

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ Μ.Π.Σ. :
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΣ, ΜΕΙΟΝΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΦΥΛΟ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

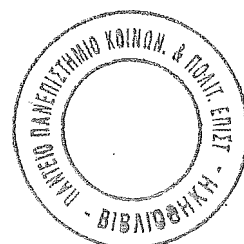
Διπλωματική Εργασία

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΨΥΧΙΚΑ ΑΣΘΕΝΩΝ ΣΤΟΝ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ (1970-2003)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Λέκτορας Άννα Λυδάκη

Μέλη Επιτροπής: Καθηγητής Νεοκλής Σαρρής

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια. Αλεξάνδρα Κορωναίου



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Δανάη Κορρέ

ΑΘΗΝΑ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α΄ ΜΕΡΟΣ

1. Εισαγωγή	σελ.6
2. Θεωρία Και Πρακτικές Που Αφορούν Τους Ψυχικά Ασθενείς.....	11
2.1. Η Έννοια Της Ψυχικής Ασθένειας.....	11
2.1.1. Ιστορικές Αντιλήψεις Για Τον Ψυχικά Ασθενή	11
2.1.2. Ψυχική Ασθένεια Και Κοινωνική Πραγματικότητα.....	12
2.2. Θεωρητικές Προσεγγίσεις Της Ψυχικής Ασθένειας.....	14
2.3. Απόψεις Θεωρητικών Που Αφορούν Την Ψυχική Ασθένεια.....	18
2.4. Ψυχική Ασθένεια Και Κοινωνικός Αποκλεισμός.....	19
2.5. Ψυχική Ασθένεια Και Εγκλεισμός.....	21
3. Κινηματογράφος Και Κοινωνία.....	23
3.1. Ο Κινηματογράφος Ως Μέσο Διαμεσολάβησης.....	23
3.2. Κινηματογράφος Και Κοινωνική Πραγματικότητα.....	25
3.3. Ο Κινηματογράφος Ως Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας.....	27
3.4. Οι Ψυχικά Ασθενείς Στον Κινηματογράφο.....	27
3.5. Εννοιολογικός Και Ιστορικός Προσδιορισμός Του Κινηματογράφου.....	29
3.5.1. Προσδιορισμός Της Έννοιας Του Κινηματογράφου.....	29
3.5.2. Ιστορικές Συνθήκες Ανακάλυψης Του Κινηματογράφου.....	29
3.6. Κοινωνικές Δυνάμεις Και Παράγοντες Εξέλιξης Και Διαμόρφωσης Του Κινηματογράφου Και Του Κινηματογραφικού Είδους Από Το 1895 Έως Τις Μέρες Μας.....	31
3.7. Κοινωνική Λειτουργία Των Εκφραστικών Μέσων Της Κινηματογραφικής Αισθητικής.....	38
3.7.1. Θεωρητικοί Του Κινηματογράφου.....	41

Β' ΜΕΡΟΣ

4. Μεθοδολογία.....	43
4.1. Θεωρητική Προσέγγιση.....	43
4.2. Μέθοδος Μελέτης.....	46
4.3. Παρουσίαση Κατηγοριών Μελέτης.....	46
4.4. Κατηγορίες Μελέτης.....	52
5. Παρουσίαση Και Ανάλυση Κινηματογραφικών Ταινιών Μελέτης.....	56
5.1. Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι.....	56
5.2. Ο κόκκινος δράκος.....	60
5.3. Η σιωπή των αμνών.....	64
5.4. Χάννιπαλ.....	70
5.5. Ψυχώ.....	72
5.6. Λάμψη.....	76
5.7. Μίζερν.....	80
5.8. Ο ένοικος.....	84
5.9. Η φωλιά του κούκου.....	88
5.10. Το κορίτσι που άφησα πίσω.....	91
5.11. Έκβους.....	95
5.12. Σπάιντερ.....	98
5.13. Ο άνθρωπος πουλί.....	101
5.14. Ένας υπέροχος άνθρωπος.....	104
5.15. Τομ και Βιβ.....	109
5.16. Η τρέλα του βασιλιά Γεώργιου του 3 ^{ου}	112
5.17. Φίσερ Κίνγκ.....	115
6. Ερμηνεία Δεδομένων.....	118
6.1. Γενικά Χαρακτηριστικά Ατόμου.....	118
6.1.1. Χαρακτηριστικά Ψυχικά Ασθενή.....	118
6.1.1.1. Ηλικία Και Φύλο.....	118
6.1.1.2. Μορφωτικό Επίπεδο- Εργασιακή Απασχόληση.....	118
6.1.1.3. Χαρακτηριστικά Εξωτερικής Εμφάνισης.....	119
6.1.1.4. Εικόνα Προσωπικού Χώρου.....	119
6.1.1.5. Κοινωνικός Συγχρωτισμός.....	120
6.1.1.6. Συμπεριφορά.....	120

6.1.1.7. Στοιχεία Προσωπικότητας.....	120
6.1.1.8. Ιδιαιτερότητα Στον Τρόπο Ζωής.....	120
6.1.1.9. Εγκληματικότητα.....	121
6.1.1.10. Επιθέσεις.....	121
6.1.1.11. Συμπτώματα Ψυχικής Ασθένειας.....	121
6.1.1.12. Αιτίες Εγκληματικότητας Και Επιθετικότητας....	122
6.1.2. Σχέσεις Και Ρόλοι Στην Οικογένεια Του Ψυχικά Ασθενή..	122
6.1.2.1.Χαρακτηριστικά Μητέρας.....	122
6.1.2.2.Ψυχική Ασθένεια Και Ύπαρξη Μητέρας.....	122
6.1.2.3.Ο Ρόλος Της Μητέρας Στην Ανάπτυξη Της Ψυχικής Ασθένειας.....	123
6.1.2.4.Συμπεριφορά Μητέρας Προς Τον Κοινωνικό Περίγυρο.....	123
6.1.2.5. Σχέσεις Γονέων.....	123
6.1.2.6.Χαρακτηριστικά Πατέρα.....	123
6.1.2.7. Σχέσεις με Τον Κοινωνικό Περίγυρο.....	123
6.1.2.8.Οικογενειακή Κατάσταση Ψυχικά Ασθενή.....	123
6.2. Ρόλος Κινηματογράφου.....	124
6.2.1. Συχνότητα Ψυχικά Ασθενών Χαρακτήρων.....	124
6.2.2. Τίτλος Ταινίας.....	124
6.2.3. Χρήση Συγκεκριμένων Φράσεων.....	124
6.2.4. Μετωνυμία Ψυχικά Ασθενή.....	125
6.2.5. Μετάφραση Τίτλου Ταινιών.....	125
6.2.6. Τεχνικές Απόδοσης Ιδέας- Διαμόρφωσης Εντύπωσης.....	125
6.3. Στάση Επίσημων Φορέων Στα Άτομα Με Ψυχική Ασθένεια- Ενδονοσοκομειακή Φάση.....	128
6.3.1. Εγκλεισμός.....	128
6.3.2. Αιτία Εγκλεισμού.....	129
6.3.3. Στάση Προσωπικού Στον Ψυχικά Ασθενή.....	129
6.3.4. Στάση Διευθυντών Ψυχιατρείων.....	129
6.3.5. Μέθοδοι Θεραπείας.....	129
6.3.6. Αποτελέσματα Μεθόδων Θεραπείας.....	129
6.3.7. Συνθήκες Εγκλεισμού.	129
6.3.8. Μεταχείριση Ψυχικά Ασθενών.	130

6.3.9. Στάση Ψυχικά Ασθενή Στους κανόνες Του Ψυχιατρείου	130
6.3.10. Χαρακτηριστικά Τροφίμων.....	130
6.3.11. Προοπτικές Που Παρουσιάζονται Για Τη Θεραπεία.....	130
6.3.12. Μέτρα Εναλλακτικά Του Εγκλεισμού.....	131
6.3.13. Αιτίες Ψυχικής Ασθένειας.....	131
6.3.14. Στάση Εκπροσώπων Του Κράτους Στους Ψυχικά Ασθενείς (αστυνομία).....	131
6.4. Στάση Κοινωνικού Περιγύρου.....	132
6.4.1. Φίλοι.....	132
6.4.2. Κοινωνικός Περιγύρος.....	132
6.5. Λόγος Των ΜΜΕ Που Προβάλλονται Στις Ταινίες Και Αφορά Τους Ψυχικά Ασθενείς.....	132
6.5.1. Ποιο Μέσο παρουσιάζεται, μηνύματα που προβάλλει.....	132
6.6. Συσχέτιση Των Προϊόντων Των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας...	132
6.6.1. Σχέση Μυθιστορήματος Και Ταινίας.....	132
7. Συμπεράσματα.....	133
Βιβλιογραφία- Φιλμογραφία.....	145

Α΄ ΜΕΡΟΣ

1. Εισαγωγή

Το αντικείμενο της παρούσας έρευνας, «Η Εικόνα των Ψυχικά Ασθενών στον Κινηματογράφο (1970-2003)», προήλθε από την παρατήρηση της συχνότατης εμφάνισης στον κινηματογράφο στερεοτυπικών και εκτός κοινωνικής πραγματικότητας εικόνων, που αφορούν στο σύνολο της ατομικής και κοινωνικής δράσης των ψυχικά ασθενών καθώς και στις ιδιότητές τους. Οι εν λόγω εικόνες αποτελούν συχνά στρεβλή απεικόνιση της πραγματικότητας που βιώνει η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, αποσιωπώντας συστηματικά κάποιες όψεις της και υπεραναπαριστώντας κάποιες άλλες. Σύμφωνα με τον D. McQuail, «υπάρχουν πολλές μελέτες που αποδεικνύουν ότι τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας παρουσιάζουν ένα περιορισμένο και επαναλαμβανόμενο φάσμα εικόνων και ιδεών¹».

Η ανάγκη υλοποίησης της έρευνας προήλθε από την πεποίθηση ότι ο κινηματογράφος, ένα από τα δημοφιλέστερα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και ψυχαγωγίας, παρουσιάζει όψεις της βιοματικής, ψυχολογικής και κοινωνικής κατάστασης των ψυχικά ασθενών που συμβάλουν καθοριστικά στην ενίσχυση του κοινωνικού στίγματος. Τέτοιου είδους εικόνες θα μπορούσαν να διαφοροποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να σταματήσουν να επιτελούν αυτή τη λειτουργία. Επιπλέον, η παρούσα έρευνα βασίστηκε στην παρατήρηση ότι ο κινηματογράφος δεν προβάλλει μόνο στρεβλή εικόνα των ψυχικά ασθενών ως κοινωνικών υποκειμένων, αλλά αρθρώνει λόγους και για τους τρόπους διαντίδρασής τους με τους φορείς του κράτους, τον κοινωνικό περίγυρο, το συγγενικό και οικογενειακό τους περιβάλλον.

Μεταξύ αυτών, υποδεικνύει τρόπους συμπεριφοράς του προσωπικού των ψυχιατρείων, όπου κυριαρχούν η βία και η τιμωρία, διαδικασίες που όταν υιοθετηθούν στην κοινωνική πραγματικότητα, αποτελούν ανασταλτικό παράγοντα στη βελτίωση της παθολογικής κατάστασης των πασχόντων.

Σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς, παρουσιάζει με συγκεκριμένο τρόπο τη διαντίδραση μεταξύ κοινωνικών ομάδων και ψυχικά ασθενών, προβάλλοντας παράλληλα στο θεατή τρόπους προσέγγισης και επικοινωνίας με τη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Βάσει αυτών των γενικών ιδεών τίθενται συγκεκριμένα

¹ McQuail, 1977, σ.81-82 στο Σεραφετινίδου, Η Κοινωνιολογία των ΜΜΕ, 1995,σ.296

ερωτήματα: Ποιες ατομικές ιδιότητες των ψυχικά ασθενών παρουσιάζονται και ποία στοιχεία του χαρακτήρα τους τονίζονται; Ποια είναι η εικόνα της σχέσης τους με την οικογένειά τους και πώς φαίνεται να αντιμετωπίζονται από αυτήν; Ποιες αιτίες ψυχικής ασθένειας προβάλλονται; Κατά πόσο παρουσιάζονται οι ψυχικά ασθενείς να συναναστρέφονται με το κοινωνικό τους περιβάλλον; Πόσο συχνά συνδέουν οι ταινίες την εγκληματικότητα με την ψυχική ασθένεια; Σε ποιο βαθμό οι ψυχικά ασθενείς εγκλείονται σε ψυχιατρεία και ποια είναι τα χαρακτηριστικά της διαντίδρασής τους με το προσωπικό; Ποια είδη συμπτωμάτων της ψυχικής ασθένειας εμφανίζονται συχνότερα; Μπορούν οι ψυχικά ασθενείς στον κινηματογράφο, να εργαστούν και να δημιουργήσουν οικογένεια;

Επιπλέον: Πώς θα ήταν οι σχέσεις των ψυχικά ασθενών με το κοινωνικό και οικογενειακό τους περιβάλλον, αν οι ταινίες προέβαλαν ένα πρότυπο κατάλληλης φροντίδας της οικογένειας προς τα μέλη της με ψυχική ασθένεια; Τέλος, τι αποτελέσματα θα είχε η δημιουργία ταινιών που θα συνέδεαν την ψυχική ασθένεια με την κοινωνική καταξίωση και αποδοχή;

Άλλωστε, οι ψυχικές ασθένειες διακρίνονται στη μορφή, τις επιπτώσεις, το μέγεθος και το βάθος προσβολής των ανθρώπινων λειτουργιών. Συχνότατα οι κινηματογραφικές ταινίες παρουσιάζουν τις πιο ακραίες περιπτώσεις. Προβάλλουν συμπεριφορές στις οποίες δύναται να περιέλθει ένα μικρό ποσοστό ψυχικά ασθενών, μάλιστα όχι σε μεγαλύτερη συχνότητα από το γενικό πληθυσμό, ενώ επικεντρώνονται σε ακραίες ιδιότητες, που αποστερούν από τον ψυχικά ασθενή κάθε ανθρώπινη διάσταση. Τέτοιες διαδικασίες, όταν επαναλαμβάνονται, είναι δύσκολο να υποστηριχθεί ότι δεν προδιαθέτουν κάποιους θεατές να υιοθετήσουν αρνητική στάση προς την κοινωνική ομάδα των ψυχικά ασθενών, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στον κοινωνικό αποκλεισμό τους.

Αν λοιπόν ο κινηματογράφος αποσυνδεόταν από το πλέγμα λόγων που στηρίζουν ακραίες και λανθασμένες αντιλήψεις καθώς και γενικές αλήθειες για τους ψυχικά ασθενείς, θα μπορούσε να αποτελέσει τόπο όπου αρθρώνονται διαφορετικοί λόγοι όπου η ψυχική ασθένεια δεν αποτελεί ιδιότητα ή κοινωνική κατάσταση που ορίζει το σύνολο της ατομικής και κοινωνικής δράσης του ατόμου. Θα μπορούσε ακόμη να επισημαίνει την ικανότητα συναναστροφής και ουσιαστικής επικοινωνίας των ψυχικά ασθενών με το κοινωνικό σύνολο, απορρίπτοντας τη στερεοτυπική αντίληψη της αυξημένης επικινδυνότητας, και παρουσιάζοντας τη δυνατότητα των

ψυχικά ασθενών να επιτύχουν κοινωνική καταξίωση, αναγνώριση και διάκριση στον επαγγελματικό και κοινωνικό τους χώρο.

Μια τέτοια διαδικασία θα αποτελούσε σημαντικό παράγοντα ή πεδίο λόγων στη δημιουργία συγκεκριμένων αντιλήψεων στο δέκτη του κινηματογραφικού μηνύματος, προβάλλοντας πλευρές της κοινωνικής ομάδας των ψυχικά ασθενών που αν όχι ποτέ, αλλά πάντως σπάνια προβάλλονταν μέχρι τώρα. Επιπλέον, θα βοηθούσε τους ίδιους τους ψυχικά ασθενείς τόσο στην αντιμετώπιση της κατάστασής τους, όσο και στη συναναστροφή τους με το κοινωνικό σύνολο. Θα καταπολεμούσε το αίσθημα ντροπής που τους κρατά μακριά από την ανάγκη συναναστροφής, ενώ θα πρότεινε τρόπους γόνιμης διαντίδρασης μεταξύ των κοινωνικών ομάδων και των ίδιων των ψυχικά ασθενών.

Η παρούσα εργασία δεν υποστηρίζει ότι όλα τα γεγονότα που αφηγείται ο κινηματογράφος είναι εκτός κοινωνικής πραγματικότητας, παρουσιάζοντας αποκλειστικά μια διαστρεβλωμένη εικόνα των ψυχικά ασθενών. Σε ένα μικρό ποσοστό, παρουσιάζονται στοιχεία αληθιά, τα οποία όμως αναφέρονται μόνο σε όψεις της κοινωνικής τους πραγματικότητας τις οποίες και υπερεκπροσωπούν, ενώ ταυτόχρονα προβάλλονται αρνητικές, ακραίες, συχνότατα αποκρουστικές όψεις αυτών. Παράλληλα αποσιωπούνται συστηματικά θετικές πλευρές της ατομικής και κοινωνικής τους δράσης. Επιπλέον, η διαντίδραση κοινωνικών ομάδων και ψυχικά ασθενών είναι φανερά προβληματική σε όλες τις όψεις της ενώ συχνά δεν υφίσταται, καθιστώντας ακόμα πιο στρεβλή την κοινωνική πραγματικότητα.

Ο Σ. Φριθ αναφέρει πως, κάτι παρόμοιο με τη συλλογιστική του Μαρξ σύμφωνα με την οποία ο επιτυχημένος καπιταλιστής δημιουργεί αγορά για τα προϊόντα του, συμβαίνει και στην παραγωγή των ταινιών και γενικότερα των προϊόντων ψυχαγωγίας². Αν ισχύει μια τέτοια διαδικασία, τότε γεννάται το εξής ερώτημα: άραγε έχει δημιουργήσει η κινηματογραφική βιομηχανία ένα «σταθερό» κοινό για το οποίο παράγονται ταινίες με θέμα ακραίες απεικονίσεις ψυχικά ασθενών, πολύ περισσότερο αν λάβουμε υπόψη τον δεδομένο, μη ορθολογικό παράγοντα που διαμεσολαβεί το κοινό αυτό στην κατανάλωση των προϊόντων ψυχαγωγίας;

Η Μ. Σεραφετινίδου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας ικανοποιούν τρεις βασικές ανάγκες του ανθρώπου: πληροφόρηση και ενημέρωση, συναισθηματική στήριξη και ασφάλεια, και φυγή από την

² Φριθ, 2001, σ. 244

πραγματικότητα³. Όσον αφορά τη φυγή από την πραγματικότητα, οι Λάζαρσφελντ και Μέρτον παρατηρούν ότι η κατανάλωση των μέσων βοηθά το θεατή να μην ενεργοποιεί τη διαδικασία εξεύρεσης λύσεων στα κοινωνικά προβλήματα που τον απασχολούν, καθιστώντας τα μη αναγνωρίσιμα⁴. Αν δεχτούμε ότι οι δύο τελευταίες ανάγκες των ατόμων που ικανοποιούν οι λειτουργίες των μέσων, συναισθηματική ασφάλεια και φυγή από την πραγματικότητα ενεργοποιούνται με την παρακολούθηση κινηματογραφικών ταινιών των οποίων η θεματολογία σχετίζεται με τους ψυχικά ασθενείς, τότε η ακραία απεικόνιση των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο, εξυπηρετεί τις εξής λειτουργίες. Αφενός, την τόνωση της αίσθησης ασφάλειας και αφετέρου, την ψευδαίσθηση ανυπαρξίας ουσιαστικών προβλημάτων, εφόσον όσα προβάλλονται και αφορούν τους ψυχικά ασθενείς, είναι εντονότερα σε μέγεθος, με βαθύτερες συνέπειες από τα πιθανά προβλήματα του κοινού.

Σύμφωνα με τους J. Klapper και G. Simmel, ο θεατής μέσω της φυγής από την πραγματικότητα που προσφέρει η ταινία, αλλοτριώνεται, έρχεται σε «κοινωνική απάθεια⁵», εφόσον η νέα πραγματικότητα που του προσφέρεται, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά την ιδιότητα της ψυχικής ασθένειας, του δημιουργεί διαφορετική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας.

Επίσης, ο κινηματογράφος εξυπηρετεί τη λειτουργία της προβολής, διαδικασία που στην ψυχανάλυση διευκολύνει το άτομο να αναγνωρίσει σε κάποιον άλλο και να αποδώσει με μεγάλη ευκολία, στοιχεία που δεν παραδέχεται ότι μπορούν να χαρακτηρίζουν τον εαυτό του. Μια τέτοια διαδικασία μπορεί να αποσαφηνιστεί περισσότερο, αν συνδυαστεί με την αντίληψη του L. Bowers, σύμφωνα με την οποία οι ψυχικά ασθενείς μας δείχνουν τη δυναμική ύπαρξης ψυχικής ασθένειας στον καθένα από μας, την οποία γενικά αρνούμαστε, καθώς και παρορμήσεις που κρατάμε υπό έλεγχο⁶.

Ο Ν. Κολοβός παρατηρεί ότι ο κινηματογράφος αδιαμφισβήτητα επηρεάζει το κοινό του⁷, ενώ ο Μ. Φουκώ επισημαίνει πως «η επικοινωνία αποτελεί πάντοτε ένα τρόπο επηρεασμού του άλλου ή των άλλων⁸». Με δεδομένες τέτοιες παραδοχές, οι αντιλήψεις στο κοινό που διαμορφώνει η εικόνα των ψυχικά ασθενών στον

³ Σεραφετινίδου, 1995, σ.424

⁴ Lazarsfeld και Merton, 1948, σ.502 στο Σεραφετινίδου, 1995, σ. 427

⁵ Klapper, 1969, σ.166 και Simmel στην Biro 1982, σ.105-106: στο Κολοβός, 1988, Η Κοινωνιολογία Του Κινηματογράφου, σ. 110

⁶ Bowers, The Social Nature of Mental Illness, 1998, σ.129

⁷ Κολοβός, 1988, σ.109

⁸ Φουκώ, 1994, σ.233 στο Ραμονέ, Σιωπηρή Προπαγάνδα, 2001, σ.124

κινηματογράφο αποδίδοντας μια εντελώς διαφορετική κοινωνική πραγματικότητα από εκείνη που χαρακτηρίζει τη ψυχική ασθένεια, συμβάλλουν μέσω αυτής της διαδικασίας αναπαραγωγής της κοινωνικής πραγματικότητας, στην ίδια την παραγωγή της.

2. Θεωρία Και Πρακτικές Που Αφορούν Τους Ψυχικά Ασθενείς

2.1. Η Έννοια Της Ψυχικής Ασθένειας

2.1.1 Ιστορικές Αντιλήψεις Για Τον Ψυχικά Ασθενή

Οι αντιλήψεις που έχουν διαμορφωθεί ιστορικά για την ψυχική ασθένεια εκφράζουν παραδοχές που αφορούν τη συμμετοχή του ψυχικά ασθενή στον προσδιορισμό της καθώς και τη δράση κοινωνικών δυνάμεων, ενώ παράλληλα καθορίζουν πολιτικές που αφορούν τη θεραπεία και τον έλεγχο του φαινομένου.

Σε πρωτόγονες εποχές, επικρατούσε η άποψη ότι οι ψυχικές ασθένειες οφείλονταν σε κακά πνεύματα. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία απέδιδαν την ύπαρξη ψυχικών διαταραχών στα κακά πνεύματα τα οποία προσωποποιούσαν οι θεές Μανία και Λύσσα. Στην Αρχαία Ελλάδα, προσωπικότητες όπως ο Ιπποκράτης, ο Γαληνός κ.α. ήταν οι πρώτοι που αντιλήφθηκαν την ψυχική ασθένεια πρωταρχικά ως σωματική νόσο. Συγκεκριμένα, η περιγραφή του Ιπποκράτη όσον αφορά το φαινόμενο της ψυχικής ασθένειας η οποία είναι μέχρι σήμερα έγκυρη, εστιάζει σε παράγοντες τόσο ενδοατομικούς, οργανικούς, όσο και στο κοινωνικό περιβάλλον. Παρόλο που οι απόψεις αυτές έχουν προσδιοριστεί από πολύ νωρίς χρονικά, παραμερίζονται από άλλες αντιλήψεις.

Η ιδεολογία που επικρατεί πολύ αργότερα κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, βρίσκει εφαρμογή και στο φαινόμενο της ψυχικής ασθένειας, η οποία σε συμφωνία με τις εκκλησιαστικές αντιλήψεις, αποδίδεται στην κατάληψη των ατόμων από κακά πνεύματα. Τέτοιες παραδοχές είχαν αντίκτυπο στην αντιμετώπιση των ψυχικά ασθενών, τους οποίους επιπλέον θεωρούσαν ότι είχαν σχέση με το διάβολο. Μέσα από μια τέτοιου είδους οπτική, ο ψυχικά ασθενής εθεωρείτο υπεύθυνος για την κατάστασή του, ενώ έπρεπε να απομακρυνθεί από την κοινωνία και να τιμωρηθεί. Όπως πληροφορεί η Φ. Τσαλικογλου, “Δαιμονολογικές δυνάμεις εξουσιάζουν τον τρελό, προσδιορίζοντας την ιδιαιτερότητα της συμπεριφοράς του, έτσι ώστε χρειάζεται συχνά να οδηγηθεί στη φωτιά για να εξαγνιστεί από την κυριαρχία

τους...ο ψυχασθενής θεωρείται όργανο του διαβόλου και η παραφροσύνη ορίζεται ως κακία, αμαρτία και επικινδυνότητα⁹.

Τέτοιες αντιλήψεις για τις ψυχικές διαταραχές δεν οφείλονται σε αδυναμία κατανόησης του φαινομένου εφόσον όπως προαναφέρθηκε, είχαν διατυπωθεί αιώνες πριν σοβαρές προσεγγίσεις που αφορούσαν τόσο τα αίτια της ασθένειας, όσο και το ρόλο του ασθενή. Μάλιστα, από νωρίς είχαν εκδηλωθεί απόψεις που αφορούσαν ακόμα και την ανθρώπινη μεταχείρισή του. Συγκεκριμένα, ο Αρεταίος προσέγγισε τον ψυχικά ασθενή με ευαισθησία όσον αφορά τη σκέψη και το συναίσθημά του.

Με την εμφάνιση του φαινομένου του Διαφωτισμού, επικρατεί η βιολογιστική προσέγγιση, όπου οι ψυχικές ασθένειες αποδίδονται σε σωματική βλάβη. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα αναπτύσσεται η επιστήμη της Ψυχιατρικής ως απόρροια των κοινωνικοοικονομικών εξελίξεων που σχετίζονται με την επικράτηση της αστικής τάξης¹⁰ και νομιμοποιείται ο θεσμός του ασύλου, όπου κρατά στους κόλπους του τους τρελούς. Όπως παρατηρεί ο Μ. Φουκώ, στην «αλήθεια της εγκάθειρξης οφείλουμε να παρατηρήσουμε το φαινόμενο της συνύπαρξης τρελών και φυλακισμένων¹¹».

Από το 1950 και μετά, αρχίζουν οι διαδικασίες αποϊδρυματοποίησης που συνίστανται στο κλείσιμο ιδρυμάτων, στην κοινοτική φροντίδα και στη δημιουργία εναλλακτικών υπηρεσιών ψυχικής υγιεινής¹². Τέτοιες πολιτικές βέβαια, θέτουν ερωτήματα που σχετίζονται με το πόσο ουσιαστική θεωρείται η αποϊδρυματοποίηση που συντελέστηκε, και σε ποιο βαθμό συνδυάστηκε με την εφαρμογή θεραπευτικών μεθόδων στο πλαίσιο της φροντίδας και της μεταχείρισης των ψυχικά ασθενών αφενός, και αφετέρου στο αν η αποϊδρυματοποίηση απλώς μετέθεσε σε άλλο επίπεδο το ζήτημα της μεταχείρισης των ψυχικά ασθενών, χωρίς ουσιαστική επίλυσή του.

2.1.2. Ψυχική Ασθένεια Και Κοινωνική Πραγματικότητα

Είναι αποδεκτό ακόμα και στην Ψυχιατρική, ότι δεν υπάρχει καθορισμένος, αρκετά σαφής ορισμός της ψυχικής ασθένειας, ιδιαίτερα όσον αφορά την πηγή των

⁹ Τσαλίκoglου, Ο Μύθος του Επικίνδυνου Ψυχασθενή, 1987, σ.34-35

¹⁰ Τσαλίκoglου, 1897, σ.44-45

¹¹ Φουκώ, 1964, σ.220

¹² Υπουργείο Υγείας και Πρόνοιας, Πακέτο οδηγιών για την Πολιτική και τις Υπηρεσίες της Ψυχικής Υγείας, 2004, σ. 3-4

αιτιών της καθώς επίσης και τους τρόπους αντιμετώπισής της. Οι παράγοντες που συμβάλουν στην παρουσία ψυχικών ασθενειών στο άτομο, αποτελούν αντικείμενο έρευνας ψυχιατρικών, κοινωνιολογικών, ψυχολογικών, πολιτιστικών κατευθύνσεων που εκφράζουν αντιλήψεις για τις αιτίες της, σκιαγραφώντας η κάθε κατεύθυνση συνακόλουθα, πολιτικές αντιμετώπισης. Το φάσμα ασθενειών που περιλαμβάνονται στις ψυχικές ασθένειες παρουσιάζει κοινά συμπτώματα, ενώ εγείρει προβληματισμούς η ακριβής σύνδεση συγκεκριμένης μορφής ασθένειας με ένα προκαθορισμένο σύνολο συμπτωμάτων. Υπάρχουν διαφωνίες που αφορούν την ιστορική και πολιτιστική παγκοσμιότητα των διαγνωστικών κατηγοριών της Δυτικής Βιοϊατρικής, ενώ επισημαίνεται η κοινωνική κατασκευή της ψυχικής ασθένειας και η συνακόλουθη ένταση, διάρκεια και μεταβλητότητα αυτής¹³.

Ο προβληματισμός για τον ορισμό της ψυχικής ασθένειας, ειδικότερα της ψυχοπάθειας, φαίνεται και στα διαγνωστικά κριτήρια που έχει προσπαθήσει η Ψυχιατρική να ορίσει ιστορικά, τα οποία συνδέει με την παράβαση των κοινωνικών κανόνων. Ειδικότερα, υπήρχαν ψυχοπαθείς που εμφάνιζαν κάποια από τα κριτήρια, όμως υπήρχαν και άτομα τα οποία εμφάνιζαν τέτοιου είδους κριτήρια, χωρίς όμως να είναι ψυχοπαθείς¹⁴.

Επιπλέον, αν λάβουμε υπόψη τους ορισμούς που έχουν κατά καιρούς δοθεί για την ψυχική υγεία, αντιλαμβανόμαστε τις ασάφειες που δημιουργούνται όσον αφορά τα όρια ψυχικής υγείας και ψυχικής ασθένειας, και τη σημαντικότητα του ρόλου των κοινωνικών παραγόντων στον προσδιορισμό τους. Συγκεκριμένα, στον ορισμό του Στεφανή και συν.(1979) για την ψυχική υγεία μεταξύ των κριτηρίων, «μη υγιής θεωρείται εκείνος που αποκλίνει από τη μέση συμπεριφορά» ενώ ο ορισμός της Jahoda(1958) αναφέρει πως, «αν δεχτούμε ότι το φυσιολογικό άτομο έχει ισχυρό Εγώ, τότε αντέχει σε ψυχοπιεστικές καταστάσεις, όταν η πραγματικότητα του αρνείται την ικανοποίηση των αναγκών του, βρίσκει υποκατάστατα με συνειδητούς μηχανισμούς, δεν καταφεύγει εύκολα σε μηχανισμούς απώθησης, άρνησης, αποσύνδεσης για να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες της πραγματικότητας¹⁵».

Ένας τέτοιος ορισμός, επιπλέον, φυσικοποιεί την ύπαρξη ψυχοπιεστικών καταστάσεων ανεξαρτήτως έντασης αυτών, ενώ μη λαμβάνοντας υπόψη την ενδεχόμενη αντίθεση ψυχοπιεστικών καταστάσεων-κοινωνικού περιβάλλοντος,

¹³ Lefley, Family Caregiving In Mental Illness, 1996, σ. 23

¹⁴ Hare R., Criminal Justice and Behavior, Vol.23 No.1, Mar.1996, σ.29-31

¹⁵ Μαδιανός Μ., Κοινωνία και Ψυχική Υγεία, Α Τόμ., 1996, σ.33

μεταθέτει το πρόβλημα από την πιθανή αιτία δημιουργίας του στο εξωτερικό περιβάλλον, στο ίδιο το άτομο, νομιμοποιώντας με τον τρόπο αυτό τις πιέσεις που το κοινωνικό περιβάλλον ασκεί και εστιάζοντας στην ικανότητα του ατόμου να ανταπεξέλθει. Σε περίπτωση που αποτύχει, φταίει το ίδιο που δεν έχει αρκετά ισχυρό Εγώ. Ο ορισμός διατηρεί και ενισχύει την κοινωνική συναίνεση εφόσον το άτομο είναι αυτό που πρέπει να βρει υποκατάστατα στην κοινωνία, τα οποία σύμφωνα με τον ορισμό υπάρχουν πάντα.

2.2.Θεωρητικές Προσεγγίσεις Της Ψυχικής Ασθένειας

Το βιολογικό μοντέλο προσέγγισης, αποδίδει την ψυχική ασθένεια, ιδιαίτερα τον πυρήνα των συγκεκριμένων μορφών της, σε δυσλειτουργίες και καταστροφές του οργανισμού και συγκεκριμένα του εγκεφάλου. Σήμερα, έρευνες των σχετικών κλάδων της ιατρικής, υποστηρίζουν τη βιολογική προέλευση συγκεκριμένων ψυχικών ασθενειών όπως στη σχιζοφρένεια, ενώ τονίζεται ο ρόλος της κληρονομικότητας στις ψυχώσεις διαταραχές, διαπίστωση που γίνεται ευρύτερα αποδεκτή αν συνδυαστεί με κατάλληλες περιβαλλοντικές συνθήκες¹⁶. Βέβαια το γεγονός ότι μακροχρόνιες ψυχικές ασθένειες προκαλούν αλλοιώσεις του εγκεφάλου, εκφράζει τον αντίλογο κατευθύνσεων που δίνουν έμφαση σε κοινωνικούς παράγοντες ως προς την αιτία της ασθένειας.

Οι ψυχογενετικές προσεγγίσεις, εστιάζουν στο μοντέλο ψυχανάλυσης του Freud, όπου η αιτία δημιουργίας της ψυχικής διαταραχής εντοπίζεται στην παθολογική προσπάθεια του Εγώ να οργανώσει τη σύγκρουση του Αυτό με το Υπερεγώ. Ως εκ τούτου, τα ψυχοπαθολογικά συμπτώματα, όπως οι ψευδαισθήσεις και οι παραληρητικές ιδέες, αποτελούν μορφές άμυνας στην αδυναμία αντιμετώπισης της σύγκρουσης και στην προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας πραγματικότητας. Οι ψυχογενετικές προσεγγίσεις εστιάζουν συχνά στην παθολόγο συμπεριφορά της μητέρας προς το δυνάμει νοσούν άτομο.

Εδώ θα πρέπει να προστεθούν και οι προσεγγίσεις που εστιάζουν στο μικροπεριβάλλον της οικογένειας ως παράγοντα πρόκλησης ψυχικών συγκρούσεων. Συγκεκριμένα, η σύγκρουση ρόλων και αξιών που προκαλούνται από τη μεταβολή

¹⁶ Ραμπαβίλας,- Χριστοδούλου, 2000, Σχιζοφρένεια και συναφείς διαταραχές, σ. 269-270

της ελληνικής κοινωνίας, «οδηγούν στη αύξηση της ψυχιατρικής νοσηρότητας... άτομα που διαμένουν στο κέντρο της Αθήνας έχουν σοβαρά ψυχολογικά προβλήματα που ίσως μέρος τους να οφείλεται σε συγκρούσεις μέσα στην οικογένεια (Madianos, 1983, Madianos et al, 1985)¹⁷».

Τα ανθρωπολογικά μοντέλα εστιάζουν στις διαδικασίες του επιπολιτισμού (acculturation), που κάτω από ορισμένες κοινωνικές συνθήκες μπορούν να λειτουργήσουν ως παράγοντας δημιουργίας ψυχικής ασθένειας. Ανάλογα με την παρουσία συγκεκριμένων παραγόντων, η διαδικασία επιπολιτισμού μπορεί να συντελέσει στη γένεση ψυχικών διαταραχών¹⁸. Τέτοιου είδους παράγοντες περιλαμβάνουν το βαθμό αποδοχής από το άτομο των στοιχείων του νέου πολιτισμού, την πιθανότητα υποχρεωτικής υιοθέτησης, καθώς και την ταχύτητα υιοθέτησης των πολιτισμικών αυτών στοιχείων.

Πέρα από τις θεωρίες αυτές, διατυπώθηκαν και κάποιες στην προσπάθεια μελέτης της σύνδεσης φυσικού περιβάλλοντος και παρουσίας ψυχικής ασθένειας. Έτσι, μελετήθηκε ο τρόπος που επιδρούν κλιματολογικές συνθήκες, αλλά και φυσικά φαινόμενα σε συγκεκριμένες ψυχικές καταστάσεις ατόμων, όπως άγχος, καταθλιπτικό συναίσθημα κ.λπ.. Όσον αφορά γεωγραφικούς παράγοντες, έχει παρατηρηθεί η συχνότητα συγκεκριμένων διαταραχών σε αστικές περιοχές, σε σύγκριση με αγροτικές και ημιαστικές.

Κοινωνιολογικές μελέτες, ερευνούν τη συσχέτιση ψυχικής ασθένειας και κοινωνικών παραμέτρων όπως είναι η κοινωνικοοικονομική κατάσταση, η κοινωνική ενσωμάτωση κ.λπ. Σύμφωνα με τις θεωρητικές υποθέσεις της κοινωνικής αιτιότητας (causation hypothesis) και της κοινωνικής επιλογής (selection hypothesis) που συσχετίζουν την κοινωνικοοικονομική κατάσταση με την ψυχική ασθένεια, η έρευνα των Miech R., Caspi A., Moffitt T., Wright B., και Silva P.¹⁹, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι συγκεκριμένες μορφές ψυχικής ασθένειας συνδέονται με συγκεκριμένο τρόπο με την κοινωνικοοικονομική κατάσταση. Ειδικότερα, όσον αφορά την κατάσταση άγχους, η κοινωνικοοικονομική κατάσταση αποτελεί αιτία δημιουργίας άγχους, δεν ισχύει όμως το αντίστροφο. Επίσης, η περίπτωση αντικοινωνικών διαταραχών, αποτελεί τόσο αιτία όσο και αποτέλεσμα της κοινωνικοοικονομικής κατάστασης. Όσον αφορά την κατάθλιψη, δεν παρατηρείται

¹⁷ Μαδιανός, Κοινωνία και Ψυχική Υγεία, Α Τόμ., 1996, σ.53.

¹⁸ Μαδιανός, 1996, Α Τόμ., 1996, σ. 129-140

¹⁹ Miech R., Caspi A., Moffitt T., Wright B., Silva P., Ιαν.1999, σ.1096-1126

σύνδεση, ενώ σημαντικό ρόλο αποτελεί ο παράγοντας ηλικία στην εξαγωγή συμπεράσματος. Η υπόθεση επιδέχεται περαιτέρω έρευνα, ενώ τα παραπάνω συμπεράσματα καθιστούν επιτακτική τη σημασία υιοθέτησης συγκεκριμένης θεραπείας για συγκεκριμένη μορφή ψυχικής ασθένειας.

Η Σχιζοφρένεια είναι από τις σημαντικότερες μορφές ψυχικής ασθένειας εφόσον καλύπτει μεγάλο μέρος των ψυχικών διαταραχών αφενός, και αφετέρου προσβάλλει μεγάλο αριθμό ατόμων. Τα συμπτώματά της είναι έντονα τόσο σε περιεχόμενο όσο και διάρκεια, και ικανά να προσβάλουν όλο το εύρος της ατομικής και κοινωνικής δράσης του ασθενούς, ενώ υπερεκπροσωπούνται στην θεματολογία των κινηματογραφικών ταινιών του δείγματος της εν λόγω έρευνας.

Χαρακτηριστικά, τα άτομα που πάσχουν από σχιζοφρένεια παρουσιάζουν διαταραχές σκέψης, αντίληψης, συναισθήματος, βούλησης και ψυχοκινητικότητας, καθώς και διαταραχές που αφορούν αντικοινωνικότητα, αναζήτηση ευχαρίστησης σε εξωπραγματική πηγή και κλείσιμο στον εαυτό.

Ειδικότερα, το άτομο έχει αποργανωμένη, αιφνίδια ανακοπή σκέψης, ενώ διακατέχεται από το αίσθημα απώλειας αυτής. Πάσχει από παραληρητικές ιδέες, ψευδαισθήσεις καθώς και παραισθήσεις. Δέχεται αισθητηριακά μηνύματα συνήθως ακουστικά, χωρίς να υπάρχει πραγματικός ερεθισμός, αλλά και ανάγει τα ήδη υπάρχοντα, σε λανθασμένη πηγή από την πραγματική. Οι παραληρητικές ιδέες αφορούν λάθος πεποίθηση του ασθενούς, ενώ το περιεχόμενό τους διαφέρει. Το άτομο μπορεί να έχει υποχονδριακές ιδέες, να πιστεύει ότι το καταδιώκουν, ότι είναι κάποιο συγκεκριμένο πολύ σημαντικό πρόσωπο για την κοινωνία, ότι έχει προφητικές ιδέες, ότι το ερωτεύονται σημαντικές προσωπικότητες, ότι αποτελεί το επίκεντρο γεγονότων κ.λπ.

Όσον αφορά το συναισθημα του ατόμου, μπορεί να χαρακτηριστεί από αμφιθυμία και το άτομο να παρουσιάζει λανθασμένη συσχέτιση ερεθίσματος και συναισθηματικής αντίδρασης, ή να έχει άγχος, κατάθλιψη ακόμα και επίπεδο συναισθήματος. Εκτός αυτών, εμφανίζει συμπτώματα που αφορούν διαταραχή που εκδηλώνεται στο σώμα του, όπως αφύσικη στάση, προβληματική ομιλία, εκφράσεις προσώπου και βλέμματος²⁰. Η ταυτόχρονη παρουσία κάποιων από τα παραπάνω χαρακτηριστικά προσδιορίζουν τη συγκεκριμένη μορφή ψυχικής ασθένειας, ενώ μεγάλο μέρος των χαρακτηριστικών αυτών επαναλαμβάνεται και υπερεκπροσωπείται

²⁰ Ραμπαβίλας, Χριστοδούλου, Σχιζοφρένεια, 2000, σ.276-280

στα συμπτώματα των χαρακτήρων των ψυχικά ασθενών των κινηματογραφικών ταινιών.

Η Αντιψυχιατρική, όπως υποδηλώνεται από την ονομασία της, αντιτίθεται στις θεωρητικές παραδοχές και στις πρακτικές της «κλασικής» Ψυχιατρικής, ορίζοντας την ψυχική ασθένεια ως διαφορετικότητα, προσδιοριζόμενη από κοινωνικούς παράγοντες και όχι ως ασθένεια αυτή καθαυτή. Σύμφωνα με τους Α. Ραμπαβίλα και Γ. Χριστοδούλου, δε συνιστά ενιαίο θεωρητικό πλαίσιο²¹, ενώ σύμφωνα με το Δ. Μαγριπλή, η αντιψυχιατρική αποτελεί κοινωνικοπολιτικό κίνημα²². Η Αντιψυχιατρική αμφισβητεί την ιδιότητα της ψυχικής ασθένειας ως τέτοιας και ασκεί κριτική στον τρόπο που η «κλασική» Ψυχιατρική κατανοεί το φαινόμενο και αντιμετωπίζει τους ψυχικά ασθενείς. Συγκεκριμένα, απορρίπτει τις παραδοσιακές μεθόδους διάγνωσης και θεραπείας των ψυχικά ασθενών, τον εγκλεισμό τους και τη επιρροή που ασκείται από τους ψυχιάτρους στους ασθενείς, αντιπροτείνοντας την ενσυναίσθητη κατανόηση του ψυχικά ασθενή, ενώ υποστηρίζει ότι οι λόγοι που αρθρώνονται για την ψυχική ασθένεια, , νομιμοποιούν την εξουσία των ψυχιατρείων. Επίσης, το κίνημα της Αντιψυχιατρικής, ασκεί κριτική στον τρόπο που η κοινωνία χρησιμοποιεί την ψυχική ασθένεια προκειμένου να νομιμοποιήσει τον αποκλεισμό της διαφορετικότητας των κοινωνικών ομάδων και των ατόμων που παρουσιάζουν ανεπιθύμητες συμπεριφορές. Κύριοι εκπρόσωποι του Αντιψυχιατρικού κινήματος θεωρούνται οι M. Foucault, Laing, D. Cooper.

Σήμερα, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας αναγνωρίζει τη συμβολή κοινωνικών αιτιών στην ύπαρξη ψυχικών διαταραχών, όπως είναι η κατάθλιψη και το άγχος, ενώ οι έρευνες έχουν αναδείξει τη συμβολή των ψυχολογικών και ψυχοκοινωνικών παραμέτρων στη μεταχείριση και θεραπεία των ψυχικά ασθενών. Είναι ενδεικτικό το συμπέρασμα των Leff & Gamble(1995) και Dixon και συν.(2000), σύμφωνα με τους οποίους η ψυχοκοινωνική αποκατάσταση και η οικογενειακή θεραπεία σε συνδυασμό με τη φαρμακευτική αγωγή μειώνουν τις υποτροπές στη σχιζοφρένεια μέχρι και 50%²³. Επιπλέον, δημιουργούνται φορείς, όπως Κέντρα Ψυχικής Υγιεινής ενώ παρατηρούνται διαδικασίες που συμβάλουν στην εξωνοσοκομειακή φροντίδα και πρόληψη των ψυχικών διαταραχών, η ουσιαστική

²¹ Ραμπαβίλας, Χριστοδούλου, Σχιζοφρένεια, 2000, σ.275

²² Μαγριπλής, Ψυχιατρική, χ.χ.ε., σ.45

²³ Υπουργείο Υγείας και Πρόνοιας, 2004, σ.22-24

λειτουργία των οποίων και σύμφωνα με την ιδεολογία της Κοινοτικής Ψυχιατρικής, συγκεκριμένα στην Ελλάδα, παρατηρείται από το 1970 και μετά²⁴.

2.3. Απόψεις Θεωρητικών που Αφορούν Την Ψυχική Ασθένεια

Ο F. Basaglia του οποίου οι ιδέες προέρχονται από τον Μαρξισμό, ερμηνεύει, όπως αναφέρει ο L. Bowers, την ψυχική ασθένεια “ως αποτέλεσμα των δυστυχιών που προέρχονται από την εργατική τάξη” και οδηγείται στη διαπίστωση ότι “ο Μαρξισμός από μόνος του δεν μπορεί να διατυπώσει ένα θεωρητικό σχήμα ικανό να ερμηνεύσει την ψυχική ασθένεια²⁵”.

Ο H. Marcuse θεωρεί ότι η ψυχική ασθένεια είναι ίσως παρενέργεια της καταπίεσης που προκαλούν στο άτομο οι πολιτικές δομές, ενώ μπορεί να αποτραπεί μέσω της πολιτικής αλλαγής που θέτει στο επίκεντρο την έννοια της επανάστασης έτσι όπως τη συλλαμβάνει ο Μαρξισμός.

Σύνδεση κοινωνικής, χωρίς να παραβλέπεται ωστόσο η ατομική δράση στη δημιουργία της ψυχικής ασθένειας, επιχειρείται από τους κοινωνιολόγους Lemert, Erikson, και Goffman και τους Ψυχιάτρους Esterson, Szasz και Laing. Συγκεκριμένα, ο Lemert όσον αφορά την ψυχική ασθένεια, επικεντρώνεται στην κοινωνική αντίδραση η οποία αποτελεί παράγοντα σταθεροποίησης της παραβίασης του κανόνα(rule breaking). Ο T.Scheff²⁶ προκειμένου να προσεγγίσει την ψυχική ασθένεια και τα ψυχιατρικά συμπτώματα από κοινωνιολογική σκοπιά, χρησιμοποιεί τον όρο «παράβαση των συμφωνηθέντων κανόνων της κοινωνικής ομάδας» γνωστούς ως κοινωνικές νόρμες που αφορούν την κοινωνική δράση, ενώ η εννοιολογική χρήση της παρέκκλισης(deviance) είναι ανάλογη με εκείνη του Becker, που όπως σημειώνει ο Μαδιανός «δεν είναι εμφανής αλλά υπολειπόμενη ή οριακή(residual), όπως συμβαίνει και στην περίπτωση ατόμων που δοκιμάζουν LSD²⁷».

Ο Szasz θεωρεί ότι οι ψυχικά ασθενείς ανήκουν στο σύνολο των κοινωνικών ομάδων οι οποίες εξυπηρετούν τη λειτουργία της κοινωνίας να επιρρίπτει σε

²⁴ Μαδιανός, Β Τόμ., 1996, σ.53

²⁵ Bowers, 1998, σ. 133

²⁶ Scheff, Being Mentally Ill, a sociological theory, 1966, σ.31-33

²⁷ Μαδιανός, 1996, σ.66

συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες ευθύνες για τα προβλήματα που δημιουργούνται στους κόλπους της, τα οποία εξαλείφονται, με την ταυτόχρονη απομάκρυνση των ομάδων αυτών. Η θεωρία του «αποδιοπομπαίου τράγου» επεκτάθηκε από τον Szasz και στην αντίληψή του για τη λειτουργία της ψυχιατρικής, σύμφωνα με την οποία η ψυχιατρική ιατροκοποιεί ηθικά και κοινωνικά προβλήματα προκειμένου αφενός να τα καλύψει, και αφετέρου να απομακρύνει τις κοινωνικές συγκρούσεις. Στο ίδιο πλαίσιο αναφοράς τοποθετείται και η άποψη του Ingleby(1980), ο οποίος στη συλλογιστική του εστιάζει στη λειτουργία της ψυχιατρικής να μετατρέπει κοινωνικά προβλήματα σε ατομικά²⁸.

Ο Freud(1985), σύνδεσε την ανάγκη ύπαρξης πολιτισμού με την εμφάνιση νευρώσεων, διαδικασία η οποία διαμεσολαβείται από την απώθηση. Συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι προκειμένου να υπάρξει πολιτισμός, πρέπει αναπόφευκτα να συμβεί στο άτομο μια διαδικασία απώθησης.

Σύμφωνα με τον Lefley, η ψυχική ασθένεια των ατόμων συνδέεται με την απόκλισή τους από τους κοινούς πολιτισμικούς και κοινωνικούς κανόνες αφενός, ενώ εξαιτίας της αδυναμίας τους να υιοθετήσουν ικανοποιητικά τον κοινωνικό και παραγωγικό τους ρόλο, έρχονται σε “σύγκρουση” με τον περίγυρο, αποτελώντας βάρος για την οικογένειά τους και την κοινωνία²⁹.

2.4. Ψυχική Ασθένεια Και Κοινωνικός Αποκλεισμός

Παρά τις διαφορές μεταξύ των προσεγγίσεων, το αποτέλεσμα που αφορά την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών, σχετίζεται με την ύπαρξή τους στο περιθώριο των κοινωνιών. Οι ίδιοι είναι αποκομμένοι από το κοινωνικό σύνολο και υφίστανται τις επιπτώσεις του εγκλεισμού. Εκτός από τη λειτουργία του επίσημου κοινωνικού συστήματος που γίνεται φανερή κυρίως μέσω του εγκλεισμού, στο αποτέλεσμα του κοινωνικού αποκλεισμού συμβάλει και η κοινωνική αντίδραση του συνόλου, που προέρχεται από την εικόνα την οποία έχει για την εν λόγω κοινωνική κατηγορία.

Στις κοινωνίες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, οι αντιλήψεις για τους ψυχικά ασθενείς και η μεταχείρισή τους, συνδέονταν με κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις οι

²⁸ Bowers, 1998, σ. 122

²⁹ Lefley, Family Caregiving In Mental Illness, σ. 25

οποίες οδήγησαν σε πολιτική αποκλεισμού που αφορούσε και την ομάδα των ψυχικά ασθενών. Η βιομηχανοποίηση δημιούργησε αντιλήψεις για τη σωματική αρτιότητα των εργαζομένων, και πολιτικές για τους μη ικανούς μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν και οι ψυχικά ασθενείς, οι οποίες ήταν σκληρές προκειμένου να εξασφαλιστεί ότι τα άτομα στα οποία επρόκειτο να εφαρμοστούν, δεν επιδιώκουν να περιέλθουν στην κατάσταση την οποία βρίσκονται. Επιπλέον, οι ψυχικά ασθενείς ήταν η μόνη κοινωνική κατηγορία που δεν είχε δικαίωμα στις αποφάσεις που παίρνονταν για την κράτησή τους σε ίδρυμα ακόμα και το 19^ο αιώνα³⁰.

Σύμφωνα με το Φουκώ, ο Tuke και ο Pinel παρόλο που εναντιώθηκαν στο σύστημα απάνθρωπης κράτησης των ψυχικά ασθενών καταργώντας τις αλυσίδες από τους έγκλειστους ψυχικά ασθενείς, συνέβαλαν στην άσκηση επιρροής στην κοινωνική αυτή κατηγορία, με τρόπο λιγότερο διακριτό αλλά περισσότερο θεμελιωμένο και μέσω της ηθικής μεταχείρισης. Το άσυλο, τέλος του 18^{ου} και αρχές 19^{ου} αιώνα, αντικατοπτρίζει τις δομές της αστικής κοινωνίας μέσω της κοινωνικής και ηθικής τάξης, της τιμωρίας και της πατρικής εξουσίας. Αργότερα, στον 20^ο αιώνα, μέσω του θετικισμού, η εξουσία αυτή αντικατοπτρίζεται στην ιατρική ιδιότητα να ασκεί επιρροή στον ψυχικά ασθενή³¹.

Υπάρχουν θεωρίες που περιγράφουν τρόπους στους οποίους ο επιστημονικός λόγος δεν ενσωματώνει το λόγο των ψυχικά ασθενών. Συγκεκριμένα, αν λάβουμε υπόψη τη θεωρία του Λακάν και τις απόψεις του για τη σημειωτική, γίνεται φανερό η ιδιότητα του επιστημονικού λόγου όπως της Νομικής και της Ψυχιατρικής, να περικλείει νομιμοποιημένα νοήματα στα οποία παράλληλα, αποκλείεται η επεξεργασία μηνυμάτων που προέρχονται από το λόγο π.χ των ψυχικά διαταραγμένων.

Επίσης σύμφωνα με το M.Foucault³², η ιατρική επιστήμη στο πλαίσιο του θετικισμού, μέσω της αντικειμενικότητάς της που δεν είναι παρά αντικειμενοποίηση η οποία αποτελεί προϊόν λόγου στον οποίο αρθρώνεται και η ηθικολογική πρακτική, συμβάλει όπως προαναφέρθηκε στο αδιαμφισβήτητο του λόγου τους και ως εκ τούτου στην απόρριψη του λόγου του ψυχικά ασθενή.

³⁰ Oliver, Barnes, Disabled People and Social Policy, 1998, σ.28-35

³¹ Φουκώ, Η Ιστορία της Τρέλας, 1964, σ. 263-264

³² Schotte, 1977, Η Τρέλα, σ.39

2.5. Ψυχική Ασθένεια Και Εγκλεισμός

Η σύνδεση εγκληματικότητας και ψυχικής ασθένειας, αποτελεί λανθασμένη πεποίθηση που έχει διεισδύσει στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων και αντιλήψεων. Σύμφωνα με τη Φ. Τσαλίκoglou, παράγοντες όπως ο σκοτεινός αριθμός αφενός της εγκληματικότητας και αφετέρου της ψυχικής ασθένειας, καθώς και παράμετροι που σχετίζονται με τη διάπραξη εγκλήματος από τον ψυχικά ασθενή, δεν επιτρέπουν μια τέτοια σύνδεση. Άλλωστε, το γεγονός ότι οι ψυχικά ασθενείς που εγκληματούν παρουσιάζουν συγκεκριμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά, επιβεβαιώνει τη μεσολάβηση της εφαρμογής στίγματος κατά την επίσημη κοινωνική αντίδραση.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την έρευνα των M. Finn και L.Stalans που αφορά τη δράση της αστυνομίας, όταν κατά τη σύλληψη γίνει αντιληπτή η ύπαρξη ψυχικής ασθένειας, ενεργοποιούνται στερεότυπα που αφορούν τη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα των ψυχικά ασθενών, τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα οι συλληφθέντες να θεωρούνται περισσότερο επικίνδυνοι και λιγότερο ελέγξιμοι³³. Αν λάβουμε υπόψη τις παρατηρήσεις του Arrigo, το κοινό πεδίο λειτουργίας της Νομικής και της Ψυχιατρικής όπως προαναφέρθηκε, μέσω της θεωρίας του Λακάν, νομιμοποιεί το λόγο της επιστήμης για την ταυτόχρονη ύπαρξη εγκληματικότητας και ψυχικής ασθένειας στο άτομο που κατηγορείται, ενώ παράλληλα αποτρέπει την ενσωμάτωση του λόγου υπεράσπισης του τελευταίου³⁴.

