

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας  
Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας  
ΠΜΣ: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στην Ιστορία, την Αρχαιολογία  
και τη Κοινωνική Ανθρωπολογία

Νικόλαος Πασχούλης- Καλλιόλιας

Αναπαράσταση και διαχείριση του νεκρού  
σώματος σε σύγχρονες τηλεοπτικές  
σειρές: Η περίπτωση του Penny Dreadful



Επιβλέπουσες/οντες:  
Πηνελόπη Παπαηλία, Αν. Καθηγήτρια  
Μήτσος Μπιλάλης, Επ. Καθηγητής

Διπλωματική Εργασία

Ιούνιος 2019

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	3
Εισαγωγή	4
Μεθοδολογία	9
Από τον 19ο αιώνα στο σήμερα: το Penny Dreadful ως διαμεσικό, αναμεσοποιητικό, χρονοτοπικό crossover	12
Αναμεσοποίηση και crossover	14
Χρονότοπος	16
Η ετερόκλητη «δεξαμενή» οπαδών του Penny Dreadful	20
Η διαμεσική αφήγηση ως όχημα αλληλεπίδρασης τηλεοπτικής σειράς και οπαδών	23
Δίκτυα διακίνησης νεκρών σωμάτων από το Penny Dreadful στο σήμερα: οι διαδρομές του πτώματος, ο ενεργός ρόλος του και ο αντίκτυπος του εργαστηρίου στις διαδικασίες	31
Προέλευση του νεκρού σώματος	32
Πρόσβαση σε πτώματα	35
Σύγχρονα δίκτυα διακίνησης πτωμάτων	38
Τα νεκρά σώματα που έχουν σημασία (Dead bodies that matter)	42
Ιατρικός πειραματισμός και τα φαντάσματα της αποικιοκρατίας	48
Δώσε μου ένα εργαστήριο και θα αναστήσω ένα πτώμα	53
Επίλογος	64
Βιβλιογραφία	66

## Ευχαριστίες

Το πρώτο ευχαριστώ ανήκει στην οικογένεια μου. Δίχως την αμέριστη συμπαράσταση και συνδρομή τους, δεν θα υπήρχε η δυνατότητα να βρίσκομαι στο Βόλο ώστε να παρακολουθήσω το διεπιστημονικό μεταπτυχιακό πρόγραμμα και να ολοκληρώσω αυτή την εργασία.

Το δεύτερο ευχαριστώ αφορά στους επιβλέποντες μου, Πηνελόπη Παπαηλία και Μήτσο Μπιλάλη. Εκτιμώ αφάνταστα όχι μόνο τη συνεχή ενασχόληση τους με την εργασία μου αλλά και τη βοήθεια σε οτιδήποτε χρειάστηκε από την πρώτη στιγμή που πάτησα το πόδι μου στο ΙΑΚΑ. Πριν έρθω σε αυτό το τμήμα βρισκόμουν σε μετέωρη κατάσταση αφού είχα αποφοιτήσει από μία σχολή που δεν με ενέπνεε καθόλου και το μέλλον έμοιαζε εξαιρετικά αβέβαιο. Χάρη σε αυτούς τους δύο ανθρώπους ξαναβρήκα την όρεξη και το μονοπάτι μου. Τον χαμένο μου σκοπό.

Το τρίτο ευχαριστώ απευθύνεται στους ανθρώπους που έβαλαν το λιθαράκι τους στη διαδικασία δημιουργίας της εργασίας μέσω εύστοχων επισημάνσεων και γόνιμων συζητήσεων. Ευχαριστώ τον Πέτρο Πετρίδη, τον Μιχαήλ Βρογκιστινό, την Ελένη Τσατσαρώνη, τον Λάμπρο Γκόντα, τη Νάνσυ Κατράκη, τον Ηρακλή Καραγιάννη. Ευχαριστώ επίσης τη Χριστίνα Μητσοπούλου για τις μορφοποιητικές παρεμβάσεις στην εργασία όπως και την Ανδρονίκη Διαλέτη που μου παρείχε βιβλία και εικόνες που χρησίμευσαν στην ενίσχυση των επιχειρημάτων μου.

Το τέταρτο ευχαριστώ αφορά δύο ενοχλητικά «κουνούπια» που συχνά με αποσπούσαν από τη συγγραφική ροή και διατάρασσαν τη συγκέντρωσή μου. Πρόκειται για τον Παντελή Προμπονά και την Κατερίνα Λάμπρου που η παρουσία τους έκανε πιο φωτεινές τις σκοτεινές μέρες μου.

Το πέμπτο ευχαριστώ αφιερώνεται αποκλειστικά στον φίλο και αδερφό Κωνσταντίνο Φιλιππάκη, ο οποίος δεν έχασε ποτέ την πίστη του σε μένα.

Το τελευταίο και καθόλου αμελητέο ευχαριστώ ανήκει στην Πένυ Πασπάλη. Δεν υπάρχουν λέξεις ικανές να περιγράψουν τη στήριξη και συμπαράσταση της. Η Πένυ σε όλη αυτή τη διαδικασία ήταν πάντα η πυξίδα μου, η διαρκής υπενθύμιση του ποιος πραγματικά είμαι και ότι δεν πρέπει ποτέ να το βάζω κάτω. Δίχως εκείνη δεν θα υπήρχε διπλωματική εργασία.

## Εισαγωγή

*«Ένας δημοκρατικός πολιτισμός θα σώσει τον εαυτό του μόνο εάν μετατρέψει τη γλώσσα της εικόνας σε ερέθισμα για κριτική σκέψη - όχι σε μια πρόσκληση για ύπνωση».*

— Umberto Eco, *The Screen Education Reader: Cinema, Television, Culture*

Στην παρούσα διπλωματική εργασία θα επιχειρήσω να αναλύσω τις αναπαραστάσεις του νεκρού σώματος και τις διαχειρίσεις που υφίσταται στην τηλεοπτική σειρά *Penny Dreadful*. Τα δύο βασικά πεδία που αποτελούν το υπόστρωμα της εργασίας είναι από τη μία ο θάνατος και από την άλλη η τηλεόραση. Τα δύο αυτά πεδία αποτελούν γόνιμους τόπους που διαμορφώνουν την τηλεοπτική σειρά και τις εξερευνήσεις της σε σχέση με διάφορες προβληματικές που αφορούν τη σύγχρονη εποχή. Πριν προχωρήσω στην ανάλυση και εμβάθυνση του βασικού στόχου της εργασίας μου που ανέφερα παραπάνω, θα σταθώ, στην εισαγωγή μου, στα θέματα του θανάτου και της τηλεόρασης ως ξεχωριστά πλαίσια. Θα επικεντρωθώ στο θέμα του θανάτου και στην ενασχόληση των ανθρωπιστικών επιστημών με αυτό. Ιδιαίτερη έμφαση θα δώσω στον τομέα της ανθρωπολογίας και στη γέννηση των σπουδών θανάτου. Ύστερα, θα αναφερθώ στη σύγχρονη μορφή της τηλεόρασης ώστε να γίνει κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο υπάρχει και κινείται το *Penny Dreadful*. Με αυτό τον τρόπο θα γίνουν αντιληπτοί οι δύο βασικοί πυλώνες της εργασίας σε σχέση με τα κοινωνικά συμφραζόμενα της σύγχρονης εποχής. Με άλλα λόγια, με απασχολούν εξίσου το ζήτημα των ερωτημάτων που θέτει η τηλεοπτική σειρά και οι συνθήκες στις οποίες πράττει κάτι τέτοιο. Το *Penny Dreadful* δημιουργήθηκε σε μια συγκεκριμένη εποχή όπου η τηλεόραση έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Το ίδιο ισχύει και για τις σπουδές θανάτου. Σήμερα έχει μετατοπιστεί το ενδιαφέρον τους σε ζητήματα που θα αναφέρω παρακάτω και για τα οποία τα προηγούμενα χρόνια ίσως και να μη γινόταν λόγος. Αυτές οι συνθήκες διαμορφώνουν την τηλεοπτική σειρά και την προσέγγιση της σε σχέση με αυτά τα θέματα. Εν κατακλείδι, στην προσπάθεια ανάλυσης ζητημάτων που αφορούν τη διαχείριση του νεκρού σώματος στο *Penny Dreadful*, πρέπει πρώτα να υπογραμμίσω ως αφετηριακό σημείο της συζήτησης το σημερινό «πρόσωπο» της τηλεόρασης και του θανάτου.

Ο θάνατος «βρίσκεται στην καρδιά των δυτικών δημοκρατικών κοινωνιών» (Μακρυγιώτη 2008: 14). Το ζήτημα του θανάτου απασχολεί διαχρονικά τον

ανθρώπινο νου σε όλες τις εκφάνσεις του. Κάποιες από αυτές είναι ενδεικτικά ο θάνατος ως ατομικό και κοινωνικό συμβάν, ο θάνατος του «Άλλου», οι τεχνικές ρύθμισης του θανάτου, τα ζητήματα του πένθους, η επιμήκυνση της ζωής, η μνήμη σε σχέση με τους νεκρούς, οι τεχνολογίες που διαχειρίζονται τη σωματική υλικότητα. Γίνεται αντιληπτό ότι το θέμα του θανάτου δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από το πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών. Αρχικά, η κοινωνιολογία ασχολήθηκε με το ζήτημα του θανάτου εξαιτίας της «αγωνίας για την εξάπλωση του φαινομένου της αυτοκτονίας στα τέλη του 19ου αιώνα σε Γερμανία, Αγγλία, Γαλλία και του εντοπισμού των αιτιών της» (Μακρυνιώτη 2008: 16). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Εμίλ Ντιρκέμ «Αυτοκτονία, μια κοινωνιολογική μελέτη» (1897). Στην πορεία του χρόνου παρατηρείται επαυξημένο ενδιαφέρον για το ζήτημα του θανάτου και από την ανθρωπολογία. «Η επιρροή των Ρόμπερτ Χερτζ, Άρνολντ βαν Γκένεπ, Μπρόνισλαβ Μαλινόβσκι και Ράντκλιφ Μπράουν που παρατηρείται σε κλασικά θέματα όπως τα θρησκευτικά τελετουργικά, τα συναισθήματα του θρήνου και του πένθους, οι πολυπλοκότητες του θανάτου και της μεταθανάτιας ζωής, υφίστατο αναθεώρηση» (Robben 2018). Από τότε και στο εξής σημειώθηκε μαζική παραγωγή εθνογραφικής δουλειάς που έστρεψε το ενδιαφέρον μακριά από τα ζητήματα των τελετουργιών και άνοιξε νέα πεδία έρευνας. Ενδεικτικά αναφέρω τη δωρεά οργάνων και σωμάτων, το πένθος στη ψηφιακή συνθήκη, τη φωτογραφία ως τεχνοποιητική του θανάτου, τη φυλετική βία και τον ακτιβισμό του πένθους. Ως επακόλουθο, σημειώνεται η εμφάνιση ενός νέου διαλογικού τομέα. Πρόκειται για τις σπουδές θανάτου (death studies). «Οι σπουδές θανάτου έχουν εξελιχθεί σε μια νέα και πολύ αναγκαία προσθήκη στο ακαδημαϊκό τοπίο, που είναι βγαλμένες από τον αντιγεμονικό λόγο περί πολιτισμού της δεκαετίας του '70 σε έναν σοβαρό διεπιστημονικό χώρο που περιλαμβάνει ηθικές και θρησκευτικές συζητήσεις περί θνητότητας, αλλά και την έρευνα σε κοινωνικά, πολιτικά και υγειονομικά θέματα, καθώς και τις πολύ πρακτικές πτυχές της επαγγελματικής κατάρτισης». (Braidotti 2013: 115). Επιπροσθέτως, η Μπραϊντότι αναφέρει παραδείγματα για να στηρίξει την εδραίωση των σπουδών θανάτου. Το “Centre for Death and Society” στο πανεπιστήμιο του Μπαθ του Ηνωμένου Βασιλείου είναι ένα από αυτά. Επίσης, σύμφωνα με την ίδια, αρκετά περιοδικά καταδεικνύουν τη ζωτικότητα αυτού του τομέα, όπως το Death Studies (Routledge, 1970, επανασχεδιασμένο το 1985), το Journal of Death and Dying (Baywood Publishing, 1970) και το Journal of Near-Death Studies (1978). Για την εν λόγω φιλόσοφο και θεωρητικό του φεμινισμού η

εδραϊώση των σπουδών θανάτου αντικατοπτρίζεται «τόσο στη ποσότητα όσο και στη κλίμακα των αλλαγών που έχουν λάβει χώρα σε κοινωνικές και προσωπικές πρακτικές θανάτου, με τρόπους που αφορούν τη δολοφονία και τις μορφές εξαφάνισης, καθώς και στη δημιουργικότητα των τελετουργιών πένθους και στην αναγκαιότητα της απώλειας» (Braidotti 2013: 115). Αν λάβουμε υπόψη την προαναφερθείσα σύντομη επισκόπηση της ενασχόλησης των ανθρωπιστικών επιστημών και ιδιαίτερα της ανθρωπολογίας σχετικά με το θάνατο, φαντάζει φυσικό επακόλουθο το σημερινό επαυξημένο ενδιαφέρον της ανθρωπολογίας σχετικά με αυτά τα ζητήματα.

Η Ανθρωπολογία δεν είναι το μόνο πεδίο όπου σημειώνεται έντονο ενδιαφέρον και ενασχόληση με το θάνατο. Το ίδιο συμβαίνει και στο χώρο της τηλεόρασης. Το θέμα του θανάτου και η απεικόνιση του αποτελεί σήμα κατατεθέν για τις τηλεοπτικές σειρές της επονομαζόμενης «τρίτης χρυσής εποχής» της τηλεόρασης. Ο δημοσιογράφος Μπρετ Μάρτιν στο βιβλίο του (2014) «Δύσκολοι άντρες» (“Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad”), ονομάζει την εποχή αυτή ως την «τρίτη χρυσή εποχή» της τηλεόρασης, μετά τις αρχές της δεκαετίας του '50 και τη γέννηση των δραμάτων δικτύου (network dramas) στη δεκαετία του '80. Η έννοια της «τρίτης χρυσής εποχής» της τηλεόρασης υπαγορεύει τη χρονική περίοδο από το 2000 και έπειτα όπου παρατηρείται μαζική παραγωγή τηλεοπτικών σειρών που περιλαμβάνουν περίπλοκους χαρακτήρες και αυξάνουν την ποιότητα - από πλευράς παραγωγής, γραφής και οπτικών - σε κινηματογραφικό επίπεδο. Υπάρχουν κάποιες προϋποθέσεις που καθιστούν δυνατή την εμφάνιση της προαναφερθείσας περιόδου. Ο Μάρτιν αναφέρει σχετικά με αυτό στο The Atlantic στις 11 Ιουλίου 2013: «αυτό που συνήθως απαιτείται για μια τέτοια επανάσταση είναι μια συρροή επιχειρηματικών, τεχνολογικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων». Υπάρχουν αρκετές έρευνες, βιβλία και άρθρα που αναλύουν εις βάθος την τηλεοπτική εποχή που περιγράφω. Χρησιμοποίησα στοχευμένα τον Μάρτιν επειδή εκτός από δημοσιογράφος, ασχολήθηκε με τη συγγραφή ενός πίσω από τις κάμερες συνοδευτικού έργου για το “The Sopranos” για το HBO το 2007. Βρέθηκε στα γυρίσματα της σειράς και πήρε συνεντεύξεις από όλο το καστ και τους δημιουργούς. Το “The Sopranos” κατέχει καίριο ρόλο στη συζήτηση επειδή αποτελεί τη σειρά που σηματοδότησε την τρίτη χρυσή εποχή. Πρόκειται για μια εποχή όπου σύμφωνα με τα λόγια του Μάρτιν στο The Atlantic, χαρακτηρίζεται ως εξής: «στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και στις

αρχές της δεκαετίας του 2000, στο τοπίο της τηλεόρασης ξεκίνησε ένας πρωτοφανής μετασχηματισμός. Ενώ τα δίκτυα συνέχιζαν να κυνηγούν τον χαμηλότερο κοινό παρονομαστή, ένα κύμα νέων εκπομπών σε καλωδιακά κανάλια τέντωσε δραματικά την αφηγηματική εφευρετικότητα της τηλεόρασης, τον συναισθηματική απήχηση και την καλλιτεχνική φιλοδοξία». Το “The Sopranos” περιέχει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά που αναφέρει ο Μάρτιν. Δεν θα προβώ σε περαιτέρω ανάλυση του “The Sopranos”. Ένας ακόμη λόγος όμως που αναφέρομαι σε αυτή τη σειρά είναι η βαρύτητα που έχει εξαιτίας του συσχετισμού της με το ζήτημα του θανάτου. Είναι η πρώτη σειρά που παρουσιάζει τον αμφιλεγόμενο πρωταγωνιστή της «να σκοτώνει έναν άνθρωπο με τα γυμνά του χέρια, ενώ πηγαίνει την κόρη του ταξίδι στο κολέγιο - και πάλι, σε μια εποχή πριν τον “Dexter”, το “Deadwood” και το “Breaking Bad”, μπορεί να μην φαίνεται μεγάλη υπόθεση – ήταν όμως μια τεράστια διαπραγμάτευση. Πήγε ενάντια σε όλα όσα νόμιζαν οι άνθρωποι ότι γνωρίζουν για την τηλεόραση», αναφέρει ο Μάρτιν στη συνέντευξη του στο The Atlantic<sup>1</sup>. Πήγε ενάντια επίσης, σε όλα όσα νόμιζαν οι άνθρωποι ότι γνωρίζουν για το θάνατο. «Δεν είναι φυσιολογικό να είναι κανείς νεκρός στις μέρες μας. Ο θάνατος, όπως και η αρρώστια, εκλαμβάνονται ως ατυχήματα που αποσυντονίζουν την κοινωνική τάξη, παραπέμπουν σε κάτι το παράλογο και το άτοπο, αλλά κυρίως υποδηλώνουν απώλεια ελέγχου και μονιμότητας» (Baudrillard 2016). Ο θάνατος γενικά και ο τηλεοπτικός θάνατος ειδικότερα, γεννούν αισθήματα αμηχανίας στη δημόσια σφαίρα. Οι περισσότερες τηλεοπτικές δημιουργίες της «τρίτης χρυσής εποχής» ασχολούνται με το ζήτημα με του θανάτου υπό διαφορετικά πρίσματα. Είναι εκείνες που τοποθέτησαν το θάνατο σε κυρίαρχα σημεία των αφηγήσεών τους, τον «έβαλαν» μέσα στα σπίτια των θεατών και τον μετέτρεψαν από κάτι ανοίκειο σε οικείο.

Η προαναφερθείσα επιρροή του “The Sopranos” και των υπόλοιπων σειρών των αρχών της προηγούμενης δεκαετίας στη μορφή της σημερινής τηλεόρασης είναι πρόδηλη. Οι σημερινές τηλεοπτικές σειρές που κυκλοφορούν σε αφθονία επιδίδονται, στην πλειοψηφία τους, σε σκιαγράφηση χαρακτήρων με αμφιλεγόμενη ηθική και κίνητρα. Οι πρωταγωνιστές των τηλεοπτικών δραμάτων σήμερα διαβαίνουν σκοτεινά και βίαια μονοπάτια όπου κυριαρχεί η κατάλυση των εγκαθιδρυμένων επιταγών συμπεριφοράς. Πρόκειται για τους επονομαζόμενους αντήρωες, τις φιγούρες με τις οποίες οι σειρές πειραματίζονται ώστε να διηγηθούν σκοτεινές και άβολες ιστορίες.

---

<sup>1</sup> <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/>

Η τηλεόραση φαίνεται να γυρίζει την πλάτη στην κλασική αφήγηση όπου μονοπωλεί το ενδιαφέρον η μορφή του ήρωα. Ο Άλαν Μπολ, δημιουργός του *Six Feet Under*, δήλωσε κάποτε: «οι ήρωες είναι πολύ πιο κατάλληλοι για τις ταινίες. Ενδιαφέρομαι για αληθινούς ανθρώπους. Και οι πραγματικοί άνθρωποι είναι γαμημένοι ψυχολογικά (fucked up)»<sup>2</sup>. Η τηλεόραση λοιπόν μεταμορφώνεται σε κάτι πολύπλοκο και σκοτεινό που βρίθει προβληματισμούς και αναζητήσεις. Σε αυτά τα πλαίσια δημιουργείται και προβάλλεται το *Penny Dreadful*. Οι τωρινές τηλεοπτικές συνθήκες αποτελούν πρόσφορο έδαφος για την εν λόγω τηλεοπτική δημιουργία που εμπεριέχει αιχμηρές απεικονίσεις του θανάτου, του ιατρικού πειραματισμού, της αποικιοκρατικής βίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μου θα εστιάσω στην ίδια τη σειρά. Θα παρουσιάσω το περιεχόμενο, την πλοκή της καθώς και την αλληλεπίδραση της με τους οπαδούς, οι οποίοι παίζουν κομβικό ρόλο στη διαδικασία παραγωγής της. Ύστερα θα αναφερθώ στο βασικό της στόχο που δεν είναι άλλος από το να συζητήσει σύγχρονους προβληματισμούς έχοντας ως καμβά το βικτωριανό πλαίσιο. Αυτό το πετυχαίνει μέσω των εργαλείων της αναμεσοποίησης, του crossover, της διαμεσικής αφήγησης και του χρονότοπου. Αφού εντρυφήσω στα παραπάνω, θα μετατοπίσω την ανάλυση στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μου στα ζητήματα διαχείρισης του νεκρού σώματος στο *Penny Dreadful*. Εκεί, παρουσιάζω ένα δίκτυο διακίνησης πτωμάτων που έχει διαχρονική παρουσία. Η διακίνηση πτωμάτων τον 19<sup>ο</sup> αιώνα διαφέρει με εκείνη της σύγχρονης εποχής σε μικρότερο βαθμό από όσο ενδέχεται να πιστεύει κανείς. Το δίκτυο που περιγράφω έχει διαφορετικά επίπεδα. Επικεντρώνομαι σε αυτά με γνώμονα τις σημερινές συνθήκες. Μελετώ την προέλευση του πτώματος, την πρόσβαση σε σχέση με αυτό, την ενεργή παρουσία του ίδιου. Επιπροσθέτως, εστιάζω στην κριτική της ιατρικής γνώσης που παρουσιάζεται στη σειρά καθώς και στο χώρο του εργαστηρίου ως τόπου που ανανοηματοδοτεί τα υποκείμενα και τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα σε αυτό.

---

<sup>2</sup> <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-is-the-golden-age-of-tv-so-dark/277696/>



## Μεθοδολογία

*«Βγήκε κάποτε ένα κλουβί και έψαχνε για πουλιά»*

— Φραντς Κάφκα, Η Δίκη

Η μεθοδολογία που ακολουθώ στην παρούσα εργασία αφορά τη μελέτη της ίδιας της τηλεοπτικής σειράς. Το Penny Dreadful αποτελεί το case study μου, τη βάση από την οποία ορμώμαι για να αναλύσω τους προβληματισμούς που απασχολούν τη σειρά. Επέλεξα να βασιστώ μόνο στη σειρά καθώς περιέχει σημαντικό πλούτο ερωτημάτων και προβληματισμών που αφορούν ζητήματα του σήμερα. Το Penny Dreadful αποτελεί γόνιμο «χωράφι» ανάλυσης εξαιτίας της πληθώρας ετερόκλητων ζητημάτων που εμπεριέχει και της οπτικής που παρουσιάζει πάνω σε αυτά, πράγμα που δεν ισχύει για την πλειοψηφία των τηλεοπτικών σειρών. Με άλλα λόγια, θα υπήρχαν δυσκολίες στο να ακολουθηθεί ο ίδιος δρόμος ανάλυσης αν είχαμε να κάνουμε με οποιαδήποτε άλλη σειρά. Η συγκεκριμένη είναι που καθιστά δυνατό το εγχείρημα. Σε αυτό το σημείο οφείλω να προβώ σε ένα διαχωρισμό. Το στοιχείο των θεατών που παρακολουθούν τη σειρά κάνει έντονη την παρουσία του στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας. Ενώ θα μπορούσα να βασιστώ σε μια ψηφιακή εθνογραφική έρευνα όπου θα μελετούσα σχόλια και αντιδράσεις των οπαδών της σειράς σε σχέση με εκείνη στο διαδίκτυο, επέλεξα να μη το πράξω. Ο λόγος πίσω από αυτή την απόφαση αντανακλά στην επιθυμία μου να αναλύσω τα θέματα που παρουσιάζει το Penny Dreadful με βάση την ίδια την εμπειρία μου ως θεατή και με τη συνδρομή της βιβλιογραφικής δουλειάς στην οποία ανέτρεξα. Κοντολογίς, με απασχολεί έντονα η αλληλεπίδραση οπαδών και τηλεοπτικής σειράς ως προς το παραγωγικό κομμάτι και τις συνθήκες δημιουργίας της, αλλά δεν προσπίπτει στο ενδιαφέρον μου η παρουσίαση της γνώμης των θεατών για αυτή. Από τη στιγμή λοιπόν που επέλεξα να ακολουθήσω αυτό το μονοπάτι, έγινα μάρτυρας μιας πρωτόγνωρης διαδικασίας. Όσο η εργασία προχωρούσε, αναγκαζόμουν να επιστρέφω στο τηλεοπτικό κείμενο. Κάθε φορά που επέστρεφα στο εκάστοτε επεισόδιο για να εξετάσω ξανά εκείνο που επιθυμούσα να σχολιάσω, το παρακολουθούσα με διαφορετική ματιά. Τα εφόδια της βιβλιογραφίας, τα νέα ζητήματα που προέκυπταν κατά τη συγγραφή, οι καινούριοι προβληματισμοί που γεννιούνταν κατόπιν συζητήσεων με τους επιβλέποντες μου, με οδηγούσαν πίσω στη τηλεοπτική σειρά. Ως αποτέλεσμα, παρακολούθησα αρκετές φορές το Penny Dreadful. Κάθε καινούρια θέαση ήταν διαφορετική από την

προηγούμενη σε σημείο όπου ένιωθα ότι δεν έβλεπα μία σειρά αλλά πολλές διαφορετικές. Παρακολούθησα για πρώτη φορά τη σειρά το 2014, έτος παρθενικής προβολής της στην τηλεόραση. Από τότε την έχω δει περίπου μια ντουζίνα φορές και έφτασε το 2019 για να αντιληφθώ ότι απέναντι μου δε στέκεται μονάχα ένα τηλεοπτικό προϊόν αλλά μια νέου τύπου «Λερναία Ύδρα». Κάθε φορά που θεωρούσα πως εξάντλησα μια θεματική της, προέκυπταν άλλες δύο καινούριες. Η εν λόγω χαμελαιοντική διάσταση της τηλεοπτικής σειράς είχε αντίκτυπο στον γράφοντα και στην οπτική του. Ξεκίνησα μια εργασία με στόχο να ορίσω επακριβώς το Penny Dreadful, να το «χωρέσω» σε είδη της τηλεόρασης και να το «στεγάζω» σε εκτάσεις με ορισμένη μορφή και ταυτότητα. Αντ' αυτού, η συνεχώς μετασχηματισμένη εμπειρία ενασχόλησης μου με τη σειρά φανέρωσε τον ατιθάσευτο χαρακτήρα της. Τα λόγια του Κάφκα με τα οποία ξεκινά το κεφάλαιο της μεθοδολογίας δεν χρησιμοποιήθηκαν τυχαία. Στο αρχικό στάδιο συγγραφής της εργασίας, ένιωθα σαν το μελετητή που επιχειρεί να γεμίσει το κλουβί του με πουλιά. Μόνο που η περίπτωση του Penny Dreadful με έκανε να αντιληφθώ αφενός ότι κάποια πουλιά δεν προορίζονται για κλουβί και αφετέρου ότι όφειλα να ξεφορτωθώ από το «οπλοστάσιο» μου όλα τα κλουβιά που δέσμευαν τη σκέψη και τη δημιουργία.

