



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικών και Καποδιστριακών
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας.

ΔΠΜΣ: Ζώα Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία.

**Διπλωματική Εργασία για την Απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών
Σπουδών.**

**Τίτλος Εργασίας: Οι Ζωικές Αναπαραστάσεις στη Φιλμογραφία του Γιώργου
Λάνθιμου.**

Όνοματεπώνυμο Φοιτήτριας: Μαρία Μπογιατζή

ΑΕΜ: 7573132200039.

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Αραμπατζής

Μέλη Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

- 1. Γεώργιος Αραμπατζής, Μέλος ΔΕΠ (Καθηγητής), ΕΚΠΑ, Τμήμα
Φιλοσοφίας, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος
Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ, Ελληνικό Ινστιτούτο Παστέρ.**
- 2. Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης, Μέλος ΔΕΠ (Καθηγητής), ΕΚΠΑ, Τμήμα
Φιλοσοφίας, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος
Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ, Ελληνικό Ινστιτούτο Παστέρ.**
- 3. Μιχαήλ Μαντζανάς, Μέλος ΔΕΠ (Καθηγητής), Ανώτατη Εκκλησιαστική
Ακαδημία, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος
Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ, Ελληνικό Ινστιτούτο Παστέρ.**

Ακαδημαϊκό Έτος: 2023 – 2024.

Ημερομηνία Παρουσίασης: 13/03/2024.

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2024.

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα
Φιλοσοφίας, Μαρία Μπογιατζή © [2024] - Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Στη Λέτα.

Έφυγες πολύ νωρίς.

«αυτοί
με αγαπάνε πιο πολύ
αυτοί με ξέρουν
στα μάτια μου
ορκίζονται
(είσαι η κούκλα μας,
μου λένε)
μέρες μου γλείφουν
τις ουλές
(είσαι η φάτνη μας,
μου λένε)
οι φίλοι και οι σκύλοι
Οι φίλοι μου.
Οι σκύλοι μου».

-Γλυκερία Μπασδέκη, *Οι Φίλοι και Οι Σκύλοι*
Από τη συλλογή *Σύρε καλέ την Άλυσον*.

« Γιατί ο άνθρωπος να υπερηφανεύεται ισχυριζόμενος ότι διαθέτει ευαισθησίες ανώτερες από εκείνες του ζώου, αφού αυτές απλώς τον καθιστούν πιο υπόδουλο; Αν μας καθοδηγούσε μόνο το ένστικτο της πείνας, της δίψας και της αναπαραγωγής, ίσως ήμασταν σχεδόν ελεύθεροι. Τώρα, όμως, μας παρασύρει κάθε άνεμος και κάθε τυχαία λέξη ή η εικόνα την οποία γεννάει μέσα μας αυτή η λέξη.

Κοιμόμαστε, κι ένα όνειρο τον ύπνο φαρμακώνει.
Ευπνάμε, και μια φευγαλέα σκέψη τη μέρα μας μολύνει.
Νιώθουμε, αντιλαμβανόμαστε, σκεφτόμαστε,
Γελάμε ή θρηνούμε,
Τον πόνο στοργικά αγκαλιάζουμε ή κάθε έγνοια διώχνουμε μακριά.
Το ίδιο κάνει: γιατί, είτε της χαράς είτε της θλίψης,
Το μονοπάτι της φυγής πάντα ελεύθερο είναι.
Το χθες ποτέ δε μοιάζει με το αύριο του ανθρώπου,
Και τίποτα δε μένει ίδιο, παρά μόνο η αλλαγή! ».

- Mary Shelley, *Φρανκενστάιν ή ο Σύγχρονος Προμηθέας*, σ. 176 – 177.

Πίνακας περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.

1. Ο Μετανθρωπισμός του Λάνθιμου.....σελ 7
2. Το Ζωικό Στοιχείο ως σύμβολο του Παραλόγου: Η Εναρκτήρια Σεκάνς στον *Αστακό*.....σελ 12
3. Ζώα: Πράγματα ή Πρόσωπα; Μια Σύντομη Θεωρητική Επισκόπηση.....σελ 14
4. Ζώα: Πρόσωπα ή Πράγματα: Παρατηρήσεις βάσει του λανθιμικού *Κυνόδοντα*.....σελ 18
5. Οι Ζωικές Αναπαραστάσεις ως Φορείς Πολιτικών και Κοινωνικών Παρατηρήσεων στον *Αστακό*.....σελ 24
6. Τα Κουνέλια στην *Ευνοούμενη*: Μη Ανθρώπινα Τέκνα ή Κατοικίδια Ζώα;.....σελ 29
7. Το Ζώο ως Δηλωτικό του Αρχαίου Δράματος: Η Έννοια της Ουσίας στον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού*.....σελ 40
8. Η Υπέρβαση της Διάκρισης Ανθρώπινου και Ζωικού στη Σύγχρονη 7^η Τέχνη: Η *Βληχή*.....σελ 45

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.

Η Φιλοσοφία και ο Κινηματογράφος, αν και εκ πρώτης όψεως απέχουν πόρρω μεταξύ τους, σε ουκ ολίγες περιπτώσεις αλληλεπιδρούν, καθώς οι οπτικές αναπαραστάσεις στο κινηματογραφικό πανί αποτελούν φορείς ποικίλων μηνυμάτων, συμπεριλαμβανομένων των φιλοσοφικών. Ο Έλληνας σκηνοθέτης Γιώργος Λάνθιμος διανύει μια διεθνή κινηματογραφική πορεία, έχοντας καθιερώσει τη δική του χαρακτηριστική σκηνοθετική τεχνοτροπία. Μελετώντας τη φιλμογραφία του, έχουμε τη δυνατότητα να εντοπίσουμε μια πληθώρα στοιχείων σχετικών με την αναπαράσταση των ζωικών οργανισμών στο σινεμά, τα οποία, εφόσον προσεγγιστούν βάσει της φιλοσοφικής μεθοδολογίας και των εργαλείων αυτής, δύνανται να εμπλουτίσουν την υφιστάμενη βιβλιογραφία αναφορικά με το φιλοσοφικό πεδίο της Ηθικής για τα Ζώα.

Λέξεις – Κλειδιά: Ζωικές Αναπαραστάσεις, Σινεμά, Γιώργος Λάνθιμος, Ηθική για τα Ζώα, Greek Weird Wave.

ABSTRACT.

Philosophy and Cinema are two scopes prima facie very different but in many cases the researchers can detect numerous ways of interaction and communication between those two fields of interest. The visual representations that are presented on the cinematic screen can communicate various messages, philosophical included. Greek director Yorgos Lanthimos carries out an international artistic career and has imposed his unique cinematic style. In this essay I examine a part of his filmography trying to detect and analyze a series of elements that are connected to the representations of non human animals in cinema and are able –if examined in accordance with the philosophical methodology- to enrich the current corpus of works related to Animal Ethics.

Key Words: Representations of Non Human Animals, Cinema, Yorgos Lanthimos, Animal Ethics, Greek Weird Wave.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η 7^η Τέχνη απευθύνεται κατά κύριο λόγο στον αμφιβληστροειδή του θεατή, ήτοι διεγείρει πρωταρχικά την όρασή μας. Αν και ο ομιλών κινηματογράφος έκανε την παρθενική του εμφάνιση περί τα τέλη της δεκαετίας του '20 και εκτόπισε με ταχύτατους ρυθμούς τα βωβά φιλμ από το προσκήνιο, ουδείς δύναται να μην παραδεχθεί ότι όσα προβάλλονται στο κινηματογραφικό πανί είναι και εκείνα που μας συγκλονίζουν στη συγκεκριμένη μορφή τέχνης, θέτοντας σε δεύτερη μοίρα τις λέξεις και την ισχύ τους. Αν και σε πολυάριθμα φιλμ, με χαρακτηριστικό παράδειγμα να αποτελεί ο θρυλικός *Πολίτης Κέιν* (1941), όπου η λέξη *Rosebud* έχει εφάμιλλη –αν όχι μεγαλύτερη- απήχηση με οποιαδήποτε από τις εμβληματικές σκηνές της ταινίας, γεγονός παραμένει ότι ένα φιλμ στην ουσία του αποτελεί ένα συνεχές, αποτελούμενο από μια διαδοχή εικόνων. Ο Andre Bazin μάλιστα, όταν αναφέρεται στην κινηματογραφική αλληλουχία των εικόνων, κάνει λόγο περί «κινηματογραφικής γλώσσας». Ο Bazin είχε ενθέρμως ταχθεί υπέρ της εισαγωγής διαλόγων στα φιλμ, ως στοιχείο ενισχυτικό του ρεαλισμού τους. Το στοιχείο αυτό μαρτυρά ότι ήδη είχε διαμορφωθεί μια συνεκτική κινηματογραφική γλώσσα μέσω των εικόνων, τη λειτουργία της οποίας οι λέξεις έρχονται για να συνεπικουρήσουν.¹

Έχοντας τις παραδοχές αυτές κατά νου, πώς είναι δυνατό η Φιλοσοφία και ιδίως η Ηθική για τα Ζώα να αποτελέσει ένα ακαδημαϊκό αντικείμενο το οποίο έχει το δικαίωμα να ενσωματώσει τα κινηματογραφικά φιλμ στις μελέτες του; Εκ πρώτης όψεως ο κινηματογράφος και η φιλοσοφία δεν αποτελούν πεδία μεταξύ των οποίων εντοπίζεται κάποιου τύπου συγγένεια. Ωστόσο κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα η αντίληψη αυτή τέθηκε εν αμφιβόλω, αρχής γενομένης με το έργο του Gilles Deleuze. Ο Deleuze ήταν ο πρώτος ο οποίος έκανε λόγο περί αμφίδρομης σχέσης μεταξύ της φιλοσοφίας και της τέχνης. Η φιλοσοφία καταπιάνεται με τις έννοιες ενώ οι τέχνες θεμελιώνονται κατά κύριο λόγο στο συναίσθημα. Μέσω του σινεμά, οι φιλόσοφοι μπορούν να αποκτήσουν πρόσβαση στα μη φιλοσοφικά εκείνα στοιχεία τα οποία έχουμε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε για να στοχαστούμε φιλοσοφικά. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη οπτική, δεν μπορεί παρά να υφίσταται μια

¹ James A. W. Heffernan. "Looking at the Monster: 'Frankenstein' and Film." *Critical Inquiry* 24, no. 1 (1997): 133 – 134.

διαλεκτική σχέση μεταξύ της κινηματογραφικής κινούμενης εικόνας και του φιλοσοφικού κειμένου.²

Στην ανά χείρας εργασία, εργαζόμενη επί του ακαδημαϊκού πεδίου της Ηθικής για τα Ζώα, θα επιχειρήσω να διατρέξω τη φιλομογραφία του διεθνώς καταξιωμένου Έλληνα σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου, αναζητώντας στο πλαίσιο αυτής τις ζωικές αναπαραστάσεις και το φιλοσοφικό ενδιαφέρον που αυτές παρουσιάζουν. Βεβαίως, οι ζωικές αναπαραστάσεις δεν είναι ισόποσες στο σύνολο των φιλμ του δημιουργού, εφόσον οι περισσότερες εντοπίζονται στον *Αστακό* (2015). Γι' αυτό το λόγο δεν περιλαμβάνω στη μελέτη ολόκληρη τη φιλομογραφία του Λάνθιμου, αλλά μονάχα τα φιλμ εκείνα στα οποία εντόπισα στοιχεία που δύνανται να αποτελέσουν υλικό προς μελέτη για μια διπλωματική εργασία σχετική με την Ηθική για τα Ζώα. Κινούμενη βάση της εν λόγω οπτικής καταπιάνομαι με τα μεγάλου μήκους φιλμ *Κυνόδοντας* (2009), *Αστακός* (2015), *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* (2017) και *Η Ευνοούμενη* (2018). Εκ των μικρού μήκους φιλμ του δημιουργού, η εστίασή μου θα περιοριστεί μονάχα σε ένα, το πιο πρόσφατο του Λάνθιμου, τη *Βληγή* (2022). Οφείλω να επισημάνω ότι συνειδητά δεν προχωρώ σε ανάλυση της τελευταίας λανθιμικής ταινίας –την ώρα που γράφονται αυτές οι γραμμές– του *Poor Things* (2023), διότι αποτελεί μια νέα παραγωγή η οποία μάλιστα χαίρει εισπρακτικής και καλλιτεχνικής επιτυχίας σε διεθνές επίπεδο. Κατά τη δική μου προσωπική θεώρηση των πραγμάτων, ένα φιλμ δεν είναι δυνατό να αναλυθεί με φιλοσοφική επάρκεια εάν δεν έχει παρέλθει κάποιο χρονικό διάστημα μερικών ετών από την προβολή του στις κινηματογραφικές αίθουσες. Η μελέτη μου συνεγράφη κατά τον χειμώνα των ετών 2023 – 2024, όταν στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα μαίνονταν οι αντιπαραθέσεις αναφορικά με την καλλιτεχνική αξία του πλέον εμπορικού –μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή– φιλμ του Λάνθιμου.

Τα κεφάλαια από τα οποία απαρτίζεται η διπλωματική αυτή εργασία δεν έχουν διαμορφωθεί βάσει ενός συγκεκριμένου φιλμ, αλλά βάσει ενός θέματος προς διερεύνηση που εντοπίστηκε κατά τη θέαση των ταινιών.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύω το στοιχείο του μετανθρωπισμού το οποίο εντόπισα με ενάργεια στον *Αστακό*. Προβαίνω σε μια απόπειρα ορισμού του όρου και στη συνέχεια περιγράφω τον ιδιότυπο λανθιμικό μετανθρωπισμό με τον οποίο έρχεται σε

² Susana Viegas, *The Journal of Aesthetic Education* 50, no. 1 (2016): 112.

επαφή ο θεατής του *Αστακού*. Ισχυρίζομαι ότι πρόκειται για μια παραλλαγμένη εκδοχή του μετανθρωπισμού, η οποία εκκινεί αλλά δεν ταυτίζεται με τον μετανθρωπισμό που συναντάμε στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας, ο οποίος αφορά την ενίσχυση του ανθρώπινου είδους και όχι την αποπομπή από αυτό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με απασχολεί μία και μοναδική κινηματογραφική σεκάνς, η εναρκτήρια σκηνή στον *Αστακό*. Η σκηνή περιλαμβάνει τη βίαιη δολοφονία ενός μη ανθρώπινου ζώου και λειτουργεί συμβολικά, ως ένδειξη του παραλόγου στοιχείου το οποίο διέπει το φιλμ στο σύνολό του. Ωστόσο, σε αυτή εντοπίζονται και οκ ολίγα πολιτικά στοιχεία.

Το τρίτο κεφάλαιο λειτουργεί ως ένα είδος παρεμβολής στην εργασία, μη σχετικής με τον κινηματογράφο. Έκρινα ότι είναι σάφρον να το τοποθετήσω σε αυτό το σημείο της εργασίας, προκειμένου να αποσαφηνίσω τους όρους *πρόσωπο* και *πράγμα* οι οποίοι είναι κυρίαρχοι στο φιλοσοφικό γίγνεσθαι αναφορικά με την Ηθική για τα Ζώα. Στο κεφάλαιο πραγματοποιώ μια μικρή φιλοσοφική αναδρομή στην ιστορία των όρων, εκκινώντας από την επίδραση της Φιλοσοφίας της Θρησκείας, οι θεωρητικοί της οποίας ήταν και εκείνοι οι οποίοι εισήγαγαν την έννοια του προσώπου στη φιλοσοφική συζήτηση. Καταλήγω στο σήμερα, όπου οι βιολόγοι, οι ηθολόγοι αλλά και οι νευροεπιστήμονες τάσσονται κατά της διάκρισης ανθρώπινου και ζωικού, προτάσσοντας τις πολυάριθμες ομοιότητες που έχουν διαπιστωθεί από τους ερευνητές μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων. Τούτα τα επιστημονικά ευρήματα διαθέτουν ως απόληξη και διάφορες φιλοσοφικές φωνές με τη ριζοσπαστικότερη να είναι εκείνη του θεωρητικού Gary Francione, ο οποίος μας καλεί σε μια ολοκληρωτική παύση της πάσης φύσεως εκμετάλλευσης του συνόλου των μη ανθρώπινων ζώων, εφόσον οφείλουμε να τα νοούμε και κατ' επέκταση να τα αντιμετωπίζουμε εξ ολοκλήρου ως πρόσωπα.

Το τέταρτο κεφάλαιο καταπιάνεται με τον *Κυνόδοντα*, όπου είναι δεσπόζον το ερώτημα αναφορικά με το οντολογικό status των παιδιών της πρωταγωνιστικής οικογένειας. Τα όρια μεταξύ του ζωικού και του ανθρώπινου είναι θολά στο φιλμ, καθώς τα παιδιά αντιμετωπίζονται ως εκπρόσωποι μιας ζωικής κατηγορίας, αυτής των σκύλων, η οποία νοείται από τους δυνάστες τους ως σαφώς υποδεέστερη από την ανθρώπινη. Βάσει αυτής της παρατήρησης αναφέρομαι στο κεφάλαιο στην περίφημη *ανθρωπολογική ή ανθρωπογενετική μηχανή*, η οποία διαδραματίζει έναν σημαντικό

ρόλο στη σκέψη του Ιταλού φιλοσόφου Giorgio Agamben. Η εγκατάλειψη της ανθρωπολογικής μηχανής είναι ζωτικής σημασίας για τον στοχαστή. Επιπρόσθετα, κάνω λόγο και για τη στάση του πατέρα αναφορικά με τα μη ανθρώπινα ζώα –στα οποία συγκαταλέγει και τα παιδιά του-, σύμφωνα με τη σκέψη του Oscar Horta, η οποία την κατατάσσει στην κατηγορία των χαρακτηριστικών παραδειγμάτων της επονομαζόμενης *μισοθηρίας*.

Στο πέμπτο κεφάλαιο με απασχολεί ο *Αστακός* και οι συγκεκριμένες πολιτικές και κοινωνικές επισημάνσεις τις οποίες φέρουν τα μη ανθρώπινα ζώα στο πλαίσιο αυτού. Στην ανάλυση κάνω σαφώς λόγο περί πολιτισμικής οικειοποίησης, εφόσον τα μη ανθρώπινα ζώα χρησιμοποιούνται ώστε ο δημιουργός να καυτηριάσει ανθρώπινα – πολιτικά αλλά και ιδιωτικά- ζητήματα. Εντοπίζω στο συγκεκριμένο φιλμ ορισμένα στοιχεία της σκέψης του οικολογικού φιλοσόφου Paul Shepard, καθώς και του ιστορικού Richard Bulliet, οι οποίοι μας καλούν προς μια επιστροφή σε ένα προγενέστερο στάδιο, προ της εξημέρωσης των ζώων, όπου άνθρωποι και ζώα βρίσκονταν σε μια κατάσταση διαρκούς εγγύτητας. Βεβαίως, ο δημιουργός δεν λαμβάνει κάποια σαφή ηθική θέση αναφορικά με τα μη ανθρώπινα ζώα, ωστόσο η απεικόνισή τους στο εν λόγω φιλμ δύναται να χαρακτηριστεί ως καινοτόμα εφόσον τα τοποθετεί πλησίον του ανθρώπου ως κατοίκους του ίδιου πλανήτη.

Το έκτο κεφάλαιο αποτελεί μια διερεύνηση του status των ζώων ως κατοικίδιων και εξετάζει εάν και κατά πόσο ένα κατοικίδιο ζώο είναι δυνατό να θεωρηθεί πρόσωπο, ισότιμο με ένα ανθρώπινο ον. Συνεπικουρούμενη από τη σκέψη του John Berger και του Peter Singer διερευνώ το ερώτημα αναλύοντας τη θερμή σχέση της βασίλισσας Anne με τα κουνέλια της στην *Ευνοούμενη*. Επιπλέον, ορμώμενη από το γεγονός ότι στο φιλμ αναπαριστώνται με ευκρίνεια κινηματογραφικές ηρωίδες δυναμικές και πολυδιάστατες ενώ οι ανδρικοί χαρακτήρες είναι απλώς σχηματικοί, εντοπίζω στην *Ευνοούμενη* ορισμένα –σπερματικά- οικοφεμινιστικά στοιχεία εφόσον τόσο οι γυναίκες, όσο και τα μη ανθρώπινα ζώα υφίστανται ποικίλες αδικίες και καταπιέσεις. Για το σκοπό αυτό, κάνω χρήση της σκέψης της οικοφεμινίστριας Marti Kheel.

Το έβδομο κεφάλαιο συνιστά μια επιστροφή στην ελληνική αρχαιότητα και ιδίως στην αρχαϊκή εποχή κατά την οποία εκτυλίσσονται τα ομηρικά έπη. Σε αυτό εξετάζω την αντίληψη των Ελλήνων της εν λόγω περιόδου αναφορικά με τα μη ανθρώπινα ζώα, η οποία και διακρίνεται από εκείνη που ήταν επικρατούσα κατά την κλασική

εποχή. Η ανάλυση στηρίζεται στο γεγονός ότι τόσο στον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού*, όσο και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* όπου βασίζεται, διερευνάται η προβληματική της θυσίας. Στην ευριπίδεια τραγωδία το ζώο κρίνεται ως φέρον κάποιο status που ομοιάζει σε μεγάλο βαθμό με το ανθρώπινο, εφόσον θεωρείται ότι έχει τη δυνατότητα να θυσιαστεί στη θέση της Ιφιγένειας, ενός ανθρώπινου όντος, εξοφλώντας ένα κοσμικό χρέος.

Στο όγδοο και καταληκτικό κεφάλαιο, με αφορμή τη μικρού μήκους *Βληχή* (2022), όπου ο Λάνθιμος δεν παρουσιάζει απλώς το ζωικό ως ταυτόσημο με το ανθρώπινο, αλλά και ως αναμειγμένο με εκείνο, χρησιμοποιώ ως αφετηρία τη σκέψη του Friedrich Nietzsche ο οποίος αντιλήφθηκε την αρχαία τραγωδία –αλλά και τη φιλοσοφική σκέψη εν γένει– ως ένα είδος αέναης ροής, όπου αναπαριστώνται με ακρίβεια όλες ανεξαιρέτως οι πτυχές του βίου. Ταυτοχρόνως ο Nietzsche θεώρησε ως ανθρωπισμό οτιδήποτε δεν διακρίνεται από τη Φύση. Ωστόσο, στη συνέχεια αναλύω αδρομερώς την κυρίαρχη στη δυτική σκέψη Καντιανή Ηθική, η οποία εξοβέλισε οτιδήποτε ζωικό εντός μας και δεν αποδέχεται τη φιλοσοφική επάρκεια των εμπειρικών, εξωτερικών ηθικών κινήτρων με αποτέλεσμα η σκέψη του Nietzsche να φαντάζει πρωτοποριακή στις μέρες μας, αν και διατυπωμένη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Επισημαίνω την ανάγκη μιας φιλοσοφίας διαφορετικού τύπου, απομακρυσμένης από τον καντιανό δυισμό ανθρώπινου και ζωικού αλλά και ψυχής και σώματος, μια ανάγκη την οποία έχουν ήδη διαγνώσει φιλόσοφοι όπως ο Jacques Derrida και ο Gilles Deleuze. Στη *Βληχή* αναπαριστάται ο ανθρωπισμός ακριβώς όπως τον ορίζει ο Nietzsche.

Ολοκληρώνοντας τούτη την εισαγωγή, δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γεώργιο Αραμπατζή, διότι ήταν δεκτικός αναφορικά με την επιλογή του θέματος που διερεύνησα, σε μια εποχή κατά την οποία το πεδίο της Ηθικής για τα Ζώα βρίσκεται, τουλάχιστον στην Ελλάδα, σε νεότευκτο στάδιο. Σε προσωπικό επίπεδο, ευχαριστώ τη μητέρα μου, Έλενα, για την ηθική –αλλά και υλική– στήριξη που μου προσέφερε σε όλους τους κύκλους σπουδών μου, του παρόντος συμπεριλαμβανομένου.

-Χαριλάου, Θεσσαλονίκη, Χειμώνας 2024.

1. Ο Μετανθρωπισμός του Λάνθιμου.

