



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών
Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών
Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Φεμινιστικός λόγος και σεναριακή πρακτική: Η Κίτρινη
Ταπετσαρία της Charlotte Perkins Gilman σε κινηματογραφική
διασκευή

Χρυσάνθη Ρόγκα

Επιβλέπων καθηγητής: κος Νικόλαος Σαραφianός

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Φεμινιστικός λόγος και σεναριακή πρακτική: Η Κίτρινη
Ταπετσαρία της Charlotte Perkins Gilman σε κινηματογραφική
διασκευή

Χρυσάνθη Ρόγκα

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Νικόλαος Σαραφianός

ΚΣ του ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

ΚΣ του ΕΑΠ

Πάτρα, Ιούλιος 2026

Αφιερωμένη στον Γιάννη, τον Στέλιο και την Βίβιαν

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη σχέση μεταξύ φεμινιστικού λόγου, κινηματογραφικής θεωρίας και δημιουργικής διασκευής, με επίκεντρο το εμβληματικό λογοτεχνικό έργο *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman. Στο θεωρητικό μέρος αναλύονται οι βασικές αρχές της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας, η έννοια του ανδρικού βλέμματος, οι σύγχρονες προσεγγίσεις γύρω από το φύλο και η θεωρία της κινηματογραφικής διασκευής. Παράλληλα, διερευνάται η φεμινιστική σεναριακή πρακτική ως δημιουργική και πολιτική διαδικασία αναδιαμόρφωσης αφηγηματικών δομών. Στο δημιουργικό μέρος παρουσιάζεται η κινηματογραφική διασκευή του έργου της Gilman, η οποία επιχειρεί να μεταφέρει τη γυναικεία υποκειμενικότητα και την εμπειρία του εγκλεισμού σε ένα σύγχρονο κινηματογραφικό πλαίσιο. Η διασκευή αξιοποιεί στοιχεία όπως η αποσπασματική αφήγηση, η υποκειμενική κάμερα, ο συμβολισμός του χώρου και η ιδιαίτερη χρήση ήχου και εικόνας, ώστε να αναδείξει τις έμφυλες σχέσεις εξουσίας και τις μορφές καταπίεσης που βιώνει η πρωταγωνίστρια. Η εργασία καταλήγει ότι η φεμινιστική κινηματογραφική διασκευή μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και ως πολιτική πράξη, προσφέροντας νέους τρόπους θέασης, ερμηνείας και αναπαράστασης της γυναικείας εμπειρίας.

Λέξεις – Κλειδιά

φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία, ανδρικό βλέμμα, κινηματογραφική διασκευή, γυναικεία υποκειμενικότητα, έμφυλες σχέσεις εξουσίας, *Η Κίτρινη Ταπετσαρία*

Abstract

This thesis explores the relationship between feminist discourse, film theory, and creative adaptation through Charlotte Perkins Gilman's seminal work *The Yellow Wallpaper*. The theoretical section examines feminist film theory, the concept of the male gaze, contemporary gender approaches, and adaptation theory. It also investigates feminist screenwriting as a creative and political practice capable of reshaping dominant narrative structures. The creative section presents a film adaptation of Gilman's work that seeks to translate female subjectivity and the experience of confinement into a contemporary cinematic language. Through fragmented narration, subjective camera techniques, symbolic use of space, and expressive sound design, the adaptation highlights gendered power relations and the mechanisms of oppression experienced by the protagonist. The study concludes that feminist film adaptation can function both as an artistic creation and as a political intervention, offering alternative ways of seeing, interpreting, and representing women's experiences in cinema.

Keywords

feminist film theory, male gaze, film adaptation, female subjectivity, gender power relations, the Yellow Wallpaper

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract.....	vi
Περιεχόμενα	vii
1. Θεωρητικό πλαίσιο.....	Error! Bookmark not defined.
1.1 Ο φεμινιστικός λόγος και το φύλο στον κινηματογράφο	3
1.1.1 Η θεωρία της διασκευής στον κινηματογράφο	5
1.1.2 Η φεμινιστική σεναριακή πρακτική.....	6
1.2 Φεμινιστική διασκευή και κινηματογραφική γλώσσα.....	8
1.2.1 Η <i>Κίτρινη Ταπετσαρία</i> ως φεμινιστικό αφήγημα.....	11
1.2.2 Η σεναριακή μεταφορά της γυναικείας υποκειμενικότητας.....	12
1.2.3 Φεμινιστική αναπαράσταση: σώμα και βλέμμα.....	14
1.3 Η Φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία ως πολιτική πράξη.....	16
1.3.1 Φασισμός, σώμα και έμφυλη βία.....	19
1.3.2 Φεμινιστική θεωρία και ψυχική ασθένεια.....	21
1.3.3 Ο χώρος ως μηχανισμός εξουσίας.....	23
1.3.4 Η γραφή ως πράξη αντίστασης και γυναικείας χειραφέτησης.....	25
2. Δημιουργικό μέρος: Κινηματογραφική διασκευή του έργου <i>Κίτρινη Ταπετσαρία</i> της Charlotte Perkins Gilman.....	27
2.1 Θεωρητικό πλαίσιο διασκευής.....	27
2.2 Κινηματογραφική διασκευή.....	32
2.3 Συμπεράσματα.....	54
Βιβλιογραφία.....	59

1. Θεωρητικό πλαίσιο

Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν από τους πιο σύγχρονους φορείς πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από τις αφηγήσεις, τις εικόνες και τους χαρακτήρες που προβάλλει, δεν αναπαριστά μονάχα την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά διαμορφώνει και μεταδίδει αντιλήψεις γύρω από την εξουσία, το φύλο και την έμφυλη ταυτότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ο φεμινισμός ως ιδεολογία έχει ιδιαίτερο ρόλο στη κριτική ανάλυση του κινηματογράφου, εφόσον οι γυναικείοι χαρακτήρες προβάλλονται με συγκεκριμένο τρόπο στις περισσότερες ταινίες. Οι γυναίκες παρουσιάζονται στις κινηματογραφικές αίθουσες σύμφωνα με τα πρότυπα της εκάστοτε εποχής στην οποία αναφέρεται η κάθε ταινία. Στην πλειοψηφία όμως των ταινιών, οι γυναικείοι ρόλοι προβάλλονται μέσα σε πατριαρχικές κοινωνίες, είτε ως γυναίκες καταπιεσμένες και υποβιβασμένες, είτε ως γυναίκες που αγωνίζονται να ξεφύγουν από τα πατριαρχικά πρότυπα που τους έχουν επιβάλλει.

Ο φεμινισμός ως ιδεολογία έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στη κριτική του κινηματογράφου, διότι οι γυναικείοι ρόλοι στον κινηματογράφο όχι μόνο αντανακλούν τους γυναικείους κοινωνικούς ρόλους, αλλά προβάλλουν και καινοτομίες σχετικά με αυτούς τους ρόλους στην πραγματικότητα (Haskel, 1987:12-13). Σε γενικές γραμμές, σε όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα, οι γυναίκες παρουσιάζονται στον δυτικό κινηματογράφο μέσα σε πατριαρχικά πλαίσια και υπό το πρίσμα συγκεκριμένων στερεοτύπων γύρω από το ρόλο τους, ως μοιραίες γυναίκες, μητέρες, νοικοκυρές, υποχθόνιες προσωπικότητες, σεξουαλικά αντικείμενα. Το παραπάνω γεγονός αναπαράγει με αυτόν τον τρόπο την ανδρική οπτική και αντίληψη περί του γυναικείου φύλου. Παρά τις κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές ανά τις δεκαετίες του 20ου αιώνα, αυτό δεν έχει αλλάξει ουσιαστικά. Η πατριαρχική κοινωνία προβάλλεται στον κινηματογράφο και η θέση της γυναίκας παρουσιάζεται κατώτερη σε σχέση με τη θέση των ανδρών. Ακόμα και κατά τη δεκαετία του 1960, όπου το γυναικείο απελευθερωτικό κίνημα ήταν σε έξαρση, αυτό δεν αντικατοπτρίστηκε στον κινηματογράφο και η γυναίκα απεικονιζόταν στην παραδοσιακή της θέση της. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τη γυναικεία φύση συνέβαλαν στη διαμόρφωση μισογυνικών αντιλήψεων και στη νομιμοποίηση της βίας κατά των γυναικών. Οι ταινίες όμως αντικατοπτρίζουν την κοινωνική πραγματικότητα και το σενάριο μίας ταινίας ενέχει μία συγκεκριμένη έμφυλη ιδεολογία. Συγκεκριμένα κοινωνικά πρότυπα γύρω από το φύλο οργανώνονται και προβάλλονται στις

αφηγηματικές δομές κάθε ταινίας. Οι αφηγηματικές αυτές δομές εμπεριέχουν σχέσεις εξουσίας με πατριαρχικό χαρακτήρα.

Στο παραπάνω πλαίσιο, ο φεμινισμός όχι ως ιδεολογία αλλά ως σεναριακή πρακτική επιδιώκει να αποδομήσει τις κυρίαρχες αφηγηματικές δομές για το γυναικείο φύλο και να δημιουργήσει χώρους έκφρασης του γυναικείου υποκειμενισμού. Έτσι, η παρούσα εργασία θα εστιάσει στον φεμινιστικό λόγο ως σεναριακή πρακτική και όχι ως ιδεολογία που προβάλλεται με συγκεκριμένο τρόπο μέσα στον κινηματογράφο. Η παρούσα εργασία εστιάζει στο λογοτεχνικό έργο *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* (The Yellow Wallpaper) (1892) της Charlotte Perkins Gilman, το οποίο αποτελεί ένα από τα κατεξοχήν φεμινιστικά λογοτεχνικά έργα. Το κείμενο παρουσιάζει τη καταπιεσμένη γυναικεία φύση μέσα σε μία πατριαρχικά δομημένη οικογένεια, όπου η ανδρική εξουσία υπερισχύει και οδηγεί τη γυναίκα σε παθητικοποίηση και τελικά θυματοποίηση. Η εργασία έχει στόχο τη θεωρητική δημιουργική διασκευή του λογοτεχνικού κειμένου μέσα σε ένα φεμινιστικό σεναριακό πλαίσιο, ώστε όχι μονάχα να αναπαρασταθεί η πλοκή του έργου, αλλά να μετασχηματιστεί το λογοτεχνικό έργο σε ένα κείμενο δομημένο με μία σύγχρονη κινηματογραφική γλώσσα. Αρχικά, η εργασία θα αναλύσει τον φεμινιστικό λόγο και τις σύγχρονες έμφυλες θεωρίες και θα επιχειρήσει τη θεωρητική και πολιτική επανεγγραφή του εμβληματικού φεμινιστικού λογοτεχνικού κειμένου σε μία κινηματογραφική αφήγηση, η οποία αντιστέκεται στις πατριαρχικές δομές.

1.1. Ο φεμινιστικός λόγος και το φύλο στον κινηματογράφο

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, στο πλαίσιο του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος, εκδηλώθηκε και στον κινηματογράφο η φεμινιστική θεωρία, η οποία επηρεάστηκε από τις θεωρίες του Μαρξισμού, την θεωρία της ψυχανάλυσης και την σημειωτική (Kuhn, 1994:67). Η φεμινιστική θεωρία στον κινηματογράφο είχε ως βασικό σκοπό να αναδείξει την κινηματογραφική γλώσσα ως φορέα ιδεολογίας και να αποτυπώσει το φύλο με διαφορετικό τρόπο από εκείνον που αποτυπωνόταν στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο. Στο πλαίσιο αυτό, το φύλο αναδεικνυόταν μέσα από σχέσεις εξουσίας και πατριαρχικές οπτικές (Mulvey, 1975: 6-18).

Η Claire Johnston (1973: 28-33) υποστήριξε ότι οι γυναίκες στον κλασικό κινηματογράφο δεν διακρίνονται από υποκειμενικότητα και δεν αποτελούν φορείς νοημάτων, αλλά λειτουργούν ως σύμβολα που εξυπηρετούν την αφήγηση. Συνεπώς, στον κλασικό κινηματογράφο, σύμφωνα με την Johnson, η οποία επιχείρησε μία σημειωτική προσέγγιση, οι εικόνες των γυναικών είναι ιδεολογικά φορτισμένες και δεν είναι ουδέτερες. Στη συνέχεια, η Laura Mulvey αναλύοντας την κινηματογραφική αφήγηση, εισήγαγε για πρώτη φορά τον όρο « ανδρικό βλέμμα» (male gaze) (Mulvey, 1975: 11), ώστε να προσδιορίσει τον σκοπό της κινηματογραφικής αφήγησης, ο οποίος ήταν βασικά να ικανοποιηθεί ο άνδρας θεατής. Σε αυτά τα πλαίσια, οι γυναίκες παρουσιάζονταν ως αντικείμενα θέασης και επιθυμίας και όχι ως ενεργά υποκείμενα δράσης. Το «ανδρικό βλέμμα» δεν αφορά μονάχα τους χαρακτήρες μίας ταινίας, αλλά αφορά και τους θεατές και τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές καλούνται να ταυτιστούν με μία ανδρική και ενεργητική οπτική.

Αργότερα, σε μία πιο διαθεματική προσέγγιση της αφηγηματικής του κινηματογράφου, επισημάνθηκε ότι το βλέμμα του θεατή δεν είναι ουδέτερο ούτε ως προς τη φυλή ή την κοινωνική τάξη (Hooks, 1992: 115-118). Έτσι, η Bell Hooks (1992: 115-131) ανέδειξε την έννοια του «αντιστασιακού βλέμματος» (oppositional gaze) με την οποία υποστήριξε ότι οι μαύρες γυναίκες ως θεάτριες αναπτύσσουν κριτικές στρατηγικές θέασης, οι οποίες αντιστέκονται στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις. Έτσι, η φεμινιστική θεωρία στον κινηματογράφο διευρύνθηκε και περιλάμβανε πλέον πολλαπλές ταυτότητες και εμπειρίες.

Παρ' όλα αυτά, η φεμινιστική θεωρία του φύλου συνέβαλε σημαντικά στην κατανόηση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων. Το φύλο συντελεί σε μία επιτελεστική διαδικασία, η οποία συγκροτείται από επαναλαμβανόμενες πρακτικές (Butler, 1990:25). Στον κινηματογράφο πιο συγκεκριμένα, αυτή η επιτελεστική διαδικασία οργανώνεται μέσω του σεναρίου, της σκηνοθεσίας και της ερμηνείας, καθορίζοντας τι σημαίνει «άνδρας», τι σημαίνει «γυναίκα» και τι σημαίνει «ερωτικό αντικείμενο» (Butler, 1993: 2-3).

Όσον αφορά τις γυναίκες στον κινηματογράφο, αυτές δεν έχουν αυτόνομη επιθυμία, ούτε την ικανότητα να αναλαμβάνουν τον έλεγχο της δικής τους ιστορίας και να διαμορφώνουν το νόημα της ζωής τους (narrative agency) (de Lauretis, 1984:103-106). Οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες αποτελούν φορείς ιδεολογικών νοημάτων και αναπαράγουν ή αμφισβητούν κοινωνικές νόρμες. Σύμφωνα με τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, οι κινηματογραφικές πρακτικές θα πρέπει να μπορούν να εναλλάσσονται και να προτείνουν νέες μορφές αφήγησης, καταρρίπτοντας το «ανδρικό βλέμμα». Τέλος, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου διαμορφώνει νέους τρόπους θέασης και αναδεικνύει τη σημασία της οπτικής γωνίας, της ταυτότητας και της εξουσίας στον κινηματογράφο.

1.1.1 Η θεωρία της διασκευής στον κινηματογράφο

Η διασκευή δεν αποτελεί μία απλή αναπαραγωγή του αρχικού κειμένου, αλλά μία σύνθετη δημιουργική διαδικασία μεταφοράς ενός έργου από ένα μέσο σε ένα άλλο. Η διασκευή αποτελεί ταυτόχρονα και διαδικασία και προϊόν, η οποία εμπλέκει επιλογές, ιδεολογικές παρεμβάσεις αλλά και μετασχηματισμούς σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο. Αρχικά, η διασκευή αποτελεί μία διαδικασία ανάγνωσης του πρωτότυπου έργου και στη συνέχεια, αποτελεί μία μεταφορά της πλοκής με νέες στρατηγικές αφήγησης, δίνοντας νέο νόημα στους χαρακτήρες και αποδίδοντας το έργο σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο (Hutcheon, 2013:8-9 & 17).

Όσον αφορά τον κινηματογράφο και τη διασκευή λογοτεχνικών έργων σε κινηματογραφικά, βασική προϋπόθεση είναι η μεταφορά εσωτερικών αφηγηματικών μορφών, όπως είναι ο εσωτερικός μονόλογος και η αφηγηματική εστίαση σε οπτικοακουστική γλώσσα. Έτσι, οι εικόνες, ο ήχος και το μοντάζ έχουν κεντρικό ρόλο στην απόδοση του νοήματος ενός έργου. Η κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου βέβαια, δεν χρειάζεται να υποτάσσεται στη πιστότητα του έργου, αλλά θα πρέπει να δημιουργείται ένας διάλογος μεταξύ του λογοτεχνικού έργου και της κινηματογραφικής του διασκευής, χωρίς το κινηματογραφικό έργο να υποβιβάζεται. Η διασκευή θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από πολυφωνία και διακειμενικότητα (Stam, 2005: 3-5).

