



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Π.Μ.Σ.: Ιδιωτικό Διεθνές Δίκαιο, Δίκαιο Διεθνών Συναλλαγών και Συγκριτικές
Νομικές Σπουδές
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: Συγκριτικές Νομικές Σπουδές
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΕΤΟΣ: 2018-2019

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ της Παναγιώτας Ευαγγέλου Σελή

A.M.: 7340012318007

Δίκαιο και Πολιτισμός: Η Σχέση Δικαίου και Κινηματογράφου

Επιβλέπουσα:

Καθηγήτρια Ελίνα (Ελένη) Ν. Μουσταΐρα

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2019

Copyright © Παναγιώτα Ευαγγέλου Σελή, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τη συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ευχαριστίες

Καταρχάς, ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια της παρούσας διπλωματικής εργασίας, κυρία Ελίνα Μουσταΐρα, για την έμπνευση και την καθοδήγηση που μου προσέφερε πρόθυμα και απλόχερα, αλλά και για το συνεχές και ειλικρινές ενδιαφέρον της, καθ' όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών.

Επίσης, ευχαριστώ εγκάρδια την Αλεξάνδρα Σκριβάνου για τη γενναιόδωρη και πολύτιμη βοήθειά της.

Σεπτέμβριος 2019

Παναγιώτα Σελή

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Εισαγωγή	1
II. Προλεγόμενα	3
III. Δίκαιο και Κινηματογράφος: Μια Γενεαλογία	5
A. Το Δίκαιο ως Κοινωνικό Φαινόμενο- «Έρευνα περί το Δίκαιο»	5
B. Η Συμβιωτική Σχέση Κοινωνίας, Δικαίου και Κινηματογράφου	8
Γ. Διεπιστημονικότητα και η Κίνηση «Δίκαιο και Κινηματογράφος».....	18
IV. Δίκαιο και Κινηματογράφος: Τόποι Συνάντησης	26
A. Δίκαιο, Κινηματογράφος και Αφήγηση	26
Rashomon (1950)	32
B. Δίκαιο, Κινηματογράφος και Ιστορία	38
Από το Φιλμ The Birth of a Nation (1915) στα Φιλμ Selma (2014) και Loving (2016): Η Ρατσιστική Παραφωνία και η Αντιρατσιστική Φωνή του Κινηματογράφου	44
Γ. Νομικά Φιλμ.....	56
Anatomy of a Murder (1959) και Thelma and Louise (1991): Ένα Εξωστρεφές και Ένα Εσωστρεφές Νομικό Φιλμ	63
V. Ο Κινηματογράφος ως Εργαλείο του Δικαίου	71
A. Η Κινηματογραφική Μυθοπλασία στην Υπηρεσία του Νομικού	71
Judgment at Nuremberg (1961)	75
B. Ο Κινηματογράφος ως Πρεσβευτής των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων.....	81
Ντοκιμαντέρ και Ταινίες Μυθοπλασίας περί Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων	85
Γ. Ο Κινηματογράφος ως Αποδεικτικό Στοιχείο και ως Μαρτυρία.....	89
Nazi Concentration Camps (1945).....	92
VI. Αντί Επιλόγου: Το «Δίκαιο» της Φιλμικής Έκφρασης	97
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	101

Δίκαιο και Πολιτισμός: Η Σχέση Δικαίου και Κινηματογράφου¹

I. Εισαγωγή

Μέχρι το όχι και τόσο μακρινό παρελθόν, η νομική επιστήμη περιοριζόταν συνήθως στη μελέτη και ανάλυση του δικαίου ως ενός επιστημονικού κλάδου όχι μόνον αυτόνομου, αλλά και αποκομμένου από άλλες εκφάνσεις της ανθρώπινης σκέψης και δράσης.² Σίγουρη για τον εαυτό της, αναζητούσε, μέσα στο στεγανό της περιβάλλον, απαντήσεις ενδογενείς, αρνούμενη να δει το δίκαιο από την οπτική γωνία άλλων κλάδων ή να το ερευνήσει χρώμενη τα επιστημονικά εργαλεία αυτών. Αυτός ο επιστημονικός αυτό-απομονωτισμός, σε συνδυασμό με τον διαχρονικό- μάλλον εκ φύσεως-εναγκαλισμό του δικαίου με τον δογματισμό, την εννοιοκρατία και την

¹ Η παρούσα εργασία εξετάζει, επικαλείται και περιληπτικά αναφέρεται κυρίως σε κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες δημιουργήθηκαν για να προβληθούν στις κινηματογραφικές αίθουσες, και όχι σε τηλεοπτικές σειρές, τηλεταινίες ή ταινίες που γυρίστηκαν για να προβληθούν σε κάποια συνδρομητική πλατφόρμα ψυχαγωγίας. Το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας και φιλμογραφίας που χρησιμοποιήθηκε είναι αγγλόφωνη και επίσης αφορά κατά κύριο λόγο τον κινηματογράφο και δη κυρίως τον αμερικανικό κινηματογράφο, ο οποίος, ούτως ή άλλως, κατέχει ηγεμονική θέση στην παγκόσμια κινηματογραφική ψυχαγωγία και αποτελεί σημαντικό μέρος μιας, τρόπον τινά, παγκόσμιας λαϊκής κουλτούρας. Εξάλλου, οι μελετητές και σχολιαστές που δραστηριοποιούνται στο πλαίσιο της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος» (για την κίνηση αυτή βλ. τη σχετική ανάλυση που ακολουθεί) είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία Αμερικάνοι νομικοί που εστιάζουν ως επί το πλείστον στον αμερικανικό κινηματογράφο. Άλλωστε, η ηγεμονία του αμερικανικού κινηματογράφου είναι προφανώς τέτοια, ώστε η αμερικανική δικονομία έχει εμπνεύσει σχεδόν όλες τις κινηματογραφικές απεικονίσεις νομικών διαδικασιών, ακόμα και όταν αυτές παρουσιάζονται από ταινίες η ιστορία των οποίων διαδραματίζεται σε ευρωπαϊκές χώρες του Ηπειρωτικού Δικαίου, όπως π.χ. η Γερμανία, όπου το ισχύον σύστημα είναι διαφορετικό από το αμερικανικό. Σχετικά με τους λόγους αυτής της αμερικανικής ηγεμονίας οι *Stefan Machura* και *Stefan Ulbrich* εύστοχα παρατηρούν: “*There are a number of reasons for the dominance of American legal procedure in movies: not only do American films enjoy international boxoffice success, but American legal procedure is structurally more suitable for a film than is the so-called inquisitorial procedure found in civil law systems, such as we find on the Continent. American courtroom films have created a manner of portraying legal procedure which has been followed in courtroom films set in other countries and other legal systems*”. Βλ. *Stefan Machura and Stefan Ulbrich*, *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*, 28 *J.L. & Soc'Y*, 2001, 117, 123. Βλ. επίσης *Stefan Machura*, *Law and Cinema Movement in Caroline Joan “Kay” S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 25, 42-43.

² Βλ. *Richard Posner*, *The Decline of Law as an Autonomous Discipline: 1962-1987*, 100 *Harv. L. Rev.*, 1987, 761, 762-766 και *Ελίνας Μουσταίρα*, *Σχέση Δικαίου και Τέχνης*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2019, 13-14. Κατά τη διάρκεια των παρελθόντων πενήντα ετών η άποψη περί αυτονομίας του δικαίου αμφισβητείται με ολοένα κλιμακούμενο ρυθμό, αν και ακόμα αποτελεί την κρατούσα άποψη στους νομικούς κύκλους. Βλ. επίσης *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, 3 *Cardozo Stud. L. & Literature*, 1991, 63, 65-69, *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers and Popular Culture*, 98 *Yale L. J.*, 1989, 1579, 1580-1583, *Ελίνας Μουσταίρα*, *Συγκριτικό Δίκαιο – Συγκριτική Αισθητική*, στον Τμητικό Τόμο Μιχ. Π. Σταθόπουλου, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2010, 1673, 1674.

τυποκρατία, θα μπορούσαν να στερήσουν από το δίκαιο τη δυνατότητα διεξαγωγής ενός γόνιμου διαλόγου με τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εκφάνσεις του περιβάλλοντός του, του οποίου τις βιοτικές σχέσεις καλείται να ρυθμίσει και από το οποίο, αναπόφευκτα, επηρεάζεται.

Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται, ωστόσο, μια ακαδημαϊκή προσπάθεια σημαντικής διεύρυνσης των ορίων της νομικής έρευνας, ώστε αυτή να περιλάβει, ίσως ακόμα και να εστιάσει στη σχέση του δικαίου με άλλους τομείς του ανθρώπινου πνεύματος.³ Το δίκαιο έχει συνεπώς εισαχθεί σε μια εξόχως ενδιαφέρουσα διαλογική σχέση, μεταξύ άλλων, με τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, καθώς και με τις τέχνες, όπως π.χ. με τη λογοτεχνία, τη μουσική, το θέατρο και τον κινηματογράφο.⁴ Η διεπιστημονική⁵ προσέγγιση του δικαίου, μέσω της υιοθέτησης μιας πολυπρισματικής, αλλά και εμβριθούς ανάλυσης της ζώσας πραγματικότητας, ενισχύει τον δυναμισμό, την ευελιξία και την εξωστρέφειά του.⁶ Κυρίως, όμως, η διεπιστημονικότητα προσδίδει στο δίκαιο ένα στοιχείο «ενσυναίσθησης» και ενθαρρύνει μια πιο ουσιαστική και διαδραστική σχέση με το υποκείμενό του: τον άνθρωπο.⁷

³ Idem.

⁴ Βλ. *Απόστολου Γεωργιάδη*, Δίκαιο και Λογοτεχνία, ΧρίΔ ΙΘ, 2019, 161, 169-170.

⁵ Βλ. την εισήγηση της *Ασπασίας Τσαούση* με θέμα «Διεπιστημονικότητα και Νομική Επιστήμη: Γιατί είναι αλληλένδετες και τι σημαίνει αυτό για την από κοινού ανάπτυξή τους», η οποία έλαβε χώρα στο συνέδριο με θέμα Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Διεπιστημονικότητας, (Θεσσαλονίκη – 31.10.2014-01.11.2014), στην οποία αναφέρει (σελίδα 2): «Το «κύμα» της διεπιστημονικότητας ξεκίνησε από τις ΗΠΑ εδώ και αρκετές δεκαετίες, εξαπλώθηκε ταχύτατα ιδίως μετά τη δεκαετία του 1960, με την καθιέρωση πολλών διεπιστημονικών μαθημάτων στα προγράμματα σπουδών και κορυφώθηκε εδώ και 15 περίπου χρόνια, σε σημείο ώστε οι ειδικοί στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού να αναφέρονται στη διεπιστημονικότητα ως το κυρίαρχο πλέον μοντέλο της ακαδημαϊκής κοινότητας», διαθέσιμη στον ιστότοπο: <https://ejournals.lib.auth.gr/culres/article/viewFile/4641/4739>, επίσκεψη στις 09.07.2019.

⁶ Idem. Βλ. επίσης γενικά *Kim Diana Connolly*, *Elucidating the Elephant: Interdisciplinary Law School Classes*, 11 Wash. U. J. L. & Pol'y, 2003, 11.

⁷ Σχετικά με την ενσυναίσθηση (empathy) του δικαίου, η οποία ως έννοια εμφανίζεται συχνά κυρίως στα γραπτά μελετητών της κίνησης της «Κριτικής Θεώρησης του Δικαίου» (“Critical Legal Studies”), της κίνησης «Δίκαιο και Λογοτεχνία» και του φεμινισμού, βλ. ενδεικτικά: *James Boyd White*, *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, University of Wisconsin Press, 1985, *Lynne Henderson*, *Legality and Empathy*, 85 Mich. L. Rev., 1987, 1574, *Robin West*, *Economic Man and Literary Woman: One Contrast*, 39 Mercer L. Rev., 1987, 867, της *ιδίας*, *Law, Rights, and Other Totemic Illusions: Legal Liberalism and Freud's Theory of the Rule of Law*, 134 U. Pa. L. Rev., 1986, 817 και *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 70. Βλ. επίσης *Robert Weisberg*, *The Law-Literature Enterprise*, 1 Yale J. L. & Hum., 1988, 1, 17-36. Βλ. ακόμα γενικά *Toni Massaro*, *Empathy, Legal Storytelling, and the Rule of Law: New Words, Old Wounds?*, 87 Mich. L. Rev., 1989, 2099.

II. Προλεγόμενα

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη συμβιωτική σχέση μεταξύ δικαίου και κινηματογράφου και περιστρέφεται γύρω από αυτήν, εκκινώντας από την παραδοχή δύο βασικών υποθέσεων. Αυτή η παραδοχή καθιστά σαφές το γεγονός ότι η ενασχόληση με την κινηματογραφική τέχνη, καθώς και η μελέτη και κριτική θεώρηση αυτής, μπορούν να συμβάλουν στην πληρέστερη και ουσιαστικότερη κατανόηση του δικαίου, αλλά και εν γένει της ανθρώπινης δικαιοσύνης και δράσης.

Η μία υπόθεση αφορά το γεγονός ότι το δίκαιο και ο κινηματογράφος βρίσκονται σε μια, ήδη ανεπτυγμένη και διαρκώς εξελισσόμενη, διαλογική σχέση.⁸ Ο διάλογος μεταξύ δικαίου και κινηματογραφικής τέχνης είναι πολυσύνθετος και πολυπρισματικός, συμπεριλαμβάνει δε επιμέρους σχέσεις

⁸ Η σχέση δικαίου και κινηματογράφου εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της σχέσης δικαίου και πολιτισμού. Η σχέση δικαίου και πολιτισμού είναι ευρέως αποδεκτή και δεν είναι αμφιλεγόμενη. Σχετικά με την πολιτισμική διάσταση του δικαίου και τη σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ δικαίου και πολιτισμού βλ. γενικά *Ελίνας Μουσταίρα*, Η Πολιτισμική Διάσταση του Δικαίου, Εισήγηση στην ημερίδα με θέμα Πολιτισμός- Ευρωπαϊκοί Θεσμοί και Πολιτιστική Κληρονομιά, Αθήνα, 19 Ιανουαρίου 2011, Εκδόσεις Σάκκουλα, 2012, 37, *Lawrence Rosen*, Law as Culture- An Invitation, Princeton University Press, 1941, Preface, xii-xiii, *Stefan Huygebaert*, *Georges Martyn*, *Vanessa Paumen*, *Eric Bousmar* and *Xavier Rousseaux* (Eds.), The Art of Law-Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War, Springer, 2018, 7-9, *Jessica Silbey*, Legal Outsiders in American Film- The Politics of Law and Film Study: An Introduction to the Symposium on Legal Outsiders in American Film, Suffolk University Law Review, Vol. 42, 2009, 755, 755, της ίδιας, What We Do When We Do Law and Popular Culture, 27 Law & Soc. Inquiry, 2002, 139, 145-147, *Susan Bandes*, We Lost It at the Movies: The Rule of Law Goes from Washington to Hollywood and Back Again, 40 Loy. L. A. L. Rev., 2007, 621. Βλ. επίσης *Michael Asimow* and *Shannon Mader*, Law and Popular Culture, Peter Lang Publishing, 2013, 7-11, *Naomi Mezey*, Law as Culture, 13 Yale J.L. & Human, 2001, 35, 38-47 και *Russel Covey*, Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity, 61 Stan. L. Rev., 2009, 1375, 1377-1378, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: “Perhaps the strongest and most accurate description of the causal relationship between culture and law is captured in the notion of the “feedback loop.” Cultural iconography is influenced by law, and law is influenced by cultural iconography in a kind of endless process of production and reproduction. Although the idea of feedback loops suggests causal bidirectionality, we can hypothesize a number of quite plausible accounts in which culture does have a unidirectional causative impact on the shape of law in general...”. Είναι αυτονόητο ότι το δίκαιο και ο κινηματογράφος, εκτός από σημεία συνάντησης και συνεργασίας, έχουν και θεμελιώδεις διαφορές. Μία εξ αυτών εντοπίζεται για παράδειγμα στο γεγονός ότι ο μεν κινηματογράφος έχει σκοπό να ψυχαγωγήσει, να παρέχει ευχαρίστηση και ενίοτε να προκαλέσει, ενώ το δίκαιο έχει σκοπό να αποδώσει δικαιοσύνη ή έστω να ρυθμίσει τις βιοτικές σχέσεις των εν κοινωνία διαβιούντων ανθρώπων, μέσω λογικά σχηματισμένων κρίσεων, δηλαδή μέσω πορισμάτων που έχουν βασιστεί σε γεγονότα και όχι σε συναισθήματα. Βλ. *Jessica Silbey*, Judges as Film Critics: New Approaches to Filmic Evidence, 37 U. Mich. J.L. Reform, 2004, 493, 495, *Geoffrey Samuel*, The Paradigm Case: Is Reasoning and Writing in Film Studies Comparable To (or With) Reasoning and Writing in Law?, No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo), Issue 13, 2016, 17, 17-20, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.nofoundations.com/NoFo13_Samuel.html, επίσκεψη στις 09.07.2019 και *Orit Kamir*, Why ‘Law-and-Film’ and What Does it Actually Mean? A Perspective, Journal of Media and Cultural Studies, Vol. 19, No. 2, 2005, 255, 256. Ωστόσο, οι διαφορές αυτές βρίσκονται εκτός του πεδίου ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας και ως εκ τούτου δεν παρουσιάζονται στο πλαίσιο της.

που εντοπίζονται σε ένα ευρύ φάσμα αλληλοεπιρροών και αλληλοδιεισδύσεων.

Η δεύτερη υπόθεση αφορά το γεγονός ότι οι άνθρωποι, νομικοί ή μη, λειτουργούν και συμπεριφέρονται (δικαιικά και εξωδικαιικά) περισσότερο σύμφωνα με τις (προ)αντιλήψεις και τους (προ)ιδεασμούς τους και πολύ λιγότερο σύμφωνα με την πραγματικότητα, την οποία εξάλλου συχνά αγνοούν.⁹ Ως έναν σημαντικό βαθμό, οι (προ)αντιλήψεις αυτές και οι (προ)ιδεασμοί αυτοί είναι προϊόντα της κυρίαρχης λαϊκής κουλτούρας και της διαπνέουσας αυτήν ιδεολογίας. Ένα μέσο της κουλτούρας αυτής, με εξαιρετική δύναμη και δυναμική, είναι, αναμφίβολα, ο κινηματογράφος.

Κάποιες εκ των σχέσεων δικαίου και κινηματογράφου είναι περισσότερο προφανείς, έχουν τύχει εκτενούς ανάλυσης από νομικούς της θεωρίας και της πράξης και αποτελούν μέρος μιας πιο «ορθόδοξης» προσέγγισης της διασύνδεσης δικαίου και κινηματογραφικής τέχνης, η οποία έχει συνήθως ως σημεία αναφοράς τους τρόπους με τους οποίους το δίκαιο βρίσκεται στην υπηρεσία του κινηματογράφου. Αυτές οι σχέσεις αφορούν, φέρ' ειπείν, στη νομική προστασία, και δη συνήθως σε συνταγματικό επίπεδο, της ελευθερίας του κινηματογράφου ως μορφής τέχνης και έκφρασης και στην απαλλαγή του από τα δεσμά της λογοκρισίας που χρόνια ταλάνισαν το μέσο αυτό ή στην προστασία και ενίσχυση του δημιουργού της φιλικής τέχνης και των συνεπικουρούντων αυτή από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας και των συγγενικών δικαιωμάτων.

Κάποιες άλλες σχέσεις μεταξύ δικαίου και κινηματογράφου, ως λιγότερο πρόδηλες, παρέμειναν υπόρρητες έως το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, οπότε άρχισαν να φωτίζονται από τους πρώτους μελετητές της ανατέλλουσας τότε κίνησης με την ονομασία «Δίκαιο και Κινηματογράφος». Αυτοί οι μελετητές, ως επί το πλείστον νομικοί, χρησιμοποίησαν ως σημεία αναφοράς τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος μπορεί να βρεθεί στην υπηρεσία του δικαίου και μελέτησαν τη φιλική τέχνη ως κυρίαρχο μέσο της λαϊκής κουλτούρας,¹⁰ η οποία διαπλέκεται, αντανακλά, αντανακλάται και επιδρά στο δίκαιο, στους υπηρετούντες αυτό και συνολικά στην κοινωνία.

⁹ Η παραδοχή αυτής της υπόθεσης διαπνέει μεγάλο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας. Βλ. ενδεικτικά: *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty- Hollywood's "History" of Native Americans* in John Denvir (Ed.), *Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, 199, *Margaret Russell, Rewriting History with Lightning- Race, Myth, and Hollywood in the Legal Pantheon* in John Denvir (Ed.), *Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, 172, *Roberto Gelado Marcos and Pedro Sangro Colon, Hollywood and the Representation of the Otherness, A Historical Analysis of the Role Played by the American Cinema in Spotting Enemies to Vilify*, *Index Comunicaci6n*, n° 6 (1), 2016, 11.

¹⁰ Στην προσπάθειά τους να ορίσουν τη λαϊκή κουλτούρα (popular culture), για την οποία χρησιμοποιείται εναλλακτικά και ο όρος λαϊκός πολιτισμός, οι περισσότεροι σχολιαστές

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με τις πιο «ανορθόδοξες» σχέσεις μεταξύ δικαίου και κινηματογράφου. Στα κεφάλαια που ακολουθούν παρουσιάζονται συνοπτικά διάφορα σημεία «συνάντησης» των δύο πεδίων, του δικαιοκτικού και του κινηματογραφικού. Η πλειονότητα των κεφαλαίων ολοκληρώνεται με μια σύντομη ανάλυση ή αναφορά ταινιών που αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της εκάστοτε αναλυόμενης σχέσης δικαίου-κινηματογράφου.

III. Δίκαιο και Κινηματογράφος- Μια Γενεαλογία

A. Το Δίκαιο ως Κοινωνικό Φαινόμενο- «Έρευνα περί το Δίκαιο»

Στον αντίποδα της άποψης ότι το δίκαιο είναι- και πρέπει να παραμείνει- ένας αυτόνομος και αυτάρκης επιστημονικός κλάδος, ο οποίος αρκείται στη μελέτη και ερμηνεία του νομικού (συγ)κειμένου για να θέσει ερωτήσεις και να αναζητήσει απαντήσεις, διατυπώθηκαν οι Κοινωνικές Θεωρίες του Δικαίου¹¹, οι οποίες αντιμετώπισαν το δίκαιο ως ένα κοινωνικό φαινόμενο.¹² Ειδικότερα, αποπειράθηκαν να κατανοήσουν τα δικαιοκά

συμφώνησαν ότι το κύριο χαρακτηριστικό αυτής είναι η ρευστότητα των ορίων της. Αυτή η πραγματικότητα αποτυπώνεται γλαφυρά και στην ταξινόμηση, από τον *John Storey*, των διάφορων ορισμών που κατά καιρούς έχουν διατυπωθεί, με βάση διάφορα κριτήρια. Σύμφωνα με ένα εξ αυτών των κριτηρίων, η λαϊκή κουλτούρα είναι το αντίθετο του ανώτερου πολιτισμού (ή εναλλακτικά υψηλού πολιτισμού- *high culture*). Αυτό το κριτήριο είναι αξιολογικό και αντιμετωπίζει τη λαϊκή κουλτούρα με υποτιμητικό τρόπο, αφού σε αυτήν εντάσσονται τα στοιχεία που δεν καταφέρνουν να ενταχθούν στον ανώτερο πολιτισμό. Ωστόσο, έχει εύστοχα υποστηριχθεί ότι αυτό το κριτήριο είναι προβληματικό, καθότι σε πολλές περιπτώσεις είναι δύσκολο να βρεθεί το όριο που χωρίζει την (υποτιθέμενη) υψηλή κουλτούρα από τη λαϊκή, ώστε να ενταχθεί ένα δημιούργημα στη μία ή άλλη κατηγορία. Ο *John Storey* δίνει χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα και παρατηρεί: «*Παραδείγματος χάριν, ο William Shakespeare θεωρείται πλέον η επιτομή της υψηλής κουλτούρας, κι όμως μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα το έργο του αποτελούσε μέρος του λαϊκού θεάτρου. Το ίδιο μπορεί να πει κανείς και για το έργο του Charles Dickens. Ομοίως, το φιλμ νουάρ μπορεί να θεωρηθεί ότι πέρασε τα σύνορα που υποτίθεται ότι χωρίζουν τη λαϊκή και την υψηλή κουλτούρα: με άλλα λόγια, κάτι που ξεκίνησε ως λαϊκός κινηματογράφος βρίσκεται τώρα υπό την προστασία των ακαδημαϊκών και των κινηματογραφικών ομάδων. Ένα πρόσφατο παράδειγμα τέτοιας πολιτισμικής μετατόπισης προς την αντίθετη πλευρά είναι η ηχογράφηση του *Nessum Dorma* του *Puccini* από τον *Luciano Pavarotti*. Ακόμη και οι πιο αυστηροί υποστηρικτές της υψηλής κουλτούρας δεν θα ήθελαν να αποκλείσουν τον *Pavarotti* ή τον *Puccini* από τον επίλεκτο θύλακά τους. Όμως το 1990 ο *Pavarotti* κατάφερε να φτάσει το *Nessum Dorma* στο νούμερο ένα στις βρετανικές πωλήσεις δίσκων. Τέτοια εμπορική επιτυχία θα μετέτρεπε, σε οποιαδήποτε ποσοτική ανάλυση, τον συνθέτη, τον τραγουδιστή και την άρια σε λαϊκή κουλτούρα», βλ. Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα, Πλέθρον, 2015, γενικά και ιδιαίτερα 22-23. Βλ. επίσης, *Ευάγγελου Αυδίκου*, Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού, Λαογραφίες, Λαϊκοί Πολιτισμοί, Ταυτότητες, Εκδόσεις Κριτική, 2009, 323-331. Βλ. επιπλέον *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580, υποσημείωση 3.*

¹¹ Στην αγγλική γλώσσα: *Social Theories of Law*. Βλ. *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580-1587.

¹² Τόσο οι απόψεις περί αυτονομίας του δικαίου όσο και οι διάφορες Κοινωνικές Θεωρίες του Δικαίου έχουν ενίοτε εκφραστεί με τρόπο απόλυτο, δημιουργώντας δυο εκ διαμέτρου

φαινόμενα εστιάζοντας την έρευνά τους εκτός του νομικού συστήματος και προσέγγισαν το δίκαιο ως μια εξαρτώμενη μεταβλητή, της οποίας οι διάφορες εκφάνσεις και θεσμοί διαπλάθονται σε μεγάλο βαθμό από εξωνομικά συστήματα ή υποσυστήματα, με οικονομικό, κοινωνικό, πολιτισμικό ή πολιτικό χαρακτήρα.¹³ Αν και οι θεωρίες αυτές αναγνώρισαν ότι υφίστανται κάποιου είδους όρια μεταξύ του νομικού και του εξωνομικού κόσμου, ωστόσο αντιλήφθηκαν αυτά τα όρια περισσότερο ως ένα διάτρητο πλέγμα, το οποίο επιτρέπει τη διαδραστική επικοινωνία και τη ροή «ενέργειας» μεταξύ δικαιοκίων και εξωδικαιοκίων χώρων, παρά ως ένα αδιαπέραστο και συμπαγές τείχος που απομονώνει τους χώρους αυτούς.¹⁴ Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, ένα νομικό σύστημα δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένας αυτο-αναπαραγωγικός και αυτο-αναφορικός μικρόκοσμος, περικλειστος και εσωστρεφής, ανταποκρινόμενος σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στη δική του λογική, στις παραδόσεις και στις ανάγκες του. Αντίθετα, πρέπει να γίνει δεκτό ότι το δίκαιο δεν γεννάται εκ του μηδενός, δεν εκκολάπτεται σε κενό αέρος και δεν είναι προϊόν ενός αποστειρωμένου και απομονωμένου εργαστηριακού περιβάλλοντος. Είναι τέκνο ιδιαίτερων κοινωνικών συνθηκών, επικρατουσών σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Θεσπίζεται, ερμηνεύεται, εφαρμόζεται και ρυθμίζει βιοτικές σχέσεις που ενυπάρχουν σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, διαπνεόμενη από τις δικές της, μοναδικές, πολιτισμικές και ηθικές αξίες.¹⁵

αντίθετες περί δικαίου προσεγγίσεις. Ωστόσο, ο ψυχραιμος νομικός μάλλον θα επιλέξει να «κινηθεί» εντός ενός ενδιάμεσου χώρου, μακριά από τους δύο πόλους, και θα αποφύγει αφοριστικές διατυπώσεις περί πλήρους αυτονομίας του δικαίου ή, αντιθέτως, περί πλήρους εξαρτήσεως κάθε μικροσκοπικής δικαιοκίας ψηφίδα από εξωτερικούς παράγοντες. Βλ. *Lawrence Friedman, Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1581-1582.

¹³ Βλ. *Lawrence Friedman, Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580-1581.

¹⁴ *Idem*. Βλ. επίσης *James Boyd White, When Words Lose Their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*, University of Chicago Press, 1984, 273 και *C.R.B. Dunlop, Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 85, οι οποίοι αντιμετωπίζουν το δίκαιο ως ένα «ανοιχτό σύστημα».

¹⁵ Η στενή σχέση δικαίου και κοινωνίας έχει καταδειχθεί εύγλωττα από πλήθος σημαντικών νομικών. Για παράδειγμα, ο κοινωνικός σκοπός που καλείται να εξυπηρετήσει μια διάταξη νόμου τέθηκε στο επίκεντρο της τελολογικής ερμηνείας του δικαίου, όπως την ανέπτυξε ο *Rudolf von Jhering* στο δίτομο έργο του με τίτλο «*Der Zweck im Recht*» (1877–1883). Για τον *Jhering* το δίκαιο βρίσκεται σε έναν αέναο διάλογο με το κοινωνικό του περιβάλλον, το οποίο καλεί τον νομοθέτη να εγκύψει στις τρέχουσες κοινωνικές ανάγκες και να παράσχει δικαιοκίες διεξόδους στα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, διαδραματίζοντας έτσι ουσιαστικό ρόλο στη δικαιοπαραγωγική διαδικασία. Επίσης, ο *Karl Von Savigny* αναφέρθηκε στην ιδιαίτερη σημασία του εθίμου, το οποίο εκφράζει με ακρίβεια το πνεύμα ενός λαού (*Volksgeist*). Η διασύνδεση και διάδραση δικαίου και κοινωνίας φαίνεται και στις ιδέες της Σχολής του Αμερικανικού Νομικού Ρεαλισμού, κύριοι εκπρόσωποι της οποίας είναι ο Αμερικάνος νομικός *Roscoe Pound* και ο Αμερικάνος δικαστής *Oliver Wendell Holmes*. Οι ιδέες της Σχολής άσκησαν επιρροή στη δικαστηριακή πρακτική των Η.Π.Α. κατά τη διάρκεια του πρώτου τετάρτου του 20^{ου} αιώνα, διευρύνοντας τον ρόλο των δικαστών και καλώντας τους να λαμβάνουν πάντοτε υπόψη τους τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνθήκες. Βλ. γενικά *Αριστείδη Χατζή, «Το Δίκαιο των Βιβλίων και το Δίκαιο της Πράξης» Η Πτώση του Νομικού Φορμαλισμού και η Οικονομική Ανάλυση του Δικαίου, συμβολή στον Τιμητικό Τόμο για τον Καθηγητή Πέτρο Γέμτο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2012, 709.*

Συνεπώς, το δίκαιο είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο επηρεάζει και διαμορφώνει σε σημαντικό βαθμό την κοινωνία, αλλά και τον τρόπο που αυτή εξελίσσεται και, με τη σειρά της, εξελίσσει και διαπλάθει το πολιτικό, πολιτισμικό, οικονομικό, ιστορικό και εν τέλει νομικό της περιβάλλον.¹⁶ Έτσι εξυφαίνεται μια σχέση διαρκούς αλληλεξάρτησης και συμπόρευσης όλων των παραπάνω χώρων.

Η παραδοχή περί της στενής σχέσης μεταξύ δικαίου και κοινωνίας, οδηγεί αναπόδραστα και στην παραδοχή ότι το δίκαιο, ως κοινωνικό φαινόμενο, συνδέεται και αλληλεπιδρά και με τις υπόλοιπες εκφάνσεις της δραστηριότητας των κοινωνιών, δηλαδή και με τα άλλα κοινωνικά φαινόμενα. Καθότι λοιπόν το δίκαιο αποτελεί μέρος του ευρύτερου πολιτισμικού φάσματος μιας κοινωνίας, στο οποίο επίσης περιλαμβάνονται η τέχνη, η ηθική, η γλώσσα, η πολιτική, η οικονομία κ.α., και δεδομένου ότι το δίκαιο, ως μέρος ενός συνόλου, διασυνδέεται νομοτελειακά με το όλον, καθίσταται κατανοητό γιατί όλοι ανεξαιρέτως οι κλάδοι του ανθρώπινου πνεύματος είναι όχι μόνο αποδεκτό, αλλά και επωφελές να αποτελούν αντικείμενο νομικής έρευνας.¹⁷ Εύλογα λοιπόν έχει διατυπωθεί η άποψη ότι η νομική επιστήμη, η οποία περιορίζεται συχνά σε μια στενή, ενίοτε ασφυκτικά περιχαρακωμένη, «έρευνα μέσα στο δίκαιο» (research in law)¹⁸, οφείλει να διευρύνει το ερευνητικό της πεδίο, διεξάγοντας και «έρευνα περί το δίκαιο» (research about law)¹⁹.

Η μεν πρώτη προσέγγιση έχει ως αποτέλεσμα μια περιορισμένη, αλλά και πιο συνεκτική μελέτη του δικαίου, η οποία αφορά, ως επί το πλείστον, τη δογματική ανάλυση νομικών κειμένων, όπως των νόμων, των δικαστικών αποφάσεων, αλλά και της θεωρίας του δικαίου. Συνήθως, αυτού του είδους η μελέτη δεν ασχολείται με την εμπειρική παρατήρηση και την εκτίμηση ή

¹⁶ Ο William Rainey Harper είχε παρατηρήσει: "[education in law] implies a scientific knowledge of law and of legal and juristic methods. These are the crystallization of ages of human progress. They cannot be understood in their entirety without a clear comprehension of the historic forces of which they are the product, and of the social environment with which they are in living contact. A scientific study of law involves the related sciences of history, economics, philosophy - the whole field of man as social being", βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Πολιτείας του Σικάγο των Η.Π.Α.: <http://www.law.uchicago.edu/school/history>, επίσκεψη στις 09.07.2019. Βλ. επίσης, *Ελίνας Μουσταΐρα*, Σταθμοί στην Πορεία του Συγκριτικού Δικαίου - Θέσεις και Αντιθέσεις, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2003, 144-148.

¹⁷ Ο Μιχαήλ Σταθόπουλος αναφέρει: «... το δίκαιο καλύπτει -πρέπει να καλύπτει- και ηθικές ή πολιτισμικές ή άλλες κοινωνικές αξίες...», βλ. Γενικό Ενοχικό Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 1998, 11. Επίσης, ο Αριστείδης Χατζής διερωτάται: «... μπορείς να ρυθμίσεις την κοινωνία χωρίς να την γνωρίζεις; Μπορείς να ρυθμίσεις την κοινωνία διαθέτοντας μόνο τα εργαλεία και τις έννοιες της νομικής επιστήμης (δηλ. μιας δεοντολογικής επιστήμης); Μπορείς τελικά να υπηρετείς μία νομική επιστήμη αυτόνομη και απομονωμένη (ή μάλλον αδιάβροχη) από τα πορίσματα των κοινωνικών επιστημών;», βλ. «Το Δίκαιο των Βιβλίων και το Δίκαιο της Πράξης», ό.π., 709.

¹⁸ Βλ. C.R.B. Dunlop, Literature Studies in Law Schools, ό.π., 67.

¹⁹ Βλ. C.R.B. Dunlop, Literature Studies in Law Schools, ό.π., 67-68.

αποτίμηση των πρακτικών, κοινωνικών και οικονομικών συνεπειών του νόμου. Αντίθετα, η «έρευνα περί το δίκαιο» τείνει να το απαλλάσσει από την αυτόβουλη απομόνωσή του και να το μελετάει ως ένα ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο, ως ένα πλέγμα ιδεών με χαρακτήρα φιλοσοφικό, πολιτισμικό και πολιτικό και με προεκτάσεις και συνέπειες σε όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ύπαρξης, οι οποίες μπορούν να μελετηθούν και να αξιολογηθούν εμπειρικά. Η «έρευνα περί το δίκαιο» καλεί τον νομικό να αποδεσμευθεί από τον γνώριμό του νομικό δογματισμό, ο οποίος τον καθοδηγεί να διαλογίζεται, να προβληματίζεται και να αναζητά με γνώμονα την πεποίθηση ότι οι απαντήσεις για κάθε ζήτημα, ακόμα και γι' αυτά για τα οποία το δίκαιο σιωπά ή αμήχανα ψελλίζει, βρίσκονται αποκλειστικά εντός αυτού.²⁰ Έτσι, ο νομικός έχει την ευκαιρία να στραφεί απενοχοποιημένα σε μια διεπιστημονική έρευνα, η οποία μελετά το δίκαιο εντός του ευρύτερου κοινωνικό-πολιτισμικού του περιβάλλοντος και σε άμεση συνάρτηση με αυτό και η οποία του επιτρέπει να προβληματιστεί σχετικά με τον νόμο, να θέσει ερωτήσεις και να του ασκήσει κριτική.

B. Η Συμβιωτική Σχέση Κοινωνίας, Δικαίου και Κινηματογράφου

Δεν μπορεί κάποιος να αρνηθεί ότι εκτός από το δίκαιο, κοινωνικά φαινόμενα αποτελούν και οι τέχνες, και δη ο κινηματογράφος.²¹ Μάλιστα, η σχέση κοινωνίας, δικαίου και κινηματογράφου είναι μια αέναη, κυκλική σχέση διαρκών αλληλοεπιρροών και αλληλοεξαρτήσεων.²² Ο κινηματογράφος εμπνέεται και επηρεάζεται από το δίκαιο ως προϊόν, αλλά και ως ρυθμιστικό παράγοντα των κοινωνικών βιοτικών σχέσεων και πλάθει αφηγήματα για τον τρόπο με τον οποίο αυτό επιδρά στις ζωές των ηρώων του.²³ Επίσης, αναμφίβολα ο κινηματογράφος αντανακλά τις κοινωνικές αντιλήψεις. Η κοινωνία, ως αποδέκτης του κινηματογραφικού αφηγήματος, προσλαμβάνει και αφουγκράζεται τη διηγούμενη ιστορία και τους δικαιοκούς της

²⁰ Βλ. γενικά *Αριστείδη Χατζή*, «Το Δίκαιο των Βιβλίων και το Δίκαιο της Πράξης», ό.π..

²¹ Βλ. *Ελίνας Μουσταΐρα*, *Σχέση Δικαίου και Τέχνης*, ό.π., 16, *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 66. Βλ. επίσης, *Μάριου Ρετσίλα*, *Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης*, Εκδόσεις Έλλην, 2002, 12, *Ελίνας Μουσταΐρα*, *Το Δίκαιο και η Μουσική ως Άμεσα Εξαρτώμενες από το Κοινωνικό Πλαίσιο Μορφές Τέχνης*, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 27, 28.

²² Βλ. *Guy Osborn*, *Borders and Boundaries: Locating the Law in Film*, *Journal of Law and Society*, Vol. 28, No. 1, 2001, 164, 169, *Jonathan Todres*, *Human Trafficking and Film: How Popular Portrayals Influence Law and Public Perception*, 101 *Cornell L. Rev. Online*, 2015-2016, 1, 4, *Orit Kamir*, *Framed- Women in Law and Film*, *Duke University Press*, 2006, 2 και *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 10-11.

²³ Βλ. *Victoria Salzmann and Philip Dunwoody*, *Prime-Time Lies: Do Portrayals of Lawyers Influence How People Think about the Legal Profession*, 58 *SMU L. Rev.*, 2005, 411, 414-425, *Paul Joseph*, *Saying Goodbye to Ally McBeal*, 25 *U. Ark. Lrrle Rock L. Rev.*, 2003, 459, 461.

προβληματισμούς, λαμβάνοντας θέση στο παρουσιαζόμενο ζήτημα.²⁴ Αυτή η θέση συχνά μετουσιώνεται σε άποψη και ενδεχομένως διεκδίκηση προς τις εκάστοτε εξουσίες, οι οποίες με τη σειρά τους διαπλάθουν το δίκαιο σύμφωνα με τις επιταγές των μαχόμενων κοινωνικών ομάδων.²⁵ Συνεπώς, ο κινηματογράφος όχι μόνο αντανακλά, αλλά παράλληλα σχηματίζει τις αντιλήψεις της κοινής γνώμης,²⁶ οι οποίες, με τη σειρά τους, επηρεάζουν το δίκαιο και στη συνέχεια επηρεάζονται από αυτό.²⁷

Ο κινηματογράφος, όπως άλλωστε και οι άλλες τέχνες, παρουσιάζουν πάντα μια συγκεκριμένη θεώρηση του κόσμου. Στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης, ένα φιλμ επιλέγει συνειδητά την οπτική γωνία από την οποία θα αφηγηθεί μια ιστορία, το πρίσμα υπό το οποίο θα προσεγγίσει και θα διηγηθεί ένα φαινόμενο. Μέσα στην καλλιτεχνική αφήγηση ενυπάρχει αναπόφευκτα και η θεώρηση του καλλιτέχνη, δοσμένη άλλοτε με τρόπο προφανή και άλλοτε πιο διακριτικά.²⁸ Αυτή η θεώρηση επιδρά συνήθως στην αντίληψη του θεατή

²⁴ Βλ. *Victoria Salzmann and Philip Dunwoody, Prime-Time Lies, 414-425, Paul Joseph, Saying Goodbye, ό.π., 463.*

²⁵ Βλ. *Jonathan Todres, Human Trafficking and Film, ό.π., 4, Victoria Salzmann and Philip Dunwoody, Prime-Time Lies, ό.π., 414-425.* Βλ. επίσης *Elayne Rapping, Television, Melodrama, and the Rise of the Victims' Rights Movement, 43 N.Y.L. Sch. L. Rev., 2000, 665, 665-666, Lawrence Friedman, Law, Lawyers, ό.π., 1579.* Βλ. ακόμα *Michael Asimow, Introduction to Papers from UCLA's Law and Popular Culture Seminar, 9 UCLA Ent. L. Rev., 2001, 87, 87 και του ιδίου, Embodiment of Evil: Law Firms in the Movies, 48, UCLA L. Rev., 2001, 1339, 1341.*

²⁶ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture, ό.π., 62-69,* όπου οι συγγραφείς, μεταξύ άλλων, αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο η λαϊκή κουλτούρα αντικατοπτρίζει την άποψη της κοινής γνώμης και παράλληλα την διαμορφώνει, χρησιμοποιώντας ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την απεικόνιση της επαγγελματικής τάξης των δικηγόρων στα φιλμ, η οποία, από τη μία πλευρά, αντανακλά την άποψη που έχει γι' αυτούς το κοινό- θετική μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, κυρίως αρνητική από τότε έως σήμερα- ενώ ταυτόχρονα επηρεάζει την προδιάθεση της κοινής γνώμης απέναντι στους δικηγόρους.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Ενίοτε, ωστόσο, το κοινό μιας ταινίας δεν μοιράζεται τη θεώρηση του δημιουργού της και εισπράττει ένα διαφορετικό μήνυμα από αυτό που αυτός ήθελε να περάσει. Η διάσημη τριλογία του Francis Ford Coppola με τον τίτλο Ο Νονός (The Godfather) αποτελεί μια από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις απόλυτης διάστασης μεταξύ του σκοπούμενου από τον σκηνοθέτη νοήματος και του νοήματος που τελικά οι θεατές προσέδωσαν στις ταινίες. Για παράδειγμα, στην πρώτη ταινία της τριλογίας, ο σκηνοθέτης είχε σκοπό να βάλει σφόδρα κατά του μύθου ότι οι Η.Π.Α. ήταν ένα κράτος δικαίου που είχε ένα οικονομικό σύστημα ίσων ευκαιριών για όλους, απεικονίζοντας την εγκληματική οικογένεια Corleone ως σύμβολο του Αμερικανικού νομικού συστήματος και χρησιμοποιώντας τις αδίστακτες, επιθετικές και ληστρικές «επαγγελματικές» πρακτικές τους ως μεταφορά για το καπιταλιστικό σύστημα των Η.Π.Α.. Οι θεατές της ταινίας, ωστόσο, εισέπραξαν ένα εντελώς διαφορετικό νόημα από αυτό που ο Coppola ήλπιζε να μεταδώσει. Όχι μόνο δεν εντόπισαν τα μελανά χρώματα με τα οποία ο σκηνοθέτης σκιαγραφούσε την Αμερική και το νομικό και οικονομικό σύστημά της, αλλά αντίθετα ένιωσαν ότι η ταινία ήταν ένας ύμνος στη μυθική οικογένεια και στις παραδοσιακές ιδέες της κοινότητας. Η ιστορία του Corleone αποδείκνυε, σύμφωνα με τους θεατές, ότι στην Αμερική εκείνης της περιόδου, ακόμα και ένας φτωχός άνθρωπος μπορούσε να πετύχει, εάν ήταν επιμελής και είχε κίνητρο. Οι θεατές εισέπραξαν ότι η ταινία υποστήριζε την επικράτηση της εξουσίας και της ισχύος των Corleone επί του νόμου και μάλιστα και οι ίδιοι ενέκριναν αυτήν την (υποτιθέμενη) οπτική της ταινίας. Για τους θεατές, από τη στιγμή που οι

και συνακόλουθα δύναται να διαδραματίσει κάποιο ρόλο στον σχηματισμό της γνώμης του για τα ζητήματα που πραγματεύεται η ταινία.²⁹ Παραφράζοντας τον Γερμανό θεατρικό συγγραφέα *Bertolt Brecht* μπορεί να πει κανείς ότι δεν υπάρχει φιλμ που να μην επηρεάζει με κάποιον τρόπο τη διάθεση και τις αντιλήψεις του κοινού. Η τέχνη πάντα έχει συνέπειες.³⁰ Σύμφωνα, άλλωστε, με τον *John Storey*: «Ένας άλλος τρόπος για να πούμε τα παραπάνω είναι απλώς να θεωρήσουμε πως όλα τα κείμενα τελικά είναι πολιτικά, ότι δηλαδή προσφέρουν ανταγωνιστικές ιδεολογικές σημασίες για το πώς είναι ή θα έπρεπε να είναι ο κόσμος. Συνεπώς, η λαϊκή κουλτούρα είναι, όπως υποστηρίζει ο *Hall (2009a)*, ένας χώρος όπου «δημιουργούνται συλλογικές κοινωνικές αντιλήψεις»: ένα πεδίο στο οποίο εκτυλίσσονται οι «πολιτικές της σημασίας», με σκοπό να στρέψουν τα άτομα προς συγκεκριμένους τρόπους θέασης του κόσμου (122-123)».³¹

Αναντίρρητα άλλωστε, ο κινηματογράφος, και δη ο αμερικανικός κινηματογράφος του Hollywood, έχει σχεδόν πάντα μια ξεκάθαρα πολιτική διάσταση, η οποία προσδίδει στο μέσο σαφή ιδεολογική³² χροιά.³³ Πράγματι,

υπηρετούντες τη δικαιοσύνη αστυνομικοί, δικαστές και δικηγόροι ήταν είτε διεφθαρμένοι είτε τη χειραγωγούσαν, η εκδοχή της βίαιης δικαιοσύνης που «απέδιδε» η οικογένεια Corleone αποτελούσε μια γοητευτική εναλλακτική. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 15-16. Βλ. επίσης γενικά, *David Ray Papke, Myth and Meaning- Francis Ford Coppola and Popular Response to the Godfather Trilogy in John Denvir (Ed.), Legal Reelism, Movies as Legal Texts, University of Illinois Press, 1996, 1*. Με τον τρόπο με τον οποίο μια ταινία γίνεται αντιληπτή από τους θεατές ασχολείται η Θεωρία Ανταπόκρισης Θεατών (*Viewer-response Theory*). Η θεωρία αυτή χρησιμοποιήθηκε αρχικά σε λογοτεχνικά κείμενα και αποκαλείτο Θεωρία Αναγνωστικής Ανταπόκρισης. Επικεντρωνόταν στον τρόπο με τον οποίο τα κείμενα αυτά γίνονταν αντιληπτά από το αναγνωστικό κοινό και όχι στο νόημα που σκόπευε να προσδώσει σε αυτά ο συγγραφέας και δημιουργός τους. Εφαρμοζόμενη η θεωρία αυτή σε οπτικά μέσα, όπως ο κινηματογράφος, εστιάζει αντίστοιχα στο νόημα που αποκτά ένα φιλμ σύμφωνα με την ερμηνεία και «αποκωδικοποίηση» που κάνουν σε αυτό οι θεατές του και το οποίο ενδέχεται να είναι εντελώς διαφορετικό από αυτό που ο δημιουργός του είχε επιθυμήσει να του «εμφυσησει». Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή ένα ευρύ σύνολο παραγόντων, όπως το φύλο, η κοινωνική τάξη, η φυλή, η παιδεία, οι πολιτικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις κ.α., παίζουν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο κάθε θεατής θα ερμηνεύσει μια ταινία και θα την αντιπαραβάλει με τη δική του πραγματικότητα, μέσω λογικών ή συναισθηματικών συνδέσεων, εξάγοντας τα δικά του συμπεράσματα και επηρεαζόμενος από την ταινία ανάλογα με τα συμπεράσματα αυτά. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 15-16.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Bertolt Brecht, On Theatre, Methuen, 1978, 150-151*.

³¹ *John Storey, Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα, ό.π., 19*.

³² Η ιδεολογία δεν θα πρέπει να συγχέεται και να ταυτίζεται με την προπαγάνδα. Βλ. υποσημείωση 378, σχετικά με τη χρήση του κινηματογράφου ως μέσου προπαγάνδας.

³³ Πλήθος μελετητών έχει ασχοληθεί με την πολιτική και ιδεολογική διάσταση του κινηματογράφου. Βλ. γενικά *Christiane Eilders and Cordula Nitsch, Politics in Fictional Entertainment: An Empirical Classification of Movies and TV Series, International Journal of Communication 9, 2015, 1563, Patricia Pisters, The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory, Film-Philosophy 20, 2016, 149, Douglas Kellner, Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/>, επίσκεψη στις 09.07.2019, Jonathan Todres,*

η κινηματογραφική τέχνη διαθέτει μια εξέχουσα ιδεολογική συνιστώσα.³⁴ Θα μπορούσε να λεχθεί ότι οι εικόνες, τα αφηγήματα και οι ιδέες που προβάλλονται από ένα φιλμ χαρακτηρίζονται από μια οιονεί κανονιστικότητα, περιέχοντας μηνύματα, τα οποία οι θεατές συχνά αφομοιώνουν και, εν τέλει, υιοθετούν ως ακριβή και αληθινά.³⁵ Αυτός είναι ο λόγος που έχει εύλογα υποστηριχθεί ότι ο (αμερικανικός) κινηματογράφος είναι ένα από τα πλέον ισχυρά ιδεολογικά εργαλεία που δημιουργήθηκαν ποτέ.³⁶

Αυτή η ισχύς οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη μαεστρία με την οποία ο κινηματογράφος πείθει για την ακρίβεια των «λεγομένων» του. Όλο το κινηματογραφικό οικοδόμημα βασίζεται στη ρεαλιστική και αληθοφανή παρουσίαση μιας ιστορίας, κατά την οποία η μεσολάβηση της κινηματογραφικής μηχανής (camera)³⁷ είναι τόσο ανεπαίσθητη, ώστε συνήθως ξεχνιέται και αγνοείται πλήρως από τον θεατή. Η κάμερα όμως δεν είναι ουδέτερη, παθητική, στατική, αντικειμενική, όπως συχνά αφήνεται να εννοηθεί.³⁸ Αντιθέτως, ο εκάστοτε τρόπος χειρισμού της κινηματογραφικής μηχανής, σε συνδυασμό με το παντοδύναμο εκφραστικό μέσο του μοντάζ, δίνουν μια συγκεκριμένη, σαφώς ορισμένη υπόσταση και ένα διακριτό, ξεκάθαρο νόημα στην αφηγούμενη ιστορία, νοηματοδοτούν την εικόνα, δίνοντας της παράλληλα «φωνή». Η ιδεολογική δύναμη ενός φιλμ έγκειται ακριβώς στη θαυμαστή ικανότητα του κινηματογράφου να χρησιμοποιεί όλα τα μέσα που διαθέτει προκειμένου να θολώνει, και συχνά να απαλείφει

Human Trafficking and Film, ό.π., 5, *David Ray Papke*, Law, Cinema, and Ideology, ό.π.. Βλ. επίσης γενικά *Milja Radovic*, Transnational Cinema and Ideology- Representing Religion, Identity and Cultural Myths, Routledge, 2014, *Jonathan Rosenbaum*, Movies as Politics, University of California Press, 1997, *Bill Nichols*, Ideology and the Image- Social Representation in the Cinema and Other Media, Indiana University Press, 1981, *Michael Ryan and Douglas Kellner*, Camera Politica- The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film, Indiana University Press, 1988, *Robert Ray*, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, Princeton University Press, 1985.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Βλ. *Robert Ray*, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, ό.π., 55. Βλ. επίσης *David Ray Papke*, Law, Cinema, and Ideology, ό.π., 1487-1491, όπου υποστηρίζεται ότι το γεγονός ότι ο αμερικανικός κινηματογράφος των δεκαετιών του 1950 και 1960 έχει να επιδείξει σημαντικό αριθμό νομικών ταινιών που γνώρισαν μεγάλη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία δεν ήταν τυχαίο, αλλά αντίθετα αυτό οφείλεται στη μεταπολεμική αντικομμουνιστική ιδεολογία που χαρακτήρισε τις Η.Π.Α.. Το σαφές μήνυμα που διέτρεχε όλες αυτές τις ταινίες ήταν ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες ήταν ένα κράτος δικαίου, στο οποίο η δημοκρατία, ο ορθολογισμός και η πίστη στον νόμο και τη δικαιοσύνη είχαν εξέχουσα θέση, σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν στη Σοβιετική Ένωση. Βλ. επίσης *Anthony Chase*, International Law on Film, 24 Legal Stud. F., 2000, 559, 560, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: “*With Hitler and Lenin, Franklin Roosevelt shared a conviction that radio and film would have an enormous influence upon mass politics in the twentieth century*”.

³⁷ Με τη έννοια «κινηματογραφική μηχανή» νοούνται και τα υπόλοιπα «εργαλεία» και εκφραστικά μέσα της τέχνης του κινηματογράφου και όχι μόνο η camera καθαυτή.

³⁸ Βλ. τη σχετική συζήτηση που ακολουθεί παρακάτω, στο κεφάλαιο με τίτλο «Αντί Επιλόγου: Το «Δίκαιο» της Φιλμικής Γλώσσας».

πλήρως, τα όρια μεταξύ της πραγματικής (αντικειμενικής) ιστορίας και της αναπαριστούμενης, υποκειμενικής εξιστόρησης που έχει μετατραπεί σε φιλικό (υποκειμενικό) αφήγημα.³⁹ Όσοι έχουν τον δημιουργικό έλεγχο μιας ταινίας, προκειμένου να αφηγηθούν μια ιστορία, αναγκαστικά την επανερμηνεύουν και επιλέγουν πού θα δοθεί έμφαση και ποια στοιχεία θα αποσιωπηθούν.⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο παίζουν αποφασιστικό ρόλο στην ενίσχυση ή στην αμφισβήτηση των κυρίαρχων δομών εξουσίας. Αυτή η δημιουργική εξουσία είναι ιδιαίτερα σημαντική στις περιπτώσεις των ταινιών που ευθέως πραγματεύονται το δίκαιο και τους τρόπους με τους οποίους αυτό επηρεάζει τις ζωές των ανθρώπων.⁴¹ Την ίδια στιγμή που μια ταινία περιβάλλεται τον μανδύα του ρεαλισμού και της αντικειμενικότητας, είναι φορέας υπόρρητων ιδεολογικών μηνυμάτων που καθοδηγούν τον θεατή ως προς το πώς να ερμηνεύσει τα μηνύματα που εκπέμπονται σε σχέση με το κοινωνικο-πολιτικό σύστημα, σε ποια συμπεράσματα και ποιες εκτιμήσεις να οδηγηθεί και, κατ' επέκταση, πώς να συμπεριφερθεί ως άτομο εντός του συστήματος αυτού.⁴²

Μπορεί να λεχθεί μάλιστα ότι ο κινηματογράφος⁴³ αποτελεί συχνά μια σημαντική πηγή πληροφόρησης και επιρροής για το κοινό του.⁴⁴ Πράγματι, ο σύγχρονος άνθρωπος αναζητά, μεταξύ άλλων και στον κινηματογράφο, πληροφορίες για ανοίξεις σ' αυτόν καταστάσεις.⁴⁵ Ο θεατής παρατηρεί πώς δρουν και αντιδρούν οι άλλοι άνθρωποι μέσα σε διάφορα υποθετικά- ή μη-σενάρια και διαμορφώνει άποψη ή προσαρμόζει αναλόγως τη συμπεριφορά

³⁹ Βλ. τη σχετική συζήτηση που ακολουθεί παρακάτω, στο κεφάλαιο με τίτλο «Δίκαιο, Ιστορία και Κινηματογράφος».

⁴⁰ Βλ. *Alanna Doherty*, *Filmic Contributions to the Long Arc of the Law: Loving and the Narrative Individualization of Systemic Injustice or, Perfect Plaintiffs in an Imperfect Narrative: Perfectly Optimistic for an Imperfect Post-Election World*, 50 *Creighton L. Rev.*, 2017, 693, 696-697.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ Σημαντική πηγή πληροφόρησης και επιρροής του κοινού αποτελεί εν γένει η λαϊκή κουλτούρα, στην οποία εντάσσεται βέβαια και η τηλεόραση (και μέσω αυτής και η κινηματογραφική τέχνη, καθότι οι περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες προβάλλονται στο ευρύ κοινό (και μέσω της τηλεόρασης). Αξίζει να σημειωθεί ότι η τηλεόραση έχει τουλάχιστον εκτοπίσει, εάν όχι αντικαταστήσει, άλλα, πιο παραδοσιακά μέσα και θεσμούς πληροφόρησης και άσκησης επιρροής στη διαμόρφωση της αντίληψής μας για τον κόσμο και την κοινωνία στην οποία ζούμε, όπως τις εφημερίδες, το ραδιόφωνο, την εκκλησία και ενίοτε την οικογένεια. Η τηλεόραση επιτελεί έναν ρόλο πολυσύνθετο για την καθημερινότητα ενός ανθρώπου, καθώς, εκτός από ψυχαγωγία, παρέχει και έναν ανακουφιστικό αντιπερισπασμό από τους προβληματισμούς της ρουτίνας, συντροφεύει τον θεατή και ταυτόχρονα αποτελεί μια από τις πλέον βασικές- αν όχι τη βασικότερη- πηγή άντλησης πληροφοριών και δεδομένων, τα οποία έχουν πρωτεύοντα ρόλο στη διάπλαση της αντίληψής μας για την πραγματικότητα που μας περιβάλλει. Βλ. *Daniel Goleman*, *How Viewers Grow Addicted to Television*, *N.Y. Times*, Oct. 16, 1990.

⁴⁴ *Victoria Salzmann and Philip Dunwoody*, *Prime-Time Lies*, ό.π., 417.

⁴⁵ *Sandra Ball-Rokeach, Milton Rokeach and Joel Grube*, *Great American Values Test: Influencing Behavior & Belief Through Television*, Free Press, 1984, 7-9.

