



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

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
Π.Μ.Σ.: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ
ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΣΛΑΝΙΔΗ
Α.Μ.: 7983082200002

ΙΑΠΩΝΙΚΟ NEW WAVE ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: ΤΡΕΙΣ
ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ

Επιβλέπουσα: Ελένη Τζουμάκα

Αθήνα, 29/02/2024

Περιεχόμενα

ABSTRACT	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΕΚΦΡΑΣΗΣ.....	7
ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΟΦΟΚΛΗ	9
ΤΟ ΝΕΟ ΚΥΜΑ ΣΤΟΝ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	11
ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΙΑΠΩΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ	15
FUNERAL PARADE OF ROSES (TOSHIO MATSUMOTO, 1969) ΚΑΙ ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ 428 π.Χ.): ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΜΠΟΡΕΙ ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΝΑ ΚΑΘΟΡΙΣΕΙ ΤΗ ΜΟΙΡΑ ΤΟΥ;.....	18
ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	18
ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ	20
ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ	22
ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΥ “ΝΕΟ- DOCUMENTARY” ΚΑΙ ΤΟ QUEER ΣΤΟΙΧΕΙΟ	27
Η ΑΡΜΟΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ.....	30
DEATH BY HANGING (NAGISA OSHIMA, 1968) ΚΑΙ ΑΝΤΙΓΟΝΗ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 441 π.Χ.): ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΠΕΡΙ ΔΙΚΑΙΟΥ ΑΙΣΘΗΜΑ.	32
NAGISA OSHIMA, ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ.....	32
ΑΝΤΙΓΟΝΗ, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ	35
DEATH BY HANGING, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ.....	37
ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ.....	39
Ο ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣΗΣ: ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	42
ΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΙΚΟΤΗΤΑ.....	48
ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 409 π.Χ.) ΚΑΙ NAKED ISLAND (ΚΑΝΕΤΟ SHINDO, 1960), Η ΑΠΟΜΟΝΩΣΗ	51
ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ.....	51
NAKED ISLAND, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ	53
ΚΑΝΕΤΟ SHINDO, ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ	54
Ο ΣΙΣΥΦΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ	56
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ... ..	59
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	64

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	71
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	73

ABSTRACT

Η εν λόγω διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του ΠΜΣ Πολιτισμικών και κινηματογραφικών σπουδών του τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ και ξεκινά με μια εισαγωγή που σχετίζεται με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της αρχαίας τραγωδία αλλά και του ιαπωνικού νέου κύματος. Στόχος της είναι η ανάδειξη του διαχρονικού χαρακτήρα ορισμένων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων, ανεξαρτήτως γεωγραφικών και χρονολογικών περιορισμών, απέναντι σε ζητήματα που ταλανίζουν την ανθρωπότητα από τις απαρχές της. Ερευνητικό όχημα για την ανωτέρω αναζήτηση, αποτέλεσαν οι ταινίες του ιαπωνικού new wave *Funeral Parade of Roses*, *Death by Hanging* και *Naked Island*, οι οποίες εξετάζονται ως προς τις κοινές τους προσεγγίσεις απέναντι σε ηθικά και κοινωνικά ζητήματα με τις τραγωδίες *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη* και *Φιλοκτήτης* αντίστοιχα. Οι ομοιότητες μεταξύ των έργων είναι περισσότερες από τις αναμενόμενες. Η ανάδειξη τους λοιπόν, οδηγεί στο συμπέρασμα πως εντοπίζεται ένα είδος ομοιογένειας απέναντι σε ορισμένες εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης, τις οποίες οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν με πανομοιότυπο τρόπο ανεξάρτητα με την εποχή ή τον τόπο καταγωγής τους. Οι εκάστοτε πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες λοιπόν αποτελούν απλά το μέσο μετασχηματισμού αυτών των πανανθρώπινων χαρακτηριστικών σε κάτι απτό, όπως είναι μια μεταπολεμική ιαπωνική ταινία ή μια αρχαία ελληνική τραγωδία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ιαπωνικό νέο κύμα στον κινηματογράφο και αρχαία ελληνική τραγωδία στο θέατρο. Δύο σταθμοί στην ιστορία της τέχνης. Πως μπορεί να σχετίζονται όμως μεταξύ τους αυτές οι φαινομενικά εντελώς διαφορετικές μορφές τέχνης; Αυτό το ερώτημα αποπειράται να απαντήσει η εν λόγω εργασία εξετάζοντας κατά περίπτωση τρεις ταινίες και τρεις τραγωδίες όσον αφορά στην προσέγγιση απέναντι σε τρεις διαφορετικές θεματικές: Τον αναπόφευκτο χαρακτήρα της μοίρας, το κοινό περί δικαίου αίσθημα και την απομόνωση.

Η ανάλυση των ταινιών και των τραγωδιών δεν παρατίθεται με χρονολογική σειρά, παρόλο που υπάρχει άμεση συνάφεια της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης της Αθήνας με τη χρονολογία που διδάσκεται κάθε έργο του Σοφοκλή. Μολαταύτα, επιλέγεται αρχικά να παρατεθεί το *Funeral Parade of Roses* σε αντιπαραβολή με τον Οιδίποδα καθώς είναι το μοναδικό δίπολο κατά το οποίο υπάρχει άμεσος διάλογος των δύο έργων. Ο Toshio Matsumoto βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με τον Σοφοκλή όπως γίνεται σαφές από την ταινία. Και στα δύο έργα τέχνης, γίνονται σαφείς νύξεις για το ρόλο που διαδραματίζει η μοίρα στη ζωή των ανθρώπων, ενώ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ψυχαναλυτική προσέγγιση, καθώς ο Σοφοκλής, εν αγνοία του, γίνεται ο πρώτος καλλιτέχνης που καταγράφει αναλυτικά το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, το οποίο θα αποτελέσει πυρήνα της θεωρίας του Freud πολλά χρόνια αργότερα. Οι ήρωες των δύο έργων παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες μεταξύ τους, τόσο πραγματολογικά (σχέση Eddie με τον πατέρα της όπως σχέση Οιδίποδα με τη μητέρα του) όσο και από άποψη ψυχοσύνθεσης. Η διαρκής αγωνία για την αποφυγή των δεινών και ο αγώνας για κοινωνική ανέλιξη, είναι δύο από τους

διαχρονικούς προβληματισμούς που θίγονται τόσο στον *Οιδίποδα Τύραννο* όσο και στο *Funeral Parade of Roses*. Είναι άραγε ο άνθρωπος υπεύθυνος για τη μοίρα του; Μπορούν τα δεδομένα και οι προβληματισμοί που ταλανίζουν έναν έκπτωτο βασιλέα της αρχαιότητας να ταυτίζονται με εκείνους μιας τρανσέξουαλ σεξεργάτριας του μεταπολεμικού Τόκιο; Αυτές είναι μερικές από τις ερωτήσεις που αποπειράται να απαντήσει η σύγκριση μεταξύ των δύο έργων.

Την επόμενη συγκριτική ανάλυση, απαρτίζουν η τραγωδία της *Αντιγόνης* και η ταινία του Nagisa Oshima *Death by Hanging*. Ο μύθος της Αντιγόνης αναφέρεται στην τραγική ιστορία της ομώνυμης ηρωίδας, ο ηθικός κώδικας της οποίας δεν της επέτρεπε να αφήσει άταφο τον αδερφό της, Πολυνείκη, παρόλο που θεωρείτο εχθρός της πόλης από τις επίσημες Αρχές, που ενσαρκώνονται στο πρόσωπο του θείου της, Κρέοντα, βασιλιά της Θήβας. Στην ταινία *Death by Hanging* από την άλλη, παρακολουθούμε τη διαδικασία εκτέλεσης ενός κορεάτη κρατούμενου, ο οποίος έχει καταδικαστεί για το βιασμό και τη δολοφονία δύο κοριτσιών. Η εκτέλεση όμως δεν εξελίσσεται βάσει σχεδίου και οι ήρωες της ταινίας έρχονται αντιμέτωποι με ηθικά ζητήματα τα οποία σε μεγάλο βαθμό ομοιάζουν με εκείνα της τραγωδίας του Σοφοκλή. Οι βασικοί προβληματισμοί που τίθενται, σχετίζονται κυρίως με το κοινό αίσθημα περί δικαίου και κατά πόσο αυτό ταυτίζεται με τους επίσημους νόμους μια ευνομούμενης πολιτείας αλλά και ποιος είναι ο ρόλος των υποκειμένων όταν διενεργείται μια κατάφορη αδικία πάντα με τις ευλογίες της νομιμοποιημένης εξουσίας. Τόσο η Αντιγόνη όσο και ο πρωταγωνιστής του *Death by Hanging* βρίσκονται σε θέση να δώσουν απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα, έχοντας εντυπωσιακές ομοιότητες στον τρόπο που αντιμετωπίζουν τις καταστάσεις παρά τη χρονολογική και χιλιομετρική απόσταση που τους χωρίζει.

Το τελευταίο ζεύγος σύγκρισης είναι αυτό της ταινίας *Naked Island* και της τραγωδίας του *Φιλοκτήτη*. Και τα δύο αυτά έργα πραγματεύονται, το καθένα με τη δική του οπτική, μια κατάσταση σωματικής αλλά και ψυχολογικής απομόνωσης των πρωταγωνιστών. Ο μύθος του Σισύφου είναι το μέσο που επιλέγεται για να αναδειχθεί η κυκλική διαιώνιση της καθημερινότητας των ηρώων των δύο έργων. Οι συγκυρίες είναι τέτοιες, που οδηγούν τους πρωταγωνιστές μακριά από τον υπόλοιπο κόσμο, αντικατοπτρίζοντας έτσι σε έναν βαθμό την εσωστρέφεια τόσο της

Αθήνας στα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. όσο και της Ιαπωνίας μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο.

Για την περάτωση της εργασίας χρησιμοποιήθηκαν κυρίως ερευνητικά εργαλεία από το χώρο των πολιτισμικών και κινηματογραφικών σπουδών με επικουρική χρήση ψυχαναλυτικών και φιλοσοφικών έργων επιφανών διανοητών. Όσον αφορά στην πρώτη σύγκριση μεταξύ Οιδίποδα Τυράννου και *Funeral Parade of Roses* έγινε χρήση των κλασικών πλέον θεωρητικών της ψυχανάλυσης Sigmund Freud, Jacques Lacan και Carl Jung. Χρησιμοποιήθηκε επίσης το έργο συγγραφέων που βοήθησαν στη διερεύνηση της διακειμενικότητας των δύο μορφών τέχνης όπως ο Robert Stam. Όσον αφορά στη σύγκριση του δεύτερου ζεύγους ανάμεσα σε *Αντιγόνη* και *Death by Hanging* έγινε κυρίως χρήση άρθρων και συγγραμμάτων που αναφέρονται στην κοινωνικοπολιτική οπτική τόσο της αρχαίας Αθήνας όσο και της μεταπολεμικής Ιαπωνίας. Σε αυτή τη βάση λοιπόν, γίνεται μια απόπειρα σύγκρισης των δύο τόσο ως προς τη φόρμα όσο και ως προς το περιεχόμενο. Τέλος, στη σύγκριση ανάμεσα στον *Φιλοκτήτη* και στο *Naked Island* πολύ χρήσιμος για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων αποδείχτηκε ο μύθος του Σίσυφου όπως αυτός παρουσιάζεται από τον Albert Camus. Προς αρωγή της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν επίσης πληθώρα επιστημονικών και διαδικτυακών άρθρων.

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

Για να μπορέσουμε να μιλήσουμε όμως για την Τραγωδία, πρέπει πρώτα να λάβουμε υπόψιν ορισμένες παραμέτρους που επηρέασαν την οπτική των αρχαίων Ελλήνων. Στο ιστορικό πλαίσιο της κλασικής αρχαιότητας, δεν υπήρχε η αντίληψη ενός απόλυτου δικαίου, το οποίο να είναι οργανωμένο σε αρχές και θεμελιωμένο σε ένα συνεκτικό σύστημα. Υπήρχαν όμως ορισμένες βαθμίδες δικαίου. Από τη μία πλευρά, το δίκαιο στηρίζεται στην *de facto* εξουσία, στην ουσία στον καταναγκασμό, ενώ από την άλλη, εισάγει και δεσμεύει ιερές δυνάμεις όπως την κοσμική τάξη και την εξουσία των θεών. Ρόλος του δικαίου, είναι επίσης να θέτει ηθικά προβλήματα σχετικά με την ευθύνη του ανθρώπου. Από αυτή τη σκοπιά, ακόμα και η θεϊκή Δίκη μπορεί να φανεί σκοτεινή και ακατανόητη καθώς περιλαμβάνει για τους ανθρώπους ένα άλογο στοιχείο παρθένας δύναμης¹. Τραγική συνείδηση της ευθύνης πάντως, υπάρχει όταν το ανθρώπινο και το θεϊκό είναι αρκετά ξεχωρισμένα, ώστε να αντιπαραβάλλονται το ένα στο άλλο, εξακολουθώντας όμως να εμφανίζονται αεχώριστα. Το τραγικό νόημα της ευθύνης προβάλλει λοιπόν όταν η ανθρώπινη πράξη γίνεται αντικείμενο στοχασμού, συζήτησης χωρίς όμως να έχει αποκτήσει ακόμα μια αρκετά αυτόνομη θέση ώστε να είναι πλήρως αυτάρκης².

Από τα παραπάνω λοιπόν, καθίσταται σαφές πως η τραγωδία δεν είναι απλά μια μορφή τέχνης. Έχει άμεση σύνδεση με τις ιδέες και τις αντιλήψεις της εποχής κατά την οποία γιγαντώνεται. Είναι ένας κοινωνικός θεσμός, που εισάγει η πόλη με την ίδρυση των τραγικών αγώνων, πλάι στα πολιτικά και δικαστικά της όργανα. Υπό την εξουσία του επώνυμου άρχοντα, μέσα στον ίδιο χώρο του άστεως και σύμφωνα

¹ Jean-Pierre Vernant- Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμος Α', μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988

² Στο ίδιο

με τους ίδιους θεσμικούς κανόνες οι οποίοι ισχύουν για τα δικαστήρια ή τις εκκλησίες του δήμου, η πόλη καθιερώνει μια μορφή θεάματος που απευθύνεται στο σύνολο των πολιτών και που διευθύνεται, παίζεται και κρίνεται από τους αρμόδιους εκπρόσωπους των δέκα φυλών της Αττικής. Με αυτόν τον τρόπο, η ίδια η πόλη μετουσιώνεται σε θέατρο, νοείται κατά μία έννοια ως αντικείμενο παράστασης η οποία διαδραματίζεται σε πραγματικό χρόνο μπροστά στους ίδιους τους πολίτες της. Παρόλα αυτά, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε πως αυτή η προσέγγιση συνεπάγεται και την απόλυτη αντανάκλαση της κοινωνίας. Σκοπός της τραγωδίας είναι η συζήτηση και η εξέταση μιας πραγματικότητας η οποία παρουσιάζεται διχασμένη και διασπασμένη ενάντια του ίδιου της του εαυτού, με αποτέλεσμα να την καθιστά εν τω συνόλω της προβληματική. Το δράμα παρουσιάζει στους θεατές κάποιον αρχαίο ηρωικό μύθο. Αυτός ο μυθικός κόσμος αποτελεί το παρελθόν της πόλης. Ένα παρελθόν αρκετά μακρινό ώστε να διαγράφονται με σαφήνεια οι αντιθέσεις ανάμεσα στις μυθικές παραδόσεις που ενσαρκώνει, και στις νέες μορφές πολιτικής και νομικής σκέψης. Παράλληλα όμως, ένα παρελθόν αρκετά κοντινό, ώστε οι συγκρούσεις των αξιών να καθίστανται ακόμα οδυνηρά αισθητές και η αντιπαράθεση να εξακολουθεί να εκδηλώνεται³.

³ Στο ίδιο

ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΟΦΟΚΛΗ

Υπήρξε ένας από τους τρεις μεγαλύτερους τραγικούς του 5ου αιώνα (μαζί με τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη) και μία από τις πλέον εξέχουσες πνευματικές προσωπικότητες που γνώρισε ποτέ ο κόσμος. Γεννημένος στον αττικό δήμο του Κολωνού το 496 π.Χ., γιος του Σόφιλλου, ο Σοφοκλής καταγόταν από μία πλούσια οικογένεια. Από παιδί εκπαιδεύτηκε εκτενώς, ξεχωρίζοντας στους αγώνες μουσικής και γυμναστικής. Κατά τα επινίκια μετά τη θρυλική ναυμαχία της Σαλαμίνας, ο Σοφοκλής προσέφερε μια μοναδική παράσταση παίζοντας λύρα μπροστά στην πομπή.

Ο Σοφοκλής μυήθηκε στην τέχνη της τραγωδίας από τον Αισχύλο και κατάφερε να κερδίσει τον αναγνώριση με την πρώτη του εμφάνιση ως δραματικός ποιητής το 468 π.Χ. με την tetralογία "Τριπτόλεμος", έχοντας ως κριτές τον Κίμωνα και τους συστράτηγούς του. Για δέκα χρόνια, ο Σοφοκλής και ο Αισχύλος κυριάρχησαν στους θεατρικούς αγώνες της αρχαίας Αθήνας.

Αυξημένο υπήρξε επίσης και το ενδιαφέρον του για την πολιτική, κάτι το οποίο καθίσταται σαφές από πληθώρα διακρίσεων μεταξύ των συμπολιτών του. Μετά την παρουσίαση της "Αντιγόνης", εξελέγη στρατηγός στον πόλεμο εναντίον των Σαμίων (441-439). Στη Λέσβο και τη Χίο, είχε επαφές με τον ποιητή Ίωνα και έγινε φίλος του Ηρόδοτου. Ενώ εκτελούσε τα πολιτικά του καθήκοντα, ίδρυσε το ιερό του Μηνυτού Ηρακλέους και έγραψε παιάνα για τον Ασκληπιό. Όντας κοντά στον αθηναϊκό λαό και φίλα προσκείμενος στο δημοκρατικό πολίτευμα, ουδέποτε προσήλθε σε Αυλή τυράννου ή βασιλιά όπως ο Αισχύλος, ο Ευριπίδης, ο Αγάθων κ.α.

Στην προσωπική του ζωή, ήταν φιλικός και έντονος σαν χαρακτήρας. Από τη σύζυγό του, την Ανεμοστάτη, απέκτησε έναν υιό, τον Ιοφώντα. Σύμφωνα με τα λεγόμενα, ο Ιοφώντας απευθύνθηκε στο δικαστήριο για να ζητήσει την αποπομπή

του πατέρα του, «ως μη έχων σώας τας φρένας». Πέθανε σε ηλικία 90 ετών το φθινόπωρο του 406. Λίγο πρωύτερα είχε πεθάνει ο Ευριπίδης, τον οποίο ο Σοφοκλής πένθησε, φορώντας ιμάτιο φαιό και αφήνοντας τους ηθοποιούς και το χορό αστεφάνωτους στις παραστάσεις του. Ετάφη στον πατρικό τάφο, που ήταν στο δρόμο προς τη Δεκέλεια και πάνω στο μνήμα του τοποθετήθηκε μια σειρήνα. Αποτιόντας φόρο τιμής, ο δήμος, με ψήφισμά του, όρισε να προσφέρεται κάθε χρόνο θυσία προς την αρετή του ανδρός. Μέγας ανδριάς του ποιητή στήθηκε στο θέατρο του Διονύσου, με πρόταση του ρήτορα Λυκούργου, αντίγραφο δε αυτού είναι ο μαρμάρινος ανδριάντας που βρίσκεται στο Μουσείο Λατερανού, στη Ρώμη. Κατά τον γραμματικό Αριστοφάνη του Βυζάντιο, ο Σοφοκλής έγραψε 123 δράματα, καθώς επίσης και ελεγείες και παιάνες. Στους δραματικούς αγώνες κέρδισε περισσότερες νίκες και από τον Αισχύλο και από τον Ευριπίδη. Σώθηκαν μονάχα επτά τραγωδίες του⁴.

⁴ Ανώνυμου, Σοφοκλής, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://mousa.gr/el/sofoklis> (3/02/2024)

ΤΟ ΝΕΟ ΚΥΜΑ ΣΤΟΝ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Στον τομέα των κινηματογραφικών σπουδών, το Νέο Κύμα μπορεί είτε να παραμένει μια αόριστη και απέραντη μεταφορά χωρίς ιστορία ή ουσία, είτε να εμφανίζεται ως επικεφαλίδα των ιδιαίτερων εθνικών κινηματογράφων, όπως το γαλλικό ή το ιαπωνικό Νέο Κύμα. Παρ' όλα αυτά, ο πολλαπλασιασμός των Νέων Κυμάτων σε διεθνή κυκλώματα τέχνης και σε κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι ένα από τα ελάχιστα κινηματογραφικά φαινόμενα του δεύτερου μισού του περασμένου αιώνα που έχει παγκόσμια απήχηση, ανταγωνιζόμενο τη γεωγραφική εμβέλεια και τη φιλοδοξία του Χόλιγουντ. Παρόλο που η τάση να καταλογογραφούν αυτά τα κινήματα με βάση συγκεκριμένα γεωγραφικά, βιομηχανικά ή γλωσσικά όρια βοηθά στην αναγνώριση των εγχώριων συνθηκών από τις οποίες προέρχονται, μπορεί επίσης να παρακωλύσει μία από τις πιο καινοτόμες και αποκαλυπτικές τους διαστάσεις: την επανάληψη και τον συγχρονισμό σε διάφορες τοποθεσίες και την αντίστασή τους στη συνήθη απόδοση ενός τοπικού ονόματος.⁵

Συχνά αναφέρεται ότι η εμφάνιση των νέων τεχνολογιών έπαιξε σημαντικό υποστηρικτικό ρόλο, δευτερεύοντα όμως σε αυτή την κίνηση. Σταδιακά φαίνεται να κάνει την εμφάνισή του ένας νέος τρόπος σύλληψης, δημιουργίας και παραγωγής

⁵ Σηφάκη Ειρήνη, Στάμου Νατάσα, Η Ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Διαδικασίες Καλλιτεχνικής Παραγωγής, Καθιέρωσης και Επικοινωνίας στον Κόσμο της Τέχνης, ΕΚΚΕ-ΕBOOKS, 2020, Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/44405773/%CE%97%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%94%CE%A5%CE%A3%CE%97%CE%95%CE%9D%CE%9F%CE%A3%CE%9D%CE%95%CE%9F%CE%A5%CE%9A%CE%A5%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%A3%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%A7%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%9F%CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%97%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%9F%CE%94%CE%99%CE%91%CE%94%CE%99%CE%9A%CE%91%CE%A3%CE%99%CE%95%CE%A3%CE%9A%CE%91%CE%9B%CE%9B%CE%99%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3%CE%A0%CE%91%CE%A1%CE%91%CE%93%CE%A9%CE%93%CE%97%CE%A3%CE%9A%CE%91%CE%98%CE%99%CE%95%CE%A1%CE%A9%CE%A3%CE%97%CE%A3%CE%9A%CE%91%CE%99%CE%95%CE%A0%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%99%CE%9D%CE%A9%CE%9D%CE%99%CE%91%CE%A3%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D%CE%9A%CE%9F%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%A4%CE%97%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%97%CE%A3> (24/02/2024)

ταινιών που αντιτίθεται στις παραδόσεις και στις μέχρι τότε επιχειρηματικές πρακτικές.

Όσον αφορά στην Ιαπωνία, οι πρωτοπόροι Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi και Akira Kurosawa αποτέλεσαν τους πρωτοπόρους μιας νεαρής γενιάς σκηνοθετών που εμφανίστηκαν στην Ιαπωνία φέρνοντας φρέσκο αέρα στην παραγωγή ταινιών και προσφέροντας μια νέα προσέγγιση στον ίδιο τον κινηματογράφο. Αυτή ήταν η απαρχή του ιαπωνικού νέου κύματος - από το γαλλικό όρο *nouvelle vague*.

Αυτοί οι σκηνοθέτες επαναπροσδιόρισαν την κινηματογραφική γλώσσα και πειραματίστηκαν με νέες στρατηγικές για να φτάσουν σε μια αβαν γκαρντ αισθητική. Μια από αυτές τις καινοτόμες τεχνικές, ήταν η ενσωμάτωση εικόνων από ντοκιμαντέρ στις μεγάλου μήκους ταινίες. Οι εν λόγω σκηνοθέτες θα ασχοληθούν με σύγχρονα γεγονότα που έλαβαν χώρα κυρίως κατά την πολυτάραχη δεκαετία του 1960. Για πρώτη φορά, το πολιτικό και ιστορικό πλαίσιο θα εισαχθεί στον κινηματογραφικό λόγο ως πηγή έμπνευσης. Η δεκαετία ξεκίνησε με τις διαδηλώσεις της Απριλιανής Επανάστασης στη Νότια Κορέα το 1960. Οι διαμαρτυρίες των εργατικών συνδικάτων και των φοιτητικών ομάδων θα οδηγήσουν στην ανατροπή της αυταρχικής Πρώτης Δημοκρατίας της Νότιας Κορέας, υπό την αυταρχική προεδρία του Σινγκμαν Ρι, ο οποίος οδήγησε τη χώρα στον Κορεατικό Πόλεμο και στην εξόντωση πολλών πολιτικών του αντιπάλων κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας του. Μόλις δύο μήνες αργότερα, κυκλοφόρησε η ταινία του Nagisa Oshima *Cruel Story of Youth*, η οποία θεωρήθηκε η πρώτη ταινία του ιαπωνικού new wave από το κινηματογραφικό περιοδικό, *Cinéma & Art Contemporain*. Την ίδια χρονιά, εικόνες από διαδηλώσεις εμφανίστηκαν επίσης στην ταινία *Good for Nothing*, ενός άλλου νεαρού σκηνοθέτη των Shochiku studios, του Yoshishige Yoshida. Επομένως, η εισαγωγή εικόνων από τους αγώνες των φοιτητών θα δώσει το έναυσμα για το νέο αυτό κινηματογραφικό ρεύμα στην Ιαπωνία⁶.