Επιπλέον, η διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό έργο είναι μια διαδικασία, η οποία ενέχει αλλαγές στον χρόνο και στον χώρο της αφήγησης. Η αφήγηση στο κινηματογραφικό έργο συχνά συμπυκνώνει ή διευρύνει τον χρόνο του λογοτεχνικού έργου, όπως επίσης, απεικονίζει χώρους, οι οποίοι στο λογοτεχνικό έργο μπορεί να είναι αφηρημένοι ή απλώς να υπονοούνται. Ακόμα, η διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό έργο ενέχει αλλαγές και στην απόδοση των χαρακτήρων του έργου, εφόσον στο κινηματογραφικό έργο σημαντικό ρόλο παίζει η ερμηνεία των ηθοποιών, η σκηνοθεσία και η γλώσσα του κινηματογραφικού έργου (Elliott, 2003:136-140). Τέλος, η διασκευή αποτελεί μία δυναμική σχέση ανάμεσα στο λογοτεχνικό και κινηματογραφικό έργο, εφόσον το κινηματογραφικό έργο μεταφέρει πάντα στοιχεία που σχετίζονται με την εποχή και τον δημιουργό του λογοτεχνικού έργου (Leitch, 2007:12-18).

1.1.2 Η φεμινιστική σεναριακή πρακτική

Κατά τη διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο, η αφήγηση βασίζεται στη γραμμική εξέλιξη, στη σαφή αιτιότητα και κατά κύριο λόγο σε έναν κεντρικό ήρωα, ο οποίος έχει ορισμένους στόχους και συνήθως, συναντά εμπόδια ή προβλήματα, ενώ τελικώς, οδηγείται στην επίλυσή τους (Bordwell & Thompson, 2008: 94-98). Αυτό το μοντέλο αφήγησης βασίζεται βέβαια, σε ανδρικά πρότυπα δράσης, εξουσίας και αυτονομίας. Το πρότυπο του ήρωα, ο οποίος ξεπερνά τα εμπόδια και αποκαθιστά την τάξη, αντανakλά μια βαθιά πατριαρχική αντίληψη του κόσμου, όπου οι άνδρες κυριαρχούν και αυτή η κυριαρχία, ο έλεγχος και η πρόοδος ταυτίζονται με την αρρενωπότητα. Η αφήγηση στα κινηματογραφικά σενάρια οργανώνεται γύρω από τα ανδρικά υποκείμενα και την οπτική τους. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες, ως σεναριακοί χαρακτήρες δεν έχουν την δική τους αφηγηματική διαδρομή και εντάσσονται σε αφηγήσεις, οι οποίες σχετίζονται είτε με συναισθηματικές σχέσεις ή δεσμούς είτε με εσωτερικές συγκρούσεις. Επιπλέον, οι γυναίκες στη κινηματογραφική αφήγηση εξυπηρετούν την εξέλιξη της πλοκής σε ένα πιο λειτουργικό πλαίσιο, ενώ συχνά παρουσιάζονται ως εμπόδια για την εξέλιξη της πλοκής, ως ανταμοιβές, πειρασμός ή παρεκκλίσεις για τον ήρωα. Ακόμα και όταν οι γυναικείοι χαρακτήρες βρίσκονται στο επίκεντρο της αφήγησης, αυτή η αφήγηση δομείται γύρω από ένα πλαίσιο τιμωρίας ή χαλιναγώγησης των επιθυμιών τους και αυτή η αφήγηση τελικά, αναδεικνύει πατριαρχικές αναπαραστάσεις (Kaplan, 1983: 30-34).

Αντίθετα με την κλασική κινηματογραφική πρακτική, η θεωρία του φεμινισμού ως σεναριακή πρακτική χρησιμοποιεί εναλλακτικές μορφές αφήγησης και αποδομεί συνήθως, τις συμβατικές αφηγηματικές δομές (de Lauretis, 1984: 103-108). Τα βασικά χαρακτηριστικά μίας τέτοιας σεναριακής πρακτικής είναι: η χρονική ασυνέχεια, η βιωμένη εμπειρία, η μη γραμμικότητα της αφήγησης, οι πολλαπλές οπτικές γωνίες και η αμφισβήτηση της κυρίαρχης αφηγηματικής φωνής (Rich, 1998: 18-22). Το φεμινιστικό βλέμμα στο σενάριο δεν αφορά μονάχα τις απεικονίσεις, αλλά και ποιος τις βλέπει και τον υποκειμενισμό των απεικονίσεων αυτών (Hooks, 1992: 115-120).

Η κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου έχει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο πλαίσιο της θεωρίας του φεμινισμού. Η διασκευή δεν αποτελεί μια μεταφορά του λογοτεχνικού έργου, αλλά αποτελεί μία διαδικασία αναδιατύπωσης της αφήγησης του έργου με όρους έμφυλης πολιτικής. Η κινηματογραφική διασκευή μπορεί να λειτουργήσει

ως μέσο αναθεώρησης της ιστορίας μέσω μιας φεμινιστικής οπτικής και αμφισβητώντας πατριαρχικές δομές και αναπαραστάσεις (White, 2015: 45-47). Ακόμα, ο κινηματογράφος μπορεί να αναδιοργανώσει την αφήγηση γύρω από τις γυναίκες και μπορεί να τις καταστεί από αντικείμενα σε υποκείμενα (Kuhn, 1994: 72-75).

Επιπροσθέτως, η κινηματογραφική διασκευή με βάση τη φεμινιστική θεωρία δεν αφορά μόνο το θέμα αλλά αφορά και τη μορφή αφήγησης. Οι εναλλακτικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως η τήρηση μη γραμμικής αφήγησης, η αποσπασματικότητα, και η βιωμένη εμπειρία, δημιουργούν νέους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης (de Lauretis, 1984: 110-112). Η κινηματογραφική διασκευή, τέλος, αποτελεί μία κατ' εξοχήν ιδεολογική παρέμβαση, η οποία νοηματοδοτεί εκ νέου το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο. Όταν αυτή η διασκευή συντελείται υπό το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας, μετατρέπεται σε πολιτική πράξη, η οποία επαναπροσδιορίζει τις σχέσεις εξουσίας και διευρύνει τα όρια της αφήγησης.

1.2 Φεμινιστική διασκευή και κινηματογραφική γλώσσα

Η φεμινιστική διασκευή ενός έργου και η κινηματογραφική γλώσσα αποτελούν ένα σύνθετο θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο η ιδεολογία, η μορφή και η αναπαράσταση συγκροτούν ένα αισθητικό πεδίο. Με την φεμινιστική διασκευή δεν αναδεικνύονται απλώς οι γυναικείες εμπειρίες, αλλά αναδομούνται με ουσιαστικό τρόπο οι κινηματογραφικές συμβάσεις. Συνεπώς, στην φεμινιστική διασκευή αλλάζει το θέμα της αφήγησης αλλά και ο τρόπος της αφήγησης ενός έργου. Έτσι, η επιλεχθείσα κινηματογραφική γλώσσα έχει ιδιαίτερο ρόλο και σημασία, αφού με αυτή εγγράφονται ή αμφισβητούνται οι σχέσεις εξουσίας.

Στις αφηγήσεις στον κλασικό κινηματογράφο αναδεικνύεται το «ανδρικό βλέμμα» (male gaze) και η γυναίκα δομείται ως αντικείμενο οπτικής απόλαυσης (Mulvey, 1975). Αυτή η αφηγηματική πρακτική αναπαράγει πατριαρχικές δομές, οι οποίες βασίζονται σε μηχανισμούς φετιχοποίησης και ταύτισης. Αντίθετα, η φεμινιστική πρακτική στον κινηματογράφο έχει ως σκοπό να αποδομήσει αυτούς τους μηχανισμούς και να προτείνει εναλλακτικούς τρόπους θέασης. Πιο συγκεκριμένα, με αυτή την πρακτική, το γυναικείο σώμα δεν προβάλλεται ως αντικείμενο και δημιουργούνται νέες μορφές υποκειμενικότητας στην εικόνα.

Στο παραπάνω πλαίσιο, ορίστηκε η έννοια του «αντι-βλέμματος» (oppositional gaze), με το οποίο υποκειμενικότητες που βρίσκονται στο περιθώριο, αντιστέκονται στις αναπαραστάσεις που κυριαρχούν (Hooks, 1992). Η διαμόρφωση του βλέμματος αποτελεί μία πράξη αντίστασης, εφόσον το βλέμμα ποτέ δεν είναι ουδέτερο. Η φεμινιστική πρακτική στον κινηματογράφο χρησιμοποιεί στρατηγικές, οι οποίες οδηγούν τους θεατές σε κριτική εγρήγορση και τους απαλλάσσουν από την αβίαστη θέαση. Με αυτόν τον τρόπο αποσταθεροποιείται η παραδοσιακή πρακτική του κινηματογράφου. Με τον φεμινισμό στον κινηματογράφο, το προσωπικό συνδέεται με το πολιτικό μέσω υβριδικών αφηγηματικών μορφών. Οι ιστορίες που παρουσιάζονται δεν είναι ιδιωτικές και απομονωμένες, αλλά ενσωματωμένες σε κοινωνικά και ιστορικά πλαίσια. Στο πλαίσιο αυτό, η γυναικεία εμπειρία κατανοείται ως πεδίο, στο οποίο διασταυρώνονται πολλαπλές ταυτότητες και σχέσεις εξουσίας. Η φεμινιστική πρακτική στον κινηματογράφο δεν αποτελεί απλώς αναπαράσταση, αλλά αναστοχασμό, μέσω των αφηγηματικών μηχανισμών, τους οποίους αυτή αποκαλύπτει (White, 2015: 7-14).

Σύμφωνα με την Kuhn (1994: 83-90), οι φεμινιστικές ταινίες χρησιμοποιούν μη γραμμική αφήγηση και χαρακτηρίζονται από αποσπασματικότητα και αυτοαναφορικότητα. Σ' αυτές τις ταινίες, ο θεατής δεν ταυτίζεται συμβατικά με τους χαρακτήρες, αλλά έρχεται σε ρήξη μαζί τους και συμμετέχει στη διαμόρφωση του νοήματος μέσω της ενεργητικής ερμηνείας και της κριτικής απόστασης. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο φεμινιστικής προσέγγισης, η διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό προϋποθέτει ορισμένους μετασχηματισμούς. Η εν λόγω διασκευή δεν αποτελεί μία απλή μεταφορά, αλλά μια μορφή δημιουργικής ερμηνείας. Το κινηματογραφικό έργο αποτελεί ένα νέο έργο, το οποίο συνομιλεί με το λογοτεχνικό έργο και το αναδιαμορφώνει, σύμφωνα και με τις δυνατότητες που δίνει ο ίδιος ο κινηματογράφος. Όταν αυτή η διασκευή του λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό πραγματοποιείται στο πλαίσιο του φεμινισμού, τότε το υλικό του λογοτεχνικού έργου επανατοποθετείται ιδεολογικά στο κινηματογραφικό έργο (Hutcheon, 2013: 7-12).

Σε όλο αυτό το πλαίσιο του φεμινιστικού κινηματογράφου, η διασκευή του λογοτεχνικού έργου *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα φεμινιστικής διασκευής. Το λογοτεχνικό έργο χαρακτηρίζεται από έντονη, εσωτερική αφήγηση, η οποία στο πλαίσιο της πατριαρχίας και της καταπίεσης που αυτή ορίζει, αποτυπώνει τη ψυχολογική αποσύνθεση της ηρωίδας. Για να καταστεί δυνατό να αποδοθεί κινηματογραφικά αυτή η εσωτερικότητα, προϋπόθεση είναι να αναπτυχθούν μορφικές στρατηγικές. Κατά πρώτον, η αναπαράσταση της ψυχικής κατάστασης της πρωταγωνίστριας ενισχύεται από την χρήση της υποκειμενικής κάμερας και του παραμορφωμένου ήχου. Επιπλέον, ο περιορισμένος χώρος του δωματίου μπορεί να αποτελέσει στη κινηματογραφική διασκευή ένα σύμβολο εγκλεισμού, αφού αποτελεί κεντρικό μοτίβο του έργου. Η αίσθηση ασφυξίας στην ταινία μπορεί να ενισχυθεί μέσω επαναλαμβανόμενων πλάνων, κλειστοφοβικών κάδρων και περιορισμένου βάθους πεδίου. Παράλληλα, η πραγματικότητα, όπως την βιώνει η ηρωίδα διαλύεται και αυτό κινηματογραφικά αντικατοπτρίζεται μέσω της αλλοίωσης των οπτικών στοιχείων, όπως είναι το χρώμα και ο φωτισμός. Σε αυτό το πλαίσιο, σημαντικός είναι και ο ρόλος του ήχου. Η πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή μπορεί να επιτευχθεί μέσω των παραμορφωμένων ηχητικών υφών και των εσωτερικών μονόλογων. Με όλα τα παραπάνω, η ταινία μπορεί να εξελιχθεί σε αισθητηριακά βιώσιμη εμπειρία για τον θεατή.

Επιπλέον, η φεμινιστική κινηματογραφική γλώσσα έχει ιδιαίτερη σημασία μέσω της σωματικής αφήγησης. Το σώμα αποτελεί φορέα εμπειρίας, μνήμης και γνώσης και όχι απλώς ένα αντικείμενο θέασης. Η υλικότητα της εμπειρίας της ηρωίδας μπορεί να αποδοθεί καλύτερα μέσω των κοντινών πλάνων, των ασυνεχών μοντάζ και της εστίασης στο σώμα. Έτσι, το σώμα λειτουργεί ως τόπος, στον οποίο εγγράφονται κοινωνικές και πολιτικές εντάσεις. Η προσέγγιση αυτή ενισχύει τη σύνδεση του ατομικού με το συλλογικό (White, 2015: 18-22).

Εν κατακλείδι, η φεμινιστική διασκευή αποτελεί μία πρακτική, που υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση και επιδιώκει να δημιουργήσει νέους τρόπους θέασης και κατανόησης ενός έργου μέσα από την αναδόμηση της κινηματογραφικής γλώσσας. Η εικόνα έτσι, δεν αποτελεί μέσο επιβεβαίωσης κυρίαρχων ιδεών, αλλά αποτελεί πεδίο αμφισβήτησης και αναστοχασμού. Ο θεατής δεν είναι παθητικός δέκτης, αλλά ενεργητικός θεατής που καλείται να αναμετρηθεί με την διαδικασία της θέασης.

1.2.1 Η *Κίτρινη ταπετσαρία* ως φεμινιστικό αφήγημα

Η *Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman αποτελεί ένα εμβληματικό κείμενο της πρώιμης φεμινιστικής λογοτεχνίας, καθώς αναδεικνύει με ιδιαίτερη οξύτητα τον τρόπο με τον οποίο η γυναικεία συμπεριφορά ερμηνεύεται και αντιμετωπίζεται ως παθολογική μέσα σε ένα ανδροκρατούμενο κοινωνικό και επιστημονικό περιβάλλον. Η αφήγηση του έργου περιστρέφεται γύρω από μία γυναίκα, η οποία υποβάλλεται στη λεγόμενη «θεραπεία ανάπαυσης», η οποία πρακτικά επιβάλλει σωματική ακινησία, πνευματική αποστέρηση και πλήρη αποκοπή από κάθε δημιουργική δραστηριότητα. Αυτή η θεραπευτική προσέγγιση εντείνει όμως την ψυχική κατάρρευση της γυναίκας αυτής, αντί να λειτουργήσει ευεργετικά στην θεραπεία της και αποκαλύπτει τις βαθιές και δομικές ανισότητες, που διέπουν τη σχέση φύλου και εξουσίας (Gilman 1892/2018: 3-7).

Η Gilman μέσω της ειρωνικής αφήγησης, ασκεί έντονη κριτική στην ιατρική αυθεντία της εποχής, που συχνά αποτελούσε και λειτουργούσε ως προέκταση της πατριαρχίας. Η πατριαρχική ιδεολογία ενσαρκώνεται ως εξουσία στον σύζυγο και γιατρό της γυναίκας, ο οποίος κατέχει αυτή τη διπλή ιδιότητα. Ο σύζυγος και γιατρός της ηρωίδας καθορίζει την θεραπεία και συστηματικά απορρίπτει την φωνή της, η οποία εκφράζει τις εμπειρίες της, προβάλλοντας ως δικαιολογία ότι αυτές οι εμπειρίες δεν είναι αξιόπιστες. Αυτή η άρνηση της υποκειμενικότητας της ηρωίδας και η συστηματική φίμωσή της οδηγεί στην ψυχική της διάλυση. Η εν λόγω ψυχική κατάρρευση αποτελεί προϊόν της καταπίεσης που βιώνει και δεν αποτελεί αποτέλεσμα της εσωτερικής παθολογίας της. Η «τρέλα» της ηρωίδας μπορεί να αποτελεί κοινωνική κατασκευή, η οποία επιβάλλεται σε γυναίκες, που παρεκκλίνουν από τους επιτρεπόμενους ρόλους τους (Lanser. 1989:420-423).

Η ταπετσαρία αποτελεί στοιχείο-σύμβολο μέσα στο έργο και λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Έτσι, πρωτίστως, παρουσιάζεται ως ένα χαοτικό και αποκρουστικό μοτίβο. Στη συνέχεια, η ταπετσαρία μετατρέπεται σε πεδίο προβολής της ψυχικής κατάστασης της αφηγήτριας. Η γυναικεία φιγούρα στο έργο κινείται πίσω από το μοτίβο της ταπετσαρίας και συμβολίζει την γυναικεία ταυτότητα, η οποία είναι καταπιεσμένη και αγωνίζεται να απελευθερωθεί από τα δεσμά που της επιβάλλονται από την κοινωνική επιτήρηση και τον κοινωνικό περιορισμό (Gilbert & Gubar, 1979: 89-92). Το γεγονός ότι η ηρωίδα ξεκολλάει μέσα στην παράνοιά της την ταπετσαρία στο τέλος του έργου, λειτουργεί ως συμβολική εξέγερση.