του, υποβιβάζοντας, ενίοτε, την προσωπική του εμπειρία- ή την έλλειψη αυτής- σχετικά με ένα δεδομένο ζήτημα και αναβαθμίζοντας την εμπειρία που του προσφέρει το κινηματογραφικό αφήγημα.⁴⁶ Με άλλα λόγια, για να κατανοήσει κοινωνικά συγκείμενα που δεν του είναι γνώριμα, το άτομο βασίζεται, υποσυνείδητα ή συνειδητά, (και) στο αναπαραστατικό αυτών κινηματογραφικό αφήγημα, το οποίο συνήθως περιλαμβάνει και αποτυπώσεις των ποικίλων τρόπων αντίδρασης και αλληλεπίδρασης των ατόμων εντός των συγκεκριμένων αυτών.⁴⁷ Μάλιστα, στα πεδία της πολιτικής, της ιστορίας και του δικαίου, όπου ο μέσος κοινωνός στερείται προσωπικών παραστάσεων και εμπειριών, ο κινηματογράφος ενδέχεται να ασκεί ακόμα μεγαλύτερη επιρροή στη σμίλευση αντίληψης και άποψης.⁴⁸ Έτσι, η φιλμική εμπειρία συχνά επισκιάζει τη ζώσα εμπειρία, καθώς ο θεατής οικειοποιείται, εσωτερικεύει και επεξεργάζεται γεγονότα, βιώματα και τραύματα που του διοχετεύθηκαν πρωτογενώς από τον κινηματογράφο και όχι από την πραγματική του ζωή.⁴⁹

Καθότι ο κινηματογράφος συνεισφέρει στη διάπλαση της προσωπικής αντίληψης των ατόμων και συνακόλουθα της συλλογικής κοινωνικής ιδεολογίας και δεδομένου ότι η κοινωνία, με τη σειρά της, διαμορφώνει το δίκαιό της μέσα από μια διαρκή, διαλογική σχέση με αυτό και στο πλαίσιο μιας ρευστής, κυκλικής διαδικασίας αλληλεπίδρασης, δεν είναι δύσκολο να γίνει κατανοητό το γεγονός ότι ο κινηματογράφος, όπως και εν γένει η λαϊκή

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem. Βλ. και *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 64-67, όπου οι συγγραφείς αναφέρουν τη Θεωρία Καλλιέργειας Προτύπων (Cultivation Theory), η οποία αναπτύχθηκε από γνωσιακούς ψυχολόγους και αποπειράται να διερευνήσει και να εξηγήσει πώς τα έργα λαϊκής κουλτούρας, όπως ο κινηματογράφος, επηρεάζουν τις πεποιθήσεις και τις συμπεριφορές του κοινού, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι «βλέπουν» και αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, όταν βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την ανάγκη σχηματισμού άποψης ή λήψης μιας απόφασης, βασιζόμαστε (ίσως περισσότερο απ' όσο θα έπρεπε) στις πληροφορίες που έχουμε άμεσα διαθέσιμες. Η πλέον συνήθης πηγή τέτοιων πληροφοριών είναι οι «αποθηκευτικοί χώροι» του εγκεφάλου μας, στους οποίους έχουν ήδη συσσωρευθεί διάφορες πληροφορίες και εικόνες, τις οποίες έχουμε προσλάβει στην καθημερινότητά μας. Ο άνθρωπος έχει την τάση να ανασύρει τις πληροφορίες εκείνες που βρίσκονται στην επιφάνεια. Οι επιφανειακές πληροφορίες ή εικόνες είναι αυτές που έχουμε προσλάβει πρόσφατα ή επανειλημμένα ή αυτές που χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη ένταση και ζωντάνια. Τα προϊόντα της λαϊκής κουλτούρας, και δη ο κινηματογράφος, εναποθέτουν έναν ιδιαίτερο μεγάλο αριθμό πληροφοριών και εικόνων στον εγκέφαλό μας. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενίοτε ξεχνάμε ότι αυτές οι πληροφορίες προήλθαν από πηγές μυθοπλασίας και τείνουμε να τις αντιμετωπίζουμε ως ακριβείς και αξιόπιστες. Αυτή η τάση αυξάνεται όταν οι προσλαμβανόμενες πληροφορίες αφορούν σε ζητήματα για τα οποία δεν έχουμε προσωπική εμπειρία και άποψη. Πλήθος ερευνών έχουν καταγράψει την ύπαρξη αυτού του φαινομένου.

⁴⁸ Βλ. *Richard Sherwin, When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture*, University of Chicago Press, 2000, 167. Βλ. επίσης, *Jessica Silbey, What We Do When We Do Law and Popular Culture*, ό.π., 142 και *David Harris, The Appearance of Justice: Court TV, Conventional Television, and Public Understanding of the Criminal Justice System*, 35 *Arlz. L. Rev.*, 1993, 785, 786.

⁴⁹ Idem.

κουλτούρα, ως έναν τουλάχιστον βαθμό, συνεισφέρει στη διάπλαση και του δικαίου.⁵⁰

Η παραπάνω υπόθεση ενισχύεται εάν κανείς αναλογιστεί ότι οι πληροφορίες και θέσεις μιας κινηματογραφικής ταινίας προσλαμβάνονται, αξιολογούνται και αποκρυσταλλώνονται στο ατομικό (και συλλογικό) υποσυνείδητο, αποτελώντας σταδιακά θραύσμα της προσωπικής ιδεολογίας και του αξιακού συστήματος κάθε ανθρώπου, νομικού ή μη, και κατά συνέπεια επιδρούν κατά τη διαδικασία σχηματισμού αξιολογικών κρίσεων για τον κόσμο και τα επί μέρους προβλήματά του, αλλά και κατά τη διαδικασία λήψης σημαντικών αποφάσεων με άμεσο ή έμμεσο αντίκτυπο στον δικαιοσύνη κόσμο.⁵¹

Μέσα από αυτή την κυκλική διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ δικαίου, λαϊκής κουλτούρας και κοινωνικής περί δικαίου αίσθησης και αντίληψης, το δίκαιο σχηματίζεται και λειτουργεί επηρεαζόμενο από τη λαϊκή κουλτούρα και δη από τον κινηματογράφο. Αρκετοί μελετητές έχουν επισημάνει την επιρροή αυτή, χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα παραδείγματα.

Οι *Michael Asimow* και *Shannon Mader*, στο βιβλίο τους *Law and Popular Culture*,⁵² αναφέρουν το χαρακτηριστικό παράδειγμα της κυκλικής αλληλοδιεισδυτικής σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην εμβληματική απόφαση του Ανώτατου Δικαστηρίου των Η.Π.Α. *Miranda v. Arizona*⁵³ και τη λαϊκή κουλτούρα.⁵⁴ Το 1966 στην υπόθεση *Miranda v. Arizona* το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α. αποφάσισε ότι τα όργανα επιβολής του νόμου έχουν την υποχρέωση⁵⁵ να ενημερώνουν κάθε συλληφθέντα για το δικαίωμά του να παραμείνει σιωπηλός (ώστε να μην αυτοενοχοποιηθεί), για το γεγονός ότι οτιδήποτε αναφέρει δύναται να χρησιμοποιηθεί εναντίον του ενώπιον δικαστηρίου, για το δικαίωμά του να έχει συνήγορο και για το γεγονός ότι εάν δεν έχει την οικονομική δυνατότητα να προσλάβει συνήγορο, ένας δικηγόρος θα ορισθεί από το κράτος για την εκπροσώπησή του.⁵⁶

⁵⁰ Βλ. υποσημείωση 25.

⁵¹ Βλ. γενικά *Susan Banes*, *We Lost It at the Movies*, ό.π., *Russel Covey*, *Criminal Madness*, ό.π., *Naomi Mezey*, *Law as Culture*, ό.π..

⁵² Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π..

⁵³ Βλ. *Miranda v. Arizona*, 384 U.S. 436 (1966), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/384/436/>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

⁵⁴ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 10- 11.

⁵⁵ Σύμφωνα με την Πέμπτη Τροπολογία του Συντάγματος των Η.Π.Α..

⁵⁶ Η υπόθεση *Miranda v. Arizona* είχε περιληπτικά ως εξής: Το 1963 ο Ernesto Miranda συνελήφθη από την αστυνομία στην πόλη Phoenix της Πολιτείας της Arizona των Η.Π.Α., επειδή υπήρχαν εναντίον του ενδείξεις ότι είχε εμπλακεί σε μια υπόθεση απαγωγής και βιασμού. Ο Miranda ομολόγησε τις πράξεις που του καταλόγιζαν ύστερα από μια μακρά ανάκριση και υπέγραψε τη σχετική κατάθεση, δηλώνοντας ότι η ομολογία του ήταν εκούσια. Οι αστυνομικοί ουδέποτε ενημέρωσαν τον Miranda για τα δικαιώματά του να παραμείνει σιωπηλός (ώστε να μην αυτοενοχοποιηθεί) και να έχει δικηγόρο ή για το γεγονός ότι οποιαδήποτε δήλωσή του κατά τη διάρκεια της ανάκρισης θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί εναντίον του ενώπιον του

Η «προειδοποίηση Miranda», όπως επικράτησε να αποκαλείται η ενημέρωση των συλληφθέντων για τα δικαιώματά τους, άρχισε σταδιακά να αναπαράγεται σε κινηματογραφικές ταινίες και τηλεοπτικές σειρές.⁵⁷ Μετά το 1966, σχεδόν όλες οι σκηνές σύλληψης υπόπτου στον αμερικανικό κινηματογράφο και την τηλεόραση συνοδεύονται από την εν λόγω προειδοποίηση, με αποτέλεσμα ο μέσος θεατής να έχει προσλάβει αυτή την πληροφορία αμέτρητες φορές. Η εμπέδωση και διείσδυση της πληροφορίας αυτής στην περί δικαίου αντίληψη των θεατών σε παγκόσμιο επίπεδο είναι τέτοια, ώστε και σε άλλες χώρες πλην των Η.Π.Α., όπως για παράδειγμα στη Γαλλία⁵⁸ και στον Καναδά⁵⁹, πολίτες επικαλούνται το δικαίωμά τους στην «προειδοποίηση Miranda», παρά το γεγονός ότι υποχρέωση για τέτοια ενημέρωση δεν προβλέπεται από το νομικό σύστημα της χώρας τους.

Μάλιστα, το 2000 το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α., στην υπόθεση *Dickerson v. United States*,⁶⁰ αρνήθηκε να ανατρέψει το σκεπτικό της απόφασης *Miranda v. Arizona*, ακριβώς λόγω της ανωτέρω περιγραφόμενης εμπέδωσης. Στην αιτιολογία της απόφασης, ο Ανώτατος Δικαστής *William Rehnquist* ανέφερε ότι η «προειδοποίηση Miranda» αποτελούσε «μέρος της εθνικής κουλτούρας» των Η.Π.Α.. Η απόφαση αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαρκούς, κυκλικής, αλληλεπιδραστικής σχέσης δικαίου, λαϊκής κουλτούρας και κοινωνίας, αλλά και του τρόπου με τον οποίο η σχέση αυτή αντανακλάται στη νομική σκέψη και καθημερινή δικαιοσύνη μιας κοινωνίας: Η νομική επιταγή μιας δικαστικής απόφασης, δηλαδή η «προειδοποίηση Miranda», όπως διατυπώθηκε από την απόφαση *Miranda v. Arizona*, αναπαράχθηκε σε τέτοιο βαθμό από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, ώστε σταδιακά εμπεδώθηκε και ενσωματώθηκε στη (λαϊκή) κουλτούρα της αμερικανικής κοινωνίας. Αυτή η κουλτούρα και η αναπόσπαστη

δικαστηρίου. Όταν η ομολογία του χρησιμοποιήθηκε ως αποδεικτικό στοιχείο στη δίκη του, ο *Miranda* υπέβαλε ένσταση, ισχυριζόμενος ότι το γεγονός ότι αγνοούσε τα δικαιώματά του όταν ομολόγησε, καθιστούσε την ομολογία του ακούσια. Η ένστασή του αρχικά δεν έγινε δεκτή, ο *Miranda* καταδικάστηκε για απαγωγή και βιασμό, κυρίως με βάση την ομολογία του, και του επιβλήθηκε ποινή κάθειρξης διάρκειας 20 έως 30 χρόνων. Η υπόθεση έφθασε έως το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α., όπου ο *Miranda* τελικά δικαιώθηκε.

⁵⁷ Βλ. γενικά *Ronald Steiner, Rebecca Bauer and Rohit Talwar, The Rise and Fall of the Miranda Warnings in Popular Culture*, 59 *Clev. St. L. Rev.*, 2011, 219 και *Russell Dean Covey, Miranda and the Media: Tracing the Cultural Evolution of a Constitutional Revolution*, *Chapman Law Review*, Vol. 10, 2007, 761.

⁵⁸ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 64.

⁵⁹ Βλ. *Solomon Friedman, You have the right to remain ... oh, never mind, this is Canada*, *Ottawa Citizen*, May 20, 2014, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://ottawacitizen.com/news/local-news/you-have-the-right-to-remain-oh-never-mind-this-is-canada>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

⁶⁰ Βλ. *Dickerson v. United States*, 530 U.S. 428 (2000), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/530/428/>, επίσκεψη στις 18.09.2019.

πλέον σε αυτήν «προειδοποίηση Miranda» στη συνέχεια επηρέασαν και διείσδυσαν στο δικαιοκώ χώρο και στην απόφαση *Dickerson v. United States*.

Οι *Michael Asimow* και *Shannon Mader*⁶¹ επισημαίνουν ένα ακόμα παράδειγμα της ανωτέρω κυκλικής σχέσης, αναφερόμενοι στην ιδιαίτερως δημοφιλή κινηματογραφική ταινία *Zero Dark Thirty* (2012)⁶² και στην εξίσου λαοφιλή τηλεοπτική σειρά *24* (2001-2010)⁶³, οι οποίες αμφότερες παρουσιάζουν τη χρήση βασανιστηρίων εις βάρος ανακρινόμενων υπόπτων ως νόμιμη, απαραίτητη και αποτελεσματική πρακτική για την καταπολέμηση της τρομοκρατίας. Στον απόηχο της τρομοκρατικής επίθεσης της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στους δίδυμους πύργους του Manhattan της Πολιτείας της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α., η οπτική αυτή έτυχε θερμής αποδοχής από σημαντική μερίδα του κοινού, από επιφανείς προσωπικότητες της πολιτικής και ακαδημαϊκής ζωής, αλλά και από διακεκριμένους νομικούς, όπως ο Δικαστής του Ανώτατου Δικαστηρίου των Η.Π.Α. *Antonin Scalia*, ο οποίος κατά τη διάρκεια εκφώνησης λόγου επικαλέστηκε την τηλεοπτική σειρά *24* και τη χρήση βασανιστηρίων από τον πρωταγωνιστή της, προκειμένου να στηρίξει την άποψη ότι υπό συγκεκριμένες περιστάσεις τα βασανιστήρια είναι νόμιμα και θεμιτά.⁶⁴

Ο *Jonathan Todres* στο άρθρο του *Human Trafficking and Film: How Popular Portrayals Influence Law and Public Perception*⁶⁵ εντοπίζει μία ακόμα περίπτωση, στην οποία ο κινηματογράφος έχει σημαντικά επηρεάσει το δίκαιο και τη λαϊκή αντίληψη αναφορικά με το μείζον πρόβλημα της παράνομης διακίνησης και εμπορίας ανθρώπων (*human trafficking*). Ο ακαδημαϊκός και συγγραφέας, αφού παρατηρεί ότι το θέμα αυτό έχει γίνει αρκετά δημοφιλές για την κινηματογραφική τέχνη, εξετάζει δύο φιλμ και μια τηλεοπτική σειρά, άπαντα εκ των οποίων περιστρέφονται γύρω από αυτό το ζήτημα: το φιλμ *Taken* (2008)⁶⁶, το φιλμ *The Whistleblower* (2010)⁶⁷ και την τηλεοπτική σειρά τεσσάρων επεισοδίων *Human Trafficking* (2005)⁶⁸. Ο *Todres* αναλύει τον ανακριβή τρόπο με τον οποίο περιγράφεται σε αυτά το *trafficking* και την αντανάκλαση της περιγραφής αυτής στο δικαιοκώ πλαίσιο αντιμετώπισης του φαινομένου στις Η.Π.Α.. Για παράδειγμα, στις ταινίες και στην τηλεοπτική σειρά ως θύματα του *trafficking* παρουσιάζονται αποκλειστικά οι γυναίκες και

⁶¹ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture, ό.π., 9.*

⁶² Σε σκηνοθεσία της *Kathryn Bigelow*.

⁶³ Βλ. περισσότερες πληροφορίες για τη σειρά στον ιστότοπο της Διεθνούς Βάσης Δεδομένων για Κινηματογραφικές Ταινίες (*International Movie Database*), στο εξής χάριν συντομίας *IMDB*: <https://www.imdb.com/title/tt0285331/>, επίσκεψη στις 30.07.2019.

⁶⁴ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture, ό.π., 9 και 21, υποσημείωση 7.*

⁶⁵ Βλ. γενικά *Jonathan Todres, Human Trafficking and Film, ό.π..*

⁶⁶ Σε σκηνοθεσία του *Pierre Morel*.

⁶⁷ Σε σκηνοθεσία της *Larysa Kondracki*.

⁶⁸ Σε σκηνοθεσία του *Christian Duguay*.

ως σκοπός της παράνομης διακίνησής τους η σεξουαλική και οικονομική τους εκμετάλλευση, ενώ στην πραγματικότητα είναι συχνή και η διακίνηση ανδρών και νεαρών αγοριών, με σκοπό την εκμετάλλευσή τους ως φθηνού εργατικού δυναμικού. Η ανάλυση αυτή και η σύγκριση μεταξύ των αφηγημάτων της λαϊκής κουλτούρας και του νομικού συστήματος οδηγούν τον συγγραφέα στο συμπέρασμα ότι τα ανακριβή αυτά αφηγήματα έχουν επηρεάσει ουσιαστικά και έχουν ενσωματωθεί στην ευρύτερη πολιτική των Η.Π.Α. για την αντιμετώπιση αυτού του εγκλήματος, καθώς και στο σχετικό νομικό πλαίσιο, το οποίο δίνει, για παράδειγμα, προτεραιότητα στην αντιμετώπιση του φαινομένου, όταν το trafficking συντελείται με σκοπό τη σεξουαλική εκμετάλλευση γυναικών.

Η *Gillian Calder* στο άρθρο της *Penguins and Polyamory: Using Law and Film to Explore the Essence of Marriage in Canadian Family Law*⁶⁹ μελετά τους τρόπους με τους οποίους το καλλιτεχνικά και εμπορικά πετυχημένο ντοκιμαντέρ *La Marche de l'empereur* (2005)⁷⁰ επηρέασε τον δημόσιο διάλογο σχετικά με τον νομικό ορισμό της οικογένειας στον Καναδά. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η ιδιαίτερη δημοφιλία του φιλμ στον Καναδά οφειλόταν στην πραγματικότητα στην αντίδραση του κοινού στους τότε επίκαιρους έντονους νομικούς διαλόγους που έθεταν εν αμφιβόλω την παραδοσιακή έννοια της οικογένειας στον Καναδά, αλλά και στην αίσθηση της κοινής γνώμης ότι ο θεσμός του γάμου, ως μονογαμικού θεσμού μεταξύ ατόμων διαφορετικού φύλου, δεχόταν «επίθεση». Ο ένας εκ των δύο νομικών διαλόγων αφορούσε στη νομοθετική αναγνώριση του γάμου μεταξύ ομόφυλων ατόμων και ο άλλος αφορούσε το ερώτημα εάν η απειλή ποινικών κυρώσεων αποτελούσε την πλέον ενδεδειγμένη αντιμετώπιση των πολυγαμικών και πολυπληθών ενώσεων που επέλεγαν κάποιες κοινότητες ανθρώπων στη χώρα. Η επικρατούσα λαϊκή «ανάγνωση» του φιλμ το αντιμετώπισε ως μια λαμπρή μεταφορά για τις οικογενειακές αξίες της πίστης, της αφοσίωσης, της τεκνοποιίας και των γονεϊκών ρόλων μέσα σε έναν μονογαμικό γάμο ετερόφυλων. Έτσι, το φιλμ είχε ιδιαίτερη απήχηση σε συντηρητικούς κύκλους που πρόσκειντο κυρίως στη θρησκευόμενη δεξιά και οι οποίοι επικαλέστηκαν το φιλμ- στο οποίο οι αυτοκρατορικοί πιγκουίνοι παρουσιάζονται ως ιδανικοί οικογενειάρχες- προς επίρρωση των επιχειρημάτων τους στο πλαίσιο των ανωτέρω αναφερόμενων νομικών διαλόγων.

⁶⁹ Βλ. *Gillian Calder*, *Penguins and Polyamory: Using Law and Film to Explore the Essence of Marriage in Canadian Family Law*, 21 *Can. J. Women & L.*, 2009, 55.

⁷⁰ Σε σκηνοθεσία του Luc Jacquet.

Γ. Διεπιστημονικότητα και η Κίνηση «Δίκαιο και Κινηματογράφος»

Συχνά, αν όχι πάντα, η έσωθεν μελέτη ενός νομικού προβλήματος, δηλαδή αυτή που περιορίζεται στη θεώρησή του από μία μόνον οπτική γωνία, αυτή της αμιγώς νομικής βιβλιογραφίας και πράξης, δίνει μια ελλιπή, ίσως ακόμα και στρεβλή εικόνα αυτού.⁷¹ Για μια σφαιρική και ουσιαστική κατανόηση ενός νομικού προβλήματος απαιτείται η προσέγγισή του υπό το πρίσμα διαφορετικών γνωστικών αντικειμένων. Όχι σπάνια, η επιτυχής έκβαση μιας νομικής υπόθεσης για έναν δικηγόρο, η αποτελεσματική αντιμετώπιση ενός ευρύτερου νομικού προβλήματος από τον νομοθέτη ή η ορθή διαδικασία σχηματισμού δικανικής κρίσης από έναν δικαστή, εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τη διεπιστημονική προσέγγιση του περί ου ο λόγος ζητήματος και την επικουρία της νομικής επιστήμης από άλλους επιστημονικούς κλάδους.⁷² Καθότι λοιπόν ο σύγχρονος νομικός δραστηριοποιείται σε ένα περιβάλλον διαρκώς αυξανόμενης περιπλοκότητας και πολυφωνίας, υποστηρίζεται η άποψη ότι θα ήταν ευτύχημα να επωφελείται και από μια διεπιστημονική εκπαίδευση ήδη από τα ακαδημαϊκά του χρόνια.⁷³

Η διεπιστημονική έρευνα γοήτευσε αρχικά μια μάλλον μικρή μερίδα μελετητών και ακαδημαϊκών, σταδιακά όμως, με αργά αλλά σταθερά βήματα, αρκετές Νομικές Σχολές του κόσμου φαίνεται να συμερίζονται, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, την ανάγκη εφοδιασμού των φοιτητών τους με διεπιστημονικά αντανακλαστικά. Έτσι, το πρόγραμμα σπουδών διαφόρων νομικών σχολών διεθνώς περιλαμβάνει πλέον μαθήματα, τα οποία εξετάζουν ζητήματα που άπτονται γνωστικών αντικειμένων αποξενωμένων μέχρι πρότινος από τη νομική εκπαίδευση και επιστήμη, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ιστορία, η τέχνη, η τεχνολογία, η οικονομία κ.λπ.. Διδάσκονται λοιπόν πλέον μαθήματα με τίτλους όπως Δίκαιο και Τέχνη,⁷⁴ Δίκαιο και

⁷¹ Βλ. γενικά *Kim Diana Connolly*, *Elucidating the Elephant*, ό.π..

⁷² Ο νομικός, χάριν μιας υπόθεσης, συχνά χρειάζεται να εσιτιάσει και να μελετήσει άλλα επιστημονικά πεδία, πλην της νομικής επιστήμης, και ενίοτε να αναζητήσει τη συνδρομή ειδικών από άλλους κλάδους. Βλ. *Joan Meier*, *Notes from the Underground: Integrating Psychological and Legal Perspectives on Domestic Violence in Theory and Practice*, 21 *Hofstra L. Rev.*, 1993, 1295, 1296-1297. Βλ. επίσης *Suelyn Scarnecchia*, *An Interdisciplinary Seminar in Child Abuse and Neglect with a Focus on Child Protection Practice*, 31 *U. Mich. J. L. Reform*, 1997, 33, 34.

⁷³ Βλ. *Kim Diana Connolly*, *Elucidating the Elephant*, ό.π., 14. Βλ. επίσης γενικά *Brigid Coleman*, *Note, Lawyers Who Are Also Social Workers: How to Effectively Combine Two Different Disciplines to Better Serve Clients*, 7 *Wash. U. J. L. & Pol'y*, 2001, 131.

⁷⁴ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Νομικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: <http://www.law.uoa.gr/tomeis/istorias-kai-8ewrias-toy-dikaioy/ma8i-mata.html>, επίσκεψη στις 15.05.2019 και <http://www.law.uoa.gr/fileadmin/law.uoa.gr/uploads/grammateia/metartychiako/ps18-id.pdf>, επίσκεψη στις 15.05.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Τέχνης και Δικαίου (Institute of Art and Law) στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://ial.uk.com/courses/diploma-in-art-law/>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

Ψυχολογία,⁷⁵ Δίκαιο και Αρχαιολογία,⁷⁶ Δίκαιο και Πληροφορική,⁷⁷ Δίκαιο και Τεχνητή Νοημοσύνη,⁷⁸ Δίκαιο και Οικονομία,⁷⁹ κ.α..

Στο ανωτέρω αναφερόμενο πλαίσιο της διεπιστημονικότητας και χάρη στην παραδοχή περί της διασύνδεσης του δικαίου με την κοινωνία, αλλά και στη γενικότερη επιστημονική τάση για μελέτη της νομικής επιστήμης ως κοινωνικού φαινομένου, ευνοήθηκε η ανάπτυξη μιας νέας κατηγορίας ερευνητών,⁸⁰ οι οποίοι εστίασαν την προσοχή τους στον τρόπο απεικόνισης των νομικών φαινομένων στο λαοφιλές μέσο του κινηματογράφου και στις πλείστες συνέπειες της απεικόνισης αυτής για το δίκαιο ειδικότερα και την κοινωνία γενικότερα.

Έτσι λοιπόν, έκανε την εμφάνιση της η κίνηση «Δίκαιο και Κινηματογράφος»⁸¹, όταν, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980, εκδόθηκαν κάποια κλασικά πλέον άρθρα της σχετικής βιβλιογραφίας από

⁷⁵ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου Nottingham Trent στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.ntu.ac.uk/study-and-courses/courses/find-your-course/law/ug/2019-20/law-with-psychology>, επίσκεψη στις 15.05.2019, τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Μάαστριχτ: <https://www.maastrichtuniversity.nl/education/master/master-psychology-specialisation-legal-psychology>, επίσκεψη στις 15.05.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου Stanford των Η.Π.Α.: <https://law.stanford.edu/education/degrees/joint-degrees-within-stanford-university/law-and-psychology/>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

⁷⁶ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Λίβερπουλ στο Ηνωμένο Βασίλειο <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/university-liverpool/courses/law-and-archaeology>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

⁷⁷ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Νομικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: <http://www.law.uoa.gr/tomeis/istorias-kai-8ewrias-toy-dikaioy/ma8imata.html>, επίσκεψη στις 15.05.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου Stanford των Η.Π.Α.: <https://law.stanford.edu/education/degrees/joint-degrees-within-stanford-university/law-and-computer-science/>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

⁷⁸ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο της “The Brussels School of Cognitive Technology and Law”: <http://www.bsc.brussels/lawAndAi>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

⁷⁹ Βλ. ενδεικτικά τον επίσημο ιστότοπο της Νομικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: <http://www.law.uoa.gr/tomeis/istorias-kai-8ewrias-toy-dikaioy/ma8imata.html>, επίσκεψη στις 15.05.2019, τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Kent στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.kent.ac.uk/courses/undergraduate/327/law-and-economics>, επίσκεψη στις 15.05.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου Stanford των Η.Π.Α.: <https://law.stanford.edu/courses/introduction-to-law-and-economics>, επίσκεψη στις 15.05.2019.

⁸⁰ Οι ερευνητές αυτοί είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία νομικοί. Οι σχετικές έρευνες αποκαλούνται «κοινωνικονομικές» έρευνες (sociological studies), καθώς συνήθως μετέρχονται μέσα και εργαλεία τόσο της κοινωνιολογικής όσο και της νομικής επιστήμης και τα πορίσματά τους αφορούν και τις δύο επιστήμες. Βλ. *Stefan Machura, Law and Cinema Movement*, ό.π., 25-26.

⁸¹ Είναι πιθανό η φράση «Κίνηση Δίκαιο και Κινηματογράφος» να αναφέρθηκε πρώτη φορά από τον *Norman Rosenberg* το 1991, δηλαδή κάποια χρόνια μετά την εμφάνιση των πρώτων σχετικών κειμένων. Βλ. *Stefan Machura, Law and Cinema Movement*, ό.π., 25 και *Norman Rosenberg, Young Mr. Lincoln: The Lawyer as Super-Hero*, *The Legal Studies Forum* 15, 1991, 215.

νομικούς, όπως ο *Anthony Chase* (1986),⁸² ο *Stewart Macaulay* (1987)⁸³ και ο *Lawrence Friedman* (1989)^{84, 85}. Η γένεση, εξέλιξη, διάδοση και τρόπον τινά εδραίωση της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος» ακολούθησε και σχετίστηκε με το προϋπάρχον⁸⁶ ακαδημαϊκό πεδίο της Λαϊκής Νομικής Κουλτούρας⁸⁷ (Popular Legal Culture), καθώς και με την ήδη ακμάζουσα κίνηση «Δίκαιο και Λογοτεχνία»^{88, 89}.

Το πεδίο της Λαϊκής Νομικής Κουλτούρας μελετά τον τρόπο παρουσίας δικαικών θεμάτων από τα διάφορα μέσα, συμπεριλαμβανομένου του κινηματογράφου,⁹⁰ και αναφέρεται στην αντίληψη και άποψη που έχουν διαμορφώσει οι μη νομικοί για το δίκαιο, επηρεασμένοι από τον τρόπο προβολής του στα μέσα αυτά.⁹¹ Η Λαϊκή Νομική Κουλτούρα αποτελείται από τις διάφορες απεικονίσεις του νομικού κόσμου, όπως αυτές προβάλλονται από τα μέσα. Οι απεικονίσεις αυτές, ενώ δεν βασίζονται πιστά στην αποκαλούμενη «εσωτερική νομική κουλτούρα»⁹², δηλαδή στην εικόνα που έχουν για το δικαιοσύνη οι ίδιοι οι νομικοί και οι υπηρετούντες τη δικαιοσύνη, έχουν διαχρονικά επηρεαστεί από αυτή, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να

⁸² Βλ. γενικά *Anthony Chase*, *Towards a Legal Theory of Popular Culture*, *Wisconsin Law Review*, 1986, 527.

⁸³ Βλ. γενικά *Stewart Macaulay*, *Images of Law in Everyday Life: The Lessons of School Entertainment and Spectator Sports*, *Law and Society Review* 21, 1987, 185.

⁸⁴ Βλ. γενικά *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π..

⁸⁵ Βλ. *Stefan Machura*, *Law and Cinema Movement*, ό.π., 25-26.

⁸⁶ Βλ. γενικά *Lawrence Friedman*, *Transformations in American Legal Culture 1800-1985*, *Zeitschrift für Rechtssoziologie* 6, 1985, 191.

⁸⁷ Βλ. *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580.

⁸⁸ Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος, αν και δύο σαφώς διακριτές μορφές τέχνης, μοιράζονται πολλά κοινά, με σημαντικότερο ίσως όλων τον αφηγηματικό τους χαρακτήρα, το γεγονός δηλαδή ότι και οι δύο αφηγούνται ιστορίες. Έχουν επίσης αναπτυχθεί αρκετές και αξίες λόγου μη-αφηγηματικές μορφές οπτικοακουστικής σύνθεσης, ωστόσο ο κινηματογράφος γνώριζε, και εξακολουθεί να γνωρίζει, τη μεγαλύτερη εξάπλωση και δημοφιλία, κάτι που οφείλεται κυρίως στην ικανότητά του να αφηγείται ιστορίες. Ο κινηματογράφος, κατά τα πρώτα, διαμορφωτικά του χρόνια, δανείστηκε από τη λογοτεχνία την αφηγηματική της γλώσσα και οικειοποιήθηκε τις λογοτεχνικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως η αφήγηση με χρήση αφηγητή, η αφήγηση σε πρώτο ή τρίτο πρόσωπο, η αναδρομή στο παρελθόν (flashback), η χρήση πρόδρομων αφηγήσεων μελλοντικών γεγονότων κ.λπ.. Βλ. *Γιώργου Διζικιρίδη*, *Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου*, Τόμος I, Αιγόκερως, 1985, 20-22.

⁸⁹ Βλ. *Stefan Machura*, *Law and Cinema*, ό.π., 25-26.

⁹⁰ Η Λαϊκή Νομική Κουλτούρα «υφίσταται σε αφηγήματα τα οποία αναπαράγουν τμήματα του επίσημου νομικού συστήματος με λίγο-πολύ διαστρεβλωμένο τρόπο», βλ. *Klaus Rohl*, *Law and Popular Culture: Popular Legal Culture as Media Legal Culture in Dieter Stempel and Theo Rasehorn* (Eds.) *Empirische Rechtssoziologie*, Nomos Verlag, 2002, 315, 317, όπως αναφέρεται στο *Stefan Machura*, *Law and Cinema*, ό.π. 26. Βλ. επίσης *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Στην αγγλική γλώσσα: *Internal Legal Culture*. Βλ. *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π., 1580, υποσημείωση 4.

μπορεί να ειπωθεί ότι εν τέλει τα προϊόντα της λαϊκής κουλτούρας συχνά αναπαριστούν το επίσημο νομικό σύστημα με σχετική ακρίβεια.⁹³

Η κίνηση «Δίκαιο και Λογοτεχνία», η οποία ήκμασε τη δεκαετία του 1970, χωρίστηκε κυρίως σε δύο ρεύματα. Το ένα με τίτλο «το Δίκαιο στη Λογοτεχνία», επικεντρώθηκε στη μελέτη, κατανόηση και παιδαγωγική χρήση σπουδαίων λογοτεχνικών έργων που πραγματεύονται ζητήματα σχετικά με το δίκαιο και τη δικαιοσύνη, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία είναι σε θέση να συνδράμει τη νομική επιστήμη και τον νομικό, όπως τα παραδοσιακά νομικά εγχειρίδια αδυνατούν, αλλά και να παράσχει μια πληρέστερη και πιο ουμανιστική παιδεία στους νέους νομικούς.⁹⁴ Το άλλο ρεύμα με τίτλο «το Δίκαιο ως Λογοτεχνία» κατέδειξε ότι τα νομικά κείμενα, είτε πρόκειται για νόμους, είτε για δικαστικές αποφάσεις, αξίζει να μελετηθούν (και) ως λογοτεχνικά κείμενα, με την αξιοποίηση των πορισμάτων της φιλολογικής ερμηνείας, ανάλυσης και κριτικής.⁹⁵

Οι παραπάνω εξελίξεις⁹⁶ συνέβαλαν στη «νομιμοποίηση» του ενδιαφέροντος των νομικών με (φαινομενικά) εξωνομικά πεδία και συνακόλουθα στη σημαντική διεύρυνση των ορίων της νομικής έρευνας.⁹⁷ Έτσι, η μειοψηφούσα μερίδα των ερευνητών που υποστήριζαν την ενασχόληση των νομικών επιστημόνων και με άλλους τομείς της ανθρώπινης πνευματικής δραστηριότητας εφοδιάστηκε με την αυτοπεποίθηση, αλλά και με το θεωρητικό υπόβαθρο, ώστε να εγκαινιάσει διαλόγους μεταξύ του δικαίου και άλλων (πέραν της λογοτεχνίας) τεχνών.⁹⁸

⁹³ Σε αυτό έχει συμβάλει σημαντικά το γεγονός ότι νομικοί πολλές φορές συμμετέχουν στη συγγραφή κινηματογραφικών (ή τηλεοπτικών) σεναρίων και παρέχουν συμβουλές σε κινηματογραφικούς (ή τηλεοπτικούς) σκηνοθέτες και παραγωγούς. Ενίοτε μάλιστα οι σεναριογράφοι ή οι σκηνοθέτες μιας ταινίας έχουν οι ίδιοι νομική παιδεία, όπως για παράδειγμα ο Federico Fellini, ο Billy Wilder, ο Ken Loach, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος, ο Κώστας Γαβράς και άλλοι. Βλ. τη σχετική λίστα με τίτλο *Lawyers as Filmmakers* στον ιστότοπο IMDb: <https://www.imdb.com/list/ls028848989/>, επίσκεψη στις 30.07.2019. Βλ. επίσης *Stefan Machura, Law and Cinema Movement*, ό.π., 26.

⁹⁴ Βλ. γενικά: *Θανάση Παπαχρίστου, Μαρίνας Μαροπούλου, Ανδρέα Χέλμη, Δίκαιο και Λογοτεχνία, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Κάλιππος, 2015, C.R.B. Dunlop, Literature Studies in Law Schools*, ό.π., *Απόστολου Γεωργιάδη, Δίκαιο και Λογοτεχνία*, ό.π..

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ Η κίνηση «Δίκαιο και Λογοτεχνία» και το πεδίο της Λαϊκής Νομικής Κουλτούρας, σε συνδυασμό με την κίνηση της «Κριτικής Θεώρησης του Δικαίου» (“Critical Legal Studies”), της Φεμινιστικής Νομικής Θεωρίας (Feminist Legal Theory), αλλά και με άλλες σύγχρονες τάσεις, εξέφρασαν μια αυξανόμενη δυσαρέσκεια για την τότε κατάσταση της νομικής εκπαίδευσης και οδήγησαν στην αναζήτηση εναλλακτικών μεθόδων προσέγγισης και διδασκαλίας του δικαίου. Βλ. *David Simon Sokolow, From Kurosawa to (Duncan) Kennedy: The Lessons of Rashomon for Current Legal Education*, 1991 *Wis. L. Rev.*, 1991, 969, 987.

⁹⁷ *Stefan Machura, Law and Cinema Movement*, ό.π., 27.

⁹⁸ Οι μελετητές της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος» χρησιμοποιούν, όπως είναι αναμενόμενο, τα εργαλεία και τα πορίσματα και άλλων πεδίων, όπως αυτών της

Εκκινώντας από διαφορετικές αφετηρίες και επιλέγοντας διάφορες (μεθοδολογικές)⁹⁹ προσεγγίσεις, οι μελετητές της σχέσης μεταξύ δικαίου και κινηματογράφου αποπειράθηκαν να εντοπίσουν τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος επηρεάζει το δίκαιο, αλλά και το αντίστροφο, και συνακόλουθα να φωτίσουν τους λόγους για τους οποίους η μελέτη αυτής της αλληλεπιδραστικής σχέσης είναι χρήσιμη για τη νομική επιστήμη. Ο *Jonathan Todres* εντόπισε τη σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ δικαίου και κινηματογράφου και ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «ο κινηματογράφος αντικατοπτρίζει και διαμορφώνει τις πολιτισμικές αντιλήψεις, οι οποίες με τη σειρά τους επηρεάζουν και επηρεάζονται από το δίκαιο».¹⁰⁰ Η *Orit Kamir* παρατήρησε ότι «το δίκαιο και ο κινηματογράφος είναι δύο ζωτικής σημασίας πεδία επιστημονικού διαλόγου, τα οποία αντανακλούν και διαθλούν θεμελιώδεις αξίες, εικόνες, ταυτότητες, τρόπους ζωής και κριτικές των κοινωνιών και των πολιτισμών», καθώς και ότι «υφίσταται ένας σημαντικός συσχετισμός μεταξύ των παράλληλων λειτουργιών τους».¹⁰¹ Ο *Guy Osborn* εκτίμησε ότι οι δικαιοτικές αναπαραστάσεις στα πολιτισμικά μέσα μπορούν να επηρεάσουν τις αντιλήψεις και τις εκτιμήσεις περί του δικαίου και περί του νομικού επαγγέλματος.¹⁰² Οι *Stefan Machura* και *Peter Robson* ισχυρίστηκαν ότι η μελέτη του κινηματογράφου προσφέρεται για πιο διευρυμένους στοχασμούς για τη δικαιοσύνη.¹⁰³ Ο *John Hursh* διαπίστωσε ότι η μελέτη του δικαίου εντός του κινηματογράφου επιτρέπει μια κριτική αποτίμηση της συχνά κυριαρχικής επίπτωσης του δικαίου¹⁰⁴ και ότι μας βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα διάφορες αντιλήψεις περί δικαίου και νομικής πρακτικής, αλλά και τους τρόπους με τους οποίους το δίκαιο επιδρά στην κοινωνία και τη διαμορφώνει.¹⁰⁵ Ο *John Denvir* δήλωσε ότι η σχετική μελέτη επέφερε μια βαθιά

κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής, της λογοτεχνικής θεωρίας, της γνωσιακής ψυχολογίας (cognitive psychology), της κοινωνιολογίας, της στατιστικής κ.λπ.. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 64-67. Βλ. επίσης γενικά *Christiane Eilders and Cordula Nitsch, Politics in Fictional Entertainment*, ό.π..

⁹⁹ Είναι σχετικά περιορισμένος ο αριθμός των κειμένων που ασχολούνται με τη μεθοδολογία της προσέγγισης και ανάλυσης ενός νομικού φιλμ. Δύο εξ αυτών των κειμένων είναι το άρθρο του *Stefan Machura, An Analysis Scheme for Law Films*, 36 *U. Balt. L. Rev.*, 2007, 329 και το βιβλίο των *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π..

¹⁰⁰ Βλ. *Jonathan Todres, Human Trafficking and Film*, ό.π., 4.

¹⁰¹ Βλ. *Orit Kamir, Framed- Women in Law and Film*, ό.π., 2.

¹⁰² Βλ. *Guy Osborn, Borders and Boundaries*, ό.π., 169.

¹⁰³ Βλ. *Stefan Machura and Peter Robson, Law and Film: Introduction*, *Journal of Law and Society* Vol. 28, No. 1, 2001, 1, 1.

¹⁰⁴ Η *Linda Myrsiades* παρατήρησε αυτήν τη δυνατότητα, υποστηρίζοντας τη διεπιστημονική προσέγγιση δικαίου και λογοτεχνίας και αναφέροντας ότι: “*Hierarchies are more likely to become inverted, dominance gets challenged, and new voices get to speak. The periphery gets to play center, and marginalized questions get pushed in from the boundaries*”, βλ. Introduction: Law, Literature, and Interdisciplinarity, *College Literature*, Vol. 25, No. 1, 1998, 1, 10-11.

¹⁰⁵ Βλ. *John Hursh, The City as Ill Body, Visual Representations of Urban Landscapes in the Global South* στο *Anne Wagner and Le Cheng (Eds.), Law, Cinema, and the Ill City – Imagining Justice and Order in Real and Fictional Cities*, Routledge, 2019, 98, 98.

αλλαγή στην οπτική του τόσο για το δίκαιο, όσο και για τον κινηματογράφο και του προκάλεσε αμφιβολίες σχετικά με απόψεις του επί διαφόρων νομικών ζητημάτων που έως τότε θεωρούσε δεδομένες.^{106, 107}

Αν και ο νομικός κόσμος, λόγω των συντηρητικών αντανάκλαστικών του, αρχικά είδε με σκεπτικισμό και διστακτικότητα (και) την κίνηση «Δίκαιο και Κινηματογράφος»,¹⁰⁸ με την πάροδο του χρόνου πλήθος ερευνητών και ακαδημαϊκών επιδόθηκε στη διακονία της¹⁰⁹ και αρκετές Νομικές Σχολές¹¹⁰ του πλανήτη έκριναν ότι οι φοιτητές τους μπορούν να ωφεληθούν από τη σύζευξη δικαίου και κινηματογράφου.^{111, 112}

¹⁰⁶ Βλ. *John Denvir*, Introduction in *John Denvir* (Ed.), *Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, xi.

¹⁰⁷ Η λίστα των μελετητών της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος» είναι μακρά και, ασφαλώς, δεν εξαντλείται με την ενδεικτική αναφορά κάποιων εξ αυτών σε αυτή την παράγραφο. Υπάρχουν πολλές νέες «φωνές» στον ακαδημαϊκό χώρο που εκφράζουν ενδιαφέρουσες απόψεις για τη σχέση δικαίου και κινηματογράφου, όπως, για παράδειγμα, η *Alanna Doherty*, η οποία παρατηρεί εύστοχα: “*But the law is likewise subject to change through its continued reinterpretation from without. To the extent that lawmakers respond to the interests of their constituents, and that judges make choices with an awareness of contemporary ethos, there is an ongoing conversation between law and popular culture*”, βλ., *Filmic Contributions*, ό.π., 693.

¹⁰⁸ Βλ. *Alan Stone*, *Teaching Film at Harvard Law School*, 24 *Legal Stud. F.*, 2000, 573, 573-574. Σχετικές «ανορθόδοξες» προσπάθειες, όπως οι κινήσεις «Δίκαιο και Λογοτεχνία», «Δίκαιο και Κινηματογράφος», «Κριτική Θεώρηση του Δικαίου», «Φεμινιστική Νομική Θεωρία» κ.λπ., άλλοτε αγνοήθηκαν και άλλοτε έγιναν αντικείμενο (σφοδρής) κριτικής. Βλ. γενικά *Richard Posner*, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, Harvard University Press, 1988. Βλ. επίσης *David Simon Sokolow*, *From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π., 987, *Paul Carrington*, *Of Law and the River*, 34 *J. Legal Educ.*, 1984, 222 και *Jonathan Macey*, *Allan Bloom and the American Law School*, 73 *Cornell L. Rev.*, 1988, 1038, 1041.

¹⁰⁹ Βλ. *Steve Greenfield*, *Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, Cavendish Publishing, 2001, 11-14, *Stefan Machura*, *Law and Cinema Movement*, ό.π., 42-47.

¹¹⁰ Βλ. για παράδειγμα το σχετικό μάθημα από το Πανεπιστήμιο του Kent, στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.kent.ac.uk/courses/modules/module/LW581>, από το Πανεπιστήμιο του Χονγκ Κονγκ: <http://www.law.hku.hk/lawandhumanities/index.php/teaching/courses/>, από τη Νομική Σχολή Osgoode Hall του Πανεπιστημίου York του Καναδά: <https://www.osgoode.yorku.ca/courses-and-seminars/law-and-film/> και από το Πανεπιστήμιο Harvard των Η.Π.Α.: <https://hls.harvard.edu/?s=law+and+film>.

¹¹¹ Βλ. *John Denvir*, Introduction in *John Denvir* (Ed.), ό.π., xi, *Philip Meyer*, *Visual Literacy and the Legal Culture: Reading Film as Text in the Law School Setting*, 17 *Legal Stud. F.*, 1993, 73, *Francis M. Nevins*, *Using Fiction and Film as Law School Tools in Donald Barnett King and Stacey Alexander* (Eds.), *Legal Education for the 21st Century*, F.B. Rothman, 1999, κεφάλαιο 13. Βλ. επίσης *Steve Greenfield*, *Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, ό.π., 6-11 και *Stefan Machura and Stefan Ulbrich*, *Law in Film*, ό.π., 119.

¹¹² Συχνά, οι νομικοί που δραστηριοποιούνται στο πλαίσιο της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος» προσεγγίζουν το δίκαιο από την οπτική γωνία του νομικού ρεαλισμού, υπό την έννοια ότι αντιλαμβάνονται και αντιμετωπίζουν ως δίκαιο το σύνολο των ενεργειών στις οποίες οι δικαστές, οι ένορκοι, οι δικηγόροι, οι νομοθέτες κ.λπ. πράγματι επιδίδονται, σε αντίθεση με τις ενέργειες στις οποίες θα έπρεπε να επιδίδονται, σύμφωνα με τα νομικά συγγράμματα. Μερικές φορές από αυτήν την προσέγγιση αναδεικνύεται η διαφοροποίηση του «δικαίου της πράξης» από το «δίκαιο των βιβλίων». Σύμφωνα με αυτήν τη θεώρηση, οι ενέργειες αυτών των προσώπων, δημιουργών ή εφαρμοστών του δικαίου, βασίζονται στις πεποιθήσεις τους, και οι πεποιθήσεις τους εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τις προσωπικές

Ο απολογισμός των ακαδημαϊκών νομικών που είχαν την ιδέα και την τόλμη¹¹³ να «επιστρατεύσουν» την έβδομη τέχνη για τη διδασκαλία των φοιτητών τους είναι ιδιαιτέρως διαφωτιστικός. Οι καθηγητές αυτοί κάνουν λόγο για μια αποκαλυπτική εμπειρία που αποδείχθηκε εξίσου επωφελής τόσο για τους διδασκόμενους, όσο και για τους διδάσκοντες.¹¹⁴ Καταρχάς, παρατήρησαν ότι το κινηματογραφικό αφήγημα προσελκύει το γνήσιο ενδιαφέρον των φοιτητών, τους γοητεύει και τους καθηλώνει, παρέχοντας ερεθίσματα για τη διεξαγωγή ενός ζωντανού και γόνιμου διαλόγου.¹¹⁵ Οι προσδοκίες για τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ δικαίου, δικαιοσύνης και ηθικής, αλλά και για την αναζήτηση μιας πνευματικά διεγερτικής εκδοχής του Νόμου, η οποία διαφοροποιείται και αμφισβητεί τις παγιωμένες αντιλήψεις περί Δικαίου, προσελκύουν σημαντικό αριθμό φοιτητών στις Νομικές Σχολές.¹¹⁶ Ωστόσο, η ακαδημαϊκή καθημερινότητα στις Σχολές αυτές μάλλον

τους εμπειρίες και προσλαμβάνουσες σχετικά με τον κόσμο, οι οποίες σχετίζονται, αναμφίβολα, και με τη (νομική) λαϊκή κουλτούρα με την οποία αυτοί έχουν έρθει σε επαφή. Οι νομικοί ρεαλιστές διερευνούν λοιπόν πώς εφαρμόζεται στην πράξη ο νόμος, τις αιτίες που προκαλούν τις αλλαγές του, τους τρόπους με τους οποίους οι αλλαγές αυτές επέρχονται, ενώ παράλληλα προσπαθούν να αντιληφθούν τις εξωνομικές και ανεπίσημες εναλλακτικές που οι κοινωνικοί προκρίνουν προκειμένου να λύσουν τις νομικές διαφορές τους. Για να κατανοήσουν όλα αυτά τα ζητήματα, οι νομικοί ρεαλιστές επεξεργάζονται και χρησιμοποιούν παράγοντες και δεδομένα εκτός της επίσημης νομικής βιβλιογραφίας και εντός του πεδίου της λαϊκής (νομικής) κουλτούρας. Υποστηρίζεται η άποψη ότι γι' αυτούς τους λόγους τα έργα του λαϊκού πολιτισμού και δη οι κινηματογραφικές ταινίες (πρέπει να) μελετώνται ως νομικά «κείμενα», και μάλιστα ως εξίσου αξιόπιστα και έγκυρα με εκείνα των νόμων ή των δικαστικών αποφάσεων. Αυτού του είδους η προσέγγιση αποκαλείται και Πολιτισμική Μελέτη του Δικαίου. Η οπτική αυτή των νομικών ρεαλιστών έτυχε περαιτέρω διεύρυνσης και εμπάθνησης από την κίνηση της «Κριτικής Θεώρησης του Δικαίου» ("Critical Legal Studies"), η οποία ασχολήθηκε εκτενώς και με την κριτική αποτίμηση του δικαίου ως προς την αντιμετώπιση που αυτό επεφύλασσε και εξακολουθεί ίσως να επιφυλάσσει στις γυναίκες και στις μειονότητες. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 9 και *John Denvir, Introduction in John Denvir (Ed.)*, ό.π., xiii.

¹¹³ Το να επιλέξει ένας καθηγητής πανεπιστημίου μιας Νομικής Σχολής να χρησιμοποιήσει στη διδασκαλία του κινηματογραφικές ταινίες προϋποθέτει μάλλον κάποια τόλμη, εάν λάβει κάποιος υπ' όψιν του την εύγλωττη περιγραφή του καθηγητή της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Harvard των Η.Π.Α., *Alan Stone: "Many of my colleagues are barely able to suppress their "why are you teaching that at Harvard Law School" guffaws when they learn that I have been teaching a seminar "on film" at this august institution. Incredulity and derision are by no means confined to Harvard Law School professors"*, βλ. *Teaching Film at Harvard Law School*, ό.π., 573. Βλ. επίσης *James Elkins, Reading/Teaching Lawyer Films*, 28 *Vt. L. Rev.* 2004, 813, 867 και *του ιδίου, Popular Culture, Legal Films, and Legal Film Critics*, 40 *Loy. L. A. L. Rev.*, 2007, 745, 745, υποσημείωση 1, όπου ο συγγραφέας αναφέρει ότι στο άρθρο του με τίτλο *Reading/Teaching Lawyer Films* προσπαθεί να εξηγήσει και να δικαιολογήσει το μάθημα που διδάσκει στη Νομική Σχολή του West Virginia University των Η.Π.Α. με τίτλο «Δικηγόροι και Κινηματογράφος».

¹¹⁴ Βλ. γενικά *Alan Stone, Teaching Film at Harvard Law School*, ό.π., *James Elkins, Reading/Teaching Lawyer Films*, ό.π., *Philip Meyer, Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π., *David Simon Sokolow, From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π. και *Mark Pawlowski and Sarah Greer, Film and literature in the legal classroom*, *The Law Teacher*, Vol. 43, No.1, 2009, 49.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

διαψεύδει τις προσδοκίες πολλών φοιτητών. Οι εκκολαπτόμενοι νομικοί καλούνται να παρακολουθήσουν και να συμμετάσχουν σε πλήθος μαθήματων σχετικά με τους διάφορους κλάδους του ουσιαστικού και δικονομικού δικαίου, καθώς και σχετικά με τη θεωρία και φιλοσοφία του δικαίου, τα οποία συνήθως διδάσκονται με τη χρήση μιας τεχνικής, «αγκυλωμένης» γλώσσας. Η ιδέα της δικαιοσύνης και της απόδοσής της- ή μη- από το δίκαιο σπάνια αποτελούν αντικείμενο προς συζήτηση στα έδρανα των νομικών σχολών. Σε αυτό το πλαίσιο, η παρακολούθηση ενός φιλμ φέρνει τους φοιτητές σε επαφή με θεματικές που δεν θα τις διδαχθούν κατά τη διάρκεια ενός τυπικού, «παραδοσιακού» μαθήματος. Το κινηματογραφικό αφήγημα θέτει υπό αμφισβήτηση τις καθιερωμένες αντιλήψεις τους σε σχέση με τον νόμο, εγείρει ηθικούς προβληματισμούς, κλονίζει την αίσθηση που έχουν για την κοινωνική πραγματικότητα και τους καθιστά μάρτυρες της διαπάλης μεταξύ της ανθρώπινης φύσης και των κανόνων δικαίου.¹¹⁷ Έτσι, ικανοποιείται η ανάγκη των φοιτητών για στοχασμό σχετικά με την ουσία της δικαιοσύνης που επιτάσσει την ύπαρξη μιας ηθικής τάξης ανένδοτης στον σκεπτικισμό.¹¹⁸

Επιπλέον, οι φοιτητές, ανήκοντας σε γενιές που έχουν μεγαλώσει και «γαλουχηθεί» με οπτικά μέσα όπως η τηλεόραση, ο κινηματογράφος και τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, έχουν «εκπαιδευτεί» ως θεατές και έχουν αναπτύξει έναν ιδιαίτερο τύπο οπτικού γραμματισμού¹¹⁹, μια ιδιαίτερη ικανότητα να «διαβάζουν» μια κινηματογραφική ταινία με πολλαπλούς τρόπους.¹²⁰ Οι φοιτητές επιδεικνύουν δηλαδή μια αυξημένη και εκλεπτυσμένη οπτική οξυδέρκεια, που τους δίνει τη δυνατότητα να κατανοήσουν τις κινηματογραφικές ταινίες με τρόπους διαφορετικούς από αυτούς που οι διδάσκοντες ανέμεναν.¹²¹ Είναι ακριβώς αυτή η οικειότητα των φοιτητών με τη φιλική γλώσσα που τους δίνει το έναυσμα να εισαχθούν σε έναν διάλογο από, τρόπον τινά, θέση ισχύος, νιώθοντας αυτοπεποίθηση, σε αντίθεση με την ανασφάλεια που τους προκαλεί η συζήτηση με μια ακαδημαϊκή αυθεντία σχετικά με ένα παραδοσιακό νομικό σύγγραμμα ή μια δικαστική απόφαση.¹²² Ενίοτε μάλιστα, η γνώση ή η αντίληψη του διδάσκοντος όσον αφορά μια κινηματογραφική ταινία υστερεί σε σχέση με εκείνες των φοιτητών του και έτσι δημιουργείται ένα κλίμα ισότιμης συνεργασίας που καθιστά το έδαφος γόνιμο

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Βλ. *Alan Stone*, *Teaching Film at Harvard Law School*, ό.π., 581.

¹¹⁹ Στην αγγλική γλώσσα: *Visual literacy*. Βλ. *Philip Meyer*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π..

¹²⁰ Βλ. γενικά *Philip Meyer*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π..

¹²¹ Βλ. *John Denvir*, *Introduction to Special Issue on "Legal Reelism"*, 15 *Legal Studies Forum*, 1991, 3, *Philip Meyer*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π., 73 και *Stefan Machura*, *Law and Cinema Movement*, ό.π., 27.

¹²² Idem.

για την ανάπτυξη μιας πνευματικής κοινότητας.¹²³ Εντός της κοινότητας αυτής οι φοιτητές «αφυπνίζονται» από τα κινηματογραφικά ερεθίσματα, παύουν να είναι παθητικοί, αδιάφοροι και διστακτικοί παρατηρητές και είναι πρόθυμοι να ενταχθούν στον διάλογο¹²⁴ και να προσφέρουν τις απόψεις και ιδέες τους, εκφραζόμενοι με αυτοπεποίθηση, πάθος, ευγλωττία και χιούμορ.¹²⁵

IV. Δίκαιο και Κινηματογράφος: Τόποι Συνάντησης

A. Δίκαιο, Κινηματογράφος και Αφήγηση

Η εξιστόρηση, η αφήγηση και ο μύθος βρίσκονται στον πυρήνα του ανθρώπινου πολιτισμού, αποτελώντας διαχρονικά τις κιβωτούς εντός των οποίων καταγράφηκαν, διασώθηκαν, μεταδόθηκαν και εξελίχθηκαν οι αμέτρητες εκφάνσεις της πολιτισμικής έκφρασης.¹²⁶ Ο άνθρωπος αντιλήφθηκε τον κόσμο γύρω του, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό, μέσα από τους μύθους που του κληροδότησαν οι πρόγονοί του.¹²⁷ Γαλουχήθηκε και διδάχθηκε από τα προγονικά αφηγήματα και στη συνέχεια κατάφερε να εγκιβωτίσει σε αυτά και τις δικές του ιστορίες, αφήνοντας το προσωπικό του στίγμα. Ήδη από τις απαρχές του ο ανθρώπινος πολιτισμός γεννιέται και ταυτόχρονα εξιστορείται. Πριν από πολλές χιλιάδες χρόνια, ο άνθρωπος της παλαιολιθικής εποχής ζωγράφισε στα σπήλαια του Lascaux¹²⁸ και της Altamira¹²⁹ παραστάσεις ζώων και κυνηγιού. Αυτές οι ζωγραφικές αποτυπώσεις αποτελούν καλλιτεχνικές και ως εκ τούτου πολιτισμικές εκδηλώσεις, ταυτόχρονα όμως είναι και αφηγήσεις, οι οποίες αφορούν στην ιστορία των ανθρώπων που τις δημιούργησαν, καθώς

¹²³ Βλ. *Alan Stone*, Teaching Film at Harvard Law School, ό.π., 582.

¹²⁴ Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι κάθε ταινία, αν και συνήθως προκρίνει και προτείνει προς τους θεατές της συγκεκριμένες ερμηνείες και προσεγγίσεις της θεματικής της, γίνεται αντικείμενο πολλών, διαφορετικών και συχνά ανταγωνιστικών μεταξύ τους αναγνώσεων από τους θεατές, σε σημείο που θα μπορούσε να ειπωθεί ότι σε κάποιες περιπτώσεις κάθε θεατής βλέπει και μια «διαφορετική» ταινία. Βλ. *Stefan Machura and Stefan Ulbrich*, Law in Film, ό.π., 132, *Alan Stone*, Teaching Film at Harvard Law School, ό.π., 578. Βλ. επίσης γενικά *David Simon Sokolow*, From Kurosawa to (Duncan) Kennedy, ό.π., 969.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ Βλ. *Palma Joy Strand*, Law as Story: A Civic Concept of Law (With Constitutional Illustrations), *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, Vol. 18, 2009, 603, 603.