Εκτός όμως από τα αμιγώς πολιτικά κίνητρα, καθίσταται εμφανής και η πρόθεση δημιουργίας πρωτότυπων εικόνων που πηγάζουν από μια αυθεντική

⁶ Marcos Centeno Martin, *Archive Pictures and Political Context in the Japanese New Wave*, Sorbonne university, 2018

συνολική αίσθηση, το ιαπωνικό αντίστοιχο της δυτικής έννοιας του auteur⁷. Αυτό που παρατηρείται, είναι η προθυμία των σκηνοθετών να εμπλακούν στην αναζήτηση ενός νέου στυλ κινηματογράφου. Η εν λόγω αναζήτηση συνοδεύεται από μια ριζική απόρριψη του κινηματογράφου ως μιας απολύτως ρεαλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας, κάνοντας διακειμενικές αναφορές και δίνοντας του μια νέα διάσταση ως ο δίαυλος που συνδέει την πραγματικότητα και τη φαντασία. Οι σκηνοθέτες δε σταματούν ποτέ να προκαλούν και να διαταράσσουν το κοινό, είτε αυτό είναι εξοικειωμένο με τα συγκεκριμένα ιστορικά πλαίσια είτε όχι. Οι σκηνοθέτες του νέου κύματος, βρίσκονται σε μια μόνιμη «κρίση ταυτότητας», η οποία δε συνεπάγεται έλλειψη ελέγχου στη φόρμα και στο περιεχόμενο, αλλά αντίθετα, μια προθυμία να καταφεύγουν στα κατά περίπτωση κατάλληλα μέσα για την επίτευξη των καλλιτεχνικών τους σκοπών. Η απόρριψή του ως τότε κραταιού κινηματογράφου σήμαινε επίσης μια αντίδραση στις αξίες και στις τεχνικές των προκατόχων τους. Γενναιοδωρία, φιλία και άλλες κοινές αξίες που ήταν απαραίτητες να προβληθούν μετά τον πόλεμο πλέον δεν είχαν θέση στη σκαλέτα των δημιουργών, τουλάχιστον όχι με συμβατικούς όρους. Ωστόσο, οι σκηνοθέτες του νέου κύματος ισχυρίστηκαν ότι δεν υποστηρίζουν μια ασαφή, αλλά αντίθετα μια πιο αυστηρή ιδεολογική θέση. Αφού η αστυνομία επέβαλε κυρώσεις ενάντια σε φοιτητές που συμμετείχαν σε κινητοποιήσεις, έγινε εμφανές ότι η κρατική βία είχε εγκατασταθεί στη μεταπολεμική κοινωνία. Οι σκηνοθέτες δεν μπορούσαν πλέον να πιστέψουν στη διάδοση κάποιας "αδελφικής αγάπης" κατά την περίοδο της Αμερικανικής Κατοχής⁸. Ήταν μάρτυρες του πώς η εξουσία χρησιμοποιούσε τη βία, όχι ως απομονωμένο και τυχαίο γεγονός, αλλά ως το κυρίαρχο μέσο δράσης. Αντιλήφθηκαν γρήγορα ότι η βία ήταν ένα στοιχείο που χρησιμοποιούνταν για να διατηρηθεί η κοινωνική τάξη και να υποστηριχθεί το καθεστώς⁹.

Επομένως, κοιτάζοντας γύρω από την απεικόνιση σύγχρονων γεγονότων σε παραγωγές μεγάλου μήκους, μπορούμε να βρούμε τρεις διαφορετικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται στην Ιαπωνική Νέα Κυματική Σχολή: Αρχικά, η μέθοδος του

⁷ Στο ίδιο

⁸ Στο ίδιο

⁹ Στο ίδιο

κολάζ με την τοποθέτηση εικόνων και σκηνών με τέτοιο τρόπο που να παραπέμπουν σε ντοκιμαντέρ. Έπειτα η χρήση εικόνων αρχείου που παρουσιάζονται όπως θα συνέβαινε σε μια τηλεοπτική εκπομπή ή σε ένα δελτίο ειδήσεων όπως συμβαίνει στο *Funeral Parade of Roses*. Τέλος, γίνεται συστηματική χρήση αναπαράστασης διαδηλώσεων που παρόλο που ενδέχεται να έχουν επηρεαστεί από πραγματικά γεγονότα, στις ταινίες διαδραματίζονται στα πλαίσια της μυθοπλασίας. Πρόκειται ουσιαστικά για μια ιδιαίτερη camera-historica¹⁰, προσαρμοσμένη στα δεδομένα της μεταπολεμικής Ιαπωνίας.

Συνοψίζοντας, η χρήση αρχειακών εικόνων σε μοντάζ ήταν ένας τρόπος να γίνουν οι διαδηλώσεις ορατές και να ανακατασκευαστεί η μνήμη της πρόσφατης ιστορίας. Ταυτόχρονα όμως, ήταν και μέρος της αναζήτησης νέων τρόπων έκφρασης μέσω της πολιτικής δέσμευσης που τείνει να ξεπερνά ξανά και ξανά τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Αυτή η παρουσία εικόνων ντοκιμαντέρ σε ταινίες μυθοπλασίας καθίσταται ένα αισθητικό εργαλείο που μιλά κατευθείαν στην ουσία της κινηματογραφικής γλώσσας και ανοίγει τον διάλογο για τη σχέση μεταξύ ιστορίας, κινηματογράφου και πολιτικού ακτιβισμού¹¹.

¹⁰ Antoine de Baecque, *Camera Historica*, εκδόσεις Columbia University Press, 2012

¹¹ Marcos Centeno Martin, *Archive Pictures and Political Context in the Japanese New Wave*, Sorbonne university, 2018

ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΙΑΠΩΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Η αρχαία Ελλάδα δεν επηρέασε μόνο τον δυτικό κόσμο. Στην Ανατολή, η κλασική αρχαιότητα είχε σημαντική επίδραση στην ιαπωνική ταυτότητα, επηρεάζοντας κρίσιμες φάσεις του ιστορικού παρελθόντος της χώρας και επηρεάζοντας τον σύγχρονο κόσμο. Αυτό έχει σημασία για την Ελλάδα, την Ιαπωνία, τη σχέση τους, αλλά και τη σχέση τους με τη Δύση;

Το παράδειγμα της ελληνικής επίδρασης στην Ιαπωνία, όπως αναλύεται από τον συγγραφέα της πρόσφατης μελέτης Michael Lucken¹², καθηγητή στο Εθνικό Ίδρυμα Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών της Γαλλίας, αντιπροσωπεύει μια έντονη πτυχή. Από τη μια πλευρά, προκύπτει από την επεξεργασία ενός εκτενούς επιστημονικού έργου για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Αυτό το έργο, αν και αρχικά βασίστηκε σε δυτικές προσεγγίσεις της κλασικής αρχαιότητας, επηρέασε βαθιά διάφορες πτυχές του ιαπωνικού πολιτισμού και δημιούργησε προϋποθέσεις για δημιουργική φαντασία, προσφέροντας μια αίσθηση επαφής με έναν πολιτισμό και μια παράδοση που βρίσκονται μακριά.

Όσον αφορά την ενσωμάτωση του ελληνο-λατινικού πολιτισμού στην Ιαπωνία, αναπτύσσεται μια ποικίλη πορεία, που καλύπτει από εικόνες έως κείμενα, από αισθήσεις έως αναγνώσεις. Ξεκινώντας από μια έλξη για αναλογίες, κυρίως στις μορφές, εξελίσσεται μέσω απλών συνδυασμών εικόνων και κειμένων – π.χ. η λευκότητα και το αθλητικό σώμα - προτού εμβαθύνει σε μια πολύπλοκη παραγωγή δημοφιλών μύθων στα τέλη του 20ο αιώνα.

Συνεπώς, πολλές γνωστές σειρές μάνγκα, έντυπα και ταινίες βασίζονται σε αρχαίες ελληνικές θεότητες και μυθολογικά πρόσωπα. Με την επιτυχία τους σε δυτικές χώρες, στοχεύουν να επανεισάγουν "ιαπωνοποιημένα" στοιχεία του δυτικού πολιτισμού, συνδυασμένα με στοιχεία από την ιαπωνική παράδοση ή τη

¹² Lucken Michael, *Η Ελληνική Ιαπωνία, Πολιτισμός και Οικειοποίηση*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2023

δυτική λογοτεχνία. Παράδειγμα αυτής της νέας αντίληψης για την κλασική παράδοση είναι ο γνωστός εικονογράφος και σκηνοθέτης Hayao Miyazaki, ο οποίος ενσωματώνει στα έργα του τα στοιχεία αυτά, δημιουργώντας έναν μοναδικό πολιτιστικό διάλογο¹³.

Η αρχαία ελληνική παράδοση διατηρεί την παρουσία της στην καθημερινότητα, τη φαντασία, και την πολιτιστική παραγωγή των Ιαπώνων. Επηρέασε διαχρονικά πολλούς τομείς της ιαπωνικής σκέψης και δημιουργίας, και η επίδρασή της εκτείνεται από τη μαζική κουλτούρα έως τον "υψηλό" πολιτισμό. Στη λογοτεχνία, συγγραφείς όπως ο Haruki Murakami ή ο Yukio Mishima ενσωματώνουν θέματα ή χαρακτήρες από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Στο θέατρο, υπήρξε πείραμα σύνδεσης της αρχαίας τραγικής παράδοσης με το ιαπωνικό θέατρο. Στις τέχνες, η επίδραση εκδηλώνεται στη γλυπτική και την αρχιτεκτονική, από τον νεοκλασικισμό έως τις "φολκλοριστικές" αντιγραφές της κυκλαδικής αρχιτεκτονικής. Η αισθητική του σώματος επίσης επηρεάστηκε από την αρχαία ελληνική παράδοση, με τη συμμετοχή της Ιαπωνίας στους Ολυμπιακούς Αγώνες από το 1912.

Στον τομέα της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, η μετάφραση και μελέτη των κλασικών έργων αποτέλεσε καίριο στοιχείο, ανεξάρτητα από το δυτικό "πατρονάρισμα." Οι φάσεις της εισαγωγής του ελληνικού πολιτισμού στην Ιαπωνία περιλαμβάνουν τη μαζική υιοθέτηση στοιχείων κατά το 16ο αιώνα, την έξαρση μετά το 1880, και τη σύγχρονη φάση μετά το 1945, με εξορθολογισμό και συστηματοποίηση της σχέσης. Οι Ιησούιτες και οι Δυτικοί στα μέσα του 19ου αιώνα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο, εισάγοντας στοιχεία από την αρχαιοελληνική παράδοση και συστηματοποιώντας τη διδασκαλία των κλασικών επιστημών.

Η αρχαία ελληνική παράδοση συνεχίζει να είναι ζωντανή και επιδραστική στην Ιαπωνία, διαμορφώνοντας την πολιτισμική της ταυτότητα και συνεισφέροντας στη διαμόρφωση μιας πολυδιάστατης προσέγγισης στον κόσμο.

¹³ Τολιοπούλου Ευαγγελία, *Η «ελληνική» Ιαπωνία ή μια «ιαπωνική» Ελλάδα*, booksjournal.gr, Ανακτήθηκε από: <https://booksjournal.gr/kritikes/istoria/3371-i-elliniki-iaponia-i-mia-iaponiki-ellada> (25/02/2024)

Από την αρχή, κυρίως πεδίο οικειοποίησης της ελληνικής "κληρονομιάς" από τον ιαπωνικό πολιτισμό ήταν, όπως είδαμε, η μετάφραση των κειμένων της. Αυτή η διαδικασία περιλάμβανε τη μετάφραση απευθείας από τη μια γλώσσα στην άλλη, χωρίς τη διαμεσολάβηση των δυτικών γλωσσών. Αυτή η εντατικοποίηση της διαδικασίας παρατηρείται μετά το 1930 με την εμφάνιση της "ιαπωνοποίησης" ελληνικών όρων και ονομάτων. Αυτό το σημείο αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο ο ιαπωνικός πολιτισμός ενσωματώνει τον ελληνικό χωρίς διαμεσολαβήσεις, όπως είχαν κάνει προηγουμένα οι δυτικοί "μνηστήρες" και "κληρονόμοι". Παράλληλα, αυτή η περίοδος συμπίπτει με την άνθηση της ιαπωνικής ιμπεριαλιστικής επιθετικότητας και εξάπλωσης¹⁴.

Οι ιδεολογικές αυτές έκρηξεις καταπνίγονται μετά τον πόλεμο, ενώ η μαγεία του ελληνικού ιδεώδους, επιφανειακά, ξεθωριάζει. Παρ' όλα αυτά, το ενδιαφέρον για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό δεν εξαφανίζεται, αλλά τίθεται σε νέες βάσεις, εδραιώνοντας μια πιο "ισορροπημένη" σχέση και επιχειρώντας μια κάθαρση από τα στίγματα του παρελθόντος. Πανεπιστήμια όπως αυτά του Κυότο και του Τόκιο, καθώς και η Ιαπωνική Κλασική Εταιρεία που ιδρύθηκε το 1949, αποτελούν κέντρα αυτής της αναθεωρημένης προσέγγισης.

Σημαντικό είναι να έχουμε υπόψη ότι η γοητεία της ελληνικής παράδοσης στην ιαπωνική φαντασία συνδέθηκε από την αρχή με την επιθυμία ανοίγματος στη Δύση και ενσωμάτωσης σε ένα πρόγραμμα ανάπτυξης που ενεπλάκη στον διεθνή ανταγωνισμό, καθώς και τον μιμητισμό και τη σύγκλιση. Οι ιάπωνες ειδικοί δεν περιορίστηκαν μόνο στους Έλληνες συγγραφείς, αλλά μελέτησαν και τις απόψεις των Δυτικών πάνω στους Έλληνες. Έτσι, η εργασία της οικειοποίησης εστίασε όχι μόνο στην αναπαραγωγή των έργων, αλλά και στη δημιουργία ενός αυτόνομου διαλόγου και μιας εργασίας εκλαΐκευσης, διατηρώντας παράλληλα το ενδιαφέρον για την Ελλάδα ως μέρος της δικής τους συγκρότησης.¹⁵

¹⁴ Στο ίδιο

¹⁵ Στο ίδιο

FUNERAL PARADE OF ROSES (TOSHIO MATSUMOTO, 1969) ΚΑΙ ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ 428 π.Χ.): ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΜΠΟΡΕΙ ΤΟ ΑΤΟΜΟ ΝΑ ΚΑΘΟΡΙΣΕΙ ΤΗ ΜΟΙΡΑ ΤΟΥ;

ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Άραγε μπορεί όμως μια μορφή τέχνης σαν το αρχαίο δράμα που διαμορφώθηκε στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της αρχαίας Ελλάδας να προσαρμοστεί στα δεδομένα του κινηματογράφου; Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα που συμβάλουν στη θετική απάντηση αυτής της ερώτησης είναι το *Funeral Parade of Roses* και κατ' επέκταση ο δημιουργός του, Toshio Matsumoto. Ο Matsumoto γεννήθηκε το 1932 στην πόλη Ναγκόγια της Ιαπωνίας. Υπήρξε καινοτόμος σκηνοθέτης, video artist αλλά και θεωρητικός του κινηματογράφου¹⁶. Η ρηξικέλευθη προσέγγισή του απέναντι στην έβδομη τέχνη τον καθιστά έναν από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του Ιαπωνικού Νέου Κύματος, που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την ιστορία του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, ο Matsumoto είχε την πεποίθηση, πως αναδεικνύοντας τη διαλεκτική σχέση μεταξύ avant-gard και ντοκιμαντέρ, θα δημιουργούσε ένα νέο είδος κινηματογράφου το οποίο έγινε γνωστό ως neo-documentary¹⁷. Το κοινωνικοπολιτικό αλλά και το καλλιτεχνικό γίνεσθαι της περιόδου κατά την οποία δραστηριοποιήθηκε ο δημιουργός ήταν ιδανικό για να προσφέρει γόνιμο έδαφος στους πειραματισμούς του, κάτω από την «ομπρέλα» του Ιαπωνικού Νέου Κύματος. Το Ιαπωνικό Νέο Κύμα το οποίο ξεκίνησε από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και έφτασε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, πήρε το όνομά του από τη Γαλλική Nouvelle Vague και γιγαντώθηκε σε μια Ιαπωνία καταγιγιστικών εξελίξεων που ακολούθησαν το τέλος

¹⁶ Coustou Elsa, *Toshio Matsumoto*, 2015, Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/toshio-matsumoto> (08/02/2024)

¹⁷ Samuelson Mizuki, *Funeral Parade of Roses: Neo- Documentarism*, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://strasburgfilm.com/funeral-parade-of-roses-neo-documentarism/> (08/02/2024)

του Β΄ παγκοσμίου πολέμου. Θιασώτες του, υπήρξαν καλλιτέχνες με έντονες κοινωνικές ανησυχίες, οι οποίοι για πρώτη φορά είχαν την έγκριση των μεγάλων στούντιο για νεότερικές προσεγγίσεις, πολλές φορές με τολμηρό περιεχόμενο, που ως στόχο είχαν να φέρουν το κοινό πίσω στις κινηματογραφικές αίθουσες. Με το πέρασμα του χρόνου όμως, οι καλλιτέχνες απογοητεύτηκαν από την εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία και στράφηκαν σε ανεξάρτητες παραγωγές, στις οποίες πλέον θα είχαν την απόλυτη ελευθερία έκφρασης¹⁸.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό λοιπόν, πως μια τέτοια περίοδος έντονων πνευματικών ζυμώσεων και πειραματισμών, ήταν ιδανική για την επαναφορά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην καλλιτεχνική συζήτηση ως ένα «εξωτικό» είδος για τα ιαπωνικά δεδομένα. Ο Matsumoto βέβαια, δεν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε αυτή την προσέγγιση. Τη δεκαετία του 1960, αναζωπυρώθηκε εν γένει το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική τραγωδία στους εναλλακτικούς καλλιτεχνικούς κύκλους της Ιαπωνίας. Θεατρικοί σκηνοθέτες όπως ο Tadashi Suzuki στο έργο του *Τρωάδες*, που αποτέλεσε διασκευή της γνωστής τραγωδίας του Ευριπίδη, επιχείρησαν να θίξουν τα κακώς κείμενα της ιαπωνικής κοινωνίας χρησιμοποιώντας ως μέσο την αρχαία τραγωδία¹⁹. Η καινοτομία του *Funeral Parade of Roses* έγκειται στην εισαγωγή του αρχαιολογικού αυτού είδους τέχνης στον κινηματογράφο.

Η παρούσα εργασία, αποπειράται να εξετάσει την προσέγγιση του Matsumoto απέναντι στο μύθο του Οιδίποδα κυρίως μέσω ψυχαναλυτικών εργαλείων, όπως αυτά έχουν παρουσιαστεί από τους Freud, Lacan και Jung και με αυτό τον τρόπο, να γίνουν κατανοητά τα κίνητρα και οι πράξεις των ηρώων της ταινίας. Επιπροσθέτως, με τη χρήση της κινηματογραφικής θεωρίας του δημιουργού αλλά και της διακειμενικότητας μεταξύ των έργων, θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο μια αρχαία τραγωδία μπορεί να καταστεί επίκαιρη σε ένα εντελώς διαφορετικό κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι, όπως είναι αυτό της μεταπολεμικής Ιαπωνίας του 1969. Τα παραπάνω, θα αναλυθούν

¹⁸ Ανώνυμου, What is the Japanese New Wave? A Beginner's Guide, Ανακτήθηκε από: <https://www.movementsinfilm.com/japanese-new-wave> (08/02/2024)

¹⁹ Συλλογικός τόμος, A Handbook of the Reception of Greek Drama, Wiley Blackwell, Oxford, 2016

διεξοδικά ώστε να γίνουν αντιληπτοί οι λόγοι που το *Funeral Parade of Roses* αποτελεί τομή στον παγκόσμιο κινηματογράφο, ξεπερνώντας τα σύνορα της queer ιαπωνικής της ταυτότητας.

ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΣΤΗΝ ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ

Ο διάσημος Αυστριακός ψυχίατρος Sigmund Freud ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε σε βάθος με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Σύμφωνα με τη θεωρία του, η προσωπικότητα ενός ατόμου αποτελείται από τρία στοιχεία που συγκροτούν ένα ψυχικό όργανο: Το *εγώ*, το *εκείνο* και το *υπερεγώ*. Αυτά τα τρία στοιχεία λειτουργούν παράλληλα, με αποτέλεσμα να επηρεάζουν το ένα το άλλο²⁰. Η παρούσα εργασία, επικεντρώνεται κυρίως στο κομμάτι του ασυνείδητου και πιο συγκεκριμένα στο μηχανισμό των ονείρων, που αποτελούν επιθυμίες οι οποίες δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν και επανεμφανίζονται, με σκοπό το άτομο να ζήσει τις εν λόγω εμπειρίες έστω σε έναν φανταστικό βαθμό. Ο Jung και ο Freud συμφωνούν πως τα όνειρα λειτουργούν ως μια διεργασία «εκτόνωσης» ασυνείδητων παρορμήσεων στο συνειδητό, λειτουργώντας καταπραϋντικά προς το άτομο που ονειρεύεται. Η διαφωνία των δύο ψυχιάτρων, έγκειται στο γεγονός πως ο Freud θεωρεί τα όνειρα «αρχαϊκά υπολείμματα» ενώ ο Jung πίστευε πως αποτελούν «αρχέτυπα του συλλογικού ασυνείδητου»²¹. Η διαφορά λοιπόν των δύο ερμηνειών εντοπίζεται στο ότι ο Freud ερμηνεύει το μηχανισμό υπό το πρίσμα της ατομικής διεργασίας ενώ ο Jung υπό το πρίσμα της συλλογικής διεργασίας.

Που μας βοηθά όμως η ερμηνεία των ονείρων στην περίπτωση του οιδιπόδειου συμπλέγματος; Σύμφωνα με τον Freud η τραγωδία του Οιδίποδα «εκπορεύτηκε από ένα παμπάλαιο ονειρικό θέμα με περιεχόμενο την οδυνηρή διαταραχή της σχέσης προς τους γονείς λόγω των πρώτων σεξουαλικών

²⁰Στέλλα Κλιματσάκη, Διπλωματική εργασία με τίτλο *Ο Μύθος του Οιδίποδα Στον Κινηματογράφο*, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Ιούνιος 2019 Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/40625737/%CE%9C%CE%B5%CF%84%CE%B1%CF%80%CF%84%CF%85%CF%87%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE_%CE%94%CE%B9%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%95%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1%CE%9F_%CE%BC%CF%8D%CE%B8%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9F%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF (11/02/2023)

²¹Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της εν λόγω προσέγγισης αποτελεί η ταινία *Altered States* του Ken Russell.

διεγέρσεων»²², η οποία εκφράζει την σεξουαλική επιθυμία των γιων προς τις μητέρες, ως το πρώτο υποκείμενο εστίασης της σεξουαλικής τους ενόρμησης, που εμφανίζεται στην παιδική ηλικία. Η παραπάνω προσέγγιση, συνοδεύεται από το αίσθημα του ανταγωνισμού απέναντι στον πατέρα, επειδή αποτελεί το εμπόδιο επίτευξης της παραπάνω επιθυμίας. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Freud, πως η μη επίλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος είναι η γενεσιουργός αιτία των νευρώσεων στους ενήλικες.

Ο Jung από την άλλη, δεν πιστεύει πως τα όνειρα συγκαλύπτουν ασύνειδες επιθυμίες αλλά αποτελούν επιδιώξεις που προσπαθούν να αποκαλυφθούν στο άτομο με τη μορφή συμβόλων. Για τον Jung λοιπόν, η μητέρα αποτελεί το πιο σημαντικό σύμβολο της ψυχής και στο πρόσωπό της ενσαρκώνονται τα ιδεώδη μιας προ-πολιτισμικής μητριαρχικής κοινωνίας καθώς και ο μύθος της εγκυμονούσας μητέρας γης. Ο γιος, από την άλλη, συνδέεται με το αρχέτυπο του ήρωα και η ένωσή τους δεν είναι ερωτική αλλά οντολογική, δηλαδή το αποτέλεσμα της πάλης μεταξύ του συνειδητού και του ασυνείδητου, της συσσωρευμένης συλλογικής μνήμης και της εμπειρικής γνώσης²³. Επομένως, ο μύθος του Οιδίποδα για τον Jung έχει περισσότερο συμβολικό χαρακτήρα και δεν αποτελεί την έκφραση της ασυνείδητης σεξουαλικής έλξης του γιου προς τη μητέρα.