Σε φιλοσοφικό επίπεδο, η έννοια του μετανθρωπισμού (posthumanism) έχει ανατρέψει την παλαιότερη συγκεκριμένη, συνεκτική και άκαμπτη αντίληψη περί του τι είναι αυτό που συνιστά ό,τι ορίζουμε ως ανθρώπινο. Πλέον στην εποχή του μετα-ανθρώπινου είμαστε σε θέση να κατανοούμε πως τα ανθρώπινα όντα βρίσκονται σε στενό και αναπόφευκτο εναγκαλισμό με τα όντα εκείνα που λογίζονται ως μη ανθρώπινα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα που επικυρώνουν την παραδοχή αυτή αποτελούν οι άνθρωποι εκείνοι οι οποίοι έχουν δεχθεί μοσχεύματα προερχόμενα από έτερα φυσικά είδη (λχ από χοίρους), καθώς και όσοι ζουν διαθέτοντας τεχνητά προσθετικά μέλη –ήτοι έχουν στην κυριολεξία ενσωματώσει ορισμένα προϊόντα της τεχνολογίας. Ο μετανθρωπισμός θέτει επί τάπητος δύο αναρωτήσεις αναφορικά τόσο με τη μορφή, όσο και με το περιεχόμενο του ανθρώπινου: η πρώτη προβληματίζεται σχετικά με το ποιο είναι εκείνο το σημείο το οποίο δύναται να λειτουργήσει ως όριο μεταξύ του ανθρώπινου και του μη ανθρώπινου, ενώ η δεύτερη κατά κάποιο τρόπο αμφισβητεί την οντολογική αντίληψη εκείνη η οποία δηλώνει ότι προκειμένου ένα ον να υπαχθεί στην κατηγορία του ανθρώπινου είναι αναγκαίο να διαθέτει μια κοινή ουσία με τα υπόλοιπα μέλη της ανθρώπινης κατηγορίας. Μάλιστα, ό,τι αντιλαμβανόμαστε ως ανθρώπινο στη μετα-ανθρώπινη εποχή μεταβάλλεται διαρκώς, καθώς αλληλεπιδρά και συνδέεται με όσα το περιβάλλουν. Έτσι, δεν μπορεί να προκύψει μια σαφής και συγκεκριμένη μορφή ή ουσία η οποία να δύναται να οριστεί ως αμιγώς ανθρώπινη. Η επίδραση του μετανθρωπισμού στη Φιλοσοφία αλλά και στις Κοινωνικές Επιστήμες συνίσταται στην κατάρριψη του ευρέως διαδεδομένου ανθρωποκεντρισμού, δηλαδή στη θεώρηση του ανθρώπινου είδους ως αξιολογικά ανώτερου από τα υπόλοιπα φυσικά είδη. Για τον μετανθρωπισμό, ο κόσμος κατοικείται κατά κύριο λόγο από μη ανθρώπινα όντα, επομένως το ανθρώπινο είδος δεν αποτελεί κανενός είδους θαυμαστή εξαίρεση μεταξύ των ειδών. Η εν λόγω θεώρηση, απαντά – κάπως παραλλαγμένη- στον λανθιμικό *Αστακό*.³

Ο *Αστακός* συνιστά μια δυστοπική αφήγηση και λαμβάνει χώρα εντός μιας απροσδιόριστης, χρονικά μη ορισμένης –κατά πάσα πιθανότητα μελλοντικής- κοινωνίας με συγκεκριμένη οργάνωση και διόλου ευέλικτους, καταπιεστικούς

³Bo Allesøe Christensen. WHY DO WE CARE ABOUT POST-HUMANISM? A CRITICAL NOTE. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 96 no. 1 (2014): 23.

κανόνες. Αποτελεί ένα σχόλιο για τον έρωτα, τις συναισθηματικές σχέσεις αλλά και για την έλλειψη –ή την επιφανειακή, μη ειλικρινή σύναψη αυτών- στον σύγχρονο κόσμο. Η αφήγηση στον *Αστακό* πραγματοποιείται σύμφωνα με την τεχνική του *voiceover*, ενώ, η λανθιμική μανιέρα της ψυχρής, σχεδόν κλινικής περιρρέουσας ατμόσφαιρας, είναι δεσπόζουσα και σε αυτό το φιλμ.⁴

Η πλοκή του φιλμ διαθέτει σε έντονο βαθμό το κωμικό, αλλά και το σατιρικό στοιχείο: Στο όχι και τόσο μακρινό μέλλον, οι πολίτες εκείνοι που δεν διαθέτουν ερωτικό σύντροφο δεν έχουν άλλη επιλογή εκτός από τη σύλληψη και εν συνεχεία τη μεταφορά τους στο «Ξενοδοχείο». Οι κανόνες του καθεστώτος είναι σκληροί και διατυπωμένοι με σαφήνεια: Σε περίπτωση που δεν καταφέρουν να συνάψουν ερωτικό δεσμό εντός 45 ημερών, θα μεταμορφωθούν σε ένα ζώο της επιλογής τους και θα αποκλειστούν από την κοινωνία, δηλαδή θα αφεθούν ελεύθεροι στη φύση. Ο πρωταγωνιστής του φιλμ, τον οποίο υποδύεται ο Colin Farrell, είναι ένας άνδρας μέσης ηλικίας που καταφθάνει στο ξενοδοχείο συνοδευόμενος από τον σκύλο του. Υποφέροντας από αισθήματα εγκλωβισμού εντός του ψυχρού και αποστειρωμένου, δίχως υπερβολή εφιαλτικού, ξενοδοχείου, ο χαρακτήρας του Farrell λαμβάνει την απόφαση της απόδρασης από το ασφυκτικό ξενοδοχειακό πλαίσιο, καθώς οι προσπάθειες του να σχετιστεί συναισθηματικά με κάποια από τις γυναίκες που βρίσκονται σε όμοια κατάσταση με εκείνον, δεν έχει έλθει εις πέρας με επιτυχία.⁵

Έτσι, στην προσπάθειά του να μην απωλέσει την ανθρώπινή του υπόσταση πραγματοποιεί μια απόδραση στο Δάσος, όπου μια μικρή ομάδα «ανταρτών» έχει δημιουργήσει τη δική της κοινωνία. Εντός του πλαισίου της ο έρωτας, η συντροφικότητα και το σεξ δεν είναι επιτρεπτά. Αυτή η επαναστατική κοινωνία πλάστηκε ως αντίδραση στο καθεστώς της επίσημης κρατικής οντότητας και στην εξιδανίκευση της συντροφικότητας και του σχετίζεσθαι που εκείνη προτάσσει. Ωστόσο, στην πράξη αποδεικνύεται πως δεν αποτελεί παρά μια αντεστραμμένη εκδοχή των άκαμπτων, σκληρών και ολοκληρωτικών αρχών της εξουσιαστικής κοινωνίας από την οποία αρχικώς επεδίωκε να διαφοροποιηθεί. Στη συμβατική πολιτική κοινωνία το *taboo* συνίστατο στη ζωή δίχως ερωτικό σύντροφο. Στη δεύτερη αντάρτικη κοινωνία η κατά μόνας, δίχως ταίρι διαβίωση δεν αποτελεί επιλογή, αλλά

⁴ Talu, Yonca, *Film Comment* 52, no. 2 (2016): 69.

⁵ Karin Badt, *Film Criticism* 39, no. 3 (2015): 74.

υποχρεωτικό όρο ώστε να ενταχθεί κανείς σε αυτή. Ο χαρακτήρας του Farrell ερωτεύεται μια γυναίκα – μέλος της ομάδας των ανταρτών και, το ειδύλλιο τους, εφόσον γίνεται αντιληπτό από την αυταρχική ηγέτιδα της ομάδας, τους καθιστά αυτομάτως μη αποδεκτούς εντός των κόλπων της συγκεκριμένης κοινότητας. Η σεκάνς στο φινάλε του φιλμ προκαλεί στον θεατή την αίσθηση του μετέωρου, καθώς δεν παρέχει ικανοποιητικές απαντήσεις αναφορικά με την κατάληξη του ζεύγους. Το τέλος του *Αστακού* είναι ανοικτό προς κάθε ερμηνεία. Ωστόσο, οι περισσότεροι κριτικοί είναι σύμφωνοι σχετικά με το γεγονός ότι ο Γιώργος Λάνθιμος και ο Ευθύμης Φιλίππου –ο σεναριογράφος της ταινίας- επιδιώκουν να μεταδώσουν στον θεατή την πεποίθησή τους ότι, οποιαδήποτε ανθρώπινη κοινωνία, ακριβώς επειδή είναι ανθρώπινη, δεν είναι δυνατό να είναι κάτι έτερο από δεσποτική και ολοκληρωτική.⁶

Άλλωστε, η επιστημονική φαντασία ως είδος, ανέκαθεν προβληματιζόταν σχετικά με τον κίνδυνο του ολοκληρωτισμού, κάνοντας την εμφάνισή της κατά τη δεκαετία του '40, όταν ήταν ακόμη νωπή η μνήμη του φασισμού και του ναζισμού στην Ευρώπη. Ωστόσο οι συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας, κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, με τη λειτουργία του DNA στην ανθρώπινη εξέλιξη να μην έχει ακόμη ανακαλυφθεί, χρησιμοποίησαν, προκειμένου να κάνουν λόγο για τις γενετικές αλλαγές, έναν όρο ο οποίος έχει ταυτιστεί στη συλλογική συνείδηση με τη ναζιστική ιδεολογία και δεν είναι άλλος από την ευγονική. Μάλιστα κατά τη διάρκεια του ναζιστικού απογείου τη δεκαετία του '30, είχαν ενταθεί στις ΗΠΑ οι προβληματισμοί αναφορικά με την επιλεκτική αναπαραγωγή (*selective breeding*), καθώς και με τη στείρωση ή και εξολόθρευση όσων κρίνονταν ως μη κατάλληλοι για υπαγωγή στο ανθρώπινο είδος. Σε κάθε περίπτωση, η επιστημονική φαντασία από την αυγή της έως και τις μέρες μας νοεί τη μεταμόρφωση –και άρα την έξοδο από το ανθρώπινο- ως ένα στοιχείο θετικό και αναμένει τη μέρα εκείνη που το ανθρώπινο είδος θα ενισχυθεί –κατά κύριο λόγο με τη συνδρομή της τεχνολογίας.⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, ο *Αστακός*, αν και ενσωματώνει το στοιχείο της μεταμόρφωσης και της μετάβασης σε φυσικά είδη έτερα του ανθρώπινου και βεβαίως καυτηριάζει τις ανθρώπινες κοινωνίες ως ολοκληρωτικές, μια κατηγοριοποίησή του υπό την ομπρέλα του είδους της

⁶ Karin Badt, *Film Criticism* 39, no. 3 (2015): 74.

⁷ Jay Clayton. *The Ridicule of Time: Science Fiction, Bioethics, and the Posthuman*. *American Literary History*, 25, no. 2 (2013): 319 & 327.

επιστημονικής φαντασίας δεν θα ήταν ορθή, εφόσον η μετάβαση από το ανθρώπινο είδος σε οτιδήποτε μη ανθρώπινο, δεν σηματοδοτεί μια τάση ενίσχυσης του ανθρώπου, αλλά μια βούληση απόδρασης από ένα είδος στο οποίο οι μεταμορφωμένοι άνθρωποι κρίνεται ότι δεν δικαιούνται πλέον να υπάγονται. Διακατεχόμενος από τον χαρακτηριστικό πεσιμισμό του, ο Λάνθιμος αποδέχεται το μη ανθρώπινο ως ένα εκ των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του κόσμου που μας περιβάλλει και, μάλιστα, δεν αποτελεί υπερβολή ο ισχυρισμός ότι η μεταμόρφωση σε μη ανθρώπινο ζώο συνιστά και μια ανακουφιστική έξοδο από την ανθρώπινη κοινωνία η οποία παρουσιάζεται στην ταινία ως σκληρή, τυποποιημένη, εξουσιαστική και ανάλγητη.⁸

Πιο ειδικά, στον *Αστακό* ο τρόπος με τον οποίο ο Λάνθιμος κάνει την επιλογή να μεταχειριστεί την απεικόνιση των ζώων είναι ιδιαίτερος εναργής: δεν πρόκειται για μια ταινία η οποία τοποθετεί στο επίκεντρο του προβληματισμού της τα ζώα ως ζώα, αλλά, η παρουσία τους λειτουργεί ως εργαλείο προς εξυπηρέτηση μιας συγκεκριμένης ανθρωποκεντρικής αφήγησης. Αυτή προστάζει ότι η μεταμόρφωση σε ζώο αποτελεί την ύψιστη μορφή τιμωρίας για όσους δεν συμμορφώνονται στις επιταγές της κοινωνίας. Για παράδειγμα η αφήγηση δεν παραλείπει διαρκώς να μας υπενθυμίζει ότι ο σκύλος του πρωταγωνιστή είναι στην πραγματικότητα ο αδερφός του που υπέστη την τιμωρία της μεταμόρφωσης. Έχοντας τούτο κατά νου, ο σκύλος – πρέπει να- νοείται και αντιμετωπίζεται ως ον το οποίο φέρει ανθρώπινο και όχι ζωικό status. Έτσι, στον *Αστακό* σίγουρα δεν είναι δυνατό να αποφευχθεί ο ανθρωπομορφισμός των ζώων, καθώς ο θεατής ποτέ δεν αφήνεται να λησμονήσει ότι τα παρόντα ζώα ήταν κάποτε άνθρωποι.⁹

Στην ουσία, το φιλμ προτείνει μια ιδιαίτερος ενοχλητική θεώρηση του μετανθρωπισμού, κατά την οποία, το μετανθρώπινο είναι εκείνο στο οποίο θα υποχρεωθούν να εισέλθουν όσοι απαρνηθούν το δικαίωμα τους να συγκαταλέγονται στην ανθρωπότητα. Η απώλεια του ανθρώπινου status, στον κόσμο του Λάνθιμου, επέρχεται όταν αδυνατούμε –ή δεν επιθυμούμε- να συμμορφωθούμε με τις επιταγές του Νόμου. Ο πρωταγωνιστής, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, συμβιώνει με τον μεταμορφωμένο σε σκύλο αδερφό του. Ο σκύλος αντιμετωπίζεται ως ανθρώπινο

⁸ Rosalind Galt, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1–2 (2017): 21 – 22.

⁹ Rosalind Galt, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1–2 (2017): 8.

άτομο, αν και βιολογικώς έχει μετατραπεί σε μη ανθρώπινο ζώο. Για τον θεατή είναι κατά κύριο λόγο ο αδερφός του πρωταγωνιστή, εφόσον το φιλμ θέτει τη ζωική του υπόσταση σε δεύτερη μοίρα. Με τον τρόπο τούτο, υπονοείται ότι η υποκειμενικότητα των ατόμων δεν αποτελεί προνόμιο μονάχα του ανθρώπινου είδους, αλλά απαντά και στα υπόλοιπα φυσικά είδη. Ήτοι, ο σκύλος διατηρεί την υποκειμενικότητα που διαθέτε ως άνθρωπος και οι μεταμορφωμένοι άνθρωποι δεν αποτελούν ζώα κατ'επίφαση, ούτε διαθέτουν διαφορετικό status – αξιολογικά ανώτερο ή κατώτερο- από το ζωικό. Ωστόσο, στον πυρήνα του το φιλμ δεν είναι αισιόδοξο σχετικά με την ανθρώπινη κατάσταση: η μεταμόρφωση είναι μια διέξοδος –ή αποπομπή- από αυτή, όμως ο πρωταγωνιστής την αρνείται και εκείνη. Μαθαίνουμε ότι ο βασικός χαρακτήρας επιθυμεί να μεταμορφωθεί σε αστακό, αν δεν επιτύχουν οι προσπάθειές του για σύναψη ερωτικής σχέσης. Η επιλογή του συγκεκριμένου ζώου δεν είναι τυχαία, αλλά βασίζεται στην πίστη του κινηματογραφικού χαρακτήρα ότι το καρκινοειδές τούτο δεν διαθέτει συνείδηση του εαυτού του. Με τον τρόπο αυτό γίνεται κατανοητό ότι εφόσον ο πρωταγωνιστής προτείνει τη μεταμόρφωσή του σε αστακό, στην ουσία προετοιμάζεται για την έξοδό του από την υφιστάμενη πολιτική και κοινωνική οργάνωση. Η τοποθέτηση της ταινίας είναι συγκεκριμένη και πεσιμιστική: η μοναδική διαφυγή από ένα πλέγμα εξουσιαστικών σχέσεων εντός της ανθρώπινης κοινωνίας δεν είναι δυνατό να είναι η αναδιάρθρωση ή η ανατροπή του συστήματος, αλλά η μεταμόρφωση σε καρκινοειδές δίχως συνείδηση του εαυτού του. Όταν ο άνθρωπος αρνείται να υποταχθεί στην ολοκληρωτική εξουσία, επιβάλλεται να στερηθεί τη δικαιωματική του θέση στους κόλπους της ανθρωπότητας.¹⁰

Τούτη η εξαιρετικά πεσιμιστική θεώρηση των ανθρώπινων κοινωνιών, αποτελεί πολύ πιθανόν και την αιτία των ουκ ολίγων αρνητικών κριτικών που έλαβε το φιλμ όταν προβλήθηκε στο Φεστιβάλ των Καννών το 2015. Χαρακτηριστική είναι η στάση της Joan Dupont του *Film Quarterly* η οποία έγραψε ότι το δεύτερο μέρος του φιλμ της προκάλεσε υπνηλία και μηδενικό προβληματισμό.¹¹

¹⁰ Rosalind Galt, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1–2 (2017): 21 – 22.

¹¹ Joan Dupont, *Film Quarterly* 69, no. 1 (2015): 76.

2. Το Ζωικό Στοιχείο ως σύμβολο του Παραλόγου: Η Εναρκτήρια Σεκάνς στον *Αστακό*.

Στη διθυραμβική του κριτική (4, 5 Αστέρια) για τον *Αστακό*, ο Έλληνας κριτικός κινηματογράφου Γιώργος Κρασσακόπουλος προχωρά σε μια ιδιαίτερη μνεία για την εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, κατά την οποία η κάμερα εστιάζει στο προφίλ μιας γυναίκας που οδηγεί το αυτοκίνητό της σε έναν επαρχιακό δρόμο, ενώ εκτός του μαίνεται κακοκαιρία με τη βροχή να κτυπά με ένταση το όχημα. Στην πορεία της σκηνής, όταν βρίσκεται εγγύς σε ένα χωράφι, σταματά να οδηγεί και βγαίνει από το αυτοκίνητο. Η κάμερα δεν την ακολουθεί και εν αντιθέσει παραμένει στο εσωτερικό του οχήματος. Μέσω του παρμπρίζ την καταγράφει να πλησιάζει δύο γαιδάρους που βρίσκονται στην έκταση, να εμφανίζει ένα πιστόλι, να πυροβολεί και να δολοφονεί το ένα από τα ζώα.¹² Ωστόσο, αν και η σκηνή διέπεται από υψηλό βαθμό βιαιότητας και σκληρότητας, δεν είναι ορατή στην ολότητά της, αλλά κατά κύριο λόγο υπονοείται. Όπως επισημαίνει ο Jonathan Murray στην κριτική του για το φιλμ, στον *Αστακό* οι σκηνές εκείνες οι οποίες περιέχουν εντός τους τον μέγιστο βαθμό βίας δεν εκτυλίσσονται ενώπιον του θεατή, αλλά υπονοούνται. Με τον τρόπο αυτό, όπως ο θεατής δεν θεάται πλήρως τον πυροβολισμό ενός αθώου γαιδάρου, με τον ίδιο τρόπο, στη συνέχεια της ταινίας, δεν έρχεται σε επαφή, μέσω της όρασης, με άλλες άβολες σκηνές, όπως είναι η βίαιη μεταμόρφωση μιας γυναίκας σε ζώο, αλλά και η τύφλωση μιας ερωτευμένης γυναίκας, ως ένα είδος τιμωρίας για την απαγορευμένη –εντός των κόλπων της συγκεκριμένης επαναστατικής κοινωνίας- σύναψη ερωτικής σχέσης. Ο Λάνθιμος, απολύτως συνειδητά, επιλέγει να μας παρουσιάσει τη βία ελαφρώς συγκαλυμμένα, μέσω ενός σχετικώς θολού παρμπρίζ: δεν μπορούμε να έρθουμε σε επαφή με αυτό που μας ενοχλεί, είμαστε υποχρεωμένοι όμως να το φανταστούμε, διότι γνωρίζουμε ότι συμβαίνει. Το στοιχείο της ενόχλησης συνίσταται στο ότι αν είχαμε τη δυνατότητα να έλθουμε εγγύτερα και να έχουμε πλήρη οπτική διαύγεια των τεκταινομένων, το θέαμα θα ήταν εξαιρετικά δυσάρεστο.¹³ Ο Κρασσακόπουλος επισημαίνει ότι η συγκεκριμένη σκηνή της έναρξης, είναι χαρακτηριστική στους κόλπους του σύμπαντος των Λάνθιμου – Φιλίππου και προδίδει το μήκος κύματος στο οποίο θα κυμανθεί και το υπόλοιπο φιλμ. Σύμφωνα με τον κριτικό, η σεκάνς

¹² Γιώργος Κρασσακόπουλος, «Ο Αστακός», 19 Νοεμβρίου 2014, <https://flix.gr/cinema/the-lobster-review.html>.

¹³ Jonathan Murray, *Cinéaste* 41, no. 4 (2016): 44.

προκαλεί μια πληθώρα συναισθημάτων: το στοιχείο του σοκ και της έκπληξης είναι το κυρίαρχο, ενώ, ταυτοχρόνως, υποβόσκει και μια αλλόκοτη κωμική διάσταση στη δολοφονική αυτή πράξη. Έτσι, υπό τη συγκεκριμένη οπτική, η δολοφονία του ζώου αποτελεί μια έκφανση μιας ευρύτερης σκηνοθετικής βούλησης να εξερευνήσει το παράλογο που ελλοχεύει πίσω από τις καθημερινές, εκ πρώτης όψεως τετριμμένες, εικόνες και πράξεις. Ο Κρασσακόπουλος θεωρεί ότι ο Λάνθιμος αντιλαμβάνεται το ζωικό και το ανθρώπινο ως εάν αυτά να βρίσκονται σε μια σχέση ταυτοτική, δίχως να προσδίδει κάποιου τύπου αξιολογική ανωτερότητα στο ένα ή το άλλο. Σύμφωνα με τον κριτικό, η ίδια η ανθρώπινη κοινωνία αποτελεί έναν «αλλόκοτο ζωολογικό κήπο». Ακόμη, σημαντικό είναι στη συγκεκριμένη οπτική το στοιχείο της ανάκλασης, όπου το ζωικό λειτουργεί ως καθρέφτης του ανθρώπινου, τονίζοντας τόσο τις φωτεινές όσο και τις σκοτεινές πλευρές αυτού.¹⁴

Ορισμένοι μελετητές, όπως η Nicole Shukin, εντοπίζουν στην εναρκτήρια σεκάνς ορισμένα στοιχεία πολιτικής υφής. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, τα μη ανθρώπινα ζώα συνιστούν τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο για να λάβει σάρκα και οστά ένα συγκεκριμένο πολιτικό αφήγημα, το οποίο δεν είναι άλλο από τον μετά – αποικιοκρατικό εθνικισμό. Τα ζώα δίνουν υλική υπόσταση στο αφήγημα και η δολοφονία τους έρχεται για να το καταρρίψει –ή, ορθότερα, για να εισχωρήσει υπό της επιφάνειάς του. Το ειδυλλιακό, γραφικό και τουριστικό τοπίο της Ιρλανδικής υπαίθρου βάφεται στο αίμα με τον απροσδόκητο πυροβολισμό. Ο θεατής, μετέωρος, μένει να αναρωτιέται αν βρίσκεται στην παραμυθένια όμορφη Ιρλανδία ή σε κάποιον κόσμο αλλότριο, με κανόνες βίαιους, παράξενους και σίγουρα διαφορετικούς.¹⁵

¹⁴ Γιώργος Κρασσακόπουλος, «Ο Αστακός», 19 Νοεμβρίου 2014, <https://flix.gr/cinema/the-lobster-review.html>.

¹⁵ Rosalind Galt, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1–2 (2017): 20.

3. Ζώα: Πράγματα ή Πρόσωπα; Μια Σύντομη Θεωρητική Επισκόπηση.