Παραπάνω ανέφερα τη μεθοδολογική διάσταση της εργασίας μου. Στη συνέχεια, θα σημειώσω σύντομα την οπτική μου πάνω στην απόφαση της δημιουργίας αυτής της εργασίας. Η αγάπη μου για τις τηλεοπτικές σειρές καθώς και η διάθεση να συζητήσω για αυτές και τον αντίκτυπο τους στη σύγχρονη κοινωνία, αποτελούν τις κινητήριες δυνάμεις πίσω από αυτή την εργασία. Δεν συλλογίζομαι τις τηλεοπτικές σειρές ως απλά προϊόντα τέρψης του κοινού αλλά ως καθρέφτες των θεατών, των δημιουργών και των καιρών που προβάλλονται. Άρα, γίνεται αντιληπτή η χαρά μου για τη δυνατότητα που μου προσφέρει το τμήμα και κυρίως οι επιβλέποντες μου να «αναμετρηθώ» με ένα τέτοιο εγχείρημα. Η τελική πτυχή λοιπόν της διπλωματικής εργασίας αφορά τον προσωπικό παράγοντα, στον οποίο δίνει μεγάλη έμφαση ο γράφοντας. Επιχείρησα να δημιουργήσω ένα κείμενο που θα ξεκινά από την τηλεόραση, θα μιλά για την τηλεόραση αλλά στο τέλος ίσως και να μην αφορά καθόλου την τηλεόραση. Η τηλεόραση είναι το όχημα μέσω του οποίου αναλύω και προβληματοποιώ όλα όσα έμαθα στα δύο χρόνια που βρίσκομαι στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ΙΑΚΑ. Γι' αυτό το λόγο η εργασία αποτελείται από δύο κεφάλαια διαφορετικά μεταξύ τους. Στο πρώτο η ζυγαριά γέρνει προς το μέρος των αναζητήσεων του Μήτσου Μπιλάλη και στο δεύτερο προς τη μεριά των

ενδιαφερόντων της Πηνελόπης Παπαηλία. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με το πάθος για τις τηλεοπτικές σειρές αποτελούν το αμάλγαμα αυτής της εργασίας.

**Από τον 19ο αιώνα στο σήμερα: το Penny Dreadful ως διαμεσικό,  
αναμεσοποιητικό, χρονοτοπικό crossover**

*«Η μπάσταρδη μορφή της μαζικής κουλτούρας είναι η εξευτελισμένη επανάληψη: το περιεχόμενο, το ιδεολογικό σχήμα, το θόλωμα των αντιφάσεων – αυτά επαναλαμβάνονται, αλλά οι επιφανειακές μορφές ποικίλλουν: συνεχώς νέα βιβλία, νέα προγράμματα, νέες ταινίες, νέα αντικείμενα, αλλά πάντα το ίδιο νόημα».*

— Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*

Η παρούσα εργασία περιέχει στον πυρήνα της τα ζητήματα διαχείρισης του νεκρού σώματος στην τηλεοπτική σειρά Penny Dreadful. Πριν εστιάσω σε αυτά στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας, θα επιχειρήσω να παρουσιάσω την ίδια την τηλεοπτική σειρά ώστε να γίνουν αντιληπτοί οι στόχοι και το περιεχόμενο της. Συγκεκριμένα, θα αναφερθώ στα ζητήματα που επιχειρεί να στρέψει το ενδιαφέρον του θεατή. «Το Penny Dreadful είναι τηλεοπτική σειρά που αναβιώνει και επαναδραστηριοποιεί τις γοτθικές πρακτικές ως μέσο για την εξερεύνηση των αγωνιών που συνδέουν τα τέλη του 19ου αιώνα με εκείνες της σύγχρονης μας εποχής» (Griggs 2018: 25). Το Penny Dreadful παρουσιάζει μια ιδιαίτερη ματιά σε σχέση με τις προβληματικές που συζητά καθώς αφορμάται από το βικτωριανό πλαίσιο στο οποίο τοποθετεί την πλοκή ώστε να σχολιάσει σημερινές αγωνίες. Αφού αναλύσω τους λόγους πίσω από τη στόχευση της σειράς στο σήμερα και του παρελθόντος ως εφελθηρίου για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, θα επικεντρωθώ στους μηχανισμούς με τους οποίους επιτυγχάνονται τα παραπάνω. Εκείνοι είναι η αναμεσοποίηση, το crossover και ο χρονότοπος. Τα προαναφερθέντα εργαλεία διαμορφώνουν σε σημαντικό βαθμό το χαρακτήρα της σειράς και τη βοηθούν να συζητήσει τα σύγχρονα θέματα που την απασχολούν. Η τελευταία αποκτά πολυδιάστατα χαρακτηριστικά που βρίσκονται σε συνεχή επικοινωνία και αλληλεπίδραση με τους οπαδούς της σειράς, οι οποίοι αποτελούν ένα ετερόκλητο σώμα. Η αλληλεξάρτηση οπαδών και τηλεοπτικού δημιουργήματος στη διαδικασία παραγωγής, ιδιαίτερα μέσω του παραδείγματος της διαμεσικής αφήγησης, ανάγεται σε σήμα κατατεθέν του Penny Dreadful και την προσπάθεια του να συλληφθούν με διαφορετικό τρόπο σύγχρονες πτυχές του πραγματικού, οι οποίες είναι δυναμικές και μεταβαλλόμενες. Ο στόχος λοιπόν του πρώτου κεφαλαίου της εργασίας μου είναι να δείξω τους τρόπους με τους οποίους η συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά βρίσκεται

στην αντίπερα όχθη από όλα τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας που ο Μπαρτ αναφέρει πως επαναλαμβάνουν συνεχώς ίδια νοήματα, όντας αμπαλαρισμένα σε διαφορετικό περιτύλιγμα.

Αρχικά, θα αναφερθώ συνοπτικά στη βασική πλοκή της σειράς. Το Penny Dreadful αποτελεί δραματική σειρά που τοποθετεί την πλοκή στο Βικτωριανό Λονδίνο και είναι μπολιασμένη με στοιχεία ψυχολογικού θρίλερ. Αποτελεί συμπαραγωγή του αμερικανικού δικτύου Showtime και του αντίστοιχου βρετανικού Sky. Έκανε πρεμιέρα το 2014 και ολοκληρώθηκε το 2016 μετά από τρεις σεζόν. Η υπόθεση του Penny Dreadful είναι η εξής: ο σερ Μάλκολμ Μάρει αναζητά επίμονα την κόρη του Μίνα, η οποία έχει απαχθεί από δαιμονικές δυνάμεις που έχουν κατακλύσει το Λονδίνο. Στην αγωνιώδη προσπάθεια του για την ανεύρεση της δεν είναι μόνος. Στο εγχείρημα του συμβάλλει μια μικρή αλλά πιστή ομάδα αποτελούμενη από τον υπηρέτη του Σεμπένε, τον Αμερικανό τυχοδιώκτη και λυκάνθρωπο Ήθαν Τσάντλερ, τον δόκτωρ Βίκτορ Φράνκενστάιν και την αινιγματική Βανέσα Άιβς. Με μια πρώτη ανάγνωση, το Penny Dreadful ασχολείται στον πυρήνα του με την αιώνια διαμάχη καλού και κακού. Παρουσιάζει τις δυνάμεις του φωτός και του σκότους να συγκρούονται για το ποια από τις δύο θα επικρατήσει. Αν παρακολουθήσουμε με προσοχή τις τρεις σεζόν θα διαπιστώσουμε ότι η σειρά αμφισβητεί συνεχώς τις διπολικές σχέσεις που προκύπτουν από τις παραπάνω αντιπαραθέσεις. Δημιουργεί μια ιστορία αντίκρουσης δυνάμεων με στόχο να εστιάσει στους χαρακτήρες της και κατ' επέκταση στο κοινωνικό γίνεσθαι. Μέσω των πολύπλοκων χαρακτήρων και των σχέσεων που σκιαγραφούνται μεταξύ τους, το Penny Dreadful ανιχνεύει ετερόκλητες θεματικές και μοτίβα όπως το σκοτάδι, οι νέες τεχνολογίες, η αποικιοκρατία, η αιώνια ζωή, οι τελετουργίες, οι ιδρυματικές δομές, η γέννηση των επιστημών. Ο τίτλος της σειράς αναφέρεται στα ομώνυμα φθηνά αλλά δημοφιλή αναγνώσματα που κυκλοφορούσαν σε εβδομαδιαία βάση στη Βρετανία κατά τον 19ο αιώνα και κόστιζαν μια λίρα. Οι ιστορίες που πραγματεύονταν είχαν να κάνουν με μυστηριώδεις δολοφονίες, υπερφυσικά πλάσματα και ντετέκτιβ. Το αναγνωστικό κοινό στο οποίο στόχευαν ήταν κατά κύριο λόγο οι νεαροί εργάτες (James 1974 : 20).



Εικόνα 1. *Children's penny dreadful The Work Girls of London: their trials and temptations*, 1865. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls#> (τελευταία πρόσβαση 18 Φεβρουαρίου 2019).

### Αναμεσοποίηση και Crossover

*"Τίποτα από εμένα δεν είναι αυθεντικό, είμαι η συνδυασμένη προσπάθεια όλων όσων έχω γνωρίσει ποτέ".*

— Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*

Παρατηρείται λοιπόν το φαινόμενο της παραγωγής μαζικής λογοτεχνίας κατά την εποχή της βιομηχανοποίησης της κοινωνίας που συνδέεται άμεσα με τα επίπεδα μόρφωσης και αλφαριθμητισμού. Το «φθηνό» horror των penny dreadfuls απευθύνεται στοχευμένα σε νεαρούς εργάτες εξαιτίας αυτών των συνθηκών. Τα penny dreadfuls αντιπροσωπεύουν αυτό που η Kaplan αναφέρει ως μια «συνειδητή αναδιατύπωση» του βικτωριανού παρελθόντος - ιστορίες που έχουν παρακρατηθεί, ιστορίες που ασχολούνται με «κατασταλμένες ιστορίες φύλου και σεξουαλικότητας, φυλής και αυτοκρατορίας» και που στη συνέχεια εκπροσωπούνται μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο αναφοράς (2007: 3-10). Όπως, λοιπόν, οι ιστορίες αυτές συναιρούν στο εσωτερικό τους προγενέστερες αφηγήσεις, έτσι και η σειρά προχωρά σε διασταυρώσεις χαρακτήρων από ετερόκλητα έργα. «Η εκμετάλλευση της σειράς ενός

μίγματος φανταστικών και πολιτιστικών πηγών αναδημιουργεί το είδος των penny dreadfuls το οποίο αναφέρει στον τίτλο της» (Poore 2016: 66). Ο δημιουργός του Penny Dreadful Τζον Λόγκαν σε συνέντευξη του στο Adweek στις 27 Ιουνίου 2014 αναφέρει χαρακτηριστικά σχετικά με το παραπάνω συνονθύλευμα:

«Έτσι, άρχισα να σκέφτομαι διάφορες επαναλήψεις αυτού και διάβασα τον Δράκουλα αμέσως, και στη συνέχεια πήγα σε μια μελέτη γοθτικής λογοτεχνίας και ήμουν έκπληκτος όταν διαπίστωσα ότι εκείνη την περίοδο γύρω στο 1890 με το 1900 υπήρξε αυτός ο μεγάλος παροξυσμός της λογοτεχνίας τρόμου - υπήρχε ο Δράκουλας, ο Αόρατος Άνθρωπος, το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι, το κυνηγόσκυλο των Μπάσκερβιλ, το νησί του δόκτορος Μορό, ο πόλεμος των Κόσμων, όλα μέσα σε μια δεκαετία. Και όλοι οι συγγραφείς διασταυρώθηκαν. Νόμιζα ότι ήταν πραγματικά συναρπαστικό. Μου θύμισε τη δεύτερη γενιά των ταινιών τρόμου της Universal, όπου η Universal ξεκίνησε ξαφνικά να αναμειγνύει και να ταιριάζει το Λυκάνθρωπο με τη Μούμια, το Δράκουλα και τον Φράνκενστάιν και σκέφτηκα ότι θα ήταν πραγματικά ενδιαφέρον να κυνηγήσω κάτι τέτοιο.»

Τα λόγια του δημιουργού υποδηλώνουν μια γενεαλογία στην αφήγηση. Ο Λόγκαν αφορμάται συνειδητά από τη γοθτική παράδοση, την οποία «ωθεί» σε συνομιλία με την κινηματογραφική παραγωγή. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί μια συνέχεια ξεφεύγοντας από την ιδέα της παραδοσιακής αφήγησης. Ουσιαστικά, πρόκειται για την προσπάθεια της σειράς να συστηθεί στο κοινό με όρους αναμεσοποίησης<sup>3</sup>, «διαδικασίας όπου παλιότερα μέσα ενσωματώνονται σε νέα, όπως συμβαίνει με τις κινηματογραφικές ταινίες που αναμεσοποιούνται στην τηλεόραση και στο διαδίκτυο» (Παπαηλία, Πετρίδης 2015). Η αναμεσοποίηση στο παρόν κεφάλαιο εκλαμβάνεται ως μίξη και ενσωμάτωση χαρακτήρων και εικόνων από προηγούμενες τηλεοπτικές και κινηματογραφικές δημιουργίες σε μεταγενέστερες. Το παράδειγμα των ταινιών τρόμου της Universal που αναφέρει ο Λόγκαν αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση.

Το αποτέλεσμα της διαδικασίας είναι στην περίπτωση του Penny Dreadful ένα τηλεοπτικό προϊόν που διαφέρει από τα υπόλοιπα, μεταξύ άλλων, λόγω της crossover<sup>4</sup> διάστασης του. Το προαναφερθέν crossover που περιγράφει ο Λόγκαν έχει

<sup>3</sup> Οι θεωρητικοί των νέων μέσων Ντέιβιντ Μπόλτερ και Ρίτσαρντ Γκρούσιν εισήγαγαν τον όρο αναμεσοποίηση (remediation) στο βιβλίο τους Remediation: Understanding New Media (1999).

<sup>4</sup> Ο συγκεκριμένος όρος αναφέρεται σε ιστορίες στις οποίες συμπίπτουν οι χαρακτήρες, οι χώροι ή τα δεδομένα ενός ή περισσότερων fandom. Οι διασταυρώσεις μπορεί να συνίστανται σε μια πλήρη ανάμειξη των συμπάντων ή μόνο σε μια ελαφρά, περαστική σύνδεση. Η γνώση και των δύο (ή πολλαπλών) fandom δεν είναι πάντοτε απαραίτητη, αλλά είναι γενικά χρήσιμη για την πλήρη κατανόηση της ιστορίας. <http://www.angelfire.com/falcon/moonbeam/terms.html>

στον πυρήνα του χαρακτήρες που αντλούνται από δύο διαφορετικά πεδία: αρχικά, από τη δημόσια σφαίρα (“public domain”). Το πεδίο αυτό περιλαμβάνει δημιουργικές δουλειές που δεν έχουν αποκλειστικά εμπορικά ή πνευματικά δικαιώματα επειδή ενδέχεται να έχουν λήξει (Boyle 2008) ή να έχουν χαθεί (Graber 2008). Ακόμη, περιλαμβάνει χαρακτήρες που έχουν ανασυρθεί από τη gothic λογοτεχνία (Ντόριαν Γκρέι από «Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι» του Όσκαρ Ουάιλντ, Μίνα Χάρκερ, Άμπραχαμ Βαν Χέλσινγκ, Δόκτωρ Σιούαρντ, Ρένφιλντ και Κόμης Δράκουλας από το «Δράκουλα» του Μπραμ Στόκερ, Βίκτορ Φράνκενστάιν και το τέρας του από τον «Φράνκενστάιν ή ο σύγχρονος Προμηθέας» της Μαίρη Σέλλεϊ, Δόκτωρ Τζέκιλ και κύριος Χάιντ από το «Η παράξενη υπόθεση του Δόκτωρ Τζέκιλ και του κύριου Χάιντ» του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον). Το παραπάνω ζήτημα των χαρακτήρων στο οποίο ο Λόγκαν δίνει μεγάλη έμφαση καθρεφτίζει το τί είδους τηλεοπτική σειρά επιθυμεί να παράγει. Είναι φανερό ότι δεν τον απασχολεί μια γλυκόπικρη ανασύνθεση του βικτωριανού στοιχείου όπως και της παραδοσιακής γκόθικ λογοτεχνίας. Επιθυμεί να ξεφύγει από τη «νοσταλγική επιθυμία για μια προηγούμενη περίοδο» (Bowler, Cox 2009/2010).

## Χρονότοπος

*«Αυτό που γίνεται αντιληπτό στο μυθιστόρημα είναι η διαδικασία της γνώσης της γλώσσας του ατόμου όπως εκλαμβάνεται στη γλώσσα κάποιου άλλου, γνωρίζοντας το δικό του σύστημα πεποιθήσεων στο σύστημα κάποιου άλλου».*

— Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*

Για ποιο λόγο όμως ο δημιουργός επιλέγει τη συγκεκριμένη περίοδο; Γιατί όχι κάποια άλλη; Η απάντηση έρχεται από τα χείλη του ιδίου σε συνέντευξη του στο Collider:

«Η βικτωριανή εποχή ήταν μια εξαιρετικά εξειδικευμένη εποχή. Και γιατί επέλεξα να τοποθετήσω εκεί τη σειρά δεν συνέβη επειδή είναι μία κουλ οπτική να φέρεις όλους αυτούς τους χαρακτήρες μαζί, αλλά επειδή υπάρχει κάτι για τη βικτωριανή εποχή που μου θυμίζει το τώρα. Βρισκόταν στην άκρη ενός σύγχρονου κόσμου. Η αγροτική οικονομία αντικαταστάθηκε από τη βιομηχανική οικονομία. Κοιτούν πέρα από τον ωκεανό στη Γερμανία και την Αμερική. Ασχολούνται με το πολύ στοιχειώδες ζήτημα του τι είναι ανθρώπινο, με το Δαρβινισμό και την εξέλιξη. Κάθομαι σήμερα στον υπολογιστή μου και νιώθω ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Δεν καταλαβαίνω τίποτα από το νέο κόσμο που ζουμάρει προς εμάς.



Έτσι, το γεγονός ότι βρισκόταν στην άκρη μιας σύγχρονης εποχής είναι ο λόγος που επέλεξα να τοποθετήσω εκεί την ιστορία. Νομίζω ότι βρισκόμαστε στην άκρη του ίδιου πράγματος τώρα και είναι τρομακτικό και υπάρχει δυσαρέσκεια και υπάρχει ενθουσιασμός για τα άγνωστα νερά. Λοιπόν, αυτό που προσπαθούμε να κάνουμε με όλους τους χαρακτήρες είναι να τους βγάλουμε έξω από το σημείο όπου είναι άνετα και να τους στείλουμε στα ανεξερεύνητα νερά γιατί, για μένα, αυτό είναι που κάνει το καλό δράμα.»

Η θεωρητικός των μέσων και επικοινωνιών Ιβόν Γκριγκς συμπληρώνει πως «για τον Λόγκαν, αυτό το βικτοριανό παρελθόν χρησιμεύει ως ένα πολιτιστικό πλαίσιο που μπορεί να διαμορφωθεί και να είναι προσαρμοσμένο στις ανάγκες του δικού του αφηγηματικού πειράματος» (2018: 16). Το αφηγηματικό πείραμα του Λόγκαν έχει ένα και μόνο στόχο και αυτός δεν είναι άλλος από το να «μιλήσει» για το σήμερα, να σχολιάσει επίκαιρα ζητήματα και σύγχρονα θέματα (ο φόβος και η επιθυμία να αγκαλιαστούν οι τεχνολογικές και επιστημονικές πρόοδοι, η λαχτάρα για την αναγνώριση των περιορισμών των θρησκευτικών πίστεων, ο ενοχλητικός καταναγκασμός να διερευνηθούν νέοι ορίζοντες, η αγωνία απέναντι στο θάνατο). Το βασικό θέμα της τηλεοπτικής σειράς Penny Dreadful είναι η ανίχνευση των πολιτισμικών αγωνιών της σύγχρονης εποχής. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των τεχνικών της αναμεσοποίησης και του crossover ώστε να επέλθει η υπέρβαση του χρονικού και τοπικού παράγοντα. Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να αναλογιστούμε σύντομα γιατί στο επίπεδο της ψηφιακότητας, ο ύστερος 20ος αιώνας κι ο πρώιμος 21ος επιστρέφουν με εμμονή στον 19ο για να περιγράψουν τις αγωνίες του ψηφιακού παρόντος.

«Ζητώντας νομιμοποίηση απέναντι στις επικρίσεις περί οπτικού πληθωρισμού και περί έκπτωσης των αναπαραστατικών δομών, τις οποίες επιφύλαξε ένα σημαντικό κομμάτι της κοινωνικής κριτικής σ' ολόκληρη τη διάρκεια του 20ού αιώνα απέναντι στη φωτογραφία, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση και τελευταία στο Διαδίκτυο και στην εικονική πραγματικότητα, αρκετοί ερευνητές αναζήτησαν τους άμεσους προγόνους του τωρινού «πολιτισμού της εικόνας» στο διάστημα 1800-1920. Με τον τρόπο αυτό, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 μορφοποιήθηκαν γενεαλογίες του ψηφιακού απεικονισμού, οι οποίες ανανέωσαν το ενδιαφέρον για τον 19ο αιώνα, αναδεικνύοντας τον σε χρόνο-κλειδί για την κατανόηση της ιστορικότητας της σύγχρονης οπτικής εμπειρίας». (Μπιλάλης 2002: 391).

Η διαχείριση του παρόντος μέσα από την πρόσληψη του παρελθόντος που απασχολεί τόσο πολύ την τηλεοπτική σειρά έχει στα θεμέλια της στοιχεία που

ξεπερνούν απλές αφηγηματικές δομές. Αναφέρομαι στην έννοια του «χρονότοπου», με την οποία ο ιστορικός Χέιντεν Ουάιτ (1987) περιγράφει το πώς ο 19ος αιώνας κυρίως μέσα από την λογοτεχνία που παρήγαγε, δημιούργησε ισχυρούς χρονότοπους πάνω στους οποίους πατάμε ακόμα και σήμερα προκειμένου να διαχειριστούμε το παρόν μας. Ο Ουάιτ δανείζεται το συγκεκριμένο όρο από το Ρώσο φιλόσοφο και κριτικό της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν. Αναφέρει ότι, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, ο όρος μπορεί να αποκολληθεί από τα λογοτεχνικά πλαίσια και είναι δυνατό «να επεκταθεί ώστε να χρησιμεύσει ως πιθανό θέμα μιας πολιτιστικής-ιστορικής ανάλυσης» (White 1987: 122). Το βασικό επιχείρημα του Ουάιτ είναι η θεώρηση του δεκάτου ενάτου αιώνα ως χρονοτόπου, έννοια που διαφοροποιείται από εκείνη της «περιόδου» (period).

«Η εμπειρία ενός χρονοτόπου είναι πιο συγκεκριμένη και πιο πραγματική από όσο η εμπειρία μιας περιόδου θα μπορούσε ποτέ να είναι, γιατί ενώ η έννοια μιας περιόδου κατευθύνει την προσοχή στην αλληλεπίδραση της διαδικασίας και της αλλαγής, των συνεχειών και των ασυνεχειών, εκείνη των χρονοτόπων κατευθύνει την προσοχή στα κοινωνικά συστήματα των περιορισμών, στις απαιτούμενες καταστολές, στην επιτρεπόμενη εξωστρέφεια, σε στρατηγικές υποταγής και κυριαρχίας και τακτικές του αποκλεισμού, στην καταστολή και την καταστροφή που επιτελείται από ένα τοπικό σύστημα κοινωνικών κωδικοποιήσεων» (White 1987: 123).

Το Penny Dreadful ουσιαστικά δεν επιστρέφει στην περίοδο του 19ου αιώνα για να προβληματιστεί σε σχέση με το σήμερα αλλά στηρίζεται σε χρονοτόπους για να το πετύχει. Η υπέρβαση χρονικού και τοπικού παράγοντα εκ μέρους της τηλεοπτικής σειράς που ανέφερα παραπάνω εσωκλείει την έννοια του χρονοτόπου. Η έννοια αυτή συνδέεται άμεσα τόσο με την αναμεσοποίηση όσο και με το crossover. «Γιατί, ο χρονοτόπος δεν ανήκει ούτε στη φύση ούτε στον πολιτισμό, αλλά είναι η μορφή που η διαμεσολάβηση μεταξύ αυτών δύο στοιχείων της ύπαρξης παίρνει σε διακριτά ιστορικά μέρη και χρονικές περιόδους. Επομένως, ο χρονοτόπος πρέπει να εφευρεθεί διπλά: πρώτον, ως προϊόν ανθρώπινης εργασίας, κυριαρχίας, καταστολής και εξάχνωσης. Δεύτερον, ως γεγονός της συνείδησης, τόσο στο μυαλό εκείνων που το παράγουν όσο και εκείνων που το αναπαράγουν» (White 1987: 124). Άρα, ο χρονοτόπος ως γεγονός συνείδησης, ενυπάρχει στο μυαλό των δημιουργών των ταινιών τρόμου της Universal καθώς και στο νου των δημιουργών του Penny Dreadful. Η διαρκής αναμεσοποίηση λογοτεχνικών, κινηματογραφικών και

τηλεοπτικών κειμένων βασίζεται σε χρονότοπους και διαμορφώνει το παρόν μέσα από τη θέαση και πρόσληψη του παρελθόντος.