¹²⁷ Το σύμπαν δημιουργήθηκε από ιστορίες, όχι από άτομα, αναφέρει η *Muriel Rukeyser* σε ένα ποίημά της, βλ. *The Speed of Darkness*, in Janet Kaufman and Anne Herzog (Eds.), *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, University of Pittsburgh Press, 2005, 465, 467.

¹²⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το σπήλαιο, βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Εκπαιδευτικού, Επιστημονικού και Πολιτιστικού Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization- UNESCO): <https://whc.unesco.org/en/list/85/>, επίσκεψη στις 19.09.2019.

¹²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το σπήλαιο, βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Εκπαιδευτικού, Επιστημονικού και Πολιτιστικού Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization- UNESCO): <https://whc.unesco.org/en/list/310/>, επίσκεψη στις 19.09.2019.

και στον τρόπο ζωής και έκφρασης, στις ανάγκες, στους φόβους και στις ευαισθησίες τους.¹³⁰ Το αφήγημα λοιπόν αποτελεί στην ουσία ένα είδος πολιτισμικού γενετικού κώδικα του ανθρώπινου είδους, έμπλεου σημαντικών πληροφοριών για την ταυτότητα, το παρελθόν, το παρόν, αλλά και το μέλλον της ανθρωπότητας.

Άλλωστε, ανέκαθεν το αφήγημα είχε σημαντική θέση στη ζωή του ανθρώπου ως ατόμου, αλλά και ως μέρους μιας κοινότητας. Μέσα από τον μύθο οι άνθρωποι κατάφεραν να κατανοήσουν, να οργανώσουν και να αξιολογήσουν τις ακατέργαστες, χαώδεις και τρομακτικές εμπειρίες της καθημερινότητας και τις αμέτρητες εκδοχές της ανθρώπινης κατάστασης και να αναζητήσουν το βαθύτερο νόημα της ζωής.¹³¹ Τα αφηγήματα αυτά εξελίσσονται και αποκτούν νέο νόημα, ώστε να συμβαδίσουν με τις μεταβαλλόμενες ανάγκες της κοινότητας, συμπεριλαμβάνοντας στην πορεία νέα ατομικά και συλλογικά αφηγήματα. Το δίκαιο και ο κινηματογράφος κατέχουν αμφότερα περίοπτη θέση μεταξύ αυτών των αφηγημάτων. Λειτουργούν και τα δύο ως συνεκτικοί δεσμοί μεταξύ των μελών διαφορετικών συλλογικοτήτων, αλλά και της ευρύτερης κοινωνίας, και, σε συνδυασμό με άλλες ιστορίες και μύθους, αντανakλούν (και καθορίζουν) ποιοι είμαστε, ποιες είναι οι αρχές και οι προτεραιότητές μας, πώς έχουμε επιλέξει να συμπεριφερόμαστε μεταξύ μας και ποιους ρόλους καλούμαστε να

¹³⁰ Μάλιστα οι τοιχογραφίες αυτές σχετίζονται τρόπον τινά και με τον κινηματογράφο και την ιστορία του. Πράγματι, ο Μάριος Ρετσίλας γράφει: «Οι πρώτες προσπάθειες στον κινηματογράφο ήταν να καταγραφεί και να αναπαραχθεί η κίνηση. Για να πραγματοποιηθεί αυτό ο άνθρωπος ερεύνησε, με ιστορική σειρά, την ανάλυση και σύνθεση της κίνησης, τη φωτογραφία και την προβολή. Την πρώτη προσπάθεια για τη “μελέτη της κίνησης” τη συναντάμε στις σπηλαιογραφίες της Αλταμίρα και του Λασώ, το 25000 – 30000 π.Χ. Τα ζώα που ζωγράφησε ο προϊστορικός άνθρωπος στα σπήλαια ήταν ακριβώς η πρώτη προσπάθεια “μελέτης της κίνησης”. Στην προσπάθειά του αυτή να αναλύσει την κίνηση ζωγραφίζει τα ζώα με 8 πόδια αντί για 4. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι οι άνθρωποι των σπηλαίων ήταν οι “πρώτοι κινηματογραφιστές”». Βλ. Μάριου Ρετσίλα, Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης, ό.π., 111.

¹³¹ Δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι από παιδιά μαθαίνουμε και κατανοούμε τον κόσμο μέσα από ιστορίες και παραμύθια. Το ανθρώπινο μυαλό έχει μάθει επί χιλιετίες να λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο. Οι αντιλήψεις μας βασίζονται πρωτίστως στις εικόνες που έχουμε σχηματίσει, συνειδητά ή υποσυνείδητα, από τις σχετικές αφηγήσεις και δευτερευόντως στις αισθήσεις και τις εμπειρίες μας, οι οποίες είναι, ούτως ή άλλως, περιορισμένες σε στενά χωρικά και χρονικά πλαίσια. Τα συλλογικά αφηγήματα σφυρηλατούν την ταυτότητά μας και είναι αυτά που μας εντάσσουν σε κοινότητες. Τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά του καθενός μας διαμορφώνονται δηλαδή μέσω της σχέσης και της ένταξής μας σε διάφορες κοινωνικές και πολιτισμικές ομάδες, καθεμία εκ των οποίων χαρακτηρίζεται και αυτοπροσδιορίζεται από τα δικά της ιδιαίτερα αφηγήματα. Βλ. *W. Lance Bennett and Martha Feldman, Reconstructing Reality in the Courtroom: Justice and Judgment in American Culture*, Quid Pro, LLC, 2014, Foreword, ix-x. Βλ. επίσης *Gerald Horn, “Myth” and the Making of “Malcom X”*, *The American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, 1993, 440, όπου ο συγγραφέας παρατηρεί: “*Myths are not necessarily lies, but explications... They help to explain the world*”.

επιτελέσουμε στο κοινωνικό, πολιτισμικό, πολιτικό και οικονομικό μας περιβάλλον.

Μάλιστα οι δεσμοί δικαίου και αφήγησης είναι τόσο παλαιοί, όσο και ο ανθρώπινος πολιτισμός.¹³² Από τα πανάρχαια χρόνια, ο μύθος, οι προφορικές ιστορίες, τα παραδοσιακά αφηγήματα και τα τραγούδια είχαν χαρακτήρα οιονεί νομοθετικό.¹³³ Μέσα σε αυτές τις αφηγήσεις, οι οποίες είχαν συχνά έμμετρη μορφή, ώστε να μπορούν να τυγχάνουν εύκολης απομνημόνευσης και απαγγελίας, διατυπώνονταν, διαφυλάσσονταν και μεταδίδονταν οι αποκρυσταλλωμένες αρχές της συλλογικής σοφίας και της διαίσθησης μιας κοινωνίας περί του ορθώς και ηθικώς πράττειν, εγκλείοντας έτσι ένα σαφές κανονιστικό περιεχόμενο και επιτελώντας μια κανονιστική λειτουργία.¹³⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων αφηγήσεων αποτελούσαν οι αρχαίοι ελληνικοί νόμοι, οι οποίοι είχαν τη μορφή θρύλων, μύθων και τραγουδιών.¹³⁵ Η αφήγηση ήταν λοιπόν η πρώτη νομική φόρμα και οι σπουδαίοι νομοθέτες, όπως ο Σόλων και ο Λυκούργος, ήταν δεινοί αφηγητές.¹³⁶

Βέβαια, ο νόμος ως αφηρημένο κείμενο έχει εκ φύσεως γενικό και απρόσωπο χαρακτήρα, αντιμετωπίζει τα δρώντα υποκείμενα συλλογικά και τις πράξεις τους αφηρημένα και δεν εστιάζει σε συγκεκριμένα πρόσωπα, στις ενέργειές τους και στις περιρρέουσες συνθήκες. Αντίθετα, περιθωριοποιεί το

¹³² Μάλιστα, το δίκαιο και η λογοτεχνία/ αφήγηση βρίσκονταν σε μια σχέση (σχεδόν) ταύτισης, ο διαχωρισμός τους δε σε ξεχωριστά πεδία ήταν προϊόν της νεωτερικής εποχής. Βλ. *Θανάση Παπαχρίστου, Μαρίνας Μαροπούλου, Ανδρέα Χέλμη, Δίκαιο και Λογοτεχνία, ό.π., 12.*

¹³³ Οι Θανάσης Παπαχρίστου, Μαρίνα Μαροπούλου και Ανδρέας Χέλμης αναφέρουν χαρακτηριστικά: «Οι παραδοσιακές αφηγήσεις, οι μύθοι, οι προφορικές ιστορίες, τα παραμύθια, τα αφηγήματα των κοινωνιών δίχως γραφή και των παραδοσιακών κοινοτήτων, αλλά και οι ιστορίες που κυκλοφορούν «στόμα με στόμα» (ή από οθόνη σε οθόνη) στη σύγχρονη καθημερινή ζωή, δεν δημιουργούνται απλώς για αισθητικούς λόγους. Έχουν κανονιστική λειτουργία, καθώς εγκλείουν ένα κανονιστικό περιεχόμενο, συνοψίζουν ένα δεοντικό μήνυμα, έναν τρόπο εύρεσης του ορθού και έναν τρόπο σχηματοποίησης ηθικών ζητημάτων με τα οποία διαμορφώνεται πρωταρχικά η αντίληψη του ορθού. Οι ιστορίες αυτές αποτελούν μορφές «πρακτικής σοφίας». Οι ιστορίες αυτές κλείνουν μέσα τους ηθικά υποδείγματα περί του πρακτέου σε αναγνωρίσιμες περιστάσεις και παρέχουν αναγνωρίσιμες απαντήσεις σε ηθικά ερωτήματα που θα γεννηθούν στο μέλλον. Είναι, λοιπόν, οι ηθικοί οδοδείκτες των παραδοσιακών κοινοτήτων και το υλικό με το οποίο μορφοποιείται η πρωταρχική ηθική εμπειρία των ανθρώπων. Αυτά τα ηθικά υποδείγματα, αναγκαία για τη συντήρηση των κοινωνιών, δεν διδάσκονται τυπικά. Αποκτώνται μέσω της αφήγησης και της επανάληψής της, η οποία προκαλεί την επανάληψη παρόμοιων συναισθηματικών αντιδράσεων. Μοιάζουν, ως προς τη λειτουργία τους, με τη μαθητεία στα παραδοσιακά επαγγέλματα, δηλαδή με τις (πρακτικές) επαγγελματικές δεξιότητες και γνώσεις που αποκτώνται μέσω της εμπειρίας», βλ. *Δίκαιο και Λογοτεχνία, ό.π., 96.*

¹³⁴ *Idem.* Βλ. και *Πάνου Λαζαράτου, Αναλογίες μεταξύ Μουσικής και Δικαίου, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 15, 16.*

¹³⁵ *Idem.* Βλ. και *Costas Douzinas and Lynda Nead (Eds.), Law and the Image- The Authority of Art and the Aesthetics of Law, The University of Chicago Press, 1999, 10.*

¹³⁶ *Idem.* Βλ. επίσης *James Boyd White, Heracles' Bow, ό.π., 175* και *Palma Joy Strand, Law as Story, ό.π., 611.*

υποκειμενικό και ανθρώπινο στοιχείο, αδιαφορεί πλήρως για τη συναισθηματικά δεινή θέση των διαδίκων και μετέρχεται μια ψυχρή και άκαμπτη «χειρουργική» γλώσσα.¹³⁷ Το δίκαιο ασχολείται με τους κανόνες και τις ρυθμιστικές αρχές, ενώ συνήθως αδιαφορεί για το άτομο και τις συνέπειες που έχει στη ζωή του, ευεργετικές ή καταστροφικές.¹³⁸ Ο δικαστής *John Noonan* έχει χαρακτηριστικά γράψει: «Οι κανόνες είναι επισημοποιημένη επανάληψη, επιβάλλουν μια συμμόρφωση η οποία μπορεί να είναι ανηλεής και απάνθρωπη. Ενσωματώνουν εξουσία».¹³⁹ Οι νομικοί εκπαιδευόμεστε στη μελέτη, ανάλυση, ερμηνεία και εφαρμογή του γενικού και αφηρημένου νόμου με γνώμονα την αντικειμενικότητα, τη σταθερότητα και την προβλεψιμότητα του δικαίου.¹⁴⁰ Όπως εύστοχα έχει παρατηρηθεί, ο κόσμος των νομικών σχολών είναι ένας κόσμος του αριστερού ημισφαιρίου: οι φοιτητές αγωνίζονται, ώστε να καταφέρουν να σκέφτονται λογικά, αναλυτικά, γραμμικά.¹⁴¹ Επιπλέον, είναι ένας κόσμος που δίνει ιδιαίτερη σημασία στη θεωρία και ελάχιστη στα γεγονότα.¹⁴² Οι φοιτητές μιας Νομικής Σχολής σπάνια ασχολούνται με τα κρίσιμα πραγματικά περιστατικά μιας υπόθεσης, αντιθέτως αυτά τους παρουσιάζονται ως δεδομένα, δηλαδή ως το μη αμφισβητούμενο πραγματικό μέρος μιας υποθετικής νομικής διαμάχης, επί της οποίας καλούνται να εφαρμόσουν έναν κανόνα δικαίου.¹⁴³

Η ζώσα πραγματικότητα ενός «μάχιμου» νομικού, από την άλλη, είναι πολύ διαφορετική. Καταρχάς, τα πραγματικά περιστατικά είναι σπάνια δεδομένα και αδιαμφισβήτητα.¹⁴⁴ Τα «γεγονότα» σε μια υπόθεση αποτελούν στην πραγματικότητα προσωπικά αφηγήματα, τα οποία αντικατοπτρίζουν την προσωπικότητα του αφηγητή τους, τις σκοπιμότητες, τις ανασφάλειες και τους μηχανισμούς με τους οποίους αυτός πλάθει και εξωτερικεύει μια συγκεκριμένη εικόνα για το ποιος ακριβώς είναι (ή δεν είναι).¹⁴⁵ Η επαγγελματική καθημερινότητα του νομικού βρίθει ιστοριών, αφηγημάτων και μύθων που περιστρέφονται γύρω από μοναδικές, ιδιόζουσες, ατομικές εμπειρίες,

¹³⁷ Βλ. γενικά *Toni Massaro*, *Empathy, Legal Storytelling, and the Rule of Law*, ό.π. και *David Simon Sokolow*, *From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π., 970-971.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ “Rules are formalized repetition. They enforce a conformity which may be merciless and inhuman. They embody power”, βλ. *John Noonan*, *Persons and Masks of the Law*, Farrar, Straus and Giroux, 1976, 19.

¹⁴⁰ Βλ. γενικά *Toni Massaro*, *Empathy, Legal Storytelling, and the Rule of Law*: ό.π.. Βλ. επίσης *Palma Joy Strand*, *Law as Story*, ό.π., 604.

¹⁴¹ Βλ. *John Batt*, *Law, Science, and Narrative: Reflections on Brain Science, Electronic Media, Story, and Law Learning*, 40 *J. Legal Educ.*, 1990, 19, 25 και *David Simon Sokolow*, *From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π., 969-970.

¹⁴² Βλ. *David Simon Sokolow*, *From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π., 969-970.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ *Idem*.

¹⁴⁵ *Idem*. Βλ. και *Orit Kamir*, *Judgment by Film: Socio-Legal Functions of Rashomon*, *Yale Journal of Law & the Humanities*: Vol. 12: Iss. 1, 2000, 39, 41.

χαρακτηρίζονται δηλαδή από έντονα υποκειμενική χροιά, η οποία αποτελεί μάλιστα το σημείο εστίασης του αφηγήματος που ο νομικός καλείται να υποστηρίξει σε μια δεδομένη υπόθεση.¹⁴⁶ Έτσι, στην πράξη οι νομικοί νιώθουν συχνά την ανάγκη να προσεγγίσουν μια «εξατομικευμένη» έννοια δικαιοσύνης, να προσωποποιήσουν τον εντολέα τους στα μάτια του δικαστή, του εισαγγελέα ή των ενόρκων, να διηγηθούν τη δική του, μοναδική ιστορία, από τη δική του οπτική γωνία, με λίγα λόγια, να του δώσουν βήμα και φωνή.¹⁴⁷ Ακόμα και στην περίπτωση που ο νομικός δεν επιθυμεί- συνειδητά τουλάχιστον- να διαστρεβλώσει τα γεγονότα προς όφελος του εντολέα του, είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα δώσει έμφαση σε κάποιες πλευρές τους, θέτοντας σε δεύτερο πλάνο άλλες πτυχές, αφηγούμενος έτσι μια ιδιαιτέρως επιλεκτική εκδοχή της αλήθειας.¹⁴⁸ Με αυτόν τον τρόπο, οι νομικοί λειτουργούν ως αφηγητές, αφήνοντας στο περιθώριο το αφηρημένο και φέρνοντας στο προσκήνιο την ξεχωριστή ιστορία ζωής του ατόμου και το συγκείμενο της δράσης και της εμπειρίας του.¹⁴⁹ Εν γένει άλλωστε, οι νομικές διαδικασίες περιστρέφονται γύρω από την αφήγηση και εξιστόρηση, καθότι στην πραγματικότητα οι αγωγικοί ισχυρισμοί, οι μαρτυρικές καταθέσεις, τα νομικά ή πραγματικά επιχειρήματα, οι εκμυστηρεύσεις ενός εντολέα, οι διαπραγματεύσεις για τη σύναψη ενός συμβολαίου, μια δικαστική απόφαση ή

¹⁴⁶ Βλ. υποσημείωση 154.

¹⁴⁷ Idem. Επίσης, βλ. γενικά *Peter Gabel and Paul Harris, Building Power and Breaking Images: Critical Legal Theory and the Practice of Law*, 11 N.Y.U. Rev. L. & Soc. Change, 1983, 369. Βλ. και *Θανάση Παπαχρίστου, Μαρίνας Μαροπούλου, Ανδρέα Χέλμη, Δίκαιο και Λογοτεχνία*, ό.π., 96, όπου αναφέρεται: «Οι νομικοί συνήγοροι της αφήγησης για να ενισχύσουν την ανάγκη «το δίκαιο να ακούει τις ιστορίες» καταθέτουν τη συνηγορία των επιστημόνων από όλο το φάσμα των κοινωνικών επιστημών ως προς τη θεμελιαιότητα, την κεντρικότητα και τη σπουδαιότητα της αφηγηματικής δυνατότητας του ανθρώπου».

¹⁴⁸ Idem. Βλ. και *John Applegate, Witness Preparation*, 68 Tex. L. Rev., 1990, 277, 327-328.

¹⁴⁹ Στην πραγματικότητα, αρκετοί νομικοί υιοθετούν μια παθιασμένη, υποκειμενική φωνή προς υποστήριξη της ιστορίας του εντολέα τους. Οι αφηγήσεις τους είναι δε όσο το δυνατόν πιο παραστατικές και «εικονογραφικές» και εστιάζουν σε συγκεκριμένα γεγονότα, «φωτιζόμενα» με ένα σαφή υποκειμενισμό. Άλλωστε, ολόκληρο το νομικό και δικαστικό περιβάλλον εντός του οποίου δραστηριοποιούνται οι νομικοί κυριαρχείται από- γραπτή ή προφορική- αφηγηματική κουλτούρα. Βλ. γενικά *Philip Meyer, Desperate for Love: Cinematic Influences upon a Defendant's Closing Argument to a Jury*, 18 Vt. L. Rev., 1994, 721, του *ιδίου*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π. και *Richard Sherwin, When Law Goes Pop*, ό.π..

ακόμα και ένας νόμος αποτελούν ατομικά ή συλλογικά αφηγήματα σχετικά με το τι έχει συμβεί ή τι πρέπει να συμβεί.^{150 151}

Πέραν της νομικής κουλτούρας, η οποία είναι κατεξοχήν αφηγηματική, ο λαϊκός πολιτισμός και δη ο κινηματογράφος είναι επίσης βασισμένος στην προφορική και οπτική ιστορία και εξιστόρηση.¹⁵² Η κινηματογραφική τέχνη συγκεκριμένα είναι συνώνυμη με την αφήγηση. Ο κινηματογραφικός δημιουργός πασχίζει να προσελκύσει και να διατηρήσει το ενδιαφέρον και την προσοχή του κοινού και να μοιραστεί μαζί του μια ιστορία με όσο το δυνατόν πιο αληθοφανή και πειστικό τρόπο,¹⁵³ ώστε το κοινό του να δει την ιστορία αυτή μέσα από τα μάτια του, ακριβώς όπως κάνει και ο νομικός,¹⁵⁴ ο οποίος λειτουργώντας στο πλαίσιο μιας κουλτούρας κατεξοχήν βασισμένης στην πειστική αφήγηση των γεγονότων και εμπνεόμενος από τα πρότυπα του λαϊκού πολιτισμού, εξιστορεί δίνοντας μια ολοένα αυξανόμενη έμφαση στον

¹⁵⁰ Αυτή η πραγματικότητα αποτυπώνεται γλαφυρά (και) σε έργα μυθοπλασίας. Για παράδειγμα, στο μυθιστόρημα με τίτλο *Reasonable Doubts*, ο συγγραφέας και νομικός, *Gianrico Carofiglio*, εύστοχα παρατηρεί “*At the end of the day, what is it that we do in court? All of us, I mean. Policemen, carabinieri, prosecutors, defence lawyers, judges? We all tell stories. We take the raw material contained in the evidence, gather it together, and give it a structure and meaning in stories that present a plausible version of past events*”, βλ. *Reasonable Doubts*, translated by Howard Curtis, Bitter Lemon Press, 2007, 230. Ακόμα, στο μυθιστόρημα με τίτλο *Book of Air and Shadows*, ο συγγραφέας *Michael Gruber* επίσης εύστοχα παρατηρεί: “*I am a lawyer and what is a lawyer but someone hired to produce a work of fiction, which, in court, will be compared with opposing counsel’s work of fiction by a judge or jury, and they will decide which fiction most closely resembles the fictional picture of the world in their respective brains and decide for one or another side and thus is justice done*”, βλ. *Book of Air and Shadows*, William Morrow, 2007, 437.

¹⁵¹ Τα αφηγήματα αυτά αξιολογούνται και κρίνονται αναλόγως με το κατά πόσον το περιεχόμενό τους είναι ευλογοφανές και χαρακτηρίζεται από συνοχή και πειστικότητα. Βλ. *David Black*, *Law in Film, Resonance and Representation*, University of Illinois Press, 1999, 55.

¹⁵² *Idem*. Βλ. επίσης, *Walter J. Ong*, *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, 1988, 136.

¹⁵³ Εάν δεχθούμε ότι ολόκληρο το επιστημονικό σύμπαν και των νομικών περιστρέφεται γύρω από την έννοια της πειθούς- συνήθως προσπαθούν να πείσουν κάποιον σχετικά με το πώς έχουν ή πώς πρέπει να έχουν τα πράγματα- τότε αναπόδραστα πρέπει να δεχθούμε ότι θα τους ήταν χρήσιμο να εγκύψουν στη μελέτη των τρόπων και των μέσων με τα οποία άλλες αφηγηματικές κουλτούρες, όπως ο κινηματογράφος, πείθουν τους αποδέκτες τους. Συνεπώς, οι κινηματογραφικές ταινίες που πραγματεύονται δικαιικά ζητήματα προσφέρουν ένα ιδανικό «περιβάλλον» και είναι ικανές να προκαλέσουν εμβριθείς στοχασμούς πάνω στη δυναμική των αφηγήσεων του νομικού πολιτισμού. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 18 και 173-175 και *Philip Meyer*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π., 73.

¹⁵⁴ Βλ. *Paul Bergman and Michael Asimow*, *Reel Justice- The Court Goes to the Movies*, Andrews McMeel Publishing, 2006, xv, όπου ο Δικαστής Alex Kozinski αναφέρει: “...*the moviemaker’s art is not that different from the lawyer’s- especially the courtroom advocate’s. Both must capture, in a very short space, a slice of human existence and make the audience see a story from their particular perspective*” και *David Black*, *Law in Film*, ό.π., 57-58, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: “*We all tell stories... . But only a few people narrate, or construct narrative, for a living. Legal investigators and advocates do, and so do filmmakers*”.

οπτικοακουστικό χαρακτήρα της αφήγησης, ενώ σταδιακά απομακρύνεται από τη βασισμένη σε συγγράμματα προσέγγιση των νομικών σχολών.¹⁵⁵

Rashomon (1950)¹⁵⁶

Η ιαπωνική ταινία *Rashomon*, μία από τις πιο εμβληματικές και επιδραστικές ταινίες στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου, καταδεικνύει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει η αφήγηση και οι υποκειμενικές, ανταγωνιστικές μεταξύ τους οπτικές, τόσο στο δίκαιο, όσο και στην κινηματογραφική τέχνη.¹⁵⁷ Η ταινία, σε σκηνοθεσία του Akira Kurosawa, τιμήθηκε, μεταξύ άλλων,¹⁵⁸ με τον Χρυσό Λέοντα στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας¹⁵⁹ το 1951 και θεωρείται η πιο δημοφιλής ιαπωνική¹⁶⁰ ταινία που γυρίστηκε ποτέ.¹⁶¹ Το φιλμ οφείλει τη διεθνή του φήμη στην καλλιτεχνική πρωτοτυπία και αντισυμβατικότητα του.¹⁶² Έχει χαρακτηριστεί ριζοσπαστικό στον σχεδιασμό του, καθώς η φόρμα και το περιεχόμενό του συνδυάζονται με μαεστρία για να δημιουργήσουν έναν γρίφο, άλυτο για τους θεατές.¹⁶³

¹⁵⁵ Βλ. *Philip Meyer*, *Law Students Go to the Movies*, 24 *Conn. L. Rev.*, 1992, 893, 894, του *ιδίου*, *Visual Literacy and the Legal Culture*, ό.π., 73. Ο σημερινός κοινωνός, νομικός, κινηματογραφιστής ή «απλός άνθρωπος», έχει εκπαιδευτεί, ώστε να επεξεργάζεται και να αντιλαμβάνεται τον κόσμο που μας περιβάλλει και τα διαδραματιζόμενα εντός αυτού με έναν «αφηγηματοκεντρικό» και έναν «εικονοκεντρικό» τρόπο. Βλ. επίσης γενικά *Richard Sherwin*, *When Law Goes Pop*, ό.π. και *Philip Meyer*, *Desperate for Love*, ό.π..

¹⁵⁶ Σε σκηνοθεσία του Akira Kurosawa.

¹⁵⁷ Βλ. *Stephen Prince*, *The Rashomon Effect*, *On Film / Essays* – November 7, 2012, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο της The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/195-the-rashomon-effect>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

¹⁵⁸ Σχετικά με τις διακρίσεις για τις οποίες προτάθηκε και τις οποίες κέρδισε η ταινία βλ. τον ιστότοπο IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0042876/awards?ref_=tt_awd, επίσκεψη στις 10.09.2019.

¹⁵⁹ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Φεστιβάλ: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

¹⁶⁰ Πρόκειται για ένα αμιγώς ιαπωνικό φιλμ, υπό την έννοια ότι η ταινία γυρίστηκε στην Ιαπωνία, από Ιάπωνα σκηνοθέτη, σε σενάριο που βασίστηκε στο αφήγημα του Ιάπωνα συγγραφέα Ryūnosuke Akutagawa και διασκευάστηκε από τους επίσης Ιάπωνες Akira Kurosawa και Shinobu Hashimoto, ενώ η ιστορία που αφηγείται διαδραματίζεται στην Ιαπωνία, με Ιάπωνες πρωταγωνιστές και ομιλούμενη γλώσσα τα Ιαπωνικά. Παρ' όλα αυτά θεωρείται ότι αποτελεί μέρος και της Δυτικής κουλτούρας, χάρη στην πολιτισμική διείσδυση εντός αυτής.

¹⁶¹ Βλ. *Orit Kamir*, *Judgment by Film*, ό.π., 44, η οποία επικαλείται και παραθέτει απόσπασμα από τον *Donald Richie*, *The Films of Akira Kurosawa*, *Rashomon*, University of California Press, 1996, 70, 79.

¹⁶² Βλ. *Stephen Prince*, *The Rashomon Effect*, ό.π..

¹⁶³ *Idem* και *Nick Redfern*, *Film style and narration in Rashomon*, *Journal of Japanese and Korean Cinema* 5 (1-2), 2013, 21, 22.

Σύμφωνα με την ταινία,¹⁶⁴ μια βροχερή μέρα τρεις άνθρωποι, ένας ιερέας, ένας ξυλοκόπος και ένας ακόμα άνδρας, βρίσκουν καταφύγιο από την καταρρακτώδη βροχή κάτω από τη μισογκρεμισμένη πύλη Rashomon. Εκεί, οι δύο πρώτοι διηγούνται στον τρίτο μια αινιγματική υπόθεση, η οποία συζητήθηκε λίγο νωρίτερα στο τοπικό υπαίθριο δικαστήριο και για την οποία ήταν αμφοτέρωθεν μάρτυρες. Μια δεύτερη, λαϊκή, οιονεί δίκη διεξάγεται στον ίσκιο της πύλης Rashomon με συμμετέχοντες τους τρεις άνδρες. Η μυστηριώδης υπόθεση σχετίζεται με τον βιασμό μιας γυναίκας, τον θάνατο του samurai συζύγου της και τη σύλληψη ενός ληστή, ο οποίος κατηγορήθηκε για τη δολοφονία του samurai.¹⁶⁵ Ο θεατής παρακολουθεί τέσσερα διαφορετικά μεταξύ τους αφηγήματα, σχετικά με τα κρίσιμα γεγονότα που έλαβαν χώρα στο δάσος και οδήγησαν στον θάνατο του samurai, όλα εξίσου αληθοφανή και πιθανά: το αφήγημα του ληστή, της γυναίκας, του νεκρού samurai (ο οποίος επικοινωνεί με το δικαστήριο μέσω ενός διάμεσου¹⁶⁶) και του ξυλοκόπου (ο οποίος ήταν αφανής μάρτυρας των γεγονότων). Κάθε ένα από αυτά τα αφηγήματα διαφέρει από τις άλλες εκδοχές σε διάφορα σημαντικά σημεία: Ο ληστής ισχυρίζεται ότι δεν βίασε τη γυναίκα, αλλά την κατέκτησε. Στη συνέχεια σκότωσε τον samurai κατά τη διάρκεια μιας ξιφομαχίας, την οποία είχε ζητήσει η σύζυγος του samurai, υποσχόμενη να ακολουθήσει τον νικητή της ξιφομαχίας. Η γυναίκα υποστηρίζει ότι βιάστηκε από τον ληστή. Αρνείται ότι ζήτησε ή προκάλεσε την ξιφομαχία των δύο ανδρών (samurai και ληστή) και ισχυρίζεται ότι ο σύζυγός της αυτοκτόνησε χρησιμοποιώντας το σιλέτο της, αναφέροντας πάντως ότι η ίδια είχε χάσει τις αισθήσεις της όταν συνέβη το μοιραίο. Ο samurai ισχυρίζεται ότι πράγματι αυτοκτόνησε χρησιμοποιώντας το σιλέτο της συζύγου του, αλλά ότι οδηγήθηκε σε αυτή του την πράξη εξ αιτίας της ανείπωτης προδοσίας και προσβολής που υπέστη από τη σύζυγό του, η οποία όχι μόνο δέχθηκε πρόθυμα να ακολουθήσει τον ληστή, αλλά τον παρακάλεσε επανειλημμένα και επιτακτικά να σκοτώσει πρώτα τον σύζυγό της. Ο samurai υπονοεί ότι στον θάνατό του ίσως συνετέλεσε το γεγονός ότι ο ξυλοκόπος τράβηξε

¹⁶⁴ Για μια αναλυτική σύνοψη του φιλμ βλ. *Orit Kamir, Judgment by Film*, ό.π., 44-56.

¹⁶⁵ Ενώπιον του δικαστηρίου το έγκλημα για το οποίο κατηγορείται ο ληστής είναι η δολοφονία του samurai. Ο βιασμός της γυναίκας δεν φαίνεται να απασχολεί το δικαστήριο. Ο ληστής/βιαστής δεν κατηγορείται δηλαδή και για τον βιασμό της γυναίκας.

¹⁶⁶ Σύμφωνα με το φιλικό αφήγημα επρόκειτο για μέντιουμ (medium), το οποίο βρισκόταν σε επικοινωνία με τον νεκρό samurai, ο οποίος μιλούσε μέσω αυτού.

το σιλέτο που βρισκόταν μπηγμένο την καρδιά του. Ο ξυλοκόπος ισχυρίζεται ότι ήταν παρών κατά τη διάρκεια των γεγονότων, παραδέχεται σιωπηρά ότι έκλεψε το σιλέτο, αλλά αρνείται ότι το σιλέτο ήταν το φονικό όπλο. Ο ξυλοκόπος υποστηρίζει επίσης ότι ο ληστής σκότωσε με το ξίφος του τον samurai, κατά τη διάρκεια ξιφομαχίας που ακολούθησε μετά από τη σχετική, έντονη πρόκληση της συζύγου του samurai. Το τι συνέβη στην πραγματικότητα παραμένει μυστήριο.

Η κινηματογραφική τεχνική του φιλμ ενθαρρύνει τον θεατή να συμμετάσχει ενεργά στη διαδικασία σχηματισμού (δικανικής) άποψης, κρίνοντας τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που σχετίζονται με το κινηματογραφικό αφήγημα.¹⁶⁷ Πράγματι, σε όλες τις σκηνές που διαδραματίζονται στο (υπαίθριο) δικαστήριο η κάμερα είναι τοποθετημένη στην έδρα του δικαστή, «καθίζοντας» στην ουσία τον θεατή σε αυτήν τη θέση.¹⁶⁸ Η δε παντελής απουσία δικαστή, τον οποίο ουδέποτε ο θεατής βλέπει ή ακούει, ενισχύει την αίσθηση ότι ο μοναδικός κριτής της νομικής διαδικασίας είναι τελικά αυτός που παρακολουθεί την ταινία.¹⁶⁹ Επιπλέον, το μεγαλύτερο μέρος και των τεσσάρων αφηγημάτων παρουσιάζεται στον θεατή-κριτή με την κινηματογραφική τεχνική της αναδρομής στο παρελθόν (flashback), η οποία του δίνει την (ψευδ)αίσθηση ότι παρακολουθεί τα γεγονότα με μια αντικειμενική αμεσότητα που του επιτρέπει να προσλαμβάνει και να επεξεργάζεται τις κρίσιμες πληροφορίες χωρίς διαμεσολάβηση και τον εμπλέκει ευθέως με τη διαδικασία της κρίσης.¹⁷⁰ Έτσι υπονομεύεται το γεγονός ότι πληροφορούμαστε για τα γεγονότα εμμέσως και δη με τρόπο ιδιαιτέρως χρωματισμένο από κάθε αφηγητή.¹⁷¹ Οι κινηματογραφικοί αυτοί μηχανισμοί, σε συνδυασμό αφενός με τις περισσότερες, σε μεγάλο βαθμό ανταγωνιστικές μεταξύ τους, εκδοχές των γεγονότων και αφετέρου με το γεγονός ότι το φιλμ αριστοτεχνικά αποφεύγει την προνομιακή προβολή κάποιας εξ

¹⁶⁷ Βλ. *Orit Kamir*, Multifocal Judgement, Intersecting Legal Proceedings, and Conservatism- A Separation and Rashomon in Caroline Joan “Kay” S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), *Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 135, 141 και της ίδιας, *Judgment by Film*, ό.π., 36.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ *Idem*.

αυτών, δημιουργούν έναν περίπλοκο και εν τέλει άλυτο γρίφο.¹⁷² Και οι τέσσερις εκδοχές των γεγονότων είναι εξίσου πειστικές. Η παντελής έλλειψη οποιουδήποτε αποδεικτικού στοιχείου στερεί από τον θεατή-κριτή την (πολυπόθητη) δυνατότητα να επιλέξει κάποια εκδοχή ή έστω να απορρίψει ως αναληθή κάποια από τα άλλα αφηγήματα.¹⁷³

Το φιλμ *Rashomon* αποτελεί μια εξαιρετικά οξυδερκή, σύνθετη και διορατική σπουδή πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση, στο νόημα της αλήθειας και στη φύση της απονομής δικαιοσύνης εντός ενός συγκεκριμένου κοινωνικο-πολιτισμικού συγκείμενου. Ο τίτλος της ταινίας έχει σταδιακά μετατραπεί σε συνώνυμο της σχετικότητας της «αλήθειας» και έχει αποτελέσει μια έκφραση με αναγνωρίσιμο νομικό και πολιτισμικό νόημα, καθώς χρησιμοποιείται από το κοινό και από τους νομικούς για να χαρακτηρίσει, μεταξύ άλλων, τον πολυεστιακό και αβέβαιο χαρακτήρα των νομικών αφηγημάτων που σχετίζονται με μια υπόθεση.¹⁷⁴ Το αποκαλούμενο «φαινόμενο *Rashomon*»¹⁷⁵, τουλάχιστον όσον αφορά τη χρήση του όρου στο νομικό πεδίο, απαντάται όταν σε μια υπόθεση οι εμπλεκόμενοι και οι

¹⁷² Idem. Βλ. επίσης *Robert Anderson*, *The Rashomon Effect and Communication*, *Canadian Journal of Communication*, Vol 41 (2), 2016, 249, 254 και *Stephen Prince*, *The Rashomon Effect*, ό.π..

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Βλ. *Orit Kamir*, *Judgment by Film*, ό.π., 40-41, *Stephen Prince*, *The Rashomon Effect*, ό.π., *Nick Redfern*, *Film style and narration in Rashomon*, ό.π., 21-23 και *David Simon Sokolow*, *From Kurosawa to (Duncan) Kennedy*, ό.π., 975-976. Βλ. για παράδειγμα πώς χρησιμοποιείται ο όρος «*Rashomon*» από τα δικαστήρια των Η.Π.Α.: Στην απόφαση *Zalutsky v. Kleinman* αναφέρεται: “*In a number of respects the parties exhibit the typical "Rashomon" pattern- their differing factual versions reflect self-interested advocacy rather than objectivity*”, βλ. *Zalutsky v. Kleinman*, 747 F. Supp. 457, 458 (N.D. Ill. 1990), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/747/457/1479551/>, επίσκεψη στις 18.09.2019. Στην απόφαση *Messina v. Bonner* αναφέρεται: “*Cases like this call upon courts to re-enact Rashomon. As in the great Japanese drama, the characters here all recite their stories with evident sincerity. But is it possible for courts in these cases to get to the truth any more than was possible in the classic Japanese play?*”, βλ. *Messina v. Bonner*, 813 F. Supp. 346, 351 (E.D. Pa. 1993), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/813/346/1807973/>, επίσκεψη στις 18.09.2019. Βλ. επίσης *Robert Anderson*, *The Rashomon Effect and Communication*, ό.π., 257-259, όπου ο συγγραφέας παραθέτει έναν ορισμό του φαινομένου *Rashomon* και αναφέρεται στην περίπτωση Καναδικού δικαστηρίου (Supreme Court of British Columbia), η πρόεδρος του οποίου κατά την εκδίκαση υπόθεσης το 2000 αναφέρθηκε στο φαινόμενο *Rashomon* και 260-265, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται και αναλύει την περίπτωση της υπόθεσης *Dziekanski* στο Βανκούβερ του Καναδά (*Dziekanski Affair*), η οποία κράτησε από το 2007 έως το 2015 και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του φαινομένου *Rashomon*.

¹⁷⁵ Idem. Ο καθηγητής *Robert Anderson* εντοπίζει τη γένεση της έκφρασης «φαινόμενο *Rashomon*» περίπου στα τέλη της δεκαετίας του 1970 ή πάντως μέσα στη δεκαετία του 1980, βλ. *The Rashomon Effect and Communication*, ό.π., 252.

μάρτυρες εκθέτουν περισσότερες διαφορετικές εκδοχές ενός γεγονότος, άπασες ευλογοφανείς και πιθανές, ενώ παράλληλα υπάρχει απουσία αποδεικτικού υλικού που θα μπορούσε να καταστήσει κάποια εξ αυτών πιθανότερη, με αποτέλεσμα καμία εκδοχή να μην μπορεί να αποκλειστεί ή να επικρατήσει.¹⁷⁶ Αυτό το φαινόμενο στην πραγματικότητα καταδεικνύει την οικεία στους νομικούς κύκλους διαπίστωση ότι στο πλαίσιο μιας δικαιοσύνης διαδικασίας η αντικειμενική αλήθεια είναι αρκετές φορές ανύπαρκτη, ενώ, ακόμα και όταν υπάρχει, η προσέγγισή της μέσω του νομικού συστήματος είναι συχνά ανέφικτη.¹⁷⁷ Η δικαιοσύνη είναι κατεξοχήν το γήπεδο στο οποίο διαφορετικά υποκειμενικά αφηγήματα αναλύονται και αξιολογούνται σε ευθεία αντιπαράθεση μεταξύ τους.¹⁷⁸ Αυτή η πραγματικότητα είναι απολύτως προφανής στην ταινία. Ο Akira Kurosawa εισάγει τον θεατή στη δική του ιδιόμορφη θεωρία της σχετικότητας: Το τι συνέβη στο δάσος εξαρτάται από την οπτική γωνία, την προσωπική ιστορία, τις ηθικές προαντιλήψεις, τα κίνητρα και την αυτοεικόνα που έχει ο εκάστοτε αφηγητής, αλλά, φυσικά, και ο εκάστοτε αποδέκτης του αφηγήματος. Υπάρχουν τόσες αλήθειες, όσοι μάρτυρες και όσοι αποδέκτες-κριτές της ιστορίας.

Επιπλέον, το φιλμ *Rashomon* είναι ένα εύγλωττο και χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο μια δεδομένη κουλτούρα και το κοινωνικό-δικαιικό της περιβάλλον περιθωριοποιούν συγκεκριμένα αφηγήματα, αποκλείοντας με αυτόν τον τρόπο τη συμμετοχή τους στη διαδικασία, με την οποία η κοινωνία αναζητά νόημα και αλήθεια στις ιστορίες της.¹⁷⁹ Αυτά τα αφηγήματα, με το ηθικό και αξιακό ειδικό τους βάρος, στερούνται την ευκαιρία να ακουστούν και να γίνουν αντικείμενο στοχασμού και κρίσης. Αυτές οι ιστορίες που δεν περνούν το κατώφλι του διεξαγόμενου νομικού, κοινωνικού και πολιτισμικού διαλόγου και παραμένουν στην αφάνεια, θα μπορούσαν, εάν εξιστορούνταν, να δώσουν βήμα στους

¹⁷⁶ Idem. Ο όρος «φαινόμενο *Rashomon*» χρησιμοποιείται και από άλλες επιστήμες εκτός από τη νομική, όπως για παράδειγμα από την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία, την κοινωνική ψυχολογία κ.α.. Βλ. *Robert Anderson, The Rashomon Effect and Communication*, ό.π., 265. Για παράδειγμα σχετικά με το πώς η επιστήμη της κοινωνιολογίας χρησιμοποιεί και αναφέρεται στο «φαινόμενο *Rashomon*», βλ. ενδεικτικά *Wendy Roth and Jal Mehta, The Rashomon Effect-Combining Positivist and Interpretivist Approaches in the Analysis of Contested Events, Sociological Methods & Research*, Vol. 31 No. 2, 2002, 131.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁹ Βλ. *Orit Kamir, Judgment by Film*, ό.π., 82-85.

κοινωνικά καταπιεσμένους και αποξενωμένους. Αντίθετα, η απουσία των ιστοριών αυτών επιτρέπει στο τρίπτυχο της κοινωνίας, του δικαίου και του πολιτισμού να αγνοήσει τους ανθρώπους πίσω από αυτές τις ιστορίες, να μην τους «δει», ούτε να τους «ακούσει». Η ταινία *Rashomon* προσαρμόζοντας αμφότερα τα φανταστικά της *fora*, ήτοι το νομικό *forum* (υπαίθριο δικαστήριο όπου επίσημα εκδικάζεται η υπόθεση) και το κοινωνικό *forum* (πύλη *Rashomon*, κάτω από την οποία λαμβάνει χώρα το λαϊκό, οιονεί δικαστήριο) στις κατεστημένες νόρμες αποσιωπά τέτοιες ιστορίες.¹⁸⁰ Η πλέον προφανής τέτοια ιστορία είναι αυτή της γυναίκας, συζύγου του *samurai*. Η γυναίκα ισχυρίζεται ότι ο ληστής τη βίασε, ο ληστής τη διαψεύδει, οι άλλοι δύο μάρτυρες, ο *samurai* σύζυγός της και ο ξυλοκόπος, δεν αναφέρουν τίποτε σχετικά με το εάν επρόκειτο για βιασμό ή συναινετική συνεύρεση, το δικαστήριο (όπως και η κοινωνία) ούτως ή άλλως αδιαφορεί. Ο θεατής καλείται να πιστέψει ό,τι κρίνει ο ίδιος πιθανότερο ή να αδιαφορήσει και αυτός. Η ιστορία της γυναίκας, από την πλευρά της ίδιας, δεν ακούγεται ποτέ. Τη βλέπουμε μόνο να αναφέρεται εξαιρετικά σύντομα και σχεδόν υπαινικτικά στον βιασμό της: ντροπιασμένη, αναφέρει μόνο ότι ο ληστής «την ανάγκασε δια της βίας να του δοθεί». Η ιστορία του φόβου, του πόνου, της κακοποίησης και των λοιπών δεινών της γυναίκας ποτέ δεν ακούγεται. Στο επίκεντρο όλων των αφηγημάτων της ταινίας και όλων των επιπέδων δικαιοσύνης, είτε πρόκειται για την επίσημη δικαιοσύνη, είτε για τη λαϊκή, είτε για αυτή που καλείται να αποδώσει ο θεατής-κριτής, βρίσκεται ο άνδρας-θύμα, ο *samurai*. Αυτός ο ισχυρός και επιφανής άνδρας αξίζει (και λαμβάνει) όλη την προσοχή. Ο θάνατός του δεν πρέπει να μείνει ατιμώρητος. Αντίθετα, ο βιασμός της γυναίκας αφήνει παγερά αδιάφορη τόσο τη δικαιοσύνη, όπως αυτή εκπροσωπείται από το νομικό σύστημα και το υπαίθριο δικαστήριο, όσο και την κοινωνία γενικότερα, όπως αυτή εκπροσωπείται από τους τρεις άνδρες που συνομιλούν κάτω από την πύλη *Rashomon*. Κατά τη διάρκεια του φιλμ η γυναίκα ουδέποτε αντιμετωπίζεται ως πιθανό θύμα μιας ειδεχθούς εγκληματικής ενέργειας, ούτε η ενδεχόμενη θυματοποίησή της θεωρείται κοινωνικά άδικη και βλαπτική πράξη, της οποίας ο υπαίτιος πρέπει να τιμωρηθεί. Άλλωστε, όπως αναφέρει και ο άνδρας που συνομιλεί με τον ιερέα και τον ξυλοκόπο κάτω από

¹⁸⁰ *Idem.*

την πύλη, αναφερόμενος στην κατάθεση της γυναίκας ενώπιον του δικαστηρίου: «...οι γυναίκες χρησιμοποιούν τα δάκρυα για να ξεγελάσουν τους πάντες. Ξεγελούν ακόμα και τον εαυτό τους. Γι' αυτό πρέπει κάποιος να είναι επιφυλακτικός απέναντι στην ιστορία της γυναίκας». Αυτή η πλήρως απαξιώτικη αντιμετώπιση αντικατοπτρίζει μια διαχρονική και χαρακτηριστική άποψη σημαντικού μέρους της κοινωνίας, την οποία πιθανότατα συμμερίζονται και κάποιοι νομικοί, οι οποίοι άλλωστε είναι μέλη της ίδιας κοινωνίας.¹⁸¹

B. Δίκαιο, Κινηματογράφος και Ιστορία

Ένα σχετικά γνωστό ανέκδοτο αναφέρει ότι ο 28^{ος} Πρόεδρος των Η.Π.Α., Thomas Woodrow Wilson, ήταν εντυπωσιασμένος μετά την κινηματογραφική προβολή¹⁸² της (παραληρηματικά ρατσιστικής) ταινίας του David Wark Griffith με τίτλο *The Birth of a Nation* (1915)¹⁸³ και αναφώνησε «Είναι σαν να γράφει κάποιος ιστορία χρησιμοποιώντας αστραπές»^{184, 185}

Αυτή η- αποδιδόμενη στον Πρόεδρο- παρομοίωση τυγχάνει να είναι διορατική και τρομακτικά ακριβής. Η κινηματογραφική τέχνη έχει την εντυπωσιακή δυνατότητα να καθλώνει τον θεατή, να τον αιχμαλωτίζει και να διεισδύει στις πιο μύχιες και σκιώδεις γωνίες του μυαλού του, αφήνοντας το ανεξίτηλο στίγμα της.¹⁸⁶ Ένας από τους βασικότερους λόγους για τους οποίους

¹⁸¹ Δυστυχώς, ένας σχετικά δημοφιλής και διαχρονικός μύθος αντιμετωπίζει τις γυναίκες που καταγγέλλουν σεξουαλική παρενόχληση, επίθεση ή κακοποίηση ως ακάθαρτες, προκλητικές και αναξιόπιστες. Στο πλαίσιο αυτού του μύθου υποστηρίζεται η άποψη ότι οι καταγγέλλουσες γυναίκες στην πραγματικότητα επιθυμούσαν ή ενθάρρυναν (μέσω προκλητικής συμπεριφοράς, συγκεκριμένων ενδυματολογικών επιλογών κ.λπ.) τη σεξουαλική παρενόχληση ή τη συνεύρεση/ βιασμό με τον άντρα που κατηγορούν και στη συνέχεια κατασκεύασαν ψευδείς κατηγορίες με σκοπό να βλάψουν τον σεξουαλικό σύντροφό τους. Βλ. *Orit Kamir, Judgment by Film*, ό.π., 63, όπου, στην υποσημείωση 53, η συγγραφέας αναφέρει σχετική χρήσιμη βιβλιογραφία: “*Much has been written about the bias that the influential myth of woman's deceitful sexuality generates within the legal system and the public discourse surrounding it, and its harmful consequences in the treatment of women who suffer sexual offenses. For some fundamental works, see, e.g., HELEN BENEDICT, VIRGIN OR VAMP: How THE PRESS COVERS SEX CRIMES (1992); SUSAN BROWNMILLER, AGAINST OUR WILL: MEN, WOMEN AND RAPE (1975); ESTRICH, supra note 52; CATHERINE MACKINNON, FEMINISM UNMODIFIED (1987)*”. Βλ. επίσης τη σχετική συζήτηση στην παρούσα εργασία για την ταινία *Thelma and Louise* (1991), σε σκηνοθεσία του Ridley Scott, καθώς και τη σχετική συζήτηση στην παρούσα εργασία για την ταινία *Anatomy of a Murder* (1959), σε σκηνοθεσία του Otto Preminger.

¹⁸² Η οποία έλαβε χώρα στον Λευκό Οίκο. Βλ. *Robyn Karney and Joel Finler* (Eds.), *Cinema- Year by Year, 1894-2002*, Dorling Kindersley (DK), 2002, 113.

¹⁸³ Σε σκηνοθεσία του David Wark Griffith.

¹⁸⁴ “*It is like writing history with lightning*”. Βλ. *Margaret Russell, Rewriting History with Lightning*, ό.π., 172 και *Robyn Karney and Joel Finler* (Eds.), *Cinema- Year by Year*, ό.π., 113.

¹⁸⁵ Βλ. *Margaret Russell, Rewriting History with Lightning*, ό.π., 172.

¹⁸⁶ *Idem*.

συμβαίνει αυτό είναι γιατί ο θεατής υποσυνείδητα υπολαμβάνει ότι τα γεγονότα που διαδραματίζονται στη μεγάλη οθόνη ταυτίζονται με την πραγματικότητα- ή έστω βρίσκονται πολύ κοντά σ' αυτήν.¹⁸⁷ Ο κινηματογράφος αποπνέει το κύρος και την αυτοπεποίθηση μιας παντογνώστριας αυθεντίας, οι θέσεις και ιδέες της οποίας δύσκολα αμφισβητούνται και ακόμα δυσκολότερα διαγράφονται από την ατομική και συλλογική μνήμη και αντίληψη.¹⁸⁸

Διάφοροι μελετητές, ορισμένοι εκ των οποίων επιφανείς ιστορικοί, έχουν επανειλημμένα εξάρει το γεγονός ότι ο κινηματογράφος έχει παίξει, και εξακολουθεί να παίζει, έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ιστορικής μας «γνώσης» και αντίληψης και εν τέλει της ίδιας της ιστορίας.¹⁸⁹ Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος, ως μέσο, αντανακλά την ιστορία, διηγούμενός την, ενώ παράλληλα τη διαπλάθει και τη διασκευάζει, στην ουσία επαναδιατυπώνοντάς την και (ανα)δημιουργώντας την.¹⁹⁰ Έτσι λοιπόν ο θεατής συχνά «διδάσκεται» και αφομοιώνει την ιστορία, όπως τη διηγούνται όχι τα βιβλία ιστορίας, αλλά οι κινηματογραφικές ταινίες.¹⁹¹ Στην ουσία, κάθε ταινία αποτελεί ένα ανοιχτό παράθυρο στο ιστορικό, κοινωνικό, πολιτισμικό και νομικό συγκείμενο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται η αφηγούμενη ιστορία.¹⁹² Επιπλέον, το γενικότερο κλίμα της εποχής της δημιουργίας ενός φιλμ, οι κοινωνικο-πολιτισμικές διεργασίες και εξελίξεις, αλλά και οι επικρατούσες δικαιοτικές αντιλήψεις και ιδεολογίες, αναμφίβολα επιδρούν καταλυτικά στη γένεση και στον τρόπο εξιστόρησης του φιλμικού αφηγήματος.

¹⁸⁷ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture*, ό.π., 18.

¹⁸⁸ Για τη σχέση του κινηματογράφου με τη συλλογική μνήμη και το δίκαιο βλ. γενικά *Oishik Sircar, Bollywood's Law: Collective Memory and Cinematic Justice in the New India*, *No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo)*, Issue 12, 2015, 94, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.nofoundations.com/NoFo12Sircar.html>, επίσκεψη στις 09.07.2019.

¹⁸⁹ Βλ. γενικά *Robert Rosenstone, The Historical Film as Real History*, *Film-Historia*, Vol. V, No. 1, 1995, 5, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται, μεταξύ άλλων, και στο γεγονός ότι ακόμα και οι ιστορικοί, όταν πρόκειται για ιστορικά πεδία εκτός της δικής τους εξειδίκευσης, «μαθαίνουν» ιστορία από τον κινηματογράφο. Βλ. επίσης γενικά *του ιδίου, History on Film/ Film on History*, Routledge, 2017, *του ιδίου, Visions of the Past- The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1998, *Marc Ferro, Cinema and History*, translated by Naomi Greene, Wayne State University Press, 1988 και *Roberto Gelado Marcos and Pedro Sangro Colon, Hollywood and the Representation of the Otherness*, ό.π..

¹⁹⁰ Βλ. *Michael Asimow, Divorce in the Movies: From the Hays Code to Kramer vs. Kramer*, 24 *Legal Stud. F.*, 2000, 221, 221. Επίσης, βλ. γενικά και *του ιδίου, Bad Lawyers in the Movies*, 24 *Nova L. Rev.*, 2000, 531. Βλ. ακόμα γενικά *Stefanie Rauch, "The Fundamental Truths of the Film Remain": Researching Individual Reception of Holocaust Films*, *FQS (Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research)* Volume 18, No. 2, Art. 14, 2017, όπου η συγγραφέας αναφέρει: "*The results of this study remind us that film is but one aspect of popular culture and public history, both fed by and feeding into Holocaust understanding, memory, and consciousness*".

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Βλ. *Michael Asimow, Divorce in the Movies*, ό.π., 221.

Ένα κινηματογραφικό φιλμ είναι συνεπώς και φορέας κοινωνικής ιστορίας, υπό την έννοια ότι παρακολουθώντας μια ταινία ο θεατής προσλαμβάνει πληροφορίες σχετικά με τις πεποιθήσεις, τις συμπεριφορές, τις ελπίδες και τους φόβους της κοινωνίας εντός της οποίας διαδραματίζεται ή εντός της οποίας παρήχθη το κινηματογραφικό αφήγημα.¹⁹³ Παρά το γεγονός ότι οι δημιουργοί μιας ταινίας επεμβαίνουν, ίσως δραστικά, στα ιστορικά γεγονότα, στους θεσμούς και στα πρόσωπα, συμπιέζοντας, απλοποιώντας και δραματοποιώντας αυτά, κατά τρόπο ώστε να δημιουργούν ένα δραματικό και ψυχαγωγικό αποτέλεσμα, ο κινηματογράφος παραμένει μια σημαντική και ενίοτε η βασική πηγή μετάδοσης και διδασκαλίας της ιστορίας, με αποτέλεσμα να έχει ουσιαστική επίδραση στις πεποιθήσεις των ανθρώπων.¹⁹⁴

Η ιστορία, τόσο των ιστορικών όσο και των κινηματογραφιστών, γράφεται συχνά με βάση το οικείο δίπολο καλών- κακών, συμμάχων- εχθρών, πολιτισμένων- βαρβάρων κ.λπ., που τελικά συνοψίζεται στο δίπολο, στη μία άκρη του οποίου βρισκόμαστε «εμείς» και στην άλλη οι «άλλοι». Οι Δυτικοί ανήκουμε συνήθως στο «εμείς», ενώ οι κάθε λογής μη Δυτικοί, αποτελούν, τις περισσότερες φορές, τους «άλλους». Αυτή η «ετερότητα» περιλαμβάνει συχνά διαφορετικές φυλές, διαφορετικές κουλτούρες, διαφορετικούς τρόπους ζωής και αντίληψης του κόσμου και έχει μάλλον τόσες διαβαθμίσεις όσες είναι και οι διαβαθμίσεις της λευκότητας του δέρματος των «άλλων».¹⁹⁵ Σε αυτό το δίπολο έχουν βασιστεί και οι δικαιοκτικές κατασκευές που διαχρονικά στηρίζουν, θεσμοθετούν και κανονικοποιούν την ήδη υφιστάμενη περιθωριοποίηση και ενίοτε δαιμονοποίηση των «άλλων». Ο κινηματογράφος, παραδοσιακά, βασιζόταν στα δίπολα αυτά, τα εκμεταλλευόταν, τα αναπαρήγαγε, τα εδραίωνε στη συνείδηση του κοινού και τα διαιώνιζε. Τις τελευταίες δεκαετίες, ωστόσο, η κινηματογραφική τέχνη, σε αρκετές περιπτώσεις, επιλέγει να σταθεί απέναντι- και όχι δίπλα- στις κατάφορες ιστορικές και δικαιοκτικές στρεβλώσεις

¹⁹³ Βλ. *Douglas Kellner*, *Media Culture- Cultural Studies Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, Routledge, 1995, 5, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: "... *understanding popular Hollywood films ... and contemporary black films, and television news and entertainment can help us to understand our contemporary society. That is, understanding why certain artifacts are popular can illuminate the social environment in which they arise and are circulated, and can thus provide insight into what is going on in contemporary societies and cultures*", *Chandra Mukerji and Michael Schudson*, Introduction: Rethinking Popular Culture in *Chandra Mukerji and Michael Schudson* (Eds.), *Rethinking Popular Culture, Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California Press, 1991, 26, *Louise Everett Graham and Geraldine Maschio*, *A False Public Sentiment: Narrative and Visual Images of Women Lawyers in Film*, 84 *Ky. L. Rev.*, 1995-1996, 1027, 1028-1034. Επίσης βλ. γενικά *Lawrence Friedman*, *Law, Lawyers, and Popular Culture*, ό.π.. Επιπλέον βλ. και *Michael Asimow*, *Divorce in the Movies*, ό.π., 221.