Η Έννοια του Προσώπου αποτελεί μια σημαντική φιλοσοφική έννοια, με την επίδρασή της να εκτείνεται από τη Φιλοσοφία της Θρησκείας έως την Πολιτική Φιλοσοφία. Εισήχθη στη θεωρητική συζήτηση από τον Χριστιανισμό, ενώ ενδεικτική της αξίας της είναι η ακόλουθη φράση του πατέρα Γεωργίου Φλωρόφσκυ: «η έννοια του Προσώπου καθ' εαυτήν υπήρξε πιθανώς η μεγαλύτερη χριστιανική συμβολή στη φιλοσοφία».¹⁶

Ωστόσο, η αλήθεια είναι πως η χριστιανική φιλοσοφία αναγνώρισε ως πρόσωπα αποκλειστικά και μόνο τα ανθρώπινα όντα και, την ίδια στιγμή, τοποθέτησε όλα τα ζωικά είδη σε αξιολογικές θέσεις σαφώς υποδεέστερες από εκείνη που επιφύλαξε για τον άνθρωπο. Στην Μεσαιωνική-Χριστιανική θεολογία ο άνθρωπος είναι μεν φορέας του προπατορικού αμαρτήματος, ωστόσο ταυτοχρόνως διαθέτει εντός του μια δυναμική την οποία ενθαρρύνεται να πραγματώσει, εφόσον είναι πλασμένος κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Θεού. Ο άνθρωπος, εάν υποβληθεί σε πειθαρχία και πραγματώσει αυτήν τη δυναμική, θα καταλήξει στην πολυπόθητη λύτρωση. Βεβαίως, η συγκεκριμένη προτροπή συνεπάγεται και μια συγκεκριμένη φιλοσοφική αντίληψη αναφορικά με τη θέση του ανθρώπου η οποία είναι η ακόλουθη: Ο άνθρωπος, ως ομοίωμα του Θεού, είναι οντολογικά ανώτερος από τα υπόλοιπα πλάσματα της Φύσης.¹⁷ Κατά κάποιον τρόπο, υπάρχει μια ιεράρχηση των όντων, όπου στην κορυφή τοποθετείται ο Θεός, στην μέση ο άνθρωπος και στην βάση τα υπόλοιπα φυσικά είδη. Με τον τρόπο αυτό ο άνθρωπος αποκόπτεται από το φυσικό περιβάλλον εντός του οποίου διαβιεί, τοποθετείται σε θέση ισχύος έναντι αυτού, και νομιμοποιείται να το εκμεταλλεύεται ώστε να πραγματοποιήσει τους δικούς του σκοπούς.

Ωστόσο, τον 19^ο αιώνα, με την έκδοση της *Προέλευσης των Ειδών* (1859), η εν λόγω πεποίθηση τέθηκε εν αμφιβόλω. Σύμφωνα με τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης ο άνθρωπος παύει πλέον να είναι ο νομιμοποιημένος κυρίαρχος της Φύσης. Στις μέρες μας μάλιστα γνωρίζουμε, μέσω της επιστημονικής έρευνας, ότι το ανθρώπινο DNA διαφέρει ελάχιστα από αυτό των ζώων, ιδίως των πρωτευόντων. Πλέον το ανθρώπινο είδος νοείται ως τμήμα του φυσικού περιβάλλοντος και είναι κοινώς

¹⁶ Πατήρ Γεώργιος Φλωρόφσκυ., *Θέματα Ορθοδόξου Θεολογίας*. (Αθήνα: Άρτος Ζωής, 1989): 154.

¹⁷ Παναγιώτης Κονδύλης, *Περί Αξιοπρέπειας* στο: *Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland Geschichtliche Grundbegriffe*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. (Αθήνα: Ίνδικτος, 2000): 25.

αποδεκτό το γεγονός πως το σύνολο των χαρακτηριστικών μας (εσωτερικών και εξωτερικών) έχουν ευνοηθεί από τη φυσική επιλογή. Ήτοι γνωρίζουμε πως οι νοητικές διεργασίες του εγκεφάλου μας είναι προϊόντα της εξέλιξης, όπως ακριβώς και τα εξωτερικά μας χαρακτηριστικά λ.χ τα νύχια των χεριών μας. Μάλιστα, σε κοινωνίες μη ανθρώπινων ζώων έχει παρατηρηθεί ότι η φιλική συμπεριφορά είναι μια στρατηγική¹⁸ που βοηθά στην *επιβίωση*. Η ίδια δήλωση είναι δυνατό να διατυπωθεί και αναφορικά με το ανθρώπινο είδος. Η επιθυμία μας για αλήθεια και γνώση δεν συνιστά κάποιου τύπου υψηλό ιδανικό που απορρέει από τον Λόγο, αλλά ευνοήθηκε από την φυσική επιλογή λόγω της χρησιμότητάς της για την επιβίωσή μας. Στο παρελθόν ακόμη και οι ψευδαισθήσεις (μεταφυσικές πεποιθήσεις) συντελούσαν στην επιβίωση, άρα και η θρησκεία κατά κάποιον τρόπο είναι προϊόν της εξέλιξης. Τα πάντα στην κυριολεξία εμπεριέχονται στα γονίδια μας, ακόμη και η Ηθική και η θρησκεία. Υπό αυτό το πρίσμα, η χριστιανική ιεραρχική κλίμακα παύει πλέον να υφίσταται και ο άνθρωπος διαβιεί εντός του φυσικού περιβάλλοντος από κοινού με τα υπόλοιπα φυσικά είδη και υποχρεούται να τα αντιμετωπίζει και να τα μεταχειρίζεται με όρους ισοτιμίας. Όλα τα φυσικά είδη, καθώς εμπλέκονται στον αγώνα για επιβίωση, επιλέγουν την αλληλεγγύη και τη συνεργασία έναντι του ανταγωνισμού.¹⁹

Μάλιστα ερευνητές όπως ο ηθολόγος Frans de Waal υποστήριζαν, ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, πως τα ζώα προβαίνουν σε ηθικές κρίσεις, ήτοι είναι ικανά να αξιολογήσουν ως ηθικώς ορθή –ή ηθικώς μεμπτή- μια συμπεριφορά και εν συνεχεία να την υιοθετήσουν ή να την απορρίψουν. Διαβάζουμε: « Η ειλικρίνεια, οι τύψεις και η στάθμιση των ηθικών διλημμάτων εντοπίζονται σε συγκεκριμένες περιοχές του εγκεφάλου. Δεν θα έπρεπε να μας προκαλεί έκπληξη, επομένως, ότι τις συναντάμε και στα ζώα. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος είναι προϊόν της εξέλιξης. Παρά

¹⁸ Η έρευνα αναμένεται να δείξει εάν η συμπεριφορά αυτή τελείται συνειδητά ή ασυνείδητα, ωστόσο εδώ με ενδιαφέρει το πρακτικό αποτέλεσμα αυτής, καθώς το επιχείρημα που παρουσιάζουμε υποστηρίζει ότι οι διάφορες μορφές αλτρουισμού έχουν ευνοηθεί από τη φυσική επιλογή, διότι ευνοούν την επιβίωση, ήτοι προσδίδουν εξελικτικό πλεονέκτημα στα είδη που τις υιοθετούν. Πρόκειται για ένα επιχείρημα δαρβινικής προέλευσης.

¹⁹ Peter Gibson, *Philosophy: Everything you Need to Know to Master the Subject in One Book*. (London: Arcturus Publishing Limited, 2018), 230 – 231.

τον μεγαλύτερο όγκο του και τη μεγαλύτερη πολυπλοκότητά του, είναι θεμελιωδώς όμοιος με το κεντρικό νευρικό σύστημα των άλλων θηλαστικών».²⁰

Στον 21^ο αιώνα η συγκεκριμένη παραδοχή είναι αποδεκτή από τη συντριπτική πλειονότητα του –δυτικού- πληθυσμού. Στις μέρες μας, όπου η έρευνα πλέον απαιτεί τη συνεργασία επιστημόνων και ερευνητών προερχόμενων από πολυάριθμες και διαφορετικές επιστήμες, ήτοι η προσέγγιση σε όλα τα ζητήματα δεν μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο από διεπιστημονική, τα ευρήματα των ηθολόγων, των ζωολόγων, των ψυχολόγων και των νευροεπιστημόνων είναι εκείνα τα οποία μας έχουν επιτρέψει να κατευθυνθούμε εγγύτερα προς τη νόηση των ζώων ως προσώπων. Το σημαντικότερο παράδειγμα από το ζωικό βασίλειο δεν είναι άλλο από εκείνο των ελεφάντων: Η παρεγκεφαλίδα των ελεφάντων είναι αισθητά μεγαλύτερη από εκείνη των υπολοίπων θηλαστικών. Στην παρεγκεφαλίδα των εν λόγω ζώων βρίσκεται το 97,5% εκ των 257 δισεκατομμυρίων νευρώνων τους οποίους διαθέτουν οι ελέφαντες συνολικά. Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό να τονίσουμε το γεγονός ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος διαθέτει περίπου 100 δισεκατομμύρια νευρώνες. Βάσει αυτού, οι επιστήμονες μπορούν να προβούν στην υπόθεση ότι οι ελέφαντες διαθέτουν μια ενισχυμένη αντίληψη του κόσμου εν συγκρίσει με τους ανθρώπους και αντιλαμβάνονται στοιχεία τα οποία οι άνθρωποι δεν θα κατορθώσουμε ποτέ ούτε να φανταστούμε.²¹

Σε φιλοσοφικό επίπεδο, υπάρχουν αρκετές φωνές με πλέον χαρακτηριστική να είναι εκείνη του ακαδημαϊκού Gary Francione ο οποίος μας καλεί σε μια οριστική παύση της πάσης φύσεως εκμετάλλευσης όλων των ζωικών ειδών, αν επιθυμούμε να αποδείξουμε ότι όντως τα νοούμε ως πρόσωπα. Ο ακαδημαϊκός, όταν κάνει λόγο περί εκμετάλλευσης, αναφέρεται και στην ιδιοκτησία των ζώων ως κατοικίδιων, εφόσον, σύμφωνα με την άποψή του, η εν λόγω ιδιοκτησιακή υπόσταση των ζώων έρχεται σε σύγκρουση με την ευρέως αποδεκτή παραδοχή ότι απορρίπτουμε το status των ζώων ως πραγμάτων. Μάλιστα συγκρίνει την υφιστάμενη κατάσταση των ζώων με εκείνη των σκλαβωμένων ανθρώπων, κατά την οποία κάθε συμφέρον που μπορεί να έχει ένα ζώο (ή ένας σκλαβωμένος άνθρωπος) αντιστοιχεί σε ένα οικονομικό κόστος το οποίο είναι δυνατό να αγνοηθεί σε περίπτωση που χρειάζεται να μεγιστοποιηθεί ο

²⁰ Frans de Waal, *Good – Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*. (Massachusetts, Harvard University Press, 1996), 218.

²¹, Daniella E Chusyd et al. “Aging: What We Can Learn From Elephants.” *Frontiers in aging* vol. 2 726714. (2021): 5.

συνολικός κοινωνικός πλούτος. Το εν λόγω οικονομικό κόστος, όταν έρχεται η στιγμή της αξιολόγησής του, διαθέτει μηδενική εγγενή αξία. Για τον Francione, η κατάσταση αυτή αποτελεί μια εναργή σύνοψη του τι ακριβώς σημαίνει να βρίσκεται κάποιος υπό ιδιοκτησιακό καθεστώς. Έτσι, κηρύττει πως αναγνωρίζουμε τα ζώα ως πρόσωπα και όχι ως πράγματα, μονάχα εν μέρει. Η ιδιοκτησιακή τους υπόσταση είναι εκείνη η οποία συνιστά τροχοπέδη στην ολοκληρωτική πραγμάτωση της ιδιότητάς τους ως προσώπων. Όταν επεκτείνουμε το πεδίο εφαρμογής του ανθρώπινου δικαιώματος το οποίο κηρύττει ότι ένα πρόσωπο δεν μπορεί να αποτελεί ιδιοκτησία κάποιου άλλου, ώστε να περιλαμβάνει και τα ζώα, μονάχα τότε τα ζώα θα μετατραπούν σε ηθικά πρόσωπα. Ο Francione θεμελιώνει τον ισχυρισμό αυτό στην πρόταση πως ένα ον αποτελεί στην ουσία του πρόσωπο όταν διαθέτει σημαντικά ηθικά συμφέροντα, ήτοι ότι σε αυτά εφαρμόζεται η αρχή της ίσης αντιμετώπισης, η οποία και τα διακρίνει από τα πράγματα. Ο Λάνθιμος μοιάζει να συμφωνεί στο έπακρο με τις θέσεις του Francione, καθώς στα φιλμ του τα ζώα συνήθως αναβαθμίζονται.²²

Βεβαίως, πρόκειται για μια θέση η οποία έχει κερδίσει έδαφος τα τελευταία δέκα χρόνια μεταξύ των θεωρητικών, προερχόμενων από διάφορα επιστημονικά αντικείμενα. Χαρακτηριστική της εν λόγω τάσης είναι η ακόλουθη τοποθέτηση του νομικού Σπύρου Βλαχόπουλου, ο οποίος κάνει λόγο περί *ανθρώπινης αλαζονείας* η οποία είναι αναγκαίο να εκλείψει όχι μόνο για λόγους Ηθικής αλλά και βιωσιμότητας, ήτοι επιβίωσης του ανθρώπινου είδους στον πλανήτη μας: «Το τέλος της αλαζονείας του ανθρώπου θα επέλθει όταν συνειδητοποιήσουμε ότι διεθνώς χρησιμοποιούμε τη λέξη *οικολογία* από τη λέξη *οίκος*. Όταν, δηλαδή, συνειδητοποιήσουμε ότι όλοι οι οργανισμοί της Γης, άνθρωποι και μη, αποτελούν μια οικογένεια σε ένα κοινό σπίτι».²³

²² Gary L. Francione, *Ζώα: Ιδιοκτησία ή Πρόσωπα*, μτφρ. Κώστας Αλεξίου (Αθήνα: Κυαναυγή, 2022), 30 & 52.

²³ Σπύρος Βλαχόπουλος, *Το Εγωιστικό Γονίδιο του Δικαίου και το Δίκαιο της Τεχνητής Νοημοσύνης: Από τον Ανθρωποκεντρισμό στον Οικοκεντρισμό και στους Έξυπνους Αλγόριθμους*. (Αθήνα: Ευρασία, 2023), 84.

4. Ζώα: Πρόσωπα ή Πράγματα; Παρατηρήσεις βάσει του λανθιμικού *Κυνόδοντα*.

Στον *Κυνόδοντα*, εμβληματικό κατά γενική ομολογία φιλμ το οποίο εν πολλοίς ευθύνεται για την εκκίνηση της εκτός συνόρων κινηματογραφικής πορείας του Λάνθιμου, η πλοκή αφορά την καθημερινότητα μιας αστικής οικογένειας, φαινομενικά αρμονικής. Ωστόσο η πραγματικότητα της καθημερινότητας της οικογένειας απέχει πόρρω από το στερεοτυπικό ιδεώδες, καθώς ο θεατής πληροφορείται, μέσω των τεκταινομένων, ότι η μητέρα και τα παιδιά δεν επιτρέπεται ποτέ να εξέλθουν από την –κατά πάσα πιθανότητα ευρισκόμενη σε κάποιο προάστιο της Αθήνας- μονοκατοικία της οικογένειας. Ο κόσμος τους είναι περιορισμένος στο εσωτερικό της κατοικίας, καθώς οι γονείς έχουν προσεκτικά διαμορφώσει ένα ιδιότυπο πρόγραμμα διαπαιδαγώγησης, σύμφωνα με το οποίο εκτός του φράχτη του κήπου ελλοχεύουν πλείστοι κίνδυνοι, ακόμη και θανατηφόροι, ενώ ο ασφαλής κόσμος είναι μονάχα το σπίτι, όπου τα παιδιά διδάσκονται ότι έχουν το δικαίωμα να εγκαταλείψουν τη χρονική στιγμή εκείνη κατά την οποία ένα από τα δόντια τους, ο κυνόδοντάς τους, θα πέσει. Μονάχα τότε –δηλαδή, όπως είναι προφανές στον θεατή, ποτέ- τα παιδιά θα έρθουν σε επαφή με τα μυστήρια του εξωτερικού κόσμου, ο οποίος, σύμφωνα με τους γονείς, είναι προσβάσιμος μόνο μέσω του αυτοκινήτου. Για το λόγο αυτό, ως πύλη για τον κόσμο εκτός του φράχτη λειτουργεί το πορτμπαγκάζ του αυτοκινήτου της οικογένειας. Κατά τη διάρκεια ολόκληρου του –εξαιρετικά δυσάρεστου στη θέαση- φιλμ, τα παιδιά αντιμετωπίζονται με τρόπο όμοιο με τους σκύλους και λόγω αυτού το φιλμ αποτελεί πρόσφορο έδαφος προς ανάλυση για το πεδίο της Ηθικής για τα Ζώα.²⁴

Πιο ειδικά, πέραν της θεματικής του *Αστακού* στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, όπου δεν υφίσταται η παραμικρή οντολογική διαφορά στο status των μεταμορφωμένων ανθρώπων, η ένταξη των ζώων στην οντολογική κατηγορία των προσώπων –ή, έστω, σε κάποια κατηγορία ισότιμη με την ανθρώπινη- φαίνεται ότι διαπνέει το σύμπαν του Λάνθιμου εν γένει, ακόμη και στον προγενέστερο *Κυνόδοντα*, όπου τα ζώα παρουσιάζονται ως δέσμια της χειραγώγησης του δεσποτικού πατέρα, ομοίως με τα –στην ουσία αιχμάλωτα- παιδιά. Σε μια σκηνή στον *Κυνόδοντα*, ο

²⁴ Léopold Lambert. “DOGTOOTH: EMANCIPATION FROM A SADIAN PATRIARCHAL WORLD.” In *The Funambulist Pamphlets 11: Cinema*, (Punctum Books, 2015): 54.

αυταρχικός πατέρας επισκέπτεται έναν χώρο εκπαίδευσης σκύλων προκειμένου να παραλάβει το κατοικίδιο ζώο το οποίο είχε μεταφέρει από το σπίτι της οικογένειας στη δομή, προκειμένου εκείνο να εκπαιδευτεί. Ο εκπαιδευτής αρνείται να συμπλεύσει με την απαίτηση του πατέρα, εφόσον, κατά την κρίση του, η εκπαίδευση του ζώου δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Χαρακτηριστική είναι η ερώτηση που του απευθύνει: «Θέλουμε ένα ζώο, ή έναν φίλο;»²⁵

Η εν λόγω σκηνή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εφόσον αποτυπώνει μια συγκεκριμένη θεώρηση του ζωικού την οποία ενστερνίζεται ο πατέρας – δυνάστης των τέκνων του. Για τη θεώρηση αυτή έχει κάνει λόγο ο Giorgio Agamben που παρατηρεί ότι σε κάθε ιστορική εποχή υφίσταται ένας ορισμός του ανθρώπου ο οποίος όχι μόνο δικαιολογεί την παρουσία του εν μέσω του συνόλου των όντων, αλλά μάλιστα τον τοποθετεί στο κέντρο αυτών. Η εν λόγω σχέση είναι ευνοϊκή για τον άνθρωπο, καθώς το ανθρώπινο στο σχήμα αυτό είναι πάντα *το ζώο συν κάτι ακόμη*. Σε αντιδιαστολή, ο δεύτερος όρος της σύγκρισης είναι και εκείνος ο οποίος νοείται ως λιγότερο ευγενής. Το ζώο ορίζεται αφαιρετικά και πάντα έχει κάτι λιγότερο από τον άνθρωπο.²⁶ Για τον Agamben ο ίδιος ο *homo sapiens* αποτελεί ένα είδος διηρημένο, εντός του οποίου υφίστανται δύο αντίθετες μεταξύ τους ροπές. Μέσα μας υφίσταται η ζωότητά μας (*animalitas*) η οποία εκδηλώνεται μέσω των έκδηλων και επειγουσών σωματικών μας αναγκών, καθώς και με τη βιολογική διαμόρφωση των αισθητηρίων οργάνων μας. Από την αντίθετη πλευρά βρίσκεται ο αμιγώς ανθρώπινος χαρακτήρας (*humanitas*). Η τάση αυτή γίνεται φανερή μέσω της γλώσσας, της ομιλίας και εν γένει του λόγου και των ιδιοτήτων που αυτός φέρει. Βάσει αυτού, η διάκριση μεταξύ ανθρώπου και ζώου δεν αποτελεί ένα γέννημα της φύσης, αλλά μια συνθήκη πολιτισμικά κατασκευασμένη. Ο άνθρωπος και το ζώο δεν αντιπαραβάλλονται στο επίπεδο της *ουσίας* τους, αλλά με γνώμονα αυτό που ο Agamben ονομάζει *ανθρωπογενετική ή ανθρωπολογική μηχανή*, η οποία και απορρίπτει οτιδήποτε δεν μπορεί να υπαχθεί στα ανθρώπινα στοιχεία. Το ζώο είναι το

²⁵ Yorgos Lanthimos. *Dogtooth/Kynodontas*. Fiction, 97 minutes, 2009.

²⁶ Βεβαίως, η αντίληψη αυτή για τη ζωικό αποτελεί μια προοδευτική θεώρηση εν συγκρίσει με τον άκαμπτο δυισμό του Descartes, ο οποίος δεχόταν τη διάκριση μεταξύ των σκεπτόμενων, νοημόνων ανθρώπων και των μη σκεπτόμενων ζώων, τα οποία στο σύστημά του δεν είναι τίποτε περισσότερο από μηχανές. Η θεώρηση του ζώου ως όντος –έστω κατώτερης οντολογικής αξίας- συνιστά μια απομάκρυνση από την καρτεσιανή οπτική. Βλ. Derek Ryan. “Following Snakes and Moths: Modernist Ethics and Posthumanism.” *Twentieth Century Literature* 61, no. 3 (2015): 297.

ζων, αυτό που έχει ζωή. Η ανθρώπινη ύπαρξη δεν είναι κάτι δεδομένο, αλλά προκύπτει μέσω της διαδικασίας της μετατροπής του ζώντος σε άνθρωπο. Υπό αυτό το πρίσμα ολόκληρη η ανθρώπινη ιστορία δεν αποτελεί τίποτε άλλο από μια ιστορία της δημιουργίας του ανθρώπου. Εφόσον το ανθρώπινο είναι πολιτισμικά προσδιορισμένο, δεν υπάρχει στη φύση καμία δεδομένη βιολογική ύπαρξη ή ουσία. Για τον Agamben η θεώρηση αυτή είναι και η μητέρα ενός πλήθους προβλημάτων και οφείλει να τοποθετηθεί στο περιθώριο του σύγχρονου στοχασμού.²⁷

Την ίδια βλαπτική θεώρηση ακριβώς ασπάζεται και ο πατέρας, η «πηγή του κακού» στον *Κυνόδοντα*. Άλλωστε σε μια από τις περισσότερες ενοχλητικές σκηνές του φιλμ, τα παιδιά ενθαρρύνονται από τον πατέρα να γονατίσουν στον κήπο και να διδαχθούν πώς να γαυγίζουν, προκειμένου να αντιμετωπίσουν την αιμοβόρα και σαρκοφάγα γάτα, η οποία –όπως τους πληροφορεί ο πατέρας– κατασπάραξε τον υποτιθέμενο αδερφό τους. Η σκηνή προκαλεί την ενόχληση των θεατών, καθώς όλοι μας, όπως φαίνεται, ασπαζόμαστε την ανωτέρω διάκριση ανθρώπου – ζώου που πρότεινε ο Agamben. Η δυσφορία που αισθανόμαστε οφείλεται στο γεγονός ότι βλέπουμε τα παιδιά να υφίστανται έναν οντολογικό υποβιβασμό: κατά κάποιον τρόπο εκπίπτουν στο επίπεδο του ζώου, εξευτελίζονται. Σε έναν κόσμο όπου η διάκριση ανθρώπου και ζώου δεν θα ήταν παρούσα, η μεταφορά στο ζωικό επίπεδο δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ταπείνωσης και υποτέλειας. Μάλιστα, αν δεχθούμε πως το ανθρώπινο είναι πολιτισμικό δημιούργημα, τα παιδιά του *Κυνόδοντα* δεν είναι άνθρωποι, αλλά ζώντα. Στη σκηνή υφίσταται και ένα δεύτερο στοιχείο φιλοσοφικής υφής: ο πατέρας ενδύεται με ψεύτικο αίμα, σκίζει τα ρούχα του και τρομοκρατεί τα παιδιά με την υποτιθέμενη δολοφονική επίθεση της γάτας στον, νεκρό πλέον, αδερφό τους. Για ακόμη μια φορά καθίσταται εμφανές το γεγονός ότι ο τυραννικός πατέρας νοεί ως επικίνδυνο, υποδεέστερο και μη αποδεκτό, οτιδήποτε δεν συγκαταλέγεται στην κατηγορία του ανθρώπινου.²⁸

Δυνάμεθα όμως να κατατάξουμε τον πατέρα στην κατηγορία των σπισιστών; Ως σπισισμός ορίζεται η μεροληψία υπέρ των μελών του ανθρώπινου είδους σε αντιδιαστολή με την άνιση μεταχείριση των μελών που ανήκουν στα μη ανθρώπινα

²⁷ Παναγιώτης Τσιαμούρας. Η Σκέψη του Αγκάμπεν απέναντι στο Ζώο, στο: Giorgio Agamben. *Το Ανοιχτό: Ο Άνθρωπος και το Ζώο*, μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας. (Αθήνα: Κυανανγή, 2021), 177 – 179.