Διαφορετική είναι όμως και η εκδοχή που παρουσιάζει ο Lacan, σύμφωνα με τον οποίο, στο διάστημα που μεσολαβεί μέχρι την ανάδυση της συνείδησης του εαυτού, το βρέφος βρίσκεται σε μια κατάσταση φαντασιακής ένωσης με την μητέρα και ζει στον «φαντασιακό κόσμο» αδυνατώντας να διακρίνει και ως εκ τούτου να διαχωρίσει τον εαυτό του από τη μητέρα. Το πέρασμα από τη φάση της ασυνειδησίας του εαυτού στη συνειδητοποίησή του, το επονομαζόμενο «Στάδιο του Καθρέφτη», πραγματοποιείται ανάμεσα στην ηλικία των έξι έως δεκαοκτώ μηνών, καθώς το βρέφος αντιλαμβάνεται την εικόνα του μέσω της εικόνας των άλλων σε αυτό ή μέσω της εικόνας του ιδίου σε κάποιο αντικείμενο και καταλαβαίνει ότι αφενός είναι μια ενιαία υπόσταση και αφετέρου ότι η υπόσταση αυτή είναι ξέχωρη από της μητέρας του. Το παιδί εισέρχεται στο βασίλειο του

²² Sigmund Freud, *Η Ερμηνεία των ονείρων*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα, Επίκουρος, 1995

²³ Robert A. Segal, *Γιούνγκ και Μυθολογία*, (μτφ. Ε. Αλεξοπούλου). Αθήνα, Κέδρος, 2004

«συμβολικού» εντασσόμενο στο κοινωνικό, στο πολιτισμικό και στο γλωσσικό σύστημα, με όλους τους περιορισμούς και τις κοινωνικές απαγορεύσεις που αυτό έχει. Ο πατέρας, ως η συμβολική μορφή του Νόμου επιβάλλει στον γιο τις κοινωνικές προσταγές που υπαγορεύει κάθε πολιτισμένη κοινωνία (το ταμπού της αιμομιξίας) και καταλύει την εγγύτητα και την απόλαυση της κλειστής σχέσης μητέρας-γιου πυροδοτώντας το οιδιπόδειο σύμπλεγμα του τελευταίου. Εφεξής, η επιθυμία του γιου προς τη μητέρα είναι απαγορευμένη και απωθείται στο ασυνείδητο, βιώνεται δε ως ενοχή²⁴.

ΦΟΡΜΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Ο Σοφοκλής, τοποθετεί την τραγωδία του στη Θήβα, με βασιλιά τον Οιδίποδα. Ο Οιδίποδας όμως έχει να αντιμετωπίσει έναν καταστροφικό λοιμό που μαστίζει την πόλη. Ο Κρέων, αδερφός της γυναίκας του Ιοκάστης, τον πληροφορεί πως για να επανέλθει η ευημερία στην πόλη θα πρέπει να τιμωρηθεί ο φονιάς του προηγούμενου βασιλιά, του Λαίου. Ο Οιδίποδας λοιπόν προσπαθεί να βρει τον ένοχο και μετά από μια αλληλουχία γεγονότων ανακαλύπτει πως ο ίδιος είχε σκοτώσει τον Λαίο καθώς ερχόταν στη Θήβα. Η τραγικότητα του ήρωα όμως δεν περιορίζεται εκεί. Όταν ο Οιδίποδας ενημερώνεται για τον θάνατο του Πολύβου, που τον νόμιζε για πατέρα του, αναστατώνεται έντονα γιατί πληροφορείται πως δεν ήταν ο πραγματικός του πατέρας και εκκρεμεί χρησμός σύμφωνα με τον οποίο ο Οιδίποδας θα σκότωνε τον πατέρα του και θα παντρευόταν τη μητέρα του. Ο χρησμός αυτός, ήταν και ο λόγος για τον οποίο εγκατέλειψε την Κόρινθο και κατευθύνθηκε προς τη Θήβα. Συνεχίζοντας λοιπόν την έρευνά του, καταλήγει στο συμπέρασμα πως ήταν εκείνος που σκότωσε το βιολογικό του πατέρα, τον Λαίο και εντέλει παντρεύτηκε τη μητέρα του Ιοκάστη. Οι ήρωες πλέον είναι συντετριμμένοι

²⁴ Στέλλα Κλιματσάκη, Διπλωματική εργασία με τίτλο *Ο Μύθος του Οιδίποδα Στον Κινηματογράφο*, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Ιούνιος 2019 Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/40625737/%CE%9C%CE%B5%CF%84%CE%B1%CF%80%CF%84%CF%85%CF%87%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE_%CE%94%CE%B9%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%95%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1_%CE%9F_%CE%BC%CF%8D%CE%B8%CE%BF%CF%82_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9F%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF (16/02/2024)

από την εξέλιξη των γεγονότων. Η Ιοκάστη αυτοκτονεί και ο Οιδίποδας αυτοτυφλώνεται και καταλήγει ζητιάνος. Με αυτόν τον τρόπο, καθίσταται σαφές πως παρόλο που ο Οιδίποδας προσπάθησε να αποφύγει τη μοίρα του, τελικά κατέληξε έρμαιό της.

Στο *Funeral Parade of Roses*, εντοπίζουμε πάλι την αιμομικτική σχέση του γονιού με το παιδί του αλλά σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο. Η ταινία περιστρέφεται γύρω από την γκέι-διεμφυλική²⁵ κοινότητα της Ιαπωνίας της δεκαετίας του 1960. Η βασική πλοκή, επικεντρώνεται στη ζωή της Eddie, η οποία προσπαθεί να ανελιχθεί στη νυχτερινή ζωή της πόλης της και διατηρεί σχέση με τον Gonda, τον ιδιοκτήτη του μπαρ στο οποίο εργάζεται. Η Eddie λοιπόν ελπίζει πως μια μέρα θα γίνει η άρχουσα δύναμη σε αυτό το μπαρ. Κάτι τέτοιο όμως, δεν μπορεί να συμβεί όσο υπάρχει η Leda, η εν ενεργεία «αρχηγός» του μπαρ. Μετά την αυτοκτονία της Leda, (η οποία διατηρούσε και επίσημο δεσμό με τον Gonda) όλα γίνονται πιο εύκολα. Η Eddie πιστεύει πως όλα πηγαίνουν καλά, μέχρι τη στιγμή που ο Gonda βρίσκει μια οικογενειακή φωτογραφία της Eddie, από την οποία έλειπε το πρόσωπο του πατέρα. Ο Gonda τότε καταλαβαίνει πως είναι ο ίδιος πατέρας της Eddie και συντετριμμένος αυτοκτονεί. Η Eddie, μην μπορώντας να αντέξει το θάνατο του νεκρού εραστή της, τυφλώνεται με το ίδιο μαχαίρι που ο Gonda έβαλε τέλος στη ζωή του και βγαίνει στο δρόμο εκτεθειμένη στα βλέμματα των περαστικών.

Πριν ξεκινήσουμε την ανάλυση, είναι απαραίτητο να τονιστεί πως ο Matsumoto δεν επιδίωξε μια πιστή αναπαράσταση του μύθου του Οιδίποδα σε κινηματογραφική εκδοχή. Όπως έχει ξεκαθαρίσει και ο ίδιος σε συνέντευξή του²⁶, πηγή έμπνευσης του αποτέλεσε η γκέι κοινότητα του Τόκιο της εποχής. Η οιδιπόδεια φόρμα λοιπόν έρχεται απλά να πλαισιώσει την κεντρική θεματική της ταινίας, δηλαδή τη ζωή των ανθρώπων αυτών σε συνδυασμό με τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της Ιαπωνίας κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60. Ο

²⁵ Οι όροι που χρησιμοποιούνται από την ταινία σχετικά με την ταυτότητα φύλου και τη σεξουαλικότητα των χαρακτήρων, μπορούν να θεωρηθούν αναχρονιστικοί διανύοντας την τρίτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Επομένως, ο γράφων επέλεξε, όσο ήταν εφικτό, να εκσυγχρονίσει ορισμένες έννοιες.

²⁶ Matsumoto Toshio, Συνέντευξη, ανακτήθηκε από:
<https://www.youtube.com/watch?v=50zQZddCsOQ&t=277s> (18/02/2024)

αρχαίος μύθος παρόλα αυτά, αποτελεί το ιδανικό εργαλείο για να πετύχει το στόχο του. Η χρήση μιας ιστορίας με αιμομικτικά στοιχεία δένει αρμονικά με το εξίσου ταμπού ζήτημα των ομοφυλοφίλων σε μια συντηρητική Ιαπωνία η οποία όμως σταδιακά αρχίζει να δίνει περιθώρια έκφρασης στην queer κοινότητα, με αποκορύφωμα τα τέλη της δεκαετίας του 1960 με την έλευση του δεύτερου φεμινιστικού κύματος στη χώρα²⁷.

Η ταινία λοιπόν μπορεί να χωριστεί σε τρεις υποενότητες: Η μία αφορά τη σχέση της Eddie με τον Gonda, η δεύτερη, τη ζωή των *gei*²⁸ χαρακτήρων (είτε παρενδυτικών είτε διεμφυλικών) και η τρίτη, τα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα της εποχής εκείνης, με την Eddie να έρχεται σε επαφή με διαδηλώσεις, ναρκωτικά και πειραματικό κινηματογράφο.

Ξεκινώντας λοιπόν από τη σχέση της Eddie με τον Gonda, η ταινία μας εισάγει, εν αγνοία του θεατή, ήδη από την αρχή το ζήτημα του οιδιποδειού συμπλέγματος. Η πρώτη σκηνή δείχνει την Eddie και τον Gonda σε προσωπικές στιγμές και αμέσως μετά το σκηνικό αλλάζει σε ένα εξωτερικό πλάνο με μια νεκροφόρα να διασχίζει το έναν δρόμο και την κάμερα τελικά να καταλήγει στο ζευγάρι. Ο Matsumoto, έχει επιλέξει επίτηδες τέτοια στοιχεία προσήμανσης να διαπερνούν όλη την ταινία, άλλοτε πιο διακριτικά όπως τώρα, και άλλοτε πιο εμφανή, όπως στην κηδεία της Leda που εστιάζει στην κούκλα με τις βελόνες στα μάτια. Η Eddie (το όνομα της οποίας αποτελεί παρήχηση του ονόματος του Οιδίποδα) έχει σχεδόν μια σχέση εξάρτησης με το αφεντικό-εραστή της. Ψυχαναλυτικά, όπως αναφέρει η Judith Right, γυναίκες που οι σχέσεις με τον πατέρα τους δεν ήταν καλές ή ακόμα η πατρική φιγούρα δεν υπήρξε, θα αναζητήσουν συνήθως, άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας, ώστε να "καλύψουν" το κενό, ή ακόμα θα προσπαθήσουν να διορθώσουν την κακή σχέση που είχαν με τον πατέρα τους, αναζητώντας σύντροφο όμοιο με αυτόν.²⁹ Στο πρόσωπο του Gonda λοιπόν, η Eddie, εν αγνοία της, δε βρίσκει απλά έναν άνδρα που μοιάζει με τον πατέρα της

²⁷ Mark J. McLelland, *Japan's Queer Cultures*, University of Wollongong, Faculty of Arts, Social Sciences and Humanities, 2011, Ανακτήθηκε από: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=artspapers> (18/02/2024)

²⁸ Στο ίδιο

²⁹ Ζαχαράκη Ευγενία, *Το σύνδρομο της Ηλέκτρας*, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://psychoedu.gr/syndromo-tis-ilektras/> (19/02/2023)

αλλά τον ίδιο της τον πατέρα. Η σχέση τους λοιπόν μπορεί να συνοψιστεί στην εισαγωγική φράση της ταινίας που παρουσιάζεται γραμμένη στα Ιαπωνικά και προηγείται της πρώτης σκηνής: «Είμαι η πληγή και το μαχαίρι, το θύμα και ο εκτελεστής³⁰». Η φράση αυτή, εμπνευσμένη τόσο από τον Charles Baudelaire όσο και από τον Emil Cioran, συνοψίζει λακωνικά αλλά πλήρως περιεκτικά το πεπρωμένο της πρωταγωνίστριας. Η Eddie, στην παιδική της ηλικία και ενώ εμφανιζόταν ακόμα με αγορίστικα χαρακτηριστικά, φαίνεται να προσπαθεί να βρει τον εαυτό της. Στην προσπάθεια αυτή όμως, έβρισκε τους γονείς της απέναντί της. Ο κακοποιητικός της πατέρας εγκατέλειψε την οικογένειά του από πολύ νωρίς, ενώ η μητέρα της, όταν τη βλέπει να βάζει μακιγιάζ στο πρόσωπό της και να φυλάει το είδωλό της στον καθρέφτη.

Σε αυτό το σημείο η συζήτηση επανέρχεται στον Lacan και στον Freud. Η σκηνή με το μακιγιάζ της έφηβης Eddie, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως το διαβρωμένο στάδιο του καθρέφτη. Το αγόρι, δεν κατάφερε ποτέ να ενταχθεί με επιτυχία στο «βασιλείο του συμβολικού³¹». Ο πατέρας, ο οποίος αποτελεί τη συμβολική μορφή του Νόμου ήταν απών. Αυτό λοιπόν που μένει ως απότοκο στο αγόρι, που κατά την εφηβεία του αρχίζει να ανακαλύπτει τη σεξουαλικότητα και την ταυτότητα φύλου του, είναι η ανάγκη να καταλάβει που ανήκει. Το μακιγιαρισμένο είδωλο στον καθρέφτη φαίνεται πως είναι η εικόνα με την οποία ταυτίζεται και νιώθει ασφάλεια. Η στάση της μητέρας του όμως καταπιέζει ακόμα περισσότερο τον ψυχισμό του εφήβου, με καταστροφικά αποτελέσματα.

Όσον αφορά στη φροϋδική εξήγηση, η πρωταγωνίστρια δεν κατάφερε να αποφύγει την τραγική της μοίρα, ούσα δέσμια των ασυνείδητων επιθυμιών της. Ο Matsumoto παρουσιάζει αναλυτικά τα τραύματα της παιδικής της ηλικίας, τα οποία δεν μπόρεσε ποτέ να αποτινάξει από πάνω της. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην περίπτωση της, δε λύθηκε κατά την εφηβεία και μεταφέρθηκε αυτούσιο στην ενηλικίωση βρίσκοντας ως σημείο εκφοράς τον ίδιο της τον πατέρα. Ο Gonda ενσαρκώνει όλες τις ιδιότητες που στερήθηκε από την πατρική φιγούρα

³⁰ Ελεύθερη μετάφραση του "I am the wound and the dagger, both the victim and the executioner!"

³¹ Στέλλα Κλιματσάκη, ό.π.

μεγαλώνοντας. Δείχνει να την αγαπάει και να είναι προστατευτικός απέναντί της χωρίς να υπολογίζει τίποτα άλλο μπροστά στην κοινή τους ευτυχία.

Ο σκηνοθέτης, για να τονίσει τη σχέση της Eddie με τον Gonda, εστιάζει σε μεγάλο βαθμό και στην «ανταγωνίστρια» της Eddie, τη Leda. Η Leda, είναι η «βασίλισσα» του μπαρ, δηλαδή η ανώτερη στην ιεραρχία των κοριτσιών που δουλεύουν εκεί. Ο Matsumoto, την εισάγει στην ταινία σαν ένα «φάντασμα» που στοιχειώνει τη σχέση της Eddie και του Gonda, καθώς στην πρώτη σκηνή που κάνει την εμφάνισή της, φαίνεται για λίγα μόνο δευτερόλεπτα να βρίσκεται στο δρόμο και να βλέπει την Eddie και τον Gonda μέσα στο αμάξι τους, πυροδοτώντας έναν έντονο διάλογο ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές, με την Eddie να πιστεύει πως τους παρακολουθεί. Η Leda είναι η «επίσημη» μνηστή του Gonda. Επομένως, έχει όλα όσα θα ήθελε να έχει η Eddie και για να τα αποκτήσει, πρέπει με κάποιον τρόπο να βγει εκτός προσκήνιου. Για να επιστρέψουμε στην τραγωδία του Οιδίποδα όμως, ο ρόλος της Leda ως «βασίλισσας» δεν είναι τυχαίος. Με μια πιο προσεκτική ματιά, γίνεται αντιληπτή η αναλογία της Leda με τον Λάιο, τον πατέρα του Οιδίποδα. Όπως στην περίπτωση του αρχαίου μύθου, έτσι κι εδώ, ο ηγετικός ρόλος στο εκάστοτε «βασιλείο» είναι κατελιημένος. Ο Matsumoto όμως δε μένει πιστός στην πλοκή της τραγωδίας απλά αλλάζοντας τα πρόσωπα και τις συνθήκες. Αντίθετα, καταφέρνει να εκσυγχρονίσει τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενο του μύθου, αξιοποιώντας το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής του. Η Leda λοιπόν, αποτελεί τη συμβολική μορφή της μητέρας. Η ταινία, με τον τρόπο που δομεί ο χαρακτήρα της μας εισάγει στην ψυχοσύνθεσή της καθιστώντας σαφές πως πρόκειται για μια τραγική ηρωίδα, ακριβώς όπως και η Eddie. Η Leda, έχοντας αρχίσει να βλέπει τα σημάδια του χρόνου πάνω της, καταλαβαίνει πως η περίοδος της ακμής της στο μπαρ Genet έχει παρέλθει. Επομένως, προκειμένου να αποφύγει την ταπεινωτική εγκατάλειψη του άνδρα που αγαπάει καθώς και την αποκαθήλωση από το θρόνο της προτιμά την αυτοκτονία.

Η αυτοκτονία της Leda, εκτός από το ρόλο που διαδραματίζει στην ευρύτερη πλοκή της ταινίας, σηματοδοτεί και το συμβολικό θάνατο της μητρικής φιγούρας της Eddie. Στην περίπτωση της πρωταγωνίστριας μας όμως, ο θάνατος της μητέρας δεν είναι μόνο συμβολικός. Κατά την εφηβεία της, είχε δολοφονήσει τη βιολογική

της μητέρα μαζί με τον εραστή της. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία, μπορεί να συσχετιστεί άμεσα και με το μύθο της Ηλέκτρας, αφού πέραν από τους συμβολικά ανεστραμμένους γονεϊκούς ρόλους, εισάγεται και το στοιχείο της δολοφονίας του εραστή της μητέρας. Παίζοντας ταυτόχρονα το ρόλο τόσο της Ηλέκτρας όσο και του Ορέστη, η Eddie αποδεικνύει έμπρακτα πως είναι η πληγή και το μαχαίρι, τόσο το θύμα των γεγονότων όσο και εκτελεστής της μοίρας της, κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Κουβαλώντας λοιπόν όλα αυτά τα τραύματα από την παιδική και εφηβική της ηλικία, η Eddie πιστεύει πως μετά το θάνατο της Leda θα καταφέρει να είναι ευτυχισμένη. Αυτή της η πεποίθηση είναι που την καθιστά τραγική ηρωίδα. Η διαφορά με τη συμβατική δομή της τραγωδίας, έγκειται στο γεγονός πως ο θεατής δεν έχει πλήρη επίγνωση του φινάλε, παρόλο που έχουν δοθεί κάποια στοιχεία που να τον οδηγούν σε κάποια συμπεράσματα. Ένα τέτοιο στοιχείο, αποτελούν και οι αφίσες της ταινίας *Edippo Re* του Pasolini, μπροστά από τις οποίες στέκεται η Eddie όταν την πλησιάζει ένας υποψήφιος πελάτης. Ο αγοραίος έρωτας, έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Matsumoto δεν ικανοποιεί την Eddie, η οποία μόνο στη σχέση της με τον Gonda φαίνεται να βρίσκει κάποια ευχαρίστηση.

Φτάνοντας στο φινάλε της ταινίας, όπου λαμβάνει χώρα η μεγάλη αποκάλυψη, επιστρέφουμε στη δομή της τραγωδίας της οποίας ηθικό υπόβαθρο αποτελεί το τριαδικό σχήμα (ύβρις – ἄτη – δίκη), που παρουσιάζεται ολοκληρωμένο στο Σόλωνα (6ος αι. π.Χ.),. Σύμφωνα με αυτό, η ύβρις, που οδηγεί στον όλεθρο, προκαλεί τη θεϊκή τιμωρία (τίσις) και έτσι επανέρχεται η τάξη με το θρίαμβο της δικαιοσύνης. Ο Gonda, όταν βρίσκει την οικογενειακή φωτογραφία της Eddie με το πρόσωπο του πατέρα να λείπει, αναγνωρίζει τον εαυτό του και αυτοκτονεί, ενώ η Eddie τυφλώνεται οδηγούμενη έτσι στην κάθαρση.

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΥ “NEO- DOCUMENTARY” ΚΑΙ ΤΟ QUEER ΣΤΟΙΧΕΙΟ

Όπως αναφέρθηκε ήδη, ο Matsumoto χρησιμοποιεί διαλεκτικά το avant-garde στοιχείο με τεχνικές ντοκιμαντέρ δημιουργώντας κάτι μοναδικό. Με την

τεχνική που ο ίδιος ονόμασε neo-documentarism³², ο σκηνοθέτης προσπαθεί να δεισδύσει στα άδυτα της queer κοινότητας του Τόκυο και να σχολιάσει τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της εποχής. Σε αυτό, βοηθάει και η επιλογή των ηθοποιών του, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι ερασιτέχνες. Ακόμα και οι επιλογές των επαγγελματιών ηθοποιών όμως έχουν ενδιαφέρον. Ο Yoshio Tsuchiya, ήταν γνωστός για τη συμμετοχή του σε ταινίες όπως οι Εφτά Σαμουράι, που παρουσιάζουν μια πολύ συντηρητική απεικόνιση της αρρενωπότητας, επομένως το να δει ο θεατής έναν τέτοιο ηθοποιό σε μια ταινία όπως το Funeral Parade of Roses θα αποτελούσε μια δήλωση.

Άλλο ένα ζήτημα που καθιστά τον Matsumoto καινοτόμο για την εποχή του, είναι το σπάσιμο του τέταρτου τοίχου μέσα από συνεντεύξεις. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, τόσο η Leda όσο και η Eddie, ερωτώνται για την ταυτότητα φύλου τους στην πραγματική ζωή και δίνουν τις απαντήσεις τους. Σε άλλη σκηνή επίσης, φαίνεται το σκηνικό της ταινίας πίσω από τις κάμερες και οι πραγματικές αντιδράσεις των ηθοποιών. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το τέλος της ταινίας, όπου πριν η Eddie βγει τυφλωμένη στο δρόμο, εμφανίζεται ένας τηλεοπτικός παρουσιαστής, ο οποίος μιλάει για την τραγική μοίρα του ανθρώπου αλλά αμέσως επαναφέρει το θεατή στην «τάξη», θυμίζοντας του πως ήρθε η ώρα να προχωρήσουμε στο επόμενο τηλεοπτικό πρόγραμμα. Το σημείο αυτό, είναι ενδεικτικό της Ιαπωνίας της εποχής, η οποία έχει αφομοιώσει σε μεγάλο βαθμό τη δυτική κουλτούρα, με τέτοιο τρόπο όμως που πυροδοτεί την κριτική στάση του Matsumoto³³. Ο πειραματικός κινηματογράφος και η χρήση ναρκωτικών ουσιών, δείχνουν μια εικόνα της Ιαπωνίας που δεν είναι ορατή στον απλό καθημερινό άνθρωπο της εποχής, δίνοντας μια ιδέα για την επαναστατημένη νιότη, η οποία προσπαθεί να βρει την ταυτότητά της μέσα σε έναν κόσμο συνεχών πολιτικών αναταραχών.

Το στοιχείο που ανανεώνει ολοκληρωτικά τον οιδιπόδειο μύθο, είναι η αντιστροφή των έμφυλων ρόλων και η ένταξη του στο βασίλειο του «διαφορετικού». Το queer στοιχείο διαπνέει όλη την ταινία με αποκορύφωμα το

³²Samuelson Mizuki, Funeral Parade of Roses: Neo- Documentarism, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://strasburgfilm.com/funeral-parade-of-roses-neo-documentarism/> (08/02/2024)

³³ Coustou Elsa, Toshio Matsumoto, 2015, Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/toshio-matsumoto> (08/02/2024)

διαπληκτισμό της Eddie και των φίλων της με τρεις cis κοπέλες. Η σύγκρουση μοιάζει σαν μια σύγκρουση δύο διαφορετικών κόσμων, όμως η κωμική μουσική με την οποία επιλέγει ο σκηνοθέτης να την πλαισιώσει δίνει μια νότα ελαφρότητας στο συμβάν.

Τέλος, ειδική μνεία πρέπει να γίνει στον σκηνοθέτη- auteur. Ο Matsumoto κουβαλάει όλο το καλλιτεχνικό βάρος του δημιουργήματός του. Στο έργο του λοιπόν συμβαίνει αυτό που λέει ο Bazin, δηλαδή πως υπάρχει διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην ιστορία της τέχνης και την προσωπική καλλιτεχνική δράση και οι δύο αυτές δυνάμεις αλληλεπιδρούν για να δημιουργήσουν τη γραφή³⁴. Οι επιρροές από ταινίες όπως ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* και σκηνοθέτες όπως ο Luis Bunuel είναι εμφανείς. Η ιδιαιτερότητα του Matsumoto όμως έγκειται στο πως πλάθει το κινηματογραφικό του σύμπαν. Επιλέγει ο ίδιος όλους τους ηθοποιούς, καθορίζει τα σημεία των γυρισμάτων, αναδημιουργεί τη φόρμα. Δε μένει όμως σε μια στείρα απεικόνιση γεγονότων χρησιμοποιώντας έναν αρχαίο μύθο ως πρόσχημα για να λόγους εντυπωσιασμού. Ο σκηνοθέτης αναδιαμορφώνει και επεκτείνει τα όρια του αρχαίου αυτού μύθου. Η Eddie, θύτης και θύμα ταυτόχρονα³⁵, κάνει το θεατή να αμφισβητεί τα όρια της ηθικής, αφού παρόλη τη βία, όλες οι πράξεις της μπορούν, αν όχι να δικαιολογηθούν, τουλάχιστον να γίνουν αντιληπτές με κάποια ενσυναίσθηση. Ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης καταφέρνει να χαλιναγωγήσει τα τεράστια ζητήματα τα οποία θίγονται, λανσάροντας παράλληλα και μια νέα μορφή κινηματογραφικής προσέγγισης (neo-documentary), τον καθιστούν άξιο μνείας ως έναν από τους πρωτοπόρους της έβδομης τέχνης.