¹⁹⁴ Βλ. *Michael Asimow*, *Divorce in the Movies*, ό.π., 221.

¹⁹⁵ Όπως εύστοχα έχουν σχολιάσει οι *Sanjay Sharma* και *Ashwani Sharma*, αναφερόμενοι στη φράση των *Michael Hardt* and *Antonio Negri*: «... η (λευκή) υπεροχή χρειάζεται κάποιου είδους *Ετερότητα*, η οποία μετριέται «σύμφωνα με τον βαθμό απόκλισης από την λευκότητα»», *White Paranoia: Orientalism in the age of Empire*, *Fashion Theory*, 7 (4), 2003, 301.

και αδικίες του παρελθόντος και του παρόντος, να τις εκθέσει και να τις αποδομήσει ενώπιον των θεατών. Έτσι, η κινηματογραφική αφήγηση διαπλέκεται, επηρεάζεται και επηρεάζει την ιστορική και τη νομική αφήγηση. Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Αμερικανικός κινηματογράφος και η τεράστια επιρροή που έχει αυτός ασκήσει στον τρόπο με τον οποίο η αμερικανική κοινωνία, αλλά και το αμερικανικό νομικό σύστημα, αντιμετωπίζουν τις διάφορες φυλετικές μειονότητες και (ό,τι έχει απομείνει από) τους ιθαγενείς πληθυσμούς των Η.Π.Α..¹⁹⁶

Η φυλετική μυθολογία του Hollywood έχει διαπλάσει και μεταδώσει μυριάδες στερεότυπα τα οποία σταδιακά έχουν χαραχθεί βαθιά στην αμερικανική κουλτούρα.¹⁹⁷ Οι χρονίως ενσταλαζόμενες στην κοινωνία φυλετικές εικόνες και μεταφορές έχουν αποτελέσει έναν σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης και των νομικών αφηγήσεων του έθνους.¹⁹⁸ Οι προσλαμβάνουσες της κοινωνίας, το λεξιλόγιο και το όραμα της βρίθουν από προκαταλήψεις και προαντιλήψεις σχετικά με το τι ακριβώς σημαίνει φυλή και επηρεάζουν την κατανόηση και την ερμηνεία των διαφυλετικών σχέσεων και του φυλετικού δικαίου.¹⁹⁹ Ο κινηματογράφος είναι μια εξαιρετικά πλούσια πηγή που ενισχύει τη γνώση και την ενόρασή μας σχετικά με τον φυλετισμό του δικαίου. Έχει υποστηριχθεί ότι είναι χρήσιμο ο νομικός να είναι εξοικειωμένος με τους τρόπους με τους οποίους ο (σύγχρονος) πολιτισμικός και δικαιοκός διάλογος σχετικά με τη φυλή έχει σχηματιστεί μέσω της οπτικής της χολιγουντιανής φυλετικής μυθολογίας.²⁰⁰ Άλλωστε, η άνθιση της διεπιστημονικότητας στις ακαδημαϊκές νομικές κοινότητες αποδίδεται και στο γεγονός ότι όλο και περισσότεροι νομικοί συνειδητοποιούν ότι το δίκαιο είναι, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, μια «παράγωγη» επιστήμη, υπό την έννοια ότι ενίοτε τα κανονιστικά της θεμέλια αντλούνται από άλλες πολιτισμικές και γνωσιακές πηγές.²⁰¹ Ο κινηματογράφος με την χαρακτηριστική ευκολία και

¹⁹⁶ Άλλα παραδείγματα κινηματογραφικής «δαιμονοποίησης» των «άλλων» και των πράξεών τους και, ταυτόχρονα, ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης των ημετέρων ανθρώπων και δράσεων αποτελούν οι πλείστες ταινίες με θέμα τον ψυχρό πόλεμο και την κομμουνιστική «απειλή», τον πόλεμο του Βιετνάμ ή την τρομοκρατία και τον ρόλο των Αράβων σε αυτήν.

¹⁹⁷ Βλ. *Margaret Russell*, *Rewriting History with Lightning*, ό.π., 172-173 και *Terry Wilson*, *Celluloid Sovereignty*, ό.π., 200-201. Βλ. επίσης γενικά *Martin Luther Patrick*, *The myth of the Black male beast in postclassical American Cinema: 'Forging' stereotypes and discovering Black masculinities*, a Thesis, University of Birmingham Research Archive, 2009, διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.academia.edu/35412509/THE_MYTH_OF_THE_BLACK_MALE_BEAST_IN_POSTCLASSICAL_AMERICAN_CINEMA_FORGING_STEREOYTPES_AND_DISCOVERING_BLACK_MASCULINITIES, επίσκεψη στις 19.09.2019. Βλ. ακόμα *Kira Schacht*, *What Hollywood Movies Do to Perpetuate Racial Stereotypes*, Data Analysis, Deutsche Welle, 21.02.2019, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660>, επίσκεψη στις 19.09.2019.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ *Idem*.

²⁰⁰ Βλ. *Margaret Russell*, *Rewriting History with Lightning*, ό.π., 173.

²⁰¹ *Idem*.

ευγλωττία με την οποία παρέχει πρόσβαση σε πολλαπλές αναγνώσεις, οπτικές και εμπειρίες, μπορεί να λειτουργήσει ως εντυπωσιακό πρίσμα των διαφόρων ιστορικών και πολιτισμικών προσεγγίσεων σχετικά με τη φυλή.²⁰² Παράλληλα δύναται να λειτουργήσει ως άριστο εργαλείο νομικής παιδαγωγικής, εμπνέοντας και ενδυναμώνοντας την κριτική ανάγνωση, και ενδεχομένως την αμφισβήτηση, τόσο των ίδιων των κινηματογραφικών, όσο και των νομικών αφηγημάτων που αφορούν φυλετικά ζητήματα.²⁰³

Για παράδειγμα, γενιές και γενιές Αμερικάνων (ιθαγενών και μη) έχουν ουσιαδώς επηρεαστεί από την ανακριβή, κυρίαρχη και οικεία εικόνα του κινηματογραφικού Ινδιάνου.²⁰⁴ Δεν είναι λίγοι αυτοί που έχουν σχηματίσει μια άποψη περί Ινδιάνων, βασιζόμενοι, σχεδόν αποκλειστικά, στην κατά κανόνα ζοφερή χολιγουντιανή αποτύπωση των ιθαγενών της αμερικανικής ηπείρου.²⁰⁵ Άλλωστε, το ιδιαιτέρως κοσμαγάπητο κινηματογραφικό είδος του Western, και δη το συνοριακό δράμα,²⁰⁶ συχνά βασιζόταν στο αφήγημα της Ινδιάνικης απειλής. Πράγματι, κατά το μεγαλύτερο μέρος του εικοστού αιώνα, η κυρίαρχη κινηματογραφική οπτική έβλεπε τον Ινδιάνο ως έναν αιμοδιψή άγριο, η εμφάνιση του οποίου δεν ήταν απλώς δυσσείωνη, αλλά συνώνυμη με την άμεση απειλή λεηλασιών, απαγωγών, βιασμών, εμπρησμών και ανθρωποκτονιών.²⁰⁷ Η επικράτηση των λευκών παρουσιαζόταν ως η μόνη λύση, που ερχόμενη ορισμένες φορές στις τελευταίες σεκάνς, συνοδευόταν από την έκδηλη ανακούφιση του κοινού: Ευτυχώς, ο κίνδυνος είχε αποσοβηθεί, ο λευκός πολιτισμός είχε επικρατήσει έναντι της ιθαγενούς βαρβαρότητας.²⁰⁸ Σπανιότερα, έκανε την εμφάνισή της η στερεοτυπική μορφή του «ευγενούς αγρίου», ο οποίος, αποτελώντας λαμπρή εξαίρεση στον κανόνα, ήταν σοφός, αδιάφθορος και ζούσε σε αρμονία με την φύση.²⁰⁹

Η απεικόνιση του Ινδιάνου ως ενός κατεξοχήν αγρίου, απολίτιστου και απειλητικού στοιχείου δεν ήταν διόλου τυχαία, «αθώα» και αποκομμένη από το ιστορικό και νομικό παρελθόν των Η.Π.Α..²¹⁰ Η δημιουργία του αμερικανικού

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Βλ. *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty*, ό.π., 200.

²⁰⁵ Idem. Βλ. επίσης γενικά *Julia Boyd, An Examination of Native Americans in Film and Rise of Native Filmmakers*, *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 6, No. 1, Spring 2015, 105.

²⁰⁶ Στην αγγλική γλώσσα: *Frontier Drama*. Βλ. *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty*, ό.π., 200.

²⁰⁷ Βλ. *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty*, ό.π., 200-201.

²⁰⁸ Idem. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι ταινίες *Stagecoach* (1939), *Drums Along the Mohawk* (1939) και *The Searchers* (1956), άπασες σε σκηνοθεσία του John Ford, καθώς και η ταινία *The Unforgiven* (1960) σε σκηνοθεσία του John Huston.

²⁰⁹ Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι ταινίες *Apache* (1954), σε σκηνοθεσία του Robert Aldrich, *Little Big Man* (1970), σε σκηνοθεσία του Arthur Penn και *Dances With Wolves* (1990), σε σκηνοθεσία του Kevin Costner.

²¹⁰ Βλ. *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty*, ό.π., 201-202.

έθνους είχε ουσιαστικά βασιστεί στην εκδίωξη των ιθαγενών από τη γη τους και στην υφαρπαγή της από τους Ευρωπαίους αποικιστές, οι οποίοι διέσχιζαν τον Ατλαντικό για να βρουν, μεταξύ άλλων, μεγάλες εκτάσεις διαθέσιμης γης.²¹¹ Οι ιθαγενείς πληθυσμοί που κατείχαν τις εκτάσεις αυτές για εκατοντάδες χρόνια στάθηκαν εμπόδιο στις προσπάθειες των αποικιστών να ελέγξουν τη γη και να εξασφαλίσουν την επιβίωση, αλλά και την ευημερία τους. Οι Ευρωπαίοι κατακτητές κατάφεραν να υφαρπάξουν τη γη των ιθαγενών χρησιμοποιώντας κυρίως²¹² το δίκαιο ή οιονεί δικαιικά μέσα. Επιδόθηκαν σε συνομιλίες και διαπραγματεύσεις με τους ιθαγενείς και κατέληξαν σε συμφωνίες και στη σύναψη συνθηκών για τη μεταβίβαση γης από τους ιθαγενείς πληθυσμούς σε μη ιθαγενείς ομάδες.²¹³ Η διαδικασία αυτή, αν και είχε ένα οιονεί δικαιικό περίβλημα, χαρακτηρίστηκε συγχρόνως από μια τουλάχιστον αμφίβολη νομιμότητα και ηθική, καθώς η πλευρά των κατακτητών μετέληθε κακόπιστα και παραπλανητικά μέσα προκειμένου να πετύχει τους σκοπούς της.²¹⁴ Η απεικόνιση των ιθαγενών πληθυσμών ως κατώτερων και επικίνδυνων για την πρόοδο και τον πολιτισμό, καθαγίαζε τον νομικά και ηθικά προβληματικό τρόπο με τον οποίο οι αποικιοκράτες απέκτησαν δικαιώματα επί της ινδιάνικης γης και έδινε «άφεση αμαρτιών» στις βιαιοπραγίες και ακρότητες των λευκών κατά των ιθαγενών φυλών, παρουσιάζοντάς τες ως αναγκαίες πράξεις αυτοάμυνας.

Ανάλογος ήταν ο ρόλος του κινηματογράφου και όσον αναφορά την αφροαμερικανική, επίσης πολύπαθη μειονότητα. Μελετώντας κινηματογραφικές ταινίες ως «κείμενα» αφορώντα ζητήματα φυλής και δικαίου πρέπει κανείς να έχει ως γνώμονα ερωτήματα σχετικά με την προέλευση του συγκεκριμένου αφηγήματος και την οπτική που αυτό έχει υιοθετήσει.²¹⁵ Είτε κάποιος αναλύει την ταινία *Gone with the Wind* (1939)²¹⁶, είτε την ταινία *Glory* (1989)²¹⁷, δυο φιλμ με διαφορετικές προσεγγίσεις για τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο και την περίοδο της Ανοικοδόμησης²¹⁸, το κρίσιμο ζήτημα είναι αυτό του δημιουργικού ελέγχου του αφηγήματος, με τον ίδιο τρόπο που κάτι τέτοιο είναι κρίσιμο και στην περίπτωση μελέτης ενός πιο

²¹¹ Idem.

²¹² Οι ιθαγενείς πληθυσμοί υπερτερούσαν αριθμητικά, ωστόσο οι αποικιστές χρησιμοποίησαν, εκτός από το δίκαιο, την ανώτερη τεχνολογία που διέθεταν, σε συνδυασμό με μία αδίστακτη στρατηγική, προκειμένου να επικρατήσουν επί των ιθαγενών και να υφαρπάξουν τη γη τους.

²¹³ Βλ. *Terry Wilson, Celluloid Sovereignty*, ό.π., 201-202.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Βλ. *Margaret Russell, Rewriting History with Lightning*, ό.π., 178-179.

²¹⁶ Σε σκηνοθεσία των Victor Fleming, George Cukor και Sam Wood.

²¹⁷ Σε σκηνοθεσία του Edward Zwick.

²¹⁸ Reconstruction Era: Η περίοδος από το 1862 (περίπου) έως το 1877, κατά τη διάρκεια της οποίας γράφτηκε ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία των Η.Π.Α. όσον αφορά τα κοινωνικά και ατομικά δικαιώματα, όπως αυτά διαμορφώθηκαν κυρίως μετά τη λήξη του Αμερικανικού Εμφυλίου πολέμου. Βλ. γενικά *James Campbell and Rebecca Fraser (Eds.), Reconstruction-People and Perspectives*, ABC-CLIO, 2008 και ειδικά Introduction, xiii-xviii.

συμβατικού και παραδοσιακού νομικού αφηγήματος, όπως ενός νομοθετικού κειμένου ή μιας δικαστικής απόφασης. Με λίγα λόγια, είναι μείζονος σημασίας το ερώτημα ποιος ακριβώς έχει την αφηγηματική εξουσία επί της ιστορίας της οποίας γινόμαστε αποδέκτες.²¹⁹ Ποιας πλευράς την ιστορία μαθαίνουμε και από ποια οπτική γωνία την εξιστορεί ο αφηγητής; Οι εμπειρίες ποιας πλευράς έχουν παραποιηθεί ή αποσιωπηθεί; Μήπως συχνά, άθελά μας, υπολαμβάνουμε ως αντικειμενικότητα την υποκειμενικότητα ενός κινηματογραφικού αφηγήματος ή μιας νομικής κατασκευής, επειδή η υποκειμενική ματιά είναι επαναλαμβανόμενη και επικρατούσα; Για παράδειγμα, στη συντριπτική πλειοψηφία των χολιγουντιανών ταινιών, η οπτική γωνία των λευκών και οι εμπειρίες τους παίζουν κεντρικό ρόλο, ενώ αντιθέτως εκείνες των Αφροαμερικάνων, στην καλύτερη περίπτωση, εξετάζονται μόνον ως περιφερειακές και δευτερεύουσες και άλλοτε διαστρεβλώνονται με τον πλέον χυδαίο τρόπο.²²⁰

Από το Φιλμ *The Birth of a Nation* (1915) στα Φιλμ *Selma* (2014) και *Loving* (2016): Η Ρατσιστική Παραφωνία και η Αντιρατσιστική Φωνή του Κινηματογράφου

Ακραία περίπτωση φιλμ που ηρωοποιεί τον ρατσισμό αποτελεί η προαναφερθείσα ταινία *The Birth of a Nation*^{221, 222} στην οποία οι Αφροαμερικάνοι άνδρες παρουσιάζονταν ως μειωμένης νοημοσύνης, επιθετικοί υπάνθρωποι, απειλητικοί για τους λευκούς και κυρίως για τις ενάρετες λευκές κορασίδες, τις οποίες εποφθαλιμούσαν ως βδελυρά σεξουαλικά αρπακτικά, ενώ τα έφιππα μέλη της Ku Klux Klan (KKK)²²³ προήλαυναν ηρωικά για να σώσουν την επαπειλούμενη λευκή φυλή και τις απροστάτευτες γυναίκες της και να αποδώσουν δικαιοσύνη. Η ταινία συνδέθηκε στενά με την ΚΚΚ και υποστηρίζεται ότι διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην αύξηση της δημοφιλίας της

²¹⁹ Βλ. *Margaret Russell*, *Rewriting History with Lightning*, ό.π., 178-179. Βλ. επίσης γενικά *Maryann Erigha*, *Race, Gender, Hollywood: Representation in Cultural Production and Digital Media's Potential for Change*, *Sociology Compass* 9/1, 2015, 78.

²²⁰ Βλ. γενικά *Margaret Russell*, *Race and the Dominant Gaze: Narratives of Law and Inequality in Popular Film*, *Legal Studies Forum*, 15, 1991, 243.

²²¹ Σε σκηνοθεσία του David Wark Griffith.

²²² Βλ. γενικά *Melvyn Stokes*, *D. W. Griffith's The Birth of a Nation- A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*, Oxford University Press, 2007.

²²³ Βλ. γενικά *Elaine Frantz Parsons*, *Ku-Klux: The Birth of the Klan during Reconstruction*, The University of North Carolina Press, 2015.

κατά τις δεκαετίες του 1910 και 1920.²²⁴ Το φιλμ²²⁵ έκανε πρεμιέρα στους κινηματογράφους το 1915, χαιρετίστηκε με επαινετικές κριτικές, έτυχε τεράστιας εμπορικής επιτυχίας και σημείωσε ρεκόρ θέασης.²²⁶ Τελικά, έμεινε στην ιστορία του κινηματογράφου ως ένα καλλιτεχνικά επαναστατικό φιλμ, το οποίο παρουσίασε τους Αφροαμερικάνους με τον πιο φαύλα ρατσιστικό τρόπο στην ιστορία της έβδομης τέχνης και διέγειρε τα βίαια, ρατσιστικά αντανάκλαστικά σημαντικού μέρους ενός ολόκληρου έθνους.²²⁷

Μια άλλη ταινία που άφησε ιστορία είναι το, διάρκειας σχεδόν τεσσάρων ωρών, κινηματογραφικό έπος *Gone with the Wind*²²⁸. Το φιλμ έκανε πρεμιέρα το 1939 και μπορεί να θεωρηθεί το πιο δημοφιλές όλων των εποχών, δεδομένου ότι η εμπορική του επιτυχία παραμένει έως σήμερα αξεπέραστη,²²⁹ ενώ και οι κριτικοί της κινηματογραφικής τέχνης το εκθείασαν και ενίοτε το κατέταξαν στις λίστες με τις σπουδαιότερες ταινίες όλων των εποχών²³⁰. Η ρατσιστική μυθολογία της ταινίας, αν και σημαντικά ηπιότερη από εκείνη της ταινίας *The Birth of a Nation*, εγείρει έντονους προβληματισμούς. Είναι ακριβώς αυτός ο διαρκώς υποφώσκων, «υποδόριος» ρατσισμός, ο οποίος διατρέχει την ταινία, χωρίς κραυγαλέες εξάρσεις, που ενδεχομένως καθιστά το φιλμ ιδεολογικά πιο επικίνδυνο σε σχέση με το εκκωφαντικά ρατσιστικό και πλέον γραφικό *The*

²²⁴ Βλ. γενικά *Paul Mcewan*, *Racist Film: Teaching The Birth of a Nation*, *Cinema Journal*, 47, Number 1, Fall 2007, 98 και *Maxim Simcovitch*, *The Impact of Griffith's Birth of a Nation on the Modern Ku Klux Klan*, *Journal of Popular Film and Television*, 1, no. 1, 1972, 45. Βλ. επίσης το ντοκιμαντέρ *Thirteenth* (2016), σε σκηνοθεσία της Ava DuVernay.

²²⁵ Διάρκειας τουλάχιστον τριών ωρών και βουβή. Βλ. τον ιστότοπο IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0004972/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1, επίσκεψη στις 10.09.2019.

²²⁶ *Idem*. Βλ. και υποσημείωση 224.

²²⁷ Βλ. υποσημείωση 224 και *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 57.

²²⁸ Σε σκηνοθεσία των Victor Fleming, George Cukor και Sam Wood.

²²⁹ Βλ. τη σχετική λίστα με τίτλο *Domestic Grosses- Adjusted for Ticket Price Inflation*, διαθέσιμη στον ιστότοπο *Box Office Mojo*, ο οποίος ανήκει στον ιστότοπο IMDB: <https://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

²³⁰ Βλ. για παράδειγμα τις εκθειαστικές κριτικές δεκαοχτώ κριτικών που γράφουν για κάποια από τα πιο έγκριτα κινηματογραφικά περιοδικά στον κόσμο, στον ιστότοπο IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0031381/criticreviews?ref_=tt_ov_rt, επίσκεψη στις 10.09.2019. Επίσης, η ταινία, σε διάφορες περιπτώσεις, περιλαμβάνεται στη λίστα με τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών. Βλ., ενδεικτικά, τη σχετική λίστα του περιοδικού *Time*: <http://entertainment.time.com/2012/05/17/movie-masterpieces-richard-corliss-expands-times-list-of-cinematic-greats/slide/gone-with-the-wind/>, επίσκεψη στις 10.09.2019, τη σχετική λίστα του δικτύου *CBS News*: <https://www.cbsnews.com/pictures/top-ten-movies/7/>, επίσκεψη στις 10.09.2019 και τη σχετική λίστα του *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/16/gone-with-wind-romance>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

Birth of a Nation. Το *Gone with the Wind* δίνει μια ρομαντική, σχεδόν ειδυλλιακή διάσταση στον θεσμό της δουλείας, παρουσιάζοντάς τον ως ένα αναγκαίο καλό, το οποίο αντιμετωπίζει με νοσταλγία.²³¹ Το φιλμ υπονοεί ότι η δουλεία αποτελούσε μια ιδανική κοινωνική δομή αρμονίας και χάρης, η οποία δεν έβλαπτε κανέναν, Αφροαμερικάνο ή λευκό.²³² Η αίσθηση που αφήνει η ταινία δεν είναι διαφορετική από αυτή που άφηναν πολλά βιβλία ιστορίας (και μυθοπλασίας) μεσοπολεμικά και μεταπολεμικά: στο κάτω κάτω της γραφής, η δουλεία δεν ήταν κάτι τραγικό, οι σκλάβοι ζούσαν μια σχετικά χαρούμενη ζωή, ήταν καλοταϊσμένοι και χορτάτοι, υπηρετούσαν με καλή διάθεση τους κυρίους τους και δεν υφίσταντο σωματικές ή ψυχολογικές κακουχίες.²³³ Άλλωστε, ο ιδρώτας και η εξάντληση απουσιάζουν πλήρως από τους σκλάβους της ταινίας, οι οποίοι επιστρέφοντας από την εργασία τους γελούν με εκείνο το «διαπεραστικό και ανέμελο γέλιο των Νέγρων»²³⁴ που ακούν οι λευκοί κύριοί τους.²³⁵

Στον αντίποδα ταινιών σαν τις ανωτέρω αναφερόμενες, ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει να επιδείξει φιλμ που αντιμετωπίζουν με αληθοφάνεια και μεγαλύτερη ιστορική ακρίβεια τη φαισιότητα της δουλείας, όπως οι διάφορες κινηματογραφικές εκδοχές της ιστορίας του Μπάρμπα-Θωμά,²³⁶

²³¹ Βλ. γενικά *Peter Feuerherd*, *The Dangers of Gone With The Wind's Romantic Vision of the Old South*, JSTORE Daily, November 8, 2017, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://daily.jstor.org/the-dangers-of-gone-with-the-winds-romantic-vision-of-the-old-south/>, επίσκεψη στις 03.09.2019, *James Loewen*, *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*, Touchstone Books, 1995, 137, 140. Βλ. επίσης γενικά *Floyd Watkins*, "Gone with the Wind" as Vulgar Literature, *The Southern Literary Journal*, Vol. 2, No. 2, Spring, 1970, 86.

²³² Idem.

²³³ Idem.

²³⁴ Η ταινία είναι βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα της *Margaret Mitchell*, στο πρώτο κεφάλαιο του οποίου εμπεριέχεται η φράση: "To the ears of the three on the porch came the sounds of hooves, the jingling of harness chains and the shrill careless laughter of negro voices, as the field hands and mules came in from the fields", βλ. *Gone with the Wind*, Pan Books, 2008, 8.

²³⁵ Βλ. υποσημείωση 231.

²³⁶ Στην αγγλική γλώσσα: *Uncle Tom's Cabin*. Οι ταινίες ήταν βασισμένες στο ομώνυμο μυθιστόρημα της *Harriet Beecher Stowe* (W. W. Norton and Company, 2010), το οποίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1852, πριν δηλαδή τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο, σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία και επηρέασε σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο έβλεπαν οι Αμερικάνοι, αλλά και ο υπόλοιπος κόσμος, τους Αφροαμερικάνους. Το μυθιστόρημα της *Harriet Beecher Stowe* μεταφέρθηκε πολλές φορές στον κινηματογράφο ήδη από το 1903. Βλ. τον ενδιαφέροντα ιστότοπο του Πανεπιστημίου της Virginia των Η.Π.Α. με πληθώρα σχετικών πληροφοριών και αρχειακού υλικού: <http://utc.iath.virginia.edu/onstage/films/fihp.html>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

καθώς και φιλμ όπως το *Amistad* (1997) σε σκηνοθεσία του Steven Spielberg ή το *Twelve Years a Slave* (2013) σε σκηνοθεσία του Steve McQueen. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις ο κινηματογράφος αντιμετωπίζει μεν με ειλικρίνεια, συμπόνια και προβληματισμό τα θύματα των ρατσιστικών προκαταλήψεων και αδικιών, περιορίζει όμως τους Αφροαμερικάνους χαρακτήρες στα στενά και δευτερεύουσας σημασίας όρια του παθητικού θύματος, εστιάζοντας παράλληλα στον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα του λευκού, ενεργητικού ήρωα που υπερασπίζεται το θύμα. Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση είναι η κλασική ταινία *To Kill a Mockingbird* (1962),²³⁷ στην οποία ο Gregory Peck ενσαρκώνει τον απόλυτο κινηματογραφικό ήρωα-δικηγόρο,²³⁸ Atticus Finch, ο οποίος υπερασπίζεται τον αδίκως κατηγορούμενο Αφροαμερικάνο Tom Robinson²³⁹, ενώ η ταινία *The Green Mile* (1999)²⁴⁰ αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα, με τον Tom Hanks στον ρόλο του λευκού ήρωα που υπερασπίζεται τον έγχρωμο θανατοποινίτη John Coffey²⁴¹. Μία από τις σπάνιες εξαιρέσεις του δίπτυχου Αφροαμερικάνος/παθητικό θύμα- λευκός/ ενεργητικός ήρωας αποτελεί η ταινία *Philadelphia* (1993)²⁴², στην οποία ο λευκός Andrew Beckett, ο οποίος ενσαρκώνεται από τον Tom Hanks, είναι ένας άνδρας που πέφτει θύμα εργασιακών διακρίσεων εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι ομοφυλόφιλος και οροθετικός και ο Αφροαμερικάνος Joe Miller, ο οποίος ενσαρκώνεται από τον Denzel Washington, είναι ο ενεργητικός ήρωας- δικηγόρος που μάχεται για το δίκαιο του εντολέα του.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ταινίες εκείνες που πραγματεύονται ιστορικούς νομικούς αγώνες που επέφεραν κρίσιμες αλλαγές, όχι μόνο στο νομικό πλαίσιο της εποχής τους, αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικό-πολιτικό-πολιτισμικό τοπίο. Τέτοιος ήταν ο αγώνας του Κινήματος για την ισότητα δικαιωμάτων και ευκαιριών των Αφροαμερικάνων (στο

²³⁷ Σε σκηνοθεσία του Robert Mulligan.

²³⁸ Το 2003 το Αμερικανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (American Film Institute) «αναγόρευσε» τον Atticus Finch τον σπουδαιότερο ήρωα στην ιστορία του κινηματογράφου. Βλ. τη σχετική λίστα (AFI's 100 Greatest Heroes and Villains) στον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου: <https://www.afi.com/100years/handv.aspx>, επίσκεψη στις 20.08.2019. Ωστόσο, δεν μοιράζονται όλοι την άποψη αυτή, βλ. για παράδειγμα γενικά *John Osborn*, Atticus Finch-The End of Honor: A Discussion of *To Kill a Mockingbird*, 30 U.S.F. L. Rev., 1996, 1139.

²³⁹ Υποδουόμενο από τον Brock Peters.

²⁴⁰ Σε σκηνοθεσία του Frank Darabont.

²⁴¹ Υποδουόμενο από τον Michael Clarke Duncan.

²⁴² Σε σκηνοθεσία του Jonathan Demme.

εξής, χάριν συντομίας, Κίνημα Πολιτικών Δικαιωμάτων των Αφροαμερικάνων),²⁴³ που έλαβε χώρα στις Η.Π.Α. με πρωτεργάτη τον Dr. Martin Luther King Jr., μεταξύ του 1955 και του 1968. Ο αγώνας του Κινήματος πυροδότησε και εν γένει συνετέλεσε καταλυτικά σε μια από τις ουσιαστικότερες νομοθετικές και κοινωνικές αλλαγές κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα στις Η.Π.Α.. Παρά τις αλλαγές αυτές, δυστυχώς η συζήτηση για τις φυλετικές σχέσεις στις Η.Π.Α. παραμένει ανησυχητικά επίκαιρη.²⁴⁴ Τέσσερις σχετικά πρόσφατες ταινίες

²⁴³ Η γέννηση του Κινήματος Πολιτικών Δικαιωμάτων των Αφροαμερικάνων εντοπίζεται στην πόλη Montgomery, πρωτεύουσα της Πολιτείας της Alabama των Η.Π.Α., τον Δεκέμβριο του 1955, όταν μια Αφροαμερικανίδα, η Rosa Parks, συνελήφθη επειδή αρνήθηκε να σηκωθεί από τη θέση στην οποία καθόταν στο δημόσιο λεωφορείο και να την παραχωρήσει σε έναν λευκό επιβάτη, όπως ο νόμος επέβαλλε. Η σύλληψη της Rosa Parks εγκαινίασε μια περίοδο πολιτικής και κοινωνικής διαμαρτυρίας που εκδηλώθηκε κυρίως με το διάρκειας περιόδου ενός έτους μποϊκοτάζ των δημόσιων λεωφορείων της πόλης από τους Αφροαμερικάνους και «σύστησε» στην ευρύτερη έγχρωμη κοινότητα τη μετέπειτα ηγετική μορφή του κινήματος, τον πάστορα της εκκλησίας των Βαπτιστών, Dr. Martin Luther King Jr., ο οποίος θα έμενε στην ιστορία για τη μη βία, θάρραλέα και μαχητική προσέγγιση που υιοθέτησε στα δεκατρία χρόνια που ηγήθηκε του κινήματος. Το 1956, το μποϊκοτάζ και οι σχετικές διαμαρτυρίες είχαν σαν αποτέλεσμα την εμβληματική απόφαση του Περιφερειακού δικαστηρίου της Πολιτείας της Alabama στην υπόθεση *Browder v. Gayle*, η οποία επικυρώθηκε από το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α. και με την οποία κρίθηκε ότι ο φυλετικός διαχωρισμός στα λεωφορεία ήταν αντισυνταγματικός, καθώς αντέκειτο στη Δέκατη Τέταρτη Τροπολογία του Συντάγματος των Η.Π.Α.. Βλ. γενικά *Hüdaverdi Balci and Fatih Balci*, Strategic nonviolent conflict: The Montgomery Bus Boycott, *International Journal of Human Sciences*, Volume: 8, Issue: 2, 2011, 314. Βλ. ακόμα *Browder v. Gayle*, 142 F. Supp. 707 (M.D. Ala. 1956), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/142/707/2263463/>, επίσκεψη στις 03.09.2019. Βλ. επίσης το πρώτο μέρος της Δέκατης Τέταρτης Τροπολογίας του Συντάγματος των Η.Π.Α.: “*All persons born or naturalized in the United States and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws*”. Βλ. επίσης τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/browder-v-gayle-352-us-903> επίσκεψη στις 20.08.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Κέντρου King (The King Center): <https://thekingcenter.org/about-dr-king/>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

²⁴⁴ Ο ρατσισμός και οι πλείστες εκφάνσεις του είναι έως σήμερα ένα σημαντικό πρόβλημα παγκοσμίως και δη στις Η.Π.Α., όπως καταδεικνύεται από σχετικές έρευνες, δημοσιεύματα στον τύπο και επιστημονικά άρθρα. Βλ. ενδεικτικά: *Juliana Menasce Horowitz, Anna Brown and Kiana Cox*, Race in America 2019, Pew Research Center, April 9, 2019, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.pewsocialtrends.org/2019/04/09/race-in-america-2019>, επίσκεψη στις 03.09.2019, *Discrimination in America: Experiences and Views of African Americans*, based on a survey conducted for National Public Radio, the Robert Wood Johnson Foundation, and Harvard T.H. Chan School of Public Health, October 2017, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.npr.org/assets/img/2017/10/23/discriminationpoll-african-americans.pdf?t=1568474367101>, επίσκεψη στις 03.09.2019, *Racial Equality ‘Is Under Attack’, Experts Warn General Assembly, Urging States to Mark International Day by Stamping out Discrimination, Intolerance, United Nations Meetings Coverage and Press Releases*, General

πραγματεύονται τους συλλογικούς και ατομικούς αγώνες των Αφροαμερικάνων και τις επώδυνα κερδισμένες ιστορικές νομικές τους νίκες. Πρόκειται για το ντοκιμαντέρ *The Loving Story* (2011),²⁴⁵ την ταινία μυθοπλασίας *Loving* (2016),²⁴⁶ την ταινία μυθοπλασίας *Selma* (2014)²⁴⁷ και το ντοκιμαντέρ *Selma: The Bridge to the Ballot* (2015)²⁴⁸.

Το συγκείμενο απασών των ταινιών αυτών είναι το ακόλουθο: Ακόμα και μετά το τέλος του αμερικανικού εμφυλίου πολέμου και της ακόλουθης περιόδου της Ανοικοδόμησης και τουλάχιστον έως τη λήξη του αγώνα του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα των Αφροαμερικάνων το 1968, στην πλειονότητα των Πολιτειών των Η.Π.Α. εφαρμόζονταν πολιτικές «φυλετικού διαχωρισμού» και εν γένει διακρίσεων εις βάρος των Αφροαμερικάνων, οι οποίες συνήθως προβλέπονταν από την οικεία νομοθεσία ή, άλλοτε, επιβάλλονταν *de facto* από την κοινωνία.²⁴⁹ Οι πολιτικές και πρακτικές αυτές ήταν συχνότερες και αυστηρότερα εφαρμοζόμενες στις Πολιτείες του Νότου. Ο φυλετικός διαχωρισμός σήμαινε στην πράξη τη δυσκολία πρόσβασης, με βάση τη φυλή εκάστοτε πολίτη, σε θεμελιώδη δικαιώματα, ευκαιρίες ή και υπηρεσίες, όπως το δικαίωμα

Assembly, Seventy-Second Session, 79th Meeting (PM), 20 March 2018, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.un.org/press/en/2018/ga12003.doc.htm>, επίσκεψη στις 03.09.2019.

²⁴⁵ Σε σκηνοθεσία της Nancy Buirski.

²⁴⁶ Σε σκηνοθεσία του Jeff Nichols.

²⁴⁷ Σε σκηνοθεσία της Ava DuVernay.

²⁴⁸ Σε σκηνοθεσία του Bill Brummel.

²⁴⁹ Από τη δεκαετία του 1880 έως περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η πλειοψηφία των Πολιτειών των Η.Π.Α. επέβαλλε τον φυλετικό διαχωρισμό (*racial segregation*) μέσω νόμων που αποκαλούνταν «νόμοι του Jim Crow» (“Jim Crow” laws). Οι νόμοι αυτοί αποκαλούντο έτσι λόγω του χαρακτήρα του Jim Crow, ενός Αφροαμερικάνου χαρακτήρα-καρικατούρας που έκανε διάσημο ο Thomas Dartmouth Rice (“Daddy Rice”), Αμερικάνος κωμικός που έζησε στην Αμερική του 19ου αιώνα. Νομικές κυρώσεις προβλέπονταν για εκείνους που συγχρωτίζονταν και συνδέονταν με ανθρώπους άλλων φυλών, για παράδειγμα απαγορεύονταν οι διαφυλετικοί γάμοι, ενώ τόσο οι ιδιωτικές επιχειρήσεις όσο και οι δημόσιες εγκαταστάσεις επιτασσόταν να έχουν ξεχωριστούς χώρους για λευκούς και άτομα άλλων φυλών. Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τον Εθνικό Ιστορικό Χώρο Martin Luther King, Jr. (Martin Luther King, Jr. National Historic Site) που βρίσκεται στην Πολιτεία της Γεωργίας των Η.Π.Α.. Στον ιστότοπο αυτό εκτός από γενικές σχετικές πληροφορίες μπορεί κάποιος να βρει και αρκετά δείγματα «νόμων του Jim Crow» από διάφορες Πολιτείες των Η.Π.Α.: https://www.nps.gov/malu/learn/education/jim_crow_laws.htm, επίσκεψη στις 20.08.2019. Βλ. επίσης History of Minstrelsy: From “Jump Jim Crow” to “The Jazz Singer”, University of South Florida Library Special & Digital Collections, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου της Νότιας Φλόριντα των Η.Π.Α.: <http://exhibits.lib.usf.edu/exhibits/show/minstrelsy/jimcrow-to-jolson/jump-jim-crow/>, επίσκεψη στις 20.08.2019. Βλ. ακόμα γενικά C. Vann Woodward, *The Strange Career of Jim Crow*, Oxford University Press, 2002 και Leon Litwack, *Jim Crow Blues*, Vol. 18, No. 2, 2004, 7.

ψήφου, σύναψης γάμου, στέγασης, πρόσβασης στην υγεία, στην παιδεία, στην εργασία, στις μεταφορές κ.λπ.²⁵⁰ Στην ουσία επρόκειτο για γραπτούς (ή άγραφους) νόμους, οι οποίοι θεσμοθετούσαν και κανονικοποιούσαν πλήρως τις φυλετικές διακρίσεις εις βάρος διάφορων φυλετικών μειονοτήτων, και των Αφροαμερικάνων, και τους στερούσαν βασικά δικαιώματα. Οι πολιτικές διαχωρισμού και διακρίσεων καταπίεζαν και περιθωριοποιούσαν τα μέλη των μειονοτήτων, στερώντας τους στην πραγματικότητα κύρια κοινωνικά και πολιτικά δικαιώματα και αγαθά και κατατάσσοντάς τα σε μια (δήθεν) κατώτερη και υποταγμένη κατηγορία πολιτών στον αντίποδα της κυρίαρχης, και υπαινισσόμενης ως ανώτερης, λευκής φυλής.²⁵¹ Οποιαδήποτε προσπάθεια διαμαρτυρίας ή αντίστασης στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων καταστέλλοταν άμεσα και αποτελεσματικά, μέσω αστυνομικής, (συχνά) άκρατης σωματικής ή ψυχολογικής βίας, μέσω ακραία βίαιων ρατσιστικών οργανώσεων πολιτών όπως η ΚΚΚ ή μέσω του νομικού συστήματος και των δικαστηρίων, τα οποία εφάρμοζαν και επέβαλλαν το σχετικό ρατσιστικό νομικό πλαίσιο.

Στο ανωτέρω συγκείμενο είχαν θεσπιστεί νόμοι, οι οποίοι είχαν σκοπό να αποτρέψουν τις διαφυλετικές επιμειξίες μέσω της ρητής απαγόρευσης και της ποινικοποίησης των διαφυλετικών γάμων. Συγκεκριμένα στην Πολιτεία της Βιρτζίνια οι διαφυλετικοί γάμοι ήταν παράνομοι, θεωρούνταν σημαντικό έγκλημα²⁵² και ήταν αυτομάτως άκυροι, χωρίς να απαιτείται καμία νομική ή δικαστική διαδικασία, οι δε συνάψαντες τον γάμο απειλούντο με ποινή φυλάκισης έως πέντε έτη.²⁵³ Έως το

²⁵⁰ Για μια πληρέστερη κατανόηση της ιστορίας της φυλής και των φυλετικών σχέσεων στις Η.Π.Α. βλ. γενικά *C. Vann Woodward, The Strange Career of Jim Crow*, ό.π..

²⁵¹ Βλ. γενικά *Leon Litwack, Jim Crow Blues, Magazine of History*, ό.π.. Προς διευκόλυνση του φυλετικού διαχωρισμού, ειδικές πινακίδες χρησιμοποιούνταν για να καταδείξουν σε ποιους χώρους ο νόμος επέτρεπε στους μη λευκούς να περπατήσουν, να μιλήσουν, να πιούν, να φάνε, να ξαποστάσουν και να διασκεδάσουν. Το 1897 το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α. έκρινε ότι οι νόμοι περί φυλετικού διαχωρισμού (segregation laws) ήταν συνταγματικοί. Βλ. *Plessy v. Ferguson*, 163 U.S. 537 (1896), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/163/537/>, επίσκεψη στις 03.09.2019. Η ανατροπή του φυλετικού διαχωρισμού άρχισε να επιτυγχάνεται 57 χρόνια αργότερα, όταν το 1954 το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α. έκρινε ότι οι πολιτειακοί νόμοι που προέβλεπαν τον φυλετικό διαχωρισμό στα δημόσια σχολεία ήταν αντισυνταγματικοί, ακόμα και στην περίπτωση που τα σχολεία για μη λευκούς ήταν ίδιας ποιότητας με εκείνα στα οποία φοιτούσαν λευκοί. Βλ. *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/347/483/>, επίσκεψη στις 03.09.2019.

²⁵² Στην αγγλική γλώσσα "felony".

²⁵³ Για παράδειγμα, σύμφωνα με το τμήμα 257 του Κώδικα της Πολιτείας της Βιρτζίνια: "*Marriages void without decree. -- All marriages between a white person and a colored person*

1967 δεκαέξι Πολιτείες των Η.Π.Α. εφάρμοζαν ανάλογους νόμους.²⁵⁴

Οι ταινίες *The Loving Story* (2011) και *Loving* (2016) διηγούνται, η καθεμία με τα δικά της μέσα και τις συμβάσεις του είδους της,²⁵⁵ την ιστορία και τον αγώνα για δικαίωση ενός διαφυλετικού ζευγαριού, της κυρίας και του κυρίου Loving: Τον Ιούνιο του 1958, η Αφροαμερικανή Mildred Jeter και ο λευκός Richard Loving, αμφότεροι κάτοικοι της Πολιτείας της Βιρτζίνια, σύναψαν γάμο στην Περιφέρεια της Κολούμπια, σύμφωνα με το εκεί ισχύον δίκαιο.²⁵⁶ Λίγο αργότερα το ζευγάρι επέστρεψε στη Βιρτζίνια.²⁵⁷ Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους το αρμόδιο σώμα ενόρκων εξέδωσε κατηγορητήριο κατά του ζεύγους Loving, σύμφωνα με το οποίο οι νεόνυμφοι είχαν παραβιάσει τη νομοθεσία της Πολιτείας που απαγόρευε τη σύναψη διαφυλετικών γάμων.²⁵⁸ Τον Ιανουάριο του 1959 το ζευγάρι δήλωσε ενώπιον του πολιτειακού δικαστηρίου ένοχο και καταδικάστηκε σε ένα έτος φυλάκιση.²⁵⁹ Ο δικαστής ανέστειλε την ποινή για είκοσι πέντε έτη, υπό τον όρο το ζεύγος Loving να εγκαταλείψει την Πολιτεία της Βιρτζίνια και να μην επιστρέψει για τα επόμενα είκοσι πέντε έτη.²⁶⁰

shall be absolutely void without any decree of divorce or other legal process”, ενώ σύμφωνα με το τμήμα 20-54 του ίδιου Κώδικα: *“Intermarriage prohibited; meaning of term “white persons.” -- It shall hereafter be unlawful for any white person in this State to marry any save a white person, or a person with no other admixture of blood than white and American Indian. For the purpose of this chapter, the term “white person” shall apply only to such person as has no trace whatever of any blood other than Caucasian; but persons who have one-sixteenth or less of the blood of the American Indian and have no other non-Caucasic blood shall be deemed to be white persons. All laws heretofore passed and now in effect regarding the intermarriage of white and colored persons shall apply to marriages prohibited by this chapter”*. Το σχετικό νομικό πλέγμα προέρχεται από τον Νόμο για τη Διατήρηση της Φυλετικής Ακεραιότητας του 1924 που απαγόρευε απόλυτα τον γάμο μεταξύ λευκών και προσώπων άλλης φυλετικής καταγωγής. Βλ. *Loving v. Virginia* (No. 395), 388 U.S. 1, Argued: April 10, 1967, Decided: June 12, 1967, 206 Va. 924, 147 S.E.2d 78, reversed, διαθέσιμη στην ιστοτόπο του Ινστιτούτου Νομικών Πληροφοριών (Legal Information Institute) της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Cornell των Η.Π.Α. (Cornell Law School): <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/388/1#writing-ZS>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

²⁵⁴ Βλ. *Loving v. Virginia*, ό.π..

²⁵⁵ Για μια συγκριτική προσέγγιση των δύο αυτών ταινιών βλ. γενικά *Alanna Doherty*, *Filmic Contributions*, ό.π.. Βλ. ακόμα *Loving v. Virginia*, ό.π..

²⁵⁶ *Idem*.

²⁵⁷ *Idem*.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ Ο ίδιος δικαστής ανέφερε κατά την έγγραφη διατύπωση της γνώμης του: *“Almighty God created the races white, black, yellow, malay and red, and he placed them on separate continents. And, but for the interference with his arrangement, there would be no cause for such*

Το ζευγάρι μετακόμισε αναγκαστικά στην Περιφέρεια της Κολούμπια, από όπου, λίγα χρόνια μετά, ξεκίνησε έναν δυσχερή δικαστικό αγώνα, με σκοπό την ανατροπή της απόφασης αυτής ως αντισυνταγματικής.²⁶¹ Αφού στην αρχή το εφετειακό δικαστήριο της Πολιτείας της Βιρτζίνια έκρινε την απόφαση σύμφωνη με το αμερικανικό Σύνταγμα, το 1967 η υπόθεση συζητήθηκε ενώπιον του Ανώτατου Δικαστηρίου των Η.Π.Α., το οποίο εξέδωσε μια ιστορικής σημασίας, ρηξικέλευθη απόφαση υπέρ του ζεύγους Loving.²⁶² Το δικαστήριο έκρινε ότι η νομοθεσία της Πολιτείας της Βιρτζίνια περί απαγόρευσης των διαφυλετικών γάμων, εκκινούσα και διαπνεόμενη από αυθαίρετους ρατσιστικούς συλλογισμούς, ήταν αντισυνταγματική, καθότι αντίκειται στη Δέκατη Τέταρτη Τροπολογία του Συντάγματος των Η.Π.Α.²⁶³ Το δικαστήριο αποφάσισε την ανατροπή της πρωτόδικης απόφασης, επισημαίνοντας ότι η Δέκατη Τέταρτη Τροπολογία του Συντάγματος επιτάσσει τον μη περιορισμό της ελεύθερης επιλογής συζύγου με βάση φυλετικές διακρίσεις, καθότι σύμφωνα με το Σύνταγμα η ελευθερία του να παντρευτεί ή όχι κάποιος ένα πρόσωπο διαφορετικής φυλής ανήκει στο ίδιο το άτομο και δεν μπορεί να περιοριστεί από το κράτος.²⁶⁴ Η απόφαση αυτή αποτέλεσε σταθμό για τον ακμάζοντα τότε αγώνα της Αφροαμερικανικής κοινότητας για αναγνώριση των θεμελιωδών κοινωνικών και ατομικών δικαιωμάτων της και την κατάργηση των (θεσμοθετημένων) διακρίσεων εις βάρος της και στην ουσία κατήργησε τους ανάλογους νόμους σε όσες Πολιτείες ίσχυαν ακόμα.²⁶⁵

Εν τω μεταξύ, ορόσημο για τους αγώνες του Κινήματος Πολιτικών Δικαιωμάτων των Αφροαμερικάνων ήταν και η ψήφιση του Νόμου περί Κοινωνικών και Ατομικών Δικαιωμάτων του 1964 (The Civil Rights Act of 1964)²⁶⁶, ο οποίος θεωρείται ο σημαντικότερος νόμος για την κατάργηση των πολιτικών

marriage. The fact that he separated the races shows that he did not intend for the races to mix". Βλ. Loving v. Virginia, ό.π..

²⁶¹ Βλ. Loving v. Virginia, ό.π., καθώς και το ντοκιμαντέρ *The Loving Story* (2011), σε σκηνοθεσία της Nancy Buirski.

²⁶² Idem.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τα Ιστορικά Πάρκα και τους Ιστορικούς Χώρους: <https://www.nps.gov/articles/civil-rights-act.htm>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

φυλετικού διαχωρισμού στις Η.Π.Α. και ο οποίος απαγόρευσε τις διακρίσεις, με βάση τη φυλή, το χρώμα, το θρήσκευμα ή την εθνική καταγωγή ενός προσώπου, σε δημόσιους χώρους και εγκαταστάσεις, καθώς και στη διοίκηση και στον εργασιακό τομέα.²⁶⁷

Το επόμενο μείζον ζήτημα για τους αγώνες του Κινήματος ήταν η ουσιαστική κατοχύρωση του δικαιώματος ψήφου για τους Αφροαμερικάνους. Μετά τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο, οι Αφροαμερικάνοι, τύποις, απέκτησαν το δικαίωμα να ψηφίζουν. Ένα δικαίωμα μάλιστα, το οποίο έχαιρε συνταγματικής κατοχύρωσης, χάρη στη Δέκατη Πέμπτη Τροπολογία του Συντάγματος των Η.Π.Α., η οποία κυρώθηκε το 1870.²⁶⁸ Στην πραγματικότητα ωστόσο, οι Πολιτείες του Αμερικανικού Νότου είχαν καταφέρει με διάφορους τρόπους και μεθοδεύσεις να στερήσουν το δικαίωμα ψήφου στη συντριπτική πλειοψηφία των Αφροαμερικάνων πολιτών, μέσω ενός πλήθους καταφανώς ρατσιστικών διαδικαστικών προϋποθέσεων, απαιτήσεων και πρακτικών, οι οποίες συνδυάζονταν με την προθυμία πολλών λευκών να συνδράμουν με αθέμιτα μέσα το έργο των αρχών.

Οι ταινίες *Selma* (2014) και *Selma: The Bridge to the Ballot* (2015) διηγούνται την ιστορία και τις θυσίες των ανθρώπων που έθεσαν τη ζωή τους σε κίνδυνο και πάλεψαν για την εξασφάλιση του αυτονόητου αυτού δικαιώματος. Το δικαίωμα ενός Αφροαμερικάνου να εγγραφεί στους εκλογικούς καταλόγους εξαρτάτο από μια σειρά προϋποθέσεων, όπως από την επιτυχία σε εξετάσεις αλφαριθμητισμού, την καταβολή ενός ειδικού κεφαλικού φόρου ή άλλες ευφάνταστες «ρήτρες» που προέβλεπαν, ενδεικτικά, ότι ένα άτομο θα είχε το δικαίωμα να ψηφίσει εάν ο πατέρας ή ο πάππος του είχε ανάλογο δικαίωμα στο παρελθόν ή ότι ήταν απαραίτητο κάποιος άλλος πολίτης, ήδη

²⁶⁷ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Εγκυκλοπαίδειας Britannica (Encyclopædia Britannica): <https://www.britannica.com/event/Civil-Rights-Act-United-States-1964>, επίσκεψη στις 20.08.2019. Βλ. ακόμα τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τα Ιστορικά Πάρκα και τους Ιστορικούς Χώρους: <https://www.nps.gov/subjects/civilrights/modern-civil-rights-movement.htm>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

²⁶⁸ Η πρώτη παράγραφος της Δέκατης Πέμπτης Τροπολογίας του Συντάγματος των Η.Π.Α. έχει ως εξής: *“The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of race, color, or previous condition of servitude”*. Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Εθνικού Κέντρου Συνταγματικών Μελετών των Η.Π.Α. (National Center for Constitutional Studies): <https://nccs.net/blogs/americas-founding-documents/united-states-constitution-amendments-11-27>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

εγγεγραμμένος στους εκλογικούς καταλόγους, να εγγυηθεί ότι ο πρώτος πληροί τις προϋποθέσεις για να εγγραφεί.²⁶⁹ Στην ουσία οι Αφροαμερικάνοι στερούνταν την πρόσβαση στην εκλογική διαδικασία.²⁷⁰ Ακόμα όμως και στην απίθανη περίπτωση που κάποιος πληρούσε τις προϋποθέσεις, συχνά η αποδοχή της σχετικής αίτησής του και η εγγραφή του στους εκλογικούς καταλόγους επαφίεντο στη διακριτική ευχέρεια του εκάστοτε αρμόδιου διοικητικού υπαλλήλου.²⁷¹ Στην ακόμα πιο απίθανη περίπτωση που κάποιος Αφροαμερικάνος κατάφερνε να εγγραφεί στους εκλογικούς καταλόγους, είχε να αντιμετωπίσει άλλες εξω-νομικές προκλήσεις, όπως την απειλή απώλειας της εργασίας του ή της έξωσης από την οικία του ή, ακόμα χειρότερα, την απειλή κατά της σωματικής ακεραιότητας ή της ζωής αυτού και των οικείων του.²⁷² Σε αυτό το συγκείμενο δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ένα ελάχιστο ποσοστό των Αφροαμερικανών πολιτών, το οποίο δεν ξεπερνούσε το 2%, ήταν εγγεγραμμένοι στους εκλογικούς καταλόγους των Πολιτειών του Νότου των Η.Π.Α..²⁷³

Στην πόλη Selma της Πολιτείας της Alabama των Η.Π.Α., τον Ιούλιο του 1964, ο δικαστής James Hare εξέδωσε δικαστική διαταγή, με την οποία απαγόρευε τις συναθροίσεις τριών ή περισσότερων πολιτών για τη συζήτηση ζητημάτων σχετικών με τα πολιτικά δικαιώματα ή με την εγγραφή πολιτών στους εκλογικούς καταλόγους, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στις

²⁶⁹ Βλ. τον ιστότοπο των Βετεράνων του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Civil Rights Movement Veterans): <https://www.crmvet.org/info/alvrhow.htm>, επίσκεψη στις 20.08.2019, όπου περιγράφεται η τυπική διαδικασία που ακολουθείτο, πριν την ψήφιση του Νόμου για τα Δικαιώματα Ψήφου του 1965, στην Πολιτεία της Alabama των Η.Π.Α. προκειμένου ένας Αφροαμερικάνος να εγγραφεί στους εκλογικούς καταλόγους. Βλ. επίσης τον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Michigan των Η.Π.Α.: <http://www.umich.edu/~lawrace/disenfranchise1.htm>, επίσκεψη στις 20.08.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Ιδρύματος για τα Συνταγματικά Δικαιώματα των Η.Π.Α. (Constitutional Rights Foundation): <https://www.crf-usa.org/brown-v-board-50th-anniversary/race-and-voting.html>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

²⁷⁰ Αυτή η πραγματικότητα δεν προκαλεί έκπληξη αν κάποιος αναλογιστεί ότι, πρώτον, ένα σημαντικότερο ποσοστό Αφροαμερικανών είχαν στερηθεί το δικαίωμα ή την ευκαιρία να λάβουν στοιχειώδη εκπαίδευση, δεύτερον, βρίσκονταν σε οικτρή οικονομική κατάσταση, τρίτον, οι πρόγονοι τους, στην πλειοψηφία τους πρώην σκλάβοι, ουδέποτε είχαν το δικαίωμα να ψηφίσουν και τέταρτον, οι μόνοι που θα μπορούσαν να εγγυηθούν γι' αυτούς ήταν κατά κανόνα λευκοί πολίτες, καθώς κυρίως αυτοί ήταν ήδη εγγεγραμμένοι στους εκλογικούς καταλόγους.

²⁷¹ Βλ. υποσημείωση 269.

²⁷² Idem.

²⁷³ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τα Ιστορικά Πάρκα και τους Ιστορικούς Χώρους: <https://www.nps.gov/semo/learn/historyculture/index.htm>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

τοπικές αρχές να καταστέλλουν τέτοιες συναθροίσεις, καθώς και να συλλαμβάνουν και να φυλακίζουν τους συμμετέχοντες.²⁷⁴ Από τον Ιανουάριο του 1965 το κίνημα, αψηφώντας τη διαταγή, οργάνωσε και πραγματοποίησε συγκεντρώσεις, πορείες και διαμαρτυρίες.²⁷⁵ Οι αστυνομικές αρχές βιαιοπραγούσαν ανενδοίαστα, συλλάμβαναν και τραυμάτιζαν τους διαδηλωτές. Καθώς ο αγώνας του κινήματος και η άκρατη βία και αιματοχυσία προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των Μ.Μ.Ε., Αφροαμερικάνοι και λευκοί συνέρρευσαν στη Selma προς ενίσχυση του αγώνα.²⁷⁶ Παράλληλα, βίαιες ρατσιστικές ομάδες λευκών δρούσαν ανεξέλεγκτα. Αυτήν την περίοδο δεκάδες αγωνιστές τραυματίστηκαν και τουλάχιστον δύο ειρηνικοί διαδηλωτές, ο Αφροαμερικάνος Jimmie Lee Jackson²⁷⁷ και ο λευκός ιερέας από τη Βοστώνη James Reeb²⁷⁸, δολοφονήθηκαν.

Μετά από δύο αποτυχημένες απόπειρες, και αφού είχε ληφθεί η σχετική δικαστική άδεια, στις 21 Μαρτίου του 1965, πολλές χιλιάδες αγωνιστές του κινήματος, λευκοί και έγχρωμοι, ξεκίνησαν την ειρηνική συμβολική πορεία διαμαρτυρίας, 87 περίπου χιλιομέτρων, από τη Selma στο Montgomery.²⁷⁹ Στις 25 Μαρτίου έφθασαν στον προορισμό τους.²⁸⁰ Μπροστά στο Καπιτώλιο της Πολιτείας της Alabama, ο Dr. Martin Luther King εκφώνησε έναν από τους πλέον εμψυχωτικούς και διάσημους

²⁷⁴ Βλ. τον ιστότοπο των Βετεράνων του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Civil Rights Movement Veterans): <https://www.crmvet.org/tim/tim64c.htm#1964selmainj>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

²⁷⁵ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/selma-montgomery-march>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁷⁶ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Εγκυκλοπαίδειας Britannica (Encyclopædia Britannica): <https://www.britannica.com/event/Selma-March>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁷⁷ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/jackson-jimmie-lee>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁷⁸ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/reeb-james>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁷⁹ Υπολογίζεται ότι στην πορεία διαμαρτυρίας συμμετείχαν περίπου 25.000 διαδηλωτές. Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τα Ιστορικά Πάρκα και τους Ιστορικούς Χώρους: <https://www.nps.gov/semo/learn/historyculture/index.htm>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁸⁰ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/selma-montgomery-march>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

λόγους του.²⁸¹ Περίπου τέσσερις μήνες αργότερα υπεγράφη από τον πρόεδρο Lyndon Johnson ο κεφαλαιώδους σημασίας Νόμος για τα Δικαιώματα Ψήφου του 1965 (Voting Rights Act of 1965), ο οποίος θεωρείται το πιο αποτελεσματικό ομοσπονδιακό νομοθέτημα πολιτικών δικαιωμάτων που ψηφίστηκε ποτέ στις Η.Π.Α..²⁸²

Γ. Νομικά Φιλμ

Το δίκαιο και η δικαιοσύνη ανέκαθεν ασκούσαν έντονη γοητεία σε σεναριογράφους, σκηνοθέτες και κινηματογραφικούς παραγωγούς, ενδεχομένως επειδή, μεταξύ άλλων, στον πυρήνα των σχετικών προβληματισμών ενυπάρχει ο αρχέγονος, δραματικός και (δυστυχώς) πάντα επίκαιρος ανταγωνισμός μεταξύ καλού και κακού, μεταξύ αδύναμου και ισχυρού. Ένας έτερος λόγος είναι ότι η απόδοση της δικαιοσύνης είτε είναι θεία, είτε ανθρώπινη, είτε επιβαλλόμενη από τη μοίρα, είναι μια διαδικασία με έντονη δραματικότητα. Όταν δε η δικαιοσύνη αποδίδεται μέσω κάποιας μορφής, επίσημης ή ανεπίσημης²⁸³, δίκης, οι δραματικοί τόνοι εντείνονται και η όλη διαδικασία συνήθως χαρακτηρίζεται και από έκδηλη θεατρικότητα.²⁸⁴ Από τη φύση της μια δίκη αφορά μια διαμάχη, μια σύγκρουση αντίπαλων μεταξύ τους ανθρώπινων ιστοριών και εγείρει προβληματισμούς σχετικά με τις κορωνίδες της ανθρώπινης, ατομικής και συλλογικής ύπαρξης: το δίκαιο, τη δικαιοσύνη, την ηθική και όλες εκείνες τις αρχές και τις συμβάσεις που διαφυλάσσουν την ατομική συγκρότηση και την κοινωνική συνοχή και

²⁸¹ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Ινστιτούτου Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu/king-papers/documents/address-conclusion-selma-montgomery-march>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

²⁸² Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Υπουργείου Δικαιοσύνης των Η.Π.Α.: <https://www.justice.gov/crt/introduction-federal-voting-rights-laws-0>, επίσκεψη στις 27.09.2019, όπου αναφέρεται: *“The Voting Rights Act itself has been called the single most effective piece of civil rights legislation ever passed by Congress”*.