²⁸ Yorgos Lanthimos. *Dogtooth/Kynodontas*. Fiction, 97 minutes, 2009.

είδη. Σαφώς ο πατέρας επιδεικνύει –και επιχειρεί να μεταδώσει στα παιδιά του– σπιστικές αντιλήψεις. Ωστόσο, το γεγονός ότι ταυτίζει τα ζώα με ορισμένες ιδιότητες οι οποίες φέρουν αρνητικό πρόσημο, περιγράφεται εναργώς με έναν άλλο όρο. Ο όρος τούτος είναι η *μισοθηρία*. Η μισοθηρία ως ιδέα αντικατοπτρίζει στην κυριολεξία το μίσος προς τα ζώα. Σύμφωνα με αυτή, τα μη ανθρώπινα ζώα φέρουν συγκεκριμένα ζώωδη χαρακτηριστικά προς τα οποία, ως εκπρόσωποι του ανθρώπινου είδους, οφείλουμε να επιδεικνύουμε εχθρότητα. Ακόμη, η μισοθηρία επιστρατεύεται προκειμένου να ακυρώσει ορισμένα ανθρώπινα χαρακτηριστικά και συμπεριφορές τα οποία θεωρείται ότι αποτελούν εκδηλώσεις της ζωόδου, μη πολιτισμένης μας πλευράς που οφείλουμε να διατηρούμε σε καταστολή. Στα ζώωδη χαρακτηριστικά συγκαταλέγονται ο εγωισμός, η σκληρότητα, η επιθετικότητα, αλλά και η σεξουαλική διέγερση. Με τον τρόπο αυτό, υποτιμώνται τα μη ανθρώπινα ζώα αλλά και αξιολογούνται ηθικώς οι άνθρωποι: δημιουργείται ένα αντιθετικό δίπολο, στη μια πλευρά του οποίου τοποθετούνται τα επιθυμητά ανθρώπινα χαρακτηριστικά και στην αντίθετη αυτής υφίστανται τα ζώωδη στοιχεία τα οποία είναι απαραίτητο να παταχθούν. Στο προκείμενο η γάτα ταυτίζεται με την παράλογη σφαγή των ανθρώπινων όντων. Επιπλέον τα παιδιά διδάσκονται ότι θα παραμείνουν ασφαλή αν καταστείλουν την αχαλίνωτη περιέργειά τους να εξερευνήσουν το περιβάλλον εκτός του φράχτη –ένα ζώωδες χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς τους που πρέπει να καταστείλουν προκειμένου να διατηρηθούν εν ζωή.²⁹

Ωστόσο υπάρχουν οι μελετητές εκείνοι οι οποίοι έχουν αντιμετωπίσει και ορισμένα πηγήματα αγαθής βούλησης στον χαρακτήρα του πατέρα. Στην εν λόγω σκηνή, ο Mark Fisher εντοπίζει μια αναλογία του χαρακτήρα του πατέρα με τον χαρακτήρα του Guido (Roberto Benigni) στο *Η Ζωή είναι Ωραία* (1997). Οι δύο κινηματογραφικοί χαρακτήρες εκκινούν από όμοια αφετηρία: ο Guido επιχειρεί να προστατεύσει το παιδί του υποκρινόμενος ότι η φρίκη γύρω τους είναι απλώς ένα παιχνίδι, ενώ ο πατέρας στον *Κυνόδοξα* προσπαθεί να πράξει το ίδιο μετατρέποντας σε απειλές ακόμη και τα πιο ακίνδυνα ζώα. Ο Fisher παραδέχεται ότι το στοιχείο του παραλόγου είναι μεν παρόν στη σκηνή, ωστόσο δεν καθίσταται ικανό να διαταράξει την πορεία της πλοκής του φιλμ, το οποίο βεβαίως καταπιάνεται με την καθημερινότητα μιας οικογένειας – βεβαίως μιας ακραίας οικογένειας. Σε φιλοσοφικό επίπεδο, η αξία της παρατήρησης του Fisher έγκειται στο κίνητρο του

²⁹ Oscar Horta. *Τι είναι Σπισμός*; Μτφρ. Γιώργος Καφφέζας. (Αθήνα: Κυανουργή, 2019), 39.

πατέρα. Τούτο είναι αγαθό, ωστόσο δεν παύει να μεταχειρίζεται με βαναυσότητα τόσο τα ανθρώπινα όσο και τα μη ανθρώπινα ζώα. Βεβαίως, τα δεύτερα δεν ανήκουν στο πεδίο του ενδιαφέροντός του, ήτοι δεν ενδιαφέρεται μεν για την ευζωία τους, δεν επιχειρεί συνειδητά και οργανωμένα να τα κακομεταχειριστεί δε. Συνιστούν, κατά κάποιον τρόπο, παράπλευρες απώλειες.³⁰

Είναι ευκόλως κατανοητό το γεγονός ότι η θεώρηση των ζώων ως υποδεέστερων αντικειμένων υπαγόμενων σε ένα καθεστώς ιδιοκτησιακό, έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την ουσία του *Κυνόδοντα*, η οποία δεν είναι άλλη από μια ζοφερή παραβολή σχετική με την οικογένεια, η οποία λογίζεται ως ένας τόπος επιβολής της εξουσίας. Στο φιλμ αναπαριστώνται ορισμένες ακραίες μορφές κυριαρχίας που είναι δυνατό να επιβληθούν από τις οικογενειακές δομές στα τέκνα τους. Ακόμη, σύμφωνα με τον Βρασίδα Καραλή, στην ταινία δεσπόζει και η ασυμβατότητα μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου, η οποία αποτελεί και το στοιχείο εκείνο που της εξασφάλισε τη διεθνή αναγνώριση. Η πραγματικότητα γίνεται εξωπραγματική (η γάτα κατασπάραξε τον αδελφό σας) και το εξωπραγματικό μετατρέπεται σε μια έγκυρη μορφή επικοινωνιακής αλληλεπίδρασης (μην προσπελάσετε τον φράχτη, κινδυνεύετε από τη γάτα).³¹

Τα ζώα εν γένει, αλλά ιδίως οι σκύλοι, χρησιμοποιούνται κατά κόρον στα φιλμ και άλλων δημιουργών που ανήκουν στο κινηματογραφικό ρεύμα εκείνο που ονομάζεται *weird wave*, γεννήτορες του οποίου είναι βεβαίως ο Λάνθιμος και ο σεναριογράφος Ευθύμης Φιλίππου. Στην ουσία, στον *Κυνόδοντα*, ο πατέρας εκπαιδεύει τα παιδιά του με όμοιο τρόπο με έναν εκπαιδευτή σκύλων. Στη μελέτη του για το *weird wave*, ο Δημήτρης Παπανικολάου επισημαίνει το ακόλουθο στοιχείο: ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ταινιών που υπάγονται στο ρεύμα, είναι οι σκηνές κατά τη διάρκεια των οποίων κάποιος επιχειρεί να ασκήσει απόλυτο έλεγχο στα σώμα και/ή στη συνείδηση κάποιου άλλου. Για τον Παπανικολάου, αυτό το γνώρισμα

³⁰ Mark Fisher. "Dogtooth: The Family Syndrome." *Film Quarterly* 64, no. 4 (2011): 27.

³¹ Βρασίδας Καραλής. *Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, μτφρ. Αχιλλέας Ντελής. (Αθήνα: Δώμα, 2023), 376.

εξυπηρετούν οι συχνές σκηνές σε νοσοκομεία και εκπαιδευτικούς χώρους, καθώς και οι σκηνές εκείνες που σχετίζονται με την εκπαίδευση σκύλων.³²

³² Dimitris Papanikolaou. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023), 39.

5. Οι Ζωικές Αναπαραστάσεις ως Φορείς Πολιτικών και Κοινωνικών Παρατηρήσεων στον *Αστακό*.

Τα ζώα στον *Αστακό* δεν συνιστούν μορφές με μεταφορική σημασία. Αντιθέτως, διαδραματίζουν έναν ρόλο πολιτικό. Τη στιγμή που το ακαδημαϊκό πεδίο που σχετίζεται με τα ζώα προσπαθεί να μετακινηθεί και πέραν της πολιτικής, του πολιτισμού και εν γένει των ολοκληρωτικών ανθρωπίνων δραστηριοτήτων, η επιλογή αυτή του Λάνθιμου να καταστήσει τα ζώα τμήματα μιας αλληγορίας που επιχειρεί να καταπιαστεί με ανθρώπινα -και όχι ζωικά- ζητήματα, δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως μια μορφή πολιτισμικής οικειοποίησης (cultural appropriation).³³

Ο Patrick Brodie έχει εκφράσει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τον περιβάλλοντα χώρο του *Αστακού*, ο οποίος είναι πιθανό να μεταδίδει πολιτικά μηνύματα: εκτός των ζωικών αναπαραστάσεων που αναφέρθηκαν, η επιλογή της υπαίθρου της Ιρλανδίας ως τόπου ιδανικού για την τοποθέτηση του set της ταινίας, είναι δυνατό να νοηθεί ως ένα σχόλιο σχετικό με τα μέτρα οικονομικής λιτότητας στα οποία υποβλήθηκαν κατά τις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας, τόσο η Ιρλανδία, όσο και στην Ελλάδα.³⁴

Η παρατήρηση του Brodie σχετικά με τον περιβάλλοντα φυσικό χώρο, είναι μάλλον εύστοχη, εφόσον, ο ίδιος ο Λάνθιμος, σε συνέντευξή του στον Peter Strickland, είχε υπογραμμίσει την αξία του φυσικού περιβάλλοντος για την ταινία του και ότι μάλιστα, επιθυμούσε να τονίσει το Ιρλανδικό στοιχείο, ενσωματώνοντάς το στο φιλμ, αντί να το εξαλείψει. Εντός της φιλοσοφίας τούτης, στην Ιρλανδική υπαίθρο την οποία βλέπουμε στην ταινία, εντοπίζουμε και ορισμένα ζώα. Τα ζώα αυτά είναι πάντοτε οργανικώς ενταγμένα στη σεκάνς, βρίσκονται στο φόντο της λήψης (background). Ο σκηνοθέτης επιλέγει να μην πραγματοποιήσει close up με την κάμερα σε κανένα από αυτά. Έτσι, το βλέμμα μας εντοπίζει ένα φλαμίνγκο αλλά και

³³ Rosalind Galt, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1-2 (2017): 9 – 10. Στην προκειμένη περίπτωση, όταν κάνουμε λόγο για πολιτισμική οικειοποίηση, αναφερόμαστε στη χρήση των ζωικών ειδών για την πραγμάτευση ανθρωπίνων προβληματικών. Έτσι ο όρος «πολιτισμικός» χρησιμοποιείται ώστε να αναφερθούμε σε διαφορετικά φυσικά είδη, εκτός του ανθρώπινου, ενώ, η καθιερωμένη του χρήση αφορά την ηθικώς μεμπτή χρήση πολιτισμικών συμβόλων μειονοτικών πληθυσμών και πολιτισμών από την καθεστηκία και πλέον ισχυρή πληθυσμιακή και πολιτισμική τάξη. Βλ. "What Is Cultural Appropriation?." *Encyclopedia Britannica*, October 19, 2021.

³⁴ Patrick Brodie, *Nordic Irish Studies* 15, no. 2 (2016): 92 -93.

μια καμήλα περιφερειακά των σκηνών. Το ζώο στο σύμπαν του Λάνθιμου δεν είναι ένα αλλότριο, παράταιρο στοιχείο, αλλά συνιστά ένα τμήμα της φύσης, καθημερινό, συνηθισμένο, αλλά και πολιτικό, όπως άλλωστε ισχύει και για τους ανθρώπους. Αν η ύπαρξη ενός φλαμίνγκο μοιάζει αλλόκοτη, ο στόχος είναι να τονιστεί η περιπλοκότητα του ανθρώπινου –εσωτερικού αλλά και πολιτικού– κόσμου, αλλά και εν γένει της ίδιας της φύσης της οποίας ο άνθρωπος αποτελεί μέλος.³⁵

Επιπλέον, η οργανική ενσωμάτωση των ζώων στα πλάνα απηχεί και την αντίληψη την οποία είχε παρουσιάσει το 1998 ο οικολογικός φιλόσοφος Paul Shepard στο έργο του *Coming Home to the Pleistocene*. Σύμφωνα με αυτή, υπήρξε κάποτε μια υγιής ύπαρξη στην οποία η ανθρωπότητα είναι αναγκαίο να επιστρέψει προκειμένου να αναπτύξει στο έπακρο τη δυναμική της και να μοιραστεί αρμονικά τον πλανήτη με τα υπόλοιπα πλάσματα της Φύσης. Ο Shepard θεωρεί ότι η εξημέρωση των φυτών και των ζώων σηματοδότησε το τέλος μιας αρχέγονης αρμονίας του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον και επέφερε μια σειρά προβλημάτων ψυχικής φύσεως. Στο εν λόγω έργο ο μελετητής προκρίνει μια επιστροφή στη χρυσή αυτή εποχή, προτάσσοντας το επιχείρημα ότι η ανθρωπότητα, αν εξακολουθήσει να πορεύεται με την τρέχουσά της οπτική, είναι καταδικασμένη στην αέναη εξάρτηση από τη γεωργία και την κτηνοτροφία. Κατά κάποιον τρόπο, για τον συγκεκριμένο οικολογικό φιλόσοφο, ο άνθρωπος εξημέρωσε τα ζώα και απομακρύνθηκε από τον τρόπο ζωής εκείνον για τον οποίο τον είχε προορίσει η Φύση. Δίχως βεβαίως να έχει απαρνηθεί την κτηνοτροφία και τη γεωργία, ο Λάνθιμος επιστρέφει σε κάποιον βαθμό στην εν λόγω ουτοπία του Shepard: τα μη ανθρώπινα ζώα μοιράζονται με εμάς το φυσικό περιβάλλον και δίχως την παραμικρή απολογία υφίστανται εντός του, όπως ακριβώς ισχύει για τα ανθρώπινα όντα.³⁶

Η επιλογή του σκηνοθέτη να τοποθετήσει τα ζώα στα ίδια πλάνα με τους ανθρώπους δίχως την παραμικρή υπόνοια καταγγελίας ή επίθεσης, είναι πρωτοποριακή και για έναν ακόμη λόγο: δίνει ένα τέλος στην αντίληψη εκείνη η οποία αντιλαμβάνεται την Ηθική για τα Ζώα ως εάν αυτή να είναι ένα είδος zero sum game. Η αντίληψη τούτη κηρύττει πως εάν επιχειρήσουμε να εντάξουμε τα ζώα και τα ζητήματά τους στα

³⁵ Peter Strickland, *BOMB*, no. 135 (2016): 58.

³⁶ Paul Shepard. *Coming Home to the Pleistocene*. (Washington: Island Press/Shearwater Books, 1998), 171 – 172.

ανθρώπινα ηθικά συστήματα, θα έχουμε μηδενικό κέρδος, εφόσον αναπόφευκτα θα κληθούμε να επιλέξουμε μεταξύ της ανθρώπινης και της ζωικής ηθικής. Ο Λάνθιμος αρνείται την ύπαρξη του διλήμματος. Ζώα και άνθρωποι αποτελούν αμφότεροι βιολογικές υπάρξεις οι οποίες υπόκεινται στις ίδιες δυνάμεις της Φύσης. Το δίλημμα είναι άτοπο, καθώς ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν εν μέσω του ίδιου πλαισίου, στον πλανήτη μας.³⁷ Ο σκηνοθέτης φαίνεται ότι πρεσβεύει αυτό που η ποιήτρια και ανθρωπολόγος Ηλέκτρα Λαζάρ περιγράφει εύγλωττα: σύμφωνα με τη Λαζάρ, δεν υπάρχει καμία σκοτεινή πλευρά στη Φύση. Η Φύση είναι ουδέτερη ηθικώς και η ανθρώπινη αστοχία έγκειται στο ότι τείνουμε να λησμονούμε ότι αποτελούμε μονάχα ένα τμήμα της Φύσης ως Όλου. Διαβάζουμε: «Ο άνθρωπος θα είναι πάντα αυτός ο πλαστικός χαρταετός που νομίζοντας ότι θα μείνει πιο ψηλά απ' όλους και για πάντα, γκρεμοτσακίζεται πάνω στα κλαδιά και τις πέτρες επειδή ένα χέρι κουράστηκε να τον κρατάει».³⁸ Υπό αυτό το πρίσμα, ο Λάνθιμος κάνει χρήση της σκηνοθετικής του δεινότητας, ώστε να λειτουργήσει παιδαγωγικά – και όχι ηθικοπλαστικά- προς τον θεατή.³⁹

Δύναμαι να προλάβω τις τυχόν ενστάσεις των αναγνωστών αναφορικά με την παιδαγωγική διάσταση και λειτουργία του σινεμά, καθώς ασπάζομαι πλήρως την άποψη του Bazin για τον κινηματογράφο, ο οποίος χαρακτήριζε το σινεμά ως *τέχνη της πραγματικότητας*. Για τον Bazin ο κινηματογράφος είναι απόλυτα όμοιος με την πραγματικότητα, καθώς οι διαδοχικές σκηνές λειτουργούν ακριβώς όπως οι χρονικές στιγμές της πραγματικότητας: καμία δεν μπορεί να επιβληθεί στην προηγούμενη ή την επόμενη και η κάθε μια είναι κυρίαρχη τη συγκεκριμένη στιγμή της προβολής της. Υπό αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος από τη φύση του διαθέτει τον ρεαλισμό εντός του και έχει τη δυνατότητα να διαπαιδαγωγεί και εν γένει να επιδρά στον θεατή. Η μυθοπλασία έχει σημαντικότερη εμβέλεια από ό,τι της πιστώνεται με μια πρώτη επιφανειακή ανάγνωση.⁴⁰

³⁷ Βεβαίως, δεν παραγνωρίζω το γεγονός ότι υφίσταται και μια δεύτερη ερμηνεία - κριτική της επιλογής αυτής, η οποία δεν είναι άλλη από την πολιτισμική οικειοποίηση στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως.

³⁸ Ηλέκτρα Λαζάρ. *Λύκε, λύκε, είσαι εγώ*; (Αθήνα: Κουανταγή, 2023), 191.

³⁹ Sherryl Vint. "Animal Studies in the Era of Biopower." *Science Fiction Studies* 37, no. 3 (2010): 444.

⁴⁰ Blandine Joret. "Film and the Other Arts." In *Studying Film with André Bazin*, 107. Amsterdam University Press, 2019, 89.

Βεβαίως, από ηθική – φιλοσοφική σκοπιά, η αλήθεια είναι ότι το τοπίο είναι θολό και η μοναδική βεβαιότητα που γίνεται διακριτή –τόσο στον *Αστακό* όσο και στα γραπτά των θεωρητικών της Περιβαλλοντικής Ηθικής- είναι συγκεκριμένη: τούτη συνίσταται στην παραδοχή ότι μια διαφορετική ηθική στάση, ήτοι διαφορετική από εκείνη που τείνουμε να υιοθετούμε ως ανθρωπότητα, θα επέφερε βελτιωμένα αποτελέσματα αναφορικά με τη ζωή στον πλανήτη μας. Βεβαίως, οφείλουμε να επισημάνουμε το εξής: τα συγκεκριμένα φιλοσοφικά επιχειρήματα διαθέτουν κατά κύριο λόγο εργαλειακή - εμπειρική θεωρητική βάση, διότι θεμελιώνονται ηθικά λαμβάνοντας υπόψη τις συνέπειες των εκάστοτε ηθικών αρχών.⁴¹

Σε γενικές γραμμές ωστόσο, ο *Αστακός* αποτελεί ένα πρωτοποριακό φιλμ αναφορικά με τις ζωικές αναπαραστάσεις, καθώς στις μέρες μας με την αστυφιλία να είναι κυρίαρχη στο μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη και να μην διαφαίνεται προς το παρόν κάποια μελλοντική πτωτική τάση αυτής, οι άνθρωποι δεν διαθέτουν άμεση επαφή με τις ζωικές εμπειρίες –εξαιρουμένων εκείνων που σχετίζονται με την κατοχή ενός η περισσότερων ζώων συντροφιάς. Σύμφωνα με τον ιστορικό Richard Bulliet η συγκεκριμένη συναναστροφή δεν αποτελεί τίποτε περισσότερο από ένα ασθενές υποκατάστατο της στενής και άμεσης επαφής με τα υπόλοιπα ζωικά είδη την οποία είχε γνωρίσει ο άνθρωπος για δεκάδες χιλιάδες χρόνια. Ο Bulliet θεωρεί ότι η επιστροφή σε μια σχέση με τα μη ανθρώπινα ζώα παρόμοια με εκείνη που έχει αναπτύξει η ανθρωπολόγος Jane Goodall με ομάδες χιμπατζήδων στην προστασία των οποίων αφιέρωσε τη ζωή της, απηχούν τον τρόπο με τον οποίο συνυπήρχαν και αλληλεπιδρούσαν τα ανθρώπινα με τα μη ανθρώπινα ζώα πριν την περίφημη εξημέρωση των ζώων, η οποία και επέφερε έναν σαφή διαχωρισμό από αυτά. Ο Λάνθιμος αποδέχεται μια θεώρηση τέτοιου τύπου, καθώς στη δυστοπική του κοινωνία το ζωικό και το ανθρώπινο συνυπάρχουν αλλά και αναμειγνύονται, δίχως φυσικά να υφίσταται, όπως αναφέραμε προηγουμένως, μια σαφής ηθική θέση σχετικά με την αντιμετώπισή τους. Το πρωτεύον στον *Αστακό* είναι η καταγγελία του

⁴¹ Κωνσταντίνα Π. Μυλωνά – Γιαννακάκου. *Το Ηθικό Τοπίο της Αγροτικής Βιοτεχνολογίας*. (Αθήνα: Παπαζήσης, 2022), 138 – 139.

ανθρώπινου είδους, των σχέσεων που αυτό συνάπτει και των πολιτικών κοινωνιών που οικοδομεί.⁴²

⁴² Richard W. Bulliet. *Κυνηγοί, Βοσκοί και Χάμπουργκερ: Το Παρελθόν και το Μέλλον των Σχέσεων μεταξύ Ανθρώπων και Ζώων*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012), 343.