Επίσης, η τοποθέτηση της ιστορίας στο βικτωριανό Λονδίνο δεν αντανάκλαται στην ανάγκη αναπαράστασης της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής αλλά πρόκειται στην ουσία για «μια παιχνιδιάρικη αναδιάταξη της ιστορικής και λογοτεχνικής «αλήθειας»: η αναζήτηση του σερ Μάλκολμ για να ανακαλύψει την πηγή του Νείλου, για παράδειγμα, είναι ήδη ξεπερασμένη από όταν ο Νείλος ανακαλύφθηκε το 1858» (Griggs 2018: 16). Αν συμφωνήσουμε με τον ανθρωπολόγο Αρτζούν Αππαντουράι πως «το παρελθόν έχει πλέον μετατραπεί σε μια αποθήκη πολιτισμικών σεναρίων όπου θα μπορούσε κάποιος να αποκτήσει (υπό όρους) πρόσβαση» (2003: 29), η πρόσβαση που προσφέρει ο Λόγκαν στην περίπτωση του Penny Dreadful στοχεύει στην αναμόχλευση των παρελθοντικών πολιτισμικών ιχνών που αντανάκλούνται στην παροντική συνθήκη. Οι όροι με τους οποίους επιτυγχάνεται κάτι τέτοιο είναι η αποφυγή της θεώρησης-παγίδας της τηλεοπτικής σειράς ως νοσταλγική αναπαράσταση του βικτωριανού κόσμου και το όχημα για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο είναι ο χρονότοπος. Ο Λόγκαν επιθυμεί να δημιουργήσει έναν κόσμο για τους χαρακτήρες του όπου θα αντιπροσωπεύει «την επέκταση των μύθων της νεωτερικότητας διότι [αυτή] αντιπροσωπεύει τις αρχές του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, την εποχή της εκβιομηχάνισης και τη γέννηση της καταναλωτικής κουλτούρας» (Lee, King 2015: 18) και στον οποίο θα υπάρχει θέση για το σύγχρονο θεατή της σειράς. «Οι βικτωριανοί πρόγονοί μας διαμορφώνουν την κουλτούρα μας, καθορίζουν τις ευαισθησίες μας, χτίζουν έναν κόσμο για μας ώστε να ζούμε μέσα του» (Sweet 2001: 231). Ο Μάθιου Σουίτ αποτελεί συγγραφέα και ιστορικό που έχει αναμιχθεί ενεργά στη σειρά. Κατέχει ρόλο συμβούλου για ιστορικά ζητήματα που απασχολούν το Penny Dreadful, συμμετέχει σε παρασκευαστικά βίντεο για λογαριασμό του τηλεοπτικού δικτύου Showtime όπου εξηγεί διάφορα θέματα με τα οποία ασχολείται η σειρά<sup>5</sup>, προβαίνει σε συνεντεύξεις με ηθοποιούς της σειράς<sup>6</sup>. Ο Σουίτ αντιλαμβάνεται το διακύβευμα του να μπορεί ο θεατής του 21ου αιώνα να υφίσταται

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AkuTVmnJx2Y> Στο συγκεκριμένο βίντεο ο Μάθιου Σουίτ συναντά την τεχνική επιμελήτρια του Barts Pathology Museum του Λονδίνου Κάρλα Βάλεντάν ώστε να εξερευνήσουν τα θέματα της επιστήμης και της φαρμακευτικής που ανακύπτουν στη σειρά Penny Dreadful.

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=McyjND-lq-Q>

σε έναν τέτοιο κόσμο. Η παρουσία του θεατή σε έναν τέτοιο κόσμο είναι εκείνη που θα τον μετασχηματίσει κιόλας.

### **Η ετερόκλητη «δεξιαμενή» οπαδών του Penny Dreadful**

*"Star Trek;" τη ρώτησα. «Πραγματικά»;*

*«Τι»;; αποκρίθηκε, σμίγοντας τα αφύσικα μαύρα φρύδια μαζί.*

*«Υπάρχουν δύο είδη ανθρώπων στο σύμπαν, Μόλι», είπα. «Οπαδοί Star Trek και οπαδοί Star Wars. Αυτό είναι σοκαριστικό».*

*«Αυτός είναι ο μετα-νερντ κόσμος, Χάρι. Είναι εντάξει να σου αρέσουν και τα δύο».*

*«Βλασφημία και ψέματα», είπα.*

— Jim Butcher, Ghost Story (The Dresden Files, #13)

Ο δημιουργός της σειράς δεν αναμιγνύει μονάχα χαρακτήρες αλλά ιστορίες και πολιτιστικές αναφορές:

«Τι είναι το Penny Dreadful; Δεν είναι ούτε μια διασκευή του πορτρέτου του Ντόριαν Γκρέι, ούτε του Δράκουλα, ούτε του Φράνκενστάιν (70), αλλά μάλλον μια υβριδική ιδιοποίηση, που συνδυάζει αποσπασματικούς και μετασχηματισμένους χαρακτήρες και ιστορίες από τη γοτθική μυθιστοριογραφία του Βρετανικού δέκατου ένατου αιώνα, συμπεριλαμβανομένου, εκτός από τα προαναφερθέντα κείμενα, επίσης την παράξενη υπόθεση του Δρ Τζέκυλ και του κ. Χάιντ στην τρίτη σεζόν, καθώς και πολιτιστικές αναφορές, όπως το ευρωπαϊκό φολκλόρ, τον πνευματισμό, την ύστερη βικτωριανή γοητεία για την Αιγυπτολογία, τις δολοφονίες του Whitechapel και τον αποικιοκρατικό ιμπεριαλισμό (Poore 66).

Η υβριδική ιδιοποίηση στην οποία προβαίνει ο Λόγκαν έχει στόχο να υποστηρίξει ένα νέο αφήγημα που θα περιλαμβάνει νέες οπτικές και θα απευθύνεται σε ετερόκλητα κοινά. Ποια είναι, ωστόσο, αυτά τα κοινά και πώς ακριβώς σχετίζονται με την τηλεοπτική σειρά; Ο δημιουργός Τζον Λόγκαν σημειώνει σε συνέντευξη του στην Κριστίνα Ράντις στις 18 Ιανουαρίου 2014 για λογαριασμό του Collider<sup>7</sup>:

«Όταν άρχισα να εργάζομαι σε αυτό, δεν ήθελα απλά να γράψω μια ιστορία Φράνκενστάιν ή μια ιστορία του Δράκουλα ή μια ιστορία του Ντόριαν Γκρέι. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο

---

<sup>7</sup> <http://collider.com/john-logan-penny-dreadful-interview/>

δημιούργησα τους χαρακτήρες που η Εύα και ο Τζος παίζουν, ώστε να είναι το επίκεντρο της ιστορίας. Ήθελα μια φανταστική ιστορία που να είναι εντελώς άγνωστη στο ακροατήριο, οπότε δεν θα υπήρχε καμία αίσθηση οικειότητας, κι εμείς να παίζουμε με τις τροπικότητες του τί κάναμε πριν. Και προχωρώντας σε αυτό με αυτή την οπτική, μου επέτρεψε να κοιτάξω τους χαρακτήρες που έχω γνωρίσει και αγαπήσει από τότε που ήμουν οκτώ, από μια νέα οπτική γωνία. Αυτό που ελπίζω είναι ότι οι οπαδοί του genre<sup>8</sup>, όπως εγώ και οι comic-con<sup>9</sup> geeks<sup>10</sup>, θα αναγνωρίσουν ότι αγαπάμε το γεγονός ότι παίζουμε σε έναν οικείο κόσμο, αλλά παίζουμε με αυτό διαφορετικά επειδή εισερχόμαστε με μια ολόκληρη νέα αφήγηση, που περιλαμβάνει αυτούς τους χαρακτήρες.»

Η επιθυμία του Λόγκαν για αναγνώριση της ανανεωτικής οπτικής του από τους οπαδούς σε σχέση με τους χαρακτήρες της σειράς και το genre φανερώνει ένα δημιουργό που βασίζεται στη γνώμη του κοινού όχι για να κερδίσει την αποδοχή του αλλά με στόχο να το εντάξει στην παραγωγική διαδικασία. Ο δημιουργός γνωρίζει τις προεκτάσεις της ποπ κουλτούρας<sup>11</sup>, τον αντίκτυπο του genre<sup>12</sup> όπως και τα σκληροπυρηνικά χαρακτηριστικά των οπαδών. Οι comic-con geeks, όπως τους αναφέρει, αποτελούν σκληρούς κριτές που δεν αποδέχονται εύκολα τροποποιήσεις και διασκευές αγαπημένων ή κλασικών κειμένων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Dragon Con. Το εν λόγω ετήσιο συνέδριο στην Ατλάντα των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής περιλαμβάνει πάνελ, σεμινάρια, workshop ετερόκλητων θεματικών και ενδιαφερόντων σε σχέση, μεταξύ άλλων, με τη λογοτεχνία του φανταστικού, τα κόμικ, τη ρομποτική, τον ανεξάρτητο κινηματογράφο, την επιστημονική φαντασία. Στο συνέδριο του 2015, ο horror track σκηνοθέτης Ντέρεκ Τέιτουμ εισήγαγε τον όρο Dreadpunk<sup>13</sup> και δημιούργησε την ιστοσελίδα Dreadpunk.com για να προωθήσει το νέο αυτό υποείδος του γκόθικ. Στη συνέχεια,

---

<sup>8</sup> Σύμφωνα με το λεξικό του Cambridge( <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/genre>) το genre αποτελεί ένα στυλ, ειδικά στις τέχνες, που περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο σύνολο χαρακτηριστικών.

<sup>9</sup> Ετήσιο τετραήμερο συνέδριο στο Σαν Ντιέγκο της Καλιφόρνια σχετικά με κόμικ, ταινίες, παιχνίδια, τέχνες, τηλεοπτικές σειρές και άλλα προϊόντα της ποπ κουλτούρας.

<sup>10</sup> Σύμφωνα με το λεξικό του Cambridge, geek χαρακτηρίζεται το άτομο που επιδεικνύει εξαιρετικό ενδιαφέρον για ένα αντικείμενο και ταυτόχρονα γνωρίζει πολλά πράγματα για αυτό <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/geek>.

<sup>11</sup> Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να οριστεί η «ποπ κουλτούρα» (Strinati 2004). Στην παρούσα εργασία ο όρος αντικατοπτρίζει πολιτισμικά προϊόντα που καταναλώνονται μαζικά από υποκείμενα των οποίων οι χαρακτήρες και συμπεριφορές επηρεάζονται από αυτά (McGaha 2015).

<sup>12</sup> Το genre σύμφωνα με τον Jason Mittell είναι συνδεδεμένο με μεταβαλλόμενες πολιτισμικές πρακτικές και διαχρονικές ουσίες κάθε συγκεκριμένου είδους (“A Cultural Approach to Television Genre Theory.” Cinema Journal 40.3 (2001): 3–24. Print.).

<sup>13</sup> Σύμφωνα με την ιστοσελίδα <https://dreadfulvisions.com/about/> ο όρος αναφέρεται στη φρίκη και το μυστήριο μιας περασμένης εποχής καθώς και σε νεότερα έργα που συνεχίζουν αυτές τις παραδόσεις.

ενέταξε την τηλεοπτική σειρά Penny Dreadful στο Dreadpunk σπεύδοντας να της αποδώσει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο Λόγκαν, από την άλλη, θεωρεί ότι το δημιούργημα του δεν περιορίζεται σε στεγανά και βρίσκεται στην αντίπερα όχθη από τους θιασώτες του Dreadpunk και του Penny Dreadful ως συστατικού στοιχείου του. Στηρίζει την crossover οπτική του και ξεκαθαρίζει ότι δημιουργεί κάτι καινούριο εξ ολοκλήρου. Η επιμονή του Λόγκαν στην κατεύθυνση της μη οικειοποίησης της τηλεοπτικής σειράς από τηλεοπτικά είδη, παρακλάδια του γκόθικ και comic-con geeks φανερώνει τον ρευστό χαρακτήρα της. Η τηλεοπτική σειρά οφείλει να λογίζεται ως πολιτισμικό προϊόν που όχι μόνο δεν «χωρά» σε είδη και πλαίσια αλλά αντιθέτως «χωρά» στην ίδια τη σύσταση του όλα τα παραπάνω. Το Penny Dreadful αποτελεί ένα «ποτάμι» που αντλεί από όλα τα διαφορετικά «ρυάκια» θεατών και μεταλλάσσεται στην αλληλεπίδραση του με αυτά. Ο οπαδός που έχει διαβάσει τη γκόθικ λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρακολουθεί και σχολιάζει το Penny Dreadful. Επίσης, συζητά και ασχολείται με τη σειρά ο οπαδός που παρακολουθεί ταινίες τρόμου. Ακόμη, ο οπαδός που γοητεύεται από ιστορίες μυστηρίου και δυσεπίλυτων εγκλημάτων (λογοτεχνικές και κινηματογραφικές) αφιερώνει χρόνο στη θέαση του Penny Dreadful. Την τηλεοπτική σειρά παρακολουθούν οπαδοί της ποίησης αλλά και εκείνοι που ενθουσιάζονται με αναπαραστάσεις εποχής στη μεγάλη ή τη μικρή οθόνη. Η παραπάνω πολυποίκιλη οπαδική σύσταση αποτυπώνεται στον ψηφιακό χώρο. Στις σελίδες του Penny Dreadful στο Facebook, το Instagram και το Twitter, λόγου χάρη, παρατηρούνται σχόλια θεατών για διάφορα επεισόδια της σειράς όπου αναφέρουν συγκεκριμένα σημεία του εκάστοτε επεισοδίου που τους έκαναν αίσθηση. Τα σχόλια αυτά βασίζονται στα δικά τους ενδιαφέροντα. Για παράδειγμα, κάποιος/κάποια ενδέχεται να σχολιάσει ένα ποίημα που ακούγεται στη σειρά από τα χείλη του Τέρατος του Φράνκενστάιν ή τη δεινή θέση στην οποία βρίσκεται ο επιθεωρητής που αδυνατεί να λύσει κάποιο νοσηρό έγκλημα. Σημειώνω σε αυτό το σημείο ότι εν γνώσει μου απουσιάζει το στοιχείο της ψηφιακής εθνογραφίας από την εργασία καθώς η προσοχή μου επικεντρώνεται στην ίδια τη σειρά. Σχολιάζω επιδερμικά τη συμπεριφορά των οπαδών της σειράς ώστε να γίνει περισσότερο κατανοητή η ίδια και οι προβληματικές της. Ως αποτέλεσμα, το Penny Dreadful αποτελεί υβριδικό πολιτισμικό προϊόν αφενός εξαιτίας των χαρακτήρων, θεματικών και ζητημάτων που επιλέγει να συζητήσει και αφετέρου λόγω των διαφορετικών θεατών/οπαδών που παρουσιάζουν αλληλενέργεια μεταξύ τους και με εκείνη.

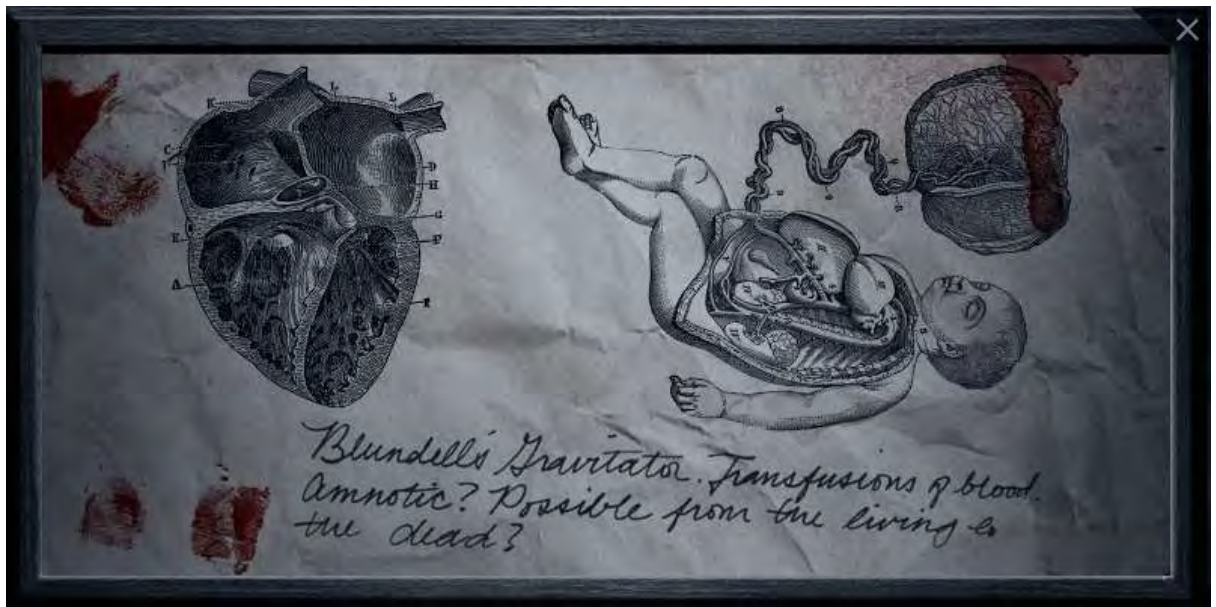
## Η Διαμεσική αφήγηση ως όχημα αλληλεπίδρασης τηλεοπτικής σειράς και οπαδών

*«To fan fiction είναι ένας τρόπος της κουλτούρας για την αποκατάσταση των ζημιών που προκαλούνται σε ένα σύστημα όπου οι σύγχρονοι μύθοι ανήκουν σε εταιρείες αντί να ανήκουν στον λαό».*

— Henry Jenkins

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αλληλεπίδρασης των διαφορετικών οπαδών με την τηλεοπτική σειρά αποτελεί η διαμεσική αφήγηση. «Η διαμεσική αφήγηση αντιπροσωπεύει μια διαδικασία όπου τα αναπόσπαστα στοιχεία της μυθοπλασίας διασκορπίζονται συστηματικά σε πολλαπλούς διαύλους επικοινωνίας δημιουργώντας μια ενοποιημένη και συντονισμένη εμπειρία ψυχαγωγίας. Ιδανικά, το κάθε μέσο έχει τη δική του μοναδική συμβολή στην εκπόνηση της ιστορίας» (Jenkins 2010 : 944). Σε μια σκηνή του πρώτου επεισοδίου της σειράς παρακολουθούμε τον Βίκτορ Φράνκενστάιν να εξασκεί τα ανατομικά του καθήκοντα στο εργαστήριο του. Δίπλα του είναι ανοιγμένες σημειώσεις και σχέδια που σχετίζονται με την ανατομική διαδικασία.

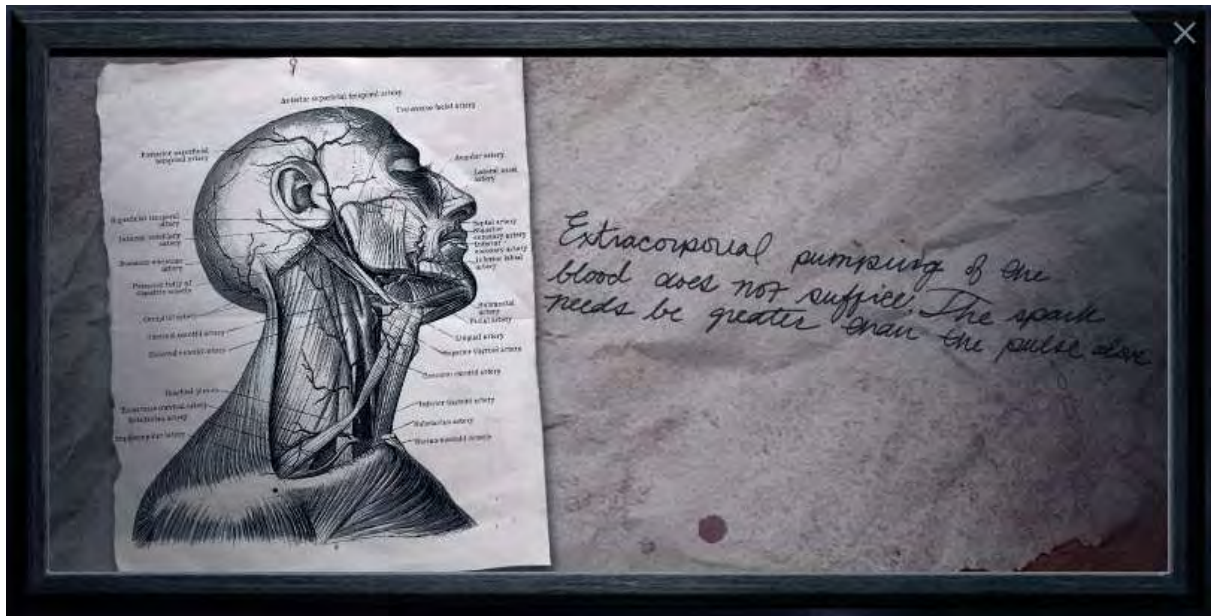
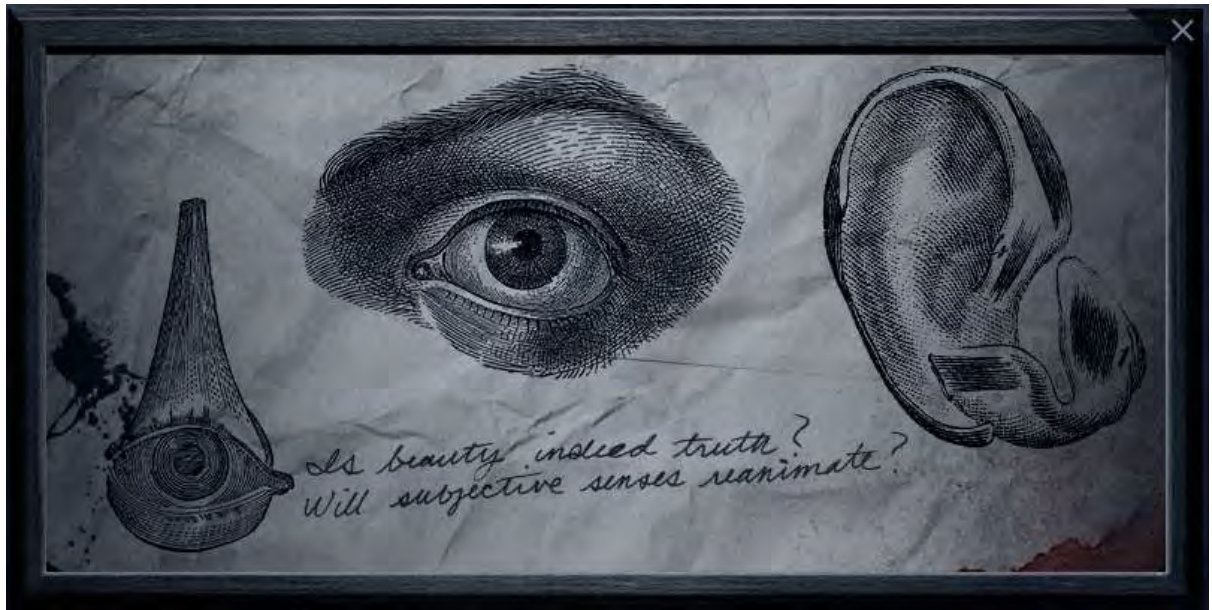


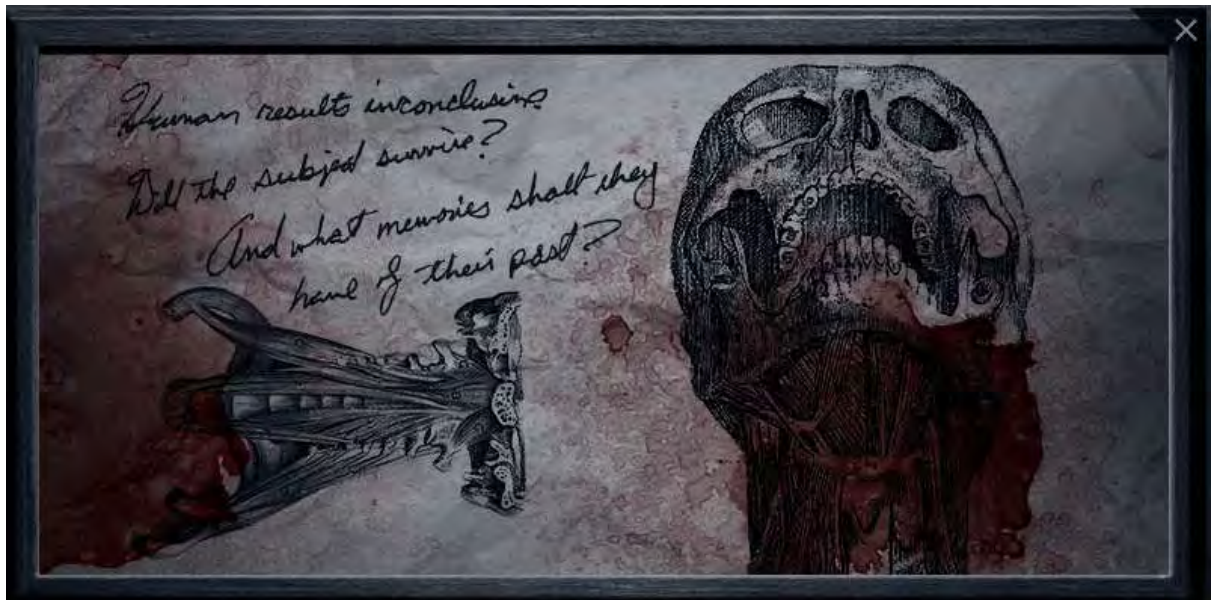


*Blundell's Gravitator. Transfusions of blood.  
Amnotic? Possible from the living to  
the dead?*









Εικόνα 2. Ανατομικά σχέδια του Βίκτορ Φράνκενστάιν από το πιλοτικό επεισόδιο του *Penny Dreadful*. Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο <https://bloody-disgusting.com/news/3281269/tv-dr-frankensteins-revealing-notebook-from-penny-dreadful/> (τελευταία πρόσβαση 18 Φεβρουαρίου 2019).