²⁸³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα ανεπίσημης/ λαϊκής δίκης είναι αυτά που πραγματεύονται οι ταινίες *“M”* (1932) σε σκηνοθεσία του Fritz Lang και *The Ox-Bow Incident* (1942) σε σκηνοθεσία του William Wellman. Βλ. γενικά και *Γιάννη Δρόσου*, *Εξουσία και Δίκαιο στην Ταινία του Fritz Lang «M- Μια Πόλη Αναζητεί τον Δολοφόνο»*, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 119.

²⁸⁴ Βλ. *Steve Greenfield and Guy Osborn*, *Film, Law and the Delivery of Justice: The Case of Judge Dredd and the Disappearing Courtroom*, 6 J. Crim. Just. & Popular Culture, 1999, 35, 36, όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: *“The courtroom has long been used as a vehicle for drama. It is an arena in which dramatic tension can easily be built, and with the added ease of constructing grand soliloquy and speech. This trend is echoed in film portrayals and advocacy offers the chance for an actor to display great oratory. Historically, the classic law film has revolved around a formal and serious courtroom drama with clear identification of the search for justice”*. Βλ. επίσης *Stefan Machura and Stefan Ulbrich*, *Law in Film*, ό.π., 124-129.

αποτρέπουν την έλευση του χάους.²⁸⁵ Ούτως, το δίκαιο και η απόδοσή του προσφέρονται για μια εξάισια δραματική πλοκή και αφήγηση. Δεν προκαλεί συνεπώς καμία έκπληξη το γεγονός ότι αμέτρητες κινηματογραφικές ταινίες μυθοπλασίας, αλλά και τεκμηρίωσης, είτε έχουν ως κεντρικό άξονα το δίκαιο και την απόδοση δικαιοσύνης, είτε αναπτύσσουν σχετικούς προβληματισμούς σε περιφερειακό επίπεδο, με αποτέλεσμα ο μελετητής της σχέσης δικαίου και κινηματογράφου να έχει στη διάθεσή του πλούσιο υλικό.²⁸⁶

Στην πραγματικότητα, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής της, η κινηματογραφική τέχνη άρχισε να δημιουργεί ταινίες νομικού ενδιαφέροντος. Μάλιστα, ήδη το 1908, ο Wallace McCutcheon σκηνοθέτησε το ασπρόμαυρο, «βουβό» φιλμ, διάρκειας περίπου 11 λεπτών, με τίτλο *Falsely Accused!*, το οποίο, είναι από τα πρώτα²⁸⁷ - αν όχι το πρώτο- νομικά φιλμ στην ιστορία του κινηματογράφου και το οποίο, όχι απλώς αφορά τη δίκη μιας νεαρής κοπέλας, η οποία κατηγορείται αδικώς για τον φόνο του πατέρα της, αλλά, στην ουσία, είναι και (μάλλον) η πρώτη και προφητική αυτο-αναφορά στη (μελλοντική) χρήση του κινηματογραφικού υλικού ως δικαστικού αποδεικτικού μέσου και μαρτυρίας,²⁸⁸ αφού, εν τέλει, σύμφωνα με την πλοκή της ταινίας, η αθώτητα της πρωταγωνίστριας αποδεικνύεται χάρη στο φιλμ που προβάλλεται εντός της δικαστικής αίθουσας και ενώπιον του δικαστή.²⁸⁹

²⁸⁵ Βλ. *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice*, ό.π., xv.

²⁸⁶ Η σχετική φιλομογραφία περιλαμβάνει πολλές εκατοντάδες ταινίες. Βλ., για παράδειγμα, τη φιλομογραφία στο βιβλίο των *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson, Film and the Law*, ό.π., Filmography, 221-233, όπου αναφέρονται τουλάχιστον τριακόσιες κινηματογραφικές ταινίες. Βλ. επίσης τη φιλομογραφία στο βιβλίο των *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice*, ό.π., Index by Movie Title, 340-346, όπου αναφέρονται τουλάχιστον εκατόν πενήντα κινηματογραφικές ταινίες. Βλ. και τη λίστα με τα 25 καλύτερα νομικά φιλμ σύμφωνα με το Δικηγορικό Σύλλογο των Η.Π.Α. (American Bar Association- ABA), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.abajournal.com/magazine/article/the_25_greatest_legal_movies/, επίσκεψη στις 02.08.2019.

²⁸⁷ Άλλα «πρώιμα» νομικά φιλμ είναι, για παράδειγμα, τα: *On Trial* (1917), σε σκηνοθεσία του James Young, *On Trial* (1928), σε σκηνοθεσία του Archie Mayo και *On Trial* (1939), σε σκηνοθεσία του Terry Morse, βασισμένα άπαντα στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Elmer Rice, καθώς και η ταινία με τίτλο *Counsellor at Law* (1933), σε σκηνοθεσία του William Wyler. Φιλμ όπως αυτά, ναι μεν αφορούσαν τη δικαιοσύνη και την απονομή της, δεν είχαν όμως ακόμα τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα τα ενέτασσαν στο είδος ή στην παράδοση των δικαστικών φιλμ. Το Hollywood από τις αρχές του 1950 άρχισε να παράγει έναν σημαντικό αριθμό ταινιών με παρόμοια, επαναλαμβανόμενα και αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, οι οποίες αφορούσαν τον νόμο, τους νομικούς και γενικά τους δικαιοκούς θεσμούς και τις σχετικές διαδικασίες. Βλ. *David Ray Papke, Law, Cinema, and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950s*, 48 *UCLA L. Rev.*, 2001, 1473, 1473-1474.

²⁸⁸ Βλ. τη σχετική ανάλυση κατωτέρω, στο κεφάλαιο με τίτλο Ο Κινηματογράφος ως Αποδεικτικό Στοιχείο και ως Μαρτυρία.

²⁸⁹ Βλ. *Jessica Silbey, American Trial Films and the Popular Culture of Law*, Northeastern University School of Law Research Paper No. 321- 2018, Oxford Research Encyclopedia of Criminology, Oxford University Press, 2017, 6, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3151795, επίσκεψη στις 02.08.2019 και *David Ray Papke, Law, Cinema, and Ideology*, ό.π., 1473. Βλ. επίσης τον ιστότοπο IMDb:

Τα φιλμ με νομική θεματολογία, ή ακριβέστερα τα φιλμ που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για έναν νομικό, ανήκουν σε διάφορες κατηγορίες και κινηματογραφικά είδη.²⁹⁰ Κάποια εξ αυτών έχουν μια εξόφθαλμη σχέση με τον δικαιοκόσμο, όπως είναι αυτά που ανήκουν στο-ομολογουμένως ευρύ- είδος (genre) του δικαστικού φιλμ (courtroom drama/comedy)²⁹¹ στην κατηγορία του νομικού ντοκιμαντέρ (legal documentary)²⁹² ή

https://www.imdb.com/title/tt0000680/plotsummary?ref_=tt_ov_pl#synopsis, επίσκεψη στις 10.09.2019, στον οποίο υπάρχει μια αναλυτική σύνοψη της πλοκής της ταινίας από τον τύπο της εποχής. Βλ. ακόμα, για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το φιλμ, τον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Πολιτείας της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α. (Museum of Modern Art- MoMA): <https://www.moma.org/collection/works/107647>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

²⁹⁰ Διάφοροι μελετητές της σχέσης δικαίου και κινηματογράφου έχουν αποπειραθεί κατά διαστήματα να ορίσουν και να οριοθετήσουν τις φιλικές κατηγορίες, τα είδη και τα επιμέρους χαρακτηριστικά των ταινιών που παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τον νομικό. Για τα φιλμ αυτά έχουν χρησιμοποιηθεί όροι όπως “Legal films”, “Law Movies”, “Lawyer Movies” “Courtroom Dramas”, “Trial Movies”, “Police Dramas”, “Private Detective Stories” και “Crime Films”. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιεκτική επισκόπηση των διαφόρων αποπειρών οριοθέτησης και ορισμού των ταινιών νομικού ενδιαφέροντος από διάφορους μελετητές του πεδίου στο βιβλίο των *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson*, με τίτλο *Film and the Law*, ό.π., 1-24. Οι συγγραφείς καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να προβεί κάποιος σε άκαμπτες κατηγοριοποιήσεις των ταινιών αυτών.

²⁹¹ Στη σχετική με τη θεωρία του κινηματογράφου και τα κινηματογραφικά είδη βιβλιογραφία, το δικαστικό δράμα, κατά κανόνα, δεν αναφέρεται ως μείζον, αυτόνομο και ανεπτυγμένο φιλικό είδος, παρά το γεγονός ότι οι σχετικές ταινίες φαίνεται να έχουν συγκεκριμένα, καθορισμένα και αναγνωρίσιμα κοινά χαρακτηριστικά, εύκολα αναγνωρίσιμο σκηνικό και χώρο διαδραμάτισης και σαφή, κωδικοποιημένα αφηγηματικά χαρακτηριστικά. Βλ. *Christophe Den Tandt*, *Hollywood Courtroom Dramas: The Politics of Judicial Realism in Helle Porsdam* (Ed.), *Folkways and Law Ways- Law in American Studies*, Odense University Press, 2001, 183, 183, *Pam Cook* (Ed.), *The Cinema Book*, The British Film Institute, 1985, 65-112, *David Cook*, *History of Narrative Films*, W.W. Norton and Company Inc, 1996, 274-280, *Steve Neale*, *Genre and Hollywood*, Routledge, 2000. Βλ. επίσης, *Kristin Thompson and David Bordwell*, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994, 257, όπου το δικαστικό δράμα του Fritz Lang με τίτλο *Fury* (1936) αναφέρεται ως ταινία κοινωνικού προβλήματος (social problem film). Ωστόσο, οι νομικοί μελετητές των κινηματογραφικών δικαστικών δραμάτων φαίνεται να μοιράζονται την άποψη ότι οι ταινίες αυτές (θα μπορούσαν να) απαρτίζουν ένα κινηματογραφικό είδος από μόνες τους. Βλ., ενδεικτικά, *James Elkins*, *Reading/Teaching Lawyer Films*, ό.π., 868, *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 24-25, *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, ό.π., 34-35, *David Black*, *Law in Film*, ό.π., 58-60.

²⁹² Χαρακτηριστικά παραδείγματα νομικών ντοκιμαντέρ αποτελούν, για παράδειγμα, οι ταινίες: *The Thin Blue Line* (1988) σε σκηνοθεσία του Errol Morris, *Capturing the Friedmans* (2003) σε σκηνοθεσία του Andrew Jarecki, *Deliver Us From Evil* (2006) σε σκηνοθεσία της Amy Berg, *Dear Zachary: A Letter to a Son About his Father* (2008) σε σκηνοθεσία του Kurt Kuenne, *Presumed Guilty* (2008) σε σκηνοθεσία των Roberto Hernández και Geoffrey Smith, *Cleanflix* (2009) σε σκηνοθεσία των Andrew James και Joshua Aukai Ligairi, *Hot Coffee* (2011) σε σκηνοθεσία της Susan Saladoff, *Portrait of Wally* (2012) σε σκηνοθεσία του Andrew Shea, *The Central Park Five* (2012) σε σκηνοθεσία των Ken Burns, Sarah Burns και David McMahon, *Invisible* (2017) σε σκηνοθεσία της Hilary Linder και Themis (2008) σε σκηνοθεσία του Markos Gastin. Επίσης, χαρακτηριστικά παραδείγματα νομικών ντοκιμαντέρ αποτελούν, για παράδειγμα, οι σειρές: *The Staircase* (2004) σε σκηνοθεσία του Jean- Xavier de Lestrade, καθώς και *Making a Murderer* (2015-2018) σε σκηνοθεσία των Moira Demos και Laura Ricciardi. Βλ. επίσης το κεφάλαιο της παρούσας εργασίας που αφορά τα ντοκιμαντέρ περί ανθρωπίνων

όπως τα φιλμ που αποτελούν υβρίδια μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ,²⁹³ δηλαδή τα ντοκου-δράματα (docudrama)²⁹⁴, όταν αυτά άπτονται νομικών προβληματισμών.

Το πλέον μελετημένο από νομικούς φιλικό είδος είναι αυτό του δικαστικού δράματος (courtroom drama), το οποίο άλλωστε είναι και το πιο εμπορικά πετυχημένο, γεγονός που σημαίνει ότι έχει τον αμεσότερο, σημαντικότερο και ευκρινέστερο αντίκτυπο στην κοινωνία και συνακόλουθα στο δίκαιο.²⁹⁵ Το δικαστικό δράμα, το οποίο γνώρισε τη «χρυσή του εποχή» τις δεκαετίες του 1950 και 1960,²⁹⁶ κατέχει περίοπτη θέση στην αμερικανική και κατ' επέκταση στη διεθνή²⁹⁷ κινηματογραφική φιλομογραφία ως ένα από τα πιο δημοφιλή φιλικά είδη, τόσο για τους κινηματογραφικούς δημιουργούς και τα στούντιο, όσο και για το φιλοθεάμον κοινό.²⁹⁸ Η πλειονότητα αυτών των φιλμ είναι παραγωγές υψηλών προδιαγραφών και αφορούν στο αμερικανικό νομικό σύστημα.²⁹⁹ Η κοινή συνισταμένη όλων αυτών των φιλμ είναι ότι ένα

δικαιωμάτων. Βλ. ακόμα γενικά *Taunya Lovell Banks, What Documentary Films Teach Us about the Criminal Justice System- Introduction*, 8 U. Md. L.J. Race, Religion, Gender & Class, 2008, 1.

²⁹³ Ο *Matthias Kuzina* εντάσσει αυτά τα υβρίδια στην «περιφέρεια» του δικαστικού δράματος, βλ. *The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture*, 28 J.L. & Soc'Y, 2001, 79, 80.

²⁹⁴ Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιας ταινίας μπορεί να ειπωθεί ότι είναι η ταινία *Judgment at Nuremberg* (1961) σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer.

²⁹⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του *James Elkins*, ο οποίος κάνει λόγο για ένα «νέο κινηματογραφικό είδος», τη δικηγορική ταινία (lawyer film), η οποία, κατά τη γνώμη του, είναι ακόμα πιο χρήσιμη (σε σχέση με το δικαστικό δράμα) για έναν φοιτητή νομικής, βλ. *Reading/Teaching Lawyer Films*, ό.π., 868-872.

²⁹⁶ Βλ. *David Ray Papke, Law, Cinema, and Ideology*, ό.π., 1474.

²⁹⁷ Βλέπε υποσημείωση 1 σχετικά με την ηγεμονία του Αμερικανικού κινηματογράφου.

²⁹⁸ Χαρακτηριστικά παραδείγματα δικαστικών δραμάτων αποτελούν οι ταινίες: *Fury* (1936) σε σκηνοθεσία του Fritz Lang, *Mr Smith Goes to Washington* (1939) σε σκηνοθεσία του Frank Capra, *Adam's Rib* (1949) σε σκηνοθεσία του George Cukor, *The Caine Mutiny* (1954) σε σκηνοθεσία του Edward Dmytryk, *Twelve Angry Men* (1957) σε σκηνοθεσία του Sidney Lumet, *Witness for the Prosecution* (1957) σε σκηνοθεσία του Billy Wilder, *I Want to Live!* (1958) σε σκηνοθεσία του Robert Wise, *Anatomy of a Murder* (1959) σε σκηνοθεσία του Otto Preminger, *The Young Philadelphians* (1959) σε σκηνοθεσία του Vincent Sherman, *Compulsion* (1959) σε σκηνοθεσία του Richard Fleischer, *Inherit the Wind* (1960) σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer, *To Kill a Mockingbird* (1962) σε σκηνοθεσία του Robert Mulligan, *The Accused* (1988) σε σκηνοθεσία του Jonathan Kaplan, *Music Box* (1988) σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά, *Class Action* (1990) σε σκηνοθεσία του Michael Apted, *Presumed Innocent* (1990) σε σκηνοθεσία του Alan J. Pakula, *JFK* (1991) σε σκηνοθεσία του Oliver Stone, *Philadelphia* (1993) σε σκηνοθεσία του Jonathan Demme, *Murder in the First* (1995) σε σκηνοθεσία του Marc Rocco, *Disclosure* (1995) σε σκηνοθεσία του Barry Levinson, *Just Cause* (1995) σε σκηνοθεσία του Arne Glimcher, *Devil's Advocate* (1996) σε σκηνοθεσία του Taylor Hackford, *Amistad* (1997) σε σκηνοθεσία του Steven Spielberg, *The Rainmaker* (1997) σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola και *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997) σε σκηνοθεσία Clint Eastwood. Βλ. γενικά *David Ray Papke, Law, Cinema, and Ideology*, ό.π.. Χαρακτηριστικά παραδείγματα δικαστικών δραμάτων αποτελούν επίσης η ινδική ταινία *Court* (2014) σε σκηνοθεσία του Chaitanya Tamhane, η ισραηλινή ταινία *Gett, The Trial of Viviane Amsalem* (2014) σε σκηνοθεσία των Ronit Elkabetz και Shlomi Elkabetz και η ισραηλινογερμανική ταινία *Lemon Tree* σε σκηνοθεσία του Eran Riklis.

²⁹⁹ Βλ. γενικά *Stefan Machura and Stefan Ulbrich, Law in Film*, ό.π..

σημαντικό- χρονικά ή και αφηγηματικά- μέρος τους λαμβάνει χώρα εντός της δικαστικής αίθουσας. Ένα έτερο κοινό σημείο είναι το γεγονός ότι ορισμένα συστατικά επαναλαμβάνονται- με σχεδόν ευλαβικό τρόπο- σε σημαντικό αριθμό των φιλμ του είδους, τα οποία μοιάζουν να είναι καμωμένα από παρόμοιες πρώτες ύλες. Τα δικαστικά ή νομικά δράματα χαρακτηρίζονται από τις δικές τους αναγνωρίσιμες συμβάσεις και έχουν την τάση να διαιωνίζουν στερεότυπα και να επαναλαμβάνουν οικεία, τυποποιημένα και, σε μεγάλο βαθμό, προβλέψιμα μοτίβα πλοκής και εξέλιξης της δράσης.³⁰⁰

Ένα από τα κυρίαρχα, επαναλαμβανόμενα και ως εκ τούτου εύκολα αναγνωρίσιμα μοτίβα του είδους είναι ότι σημαντικό μέρος της πλοκής διαδραματίζεται σε συγκεκριμένο σκηνικό χώρο, συνήθως εντός ενός επιβλητικών διαστάσεων και εμπνέοντος δέος δικαστικού μεγάρου. Επίσης, ο σκηνοθέτης συχνά «τοποθετεί» τους θεατές στη θέση εκείνων που έχουν αποφασιστική αρμοδιότητα για την έκβαση της δίκης και την τύχη των (αντι)ηρώων του αφηγήματος. Για παράδειγμα, τοποθετεί την κάμερα στα έδρανα των ενόρκων³⁰¹ ή στη δικαστική έδρα³⁰², ώστε ο θεατής να παρακολουθεί την υπόθεση από την- κυριολεκτικά και μεταφορικά- οπτική γωνία ενός ενόρκου ή του δικαστή. Έτσι, οι θεατές (προ)καλούνται να «αναλάβουν» τον ρόλο ενός οιονεί κριτή και να συμμετάσχουν νοερά στη δικαστική διαδικασία.

Περαιτέρω, η ουσιαστική δικαιοσύνη παρουσιάζεται να μην έχει σχεδόν καμία σχέση με το επίσημο νομικό σύστημα και τις συντεταγμένες

³⁰⁰ Βλ. τη σχετική φιλμογραφία και *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice*, ό.π., Introduction, xx-xxi.

³⁰¹ Στο ιδιαιτέρως ενδιαφέρον σχετικό άρθρο της η *Carol Clover* αναφέρει ότι στο σύνολο διακοσίων αγγλο-αμερικανικών δικαστικών ταινιών που μελέτησε εντόπισε την ύπαρξη μιας εντυπωσιακής συνέπειας και ομοιότητας όσον αφορά τα πλάνα που σχετίζονται με τους ενόρκους, αλλά και γενικά όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι ένορκοι παρουσιάζονται στις ταινίες αυτές: Για παράδειγμα, οι θεατές βλέπουν τους ενόρκους συνήθως σε σύντομα και μακρινά πλάνα, τα οποία τους δείχνουν καθισμένους στα έδρανα. Σχεδόν ποτέ δεν τους βλέπουμε σε κοντινά πλάνα, να βρίσκονται σε άλλους χώρους πλην της δικαστικής αίθουσας ή να κάνουν κάτι άλλο πλην της προσεκτικής παρακολούθησης της δίκης, ενώ σχεδόν ποτέ δεν μαθαίνουμε κάτι για τον χαρακτήρα, τη ζωή τους ή για τον τρόπο με τον οποίο σχημάτισαν άποψη για την υπό κρίση υπόθεση. Στην ουσία διαδραματίζουν έναν ρόλο κινηματογραφικού «διακοσμητικού». Αυτό, σύμφωνα με τη συγγραφέα, συμβαίνει γιατί στην πραγματικότητα οι ταινίες αυτές θέλουν να «τοποθετήσουν» στη θέση των ενόρκων και κριτών της υπόθεσης τους ίδιους τους θεατές, βλ. *Movie Juries*, 48 DePaul L. Rev., 1998, 389. Βλ. επίσης *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson, Film and the Law*, ό.π., 160. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα αποτελούν οι ταινίες *None Shall Escape* (1944), σε σκηνοθεσία του André De Toth, *Anatomy of a Murder* (1959), σε σκηνοθεσία του Otto Preminger, *The Verdict* (1982), σε σκηνοθεσία του Sidney Lumet και *The Accused* (1988), σε σκηνοθεσία του Jonathan Kaplan.

³⁰² Για παράδειγμα, η κάμερα έχει τοποθετηθεί στην έδρα του δικαστή στην ιαπωνική ταινία *Rashomon* (1950), σε σκηνοθεσία του Akira Kurosawa και στην ιρανική ταινία *A Separation* (2011), σε σκηνοθεσία του Asghar Farhadi. Με αυτόν τον τρόπο εξαιρείται η σπουδαιότητα και αναδεικνύεται η δυσχέρεια της διαδικασίας σχηματισμού δικανικής πεποίθησης. Βλ. *Orit Kamir, Multifocal Judgement*, ό.π., 141.

δομές του, οι οποίες σπάνια λειτουργούν όπως θα έπρεπε.³⁰³ Οι- συνήθως δαιδαλώδεις και άκαμπτες- διαδικασίες του νομικού συστήματος, ακόμα και όταν ακολουθούνται κατά γράμμα, καταλήγουν συχνά σε ένα άδικο και ανεπιθύμητο αποτέλεσμα, είτε γιατί οι επιταγές του νόμου δεν ανταποκρίνονται στο περί δικαίου αίσθημα, είτε επειδή οι δικαστές ή οι ένορκοι καταλήγουν σε εσφαλμένα συμπεράσματα και αποφάσεις, είτε γιατί η πραγματικότητα στρεβλώνεται και ο νόμος χειραγωγείται από επιτήδειους διαδίκους ή τους δικηγόρους τους.³⁰⁴ Ενίοτε αποδίδεται δικαιοσύνη, αλλά μόνο ως συνέπεια της καλής τύχης του ήρωα ή της τόλμης του δικηγόρου του.³⁰⁵

Πολλές φορές, στον κεντρικό πυρήνα της ιστορίας της ταινίας βρίσκεται η διαπάλη μεταξύ ενός χαρακτήρα που πρεσβεύει και υποστηρίζει το άδικο και δημιουργεί ή διατηρεί το χάσμα μεταξύ της ουσιαστικής δικαιοσύνης και του- ανθρώπινου, ατελούς- νόμου και ενός χαρακτήρα που πρεσβεύει και υποστηρίζει το πραγματικό δίκαιο και είναι ο ήρωας που προσπαθεί να φέρει τον- ανθρώπινο, γραπτό- νόμο εγγύτερα στην έννοια της αληθινής δικαιοσύνης.³⁰⁶ Οι δικαστές συχνά παρουσιάζονται προκατειλημμένοι, διεφθαρμένοι ή ανεπαρκείς, η συμπεριφορά των ενόρκων μερικές φορές φαίνεται απρόβλεπτη, οι κατηγοροι περιγράφονται συχνά φιλόδοξοι και αποφασισμένοι για την- με κάθε κόστος- επαγγελματική ανέλιξή τους, ενώ οι

³⁰³ Βλ. *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice, ό.π., Introduction, xx*. Πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 τα (αμερικανικά) νομικά φιλμ πρόσκειντο περισσότερο φιλικά προς το νομικό σύστημα και τους υπηρετούντες αυτό, παρουσιάζοντας, κατά κανόνα, με θετικό τρόπο τον δικαιοσύνη κόσμο, ο οποίος, ακόμα και όταν αποτύγχανε να αποδώσει δικαιοσύνη, έπαιζε πάντως ουσιαστικό (και θετικό) ρόλο στην κοινωνική ζωή, σταθερότητα και ειρήνη. Μια από τις βασικότερες αιτίες αυτών των φίλα προσκείμενων στο νομικό σύστημα κινηματογραφικών απεικονίσεων μπορεί να αναζητηθεί στην εφαρμογή και επιβολή του αποκαλούμενου Κώδικα Hays, ο οποίος συντάχθηκε το 1930 ως μια πρώτη οργανωμένη απόπειρα αυτολογοκρισίας της αμερικανικής κινηματογραφικής τέχνης κι είχε σκοπό να εξασφαλίσει την προστασία της ατομικής και κοινωνικής αξιοπρέπειας και ηθικής, όπως οι έννοιες αυτές γίνονταν αντιληπτές από το πλέον συντηρητικό κομμάτι της αμερικανικής κοινωνίας, καθώς και την προστασία των κατεστημένων παραδοσιακών θεσμών, όπως του θεσμού της δικαιοσύνης. Βλ. *David Ray Papke, Law, Cinema, and Ideology, ό.π., 1475*. Βλ. επίσης το ενδιαφέρον κείμενο των *Naomi Mezey και Mark Niles* σχετικά με το κατά πόσο η λαϊκή κουλτούρα, και δη ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, μένει πιστή στην επικρατούσα νομική ιδεολογία, η οποία «θέλει» τον νόμο να λειτουργεί κατά κανόνα σωστά και να αποτελεί θεμέλιο και σταθερά για την κοινωνική οργάνωση. Οι συγγραφείς αναφέρουν ακόμα ότι ο κινηματογράφος, στη μετά Κώδικα Hays εποχή, ασκεί κριτική στο δίκαιο. Βλ. *Screening the Law- Ideology and Law in American Popular Culture in Caroline Joan "Kay" S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology, Fairleigh Dickinson University Press, 267, 2016*. Βλ. ακόμα το βιβλίο του *Mark Vieira, Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, Harry N. Abrams, 1999, 214-218, όπου αναπαράγεται ο Κώδικας Hays και η επίσημη ανακοίνωση των λόγων υποστήριξής του.

³⁰⁴ *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice, ό.π., Introduction, xx*.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ Βλ. *Nicole Rafter, Shots in the Mirror- Crime Films and Society, Oxford University Press, 2006, 136*.

συνήγοροι υπεράσπισης είναι συχνά δόλιοι και οι πελάτες σπάνια άξιοι εμπιστοσύνης.³⁰⁷ Στις περισσότερες ταινίες του είδους η αναγγελία της ετυμηγορίας των ενόρκων σηματοδοτεί το τέλος του φιλμ και την επίλυση των συγκρούσεων του δράματος.³⁰⁸

Πέραν των ανωτέρω μοτίβων, το είδος του δικαστικού δράματος περιλαμβάνει ταινίες που μπορούν να καταταγούν σε διάφορα υποείδη, όπως για παράδειγμα στο δικαστικό δράμα αναζήτησης του ενόχου (courtroom “whodunits”), στα νομικά θρίλερ (legal thrillers), στα ιστορικά δικαστικά δράματα (historical courtroom dramas), στα δικαστικά δράματα που βασίστηκαν σε πραγματικά εγκλήματα (true crime courtroom dramas), στις ταινίες με πρωταγωνιστές δικηγόρους (lawyer films), στις δικαστικές σάτιρες (courtroom satires), στις δικαστικές κωμωδίες (courtroom comedies), στις στρατιωτικές δικαστικές ταινίες (court-martial films), στα δικαστικά δράματα κοινωνικού προβληματισμού (social issue courtroom dramas), στα δικαστικά δράματα ενόρκων (jury room dramas) και στα δράματα ανεπίσημων/ λαϊκών δικαστηρίων (nonliteral courtroom dramas)³⁰⁹.³¹⁰ Ασφαλώς, πολλές ταινίες δεν

³⁰⁷ *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice, ό.π., Introduction, xxi.*

³⁰⁸ Τα δικαστικά δράματα βρίθουν και άλλων- λιγότερο ή περισσότερο- επαναλαμβανόμενων-μοτίβων. Για παράδειγμα, συχνά πρωταγωνιστής του αφηγήματος του δικαστικού δράματος είναι ο δικηγόρος, ο οποίος, παρά τα εμπόδια που συναντά στον δρόμο του, συνήθως επιτυγχάνει την απόδοση κάποιου είδους δικαιοσύνης. Οι νομικοί (δικηγόροι ή εισαγγελείς) των αντίπαλων πλευρών υποστηρίζουν μαχητικά τα ανταγωνιστικά μεταξύ τους αφηγήματα, προσπαθώντας να πείσουν τους ενόρκους, ενώ ο (συνήθως) ουδέτερος δικαστής προεδρεύει και επιβάλλει την τάξη και τους δικονομικούς κανόνες. Αυτό συμβαίνει στις ταινίες *Anatomy of a Murder* (1959), σε σκηνοθεσία του Otto Preminger, *Witness for the Prosecution* (1957), σε σκηνοθεσία του Billy Wilder, *Presumed Innocent* (1990), σε σκηνοθεσία του Alan J. Pakula και *A Time to Kill* (1996), σε σκηνοθεσία του Joel Schumacher. Βλ. *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson, Film and the Law, ό.π., 141.* Στις παλαιότερες κινηματογραφικές ταινίες και περίπου έως τη δεκαετία του 1980 οι δικηγόροι, οι οποίοι είναι σχεδόν πάντα λευκοί, ετεροφυλόφιλοι άνδρες, παρουσιάζονται, κατά κανόνα, ως αξιοπρεπείς και αξιοσέβαστοι άνθρωποι και ως ικανοί και αξιόπιστοι επαγγελματίες. Αντίθετα, από τη δεκαετία του 1980 και εντεύθεν, το δικηγορικό επάγγελμα απεικονίζεται να βρίθει ανήθικων, άπληστων ή και ανίκανων δικηγόρων. Οι δε δικηγορικές εταιρείες επίσης χρωματίζονται με μελανά χρώματα. Οι *Greenfield, Osborn και Robson, ό.π., 117,* εύστοχα παρατηρούν: “*Traditionally the lawyer in the law film is a straight white male and this typology dominates the films of the past 50 years. Thus we find the lawyer is James Stewart in Anatomy of a Murder (1959), Gregory Peck in Cape Fear (1961) and To Kill a Mockingbird (1962), Paul Newman in The Young Philadelphians (1959) and The Verdict (1982), Harrison Ford in Presumed Innocent (1990), Nick Nolte in Cape Fear (1991) or Matthew McConaughey in A Time to Kill (1996). There are evidently a number of characteristics which appear to be missing in such portrayals; in some 750 films in which lawyers make an appearance, there have been few women, fewer ethnic minority and almost no gay lawyers*”. Από την άλλη, οι λιγοστές γυναίκες δικηγόροι απεικονίζονται συνήθως σκληρές και επιθετικές, αλλά παρουσιάζουν και την τάση να είναι υπέρ-συναισθηματικές. Η προσωπική τους ζωή είναι κατά κανόνα μοναχική και ενίοτε η κρίση τους θολώνεται από τη ρομαντική εμπλοκή με τους πελάτες τους. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader, Law and Popular Culture, ό.π., 62-63* και *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice, ό.π., Introduction, xx.*

³⁰⁹ Βλ. υποσημείωση 283.

³¹⁰ Βλ. *Matthias Kuzina, The Social Issue Courtroom Drama, ό.π., 79-80.* Βλ. επίσης, *David Black, Law in Film, ό.π., 59.*

ανήκουν αποκλειστικά σε ένα εξ αυτών των υποειδών, αλλά αντίθετα αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, υβρίδια (hybrid courtroom dramas), υπό την έννοια ότι συνδυάζουν στοιχεία και χαρακτηριστικά από περισσότερα είδη, τα οποία διαπλέκονται μεταξύ τους. Επιπλέον, πολλές ταινίες με στοιχεία δικαστικού φιλμ ενδέχεται να έχουν παράλληλα στοιχεία από άλλα κινηματογραφικά είδη όπως το μελόδραμα (melodrama), το western, η επιστημονική φαντασία (science fiction) κ.λπ.³¹¹ Άλλα πάλι φιλμ, και μάλιστα δεν μπορούν να χαρακτηριστούν αμιγώς νομικά (legal films), καθώς η πλοκή τους δεν σχετίζεται με μια νομική υπόθεση, μια ακροαματική διαδικασία ή με ήρωες (ή κακοποιούς) δικηγόρους και νομικούς εν γένει, ωστόσο στον πυρήνα τους λανθάνει ένας έντονος δικαιοκρίσιμος προβληματισμός που τα καθιστά ελκυστικά για τους νομικούς και προσελκύει την προσοχή και τον σχολιασμό τους. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσεται ένας ιδιαίτερος μεγάλος αριθμός ταινιών, οι οποίες εκ πρώτης όψεως ενδέχεται να φαίνονται ασύνδετες με τον δικαιοκρίσιμο κόσμο, σε μια δεύτερη ανάγνωση, όμως, εγείρουν νομικές ανησυχίες που έρχονται σε πρώτο πλάνο.

Anatomy of a Murder (1959) και Thelma and Louise (1991): Ένα Εξωστρεφές και Ένα Εσωστρεφές Νομικό Φιλμ

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δικαστικά δράματα, το οποίο περιλαμβάνει αρκετές από τις «κλασικές» συμβάσεις του είδους,³¹² είναι η ταινία *Anatomy of a Murder* (1959)³¹³. Το φιλμ θεωρείται επίσης ένα από τα καλλιτεχνικώς εξοχότερα παραδείγματα νομικών ταινιών και χαρακτηρίστηκε από μεγάλη καλλιτεχνική αναγνώριση³¹⁴ και εμπορική επιτυχία, ενώ αγαπήθηκε ιδιαίτερα και από τους νομικούς σχολιαστές.³¹⁵ Η

³¹¹ Σχετικά με την «ανάμιξη» των κινηματογραφικών ειδών που ενδέχεται να παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τον νομικό, βλ. *Anthony Chase*, *Civil Action Cinema*, L. Rev. M.S.U.-D.C.L., 1999, 945, 945-946.

³¹² Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 24-25 και *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, ό.π., 15-16.

³¹³ Σε σκηνοθεσία του Otto Preminger.

³¹⁴ Η ταινία προτάθηκε για πλήθος βραβείων, μεταξύ των οποίων και για επτά βραβεία Oscar. Βλ. τα σχετικά στοιχεία στον ιστότοπο IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0052561/awards?ref_=tt_awd, επίσκεψη στις 10.09.2019. Επίσης, βλ. τις εκθιαστικές κριτικές δεκαπέντε κριτικών που γράφουν για κάποια από τα πιο έγκριτα κινηματογραφικά περιοδικά στον κόσμο, στον ιστότοπο IMDb: [https://www.imdb.com/title/tt0052561/criticreviews?ref_=tt_ov_rt](https://www.imdb.com/title/tt0052561/criticreviews?ref_=tt_ov_rt;)·, επίσκεψη στις 10.09.2019.

³¹⁵ Βλ. *Nick Pinkerton*, *Anatomy of a Murder*, 24 *Legal Stud. F.*, 2000, 661, *του ιδίου*, *Anatomy of a Murder: Atomization of a Murder*, *On Film/ Essays*- February 22, 2012, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο της The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/2155-anatomy-of-a-murder-atomization-of-a-murder>, επίσκεψη στις 10.09.2019 και *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π. 23.

ταινία είναι αξιομνημόνευτη για ένα πλήθος σπουδαίων χαρακτηριστικών και στοιχείων,³¹⁶ κυρίως όμως ξεχωρίζει, στα μάτια του νομικού θεατή τουλάχιστον, για την ειλικρίνεια, την αληθοφάνεια και τον κυνισμό με τα οποία αντιμετωπίζει τα δικαιοδικά ζητήματα που τίθενται στην ταινία, αλλά και για το φυσικό ύφος με το οποίο εξιστορεί τη δίκη, σε αντίθεση με το σύνηθες, υπέρ-δραματοποιημένο ύφος ανάλογων ταινιών.³¹⁷ Η αληθοφάνεια αυτή κατά πάσα πιθανότητα οφείλεται αφενός στο γεγονός ότι τόσο ο συγγραφέας του ομώνυμου μυθιστορήματος, *John Voelker*, όσο και ο σκηνοθέτης της ταινίας, *Otto Preminger*, ήταν νομικοί³¹⁸ και αφετέρου στο γεγονός ότι ο *Voelker* βάσισε το αφήγημά του σε μια αληθινή δικαστική υπόθεση δολοφονίας, στην οποία είχε ο ίδιος υπηρετήσει ως συνήγορος υπεράσπισης.³¹⁹

Η ταινία, ένα σημαντικό μέρος της οποίας διαδραματίζεται εντός της δικαστικής αίθουσας, αφορά τη δολοφονία ενός άνδρα, την οποία έχει ομολογήσει και για την οποία κατηγορείται ο αξιωματικός του αμερικανικού στρατού, Lt. Frederick Manion. Την υπεράσπιση του κατηγορουμένου αναλαμβάνει ο ταπεινός επαρχιώτης, πλην ικανότατος δικηγόρος, Paul Biegler,³²⁰ ο οποίος έχει προσφάτως καθαιρεθεί από δημόσιος κατήγορος. Ο κατηγορούμενος ισχυρίζεται ότι δολοφόνησε το θύμα, γιατί αυτό είχε πριν από λίγο βιάσει τη σύζυγό του. Η υπεράσπιση του κατηγορουμένου δεν είναι εύκολη υπόθεση.³²¹ Η ταινία εμπεριέχει αρκετούς νευραλγικούς δικαιοδικούς προβληματισμούς. Ένας εξ αυτών σχετίζεται με το κεφαλαιώδους σημασίας ερώτημα περί των ηθικών ορίων εντός

³¹⁶ Όπως για το έξυπνο σενάριο του Wendell Mayes (βασισμένο στο ομώνυμο ευπώλητο μυθιστόρημα του John Voelker, ο οποίος το εξέδωσε με το ψευδώνυμο Robert Traver), για την εξέχουσα σκηνοθεσία του Otto Preminger, για την υπέροχη μουσική του Duke Ellington, για τις αιχμαλωτιστικές ερμηνείες των πρωταγωνιστών, ακόμα και για τους έξυπνούς και πρωτότυπους τίτλους αρχής.

³¹⁷ Βλ. *Orit Kamir*, *Framed- Women in Law and Film*, ό.π., 24.

³¹⁸ Ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, John Voelker, είχε υπηρετήσει για πολλά χρόνια τη δικαιοσύνη ως κατήγορος, συνήγορος υπεράσπισης και δικαστής, ενώ ο σκηνοθέτης, Otto Preminger, είχε σπουδάσει νομικά και ήταν γιός δικηγόρου. Επίσης, ο Joseph Welch, ο οποίος ενσάρκωσε τον δικαστή Weaver, δεν ήταν επαγγελματίας ηθοποιός, αλλά δικηγόρος.

³¹⁹ Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π. 23-24.

³²⁰ Τον οποίο ενσαρκώνει ο James Stewart.

³²¹ Η μοναδική πιθανή υπεράσπιση αυτής της ανθρωποκτονίας θα μπορούσε να βασιστεί στην επίκληση μιας σπουδαίας πρόκλησης από πλευράς του θύματος, η οποία θα έκανε έναν εχέφρονα και λογικό άνθρωπο να χάσει τον αυτοέλεγχό του και να σκοτώσει «εν βρασμό». Ωστόσο, αυτή η υπεράσπιση δεν μπορεί να τύχει επίκλησης, γιατί είχε περάσει αρκετή ώρα μεταξύ του χρονικού σημείου που ο δράστης έμαθε για τον βιασμό και του χρονικού σημείου που πυροβόλησε το θύμα.

των οποίων είναι θεμιτό να κινούνται οι συνήγοροι υπεράσπισης, προκειμένου να αμυνθούν στις κατηγορίες εναντίον των εντολέων τους. Αναμφίβολα υπάρχει μια λεπτή διαχωριστική γραμμή μεταξύ της ηθικά αποδεκτής ενημέρωσης του εντολέα σχετικά με τον ισχύοντα νόμο και τις πρακτικές συνέπειές του και της ηθικά ανάρμοστης καθοδήγησης ή συνδρομής του εντολέα στην κατασκευή μιας ψευδούς εκδοχής των γεγονότων, ώστε να επιτευχθεί η (άδικη) απαλλαγή του. Τέτοιοι προβληματισμοί εγείρονται, για παράδειγμα, από τη διάσημη σκηνή στην οποία ο δικηγόρος Paul Biegler, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι δεν υπάρχει κανένας άλλος αποτελεσματικός τρόπος υπεράσπισης,³²² καθοδηγεί τον εντολέα του με μαεστρία στην απόφαση να επικαλεστεί παράνοια, προκειμένου να πείσει τους ενόρκους να μην τον καταδικάσουν.³²³

Ένας ακόμα ουσιώδης δικαιοκός προβληματισμός, με δύο σκέλη που αποτελούν ουσιαστικά τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, ενυπάρχει αφενός στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπιζόταν και εξακολουθεί συχνά να αντιμετωπίζεται μια

³²² Ο σχετικός διάλογος έχει ως εξής:

Paul Biegler: ...there are four ways I can defend murder. Number 1: It wasn't murder. It was suicide or accidental. Number 2: You didn't do it. Number 3: You were legally justified. Like protecting your home or self-defence. Number 4: The killing was excusable.

Lt. Manion: Where do I fit into this rosy picture?

Paul Biegler: I'll tell you where you don't fit. You don't fit in any of the first three.

Lt. Manion: Why wouldn't I be legally justified in killing the man who raped my wife?

Paul Biegler: The time element. If you'd caught him in the act, the shooting might be justified. But you didn't. You had time to get the police. You didn't do that, either. You're guilty of murder, premeditated and with vengeance. That's first-degree murder in any court of law.

³²³ Ασφαλώς, ο συνήγορος γνωρίζει ότι ο κατηγορούμενος δεν είναι παράφρων, παρ' όλα αυτά με ένα υπομειδίαμα ειρωνείας του λέει στο τέλος της σχετικής σκηνής: «... δεξ εάν μπορείς να θυμηθείς πόσο τρελός ήσουν». Ολόκληρος ο κρίσιμος διάλογος είναι αυτός:

Paul Biegler: What's your legal excuse, Lieutenant? What's your legal excuse for killing Barney Quill?

Lt. Manion: Not justification, huh?

Paul Biegler: Not justification. Excuse.

Lt. Manion: Just excuse, huh? What excuses are there?

Paul Biegler: How should I know? You're the one that plugged Quill.

Lt. Manion: I must've been mad.

Paul Biegler: How's that?

Lt. Manion: I said I must've been mad.

Paul Biegler: A bad temper's no excuse.

Lt. Manion: I mean, I must've been crazy. Am I getting warmer?

Paul Biegler: Okay, Sulo. I'm going...

Lt. Manion: Am I getting warmer?

Paul Biegler: I'll tell you that after I've talked to your wife. In the meantime, see if you can remember just how crazy you were.

γυναίκα, η οποία καταγγέλλει τον βιασμό της, και αφετέρου στο γεγονός ότι ο σύζυγος, ο πατέρας ή ο αδελφός της επικαλούνται διαχρονικά ένα κοινωνικό-πολιτισμικό-νομικό «έρεισμα» για να δικαιολογήσουν τη δολοφονία του βιαστή της ή του εραστή της ή ακόμα και της ίδιας της γυναίκας. Στην ταινία, η σύζυγος του κατηγορούμενου, Laura Manion, τοποθετείται νοερά στο εδώλιο και υφίσταται έναν λεπτομερή, εξευτελιστικό και κακοποιητικό έλεγχο που εκτείνεται από τον τρόπο που ντύνεται και χτενίζει τα μαλλιά της έως την προσωπική της ζωή και τις καθημερινές συνήθειές της. Η συνήθης (απαράδεκτη) συνεπαγωγή είναι ότι η γυναίκα που ντύνεται λιγότερο συντηρητικά ή διάγει έναν απελευθερωμένο βίο είναι αναξιόπιστη ή συμπεριφέρεται με τρόπο που υποδηλώνει τη συναίνεσή της στην προσβολή της γενετήσιας ελευθερίας της. Συγχρόνως, η ταινία παραπέμπει σε κάποιο σημείο, αλλά υπόρρητα σε όλη τη διάρκειά της- στον «άγραφο νόμο»³²⁴ που δίνει το «δικαίωμα» στον σύζυγο να σκοτώσει αν ανακαλύψει ότι η σύζυγός του έχει σεξουαλικές σχέσεις με κάποιον άλλον.³²⁵ Ο κανόνας αυτός, ενίοτε αναγνωριζόμενος και δια γραπτού νόμου, σταδιακά βρέθηκε σε αχρησία, αλλά μόνον τύποις,³²⁶ αφού στην ουσία εξακολουθεί να ασκεί επιρροή σε δικαστές και ενόρκους³²⁷, όπως και στην

³²⁴ Η *Orit Kamir* ασκεί δριμεία κριτική στην ταινία για το γεγονός ότι, όπως υποστηρίζει, αυτή «αναζωογονεί», στηρίζει και δοξάζει τον «άγραφο νόμο»: “By reviving, supporting, and glorifying the unwritten law, *Anatomy of a Murder* reinforces the honor-based value system, with its blunt, overwhelming implications regarding gender roles and women’s sexuality. Further still, the unwritten law was historically used in times of potential women’s liberation to fortify the patriarchal social order. By resorting to the unwritten law, *Anatomy* egresses to nineteenth-century conservative attempts to curb women’s nascent rights”, βλ. *Framed- Women in Law and Film*, ό.π., 119.

³²⁵ Βλ. *Orit Kamir*, στο βιβλίο της με τίτλο *Framed- Women in Law and Film*, ό.π., 112-131. Περισσότερο να ειπωθεί ότι ο «άγραφος νόμος» παραπέμπει σε (παρωχημένες;) αντιλήψεις, σύμφωνα με τις οποίες οι γυναίκες ήταν οιονεί ιδιοκτησία του συζύγου τους, ο οποίος είχε δικαίωμα προστασίας της περιουσίας του, αλλά και της οικογενειακής τιμής. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 36.

³²⁶ Για παράδειγμα, στο παρελθόν ο άγραφος αυτός κανόνας αναγνωριζόταν σύμφωνα με γραπτό νόμο στις Πολιτείες του Νέου Μεξικού, του Τέξας και της Γιούτα και σύμφωνα με δικαστική απόφαση στην Πολιτεία της Γεωργίας των Η.Π.Α.. Βλ. *Michael Asimow and Shannon Mader*, ό.π., 36.

³²⁷ Βλ. για παράδειγμα, στις Η.Π.Α., στις αρχές της δεκαετίας του 1990, την περίπτωση δικαστή που καταδίκασε έναν άντρα σε φυλάκιση δεκαοκτώ μηνών για τη δολοφονία της συζύγου του, η οποία τον απατούσε. Ο δικαστής ιώθοντας συμπάθεια για τον δράστη δήλωσε: “I seriously wonder how many married men... would have the strength to walk away... without inflicting some corporal punishment... I shudder to think what I would do”. Βλ. *Karl Vick*, Md, Judge Taking Heat in Cuckolded Killer Case, *Washington Post*, October 30, 1994, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1994/10/30/md-judge-taking-heat-in-cuckolded-killer-case/1a8d9744-6dee-4bd1-9abb-eb5f0a91c67c/>, επίσκεψη στις 02.08.2019. Βλ. επίσης στις Η.Π.Α., στις αρχές της δεκαετίας του 1990, την περίπτωση κατά την οποία ο δικαστής είπε στη γυναίκα που υπέστη τραύμα (για το οποίο χρειάστηκαν δεκαεπτά

περίπτωση της ταινίας, όπου ο άγραφος αυτός νόμος μάλλον έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αθωωτική ετυμηγορία των ενόρκων.

Η ταινία *Thelma and Louise* (1991)³²⁸ είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα νομικού φιλμ που, ενώ ουδεμία σχέση έχει με δικαστικά μέγαρα, ακροαματικές διαδικασίες και μαχόμενους νομικούς, στην πραγματικότητα πραγματεύεται το ζήτημα της απουσίας του δικαίου και του τρόπου με τον οποίο αυτή επηρεάζει τις ζωές των ανθρώπων. Το φιλμ ξεσήκωσε έναν έντονο δημόσιο διάλογο, στον οποίο συμμετείχαν μεταξύ άλλων και νομικοί.³²⁹ Την ταινία διατρέχουν δύο θεμελιώδεις και διαχρονικοί δικαιοκοί προβληματισμοί: Πρώτον, ο νόμος δεν είναι, όπως οφείλει, αποτελεσματικός και προστατευτικός για όλους και δη για εκείνους που μάλλον τον χρειάζονται περισσότερο, όπως είναι οι πρωταγωνίστριες του φιλμ, οι οποίες ζουν στις παρυφές της κοινωνίας, απ' όπου η φωνή τους δεν φθάνει μέχρι τα κέντρα της (δικαιοκικής) εξουσίας.³³⁰ Και δεύτερον, οι άνθρωποι που μένουν απροστάτευτοι από τον νόμο, όπως οι πρωταγωνίστριες του φιλμ, ενίοτε αναγκάζονται να τον παραβιάσουν, προκειμένου να πετύχουν ένα είδος

ράμματα) από τον εν διαστάσει σύζυγό της ότι ο ξυλοδαρμός της δεν ήταν εντελώς απρόκλητος. Ο κατηγορούμενος καταδικάστηκε σε είκοσι οκτώ ημέρες φυλάκιση, τις οποίες μπορούσε να εκτίσει τα σαββατοκύριακα. Βλ. *Shirley Wiegand*, *Deception and Artifice: Thelma, Louise, and the Legal Hermeneutic*, 22 Okla. City U. L. Rev., 1997, 25, 48, η οποία παραπέμπει σε: *Laura A. Kiernan*, *Victim "Stunned" by N.H. Judge; Comments, Sentence in Domestic Assault Prompt Outrage*, Boston Globe, June 5, 1993, σε *Metro/Region 1*. Βλ. ακόμα τη σχετική δήλωση ενός εκ των ενόρκων της πραγματικής δίκης, στην οποία έχει βασιστεί το μυθιστόρημα και το σενάριο της ταινίας, στους *Michael Asimow and Shannon Mader*, *Law and Popular Culture*, ό.π., 36.

³²⁸ Σε σκηνοθεσία του Ridley Scott.

³²⁹ Μάλιστα, στο πλαίσιο της κίνησης «Δίκαιο και Κινηματογράφος», η ταινία έλαβε μεγαλύτερη προσοχή από αυτήν που έχουν λάβει αρκετά δικαστικά δράματα. Βλ. *Orit Kamir*, *Framed- Women in Law and Film*, ό.π., 2.

³³⁰ Η ταινία, αν και έχει γυριστεί και διαδραματίζεται σχεδόν τριάντα χρόνια πριν, δυστυχώς παραμένει τραγικά επίκαιρη. Αρκεί κάποιος να ανατρέξει στο- παγκόσμιο ή εγχώριο- ειδησεογραφικό υλικό των τελευταίων μόνο μηνών για να αντιληφθεί ότι το γυναικείο φύλο εξακολουθεί να θυματοποιείται με τρομακτικούς ρυθμούς, να κακοποιείται και να τρομοκρατείται από αμέτρητα εγκλήματα με θύτες σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα άνδρες. Το νομικό σύστημα, του οποίου αρχιτέκτονες και λειτουργοί υπήρξαν διαχρονικά και σε μεγάλο βαθμό εξακολουθούν να είναι άνδρες, αποτυγχάνει στην πλειοψηφία των περιπτώσεων να προστατεύσει τις γυναίκες ή έστω να αποδώσει δικαιοσύνη. Όσον αφορά τα εγκλήματα κατά της γενετήσιας ελευθερίας, πολλές φορές η αποτυχία αυτή είναι αποτέλεσμα της εγγενούς δυσπιστίας του συστήματος απέναντι στη γυναίκα που καταγγέλλει ένα έγκλημα, αλλά και της βαθιά ριζωμένης κοινωνικής πεποίθησης ότι δήθεν τα όρια μεταξύ συναίνεσης και βίας είναι δυσδιάκριτα. Σε πολλά νομικά συστήματα και δη σε αυτό της Αμερικής, όπου διαδραματίζεται και γυρίστηκε η ταινία, η καταγγέλλουσα ένα σεξουαλικό έγκλημα υφίστατο μέχρι πρότινος έναν εξουχιστικό έλεγχο της προσωπικότητάς της και του πρότερου σεξουαλικού της βίου, ο οποίος επηρέαζε την έκβαση της υπόθεσης. Βλ. γενικά *Ann Althouse*, *Thelma and Louise and the Law: Do Rape Shield Rules Matter*, 25 Loy. L. A. L. Rev., 1992, 757.

δικαιοσύνης, την οποία το δίκαιο και οι υπηρετούντες αυτό απέτυχαν να αποδώσουν.

Η ταινία διηγείται την ιστορία δύο γυναικών,³³¹ οι οποίες στη διάρκεια μια διήμερης εκδρομής παραβιάζουν επανειλημμένα τον νόμο, με αποκορύφωμα τη θανάτωση ενός άντρα που επιτίθεται και αποπειράται³³² να βιάσει τη μία εξ αυτών.³³³ Η έτερη γυναίκα, θύμα βιασμού και η ίδια στο παρελθόν, σκοτώνει τον παρ' ολίγον βιαστή της φίλης της και οι δύο τους τρέπονται σε φυγή. Όσο εξελίσσεται η ταινία και πλέον οι αρχές αναζητούν τις δύο γυναίκες, η αρχική τους αμφιταλάντευση σχετικά με το εάν θα έπρεπε να παραδοθούν

³³¹ Οι πρωταγωνίστριες της ταινίας είναι γυναίκες, δεν έχουν καταφέρει να λάβουν ανώτερη εκπαίδευση και είναι οικονομικά αδύναμες. Η Thelma είναι παντρεμένη και οικοκυρά και η Louise είναι ανύπαντρη και εργάζεται ως σερβιτόρα. Ο σύζυγος της Thelma, μια σχεδόν καρικατουριστική μορφή, είναι αδιάφορος για τη σύζυγό του, απόμακρος, απότομος και μειωτικός απέναντί της. Η Louise έχει προσκαλέσει τη φίλη της για ένα διήμερο κοντινό ταξίδι με αυτοκίνητο.

³³² Υποστηρίζεται (όχι αβάσιμα) και η άποψη ότι η σχετική σκηνή προβάλλει τον βιασμό της Thelma και όχι την απόπειρα βιασμού της. Βλ., για παράδειγμα, *Ann Althouse*, *Thelma and Louise and the Law*, ό.π., 769 και υποσημειώσεις 51 και 52 και *Shirley Wiegand*, *Deception and Artifice*, ό.π., 38. Βλ. όμως και *Mia Carter*, *The Strange Case of Callie Khouri: Public and Private Responses to Thelma & Louise*, 2 *Tex. J. Women & L.*, 1993, 125, 133 και *Susan Herman*, *Thelma and Louise and Bonnie and Jean: Images of Women as Criminals*, 2 *S. Cal. Rev. L. & Women's Stud.*, 1992, 53, 58 και 60, όπου οι συγγραφείς αναφέρονται σε απόπειρα βιασμού της Thelma.

³³³ Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού σταματούν σε ένα παρόδιο μπαρ. Εκεί γνωρίζουν τον Harlan. Η Thelma είναι φιλική μαζί του, δέχεται να χορέψουν και πίνει τα ποτά που την κερνάει. Όταν η Louise απομακρύνεται προς την τουαλέτα και η Thelma νιώθει ζαλισμένη από το ποτό και τον χορό, ο Harlan βρίσκει την ευκαιρία, προφασιζόμενος ότι η Thelma χρειάζεται καθαρό αέρα, να απομονώσει τη γυναίκα στο υπαίθριο πάρκινγκ του μπαρ, όπου της επιτίθεται σεξουαλικά. Η Thelma επανειλημμένα και επιτακτικά αρνείται να ενδώσει στην επιθυμία του και τον παρακαλεί πολλές φορές, κλαίγοντας και τρέμοντας από φόβο, να την αφήσει ήσυχη. Ο άντρας όχι μόνο δεν αποθαρρύνεται, αλλά κλιμακώνει την επίθεσή του βιαιοπραγώντας εναντίον της και αποπειράται να τη βιάσει. Η Louise, για την οποία αργότερα μαθαίνουμε ότι έχει υπάρξει θύμα βιασμού στο παρελθόν και η οποία εν τω μεταξύ αναζητά τη Thelma και ακούει τις φωνές και παρακλήσεις της προς τον Harlan, κρατάει στα χέρια της το όπλο που νωρίτερα της έχει δώσει η Louise και διατάζει τον άντρα να σταματήσει. Ακολουθεί ένας γλαφυρός διάλογος κατά τον οποίο ο Harlan είναι ειρωνικός, απειλητικός, χυδαίος και προκλητικός. Το σενάριο αναφέρει:

HARLAN Now, calm down. We were just havin' a little fun.

Louise glances at Thelma. Thelma shakes her head no.

LOUISE Looks like you've got a real fucked up idea of fun. Now turn around.

Louise starts to back away, but the gun is still close to his face. His pants are undone in the front.

She is still backing away with the gun raised. Thelma is inching away as well.

LOUISE Just for the future, when a woman's crying like that, she's not having any fun!

Louise lowers the gun and stares at him for a second. Then she turns and walks away. Thelma does, too.

HARLAN (pulling up his pants) Bitch. I should have gone ahead and fucked her.

Louise stops in her tracks.

LOUISE What did you say?

HARLAN I said suck my cock.

Η Louise τον πυροβολεί και τον σκοτώνει.