Συνεπώς, το έργο της Gilman μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος των σύγχρονων φεμινιστικών θεωριών, οι οποίες εστιάζουν στο σώμα, στον χώρο και στο βλέμμα. Σε ορισμένες κινηματογραφικές προσεγγίσεις αντανakλάται ένα καθεστώς ελέγχου, το οποίο συγκροτείται από την περιορισμένη χωρητικότητα του δωματίου, την επιτήρηση του γυναικείου σώματος και την απαγόρευση της γραφής. Η ιστορία προσφέρει γόνιμο έδαφος για φεμινιστική διασκευή στον κινηματογράφο, καθώς τα στοιχεία του εγκλεισμού, της οπτικής παραμόρφωσης και της υποκειμενικής εμπειρίας μπορούν να αποδοθούν μέσω οπτικοακουστικών τεχνικών, μετατρέποντας την αφήγηση σε βιωματική εμπειρία για τον θεατή (White, 2015: 134-138). Η Κίτρινη Ταπετσαρία δεν αποτελεί απλά μια ιστορία ψυχικής κατάρρευσης αλλά αποτελεί ένα ισχυρό πολιτικό σχόλιο για την θέση της γυναίκας, την εξουσία της επιστήμης και τη δυναμική της αντίστασης μέσα από την φαντασία και τη γραφή.

1.2.2 Η σεναριακή μεταφορά της γυναικείας υποκειμενικότητας

Η σεναριακή μεταφορά της γυναικείας υποκειμενικότητας, ιδίως σε έργα όπως *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman προϋποθέτει μία σύνθετη διαδικασία αναδιατύπωσης της εσωτερικής εμπειρίας με οπτικοακουστικούς όρους. Η λογοτεχνική αφήγηση βασίζεται και στη γλωσσική αναπαράσταση της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας. Αντίθετα, στον κινηματογράφο μεταφράζονται οι αφηγηματικές στρατηγικές του λογοτεχνικού έργου σε εικόνες, ήχους και ρυθμούς. Η διασκευή δεν αποτελεί απλή μεταφορά του περιεχομένου ενός λογοτεχνικού έργου, αλλά αποτελεί μία δημιουργική επανερμηνεία, η οποία απαιτεί την εύρεση λειτουργικών ισοδύναμων για τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου ή οποιασδήποτε μορφής τέχνης στην οποία επιχειρείται μία διασκευή (Hutcheon, 2013: 8-12).

Στο πλαίσιο αυτό, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου προσφέρει κρίσιμα εργαλεία για την κατανόηση και την υλοποίηση αυτής της μετάβασης. Η γυναικεία υποκειμενικότητα δεν συγκροτείται μόνο μέσα από την αφήγηση της δράσης, αλλά μέσα από τον βιωμένο χρόνο, το σώμα και τη σχέση με τον χώρο. Συνεπώς, μία φεμινιστική σεναριακή προσέγγιση μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την εξωτερική πλοκή στις επαναληπτικές, συχνά, καθημερινές εμπειρίες, οι οποίες αποκαλύπτουν τις δομές καταπίεσης και εγκλωβισμού (de Lauretis, 1984: 103-115).

Στην περίπτωση της Κίτρινης Ταπετσαρίας, ο χώρος λειτουργεί ως βασικός φορέας νοήματος. Το δωμάτιο και η ταπετσαρία δεν αποτελούν απλώς ένα σκηνικό, αλλά ενεργά στοιχεία της αφήγησης, τα οποία διαμορφώνουν και αντανakλούν την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Η κινηματογράφηση του χώρου μπορεί να αναδείξει την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Για παράδειγμα, οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις της κάμερας, ο περιορισμός των κάδρων και η αλλοίωση της οπτικής υφής της ταπετσαρίας λειτουργούν ως ισοδύναμα της ψυχικής διάλυσης της ηρωίδας. Σε μία σεναριακή διασκευή η χωρική απεικόνιση έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι ο οικιακός χώρος αποτελεί τόπο φαντασιακής και ψυχικής επένδυσης (Bachelard, 1994: 3-38).

Επιπλέον, η κινηματογραφική υποκειμενικότητα μπορεί να επιτευχθεί μέσω της εσωτερικής εστίασης, όχι μόνο οπτικά, αλλά και ηχητικά. Οι ηχητικοί σχεδιασμοί, όπως η χρήση υποκειμενικών ήχων, παραμορφωμένων ηχητικών τοπίων ή επαναλαμβανόμενων μοτίβων, μπορούν να μεταφέρουν την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας με άμεσο και βιωματικό τρόπο. Η κινηματογραφική εμπειρία είναι πολυαισθητηριακή και επιτρέπει την δημιουργία μιας ενσώματης σχέσης μεταξύ του θεατή και του χαρακτήρα (Kuhn, 1994: 67-70). Ένα άλλο εργαλείο είναι η διαταραγμένη χρονικότητα. Η γραμμική αφήγηση μπορεί να διαρραγεί μέσω των επαναλήψεων, των χρονικών ασυνεχειών και των κυκλικών δομών, αντανakλώντας τη σταδιακή αποσύνθεση της λογικής σκέψης της ηρωίδας. Τέτοιες αφηγηματικές στρατηγικές μπορούν να αποδομήσουν τις κυρίαρχες μορφές της αφήγησης και να δημιουργήσουν χώρο για εναλλακτικές, φεμινιστικές, εμπειρικές αναπαραστάσεις (White, 2015: 45-50).

Παράλληλα, η έννοια του «βλέμματος» (gaze) έχει σημαντικό ρόλο. Σύμφωνα με την Mulvey (1975: 6-12), ο κλασικός κινηματογράφος δομείται γύρω από το ανδρικό βλέμμα, το οποίο αντικειμενοποιεί τη γυναίκα. Μια φεμινιστική διασκευή του έργου *Κίτρινη Ταπετσαρία* επιχειρεί να ανατρέψει αυτή τη δυναμική και τοποθετεί τον θεατή μέσα στην υποκειμενική εμπειρία της ηρωίδας, με τη χρήση υποκειμενικών πλάνων, με την περιορισμένη πληροφόρηση και την ταύτιση με την οπτική της ηρωίδας. Η αναπαράσταση της γυναικείας εμπειρίας στον κινηματογράφο αποτελεί αισθητικό και πολιτικό ζήτημα (Hooks, 1992: 115-120). Το σενάριο λειτουργεί ως πεδίο αντίστασης, όπου οι κυρίαρχες αφηγηματικές μορφές μπορούν να επαναπροσδιοριστούν και να ανοίξουν χώρο για νέες φωνές. Η διασκευή επομένως, δεν αποτελεί μία ουδέτερη πράξη, αλλά αποτελεί μία διαδικασία επανεγγραφής, η οποία εμπλέκεται ενεργά στις πολιτισμικές και ιδεολογικές συγκρούσεις.

Συνοψίζοντας, η σεναριακή μεταφορά της γυναικείας υποκειμενικότητας απαιτεί μία πολυεπίπεδη προσέγγιση, η οποία συνδυάζει οπτικές, ηχητικές και αφηγηματικές στρατηγικές. Έτσι, το σενάριο μπορεί να μετατραπεί σε ένα δυναμικό εργαλείο, δίνοντας έμφαση στο χώρο, στο σώμα, στο χρόνο και στην υποκειμενική εμπειρία, αναδεικνύοντας έτσι τη σύνθετη και καταπιεσμένη γυναικεία εμπειρία.

1.2.3 Φεμινιστική αναπαράσταση: σώμα και βλέμμα

Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση των γυναικών στον κινηματογράφο δεν είναι ουδέτερη αλλά η εικόνα και η θέση του γυναικείου υποκειμένου στην αφήγηση διαμορφώνεται και αναπαρίσταται μέσα από σχέσεις εξουσίας. Από το 1970 και μετά, διαπιστώθηκε ότι στον κλασικό κινηματογράφο, η γυναίκα δεν αποτελεί φορέα δράσης, αλλά αποτελεί θέαμα για κατανάλωση. Η Mulvey (1975: 11-18) εισήγαγε την έννοια του «ανδρικού βλέμματος», το οποίο αποτελεί συστατικό στοιχείο του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου. Ομοίως, η Kuhn (1994: 68-75) τόνισε ότι η γυναίκες στον κλασικό κινηματογράφο δεν ενεργούν τόσο ως ενεργά υποκείμενα, όσο ως αντικείμενα επιθυμίας. Ακόμα, η Kaplan (1983:23-31) συνέδεσε την θέση ενός κινηματογραφικού έργου με την πατριαρχία και τις αρχές της.

Η φεμινιστική θεωρία στον κινηματογράφο και η κριτική που άσκησε μετατόπισε το ενδιαφέρον από την εικόνα και το περιεχόμενο ενός έργου, στον θεατή και στον τρόπο που αυτός βλέπει. Το βλέμμα δεν αποτελεί απλώς τεχνικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά πολιτική πράξη που καθορίζει ιεραρχίες μεταξύ υποκειμένων. Οι θεατές, σύμφωνα με την Hooks (1992: 115-131) αναπτύσσουν εναλλακτικούς τρόπους θέασης και αμφισβητούν τις κυρίαρχες οπτικές δομές υπό την επίδραση του «αντιστασιακού βλέμματος», όπως το επινόησε και το όρισε η ίδια (1992: 122). Ο κινηματογράφος, όμως, παράγει αφηγηματικές και οπτικές πρακτικές, καθώς και έμφυλες ταυτότητες μέσω της αναπαράστασης της πραγματικότητας (de Lauretis, 1984: 105-109).

Η φεμινιστική θεωρία στον κινηματογράφο επιχειρεί να προτείνει νέες μορφές αναπαράστασης και θέασης, κατά τις οποίες η γυναίκα αποτελεί υποκείμενο εμπειρίας και όχι αντικείμενο θέασης. Υπάρχουν τρεις στρατηγικές, οι οποίες ενισχύουν αυτόν τον τρόπο

θέασης: η υποκειμενική κάμερα, η αποσταθεροποιημένη γραμμική αφήγηση και η έμφαση στην εσωτερικότητα (White, 2015: 94-101).

Στο πλαίσιο της φεμινιστικής θεωρίας στον κινηματογράφο, το λογοτεχνικό έργο της Charlotte Perkins Gilman *Η κίτρινη ταπετσαρία* μπορεί να αντιμετωπιστεί ως ένα φεμινιστικό κείμενο που μπορεί να αποδοθεί ως κινηματογραφικό έργο. Υπό το πρίσμα αυτής της θεωρίας, η ηρωίδα του έργου δεν παρουσιάζεται ως αντικείμενο παρατήρησης, αλλά ως μία γυναίκα με ένα συγκεκριμένο βίωμα. Η αντίληψη της ηρωίδας αποκαλύπτει τον κόσμο, ο οποίος αποτελείται από το δωμάτιο, την ταπετσαρία, το σώμα της και τις σχέσεις εξουσίας γύρω της. Η αφήγηση του έργου αποτελεί μία πράξη αντίστασης, εφόσον η γυναίκα αποκτά τον έλεγχο της αφήγησης (Lanser, 1989:415-418). Αν μία κινηματογραφική διασκευή επιδιώκει να μείνει πιστή στην φεμινιστική λογική, οφείλει να υιοθετήσει αντίστοιχες τεχνικές, όπως περιορισμένο κάδρο που δείχνει τον εγκλεισμό της γυναίκας, την χρήση υποκειμενικής κάμερας, η οποία αναδεικνύει τον εσωτερικό μονόλογο και επιτρέπει και στον θεατή να βιώσει την εμπειρία εκ των έσω (Hutcheon, 2013: 142-150).

Με βάση την φεμινιστική θεωρία, το σώμα της γυναίκας αποτελεί το κεντρικό σημείο της αφήγησης. Επιπλέον, το γυναικείο σώμα δεν αποτελεί απλά ένα βιολογικό στοιχείο, αλλά ενέχει κοινωνική και πολιτική διάσταση, η οποία είναι κατασκευασμένη και στην οποία εγγράφονται μηχανισμοί εξουσίας (Butler, 1993: 2-9). Οι θεσμοί, όπως αυτός της επιστήμης της ιατρικής, λειτουργούν ως μηχανισμοί πειθάρχησης του σώματος και της συμπεριφοράς των ανθρώπων. Στο έργο *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* η ηρωίδα ελέγχεται με την «θεραπεία της ανάπαυσης», εφόσον με αυτόν τον τρόπο της αφαιρείται η αυτονομία της, η δημιουργικότητά της και το δικαίωμα της στην εργασία (Gilman: 1982/2018: 14-18).

Πιο συγκεκριμένα, σε μία κινηματογραφική απόδοση του εν λόγω έργου, το γυναικείο σώμα αποτελεί το βασικό αφηγηματικό εργαλείο, εφόσον μέσα από την ακινησία, την μικροκίνηση, την αναπνοή, την κόπωση και το άγγιγμα της ταπετσαρίας, αποδίδεται η εμπειρία της ηρωίδας. Η δράση αποτελεί προϊόν της σωματικής και της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας και όχι αποτέλεσμα εξωτερικών γεγονότων (de Lauretis, 1984: 58-63). Έτσι, σύμφωνα με την Patricia White, δημιουργείται ο λεγόμενος «ενσώματος κινηματογράφος», στον οποίο η εμπειρία του θεατή συνδέεται με την αισθητηριακή εμπειρία του ήρωα (2015: 102-108).

Στη φεμινιστική σεναριακή πρακτική, το σώμα αντικαθιστά συχνά, τον παραδοσιακό ήρωα και αποτελεί έτσι, τον βασικό άξονα της αφήγησης. Η πλοκή δεν οργανώνεται γύρω από εξωτερικές συγκρούσεις αλλά γύρω από την εσωτερική

μεταμόρφωση του ήρωα. Συχνά, τα λογοτεχνικά έργα, τα οποία έχουν εμπνευστεί και γραφτεί από γυναίκες, αναδεικνύουν το γυναικείο σώμα ως ένα σύμβολο καταπίεσης αλλά και αντίστασης (Gilbert & Gubar, 1979: 28-36). Στην περίπτωση του έργου της Gilman, το ίδιο το γυναικείο σώμα εξεγείρεται απέναντι στην καταπίεση του πατριαρχικού συστήματος.

Επομένως, μία φεμινιστική κινηματογραφική προσέγγιση του έργου δεν περιορίζεται απλώς στην αναπαράσταση της ιστορίας, αλλά οφείλει να επανεφεύρει τη γλώσσα της εικόνας. Μέσα από την ανατροπή του βλέμματος, την ενσώματη αφήγηση και την αποδόμηση των παραδοσιακών αφηγηματικών δομών, ο κινηματογράφος μπορεί να μετατραπεί σε χώρο, όπου η γυναικεία εμπειρία δεν παρατηρείται απλώς, αλλά βιώνεται και αποκτά νέο νόημα.

1.3 Η Φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία ως πολιτική πράξη

Ένας από τους βασικότερους άξονες της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας αποτελεί η μετάβαση από την αναπαράσταση στην πολιτική πράξη. Η φεμινιστική κινηματογραφική γραφή δεν αρκείται στην απλή απεικόνιση της γυναικείας καταπίεσης ή της ανισότητας ανάμεσα στα φύλα, αλλά επιδιώκει να μετατρέψει την ίδια την αφήγηση σε πολιτική πράξη αντίστασης. Μέσα από τη δομή της αφήγησης, η χρήση της εικόνας, της οπτικής γωνίας και της κινηματογραφικής γλώσσας, ο φεμινιστικός κινηματογράφος αμφισβητεί τις κυρίαρχες πατριαρχικές μορφές αναπαράστασης και δημιουργεί νέους τρόπους θέασης της γυναικείας εμπειρίας. Η πράξη της αφήγησης των εμπειριών των γυναικών μέσα από ένα φεμινιστικό πλαίσιο συνιστά ήδη πολιτική παρέμβαση, καθώς δίνει φωνή σε υποκείμενα που ιστορικά αποκλείονταν από τους κυρίαρχους λόγους εξουσίας (Hooks, 1992:5-8). Επιπλέον, η γυναικεία αφήγηση λειτουργεί ως διαδικασία επαναδιεκδίκησης της εμπειρίας και της ιστορίας των γυναικών, επιτρέποντας τη διαμόρφωση νέων μορφών συνείδησης και πολιτικής ταυτότητας (Rich, 1998: 18-22).

Σ' αυτό το πλαίσιο, η κινηματογραφική διασκευή του έργου Κίτρινη Ταπετσαρία της C.P. Gilman δεν αφηγείται απλά την ψυχική κατάρρευση μιας γυναίκας, αλλά μετατρέπεται σε σχόλιο πάνω στους μηχανισμούς κοινωνικού ελέγχου που καθορίζουν τη γυναικεία κανονικότητα, τη μητρότητα και την ψυχική υγεία. Η ιστορία της ηρωίδας

λειτουργεί ως μεταφορά για τη γυναικεία καταπίεση μέσα σε ένα πατριαρχικό σύστημα που ορίζει τι θεωρείται λογικό, φυσιολογικό και αποδεκτό. Κάθε διασκευή αποτελεί ταυτόχρονα επανάληψη και επανερμηνεία, καθώς το νέο μέσο μεταφέρει το αρχικό έργο σε διαφορετικό πλαίσιο (Hutcheon, 2013: 7-10). Συνεπώς, η κινηματογραφική μεταφορά του έργου της Gilman αποκτά μια επιπλέον πολιτική διάσταση, αφού η εικόνα και ο ήχος επιτρέπουν την ενσώματη απόδοση τη γυναικείας ασφυξίας και της ψυχικής αποσύνθεσης.