Τα παραπάνω σχέδια δεν γίνονται ορατά κατά τη διάρκεια της προβολής του επεισοδίου καθώς η κάμερα περνά φευγαλέα πάνω από τις σημειώσεις του Φράνκενστάιν. Η λεπτομερής γνώση του θεατή σχετικά με τα σχέδια του Βίκτορ επαφίεται στην απόφαση των δημιουργών της σειράς να δώσουν τα σχέδια στη δημοσιότητα. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής είναι σε θέση να επισκεφτεί μια

ιστοσελίδα στο διαδίκτυο και να αποκτήσει περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με την ανατομική εργασία του χαρακτήρα Φράνκενστάιν. Αυτό ακριβώς εννοεί ο Τζένκινς όταν μιλά για «το κάθε μέσο [που] έχει τη δική του μοναδική συμβολή στην εκπόνηση της ιστορίας». Η διαδικτυακή πλατφόρμα λειτουργεί σαν επιπρόσθετη σκηνή του επεισοδίου και συμπληρώνει με το δικό της τρόπο την ιστορία παρέχοντας περαιτέρω γνώση και πληροφορία. Η ανάγκη του κοινού για περαιτέρω επαφή με το τηλεοπτικό κείμενο οδηγεί σε μια καινούρια σκηνή που δεν βρίσκεται μέσα στο επεισόδιο αλλά στη διαδικτυακή πλατφόρμα. Το τετράδιο σημειώσεων του Βίκτορ έχει αποκτήσει ψηφιακή μορφή και αντιπροσωπεύει την επιστημονικότητα που διοχετεύεται στους φαν της σειράς μέσω του διαδικτύου. Το στοιχείο της επιλογής από πλευράς θεατή για άντληση περαιτέρω πληροφοριών σε σχέση με τη σειρά είναι πρόδηλο σε αυτή την περίπτωση. Οι δημιουργοί έχουν τη δυνατότητα να προσθέσουν το εν λόγω συμπληρωματικό υλικό στο τέλος κάποιου επεισοδίου. Επίσης, είναι σε θέση να δημιουργήσουν κάποιου είδους παρασκευαστικό βίντεο όπου θα εντάξουν τις σημειώσεις του Βίκτορ. Παρόλα αυτά επιλέγουν να διοχετεύσουν το υλικό σε ιστοσελίδες και να επιτρέψουν στο θεατή να λάβει γνώση σχετικά με αυτό ανάλογα με το βαθμό αφοσίωσης και πάθους που επιδεικνύει για τη σειρά. Το υλικό δεν εμφανίζεται «έτοιμο» μπροστά στα μάτια του θεατή αλλά προϋποθέτει τη δική του ενεργοποίηση ώστε να έρθει σε επαφή μαζί του. Το παραπάνω παράδειγμα διαμεσικής αφήγησης που παρατηρείται στη σειρά γεννήθηκε κάτω από ορισμένες συνθήκες και συμπληρώνει μια αλυσίδα πρακτικών που οι δημιουργοί της σειράς και το τηλεοπτικό δίκτυο ακολουθούν. Η Ιβόν Γκριγκς μας διαφωτίζει σχετικά με αυτό:

«χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σελίδες στο Facebook και στο Twitter (#Dreadfuls) που είναι αφιερωμένες στη σειρά και αναδύονται ως οι «κορυφαίες πλατφόρμες» της σειράς, όπου οι οπαδοί αναφέρονται πάντοτε στη σειρά ως τηλεόραση τρόμου με μία «καινοτόμο αντίληψη γοτθικής λογοτεχνίας» (Edelsberg 2015). Ακόμη, βασισμένο στην επιτυχή εκμετάλλευση των κοινωνικών μέσων κατά τη διάρκεια της πρώτης σεζόν, το Showtime δημιούργησε νέα διαφημιστικά μηνύματα πριν από την κυκλοφορία της δεύτερης σεζόν, δημιουργώντας μια εμπειρία ανάγνωσης καρτών ταρώ για τους οπαδούς του μέσω του Vine and Twitter και μια εκστρατεία «100 Days of Penny Dreadful» χρησιμοποιώντας το Twitter και το Spotify, παράλληλα με μια ανασκόπηση της πρώτης σεζόν με βικτοριανά γραφικά στο Facebook (Edelsberg 2015). Οι χρηματοδοτούμενες εκστρατείες του, που σχεδιάστηκαν για να διατηρήσουν την εμπλοκή των φαν πέρα από τα όρια της απλής παρακολούθησης της σειράς, συνεπάγονταν τη δημιουργία βίντεο στο YouTube που έδειξαν τη δημιουργία των χαρακτήρων του Penny Dreadful, καθώς και μια καμπάνια Snapchat που σχετίζεται με τις κούκλες βουντού της Evelyn Poole (Edelsberg 2015) στη δεύτερη σεζόν (2018: 53)».

Η περιγραφή της Γκριγκς αντανακλά από τη μία την αλληλόδραση των οπαδών με τη σειρά αλλά βασίζεται από την άλλη στο σχήμα τροφοδοσίας γνώσης από το τηλεοπτικό δίκτυο προς τους οπαδούς. Το σχήμα που παρουσιάζει έχει ισχύ αλλά «υποφέρει» από μια μονόδρομη, διχοτομική ροή: το δίκτυο Showtime παραθέτει επιπρόσθετη πληροφορία την οποία λαμβάνουν οι οπαδοί. Ως αποτέλεσμα, μεγιστοποιείται το ενδιαφέρον και η ενασχόληση τους με τη σειρά. Από το σχήμα απουσιάζει η νέα εκδοχή υποκειμενικότητας που συστήνει το Penny Dreadful, η οποία υπερβαίνει την παραδοσιακή διχοτομία ενεργητικού παραγωγού και παθητικού καταναλωτή. Βρισκόμαστε σε μια αέναη κίνηση μεταξύ σειράς, οπαδών, πλατφόρμων, διαδικτύου, κειμένων, χαρακτήρων, προϊόντων που οδηγεί σε μια πρωτοφανή συνθήκη αλληλεπίδρασης. Όταν το τηλεοπτικό δίκτυο προχωρά σε κινήσεις που υπαγορεύουν σημαντική συμμετοχή από τους οπαδούς στα δρώμενα της σειράς, αναπόφευκτα εκείνοι λαμβάνουν μέρος στη διαμόρφωση της. Τα σχόλια, οι ερωτήσεις, οι συζητήσεις των φαν που σχετίζονται με τη σειρά και γίνονται σε διαφορετικά ψηφιακά περιβάλλοντα έχουν αντίκτυπο στη διαδικασία παραγωγής του Penny Dreadful. Το σχήμα της Riggs μοιάζει προβληματικό επειδή υπαγορεύει μια μονόδρομη ροή γνώσης και δημιουργικής διαδικασίας, τη στιγμή που είναι αμφίδρομη. Από τα παραπάνω φαίνονται οι μηχανισμοί με τους οποίους ο οπαδός συμμετέχει στην παραγωγική διαδικασία με αποτέλεσμα να μετασχηματίζεται σε producer, το άτομο δηλαδή που αναμιγνύεται στη διαδικασία του produsage. «Produsage είναι ο τύπος της δημιουργίας περιεχομένου που καθοδηγείται από το χρήστη και πραγματοποιείται σε μια ποικιλία από ηλεκτρονικά περιβάλλοντα, το λογισμικό ανοιχτού κώδικα και το μπλογκόσφαιρα» (Bruns 2007: 6). Η παραπάνω αλληλόδραση του οπαδού με τη σειρά σε ψηφιακούς τόπους δίνει νέα ταυτότητα σε εκείνον αλλά και τη σειρά. Το Penny Dreadful δεν αποτελεί ένα τηλεοπτικό προϊόν που απευθύνεται σε ετερόκλητα κοινά αλλά ένα πολιτισμικό δημιούργημα που συγκροτείται με τη συμμετοχή αυτών.

Παραπάνω έγιναν αντιληπτοί οι λόγοι που ανέφερε ο Λόγκαν πως τον οδήγησαν να τοποθετήσει την ιστορία στο βικτωριανό πλαίσιο ώστε να καταπιαστεί με σύγχρονα θέματα. Εκείνο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι όχι μόνο η οπτική του στη διαδικασία δημιουργίας της σειράς αλλά και οι μηχανισμοί με τους οποίους επιτυγχάνεται κάτι τέτοιο. Με τον τρόπο αυτό, η αναμεσοποίηση, το crossover, ο χρονότοπος, η διαμεσική αφήγηση αποτελούν σημαντικά και αναπόσπαστα εργαλεία

του εγχειρήματος που τροφοδοτούν την ίδια την ταυτότητα της σειράς, η οποία ανανοηματοδοτείται συνεχώς εξαιτίας της συμμετοχής των οπαδών από διαφορετικά πεδία στην παραγωγική διαδικασία. Αυτές οι προσμίξεις οδηγούν σε αυτό που ο Stam ορίζει ως μια «ατελείωτη διαδικασία ανακύκλωσης, μετασχηματισμού και μετάλλαξης, χωρίς σαφές σημείο προέλευσης» (2000), γι' αυτό και δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη η δήλωση του Λόγκαν ότι «η αφήγησή μου αποτελεί μια φανταστική ιστορία που είναι τελείως άγνωστη στο κοινό<sup>14</sup>». Το συνεχώς διευρυνόμενο δίκτυο κειμενικών και όχι μόνο σχέσεων σε συνδυασμό με τις ετερόκλητες τροπικότητες που χρησιμοποιούνται δημιουργεί την αίσθηση μιας πρωτότυπης ιστορίας που δε θυμίζει παρελθοντικές αφηγήσεις. Υπό αυτή την έννοια το Penny Dreadful φαίνεται να συγκροτεί ένα νομαδικό δημιούργημα που αναδιαμορφώνει τις έννοιες του οικείου και του ανοίκειου.

---

<sup>14</sup> <http://collider.com/john-logan-penny-dreadful-interview/>

**Δίκτυα διακίνησης νεκρών σωμάτων από το Penny Dreadful στο σήμερα: οι  
διαδρομές του πτώματος, ο ενεργός ρόλος του και ο αντίκτυπος του εργαστηρίου  
στις διαδικασίες**

*«Υπήρχε πολλή ομορφιά, πολλή λαγνεία, πολλή εκκεντρικότητα, μια ιδέα φρίκης και  
ουκ ολίγα στοιχεία που ίσως να προκαλούσαν αποστροφή».*

— Edgar Alan Poe, Η μάσκα του κόκκινου θανάτου

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας μου θα ασχοληθώ με τη διαχείριση του νεκρού σώματος που αναπαρίσταται στην τηλεοπτική σειρά Penny Dreadful σε σχέση με το σήμερα. Προς το τέλος του 18ου αιώνα στην Ευρώπη υπήρχε «μια σύγκλιση μεταξύ των απαιτήσεων της πολιτικής ιδεολογίας και εκείνων της ιατρικής τεχνολογίας» (Foucault 1975: 38). Ξέχωρα από τα δημόσια νοσοκομεία, δημιουργήθηκαν οι πρώτες κλινικές όπου «το ιατρικό βλέμμα χαρτογράφησε ξανά το νεκρό σώμα και το στόχευσε ως ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας, ως κάτι που πρέπει να τεμαχιστεί, παρατηρηθεί, ταξινομηθεί και καταλογογραφηθεί» (Bogard 2008: 190). Η τηλεοπτική σειρά κινείται εκ πρώτης όψεως σε αυτά τα πλαίσια με απώτερο σκοπό να σχολιάσει σύγχρονες καταστάσεις και να παρουσιάσει κατοπινούς προβληματισμούς. Γίνεται αντιληπτό ότι η εικόνα του ανατόμου που τέμνει το πτώμα αποτελεί μονάχα ένα κομμάτι του ψηφιδωτού. Πίσω από αυτή την εικόνα υπάρχει ένα ολόκληρο δίκτυο που λειτουργεί με συγκεκριμένους μηχανισμούς, οι οποίοι μεταλλάσσονται ανάλογα τις ανάγκες και την εποχή. Η θέαση της ανατομικής διαδικασίας στο βωμό της γνώσης και της βελτίωσης της επιστήμης δημιουργεί ερωτήματα. Πως βρέθηκε το πτώμα εκεί; Από πού προέρχεται; Σε ποιόν/ποιά ανήκει και κατά πόσο θα γίνουν ενέργειες ώστε να ζητηθεί από τους οικείους του; Ποια υποκείμενα και με ποια μέσα έχουν πρόσβαση στα πτώματα; Ποιες συνθήκες επικρατούν σήμερα σε σχέση με τα παραπάνω; Άραγε, το νεκρό σώμα αποτελεί μονάχα μια σιωπηλή υλικότητα που επιδέχεται κάθε λογής μεταχείριση δίχως να παίζει κάποιο ρόλο στις διαδικασίες; Το Penny Dreadful περιέχει όλα τα προαναφερθέντα ερωτήματα στον πυρήνα του. Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσω να εστιάσω σε αυτά τα ερωτήματα, σχολιάζοντας επίσης τα όρια της ιατρικής γνώσης και τους τρόπους με τους οποίους εκείνη επικυρώνει την εξουσία της. Τέλος, θα αναφερθώ στο χώρο που συντελούνται τα παραπάνω: το εργαστήριο. Η απεικόνιση του εργαστηρίου στην τηλεοπτική σειρά απέχει από την εικόνα του αποστειρωμένου χώρου όπου φιλοξενεί υποκείμενα και

εργαλεία. Το εργαστήριο αποτελεί «ζωντανό» χώρο που μετασχηματίζει τα υποκείμενα και συμμετέχει στην παραγωγική διαδικασία.

### Προέλευση του νεκρού σώματος

*«Όλοι είμαστε ένα βιβλίο αίματος. Όπου και να ανοιχτούμε, είμαστε κόκκινοι».*

— Clive Barker, Τα Βιβλία του Αίματος (Τόμοι 1-3)

Στο εναρκτήριο επεισόδιο του Penny Dreadful με τον τίτλο “Night Work” μεταφερόμαστε στα σκοτεινά σοκάκια του Λονδίνου όπου οι χαρακτήρες σερ Μάλκολμ, Βανέσα Αιβς και Ήθαν Τσάντλερ αναζητούν την απαχθείσα κόρη του πρώτου. Η ομάδα ακολουθεί τα στοιχεία που έχει συλλέξει και φαίνεται να πλησιάζει στον τόπο που βρίσκεται η κόρη. Εκεί, οι χαρακτήρες βρίσκονται αντιμέτωποι με μια ομάδα βαμπίρ που στέκεται στο διάβα τους και απειλεί να τερματίσει το αγωνιώδες κυνήγι τους. Ακολουθεί σκληρή αναμέτρηση μεταξύ τους, το αποτέλεσμα της οποίας είναι η επικράτηση της ομάδας του σερ Μάλκολμ. Η αιματοβαμμένη νίκη τους δεν είναι οριστική. Οι σκοτεινές δυνάμεις εξακολουθούν να έχουν στην κατοχή τους την κόρη του και είναι σχεδόν βέβαιο πως θα εμφανιστούν ξανά στο δρόμο τους. Γι’ αυτό το λόγο περισυλλέγουν το πτώμα ενός από τα βαμπίρ. Επιθυμούν να μελετήσουν τον άγνωστο αυτό εχθρό και να λάβουν γνώση που θα τους χρησιμεύσει σε ενδεχόμενη μελλοντική μονομαχία. Μεταφέρουν το νεκρό σώμα του βαμπίρ σε ένα σκοτεινό, σχεδόν κρυμμένο μέρος. «Τι είναι αυτό το μέρος»; ρωτά ο Ήθαν. Η απάντηση έρχεται δια στόματος σερ Μάλκολμ: «είναι το μέρος που οι πτωματορύχοι εξασκούν το επάγγελμα τους».

Από το πρώτο κίόλας επεισόδιο η σειρά δίνει το στίγμα της κατάστασης που επικρατούσε στο βικτωριανό Λονδίνο σχετικά με το νεκρό σώμα και τη διαχείριση που υφίστατο. Περιγράφω τις ιστορικές συνθήκες ώστε να γίνει καλύτερα αντιληπτό το πλαίσιο στο οποίο κινείται η τηλεοπτική σειρά. Ποια ανάγκη «δημιούργησε» το φαινόμενο της πτωματοαρπαγής; Από το 1502 έως το 1752 στη Μεγάλη Βρετανία υπήρχαν σε γενικές γραμμές λίγα πτώματα διαθέσιμα για ανατομική χρήση. Αυτό αλλάζει το 1752 με το νόμο περί δολοφονιών που θεσπίζει το βρετανικό κοινοβούλιο. Η συγκεκριμένη νομοθεσία επέτρεπε στους δικαστές να αντικαθιστούν τη δημόσια προβολή των πτωμάτων καταδικασθέντων εγκληματιών με την ανατομία. Άρα, υπό μία έννοια η ανατομία λειτουργεί σαν ποινή καθώς, σύμφωνα με τον Johnson «σε



καμιά περίπτωση το σώμα οποιουδήποτε δολοφόνου δεν πρέπει να υποστεί την ταφή». Η ταφή ή η δημόσια προβολή αντικαθίστανται από την ανατομία σαν μια νέα μορφή ποινής. Επίσης, εκτός από τη διάσταση της ποινής, παρατηρείται και το ζήτημα του τρόμου που προκαλείται από αυτή τη νέα νομοθετική συνθήκη (McNally 2011 : 53). Ο τρόμος που αναδύεται στο δημόσιο αίσθημα από τις αλλαγές στη νομοθεσία προερχόταν από τη θεώρηση της ανατομής ως «μοίρα χειρότερη από το θάνατο» (Cheung 2007 : 38). Αυτό συνδέεται άμεσα με την επιλογή των σωμάτων που χρησιμοποιούνταν για την εξέλιξη της επιστημονικής γνώσης. Τα σώματα που τοποθετούνταν στο τραπέζι του ανατόμου ήταν εκείνα του άπορου, της πόρνης, του ανθρώπου που υποφέρει από ψυχικά νοσήματα. Πρόκειται για όλα εκείνα τα υποκείμενα των οποίων η ζωή είναι ανάξια να βιωθεί, λογίζεται δηλαδή ως «γυμνή ζωή». Η έννοια της «γυμνής ζωής» αναλύεται από τον Agamben στο «Homo Sacer: κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή» (2005). Εκεί αναφέρει ότι «η έννοια της ζωής άνευ αξίας (ή ανάξιας να βιωθεί) εφαρμόζεται πρωτίστως σε άτομα τα οποία θα πρέπει να θεωρηθούν αθεραπεύτως απολεσθέντα, έπειτα από μια ασθένεια ή έναν τραυματισμό, και τα οποία, έχοντας πλήρη συνείδηση της κατάστασης τους, επιθυμούν πάση θυσία την απελευθέρωση» (Agamben 2005: 217). Ο Ιταλός φιλόσοφος μελετά την έννοια στα πλαίσια του στρατοπέδου συγκέντρωσης ως βιοπολιτικού παραδείγματος και συγκεκριμένα εστιάζει στα κριτήρια που το υποκείμενο πληροί ώστε να του αφαιρεθεί η ζωή από την ολέθρια μηχανή θανάτου των Ναζί. Εκείνο που έχει σημασία για την ανάλυση μου σε σχέση με τη σειρά Penny Dreadful δεν είναι τόσο το ζήτημα της θανάτωσης όσο τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία ένα νεκρό σώμα επιλέγεται για οποιαδήποτε χρήση. Στο παράδειγμα του Agamben η θανάτωση επέρχεται σε ζωές «ανάξιες να βιωθούν». Στο Penny Dreadful η πτωματοαρπαγή και κατ' επέκταση η μελέτη του νεκρού σώματος γίνεται σε πτώματα των οποίων το προηγούμενο στάδιο (το στάδιο της ζωής) αποτελούσε «γυμνή ζωή». Στα υποκείμενα του περιθωρίου αφαιρείται η δυνατότητα να ελέγχουν τις ζωές τους καθώς «στη νεωτερική βιοπολιτική κυρίαρχος είναι εκείνος που αποφασίζει για την αξία ή τη μη αξία της ζωής ως τέτοιας, δηλαδή για το αν η ζωή ως τέτοια έχει ή δεν έχει αξία» (Agamben 2005: 223). Τα υποκείμενα του περιθωρίου αποτελούν υποκείμενα που στέκονται εκτός πλαισίου όμοια στη ζωή και στο θάνατο. «Υπάρχουν υποκείμενα (subjects) που δεν είναι σε κάποιο βαθμό αναγνωρίσιμα ως «υποκείμενα» και υπάρχουν ζωές που δεν είναι αρκετά - ή, πράγματι, δεν ήταν ποτέ - αναγνωρισμένες ως ζωές» (Butler 2009: 4). Το πτώμα της πόρνης στη σειρά Penny Dreadful που

λογίζεται ως «γυμνή ζωή» και χρησιμοποιείται από τους ανατόμους για την απόκτηση της γνώσης δε διαφέρει από σημερινές θεωρήσεις ζώων εκτός κυρίαρχου πλαισίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού είναι εκείνα που δίνει η Butler στο “Frames of War” (2009): από τη μία τα queer θύματα των τρομοκρατικών επιθέσεων της 11ης Σεπτεμβρίου και από την άλλη τα θύματα της επιδημίας του AIDS στην Αφρική. Μια παρόμοια περίπτωση ζωής εκτός πλαισίου είναι ο ρακοσυλλέκτης Οσκαρ Ραφαέλ Ερνάντες, ο οποίος επέζησε τον Μάρτιο του 1992 στη Μπαρραγκουίλα της Κολομβίας σε μια προσπάθεια να τον δολοφονήσουν και να πουλήσουν το πτώμα του στην τοπική ιατρική σχολή ως δείγμα εργαστηρίου ανατομίας (Roach 2003). Ο Ερνάντες ναρκώθηκε από αγνώστους και οδηγήθηκε σε ένα μέρος όπου υπήρχαν 30 ακόμη πτώματα. Τελικά κατόρθωσε να δραπετεύσει και να κάνει γνωστή την ιστορία του. Υποκείμενα όπως ο Ερνάντες, άστεγοι ή πόρνες θεωρούνται «αναλώσιμα» γι’ αυτό και δολοφονούνται συχνά με στόχο να χρησιμοποιηθούν τα πτώματα τους σε εργαστήρια ανατομίας. Οι πτωματορύχοι που περιγράφει ο σερ Μάλκολμ στο εναρκτήριο επεισόδιο του Penny Dreadful είναι εδώ στη σύγχρονη εποχή και δεν σταμάτησαν ποτέ να εξασκούν το επάγγελμά τους. Εκείνο που διαφέρει είναι οι μέθοδοι που ακολουθούν μέσα στο χρόνο. Το συμβάν είναι το ίδιο, τα συστατικά του μέρη αναπλάθονται. Η ζήτηση για πτώματα δηλαδή υπάρχει σταθερά στο χρόνο, οι συνθήκες απόκτησης και διαχείρισης τους αλλοιώνονται. Με άλλα λόγια «όταν η παράμετρος ενός συμβάντος μεταφερθεί (migrates) σε νέο χώρο, τα στοιχεία του διαμορφώνονται» (Massumi 2002: 81).

Αφήνοντας στην άκρη τα ζητήματα προέλευσης του νεκρού σώματος που περιγράφηκαν παραπάνω, επιστρέφω στο θέμα της ανατομής και της αύξησης του αριθμού των πτωμάτων στα οποία θα μπορούσαν νόμιμα να έχουν πρόσβαση οι ανατόμοι. Εδώ παρατηρείται μια σημαντική μετάβαση που, όπως θα δούμε παρακάτω, σχετίζεται με τη συγκομιδή πτωμάτων από πτωχοκομεία και άλλους χώρους. Με ποιο τρόπο αποκτούν την προαναφερθείσα πρόσβαση στα πτώματα οι ανατόμοι; Δεν αρκεί να τους το επιτρέπει η νομοθεσία. Χρειάζεται ένας ακόμη τροχός ώστε να τεθεί σε λειτουργία ο μηχανισμός. Το κομμάτι του ψηφιδωτού που λείπει είναι οι πτωματορύχοι (resurrectionists). Πρόκειται για τα άτομα που εργαζόταν για λογαριασμό των ανατόμων και ήταν επιφορτισμένα με το καθήκον του να ξεθάψουν μυστικά το πτώμα από το νεκροταφείο και να το μεταφέρουν στο εργαστήριο ανατομίας.



Εικόνα 1. *Resurrectionists* (1847) του Hablot Knight Browne. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://redlegagenda.com/2016/04/15/hablot-knight-browne-resurrectionists-employed-by-anatomists-to-exhume-the-recently-dead-1847/> (τελευταία πρόσβαση 4 Απριλίου 2019).

### Πρόσβαση σε πτώματα

*Good friend for Iesvs sake forbear,  
To digg the dvst enclosed heare.  
Bleste be ye man yt spares thes stones,  
And cvrst be he yt moves my bones.*

— Επιτάφιος με τη μορφή ποιήματος, χαραγμένος στον τάφο του ποιητή Σαίξπηρ

Οι αλλαγές στη νομοθεσία που επηρεάζουν άμεσα το ζήτημα της ανατομής έχουν αντίκτυπο σε δύο επίπεδα. Αφενός στο να εντοπιστούν οι τρόποι με τους οποίους η κλινική του δέκατου ένατου αιώνα παγίωσε κάποτε την εξουσία πάνω στη ζωή με το «άνοιγμα μερικών πτωμάτων» (Foucault, 1975). Αφετέρου στο ρόλο της κλινικής που σήμερα έχει αντικατασταθεί από «παγκόσμιες επιχειρήσεις που ασχολούνται με την ανάπτυξη τεχνολογιών για την παραγωγή οργάνων, αναπτύσσοντας υβριδικά σώματα και δημιουργώντας ζωή» (Bogard 2008: 188). Η προαναφερθείσα αλλαγή ρόλου του κυρίαρχου στοιχείου πάνω στη ζωή και στο θάνατο είναι αρκετά σημαντική καθώς αναδεικνύει το ρόλο του εργαστηρίου στη συζήτηση. Θα εστιάσω στο εργαστήριο σε επόμενη υποενότητα, αφού πρώτα επικεντρωθώ στις αλλαγές που ανέφερα στο κομμάτι της νομοθεσίας.

