

# «Αποπνικτική ατμόσφαιρα αμοραλισμού εις επίπεδον αλόγου κτηνωδίας»: λογοκρισία και ηθικός πανικός στον κινηματογράφο τρόμου

Χρήστος Τριανταφύλλου

Δρ. Νεότερης και Σύγχρονης Ελληνικής Ιστορίας  
Διδάσκων, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

## ΣΥΝΟΨΗ

*Ο κινηματογραφικός τρόμος, η λογοκρισία και ο ηθικός πανικός πορεύονται από κοινού εδώ και έναν αιώνα – από τη δεκαετία του 1920 μέχρι και σήμερα – αναδεικνύοντας τις εκάστοτε φοβίες της κοινωνίας, την ταύτιση του εξοβελιστέου με το ανατρεπτικό και την προσπάθεια ελέγχου των τμημάτων της κοινωνίας που θεωρείται πως χρήζουν πατερναλιστικής μεταχείρισης. Στη δεκαετία του 1970 ο ηθικός πανικός εκφράστηκε κυρίως γύρω από τις ταινίες Ο Εξορκιστής/The Exorcist (William Friedkin, 1973) και Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι/The Texas Chainsaw Massacre (Tobe Hooper, 1974). Στη δεκαετία του 1980 ηθικός πανικός γύρω από τις βιντεοκασέτες τρόμου κατέλαβε τη Μεγάλη Βρετανία, με αποτέλεσμα νομοθετικές παρεμβάσεις και λίστες απαγορευμένων ταινιών. Την ίδια περίοδο τέθηκαν στο στόχαστρο πολιτισμικά προϊόντα της νεανικής κουλτούρας, ανάμεσα στα οποία και οι ταινίες τρόμου. Στην Ελλάδα, παρά την πληθώρα δημόσιων τοποθετήσεων εναντίον της βίας και της φρίκης στον κινηματογράφο, μέχρι το 1974 απαγορεύτηκε η προβολή ελάχιστων ταινιών τρόμου, από τις οποίες ξεχωρίζει η Ώρα του Λύκου/Vargtimmen (Ingmar Bergman, 1968). Η δικτατορία βρήκε σε αυτή την περίπτωση την ευκαιρία να εκφράσει τα ιδεώδη της και να τονίσει τις επιτυχίες της. Στην Ελλάδα η λογοκρισία και ο ηθικός πανικός απέναντι στον τρόμο και τα συναφή του είδη εμφανίζεται μέχρι και σήμερα, όπως αποδείχθηκε από τις περιπτώσεις των ταινιών Χασαποσέρβικο/Srpski film (Srdjan Spasojevic, 2010) και Joker (Todd Phillips, 2019).*

## ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

Ηθικός πανικός, λογοκρισία, πολιτισμική ιστορία, ποπ κουλτούρα, τρόμος

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μετά από μια προβολή της ταινίας *The Texas Chainsaw Massacre/Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι* (Tobe Hooper, 1974) στο Βρετανικό Κινηματογραφικό Ινστιτούτο (British Film Institute), ο James Ferman, υπεύθυνος του βρετανικού οργάνου για τον έλεγχο των ταινιών (British Board of Film Classification), φέρεται να δήλωσε: «Είναι μια χαρά εσείς οι μεσοαστοί σινεφίλ να δείτε αυτή την ταινία, αλλά τι θα γινόταν αν τύχαινε να τη δει ένας εργάτης εργοστασίου στο Μάντσεστερ;» (Rose 2013: 22). Αυτή η φράση συνοψίζει μια σειρά από ζητήματα σχετικά με τον τρόμο, ως σταθερά του εξοβελιστέου κινηματογράφου, και με την κοσμοθεωρία των λογοκριτών στη μεταιχμιακή δεκαετία του 1970, μια εποχή που όλα φαίνονταν να αλλάζουν, είτε ως ματαίωση των ονείρων της δεκαετίας του 1960, είτε ως απαρχή της επαναφοράς στην τάξη.

Στο παρόν κείμενο θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω ενδεικτικούς σταθμούς στη σχέση του κινηματογραφικού τρόμου και συγγενικών ειδών με τη λογοκρισία και τους κατά τόπους ηθικούς πανικούς, από τα πρώτα βήματα του είδους μέχρι και σήμερα. Στο πρώτο μέρος του κειμένου θα πραγματοποιηθεί μια αναδρομή σε ενδεικτικά διεθνή παραδείγματα, όπου θα παρουσιαστούν διαφορετικές εκδοχές αντιδράσεων και παρεμβάσεων εναντίον του εν λόγω κινηματογραφικού είδους με άξονα την επίκληση της ηθικής. Με αφορούν ιδιαιτέρως περιπτώσεις όπου τα λογοκριτικά περιστατικά έλαβαν οργανωμένο χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να εγγράφονται στο πλαίσιο του ηθικού πανικού. Στο δεύτερο μέρος θα επικεντρωθώ στην ελληνική περίπτωση, χρησιμοποιώντας το άγνωστο παράδειγμα των αντιδράσεων της δικτατορίας απέναντι στην ταινία τρόμου *Vargtimmen/Η Ωρα του Λύκου* (Ingmar Bergman, 1968). Τέλος, θα προεκτείνω την περιήγηση σε ενδεικτικές περιπτώσεις από τον 21ο αιώνα, προκειμένου να καταδειχθεί πως οι λογοκριτικές πρακτικές και ο ηθικός πανικός απέναντι στον κινηματογραφικό τρόμο είναι ένα φαινόμενο που, παρά τις μεταβολές του, παραμένει ισχυρό. Στο παρόν άρθρο, ο τρόμος θα εξεταστεί κυρίως ως προς την επιτελεστική του λειτουργία, δηλαδή όχι μόνο ως προς το τι θεωρείται πως *είναι*, αλλά ως προς το τι θεωρείται πως *κάνει* στο κοινωνικό σώμα: σύμφωνα με τους πολέμιούς του, φέρεται, μέσω των όσων απεικονίζει στην οθόνη, να παρακινεί συγκεκριμένα στρώματα της κοινωνίας που χρήζουν πατερναλιστικής μεταχείρισης (παιδιά, νέους, εργάτες) να σκεφτούν και να πράξουν με τρόπους ηθικά επιλήψιμους – μια αντίληψη που, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, συναντάται και σε περιπτώσεις άλλων ειδών, όπως ο ερωτικός κινηματογράφος. Συνεπώς, αν η μυθοπλασία του τρόμου, είτε στο χαρτί είτε σε οποιοδήποτε μεγέθους οθόνη, αποτελεί, όπως έχει γραφτεί, το ασυνείδητο της κοινωνίας και τον καθρέφτη που αυτή αποφεύγει να κοιτάξει, οι σχέσεις του αποκρουστικού αυτού προσώπου με τον θεσμικό ή μη

έλεγχο είναι ένα ζήτημα που άπτεται απόλυτα της έρευνας σχετικά με τη λογοκρισία (Έκο 1987: 463-471).

Ο όρος «ηθικός πανικός» με την τρέχουσα σημασία του εισήχθη από τον κοινωνιολόγο Stanley Cohen το 1972 σε ένα βιβλίο που περιέγραφε τη δημόσια συζήτηση στη Μεγάλη Βρετανία σχετικά με τη διαμάχη που αναπτύχθηκε ανάμεσα σε δύο νεανικές υποκουλτούρες, τους mods και τους rockers (Cohen 1972). Έχει σημασία να επισημανθεί πως οποιαδήποτε ανησυχία ή διαμάχη σχετικά με την ηθική δεν ταυτίζεται με τον ηθικό πανικό. Η έννοια αυτή αφορά συγκεκριμένες διεργασίες, μέσα από τις οποίες άτομα, ομάδες ή πολιτισμικά προϊόντα προσλαμβάνονται ως υπαρξιακές απειλές για τις αξίες, την ασφάλεια και τη συνοχή κοινοτήτων ή ολόκληρων κοινωνιών. Ο ηθικός πανικός, λοιπόν, δεν είναι απλώς μια γενικευμένη ανησυχία για ένα ζήτημα, αλλά ένα φαινόμενο που έχει, ανάλογα με την ιστορική περίοδο, συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τον Cohen, ένας ηθικός πανικός έχει αφενός ορισμένα στάδια και αφετέρου συγκεκριμένους συμμετέχοντες: συνοπτικά, το αντικείμενο του ηθικού πανικού χαρακτηρίζεται αρχικά ως απειλή· στη συνέχεια, κοινωνικοί δρώντες (ακτιβιστές, ΜΜΕ, οργανώσεις πολιτών) κωδικοποιούν τα στοιχεία της απειλής και επιδιώκουν να τα καταστήσουν αναγνωρίσιμα στην ευρύτερη κοινή γνώμη· η ισχύς αυτών των στοιχείων καθιστά το ζήτημα ορατό στη δημόσια σφαίρα, με αποτέλεσμα να παρέμβουν οι αρχές –νομοθετικά, κατασταλτικά ή και με τους δύο τρόπους. Έτσι, μέσα από αυτή τη διαδικασία προκύπτουν συγκεκριμένες μεταβολές σε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο (Walsh 2020: 840-859).

Αν και, όπως συμβαίνει με κάθε κοινωνιολογικό μοντέλο, κάθε περίπτωση έχει τις ιδιαιτερότητές και τις διαβαθμίσεις της, σε γενικές γραμμές η έννοια του ηθικού πανικού είναι ένα χρήσιμο εργαλείο για την ανάλυση της δημόσιας σφαίρας, της λογοκρισίας και του εξουσιαστικού λόγου. Η νεανική ποπ κουλτούρα αποτέλεσε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ένα από τα κυριότερα θέματα των κατά τόπους ηθικών πανικών, και σε αυτό το πλαίσιο η μυθοπλασία του τρόμου και του φανταστικού κατείχε έναν ιδιαίτερο ρόλο: σύμφωνα με την κυρίαρχη λογική, τα παιδιά και οι νέοι θα εκλάμβαναν κυριολεκτικά ό,τι έβλεπαν, διάβαζαν ή άκουγαν και θα προσπαθούσαν να μιμηθούν στυγερές δολοφονίες, επικλήσεις δαιμόνων και άλλες παρόμοιες πράξεις με αποτέλεσμα, σύμφωνα με τους κοινωνικούς δρώντες που υποδαύλιζαν τους ηθικούς πανικούς, την απόλυτη διάβρωση του κοινωνικού ιστού.

## **ΤΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ: ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ**

Ο κινηματογραφικός τρόμος είχε γίνει αντικείμενο λογοκρισίας ήδη από τις απαρχές του, με ευρύτερη στόχευση. Ταινίες όπως το *Häxan/Η μαγεία μέσα από τους αιώνες* (Benjamin Christensen, 1922), το *Frankenstein/Φρανκενστάιν* (James Whale, 1931) και το *Freaks/Τα τέρατα* (Tod Browning, 1932)

λογοκρίθηκαν, περικόπηκαν, αποσύρθηκαν ή απαγορεύθηκαν διότι απεικόνιζαν βία, γυμνό, εξοβελιστέα τμήματα της κοινωνίας, αντικληρικαλιστικές πράξεις ή απλώς επειδή ήταν πολύ τρομαχτικές για την εποχή (Fujiwara 2019: American Film Institute Catalog of Feature Films: Matthews 2009: 53). Από τη δεκαετία του 1930, άλλωστε, εισήχθη στη Μεγάλη Βρετανία ο χαρακτηρισμός «Η» (Horrific), προκειμένου να εμποδιστούν άτομα κάτω των 16 ετών από την είσοδο σε προβολές ταινιών τρόμου –χωρίς, βέβαια, αυτό να εμποδίσει την ανάπτυξη του βρετανικού κινηματογράφου τρόμου, με προεξάρχουσα σε αυτόν τον τομέα την, ιδρυθείσα το 1934, εταιρεία Hammer Films. Η τάση για λογοκρισία φαίνεται να μειώθηκε στη συνέχεια: οι μεγάλες παραγωγές τρόμου της Universal –οι οποίες παγίωσαν από τις δεκαετίες του 1930 και του 1940 στη σύγχρονη ποπ κουλτούρα μορφές τεράτων όπως ο Λυκάνθρωπος, το Τέρας του Φράνκενσταϊν, η Μούμια, κ.ο.κ.– και οι φτηνές b-movies των δεκαετιών 1950-1960 υπέστησαν περικοπές, αλλά δεν προκάλεσαν την οργανωμένη οργή λογοκριτών και κοινού. Σε αυτή την περίοδο, οι ανησυχίες και τα άγχη που συνδέονταν με τον Ψυχρό Πόλεμο εκφράστηκαν όχι τόσο ως ηθικοί πανικοί, αλλά ως υπαρξιακές απειλές διαφορετικού είδους: ο φόβος του πυρηνικού πολέμου και οι εμφανίσεις εξωγήινων ήταν δύο από τα σημαντικότερα παραδείγματα, τα οποία αποτυπώθηκαν σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας όπως το *The Day the Earth Stood Still/Όταν η Γη σταματήσει* (Robert Wise, 1950) και το *Gojira/Γκοτζίλα: Το τέρας του αιώνος* (Ishirō Honda, 1954). Την περίοδο εκείνη, λοιπόν, αυτές οι φοβίες απασχολούσαν πολύ περισσότερο τη δημόσια σφαίρα και το συλλογικό φαντασιακό από ό,τι οι μασκοφορεμένοι δολοφόνοι (Schaefer 1999: 136-164: Frith 2018: 7-19: Smith 2000).