³⁴ Νίκος Τερζής, *Η Θεωρία του Δημιουργού*, Ανακτήθηκε από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/26%20%CE%97%20%CE%98%CE%95%CE%A9%CE%A1%CE%99%CE%91%20%CE%A4%CE%9F%CE%A5%20%CE%94%CE%97%CE%9C%CE%99%CE%9F%CE%A5%CE%A1%CE%93%CE%9F%CE%A5%20%20%CE%94%CF%81%20%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%20%CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%96%CE%97%CE%A3.pdf> (21/02/2024)

³⁵ Ritika Biswas, *Re-Orienting Myth: Matsumoto's Fyneral Parade of Roses*, 2018 Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/38120620/Re_Orienting_Myth_Matsumotos_Funeral_Parade_of_Roses_email_work_card=reading-history (22/02/2024)

Η ΑΡΜΟΝΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό από τα παραπάνω, το *Funeral Parade of Roses* πρόκειται για μια ταινία σταθμό τόσο για τον ιαπωνικό όσο και για τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Η μίξη αρχαίου δράματος με στοιχεία της σύγχρονης κουλτούρας συνδέεται αρτιότατα και δημιουργεί κάτι εντελώς νέο, το οποίο συνάδει άμεσα με τις ευρύτερες καλλιτεχνικές και κοινωνικοπολιτικές ζυμώσεις της περιόδου. Ο Matsumoto δεν έχει ψευδαισθήσεις. Σε συνέντευξη του αναφέρει πως η αρχαία τραγωδία είναι το όχημα που θα τον οδηγήσει στον προορισμό, αλλά το περιεχόμενο είναι αμιγώς αντλημένο από την εποχή στην οποία ζει και δραστηριοποιείται. Η ταινία χαρακτηρίζεται ως καινοτόμα κυρίως για δύο λόγους: Αρχικά λόγω της εισαγωγής ενός αρχαίου μύθου ο οποίος στέκεται επάξια σε ένα σύγχρονο περιβάλλον κι έπειτα λόγω της δομής και του τρόπου κινηματογράφησης της. Είναι εντυπωσιακό το πώς μια ιστορία που γράφτηκε τον πέμπτο αιώνα προ Χριστού καταφέρνει να είναι πάντα επίκαιρη μέσω της διαχρονικότητας των μηνυμάτων της. Οι οικογενειακές σχέσεις και τα σεξουαλικά πρότυπα μπορεί να έχουν αλλάξει με το πέρασμα των αιώνων, όμως ορισμένοι μηχανισμοί παραμένουν σχετικά αμετάβλητοι. Τόσο ο Οιδίπους όσο και οι Eddie είναι άνθρωποι οι οποίοι προσπαθούν εναγωνίως να ξεφύγουν από τη μοίρα τους, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο. Η τυφλότητα που παίζει τόσο σημαντικό ρόλο και στην εκδοχή του Σοφοκλή όσο και στην εκδοχή του Matsumoto βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά. Η «τυφλότητα» των πρωταγωνιστών στα σημάδια της μοίρας αποβαίνει μοιραία. Χρησιμοποιώντας λοιπόν εργαλεία τα οποία φαίνεται να κατέχει πλήρως, ο Matsumoto επιτυγχάνει να προσεγγίσει διαλεκτικά, ψυχαναλυτικά μοτίβα που άρχισαν να χαρτογραφούνται μόλις στις αρχές του εικοστού αιώνα. Το εντυπωσιακότερο στοιχείο της ταινίας, κατά την άποψη του γράφοντος, είναι η κινηματογραφική «φρεσκάδα» που αποπνέει ακόμα και σήμερα. Με τη συζήτηση στον κλάδο των πολιτικών και κοινωνικών επιστημών να περιστρέφεται για πρώτη φορά με τόση ζέση γύρω από ζητήματα σεξουαλικότητας και έμφυλης ταυτότητας, δε θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι το *Funeral Parade of Roses* είναι μια ταινία που, ακριβώς όπως και το ζήτημα που πραγματεύεται,

υπερβαίνει τα στενά όρια της εποχής της και αποκτά διαστάσεις διαχρονικότητας. Συμπεραίνοντας, ο Matsumoto καταφέρνει να αντεπεξέλθει με επιτυχία σε όλα τα δυσθεώρητα διακυβεύματα τα οποία πραγματεύεται. Τόσο μέσω του σεναρίου, όσο και μέσω της σκηνοθεσίας, καταφέρνει να δημιουργήσει μια ταινία σταθμό, η οποία θα μνημονεύεται ως ένα από τα πρώτα δείγματα μη δυτικού queer κινηματογράφου αλλά και ως μια πραγματεία για τις διαπροσωπικές σχέσεις και την τραγική μοίρα του ανθρώπου.

DEATH BY HANGING (NAGISA OSHIMA, 1968) ΚΑΙ ΑΝΤΙΓΟΝΗ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 441 π.Χ.): ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΠΕΡΙ ΔΙΚΑΙΟΥ ΑΙΣΘΗΜΑ.

NAGISA OSHIMA, ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

Ως σκηνοθέτης και δημόσιο πρόσωπο κατά τη δεκαετία του 1960, ο Nagisa Oshima θα μπορούσε εύκολα να χαρακτηριστεί ως αριστερός διανοούμενος του κινηματογράφου. Ήταν ένας αντισυμβατικός καλλιτέχνης, βαθιά επηρεασμένος από εκπροσώπους της ηπειρωτικής φιλοσοφίας όπως ο Σαρτρ, ανοικτά κριτικός απέναντι στις θέσεις και τη νοοτροπία της ανώτερης αστικής τάξης, συνεχώς απασχολημένος με τη συγγραφή άρθρων κριτικής της ιαπωνικής κοινωνίας³⁶. Δυστυχώς, αυτή η στάση ζωής του έχει την τάση να επηρεάζει τις κριτικές ερμηνείες προς το έργο του Oshima ως σκηνοθέτη, καθώς πολλοί μελετητές του καταλογίζουν τόση ομοιότητα με το έργο του Godard, που πολλές φορές φτάνει στο σημείο της μίμησης³⁷. Η πραγματικότητα όμως είναι πολύ λιγότερο απλοϊκή. Ο Oshima εμφανίστηκε σκηνοθετικά ως αναπόσπαστο κομμάτι του Νέου Κύματος που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '50 από το στούντιο Σοτσίκου.

Παρόλο που ήταν βετεράνος του κινήματος φοιτητών, στην πορεία έδειξε να αντιμετωπίζει με αυστηρά κριτική ματιά την οργανωμένη πολιτική δράση, κάτι το οποίο έχει ως αποτέλεσμα οι εκπρόσωποι του σχολικού και φοιτητικού κινήματος να μη λαμβάνουν ιδιαίτερα ευνοϊκή απεικόνιση στις ταινίες του. Η παρουσίαση του Oshima ως απλά ενός αριστερού με δυτικές καταβολές είναι σχεδόν αφελής και παρερμηνεύει την πρόκληση που παρουσίαζε το πρώιμο έργο του στην ιαπωνική κοινωνία. Ο ίδιος ο Oshima παραδέχτηκε ότι η σκηνοθετική του προσέγγιση άλλαξε ριζικά γύρω στο 1969 και ότι οι πιο πρόσφατες ταινίες του στερούνται της πολιτικής έκφρασης που χαρακτήριζε το πρώιμο έργο του. Αυτή η πολιτική προσέγγιση στις

³⁶ Oshima Nagisa, *Cinema, Censorship and the State*, Cambridge, 1992

³⁷ Casebier, Ilan, *Japanese Film and Culture Journal of Film and Video*, vol.39 (1), 1987

πρώιμες του ταινίες του όμως, αποτελεί τον καταλύτη που του επέτρεψε να ξεπεράσει το στερεότυπο της ατέρμονης ριζοσπαστικότητας που του καταλόγιζαν οι κριτικοί, και συνέθεσε μια σφαιρική κριτική της ιαπωνικής κοινωνίας που ήταν ανανεωτική χάρη στην κοινωνική προσέγγιση του καλλιτέχνη.

Η κατανόηση της ιαπωνικής βιομηχανίας κινηματογράφου, όπως αυτή διαμορφώθηκε στη δεκαετία του 1950, είναι ζωτική για την κατανόηση των κοινωνικοπολιτικών προεκτάσεων και του ριζοσπαστισμού του πρώιμου έργου του Oshima, αφού τόσο πολλά από τα πρώιμα του κείμενα αφορούσαν άμεσα τον πολιτισμό της βιομηχανίας κινηματογράφου. Πράγματι, η ιστορία του πρώιμου έργου του δημιουργού στο στούντιο Σοτσίκου και η μετέπειτα απομάκρυνσή του από αυτό είναι ενδεικτική των τρόπων με τους οποίους ο σκηνοθέτης επιδίωξε να προκαλέσει την καθιερωμένη τάξη της ιαπωνικής κοινωνίας, τόσο μέσα από την τέχνη του όσο και μέσα από την επαγγελματική του ζωή.

Ο ριζοσπαστισμός του Oshima διασταυρώθηκε ιστορικά με ένα σημείο κρίσης για τη βιομηχανία του ιαπωνικού κινηματογράφου το οποίο είχε αναδειχθεί ήδη από τη δεκαετία του 1930 - οι ταραχές των δεκαετιών του 1960 και του 1970 κατέστρεψαν πολλά από τα καθιερωμένα μεγάλα στούντιο και οδήγησαν στη γρήγορη κατακόρυφη καμπή της βιομηχανικής διαδικασίας. Αυτό οδήγησε τον Oshima, μέχρι τα 1990, να κάνει την εκ των προτέρων προκλητική δήλωση ότι ο ιαπωνικός κινηματογράφος είχε σταματήσει να υπάρχει - πράγμα που σήμαινε ότι οι ταινίες που παράγονταν στην Ιαπωνία είχαν χάσει το χαρακτήρα τους, φτάνοντας σε σημείο όπου δεν αντιπροσώπευαν πλέον ένα συνεκτικό σύνολο. Φυσικά, αυτό ήταν ακριβώς το αίσθημα που η κινηματογραφική τέχνη του Oshima προσπάθησε να προωθήσει από τα πρώτα του γραπτά και μετέπειτα.

Η στάση του Oshima απέναντι στη βιομηχανία κινηματογράφου υπήρξε έντονα ριζοσπαστική. Εκτός από την έντονα κριτική στάση του απέναντι στις αξίες και την προσέγγιση του έως τότε κραταιού ιαπωνικού κινηματογράφου, οι προτάσεις του για αλλαγές στον τρόπο που γυρίζονταν οι ταινίες στα τέλη της δεκαετίας του '50 είναι ενδεικτικές της πεποίθησής του ότι ολόκληρος ο μηχανισμός παραγωγής της εγχώριας βιομηχανίας της έβδομης τέχνης χρειαζόταν μια

επανάσταση. Έγραψε πολλούς λίβελους κατά της υποχρεωτικής θητείας κάποιου ως βοηθό σκηνοθέτη που απαιτούσαν τα καθιερωμένα στούντιο για τους νέους σκηνοθέτες, παρόλο που και ο ίδιος εργαζόταν σε μια τέτοια θέση. Το σύστημα, υποστήριξε, καταστρέφει την επαναστατική καλλιτεχνική δυναμική των νέων σκηνοθετών, εξαναγκάζοντάς τους να λειτουργούν με τους ξεπερασμένους τρόπους του στυλ του *ofuna*³⁸. Το εξωτερικό πλαίσιο που επιβάλλεται στους νέους σκηνοθέτες είναι πολύ δυνατό και μπορούν να το καταπολεμήσουν μόνο αν είναι εντελώς ανεξάρτητοι.

Μετά από καιρό, μια σταδιακή αλλαγή στα ιαπωνικά μέσα ενημέρωσης επέτυχε ένα είδος επανάστασης και σηματοδότησε ως ένα βαθμό το "τέλος" του ιαπωνικού κινηματογράφου ως μιας μορφής τέχνης με σχεδόν εμμονική αρμονία και ομοιογένεια, αν και δε μετεξελίχθηκε ακριβώς σε αυτό που είχε στο νου του ο Oshima. Ο σκηνοθέτης αναγνώρισε αυτές τις αλλαγές νωρίς, εντοπίζοντας την πρόκληση που αντιμετώπιζαν τα μεγάλα στούντιο από την τηλεόραση τη δεκαετία του '60, και κατά τη διάρκεια της καριέρας του, βίωσε την πτώση του μονοπωλίου των μεγάλων στούντιο και γνώρισε από πρώτο χέρι τη μετάβαση σε έναν κινηματογράφο πιο πολυθεματικό. Ενώ θα ήταν εξίσου λάθος να υπονοηθεί ότι ο Oshima μόνος του κατέστρεψε τον ιαπωνικό κινηματογράφο - όπως σαφώς είχε στο μυαλό του στα πρώτα του γραπτά - ο ρόλος του στην ιστορία του, είναι ενδεικτικός της διάλυσης του συνεκτικού "εθνικού" σώματος του ιαπωνικού κινηματογράφου που επικρατούσε στην αρχή της καριέρας του. Εάν κάποιος ήθελε να υιοθετήσει μια τελεολογική προσέγγιση στην ιστορία του κινηματογράφου - όπως τόσοι ιστορικοί του ιαπωνικού κινηματογράφου έχουν καταφύγει κατά καιρούς³⁹- ο Oshima θα μπορούσε εύκολα να θεωρηθεί ως παράγοντας των δυνάμεων που τελικά οδήγησαν στον κατακερματισμό της συμπαγούς ολότητας, που μέχρι τότε αποτελούσε το ιαπωνικό σινεμά, σε επιμέρους θεματικές με νέα ιδεολογικά παρακλάδια . Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως κατά μια έννοια ο Oshima εισήγαγε «καινά δαιμόνια» στο χώρο του κινηματογράφου, κάτι το οποίο γίνεται εύκολα αντιληπτό πως δε θα μπορούσε να συμβεί χωρίς αντιδράσεις.

³⁸ Κινηματογραφικό στούντιο της Ιαπωνίας, το οποίο προωθούσε κυρίως την παραγωγή μελοδραμάτων και κωμωδιών.

³⁹ Βλ. για παράδειγμα, Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, 2001

Καλλιτεχνικά, αυτό εκδηλώνεται καλύτερα στη σκληρή, σχεδόν Μπρεχτική προσέγγιση του Oshima στο να αποδομεί τη συμβατική *mise-en-scène*⁴⁰ του ιαπωνικού κινηματογράφου. Προβαίνοντας σε οξεία κριτική απέναντι στις προσπάθειες της συμβατικής *mise-en-scène* να απευθυνθεί στην αποδοχή του κοινού, η προσέγγιση του Oshima επεδίωκε να αποξενώσει ενεργά και να προκαλέσει το κοινό σε μια αυτόνομη κριτική του κινηματογραφικού κανόνα⁴¹. Ο Oshima, δε χρησιμοποιεί εντυπωσιακά σκηνικά ούτε αλλάζει συχνά το χώρο δράσης με τρόπο που να κρατά το οπτικό ενδιαφέρον του θεατή. Αντίθετα, επιλέγει σχεδόν όλη η ταινία *Death by Hanging* να διαδραματιστεί στο στενό πλαίσιο του χώρου που λαμβάνει χώρα η εκτέλεση. Με αυτόν τον τρόπο η φόρμα της ταινίας επιτυγχάνει να εντείνει το κλειστοφοβικό της περιεχόμενο.

Αυτή η εναλλακτική του προσέγγιση είναι που τον καθιστά ιδανικό ως προς τη σύγκριση με ένα αρκετά διαφορετικό είδος τέχνης όπως η αρχαία ελληνική τραγωδία. Οι πειραματισμοί και το ανοιχτό πνεύμα του Oshima διέπονται σε μεγάλο βαθμό από επιρροές του παγκόσμιου καλλιτεχνικού γίνεσθαι, δίνοντας την ευκαιρία στους αναλυτές του έργου του, να πειραματιστούν με την ερμηνεία των ταινιών του όπως εκείνος πειραματίστηκε με τη φόρμα και το περιεχόμενό τους.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ

Ο πρόλογος της τραγωδίας λαμβάνει χώρα κατά την αυγή της ημέρας μετά τη λύση της πολιορκίας. Ο Κρέοντας έχει ήδη δώσει εντολή να μην ταφεί ο Πολυνείκης, χαρακτηρίζοντάς τον ως προδότη και απειλώντας με αυστηρή τιμωρία (λιθοβολισμό) όποιον παραβεί τη διαταγή. Έξω από το παλάτι εμφανίζονται η Αντιγόνη και η αδελφή της Ισμήνη. Η Αντιγόνη ανακοινώνει την απόφασή της να θάψει τον Πολυνείκη, σύμφωνα με τους θεϊκούς νόμους που κηρύττουν πως κανένα πτώμα δεν πρέπει να μείνει άταφο, χωρίς να λάβει νεκρικές τιμές. Η Ισμήνη, φοβούμενη τη δύναμη του Κρέοντα, αρνείται να συνεργαστεί, παρ' όλες τις

⁴⁰ Φιλμογραφική μετατροπή του σεναρίου από το δημιουργό, με μία δράση και σε ένα ντεκόρ για να εξασφαλιστεί η γενική αρμονία της ταινίας.

⁴¹ Asa Roast, *Radical Ambiguity: The Early Cinema of Oshima Nagisa*, 2016

προσπάθειες της Αντιγόνης να την πείσει. Μετά από μια φορτισμένη συνομιλία, ακολουθεί η είσοδος του Χορού, που αποτελείται από γέροντες της Θήβας, που επικροτούν τη νίκη εναντίον των εχθρών. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο Κρέοντας και ανακοινώνει τις νέες αξίες σύμφωνα με τις οποίες προτίθεται να κυβερνήσει την πόλη, καθώς και την απόφασή του για τη μη ταφή του Πολυνείκη. Απροσδόκητα, ένας από τους φύλακες του άταφου πτώματος εμφανίζεται και ανακοινώνει ότι έχει γίνει συμβολική ταφή του νεκρού, ο οποίος τώρα καλύπτεται από λεπτή στρώση χώματος. Ο Κρέοντας δίνει εντολή να βρεθεί ο παραβάτης και το επεισόδιο κλείνει με ένα χορικό που εξυμνεί τη δύναμη του ανθρώπου αλλά τονίζει και τις αναπόφευκτες συνέπειες της αντιπαράθεσής του με τις θεϊκές δυνάμεις και τους νόμους.

Στο επόμενο σκηνικό, ο φύλακας επιστρέφει με την Αντιγόνη, που συνελήφθη ενώ προσπαθούσε να θάψει εκ νέου το πτώμα του νεκρού αδερφού της. Ακολουθεί μια έντονη αντιπαράθεση μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα και στη συνέχεια εμφανίζεται η Ισμήνη, που κατηγορείται από τον βασιλιά για συνεργασία. Παρόλο που δεν είχε συμμετάσχει στην ταφή, δεν αρνείται τις κατηγορίες και ο Κρέοντας αποφασίζει να τιμωρήσει και τις δύο. Στο επόμενο στάσιμο, ο Χορός θρηνεί τη μοίρα της οικογένειας των Λαβδακιδών και στην Τρίτη σκηνή εμφανίζεται ο Αίμονας, γιος του Κρέοντα και αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης, που προσπαθεί να μεσολαβήσει με γνώμονα τη λογική. Ωστόσο, αντιπαράκειται με τον πατέρα του για το θέμα της ταφής και την τιμωρία της Αντιγόνης. Αδυνατώντας να επηρεάσει τον Κρέοντα, αποχωρεί από τη σκηνή, απειλώντας τον Κρέοντα ότι δεν θα τον ξαναδεί. Με την παρότρυνση του Χορού, ο Κρέοντας αποφασίζει να μην τιμωρηθεί η Ισμήνη και αλλάζει την τιμωρία για την Αντιγόνη, παρακρατώντας τη σε σπήλαιο χωρίς τροφή και νερό μέχρι τον θάνατό της.

Στο τρίτο στάσιμο, ο Χορός επαινεί τη φρόνηση και κατακρίνει την απερισκεψία στην ανθρώπινη πράξη. Στην τέταρτη σκηνή, η Αντιγόνη θρηνεί καθώς οδηγείται στον τάφο. Κατά τη διάρκεια του θρήνου της, συγκρίνει την τύχη της με τη μοίρα μιας θεάς. Ο Κρέοντας εμφανίζεται και δίνει εντολή να την θάψουν ζωντανή, ενώ η Αντιγόνη συνεχίζει το μοιρολόι της και απαντά στα λόγια του. Τελικά, οδηγείται στη σπηλιά από τους φύλακες. Στο χορικό που ακολουθεί, ο

Χορός προσπαθεί μάταια να πείσει τον Κρέοντα πως έκανε λάθος, με τον ίδιο να παραμένει αμέτοχος και αμίλητος. Στην Πέμπτη σκηνή, ο μάντης Τειρεσίας προειδοποιεί τον Κρέοντα ότι οι θεοί είναι οργισμένοι για την ασέβεια προς τον νεκρό και δεν δέχονται τις θυσίες. Ο Κρέοντας αρνείται να τον ακούσει, τον κατηγορεί για χρηματισμό και τον απωθεί από το παλάτι. Ωστόσο, ο Τειρεσίας φεύγοντας κάνει προφητείες εναντίον του Κρέοντα. Ο Κρέοντας, πλέον πεισμένος από τις προειδοποιήσεις του μάντη, αλλάζει στάση και αναιρεί και τις δύο εντολές του. Στο πέμπτο στάσιμο, ο Χορός καλεί τον Βάκχο να συνδράμει για το καλό της πόλης. Ακολούθως, ένας αγγελιοφόρος φθάνει και ανακοινώνει τον θάνατο του Αίμονα, πρώτα στον Χορό και έπειτα στην Ευρυδίκη, σύζυγο του Κρέοντα. Εξιστορεί ότι ο Αίμονας αυτοκτόνησε όταν είδε την Αντιγόνη απαγχονισμένη, μετά την καθυστέρηση του Κρέοντα να την θάψει, και όταν ο ίδιος φτάνει στον τάφο, επιτίθεται στον πατέρα του και απελπισμένος αυτοκτονεί. Η Ευρυδίκη φεύγει σιωπηλά και αργότερα ο Κρέοντας εμφανίζεται κρατώντας το νεκρό του γιο, θρηνώντας. Πάνω στον θρήνο του, ένας δεύτερος αγγελιοφόρος του ανακοινώνει τον θάνατο της Ευρυδίκης που μόλις αυτοκτόνησε. Ο Κρέοντας συντρίβεται, παραδέχεται την αστοχία των πράξεών του και αυτοεξορίζεται. Ο Χορός κλείνει την τραγωδία επαινώντας τη φρόνηση και κατακρίνοντας την αστοχασία στην ανθρώπινη πράξη⁴².

DEATH BY HANGING, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ

Η ταινία ξεκινάει με την αναλυτική περιγραφή του κτιριακού συγκροτήματος στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι εκτελέσεις. Ο R., ένας κορεάτης καταδικασμένος σε θάνατο πρόκειται να αντιμετωπίσει την ποινή του, δηλαδή την εκτέλεση δια απαγχονισμού. Όλα βαίνουν ομαλά, με τον R, να υπομένει την τελετουργία της εκτέλεσης η οποία περιλαμβάνει το τελευταίο του γεύμα, τη συγχώρεση του από το Θεό και τελικά τον απαγχονισμό του. Ξαφνικά όμως, τα πράγματα αρχίζουν και περιπλέκονται. Υπό φυσιολογικές συνθήκες, η καρδιά ενός ανθρώπου σταματά να χτυπά το πολύ δεκαοχτώ λεπτά μετά τον απαγχονισμό του. Η καρδιά του R όμως, δε

⁴² Ανώνυμου, Αντιγόνη, η αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή, 2015, Ανακτήθηκε από: <https://cityportal.gr/antigonh-h-arxaia-tragwdia-toy-sofoklh-71517-217-64-0/> (25/02/2024)

σταματούσε. Η κατάσταση αυτή, φέρνει σε αμηχανία τους παρευρισκομένους, δηλαδή τον ιερέα, το γιατρό και τους σωφρονιστικούς υπάλληλους που ήταν υπεύθυνοι για την ομαλή διεξαγωγή της διαδικασίας. Ο κατάδικος κείτεται αναίσθητος. Σύμφωνα με τη νομοθεσία, δεν είναι δυνατή η εκτέλεση ενός ατόμου χωρίς επίγνωση τις κατάστασης. Έπειτα από μερικά λεπτά ανακτά τις αισθήσεις του, όχι όμως και τη μνήμη του. Το πρόβλημα λοιπόν παραμένει: Πώς θα φέρουν οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι σε πέρας την εκτέλεση, με τον κατάδικο να μην έχει επίγνωση των πράξεών του;

Μετά από έντονο προβληματισμό και άκαρπες προσπάθειες επαναφοράς της μνήμης του R. , λαμβάνεται η απόφαση για τη λήψη πιο άμεσων μέτρων. Οι παρευρισκόμενοι, αναπαριστούν τα εγκλήματα του R, με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη παραστατικότητα, αλλά η μνήμη του εξακολουθεί να μην επανέρχεται. Οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι, στην προσπάθειά τους να θυμίσουν στον κατάδικο κάποια κομβικά γεγονότα της ζωής του, έρχονται αντιμέτωποι με τα όρια της ηθικής και τελικά με τους ίδιους τους εαυτούς τους. Έννοιες όπως η φυλή, η κοινωνική τάξη και η θρησκεία δε λένε πλέον τίποτα στον κατάδικο, κάτι το οποίο καθιστά την όλη διαδικασία ακόμα πιο περίπλοκη. Η ατμόσφαιρα είναι τεταμένη με τελευταία ελπίδα των παρευρισκομένων για επαναφορά της μνήμης του R, να αποτελεί η αναπαράσταση των εγκλημάτων από τον ίδιο το θύτη.