Από την άλλη μεριά, η έρευνα των Crocker A. και Hodgins S. που αφορούσε την εγκληματικότητα των ψυχικά ασθενών (mentally retarded) οι οποίοι δεν είχαν νοσηλευτεί, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι είχαν μεγαλύτερες πιθανότητες απ' ότι οι μη ψυχικά ασθενείς να έχουν καταδικαστεί για εγκληματική ενέργεια πριν την ηλικία των τριάντα³⁵. Παράλληλα τονίζεται το απαραίτητο περαιτέρω έρευνας που θα εστιάζει στη φύση της σχέσης ανάμεσα στην ψυχική ασθένεια και την εγκληματικότητα, ενώ θεωρείται απίθανη η μεσολάβηση των προκαταλήψεων τόσο της αστυνομίας όσο και του ποινικού συστήματος, πεποίθηση η οποία ενισχύεται από το γεγονός ότι για κάποιο ποσοστό συμμετεχόντων η ενήλικη εγκληματικότητα αποτελούσε συνέχεια μιας πρωιμότερης αντικοινωνικής συμπεριφοράς στην παιδική ηλικία.

³³ Finn, Stalans, Criminal Justice and Behavior, Vol.24 No.2, Jun.1997, p.157-176

³⁴ Arrigo, Criminal Justice and behavior, Vol.23 No.4, Dec.1996, p.572-592

³⁵ Crocker, Hodgins, Criminal Justice and Behavior, Vol. 24 No 4, Dec. 1997, σ.432-454

Θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε το ρόλο της ιδρυματοποίησης στη συμπεριφορά και τη δράση των εγκλειστών. Σύμφωνα με τους Spruill και May(1988) τα προγράμματα στη φυλακή δεν προσαρμόζονται στις ειδικές ανάγκες των ψυχικά ασθενών εγκλειστών³⁶. Μια τέτοια παραδοχή έχει επιπτώσεις στη δυνατότητα αποτελεσματικής θεραπείας και στηρίζει τις αντιλήψεις βάσει των οποίων είναι αδύνατη ή οποιαδήποτε διορθωτική παρέμβαση.

Η άποψη του Martinson(1974) ο οποίος υποστήριξε ότι δε φέρνει αποτελέσματα η οποιαδήποτε διορθωτική παρέμβαση στους εγκληματίες ψυχοπαθείς, είχε παραμείνει για αρκετό καιρό αναμφισβήτητη. Οι Hart και Hare(1997) τονίζουν ότι οι «οι ερευνητές πρέπει να αποδείξουν ότι κατάλληλες παρεμβάσεις οι οποίες διεξάγονται με σωστό τρόπο, μπορούν να φέρουν επιθυμητά αποτελέσματα στη διαχείριση της περίπλοκης ομάδας των παραβατών³⁷».

Το ζήτημα της δημιουργίας κατάλληλου περιβάλλοντος το οποίο είναι σύμφωνο με τις ιδιαίτερες ανάγκες του ψυχικά ασθενή θεωρείται ότι αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην πορεία εξέλιξης της ασθένειάς του αφενός, στην συναναστροφή του με το κοινωνικό περιβάλλον αφετέρου, καθώς και στην πιθανότητα εκδήλωσης εγκληματικής συμπεριφοράς. Σύμφωνα με την έρευνα των Lovell D., Allen D., Johnson C. και Jemelka R., βάσει προγράμματος που εφαρμόστηκε σε ψυχικά ασθενείς εγκλειστούς στην Ουάσινγκτον, το οποίο περιελάμβανε παροχή φαρμακευτικής βοήθειας και εκμάθηση δεξιοτήτων σε συνδυασμό με την ύπαρξη υποστηρικτικού περιβάλλοντος, και είχε σκοπό να βοηθήσει τους συμμετέχοντες να αντεπεξέλθουν στην καθημερινότητα εντός της φυλακής, έδειξε ότι οι συμμετέχοντες παρουσίαζαν λιγότερα συμπτώματα στο τέλος του προγράμματος, με παράλληλη μείωση στις επιθέσεις του προσωπικού και αύξηση των ποσοστών στην εργασία τους³⁸.

Επίσης, σύμφωνα με τους Morris S., Steadman H., και Veysey B., αν η μεταχείριση των ψυχικά ασθενών κρατουμένων εστιαστεί στην ψυχική υγιεινή, ελαχιστοποιούνται τα συμπτώματα των ψυχικά ασθενών και αποτρέπεται η δύναμη αποσύνθεσης των διαδικασιών των φυλακών, γεγονός που συμβάλει στη μείωση των κινδύνων ασφάλειας εντός της φυλακής³⁹. Επιπλέον, οι πληροφορίες που προέρχονται από τις αναφορές των καταδίκων και αφορούν τις αιτίες εγκληματικής

³⁶ Crocker, Hodgins, Vol. 24 No 4, Dec. 1997, σ.432-454

³⁷ Simourd, Hoge, Criminal Justice and Behavior, Vol.27 No 2, Apr.2000, p.256- 272

³⁸ Lovell, Allen, Johnson, Jemelka, Vol.28 No.1, Feb. 2001, p.83-104

³⁹ Morris, Steadman, Veysey, Criminal Justice and Behavior, Vol. 24 No.1, Mar.1997, p.3-19

συμπεριφοράς, μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην ανάπτυξη εξατομικευμένης θεωρίας σχετικά με το ιστορικό του ατόμου, η οποία να αποτελέσει οδηγό σχεδίου με σκοπό τη μείωση επικινδυνότητας υποτροπής⁴⁰.

Εκτός αυτού, κρίνεται επιβεβλημένη η αντιμετώπιση της ψυχικής ασθένειας μέσω της εστίασης σε εξωιδρυματικές πρακτικές. Γίνεται φανερό ότι η μακροχρόνια παραμονή του ατόμου σε ίδρυμα, μπορεί να δημιουργήσει ψυχοπαθολογικές καταστάσεις ή να οδηγήσει στο σύνδρομο της κοινωνικής αποδόμησης⁴¹.

Παρά την ύπαρξη θεωριών που εστιάζουν στην αντικοινωνική δράση του ψυχικά ασθενή η οποία αντανακλά έλλειψη συνείδησης και αυτοελέγχου, άλλες θεωρητικές διατυπώσεις στηρίζουν την αντίληψη ότι η αρνητική στάση των ψυχοπαθών οφείλεται στον κοινωνικό τους αποκλεισμό. Συγκεκριμένα, ο Blackburn R. συμπέρανε μέσα από τη μελέτη που αφορά τα χαρακτηριστικά των ψυχικά ασθενών εγκληματιών, ότι «οι διαταραχές των ψυχοπαθών μπορούν να κατανοηθούν ως μια προσπάθεια να διατηρήσουν το στάτους που έχουν, σε ένα κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο νοιώθουν αποξενωμένοι⁴²». Η αντικοινωνική τους δράση λοιπόν, μέσα από αυτή τη διαδικασία, προσδιορίζεται ως νοηματοδοτούμενη κοινωνικά και πολύ περισσότερο ως αποτέλεσμα της στάσης του κοινωνικού περιβάλλοντος προς τα άτομα αυτά, και όχι ως απλή αντανάκλαση ελλείψεων στη συνείδηση ή τον αυτοέλεγχο.

3.Κινηματογράφος Και Κοινωνία

3.1. Ο Κινηματογράφος Ως Μέσο Διαμεσολάβησης

Από τις πρώτες κινηματογραφικές προβολές και συγκεκριμένα, την προβολή των Λυμιέρ όπου κύριο θέμα ήταν «το τρένο τη στιγμή που έμπαινε στο σταθμό», το συναίσθημα που κυριάρχησε στους θεατές ήταν ο φόβος. Το ίδιο συναίσθημα είναι αυτό που συχνά στοχεύουν να προκαλέσουν στο κοινό τους οι δημιουργοί των κινηματογραφικών φιλμ, μέσω μιας ειδικότερης κατηγορίας ταινιών από την

⁴⁰ Bjorkly, Havik, Loberg, Criminal Justice and Behavior, Vol.23 No.3, Sep.1996, p.440-454

⁴¹ Μαδιανός, Κοινωνία και Ψυχική Υγεία, Β τόμ., 1996, σ.156

⁴² Blackburn, Criminal Justice and Behavior, Vol.25 No.2, Jun.1998, σ.155-176

κατηγορία που αφορά τη θεματολογία των ψυχικά ασθενών. Το πρώτο λοιπόν συναίσθημα που δημιουργήσε στο κοινό του ο κινηματογράφος, ο φόβος, και συγκεκριμένα «μην έρθει το τρένο κατά πάνω τους», είναι το ίδιο που κυριαρχεί σε ορισμένες περιπτώσεις που προβάλλονται ψυχικά ασθενείς, σύμφωνα με τα λόγια του σκηνοθέτη Marcus Niespel, και συγκεκριμένα «ο φόβος μη συναντήσουν έναν τέτοιο στο δρόμο τους». Σε τι εξυπηρετεί λοιπόν η πρόκληση του φόβου του κοινού; γιατί αποτελεί θεμελιακό στοιχείο στη φιλική θεματολογία; για ποιο λόγο επιλέγεται η κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών για έναν τέτοιο σκοπό;

Ως Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας, κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί κυρίως το είδος του μηνύματος που μεταδίδεται στο κοινό, αλλά και η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ πομπού -κινηματογράφου και δέκτη -κοινού, καθώς και η συμβολή των κοινωνικών ομάδων που συμμετέχουν και επιδρούν στην σχέση αυτή.

Ο J. Monaco παρατηρεί ότι «ο κινηματογράφος είναι τέχνη που δημιουργεί πολλά νοήματα τα οποία δεν βλέπει το ακροατήριο άμεσα, αλλά προέρχονται μέσα από μια διαρκή διαδικασία σύγκρισης όσων ο κινηματογράφος δείχνει με όσων δε δείχνει...η αίσθηση του πολιτισμικά σημανόμενου στοιχείου εξαρτάται αφενός από τις αντιληπτές συγκρίσεις του μέρους με το όλον, διαδικασία που ονομάζεται συνεκδοχή, και αφετέρου από τη συσχέτιση λεπτομερειών και ιδεών, διαδικασία που αποκαλείται μετωνυμία⁴³». Η μετωνυμία όπως και η συνεκδοχή, ως θεωρητικά κατασκευασμένοι όροι, περιγράφουν διαδικασίες μέσω των οποίων τα φιλμ αποδίδουν νοήματα. Οι εν λόγω όροι μπορούν μερικές φορές να γίνονται ανακριβείς στην απόδοση της ιδιότητας του σημαίνοντος, έτσι ώστε η επιλογή τους να ενέχει ιδεολογικά κριτήρια.

Ο τρόπος πρόσληψης του μηνύματος από το θεατή καθώς και η συγκεκριμένη ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα που χαρακτηρίζει την ταινία, διαμεσολαβούνται από το πολιτισμικό υπόβαθρο του ίδιου του θεατή. Συγκεκριμένα, με διαφορετικό τρόπο θα επεξεργαστεί την ταινία κάποιος με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο ιδιαίτερα αν η κατανόησή της προϋποθέτει έναν ορισμένο βαθμό μόρφωσης, διαφορετικά κάποιος που παρακολουθεί ταινίες με μεγάλη συχνότητα κ.λπ.

Υπάρχει όμως και ένα στοιχείο εξίσου σημαντικό στην διαδικασία πρόσληψης των μηνυμάτων των ταινιών με θέμα την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών. Παρά το εύρος, την ποικιλομορφία και τη διαφορετικότητα του

⁴³ Monaco, How to Read a Film, 2000, σ. 168-169

κοινωνικοπολιτισμικού υπόβαθρου των θεατών, ο τρόπος που μια κινηματογραφική ταινία προβάλλει την κοινωνική δράση και συμπεριφορά του ψυχικά ασθενή ως μέλους μιας ειδικότερης κοινωνικής ομάδας, καθώς και ο λόγος που σχετίζεται με τρόπους αποδοχής και διαντίδρασης μεταξύ του κοινωνικού συνόλου και του ψυχικά ασθενή όπως προβάλλεται στην ταινία, όχι μόνο περιορίζει τη δυνατότητα εξαγωγής ευνοϊκών συμπερασμάτων που αφορούν τους ψυχικά ασθενείς, αλλά και διευκολύνει τη δημιουργία λανθασμένων εννοιολογικών διασυνδέσεων που αφορούν νοήματα και αντιλήψεις σχετικά με την κοινωνική δράση της ομάδας αυτής.

3.2. Κινηματογράφος Και Κοινωνική Πραγματικότητα

Στην σχέση κινηματογράφου και κοινωνικής πραγματικότητας παραθέτουμε τον προβληματισμό του Φερρό. Ο Φερρό, μελετάει το είδος της σύνδεσης του κινηματογράφου με την ιστορία και την κοινωνική πραγματικότητα, όχι όσον αφορά την περίπτωση του ντοκιμαντέρ αλλά εκείνη της μυθοπλασίας, και παραθέτει την άποψη που αφορά τη δύναμη που έχει ο κινηματογράφος, ενώ βασίζεται σε φανταστικά γεγονότα, να αναπαριστά την αλήθεια της ιστορικής πραγματικότητας⁴⁴.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να εκφράσουμε την υπόθεση, ότι τελικά η διαδικασία που συμβάλλει στο να αναπαριστά ο κινηματογράφος την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα ενώ βασίζεται σε γεγονότα μυθοπλασίας, είναι το γεγονός ότι δεν αναπαριστά κυρίως αληθινά γεγονότα αυτά καθαυτά, αλλά κοινωνικές σχέσεις καθώς και σχέσεις επιρροής που προσδιορίζουν την κοινωνική δομή. Μέσα από την αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων και των σχέσεων επιρροής μεταξύ των κοινωνικών ομάδων της κοινωνικής δομής, οι διαδικασίες και τα γεγονότα, μοιάζουν αληθινά, εφόσον αναπαριστούν την κοινωνική πραγματικότητα.

Πως μια τέτοια διαδικασία, σχετίζεται με την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών, έτσι όπως αναπαριστάται στον κινηματογράφο; Αν ισχύει η παραπάνω υπόθεση, ο κινηματογράφος αναπαριστά αφενός την κοινωνική πραγματικότητα όσον αφορά τις κοινωνικές δυνάμεις επιρροής που ασκούνται στους ψυχικά ασθενείς και τις κοινωνικές σχέσεις που οδηγούν στον κοινωνικό αποκλεισμό

⁴⁴ Φερρό, Κινηματογράφος και Ιστορία, 1993, σ.191

τους, επιπλέον όμως δεν αναπαριστά αληθινά γεγονότα που να σχετίζονται με την κοινωνική αυτή κατηγορία, παραποιώντας την κοινωνική τους πραγματικότητα.

Σύμφωνα με τους Blumpler J., και Katz E., οι ατομικές και κοινωνικές ανάγκες που ικανοποιούν τα ΜΜΕ, εδράζονται στις κοινωνικές συνθήκες και ανάλογα με τις συνθήκες αυτές, διαμορφώνεται το είδος της ανάγκης που ικανοποιεί το μέσο⁴⁵. Οι Katz, Gurevitch και Hass παρατήρησαν ότι κάθε Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας ικανοποιεί συγκεκριμένες ανάγκες, όπως ο κινηματογράφος καλύπτει την ανάγκη φυγής από την πραγματικότητα⁴⁶.

Η θεματολογία των κινηματογραφικών φιλμ διαμορφώνεται συχνά είτε υπό την άμεση ή έμμεση επίρροή κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών παραγόντων, είτε προκειμένου να διαμορφωθούν συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Συγκεκριμένα, προκειμένου να επιτευχθεί και να διατηρηθεί η κοινωνική συναίνεση, μέσω της κινηματογράφησης, μπορεί να ελεγχθεί η κοινωνική συνείδηση των μειονοτήτων, ενώ κοινωνικοπολιτικά προβλήματα αποδίδονται στην μοίρα ή την τύχη και η κοινωνική πραγματικότητα αναπαριστάται διαφορετικά. Συχνά, στόχο αποτελεί η εμφύχωση του ατόμου που ζει σε δυσμενείς κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες και η διατήρηση της υπάρχουσας ιδεολογίας σε καθορισμένα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια. Σε αρκετές περιπτώσεις στον κινηματογράφο προκειμένου να επιτευχθεί κοινωνική αλλαγή, σκοπός ήταν η δημιουργία επαναστατικής συνείδησης στο πλαίσιο είτε της προπαγάνδας, είτε της εθνικής συνείδησης.

Οι σκηνοθέτες πολλές φορές δημιουργούν ταινίες στο πλέγμα της κοινωνικής συναίνεσης, είτε προσπαθώντας να αναδείξουν το αίσθημα της δικαίωσης του κοινού μέσα από την αναπαράσταση κοινωνικοπολιτικών δυσμενών συνθηκών της οποίες το κοινό έχει ζήσει, είτε προσφέροντας φυγή από την πραγματικότητα προκειμένου να ξεχαστούν τα υπάρχοντα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα. Στο πεδίο αυτό, συχνά αντικατοπτρίζουν στη θεματολογία τους τις ψυχολογικές καταστάσεις και τις κοινωνικές συνθήκες των ατόμων.

Τέλος, καθοριστικός είναι ο οικονομικός παράγοντας στο τελικό αποτέλεσμα εφόσον η τεχνολογία και η επιδίωξη ή μη του κέρδους, αποτελούν σημαντικά στοιχεία στην κινηματογράφηση.

⁴⁵ Fiske, 1982, σ. 139 στο Κολοβός, 1988, σ.117

⁴⁶ Κολοβός, 1988, σ.116-117

3.3. Ο Κινηματογράφος Ως Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας

Με το πέρασμα των κοινωνιών στο στάδιο του κρατικομονοπωλιακού ανταγωνισμού, ο τρόπος λειτουργίας των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, μεταξύ αυτών και του κινηματογράφου, αλλάζει. Όπως αναφέρει ο G.Gerbner, τέτοιου είδους αλλαγή παρατηρείται στο τεχνολογικό, εννοιολογικό και ιδεολογικό επίπεδο⁴⁷. Όσον αφορά το τεχνολογικό επίπεδο, η αλλαγή σχετίζεται με την κάθετη συγκέντρωση και συγκεντροποίηση του κεφαλαίου, ενώ οι επιχειρήσεις των Μέσων έχουν στόχο τη μεγιστοποίηση του κέρδους και του καταναλωτισμού. Ως εκ τούτου, τα μηνύματά τους έχουν πρωτίστως την ιδιότητα και τους σκοπούς που έχει ένα καταναλωτικό προϊόν, ενώ η παραγωγή ταινιών προσαρμόζεται στην οργάνωση των γραφειοκρατικών επιχειρήσεων.

Στο πλαίσιο αυτό της διατήρησης και μεγιστοποίησης κέρδους, επεκτείνουν τις δραστηριότητές τους σε πολλούς τομείς των ΜΜΕ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι η παραγωγή ταινιών βασίζεται συχνά στη θεματολογία μυθιστορημάτων τα οποία έχουν σημειώσει εμπορική επιτυχία, όπως για παράδειγμα η “Σιωπή των Αμνών” που βασίστηκε στο μυθιστόρημα του Thomas Harris, το “Ψυχώ” στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Robert Bloch, το “Misery” βασισμένο στο βιβλίο του Stephen King, κ.λπ. Τη διαδικασία αυτή, επιβεβαιώνουν και τα συμπεράσματα της συγκεκριμένης έρευνας, όπου το 65% των ταινιών που μελετήθηκαν βασίζονται σε μυθιστορήματα.

3.4. Οι Ψυχικά Ασθενείς Στον Κινηματογράφο

Με βάση λοιπόν την παραπάνω συλλογιστική, μπορούμε να υποθέσουμε πως η σταθερά επαναλαμβανόμενη παραγωγή ταινιών συγκεκριμένης θεματολογίας, η οποία αφενός σχετίζεται με την απόδοση της παράνοιας ως μορφής ψυχικής ασθένειας στον πρωταγωνιστή δολοφόνο, και αφετέρου αναπαριστά την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών, αποτελεί κερδοφόρο διαδικασία.

Όπως παρατηρεί η H. Powdermaker: «για τις διευθυντικές θέσεις σκοπός είναι μεγάλα και γρήγορα κέρδη...η οποιαδήποτε αναφορά στον κινηματογράφο ως τέχνη

⁴⁷ Gerbner, 1967, σ.51 στο Σεραφετινίδου, 1995, σ.152

αντιπροσωπεύει τον ύψιστο παραλογισμό...το πρόβλημά τους είναι να βρουν το μικρότερο κοινό παρανομαστή που θα ευχαριστήσει τον περισσότερο κόσμο και θα φέρει το μέγιστο κέρδος...»⁴⁸. Αν οι ψυχικά ασθενείς αποτελούν τον μικρότερο εκείνο παρανομαστή για το Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας που είναι ο Κινηματογράφος, τότε αντιλαμβανόμαστε μια όψη της ερμηνείας που αφορά την παραγωγή της κινηματογραφική θεματολογίας σχετικά με τους ψυχικά ασθενείς.

Η παραπάνω συλλογιστική μπορεί να εξηγήσει τη συχνότητα παραγωγής ταινιών με θέμα τους ψυχικά ασθενείς. Γεννιέται όμως ένα άλλο ερώτημα. Ποια συνθήκη από την πλευρά του κοινού το ωθεί να ανεβάζει την πώληση εισιτηρίων στα ύψη, όταν προβάλλονται στον κινηματογράφο επικίνδυνοι ψυχασθενείς των οποίων τη διαστροφή δεν μπορεί να συλλάβει ανθρώπινος νους; Είναι απλώς η ανάγκη του ατόμου να νοιώσει το συναίσθημα του φόβου ενώ γνωρίζει ότι βρίσκεται σε ασφαλές κοινωνικό περιβάλλον; Και αν είναι απλώς αυτό, τι επίδραση μπορεί να ασκεί μια τέτοιου είδους φαινομενολογικά εκλογικευμένη και αθώα διαδικασία, στην αντίληψη του κοινού για τους ψυχικά ασθενείς έτσι όπως προβάλλονται μέσα από την εικόνα που διαμορφώνει ο κινηματογράφος; Σε τι βαθμό μπορεί το κοινό να διαβεβαιώσει ότι δε θα αισθανθεί τον ίδιο φόβο ή ανασφάλεια, αν έρθει αντιμέτωπο με κάποιον ψυχικά ασθενή;

Ο Κ. Κυριάκος αναφέρει ότι ο τρόπος που οι ταινίες παρουσιάζουν τη διαφορά, την ετερότητα, αναπαράγει ιδεολογία⁴⁹. Οι ταινίες μέσα από την προβολή προκαταλήψεων, υπεραπλουστευμένων γενικεύσεων, λανθασμένων εννοιολογικών διασυνδέσεων καθώς και εικόνων που υπερεκπροσωπούν συγκεκριμένου είδους συμπτωματολογία και δράση, παραγνωρίζουν τα κίνητρα της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δράσης, τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες και τελικά την ίδια την πραγματικότητα της ψυχικής ασθένειας.

⁴⁸ Powdermaker, 1951, σ. 25 στο Σεραφετινίδου Μ., 1995, σ.216

⁴⁹ Κυριάκος, Διαφορετικότητα και Ερωτισμός, 2001, σ.9

3.5. Εννοιολογικός Και Ιστορικός Προσδιορισμός Του Κινηματογράφου

3.5.1. Προσδιορισμός Της Έννοιας Του Κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα συνολικό κοινωνικό γεγονός. Μια τέτοια άποψη έχει ισχύ, εφόσον σε όλες τις εκφάνσεις του αποτελεί μια κοινωνική διαδικασία, τόσο όσον αφορά τη συλλογικότητα που απαιτείται για την παραγωγή του κινηματογραφικού προϊόντος, όσο και στο γεγονός ότι το προϊόν αυτό στοχεύεται να καταναλωθεί πρωταρχικά από ένα σύνολο ατόμων, συνιστώντας μια διαδικασία που επιδρά στη λειτουργία των συλλογικοτήτων.

Όσον αφορά τον όρο κινηματογράφος, χαρακτηρίζεται από ένα ευρύ φάσμα εφαρμογής, ιδιοτήτων και λειτουργίας. Συγκεκριμένα, η αναφορά στην έννοια του κινηματογράφου, παραπέμπει τόσο στην παραγωγή και στο σύνολο των ταινιών, όσο και στην αίθουσα, τις συλλογικότητες που δραστηριοποιούνται για την παραγωγή και τη λειτουργία του, στο «σύνολο σημαινόντων στοιχείων που συνιστούν τον γλωσσικό κώδικα των ταινιών⁵⁰» καθώς και στον ιστορικό του προσδιορισμό.

3.5.2. Ιστορικές Συνθήκες Ανακάλυψης Του Κινηματογράφου

Η γέννηση του κινηματογράφου, ως εφεύρεση η οποία προβάλλει ενώπιον του κοινού απλές εικόνες της καθημερινότητας, ξεκίνησε από την ιστορική, πρώτη δημόσια προβολή των αδελφών Λυμιέρ, στις 28 Δεκεμβρίου 1895 στο «Γκραν Καφέ» στο Παρίσι. Όταν ο Λουί Λυμιέρ ανακάλυψε το μηχάνημα-κινηματογράφο, ο κινηματογράφος δεν είχε το νόημα που απέκτησε αργότερα μέχρι την εποχή μας. Η έννοιά του περιοριζόταν στην ιδιότητά του ως μηχανήματος καταγραφής της κίνησης, με ικανότητες λήψης, προβολής και τύπωσης εικόνων.

Η ιστορική εφεύρεση του κινηματογράφου, προέκυψε μέσα από την ανάγκη του ανθρώπου να αποδώσει την πραγματικότητα αρχικά μέσω της κίνησης, και αργότερα, στην πορεία εξέλιξης της εφεύρεσης, την κοινωνική πραγματικότητα. Όπως σημειώνει ο Β. Ραφαηλίδης, στην προσπάθεια εντοπισμού της πρώτης εμφάνισης της ανάγκης αυτής, φτάνουμε πίσω στο 30.000 π.Χ., όπου ο προϊστορικός

⁵⁰ Κολοβός Ν., Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου, 1988, σ. 9

άνθρωπος ζωγραφίζει Βίσονες με οχτώ πόδια⁵¹. Κάτι τέτοιο μπορεί να φαίνεται απλό για την εποχή μας, όμως γίνεται περιπλοκότερο αν ληφθεί υπόψη ότι οι τότε συνθήκες δεν ευνοούσαν τη δημιουργία συνθετότερης επινόησης.

Αλλωστε η ίδια έντονη αναζήτηση του ανθρώπου, οδήγησε στο περίφημο στοίχημα ύψους 25.000\$ το οποίο έβαλε ο Κυβερνήτης της Καλιφόρνιας Λίλιαντ Στάιφορντ και αφορούσε συμπεράσματα της κίνησης του αλόγου όταν αποδίδεται στατικά, αναθέτοντας στο γνωστό τότε φωτογράφο Έντουαρτ Μέιμπριτζ την απόδοση του στατικού καλπασμού, χρησιμοποιώντας τριάντα φωτογραφικές μηχανές. Βλέπουμε πόσο η ανάγκη του ανθρώπου να αποδώσει την πραγματικότητα αποτέλεσε κίνητρο που ενεργοποίησε τη δράση κοινωνικών συλλογικοτήτων.

Μέχρι οι Αδερφοί Λυμιέρ να γίνουν διάσημοι για τη σπουδαία ερευνητική τους επίτευξη η οποία συνδύαζε τελειότητα τόσο στη λήψη όσο και την προβολή προσφέροντας μια ολοκληρωμένη τεχνική, σημαντικός αριθμός ευρεσιτεχνών και μελετητών είχαν κάνει μικρά βήματα προς την κατεύθυνση αυτή, μεταξύ αυτών στα πρώτα στάδια συναντώνται ο Γαλιλαίος, ο Νεύτωνας, ο Ντεκάρτ, και ο Τόμας Έντισον. Με τον τρόπο αυτό βοήθησαν τους Λυμιέρ, και συνέβαλαν στο να χαρακτηριστεί ο κινηματογράφος ιστορικά, συλλογική εφεύρεση⁵².

Θα πρέπει να σημειώσουμε το γεγονός ότι προς την επίτευξη αυτή δε συνέβαλε μόνο η εφευρετικότητα των ατόμων, αλλά και οι οικονομικές συνθήκες οι οποίες αφενός ευνόησαν την αφιέρωση χρόνου από τους ίδιους, και αφετέρου συνέβαλαν στην υπέρβαση του οικονομικού κόστους. Λίγα στάδια πριν το επίτευγμα των Αδελφών Λυμιέρ, ο Έντισον, εφεύρε το κινητοσκόπιο που αποτελούσε κινηματογράφο για έναν, ενώ μη πιστεύοντας στο μέλλον του είδους δε φρόντισε για τη διεθνή εξασφάλιση της καινοτομίας του, με αποτέλεσμα η εφεύρεση να μελετηθεί περισσότερο από τον Λυμιέρ και αργότερα ο πρώτος να διεκδικεί νομικά τα δικαιώματα της αποκλειστικότητας της παραγωγής ταινιών⁵³.

Στο πλαίσιο των εφευρέσεων του είδους, η έννοια του κινηματογράφου ως συσκευής προβολής με στόχο την εξυπηρέτηση της ανάγκης της προβολής των μηνυμάτων στους πολλούς, είχε προκύψει από το 17^ο αιώνα, από την επιδίωξη των θρησκευτικών σχολείων να αντιστοιχεί ένα βιβλίο σε πολλούς μαθητές, μέσω του

⁵¹ Ραφαηλίδης Β., Φιλμοκατασκευή Μια Μέθοδος Ανάγνωσης του Φίλμ, 1984, σ.22

⁵² Ραφαηλίδης, 1984, σ.62

⁵³ Βαλούκος, Ιστορία του Κινηματογράφου, 2003, σ.52

«μαγικού φανού» ή της «λατέρνα μάτζικα», εφεύρεση του μοναχού Αθανάσιου Κίρχερ στη Ρώμη.

Δε θα πρέπει επίσης να παραληφθεί το γεγονός της εφεύρεσης των Άγγλων Φίτον και Πάρις οι οποίοι βάσει της έννοιας του μετεικάσματος, εφεύραν μια πατέντα τεμαχίσματος της δράσης και ανασύνθεσής της, έννοιες που στην πορεία της δημιουργίας του κινηματογράφου ως τέχνης, θα μείνουν γνωστές ως ντεκουπάζ και μοντάζ και θα αποτελέσουν τις βασικότερες τεχνικές στη δημιουργία και την αισθητική του κινηματογραφικού φιλμ. Η εν λόγω διαδικασία, μαζί με τη διαδικασία προβολής και τη φωτογραφική τεχνική, αποτελούν συστατικά στοιχεία της τέχνης του κινηματογράφου. Μέχρι τότε, η έννοια του κινηματογράφου μπορούσε να παραλληλιστεί με τη σημερινή της «κάμερα» ενώ περιοριζόταν στην προβολή μικρογεγονότων της καθημερινότητας χωρίς να σκηνοθετεί ουσιαστικά και σύμφωνα με την μετέπειτα έννοια του όρου.

Το άτομο που συνέλαβε την έννοια του κινηματογράφου ως «το μάτι του θεατή» και αντιλήφθηκε ότι η κάμερα βλέπει για λογαριασμό του και δεν αποτελεί παθητικό καταγραφέα της δράσης, θέτοντας τη βάση για την ανάπτυξη της σκηνοθεσίας στον κινηματογράφο, ήταν ο Ζ. Μελιές, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό εξίσου στη διαμόρφωση του κινηματογράφου όπως είναι στη σημερινή του εκδοχή, όσο και οι Αδερφοί Λυμιέρ.

3.6. Κοινωνικές Δυνάμεις Και Παράγοντες Εξέλιξης Και Διαμόρφωσης Του Κινηματογράφου Και Του Κινηματογραφικού Είδους Από Το 1895 Έως Τις Μέρες Μας

Από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του κινηματογράφου και συγκεκριμένα την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, παρατηρείται εντατική δραστηριοποίηση συγκεκριμένων ατόμων προς τη δημιουργία κινηματογραφικών εταιριών, προς τη συγκέντρωση κεφαλαίου και την ισχυροποίησή του μέσω της δημιουργίας ομίλων, με σκοπό είτε την αύξηση του κέρδους τους, είτε την ανταπόκριση στον ανταγωνισμό που υπάρχει μεταξύ των επιχειρήσεων, επιβεβαιώνοντας τη μαζικοποίηση της παραγωγής και την εκμηχανοποίηση της παραγωγικής διαδικασίας στο πλαίσιο της

επίτευξης κέρδους, και τη συνακόλουθη δυσκολία ίδρυσης νέας επιχείρησης στο πλαίσιο της δημιουργίας κλειστών κλάδων⁵⁴.

Παράλληλα, οι δυνάμεις αυτές προσπαθούν να συμβάλουν στο κλείσιμο μικρών εταιριών και να αυξήσουν τον αριθμό των θεατών κυρίως μέσω την προβολής του είδους και της ποιοτικής αναβάθμισης των εγκαταστάσεων. Η ανάγκη των μικρών εταιριών να επιβιώσουν, ώθησε στην ενοποίησή τους υπό τη διεύθυνση του Λεόν Γκομόν (Leon Gaumont). Επιπλέον, παρατηρείται και ο διαχωρισμός της παραγωγής από την εκμετάλλευση των ταινιών. Άτομα όπως ο Πατέ στη Γαλλία, την πρώτη εκείνη δεκαετία, δραστηριοποιείται σε Ευρώπη και Αμερική στην οποία οι εταιρίες του έχουν ακίνητα ύψους δυο εκατομμυρίων δολαρίων με επιρροή μεγαλύτερη από εκείνη του σημερινού Χόλιγουντ, που εκείνη την περίοδο δεν είχε εγκαθιδρυθεί. Στο πλαίσιο των οικονομικών αυτών δραστηριοτήτων, προέκυψε η ανάγκη προσεκτικότερης οργάνωσης της λειτουργίας των κινηματογραφικών εταιριών, με τη δημιουργία της θέσης του καλλιτεχνικού διευθυντή ως παραγωγού, ενώ με γνώμονα το κέρδος προέκυψε και η ανάγκη του σεναριογράφου.

Στο κλίμα ανταγωνισμού που εγκαθιδρύει η Πατέ, προσπαθεί να εισέλθει δυναμικότερα ο Έντισον μέσω της συσπείρωσης με τον αντίπαλό του στο ισχυρό τραστ General Film Co., ενώ με κάθε τρόπο προσπαθούν να διατηρήσουν το μονοπώλιό τους, γεγονός στο οποίο αντιστέκονται όπως μπορούν οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές. Όπως σημειώνει ο T. Ramsaye, οι τότε αίθουσες προβολής, γνωστές ως «νικελόντεον» με επιτυχία πρόσφεραν στους πρόσφυγες μέσω της θεματολογίας τους, φυγή από την καθημερινότητα⁵⁵. Ως αποτέλεσμα της δίωξης των τελευταίων από την εταιρία του Έντισον και στην προσπάθειά τους να εγκατασταθούν σε γεωγραφική τοποθεσία όπου θα είχαν μεγαλύτερη ασφάλεια, ιδρύθηκε το Χόλιγουντ.

Στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα που εξελίσσεται ο κινηματογράφος, σε κάθε κοινωνία διαμορφώθηκαν ρεύματα που επηρέασαν τόσο το ύφος και τη μορφή, όσο και τα είδη των ταινιών. Τα ρεύματα αυτά αποτελούν απόρροια πολιτικών, οικονομικών καθώς και κοινωνικών εξελίξεων της κάθε κοινωνίας, οι οποίες διαμορφώνουν αρχικά, τη στάση του κράτους ως προς τα μέτρα που παίρνει σχετικά με τη λειτουργία του κινηματογράφου σε όλες τις προεκτάσεις του, τόσο στον τομέα της θεματολογίας όσο και στον οικονομικό και οργανωτικό τομέα, επηρεάζοντας έτσι

⁵⁴ Σεραφετινίδου, 1995, σ.164-168

⁵⁵ Ramsaye, 1947, σ. 28 στο Σεραφετινίδου, 1995, σ. 157

τη δράση επαγγελματικών ομάδων που σχετίζονται με τον κινηματογράφο, αλλά και την επιχειρηματική δραστηριότητα άλλων χωρών στον τομέα αυτό, οι οποίες απολαμβάνουν οικονομικά οφέλη από την εκτός εθνικών συνόρων οικονομική δραστηριότητα.

Η θεματολογία των ταινιών, ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, στοχεύει στη διατήρηση της υπάρχουσας ιδεολογίας του κοινού, στη διαμόρφωση μιας άλλης και γενικότερα στην διαμόρφωση συνείδησης και συναινετικού κλίματος στο εκάστοτε κοινωνικό σύνολο. Η κινηματογραφική ιστορία βρίθει από παραδείγματα που αποδεικνύουν τέτοιου είδους διαδικασίες και ειδικότερα, παραδείγματα προσπαθειών του κράτους να παρέμβει στη δημιουργία πολιτικοκοινωνικής ιδεολογίας, γεγονός που υπογραμμίζει τη σημαντικότητα του κινηματογράφου ως μέσου διαμόρφωσης ιδεολογίας.

Από τα χρόνια ακόμα του βωβού κινηματογράφου, στην περίοδο εγκαθίδρυσης του Λένιν και της Μπολσεβίκικης Ιδεολογίας, ο ίδιος είχε αντιληφθεί τη δύναμη επιρροής του κινηματογράφου στο κοινό με αποτέλεσμα τη δημιουργία προπαγανδιστικών ταινιών που σκοπό είχαν αφενός να δημιουργήσουν επαναστατική συνείδηση και αφετέρου να ενδυναμώσουν το ηθικό των στρατιωτών⁵⁶. Παρόμοια παραδείγματα προπαγανδιστικών ταινιών συναντώνται στο χιτλερικό κινηματογράφο των κλασικών χρόνων(1928-1960) του ευρωπαϊκού κινηματογράφου της δεκαετίας του τριάντα.

Η Αμερική κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, λαμβάνοντας υπόψη την επιτυχία των χιτλερικών προπαγανδιστικών ταινιών, υποδεικνύει στο Χόλιγουντ να λάβει υπόψη τις νέες συνθήκες και να συνεισφέρει με την ανάλογη φιλική θεματολογία στην διατήρηση της εθνικής συνείδησης⁵⁷. Για να αντιληφθούμε τη σοβαρότητα της αντίληψης για τον κινηματογράφο ως μέσο άσκησης ιδεολογικής επιρροής και διατήρησης κοινωνικής συναίνεσης, η ταινία «Ο Νέγρος Στρατιώτης»(1942) αντιπροσωπεύει την επιδίωξη ελέγχου της συνείδησης του μαύρου πληθυσμού.

Στα χρόνια του Μακαρθισμού, στόχο των πολιτικών αποτέλεσε και ο κινηματογράφος. Στα λόγια του τότε μέλους του Κογκρέσου Τ.Π. Τόμας συνοψίζεται η ιδεολογία του: «οι κινηματογραφιστές είναι το μαλακό υπογύστριο της Αμερικής...μέσω των ταινιών τους θα περάσουν την κομμουνιστική ιδεολογία στο

⁵⁶ Βαλούκος, 2003, σ. 130-139

⁵⁷ Gomery, Ιστορία του Κινηματογράφου, 1998, σ. 231

έθνος⁵⁸». Επίσης, στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό με εκπρόσωπο το Στάλιν, επιδιώκεται η διαμόρφωση της συνείδησης στο κοινό της ιδεολογίας που ο ίδιος αντιπροσωπεύει, όπου ο εργατικός βίος βρίσκεται στο επίκεντρο της θεματολογίας, ενώ απαγορεύεται ο φορμαλισμός και τα διαφορούμενα φιλμικά νοήματα.

Στα χρόνια του σύγχρονου κινηματογράφου, ο σκηνοθέτης Γκοντάρ επικεντρώνεται στον αγωνιστικό κινηματογράφο και στη συλλογική δράση, έχοντας στόχο «την αποδόμηση όχι μόνο της κινηματογραφικής φόρμας, αλλά και της γκολικής κοινωνίας»⁵⁹ στο πλαίσιο των επιπτώσεων που προκάλεσαν οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις μεταξύ των οποίων και ο Μάης του '68. Στις αρχές της δεκαετίας του τριάντα, η γαλλική κυβέρνηση στοχεύοντας στον περιορισμό του αριθμού των ταινιών, βοήθησε στη δημιουργία δυο σχολών που καταγράφουν την κοινωνική πραγματικότητα. Στην πρώτη, το νατουραλισμό, η κοινωνική δράση του ήρωα ορίζεται από τις συνθήκες ενώ αντίθετη διαδικασία πραγματοποιείται στον ποιητικό ρεαλισμό.

Οι συνέπειες που επιφέρει στην κοινωνία ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, αντικατοπτρίζονται στον κινηματογράφο στα χρόνια του βωβού, που ανάλογα με τις συνθήκες διαφοροποιείται τόσο η θεματολογία του όσο και οι αιτίες ανάδειξής της στην Αμερική και στις χώρες της Ευρώπης. Πιο συγκεκριμένα, στη Γερμανία, εκφραστές του αισθητικού ρεύματος του γερμανικού εξπρεσιονισμού, στοχεύουν να αντικατοπτρίσουν στα θέματά τους την απαισιοδοξία του γερμανού πολίτη, και γενικότερα την ψυχολογία του που επηρεάζεται από το φόβο του θανάτου. Την ίδια περίοδο στη Γαλλία δημιουργείται το μπρεσιονιστικό ύφος όπου οι σκηνοθέτες εστιάζονται στη συναισθηματική κατάσταση του κοινού.

Στον αμερικάνικο κινηματογράφο κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, δημιουργείται το φίλμ νουαρ όπου αντικατοπτρίζονται τα συναισθήματα του ατόμου μέσα από το άγχος που διακατέχει τον ήρωα, ενώ το μοιραίο της πορείας του, πιθανόν να στοχεύει στη θεώρηση των δεινών του πολέμου όχι ως αιτίας πολιτικών εξελίξεων αλλά μοιραίων καταστάσεων. Ένα άλλο ρεύμα, γνωστό ως αβάντ γκαρντ απευθυνόταν στο πνευματικό και καλλιτεχνικό κοινό, θέτοντας ένα κλίμα αμφισβήτησης, ενώ η θεματολογία του εκφράζει τον αρνητισμό στην επικρατούσα αισθητική.

⁵⁸ Βαλούκος, σ.286-297

⁵⁹ Ρίντερ, Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, 2000, σ.211

Την ίδια εποχή η κινηματογραφική δραστηριότητα εστιάζεται και στην καταγραφή της πραγματικότητας, που αφορά το ντοκιμαντέρ. Ανάλογα με τις αντιλήψεις του κάθε σκηνοθέτη για το σκοπό και τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ, το εν λόγω ύφος χρησιμοποιείται για ερευνητικούς, για επιστημονικούς σκοπούς, καθώς επίσης και δραματοποιημένο, με ταινία ορόσημο το «Νανούκ του Βορρά»(1922) του Ρόμπερτ Φλάερτι(Robert Flaherty). Ο Βερτόφ, αντιλαμβανόταν το ντοκιμαντέρ ως μέσω καταγραφής της πραγματικότητας χωρίς να διαμεσολαβείται από τη σκηνοθεσία. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το ντοκιμαντέρ θα αποτελέσει το σημαντικότερο κινηματογραφικό είδος παγκόσμια, αφενός λόγω του χαμηλού κόστους που συνεπάγεται η δημιουργία του και αφετέρου λόγω της δυνατότητας να αντικατοπτρίζει τα όσα αρνητικά συνέβησαν στην κοινωνία.

Στο τέλος των χρόνων του βωβού, ο κινηματογράφος του Χόλυγουντ θεωρείται ο ισχυρότερος, και η οργάνωσή του περιστρέφεται γύρω από την αποδυνάμωση των υπολοίπων χωρών, μέσω της συγκέντρωσης διάσημων ηθοποιών και σκηνοθετών άλλων χωρών, και μέσω της ύπαρξης συγκεκριμένης δομής των ταινιών, συστατικά που συνιστούν την διατήρηση της βιομηχανίας κέρδους.

Ο ερχομός του ήχου σημαδεύει τη μετάβαση στα κλασικά χρόνια του κινηματογράφου(1928-1960). Στις διαδικασίες που αφορούν τον ανταγωνισμό, η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών που προκάλεσε η μείωση των μεταναστών, δημιούργησε κρίση στα έσοδα, οδηγώντας την εταιρία Γουόρνερ Μπράδερς να αναζητήσει τρόπους αύξησης κέρδους, χρησιμοποιώντας τον ήχο⁶⁰. Στην αρχή, ο ερχομός του ήχου δημιουργεί προβληματισμό σχετικά με τη συνέχιση της επιτυχίας του κινηματογραφικού είδους και της επερχόμενης αλλαγής που θα επιφέρει στα εκφραστικά μέσα. Παρόλα αυτά, η επιτυχία έρχεται, μέσω της μαζικής εισόδου του κοινού, ενώ δημιουργούνται νέα είδη στη φιλική θεματολογία, που κάλυπταν μια πλευρά των αναγκών του κοινού.

Συγκεκριμένα, το μιούζικαλ αποτελούσε ένα είδος φυγής από την πραγματικότητα, οι γκανγκστερικές ταινίες επιβράβευαν τη μοναχικότητα του πρωταγωνιστή ήρωα ενώ αργότερα αντικαταστάθηκαν από ένα είδος κοινωνικού δράματος, όπου ο ήρωας και οι συνθήκες προέρχονται από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο προβάλλονται. Οι ταινίες τρόμου αντικατόπτριζαν τους φόβους του κοινού, το οικονομικό κραχ όμως επέφερε δυσμενείς επιπτώσεις στις κινηματογραφικές εταιρίες

⁶⁰ Σεραφετινίδου, 1995, σ.151- 163

Αμερικής και Ευρώπης. Ο παράγοντας αυτός, σε συνδυασμό με τη λογοκρισία που επιβλήθηκε από τον κώδικα Χείζ,⁶¹ και την ποτοαπαγόρευση, συνέβαλαν στην δημιουργία συγκεκριμένης θεματολογίας που αποδεχόταν την παρανομία⁶² ενώ κυρίαρχο στοιχείο αποτελούσε η στερεοτυπική εικόνα της κοινωνικής κατηγορίας του γυναικείου φύλου, τα χαρακτηριστικά της οποίας προκαλούσαν φιλμικά, συμφορές και φόβο στο ανδρικό φύλο.

Στην Ιταλία, μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η σχολή του ιταλικού νεορεαλισμού αποτελεί μια έκφραση των κινηματογραφιστών του έθνους να απεικονίσουν στις ταινίες τους την κοινωνική πραγματικότητα. Όπως χαρακτηριστικά παρατήρησε τότε ο σκηνοθέτης Αλμπέρτο Λατουάντα σε μανιφέστο που κυκλοφόρησε, «φοράμε κουρέλια; ας δείξουμε τα κουρέλια! Είμαστε νικημένοι; ας δείξουμε τις πληγές μας ».

Η εμφάνιση της τηλεόρασης στις αρχές της δεκαετίας του '50 προκάλεσε αλλαγές στην λειτουργία του κινηματογράφου. Σε συνδυασμό με τα αυξανόμενα οικογενειακά έξοδα, αποτέλεσε θετικό παράγοντα όσον αφορά τη λειτουργία και την ψυχαγωγία της μέσης οικογένειας, κρατώντας το κοινό στο σπίτι. Το Χόλυγουντ προκειμένου να προσελκύσει κοινό στις αίθουσες, φρόντισε να βελτιώσει στοιχεία στην τεχνολογία, όπως την ποιότητα της εικόνας ενώ οι μικρότερες εταιρίες προσπάθησαν να μειώσουν το κόστος παραγωγής, απασχολώντας άσημους ηθοποιούς και σκηνοθέτες. Τα χαρακτηριστικά αυτά δημιούργησαν το είδος των ταινιών που είναι γνωστές ως b-movies, όπου προβάλλονται ταινίες επιστημονικής φαντασίας οι οποίες διαπραγματεύονταν θέματα που αντικατόπτριζαν το φόβο που προκαλεί η πυρηνική ενέργεια.

Στα χρόνια του σύγχρονου κινηματογράφου, και συγκεκριμένα από τη δεκαετία του '60 και μετά, οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις των χωρών, ωθούν τους κινηματογραφιστές να αποτυπώσουν στη θεματολογία των ταινιών τους τη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα που παρατηρείται. Ως αποτέλεσμα δημιουργούνται τόσο στις χώρες τις Ευρώπης όσο και στην Αμερική νέες σχολές που φέρουν νέες αντιλήψεις. Χαρακτηριστικά ο Αστρίκ, καταγγέλλει τον κινηματογράφο-θέαμα και ονομάζει την νέα εποχή του κινηματογράφου κάμερα- στυλό, ο οποίος γίνεται άμεσος και ξεφεύγει από τη θεματολογία του λαϊκού μυθιστορήματος⁶³.

⁶¹ Βαλούκος, 2003, σ.155-164

⁶² Βαλούκος, 2003, σ.181-197

⁶³ Αστρίκ, 1972, σ.76-77 στο Βαλούκος, 2003, σ.377-378

Στη νουβέλ βάγκ της Γαλλίας, την επανάσταση των ηθών⁶⁴ εκφράζουν κυρίως οι νέοι σκηνοθέτες. Στην Αγγλία στο ίδιο πνεύμα μεταστροφής, το free cinema, στρέφεται θεματολογικά στην εργατική τάξη, απεικονίζοντας τα προβλήματα της εργατικής τάξης της αγγλικής κοινωνίας. Από το κλίμα αυτό δεν λείπουν και οι χώρες της Ανατολικής και Δυτικής Ευρώπης όπου η κινηματογραφική θεματολογία αναδεικνύει τα εκάστοτε προβλήματα των εθνικών κοινωνιών.

Στην Αμερική τη δεκαετία του '60, οι οικονομικές συνθήκες οδηγούν τις κινηματογραφικές εταιρίες σε οικονομική κρίση και προκειμένου να αντεπεξέλθουν αναγκάζονται να περάσουν στον έλεγχο των τραπεζών. Οι κανόνες της επίτευξης κέρδους των ομίλων αυτών οριοθετούν τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας στην παραγωγή των ταινιών. Η δύναμη περνά στα χέρια του παραγωγού, και ο κινηματογράφος γίνεται μεγάλο θέαμα, με διάσημους ηθοποιούς και μεγάλο κόστος παραγωγής, ενώ το οικονομικό σύστημα ωθεί συνεργασίες χωρών όπως για παράδειγμα Αμερικής και Αγγλίας.

Παρόλα αυτά βέβαια υπήρχε και ένα ρεύμα γνωστό ως αμερικάνικο underground το οποίο λειτουργούσε βάση της επιδίωξης της ανυπακοής στους κανόνες του καπιταλιστικού κέρδους βασιζόμενο στην ελεύθερη δημιουργία. Από τη δεκαετία του '70 και μετά όπου οι Αμερικανοί αντιλαμβάνονται ως ένα βαθμό τις συνέπειες του πολέμου στο Βιετνάμ, οι ταινίες αντικατοπτρίζουν το κλίμα αυτό, παρουσιάζοντας μέσω της θεματολογίας τους αποδιοργανωμένες κοινωνίες, ενώ είναι η εποχή που νέοι σκηνοθέτες δημιουργούν κάτι διαφορετικό από ότι είχε γνωρίσει ως τότε η αμερικάνικη κοινωνία. Μετέπειτα, στη δεκαετία του '80, η επιβολή της Αμερικής στη Σοβιετική Ένωση αντικατοπτρίζεται σε ταινίες πολεμικές, με ήρωες που όπως η χώρα τους, συντρίβουν τους Σοβιετικούς. Το ίδιο κλίμα αντικατοπτρισμού παρουσιάζεται και την επόμενη δεκαετία όπου οι πολιτικές επιτυχίες της χώρας παίρνουν τη μορφή βίας που συναντάται κυρίως στα ψυχολογικά θρίλερ.

Στην Ευρώπη και την Αμερική, η αποχή σημαντικού αριθμού του κοινού λόγω της εμφάνισης της τηλεόρασης οδήγησε στη δημιουργία λαϊκών ταινιών που βασίζονται στη βία, τον τρόμο και το σεξ, θεματολογία η οποία αποτελεί γνώμονα των επιθυμιών του κοινού⁶⁵. Στην Ιταλία μέχρι και τη δεκαετία του '70 μέσω του είδους της κωμωδίας αναπαρίστανται οι κοινωνικές και οικονομικές πλευρές της

⁶⁴ Βαλούκος Σ., 2003, σ.382-396

⁶⁵ Βαλούκος, 2003, σ.512-515

ζωής των ιταλών. Την ίδια εποχή το ρεύμα του *cinema nuovo* το οποίο δημιουργήθηκε στις χώρες του τρίτου κόσμου, στόχευε να φέρει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τις κατώτερες και κοινωνικά αποκλεισμένες τάξεις, ενώ έδειχνε αποστροφή στα καλλιτεχνικά γεγονότα που εξυμνούσαν τη σπουδαιότητα των δημιουργών όπως γινόταν στις άλλες χώρες. Οι υποστηρικτές- δημιουργοί του κύματος αυτού, έγιναν στόχος των δικτατορικών κυβερνήσεων οι οποίες στόχευαν στην εξόντωσή τους.

Στην Ελλάδα, από τις αρχές της δεκαετίας του '70 ο όρος νέος ελληνικός κινηματογράφος χρησιμοποιείται προκειμένου να σκιαγραφήσει τα είδη εκείνα των ταινιών που αντιτίθενται στο πολιτικό σύστημα αλλά και στο ύφος και την παραγωγή των εμπορικών ταινιών. Δεν χαρακτηρίζεται από κοινά αισθητικά στοιχεία με την έννοια που χρησιμοποιείται σε άλλες χώρες, ενώ τα στοιχεία αυτά είναι περισσότερο αποτέλεσμα ιστορικών συγκυριών.

3.7. Κοινωνική Λειτουργία Των Εκφραστικών Μέσων Της Κινηματογραφικής Αισθητικής

Συστατικό στοιχείο του κινηματογραφικού έργου αποτελεί η κινούμενη εικόνα, έννοια που μπορούμε να προσεγγίσουμε τεχνικά, ιδεολογικά, αισθητικά. Τεχνικά, όπως παρατηρεί ο Πλείος «η κινούμενη εικόνα είναι μια ορισμένη σχέση συνέχειας και ασυνέχειας στην οπτική αναπαράσταση»⁶⁶, έτσι όπως πρωτοπαρουσιάστηκε από τους Αδελφούς Λυμιέρ. Η τεχνική παραδοχή της όμως ενέχει και τον ιδεολογικό προσδιορισμό ο οποίος συνίσταται στην οπτική αναπαράσταση μιας ιδέας.

Ο ορισμός του κινηματογράφου ως τέχνη, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη χρησιμοποίηση εκφραστικών μέσων τα οποία συνδράμουν στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής αισθητικής. Τα μέσα αυτά, βασίζονται και χρησιμοποιούν στοιχεία από άλλες μορφές τέχνης όπως είναι η μουσική, η ζωγραφική, ενώ ο ιδιαίτερος τρόπος που κάθε φορά μπορούν να συνδυαστούν, αναδεικνύει την τέχνη του κινηματογράφου. Τέτοια μέσα αποτελούν δομικά στοιχεία της φιλμικής δημιουργίας όπως είναι το ντεκουπάζ και το μοντάζ, το σενάριο, οι ηθοποιοί και τα ειδικότερα

⁶⁶ Πλείος, *Κινούμενη Εικόνα και Καλλιτεχνική Επικοινωνία*, 1993, σ.13

στοιχεία στο πλάνο, όπως η διάρκεια, ο ρυθμός, ο χρωματισμός, ο συνδυασμός ήχου και εικόνας, η χρήση κάμερας. Τα χαρακτηριστικά αυτά του κινηματογράφου, προκαλούν την αισθητική αντίληψη του θεατή.