Παράλληλα, ήδη κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, παρατηρήθηκε μια τάση μετατόπισης μέρους του κινηματογραφικού τρόμου από το μεταφυσικό στην απεικόνιση πιο ρεαλιστικής φρίκης, υπό το βάρος και της πρόσφατης παρουσίας της βίας εντός των εμπόλεμων κοινωνιών. Έτσι, αν και ορισμένες πιο παραδοσιακές ταινίες τρόμου υπέστησαν περικοπές, αυτό το νέο είδος του ρεαλιστικού τρόμου διέφυγε της λογοκρισίας, κυρίως μεταμφιεζόμενο σε «κοινωνικό» κινηματογράφο, όπως φαίνεται από το παράδειγμα των ταινιών του πρωτοπόρου Αμερικανού παραγωγού και συγγραφέα Val Lewton. Στις ταινίες αυτές το μεταφυσικό στοιχείο υποχωρούσε, δίνοντας τη θέση του σε θέματα που σχετιζόνταν με σκοτεινές όψεις της καθημερινότητας και του ανθρώπινου ψυχισμού, υπό την επίδραση, μεταξύ άλλων, και των αστυνομικών ταινιών της δεκαετίας του 1930 (Frith 2017: 98-115). Παράλληλα, ενδεικτικό είναι ότι, ενώ η κινηματογραφική παραγωγή εκείνης της περιόδου δεν λογοκρίθηκε ιδιαίτερα, τα κόμικς τρόμου της δεκαετίας του 1950 προκάλεσαν, ιδίως στις ΗΠΑ, έντονο ηθικό πανικό με επικεφαλής της εκστρατείας τον παιδοψυχίατρο Fredric Wertham με αποτέλεσμα, μετά από ισχυρές πολιτικές πιέσεις, οι εκδότες των περιοδικών αυτών να αυτολογοκρίνονται, απαλείφοντας ακόμη και τις λέξεις «horror»/«terror» από τα εξώφυλλά τους (Murphy 2020: 135-136). Έτσι, η

κατακραυγή προς τη μυθοπλασία τρόμου εκδηλώνονταν με διαφορετικούς τρόπους, αλλά δεν εξαφανιζόταν. Αυτός ο κυρίαρχος λόγος συνδεόταν με μια ευρύτερη παγκόσμια ανησυχία, ιδίως κατά τη δεκαετία του 1950, για τη «νεανική παραβατικότητα» ως κίνδυνο για την κοινωνική συνοχή, καθώς και για την επίδραση μέσω των όπως ο κινηματογράφος στην αύξηση τέτοιων φαινομένων. Με κεντρικό τον ρόλο του Τύπου, μέσα από αυτόν τον ηθικό πανικό συγκροτούνταν ένα συγκεκριμένο καθεστώς αλήθειας, στο πλαίσιο του οποίου οι νεανικές συμπεριφορές ταξινομούνταν σε «κανονικές» ή μη. Αντίστοιχα, η νεανική ποπ κουλτούρα κρινόταν από τον βαθμό στον οποίο συνέβαλλε στο πανταχού παρόν φάντασμα της «νεανικής παραβατικότητας» της μεταπολεμικής εποχής (Αβδελά 2005: 30-32).

Ο ηθικός πανικός γύρω από τον κινηματογραφικό τρόπο επανήλθε στη δεκαετία του 1970. Το 1973 ο *Εξορκιστής* προκάλεσε αντιδράσεις διότι, υπό την πίεση της εταιρείας διανομής (Warner Bros.), έλαβε άδεια προβολής σε ανηλικούς υπό τη συνοδεία ενήλικα (R-Rating). Οι αντιδράσεις, που εκφράστηκαν στις ΗΠΑ με τοπικές προσπάθειες να απαγορευτεί η είσοδος ανηλικών στην αίθουσα και με ρεπορτάζ εφημερίδων σύμφωνα με τα οποία οι θεατές της ταινίας αποκτούσαν σοβαρά προβλήματα υγείας, είχαν ως επίκεντρο την υποτιθέμενη βλάβη που θα προκαλούσε η ταινία στον παιδικό ψυχισμό. Αν και ο *Εξορκιστής* περιλάμβανε στοιχεία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν προσβλητικά για το θρησκευτικό αίσθημα, δεν παρατηρήθηκε κάποια οργανωμένη εκστρατεία για τον λόγο αυτό, όπως θα δούμε κατά την επόμενη δεκαετία (Zinoman 2011: 101-105).

Το σημείο τομής κατά τη δεκαετία του 1970 ήταν, όμως, η ταινία με την οποία ξεκίνησε το παρόν κείμενο: *Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι*. Πρόκειται για μια ταινία που με τα σημερινά δεδομένα αγγίζει σε ορισμένα σημεία το όριο του φαιδρού, αλλά έχει επηρεάσει καταλυτικά κάθε μεταγενέστερη κινηματογραφική απεικόνιση της φρίκης που κρύβεται στο περιθώριο των δυτικών κοινωνιών. Η ταινία αυτή –αντίθετα με το μέγεθος του προϋπολογισμού του *Εξορκιστή*– ήταν μια φτηνή ανεξάρτητη παραγωγή που βασίστηκε σε δύο στοιχεία: πρώτον, στην προϊούσα ενασχόληση της αμερικανικής κοινωνίας με τα φριχτά και παράλογα εγκλήματα των κατά συρροή δολοφόνων (serial killers), και ιδίως του Ed Gein, από την περίπτωση του οποίου δανείστηκε ο Hooper στοιχεία για την ταινία· δεύτερον, στην ατμόσφαιρα ψεύδους, σκληρότητας και παρακμής που ενσάρκωνε ο πόλεμος στο Βιετνάμ και το σκάνδαλο Watergate (Merritt 2010: 202-231· Schudson 1993). Τα στοιχεία αυτά ως πνεύμα της εποχής επεξεργάστηκαν στην περίοδο εκείνη τόσο ο σκηνοθέτης της ταινίας, όσο και μια σειρά συγγραφέων και σχολιαστών, όπως ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Hunter Thomson, και ο συγγραφέας Allan Moore.<sup>1</sup> Αυτές τις προβληματικές ο Hooper –ο οποίος επικαλέστηκε ως έμπνευση την «απουσία συναισθηματικότητας και τη

---

<sup>1</sup> Για παρόμοιους προβληματισμούς, βλ. Thomson 2020, καθώς και Moore 1984-1987.

βαρβαρότητα των πραγμάτων»– τις επεξεργάστηκε ακολουθώντας τη στροφή που περιγράφηκε παραπάνω, από τον μεταφυσικό στον ρεαλιστικό τρόπο, στρέφοντας όμως τον φακό του σε έναν ρεαλισμό που συμπλεκόταν διαρκώς με στοιχεία ενός παράλογου εφιάλτη. Εν ολίγοις, για τον σκηνοθέτη το τέρας ήταν τα διάφορα ανθρώπινα προσωπεία, σκεπτικό που απεικόνιζε στην ταινία μέσω της διαβόητης, πια, μάσκας του Leatherface, του «σχιζοφρενούς δολοφόνου με το πριόνι» (Bowen 2004: 16-22).

Αυτό το πολιτισμικό υπόστρωμα αντικατοπτρίζεται πλήρως στη θολή φωτογραφία της ταινίας, στην ατμόσφαιρα παρακμής με την οποία απεικονίζεται η βαθιά αμερικανική επαρχία, και στην παράλογη σκληρότητα της μοίρας των πρωταγωνιστών στα χέρια της οικογένειας του Leatherface. Αυτή η κινηματογραφική επίθεση στην αμερικανική κοινωνία προκάλεσε πρωτοφανείς αντιδράσεις, με την ταινία να περικόπτεται και να απαγορεύεται σε πληθώρα χωρών επί δεκαετίες· ενδεικτικά: στη Βραζιλία, τη Γαλλία (μέχρι το 1977), τη Δυτική Γερμανία (μέχρι το 1978), την Αυστραλία (μέχρι το 1984), τη Φινλανδία (μέχρι το 1996), τη Νορβηγία (μέχρι το 1997), τη Μεγάλη Βρετανία (μέχρι το 1998), τη Σουηδία (μέχρι το 2001) και τη Σιγκαπούρη (μέχρι το 2004). Στην Ελλάδα, επίσης, καταγγέλθηκε πως η προβολή της ταινίας απαγορεύθηκε κατά την κυκλοφορία της, ωστόσο το 1976, το 1977 και το 1982 προβαλλόταν κανονικά –ως «Ακατάλληλη»– σε κινηματογράφους Α΄ και Β΄ προβολής στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη (*Σύγχρονος Κινηματογράφος* 1975-1976, σ. 1· *Μακεδονία* 5/5/1976, 24/8/1977· *Ριζοσπάστης* 21/8/1977, 15/6/1982). Το ρεαλιστικό υπόστρωμα γινόταν σαφές και στην ελληνική περίπτωση: σε σχετική διαφήμιση, *Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι* αναφέρεται όχι ως «γκραν γκινιόλ» –όπως συνήθως οι ταινίες τρόμου στην Ελλάδα– αλλά ως μια αληθινή ιστορία, της οποίας η φρίκη μεταφέρθηκε πιστά στην οθόνη (*Μακεδονία* 28/7/1976). Στο σημείο του εφιαλτικού ρεαλισμού στεκόταν και ο κριτικός Δημήτρης Δανίκας, τονίζοντας πως ο Hooper, γνωρίζοντας άριστα τις συμβάσεις του κινηματογραφικού τρόμου, αναγκάζει τον θεατή να παραλύσει μπροστά σε μια πραγματικότητα την οποία δεν μπορεί καν να κατανοήσει –με την κριτική να καταλήγει στην αιχμή, και στην έμμεση προειδοποίηση εναντίον των πολιτικών κινδύνων της μυθοπλασίας τρόμου, ότι αυτού του είδους η σοκαριστική αμεσότητα μπορεί να χρησιμεύσει σε αποτελεσματική προπαγάνδα (*Ριζοσπάστης* 6/4/1976).<sup>2</sup>

Ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο η ταινία μετέφερε αυτό το πολιτισμικό κλίμα δεν μπόρεσε να επαναληφθεί, καθώς ο ίδιος ο σκηνοθέτης προτίμησε να στρέψει το sequel της ταινίας (*The Texas Chainsaw Massacre 2/Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι 2* [1986]) προς κωμική κατεύθυνση. Ενδεικτική για τη δυναμική της πρώτης ταινίας είναι και άλλη μια δήλωση του James Ferman.

---

<sup>2</sup> Η χρονική στιγμή συγγραφής της κριτικής μάς επιτρέπει να ταυτοποιήσουμε πιθανότατα και την περίοδο κυκλοφορίας της ταινίας στην Ελλάδα.

Σύμφωνα με τον Βρετανό λογοκριτή, το έργο του στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν ιδιαίτερα δύσκολο, καθώς η ταινία απεικόνιζε ελάχιστη βία, αλλά πληθώρα «νοητικών βασανιστηρίων» για τον θεατή. Συνεπώς όσες περικοπές και να εφαρμόζονταν, ήταν αδύνατον να αλλαχθεί η «φύση της ταινίας», οπότε, επιλέχθηκε η απαγόρευσή της (Kermode 1995: 59-68).

## **ΤΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΟΣ ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΟΧΘΕΣ ΤΟΥ ΑΤΛΑΝΤΙΚΟΥ**

Ο ηθικός πανικός γύρω από το είδος του τρόμου ξεδιπλώθηκε με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο στη Μεγάλη Βρετανία κατά τη δεκαετία του 1980 και κωδικοποιήθηκε στον όρο «video nasties». Όπως υποδηλώνει και ο όρος, η υπόθεση περιστράφηκε γύρω από την κυκλοφορία ταινιών σε μορφή βιντεοκασέτας, και, για να κατανοηθεί, έχει σημασία μια αναφορά στο πολιτικό και στο νομοθετικό πλαίσιο. Πρώτον, από το 1979 είχε ανέλθει στην εξουσία η Margaret Thatcher, η οποία, εκτός από τα οικονομικά και πολιτικά της πεπραγμένα, ενθάρρυνε και μια συντηρητική πολιτισμική εκστρατεία που εκφράστηκε, μεταξύ άλλων, με την πολεμική εναντίον κάθε θεωρούμενης ως ανατρεπτικής νεανικής ποπ κουλτούρας. Δεύτερον, η εμφάνιση του οικιακού βίντεο κατά τη δεκαετία του 1970 δημιούργησε ένα νομικό κενό: οι ταινίες που κυκλοφορούσαν σε βιντεοκασέτα δεν υπάγονταν στον έλεγχο «καταλληλότητας» όσων κυκλοφορούσαν στον κινηματογράφο. Έτσι, το μόνο πλαίσιο ελέγχου των βιντεοκασετών ήταν το διαβόητο Obscene Publications Act, ένας νόμος του 19ου αιώνα με τον οποίο ελέγχονταν και διώκονταν οι θεωρούμενες ως χυδαίες απεικονίσεις κάθε είδους. Η διάταξη αυτή είχε αναθεωρηθεί το 1959 και ξανά το 1977, με στόχο κυρίως τον ερωτικό κινηματογράφο. Η έννοια της χυδαιότητας οριζόταν από τον νόμο ως εξής: «Τείνει [ενν. το «χυδαίο» πολιτισμικό προϊόν] να εξαχρειώνει και να διαφθείρει άτομα που είναι πιθανό, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις σχετικές συγκυρίες, να διαβάσουν, δουν ή ακούσουν το υλικό που περιλαμβάνεται ή ενσωματώνεται σε αυτό».<sup>3</sup> (Barker 1984). Αυτή η λογική της «διαφθοράς» και του «εκμαυλισμού» αφορούσε οτιδήποτε θεωρούνταν δυνάμει επικίνδυνο για το κοινωνικό σώμα, και βέβαια σε αυτό το πλαίσιο εντασσόταν και η μυθοπλασία τρόμου, η οποία στη Μεγάλη Βρετανία είχε αντιμετωπίσει τη λογοκρισία από παλαιότερα και στην έντυπη μορφή της (Luckhurst 2020: 109). Δημιουργήθηκε, λοιπόν, ένα τυφλό σημείο του νόμου, το οποίο εκμεταλλεύονταν αρκετοί κινηματογραφιστές για να κυκλοφορήσουν ταινίες τρόμου απευθείας σε βιντεοκασέτα, αν δεν μπορούσαν να εξασφαλίσουν άδεια προβολής στους κινηματογράφους.

---

<sup>3</sup> Πρωτότυπο κείμενο: "tend to deprave and corrupt persons who are likely, having regard to all relevant circumstances, to read, see or hear the matter contained or embodied in it".