Σε αυτό το σημείο της ταινίας, η κατάσταση αρχίζει να ξεφεύγει από τα πλαίσια της κοινής λογικής. Ο σωφρονιστικός υπάλληλος που είναι υπεύθυνος για την ομαλή διεξαγωγή της εκτέλεσης αρχίζει και βιώνει την αναπαράσταση με τους δικούς του όρους. Τα όρια της πραγματικότητας γίνονται όλο και πιο θολά, με αποκορύφωμα την εμφάνιση μιας κοπέλας την οποία στα πλαίσια της αναπαράστασης φαίνεται να σκοτώνει ο ίδιος ο σωφρονιστικός υπάλληλος. Με την επαναφορά των ανδρών στο κτίριο που λαμβάνουν χώρα οι εκτελέσεις, η κοπέλα όχι μόνο δεν έχει εξαφανιστεί, αλλά κείτεται νεκρή σε ένα φέρετρο. Το πρόβλημα έγκειται στο γεγονός πως αρχικά μόνο ο σωφρονιστικός υπάλληλος που υπήρξε υπεύθυνος για το θάνατό της μπορεί να τη δει αρχικά. Όσο όμως η ταινία προχωράει, όλο και πιο πολλοί από τους άνδρες αντιλαμβάνονται την παρουσία της.

Οι κρατικοί λειτουργοί κάθονται κυκλικά καταναλώνοντας μεγάλες ποσότητες αλκοόλ. Είναι εμφανώς μεθυσμένοι και έχουν αποβάλει κάθε στοιχείο των ιδιοτήτων τους βγάζοντας προς τα έξω τον εσώτερο εαυτό τους που έχει διαμορφωθεί μέσω των εμπειριών τους. Στο επίκεντρο βρίσκονται αγκαλιασμένοι ο R. με την κοπέλα, η οποία αποδεικνύεται πως δεν είναι νεκρή. Μετά από έναν διάλογο μεταξύ τους, αποκαλύπτεται πως η κοπέλα είναι αδερφή του R., και η μνήμη του επανέρχεται μόνο όταν τη φαντάζεται σε αντιπαραβολή με τα θύματά του.

Η τελευταία πράξη της ταινίας επικεντρώνεται στην επαναφορά της μνήμης του R, και στη διαχείρισή της από τους παρευρισκομένους. Ο κατάδικος αρνείται να τον καταδικάσει σε θάνατο μια αόρατη οντότητα όπως είναι αυτή του έθνους-κράτους, με αποτέλεσμα να μη συναινεί στην όλη διαδικασία. Ο κρατικός υπάλληλος, υπεύθυνος για την εκτέλεση, τον αφήνει τελικά να φύγει, όμως ο R., ανοίγοντας την πόρτα για να κατευθυνθεί προς τον έξω κόσμο, γίνεται αποδέκτης ενός εκτυφλωτικού φωτός που τον αναγκάζει να γυρίσει πίσω, καταλαβαίνοντας πως δεν είναι ο ίδιος υπεύθυνος για τη μοίρα του πλέον. Η απόφαση είναι ειλημμένη και δε θα μπορούσαν ποτέ να τον αφήσουν να φύγει.

Η ταινία ολοκληρώνεται με την εκτέλεση του R.

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τόσο η *Αντιγόνη*, όσο και το *Death by Hanging*, παρουσιάζουν ορισμένες τρανταχτές ομοιότητες όσον αφορά στο χαρακτήρα των προσώπων. Το ερώτημα που τίθεται και στα δύο έργα είναι το κατά πόσο το κοινό περί δικαίου αίσθημα ταυτίζεται με τους νόμους ενός κράτους. Για να πάμε την ανάλυση παραπέρα, και στις δύο περιπτώσεις φαίνεται να εξετάζεται η σκοτεινή πλευρά της διονυσιακής διάστασης του ανθρώπου⁴³, που σχετίζεται με την επιθυμία, το παράλογο και τον αθέατο και δυσνόητο κόσμο των ψυχών. Πρωταγωνιστές των έργων είναι η Αντιγόνη και ο R., πρόσωπα καταδικασμένα σε θάνατο από την Πολιτεία, το καθένα για διαφορετικούς λόγους όμως με κοινή μοίρα: την αγχόνη. Η Αντιγόνη, αρχικά

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, εκδόσεις Βάνιας, Αθήνα, 2008

καταδικάζεται σε θάνατο δια της ασιτίας και της λειψυδρίας, έγκλειστη σε έναν τάφο μόνο για εκείνη, ώστε να συνειδητοποιεί κάθε στιγμή που περνάει τη βαρύτητα που έφερε η αντίστασή της κατά της εντολής του Κρέοντα, βασιλιά της Θήβας. Επιλέγει όμως να θέσει η ίδια τέλος στη ζωή της, παρά τις όποιες ελπίδες της για επιβίωση. Ο R. από την άλλη μεριά, καταδικάζεται σε θάνατο, με την εκτέλεση όμως να μην κυλά ομαλά και να καταλήγει με απώλεια της μνήμης του και με τα όργανα επιβολής της ποινής του σε πλήρη αμηχανία λόγω της έλλειψης αυτοσυνειδησίας που τον διακατέχει.

Τα συμπληρωματικά πρόσωπα των έργων λειτουργούν επικουρικά για εκτύλιξη της πλοκής, χωρίς να επισκιάζουν τους πρωταγωνιστές. Η Ισμήνη παρουσιάζεται ως ρεαλίστρια αλλά παράλληλα και λιγόψυχη, καθώς δεν αντιδρά σθεναρά στα όσα συμβαίνουν στην αδερφή της, αφήνοντάς την έρμαιο των αποφάσεων του Κρέοντα. Αντίστοιχα, οι περισσότεροι σωφρονιστικοί υπάλληλοι στο *Death by Hanging*, δε λαμβάνουν υπόψιν τους την ηθική πλευρά της θανατικής ποινής. Αντίθετα, προσπαθούν με κάθε τρόπο απλά να κάνουν τη δουλειά τους, θεωρώντας ως μοναδική ηθική αλήθεια, εκείνη που τους παρουσιάζει ο Νόμος, ο οποίος ενσαρκώνεται στο πρόσωπο του εισαγγελέα, ο οποίος είναι το επίσημο όργανο του κράτους στη διαδικασία. Ο εισαγγελέας, όπως και ο Κρέοντας, γνωρίζει πολύ καλά το ρόλο του. Δεν μπορεί να υποκύψει σε προσωπικές ενορμήσεις και συναισθηματισμούς, αφού ο Νόμος βρίσκεται υπεράνω όλων.

Αντίπαλο δέος της επίγειας εξουσίας αποτελούν ο μάντης Τειρεσίας και ο καθολικός ιερέας. Οι δύο άντρες, ενσαρκώνουν τη θεϊκή βούληση, οποία παρά το χρονολογικό και πολιτισμικό χάσμα ανάμεσα στα δύο έργα, δε φαίνεται να έχει χαοτικές διαφορές. Ο Τειρεσίας προειδοποιεί emphaticά τον Κρέοντα ο οποίος του αποκρίνεται με τα εξής λόγια:

«Φτάνει γέρο· κατάλαβα πολύ καλά. Πρώτα με κύκλωσαν ετούτοι εδώ και μου έριξαν τα βέλη τους βροχή και ύστερα ήρθε η ράτσα των μάντεων και με φόρτωσε και πάει να με πουλήσει. Εμπόριο κανονικό. Πλουτίζετε εσείς, μαζεύετε ήλεκτρο απ' τις Σάρδεις και ινδικό χρυσάφι. Τον Πολυνείκη πάντως δεν θα τον θάψετε, ακόμα κι αν κουβαλήσουν οι αετοί του Δία τα βρωμερά κομμάτια του στον

Όλυμπο , ακόμα κι αν τα καταβροχθίσουν πάνω στον θρόνο του θεού. Δεν το φοβάμαι το σίχαμα. Άταφος θα μείνει. Οι άνθρωποι δεν γίνεται να μιάνουν τους θεούς. Μιαίνουν, όμως, την ίδια τους τη ράτσα, γέρο-Τειρεσία, όταν τυλίγουν το αίσχος με ωραία λόγια και το πουλάνε για καλό⁴⁴.»

Αντίστοιχα, ο ιερέας προσπαθεί να πείσει τους υπεύθυνους της εκτέλεσης ότι από τη στιγμή που η ψυχή του κατάδικου έχει αποχωρήσει από το σώμα του είναι αμαρτία να προσπαθήσουν να την επαναφέρουν. Όπως γίνεται αντιληπτό εκ του αποτελέσματος, κανένας από τους δύο άντρες δεν εισακούεται, με τον ανθρώπινο νόμο να επικρατεί απέναντι στο θεϊκό.

Εν συνεχεία, Ο Αίμονας εμφανίζεται ως φωνή της λογικής παρά τη νεαρή ηλικία του. Αν και είναι υιός του βασιλιά, μιλάει με αντικειμενικότητα και αντιπροσωπεύει τις απόψεις των πολιτών και τη σχέση Κρέοντα - πολιτών. Στο λόγο του, συχνά υπογραμμίζει τη σημασία της λογικής και της ορθής σκέψης, ειδικά για τον άρχοντα, προκειμένου να λάβει ορθές αποφάσεις. Προσπαθώντας να αναδείξει στον πατέρα του τις αντίθετες απόψεις αλλά και τον τρόπο με τον οποίο επηρεάζει ο βασιλιάς τους πολίτες με τον φόβο που προκαλεί, αναφέρει: "Το δικό σου βλέμμα προκαλεί φόβο σε έναν απλό πολίτη για λόγους που εσύ δεν θα ευχαριστηθείς να ακούσεις. Εγώ μπορώ να ακούω αυτά που λέγονται κρυφά, πόσο δηλαδή η πόλη θρηνεί αυτή την κόρη, επειδή πεθαίνει με τον πιο εξευτελιστικό τρόπο για μια τόσο ευγενική πράξη"⁴⁵. Κατόπιν, προτού έρθει η τελική κόντρα μεταξύ τους, ο Αίμονας αναφέρεται ανοικτά στην αντίδραση της πόλης της Θήβας, τονίζοντας ότι κανένας πολίτης δεν συμφωνεί με τη δίκαιη απόφαση του Κρέοντα. Πρόκειται λοιπόν εμφανώς για έναν τραγικό ήρωα, ο οποίος παρόλο που έχει πλήρη αντίληψη της καταστροφής που επέρχεται δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να την αλλάξει.

Τέλος, τα δύο εναπομείναντα κομβικά πρόσωπα του *Death by Hanging* είναι ο γιατρός και η κοπέλα που εμφανίζεται ως αδερφή του R. Ο γιατρός, φέροντας ακόμα νωπές τις ψυχικές πληγές που του έχει αφήσει ο πόλεμος, απολαμβάνει με έναν σαδιστικό τρόπο τη δουλειά του, κατανοώντας όμως πως η ψυχοσύνθεσή του βρίσκεται υπό κατάρρευση. Η αδερφή του R. από την άλλη,

⁴⁴ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 1035-1046 μτφρ Γιώργος Μπλάνας

⁴⁵ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 689-693, ελεύθερη μετάφραση

δείχνει να έχει απόλυτη νηφαλιότητα και αντίθετα με την παραίτηση του γιατρού ως προς τις αξίες και τα ιδανικά, στηρίζει σθεναρά την άποψή της περί ηθικής και βελτίωσης του κόσμου.

Ο ΝΟΜΟΣ ΚΑΙ Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣΗΣ: ΣΥΝΔΕΣΗ ΜΕ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τις έννοιες που πραγματεύονται τα δύο έργα, πρέπει να εξετάσουμε και την κοινωνικοπολιτική συγκυρία της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν. Την περίοδο κατά την οποία διδάχτηκε η *Αντιγόνη* στα Μεγάλα Διονύσια, η Αθήνα βίωνε την απόλυτη ακμή της. Ο χρυσός αιώνας είχε οδηγήσει τους κατοίκους της πόλεως κράτους σε μια εφήμερη ευημερία, χωρίς να γνωρίζουν την καταστροφή που θα ακολουθούσε μετά το πέρας του Πελοποννησιακού πολέμου. Δεν ήταν όμως ανεπαίσθητα τα δείγματα απογοήτευσης που διακατείχαν ένα τμήμα του αθηναϊκού πληθυσμού. Ο Σοφοκλής, ορμώμενος από την εξορία του Θεμιστοκλή⁴⁶, ήρωα της ναυμαχίας της Σαλαμίνας, εξετάζει την ηθική υποχρέωση των ανθρώπων να στηρίζουν τις ανώτερες διαχρονικές ηθικές αξίες απέναντι στους εκάστοτε εφήμερους ανθρώπινους νόμους, ακόμα κι αν αυτή η στάση οδηγεί στο θάνατο.

Από την άλλη πλευρά, η περίοδος κατά την οποία εκπονείται το *Death by Hanging*, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ιδανική. Η Ιαπωνία ακόμα μαζεύει τα κομμάτια της μετά τη συντριπτική ήττα του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, έχοντας να αντιμετωπίσει πολλαπλά πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα όπως είναι η ροή μεταναστών από την Κορέα. Παρόλα αυτά, κατά τη δεκαετία του 1960 η Ιαπωνική οικονομία άρχισε να ανακάμπτει λόγω των εξαγωγών προϊόντων προς τις ΗΠΑ και την Ευρώπη⁴⁷. Ο ανωτέρω συνδυασμός βοήθησε στην παραγωγή ταινιών που εστιάζουν σε κοινωνικά ζητήματα όπως η θανατική ποινή και η κατάργησή της.

⁴⁶ Ανώνυμου, *Αντιγόνη*, η αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή, 2015, Ανακτήθηκε από: <https://cityportal.gr/antigonh-h-arxaia-tragwdia-toy-sofoklh-71517-217-64-0/> (25/02/2024)

⁴⁷ Yuasa Makoto, *Japan's Anti-Poverty Policies in Need of Change after 50 Years of Stagnation*, Tokyo Foundation of Policy Research, 2009, Ανακτήθηκε από <https://www.tokyofoundation.org/research/detail.php?id=117> (24/02/2024)

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, όπως έχει και το *Death by Hanging*, πραγματεύονται την ατομική βούληση και την προσωπική και κοινωνική αίσθηση του δικαίου, απέναντι στην καθεστηκυία τάξη. Και τα δύο εξεταζόμενα έργα πάντως, έχει αναφερθεί πως βασίζονται σε πραγματικές ιστορίες. Στην περίπτωση της *Αντιγόνης*, ορισμένοι μελετητές αναδεικνύουν την πρωταγωνίστρια ως εμπνευσμένη από τη γυναίκα του Ινταφέρνη⁴⁸. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο⁴⁹, ο Ινταφέρνης υπήρξε ένας από τους επτά συνωμότες, υπεύθυνους για τη δολοφονία του βασιλιά της Περσίας Σμέρδη, τον οποίο διαδέχτηκε ο Δαρείος Α'. Μια νύχτα, ο Ινταφέρνης πήγε να επισκεφτεί τον Δαρείο για να τον συγχαρεί για τη στέψη του, όμως εκείνος αρνήθηκε να τον δεχτεί. Εξοργισμένος ο Ινταφέρνης, έκοψε με το σπαθί του τις μύτες και τα αφτιά των φρουρών του βασιλιά. Ο Δαρείος, φοβούμενος πλέον και για τη δική του ασφάλεια, αποφάσισε να εξολοθρεύσει τον Ινταφέρνη και όλη του την οικογένεια, αφήνοντας ζωντανούς μόνο το γιο του, τη γυναίκα του και τον αδερφό της. Όταν ο Δαρείος ζήτησε από τη γυναίκα του Ινταφέρνη να επιλέξει ανάμεσα στη ζωή του γιου της ή του αδερφού της, εκείνη αποκρίθηκε πως θα προτιμούσε να ζήσει ο αδερφός της, καθώς σύζυγο και παιδιά θα μπορούσε να αποκτήσει εκ νέου, ενώ ο αδερφικός δεσμός είναι μοναδικός. Παρά τις όποιες ομοιότητες όμως, έχει υποστηριχτεί σε μεγάλο βαθμό πως τα λόγια και οι πράξεις της *Αντιγόνης*, σε αντίθεση με τη γυναίκα του Ινταφέρνη, δεν ταιριάζουν άμεσα με τα προσωπικά της βιώματα⁵⁰. Η Σύζυγος έχει να επιλέξει ανάμεσα στον άνδρα της, το γιο της και τον αδερφό της. Η *Αντιγόνη* αντίθετα, έχει ήδη χάσει τον αδερφό της, ο Αίμονας δεν είναι ακόμα σύζυγός της και δεν έχει τεκνοποιήσει. Οι επιλογές της δε σχετίζονται με τη ζωή αλλά έχουν καθαρά ηθικές προεκτάσεις που σχετίζονται με την αδερφική αγάπη και το φόβο του επέκεινα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, δε φοβάται να αντιμετωπίσει την ανθρώπινη εξουσία, αφού γνωρίζει πως οι θεϊκοί νόμοι είναι εκείνοι που εντέλει έχουν ουσιαστική ισχύ. Η *Αντιγόνη*, όπως φαίνεται στη μεγαλόπνοη υπεράσπισή της απέναντι στον Κρέοντα, διακατέχεται από απόλυτη βεβαιότητα σχετικά με την ορθότητα της επιλογής της. Υπακούει στους θεούς, όχι από φόβο αλλά από μια

⁴⁸ C.M. Bowra, *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή*, 1990

⁴⁹ Ηρόδοτος, *Ιστορίες*,

⁵⁰ C.M. Bowra, *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή*, 1990

εσωτερική αγάπη γι αυτό που πιστεύει πως είναι δίκαιο και δεν περνάει στιγμή από το μυαλό της να πράξει διαφορετικά⁵¹.

Από την άλλη πλευρά, το *Death by Hanging* είναι άμεσα επηρεασμένο από ένα αληθινό περιστατικό⁵². Το 1958, Στην περιοχή Komatsugawa της Ιαπωνίας, ένας άνδρας βίασε και δολοφόνησε δύο γυναίκες. Ο δεκαοκτάχρονος Ri Chin κρίθηκε ένοχος για την πράξη και τέσσερα χρόνια αργότερα εκτελέστηκε. Παρόλο που η ενοχή του δεν είναι απόλυτα επιβεβαιωμένη, ο Ri αντιμετώπισε το μένος των ιαπωνικών μέσων μαζικής ενημέρωσης, της αστυνομίας αλλά και της κοινής γνώμης, βλέποντας μια ολόκληρη κοινωνία να ενσαρκώνει στο πρόσωπό του το μένος της για την αθρόα ροή Κορεατών μεταναστών στην Ιαπωνία μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο⁵³. Ο R. της ταινίας λοιπόν, αποτελεί άμεση μεταφορά του Ri της πραγματικότητας. Η ταινία ξεκινάει με μια έρευνα, σύμφωνα με την οποία το 71% των Ιαπώνων ήταν αντίθετοι με την κατάργηση της θανατικής ποινής. Αυτό, αποτελεί ξεκάθαρο δείγμα πως μιλάμε για μια πρακτική βαθύτατα νομιμοποιημένη στη συνείδηση της κοινής γνώμης. Λαμβάνοντας υπόψιν τη γένεση του σύγχρονου καπιταλιστικού κράτους με πολίτευμα την αντιπροσωπευτική δημοκρατία, καθίσταται σαφές, πως η δικαιοσύνη στην άσκηση της πολιτικής εξουσίας, κινείται γύρω από τη θεμελίωση και την προστασία των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Πρόκειται λοιπόν, για μια ατομοκεντρική προσέγγιση, σημαντικά αποστασιοποιημένη από διαφορετικού τύπου οργανώσεις που εντοπίζονταν σε προηγούμενες φεουδαρχικές, μοναρχικές και άλλες κοινωνίες, των οποίων το σύγχρονο κράτος θεωρείται μετεξέλιξη⁵⁴. Όμως που σταματάνε τα δικαιώματα του ενός και ξεκινούν τα δικαιώματα του άλλου; Όσο προχωράει η ταινία γίνεται αντιληπτό πως τα όρια μεταξύ του νόμου και της ηθικής καθίστανται όλο και πιο δυσδιάκριτα. Αρχικά, οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι κάνουν απλά τη δουλειά τους. Με το που η κατάσταση λαμβάνει απρόσμενη τροπή όμως, παρόλο που τυπικά εξακολουθούν να λειτουργούν βάσει νόμου, προβαίνουν σε ακρότητες οι οποίες

⁵¹ Στο ίδιο

⁵² Dessler David, *Eros plus Massacre, an Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, 1988

⁵³ Lie, John *MISRECOGNITION, DISRECOGNITION, RECOGNITION: The Case of Zainichi (Koreans in Japan)*

⁵⁴ Γιώργος Πάσχος, *Πολιτική Δημοκρατία και Κοινωνική Εξουσία*, 2^η έκδοση, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Παρατηρητής, 1981

υπό άλλες συνθήκες θα ήταν απολύτως κατακριτέες. Η δολοφονία της γυναίκας από τον υπεύθυνο της εκτέλεσης του R, ακόμα κι αν δε συνέβη πραγματικά, είναι ενδεικτική του γεγονότος πως είμαστε όλοι οιονεί R. Η λύση επομένως που προτείνεται έμμεσα από την ταινία, είναι όχι η εντατικοποίηση της σκληρότητα των νόμων, αλλά η δημιουργία ενός κλίματος μέσα στο οποίο κανένας άνθρωπος δε θα βρεθεί σε αντιμέτωπος με τέτοιες συνθήκες ψυχολογικής αποτελμάτωσης που να τον οδηγήσουν σε πράξεις αντίστοιχες με εκείνες του R.

Αντίστοιχα, το ζήτημα μεταξύ νομιμότητας και ηθικής υποχρέωσης υπάρχει και στο έργο του Σοφοκλή. Η Αντιγόνη θέτει, με τους όρους της εποχής της, το ίδιο ζήτημα. Η πρωταγωνίστρια επικαλείται το φυσικό δίκαιο όταν κατηγορείται ότι έχει παραβιάσει τον ανθρώπινο νόμο με την πράξη της ταφής του νεκρού αδελφού της, αντιδρώντας στον Κρέοντα:

«Δεν είταν κανένας Δίας που μου τα 'χε προσταγμένα. Ούτ' η Δίκη που κατοικεί μαζί με τους κάτω θεούς έβαλε τέτοιους νόμους στους ανθρώπους" ούτε για τόσο μεγαλοδύναμες έπαιρνα τις προσταγές σου για να μπορείς τ' άγραφα κι ασάλευτα δίκαια των θεών να τα πατάς εσύ που είσαι θνητός γιατί δεν είναι από σήμερα και εχτές παρά πάντα αυτά ζουν και κανείς δεν ξέρει πότε φανερώθηκαν.»

Η αντίθεση της φύσης με τον νόμο του θεού και η αντίθεση της συμβατικότητας με το σωστό και δίκαιο αποτέλεσε αντικείμενο κριτικής και θεμέλιο επίκρισης για τις καταχρήσεις των δικαιωμάτων. Ο Αθηναίος πολίτης του 5ου αιώνα, είχε επίγνωση ότι η κοινωνία δεν ήταν άμεμπτη. Κάθε επικριτής της μπορούσε να επικαλεστεί το φυσικό δίκαιο για να αποτρέψει τις απαράδεκτες διακρίσεις της τρέχουσας ηθικής. Η δικαιοσύνη στην πολιτεία μπορεί να χαρακτηριστεί σαν έθιμο που για μόνη βάση του έχει το νόμο του κράτους και έτσι αντιτίθεται πολλές φορές με το φυσικό δίκαιο που έχει για βάση του το νόμο της φύσης⁵⁵.

⁵⁵ Νεόφυτος Οικονομίδης, *Η Απάντηση στο Πρόβλημα Νομιμοποίησης της Πολιτικής Εξουσίας στα Σύγχρονα Κράτη*, 2014 (Ανακτήθηκε από https://www.academia.edu/12581853/%CE%97_%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BC%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CF%80%CE%BF%CE)

Ουσιαστικά η σύγκρουση ανάμεσα στον Κρέοντα και την Αντιγόνη, είναι μια σύγκρουση ανάμεσα στους νόμους των ανθρώπων με τους νόμους των Θεών. Μια σύγκρουση ανάμεσα στους ιερούς οικογενειακούς δεσμούς και στη θέση της επίγειας εξουσίας⁵⁶. Οι δύο ήρωες, έχουν εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη σχετικά με το νόμο, σε μεγάλο βαθμό γιατί και οι ίδιοι διαφέρουν πολύ σαν χαρακτήρες. Θα μπορούσαμε να πούμε, κάπως ελεύθερα, πως η διαμάχη μεταξύ Αντιγόνης και Κρέοντα είναι μια μάχη ανάμεσα στον πραγματισμό και τον ιδεαλισμό. Το βαθύτατα ενδόμυχο αίσθημα αγάπης που τρέφει η Αντιγόνη για τον Πολυνείκη, μπορεί να ερμηνευτεί με την προσέγγιση του Αριστοτέλη στα *Ηθικά Νικομάχεια* που σχετίζεται με τη φιλία ανάμεσα στα αδέρφια. Τα αδέρφια ταυτίζονται μεταξύ τους καθώς έχουν γεννηθεί από τους ίδιους γονείς. Έχουν δηλαδή κοινή ρίζα και σε ορισμένο βαθμό κοινά βιώματα. Τα αδέρφια ταυτίζονται με τους γονείς τους⁵⁷, επομένως η τραγική μοίρα του Πολυνείκη και της Αντιγόνης είναι σχεδόν αναπόφευκτη.