Ο νόμος περί δολοφονιών που θέσπισε το βρετανικό κοινοβούλιο το 1752 είχε θετικό αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσαν οι πτωματορύχοι καθώς με τις νέες συνθήκες κατόρθωναν να συλλέγουν πτώματα όντες σε μια νόμιμη γκρίζα ζώνη. Αντιθέτως, ένας άλλος νόμος που θεσπίστηκε τα επόμενα χρόνια έβαλε τέλος στην εργασία τους. Πρόκειται για το Νόμο περί Ανατομίας του 1832 του Κοινοβουλίου του Ηνωμένου Βασιλείου που έδωσε νόμιμη πρόσβαση σε γιατρούς, δασκάλους της ανατομίας και φοιτητές ιατρικής πάνω σε σώματα που δεν αναζητήθηκαν μετά θάνατον. Συγκεκριμένα, πρόκειται για πτώματα που είχαν πεθάνει σε νοσοκομεία, φυλακές ή πτωχοκομεία (Cosh 2003 : 817). Για ποιο λόγο ο προαναφερθείς νόμος θεσπίστηκε το 1832; Ο Foucault στην «Αρχαιολογία της Γνώσης», αναλύοντας τον ρόλο της ιατρικής επιστήμης στη διαμόρφωση του κλινικού λόγου, εξηγεί πώς η επιδημία χολέρας του 1832 στο Λονδίνο (όπου 55.000 άνθρωποι έχασαν τη ζωή τους) αποτέλεσε αφορμή για την αναδιοργάνωση των ιατρικών αντικειμένων και την αντίστοιχη διαμόρφωση των νομικών μηχανισμών (2002 : 185). Η αναδιαμόρφωση αυτή επέτρεψε την ευκολότερη ανακομιδή των πτωμάτων, τη διαχείριση τους, την ανατομή τους, παρείχε δηλαδή στην ιατρική επιστήμη ευκολότερη πρόσβαση στο αντικείμενο μελέτης και γνώσης της. Ο Foucault συνεχίζει λέγοντας πως «[...]η επιδημία χολέρας του 1832 δεν ήταν γεγονός που αφορούσε τη φαρμακευτική αγωγή: δείχνει πώς τέθηκε σε λειτουργία ο κλινικός λόγος, ένα τέτοιο σύνολο κανόνων που ένα ολόκληρο πεδίο ιατρικών αντικειμένων θα μπορούσε να αναδιοργανωθεί, ότι μια ολόκληρη ομάδα μεθόδων καταγραφής και συμβολισμού θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, ότι η έννοια της φλεγμονής θα μπορούσε να εγκαταλειφθεί και το παλαιό θεωρητικό πρόβλημα των πυρετών θα μπορούσε να επιλυθεί οριστικά» (2002 : 185). Ως αποτέλεσμα, οι αυξημένες ανάγκες της επιστήμης για νεκρά σώματα καλύπτονται από το νέο αυτό νόμο σε μεγάλο βαθμό. Η εικόνα των πτωματορύχων που επισκέπτονται τη νύχτα τα νεκροταφεία κρατώντας dark lanterns (φανάρι κεριού με συρόμενο κλείστρο έτσι ώστε να μπορεί εύκολα να μειώνει τη φωτεινότητα του δίχως να σβήνει το κεριό) με στόχο να συλλέξουν πτώματα φαίνεται να ανήκει στο παρελθόν.



Εικόνα 2. *The Anatomist Overtaken by the Watch... Carrying off Miss W-ts in a hamper* (1773) by William Austin. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=74674001&objectId=1452444&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=74674001&objectId=1452444&partId=1) (τελευταία πρόσβαση 4 Απριλίου 2019).

Στο εναρκτήριο επεισόδιο του *Penny Dreadful* που περιέγραφα παραπάνω βρισκόμαστε στο 1891 όπου παρακολουθούμε μια αξιοσημείωτη μετάβαση. Ο Νόμος περί Ανατομίας του 1832 έχει ανοίξει το δρόμο για την προμήθεια νεκρών σωμάτων και παρόλα αυτά περίπου 60 χρόνια μετά οι πτωματορύχοι συνεχίζουν να επιδίδονται στις μυστικές εργασίες τους. Ο σερ Μάλκολμ αναφέρει στη σκηνή που περιγράφηκε παραπάνω σχετικά με τους πτωματορύχους: «όταν οι νόμιμες οδοί εξαντλούνται, στρέφονται σε άλλα μέσα». Εκείνο που είναι σημαντικό να σημειωθεί στα λόγια του σερ Μάλκολμ είναι πως η μία συνθήκη δεν αναιρεί την άλλη. Ο Μάλκολμ παρουσιάζει μια κατάσταση όπου η πηγή της νομιμότητας έχει στερέψει και αναγκαστικά τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν εναπόκεινται σε παράνομες διαδικασίες. Η ξεχωριστή συνθήκη που παρουσιάζει το τηλεοπτικό κείμενο και αντιτίθεται στο συλλογισμό του Μάλκολμ είναι η συνύπαρξη νόμιμων και παράνομων μηχανισμών. Η ανάγκη για περαιτέρω μελέτη οδηγεί σε μια πρωτοφανή συνθήκη όπου τα πτώματα καταφτάνουν στους ανατόμους μέσω νόμιμων (νοσοκομεία, φυλακές, πτωχοκομεία) και παράνομων (νεκροταφεία) διαύλων. Τα εργαστήρια ανατομίας μοιάζουν ως αδηφάγοι τόποι που «καταναλώνουν» με μεγαλύτερη συχνότητα νεκρά σώματα. Όσο η δίψα για γνώση εντείνεται τόσο

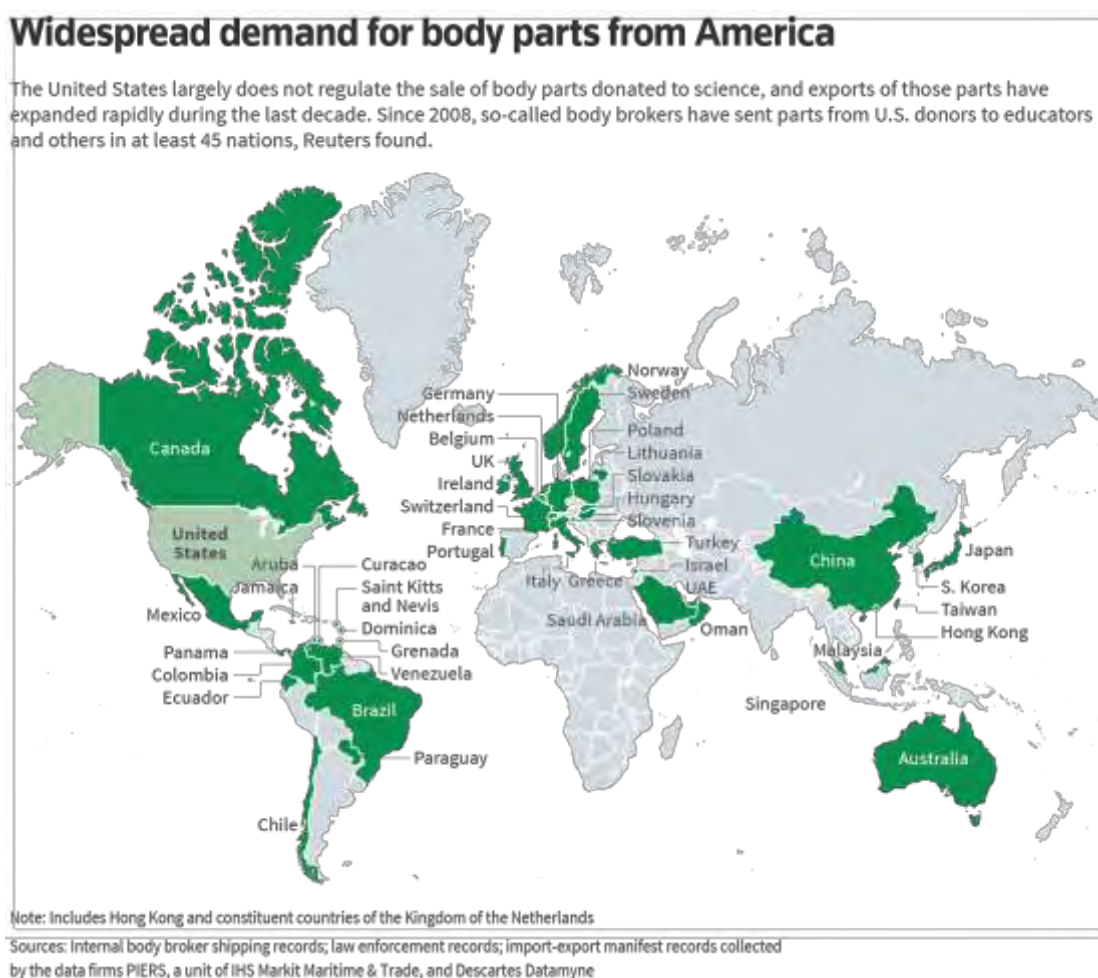
περισσότερο παραμένει αναλλοίωτη και ενισχυμένη η ροή των πτωμάτων, ανεξαρτήτως νόμιμης ή μη προελεύσεως.

### Σύγχρονα δίκτυα διακίνησης πτωμάτων

*«Κλεμμένα σώματα που εργάζονταν σε κλεμμένη γη. Ήταν ένας κινητήρας που δεν σταματούσε, ο πεινασμένος λέβητας του τρεφόταν με αίμα».*

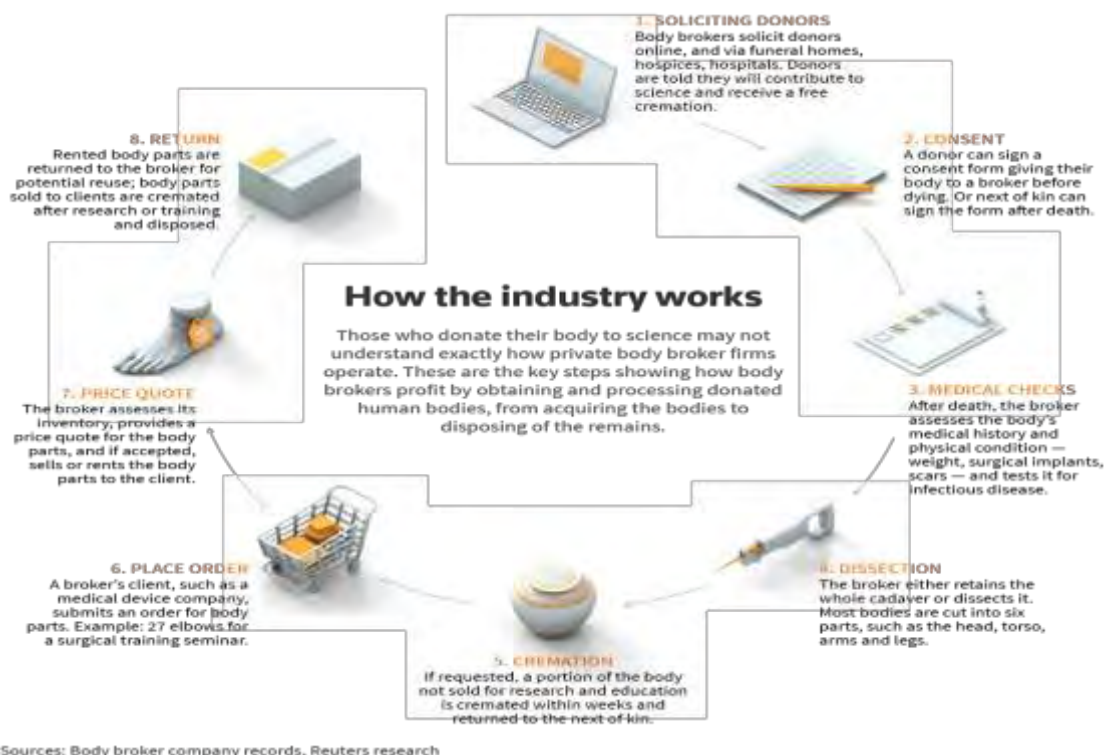
— Colson Whitehead, Ο Υπόγειος Σιδηρόδρομος

Οι παραπάνω μετασχηματισμοί στο ζήτημα της πτωματοαρπαγής και της διαχείρισης του νεκρού σώματος φαίνεται να απασχολούν την τηλεοπτική σειρά σε σχέση με σημερινές συνθήκες καθώς η ροή των πτωμάτων δε σταματά να τρέχει μέσα στο χρόνο. Η ζήτηση για πτώματα είναι αυξημένη στη σημερινή εποχή παρόλο που ο αριθμός των δωρητών σωμάτων και οργάνων είναι μεγάλος.



Εικόνα 3. Εκτεταμένες απαιτήσεις για μέλη σώματος από την Αμερική. Η εικόνα αντλήθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα του Reuters <https://www.reuters.com/investigates/special-report/usa-bodies-export/> (τελευταία πρόσβαση 21 Απριλίου 2019).

Η ζήτηση για πτώματα ή ανθρώπινα μέλη που μεγαλώνει μέρα με τη μέρα οδηγεί στη στελέχωση εταιρειών που αποκτούν κέρδος από την ενασχόληση τους με αυτά. Σε προηγούμενο σημείο της εργασίας ανέφερα την εμφάνιση παγκόσμιων επιχειρήσεων που επιδίδονται σε κάτι τέτοιο. Τα δημοσιογραφικά και ερευνητικά παραδείγματα που θα χρησιμοποιήσω στην πορεία έχουν ως στόχο να αναδείξουν το σημερινό πρόσωπο του εμπορίου νεκρών σωμάτων και τους μηχανισμούς που λειτουργούν γύρω από αυτό. Παραθέτω κάποια στοιχεία τα οποία βοηθούν στο να βγουν χρήσιμα συμπεράσματα για τη σημερινή κατάσταση του εμπορίου πτωμάτων σε άμεση συνομιλία με το τηλεοπτικό κείμενο και τις συνθήκες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.



Εικόνα 4. Πως λειτουργεί η βιομηχανία διακίνησης σωμάτων (body brokers). Η εικόνα ανακτήθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα του Reuters <https://www.reuters.com/investigates/special-report/usa-bodies-brokers/> (τελευταία πρόσβαση 21 Απριλίου 2019).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εταιρεία Science Care, η οποία το 2008 από το Φοίνιξ των Η.Π.Α. έβαλε σε εφαρμογή ένα επεκτατικό πλάνο για να μεγιστοποιήσει τα κέρδη από την πώληση ανθρωπίνων σωμάτων που δωρίζονται στην επιστήμη έχοντας ως πρότυπο την επεκτατική λογική των McDonalds. Από το 2011 μέχρι το 2015, τα τελευταία πέντε χρόνια για τα οποία υπάρχουν διαθέσιμα δημόσια αρχεία, η Science Care έλαβε τουλάχιστον 17.000 σώματα και πούλησε ή μίσθωσε περισσότερα από 51.500 τμήματα σώματος.<sup>15</sup> Ακόμη, σύμφωνα με την ίδια έρευνα του Reuters, από το 2004 έως το 2014 το Κέντρο Βιολογικών Πόρων της Αριζόνα έπειθε ετοιμοθάνατους Αμερικανούς να δωρίζουν το σώμα τους στην επιστήμη. Πάνω από 5.000 άνθρωποι το έκαναν. Το Penny Dreadful παρουσίασε από το πρώτο του επεισόδιο το δίκτυο διακίνησης νεκρών σωμάτων όπου η κλινική του 19<sup>ου</sup> αιώνα προμηθεύεται πτώματα από σκοτεινές και όχι μόνο οδούς. Το δίκτυο που παρουσιάζει η σειρά αποτελεί μια μικρογραφία του σύγχρονου εμπορίου πτωμάτων. Τα σκοτεινά δωμάτια στα οποία ο Φράνκενστάιν εξασκεί το έργο του έχουν αντικατασταθεί στη σημερινή εποχή από πολυτελείς χώρους εστίασης όπου εκπαιδευόμενοι γιατροί πετσοκόβουν πτώματα. Πρόκειται, για ακόμη μια φορά σύμφωνα με το Reuters, για μεγάλα ονόματα στο χώρο της φιλοξενίας όπως η Disney, το Hilton και η Hyatt όπου μισθώνουν χώρους για να εφαρμοστούν οι παραπάνω πρακτικές.

---

<sup>15</sup> Αντλησα τις πληροφορίες από τη σειρά άρθρων του Reuters με τίτλο “The Body Trade” <https://www.reuters.com/investigates/special-report/usa-bodies-science/>





Εικόνα 5. Γιατροί εξετάζουν ένα πτώμα σε μια αίθουσα εκδηλώσεων το Νοέμβριο του 2017 στο συνεδριακό κέντρο του *Disney Yacht & Beach Club Resorts* στη λίμνη *Buena Vista* της Φλόριντα. Η εικόνα αντλήθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα του Reuters <https://www.reuters.com/investigates/special-report/usa-bodies-hotels/> (τελευταία πρόσβαση 21 Απριλίου 2019).

Η πρόσβαση σε ένα νεκρό σώμα μοιάζει να έχει εξομαλυνθεί στις μέρες μας. Υπάρχουν ελαφρύνσεις νομικής, οικονομικής και χωρικής φύσεως που διευκολύνουν το εγχείρημα. Οπότε η ανακεφαλαίωση του παζλ της διακίνησης πτωμάτων στη σύγχρονη εποχή έχει την ακόλουθη μορφή: η εταιρεία εξασφαλίζει μεγάλο αριθμό πτωμάτων από δωρητές. Η δωρεά γίνεται στο όνομα της επιστήμης. Ως αποτέλεσμα δεν υπάρχουν νομικές κυρώσεις. Όπως μας πληροφορεί το Reuters, κανένας ομοσπονδιακός νόμος δεν απαγορεύει τη μετακίνηση πτωμάτων που συντελείται για ερευνητικούς και επιστημονικούς σκοπούς. Ύστερα, σε αρκετές περιπτώσεις, η εταιρεία προμηθεύει τα πτώματα στους χώρους εστίασης, οι οποίοι με τη σειρά τους μισθώνουν χώρους ώστε να εκπαιδεύονται οι γιατροί. Τα γρανάζια της μηχανής λειτουργούν σε αρμονία με αποτέλεσμα «τα νεκρά σώματα [να] μοιράζονται κοινούς χώρους με τους ζωντανούς: οι νεκροί και οι ζωντανοί εμπλέκονται αδιαχώριστα, διασχίζουν τα όρια των άλλων. Από την άλλη πλευρά, τα νεκρά σώματα δεν είναι απαλλαγμένα από καθεστώτα σωματικής αποικιοκρατίας, παραγωγή γνώσης και πολιτικής» (Cielemecka 2015: 237). Η τοποθέτηση του νεκρού σώματος σε αίθουσα

εκδηλώσεων ξενοδοχείου φανερώνει την ταυτόχρονη συνύπαρξη που περιγράφει η Cielemecka μεταξύ νεκρών και ζωντανών. Την ίδια στιγμή όμως το πτώμα υπακούει στον κυρίαρχο και βρίσκεται υπό καθεστώς υποτέλειας. Είναι υποτελής στο γιατρό που το τεμαχίζει, στο ξενοδοχείο που το φιλοξενεί και στην εταιρεία που το πούλησε στο ξενοδοχείο. Αν το 19<sup>ο</sup> αιώνα στο Βικτωριανό Λονδίνο χρειάστηκε ένας νόμος για να αλλάξουν οι συνθήκες και να γεμίσουν τα εργαστήρια ανατομίας με πτώματα, σήμερα είναι αρκετό να επιτευχθεί κάτι τέτοιο μέσω επιχειρήσεων τεραστίου κύρους από τη μία όπου προσφέρουν το χώρο σε γιατρούς έναντι αντιτίμου και εταιρειών από την άλλη που εγκαθιδρύουν νέους τρόπους με τους οποίους συλλέγουν νεκρά σώματα.

Συμπερασματικά, η ζήτηση για νεκρά σώματα αυξάνεται στις μέρες μας, το δίκτυο που ασχολείται με τη διαχείριση των πτωμάτων μεγαλώνει αλλά οι τρόποι λειτουργίας των πρακτικών του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με το σήμερα δε διαφέρουν στο βαθμό που ενδέχεται να πιστεύουμε. Το κομβικό ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω έχει να κάνει με το ρόλο του νεκρού σώματος σε όλα αυτά. Παρουσίασα ένα μοντέλο όπου κυριαρχεί η «απο-υλοποίηση του σώματος μέσα από προσομοίωση, πληροφόρηση, μοριακές λογικές» (Bogard 2008: 195). Το πτώμα μοιάζει έρμαιο διαθέσεων και συμφερόντων, ανίκανο να επηρεάσει πραγματικά τα γεγονότα. Είναι όμως έτσι τα πράγματα; Αποτελεί το νεκρό σώμα τον κομπάρσο της ιστορίας;

### **Τα νεκρά σώματα που έχουν σημασία (Dead Bodies that matter)<sup>16</sup>**

*“That is not dead which can eternal lie,  
And with strange aeons even death may die.”*  
— Howard Phillips Lovecraft, Η Πόλη χωρίς Όνομα

Το Penny Dreadful, όπως υποστήριξα στο προηγούμενο κεφάλαιο, έχει ως γνώμονα το σχολιασμό κατοπινών προβληματισμών και καταστάσεων. Στη σημερινή εποχή της άνθησης της εγκληματολογίας το πτώμα αποτελεί κυρίαρχη φιγούρα στα δημοφιλή μέσα και στην ποπ κουλτούρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού είναι

---

<sup>16</sup> Ο τίτλος της υποενότητας αποτελεί λογοπαίγνιο που αναφέρεται στο βιβλίο της Judith Butler “Bodies that matter”. Σε αυτό, η Butler ασχολείται ξανά μετά το “Gender Trouble” με τους τρόπους με τους οποίους τα φύλα παράγονται και επιτελούνται μέσω σωμάτων και υποκειμενικότητας ως επαναλήψεις ή αναφορές ενός φανταστικού ιδεώδους ταυτότητας φύλου.

οι τηλεοπτικές σειρές CSI (Crime Scene Investigation) και Six Feet Under. Οι συγκεκριμένες σειρές που δημιούργησαν αίσθηση την προηγούμενη δεκαετία καταπιάνονται με σύγχρονους προβληματισμούς που αφορούν το θάνατο και έχουν το πτώμα σε περίοπτη θέση της αφήγησης τους. Υιοθετούν επίσης συγκεκριμένες οπτικές σε σχέση με αυτά τα ζητήματα. Το βλέμμα του CSI επικεντρώνεται κατά βάση σε εγκληματολογικές πρακτικές όπου το σώμα λειτουργεί σαν παζλ. Η ενδεδειγμένη ιατροδικαστική εξέταση μέσω ανεπτυγμένων τεχνολογικών μέσων αποτελεί το χαρακτηριστικό στοιχείο της σειράς. Μέσω αυτής της διαδικασίας, το ίδιο το σώμα λειτουργεί σαν παζλ, τα κομμάτια του οποίου θα βοηθήσουν στην επίλυση του μυστηρίου του whodunit. Το whodunit αποτελεί περίπλοκα σχεδιασμένη ιστορία ντετέκτιβ, στην οποία το μυστήριο για το ποιος διαπράττει το έγκλημα είναι το κύριο γεγονός (Miller 2012: 1016). Από την άλλη, το Six Feet Under παρουσιάζει την καθημερινότητα μιας αμερικανικής οικογένειας που έχει στην κατοχή της γραφείο τελετών. Η εν λόγω τηλεοπτική σειρά αποτελεί τολμηρή δημιουργία καθώς είναι η πρώτη που εξοικείωσε το θεατή με το πτώμα και μάλιστα σε μια εποχή που τα τραύματα από την κατάρρευση των Δίδυμων Πύργων ήταν νωπά για τον μέσο Αμερικανό/τη μέση Αμερικανίδα. Το Penny Dreadful, από την άλλη, ξεχωρίζει σε σχέση με αυτές καθώς από τη μία παρουσιάζει διαφορετική οπτική σχετικά με το νεκρό σώμα στο χώρο και τον χρόνο και από την άλλη επιδίδεται σε κριτική της ιατρικής γνώσης.

Αρχικά, θα αναφερθώ στη διαφορετική οπτική της σειράς που έχει να κάνει με το πτώμα στο χώρο και το χρόνο. Το Penny Dreadful είναι ένα όχημα που μεταφέρει τις πρακτικές του 19ου αιώνα σχετικά με το νεκρό σώμα στο σήμερα. Διόλου τυχαία είναι η έμφαση στον ανατόμο που επιθυμεί να αποτινάξει το σκότος της επιστημονικής άγνοιας από πάνω του και να μελετήσει το πτώμα, να το ανοίξει, να το τεμαχίσει, να αφουγκραστεί τις λειτουργίες του, να αναγνώσει τους μηχανισμούς του και να βυθίσει το νυστέρι στις φαινομενικά άκαμπτες συναρμογές του. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σήμερα όταν το πτώμα χρησιμοποιείται σε εκπαιδευσεις φοιτητών ιατρικής όπως επίσης και σε εγκληματολογικές μελέτες. Με αυτό τον τρόπο το νεκρό σώμα «στοχοποιείται από ένα σύνθετο σύνολο μηχανών επιθυμίας, τεχνικών μηχανών, σημειωτικών και αποκωδικοποιητικών μηχανών που το μετατρέπουν σε πόρο παραγωγής και κεφαλαίου. Γίνεται αντικείμενο εξετάσεων και επιτήρησης, ερμηνείας, ανάλυσης και ανταλλαγής» (Bogard 2008: 189). Με λίγα λόγια, η σειρά μας ωθεί στο να αντιληφθούμε τους τρόπους με τους οποίους το νεκρό σώμα

παραμένει και στο σήμερα σε περίοπτη θέση καθώς έχει αξία. «Το πτώμα παραμένει κεντρική φιγούρα σε αυτή τη γενική κοινωνική ηδονοβλεψία που περιβάλλει τον θάνατο. Η παρατήρηση του Foucault ότι το πτώμα ήταν ένας αγωγός για τη μετάδοση της γνώσης και της εξουσίας τον 19ο αιώνα εξακολουθεί να περιγράφει την λειτουργία του σήμερα» (Bogard 2008: 191). Το πτώμα λοιπόν αφήνει σημάδια. Ας αναλογιστούμε την άποψη της Cielemecka ότι «η υλικότητα του νεκρού σώματος αφήνει ίχνη, ανεξάρτητα από το αν αυτό απομακρύνεται γρήγορα και ξεφορτώνεται ή εάν διασπάται αργά. Εγγράφεται στο έδαφος, στο περιβάλλον και στους ανθρώπους: στο σώμα του τόπου» (2015: 243). Το σημαντικό στοιχείο που κατορθώνει το Penny Dreadful σε συσχέτισμό με τη θεώρηση της Cielemecka είναι να παρουσιάσει ένα νεκρό σώμα που έχει φωνή και εγγράφεται όχι μόνο στο χώρο αλλά και στο χρόνο και μάλιστα σε δύο επίπεδα που διαπλέκονται.