Ο ηθικός πανικός απέναντι στις βιντεοκασέτες ξέσπασε το 1982, όταν η ταινία *The Driller Killer/O σχιζοφρενής δολοφόνος με το τρυπάνι* (Abel Ferrara, 1979) άρχισε να γεμίζει τα βρετανικά περιοδικά με ολοσέλιδες διαφημίσεις της splatter αφίσας της. Λίγους μήνες αργότερα, οι διανομείς του *Cannibal Holocaust/Το ολοκαύτωμα των κανίβαλων* (Ruggero Deodato, 1980), μιας από τις πιο διαβόητες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου τρόμου, κατήγγειλαν ανώνυμα την ίδια τους την ταινία για διαφημιστικούς λόγους, με αποτέλεσμα να γεμίσουν οι σκανδαλοθηρικές εφημερίδες με άρθρα πολεμικής και να καθιερωθεί ο ίδιος ο όρος «video nasty». Ο πυρήνας της εκστρατείας συντηρητικών ακτιβιστών, θρησκευτικών ομάδων και τρομοκρατημένων γονέων ήταν η υποτιθέμενη ευθύνη των ταινιών τρόμου για την αύξηση της νεανικής παραβατικότητας. Όμως, όπως συμβαίνει συχνά σε τέτοιες περιπτώσεις, η ίδια η εκστρατεία αύξησε σημαντικά την ορατότητα και τη ζήτηση αυτών των ταινιών, ιδίως στους εφήβους που υποτίθεται πως θα προστατεύονταν (Martin 2007).

Η κοινωνική πίεση από τους δημιουργούς του ηθικού πανικού και το νομοθετικό κενό οδήγησαν στη σπασμωδική κατάσχεση ταινιών κατά την κρίση της αστυνομίας, γεγονός που προκάλεσε έντονη διαμαρτυρία των ιδιοκτητών βίντεο κλαμπ. Έτσι, το καλοκαίρι του 1983 οι εισαγγελικές αρχές εξέδωσαν μια σειρά από λίστες, ένα index απαγορευμένων ή δυνητικά επιβλαβών ταινιών. Πρώτον, μία λίστα 72 ταινιών που παραβίαζαν το Obscene Publications Act., οι οποίες διαιρούνταν με τη σειρά τους σε δύο υποκατηγορίες: 39 ταινίες απαγορεύθηκαν –σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής οι κατασχεμένες βιντεοκασέτες καίγονταν–, ενώ οι υπόλοιπες 33 δεν απαγορεύθηκαν, αλλά όποιος τις διακινούσε κινδύνευε να διωχθεί ο ίδιος και να καταδικαστεί σε πρόστιμο ή φυλάκιση. Αυτές οι 72 ταινίες αποκλήθηκαν «official nasties». Δεύτερον, δημιουργήθηκε μια άλλη λίστα 82 ταινιών που δεν παραβίαζαν τον νόμο περί χυδαιότητας, αλλά μπορούσαν να κατασχεθούν ως «ελαφρά χυδαίες». Αυτές οι λίστες τροποποιούνταν διαρκώς με τη μεταφορά ταινιών από τη μία λίστα στην άλλη και με την προσθήκη ή την αφαίρεση ταινιών, δημιουργώντας ένα περίπλοκο και ανακόλουθο σύνολο που είχε περισσότερο συμβολική παρά πρακτική χρησιμότητα (Petley 2012).

Για να λυθεί αυτό το γραφειοκρατικό πρόβλημα, το 1984 ψηφίστηκε ο νόμος «Video Recordings Act», ο οποίος όριζε πως οι βιντεοκασέτες έπρεπε να κατατίθενται για έλεγχο στο αρμόδιο όργανο για τον έλεγχο της «καταλληλότητας» μιας ταινίας (British Board of Film Classification), και πως η κυκλοφορία βιντεοκασετών χωρίς έλεγχο ήταν πλέον ποινικό αδίκημα. Αυτός ο ηθικός πανικός εναντίον των βιντεοκασετών οδήγησε στο να κρίνονται αυστηρότερα από τις κινηματογραφικές ταινίες και στην απαγόρευση βιντεοκασετών που είχαν ήδη προβληθεί κανονικά στους κινηματογράφους. Επιπλέον, στις διώξεις αυτές ήταν εμφανής τόσο η οικονομική διαπλοκή, όσο και το εθνικό στοιχείο: οι «αιματοβαμμένες» ταινίες της βρετανικής Hammer Films (γνωστής κυρίως από τον *Δράκουλα*, τον οποίο ενσάρκωνε ο Christopher Lee)

δεν υπέστησαν σχεδόν καμία απαγόρευση, ενώ ταυτόχρονα μαζικές διώξεις υπέστησαν τόσο το ιταλικό Giallo, όσο και αμερικανικές παραγωγές που θεωρούνταν πρωτόγονες και ακραίες, ακόμη και αν απεικόνιζαν σχεδόν τον ίδιο βαθμό φρίκης με τις βρετανικές (Petley 2013: 151-154· *AVClub*, 8/6/2021).

Έτσι, στην περίπτωση των βρετανικών «Video Nasties» συμπλέκονταν μια σειρά από χαρακτηριστικά της περιόδου: η θατσερική σταυροφορία εναντίον της νεανικής κουλτούρας· μια γραφειοκρατική αντιμετώπιση του κινηματογράφου, που από τη μία έπληξε οικονομικά τους διανομείς, αλλά από την άλλη χάρισε στις ταινίες αυτές την αίγλη του απαγορευμένου, χωρίς, συχνά να την αξίζουν· εθνικιστικές και ταξικές θεωρήσεις σχετικά με το ποιος κινηματογράφος αξίζει, καθώς και σχετικά με το ποια τμήματα της κοινωνίας αποτελούσαν δυνητικά κίνδυνο για το status quo· και κυρίως, μια αντίληψη πως οτιδήποτε σχετίζεται με το εξοβελιστέο, το ακραίο, το παράδοξο ανήκει αυτομάτως σε ένα σύνολο αναπαραστάσεων που πλήττουν τα θεμέλια της κοινωνίας. Έτσι, στις ίδιες λίστες βρέθηκαν άγνωστες γερμανικές ταινίες για κανίβαλους, ανεξάρτητες αμερικανικές παραγωγές, μεγάλα blockbuster όπως ο *Εξορκιστής* και καλλιτεχνικές απόπειρες όπως το *Suspiria* (Dario Argento, 1977) και το *Possession/Μια γυναίκα δαιμονισμένη* (Andrzej Żuławski, 1981).

Ο ηθικός πανικός για τον κινηματογραφικό τρόμο εμφανίστηκε περίπου την ίδια περίοδο και στην άλλη άκρη του Ατλαντικού. Το πολιτικό πλαίσιο είχε και στην αμερικανική περίπτωση τη σημασία του: από το 1981 είχε ανέλθει στην εξουσία ο Ronald Reagan, πρώην ηθοποιός γουέστερν και νυν υπέρμαχος μιας εκστρατείας παρόμοιας με εκείνη του θατσερισμού, που ονομάστηκε «Reagan revolution». Σε αυτό το πλαίσιο, κατά τη δεκαετία του 1980 εμφανίστηκε στις ΗΠΑ έντονος ηθικός πανικός γύρω από μια σειρά συστατικών της νεανικής κουλτούρας, από τις ταινίες τρόμου και τη heavy metal μουσική, μέχρι τα κινούμενα σχέδια, τα βιντεοπαιχνίδια και τα επιτραπέζια. Το κοινό όλων αυτών των πολιτισμικών προϊόντων ήταν ότι θεωρήθηκε πως έβλαπταν τα παιδιά και τους νέους με μια πληθώρα τρόπων, που εκτείνονταν από το παράδειγμα μίμησης για παραβατικές συμπεριφορές μέχρι τη δαιμονική επιρροή και τον σατανισμό (Laycock 2015· Newman 2017· Deflem 2020: 2-24). Μια ενδεικτική περίπτωση για το φαινόμενο είναι οι slasher ταινίες τρόμου, ένα υποείδος που περιστρέφεται γύρω από τη δράση ενός δολοφόνου, υπερφυσικού ή μη, και παρακολουθεί τη σειρά των εγκλημάτων του επικεντρώνοντας είτε στη φρίκη της κατάστασης, είτε στην υπερβολή και το γκροτέσκο χιούμορ. Το ρεύμα αυτό αντλεί την καταγωγή του από ταινίες όπως το *Psycho/Ψυχώ* (Alfred Hitchcock, 1960), αλλά καθιερώθηκε κινηματογραφικά κατά τη δεκαετία του 1970 και τις αρχές της δεκαετίας του 1980 –με καταλυτική, και πάλι, την επίδραση του *Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι* (Clayton 2015).

Η εμφάνιση των ταινιών slasher είχε ήδη προκαλέσει αντιδράσεις, οι οποίες εντάθηκαν με την επικείμενη κυκλοφορία του *Silent Night, Deadly Night/Άγια νύχτα, νύχτα θανάτου* (Charles E. Sellier Jr., 1984). Επρόκειτο για μια

ταινία με πρωταγωνιστή έναν δολοφόνο ντυμένο Άγιο Βασίλη. Ήταν μια ιδέα που είχε εμφανιστεί και στο παρελθόν, αλλά πλέον λάμβανε άλλες διαστάσεις υπό το πρίσμα της πρόσφατης επιτυχίας του *Halloween/Η νύχτα με τις μάσκες* (John Carpenter, 1978). Οι δημιουργοί του *Άγια νύχτα, νύχτα θανάτου* θέλησαν να κεφαλαιοποιήσουν τη χρήση μιας γιορτής ως σκηνικού τρόμου, και διάλεξαν γι' αυτό την πιο εμπορευματοποιημένη περίπτωση, τα Χριστούγεννα. Έτσι, μια τηλεοπτική διαφήμιση της ταινίας προκάλεσε αμέσως την οργή πολλών γονέων, οι οποίοι έστειλαν επιστολές, διοργάνωσαν δημόσιες διαμαρτυρίες και σχημάτισαν οργανώσεις για να σταματήσουν την προώθηση του *Άγια νύχτα, νύχτα θανάτου*. Το επιχείρημά τους ήταν ότι η ταινία κατέστρεφε τη γιορτή των Χριστουγέννων και πως θα οδηγούσε τα παιδιά στο να φοβούνται τον Άγιο Βασίλη. Οι αντιδράσεις αυτές δεν έπληξαν ιδιαίτερα τις εισπράξεις της ταινίας, μέχρις ότου οι κορυφαίοι κριτικοί Roger Ebert και Gene Siskel κατηγορήσαν στην τηλεοπτική τους εκπομπή τους εμπλεκόμενους στην ταινία ότι ήταν ανήθικοι και ότι επιζητούσαν «ματωμένο χρήμα». Οι εισπράξεις από τις προβολές έπεσαν κατακόρυφα και η ταινία αποσύρθηκε από τις αίθουσες. Οι δύο κριτικοί δεν ανήκαν σε καμία περίπτωση στο ρεύμα των συντηρητικών φονταμεταλιστών, αλλά θεωρούσαν ότι η πρόσφατη πλημμυρίδα slasher ταινιών έπληττε ποιοτικά τον κινηματογράφο (*Salon*, 31/10/2021). Έτσι, δύο διαφορετικά ρεύματα συναντήθηκαν εναντίον μιας ταινίας που σίγουρα δεν άξιζε τόση ενασχόληση, αλλά βρέθηκε στο επίκεντρο ταυτόχρονων αντιδράσεων σχετικά με τη θεωρούμενη ως παρακμιακή πορεία της ποπ κουλτούρας. Έναν χρόνο αργότερα, άλλωστε, θα ξεκινούσαν οι διώξεις γνωστών ροκ μουσικών, που θα καλούνταν να καταθέσουν σε επιτροπές του Κογκρέσου σχετικά με τα βλαπτικά μηνύματα των τραγουδιών τους (Chastagner 1999, 179-192).

### **«ΓΚΡΑΝ ΓΚΙΝΙΟΛ» ΚΑΙ ΗΘΙΚΟΣ ΠΑΝΙΚΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ**

Ας περάσουμε στην ελληνική περίπτωση, εστιάζοντας αρχικά στην περίοδο μέχρι τη Μεταπολίτευση. Οι ταινίες τρόμου αποκαλούνταν συχνά, τόσο στη γλώσσα των λογοκριτών όσο και του κοινού, «γκραν γκινιόλ», από το ομώνυμο επιδραστικό γαλλικό θέατρο,<sup>4</sup> ή «ταινίες φρίκης». Καθώς η ελληνική φιλομογραφία έχει να παρουσιάσει σχεδόν μηδαμινό αριθμό ταινιών τρόμου, η πρόσληψή τους συνδέεται εκ των πραγμάτων με αντιληπτικά σχήματα σχετικά με «ξενόφερτα» πολιτισμικά προϊόντα.<sup>5</sup> Αυτή η διάσταση συνδέεται στενά με το

<sup>4</sup> Για την επίδραση που άσκησε το θέατρο Grand-Guignol (1897-1962) στις δημόσιες προσλήψεις περί τρόμου, βλ.: Hand-Wilson, 2002.

<sup>5</sup> Στην ελληνική φιλομογραφία τρόμου ξεχωρίζει η ταινία *The Devil's Men/Land of the Minotaur/Η μάσκα του Διαβόλου* (Κώστας Καραγιάννης, 1976), η οποία γυρίστηκε και διαδραματιζόταν στην Ελλάδα. Η ταινία μοιάζει με πληθώρα αντίστοιχων της εποχής, αλλά για τα ελληνικά δεδομένα ξεχωρίζει κυρίως λόγω του επιπέδου της παραγωγής και της συμμετοχής σημαντικών συντελεστών -κυρίως των ηθοποιών Peter Cushing και Donald Pleasence, καθώς και του Brian Eno στη μουσική.