Η τελική σκηνή της αποκόλλησης της ταπετσαρίας αποκτά ιδιαίτερη σημασία μέσα από τη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία. Η πράξη αυτή δεν παρουσιάζεται απλώς ως ένδειξη παράνοιας, αλλά ως συμβολική χειρονομία απελευθέρωσης από τους μηχανισμούς του πατριαρχικού ελέγχου. Ο κλασικός κινηματογράφος οργανώνεται γύρω από το «ανδρικό βλέμμα», στο οποίο η γυναίκα παρουσιάζεται ως αντικείμενο θέασης και επιθυμίας, ενώ ο άνδρας καταλαμβάνει τη θέση του ενεργού υποκειμένου (Mulvey, 1975: 11-15). Στην περίπτωση του συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου, η κινηματογραφική διασκευή επιχειρεί να ανατρέψει αυτή τη λογική, καθώς το βλέμμα μετατοπίζεται στη βιωμένη εμπειρία της ηρωίδας. Ο θεατής δεν παρακολουθεί τη γυναίκα αποστασιοποιημένα, αλλά βιώνει μαζί της την αποξένωση, τον εγκλεισμό και τη σταδιακή αποδόμηση της πραγματικότητας.

Επιπροσθέτως, ο κινηματογράφος λειτουργεί ως «τεχνολογία φύλου», δηλαδή ως μηχανισμός που παράγει και αναπαράγει κοινωνικές αντιλήψεις για τη θηλυκότητα και την αρρενοπότητα (de Lauretis, 1984: 5-10). Μέσα από αυτή την οπτική, η φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική δεν αφορά μόνο την παρουσία γυναικείων χαρακτήρων, αλλά την αναδόμηση των ίδιων των μηχανισμών αφήγησης και θέασης. Η σεναριακή γραφή μετατρέπεται έτσι σε πολιτική πράξη, καθώς το σενάριο δεν αποτελεί απλώς τεχνικό εργαλείο παραγωγής εικόνων, αλλά μετατρέπεται σε θεωρητικό κείμενο που οργανώνει ιδεολογικά τη σχέση ανάμεσα στον θεατή, την εικόνα και το φύλο. Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα ιδεολογικό σύστημα παραγωγής σημασιών γύρω από το φύλο και τη γυναικεία ταυτότητα. Οι κινηματογραφικές εικόνες δεν αντανakλούν απλώς την πραγματικότητα, αλλά συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση της, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται τη θηλυκότητα, τη μητρότητα, την επιθυμία και την κοινωνική θέση των γυναικών (Kuhn, 1994: 47-53).

Οι παραδοσιακές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις τοποθετούν συχνά τη γυναίκα σε παθητικούς ρόλους συναισθηματικής εξάρτησης και αδυναμίας, ενώ ο άνδρας αντίθετα,

παρουσιάζεται ως φορέας δράσης, λογικής και εξουσίας (Kaplan, 1983: 30-36). Επιπλέον, ο κλασικός κινηματογράφος συγκροτείται πάνω σε δυαδικά σχήματα εξουσίας, όπου το αρσενικό συνδέεται με τη δράση και το θηλυκό με την εικόνα και την παθητικότητα. Αντίθετα, η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία επιχειρεί να αποδομήσει αυτά τα σχήματα, δημιουργώντας νέες μορφές αφήγησης που επιτρέπουν στις γυναίκες να εμφανίζονται ως ενεργά υποκείμενα εμπειρίας και επιθυμίας. Η *Κίτρινη Ταπετσαρία* λειτουργεί ακριβώς προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς η ηρωίδα δεν παρουσιάζεται ως περιφερειακό πρόσωπο της πλοκής αλλά ως αφηγηματικό κέντρο. Ο θεατής καλείται να δει τον κόσμο μέσα από τη δική της ψυχική και συναισθηματική εμπειρία, γεγονός που μετατρέπει την αφήγηση σε πολιτική πράξη ενσυναίσθησης και αμφισβήτησης της πατριαρχικής κανονικότητας.

Παράλληλα, ο γυναικείος κινηματογραφικός λόγος συχνά συγκρούεται με τις παραδοσιακές μορφές οπτικής απόλαυσης, επειδή διαταράσσει τη σταθερότητα του ανδρικού βλέμματος και εισάγει μορφές αβεβαιότητας και υποκειμενικότητας (Doane, 1987: 1-5). Στην κινηματογραφική διασκευή του συγκεκριμένου διηγήματος, η χρήση κλειστών πλάνων, οι περιορισμένοι χώροι, η αλλοίωση της εικόνας και η έμφαση στους ήχους και τις σιωπές δημιουργούν μία αίσθηση εγκλωβισμού, που επιτρέπει στον θεατή να βιώσει την καταπίεση της ηρωίδας, όχι ως αφηρημένη έννοια, αλλά ως σωματική εμπειρία. Επιπλέον, η «γυναικεία γραφή» μπορεί να εφαρμοστεί στη φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική. Η «γυναικεία γραφή» αποτελεί την γραπτή απόδοση της γυναικείας εμπειρίας έξω από τις πατριαρχικές δομές του λόγου (Cixous, 1976: 875-880). Αντίστοιχα, ο φεμινιστικός κινηματογράφος προσπαθεί να δημιουργήσει εικόνες που δεν υπακούουν στις συμβάσεις του ανδρικού βλέμματος, αλλά αναδεικνύουν τη γυναικεία υποκειμενικότητα, τη σιωπή, την επιθυμία και το τραύμα.

Συνεπώς, η φεμινιστική κινηματογραφική διασκευή της *Κίτρινης Ταπετσαρίας* δεν αποτελεί μόνο αισθητική ή αφηγηματική επιλογή, αλλά πολιτική πράξη αναπαράστασης. Μέσα από την αναδόμηση του βλέμματος, της αφήγησης και της κινηματογραφικής γλώσσας, η ιστορία της Gilman μετατρέπεται σε εργαλείο αμφισβήτησης των κοινωνικών μηχανισμών, οι οποίοι περιορίζουν τη γυναικεία ταυτότητα. Η φεμινιστική κινηματογραφική γραφή επιδιώκει τελικά, να καταστήσει ορατές εμπειρίες, που ιστορικά αποσιωπήθηκαν και να μετατρέψει την εικόνα σε χώρο πολιτικής διεκδίκησης και αντίστασης.

1.3.1 Φασισμός, σώμα και έμφυλη εξουσία

Ένα από τα σημαντικότερα πεδία ανάλυσης της σύγχρονης φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας αποτελεί η σχέση ανάμεσα στον φασισμό, το σώμα και την έμφυλη εξουσία. Ο φασισμός δεν αποτελεί μονάχα πολιτικό ή ιστορικό φαινόμενο, αλλά λειτουργεί ως αισθητικό σύστημα αναπαράστασης, που οργανώνει την εξουσία. Γι' αυτήν την οργάνωση χρησιμοποιεί το σώμα, την επιθυμία και την πειθαρχία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η κινηματογραφική εικόνα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, εφόσον αναπαριστά αλλά και νομιμοποιεί μορφές εξουσίας και κυριαρχίας, οι οποίες συνδέονται με τη σεξουαλικότητα, το φύλο αλλά και τη βία. Ο φασισμός ως καθεστώς και από αισθητική πλευρά, βασίζεται στη δύναμη και στη λατρεία της, στη πειθαρχία και στη σωματική τελειότητα (Sontag, 1975: 73-74). Το σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο ελέγχου, αλλά και θαυμασμού, μέσω της πολιτικής εξουσίας. Από αισθητικής πλευράς, η εξουσία δεν επιβάλλεται μονάχα μέσω της καταστολής αλλά και μέσω της επιθυμίας. Ο φασισμός οργανώνει ένα φαντασιακό πλαίσιο, στο οποίο η υποταγή συνδέεται με την ηδονή, ενώ η πειθαρχία παρουσιάζεται ως αισθητική και ηθική ανωτερότητα.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης ανάμεσα στον φασισμό με το σώμα και την εξουσία αποτελεί η ταινία του Luchino Visconti με τίτλο: Οι Καταραμένοι (1969). Η ταινία επικεντρώνεται στην αποσύνθεση μιας βιομηχανικής οικογένειας στη Γερμανία κατά την άνοδο του ναζισμού και αναδεικνύει τον τρόπο, με τον οποίο η πολιτική βία μπορεί να εισχωρήσει στο οικογενειακό αλλά και στο σεξουαλικό πεδίο. Η οικογένεια αποτελεί μικρογραφία του φασιστικού κράτους, στο οποίο οι σχέσεις είναι κυριαρχικές και οργανώνονται πατριαρχικά, ενώ το σώμα μετατρέπεται σε πεδίο ελέγχου και εξευτελισμού. Οι ανδρικοί χαρακτήρες και η αναπαράσταση της αρρενωπότητας είναι ιδιαίτερα σημαντικά στοιχεία στην ταινία. Οι ανδρικοί χαρακτήρες συνδέονται με τη βία, τη στρατιωτική πειθαρχία και τη σεξουαλική κυριαρχία. Η εξουσία συνδέεται με το σώμα και τον έλεγχο της επιθυμίας και αποκτά σχεδόν θεατρικότητα. Η ναζιστική βία παρουσιάζεται μέσα από μια τελετουργική αισθητική υπερβολής κι ο φασισμός είναι ο μηχανισμός, που ερωτικοποιεί τη βία και κάνει την καταστροφή θέαμα (Visconti, 1969).

Επιπλέον, η φεμινιστική θεωρία έχει επισημάνει ότι οι φασιστικές αναπαραστάσεις οργανώνονται γύρω από αυστηρά δυαδικά σχήματα φύλου. Έτσι, η αρρενωπότητα

συνδέεται με τη δράση, τη λογική και την εξουσία, ενώ αντίθετα, η θηλυκότητα είναι παθητική, ευάλωτη και ελεγχόμενη (Karlan, 1983: 30-36). Μέσω αυτών των αντιθετικών αναπαραστάσεων, ο κινηματογράφος συμβάλλει στην αναπαραγωγή πατριαρχικών δομών. Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία επιχειρεί να αναδείξει αυτούς τους αντιθετικούς μηχανισμούς και να αναδείξει ότι το βλέμμα δεν είναι ουδέτερο αλλά ιδεολογικά οργανωμένο (Mulvey, 1975: 11-15). Η σύνδεση του φασισμού με το σώμα και την επιθυμία μπορεί να αναλυθεί επίσης, μέσω της ψυχανάλυσης και πιο συγκεκριμένα, μέσω της προσέγγισης, η οποία υποστηρίζει ότι τα αυταρχικά πολιτικά συστήματα βασίζονται στην καταπίεση της επιθυμίας και στη δημιουργία πειθαρχημένων σωμάτων (Reich, 1975: 32-38). Ο φασισμός οργανώνει κοινωνικά υποκείμενα, τα οποία μαθαίνουν να επιθυμούν την εξουσία και να εσωτερικεύουν την καταστολή ως φυσική συνθήκη. Συνεπώς, η εξουσία δεν λειτουργεί μονάχα εξωτερικά, αλλά και ψυχικά, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται το σώμα και τη σεξουαλικότητά τους.

Συνδυαστικά με το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο, η κινηματογραφική διασκευή του έργου *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* με βάση τη φεμινιστική θεωρία, θα θέσει το γυναικείο σώμα στο επίκεντρο και θα το μετατρέψει σε πεδίο ελέγχου και επιτήρησης, όπως ακριβώς επιτυγχάνει και η ταινία του Visconti. Ομοίως, η πατριαρχική εξουσία θα πρέπει να καθορίζει τι θεωρείται φυσιολογικό, επιτρεπτό και λογικό, ενώ η γυναικεία φύση να αμφισβητείται και να φιμώνεται. Η κινηματογραφική διασκευή θα πρέπει να αναδείξει την σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στην εξουσία, το σώμα και τον εγκλεισμό, μέσω της εικόνας, του ήχου και της υποκειμενικής αφήγησης. Έτσι, η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο όχι απλά ως μέσο αναπαραγωγής αλλά και ως πεδίο πολιτικής σύγκρουσης. Η εικόνα μετατρέπεται σε χώρο ιδεολογικής διαπραγμάτευσης, στον οποίο αμφισβητούνται οι κυρίαρχες μορφές εξουσίας και επαναπροσδιορίζονται οι σχέσεις ανάμεσα στο φύλο, το σώμα και την επιθυμία.

1.3.2 Φεμινιστική θεωρία και ψυχική ασθένεια

Η φεμινιστική θεωρία έχει ως βασικό της άξονα τη σχέση ανάμεσα στη πατριαρχική δομή της κοινωνίας με την ψυχική ασθένεια. Από το 1970 και έπειτα, πολλοί επιστήμονες παρατήρησαν ότι πολλές ψυχιατρικές διαγνώσεις που αποδίδονταν στις γυναίκες, δεν αποτελούσαν βιολογικά ή ψυχιατρικά φαινόμενα, αλλά κοινωνικές κατασκευές, οι οποίες σχετίζονταν με τους έμφυλους ρόλους. Έτσι, ξεκίνησε η φεμινιστική κριτική απέναντι στην ψυχιατρική και την ιατρική επιστήμη. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες, οι οποίες δεν συμμορφώνονταν στις κοινωνικές προσδοκίες που υπήρχαν γύρω από τη μητρότητα, την υπακοή, τη συζυγική αφοσίωση και την παροχή οικιακών υπηρεσιών, συχνά, χαρακτηρίζονταν ως «υστερικές», «παράλογες», ή «νευρικές». Έτσι, ένας μηχανισμός, που χρησιμοποιήθηκε συχνά για τον έλεγχο και την πειθάρχηση της γυναικείας υπόστασης και συμπεριφοράς ήταν η έννοια της «γυναικείας υστερίας».

Στο παραπάνω πλαίσιο της κριτικής απέναντι στις πατριαρχικές αντιλήψεις για την ψυχική υγεία, εντάσσεται και το έργο της Charlotte Perkins Gilman. Η ηρωίδα του έργου παρουσιάζεται ως μια γυναίκα, η οποία πάσχει από «νευρική εξάντληση» μετά τη γέννηση του παιδιού της, κατάσταση που σήμερα θα μπορούσε να συνδεθεί με την επιλόχεια κατάθλιψη. Ωστόσο, η θεραπεία που της επιβάλλεται από τον σύζυγό της, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και γιατρός, δεν αποσκοπεί στην βελτίωση της ψυχικής της κατάστασης, αλλά στην καταστολή της προσωπικότητάς της. Το δωμάτιο της γυναίκας μετατρέπεται σε χώρο εγκλεισμού και πειθαρχίας, εφόσον της απαγορεύεται η δημιουργική σκέψη, η γραφή και η κοινωνική επαφή.

Η ψυχική ασθένεια των γυναικών δεν συνδέεται μονάχα με ατομικούς και ψυχολογικούς παράγοντες, αλλά και με καταπιεστικές κοινωνικές δομές, όπως ανέδειξε η φεμινιστική θεωρία. Πιο συγκεκριμένα, στη λογοτεχνία συχνά, η γυναικεία τρέλα λειτουργεί ως μεταφορά της κοινωνικής καταπίεσης. Οι γυναίκες που αποκλίνουν από τα κοινωνικά πρότυπα συχνά, παρουσιάζονται ως ψυχικά ασταθείς, ενώ στην πραγματικότητα η παθολογία τους προκύπτει από την αδυναμία τους να εκφραστούν ελεύθερα μέσα σε κοινωνίες, που είναι δομημένες με αυστηρή πατριαρχία (Showalter, 1987: 5-10). Στην Κίτρινη Ταπετσαρία, η ψυχική διάλυση της ηρωίδας δεν αποτελεί βιολογικό δεδομένο αλλά αποτέλεσμα της καταπίεσης, της απομόνωσης και της άρνησης της υποκειμενικότητάς της. Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής διασκευής, η σχέση ανάμεσα στην ψυχική κατάσταση της ηρωίδας και στον κοινωνικό εγκλεισμό μπορεί να αποδοθεί με ιδιαίτερα ισχυρό τρόπο

μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας. Η χρήση κλειστοφοβικών πλάνων, χαμηλού φωτισμού, περιορισμένων κινήσεων της κάμερας και επαναλαμβανόμενων μοτίβων μπορεί να αναδείξει το αίσθημα της ασφυξίας και της ψυχικής πίεσης. Το δωμάτιο δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό αλλά ως υλική έκφραση της πατριαρχικής εξουσίας. Η κινηματογραφική κάμερα μπορεί να μετατραπεί σε εργαλείο που αποτυπώνει τη σταδιακή αποσύνθεση της πραγματικότητας, όπως αυτή βιώνεται από την ηρωίδα. Επιπλέον, η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία συνδέει την ψυχική ασθένεια με τη σιωπή και την αδυναμία λόγου. Η ηρωίδα της Gilman στερείται σταδιακά το δικαίωμα να μιλήσει, να γράψει και να ερμηνεύσει η ίδια την εμπειρία της. Ο λόγος της θεωρείται αναξιόπιστος επειδή είναι γυναίκα και θεωρείται ψυχικά ασταθής. Στην κινηματογραφική διασκευή, αυτή η σιωπή μπορεί να αποδοθεί μέσω της χρήσης ήχου ή της απουσίας του ήχου. Οι παύσεις, οι ψίθυροι, οι επαναλαμβανόμενοι ήχοι και οι εσωτερικοί μονόλογοι μπορούν να δημιουργήσουν μία εμπειρία εγκλωβισμού, όπου η ηρωίδα προσπαθεί να διατηρήσει την επαφή με τον εαυτό της.