6. Τα Κουνέλια στη Ευνοούμενη: Μη Ανθρώπινα Τέκνα ή Κατοικίδια Ζώα;

Η *Ευνοούμενη* (2018) αποτελεί ένα φιλμ για τις γυναίκες. Τοποθετημένο χρονικά στον 18^ο αιώνα το φιλμ παρουσιάζει ορισμένες πτυχές του βίου της βασίλισσας Anne, μιας από τις λιγότερο γνωστές βασίλισσες της Αγγλίας στις αρχές του αιώνα, όταν η χώρα βρισκόταν σε πόλεμο με τη Γαλλία. Ασθενής (τόσο στο σώμα, όσο και στο πνεύμα), ανίσχυρη, ευερέθιστη και με προσωπικότητα που ρέπει προς τη χειραγώγηση από οποιονδήποτε κερδίσει την εμπιστοσύνη της, η βασίλισσα στην ουσία περνά το χρόνο της φροντίζοντας τα κατοικίδια κουνέλια της και βασίζεται εξ ολοκλήρου για τη διοίκηση της χώρας στη αγαπημένη της φίλη και ερωμένη Λαίδη Sarah Churchill. Ωστόσο καταφθάνει στο παλάτι η Abigail, πρώην αριστοκράτισσα και πλέον ενδεής και ταλαιπωρημένη. Στην αρχή αναλαμβάνει καθήκοντα υπηρέτριας, ωστόσο ταχέως καθίστανται σαφείς οι προθέσεις της: η Abigail επιθυμεί να επιστρέψει στο πρότερο κοινωνικό της status και είναι πρόθυμη να πράξει τα πάντα προκειμένου να το κατορθώσει. Επιδιώκει με πλείστα μέσα και κανέναν ενδοιασμό να καταστεί εκείνη η ευνοούμενη της βασίλισσας εκτοπίζοντας από το προσκήνιο τη Sarah. Στην ουσία το φιλμ απεικονίζει με ενάργεια την πάλη των αυλικών να ανεληχθούν και να επικρατήσουν επί των αντιπάλων τους κερδίζοντας την εύνοια του μονάρχη, υπογραμμίζοντας ένα στοιχείο του χαρακτήρα τους το οποίο είναι κοινό στο σύνολό τους: τον κυνισμό.⁴³

Σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία, στην *Ευνοούμενη* υφίσταται η ακόλουθη οπτική: ο χαρακτήρας ο οποίος διαθέτει την εξουσία και τη δύναμη να την επιβάλλει – διαφορετικός σε κάθε σκηνή- είναι και εκείνος ο οποίος σκηνοθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνει την εντύπωση ότι ίπταται, δεσπόζει απειλητικά επί των υπολοίπων χαρακτήρων. Η εξουσία, με τη χρήση τούτης της σκηνοθετικής επιλογής, οπτικοποιείται. Στο background των σκηνοθετικών λήψεων είναι δυνατό να εντοπίσει κανείς τη θάλασσα, ένα ήσυχο δάσος, μια έκταση με αμπέλια, καθώς και ορισμένα επιβλητικά τμήματα του παλατιού της βασίλισσας. Τα στοιχεία αυτά έχουν ένα συγκεκριμένο ρόλο: συμπιέζουν τους χαρακτήρες, σχεδόν τους καθιστούν άορατους εν μέσω όσων τους περιβάλλουν.

Μέχρι το 2015 και τον *Αστακό*, η κάμερα του Λάνθιμου δεν παρουσίαζε ιδιαίτερη κινητικότητα. Η αφήγηση αποτελούταν από εξόχως σχεδιασμένα πλάνα εντείνοντας

⁴³ Yorgos Lanthimos. *The Favourite*. Fiction. 119 minutes, 2018.

το αίσθημα ασφυξίας το οποίο έτσι κι αλλιώς μετέδιδε η πλοκή των φιλμ του δημιουργού. Από τον *Αστακό* και έπειτα, ο σκηνοθέτης ακολουθεί με την κάμερα τους χαρακτήρες του, βρίσκεται δηλαδή σε μια διαρκή κίνηση. Ο προαναφερθείς σε προηγούμενο κεφάλαιο έλεγχος και η άσκηση αυτού στα υποκείμενα, είναι και εδώ ο στόχος προς επίτευξη. Μοιάζει ως εάν να υφίσταται ένα πανταχού παρόν άγρυπνο μάτι το οποίο επιβλέπει και επιθεωρεί τους χαρακτήρες. Στην *Ευνοούμενη*, η καταληκτική σεκάνς είναι και εκείνη κατά την οποία η εν λόγω τεχνική αποδίδει τα μέγιστα: ο φακός κινηματογραφεί την Anne από κάτω προς τα επάνω. Πλέον, είναι εμφανές ότι εκείνη είναι η αδιαμφισβήτητη κυρίαρχος, η μονάρχης και η Abigail δεν έχει άλλη επιλογή πέρα από την υποταγή στη βούλησή της.⁴⁴

Η πρωτοπορία της ταινίας έγκειται στο γεγονός ότι σε μια βαθέως ανδροκρατούμενη κοινωνία του 18^{ου} αιώνα, ο Λάνθιμος παρουσιάζει τις γυναίκες ενεργητικές, αδίστακτες και αποφασισμένες να επιβιώσουν προκειμένου να κατακτήσουν τους στόχους τους. Αν και η Tomris Laffly στην κριτική της για το φιλμ κάνει λόγο περί «ανθρωπιάς» η οποία αναδίδεται από τις ηρωίδες όσο η πλοκή εκτυλίσσεται, διαφωνώ με την εν λόγω προσέγγιση, διότι δεν εντοπίζω στην *Ευνοούμενη* και στις σχέσεις –ιδίως τις σεξουαλικές– μεταξύ των γυναικών που παρουσιάζονται ουδέν αλτρουιστικό κίνητρο, παρά μόνο συγκεκριμένους προσεκτικά μελετημένους χειρισμούς οι οποίοι λειτουργούν ως μέσα για τον πολυπόθητο στόχο ο οποίος είναι υλικός: κοινωνική και οικονομική καταξίωση.⁴⁵ Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η σχέση της βασίλισσας με τα μη ανθρώπινα ζώα, τα κουνέλια της, την οποία και θα πραγματευτώ στην πορεία του κεφαλαίου.

Τα κουνέλια – ή, ορθότερα, η μεταχείριση που επιφύλαξε η Abigail στα κουνέλια— αποτελούν την αφορμή να θυμηθεί η βασίλισσα ότι η εξουσία του μονάρχη είναι εδραιωμένη και απόλυτη. Στην καταληκτική σκηνή της ταινίας, Abigail πλήττει και κακομεταχειρίζεται ένα από τα κουνέλια της βασίλισσας. Η Anne εξοργίζεται και της ζητά βιαίως να γονατίσει και να της τρίψει τα πόδια, υπενθυμίζοντάς της με τον τρόπο αυτό την ιεραρχική της θέση. Ο Έλληνας κριτικός κινηματογράφου Ηλίας Φραγκούλης, στην κριτική του για το φιλμ υπογραμμίζει πως το τελευταίο πλάνο της

⁴⁴ : Tugce Kutlu . The rule of the weird: power relations in the films of Yorgos Lanthimos, *Studies in European Cinema*, 20:1 (2023), 44.

⁴⁵ Tomris Laffly. Reviews: The Favourite. 20 November 2018. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-favourite-2018>.

Ευνοούμενης είναι και εκείνο το οποίο στην ουσία του ακυρώνει όσα προηγήθηκαν κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η όμορφη, έξυπνη και αδίστακτη Abigail δεν είναι δυνατό να επιβληθεί ποτέ πλήρως και τυπικώς στη μη ικανή και αδύναμη Anne. Η δεύτερη είναι η θεσμική – τυπική κάτοχος της εξουσίας. Πάντοτε η κοινωνική θέση, ο θεσμικός ρόλος και η πολιτική εξουσία είναι τα στοιχεία εκείνα τα οποία καθορίζουν τις ζωές των ανθρώπων –ιδίως των γυναικών-, περισσότερο από την προσωπική βούληση και τις τυχόν ατομικές δεινότητες.⁴⁶

Αναφορικά με την κατάληξη του φιλμ, ενδιαφέρομαι να εξετάσω το ακόλουθο ερώτημα: τι είναι το κουνέλι στο φιλμ; Η προφανής απάντηση είναι ότι το κουνέλι ανήκει στο βασίλειο των μη ανθρώπινων ζώων και ως τέτοιο οφείλει να λογίζεται. Ωστόσο, ο θεατής ήδη από την αρχή της ταινίας πληροφορείται ότι η βασίλισσα τρέφει βαθιά αισθήματα αγάπης για τα κουνέλια της, εφόσον λειτουργούν ως υποκατάστατα των παιδιών που κυοφόρησε, αλλά δεν έφερε ποτέ στον κόσμο. Μάλιστα, είναι 17 στον αριθμό, όσα και τα αγέννητα παιδιά της. Οπότε, πού ακριβώς τοποθετούνται τα εν λόγω ζώα στην *Ευνοούμενη*; Είναι πρόσωπα, πράγματα, ή κάτι ενδιάμεσο; Στην εξέταση του ερωτήματος δύναται να μας συνδράμει ο Peter Singer.

Σύμφωνα με τον Singer, η αφαίρεση της ζωής είναι λανθασμένη εάν η ζωή που αφαιρείται είναι εκείνη ενός προσώπου (person). Το πρόσωπο για τον φιλόσοφο αποτελεί ένα ον το οποίο σκέπτεται ορθολογικά, διαθέτει αυτοσυνείδηση και διαθέτει αντίληψη του εαυτού του ως διακριτής οντότητας με παρόν και μέλλον. Είναι όμως τα ζώα πρόσωπα; Ο Singer θεωρεί, δίχως να είναι απολύτως ακριβής, ότι ζώα όπως οι ανθρωπίδες (ουρακοτάγκοι, χιμπατζήδες και γορίλλες), οι φάλαινες, τα δελφίνια, οι γάτες, οι σκύλοι, καθώς και τα παραγωγικά ζώα που εκτρέφουμε προς βρώση είναι πρόσωπα. Βάσει αυτού προτείνει μια διεύρυνση του δόγματος περί της *ιερότητας της ανθρώπινης ζωής*, προκειμένου αυτό να παραλλαχθεί σε δόγμα σχετικό με την *ιερότητα της ζωής των προσώπων*. Έτσι, με γνώμονα την ηθική θεωρία του Singer, τα κουνέλια της βασίλισσας Anne αποτελούν αδιαμφισβήτητα πρόσωπα.⁴⁷

Η λύση στον εν λόγω γρίφο δεν είναι απλή: Επιχειρώντας να αναλύσουμε την τρυφερότητα την οποία επιδεικνύει η Anne προς τα κουνέλια της –αλλά και την ισχύ

⁴⁶ Ηλίας Φραγκούλης. «Η Ευνοούμενη (2018)». <https://freecinema.gr/movies/the-favourite/>.

⁴⁷ Σταύρος Καραγεωργιάκης. *Ζώα: Στα Πλοκάμια της Ανθρώπινης Ηθικής*. (Αθήνα: Ευτοπία, 2019), 107 – 108.

την οποία προσδίδει σε αυτά, καθώς τα ζώα είναι εκείνα τα οποία καθιστούν σαφή προς τη βασίλισσα τα κίνητρα της Abigail-, οφείλω να εξετάσω δύο παράγοντες οι οποίοι επηρεάζουν με τον τρόπο τους τη σχέση μας με τα ζώα που βρίσκονται εγγύς μας. Ο πρώτος είναι βιολογικής υφής και αφορά την έκλυση μιας συγκεκριμένης ορμόνης, της ωκυτοκίνης, ενώ ο δεύτερος διαθέτει πολιτισμική προέλευση και δεν είναι άλλος από το περίφημο φαινόμενο του ανθρωπομορφισμού. Για προφανείς λόγους, θα εστιάσω την εξέτασή μου κατά κύριο λόγο στον πολιτισμικό παράγοντα. Ωστόσο, σε μια σύγχρονη εργασία Φιλοσοφίας, όταν επιχειρούμε να αναλύσουμε στοιχεία της ανθρώπινης αντίληψης και κατ' επέκταση συμπεριφοράς, οφείλουμε να μην παραγνωρίζουμε το ρόλο και τη λειτουργία των ορμονών, εφόσον η δράση τους ορίζει σε κάποιο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και λειτουργούμε εντός αυτού. Η ανθρώπινη συμπεριφορά, βεβαίως, είναι απόρροια ενός πλήθους παραγόντων: πολιτικών, πολιτισμικών, κοινωνικών κ.α. Ωστόσο η κατανόηση της λειτουργίας των ορμονών είναι απαραίτητη προκειμένου να αποσαφηνίσουμε τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφερόμαστε κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης ηλικίας ή χρονικής συνθήκης.⁴⁸

Με αυτό ως δεδομένο, ας εκκινήσω με μια αδρομερή περιγραφή της λειτουργίας της ορμόνης ωκυτοκίνης. Η ωκυτοκίνη (oxytocin) αποτελεί μια ορμόνη η οποία εντοπίζεται σε συγκεκριμένες περιοχές του εγκεφάλου και είναι σχετική με την ηρεμία, τη γονική και συντροφική φροντίδα, την εμπιστοσύνη και την ψυχολογική σταθερότητα. Η εξελικτική της χρησιμότητα έγκειται στο γεγονός ότι ή έκλυσή της είναι καθοριστική προκειμένου να διασφαλιστεί η προστασία των αδύναμων και απροστάτευτων.

Η ενεργοποίηση της ορμόνης τελείται όταν αντιληφθούμε την παρουσία ενός πλάσματος το οποίο έχει ανάγκη την τρυφερότητα και τη φροντίδα μας. Μάλιστα, η έκλυση της ωκυτοκίνης είναι ανιχνεύσιμη όχι μόνο σε περίπτωση που βρίσκεται στο οπτικό μας πεδίο ένα βρέφος ή ένα κατοικίδιο ζώο, αλλά ακόμη και όταν θεαθούμε μια εικόνα αυτού, πχ μια φωτογραφία. Μάλιστα η ορμόνη είναι παρούσα και κατά τις στιγμές εκείνες που υφίσταται κοντά μας ένα ον ή αντικείμενο με καμπυλωτό σχήμα! Το εν λόγω ερέθισμα μπορεί να είναι ένας σκύλος, μια γάτα, ένα λούτρινο αρκουδάκι

⁴⁸ Andrew Morris. "Hormones." In *Why Icebergs Float: Exploring Science in Everyday Life*, 1st ed. (2016), 96.

ή παιχνίδι. Το αίσθημα τρυφερότητας που τρέφουμε για τα κατοικίδια ζώα μας, αλλά και για φανταστικούς χαρακτήρες, όπως είναι οι ήρωες των κινουμένων σχεδίων, είναι απόρροια της έκλυσης της ωκυτοκίνης και παρόμοιων με εκείνη ορμονών.

Η ωκυτοκίνη εκλύεται και κατά τη διάρκεια της αγκαλιάς με έναν άλλο άνθρωπο ή ζώο, καθώς και κατά τη διάρκεια του σεξ. Το επίπεδό της είναι και εκείνο το οποίο θα καθορίσει το βαθμό της συναισθηματικής δέσμευσης μεταξύ δύο ζωντανών οργανισμών. Μάλιστα, επιστημονικές έρευνες έχουν δείξει ότι τα επίπεδα της ωκυτοκίνης παραμένουν χαμηλά στον οργανισμό ατόμων οι οποίοι έχουν δηλώσει ότι αποστρέφονται τα κατοικίδια ζώα.⁴⁹

Ωστόσο, είναι αρκετή η αποσαφήνιση του ρόλου της ωκυτοκίνης –ήτοι ενός αμιγώς βιολογικού παράγοντα- για να εξηγηθεί η αδυναμία της Anne προς τα κουνέλια της; Η απάντηση δεν μπορεί να παρά να είναι αρνητική. Η σημαντικότερη επίδραση στη συμπεριφορά της βασίλισσας αποδίδεται στον πολιτισμικό παράγοντα εκείνον τον οποίο ονομάζουμε *φαινόμενο του ανθρωπομορφισμού*. Ως ανθρωπομορφισμός ορίζεται η «απόδοση ανθρώπινων ιδιοτήτων, προθέσεων και συμπεριφορών σε μη ανθρώπινα όντα ή αντικείμενα». Στην ουσία το ανθρώπινο είδος κάνει χρήση συγκεκριμένων στερεοτύπων τα οποία έχει ενσωματώσει σχετικά με τους ανθρώπους και, λανθασμένα, τα θεωρεί αξιόπιστα ως προς τη συναγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με τα μη ανθρώπινα ζώα. Τα εν λόγω συμπεράσματα σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι ορθά.

Καταφεύγουμε στα στερεοτυπικά αυτά σχήματα για δύο λόγους: ο πρώτος είναι σχετικός με την επίδραση της παιδικής ηλικίας και των εμπειριών αυτής στον σχηματισμό του εγκεφάλου και κατ' επέκταση της σκέψης μας. Η ηλικία τούτη είναι και εκείνη κατά την οποία διαμορφώνεται η αντίληψή μας για τις ανθρώπινες σχέσεις. Ο δεύτερος λόγος αφορά τη φύση των στερεοτύπων. Πιο ειδικά, τα στερεότυπα που είναι σχετικά με τις ανθρώπινες σχέσεις βρίθουν λεπτομερειακών πληροφοριών και είναι πιο έντονα από τα αντίστοιχα στερεότυπα που σχετίζονται με τα μη ανθρώπινα όντα. Το φαινόμενο αυτό έχει απλή εξήγηση: δαπανούμε το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου και των εμπειριών μας σε δραστηριότητες και σχέσεις

⁴⁹ Λεωνίδα Χαζίρογλου. *Δικαιώματα των Ζώων & Ηθική: Θεωρίες και Πράξη*. (Αθήνα: Απαρσις, 2018): 95 – 96.

οι οποίες περιλαμβάνουν την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση με άλλους ανθρώπους, παρά με έτερα φυσικά είδη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η μνήμη μας να έχει ευκολότερη πρόσβαση στα σχήματα των ανθρώπινων σχέσεων και να τα χρησιμοποιεί.

Ο ανθρωπομορφισμός αποτελεί μια μέθοδο αντιμετώπισης των αρνητικών συναισθημάτων που προκαλούνται από τις μη ικανοποιητικές ανθρώπινες σχέσεις και δρα ως αναλγητικό στα αισθήματα της ανθρώπινης μοναξιάς. Υπό αυτό το πρίσμα, η Anne δεν είναι τυχαίο ότι προβάλλει –ας κάνουμε χρήση ενός φροϋδικού μηχανισμού άμυνας- επί των κουνελιών το ανεκπλήρωτο αίσθημα της μητρότητας. Βεβαίως, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Λεωνίδας Χαζίρογλου, η απόδοση αυτών των ανθρώπινων ιδιοτήτων στα ζώα είναι ανακουφιστική για τον άνθρωπο –εν προκειμένω την Anne-, ωστόσο αυτό δεν αποδεικνύει ότι τα ζώα τις αντιλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο.

Στην ουσία η Anne υιοθετεί μια μη αμερόληπτη οπτική για τα κουνέλια της και, ενώ θεωρεί ότι τα αγαπά και τα νοιάζεται, πράττει το ακριβώς αντίθετο: στερεί από τα κουνέλια την εγγενή τους αξία και κατ' επέκταση το ηθικό τους status. Υιοθετώντας την καντιανή ορολογία, δυνάμεθα να ισχυριστούμε ότι τα νοεί ως μέσα και όχι ως σκοπούς. Το αποτέλεσμα με το οποίο ερχόμαστε σε επαφή δεν είναι άλλο από τη θέαση συγκεκριμένων κουνελιών που απολαμβάνουν ανθρώπινα προνόμια. Ωστόσο, οφείλουμε να αναρωτηθούμε: Τα ζώα όντως απολαμβάνουν τη μετατροπή τους σε όντα που ομοιάζουν με τον άνθρωπο; Δεν γνωρίζουμε την απάντηση στο ερώτημα αυτό, παρ' όλα αυτά έχουμε τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε ότι στις περιπτώσεις που εμείς αυθαίρετα ορίζουμε ποιο είναι το δέον αναφορικά με την ευημερία των ζώων, δεν τα αντιλαμβανόμαστε ως αυτόνομες υπάρξεις με τις δικές τους ιδιαίτερες ανάγκες. Εκλείπει το θεμελιώδες δικαίωμα της ελευθερίας ορισμού του εαυτού.⁵⁰

Πρόκειται για την ίδια ακριβώς αντίληψη την οποία περιγράφει ο John Berger στο αμιγώς ανθρωποκεντρικό του κείμενο με τίτλο *Γιατί να Κοιτάμε τα Ζώα;* (1980). Στην εν λόγω ανάλυση ο Berger μελετώντας τις σχέσεις ανθρώπων και ζώων από μια σκοπιά υλιστική –την οποία ταυτοχρόνως απορρίπτει-, υπογραμμίζει ένα βασικό θετικό στοιχείο το οποίο αποκομίζει ο ιδιοκτήτης ενός κατοικίδιου ζώου μέσω της συμβίωσης με αυτό, το οποίο δεν είναι άλλο από το αίσθημα της *ολοκλήρωσης*. Μέσω της κηδεμονίας ενός κατοικίδιου ζώου έρχονται στην επιφάνεια πλευρές του

⁵⁰ Στο ίδιο, 98.

χαρακτήρα μας οι οποίες υπό άλλες συνθήκες θα παρέμεναν αχαρτογράφητες. Για το κατοικίδιό μας, είμαστε αυτό που δεν θα μπορούσαμε να είμαστε για κανέναν άλλο. Στο προκείμενο, η βασίλισσα Anne γίνεται μητέρα, γεγονός βιολογικώς αδύνατο για εκείνη. Ακόμη, μέσω της εκπαίδευσής του, το κατοικίδιο αντιδρά ως εάν να αναγνωρίζει το εν λόγω γεγονός (λχ αντιδρά θετικά στις εκδηλώσεις τρυφερότητας). Με τον τρόπο αυτό, οι άνθρωποι προβάλλουμε επί του κατοικίδιου μας ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία κανείς άλλος δεν δύναται να μας προσφέρει και, την ίδια στιγμή, το ίδιο το κατοικίδιο λειτουργεί ως καθρέφτης στον οποίο μπορούμε να θεαθούμε δικές μας ιδιότητες τις οποίες δεν έχουμε τη δυνατότητα να εκφράσουμε σε άλλα ανθρώπινα όντα. Ενώ όλα αυτά είναι αναμφισβήτητα θετικά, ο Berger σημειώνει ότι ανάμεσα σε άνθρωπο και κατοικίδιο δεν μπορεί ποτέ να υπάρξει μια σχέση ισοτιμίας και ανεξαρτησίας, καθώς τα δύο μέλη της σχέσης δεν είναι αυτόνομα. Ο ιδιοκτήτης δεν είναι ξεχωριστός αναφορικά με κάθε πτυχή του βίου του, αλλά *μόνο* για το κατοικίδιό του, ενώ το ζώο δεν έχει τη δυνατότητα να ικανοποιήσει το ίδιο τις φυσικές του ανάγκες, καθώς εξαρτάται ολοκληρωτικώς από τον ιδιοκτήτη του για την πλήρωση αυτών. Υπό αυτό το πρίσμα, ένα ζώο μπορεί να καταστεί μέλος μιας οικογένειας, ωστόσο αυτό δεν θα γίνει ποτέ με όρους ισοτιμίας.⁵¹

Έτσι, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το κουνέλι -βασικό μη ανθρώπινο ζώο στην *Ευνοούμενη*- δεν αντιμετωπίζεται ως πράγμα ή ως μέλος μιας υποδεέστερης βαθμίδας ύπαρξης, αλλά ούτε και ως πρόσωπο –όσο και αν η Anne πιστεύει και πράττει το ακριβώς αντίθετο. Βεβαίως, η Anne ενδιαφέρεται για την ευζωία των κουνελιών, όχι όμως χάριν των ίδιων των ζώων, αλλά χάριν κάποιου εξωτερικού συμφέροντος, το οποίο δεν είναι άλλο από την εύρεση ασφαλών υποκατάστατων για τα αγέννητα παιδιά της. Επομένως καθίσταται σαφές το γεγονός ότι η βασίλισσα, αν και κηδεμόνας των κουνελιών, δεν έχει εισέλθει στο στάδιο επί του οποίου βρισκόμαστε στις μέρες μας ως κοινωνία, το επονομαζόμενο *φιλοζωικό*, όπου ενδιαφερόμαστε και νομοθετούμε αναφορικά με την ευζωία του εκάστοτε μεμονωμένου ζώου, χάριν αυτού του ίδιου ως ζωικής οντότητας και όχι με γνώμονα οποιονδήποτε σκοπό ή συμφέρον εξωτερικά αυτού. Το ζώο πλέον έχει έρθει στο προσκήνιο ως αντικείμενο αυτοτελούς ενδιαφέροντος, ενώ για τη μονάρχη κατέχει ένα status θολό και

⁵¹ John Berger. *Γιατί να Κοιτάμε τα Ζώα;*. Μτφρ. Χριστίνα Βασιλοπούλου. (Αθήνα: Κυαναυγή, 2019), 19.