φαινόμενο του ηθικού πανικού: η έντονη διεθνής ανησυχία για τη «νεανική παραβατικότητα», στην οποία αναφερθήκαμε, είχε μεν κάνει την εμφάνισή της και στην Ελλάδα ήδη από τον Μεσοπόλεμο, αλλά κορυφώθηκε μεταπολεμικά, με τη βία και την εγκληματικότητα που απεικονιζόταν ιδίως σε αμερικανικά «γκανγκστερικά και αστυνομικά φιλμ», να κατηγορούνται –τόσο από τη Δεξιά όσο και από την Αριστερά– ως παράγοντες που θα επιδρούσαν στον ψυχισμό των νέων και θα τους παρότρυναν να μιμηθούν ανάλογες πράξεις. Στην ίδια λογική, άλλωστε, σχηματίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 επιτροπή ελέγχου άσεμνων δημοσιευμάτων και δημοσίων θεαμάτων «ακαταλλήλων διά την νεαρά ηλικία» στη Γενική Διεύθυνση Τύπου του υπουργείου Προεδρίας (Χάλκου 2018: 83· Αβδελά, 2005: 33-36· Γκλαβίνας, 2023:).<sup>6</sup> Αν και δεν υπάρχει, εξ όσων γνωρίζουμε, κάποια έρευνα για την πρόσληψη των ταινιών τρόμου στην Ελλάδα, οι αντιλήψεις της μεταπολεμικής εποχής σχετικά με ένα μεγάλο φάσμα ταινιών που εγγράφονται στο είδος του «crime» (αυτό που στην Ελλάδα ονομάστηκε «αστυνομικό» ή «γκανγκστερικό») είναι ενδεικτικές: συχνά υπήρχε, εμπρόθετα ή μη, σύγχυση ανάμεσα στα διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, και η βία ή η αγωνία προβάλλονταν ως τα βασικά χαρακτηριστικά μιας ταινίας, ανεξαρτήτως είδους. Έτσι, ο όρος «γκραν γκινιόλ» χρησιμοποιούνταν με αρκετή ελευθερία, περιγράφοντας είτε ταινίες τρόμου, είτε θρίλερ, είτε ταινίες μυστηρίου, είτε ταινίες που σήμερα θεωρούνται κλασικά φιλμ νουάρ. Στην ίδια λογική, ο ηθικός πανικός, που εκδηλωνόταν κυρίως μέσα από τις σελίδες των εφημερίδων, κατακεραύνωνε γενικώς τη βία επί της οθόνης, με ιδιαίτερη έμφαση στην αρνητική επίδρασή της στους νέους. Σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα, στην περίοδο 1944-1958 προβλήθηκαν στην Ελλάδα 649 ταινίες crime, με μόλις το 7% να ταξινομείται ως θρίλερ και 3% ως τρόμου (Papadopoulos, Roupu & Stefani, 2022: 59-82). Φαίνεται ότι ο κινηματογραφικός τρόμος γινόταν αντιληπτός κυρίως μέσα από ευρύτερα ερμηνευτικά σχήματα συγγενών ειδών και ότι ο συνακόλουθος ηθικός πανικός συνδεόταν με γενικές κατηγορίες όπως η βία και η φρίκη.

Αυτή η γενικευμένη ηθικολογία, όμως, συνυπήρχε με την ανοχή. Η συνήθης μοίρα των ταινιών τρόμου στα χέρια των λογοκριτών δεν περιλάμβανε ιδιαίτερες παρεμβάσεις: θεωρούνταν, όπως και σε άλλες χώρες, φτηνά ανούσια κατασκευάσματα που απευθύνονταν στα κατώτερα ένστικτα του κοινού όπως και η πορνογραφία, συνεπώς δεν παρουσίαζαν κάποιον ιδιαίτερο κίνδυνο (Κορνέτης 2018: 182-194). Τα λογοκριτικά περιστατικά περιορίζονταν στον χαρακτηρισμό των ταινιών ως «ακατάλληλων» και στην περικοπή ακραίων, για τα δεδομένα της εποχής και της αντίληψης του κράτους, σκηνών βίας, αίματος, φρίκης και γυμνού. Παρά τον προαναφερθέντα δημόσιο λόγο περί των αρνητικών συνεπειών της βίας και της φρίκης επί της οθόνης, οι ίδιες οι ταινίες τρόμου διαφημιζόνταν συνήθως ως περιπετειώδης διασκέδαση για όσους –

---

<sup>6</sup> Για άλλα δύο ενδεικτικά παραδείγματα ηθικών πανικών στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο, βλ. Κατσάπης 2007: 121-170· Θεοδώρου 2010: 293-308.

νήλικες- την άντεχαν, ενώ το σχετικό είδος θεωρούνταν πως είχε παρακμάσει λόγω της πραγματικής φρίκης που είχαν βιώσει οι κοινωνίες στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>7</sup> Η ίδια η έκφραση «γκραν γκινιόλ» χρησιμοποιούνταν, επιπλέον, είτε για να περιγραφεί κάποιο φριχτό περιστατικό (ενδεικτικά: *Ελευθερία*, 9/9/1960, 2/3/1963· *Μακεδονία*, 3/8/1974), είτε σε πολιτικό συγκείμενο για να κατηγορηθούν οι πράξεις ή οι εξαγγελίες των αντιπάλων (ενδεικτικά: *Ριζοσπάστης*, 20/11/1946· *Ελευθερία*, 22/10/1959· *Μακεδονία*, 6/7/1965).

Έχω εντοπίσει ελάχιστες περιπτώσεις εντονότερου λογοκριτικού ζήλου, οι οποίες ανήκουν στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας και ενδεχομένως συνδέονται με την ευρύτερη στάση των λογοκριτών επί χούντας να ξαναεξετάζουν παλαιότερες ταινίες ή να δείχνουν μεγαλύτερη αυστηρότητα από όση έδειχναν πριν το 1967 (Γκλαβίνας 2018: 158-161). Η κινηματογραφική λογοκρισία αναδεικνυόταν έτσι σε άλλο ένα πεδίο όπου το καθεστώς των συνταγματαρχών θα διόρθωνε τις παθογένειες του κοινοβουλευτισμού και θα έσωζε τη χώρα από κάθε λογής ηθικούς κινδύνους. Τόσο πριν, όσο και μετά το 1967, η ολοκληρωτική απαγόρευση προβολής μιας ταινίας ήταν ένα σχετικά σπάνιο φαινόμενο, το οποίο συνήθως συνδεόταν με πολιτικούς λόγους ή με την απεικόνιση θεμάτων δύσκολων προς δημόσια διαχείριση από ηθική άποψη. Ακόμη και ταινίες με έντονη βία ή σκληρές σεξουαλικές απεικονίσεις σπάνια απαγορεύονταν πλήρως, καθώς οι λογοκριτές προτιμούσαν να περικόπτουν σκηνές της ταινίας ακόμη και σε σημείο που αυτή δεν έβγαζε πια νόημα (Χάλκου, 2018: 82-99). Από αυτή την άποψη, η περίπτωση που θα εξετάσουμε είναι φαινομενικά παράξενη, καθώς η εμπεδωμένη αντίληψη πως η δικτατορία απαγόρευε μαζικά τα δημόσια θεάματα δεν ισχύει στην περίπτωση του κινηματογράφου.

Πρόκειται για την ταινία τρόμου *Η ώρα του λύκου* του Ingmar Bergman. Η ταινία εγγράφεται στην περίοδο της φιλμογραφίας του Σουηδού σκηνοθέτη (από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960), κατά την οποία γύριζε ταινίες που εντάσσονταν στο πλαίσιο του φανταστικού, του αλλόκοτου και του μυθικού, με στόχο να εξερευνήσει τόσο τον ρόλο του ονείρου, της φαντασίωσης και του ασυνείδητου, όσο και υπαρξιακά ερωτήματα σχετικά με την πίστη –με πιο γνωστό παράδειγμα το *Det sjunde inseglet/Εβδομη Σφραγίδα* (1957). Πολλές από αυτές τις ταινίες κατέφευγαν στο μυθικό σύμπαν του σκανδιναβικού παγανισμού και στο σχετικό λαογραφικό corpus, επιλογή που απαντάται και στην *Ωρα του Λύκου*, με έντονη την παρουσία αυτοβιογραφικών στοιχείων του Bergman. Το παγανιστικό και το απόκρυφο στοιχείο εγγράφουν την ταινία –αλλά και άλλες του σκηνοθέτη, όπως το *Jungfrukällan/Η πηγή των παρθένων* (1960)– στο

---

<sup>7</sup> Σε αυτό το φαινόμενο οφειλόταν, σύμφωνα με τους κριτικούς, τόσο η παρακμή του είδους, όσο και το κλείσιμο του θεάτρου Γκραν Γκινιόλ το 1962. Για το κλείσιμο του θεάτρου βλ. ενδεικτικά: *Μακεδονία*, 27/12/1962· *Ελευθερία*, 28/2/1965. Για την παρακμή του είδους, βλ. ενδεικτικά: *Εμπρός*, 23/3/1957· *Ελευθερία*, 27/4/1966.

υποείδος του folk horror, το οποίο εμφανίστηκε επίσημα λίγα χρόνια αργότερα με εμβληματικές ταινίες όπως το βρετανικό *The Wicker Man/Το καταραμένο σκιάχτρο* (Robin Hardy, 1973). Λόγω του είδους της, η ταινία έλαβε κυρίως αρνητικές κριτικές όταν κυκλοφόρησε, θεωρούμενη ως μια απλή άσκηση ύφους χωρίς βάθος, αναντίστοιχη με τα αριστουργήματα του σκηνοθέτη (*British Film Institute*, 25/1/2018).

Εξ όσων γνωρίζουμε, οι μόνες περιπτώσεις απαγόρευσης της ταινίας αφορούσαν δύο δικτατορίες, την ελληνική και την ισπανική. Το καθεστώς του Francisco Franco στην Ισπανία λογόκρινε συστηματικά το έργο του Bergman σε τέτοιο βαθμό, ώστε το αποτέλεσμα που προέκυπτε ήταν μια εντελώς διαφορετική ταινία. Πολλές ταινίες του περικόπηκαν ή αλλοιώθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε ο σκηνοθέτης να εμφανίζεται ως ευσεβής καθολικός χριστιανός. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στις ταινίες *Persona/Περσόνα* (1967) και *Cries and Whispers/Κραυγές και ψίθυροι* (1973), αμφιλεγόμενες σκηνές συνοδεύονταν από «επεξηγηματικούς» υπότιτλους ή από μεταγλωττισμένο διάλογο –στοιχεία που άλλαζαν εντελώς το περιεχόμενο της ταινίας. Η *Ωρα του Λύκου* θεωρήθηκε τόσο ακραία, ώστε απαγορεύθηκε εντελώς, όπως και το *Tystnaden/Η σιωπή* (1963) πέντε χρόνια νωρίτερα (Higginbotham, 1987: 16).

Στην Ελλάδα η ταινία πέρασε από την προβλεπόμενη διαδικασία λογοκρισίας την 1η Μαρτίου 1968, με δύο σύντομες περικοπές: μια για απεικόνιση γυναικείου γυμνού και μια για μια σκηνή «φρίκης».<sup>8</sup> Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την ίδια σεκάνς, προς το τέλος της ταινίας, όπου ο πρωταγωνιστής, μετά από μια σειρά οραμάτων, ψηλαφίζει το σώμα της νεκρής πρώην ερωμένης του, η οποία στη συνέχεια ζωντανεύει και στέκεται γυμνή πίσω από εκείνον. Από οπτική άποψη, η σεκάνς δεν παρουσιάζει κάτι ακραίο, αλλά ο τρόπος που ο Bergman κορυφώνει την εφιαλτική ατμόσφαιρα της ταινίας, διερευνώντας ταυτόχρονα τα ευρύτερα θέματα στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, δημιουργεί ένα ζοφερό αίσθημα στον θεατή. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης συμπλέκει τα ζητήματα της ταυτότητας, της οικογένειας, της επιθυμίας και της σεξουαλικότητας με την εικονοποιία του τρόμου –ιδίως μέσω της, οραματικής έστω, ανάστασης μιας νεκρής– έρχεται σε σύγκρουση με την ηθικιστική και εθνικόφρονα εκδοχή του χριστιανισμού που πρόσβευε η δικτατορία. Παρόλο που η ταινία χαρακτηρίστηκε «ακατάλληλη», αυτές οι περικοπές κρίθηκαν απαραίτητες, καθώς η εν λόγω σκηνή ήταν το αποκορύφωμα μιας καλλιτεχνικής αντίληψης εντελώς αντίθετης με τα «χρηστά ήθη» που το καθεστώς φερόταν να προστατεύει –προερχόμενης μάλιστα από έναν τόσο σπουδαίο σκηνοθέτη, σημείο στο οποίο θα επανέλθουμε.

Οι περικοπές αυτές όμως κρίθηκαν ανεπαρκείς. Δύο εβδομάδες αργότερα, ο υφυπουργός Προεδρίας Μιχαήλ Σιδεράτος συγκάλεσε τη Δευτεροβάθμια

---

<sup>8</sup> Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Αδειών Ξένων Ταινιών, φακ. «Η Ωρα του Λύκου-19730», Άδεια Προβολής Κινηματογραφικής Ταινίας *Η Ωρα του Λύκου*, 1/3/1968.