Η αισθητική αποτελεί σημαντική διαδικασία και έχει γίνει αντικείμενο ενασχόλησης φιλοσόφων όπως του Πλωτίνου, ο οποίος πίστευε ότι η τέχνη είναι η πραγματοποίηση της ιδέας που βρίσκεται στην ψυχή, η οποία ιδέα προέρχεται από την απόλυτη ομορφιά και αλήθεια. Επίσης ο Καντ, θεώρησε την τέχνη ως την ύψιστη λειτουργία του ανθρώπου, ενώ η νεότερη φιλοσοφία συνέδεσε την αισθητική με τη δραστηριότητα του ωραίου.

Στη σύγχρονη αισθητική τα έργα τέχνης δεν ενσωματώνουν το ιδεολογικό στοιχείο στο βαθμό που παρατηρείται στον κινηματογράφο ως μορφή τέχνης, στοιχείο το οποίο εν μέρει αναδεικνύεται μέσα από τον ιδιαίτερο συνδυασμό των εκφραστικών μέσων. Στις πολιτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά φορτισμένες ιδεολογίες που ενσωματώνει, αρθρώνει και αρνητικά φορτισμένο λόγο που αφορά κοινωνικά αποκλεισμένες ομάδες όπως εκείνη των ψυχικά ασθενών, στηρίζοντας και ενδυναμώνοντας τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται, και τα οποία προϋπάρχουν στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στην επιβεβαίωση λανθασμένων αντιλήψεων, διαδικασία που διαμορφώνει την ενίσχυση του κοινωνικού στίγματος και τη νομιμοποίηση του αποκλεισμού των ψυχικά ασθενών.

Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου, διακρίνονται τόσο στο σενάριο, όσο και στη σκηνοθεσία της ταινίας. Ο λόγος, για τον οποίο αναφέρεται η λειτουργία τους είναι διότι τα μέσα αυτά ιδιαίτερα συναρθρωμένα, χρησιμοποιούνται και παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο στο δείγμα ταινιών της εν λόγω έρευνας, ώστε να παράγουν ιδεολογία που αφορά τους ψυχικά ασθενείς και να συμβάλουν ως εκ τούτου στην δημιουργία στρεβλών αντιλήψεων μέσα από την εικόνα που διαμορφώνουν για τους ψυχικά ασθενείς στον κινηματογράφο.

Ξεκινώντας από το σενάριο, στο οποίο βασίζεται μια ταινία, τα διάφορα κινηματογραφικά ρεύματα αντιλαμβάνονταν διαφορετικά τον τρόπο λειτουργίας του στην κινηματογραφική παραγωγή, τόσο όσον αφορά την εσωτερική δομή του, όσο και την θέση του στην διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας. Μεταξύ άλλων, το σενάριο συνιστά μια αφήγηση που αποτελείται από εικόνες⁶⁷, αποτελεί το βασικότερο

⁶⁷ Βαλούκος, Το Σενάριο η Δομή και η Τεχνική της Συγγραφής, 1997, σ.33

δομικό στοιχείο της ταινίας και συνιστά επίσης το «οπτικό μέσο που δραματοποιεί το μύθο, ο οποίος έχει αρχή, μέση και τέλος»⁶⁸. Στο σενάριο διακρίνονται επιμέρους δομικά στοιχεία, δηλαδή το θέμα και ο ήρωας, τα μέσα της αφήγησης, καθώς και οι εκφραστικές δυνατότητες της αφήγησης, οι αφηγηματικές τεχνικές, και τέλος η αισθητική της σεναριακής αφήγησης.

Σε κάθε αφήγηση διακρίνεται ο ήρωας, μια σύγκρουση, ο χώρος και ο χρόνος. Από τη διασύνδεση των στοιχείων αυτών προκύπτουν και τα είδη της αφήγησης, τα οποία διακρίνονται στο ρεαλιστικό, το φανταστικό και τον θαυμαστό κινηματογράφο. Το είδος του θέματος των ταινιών προκύπτει από το συνδυασμό δράσης-γεγονότος, όπου στην περίπτωση που τα γεγονότα παρουσιάζονται αληθοφανή, στην αναπαράσταση δηλαδή της πραγματικότητας, αναφερόμαστε σε αναπαραστατικό ρεαλισμό στον κινηματογράφο, ενώ στην περίπτωση υπέρβασης της καθημερινότητας, πρόκειται για υπερβατικό ιδεαλισμό. Και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιούνται θέματα σύγκρουσης, μεταμόρφωσης και περιπλάνησης.

Η θεματική κατηγορία της μεταμόρφωσης περιλαμβάνει κυρίως ιστορίες δολοφόνων κατά συρροή, ψυχικά ασθενών κ.λπ. Όσον αφορά τον ήρωα, το σενάριο δομείται στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του, ενώ ο βαθμός που το κοινό ταυτίζεται μαζί του εξαρτάται από την κοινωνική αποδοχή των στόχων του. Συγκεκριμένα, τα κίνητρα στη δράση του ήρωα συνιστούν αν θα αποτελέσει θετικό ή αρνητικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστική κατηγορία αρνητικού ήρωα, αποτελεί η υποομάδα της κατηγορίας που θα μας απασχολήσει, δηλαδή των σχιζοφρενών εγκληματιών. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Βαλούκος: «οι σχιζοφρενείς δολοφόνοι διαδέχονται την παρακμή των γκάνγκστερ και συμπεριλαμβάνουν μανιακούς βίας, ψυχωτικούς δολοφόνους, καταπιεσμένες προβληματικές προσωπικότητες. Βασιλιάς της κατηγορίας αυτής είναι ο Δρ. Χανμπάλ Λέκτερ, διάνοια της ψυχιατρικής και ταυτόχρονα ο τρομερότερος παράφρονας των ψυχιατρικών χρονικών....στη Σιωπή των Αμνών ενσαρκώνει την ηγεμονική μορφή ενός κανίβαλου δολοφόνου».

Τα μέσα της αφήγησης συνιστούν η σκηνή, που αποτελεί το ελάχιστο τμήμα δράσης στο σενάριο, όπου μπορεί να εξελιχθεί δράση ή διάλογος μέσα στον ίδιο τόπο και χρόνο, η σεκάνς, η οποία διακρίνεται από θεματική αυτοτέλεια με αρχή, μέση και τέλος, η σκηνή σεκάνς, όπου παρατηρείται ο συνδυασμός των δυο προηγούμενων

⁶⁸ Field, Το Σενάριο, η τέχνη και η τεχνική, 1986, σ.15

στοιχείων. Τέλος, μέσω της σεκάνς μοντάζ, καταγράφεται μια μεγάλη χρονική διάρκεια, όπως το πολύ γρήγορο αλλά όχι στιγμιαίο πέρασμα από εποχή σε εποχή. Ο συνδυασμός όλων των μέσων, συνιστά τη σκηνοπλασία.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της στενής σχέσης τεχνικών κινηματογραφικής αφήγησης και απόδοσης συγκεκριμένων ιδεών και νοημάτων των οποίων επιθυμούν να δημιουργήσουν στο κοινό σκηνοθέτες και σεναριογράφοι, είναι η υιοθέτηση συγκεκριμένων τεχνικών από κάθε ρεύμα της ιστορίας του κινηματογράφου. Στον ιταλικό ρεαλισμό χρησιμοποιούνται φυσικά ντεκόρ, στο γερμανικό εξπρεσιονισμό, ο ασπρόμαυρος φωτισμός, ως σημείο στίξης, προκειμένου να αντικατοπτριστεί η ψυχολογία του γερμανού, ενώ στο φανταστικό κινηματογράφο αποδίδονται οι χαρακτήρες των φαντασμάτων, του δράκουλα κ.λπ. μέσω του συγκεκριμένου συνδυασμού χωροχρόνου, σύγκρουσης και ήρωα.

Μετά τον Α Παγκόσμιο Πόλεμο, στο γαλλικό μπρεσσιονιστικό ρεύμα, ο ψυχικός κόσμος του ήρωα που βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος επιτυγχάνεται με τη χρήση ονειρικών σεκάνς ως μέσων σεναριακής αφήγησης, ενώ η αταξία στο χρόνο επιτυγχάνεται με τη χρήση τεχνικών flash back. Στη συνέχεια, στα χρόνια της επανεμφάνισης του Ποιητικού ρεαλισμού στη Γαλλία, ο σκηνοθέτης Ζακ Ρενουαρ, χρησιμοποιεί τράβελινγκ και διπλές εστιάσεις στο κινηματογραφικό κάδρο, προκειμένου να επιτύχει τη συγκεκριμένη κοινωνική ανάλυση η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας του.

3.7.1. Οι Θεωρητικοί του Κινηματογράφου

Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου εξέφρασαν απόψεις για τον τρόπο χρήσης των εκφραστικών μέσων. Πρώτος ο Μελιές διατύπωσε ότι η κάμερα είναι ένα μάτι αντικειμενικό που δε μεροληπτεί και δεν δημιουργεί νοήματα⁶⁹. Βέβαια αργότερα θα αποδειχθεί λανθασμένη η πεποίθησή του εφόσον στα θεμελιώδη κινηματογραφικά μέσα που συνιστούν το ντεκουπάζ και το μοντάζ, η συμμετοχή της είναι απαραίτητη.

Ο Α. Μπαζέν θεωρούσε το σκηνοθέτη της ταινίας ταυτόχρονα και δημιουργό αυτής, μέσω της κάμερας που καταγράφει χωρίς να βασίζεται στην ύπαρξη σεναρίου.

Η θεωρία του Σ. Αιζενστάιν για το μοντάζ ως θεμελιώδες στοιχείο της ταινίας, εξέφραζε την πεποίθηση ότι μέσω της εν λόγω τεχνικής, δημιουργείται μια εντελώς

⁶⁹ Ραφαηλίδης, 1984, σ.73

καινούρια πραγματικότητα, διαφορετικά νοηματοδοτούμενη από τα συστατικά της στοιχεία και ιδεολογικά φορτισμένη. Ο Αιζενστάιν συμφωνεί με την άποψη του ρόλου του σεναρίου ως δευτερεύουσας διαδικασίας, ενώ το κέντρο βάρους εντοπίζεται στο συλλογικό ήρωα.

Κεντρικό στοιχείο στην αφήγηση του Β. Πουντόφκιν είναι η συνειδητοποίηση από την πλευρά των ηρώων του της κοινωνικής κατάστασης στην οποία βρίσκονται. Όπως παρατηρεί ο Σ. Βαλούκος, ο Τ. Βερτόφ θεωρεί ότι «η κάμερα είναι ένα μάτι που βλέπει και αρκεί η καταγραφή του γεγονότος(σινεμά βεριτέ), για την μετέπειτα ανάπλάσή του στο μοντάζ...ο κινηματογράφος λοιπόν δεν αναπαριστά αλλά καταγράφει...⁷⁰». Και εδώ το σενάριο όχι μόνο είναι υποβιβασμένο, αλλά δεν υπάρχει. Ο Λ. Κουλέσοφ πίστευε στον καθοριστικό ρόλο που έχει το μοντάζ στη δημιουργία μιας εντελώς νέας πραγματικότητας

⁷⁰ Βαλούκος, 2003, σ.132

Β' ΜΕΡΟΣ

4. Μεθοδολογία

4.1. Θεωρητική Προσέγγιση

Η συγκεκριμένη ανάλυση εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο των ερευνών όπου εφαρμόζεται η ποιοτική μέθοδος, η οποία όπως παρατηρεί η Α. Λυδάκη «προκρίνεται ως η πλέον κατάλληλη για τη μελέτη κοινωνικών φαινομένων⁷¹», ενώ η εφαρμογή της συγκεκριμένης μεθόδου στην παρούσα έρευνα, καθίσταται επιβεβλημένη μέσω της ανάλυσης του περιεχομένου του μηνύματος των κινηματογραφικών ταινιών. Μέσω των ποιοτικών μεθόδων, μελετάται η κοινωνική πραγματικότητα αυτή καθεαυτή, ενώ οι κατηγορίες που αφορούν το αντικείμενο ανάλυσης, αναδεικνύονται μέσα από τη μελέτη. Με τον τρόπο αυτό, η ποιοτική μέθοδος δεν περιορίζεται από την ύπαρξη κάποιου θεωρητικού πλαισίου όπου σκοπός θα ήταν να το επαληθεύσει, αλλά προχωρά πιο βαθιά στη μελέτη του κοινωνικού.

Όσον αφορά συγκεκριμένα τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης όπως επιβεβαιώνουν οι Taylor και Bogdan⁷², αποτελούν σημαντική πηγή ανάλυσης δεδομένων ενώ έχουν γίνει έρευνες μεταξύ αυτών και του Scheff, με αντικείμενο τα κοινωνικά στερεότυπα που εντοπίζονται στα κόμικς και αφορούν τους ψυχικά ασθενείς. Οι κοινωνικές επιστήμες συνδέονται με την αφήγηση, η οποία συναντάται παντού, ακόμη και στον κινηματογράφο. Τη σημαντικότητα της μελέτης των κινηματογραφικών ταινιών που καταναλώνονται στο πλαίσιο της ψυχαγωγίας τονίζει και ο Σ. Φριθ, ο οποίος επισημαίνει την υποβάθμιση της μελέτης της κοινωνικής επίδρασης της ψυχαγωγίας, τουλάχιστον στην Αγγλοσαξωνική παράδοση, όπου «Η κοινωνιολογία των μέσων ασχολείται κυρίως με τον τύπο ... παρά με τις ταινίες⁷³».

Η υποβάθμιση του παράγοντα της ψυχαγωγίας στη μελέτη των μέσων, φαίνεται στις προσεγγίσεις οι οποίες εστιάζουν στη λειτουργία των μέσων από την πλευρά της παραγωγής και της κατανάλωσης, διαδικασία η οποία δε φέρνει στην

⁷¹ Λυδάκη, Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας, 2001, σ.58

⁷² Taylor, Bogdan, 1998, σ.130

⁷³ Φριθ, Ψυχαγωγία, 2001, σ.231

επιφάνεια παράγοντες όπως τη χαμηλή προβλεψιμότητα και το ανορθολογικό στοιχείο στην αποτυχία προϊόντων, όπως ταινιών, τραγουδιών κ.λπ.

Όπως επισημαίνει ο Μ. Φερρό, «σήμερα η ταινία αναγνωρίζεται ως θεμιτή αναφορά στην έρευνα...ενώ η αξία της εδράζεται στην κοινωνικό-ιστορική προσέγγιση που επιτρέπει⁷⁴». Η σημαντικότητα λοιπόν των κινηματογραφικών ταινιών, έγκειται επιπλέον και στο γεγονός ότι ανεξάρτητα από το περιεχόμενό τους, αποτελούν ένα είδος ιστορίας μέσω του οποίου αποκαλύπτονται πτυχές της ιστορικής πραγματικότητας, ανάλογα με τις θεσμοθετημένες ιστορικές πηγές.

Ο Κ. Κυριάκος, επισημαίνει πως αναμφισβήτητα η κινηματογραφική ταινία αποτελεί «δείκτη του πολιτισμού⁷⁵», επιβεβαιώνοντας με τον τρόπο αυτό την εγκυρότητα της ερευνητικής ενασχόλησης με τον κινηματογράφο.

Όσον αφορά την ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών, ο Φερρό παρατηρεί πως «σε κάθε ταινία απαιτείται να αναλυθούν εξίσου η αφήγηση, τα σκηνικά, η γραφή, οι σχέσεις με όσα βρίσκονται έξω από αυτήν: με το δημιουργό, την παραγωγή, το κοινό...το καθεστώς...έτσι μπορούμε να ελπίζουμε ότι δεν θα κατανοήσουμε το έργο μόνο, αλλά την πραγματικότητα που αναπαριστά⁷⁶».

Σύμφωνα με όψεις της ψυχαναλυτικής θεωρίας σχετικά με την ανάλυση του περιεχομένου των μηνυμάτων των ΜΜΕ, η επικοινωνία δεν αντανakλά παθητικά την πραγματικότητα, αλλά την αναπαριστά, τη δημιουργεί, εφόσον το λανθάνον νόημα του κινηματογραφικού μηνύματος μέσω των συμβόλων «εκφράζει τον ψυχισμό της κοινωνίας που τα παράγει και τα καταναλώνει⁷⁷». Υιοθετώντας παραδοχές της προσέγγισης αυτής, η σημειολογία, προχωρά στην ανάλυση περιεχομένου του μηνύματος των ΜΜΕ, παραθέτοντας ως εκ τούτου όψεις μελέτης της κινηματογραφικής ταινίας. Βάσει αυτών, η κινηματογραφική ταινία έχει δική της γλώσσα και εσωτερική δομή, η οποία οργανώνεται στη βάση των σημείων. Το νόημα κάθε σημείου της ταινίας δε μπορεί να αναγνωριστεί εκτός του συστήματος σημείων της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά αναγνωρίζεται και ερμηνεύεται μέσα από την ειδική σχέση του με τα άλλα σημεία του συστήματος, αρθρώνοντας τα μηνύματα της ταινίας, ενώ μόνο μέσω της σχέσης αυτής, αναδεικνύεται το μοναδικό νόημά του.

Μια τέτοια διαδικασία γίνεται φανερή στη μελέτη της κινηματογραφικής ταινίας όπου η απόδοση μιας ιδέας ή μιας αντίληψης για τα χαρακτηριστικά, την

⁷⁴ Φερρό, Κινηματογράφος και Ιστορία, 2001, σ. 23-46

⁷⁵ Κυριάκος, Διαφορετικότητα και Ερωτισμός, 2001, σ.9

⁷⁶ Φερρό, 1993, σ.46

⁷⁷ Σεραφετινίδου, 1995, σ.278

ατομική και κοινωνική δράση καθώς και το πλαίσιο διαντίδρασης των ψυχικά ασθενών επιτυγχάνεται και γίνεται αντιληπτή ως προς το μέγεθός της, όχι στην περίπτωση που απομονωθεί το μήνυμα από τη δομή της ταινίας, αλλά μέσα από το συνδυασμό με τα άλλα μηνύματα που παράγονται. Κάθε σημείο λοιπόν, σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι σημαντικό να αναλυθεί εντός της γλώσσας στην οποία αρθρώνεται, και ειδικότερα στην κινηματογραφική ταινία, όπου επιπρόσθετα συναντάται ένα σύνολο διαφορετικών μορφών μηνυμάτων, όχι μόνο γλωσσικών, αλλά και μουσικών και οπτικών.

Η ιδεατή μορφή βέβαια ανάγνωσης η οποία αρθρώνει το ακριβές νόημα του σημείου, μπορεί να αποδοθεί, μέσα από τη θέαση των ταινιών, από την οποία γίνεται με ακρίβεια φανερός ο τρόπος που αρθρώνονται τα σημεία. Λαμβάνοντας υπόψη την παραπάνω συλλογιστική, ο κινηματογράφος δεν αντανακλά απλώς την πραγματικότητα, αλλά την αναπαριστά και τη δημιουργεί.

Εάν η πεποίθηση αυτή, προεκταθεί στο λόγο που αφορά την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο, τότε συμπεραίνουμε ότι ο κινηματογράφος δεν απεικονίζει την πραγματικότητα της κοινωνικής αυτής ομάδας σε οποιεσδήποτε εκφάνσεις της, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό, μια διαφορετική από την πραγματική.

Όσον αφορά τη μέθοδο της ποιοτικής έρευνας επιδιώκεται η αντικειμενικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, η ερμηνεία των μηνυμάτων των Κινηματογραφικών ταινιών του δείγματος, αφορά το έκδηλο περιεχόμενο των ταινιών, ούτως ώστε να επιτευχθεί μεταξύ άλλων στόχων η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη συναίνεση που να αφορά το περιεχόμενο του μηνύματος, χωρίς την έκδηλη διείσδυση του υποκειμενικού στοιχείου. Το κριτήριο αυτό μπορεί να επιτευχθεί στη συγκεκριμένη έρευνα μέσω της ανάλυσης περιεχομένου, εφόσον η πλειοψηφία των μηνυμάτων του κινηματογράφου για τους ψυχικά ασθενείς παρουσιάζονται με τρόπο έκδηλο, διαδικασία στην οποία το λανθάνον νόημα δεν αποστερεί την έρευνα από βασικές πληροφορίες.

Ο D. Bordwell., προκειμένου να δείξει το σημαντικό ρόλο της ρητορικής στην ερμηνεία των ταινιών και την ασυμφωνία των αναλύσεων παρατηρεί πως «Οι ερμηνείες ποικίλουν ανάλογα με το εννοιολογικό πεδίο, τους υπαινιγμούς των κειμένων, τα σχήματα, τις διαδικασίες και τις στρατηγικές ρητορικής...η διαδικασία κατανόησης του φιλμ, κατασκευάζει αναφορικά(referential) και σαφή(explicit) νοήματα ενώ αντίθετα η ερμηνεία, κατασκευάζει νοήματα υπονοούμενα(implicit) και

συμπτωματικά(symptomatic)⁷⁸». Ο ίδιος επεκτείνει τη συλλογιστική του υποστηρίζοντας πως ο τρόπος που συνδυάζονται οι τέσσερις αυτές διαδικασίες σχηματίζει διαφορετικά είδη νοήματος και συμβάλει στην ιδέα της κατασκευής του νοήματος των ταινιών.

Στην ανάλυση περιεχομένου, το έκδηλο περιεχόμενο κατηγοριοποιείται περιγράφοντας τις διαδικασίες που αφορά η κάθε κατηγορία. Κατά τη διαδικασία αυτή, η συλλογή δεδομένων και η ανάδειξη των κατηγοριών συμπορεύονται, ώστε να καταλήξουν τα δεδομένα να διαμορφώσουν κατηγορίες. Μια τέτοια διαδικασία πραγματοποιήθηκε και στη συγκεκριμένη έρευνα, όπου το έκδηλο περιεχόμενο των μηνυμάτων των ταινιών που αφορά ψυχικά ασθενείς, ανέδειξε σημαντικές κατηγορίες οι οποίες παρέχουν ειδικότερες πληροφορίες για την εικόνα των ψυχικά ασθενών.

4.2 Μέθοδος Μελέτης «Η Εικόνα Των Ψυχικά Ασθενών Στον

Κινηματογράφο»

Ο εντοπισμός των ταινιών οι οποίες θα αποτελούσαν αντικείμενο παρακολούθησης προκειμένου να γίνει η επιλογή του τελικού δείγματος, έγινε με διάφορους τρόπους, κυρίως όμως μέσω του διαδικτύου. Μέσω αυτών των διαδικασιών, συγκεντρώθηκε ένας μεγάλος αριθμός ταινιών, οι οποίες σχετίζονταν άμεσα ή έμμεσα με τους ψυχικά ασθενείς ενώ πολλές ταινίες, βάσει πληροφοριών, διακρίνονταν και για το είδος της ψυχικής ασθένειας που αφορούσαν. Επειδή όμως μετά την παρακολούθησή τους, έγινε σαφές ότι μια τέτοια κατηγοριοποίηση ήταν επισφαλής, δε λήφθηκε υπόψη μια τέτοιου είδους κατηγοριοποίηση.

Από το σύνολο των ταινιών που συγκεντρώθηκαν, κάποιες ήταν δύσκολο να βρεθούν προκειμένου να παρακολουθηθούν, ενώ η δυσκολία εντοπισμού τους, σε επόμενο στάδιο αποθάρρυνε την εύρεσή τους εφόσον συνδεόταν με την σπανιότητα ζήτησης και θέασής της. Το πρωτογενές αυτό υλικό, περιορίστηκε περισσότερο από το χρονολογικό προσδιορισμό που προσδιορίστηκε στο πλαίσιο της έρευνας. Για το χρονικό διάστημα παραγωγής των ταινιών το οποίο περιελάμβανε έτη από το 1970 έως το 2003, βρέθηκαν περίπου 57 ταινίες με θέμα που άμεσα ή έμμεσα προσέγγιζε άτομα με ψυχική ασθένεια. Ο J. Monaco σχολιάζει τη λανθάνουσα τάση που υπάρχει

⁷⁸ Bordwell, Making Meaning, 1989, σ.9, 224

από το 1970 περίπου και μετά, του είδους που αφορούσε σατανικούς πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, με αποκορύφωμα τη Σιωπή των Αμνών, όπου για πάνω από τριάντα χρόνια μια πλημμύρα παράνοιας συνάρπαζε το ακροατήριο των κινηματογραφικών ταινιών. Τους παρανοϊκούς συνιστούν φυλακισμένοι, σύζυγοι, συγγάτοικοι, σχολικοί φίλοι κ.λπ.⁷⁹.

Τα κριτήρια που τέθηκαν ως προς την επιλογή των ταινιών, βοήθησαν στην εξεύρεση του τελικού δείγματος. Κάποιες από τις ταινίες, απορρίφθηκαν από την αρχή, λόγω του ότι δεν άγγιζαν τόσο το θέμα των ψυχικά ασθενών. Ένα κριτήριο που τέθηκε ως προς την επιλογή του τελικού δείγματος, εξαιρούσε την εικόνα της ψυχικής ασθένειας στη βάση της βιολογικής δυσλειτουργίας ή διανοητικής αναπηρίας του ατόμου, στις περιπτώσεις που οι εν λόγω αιτίες δηλώνονταν εμφανώς στην ταινία. Μέσω μιας τέτοιου είδους συλλογιστικής, θα αποτελούσε ενδιαφέρον στοιχείο αφενός ο εντοπισμός του τρόπου διαπραγμάτευσης της θεματολογίας των ψυχικά ασθενών, και αφετέρου το γεγονός ότι οι αιτίες δημιουργίας της ψυχικής ασθένειας στη θεματολογία των ταινιών, θα υπονοούσαν ή θα δήλωναν ρητά την ύπαρξη συγκεκριμένων ψυχολογικών και κοινωνικών παραγόντων, που άμεσα ή έμμεσα σχετίζονταν με αυτή.

Τέλος, σκοπός ήταν το τελικό δείγμα των ταινιών να υποδηλώνει ότι οι συγκεκριμένες ταινίες έχουν παρακολουθηθεί από όσο γίνεται μεγαλύτερο κοινό προκειμένου να εξασφαλιστεί ένα κατώτερο ποσοτικό επίπεδο θέασης. Έτσι, το δείγμα περιλαμβάνει ταινίες στις οποίες είτε έχει απονεμηθεί, είτε ήταν υποψήφιες για βραβείο Όσκαρ, ταινίες διάσημων σκηνοθετών και σεναριογράφων, καθώς και ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν διάσημοι, παγκοσμίου φήμης ηθοποιοί, ή ακόμα και ταινίες που έχουν δημιουργήσει έντονη συζήτηση, τόσο στον τόπο καταγωγής τους, όσο και στην Ελλάδα. Όσον αφορά το συντελεστή διάσημοι ηθοποιοί, οι αστέρες του κινηματογράφου είναι φανερό ότι αποτελούν φαινόμενο μέσω του οποίου διασφαλίζεται ένας ελάχιστος αριθμός κοινού⁸⁰.

Οι ταινίες είναι κυρίως Αμερικάνικες και λιγότερο Ευρωπαϊκές. Πιστεύουμε ότι η επιλογή αυτή αποτελεί δόκιμο εγχείρημα διότι η ψυχαγωγία δεν συνδέεται με την εθνική ταυτότητα, εφόσον κυριολεκτικά και μεταφορικά, διασχίζει τα σύνορα⁸¹. Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μελέτη εστιάζεται στην ανάλυση κινηματογραφικών

⁷⁹ Monaco, σ.369

⁸⁰ Φριθ, Ψυχαγωγία, 2001, σ.236-238

⁸¹ Φριθ, 2001, σ.252

ταινιών που δημιουργήθηκαν εκτός του ελληνικού κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου, αντισταθμίζεται, επιπλέον, αρχικά από την ιδιότητα του κινηματογράφου ως Μέσου Μαζικής Επικοινωνίας καθώς και από τον τρόπο λειτουργίας των εταιρειών της Αμερικής βάσει του οποίου δημιουργούνται και παράγονται ταινίες που προορίζονται για όλο τον κόσμο⁸².

Από την αρχή του προηγούμενου αιώνα, η Αμερική διέθετε τις τεχνολογικές προϋποθέσεις και την κοινωνική δομή που συνδέονται με την γρήγορη ανάπτυξη των ΜΜΕ όχι μόνο εντός της χώρας αυτής αλλά και εντός των υπολοίπων χωρών⁸³. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όπως πληροφορεί ο J. Tunstall, το υψηλότερο ποσοστό Αγγλικών ταινιών χρηματοδοτούνταν με Αμερικάνικα κεφάλαια⁸⁴, ενώ η συμμετοχή σκηνοθετών διαφορετικής καταγωγής από τον τόπο παραγωγής της ταινίας, καθιστά δυσδιάκριτη την εθνικότητα αυτής.

Σημαντικός αριθμός ερευνητών πιστεύουν ότι οι Αμερικάνικες ταινίες ασκούν παγκόσμια επιρροή. Στην τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, στο κινηματογραφικό είδος της φετιχοποιημένης βίας⁸⁵ καθρεφτίζεται η Αμερικάνικη κυριαρχία σε παγκόσμιο επίπεδο. Πάντως, το σίγουρο είναι ότι το ελληνικό κοινό παραδοσιακά παρακολουθεί ξένες ταινίες, παρ' όλες τις αποτυχημένες προσπάθειες του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ ιδιαίτερα μετά το 1984, οι θεατές, όπως σημειώνει η Κομνηνού, στρέφονται μαζικά προς την κατανάλωση ξένων ταινιών⁸⁶.

Εκτός αυτού είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι η επιρροή αυτή σε συνάρτηση με τη σημαντική ποσότητα χρόνου που αφιερώνεται στα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας καθιστά περισσότερο κυρίαρχη τη συνακόλουθη επιρροή που ασκούν.

Στη συγκεκριμένη μελέτη, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι όροι φιλμ, κινηματογράφος, ταινία θα έχουν παρόμοια χρήση. Παρά τη σημαντικότητα της διαφοράς των όρων και των προεκτάσεών τους ως διαδικασιών στον κοινωνικό σχηματισμό, η εν λόγω μελέτη εστιάζει σε διαδικασίες που δεν καθιστούν επιτακτική μια τέτοιου είδους διευκρίνιση.

Όσον αφορά τη μονάδα καταγραφής στην έρευνά μας, ορίζεται το συνολικό κείμενο της ταινίας και συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής. Μια τέτοια διαδικασία μας επιτρέπει «να καταμετρήσουμε τα χαρακτηριστικά που φέρουν τα πρόσωπα, π.χ

⁸² Χαλαζιάς, Κινηματογράφος Μια θεώρηση, 1999, σ.24

⁸³ Ραμονέ, Η Τυραννία των ΜΜΕ, 1999, σ.143

⁸⁴ Tunstall, 1970, σ.31 στο Σεραφετινίδου, 1995, σ.178

⁸⁵ Βαλούκος, 2003, σ.595

⁸⁶ Κομνηνού, Από την Αγορά στο Θέαμα, Μελέτη για τη Συγκρότηση της Δημόσιας Σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000, 2003, σ.156-157

φύλο, οικογενειακή κατάσταση, προκειμένου να καταλήξουμε σε συμπεράσματα για τους ρόλους που προβάλλονται και τα στερεότυπα που καλλιεργούνται⁸⁷». Μέσω της συστηματικής, επαναλαμβανόμενης παρακολούθησης των ταινιών, ανακαλύπτονταν στοιχεία τα οποία βοηθούσαν στην ανάδειξη των κατηγοριών οι οποίες περιγράφουν τον ειδικότερο τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται όψεις της ψυχικής ασθένειας και της επίδρασης που ασκεί το φαινόμενο στην διαντίδραση των κοινωνικών ομάδων.

Σημαντική ήταν η ανάγνωση των σχόλιων των δημιουργών όσον αφορά τις ταινίες τους, που διαφώτισε σε κάποιο βαθμό την έρευνα.

4.3 Παρουσίαση Κατηγοριών Μελέτης

Μέσω της ανάλυσης περιεχομένου στόχο της μελέτης αποτελεί η διερεύνηση της εικόνας του ψυχικά ασθενή στις κινηματογραφικές ταινίες. Προκειμένου να διαμορφωθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα που να αφορά τον ψυχικά ασθενή στον κινηματογράφο, αντικείμενο της συγκεκριμένης έρευνας αποτελούν οι ατομικές του ιδιότητες, και συγκεκριμένα τα προσωπικά του χαρακτηριστικά, τόσο βιολογικής φύσεως όσο και ψυχοκοινωνικής, καθώς επίσης στοιχεία που αφορούν την προσωπικότητά του και το χαρακτήρα του. Θεωρείται σημαντικό να εντοπιστεί το μέγεθος που η ψυχική ασθένεια καθορίζει την ατομική και κοινωνική δράση του ατόμου καθώς και τον τρόπο ζωής του.

Επίσης μελετάται η αμεσότητα βάση της οποίας η ψυχική ασθένεια μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτή από τον κοινωνικό περίγυρο και να αντικατοπτριστεί αφενός στην παρουσία και μόνο του ατόμου και αφετέρου στη σχέση του με το περιβάλλον του. Επιπλέον, διερευνώνται ερωτήματα που αφορούν την επαγγελματική του κατάσταση, την ύπαρξη ανεργίας και τον τρόπο που συνδέεται με την ασθένεια.

Εκτός από τα ατομικά χαρακτηριστικά, στο πεδίο των σχέσεων που αφορούν το μικροπεριβάλλον του, μελετάται η ύπαρξη ή όχι οικογένειας, η διαντίδραση ψυχικά ασθενών και γονέων, καθώς και υποδηλώσεις σχετικά με τη συμβολή της οικογένειας ως παράγοντα που επιδρά άμεσα ή έμμεσα στη δημιουργία της ψυχικής ασθένειας. Επίσης διερευνώνται οι σχέσεις των γονέων μεταξύ τους και η ύπαρξη ψυχοπιεστικών γεγονότων ζωής. Σημαντική πτυχή του θέματος αποτελεί η

⁸⁷ Κυριαζή, Η Κοινωνιολογική Έρευνα, 1999, σ.291

δυνατότητα δημιουργίας οικογένειας από τα άτομα με ψυχική ασθένεια και ο βαθμός που τα συγκεκριμένα άτομα αποτελούν εμπόδιο στην ομαλή λειτουργία της. Στις παραπάνω όψεις που αφορούν το μικροπεριβάλλον του ψυχικά ασθενή, αρθρώνεται λόγος για τη συγκεκριμένη σύνδεση ψυχικής ασθένειας και κοινωνικοποίησης μέσω του θεσμού της οικογένειας. Επίσης γίνεται φανερός ο βαθμός που η ψυχική ασθένεια μπορεί να καθορίσει τη συμπεριφορά του ατόμου στη διαντίδρασή του με την οικογένειά του και να εμποδίσει την ομαλή λειτουργία της.

Όψεις της εικόνας των ψυχικά ασθενών όπως είναι φυσικό, μπορούν να αναδειχθούν αν μελετηθεί η συμπεριφορά που παρουσιάζουν κατά τον πιθανό εγκλεισμό τους καθώς επίσης και τα αίτια του εγκλεισμού. Η διαντίδραση ψυχικά ασθενών και προσωπικού, η συμπεριφορά των πρώτων κατά τη διάρκεια εγκλεισμού τους, οι τάσεις συμμόρφωσης και αντίδρασης, η στάση τους στη θεραπεία αλλά και οι λόγοι για τους οποίους εφαρμόζεται, αποτελούν ενδιαφέροντα θέματα που αναδεικνύουν όψεις της μελέτης. Συγκεκριμένα, μέσα από τα θέματα αυτά, παρουσιάζονται οι λόγοι που συνήθως εγκλείονται οι ψυχικά ασθενείς στα ψυχιατρεία, το μέγεθος της επικινδυνότητάς τους και ο βαθμός που ο κινηματογράφος νομιμοποιεί τον εγκλεισμό τους καθώς και την εφαρμογή τιμωριστικών και απάνθρωπων μεθόδων. Επίσης, οι προοπτικές που δίνει η ταινία για τη θεραπεία, ειδικά στις περιπτώσεις που προβάλλεται ότι δεν υπάρχει πιθανότητα θεραπείας, αποτελεί σημαντική πτυχή του θέματος.

Στις κατηγορίες της μελέτης διερευνάται και η στάση του κοινωνικού περίγυρου προς τους ψυχικά ασθενείς καθώς και η συναναστροφή των τελευταίων με φιλικά πρόσωπα, αν υπάρχουν. Η προβολή στον κινηματογράφο της συγκεκριμένης θεματολογίας, υποδεικνύει στο κοινό τρόπους αντιμετώπισης και διαντίδρασης με τους ψυχικά ασθενείς και για το λόγο αυτό θεωρείται απαραίτητη η μελέτη τους. Επιπλέον, παρουσιάζεται ο τρόπος που αρθρώνεται ο λόγος των ΜΜΕ, στις ορισμένες περιπτώσεις που προβάλλονται.

Επίσης, διερευνώνται οι τεχνικές που εφαρμόζει ο κινηματογράφος προκειμένου να διαμορφώσει αντιλήψεις για τα παραπάνω θέματα, συμπεριλαμβανομένου του γεγονότος ότι για το σκοπό αυτό κάποιες ταινίες βασίζονται σε αληθινή ιστορία. Εκτός αυτού, παρουσιάζεται η συχνότητα με την οποία αποδίδονται μεταφορικά έννοιες όπως «τρελός» ή «τρέλα» ή άλλοι συναφείς χαρακτηρισμοί, προκειμένου να παρομοιαστούν και να προσδιοριστούν οι ιδιότητες

κάποιας κατάστασης ή μορφής ατομικής δράσης. Μια τέτοια διαδικασία είναι φανερό ότι νομιμοποιεί τη χρήση ανάλογων χαρακτηρισμών και από το κοινό.

Μέσω της ανάλυσης περιεχομένου, διερευνάται η συχνότητα και η ένταση εμφάνισης των δεδομένων που απορρέουν από την παραπάνω θεματολογία, καθώς επίσης και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται. Δεν υπάρχει ως βάση κάποια θεωρητική υπόθεση που να αφορά το υπό έρευνα θέμα, η οποία θα πρέπει να επαληθευτεί. Αντίθετα, σκοπός είναι η περιγραφή των κατηγοριών όπως αναδεικνύονται από το υπό έρευνα φαινόμενο που παρουσιάζεται στο δείγμα των κινηματογραφικών ταινιών. Σαν συνέπεια των παραπάνω, οι κατηγορίες αναδείχτηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας ενώ κάποιες προέκυψαν στο τέλος.

4.4 Κατηγορίες Της Μελέτης

4.4.1. Γενικά Χαρακτηριστικά Ατόμου

1. Γενικά Χαρακτηριστικά Ψυχικά Ασθενή

1. Ηλικία(18-25, 25-35,35-45,55-65),

Φύλο(άνδρας, γυναίκα, σε πρωταγωνιστικό ρόλο, σε δευτερεύων πρωταγωνιστικό ρόλο),

2. Μορφωτικό επίπεδο(ανώτατο/ ανώτερο επάγγελμα, υπαλ. γραφείου/ υπηρεσίες, ανειδίκευτος/ περιστασιακά εργαζόμενος),

Εργασιακή απασχόληση (Ανεργία, σύνδεση άμεση ή έμμεση ανέργου ψυχικά ασθενή και ψυχικής ασθένειας, διατήρηση επαγγέλματος παράλληλα με την ύπαρξη ψυχικής ασθένειας)

3. Χαρακτηριστικά εξωτερικής εμφάνισης(Σωματικές ιδιαιτερότητες, καθαριότητα, ενδυμασία)

4. Εικόνα προσωπικού χώρου (συνήθειες/ ιδιαιτερότητες)

5. Κοινωνικός συγχρωτισμός(Απουσία συναναστροφής:σκόπιμη, εξαιτίας κοινωνικής απόρριψης)

6. Συμπεριφορά(Ομιλία: ανύπαρκτη, ελάχιστη, έντονη, που προκαλεί φόβο.

Κίνηση: απλή- στερεοτυπική- επαναλαμβανόμενη, κωμική, που προκαλεί φόβο. Αυτεξουσιότητα στην ικανοποίηση βασικών αναγκών)

7.Στοιχεία προσωπικότητας (Υπερβολικά χαμηλή αυτοεκτίμηση. Εξάρτηση. Νευρικότητα. Φοβίες)

8 Ιδιαιτερότητα στον τρόπο ζωής (Κανιβαλισμός. Σεξουαλικές ιδιαιτερότητες. Ομοφυλοφιλία. Οιδιπόδειο σύμπλεγμα)

9. Εγκληματικότητα(Συχνότητα ανθρωποκτονιών. Είδος εγκλημάτων: ειδική.

10. Επιθέσεις(Με σκοπό αφαίρεση ζωής. Εναντίον οικογενειακών προσώπων.

Αιτία τέλεσης εγκλήματος: αλλαγή εαυτού, επιρροή παραληρήματος, άλλοι λόγοι. Μέσο διάπραξης εγκλήματος)

11. Συμπτώματα ψυχικής ασθένειας(Διαταραχές της αντίληψης: ψευδαισθήσεις.

Διαταραχές του περιεχομένου της σκέψης: παραληρητικές ιδέες. Περιεχόμενο Παραληρήματος. Σύνδεση παραληρήματος και εγκληματικής συμπεριφοράς /

Επιθετικότητας. Παρεκκλίνουσα συμπεριφορά.

12. Αιτίες εγκληματικότητας και επιθετικότητας(αφελείς)

2. Σχέσεις και Ρόλοι Στην Οικογένεια Του Ψυχικά Ασθενή

1. Χαρακτηριστικά μητέρας (Προσωπικότητα/ στάση προς το τέκνο με ψυχική ασθένεια: αυταρχική- πειστική- περιοριστική, αποτυχημένη, φυσιολογική.
2. Ψυχική ασθένεια και ύπαρξη μητέρας.
3. Ο ρόλος της στην ανάπτυξη ψυχικής ασθένειας: άμεσος, έμμεσος.
4. Συμπεριφορά μητέρας προς τον κοινωνικό περίγυρο (προβληματική)
5. Σχέσεις γονέων (προβληματική επικοινωνία)
6. Χαρακτηριστικά πατέρα(Προσωπικότητα/ στάση προς το τέκνο με ψυχική ασθένεια: αδιάφορος, η δράση του υπερκαλύπτεται από της μητέρας.
7. Σχέσεις με τον κοινωνικό περίγυρο(περισσότερο επικοινωνιακός από την μητέρα)
Εργασιακή απασχόληση (άνεργος, επάγγελμα χαμηλού στάτους)
8. Οικογενειακή κατάσταση ψυχικά ασθενή (Εγγαμος/ η. Στάση/ συμπεριφορά προς το/ την σύζυγο: αρνητική, θετική. Στάση συζύγου: αρνητική, θετική.
Στάση/ συμπεριφορά προς τα τέκνα: θετική, αρνητική)

2. Ρόλος Κινηματογράφου

1. Συχνότητα ψυχικά ασθενών χαρακτήρων(Ένας. Ένας πρωταγωνιστικός που συμβιώνει σε ίδρυμα με τέσσερις και άνω ψυχικά ασθενείς. Δυο και άνω ψυχικά ασθενείς σε εκούσιο συγχρωτισμό)
2. Τίτλος ταινίας (Απόδοση εξωανθρώπινων διαστάσεων. Έμφαση σε στερεοτυπικές ψυχικές διαταραχές που ενέχουν επικινδυνότητα. Προβολή Όψεων Κοινωνικών Συνθηκών. Απόδοση ζωώδους ιδιότητας στο ψυχικά ασθενή)
3. Χρήση συγκεκριμένων φράσεων (Συχνότητα στερεοτυπικών λέξεων: 1-5, 7-11, 16-25, 37-54.
4. Μετωνυμία ψυχικά ασθενή (προσδίδει αρνητικά χαρακτηριστικά)
5. Μετάφραση τίτλου ταινιών (Προσδίδει αρνητικά χαρακτηριστικά. Αποτρέπει

την εξαγωγή θετικών συμπερασμάτων)

6. **Τεχνικές απόδοσης ιδέας, διαμόρφωσης εντύπωσης** (Αληθινή ιστορία. Σχέση ήχου και εικόνας-σχολιασμός. Σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου: γκρο πλαν, ασπρόμαυρη εικόνα, μεταφορές, χρήση κινούμενης κάμερας-τράβελινγκ, διάρκεια πλάνου, γρήγορος ρυθμός πλάνων, σεκάνς μοντάζ)

3. Στάση Επίσημων Φορέων στα άτομα με ψυχική ασθένεια- Ενδονοσοκομειακή φάση.

1. **Εγκλεισμός** (Εγκλειστοι. Σύνδεση ελευθερίας και επικινδυνότητας)
2. **Αιτία εγκλεισμού** (αφαίρεση ζωής, απόκλιση από κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες)
3. **Στάση προσωπικού στον ψυχικά ασθενή**(αυταρχικότητα, τυπικότητα, φροντίδα)
4. **Στάση διευθυντών ψυχιατρείων** (αρνητική, θετική)
5. **Μέθοδοι θεραπείας** (ηλεκτροσόκ, φαρμακοθεραπεία, λοβοτομή, ψυχανάλυση)
6. **Αποτελέσματα μεθόδων θεραπείας**(αδιευκρίνιστα, αρνητικές επιπτώσεις, πρόκληση ανεπανόρθωτης βλάβης)
7. **Συνθήκες εγκλεισμού**(περιγραφή χώρου:άδειο δωμάτιο-κελί, δωμάτιο με μέτριες συνθήκες, μεγάλος χώρος με μεγάλο αριθμό εγκλειστών)
8. **Μεταχείριση ασθενών**(στέρηση βασικών δικαιωμάτων: ελευθερίας / ψυχαγωγίας/ υποβολή σε αιφνιδιαστικές πρακτικές, περιφρούρηση στερητικών διαδικασιών, αλυσοδεμένοι τρόφιμοι, δηλώνουν ότι δε ακούγεται η φωνή τους)
9. **Στάση ψυχικά ασθενή στους κανόνες του ψυχιατρείου**(Συμμόρφωση στους κανόνες του ψυχιατρείου. Στάση/ συμπεριφορά προς το προσωπικό: προβάλλουν αντίσταση. Πλάνα όπου αριθμός ατόμων επιστρατεύεται προκειμένου να αντιμετωπίσουν την αντίσταση/ κρίση των ψυχικά ασθενών. Στάση στη θεραπεία. Δραπέτευση)
10. **Χαρακτηριστικά τροφίμων** (στερεοτυπική, επαναλαμβανόμενη κίνηση και βλέμμα απαθές, δυσανάλογη συναισθηματική αντίδραση σε ερέθισμα, υιοθέτηση αποκρουστικών συνηθειών, αιμομικτικές τάσεις)

- 11. Προοπτικές που παρουσιάζονται για τη θεραπεία**(Καμία προοπτική θεραπείας. Αποθεραπεία. Λάθος διάγνωση. Θάνατος. Αυτοκτονία)
- 12. Μέτρα εναλλακτικά του εγκλεισμού** (δεν εφαρμόζονται ουσιαστικά μέτρα)
- 13. Αιτίες ψυχικής ασθένειας**(Βιολογικές- ψυχολογικές-κοινωνικές. Κοινωνικές- ψυχολογικές. Κοινωνικές. Αναίτια)
- 14. Στάση εκπροσώπων του κράτους στους ψυχικά ασθενείς**
(αστυνομία): συμμετοχή στη διατήρηση στίγματος

4. Στάση Κοινωνικού Περιγύρου

- 1. Φίλοι** (προσέγγιση για παροχή υποστήριξης)
- 2. Κοινωνικός Περιγύρος**(αρθρώνεται στερεοτυπικός λόγος)

5. Λόγος των ΜΜΕ Που Προβάλλονται Στις Ταινίες για τους Ψυχικά Ασθενείς

- 1.Ρόλος των ΜΜΕ**(Ποιο μέσο παρουσιάζεται: εφημερίδα, τηλεόραση. Μηνύματα που προβάλλει: άκρως στερεοτυπικά)

6. Συσχέτιση Των Προϊόντων Των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας

- 1. Σχέση παραγωγής ταινίας και μυθιστορήματος, ταινία αποτελεί τη βάση για έκδοση βιβλίου.**

5. Παρουσίαση και Ανάλυση Κινηματογραφικών Ταινιών Μελέτης

1.Αγγλικός Τίτλος: The Texas Chainsaw Massacre

Ελληνικός Τίτλος: Ο Σχιζοφρενής Δολοφόνος με το Πριόνι

Χρονολογία:2003

Σκηνοθεσία: Marcus Nispel

Σενάριο:Scott Kosar

Διάρκεια:83´

Περίληψη Ταινίας

Τα πρώτα πλάνα της ταινίας, παρουσιάζουν μια πενταμελή παρέα, που επιστρέφοντας από το Μεξικό, βλέπουν να περιπλανιέται στο δρόμο μια νεαρή κοπέλα την οποία βάζουν στο μεταφορικό τους μέσο. Εκείνη δείχνει απελπισμένη και αυτοκτονεί μπροστά στα μάτια τους, ενώ οι τελευταίες της λέξεις ήταν: 'Θα σας σκοτώσει όλους'. Στην αναζήτηση κοντινότερης κατοικίας προκειμένου να ειδοποιήσουν σερίφη, και ενώ η περιοχή είναι απομονωμένη και έρημη, βρίσκουν ένα εστιατόριο που διέθετε πρατήριο βενζίνης, οι ακραία ανθυγιεινές συνθήκες του οποίου σκιαγραφούν την προσωπικότητα της ιδιοκτήτριας η οποία τυχάνει να είναι μητέρα του «ψυχικά διαταραγμένου» που παρουσιάζει η ταινία.

Αργότερα, δύο από τα άτομα της παρέας, η Έριν και ο Κέμπερ, στην προσπάθειά τους να τηλεφωνήσουν στο σερίφη και να τον πληροφορήσουν για το πτώμα που βρίσκεται στο αυτοκίνητό τους, οδηγούνται στο μοναδικό σπίτι της περιοχής, το οποίο κατέχει ένας ηλικιωμένος με σωματική αναπηρία, σύζυγος της ιδιοκτήτριας του καταστήματος. Στο σπίτι αυτό μένει ο δολοφόνος που περιγράφει ο τίτλος της ταινίας, ο οποίος σκοτώνει τον Κέμπερ με πριόνι που κρατά σε όλη τη διάρκεια του φιλικού χρόνου, έπειτα σκοτώνει άλλο μέλος της παρέας, τον Άντι, που οδηγείται στο σπίτι προκειμένου να αναζητήσει το φίλο του, μετά το Μόργκαν, και τέλος σκοτώνει την Πέπερ, ενώ η Έριν μετά από αγωνιώδεις περιπέτειες εξαιτίας του ανθρωποκυνηγητού της από το δολοφόνο, καταφέρνει να ξεφύγει με το αυτοκίνητο του σερίφη ο οποίος είναι όπως αργότερα πληροφορείται το κοινό, αδερφός του δολοφόνου. Η οικογένεια προστατεύει και ενθαρρύνει το γιο στα εγκλήματα που διαπράττει, ενώ ένα μικρό παιδί που ζει εκεί, στο τέλος βοηθά την Έριν να ξεφύγει.

Ανάλυση ταινίας

1. Η ταινία σκιαγραφεί την προσωπικότητα του σχιζοφρενή η οποία εμφανίζεται διαταραγμένη. Ο “σχιζοφρενής” είναι ένα άτομο ικανό να σκοτώνει βίαια όποιον δει μπροστά του. Η εμφάνισή του είναι αποκρουστική, η μάσκα που φοράει μόνιμα στο πρόσωπο, προσδίδει τερατόμορφη εικόνα, αλλοιώνοντας τα φυσικά χαρακτηριστικά του, ενώ τα ρούχα του είναι κουρελιασμένα. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας το μόνο που παρουσιάζεται να κάνει είναι να κυνηγάει και να σκοτώνει ανθρώπους. Χρησιμοποιεί φρικιαστικά μέσα για να το πετύχει. Σκοτώνει τα θύματά του με πριόνι, τα κρεμάει σε γάντζους, τα γδέρνει και χρησιμοποιεί το δέρμα τους καθώς και άλλα μέλη του σώματός τους προκειμένου να φτιάξει αντικείμενα. Φοράει μάσκα την οποία έχει ράψει από ανθρώπινα μέρη, ενώ στη διάρκεια του έργου χρησιμοποιεί και μια δεύτερη, φτιαγμένη από το πρόσωπο του Κέμπερ.

Το σπίτι που μένει καθώς και ο προσωπικός του χώρος είναι φρικιαστικά στη θέαση. Στην κουζίνα κρέμονται διάσπαρτα κομμάτια κρέατος, παντού υπάρχουν γάντζοι, συγκεντρωμένα ανθρώπινα δόντια, ενώ στο λεβητοστάσιο κυριαρχεί εξοπλισμός που χρησιμοποιείται για τις μακάβριες συνήθειές του. Παντού υπάρχουν τεράστιες μύγες, ενώ γουρούνια κυκλοφορούν ελεύθερα σε χώρους του σπιτιού.

Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας τον οποίο η ταινία αποκαλεί «σχιζοφρενή δολοφόνο» είναι πάντα μόνος του, στη διάρκεια του φιλικού χρόνου, δεν αρθρώνει καμία κουβέντα, η κίνησή του είναι επαναλαμβανόμενη, ενώ το μόνο που κάνει είναι να σκοτώνει και να ράβει μέλη των πτωμάτων. Ο σεναριογράφος σημειώνει: “πρότεινα να περάσουμε σε χαμηλούς τόνους τον κανιβαλισμό. Αν υπάρχει, υπονοείται...υποβόσκει σίγουρα η απειλή του κανιβαλισμού στην ταινία⁸⁸...”

Η μητέρα του είναι και εκείνη διαταραγμένη. Λέει χαρακτηριστικά στην Έριν όταν ήταν παγιδευμένη σπίτι τους: “Ξέρω εσάς! Βασανίζατε και κοροϊδεύατε το αγοράκι μου τον καιρό που μεγάλωνε...νοιάζεται κανείς για μένα και το αγοράκι μου;...Τόμας Μπράουν Χουίτ έλα εδώ αμέσως! Πάρ’ την από μπροστά μου...”. Ο σεναριογράφος αναφέρει για την οικογένεια: “όλη η οικογένεια είναι λες και βγήκε από το τρελάδικο...τον προστατεύει, θα έκανε τα πάντα για να τον κρατήσει έξω από το τρελάδικο”. Η περίπτωση της συγκεκριμένης οικογένειας, κρύβει μια θεωρητική

⁸⁸ Kasar S., Documentary, DVD

πτυχή που αφορά τη στάση της οικογένειας απέναντι στην ψυχική ασθένεια μελών της, όπου κύριο χαρακτηριστικό είναι η μη αποδοχή της ασθένειας και η θεώρηση του μέλους ως υγιούς⁸⁹. Ο ρόλος του πατέρα περιορίζεται στο να βοηθήσει να παγιδευτούν τα θύματα του γιου του, ενώ ο αδερφός του που παρουσιάζεται ως ο σερίφης της περιοχής, εκδηλώνει παρεκκλίνουσα συμπεριφορά.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση βέβαια, πρόκειται για μια ψυχικά διαταραγμένη οικογένεια στο σύνολο των μελών της, με πιο ακραία περίπτωση εκείνη του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα. Τα μέλη της συμβιώνουν, ενώ το μόνο χαρακτηριστικό που προβάλλεται όσον αφορά τη στάση τους προς τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα είναι το στοιχείο της ενθάρρυνσης και νομιμοποίησης της εγκληματικής συμπεριφοράς. Σχέσεις με τον έξω κόσμο δεν εμφανίζονται να διατηρούν.

2.Ο ελληνικός τίτλος της ταινίας, είναι “Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι”. Μέσα από τον τίτλο αυτό, παρουσιάζεται στο κοινό το μήνυμα ότι κύριο χαρακτηριστικό του δολοφόνου που δρα στην ταινία είναι η σχιζοφρένεια, διευκολύνοντας με τον τρόπο αυτό την απόδοση σ’ αυτή την ιδιότητα, της ατομικής και κοινωνικής του δράσης, και συγκεκριμένα, της βίαιης εγκληματικότητας που παρουσιάζει.

Προκειμένου να προσελκύσουν το ευρύ κοινό οι συντελεστές συσχέτισαν την ταινία με αληθινή ιστορία. Η ιδέα αυτή αποτελούσε κυρίαρχο στοιχείο στη διαφημιστική εκστρατεία των παραγωγών της ταινίας, ενώ η προσπάθεια απόδοσής της παρατηρείται και κατά το φιλικό χρόνο της ταινίας. Συγκεκριμένα, η ταινία ξεκινάει με τα εξής λόγια του αφηγητή: “η ταινία που θα δείτε περιγράφει την τραγωδία που έζησε μια ομάδα πέντε νέων...αν ζούσαν τόσα χρόνια δε θα περίμεναν, ούτε θα ήθελαν να δουν τόση τρέλα όση είδαν εκείνη τη μέρα....για τριάντα χρόνια οι φάκελοι σάπιζαν στο αρχείο του τμήματος...πάνω από 1300 στοιχεία βρέθηκαν στον τόπο του εγκλήματος, τίποτα δεν είναι πιο συνταρακτικό από το βίντεο της αστυνομίας...τα γεγονότα οδήγησαν στο πιο παράξενο έγκλημα στην Αμερικάνικη ιστορία: στο σχιζοφρενή δολοφόνο με το πριόνι-Αύγουστος 1973”, ενώ παράλληλα παρουσιάζεται το βίντεο της αστυνομίας, σε ασπρόμαυρο, όπου ένας αστυνομικός με τη βοήθεια ενός κάμεραμαν βρίσκονται στο λεβητοστάσιο στο οποίο ο δολοφόνος βασάνιζε τα θύματά του.