Παράλληλα, η ψυχική διάλυση της ηρωίδας μπορεί να ιδωθεί και ως πράξη αντίστασης και ως ρήξη με τις κοινωνικές νόρμες. Όταν η ηρωίδα ταυτίζεται με τη γυναίκα πίσω από την ταπετσαρία και επιχειρεί να την απελευθερώσει, ουσιαστικά επιχειρεί να απελευθερώσει και τον εαυτό της από τις δομές εξουσίας που την περιορίζουν. Η τελική σκηνή του έργου αποκτά έτσι πολιτική διάσταση, καθώς η πράξη αποκόλλησης της ταπετσαρίας συμβολίζει τη διάρρηξη των ορίων που επιβάλλει η πατριαρχική κοινωνία. Στη φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική, η ψυχική ασθένεια δεν αντιμετωπίζεται ως θέαμα ή ως μέσο δραματοποίησης, αλλά ως εμπειρία που συνδέεται με την κοινωνική θέση των γυναικών. Η κάμερα δεν παρακολουθεί την ηρωίδα εξωτερικά, αλλά επιδιώκει να τοποθετήσει τον θεατή μέσα στην υποκειμενική της εμπειρία. Αυτή η στρατηγική διαφοροποιεί τη φεμινιστική κινηματογραφική αφήγηση από τον παραδοσιακό κινηματογράφο.

Η ηρωίδα της Κίτρινης Ταπετσαρίας συνδέεται με τον οικιακό χώρο. Στις πατριαρχικές κοινωνίες, ο πυρήνας της γυναικείας ταυτότητας περιορίζεται στον χώρο του σπιτιού και προσδιορίζεται από τη μητρότητα και τη συζυγική ζωή. Μέσα στο δωμάτιο της, η ηρωίδα χάνει την αυτονομία της σταδιακά και αυτό το δωμάτιο λειτουργεί ως τόπος κοινωνικής πειθάρχησης. Η κινηματογραφική απόδοση αυτού του χώρου μπορεί να αξιοποιήσει τη γεωμετρία των κάδρων, την επανάληψη των κινήσεων και τη σταδιακή παραμόρφωση των αντικειμένων, ώστε ο θεατής να βιώσει την αποσύνθεση της

πραγματικότητας μαζί με την ηρωίδα. Τέλος, θεμελιώδες στοιχείο της φεμινιστικής ανάγνωσης του έργου *Κίτρινη Ταπετσαρία* αποτελεί η σχέση ανάμεσα στην ψυχική ασθένεια, την πατριαρχία και τον κοινωνικό εγκλεισμό. Μέσω της κινηματογραφικής διασκευής, αυτό μπορεί να μετατραπεί σε βιωματική εμπειρία για τον θεατή, ώστε να αντιληφθεί ότι η ψυχική διάλυση της ηρωίδας δεν είναι προσωπική αποτυχία αλλά αποτέλεσμα κοινωνικής βίας και έμφυλης καταπίεσης.

1.3.3 Ο χώρος ως μηχανισμός εξουσίας

Ο χώρος στον κινηματογράφο δεν αποτελεί απλώς το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο εξελίσσεται η δράση, αλλά οργανώνει ιδεολογικά τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και αποκαλύπτει μηχανισμούς εξουσίας. Στη φεμινιστική θεωρία, ο χώρος συνδέεται με την κοινωνική θέση του φύλου, καθώς οι γυναίκες παραδοσιακά και στην διαχρονική τους εξέλιξη, περιορίζονταν στον ιδιωτικό χώρο της οικίας τους, ενώ οι άνδρες συνδέονταν με τον δημόσιο χώρο της πολιτικής, της εργασίας, των κοινών και της εξουσίας.

Ο οικιακός χώρος λειτουργεί ως πεδίο μνήμης, φαντασίας και ψυχικής χαλάρωσης, σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές (Bachelard, 1994: 9-15). Στη φεμινιστική θεωρία όμως, ο οικιακός χώρος αντιμετωπίζεται ως χώρος περιορισμού. Ο χώρος του σπιτιού δεν αποτελεί χώρο που παρέχει ασφάλεια, αλλά μπορεί να λειτουργήσει και ως χώρος επιτήρησης και κοινωνικού ελέγχου. Στο έργο *Κίτρινη Ταπετσαρία*, το δωμάτιο της ηρωίδας μετατρέπεται σε μηχανισμό πειθάρχησης της, εφόσον ο σύζυγός της καθορίζει τι επιτρέπεται να κάνει, καθώς και τον τρόπο, με τον οποίο πρέπει να συμπεριφέρεται. Συνεπώς, η κινηματογραφική διασκευή του έργου μπορεί να αξιοποιήσει τον χώρο με έναν τρόπο, ο οποίος μπορεί να ενισχύσει τη φεμινιστική ανάγνωση. Η αίσθηση του εγκλεισμού μπορεί να δημιουργηθεί μέσω των στενών διαδρόμων, των χαμηλών ταβανιών, των περιορισμένων ανοιγμάτων και των επαναλαμβανόμενων μοτίβων της ταπετσαρίας. Η κάμερα μπορεί να τοποθετείται συχνά πίσω από αντικείμενα ή μέσα σε περιορισμένα κάδρα, ώστε να ενισχύεται η αίσθηση της επιτήρησης.

Επιπλέον, ο χώρος λειτουργεί ως προέκταση της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας. Έτσι, καθώς η ψυχική της ισορροπία διαταράσσεται, το δωμάτιο παύει να είναι σταθερό και αποκτά παραμορφωμένα χαρακτηριστικά. Η ταπετσαρία μοιάζει να κινείται, οι σκιές μεταβάλλονται και οι ήχοι αποκτούν διαφορετική ένταση. Η αλλοίωση του χώρου

αντανακλά τη διάλυση της λογικής τάξης που επιβάλλει η πατριαρχία. Στη φεμινιστική κινηματογραφική γλώσσα, ο χώρος συχνά μετατρέπεται σε αφηγηματικό υποκείμενο και αποτελεί ενεργό στοιχείο της αφήγησης και όχι παθητικό σκηνικό. Οι κοινωνικές πιέσεις που δέχεται η ηρωίδα αποκαλύπτονται από τη σχέση ανάμεσα στο σώμα της και τον χώρο. Η αδυναμία διαφυγής από το δωμάτιο συμβολίζει την αδυναμία διαφυγής της από τους κοινωνικούς ρόλους, οι οποίοι επιβάλλονται στις γυναίκες.

Επιπρόσθετα, ο χώρος συνδέεται με τις κινήσεις του σώματος. Πιο συγκεκριμένα, η επανάληψη ίδιων κινήσεων μέσα στο δωμάτιο, η περιορισμένη κινητικότητα και η ακινησία ενισχύουν την εμπειρία του εγκλεισμού. Η κινηματογραφική κάμερα μπορεί να εστιάζει στις μικρές χειρονομίες, στην αναπνοή, στην επαφή με την ταπετσαρία και στις λεπτομέρειες του σώματος, ώστε έτσι να αναδειχθεί η ένταση ανάμεσα στη γυναικεία εμπειρία και στον περιορισμό του χώρου. Επίσης, ο φωτισμός μπορεί να έχει συμβολική λειτουργία. Οι σκιές που σχηματίζονται πάνω στην ταπετσαρία και οι σκοτεινές γωνίες του δωματίου μπορούν να αποδώσουν την αίσθηση ότι η ηρωίδα βρίσκεται συνεχώς υπό παρακολούθηση. Συνεπώς, η ψυχολογική και πολιτική διάσταση της αφήγησης ενισχύεται από τον φωτισμό, ο οποίος μετατρέπεται σε εργαλείο.

Τέλος, η φεμινιστική κινηματογραφική σχολή υποστηρίζει ότι ο χώρος παράγει κοινωνικά νοήματα. Στο εν λόγω έργο, το δωμάτιο δεν είναι ουδέτερο αλλά φέρει ιδεολογικό φορτίο, το οποίο εκπροσωπεί την πατριαρχία. Αυτό το ιδεολογικό φορτίο της πατριαρχικής εξουσίας επιδιώκει να περιορίσει τη γυναικεία επιθυμία, αυτονομία και δημιουργικότητα. Έτσι, οι θεατές της κινηματογραφικής απόδοσης του έργου δεν βιώνουν τον φυσικό εγκλεισμό της αλλά τον κοινωνικό της περιορισμό. Στο τέλος του έργου, η αποκόλληση της ταπετσαρίας από την ηρωίδα αποτελεί μία συμβολική αποδόμηση του χώρου εξουσίας. Η γυναίκα καταστρέφει το στοιχείο, το οποίο αποτελούσε μέσο εγκλεισμού και επιτήρησής της, προσπαθώντας έτσι να αποκτήσει ξανά το έλεγχο στο σώμα της και στον χώρο. Η τελική αυτή σκηνή έχει ιδιαίτερη κινηματογραφική αξία, αφού ο χώρος μετατρέπεται σε πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα στην καταπίεση και στην αντίσταση σε αυτήν.

1.3.4 Η γραφή ως πράξη αντίστασης και γυναικείας χειραφέτησης

Η γραφή κατέχει κεντρική θέση στη φεμινιστική θεωρία, καθώς θεωρείται μέσο έκφρασης, αυτοπροσδιορισμού και αντίστασης απέναντι στους μηχανισμούς αποκλεισμού που επιβάλλει η πατριαρχική κοινωνία. Η δυνατότητα των γυναικών να αφηγούνται τις εμπειρίες τους και να καταγράφουν τη δική τους οπτική για τον κόσμο συνδέεται άμεσα με τη διεκδίκηση της υποκειμενικότητάς τους και τη συγκρότηση της ταυτότητάς τους (Cixous, 1976: 875-877). Η φεμινιστική γραφή δεν περιορίζεται στην παραγωγή λογοτεχνικών κειμένων, αλλά αποτελεί πολιτική πράξη, μέσω της οποίας οι γυναίκες αμφισβητούν τις κυρίαρχες μορφές λόγου και εξουσίας.

Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της «γυναικείας γραφής» (*écriture féminine*) αναδεικνύει τη σημασία της έκφρασης της γυναικείας εμπειρίας μέσα από μορφές λόγου που δεν υπακούουν απαραίτητα στις παραδοσιακές αφηγηματικές συμβάσεις. Σύμφωνα με τη Cixous (1976: 879-880), η γυναικεία γραφή επιδιώκει να αποδώσει τη σωματικότητα, την επιθυμία και τη βιωμένη εμπειρία των γυναικών, δημιουργώντας νέους τρόπους αφήγησης που υπερβαίνουν τις πατριαρχικές δομές.

Η σημασία της γραφής ως πράξης αντίστασης αναδεικνύεται με ιδιαίτερη ένταση στο έργο *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman. Η πρωταγωνίστρια του έργου καταγράφει κρυφά τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, παρά την απαγόρευση του συζύγου της να ασχολείται με οποιαδήποτε πνευματική δραστηριότητα. Η γραφή λειτουργεί ως ο μοναδικός χώρος ελευθερίας που της απομένει, καθώς μέσα από αυτήν διατηρεί την προσωπική της φωνή και αντιστέκεται στην επιβαλλόμενη σιωπή (Gilman, 1892/2018: 5-9). Η απαγόρευση της γραφής δεν αποτελεί απλώς έναν θεραπευτικό περιορισμό, αλλά έναν μηχανισμό ελέγχου της γυναικείας συνείδησης και δημιουργικότητας.

Παράλληλα, η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία αναγνωρίζει ότι η φωνή των γυναικών δεν εκφράζεται μόνο μέσω του γραπτού λόγου αλλά και μέσω της εικόνας και της αφήγησης. Η δημιουργία κινηματογραφικών έργων που δίνουν προτεραιότητα στη γυναικεία εμπειρία συμβάλλει στην ανατροπή των παραδοσιακών μορφών αναπαράστασης και στην ενίσχυση της γυναικείας ορατότητας (Kuhn, 1994: 83-90). Η κινηματογραφική

διασκευή ενός φεμινιστικού λογοτεχνικού έργου μπορεί επομένως να λειτουργήσει ως συνέχεια της πράξης της γραφής, μεταφέροντας τη γυναικεία εμπειρία από το κείμενο στην οθόνη.

Επιπλέον, η Teresa de Lauretis υποστηρίζει ότι οι αφηγήσεις αποτελούν μηχανισμούς παραγωγής έμφυλων ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων. Η δυνατότητα των γυναικών να δημιουργούν και να ελέγχουν τις δικές τους αφηγήσεις συνιστά ουσιαστική μορφή πολιτισμικής παρέμβασης, καθώς αμφισβητεί τους κυρίαρχους τρόπους με τους οποίους παράγεται και αναπαρίσταται το φύλο (de Lauretis, 1984: 103-110). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η γραφή μετατρέπεται σε εργαλείο χειραφέτησης και κοινωνικής αλλαγής.

Συνολικά, η γραφή λειτουργεί ως πεδίο αντίστασης απέναντι στις πατριαρχικές μορφές εξουσίας και ως μέσο διεκδίκησης της γυναικείας φωνής. Στην περίπτωση του έργου *Κίτρινη Ταπετσαρία*, η καταγραφή της εμπειρίας της ηρωίδας αποτελεί πράξη επιβίωσης και ταυτόχρονα πράξη εξέγερσης απέναντι στην καταπίεση. Η φεμινιστική σεναριακή και κινηματογραφική διασκευή του έργου μπορεί να διατηρήσει αυτή τη διάσταση της γραφής, μετατρέποντας την ατομική εμπειρία σε συλλογικό πολιτικό λόγο και αναδεικνύοντας τη σημασία της γυναικείας αφήγησης ως μορφής αντίστασης και χειραφέτησης.

2. Δημιουργικό μέρος: Κινηματογραφική διασκευή του έργου *Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman

2.1 Θεωρητικό πλαίσιο διασκευής

Ένα από τα σημαντικότερα πεδία καλλιτεχνικής και θεωρητικής διερεύνησης αποτελεί η σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Από τις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου μέχρι σήμερα, η διασκευή λογοτεχνικών έργων λειτούργησε ως πεδίο ιδεολογικής επαναδιαπραγμάτευσης των κειμένων, αλλά και ως τρόπος ανανέωσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Η διαδικασία της διασκευής δεν συνίσταται σε μια απλή απόδοση ιστορίας από ένα μέσο σε ένα άλλο, αλλά σε μια εκ νέου δημιουργία νοημάτων μέσα από τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής γλώσσας (Hutcheon, 2013: 7-12). Η κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου δεν αποτελεί μια απλή διαδικασία μεταφοράς της πλοκής από τον γραπτό λόγο στην εικόνα. Αντίθετα, η κινηματογραφική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου αποτελεί μία σύνθετη διαδικασία σε δημιουργικό και ιδεολογικό πλαίσιο, όπου το πρωτότυπο έργο αποκτά νέα νοήματα μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζονται οι λογοτεχνικές διασκευές επηρεάστηκε έντονα από τη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο κινηματογράφος δεν είναι ουδέτερο καλλιτεχνικό μέσο αλλά ένας μηχανισμός παραγωγής ιδεολογίας. Συγκεκριμένες αντιλήψεις γύρω από το φύλο, την επιθυμία και την εξουσία οργανώνονται μέσω των εικόνων, της χρήσης της κάμερας, την αναπαράσταση των σωμάτων και γενικώς, των αφηγηματικών δομών (Stam, 2005: 1-10).

Η *Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman αποτελεί ένα από τα πιο εμβληματικά έργα της φεμινιστικής λογοτεχνίας (Gilman, 2009: 1-22), καθώς παρουσιάζει με ιδιαίτερη ένταση τη σχέση ανάμεσα στην πατριαρχική εξουσία, στον εγκλεισμό και στην ψυχική κατάρρευση της γυναίκας. Η ηρωίδα του έργου απομονώνεται από τον σύζυγό της, στερείται τη δυνατότητα δημιουργικής έκφρασης και σταδιακά οδηγείται σε ψυχική διάλυση. Ωστόσο, η αφήγηση της Gilman δεν παρουσιάζει την ψυχική ασθένεια ως ατομική αδυναμία αλλά ως αποτέλεσμα κοινωνικής καταπίεσης. Το έργο γράφτηκε το 1892, σε μια περίοδο κατά την οποία οι γυναίκες αντιμετώπιζονταν κυρίως μέσα από τον ρόλο της συζύγου και της μητέρας. Η

ιατρική επιστήμη της εποχής θεωρούσε ότι η γυναικεία ψυχική υγεία συνδέεται με τη σωματική αδυναμία και με την υπερβολική διανοητική δραστηριότητα. Πολλές γυναίκες που παρουσίαζαν συμπτώματα κατάθλιψης ή ψυχικής πίεσης υποβάλλονταν στη λεγόμενη «θεραπεία ανάπαυσης», κατά την οποία απομονώνονταν από κάθε πνευματική ή δημιουργική δραστηριότητα. Η ίδια η Gilman είχε βιώσει παρόμοια εμπειρία θεραπείας και μέσα από το έργο της άσκησε κριτική στις πατριαρχικές αντιλήψεις της εποχής γύρω από τη γυναικεία ψυχική υγεία. Η Κίτρινη Ταπετσαρία αποτέλεσε έτσι όχι μόνο λογοτεχνικό έργο αλλά και πολιτικό σχόλιο απέναντι στους μηχανισμούς κοινωνικού ελέγχου που επιβάλλονταν στις γυναίκες (Golden, 1992: 45-50).