Επιτροπή Ελέγχου για να επανεξετάσει την ταινία, καθώς είχε προκαλέσει δυσμενή σχόλια στον Τύπο και τη συνακόλουθη ενόχληση του Γεώργιου Παπαδόπουλου. Πράγματι, η εφημερίδα *Εστία* (14/3/1968) καλούσε τον δικτάτορα να δει την ταινία για να κατανοήσει ότι η επιτροπή λογοκρισίας δεν προστάτευε τα ήθη του κοινού απέναντι στον «αχρείο δήθεν φιλόσοφο σκηνοθέτη των Σουηδών». Στη συνεδρίαση της επιτροπής, ο διευθυντής της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου Γρηγόριος Ζητρίδης αγόρευσε με ασυνήθιστο πάθος εναντίον της ταινίας. Η επιχειρηματολογία του βασιζόταν στην απαράδεκτη ανοχή που έδειχναν μέχρι τότε οι λογοκριτές απέναντι στον Bergman, από φόβο μήπως χαρακτηριστούν ως απαίδευτοι που δεν εκτιμούν το «βαρβαρικό σκοτάδι» και το «άγριο, πρωτόγονο και βαθύ μηδενιστικό credo» του Σουηδού σκηνοθέτη. Η αγόρευση περνούσε στη συνέχεια σε ένα επίπεδο ανάλυσης που σπάνια συναντά κανείς στην ξερή γραφειοκρατική πρόζα των λογοκριτών. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

Δεν είναι δυνατόν Έλληνες τεχνοκρίται, έχοντας όπισθεν των τρισχιλιετή αδιάπτωτον παράδοσιν τέχνης και πολιτισμού να διστάζουν και να αμφιβάλλουν διά την εγκυρότητα της κρίσεώς των, προ Σκανδιναβών καλλιτεχνών. Έναντι του απαστράπτοντος Απόλλωνος και της αμέμπτου Αρτέμιδος, υπήρχε πάντοτε ο ζοφερός Βόταν και αι αποχαλινωμένοι Βαλκυρίαί του. Έναντι ενός γίγαντος δημιουργού Σοφοκλή, μόλις ένας ομιχλώδης εικονογράφος –ή μήπως απλώς φωτογράφος;– Ίψεν, και σήμερον, έναντι μιας αναγεννωμένης συνεχώς εκ της τέφρας της Ελλάδος, μια αλματωδώς φθίνουσα Σουηδία.<sup>9</sup>

Επιπλέον, ο Ζητρίδης κατηγορούσε την πρωτοβάθμια επιτροπή ότι εξέθεσε τη Γενική Διεύθυνση Τύπου, καθώς η ταινία είχε παρακολουθηθεί από δύο μόλις μέλη της πρώτης –γεγονός απαράδεκτο, δεδομένης της ιδιαιτερότητας του έργου του συγκεκριμένου σκηνοθέτη. Ο εισηγητής τόνιζε πως παλαιότερα είχε τοποθετηθεί θετικά απέναντι σε άλλες ταινίες του Bergman, «μη διστάσας πάντως να χειρισθώ ευρέως το ψαλλίδι, διά τα μέρη όπου ο καλλιτέχνης υπέκυπτε σαφώς εις την εμπορικήν σκοπιμότητα» –δείχνοντας, έτσι, πως δεν ήταν απλώς ένας λογοκριτής, αλλά ένας ευσυνείδητος αξιωματούχος με καλλιτεχνικό αισθητήριο και διανοητική σκευή. Άλλωστε, στην αρχή της εισήγησής του, επιχειρηματολόγησε σε θεωρητικό επίπεδο εναντίον της «τέχνης για την τέχνη», παραπέμποντας στο έργο του Maurice Barrès.<sup>10</sup> Κατά τον Ζητρίδη, η πλημμελής άσκηση των καθηκόντων της πρωτοβάθμιας επιτροπής οδήγησε στο να δημιουργηθεί «θόρυβος μέγας και ταραχή» για

<sup>9</sup> Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Αδειών Ξένων Ταινιών, φακ. «Η Ώρα του Λύκου-19730», Πρακτικόν Δευτεροβαθμίου Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, Συνεδρίασις 60η, 19/3/1968.

<sup>10</sup> Για τις πολλαπλές προσλήψεις του Barrès και για τον τρόπο που επηρέασε τη συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα, βλ. Ματάλας 2021.

ασήμαντα επιμέρους στοιχεία της ταινίας, ενώ η τελευταία έπρεπε να είχε απαγορευθεί εξ αρχής, καθώς το πρόβλημα βρισκόταν στη συνολική σύλληψη του σκηνοθέτη<sup>11</sup> –θυμίζοντάς μας την προαναφερθείσα απόγνωση των λογοκριτών απέναντι στο γεγονός ότι το *Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι* δημιουργούσε συνολικά αισθήματα ζόφου, παρά τις επιμέρους περικοπές.

Η ταινία απαγορεύθηκε στα τέλη Μάρτιου του 1968, αλλά είναι ενδιαφέρον να σταθούμε και σε άλλα στοιχεία πέρα από την άμεση αντίδραση του μηχανισμού για να ικανοποιήσει τον δικτάτορα. Πρώτον, η *Ωρα του Λύκου* ήταν εξοβελιστέα για τη δικτατορία όχι τόσο λόγω της φρίκης που απεικόνιζε, αλλά κυρίως διότι ήταν έργο ενός μεγάλου σκηνοθέτη ιδιαίτερα αγαπητού. Έτσι, ενώ ο Bergman γινόταν μέχρι τότε ανεκτός στην Ελλάδα, ήταν καθήκον του καθεστώτος να εφαρμόσει τις αρχές του και να δράσει παιδαγωγικά. Αυτό το σκεπτικό δεν ήταν για τη δικτατορία απλώς μια επιβολή, αλλά περιείχε, όπως είδαμε στην επιχειρηματολογία του Ζητρίδη, τη διπλή εννοιολόγηση που συναντάμε συχνά στο διανοητικό σύμπαν των λογοκριτών: ο έλεγχος αποσκοπεί αφενός στο να διαμορφώσει το γούστο του κοινού σύμφωνα με ορθά κριτήρια, αφετέρου στο να εκφράσει και να προστατεύσει μια θεωρούμενη ως ήδη υπάρχουσα αισθητική. Άλλωστε, εκτός από στρατιωτικούς και γραφειοκράτες, οι επιτροπές λογοκρισίας περιλάμβαναν σταδιακά όλο και περισσότερους διανοούμενους (Γκλαβίνας 2018: 160-161). Στην περίπτωσή μας, ο Ζητρίδης θεωρούσε πως ξέσπασε ένας ηθικός πανικός («θόρυβος μέγας και ταραχή») –και έδρασε ανάλογα– λόγω της ανικανότητας των συναδέλφων του, παρόλο που ένας από τους βασικούς στόχους της δικτατορίας ήταν, υποτίθεται, να προστατεύει το κοινό από τέτοια θεάματα. Η αποτυχία του μηχανισμού, λοιπόν, θεωρήθηκε συνολικότερη και δεν περιοριζόταν στις μικροπολιτικές διαμάχες εντός του υπουργείου. Ο ίδιος ο Ζητρίδης ήταν μια ενδεικτική περίπτωση: όντας συντηρητικός διανοούμενος, συγγραφέας, αθλητικός παράγοντας (Ζητρίδης 1977: 48-49· *Tennis24*, 23/11/2012), υψηλόβαθμο στέλεχος του κρατικού μηχανισμού μέχρι και τη Μεταπολίτευση, καθώς και μέλος των επιτροπών ελέγχου του κινηματογράφου από τη δεκαετία του 1960 (*Ελευθερία*, 5/4/1962, 4/9/1963, 4/3/1964, 1/2/1967· *Μακεδονία*, 5/6/1981), εξέφραζε μια διαχρονική αντίληψη των λογοκριτικών μηχανισμών, σύμφωνα με την οποία το κράτος έπρεπε να παρεμβαίνει προληπτικά, αποφεύγοντας τη δημιουργία ηθικών πανικών και όχι κατασταλτικά εκ των υστέρων προκειμένου να τους κατασιγάσει (Αβδελά, 2005: 37). Όταν το τελευταίο συνέβαινε –πόσο μάλλον επί ενός καθεστώτος όπως η δικτατορία– το κύρος του ελέγχου της πολιτιστικής παραγωγής έπεφτε κατακόρυφα.

Το γεγονός, μάλιστα, ότι η *Εστία* έβαλλε κατά του καθεστώτος χρησιμοποιώντας την ίδια του τη ρητορική ήταν σημαντικό γιατί έθετε τους

---

<sup>11</sup> Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Αδειών Ξένων Ταινιών, φακ. «Η Ωρα του Λύκου-19730», Πρακτικόν Δευτεροβαθμίου Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, Συνεδρίασις 60η, 19/3/1968.

δικτάτορες προ των ευθυνών τους. Αν μια άσημη ταινία τρόμου απεικόνιζε ακριβώς τα ίδια στην οθόνη, κανείς δεν θα είχε ασχοληθεί, αλλά το γεγονός ότι ένας σκηνοθέτης τέτοιου βεληνεκού έμπαινε σε αυτά τα υφολογικά νερά επέβαλλε την επιστράτευση ενός ισχυρού λεξιλογίου: όπως είδαμε στο απόσπασμα της εισήγησης, ο Ζητρίδης δεν αποδομούσε απλώς τον μεπεργκμανικό κινηματογράφο, αλλά έμπαινε, με τη χρήση των εργαλείων του ελληνοχριστιανισμού και της συντηρητικής σκέψης, στο ίδιο το έδαφος του φανταστικού, του μυθικού και του πολιτισμικού ώστε να τον αντικρούσει, βρίσκοντας και την ευκαιρία να τονίσει ότι η δικτατορία αποτελούσε την κορωνίδα χιλιετιών του φωτεινού ελληνικού πνεύματος. Πρόκειται για άλλη μια σταθερά της λογοκριτικής πρακτικής: ο λογοκριτής πρέπει να αναπτύξει μια βίαιη σχέση ερμηνείας και κυριαρχίας με το λογοκρινόμενο κείμενο, επιδιώκοντας έτσι μέσα από τη λογοκριτική πρακτική να καθιερώσει έναν κανόνα σχετικά με το ποια κείμενα αξίζουν (Παπαθεοδώρου 2018: 122). Έτσι, ο κοινός τόπος του ελληνικού εθνικισμού σχετικά με τον «τρισχιλιετή» πολιτισμό γινόταν επιχείρημα εναντίον ενός άλλου πολιτισμού, ο οποίος θεωρούνταν τόσο κατώτερος, όσο και επιβλαβής για το κοινωνικό σύνολο και το έθνος. Επιπλέον, το είδος της κρινόμενης ταινίας, καθώς και το παγανιστικό λεξιλόγιο του Bergman, οδήγησε τον λογοκριτή να μην μιλήσει γενικά κι αόριστα για το μεγαλείο του ελληνικού πολιτισμού, αλλά να χρησιμοποιήσει μυθολογικές φιγούρες ως μετωνυμίες του: η παγανιστική Σκανδιναβία του Βόταν (δηλαδή του θεού Όντιν) και των Βαλκυριών ήταν ένας τόπος σκοτεινός, άγριος και απολίτιστος, ενώ η παγανιστική αρχαία Ελλάδα του Απόλλωνα και της Αρτέμιδος ήταν ένας τόπος γεμάτος φως, αρετή και πνεύμα. Η ανωτερότητα του ελληνικού πολιτισμού επισφραγιζόταν και από τους δημιουργούς του: ο αρχαίος Σοφοκλής υπερείχε σαφώς του πρόσφατου Ίψεν, καθώς η τρισχιλιετής μήτρα του ελληνικού πνεύματος δεν μπορούσε να συγκριθεί με τη φτωχή πνευματικά Σκανδιναβία. Έτσι, ο μαχητικός εθνικισμός του ελληνικού δικτατορικού κράτους –ας θυμηθούμε και την αναφορά στον Barrès– λειτουργούσε και λογοθετικά, ως εργαλείο ελέγχου της πνευματικής στάθμης των προϊόντων που έπρεπε να καταναλώνει το ελληνικό κοινό.

Η επιχειρηματολογία του εισηγητή και η απαγόρευση της ταινίας, όμως, δεν ήταν αρκετές για να ακυρώσουν το γεγονός πως το καθεστώς είχε εκτεθεί: λίγες ημέρες αργότερα, ο Ζητρίδης τέθηκε σε διαθεσιμότητα, μαζί με άλλους τρεις διευθυντές της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου –ανάμεσά τους και ο Θ. Βαΐδης, υπεύθυνος για την απόφαση της πρωτοβάθμιας επιτροπής ελέγχου. Σύμφωνα με το επίσημο ανακοινωθέν, οι τέσσερις υψηλόβαθμοι υπάλληλοι τιμωρήθηκαν «ως μη επιδείξαντες το επιβαλλόμενο πνεύμα συνεργασίας μετά των συναδέλφων των και του προϊσταμένου των υπουργού». Η ποινή, μάλιστα, παρατάθηκε από τέσσερις σε δέκα μήνες, ενώ ο Ζητρίδης μετατέθηκε στο υπουργείο Πολιτισμού (*Μακεδονία*, 27/3/1968, 31/7/1968, 4/11/1970), όπου και σταδιοδρόμησε κατά τη Μεταπολίτευση (*Μακεδονία*, 5/6/1981· *Tennis24*, 23/11/2012). Έτσι, είτε αυτή η υπόθεση ήταν η πραγματική αιτία είτε η

αφορμή, η αδυναμία ορισμένων κρατικών αξιωματούχων να δράσουν προληπτικά, σύμφωνα με τις λογοκριτικές αντιλήψεις του ελληνικού κράτους απέναντι στην «απειλή» του παγανιστικού σκανδιναβικού τρόμου, τους κατέστησε ανεπιθύμητους εντός του εν λόγω μηχανισμού.

## ΤΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

Οι ηθικοί πανικοί σχετικά με τον κινηματογραφικό τρόπο δεν είναι, όμως, μόνο παλαιότερο φαινόμενο. Κατά τη δεκαετία του 1990, καθώς και στο γύρισμα του 21ου αιώνα, παλαιότερες ανησυχίες σχετικά με τη «δαιμονική επιρροή» του κινηματογραφικού τρόμου συμπλέχθηκαν με την ανάδυση νέων προσεγγίσεων που επεδίωκαν την ανανέωση του είδους. Αντιπροσωπευτική είναι η περίπτωση της σειράς ταινιών *Scream/Κραυγή αγωνίας* (Wes Craven, 1996-2011), στις οποίες ο σκηνοθέτης χειρίστηκε το slasher υποείδος με μια μεταμοντέρνα ειρωνική ματιά η οποία προξένησε σύγχυση και ένα κύμα ηθικού πανικού.<sup>12</sup> Αφορμή ήταν μια σειρά αληθινών δολοφονιών, για τις οποίες υποτίθεται πως είχε αντληθεί «έμπνευση» από όσα διαδραματίζονταν στην οθόνη (*The Guardian*, 18/11/2001· *Wicked Horror*, 15/12/2016).

Για τον 21ο αιώνα, χαρακτηριστικές είναι δύο περιπτώσεις. Η πρώτη είναι το *Srpski film/Χασαποσέρβικο* (Srdjan Spasojevic, 2010), το οποίο είναι διεθνώς, αλλά και στην Ελλάδα, γνωστό με τον αγγλικό τίτλο *A Serbian Film* και θεωρείται μια από τις πιο διαβόητες ταινίες στη σύγχρονη κινηματογραφική ιστορία. Η υπόθεση εγγράφεται σε άλλη μια εξέλιξη στην ιστορία της μυθοπλασίας τρόμου: Το *Χασαποσέρβικο* γυρίστηκε το 2010, σε μια εποχή κατά την οποία είχαν εμφανιστεί αρκετές ταινίες που προσπαθούσαν να σπρώξουν την απεικονιζόμενη βία σε όλο και πιο ακραία όρια.<sup>13</sup> Σε αντίθεση με αρκετές ταινίες τρόμου της δεκαετίας του 1980 και του 1990, όπου η υπέρμετρη και θεαματική βία (body horror, splatter/slasher films) συχνά είτε έφτανε συνειδητά στα όρια της κωμωδίας, είτε χρησιμοποιούνταν με ρητά αλληγορικό τρόπο, κατά τη δεκαετία του 2000 εμφανίστηκε ένα είδος που έχει ονομαστεί «torture porn», στο οποίο η βία ήταν ρεαλιστική, ανεξήγητη και ανεξέλεγκτη, απηχώντας μεταξύ άλλων, το χάος και την απορρύθμιση που ανοιγόταν στις δημόσιες προσλήψεις περί βίας μετά την επίθεση στους Δίδυμους Πύργους το 2001 (Featherstone 2013: 127-141· Donnar 2020). Το *Χασαποσέρβικο* εντασσόταν σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο του κινηματογραφικού τρόμου, αλλά απέκτησε φήμη επειδή ήταν από τις πιο ακραίες ταινίες της εποχής αυτής, τόσο ως σύλληψη, όσο και ως εκτέλεση. Όπως και άλλες ταινίες που υπέστησαν λογοκρισία, έγινε γνωστή κυρίως για μία σκηνή της, όπου απεικονίζεται ο βιασμός ενός νεογέννητου βρέφους. Ο σκηνοθέτης υποστήριξε πως η ταινία

<sup>12</sup> Για την επιρροή του Bergman στο έργο του Craven, βλ.: *The Criterion Collection*, 3/9/2015.