στην αστυνομία και με το εάν το νομικό σύστημα θα τις πιστέψει και θα τις προστατεύσει³³⁴ εξελίσσεται στη βεβαιότητα ότι ο νόμος θα τις αντιμετωπίσει με δυσπιστία και θα τις τιμωρήσει αυστηρά. Σταδιακά οι πρωταγωνίστριες νιώθουν μια ολοένα εντεινόμενη αποξένωση από τον νόμο και εξακολουθούν να τον παραβιάζουν, έως τη στιγμή που, παγιδευμένες από τους διώκτες τους, βρίσκονται σε αδιέξοδο και αποφασίζουν να πέσουν στο κενό του Grand Canyon, αντί να παραδοθούν στο σύστημα που ήδη τις έχει απογοητεύσει και έχει προδώσει την εμπιστοσύνη τους.³³⁵

Σε γενικές γραμμές μπορεί να ειπωθεί ότι η ταινία υπήρξε αντικείμενο δριμείας κριτικής από αρκετούς άνδρες σχολιαστές, ενώ αντίθετα έτυχε θερμής υποδοχής από πολλές γυναίκες. Οι επικριτές της ταινίας επιδόθηκαν σε ένα μπαράζ βιτριολικών και συχνά ακραίων επιθέσεων κατά της ταινίας, χαρακτηρίζοντάς την, μεταξύ άλλων, ένα ανούσιο, κακόβουλο και τοξικό θέαμα, το οποίο κινδύνευε να διαφθείρει τους θεατές, και κυρίως τις γυναίκες, με τα μηδενιστικά, αυτοκαταστροφικά και πρωτόγονα νοήματά του.³³⁶ Πολλές γυναίκες, όμως, είδαν την ταινία ως ένα σκοτεινό, γενναίο και ειλικρινές φεμινιστικό αφήγημα που

³³⁴ Οι δύο γυναίκες συζητούν για το εάν θα πρέπει να παραδοθούν στην αστυνομία. Αμφιβάλλουν εάν τα όργανα του νόμου θα τις πιστέψουν και εάν θα κατανοήσουν την πράξη της Louise. Η αφελής Thelma προτείνει να παραδοθούν και να διηγηθούν στην αστυνομία τι πραγματικά συνέβη, ελπίζοντας να κερδίσουν την κατανόησή τους. Στον διάλογο αυτό και ιδίως στην απάντηση της Louise συμπυκνώνεται η πεμπτουσία του φιλμ:

Thelma: Shouldn't we, uh, go to the cops? I mean, I think we ought to tell the police.

Louise: Tell 'em what, Thelma, just what do you think we should tell 'em, huh?

Thelma: I don't know. Just tell 'em what happened.

Louise: Which part?

Thelma: All of it, but that he was raping me.

Louise: Just about a hundred goddamn people saw you dancing cheek to cheek with him all night. Who's going to believe that? We don't live in that kind of world, Thelma!

³³⁵ Στο τέλος της ταινίας οι γυναίκες βρίσκονται αντιμέτωπες με ένα δίλημμα που θα έχει μοιραία κατάληξη. Ένας ολόκληρος στόλος δεκάδων περιπολικών με πάνοπλους αστυνομικούς, συνοδεία ελικοπτέρου, κυνηγάει το αυτοκίνητο των πρωταγωνιστριών. Όταν φθάνουν στο χείλος του Grand Canyon, οι γυναίκες αντιλαμβάνονται ότι η σύλληψή τους είναι αναπόφευκτη. Αρνούνται να παραδοθούν στο νομικό σύστημα, το οποίο νιώθουν ότι όχι μόνο δεν θα τις προστατέψει, αλλά θα τις τιμωρήσει και θα τις εκδικηθεί. Αποφασίζουν να πέσουν στο κενό, χαμογελούν πλατιά, αγκαλιάζονται, κρατιούνται χέρι- χέρι και οδηγούν το αυτοκίνητο στον γκρεμό.

³³⁶ Βλ. για παράδειγμα *Fred Bruning, A Lousy Deal for Women-and Men, MACLEAN's, August 12, 1991*, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://archive.macleans.ca/article/1991/8/12/a-lousy-deal-for-women-and-men>, επίσκεψη στις 03.09.2019, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: "Trying to find substance in *Thelma & Louise* is like searching for proof of God in the New York Mets' laundry pile-hardly worth the effort". Βλ. *Mia Carter, The Strange Case of Callie Khouri, ό.π., 125-126*, όπου παραπέμπει στον *John Leo, Toxic Feminism on the Big Screen, U.S. News & World Report, June 10, 1991, 20* και παραθέτει αποσπάσματα από το κείμενό του.

κατάφερε να απεικονίσει, μάλλον για πρώτη φορά, το αίσθημα έντονης ανασφάλειας, αδικίας και απόγνωσης που νιώθουν πολλές γυναίκες μέσα στην παραδοσιακά ανδροκρατούμενη κοινωνία, η οποία συνήθως αδιαφορεί γι' αυτές.³³⁷ Επιπλέον, «διάβασαν» το φιλμ ως μια φαντασιακού χαρακτήρα επανάσταση και εκδίκηση σαν απάντηση στην κακοποίηση των γυναικών, αλλά και στην εκκωφαντική κωφότητα που επιδεικνύει η κοινωνία και το νομικό σύστημα.³³⁸

Αυτό το σημαντικό χάσμα μεταξύ των απόψεων των σχολιαστών μάλλον δεν μπορεί να αποδοθεί απλώς σε διαφορετικά κινηματογραφικά γούστα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η Thelma και η Louise είναι για κάποιους δύο ανόητες και αδίστακτες “Killer Bimbos”³³⁹ που επιδεικτικά περιφρονούν τον νόμο και απειλούν την πολιτισμένη κοινωνία, ενώ για κάποιους άλλους δύο (αντι)ηρωίδες που ερχόμενες αντιμέτωπες με την ανδρική βία και τη δικαϊκή αδιαφορία «πήραν την κατάσταση στα χέρια τους» και απέδωσαν κάποιας μορφής (φαντασιακή) δικαιοσύνη. Η άποψη κάποιου για το φιλμ αυτό βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις προσωπικές του εμπειρίες και, πρωτίστως, με την αντίληψη του θεατή αυτού για τον νόμο, το νομικό σύστημα εν γένει και την (αν)ικανότητά του να προστατέψει συγκεκριμένα μέλη της κοινωνίας.³⁴⁰ Η θερμή αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ανταγωνιστικών αναγνώσεων της ταινίας καταδεικνύει με τον πλέον σαφή τρόπο ότι η οπτική γωνία από την οποία βλέπει το φιλμ κάθε θεατής εξαρτάται από πολυάριθμους παράγοντες, όπως η φυλή, το φύλο, ο κοινωνικός, μορφωτικός και οικονομικός χώρος στον οποίο ζει και οι

³³⁷ Βλ. για παράδειγμα γενικά: Shirley Wiegand, *Deception and Artifice*, ό.π., Ann Althouse, *Thelma and Louise and the Law*, ό.π., Susan Herman, *Thelma and Louise and Bonnie and Jean*, ό.π., Aspasia Kotsopoulos, *Gendering Expectations: Genre and Allegory in Readings of Thelma and Louise*, *Left History Journal*, Volume 8, No2, 2002, 10, Jacinda Read, *Popular Film/Popular Feminism: The Critical Reception of the Rape-Revenge Film*, 2000, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Νότιγγαμ της Βρετανίας: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/january-2000/read1.pdf>, επίσκεψη στις 20.08.2019, Karen Hollinger, *In the Company of Women- Contemporary Female Friendship Films*, University Of Minnesota Press, 1998, Chapter 4, Caitlin Gibson, *25 Years Ago, 'Thelma & Louise' Was a Radical Statement. Sadly, it still is*, *The Washington Post*, April 20, 2016, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/25-years-ago-thelma-and-louise-was-a-radical-statement-sadly-it-still-is/2016/04/20/9abf1ea6-0256-11e6-9203-7b8670959b88_story.html?noredirect=on, επίσκεψη στις 03.09.2019.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Βλ. *Richard Grenier*, *Killer Bimbos*, *Commentary Magazine*, September 1991, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.commentarymagazine.com/articles/killer-bimbos/>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

³⁴⁰ Βλ. *Shirley Wiegand*, *Deception and Artifice*, ό.π., 27 και 34-40.

εξαρτημένες από αυτούς τους παράγοντες εμπειρίες που είχε μέχρι τη στιγμή που είδε την ταινία.³⁴¹ Ένα προνομιούχο μέλος της κοινωνίας, για το οποίο το νομικό σύστημα λειτουργεί, όπως, φερ' ειπείν, ένας λευκός, οικονομικά ισχυρός άντρας, ενδέχεται να δει το φιλμ ως ένα προκλητικό και οχληρό φληνάφημα που απειλεί το κοινωνικό status quo. Δεν θα μπορούσε όμως να ειπωθεί το ίδιο και για μία γυναίκα και δη μια γυναίκα που σε κάποια φάση της ζωής της έχει νιώσει ότι το σύστημα αποτυγχάνει να σταθεί δίπλα της ή δίπλα σε άλλες γυναίκες-θύματα στη θέση των οποίων θα μπορούσε να βρεθεί και η ίδια.

V. Ο Κινηματογράφος ως Εργαλείο του Δικαίου

A. Η Κινηματογραφική Μυθοπλασία στην Υπηρεσία του Νομικού

Ένα, ίσως εύλογο, ερώτημα, που τέθηκε ήδη πριν από τις αρχές της κίνησης «Δίκαιο και Λογοτεχνία» και το οποίο αφορά και τη σχέση δικαίου και κινηματογράφου, είναι γιατί ο νομικός ή ο φοιτητής μιας Νομικής Σχολής να επιδοθεί στη μελέτη ενός προϊόντος μυθοπλασίας.³⁴² Εκ πρώτης όψεως, ένα αφήγημα, ανεξαρτήτως του τρόπου εξιστόρησής του, π.χ. μέσω της λογοτεχνίας, του θεάτρου, του κινηματογράφου κ.λπ., ενδέχεται να φαίνεται μάλλον περιττό για τη νομική εκπαίδευση ή τη νομική πράξη. Αναντίρρητα, το δίκαιο διατυπώνεται, θεμελιώνεται, ερμηνεύεται και εφαρμόζεται στα θεωρητικά νομικά συγγράμματα, στα Συντάγματα, στους νόμους, στους κώδικες, στις δικαστικές αποφάσεις, που άπαντα εν αφθονία βρίσκονται στη διάθεση του εκκολλαπτόμενου ή εν ενεργεία νομικού. Ωστόσο, δυστυχώς, δύσκολα μπορεί κάποιος να ισχυρισθεί ότι το ίδιο συμβαίνει και με το Δίκαιο-με δέλτα κεφαλαίο. Αυτό, έννοια δύσκολα οριζόμενη και ακόμα πιο δύσκολα επιτεύξιμη, αδυνατεί, συχνά, να αναδυθεί από το στείο νομικό κείμενο. Πράγματι, το Δίκαιο, όρος μάλλον συγγενής με τη δικαιοσύνη και την ηθική, όχι μόνο είναι πολλές φορές δυσεύρετο στη νομική βιβλιογραφία και πράξη, αλλά ενίοτε τίθεται σε κίνδυνο από αυτές. Το δικαιοσύνη σύμπαν, χαρακτηριζόμενο συχνά από τη δυσνόητη και άκαμπτη γλώσσα των νομικών κειμένων, από την εύπλαστη γενικότητα, αοριστία και αμφισημία των νομικών εννοιών, από τις δαιδαλώδεις και ενίοτε καφκικές, χρονοβόρες και κοστοβόρες διαδικασίες, αποτυγχάνει σε ουκ ολίγες περιπτώσεις να αποδώσει Δίκαιο. Ο

³⁴¹ Idem.

³⁴² Στο ερώτημα αυτό απαντάει ήδη το 1907 ο έγκριτος Αμερικάνος νομικός και ακαδημαϊκός, *John H. Wigmore*, ο οποίος δημοσίευσε μια λίστα με περίπου 375 μυθιστορήματα νομικού ενδιαφέροντος και αναφέρθηκε στους λόγους για τους οποίους η μελέτη των μυθιστορημάτων αυτών είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τους νομικούς. Βλ. γενικά *List of Legal Novels*, 2 Ill. L. R., 1907-1908, 574.

δογματικός χαρακτήρας της νομικής επιστήμης και το γράμμα του νόμου καθαυτό ρέπουν εκ φύσεως στον διαχωρισμό των υπό κρίση καταστάσεων σε άσπρες και μαύρες, αδυνατώντας να προσεγγίσουν όλες εκείνες τις ενδιάμεσες, αμέτρητες αποχρώσεις του γκρι, εντός των οποίων βρίσκεται συνήθως η ανθρώπινη κατάσταση και δράση. Η μυθοπλασία αντίθετα, τείνει να εστιάζει, να διηγείται, να στοχάζεται και να αναστοχάζεται πάνω στην παλέτα των γκρι αποχρώσεων και να ακροβατεί μεταξύ των δυσδιάκριτων, πολλές φορές, ορίων της ανθρώπινης συμπεριφοράς.³⁴³ Ο *John H. Wigmore* παρατηρεί ότι η μυθοπλασία «... είναι ένας κατάλογος χαρακτήρων της ζωής. Και ο νομικός πρέπει να γνωρίζει την ανθρώπινη φύση. Πρέπει να αντιμετωπίζει με κατανόηση τα είδη της, τα κίνητρά της. Όλα αυτά δεν μπορεί να τα βρει τριγύρω του... δεν μπορεί να τα μάθει από προσωπική εμπειρία... Για αυτή τη γνώση πρέπει να στραφεί στη μυθοπλασία, η οποία είναι η πινακοθήκη των πορτρέτων της ζωής».³⁴⁴

Η παγκόσμια μυθοπλασία ομοιάζει με ένα τεράστιο αποθετήριο δικαιοκών ιδεών, εικόνων και προβληματισμών που συνθέτουν διαφορετικές περιόδους δικαιοσύνης αντιλήψεις.³⁴⁵ Η μυθοπλασία παρουσιάζει στον αναγνώστη ή στον θεατή εναλλακτικές παραστάσεις του κόσμου και δη της νομικής τάξης και σχολιάζει επ' αυτών.³⁴⁶ Κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης ενός βιβλίου ή της θέασης μιας ταινίας, ο νομικός καλείται να συμμετέχει σ' ένα παράλληλο, φανταστικό σύμπαν, καθοδηγούμενος να βιώσει μια εναλλακτική (δεύτερη) ζωή.³⁴⁷ Το νομικό πρόβλημα που περιλαμβάνεται στο αφήγημα εξερευνάται και προσεγγίζεται μέσα από τα μάτια των χαρακτήρων του έργου, με αποτέλεσμα η ευαισθησία και η κατανόηση του νομικού να καλλιεργούνται και να εμπλουτίζονται. Έτσι, ο νομικός που έρχεται σε επαφή με τη μυθοπλασία αναπτύσσει τα ενσυναισθητικά αντανακλαστικά του, αφού εισδύει αναπόφευκτα στη ζωή των λογοτεχνικών ή κινηματογραφικών ηρώων (ή αντιηρώων) της, γίνεται για λίγο μέρος αυτής και μεταλαμβάνει ένα ακόμα θραύσμα της ανθρώπινης κατάστασης και της περίπλοκης και ατελούς της φύσης.³⁴⁸ Έρχεται επίσης σε επαφή με μειονοτικές και περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, των οποίων η ιστορία σπάνια βρίσκεται στη νομική

³⁴³ Βλ. *Amnon Reichman*, *The Production of Law (and Cinema): Preliminary Comments on an Emerging Discourse*, *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, Vol. 17, 2007, 457, 459.

³⁴⁴ Βλ. *John H. Wigmore*, *List of Legal Novels*, ό.π., 579.

³⁴⁵ Βλ. *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 69.

³⁴⁶ Βλ. *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 70.

³⁴⁷ Βλ. *Wayne Booth*, *The Company We Keep - An Ethics of Fiction*, University of California Press, 1988, 339.

³⁴⁸ Βλ. υποσημείωση 7.

βιβλιογραφία και των οποίων η φωνή ακόμα σπανιότερα ακούγεται στα νομικά αμφιθέατρα.³⁴⁹

Επιπροσθέτως, η μυθοπλασία προκαλεί ευθέως και κλονίζει τις κατεστημένες παραστάσεις και προκαταλήψεις που έχει ο νομικός για τον νόμο και το νομικό σύστημα ως φορέων μιας εμπεδωμένης, ορθολογικής, προσιτής και αγαθής δικαιοσύνης, φέρνοντας στο προσκήνιο την ενίοτε παράλογη, γκροτέσκα και καταστροφική φύση του δικαίου, την πανούργα συμπεριφορά κάποιων δικηγόρων, την ευήθεια ή την ηθική αδιαφορία κάποιων δικαστών κ.λπ.³⁵⁰ Ο μονολιθικός και δογματικός χαρακτήρας του δικαίου βάλλεται και αμφισβητείται, όταν ένα έργο μυθοπλασίας παρουσιάζει εναλλακτικές προσεγγίσεις ενός νομικού προβλήματος και μάλιστα συχνά ανταγωνιστικές μεταξύ τους.³⁵¹ Ο νομικός, αναγνώστης ή θεατής, βρίσκεται έτσι μέσα σε αμήχανες, μετέωρες και συχνά οριακές καταστάσεις, στις οποίες η ηθική της «νομικής ορθότητας» τίθεται σε αμφισβήτηση και αναδύονται βαθύτερες διερωτήσεις γύρω από ζητήματα δικαιοσύνης και ηθικής.³⁵² Σε αυτό το συγκείμενο, ο νομικός έρχεται αντιμέτωπος με το προσωπικό του αξιακό σύστημα, το οποίο αναγκάζεται να επαναδιαπραγματευτεί, απέναντι σε ένα νέο αφηγηματικό φόντο, ικανό να εγείρει σ' αυτόν αμφιβολίες περί του ηθικού ερείσματος του συστήματος αυτού.³⁵³

Στα έργα μυθοπλασίας, το νομικό ζήτημα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο περιβάλλον και αποτελεί μόνο μέρος αυτού.³⁵⁴ Σε ένα μυθιστόρημα ή σε μία κινηματογραφική ταινία το νομικό πρόβλημα είναι, θα μπορούσε να λεχθεί, ένα μόνο εξάρτημα του μηχανισμού μιας περίτεχνα πολυδιάστατης πλοκής,

³⁴⁹ Βλ. γενικά *Julius Getman et al.*, *Colloquy: Human Voice in Legal Discourse*, 66 *Tex. L. Rev.*, 1988, 577.

³⁵⁰ Βλ. *John Denvir*, *William Shakespeare and the Jurisprudence of Comedy*, 39 *Stan. L. Rev.*, 1987, 825, 840 και *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 70. Βλ. επίσης γενικά *Richard Weisberg*, *Law in and as Literature: Self-Generated Meaning in the "Procedural Novel"*, in Clayton Koelb and Susan Noakes (Eds.), *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, Cornell University Press, 1988, 224.

³⁵¹ Βλ. *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 72.

³⁵² Βλ. *Nicole Rafter*, *Shots in the Mirror*, ό.π., Preface to the Second Edition.

³⁵³ Ο *J. Allen Smith* έχει υποστηρίξει ότι η μυθοπλασία είναι ένας «χώρος» εντός του οποίου εγείρονται (και επιλύονται) ηθικά ζητήματα σχετικά με την έννομη τάξη. Βλ. γενικά *J. Allen Smith*, *Law and the Humanities: A Preface*, 29 *Rutgers L. Rev.*, 1976, 223, *του ιδίου*, *Aspects of Law and Literature: The Revival and the Search for Doctrine*, 9 *U Hartford Stud. in Literature*, 1977, 213, *του ιδίου*, *The Coming Renaissance in Law and Literature*, 30 *J Legal Educ.*, 1979, 13, *του ιδίου*, *Job and the Anguish of the Legal Profession: An Example of the Relationship of Literature, Law and Justice*, 32 *Rutgers L. Rev.*, 1979, 66, *J. Allen Smith and John Paul Laughlin*, *Afterword: Law, Literature and Ethics*, 4 *Miss. CL. Rev.*, 1984, 327 και *J. Allen Smith and Kathi J. Moore*, *Law and Literature: A Symposium: A Case History with a Happy Ending*, 2 *ALSA Forum*, no. 1, 1977, 21. Βλ. επίσης *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 71. Βλ. ακόμα *James Boyd White*, *Law and Literature: "No Manifesto"*, 39 *Mercer L. Rev.*, 1988, 739, 741, όπου ο συγγραφέας αναφέρει ότι η λογοτεχνία περιπλέκει την αίσθηση που έχει ο καθένας για τον εαυτό του και για τον κόσμο.

³⁵⁴ Βλ. *C.R.B. Dunlop*, *Literature Studies in Law Schools*, ό.π., 69.

της οποίας η εξέλιξη εξαρτάται και πυροδοτείται από πλήθος διασυνδεδεμένων και αλληλοεπιδρώντων παραγόντων που βρίσκονται έξω από τον, εν στενή εννοία, νομικό κόσμο. Στον νομικό που έρχεται σε επαφή με τη μελέτη ενός τέτοιου αφηγήματος δίνεται η δυνατότητα να «δει» τον νόμο ως ψηφίδα του ευρύτερου κοινωνικο-πολιτισμικού μωσαϊκού, στο οποίο αυτός είναι ένθετος. Να παρατηρήσει τα γεγονότα έξωθεν του νομικού «οικοσυστήματος». Να επεκτείνει την οπτική του πέρα και έξω από την εργαλειακή ανάλυση του δικαίου. Να ξεφύγει από την ευλαβική προσήλωση στο γράμμα του νόμου και να ερευνήσει «τις ενέργειές του αλλά και την ίδια τη νομική πράξη αποπλαισιωμένες από τη δογματική τους στοιχείωση και τα θεωρητικά συμφραζόμενα, πέρα από τον χώρο της θεωρητικής βεβαιότητας, αναπλαισιωμένες μέσα σε κοινωνικά συμφραζόμενα».³⁵⁵ Με λίγα λόγια, να αποκτήσει κοινωνική αντίληψη για το «ποιος είναι και τι κάνει» και ιδανικά, να αναζητήσει το ηθικό έρεισμα της συμπεριφοράς και του ρόλου του, και εάν δεν καταφέρει να το εντοπίσει, να αναθεωρήσει και να επαναδιαπραγματευτεί τη θέση και τη δράση του.³⁵⁶

Πέραν όλων των ανωτέρω εκτιθέμενων, ο κινηματογράφος προσφέρεται για μελέτη και ανάλυση από τον νομικό για έναν επιπλέον λόγο: Στην πραγματικότητα, υποστηρίζουν κάποιοι μελετητές, το δίκαιο διαρκώς «αναπροσδιορίζεται» και «επαναεφευρίσκεται» εντός του «νοητικού χώρου» μιας κουλτούρας.³⁵⁷ Εντός δηλαδή ενός ξεχωριστού, νοητού χώρου, ο οποίος υφίσταται προκειμένου οι κοινωνίες να θέτουν υπό αμφισβήτηση τους κατεστημένους θεσμούς, όπως είναι για παράδειγμα το δίκαιο, να οραματίζονται εναλλακτικούς τρόπους ύπαρξης και συνύπαρξης και να εξετάζουν τα όρια των δυνατοτήτων και αντοχών τους.³⁵⁸ «Ο «νοητικός χώρος» «είναι γεμάτος με διάφορα είδη αφηγημάτων, τα οποία λειτουργούν ως εργαλεία αφηγηματικής επίλυσης προβλημάτων και φαίνεται να σχετίζονται με

³⁵⁵ Θανάση Παπαχρίστου, Μαρίνας Μαροπούλου, Ανδρέα Χέλμη, ό.π., 22.

³⁵⁶ Όπως καταδείχθηκε από την προηγηθείσα συζήτηση, ένα έργο μυθοπλασίας είναι ικανό να διεγείρει και να καλλιεργήσει την ενσυναίσθηση του νομικού. Τα έργα μυθοπλασίας εξιστορούν συγκεκριμένα γεγονότα και συνήθως το κάνουν με θαυμαστή αληθοφάνεια και πειστικότητα. Μια «χειροπιαστή», «τρισιδιάστατη» ιστορία βρίσκεται πολύ πιο κοντά σε μια πραγματική εμπειρία, με αποτέλεσμα να έχει τη δύναμη να προκαλέσει μια «ενσυναίσθητική» αντίδραση στον αποδέκτη της, ο οποίος μπορεί να ταυτιστεί με το πάσχον υποκείμενο του αφηγήματος και να νιώσει συναισθήματα που η αφηρημένη νομική θεωρία αδυνατεί, προφανώς, να προκαλέσει. Όταν κάποιος συμπάσχει, νοιάζεται και όταν νοιάζεται, ενδέχεται να προσανατολίσει τη δράση του έτσι ώστε να συμβάλει στην ανακούφιση του πάσχοντος και στην αποτροπή ενός ανάλογου κινδύνου που απειλεί άλλους συνανθρώπους του ή και τον ίδιο.

³⁵⁷ Βλ. *Alanna Doherty*, *Filmic Contributions*, ό.π., 695-696, η οποία παραπέμπει στους *Anthony Amsterdam and Jerome Bruner*, *Minding the Law, How Courts Rely on Storytelling, and How their Stories Change the Ways We Understand the Law- and Ourselves*, Harvard University Press, 2002. Η ιδέα του «νοητικού χώρου» (“noetic space”) προτάθηκε από τους *Anthony Amsterdam* και *Jerome Bruner* προκειμένου να περιγράψουν τη λειτουργική δύναμη της συλλογικής φαντασίας μιας κοινωνίας.

³⁵⁸ *Idem*.

τον προσανατολισμό των απόψεων μιας κουλτούρας σχετικά με το τι συνιστά κανονιστικότητα (ιδεολογία) και τι τελειότητα (ουτοπία) και σχετικά με το πώς θα σφυρηλατηθεί μια διαλεκτική μεταξύ τους».³⁵⁹ Ο κινηματογράφος λειτουργεί θαυμάσια ως ένα από αυτά τα είδη αφηγήματος, δεδομένου του γεγονότος ότι είναι ιδιαίτερα προσβάσιμος στο ευρύ κοινό, αποτελώντας μέρος της κυρίαρχης λαϊκής κουλτούρας και δεδομένης της ευκολίας με την οποία δημιουργεί αληθοφανείς και συναισθηματικά φορτισμένες απεικονίσεις.³⁶⁰

Judgment at Nuremberg (1961)

Το βασισμένο σε ιστορικά γεγονότα, δικαστικό δράμα μυθοπλασίας, *Judgment at Nuremberg* (1961)³⁶¹ παραδίδει (εισαγωγικά) μαθήματα ιστορίας και φιλοσοφίας του δικαίου και αποτελεί μια εξάισια αφορμή για στοχασμό και προβληματισμό σχετικά με την ουσία και τη φύση του δικαίου και ιδίως σχετικά με τη σχέση του δικαίου με την ηθική. Παράλληλα, προκαλεί το ενδιαφέρον και ίσως την αμηχανία του νομικού θεατή, θέτοντάς του ένα θεμελιώδες ερώτημα: Οφείλουν οι νομικοί και δη οι δικαστές ενός κράτους να υπακούουν και να εφαρμόζουν τους νόμους του, όταν αυτοί είναι καταφανώς ανήθικοι; Ο νομικός θεατής έρχεται έτσι αντιμέτωπος με τις πρακτικές συνέπειες και τη σημασία της μακραίωνης αντιπαράθεσης μεταξύ φυσικού και θετικού δικαίου, η οποία αναζωπυρώθηκε το 1958 με αφορμή μία δικαστική απόφαση μεταπολεμικού Γερμανικού δικαστηρίου που στον πυρήνα της εξέταζε τη φύση του ναζιστικού δικαίου. Πράγματι, η απόφαση αυτή³⁶² πυροδότησε έναν από τους πλέον

³⁵⁹ "Noetic space is "stocked with narrative genres that serve as tools of narrative problem-solving, and seem to have a lot to do with orienting a culture's views on what constitutes normativity (ideology) and excellence (utopia) and how to foster the dialectic between them". Βλ. *Alanna Doherty*, *Filmic Contributions*, ό.π., 695-696, η οποία παραπέμπει στον *Michael Ferrari* (Ed.), *The Pursuit of Excellence Through Education*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2002, 209.

³⁶⁰ Βλ. *Alanna Doherty*, *Filmic Contributions*, ό.π., 695-696.

³⁶¹ Σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer.

³⁶² Η δικαστική αυτή απόφαση εκδόθηκε το 1949 από ένα γερμανικό δικαστήριο, το οποίο εξέτασε την υπόθεση μιας γυναίκας που κατηγορείτο για το αδίκημα της παράνομης στέρησης της ελευθερίας του συζύγου της. Αυτό το αδίκημα προβλεπόταν στον Γερμανικό Κώδικα του 1871 και είχε παραμείνει σε ισχύ και κατά τη ναζιστική περίοδο. Η κατηγορούμενη το 1944 είχε καταγγείλει στις ναζιστικές αρχές τον σύζυγό της για τα προσβλητικά σχόλια που αυτός είχε κάνει εναντίον του Χίτλερ. Σύμφωνα με κάποιον ναζιστικό νόμο πράγματι ήταν παράνομο να κάνει κάποιος τέτοια σχόλια, ωστόσο η σύζυγος δεν είχε νομική υποχρέωση να καταγγείλει τον σύζυγό της. Ο σύζυγός της δικάστηκε από ναζιστικό δικαστήριο, κρίθηκε ένοχος και καταδικάστηκε σε θάνατο, όμως δεν εκτελέστηκε, αλλά εστάλη στο πολεμικό μέτωπο. Η κατηγορούμενη ενώπιον του μεταπολεμικού δικαστηρίου σύζυγος υπερασπίστηκε την πράξη

ενδιαφέροντες φιλοσοφικο-δικαιικούς διαλόγους του εικοστού αιώνα μεταξύ δύο κορυφαίων καθηγητών της φιλοσοφίας του δικαίου, του *H. L. A. Hart* και του *Lon Fuller*. Το Hart- Fuller debate, όπως έμεινε στην ιστορία, δημοσιεύθηκε στο έγκριτο νομικό περιοδικό *Harvard Law Review* το έτος 1958 και στην ουσία αφορούσε στη σχέση δικαίου και ηθικής, καταδεικνύοντας το χάσμα μεταξύ της φιλοσοφίας του φυσικού δικαίου και του νομικού θετικισμού.³⁶³ Ο *Hart* υποστήριξε τον νομικό θετικισμό και την άποψη ότι δεν υπάρχει απαραίτητα σύνδεση μεταξύ ηθικής και δικαίου. Αντίθετα, ο *Fuller*, ως υποστηρικτής του φυσικού δικαίου, ισχυρίστηκε ότι η ηθική είναι η πηγή της δεσμευτικότητας του νόμου.

Η ταινία επίσης βασίζεται σε ένα ιστορικό γεγονός: Μετά την ολοκλήρωση της περιώνυμης Δίκης της Νυρεμβέργης, στην οποία δικάστηκαν οι μεγαλύτεροι εγκληματίες πολέμου του ναζιστικού καθεστώτος ενώπιον του Διεθνούς Στρατοδικείου, έλαβαν χώρα δώδεκα ακόμα σχετικές δίκες. Οι δίκες αυτές, αποκαλούμενες και επακόλουθες δίκες, πραγματοποιήθηκαν επίσης στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας, μεταξύ του Οκτωβρίου του 1946 και του Απριλίου του 1949 και συζητήθηκαν ενώπιον τριμελούς Αμερικανικού δικαστηρίου. Οι κατηγορούμενοι ανήκαν σε διάφορες κατηγορίες κατώτερων αξιωματούχων του ναζιστικού καθεστώτος, οι οποίοι συνέβαλαν με τις πράξεις τους στη διάπραξη εγκλημάτων πολέμου και εγκλημάτων κατά της ανθρωπότητας.³⁶⁴ Σε μία εξ αυτών των δικών, στην

της ισχυριζόμενη ότι έπραξε σύμφωνα με τον ναζιστικό νόμο και ως εκ τούτου δεν είχε διαπράξει κάποιο έγκλημα. Το εφετειακό δικαστήριο την έκρινε ένοχη γιατί, όπως ανέφερε, οι σχετικοί ναζιστικοί νόμοι ήταν «αντίθετοι στη συνείδηση και στο αίσθημα δικαιοσύνης όλων των αξιοπρεπών ανθρώπινων πλασμάτων». Αυτό το σκεπτικό ακολούθησαν και άλλες μεταπολεμικές αποφάσεις γερμανικών δικαστηρίων και σύμφωνα με τον *H. L. A. Hart* αυτές οι αποφάσεις «χαιρετίστηκαν ως ένας θρίαμβος των δογμάτων του φυσικού δικαίου και ως σημαίνουσες την ανατροπή του νομικού θετικισμού», βλ. *Positivism and the Separation of Law and Morals*, *Harvard Law Review*, Vol. 71, No. 4, 1958, 593, 618-619. Βλ. επίσης γενικά *David Dyzenhaus*, *The Grudge Informer Case Revisited*, *New York University Law Review*, Vol. 83, No. 4, 2008, 1000.

³⁶³ Βλ. γενικά *H. L. A. Hart*, *Positivism and the Separation of Law and Morals*, ό.π., και *Lon Fuller*, *Positivism and Fidelity to Law: A Reply to Professor Hart*, *Harvard Law Review*, Vol. 71, No. 4, 1958, 630.

³⁶⁴ Οι δώδεκα επακόλουθες δίκες ήταν: Υπόθεση #1: Η Δίκη των Ιατρών, Υπόθεση #2: Η Δίκη του Μίλχ, Υπόθεση #3: Η Δίκη των Δικαστικών, Υπόθεση #4: Η Δίκη του Πόολ, Υπόθεση #5: Η Δίκη του Φλικ, Υπόθεση #6: Η Δίκη της I.G. Farben, Υπόθεση #7: Η Δίκη των Ομήρων, Υπόθεση #8: Η Δίκη της RuSHA, Υπόθεση #9: Η Δίκη των Einsatzgruppen, Υπόθεση #10: Η Δίκη του Κρουπ, Υπόθεση #11: Η Δίκη των Διπλωματών, Υπόθεση #12: Η Δίκη του Γενικού Επιτελείου. Βλ. τις σχετικές πληροφορίες (και στην ελληνική γλώσσα) στον επίσημο ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (*United States Holocaust Memorial Museum*): <https://>

αποκαλούμενη «Δίκη των Δικαστικών» ή «Υπόθεση 3», οι κατηγορούμενοι ήταν δεκαέξι Γερμανοί δικαστές, οι οποίοι διώκονταν για «δικαστικές» δολοφονίες και άλλες ακρότητες, τις οποίες διέπραξαν καταστρέφοντας τις έννοιες του νόμου και της δικαιοσύνης και χρησιμοποιώντας τις στρεβλωμένες πλέον δομές του νομικού συστήματος για να καταδιώξουν, να υποδουλώσουν και να εξοντώσουν αμέτρητους ανθρώπους.³⁶⁵

Το φιλμ αφηγείται τη δίκη τεσσάρων³⁶⁶ εξ αυτών των δικαστών. Οι Τρεις είχαν ακραία ναζιστικά φρονήματα και με προθυμία εφάρμοσαν τους νόμους του Τρίτου Ράιχ. Ωστόσο, το φιλμ εστιάζει στην περίπτωση του τέταρτου δικαστή, Ernst Janning, ο οποίος, σύμφωνα με το φιλμικό αφήγημα, ήταν διαπρεπής νομικός και καθηγητής της νομικής επιστήμης, είχε συγγράψει το δημοκρατικό Σύνταγμα της Βαϊμάρης και διέκειτο αρνητικά προς τον Αδόλφο Χίτλερ και το ναζιστικό καθεστώς. Ο Janning κατά τη διάρκεια της δίκης εμφανίζεται μετανωημένος και ομολογεί τα εγκλήματα που διέπραξε. Η ταινία, με επίκεντρο τις τραγικές φιγούρες του κατηγορούμενου Ernst Janning και του Αμερικάνου προεδρεύοντος δικαστή, Dan Haywood, εγείρει ουσιώδη πολιτικά και φιλοσοφικά ερωτήματα σχετικά με τον ρόλο ενός δικαστή που καλείται να εφαρμόσει καταφανώς άδικους και συχνά ειδικούς νόμους, ενώ παράλληλα εξετάζει την ατομική νομική, αλλά και ηθική ευθύνη ενός τέτοιου δικαστή ως γριναζιού μίας τεράστιας γραφειοκρατικής ιεραρχίας.³⁶⁷

Το κρίσιμο- τελικά όμως ρητορικό- ερώτημα που διατρέχει όλη την ταινία είναι: Έχει καθήκον ένας δικαστής να υπακούει και να επιβάλλει τυφλά το θετικό δίκαιο που ισχύει σε έναν δεδομένο χωροχρόνο, ακόμα και εάν αυτό προδήλως παραβιάζει κάθε, ρητή ή σιωπηρή, νομική και ηθική αξία του

encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/subsequent-nuremberg-proceedings-abridged-article, επίσκεψη στις 09.07.2019. Βλ. επίσης *Trials of War Criminals Before the Nuernberg Military Tribunals, Volume III, "The Justice Case"*, United States Government Printing Office, Washington, 1952, Preface. Ολόκληρος ο τόμος είναι διαθέσιμος στον επίσημο ιστότοπο της βιβλιοθήκης του Κογκρέσου των Η.Π.Α.: https://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/pdf/NT_war-criminals_Vol-III.pdf, επίσκεψη στις 09.07.2019.

³⁶⁵ Idem και *Trials of War Criminals Before the Nuernberg Military Tribunals*, ό.π., 32-33. Σχετικά με τη γερμανική «δικαιοσύνη» κατά τη διάρκεια της ναζιστικής περιόδου και ιδιαιτέρως σχετικά με τον ρόλο των δικαστών, βλ. επίσης την ενδιαφέρουσα ανάλυση στο βιβλίο του *Ingo Muller, Hitler's Justice- The Courts of the Third Reich*, Harvard University Press, 1991, 271-283.

³⁶⁶ Όπως αναφέρεται παραπάνω οι κατηγορούμενοι στην πραγματικότητα ήταν δεκαέξι και όχι τέσσερις. Οι τέσσερις κατηγορούμενοι στην ταινία είναι φανταστικοί χαρακτήρες.

³⁶⁷ Βλ. γενικά *Susanne Davies, From Maycomb to Nuremberg: Cinematic Visions of Law, Legal Actors and American Ways*, *International Journal of Law in Context*, 8(04), 2012, 449.

σύγχρονου ανθρώπινου πολιτισμού ή, αντιθέτως, βαρύνεται από το καθήκον ανυπακοής στον νόμο αυτό; Η δίκη στη Νυρεμβέργη έφερε τους Γερμανούς δικαστές αντιμέτωπους με μια αδιέξοδη κατάσταση. Είναι σαφές ότι η μόνη απόφαση που θα απάλλασσε τους Γερμανούς δικαστές από νομικούς και ηθικούς προβληματισμούς θα ήταν η παραίτηση από το λειτούργημά τους αμέσως μετά τη θεσμοθέτηση των φρικτών ναζιστικών νόμων. Αντίθετα, η παραμονή τους στον δικαστικό κλάδο τους εγκλώβισε σε μία διλημματική κατάσταση χωρίς διέξοδο. Εάν οι δικαστές επέλεγαν να εφαρμόσουν την αποτρόπαιη ναζιστική νομοθεσία, στέλνοντας εκατοντάδες ή και χιλιάδες αθώους ανθρώπους στα βασανιστήρια και τον θάνατο, θα βρίσκονταν αντιμέτωποι με τη συνείδησή τους και εν τέλει αντιμέτωποι με τη δικαιοσύνη του μεταπολεμικού Αμερικανικού στρατοδικείου. Εάν, από την άλλη, επέλεγαν την ανυπακοή στον ναζιστικό νόμο, το καθεστώς θα τους αντικαθιστούσε άμεσα και θα τους τιμωρούσε, πιθανότατα στερώντας τους τη ζωή ή την ελευθερία τους.

Το φιλμ γυρίστηκε το 1961 και έκανε πρεμιέρα τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους.³⁶⁸ Η χρονική αυτή στιγμή μάλλον δεν είναι τυχαία: Πρώτον, σχεδόν δώδεκα χρόνια μετά τη λήξη και της τελευταίας εκ των Δικών της Νυρεμβέργης, οι μνήμες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και οι μεταπολεμικές αποκαλύψεις γύρω από το Ολοκαύτωμα και τις ασύλληπτες βαρβαρότητας διαστάσεις του ήταν ακόμα νωπές στις συνειδήσεις του αμερικανικού- και του διεθνούς- κοινού. Δεύτερον, μια άλλη κρίσιμη σχετική δίκη, αυτή ενός εκ των πρωτεργατών του Ολοκαυτώματος, του Adolf Eichmann, έλαβε χώρα στο Ισραήλ το 1961, μετά τη σύλληψή του το 1960, και απασχόλησε τον διεθνή νομικό κόσμο αλλά και την παγκόσμια κοινή γνώμη, φέρνοντας πάλι στο προσκήνιο το ζήτημα της τιμωρίας των ναζιστών αξιωματικών, αλλά και προβληματισμούς σχετικά με τη νομιμοποίηση του δικαστηρίου του Ισραήλ.³⁶⁹ Μάλιστα, η απόφαση του δικαστηρίου ανακοινώθηκε στις 15 Δεκεμβρίου του 1961,³⁷⁰ μόλις τέσσερις μέρες πριν την επίσημη

³⁶⁸ Βλ. τον ιστότοπο IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0055031/?ref_=ttls_li_tt, επίσκεψη στις 09.07.2019.

³⁶⁹ Βλ. *Lawrence Douglas, The Memory of Judgment*, ό.π., 97-182, για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση της δίκης του Adolf Eichmann. Επίσης, βλ. γενικά το βιβλίο της *Hannah Arendt, Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ- Έκθεση για την Κοινοτοπία του Κακού*, Εκδόσεις Νησίδες, 2009.

³⁷⁰ Βλ. *Hannah Arendt, Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ*, ό.π., 194.

πρεμιέρα της ταινίας στις Η.Π.Α.³⁷¹. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κατηγορούσα αρχή στη δίκη του Eichmann έκανε ευθεία επίκληση, μεταξύ άλλων, και στις αρχές του φυσικού δικαίου, παραθέτοντας αποσπάσματα από μεγάλους νομικούς στοχαστές που προέκριναν την εφαρμογή των αρχών αυτών, όπως ο *Hugo Grotius* και ο *William Blackstone*.³⁷² Τρίτον, το 1961 το ζήτημα της ευθύνης των δικαστών που εφάρμοζαν νόμους, οι οποίοι αντέκριντο σε νομικές ή ηθικές αξίες που ενστερνίζονταν τα αποκαλούμενα πολιτισμένα έθνη, ήταν εξαιρετικά επίκαιρο στο (πολιτισμένο) έθνος των Η.Π.Α., στο οποίο την περίοδο εκείνη οι δικαστές του αμερικανικού Νότου εφάρμοζαν ανήθικους και επονειδιστους νόμους περί φυλετικού διαχωρισμού και φυλετικής καθαρότητας.³⁷³

Η ταινία πρωτοτυπεί ως προς το γεγονός ότι βασικός πρωταγωνιστής της δεν είναι ο κατηγορός ή ο δικηγόρος υπεράσπισης, όπως είθισται στα δικαστικά δράματα, αλλά ο προεδρεύων Αμερικάνος δικαστής, Dan Haywood. Ο δικαστής Haywood, ένας προσγειωμένος, συμπονετικός και δίκαιος άνθρωπος, προσπαθεί μάταια να κατανοήσει τις πράξεις των Γερμανών συναδέλφων του και να λάβει μια δίκαιη και σωστή απόφαση.³⁷⁴ Ο σεναριογράφος³⁷⁵ και ο σκηνοθέτης κατάφεραν να σκιαγραφήσουν ένα σοβαρό και αυθεντικό πορτραίτο ενός δικαστή που, βρισκόμενος στο επίκεντρο μιας πολιτικά και ηθικά φορτισμένης νομικής υπόθεσης παγκόσμιου ενδιαφέροντος, ακροβατεί εναγωνίως και αμφιταλαντεύεται μεταξύ αφενός της συνείδησής του, η οποία τον παραπέμπει στις θεμελιώδεις ηθικές αρχές του φυσικού δικαίου που καταδεικνύουν την ενοχή και επιτάσσουν την τιμωρία των Γερμανών συναδέλφων του και αφετέρου της νομικής του παιδείας και της προσέγγισης του

³⁷¹ Η ταινία έκανε πρεμιέρα στις Η.Π.Α. στις 19 Δεκεμβρίου του 1961 και σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες μία από τις μέρες του Δεκεμβρίου. Βλ. τον ιστότοπο IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0055031/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, επίσκεψη στις 09.07.2019.

³⁷² Βλ. *Lawrence Douglas*, *The Memory of Judgment*, ό.π., 120-121, όπου ο συγγραφέας αναφέρει: *"In addition to citing such obviously relevant authorities as the judgment of the IMT and leading cases of international law, the prosecution turned to the great works of Western jurisprudence. Quotations from William Blackstone were followed by the words of Hugo Grotius, the great seventeenth-century Dutch philosopher of natural and international law"*.

³⁷³ Βλ. *Paul Bergman and Michael Asimow*, *Reel Justice*, ό.π., 126.

³⁷⁴ Βλ. *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson*, *Film and the Law*, ό.π., 145.

³⁷⁵ Το ιδιαίτερος καλογραμμένο και (νομικά) ενδιαφέρον σενάριο της ταινίας, το οποίο χάρισε στον Abby Mann το βραβείο Oscar διασκευασμένου σεναρίου το 1962, υπήρξε το αποτέλεσμα εκτενούς (νομικής) μελέτης από τον σεναριογράφο. Βλ. γενικά *Suzanne Shale*, *The Conflicts of Law and the Character of Men: Writing Reversal of Fortune and Judgment at Nuremberg*, 30 U.S.F. L. Rev., 1996, 991.

νομικού θετικισμού, σύμφωνα με τον οποίο οι Γερμανοί δικαστές έπρατταν απολύτως σύννομα όταν εφάρμοζαν τους απάνθρωπους νόμους του ναζιστικού καθεστώτος και ως εκ τούτου θα έπρεπε να απαλλαγούν.³⁷⁶ Το φιλμ ολοκληρώνεται με την καταδίκη, με πλειοψηφία 2 προς 1, και των τεσσάρων κατηγορουμένων σε ισόβια κάθειρξη. Ο προεδρεύων δικαστής, Dan Haywood, συνοψίζει κατά την αναγγελία της απόφασης και λίγο πριν από το τέλος της ταινίας: «*Ενώπιον των λαών του κόσμου ας σημειωθεί τώρα ότι στην παρούσα απόφασή μας πρεσβεύουμε τη δικαιοσύνη, την αλήθεια και την αξία κάθε ανθρώπινου όντος*».³⁷⁷

³⁷⁶ Βλ. *Steve Greenfield, Guy Osborn and Peter Robson, Film and the Law, ό.π., 92, 145, 153-155* και *Paul Bergman and Michael Asimow, Reel Justice, ό.π., 124-128*. Ένας χαρακτηριστικός διάλογος μεταξύ του δικαστή Dan Haywood και ενός εκ των άλλων δικαστών της έδρας, του Curtiss Ives, καταδεικνύει πως το φυσικό δίκαιο και ο νομικός θετικισμός προσεγγίζουν με διαφορετικό τρόπο το κρίσιμο ζήτημα της ενοχής ή μη των κατηγορουμένων. Ο Δικαστής Curtiss Ives, ακολουθώντας τη φιλοσοφία του νομικού θετικισμού, αδυνατεί να «δει» πώς το δικαστήριο θα μπορούσε να καταδικάσει τους κατηγορούμενους ως εγκληματίες κατά της ανθρωπότητας. Από την άλλη, ο προεδρεύων δικαστής, Dan Haywood, προσεγγίζοντας τη φιλοσοφία του φυσικού δικαίου, δεν πείθεται από τη θετικιστική οπτική του συναδέλφου του: Δικαστής Curtiss Ives: Now I've collected several precedents which have bearing on the basis of the case which is the conflict between allegiance to international law and the law of one's own country. Dan, we have a mountain of material to go over here. If I may say so more pertinent is the legal basis of the case. I have the opening address of the French Prosecutor before the International Military Tribunal. It is obvious in a state organised along modern lines responsibility is confined to those who act directly for the state since they alone are in a position to judge the legitimacy of the given orders. They alone can be prosecuted. I have another from professor...now on the basis of these I don't see where the prosecution has put forward a really clear case pertaining to the charges in the indictment. Regardless of the acts committed we cannot make the interpretation that these defendants are really responsible for crimes against humanity. We've been going over these points all day. If it isn't dear now. Aren't you going to look at these precedents. Aren't you interested at all?

Δικαστής Dan Haywood: I'm interested, Curtiss. You were speaking of crimes against humanity and defendants. Yes, saying they were not responsible for their acts. I'd like you to explain that to me.

Δικαστής Curtiss Ives: I've just been explaining it.

Δικαστής Dan Haywood: Maybe, but all I've heard is a lot of legalistic double-talk and rationalisation. You know, Curtiss, when I first became a judge I knew there were certain people in town I wasn't supposed to touch. I knew that if I was to remain a judge this was so. But how do you expect me to look the other way at the murder of 6 million people?

Δικαστής Curtiss Ives: I'm not asking you to look the other way at them. I'm asking what good is it going to do to pursue this policy?

Δικαστής Dan Haywood: Curtiss, you were saying that the men were not responsible for their acts. You're going to have to explain that to me. You're going to have to explain it very carefully.

³⁷⁷ *"Before the people of the world let it now be noted that here in our decision this is what we stand for: Justice, truth and the value of a single human being"*.

B. Ο Κινηματογράφος ως Πρεσβευτής των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων

Ο κινηματογράφος, με την αιχμαλωτιστική ευγλωττία του και τη συναρπαστική του αληθοφάνεια «επιστρατεύεται» ενίοτε για να υπηρετήσει τους σκοπούς του δικαίου.³⁷⁸ Πολλές κινηματογραφικές ταινίες έχουν σαν κεντρικό θέμα τους ζητήματα σχετικά με τα ανθρώπινα δικαιώματα και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συχνά αγνοούνται ή καταπατώνται βάνουσα, όχι μόνο από απολυταρχικά καθεστώτα, αλλά και από τα αδιάφορα και κωφεύοντα νομικά συστήματα δημοκρατικών κυβερνήσεων. Μεγάλο ποσοστό αυτών των ταινιών σημειώνουν σημαντική καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία και «αγγίζουν» τη συνείδηση εκατομμυρίων ανθρώπων με τρόπο άμεσο και επιδραστικό, λειτουργώντας ως ένα είδος κοινωνικού καταλύτη που επιταχύνει τις εξελίξεις και τις αλλαγές στον δικαιοκόσμο.³⁷⁹

Επιπλέον, σε διάφορα μέρη του κόσμου, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, έχει κάνει την εμφάνισή του ένας σημαντικός αριθμός κινηματογραφικών φεστιβάλ προσανατολισμένων αποκλειστικά στα ανθρώπινα δικαιώματα.³⁸⁰ Έτσι προέκυψε ο αποκαλούμενος Κινηματογράφος Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, ο οποίος έγινε η αφορμή για στοχασμό πάνω στη σχέση μεταξύ οπτικής κουλτούρας, ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ακτιβισμού.³⁸¹ Αναφέρεται ότι το πρώτο φεστιβάλ του είδους έλαβε χώρα στην Πολιτεία του Σιάτλ των Η.Π.Α. το 1992.³⁸² Πλέον ανάλογα φεστιβάλ αποτελούν

³⁷⁸ Δεν πρέπει να ξεχνάει κάποιος ότι, δυστυχώς, ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να λειτουργήσει και ως εργαλείο προπαγάνδας στην υπηρεσία απολυταρχικών, άδικων και καταστροφικών καθεστώτων. Ένα εξαιρετικά διαφωτιστικό παράδειγμα αυτής της χρήσης και λειτουργίας προσφέρει ο γερμανικός κινηματογράφος της περιόδου της κυριαρχίας του ναζιστικού καθεστώτος (1933-1945). Από τον Χίτλερ και τους συνεργάτες του ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε ως βασικό εργαλείο πολιτικής πειθούς, προπαγάνδας και ελέγχου των μαζών. Βλ. *Eric Rentschler, The Führer's Fake: Presence of an Afterlife in Karolin Machtans and Martin Ruehl (Eds.), The Holocaust and Its Contexts- Hitler- Films from Germany- History, Cinema and Politics since 1945, Palgrave Macmillan, 2012, 37.* Βλ. επίσης γενικά *Mary-Elizabeth O'Brien, Nazi Cinema as Enchantment- The Politics of Entertainment in the Third Reich, Camden House, 2004, ιδίως 1-13.* Βλ. επιπλέον γενικά *Laura Heins, Nazi Film Melodrama, University of Illinois, 2013, ιδίως 1-12.* Βλ. ακόμα γενικά *Antje Ascheid, Hitler's Heroines- Stardom and Womanhood in Nazi Cinema, Temple University Press, 2003* και *Peter Drexler, The German Courtroom Film during the Nazi Period: Ideology, Aesthetics, Historical Context, 28 J.L. & Soc'y, 2001, 64.*

³⁷⁹ Βλ. γενικά *Λένας Διβάνη, Η Λογοτεχνία ως Απόδοση Ποιητικής Δικαιοσύνης και ως Καταλύτης Κοινωνικών Εξελίξεων, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 57.* Θα μπορούσε ίσως να λεχθεί ότι ο κινηματογράφος σήμερα διαδραματίζει ακόμα μεγαλύτερο ρόλο από αυτόν που εύστοχα παρατηρεί η συγγραφέας ότι στο παρελθόν διαδραμάτισε η λογοτεχνία, καθότι πλέον η κινηματογραφική τέχνη αποτελεί μάλλον πιο δημοφιλές λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας.

³⁸⁰ Στην αγγλική γλώσσα: Human Rights Cinema. Βλ. *Barry Collins, Human Rights Cinema: The Act of Killing and the Act of Watching, No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo), Issue 14, 2017, 65, 65* διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.nofoundations.com/NoFo14_Collins.html, επίσκεψη στις 09.07.2019.

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Idem.*

θεσμό σε διάφορες γωνιές του πλανήτη και προσελκύουν χιλιάδες θεατές, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην προώθηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και στη διάδοση της ανάγκης προάσπισής τους.³⁸³ Τα μέλη του Δικτύου Κινηματογραφικών Ταινιών για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα³⁸⁴ διοργανώνουν σαράντα δυο³⁸⁵ συναφή κινηματογραφικά φεστιβάλ παγκοσμίως, ενώ επιπλέον το Παρατηρητήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων³⁸⁶ διοργανώνει ανάλογες προβολές³⁸⁷ σε πολλές³⁸⁸ πόλεις διεθνώς. Παράλληλα, υπάρχει μια «άνθηση» της εκδοτικής δραστηριότητας που αφορά τον κινηματογράφο ανθρωπίνων δικαιωμάτων και μια αύξηση των σχετικών πανεπιστημιακών μαθημάτων σε διάφορες Σχολές, κάτι που καταδεικνύει τη δυναμική και τις προοπτικές αυτής της κατηγορίας ταινιών ως εργαλείου για τη νομική επιστήμη.³⁸⁹

Το Δίκτυο Κινηματογραφικών Ταινιών για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα υιοθέτησε το 2004 μια Χάρτα, η οποία διατυπώνει τις βασικές αρχές που (πρέπει να) διέπουν τις κινηματογραφικές ταινίες ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ορίζει ότι στην κατηγορία των ταινιών αυτών εντάσσονται όσες ταινίες πληροφορούν για τις σύγχρονες, αλλά και τις παρελθούσες, καταπατήσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων, διευκολύνουν την κατανόησή τους ή μοιράζονται το όραμα και τις φιλοδοξίες σχετικά με την καταπολέμησή τους.³⁹⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, σύμφωνα με τη Χάρτα, στην κατηγορία των ταινιών αυτών μπορούν να ενταχθούν φιλμ οποιουδήποτε είδους, συμπεριλαμβανομένων των ταινιών ντοκιμαντέρ, μυθοπλασίας, πειραματισμού ή κινουμένων σχεδίων, αρκεί να περιστρέφονται γύρω από θεμελιώδεις αρχές ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ακόμα κι αν έχουν

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ Το Δίκτυο αυτό (Human Rights Film Network) ιδρύθηκε το 2004 στην Πράγα. Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Δικτύου: <https://www.humanrightsfilmnetwork.org/home>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

³⁸⁵ Βλ. τα μέλη του Δικτύου στον επίσημο ιστότοπό του: <https://www.humanrightsfilmnetwork.org/membersAZ>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

³⁸⁶ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Human Rights Watch): <https://www.hrw.org/>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

³⁸⁷ Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Φεστιβάλ Ταινιών του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Human Rights Watch Film Festival): <https://ff.hrw.org/about>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

³⁸⁸ Το έτος 2019, στο πλαίσιο του φεστιβάλ ταινιών του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, πραγματοποιήθηκαν και θα πραγματοποιηθούν προβολές ταινιών σε δέκα πόλεις του πλανήτη. Βλ. τον επίσημο ιστότοπο του Φεστιβάλ Ταινιών του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Human Rights Watch Film Festival): <https://ff.hrw.org/cities>, επίσκεψη στις 27.09.2019.

³⁸⁹ Βλ. *Barry Collins*, *Human Rights Cinema*, ό.π., 66.

³⁹⁰ Η Χάρτα (Charter) είναι διαθέσιμη στον επίσημο ιστότοπο του Δικτύου: <https://www.humanrightsfilmnetwork.org/content/charter>, επίσκεψη στις 20.08.2019.

κινηματογραφηθεί σε χρόνο προγενέστερο της διακήρυξης της Διεθνούς Σύμβασης Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων του Ο.Η.Ε. του 1948.³⁹¹

Η πλειοψηφία αυτών των φιλμ πραγματεύεται ατομικά, κοινωνικά και πολιτικά δικαιώματα και ελευθερίες και ένας μικρότερος αριθμός πραγματεύεται θέματα που σχετίζονται με τη φτώχεια και διάφορες άλλες μορφές στερήσεων. Καταδεικνύεται λοιπόν ότι στην πραγματικότητα το σινεμά ανθρωπίνων δικαιωμάτων είναι μία μικρογραφία του διεθνούς συστήματος ανθρωπίνων δικαιωμάτων που ανεπίσημα έχει υιοθετήσει μια ανάλογη προτεραιοποίηση.³⁹²

Ιδιαίτερης μνείας χρήζει η σχέση του σινεμά ανθρωπίνων δικαιωμάτων με την έννοια της αλήθειας.³⁹³ Η θεμελιώδης αρχή από την οποία διαπνέονται όλες οι σχετικές ταινίες (ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασίες) είναι ότι αυτά τα φιλμ πρέπει πάντα να αποδίδουν την πραγματικότητα των παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων με τρόπο αληθινό, ειλικρινή και έντιμο. Παράλληλα ωστόσο, μία τέτοια ταινία δεν αρκεί να παρουσιάζει «αποδείξεις» με στείρο τρόπο, αλλά είναι απαραίτητο να προσελκύει και να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών, μετατρέποντάς τους από παθητικούς παρατηρητές σε μάρτυρες ικανούς να προβούν σε ηθικές κρίσεις και, εν τέλει, σε υπεύθυνους κοινωνούς και ακτιβιστές.³⁹⁴ Δεν είναι τυχαίο εξάλλου, ότι σημαντικό μέρος της «νομενκλατούρας» του σινεμά ανθρωπίνων δικαιωμάτων προέρχεται από την κινηματογραφική κίνηση του “cinéma vérité”, η οποία μεσουράνησε τη δεκαετία του 1960 και της οποίας οι δημιουργοί έπρεπε να δημιουργούν «αληθινές ταινίες» για την «αληθινή ζωή».³⁹⁵

Ένα από τα πλέον διαφωτιστικά και επιδραστικά άρθρα για το σινεμά ανθρωπίνων δικαιωμάτων είναι αυτό που συνέγραψε ο *Daan Bronkhorst* το 2003³⁹⁶ και το οποίο λειτούργησε ως συμπλήρωμα, τρόπον τινά, της Χάρτας

³⁹¹ Idem. Παράγραφος της Χάρτας 2.3 (Human Rights Films).

³⁹² Βλ. *Barry Collins*, *Human Rights Cinema*, ό.π., 66.

³⁹³ Idem, 68-72.

