Νικολαΐδου, Α. & Πούπου, Α. (2017) Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου https://www.academia.edu/35514540/Nikolaidou_A._and_A._Poupou_2017_%CE%9A%CE%AC%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%B5%CF%82_post-weird_%CF%83%CE%BA%CE%AD%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%BF_%CE%BD%CE%AD%CE%BF_%CE%BA%CF%8D%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B5%CE

[%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%85_Post-weird_notes_on_the_New_Wave_of_Greek_Cinema_Non-catalog_Thessaloniki_International_Film_Festival_p.88-107_GR_ENG](#)

Οργουελ, Τζ. (1999) «1984» Ο Μεγάλος Αδερφός, εκδόσεις Κάκτος

Παπανικολάου, Δ. (2018) Κάτι τρέχει με την οικογένεια, εκδόσεις Πατάκη

Ρηγοπούλου, Π. (2003) Το σώμα Ικεσία και απειλή, εκδόσεις Πλέθρον

Σκοπετέας, Ι. (2015) Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/5729>

Στεφανή, Ε. (2010) 10 Κείμενα για το Ντοκιμαντέρ, εκδόσεις Πατάκη

Στεφανή, Ε. (2016) ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ, το παιχνίδι της παρατήρησης, εκδόσεις Πατάκη

Στόρ, Α. (1979) Ανθρώπινη Επιθετικότητα, εκδόσεις Γλάρος

Φουκώ, Μ. (1978) Η ιστορία της σεξουαλικότητας, εκδόσεις πλέθρον

Φουκώ, Μ. (1987) Εξουσία, γνώση και ηθική, εκδόσεις ύψιλον

Φουκώ, Μ. (1991) Η μικροφυσική της εξουσίας, εκδόσεις ύψιλον

Φουκώ, Μ. (2011) Επιτήρηση και τιμωρία Η γέννηση της φυλακής, εκδόσεις πλέθρον

Φρόντ, Σ. (2016) Πένθος και Μελαγχολία, εκδόσεις Principia