Το ζήτημα της κοινής αυτής ρίζας, επανέρχεται δυναμικά και στο *Death by Hanging*. Τα δύο αδέρφια με την κορεάτικη καταγωγή φέρουν εξίσου βαρέως την κληρονομιά όχι μόνο των γονιών τους, αλλά και ολόκληρης της κορεατικής κοινότητας μεταναστών. Είναι καταδικασμένα στην καχυποψία και στην αποστασιοποίηση της ιαπωνικής κοινωνίας, εκπροσωπώντας κάτι το διαφορετικό, το ξένο, που ποτέ δεν κατάφερε να αφομοιωθεί πλήρως. Η αδερφή του R. λοιπόν με αυτά τα δεδομένα, ομοιάζει κι εκείνη με την Αντιγόνη. Παρουσιάζει μια επαναστατική προσέγγιση απέναντι στη θανατική ποινή και στα καθιερωμένα ήθη και έθιμα, την οποία δεν μπορεί να διαχειριστεί η καθεστηκυία τάξη, ακριβώς όπως ο Κρέοντας δεν μπορεί να διαχειριστεί την επαναστατική φύση της Αντιγόνης. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της, ο R. ξέρει ποιος είναι και έχει επίγνωση του τι σημαίνει η κορεάτικη καταγωγή του. Το έγκλημα του R. είναι απόρροια του

[%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82 %CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%82 \(25/02/2024\)](#)

⁵⁶ Lie, John *MISRECOGNITION, DISRECOGNITION, RECOGNITION: The Case of Zainichi (Koreans in Japan)*, 2014

⁵⁷ Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, εκδόσεις Ζήτρος, Αθήνα, 2006

ιαπωνικού ιμπεριαλισμού, ακριβώς όπως και το έγκλημα του Πολυνείκη είναι απόρροια του πάθους για εξουσία.

Πως προσεγγίζουν την έννοια του νόμου λοιπόν τα δύο έργα; Παρόλο που μιλάμε για εντελώς διαφορετικά κοινωνικοπολιτικά και γεωγραφικά περιβάλλοντα, ορισμένες σταθερές παραμένουν αμετάβλητες. Τόσο ο Σοφοκλής όσο και ο Oshima, ορμώμενοι από αδικίες που συντελέστηκαν με τις ευλογίες της έννομης τάξης, προσπαθούν να καταδείξουν πως μια πλειοψηφική απόφαση αλλά ακόμα και μια νομιμοποιημένη εξουσία ενδέχεται να υποπίπτουν σε λάθη. Η συγκατάθεση της πλειοψηφίας δεν είναι πανάκεια απέναντι στην τέλεση οποιασδήποτε πράξης. Οι δύο δημιουργοί λοιπόν, αναδεικνύουν τα κακώς κείμενα μιας κατά Tockueville «τυραννίας της πλειοψηφίας⁵⁸», κατά την οποία τόσο η νομιμοποιημένη εξουσία στην περίπτωση της Αντιγόνης, όσο και η λαϊκή πλειοψηφία στην περίπτωση του *Death by Hanging*, συντελούν στην τέλεση ενός αδικήματος. Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται αντιμέτωποι με την κοινωνία. Τα όρια του σωστού και του λάθους είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτα και ο μόνος τρόπος για μελλοντική αλλαγή είναι να αναδειχθούν μικρές προσωπικές επαναστάσεις οι οποίες μπορεί μεν να αποδείχτηκαν ολέθριες για τους εκφραστές τους, καλλιεργούν όμως μικρούς πυρήνες αμφισβήτησης σχετικά με την ολιστική προσέγγιση απέναντι στο νόμο, κάτι το οποίο μπορεί να οδηγήσει σε εποικοδομητικές ιδεολογικές ζυμώσεις και μακροπρόθεσμα στη βελτίωση των θεσμών και των κοινωνικών αντιλήψεων.

Πέραν των αμιγώς πραγματολογικών ομοιοτήτων όμως, τα δύο έργα παρουσιάζουν και μια ρηξικέλευθη προσέγγιση όσον αφορά στο ρόλο της γυναίκας στις δύο κοινωνίες. Η Αντιγόνη, εξεγείρεται εναντίον της απόλυτης κυριαρχίας του Κρέοντα, με μια επαναστατικότητα και ένα σθένος που δεν ταιριάζει στη στερεοτυπική απεικόνιση των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα⁵⁹. Η αντίδραση της πρωταγωνίστριας ομοιάζει πολύ με την αντίστοιχη της αδερφής του R. στην ταινία *Death by Hanging*. Όταν γίνεται εμφανής η πρόθεση των κρατικών λειτουργών, η γυναίκα εξεγείρεται αναδεικνύοντας την επαναστατική της πλευρά, επηρεασμένη

⁵⁸ Alexis de Tockueville, *Η Δημοκρατία στην Αμερική*, μτφρ Λυκούδης Μπάμπης, εκδ. Στοχαστής, 2008

⁵⁹ Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire (Cultural Memory in the Present)*, Stanford University Press, 2004

από τα ιδανικά της μαρξιστικής αριστεράς όπως εκείνη εκφραζόταν στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Η μαχητικότητά της και η πυγμή του λόγου της, έχει ως αποτέλεσμα την ακόμα πιο έντονη αμηχανία των παρευρισκόμενων ανδρών, οι οποίοι δεν μπορούν να αντικρούσουν τα λεγόμενά της.

ΤΟ ΧΙΟΥΜΟΡ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΙΚΟΤΗΤΑ

Και στα δύο έργα, είναι εμφανής ο πατριαρχικός πολιτισμικός κανόνας. Ο R. βρίσκεται υπόλογος ενός εγκλήματος εναντίον δύο κοριτσιών, ενώ στην περίπτωση της Αντιγόνης, ο ηρωικός θάνατος εμφανίζεται ως ανδρική υπόθεση⁶⁰. Το χιούμορ στα δύο έργα σχετίζεται με τη διακωμώδηση αυτών ακριβώς των πατριαρχικών δομών της κοινωνίας. Στην Αντιγόνη, τα κωμικά στοιχεία είναι όμως σαφώς πιο δυσδιάκριτα. Σύμφωνα με τον Bataille⁶¹, όταν ταυτιζόμαστε με έναν ήρωα που πεθαίνει επί σκηνής ενώ εμείς οι ίδιοι παραμένουμε ζωντανοί, αυτό είναι κωμωδία. Πέραν αυτής της κάπως τραβηγμένης προσέγγισης όμως, στην Αντιγόνη εντοπίζονται κάποια στοιχεία τα οποία βρίθουν εκούσιας ειρωνείας. Τα στοιχεία αυτά αναδεικνύονται γλαφυρότατα στην επιστολή της Τζίννας Πολιτη⁶², η οποία υποδύομενη την Αντιγόνη απευθύνεται στην Ισμήνη τονίζοντας πως οι σύγχρονοι Αντίγονοι δεν έχουν κατανοήσει το βαθύτερο κωμικοτραγικό νόημα του έργου. Η Αντιγόνη, εναντιώνεται στον Κρέοντα, όχι με κάποια ριζοσπαστική προσέγγιση περί ελευθερίας αλλά θέτοντας στο προσκήνιο μια διαμάχη αιώνων, αυτή ανάμεσα στο κράτος και στο ιερατείο. Η Αντιγόνη, δρώντας με γνώμονα την αγνή αδερφική αγάπη, υπήρξε εν αγνοία της θύμα αυτού του δίπολου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Πολίτη: «Δεν υπήρξε καμία απολύτως κρίση στους ρόλους του φύλου. Απλούστατα, χρησίμευσα ως εξιλαστήριο θύμα στον λυσσώδη αγώνα που διεξάγεται ανάμεσα στους δύο πανίσχυρους θεσμούς: στο Κράτος και στο Ιερατείο. Συνακόλουθα ο Σοφοκλής ύφανε με τέτοιον τρόπο την πλοκή ώστε να εξασφαλίσει ότι εγώ, η Αντιγόνη, κεντρισμένη από τον αδελφικό δεσμό, θα εκτελούσα αυτό που οι νόμοι των ιερέων απαιτούσαν: Την *ακάθαρτη* δουλειά. Βλέπεις το παράλογο; Την

⁶⁰ Μυρτώ Ρήγου, *Πολιτισμός*, τόμος 2, *Νόμος, Πόλις, Περιπλάνηση* εκδόσεις Πλέθρον 2021

⁶¹ Στο ίδιο

⁶² Στο ίδιο

κωμωδία του πράγματος; Εγώ, μια επαναστάτρια για τη διατήρηση της ισχύουσας τάξης, υπερασπιζόμενη με νύχια και με δόντια την έμφυλη θέση και τον καταθρόνιο ρόλο που μας έχουν επιβληθεί!»⁶³ Η Αντιγόνη λοιπόν, παρά την αγνότητα των προθέσεών της, καταλήγει με τον αγώνα της να διαιωνίζει θεσμούς και ιδέες οι οποίες συντελούν στην υποτέλεια του γυναικείου φύλου.

Στο *Death by Hanging* από την άλλη, το χιούμορ είναι πολύ πιο ευθύ. Η αμηχανία των λειτουργών του κράτους είναι εμφανής καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και κορυφώνεται στο σημείο κατά το οποίο ο R. Βρίσκεται ξαπλωμένος με την αδερφή του και περιτριγυρίζεται από το γιατρό, τον ιερέα και τους σωφρονιστικούς υπαλλήλους. Η κανονικότητα κλονίζεται λόγω της αποτυχίας της εκτέλεσης και μαζί της, κλονίζονται και οι άνθρωποι και οι καταστάσεις. Η γραμμική ροή των γεγονότων δεν υφίσταται πλέον και από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάποιο καταστατικό σύμφωνα με το οποίο να μπορούν να διαχειριστούν την κατάσταση, οι ήρωες της ταινίας καθίστανται σταδιακά αθύρματα των παθών τους, τα οποία σταδιακά αναδύονται και καταδεικνύονται με κωμικό τρόπο από τον Oshima. Ο σκηνοθέτης χειρίζεται όλη αυτήν την ασταθή πραγματικότητα χρησιμοποιώντας τεχνικές του Μπρεχτ⁶⁴, αφαιρώντας όλο το νομικό και εθιμοτυπικό πλαίσιο μιας αντίστοιχης συγκυρίας και επιτρέποντας έτσι στους ερμηνευτές να δημιουργήσουν διαφορετικές, και συχνά ανταγωνιστικές και υπερκαλυμμένες, "πραγματικότητες". Είναι επίσης αυτό που επιτρέπει την αναπαράσταση φρικτών εγκλημάτων με έναν τρόπο που δεν είναι μόνο ανεκτός αλλά γνήσια αστείος, και όλα αυτά, ο Oshima καταφέρνει να τα πετύχει με μια πρωτότυπη σατιρική προσέγγιση. Με την κατάργηση του πρωτοκόλλου περί εκτέλεσης καταργείται και το ευρύτερο πρωτόκολλο περί ζωής κατά μια έννοια. Ο ιερέας δεν είναι πλέον ιερέας, ο γιατρός δεν είναι πλέον γιατρός κλπ. Η καθαίρεση των ιδιοτήτων, οδηγεί τους πρωταγωνιστές στην ανάδειξη των πλέον πρωτόγονων ενστίκτων τους με αριστοτεχνικό συνδυασμό χιούμορ και τραγικότητας όπως φαίνεται παραδείγματος χάριν στην τραγική βιωματική ιστορία του γιατρού με τα γεγονότα που έζησε στον

⁶³ Στο ίδιο

⁶⁴ Edwards Colin, "Death by Hanging" or R. value?, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://colinedwards.medium.com/death-by-hanging-or-r-value-b8d72d8bc4bd> (19/02/2024)

πόλεμο, τα οποία έχουν οδηγήσει να είναι ένα κακέκτυπο του προηγούμενου
εαυτού του.

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ (ΣΟΦΟΚΛΗΣ, 409 π.Χ.) ΚΑΙ NAKED ISLAND (ΚΑΝΕΤΟ SHINDO, 1960), Η ΑΠΟΜΟΝΩΣΗ

ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ

Στον Πρόλογο της τραγωδίας "Φιλοκτήτης" του Σοφοκλή, ο Οδυσσεάς και ο Νεοπτόλεμος αποβιβάζονται στην έρημη ακτή της Λήμνου. Αναζητούν τη σπηλιά του Φιλοκτήτη και μόνο όταν βεβαιωθούν για την απουσία του, ο Οδυσσεάς αποκαλύπτει στον Νεοπτόλεμο το σχέδιό του, που συνίσταται στο να μεταφερθεί ο Φιλοκτήτης με τα αλάθητα τόξα του στην Τροία. Ο Οδυσσεάς υποστηρίζει ότι η επιτυχία του σχεδίου εξαρτάται αποκλειστικά από τον δόλο. Ο Φιλοκτήτης αρνείται να πειστεί ή να υποκύψει στη βία, κρατώντας στα χέρια του τα αλάθητα τόξα του Απόλλωνα. Καθίσταται λοιπόν σαφές πως μόνο μέσω του δόλου θα μπορέσουν τα όπλα να βρεθούν στην Τροία. Αν και ο Νεοπτόλεμος εκφράζει αντιρρήσεις, συμφωνεί τελικά να βοηθήσει για το κοινό καλό. Στη συνέχεια, ο Χορός, δεκαπέντε ναύτες που ανήκουν στο στρατό του Νεοπτόλεμου, εκφράζουν συμπάθεια προς τον Φιλοκτήτη και αποδέχονται την εξουσία του Νεοπτόλεμου. Αντιλαμβάνονται τις σκληρές συνθήκες ζωής του Φιλοκτήτη και τον χαιρετίζουν με θετική διάθεση.

Στο πρώτο επεισόδιο, ο Φιλοκτήτης εκφράζει τη χαρά του για τη συνάντηση με Έλληνες μετά από τόσα χρόνια. Ο Νεοπτόλεμος χρησιμοποιεί την ευκαιρία για να προσπαθήσει να πείσει τον Φιλοκτήτη, προσποιούμενος ότι δεν τον γνωρίζει, προκαλώντας την οργή του τελευταίου που αποκαλύπτει την ταυτότητά του και τις συμφορές του. Το δεύτερο επεισόδιο περιλαμβάνει τρεις κρίσεις του Φιλοκτήτη λόγω της ασθένειάς του. Παρά τον αρχικό του σχεδιασμό, ο Νεοπτόλεμος συγκινείται από τον πόνο του Φιλοκτήτη και αντιλαμβάνεται την ανθρωπιά του. Ο Χορός προτείνει να φύγουν κρυφά, αλλά ο Νεοπτόλεμος αρνείται να εγκαταλείψει τον Φιλοκτήτη και να πάρει τα όπλα του.

Στο δεύτερο στάσιμο (1ος κομμός), ο Χορός προτείνει στον Νεοπτόλεμο να φύγουν κρυφά, εκμεταλλευόμενοι το γεγονός ότι ο Φιλοκτήτης είχε πέσει σε βαθύ ύπνο, και να εγκαταλείψουν τον Φιλοκτήτη παίρνοντας μαζί τους τα όπλα του. Αυτή η ιδέα βρίσκει αντίθετο τον Νεοπτόλεμο, ο οποίος επηρεάζεται ιδιαίτερα από τη σκληρή ζωή και τα βάσανα του Φιλοκτήτη. Υποστηρίζει ότι ο χρησμός απαιτεί τον

ίδιο τον Φιλοκτήτη να μεταβεί στην Τροία και όχι μόνο τα όπλα του. Οι άντρες του Χορού, όμως, δεν κατανοούν την ευαισθησία του νέου και τον προτρέπουν να συνεχίσει το σχέδιο.

Στο τρίτο επεισόδιο, ο Φιλοκτήτης ξυπνά από τον βαθύ ύπνο και αντικρίζοντας τον Νεοπτόλεμο δεν κρύβει την ευγνωμοσύνη του απέναντί του και του ζητά να αναχωρήσουν από τη Λήμνο. Ο Νεοπτόλεμος, σε μια κρίση ειλικρίνειας, αποκαλύπτει το δόλιο σχέδιο. Ο προορισμός δεν είναι η Ελλάδα, αλλά η Τροία. Ο Φιλοκτήτης μένει έκπληκτος και πλημμυρισμένος από αγανάκτηση και οργή, διεκδικεί την επιστροφή των όπλων. Ο Νεοπτόλεμος υποκύπτει στις πιέσεις, αλλά καθώς είναι έτοιμος να παραδώσει τα όπλα, επεμβαίνει ο Οδυσσέας και τον αποτρέπει. Ο Φιλοκτήτης ανακαλύπτει ποιος ήταν ο υποκινητής αυτού του εις βάρος του σχεδίου και επιτίθεται εναντίον του μισητού εχθρού του, απαιτώντας παράλληλα να του δοθούν τα θεϊκά τόξα. Ο Οδυσσέας απειλεί τον ήρωα ότι θα τον μεταφέρει βιαίως στην Τροία και ο Φιλοκτήτης αντιδρά εντονότατα, έως ότου ο Οδυσσέας δηλώνει ότι θα τον εγκαταλείψει μόνο του στη Λήμνο, χωρίς τα όπλα του. Καθώς ο Οδυσσέας με τον Νεοπτόλεμο απομακρύνονται από τη σκηνή, ο Νεοπτόλεμος κάνει έκκληση στον Χορό να συντροφεύσει για λίγο τον Φιλοκτήτη, με την ελπίδα μήπως ο ήρωας αλλάξει γνώμη και θελήσει να τους ακολουθήσει.

Στο τρίτο στάσιμο (2ος κομμός), ο Φιλοκτήτης θρηνεί για τη δεινή θέση στην οποία έχει περιέλθει και είναι εξοργισμένος για τις δολοπλοκίες που έχουν στήσει εναντίον του οι Αχαιοί. Ο Χορός προσπαθεί να τον μεταπείσει αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Παραμένει με πείσμα σταθερός στην αρχική απόφασή του να μην απομακρυνθεί από τη Λήμνο. Μάλιστα, ενώ κατευθύνεται μέσα στη σπηλιά του ζητά από τον Χορό ένα όπλο για να θέσει τέλος στη ζωή του. Στην Έξοδο, ενώ ο Χορός ετοιμάζεται να αποχωρήσει για τα πλοία, εμφανίζονται ο Οδυσσέας με τον Νεοπτόλεμο. Οι δύο ήρωες φιλονικούν επειδή ο Νεοπτόλεμος βρίσκεται σε βαθιά εσωτερική σύγκρουση και έχει αποφασίσει να επιστρέψει τα τόξα στον Φιλοκτήτη. Ο Ηρακλής επιβεβαιώνει την προφητεία ότι μόνο με τα τόξα του θα μπορούσε να

κυριευθεί η Τροία και του υπόσχεται ίαση της ασθένειάς του και λαμπρή δόξα. Μετά από αυτό, ο Φιλοκτήτης αποφασίζει να μεταβεί στην Τροία⁶⁵.

NAKED ISLAND, ΜΙΑ ΣΥΝΟΨΗ

Η ταινία ξεκινά με εντυπωσιακά πλάνα του απομονωμένου νησιού, το οποίο αποτελεί το κύριο σκηνικό της ιστορίας. Τα πλάνα ακολουθούν τον ήλιο να ανατέλλει πάνω από το νησί και αποκαλύπτουν τη φύση του τοπίου και την απόσταση (τόσο χιλιομετρική όσο και ιδιοσυγκρασιακή) που το χωρίζει από τον υπόλοιπο κόσμο. Στη δεύτερη σκηνή, γνωρίζουμε την οικογένεια που ζει στο νησί. Ο πατέρας, η μητέρα και τα δύο παιδιά τους ζουν μια απλή ζωή, ασχολούμενοι με τις καθημερινές εργασίες τους. Στην τρίτη σκηνή, παρακολουθούμε την οικογένεια να εκτελεί τις καθημερινές εργασίες της. Αυτές περιλαμβάνουν την παραγωγή τροφής, τη συλλογή νερού και άλλες διαδικασίες επιβίωσης στο αντίξοο περιβάλλον του νησιού. Η τέταρτη σκηνή επικεντρώνεται στη σημασία του νερού για την οικογένεια. Βλέπουμε τον πατέρα να κουβαλάει βαρέλια νερού από την απομακρυσμένη πηγή πίσω στο σπίτι τους, ενώ η μητέρα και τα παιδιά τον βοηθούν στη διαδικασία αυτή. Στην πέμπτη σκηνή, η ταινία αναδεικνύει την αντίξοο φύση της ζωής στο νησί. Οι γονείς εργάζονται με αφοσίωση για να προστατεύσουν την οικογένειά τους και να εξασφαλίσουν την επιβίωσή της σε ένα περιβάλλον που παρουσιάζει πολλές προκλήσεις. Στην επόμενη σκηνή, η οικογένεια συνεχίζει τις καθημερινές της δραστηριότητες. Παρατηρούμε τη μονοτονία της ρουτίνας τους και πώς αυτή η μονοτονία αναδεικνύεται μέσα από τις εικόνες της εργασίας και της ζωής στο νησί. Ένα πλοίο φτάνει στο νησί φέρνοντας νέες προμήθειες, συμπεριλαμβανομένων βαρελιών νερού. Ο πατέρας υποδέχεται το πλοίο και παίρνει τα βαρέλια νερού, ενώ η οικογένεια εργάζεται συνεχίζοντας την καθημερινή της ρουτίνα.

⁶⁵ Κωνσταντίνα Κ. Ντανάκα, διπλωματική εργασία με τίτλο *Ο μύθος του Φιλοκτήτη στους τρεις μείζονες τραγικούς ποιητές με ιδιαίτερη έμφαση στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*. Ανακτήθηκε από <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4355/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> (19/02/2024)

Ενώ όμως η καθημερινότητα φαίνεται να ρέει ομαλά, ένα από τα παιδιά της οικογένειας βρίσκεται αντιμέτωπο με κάποια ξαφνική ασθένεια, η οποία θα το οδηγήσει στο θάνατο. Η οικογένεια θρηνεί τον χαμό του παιδιού της, με τον πατέρα να θάβει το παιδί στο νησί υπό το βλέμμα των συμμαθητών του. Μετά το πέρας της σεμνής τελετής, παρακολουθούμε την οικογένεια να προσπαθεί να ξεπεράσει τον θάνατο του παιδιού της και να συνεχίσει τη ζωή της στο απομονωμένο νησί. Ο πατέρας συνεχίζει να εργάζεται σκληρά για να παράγει τροφή και νερό για την οικογένεια του. Η μητέρα, εμφανώς καταβεβλημένη ξεσπά σε κλάματα όμως σύντομα αναγνωρίζει πως πρέπει να συνεχίσει τη δουλειά προκειμένου να εξασφαλιστεί η βιωσιμότητα των εναπομεινάντων μελών της οικογένειας. Στην επόμενη σκηνή, η οικογένεια ετοιμάζεται για τον επερχόμενο χειμώνα. Παρατηρούμε τον πατέρα να συγκεντρώνει περισσότερο ξύλο για τη θέρμανση και τη μητέρα να ετοιμάζει περισσότερα τρόφιμα για να αντιμετωπίσουν τις δύσκολες συνθήκες του χειμώνα.

KANETO SHINDO, ΕΝΑ ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Γεννήθηκε το 1912. Καταγόταν από μια πλούσια οικογένεια αγροτών, που διέμενε στο χωριό Ishiuchi-mura που βρίσκεται πέρα από ένα βουνό από την πόλη της Χιροσίμα, αλλά ο πατέρας του κατέρρευσε οικονομικά λόγω ενός δανείου και οι γονείς του χώρισαν όταν ήταν 14 χρονών. Από μικρός ένιωθε έντονη έλξη προς τον κινηματογράφο, την οποία ανέπτυξε με το να ταξιδεύει συχνά στην πόλη της Χιροσίμα και να επιστρέφει σπίτι του αργά το βράδυ. Το 1933, αισθάνθηκε τον πόθο να εμπλακεί στον κινηματογράφο όταν συγκινήθηκε από την ταινία "Bangaku no Issho" (Η Ζωή του Μπανγκάκου) του Sadao Yamanaoka, την οποία παρακολούθησε όταν διέμενε στο σπίτι του μεγαλύτερου αδελφού του στο Onomichi. Απέκτησε κάποια χρήματα εργαζόμενος ως προσωρινός υπάλληλος σε χονδρέμπορο ποδηλάτων για ενάμιση χρόνο. Έπειτα, το 1934 αποφάσισε να φύγει για το Κιότο με τη βοήθεια ενός ντετέκτιβ που δούλευε στην Αστυνομία της πόλης στον οποίον τον γνώρισε ο μεγαλύτερος αδελφός του που ήταν επίσης ντετέκτιβ. Ο δρόμος προς το όνειρό του να γίνει σκηνοθέτης ήταν δύσβατος. Μετά από ένα χρόνο, ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο εργαζόμενος στο τμήμα

παραγωγής των ταινιών στο Shinko Cinema. Ήταν η χρονιά που η Μαντζουρία κηρύχθηκε υπό την κυριαρχία του ιαπωνικού αυτοκρατορικού καθεστώτος. Μακριά από τον κόσμο της δημιουργικότητας που είχε ονειρευτεί, πέρασε ένα χρόνο φορώντας αδιάβροχα μπουτάκια και ασκώντας επίπονες χειρωνακτικές εργασίες που σχετίζονταν με την καθαριότητα. Κάποια στιγμή, στα στούντιο της Shinko, βρήκε ένα σενάριο που χρησιμοποιούνταν ως χαρτί υγείας στην τουαλέτα. Ήταν τότε που έμαθε για πρώτη φορά ότι οι ταινίες δημιουργούνται από σενάρια.