³⁹⁴ Βλ. *Sandy Flitterman-Lewis*, *Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's "Night and Fog"*, in Keith Grant, Barry & Jeannette Sloniowski (Eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne University Press, 1998, 211.

³⁹⁵ Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο σκοπός του “cinéma vérité” είναι η αποδέσμευσή του από τις συσσωρευμένες συμβάσεις της παραδοσιακής κινηματογραφικής τέχνης, με την ελπίδα να «επανεφευρεθεί» η πραγματικότητα με τρόπο που το παραδοσιακό σινεμά αποτυγχάνει να προσεγγίσει. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, ο δημιουργός πρέπει να αποκαλύψει μια μη απατηλή «αλήθεια», όσο πιο αντικειμενικά του επιτρέπει το μέσο. Βλ. *Steven Mamber*, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, The MIT Press, 1974, 3-4 και *Barry Collins*, *Human Rights Cinema*, ό.π., 67.

³⁹⁶ Human Rights Film Network- Reflections on its History, Principles and Practices, Amnesty International Film Festival, 2003, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAVKz047/um/Daan_Bronkhorst_Amnesty_International_Film_Festival.pdf, επίσκεψη στις 19.09.2019.

του Δικτύου Κινηματογραφικών Ταινιών για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα και διανεμήθηκε ευρέως στα φεστιβάλ, συμβάλλοντας και στη διατύπωση ορισμού για τις σχετικές ταινίες.³⁹⁷ Ο *Bronkhorst* έδωσε έμφαση στα ντοκιμαντέρ, τα οποία άλλωστε κυριαρχούν στα φεστιβάλ αυτά, κατατάσσοντάς τα σε τέσσερις κατηγορίες.³⁹⁸ Στην πρώτη κατηγορία ενέταξε τα επεξηγηματικά ντοκιμαντέρ (explanatory documentaries), τα οποία χρησιμοποιούν συνεντεύξεις, φωτογραφίες και εικόνες, καθώς και σχολιασμούς επ' αυτών, προκειμένου να καταγράψουν ένα ζήτημα σχετικό με τα ανθρώπινα δικαιώματα.³⁹⁹ Στη δεύτερη κατηγορία ενέταξε τα καταγγελτικά ντοκιμαντέρ (denunciatory documentaries), τα οποία εστιάζουν στην εξεύρεση και κατάδειξη των υπευθύνων για την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁴⁰⁰ Σε μια τρίτη κατηγορία ενέταξε τα ερευνητικά ντοκιμαντέρ (search documentaries), τα οποία περιγράφουν την ερευνητική προσπάθεια του δημιουργού τους για την αναζήτηση της αλήθειας πίσω από ένα πρόβλημα καταπάτησης ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁴⁰¹ Και στην τέταρτη κατηγορία ενέταξε τα ντοκιμαντέρ- μαρτυρίες (testimonial documentaries), τα οποία καταγράφουν τις εμπειρίες των θυμάτων της καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁴⁰²

Ιδίως τα ντοκιμαντέρ- μαρτυρίες έχουν μια ιδιαίτερη σχέση με τις έννοιες της αλήθειας και της πραγματικότητας, οι οποίες αποκαλύπτονται στο κοινό μέσω μίας σειράς «ρητορικών» συμβάσεων του είδους, που ενισχύουν την αίσθηση της ακριβούς αποτύπωσης και εξιστόρησης των γεγονότων.⁴⁰³ Οι συμβάσεις αυτές περιλαμβάνουν, για παράδειγμα, την έλλειψη «επιτήδευσης» στο στήσιμο και τις κινήσεις της κάμερας, αφού συνήθως επιλέγεται το κράτημα της κάμερας στο χέρι, την καταγραφή και προβολή μαρτυριών από τα ίδια τα θύματα ή συνεντεύξεων από ειδικούς στο πεδίο των ανθρωπίνων δικαιωμάτων κ.α.. Ωστόσο, ενδέχεται ενίοτε να εγείρονται αμφιβολίες για την αξιοπιστία, την ακρίβεια ή την αμεροληψία κάποιων μαρτυριών, εξαιτίας πιθανών αδυναμιών της μνημονικής λειτουργίας κάποιου

³⁹⁷ Βλ. *Barry Collins*, *Human Rights Cinema*, ό.π., 67.

³⁹⁸ Βλ. *Daan Bronkhorst*, *Human Rights Film Network*, ό.π.. Βλ. και *Keith Beattie*, *Documentary Screens- Non-Fiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, 2004, 20, όπου ο συγγραφέας αναφερόμενος στον θεωρητικό του κινηματογράφου *Bill Nichols*, παρατηρεί: “*Nichols has identified five modes of documentary representation: expository, observational, interactive, reflexive and performative*”.

³⁹⁹ *Idem*.

⁴⁰⁰ *Idem*.

⁴⁰¹ *Idem*.

⁴⁰² *Idem*.

⁴⁰³ Βλ. γενικά *Taunya Lovell Banks*, *What Documentary Films Teach Us*, ό.π. και *Barry Collins*, *Human Rights Cinema*, ό.π., 68-72. Βλ. και *Keith Beattie*, *Documentary Screens*, ό.π., 10 και 21-22.

μάρτυρα ή της επίκλησης ανεπιβεβαιώτων φημών ή έμμεσων μαρτυριών.⁴⁰⁴ Επιπλέον, τα ντοκιμαντέρ δεν προσφέρονται για κατ' αντιπαράσταση εξέταση του μάρτυρα, ούτε δίνουν την ευκαιρία στον «κατηγορούμενο» να απαντήσει στους ισχυρισμούς ενός θύματος. Πρόκειται, με λίγα λόγια, για αφηγήματα των οποίων η υπόθεση δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί ή να διαψευσθεί με διάδραση των εμπλεκόμενων μερών (θύματος και θύτη συνήθως), όπως, επί παραδείγματι, μπορεί να συμβεί εντός μίας δικαστικής αίθουσας.⁴⁰⁵

Εάν λάβουμε υπ' όψιν μας και το γεγονός ότι στα φιλμ αυτά ο δημιουργός ενδέχεται, χάριν μιας πιο «ελκυστικής» δραματοουργίας, να επέμβει σκηνοθετώντας κάποιες σκηνές ή επιλέγοντας να προβεί σε περισσότερες από μία λήψεις ή και δοκιμές («πρόβες») της ίδιας μαρτυρίας, θα πρέπει να δεχθούμε ότι η αποτελεσματικότητα ενός τέτοιου φιλμ όσον αφορά την αφύπνιση του κοινού και την πρό(σ)κλησή του για ανάληψη δράσης προϋποθέτει και υπονοεί μια σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ του δημιουργού και των θεατών, οι οποίοι θα πρέπει να εμπιστευτούν την «εντιμότητα» και την ειλικρίνεια του πρώτου.⁴⁰⁶

Ντοκιμαντέρ και Ταινίες Μυθοπλασίας περί Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων

Κάποια πρώιμα χαρακτηριστικά δείγματα ντοκιμαντέρ που καταπιάνονται με τα ανθρώπινα δικαιώματα είναι το φιλμ *The Battle of the Somme* (1916) σε σκηνοθεσία του Geoffrey Malins, το οποίο αφορά μια από τις πιο αιματηρές και ολέθριες μάχες στην ιστορία, τη μάχη του Σομμ, η οποία έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και το φιλμ *Spanish Earth* (1937) σε σκηνοθεσία του Joris Ivens, το οποίο σχετίζεται με τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο. Το φιλμ *Guernica* (1951) των

⁴⁰⁴ Idem. Βλ. και *Keith Beattie*, *Documentary Screens*, ό.π., 10, όπου ο συγγραφέας παρατηρεί εύστοχα: *“Of course, saying that a documentary representation makes a truth claim is not the same as saying that it presents truth. Distinctions of this kind inform the growing and increasingly sophisticated positions offered within documentary theory, pointing to the complex relationship of representation, reality and truth. The generalized truth claim of documentary representation may encompass a number of individual truth claims. Furthermore, not all truth claims are beyond dispute; indeed certain claims made in a documentary may be the subject of what is at times intense debate and critique (Corner, 1996: 3). Operating within such parameters, the so-called truth claim is based on a particular orientation or stance toward subject matter which is summarizable in the position, ‘Believe me, I’m of the world’ (Renov, 1993a: 30). In these terms documentary can be defined, generally, as a work or text which implicitly claims to truthfully represent the world, whether it is to accurately represent events or issues or to assert that the subjects of the work are ‘real people’”.*

⁴⁰⁵ Idem.

⁴⁰⁶ Idem.

Robert Hessens και Alain Resnais διηγείται τον βομβαρδισμό της ομώνυμης ισπανικής πόλης το 1937 από τις γερμανικές δυνάμεις και το φιλμ *Nuit et Brouillard* (1956), σε σκηνοθεσία του Alain Resnais, αφορά τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης. Άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα ντοκιμαντέρ σχετικών με τα ανθρώπινα δικαιώματα αποτελούν τα φιλμ *Hearts and Minds* (1974) σε σκηνοθεσία του Peter Davis, το οποίο εστιάζει στον πόλεμο του Βιετνάμ, *Shoah* (1985) σε σκηνοθεσία του Claude Lanzmann, το οποίο μέσα σε περισσότερες από εννέα ώρες εξιστορεί την τραγική ιστορία του Ολοκαυτώματος, καθώς και η σειρά ντοκιμαντέρ εννέα επεισοδίων *The Civil War* (1990), σε σκηνοθεσία του Ken Burns, η οποία αφορά τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο και τον θεσμό της δουλείας. Τις τελευταίες δεκαετίες τα ντοκιμαντέρ που εντάσσονται στη φιλομογραφία περί ανθρωπίνων δικαιωμάτων έχουν διευρύνει σημαντικά τους ορίζοντες και τη θεματική τους εμβέλεια. Οι ιστορίες που διηγούνται σχετίζονται πλέον με ένα ιδιαίτερα ευρύ φάσμα ζητημάτων, σχετικών, για παράδειγμα, με τη θανατική ποινή, τη βία κατά των γυναικών, τα δικαιώματα των μελών της ΛΟΑΤΚΙ⁴⁰⁷ κοινότητας, το δικαίωμα στην παιδεία και την τέχνη, το δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης, τα σεξουαλικά και αναπαραγωγικά δικαιώματα και το δικαίωμα στην ψηφιακή ασφάλεια.⁴⁰⁸ Τα ντοκιμαντέρ περί ανθρωπίνων δικαιωμάτων ενημερώνουν, αφυπνίζουν, ευαισθητοποιούν και, ιδανικά, κινητοποιούν τους θεατές σχετικά με μείζονες και επίκαιρες παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, όπως, φερ' ειπείν, αυτές που συντελούνται στο πλαίσιο του εμφυλίου πολέμου της Συρίας. Μάλιστα, το ενδιαφέρον των κινηματογραφιστών και του κοινού για τον πόλεμο αυτό είναι τέτοιο, ώστε από το 2013 έως

⁴⁰⁷ ΛΟΑΤΚΙ είναι το αρκτικόλεξο που προέρχεται από τα αρχικά γράμματα των λέξεων Λεσβία, Ομοφυλόφιλος, Αμφιφυλόφιλος, Τρανς (trans), Κουίρ (queer) και Ίντερσεξ (intersex). Σχετικά με τις σημασίες των όρων αυτών και τις παραβιάσεις και διεκδικήσεις των δικαιωμάτων της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας παγκοσμίως, βλ. τον επίσημο ιστότοπο της Διεθνούς Αμνηστίας: <https://www.amnesty.gr/news/articles/article/22359/dikaionomata-tis-loatki-koinotitas>, επίσκεψη στις 10.09.2019 και τον επίσημο ιστότοπο του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών: <https://www.unfe.org/>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

⁴⁰⁸ Βλ. για παράδειγμα τον επίσημο ιστότοπο της Διεθνούς Αμνηστίας, όπου παρέχονται πληροφορίες για το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων της Διεθνούς Αμνηστίας (Amnesty International's Human Rights Documentary Film Festival): <https://www.amnesty.org/en/latest/education/2019/04/hong-kong-documentary-film-festival/>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

το 2017 γυρίστηκαν τουλάχιστον εννέα ντοκιμαντέρ με αυτήν τη θεματική.⁴⁰⁹

Από την άλλη, μία εξαντλητική λίστα με ταινίες μυθοπλασίας που ασχολούνται με τα ανθρώπινα δικαιώματα και «μιλούν» γι' αυτά θα περιλάμβανε χιλιάδες ταινίες. Χαρακτηριστικά πρώιμα παραδείγματα τέτοιων ταινιών αποτελούν τα φιλμ *J' accuse* (1919) σε σκηνοθεσία του Abel Gance και *The Big Parade* (1925) σε σκηνοθεσία του King Vidor, τα οποία αφορούν στα δεινά του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα φιλμ που διηγούνται τις κτηνωδίες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και τις καταστροφικές του συνέπειες είναι πολυπληθή. Με τα σχεδόν σύγχρονα με τα ιστορικά γεγονότα κλασικά φιλμ *The Great Dictator* (1940) σε σκηνοθεσία του Charles Chaplin, *Germany: Year Zero* (1948) σε σκηνοθεσία του Roberto Rossellini και *Judgment at Nuremberg* (1961) σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer, αλλά και με τα μεταγενέστερα, κοσμαγάπητα και πολυβραβευμένα φιλμ *Sophie's Choice* (1982) σε σκηνοθεσία του Alan Pakula, *Schindler's List* (1993) σε σκηνοθεσία του Stephen Spielberg και *The Pianist* (2002) σε σκηνοθεσία του Roman Polanski, η κινηματογραφική τέχνη εκπαίδευσε και εξοικείωσε το ευρύ κοινό με τις ολέθριες συνέπειες του πολέμου και του Ολοκαυτώματος.

Ασφαλώς, ο κινηματογράφος δεν κατήγγειλε μόνο τη φρίκη των δύο Παγκοσμίων Πολέμων και της ναζιστικής Γερμανίας. Η ταινία *Il Conformista* (1970), σε σκηνοθεσία του Bernardo Bertolucci, διαδραματίζεται στη φασιστική Ιταλία του 1938. Το επικό φιλμ *Doctor Zhivago* (1965) σε σκηνοθεσία του David Lean και η ρωσική ταινία *Utomlennye Solntsem* (1994) σε σκηνοθεσία Nikita Mikhalkov καταγγέλλουν τις ακρότητες του Σταλινικού καθεστώτος. Το απαρτχάντ της Νοτίου Αφρικής είναι το κεντρικό θέμα ταινιών, όπως η ταινία *Cry, the Beloved Country* (1951) σε σκηνοθεσία του Zoltan Korda και η ταινία *A Dry White Season* (1989) σε σκηνοθεσία της Euzhan Palcy. Η ταινία *La Battaglia di Algeri* (1966), σε σκηνοθεσία του Gillo Pontecorvo,

⁴⁰⁹ *The Return to Homs* (2013) σε σκηνοθεσία του Talal Derki, *Red Lines* (2014) σε σκηνοθεσία των Andrea Kalin και Oliver Lukacs, *Ma'a al-Fidda* (2014) σε σκηνοθεσία των Wiam Bedirxan και Ossama Mohammed, *Fifty feet from Syria* (2015) σε σκηνοθεσία του Skye Fitzgerald, *Seven Days in Syria* (2015) σε σκηνοθεσία του Robert Rippberger, *Salam Neighbor* (2015) σε σκηνοθεσία των Zach Ingrasci και Chris Temple, *The War Show* (2016) σε σκηνοθεσία των Andreas Dalsgaard και Obaidah Zytoon, *The White Helmets* (2016) σε σκηνοθεσία του Orlando von Einsiedel και *Last Men in Aleppo* (2017) σε σκηνοθεσία των Feras Fayyad και Steen Johannessen.

περιγράφει γλαφυρά τις συνέπειες της αποικιοκρατίας, τον αγώνα των Αλγερινών για ανεξαρτησία από τη γαλλική κυβέρνηση και τη χρήση βασανιστηρίων. Τα φιλμ *Z* (1969) και *State of Siege* (1972), αμφότερα σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά, αποτελούν πολιτικά φιλμ που διηγούνται τις απόπειρες αριστερών δυνάμεων να αντισταθούν και να αγωνιστούν απέναντι στις αυταρχικές πρακτικές των κυβερνήσεων και των παρακρατικών δυνάμεων της Ελλάδας και της Παραγουάης αντίστοιχα. Τα βασανιστήρια και οι εξαφανίσεις αντιφρονούντων στη Λατινική Αμερική έχουν απασχολήσει αρκετές ταινίες από το 1980 έως σήμερα, συμπεριλαμβανομένου, για παράδειγμα, του φιλμ *Missing* (1982) σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά, που αφορά τις εξαφανίσεις που λάμβαναν χώρα στη Χιλή την περίοδο που την εξουσία κατείχε το στρατιωτικό καθεστώς. Οι κτηνωδίες των πολέμων του Βιετνάμ και της Καμπότζης αποτελούν το θέμα των ταινιών *The Deer Hunter* (1978) σε σκηνοθεσία του Michael Cimino, *Aocalypse Now* (1979) σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola και *The Killing Fields* (1984) σε σκηνοθεσία του Roland Joffé, ενώ με τον πόλεμο της Βοσνίας ασχολείται το φιλμ *No Man's Land* (2001) σε σκηνοθεσία του Danis Tanovic.

Οι απάνθρωπες συνθήκες που επικρατούν στις φυλακές διάφορων χωρών του κόσμου απασχόλησαν ταινίες, όπως το *Midnight Express* (1978) σε σκηνοθεσία του Alan Parker, που αφορά τις φυλακές της Τουρκίας και το φιλμ *Zendan-e Zanan* (2002) σε σκηνοθεσία της Manijeh Hekmat, που αφορά τις γυναικείες φυλακές του Ιράν. Η καταπίεση των γυναικών και οι διακρίσεις σε βάρος τους, καθώς και η πολιτική, ενδοοικογενειακή ή σεξουαλική βία εναντίον τους, απουσίαζαν ηχηρά από την παγκόσμια φιλομογραφία έως το τέλος της δεκαετίας του 1960. Οι ταινίες που πραγματεύονται τα ζητήματα αυτά με σοβαρότητα και ειλικρίνεια είναι σχετικά πρόσφατες και συνήθως προέρχονται από τον ανεξάρτητο κινηματογράφο. Μία εξ αυτών των ταινιών είναι η ταινία *The Magdalene Sisters* (2002) σε σκηνοθεσία του Peter Mullan, η οποία εξιστορεί τις κακουχίες, τις ταπεινώσεις και τα βάσανα που υπομένουν τρεις νεαρές γυναίκες, οι οποίες το 1964 βρέθηκαν έγκλειστες σε ένα ιρλανδικό καθολικό άσυλο για «αμαρτωλές» γυναίκες. Άλλες ταινίες που εστιάζουν στην καταπάτηση στοιχειωδών δικαιωμάτων των γυναικών είναι η ρουμανική ταινία *Maria* (2003) σε σκηνοθεσία του Călin Peter Netzer, που αφορά την ενδοοικογενειακή βία, η ταινία *Desert Flower* (2009) σε

σκηνοθεσία της Sherry Hormann, η οποία καταδικάζει την πρακτική του ακρωτηριασμού των γυναικείων γεννητικών οργάνων και η ταινία *Suffragette* (2015) σε σκηνοθεσία της Sarah Gavron, η οποία αφηγείται τον γυναικείο αγώνα για την απόκτηση του δικαιώματος ψήφου στο Λονδίνο του 1912. Ακόμα περισσότερο καθυστέρησαν οι κινηματογραφικές εξιστορήσεις της παραβίασης θεμελιωδών δικαιωμάτων ανθρώπων που ανήκουν στη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα. Το φιλμ *Philadelphia* (1993), σε σκηνοθεσία του Jonathan Demme είναι από τα πρώτα φιλμ που έφερε στο προσκήνιο τις διακρίσεις σε βάρος τους, διηγούμενο την ιστορία του ομοφυλόφιλου και οροθετικού ήρωα της ταινίας. Άλλες αξιοσημείωτες σχετικές ταινίες είναι η ταινία *Boys Don't Cry* (1999) σε σκηνοθεσία της Kimberly Peirce, η οποία αφορά τη ζωή ενός διεμφυλικού ατόμου στην Πολιτεία Nebraska των Η.Π.Α. τη δεκαετία του 1990 και το έγκλημα μίσους εναντίον του και η ταινία *Milk* (2008) σε σκηνοθεσία του Gus Van Sant, η οποία αφηγείται την ιστορία του ανοιχτά ομοφυλόφιλου Αμερικάνου ακτιβιστή Harvey Milk και των αγώνων του υπέρ των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων τη δεκαετία του 1970.

Γ. Ο Κινηματογράφος ως Αποδεικτικό Στοιχείο και ως Μαρτυρία

Ο κινηματογράφος είναι το μοναδικό μέσο που έχει τη δυνατότητα να καταγράψει- σε κινούμενη εικόνα και, από το 1927,⁴¹⁰ με ήχο- κάθε στιγμιότυπο ενός γεγονότος και να προσφέρει λύση σε προβλήματα που σχετίζονται με την εξασθένηση της μνήμης και τη λήθη.⁴¹¹ Έντονες συζητήσεις έχουν διεξαχθεί γύρω από το ερώτημα του εάν είναι νομικά ορθό και ευκαίω ένα φιλμ να χρησιμοποιείται ως αποδεικτικό στοιχείο ενώπιον ενός

⁴¹⁰ Η πρώτη κινηματογραφική ταινία στην οποία ακούστηκαν διάλογοι ήταν η ταινία *The Jazz Singer* (1927) σε σκηνοθεσία του Alan Crosland, η οποία έκανε πρεμιέρα στις Η.Π.Α. το 1927. Βλ. *Robyn Karney and Joel Finler (Eds.), Cinema- Year by Year, ό.π., 192.*

⁴¹¹ Ο κινηματογράφος όμως ενίοτε φαίνεται να εγείρει άλλους προβληματισμούς, όπως αυτούς που σχετίζονται κυρίως με την αξιοπιστία του μέσου, υπό την έννοια ότι δεν είναι πάντα σαφές και δεδομένο ότι ένα φιλμ αποδίδει την πραγματικότητα με όρους αντικειμενικότητας και αμεροληψίας, ιδιαιτέρως δεδομένου του γεγονότος ότι κάθε φιλμ, αναπόφευκτα, αντικατοπτρίζει την οπτική γωνία του δημιουργού του.

δικαστηρίου.⁴¹² Τουλάχιστον από το 1923⁴¹³ τα αμερικανικά δικαστήρια έχουν διατυπώσει διάφορες απόψεις σχετικά με το παραδεκτό ή μη, αλλά και με την ορθή χρήση, κινηματογραφικών ταινιών ως αποδεικτικού υλικού ή ως μαρτυρίας.⁴¹⁴ Το φιλικό υλικό που έφτασε κατά καιρούς στα ακροατήρια και έτυχε επίκλησης περιλαμβάνει φιλμ που παρουσιάζουν σκηνές από τη ζωή του ενάγοντος σε υπόθεση τραυματισμού,⁴¹⁵ κινηματογραφικό υλικό από τον τόπο ενός εγκλήματος ή την κινηματογραφημένη αναπαράσταση ενός δυστυχήματος, βιντεοσκοπημένες καταθέσεις μαρτύρων, ακόμα και σκηνές από τις φρικαλεότητες ενός πολέμου.⁴¹⁶

Η σπουδαιότερη, πιο ρηξικέλευθη και πλέον συζητημένη συμβολή του κινηματογράφου ως άμεσης μαρτυρίας με σκοπό την απόδοση δικαιοσύνης έλαβε χώρα στην περιώνυμη Δίκη της Νυρεμβέργης⁴¹⁷ κατά τα έτη 1945-

⁴¹² Η καθηγήτρια *Jessica Silbey* έχει ασχοληθεί επανειλημμένα με το ζήτημα των φιλικών αποδείξεων. Χρησιμοποιώντας διαφωτιστικά παραδείγματα από την αμερικανική νομολογία έχει μελετήσει τους προβληματισμούς που εγείρει ο αμφίσημος και μεροληπτικός χαρακτήρας κάποιων φιλικών αποδείξεων και έχει προτείνει τρόπους αντιμετώπισης αυτών των προβληματισμών. Βλ. *Cross-Examining Film*, 8 U. Md. L.J. Race, Religion, Gender & Class, 2008, 17, *Criminal Performances: Film, Autobiography and Confession*, 37 New Mex. L. Rev., 2007, 189, *Videotaped Confessions and the Genre of Documentary*, 16 Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L. J., 2006, 789 και *Filmmaking in the Precinct House and the Genre of Documentary Film*, 29 Colum. J. L. & Arts, 2005, 107.

⁴¹³ Βλ. την υπόθεση του 1923 *Gibson v. Gunn*, μία από τις πρώτες υποθέσεις κατά την εκδίκαση της οποίας προβλήθηκε κινηματογραφική ταινία: *Gibson v. Gunn*, 202 N.Y.S. 19, 20 (App. Div. 1923), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://casetext.com/case/gibson-v-gunn-1>, επίσκεψη στις 02.08.2019. Υποστηρίζεται ότι η πρώτη υπόθεση στο πλαίσιο εκδίκασης της οποίας ο δικαστής παρακολούθησε ένα φιλμ είναι η *Glyn v. Weston Feature Film Co. Ltd.*, 1 Ch. 261 (1916). Υποστηρίζεται επίσης ότι η πρώτη δικαστική υπόθεση που σχετιζόταν με τον κινηματογράφο συζητήθηκε το 1903 και αφορούσε στα πνευματικά δικαιώματα του Thomas Edison επί των ταινιών του, αλλά δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι κάποια από αυτές τις ταινίες προβλήθηκε εντός της δικαστικής αίθουσας, βλ. *Edison v. Lubin*, 119 Fed. 993 (E.D.Pa. 1903). Βλ. επίσης *Pierre Paradis*, *The Celluloid Witness*, 37 U. Colo. L. Rev., n.2, 1965, 235, 235.

⁴¹⁴ Βλ. γενικά *Jessica Silbey*, *Judges as Film Critics*, ό.π., όπου η συγγραφέας, χρησιμοποιώντας τους κανόνες του δικαίου της απόδειξης και τη σχετική νομική βιβλιογραφία, αλλά και τη σύγχρονη θεωρία και ιστορία του κινηματογράφου, εξετάζει περισσότερες από ενενήντα υποθέσεις που συζητήθηκαν ενώπιον πολιτειακών και ομοσπονδιακών δικαστηρίων των Η.Π.Α. για να καταδείξει τις εσωτερικές αντιφάσεις του case law σχετικά με το παραδεκτό του φιλμ ως αποδεικτικού στοιχείου, αλλά και τη χρήση του ως τέτοιου στην αμερικανική νομική πραγματικότητα.

⁴¹⁵ Βλ. για παράδειγμα *Chilton Davis Varner and James Matheson McGee*, *Worth A Thousand Words: The Admissibility of Day-in-the-Life Videos*, 35 Tort & Ins. L.J., 1999, 175, 175, όπου αναφέρεται: “*Motion pictures or videos in personal injury trials have become almost as commonplace today as the more traditional visual aids of charts, graphs, slides, and still photographs*”.

⁴¹⁶ Βλ. *Jessica Silbey*, *Judges as Film Critics*, ό.π., 496.

⁴¹⁷ Ως Δίκη της Νυρεμβέργης αναφέρεται η δίκη που έλαβε χώρα στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας μεταξύ της 21^{ης} Νοεμβρίου 1945, οπότε αναγνώστηκε το κατηγορητήριο, και της 1^{ης} Οκτωβρίου 1946, οπότε εκδόθηκε η απόφαση, ενώπιον του Διεθνούς Στρατοδικείου που είχε συσταθεί ad hoc από τις νικήτριες δυνάμεις με σκοπό τη δίκαιη και έγκαιρη κρίση και τιμωρία των μεγαλύτερων εγκληματιών πολέμου του Ευρωπαϊκού Άξονα. Βλ. Χάρτα του Διεθνούς

1946.⁴¹⁸ Η δίκη αυτή αποτέλεσε από πολλές απόψεις δικαιοκτικό άθλο⁴¹⁹ και παραμένει διαχρονικά μνημειώδης τόσο για τις νομικές της συνέπειες⁴²⁰, όσο και για το ηθικό της εκτόπισμα. Ακόμα όμως και ως προς το δίκαιο της απόδειξης, η δίκη χαρακτηρίστηκε από αρκετές πρωτοτυπίες.⁴²¹ Πριν από τη δίκη της Νυρεμβέργης, και τουλάχιστον σύμφωνα με τα αγγλο-αμερικανικά δικαστηριακά πρότυπα, η χρήση του κινηματογράφου σε ένα δικαστικό ακροατήριο είχε μόνο βοηθητική αποδεικτική λειτουργία, όχι όμως και αξία μαρτυρίας. Αυτό σήμαινε ότι μία ταινία, της οποίας η προβολή γινόταν αποδεκτή στο πλαίσιο μιας δίκης, επιτελούσε ρόλο αποδεικτικό ενός ή περισσότερων ισχυρισμών, μόνο εφόσον οι μάρτυρες, οι οποίοι είχαν καταθέσει κατά τη διάρκεια της διαδικασίας και ήταν διαθέσιμοι για κατ' αντιπαράσταση εξέταση, είχαν ήδη επικαλεστεί αυτούς τους ίδιους ισχυρισμούς ενώπιον του δικαστηρίου.⁴²²

Στη δίκη της Νυρεμβέργης, όπως και σε κάθε ποινική δίκη, το βασικό μέλημα της κατηγορούσας αρχής, και η αντίστοιχη δυσκολία, έγκειντο στην απόδειξη, πέραν πάσης αμφιβολίας, της τέλεσης από τους είκοσι έναν

Στρατοδικείου (Charter of the International Military Tribunal), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://avalon.law.yale.edu/imt/imtconst.asp>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

⁴¹⁸ Βλ. *Lawrence Douglas*, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, 2001, 11-37. Βλ. επίσης *Caroline Joan "Kay" S. Picart*, *Nationalities, Histories, Rhetorics: Real/ Reel Representations of the Holocaust and Holocaust Trials and a Poethics of Film and Law in Caroline Joan "Kay" S. Picart*, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), *Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 481-486.

⁴¹⁹ Βλ. *Lawrence Douglas*, *The Memory of Judgment*, ό.π., 12, 18 και 269, υποσημείωση 12. Στη σελίδα 12 αναφέρεται: "... *the trial was long—eleven months would pass from the reading of the indictment on November 21, 1945, until the tribunal pronounced judgment on October 1, 1946. All told, the court presided over 403 open sessions, during which it received testimony from 94 witnesses. The trial was also enormously complex, both as a logistical and legal matter. Befitting a trial convened by conquering powers, the proceeding itself came to resemble a military maneuver. At its peak, the American staff alone numbered 654 persons—lawyers, secretaries, interpreters, translators, and clerical help. More than one hundred thousand captured German documents were examined for use at the trial, and around four thousand were entered as trial exhibits. Millions of feet of film were examined for their evidentiary value. Twenty-five thousand captured still photographs were reviewed, of which eighteen hundred were prepared as trial exhibits*". Στη σελίδα 18 αναφέρεται: "... *the trial was simultaneously conducted in four languages*...". Επιπλέον, στη σελίδα 269, στην υποσημείωση 12, αναφέρεται: "*As noted, altogether twenty-one defendants were tried before the IMT. The twenty-second defendant, Martin Bormann, was tried in absentia*".

⁴²⁰ Ιδίως στο πεδίο του διεθνούς δικαίου η δίκη επέφερε θεμελιώδεις αλλαγές. Βλ. γενικά *Henry King, Jr.*, *The Meaning of Nuremberg*, 30 *Case W. Res. J. Int'l L.*, 1998, 143.

⁴²¹ Μία εξ αυτών των πρωτοτυπιών ήταν οι πιο ελαστικοί δικονομικοί κανόνες και το ελαστικότερο δίκαιο της απόδειξης. Βλ. *Lawrence Douglas*, *The Memory of Judgment*, ό.π., 29-30.

⁴²² Βλ. τη σχετική συζήτηση για τον ορισμό και διαχωρισμό (στο αγγλο-αμερικανικό δίκαιο) μεταξύ των αποκαλούμενων «παραστατικών» αποδείξεων (*demonstrative evidence*) και των «αληθινών» αποδείξεων (*real evidence*) σε *Robert Brain and Daniel Broderick*, *The Derivative Relevance of Demonstrative Evidence: Charting its Proper Evidentiary Status*, 25 *U.C. Davis L. Rev.* & n.190, 1992, 957. Βλ. επίσης *Jessica Silbey*, *Judges as Film Critics*, ό.π., 502-507.

κατηγορούμενους των- αδιανόητης ανοσιότητας- πράξεων για τις οποίες αυτοί κατηγορούνταν. Η κατηγορούσα αρχή είχε στη διάθεσή της δεκάδες χιλιάδες αποδεικτικά έγγραφα, πολλές χιλιάδες φωτογραφίες, καθώς και δεκάδες μάρτυρες.⁴²³ Πολλά από αυτά τα αποδεικτικά μέσα παρουσιάστηκαν στο δικαστήριο.⁴²⁴ Από νωρίς όμως διαφάνηκε ότι τρία βασικά προβλήματα θα δυσχέραιναν σημαντικά το έργο της κατηγορούσας αρχής: ο περιορισμένος χρόνος που είχε στη διάθεσή της,⁴²⁵ η ανία (!) που προκαλούσε η μονότονη αποδεικτική διαδικασία στους συμμετέχοντες⁴²⁶ και, κυρίως, το- παράδοξο- γεγονός ότι η- βιομηχανικής κλίμακας και οργάνωσης- θηριωδία των ναζιστών ήταν κατά κυριολεξία ασύλληπτη για τον ανθρώπινο νου, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια εύλογη ανησυχία για τη δυσπιστία και τον σκεπτικισμό που θα μπορούσε να προκαλέσει στο δικαστήριο το μέγεθος των παρουσιαζόμενων ακροτήτων που σχετιζόνταν με τις κατηγορίες⁴²⁷. Η κατηγορούσα αρχή αντιμετώπισε και τα τρία αυτά ζητήματα με μία μόνο κίνηση: την προβολή του γυρισμένου το 1945 ντοκιμαντέρ με τον αυτοεπεξηγηματικό τίτλο «Ναζιστικά Στρατόπεδα Συγκέντρωσης» (Nazi Concentration Camps)^{428, 429}

Nazi Concentration Camps (1945)

Το ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ με τον τίτλο Nazi Concentration Camps, διάρκειας περίπου μίας ώρας, υπήρξε το

⁴²³ Βλ. υποσημείωση 419.

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 18.

⁴²⁶ Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 11-12, 15, 18 και 20. Ενδεικτικά στη σελίδα 15 ο συγγραφέας αναφέρει: *“If anything, one might have feared that the notorious personages in the dock and the sensational charges brought against them would have threatened to turn the trial into a circus; one would not have predicted the trial to leave its spectators puffy with boredom”*.

⁴²⁷ Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 17-18 και 22. Ενδεικτικά στις σελίδες 17-18 ο συγγραφέας αναφέρει: *“Jackson was justifiably concerned that allegations of Nazi atrocity would be likewise dismissed as propaganda—particularly in light of the staggering magnitude of the crimes. The Nazis themselves had recognized that the incredible nature of their atrocities would cast long shadows of doubt upon any eyewitness reports. Primo Levi described how inmates at concentration camps heard the frequent taunt from their captors that should they survive, their stories would not be believed: “And even if some proof should remain and some of you survive, people will say that the events you describe are too monstrous to be believed: they will say that they are the exaggerations of Allied propaganda and will believe us, who will deny every thing, and not you.” As if responding to Levi’s evidentiary plight, Jackson, in a report sent to President Truman in June 1945, wrote, “We must establish incredible events by credible evidence.” While eyewitness and survivor testimony might offer a human dimension to the suffering caused by Nazi atrocity, such testimony, Jackson feared, would be vulnerable to charges of hyperbole, especially if the witnesses could be brought “by defense lawyers to waver in their statements”*.

⁴²⁸ Σε σκηνοθεσία του αντισυνταγματάρχη του στρατού των Η.Π.Α. George C. Stevens.

⁴²⁹ Το φιλμ προβλήθηκε ενώπιον του Διεθνούς Στρατοδικείου στις 29 Νοεμβρίου του 1945. Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 21.

πρώτο στα δικαστικά χρονικά φιλμ που χρησιμοποιήθηκε ως μαρτυρία και δη ως μαρτυρία της οποίας η αλήθεια και η ακρίβεια επιβεβαιώνονταν από το ίδιο το φιλμ και συγκεκριμένα από δύο ένορκες βεβαιώσεις, τις οποίες ο σκηνοθέτης πρόβαλε και συγχρόνως ο αφηγητής του φιλμ ανέγνωσε στους θεατές με στεντόρεια φωνή. Η πρώτη εξ αυτών ήταν του σκηνοθέτη της ταινίας και αντισυνταγματάρχη του στρατού των Η.Π.Α., George C. Stevens, στον οποίο είχε ανατεθεί η φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης κατά την απελευθέρωσή τους από τις συμμαχικές δυνάμεις και ο οποίος βεβαίωσε, μεταξύ άλλων, ότι η κινηματογραφική ταινία αποτελούσε την αληθινή αποτύπωση της κατάστασης, χωρίς να έχει υποστεί αλλαγές.⁴³⁰ Ο αντισυνταγματάρχης Stevens βεβαίωνε επίσης ότι η αφήγηση που συνοδεύει το φιλμ αποτελεί πραγματική περιγραφή των γεγονότων που παρουσιάζονται σ' αυτό και των συνθηκών υπό τις οποίες γυρίστηκε το φιλμ.⁴³¹ Η έτερη ένορκη βεβαίωση ήταν του ανθυποπλοιάρχου του πολεμικού ναυτικού των Η.Π.Α., E. R. Kellog, ειδικού στα κινηματογραφικά ειδικά εφέ, ο οποίος βεβαίωσε ότι οι εικόνες που προβάλλονταν στην ταινία και αποτελούσαν τμήματα του αρχικού αρνητικού φιλμ δεν έχουν υποστεί επεξεργασία, παραποίηση ή αλλοίωση με οποιοδήποτε τρόπο.⁴³²

Το φιλμ αρχίζει με την προβολή ενός κειμένου που απευθύνει στους θεατές ο επικεφαλής της κατηγορούσας αρχής των Η.Π.Α. στη δίκη της Νυρεμβέργης, νομικός και δικαστής Robert H. Jackson. Το κείμενο αναγράφει: «28 Αυγούστου 1945: Το παρόν είναι μία επίσημη αναφορά τεκμηρίωσης, η οποία αποτελείται από φιλμ που δημιουργήθηκαν από στρατιωτικούς φωτογράφους, υπηρετούντες με τους συμμαχικούς στρατούς, καθώς αυτοί προέλαυναν εντός της Γερμανίας. Τα φιλμ αυτά δημιουργήθηκαν κατόπιν σχετικής εντολής του στρατηγού Dwight D. Eisenhower, ανώτατου διοικητή συμμαχικών εκστρατευτικών δυνάμεων». Ακολουθεί η προβολή και ανάγνωση των δύο ανωτέρω αναφερόμενων ενόρκων

⁴³⁰ "...these motion pictures constitute a true representation of the individuals and scenes photographed...".

⁴³¹ "The accompanying narration is a true statement of the facts and circumstances under which these pictures were made".

⁴³² "The images of these excerpts from the original negative have not been retouched, distorted or otherwise altered in any respect".

βεβαιώσεων και στη συνέχεια προβάλλεται ένας χάρτης που, όπως εξηγεί ο αφηγητής, απεικονίζει τις τοποθεσίες των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης στο Ράιχ και στην κατεχόμενη Ευρώπη. Το ντοκιμαντέρ προβάλλει ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα τέτοιων στρατοπέδων και τις συνθήκες που επικρατούσαν σ' αυτά όταν οι συμμαχικές δυνάμεις έφθασαν εκεί. Η ταινία χωρίζεται σε ενότητες, εκάστη εκ των οποίων αφορά ένα στρατόπεδο/ χώρο συγκέντρωσης, βασανισμού και εξόντωσης, όπως τα στρατόπεδα Dachau,⁴³³ Buchenwald⁴³⁴ και Bergen- Belsen⁴³⁵ ή το νοσοκομειακό ίδρυμα Hadamar⁴³⁶. Οι σκηνές που προβάλλονται έχουν γυριστεί αμέσως μετά την απελευθέρωση των χώρων αυτών από τις συμμαχικές δυνάμεις και χαρακτηρίζονται από ασύλληπτη αμεσότητα, ωμότητα και βαρβαρότητα. Ο θεατής βλέπει αμέτρητα, στοιβαγμένα, αποστεωμένα και βάνουσα κακοποιημένα σώματα, νεκρά και ζωντανά, κι ανάμεσά τους στρατιωτικό και ιατρικό προσωπικό που παρακολουθεί άναυδο και προσπαθεί να δράσει. Τα κοντινά πλάνα δεν αφήνουν τίποτα στη φαντασία, τίποτα δεν μένει υπόρρητο. Ο θεατής αντικρίζει την απόλυτη, σχεδόν απόκοσμη φρίκη σε γκρο πλαν. Η ταινία πρόσφερε αδιαμφισβήτητα τεκμήρια μιας πραγματικότητας τόσο νοσηρής, ώστε εάν αυτή είχε περιγραφεί μέσα από γραπτές ή προφορικές μαρτυρικές καταθέσεις και λοιπά τεκμήρια, ενδεχομένως να είχε φανεί κατασκευασμένη ή υπερβολική.⁴³⁷ Εξάλλου, όπως

⁴³³ Το πρώτο στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης που δημιουργήθηκε τον Μάρτιο του 1933 έξω από το Μόναχο της Γερμανίας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/dachau>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴³⁴ Στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης στην κεντρική προς Βορρά Γερμανία, που δημιουργήθηκε τον Ιούλιο του 1937 και αποτελούσε ένα από τα μεγαλύτερα του είδους του, με περισσότερα από 130 δορυφορικά στρατόπεδα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/buchenwald>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴³⁵ Στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης στη Βόρεια Γερμανία. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/bergen-belsen>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴³⁶ Το ίδρυμα βρισκόταν στην ομώνυμη πόλη της Γερμανίας και ήταν ένα από τα έξι νοσοκομεία και σανατόρια της Γερμανίας και της Αυστρίας, στα οποία πραγματοποιούνταν ναζιστικά προγράμματα «ευγονικής» και «ευθανασίας». Περίπου δεκαπέντε χιλιάδες άνθρωποι, ενήλικες και παιδιά, υπολογίζεται ότι θανατώθηκαν στο πλαίσιο αυτών των προγραμμάτων. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/hadamar>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴³⁷ Βλ. υποσημείωση 427.

χαρακτηριστικά ανέφερε και ο βοηθός της κατηγορούσας αρχής των Η.Π.Α., δικηγόρος James Donovan: «Αυτή η ταινία ομιλεί για τον εαυτό της, καταγράφοντας και μαρτυρώντας τη ζωή και τον θάνατο στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης». Αναντίρρητα, η ταινία συνεισέφερε ουσιαστικά στη στοιχειοθέτηση των κτηνωδιών των Ναζί και συνέδραμε σημαντικά την κατηγορούσα αρχή στην προσπάθειά της να αποδείξει την αξιοπιστία των ισχυρισμών της, αφήνοντας ένα ανεξίτηλο στίγμα στη συνείδηση του δικαστηρίου και επηρεάζοντας αναπόφευκτα τον σχηματισμό δικανικής άποψης.⁴³⁸ Ο εκκωφαντικός αντίκτυπος της ταινίας και η καθοριστική συμβολή της στην καταδίκη των ναζιστών εγκληματιών αποτυπώνεται και στο χαρακτηριστικό σχόλιο του Hermann Göring, ο οποίος, σημειωτέον, υπήρξε από τους πλέον ψύχραιμους και οξυδερκείς εκ των κατηγορουμένων και επέδειξε μια αξιοσημείωτη ικανότητα αποπροσανατολιστικών ελιγμών κατά την εξέτασή του από την κατηγορούσα αρχή. Ο Göring αμέσως μετά την προβολή της ταινίας αναφώνησε: «Και μετά έδειξαν αυτήν τη φρικτή ταινία και αυτό κατέστρεψε τα πάντα».⁴³⁹

Αν και το ντοκιμαντέρ Nazi Concentration Camps τοποθετήθηκε εξ αρχής από την κατηγορούσα αρχή στο αφηγηματικό και ρητορικό κέντρο της υπόθεσης, δεν ήταν το μόνο κινηματογραφικό φιλμ που προβλήθηκε κατά τη διάρκεια της δίκης.⁴⁴⁰ Η κατηγορούσα αρχή, προς ενίσχυση των ισχυρισμών της, προσκόμισε και άλλα φιλμικά τεκμήρια, όπως το άνευ ήχου, μικρού μήκους (διάρκειας μόλις 90 δευτερολέπτων) ντοκιμαντέρ με τον επίσης αυτοεπεξηγηματικό τίτλο Original German 8-millimeter Film of Atrocities Against the Jews, το οποίο ήταν γυρισμένο με ερασιτεχνική κάμερα και κατέγραφε σκηνές ακραίας βίας, στις οποίες ο θεατής έβλεπε τους ναζί επί το-

⁴³⁸ Όσον αφορά το δίκαιο της απόδειξης, η προβολή και χρήση του ντοκιμαντέρ Nazi Concentration Camps (1945) έχει εγείρει κάποιους προβληματισμούς. Οι προβληματισμοί αυτοί περιγράφονται στο βιβλίο του Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., κυρίως στο τρίτο κεφάλαιο, το οποίο αφορά κατά κύριο λόγο τις δύο δίκες του αρνητή του Ολοκαυτώματος Ernst Zundel, 183-256.

⁴³⁹ “And then they showed that awful film, and it just spoiled everything”, αυτή τη φράση φέρεται να είπε ο Hermann Göring, σύμφωνα με τον G. M. Gilbert, όπως την κατέγραψε στο προσωπικό του ημερολόγιο, το οποίο εξέδωσε το 1947 με τον τίτλο «Το Ημερολόγιο της Νυρεμβέργης» (Nuremberg Diary). Ο Gilbert είχε υπηρετήσει και συμμετάσχει στη δίκη της Νυρεμβέργης ως ψυχολόγος του στρατού των Η.Π.Α. και στο ημερολόγιο που εξέδωσε αργότερα είχε καταγράψει με ιδιαίτερη παραστατικότητα τις αντιδράσεις των κατηγορουμένων στη θέαση του ντοκιμαντέρ Nazi Concentration Camps. Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 11 και 142.

⁴⁴⁰ Βλ. Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, ό.π., 272-273, υποσημείωση 64.

φρικώδες- έργο.⁴⁴¹ Επίσης, προβλήθηκε το σοβιετικό ντοκιμαντέρ με τίτλο *The Atrocities by the German Fascist Invaders in the USSR*, το οποίο κατέγραφε τις συνέπειες των ναζιστικών εγκλημάτων σε χώρες όπως η Ρωσία, η Ουκρανία, η Λιθουανία, η Εσθονία και η Λευκορωσία και κλιμακωνόταν με το αδιανόητης σκληρότητας φιλικό υλικό από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης της κατεχόμενης Πολωνίας, Majdanek⁴⁴² και Auschwitz⁴⁴³.⁴⁴⁴ Επιπλέον, προβλήθηκαν τμήματα ταινιών που είχαν δημιουργηθεί από το ναζιστικό καθεστώς για προπαγανδιστικούς λόγους, όπως για παράδειγμα από την ταινία *Triumph of the Will*⁴⁴⁵ (1935) σε σκηνοθεσία του Leni Riefenstahl, καθώς και από άλλα φιλμ που κατέγραφαν πράξεις θηριωδίας και πογκρόμ⁴⁴⁶ σε ένα Εβραϊκό γκέτο.⁴⁴⁷

Αξίζει, εν κατακλείδι, να σημειωθεί ότι το ντοκιμαντέρ *Nazi Concentration Camps* προβλήθηκε επίσης ως μαρτυρία στη διεθνούς σημασίας και ενδιαφέροντος πολύκροτη δίκη κατά ενός εκ των πρωτεργατών του Ολοκαυτώματος, του Adolf Eichmann, τον Ιούνιο του 1961 στην Ιερουσαλήμ.⁴⁴⁸ Στη δίκη του Eichmann παρουσιάστηκαν μόνον αποσπάσματα του φιλμ, συνδυαστικά με άλλο φιλικό υλικό που είχε προβληθεί επίσης στη Δίκη της Νυρεμβέργης, συμπεριλαμβανομένου του σοβιετικού φιλμ με τον τίτλο *The Atrocities by the German Fascist Invaders in the USSR*. Αυτός ο φιλικός συνδυασμός προβλήθηκε χωρίς ήχο και σχολιασμό.⁴⁴⁹ Το 1985 το ντοκιμαντέρ *Nazi Concentration Camps* χρησιμοποιήθηκε για μια ακόμα φορά ως μαρτυρία, αυτή τη

⁴⁴¹ Βλ. *Lawrence Douglas, The Memory of Judgment*, ό.π., 67-68.

⁴⁴² Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/lublin-majdanek-key-dates>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴⁴³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/auschwitz>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴⁴⁴ Βλ. *Lawrence Douglas, The Memory of Judgment*, ό.π., 68-69 και *Caroline Joan "Kay" S. Picart, Nationalities, Histories, Rhetorics*, ό.π., 490-494.

⁴⁴⁵ Ο ελληνικός τίτλος του φιλμ είναι *Θρίαμβος της Θελήσεως*.

⁴⁴⁶ Η λέξη πογκρόμ προέρχεται από το ρήμα της ρωσικής γλώσσας *громить* (γκρόμιτ) που σημαίνει συντριβω, προκαλώ όλεθρο. Ιστορικά, ο όρος δηλώνει τις βίαιες επιθέσεις των ντόπιων μη-εβραϊκών πληθυσμών κατά των Εβραίων στη Ρωσική Αυτοκρατορία και σε άλλες χώρες. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. τον ιστότοπο του Μουσείου Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/pogroms>, επίσκεψη στις 23.07.2019.

⁴⁴⁷ Βλ. *Lawrence Douglas, The Memory of Judgment*, ό.π., 272-273, υποσημείωση 64.

⁴⁴⁸ *Criminal Case 41/60: Attorney General v. Adolf Eichmann*. Βλ. *Lawrence Douglas, The Memory of Judgment*, ό.π., 97-101.

⁴⁴⁹ *Idem*.

φορά ενώπιον Καναδικού δικαστηρίου, στην πρώτη εκ των δύο δικών του νεοναζί και αρνητή του Ολοκαυτώματος, Ernst Zundel.⁴⁵⁰

VI. Αντί Επιλόγου: Το «Δίκαιο»⁴⁵¹ της Φιλμικής Έκφρασης

Ο κινηματογράφος είναι ένα παγκόσμιο μέσο οπτικής επικοινωνίας, πληροφόρησης και έκφρασης, το οποίο αποτελεί στην ουσία έναν αναπαραστατικό κώδικα.⁴⁵² Η κινηματογραφική τέχνη είναι, με λίγα λόγια, μια γλώσσα, και ως τέτοια έχει τη δική της γραμματική και το δικό της συντακτικό, τα οποία διέπονται από σαφώς διατυπωμένους και οργανωμένους κανόνες και συμβάσεις. Για να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία χρησιμοποιώντας εικόνες, για να καταφέρει, δηλαδή, να μεταφέρει ένα κείμενο σε μια αλληλουχία οπτικών παραστάσεων και πληροφοριών, με λογική δομή που έχει αρχή, μέση και τέλος και που επιτυγχάνει να επικοινωνήσει το νόημά της στον θεατή, θα πρέπει να ακολουθηθούν ευλαβικά συγκεκριμένοι κανόνες της φιλμικής τέχνης και να τηρηθούν οι συμβάσεις του φιλμικού είδους στο οποίο ανήκει κάθε κινηματογραφική ταινία.⁴⁵³ Οι μεγάλοι «νομοθέτες» του φιλμικού «δικαίου» είναι οι σκηνοθέτες που δημιούργησαν, εξέλιξαν και τελειοποίησαν τα κινηματογραφικά μέσα έκφρασης και κυρίως το μοντάζ, όπως, ενδεικτικά, ο Eisenstein, ο Kurosawa, ο Bergman, ο Fellini, ο Ray και ο Griffith.⁴⁵⁴

Την κινηματογραφική ιστορία δεν την αφηγούνται (μόνο) οι χαρακτήρες της, ούτε αρκούν (μόνο) οι διάλογοι μεταξύ τους ή η εξιστόρηση της από έναν αφηγητή. Οι μη στατικές και διαρκώς εναλλασσόμενες εικόνες (τα κάδρα, τα πλάνα, οι σκηνές και οι σεκάνς) είναι αυτές που αφηγούνται την ιστορία. Συνεπώς, οι εικόνες σε μια καλή κινηματογραφική ταινία είναι πιο «εύγλωττες» από τις λέξεις. Αυτή είναι, άλλωστε, η ειδοποιός διαφορά και ταυτόχρονα η μαγεία του σινεμά. Ασφαλώς, δεν αρκεί να στήσει κανείς μια

⁴⁵⁰ Βλ. υποσημείωση 438.

⁴⁵¹ Εδώ η έννοια του δικαίου χρησιμοποιείται καταχρηστικά και αναφέρεται στο σύνολο των κανόνων που διέπουν την κινηματογραφική τέχνη, γι' αυτό και η λέξη τοποθετείται μέσα σε εισαγωγικά.

⁴⁵² Βλ. *Vincent Pinel*, Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο, Μεταίχμιο, 2004, 17, *Daniel Arijon*, Η Γραμματική της Φιλμικής Γλώσσας, Α' Τόμος, Πλάνο, 1986, 9-16, *Τάκη Παπαγιαννίδη*, Σκηνοθεσία- Θεωρία και Πράξη, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005, 9-11, *Μάριου Ρετσιλά*, Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης, ό.π., 9-15.

⁴⁵³ *Idem*.

⁴⁵⁴ Όμως, οι δημιουργοί, ακόμα και οι σπουδαίοι, χρειάζεται ενίοτε να «υποταχθούν» σε κανονιστικές αρχές άσχετες και ξένες με την τέχνη τους. Καλούνται ενδεχομένως να ακολουθήσουν την οικονομική και εμπορική λογική της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Άλλοτε πάλι συναντούν στο δημιουργικό τους διάβα τις πιέσεις της εξουσίας ή της επικρατούσας ιδεολογίας. Βλ. *Vincent Pinel*, Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο, ό.π., 17.

κάμερα σε ένα τρίποδο και να πατήσει «record» για να ξεκινήσει η δημιουργία μιας κινηματογραφικής ταινίας. Η διαδικασία δημιουργίας ενός φιλμ είναι χρονοβόρα, επίπονη και διαπνεόμενη από αμέτρητους κανόνες σε κάθε στάδιο της κινηματογραφικής παραγωγής. Η δημιουργία ενός φιλμ είναι ένας μικρός συλλογικός άθλος που ολοκληρώνεται όταν το αποτέλεσμα της δουλειάς πολλών καλλιτεχνών και άλλων επαγγελματιών συντίθεται και συναποτελεί μια ολοκληρωμένη ταινία.⁴⁵⁵ Σεναριογράφος, σκηνοθέτης, ηθοποιοί, μοντέρ, παραγωγοί, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, μουσικός συνθέτης, εικονολήπτες και ηχολήπτες είναι μόνο μερικοί από τους βασικούς συντελεστές μιας κινηματογραφικής ταινίας, οι οποίοι πρέπει να συνεργαστούν, σεβόμενοι ο καθένας τους κανόνες της δικής του τέχνης, αλλά ταυτόχρονα και τους κανόνες της τέχνης των συνεργατών του, ώστε να δημιουργήσουν εκ του μηδενός έναν ολόκληρο (μικρο)κόσμο.⁴⁵⁶

Η κινηματογραφική τέχνη είναι λοιπόν ιδιαιτέρως περίπλοκη και πολυδιάστατη, καθώς πέραν των αμιγώς κινηματογραφικών δημιουργικών μέσων έκφρασης, όπως είναι το κάδρο, η γωνία λήψης και το μοντάζ, χρησιμοποιεί και τα εκφραστικά μέσα όλων των άλλων τεχνών.⁴⁵⁷ Πράγματι, σ' ένα ολοκληρωμένο κινηματογραφικό έργο συνυπάρχουν αρμονικά και αλληλοσυμπληρωματικά η υποκριτική, ο δραματικός λόγος, η φωτογραφία, η μουσική, η κινησιολογία, η αρχιτεκτονική, η αισθητική κ.α..⁴⁵⁸ Ο ευάρμοστος συνδυασμός και συντονισμός τόσων στοιχείων και παραμέτρων απαιτεί ένα εξαιρετικά διευρυμένο φάσμα καλλιτεχνικών, αισθητικών και υλικο-τεχνικών γνώσεων από μέρους των εμπλεκόμενων σε μια κινηματογραφική παραγωγή και δη από μέρους του σκηνοθέτη, ο οποίος ως πολυσύνθετος καλλιτέχνης επιτελεί ταυτόχρονα και τον ρόλο του αρχιτέκτονα, του φωτογράφου, του συνθέτη κ.α..⁴⁵⁹

Για να αποκτήσει τα εφόδια ώστε να ανταποκριθεί στις παραπάνω απαιτήσεις, ένας σκηνοθέτης πρέπει να εγκύψει στη θεωρία της τέχνης του, όπως αυτή αναλύεται στα εγχειρίδια σκηνοθεσίας, τα οποία περιλαμβάνουν και επεξηγούν όλους τους σχετικούς κινηματογραφικούς νόμους, αλλά παράλληλα να μελετήσει και τη φιλική «νομολογία», δηλαδή τη φιλομορφία, ώστε να εξοικειωθεί με την εφαρμογή της θεωρίας στην πράξη. Κατά τη διαδικασία δημιουργίας ενός φιλμ, η καλλιτεχνική δεξιοτεχνία του σκηνοθέτη θα επικουρηθεί θεμελιωδώς από τους κανόνες της γραμματικής και του συντακτικού της φιλικής γλώσσας, ώστε να ληφθούν μια σειρά από

⁴⁵⁵ Βλ. *Τάκη Παπαγιαννίδη*, *Σκηνοθεσία- Θεωρία και Πράξη*, ό.π., 12.

⁴⁵⁶ *Idem*.

⁴⁵⁷ Βλ. *Μάριου Ρετσίλα*, *Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης*, ό.π., 14-15.

⁴⁵⁸ Βλ. *Τάκη Παπαγιαννίδη*, *Σκηνοθεσία- Θεωρία και Πράξη*, ό.π., 11-16.

⁴⁵⁹ *Idem*.