⁸⁹ Μαδιανός, Α Τόμ., 1996, σ.53

Το πλάνο διακόπτεται, μεσολαβεί η εξέλιξη των γεγονότων που συνέβησαν στην πενταμελή παρέα και στο τελευταίο πλάνο, ασπρόμαυρο πάλι, η κάμερα γίνεται μάρτυρας επίθεσης στον αστυνομικό και τον κάμεραμαν από τον δερματοπρόσωπο, ενώ ο αφηγητής σημειώνει: “η αστυνομία δεν ασφάλισε σωστά τον τόπο του εγκλήματος...αυτή είναι η μόνη εικόνα του Τόμας Χιούιτ-γνωστού ως δερματοπρόσωπου. Η υπόθεση παραμένει ανοιχτή ως σήμερα.” Το ασπρόμαυρο στη πρώτη και την τελευταία σκηνή, δίνει την αίσθηση του ντοκουμέντου, βοηθώντας στον παραλληλισμό του με αληθινό γεγονός⁹⁰ και δραματοποιώντας το συμβάν καθώς και το σημερινό αντίκτυπό του.

Επιπλέον, η ταινία αποτελεί επαγώνηση μιας προηγούμενης με τον ίδιο αγγλικό τίτλο, η οποία είχε βασιστεί στο πραγματικό γεγονός που είχε συνταράξει την Αμερικάνικη κοινωνία τη δεκαετία του '50 στην περιοχή Πλέινφιλντ (Plainfield) του Γουισκόνσιν(Wisconsin). Συγκεκριμένα, ο Έντ Γκιν (Ed Gein), σύμφωνα με τον ψυχολόγο Dr. John K. Russel⁹¹ “είχε μια πολύ ανταρχική μητέρα, φανατική με τη θρησκεία που δεν ήθελε τα παιδιά της να έχουν σχέση με τον έξω κόσμο διότι ήταν όλοι αμαρτωλοί”. Ο Harold Schechter⁹², καθηγητής και συγγραφέας, σημειώνει ότι “η μητέρα του αρνιόταν να έχουν οι γιοι της σχέσεις με γυναίκες...ο Ed μεγάλωσε με μια δυνατή αμφιθυμία προς τη μητέρα του...τον συνέπαιρνε η ιδέα του τρανσεξουαλισμού, υπήρχε ένα κομμάτι του που ήθελε να είναι γυναίκα...μετά το θάνατο της μητέρας του, πήγαινε στο νεκροταφείο, αφαιρούσε πτώματα μεσήλικων γυναικών, ξανάκλεινε τον τάφο και έκανε τα πτώματα ότι ήθελε”.

Η ιστορία αυτή του ψυχοπαθή Ed Gein ο οποίος είχε και παραισθήσεις, συγκλόνισε την Αμερική τη δεκαετία του '50, εποχή αυστηρού πουριτανικού, σεξουαλικού κώδικα. Ο σκηνοθέτης Marcus Nispel αναφέρει χαρακτηριστικά: “Οι ρίζες της ταινίας είναι στην πραγματικότητα και αυτός είναι ο μεγαλύτερος φόβος όλων”⁹³. Παρόλο που, αν λάβουμε υπόψη μας τα λόγια του συγγραφέα David Skal⁹⁴, ότι “στην πραγματικότητα ήταν οι πολύ ακραίες καταστάσεις τις οικογένειας που μετέτρεψαν το παιδί σε τέρας” στην ταινία δε διευκρινίζεται η αιτία για την οποία ο πρωταγωνιστής εγκληματεί, περνώντας με τον τρόπο αυτό την ιδέα ότι ο σχιζοφρενής μπορεί να οδηγηθεί στο έγκλημά αιφνιδίως, αναίτια, ή ακόμα για γελοίους λόγους,

⁹⁰ Σωτηροπούλου, Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου, 2003, σ.57

⁹¹ Russel, Ed Gein: The Goul of Plainfield, Documentary, DVD

⁹² Schechter, Ed Gein: The Goul of Plainfield, Documentary, DVD

⁹³ Nispel, The Texas Chainsaw Massacre Redux- Documentary, DVD

⁹⁴ Skal, The Texas Chainsaw Massacre Redux- Documentary, DVD

ενδυναμώνοντας την αντίληψη της επικινδυνότητας του ψυχικά ασθενή και του ακατανόητου της πράξης του.

Η κίνηση της κάμερας, η οποία βλέπει ό,τι βλέπει ο εγκληματίας, τη στιγμή που κυνηγάει τα θύματά του, συμβάλει στην ενδυνάμωση της αποστροφής για το χαρακτήρα και στην ένταση της αγωνίας του κοινού. Όπως παρατηρεί ο Greg Brair(Production Designer), “η χρωματική παλέτα της ταινίας ήταν σκοτεινά χρώματα, χρώματα καπνού...τόσο σε εξωτερικές όσο και εσωτερικές λήψεις...προσπαθήσαμε για έλλειψη χρώματος⁹⁵...”. Τέλος, επτά φορές επαναλαμβάνονται στερεοτυπικές λέξεις που αφορούν την τρέλα.

3. Ως αιτία της ασθένειας παρουσιάζεται η εξωτερική δυσμορφία στην παιδική ηλικία, σύμφωνα με την εξής αναφορά: “το καημένο, γλυκό παιδί...είναι ακίνδυνος...κλεισμένος στον εαυτό του...έχει μια δερματική ασθένεια, ήταν μικρός όταν το έπαθε...”.

6. Η ταινία βασίστηκε στην ομώνυμη ταινία που προβλήθηκε το 1973, ενώ μετά το 2003, αποτέλεσε τη βάση για τη συγγραφή βιβλίου.

2. Αγγλικός Τίτλος: The Red Dragon

Ελληνικός Τίτλος: Ο Κόκκινος Δράκος

Χρονολογία:2002

Σκηνοθεσία: Brett Ratner

Σενάριο: Ted Tally

Διάρκεια: 156’

Περίληψη ταινίας

Πράκτορας του FBI αναλαμβάνει να εξιχνιάσει την υπόθεση ενός δολοφόνου όταν αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για τον ίδιο το ψυχίατρο εγκληματιών, το Χάννιμπαλ Λέκτερ, με τον οποίο συνεργαζόταν προκειμένου να σκιαγραφεί την κατατομή δολοφόνων. Ο ψυχίατρος, από τη φυλακή όπου κρατείται, βοηθάει την αστυνομία με αντάλλαγμα βασικά δικαιώματά του. Παράλληλα όμως βοηθάει και το δολοφόνο να βρεθεί στα ίχνη του επόμενου θύματός του. Ο δολοφόνος, στο πίσω

⁹⁵ Brair, Documentary, DVD

μέρος του σώματος του οποίου είναι σχεδιασμένος ένας δράκος, σκοτώνει δώδεκα άτομα προκειμένου να παίρνει κάθε φορά, όπως νομίζει, δύναμη από το Κόκκινο Δράκο τον οποίο θαυμάζει. Η δύναμη αυτή, συμβάλει στη μετάλλαξη της δυσμορφίας που έχει στο πρόσωπο. Η εν λόγω δυσμορφία είναι δυσανάλογη της ανασφάλειας που του προκαλεί. Στο τέλος, καταφέρνει να βρει τα ίχνη του αστυνομικού που ανακάλυψε το Χάννιπαλ και που προσπαθεί να εντοπίσει και τον ίδιο, δεν προλαβαίνει όμως να κάνει κακό στον αστυνομικό και την οικογένειά του, διότι ο τελευταίος τον σκοτώνει σε κατάσταση άμυνας.

Ανάλυση ταινίας

1. Στην ταινία παρουσιάζονται δύο χαρακτήρες ψυχικά ασθενών. Ο πρώτος, ψυχίατρος εγκλημάτων, ηλικίας 50 με 60 ετών, ονομάζεται Χάννιπαλ και έχει τη συνήθεια να σκοτώνει και να τρώει συγκεκριμένα ανθρώπινα μέλη από τα θύματά του. Όσο είναι ελεύθερος, συμμετέχει σε κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις της υψηλής κοινωνίας, ενώ κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του παρουσιάζεται μη συνεργάσιμος. Ζει μόνος, ενώ δεν αναφέρονται καθόλου οικογενειακά στοιχεία.

Ο δεύτερος χαρακτήρας ψυχικά ασθενούς που παρουσιάζεται στην ταινία είναι ο «Κόκκινος Δράκος», ο οποίος είναι και αυτός δολοφόνος κατά συρροή. Πρόκειται για τον Φράνσις, ένα νεαρό άνδρα, που ενώ εργάζεται ως τεχνικός σε εταιρεία, η επαγγελματική του δραστηριότητα περιορίζεται στην απλή αναφορά αυτής. Έχει ένα σημάδι στο πρόσωπο, το οποίο του δημιουργεί ανασφάλεια, ενώ στο πίσω μέρος του σώματός του είναι σχεδιασμένος ένας δράκος. Η ενδυμασία του είναι συνηθισμένη. Δεν είναι κοινωνικός, δε συναναστρέφεται με κανέναν, εκτός από μια τυφλή γυναίκα που προέρχεται από το χώρο εργασίας του. Ζει μόνος του, ενώ παρουσιάζεται να έχει προβληματική επικοινωνία με άλλα άτομα.

Η πρώτη σκηνή της ταινίας που αφορά τον Φράνσις δίνει πληροφορίες για το οικογενειακό του περιβάλλον και την παιδική του ηλικία. Χωρίς να δείχνει το πρόσωπό του η κάμερα, ακούγεται η συνομιλία που είχε με τη γιαγιά του κατά την παιδική του ηλικία, η οποία προφανώς τον έχει στιγματίσει:

“Είσαι το πιο βρώμικο και αηδιαστικό παιδί του κόσμου...γύρνα στο δωμάτιό σου...

-Γιαγιά με πονάς!

...είσαι το πιο αηδιαστικό παιδί του κόσμου, έπρεπε να σε έστελνα σε ορφανοτροφείο”.

Και ενώ θυμάται τα γεγονότα, τώρα, σε μεγάλη ηλικία...παραμιλάει, φωνάζοντας:

“-Όχι γιαγιά, σε παρακαλώ...θα γίνω καλό παιδί ...στο υπόσχομαι...”.

Πρωταρχικό ρόλο στην ανατροφή του ως εκ τούτου, είχε η γιαγιά του, σε βαθμό που ο αυστηρός τρόπος διαπαιδαγώγησής του να ορίζει τη δράση του. Το οικογενειακό περιβάλλον λοιπόν, παρουσιάζεται προβληματικό, ενώ εκεί χρειάζεται να αναζητηθούν τραύματα παιδικής ηλικίας.

Σκιαγραφώντας τα συμπτώματα της ψυχικής του ασθένειας στην ταινία, χαρακτηρίζονται από στρεβλή αντίληψη της πραγματικότητας, η οποία στους ψυχικά ασθενείς και κυρίως στους σχιζοφρενείς εκφράζεται με διαταραχές στη σκέψη, την αντίληψη, το συναίσθημα, τη βούληση και τη συμπεριφορά. Στην συγκεκριμένη περίπτωση του Κόκκινου Δράκου, το πιο τρανταχτό στοιχείο της κλινικής εικόνας της ψυχικής ασθένειάς του είναι η διαταραχή της αντίληψης³ που παρουσιάζει, η οποία γίνεται φανερή μέσω των ψευδαισθήσεων που έχει, συγκεκριμένα ακουστικών, οι οποίες τον οδηγούν σε επικίνδυνες και εγκληματικές πράξεις και ορίζουν την κοινωνική και ατομική του δράση. Πιο συγκεκριμένα, το βλέπουμε να μιλάει απευθυνόμενος στον Κόκκινο Δράκο τον οποίο διατηρεί σε αντίγραφο του πίνακα του Μπλέικ στο σπίτι του, και είναι ο ίδιος δράκος που έχει στο πίσω μέρος του σώματός του. Τα λόγια που του απευθύνει είναι τα εξής:

“-Όχι...δε θα σου τι δώσω...(αναφερόμενος στη γνωριμία του με μια τυφλή γυναίκα, τη Ρίμπα, η οποία εκείνη την ώρα έκανε βόλτα στο εξωτερικό μέρος του σπιτιού του...και το προηγούμενο βράδυ είχε μείνει μαζί του)...σε παρακαλώ για λίγο μόνο...όχι με πονάς...”. Προς το τέλος της ταινίας τον ακούμε να λέει στην τυφλή φίλη του, μιλώντας πάλι για το θέμα του πίνακα του Μπλέικ το οποίο έχει εμψυχώσει στην αντίληψή του και συνομιλεί με αυτό: “Ήσυχία θα μας ακούσει!...σε θέλει Ρίμπα...νόμιζα πως έφυγε όμως ξανάρθε...δεν ήθελα να σε δώσω σ’ αυτόν...έκανα κάτι για χάρη σου σήμερα για να μη σε πάρει (εννοώντας ότι σκότωσε κάποιον άλλο”.

Κατά κάποιο τρόπο λοιπόν, θυσιάζει ανθρώπινες ζωές με αντάλλαγμα τη δύναμη που του δίνει ο Δράκος. Συχνά παραμιλάει και έχει χαμηλή αυτοεκτίμηση. Λέει χαρακτηριστικά: “δεν είμαι άνθρωπος. Ξεκίνησα σαν τέτοιος όμως κάθε όν που

³ Ραμπαβίλας, Χριστοδούλου, 2000, σ.278

μεταλλάσσω(μέσω των δολοφονιών), κάνει και εμένα, κάτι περισσότερο από άνθρωπο”. Τέλος, επισκέπτεται το Μουσείο Βαλτιμόρης, όπου, αφού επιτίθεται στην υπεύθυνη, σκίζει και τρώει τον διακοσίων ετών πίνακα του Μπλέικ, όπου απεικονίζεται ο Κόκκινος Δράκος.

2. Ο τίτλος της ταινίας είναι “Κόκκινος Δράκος”. Μια τέτοια ονομασία, προσδίδει ιδιότητες στον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα, εκτός ανθρώπινων διαστάσεων, ενώ διευκολύνει την σύνδεσή του με την έννοια του τέρατος. Η απόδοση ορολογίας που χαρακτηρίζει ψυχικές διαταραχές μέσω λεκτικής μεταφοράς, επαναλαμβάνεται έντεκα φορές στη διάρκεια της ταινίας, ενώ τέσσερις φορές χαρακτηρίζεται ο Χάννιπαλ κανίβαλος. Επιπλέον, τέσσερις φορές αποδίδεται και ο χαρακτηρισμός “τέρας”.

3. Ο Χάννιπαλ, αρνείται να συνεργαστεί με το προσωπικό του ψυχιατρείου. Απορρίπτει την εφαρμογή μεθόδων θεραπείας και κατανόησης προσωπικότητας, όπως για παράδειγμα του τεστ Ρόρσακ περί θεματικής κατανόησης. Στη διάρκεια του φιλικού χρόνου η ψυχική του κατάσταση παραμένει αμετάβλητη.

Ο Δρ. Τσίλτον, Διευθυντής του Ψυχιατρείου, ασκεί εξουσία στον Χάννιπαλ που προέρχεται από τη θέση ισχύος που έχει, ενώ συνιστά μια από τις αιτίες που ο Χάννιπαλ δεν επιθυμεί να συνεργαστεί. Αντίθετα συνεργάζεται ως ένα βαθμό με τον πράκτορα Γκρέιαμ διότι είναι ευγενικός μαζί του, παρόλο που συμβάλει στην απόπειρα δολοφονίας εναντίον του τελευταίου.

Στην ταινία, τα μέτρα κράτησης είναι άκρως στερητικά της ελευθερίας. Ο Χάννιπαλ, κινείται ελεύθερα μόνο εντός του άδειου κελιού του, ενώ εντός του ψυχιατρείου τον περιφέρουν δεμένο σε ειδικό μηχανισμό που περιορίζει σε μεγάλο βαθμό την κίνησή του. Του επιτρέπεται να περπατάει μόνο 30' λεπτά την εβδομάδα σε ειδικό χώρο, δεμένος με αλυσίδα που συνδέεται με το ταβάνι, όπου η μοναδική περιοριστική κίνηση που μπορεί να κάνει είναι να περιφέρεται κυκλικά του χώρου αυτού. Στην απομόνωση, τον έχουν δεμένο σε κάθετη κατασκευή που καταλήγει σε δύο ρόδες και εξυπηρετεί τη μεταφορά του, και του φορούν μάσκα από άκαμπτα υλικά. Επίσης, τον εκβιάζουν να παρέχει στην αστυνομία πληροφορίες που αφορούν τον εντοπισμό καταζητούμενων, με αντάλλαγμα την επαναφορά βασικών του δικαιωμάτων.

Οι άνθρωποι της αστυνομίας παρουσιάζονται να ενισχύουν το στίγμα των ψυχικά ασθενών, εφόσον, για δικούς τους σκοπούς δέχονται να δημοσιευτούν χαρακτηρισμοί που αφορούν τον ψυχικά ασθενή. Συγκεκριμένα δημοσιεύουν ότι

“είναι τιποτένιος ομοφυλόφιλος, δεν τα καταφέρνει σεξουαλικά με άτομα του ίδιου φύλου, είναι άσχημος, στην οικογένειά του έπρεπε να είχαν τάσεις αιμομιξίας”. Επιπλέον τον χαρακτηρίζουν ως άνθρωπο που κουβαλούσε μέσα του το τέρας. Εκτός αυτού, τον παρουσιάζουν να έχει τον απόλυτο έλεγχο των εγκλημάτων που εκτελεί, χωρίς να οφείλονται στην ύπαρξη φονικού παραληρήματος. Τον πρώτο ψυχικά ασθενή, δηλαδή τον Χάννιπαλ τον αποκαλούν άτομο “με ασίγαστο μίσος ο οποίος τρώει ανθρώπινα μέλη”. Τέλος, ο αστυνόμος που τον εντόπισε του ανέφερε ότι είναι παράφρων και αυτό είναι το μόνο του ελάττωμα, διότι διαφορετικά, δε θα βρισκόταν φυλακισμένος.

5. Οι τίτλοι των εφημερίδων, βοηθούν στην δημιουργία αποστροφής προς το ψυχικά ασθενή. Συγκεκριμένα, γράφουν “Χάννιπαλ, ο Καννίβαλος εννέα φορές ισόβια”, “Τέρας σεργίρει ανθρώπινα μέλη σε καλεσμένους”, “παρανοϊκός δίνει συμβουλές”.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Thomas Harris.

3. Αγγλικός Τίτλος: The Silence of the Lambs

Ελληνικός Τίτλος: Η Σιωπή των Αμνών

Χρονολογία: 1991

Σκηνοθεσία: Jonathan Demme

Σενάριο: Ted Tally

Διάρκεια: 114’

Περίληψη ταινίας

Η Κλαρίνς Στάρλινγκ, πετυχημένη φοιτήτρια στην ακαδημία του FBI, καλείται από τον Προϊστάμενο του Τμήματος Συμπεριφορολογίας με την πρόφαση να σκιαγραφήσει την ψυχολογική κατατομή του “μη συνεργάσιμου, ψυχωτικού ψυχίατρου Δρ.Χάννιπαλ Λέκτερ, ο οποίος βρίσκεται στη φυλακή για πολλά χρόνια” διότι σκότωνε και έτρωγε τα θύματά του. Με τον τρόπο αυτό ο Προϊστάμενος στόχευε στη βοήθεια του Λέκτερ, για την αναζήτηση ενός καταζητούμενου από το FBI δολοφόνου, ο οποίος σκότωνε και έγδερνε τα θύματά του. Οι υπεύθυνοι σκιαγραφούν την προσωπικότητα του Χάννιπαλ χαρακτηρίζοντάς τον ως “τέρας, γνήσιο ψυχοπαθή”, ενώ σύμφωνα με τα λόγια του δεσμοφύλακα: “είναι δύσκολο να

πάσει κανείς ζωντανό έναν τέτοιο και από ερευνητική άποψη, αποτελεί περιουσιακό στοιχείο”. Ο Χάννιπαλ βρίσκεται σε ίδρυμα για ψυχοπαθείς δολοφόνους και περιφρουρείται κάτω από αυστηρότατα μέτρα ασφαλείας. Η Κλαρίνς είναι το μόνο άτομο με το οποίο ο Χάννιπαλ δείχνει συνεργάσιμος και τη βοηθάει να φτάσει στα ίχνη του δολοφόνου. Τέλος, δραπετεύει ενώ εποφθαλμιεί για το επόμενο θύμα του.

Ανάλυση ταινίας

1. Στην ταινία σκιαγραφείται η προσωπικότητα και η δράση δύο ψυχασθενών. Ο πρώτος είναι ο Χάννιπαλ Λέκτερ, ώριμος ηλικιακά, και μορφωμένος. Βάσει των επαγγελματικών του γνώσεων, αφαιρεί και τρώει συγκεκριμένα μέρη από τα σώματα των θυμάτων του. Καταλήγει στη φυλακή, με ποινή εννιά φορές ισόβια.

Φορά ειδική αμφίεση που προβλέπεται από το ψυχιατρείο για του εγκλείστους, ενώ ο τρόπος που συνομιλεί και εκφράζεται προκαλεί το φόβο του κοινού. Μιλάει αργά, το βλέμμα του είναι διαπεραστικό, τα βλέφαρά του δεν ανοιγοκλείνουν, το πρόσωπό του είναι ανέκφραστο. Τα χαρακτηριστικά αυτά σε συνδυασμό με το αιφνίδιο πλησίασμα προς το συνομιλητή του ξαφνιάζοντάς τον, δημιουργούν μια τρομακτική εικόνα του ψυχικά ασθενή.

Ο δεύτερος χαρακτήρας ψυχασθενούς, είναι άνδρας, ηλικίας 30 με 40 ετών. Δεν αναφέρεται τυχόν επαγγελματική δραστηριότητα, ενώ δε συναναστρέφεται με κανέναν. Όταν είναι μόνος του, ράβει από ανθρώπινο δέρμα το οποίο έπειτα φορά. Στις προσωπικές του στιγμές, εκφράζεται με θηλυπρέπεια, φοράει γυναικεία ρούχα, βάφεται, ενώ επιχειρεί να δει τον εαυτό του με γεννητικά όργανα του αντίθετου φύλου. Στο πρόσωπό του δηλαδή, συνδέεται ο ψυχασθενής όχι μόνο με το έγκλημα αλλά και με την ομοφυλοφιλία και τον τραβεστισμό. Σύμφωνα με το Χάννιπαλ: “το πραγματικό του όνομα είναι Λουίς Φριέντ, μόνο μια φορά τον έχω δει. Μου τον παρέπεμψε ο ασθενής μου, Μπέντζαμιν Ράσπαλ. Ήταν εραστές”. Σκοτώνει ευτραφείς κοπέλες, προκειμένου να γδάρει το δέρμα τους και ράβοντάς το κατάλληλα, φτιάχνει εξοπλισμό τον οποίο φοράει ώστε να πετυχαίνει τη μεταμόρφωση προς το αντίθετο φύλο⁹⁶. Μένει μόνος και δεν υπάρχει αναφορά για το οικογενειακό του περιβάλλον.

⁹⁶ Bozman, Producer, The Making of The Silence of The Lambs, DVD

Ο Λέκτερ αναφέρει ποια θεωρεί ως αιτία συμπεριφοράς του Buffalo Bill: “Ο Billy δεν γεννήθηκε εγκληματίας...έγινε μετά από χρόνια κακοποίησης...μισεί την ταυτότητά του και αυτό νομίζει ότι τον κάνει ομοφυλόφιλο...αλλά η παθολογία του είναι χίλιες φορές πιο βίαια και τρομοκρατική...”. Σύμφωνα με την πιο πάνω σκηνή υποδηλώνεται ότι η συμπεριφορά του ψυχασθενούς, δεν έχει τις ρίζες της στη βιολογία, αλλά σε αίτια ψυχοκοινωνικά, που επιφέρει η κακοποίηση που έχει υποστεί το άτομο σε μικρότερη ηλικία και στην ύπαρξη μη υγιούς, παθογόνου οικογενειακού περιβάλλοντος ικανού να προκαλέσει αντικοινωνικότητα, εγκληματική συμπεριφορά και ψυχική διαστροφή.

2. Η “Σιωπή των Αμνών” βασίζεται εν μέρει, στο γεγονός που συνέβη το 1950 στο Γουισκόσκιν, όπου ο δολοφόνος Ed Gein σκότωνε και χρησιμοποιούσε το ανθρώπινο δέρμα, συνήθεια στην οποία εστίασαν οι δημιουργοί του φιλμ⁹⁷. Όσον αφορά τη δράση του δεύτερου κατά συρροή δολοφόνου, το γεγονός ότι παρέσυρε τα θύματά του σε φορτηγό, ή ότι φυλάκιζε γυναίκες στο υπόγειο, αποτελεί προϊόν συνδυασμού αληθινών χαρακτήρων τους οποίους είχε ερευνήσει ο συγγραφέας της Σιωπής των Αμνών, Thomas Harris⁹⁸.

Στην ταινία, εκτός από τη χρήση της λέξης «τρέλα» περίπου πέντε φορές καθώς και των παραγώγων αυτής, χρησιμοποιούνται και άλλες ορολογίες προκειμένου να προσδιοριστούν ιδιότητες του ψυχικά ασθενή όπως, τέρας, βρικόλακας, γνήσιος ψυχοπαθής, ή ακόμα και φράσεις όπως “δεν υπάρχει λέξη για αυτό που είναι”. Το κελί του χωρίζεται από το διάδρομο με ένα γυαλί ειδικού τύπου, και όχι σιδερένιες μπάρες όπως συμβαίνει στους άλλους κρατούμενους, διαδικασία με την οποία η ταινία επιτυγχάνει αφενός να αναδείξει τη διαφορετικότητα του εν λόγω ατόμου, και αφετέρου την κλιμάκωση της συναισθηματικής έντασης του θεατή.

Η ανάληψη της ευθύνης της υπόθεσης του Λέκτερ από τη Στάρλινγκ εξυπηρετεί κάποιο σκοπό. Εφόσον οι γυναίκες θεωρούνται εάλωτες, τοποθετώντας ένα εάλωτο άτομο στη θέση αυτή, δημιουργείται ισχυρή συναισθηματική φόρτιση⁹⁹. Επιπλέον, ο γρήγορος ρυθμός στο πλάνο εντείνει τη συναισθηματική φόρτιση του θεατή, διαδικασία που παρατηρείται στην ταχύτητα με την οποία ο δεσμοφύλακας, έχοντας αυστηρό ύφος, δίνει εντολές στην Κλαρίνς για τον τρόπο που θα έχει η ίδια όσο γίνεται ασφαλέστερη συνομιλία με το Χάννιπαλ, ενώ μεταβαίνουν στο κελί του.

⁹⁷ Tally, Screenwriter, The Making of The Silence of lambs, DVD

⁹⁸ Corman, Producer, The Making of The Silence of lambs, DVD

Κύριο χαρακτηριστικό εδώ είναι η γρήγορη εναλλαγή πλάνων εντός του ψυχιατρείου, ενώ σιδερένιες μπάρες ανοιγοκλείνουν δυνατά και με ταχύτητα.

Αν ισχύει η άποψη του Robert Kolker ότι ταινίες όπως η συγκεκριμένη με θέμα δολοφόνους κατά συρροή, παρουσιάζουν «ένα κόσμο όπου όλοι είναι υποψήφια θύματα¹⁰⁰», ο αντίκτυπος που μπορεί να έχει μια τέτοια αντίληψη για το στίγμα του ψυχικά ασθενή και την επικινδυνότητά του, γίνεται εμφανής.

3. Όσον αφορά τη στάση του προσωπικού, όπως αντιπροσωπεύεται και από το διευθυντή της φυλακής, δεν χαρακτηρίζεται από φροντίδα, μεταχείριση και θεραπεία του ασθενή. Αντίθετα, ο ασθενής στερείται τα βασικότερα ατομικά δικαιώματα ελευθερίας, σε βαθμό μεγαλύτερο απ' ό,τι συμβαίνει στους φυλακισμένους. Ο Δρ. Τσίλτον, φαίνεται να έχει μεγάλα περιθώρια δράσης όσον αφορά την εξουσία που ασκεί στον ψυχικά ασθενή. Παρακινούμενος από προσωπικά συμφέροντα ζητά πληροφορίες από το Λέκτερ, απειλώντας με στέρηση βασικών δικαιωμάτων του. Ο Λέκτερ έχει ήδη στερηθεί βασικά του δικαιώματα και η επιβράβευσή του δεν είναι η επιπλέον παροχή αλλά η μικρότερη στέρηση αυτών.

Όσον αφορά τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην μελέτη των περιπτώσεων των ψυχικά ασθενών καθώς και τη στάση των τελευταίων, ο Διευθυντής του Ιδρύματος Δρ. Τσίλτον δηλώνει στην Στάρλινγκ ότι ο Χάννιμπαλ είναι τόσο περίπλοκος που δεν αρκούν τα υπάρχοντα τεστ μέτρησης ψυχοσυμπεριφορολογικής κατατομής. Αν τοποθετηθεί η δήλωση αυτή στο γενικότερο πλαίσιο που αφορά την επικινδυνότητά του, το βάρος εντοπίζεται στην ιδιομορφία της περίπτωσης του και όχι στην αποτελεσματικότητα των μεθόδων που εφαρμόζονται.

Στην ταινία ο Λέκτερ βρίσκεται έγκλειστος σε άδειο κελί, χωρίς παράθυρο, ενώ ο φωτισμός ρυθμίζεται ανάλογα με τις επιθυμίες των υπευθύνων, οι οποίοι επιβάλλουν στο Λέκτερ να ακούει θρησκευτικά προγράμματα όποια στιγμή κρίνουν οι ίδιοι. Στις περιπτώσεις που βγαίνει από το κελί του, είναι σε τέτοιο βαθμό περιορισμένος που δεν μπορεί να κινήσει το σώμα του. Τα αυστηρά μέτρα, περιφρουρούνται από την ταινία, εφόσον, όταν κάποια στιγμή επιχείρησαν να μην τον δέσουν, επιτέθηκε σε μια νοσοκόμα, δαγκώνοντάς την στο πρόσωπο. Επιπλέον, παρουσιάζεται ικανός να μπορεί να σκοτώσει ακόμα και μέσα από το κελί του. Τα άκρως αυστηρά μέτρα κράτησής του, δίνουν μια εικόνα για το μέγεθος της

¹⁰⁰ Kolker, A Cinema of Loneliness, 2000, σ.58

επικινδυνότητάς του και το βέβαιο της δυνάμει υποτροπής του, σκιαγραφώντας έτσι τα όρια και τη δυναμική της επικινδυνότητας του ατόμου που είναι ψυχικά ασθενές.

Όσον αφορά τη στάση του ασθενή προς το προσωπικό και τις μεθόδους, ο Δρ. Λέκτερ αρνείται να συνεργαστεί.

Στην ταινία δεν δίνονται περιθώρια για την πιθανότητα θεραπείας των ασθενών. Ο Χάννιπαλ δραπετεύει και εξακολουθεί να δολοφονεί, ενώ οι δύο δευτερεύοντες πρωταγωνιστές ψυχικά ασθενείς ομοφυλόφιλοι, καταλήγουν στο θάνατο, όχι τυχαία, αλλά προκαλώντας τον. Όσον αφορά τον πρώτο, δηλώνει ο Δρ. Λέκτερ: “τυπικός μανιοκαταθλιπτικός...ανιαρός...δεν έχει καμία ελπίδα θεραπείας”, ενώ ο δευτερεύων πρωταγωνιστικός, όπως δηλώνει η Στάρλινγκ “δε θα σταματήσει ποτέ...το έχει γευτεί και του αρέσει...έχει γίνει επιτήδειος”.

Το νοσοκομείο έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία, δε διαφέρει σε τίποτα από φυλακή όπου υπάρχουν αυστηρά μέτρα κράτησης. Η σύνδεση νοσοκομείου – φυλακής σε λανθάνον επίπεδο παραπέμπει στον παραλληλισμό ψυχικά ασθενή-εγκληματία.

Όσον αφορά την αιτία της ψυχικής ασθένειας, δεν αναφέρεται στην περίπτωση του Λέκτερ, ενώ για το δεύτερο ψυχικά ασθενή, όπως αναφέρει ο Χάννιπαλ αφορά “σοβαρά παιδικά τραύματα που σχετίζονται με τη βία. Ο Μπίλι δεν γεννήθηκε εγκληματίας. Έγινε έτσι μετά από χρόνια μεθοδευμένη καταπίεσης. Μισεί την ταυτότητά του και θεωρεί ότι αυτό τον κάνει τρανσεξουαλικό. Άλλα η διαταραχή του είναι χίλιες φορές πιο κτηνώδεις και τρομακτική”.

Ο λόγος των επίσημων φορέων του κράτους για το ψυχοπαθή Χάννιπαλ είναι εξαιρετικά φορτισμένος και στιγματιστικός όσον αφορά το μέγεθος της επικινδυνότητάς του. Συγκεκριμένα, ο Προϊστάμενος του Τμήματος Συμπεριφορολογίας της Ακαδημίας πληροφορεί την Κλαρίνς ότι πρόκειται για ένα μη συνεργάσιμο, ψυχωτικό ψυχίατρο που βρίσκεται στη φυλακή για πολλά χρόνια. Επιπλέον συμβουλεύει την εκπαιδευόμενη στο FBI να ακολουθήσει τους εξής κανόνες που επιβεβαιώνουν και επαναλαμβάνουν το μέγεθος της επικινδυνότητας του ψυχασθενή: “Να προσέχεις το Χάννιπαλ Λέκτερ. Ο Δρ Τσίλτον θα σε ενημερώσει για όλους τους κανόνες που πρέπει να ακολουθήσεις. Μην τους παραβείς για κανένα λόγο και μην του πεις τίποτα προσωπικό. Πίστεψέ με, δεν τον θέλεις μέσα στο κεφάλι σου. Κάνε τη δουλειά σου και ποτέ μην ξεχνάς τι είναι”.

Επιπλέον, ο Διευθυντής του Ιδρύματος τον περιγράφει ως εξής: “είναι τέρας. γνήσιος ψυχοπαθής. Είναι σπάνιο να αιχμαλωτίσεις έναν τέτοιο ζωντανό. Από

ερευνητική άποψη, ο Λέκτερ αποτελεί περιουσιακό στοιχείο". Η εν λόγω άποψη, παρουσιάζεται στα πρώτα λεπτά της ταινίας. Ο σεναριογράφος της ταινίας, Ted Tally περιγράφει τον ήρωα ως "εντελώς παρανοϊκό και διαβολικό". Κάτι τέτοιο διαιωνίζει αντιλήψεις οι οποίες αποδεικνύονται βαθιά ριζωμένες, όπου από το Μεσαίωνα ακόμα συνδεόταν η ψυχική ασθένεια με την επικινδυνότητα και ο τρελός συσχετιζόταν με διαβολικές δυνάμεις.

5. Όσον αφορά το δεύτερο χαρακτήρα ψυχασθενούς, χαρακτηρίζεται από τα ΜΜΕ και το FBI, ως «κατά συρροή δολοφόνος», ενώ ο Χάννιπαλ Λέκτερ χαρακτηρίζεται ως «ψυχοπαθής ψυχίατρος».

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Thomas Harris.

4. Αγγλικός Τίτλος: Hannibal

Χρονολογία: 2001

Σκηνοθεσία: Ridley Scott

Σενάριο : Steven Zaillian

Διάρκεια: 122'

Περίληψη ταινίας

Ο Χάννιπαλ Λέκτερ βρίσκεται μεταξύ των μεγαλύτερων καταζητούμενων του FBI μετά την απόδρασή του το 1990. Διάφορες πλευρές εποφθαλμιούν την σύλληψή του, για διαφορετικούς λόγους. Ο Μέισον Βέρτιζερ, το μόνο θύμα του Δρ. Λέκτερ που επέζησε, θέλει να τον σκοτώσει για να τον εκδικηθεί. Η ειδική πράκτορας του FBI Κλαρίνς Στάρλινγκ, τον αναζητεί στο πλαίσιο των καθηκόντων της. Ο Χάννιπαλ Λέκτερ βρίσκεται στη Φλωρεντία με το όνομα Δρ. Φελλ και εργάζεται ως διευθυντής της βιβλιοθήκης Καπώνι, αφού πήρε τη θέση του προκατόχου του ο οποίος εξαφανίστηκε μυστηριωδώς. Ο αστυνόμος Ρινάλντο Πάτσι, ερευνώντας την υπόθεση, ανακαλύπτει την ταυτότητα του Δρ. Φελλ και προσπαθεί κρυφά να τον καταδώσει προκειμένου να καρπωθεί την αποζημίωση. Η τύχη του κ.Πάτσι όμως, όπως φρόντισε ο Λέκτερ, ήταν ίδια με του προγόνου του, Φραντσέσκο Ντε Πάτσι, ο οποίος απαγχονίστηκε πριν 500 περίπου χρόνια κατηγορούμενος για φόνο.

Ο Χάννιπαλ, ξεφεύγει από το Φλέτσερ και τους ανθρώπους του, με τη βοήθεια της Κλαρίνς Στάρλινγκ η οποία ήθελε μεν να πιάσει το Χάννιπαλ, αλλά όχι νεκρό. Μετά την περιπέτεια αυτή, όπου τραυματίζεται η Κλαρίνς, ο Χάννιπαλ τη χειρουργεί και παραθέτει γεύμα παρουσία της στον εκπρόσωπο του Υπουργείου Δικαιοσύνης Πώλ, ανοίγοντάς του τον εγκέφαλο και μαγειρεύοντας συγκεκριμένα μέρη του. Ο Πωλ Κρέντελ, είχε συνεργαστεί έναντι αμοιβής με τον Φλέτσερ προκειμένου να κατατεθούν ψευδή στοιχεία τα οποία θα ενοχοποιούσαν την Κλαρίνς και θα έφερναν στα ίχνη τους το Χάννιπαλ. Ο Χάννιπαλ ξεφεύγει για ακόμα μια φορά από το FBI, ενώ το τελευταίο πλάνο τον δείχνει να ταξιδεύει αεροπορικά και να προσφέρει σε ένα μικρό αγόρι κρέας, έπειτα από επιθυμία του μικρού.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο Χάννιπαλ Λέκτερ, αναλαμβάνει τη θέση διευθυντή μεγάλης βιβλιοθήκης στην Ιταλία. Σκοτώνει όποιον αντιπαθεί ή σταθεί απειλή στο δρόμο του. Παρακολουθεί συναυλίες κλασικής μουσικής, δεν παρουσιάζεται ιδιαίτερα κοινωνικός, δεν έχει φίλους ή συγγενείς. Παρουσιάζεται περιποιημένος, γεγονός που αποδίδεται στην προσπάθεια απόκρυψης της προσωπικότητάς του, και δεν αποτελεί εξαίρεση των περιπτώσεων όπου η ψυχική διαταραχή αντικατοπτρίζεται στην εμφάνιση.

Ο πρώην ασθενής του και θύμα του, με το όνομα Βέρτζερ, είναι επίσης μοναχικός, δεν έχει οικογένεια, ενώ παρατηρείται και σε αυτόν, ομοφυλοφιλία και διαστροφή. Δηλώνει ότι σε μια συνάντησή τους και ενώ ήταν σε ηλικία 30 με 40 ετών, ο Λέκτερ του ζήτησε να αυτοτραυματιστεί, κόβοντας το πρόσωπό του, διαδικασία κατά τη διάρκεια της οποίας ο Βέρτζερ έβρισκε όπως επισημαίνει ο ίδιος, «κοινά στοιχεία με το Λέκτερ». Είναι πρόθυμος να σκοτώσει το Λέκτερ προκειμένου να πάρει εκδίκηση, δεν συναναστρέφεται με συγγενικά ή φιλικά πρόσωπα, ενώ δρα στο πλαίσιο υποκουλτούρας προκειμένου να διαπράξει έγκλημα.

Ο Χάννιπαλ σκοτώνει περίπου έξι άτομα ενώ η ταινία υπονοεί τη διάπραξη ακόμα μεγαλύτερου αριθμού εγκλημάτων από τον ίδιο.

2. Η ταινία έχει τίτλο “Χάννιπαλ”. Συχνά στο έργο, όπως και στις δύο προηγούμενες ταινίες ο Δρ. Λέκτερ αναφέρεται ως Χάννιπαλ ο Κανίβαλος (Hannibal the Cannibal), με αποτέλεσμα να δημιουργείται στο θεατή ο συνειρμός ότι κυρίαρχο στοιχείο στην ταινία είναι ο Χάννιπαλ, ο οποίος είναι Κανίβαλος. Περίπου τέσσερις φορές στο έργο η ψυχική ασθένεια που χαρακτηρίζει κάποιο άτομο αποκτά εξωανθρώπινες και επικίνδυνες διαστάσεις. Μιλούν για τέρας, για παράφρονα δολοφόνο, για κανίβαλο.

Επιπλέον χρησιμοποιούνται τεχνικές για την απόδοση της παραπάνω ιδέας στο θεατή, όπως ο συνδυασμός οπτικών και ηχητικών τεχνικών μεθόδων. Συγκεκριμένα, όταν ο Χάννιπαλ καταγράφηκε από κάμερες του ψυχιατρείου να ορμάει προκειμένου να δαγκώσει το πρόσωπο μιας νοσοκόμας, ακούγεται ήχος ζώου που βρυχάται, ενώ εκείνη την ώρα τα μάτια του φωτίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν με βρικολάκα ή ζώου. Υπόνοιες για τη διαστροφή του Χάννιπαλ, εγείρει το τελευταίο πλάνο, όπου σβήνει με τον ίδιο τρόπο που κλείνει ο φακός μιας κάμερας

το οποίο κλείνοντας εστιάζει στο μάτι του, αφήνοντας στη μαύρη οθόνη μια κουκίδα φωτός.

3. Οι κυριότεροι ψυχασθενείς που αναφέρονται, είναι ο Χάννιπαλ Λέκτερ και ο Μέισον Βέρτζερ. Ο πρώτος σκοτώνει τουλάχιστον δεκαεφτά άτομα, ενώ τρώει πολλούς από αυτούς. Ο δεύτερος, παρουσιάζεται να έχει ομοφυλοφιλικές τάσεις, διότι περιμένοντας το Χάννιπαλ στο σπίτι του, φόρεσε τα πιο προκλητικά του ρούχα, ενώ παράλληλα έχει αυτοκαταστροφικές τάσεις, εφόσον δέχτηκε να κόψει κομμάτι του προσώπου του, μετά από προτροπή του Χάννιπαλ.

Αιτιολόγηση της δράσης του Χάννιπαλ, παραθέτει η Στάρλινγκ δηλώνοντας ότι: “με το να τρώει τα θύματά του, δείχνει την περιφρόνησή του σε όσους τον εξοργίζουν ή συνεισφέρει στο κοινό καλό. Στην περίπτωση του φλαουτίστα Μπέντζαμιν Ράσπαιλ το έκανε για να βελτιώσει τον ήχο της φιλαρμονικής της Βαλτιμόρης...”.

5. Τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας δίνουν σαφή εικόνα για την επικινδυνότητα του ψυχικά ασθενή. Σε δύο πλάνα στην ταινία παρουσιάζεται ως Μέσο Μαζικής Επικοινωνίας η τηλεόραση, όπου στο πρώτο, αναφέρεται ότι στην πράκτορα Στάρλινγκ έδωσε πληροφορίες ο Δρ. Χάννιπαλ Λέκτερ, ο “Κανίβαλος”, ενώ στο δεύτερο μιλούν για τον “παράφρονα δολοφόνο Χάννιπαλ Λέκτερ”.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Thomas Harris.

5 Αγγλικός Τίτλος: Psycho

Ελληνικός Τίτλος: Ψυχώ

Χρονολογία: 1998

Σκηνοθεσία: Gus Van Sant

Σεναριογράφος: Joseph Stefano

Διάρκεια: 97’

Περίληψη ταινίας

Η Μάριον, εργαζόμενη σε μεσιτικό γραφείο, κλέβει χρηματικό ποσό το οποίο της είχε ανατεθεί να καταθέσει στην τράπεζα, και φεύγει από την πόλη. Στο δρόμο αναγκάζεται να διανυκτερεύσει σε απομονωμένο ξενοδοχείο, ιδιοκτησίας του

Νόρμαν Μπέιτς, ο οποίος μένει σε διπλανό σπίτι, μαζί με τη μητέρα του. Ο Μπέιτς προσφέρθηκε να της δώσει φαγητό, όμως η Μάριον, μετά από λογομαχία του ίδιου με τη μητέρα του, αντιλήφθηκε ότι δεν εγκρίνει την συναναστροφή του γιου της με την ίδια. Αργότερα, η Μάριον μαχαιρώνεται από μια γυναικεία φιγούρα και ο Νόρμαν φροντίζει να ρίξει το πτώμα της σε βάλτο.

Έπειτα δολοφονείται και ο ίδιος ο ιδιωτικός αστυνομικός που ψάχνει τη Μάριον στο σπίτι του Νόρμαν. Τελικά, ο φίλος της Μάριον και η αδελφή της αποφασίζουν να μεταβούν στο ξενοδοχείο, ενώ στο 115' της ταινίας, ο σερίφης της περιοχής τους ενημερώνει ότι η μητέρα του Νόρμαν αυτοκτόνησε πριν δέκα χρόνια, αφού πρώτα σκότωσε τον πατριό του Νόρμαν. Όταν η αδερφή της Μάριον μπαίνει στο σπίτι του Νόρμαν να δει τι συμβαίνει, ανακαλύπτει ότι η μητέρα του βρίσκεται ταριχευμένη στο υπόγειο του σπιτιού, όπου την είχε μεταφέρει προσωρινά ο Νόρμαν προκειμένου να μην την ανακαλύψουν. Η σκηνή ολοκληρώνεται με το Νόρμαν, να φορά γυναικεία περούκα και ρόμπα και να προσπαθεί να σκοτώσει και την αδερφή της Μάριον. Η προτελευταία σκηνή της ταινίας διαδραματίζεται στο αστυνομικό τμήμα όπου ο Νόρμαν κρατείται.

Ο ψυχίατρος που τον εξετάζει δηλώνει: “μου είπε όλη την αλήθεια, αλλά όχι ο Νόρμαν. Η μητέρα του. Το άλλο ήμισυ στο μυαλό του Νόρμαν είναι η μητέρα του...πριν δέκα χρόνια, ο Νόρμαν σκότωσε τη μητέρα του και τον εραστή της. Ήδη δεν ήταν πολύ στα καλά του. Από τότε που πέθανε ο πατέρας του, η μητέρα του ήταν μια απαιτητική, πεστική γυναίκα και για χρόνια ζούσαν σαν να υπήρχαν μόνο αυτοί οι δύο. Μετά αυτή βρήκε άνδρα και ο Νόρμαν νόμιζε ότι τον έριξε γι' αυτόν. Δεν το άντεξε και τους σκότωσε και τους δυο. Έπρεπε να σβήσει το έγκλημα από το μυαλό του, έκλεψε το σώμα από το νεκροταφείο, το έκρυψε στο κελάρι, και το ταρίχευσε όσο καλύτερα μπορούσε. Δεν ήταν όμως αρκετό...άρχισε να μιλά όπως αυτή, μερικές φορές ήταν και οι δυο προσωπικότητες...δεν ήταν ποτέ μόνο ο Νόρμαν, αλλά ήταν συχνά μόνο η “μητέρα”...όταν συνάντησε τη Μάριον, τον συγκίνησε και τον αναστάτωσε...και αυτό έκανε τη “μητέρα” του να ζηλέψει...η “μητέρα” του σκότωσε αυτό το κορίτσι...όποτε ο κίνδυνος ή η επιθυμία απειλούσαν την ανταπάτη του...προσπαθούσε να ήταν η μητέρα του, και τώρα είναι...αυτά είναι εγκλήματα πάθους χωρίς κίνητρο”.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο Νόρμαν, νεαρός ηλικίας περίπου τριανταπέντε ετών, διατηρεί ξενοδοχείο το οποίο λόγω της γεωγραφικής του θέσης δεν έχει πελάτες, ενώ κύρια ενασχόλησή του αποτελεί η ταρίχευση πουλιών. Η εξωτερική του εμφάνιση είναι φυσιολογική και ο ίδιος παρουσιάζεται αποκομμένος από το κοινωνικό περιβάλλον. Σε περίπτωση που τυγχάνει να έρθει σε επαφή με πελάτη, παρουσιάζεται κοινωνικός. Δεν έχει φίλους, ούτε συγγενείς, μόνο τη μητέρα του, ενώ αργότερα, στο 115' λεπτό, ο θεατής πληροφορείται ότι κατά τη διάρκεια της ταινίας, δεν είχε ούτε αυτή, εφόσον επρόκειτο για διχασμένη προσωπικότητα. Ο ίδιος σκότωσε τη μητέρα του, τον πατριό του, τη Μάριον, τον ιδιωτικό αστυνομικό.

Οι απόψεις του, σκιαγραφούν την προσωπικότητά του και δείχνουν πόσο εγκλωβισμένος είναι, ενώ φανερώουν τη μοναχικότητά του και την πλήρη εξάρτησή από τη μητέρα του. Λέει συγκεκριμένα: “ο καθένας μας έχει τις δικές του παγίδες. Δε δραπετεύουμε...σκαλίζουμε, αλλά στον αέρα...γεννήθηκα στην δική μου...με νοιάζει αλλά δεν το λέω”, “ο καλύτερος φίλος ενός αγοριού είναι η μητέρα του”.

2. Στη ροή του λόγου των ηθοποιών η λέξη τρέλα και τα παράγωγα αυτής χρησιμοποιούνται περίπου επτά φορές. Επιπλέον, η κάμερα χρησιμοποιήθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί συναισθηματική φόρτιση στο ακροατήριο¹⁰¹. Κοντινά πλάνα του Νόρμαν, απ' όπου εμφανίζεται ξαφνικά, μέσα από το σκοτάδι, αρθρώνουν λόγο για τη ένταση της παραφροσύνης του.

Επίσης παρατηρείται η χρήση μεταφορών. Σύμφωνα με τον Tim Dirks¹⁰², όταν ο Νόρμαν καλεί τη Μάριον στο γραφείο του(λέγοντάς της, I have a parlor back here) παραπέμπει στον αγγλικό ποιητικό μύθο της Mary Howitt : “Η μύγα και η αράχνη”, όπου η αράχνη την καλεί στον ιστό της και η πρώτη παγιδεύεται, ενώ το ηθικό δίδαγμα του μύθου προτρέπει το άτομο να μην εμπλέκεται σε «ιστούς αράχνης», σε πρόσωπα που δε γνωρίζει ή δεν εμπιστεύεται. Την μεταφορά αυτή ενισχύει στο τελευταίο πλάνο ο Νόρμαν, φερόμενος ως η μητέρα του, όπου ομολογεί ότι δε θα σκότωνε ούτε μύγα, ενώ η εμφάνιση του εντόμου αυτού χρησιμοποιείται και σε άλλα πλάνα, προφητικά, που παραλληλίζουν το μπλέξιμο των ηρώων της ταινίας με τον ιστό της αράχνης.

¹⁰¹ Van Sant G., Psycho, DVD

¹⁰² Dirks, Psycho, www.filmsite.org

Ο Νόρμαν εξομολογείται στη Μάριον : “ο καθένας μας έχει τις δικές του παγίδες. Δε δραπτεύουμε...σκαλίζουμε αλλά στον αέρα...γεννήθηκα στην δική μου...με νοιάζει αλλά δεν το λέω”. Με τα λόγια αυτά περιγράφονται στοιχεία της προσωπικότητάς του που αφορούν την ψυχική του ασθένεια, όπως τον εγκλωβισμό του, και την ανικανότητα να υπερβεί την κατάστασή του.

Παρά την εξήγηση του ψυχιάτρου στο τρίτο πλάνο πριν το τέλος της ταινίας ο οποίος εκλογικεύει τις αντιδράσεις του Νόρμαν, το επόμενο κοντινό πλάνο του Νόρμαν περιφρουρεί την αντίληψη του παράλογου της τρέλας¹⁰³, όταν κάτω από το πρόσωπό του, ακούγεται η φωνή της μητέρας του.

Στη σκηνή της δολοφονίας που γίνεται τη στιγμή που το θύμα βρίσκεται στο μπάνιο, σύμφωνα με τον J. Monaco «επιστρατεύονται πολιτιστικοί κώδικες προκειμένου να αποδοθεί ειρωνικά το στοιχείο της βίας και της σεξουαλικότητας στην εν λόγω επίθεση¹⁰⁴». Ο Νόρμαν σκοτώνει τέσσερα άτομα, ενώ επιχειρεί να σκοτώσει άλλα δυο χωρίς να τα καταφέρει.

3. Στην ταινία, ο ασθενής συνεργάζεται με το ψυχίατρο, αλλά το πλαίσιο της συνεργασίας εντάσσεται στα συμπτώματα της ασθένειάς του και στο γεγονός ότι μίλησε ως η μητέρα του, η οποία μαρτύρησε τις πράξεις του.

Ο Νόρμαν, εκφράζει στάση αποδοκιμασίας στο θεσμό του ψυχιατρείου : “να βάλω τη μητέρα μου σε τρελοκομείο; Τι γνωρίζεις από φροντίδα; Έχεις δει ποτέ τέτοια μέρη; Δάκρυα, κραυγές και απάνθρωπα μάτια να σε εξετάζουν...η μάνα μου εκεί; Είναι άκακη, όπως αυτά τα ταριχευμένα πουλιά...”.

Στην ταινία ο ψυχίατρος, μετά την εξέταση του Νόρμαν, δήλωσε: “μου είπε όλη την αλήθεια, όχι ο Νόρμαν, η μητέρα του...δεν υπάρχει Νόρμαν Μπέιτς το μισό του υπήρχε πριν...τώρα υπερίσχυσε το άλλο μισό, μάλλον για πάντα”. Με τη δήλωση αυτή γίνεται σαφές ότι η ψυχική ασθένεια του Νόρμαν δεν θεραπεύεται. Ως αιτία, αναφέρεται το ψυχοκοινωνικά παθογόνο περιβάλλον που είχε δημιουργήσει η μητέρα του, η οποία αφενός ήταν πειστική και αφετέρου τον εμπόδιζε να συνάψει κάθε είδους κοινωνική σχέση. Μια τέτοια διαδικασία είχε ως αποτέλεσμα όταν εκείνη συναναστράφηκε με άλλο άτομο, ο Νόρμαν να θεωρηθεί προδομένος και να τη σκοτώσει, και να χαρακτηριστεί έπειτα από παραληρητική συμπεριφορά η οποία τον ωθούσε συνεχώς στο έγκλημα.

¹⁰³ Kolker, 2000, σ.238

¹⁰⁴ Monaco, 2000, σ.178

Η ψυχική ασθένεια του Νόρμαν συνδέεται με παρενδυσία, εγκληματικότητα και ύπαρξη οιδιπόδειου συμπλέγματος, ενώ ο ίδιος παρουσιάζει, προβληματική συμπεριφορά τόσο κοινωνική όσο και σεξουαλική.

4. Δεν παρατηρείται η στάση του κοινωνικού περίγυρου, εφόσον είναι πρόδηλη η μοναχικότητα και η απομόνωση του ψυχικά ασθενή ήρωα, ενώ δεν υπάρχει αναφορά στα ΜΜΕ.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Robert Bloch.

6. Αγγλικός Τίτλος: The Shinning

Ελληνικός Τίτλος: Η Λάμψη

Χρονολογία: 1980

Σκηνοθεσία: Stanley Kiubrick

Σενάριο: Stephen King

Διάρκεια ταινίας: 115'

Βασισμένο στο μυθιστόρημα του Stephen King

Περίληψη ταινίας

Ο Τζάκ Τόρενς αναλαμβάνει να εργαστεί ως χειμερινός συντηρητής ενός ξενοδοχείου το οποίο παραμένει κλειστό, λόγω καιρικών συνθηκών, έξι μήνες το χρόνο. Το ξενοδοχείο βρίσκεται στα βουνά του Κολοράντο, είναι απομονωμένο και για το λόγο αυτό λειτουργεί αυτόνομα. Ο υπεύθυνος του ξενοδοχείου παρουσίασε τα μειονεκτήματα της θέσης στον Τζακ, λέγοντας ότι ο χειμώνας εκεί είναι δύσκολος, ενώ η αίσθηση μοναξιάς και απομόνωσης αρκούν σε ορισμένες περιπτώσεις να δημιουργήσουν πρόβλημα. Του ανέφερε ότι, το 1970, ο τότε συντηρητής κατά τη διάρκεια του χειμώνα έχασε τα λογικά του και σκότωσε την οικογένειά του. Ο κ.Τόρενς διαβεβαίωσε ότι δεν θα τον επηρέαζαν οι συνθήκες αυτές τόσο εκείνον όσο και την οικογένειά του. Αντίθετα οι πέντε αυτοί μήνες αποκλεισμού ήταν αυτό που ζητούσε προκειμένου να συνεχίσει με ησυχία τη συγγραφή του βιβλίου του.