<sup>13</sup> Ενδεικτικά παραδείγματα: *Saw/Σε βλέπω* (James Wan, 2004)· *Hostel/Hostel: Η αρχή της παράνοιας* (Eli Roth, 2005)· *The Human Centipede* (Tom Six, 2009).

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

Formatted: Greek

ήταν μια μεταφορά για τις μεθόδους της σερβικής κυβέρνησης και για την κατάσταση του σερβικού κινηματογράφου. Επρόκειτο, δήλωσε, για μια παρωδία άλλων σερβικών σοβαροφανών ταινιών, καθώς και για μια δήλωση απέναντι στον υποτιθέμενο «φασισμό της πολιτικής ορθότητας» (Kimber 2014: 107-125· Smith 2018: 115-134).

Η ταινία λογοκρίθηκε ή απαγορεύτηκε σε πολλές χώρες, με πιο γνωστό το βρετανικό παράδειγμα: ενώ η ταινία επρόκειτο να προβληθεί σε μεγάλο φεστιβάλ ταινιών τρόμου του Λονδίνου (Fright Fest), κρατικά και δημοτικά όργανα ζήτησαν 49 περικοπές, με συνολικό αφαιρεμένο χρόνο τεσσάρων λεπτών από τη διάρκειά της. Οι υπεύθυνοι του φεστιβάλ δεν δέχτηκαν την παρέμβαση και ακύρωσαν την προβολή. Περικοπές ή απαγορεύσεις προβολής πραγματοποιήθηκαν και σε άλλες χώρες (ΗΠΑ, Αυστραλία, Νέα Ζηλανδία, Ισπανία, Βραζιλία, Νότια Κορέα) με έμφαση στις απεικονίσεις και την προώθηση σεξουαλικής βίας, παιδοφιλίας και νεκροφιλίας. Στην Ισπανία και στη Βραζιλία, μάλιστα, κατασχέθηκαν αντίτυπα της ταινίας με δικαστικές παρεμβάσεις και διώχθηκαν ποινικά διοργανωτές κινηματογραφικών φεστιβάλ (*BBC News*, 26/11/2010· *Electric Sheep*, 5/12/2010).

Στην Ελλάδα η ταινία επρόκειτο να προβληθεί στο 16ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας (*Νύχτες Πρεμιέρας*) το 2010 χωρίς περικοπές, καθώς, όπως δήλωναν οι διοργανωτές, με αυτόν τον τρόπο αντιδρούσαν σε κάθε είδος λογοκρισίας στον κινηματογράφο, με έμφαση στη βρετανική περίπτωση. Η ταινία τελικά δεν προβλήθηκε, μετά από αντιδράσεις που ξεκίνησαν από σχετικό πρωτοσέλιδο της σκανδαλοθηρικής εφημερίδας *Espresso* και άλλες εκκλήσεις για την παρέμβαση εισαγγελέα. Ο Πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Σκηνοθετών Χάρης Παπαδόπουλος δήλωσε στην *Espresso* (1/9/2010):

Θεωρώ μεγάλη επιτυχία της εφημερίδας σας την ανάδειξη σε πρώτο θέμα αυτής της κακής ταινίας που τελικά έμαθα ότι δεν θα παιχθεί. Γιατί εδώ δεν τίθεται θέμα λογοκρισίας, αλλά αισθητικής, για το πώς παρουσιάζουμε μια εικόνα μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου. Όλοι οι μεγάλοι σκηνοθέτες τα τολμηρά θέματα τα παρουσίασαν με μια αίσθηση γραφής. Όλα τα άλλα είναι απλώς πορνογραφήματα. Να αποδοθούν ευθύνες στους υπευθύνους.

Ταυτόχρονα, εμφανίστηκαν και άρθρα στον Τύπο εναντίον της προβολής της ταινίας, με κεντρικό ερώτημα το αν η καλλιτεχνική έκφραση πρέπει να έχει όρια, ειδικά σε μια εποχή κατά την οποία είχε αποκαλυφθεί η υπόθεση του βιασμού μιας εντεκάχρονης (*Το Βήμα*, 31/8/2010· *Ελευθεροτυπία*, 31/8/2010). Από την άλλη, μέσα από αρθρογραφία και από συζητήσεις σε διαδικτυακά fora, αναδείχθηκε μια αντίδραση στη λογοκρισία της ταινίας. Τελικά, δεν συντελέστηκε κάποια κρατική παρέμβαση, αλλά ο σκηνοθέτης και το φεστιβάλ απέσυραν την ταινία, καθώς δεν είχαν την πρόθεση να την προβάλλουν περικομμένη (*Espresso*, 1/9/2010· *Lifo*, 9/9/2010).

Στην περίπτωση του *Χασαποσέρβικου* συμπλέχθηκαν διαφορετικών ειδών δημόσιοι λόγοι. Επίκεντρο της υπόθεσης ήταν και πάλι η επιτελεστική λειτουργία του τρόμου –ότι η ταινία διαφήμιζε, υποτίθεται, τη σεξουαλική βία, εναντίον παιδιών μάλιστα– αλλά το ζήτημα ουσιαστικά συνδεόταν κυρίως με τα όρια της καλλιτεχνικής ελευθερίας. Από τη μία, οι αντιδράσεις εναντίον της ταινίας στηρίζονταν, με έμφαση στη διαβόητη προαναφερθείσα σκηνή, στην αντίληψη ότι απεικονίσεις όπως η συγκεκριμένη δεν είναι καν νοητές ως τέχνη· από την άλλη, ο σκηνοθέτης στηρίχθηκε εξαρχής, στο πλαίσιο του ρεύματος του *torture porn*, στην ακρότητα και την πρόκληση ως βασικό ζητούμενο, αντλώντας ικανοποίηση και φήμη από τις αντιδράσεις. Όπως είδαμε και στην περίπτωση του *Ολοκαυτώματος των κανίβαλων* κατά την περίοδο των *video nasties*, ορισμένοι δημιουργοί χρησιμοποιούν τον εν εξελίξει ηθικό πανικό ώστε να ενισχύσουν τη φήμη ταινιών που, υπό άλλες συνθήκες, θα ήταν εντελώς άγνωστες. Μάλιστα, ο *Srpsajevic* αξιοποίησε την υπόθεση για να εμπλακεί στον δημόσιο διάλογο και να εκθέσει πολιτικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς, με κύριο όπλο την εικόνα που κατασκεύασε για τον εαυτό του ως προβοκάτορα. Δεδομένης της ιδιαίτερης σημασίας που έχει η κατασκευή χαρακτήρων με σαφή χαρακτηριστικά για τη δημόσια επίτευση της πολιτικής (*Jasper-Young-Zuern* 2020), ο Σέρβος σκηνοθέτης αυτοπροβλήθηκε ως ένας καλλιτέχνης ο οποίος φιμώνεται για το τολμηρό του έργο –εξ ου και η αναφορά του στον κατασκευασμένο εχθρό της «πολιτικής ορθότητας», επίκληση όλο και πιο συνήθης στη δεκαετία του 2010 (*Μπαλαμπανίδης* 2022: 153-163)– παρόλο που η λογοκρισία που υπέστη σχετιζόταν μόνο με τη μορφή της ταινίας του και όχι με την όποια πολιτική της υπόσταση. Στην εν λόγω υπόθεση βασικό στοιχείο ήταν, επίσης, η πρακτική της άρνησης προβολής της ταινίας ή της απόσυρσής της αν δεν προβαλλόταν ολόκληρη –σε μια εποχή, όμως, που η διάχυση μιας ταινίας δεν εξαρτάται από τις λίγες φυσικές κόπιες που έχει στην κατοχή της η εταιρεία παραγωγής ή το κράτος. Έτσι, η έννοια της αυτολογοκρισίας γίνεται άλλο ένα μέσο στη διάθεση του δημιουργού, ιδίως στη σύγχρονη εποχή, όπου υποκουλτούρες όπως οι οπαδοί του κινηματογραφικού τρόμου διαθέτουν εξειδικευμένες πλατφόρμες (ιστοσελίδες, φεστιβάλ, ομάδες στα κοινωνικά δίκτυα, κ.ο.κ.), και όπου το διαδίκτυο πολλαπλασιάζει την εμβέλεια του λόγου των δημιουργών.

Η τελευταία περίπτωση που θα εξετάσουμε δεν ανήκει στενά στο είδος του τρόμου, αλλά οι πολιτισμικές συγγένειες και οι αντιδράσεις εναντίον της την εγγράφουν στη γενεαλογία που συζητάμε. Πρόκειται για το *Joker* (*Todd Phillips*, 2019), μία από τις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες της σχεδόν δεκαπενταετούς κυριαρχίας του υπερηρωικού σινεμά στην ποπ κουλτούρα. Οι δεσμοί αυτού του είδους με τη μυθοπλασία του Φανταστικού και πιο συγκεκριμένα συχνά με τον τρόμο, τού έχουν προκαλέσει συχνά συναντήσεις με τη λογοκρισία, ιδίως σε τηλεοπτικές σειρές και σε ταινίες που απευθύνονταν κυρίως σε παιδιά. Σε καμία άλλη περίπτωση, ωστόσο, δεν δημιουργήθηκε σαφής ηθικός πανικός όπως στο *Joker*. Πρόκειται για μια από τις πιο πολυσυζητημένες ταινίες της δεκαετίας, με

έναν τρόπο που εμπλέκει την πολιτική, τον ηθικό πανικό, την κουλτούρα του διαδικτύου, τις νέες μορφές λογοκρισίας και πολλές άλλες ιστορικές μεταβολές.

Για να κατανοηθεί ο ρόλος της ταινίας, πρέπει αυτή να τοποθετηθεί στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό της πλαίσιο: από το 2008 και μέχρι σήμερα, η Marvel Comics (ιδιοκτησία της Disney και η μία από τις δύο μεγαλύτερες εταιρείες κόμικς παγκοσμίως) έχει κυκλοφορήσει μια σειρά δεκάδων αλληλένδετων μεταξύ τους ταινιών και τηλεοπτικών σειρών, καθιερώνοντας το υπερηρωικό είδος ως ένα από τα πιο δημοφιλή στο πλαίσιο της ποπ κουλτούρας. Η μεγάλη ιστορική της αντίπαλος, η DC Comics, έχει βρεθεί σε σαφώς υποδεέστερη θέση, παράγοντας έναν πολύ πιο περιορισμένο αριθμό ταινιών και σειρών και μην κατορθώνοντας να συναρπάσει τους θεατές. Μια από τις λύσεις της DC στο πρόβλημα ήταν η παραγωγή ταινιών οι οποίες δεν θα συνδέονταν μεταξύ τους σε ένα ενιαίο κινηματογραφικό σύμπαν (όπως το Marvel Cinematic Universe, αν και η DC πειραματίστηκε με τη δημιουργία του, αποτυχημένου, DC Extended Universe) και οι οποίες θα εξερευνούσαν τους χαρακτήρες με πιο «ώριμο» τρόπο.

Σε αυτό το πλαίσιο επιλέχθηκε ο Joker, ο δημοφιλέστερος αντίπαλος του Batman (και οι δύο χαρακτήρες είναι πνευματικές ιδιοκτησίες της DC), για την παραγωγή μιας ταινίας που θα ξέφευγε από το καθιερωμένο μοντέλο της υπερηρωικής κινηματογραφικής υπερπαραγωγής. Ο σκηνοθέτης της ταινίας, Todd Phillips, επέλεξε τον συγκεκριμένο (αντι)ήρωα διότι, παρ' όλη τη δημοφιλία του, δεν έχει –ηθελημένα– μια σαφή ιστορία προέλευσης, συνεπώς ο Phillips μπορούσε να κινηθεί προς οποιαδήποτε κατεύθυνση επιθυμούσε. Ο σκηνοθέτης επέλεξε να αποκλίνει από το σύνηθες μοντέλο της υπερηρωικής ταινίας, τοποθετώντας τον ήρωα σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1980, αποτίοντας φόρο τιμής στον Martin Scorsese και θίγοντας με αμφιλεγόμενο και ανοιχτό σε πολλαπλές ερμηνείες τρόπο μια σειρά από ζητήματα, όπως η ψυχική υγεία, οι ταξικές ανισότητες και τα σύγχρονα ΜΜΕ.