Το πρώτο επίπεδο αφορά αυτό που ανέφερα παραπάνω, την περίοπτη θέση στην οποία βρισκόταν το πτώμα στο τραπέζι του ανατόμου και την παρόμοια θέση στην οποία βρίσκεται σήμερα σε κάποιο ανατομικό τραπέζι φοιτητή ιατρικής. Τα πτώματα είναι εδώ διαχρονικά. Είναι επίμονα, αποτελούν μέρος της καθημερινότητας όσο κι αν «μας συνοδεύουν, εμάς τους ζωντανούς, αλλά ταυτόχρονα θέλουμε να τα μεταβιβάσουμε σε κλειστούς, διαταγμένους χώρους όπου, όπως πιστεύουμε, πρέπει να ανήκουν» (Cielemecka 2015: 235). Αν λοιπόν για τη Cielemecka «η κατάσταση των νεκρών σωμάτων είναι βαθιά προβληματική, η παρουσία τους είναι ενοχλητική» (2015: 235), τότε για το Penny Dreadful η παρουσία του νεκρού σώματος είναι επίμονη. Το πτώμα κατέχει μια νέα διάσταση στη σειρά που δεν είναι άλλη από την έννοια του στοιχειώματος. Η επίμονη παρουσία του πτώματος, «η παράδοξη φαινομενικότητα του» (Cielemecka 2015: 242) είναι εκείνη που θολώνει διχοτομίες και πόλους. Ο Jacques Derrida (1994) ονομάζει αυτή τη θόλωση των διπλών μεταξύ της παρουσίας και της απουσίας, της ζωής και του θανάτου, του εαυτού και του άλλου, ως «hauntology» (Παπαηλία 2018: 5). Χρησιμοποιώ την έννοια του στοιχειώματος με μεταφορικό τρόπο για να δείξω τη διαχρονικά ενεργή παρουσία του νεκρού σώματος. Το συμβολικό στοιχείωμα στο οποίο αναφέρομαι αποτελεί περισσότερο επεξηγηματικό μηχανισμό και δεν αποπροσανατολίζει από το επιχείρημα μου για τη σειρά Penny Dreadful και το πτώμα που υπάρχει στο παρόν και στο μέλλον σε συγκεκριμένες συνθήκες. Το πτώμα που τοποθετείται στο ανατομικό τραπέζι του Βίκτορ Φράνκενστάιν «στοιχειώνει» το τραπέζι του φοιτητή ιατρικής του 21<sup>ου</sup> αιώνα.



Εικόνα 6. Αυτό-επιδεικνύομενη φιγούρα από το έργο “De humani corporis fabrica” του Andreas Spigelius. Η εικόνα αντλήθηκε από το “Renaissance Bodies: the human figure in english culture 1540 – 1660” των Lucy Gent και Nigel Llewellyn.

Αυτή η επίμονη παρουσία του σχετίζεται άμεσα με τους τρόπους με τους οποίους επικοινωνεί. Το πτώμα πληροφορεί και στις δύο περιπτώσεις. Η μόνη διαφορά είναι ότι σήμερα το κάνει με πιο έντονο τρόπο. «Η σύγχρονη τεχνολογία, αντίθετα με τις εμφανίσεις και παρόλο που είναι επιστημονική, αυξάνει δέκα φορές τη δύναμη των φαντασμάτων. Το μέλλον ανήκει στα φαντάσματα» (Derrida και Stiegler, 2002: 11). Για τον Derrida το φάσμα (spectre) ορίζεται ως εξής: «ένα πράγμα που εξακολουθεί να είναι δύσκολο να ονομαστεί: ούτε ψυχή ούτε σώμα, και τόσο το ένα όσο και το άλλο. . . ένα ακατανόμαστο ή σχεδόν ακατανόμαστο πράγμα: κάτι, ανάμεσα σε κάτι και σε κάποιον, σε κάποιον ή σε οτιδήποτε άλλο πράγμα, αυτό το πράγμα, αλλά αυτό το πράγμα και όχι άλλο, αυτό το πράγμα που μοιάζει σε εμάς, που μας αφορά. . .» (2006: 5). Ακόμη, η Cielemecka παρατηρεί ότι «το φασματικό ον ξεφεύγει του βλέμματος που είναι προσαρμοσμένο στις γνωστικές κατηγορίες, τα σχήματα και τα πλαίσια με τα οποία είναι θεατής είναι εξοπλισμένος. Όλα τα σώματα που προκαλούν την ορατότητα και τη γνώση με αυτόν τον τρόπο είναι φασματικά: άτομα με ειδικές ανάγκες, queer, τραυματισμένα, σκοτωμένα σώματα, ζώα, πτώματα» (2015: 249-250). Τα πτώματα λοιπόν μπορούν να αποτελούν τα φαντάσματα που αναφέρει ο Derrida. Είναι εκείνα που ελίσσονται ανάμεσα σε

κατηγορίες και πλαίσια, στοιχειώνουν και έχουν φωνή. Η φωνή τους ακούγεται πιο δυνατά στη σύγχρονη εποχή εξαιτίας της τεχνολογίας. Όταν η αμερικανίδα συγγραφέας popular science και χιούμορ Mary Roach επισκέφτηκε το UCSF School of Medicine στο Σαν Φρανσίσκο της Καλιφόρνια, έλαβε πρόσκληση από τον Hugh Patterson, καθηγητή ανατομίας, να περάσει ένα απόγευμα στο εργαστήριο ανατομίας του πανεπιστημίου. Εκεί, της έκανε εντύπωση το γεγονός ότι διάφοροι φοιτητές και φοιτήτριες έδιναν ονόματα στα πτώματα:

«με παρουσίασε στο Μπεν το πτώμα, ο οποίος, παρόλο που μέχρι τότε είχε μειωθεί σε κεφάλι, πνεύμονες και χέρια, διατήρησε έναν αέρα σκοπιμότητας και αξιοπρέπειας. Όταν ένας φοιτητής μετέφερε το χέρι του Μπεν, το πήρε, δεν το άρπαξε και το εναπόθεσε απαλά, σαν να ήταν ο Μπεν που απλώς κοιμάται. Ο φοιτητής έφτασε τόσο μακριά ώστε να γράψει στο πρόγραμμα διαχείρισης πτωμάτων ζητώντας βιογραφικές πληροφορίες για το πτώμα του. ‘Ηθελα να το προσωποποιήσω’, μου είπε» (Roach 2003).

Το πτώμα αποκτά φωνή και υπόσταση, σταματά να είναι μια «αβοήθητη, απροστάτευτη μορφή μη-ζωής» (Cielemecka 2015: 236). Η παρουσία του είναι διαχρονική και επίμονη. Εκείνο που διαφοροποιείται είναι η ένταση με την οποία επικοινωνεί.

Το δεύτερο χρονικό επίπεδο στο οποίο θα αναφερθώ είναι εκείνο της στιγμής του θανάτου. Η στιγμή του θανάτου είναι σημαντική καθώς πυροδοτεί νέες δυναμικές. Ο θάνατος, όπως το θέτει η Braidotti, είναι «μια άλλη μορφή αλληλοσύνδεσης, μια ζωτική σχέση που συνδέει το ένα με το άλλο. . ., ένα σημείο σε μια δημιουργική σύνθεση ροών, ενεργειών και γίνεσθαι» (2006: 235). Αυτές οι ισχυρές συνδέσεις που δημιουργούνται με το θάνατο καθιστούν τα νεκρά σώματα ως δοχεία γεμάτα ενέργεια που μπορούν να ανοίξουν νέες μορφές διασύνδεσης και δημιουργική σύνθεση (Braidotti, 2013). Τα νεκρά σώματα αποτελούν κυτία δυνάμεων που έχουν αντίκτυπο στον εαυτό τους και στους ζωντανούς. Τα νεκρά σώματα έχουν εμπρόθετη δράση (agency). «Η εμπρόθετη δράση του νεκρού σώματος κατοικεί στη δική του αντικειμενικότητα (objectness), [...] στις ιστορίες, ψέματα ή φήμες που λέγονται γι’ αυτό (Latour 2000: 115). Το πτώμα μπορεί να βρίσκεται υπό καθεστώς επιτήρησης και ελέγχου από τις κυρίαρχες δομές αλλά δεν παύει να δημιουργεί ροές μηχανισμών και επιθυμιών που έχουν αντίκτυπο στους ζωντανούς. Το σώμα που ανατέμνεται από τον Φράνκενστάιν δημιουργεί αμηχανία στο κοινό αίσθημα καθώς δεν υπάρχει εξοικείωση με τη διαδικασία της ανατομής. Διαλύεται

έτσι μια ολότητα, ένα σύστημα του οποίου οι συναρμογές οφείλουν να μείνουν ανέπαφες και στο θάνατο. Πρόκειται επί της ουσίας για το «ημιζώντανο σώμα» που περιγράφει η ανθρωπολόγος Ελένη Παπαγαρουφάλη στο «Δώρα Ζωής μετά Θάνατον». Στο βιβλίο της παρουσιάζεται η έρευνα της για τη δωρεά οργάνων που ξεκίνησε το 1993 στην Αθήνα. Μέσα από συνομιλίες με δωρητές οργάνων και δωρητές σώματος καταλήγει σε διάφορα συμπεράσματα για το θέμα. Για παράδειγμα, αναφέρει «την απέχθεια πολλών δωρητών οργάνων στην ιδέα να τους πετσοκόβουν». Εντούτοις, για πρώτη φορά μας αποκαλύπτουν με τόση σαφήνεια ότι το σώμα, αμέσως μετά θάνατον, υπάρχει ως σάρκα και γι' αυτό είναι ή γίνεται αισθητό ως ημιζώντανο» (Παπαγαρουφάλη 2002: 262). Η στιγμή του θανάτου δεν αφαιρεί αλλά κατά πάσα πιθανότητα προσθέτει σημασία στην υλικότητα του σώματος. Αυτό συμβαίνει επειδή το νεκρό σώμα έχει μια ξεχωριστή ικανότητα, μεταξύ άλλων. Πρόκειται για αυτό που αναφέρει η ανθρωπολόγος Katherine Verdery στο πλαίσιο του “Political Lives of Dead Bodies”: «η δύναμη του σώματος να γειώνεται (localized) στο χρόνο, στο χώρο και στη βιογραφία ενός ατόμου συνηθίζεται συχνά» (1999: 27-29). Αυτή η δύναμη του πτώματος είναι που δημιουργεί στους ζωντανούς την αποστροφή στην ιδέα του να ανατέμνεται το σώμα μετά θάνατον. Το πτώμα λοιπόν δεν είναι απλά ένα «κουφάρι» που προσφέρει γνώση μόνο με την παρουσία του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον γιατρό που σκύβει από πάνω του ώστε να το τεμαχίσει και να το μελετήσει. Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να αναλογιστούμε σύντομα αν ο γιατρός είναι ο μοναδικός που πράττει κάτι τέτοιο και κατά πόσο οι πολύπλοκες διεργασίες που λαμβάνουν χώρα γύρω του τον επηρεάζουν. Κατά πόσο δηλαδή τα εργαλεία που χειρίζεται σε συνδυασμό με το περιβάλλον αλλοιώνουν την ίδια τη θέση του ως κυρίαρχου επιτηρητή και εξεταστή. «Ο γιατρός έχει σταδιακά πάψει να είναι ο ίδιος ο τόπος της εγγραφής και ερμηνείας της πληροφορίας, επειδή δίπλα του και έξω από αυτόν, εμφανίστηκε πλήθος τεκμηριώσεων, μέσα συσχέτισης και τεχνικές ανάλυσης, τις οποίες φυσικά χρησιμοποιεί, αλλά οι οποίες τροποποιούν τη θέση του ως υποκείμενο που παρατηρεί σε σχέση με τον ασθενή» (Foucault 2002: 37). Η τροποποίηση της θέσης του γιατρού-παρατηρητή δεν εναπόκειται μόνο στα περιφερειακά στοιχεία που αναφέρει ο Foucault αλλά και στις πρωτοφανείς επενέργειες που γεννά η παρουσία του νεκρού σώματος. Όλα αυτά τα ζητήματα εμπρόθετης δράσης του νεκρού σώματος, διαφοροποίηση θέσης γιατρού-παρατηρητή και διαμόρφωσης συνθηκών χωροχρονικού πλαισίου όπου τελούνται τα παραπάνω

καθιστούν το Penny Dreadful ένα αμάλγαμα νέων οπτικών σε σχέση με την αναπαράσταση του νεκρού σώματος στην αμερικανική τηλεόραση.

### **Ιατρικός πειραματισμός και τα φαντάσματα της αποικιοκρατίας**

*«Τα χείλη ήταν κόκκινα όσο ποτέ. Αλλά δεν υπήρχε κανένα σημάδι κίνησης, παλμός, αναπνοή, χτύπος της καρδιάς».*  
— Bram Stoker, Δράκουλας

Η οπτική που υιοθετεί η τηλεοπτική σειρά έχει στον πυρήνα της την κριτική της ιατρικής γνώσης αλλά και τη μετααποικιακή κριτική. Τα παραπάνω γίνονται φανερά στο τρίτο επεισόδιο της πρώτης σεζόν του Penny Dreadful με τίτλο “Resurrection”. Εκεί οι χαρακτήρες σερ Μάλκολμ, Βίκτορ Φράνκενστάιν, Ήθαν Τσάντλερ, Βανέσα Άιβς και Σεμπένε έχουν αιχμαλωτίσει ένα νεαρό βαμπίρ και προσπαθούν να του αποσπάσουν πληροφορίες σχετικά με την τύχη της κόρης του σερ Μάλκολμ, Μίνα.



Εικόνα 7. Τα βασανιστήρια σε βάρος του βαμπίρ. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a628337/penny-dreadful-explore-the-origins-of-tvs-hottest-gothic-drama/> (τελευταία πρόσβαση 9 Απριλίου 2019).

Το βαμπίρ αντιστέκεται σθεναρά στον πόνο και την πίεση. Ο χρόνος είναι εναντίον τους με αποτέλεσμα οι πρωταγωνιστές να προσπαθούν να επισπεύσουν τις διαδικασίες. Αναγκαστικά η ομάδα συγκαλεί συμβούλιο με στόχο να αποφασίσει τα



ενδεχόμενα μέτρα που πρέπει να ληφθούν ώστε να αποσπαστεί πάση θυσία η πληροφορία. Σε μια στιγμή μεγάλης έντασης, ο Ήθαν εκφράζει τη διαφωνία του σε σχέση με τις πρακτικές που σκοπεύουν να ακολουθήσουν. Εκείνες περιλαμβάνουν από τη μία βασανιστήρια και από την άλλη ιατρικά πειράματα σε βάρος του βαμπίρ. «Μάλλον δεν απολαμβάνω το να βασανίζω παιδιά» είναι τα ακριβή λόγια του. Ο Βίκτορ Φράνκενστάιν ακούγοντας αυτές τις κουβέντες, αποκρίνεται με ειρωνικό τόνο προς τον Αμερικανό: «το να σκοτώνεις ερυθρόδερμους είναι πιο κοντά στο στιλ σου; Ολόκληρα έθνη Ινδιάνων έχουν περιέλθει σε ανυπαρξία». Το κατηγορώ του Φράνκενστάιν έχει σαφή αποδέκτη τον Ήθαν και τη συμμετοχή του στους ινδιάνικους πολέμους. Σε αυτό το σημείο παρατηρείται εκ μέρους της σειράς μια πρωτότυπη κριτική εξουσίας και βίας μεταξύ διαφορετικών πεδίων όπως η ιατρική και ο πόλεμος. Τα συγκεκριμένα πεδία αντιπροσωπεύονται από τον Βίκτορ Φράνκενστάιν και τον Ήθαν Τσάντλερ, δύο χαρακτήρες οι οποίοι θα έρθουν σε σφοδρή σύγκρουση. Το Penny Dreadful δεν επιλέγει τυχαία να συμπεριλάβει στο σχολιασμό του τους ινδιάνικους πολέμους και τις θηριωδίες που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του σε βάρος των αυτοχθόνων πληθυσμών τη δεκαετία του 1860. Εκκινείται από εκεί ώστε να συζητήσει σημερινά φαινόμενα βίας (όπως η φυλακή-στρατόπεδο συγκέντρωσης Γκουαντάναμο στην οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια) καθώς, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Mbembe στο έργο του Foucault «το κυριαρχικό δικαίωμα του να σκοτώνει κανείς και οι μηχανισμοί της βιοπολιτικής εγγράφονται στον τρόπο λειτουργίας όλων των σύγχρονων κρατών» (2003: 17). Σε αυτή την προσπάθεια των κρατών να διαχωρίσουν και να ελέγξουν πληθυσμούς ώστε να αποφασίσουν ποιοι πρέπει να ζήσουν και ποιοι πρέπει να πεθάνουν, δίνει μεγάλη έμφαση ο Καμερουνέζος φιλόσοφος και πολιτικός επιστήμονας Achille Mbembe στο άρθρο του “Necropolitics”. Εκεί, μεταξύ άλλων, αντλεί από τη θεωρία του Foucault για την έννοια του ρατσισμού (racism) για να υποστηρίξει ότι «στην οικονομία της βιοπολιτικής, η λειτουργία του ρατσισμού είναι να ρυθμίζει τη διανομή του θανάτου και να καθιστά δυνατές τις δολοφονικές λειτουργίες του κράτους» (Mbembe 2003: 17). Η ανάγκη της εξουσίας να επιτηρεί, να διαχωρίζει και να αποφασίζει ποιος ζει και ποιος πεθαίνει συνδέεται άμεσα με το φυλετικό παράγοντα. Τα εγκλήματα σε βάρος των Ινδιάνων και ο αφανισμός που υπέστη ο πληθυσμός τους ενδέχεται να κρύβουν το φυλετικό παράγοντα πίσω από τις επεκτατικές βλέψεις του αμερικανικού κράτους. «Το φύλο, από πολιτική άποψη, δεν είναι η αρχή της ανθρωπότητας αλλά το τέλος της. . . , όχι η φυσική γέννηση του ανθρώπου, αλλά ο αφύσικος θάνατός του»

(Arendt 1973: 157). Δίνω έμφαση στο φυλετικό παράγοντα στοχεύοντας στην ανάδειξη του ως βασικού παράγοντα ελέγχου πληθυσμών και όχι ως μοναδικής αιτίας πολέμου. Εξάλλου, «ο ρατσισμός δεν βασίστηκε ποτέ μόνο στα σωματικά κριτήρια, ούτε αφορά την φυσιολογία και τη βιολογία στην «καθαρή» και πρωτότυπη μορφή του. Από καιρό εξαρτιόταν από ιεραρχίες ευγένειας, πολιτιστικές διακρίσεις αναπαραγωγής, χαρακτήρα και ψυχολογικής διάθεσης, για τη σχέση μεταξύ της κρυμμένης ουσίας της φυλής και σε ό,τι έχει υποστηριχτεί ότι είναι τα διακριτά οπτικά χαρακτηριστικά αυτής» (Cooper, Stoler 1997: 34).

Σε αυτή την στιγμή μετααποικιακής κριτικής από μία σειρά της οποίας η παραγωγή είναι κατά το ήμισυ βρετανική, τα όρια θολώνουν ακόμη περισσότερο. Ο Ήθαν φαίνεται στα μάτια του Βίκτορ να ξεχνά το αιματηρό παρελθόν των βίαιων ενεργειών του. Ο Ήθαν αποτελεί αυτό που οι Deleuze και Guattari ονομάζουν ως «μηχανή πολέμου» (war machine) (1987). Τα σχόλια του Mbembe (2003: 32) σχετικά με το συγκεκριμένο όρο καθρεφτίζουν το παράδειγμα του Ήθαν. Είναι ένα υποκείμενο που στελεχώνει στρατιωτική ομάδα η οποία έχει το καθήκον να φέρει εις πέρας διάφορες αποστολές, όπως η εξόντωση των ινδιάνικων πληθυσμών. Επίσης, είναι σε θέση κατόπιν συνεργασίας με κρατικές δυνάμεις να ελέγξει τη μοίρα πληθυσμών. Ύστερα, η «μηχανή πολέμου» με το όνομα Ήθαν αποκτά ένα μισθοφορικό χαρακτήρα. Αποσπάται από την τακτικά οργανωμένη στρατιωτική δύναμη στην οποία ανήκει και συνεχίζει να πολεμά μόνος ή σε συνεργασία με άλλες ομάδες. Αποκτά χαρακτηριστικά πολυδιάστατα και χαρακτηρίζεται από την ικανότητα της προσαρμοστικότητας υπό το πρίσμα των νέων συνθηκών που καλείται να αντιμετωπίσει. Ο Ήθαν μετέβη από το αμερικανικό έδαφος στο βρετανικό. Εκεί αναμείχθηκε σε μια νέα ομάδα που προσβλέπει στη διεξαγωγή ενός καινούριου πολέμου. Αυτός ο πόλεμος έχει πρωτόγνωρη μορφή και απέχει παρασάγγας από τον αφανισμό των Ινδιάνων. Πρόκειται για τον πόλεμο κόντρα στο σκοτάδι και σε δαιμονικές δυνάμεις. Ο Ήθαν πρέπει να εξελιχθεί και να προσαρμοστεί για να ανταπεξέλθει στα νέα δεδομένα. Παρόλα αυτά, τα τραύματα από τον προηγούμενο πόλεμο είναι χαραγμένα μέσα του. Γι' αυτό και αρνείται να συμβιβαστεί με την ιδέα βασανισμού του βαμπίρ. Το Penny Dreadful παρουσιάζει μια μεταβατικότητα μέσω του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Παρουσιάζει ένα αποικιοκρατικό όργανο που έσφαξε πλήθος Ινδιάνων και παρόλα αυτά δε δέχεται το βασανισμό μιας εχθρικής οντότητας προκειμένου να εκπληρωθούν οι στόχοι της ομάδας του. Ο Ήθαν χρησιμοποιεί τις ενοχές του σαν καύσιμο των ενεργειών του. Η συμπεριφορά και η κοσμοθεωρία του

θα μπορούσαν να περιγραφούν εν συντομία με τις σκέψεις του Derrida<sup>17</sup>: « ... δεν μπορείτε να με αποτρέψετε από το να έχω ένοχη συνείδηση, και αυτό είναι το κύριο κίνητρο της ηθικής μου και της πολιτικής μου» (Caputo, Doodley, Scanlon 2001: 69). Η μετάλλαξη του συγκεκριμένου χαρακτήρα από μηχανή πολέμου που σφαγιάζει Ινδιάνους σε μηχανή πολέμου που κυνηγά βαμπίρ αλλά αρνείται να βασανίσει παιδιά, κρύβει στον πυρήνα της την ενοχή. Οι τύψεις οδηγούν τον Ήθαν στο να περάσει τον ωκεανό και να καταβάλλει προσπάθειες για ένα νέο ξεκίνημα. Οι ενοχές τον ωθούν στο να συγκρουστεί με το γιατρό που υποστηρίζει τη χορήγηση ουσιών και το βασανισμό του βαμπίρ. Οι ενοχές είναι το καύσιμο του Ήθαν, ο ξεχωριστός τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται τα πράγματα και τον κόσμο.

Ο δόκτωρ Φράνκενστάιν, από την άλλη, αντιμετωπίζει με καχυποψία και ειρωνικό τόνο την αντίθεση του Αμερικανού στα βασανιστήρια. Αδυνατεί να αντιληφθεί τις αγωνίες του Ήθαν σχετικά με την τύχη του βαμπίρ. Επιπροσθέτως, υποστηρίζει ότι οφείλουν με οποιοδήποτε κόστος να λάβουν την απαραίτητη γνώση σχετικά με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η Μίνα, πράγμα που για να επιτευχθεί θα πρέπει να εισέλθει στη συζήτηση ο ιατρικός πειραματισμός. Ο Βίκτορ δε διστάζει ούτε λεπτό να χορηγήσει ιατρικές ουσίες στο επιθετικό βαμπίρ που θα το αναγκάσουν να ηρεμήσει και θα αυξήσουν τις πιθανότητες της ομολογίας. Ξαφνικά ο Ήθαν περνά στην αντεπίθεση: «έχεις ένα παιδί αλυσοδεμένο στο υπόγειο και όταν δε μιλάς για βασανισμό, αναφέρεσαι σε πειραματισμό επάνω του λες και είναι ποντικός!» Σε αυτό το σημείο οι προβληματικές που παρουσιάζει η τηλεοπτική σειρά σχετικά με την αφαίρεση ή μη ζωής και τα υποκείμενα που αποφασίζουν για κάτι τέτοιο, θυμίζουν τις θεωρήσεις της φιλοσόφου και θεωρητικού του φεμινισμού Rosi Braidotti. Η Braidotti στο βιβλίο της “The Posthuman” (2013) αντλεί από τις θεωρίες περί βιοπολιτικής και νεκροπολιτικής από τους Michel Foucault και Achille Mbembe αντίστοιχα, για να συζητήσει τους τρόπους με τους οποίους η μετα-ανθρώπινη κατάσταση (posthuman condition) επαναδιατυπώνει ηθικά ερωτήματα σχετικά με το ποια είδη πρέπει να ζήσουν και ποια να πεθάνουν. Το Penny Dreadful είναι πιο επίκαιρο από ποτέ. Αναρωτιέται πάνω στην ηθική και τη δεοντολογία της ιατρικής και των πειραμάτων. Άραγε είναι θεμιτός ο πειραματισμός ακόμα και πάνω σε υποκείμενα αμφιβόλου ηθικής και σκοτεινών κινήτρων; Τη στιγμή που στη σειρά λαμβάνει χώρα ο διαξιφισμός σχετικά με την τύχη του βαμπίρ, εκείνο που υπάρχει

---

<sup>17</sup> Στο “On Forgiveness: A Roundtable Discussion with Jacques Derrida”.