Κατά τη διάρκεια της διαμονής τους στο ξενοδοχείο, ο Τζάκ είχε παραληρητικές ιδέες, έβλεπε και συνομιλούσε με άτομα που κατά καιρούς εργάζονταν στο ξενοδοχείο, μεταξύ αυτών και τον πρώην συντηρητή που σκότωσε

την οικογένειά του, ο οποίος τον προέτρεψε να βάλει σε τάξη την “άτακτη” οικογένειά του.

Ο Τζακ δεν επέτρεπε στη γυναίκα του να τον διακόπτει όσο εκείνος ισχυριζόταν ότι έγραφε. Στην πορεία της ταινίας κυνηγάει την οικογένειά του με τσεκούρι, ενώ ο μάγειρας του ξενοδοχείου φτάνει εκεί για να δει αν είναι όλοι εντάξει. Ο Τζακ τον σκοτώνει, ενώ η γυναίκα και το παιδί του, καταφέρνουν να ξεφύγουν με το μεταφορικό μέσο του μάγειρα. Ο Τζακ παγιδεύεται στο λαβύρινθο που βρίσκεται έξω από το ξενοδοχείο ενώ κυνηγούσε το γιο του, και πεθαίνει από το κρύο. Η τελευταία σκηνή του έργου εστιάζει σε μία από τις πολλές φωτογραφίες που βρίσκονται στον τοίχο του ξενοδοχείου όπου σε μια μεγάλη γιορτή με ημερομηνία 4^η Ιουλίου 1921, κεντρική θέση έχει ο Τζακ αφήνοντας περιθώριο πολλαπλών ερμηνειών.

Ανάλυση ταινίας

1. Στην αρχή ο Τζακ παρουσιάζεται συζητήσιμος με τον εργοδότη του, ενώ αναφέρεται συχνά στην οικογένειά του. Από τη στιγμή της διαμονής του στο ξενοδοχείο και έπειτα, η συμπεριφορά του αλλάζει. Απομακρύνεται από την οικογένειά του και απομονώνεται με την πρόφαση ότι πρέπει να σκεφτεί για να γράψει. Παρουσιάζεται ατιμέλητος, είναι απότομος στη γυναίκα του, συχνά επιθετικός, δε θέλει να συζητάει μαζί της και της απαγορεύει να τον ενοχλεί όταν ακούει ότι εκείνος βρίσκεται στην αίθουσα όπου γράφει το βιβλίο του.

Στην πορεία του έργου εκείνη διαπιστώνει ότι το μόνο που έχει γράψει σε τόσες σελίδες είναι σε διαφορετικά μοτίβα “η πολύ δουλειά τρώει τον αφέντη”. Από τη στιγμή της διαμονής τους στο ξενοδοχείο, ο Τζακ παρουσιάζεται να θέλει να περνά ώρες μόνος του με την πρόφαση της συγγραφής του βιβλίου του. Δεν συμμετέχει στις κοινές δραστηριότητες του γιου και της γυναίκας του, ενώ υπάρχουν σκηνές που μεταφορικά υποδηλώνουν ένα είδος ελέγχου του Τζακ στην οικογένειά του, όπως φανερώνεται μέσω της διαδοχικής προβολής του εξωτερικού λαβύρινθου, όπου παίζουν μάνα και γιος, με την αντίστοιχη μικρογραφία-κάτοψη αυτού, στο εσωτερικό του σπιτιού, την οποία ο Τζακ κοιτάζει επίμονα.

Επιπλέον, οι χαρακτήρες των παραληρητικών του ιδεών, τον προτρέπουν να υιοθετήσει εγκληματική συμπεριφορά. Ο Τζακ τρομοκρατημένος, παραδέχεται στη σύζυγό του ότι μάλλον τρελαίνεται. Το γεγονός δίνει εντυπώσεις όσον αφορά τις εμπειρίες του ψυχικά ασθενή, σύμφωνα με τις οποίες παρόλο που γνωρίζει την κατάσταση στην οποία περιέρχεται, είναι πάνω από τις δυνάμεις του να την υπερβεί και να την καταπολεμήσει. Επιπλέον, παρουσιάζεται να κλαίει όταν στον εφιάλτη που είχε, σκότωσε την οικογένειά του. Η ένδειξη ότι παρόλα τα θετικά συναισθήματά του επιχειρεί να τους κάνει κακό, υποδηλώνει ότι ο παράφρων είναι ικανός να ενεργήσει αντίθετα από τα συναισθήματά του και να γίνει επικίνδυνος για την οικογένειά του. Με τον τρόπο αυτό η ψυχική ασθένεια παρουσιάζεται απρόβλεπτη και απειλητική για την οικογένεια και το άτομο το οποίο πλήττει.

Ο Τζακ είδε στον ύπνο του ότι σκότωσε τη γυναίκα και το παιδί του, κάτι που τελικά έγινε. Παρά το γεγονός ότι με αυτό τον τρόπο υπονοείται ότι το πέρασμα στην εγκληματική πράξη του ψυχικά ασθενούς, δεν είναι αιφνίδιο, αλλά χαρακτηρίζεται σύμφωνα με τη Φ. Τσαλίκου-Κωστοπούλου, εξαιτίας της διαμεσολάβησης του ονείρου από την ύπαρξη εξελικτικών σταδίων¹⁰⁵, όσον αφορά την ταινία, το ιδεολογικό μοντάζ επισπεύδει το χρόνο όχι μόνο του περάσματος στην εγκληματική πράξη αλλά και την εμφάνιση της ψυχικής ασθένειας του εν λόγω χαρακτήρα, διευκολύνοντας έτσι τη διαμόρφωση εντύπωσης που αφορά το αιφνίδιο της συμπεριφοράς, και καθιστώντας δυσνόητη μια τέτοια ιδέα στο θεατή.

Ο χαρακτήρας των παραληρητικών ιδεών του Τζακ τον ωθεί προς την εγκληματική ενέργεια. Με τον τρόπο αυτό, υποδηλώνεται η ιδέα ότι το παραλήρημα, έχει περιεχόμενο που σχετίζεται με την προτροπή προς την εγκληματική πράξη.

Ο ψυχικά ασθενής παρουσιάζεται βίαιος, επικίνδυνος, ικανός να σκοτώσει όποιον βρει μπροστά του, ακόμα και την οικογένειά του. Συγκεκριμένα, ο Τζακ απειλεί τη γυναίκα του ότι θα της λιώσει τα μυαλά, ενώ εκείνη τον χτυπάει και τον κλείνει στην αποθήκη τροφίμων. Εκείνος όμως ξεφεύγει και προσπαθεί να σκοτώσει την οικογένειά του με τσεκούρι, σκοτώνοντας και το μάγειρα του ξενοδοχείου.

Ο ψυχικά ασθενής, δεν είναι πετυχημένος επαγγελματικά και επιπλέον δυσκολεύεται να πετύχει κάτι τέτοιο. Στο έργο παρουσιάζεται περιστασιακά εργαζόμενος, ενώ όταν απειλείται η ολοκλήρωση της περιστασιακής αυτής εργασίας

¹⁰⁵ Τσαλίκου-Κωστοπούλου, Σχιζοφρένεια και Φόνος, 1984, σ.147

που τόσο έχει ανάγκη, ωθείται ακόμα και στην αφαίρεση της ζωής της οικογένειάς του.

Στο έργο, προβληματοποιείται η επικοινωνία ανάμεσα στο ζευγάρι. Πιο συγκεκριμένα, όταν η γυναίκα του βλέπει σημάδια στο λαιμό του γιου τους, αμέσως κατηγορεί τον Τζακ. Επιπλέον, τίθεται το ζήτημα της εύκολης ροπής στην απιστία, όταν ο Τζακ ενδίδει στη γυναικεία φιγούρα που βλέπει μπροστά του.

Η ταινία επισημαίνει τη διορατική ικανότητα του γιου του. Ο μικρός έχει εφεύρει για παρέα, μια δεύτερη φωνή, τον Τόνυ που, όπως λέει, ζει στο στόμα του. Ντάννυ αποτελώντας μηχανισμό άμυνας στις δύσκολες στιγμές του.

2. Η επιτυχία ταινιών τρόμου, εξαρτάται από το μέγεθος του φόβου που προκαλούν στο θεατή. Προκειμένου να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, χρησιμοποιούνται ποικίλες τεχνικές. Η χρήση ευρυγώνιου φακού και η κινούμενη κάμερα μέσα στους τεράστιους χώρους του ξενοδοχείου, τονίζουν την οπτική γωνία του «Άλλου, μιας τερατώδους, καταστροφικής δύναμης που έχει τα ηνία¹⁰⁶».

Επιπλέον, χρησιμοποιούνται λεκτικές μεταφορές, όπως στην περίπτωση που ο γιος τους γράφει τη λέξη “redrum” στην πόρτα, η οποία σημαίνει κόκκινο ρούμι ενώ ανάποδα διαβάζεται φόνος. Επίσης, η χρήση όρων που αποδίδουν σε μια κατάσταση την ιδιότητα της τρέλας, εμφανίζονται περίπου οκτώ φορές στο έργο, μία εκ των οποίων συνδέεται αιτιοκρατικά με απόπειρα εγκληματικότητας, όπως “μια τρελή προσπάθησε να τον πνίξει”.

Στην χρήση αντιστικτικού ντεκουπάζ που παρατηρείται στην ταινία, η κάμερα σχολιάζει τη δράση με κινήσεις (όπως στο πεντηκοστό έκτο λεπτό όπου ο Τζακ μπαίνει στο δωμάτιο 237 κ.λπ.), αποδίδοντας συγκεκριμένη ιδεολογία. Επιπλέον, μέσω ελλειπτικής αφήγησης, ο θεατής είναι ελεύθερος να αποδώσει στο πρόσωπο που υποπετεύεται, στοιχεία επιθετικής συμπεριφοράς.

Προκειμένου να αποδοθεί το μέγεθος της διαστροφής του Τζακ, υπάρχουν πλάνα διάρκειας είκοσι έξι δευτερολέπτων, όπου το βλέμμα του είναι διαπεραστικό, έντονο και διαβολικό. Η εξήγηση που δίνει ο Robert Kolker, είναι ότι ο Τζακ προχωρά στην εγκληματική αυτή συμπεριφορά, διότι νοιώθει παγιδευμένος από τις υποχρεώσεις που απορρέουν από το ρόλο του πατέρα¹⁰⁷. Ένας τέτοιος ισχυρισμός όμως εγκλωβίζεται στο πλαίσιο ενός ντετερμινισμού, που αποδεικνύεται αβάσιμος στην γενίκευσή του.

¹⁰⁶ Kolker, 2000, σ. 163

¹⁰⁷ Kolker, 2000, σ. 164

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Steven King.

7.Αγγλικός Τίτλος:One Flew Over The Cuckoo's Nest

Ελληνικός Τίτλος: Η Φωλιά του Κούκου

Χρονολογία:1975

Σκηνοθεσία: Μίλος Φόρμαν

Σενάριο: Bo Goldman, Lawrence Hanen

**Όσκαρ:Ταινίας, Σκηνοθεσίας, Σεναρίου, Α' Ανδρικού και Α' Γυναικείου
Ρόλου)**

Διάρκεια:128'

Περίληψη ταινίας

Ο Ράντλ Μακ Μέρφυ, από τη φυλακή, όπου εκτίει την ποινή του σε καταναγκαστικά έργα, μεταφέρεται σε ψυχιατρείο προκειμένου να αξιολογηθεί. Οι λόγοι που μεταφέρθηκε οφείλονται σε επιθετικότητα, η οποία σύμφωνα με μαρτυρία του, δε δικαιολογεί τον εγκλεισμό του, περιφρόνηση δουλειάς στα καταναγκαστικά έργα, και στο γεγονός ότι μιλούσε χωρίς να του επιτρέπεται. Ο Μακ Μέρφυ δέχεται να συνεργαστεί με τους γιατρούς προκειμένου να τον αξιολογήσουν, παρουσιάζεται συζητήσιμος, με χιουμοριστικό λόγο και ευγενή κίνητρα.

Στο ψυχιατρείο συναναστρέφεται με τους άλλους τροφίμους, τους παρακαλεί να χρησιμοποιούν το μυαλό τους όταν παίζουν παιχνίδια, και οργανώνει ομαδικά αθλήματα. Έρχεται σε σύγκρουση με την υπεύθυνη του θαλάμου, η οποία είναι αυταρχική και τηρεί πιστά το ημερήσιο πρόγραμμα το οποίο απευθύνεται σε όλους τους τροφίμους. Παράλληλα, δεν υπολογίζει τις επιθυμίες των εγκλείστων, προκαλώντας με τον τρόπο αυτό την αντίδρασή τους και το φόβο τους να εκφράσουν ελεύθερα τη βούλησή τους. Εξαιτίας αυτού του περιορισμού, ο Μέρφι αναγκάζεται να δημιουργεί απαγορευμένες για το ψυχιατρείο καταστάσεις προκειμένου να διασκεδάσουν. Γι' αυτή τη συμπεριφορά υποβάλλεται σε λοβοτομή, κατάσταση η οποία παρουσιάζεται στις αντιλήψεις των τροφίμων ως χειρότερη και από το θάνατο, εφόσον, κάποιος τρόφιμος με τον οποίο είχε καλές σχέσεις, προτίμησε να του αφαιρέσει τη ζωή, από το να υποστεί τα επακόλουθα της μεθόδου.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο πρωταγωνιστής ονομάζεται Μακ Μέρφι, είναι ηλικίας 38 ετών και έχει καταδικαστεί, σύμφωνα με το κατηγορητήριο για βιασμό ανηλίκου. Η ταινία εστιάζει, στη δραστηριότητά του εντός του ψυχιατρείου και προβληματοποιεί την δικαστική απόφαση που είχε προηγηθεί εναντίον του. Ο ίδιος παραθέτει επιχειρήματα για την αθωότητα και την ψυχική υγεία του, και παρόλα αυτά δέχεται τη συνεργασία με τους υπεύθυνους του ψυχιατρείου. Είναι κοινωνικός και δραστηριοποιεί τους τροφίμους οργανώνοντας ομαδικά παιχνίδια, ενώ αντιδρά στην αδικαιολόγητη στέρηση βασικών δικαιωμάτων τους. Στην ταινία, δεν παρατηρείται αναφορά σε συγγενικά πρόσωπα, ούτε σε φιλικά.

2. Όσον αφορά τους χώρους όπου εκτυλίσσεται η πλοκή, πρόκειται για αληθινό ψυχιατρείο ενώ οι χαρακτήρες των ψυχικά ασθενών βασίζονται σε υπαρκτά πρόσωπα¹⁰⁸. Λέξεις και φράσεις όπως “είστε παλαβιάρηδες” “φευγάτοι” “τρελοί” “τα’ χω χαμένα”, επαναλαμβάνονται πάνω από 25 φορές.

3. Ο πρωταγωνιστής, εγκλείεται στο ψυχιατρείο, χωρίς να είναι ψυχικά ασθενής, μόνο με την αιτιολογία της προσπάθειας να αξιολογηθεί η ύπαρξη ή μη, ψυχικής ασθένειας, έπειτα από προηγούμενη «αντιδραστική συμπεριφορά» στην λειτουργία των σωφρονιστικών καταστημάτων στα οποία είχε εγκλειστεί. Συγκεκριμένα, όπως τον πληροφορεί ο υπεύθυνος του ψυχιατρείου, “έχεις πέντε επιθέσεις, μιλούσες χωρίς να επιτρέπεται, και περιφρονούσες τη δουλειά...ήσουν τεμπέλης...αλλά ο λόγος που σε έστειλαν εδώ είναι για να αξιολογηθεί αν είσαι ψυχικά άρρωστος ή όχι”. Ο ίδιος απαντάει ότι και ο Marciano έχει σαράντα επιθέσεις αλλά είναι εκατομμυριούχος, προβληματοποιώντας τα κριτήρια και την αιτία εγκλεισμού του, εφόσον κάποιοι οικονομικά ισχυρότεροι και με πιο επικίνδυνη συμπεριφορά δεν εγκλείονται σε ψυχιατρείο.

Η υπεύθυνη του θαλάμου ακολουθεί, χωρίς την παραμικρή αλλαγή το πρόγραμμα θεραπείας των ασθενών με αυταρχικές διαδικασίες, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη δικαιώματα και επιθυμίες των τροφίμων. Επιπλέον, δεν εξηγεί η ίδια το λόγο για τον οποίο θέτει συγκεκριμένες, υπερβολικές ως προς το περιεχόμενο τους απαγορεύσεις, ασκώντας τέτοιου βαθμού εξουσία, την οποία οι έγκλειστοι

¹⁰⁸ Dirks, One Flew Over The Cuckoo's Nest, review, www.filmsite.org/html

πρέπει να αποδεχτούν προκειμένου να μην δημιουργούν προβλήματα, τα οποία έχουν επιπτώσεις, όπως εφαρμογή σκληρών ιατρικών μεθόδων.

Οι έγκλειστοι στερούνται σε μεγαλύτερο βαθμό τα δικαιώματά τους απ' ότι οι φυλακισμένοι, σύμφωνα με μαρτυρία του ΜακΜερφου. Επιπλέον, το προσωπικό παρουσιάζεται αδιάφορο για την βελτίωση της κατάστασης των ψυχικά ασθενών, ενώ μπορεί να ξεγελαστεί όσον αφορά τις διαγνώσεις των ασθενών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ένας Ινδιάνος έγκλειστος τον οποίο θεωρούσαν κωφάλαλο, ενώ δεν ήταν. Κατά τη διάρκεια της ομαδικής ψυχοθεραπείας, η υπεύθυνη προκαλεί στους τροφίμους εσωτερική σύγκρουση, συναισθηματική ένταση και απώθηση των επιθυμιών τους. Χαρακτηριστικά, έπειτα από απειλή προς κάποιον έγκλειστο ότι θα ενημερώσει τη μητέρα του για τη δράση του, ο τελευταίος οδηγήθηκε στην αυτοκτονία.

Στο συμβούλιο των γιατρών αναγνωρίζεται ότι η αντίσταση του ψυχικά ασθενή στις επιταγές του ψυχιατρείου συνδέεται αυτόματα με την ύπαρξη επικινδυνότητας. Επιπλέον, υπονοείται προκατάληψη του προσωπικού όσον αφορά την επικινδυνότητα των ασθενών, στην περίπτωση που κάποια νοσηλεύτρια ουρλιάζει στη θέαση και μόνο του Μέρφι στο θάλαμο του προσωπικού. Ανάλογες αντιλήψεις του προσωπικού επισημαίνονται και στην έρευνα του Goffman που αφορά ολοπαγή ιδρύματα¹⁰⁹.

Το ψυχιατρείο, εσωτερικά, μοιάζει με φυλακή. Κυριαρχεί μονοχρωμία, οι τρόφιμοι είναι είτε μόνοι τους σε δωμάτιο, είτε πολλοί μαζί, ενώ ακολουθείται άκαμπτο ημερήσιο πρόγραμμα που απευθύνεται στο σύνολο, ανεξάρτητα από τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους.

Οι έγκλειστοι που παρουσιάζονται συγκεντρώνουν όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά των ψυχικά ασθενών. Ειδικότερα, ο Μπίλ τραυλίζει και είναι άτομο με υπερβολικό φόβο για τη μητέρα του. Όταν τον ειδοποιούν ότι σκοπεύουν να την ενημερώσουν για τη σχετικά ανάρμοστη συμπεριφορά του εντός της φυλακής, οδηγείται στην αυτοκτονία. Άλλοι φέρονται σαν μωρά, όσοι συζητούν γίνονται ευέξαπτοι και τσακώνονται συχνά, ενώ όσοι χαρακτήρες δε επικοινωνούν με άλλους τροφίμους, έχουν απλανές βλέμμα και χαρακτηρίζονται από ασταμάτητες επαναλαμβανόμενες κινήσεις. Κυριαρχεί ο φόβος προς τους υπευθύνους, προκαλούμενος από την αυταρχική συμπεριφορά των τελευταίων που οδηγεί στη

¹⁰⁹ Goffman, Άσυλα, 1994, σ. 85

συμμόρφωση των εγκλείστων, συμπεριλαμβανομένης της μη διεκδίκησης στοιχειωδών βασικών δικαιωμάτων τους. Σε περίπτωση μη συμμόρφωσης, οι εγκλείστοι τιμωρούνται.

Οι μέθοδοι θεραπείας που ακολουθούνται είναι ακραίες, απάνθρωπες, χρησιμοποιούνται απερίσκεπτα, ενώ δεν έχουν στόχο τη φροντίδα και την προαγωγή της ψυχικής υγείας του ασθενή, αλλά την παρέμβαση και καταστολή της αντίδρασής του στο πλαίσιο λειτουργίας του ψυχιατρείου. Οι μέθοδοι λοιπόν, εφαρμόζονται προκειμένου να τιμωρήσουν, να σφραγίσουν και όχι να θεραπεύσουν τον ψυχικά άρρωστο. Συγκεκριμένα, η μέθοδος του ηλεκτροσόκ εφαρμόζεται σε τουλάχιστον τρεις ασθενείς, κυρίως όταν δε συμμορφώνονται στις επιταγές των υπευθύνων. Το γεγονός αυτό συγκλίνει και με τις μαρτυρίες της ψυχικά ασθενούς Mary Jane Ward το 1940, την οποία όπως αναφέρει ο D. Peterson, περιόρισαν στο δημόσιο ίδρυμα κοντά στη Νέα Υόρκη¹¹⁰, και η οποία αναφέρει τα γενικότερα προβλήματα των ασθενών της εποχής εκείνης. Επίσης, τα φάρμακα παρέχονται αφειδώς στους ασθενείς ακόμα και σε περίπτωση που δεν υπάρχει υπόνοια ψυχικής ασθένειας.

Επιπλέον, εφαρμόζεται μια από τις πιο ακραίες μεθόδους, η μετωπιαία λοβοτομή, που σύμφωνα με την Π. Δαβάκη χαρακτηρίζεται από επιπτώσεις όπως διαταραχή νοητικής λειτουργίας, απάθεια και αφασία τύπου εκπομπής, όπου ο ασθενής καταλαβαίνει τα μηνύματα που δέχεται, άλλα δεν μπορεί να εκπέμψει ο ίδιος μήνυμα¹¹¹. Εφαρμόστηκε στον ΜάκΜέρφυ μετά από μια γιορτή που οργάνωσε στο ψυχιατρείο, γεγονός το οποίο πρόσφερε έδαφος για προστριβές της υπεύθυνης με τρόφιμο, ο οποίος έπειτα αυτοκτόνησε. Μετά από αυτό, ο Μέρφι της επιτέθηκε διότι τη θεώρησε υπεύθυνη για την αυτοκτονία. Σε καμία περίπτωση τα γεγονότα δε δικαιολογούν την εφαρμογή της λοβοτομής, ενώ η αναποτελεσματικότητά της στην ψυχική ασθένεια και οι δυσμενείς επιπτώσεις της, είναι γνωστές από το 1950 που μέχρι τότε είχε ήδη εφαρμοστεί σε πάνω από 5.000 περιπτώσεις στις Η.Π.Α. με ασταθή, απρόβλεπτα και πολλές φορές ανεπανόρθωτα αρνητικά αποτελέσματα¹¹².

Εκτός αυτού, χρησιμοποιούνται μέσα μηχανικού περιορισμού των ασθενών. Παρουσιάζονται δεμένοι με αλυσίδες στο κρεβάτι τους όλη τη νύχτα προκειμένου να αποτραπεί πιθανή ανεπιθύμητη δράση τους, σύμφωνα πάντα με τους κανόνες

¹¹⁰ Peterson, A Mad People's History of Madness, 1982, σ.244

¹¹¹ Δαβάκη, 2003, σ.431

¹¹² Peterson, 1982, σ. 242

λειτουργίας του ψυχιατρείου. Τέτοιες μέθοδοι σύμφωνα με τον D. Peterson χρησιμοποιούνταν στην Αγγλία από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα¹¹³.

Οι ασθενείς είναι αποκομμένοι από οποιοδήποτε φιλικό ή συγγενικό περιβάλλον εκαι δεν παρατηρείται αναφορά σε αυτό. Σε δύο περιπτώσεις που αναφέρεται, η σχέση είναι προβληματική σε τέτοιο βαθμό, που οδηγεί στον εγκλεισμό τους.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Ken Kesey.

8.Αγγλικός Τίτλος: Girl Interrupted

Ελληνικός Τίτλος: Το Κορίτσι που άφησα πίσω

Χρονολογία: 1999

Σκηνοθεσία: James Mangold

Σενάριο: James Mangold,

Όσκαρ 'B γυναικείου ρόλου)

Διάρκεια:127'

Περίληψη ταινίας

Οι γονείς της Σουζάννας, εξαιτίας του γενικότερου προβληματισμού της κόρης τους, της θέλησής της να γίνει συγγραφέας και της άρνησής της να προχωρήσει στο κολέγιο “όπως κάνουν όλα τα παιδιά στην ηλικία της”, τη στέλνουν σε ψυχιατρείο. Η ταινία εκτυλίσσεται γύρω από τη ζωή της στο ίδρυμα, το συγχρωτισμό μεταξύ των ασθενών, καθώς και τις σχέσεις τους με το προσωπικό του νοσοκομείου. Με flash back παρουσιάζονται σκηνές από τη ζωή της λίγο πριν νοσηλευτεί. Στο τέλος, η Σουζάννα βγαίνει από το νοσοκομείο, έχοντας ακόμα αναπάντητα τα ερωτήματα που είχε στην αρχή, ενώ απευθύνεται στο θεατή, απορώντας αν είχε ποτέ τα ερωτήματα της ίδιας, πιστεύοντας ότι ήταν ένα κορίτσι που η ζωή της διακόπηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής της στο ίδρυμα. Αιτία θεώρησής της ως “αποθεραπευμένης” δεν παρουσιάζεται να είναι η θεραπεία της

¹¹³ Peterson, 1982, σ. 40,44

ασθένειας που είχε, όσο η εκμάθηση των τρόπων συμπεριφοράς και σκέψης που υπαγορεύονται από το ίδρυμα.

Ανάλυση ταινίας

1. Οι γονείς της Σουζάννας αποφασίζουν να τη στείλουν σε ψυχιατρείο. Οι λόγοι, μοιάζουν να μη δικαιολογούν απόλυτα τον εγκλεισμό της, υπονοώντας έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στο ζευγάρι και την κόρη τους. Η ερώτηση του πατέρα της προς τον ψυχίατρο “θα έχει βγει μέχρι τα Χριστούγεννα...τι θα πούμε στους ανθρώπους που την αγαπούν”, υποδηλώνει τα παραπάνω. Επιπλέον, ο ψυχίατρος παρατηρεί ότι η πάθηση της κόρης τους έχει πενταπλάσιες πιθανότητες να λάβει χώρα όταν ο γονιός έχει την ίδια ασθένεια.

2. Προκειμένου να προσδιοριστεί μια κατάσταση στο πλαίσιο των λεκτικών μεταφορών, παρουσιάζεται η λέξη τρελός και τα παράγωγα αυτής περίπου 25 φορές κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η ταινία βασίζεται στην αληθινή ιστορία της Susanna Kaysen την οποία η ίδια έχει γράψει σε βιβλίο. Η Σουζάννα ασκεί κριτική στη στάση του προσωπικού προς τους ασθενείς. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο γιατρός μέσα σε 20 λεπτά αποφάσισε για τον εγκλεισμό της. Επιπλέον, μια πράξη της θεωρήθηκε αυτοκτονία (το ότι πήρε κάποια στιγμή ένα κουτί ασπιρίνες) ενώ πιθανότατα να εξέφραζε αγανάκτηση αφού το περιβάλλον της δεν μπορούσε να καταλάβει τους προβληματισμούς της ώστε να τη βοηθήσει.

3. Η αιτία του εγκλεισμού της πρωταγωνίστριας, δεν αφορά ένα συγκεκριμένο σύμπτωμα, αλλά προσδιορίζεται αναφορικά με το κοινωνικό περιβάλλον. Η αβεβαιότητα που έχει για τις επιλογές στη ζωή της είναι αιτία για να θεωρηθεί ψυχικά ασθενής και να εγκλειστεί. Ο ψυχίατρος της επισημαίνει, “πληγώνεις τους πάντες γύρω σου”, γεγονός που δείχνει ότι για να θεωρηθεί και να αντιμετωπιστεί κάποιο άτομο ως φυσιολογικό, θα πρέπει να ικανοποιεί τις προσδοκίες του κοινωνικού περιβάλλοντος.

Στη λειτουργία των φορέων του κοινωνικού συστήματος να αντιμετωπίζουν με δυσπιστία την ατομικότητα, εντάσσεται και ο εγκλεισμός, που απορρέει από την άρνηση του ατόμου να εμπλακεί στην κοινωνική δράση που συνήθως ακολουθεί το κοινωνικό σύνολο χωρίς η ατομική του δράση να χαρακτηρίζεται παρεκκλίνουσα. Παρόλα αυτά, θεωρείται ως τέτοια και αναπτύσσονται στρατηγικές προκειμένου να

ενσωματωθεί το άτομο ξανά στο κοινωνικό σύνολο. Πιο συγκεκριμένα, δεν επιθυμεί να ακολουθήσει το κολέγιο όπως τα άλλα παιδιά, θεωρείται μη φυσιολογική η επιθυμία της να γίνει συγγραφέας ενώ χαρακτηρίζεται από τους γιατρούς ως τεμπέλα. Πιστεύει ότι οι γυναίκες της εποχής της δεν έχουν πολλές επιλογές. Μηχανισμός ο οποίος παρουσιάζεται να εξυπηρετεί το σκοπό της ανωτέρω ενσωμάτωσης είναι το ψυχιατρείο, γερά θεμελιωμένος και θεσμοθετημένος σε βαθμό ενεργοποίησής του από το ίδιο το οικογενειακό περιβάλλον.

Πίσω από τον τίτλο “Διφορούμενη” της αρρώστιας της, που σύμφωνα με τη γιατρό σημαίνει ισχυρά συναισθήματα που συγκρούονται δικαιολογείται το σοβαρό ερώτημα που αντιμετωπίζει, όπως ποια είναι τα σχέδια της ζωής της.

Επιπλέον το ίδρυμα, θεωρείται από τα καλύτερα της περιόδου. Εσωτερικά, φαίνεται να πληροί τις προϋποθέσεις ενός χώρου όπου διαβίει μια κοινωνική ομάδα, όμως τόσο οι μέθοδοι που ακολουθούνται όσο και η συμπεριφορά των γιατρών προς τους ασθενείς, τίθενται υπό αμφισβήτηση. Τονίζεται η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους, δίνονται άφθονα φάρμακα, ενώ παραβιάζονται βασικά δικαιώματα ασθενών.

Εφαρμόζονται περιοριστικοί κανόνες, όσον αφορά θέματα ψυχαγωγίας και προσωπικού χρόνου. Συγκεκριμένα, απαγορεύεται η χρήση χώρων του ψυχιατρείου που προορίζονται για να περνούν οι ίδιες οι ψυχικά ασθενείς ευχάριστα το χρόνο τους, ενώ γίνονται έλεγχοι σε τακτά χρονικά διαστήματα ακόμα και όταν οι ασθενείς κοιμούνται. Δεν πληροφορούνται για την κατάσταση της υγείας τους, παρόλο που το ζητούν, και μπορούν να υποστούν αιφνிடιαστικά μπάνια. Προκειμένου να σταματήσουν την όποια αντίδραση των ασθενών, τους κάνουν ενέσεις και επανειλημμένα ηλεκτροσόκ για να δημιουργήσουν κατατονικότητα στον ασθενή, αδιάφορα αν έχουν επιπτώσεις στη μνήμη και τη φαντασία τους. Επιπλέον, προβάλλονται εικόνες με δεμένα χέρια και πόδια ασθενούς.

Οι ασθενείς εναντιώνονται στους ψυχιάτρους, οι οποίοι συχνά παρουσιάζονται αφελείς. Συγκεκριμένα, δίνουν χάπια στους ψυχιάτρους, ενώ οι τελευταίοι κοιμούνται κατά τη διάρκεια εφημερίας τους. Επιπλέον, οι ασθενείς τους ξεγελούν και δεν παίρνουν τα φάρμακά τους, ενώ το προσωπικό αρσενικού φύλου κατά την υπηρεσία, μπορεί να παρασυρθεί από ασθενή. Συχνά, οι ασθενείς, μπαίνουν στα γραφεία των γιατρών, ενώ το βράδυ μεταβαίνουν στους υπόγειους χώρους εν αγνοία του προσωπικού. Επιπλέον νοιώθουν ότι δεν ακούγεται η φωνή τους, λέγοντας χαρακτηριστικά: “Αν γινόταν κάτι με τα λόγια δε θα ήμασταν εδώ τώρα”.

Όσον αφορά την έξοδο από το ψυχιατρείο δεν οφείλεται τόσο στη θεραπεία, όσο στην ανάγκη απαλλαγής από ένα τέτοιο περιβάλλον, γεγονός που ενισχύεται και από μαρτυρία ασθενούς: “έβλεπε μοβ ανθρωπάκια, πήγε στο νοσοκομείο αλλά επειδή δεν του άρεσε τους είπε ότι δεν τα έβλεπε πια και έτσι τον άφησαν”. Επιπλέον, προβληματοποιείται η θεραπεία της ψυχικά ασθενούς, εφόσον το μοναδικό άτομο που πήρε εξιτήριο, μετά από κάποιο διάστημα, οδηγήθηκε στην αυτοκτονία.

Η εικόνα των τροφίμων του ψυχιατρείου, βρίσκει συγκεντρωμένα ακραία, αποκρουστικά και στερεοτυπικά χαρακτηριστικά ψυχικά ασθενών, τα οποία σπάνια συναντώνται. Άτομα που το βλέμμα τους κοιτά σταθερά σε ένα σημείο επαναλαμβάνουν ασταμάτητα άσχετες λέξεις, ψεύτρες καθ’ ἑξιν, κάποιες κρατούν κούκλες νομίζοντας ότι κρατούν μωρό, άλλη έγκλειστη κρατά φυλαγμένο σκόπιμα μπαγιάτικο φαγητό και στενοχωριέται όταν της το πετούν, ενώ έχει πρόβλημα να τρώει μπροστά σε άλλο άτομο. Φοβούνται με το παραμικρό, εμφανίζουν λεσβιακές τάσεις καθώς και αιμομικτικές τάσεις.

Κλαίνε έντονα για ασήμαντες αιτίες, όπως για παράδειγμα ελάχιστη απόκλιση από το ιδανικό σωματικό βάρος ενώ έχουν συχνές εκρήξεις με αποτέλεσμα να οδηγούνται στην απομόνωση. Εκτός αυτού, οδηγούνται σε επικίνδυνα και αυτοκαταστροφικά αποτελέσματα στα οποία καταλήγουν μετά από ανορθολογική σκέψη, όπου η πράξη έχει δυσανάλογη βαρύτητα με την αιτία. Οι αυτοκτονίες συμβαίνουν συχνά και με μεγάλη ευκολία. Συγκεκριμένα, ασθενής αυτοκτονεί με δίχτυ του βόλεϊ επειδή η συνγάτοικός της δραπέτευσε. Συχνά εξαρτώνται από χάπια σε βαθμό να αναζητούν μεγαλύτερη δόση από τη συνιστώμενη. Είναι αθυρόστομες, και λογομαχούν μεταξύ τους.

4. Τα στερεότυπα του κοινωνικού περίγυρου για τον ψυχικά ασθενή ενισχύονται στην ταινία. Συγκεκριμένα, υπαγορεύεται ότι μπορεί κανείς να αντιληφθεί την ψυχική ασθένεια από την εμφάνιση και μόνο του ατόμου, μέσα σε λίγα μόνο λεπτά. Για παράδειγμα, ο οδηγός που μεταφέρει τη Σουζάννα, τη ρωτάει:

“-Τι έκανες; Φαίνεσαι φυσιολογική!”

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα της Susanna Keysen.

9. Τίτλος: Spider

Χρονολογία: 2002

Σκηνοθεσία: David Cronenberg

Σενάριο: Patrick Mc Grath

Διάρκεια: 131'

Περίληψη ταινίας

Ο Ντένις Κλεγκ, μετά από δέκα χρόνια εγκλεισμού σε ψυχιατρείο, παραπέμπεται σε ειδικό χώρο όπου παραμένουν ασθενείς οι οποίοι βρίσκονται στο μεταβατικό στάδιο της ασθένειάς τους. Ο οίκος αυτός, βρίσκεται στην ίδια γειτονιά με το πατρικό του σπίτι. Η ταινία ξεκινά με τον Ντένις να κατεβαίνει από το τρένο και να κατευθύνεται προς το σπίτι όπου τον περιμένει η υπεύθυνη κ. Ουίλκινσον.

Σε άτακτο χρόνο¹¹⁴, μέσω ανατρεπόμενου μοντάζ¹¹⁵, βασιζόμενο σε flash back, παρουσιάζονται στιγμές από τη ζωή του Ντένις με τους γονείς του και από τις μεταξύ τους σχέσεις, τις οποίες φέρνει στο νου του. Ο Ντένις, ή Σπάιντερ όπως τον αποκαλούσε η μητέρα του, διότι συνήθιζε να υφαίνει ιστούς αράχνης, παρουσιάζεται μοναχικός, αντικοινωνικός και κλειστός στον εαυτό του. Δε συναναστρεφόταν ποτέ με κανέναν και ο μόνος άνθρωπος με τον οποίο είχε στενή σχέση ήταν η μητέρα του στην οποία ο πατέρας φερόταν πολύ άσχημα. Οι στιγμές flash back αφορούν τραυματικά παιδικά χρόνια που έζησε με τον πατέρα του παραμελούσε την οικογένειά του, ήταν αδιάφορος και ενίοτε βίαιος προς το γιο του, ενώ παράλληλα διατηρούσε εξωσυζυγικές σχέσεις.

Η ταινία παρουσιάζει πώς βίωνε την παιδική του ηλικία, πώς αντιλαμβανόταν τις ενδοοικογενειακές τους σχέσεις και την εξωσυζυγική σχέση του πατέρα του ο οποίος σκότωσε τη σύζυγό του όταν τον ανακάλυψε. Έπειτα, παρουσίασε την ερωμένη του στο γιο του προσπαθώντας να τον διαβεβαιώσει ότι εκείνη ήταν η μητέρα του. Όταν κάποια στιγμή η γυναίκα εκείνη ομολόγησε στο μικρό ποιος σκότωσε τη μητέρα του, εκείνος τη δολοφόνησε με υγραέριο. Μετά από αυτό, μεταφέρθηκε σε ψυχιατρείο.

¹¹⁴ Κωνσταντοπούλου, 2003, σ.45

¹¹⁵ Κωνσταντοπούλου, 2003, σ.47

Στο σημείο που ο Σπάλντερ ανακαλεί στη μνήμη του την παραδοχή της ερωμένης για τη δολοφονία της μητέρας του υποτροπιάζει, παρουσιάζει παραληρητικές ιδέες έχοντας την πεποίθηση ότι βλέπει στο πρόσωπο της κ.Ουίλκινσον την ερωμένη του πατέρα του. Έτσι αποφασίζει να τη σκοτώσει. Τη στιγμή που κρατάει ένα σφυρί και βρίσκεται πάνω από το κρεβάτι της κ.Ουίλκινσον την ώρα που εκείνη κοιμάται, ανακαλεί στη μνήμη του το γεγονός ότι σκότωσε τη μνηστή του πατέρα του και αμέσως συνειδητοποιεί την πραγματικότητα. Όμως είναι αργά. Εκείνη ξυπνάει και το επόμενο και τελευταίο πλάνο της ταινίας δείχνει το Σπάλντερ σε ένα αυτοκίνητο να επιστρέφει στο ψυχιατρείο.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο Ντενις ή Σπάλντερ, σε ηλικία μικρότερη των τριάντα ετών βγαίνει από το ψυχιατρείο ύστερα από δέκα χρόνια εγκλεισμού. Η πρώτη σκηνή της ταινίας σκιαγραφεί την προσωπικότητα του ήρωα. Βιαστικοί επιβάτες κατεβαίνουν από ένα τρένο και τελευταίος εκείνος. Φοράει πρόχειρα ρούχα(αργότερα τον βλέπουμε να φοράει και τέσσερα πουκάμισα μαζί), είναι ανέκφραστος, προχωρά με πολύ αργές κινήσεις, αβέβαιες, βγάζει φοβισμένα το καλά κρυμμένο σημείωμα όπου αναγράφεται ο προορισμός του. Στο δρόμο κοντοστέκεται και μαζεύει κάτι ασήμαντο που βρίσκει πεταμένο κάτω. Στη βαλίτσα του έχει μόνο σχοινιά, μικρά μεταλλικά εξαρτήματα, ένα μικρό σημειωματάριο και ένα ρολόι. Στο δωμάτιό του, το σημειωματάριο βρίσκεται πάντα κρυμμένο και συνηθίζει να γράφει σ' αυτό ενώ ανακαλεί στη μνήμη γεγονότα του παρελθόντος που τον σημάδεψαν.

Στο φιλμικό χρόνο των 131' λεπτών, είναι αμίλητος, δε συζητά, του μιλούν χωρίς να απαντάει, ενώ 6 φορές που του απευθύνουν ερωτήσεις απαντάει μονολεκτικά, χωρίς να συνεχίσει τη στιχομυθία. Συνήθως παραμιλάει, με τρεμάμενη και αβέβαιη φωνή. Γίνονται με αυτό τον τρόπο φανερά κατατονικά συμπτώματα ψυχοκινητικότητας τα οποία αφορούν την ομιλία του. Επίσης παρατηρείται μειωμένη εκφραστικότητα σε συνδυασμό με αυτόματες κινήσεις. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται γύρω από τις σκηνές της παιδικής του ηλικίας που καθόρισαν την δράση του ίδιου και της οικογένειάς του. Ο Σπάλντερ είναι αντικοινωνικός, ενώ από

την παιδική του ηλικία ο μόνος άνθρωπος με τον οποίο συναναστρεφόταν ήταν η μητέρα του.

Η οικογένειά του χαρακτηριζόταν από προβληματικές σχέσεις, με κυρίαρχα στοιχεία την αδιαφορία του πατέρα του και την απουσία επικοινωνίας των μελών της με φιλικά ή συγγενικά πρόσωπα. Η μόνη σχέση που παρουσιάζεται, είναι εκείνη του Σπάιντερ με τη μητέρα του.

2. Χρησιμοποιείται η τεχνική του μονόλογου, ο οποίος όταν εξωτερικεύεται δίνει τη μορφή ψυχικής διαταραχής ή παθολογικής σχιζοφρένειας. Το όνομα Σπάιντερ, βοηθά στη σύνδεση του εγκλωβισμού που υποδηλώνει ο ιστός της αράχνης με την ψυχική ασθένεια.

3. Ο κινηματογραφικός χρόνος της ταινίας ξεκινά από τη στιγμή που ο Σπάιντερ βγαίνει από το ψυχιατρείο. Στη διάρκεια του φιλμικού χρόνου υπάρχει μόνο μια σκηνή όπου θυμάται καταστάσεις από το ψυχιατρείο, όπου παρουσιάζεται και εκεί στερεοτυπική συμπεριφορά τόσο του ασθενούς, που αυτοτραυματίζεται και προσπαθούν δύο γιατροί με χρήση σωματικής δύναμης, να τον ελέγξουν, όσο και των θεραπόντων, οι οποίοι είναι προκατειλημμένοι όσον αφορά θέματα επικινδυνότητας των ασθενών τους. Συγκεκριμένα, όταν ο Σπάιντερ αποφασίζει να δώσει στον ψυχίατρο ένα κομμάτι από τζάμι το οποίο είχε σπάσει, ο ψυχίατρος απάντησε: “ανησυχούσα γι’ αυτό. Μπορεί να έβγαζες κανένα μάτι”. Εδώ οι ψυχικά ασθενείς παρουσιάζονται επικίνδυνοι τόσο για τον εαυτό τους όσο και για τους άλλους.

Η μετάβαση του Σπάιντερ σε χώρο διαφορετικό του ψυχιατρείου, εντάσσεται στο πλαίσιο της αποϊδρυματοποίησης η οποία όμως δεν είναι ουσιαστική, όσον αφορά την φροντίδα που επιβάλλεται να παρέχεται από εξωιδρυματικές υπηρεσίες, και την προαγωγή ψυχικής υγείας, αλλά αναπαράγει διαδικασίες μεταχείρισης που παρατηρούνται στα ψυχιατρεία.

Το δωμάτιο του Σπάιντερ είναι άδειο και μοιάζει με φυλακή. Η υπεύθυνη είναι αυστηρή και η συναναστροφή της με τους ασθενείς τυπική, ενώ τους φέρεται σαν να είναι ανίκανοι να φροντίσουν τον εαυτό τους. Δεν υπολογίζει τις επιθυμίες τους, ενώ σύμφωνα με τα λόγια κάποιου ψυχικά ασθενή όπου τονίζεται η άσκηση επιρροής πάνω τους, “είμαστε σε νησί που το κυβερνάει μια βασίλισσα που έχει τη δύναμη να μας στείλει από κει που ήρθαμε”.

Οι παραληρητικές ιδέες που οδηγούν στην υποτροπή, και η συνακόλουθη επιστροφή στο ψυχιατρείο, επιβεβαιώνουν την αυξημένη δυνατότητα υποτροπής του

ψυχικά ασθενή, η οποία επιπλέον εκδηλώνεται σε συνδυασμό εγκληματική προδιάθεση.

10 Αγγλικός Τίτλος: Equus

Ελληνικός Τίτλος: Έκβους

Χρονολογία: 1977

Σκηνοθεσία: Sidney Lumet

Σενάριο: Peter Shaffer

Υποψήφια ταινία για Όσκαρ Α και Β Ανδρικού ρόλου

Διάρκεια: 137'

Περίληψη ταινίας

Ένας επιτυχημένος ψυχίατρος εκμυστηρεύεται στο θεατή τους προβληματισμούς του, ύστερα από μια ακραία περίπτωση ψυχικά διαταραγμένου ατόμου που είχε αναλάβει. Ο ψυχίατρος προβληματοποιεί τον τρόπο με τον οποίο παρεμβαίνουν στους ασθενείς, διότι τους αποστερούν τη δυνατότητα να φαντάζονται. Μέσω flash back αφηγείται γεγονότα που εξελίχθηκαν κατά τη θεραπεία του Άλαν, ο οποίος τύφλωσε έξι άλογα με δρεπάνι ενώ εργαζόταν σε στάβλο. Επίσης, αφηγείται γεγονότα τα οποία αφορούσαν τις συζητήσεις που είχε ο ψυχίατρος με τους γονείς του Άλαν, τη συνεργάτη του, και τον ίδιο τον έφηβο. Ο Άλαν, από μικρός είχε εμμονή με τα άλογα, γεγονός στο οποίο είχε συμβάλει αποκλειστικά μέσω της υπερβολικής και στρεβλής κατήχησής της η μητέρα του, κάνοντάς τον να θεωρεί ότι το άλογο, συγκεκριμένα ο Equus, δεν του επέτρεπε να συναναστραφεί με το αντίθετο φύλο, διότι όπου και να ήταν, ό,τι και να έκανε ο Έκβους θα τον έβλεπε. Παρουσιάζεται να έλκεται σεξουαλικά από αυτό, ενώ κάποια στιγμή, προκειμένου να απαλλαγεί απ' το γεγονός, τύφλωσε έξι άλογα στο στάβλο που εργαζόταν.

Ανάλυση ταινίας

1. Πρόκειται για έναν έφηβο, που τύφλωσε έξι άλογα με δρεπάνι, ενώ εργαζόταν σε στάβλο. Δε συναναστρέφεται με κανέναν, μοναδικό κοντινό του πρόσωπο είναι η μητέρα του που άσκησε μεγάλη επιρροή στην προσωπικότητά του όσον αφορά τη θρησκεία, τον Equus, και την άρνηση σεξουαλικών σχέσεων. Η μητέρα, συνέβαλε στη δημιουργία της εμμονής του για τα άλογα και όλη η δραστηριότητά του στρεφόταν γύρω από την ιδέα αυτή.

Τα πλάνα και η θεματολογία που αφορούν τη δράση του παρουσιάζονται ακραία. Συγκεκριμένα, μαρτυρεί στον ψυχίατρο ότι έλκεται σεξουαλικά από το άλογο. Σε άλλο πλάνο εμφανίζεται καθιστός στο κρεβάτι του, έχοντας βάλει χαλινάρια στο σώμα του, τα οποία κρατά με το ένα χέρι ενώ στο άλλο έχει μια βέργα με την οποία χτυπάει το σώμα του ρυθμικά, κοιτάζοντας την εικόνα του αλόγου που έχει στο δωμάτιό του και λέγοντας: “ιδού σας προσφέρω τον Έκβους τον υιό μου τον μοναδικό”. Πίστευε, όπως του έλεγε η μητέρα του, πως ο θεός, που είναι ο Έκβους και κατοικεί σε όλα τα άλογα, τον έβλεπε ότι και αν έκανε.

Ο Άλαν είχε κυριευθεί σε τέτοιο βαθμό από την παρουσία του Έκβους, που δε μπορούσε να τον αποβάλει από τη σκέψη του σε σημείο που όριζε τη δράση του. Συγκεκριμένα, όταν κάποια στιγμή, ομολόγησε στο γιατρό ότι προσπάθησε να έρθει σε επαφή με το αντίθετο φύλο, είχε στη μνήμη του τα λόγια του Έκβους: “αν φιλήσεις, θα το δω...αν αποτύχεις, θα το δω και θα αποτύχεις...θα αποτυγχάνεις πάντα...ο κύριος ο θεός είναι ζηλόφθονος θεός...σε βλέπει... λευκά μάτια παντού...” ενώ εκείνος απάντησε: “ως εδώ ήταν Έκβους, δε θα βλέπεις τίποτα”. Στην αντίληψη του Άλαν με κάποιο τρόπο συνδέεται ο Έκβους, με την κηδεμονία και την συνακόλουθη στέρηση ελευθερίας. Συγκεκριμένα λέει: “οι καουμπόηδες περιπλανιούνται ελεύθερα. Βάζω στοίχημα ότι είναι ορφανοί. Κανείς δε τους λέει ότι ο θεός σε βλέπει αδιάκοπα, έχει μάτια παντού”.

Στην ταινία η ψυχική ασθένεια του Άλαν διαγράφεται πίσω από ποιμπώδεις, ακραίες σκηνές. Χρησιμοποιεί εκφράσεις που υποδηλώνουν ότι δεν έλκεται σεξουαλικά από το αντίθετο φύλο, αλλά από ζώο και συγκεκριμένα από άλογο. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται γυμνός, να αγκαλιάζει το άλογο, ενώ τα σχόλια του αφηγητή είναι: “αγκαλιάζονται και στέκονται εκεί σαν ερωτευμένο ζευγαράκι”.

Στην ταινία υπονοείται ότι κύριος υπεύθυνος για την ψυχικά διαταραγμένη προσωπικότητα του Άλαν είναι η μητέρα του, η οποία ήταν αυστηρή και αυταρχική στην ανατροφή του, ενώ του μιλούσε αποκλειστικά για θρησκευτικά ζητήματα και του δημιουργούσε ενοχές όσον αφορά την σεξουαλική δραστηριότητα. Αφενός, του απαγόρευε να συνάπτει σχέσεις και αφετέρου δήλωνε “δεν είναι μόνο βιολογικό αλλά και πνευματικό ζήτημα...θα πρέπει να προετοιμαστείς για το σημαντικότερο γεγονός και θεού θέλοντος θα νοιώσεις μια ανώτερη μορφή αγάπης”. Τέτοιου είδους αντιφατικά μηνύματα βασισμένα στην ψυχογενετική προσέγγιση, δημιουργούν σύμφωνα με τον Bateson, παθογόνο επικοινωνία μητέρας-παιδιού η οποία μπορεί να εξελιχθεί σχιζοφρενιογόνος¹¹⁶.

Όταν η μητέρα επισκέφτηκε το γιο της στο ίδρυμα, είπε στον ψυχίατρο: “για ότι έκανε φταίει αυτός και όχι εμείς...αν γνωρίζατε το θεό, θα γνωρίζατε και το διάβολο. Ο διάβολος δε γεννιέται από αυτά που λέει η μαμά και ο μπαμπάς...υπάρχει...ξέρω μόνο πως ήταν ο μικρός Άλαν και μετά ήρθε ο διάβολος...” . Ο ρόλος της ήταν καθοριστικός στο να αποτρέψει τη διαμόρφωση ανεξάρτητης προσωπικότητας του Άλαν. Σύμφωνα με την ερμηνεία της ψυχολογίας, κατά τη Φ. Τσαλίκου-Κωστοπούλου, φτάνοντας στην εφηβεία όπου απαραίτητες βιοψυχοκοινωνικές διαφοροποιήσεις τον αναγκάζουν να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα, αρνητικοί ενδοοικογενειακοί παράγοντες γίνονται αιτία δυσπροσαρμοστικότητας¹¹⁷. Προκειμένου λοιπόν να αμυνθεί, προχωρά στην εγκληματική ενέργεια της τύφλωσης των αλόγων.

Ο Πατέρας του Άλαν, παρόλο που βλέπει τα λάθη στην ανατροφή του γιου του κατηγορώντας τη σύζυγό του γι’ αυτό, παρουσιάζεται και εκείνος θύμα της αυταρχικής συζύγου του, της οποίας ο λόγος υπερισχύει στην ανατροφή του γιου τους. Ο πατέρας ομολογεί: “το μόνο ανυπέρβλητο, ουσιαστικό πρόβλημά μας ήταν αυτό...του έκανε πλύση εγκεφάλου...η θρησκεία είναι η αιτία του κακού, καταραμένη θρησκεία...φταίει η έλλειψη σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης”.

3. Η ταινία ξεκινάει με την προβολή σκηνών που παρουσιάζουν στερεοτυπικές εικόνες από την καθημερινότητα ενός ψυχίατρο. Ασθενείς που δεν θέλουν να τους αγγίζουν, που ουρλιάζουν, που λογομαχούν κατά τη συναναστροφή τους ενώ δε δέχονται να συνεργαστούν με τους γιατρούς αρνούμενοι να απαντήσουν ακόμα και σε απλά ζητήματα.

¹¹⁶ Ραμπάβιλας, Χριστοδούλου, Σχιζοφρένεια, 2000, σ.274

¹¹⁷ Τσαλίκου-Κωστοπούλου, 1984, σ. 205-216

Ο ψυχίατρος, εφαρμόζει κυρίως τη μέθοδο της ψυχανάλυσης εκμαιεύοντας από τον Άλαν αλήθειες, μέσω της ύπνωσης, ενώ υποδηλώνεται στην ταινία πως δε θα τις ανακάλυπτε διαφορετικά, εφόσον ο ασθενής εκδήλωνε από την αρχή αρνητική στάση. Επιπλέον, ο ψυχίατρος ενστερνίζεται σε τέτοιο βαθμό το πρόβλημα του Άλαν που προβληματίζει τον τρόπο μεταχείρισης των ασθενών και πολύ περισσότερο τα κριτήρια με τα οποία θεωρείται ένα άτομο φυσιολογικό. “Θεράπευσα παιδιά...έκοψα όμως κομμάτια της προσωπικότητάς τους που αποστρέφεται ο θεός του φυσιολογικού”. Επίσης αναφέρει: “υπάρχει τίποτα χειρότερο από το να καταστρέψεις το αντικείμενο λατρείας κάποιου;...”. Όλα αυτά όμως προέρχονται από τον προβληματισμό ενός ατόμου, και όχι μέσα από την συνολική αντίληψη της ταινίας που στηρίζει τις κρατούσες στερεοτυπικές αντιλήψεις που αφορούν τους ψυχικά διαταραγμένους.

Όσον αφορά τη στάση γενικά των ψυχιάτρων στους ασθενείς, αναπαράγονται ιδέες που τονίζουν την επιφανειακή προσέγγιση των ασθενών και τη στερεοτυπική εικόνα που έχουν για τους ασθενείς τους “οι άλλοι γιατροί θα είναι ψύχραιμοι και επαγγελματίες αλλά από μέσα τους θα αηδιάζουν”, “τι περίμενα από τον Άλαν...τέρας εφηβείας, το συνηθισμένο ασύνηθες”.