Εξακολουθώντας να εργάζεται για τη Shinko Cinema μετακόμισε στο Τόκιο και κατάφερε να μπει στο καλλιτεχνικό τμήμα της εταιρίας. Εργάστηκε υπό τον Hiroshi Mizutani, που ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής και επικεφαλής του καλλιτεχνικού τμήματος. Ανέλαβε το ρόλο του βοηθού στο καλλιτεχνικό σχεδιασμό ταινιών. Παρά την αυστηρή κριτική από τους συναδέλφους του, βρήκε το χρόνο να συνεχίσει να γράφει και να υποβάλει σενάρια. Κέρδισε βραβεία, αλλά κανένα από τα σενάρια του δεν έγινε ταινία. Ο γείτονάς του, Yoshihito Ochiai, είχε πλέον γίνει σκηνοθέτης και βοήθησε τον Shindo να ανελιχθεί. Έκανε το ντεμπούτο του στη συγγραφή σεναρίου με το "Nanshin Josei" (Μια Γυναίκα που Προχωρά Νότια) μετά την πρόταση του Ochisai στο τμήμα σεναρίων της Shinko Cinema. Στη συνέχεια, εξελίχθηκε σε ανεξάρτητο δημιουργό κινηματογράφου που σκηνοθέτησε τα δικά του σενάρια χρησιμοποιώντας αποκλειστικά δικούς του πόρους. Με την υποστήριξη της εταιρείας Mingei Theatre και μέσω δωρεών κυκλοφόρησε πολλά έργα. Ωστόσο, ήταν αντιμετώπος με την αντίφαση μεταξύ της τέχνης και της εμπορικής επιτυχίας, βιώνοντας επανειλημμένες αποτυχίες και μαθαίνοντας με δοκιμές και λάθη.

Περίπου την ίδια περίοδο, η ιαπωνική βιομηχανία κινηματογράφου άρχισε να δείχνει σημάδια ύφεσης, και οι μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες άρχισαν να αντιμετωπίζουν προβλήματα διαχείρισης. Ωστόσο, η ύφεση στον κινηματογράφο ως βιομηχανία ήταν επίσης μια ευκαιρία για ταινίες κοινωνικού περιεχομένου και avant garde ταινίες να κάνουν μεγάλα βήματα προόδου. Το σύστημα με το οποίο τα σινεμά κυριαρχούνταν από μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες χαλαρώσε, και

έγινε δυνατό να προβληθούν ταινίες που δημιουργήθηκαν από μικρούς ανεξάρτητους επαγγελματίες σκηνοθέτες.

Όσον αφορά το ποιητικό κινηματογραφικό σενάριο του "Hadakano Shima" (Το Γυμνό Νησί) που δεν είχε ομιλούμενο λόγο και γυρίστηκε το 1960, δεν υπήρχε διαθέσιμο κεφάλαιο για την εξασφάλιση των γυρισμάτων. Γυρίστηκε στο Seto Inland Sea με δύο ηθοποιούς και έντεκα μέλη της ομάδας παραγωγής. Τα γυρίσματα κράτησαν λιγότερο από ένα μήνα, και η ταινία είχε έναν προϋπολογισμό που υπολογίζεται γύρω στα 5,5 εκατομμυρίων γιεν. Αυτό έδειξε ότι ήταν δυνατόν να γυριστεί μια υψηλής ποιότητας ταινία με έναν εξαιρετικά χαμηλό προϋπολογισμό που απευθύνεται όμως σε περιορισμένο κοινό εκπαιδευμένο στον πιο ποιητικό κινηματογράφο. Απέδειξε ότι οι δημιουργοί ταινιών μπορούν να επιτύχουν ελευθερία έκφρασης και δημιουργικότητας κρατώντας απόσταση από τους περιορισμούς κεφαλαίου των μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών. Αυτή η ταινία έλαβε το Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας και ο Shindo αναγνωρίστηκε ως διεθνούς βεληνεκούς σκηνοθέτης. Υπήρχαν πολλές προτάσεις αγοράς των δικαιωμάτων της ταινίας από κινηματογραφικούς παραγωγούς διαφόρων χωρών κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας. Τελικά πούλησε τα δικαιώματα της ταινίας σε 62 χώρες σε όλο τον κόσμο. Αυτό του επέτρεψε να αποπληρώσει χρέη που είχαν συσσωρευτεί λόγω των δυσχερειών στην παραγωγή των προηγούμενων ταινιών του⁶⁶.

Μέχρι και το 2010 ήταν ενεργός ως σκηνοθέτης. Απεβίωσε το 2012 σε ηλικία 100 ετών.

Ο ΣΙΣΥΦΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΝΘΗΚΗ ΤΟΥ ΑΙΩΝΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ

Ο μύθος του Σισύφου έχει επηρεάσει ανά τους αιώνες δεκάδες καλλιτέχνες. Ο Σίσυφος, σύμφωνα με τη μυθολογία, ήταν βασιλιάς της Κορίνθου και κατάφερε με την ευφράδεια και την ευφυΐα του να πείσει τον εξανθρωπισμένο ποταμό Ασωπό να υδροδοτεί επ' αόριστον την πόλη με το νερό του. Ήταν «πολύμητις»,

⁶⁶ Yu A.C., 2024, Ανακτήθηκε από: <https://www.japanesewiki.com/person/Kaneto%20SHINDO.html> (20/02/2024)

δηλαδή πολυμήχανος ακριβώς όπως και ο Οδυσσέας, και εκτός των άλλων, είχε καταφέρει να φυλακίσει τον Θάνατο με αποτέλεσμα η γη να γεμίσει με ζωντανούς ανθρώπους. Επειδή η κατάσταση είχε βγει εκτός ελέγχου η επέμβαση των Θεών ήταν αναγκαία. Εγκλωβίζουν τον Σίσυφο και ο Πλούτωνας φυλακίζει την ψυχή του, με τους Θεούς να του επιβάλουν την εξής τιμωρία: Να σπρώχνει έναν τεράστιο βράχο επάνω σε έναν μεγάλο, απόκρημνο βουνό και κάθε φορά που έφτανε στην κορυφή ο βράχος να κατακυλά με αποτέλεσμα ο Σίσυφος να πρέπει να ξεκινήσει εκ νέου τη διαδικασία.

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, τόσο ο *Φιλοκτήτης* όσο και το *Naked Island* έχουν στοιχεία που παραπέμπουν στο μύθο του Σίσυφου⁶⁷ αλλά και των δύο άλλων γνωστών αιώνιων μαρτυριών της μυθολογίας, αυτά του Ιξίονος και του Ταντάλου. Όσον αφορά στον Φιλοκτήτη, υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές σχετικά με την αιτία του τιμπήματος του φιδιού, όλες όμως συγκλίνουν στο ότι υπήρξε μια μορφή ύβρεως⁶⁸ που οδήγησε σε αυτή του την τιμωρία. Κατά την επικρατέστερη εκδοχή όσον αφορά στην εκδοχή του Σοφοκλή, το φίδι-φύλακας δάγκωσε τον Φιλοκτήτη καθώς πλησίασε ακάλυπτος στο ναό της νύμφης Χρύσης στο ομώνυμο νησί. Μετά από αυτό το περιστατικό, εγκαταλείπεται από τους συντρόφους στο Λήμνο, όπου και αρχίζει ένας φαύλος κύκλος επιβίωσης που διαρκεί δέκα ολόκληρα χρόνια. Παρόλο που δε γίνονται γνωστές λεπτομέρειες σχετικά με τον τρόπο διαβίωσης του Φιλοκτήτη στη Λήμνο, καθίσταται σαφές πως ο ήρωας υποβλήθηκε σε μια διαδικασία που τον άλλαξε σαν άνθρωπο. Ο ήρωας δεν επέλεξε τη μοίρα του. Η εγκατάλειψη από τους συντρόφους προσδίδει έναν επιπλέον τραγικό τόνο στην ήδη δεινή του κατάσταση. Πως κατάφερε όμως ο Φιλοκτήτης να επιβιώσει αυτά τα δέκα χρόνια σε απόλυτη απομόνωση χωρίς να τσακιστεί η ψυχολογία του σε τέτοιο βαθμό που να οδηγηθεί στην αυτοκτονία; Η απάντηση βρίσκεται πιθανότατα σε αυτό που ο Schopenhauer αποκαλεί «θέληση για ζωή»⁶⁹. Ο ήρωας

⁶⁷ Αλμπέρ Καμύ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, μτφρ Νίκη Καρακίτσου- Ντούζε, Μαρία Κασαμπάλου-Πομπλέν, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 2007

⁶⁸ Κωνσταντίνα Κ. Ντανάκα, Διπλωματική εργασία με τίτλο *Ο Μύθος του Φιλοκτήτη στους Τρεις Μείζονες Τραγικούς Ποιητές με Ιδιαίτερη Έμφαση στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*, Καλαμάτα, 2016 Ανακτήθηκε από:

<https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4355/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> (21/02/2024)

⁶⁹ Arthur Schopenhauer, *Ο Κόσμος ως Βούληση και Παράσταση*, εκδόσεις Ροές, Απρίλιος 2022

της τραγωδίας διακατέχεται από την ελπίδα ότι κάποια στιγμή κάτι θα αλλάξει και με κάποιον τρόπο θα καταφέρει να φύγει από τη Λήμνο, είτε επειδή θα βρεθεί κάποιο διερχόμενο πλοίο είτε επειδή θα επιστρέψουν οι σύντροφοί του να τον περιμαζέψουν. Όταν όμως οι σύντροφοι του επιστρέφουν η πραγματικότητα αποδεικνύεται σκληρή. Ο Οδυσσέας, λίγο ενδιαφέρεται για την επιβίωση του Φιλοκτήτη και επιχειρεί με δόλο να αποσπάσει το μοναδικό μέσο επιβίωσης που διαθέτει: τα όπλα του. Μετά από δέκα χρόνια απόλυτης απομόνωσης λοιπόν, μόνο τότε είναι που ο ήρωας λυγίζει. Η βάνουση επαναλαμβανόμενη καθημερινότητά του δεν επιτελούσε τελικά κάποιον ανώτερο σκοπό αλλά ήταν απλά ένα γεγονός που τόνιζε το αναλώσιμο του ανθρώπου ως μονάδα. Ο ίδιος ο Σοφοκλής, αναφέρει στο έργο την παρομοίωση του Φιλοκτήτη με τον Ιξίονα, ένα άλλο μυθικό πρόσωπο που καταδικάστηκε να βρίσκεται δεμένος με φίδια σε έναν φλεγόμενο τροχό για την αιωνιότητα. Η διαφορά του Σίσυφου και του Ιξίονα με τον Φιλοκτήτη, είναι πως τα δύο μυθικά πρόσωπα προέβησαν εν γνώσει τους σε υβριστικές πράξεις εναντίον των θεών, ενώ ο Φιλοκτήτης αποτελεί τραγικό πρόσωπο με διαφορετικό τρόπο. Δεν έχει να αντιμετωπίσει τη σκληρότητα των Θεών αλλά των ανθρώπων. Αντίθετα από τον Σίσυφο και τον Ιξίονα, οι θεοί μάλιστα είναι εκείνοι που με τη μορφή του Ηρακλή δίνουν τη λύση του δράματος, καθιστώντας εκ νέου τον Φιλοκτήτη μέρος της κοινωνίας των Αχαιών.

Αντίστοιχα, η οικογένεια του *Naked Island* παρά τις όποιες ευχάριστες οικογενειακές στιγμές, δείχνει εγκλωβισμένη στην απομονωμένη της καθημερινότητα, με τη σισύφεια συνάφεια να γίνεται ακόμα πιο εμφανής απ' όσο στο Φιλοκτήτη, καθώς ο πατέρας και η μητέρα παρουσιάζονται να κουβαλούν τους κουβάδες με το νερό κάθε μέρα στην κορυφή του νησιού, ακριβώς όπως ο Σίσυφος κουβαλούσε το βράχο. Μετά την τραγωδία με το θάνατο του παιδιού ειδικά, γίνεται εμφανές πως η καθημερινότητα της οικογένειας δεν πρόκειται να αλλάξει. Για ποιο λόγο όμως η οικογένεια δεν προσπαθεί να αλλάξει την κατάστασή της; Στο σημείο αυτό γίνεται εμφανής η δύναμη της ανθρώπινης βούλησης η οποία δίνει την επιλογή και την ελπίδα μιας λύσης στον αέναο κύκλο του μαρτυρίου του Σισύφου αλλά και του κάθε ανθρώπου που επαναλαμβάνει τις ίδιες διαδικασίες και τα ίδια λάθη χωρίς εμφανή στόχο παρ' όλο που ξοδεύει όλο το απόθεμα των ψυχικών και

σωματικών του δυνάμεων για να εξασφαλίσει απλά και μόνο την επιβίωση. Οι ήρωες της ταινίας λοιπόν, ακριβώς όπως και ο Σίσυφος, διακατέχονται από την ψυχολογία της ήττας. Κυριεύοντα από απαισιοδοξία και ηττοπάθεια και, κυρίως δεν εκλογικεύουν τους λόγους της αποτυχίας τους. Επίσης, αυτή η ηττοπαθής νοοτροπία σχετίζεται με την ηθική του «δούλου» και όχι του «κυρίου». Εάν αποδεχθείς τη μοίρα σου όπως ο Σίσυφος τη δική του, τότε θα υποφέρεις σχεδόν αγόγγυστα, καθώς μόνος σου ξαναρχίζεις τα ίδια μαρτύρια, για μια ζωή, δηλαδή για μια αιωνιότητα. Είναι αυτό που ο Michel Foucault αναφέρει ως βιοπολιτική⁷⁰. Τα υποκείμενα, έχοντας εσωτερικεύσει τον προσωπικό τους γολγοθά, ελλείψει εναλλακτικής κάνουν αυτό που έχουν μάθει. Καλλιεργούν την αφιλόξενη γη του νησιού τους και ψαρεύουν. Δεν πρόκειται να επαναστατήσουν ποτέ διεκδικώντας καλύτερες συνθήκες διαβίωσης και όχι μόνο αυτό αλλά δεν πρόκειται καν να περάσει από το μυαλό τους ότι τις δικαιούνται. Κάτι τέτοιο γίνεται εμφανές καθώς στην ταινία δεν υπάρχει χρόνος ούτε για να θρηνήσουν το νεκρό παιδί τους, πόσο μάλλον να σκεφτούν έναν τρόπο να βελτιώσουν τη ζωή τους.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΙΑΠΩΝΙΑΣ

Ο Φιλοκτήτης διδάχτηκε το 409 π.Χ., τέσσερα χρόνια πριν την ήττα των Αθηναίων στον πελοποννησιακό πόλεμο που θα σηματοδοτούσε το τέλος του χρυσού αιώνα για την πόλη τους. Κατά τη διάρκεια της παντοκρατορίας της Αθηναϊκής αυτοκρατορίας στον ελλαδικό χώρο αναδείχθηκε το δημοκρατικό πολίτευμα και ο ελληνικός πολιτισμός και ανεγέρθηκαν σημαντικά πολιτιστικά μνημεία όπως ο Παρθενώνας⁷¹. Ο Σοφοκλής λοιπόν, είναι λογικό να επηρεάστηκε από τα γεγονότα που διαδραματίζονταν γύρω του. Ο Δημοκρατικός Θρασύβουλος, το 411 π.Χ., πείθει τους ηγέτες στη Σάμο να επιστρέψουν τον Αλκιβιάδη από την εξορία και να τον επαναφέρουν ως έναν από τους δέκα στρατηγούς. Αυτό

⁷⁰ Michel Foucault, *Η Γέννηση της Βιοπολιτικής*, εκδόσεις Πλέθρον, 2012

⁷¹ Βασίλης Χρηματόπουλος, *Η Αθήνα κατά τον 5^ο Αιώνα, Μια Ματιά στην Οικονομία και τα Βασικά Ιστορικά Γεγονότα στον Αιώνα του Περικλή*, Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/22007114/Economical_issues_of_Athens_at_the_5th_century_b_C_Not_translated_Greek_language (25/02/2024)

αντιστοιχεί στην παραγραφή των αδικημάτων του και την ανάκτηση των πολιτικών του δικαιωμάτων. Ακολούθως, ο Αλκιβιάδης, επικεφαλής του αθηναϊκού στόλου, επικρατεί των Σπαρτιατών στην Κύζικο το 410 π.Χ. Συνεπώς, ο Φιλοκτήτης ενδεχομένως και να πραγματεύεται ένα ζήτημα που σχετίζεται με το τέλος του πολέμου και συνδέεται με το πολιτικό και στρατιωτικό πλαίσιο του 409 π.Χ., ειδικότερα με το πρόσωπο του Αλκιβιάδη. Η επιστροφή του Αλκιβιάδη είχε ήδη ωριμάσει στη σκέψη των Αθηναίων το 409 π.Χ. και πραγματοποιήθηκε δύο χρόνια αργότερα, το 407 π.Χ., με την θριαμβευτική του επιστροφή στην Αθήνα.

Σύμφωνα με τον Jameson⁷² μάλιστα, πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα, υπάρχει συσχετισμός ανάμεσα στον Νεοπτόλεμο με ένα άλλο ιστορικό πρόσωπο της εποχής, τον Περικλή τον νεότερο, γιο του μεγάλου ηγέτη και της Ασπασίας. Ο Περικλής ο νεότερος κάνει την πολιτική του εμφάνιση στην Αθήνα την εποχή που ο Σοφοκλής γράφει τον Φιλοκτήτη. Το 409 π.Χ. εκλέγεται στρατηγός σε μια δημοκρατική πλέον Αθήνα, η οποία μετρούσε τις πληγές της χωρίς να είναι σε θέση να λύσει τα μεγάλα προβλήματα των πολιτών της. Ασφαλώς, όλοι αυτοί οι παραλληλισμοί των ηρώων με τα ιστορικά πρόσωπα της εποχής αποτελούν μια εξεζητημένη άποψη για τον σκοπό και τον στόχο του ποιητή. Κανείς δεν αμφισβητεί ότι ο δραματουργός είναι φυσικό να επηρεάζεται από την πολιτική και κοινωνική ζωή της εποχής του. Ο δημιουργός δεν ζει αποκομμένος από την κοινωνία, αλλά βιώνει τον καταστρεπτικό Πελοποννησιακό πόλεμο και μέσα στο έργο του αποτυπώνονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εποχής όπως ο εγωισμός, η φιλοδοξία και οι λανθασμένες επιλογές. Όμως υπάρχει απόσταση ανάμεσα σε αυτό και στο να θεωρήσουμε ότι ο Φιλοκτήτης είναι δράμα πολιτικής αλληγορίας, όπως επίσης και στο συσχετισμό των ηρώων του με τα πολιτικά πρόσωπα της ταραγμένης εκείνης εποχής⁷³.

⁷² Jameson, M. H., *Politics and the Philoctetes* Classical Philology, 51, 217-227, 1956

⁷³ Κωνσταντίνα Κ. Ντανάκα, Διπλωματική εργασία με τίτλο *Ο Μύθος του Φιλοκτήτη στους Τρεις Μείζονες Τραγικούς Ποιητές με Ιδιαίτερη Έμφαση στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*, Καλαμάτα, 2016 Ανακτήθηκε από:

<https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4355/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> (21/02/2024)

Όσον αφορά στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της Ιαπωνίας κατά την περίοδο που γυρίστηκε το *Naked Island*, το κλίμα ήταν εξίσου τεταμένο. Τα τελευταία χρόνια, αρκετοί μελετητές του κινηματογράφου συνεχίζουν να επιμένουν στη σημασία της παρουσίασης των πολιτικών διαμαρτυριών της δεκαετίας του 1960 στην οθόνη, τόσο σε με αφιερώματα ταινιών όσο και με πιο εμπειριστατωμένα επιστημονικά κείμενα. Υπάρχει λοιπόν μια τάση στους θεωρητικούς του ιαπωνικού κινηματογράφου να αναλύουν την προώθηση της πολιτικής αλλαγής που συχνά εξέφραζε συναισθήματα εναντίον του πολέμου και της πυρηνικής ενέργειας που είχαν ως αποτέλεσμα το βομβαρδισμό στη Χιροσίμα και στο Ναγκασάκι, ιδίως όσον αφορά σε κλασικές ταινίες σκηνοθετών όπως οι Keisuke Kinoshita, Kaneto Shindo και Masaki Kobayashi. Έντονη είναι επίσης η επιθυμία, αυτές οι ταινίες να μπορούν να προβληθούν σε νεότερους Ιάπωνες θεατές ως ένας τρόπος εξασφάλισης της συνέχειας των πολιτικών αντιλήψεων που εκφράζονταν από τους σκηνοθέτες. Μεγάλο μέρος αυτών των αντιλήψεων σχετιζόταν με έναν έντονο σκεπτικισμό απέναντι στις αποφάσεις της κυβέρνησης, καθώς αντιλαμβάνονταν ότι μέσω συγκεκριμένων νομοθεσιών και διατάξων απειλείτο η καθημερινότητα του μέσου πολίτη⁷⁴. Ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος είχε αλλάξει άρδην τις ισορροπίες στη χώρα και αυτό γινόταν εμφανές σε όλες της πτυχές της ζωής, με την τέχνη να μην αποτελεί εξαίρεση. Η απομόνωση της ιαπωνικής κοινωνίας⁷⁵ δείχνει να αντικατοπτρίζεται άμεσα στους πρωταγωνιστές του *Naked Island* οι οποίοι είναι δεσμώτες μιας συγκυρίας την οποία πιθανότατα δεν έχουν επιλέξει και σίγουρα δεν μπορούν να ξεφύγουν από αυτή. Η εσωστρέφεια και η ανέχεια είναι διαρκώς ορατές κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η οικογένεια, θα μπορούσε να αποτελεί και μια αλληγορία για τους ίδιους τους Ιάπωνες κινηματογραφιστές εκείνης της περιόδου. Απομονωμένοι και χωρίς πόρους στο προσωπικό καλλιτεχνικό νησί τους προσπαθούν μόνοι τους να χρηματοδοτήσουν τις ιδέες τους ενώ παράλληλα το έργο τους γίνεται εκθετικά δυσκολότερο λόγω της μη στήριξης από τα μεγάλα στούντιο⁷⁶.

⁷⁴ Jennifer Coates, *Film Viewing in Postwar Japan, an Ethnographic Study*, Endinburgh University Press, 2022

⁷⁵ Rikki Kersten, *Defeat and the Intellectual Culture of Postwar Japan*, University of Leiden, 2022

⁷⁶ Jennifer Coates, *Film Viewing in Postwar Japan, an Ethnographic Study*, Endinburgh University Press, 2022

Τέλος, υπάρχει και μια βαθύτερη σύνδεση που αφορά τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ιαπωνίας μετά τον πόλεμο και την ίδια την τραγωδία του Φιλοκτήτη. Κατά τα τέλη του β' παγκοσμίου πολέμου, ο κόσμος συγκλονίζεται από τη χρήση ατομικών όπλων. Τα όπλα αυτά, αρκετά ισχυρά για να ισοπεδώσουν ολόκληρες πόλεις, ήταν το σημείο καμπής που οδήγησε τους Ιάπωνες σε συνθηκολόγηση με τους Αμερικάνους. Ο πατέρας της ατομικής βόμβας, J. Robert Oppenheimer, εμφανίζει μια σημαντική ομοιότητα με την ήρωα της τραγωδίας του Σοφοκλή: Οι σύντροφοι και συμπατριώτες τους λίγο ενδιαφέρονταν για τους ίδιους ως ατομικότητες, παρά κυρίως για τα όπλα τους. Ο Oppenheimer, μετά τον πόλεμο κατηγορήθηκε από τους Αμερικάνους ως κομμουνιστής και πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της μετέπειτα ζωής του για να αποδείξει πως οι κατηγορίες δεν ευσταθούν⁷⁷ ενώ αντίστοιχα ο Φιλοκτήτης πέρασε δέκα χρόνια της ζωής του απομονωμένος στη Λήμνο και αν δεν είχε στην κατοχή του τα όπλα του Ηρακλή πιθανότατα δε θα επέστρεφαν ποτέ οι σύντροφοί του να τον βγάλουν από την απελπισία του. Αυτή η εργαλειοποίηση λοιπόν του ανθρώπου από τους συνανθρώπους του, δίνει ένα διαχρονικό σημάδι σχετικά με την ανθρώπινη κατάσταση σε συνθήκες πολέμου. Η επιβίωση και η νίκη έρχεται πάνω απ' όλα. Σύμφωνα με τον Καντ⁷⁸, η ανθρώπινη φύση έχει διφυή χαρακτήρα, το οποίο εν προκειμένω σημαίνει πως οι άνθρωποι έλκονται τόσο από τον πόλεμο όσο και από την ειρήνη. Από τη μία υπάρχει η ζωώδης και βίαιη τάση κατά Χομπς⁷⁹ που εκδηλώνεται στο πρόσωπο του Οδυσσέα ο οποίος επιθυμεί να αποσπάσει τα όπλα του Φιλοκτήτη με δόλο και μετά να τον αφήσει έρμαιο της απομόνωσής του και από την άλλη υπάρχει η πλευρά που είναι πιο κοντά στη ρουσσική προσέγγιση⁸⁰ περί αίσθησης του δικαίου που εκφράζεται από τον Νεοπτόλεμο.