αμφίσημο, το οποίο βρίσκεται εγγύτερα στο ανθρώπινο παρά στο ζωικό, δίχως ωστόσο να ταυτίζεται εξ ολοκλήρου με κανένα από τα δύο.⁵²

Ο σύγχρονος φιλόζωος και παρατηρητικός σινεφίλ εκ πρώτης όψεως θα αναρωτηθεί για ποιο λόγο ο Λάνθιμος, με την πάροδο των ετών, μόλις τρία έτη έπειτα από τον πρωτοποριακό *Αστακό*, επιφύλαξε στα κουνέλια και τις πάπιες στην *Ευνοούμενη* μια τέτοιου είδους αδιάφορη παρουσίαση. Μελετώντας προσεκτικά το σύνολο των παρακλαδιών της Περιβαλλοντικής Ηθικής, έχουμε τη δυνατότητα να υποστηρίξουμε τη θέση ότι ο δημιουργός εσκεμμένα τοποθετεί στο περιθώριο τα ζητήματα ζωικού ενδιαφέροντος, προκειμένου να μελετήσει ενδελεχώς μια διαφορετική ομάδα καταπιεσμένων ατόμων: τις εκπροσώπους του γυναικείου φύλου. Αναφέρομαι βεβαίως σε μια σύγχρονη εκδοχή του φεμινισμού, τον περίφημο *οικοφεμινισμό* (ecofeminism), ή *οικολογικό φεμινισμό*. Ο οικοφεμινισμός προβαίνει σε μια διερεύνηση των υφιστάμενων συνδέσεων που εντοπίζονται μεταξύ του φυσικού περιβάλλοντος και των γυναικείων – φεμινιστικών προβληματισμών. Το κίνημα χρησιμοποιεί την καθιερωμένη φεμινιστική ορολογία προκειμένου να επιχειρηματολογήσει υπέρ της ισότητας των φύλων αλλά και μιας μελλοντικής επανεκτίμησης των τρεχουσών άκαμπτων πατριαρχικών δομών που διέπουν την κοινωνία εν συνόλω, από τη βάση έως την κορυφή της. Παραλλήλως υπογραμμίζει την αξία της ανάδειξης του συναισθήματος έναντι του Λόγου και τάσσεται υπέρ μιας ολιστικής –και διαθεματικής– αντιμετώπισης όλων των προβλημάτων που προκύπτουν. Τα εν λόγω σημεία είναι αποδεκτά από το σύνολο των φεμινιστών, σε όποια υποκατηγορία και αν ανήκουν. Με αυτό ως δεδομένο, οι οικοφεμινιστές μάχονται για την εξάλειψη των αδικιών και των διακρίσεων βάσει του φύλου, ωστόσο εκτείνονται περαιτέρω. Πιο ειδικά, οι υπέρμαχοι του κινήματος έχουν προσθέσει ως βασικό βέλος στην ιδεολογική τους φαρέτρα το σεβασμό στο φυσικό περιβάλλον, εφόσον έχουν την άποψη ότι η σύνδεση μεταξύ της Γης και του γυναικείου φύλου δεν είναι αμελητέα. Σύμφωνα με τον οικοφεμινισμό, είναι κραταιό το ακόλουθο καθεστώς: στην πλειονότητα των κοινωνιών η ανδρική κυριαρχία είναι αυτονόητη. Έτσι η γενική τάση είναι εκείνη που αντιμετωπίζει τη φύση και τις γυναίκες με όμοιο τρόπο. Η υποτέλεια και οι συνακόλουθες διάφορες μορφές καταπίεσης που υφίστανται τόσο οι γυναίκες όσο και η φύση, σύμφωνα με τους

⁵² Αθανάσιος Αναγνωστόπουλος. Το Ζώο ως Ατελές Υποκείμενο του Ποινικού Δικαίου. Στο: *Το Ποινικό Δίκαιο σε Κρίση και Υπό Κρίση*. (Αθήνα: Σάκκουλας, 2020), 134.

οικοφεμινιστές, διαιώνίζονται μέσω συγκεκριμένων κοινωνικών δομών και όχι από τους μεμονωμένους πολίτες, ήτοι από τις μονάδες που απαρτίζουν τα κοινωνικά συστήματα. Επιπρόσθετα η συγκεκριμένη θεωρία τονίζει πως η θεώρηση την οποία έχει αποδεχτεί και υιοθετήσει για τον κόσμο ο σύγχρονος δυτικός άνθρωπος δεν μπορεί παρά να χαρακτηριστεί ως μονήρης και αποσπασματική. Υπό τούτο το πνεύμα, η οικοφεμινιστική φιλοσοφία προτείνει μια νέα, εναλλακτική κοσμοθεωρία, η οποία δεν αρνείται την ιερότητα της γης, αποδέχεται τον μεγάλο βαθμό εξάρτησης της ανθρωπότητας από το φυσικό περιβάλλον και εντός του πλαισίου τούτου, αναγνωρίζει πως το σύνολο των μορφών ζωής του φυσικού κόσμου διαθέτει εγγενή αξία.⁵³

Με μια πρώτη ανάγνωση η σύγκριση γυναικών και μη ανθρώπινων ζώων φαντάζει άτοπη, εφόσον οι γυναίκες ανήκουν στο ανθρώπινο είδος. Ωστόσο, η σύγχρονη φεμινιστική θεωρία διαπνέεται από μια τάση διαθεματικότητας (intersectionality). Η διαθεματικότητα αποτελεί έναν όρο ο οποίος αναδύθηκε από το τέταρτο κύμα του φεμινισμού που εξελίσσεται στις μέρες μας.⁵⁴ Η εν λόγω θεώρηση κηρύττει ότι οι διάφορες μορφές καταπίεσης που βιώνουν τα κάθε λογής υποκείμενα τέμνονται μεταξύ τους. Η έμφαση δίδεται στις επονομαζόμενες «διασταυρώσεις» οι οποίες απαντούν όταν μελετούμε τα φεμινιστικά ζητήματα. Οι διασταυρώσεις αυτές συνίστανται στα σημεία εκείνα όπου τα ζητήματα υποτέλειας των γυναικών συναντώνται με άλλες μορφές αποκρυσταλλωμένης δομικής κοινωνικής υποτέλειας. Αυτά τα ζητήματα νοούνται ως αλληλένδετα και η διαπραγμάτευσή τους πραγματοποιείται μέσα από το πρίσμα των αλληλεπιδρώντων ταυτοτήτων τις οποίες διαθέτει μια γυναίκα λχ φύλο, κοινωνική τάξη, φυλή, σεξουαλικός προσανατολισμός κ.α. Η αρχή της διαθεματικότητας έχει τη δυνατότητα να μας συνδράμει στη θεωρητική μας ανάλυση για δύο λόγους: ο πρώτος αφορά τη συσχέτιση της υποτέλειας των γυναικών με την κακομεταχείριση των μη ανθρώπινων ζώων ενώ ο δεύτερος σχετίζεται με τη διανοητική επεξεργασία των σχέσεων που αναπτύσσονται

⁵³ Kathryn Miles, "ecofeminism". Στο: *Encyclopedia Britannica*, (9 Οκτωβρίου 2018). <https://www.britannica.com/topic/ecofeminism>.

⁵⁴ Υφίστανται ουκ ολίγες φωνές οι οποίες δεν δέχονται την ύπαρξη του νεότευκτου και τρέχοντος αυτού φεμινιστικού κύματος. Όπως ισχύει για το σύνολο των κινήματων, των τάσεων και των ιστορικών γεγονότων, ο ιστορικός του μέλλοντος θα αποφανθεί σχετικώς με τρόπο τελεσίδικο. Ωστόσο, εγώ θα κινηθώ στη μελέτη μου αποδεχόμενη την ύπαρξη του τέταρτου φεμινιστικού κύματος.

μεταξύ των γυναικών που είναι μέλη διαφορετικών κοινωνικών τάξεων στο πλαίσιο της ίδιας κοινωνίας. Εν προκειμένω, οι γυναίκες αυτές είναι η βασίλισσα και οι διάφορες ευνοούμενες της.⁵⁵ Μάλιστα, δεν θα ήταν υπερβολικό εάν ισχυριζόμασταν ότι το πλέον ριζοσπαστικό παρακλάδι του οικοφεμινισμού, είναι εκείνο το οποίο βρίσκεται σε διαρκή και στενή αλληλεπίδραση με το πεδίο της Ηθικής για τα Ζώα. Ο επονομαζόμενος Χορτοφαγικός Οικοφεμινισμός προτάσσει ως βασική ηθική πρακτική τη χορτοφαγία και εφαρμόζει τις αρχές της διαθεματικότητας καθώς τάσσεται ολοκληρωτικώς υπέρ της θέσης η οποία υποστηρίζει ότι οι διάφορες μορφές καταπίεσης συναντώνται και επικαλύπτονται μεταξύ τους. Για τον Χορτοφαγικό Οικοφεμινισμό η άρνηση της βρώσης κρέατος αποτελεί όχι μόνο μια οικολογική αλλά και, την ίδια στιγμή, μια κρυστάλλινη και αδιαπραγμάτευτη πολιτική πράξη η οποία έχει τη δύναμη να φέρει την πολυπόθητη κοινωνική αλλαγή.⁵⁶

Διακατεχόμενοι από μια διάθεση ολιστική, οι θεωρητικοί που συνδέουν τη γυναικεία υποτέλεια με την κακομεταχείριση των ζώων, υπογραμμίζουν ότι πρόκειται για δύο ομάδες ζωντανών οργανισμών οι οποίες στην ουσία υπηρετούν με τον προσωπικό τους μόχθο την κυρίαρχη ανδρική ηγεμονία. Για παράδειγμα, η φεμινίστρια θεωρητικός Marti Kheel εύστοχα υπογραμμίζει ότι σε ολόκληρη τη δυτική φιλοσοφική παράδοση οι γυναίκες και τα μη ανθρώπινα ζώα επιτελούν τους ρόλους των θεραπεινίδων, οφείλουν να ικανοποιούν τις ανάγκες των υπολοίπων και όχι τις δικές τους. Σύμφωνα με την Kheel, η υποβάθμιση τούτη υπαγορεύεται από τον Χριστιανισμό και τον Ιουδαϊσμό, οι οποίοι αποτελούν τα θεμέλια του δυτικού πολιτισμού. Οι θρησκείες αυτές κηρύττουν ότι οι άνδρες είναι εκείνοι που σχετίζονται άμεσα με το θείο, τη στιγμή που οι γυναίκες, τα ζώα αλλά και η ίδια η φύση έχουν την υποχρέωση να τους υπηρετούν.⁵⁷

Στο προκείμενο, η ένσταση μοιάζει αναπόφευκτη: οι τρεις βασικές ηρωίδες εμπλέκονται σε μια αέναη εξουσιαστική πάλη, ενώ μάλιστα οι ευνοούμενες είναι και εκείνες που ατύπως διοικούν τη χώρα. Ωστόσο, ακριβώς όπως τα κουνέλια της

⁵⁵ Deborah Cameron. *Φεμινισμός: Παρελθόν και Παρόν ενός Κινήματος*. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2020), 19 & 23.

⁵⁶ Σταύρος Καραγεωργάκης, «Εισαγωγή». Στο: *Οικοφεμινισμός*, επιμ. Σταύρος Καραγεωργάκης (Αθήνα, Ευτοπία, 2022): 13 & 16.

⁵⁷ Marti Kheel, «Γσακίζοντας την Πατριαρχία με ένα Πιρούνι». Μτφρ. Χρύσα Χριστοφορίδου. Στο: *Οικοφεμινισμός*, επιμ. Σταύρος Καραγεωργάκης (Αθήνα, Ευτοπία, 2022): 148.

βασίλισσας, καμία από τις τρεις γυναίκες δεν είναι ελεύθερη να είναι ο εαυτός της. Και οι τρεις έχουν αποδεχθεί τους όρους ενός παιχνιδιού τους οποίους όμως δεν έθεσαν οι ίδιες. Για παράδειγμα, όπως ανέφερα προηγουμένως, όσες πολιτικές αποφάσεις και αν λάβουν, όσα προνόμια και αν απολαμβάνουν, οι ευνοούμενες δεν θα γίνουν ποτέ βασίλισσες. Παρομοίως η βασίλισσα, εξασθενημένη και ανίσχυρη δεν θα αναρρώσει ποτέ από το βαθύ της τραύμα: δεν έγινε μητέρα, οπότε, αν και μονάρχης, δεν κατόρθωσε να ανταποκριθεί στο ρόλο της γυναίκας όπως εκείνος οριζόταν τον 18^ο αιώνα. Κατά κάποιον τρόπο, όπως επισημαίνει ο κριτικός του Guardian Mark Kermode στην κριτική του για το φιλμ, οι γυναίκες δεν βγαίνουν ποτέ στο φως: δρουν έμμεσα και παρασκηνιακά, εντός του παλατιού, ποτέ σε κοινή θέα. Μάλιστα παρομοιάζει τη θέαση του φιλμ με την κατάδυση εντός ενός λαγουμιού. Ό,τι και αν πράξουν οι γυναίκες θα είναι εντός της ιδιωτικής σφαίρας. Στο πολιτικό πεδίο κυριαρχούν οι άνδρες και η οποιαδήποτε γυναικεία επιρροή δεν μπορεί παρά να είναι συγκαλυμμένη, όση επίδραση και αν ασκεί και αν διαθέτει.⁵⁸

⁵⁸ Mark Kermode. “The Favourite Review – Colman, Weisz, and Stone are pitch – perfect”. 30 December 2018. <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/30/the-favourite-review-olivia-colman-emma-stone-rachel-weisz-yorgos-lanthimos>.

7. Το Ζώο ως Δηλωτικό του Αρχαίου Δράματος: Η Έννοια της Θυσίας στον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού*.

Εκ πρώτης όψεως ο *Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* δεν αποτελεί ένα φιλμ σχετικό με τα ζώα, καθώς αυτά δεν εμφανίζονται σχεδόν καθόλου κατά τη διάρκεια της ταινίας, με μοναδική εξαίρεση να αποτελεί ο κατοικίδιος σκύλος της πρωταγωνιστικής οικογένειας. Ωστόσο, είναι ενδιαφέρον να καταπιαστούμε στη μελέτη μας με το εν λόγω φιλμ, εξηγώντας τη λειτουργία του ζώου μονάχα στον τίτλο της ταινίας. Το φιλμ αποτελεί την πρώτη απόπειρα του Λάνθιμου να καταπιαστεί με τα πανανθρώπινα ζητήματα που τοποθετούνται στο επίκεντρο του προβληματισμού της αρχαίας τραγωδίας. Βεβαίως, ο θεατής κατανοεί την εν λόγω πρόθεση ήδη από τον τίτλο της ταινίας. Το φιλμ συνιστά την εκκίνηση μιας ευκρινούς τάσης του Λάνθιμου να ενσωματώσει στις ταινίες του στοιχεία του αρχαίου δράματος, στοιχείο το οποίο απαντά στη μεταγενέστερη μικρού μήκους *Βληχή* (2022) με μεγαλύτερη ένταση.

Η τραγωδία στην οποία μας παραπέμπει ευθέως ο τίτλος δεν είναι άλλη από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, χρονολογημένη μεταξύ του 406 και του 403 π.Χ. Αποτελεί μία εκ των πέντε τραγωδιών του Ευριπίδη που πραγματεύονται γεγονότα και πρόσωπα του Τρωικού Κύκλου. Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* η Άρτεμη ζητεί από τους Αχαιούς τη θυσία της κόρης του Αγαμέμνονα, Ιφιγένειας, προκειμένου ο άνεμος να πνεύσει ούριος επιτρέποντας τον απόπλου του στόλου προς την Τροία. Ο Αγαμέμνων αποστέλλει έναν αγγελιαφόρο στις Μυκήνες προκειμένου να προσέλθει η κόρη του, Ιφιγένεια, με την πρόφαση ότι την προορίζει για σύζυγο του Αχιλλέα. Στη συνέχεια μεταβάλλει τη γνώμη του και επιχειρεί να στείλει στην Ιφιγένεια έναν δεύτερο αγγελιαφόρο προκειμένου να αναιρέσει το μήνυμα της προηγούμενης αποστολής. Ωστόσο, ο Μενέλαος είναι αποφασισμένος να αποπλεύσει προς την Τροία με οποιοδήποτε τίμημα και εμποδίζει την αποστολή του δεύτερου αγγελιαφόρου. Η Ιφιγένεια καταφθάνει τελικώς στο στρατόπεδο συνοδευόμενη από τη μητέρα της, Κλυταιμνήστρα, αναμένοντας να τελεστεί ο γάμος της. Στο σημείο αυτό και οι δυο Ατρείδες μεταβάλλουν τη στάση τους: ο Αγαμέμνονας δηλώνει πλέον αποφασισμένος να προβεί στη θυσία της κόρης του, ενώ ο Μενέλαος έχει μετανιώσει για την πρότερη επιμονή του αναφορικά με την πραγματοποίηση της θυσίας και επιθυμεί πλέον τη μη τέλεση αυτής. Αδαής για το σχέδιο των δύο αδερφών παρουσιάζεται να είναι και ο Αχιλλέας, η τυχαία συνάντησή του οποίου με την Κλυταιμνήστρα αποτελεί και το σημείο εκείνο της δραματικής πλοκής όπου η

Ιφιγένεια αντιλαμβάνεται το ψέμα και την επικείμενη θυσία της. Αν και ο Αχιλλέας τάσσεται στο πλευρό της, η νέα δηλώνει ότι επιθυμεί να θυσιαστεί προς εξυπηρέτηση του στόλου των Αχαιών και βεβαίως του πατέρα της. Στο καταληκτικό μέρος της τραγωδίας, ένας αγγελιαφόρος αφηγείται ότι τη στιγμή της θυσίας της Ιφιγένειας παρενέβη η θεά Άρτεμη και έσωσε την κόρη, θυσιάζοντας στη θέση αυτής ένα ελάφι. Η Ιφιγένεια, όπως πληροφορούμαστε από τον αγγελιαφόρο, διασώθηκε και κατέληξε στη χώρα των Ταύρων.

Πρόκειται για μια από τις τελευταίες τραγωδίες που συνέγραψε ο Ευριπίδης λίγο πριν το τέλος της ζωής του. Μάλιστα η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* παραστάθηκε για πρώτη φορά έπειτα από τον θάνατο του ποιητή. Σύμφωνα με τους μελετητές, το στοιχείο εκείνο που καθιστά τη συγκεκριμένη τραγωδία αξιομνημόνευτη είναι η μεταβαλλόμενη ψυχολογική εξέλιξη των δραματικών προσώπων που παρουσιάζεται να διανύει διάφορα στάδια τα οποία επηρεάζονται από εξωτερικούς παράγοντες –τα γεγονότα. Στο επίκεντρο τοποθετείται βεβαίως η Ιφιγένεια, ως αθώο θύμα ανώτερων από εκείνη βουλήσεων. Η πρωταγωνίστρια, επιχειρεί αρχικά να αντισταθεί στο φρικτό της πεπρωμένο, ωστόσο τελικώς υποκύπτει στο αίτημα της θυσίας, χάριν του κοινού καλού. Ίσως το νόημα ολόκληρης της τραγωδίας συμπυκνώνεται στους ακόλουθους στίχους, όπου η κόρη απευθύνεται στον πατέρα (στιχ. 1236 – 1240):

«Τι φταίω εγώ για το γάμο της Ελένης με τον Αλέξανδρο; Γύρευαν το χαμό μου, πατέρα; Δες με, χάρισέ μου το βλέμμα σου και φίλησέ με, σαν θα πεθάνω, να σε θυμάμαι, αν δεν σε πείσουν τα λόγια μου».⁵⁹

Ο Λάνθιμος κατορθώνει με τον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού* να πραγματοποιήσει μια ελεύθερη μεταφορά της ευριπίδειας τραγωδίας στον 21^ο αιώνα. Ας μελετήσουμε την πλοκή της ταινίας: Ο επιτυχημένος χειρουργός Steven Murphy απολαμβάνει μια ήσυχη καθημερινότητα με την επίσης γιατρό σύζυγό του και τα δύο τους παιδιά. Ωστόσο, ένα τραγικό ιατρικό λάθος κατά τη διάρκεια μιας χειρουργικής επέμβασης θα τον φέρει αντιμέτωπο με υπερφυσικές δυνάμεις. Ο Steven, ως άλλος Αγαμέμνονας, διαπράττει ύβρι: μια δική του ιατρική παράλειψη αποδεικνύεται μοιραία για τον πατέρα του μικρού Martin (Barry Keoghan), ο οποίος βρίσκεται

⁵⁹ Franco Montanari. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Από τον 8^ο Αιώνα π.Χ. έως τον 6^ο μ.Χ. Δεύτερη Έκδοση*. Επιμ. Αντώνιος Β. Ρεγκάκος. (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2017):285 – 286.

τραγικό θάνατο στο χειρουργικό τραπέζι. Ο Martin, έφηβος πλέον, ως άλλη θεά Άρτεμη, φαίνεται πως διαθέτει υπερφυσικές ικανότητες και φέρνει τον χειρουργό ενώπιον ενός διλήμματος: είτε θα καθηλωθεί άπραγος να παρακολουθεί τους διαδοχικούς θανάτους όλων των μελών της οικογένειάς του, είτε θα επιλέξει ποιο από αυτά θα θυσιαστεί ώστε να αντισταθμιστεί ο άδικος θάνατος του πατέρα του Martin. Στην κατάληξη του φιλμ, η θυσία πραγματοποιείται: ο μικρός γιος του Steven, Bob, ως μια σύγχρονη εκδοχή της Ιφιγένειας, πληρώνει το τίμημα. Ωστόσο το τέλος της ταινίας είναι πιο σκοτεινό από την τραγωδία. Κανένα ελάφι δεν αντικαθιστά το αθώο παιδί. Η ισορροπία που διαταράχθηκε εξαιτίας της ύβρεως, είναι απαραίτητο να επανέλθει μέσω της θυσίας, αλλά της θυσίας ενός αθώου, όχι εκείνου που διέπραξε την ύβρι. Το διαχρονικό ερώτημα που αναδύεται είναι εάν εν τέλει είναι δυνατό να αποκαταστήσει κάποιος άλλος τα λάθη για τα οποία ευθυνόμαστε εμείς. Τόσο ο Αγαμέμνων, όσο και ο Steven, παραμένουν ζωντανοί στο τέλος του δράματος. Ωστόσο έχουν μεταβληθεί ολοκληρωτικώς. Οι ανθρώπινες δυνατότητες είναι περιορισμένες και ως εκ τούτου, οι άνθρωποι είναι υποχρεωμένοι να θυσιάσουν κάποιον που αγαπούν ώστε να εξισορροπήσουν την κοσμική Δικαιοσύνη για τη διατάραξη της οποίας ευθύνονται.⁶⁰

Φυσικά, η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αποτελεί πνευματικό παράγωγο της κλασικής εποχής καθώς γράφτηκε λίγο πριν τον θάνατο του Ευριπίδη, ωστόσο η υπόθεσή της λαμβάνει χώρα την περίοδο πριν τον Τρωικό Πόλεμο, ήτοι κατά την αρχαϊκή εποχή. Αν και, όπως αναφέραμε προηγουμένως η θεματική του φιλμ δεν είναι ούτε στο ελάχιστο σχετική με τα μη ανθρώπινα ζώα, μπορούμε να προβούμε στον ισχυρισμό ότι ο Λάνθιμος με την επιλογή του συγκεκριμένου τίτλου αποδέχεται την ομηρική αντίληψη σχετικά με τα μη ανθρώπινα ζώα η οποία είναι η ακόλουθη:

Στην *Ιλιάδα* και στην *Οδύσσεια* οι οποίες είναι συγγεγραμμένες κατά τον 8^ο αιώνα π.Χ, και αποτελούν τις βασικές ιστορικές πηγές από τις οποίες αντλούμε στοιχεία για την αρχαϊκή Ελλάδα, υφίστανται ουκ ολίγες αναφορές στα ζώα, ιδίως στις παρομοιώσεις. Σε αυτές, ο Όμηρος προβαίνει σε συγκρίσεις των πράξεων των ανθρώπινων ηρώων με τις συμπεριφορές των μη ανθρώπινων ζώων. Ουσιαστικά στις επικές παρομοιώσεις τα ανθρώπινα όντα μοιάζουν ως εάν να μετατρέπονται σε

⁶⁰ Nicolas Ayala. "The Killing of a Sacred Deer's Greek Tragedy Inspiration Explained". 29 January 2021, <https://screenrant.com/killing-sacred-deer-movie-greek-tragedy-story-inspiration-explained/>.