4. Στο λόγο του εργοδότη του Άλαν αρθρώνονται λόγοι που εκπροσωπούν τις αντιλήψεις του κοινωνικού περίγυρου όσον αφορά τους ψυχικά ασθενείς. Φράσεις όπως “από ένα παλαβό όλα να τα περιμένεις...”, καθιστούν κάτι τέτοιο φανερό.

11.Αγγλικός Τίτλος: Birdy

Ελληνικός Τίτλος: Ο Άνθρωπος Πουλί

Χρονολογία: 1984

Σκηνοθεσία: Alan Parker

Σενάριο: Sandy Kroopf, Jack Behr

Διάρκεια: 120'

Περίληψη ταινίας

Ο Άλ, τραυματίας πολέμου στο Βιετνάμ και μόνιμος στο Στράτο, καλείται από το ψυχιατρείο διότι θεωρείται ο μοναδικός άνθρωπος που πιθανόν μπορεί να συντελέσει στην βελτίωση της ψυχικής διαταραχής του φίλου του Birdy. Στο ψυχιατρείο, βλέπει τον παιδικό του φίλο, σε στάση πτηνού, απρόθυμο να επικοινωνήσει με οποιονδήποτε. Ο Άλ τον επισκέπτεται συνέχεια στο ψυχιατρείο, κάνοντας ότι μπορεί για να τον βοηθήσει μέχρι που αισθάνεται να ότι χάνει τα λογικά του. Στο τέλος, παίρνει παράνομα το Birdy από το ίδρυμα. Κατά τη διάρκεια του φιλικού χρόνου, με τη χρήση flash back, παρουσιάζονται τόσο στιγμές από τη φιλία των δυο νέων όσο και από τις προσωπικές στιγμές του κλεισμένου στον εαυτό και στις επιθυμίες του Birdy, που αφορούν κυρίως την εμμονή που έχει με τα πτηνά.

Ανάλυση ταινίας

1. Προβάλλονται σκηνές που σκιαγραφούν το Birdy ως άτομο ψυχικά διαταραγμένο, οι οποίες ορίζουν τη δράση και τη συμπεριφορά του ως ψυχικά ασθενούς, και υποδηλώνουν άμεσα και έμμεσα τη διαφορετικότητά του, όσον αφορά την συλλογική και την ατομική του δράση. Συγκεκριμένα, μοναδική ενασχόλησή του είναι τα πτηνά ενώ κάθε πλάνο αναφέρεται με κάποιο τρόπο, συνήθως παράδοξο, στη σχέση του με αυτά. Επιπλέον, ο ψυχικά ασθενής δεν ορίζεται από τις ανάγκες που χαρακτηρίζουν τα κοινωνικά όντα, κυριότερη από τις οποίες είναι η συναναστροφή με άλλα άτομα. Αντίθετα, προσπαθεί να αποκτήσει όσο γίνεται συνήθειες πουλιών, ενώ, νοιώθει πληρότητα μόνο όταν συνυπάρχει με αυτά. Το ακραίο νόημα που

περνάει με αυτό τον τρόπο η ταινία είναι ότι το άτομο με ψυχική ασθένεια δεν ολοκληρώνεται ως συλλογικό όν μέσω της συναναστροφής του με άλλα άτομα, αλλά με ζώα.

Επιπλέον, δεν έλκεται από το αντίθετο φύλο, λέγοντας χαρακτηριστικά: “δε σκέφτομαι τις γυναίκες ...τόσο σπουδαίο είναι;”. Μένει γυμνός κατά τη διάρκεια της νύχτας και κρατά το καναρίνι του φιλώντας το, ενώ σκέφτεται: “σε ένα όνειρο προσπαθώ να αποφασίσω τι είμαι. Όταν κοιμάμαι δίνω δύναμη στον εαυτό μου. Ψάχνω τη δύναμη για να πετάξω. Η Πέρτα με περιμένει, ετοιμάζεται να με δεχτεί, ύστερα πετάω μέσα της η Πέρτα και εγώ γινόμαστε ένα...δεν είμαι μόνος”, “το όνειρο είναι τόσο αληθινό, μακάρι να το’ λεγα στον Άλ, φοβάμαι όμως, στα όνειρά μου δε με κρατάει τίποτα, όλα φεύγουν μακριά, μακάρι να πέθαινα και να ξαναγεννιόμουν πουλί”.

Προκειμένου να έρθει πιο κοντά στις συνήθειες πουλιών, φτιάχνει φτερά προσπαθώντας να πετάξει, κοιμάται σε υπερυψωμένο κρεβάτι, κατασκευάζει μεγάλο περιστερώνα μέσα στο δωμάτιό του, υιοθετεί συγκεκριμένη σωματική στάση προκειμένου να μοιάσει σ’ αυτά, κάθεται πάνω σε κλαδιά. Μεταξύ αυτών φιλοδοξεί να μάθει καναρινίστικα. Περνάει την ώρα του μέσα σε περιστερώνα, φτιάχνει φορεσιά από πούπουλα περιστεριών για να τον βλέπουν πιο οικείο όπως υποστηρίζει ο ίδιος. Ένα άτομο με ψυχική ασθένεια, όπως υποδηλώνεται εδώ, είναι ταυτόχρονα ικανό να αποκτήσει διαφορετικές συνήθειες από εκείνες του ψυχικά υγιούς ατόμου, απόλυτα συνυφασμένες με εκείνες του ζώου.

Δεν δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην παρουσία των γονέων. Η μητέρα του εμφανίζεται αυστηρή, ενώ συχνά τον φέρνει σε δύσκολη θέση. Συγκεκριμένα, ήταν αντιπαθής στα παιδιά της γειτονιάς που έπαιζαν έξω από το σπίτι της διότι εκείνη τους εμπόδιζε δημιουργώντας ενοχές στο Birdy, ενώ τον προειδοποιούσε ότι θα ξεφορτωθεί τα πουλιά αν π.χ δεν πήγαινε στο χορό του σχολείου. Όσον αφορά τον πατέρα, προβληματίζεται η επικοινωνία που έχει με το γιο του, εφόσον δεν αντιλαμβάνεται τις ανάγκες του.

2. Στη ταινία αποδίδεται, κυρίως από τον Άλ, 37 φορές ορολογία συναφής με τη λέξη τρέλα και των παραγώγων αυτής, προκειμένου να χαρακτηριστεί ένα άτομο ή μια κατάσταση.

3. Στο δωμάτιο του ψυχιατρείου, ο Birdy, υιοθετεί στάση πουλιού, καθισμένος πάντα κάτω, με τα πόδια και τα χέρια του μαζεμένα στο σώμα του. Τα μάτια του κοιτάζουν μόνο σε ένα σημείο, συνήθως στο παράθυρο, ενώ παραμένει

αμίλητος και σε ακινησία. Αδιαφορεί για την ικανοποίηση βασικών αναγκών, όπως τροφής και καθαριότητας.

Η ύπαρξη και μόνο της ψυχικής ασθένειας ως τέτοιας, αρκεί για τον εγκλεισμό του ασθενή ως μοναδικής μεθόδου θεραπείας, ενώ σε περίπτωση που δε φέρει αποτελέσματα, οφείλεται αποκλειστικά στον ασθενή και στην σοβαρότητα της κατάστασής του και όχι στην επιλογή της θεραπείας και στις διαδικασίες που ο ασθενής υποβάλλεται. Η ψυχική ασθένεια παρουσιάζεται ως ατομικό φαινόμενο, ως μια κατάσταση η οποία αν συμβεί στο άτομο οφείλεται αποκλειστικά σε εκείνο και όχι σε άλλα αίτια τα οποία πιθανόν να έχουν ρίζες κοινωνικές ή άλλης φύσεως.

Ο χώρος του ψυχιατρείου μοιάζει με φυλακή. Παντού κάγκελα, κυριαρχεί μονοχρωμία, ενώ το δωμάτιο του Birdy αποτελείται από ένα άδειο, σκοτεινό κελί όπου υπάρχει ένα μόνο παράθυρο ώστε να μην διατηρείται οπτική επαφή με τον έξω κόσμο.

Παρατηρείται σχετική αδιαφορία από τον υπεύθυνο του καταστήματος ο οποίος εκφράζει την πεποίθηση ότι όσοι βρίσκονται στα κελιά σαπίζουν. Στην περίπτωση του φίλου του, Άλ, ο υπεύθυνος υποψιάζεται ότι μπορεί να είναι και εκείνος ψυχασθενής, μόνο και μόνο λόγο αντεξουσιαστικών τάσεων που πιστεύει ότι εκδηλώνει.

Όσον αφορά τη θεραπεία, η μόνο μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι φαρμακευτική, ενώ υπονοείται η αναποτελεσματικότητά της στη φράση του Άλ: “τον γεμίζεται χάπια και δεν ξέρει τι του γίνεται”. Ο ασθενής δε σημειώνει βελτίωση, ενώ δε δέχεται να επικοινωνήσει με κανέναν, πόσο μάλλον με το προσωπικό. Η ταινία με τον τρόπο αυτό περνάει λανθάνοντα μηνύματα τα οποία κυρίως αφορούν τα αίτια της ψυχικής ασθένειας. Η ψυχική ασθένεια μπορεί να επηρεάζει τη βιολογική υπόσταση του ατόμου και επιπλέον να οφείλεται σε βιολογικά αίτια και όχι σε ψυχοκοινωνικά.

4. Ο Birdy δεν γίνεται αποδεκτός από το κοινωνικό σύνολο. Έχει μόνο ένα φίλο, τον Άλ. Συχνά τα παιδιά τον κοροϊδεύουν. “Πάντα έλεγαν ότι ήσουν λοξός, το παράξενο παιδί”, του αποκάλυψε ο Άλ όταν τον πρωτογνώρισε.

Ο Άλ, ο οποίος προσπαθεί να τον βοηθήσει να θεραπευτεί, όσο δεν σημειώνει βελτίωση, αρχίζει να πιστεύει ότι “χάνει τα λογικά του” και ο ίδιος. Ενδεικτικές είναι οι φράσεις όπως: “Birdy τα χάνω” “αν δει ο υπεύθυνος το μυαλό μου θα κλείσει και μένα μέσα”. Ενώ προς το τέλος του φιλμικού χρόνου, σημειώνονται φράσεις όπως “θα μείνω με το φίλο μου...δε μπορώ να βγω εκεί έξω, δε θα τα βγάλω πέρα...κατάλαβα τι κάνεις Birdy, έχεις δίκιο να κρυφτούμε να μη μιλάμε σε κανένα,

που και που θα τρελαινόμαστε, θα χτυπιόμαστε στον τοίχο...". Η κατάληξη αυτή, υποδηλώνει ότι η συναναστροφή με ψυχικά ασθενείς μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία ψυχικής ασθένειας.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του William Wharton.

12. Αγγλικός Τίτλος: Misery

Ελληνικός Τίτλος: Μίζερν

Χρονολογία: 1990

Σκηνοθεσία: Rob Reiner

Σενάριο: William Goldman

Όσκαρ Α Γυναικείου Ρόλου

Διάρκεια: 107'

Περίληψη ταινίας

Ο διάσημος συγγραφέας Πώλ Σέλτον επιστρέφοντας από το Κολοράντο όπου βρισκόταν προκειμένου να ολοκληρώσει τη συγγραφή του βιβλίου του, και ενώ διέσχισε τη χιονισμένη περιοχή, χάνει τον έλεγχο του αυτοκινήτου του και πέφτει σε μία πλαγιά με αποτέλεσμα να τραυματιστεί. Απεγκλωβίζεται από την Άννυ Γουίλκς, κάτοικο της περιοχής, η οποία τον μεταφέρει σπίτι της. Ως νοσοκόμα, καταφέρνει να τον φροντίσει κατάλληλα, ενώ του δηλώνει ότι είναι φανατική θαυμάστριά του. Όσο περνούσαν οι μέρες και εκείνος επιθυμούσε να επικοινωνήσει με τους δικούς του, εκείνη του τόνιζε ότι η επικοινωνία ήταν ανέφικτη και οι δρόμοι κλειστοί λόγω της κακοκαιρίας.

Αργότερα, αποδεικνύεται ότι η Άννυ δεν επιδίωξε να επικοινωνήσει με κανέναν, θέλοντας να κρατήσει τον Πώλ στο σπίτι της. Από το σημείο αυτό και έπειτα, γίνεται φανερή η επικίνδυνη συμπεριφορά της προς εκείνον που φτάνει μέχρι το έγκλημα προκειμένου να τον κρατήσει μαζί της. Στο διάστημα αυτό, του ζητά να γράψει ένα βιβλίο, αφού προηγουμένως βάλει φωτιά σε αυτό που είχε υπό έκδοση διότι δεν της άρεσε το τέλος. Εκείνος προσπαθεί να μην της φέρνει αντιρρήσεις, έχοντας απώτερο σκοπό να βρει τρόπο να απαλλαγεί από εκείνη. Όταν ο σερίφης της περιοχής υποψιάζεται τι μπορεί να έχει συμβεί, πηγαίνει σπίτι της, εκείνη τον

σκοτώνει, ενώ μετά από διαμάχη μεταξύ του Πώλ και της Άννυ, η οποία έχει αποφασίσει να βάλει τέλος στη ζωή και των δύο, σκοτώνεται από τον Πώλ.

Ανάλυση ταινίας

1. Η Άννυ μένει μόνη της και δε συναναστρέφεται με κανένα πρόσωπο, ούτε συγγενικό ούτε φιλικό. Το γεγονός ότι μένει σε απομονωμένη περιοχή σε συνδυασμό με την επικινδυνότητα που εκδηλώνει, υποδηλώνει ότι τα άτομα που έχουν ψυχική ασθένεια, δεν αναπτύσσουν κοινωνικές σχέσεις και σε περίπτωση κοινωνικής συναναστροφής, γίνονται νευρικά και επικίνδυνα.

Η Άννυ εκφράζει έναν ακραίο θαυμασμό για τον Πώλ Σέλντον. Του επαναλαμβάνει πέντε φορές ότι είναι η νούμερο ένα θαυμάστριά του, ενώ τον παρακολουθούσε όποτε γνώριζε ότι εκείνος βρισκόταν στην περιοχή της.

Δεν μπορεί να ελέγξει τα νεύρα της. Συγκεκριμένα, τη στιγμή που του δίνει φαγητό στο κρεβάτι του, εξοργίζεται με τις βλασφημίες που έχει το νέο του βιβλίο, με αποτέλεσμα να τον λερώσει, ενώ συνεχίζει λέγοντας: “δες τι έκανα εξαιτίας σου...”.

Οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων του, μοιάζουν αληθινοί για εκείνη. Συγκεκριμένα, αφού διαβάσει ότι η Μίζερν πεθαίνει του λέει: «Κακό πουλί! Πώς μπορείς! Η Μίζερν δεν μπορεί να πεθάνει! Θέλω εκείνη! Και εσύ τη σκότωσες; Νόμιζα ότι είσαι καλός αλλά δεν είσαι...(σπάει ένα σκαμπό στον τοίχο)και δε θα μείνω κοντά σου για ένα διάστημα, να παρακαλās μη μου συμβεί τίποτα γιατί αν πεθάνω, θα πεθάνεις».

Μετά τις εξελίξεις αυτές αρχίζει να γίνεται φανερό πόσο επικίνδυνη είναι. Στην ταινία η μελαγχολία συνδέεται, με την επικινδυνότητα. Όταν αργότερα ο καιρός γίνεται βροχερός, η έκφραση του προσώπου της αλλάζει, ενώ λέει: «η βροχή μου φέρνει μελαγχολία...ξέρω ότι δε μ' αγαπάς, είσαι έξυπνος, όμορφος, ...δε θα καταλάβεις ποτέ πόσο φοβάμαι μη σε χάσω...τα πόδια σου πάνε καλύτερα, θα θελήσεις να φύγεις κάποια στιγμή...». Κρατώντας ένα πιστόλι συνεχίζει: «έχω αυτό και καμία φορά σκέφτομαι να το χρησιμοποιήσω...».

Πιστεύει ότι της μιλάει ο Θεός και της λέει ότι εκείνος της παρέδωσε τον Πώλ για να του δείξει το δρόμο. Προκειμένου να τον κρατήσει σπίτι, τον δένει στο κρεβάτι και του σπάει τους αστράγαλους, με μια βαριά. Αργότερα σκοτώνει τον σερίφη που

διεξάγει έρευνα στο σπίτι της, ενώ δηλώνει αποφασισμένη να σκοτώσει και τον Πάλ και αμέσως μετά να αυτοκτονήσει.

2. Ορολογίες που χαρακτηρίζουν κατάσταση ή συμπεριφορά και αναφέρονται σε ιδιότητες ψυχικής ασθένειας, επαναλαμβάνονται εννέα φορές. Ο τίτλος της ταινίας αφενός σχετίζεται με τον κεντρικό χαρακτήρα του βιβλίου “Μίζερν” το οποίο αποτελεί την εμμονή της Άννυ και αφετέρου υπονοεί την ψυχοκοινωνική κατάσταση της πρωταγωνίστριας.

Σε σκοτεινό φόντο, τα γκρο πλάν τη στιγμή που γίνεται έξω φρενών, εντείνουν το φόβο του κοινού, ενώ μέσω παράλληλου μοντάζ, στο οποίο σύμφωνα με τη Β. Κωνσταντοπούλου δύο δράσεις κορυφώνονται στη ίδια σκηνή¹¹⁸, δηλαδή, τη στιγμή που εκείνη επιστρέφει από το χωριό και εκείνος έχει ξεκλειδωθεί και γυρνάει μες στο σπίτι, εντείνεται η αγωνία των θεατών, συμβάλλοντας στην αποστροφή της ψυχικά ασθενούς.

3. Στην ταινία δεν υπάρχει καμία αναφορά για τυχόν νοσηλεία σε ψυχιατρείο.

4. Η Άννυ στο λόγο της αναφέρει την αιτία για την οποία ακόμα και οι άνθρωποι που τη γνωρίζουν, δεν τη συμπαθούν, μιλώντας για τα ασυγκράτητα νεύρα της. Στο έργο δεν παρουσιάζεται να συγχρωτίζεται με κανέναν.

5. Οι εφημερίδες την χαρακτηρίζουν “δράκαινα”.

6. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Steven King.

¹¹⁸ Κωνσταντοπούλου, 2003, σ.47

13. Αγγλικός Τίτλος: The Tenant

Ελληνικός Τίτλος: Ο Ένοικος

Χρονολογία: 1976

Σκηνοθεσία: Roman Polanski

Σενاريو: Roman Polanski

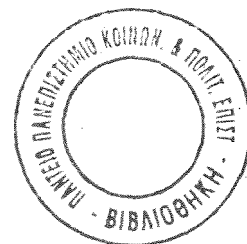
Διάρκεια ταινίας: 125'

Περίληψη ταινίας

Ο κ. Τρελκόφσκι βρίσκεται στο Παρίσι και νοικιάζει το διαμέρισμα της Σιμόν Σούλ, η οποία αυτοκτόνησε, πέφτοντας από το παράθυρο του διαμερίσματος. Οι ένοικοι του κτιρίου είναι ανστηροί και απαιτητικοί σε περίπτωση που προκληθεί ο παραμικρός θόρυβος, και επιτίθενται στον κ. Τρελκόφσκι που προσπαθεί μάταια να τους ικανοποιήσει όλους. Οι γείτονες, παραλληλίζουν τη δράση του με συνήθειες της Σιμόν Σούλ, ενώ ο ίδιος κυριεύεται σταδιακά από παραληρητικές ιδέες που αφορούν την πεποίθηση ότι οι ένοικοι θέλουν να τον κάνουν να αυτοκτονήσει. Βλέπει να παίζουν μπάλα με το κεφάλι του, βλέπει χέρια να μπαίνουν από το παράθυρό του. Ο Τρελκόφσκι, είναι ένα πραιο άτομο, κοινωνικό, έχει φίλους, είναι υποχωρητικός και προσπαθεί να τα έχει καλά με τους γύρω του, καθώς και με τους δύσκολους γείτονές του. Παρόλα αυτά, όταν μένει μόνος, αρχίζει να εκδηλώνει παραληρητικές ιδέες. Η ταινία, περιγράφει την τάση του ατόμου να συμπεριφέρεται και να οργανώνει τη δράση του σύμφωνα με τις προσδοκίες που πιστεύει ότι έχει ο κοινωνικός περίγυρος για το ίδιο.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο κ. Τρελκόφσκι είναι ευγενικός, προσπαθεί να μη δημιουργεί προβλήματα στον κοινωνικό του περίγυρο, ακόμα και εις βάρος της ιδιωτικής του ζωής. Είναι κοινωνικός, δεκτικός στη συνομιλία και στις συστάσεις των ενοίκων του κτιρίου που διαμένει, οι οποίοι παρουσιάζονται ανστηροί και καχύποπτοι μαζί του, χωρίς να έχουν διάθεση για συναναστροφές, ενώ ο ίδιος προσπαθεί να συμμορφωθεί στις



επιταγές τους προκειμένου να τους ευχαριστήσει. Συγκεκριμένα, όταν αποφασίζει ένα σάββατο βράδυ να καλέσει τους φίλους του στο καινούργιο του διαμέρισμα για φαγητό, κάποιος ένοικος τον αποδοκίμασε: “Λυπάμαι πολύ για χτες βράδυ. Δε θα ξανασυμβεί...ήθελα να το γιορτάσω χωρίς να ενοχλήσω κανένα...αν και είχα τις καλύτερες προθέσεις...και χωρίς να το καταλάβω κάναμε τόσο θόρυβο που ...συγγνώμη σας υπόσχομαι να μην ξανασυμβεί”.

Ο Τρελκόφσκι προσπαθεί να συμμορφώνεται σε τέτοιο βαθμό στις επιθυμίες των άλλων γεγονός που φαίνεται από, μικρά καθημερινά γεγονότα, όπως στην περίπτωση που παραγγέλνει ότι και οι φίλοι του ενώ ακόμα και στην ακραία περίπτωση που πιστεύει ότι θέλουν να προκαλέσουν την αυτοκτονία του, ενεργεί προς την κατεύθυνση αυτή.

Ο Τρελκόφσκι είναι εργένης και δεν γίνεται καμία αναφορά στην οικογένειά του. Έχει όμως φιλικές σχέσεις με τους συνεργάτες του, ενώ αναπτύσσει δεσμούς με την παρέα της Σιμόν Σούλ.

Εκτός από τις παραστάσεις του ατόμου για τον τρόπο που γίνεται αντιληπτό από τον κοινωνικό περίγυρο, τονίζεται ταυτόχρονα και το αναίτιο της πράξης της αυτοκτονίας, ακόμα και στην περίπτωση της πρώην ενοίκου.

Οι παραληρητικές ιδέες τον έχουν κυριεύσει, ενώ υπονοούν το βαθμό ανορθολογικότητας που διακατέχει τον ψυχικά ασθενή αφενός, και την ένταση του παραληρήματος αφετέρου. Το περιεχόμενό τους αφορά διωκτικές κυρίως ιδέες, εφόσον πιστεύει ότι για κάποιο λόγο κάποιοι στοχεύουν στην εξόντωσή του. Συγκεκριμένα, βλέπει από το ανοιχτό παράθυρό του, να μπαίνει ένα χέρι, όταν όμως το διώχνει, σπάει το τζάμι, αποδεικτικό στοιχείο για το γεγονός ότι ενώ το θεωρούσε ανοιχτό, δεν ήταν. Το γεγονός αυτό όμως δεν τον έκανε να αντιληφθεί το πρόβλημά του. Επίσης αρχίζει να πιστεύει ότι στο καφενείο που συχνάζει του δίνουν σκόπιμα να πει ότι συνήθιζε να πίνει η Σιμόν. Όπως ομολογεί στη φίλη του Στέλλα ή οποία ήταν πρώτα φίλη της Σιμόν Σούλ: “οι γείτονες φταίνε, σχεδίασαν το φόνο της...την ανάγκασαν να αυτοκτονήσει, μπορώ να το αποδείξω, προσπαθούν να κάνουν το ίδιο και σε μένα, τα έχουν όλα έτοιμα... έχουν σχεδιάσει την κάθε λεπτομέρεια δεν ξέρεις τι έχω περάσει...είναι αλήθεια, σου το ορκίζομαι...προσπαθούν να με κάνουν να γίνω η Σιμόν Σούλ...μόνο εσένα μπορώ να εμπιστευτώ...”.

Επιπλέον, γίνεται επικίνδυνος τόσο για τον εαυτό του όσο και για τους άλλους, κατάσταση που συνδέει την ψυχική ασθένεια με την επικινδυνότητα. Ψάχνει να αγοράσει όπλο, το οποίο αρνούνται να του δώσουν, ενώ στο τέλος πέφτει από το

παράθυρο του σπιτιού του για να αυτοκτονήσει, και παρόλο που τραυματίζεται, ξαναπέφτει.

Από τη στιγμή που φαίνεται να τρελαίνεται και μετά, δε συναναστρέφεται με κανέναν, γεγονός που υποδηλώνει την αντικοινωνικότητα των ψυχικά ασθενών, ενώ παράλληλα συνδέεται με την ομοφυλοφιλία, εφόσον αρχίζει να ντύνεται γυναικεία, να βάφεται και να αποκτά γυναικεία κίνηση. Πρόκειται για συνήθειες τις οποίες όσο έδειχνε “φυσιολογικός” δεν τις είχε.

2. Οι παρομοιώσεις με θέμα την τρέλα αναφέρονται τέσσερις φορές στο έργο. Το στοιχείο του ‘καθρέφτη’ χρησιμοποιείται κάθε φορά που η υπόθεση της ταινίας εκτυλίσσεται προς μια μυστηριακή κατάσταση που χαρακτηρίζει την προσωπικότητά του, προς την κατεύθυνση όπου προσεγγίζει τις συνήθειες της πρώην ενοίκου, όπως να φορά τα ρούχα της και να βάφεται.

Στην ταινία υποδηλώνεται αφενός πόσο ισχυρή είναι η κοινωνική αντίδραση στον καθορισμό της δράσης, των πεποιθήσεων και της προσωπικότητας του ατόμου και αφετέρου η ανορθολογικότητα του ψυχικά ασθενή. Ενώ είναι εντελώς αντίθετος με την αυτοκτονία, όπως ο ίδιος λέει : “δεν καταλαβαίνω γιατί αυτοκτονεί ο κόσμος...δεν έχω λόγους να διαφωνήσω αλλά δεν καταλαβαίνω...”, στη συνέχεια καταφεύγει αναίτια σε αυτή την πράξη όπως συνέβη και στην περίπτωση της πρώην ενοίκου.

3. Δεν παρουσιάζεται νοσηλεία σε ψυχιατρείο.

4. Ο λόγος του κοινωνικού περιγύρου είναι φορτισμένος με μηνύματα που αφορούν όχι μόνο την επικινδυνότητα της ψυχικής ασθένειας, αλλά υποδηλώνουν και την άμεση χρονική σύνδεση των δύο αυτών παραγόντων. Συγκεκριμένα, η μαρτυρία κάποιου γείτονα, αφορά την πεποίθηση ότι η στιγμαία μελαγχολία μπορεί να οδηγήσει στην αυτοκτονία.

14. Αγγλικός Τίτλος: A Beautiful Mind

Ελληνικός Τίτλος: Ένας Υπέροχος Άνθρωπος

Χρονολογία: 2001

Σκηνοθεσία / Παραγωγή: Ron Howard

Σεναριογράφος: Akiva Goldsman (βασισμένο στο βιβλίο της Sylvia Nasar)

Όσκαρ: Καλύτερης φωτογραφίας, Καλύτερου Σκηνοθέτη, Β γυναικείου

Ρόλου, καλύτερου σεναρίου, Υποψήφια για Όσκαρ Α Ανδρικού Ρόλου

Διάρκεια: 135'

Περίληψη ταινίας

Η ταινία βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα της ζωής του καθηγητή μαθηματικών του Πανεπιστημίου του Πρίνστον, Τζον Ναζ. Η αφήγηση ξεκινά την περίοδο που σπουδάζει μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον, όπου όλη η δράση του περιστρέφεται γύρω από την προσπάθειά του να βρει μια πρωτότυπη θεωρία προκειμένου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, να “αποκτήσει σημασία”, να γίνει αναγκαίος και να κατακτήσει μια θέση στον Τομέα Αμύνης του Πανεπιστημίου MIT, ενώ δεν να τον ενδιαφέρουν οι υποχρεώσεις που απορρέουν από την ιδιότητα του φοιτητή να παρακολουθεί και να συμμετέχει στις δραστηριότητες του Πανεπιστημίου.

Παρόλο που κατέκτησε τη θέση που επιθυμούσε με την επιστημονική σύλληψη της “θεωρίας της εξισορρόπησης”, απογοητεύεται διότι του απαγορεύουν να συμμετέχει στη γνώση απόρρητων πληροφοριών του Υπουργείου Εθνικής Αμύνης. Την αναγνώριση που αναζητά, τη βρίσκει στο πρόσωπο του Γουίλιαμ Πάρτσερ, ο οποίος του αναθέτει άκρως απόρρητη μυστική αποστολή, διότι το θεωρεί το μεγαλύτερο ταλέντο αποκρυπτογραφιστή που έγινε ποτέ. Αργότερα αποδεικνύεται ότι ο Πάρτσερ, μεταξύ άλλων δυο προσώπων, εντάσσεται στους χαρακτήρες του περιεχομένου των παραληρητικών ιδεών του Ναζ, στον οποίο διαγνώστηκε ότι πάσχει από σχιζοφρένεια. Νοσηλεύεται σε ψυχιατρείο, ενώ είχε ήδη παντρευτεί τη μαθήτριά του Αλίσια, με την οποία είχε και παιδί. Μετά τη νοσηλεία του οι παραληρητικοί χαρακτήρες συνέχισαν να υπάρχουν στο μυαλό του, με τη βοήθεια όμως της συζύγου του και ατόμων του κοινωνικού περιβάλλοντός του, μπόρεσε να

αντιμετωπίζει την ασθένειά του. Ο Τζον Νας τιμήθηκε με βραβείο Νόμπελ στα Οικονομικά το 1994.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο Νας παρουσιάζεται αντικοινωνικός και θέλει να ξεχωρίζει από τους άλλους. Συγκεκριμένα, παραδέχεται πως: “δεν μου πολυαρέσουν οι άνθρωποι, ούτε και εγώ τους αρέσω”, χαρακτηρίζει κάποιους επιστήμονες αδύναμους θνητούς, θέλει να απεικονίζεται μόνος του σε εξώφυλλα περιοδικών, δεν δέχεται να χάνει, απαιτεί να συναντηθεί με τον Αϊνστάιν και δηλώνει ότι δεν μπορεί να αποτύχει, τραυματίζοντας ταυτόχρονα το κεφάλι του. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι οι παραληρητικοί χαρακτήρες του επιβεβαιώνουν την ανάγκη που έχει να ξεχωρίζει.

Επίσης, ο ψυχικά ασθενής συνδέεται με δείγματα αδιαφορίας προς το οικογενειακό του περιβάλλον, απουσία συναισθηματικού ενδιαφέροντος προς τα οικογενειακά πρόσωπα και ανικανότητα ψυχικής ολοκλήρωσης μέσα από το θεσμό της οικογένειας. Συγκεκριμένα, αναρωτιέται, όταν δε μπορεί να εργαστεί, “τι κάνουν οι άνθρωποι;... Ποια είναι τα άλλα πράγματα με τα οποία ασχολούνται”, ενώ σε άλλο πλάνο, κρατάει το μωρό του, σαν να κρατάει άψυχο αντικείμενο, με χαρακτηριστική απάθεια.

Ο Νας παρουσιάζεται να παρεκκλίνει από τους άγραφους κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες, τους οποίους όταν το άτομο δεν τηρεί αντιμετωπίζει την απόρριψη και το χλευασμό του κοινωνικού περιβάλλοντος. Συγκεκριμένα, γράφει στα τζάμια της βιβλιοθήκης, περπατά χωρίς παπούτσια στο πανεπιστήμιο κ.λπ.

Η αποκάλυψη της ασθένειας του Νας και περισσότερο οι κρίσεις που κάθε φορά συνδέονται μ’ αυτήν, παρουσιάζονται στην ταινία με ταυτόχρονη αλλαγή στην εξωτερική του εμφάνιση, τόσο όταν βρίσκεται εντός όσο και εκτός του ψυχιατρείου. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η σύνδεση ψυχικής ασθένειας με την αδιαφορία για την εξωτερική εμφάνιση, η οποία αντικατοπτρίζει τη σύγχυση που επικρατεί στο μυαλό του χαρακτήρα.

Επίσης, η ψυχική ασθένεια, γίνεται τόσο έκδηλη που επηρεάζει το βηματισμό καθώς και τις κινήσεις του ήρωα, οι οποίες είναι κωμικές και επαναλαμβανόμενες. Η αλλαγή στην εξωτερική εμφάνιση γίνεται εντονότερη με την παρουσία του στο

ψυχιατρείο. Σε επόμενη σκηνή, δύο νοσοκόμοι τον τραβούν στο διάδρομο του νοσοκομείου ενώ εκείνος φωνάζει και αντιστέκεται.

Επίσης, γίνεται φανερή η διαφορετική αντίληψη που έχει για την πραγματικότητα η οποία πηγάζει από τη διαταραχή στο περιεχόμενο της σκέψης του, ενώ οι παραληρητικές ιδέες ορίζουν την ατομική και κοινωνική του δράση. Συγκεκριμένα, διακατέχεται από διωκτικές πεποιθήσεις, ενώ δημιουργεί ανύπαρκτα πρόσωπα, τα μόνα με τα οποία εκτός της σύζυγου του, έχει στενούς δεσμούς.

Εδώ η ψυχική ασθένεια συνδέεται με την επικινδυνότητα και την εγκληματική συμπεριφορά που στρέφεται εναντίον του ίδιου του ασθενή, του οικογενειακού του περιβάλλοντος ή ακόμα και του κοινωνικού περίγυρου. Συγκεκριμένα, τραυματίζει το χέρι του για αν βρει το μυστικό κωδικό που του έχουν κρύψει, ρίχνει το γραφείο του από το παράθυρο, σπρώχνει τη σύζυγό του ενώ εκείνη κρατάει το παιδί τους. Στην ταινία βέβαια, το θετικό στοιχείο αφορά τη δικαιολόγηση της εγκληματικής ροπής του ασθενούς στο πλαίσιο των παραληρητικών του ιδεών αφενός, αφετέρου όμως δεν παύει να παρουσιάζεται ο ψυχικά ασθενής να υιοθετεί παρεκκλίνουσα συμπεριφορά.

Επίσης παρουσιάζεται σε μεγάλο βαθμό αφέλης, εφόσον ξεχνάει το μωρό του στην μπανιέρα ενώ η βρώση είναι ανοιχτή, ενώ συχνά θίγεται η αξιοπρέπειά του όταν, για παράδειγμα χτυπιέται και φωνάζει μόνος του στο χώρο του πανεπιστημίου, ενώ γύρω του μαζεύονται άτομα και τον παρατηρούν.

Όσο και αν η ταινία προσεγγίζει θετικότερα από ότι γίνεται συνήθως τον ψυχικά ασθενή, οι αντιλήψεις που προβάλλονται δεν αποσυνδέονται από τη στερεοτυπική εικόνα του και την επιβεβαιώνουν.

Όσον αφορά τη στάση του οικογενειακού περιβάλλοντος, συγκεκριμένα της σύζυγός του, αντιμετωπίζει την αρρώστια του, με κατανόηση και φροντίδα, γεγονός που βοηθάει τη ψυχική του κατάσταση. Παρόλα αυτά, περιφρουρείται στην ταινία, η μη ουσιαστική αποδοχή, εφόσον όπως παραδέχεται η σύζυγός του, δεν υπάρχει ουσιαστικός δεσμός: “πιέζω τον εαυτό μου να δει στο πρόσωπο του Νας τον άνδρα που αγάπησα και το βλέπει...εκείνος μεταμορφώνεται σε κάποιον που αγαπώ και εγώ μεταμορφώνομαι σε κάποιον που αγαπά...δε γίνεται συχνά, αλλά είναι αρκετό”. Επίσης, όταν ο σύζυγός της δεν μπορεί να την ικανοποιήσει σεξουαλικά εξαιτίας της επιρροής των φαρμάκων, εκείνη ουρλιάζει και σπάει τον καθρέφτη του μπάνιου. Η σκηνή, δείχνει τη δύσκολη θέση στην οποία μπορεί να βρεθεί ο ασθενής, να γίνεται μάρτυρας δυσάρεστων καταστάσεων στις οποίες επέρχονται οι δικοί του άνθρωποι

και έχουν αιτία την αρρώστια του, γεγονός που δε βοηθάει την κατάστασή του διότι τον ενοχοποιεί.

Η σύγχυση που επικρατεί στο μυαλό του ψυχικά ασθενή αντικατοπτρίζεται στο χώρο που ζει. Δείγμα της σοβαρότητας της αρρώστιας του Τζον αλλά και αργότερα της υποτροπής του, είναι το γεγονός ότι γεμίζει τους τοίχους του δωματίου στο οποίο εργάζεται με πολύ μικρά αποκόμματα εφημερίδων, τόσο πυκνά τοποθετημένα και σε τέτοια ποσότητα που αρθρώνουν λόγο για το βαθμό σύγχυσης του ψυχικά ασθενή. Επιπλέον, τη διαμόρφωση της εικόνας αυτής συμπληρώνει το σχέδιο-αράχνη που έχει φτιάξει με λεπτό σχοινί πάνω στα αποκόμματα αυτά.

2. Στην ταινία προκειμένου να χαρακτηριστεί ή να παρομοιαστεί μια κατάσταση, χρησιμοποιούνται όροι όπως τρελός, μουρλός κ.λπ. γεγονός που επαναλαμβάνεται δεκαέξι φορές. Επίσης, μέσω μιας σεκάνς μοντάζ, περιγράφεται ο χρόνος που αφιέρωσε ο πρωταγωνιστής για την επίτευξη της πρωτότυπης ιδέας του στο οποίο γίνεται εμφανής η μοναχικότητά του, ενώ σε άλλο πλάνο οι σπασμοί του κατά τη διαδικασία ηλεκτροσόκ, διαρκούν 34''.

Το συγκεκριμένο φιλμ βασίζεται σε αληθινή ιστορία. Σκοπός των συντελεστών είναι να δείξουν στο ακροατήριο πώς βλέπει τον κόσμο ένα άτομο που υποφέρει από σχιζοφρένεια και να τους δημιουργήσει την ίδια ανασφάλεια που δημιουργείται στο άτομο αυτό¹¹⁹, βασιζόμενοι στην πεποίθηση ότι αν το κοινό δει τον κόσμο, όπως τον βλέπουν τα άτομα που πάσχουν, θα τους αντιλαμβάνονταν διαφορετικά, με μεγαλύτερη κατανόηση. Προκειμένου λοιπόν η ταινία να παραστήσει την εμπειρία της ασθένειας, η κάμερα βλέπει τα ίδια πράγματα που βλέπει και ο Τζον Νας, περιγράφοντας το «νοσηρό ορθολογισμό¹²⁰» του.

Η αντίληψη της επικινδυνότητας του ψυχικά ασθενή παρόλα αυτά, περιφρουρείται, εφόσον και εδώ συνδέεται η εγκληματικότητα με την ψυχική ασθένεια. Επιπλέον, το ζήτημα δεν είναι τόσο, να καταλάβουμε πως αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα ο ασθενής, αν και αυτό αποτελεί σημαντική πτυχή του θέματος. Απουσιάζουν αντιλήψεις που σχετίζονται με την κοινωνικότητά του και που επικεντρώνονται στη διαδικασία της θετικής αλληλεπίδρασης του ασθενή με άτομα του κοινωνικού του περιβάλλοντος, οι οποίες να αποσυνδέουν την εν λόγω αλληλεπίδραση με τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που συνήθως οι ταινίες της προσδίδουν. Το κοινό μπορεί μεν να δει θετικά τον ήρωα, αλλά τα συγκεκριμένα

¹¹⁹ Goldsman A., Inside A Writer's Mind, A Beautiful Mind, DVD

¹²⁰ Τσαλίκου-Κωστοπούλου, Φ., 1984, σ. 69-74

μηνύματα δε συμβάλουν στην υιοθέτηση θετικής στάσης στην περίπτωση διαντίδρασης με ένα ψυχικά ασθενή, ζήτημα πολύ σημαντικό το οποίο αφορά διαδικασίες κοινωνικού αποκλεισμού των ψυχικά ασθενών.

3. Στην ταινία δεν παρουσιάζεται η στάση του προσωπικού στο βαθμό που συμβαίνει σε άλλες ταινίες. Εμφανίζεται κυρίως ο Διευθυντής του ψυχιατρείου, ο οποίος δείχνει ενδιαφέρον όταν συνομιλεί με τον Νας, λέγοντας ότι ο μόνος που θα μπορούσε να τον βοηθήσει, είναι το άτομο εκείνο που θα μπορέσει να του δείξει τη διαφορά ανάμεσα στο πραγματικό και σ' αυτό που βρίσκεται στο μυαλό του. Παρουσιάζεται με θετικό τρόπο, είναι κοντά στον ασθενή του από την άποψη της εφαρμογής κατάλληλης φροντίδας και μεταχείρισης, ενώ δείχνει συμπόνια αντιλαμβανόμενος τη συναισθηματική του κατάσταση λέγοντας ότι "ο εφιάλτης της σχιζοφρένειας είναι να μη ξέρεις ποια είναι η αλήθεια...".

Ενδεικτική είναι η συμπαρουσία του ψυχιάτρου, του Νας και της συζύγου του, όπου κάθονται σε τέτοια θέση στο τραπέζι και συζητούν για την κατάσταση του Νας, γεγονός που δεν υποδηλώνει άσκηση εξουσίας η οποία προέρχεται από θέση επιρροής, αλλά ενέχει το νόημα της ισότητας των ψυχικά ασθενών με το κοινωνικό σύνολο.

Στην ταινία περιγράφεται η κατάσταση του ασθενή κατά τη διάρκεια της θεραπείας του, όπου επηρεάζεται όλο το φάσμα της κοινωνικής και ατομικής του δραστηριότητας. Από τη μια πλευρά, τα φάρμακα καθιστούν τον ασθενή ανάκανο να ανταποκριθεί σε βασικές ανάγκες του, όπως της εργασίας, της φροντίδας του παιδιού του, της συζυγικής σχέσης. Επιπλέον, ενώ κρατούν στάσιμο το επίπεδο της αρρώστιας, τον αποκλείουν από τις δραστηριότητες που μεταξύ άλλων, προάγουν την ψυχική υγεία των ατόμων, δημιουργώντας προβλήματα στον ίδιο και το στενό του περιβάλλον. Όμως η μέθοδος αυτή φαρμακοθεραπείας περιφρουρείται, εφόσον η μη λήψη φαρμάκων, οδηγεί σε υποτροπή και επικίνδυνη συμπεριφορά.

Οι μέθοδοι θεραπείας στο ψυχιατρείο, εκτός από τη φαρμακευτική αγωγή και τις ηρεμιστικές ενέσεις που εφαρμόζεται, περιλαμβάνουν και τη μέθοδο του ηλεκτροσόκ την οποία οι γιατροί όπως δηλώνει ο ψυχίατρος, εφαρμόζουν στον ασθενή πέντε φορές την εβδομάδα για δέκα εβδομάδες. Το πλάνο που δείχνει τη διαδικασία του ηλεκτροσόκ και την προετοιμασία του ασθενή για τη διαδικασία, τον παρουσιάζει να έχει σπασμούς διάρκειας 34''.

Επιπλέον, παρουσιάζονται στερεοτυπικές εικόνες κράτησης του ασθενούς, όπως π.χ τα χέρια του είναι δεμένα ενώ βρίσκεται στο γραφείο του ψυχιάτρου.

Επίσης, τουλάχιστον δύο φορές χρειάζονται πάνω από δύο άτομα για να τον ελέγξουν όταν παθαίνει κρίση. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι φαίνεται να θεραπεύονται οι κρίσεις του ασθενούς, όχι όμως οι παραληρητικές ιδέες με τις οποίες μαθαίνει να συμβιώνει.

4. Τα άτομα από το επαγγελματικό του περιβάλλον, τον αποδέχονται και τον βοηθούν να επανενταχθεί στο περιβάλλον του πανεπιστημίου, ενώ η επιβράβευση που σημειώνεται με την απονομή του βραβείου Νόμπελ είναι αξιοσημείωτη εικόνα όσον αφορά την ικανότητα του ψυχικά ασθενή να αποκτήσει κοινωνική αναγνώριση και καταξίωση και μάλιστα σε παγκόσμια κλίμακα.

5. Ο κοινωνικός περίγυρος παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε η αρνητική του στάση να μπορεί να γίνει αντικείμενο αρνητικής κριτικής από το κοινό. Συγκεκριμένα, εφόσον το κοινό γνωρίζει τις προσπάθειες του Νας να ανταπεξέλθει στα κοινωνικά προβλήματα που επιφέρει η αρρώστια του, μπορεί ευκολότερα να κατακρίνει τον περίγυρο που εμφανίζεται να τον αντιμετωπίζει κοροϊδευτικά.

Στη συγκεκριμένη ταινία, οι φίλοι παρουσιάζονται να αποδέχονται τον ψυχικά ασθενή.

6. Η ταινία βασίζεται στο βιβλίο της Sylvia Nasar.

15. Αγγλικός Τίτλος: The Madness of King George III

Ελληνικός Τίτλος: Η Τρέλα του Βασιλιά Γεώργιου του 3^{ου}

Χρονολογία: 1994

Σκηνοθεσία: Nicholas Hytner

Σενάριο: Alan Bennett

Διάρκεια: 105'

Υποψήφια ταινία για Όσκαρ Ή Γυναικείου Ρόλου

Περίληψη ταινίας

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στην Αγγλία του 1788, περίοδο κατά την οποία γίνονται εμφανή, προβλήματα στην κατάσταση της υγείας του βασιλιά Γεώργιου του 3^{ου}. Η συμπεριφορά του βασιλιά σημείωνε απόκλιση από την κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά και οι ιθύνοντες αποφάσισαν να τον απομακρύνουν από το παλάτι διότι

τον θεώρησαν παράφρων. Την κατάσταση αυτή ενθάρρυναν και άτομα της Συγκλήτου, των οποίων τα συμφέροντα αφορούσαν την ανάληψη του γιου του Γεώργιου ως αντιβασίλεα έπειτα από την ανικανότητα του πατέρα του, γεγονός που επιθυμούσε και ο ίδιος ο γιος του. Ο βασιλιάς Γεώργιος τη χρονική διάρκεια που ήταν έκδηλη η αρρώστα του, στερήθηκε πολλών βασικών δικαιωμάτων του, ενώ παράλληλα άτομα του πολιτικού κύκλου δραστηριοποιούνταν προκειμένου να μην αναλάβει ξανά τη βασιλεία. Ο γιατρός υποστήριζε ότι έπασχε από επίμονο παραλήρημα και ότι ήταν παράφρων, χωρίς ελπίδα θεραπείας. Τελικά ο βασιλιάς έγινε καλά και επέστρεψε στα καθήκοντά του. Στο τέλος του έργου, αναφέρεται ότι έπασχε από πορφύρα, μια ασθένεια που επηρεάζει το νευρικό σύστημα και είναι περιοδική, απρόβλεπτη και κληρονομική.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο βασιλιάς Γεώργιος από την αρχή της ταινίας παρουσιάζεται δραστήριος σε μεγάλο βαθμό. Συγκεκριμένα, συμβουλεύει το γιο του σε αυστηρό τόνο για τον τρόπο που πρέπει να δρα αν θέλει να γίνει αγαπητός από το λαό, φέρνοντάς του παράδειγμα τον εαυτό του. “Ξέρεις πώς με ονόμαζαν; αγρότη Γεώργιο. Δεν κάνει καλό η απραξία. Γι’ αυτό παχαίνεις, καταπολέμησέ το”. Επίσης, ενδιαφέρεται έντονα για τα πολιτικά θέματα και τους πολίτες της χώρας του, ενώ έχει άποψη για τη σημαντικότητα ύπαρξης ισχυρών οικογενειακών δεσμών, όπως φαίνεται στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου προτρέπει την οικογένειά του να χαιρετήσουν το λαό, προκειμένου να μην δώσουν αρνητική εικόνα που αφορά τις ενδοοικογενειακές διαμάχες τους.

Οι λόγοι για τους οποίους του αποδόθηκε η ιδιότητα της ψυχικής ασθένειας περιελάμβαναν κυρίως απόκλιση από τους κοινωνικούς και πολιτιστικούς κανόνες. Επιδιδόταν σε άσεμνες χειρονομίες και σχόλια, σε στιγμές που βάσει πρωτοκόλλου δε επιτρέπεται να μιλάει κανείς, όπως κατά τη διάρκεια κονσέρτου στο παλάτι παρουσία όλων των ευγενών, όπου εκείνος όχι μόνο φώναζε αλλά σήκωσε τον πιανίστα για να συνεχίσει ο ίδιος, χωρίς να γνωρίζει πιάνο. Επιπλέον μιλούσε πολύ. Ο ίδιος έλεγε: «Οι τρελοί πηδάνε, χορεύουν. Εγώ μιλάω. Πρέπει να αδειάσω το κεφάλι μου από τα λόγια».

Οι σχέσεις με τη σύζυγό του παρουσιάζονται θετικές. Όταν έφυγε από τη βασιλική κατοικία προκειμένου να θεραπευτεί και ενώ δεν άφησαν την ίδια να είναι κοντά του, εκείνη αναρωτήθηκε: «δεν τον ξέρει κανείς! Πως θα τον θεραπεύσουν αν δεν ξέρουν ποιος είναι;». Το μόνο αρνητικό στις ενδοοικογενειακές σχέσεις τους, είναι η ανταγωνιστική στάση του γιου προς τον πατέρα του. Ο πατέρας από την πλευρά του, είναι συμβουλευτικός αλλά ασκεί εξουσία στο γιο, ενώ δεν τον αφήνει να πραγματοποιήσει το γάμο που θέλει.

2. Στο λόγο των ηθοποιών 24 φορές αποδίδεται σε πρόσωπο ή κατάσταση η ιδιότητα “τρελός”. Η ταινία είναι βασισμένη σε αληθινά γεγονότα από τη ζωή του Βασιλιά Γεωργίου του 3^{ου}.

3. Οι γιατροί διατυπώνουν στερεοτυπικά σχόλια για την κατάσταση των ψυχικά ασθενών ως γενική κατηγορία, εξαιρείται όμως ο ψυχικά ασθενής βασιλιάς, του οποίου η κατάσταση δικαιολογείται. Λένε χαρακτηριστικά: “Η μοναρχία και η τρέλα έχουν κοινά σύνορα. Μερικοί τρελοί νομίζουν ότι είναι βασιλείς. Αυτός είναι Βασιλιάς. Ποιος ξέρει τι είναι λογικό για έναν Βασιλιά;...Η καταπίεση, τα εμπόδια, κάνουν το πνεύμα πιο εύκαμπτο. Η έλλειψη αυτών των ασκήσεων κάνει ένα Βασιλιά άκαμπτο”.

Επίσης γίνονται φανερές στερεοτυπικές διαδικασίες βάσει των οποίων αναγνωρίζεται κάποιος ως ψυχικά ασθενής, όπου κυρίαρχα στοιχεία αποτελούν η στέρηση βασικών δικαιωμάτων και αυτεξουσιότητας, και η ύπαρξη περιορισμού. Φράσεις του γιατρού όπως: “Τώρα είσαι ασθενής”, “Αν δε συμμορφωθείτε θα σας θέσω υπό περιορισμό”, “αν αρνηθεί να φάει, αν βρίζει και μιλά παρανοϊκά, αν σχίζει επιδέσμους, και δεν αγωνίζεται καθημερινά, θα τον περιορίσω”, υποδεικνύουν την αντίληψη αυτή. Επιπλέον, τον τοποθετούν σε ειδική καρέκλα όπου του δένουν χέρια και πόδια, του κλείνουν το στόμα, ενώ γύρω του επιτηρούν πέντε άτομα. Η ίδια σκηνή όπου τον κρατούν τέσσερα άτομα επαναλαμβάνεται αρκετές φορές κατά τη διάρκεια του έργου. Επίσης, στερείται την επαφή με το οικογενειακό περιβάλλον, και επιπλέον, αποκόπτεται βίαια από αυτό.

Από τη στιγμή που ξεκινά η θεραπεία του ασθενή και απομακρύνεται από το παλάτι αλλάζει τόσο η εξωτερική όσο και η εσωτερική εικόνα του. Συγκεκριμένα, όσον αφορά την εξωτερική του εμφάνιση, παρουσιάζεται απεριποίητος, φορά λερωμένα ρούχα, και το κεφάλι του είναι τυλιγμένο με γάζες. Επιπλέον, πλάνα που μειώνουν την αξιοπρέπειά του παρουσιάζουν άτομα σε ιδιωτικές στιγμές του, να τον

ταΐζουν ενώ είναι δεμένος, να βγαίνει ημίγυμνος στο χιόνι φωνάζοντας ενώ κάποιοι τον τραβούν.

Η σκέψη του γίνεται παράλογη. Δηλώνει στη γυναίκα του ότι πίστευε πως τον απατούσε με το γιο τους.

Προοπτικές θεραπείας δεν δίνονται. Όπως δηλώνει ο γιατρός: “παραφρόνησε! δεν ελέγχει τα λογικά του, ούτε πρόκειται να τα βρει”.

Ως ασθενής, δε συνεργάζεται με τον ψυχίατρο, ενώ είναι εμφανείς οι προκαταλήψεις για το φόβο των ασθενών προς τους ψυχιάτρους. Λέει συγκεκριμένα: “θα με διαμελίσουν και θα επιδεικνύουν τα μέλη μου”, επίσης δηλώνει στο γιατρό ότι μισεί τα ιατρικά επαγγέλματα, και ομολογεί στη γυναίκα του ότι ήταν εγκαταλελειμμένος στα βασανιστήριά του.

4. Όσον αφορά τον κοινωνικό περίγυρο, ακούγονται αντιλήψεις που στηρίζουν την ανικανότητα ελέγχου του εαυτού του ψυχικά ασθενή. Φράσεις όπως : «δεν μπορεί να ελέγξει τον εαυτό του, θα ελέγξει τη χώρα;», υποδηλώνουν κάτι τέτοιο, ενώ άτομα της Συγκλήτου δηλώνουν ότι “είναι ανίκανος, έχασε τα λογικά του και παρ’ όλες τις στιγμές διαύγειας που έχει, υπερισχύει το γεγονός ότι παραμένει περιοδικά παράφρων”.

16. Αγγλικός Τίτλος: The Fisher King

Χρονολογία: 1994

Σκηνοθεσία: Terry Gilliam

Σενάριο: Richard LaGravenese

Διάρκεια: 137’

Περίληψη ταινίας

Ο Έντουιν, εκφωνητής ραδιοφώνου, εκφράζει τη γνώμη του στα προβλήματα των ακροατών. Κάποια στιγμή, ένας μοναχικός άνδρας ζήτησε τη γνώμη του, προκειμένου να γνωρίσει καλύτερα κάποια γυναίκα. Ο Έντουιν τον προέτρεψε να μην πάει ξανά εκεί που τη γνώρισε: “είναι στέκι για γιάπηδες. Σου έχω πει γι’ αυτούς τους ανθρώπους. Ζευγαρώνουν μόνο μεταξύ τους. Λέγεται γιάπικη αιμομιξία. Δε νοιώθουν αγάπη, διαπραγματεύονται στιγμές αγάπης. Τους αηδιάζει ότι μη

τέλειο...πρέπει να τους σταματήσουμε...ή εμείς ή αυτοί". Μετά από τη σκηνή αυτή όμως, ο άνδρας πήγε στο μπαρ, σκότωσε επτά άτομα και αυτοκτόνησε. Ο Έντουιν από τις τύψεις παράτησε τη δουλειά του και στην προσπάθειά του να αυτοκτονήσει βρέθηκε στο δρόμο του ένας ψυχικά ασθενής, ο οποίος όπως αποκαλύφτηκε αργότερα, είχε χάσει τη γυναίκα του στο περιστατικό για το οποίο ο Έντουιν είχε τύψεις. Η απώλεια της γυναίκας του ήταν η αιτία της ψυχικής του ασθένειας. Ο Έντουιν, για να επανορθώσει και να νοιώσει καλύτερα με τον εαυτό του, προσπαθεί να τον βοηθήσει, αφενός φέρνοντάς τον σε επαφή με κάποια που επιθυμούσε να γνωρίσει αλλά δεν μπορούσε να πλησιάσει, και αφετέρου ψάχνοντας το Άγιο Δισκοπότηρο που ο Πάρυς, όπως ονομάζεται, αναζητούσε. Ο Πάρυς πίστευε ότι είναι ιπότης σε εκστρατεία και δουλεύει για το Θεό, και ότι έχει επιλεχθεί για να βρει κάτι ξεχωριστό που ο Θεός είχε χάσει...το Άγιο Δισκοπότηρο, το σύμβολο της θείας χάρης.