κάτω από την επιφάνεια είναι ένα σχόλιο για το κολαστήριο του Γκουαντάναμο και των φρικτών βασανιστηρίων που παρατηρούνται στους έγκλειστους. Η διαβόητη αμερικανική στρατιωτική φυλακή – στρατόπεδο συγκέντρωσης που βρίσκεται από το 2002 στην ομώνυμη περιοχή της Κούβας φιλοξενεί για απεριόριστο χρονικό διάστημα κρατούμενους δίχως να τους δίνεται η δυνατότητα να δικαστούν. Η Διεθνής Αμνηστία έχει καταγγείλει πολλές φορές την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που συντελείται συστηματικά στο Γκουαντάναμο. Οι έγκλειστοι υπόκεινται σε ποικίλα φρικτά βασανιστήρια. Κάποια από αυτά είναι ο εικονικός πνιγμός και ηχογραφήσεις μεγάλης διάρκειας από μωρά που κλαίνε ή γάτες που νιαουρίζουν στη διαπασών. Ακόμη, στη λίστα των πρακτικών βασανισμού βρίσκονται οι ενέσεις, οι ουσίες των οποίων άλλοτε ηρεμούν το υποκείμενο που τις δέχεται και άλλοτε του δημιουργούν υπερδιέγερση ώστε να αδυνατεί να κοιμηθεί. Δεν θα επεκταθώ σε λεπτομέρειες σχετικά με τις συνθήκες κράτησης και τα βασανιστήρια που συντελούνται στο Γκουαντάναμο. Τα βασανιστήρια κάθε λογής στοχεύουν θεωρητικά στη συγκέντρωση χρήσιμων πληροφοριών που θα κάνουν πιο ευνοϊκή τη θέση των Η.Π.Α. σε ζητήματα εξωτερικής πολιτικής ή σε πολεμικά μέτωπα στα οποία έχει εμπλακεί. Ανέφερα μια σύντομη εικόνα της κατάστασης που επικρατεί, αντλώντας πληροφορίες από το άρθρο του Neil. A. Lewis στους New York Times το 2005 με τίτλο “Fresh Details Emerge on Harsh Methods in Guantanamo”<sup>18</sup>. Χρησιμοποιώ το παράδειγμα του συγκεκριμένου χώρου εγκλεισμού καθώς θεωρώ ότι παρουσιάζει ομοιότητες σε σχέση με τη σκηνή του βαμπίρ στο Penny Dreadful: η ανάγκη για απόσπαση πληροφορίας υπάρχει και στις δύο συνθήκες. Ο Φράνκενστάιν επιθυμεί να βασανίσει μια ζωή ώστε να αποκτήσει τη ποθητή πληροφορία. Είναι ο ρυθμιστής της διανομής του θανάτου, έχοντας ως αντίρροπη δύναμη τη θέληση του Ήθαν να σωθεί η οποιαδήποτε ζωή. Το δίλημμα που παρουσιάζει το Penny Dreadful σχετικά με το βασανισμό ή όχι του βαμπίρ καταστρατηγείται εν τη γενέσει του. Οι δύο πόλοι «θρυμματίζονται» και στον πυρήνα στέκει το ίδιο το βαμπίρ. Η τηλεοπτική σειρά κατορθώνει σε μία μόλις σκηνή να ασκήσει κριτική στην ιατρική γνώση και τις συνθήκες που επικρατούν σε χώρους εγκλεισμού στο σήμερα για να υποστηρίξει ότι κανείς δεν έχει το δικαίωμα της απόφασης του ποιος θα ζήσει και ποιος θα πεθάνει. Η παρουσία του βαμπίρ λοιπόν καταστρατηγεί το δίπολο. Το βαμπίρ εισέρχεται στο ίδιο πλαίσιο με το φάντασμα που περιγράφει ο Derrida. Η ανθρωπολόγος Πηνελόπη

---

<sup>18</sup> [https://www.nytimes.com/2005/01/01/us/fresh-details-emerge-on-harsh-methods-at-guantanamo.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2005/01/01/us/fresh-details-emerge-on-harsh-methods-at-guantanamo.html?_r=0)

Παπαηλία αναφέρει, σχολιάζοντας τον Derrida, κάτι που είναι χρήσιμο για τη συζήτηση που συντελείται σε αυτό το τμήμα της εργασίας: «μαζί με άλλους νεκροζώντανους, όπως τα βαμπίρ και τα ζόμπι, τα οποία έχουν κατοικήσει το δυτικό πολιτισμικό φαντασιακό στη λογοτεχνία, το φιλμ, την τηλεόραση και τα βιντεοπαιχνίδια, τα φαντάσματα ενσαρκώνουν τις ανησυχίες σχετικά με τις πολλές βιαιότητες της νεωτερικότητας: αποικιακή ιστορία, καπιταλιστική εκμετάλλευση, ρατσισμό και σεξισμό, εξάρσεις μετανάστευσης και τεχνολογικά πλεονεκτήματα» (2018: 6). Το Penny Dreadful παρουσιάζει τις βιαιότητες της νεωτερικότητας να καθρεφτίζονται στο πρόσωπο του βαμπίρ. Το βαμπίρ αποτελεί το ομοίωμα της νεωτερικής βίας. Ο κριτικός λογοτεχνίας και θεωρητικός του μαρξισμού Fredric Jameson, χαρακτηρίζει τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ως «ομοίωμα (simulacrum), έναν κόσμο μετασχηματισμένο σε καθαρή εικόνα του εαυτού του και για ψευδο-γεγονότα και θεάματα» (1991: 18). Ο μετασχηματισμός του σύγχρονου κόσμου μαζί με όλες τις ψευδαισθήσεις του στο ομοίωμα του βαμπίρ αποτελεί το κρίσιμο σχόλιο της σειράς.

### **Δώσε μου ένα εργαστήριο και θα αναστήσω ένα πτώμα<sup>19</sup>**

*«Το εργαστήριο ανατομίας, στο τέλος, γίνεται λιγότερο παραβίαση του ιερού και περισσότερο κάτι που παρεμβαίνει στις ευτυχισμένες στιγμές, και αυτή η συνειδητοποίηση απογοητεύει. Στις σπάνιες αναστοχαστικές στιγμές μας, απολογούμασταν σιωπηλά στα πτώματά μας, όχι επειδή αισθανόμασταν την παράβαση, αλλά επειδή δεν το κάναμε».*

— Paul Kalanithi, Όταν η Ανάσα γίνεται Αέρας

Στις προηγούμενες υποενότητες περιέγραψα το δίκτυο διακίνησης πτωμάτων. Ξεκίνησα την ανάλυση μου από τα ζητήματα προέλευσης του νεκρού σώματος. Επίσης, στάθηκα στο κομμάτι της πρόσβασης που παρατηρείται σε σχέση με το πτώμα. Κατόπιν, αναφέρθηκα στις αμφισημίες που το ίδιο το νεκρό σώμα εμπεριέχει σε διαχρονικό επίπεδο και εστίασα στην κριτική της ιατρικής γνώσης αλλά και τη μετααποικιακή κριτική που λαμβάνει χώρα στη σειρά. Τα παραπάνω αναλύθηκαν με γνώμονα τις σημερινές συνθήκες, τις οποίες τοποθετεί σταθερά στο επίκεντρο της

<sup>19</sup> Ο τίτλος της υποενότητας αποτελεί λογοπαίγνιο στο άρθρο του Μπρούνο Λατούρ “Give me a laboratory and I will raise the world”. Δημοσιεύτηκε αρχικά στο Karin Knorr-Cetina και Michael Mulkay, eds., Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science, London and Beverly Hills; Sage, 1983, pp. 141-170.

προσοχής της η τηλεοπτική σειρά. Ο τελευταίος κρίκος της αλυσίδας που συμπληρώνει τα παραπάνω είναι το εργαστήριο, ως τόπος που μετασχηματίζει τα υποκείμενα που δρουν μέσα σε αυτό καθώς και την εργασία τους. Για ποιο λόγο επιλέγω να εντάξω το εργαστήριο στη συγκεκριμένη συζήτηση;

«Πρέπει επίσης να περιγράψουμε τους ιδρυματικούς τόπους στους οποίους ο γιατρός δημιουργεί το Λόγο του και από τους οποίους αυτός ο Λόγος αντλεί τη νόμιμη πηγή και το σημείο εφαρμογής του (τα συγκεκριμένα αντικείμενα και χαρακτηριστικά επαλήθευσης του). Στις κοινωνίες μας, οι περιοχές αυτές είναι: το νοσοκομείο, μια θέση σταθερής, κωδικοποιημένης, συστηματικής παρατήρησης, η οποία διευθύνεται από ένα διαφοροποιημένο και ιεραρχικό ιατρικό προσωπικό, που ως αποτέλεσμα συνιστά ένα μετρήσιμο τομέα συχνότητων• ιδιωτική πρακτική, η οποία προσφέρει ένα πεδίο λιγότερο συστηματικών, λιγότερο πλήρων και πολύ λιγότερο πολυάριθμων παρατηρήσεων, αλλά που μερικές φορές εμπεριέχει παρατηρήσεις που είναι πιο εκτεταμένες μέσα τα αποτελέσματά τους, με καλύτερη γνώση του υπόβαθρου και του περιβάλλοντος• το εργαστήριο, ως αυτόνομος τόπος, εδώ και καιρό διαφορετικό από το νοσοκομείο, όπου υπάρχουν ορισμένες αλήθειες γενικού χαρακτήρα, που αφορούν τον άνθρωπο, το σώμα, τη ζωή, τις ασθένειες, τις βλάβες κλπ., που παρέχουν ορισμένα στοιχεία της διάγνωσης, ορισμένα σημάδια της αναπτυσσόμενης κατάστασης, ορισμένα κριτήρια της θεραπείας και τα οποία καθιστούν το θεραπευτικό πείραμα δυνατό» (Foucault 2002: 57).

Στην τηλεοπτική σειρά *Penny Dreadful* απεικονίζονται δύο διαφορετικά εργαστήρια ως αυτόνομοι τόποι. Η λειτουργία του ενός έχει θεραπευτικό χαρακτήρα ενώ του άλλου ανασυστατικό και δημιουργικό. Αρχικά θα αναφερθώ στο εργαστήριο του δόκτωρ Τζέκυλ.



Εικόνα 8. Ιατρικός πειραματισμός στο εργαστήριο του δόκτωρ Τζέκυλ. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://projectfandom.com/penny-dreadful-s3e5-review/> (τελευταία πρόσβαση 9 Μαΐου 2019).

Το εργαστήριο του δόκτωρ Τζέκυλ βρίσκεται στον υπόγειο χώρο του ασύλου Μπέντλαμ. Η πραγματική του ονομασία είναι Bethlem Royal Hospital. Ιδρύθηκε το 1247 και στην αρχική του μορφή απείχε παρασάγγας από το φημισμένο ψυχιατρικό νοσοκομείο. Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του εξυπηρετούσε ως τόπος συλλογής ελεημοσύνης για την υποστήριξη της εκκλησίας των Σταυροφόρων και τη σύνδεση της Αγγλίας με τους Αγίους Τόπους (Vincent 1998: 224). Στην πορεία του χρόνου μετατράπηκε σε ψυχιατρικό νοσοκομείο δίχως να είναι ακριβής η χρονολογία της μετάβασης. Εκείνο που είναι γνωστό είναι ότι «μέχρι το 1403 οι «φρενοβλαβείς» ασθενείς αποτελούσαν την πλειοψηφία του πληθυσμού του Benthlem» (Porter 2006: 156). Από εδώ προκύπτει και το ψευδώνυμο Μπέντλαμ (Bedlam), το οποίο αποτελεί συνώνυμο της τρέλας και του χάους (Andrews 1997: 1-2). «Το Bethlem σαν τόπος, και επιπλέον το Bedlam σαν ιδέα, χρησίμευσε ως μια καθολική μεταφορά για το χάος, το πανδαιμόνιο, την απώλεια ελέγχου, τη βαρβαρότητα, τη ζωτικότητα και τον αταβισμό, τη φρενίτιδα που εκπροσωπείται, και κατέχει σημασιολογική δύναμη η οποία αντέχει στο χρόνο, στη σύγχρονη χρήση της έκφρασης για να περιγράψει τη σύγχυση» (Andrews 1997: 1-2). Το εργαστήριο του Τζέκυλ που βρίσκεται στο υπόγειο του Μπέντλαμ αντιπροσωπεύει την επαναφοράς της τάξης και την ανάκτηση του ελέγχου. Ο ρόλος του είναι θεραπευτικός. Εκεί, ο ομώνυμος χαρακτήρας από το έργο «η παράξενη υπόθεση του Δόκτωρ Τζέκυλ και του κύριου Χάιντ» του Ρόμπερτ Λούις Στίβενσον, πειραματίζεται πάνω σε ασθενείς με ψυχικά νοσήματα ώστε να τους ανακουφίσει από τις παθήσεις τους και ταυτόχρονα να βελτιώσει την ιατρική γνώση. Το εργαστήριο του νομιμοποιείται από την κρατική εξουσία και τους βρετανικούς νόμους. Ως αποτέλεσμα, η δουλειά στην οποία επιδίδεται ο Τζέκυλ μπορεί να γίνεται δίχως παρεμβολές και τυχόν αποκλίσεις. Το εργαστήριο του μοιάζει να μην ενοχλεί, κάτι που δεν ισχύει για την παρουσία του ίδιου.

Στο πρώτο επεισόδιο της τρίτης σεζόν του Penny Dreadful με τίτλο “The Day Tennyson Died” παρακολουθούμε τον Τζέκυλ να περπατά στους δρόμους του Λονδίνου. Αρχικά ακούγεται μια αντρική φωνή να λέει «κοίτα αυτό το μαύρο μπάσταρδο» και μία άλλη να απαντά «δεν είναι από εδώ, έτσι δεν είναι;». Μία άλλη

φωνή απευθύνεται στον Τζέκυλ: «γύρνα στο σπίτι σου, βρωμερέ wog<sup>20</sup>!»! Ο δόκτωρ περπατά ατάραχος και ψυχραιμος κλείνοντας τα αυτιά του στα ρατσιστικά σχόλια. Δεν προφταίνει να κάνει λίγα βήματα και ένας κουβάς νερό προσγειώνεται στα πόδια του. Ο Τζέκυλ γυρνά το βλέμμα με έκπληξη προς το παράθυρο από το οποίο προήλθε το νερό και αντικρίζει μια ηλικιωμένη να του φωνάζει: «δεν έχουμε ανάγκη αράπηδες εδώ οπότε εγώ λέω να γυρίσεις πίσω στη γαμημένη την Καλκούτα με τους ομοίους σου». Η συγκεκριμένη σκηνή με τον Τζέκυλ να περιφέρεται στο Λονδίνο και να λαμβάνει ρατσιστική αντιμετώπιση δεν επιλέγεται τυχαία. Οι δημιουργοί της σειράς αποτυπώνουν την κατάσταση που επικρατεί στο βικτωριανό Λονδίνο σε σχέση με το σήμερα που παρατηρούνται συνεχώς φαινόμενα ρατσιστικής βίας (λεκτικής και όχι μόνο). Αν θυμηθούμε τα λόγια του δημιουργού της σειράς Τζον Λόγκαν ότι στο βικτωριανό πλαίσιο «βρισκόμαστε στην άκρη μιας σύγχρονης εποχής και αυτό μου θυμίζει ότι βρισκόμαστε στην άκρη του ίδιου πράγματος τώρα», τότε είναι θεμιτό να λάβουμε υπόψη τις ανθρώπινες συμπεριφορές σε τέτοιες καταστάσεις. Ο φόβος για τα άγνωστα νερά από τη διαφαινόμενη βιομηχανοποίηση της κοινωνίας οδηγεί σε εντονότερα αισθήματα ξενοφοβίας. Η φιγούρα του Τζέκυλ δεν είναι αποδεκτή από το λευκό δυτικό εξαιτίας του χρώματος του δέρματος και των χαρακτηριστικών του. Η επιλογή της δημόσιας λεκτικής επίθεσης σε βάρος του Τζέκυλ καθρεφτίζει ένα Λονδίνο που μοιάζει ανοίκειο και εχθρικό για τον ξένο. Ο παραγωγός Κρις Κινγκ εξηγεί την κεντρική θέση της πόλης στη σειρά καθώς και τη πολυδιάστατη αλλά ουσιαστικά διπλή φύση της, δηλώνοντας ότι «το Λονδίνο είναι ένας χαρακτήρας στην Penny Dreadful, και είναι επίσης πραγματικά σημαντικό για το κοινό να νιώθει ότι ο κόσμος της Penny Dreadful είναι όλα αυτά τα διάφορα μέρη - είναι οι χαμηλές τάξεις και είναι επίσης η υψηλή κοινωνία και όλα τα ενδιάμεσα» (Akilli, Öz 2016: 16). Η σειρά κατορθώνει σχετικά σύντομα να παρουσιάσει μια σφαιρική εικόνα της πόλης και των ανθρώπων της που ξεφεύγει από κλειστές λέσχες και υπόγεια εργαστήρια. Το Penny Dreadful δίνει έμφαση στους χαρακτήρες του αλλά και στο τι υπάρχει γύρω τους και πώς συμπεριφέρονται με γνώμονα αυτό. Το αξιοσημείωτο της σκηνής δεν είναι η ρατσιστική επίθεση εις βάρος του Τζέκυλ αλλά η ψυχραιμία –σχεδόν απάθεια– με την οποία το αντιμετωπίζει. Ο Τζέκυλ δεν φοβάται ούτε αντιδρά. Άρα, αυτές οι επιθέσεις αποτελούν στοιχεία της καθημερινότητας της ζωής στο Λονδίνο. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και σήμερα σε αρκετές χώρες της Ευρώπης. Τα φαινόμενα

---

<sup>20</sup> Ρατσιστικός χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται σε βρετανικά αγγλικά ή αγγλικά της Αυστραλίας και απευθύνεται κυρίως σε άτομα με καταγωγή από Ασία και Αφρική.



ρατσισμού αυξάνονται συνεχώς με αποτέλεσμα η ήπειρος να αλλάζει «πρόσωπο». Το Penny Dreadful φαίνεται να λειτουργεί για ακόμη μια φορά με την έννοια του χρονότοπου που περιέγραψα στο προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας μου. Χρησιμοποιεί με παραλληλιστικό τρόπο δυναμικές εικόνες του χτες για να προβληματιστεί σε σχέση με το σήμερα. Επί της ουσίας, διασταυρώνει διαφορετικά στρώματα (layers), τα οποία επικοινωνούν και επικαλύπτουν το ένα το άλλο. Προβαίνει σε ανάγνωση του σήμερα μέσα από το κάτοπτρο του 19ου αιώνα. Ο Τζέκυλ είναι η σύγχρονη φιγούρα του πρόσφυγα που βρίσκεται εγκλωβισμένη στις διάφορες χώρες της Ευρώπης και αδυνατεί να φύγει από αυτές ή να ζήσει αξιοπρεπώς σε εκείνες.

Εν αντιθέσει, το εργαστήριο του Βίκτορ Φράνκενστάιν βρίσκεται στον υπόγειο χώρο του διαμερίσματος του. Είναι σκοτεινό, υγρό και δεν περιλαμβάνει τα τεχνολογικά και ιατρικά εργαλεία που «απολαμβάνει» το αντίστοιχο του Τζέκυλ. Ο Φράνκενστάιν εργάζεται ως ιδιώτης κάτω από αυστηρά μυστικές συνθήκες. Ο στόχος του είναι η δημιουργία ζωής. Επιθυμεί να εξασκήσει ανατομία στο ανθρώπινο νεκρό σώμα και στη συνέχεια να συναρμολογήσει ένα νέο. Ύστερα, με τη βοήθεια του ηλεκτρισμού στοχεύει στο να δώσει πνοή στα συνταιριασμένα νεκρά μέλη. Γίνεται αντιληπτό ότι εξαιτίας των στόχων της εργασίας του, ο Βίκτορ οφείλει να είναι προσεκτικός και μυστικοπαθής.



Εικόνα 9. Ο Βίκτορ Φράνκενστάιν δημιουργεί ζωή στο εργαστήριό του. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <http://basementrejects.com/review/penny-dreadful-season-1/> (τελευταία πρόσβαση 9 Μαΐου 2019).

Παρατηρούμε λοιπόν δύο διαφορετικά εργαστήρια, δύο διαφορετικούς ιατρούς/ανατόμους/επιστήμονες, διαφορετικούς ασθενείς και ξεχωριστούς σκοπούς σύμφωνα με τους οποίους εκτελούνται οι εργασίες στο καθένα. Οι παραπάνω διπολικές σχέσεις καταργούνται σχετικά γρήγορα καθώς η σειρά «σπάει» τις δυαδικές συνδέσεις με το να φέρει κοντά όλα τα παραπάνω. Το μέσο με το οποίο επιτυγχάνει κάτι τέτοιο είναι ο χαρακτήρας της Μπρόνα. Πριν εστιάσω στην αποδόμηση των διπόλων θα αναφερθώ στο χαρακτήρα της Μπρόνα καθώς αποτελεί κομβική φιγούρα για το επιχείρημα που αναπτύσσω. Η Μπρόνα Κροφτ είναι Ιρλανδή μετανάστρια που εργάζεται ως πόρνη στο Λονδίνο ώστε να βγάζει τα προς το ζην. Βασανίζεται από φυματίωση, η οποία την οδηγεί αργά και βασανιστικά προς το θάνατο. Η Μπρόνα πεθαίνει από και στα χέρια του Φράνκενστάιν. Ο Βίκτορ προσπαθεί να τη σώσει από τη θανατηφόρα ασθένεια αλλά όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν υπάρχει ελπίδα, την πνίγει με ένα μαξιλάρι ώστε να τη λυτρώσει από τα βάσανα της. Υπάρχει κι άλλος ένας λόγος που ο Βίκτορ τη σκοτώνει, πέρα από το να την ανακουφίσει από τον πόνο της αρρώστιας. Επιθυμεί να χρησιμοποιήσει το νεκρό σώμα της ώστε να δημιουργήσει ζωή για λογαριασμό του Τέρατος του. Το Τέρας του, η πρώτη του δημιουργία, τον πιέζει και τον απειλεί να του φτιάξει ένα ταίρι. Μόνο και αποκλεισμένο, επιθυμεί τη συντροφιά κατ' εικόνα του. Το Τέρας είναι προϊόν της νεωτερικότητας και ποθεί να ενώσει τη ζωή του με ένα αντίστοιχο δημιούργημα. Στο τρίτο επεισόδιο της πρώτης σεζόν με τίτλο “Resurrection” αναφέρει χαρακτηριστικά: «δεν είμαι δημιούργημα ενός παλαιού ποιμαντικού κόσμου. Είμαι η νεωτερικότητα προσωποποιημένη». Το Τέρας του Φράνκενστάιν αποτελεί την απροσδιόριστη φιγούρα, τον νεκροζώντανο, το ανδροειδές, το υβρίδιο. «Η μεταμοντέρνα κατάσταση εμφανίζεται ως επιστροφή στο συμβολικό σύμπαν στο οποίο ζωντανοί και νεκροί, ανθρώπινες και μη ανθρώπινες μορφές, γίνονται και πάλι απροσδιόριστες, αντανακλώνται σε φιγούρες όπως οι κλώνοι, cyborgs, και άλλα υβρίδια μηχανής - σάρκας που γεννήθηκαν από το σύγκλιση της μοριακής βιολογίας και της επιστήμης των πληροφοριών (Haraway 1985). Η εργασία του Φράνκενστάιν αποτελεί τη βικτωριανή εκδοχή της γενετικής και του στόχου της δημιουργίας ζωής. Από αυτή τη διαδικασία προήλθε το Τέρας και με τη σειρά του απαιτεί ένα σύντροφο που θα βγει από το ίδιο καλούπι, εκείνο της νεωτερικότητας. Ο Βίκτορ λοιπόν δίνει ζωή στη Μπρόνα στο χώρο του εργαστηρίου του, καθώς «το εργαστήριο είναι ο χώρος εργασίας και το σύνολο παραγωγικών δυνάμεων που καθιστούν δυνατή την κατασκευή» (Latour, Woolgar 2013: 243).



Εικόνα 10. Ο Βίκτορ Φράνκενστάιν στο εργαστήριο του όπου δίνει ζωή στη Μπρόνα υπό το βλέμμα του Τέρατος του. Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο <https://projectfandom.com/penny-dreadful-s2e1-recap/bride-of-frankenstein-penny-dreadful-2x01/> (τελευταία πρόσβαση 10 Μαΐου 2019).