εκπροσώπους κάποιου άλλου, μη ανθρώπινου είδους, έστω και περιστασιακά. Το γεγονός αυτό μαρτυρά ότι οι Έλληνες της εποχής του Ομήρου βρίσκονταν εγγύτερα στα ζώα από τους Έλληνες της κλασικής αρχαιότητας. Στους ελληνικούς μύθους, καθώς και στην πρώιμη ελληνική λογοτεχνία, πολύ συχνά απαντά το μοτίβο του μοναχικού βοσκού. Αυτό το μοτίβο αντικατοπτρίζει μια σημαντική διάσταση της σχέσης ανθρώπων και ζώων κατά την αρχαϊκή εποχή. Η διάσταση τούτη δεν είναι άλλη από την έννοια της *αμοιβαιότητας*. Εν προκειμένω, στο μοτίβο του βοσκού, ο άνθρωπος παρείχε προστασία στο κοπάδι και ανταποδοτικά τα μη ανθρώπινα ζώα – ήτοι τα πρόβατα και ο σκύλος- του παρείχαν τη συντροφιά τους. Ίσως αυτή η εγγύτητα στην καθημερινότητα ανθρώπων και ζώων να αποτελεί την αιτία του γεγονότος ότι στα ομηρικά έπη η διαφορά μεταξύ των ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων δεν είναι τόσο εμφανής όσο σε έργα μεταγενέστερων εποχών. Βεβαίως, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι ο Όμηρος δεν ταύτιζε τους ανθρώπους με τα ζώα. Ωστόσο, στο σύμπαν των ομηρικών επών οι άνθρωποι και τα ζώα είναι ζωντανοί και θνητοί. Οι ιδιότητές τους αυτές είναι εκείνες που διαφοροποιούν τόσο τα ανθρώπινα όσο και τα μη ανθρώπινα ζώα από τους αιώνιους και αθάνατους θεούς. Ο Stephen Newmyer περιέγραψε εύγλωττα το στοιχείο τούτο: «Η ομηρική έννοια της ετερότητας προϋποθέτει μια οξύτερη διάκριση ανάμεσα στο θείο και στο θνητό παρά ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο μη ανθρώπινο: στον κόσμο του ομηρικού έπους, τα ανθρώπινα όντα λογαριάζονται περισσότερο ως όμοια προς τα άλλα ζώα παρά προς τους θεούς».

Μάλιστα, ακόμη και οι θυσίες των ζώων είναι δυνατό να αναλυθούν βάσει της συγκεκριμένης οπτικής: εφόσον τα ζώα θυσιάζονταν στους θεούς στη θέση των ανθρώπων, το γεγονός αυτό μαρτυρά ότι για τους θεούς δεν υφίστατο κάποια ουσιαστική διαφορά μεταξύ ανθρώπων και ζώων, εφόσον και στις δυο περιπτώσεις επρόκειτο για θνητά όντα, κατώτερης τάξης από εκείνους που από τη φύση τους ήταν αθάνατοι.⁶¹

Έχοντας κατά νου την ανάλυση αυτή, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο δημιουργός – σπερματικά βεβαίως- επαναλαμβάνει στον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού* τη θεώρησή του για τα μη ανθρώπινα ζώα την όποια μας σύστησε για πρώτη φορά στον

⁶¹ Katarzyna Kleczkowska. *Αυτοί που δεν Μπορούν να Μιλήσουν: Τα Ζώα ως Άλλοι στην Αρχαία Ελληνική Σκέψη*. (Αθήνα: Κουανυγή, 2014), 13 -14.

προγενέστερο *Αστακό*. Ταυτίζει κατά κάποιον τρόπο το ζωικό με το ανθρώπινο, ακριβώς όπως έπρατταν και οι Έλληνες της αρχαϊκής εποχής. Ο Steven πυροβολεί στο τέλος του φιλμ τον μικρό του γιο, ενώ ο Αγαμέμνωνας θυσιάζει την κόρη του για να εξευμενίσει τους θεούς. Ο πρώτος στερήσε με το ιατρικό του λάθος τη ζωή ενός αθώου, ενώ ο δεύτερος ζητεί τη θεϊκή εύνοια προκειμένου να κηρύξει έναν άδικο πόλεμο. Οι άνθρωποι –αλλά και τα ζώα– προβαίνουν στη θυσία, διότι αισθάνονται ανήμποροι ενώπιον δυνάμεων που τους υπερβαίνουν. Στη *Βληχή*, ωστόσο, εντοπίζουμε την περισσότερο πρωτοποριακή θεώρηση του ζωικού αλλά και του ανθρώπινου στο πλαίσιο ολόκληρου του λανθιμικού έργου.⁶² \

⁶² Yorgos Lanthimos. *The Killing of a Sacred Deer*. Fiction. 121 minutes, 2017.

8. Η Υπέρβαση της Διάκρισης Ανθρώπινου και Ζωικού στη Σύγχρονη 7^η

Τέχνη: Η Βληχή.

Ο Friedrich Nietzsche έχει ασκήσει σφοδρή κριτική στους προγενέστερους από εκείνον φιλοσόφους, οι οποίοι, κατά τη δική του θεώρηση, εργάζονταν στις φιλοσοφικές τους εργασίες με έναν τρόπο τον οποίο ο φιλόσοφος αποκαλούσε «αιγυπτιασμό». Για τον Nietzsche οι φιλόσοφοι «νομίζουν ότι τιμούν ένα πράγμα όταν το αποσπούν από την ιστορία, όταν το θεωρούν υπό το πρίσμα της αιωνιότητας (sub specie aeterni) –όταν το μετατρέπουν σε μούμια». Πλήρως αντιθετικός προς ροπές όπως είναι η αναζήτηση των αιώνιων αρχών αλλά και το κυνήγι του σταθερού και αμετάβλητου *όντος*, ο Nietzsche έδωσε έμφαση στο διαρκές γίνεσθαι, ήτοι στη θεώρηση εκείνη που αντιλαμβάνεται τη φιλοσοφία ως πραγμάτευση διαδικασιών όπως είναι ο χρόνος, η αλλαγή, η γέννηση, η ανάπτυξη, η φθορά και ο θάνατος. Απορριπτικός προς την αναζήτηση αιώνιων μορφών καθώς και της εδραίωσης άκαμπτων και απόλυτων θέσεων, ο φιλόσοφος υπογραμμίζει ρητώς ότι το φιλοσοφικό του ύφος είναι ρευστό και ευμετάβλητο, δηλώνοντας το εξής: «έχω πολλές υφολογικές δυνατότητες – την πιο πολυποίκιλη τέχνη του ύφους που είχε ποτέ άνθρωπος στη διάθεσή του».⁶³ Υπό το πνεύμα της συγκεκριμένης οπτικής, ο Nietzsche στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (1872) υποστηρίζει ότι η ίδια η ανθρώπινη ζωή στερείται οποιουδήποτε νοήματος, το οποίο, ωστόσο, είναι δυνατό να εντοπιστεί εντός αυτής, εφόσον το βίωμα είναι εκείνο που νοηματοδοτεί εν τέλει την κενή νοήματος πορεία της ζωής μας. Ο Αλέξανδρος Νεχαμάς περιγράφει εύγλωττα τη συνθήκη αυτή, συνδέοντάς τη με την περίφημη μη στατική αρχαία τραγωδία: «απέναντι σε αυτή την τόσο ισχυρή αναπαράσταση της ματαιότητας κάθε προσπάθειας κινείται ο χορός της τραγωδίας, που διαβεβαιώνει τους θεατές της πως είναι κανείς μέρος όλων των ζωντανών πραγμάτων. Κάνει τη ζωή απόλυτα ισχυρή και απολαυστική και επομένως άξια εν τέλει να τη ζει».⁶⁴

Η τραγωδία επομένως προήλθε κατά τον Nietzsche από τη μήτρα του χορού, δήλωση η οποία επικυρώνεται από πλήθος έργων τόσο σύγχρονων, όσο και αρχαίων.

⁶³ Φαίη Ζήκα. Τομές στο Ύφος και τη Μεθοδολογία της Φιλοσοφίας της Τέχνης. Στο: Φαίη Ζήκα (επιμ). *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η Αισθητική Φιλοσοφία του Αλέξανδρου Νεχαμά*. (Αθήνα: Οκτώ, 2014), 81 – 82.

⁶⁴ Αλέξανδρος Νεχαμάς. *Νίτσε: Η Ζωή σαν Λογοτεχνία*. Μτφρ. Κώστας Λιβιεράτος. (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002): 185.

Πράγματι, στη μικρού μήκους *Βληχή*, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι στην ουσία συμμετέχει σε μια χορογραφία, στην οποία αποτυπώνονται με ενάργεια ζητήματα όπως η γέννηση, η ζωή, ο έρωτας, ο θάνατος, η ανάνηψη και εμμέσως η αναγέννηση. Ομοίως με την ανωτέρω θέση του Nietzsche, απορριπτική προς οποιαδήποτε μορφή ακαμψίας, ο Λάνθιμος στο μικρό μήκους φιλμ αυτό βρίσκεται σε διαρκή κίνηση, αβίαστη και φυσική. Ο κύκλος της ανθρώπινης ζωής παρουσιάζεται ως άρρηκτα συνδεδεμένος με τη Φύση και το ζωικό βασίλειο. Ωστόσο, η αδιάκοπη κίνηση διαθέτει και συγκεκριμένο φιλοσοφικό θεμέλιο. Υπό τούτο το πρίσμα, η κρεοφαγία, το σεξ αλλά και ο θάνατος του φυσικού μας κορμιού (ήτοι η επιστροφή μας, μέσω της ταφής, στη χθόνια καταγωγή μας) εντάσσονται σε έναν κύκλο διαρκούς ροής, όπου η φθαρτότητα και η αθανασία κατά κάποιον τρόπο συνυπάρχουν. Αυτό συμβαίνει διότι στο φιλμ ο Λάνθιμος τοποθετεί τους πρωταγωνιστές του εν μέσω του φυσικού κόσμου, από κοινού με τα ζώα, αρκετά απομακρυσμένος από την ανθρωποκεντρική οπτική περί τελειότητας των ανθρώπινων όντων. Ο Nietzsche έγραψε: «Λέγοντας *ανθρωπισμό*, νοούμε κατά βάση κάτι που χωρίζει και διακρίνει –υποτίθεται– τον *άνθρωπο* απ’ τη *Φύση*. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, τέτοια διάκριση δεν υφίσταται: οι φυσικές και οι λεγόμενες καθαυτό ανθρώπινες ποιότητες συναναπτύσσονται. Ο άνθρωπος, στις ανώτερες και ευγενέστερες ικανότητές του είναι όλος *Φύση* και φέρει μέσα του τον παράξενο δυισμό της. Μάλιστα, οι τρομακτικές και οι λεγόμενες *απάνθρωπες* πλευρές του είναι, πιθανότατα, το γόνιμο έδαφος κάθε είδους *ανθρωπισμού*, απ’ το οποίο, αποκλειστικά, ξεπηδούν η ορμή, οι πράξεις και τα έργα του».⁶⁵

Μοιάζει ως εάν η *Βληχή* να έχει κινηματογραφηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να επικυρώσει πανηγυρικά την ιδιότυπη νιτσεϊκή αντίληψη περί ανθρωπισμού, καθώς οι γλαφυρές εικόνες του θανάτου, της ταφής, της αυτοϊκανοποίησης –στο φιλμ υφίστανται και στοιχεία νεκροφιλίας-, της σφαγής και βρώσης ζωικού κρέατος, αλλά και του γυμνού σώματος και της συνακόλουθης παρενδυσίας, αποτελούν ενοχλητικές σκηνές, ωστόσο στο φιλμ αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μέρη ενός είδους τελετουργικού. Ουσιαστικά νοούνται ως ανθρώπινες –και άρα φυσικές– πρακτικές οι οποίες αποτελούν απτές αποδείξεις του γεγονότος ότι δεν υφίσταται ουδενός είδους χάσμα μεταξύ του ανθρώπου και της Φύσης. Για παράδειγμα, ο άρτι επιστρέψαντας από τους νεκρούς σύζυγος, φορώντας τα ρούχα της γυναίκας του, τη θάβει και έπειτα

⁶⁵ Friedrich Nietzsche. *Αγών Ομήρου*. Μτφρ. Βαγγέλης Δουβαλέρης. (Αθήνα: Gutenberg, 2015): 23.

πραγματοποιεί στη μνήμη της έναν τελετουργικό χορό. Στη συνέχεια παρασκευάζει και καταναλώνει ένα γεύμα με ζωικό κρέας, το κρέας ενός ζώου το οποίο μέχρι πρότινος ήταν ο σύντροφός του κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της ταφής. Ο χορός, μια πράξη η οποία από τη φύση της προκαλεί ψυχική ανάταση, εμπλέκεται με τις υπόλοιπες, σκοτεινές και βίαιες εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης. Ο άνθρωπος, δεν είναι εδώ η κορωνίδα της δημιουργίας, μήτε η Φύση διαθέτει ιδιότητες θεϊκές. Ο άνθρωπος, τα αιγοπρόβατα, το βραχώδες τοπίο της Τήνου βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο τελειότητας μεταξύ τους, εφόσον όλα έχουν εντός τους ζωή.⁶⁶ Πρόκειται για έναν τρόπο σκέψης και κινηματογράφησης ριζοσπαστικό: ο ανθρωπομορφισμός και ο ανθρωποκεντρισμός εκτοπίζονται από το προσκήνιο ως παρωχημένοι και η δυνατότητα μιας νέας σκέψης αναδύεται. Τούτη η σκέψη προετοιμάζει το φιλοσοφικό έδαφος εκείνο το οποίο θα εκκινήσει από την παραδοχή της ανθρώπινης αδιακριτότητας. Όταν η φιλοσοφία αποδεχθεί ότι τόσο οι ανθρώπινες όσο και οι μη ανθρώπινες μορφές ζωής αποτελούν ισοδύναμες εκφάνσεις ενός κόσμου πολυμορφικού, τότε θα προκύψει μια κατάσταση ταυτοτική μεταξύ όλων των ζώντων οργανισμών. Εκκινώντας από την παραδοχή αυτή, οι φιλόσοφοι θα μπορέσουν να στοχαστούν αναφορικά με την ανάπτυξη νέων εννοιών όπως είναι εκείνες που πραγματεύονται το σώμα, τη συνάντηση – συμβάν με το ζώο, το ανθρώπινο ως μέρος της τροφικής αλυσίδας, ήτοι ως εδώδιμο, καθώς και τη θνητότητα ως σημείο τομής όλων των όντων.⁶⁷

Πρόκειται για μια θεώρηση του κόσμου και των όντων η οποία εκ πρώτης όψεως φαντάζει ως –ας μου επιτραπεί η έκφραση- χθόνια και υλιστική, πόρρω από την εγκαθιδρυμένη τάξη των πραγμάτων στο φιλοσοφικό γίγνεσθαι. Ωστόσο, ήδη από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα ο Jacques Derrida είχε διαγνώσει την ανάγκη για μια νέα φιλοσοφική οπτική, η οποία θα έθετε επί τάπητος τη ζωική μας πλευρά, δίχως να την παραγκωνίζει βιαίως. Σύμφωνα με τον Derrida η θεώρηση όλων των οργανισμών ως ισοδύναμων φαντάζει κατά κάποιον τρόπο γκροτέσκα για τον σύγχρονο δυτικό άνθρωπο, καθώς η δυτική φιλοσοφία διαθέτει την ακόλουθη οπτική σχετικά με τη ζωώδη μας πλευρά, αποκορύφωμα της οποίας αποτελεί η φιλοσοφία του Immanuel

⁶⁶ Friedrich Nietzsche. *Ο Αντίχριστος: Μια Απόπειρα Κριτικής του Χριστιανισμού*. Μτφρ. Ζήσης Σαρίκας. (Θεσσαλονίκη: Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2007): 19.

⁶⁷ Παναγιώτης Τσιαμούρας. *Για μια Φιλοσοφία της Ζωότητας: Από το Ανοιχτό στην Απελευθέρωση των Ζώων*. (Αθήνα: Κυαναυγή, 2021): 37.

Kant. Διαβάζουμε: « τίποτε δεν είναι απεχθέστερο για τον καντιανό άνθρωπο από την υπόμνηση μιας ομοιότητας ή συγγένειας μεταξύ ανθρώπου και ζώου. Ο καντιανός μισεί δίχως άλλο τη ζωώδη πλευρά του ανθρώπου. Αυτό είναι μάλιστα το ταμπού του... Ο γνήσιος ιδεαλισμός συνίσταται στο να *εξυβρίζεται* το ζώο στον άνθρωπο ή να χαρακτηρίζεται ένας άνθρωπος ως ζώο». ⁶⁸ Πράγματι, στο καντιανό φιλοσοφικό σύστημα τα έλλογα όντα –οι άνθρωποι- ενεργούν ελεύθερα μονάχα όταν δρουν σε συμφωνία με την κατηγορική προσταγή. Σε διαφορετική περίπτωση, ήτοι όταν οι ενέργειές μας πραγματοποιούνται προκειμένου να ικανοποιήσουν κάποιον εξωτερικό σκοπό ή συμφέρον, δεν δυνάμεθα να είμαστε πραγματικά ελεύθεροι. Τούτο συμβαίνει διότι η βούλησή μας δεν ορίζεται από εμάς τους ίδιους, αλλά από εξωτερικές δυνάμεις. Οι δυνάμεις αυτές μπορεί να είναι οι ανάγκες μιας ορισμένης κατάστασης στην οποία βρισκόμαστε, ή οι επιθυμίες τις οποίες τυχαίνει να έχουμε. Υπάρχει όμως, σύμφωνα με τον Kant, ένας τρόπος ο οποίος διαθέτει την ικανότητα να μας επιτρέψει να δράσουμε αυτόνομα, σύμφωνα με έναν νόμο τον οποίο εμείς οι ίδιοι θεσπίζουμε και τον παραχωρούμε στον εαυτό μας προς εφαρμογή. Πρόκειται για τον περίφημο καντιανό Ηθικό Νόμο, ο οποίος δεν επιτρέπεται ποτέ να είναι ορισμένος από τις υποκειμενικές και ιδιαίτερες –άρα σίγουρα όχι καθολικές- ανάγκες και επιθυμίες μας. Έτσι, ο Ηθικός Νόμος του Kant καθιστά την έννοια της ελευθερίας αλληλεπιδρώσα και συναρτημένη με την έννοια της ηθικής. Δύο απαιτητικές έννοιες συνδέονται στο καντιανό σύστημα. Ο φιλόσοφος θεωρεί πως η ελευθερία, ήτοι η ελεύθερη και αυτόνομη δράση βρίσκεται σε μια σχέση ταυτοτική με την ηθική δράση, η οποία δεν είναι άλλη από την εφαρμογή της κατηγορικής προσταγής. ⁶⁹ Πρόκειται άρα για μια ηθική δεοντοκρατική και όχι συνεπειοκρατική. Οι πράξεις μας αξιολογούνται ως ορθές ή μη βάσει του καθήκοντος, της ιδέας που μας ώθησε να τις πραγματώσουμε. Ο Ορθός Λόγος, δηλαδή η ικανότητά μας να είμαστε έλλογοι, μας καθιστά ηθικά υποκείμενα. Είμαστε, ως άνθρωποι, προικισμένοι με την ικανότητα να στοχαστούμε αναφορικά με την ορθότητα των πράξεών μας και να αξιολογήσουμε

⁶⁸ Ζακ Ντερριντά. Η Γλώσσα του Ξένου. Μτφρ. Γιώργος Φαράκλας. *Ο Πολίτης*, 96 (2002): 26.

⁶⁹ Michael J. Sandel. *Δικαιοσύνη: Τι είναι το Σωστό;* Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής. (Αθήνα: Πόλις, 2022): 176 – 177.

ηθικώς τον x και τον y τρόπο δράσης, ώστε να επιλέξουμε εκείνον που κρίνουμε ως περισσότερο ηθικό.⁷⁰

Η Καντιανή Ηθική αφορά με άμεσο τρόπο μονάχα τα ανθρώπινα και όχι τα μη ανθρώπινα ζώα. Ο Kant είχε εκφράσει με σαφήνεια την άποψη ότι τα ζώα δεν είναι δυνατό να διαθέτουν ηθικά δικαιώματα. Σύμφωνα με το καντιανό σύστημα, ο άνθρωπος συνιστά το μοναδικό ον το οποίο διαθέτει την ικανότητα να καθορίσει τον εαυτό του, δηλαδή να καταστεί *αυτοσκοπός*. Ακόμη, σύμφωνα με τον Kant, τα μη ανθρώπινα ζώα δεν μπορούν να εκφραστούν μέσω της γλώσσας, η συμβολική δομή της οποίας είναι και εκείνη που επιτρέπει στους ανθρώπους να εκφράσουν γενικευμένες έννοιες.

Λαμβάνοντας υπόψη τις εν λόγω παραδοχές, ο Kant επιχειρηματολόγησε υπέρ της θέσης ότι τα ζώα δεν είναι δυνατό να διαθέτουν ηθικό status, δεν μπορούν να καταστούν αυτοσκοποί και, με τον τρόπο αυτό, ο ρόλος τους είναι περιορισμένος στη λειτουργία τους ως μέσων προκειμένου να επιτευχθούν οι ανθρώπινοι σκοποί. Οι υποχρεώσεις των ανθρώπων προς αυτά είναι *έμμεσες*, διότι απορρέουν, ουσιαστικά, από τις άμεσες υποχρεώσεις τις οποίες ένα ανθρώπινο ον οφείλει να εκπληρώνει προς τους συνανθρώπους του. Για παράδειγμα, η συγκριμένη φιλοσοφική οπτική υποστηρίζει πως η κακομεταχείριση ενός κατοικίδιου δεν είναι ηθικώς μεμπτή, καθώς το ζώο δεν διαθέτει συνείδηση του εαυτού του και δεν διαθέτει την ικανότητα να συλλογιστεί με γνώμονα το Λόγο. Ωστόσο ο Kant μας προτρέπει να μην προχωρήσουμε σε βάνανυες πράξεις τέτοιου τύπου, διότι, εάν προβούμε στην τέλεση αυτών, θα προκαλέσουμε πλήγμα στην ανθρωπότητα –και όχι στα ζώα-, καθώς η βία είναι βλαπτική για τον πυρήνα της ανθρωπότητας, την ίδια την ανθρώπινη ουσία. Ακόμη η άσκηση βίας προς τα ζώα εγκυμονεί τον κίνδυνο της επέκτασης της συμπεριφοράς αυτής και προς τους ανθρώπους. Για τους λόγους αυτούς ο Kant, αν και δεν μπορεί να δεχθεί ότι τα μη ανθρώπινα ζώα διαθέτουν ηθική αξία, καταδικάζει την κακομεταχείριση αυτών.⁷¹ Αν και η καντιανή ηθική είναι ισχυρή και κραταιά μέχρι τις μέρες μας, καθώς αναζητεί το καθολικό, τοποθετώντας στο περιθώριο οποιοδήποτε παροδικό και ευμετάβλητο εμπειρικό κριτήριο, αξιολογώντας το ως μη

⁷⁰ Mark Dimmock & Andrew Fischer, "Kantian Ethics." In *Ethics for A-Level*, 1st ed., (Open Book Publishers, 2017), 31 -32.

⁷¹ Λεωνίδας Χαζίζογλου, *Δικαιώματα των Ζώων & Ηθική: Θεωρίες και Πράξη*, (Αθήνα: Απαρσις, 2018), 26 – 27.