Η κινηματογραφική διασκευή αυτού του έργου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή το κείμενο της Gilman είναι εξαιρετικά εσωτερικό και βασίζεται κυρίως στην ψυχολογική εμπειρία της ηρωίδας. Η πρόκληση μιας φεμινιστικής κινηματογραφικής διασκευής είναι επομένως να μεταφέρει αυτή την εσωτερικότητα στην εικόνα και στον ήχο, χωρίς να εγκλωβιστεί στις συμβάσεις του παραδοσιακού αφηγηματικού κινηματογράφου. Η παρούσα διασκευή επιδιώκει να δημιουργήσει μια κινηματογραφική γλώσσα που να εκφράζει τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Ο θεατής δεν παρακολουθεί την ηρωίδα εξωτερικά αλλά βιώνει μαζί της τον εγκλεισμό, την αποξένωση και τη σταδιακή αποσύνθεση της πραγματικότητας. Η κάμερα λειτουργεί ως προέκταση της ψυχικής της κατάστασης (Kaplan, 1983: 37-41 & Showalter, 1985: 145-151).

Στη συγκεκριμένη προσέγγιση, η αφήγηση οργανώνεται μέσα από την αποσπασματικότητα, την επανάληψη και την αργή χρονικότητα. Η λογική τάξη διαλύεται και αποδίδεται όχι μόνο μέσα από το σενάριο αλλά και μέσα από το μοντάζ, τον φωτισμό, τη χρωματική παλέτα και τον ήχο. Η ταινία βασίζεται στην ένταση της εσωτερικής εμπειρίας και όχι στην ένταση της εξωτερικής εμπειρίας. Το σώμα της ηρωίδας αποκτά κεντρικό ρόλο. Οι αναπνοές, οι παύσεις, τα βλέμματα και οι μικρές κινήσεις μετατρέπονται σε βασικά αφηγηματικά στοιχεία. Η κινηματογραφική γλώσσα απορρίπτει την ερωτικοποίηση του γυναικείου σώματος και το αντιμετωπίζει ως φορέα μνήμης, τραύματος και κοινωνικής πίεσης (Johnston, 1973: 28-33). Παράλληλα, η παρούσα διασκευή επιδιώκει να αναδείξει τη σημασία του χώρου ως μηχανισμού εξουσίας. Το δωμάτιο της ηρωίδας δεν είναι απλώς σκηνικό αλλά οργανώνει την ίδια

την εμπειρία της καταπίεσης. Η ταπετσαρία μετατρέπεται σταδιακά σε σύμβολο εγκλεισμού, επιτήρησης και διάσπασης της ταυτότητας (Treichler, 1984: 67-71).

Επιπλέον, η ταινία αποσκοπεί στη δημιουργία μιας αισθητηριακής εμπειρίας που μεταφέρει τον θεατή στην ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Η γυναικεία εμπειρία δεν παρατηρείται απλώς από απόσταση, αλλά βιώνεται από τον θεατή. Αυτή η βιωματική εμπειρία επιτυγχάνεται μέσω των αργών κινήσεων της κάμερας και των επαναλαμβανόμενων εικόνων. Η φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση γυναικείων χαρακτήρων αλλά αφορά κυρίως την αναδόμηση των ίδιων των τρόπων θέασης. Η κάμερα παύει να λειτουργεί ως μηχανισμός ελέγχου του γυναικείου σώματος και μετατρέπεται σε εργαλείο έκφρασης της γυναικείας εμπειρίας. Η παρούσα διασκευή επιχειρεί επίσης να αναδείξει τη διαχρονικότητα του έργου της Gilman. Παρότι η ιστορία διαδραματίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα, τα ζητήματα της ψυχικής υγείας, της έμφυλης καταπίεσης και της κοινωνικής σιωπής παραμένουν εξαιρετικά επίκαιρα. Η ηρωίδα της Κίτρινης Ταπετσαρίας μπορεί να θεωρηθεί ως σύμβολο όλων των γυναικών που περιορίζονται μέσα σε κοινωνικούς ρόλους και στερούνται το δικαίωμα του αυτοπροσδιορισμού. Η ταινία, επομένως, δεν αντιμετωπίζει την ψυχική κατάρρευση της ηρωίδας ως ατομικό δράμα αλλά ως πολιτικό γεγονός. Η τελική της εξέγερση απέναντι στην ταπετσαρία και στον χώρο εγκλεισμού λειτουργεί ως συμβολική ρήξη απέναντι στην πατριαρχική εξουσία.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διαμορφώσει μία κινηματογραφική διασκευή φεμινιστικής πρακτικής, βασισμένη στο έργο της Gilman. Η διασκευή δεν αποσκοπεί μόνο στην αναπαράσταση της ιστορίας της ηρωίδας αλλά στην αναδόμηση της ίδιας της κινηματογραφικής αφήγησης μέσα από μία φεμινιστική οπτική. Το ζητούμενο δεν είναι απλώς να αφηγηθεί μία ιστορία γυναικείας καταπίεσης αλλά να αναπτυχθεί μία κινηματογραφική γλώσσα που να αμφισβητεί τις πατριαρχικές δομές θέασης και αφήγησης. Η φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική διαφοροποιείται από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο, καθώς δεν βασίζεται στην κυριαρχία της δράσης και του ανδρικού ήρωα. Αντίθετα, δίνει έμφαση στην εσωτερικότητα, στη σωματική εμπειρία, στη μνήμη, στη σιωπή και στις μορφές γυναικείας καταπίεσης που συχνά αποκρύπτονται. Η αφήγηση δεν εξελίσσεται γραμμικά αλλά αποσπασματικά, αντανakλώντας την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας (Grosz, 1994: 3-8).

Η εν λόγω διασκευή οργανώνεται σε τρία βασικά επίπεδα, στη θεωρητική επανερμηνεία του έργου της Gilman μέσα από τη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία, στη διαμόρφωση κινηματογραφικής γλώσσας που αποδίδει τη γυναικεία υποκειμενικότητα, στη δημιουργία αναλυτικού σεναρίου κινηματογραφικής διασκευής. Η ταινία τοποθετείται χρονικά σε μία ασαφή περίοδο ανάμεσα στον 19ο αιώνα και στη σύγχρονη εποχή. Η επιλογή αυτή επιτρέπει στο έργο να αποκτήσει διαχρονική διάσταση, υπογραμμίζοντας ότι οι μηχανισμοί κοινωνικού ελέγχου πάνω στο γυναικείο σώμα και στη γυναικεία επιθυμία εξακολουθούν να υπάρχουν.

Η αισθητική της ταινίας θα χαρακτηρίζεται από περιορισμένη χρωματική παλέτα, έντονη παρουσία του κίτρινου χρώματος, χαμηλό φωτισμό, αργούς ρυθμούς και αποσπασματικό μοντάζ. Ο ήχος θα λειτουργεί υποκειμενικά, μεταφέροντας την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Οι σιωπές, οι παραμορφωμένοι ήχοι και οι επαναλαμβανόμενοι θόρυβοι θα παίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο με τους διαλόγους. Η κινηματογραφική διασκευή δεν αντιμετωπίζει την ηρωίδα ως αντικείμενο παρατήρησης αλλά ως φορέα οπτικής εμπειρίας. Η κάμερα θα ακολουθεί τη δική της αντίληψη του κόσμου, μετατρέποντας τον θεατή σε συμμετοχο της ψυχικής της κατάστασης. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η ταινία επιδιώκει να λειτουργήσει ως πολιτική και αισθητική πράξη αντίστασης απέναντι στις παραδοσιακές μορφές κινηματογραφικής αναπαράστασης.

Όπως ήδη έχει αναλυθεί, η φεμινιστική κινηματογραφική γλώσσα συγκροτείται ως αντίδραση απέναντι στις κυρίαρχες μορφές αφήγησης του κλασικού κινηματογράφου. Ο κλασικός κινηματογράφος οργανώνει την αφήγηση γύρω από έναν ήρωα, ο οποίος δρα, ελέγχει την πλοκή και κατευθύνει την επιθυμία. Η γυναίκα παρουσιάζεται συνήθως ως αντικείμενο θέασης και όχι ως ενεργό υποκείμενο εμπειρίας. Ο κλασικός κινηματογράφος λειτουργεί με βάση το «ανδρικό βλέμμα» (Mulvey, 1989: 14-20), αλλά η πρακτική του φεμινιστικού κινηματογράφου επιχειρεί να αποδομήσει αυτή τη λογική (Smelik, 1998: 10-15).

Όσον αφορά την παρούσα διασκευή της Κίτρινης Ταπετσαρίας, είναι ωφέλιμο να τονιστεί ότι η κινηματογραφική γλώσσα οργανώνεται γύρω από τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Η κάμερα δεν παρατηρεί την ηρωίδα εξωτερικά αλλά ταυτίζεται μαζί της. Ο θεατής βλέπει τον κόσμο όπως τον αντιλαμβάνεται εκείνη. Η αφήγηση δεν βασίζεται στη δράση αλλά στην ψυχική εμπειρία. Οι μικρές κινήσεις, οι παύσεις, οι

σιωπές και οι επαναλαμβανόμενες εικόνες αποκτούν κεντρικό ρόλο. Το σώμα της ηρωίδας μετατρέπεται σε βασικό αφηγηματικό εργαλείο.

Επιπλέον, η ταπετσαρία αποτελεί το σημαντικότερο σύμβολο του έργου. Αρχικά εμφανίζεται ως ένα αποκρουστικό διακοσμητικό μοτίβο. Σταδιακά, όμως, μετατρέπεται σε επιφάνεια προβολής της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας. Στην κινηματογραφική διασκευή, η ταπετσαρία θα αντιμετωπίζεται ως ζωντανό στοιχείο. Το σχέδιό της θα μοιάζει να μεταβάλλεται ανάλογα με την ψυχική κατάσταση της ηρωίδας. Η κάμερα θα πλησιάζει υπερβολικά κοντά στις λεπτομέρειες της επιφάνειας, δημιουργώντας αίσθηση ασφυξίας. Το κίτρινο χρώμα θα κυριαρχεί σε όλη την ταινία. Ωστόσο, το κίτρινο δεν θα παρουσιάζεται ως φωτεινό και θερμό χρώμα αλλά ως άρρωστο και αποσυνθετικό. Σταδιακά, το χρώμα θα επεκτείνεται σε ολόκληρο το οπτικό πεδίο της ηρωίδας.

Εν κατακλείδι, ο ήχος στη φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική δεν λειτουργεί απλώς υποστηρικτικά αλλά ως φορέας ψυχικής εμπειρίας. Στην παρούσα διασκευή, οι ήχοι του σπιτιού, όπως τα βήματα, οι πόρτες, το τρίξιμο ξύλων και οι αναπνοές, θα αποκτούν υπερβολική ένταση. Ο θεατής θα βιώνει το σπίτι ως οργανισμό που παρακολουθεί την ηρωίδα. Η μουσική θα χρησιμοποιείται περιορισμένα. Οι σιωπές θα έχουν εξίσου σημαντικό ρόλο με τους ήχους. Η σταδιακή αποσύνθεση της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας θα αποδίδεται μέσω παραμορφωμένων ηχητικών τοπίων.

2.2 Κινηματογραφική διασκευή

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Η Αφίξη

ΣΚΗΝΗ 1-ΕΞΩΤ. ΑΠΟΜΟΝΩΜΕΝΗ ΕΠΑΥΛΗ, ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Μια άμαξα προσεγγίζει αργά μια μεγάλη απομονωμένη έπαυλη. Ο ουρανός είναι γκρίζος. Το φως χαμηλό. Η εικόνα έχει σχεδόν αποχρωματιστεί εκτός από μικρές κίτρινες λεπτομέρειες. Η κάμερα κάνει κοντινό πλάνο σε κάποια γυναικεία χέρια. Τα δάχτυλα των χεριών σφίγγουν νευρικά το ύφασμα του φορέματός της.

Ακούγεται η φωνή του συζύγου:

JOHN

Θα σου κάνει καλό εδώ.

Η ησυχία θα σε βοηθήσει.

Η γυναίκα δεν απαντά. Η κάμερα κάνει κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της μόνο για λίγα δευτερόλεπτα. Το βλέμμα της δεν εστιάζει πουθενά.

ΣΚΗΝΗ 2-ΕΞΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΕΠΑΥΛΗΣ, ΒΡΑΔΥ

Η κάμερα δείχνει ένα μεγάλο σπίτι με ελάχιστα έπιπλα. Οι διάδρομοι είναι μακριοί. Οι ήχοι των βημάτων αντηχούν αφύσικα δυνατά. Η ηρωίδα κοιτάζει γύρω της. Τα πλάνα μοιάζουν ασφυκτικά και περιορισμένα, σαν οι τοίχοι του διαδρόμου να κλείνουν γύρω από την ηρωίδα. Ο σύζυγος μιλά συνεχώς.

JOHN

Πρέπει να ξεκουραστείς.

Μην εξουθενωθείς γράφοντας.

Η κούραση είναι ο εχθρός σου.

Η φωνή του γίνεται σταδιακά πιο μακρινή. Η κάμερα απομακρύνεται από εκείνον και πλησιάζει το πρόσωπο της γυναίκας. Ακούγεται μόνο η αναπνοή της.

ΣΚΗΝΗ 3-ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΒΡΑΔΥ

Το δωμάτιο είναι μεγάλο αλλά ασφυκτικό. Στους τοίχους κυριαρχεί η κίτρινη ταπετσαρία. Η κάμερα κινείται αργά πάνω στην επιφάνειά της. Το σχέδιο μοιάζει παραμορφωμένο. Η γυναίκα αγγίζει την ταπετσαρία. Αποτραβιέται αμέσως. Κάνει μία γκριμάτσα αηδίας. Η υφή της μοιάζει να την αηδιάζει.

JOHN

(γελώντας ελαφρά)

Είναι μόνο μία ταπετσαρία...

Η γυναίκα κοιτάζει ξανά το μοτίβο. Για μια στιγμή μοιάζει σαν κάτι να κινείται πίσω από αυτό.

ΣΚΗΝΗ 3Α -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΑΡΓΑ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ (ΕΠΟΜΕΝΗ ΜΕΡΑ)

Η γυναίκα κάθεται μπροστά στο παράθυρο. Το φως του ήλιου πέφτει πάνω στην ταπετσαρία και δημιουργεί αλλόκοτες σκιές. Η κάμερα στέκεται πίσω από την πλάτη της. Δεν βλέπουμε το πρόσωπό της. Μόνο τη σιλουέτα της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν θυμάμαι πότε άρχισα να φοβάμαι
αυτό το δωμάτιο.

Τσως από την πρώτη στιγμή.

Τσως πριν ακόμη φτάσουμε εδώ.

Η γυναίκα κοιτάζει έξω. Μια άλλη γυναίκα περπατά μακριά στον κήπο. Η ηρωίδα σηκώνεται απότομα. Πλησιάζει το παράθυρο. Η φιγούρα εξαφανίζεται. Ακούγεται το κλειδί της πόρτας. Μπαίνει η Jennie.

JENNIE

Δεν πρέπει να κουράζεσαι τόσο.

Ο John ανησυχεί.

Η γυναίκα χαμογελά αδύναμα. Η Jennie αρχίζει να τακτοποιεί το δωμάτιο. Σταματά μπροστά στην ταπετσαρία.

JENNIE

Πραγματικά είναι απαίσια.

Δεν ξέρω γιατί τη διατηρούν ακόμη.

Η γυναίκα κοιτάζει έντονα την αδελφή του συζύγου της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν τη βλέπεις;

JENNIE

Τι πράγμα;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Τη γυναίκα πίσω από το σχέδιο.

Η Jennie παγώνει. Το βλέμμα της αλλάζει.

JENNIE

Πρέπει να ξεκουραστείς.

Η Jennie φεύγει βιαστικά. Η γυναίκα μένει ξανά μόνη. Η κάμερα πλησιάζει αργά την ταπετσαρία. Το μοτίβο της ταπετσαρίας μοιάζει να αναπνέει.

ΣΚΗΝΗ 3B –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα γράφει κρυφά. Το κερί τρεμοπαίζει. Η φωνή της ακούγεται ως αφήγηση (voice over).

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Αν συνεχίσω να γράφω,

ίσως θυμηθώ ποια είμαι.

Αν σταματήσω, φοβάμαι ότι θα χαθώ

μέσα σε αυτούς τους τοίχους.

Ακούγονται βήματα. Κρύβει το τετράδιο κάτω από το στρώμα.

Ο John μπαίνει.

JOHN

Γιατί είσαι ξύπνια;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν μπορώ να κοιμηθώ.

JOHN

Σκέφτεσαι υπερβολικά.

Αυτό σε αρρωσταίνει.

Η γυναίκα τον κοιτά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Τσως να αρρωσταίνω,

επειδή δεν μου επιτρέπεται να σκέφτομαι.

Ο John σιωπά. Το βλέμμα του σκληραίνει.

JOHN

Είσαι κουρασμένη.

Δεν ξέρεις τι λες.

Ο άνδρας πλησιάζει το κρεβάτι. Σβήνει το κερί. Το δωμάτιο βυθίζεται στο σκοτάδι. Ακούγεται μόνο η αναπνοή της γυναίκας.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ο Εγκλεισμός

ΣΚΗΝΗ 4 –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΠΡΩΙ.