Η Μπρόνα επιστρέφει στη ζωή ως ένα νέο υποκείμενο με το όνομα Λίλυ. Η επιλογή των ονομάτων από πλευράς δημιουργών της σειράς προϋποθέτει σε σχέση με την εξέλιξη του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Μπρόνα σημαίνει θλίψη στα γαελικά (gaelic), ενώ Λίλυ είναι το λουλούδι της αναγέννησης (Akilli, Öz 2016: 23). Πέρα από την προφανή νέα ονομασία που υποδηλώνει την αναγέννηση και την αναδημιουργία, η Λίλυ θα μεταμορφωθεί ολοκληρωτικά σε ένα «εκδικητή της θηλυκότητας κατά της πατριαρχίας και αντιπροσωπεύει ένα μεγάλο βικτωριανό φόβο ότι ο Άγγελος στο Σπίτι (Angel in the House) μπορεί να μετατραπεί σε μια δαιμονική Νέα Γυναίκα (demonic New Woman) (Braid 2017: 236). Η Λίλυ ξεκινά τον πόλεμο ενάντια στην πατριαρχία τη στιγμή που επιστρέφουν οι μνήμες από την προηγούμενη ζωή ως Μπρόνα. Θυμάται όλες τις ταπεινώσεις και τους εξευτελισμούς που υπέστη από τους άνδρες ούσα πόρνη. Έτσι, αποφασίζει να τους καταστρέψει. Στο όγδοο επεισόδιο της δεύτερης σεζόν με τίτλο “Memento Mori” αναφέρει: «και το αίμα της ανθρωπότητας θα ποτίσει τον Κήπο μας. Εμάς και τους συγγενείς μας και τα παιδιά μας και τις γενιές μας. Είμαστε οι κατακτητές. Είμαστε το καθαρό αίμα. Είμαστε χάλυβας και φλοιός μαζί. Είμαστε τα επόμενα χίλια χρόνια». Αν αφαιρέσουμε το βικτωριανό κάδρο, η ιστορία της Λίλυ και ιδιαίτερα το κομμάτι της ως Μπρόνα που

στρέφεται στην πορνεία για να βγάλει τα προς το ζην, δύναται να μας φέρει στο νου σύγχρονες παρόμοιες υποθέσεις ζωών που υπόκεινται εξευτελισμούς και ασέβεια. Το 2012 στην Ελλάδα υπάρχει ένα κλίμα ξενοφοβίας και ρατσισμού καθώς είναι η περίοδος που η Χρυσή Αυγή δεν έχει μπει ακόμα στη Βουλή και εντείνεται αυτός ο ξενοφοβικός λόγος. Κυβέρνηση είναι το ΠΑΣΟΚ, το οποίο κάνει μετατόπιση και επιχειρεί να ανοίξει ένα μέτωπο συντηρητικών αντανακλαστικών. Μεταβαίνει ο τότε υπουργός Ανδρέας Λοβέρδος στη διεθνή διάσκεψη του ΟΗΕ για το AIDS και ισχυρίζεται ότι υπάρχει κίνδυνος εξαιτίας του ιού HIV στην Ελλάδα και για αυτό ευθύνονται γυναίκες από την υποσαχάρια Αφρική. Δε διαθέτει κανένα στοιχείο για αυτές τις δηλώσεις. Λίγους μήνες μετά, με τη συνδρομή του ΚΕΕΛΠΝΟ οργανώνει «επιχειρήσεις – σκούπα» στην Αθήνα στις οποίες πρώτα συλλαμβάνει μια Ρωσίδα και ύστερα Ελληνίδες γυναίκες που ήταν οροθετικές, κυρίως στην Ομόνοια και τα γύρω στενά. Στήνει έτσι μια ψηφιακή διαπόμευση όπου παρουσιάζονται γιατροί που τις υποβάλλουν σε υποχρεωτικό έλεγχο. Τα προσωπικά στοιχεία 22 γυναικών δόθηκαν στη δημοσιότητα για να προστατευτούν οι πελάτες. Ακολουθεί δικαστήριο και αθώνονται όλες. Στο μεσοδιάστημα μία γυναίκα από αυτές έχει αυτοκτονήσει. Πρόκειται για ζωές εκτός πλαισίου, οντότητες που ωθούνται στο περιθώριο και το στιγματισμό. Το παράδειγμα των οροθετικών που περιέγραψα παραπάνω παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνο της Μπρόνα ως προς τις ολέθριες πρακτικές με τις οποίες και οι δύο αντιμετωπίζονται. Η διαφορά σε αυτή τη μεταχείριση είναι ότι από τη μία η Μπρόνα υφίσταται κάθε λογής ταπεινώσεις από τους άνδρες-πελάτες της ενώ οι οροθετικές βιώνουν τη διαπόμευση από τον κρατικό μηχανισμό. Στο ένα παράδειγμα η φρίκη έχει ιδιωτικό χαρακτήρα ενώ στο άλλο εξασκείται από δημόσιους φορείς ενός συστήματος που εξυπηρετεί το ξενοφοβικό αφήγημα. Τοποθετώ τα παραδείγματα σε ένα παραλληλιστικό πλαίσιο με στόχο να επισημάνω το σταθερό βλέμμα της τηλεοπτικής σειράς σε σύγχρονους προβληματισμούς και όχι με σκοπό να προβώ σε άμεση σύγκριση. Η ικανότητα του Penny Dreadful να «εμφανίζει» στο πρόσωπο της Μπρόνα τις φιγούρες των οροθετικών έρχεται να προστεθεί στην αλυσίδα των παραδειγμάτων μέσω των οποίων η τηλεοπτική σειρά δεν παύει ούτε λεπτό να διερωτάται σε σχέση με σημερινές αγωνίες.

Αφού περιέγραψα τα διαφορετικά εργαστήρια, τα υποκείμενα που είναι υπεύθυνα για τη λειτουργία τους και το πλαίσιο που τα περιβάλλει, επιστρέφω στο καίριο ζήτημα της επίδρασης της Λίλυ στην ένωση των παραπάνω. Η μετάλλαξη της Λίλυ σε γυναικεία εκδικητική φιγούρα οδηγεί τους δόκτορες Τζέκυλ και

Φράνκενστάιν στη λήψη μέτρων που αφορούν τον περιορισμό της. Οι δύο ανατόμοι ενώνουν τις δυνάμεις τους ώστε να τιθασεύσουν τη Λίλυ και να την επαναφέρουν στην πρότερη κατάσταση της. Ως αποτέλεσμα, την αιχμαλωτίζουν με τη βοήθεια του Ντόριαν Γκρέι και την οδηγούν στον υπόγειο χώρο του Μπέντλαμ ώστε να της χορηγήσουν ιατρικές ουσίες, οι οποίες θα επηρεάσουν τον εγκέφαλο της, θα της επιφέρουν ηρεμία και θα την κάνουν πειθήνια. Ακολουθεί η παρακάτω χαρακτηριστική συνομιλία μεταξύ των τεσσάρων χαρακτήρων στο έβδομο επεισόδιο της τρίτης σεζόν με τίτλο “Ebb Tide”:

Λίλυ: Τι θα μου κάνετε;

Τζέκυλ: Θα σε κάνουμε καλύτερα.

Λίλυ: Καλύτερα από τι;

Βίκτορ: Εννοεί ότι θα σε κάνουμε καλά.

Ντόριαν: Όπως ήσουν πριν.

Λίλυ: Όπως ήμουν πριν από τι;

Βίκτορ: Πριν. Όταν ήμασταν ευτυχισμένοι.

Λίλυ: Όταν εσύ ήσουν ευτυχισμένος, εννοείς.

Βίκτορ: Λίλυ, θα προσπαθήσουμε να σε κάνουμε υγιή. Να απομακρύνουμε όλη την οργή και τον πόνο σου και να τα αντικαταστήσουμε με κάτι πολύ καλύτερο.

Λίλυ: Τι;

Βίκτορ: Ηρεμία, εσωτερική ισορροπία, γαλήνη. Θα σε καταστήσουμε μία σωστή γυναίκα.

Η Λίλυ αποτελεί την ατιθάσευτη δύναμη, τον εχθρό που πρέπει να χαλιναγωγηθεί. Η παρουσία και δράση της ωθεί τους δόκτορες στο να την ελέγξουν και να την επιτηρήσουν. Οι ανατόμοι ενώνουν τις δυνάμεις τους κάτω από τη στέγη του ίδιου εργαστηρίου στο Μπέντλαμ. Συμπεριφέρονται στη Λίλυ σαν «φρενοβλαβή» που επιβάλλεται να γιατρευτεί. Τα αποσπασματικά κομμάτια που παρουσιάζει το Penny Dreadful (γιατροί, εργαστήρια, μέθοδοι εργασίας) ενώνονται εξαιτίας της Λίλυ σε ένα πλέγμα σχέσεων. Σε αυτό το σημείο δεν παρατηρούνται απλά «σχέσεις μεταξύ του θεραπευτικού ρόλου του γιατρού, του παιδαγωγικού του ρόλου, του ρόλου του ως μεσολαβητή στη διάχυση των ιατρικών γνώσεων και του ρόλου του ως υπεύθυνου εκπροσώπου της δημόσιας υγείας στον κοινωνικό χώρο» (Foucault 2002: 58-59), αλλά ισχυρές συνδέσεις εξουσιών και δυνάμεων που έχουν ως στόχο την τιθάσευση.

Ο χώρος του εργαστηρίου μεταμορφώνεται. Αποτελεί τόπο απόκτησης γνώσης, χώρο ελέγχου και επιτήρησης. Το στοιχείο της απόκτησης γνώσης όμως μοιάζει να εξοστρακίζεται από τη συζήτηση. Η Λίλυ (όπως και αρκετοί ασθενείς πριν από εκείνη) θα υποστεί την εξόντωση. Σύμφωνα με το παράδειγμα του Penny Dreadful τα εργαλεία και οι πρακτικές του εργαστηρίου εξυπηρετούν την ενίσχυση του λόγου περί ομαλοποίησης. «Θα σε κάνουμε υγιή», αποκρίνονται στη Λίλυ. Η νεκροζώντανη φιγούρα της Λίλυ που απειλεί την πατριαρχία αποτελεί το ρυπαρό νεκρό σώμα που μολύνει.

[Το νεκρό σώμα] «δεν είναι μόνο νεκρό, αλλά θανατηφόρο. Όπως μια μαύρη τρύπα, τραβά το ζωντανό σώμα σε αυτό και μπλοκάρει κάθε διαφυγή. Πρόκειται για αντικείμενό της καθαρής διαφθοράς, μια περιοχή πλήρους καταστροφής και μόλυνσης. Αποπλανεί τη ζωή με την πιο βασική έννοια αυτού του όρου, ένα θανατηφόρο αντικείμενο που προφητεύει την ίδια την καταστροφή του. Στην αποσύνθεσή του, το νεκρό σώμα είναι η ίδια η ενσωμάτωση της ρύπανσης και η έννοια της ακαθαρσίας (Douglas, 1966, Duster, 1990). Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι η προέλευση κάθε ανθρώπινης προσπάθειας για να το καθαρίσει, να εξουδετερώσει τη δύναμή του και να το μετατρέψει, τέλος, σε κάτι «καλό», ασφαλές και χρήσιμο, πηγή διαφωτισμού» (Bogard 2008: 189).

Η Λίλυ αντιπροσωπεύει αυτό το ακάθατο σώμα που πρέπει πάση θυσία να «καθαριστεί» και να μεταλλαχθεί στη γυναίκα-πρότυπο.

Σε αυτό το σημείο το Penny Dreadful επανέρχεται για να καταστρατηγήσει τα δίπολα που το ίδιο δημιούργησε. Αυτό το πετυχαίνει όταν τελικά ο Φράνκενστάιν αποφασίζει να μη χορηγήσει ουσίες στη Λίλυ και να την ελευθερώσει. Ο Βίκτορ αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι η Λίλυ ο εχθρός. Ο εχθρός είναι ο εαυτός. Ο τρόπος που φτάνει σε αυτή τη συνειδητοποίηση οφείλεται στο χώρο του εργαστηρίου και τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν. Ο Βίκτορ αδυνατεί να χορηγήσει τις ουσίες στη Λίλυ που θα την αλλάξουν ολοκληρωτικά. Δεν το κάνει από λύπηση. Η εικόνα της Λίλυ που είναι δεμένη στην καρέκλα του πειραματισμού και γύρω της να «χορεύουν» οι σπίθες από τα ηλεκτρικά μηχανήματα, ωθεί τον Φράνκενστάιν σε συλλογισμούς σχετικά με τον ίδιο. Εκείνος την έβαλε σε αυτή τη θέση. Άραγε ποια δικαιοδοσία έχει ώστε να αποφασίσει σχετικά με την τύχη της; Πως γνωρίζει το καλύτερο για έναν άνθρωπο από τον ίδιο και θα το ασκήσει με τη βία; Ο Βίκτορ βλέπει στη Λίλυ όλες τις αδυναμίες, τα όνειρα και τις αστοχίες του επιστήμονα-δημιουργού. Η Λίλυ αποτελεί ένα ακόμη «Τέρας του Φράνκενστάιν», έναν καθρέφτη που ο Βίκτορ φοβάται να κοιτάξει επειδή το είδωλο είναι ο εαυτός του. Το οριακό

σημείο που συμβαίνουν τα παραπάνω είναι ο τόπος του εργαστηρίου, ο οποίος μετασχηματίζει τα υποκείμενα κατά τη διάρκεια της εργασίας. Πρόκειται για τον μοναδικό χώρο που καθιστά δυνατή την έντονη συνειδητοποίηση του εφιάλτη της νεωτερικότητας που δεν είναι άλλος από τον εαυτό. Στο Penny Dreadful το εργαστήριο αποτελεί από τη μία χώρο δημιουργίας και εξουσίας και από την άλλη ένα «κουτί της Πανδώρας» που αν ανοιχτεί απελευθερώνονται οι φρίκες που ο ίδιος ο δημιουργός κρύβει μέσα του. Ο Τζόννας Σολκ, πρωτοπόρος ιατρικός ερευνητής και μικροβιολόγος, υπεύθυνος για το πρώτο εμβόλιο κατά της πολιομυελίτιδας, αναφέρει με αφορμή τη διαμονή και έρευνα του Μπρούνο Λατούρ στο Ινστιτούτο Σολκ: «για μένα ήταν ενδιαφέρον το να έχουμε τον Μπρούνο Λατούρ στο ινστιτούτο μας, πράγμα που του επέτρεψε να πραγματοποιήσει την πρώτη έρευνα αυτού του είδους, από όσο γνωρίζω, και ακόμη πιο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο εκείνος και η έρευνα του μετασχηματίζονται από την εμπειρία» (Latour, Woolgar 2013: 14). Η ίδια η εμπειρία μέσα στο χώρο του εργαστηρίου είναι εκείνη που μετασχηματίζει τα υποκείμενα και λειτουργεί σαν καθρέφτης της εργασίας τους. Το κρίσιμο ερώτημα είναι κατά πόσο τα υποκείμενα είναι έτοιμα να κοιτάξουν μέσα σε αυτόν.

## Επίλογος

Τα συμπεράσματα που μπορούν να βγουν από την εν λόγω εργασία είναι ποικίλα. Είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο ότι είναι εφικτό για μια τηλεοπτική σειρά να καταπιάνεται με αγωνίες του παρόντος έχοντας ως φόντο το παρελθόν. Υπάρχουν συγκεκριμένοι τρόποι και τεχνικές που επιτυγχάνεται κάτι τέτοιο. Το Penny Dreadful το κατόρθωσε μέσω των εργαλείων της αναμεσοποίησης, του crossover, του χρονότοπου και της διαμεσικής αφήγησης. Παρακολουθήσαμε τη σημαντική συμβολή των οπαδών στην παραγωγική διαδικασία, μέσω της οποίας μετασχηματίζεται η ίδια μορφή της σειράς. Άρα, αυτό που πετυχαίνει επί της ουσίας το Penny Dreadful είναι να αντιστρέψει τους όρους στη φράση του Μπαρτ, η οποία αποτελεί την εκκίνηση του πρώτου κεφαλαίου της εργασίας: «η μπάσταρδη μορφή της μαζικής κουλτούρας είναι η εξευτελισμένη επανάληψη: το περιεχόμενο, το ιδεολογικό σχήμα, το θόλωμα των αντιφάσεων – αυτά επαναλαμβάνονται, αλλά οι επιφανειακές μορφές ποικίλλουν: συνεχώς νέα βιβλία, νέα προγράμματα, νέες ταινίες, νέα αντικείμενα, αλλά πάντα το ίδιο νόημα». Το Penny Dreadful χρησιμοποιεί το ίδιο περιτύλιγμα και τους ίδιους αναμεσοποιημένους χαρακτήρες ώστε να δώσει νέα νοήματα και να εξερευνήσει κατοπινούς προβληματισμούς.

Επιπλέον, μετατοπίζοντας την προσοχή στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας θα συναντήσουμε ένα δίκτυο διακίνησης πτώματων που αναπαρίσταται στη σειρά και δεν διαφέρει όσο ριζικά ενδέχεται να πιστεύουμε από τη σύγχρονη εκδοχή του δικτύου. Όλες οι εξουσίες που «σκύβουν» πάνω από το πτώμα για να το επιτηρήσουν και να το ελέγξουν μπορεί να εξελίσσονται με το πέρασμα του χρόνου αλλά παραμένουν εκεί. Τα κρυμμένα εργαστήρια ανατομίας του δεκάτου ενάτου αιώνα εντοπίζονται στο σήμερα με διαφορετική μορφή. Πρόκειται για αίθουσες ξενοδοχείων που μισθώνονται από εταιρείες ώστε γιατροί και ανατόμοι να εξασκούν το επάγγελμά τους στα πτώματα. Η ανατομική διαδικασία βρίσκεται σε κοινή θέα και το πτώμα αποτελεί μία αξία που επιδέχεται εκμετάλλευσης. Επιπροσθέτως, όπως έδειξα στο συγκεκριμένο κεφάλαιο το νεκρό σώμα παρουσιάζει σημαντική εμπρόθετη δράση και δεν «στέκει» αμέτοχο στις εξελίξεις. Το ίδιο ισχύει και για το χώρο του εργαστηρίου όπου μετασχηματίζει τα υποκείμενα και τις διαδικασίες που συντελούνται σε αυτό. Η τηλεοπτική σειρά αναπαριστά σε όλη τη διάρκεια της τις προαναφερθείσες πολύπλοκες διεργασίες δίχως να παραλείπει να ασκήσει κριτική στην ιατρική γνώση και το αποικιοκρατικό παρελθόν.



Οι στόχοι και οι προβληματικές που τέθηκαν στο εισαγωγικό τμήμα της εργασίας, προσεγγίστηκαν στα κύρια κεφάλαια της και αναλύθηκαν. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι από όλη τη διαδικασία δεν προέκυψαν καινούρια ερωτήματα. Το βασικό ερώτημα που με απασχολεί εφεξής είναι το ακόλουθο: κατά πόσο έγινε αντιληπτή από το κοινό η ανάγκη της τηλεοπτικής σειράς να συζητήσει σύγχρονες αγωνίες μέσω των εργαλείων που παρουσιάστηκαν και της εμπλοκής των οπαδών; Το Penny Dreadful «κόπηκε» μετά από τρεις σεζόν εξαιτίας της χαμηλής τηλεθέασης. Η σειρά σταμάτησε να προβάλλεται καθώς δεν είχε την αρχική απήχηση στον κόσμο. Σε ποιο βαθμό κατόρθωσε να επικοινωνήσει τους προβληματισμούς της στο ευρύ κοινό, πέρα από το τμήμα των σκληροπυρηνικών οπαδών; Αυτός ο προβληματισμός σχετικά με την αντίληψη του περιεχομένου εκ μέρους των θεατών στους οποίους απευθύνεται η σειρά, οδηγεί σε συλλογισμούς που ενδέχεται να κάνει ο ίδιος ο δημιουργός σε σχέση με το δημιούργημα του. Βρίσκομαι σε παρόμοιους προβληματισμούς την ώρα που γράφω αυτές τις γραμμές. Κατά πόσο η εργασία μου δύναται να κατανοηθεί από υποκείμενα που ουδεμία σχέση έχουν με το χώρο της ανθρωπολογίας, των πολιτισμικών σπουδών ή της τηλεόρασης; Αυτό είναι το μεγάλο ερώτημα που ταλανίζει τη σκέψη. Εξαιτίας αυτού επιδίωξα τη δημιουργία ενός κειμένου που παρά την εμβάθυνση στη θεωρία, θα μπορεί να επικοινωνηθεί σε υποκείμενα που έχουν άγνοια για αυτά τα ζητήματα. Επιχείρησα να τοποθετήσω στη ζυγαριά της δημιουργίας την ακαδημαϊκή ανάλυση από τη μία και την απεύθυνση από την άλλη σε κοινά που δεν νιώθουν οικεία απέναντι στα θέματα που σχολιάζω. Το κατάφερα;

## Βιβλιογραφία

- Agamben, G. (2005). *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Αθήνα. Scripta.
- Akilli, S., & Öz, S. (2016). “No More Let Life Divide...”: *Victorian Metropolitan Confluence in Penny Dreadful*. *Critical Survey*, 28(1), 15-29.
- Andrews, J. Briggs, A. Porter, R. Tucker, P. Waddington, K. (1997). *The History of Bethlem*. London & New York: Routledge;
- Appadurai, A. (2003). “Disjuncture and difference in the global cultural economy”, στο Jana Evans Braziel – Anita Mannur (επιμ.), *Theorizing Diaspora: A Reader*, Blackwell, Οξφόρδη, σ. 25-48.
- Arendt, H. (1973). *The origins of totalitarianism* (Vol. 244). Houghton Mifflin Harcourt.
- Baudrillard, J. (2016). *Symbolic exchange and death*. Sage.
- Bogard, W. (2008). *Empire of the living dead*. *Mortality*, 13(2), 187-200.
- Bowler, A., L., Cox J. (2009/2010). “Introduction to *Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past*.” *Neo-Victorian Studies* 2.2 1–17. Print.
- Boyle, J., Stampone, D. (2008). *The public domain: enclosing the commons of the mind*. [New Haven], Yale University Press.
- Braid, B. (2017). *The Frankenstein Meme: Penny Dreadful and The Frankenstein Chronicles as adaptations*. *Open Cultural Studies*, 1(1), 232-243.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Bruns, A. (2007). *Prodisusage: Towards a broader framework for user-led content creation*, στο *Creativity and Cognition: Proceedings of the 6th ACM SIGCHI conference on Creativity & cognition*. ACM.
- Butler, J. (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?*. London. New York, NY: Verso, 2009.
- Caputo, J. D., Dooley, M., & Scanlon, M. J. (2001). *Questioning God*. Bloomington, Indiana University Press.
- Cheung, P. (2007). *Public Trust in Medical Research?*. Radcliffe Publishing.
- Cielemęcka, O. (2015). *All things spectral*. *Somatechnics*, 5(2), 234-254.
- Cooper, F., Stoler, A. L. (1997). *Between metropole and colony*. *Tensions of empire: Colonial cultures in a bourgeois world*, 1-56.
- Cosh, M. (2003). *Edinburgh: The Golden Age*. John Donald Publishers.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Derrida, J. (2006). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. P. Kamuf, London, New York, NY: Routledge.
- Derrida, J., Stiegler, B. (2002). *Spectrographies*. In: Derrida J and Stiegler B (eds) *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity, pp. 113–134.
- Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Duster, T. (1990). *Backdoor to eugenics*. New York: Routledge.
- Edelsberg, N. (2015). “Why Fans Fell in Love with Showtime’s Penny Dreadful: Interview with VP of Digital Marketing at Showtime Marcello Guerra.” *The Drum*. Web 30 June 2015.
- Foucault, M. (1975). *The birth of the clinic: An archaeology of medical perception* (A. Sheridan, Trans.).

- New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2002). *The archaeology of knowledge*. London: Routledge.
- Graber, C. B., Burri, M. (2008). *Intellectual property and traditional cultural expressions in a digital environment*. Cheltenham, UK, E. Elgar.
- Griggs, Y. (2018). *Adaptable TV: Rewiring the Text*. Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture.
- Haraway, D. (1985). *A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist-feminism in the 1980s*. *Socialist Review*, 15, 65–108.
- James, L. (1974). *Fiction for the working man, 1830-50: a study of the literature produced for the working classes in early Victorian urban England*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jenkins, H. (2010). *Transmedia storytelling and entertainment: An annotated syllabus*. *Continuum*, 24(6), 943-958.
- Kaplan, C. (2007). *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh
- Latour, B. (2000). *When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences*. *The British journal of sociology*, 51(1), 107-123.
- Latour, B., Woolgar, S. (2013). *Laboratory life: The construction of scientific facts*. Princeton University Press.
- Lee, A., King, F. (2015). *"From Text, to Myth, to Meme: Penny Dreadful and Adaptation."* *Cahiers victoriens et édouardiens* 82. [Revue.org](http://Revue.org).
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual*. Duke University Press.
- Mbembé, J. A., & Meintjes, L. (2003). *Necropolitics*. *Public culture*, 15(1), 11-40.
- McGaha, J. (2015). *Popular Culture & Globalization: Teacher Candidates' Attitudes & Perceptions of Cultural & Ethnic Stereotypes*. *Multicultural Education*, 23(1), 32-37.
- McNally, D. (2011). *Monsters of the Market*. Brill Publishers.
- Miller, W. (2012). *The Social History of Crime and Punishment in America: A-De*. Thousand Oaks, CA: SAGE. p. 1016
- Papailias, P. (2018). *(Un) seeing dead refugee bodies: mourning memes, spectropolitics, and the haunting of Europe*. *Media, Culture & Society*, 0163443718756178.
- Poore, B. (2016). *"The Transformed Beast: Penny Dreadful, Adaptation, and the Gothic."* *Victoriographies* 6.1: 62–81. Edinburgh University Press.
- Porter, R. (2006). *Madmen: A Social History of Madhouses, Mad-Doctors & Lunatics*. revised ed. Stroud: Tempus;
- Roach, M. (2003). *Stiff: The curious lives of human cadavers*. WW Norton & Company.
- Robben, A. C. (2018). *A companion to the anthropology of death*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Stam, R. (2000). *"Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation."* *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: Athlone. 54–76. Print.
- Strinati, D. (2004). *An introduction to theories of popular culture*. Routledge.
- Sweet, M. (2001). *Inventing the Victorians: What We Think We Know About Them and Why We're Wrong*. Macmillan.
- Verdery, K. (1999). *The political lives of dead bodies: Reburial and postsocialist change*. Columbia University Press.
- Vincent, N. 1998. *Goffredo de Prefetti and the Church of Bethlehem in England*. *Journal of Ecclesiastical History*.49(2): 213–35.
- White, H. (1987). *"The nineteenth-century" as chronotope*. *Nineteenth Century Contexts*, 11(2), 119-129.

- Μακρυνιώτη, Δ. (2008). *Περί θανάτου: η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. Νήσος. Αθήνα.
- Μπιλάλης Μ. (2002). *Ιστορίες 'υπολογιστικής όρασης': Αναγνώσεις του 19ου αιώνα σε ψηφιακά περιβάλλοντα έρευνας*. Ο Μνήμων, 24, σελ. 387-402.
- Παπαγαρουφάλη, Ε. (2002). *Δώρα ζωής μετά θάνατον: πολιτισμικές εμπειρίες*. Εκδόσεις Ελληνικά γράμματα. Αθήνα.
- Παπαηλία Π., Πετρίδης Π. (2015). *Ψηφιακή Εθνογραφία*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα και Βοηθήματα.