Ανάλυση ταινίας

1. Ο Πάρυς, ηλικίας 40 με 50 ετών, μετά το έντονο γεγονός του χαμού της γυναίκας του οδηγήθηκε σε άσυλο νευροπαθών με συμπτώματα κατατονίας. Η ταινία παρουσιάζει την ψυχική ασθένεια ως αιτία χαμηλής κοινωνικοοικονομικής κατάστασης, στηρίζοντας τη θεωρία της αιτιότητας(causation), η οποία βέβαια δεν ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις. Πριν το περιστατικό, ήταν καθηγητής, ενώ μετά τη νοσηλεία του, δεν μπόρεσε να βρει δουλειά. Παρουσιάζεται ευγενικός και χαρωπός, ενώ χάνει και το σπίτι του, μένοντας σε υπόγειο λεβητοστάσιο, το οποίο μοιάζει με αποθήκη.

Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της σύνδεσης ψυχικής ασθένειας, με την εξωτερική εμφάνιση, όπου ο ασθενής παρουσιάζεται με παλιά ρούχα, βρώμικος και συχνά χτυπημένος, ενώ στις ελάχιστες σκηνές που πρέπει να φερθεί πολιτισμένα, να βγει έξω για φαγητό και γενικότερα να παρουσιαστεί σαν φυσιολογικός, είναι περιποιημένος και καθαρός.

Διακατέχεται από παραληρητικές ιδέες. Πιστεύει ότι είναι σε αποστολή που του έχει δώσει ο Θεός προκειμένου να βρει το Άγιο Δισκοπότηρο. Επίσης, συχνά, βλέπει μπροστά του ένα κόκκινο άλογο με αναβάτη απ' όπου βγαίνουν φωτιές, το

οποίο τον κυνηγά. Εκτός αυτών των γεγονότων, συνηθίζει να ξαπλώνει γυμνός και να κοιτάει τον ουρανό στη μέση του Σέντραλ Πάρκ.

Δεν έχει οικογένεια και φίλους, αλλά όταν τυγχάνει να συναναστραφεί, τα άτομα με τα οποία έρχεται σε επαφή είναι άστεγοι ή τρελοί.

2. Στην ταινία οι ήρωες προκειμένου να χαρακτηρίσουν μια κατάσταση χρησιμοποιούν τη λέξη τρέλα και τα παράγωγά της, διαδικασία που επαναλαμβάνεται 54 φορές.

3. Στο ψυχιατρείο οι χαρακτήρες που παρουσιάζονται αναπαράγουν το στερεότυπο των ψυχικά ασθενών. Εμφανίζονται άτομα που παραμιλούν, που νομίζουν ότι βρίσκονται σε άλλο τόπο, που το βλέμμα τους είναι σταθερό και ανέκφραστο, ενώ άλλοι επαναλαμβάνουν σταθερά τις ίδιες αυτόματες κινήσεις. Επίσης, υπάρχει ασθενής που παρουσιάζεται, αιμόφυρτος, καθισμένος με απάθεια σε μια καρέκλα αφήνοντας υπονοούμενα αφενός για τον τρόπο με τον οποίο έχει τραυματιστεί και αφετέρου για το πόσο μπορεί να αντιληφθεί την κατάσταση του τραυματισμού του.

Στην εν λόγω ταινία, συνδέεται η ψυχική ασθένεια με τον τραβεστισμό και την ομοφυλοφιλία. Κάποιος γνώριμος του Πάρν, φορώντας γυναικεία σκουλαρίκια και έχοντας μουστάκι, σε θηλυπρεπή σωματική κίνηση αναρωτιέται γιατί να μην είναι η Κάθριν Χέρμπουκ στο Σαμερτάιμ, ενώ σε άλλη σκηνή ντυμένος γυναίκα, εισβάλλει σε χώρο εργασίας και αρχίζει να χορεύει.

Ο ψυχικά ασθενής δε μπορεί να θεραπευτεί. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι μετά τη νοσηλεία του Πάρν για διάστημα ενός έτους σε άσυλο νευροπαθών, υποτροπιάζει. Εκτός αυτού, ο γιατρός τονίζει ότι δεν υπάρχει ελπίδα θεραπείας.

Επίσης προβάλεται η αποστροφή του κοινωνικού περιβάλλοντος για τους ψυχικά ασθενείς και η ιδέα ότι αποτελούν μια κατώτερη κοινωνική κατηγορία. Ακόμα και ο Έντουιν που θέλει να βοηθήσει τον Πάρν, το κάνει μόνο για να νοιώσει καλύτερα ενώ αναρωτιέται: δεν μπορώ να καταλάβω πως μιλάω στον ενικό μ' αυτούς.

17. Αγγλικός Τίτλος: Tom and Viv

Χρονολογία:1994

Σκηνοθεσία:Brian Gilbert

Σενάριο: Michael Hasting

Διάρκεια:115'

Υποψήφια ταινία για Όσκαρ Α Γυναικείου Ρόλου

Περίληψη ταινίας

Η Βιβ, παντρεύεται τον Τομ Έλιοτ. Η οικογένειά της του αποκρύπτει τα συμπτώματα της Βιβ, τα οποία αφορούν περιστασιακή νευρική συμπεριφορά, και αδιαφορία για ευπρέπεια, συμπτώματα που σύμφωνα με τους ψυχιάτρους, χαρακτηρίζουν την ψυχική ασθένεια που προσβάλλει συνήθως άτομα ανώτερης κοινωνικής θέσης. Τα συμπτώματα αυτά που ορίζουν τη συμπεριφορά της αρκούν για να υποστεί η Βιβ την αρνητική στάση του οικογενειακού της περιβάλλοντος και πολύ περισσότερο του κοινωνικού περιγύρου. Ο σύζυγός της την παραμελεί ενώ ταυτόχρονα με τον εγκλεισμό της στερείται βασικά δικαιώματά της. Όπως γίνεται γνωστό στο τέλος του έργου από τον επιμελητή που την επισκέπτεται, ο εγκλεισμός της ήταν αναίτιος και άδικος.

Ανάλυση ταινίας

1. Η Βιβ ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη, ενώ το ταλέντο της στη συγγραφή συμβάλει στην επαγγελματική επιτυχία του συζύγου της. Συγκεκριμένα, όπως φανερώνεται στην ταινία, ο σύζυγός της Τομ Έλιοτ που γίνεται διάσημος ποιητής, οφείλει τη συγγραφή του σε εκείνη, εφόσον, όπως ομολογεί ο ίδιος, “δεν κρατά στίχο που να μην αρέσει στη Βιβ...βασίζεται εντελώς πάνω της...έχει αξιοσημείωτο ταλέντο”.

Στην ταινία βλέπουμε πως το κριτήριο για την κοινωνική αποδοχή του γυναικείου φύλου σχετίζεται με την ανυπαρξία προγαμιαίων σχέσεων, ενώ στην περίπτωση της ψυχικά ασθενούς το στίγμα ανηθικότητας αποδίδεται στην ασθένεια

που έχει. Εδώ, ο χαρακτήρας της σκιαγραφείται αρνητικά βάσει του γεγονότος αυτού. Ο αδερφός της αναφέρεται απαξιωτικά στην ύπαρξη προγαμιαίας σχέσης της Βιβ, που αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στον καθορισμό της ηθικής της κατατομής. Τέτοιου είδους διαπιστώσεις όμως, συγκρούονται με το δισταγμό της Βιβ να προχωρήσει σε προγαμιαία σχέση με τον άνθρωπο που πρόκειται να παντρευτεί, υποδηλώνοντας έτσι τον άδικο χαρακτηρισμό της.

Οι παραπάνω εννοιολογικές διασυνδέσεις υποδηλώνουν, αφενός τη στρεβλή εικόνα που έχει η κοινωνία για τη ψυχική ασθένεια καθώς και τις προεκτάσεις της στην προβληματική επικοινωνία του κοινωνικού συνόλου με την ασθενή, εφόσον αρνητικά συμπεράσματα που αφορούν το χαρακτήρα και τη δράση της αποδίδονται στην ασθένειά της.

Όσον αφορά το εύρος της κοινωνικής της συμπεριφοράς το οποίο προσβάλλεται από την ψυχική ασθένεια περιλαμβάνει περιστασιακή άρνηση υιοθέτησης καλών τρόπων συμπεριφοράς και στιγμές εκνευρισμού.

Η συζυγική σχέση του Τομ και της Βιβ είναι επιφανειακή. Εκείνη προσπαθεί να διατηρήσει την επικοινωνία τους, ενώ εκείνος αδιαφορεί, και μόνο όταν επιθυμεί τη γνώμη της για τα ποιήματά του, συναναστρέφεται μαζί της. Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο της απορριπτικής στάσης του συζύγου της απέναντί της, ο ίδιος αρνείται τη συμμετοχή της σε σημαντικές στιγμές της ζωής του, όπως για παράδειγμα στην εκκλησία τη στιγμή που βαφτίζεται. Ενώ τη διώχνει από το γραφείο του όταν ζκζίνη τον επισκέπτεται. Στα έντεκα χρόνια που παραμένει κλεισμένη στο ψυχιατρείο δεν προσπαθεί να τη δει, παρόλα αυτά όμως, τα συναισθήματά της για εκείνον παραμένουν ανεπηρέαστα.

Δεν υπολογίζεται ο λόγος της ψυχικά ασθενούς στην ταινία, στην προσπάθειά της να υπερασπιστεί τις κοινωνικά παρεκκλίνουσες πράξεις της, οι οποίες επιπλέον είναι αποτέλεσμα της απορριπτικής στάσης των άλλων. Θυμωμένη από την απόρριψη που δέχεται, κάποια μέρα, βγάζει ένα σουγιά και τον επιδεικνύει σε κάποιες που την ρωτούν λέγοντας: “δεν είμαι η Βιβ Έλιοτ ούτε έγινα ποτέ”, γεγονός που αργότερα θα συμβάλει στον εγκλεισμό της.

Στην οικογένειά της η αρρώστια της αποτελεί θέμα ανησυχίας η οποία όμως περιορίζεται μόνο σε συζητήσεις και δε αφορά στη έμπρακτη εκδήλωσή της προς τη Βιβ. Η μητέρα είναι συχνά τιμωρητική προς την κόρη της. Επιπλέον ο λόγος της είναι απαξιωτικός και εκφράζει αντιλήψεις για τη συμπεριφορά της κόρης της που ενέχει δόλο. Λέει στον Τομ χαρακτηριστικά: “Πριν σε παρασύρει η Βιβ να παντρευτείτε...”.

Ίδια συμπεριφορά παρατηρείται και στον πατέρα της Βιβ. Όταν είδε για πρώτη φορά τον Τομ του είπε: «Μήπως είναι έγκυος η Βιβ; Μήπως θέλεις τα λεφτά της;».

Το ψυχικά ασθενές άτομο, εκτός αυτού, αποκλείεται μεταξύ άλλων από περιουσιακά δικαιώματα. Συγκεκριμένα, μετά το θάνατο του πατέρα της Βιβ, η οικογενειακή συζήτηση που αφορά τη διαθήκη παρουσία δικηγόρου, δεν προβλέπει τη συμμετοχή της. Η ίδια, δέχεται τα σχόλια που αφορούν την ασθένειά της και αντιλαμβάνεται τη στιγμή που έχει υπερβεί τα όρια της φυσιολογικότητας, τα οποία ορίζονται σύμφωνα με τα κριτήρια της οικογένειάς της.

2. Η ταινία βασίζεται στην αληθινή ιστορία της ζωής του Τομ και της Βιβ Έλιοτ. Απόδοση ορολογίας με θέμα την τρέλα, εμφανίζεται οκτώ φορές στην ταινία.

3. Η Βιβ εγκλείεται στο ψυχιατρείο διότι πάσχει από Ηθική Παράνοια. Πρόκειται σύμφωνα με τον ειδικό, για δευτερεύουσα μορφή πνευματικής ασθένειας. «...η ασθενής δε μπορεί να καταλάβει την κοινωνική της θέση...γίνεται χυδαία και αποκαλύπτει την αδιαφορία της για την ευπρέπεια». Στο ψυχιατρείο παρουσιάζεται να περνάει το χρόνο της μοναχικά, ενώ η μόνη επίσκεψη στα έντεκα χρόνια εγκλεισμού της, γίνεται μία φορά από τον αδερφό της.

Όσον αφορά τις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται προκειμένου να αποφασιστεί ο εγκλεισμός κάποιου, υποτιμούν τη διανοητική κατάσταση της ψυχικά ασθενούς. Μια λάθος απάντηση σε ένα μαθηματικό πρόβλημα αρκεί για τον εγκλεισμό της. Οι γιατροί δε μπορούν να ελέγξουν τα συμπτώματά της ενώ δε δίνουν ελπίδα θεραπείας. Τέλος η επίσκεψη ειδικού μετά από χρόνια, μαρτυρεί ότι έπρεπε να είχε θεωρηθεί αποθεραπευμένη πολύ καιρό πριν, εφόσον δεν ήταν ποτέ ψυχικά ασθενής.

Επίσης, ο τρόπος που μεταφέρεται από έναν δημόσιο χώρο σε ψυχιατρείο, εξευτελίζει την αξιοπρέπειά της. Συγκεκριμένα, στο εν λόγω πλάνο, την κρατούν, εκείνη προσπαθεί να αντισταθεί, ενώ γύρω μαζεύεται κόσμος για να δει τι θα συμβεί.

Η εγκλειστη ψυχικά ασθενής στερείται δικαιωμάτων, όπως υποδηλώνεται από το νόμο περί παράνοιας, όπου τραπεζικοί λογαριασμοί και πιστώσεις της ίδιας, κόβονται. Δεν ψηφίζει, δεν κατέχει διαβατήριο. Δεν έχει δικαίωμα να αφηθεί ελεύθερη. Τελικά πεθαίνει στο ίδρυμα το 1947 από καρδιά.

4. Ο κόσμος δεν την αποδέχεται. Όσοι συναναστρέφονται με την οικογένειά της την αποφεύγουν, ενώ ακούγονται, κυρίως από το γυναικείο φύλο, σχόλια αρνητικά για εκείνη καθώς και για την ανοχή που υποθέτουν ότι δείχνει ο σύζυγός της.

6. Ερμηνεία Δεδομένων

6.1. Γενικά Χαρακτηριστικά Ατόμου

6.1.1. Χαρακτηριστικά Ψυχικά Ασθενή

1.Ηλικία και φύλο. Από τους ψυχικά ασθενείς που έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο και παρουσιάζονται στο δείγμα των ταινιών που αναλύθηκαν, το 82% είναι άνδρες και το 18% γυναίκες, ενώ σε δευτερεύοντα ρόλο, το 41% είναι άνδρες και το 12% γυναίκες. Το εμφανώς μεγαλύτερο ποσοστό των ανδρών, δεν αντικατοπτρίζει πραγματικά ποσοστά ψυχικά ασθενών κατά φύλο σύμφωνα με τις έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί και αφορούν την κατανομή της ψυχικής ασθένειας κατά φύλο, εφόσον στην πραγματικότητα παρουσιάζονται διακυμάνσεις ανάλογα με τη μορφή της ψυχικής ασθένειας και την ηλικία του ασθενούς. Από τις ταινίες όπου οι άνδρες έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στο 29%, οι ηλικιακές κατηγορίες 25 -35, 35-45, και 55-65, κατανέμονται με την ίδια συχνότητα, ενώ ποσοστό 14% αφορά ψυχική ασθένεια που εμφανίζεται προς το τέλος της εφηβείας και μετά. Από το ποσοστό γυναικών που έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, το 67% είναι ηλικίας 35-45 ενώ το 33% βρίσκεται στο τέλος της εφηβείας.

2.Μορφωτικό επίπεδο/ εργασιακή απασχόληση. Σε καμία από τις ταινίες που αποτέλεσαν αντικείμενο ανάλυσης δε γίνεται αναφορά στο μορφωτικό επίπεδο του ψυχικά ασθενούς χαρακτήρα, εκτός από το "A Beautiful Mind". Για το λόγο αυτό προχωρούμε στην υπόθεση ενός σχετικού παραλληλισμού, της μόρφωσης με το είδος άσκησης επαγγέλματος, συσχετίζοντας έτσι τα ανώτερα/ ανώτατα επαγγέλματα με ανώτατη μόρφωση, τα επαγγέλματα υπαλλήλων γραφείου ή του τομέα των υπηρεσιών, με τη μεσαία μόρφωση και τους ανειδίκευτους ή περιστασιακούς εργάτες με την κατώτερη μόρφωση.

Έτσι, το 18% των ψυχικά ασθενών πρωταγωνιστικού ρόλου, ασκεί ανώτερο ή ανώτατο επάγγελμα, το ποσοστό της εμφάνισης επαγγέλματος γραφείου ή απασχόλησης στον τομέα των υπηρεσιών είναι 18%, το ποσοστό που σχετίζεται με την εμφάνιση ανειδίκευτου ή περιστασιακά εργαζόμενου ψυχικά ασθενή κυμαίνεται

στο 18%, ενώ το ποσοστό των ανέργων¹²¹ ψυχικά διαταραγμένων κυμαίνεται στο 47%. Από το 47%, το ποσοστό στο οποίο οι ταινίες παρουσιάζουν την εμφάνιση ψυχικής ασθένειας ως άμεση αιτία απώλειας επαγγέλματος είναι 18%, ίδιο με το ποσοστό στο οποίο δηλώνουν έμμεση σύνδεση. Όσον αφορά τους απασχολούμενους ψυχικά ασθενείς, το 33% διατηρεί την εργασία του παράλληλα με την ύπαρξη της ασθένειάς του, ενώ το 67% χάνει την εργασία του με την εμφάνιση της ασθένειάς του.

3. Χαρακτηριστικά εξωτερικής εμφάνισης. Σωματικές ιδιαιτερότητες. Στο 18% των ασθενών που παρουσιάζονται στις ταινίες, η ψυχική ασθένεια συνδέεται με εξωτερική δυσμορφία τέτοιου βαθμού που παρουσιάζει το ψυχικά ασθενή τερατόμορφο. Επιπλέον η δυσμορφία αυτή συνδέεται είτε ως αίτιο είτε ως αποτέλεσμα με την ψυχική ασθένεια. Το 12% των ψυχικά ασθενών πρωταγωνιστικού ρόλου, παρουσιάζονται με γυναικεία ρούχα, κυρίως όταν είναι μόνοι τους και όταν υποτροπιάζουν, όχι όμως στο πλαίσιο της παρενδυσίας και της προσπάθειας να υποδυθούν κάποιο ρόλο, αλλά του τραβεστισμού και της ένδειξης ύπαρξης ομοφυλοφιλίας.

Στο 12% όταν οι ψυχικά ασθενείς υποτροπιάζουν παρουσιάζονται σχεδόν γυμνοί, ενώ το 23%, συμπεριλαμβανομένης της φάσης που περνούν κρίση, παρουσιάζονται ατημέλητοι και απεριποίητοι, αξύριστοι, με λερωμένα ρούχα, φορεμένα παράδοξα. Συνολικά στο 59% των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, η διαφορετικότητα των ψυχικά ασθενών ατόμων αντικατοπτρίζεται στην εξωτερική τους εμφάνιση με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να σκιαγραφείται μια αρνητική, αποκρουστική εικόνα. Θα πρέπει να διευκρινιστεί στο πλαίσιο της σύνδεσης ψυχικής ασθένειας-ομοφυλοφιλίας, ότι η απεικόνιση της δεύτερης γελοιοποιεί την κοινωνική κατηγορία των ομοφυλοφίλων διότι παρουσιάζεται με εξευτελιστικό τρόπο.

4. Εικόνα προσωπικού χώρου. Όσον αφορά την εικόνα του προσωπικού χώρου του ψυχικά ασθενή, αντικατοπτρίζει την ψυχική του διαταραχή σε ποσοστό 47% των ταινιών, στις περιπτώσεις βέβαια που μένει σε δικό του χώρο και δεν είναι άστεγος ή έγκλειστος σε ψυχιατρείο, όπως γίνεται φανερό στο 29% των ταινιών. Η πιο πάνω διαπίστωση γίνεται εμφανής, εφόσον στο 50% όσων έχουν δικό τους χώρο, συναντώνται στην οικία τους σε μεγάλο αριθμό αποκρουστικά έντομα, γουρούνια ή πουλιά που κυκλοφορούν ελεύθερα, ενώ το υπόλοιπο 25% των προσωπικών χώρων,

¹²¹ εννοούμε άνεργους κατά τον φιλικό χρόνο της ταινίας και όχι σε παρελθοντικό χρόνο

περιλαμβάνει βαλσαμωμένα ζώα. Στο 75% των σπιτιών, παρουσιάζονται ζώα που χαρακτηρίζονται από την παράξενη μορφή και το είδος τους, τα οποία επιπλέον δεν αποτελούν κατοικίδια, ενώ συνήθως ο ψυχικά ασθενής ασχολείται με αυτά αφενός περισσότερο χρόνο από τον κοινωνικά παραδεκτό, και αφετέρου με ασυνήθιστο, διαφορετικό τρόπο.

5. Κοινωνικός συγχρωτισμός. Το 71% των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων δεν συγχρωτίζονται με κανένα άτομο. Από το ποσοστό αυτό, το 75% παρουσιάζεται να μην το επιδιώκει, ενώ το 25% δείχνει να επιθυμεί τη συναναστροφή, αλλά να μην γίνεται κοινωνικά αποδεκτό.

6. Συμπεριφορά. Ομιλία. Το 59% των περιπτώσεων παρουσιάζουν διαταραχές που γίνονται φανερές στην ομιλία ή στην απουσία αυτής. Συγκεκριμένα, το 30% των χαρακτήρων των ταινιών, που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, δεν αρθρώνουν ούτε λέξη σε όλη τη διάρκεια των ταινιών. Το 20% μιλούν ελάχιστα, ή μόνο σε περιπτώσεις που είναι απολύτως απαραίτητο και φυσικά ο λόγος είναι σύντομος, ενώ ίδιο ποσοστό σημειώνεται στις περιπτώσεις ψυχικά ασθενών των οποίων η ομιλία προκαλεί φόβο. Τέλος, 30% των ατόμων, παρουσιάζονται να μιλούν ασταμάτητα και έντονα. **Κίνηση.** Το 47% των περιπτώσεων εμφανίζουν ιδιαιτερότητες στην κίνηση. Το 50% παρουσιάζουν απλή, επαναλαμβανόμενη, στερεοτυπική κίνηση, το 37% υιοθετούν κίνηση που προκαλεί φόβο, ενώ το 13% έχει κωμική κίνηση. **Κάλυψη αναγκών.** Περίπου στο 76% τίθεται θέμα αυτεξουσιότητας στην ικανοποίηση των αναγκών. Όσον αφορά το θέμα αυτό, ποσοστό 23% των πρωταγωνιστών ψυχικά ασθενών, δε μπορεί να καλύψει μόνο του βασικές ανάγκες όπως βιολογικές, ανάγκες καθαριότητας και λήψης τροφής.

7. Στοιχεία προσωπικότητας. Στο 65% των ψυχικά ασθενών προβάλλονται αρνητικά στοιχεία της προσωπικότητάς τους. **Υπερβολικά χαμηλή αυτοεκτίμηση.** 18% των χαρακτήρων έχουν χαμηλή αυτοεκτίμηση η οποία επιπλέον φαίνεται να αποτελεί αίτιο της ψυχικής ασθένειας. **Εξάρτηση.** 27% των ασθενών, παρουσιάζονται εξαρτημένοι, από την μητέρα, από ιδέες και από την ανάγκη αποδοχής από το κοινωνικό περιβάλλον. **Νευρικότητα.** Το 36% των ψυχικά ασθενών εμφανίζονται ιδιαίτερα νευρικοί. **Φοβίες.** 18% φοβούνται να συναναστραφούν με το κοινωνικό σύνολο.

8. Ιδιαιτερότητα στον τρόπο ζωής. Το 53% των περιπτώσεων των ταινιών, παρουσιάζουν τους ψυχικά ασθενείς να έχουν ιδιαιτερότητες μεταξύ αυτών και σεξουαλικές, κάποιες εκ των οποίων ακραίες στη φύση τους και ασύλληπτες για τον

ανθρώπινο νου. **Κανιβαλισμός.** Συγκεκριμένα, από το 53% των πρωταγωνιστών ψυχασθενών με τέτοιου είδους ιδιαιτερότητες, στο 44% δηλώνεται σύνδεση με τον κανιβαλισμό, άμεσα στο 33% και έμμεσα στο 11%. **Σεξουαλικές ιδιαιτερότητες.** Στο 22% των ασθενών η σεξουαλική τους προτίμηση αφορά ζώα. **Ομοφυλοφιλία.** Το 50% συμπεριλαμβανομένων και των δευτερευόντων πρωταγωνιστικών ρόλων, είναι ομοφυλόφιλοι. **Οιδιπόδειο σύμπλεγμα.** Τέλος, στο 11% υπονοείται οιδιπόδειο σύμπλεγμα.

9. Εγκληματικότητα. Συχνότητα ανθρωποκτονιών. Ποσοστό 59% των πρωταγωνιστών των ταινιών συνδέονται με ανθρωποκτονία. Από το ποσοστό αυτό, το 23% αφαιρεί πάνω από 10 έως 14 ανθρώπινες ζωές, το 44% σκοτώνει τουλάχιστον τέσσερις έως επτά φορές, το 22% σκοτώνουν μια φορά, ενώ το 11% αφορά αυτοκτονία. **Είδος εγκλημάτων. Ειδεχθή.** Από το σύνολο των ανθρωποκτονιών το 56% αφορά ειδεχθή εγκλήματα, όπως κανιβαλισμό, ταρίχευση, γδάρσιμο σώματος προς χρησιμοποίηση του δέρματος κ.λπ.

10. Επιθέσεις. Με σκοπό αφαίρεση ζωής. Το 53% των ατόμων που προχωρούν σε ανθρωποκτονία, εκτός από το έγκλημα της ανθρωποκτονίας, επιπρόσθετα, παρουσιάζεται να επιτίθενται με σκοπό την αφαίρεση ζωής. **Εναντίον οικογενειακών προσώπων.** Επίσης το 22% των ψυχικά ασθενών αφαιρούν ή επιχειρούν να αφαιρέσουν τη ζωή μέλους της οικογένειάς τους. **Αιτία τέλεσης εγκλήματος.** Το 33% πιστεύει ότι μέσω του εγκλήματος θα γίνουν κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι, συνήθως ομορφότεροι, δυνατότεροι κ.λπ., 44% εγκληματοί υπό την επιρροή παραληρήματος, ενώ το 22% για άλλους λόγους όπως εκδίκηση, αναίτια κ.λπ. **Μέσο διάπραξης εγκλήματος.** Από το 65% των περιπτώσεων ταινιών που αφορούν εγκλήματα στέρησης ζωής, στο 45% δηλώνεται ρητά το μέσο με το οποίο τελέστηκε το έγκλημα και δίνεται έμφαση σε αυτό. Τα μέσα αυτά αφορούν κυρίως, πριόνι, τσεκούρι, δρεπάνι, μαχαίρι, καραμπίνα κ.λπ.

11. Συμπτώματα ψυχικής ασθένειας. Διαταραχές της αντίληψης. Ποσοστό 18% παρουσιάζει διαταραχές της αντίληψης και συγκεκριμένα ψευδαισθήσεις, που αφορούν την αντίληψη ερεθίσματος σε απουσία όμως πραγματικού ερεθισμού, όπως στην συγκεκριμένη περίπτωση της ακοής. **Διαταραχές του περιεχομένου της σκέψης: Παραληρητικές ιδέες.** Το 65% των ψυχικά ασθενών των ταινιών του δείγματος εμφανίζει διαταραχή στο περιεχόμενο της σκέψης του που γίνεται φανερή με την ύπαρξη παραληρητικών ιδεών. **Περιεχόμενο παραληρήματος.** 27% του περιεχομένου, αφορά πεποιθήσεις μεγαλείου, όπου το άτομο πιστεύει ότι έχει κάποια

σημαντική αποστολή να φέρει εις πέρας, 9%, αφορά πεποιθήσεις διαωκτικές και ίδιο ποσοστό αφορά πεποιθήσεις ζηλοτυπικές. **Σύνδεση παραληρήματος και εγκληματικής συμπεριφοράς/ επιθετικότητας.** Το 73% του περιεχομένου του παραληρήματος ωθεί τον ψυχικά ασθενή σε εγκληματική συμπεριφορά. **Παρεκκλίνουσα συμπεριφορά.** Το 100% των ψυχικά ασθενών που παρουσιάζονται στις ταινίες υιοθετούν παρεκκλίνουσα συμπεριφορά. Το 59% όπως αναφέρθηκε, έρχεται σε αντίθεση με τους νομικούς κανόνες μέσω υιοθέτησης εγκληματικής συμπεριφοράς, ενώ το 41% έρχεται σε σύγκρουση με κοινωνικούς κανόνες.

12. Αιτίες εγκληματικότητας και επιθετικότητας. Οι αιτίες που οδηγούν τον ψυχικά ασθενή στην εγκληματικότητα και την επιθετική συμπεριφορά παρουσιάζονται αρκετά δυσανάλογες του εγκλήματος το οποίο διαπράττουν. Στο 65% οι λόγοι είναι αφελαίς και υποτιμητικοί για το χαρακτήρα και την προσωπικότητα του ψυχικά ασθενή. Σαφές παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Χάννιπαλ ο οποίος σκοτώνει και τρώει τα θύματά του, επειδή είναι αγενής, ή ο χαρακτήρας στο «Σχιζοφρενή Δολοφόνο με το Πριόνι» ο οποίος σκοτώνει όποιον δει μπροστά του, επειδή όταν ήταν μικρός δεν τον ήθελαν οι άλλοι εξαιτίας κάποιας σωματικής δυσμορφίας του.

2. Σχέσεις Και Ρόλοι Στην Οικογένεια Του Ψυχικά Ασθενή

1. Χαρακτηριστικά μητέρας. Προσωπικότητα / στάση προς το τέκνο με ψυχική ασθένεια. Στο 59% των ταινιών παρουσιάζεται ή υπονοείται ο χαρακτήρας της μητέρας, ή της γιαγιάς στο ρόλο μητέρας, του ψυχικά ασθενούς. Συγκεκριμένα, το 70% παρουσιάζονται αυστηρές, πειστικές, περιοριστικές και αυταρχικές όσον αφορά την ανατροφή και κοινωνικοποίηση των παιδιών τους, το 20% εμφανίζονται αποτυχημένες στην ανατροφή των παιδιών τους, ενώ μόνο στο 10% παρατηρείται φυσιολογική συμπεριφορά. Επίσης, το 41% των ταινιών, παρουσιάζουν τη σχέση μητέρας και γιου ως τη μοναδική κοινωνική σχέση που οι χαρακτήρες μπορούν να συνάψουν.

2. Ψυχική ασθένεια και ύπαρξη μητέρας. Επίσης από το σύνολο των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων των ψυχικά ασθενών, το 71% δεν έχει μητέρα, είτε διότι δεν εμφανίζεται ποτέ, είτε διότι για κάποιο λόγο έχει πεθάνει.

3. Ο ρόλος της μητέρας στην ανάπτυξη της ψυχικής ασθένειας. Από το ποσοστό των μητέρων που παρουσιάζονται στις ταινίες, στο 50% υπονοείται ότι η συμπεριφορά της μητέρας προς το παιδί αποτελεί μια από τις κυριότερες αιτίες για την ανάπτυξη της ψυχικής ασθένειας, ενώ στο 20% υπονοείται ότι αποτελεί δευτερεύον παράγοντα εμφάνισης ψυχικής ασθένειας.

4. Συμπεριφορά μητέρας προς τον κοινωνικό περίγυρο. Το 60% των μητέρων, είτε είναι αποκομμένες από το κοινωνικό σύνολο, είτε αναπτύσσουν προβληματικές σχέσεις

5. Σχέση γονέων. Από το ποσοστό των ταινιών που εμφανίζουν ύπαρξη και των δυο γονέων, στο 67% των ταινιών παρουσιάζεται προβληματική η μεταξύ τους επικοινωνία.

6. Χαρακτηριστικά πατέρα: Προσωπικότητα / στάση προς το τέκνο με ψυχική ασθένεια. Στο 35% των ταινιών που εμφανίζεται ο πατέρας, το 50% παρουσιάζεται να αδιαφορεί τόσο για την ανατροφή όσο και για τη ψυχική υγεία του παιδιού τους, ενώ το 33% παρουσιάζεται ανίκανο να έχει ουσιαστικό ρόλο στην ανατροφή και την κοινωνικοποίησή του, διότι η δράση του ίδιου υπερκαλύπτεται, παρεμποδίζεται και αντισταθμίζεται από τη συμπεριφορά της μητέρας.

7. Σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο. Το 50% των ταινιών παρόλα αυτά, δείχνουν τον πατέρα στη συναναστροφή του με τον έξω κόσμο, πιο λογικό, με μεγαλύτερη ικανότητα επικοινωνίας σε σχέση με τη μητέρα και ικανότερο να εκπροσωπεί την οικογένεια και να αναφέρεται για τις σχέσεις και τους ρόλους μέσα σε αυτή, όπως για παράδειγμα στον ψυχίατρο που ενδιαφέρεται για το ιστορικό της οικογένειας. **Εργασιακή απασχόληση.** Επίσης το 67% είτε δεν εργάζονται, είτε απασχολούνται σε επαγγέλματα χαμηλού κοινωνικού στάτους.

8. Οικογενειακή κατάσταση ψυχικά ασθενή: Έγγαμος. Από τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες ψυχικά ασθενών, το 23% έχει δημιουργήσει οικογένεια, ενώ στο 12% παρατηρείται θάνατος συζύγου. Ποσοστό 76% των πρωταγωνιστών με ψυχική ασθένεια παρουσιάζονται ανίκανοι να δημιουργήσουν οικογένεια, το 77% λόγω της ασθένειας, το 15% λόγω εγκλεισμού του και το 8% λόγω ομοφυλοφιλίας. **Στάση προς το / τη σύζυγο/ στάση συζύγου.** Στο 23% των ψυχικά ασθενών που έχουν δημιουργήσει οικογένεια, το 50% είναι άνδρες και παρουσιάζουν εγκληματική ή επιθετική συμπεριφορά προς τη σύζυγο, σε γενικές γραμμές όμως γίνονται αποδεκτοί, ενώ το 25% αφορά γυναίκα η οποία κάνει ότι

μπορεί για να έχει επικοινωνιακή σχέση με το σύζυγό της αλλά δε γίνεται αποδεκτή από τον ίδιο, εξαιτίας της ύπαρξης ψυχικής ασθένειας, η οποία επιπλέον οφείλεται σε λάθος διάγνωση και δεν αφορά ψυχική ασθένεια. **Στάση / συμπεριφορά προς τα τέκνα.** Από το 18% των ψυχικά ασθενών που έχουν παιδιά, το 67% έχουν εγκληματική στάση προς αυτά (33% εκούσια, 33% ακούσια).

6.2. Ρόλος Κινηματογράφου

1. Συχνότητα ψυχικά ασθενών χαρακτήρων. Ένας. Στο 29% των ταινιών παρουσιάζεται ένας πρωταγωνιστικός χαρακτήρας με ψυχική ασθένεια. Ένας πρωταγωνιστικός που συμβιώνει σε ίδρυμα με τέσσερις και άνω ψυχικά ασθενείς. Ποσοστό 23% των ταινιών ανήκει σε αυτή την κατηγορία. Δυο και άνω ψυχικά ασθενείς σε εκούσιο συγχρωτισμό. Το 47% των ταινιών παρουσιάζουν ψυχικά ασθενείς που συναναστρέφονται οικειοθελώς με άλλους ψυχικά ασθενείς.

2. Τίτλος ταινίας. Στο 65% των τίτλων των κινηματογραφικών ταινιών, αρθρώνεται λόγος για ιδιότητα ή κατάσταση που αφορά τους ψυχικά ασθενείς. **Απόδοση εξωανθρώπινων διαστάσεων.** Συγκεκριμένα, στο 18% των τίτλων προσδίδονται εξωανθρώπινες διαστάσεις, όπως δράκος ή κανίβαλος. **Έμφαση σε στερεοτυπικές ψυχικές διαταραχές που ενέχουν επικινδυνότητα.** Στο 27% οι ψυχικά ασθενείς χαρακτηρίζονται ως τρελοί, σχιζοφρενείς ή ψυχοπαθείς, διαδικασία που συμβάλλει στην απόδοση όλων των ακραίων καταστάσεων στις οποίες δραστηριοποιείται ο χαρακτήρας, στην ιδιότητα της ασθένειας, ενώ προβάλλονται στρεβλές εντυπώσεις που σχετίζονται με τους περιορισμούς και τη δυναμική της συμπεριφοράς και της δράσης τους.

Προβολή όψεων κοινωνικών συνθηκών. 27% των ταινιών δηλώνουν όψεις κοινωνικών συνθηκών που συνδέονται με την ύπαρξη ψυχικής ασθένειας στο άτομο, όπως δυστυχία, στασιμότητα στην κοινωνική εξέλιξη και αστάθεια στην διαμονή. **Απόδοση ζωώδους ιδιότητας στον ψυχικά ασθενή.** Τέλος 27% των ταινιών αποδίδει στον ψυχικά ασθενή ζωώδεις ιδιότητες, προτιμήσεις και συνήθειες.

3. Χρήση συγκεκριμένων φράσεων. Στις ταινίες χρησιμοποιούνται στερεοτυπικές λέξεις και φράσεις όπως “είναι τρελός”, “τα έχει τελείως χαμένα” “είναι τέρας” προκειμένου να χαρακτηρίσουν κάποια κατάσταση ή να αποδώσουν

μεταφορικά την ιδιότητα αυτή στην προσωπικότητα ενός ατόμου. Στο 94% των ταινιών, παρατηρείται χρήση τέτοιου είδους φρασεολογίας. Το υπόλοιπο ποσοστό αποδίδεται στην ταινία "Spider" όπου η απουσία τέτοιων φράσεων αποδίδεται στη φτωχή στιχομυθία. **Συχνότητα στερεοτυπικών λέξεων. (37-54).** Συγκεκριμένα η συχνότητα των αποδόσεων αυτών παρατηρείται από 37 έως 54 φορές στο 12% των ταινιών. **(16-25).** Σε ποσοστό 29% παρατηρείται από 16 έως 25 φορές. **(7-11).** Σε ποσοστό 37%, από 7 έως 11 φορές. **(1-5).** Ενώ σε ποσοστό 19% παρατηρείται από 3 έως 5 φορές.

4. Μετωνυμία ψυχικά ασθενή. Στις ταινίες, σε ποσοστό 35%, ο ψυχικά ασθενής δεν αποκαλείται από τον κοινωνικό περίγυρο με το όνομά του, αλλά υιοθετείται μετωνυμικός χαρακτηρισμός ο οποίος προσδίδει στο άτομο αρνητικά, εξευτελιστικά για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια χαρακτηριστικά, όπως Άνθρωπος Πουλί, Αράχνη, Κανίβαλος, Νεράιδα με Χανλιόδοντες, Τέρας, Δερματοπρόσωπος κ.λπ.

5. Μετάφραση τίτλου ταινιών. Τουλάχιστον στο 12% των ταινιών, η επίσημη ελληνική μετάφραση του τίτλου, διαμορφώνει αντιλήψεις που είτε συμβάλουν στην αντίληψη που αφορά την άμεση σύνδεση επικινδυνότητας και ψυχικής ασθένειας, είτε στην αποφυγή απόδοσης θετικών χαρακτηριστικών στη διανοητική κατάσταση του ψυχικά ασθενή.

6. Τεχνικές απόδοσης ιδέας, διαμόρφωσης εντύπωσης. Αληθινή ιστορία. Από το σύνολο των ταινιών, το 47% βασίζονται σε αληθινή ιστορία, συμπεριλαμβανομένου ποσοστού 6% που βασίζεται σε αληθινούς χαρακτήρες. Επιπλέον εδώ μπορεί να επισημανθεί και η παρατήρηση ποιοτικής φύσης, όπου στο ποσοστό αυτό υπερεκπροσωπείται ένα αληθινό γεγονός, αλλά επιπλέον και ποιοτική, εφόσον ένα αληθινό γεγονός υπερεκπροσωπείται, μέσω της επανάληψης αναφοράς στοιχείων αυτού.

Συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στην υπόθεση που συνέβη τη δεκαετία του 50' στο Πλέινφιλντ του Γουισκόνσιν στην αμερικάνικη κοινωνία, και αφορούσε τον Ed Gein, του οποίου η αυταρχική και θρησκόληπτη μητέρα απαγόρευε οποιαδήποτε σχέση με τον έξω κόσμο. Ο Ed Gein, έραβε ανθρώπινο δέρμα το οποίο έπειτα φορούσε, ενώ η ψυχική κατάστασή του, αντικατοπτριζόταν στις όψεις της κοινωνικής του δράσεις καθώς και στο σπίτι του το οποίο είχε μετατρέψει σε σκουπιδότοπο. Όπως παρατηρεί ο Harold Schechter, καθηγητής και συγγραφέας, "ο Γκιν έχει γίνει ο πρωτογενής ψυχοπαθής της σύγχρονης εποχής". Το γεγονός είχε τεράστιο αντίκτυπο

στην Αμερικανική κοινωνία και συνεχίζει να έχει ακόμα και στις μέρες μας και σε άλλες χώρες, μέσω της συμβολής του κινηματογράφου.

Η ανάπτυξη των εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου μεταξύ άλλων, ήταν αποτέλεσμα των προσπαθειών των δημιουργών κινηματογραφικών ταινιών να αποδώσουν φιλμικά, με ακρίβεια, τις ιδέες που είχαν σχετικά με τη θεματολογία των ταινιών τους και τη σκιαγράφιση των χαρακτήρων τους. Όσον αφορά τη θεματική κατηγορία των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο, παρατηρούμε ότι τα μέσα κινηματογραφικής αισθητικής ενεργοποιούνται με σκοπό να αποδοθούν αντιλήψεις που αφορούν το χαρακτήρα, τις ιδιότητες, τη ψυχολογική κατάσταση, την κοινωνική διαντίδραση των ψυχικά ασθενών, καθώς και την σοβαρότητα του μεγέθους των συμπτωμάτων τους.

Δεν θα ασχοληθούμε με την αιτία μιας τέτοιας διαδικασίας, αν δηλαδή αποτελεί αυτοσκοπό ή μέσο για άλλο σκοπό, αν και μάλλον απορρίπτουμε την ιδέα του αυτοσκοπού. Αυτό που θα περιγράψουμε στην παρούσα φάση, είναι ότι προκειμένου ο ψυχικά ασθενής να τρομάζει το κοινό, να απειλήσει με την παρουσία του, να παρουσιαστεί ως κάτι εντελώς διαφορετικό, πολλές φορές απαλλαγμένο από ανθρώπινες ιδιότητες, επιστρατεύονται οι αισθητικοί κανόνες της κινηματογραφικής τέχνης.

Η φύση των εκφραστικών μέσων θέτει περιορισμούς και δυσκολεύει την κωδικοποίηση και ποσοτικοποίησή τους, αφενός λόγω της παρεμβολής του παράγοντα τέχνη στον κινηματογράφο, και αφετέρου εξαιτίας του γεγονότος ότι τα εκφραστικά μέσα συνδυάζονται και αλληλεπικαλύπτονται με ποικίλους τρόπους, αποτελώντας ιδιότητες και διαδικασίες αντίστοιχα που κάνουν δύσκολη τη συστηματοποίηση, την κωδικοποίηση και την απόδοση της συχνότητας εμφάνισής τους. Ενδεικτικά όμως, αναφέρουμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η παρουσία εκφραστικών μέσων τα οποία έχουν αποτέλεσμα την πρόκληση τρόμου από τον ψυχικά ασθενή στο θεατή καθώς και την υπόδειξη συνηθειών και έντασης συμπτωμάτων των ψυχασθενών, είναι συχνή.

Σχέση ήχου και εικόνας(σχολιασμός). Στην ταινία «Ο Σχιζοφρενής Δολοφόνος με το Πριόνι», ενεργοποιείται από τα πρώτα πλάνα το εκφραστικό μέσο όπου συνδυάζεται ήχος και εικόνα, και συγκεκριμένα της περίπτωσης όπου ο ήχος σχολιάζει την εικόνα. Ειδικότερα, όταν παρουσιάζεται στο κοινό ο τίτλος της ταινίας, το σκοτεινό, άδειο πλάνο του τίτλου σχολιάζεται από τον ήχο όπου ακούγεται μια κραυγή. Μια τέτοια διαδικασία βοηθάει το θεατή να συνδέσει την σχιζοφρενική

ιδιότητα με την κραυγή. Το ακριβές συμπέρασμα που θα βγάλει ο θεατής μπορεί βέβαια να ποικίλει από το συγκεκριμένο τρόπο που θα συνδέσει τα δύο αυτά μηνύματα, βάσει του κοινωνικοπολιτισμικού του υπόβαθρου. Παρόλα αυτά όμως, σημαντικό εδώ είναι το γεγονός ότι το νόημα και οι πιθανές ερμηνείες περιορίζονται από τη συνύπαρξη των δύο στοιχείων, του τίτλου του επικίνδυνου σχιζοφρενή και της φωνητικής έκφρασης απόγνωσης.

Συνδυασμός οπτικών και ηχητικών τεχνικών μεθόδων προκειμένου να αποδοθεί εξωανθρώπινη, τερατώδης μορφή στο ψυχικά ασθενή Χάννιπαλ παρουσιάζεται στην ταινία "Hannibal" όπου τη στιγμή που καταγράφεται από τις κάμερες του ψυχιατρείου να ορμάει προκειμένου να δαγκώσει το πρόσωπο μιας νοσοκόμας, ακούγεται ήχος ζώου που βρυχάται, ενώ ταυτόχρονα τα μάτια του φωτίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μοιάζουν με βρικόλακα ή ζώου.

Σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου. Γκρο πλαν. Επιπλέον, τα γκρο πλαν των ψυχικά ασθενών που παρουσιάζονται συχνά στις ταινίες, δημιουργούν συγκεκριμένη συναισθηματική φόρτιση στο θεατή. Η Κωνσταντοπούλου Β., πληροφορεί πως «στο γκρο πλαν, εκτός από τις πληροφορίες που εισπράττει ο θεατής...μεταβιβάζεται σε εκείνον ό,τι συμβολίζει εκείνη τη στιγμή το πρόσωπο αυτό¹²²». **Ασπρόμαυρη εικόνα.** Χρησιμοποιείται στην ταινία «Ο Σχιζοφρενής Δολοφόνος με το Ήριόνι» προκειμένου να αποδοθεί το νόημα της αληθινής ιστορίας μέσω της αίσθησης του ντοκουμέντου.

Μεταφορές. Η χρήση μεταφορών, συχνά λεκτικών, συνεισφέρει στη διαμόρφωση εντύπωσης στο θεατή, κυρίως μέσω της ενεργοποίησης συνειρμών. Συγκεκριμένα, η έννοια της αράχνης χρησιμοποιείται συχνά (Beautiful Mind, Psycho, Spider), όπου ο ιστός της παραπέμπει στην έννοια του εγκλωβισμού, κατάσταση που συνακόλουθα συνδέεται με την ψυχική ασθένεια. Στη «Λάμψη», ο γιος του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα γράφει στην πόρτα «redrum», λέξη που σημαίνει κόκκινο ρούμι, υπονοώντας αφενός την επιρροή που ασκεί το ποτό στον πατέρα και τις κοινωνικές προεκτάσεις μιας τέτοιας διαδικασίας, και αφετέρου με το αντίθετο διάβασμά της, την παρουσία του φόνου «murder» στη συμπεριφορά του ψυχικά ασθενή.

Χρήση κινούμενης κάμερας(τράβελινγκ). Συγκεκριμένα στη «Λάμψη» χρησιμοποιείται η κινούμενη κάμερα σύμφωνα με το R. Kolker, προκειμένου «να

¹²² Κωνσταντοπούλου, 2003, σ.56

παρουσιαστεί η οπτική γωνία του Άλλου, της τερατώδους, καταστροφικής δύναμης που έχει τα ηνία¹²³». **Διάρκεια πλάνου.** Σε δυο περιπτώσεις ταινιών η διάρκεια πλάνου είναι πρόδηλη, αποδίδοντας την ένταση, το μέγεθος, και τη σοβαρότητα μιας κατάστασης. Συγκεκριμένα στη «Λάμψη», διαδραματίζεται ένα πλάνο διάρκειας 26'', όπου ο ψυχικά ασθενής χαρακτήρας είναι μόνος, κάθεται ακίνητος και κοιτάει σε ένα σημείο με έντονα λοξό βλέμμα. Οι υπόνοιες για το χαρακτηριστικό αυτό, ως σύμπτωμα ψυχικής ασθένειας είναι εμφανείς. Επιπλέον, στην ταινία «Beautiful Mind», ο ασθενής δέχεται ηλεκτροσόκ όπου οι σπασμοί διαρκούν 34'' στο πλάνο, εγγράφοντας με τον τρόπο αυτό λόγους που αφορούν την εφαρμογή συγκεκριμένων διαδικασιών θεραπείας στους ψυχικά ασθενείς. **Γρήγορος ρυθμός πλάνων.** Χρησιμεύει για παράδειγμα στη Σιωπή των Αμνών, στη σκηνή που οδηγεί ο Διευθυντής του Ψυχιατρείου την Πράκτορα στο κελί του Χάννιπαλ Λέκτερ, προκειμένου να εντείνει την αγωνία και την ανασφάλεια για το ψυχικά διαταραγμένο πρόσωπο που πρόκειται να παρουσιαστεί. **Σεκάνς μοντάζ.** Η χρήση της τεχνικής πετυχαίνει να παρουσιάσει το μεγάλο χρονικό διάστημα στο οποίο ο Τζον Νας στο «Beautiful Mind» είναι μόνος, εγγράφοντας με τον τρόπο αυτό λόγους για την αντικοινωνικότητά του.

6.3. Στάση Επίσημων Φορέων στα άτομα με ψυχική ασθένεια- Ενδονοσοκομειακή Φάση

1.Εγκλεισμός. Το ποσοστό των ταινιών που παρουσιάζουν ψυχικά ασθενείς οι οποίοι εγκλείονται σε ψυχιατρείο είναι 71%, 18% σκοτώνονται από άτομα που βρίσκονται σε κατάσταση άμυνας, ή τέλος παγιδεύονται και σκοτώνονται οι ίδιοι στην προσπάθειά τους να σκοτώσουν. **Σύνδεση ελευθερίας και επικινδυνότητας.** Τέλος, στο υπόλοιπο 12% των ταινιών, ο ψυχικά ασθενής κυκλοφορεί ελεύθερος σκοτώνοντας κόσμο, διαμορφώνοντας την σαφή εντύπωση ότι κινδυνεύει η ζωή όποιου συναντήσει. Στο λόγο αυτό, συνδέεται ο εγκλεισμός με την ασφάλεια του κοινωνικού συνόλου, ενώ ο ελεύθερος ψυχικά ασθενής συνδέεται με την ανασφάλεια, αποτελώντας απειλή για το κοινωνικό σύνολο.

¹²³ Kolker, 2000, σ. 163

2. Αιτία εγκλεισμού. Στο 42% του ποσοστού που εγκλείονται, αιτία εγκλεισμού είναι η αφαίρεση ζωής, ενώ ίδιο ποσοστό παρατηρείται όταν αιτία εγκλεισμού παρουσιάζεται η απόκλιση από κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες.

3. Στάση προσωπικού στο ψυχικά ασθενή. Στο 65% των ταινιών που παρουσιάζονται προσωπικό και γιατροί, το 40% αυτών έχουν αυταρχική στάση, το 60% είναι τυπικοί και ο ρόλος περιορίζεται στην παρουσία τους, ενώ μόνο το 10% φαίνεται να στοχεύει στη φροντίδα των ψυχικά ασθενών.

4. Στάση διευθυντών ψυχιατρείων. Επιπλέον, σε 4 ταινίες όπου παρουσιάζονται διευθυντές ψυχιατρείων, το 75% έχουν θετική συμπεριφορά προς τους ασθενείς τους και το 25% αρνητική συμπεριφορά.

5. Μέθοδοι θεραπείας. Στις 5 ταινίες όπου εφαρμόζονται μέθοδοι θεραπείας, στο 60% εφαρμόζεται η μέθοδος του ηλεκτροσόκ και στο 80% ακολουθείται φαρμακοθεραπεία όπου οι ασθενείς υποχρεούνται να λάβουν μεγάλη ποσότητα φαρμάκων. Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι στο ποσοστό αυτό που αφορά τη συχνότητα ταινιών, δεν αποδίδονται οι αριθμοί των ατόμων στα οποία εφαρμόζονται οι μέθοδοι σε κάθε ταινία, που συνήθως είναι πάνω από 4 άτομα στην περίπτωση εφαρμογής ηλεκτροσόκ και όλοι οι εγκλειστοί στην περίπτωση της φαρμακοθεραπείας, καθώς επίσης ούτε η συχνότητα εφαρμογής των μεθόδων, πληροφορίες εξίσου σημαντικές. Στο 20% των μεθόδων εφαρμόζεται λοβοτομή, ενώ σε ποσοστό 20%, εφαρμόζεται η μέθοδος της ψυχανάλυσης.

6. Αποτελέσματα μεθόδων θεραπείας. Όσον αφορά τη λήψη φαρμάκων, τα αποτελέσματα είναι αδιευκρίνιστα, ενώ και στο 60% των περιπτώσεων που εφαρμόζεται το ηλεκτροσόκ, οι ασθενείς παρουσιάζονται απαθείς και ανήμποροι μετά την εφαρμογή του. Η μέθοδος της λοβοτομής, μπορεί να προκαλέσει ανεπανόρθωτη βλάβη στον ασθενή, ενώ πλέον δε χρησιμοποιείται.

7. Συνθήκες εγκλεισμού. Περιγραφή κελιού. Στο 65% των ταινιών όπου οι ψυχικά ασθενείς κρατούνται, το 45% είναι απομονωμένοι σε δωμάτιο-κελί το οποίο περιέχει μόνο μια κλίνη, είναι εντελώς άδειο, συνήθως χωρίς παράθυρο, ενώ αν υπάρχει, είναι μικρό και υπερυψωμένο έτσι ώστε να μην επιτρέπεται η θέαση. Το 12% κρατείται σε δωμάτιο με μέτριες συνθήκες, ενώ το 27% κρατείται σε μεγάλο χώρο, όπου μπορεί να συναναστρέφεται με άλλους ασθενείς. Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις οι συγκεκριμένοι χώροι είναι απλοί, γεμάτοι κλίνες, ενώ οι ασθενείς είναι υπεράριθμοι και το ημερήσιο πρόγραμμα προσαρμοσμένο για μεγάλο αριθμό ψυχασθενών, χωρίς να λαμβάνει υπόψη ατομικές ανάγκες.

8.Μεταχείριση ψυχικά ασθενών από το προσωπικό. Στέρηση βασικών δικαιωμάτων. 45% των εγκλείστων απαγορεύεται να βγουν από το κελί τους και 73% στερούνται μόνιμα την έξοδο τους από το χώρο εγκλεισμού. 36% υποβάλλονται σε πρακτικές αιφνιδιασμού, όπως απότομη αλλαγή φωτισμού των κελιών, υποχρεωτική παρακολούθηση προγραμμάτων, κρύα μπάνια, και αυστηρή τήρηση προγράμματος του ιδρύματος. Στο 9% δηλώνεται ρητά η στέρηση εκλογικών δικαιωμάτων και περιουσίας. Όσοι εγκλείστοι ζητούν ψυχαγωγία, όπως για παράδειγμα ανάγνωση βιβλίου, ή παρακολούθηση εθνικού αθλητικού γεγονότος, το αίτημά τους απορρίπτεται. Η εν λόγω στέρηση ελευθερίας, δικαιωμάτων και ψυχαγωγίας περιφρουρείται σε ποσοστό 45% μέσω της υποτροπής και επικινδυνότητας των εγκλείστων. Επίσης, στο 64% των περιπτώσεων εγκλεισμού, οι τρόφιμοι δηλώνουν ρητά ότι δεν ακούγεται η φωνή τους. Τρόφιμοι δεμένοι σε κλίνες ή καρέκλες. Από το ποσοστό ταινιών που παρουσιάζουν εγκλείστους, το 42% είναι δεμένοι, με αλυσίδες ή λουριά σε κλίνες ή καρέκλες.