Οι διαχρονικές ιδιότητες του –γειωμένου στην πραγματικότητα πια– παρανοϊκού και χαώδους Joker ως «clown prince of crime», η αφήγηση της ταινίας από τη δική του οπτική γωνία, καθώς και η ανάπτυξη μιας νέας ακροδεξιάς ριζοσπαστικότητας νεαρών ανδρών (alt-right), η οποία έλαβε ενισχυμένη αυτοπεποίθηση λόγω της εκλογής του Donald Trump το 2016, οδήγησαν στη δημιουργία ενός πρώιμου ηθικού πανικού γύρω από την ταινία πριν ακόμη αυτή κυκλοφορήσει στους κινηματογράφους (Mathijs 2021: 101-111). Πρόκειται για την πρώτη ταινία του σύμπαντος του Batman η οποία κρίθηκε «ακατάλληλη» για ανηλικούς στις ΗΠΑ, ενώ ήδη από τον Σεπτέμβριο του 2019 ενεπλάκη στην υπόθεση και το αμερικανικό κράτος: ο αμερικανικός στρατός, στηριζόμενος σε πληροφορίες της αστυνομίας της πολιτείας του Τέξας, προειδοποίησε τα στελέχη του ότι, με αφορμή την ταινία, σε συγκεκριμένες κινηματογραφικές αίθουσες μπορεί να σημειώνονταν βίαια περιστατικά από λευκούς περιθωριοποιημένους άνδρες με ακροδεξιά, μισογυνιστικά και

ομοφοβικά αντανακλαστικά (incels) –στις τάξεις των οποίων ο Joker είναι ιδιαίτερα δημοφιλής. Όταν η ταινία ξεκίνησε να διανέμεται στις ΗΠΑ, ο κινηματογράφος στην πολιτεία του Colorado (Cinemark Aurora) όπου είχαν σημειωθεί πυροβολισμοί στην πρεμιέρα της τρίτης ταινίας του Christopher Nolan πάνω στον Batman (*The Dark Knight Rises/O σκοτεινός ιππότης: η επιστροφή*, 2012) δεν πρόβαλε την ταινία μετά από επιστολή των οικείων των θυμάτων μια μεγάλη αλυσίδα κινηματογράφων απαγόρευσε στους θεατές να παρακολουθούν την ταινία ντυμένοι με τη στολή του Joker στο Λος Άντζελες και στη Νέα Υόρκη τοποθετήθηκε αυξημένη αστυνομική φύλαξη έξω από τις αίθουσες. Σημειωτέον ότι, σύμφωνα με έρευνες αρμόδιων κρατικών οργάνων, καμία τέτοια απειλή δεν είχε υπόσταση (*Gizmodo*, 24/9/2019· *Rolling Stone*, 27/9/2019· *Time Magazine*, 2/10/2019). Από την άλλη πλευρά, το μπερδεμένο και ασαφές αντισυστημικό μήνυμα της ταινίας συγκίνησε αριστερούς διαδηλωτές σε αρκετές χώρες του κόσμου, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται με μάσκες Joker, να κάνουν σχετικά γκράφιτι και να κρατούν πλακάτ με το πρόσωπο του ήρωα. Ο Joker ήταν ένα νέο ασαφές ποπ αντισυστημικό σύμβολο, μετά τη μάσκα του ήρωα της –επίσης βασισμένης σε κόμικ– ταινίας *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005) και τις μάσκες των ληστών από τη δημοφιλή ισπανική τηλεοπτική σειρά *La Casa de Papel/H τέλεια ληστεία* (2017-2021, Antena 3) (*ΣΚΡΑ-punk* 25/11/2018, 18/4/2021).

Στην Ελλάδα η ταινία προκάλεσε επίσης αρκετό ενδιαφέρον, κυρίως με αφορμή ένα παράδοξο περιστατικό. Στις 19 και 20 Οκτωβρίου 2019, μετά από καταγγελίες δύο υπαλλήλων του υπουργείου Πολιτισμού (υποτίθεται σύμφωνα με τον νόμο 1597/86 «περί προστασίας και ανάπτυξης της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυσης της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις», ο οποίος, όμως, δεν προβλέπει καμία μορφή προληπτικής ή κατασταλτικής λογοκρισίας) –οι οποίες φέρονται να έλαβαν την πληροφορία από αντίπαλη εταιρεία διανομής ταινιών– αστυνομικοί εισέβαλαν σε δύο κινηματογράφους της Αθήνας (στην αλυσίδα «Village Cinemas» στο The Mall Athens και στον κινηματογράφο «Αελλώ») για να διαπιστώσουν αν παρακολουθούσαν το *Joker* ανήλικοι, καθώς η ταινία είχε κριθεί «ακατάλληλη» για άτομα κάτω των 18 ετών. Οι αστυνομικοί μετέφεραν τους ανήλικους θεατές στα Αστυνομικά Τμήματα Αμαρουσίου και Πατησίων, για να τους παραλάβουν οι γονείς τους, ενώ προέβησαν και σε συστάσεις σε όσους κηδεμόνες συνόδευαν ανήλικους για την παρακολούθηση της ταινίας. Αναμενόμενα, δημιουργήθηκε ζήτημα μεγάλων διαστάσεων: η υπουργός Πολιτισμού Λίνα Μενδώνη καταδίκασε την πράξη των υπαλλήλων της, οι οποίες, όπως δήλωσε, ούτε ενημέρωσαν τους προϊσταμένους τους, ούτε περιορίστηκαν στο έργο τους (να ελέγχουν αν οι αιθουσάρχες τηρούν τους κανονισμούς). Η Ελληνική Αστυνομία, από την πλευρά της, δήλωσε πως είναι υποχρεωμένη να ελέγχει κάθε καταγγελία, ενώ διέψευσε τις πληροφορίες που κυκλοφόρησαν, σύμφωνα με τις οποίες στις αίθουσες είχαν εισβάλει και οπλισμένοι αστυνομικοί των ειδικών δυνάμεων (*Το Βήμα*, 21/10/2019· *Πρώτο Θέμα*, 21/10/2019). Το θέμα σχολίασε έντονα και η αντιπολίτευση: ο Αλέξης

Τσίπρας τοποθετήθηκε στο Instagram υπέρ του «κοινωνικού μηνύματος» της ταινίας και κατηγορήσε την κυβέρνηση ότι επέστρεφε τη χώρα στις περιόδους της λογοκρισίας («στη δεκαετία του '60, ίσως και ακόμη πιο πίσω...»). Όπως ήταν αναμενόμενο, η πολιτική διαμάχη αναζωπύρωσε και τον ηθικό πανικό, με ψυχολόγους και άλλους επαΐοντες να τοποθετούνται σχετικά με τις υποτιθέμενες αρνητικές επιπτώσεις της ταινίας στον ψυχισμό των παιδιών (*To Βήμα*, 21/10/2019).

Το *Joker* δεν αποτελεί ταινία τρόμου, αλλά οι συνάψεις στην υπόθεσή μας είναι σαφείς σε δύο επίπεδα: των διαδρομών ενός πολιτισμικού είδους, και της απεύθυνσης. Ως προς το πρώτο, τα κινηματογραφικά είδη είναι, πολύ περισσότερο από απλές κατηγοριοποιήσεις, μορφολογικές και ιδεολογικές κατασκευές, που συνδέονται ταυτόχρονα και με τον δημιουργό και με τον θεατή ως συστήματα προσανατολισμού, προσδοκιών και συμβάσεων (Κασσαβέτη, 2017: 12). Στην περίπτωση μας, αυτό σημαίνει πως ο υπερηρωικός κινηματογράφος –που προέρχεται από τα αντίστοιχα κόμικς– αντλεί διαχρονικά από μια πληθώρα μοτίβων και συμβάσεων, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγεται και ο τρόμος. Η ίδια η μορφή του *Joker*, άλλωστε, βασισμένη στον γερμανικό εξπρεσιονιστικό τρόπο, είναι εμπνευσμένη από τον πρωταγωνιστή της ταινίας *The Man Who Laughs/O άνθρωπος που γελά* (Paul Leni, 1928) (*AVClub*, 12/8/2011). Έτσι, οι περίπλοκες καταβολές του υπερηρωικού κόμικ συμπλέκονται με την πρόσφατη ανάδυση του δημοφιλούς υπερηρωικού κινηματογράφου, δημιουργώντας συνδέσεις που συχνά ανάγονται στα στοιχεία από τα οποία αποτελείται το υπερηρωικό είδος. Ο *Joker*, ακόμα και στη σύγχρονη κοινωνικά γειωμένη κινηματογραφική εκδοχή του, προκαλεί τις αντιδράσεις που σχετίζονται με ορισμένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά: ανησυχία, αστάθεια, φόβος για ένα γενικευμένο χάος –στοιχεία που η ταινία ενίσχυε με τον ασαφή προσανατολισμό της. Πρόκειται για έναν αρχετυπικό χαρακτήρα της ποπ μυθοπλασίας του 20ού αιώνα και οι ιστορικές συνθήκες της κυκλοφορίας της ταινίας αποτελούν το πιο πρόσφατο στάδιο στην πρόσληψή του: ο χαοτικός, αλλά βασικά κωμικός *Joker* των κινουμένων σχεδίων και των παλαιότερων κόμικς που γνώριζε το ευρύ κοινό, είχε μετατραπεί –με απαρχή κυρίως την εκδοχή του στο *The Dark Knight/O σκοτεινός ιππότης* (Christopher Nolan, 2008)– σε έναν ρεαλιστικό ηθικό κίνδυνο που έμοιαζε πολύ, ως ένα μείγμα κατά συρροή δολοφόνου και τρομοκράτη, με χαρακτήρες από ταινίες τρόμου.

Ως προς το δεύτερο επίπεδο, η ανάδυση του μαζικού υπερηρωικού κινηματογράφου την τελευταία δεκαετία οδήγησε σε νέες εκδοχές χαρακτήρων όπως ο *Joker*, δημιουργώντας μια γενικευμένη σύγχυση στο ευρύ κοινό σχετικά με το πού απευθύνονται ταινίες όπως η συγκεκριμένη. Οι δημόσιες συζητήσεις για το τι μπορεί να προκαλέσει αυτή η ταινία στον παιδικό ψυχισμό προέρχονται κυρίως από αυτή τη σύγχυση: πρόκειται για έναν χαρακτήρα καταγόμενο από ένα μέσο (το υπερηρωικό κόμικ) που το ευρύ κοινό έχει ταυτίσει με τα παιδιά, παρόλο που στην πραγματικότητα ο υπερηρωικός

κινηματογράφος απευθύνεται πλέον σε πολύ ευρύτερες πληθυσμιακές ομάδες. Ο ηθικός πανικός δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα αυτής της εξέλιξης: η αντίληψη μέρους του κρατικού μηχανισμού οδήγησε σε κατασταλτικές πρακτικές –στις ΗΠΑ υπό το πρίσμα της ανάδυσης της νέας ακροδεξιάς και παλαιότερων περιστατικών ένοπλης βίας, ενώ στην Ελλάδα σε μια πιο παραδοσιακή συντηρητική λογική· στον δημόσιο διάλογο επικράτησε σύγχυση σχετικά με τη νέα εκδοχή ενός χαρακτήρα που μέχρι πρότινος εγγραφόταν στο ασφαλές πλαίσιο των παιδικών κινουμένων σχεδίων, αλλά πλέον είχε λάβει νέες, ανεξέλεγκτες νοηματοδοτήσεις.

### **ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Η ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΤΡΟΜΟΥ**

Η περιήγηση αυτή δείχνει πως οι σχέσεις μεταξύ λογοκρισίας και κινηματογραφικού τρόμου δεν είναι μονοσήμαντες. Κατ' αρχάς, η ίδια η πρόσληψη του τρόμου ως είδους συγκαλύπτει τις ιστορικές τομές και τις διαφοροποιήσεις τόσο εντός του, όσο και στις ποικίλες στάσεις απέναντί του. Ο τρόμος συγκαταλέγεται στα πλέον εξοβελιστέα κινηματογραφικά είδη και διώκεται με παρεμφερείς πρακτικές λογοκρισίας τόσο για τη μορφή όσο και για το περιεχόμενό του. Αυτό δεν σημαίνει πως αποτελεί συλλήβδην ένα ανατρεπτικό είδος, ούτε πως αποτελεί διαρκώς αντικείμενο διώξεων, αλλά πως οι βασικοί του κώδικες λειτουργούν βάσει της πρόκλησης. Αν και παλαιότερες θεωρήσεις του, όπως αυτή του Ουμπέρτο Έκο στην οποία αναφερθήκαμε, ως ασυνείδητου της κοινωνίας είναι απολύτως ορθές, είναι σημαντικό να λαμβάνουμε υπόψη ότι ο κινηματογραφικός τρόμος έχει εγγενώς και μια επιτελεστική λειτουργία: πολλές φορές σημαντικότερο από το τι απεικονίζει ή τι υπονοεί είναι το *τι κάνει*. Έχοντας αυτή τη διπλή υπόσταση, είναι ένα είδος που μπορεί εύκολα να καταστεί όχημα για κάθε είδους αλληγορίες και πολιτισμικά σημαίνοντα.

Ακριβώς πάνω σε αυτή την υπόσταση εφαρμόζεται η λογοκρισία και διαχέεται ο ηθικός πανικός. Λόγω αυτών των λειτουργιών του, προβάλλονται εύκολα πάνω του φοβίες και ανησυχίες για το τι μπορεί να κάνει, πώς μπορεί να διαφθείρει ομάδες του πληθυσμού που η εξουσία και μέρος της κοινωνίας θεωρούν πως χρειάζονται πατερναλιστική μεταχείριση –παιδιά, νέους, εργάτες, κ.ο.κ. Οι μελετητές του είδους έχουν αναδείξει πως κάθε εποχή έχει στις οθόνες της τα τέρατα που την απασχολούν, αλλά, πέρα από αυτό, η λογοκρισία και ο ηθικός πανικός είναι και μια επικοινωνιακή διαδικασία: δεν πρόκειται για μια αντίδραση μόνο στο ίδιο το περιεχόμενο μιας ταινίας, αλλά κυρίως για μια μετωνυμία σχετικά με διάφορων ειδών κινδύνους που ελλοχεύουν στο εσωτερικό μιας κοινωνίας. Πέρα, δηλαδή, από το ότι ο μασκοφορεμένος *Σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι* ή ο χαοτικός κλόουν στο *Joker* συμβολίζουν για τους δημιουργούς πτυχές μιας κοινωνικής παρακμής, για τους λογοκριτές και τους υποστηρικτές τους δηλώνουν πως η παρακμή είναι ήδη εδώ και εξαπλώνεται στις οθόνες που παρακολουθούν τα ευάλωτα μέλη της κοινότητας. Έτσι, η ίδια η λογοκριτική πρακτική γίνεται κομμάτι του «αποκρουστικού»

ασυνείδητου της κοινωνίας που παρήγαγε τον κινηματογραφικό τρόμο. Αυτή η αμφίδρομη διαδικασία συνοδεύει το είδος από τη γέννησή του. Είναι, άλλωστε, ενδεικτικός για το θέμα μας ο όρος που διάλεξε ο Stanley Cohen για να περιγράψει τους στόχους των ηθικών πανικών: τους ονόμασε, επιστρατεύοντας το συμβολικό βάρος των δαιμονικών οντοτήτων στο συλλογικό φαντασιακό, «folk devils» οι αντιδράσεις απέναντι στη μυθοπλασία του τρόμου δεν θα μπορούσαν να περιγραφούν ακριβέστερα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ

[Αιτιολογία κύριο άρθρο], (Νοέμβριος 1975-Φεβρουάριος 1976), *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 8, σ. 1.