Η γυναίκα ξυπνά. Το φως περνά μέσα από τις κουρτίνες. Το κίτρινο της ταπετσαρίας αντανακλάται στο πρόσωπό της. Η κάμερα κάνει πολύ κοντινό πλάνο στο δέρμα της. Ακούγεται μόνο ο ήχος της αναπνοής της. Η γυναίκα προσπαθεί να γράψει κρυφά. Ανοίγει ένα μικρό τετράδιο. Τα χέρια της τρέμουν. Ακούγονται βήματα στον διάδρομο. Κρύβει βιαστικά το τετράδιο. Ο σύζυγος μπαίνει.

JOHN

Εεκουράστηκες;

Εκείνη χαμογελά ψεύτικα.

ΣΚΗΝΗ 5 –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η γυναίκα κάθεται μόνη. Η κάμερα ακολουθεί το βλέμμα της πάνω στην ταπετσαρία. Το σχέδιο αρχίζει να μοιάζει με κάγκελα. Ο ήχος του ρολογιού γίνεται αφόρητα δυνατός. Η γυναίκα πλησιάζει την ταπετσαρία.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(ψιθυρίζοντας)

Υπάρχει κάποια εκεί μέσα;

Υπερβολικά κοντινό πλάνο στο μοτίβο της ταπετσαρίας. Οι γραμμές του μοτίβου μοιάζουν να πάλλονται.

ΣΚΗΝΗ 6 –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΝΥΧΤΑ

Η ηρωίδα δεν μπορεί να κοιμηθεί. Η κάμερα κινείται αργά μέσα στο σκοτάδι. Η ταπετσαρία μοιάζει να αλλάζει μορφή. Σκιές κινούνται πάνω στους τοίχους. Ακούγονται ψίθυροι. Δεν είναι σαφές αν είναι πραγματικοί. Η γυναίκα σηκώνεται. Αγγίζει τον τοίχο. Ακούγεται ένας υπόκωφος ήχος σαν χτύπος καρδιάς.

ΣΚΗΝΗ 7 –ΕΣΩΤ. ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑ, ΒΡΑΔΥ

Ο σύζυγος και η αδελφή του συζητούν για την κατάσταση της ηρωίδας. Μιλούν για εκείνη σαν να μην βρίσκεται εκεί. Η κάμερα παραμένει στο πρόσωπο της γυναίκας. Οι φωνές τους ακούγονται παραμορφωμένες. Η γυναίκα κοιτάζει τα χέρια της. Τα δάχτυλά της είναι λερωμένα με μικρά κομμάτια κίτρινου χαρτιού.

JOHN

Βελτιώνεται.

Είναι πιο ήρεμη.

JENNIE

Δεν μοιάζει ήρεμη.

JOHN

Χρειάζεται πειθαρχία.
Η φαντασία της είναι το πρόβλημα.
Η γυναίκα σηκώνει αργά το κεφάλι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Και αν η φαντασία είναι
το μόνο που μου απέμεινε;
Σιωπή. Ο John αποφεύγει να την κοιτάξει.

JOHN

Δεν πρέπει να μιλάς έτσι
μπροστά στους άλλους.
Η γυναίκα γελά χαμηλόφωνα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Μπροστά στους άλλους;
Εγώ είμαι η άλλη εδώ μέσα.

Η Jennie κοιτά ανήσυχα τον John. Η ένταση μεγαλώνει. Η κάμερα απομακρύνεται αργά από το τραπέζι. Οι φωνές σβήνουν. Ακούγεται μόνο το μεταλλικό τρίξιμο των μαχαίροπίρουνων.

ΣΚΗΝΗ 7Α –ΕΣΩΤ. ΜΠΑΝΙΟ, ΑΡΓΑ ΤΗ ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα πλένει τα χέρια της. Το νερό τρέχει συνεχώς. Στον καθρέφτη το πρόσωπό της μοιάζει παραμορφωμένο. Ακουμπά τα χέρια στον νιπτήρα.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Δεν αναγνωρίζω το πρόσωπό μου.
Είναι σαν να ανήκει σε κάποια άλλη.
Η κάμερα πλησιάζει τα μάτια της. Για μια στιγμή, η αντανάκλασή της καθυστερεί να κινηθεί. Η γυναίκα τρομάζει. Κάνει πίσω.
Ακούγεται ένας ψίθυρος.
Βγάλ' με έξω.

Η γυναίκα στρέφεται απότομα. Δεν υπάρχει κανείς.

ΣΚΗΝΗ 7Β-ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΣΗΜΕΡΩΜΑ

Η γυναίκα ξυπνά στο πάτωμα. Δεν θυμάται πώς βρέθηκε εκεί. Η ταπετσαρία είναι σκισμένη σε μικρό σημείο. Η ίδια κοιτάζει τα νύχια της. Έχουν μέσα κίτρινα κομμάτια χαρτιού. Αγγίζει το σκισμένο σημείο. Μέσα από το άνοιγμα φαίνεται σκοτάδι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(ψιθυρίζοντας)

Σε ακούω.

Η κάμερα εισχωρεί αργά κάνει κοντινό πλάνο στο σκισμένο σημείο της ταπετσαρίας. Ο ήχος παραμορφώνεται πλήρως.

ΣΚΗΝΗ 7Γ -ΕΣΩΤ. ΚΗΠΟΣ ΤΗΣ ΕΠΑΥΛΗΣ, ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Για πρώτη φορά μετά από μέρες, η γυναίκα βγαίνει έξω. Ο John περπατά δίπλα της. Η κίνησή του είναι ελεγχόμενη. Σχεδόν επιτηρητική. Η γυναίκα κοιτά τα δέντρα. Ο αέρας κινεί τα φύλλα. Για μια στιγμή φαίνεται να ανακουφίζεται.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Θυμάσαι όταν πηγαίναμε

βόλτα στην πόλη;

JOHN

Δεν πρέπει να σκέφτεσαι το παρελθόν.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Το παρελθόν είναι το μόνο που μοιάζει αληθινό.

Ο John σταματά.

JOHN

Αυτό που χρειάζεσαι είναι ηρεμία.

Όχι ένταση.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ηρεμία ή υπακοή;

Ο John την κοιτά αυστηρά.

JOHN

Προσπαθώ να σε βοηθήσω.

Η γυναίκα γελά πικρά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Με βοηθάς να εξαφανιστώ.

Ο αέρας δυναμώνει. Η γυναίκα βλέπει μια φιγούρα ανάμεσα στα δέντρα. Μια γυναίκα ντυμένη στα λευκά. Η μορφή κινείται σκυφτή. Σαν να κρύβεται.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Να τη!

Ο John στρέφεται. Δεν βλέπει τίποτα.

JOHN

Δεν υπάρχει κανείς.

Η γυναίκα απομακρύνεται απότομα. Ο John την πιάνει από το χέρι.

Η κάμερα εστιάζει στα δάχτυλά του που σφίγγουν τον καρπό της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Με πονάς.

Ο John αφήνει αμέσως το χέρι της.

JOHN

Συγχώρεσέ με.

Αλλά η φωνή του ακούγεται ψυχρή.

ΣΚΗΝΗ 7Α -ΕΣΩΤ. ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ, ΒΡΑΔΥ

Η γυναίκα μπαίνει κρυφά στη βιβλιοθήκη. Τα ράφια είναι γεμάτα βιβλία. Αγγίζει τις ράχες τους σαν να αγγίζει κάτι απαγορευμένο. Παίρνει ένα βιβλίο. Το ανοίγει. Ακούγεται η φωνή του John πίσω της.

JOHN

Δεν έπρεπε να σηκωθείς.

Η γυναίκα δεν γυρίζει.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Γιατί φοβάσαι τόσο πολύ να διαβάσω;

JOHN

Δεν φοβάμαι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Τότε, γιατί μου απαγορεύεις
να σκέφτομαι;

Ο John πλησιάζει. Παίρνει απαλά το βιβλίο από τα χέρια της.

JOHN

Επειδή κάθε φορά που πιέζεις το μυαλό σου,
χειροτερεύεις.

Η γυναίκα τον κοιτά στα μάτια.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Τσως χειροτερεύω,
επειδή κανείς δεν με ακούει.

Ο John σιωπά. Κλείνει το βιβλίο. Ο ήχος του κλεισίματος
ακούγεται εκκωφαντικός.

ΣΚΗΝΗ 7Ε –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα κάθεται στο πάτωμα. Η ταπετσαρία φωτίζεται από το
φεγγάρι. Οι σκιές μοιάζουν με ανθρώπινες μορφές. Η γυναίκα
μιλά ψιθυριστά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ξέρω ότι είσαι εκεί.

Σιωπή.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Σε κρατούν κι εσένα μέσα.

Το σχέδιο της ταπετσαρίας μοιάζει να κινείται. Η γυναίκα
ακουμπά το αυτί της στον τοίχο. Ακούγεται ήχος σαν ανάσα. Η
γυναίκα κλείνει τα μάτια.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Θα σε βγάλω έξω.

Η κάμερα απομακρύνεται αργά. Η φιγούρα της μοιάζει μικρή μέσα στο δωμάτιο.

ΣΚΗΝΗ 7ΣΤ -ΕΣΩΤ. ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑ, ΕΠΟΜΕΝΟ ΠΡΩΙ

Το τραπέζι είναι στρωμένο. Η γυναίκα δεν αγγίζει το φαγητό. Η Jennie την κοιτά ανήσυχη.

JENNIE

Δεν τρως αρκετά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν πεινάω.

JOHN

Πρέπει να δυναμώσεις.

Η γυναίκα γελά αδύναμα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Για να συνεχίσω να κάθομαι
μέσα σε εκείνο το δωμάτιο;

Ο John ακουμπά απότομα το πιρούνι.

JOHN

Αρκετά.

Η σιωπή παγώνει τον χώρο. Η γυναίκα σηκώνεται αργά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Κανείς δεν με ρωτά τι θέλω.

JOHN

Είσαι άρρωστη.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Κι αν η αρρώστια είναι αυτό το σπίτι;

Η Jennie κατεβάζει το βλέμμα. Ο John παραμένει ακίνητος. Η γυναίκα φεύγει. Η κάμερα μένει στο άδειο πιάτο της.

ΣΚΗΝΗ 7Ζ –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η γυναίκα ψάχνει μανιασμένα κάτι μέσα στο δωμάτιο. Ανοίγει συρτάρια. Σηκώνει υφάσματα. Ψάχνει πίσω από τα έπιπλα.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Πρέπει να υπάρχει τρόπος να βγει.

Κάπου υπάρχει άνοιγμα.

Σταματά μπροστά στην ταπετσαρία. Τα δάχτυλά της αγγίζουν ένα σημείο που μοιάζει υγρό. Εύνει αργά το χαρτί. Ακούγεται ένας μακρινός γυναικείος λυγμός. Η γυναίκα δακρύζει.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Σε ακούω...

Εαφνικά η πόρτα ανοίγει. Η Jennie μπαίνει. Βλέπει το σκισμένο σημείο.

JENNIE

Θεέ μου... τι έκανες;

Η γυναίκα την κοιτά ήρεμα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Προσπαθώ να την ελευθερώσω.

Η Jennie τρομάζει. Κάνει πίσω.

ΣΚΗΝΗ 7Η –ΕΣΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ, ΒΡΑΔΥ

Ο John και η Jennie μιλούν χαμηλόφωνα. Η γυναίκα τους ακούει πίσω από την πόρτα.

JENNIE

Χειροτερεύει.

JOHN

Είναι προσωρινό.

JENNIE

Μιλά με τους τοίχους.

JOHN

Δεν πρέπει να την ενθαρρύνουμε.

Ο John εκνευρίζεται.

JENNIE

Κι αν χρειάζεται αληθινή βοήθεια;

JOHN

Είμαι γιατρός. Ξέρω τι κάνω.

Η γυναίκα ακουμπά το μέτωπο στην πόρτα. Τα μάτια της γεμίζουν δάκρυα.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Κανείς δεν με ρωτά τι νιώθω.

Μιλούν για μένα σαν να είμαι ήδη φάντασμα.

Ο σύζυγος και η αδελφή του συζητούν για την κατάσταση της ηρωίδας. Μιλούν για εκείνη σαν να μην βρίσκεται εκεί. Η κάμερα παραμένει στο πρόσωπο της γυναίκας. Οι φωνές τους ακούγονται παραμορφωμένες. Η γυναίκα κοιτάζει τα χέρια της. Τα δάχτυλά της είναι λερωμένα με μικρά κομμάτια κίτρινου χαρτιού.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

Η Διάλυση

ΣΚΗΝΗ 8 –ΕΞΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΗΜΕΡΑ

Η γυναίκα μένει πλέον συνεχώς στο δωμάτιο. Οι χρόνοι μπλέκονται.

Δεν είναι σαφές πόσες μέρες έχουν περάσει. Το μοντάζ γίνεται αποσπασματικό.

Βλέπουμε:

— το πρόσωπό της — την ταπετσαρία — τα χέρια της — τα παράθυρα — το πάτωμα — τα μάτια της. Όλα επαναλαμβάνονται. Η γυναίκα αρχίζει να σέρνεται στο πάτωμα. Ακολουθεί τις γραμμές της ταπετσαρίας.

ΣΚΗΝΗ 9 –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα πιστεύει πλέον ότι υπάρχει γυναίκα πίσω από την ταπετσαρία. Τη βλέπει να κινείται. Η κάμερα δεν αποκαλύπτει ποτέ καθαρά τη μορφή. Μόνο σκιές. Παραμορφωμένες κινήσεις.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(ψιθυρίζοντας)

Πρέπει να την βγάλω έξω.

ΣΚΗΝΗ 9Α –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΒΡΟΧΕΡΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η βροχή χτυπά δυνατά τα παράθυρα. Το δωμάτιο μοιάζει πιο σκοτεινό από ποτέ. Η γυναίκα κάθεται στο πάτωμα. Τα μαλλιά της είναι ατημέλητα. Τα μάτια της κατακόκκινα από την αϋπνία. Η κάμερα κινείται αργά γύρω της. Σαν να την παρακολουθεί.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Το δωμάτιο αλλάζει τη νύχτα. Αναπνέει.

Κινείται. Με κοιτάζει.

Η γυναίκα σηκώνεται. Πλησιάζει τον τοίχο. Ακουμπά το πρόσωπό της πάνω στην ταπετσαρία.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Ξέρω ότι είσαι αληθινή.

Η κάμερα πλησιάζει αργά το μοτίβο. Οι γραμμές μοιάζουν να κινούνται σαν φίδια. Ξαφνικά ακούγεται χτύπημα στην πόρτα.

JOHN

Άνοιξέ μου.

Η γυναίκα δεν απαντά.

JOHN

Σε παρακαλώ.

Η γυναίκα συνεχίζει να αγγίζει τον τοίχο.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν θέλω να μπεις.

Σιωπή.

JOHN

Ανησυχώ για σένα.

Η γυναίκα γελά χαμηλόφωνα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Όχι. Ανησυχείς, γιατί δεν μπορείς πια να με ελέγξεις.

Η φωνή του John σκληραίνει.

JOHN

Άνοιξε την πόρτα.

Η γυναίκα κοιτάζει το πόμολο. Δεν κινείται.

ΣΚΗΝΗ 9B -ΕΣΩΤ. -ΔΩΜΑΤΙΟ, ΛΙΓΟ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο John μπαίνει τελικά στο δωμάτιο. Σταματά απότομα. Βλέπει τα σκισμένα κομμάτια της ταπετσαρίας.

JOHN

Τι έκανες;

Η γυναίκα κάθεται στο πάτωμα. Χαϊδεύει το σκισμένο χαρτί.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Προσπαθώ να τη βοηθήσω.

JOHN

Δεν υπάρχει καμία γυναίκα!

Η γυναίκα σηκώνει αργά το κεφάλι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Υπάρχει. Τη βλέπω κάθε νύχτα.

Ο John πλησιάζει. Γονατίζει μπροστά της.

JOHN

Άκουσέ με. Είσαι άρρωστη.

Η γυναίκα χαμογελά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Το λες συνέχεια αυτό.

Αλλά ποτέ δεν με ρώτησες γιατί πονάω.

Ο John σιωπά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Με έφερρες εδώ για να σωπάσω.

Μου πήρες τα βιβλία. Τη γραφή.

Τη σκέψη. Και τώρα απορείς γιατί χάνομαι.

Ο John αποφεύγει το βλέμμα της.

JOHN

Προσπάθησα να κάνω το καλύτερο.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Το καλύτερο για ποιον;

Σιωπή. Ο ήχος της βροχής δυναμώνει.

ΣΚΗΝΗ 9Γ -ΕΣΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ, ΝΥΧΤΑ

Η Jennie στέκεται έξω από την πόρτα. Ακούει φωνές.

Δεν ξέρει αν πρέπει να μπει. Η κάμερα μένει στο πρόσωπό της.

Δείχνει φόβο αλλά και ενοχή.

V.O. (JENNIE)

Τσως φταίμε όλοι.

Τσως την αφήσαμε μόνη περισσότερο

απ' όσο αντέχει άνθρωπος.

Μέσα από το δωμάτιο ακούγεται η γυναίκα να γελά. Ένα γέλιο σχεδόν παιδικό. Η Jennie δακρύζει.

ΣΚΗΝΗ 9Δ -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΕΗΜΕΡΩΜΑ

Η γυναίκα δεν έχει κοιμηθεί. Κάθεται δίπλα στο παράθυρο. Το πρώτο φως της ημέρας μπαίνει αχνά στο δωμάτιο. Η ταπετσαρία φαίνεται διαφορετική. Πιο φωτεινή. Πιο ζωντανή. Η γυναίκα αγγίζει το σημείο που έχει σκίσει.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Σήμερα θα φύγουμε.