9.Στάση ψυχικά ασθενή στους κανόνες του ψυχιατρείου. Συμμόρφωση. Το 25% των περιπτώσεων όπου παρουσιάζεται εγκλεισμός, δείχνουν να συμμορφώνονται στους κανόνες του ψυχιατρείου. **Στάση/ συμπεριφορά στο προσωπικό.** 75% αντιστέκονται και δε συνεργάζονται, ενώ οι περισσότεροι εκδηλώνουν επιθετική στάση. Πλάνα όπου αριθμός ατόμων επιστρατεύεται προκειμένου να αντιμετωπίσουν την αντίσταση /κρίση των ψυχικά ασθενών. 81% των εγκλείστων, παρουσιάζονται να προβάλλουν αντίσταση και να περικυκλώνονται από τουλάχιστον τρία άτομα με σκοπό τον έλεγχο τους. **Στάση στη θεραπεία.** Το 80% των ασθενών προβάλλει αντίσταση στις μεθόδους θεραπείας. **Δραπέτευση.** Το 33% δραπετεύουν.

10. Χαρακτηριστικά τροφίμων. Στο 29% παρουσιάζεται η συμπεριφορά τροφίμων των ψυχιατρείων, όπου στο 80% οι ασθενείς έχουν στερεοτυπική, επαναλαμβανόμενη κίνηση και βλέμμα απαθές, το 60% παρουσιάζουν δυσανάλογη συναισθηματική αντίδραση σε ερέθισμα, το 40% υιοθετούν αποκρουστικές συνήθειες ενώ το 20% έχουν λεσβιακές και αιμομικτικές τάσεις.

11. Προοπτικές που παρουσιάζονται για τη θεραπεία. Από το 71% των ταινιών που δίνουν σαφέστερες πληροφορίες για την κατάληξη του ψυχικά ασθενή, στο 83% υπονοείται ότι η ψυχική ασθένεια δε θεραπεύεται, ενώ στο 17% ο ασθενής αποθεραπεύεται.

Λάθος Διάγνωση. Στο 12% υπάρχει λάθος διάγνωση και άδικος εγκλεισμός. **Θάνατος.** 35% χάνουν τη ζωή τους λόγω καταστάσεων που σχετίζονται με την ασθένεια. **Αυτοκτονία.** Στο 29% των ταινιών παρουσιάζεται να αυτοκτονεί τουλάχιστον ένα άτομο, ενώ ο αυτοτραυματισμός δεν περιλαμβάνεται στο ποσοστό.

12. Μέτρα εναλλακτικά του εγκλεισμού. Από το σύνολο των ταινιών που παρουσιάζονται έγκλειστοι ψυχικά ασθενείς, στο 92% δεν εφαρμόζονται μέτρα εναλλακτικά του εγκλεισμού και στις ελάχιστες περιπτώσεις που εφαρμόζονται, είναι συνοδευτικά, ενώ στο 8% εφαρμόζεται η μετάβαση από ψυχιατρείο σε άσυλο, χωρίς ουσιαστική αλλαγή, εφόσον οι συνθήκες και η μεταχείριση δε διαφέρουν από εκείνες του ψυχιατρείου.

13. Αιτίες ψυχικής ασθένειας. Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται οι παράγοντες στους οποίους δίνει περισσότερο έμφαση η ταινία, χωρίς να αποκλείεται η ταυτόχρονη συνύπαρξη βιολογικών, ψυχολογικών, κοινωνικών, ή πολιτισμικών παραγόντων. Η κατηγορία πιθανόν αν είναι επισφαλής, εφόσον σε κάποιες περιπτώσεις δε διευκρινίζεται αν αποτελούν αιτία ή αποτέλεσμα ψυχικής ασθένειας. **Βιολογικές, Ψυχολογικές, Κοινωνικές.** Στο 6% η ψυχική ασθένεια τονίζει τη διάσταση των βιολογικών παραγόντων, ενώ σε ποσοστό 6% συνυπάρχουν βιολογικοί, ψυχολογικοί και κοινωνικοί παράγοντες, ίδιο ποσοστό παρουσιάζεται στη σύνδεση βιολογικών και κοινωνικών παραγόντων.

Ψυχολογικές, κοινωνικές. Στο 23% τονίζεται η συνύπαρξη ψυχολογικών και κοινωνικών παραγόντων. Το ποσοστό αυτό, διευκολύνει την αναγωγή σε φροϋδικές ερμηνείες και αφορά περιπτώσεις δολοφόνων με παιδικά τραύματα. **Κοινωνικές.** στο 29% δίνεται έμφαση σε κοινωνικούς παράγοντες όπως είναι η κοινωνική απομόνωση, ή παρέκκλιση από κοινωνικούς άγραφους κανόνες. **Αναίτια.** Τέλος στο 12% τονίζεται το αναίτιο της ψυχικής ασθένειας.

14. Στάση εκπροσώπων του κράτους στους ψυχικά ασθενείς (αστυνομία). Συμμετοχή στη διατήρηση στίγματος. Στις ταινίες που παρουσιάζονται φορείς του κράτους όπως η αστυνομία, στο 86% ο λόγος και η συμπεριφορά τους ενισχύουν το στίγμα των ψυχικά ασθενών. Συγκεκριμένα, υιοθετούν τη λέξη «τέρας» αντί για το όνομα των ψυχασθενών και περιγράφουν τους ασθενείς με χαρακτηρισμούς όπως «γνήσιος ψυχοπαθής», «παρανοϊκός» και «δεν υπάρχει λέξη γι' αυτό που είναι».

6.4. Στάση Κοινωνικού Περιγύρου.

Φίλοι. Το 29% έχουν ένα κοντινό πρόσωπο, ενώ συνήθως το πρόσωπο αυτό φαίνεται να έρχεται σε επαφή με εκείνους αφενός, υπονοώντας ότι δεν παίρνουν πρωτοβουλία για επικοινωνία και αφετέρου σκοπός της προσέγγισης είναι η υποστήριξη.

Κοινωνικός Περιγύρος. Στο 59% των ταινιών αρθρώνεται λόγος για τους ψυχικά ασθενείς από ανθρώπους του κοινωνικού περίγυρου, εκτός συγγενών και φίλων, όπου το 100% εκφράζουν στερεοτυπική άποψη για τους ψυχικά ασθενείς, παραθέτοντας χαρακτηριστικά: «από έναν παλαβό όλα να τα περιμένεις», «τι έκανες; φαίνεσαι φυσιολογική», ενώ σε άλλες περιπτώσεις αναπαριστούν κοροϊδευτικά στερεοτυπικές κινήσεις των ψυχικά ασθενών κ.λπ.

6.5. Λόγος των ΜΜΕ Που Προβάλλονται Στις Ταινίες Για Τους Ψυχικά Ασθενείς

6.5.1. Ρόλος των ΜΜΕ. Ποιο μέσο παρουσιάζεται, μηνύματα που προβάλλει. Το 29% των ταινιών που παρουσιάζουν το λόγο των ΜΜΕ, αναφέρεται στους ψυχασθενείς αποδίδοντάς τους στερεοτυπικές και εξωανθρώπινες ιδιότητες, κυρίως μέσω εφημερίδων και τηλεοράσεων.

6.6. Συσχέτιση Των Προϊόντων Των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας

6.6.1. Σχέση μυθιστορήματος και ταινίας. 59% των ταινιών έχει μυθιστορηματική βάση, ενώ επιπλέον 6% των ταινιών έχει αποτελέσει βάση για τη συγγραφή βιβλίου.

7. Συμπεράσματα

Στον κινηματογράφο, τα μέσα κινηματογραφικής αισθητικής συμβάλουν στην απόδοση μιας διαστρεβλωμένης εικόνας της ατομικής και κοινωνικής πραγματικότητας των ψυχικά ασθενών καθώς και του περιβάλλοντός τους. Εκτός όμως από τη συμβολή των μέσων αυτών, τόσο η θεματολογία όσο και ο τρόπος που εξελίσσεται η κοινωνική δράση των ψυχικά ασθενών, του μικροπεριβάλλοντός τους, του κοινωνικού τους περιγύρου και της μεταξύ αυτών αλληλεπίδρασης, συμβάλουν στην ενίσχυση των στερεοτύπων και στην εδραίωση του κοινωνικού αποκλεισμού τους.

Όπως αναδείχτηκε από τις κινηματογραφικές ταινίες του δείγματος, οι ψυχικά ασθενείς χαρακτήρες είναι συνήθως άνδρες, διαφόρων ηλικιών κυρίως όμως νεαροί και ωριμότεροι, οι περισσότεροι άνεργοι, ενώ η ανεργία ή η απώλεια επαγγέλματος συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με την ψυχική ασθένεια. Συγκεκριμένα, τα μηνύματα των ταινιών σχετίζονται με την αντίληψη ότι ο ψυχικά ασθενής, είτε δεν είναι ικανός λόγω της ασθένειάς του να εργαστεί, είτε άλλοι παράγοντες που απορρέουν από την ασθένεια όπως ο εγκλεισμός, τον κρατούν μακριά από την παραγωγική διαδικασία. Σε γενικές γραμμές, η εργασία παρουσιάζεται ασυμβίβαστη με την ψυχική ασθένεια, είτε λόγω κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, είτε λόγω της φύσης της ασθένειας η οποία καθιστά το άτομο ανίκανο να εργαστεί.

Η ιδιαιτερότητα του ψυχικά ασθενή, αντικειμενοποιείται και αντικατοπτρίζεται και στην εξωτερική του εμφάνιση, γεγονός που και σε αυτή την περίπτωση, αποτελεί αίτιο ή αποτέλεσμα της ψυχικής ασθένειας. Συγκεκριμένα, οι περισσότεροι ψυχικά ασθενείς στους οποίους παρατηρείται μια τέτοια σύνδεση, είτε έχουν εξωτερική δυσμορφία που τους προσδίδει τερατόμορφη εικόνα, είτε είναι απεριποίητοι, λερωμένοι και κάποιες φορές ημίγυμνοι. Η αναπαράστασή τους συχνά προκαλεί τα σύνορα ανθρώπου-ζώου, εφόσον φαίνονται σαν μη πολιτισμένοι. Επιπλέον, κάποιοι από αυτούς εκδηλώνουν ομοφυλοφιλία, γεγονός που συνδυάζεται με αποκρουστικές εικόνες που εξευτελίζουν τόσο την κοινωνική κατηγορία των ψυχικά ασθενών, όσο και των ομοφυλοφίλων.

Σημαντική είναι η παρατήρηση ότι πολλές φορές η ομοφυλοφιλία αποτελεί εκδήλωση όχι πραγματικής έλξης προς το αντίθετο φύλο. Αντίθετα, προέρχεται από διαφορετική πηγή, που συχνά έχει τις ρίζες της στο κοινωνικό και εξαιτίας της οποίας

οι ψυχικά ασθενείς επιθυμούν την αλλαγή φύλου, κυρίως μέσω της προσπάθειας αλλαγής της εξωτερικής τους εμφάνισης, χωρίς όμως να αντιλαμβάνονται ότι η πραγματική αιτία είναι διαφορετική από την ομοφυλοφιλία. Μια τέτοια αντίληψη καθιστά ακόμα πιο στρεβλή την εικόνα του τρόπου σκέψης των ψυχικά ασθενών και υποδηλώνει την ανικανότητά τους να αντιλαμβάνονται και να ερμηνεύουν διεργασίες και ερεθίσματα που αφορούν την ίδια τους την ύπαρξη.

Οι ταινίες καθιστούν φανερό ότι στους ψυχικά ασθενείς, ο διαφορετικός, ανορθολογικός, έντονα απωθητικός τρόπος σκέψης, αντικατοπτρίζεται και στον προσωπικό τους χώρο. Στην πλειονότητα που αφορά τους προσωπικούς χώρους των ψυχικά ασθενών, παρουσιάζονται συνήθως ζώα που αφενός δεν ανήκουν στην κατηγορία των κατοικιδίων και αφετέρου συνδέονται με την επιθετικότητα και τη ανυπαρξία καθαριότητας. Τέτοια ζώα εμφανιζόμενα πολλά ταυτόχρονα, προκαλούν την αποστροφή του θεατή. Συνήθως ο ψυχικά ασθενής, έχει μη φυσιολογικό δέσιμο με αυτά, ενώ ικανοποιείται, αφενός περνώντας το χρόνο του περισσότερο με ζώα παρά με ανθρώπους και αφετέρου ασχολούμενος με τέτοιο τρόπο που ένας φυσιολογικός άνθρωπος δε συνηθίζει.

Οι περισσότεροι ψυχικά ασθενείς δε συναναστρέφονται με κανέναν. Παρουσιάζονται αντικοινωνικοί ενώ δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι δεν επιδιώκουν τη συναναστροφή. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που επιθυμούν την επικοινωνία, δε γίνονται κοινωνικά αποδεκτοί.

Στους περισσότερους ψυχικά ασθενείς χαρακτήρες, η ασθένεια εκδηλώνεται και στον τρόπο ομιλίας τους. Συγκεκριμένα, πολλοί είτε δεν αρθρώνουν λέξη σε όλη τη διάρκεια της ταινίας είτε απαντούν μονολεκτικά και λιγότερο από εννέα φορές, ψελλίζοντας και τραυλίζοντας. Όσοι επικοινωνούν, είτε μιλούν έντονα και νευρικά για αρκετή ώρα, είτε προκαλούν το φόβο του θεατή. Το ίδιο ιδιόρρυθμο παρουσιάζεται και η κίνησή τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις είναι απλή, επαναλαμβανόμενη και στερεοτυπική όπου κυριαρχεί η οικονομία των εκφραστικών μέσων, ενώ άλλες φορές είτε στοχεύει στην πρόκληση φόβου του θεατή, είτε παρουσιάζεται κωμική. Από την προβαλλόμενη αυτεξουσιότητα που αφορά τους ψυχικά ασθενείς, ένα μικρό σχετικά αλλά σημαντικό ποσοστό, παρουσιάζονται ανίκανοι να ικανοποιήσουν μόνοι τους βασικές ανάγκες όπως καθαριότητας, λήψης τροφής και βιολογικές ανάγκες.

Οι περισσότεροι από τους ψυχικά ασθενείς εμφανίζουν να έχουν ιδιαιτερότητες οι οποίες αφενός ορίζουν το σύνολο της ατομικής και κοινωνικής τους

δράσης και αφετέρου είναι ακραίες στην φύση τους διότι δεν χαρακτηρίζουν ανθρώπινη δράση. Αναφέρονται ενδεικτικά ο κανιβαλισμός, σεξουαλικές προτιμήσεις που αφορούν ζώα κ.λπ. Η σύνδεση με ζωώδεις ιδιότητες παραπέμπει στον τρόπο που αντιμετωπιζόνταν οι ψυχικά ασθενείς μέχρι το 18^ο αιώνα.

Επίσης η προσωπικότητά τους χαρακτηρίζεται από αρνητικά στοιχεία με ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Τέτοια στοιχεία αποτελούν η νευρικότητα, η έντονη εξάρτηση, η υπερβολικά χαμηλή αυτοεκτίμηση, και οι αδικαιολόγητες φοβίες, τα οποία ως εκ τούτου αποτελούν ανασταλτικό παράγοντα στη σύναψη κοινωνικών σχέσεων.

Οι περισσότεροι ψυχικά ασθενείς διαπράττουν εγκλήματα αφαίρεσης ζωής, για λόγους που όχι μόνο δε δικαιολογούν τις πράξεις τους, αλλά συχνά είναι κωμικοί και εξωπραγματικοί, όπως η πεποίθηση ότι μέσω του εγκλήματος θα γίνουν κάτι διαφορετικό απ' ότι ήταν πριν την τέλεσή του ή ότι υπηρετούν μια ανώτερη δύναμη. Επιπλέον, τα περισσότερα είδη εγκλημάτων είναι τόσο αποκρουστικά και φρικιαστικά που σπάνια συναντώνται να συμβαίνουν στην πραγματικότητα, δίνοντας μια εικόνα εντελώς στρεβλή για τη δυναμική στη συμπεριφορά των ψυχικά ασθενών, νομιμοποιώντας τη ρήξη των σχέσεών τους με το κοινωνικό περιβάλλον και καθιστώντας εύλογο το συνακόλουθο κοινωνικό αποκλεισμό τους. Θα πρέπει να προστεθεί ότι οι περισσότεροι ψυχικά ασθενείς εγκληματίες σκοτώνουν πάνω από τέσσερα άτομα, ενώ ένα ποσοστό σχετικά μικρό αλλά σημαντικό, εκφράζουν εγκληματική στάση σε άτομα οικογενειακού ή συγγενικού περιβάλλοντος.

Στις μισές περίπου από τις περιπτώσεις των διαπραχθέντων εγκλημάτων, δεν υπάρχει σοβαρό κίνητρο, τα εγκλήματα εκτελούνται αναίτια και αποδίδονται στην ψυχική διαταραχή και στις παραληρητικές ιδέες που τη συνοδεύουν. Μια τέτοια διαδικασία, εξηγεί τη διάπραξη του εγκλήματος στα πλαίσια του θετικισμού, δηλαδή αποδίδει την αιτία διάπραξης εγκλήματος στην ιδιότητα της ψυχικής ασθένειας, υποδηλώνοντας ότι οι ίδιοι οδηγούνται στο έγκλημα επειδή είναι ψυχικά ασθενείς. Μια τέτοια συλλογιστική, συμβάλει στην νομιμοποίηση του κοινωνικού αποκλεισμού των ψυχικά ασθενών.

Προκειμένου να τελεστούν τα εγκλήματα, οι ψυχικά ασθενείς χρησιμοποιούν εργαλεία που αφενός τονίζουν το βίαιο της πράξης, και αφετέρου βοηθούν στην άσκηση μεγαλύτερης δύναμης από την απαιτούμενη για την αφαίρεση ζωής, όπως το αλυσοπρίονο, τσεκούρι, δρεπάνι κ.λπ, η χρήση των οποίων κατά την τέλεση εγκληματικής ενέργειας προκαλεί το φόβο του κοινού.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι ο ψυχικά ασθενής στις ταινίες, μπορεί να εγκληματεί πολλές φορές, με βίαιο τρόπο, για ακατανόητους λόγους, ενώ αιτία αποτελεί η ψυχική του ασθένεια και τα συμπτώματα που τη χαρακτηρίζουν. Με τον τρόπο αυτό στηρίζεται η επιστημονικά αδύναμη και ξεπερασμένη θεώρηση του εγκλήματος ως μοναδικής έκφρασης της ψυχικής ασθένειας ενώ δηλώνεται ο αιφνίδιος, αναίτιος, και ύπουλος χαρακτήρας της που προκαλεί την κοινωνική αντίδραση¹²⁴.

Ο κυριότερος αριθμός των συμπτωμάτων των ψυχικά ασθενών του δείγματος, αποτελούν συμπτώματα σχιζοφρένειας, τα οποία περιλαμβάνουν διαταραχές της αντίληψης, και συγκεκριμένα ακουστικές ψευδαισθήσεις. Επίσης, παρουσιάζονται διαταραχές του περιεχομένου της σκέψης, όπως παραληρητικές ιδέες, οι οποίες αφορούν πεποιθήσεις μεγαλείου, διωκτικές ή ζηλοτυπικές. Το εύρος όμως των ψυχικών ασθενειών περιλαμβάνει και άλλες ασθένειες που διαφέρουν στην ένταση, στη διάρκεια και στο είδος των συμπτωμάτων, τα οποία επιπλέον δεν ορίζουν το σύνολο της ατομικής και κοινωνικής δράσης του ψυχικά ασθενή. Τέτοιες μορφές ψυχικής ασθένειας όμως, σπάνια προβάλλονται.

Στο σύνολό τους, οι ψυχικά ασθενείς παρουσιάζονται να υιοθετούν παρεκκλίνουσα συμπεριφορά είτε από νομικούς κανόνες είτε από κοινωνικούς πολιτισμικούς κανόνες.

Η οικογένεια των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο χαρακτηρίζεται από προβληματική ενδοεπικοινωνία. Η μητέρα του χαρακτηριζόμενου ως ψυχικά ασθενή είναι συνήθως πειστική, αυστηρή, ανταρχική, περιοριστική, ενώ προβληματική συμπεριφορά είτε κλείσιμο στον εαυτό και αντικοινωνικότητα χαρακτηρίζει και την ίδια. Η παθογένεια της μητρικής συμπεριφοράς είναι τέτοιου βαθμού, που συχνά, αποτελεί αιτία πρόκλησης ψυχικής ασθένειας στο παιδί της. Το ίδιο προβληματική είναι και η επικοινωνία μεταξύ γονέων των ψυχικά ασθενών. Τη σύνδεση αντικοινωνικής γονεϊκότητας και ψυχοπάθειας που οδηγεί στην εγκληματική βία επιβεβαιώνει η έρευνα των Harris G., Rice M., και Lalumiere M.¹²⁵. Είναι όμως εκτός πραγματικότητας η αυτόματη σύνδεση ψυχικής ασθένειας με την ύπαρξη αντικοινωνικού, προβληματικού μικροπεριβάλλοντος το οποίο να αποτελεί τόσο αιτία, όσο και αποτέλεσμα της ψυχικής ασθένειας.

¹²⁴ Τσαλίκου Φ., 1987, σ.65

¹²⁵ Harris G., Rice M., Lalumiere M., Criminal Justice and Behavior, Vol.28 No.4, Aug. 2001, p.402-426

Ο πατέρας συνήθως εκδηλώνει αδιάφορη στάση προς το παιδί του, συχνά χαρακτηριζόμενη από έλλειψη συναισθηματισμού, ενώ στις περιπτώσεις που ενδιαφέρεται, παρουσιάζει ανικανότητα παρέμβασης στα προβλήματα του παιδιού του διότι η δράση του υπερκαλύπτεται, παρεμποδίζεται και αντισταθμίζεται από τη συμπεριφορά της μητέρας. Παρόλα αυτά, στις περισσότερες ταινίες παρουσιάζεται ικανότερος να επικοινωνήσει με το κοινωνικό περιβάλλον εκτός του οίκου, διαδικασία που περιφρουρεί με τον τρόπο αυτό, τον παραλληλισμό, μητέρα –ιδιωτική σφαίρα, πατέρας- δημόσια σφαίρα. Όσον αφορά το επάγγελμα, οι περισσότεροι ασχολούνται με εργασίες χαμηλού κοινωνικού στάτους.

Οι περισσότεροι ψυχικά ασθενείς δεν έχουν δική τους οικογένεια, ούτε μπορούν να αποκτήσουν λόγω της ασθένειάς τους, του εγκλεισμού τους ή της ύπαρξης ομοφυλοφιλίας, ενώ όταν δημιουργούν οικογένεια, προκαλούν σοβαρά προβλήματα σχέσεων και επικοινωνίας, σε βαθμό που κλονίζεται η ισορροπία της. Συγκεκριμένα, οι περισσότεροι άνδρες ψυχικά ασθενείς έχουν εγκληματική ή επιθετική συμπεριφορά προς τη σύζυγο και το παιδί τους, ενώ οι γυναίκες ψυχικά ασθενείς γίνονται αντικείμενο απόρριψης.

Βλέπουμε λοιπόν ότι στις κινηματογραφικές ταινίες, η ψυχική ασθένεια εκδηλώνεται και επηρεάζει κάθε όψη των κοινωνικών σχέσεων του μικροπεριβάλλοντος του ατόμου. Γίνεται εμφανής από την πρώτη στιγμή της συναναστροφής του, ενώ αρθρώνονται λόγοι για την επιρροή της ψυχικής ασθένειας στο σώμα, στη συμπεριφορά και γενικότερα στην ψυχοκινητικότητά του. Επίσης η ψυχική ασθένεια αντικατοπτρίζεται στον προσωπικό του χώρο και είναι ασυμβίβαστη με βασικές δραστηριότητες και ανάγκες του ψυχικά ασθενή, όπως της εργασίας. Επιπλέον είναι συνώνυμη με την αποτυχία του σε κάθε κοινωνική δραστηριότητα που αναλαμβάνει να διεκπεραιώσει καθώς και με την ανικανότητα δημιουργίας οικογένειας. Μια τέτοια εικόνα, όχι μόνο δε βοηθά την ένταξή τους, αλλά επιπλέον αποτελεί παράγοντα ενίσχυσης και επιβεβαίωσης λανθασμένων αντιλήψεων που ήδη υπάρχουν, ενισχύοντας τη διατήρηση του κοινωνικού στίγματος στον κοινωνικό ιστό.

Θετικές όψεις της εικόνας των ψυχικά ασθενών αποφεύγονται συστηματικά στη δημιουργία κινηματογραφικών ταινιών. Σύμφωνα με τον H. Lefley, ακόμα και άτομα στα οποία έχει διαγνωστεί σχιζοφρένεια, μπορούν να δρουν ανεξάρτητα και να είναι παραγωγικά μέλη της κοινωνίας. Διάσημα πρόσωπα όπως ο Μπετόβεν, ο Λεονάρτο Ντα Βίντσι, η Βιρτζίνια Γούλφ και άλλα, ανήκουν σε εκείνο το ποσοστό

ατόμων που ενώ έχουν κάποιας μορφής ψυχική ασθένεια, όχι μόνο μπορούν να είναι παραγωγικά, αλλά επιπλέον συνεισφέρουν και στην κοινωνία¹²⁶.

Στις περισσότερες ταινίες οι ψυχικά ασθενείς εμφανίζονται σε ψυχιατρείο με άλλους τροφίμους ή συγχρωτίζονται με άτομα που παρουσιάζουν και αυτά ψυχική ασθένεια. Η άρθρωση τέτοιου λόγου, που απορρέει από την ταυτόχρονη παρουσία ψυχικά ασθενών, αφενός ενισχύει τη στερεοτυπική τους εικόνα, ενώ αφετέρου περιορίζει τη συναναστροφή των ψυχικά ασθενών μεταξύ ατόμων της ίδιας κοινωνικής κατηγορίας, δίνοντας στο κοινό την εντύπωση ότι οι ψυχικά ασθενείς μπορούν να αναπτύξουν κοινωνικές σχέσεις αποκλειστικά με άτομα που ανήκουν στη συγκεκριμένη κατηγορία. Αποκρύπτοντας την ανάπτυξη κοινωνικών σχέσεων ανάμεσα στην κατηγορία των ατόμων με ψυχική υγεία και στα άτομα που χαρακτηρίζονται ως ψυχικά ασθενή, ο κινηματογράφος καθιστά πιο ορατά τα σύνορα των κοινωνικών ομάδων, οριοθετώντας τη δράση τους και ενισχύοντας τον κοινωνικό αποκλεισμό της εν λόγω μειονοτικής κοινωνικής κατηγορίας.

Στη συγκεκριμένη ερευνά, ενισχύεται η αντίληψη που υπαγορεύει ότι προκειμένου να υπάρξει ασφάλεια στον κοινωνικό περίγυρο, είναι απαραίτητος ο εγκλεισμός των ψυχικά ασθενών, αντίληψη που περιφρουρείται από την εκδήλωση επικίνδυνης συμπεριφοράς των πασχόντων που κυκλοφορούν ελεύθεροι. Επίσης, οι συνθήκες εγκλεισμού εντός των ψυχιατρείων είναι «με τέτοιο τρόπο διαμορφωμένες, ώστε να εξυπηρετείται ο έλεγχος του προσωπικού στους εγκλείστους¹²⁷...». Οι αιτίες εγκλεισμού, αφορούν εγκληματική ενέργεια στέρησης ζωής και απόκλιση από κοινωνικούς κανόνες.

Το προσωπικό του ψυχιατρείου παρουσιάζεται είτε αδιάφορο, είτε ανταρχικό, ενώ οι διευθυντές έχουν κυρίως θετική συμπεριφορά προς τον ψυχικά ασθενή. Μια ερμηνεία που δίνει ο Goffman για τη διαφοροποίηση αυτή, είναι ότι η θετική στάση του ανώτατου προσωπικού δικαιολογείται, εφόσον μια τέτοια διαδικασία δεν διαταράσσει την άσκηση πειθαρχίας προς τους τροφίμους, η οποία κυρίως ασκείται από το υπόλοιπο προσωπικό¹²⁸. Μέσα από την αρνητική και συχνά βίαιη στάση του προσωπικού όπως παρουσιάζεται στον κινηματογράφο, προβάλλονται εικόνες που συμβάλουν στη διαίωνιση αρνητικών προτύπων συμπεριφοράς των ειδικών προς τους ψυχικά ασθενείς. Με τον τρόπο αυτό, αποσιωπώνται όψεις της δράσης του

¹²⁶ Lefley, H.P., 1996, σ.3

¹²⁷ Taylor S., Bogdan R., Introduction to Qualitative Research Methods, 1998, σ.75

¹²⁸ Goffman E., 1994, σ. 121

προσωπικού που εστιάζονται στην αγάπη και φροντίδα, που σύμφωνα με το Δ. Μαγριπλή «μπορούν να μετατρέψουν αν όχι ολοκληρωτικά, τουλάχιστον σε κάποιο βαθμό την παθολογική κατάσταση του πάσχοντος από την επάρατη νόσο¹²⁹».

Οι μέθοδοι θεραπείας που εφαρμόζονται, συγκεκριμένα η φαρμακοθεραπεία, εντάσσονται στο πλαίσιο της τυπικής λειτουργίας του ψυχιατρείου και της εφαρμογής των κανόνων του, χωρίς ενδείξεις αποτελεσματικότητας όσον αφορά τη βελτίωση της παθολογικής εικόνας των ψυχασθενών, ενώ σε μεγάλο ποσοστό εφαρμόζεται η μέθοδος του ηλεκτροσόκ όχι στο πλαίσιο της θεραπείας και μεταχείρισης, αλλά του σωφρονισμού, προκαλώντας αρνητικές επιπτώσεις στη φαντασία και την ενεργητικότητα του ψυχικά ασθενή. Η Αντιψυχιατρική σύμφωνα με το Δ. Μαγριπλή, τίθεται ενάντια στις παραπάνω διαδικασίες τις οποίες απορρίπτει, διότι «επιδεινώνουν την ψυχική κατάσταση του ασθενούς και ασκούν βία παρά τη θέλησή του¹³⁰»

Μεγάλο ποσοστό εγκλείστων στερούνται ελευθερίας περισσότερο και από κατάδικους, ενώ πολλοί αναγκάζονται να υποστούν πρακτικές αιφνιδιασμού. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι συχνά παρουσιάζονται δεμένοι με αλυσίδες ή λουριά σε κλίνες ή καρέκλες.

Η λειτουργία των ψυχιατρείων γενικότερα, βασίζεται στη συμμόρφωση και το σωφρονισμό και δεν περιλαμβάνει μεταχείριση και φροντίδα, ενώ παρατηρείται αδιαφορία όσον αφορά τις ανάγκες τους. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο συλλογιστικής, τοποθετούνται οι ακραίες «θεραπευτικές» μέθοδοι που εφαρμόζονται προκειμένου να τιμωρήσουν, ενώ οι επιθετικές συμπεριφορές που παρουσιάζονται συχνά οι οποίες προηγούνται των θεραπειών, περιφρουρούν το συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας του ψυχιατρείου. Τέτοιου είδους διαδικασίες συγκλίνουν με τα παραδοχές των θεωρητικών της Αντιψυχιατρικής, σύμφωνα με τις οποίες και κατά τον Ε. Παπαγεωργίου, «οι ψυχίατροι δημιουργούν αρρώστους, με το να τους χαρακτηρίζουν σχιζοφρενικούς, με εφαρμογή βίας σαν μίσθαρνα όργανα του κοινωνικού ή οικογενειακού κατεστημένου, μόνο και μόνο επειδή τα άτομα αυτά συμπεριφέρονται διαφορετικά¹³¹»

Η εφαρμογή σκληρών μέτρων και μεθόδων νομιμοποιείται στο πλαίσιο της τιμωρίας, που υπαγορεύεται και περιφρουρείται από την ηθική μεταχείριση. Μια τέτοια διαδικασία, αποτελεί απόρροια της στροφής προς τη βελτίωση των συνθηκών

¹²⁹ Μαγριπλής, 2001, σ.53

¹³⁰ Μαγριπλής, 2001, σ.46

¹³¹ Παπαγεωργίου, χ.χ.ε., σ.24

κράτησης των τροφίμων που παρατηρείται στο τέλος του 18^{ου} αιώνα στο πλαίσιο της ηθικής μεταχείρισης, η οποία μεταξύ άλλων υπαγορεύει την παραδειγματική τιμωρία του ψυχικά ασθενή.

Η συμπεριφορά των ψυχικά ασθενών στο ψυχιατρείο και η στάση τους στο προσωπικό είναι κυρίως αρνητική και επιθετική, ενώ οι διαδικασίες που επακολουθούν συμβάλουν στον εξευτελισμό τους και στην επανεγγραφή της αυθεντίας της επιστήμης όπου ο άρρωστος-μη πολιτισμένος, προσπαθεί να χαλιναγωγηθεί, από τον υπεύθυνο επιστήμονα. Συγκεκριμένα, όταν δεν συμμορφώνονται ή όταν αντιστέκονται, στο 81% των περιπτώσεων παρουσιάζονται πλάνα όπου η μη συμμόρφωση η οποία μορφοποιείται στην εκδήλωση κρίσεων, αντιμετωπίζεται με την ταυτόχρονη παρουσία τουλάχιστον τριών υπευθύνων. Η συντριπτική πλειοψηφία των ασθενών προβάλλουν αντίσταση στις μεθόδους θεραπείας, ενώ το 33% δραπετεύουν.

Τα χαρακτηριστικά των τροφίμων στο ψυχιατρείο, είναι ακραία. Οι περισσότεροι δεν φαίνονται έξυπνοι, χαρακτηρίζονται από στερεοτυπική, επαναλαμβανόμενη κίνηση και βλέμμα απαθές, εμφανίζουν δυσανάλογη συναισθηματική αντίδραση σε ερέθισμα, υιοθετούν αποκρουστικές συνήθειες, έχουν λεσβιακές και αιμομικτικές τάσεις.

Τα μηνύματα που αφορούν τη δυνατότητα θεραπείας, προβάλλουν την αντίληψη ότι η ψυχική ασθένεια δε θεραπεύεται, ενώ πολύ συχνά εγγράφεται ο λόγος των ειδικών που δηλώνουν ρητά κάτι τέτοιο. Τέτοιες παραδοχές σύμφωνα με το Δ. Μαργιπλή λαμβάνοντας υπόψη τις απόψεις της αντιψυχιατρικής, στηρίζουν την παραδοσιακή ψυχιατρική η οποία διακηρύττει το μη αναστρέψιμο στην κατάσταση του ψυχικά ασθενή, μέσα από μια διαδικασία στιγματισμού και αφαίρεσης δικαιώματος στην ελευθερία της βούλησης και της προσωπική επιλογής¹³². Τέτοιου είδους μηνύματα είναι αβάσιμα, εφόσον η επιστήμη έχει εδώ και καιρό αποδεχτεί τόσο τη δυνατότητα θεραπείας των ψυχικών ασθενειών, όσο και την ικανότητα του ατόμου να μην εξουσιάζεται στο σύνολο της δράσης του από την ασθένεια¹³³. Οι κινηματογραφικές ταινίες, όχι μόνο παραβλέπουν μια τέτοια παραδοχή, αλλά ενισχύουν αντίθετες αντιλήψεις.

¹³² Μαργιπλής, 2001, σ.46

¹³³ Τσαλίκoglου Φ., 1987, σ.145

Επιπλέον, ένα μεγάλο ποσοστό ψυχικά ασθενών πεθαίνουν, ενώ αιτία άμεση ή έμμεση, αποτελούν οι κοινωνικές συνθήκες και οι ψυχολογικές καταστάσεις που χαρακτηρίζουν την ασθένειά τους.

Οι παράγοντες στους οποίους αποδίδεται η ψυχική ασθένεια είναι κάποιες φορές βιολογικοί κυρίως όμως ψυχολογικοί και κοινωνικοί, ενώ επηρεάζουν τη βιολογική υπόσταση των ατόμων.

Στη σπάνια περίπτωση που παρουσιάζονται άτομα από το φιλικό περιβάλλον των ψυχικά ασθενών, συνήθως προσεγγίζουν τον ψυχικά ασθενή με σκοπό την ένδειξη συμπαράστασης, ενώ ο λόγος του κοινωνικού περίγυρου είναι σε μεγάλο βαθμό στερεοτυπικός και επιβεβαιώνει τη λανθασμένη εικόνα που έχουν. Το ίδιο στερεοτυπικός παρουσιάζεται ο λόγος των ΜΜΕ, και η στάση των επίσημων φορέων του.

Αντιλήψεις για την ιδιότητα της ψυχικής ασθένειας και έμφαση σε συγκεκριμένες, ψευδείς όψεις των ιδιοτήτων της, γίνονται φανερές και στους τίτλους των ταινιών. Συγκεκριμένα, αποδίδονται ζωώδεις και εξωανθρώπινες ιδιότητες, καθώς επίσης και αρνητικές κοινωνικές καταστάσεις που χαρακτηρίζουν την ψυχική ασθένεια. Επίσης, στο 35% των ταινιών οι ψυχικά ασθενείς δεν αποκαλούνται με το όνομά τους, εφόσον το κοινωνικό σύνολο εφεύρει διαφορετικές ονομασίες στις οποίες προσδίδονται χαρακτηριστικά ασύμβατα με την ανθρώπινη ιδιότητα. Τέτοιες διαδικασίες νομιμοποιούν τη χρήση υποτιμητικών προσδιορισμών από τον κοινωνικό περίγυρο, βάσει των οποίων αποκαλούν τους ψυχικά ασθενείς.

Στο 94% των ταινιών αποδίδονται, με συχνότητα που καθιστά εμφανή τέτοια διαδικασία, χαρακτηρισμοί σε άτομα και καταστάσεις οι οποίοι σχετίζονται με το παράλογο, όπως «είναι τρελός», «τα έχει εντελώς χαμένα», «είναι ανόητος», «έχασες το μυαλό σου ξαφνικά;» «τρελός με καραμπίνα». Τέτοιες διαδικασίες λαμβάνοντας υπόψη τη φράση του H. Garfinkel ότι «η γλώσσα δεν μπορεί να αποτελεί μια απλή αναπαράσταση του κόσμου, αλλά επιπλέον παρεμβαίνει μέσα σ' αυτόν¹³⁴», παρεμβαίνουν στην κοινωνική πραγματικότητα, αρθρώνοντας αντιλήψεις και παραδοχές για τα χαρακτηριστικά της τρέλας. Σύμφωνα με τον Scheff, «μέσω της λεκτικής χρήσης το στερεότυπο της ψυχασθένειας γίνεται άκαμπτο στοιχείο της κοινωνικής δομής ενώ δύσκολα αλλάζει, εφόσον τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και ο

¹³⁴ Garfinkel H., Studies in Ethnomethodology, 1967, σ.217

καθημερινός λόγος στηρίζουν την ύπαρξή του¹³⁵». Μια τέτοια διαδικασία επιβεβαιώνεται και στις κινηματογραφικές ταινίες του δείγματος. Τέλος, αν λάβουμε υπόψη μας την παρατήρηση της Α. Λυδάκη ότι «τα συμπεράσματα περί του κοινωνικού γίνεσθαι...εκφράζουν συμπεριφορές και αντιλήψεις, γενικές αλήθειες και συλλογιστική συνείδηση μέσα από μεταφορικά σχήματα και παρομοιώσεις¹³⁶», αντιλαμβάνομαστε τη σημασία των μεταφορών των κινηματογραφικών ταινιών στο σχηματισμό γενικών αντιλήψεων και συμπερασμάτων που αφορούν ατομικές και κοινωνικές ιδιότητες..

Η δημιουργία ταινιών που βασίζονται σε αληθινά γεγονότα προβάλλοντας ταυτόχρονα ψυχικά ασθενείς, έχει επιπτώσεις που αφορούν την αυξημένη εγκυρότητα των συμπτωμάτων της ψυχικής ασθένειας που αφηγούνται οι κινηματογραφικές ταινίες και της κοινωνικής δράσης των ψυχικά ασθενών.

Επιπλέον, η υπερανάπαρσταση συγκεκριμένων όψεων των ατομικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών των ψυχικά ασθενών, αντικατοπτρίζεται στα μέσα μαζικής επικοινωνίας μέσα από την επανάληψη συγκεκριμένων αφηγήσεων. Για παράδειγμα, υπάρχουν μυθιστορήματα με απήχηση στο ευρύ κοινό, η θεματολογία των οποίων ενέπνευσε την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Εκτός αυτού, συχνά οι ταινίες αποτέλεσαν τη βάση για δημιουργία άλλων ταινιών, άμεσα συσχετιζόμενων. Όπως παρατηρεί ο Ρ. Μπαρτ «η...μορφή της μαζικής κουλτούρας είναι η αισχρή επανάληψη: επαναλαμβάνονται το περιεχόμενο, τα ιδεολογήματα...αλλά ποικίλουν οι επιφανειακές φόρμες: καινούρια βιβλία...ταινίες...με το ίδιο πάντοτε νόημα¹³⁷».

Εκτός από τις ρητές αναφορές των κινηματογραφικών ταινιών που συντελούν στην διαμόρφωση αντιλήψεων, ίδιο στόχο εξυπηρετούν και οι τεχνικές της κινηματογραφικής αισθητικής. Στη συγκεκριμένη έρευνα, οι τεχνικές συμβάλουν στην απόδοση της αντίληψης διαφορετικότητας μέσω της έντασης και του μεγέθους των συμπτωμάτων που χαρακτηρίζουν τον ψυχικά ασθενή, καθώς και του τρόπου που επιφέρει η παρουσία του.

Επιπλέον, η ψυχική ασθένεια, ορίζει το σύνολο της προσωπικότητας, έχει επιπτώσεις στις σχέσεις του πάσχοντος με το κοινωνικό σύνολο από το οποίο δε

¹³⁵ Scheff T., 1966, σ.76-78

¹³⁶ Λυδάκη Α., 2001, σ.66

¹³⁷ Ραμόνε Ι., Σιωπηρή Προπαγάνδα, 2001, σ. 12

γίνεται αποδεκτό, ενώ η επιθετική και εγκληματική συμπεριφορά, περιφρουρούν τη μη αποδοχή και τον κοινωνικό αποκλεισμό του.

Ο κινηματογράφος, όχι μόνο παράγει και ενισχύει τη στερεοτυπική εικόνα των ψυχικά ασθενών, αλλά επιπλέον, αναπτύσσει μηχανισμούς που περιφρουρούν τη κοινωνική συναίνεση στην αυτόματη εφαρμογή τιμωρητικών και σωφρονιστικών μεθόδων στους ψυχικά ασθενείς, στη διαδικασία εγκλεισμού, καθώς και την εφαρμογή μέτρων στερητικών της ελευθερίας.

Σύμφωνα με τον L. Bowers, “το ανεξήγητο της ψυχικής ασθένειας προκαλεί φόβο...και οι ζωές μας βασίζονται σε εκλογικευμένες συμπεριφορές. Οι τρελοί απειλούν να διαρρήξουν μια τέτοια διαδικασία, παρουσιάζοντάς μας πόσο εύθραυστη είναι η ανθρώπινη κοινωνία και δείχνοντάς μας μια δυνατότητα τρέλας που ενυπάρχει μέσα μας, την οποία γενικά αρνούμαστε, παρορμήσεις που κρατάμε υπό έλεγχο, παράξενες σκέψεις που απωθούμε από τη λογική μας, φευγαλέες διαθέσεις και συναισθήματα που προσπαθούμε να καταπνίξουμε...η ψυχική ασθένεια διεγείρει φυσικά συναισθήματα αποστροφής, όπως ακριβώς η δυσμορφία και η ασχήμια, μετατρέπει τον άνθρωπο σε εξωγήινο και ανεξήγητο φαινόμενο...θα πρέπει να αντιληφθούμε ότι η απόρριψη των ψυχικά ασθενών προέρχεται από πιστεύω, φόβους και αντιδράσεις στο φαινόμενο αυτό¹³⁸”.

Ο κινηματογράφος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην παραπάνω διαδικασία εφόσον αναπαράγει, διαιώνίζει και νομιμοποιεί τους φόβους του κοινού, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στη διαδικασία του στιγματισμού. Επιπλέον, παρά το χαρακτηρισμό των αντιδράσεων του κοινωνικού περίγυρου ως φυσικών, τονίζουμε την κοινωνική κατασκευή τους, διαδικασία στην οποία ο κινηματογράφος συμβάλει. Εκτός αυτού, σε ορισμένες περιπτώσεις οι κινηματογραφικές ταινίες ενθαρρύνουν την αντίληψη ότι η συναναστροφή με ψυχικά ασθενείς μπορεί να προκαλέσει ψυχική ασθένεια. Όπως παρατηρεί ο L. Bowers¹³⁹, το σύνολο των παραπάνω αντιλήψεων μπορούν να διαψευστούν μέσα από κατάλληλες κοινωνικές διαδικασίες. Έχουν όμως διεισδύσει στο πλέγμα του κοινωνικού ιστού, ενώ επιπλέον, στηρίζονται μέσα από την εικόνα των ψυχικά ασθενών που προβάλλει ο κινηματογράφος.

Η εικόνα των ψυχικά ασθενών που παρουσιάζει ο κινηματογράφος αποτελεί παράγοντα της κοινωνικής κατασκευής της ψυχικής ασθένειας, εφόσον παρεμβαίνει στον τρόπο που οι ασθενείς και ο κοινωνικός περίγυρος ερμηνεύουν την ασθένεια και

¹³⁸ Bowers L., 1998, σ.129-130

¹³⁹ Bowers L., 1998, σ.129

αντιδρούν σ' αυτήν, προβάλλοντας μηνύματα που αφορούν κάθε όψη της ατομικής και κοινωνικής πραγματικότητας των ψυχικά ασθενών, καθώς επίσης όψεις του μικροπεριβάλλοντος και της κοινωνίας, στις περιπτώσεις που αλληλεπιδρούν με τους ψυχικά ασθενείς. Τέτοιες διαδικασίες προτάσσουν τρόπους προβληματικής επικοινωνίας και μη αποδοχής της κοινωνικής ομάδας των ψυχικά ασθενών, και συνακόλουθα τρόπους κοινωνικού αποκλεισμού.

Συνοψίζοντας, οι κινηματογραφικές ταινίες αφενός υπεραναπαριστούν αρνητικές όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας των ψυχικά ασθενών κάποιες από τις οποίες συχνά ανήκουν στη σφαίρα του φανταστικού, και αφετέρου, προβάλλοντας όψεις κοινωνικών σχέσεων, αντικατοπτρίζουν τρόπους αντιμετώπισης που αρθρώνουν το πλέγμα του κοινωνικού τους αποκλεισμού.

Θα είχε ενδιαφέρον και θα συμπλήρωνε την έρευνα η διερεύνηση της στάσης του κοινού στην εικόνα των ψυχικά ασθενών όπως παρουσιάζονται μέσα από τις κινηματογραφικές ταινίες. Κρίνεται λοιπόν χρήσιμη και επιβεβλημένη η μελέτη του τρόπου με τον οποίο το κοινό, επεξεργάζεται τα μηνύματα που αφορούν τους ψυχικά ασθενείς στον κινηματογράφο, και του βαθμού στον οποίο τα μηνύματα αυτά επηρεάζουν την αντίληψή του για την εικόνα που διαμορφώνει για τους ψυχικά ασθενείς.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βαλούκος, Σ., (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου, Α Τόμος*, Εκδ. Αιγόκερως, σ. 52-515.

Βαλούκος, Σ., (1997). *Το Σενάριο, η Δομή και η Τεχνική της Συγγραφής*, Εκδ. Αιγόκερως, σ.33

Δαβάκη, Π., (2003). Εστιακή Συμπτωματολογία Ενδοκράνιων Όγκων: *Νευρολογία-Επιτομή Θεωρίας και Πράξης*, Εκδ. Π.Χ. Πασχαλίδης, Ιατρικές Εκδόσεις, ΑΘΗΝΑ, σ.431

Κολοβός Ν., (1988). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Εκδ. Αιγόκερως, σ. 9-118

Κομνηνού, Μ., (2003). *Από την Αγορά στο Θέαμα, Μελέτη για τη Συγκρότηση της Δημόσιας Σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Εκδ. Παπαζήση, σ.156-157

Κυριαζή Ν., (1999). *Η Κοινωνιολογική Έρευνα κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, ΑΘΗΝΑ, σ.291

Κυριάκος Κ., (2001). *Διαφορετικότητα και Ερωτισμός*, Εκδ. Αιγόκερως, ΑΘΗΝΑ, σ.9

Λυδάκη Α., (2001). *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*. Εκδ. Καστανιώτη, σ.58, 66.

Μαγριπλής Δ., (2001). *Το Αντιψυχιατρικό Κίνημα και οι Εκπρόσωποί του: Τετράδια Ψυχιατρικής*, Νο 74, σ.45-54

Μαδιανός Μ., (1996). *Κοινωνία και Ψυχική Υγεία, Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχιατρική, 1^{ος} Τόμος, 2^η Έκδ.*, Εκδ. Καστανιώτη, ΑΘΗΝΑ, σ.33-143

Μαδιανός Μ., (1996). *Κοινωνία και Ψυχική Υγεία, Κοινωνική Ψυχιατρική και Κοινωνική Ψυχική Υγιεινή, 2^{ος} Τομ., Τευχ. Α, 2^η Έκδ.*, Εκδ. Καστανιώτη, ΑΘΗΝΑ, σ.53-156

Παπαγεωργίου Ε.Γ., (χ.χ.ε). *Ψυχιατρική, Ιατρικές Εκδόσεις, Ν. Αργυρού, Αθήνα, σ. 24*

Πλειός Γ., (1993). *Κινούμενη Εικόνα και Καλλιτεχνική Επικοινωνία*, Εκδ. Δελφίνι, ΑΘΗΝΑ, σ.13

Ραμονέ Ι., (1999). *Η τυραννία των ΜΜΕ*, Εκδ. Πόλις, σ.143

Ραμονέ Ι., (2001). *Σιωπηρή Προπαγάνδα, Μάζες, Τηλεόραση, Κινηματογράφος*, Εκδ. Πόλις, ΑΘΗΝΑ, σ.12, 121

Ραμπαβίλας Α.Δ., Χριστοδούλου, Γ.Ν., (Ιαν.2000). *Σχιζοφρένεια: Ψυχιατρική, Τομ.Α*, Εκδ. Βήτα, Medical Arts, σ.269-280

Ραφαηλίδης, Β., (1984). *Φιλμοκατασκευή, Μια Μέθοδος Ανάγνωσης του Φίλμ*, Εκδ. Αιγόκερως, 22-73

Ρίντερ Κιθ, (2000). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Εκδ. Αιγόκερως, σ.211

Σεραφετινίδου Μ., (1995). *Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Εκδ. Gutenberg, ΑΘΗΝΑ, σ. 151-424

Σωτηροπούλου. Β, (2003). *Εισαγωγή στην Αισθητική του Κινηματογράφου*, Εκδ. Αιγόκερως, 45-57

Τσαλίκογλου-Κωστοπούλου, Φ., (1984). *Σχιζοφρένεια και Φόνος*, Εκδ. Παπαζήση, 69-216

Τσαλίκογλου Φ., (1987). *Ο Μύθος του Επικίνδυνου Ψυχασθενή, οι λειτουργίες μιας κοινωνικής κατασκευής*, Εκδ. Παπαζήση, ΑΘΗΝΑ, 34-145

Υπουργείο Υγείας και Πρόνοιας, Διεύθυνση Ψυχικής Υγείας, (2004). *Το Πλαίσιο της Ψυχικής Υγείας Πακέτο Οδηγιών για την Πολιτική και τις Υπηρεσίες Ψυχικής Υγείας*, Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας, σ.3-24

Φερρό Μ., (1993). *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, σ.23-191

Φριθ Σ., (2001). *Ψυχαγωγία: ΜΜΕ και Κοινωνία*, Εκδ. Πατάκη, Αθήνα, σ.230-254

Φουκώ Μ., (1964). *Η Ιστορία της Τρέλας*, Εκδ. Ηριδανός, ΑΘΗΝΑ, σ. 220-264

Χαλαζιάς Χ., (1999). *Κινηματογράφος Μια Θεώρηση*, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, σ.23-24.

Field, S., (1986). *Το Σενάριο, η Τέχνη και η Τεχνική(οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Εκδ. Κάλβος, σ.15

Goffman E., (1994). *Ασυλα, Δοκίμια για την κοινωνική κατάσταση των ασθενών του ψυχιατρείου και άλλων τροφοίμων*, Εκδ. Ευρύαλος, Τρίκαλα, σ.85, 121

Gomery D., (1998). *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Εκδ. Έλλην, Αθήνα, σ. 231

Schotte J., (1978). *Η Τρέλα. Ψυχιατρική και Αντιψυχιατρική, Ψυχανάλυση. Τόμ.ΙΙ*, Εκδ. Χατζηνικολή, σ.39

ΕΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arrigo B.A., (Dec.1996). The Behavior of Law and Psychiatry, Rethinking Knowledge Construction and the Guilty-But-Mentally-Ill Verdict: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.23 No.4,p.572-592.
- Bjorkly S., Havik O., Loberg T.,(Sep.1996). The Interrater Reliability of The Scale for the Prediction of Aggression and Dangerousness in Psychotic Patients(PAD): *Criminal Justice and Behavior*, Vol.23 No.3, p:440-454.
- Blackburn R., (Jun.1998). Criminality and the Interpersonal Circle in Mentally Disordered Offenders: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.25 No.2, p.155-176
- Bordwell D., (1989). *Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, p.9, 224
- Bowers L.,(1998). *The Social Nature Of Mental Illness*, p. 128-133
- Crocker A., Hodgins S., (1997). The criminality of Noninstitutionalized Mentally Retarded Persons, Evidence from a Birth Cohort Followed to Age 30: *Criminal Justice and Behaviour*, Vol.24 No.4, Dec.1997, p.432-454
- Finn M., Stalans L.J., (Jun.1997). The Influence of Gender and Mental State on Police Decisions in Domestic Assault Cases: *Criminal Justice and Behavior*. Vol.24 No.2, p. 157-176.
- Garfinkel H., (1967). *Studies in Ethnomethodology*, Polity Press, p.217

Hare R.D., (Mar.1996). Psychopathy A Clinical Construct Whose Time Has Come: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.23 No.1, p.25-54.

Harris G., Rice M., Lalumiere M., (Aug.2001). Criminal Violence The Roles of Psychopathy, Neurodevelopmental Insults, and Antisocial Parenting: *Criminal Justice and behaviour*, Vol.28 No.4, p.402-426

Kolker, R., (2000). *A Cinema Of Loneliness*, 3rd ed., Oxford University Press, p.58-238

Lefley H.P., (1996). Family Caregiving in Mental Illness, Vol.7, Sage Publications, Thousand Oaks, 3-25

Lovell D., Allen D., Johnson C., Jemelka R., (Feb. 2001). Evaluating The Effectiveness of Residential Treatment for Prisoners with Mental Illness: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.28 No.1, p.83-104

Miech R., Caspi A., Moffitt T., Wright B., Silva P., (Jan.1999). Low Socioeconomic Status and Mental Disorders: A Longitudinal Study of Selection and Causation during Young Adulthood: *American Journal of Sociology*, Vol.104, No 4, p.1096-1126

Monaco J., (2000). How to read A Film, The World of Movies, media, and Multimedia, 3rd Ed., Oxford University Press, p. 168-369

Morris S., Steadman H., Veysey B., (Mar.1997). Mental Health Services in United States jails, A Survey of Innovative Practices: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.24 No.1, p.3-19.

Oliver M., Barnes C., (1998). *Disabled People and Social Policy: From Exclusion to Inclusion*, p. 28-35

Peterson, D., (1982) *A Mad People's History Of madness*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, p.40-244

Scheff T.J., (1966). *Being Mentally Ill a Sociological Theory*, Aldline Publ. Co, Ill, Chicago, p. 31-78

Simourd D., Hoge R., (Apr.2000). Criminal Psychopathy, A Risk-and-Need Perspective: *Criminal Justice and Behavior*, Vol.27 No. 2, p.256-272

Taylor S., Bogdan R., (1998). *Introduction to Qualitative Research Methods*, 3^η Έκδ. New York: John Wiley and Sons, σ.75

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι (2003), Σκθ.: M. Nispel

Ο κόκκινος δράκος (2002), Σκθ.: B. Ratner

Η σιωπή των αμνών (1991), Σκθ.: J. Demme

Χάννιμπαλ (2001), Σκθ.: R. Scott

Ψυχώ (1998), Σκθ.: G. Van Sant

Λάμψη (1980), Σκθ.: S. Kiubrick

Μίζερν (1990), Σκθ.: R. Reiner

Ο ένοικος (1990), Σκθ.: R. Polanski

Η φωλιά του κούκου (1975), Σκθ.: M. Forman

Το κορίτσι που άφησα πίσω (1999), Σκθ.: J. Mangold

Έκβους (1977), Σκθ.: S. Lumet

Σπάνιτερ (2002), Σκθ.: D. Kronenberg

Ο άνθρωπος πουλί (1984), Σκθ.: A. Parker

Ένας υπέροχος άνθρωπος (2001), Σκθ.: R. Howard

Τομ και Βιβ (1994), Σκθ.: B. Gilbert

Η τρέλα του βασιλιά Γεωργίου του 3^{ου} (1994), Σκθ.: N. Hytner

Φίσερ κίνγκ (1991), Σκθ.: T. Gilliam