«A Serbian Film: Interview with Srdjan Spasojevic» (2010), *Electric Sheep*, 5 Δεκεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/12/05/a-serbian-film-interview-with-srdjan-spasojevic>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.

Αβδελά, Ε. (2005), «'Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις': ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα*, 90, σσ. 30-43.

Bailey, F. (2010), «A Serbian Film is 'most cut' movie in 16 years», *BBC News*, 26 Νοεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-11846906>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.

Barker, M. (επιμ.) (1984), *The Video nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Λονδίνο: Pluto Press.

Bowen, J. (2004), «Return of the Power Tool Killer», *Rue Morgue*, 42, σσ. 16-22.

Cameron, D. (2019), «U.S. Military Issues Warning to Troops About Incel Violence at Joker Screenings», *Gizmodo*, 24 Σεπτεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://gizmodo.com/u-s-military-issues-warning-to-troops-about-incel-viol-1838412331>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.

Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Αδειών Ξένων Ταινιών, φακ. «Η Ώρα του Λύκου-19730», Άδεια Προβολής Κινηματογραφικής Ταινίας Η Ώρα του Λύκου, 1/3/1968.

Γενικά Αρχεία του Κράτους-Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Αδειών Ξένων Ταινιών, φακ. «Η Ώρα του Λύκου-19730», Πρακτικόν Δευτεροβαθμίου Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, Συνεδρίασις 60η, 19/3/1968.

Γκλαβίνας, Γ. (2023), «'Δεν υπήρχε κάποια υπηρεσία του αρμοδίου υπουργείου να διέκρινε τας ασχημίας;': το ανεπίσημο δίκτυο λογοκρισίας και οι παρεμβάσεις του στον θεσμοθετημένο κρατικό μηχανισμό προληπτικής

- λογοκρισίας την περίοδο 1945 – 1973», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 8, σσ.
- Γκλαβίνας, Γ. (2018), «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών», στο Πηνελόπη Πετσίνη-Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 157-169.
- Chastagner, C. (1999), «The Parents' Music Resource Center: From Information to Censorship», *Popular Music* 18:2, σσ. 179-192.
- Clayton, W. (2015), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cohen, S. (2002, 1<sup>η</sup> εκδ. 1972), *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, Λονδίνο: Routledge.
- Deflem, M. (2020), «Popular Culture and Social Control: The Moral Panic on Music Labeling», *American Journal of Criminal Justice* 45:1, σσ. 2-24.
- Dickson, E. (2019), «Why Everyone Is Freaking Out About 'Joker'», *Rolling Stone*, 27 Σεπτεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/joker-criticism-fallout-891081>. Τελευταία ανάκτηση: 26/4/2022.
- Διοσκουρίδης, Σ. (2010), «Οι Σέρβοι είναι αδέρφια μας...», *Lifo*, 9 Σεπτεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.lifo.gr/stiles/oi-serboi-einai-aderfia-mas>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Donnar, G. (2020), *Troubling masculinities: Terror, Gender, and Monstrous Others in American Film post-9/11*, Jackson: University Press of Mississippi.
- «Έφυγε' ο Γρηγόρης Ζητρίδης» (2013), *Tennis24*, 23 Νοεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.tennis24.gr/%CE%AD%CF%86%CF%85%CE%B3%CE%B5-%CE%BF-%CE%B3%CF%81%CE%B7%CE%B3%CF%8C%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B6%CE%B7%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82/>. Τελευταία ανάκτηση: 5/9/2022.
- Έκο, Ο. (1987), «Το καθημερινό μας τέρας», στο: *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση, σσ. 463-471.
- Ellinger, K. (2018), «Ingmar Bergman, folk horror pioneer», ιστοσελίδα του British Film Institute, 25 Ιανουαρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.bfi.org.uk/features/ingmar-bergman-folk-horror-pioneer>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.

- Featherstone, M. (2013), «Coito ergo sum: Serbian sadism and global capitalism in *A Serbian Film*», *Horror Studies*, 4:1, σσ. 127-141.
- «*Frankenstein* (1931)», *The American Film Institute Catalog of Feature Films*, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://catalog.afi.com/Film/3925-FRANKENSTEIN>. Τελευταία ανάκτηση: 30/8/2022.
- Frith, P. (2018), «‘The most objectionable story I have ever had to report on’: Film censorship in post-Second World War Britain and the re-telling of Robert Louis Stevenson’s *The Body Snatcher*», *Horror Studies*, 9:1, σσ. 7-19.
- Frith, P. (2017), «‘It was good to get out into the fresh air after seeing this film’: Horror, Realism and Censorship in Post-Second World War Britain», *Journal of British Cinema and Television*, 14:1, σσ. 98-115.
- Fujiwara, C. (2019), «Häxan: The Real Unreal», *The Criterion Collection*, 15 Οκτωβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.criterion.com/current/posts/147-h-xan-the-real-unreal>. Τελευταία ανάκτηση: 30/8/2022.
- Ζητρίδης, Γ. (Ιανουάριος 1977), «Ποιότητας ζωής», *Επιθεώρησης Χωροφυλακής*, τχ. 85, σ. 48-49.
- Ζουμπουλάκης, Γ. (2010), «Χασαποσέρβικο της ξεφτίλας», *Το Βήμα*, 31 Αυγούστου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.tovima.gr/2010/08/31/opinions/xasaposerbiko-tis-kseftilas>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Hand, R.– Wilson, M. (2002), *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, Έξετερ: University of Exeter Press.
- Higginbotham, V. (1987), *Spanish Cinema under Franco*, Όστιν: University of Texas Press.
- Θεοδώρου, Θ. (2010), «‘Λερός τουρισμός’. Ηθικός πανικός και η αντικουλτούρα των χίπις στα Μάταλα», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα. Πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 293-308.
- Jasper, J.- Young Michael –Zuern, Elke (2020), *Public Characters. The Politics of Reputation and Blame*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- «*Joker*: Πώς αντιδρά το κοινό–Τι λένε οι ψυχολόγοι» (2019), *Το Βήμα*, 21 Οκτωβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.tovima.gr/2019/10/21/culture/joker-pos-antidra-to-koino-ti-lene-oi-psyxologoi>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.

- Κασσαβέτη, Ο. (2017), *Αντεστραμμένα κοσμοείδωλα. Δικαστικό δράμα, μελόδραμα, ερωτικός κινηματογράφος (1966-1974). Μια πολιτισμική ανάγνωση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Κατσάπης, Κ. (2007), *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας.
- Kermode, M. (1995), «Horror: On the edge of taste», *Index on Censorship*, 24:6, σσ. 59-68.
- Kimber, S. (2014), «Transgressive edge play and *Srpski Film/A Serbian Film*», *Horror Studies*, 5:1, σσ. 107-125.
- Κορνέτης, Κ. (2018), «Περί ασέμνων: 'πορνογραφία', δημόσια αιδώς και γυμνό στη μεταπολιτευτική Ελλάδα», στο Πηνελόπη Πετσίνη-Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 182-194.
- O'Neal, S. (2011), «R.I.P. Jerry Robinson, creator of the Joker», *AVClub*, 12 Αυγούστου, διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.avclub.com/r-i-p-jerry-robinson-creator-of-the-joker-1798228972>. Τελευταία ανάκτηση: 5/9/2022.
- Latif, L. (2021), «How the moral hysteria of the 1980s spawned a cult horror canon», *AV Club*, 8 Ιουνίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.avclub.com/how-the-moral-hysteria-of-the-1980s-spawned-a-cult-horr-1846989837>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Laycock, J. (2015), *Dangerous Games: What the Moral Panic over Role-Playing Games says about Play, Religion and Imagined Worlds*, Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Luckhurst, R. (2020), «Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror, 1880-1932», στο Xavier Aldana Reyes (επιμ.), *Horror: A Literary History*, Λονδίνο: The British Library, σσ. 103-130.
- Martin, J. (2007), *Seduction of the Gullible: The Truth Behind the Video Nasty Scandal*, Stray Cat Publishing.
- Μαστοράκου, Ν. (2019), «*Joker*: Η ακατάλληλη ταινία, οι έφοδοι της αστυνομίας και η καταγγελία των 'ανταγωνιστών'», *Το Βήμα*, 21 Οκτωβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.tovima.gr/2019/10/21/culture/joker-i-akatallili-tainia-oi-efodoi-tis-astynomias-kai-i-kataggelia-ton-antagoniston>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Ματάλας, Π. (2021), *Κοσμοπολίτες εθνικιστές. Ο Μωρίς Μπαρρές και οι ανά τον κόσμο «μαθητές» του*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Mathijs, E. (2021), «Ace in the hole: media panics, muted voices, and anxieties of consumption in the reception of *Joker*», *New Review of Film and Television Studies*, 19:1, σσ. 101-111.
- Matthews, M. (2009), *Fear Itself: Horror on Screen and in Reality during the Depression and World War II*, Jefferson, North Carolina: McFarland.
- Merritt, N. (2010), «Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies: A Bataillean Taste of *The Texas Chain Saw Massacre*», *Film-Philosophy*, 14:1, σσ. 202-231.
- Μπαλαμπανίδης, Γ. (2022), *Οι ιδέες της προόδου και της συντήρησης. Δοκίμιο για την πολιτική σε ρευστούς καιρούς*, Αθήνα: Πόλις.
- Moore, A. (1984-1987), *The Swamp Thing*, DC Comics.
- Murphy, B. (2020), «Horror Fiction from the Decline of Universal Horror to the Rise of the Psycho Killer», στο Xavier Aldana Reyes (επιμ.), *Horror: A Literary History*, Λονδίνο: The British Library, σσ. 131-158.
- Newman, M. (2017), *Atari Age. The Emergence of Video Games in America*, Cambridge: MIT University Press.
- Osborn, A. (2001), «'Scream' movies are blamed by teenage girl's copycat killer», *The Guardian*, 18 Νοεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.theguardian.com/world/2001/nov/18/filmnews.film>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Papadopoulos, L.,- Poupou, A.- Stefani, E. (2022), «The reception of American and French film noir in postwar Greece, 1945–58», *Journal of Greek Media & Culture*, 8:1, σσ. 59-82.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2018), «'Οι φρουροί της ησυχίας'. Δικτατορία, λογοτεχνία και λογοκρισία στον 20ό αιώνα–Μια σύντομη περιδιάβαση», στο Πηνελόπη Πετσίνη-Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 119-133.
- Παπαϊωάννου, Χ. (2010), «Σπλάτερ με βιασμό βρέφους σε αθηναϊκό φεστιβάλ», *Ελευθεροτυπία*, 31 Αυγούστου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=198061>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Petley, J. (2013), «The Censor and the State in Britain», στο Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (επιμ.), *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*, Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, σσ. 149-166.
- Petley, J. (2012), «“Are We Insane?”. The “Video Nasty” Moral Panic», *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 43:1, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://journals.openedition.org/rsa/839>.

- Rose, J. (2013), *Devil's Advocates: The Texas Chain Saw Massacre*, Λίβερπουλ: Auteur-Liverpool University Press.
- Rozsa, M. (2021), «The war on Halloween: Why the right's moral panic over '80s horror movies still matters», *Salon*, 31 Οκτωβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.salon.com/2021/10/31/the-on-halloween-why-the-rights-moral-panic-over-80s-horror-movies-still-matters>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Schaefer, E. (1999), *'Bold! Daring! Shocking! True': A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Schudson, M. (1993), *Watergate in American Memory: How we Remember, Forget, and Reconstruct the Past*, Νέα Υόρκη: Basic Books.
- «Scream, Murder, and Moral Panics» (2016), *Wicked Horror*, 15 Δεκεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://wickedhorror.com/features/true-life-horror/scream-murder-and-moral-panics>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Smith, M. (2018), «Serb your Enthusiasm: Anti-Fandom and *A Serbian Film*», *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 15:2, σσ. 115-134.
- Smith, T. (2000), *Little Gray Men: Roswell and the Rise of a Popular Culture*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- «The Bergman Film That Inspired Wes Craven» (2015), *The Criterion Collection*, 3 Σεπτεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://www.criterion.com/current/posts/3688-the-bergman-film-that-inspired-wes-craven>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Thomson, H. (2020, 1<sup>η</sup> έκδοση στα αγγλικά 1971), *Φόβος και Παράνοια στο Λας Βέγκας*, μτφρ. Αλέξης Καλοφωλιάς, Αθήνα: Πατάκης.
- Τριανταφύλλου, Χ. (2021), «Μετά τους *Avengers*, τι; Υπερβαίνοντας το υπερηρωικό τραύμα», *ΣΚΡΑ-punk*, 18 Απριλίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://skra-punk.com/2021/04/18/meta-toys-avengers-ti-ypervainontas-to-yperiroiko-trayma>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Τριανταφύλλου, Χ. (2018), «Από τον Guy Fawkes στον Νταλί: Το *Casa de Papel* και το αίνιγμα της ριζοσπαστικής ποπ κουλτούρας», *ΣΚΡΑ-punk*, 25 Νοεμβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://skra-punk.com/2018/11/25/apo-ton-guy-fawkes-ston-ntali-to-casa-de-papel-kai-to-ainigma-tis-rizospastikis-pop-koyltoyras/>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Χάλκου, Μ. (2018), «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη Μεταπολίτευση», στο Πηνελόπη Πετσίνη-Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτικήδημοκρατία, δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 82-99.

- Walsh, J. (2020), «Social media and moral panics: Assessing the effects of technological change on societal reaction», *International Journal of Cultural Studies*, 23:6, σσ. 840-859.
- Zacharek, S. (2019), «The Problem with *Joker* Isn't Its Brutal Violence. It's the Muddled Message It Sends About Our Times», *Time Magazine*, 2 Οκτωβρίου, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <https://time.com/5688305/joker-todd-phillips-review/>. Τελευταία ανάκτηση: 27/4/2022.
- Zinoman, J. (2011), *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*, Λονδίνο: Penguin Press.