Καταλήγοντας λοιπόν, εκτός από τις ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων υπάρχει και μια σημαντική διαφορά που σχετίζεται με τη λύση του δράματος και αυτό το δυισμό της ανθρώπινης φύσης. Στο *Naked Island* νικά η ζωώδης πλευρά της

⁷⁷ Glenn Scherer and MartyFletcher, J. Robert Oppenheimer: The Brain Behind the Bomb (Inventors Who Changed the World), Myreportlinks.com, 2007

⁷⁸ Θεόφιλος Βέικος, *En Πολέμω...*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 1993

⁷⁹ Άρης Στυλιανού, *Θεωρίες του Κοινωνικού Συμβολαίου, Από τον Γκρότιους στον Ρουσσώ*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2013

⁸⁰ Στο ίδιο

ανθρωπότητας, καθώς οι κάτοικοι του νησιού δε φαίνεται να μπορούν να λάβουν καμία βοήθεια από τον έξω κόσμο και παρά την προσωπική τους τραγωδία, ο μοναδικός δρόμος προς την επιβίωση είναι το αέναο συσιφικό τους μαρτύριο που τους καθιστά θύματα μιας κοινωνίας που βρίσκεται αντιμέτωπη με τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου. Αντίθετα, στο Φιλοκτήτη βλέπουμε τη νίκη του δικαίου, με τον ήρωα εντέλει να βλέπει τον αγώνα του για επιβίωση να δικαιώνεται, αφού πλέον θα μπορέσει να καταστεί εκ νέου οργανικό μέρος της κοινωνίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σε τι εξυπηρετεί εντέλει όμως όλη αυτή η συγκριτική ανάλυση; Ο σκοπός της εν λόγω εργασίας δεν είναι να αναδείξει την απόλυτη ταύτιση των δύο αυτών μορφών τέχνης, δηλαδή της αρχαίας τραγωδίας και του κινηματογράφου αλλά να τονίσει τον πανανθρώπινο χαρακτήρα ορισμένων εννοιών και καταστάσεων που ταλανίζουν τον πολιτισμό από τις απαρχές του.

Ο Σοφοκλής, ένας Αθηναίος πολίτης του 5^{ου} αιώνα π.Χ. δείχνει να ασπάζεται ορισμένες εκφάνσεις της ζωής με αντίστοιχο τρόπο όπως οι Ιάπωνες σκηνοθέτες του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα που μελετούνται. Έννοιες όπως η μοίρα, το δίκαιο, ο νόμος και η κοινωνική απομόνωση έχουν μεταβληθεί ελάχιστα στο πέρασμα των αιώνων. Η κοινωνικοπολιτική συγκυρία της εποχής του τραγικού ποιητή χαρακτηρίστηκε από πληθώρα αναταραχών και μεταβολής των δυναμικών της αρχαίας Αθήνας. Ο 5^{ος} αιώνας π.Χ. ξεκίνησε με τους καλύτερους δυνατούς οιωνούς για την πόλη. Η ανάδειξη του Περικλή ως ηγέτη των δημοκρατικών μετά τη δολοφονία του Εφιάλτη το 461 π.Χ.⁸¹ είχε ως αποτέλεσμα τη στρατιωτική και πολιτιστική άνθηση της Αθήνας. Ο Σοφοκλής λοιπόν δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τις εξελίξεις. Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, οι τραγωδίες δεν εξετάστηκαν βάσει χρονολογικής σειράς αλλά κυρίως βάσει φόρμας και περιεχομένου. Η *Αντιγόνη* (441 π.Χ.) είναι το παλαιότερο από τα εξεταζόμενα έργα και συμπίπτει με μια περίοδο απόλυτης ακμής της αρχαίας Αθήνας. Παρόλα αυτά, ο Σοφοκλής είχε τη σύνεση να αναγνωρίσει τα κακώς κείμενα της περιόδου που δραστηριοποιούταν. Η σύνδεση της *Αντιγόνης* με την εξορία του Θεμιστοκλή λοιπόν είναι ό,τι κοντινότερο θα μπορούσε να εντοπισθεί στην Αθήνα εκείνης της περιόδου σχετικά με την αδικία που μπορεί να επικρατήσει προς όφελος της πλειοψηφίας. Το συμπέρασμα που προσκομίζουμε λοιπόν από την πρώτη αυτή σύγκριση μεταξύ *Αντιγόνης* και *Death by Hanging* είναι ακριβώς αυτή η αναντιστοιχία μεταξύ του κοινού περί δικαίου αισθήματος και των επίσημων

⁸¹ Abhijit Basu, PERICLES: THE PERSON AND THE PIONEER DEMOCRAT, ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/50086725/PERICLES_THE_PERSON_AND_THE_PIONEER_DEMOCRAT (24/02/2024)

καταγεγραμμένων νόμων του κράτους, οι οποίοι ενώ μπορεί να έχουν προκύψει από τυπικές και ανόθευτες δημοκρατικές διαδικασίες δεν έχουν διαχρονική ισχύ καθώς η κοινωνία είναι ένας ζωντανός οργανισμός που πάλλεται και εξελίσσεται, με αποτέλεσμα να προκύπτουν διαφορετικές ανάγκες σε διαφορετικές συγκυρίες. Η επαναστατικότητα ενός ανθρώπου, ακόμα και με παραβατική συμπεριφορά, μπορεί λοιπόν να θέσει τις βάσεις για μια αλλαγή προς το καλό όλων.

Το δεύτερο χρονικά, από πλευράς Σοφοκλή, δίπολο σύγκρισης μεταξύ *Οιδίποδα τυράννου* και *Funeral Parade of Roses* παρουσίασε ένα εντελώς διαφορετικό ενδιαφέρον. Σε αυτή την περίπτωση, ο Matsumoto επικοινωνεί άμεσα με το έργο του Σοφοκλή με αποτέλεσμα να προκύπτει μια άτυπη «διασκευή» του πρωτότυπου. Τα δύο αυτά έργα λοιπόν, λειτουργούν ως η συγκολλητική ουσία της εν λόγω εργασίας, μια βάση γύρω από την οποία μπορούν να αναπτυχθούν περαιτέρω συμπεράσματα και για τις άλλες καλλιτεχνικές δημιουργίες. Η έννοια της μοίρας απαρτίζει κεντρικό ρόλο τόσο στην τραγωδία όσο και στην ταινία. Οι ήρωες, δέσμιοι των παθών τους, δεν μπορούν να αποφύγουν την τελική τιμωρία όσο κι αν προσπαθούν να την αποφύγουν. Ο Οιδίποδας και η Eddie είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ένας άνδρας βασιλικής καταγωγής που διεκδικεί και κατακτά το θρόνο του από τη μία και μια διεμφυλική γυναίκα με ρίζες από μια σκιώδη πλευρά της κοσμικής ζωής του Τόκιο που βρέθηκε πολύ κοντά να κερδίσει τα ηνία του χώρου εργασίας της από την άλλη. Και τα δύο έργα τέχνης λοιπόν, παρά τη χρονική απόσταση άνω των δύο χιλιετιών που τα χωρίζει, πραγματεύονται ζητήματα που απασχολούν διαχρονικά την ανθρωπότητα. Οι επιμέρους προσαρμογές που λαμβάνουν χώρα στο *Funeral Parade of Roses*, απλά υπογραμμίζουν ακόμα πιο emphaticά τη διαχρονικότητα των ζητημάτων τα οποία θίγονται. Από τη μία, ο Σοφοκλής, άθελά του θέτει τις βάσεις ενός κλάδου που θα ερχόταν στην επιφάνεια πάνω από δύο χιλιετίες αργότερα, εκείνου της ψυχανάλυσης⁸². Από την άλλη, ο Matsumoto δραστηριοποιείται σε μια εποχή κατά την οποία οι θεωρίες του Freud μεσουρανούν. Η σύγκριση λοιπόν δύο έργων τέχνης που πραγματεύονται το ζήτημα

⁸² Josephilomina Dias, *SOPHOCLES OEDIPUS REX: AS A TOOL OF UNDERSTANDING HUMAN PSYCHOLOGY*, 2020, Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/43466222/SOPHOCLES_OEDIPUS_REX_AS_A_TOOL_OF_UNDERSTANDING_HUMAN_PSYCHOLOGY

του Οιδίποδα, η μία εν τη γενέσει του και η άλλη ενώ έχει μετουσιωθεί σε ολοκληρωμένο επιστημονικό κλάδο, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Όσον αφορά στον *Φιλοκτήτη* και το *Naked Island*, η κοινωνικοπολιτική σύνδεση με κοινό άξονα την απομόνωση είναι κάπως πιο ξεκάθαρη. Η Αθήνα του 409 π.Χ. δε θυμίζει σε τίποτα πλέον την παλιά της αίγλη. Ο Πελοποννησιακός πόλεμος που τόσο έχει ταλανίσει τους κατοίκους της οδεύει σταδιακά προς ένα καταστροφικό τέλος. Οι σοφιστές βρίσκονται στο ζενίθ της δόξας τους και η τραγωδία του Φιλοκτήτη δείχνει να μην έχει μείνει ανεπηρέαστη από τις μεθόδους τους⁸³. Η επιχειρηματολογία τόσο του Οδυσσέα όσο και του Νεοπτόλεμου φαίνονται να είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις σοφιστικές τεχνικές. Ακόμα και η λύση του δράματος με την τελική επιχειρηματολογία του Νεοπτόλεμου δείχνει να σχετίζεται με τις αξίες και τα ιδανικά σοφιστών όπως ο Πρωταγόρας που τονίζουν την ανάγκη για ομόνοια, συλλογικότητα και ορθολογικότητα⁸⁴. Από την άλλη πλευρά, η εσωστρέφεια της Ιαπωνικής κοινωνίας αποτυπώνεται στο πρόσωπο της οικογένειας του *Naked Island*. Η οικονομία της Ιαπωνίας μπορεί να είχε ξεκινήσει να ανθεί τη δεκαετία του 1960, όμως η κοινωνία δυσκολευόταν να ακολουθήσει τους ρυθμούς της. Άνθρωποι όπως οι ψαράδες της ταινίας μοιάζουν εγκλωβισμένοι ανάμεσα σε δύο κόσμους, αυτούς του χτες και του αύριο, ακριβώς όπως οι Αθηναίοι πολίτες του 5^{ου} π.Χ. αιώνα ήταν εγκλωβισμένοι ανάμεσα στην παλιά τους αίγλη και την επερχόμενη τυραννία των τριάκοντα τυράννων.

Πέραν των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών όμως, παρατηρείται και μια ακόμα ομοιότητα, η οποία δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένη για τις ταινίες της μεταπολεμικής περιόδου: η ανάδυση της θεωρίας του δημιουργού⁸⁵ σύμφωνα με την οποία ο κινηματογράφος έπρεπε να αντικατοπτρίζει το δημιουργό του, όχι τόσο εξαιτίας του αυτοβιογραφικού περιεχομένου, αλλά λόγω της φόρμας η οποία αποκαλύπτει τη σφραγίδα του σκηνοθέτη. Επομένως τόσο ο Matsumoto, ο Oshima και ο Shindo όσο και ο Σοφοκλής λειτουργούν ως απόλυτοι υπεύθυνοι των

⁸³ Μαρί Δ. Γεωργούση, *Ο Απόηχος των Σοφιστικών Συζητήσεων στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 2016

⁸⁴ Στο ίδιο

⁸⁵ Robert Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2020

καλλιτεχνικών τους δημιουργημάτων. Έτσι, παρατηρούμε πως η προσέγγιση της τέχνης είναι ένα συνεχές ιστορικό σπινάλ που εξελίσσεται αλλά ορισμένες σταθερές παραμένουν. Μια μορφή τέχνης όπως ο κινηματογράφος ενδείκνυται για τη συνεργασία πολλών συντελεστών όπως σεναριογράφοι, οπερατέρ κλπ. Παρόλα αυτά, τόσο οι τρεις αυτοί σκηνοθέτες όσο και άλλοι συγκαιρινοί τους, έδειξαν πως ένα όραμα μπορεί να το φέρει σε πέρας ένα άτομο μόνο του, ειδικά όταν το βάρος των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων αναζητά μια εκτόνωση μέσω της τέχνης.

Καθίσταται εντέλει σαφές, πως η εν λόγω εργασία δεν είχε σκοπό μια στείρα αντιπαράθεση των δύο μορφών τέχνης. Σκοπός ήταν να αναδειχθεί η διαχρονικότητα ορισμένων εκφάνσεων της ανθρώπινης φύσης, τις οποίες ένας καλλιτέχνης αντιμετωπίζει με αντίστοιχο τρόπο ανεξάρτητα με την εποχή ή τον τόπο καταγωγής του. Οι εκάστοτε πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες λοιπόν αποτελούν απλά το μέσο μετασχηματισμού αυτών των πανανθρώπινων χαρακτηριστικών σε κάτι απτό όπως είναι ένα έργο τέχνης. Συνάφειες ανάμεσα στον ιαπωνικό και τον ελληνικό χώρο της τέχνης εντοπίζονται πολλές. Ένα αξιοσημείωτο τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το μουσικό κομμάτι *Το Ψωμί Είναι στο Τραπέζι* του Μίκη Θεοδωράκη στην ταινία του Shuji Terayama *Throw Away Your Books, Rally in the Streets* που συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι του Ιαπωνικού νέου κύματος του κινηματογράφου. Βέβαια, αν κάποιος θέλει να φτάσει την έρευνα στα όρια της λογικής ακροβασίας θα μπορούσε να αναφέρει ακόμα και τη μέθοδο αυτοκτονίας του Περικλή Γιαννόπουλου σε συνάφεια με εκείνη του Yukio Mishima καθώς και οι δύο διακατέχονταν από έντονα πατριωτικά συναισθήματα. Το ζήτημα όμως δεν είναι να λάβει χώρα η σύγκριση απλά και μόνο προς χάριν της σύγκρισης. Στόχος είναι να καταστεί σαφές πως όσο και να αλλάζουν τα γεωγραφικά σύνορα και οι χρονολογίες, ορισμένες πτυχές της ανθρώπινης φύσης παραμένουν σταθερές και η τέχνη είναι η διέξοδος που βρίσκουν οι άνθρωποι ώστε να τις αναδείξουν χωρίς φόβο αλλά πολλές φορές με αρκετό πάθος.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



Οιδίπους Τύραννος, 1973, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή



Funeral Parade of Roses, Toshio Matsumoto, 1969



Άρης Ρέτσος, Σοφοκλέους Αντιγόνη, 1995



Death by Hanging, Nagisa Oshima, 1968



Φιλοκτήτης, 1991, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή



Naked Island, Kaneto Shindo, 1960

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Bowra C.M. , *Οι τραγωδίες του Σοφοκλή*, 1990
2. Casebier, Ilan, *Japanese Film and Culture Journal of Film and Video*, vol.39 (1), 1987
3. Coates Jennifer, *Film Viewing in Postwar Japan, an Ethnographic Study*, Endinburgh University Press, 2022
4. de Baecque Antoine, *Camera Historica*, εκδόσεις Columbia University Press, 2012
5. de Tockueville Alexis, *Η Δημοκρατία στην Αμερική*, μτφρ Λυκούδης Μπάμπης, εκδ. Στοχαστής, 2008
6. Desser David, *Eros plus Massacre, an Introduction to the Japanese New Wave Cinema* , 1988
7. Foucault Michel, *Η Γέννηση της Βιοπολιτικής*, εκδόσεις Πλέθρον, 2012
8. Freud Sigmud, *Η ερμηνεία των ονείρων*, (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα, Επίκουρος, 1995
9. Jameson, M. H., *Politics and the Philoctetes*. Στο *Classical Philology*, 51, 1956
10. Kersten Rikki, *Defeat and the Intellectual Culture of Postwar Japan*, University of Leiden, 2022
11. Lie, John, *MISRECOGNITION, DISRECOGNITION, RECOGNITION: The Case of Zainichi (Koreans in Japan)*, 2014
12. Lucken Michael, *Η Ελληνική Ιαπωνία, Πολιτισμός και Οικειοποίηση*, εκδόσεις Ποταμός, Αθήνα, 2023
13. Martin Marcos Centeno, *Archive Pictures and Political Context in the Japanese New Wave*, Sorbonne university, 2018
14. Nietzsche Friedrich, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, εκδόσεις Βάνιας, Αθήνα, 2008
15. Oshima Nagisa, *Cinema, Censorship and the State*, Cambridge, 1992
16. Phillips James, *Anti-Oedipus: The Ethics of Performance and Misrecognition in Matsumoto Toshio's "Funeral Parade of Roses"*, *SubStance*, Vol. 45, No. 3, ISSUE 141: Cinematic Thinking: Film and / as Ethics (2016), pp. 33-48 (16 pages), 2016
17. Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, 2001
18. Roast Asa , *Radical Ambiguity: The Early Cinema of Oshima Nagisa*, 2016
19. Scherer Glenn and Fletcher Marty, *J. Robert Oppenheimer: The Brain Behind the Bomb (Inventors Who Changed the World)*, Myreportlinks.com, 2007

20. Schopenhauer Arthur, *Ο Κόσμος ως Βούληση και Παράσταση*, εκδόσεις Ροές, Απρίλιος 2022
21. Segal Robert A., *Γιούνγκ και Μυθολογία*, (μτφ. Ε. Αλεξοπούλου). Αθήνα, Κέδρος, 2004
22. Sjöholm Cecilia, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire* (Cultural Memory in the Present, Stanford University Press, 2004
23. Stam Robert, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2020
24. Vernant Jean-Pierre - Vidal-Naquet Pierre, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμος Α', μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988
25. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, εκδόσεις Ζήτηρος, Αθήνα, 2006
26. Βέικος Θεόφιλος, *Εν Πολέμω...*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα, 1993
27. Γεωργούση Μαρί Δ., *Ο Απόηχος των Σοφιστικών Συζητήσεων στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 2016
28. Ηρόδοτος, *Ιστορίες*, επιμέλεια Ρεγκάκος Αντώνης, εκδόσεις University City Press, 2018
29. Καμύ Αλμπέρ, *Ο Μύθος του Σισύφου*, μτφρ Νίκη Καρακίτσου- Ντούζε, Μαρία Κασαμπάλου- Πομπλέν, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτης, 2007
30. Πάσχος Γιώργος, *Πολιτική Δημοκρατία και Κοινωνική Εξουσία*, 2η έκδοση, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Παρατηρητής, 1981
31. Πολίτη Τζ., *Το γράμμα της Αντιγόνης*, στο Η δοκιμασία της ανάγνωσης. Δοκίμια, Άγρα, Αθήνα, 2010
32. Ρήγου Μυρτώ, *Πολιτισμός*, τόμος 2, Νόμος, Πόλις, Περιπλάνηση εκδόσεις Πλέθρον, 2021
33. Σοφοκλής, Αντιγόνη, στ. 1035-1046 μτφρ Γιώργος Μπλάνας
34. Στυλιανού Άρης, *Θεωρίες του Κοινωνικού Συμβολαίου*, Από τον Γκρότιους στον Ρουσσώ, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα ,2013
35. Συλλογικός τόμος , *A Handbook of the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, Oxford, 2016

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

1. Abhijit Basu, *PERICLES: THE PERSON AND THE PIONEER DEMOCRAT*, ανακτήθηκε από:
https://www.academia.edu/50086725/PERICLES_THE_PERSON_AND_THE_PIONEER_DEMOCRAT (24/02/2024)
2. Biswas Ritika, *Re-Orienting Myth: Matsumoto's Fyneral Parade of Roses*, 2018 Ανακτήθηκε από:
https://www.academia.edu/38120620/Re_Orienting_Myth_Matsumotos_Funeral_Parade_of_Roses?email_work_card=reading-history (22/02/2024)
3. Coustou Elsa, *Toshio Matsumoto*, 2015, Ανακτήθηκε από:
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-biography/toshio-matsumoto> (08/02/2024)
4. Dias Josephilomina, *SOPHOCLES OEDIPUS REX: AS A TOOL OF UNDERSTANDING HUMAN PSYCHOLOGY*, 2020, Ανακτήθηκε από:
https://www.academia.edu/43466222/SOPHOCLES_OEDIPUS_REX_AS_A_TOOL_OF_UNDERSTANDING_HUMAN_PSYCHOLOGY
5. Edwards Colin, *"Death by Hanging" or R. value?*, 2021, Ανακτήθηκε από:
<https://colinedwards.medium.com/death-by-hanging-or-r-value-b8d72d8bc4bd> (19/02/2024)
6. Matsumoto Toshio, Συνέντευξη, ανακτήθηκε από:
<https://www.youtube.com/watch?v=50zQZddCsOQ&t=277s> (18/02/202)
7. McLelland Mark J., *Japan's Queer Cultures, University of Wollongong, Faculty of Arts, Social Sciences and Humanities*, 2011, Ανακτήθηκε από:
<https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1277&context=artspapers> (18/02/2024)
8. Samuelson Mizuki, *Funeral Parade of Roses: Neo- Documentarism*, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://strasburgfilm.com/funeral-parade-of-roses-neo-documentarism/> (08/02/2024)
9. Yuasa Makoto, *Japan's Anti-Poverty Policies in Need of Change after 50 Years of Stagnation, Tokyo Foundation of Policy Research*, 2009, Ανακτήθηκε από <https://www.tokyofoundation.org/research/detail.php?id=117> (24/02/2024)

10. Yu A.C., 2024, Ανακτήθηκε από: <https://www.japanesewiki.com/person/Kaneto%20SHINDO.html> (20/02/2024)
11. Ανώνυμου, *Αντιγόνη, η αρχαία τραγωδία του Σοφοκλή*, 2015, Ανακτήθηκε από: <https://cityportal.gr/antigonh-h-arxaia-tragwdia-toy-sofoklh-71517-217-64-0/> (25/02/2024)
12. Ανώνυμου, *What is the Japanese New Wave? A Beginner's Guide*, Ανακτήθηκε από: <https://www.movementsinfilm.com/japanese-new-wave> (08/02/2024)
13. Ανώνυμου, *Σοφοκλής*, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://moussa.gr/el/sofoklis> (3/02/2024)
14. Ζαχαράκη Ευγενία, *Το σύνδρομο της Ηλέκτρας*, 2021, Ανακτήθηκε από: <https://psychoedu.gr/syndromo-tis-ilektras/> (19/02/2023)
15. Κλιματσάκη Στέλλα, *Διπλωματική εργασία, Ο Μύθος του Οιδίποδα Στον Κινηματογράφο*, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Ιούνιος 2019 Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/40625737/%CE%9C%CE%B5%CF%84%CE%B1%CF%80%CF%84%CF%85%CF%87%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE%CE%94%CE%B9%CF%80%CE%BB%CF%89%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE%95%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1%CE%9F%CE%BC%CF%8D%CE%B8%CE%BF%CF%82%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%9F%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF> (11/02/2023)
16. Ντανάκα Κωνσταντίνα Κ. , *διπλωματική εργασία, Ο μύθος του Φιλοκτήτη στους τρεις μείζονες τραγικούς ποιητές με ιδιαίτερη έμφαση στον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή*. Ανακτήθηκε από <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/4355/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1> (19/02/2024)
17. Οικονομίδης Νεόφυτος , *Η Απάντηση στο Πρόβλημα Νομιμοποίησης της Πολιτικής Εξουσίας στα Σύγχρονα Κράτη*, 2014 Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/12581853/%CE%97%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BC%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%84%CE%B7%CF%82%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CE>

[F%82 %CE%B5%CE%BE%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%82](#)

(23/02/2024)

18. Σηφάκη Ειρήνη, Στάμου Νατάσα, *Η Ανάδυση ενός Νέου Κύματος στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Διαδικασίες Καλλιτεχνικής Παραγωγής, Καθιέρωσης και Επικοινωνίας στον Κόσμο της Τέχνης*, ΕΚΚΕ-EBOOKS, 2020, Ανακτήθηκε από: [https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/DCARTS119/26%20%CE%97%20%CE%98%CE%95%CE%A9%CE%A1%CE%99%CE%91%20%CE%A4%CE%9F%CE%A5%20%CE%94%CE%97%CE%9C%CE%99%CE%9F%CE%A5%CE%A1%CE%93%CE%9F%CE%A5%20-%20%CE%94%CF%81%20%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%A3%20%CE%A4%CE%95%CE%A1%CE%96%CE%97%CE%A3.pdf](https://www.academia.edu/44405773/%CE%97 %CE%91%CE%9D%CE%91%CE%94 %CE%A5%CE%A3%CE%97 %CE%95%CE%9D%CE%9F%CE%A3 %CE%9D%CE%95%CE%9F%CE%A5 %CE%9A%CE%A5%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%A3 %CE%A3 %CE%A4%CE%9F%CE%9D %CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%A7%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%9F %CE%95%CE%9B%CE%9B%CE%97%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%9F %CE%9A%CE%99%CE%9D%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%9F %CE%94%CE%99%CE%91%CE%94%CE%99%CE%9A%CE%91%CE%A3%CE%99%CE%95%CE%A3 %CE%9A%CE%91%CE%9B%CE%9B%CE%99%CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3 %CE%A0%CE%91%CE%A1%CE%91%CE%93%CE%A9%CE%93%CE%97%CE%A3 %CE%9A%CE%91%CE%98%CE%99%CE%95%CE%A1%CE%A9%CE%A3%CE%97%CE%A3 %CE%9A%CE%91 %CE%99 %CE%95%CE%A0%CE%99%CE%9A%CE%9F%CE%99%CE%9D%CE%A9%CE%9D%CE%99%CE%91%CE%A3 %CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%9D %CE%9A%CE%9F%CE%A3%CE%9C%CE%9F %CE%A4%CE%97%CE%A3 %CE%A4%CE%95%CE%A7%CE%9D%CE%97%CE%A3 (24/02/2024)</p><p>19. Τερζής Νίκος, <i>Η Θεωρία του Δημιουργού</i>, Ανακτήθηκε από: <a href=) (21/02/2024)
20. Τολιοπούλου Ευαγγελία, *Η «ελληνική» Ιαπωνία ή μια «ιαπωνική» Ελλάδα*, booksjournal.gr, Ανακτήθηκε από: <https://booksjournal.gr/kritikes/istoria/3371-i-elliniki-iaponia-i-mia-iaponiki-ellada> (25/02/2024)
21. Χρηματόπουλος Βασίλης, *Η Αθήνα κατά τον 5ο Αιώνα, Μια Ματιά στην Οικονομία και τα Βασικά Ιστορικά Γεγονότα στον Αιώνα του Περικλή*, Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/22007114/Economical_issues_of_Athens_at_the_5th_century_b_C_Not_translated_Greek_language (23/02/2024)