σημαντικές αποφάσεις που θα επηρεάσουν την τελική αισθητική, το ύφος, τον ρυθμό και εν γένει την καλλιτεχνική υπόσταση της ταινίας του. Οι αποφάσεις αυτές αφορούν, για παράδειγμα, το κινηματογραφικό κάδρο, το οποίο είναι το φωτεινό ορθογώνιο μέσα στο οποίο αποτυπώνεται όλη η οπτική πληροφορία μιας ταινίας και από το οποίο αυτή η πληροφορία μεταφέρεται στον θεατή. Κατ' αρχάς, ο σκηνοθέτης θα επιλέξει τις διαστάσεις και τις αναλογίες του κάδρου, δηλαδή πόσο τετραγωνισμένο ή επίμηκες θα είναι το σχήμα του.⁴⁶⁰ Στη συνέχεια, ο σκηνοθέτης θα επιδοθεί στη σύνθεση του κάδρου, η οποία προσδίδει συγκεκριμένο ύφος στο φιλμ και αφορά τον τρόπο με τον οποίο αυτός θα οργανώσει και θα διατάξει όλα τα στοιχεία και δεδομένα που παρουσιάζονται μέσα στην εικόνα⁴⁶¹. Περαιτέρω, ο σκηνοθέτης καλείται να οργανώσει σχολαστικά ακόμα και τον μη ορατό στον θεατή χώρο, ο οποίος βρίσκεται σε διαρκή και οργανικό διάλογο με το ορατό τμήμα και ενίοτε διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση της κινηματογραφικής ιστορίας.⁴⁶² Επιπροσθέτως, ο σκηνοθέτης είναι αυτός που διαμορφώνει τον οπτικό ρυθμό της ταινίας, επιλέγοντας το είδος των πλάνων και τη μεταξύ τους διάταξη και, με αυτόν τον τρόπο, καθοδηγεί επιλεκτικά το βλέμμα του θεατή.⁴⁶³

Εκτός από την επιλογή και σύνθεση του κάδρου, οι εικαστικές επιλογές του σκηνοθέτη περιλαμβάνουν μια σειρά από παραμέτρους και τεχνικές που σχετίζονται με την τέχνη της φωτογραφίας. Για παράδειγμα, η γωνία λήψης⁴⁶⁴, δηλαδή η κατακόρυφη γωνία από την οποία βλέπουμε το θέμα, καθορίζει τη σχέση του θέματος με τον ορίζοντα και την προοπτική απόδοση των όγκων και συνήθως χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει μια αίσθηση ηρεμίας ή έντασης, να προσδώσει βαρύτητα και κύρος ή, αντίθετα, για να αποδυναμώσει ή να απαξιώσει το θέμα.⁴⁶⁵ Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί το βάθος πεδίου είτε για να ξεχωρίσει και να τονίσει το θέμα σε σχέση με άλλα πρόσωπα και αντικείμενα είτε για να παρουσιάσει όλα τα εικονιζόμενα πρόσωπα και

⁴⁶⁰ Βλ. Βαγγέλη Καλαμπάκα και Παναγιώτη Κυριακουλάκου, *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα*, 2015, 36-38, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5709>, επίσκεψη στις 10.09.2019.

⁴⁶¹ Η οποία δεν είναι στατική, όπως στη φωτογραφία ή στη ζωγραφική, αλλά αρθρώνεται στο χρόνο. Βλ. Βαγγέλη Καλαμπάκα και Παναγιώτη Κυριακουλάκου, *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή*, ό.π., 39-42.

⁴⁶² Πρόκειται για τον αποκαλούμενο χώρο εκτός πεδίου. Βλ. Βαγγέλη Καλαμπάκα και Παναγιώτη Κυριακουλάκου, *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή*, ό.π., 42-43.

⁴⁶³ *Idem*, 44-46.

⁴⁶⁴ Η γωνία λήψης είναι ένα από τα βασικά εικαστικά εργαλεία της κινηματογραφικής τέχνης και μαζί με τους άλλους τρόπους και τις τεχνικές απόδοσης της εικόνας, όπως το βάθος πεδίου, την προοπτική, τον φωτισμό και το χρώμα, συνιστούν τη βασική εικαστική εργαλειοθήκη του κινηματογραφιστή. Βλ. Βαγγέλη Καλαμπάκα και Παναγιώτη Κυριακουλάκου, *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή*, ό.π., 55.

⁴⁶⁵ *Idem*, 55-56.

αντικείμενα με την ίδια ευκρίνεια μέσα σε έναν ενιαίο και συνεχή χώρο.⁴⁶⁶ Με την προοπτική ο σκηνοθέτης ελέγχει τις σχετικές διαστάσεις των αντικειμένων και επιλέγει εάν θα αυξήσει την αίσθηση βάθους ή θα συμπιέσει το θέμα.⁴⁶⁷ Ένα από τα πλέον νευραλγικά και δραστικά εργαλεία, με σχεδόν απεριόριστες εικαστικές δυνατότητες, που έχει στη διάθεσή του ο σκηνοθέτης, είναι ο φωτισμός, ο οποίος ρυθμίζει την ένταση του φωτός διαφόρων πηγών, καθώς και την κατεύθυνση, τη διάχυση και το χρώμα του.⁴⁶⁸ Ο φωτισμός επηρεάζει ουσιαδώς την αισθητική ποιότητα και τη δραματική φόρτιση ενός φιλμ και παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους ενός σκηνοθέτη.⁴⁶⁹

Οι επιλογές ενός σκηνοθέτη για όλα τα παραπάνω κρίσιμα ζητήματα θα ασκήσουν καταλυτική επιρροή και τελικά θα διαμορφώσουν την κινηματογραφική ταινία. Σε ένα ολοκληρωμένο φιλμ ένας ικανός σκηνοθέτης θα έχει εισάγει, ήδη από τις πρώτες σεκάνς, μέσω των στοιχείων της φιλικής γλώσσας, τον θεατή στο φιλικό δικαίκο του σύμπαν, θα έχει «*θεσμοθετήσει, δηλαδή, σαν ρυθμιστική πράξη της φιλικής πραγματικότητας, τις κανονιστικές εκείνες διατάξεις, που θα στηρίζουν τα επί μέρους στοιχεία του δράματος καθώς και τη δραματοουργία στο σύνολό της*»⁴⁷⁰. Ο σκηνοθέτης λοιπόν, ως οιονεί νομοθέτης, ασκεί την εξουσία του ήδη από τις πρώτες εικόνες που θα αντικρίσει ο θεατής, ορίζει για το κοινό του τις «νομικές συντεταγμένες» της ιστορίας που θέλει να διηγηθεί, εκθέτει τους κανόνες του «παιχνιδιού», σύμφωνα με τους οποίους έχει δομηθεί και θα εξελιχθεί ολόκληρο το φιλμ. Από την αρχή της ταινίας του, ο σκηνοθέτης, συχνά δείχνει ότι έχει λάβει υπ' όψιν του το ήδη υφιστάμενο «δίκαιο», το οποίο αποτελείται από τις συμβάσεις του κινηματογραφικού είδους (genre) στο οποίο ανήκει το φιλμ και δυνάμει των οποίων έχουν αποκτήσει κανονιστική χροιά τα στερεότυπα του είδους. Πολλές φορές όμως, η καλλιτεχνική δεινότητα και τα δημιουργικά αντανεκλαστικά ενός σκηνοθέτη τον ωθούν στην πρωτοπορία και την καινοτομία, τον κάνουν, τρόπον τινά, να «νομολογήσει», να εξελίξει την τέχνη του και, σεβόμενος το κινηματογραφικό προηγούμενο και τους γραπτούς και άγραφους κανόνες των προκατόχων του, να εισάγει νέους νόμους, να αρθρώσει πρωτότυπο λόγο, να υπερβεί τα εσκαμμένα.

⁴⁶⁶ Idem, 57.

⁴⁶⁷ Idem, 58-59.

⁴⁶⁸ Idem, 58-62.

⁴⁶⁹ Idem.

⁴⁷⁰ Όπως ιδιαιτέρως εύγλωττα γράφει ο *Λευτέρης Ξανθόπουλος* στο άρθρο του με τίτλο *Το δίκαιο στην ταινία «Johnny Guitar»* (USA, 1954) του Νίκολας Ρέι (1911-1979), στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 111, 113, αναφερόμενος στην πρώτη σεκάνς της ταινίας του Ray.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

Αυδίκος Ευάγγελος, Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού, Λαογραφίες, Λαϊκοί Πολιτισμοί, Ταυτότητες, Εκδόσεις Κριτική, 2009.

Amsterdam Anthony and Bruner Jerome, *Minding the Law, How Courts Rely on Storytelling, and How their Stories Change the Ways We Understand the Law- and Ourselves*, Harvard University Press, 2002.

Arendt Hannah, *Ο Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ- Έκθεση για την Κοινοτοπία του Κακού*, Εκδόσεις Νησίδες, 2009.

Arijon Daniel, *Η Γραμματική της Φιλμικής Γλώσσας, Α΄ Τόμος, Πλάνο*, 1986.

Ascheid Antje, *Hitler's Heroines- Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Temple University Press, 2003.

Asimow Michael and Mader Shannon, *Law and Popular Culture*, Peter Lang Publishing, 2013.

Ball-Rokeach Sandra, Rokeach Milton and Grube Joel, *Great American Values Test: Influencing Behavior & Belief Through Television*, Free Press, 1984.

Beattie Keith, *Documentary Screens- Non-Fiction Film and Television*, Palgrave Macmillan, 2004.

Bennett W. Lance and Feldman Martha, *Reconstructing Reality in the Courtroom: Justice and Judgment in American Culture*, Quid Pro, LLC, 2014.

Bergman Paul and Asimow Michael, *Reel Justice- The Court Goes to the Movies*, Andrews McMeel Publishing, 2006.

Black David, *Law in Film, Resonance and Representation*, University of Illinois Press, 1999.

Booth Wayne, *The Company We Keep - An Ethics of Fiction*, University of California Press, 1988.

Brecht Bertolt, *On Theatre*, Methuen, 1978.

Campbell James and Fraser Rebecca (Eds.), *Reconstruction- People and Perspectives*, ABC-CLIO, 2008.

Carofiglio Gianrico, *Reasonable Doubts*, translated by Howard Curtis, Bitter Lemon Press, 2007.

Cook David, *History of Narrative Films*, W.W. Norton and Company Inc., 1996.

Cook Pam (Ed.), *The Cinema Book*, The British Film Institute, 1985.

Διζικιρίδης Γιώργος, *Λεξικό Αισθητικών και Τεχνικών Όρων του Κινηματογράφου, Τόμος Ι, Αιγόκερως*, 1985.

Denvir John (Ed.), *Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996.

Douglas Lawrence, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, 2001.

Douzinas Costas and Nead Lynda (Eds.), *Law and the Image- The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, The University of Chicago Press, 1999.

Ferrari Michael (Ed.), *The Pursuit of Excellence Through Education*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2002.

Ferro Marc, *Cinema and History*, translated by Naomi Greene, Wayne State University Press, 1988.

Grant Keith, Sloniowski Barry & Jeannette (Eds), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne University Press, 1998.

Greenfield Steve, Osborn Guy and Robson Peter, *Film and the Law*, Cavendish Publishing, 2001.

Gruber Michael, *Book of Air and Shadows*, William Morrow, 2007.

Heins Laura, *Nazi Film Melodrama*, University of Illinois, 2013.

Hollinger Karen, *In the Company of Women- Contemporary Female Friendship Films*, University Of Minnesota Press, 1998.

Huygebaert Stefan, Martyn Georges, Paumen Vanessa, Bousmar Eric and Rousseaux Xavier (Eds.), *The Art of Law- Artistic Representations and Iconography of Law and Justice in Context, from the Middle Ages to the First World War*, Springer, 2018.

Καλαμπάκας Βαγγέλης και Κυριακουλάκος Παναγιώτης, *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών*, 2015.

Kamir Orit, *Framed- Women in Law and Film*, Duke University Press, 2006.

Karney Robyn and Finler Joel (Eds.), *Cinema- Year by Year, 1894-2002*, Dorling Kindersley (DK), 2002.

Kaufman Janet and Herzog Anne (Eds.), *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, University of Pittsburgh Press, 2005.

Kellner Douglas, *Media Culture- Cultural Studies Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, Routledge, 1995.

King Donald Barnett and Alexander Stacey (Eds.), *Legal Education for the 21st Century*, F.B. Rothman, 1999.

Koelb Clayton and Noakes Susan (Eds.), *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, Cornell University Press, 1988.

Loewen James, *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*, Touchstone Books, 1995.

Μουσταίρα Ελίνα, *Σταθμοί στην Πορεία του Συγκριτικού Δικαίου - Θέσεις και Αντιθέσεις*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2003.

Μουσταίρα Ελίνα, *Σχέση Δικαίου και Τέχνης*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2019.

Machtans Karolin and Ruehl Martin (Eds.), *The Holocaust and Its Contexts- Hitler- Films from Germany- History, Cinema and Politics since 1945*, Palgrave Macmillan, 2012.

Mamber Steven, *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, The MIT Press, 1974.

Mitchell Margaret. *Gone with the Wind*, Pan Books, 2008.

Mukerji Chandra and Schudson Michael (Eds.), *Rethinking Popular Culture, Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California Press, 1991.

Muller Ingo, *Hitler's Justice- The Courts of the Third Reich*, Harvard University Press, 1991.

Neale Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, 2000.

Nichols Bill, *Ideology and the Image- Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, 1981.

Noonan John, *Persons and Masks of the Law*, Farrar, Straus and Giroux, 1976.

O'Brien Mary-Elizabeth, *Nazi Cinema as Enchantment- The Politics of Entertainment in the Third Reich*, Camden House, 2004.

Ong Walter J., *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, 1988.

Παπαγιαννίδης Τάκης, *Σκηνοθεσία- Θεωρία και Πράξη*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.

Παπαχρίστου Αθανάσιος και Μπρεδήμας Αντώνης (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007.

Παπαχρίστου Θανάσης, Μαροπούλου Μαρίνα, Χέλμης Ανδρέας, *Δίκαιο και Λογοτεχνία, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Κάλλιπος*, 2015.

Parsons Elaine Frantz, *Ku-Klux: The Birth of the Klan during Reconstruction*, The University of North Carolina Press, 2015.

Patrick Martin Luther, *The myth of the Black male beast in postclassical American Cinema: 'Forging' stereotypes and discovering Black masculinities, a Thesis*, University of Birmingham Research Archive, 2009, διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.academia.edu/35412509/THE_MYTH_

OF THE BLACK MALE BEAST IN POSTCLASSICAL AMERICAN CINEMA FORGING STEREOTYPES AND DISCOVERING BLACK MASCULINITIES.

Picart Caroline Joan, Jacobsen Michael Hviid and Greek Cecil (Eds.), Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology, Fairleigh Dickinson University Press, 2016.

Pinel Vincent, Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο, Μεταίχμιο, 2004.

Porsdam Helle (Ed.), Folkways and Law Ways- Law in American Studies, Odense University Press, 2001.

Posner Richard, Law and Literature: A Misunderstood Relation, Harvard University Press, 1988.

Ρετσίλας Μάριος, Εισαγωγή στη Σκηνοθεσία του Κινηματογράφου και της Τηλεόρασης, Εκδόσεις Έλλην, 2002.

Radovic Milja, Transnational Cinema and Ideology- Representing Religion, Identity and Cultural Myths, Routledge, 2014.

Rafter Nicole, Shots in the Mirror- Crime Films and Society, Oxford University Press, 2006.

Ray Robert, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980, Princeton University Press, 1985.

Richie Donald, The Films of Akira Kurosawa, Rashomon, University of California Press, 1996.

Rosen Lawrence, Law as Culture- An Invitation, Princeton University Press, 1941.

Rosenbaum Jonathan, Movies as Politics, University of California Press, 1997.

Rosenstone Robert, History on Film/ Film on History, Routledge, 2017.

Rosenstone Robert, Visions of the Past- The Challenge of Film to Our Idea of History, Harvard University Press, 1998.

Ryan Michael and Kellner Douglas, Camera Politica- The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film, Indiana University Press, 1988.

Σταθόπουλος Μιχαήλ, Γενικό Ενοχικό Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 1998.

Sherwin Richard, When Law Goes Pop: The Vanishing Line between Law and Popular Culture, University of Chicago Press, 2000.

Stokes Melvyn, D. W. Griffith's The Birth of a Nation- A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time", Oxford University Press, 2007.

Storey John, Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα, Πλέθρον, 2015.

Stowe Harriet Beecher, Uncle Tom's Cabin, W. W. Norton and Company, 2010.

Stempel Dieter and Rasehorn Theo (Eds.), *Empirische Rechtssoziologie*, Nomos Verlag, 2002.

Τμητικός Τόμος Μιχ. Π. Σταθόπουλου, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2010.

Thompson Kristin and Bordwell David, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994.

Vieira Mark, *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, Harry N. Abrams, 1999.

Wagner Anne and Cheng Le (Eds.), *Law, Cinema, and the Ill City – Imagining Justice and Order in Real and Fictional Cities*, Routledge, 2019.

White James Boyd, *When Words Lose Their Meaning: Constitutions and Reconstitutions of Language, Character, and Community*, University of Chicago Press, 1984.

White James Boyd, *Heracles' Bow: Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, University of Wisconsin Press, 1985.

Woodward C. Vann, *The Strange Career of Jim Crow*, Oxford University Press, 2002.

ΑΡΘΡΑ

Althouse Ann, *Thelma and Louise and the Law: Do Rape Shield Rules Matter*, 25 *Loy. L. A. L. Rev.*, 1992, 757.

Anderson Robert, *The Rashomon Effect and Communication*, *Canadian Journal of Communication*, Vol 41 (2), 2016, 249.

Applegate John, *Witness Preparation*, 68 *Tex. L. Rev.*, 1990, 277.

Asimow Michael, *Divorce in the Movies: From the Hays Code to Kramer vs. Kramer*, 24 *Legal Stud. F.*, 2000, 221.

Asimow Michael, *Embodiment of Evil: Law Firms in the Movies*, 48 *UCLA L. Rev.*, 2001, 1339.

Asimow Michael, *Introduction to Papers from UCLA's Law and Popular Culture Seminar* 9 *UCLA Ent. L. Rev.*, 2001, 87.

Asimow Michael, *Bad Lawyers in the Movies*, 24 *Nova L. Rev.*, 2000, 531.

Balci Hüdaverdi and Balci Fatih *Strategic nonviolent conflict: The Montgomery Bus Boycott*, *International Journal of Human Sciences*, Volume: 8, Issue: 2, 2011, 314.

Bandes Susan, *We Lost It at the Movies: The Rule of Law Goes from Washington to Hollywood and Back Again*, 40 *Loy. L. A. L. Rev.*, 2007, 621.

Banks Taunya Lovell, *What Documentary Films Teach Us about the Criminal Justice System- Introduction*, 8 *U. Md. L.J. Race, Religion, Gender & Class*, 2008, 1.

Batt John, Law, Science, and Narrative: Reflections on Brain Science, Electronic Media, Story, and Law Learning, 40 J. Legal Educ., 1990, 19.

Boyd Julia, An Examination of Native Americans in Film and Rise of Native Filmmakers, The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications, Vol. 6, No. 1, Spring 2015, 105.

Brain Robert and Broderick Daniel, The Derivative Relevance of Demonstrative Evidence: Charting its Proper Evidentiary Status, 25 U.C. Davis L. Rev. & n.190, 1992, 957.

Bronkhorst Daan, Human Rights Film Network- Reflections on its History, Principles and Practices, Amnesty International Film Festival, 2003, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAVKz047/um/Daan_Bronkhorst_Amnesty_International_Film_Festival.pdf.

Bruning Fred, A Lousy Deal for Women-and Men, MACLEAN's, August 12, 1991, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://archive.macleans.ca/article/1991/8/12/a-lousy-deal-for-women-and-men>.

Γεωργιάδης Απόστολος, Δίκαιο και Λογοτεχνία, ΧρΔ ΙΘ, 2019, 161.

Calder Gillian, Penguins and Polyamory: Using Law and Film to Explore the Essence of Marriage in Canadian Family Law, 21 Can. J. Women & L., 2009, 55.

Carrington Paul, Of Law and the River, 34 J. Legal Educ., 1984, 222.

Carter Mia, The Strange Case of Callie Khouri: Public and Private Responses to Thelma & Louise, 2 Tex. J. Women & L., 1993, 125.

Chase Anthony, Towards a Legal Theory of Popular Culture, Wisconsin Law Review, 1986, 527.

Chase Anthony, Civil Action Cinema, L. Rev. M.S.U.-D.C.L., 1999, 945.

Chase Anthony, International Law on Film, 24 Legal Stud. F., 2000, 559.

Clover Carol, Movie Juries, 48 DePaul L. Rev., 1998, 389.

Coleman Brigid, Note, Lawyers Who Are Also Social Workers: How to Effectively Combine Two Different Disciplines to Better Serve Clients, 7 Wash. U. J. L. & Pol'y, 2001, 131.

Collins Barry, Human Rights Cinema: The Act of Killing and the Act of Watching, No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo), Issue 14, 2017, 65, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.nofoundations.com/NoFo14_Collins.html.

Connolly Kim Diana, Elucidating the Elephant: Interdisciplinary Law School Classes, 11 Wash. U. J. L. & Pol'y, 2003, 11.

Covey Russell Dean, Miranda and the Media: Tracing the Cultural Evolution of a Constitutional Revolution, Chapman Law Review, Vol. 10, 2007, 761.

Covey Russel, *Criminal Madness: Cultural Iconography and Insanity*, 61 *Stan. L. Rev.*, 2009, 1375.

Διβάνη Λένα, *Η Λογοτεχνία ως Απόδοση Ποιητικής Δικαιοσύνης και ως Καταλύτης Κοινωνικών Εξελίξεων*, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 57.

Δρόσος Γιάννης, *Εξουσία και Δίκαιο στην Ταινία του Fritz Lang «M- Μια Πόλη Αναζητεί τον Δολοφόνο»*, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), *Τέχνη και Δίκαιο*, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 119.

Davies Susanne, *From Maycomb to Nuremberg: Cinematic Visions of Law, Legal Actors and American Ways*, *International Journal of Law in Context*, 8(04), 2012, 449.

Denvir John, *William Shakespeare and the Jurisprudence of Comedy*, 39 *Stan. L. Rev.*, 1987, 825.

Denvir John, *Introduction to Special Issue on "Legal Reelism"*, 15 *Legal Studies Forum*, 1991, 3.

Denvir John, *Introduction in Denvir John (Ed.), Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, xi.

Doherty Alanna, *Filmic Contributions to the Long Arc of the Law: Loving and the Narrative Individualization of Systemic Injustice or, Perfect Plaintiffs in an Imperfect Narrative: Perfectly Optimistic for an Imperfect Post-Election World*, 50 *Creighton L. Rev.*, 2017, 693.

Drexler Peter, *The German Courtroom Film during the Nazi Period: Ideology, Aesthetics, Historical Context*, 28 *J.L. & Soc'y*, 2001, 64.

Dunlop C.R.B., *Literature Studies in Law Schools*, 3 *Cardozo Stud. L. & Literature*, 1991, 63.

Dyzenhaus David, *The Grudge Informer Case Revisited*, *New York University Law Review*, Vol. 83, No. 4, 2008, 1000.

Eilders Christiane and Nitsch Cordula, *Politics in Fictional Entertainment: An Empirical Classification of Movies and TV Series*, *International Journal of Communication* 9, 2015, 1563.

Elkins James, *Reading/Teaching Lawyer Films*, 28 *Vt. L. Rev.* 2004, 813.

Elkins James, *Popular Culture, Legal Films, and Legal Film Critics*, 40 *Loy. L. A. L. Rev.*, 2007, 745.

Erigha Maryann, *Race, Gender, Hollywood: Representation in Cultural Production and Digital Media's Potential for Change*, *Sociology Compass* 9/1, 2015, 78.

Feuerherd Peter, *The Dangers of Gone With The Wind's Romantic Vision of the Old South*, *JSTORE Daily*, November 8, 2017, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική

διεύθυνση: <https://daily.jstor.org/the-dangers-of-gone-with-the-winds-romantic-vision-of-the-old-south/>.

Flitterman-Lewis Sandy, Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's "Night and Fog", in Keith Grant, Barry & Jeannette Sloniowski (Eds), Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, Wayne University Press, 1998, 211.

Friedman Lawrence, Transformations in American Legal Culture 1800-1985, Zeitschrift für Rechtssoziologie 6, 1985, 191.

Friedman Lawrence, Law, Lawyers and Popular Culture, 98 Yale L. J., 1989, 1579.

Fuller Lon, Positivism and Fidelity to Law: A Reply to Professor Hart, Harvard Law Review, Vol. 71, No. 4, 1958, 630.

Gabel Peter and Harris Paul, Building Power and Breaking Images: Critical Legal Theory and the Practice of Law, 11 N.Y.U. REV. L. & Soc. Change, 1983, 369.

Getman Julius et al., Colloquy: Human Voice in Legal Discourse, 66 Tex. L. Rev., 1988, 577.

Graham Louise Everett and Maschio Geraldine, A False Public Sentiment: Narrative and Visual Images of Women Lawyers in Film, 84 Ky. L. Rev., 1995-1996, 1027.

Greenfield Steve and Osborn Guy, Film, Law and the Delivery of Justice: The Case of Judge Dredd and the Disappearing Courtroom, 6 J. Crim. Just. & Popular Culture, 1999, 35.

Harris David, The Appearance of Justice: Court TV, Conventional Television, and Public Understanding of the Criminal Justice System, 35 Ariz. L. Rev., 1993, 785.

Hart H. L. A., Positivism and the Separation of Law and Morals, Harvard Law Review, Vol. 71, No. 4, 1958, 593.

Henderson Lynne, Legality and Empathy, 85 Mich. L. Rev., 1987, 1574.

Herman Susan, Thelma and Louise and Bonnie and Jean: Images of Women as Criminals, 2 S. Cal. Rev. L. & Women's Stud., 1992, 53.

Horn Gerald, "Myth" and the Making of "Malcom X", The American Historical Review, Vol. 98, No. 2, 1993, 440.

Horowitz Juliana Menasce, Brown Anna and Cox Kiana, Race in America 2019, Pew Research Center, April 9, 2019, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.pewsocialtrends.org/2019/04/09/race-in-america-2019/>.

Hursh John, The City as Ill Body, Visual Representations of Urban Landscapes in the Global South στο Anne Wagner and Le Cheng (Eds.), Law, Cinema, and the Ill City – Imagining Justice and Order in Real and Fictional Cities, Routledge, 2019, 98.

Joseph Paul, Saying Goodbye to Ally McBeal, 25 U. Ark. Lrrle Rock L. Rev., 2003, 459.

Kamir Orit, Judgment by Film: Socio-Legal Functions of Rashomon, Yale Journal of Law & the Humanities: Vol. 12: Iss. 1, 2000, 39.

Kamir Orit, Why 'Law-and-Film' and What Does it Actually Mean? A Perspective, Journal of Media and Cultural Studies, Vol. 19, No. 2, 2005, 255.

Kamir Orit, Multifocal Judgement, Intersecting Legal Proceedings, and Conservatism- A Separation and Rashomon in Caroline Joan "Kay" S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 135.

Kellner Douglas, Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/>.

King Henry, Jr., The Meaning of Nuremberg, 30 Case W. Res. J. Int'l L., 1998, 143.

Kotsopoulos Aspasia, Gendering Expectations: Genre and Allegory in Readings of Thelma and Louise, Left History Journal, Volume 8, No2, 2002, 10.

Kuzina Matthias, The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture, 28 J.L. & Soc'Y, 2001, 79.

Λαζαράτος Πάνος, Αναλογίες μεταξύ Μουσικής και Δικαίου, στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 15.

Litwack Leon, Jim Crow Blues, Magazine of History, Vol. 18, No. 2, 2004, 7.

Μουσταΐρα Ελίνα, Το Δίκαιο και η Μουσική ως Άμεσα Εξαρτώμενες από το Κοινωνικό Πλαίσιο Μορφές Τέχνης, στο Παπαχρίστου Αθανάσιος και Μπρεδήμας Αντώνης (Επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 27.

Μουσταΐρα Ελίνα, Συγκριτικό Δίκαιο – Συγκριτική Αισθητική, στο Τιμητικός Τόμος Μιχ. Π. Σταθόπουλου, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2010, 1673.

Μουσταΐρα Ελίνα, Η Πολιτισμική Διάσταση του Δικαίου, εισήγηση στην Ημερίδα με θέμα Πολιτισμός - Ευρωπαϊκοί θεσμοί και Πολιτιστική κληρονομιά, Αθήνα, 19 Ιανουαρίου 2011, Εκδόσεις Σάκκουλα, 2012, 37.

Macaulay Stewart, Images of Law in Everyday Life: The Lessons of School Entertainment and Spectator Sports, Law and Society Review 21, 1987, 185.

Macey Jonathan, Allan Bloom and the American Law School, 73 Cornell L. Rev., 1988, 1038.

Machura Stefan, An Analysis Scheme for Law Films, 36 U. Balt. L. Rev., 2007, 329.

Machura Stefan, Law and Cinema Movement in Caroline Joan “Kay” S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), *Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 25.

Machura Stefan and Robson Peter, Law and Film: Introduction, *Journal of Law and Society* Vol. 28, No. 1, 2001, 1.

Machura Stefan and Ulbrich Stefan, Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama, 28 *J.L. & Soc'Y*, 2001, 117.

Marcos Roberto Gelado and Colon Pedro Sangro, Hollywood and the Representation of the Otherness. A Historical Analysis of the Role Played by the American Cinema in Spotting Enemies to Vilify, *Index Comunicación*, nº 6 (1), 2016, 11.

Massaro Toni, Empathy, Legal Storytelling, and the Rule of Law: New Words, Old Wounds?, 87 *Mich. L. Rev.*, 1989, 2099.

Mcewan Paul, Racist Film: Teaching The Birth of a Nation, *Cinema Journal*, 47, Number 1, Fall 2007, 98.

Meier Joan, Notes from the Underground: Integrating Psychological and Legal Perspectives on Domestic Violence in Theory and Practice, 21 *Hofstra L. Rev.*, 1993, 1295.

Meyer Philip, Law Students Go to the Movies, 24 *Conn. L. Rev.*, 1992, 893.

Meyer Philip, Visual Literacy and the Legal Culture: Reading Film as Text in the Law School Setting, 17 *Legal Studies Forum*, 1993, 73.

Meyer Philip, Desperate for Love: Cinematic Influences upon a Defendant's Closing Argument to a Jury, 18 *Vt. L. Rev.*, 1994, 721.

Mezey Naomi, Law as Culture, 13 *Yale J.L. & Human*, 2001, 35.

Mezey Naomi and Niles Mark, Screening the Law- Ideology and Law in American Popular Culture in Caroline Joan “Kay” S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), *Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 267.

Mukerji Chandra and Schudson Michael, Introduction: Rethinking Popular Culture in Chandra Mukerji and Michael Schudson (Eds.), *Rethinking Popular Culture, Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California Press, 1991, 26.

Myrsiades Linda, Introduction: Law, Literature, and Interdisciplinarity, *College Literature*, Vol. 25, No. 1, 1998, 1.

Nevins Francis M., Using Fiction and Film as Law School Tools in Donald Barnett King and Stacey Alexander (Eds.), *Legal Education for the 21st Century*, F.B. Rothman, 1999, κεφάλαιο 13.

Ξανθόπουλος Λευτέρης, Το δίκαιο στην ταινία «Johnny Guitar» (USA, 1954) του Νικόλας Ρέι (1911-1979) στο Αθανασίου Παπαχρίστου και Αντώνη Μπρεδήμα (Επιμ.), Τέχνη και Δίκαιο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2007, 111.

Osborn Guy, Borders and Boundaries: Locating the Law in Film, *Journal of Law and Society*, Vol. 28, No. 1, 2001, 164.

Osborn John, Atticus Finch- The End of Honor: A Discussion of *To Kill a Mockingbird*, 30 U.S.F. L. Rev., 1996, 1139.

Papke David Ray, Myth and Meaning- Francis Ford Coppola and Popular Response to the *Godfather* Trilogy in John Denvir (Ed.), *Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, 1.

Papke David Ray, Law, Cinema, and Ideology: Hollywood Legal Films of the 1950s, 48 UCLA L. Rev., 2001, 1473.

Paradis Pierre, The Celluloid Witness, 37 U. Colo. L. Rev., n.2, 1965, 235.

Pawlowski Mark and Greer Sarah, Film and literature in the legal classroom, *The Law Teacher*, Vol. 43, No.1, 2009, 49.

Picart Caroline Joan "Kay" S., Nationalities, Histories, Rhetorics: Real/ Reel Representations of the Holocaust and Holocaust Trials and a Poethics of Film and Law in Caroline Joan "Kay" S. Picart, Michael Hviid Jacobsen and Cecil Greek (Eds.), *Framing Law and Crime: An Interdisciplinary Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 481.

Pinkerton Nick, Anatomy of a Murder, 24 *Legal Stud. F.*, 2000, 661.

Pinkerton Nick, Anatomy of a Murder: Atomization of a Murder, On Film/ Essays- February 22, 2012, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο της The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/2155-anatomy-of-a-murder-atomization-of-a-murder>.

Pisters Patricia, The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory, *Film-Philosophy* 20, 2016, 149.

Posner Richard, The Decline of Law as an Autonomous Discipline: 1962 - 1987, 100 *Harv. L. Rev.*, 1987, 761.

Prince Stephen, The Rashomon Effect, On Film / Essays – November 7, 2012, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο της The Criterion Collection: <https://www.criterion.com/current/posts/195-the-rashomon-effect>.

Rapping Elayne, Television, Melodrama, and the Rise of the Victims' Rights Movement, 43 *N.Y.L. Sch. L. Rev.*, 2000, 665.

Rauch Stefanie, "The Fundamental Truths of the Film Remain": Researching Individual Reception of Holocaust Films, *FQS (Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research)* Volume 18, No. 2, Art. 14, 2017.

Read Jacinda, *Popular Film/Popular Feminism: The Critical Reception of the Rape-Revenge Film*, 2000, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου του Νότιγγαμ της Βρετανίας: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2000/january-2000/read1.pdf>.

Redfern Nick, *Film style and narration in Rashomon*, *Journal of Japanese and Korean Cinema* 5 (1-2), 2013, 21.

Reichman Amnon, *The Production of Law (and Cinema): Preliminary Comments on an Emerging Discourse*, *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, Vol. 17, 2007, 457.

Rentschler Eric, *The Führer's Fake: Presence of an Afterlife in Karolin Machtans and Martin Ruehl (Eds.), The Holocaust and Its Contexts- Hitler- Films from Germany- History, Cinema and Politics since 1945*, Palgrave Macmillan, 2012, 37.

Rohl Klaus, *Law and Popular Culture: Popular Legal Culture as Media Legal Culture in Stempel Dieter and Rasehorn Theo (Eds.) Empirische Rechtssoziologie*, Nomos Verlag, 2002, 315.

Rosenberg Norman, *Young Mr. Lincoln: The Lawyer as Super-Hero*, *The Legal Studies Forum* 15, 1991, 215.

Rosenstone Robert, *The Historical Film as Real History*, *Film-Historia*, Vol. V, No. 1, 1995, 5.

Roth Wendy and Mehta Jal, *The Rashomon Effect- Combining Positivist and Interpretivist Approaches in the Analysis of Contested Events*, *Sociological Methods & Research*, Vol. 31 No. 2, 2002, 131.

Russell Margaret, *Rewriting History with Lightning- Race, Myth, and Hollywood in the Legal Pantheon in John Denvir (Ed.), Legal Reelism, Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, 1996, 172.

Russell Margaret, *Race and the Dominant Gaze: Narratives of Law and Inequality in Popular Film*, *Legal Studies Forum*, 15, 1991, 243.

Salzmann Victoria and Dunwoody Philip, *Prime-Time Lies: Do Portrayals of Lawyers Influence How People Think about the Legal Profession*, 58 *SMU L. Rev.*, 2005, 411.

Samuel Geoffrey, *The Paradigm Case: Is Reasoning and Writing in Film Studies Comparable To (or With) Reasoning and Writing in Law?*, *No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo)*, Issue 13, 2016, 17, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: http://www.nofoundations.com/NoFo13_Samuel.html.

Scarnecchia Suellen, *An Interdisciplinary Seminar in Child Abuse and Neglect with a Focus on Child Protection Practice*, 31 *U. Mich. J. L. Reform*, 1997, 33.

Shale Suzanne, *The Conflicts of Law and the Character of Men: Writing Reversal of Fortune and Judgment at Nuremberg*, 30 *U.S.F. L. Rev.*, 1996, 991.

Sharma Sanjay και Sharma Ashwani, White Paranoia: Orientalism in the age of Empire, *Fashion Theory*, 7 (4), 2003, 301.

Silbey Jessica, What We Do When We Do Law and Popular Culture, 27 *Law & Soc. Inquiry*, 2002, 139.

Silbey Jessica, Judges as Film Critics: New Approaches to Filmic Evidence, 37 *U. Mich. J.L. Reform*, 2004, 493.

Silbey Jessica, Filmmaking in the Precinct House and the Genre of Documentary Film, 29 *Colum. J. L. & Arts*, 2005, 107.

Silbey Jessica, Videotaped Confessions and the Genre of Documentary, 16 *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L. J.*, 2006, 789.

Silbey Jessica, Criminal Performances: Film, Autobiography and Confession, 37 *New Mex. L. Rev.*, 2007, 189.

Silbey Jessica, Cross-Examining Film, 8 *U. Md. L.J. Race, Religion, Gender & Class*, 2008, 17.

Silbey Jessica, Legal Outsiders in American Film- The Politics of Law and Film Study: An Introduction to the Symposium on Legal Outsiders in American Film, *Suffolk University Law Review*, Vol. 42, 2009, 755.

Silbey Jessica, American Trial Films and the Popular Culture of Law, *Northeastern University School of Law Research Paper No. 321- 2018*, *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*, Oxford University Press, 2017, 6, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3151795.

Simcovitch Maxim, The Impact of Griffith's Birth of a Nation on the Modern Ku Klux Klan, *Journal of Popular Film and Television*, 1, no. 1, 1972, 45.

Sircar Oishik, Bollywood's Law: Collective Memory and Cinematic Justice in the New India, *No Foundations: An Interdisciplinary Journal of Law and Justice (NoFo)*, Issue 12, 2015, 94, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.nofoundations.com/NoFo12Sircar.html>.

Smith J. Allen, Law and the Humanities: A Preface, 29 *Rutgers L. Rev.*, 1976, 223.

Smith J. Allen, Aspects of Law and Literature: The Revival and the Search for Doctrine, 9 *U Hartford Stud. in Literature*, 1977, 213.

Smith J. Allen, The Coming Renaissance in Law and Literature, 30 *J Legal Educ.*, 1979, 13.

Smith J. Allen, Job and the Anguish of the Legal Profession: An Example of the Relationship of Literature, Law and Justice, 32 *Rutgers L. Rev.*, 1979, 66.

Smith J. Allen and Laughlin John Paul, Afterword: Law, Literature and Ethics, 4 *Miss. CL. Rev.*, 1984, 327.

Smith J. Allen and Moore Kathi J., Law and Literature: A Symposium: A Case History with a Happy Ending, 2 ALSA Forum, no. 1, 1977, 21.

Sokolow David Simon, From Kurosawa to (Duncan) Kennedy: The Lessons of Rashomon for Current Legal Education, 1991 Wis. L. Rev., 1991, 969.

Steiner Ronald, Bauer Rebecca and Talwar Rohit, The Rise and Fall of the Miranda Warnings in Popular Culture, 59 Clev. St. L. Rev., 2011, 219.

Stone Alan, Teaching Film at Harvard Law School, 24 Legal Stud. F., 2000, 573.

Strand Palma Joy, Law as Story: A Civic Concept of Law (With Constitutional Illustrations), Southern California Interdisciplinary Law Journal, Vol. 18, 2009, 603.

Tandt Christophe Den, Hollywood Courtroom Dramas: The Politics of Judicial Realism in Helle Porsdam (Ed.), Folkways and Law Ways- Law in American Studies, Odense University Press, 2001, 183.

Todres Jonathan Todres, Human Trafficking and Film: How Popular Portrayals Influence Law and Public Perception, 101 Cornell L. Rev. Online, 2015-2016, 1.

Varner Chilton Davis and McGee James Matheson, Worth A Thousand Words: The Admissibility of Day-in-the-Life Videos, 35 Tort & Ins. L.J., 1999, 175.

Watkins Floyd, "Gone with the Wind" as Vulgar Literature, The Southern Literary Journal, Vol. 2, No. 2, Spring, 1970, 86.

Weisberg Richard, Law in and as Literature: Self-Generated Meaning in the "Procedural Novel", in Clayton Koelb and Susan Noakes (Eds.), The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice, Cornell University Press, 1988, 224.

Weisberg Robert, The Law-Literature Enterprise, 1 Yale J. L. & Hum., 1988, 1.

West Robin, Law, Rights, and Other Totemic Illusions: Legal Liberalism and Freud's Theory of the Rule of Law, 134 U. Pa. L. Rev., 1986, 817.

West Robin, Economic Man and Literary Woman: One Contrast, 39 Mercer L. Rev., 1987, 867.

White James Boyd, Law and Literature: "No Manifesto", 39 Mercer L. Rev., 1988, 739.

Wiegand Shirley, Deception and Artifice: Thelma, Louise, and the Legal Hermeneutic, 22 Okla. City U. L. Rev., 1997, 25.

Wigmore John H., List of Legal Novels, 2 Ill. L. R., 1907-1908, 574.

Wilson Terry, Celluloid Sovereignty- Hollywood's "History" of Native Americans in John Denvir (Ed.), Legal Reelism, Movies as Legal Texts, University of Illinois Press, 1996, 199.

Χατζής Αριστείδης, «Το Δίκαιο των Βιβλίων και το Δίκαιο της Πράξης» Η Πτώση του Νομικού Φορμαλισμού και η Οικονομική Ανάλυση του Δικαίου, συμβολή

στον Τιμητικό Τόμο για τον Καθηγητή Πέτρο Γέμτο, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 2012, 709.

ΔΙΑΦΟΡΑ

AFI's 100 Greatest Heroes and Villains, λίστα διαθέσιμη στον ιστότοπο του Αμερικανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου: <https://www.afi.com/100years/handv.aspx>.

Discrimination in America: Experiences and Views of African Americans, based on a survey conducted for National Public Radio, the Robert Wood Johnson Foundation, and Harvard T.H. Chan School of Public Health, October 2017, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.npr.org/assets/img/2017/10/23/discriminationpoll-african-americans.pdf?t=1568474367101>.

Domestic Grosses- Adjusted for Ticket Price Inflation, λίστα διαθέσιμη στον ιστότοπο Box Office Mojo: <https://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>.

Friedman Solomon, You have the right to remain ... oh, never mind, this is Canada, Ottawa Citizen, May 20, 2014, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://ottawacitizen.com/news/local-news/you-have-the-right-to-remain-oh-never-mind-this-is-canada>.

Gibson Caitlin, 25 Years Ago, 'Thelma & Louise' Was a Radical Statement. Sadly, it still is, The Washington Post, April 20, 2016, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/25-years-ago-the-lma-and-louise-was-a-radical-statement-sadly-it-still-is/2016/04/20/9abf1ea6-0256-11e6-9203-7b8670959b88_story.html?noredirect=on.

Goleman Daniel, How Viewers Grow Addicted to Television, N.Y. Times, Oct. 16, 1990.

Grenier Richard, Killer Bimbos, Commentary Magazine, September 1991, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.commentarymagazine.com/articles/killer-bimbos/>.

History of Minstrelsy: From "Jump Jim Crow" to "The Jazz Singer", University of South Florida Library Special & Digital Collections, διαθέσιμο στον επίσημο ιστότοπο του Πανεπιστημίου της Νότιας Φλόριντα των Η.Π.Α.: <http://exhibits.lib.usf.edu/exhibits/show/minstrelsy/jimcrow-to-jolson/jump-jim-crow/>.

Kiernan Laura A., Victim "Stunned" by N.H. Judge; Comments, Sentence in Domestic Assault Prompt Outrage, Boston Globe, June 5, 1993, σε Metro/Region 1.

Λίστα με τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών του περιοδικού Time, διαθέσιμη στον ιστότοπο: <http://entertainment.time.com/2012/05/17/movie-masterpieces-richard-corriss-expands-times-list-of-cinematic-greats/slide/gone-with-the-wind/>.

Λίστα με τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών του δικτύου CBS News, διαθέσιμη στον ιστότοπο: <https://www.cbsnews.com/pictures/top-ten-movies/7/>.

Λίστα με τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών της εφημερίδας The Guardian, διαθέσιμη στον ιστότοπο: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/16/gone-with-wind-romance>.

Λίστα με τα 25 καλύτερα νομικά φιλμ σύμφωνα με το Δικηγορικό Σύλλογο των Η.Π.Α. (American Bar Association- ABA), διαθέσιμη στον ιστότοπο: http://www.abajournal.com/magazine/article/the_25_greatest_legal_movies/.

Lawyers as Filmmakers, λίστα διαθέσιμη στον ιστότοπο της Διεθνούς Βάσης Δεδομένων για Κινηματογραφικές Ταινίες (International Movie Database): <https://www.imdb.com/list/ls028848989/>.

Leo John, Toxic Feminism on the Big Screen, U.S. News & World Report, June 10, 1991, 20.

Racial Equality 'Is Under Attack', Experts Warn General Assembly, Urging States to Mark International Day by Stamping out Discrimination, Intolerance, United Nations Meetings Coverage and Press Releases, General Assembly, Seventy-Second Session, 79th Meeting (PM), 20 March 2018, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.un.org/press/en/2018/ga12003.doc.htm>.

Schacht Kira, What Hollywood Movies Do to Perpetuate Racial Stereotypes, Data Analysis, Deutsche Welle, 21.02.2019, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.dw.com/en/hollywood-movies-stereotypes-prejudice-data-analysis/a-47561660>.

Τσαούση Ασπασία, εισήγηση με θέμα «Διεπιστημονικότητα και Νομική Επιστήμη: Γιατί είναι αλληλένδετες και τι σημαίνει αυτό για την από κοινού ανάπτυξή τους», η οποία έλαβε χώρα στο συνέδριο με θέμα Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις της Διεπιστημονικότητας, (Θεσσαλονίκη – 31.10.2014-01.11.2014), διαθέσιμη στον ιστότοπο: <https://ejournals.lib.auth.gr/culres/article/viewFile/4641/4739>.

Trials of War Criminals Before the Nuernberg Military Tribunals, Volume III, "The Justice Case", United States Government Printing Office, Washington, 1952.

Vick Karl, Md, Judge Taking Heat in Cuckolded Killer Case, Washington Post, October 30, 1994, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1994/10/30/md-judge-taking-heat-in-cuckolded-killer-case/1a8d9744-6dee-4bd1-9abb-eb5f0a91c67c/>.

Χάρτα του Διεθνούς Στρατοδικείου (Charter of the International Military Tribunal), διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://avalon.law.yale.edu/imt/imtconst>.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

Βετεράνοι του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Civil Rights Movement Veterans): <https://www.crmvet.org>

Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου των Η.Π.Α.: <https://www.loc.gov>

Διεθνής Αμνηστία: <https://www.amnesty.gr>

Διεθνής Βάση Δεδομένων για Κινηματογραφικές Ταινίες (International Movie Database– IMDB): <https://www.imdb.com>

Δίκτυο Κινηματογραφικών Ταινιών για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα: <https://www.humanrightsfilmnetwork.org>

Εγκυκλοπαίδεια Britannica (Encyclopædia Britannica): <https://www.britannica.com>

Εθνικό Κέντρο Συνταγματικών Μελετών των Η.Π.Α. (National Center for Constitutional Studies): <https://nccs.net>

Ίδρυμα για τα Συνταγματικά Δικαιώματα των Η.Π.Α. (Constitutional Rights Foundation): <https://www.crf-usa.org>

Ινστιτούτο Έρευνας και Εκπαίδευσης Martin Luther King, Jr. του Πανεπιστημίου του Stanford των Η.Π.Α. (Stanford- The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute): <https://kinginstitute.stanford.edu>

Ινστιτούτο Νομικών Πληροφοριών (Legal Information Institute) της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Cornell των Η.Π.Α. (Cornell Law School): <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/388/1#writing-ZS>

Ινστιτούτο Τέχνης και Δικαίου (Institute of Art and Law) στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://ial.uk.com>.

Κέντρο King (The King Center): <https://thekingcenter.org>

Μουσείο Μνήμης Ολοκαυτώματος των Η.Π.Α. (United States Holocaust Memorial Museum): <https://encyclopedia.ushmm.org>

Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πολιτείας της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α. (Museum of Modern Art- MoMA): <https://www.moma.org>

Νομική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: <http://www.law.uoa.gr>

Νομική Σχολή Osgoode Hall του Πανεπιστημίου York του Καναδά: <https://www.osgoode.yorku.ca>

Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Πολιτείας του Σικάγο των Η.Π.Α.: <http://www.law.uchicago.edu>

Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών: <https://www.unfe.org>

Πανεπιστήμιο Harvard των Η.Π.Α.: <https://hls.harvard.edu>

Πανεπιστήμιο του Kent στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.kent.ac.uk>

Πανεπιστήμιο του Λίβερπουλ στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.timeshighereducation.com/world-university-rankings/university-liverpool>

Πανεπιστήμιο του Μάαστριχτ: <https://www.maastrichtuniversity.nl/>

Πανεπιστήμιο του Michigan των Η.Π.Α.: <http://www.umich.edu>

Πανεπιστήμιο Nottingham Trent στο Ηνωμένο Βασίλειο: <https://www.ntu.ac.uk>

Πανεπιστήμιο Stanford των Η.Π.Α.: <https://law.stanford.edu>

Πανεπιστήμιο της Virginia των Η.Π.Α. για το μυθιστόρημα της Harriet Beecher Stowe, Uncle Tom's Cabin: <http://utc.iath.virginia.edu/>

Πανεπιστήμιο του Χονγκ Κονγκ: <http://www.law.hku.hk>

Παρατηρητήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Human Rights Watch): <https://www.hrw.org>

The Brussels School of Cognitive Technology and Law: <http://www.bsc.brussels/lawAndAi>

Υπουργείο Δικαιοσύνης των Η.Π.Α.: <https://www.justice.gov>

Υπουργείο Εσωτερικών των Η.Π.Α. για τα Ιστορικά Πάρκα και τους Ιστορικούς Χώρους: <https://www.nps.gov>

Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2019>

Φεστιβάλ Ταινιών του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Human Rights Watch Film Festival): <https://ff.hrw.org>

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

24 (2001-2010), τηλεοπτική σειρά των Robert Cochran και Joel Surnow.

A Dry White Season (1989), σε σκηνοθεσία της Euzhan Palcy.

A Separation (2011), σε σκηνοθεσία του Asghar Farhadi.

A Time to Kill (1996), σε σκηνοθεσία του Joel Schumacher.

Adam's Rib (1949), σε σκηνοθεσία του George Cukor.

Amistad (1997), σε σκηνοθεσία του Steven Spielberg.

Anatomy of a Murder (1959), σε σκηνοθεσία του Otto Preminger.

Apache (1954), σε σκηνοθεσία του Robert Aldrich.

Apocalypse Now (1979), σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola.

Boys Don't Cry (1999), σε σκηνοθεσία της Kimberly Peirce.

Capturing the Friedmans (2003), σε σκηνοθεσία του Andrew Jarecki.

Class Action (1990), σε σκηνοθεσία του Michael Apted.

Cleanflix (2009), σε σκηνοθεσία των Andrew James και Joshua Aukai Ligairi.

Compulsion (1959), σε σκηνοθεσία του Richard Fleischer.

Counsellor at Law (1933), σε σκηνοθεσία του William Wyler.

Court (2014), σε σκηνοθεσία του Chaitanya Tamhane.

Cry, the Beloved Country (1951), σε σκηνοθεσία του Zoltan Korda.

Dances With Wolves (1990), σε σκηνοθεσία του Kevin Costner.

Dear Zachary: A Letter to a Son About his Father (2008), σε σκηνοθεσία του Kurt Kuenne.

Deliver Us From Evil (2006), σε σκηνοθεσία της Amy Berg.

Desert Flower (2009), σε σκηνοθεσία της Sherry Hormann.

Devil's Advocate (1996), σε σκηνοθεσία του Taylor Hackford.

Disclosure (1995), σε σκηνοθεσία του Barry Levinson.

Doctor Zhivago (1965), σε σκηνοθεσία του David Lean.

Drums Along the Mohawk (1939), σε σκηνοθεσία του John Ford.

Falsely Accused! (1908), σε σκηνοθεσία του Wallace McCutcheon.

Fifty feet from Syria (2015), σε σκηνοθεσία του Skye Fitzgerald.

Fury (1936), σε σκηνοθεσία Fritz Lang.

Germany: Year Zero (1948), σε σκηνοθεσία του Roberto Rossellini.

Gett, The Trial of Viviane Amsalem (2014), σε σκηνοθεσία των Ronit Elkabetz και Shlomi Elkabetz.

Glory (1989), σε σκηνοθεσία του Edward Zwick.

Gone with the Wind (1939), σε σκηνοθεσία των Victor Fleming, George Cukor και Sam Wood.

Guernica (1951), σε σκηνοθεσία των Robert Hessens και Alain Resnais.

Hearts and Minds (1974), σε σκηνοθεσία του Peter Davis.

Hot Coffee (2011), σε σκηνοθεσία της Susan Saladoff.

Human Trafficking (2005), τηλεοπτική σειρά τεσσάρων επεισοδίων, σε σκηνοθεσία του Christian Duguay.

I Want to Live! (1958), σε σκηνοθεσία του Robert Wise.

Il Conformista (1970), σε σκηνοθεσία του Bernardo Bertolucci.

Inherit the Wind (1960), σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer.

Invisible (2017), σε σκηνοθεσία της Hilary Linder.

J' accuse (1919), σε σκηνοθεσία του Abel Gance.

JFK (1991), σε σκηνοθεσία του Oliver Stone.

Judgment at Nuremberg (1961), σε σκηνοθεσία του Stanley Kramer.

Just Cause (1995), σε σκηνοθεσία του Arne Glimcher.

La battaglia di Algeri (1966), σε σκηνοθεσία του Gillo Pontecorvo.

La Marche de l'empereur (2005), σε σκηνοθεσία του Luc Jacquet.

Last Men in Aleppo (2017), σε σκηνοθεσία των Feras Fayyad και Steen Johannessen.

Lemon Tree, σε σκηνοθεσία του Eran Riklis.

Little Big Man (1970) σε σκηνοθεσία του Arthur Penn.

Loving (2016), σε σκηνοθεσία του Jeff Nichols.

M (1932) σε σκηνοθεσία του Fritz Lang.

Ma'a al-Fidda (2014), σε σκηνοθεσία των Wiam Bedirxan και Ossama Mohammed.

Making a Murderer (2015-2018), σειρά ντοκιμαντέρ σε σκηνοθεσία των Moira Demos και Laura Ricciardi.

Maria (2003), σε σκηνοθεσία του Călin Peter Netzer.

Midnight Express (1978), σε σκηνοθεσία του Alan Parker.

Midnight in the Garden of Good and Evil (1997), σε σκηνοθεσία Clint Eastwood.

Milk (2008), σε σκηνοθεσία του Gus Van Sant.

Missing (1982), σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά.

Mr Smith Goes to Washington (1939), σε σκηνοθεσία του Frank Capra.

Murder in the First (1995), σε σκηνοθεσία του Marc Rocco.

Music Box (1988), σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά.

Nazi Concentration Camps (1945), σε σκηνοθεσία του George C. Stevens.

No Man's Land (2001), σε σκηνοθεσία του Danis Tanovic.

None Shall Escape (1944), σε σκηνοθεσία του André De Toth.

Nuit et Brouillard (1956), σε σκηνοθεσία του Alain Resnais.

On Trial (1917), σε σκηνοθεσία του James Young.

On Trial (1928), σε σκηνοθεσία του Archie Mayo.

On Trial (1939), σε σκηνοθεσία του Terry Morse.

Philadelphia (1993), σε σκηνοθεσία του Jonathan Demme.

Portrait of Wally (2012), σε σκηνοθεσία του Andrew Shea.

Presumed Guilty (2008), σε σκηνοθεσία των Roberto Hernández και Geoffrey Smith.

Presumed Innocent (1990), σε σκηνοθεσία του Alan J. Pakula.

Rashomon (1950), σε σκηνοθεσία του Akira Kurosawa.

Red Lines (2014), σε σκηνοθεσία των Andrea Kalin και Oliver Lukacs.

Salam Neighbor (2015), σε σκηνοθεσία των Zach Ingrasci και Chris Temple.

Schindler's List (1993), σε σκηνοθεσία του Stephen Spielberg.

Selma (2014), σε σκηνοθεσία της Ava DuVernay.

Selma: The Bridge to the Ballot (2015), σε σκηνοθεσία του Bill Brummel.

Seven Days in Syria (2015), σε σκηνοθεσία του Robert Rippberger.

Shoah (1985), σε σκηνοθεσία του Claude Lanzmann.

Sophie's Choice (1982), σε σκηνοθεσία του Alan J. Pakula.

Spanish Earth (1937), σε σκηνοθεσία του Joris Ivens.

Stagecoach (1939), σε σκηνοθεσία του John Ford.

State of Siege (1972), σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά.

Suffragette (2015), σε σκηνοθεσία της Sarah Gavron.

Taken (2008), σε σκηνοθεσία του Pierre Morel.

The Accused (1988), σε σκηνοθεσία του Jonathan Kaplan.

The Battle of the Somme (1916), σε σκηνοθεσία του Geoffrey Malins.

The Big Parade (1925), σε σκηνοθεσία του King Vidor.

The Birth of a Nation (1915) σε σκηνοθεσία του David Wark Griffith.

The Caine Mutiny (1954), σε σκηνοθεσία του Edward Dmytryk.

The Central Park Five (2012), σε σκηνοθεσία των Ken Burns, Sarah Burns και David McMahon.

The Civil War (1990), σειρά ντοκιμαντέρ σε σκηνοθεσία του Ken Burns.

The Deer Hunter (1978), σε σκηνοθεσία του Michael Cimino.

The Great Dictator (1940), σε σκηνοθεσία του Charles Chaplin.

The Green Mile (1999), σε σκηνοθεσία του Frank Darabont.

The Jazz Singer (1927), σε σκηνοθεσία του Alan Crosland.

The Killing Fields (1984), σε σκηνοθεσία του Roland Joffé.

The Loving Story (2011), σε σκηνοθεσία της Nancy Buirski.

The Magdalene Sisters (2002), σε σκηνοθεσία του Peter Mullan.

The Ox-Bow Incident (1942) σε σκηνοθεσία του William Wellman.

The Pianist (2002), σε σκηνοθεσία του Roman Polanski.

The Rainmaker (1997), σε σκηνοθεσία του Francis Ford Coppola.

The Return to Homs (2013), σε σκηνοθεσία του Talal Derki .

The Searchers (1956), σε σκηνοθεσία του John Ford.

The Staircase (2004), σειρά ντοκιμαντέρ σε σκηνοθεσία του Jean- Xavier de Lestrade.

The Thin Blue Line (1988), σε σκηνοθεσία του Errol Morris.

The Unforgiven (1960), σε σκηνοθεσία του John Huston.

The Verdict (1982), σε σκηνοθεσία του Sidney Lumet.

The War Show (2016), σε σκηνοθεσία των Andreas Dalsgaard και Obaidah Zytoon.

The Whistleblower (2010), σε σκηνοθεσία της Larysa Kondracki.

The White Helmets (2016), σε σκηνοθεσία του Orlando von Einsiedel.

The Young Philadelphians (1959), σε σκηνοθεσία του Vincent Sherman.

Thelma and Louise (1991), σε σκηνοθεσία του Ridley Scott.

Themis (2008) σε σκηνοθεσία του Markos Gastin.

Thirteenth (2016), σε σκηνοθεσία της Ava DuVernay.

To Kill a Mockingbird (1962), σε σκηνοθεσία του Robert Mulligan.

Triumph of the Will (1935), σε σκηνοθεσία του Leni Riefenstahl.

Twelve Angry Men (1957), σε σκηνοθεσία του Sidney Lumet.

Twelve Years a Slave (2013), σε σκηνοθεσία του Steve McQueen.

Utomlennye solntsem (1994), σε σκηνοθεσία Nikita Mikhalkov.

Witness for the Prosecution (1957), σε σκηνοθεσία του Billy Wilder.

Z (1969), σε σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά.

Zendan-e Zanan (2002), σε σκηνοθεσία της Manijeh Hekmat.

Zero Dark Thirty (2012), σε σκηνοθεσία της Kathryn Bigelow.

ΔΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ

Attorney General v. Adolf Eichmann, Criminal Case 41/60.

Browder v. Gayle, 142 F. Supp. 707 (M.D. Ala. 1956).

Brown v. Board of Education of Topeka, 347 U.S. 483 (1954).

Dickerson v. United States, 530 U.S. 428 (2000).

Edison v. Lubin, 119 Fed. 993 (E.D.Pa. 1903).

Gibson v. Gunn, 202 N.Y.S. 19, 20 (App. Div. 1923).

Glyn v. Weston Feature Film Co. Ltd., 1 Ch. 261 (1916).

Loving v. Virginia (No. 395), 388 U.S. 1 (1967).

Messina v. Bonner, 813 F. Supp. 346, 351 (E.D. Pa. 1993)

Miranda v. Arizona, 384 U.S. 436 (1966).

Plessy v. Ferguson, 163 U.S. 537 (1896).

Zalutsky v. Kleinman, 747 F. Supp. 457, 458 (N.D. Ill. 1990).