επαρκές θεμέλιο για την οικοδόμηση μιας ισχυρής ηθικής, ως μη καντιανή μελετήτρια, θα κινηθώ στη συνέχεια της εργασίας βάσει ορισμένων σύγχρονων αναγκών που μας υπαγορεύουν να στοχαστούμε φιλοσοφικά με τρόπο διαφορετικό. Θα προβώ στην ουσία σε αυτό που οι φιλόσοφοι θα χαρακτήριζαν «συμφεροντικό υπολογισμό» και ο ίδιος ο Kant θα απέρριπτε ως επιχείρημα μειωμένης φιλοσοφικής ισχύος.⁷²

Στον 21^ο αιώνα λοιπόν, έχει αναδυθεί η ανάγκη η φιλοσοφία να έρθει εγγύτερα σε διαφορετικές μορφές σκέψης, πέραν του δυτικού ιδεαλισμού, ο οποίος εξοβελίζει οτιδήποτε το σωματικό χάριν του πνευματικού και βεβαίως κινείται με βασικό του γνώμονα τον Ορθολογισμό. Το ζητούμενο στη φιλοσοφική σκέψη της εποχής μας είναι η καλλιέργεια μιας φιλοσοφικής σκέψης νέου τύπου, η οποία, απομακρυσμένη από την αυτοαναφορικότητα του ανθρώπου –ήτοι τον ανθρωποκεντρισμό-, θα εγκαινιάσει μια νέα αντίληψη του κόσμου, όπου η κατηγορία του ζώου ουσιαστικά θα καταρρεύσει, ως μη επαρκώς ορισμένη και χαοτική. Ως εκ τούτου θα προκύψουν νέες αχαρτογράφητες δυνατότητες και προοπτικές για τους «κολασμένους της Γης», σε όποιο φυσικό είδος και αν ανήκουν. Ο Gilles Deleuze έχει τονίσει τον επαναστατικό χαρακτήρα μιας τέτοιας μετατόπισης της φιλοσοφικής σκέψης: «Κάθε ον υλοποιεί την ποσότητα του είναι που του ιδιάζει –τελεία και παύλα. Πρόκειται για μια αντιεραχική προοπτική, η οποία μπορεί να θεωρηθεί αναρχική: η αναρχία των όντων στο είναι. Το βασικό επιχείρημα της οντολογίας είναι πως όλα τα όντα είναι ισοδύναμα από την οπτική του είναι: η πέτρα, ο τρελός, ο λογικός, το ζώο. Κάθε ον υλοποιεί την ποσότητα του είναι που κατέχει, και το είναι έχει μία και την ίδια σημασία για όλους. Είναι η ενθουσιώδης ιδέα ενός κόσμου εξαιρετικά άγριου».⁷³

Η θέση μου είναι ότι ο Λάνθιμος φαίνεται να έχει ορθώς διαγνώσει στη *Βληχή* τη σύγχρονη αυτή φιλοσοφική αναγκαιότητα και, σε αντίθεση με τα λεγόμενα του Γιώργου Κουμεντάκη, διευθυντή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ο οποίος τοποθέτησε το φιλμ στο μεταίχμιο μεταξύ ρεαλισμού και ονείρου, ισχυρίζομαι ότι η *Βληχή* είναι αμιγώς ρεαλιστική, εφόσον η ποιητικότητα δεν συνυπάρχει με την ωμότητα, όπως δηλώνει ο Κουμεντάκης, αλλά αναδύεται μέσω αυτής. Τίποτε δεν βρίσκεται στο

⁷² Michael J. Sandel, *Δικαιοσύνη: Τι είναι το Σωστό;*, Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, (Αθήνα: Πόλις, 2011), 153.

⁷³ Παναγιώτης Τσιαμούρας, *Για μια Φιλοσοφία της Ζωότητας: Από το Ανοιχτό στην Απελευθέρωση των Ζώων*. (Αθήνα: Κυαναυγή, 2021): 48.

φαντασικό στη *Βληχή*. Τα πάντα είναι ρεαλιστικά, απολύτως φυσικά και οτιδήποτε φαινομενικά ομοιάζει με πρωτόγονη ή απόκοσμη φιγούρα ή πρακτική, στην πραγματικότητα αποτελεί μια όψη της ανθρώπινης φύσης, την οποία επιμένουμε να κρατούμε συγκαλυμμένη, εξευγενισμένη και στην ουσία αθέατη. Όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος ο Λάνθιμος, το στοιχείο εκείνο το οποίο λειτούργησε ως κινητήριος δύναμη κατά τη διάρκεια παραγωγής της *Βληχής*, ήταν η επιθυμία για ένα είδος επιστροφής σε ένα στάδιο προ-γλωσσικό, προ-πολιτισμικό, αρχέγονο, εγγύτερα στην πραγματική ανθρώπινη φύση, αποκαθαρμένη από όσα έχουμε υιοθετήσει εκ των υστέρων και συνηθίσαμε να αντιλαμβανόμαστε ως καθημερινά και αμιγώς ανθρώπινα, σε αντίθεση με τα άλλα, τα ζωικά. Άλλωστε, ο ίδιος ο τίτλος του φιλμ μας προετοιμάζει για τον συγκερασμό ανθρώπινου και ζωικού που θα θεαθούμε στη συνέχεια: Η βληχή είναι η αρχαία ελληνική λέξη που περιγράφει το βέλασμα του προβάτου. Ο ήχος του ζώου λειτουργεί ως προάγγελος μιας σειράς φαινομενικά μονάχα ανθρώπινων ζητημάτων, τα οποία όμως στην ουσία είναι τόσο ανθρώπινα, όσο και ζωικά. Όλα παύουν στο φιλμ να υπάγονται σε διακριτές κατηγορίες, αποτελούν ζωντανά όντα που κατοικούν στην ίδια Γη.⁷⁴

⁷⁴ Π. Κορμαρής. «Είδαμε τη *Βληχή* του Λάνθιμου – Και την Έμα Στόουν στην Αθήνα». Τελευταία Πρόσβαση: 15/02/2024. <https://www.ow.gr/empnefsi/eidame-ti-vlix-i-tou-lanthimou-kai-tin-ema-stoun-stin-athina/>.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Πότε λαμβάνει χώρα μια αλλαγή η οποία σηματοδοτεί την έναρξη νέων εποχών, άρδην διαφορετικών από ό,τι η ανθρωπότητα έχει βιώσει μέχρι πρότινος; Η προφανής απάντηση είναι μέσω της πολιτικής, ωστόσο η πολιτική δράση δεν συντελείται δίχως να έχει προηγηθεί κάποιου τύπου θεωρητική συζήτηση. Ο θεωρητικός προβληματισμός και κατόπιν η φιλοσοφική θεμελίωση ενός ζητήματος αποτελούν τα αρχικά στάδια της πορείας που ακολουθεί η οποιαδήποτε πολιτική και κοινωνική αλλαγή. Ο εν λόγω θεωρητικός προβληματισμός σε ουκ ολίγες περιπτώσεις δεν είναι απαραίτητο να διατυπωθεί από ακαδημαϊκούς και κάθε είδους διανοούμενους, αλλά μπορεί να έλθει στο προσκήνιο και από τους καλλιτεχνικούς δημιουργούς. Στην ανά χειρας διπλωματική εργασία εξέτασα μια περίπτωση τέτοιου τύπου, αναφορικά με το πεδίο της Ηθικής για τα Ζώα, παρουσιάζοντας τις αναπαραστάσεις αυτών στα κινηματογραφικά φιλμ του διεθνώς καταξιωμένου Έλληνα σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου. Στο λανθιμικό έργο διακρίνουμε ποικίλες, μη συμβατικές απεικονίσεις των μη ανθρώπινων ζώων. Αρχής γενομένης από τον *Κυνόδοντα*, όπου ο δυνάστης πατέρας είναι και εκείνος που ενστερνίζεται τον παραδοσιακό διαχωρισμό μεταξύ ανθρώπινου και ζωικού και εν συνεχεία με τον *Αστακό*, όπου τα ζώα νοούνται ως υποκείμενα εφάμιλλου ηθικού status με το ανθρώπινο, το αποκορύφωμα της λανθιμικής πρωτοπορίας έρχεται, σύμφωνα με τη δική μου θεώρηση, στη μικρού μήκους *Βληχή*, όπου το ζωικό και το ανθρώπινο αναμειγνύονται, με τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους να έχουν ολοκληρωτικώς καταργηθεί, δίχως να έχει μεσολαβήσει οποιοδήποτε τύπου μεταφυσικό στοιχείο της πλοκής (όπως ισχύει στον *Αστακό* με το στοιχείο της μεταμόρφωσης). Βεβαίως, οι εν λόγω θέσεις που γίνονται αντιληπτές κατά την προσεκτική θέαση των φιλμ αποτελούν καλλιτεχνικές εμπνεύσεις. Ενστερνίζομαι την άποψη του Σπύρου Σφενδουράκη αναφορικά με την έμπνευση, ο οποίος υποστηρίζει ότι μόνο οι πολύ καλά διαβασμένοι επιστήμονες – εγώ θα προσθέσω και οι καλλιτέχνες- έχουν τη δυνατότητα να παράγουν έργο χάριν της έμπνευσης. Η έμπνευση δεν έχει κάποια μεταφυσική προέλευση, αλλά αποτελεί την ασυνείδητη σύνθεση ενός πλήθους δεδομένων και πληροφοριών.⁷⁵ Ο Λάνθιμος έχει επιτυχώς διαγνώσει –μεταξύ άλλων- ότι υφίσταται στις μέρες μας η ανάγκη για

⁷⁵ Σπύρος Σφενδουράκης, *Στον Καθρέφτη του Λαβίνου: Μια Προσπάθεια να Διαλευκανθούν οι πιο Κοινές Παρανοήσεις στην Εξελικτική Θεωρία*. (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021): 34.

μια διαφορετική ηθική αντιμετώπιση των μη ανθρώπινων ζώων και παρουσιάζει στα φιλμ του ορισμένες έτερες από την τρέχουσα ηθικές θεωρήσεις αυτών. Δίχως να είναι παράγωγο συνειδητής προσπάθειας, οι θέσεις του συγκλίνουν με εκείνες φιλοσόφων όπως ο Giorgio Agamben, ο Paul Shepard και ο Friedrich Nietzsche. Η αλήθεια είναι ότι ο δημιουργός δεν διαθέτει μια συγκεκριμένη ηθική θεώρηση των μη ανθρώπινων ζώων και περισσότερο τον ενδιαφέρει να εξερευνήσει μια σειρά εναλλακτικών ηθικών στάσεων σχετικά με αυτά, εφόσον έχει ορθώς αντιληφθεί τη σύγχρονη ανάγκη περί μιας νέας ηθικής αντιμετώπισης όχι μόνο του ζωικού αλλά και του ανθρώπινου. Ολοκληρώνω την παρούσα μελέτη παραθέτοντας μια φράση του Peter Singer, η οποία διατρέχει τη σκέψη όλων των θεωρητικών που καταπιάνονται με κάποια θεματική σχετική με την Ηθική για τα Ζώα: « Ο αγώνας για τη διεύρυνση της ηθικής κοινότητας ούτως ώστε να συμπεριλάβει τα μη ανθρώπινα όντα μπορεί να γίνει ακόμη πιο δύσκολος και μακρύτερος, αλλά αν είναι να συνεχιστεί με την ίδια αποφασιστικότητα και το ίδιο ηθικό σθένος σίγουρα θα επιτύχει και αυτός».⁷⁶ Βρισκόμαστε στα αρχικά στάδια μιας ενδιαφέρουσας πορείας για τη φιλοσοφία αλλά και την ανθρωπότητα και το μέλλον θα δείξει ποια θα είναι η κατάληξη αυτής.

⁷⁶ Peter Singer. « Το Κίνημα της Απελευθέρωσης των Ζώων: Η Φιλοσοφία, τα Επιτεύγματα και το Μέλλον του». Στο: *Ζώα και Ηθική*. Επιμ: Σταύρος Καραγεωργάκης. (Θεσσαλονίκη: Αντιγόνη, 2012): 55.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση:

Αναγνωστόπουλος, Αθανάσιος. Το Ζώο ως Ατελές Υποκείμενο του Ποινικού Δικαίου. Στο: *Το Ποινικό Δίκαιο σε Κρίση και Υπό Κρίση*. Αθήνα: Σάκκουλας, 2020, 123 – 150.

Βλαχόπουλος, Σπύρος. *Το Εγωιστικό Γονίδιο του Δικαίου και το Δίκαιο της Τεχνητής Νοημοσύνης: Από τον Ανθρωποκεντρισμό στον Οικοκεντρισμό και στους Έξυπνους Αλγόριθμους*. Αθήνα: Ευρασία, 2023.

Ζήκα, Φαίη. Τομές στο Ύφος και τη Μεθοδολογία της Φιλοσοφίας της Τέχνης. Στο: Φαίη Ζήκα (επιμ). *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η Αισθητική Φιλοσοφία του Αλέξανδρου Νεχαμά*. Αθήνα: Οκτώ, 2014, 81 – 94.

Καραγεωργάκης, Σταύρος. *Ζώα: Στα Πλοκάμια της Ανθρώπινης Ηθικής*. Αθήνα: Ευτοπία, 2019.

Καραλής, Βρασίδης. *Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Μτφρ. Αχιλλέας Ντελλής. Αθήνα: Δώμα, 2023.

Κονδύλης, Παναγιώτης. *Περί Αξιοπρέπειας*, στο: *Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland Geschichtliche Grundbegriffe*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Ίνδικτος, 2000.

Κορμαρής, Π. «Είδαμε τη Βληχή του Λάνθιμου – Και την Έμα Στόουν στην Αθήνα». Τελευταία Πρόσβαση: 15/02/2024. Διαθέσιμο στο: <https://www.ow.gr/empnefsi/eidame-ti-vlix-i-tou-lanthimou-kai-tin-ema-stooun-stin-athina/>.

Κρασσακόπουλος, Γιώργος. «Ο Αστακός», 19 Νοεμβρίου 2014, (τελευταία πρόσβαση 05/01/2024). Διαθέσιμο στο: <https://flix.gr/cinema/the-lobster-review.html>.

Λαζάρ, Ηλέκτρα. *Λύκε, Λύκε, είσαι Εγώ*; Αθήνα: Κυαναυγή, 2023.

Μπασδέκη, Γλυκερία. *Σύρε Καλέ την Άλυσον*. Αθήνα: Bibliothéque, 2014.

Μυλωνά – Γιαννακάκου, Κωνσταντίνα. Π. *Το Ηθικό Τοπίο της Αγροτικής Βιοτεχνολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2022.

Νεχαμάς, Αλέξανδρος. *Νίτσε: Η Ζωή σαν Λογοτεχνία*. Μτφρ. Κώστας Λιβιεράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002.

Ντερριντά, Ζακ. Η Γλώσσα του Ξένου. Μτφρ. Γιώργος Φαράκλας. *Ο Πολίτης*, 96, 18- 28, 2002.

Σφενδουράκης, Σπύρος. *Στον Καθρέφτη του Δαρβίνου: Μια Προσπάθεια να Διαλευκανθούν οι πιο Κοινές Παρανοήσεις στην Εξελικτική Θεωρία*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.

Τσιαμούρας, Παναγιώτης. *Για μια Φιλοσοφία της Ζωότητας: Από το Ανοιχτό στην Απελευθέρωση των Ζώων*. Αθήνα: Κυαναυγή, 2021.

Φλωρόφσκυ, Πατήρ Γεώργιος. *Θέματα Ορθοδόξου Θεολογίας*. Αθήνα: Άρτος Ζωής, 1989.

Φραγκούλης, Ηλίας. «Η Ευνοούμενη, (2018)», (τελευταία πρόσβαση 03/01/2023). Διαθέσιμο στο: <https://freecinema.gr/movies/the-favourite/>.

Χαζίρογλου, Λεωνίδα. *Δικαιώματα των Ζώων & Ηθική: Θεωρίες και Πράξη*. Αθήνα: Άπαρσις, 2018.

Ξενόγλωσση:

Agamben, Giorgio. *Το Ανοιχτό: Ο Άνθρωπος και το Ζώο*. Μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας. Αθήνα: Κυαναυγή, 2021.

Ayala, Nicolas. “The Killing of a Sacred Deer’s Greek Tragedy Inspiration Explained”. 29 January 2021, (τελευταία πρόσβαση 30/01/2024). Διαθέσιμο στο: <https://screenrant.com/killing-sacred-deer-movie-greek-tragedy-story-inspiration-explained/>.

Badt, Karin. “Cannes Film Festival 2015: To Gaze, To Glimpse.” *Film Criticism* 39, no. 3 (2015): 68–77. <http://www.jstor.org/stable/24777936>.

Berger, John. *Γιατί να Κοιτάμε τα Ζώα*; Μτφρ. Χριστίνα Βασιλοπούλου. Αθήνα: Κουανανγή, 2019.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "What Is Cultural Appropriation?." *Encyclopedia Britannica*, October 19, 2021. <https://www.britannica.com/story/what-is-cultural-appropriation>.

Brodie, Patrick. "Deterritorialising Irish Cinema." *Nordic Irish Studies* 15, no. 2 (2016): 79–96. <http://www.jstor.org/stable/44363845>.

Bulliet, Richard. W. *Κονηγοί, Βοσκοί και Χάμπουργκερ: Το Παρελθόν και το Μέλλον των Σχέσεων μεταξύ Ανθρώπων και Ζώων*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2012.

Cameron, Deborah. *Φεμινισμός: Παρελθόν και Παρόν ενός Κινήματος*. Μτφρ. Φίλιππος Δήτσαζ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2020.

Christensen, Bo Allesøe. "WHY DO WE CARE ABOUT POST-HUMANISM? A CRITICAL NOTE." *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 96, no. 1 (2014): 23–35. <http://www.jstor.org/stable/43299744>.

Chusyd, Daniella E et al. "Aging: What We Can Learn From Elephants." *Frontiers in aging* vol. 2 726714. 26 Aug. 2021, doi:10.3389/fragi.2021.726714.

Clayton, Jay. "The Ridicule of Time: Science Fiction, Bioethics, and the Posthuman." *American Literary History* 25, no. 2 (2013): 317–43. <http://www.jstor.org/stable/43817572>.

de Waal, Frans. *Good – Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

Dimmock, Mark, and Andrew Fisher. "Kantian Ethics." In *Ethics for A-Level*, 1st ed., 31–47. Open Book Publishers, 2017. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1wc7r6j.6>.

Dupont, Joan. “Cannes 2015: The Palm Wore Black.” *Film Quarterly* 69, no. 1 (2015): 72–79. <https://doi.org/10.1525/fq.2015.69.1.72>.

Fisher, Mark. “*Dogtooth*: The Family Syndrome.” *Film Quarterly* 64, no. 4 (2011): 22–27. <https://doi.org/10.1525/fq.2011.64.4.22>..

Francione, Gary. L. *Ζώα: Ιδιοκτησία ή Πρόσωπα*; Μτφρ. Κώστας Αλεξίου. Αθήνα: Κυανανυγή, 2022.

Galt, Rosalind.. “The Animal Logic of Contemporary Greek Cinema.” *Framework: The Journal of Cinema and Media* 58, no. 1–2 (2017): 7–29. <https://doi.org/10.13110/framework.58.1-2.0007>.

Gibson, Peter. *Philosophy: Everything you Need to Know to Master the Subject in One Book*. London: Arcturus Publishing Limited, 2018.

Heffernan, James A. W. “Looking at the Monster: ‘Frankenstein’ and Film.” *Critical Inquiry* 24, no. 1 (1997): 133–58. <http://www.jstor.org/stable/1344161>.

Horta, Oscar. *Τι είναι Σπισισμός*; Μτφρ. Γιώργος Καφφέζας. Αθήνα: Κυανανυγή, 2019.

Joret, Blandine. “Film and the Other Arts.” In *Studying Film with André Bazin*, 89–134. Amsterdam University Press, 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctvrs8xh6.6>.

Kermode, Mark. ““The Favourite Review – Colman, Weisz, and Stone are pitch – perfect””. 30 December 2018 (Τελευταία πρόσβαση: 12 Ιανουαρίου 2024). Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/30/the-favourite-review-olivia-colman-emma-stone-rachel-weisz-yorgos-lanthimos>.

Kheel, Marti, «Τσακίζοντας την Πατριαρχία με ένα Πιρούνι». Μτφρ. Χρύσα Χριστοφορίδου. Στο: *Οικοφεμινισμός*, επιμ. Σταύρος Καραγεωργάκης, Αθήνα: Ευτοπία, 2022.

Kleczkowska, Katarzyna. *Αυτοί που δεν Μπορούν να Μιλήσουν: Τα Ζώα ως Άλλοι στην Αρχαία Ελληνική Σκέψη*. Μτφρ. Γιώργος Καφφέζας. Αθήνα: Κυαναυγή, 2014.

Laffly, Tomris. Reviews: *The Favourite*, 20 November 2018, (τελευταία πρόσβαση 13/01/2024). Διαθέσιμο στο: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-favourite-2018>.

Lambert, Léopold. "DOGTOOTH: EMANCIPATION FROM A SADIAN PATRIARCHAL WORLD." In *The Funambulist Pamphlets 11: Cinema*, 54–56. Punctum Books, 2015. <http://www.jstor.org/stable/jj.2353907.14>

Miles, Kathryn, "ecofeminism". Στο: *Encyclopedia Britannica*, (9 Οκτωβρίου 2018) <https://www.britannica.com/topic/ecofeminism>. Τελευταία Πρόσβαση: 09/02/2024.

Montanari, Franco. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας: Από τον 8^ο Αιώνα π.Χ. έως τον 6^ο μ.Χ. Δεύτερη Έκδοση*. Επιμ. Αντώνιος Β. Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2017.

Morris, Andrew. "Hormones." In *Why Icebergs Float: Exploring Science in Everyday Life*, 1st ed., 86–98. UCL Press, 2016. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1gxxpgr.14>.

Murray, Jonathan. *Cinéaste* 41, no. 4 (2016): 44–46. <http://www.jstor.org/stable/26356356>.

Nietzsche, Friedrich. *Ο Αντίχριστος: Μια Απόπειρα Κριτικής του Χριστιανισμού*. Μτφρ. Ζήσης Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Εκδοτική Θεσσαλονίκης, 2007.

Nietzsche, Friedrich. *Αγών Ομήρου*. Μτφρ. Βαγγέλης Δουβαλέρης. Αθήνα: Gutenberg, 2015.

Papanikolaou, Dimitris. *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.

Ryan, Derek. "Following Snakes and Moths: Modernist Ethics and Posthumanism." *Twentieth Century Literature* 61, no. 3 (2015): 287–304. <http://www.jstor.org/stable/24851969>.

Sandel, Michael J. *Δικαιοσύνη: Τι είναι το Σωστό*; Μτφρ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: Πόλις, 2022.

Shelley, Mary. *Φρανκενστάιν ή ο Σύγχρονος Προμηθέας*. Μτφρ. Εύη Βαγγελάτου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.

Shepard, Paul. *Coming Home to the Pleistocene*. Washington: Island Press/Shearwater Books, 1998.

Singer, Peter. « Το Κίνημα της Απελευθέρωσης των Ζώων: Η Φιλοσοφία, τα Επιτεύγματα και το Μέλλον του». Στο: *Ζώα και Ηθική*. Επιμ: Σταύρος Καραγεωργάκης. Θεσσαλονίκη: Αντιγόνη, 2012.

Talu, Yonca. Review of *The Lobster*, by Yorgos Lanthimos. *Film Comment* 52, no. 2 (2016): 69–69. <http://www.jstor.org/stable/43824948>.

Tugce Kutlu . The rule of the weird: power relations in the films of Yorgos Lanthimos, *Studies in European Cinema*, 20:1 (2023): 36 -46. DOI: 10.1080/17411548.2021.1921932.

Viegas, Susana. "Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira." *The Journal of Aesthetic Education* 50, no. 1 (2016): 112–22. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.1.0112>.

Vint, Sherryl. "Animal Studies in the Era of Biopower." *Science Fiction Studies* 37, no. 3 (2010): 444–55. <http://www.jstor.org/stable/25746445>.

Φιλμογραφία:

Yorgos Lanthimos. *Dogtooth/Kynodontas*. Fiction, 97 minutes, 2009.

Yorgos Lanthimos. *The Killing of a Sacred Deer*. Fiction. 121 minutes, 2017.

Yorgos Lanthimos. *The Favourite*. Fiction. 119 minutes, 2018.