Η κάμερα κινείται αργά πίσω της. Η φιγούρα της γυναίκας πίσω από την ταπετσαρία φαίνεται για μια στιγμή καθαρότερα.

Ξέρνεται. Προσπαθεί να βγει. Η γυναίκα χαμογελά.

ΣΚΗΝΗ 9Ε – ΕΣΩΤ. ΚΟΥΖΙΝΑ, ΠΡΩΙ.

Η Jennie ετοιμάζει πρωινό. Τα χέρια της τρέμουν. Ο John κάθεται σιωπηλός. Δεν έχει κοιμηθεί.

JENNIE

Πρέπει να καλέσουμε κάποιον.

JOHN

Όχι ακόμη.

JENNIE

Δεν είναι καλά.

JOHN

Θα περάσει.

Η Jennie τον κοιτά θυμωμένα.

JENNIE

Το λες εβδομάδες τώρα.

Ο John χτυπά το χέρι στο τραπέζι.

JOHN

Δεν θα μου πεις εσύ πώς να κάνω τη δουλειά μου.

Σιωπή. Η Jennie κατεβάζει το βλέμμα.

JENNIE

Δεν μιλάω σαν αδελφή σου.

Μιλάω σαν γυναίκα που τη βλέπει να διαλύεται.

Ο John δεν απαντά.

ΣΚΗΝΗ 9ΣΤ –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η γυναίκα γράφει ξανά κρυφά. Αυτή τη φορά πιο γρήγορα. Σαν να φοβάται ότι δεν θα προλάβει.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Αν κάποιος βρει αυτές τις λέξεις,

θέλω να ξέρει ότι προσπάθησα να μείνω ο εαυτός μου.

Αλλά το σπίτι με κατάπιε.

Η κάμερα δείχνει το τετράδιο. Οι λέξεις γίνονται όλο και πιο ακατάστατες. Η γυναίκα σταματά. Κοιτάζει την ταπετσαρία.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν θα σε αφήσω μόνη.

ΣΚΗΝΗ 9Z –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα αρχίζει να σκίζει μανιασμένα την ταπετσαρία. Ο ήχος του χαρτιού γεμίζει τον χώρο. Τα νύχια της ματώνουν. Η κάμερα κινείται γρήγορα. Το μοντάζ γίνεται χαοτικό.

Εικόνες επαναλαμβάνονται:

– τα μάτια της – τα σκισμένα χαρτιά – τα χέρια της – το πρόσωπο της γυναίκας πίσω από την ταπετσαρία

Η ηρώδα ουρλιάζει.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Βγες έξω!

Ακούγεται χτύπημα στην πόρτα.

JOHN

Σταμάτα!

Η γυναίκα γελά υστερικά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Είναι αργά τώρα!

ΣΚΗΝΗ 10 –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ

Η πόρτα ανοίγει. Ο John και η Jennie μπαίνουν. Το δωμάτιο έχει σχεδόν καταστραφεί. Η ταπετσαρία κρέμεται από τους τοίχους. Η γυναίκα σέρνεται κυκλικά στο πάτωμα.

JOHN

Θεέ μου...

Η γυναίκα τον κοιτά. Τα μάτια της είναι άγρια αλλά και απελευθερωμένα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν μπορείς να με βάλεις πίσω τώρα.

Ο John κάνει ένα βήμα πίσω. Η Jennie κλαίει. Η γυναίκα συνεχίζει να κινείται κυκλικά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Βγήκα από την ταπετσαρία.

Όπως όλες μας.

Η κάμερα περιστρέφεται μαζί της. Η εικόνα γίνεται όλο και πιο φωτεινή. Το κίτρινο κατακλύζει ολόκληρη την οθόνη.

ΣΚΗΝΗ 10Α –ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Η γυναίκα κάθεται ακίνητη στο πάτωμα. Το δωμάτιο είναι σχεδόν σιωπηλό. Ακούγεται μόνο ο αέρας που περνά από τις χαραμάδες. Η κάμερα κινείται αργά προς το πρόσωπό της. Τα μάτια της είναι κουρασμένα. Αλλά για πρώτη φορά μοιάζει ήρεμη. Η Jennie μπαίνει διστακτικά. Κρατά έναν δίσκο με φαγητό. Σταματά όταν βλέπει τους τοίχους.

JENNIE

Δεν αναγνωρίζω πια αυτό το δωμάτιο.

Η γυναίκα χαμογελά αχνά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ούτε εγώ.

Η Jennie αφήνει αργά τον δίσκο. Κοιτάζει την ταπετσαρία.

JENNIE

Πραγματικά πιστεύεις ότι υπάρχει κάποια εκεί μέσα;

Η γυναίκα τη κοιτά σταθερά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Υπάρχουν πολλές.

Η Jennie συνοφρυώνεται.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Γυναίκες που έμαθαν να σωπαίνουν.

Που κρύφτηκαν μέσα στους τοίχους για να επιβιώσουν.

Η Jennie κάθεται δίπλα της. Για πρώτη φορά οι δύο γυναίκες βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο.

JENNIE

Νομίζεις ότι κι εγώ είμαι μία από αυτές;

Η γυναίκα δεν απαντά αμέσως.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Νομίζω ότι όλες είμαστε.

Σιωπή. Η Jennie κοιτά τα χέρια της.

JENNIE

Δεν ξέρω πώς να βοηθήσω.

Η γυναίκα ακουμπά απαλά το χέρι της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Άκουσέ με. Αυτό είναι αρκετό.

ΣΚΗΝΗ 10Β -ΕΣΩΤ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΟΥ JOHN, ΝΥΧΤΑ

Ο John κάθεται μόνος. Το δωμάτιο φωτίζεται από μία λάμπα πετρελαίου. Στο γραφείο υπάρχουν ιατρικά βιβλία και σημειώσεις. Ανοίγει τον φάκελο της γυναίκας. Διαβάζει ξανά τις σημειώσεις του.

JOHN

Υστερία.

Νευρική εξάντληση.

Ανάγκη ξεκούρασης.

Ο John αφήνει αργά τα χαρτιά. Περνά το χέρι στο πρόσωπό του.

JOHN

Κι αν έκανα λάθος;

Ακούγεται ένας θόρυβος από πάνω. Το σκίσιμο της ταπετσαρίας.

Ο John σηκώνει το κεφάλι. Το πρόσωπό του γεμίζει τρόμο.

ΣΚΗΝΗ 10Γ -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα στέκεται μπροστά στον τοίχο. Κρατά στα χέρια της ένα μεγάλο κομμάτι ταπετσαρίας. Το κοιτά σαν να κρατά δέρμα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Πόσα χρόνια ήσουν εδώ;

Η κάμερα πλησιάζει το πρόσωπό της. Δάκρυα κυλούν αργά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Πόσες γυναίκες κρύφτηκαν πίσω από αυτό το σχέδιο;

Ο ήχος αλλάζει. Ακούγονται πολλές γυναικείες ανάσες μαζί.

Η γυναίκα κλείνει τα μάτια.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν είσαι μόνη πια.

ΣΚΗΝΗ 10Δ -ΕΣΩΤ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ, ΞΗΜΕΡΩΜΑ

Ο John ανεβαίνει αργά τη σκάλα. Τα βήματά του ακούγονται βαριά.

Σταματά έξω από την πόρτα. Ακούει τη γυναίκα να μιλά μόνη της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(από μέσα)

Πρέπει να συνεχίσουμε.

Πρέπει να βγούμε όλες έξω.

Ο John ακουμπά το χέρι στην πόρτα.

JOHN

Σε παρακαλώ...

Η φωνή του σπάει.

JOHN

Γύρνα πίσω σε μένα.

Η γυναίκα γελά ήρεμα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν υπήρξα ποτέ πραγματικά μαζί σου.

Ο John κλείνει τα μάτια.

ΣΚΗΝΗ 10Ε -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΤΕΛΙΚΗ ΝΥΧΤΑ

Η γυναίκα έχει καλύψει το πάτωμα με σκισμένα κομμάτια ταπετσαρίας. Περπατά ξυπόλητη πάνω τους. Η κάμερα ακολουθεί τις κινήσεις της κυκλικά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Νόμιζαν ότι το δωμάτιο θα με κρατήσει ακίνητη.

Όμως το δωμάτιο άνοιξε.

Η γυναίκα σταματά μπροστά στον καθρέφτη. Για πρώτη φορά κοιτά τον εαυτό της σταθερά. Δεν φοβάται. Αγγίζει το πρόσωπό της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Σε θυμάμαι τώρα.

Η κάμερα πλησιάζει το είδωλό της. Η αντανάκλαση χαμογελά ελάχιστα αργότερα από την ίδια.

ΣΚΗΝΗ 10ΣΤ -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΠΡΩΙ

Η Jennie μπαίνει ξανά. Το βλέμμα της αλλάζει. Δεν βλέπει πλέον μόνο χάος. Βλέπει μια γυναίκα που προσπαθεί να υπάρξει.

JENNIE

Θέλεις να φύγεις από εδώ;

Η γυναίκα την κοιτά.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δεν ξέρω αν υπάρχει μέρος για γυναίκες σαν εμάς.

JENNIE

Τότε θα πρέπει να το φτιάξουμε.

Η γυναίκα συγκινείται. Για πρώτη φορά χαμογελά πραγματικά.

ΣΚΗΝΗ 10Ζ -ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ, ΕΗΜΕΡΩΜΑ

Η γυναίκα στέκεται μπροστά στο παράθυρο. Η αυγή αρχίζει να φωτίζει το δωμάτιο. Το κίτρινο χρώμα μοιάζει λιγότερο

ασφυκτικό. Η γυναίκα ανοίγει αργά το παράθυρο. Ο αέρας μπαίνει μέσα. Οι κουρτίνες κινούνται. Η κάμερα μένει πίσω της. Δεν βλέπουμε το πρόσωπό της. Μόνο τη σιλουέτα της απέναντι στο φως.

V.O. (ΓΥΝΑΙΚΑ)

Τσως η ελευθερία να μην είναι τίποτα περισσότερο
από μια φωνή που επιμένει να υπάρχει.

Η κάμερα απομακρύνεται αργά από το παράθυρο. Η φιγούρα της γυναίκας παραμένει ακίνητη απέναντι στο φως της αυγής. Οι κουρτίνες κινούνται από τον αέρα και το δωμάτιο φωτίζεται σταδιακά από φυσικό φως. Το τελευταίο πλάνο είναι η σιλουέτα της γυναίκας μπροστά στο ανοιχτό παράθυρο, σύμβολο μιας αβέβαιης αλλά πιθανής ελευθερίας.

2.3 Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία είχε ως βασικό στόχο τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία, τη φεμινιστική σεναριακή πρακτική και τη δημιουργική διασκευή λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο, με επίκεντρο το εμβληματικό διήγημα *Η Κίτρινη Ταπετσαρία* της Charlotte Perkins Gilman. Μέσα από τη θεωρητική ανάλυση της φεμινιστικής κινηματογραφικής σκέψης και την εφαρμογή των θεωρητικών αυτών αρχών σε μια πρωτότυπη κινηματογραφική διασκευή, αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και ως πεδίο πολιτικής παρέμβασης, κοινωνικής κριτικής και επαναδιαπραγμάτευσης των κυρίαρχων μορφών αναπαράστασης.

Η μελέτη της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας κατέδειξε ότι ο κινηματογράφος δεν αποτελεί ένα ουδέτερο μέσο αναπαράστασης της πραγματικότητας, αλλά έναν ιδεολογικό μηχανισμό που συμβάλλει ενεργά στη διαμόρφωση κοινωνικών αντιλήψεων σχετικά με το φύλο, το σώμα, την επιθυμία και τις σχέσεις εξουσίας. Από τις πρώτες παρεμβάσεις της φεμινιστικής θεωρίας έως τις σύγχρονες προσεγγίσεις, αναδείχθηκε η ανάγκη κριτικής εξέτασης των τρόπων με τους οποίους οι γυναίκες παρουσιάζονται στην οθόνη. Η θεωρία του «ανδρικού βλέμματος» της Laura Mulvey (1989: 14-36) αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς αυτής της συζήτησης, καθώς αποκάλυψε ότι ο κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος οργανώνεται γύρω από μία ανδρική οπτική, η οποία μετατρέπει τη γυναίκα σε αντικείμενο παρατήρησης και επιθυμίας, ενώ ταυτόχρονα αποδίδει στον άνδρα τον ρόλο του ενεργού υποκειμένου που κοιτά, ελέγχει και καθοδηγεί την αφήγηση.

Παράλληλα, οι θεωρητικές παρεμβάσεις της Teresa de Lauretis (1984: 103-121), της Ann Kaplan (1983), της bell hooks (1992) και άλλων φεμινιστριών θεωρητικών διεύρυναν το πεδίο της κινηματογραφικής ανάλυσης, επισημαίνοντας ότι οι αναπαραστάσεις του φύλου συνδέονται άμεσα με κοινωνικές και πολιτισμικές δομές εξουσίας. Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία δεν περιορίστηκε μόνο στην κριτική του κυρίαρχου κινηματογράφου αλλά επιδίωξε τη διαμόρφωση εναλλακτικών μορφών κινηματογραφικής έκφρασης, οι οποίες θα μπορούσαν να αποδώσουν τη γυναικεία εμπειρία με όρους υποκειμενικότητας, αυτονομίας και πολιτικής συνείδησης.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η επιλογή της Κίτρινης Ταπετσαρίας ως αντικειμένου διασκευής αποδείχθηκε ιδιαίτερα γόνιμη. Το έργο της Charlotte Perkins Gilman θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της πρώιμης φεμινιστικής λογοτεχνίας, καθώς αποτυπώνει με εξαιρετική οξυδέρκεια τις επιπτώσεις της πατριαρχικής εξουσίας στην ψυχική ζωή των γυναικών. Η ηρωίδα του έργου στερείται τη δυνατότητα έκφρασης, δημιουργίας και αυτοδιάθεσης, ενώ η ζωή της καθορίζεται από τις αποφάσεις των ανδρών που την περιβάλλουν. Ο σύζυγός της John, ως γιατρός αλλά και ως σύζυγος, ενσαρκώνει τη σύνδεση ανάμεσα στην επιστημονική αυθεντία και την πατριαρχική εξουσία, επιβάλλοντας έναν τρόπο ζωής που υποτίθεται ότι αποσκοπεί στη θεραπεία της, αλλά τελικά οδηγεί στην πλήρη ψυχική της κατάρρευση.

Η ψυχική αποσύνθεση της ηρωίδας δεν παρουσιάζεται ως ατομική αποτυχία ή ως αποτέλεσμα προσωπικής αδυναμίας. Αντίθετα, αναδεικνύεται ως συνέπεια ενός συστήματος κοινωνικών περιορισμών που αρνείται να αναγνωρίσει τη γυναικεία εμπειρία ως έγκυρη και αξιόπιστη. Η κοινωνική απομόνωση, η απαγόρευση της δημιουργικής έκφρασης, η αμφισβήτηση των συναισθημάτων της και η συνεχής επιτήρηση συνθέτουν ένα περιβάλλον καταπίεσης που οδηγεί σταδιακά στη διάρρηξη της σχέσης της με την πραγματικότητα.

Η φεμινιστική κινηματογραφική διασκευή του έργου επιχειρεί να μεταφέρει αυτή την εμπειρία από το λογοτεχνικό επίπεδο στο οπτικοακουστικό πεδίο. Η πρόκληση δεν ήταν απλώς η αναπαράσταση των γεγονότων της αφήγησης αλλά η απόδοση της εσωτερικής εμπειρίας της ηρωίδας μέσα από τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου. Για τον λόγο αυτό, η διασκευή αξιοποιεί τεχνικές όπως η υποκειμενική κάμερα, η αποσπασματική αφήγηση, η μη γραμμική χρονικότητα, οι ηχητικές παραμορφώσεις και η αισθητική του εγκλεισμού, ώστε να δημιουργήσει μια βιωματική εμπειρία που επιτρέπει στον θεατή να βιώσει την αποξένωση και την ψυχική διάλυση της πρωταγωνίστριας.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η λειτουργία του χώρου. Το δωμάτιο της ηρωίδας δεν αποτελεί απλώς ένα φυσικό περιβάλλον δράσης αλλά μετατρέπεται σε συμβολική αναπαράσταση της κοινωνικής καταπίεσης. Όπως επισημαίνει η Showalter (1987: 55-73), οι ιστορικές αντιλήψεις γύρω από τη γυναικεία «υστερία» συνδέονται στενά με μηχανισμούς κοινωνικού ελέγχου και περιορισμού. Στη διασκευή, το δωμάτιο λειτουργεί ως μικρογραφία της πατριαρχικής κοινωνίας. Οι τοίχοι, τα παράθυρα, η πόρτα και κυρίως η κίτρινη ταπετσαρία συγκροτούν ένα σύστημα επιτήρησης που περιορίζει τόσο το σώμα όσο και τη συνείδηση της ηρωίδας.

Η ίδια η ταπετσαρία αποκτά πολυεπίπεδο συμβολικό χαρακτήρα. Λειτουργεί ως επιφάνεια πάνω στην οποία προβάλλονται οι φόβοι, οι επιθυμίες, οι μνήμες και οι καταπιεσμένες πτυχές της ταυτότητας της ηρωίδας. Παράλληλα, συμβολίζει τις αόρατες κοινωνικές δομές που περιορίζουν τη γυναικεία αυτονομία. Η γυναίκα που φαίνεται να βρίσκεται παγιδευμένη πίσω από τα σχέδια της ταπετσαρίας δεν αποτελεί απλώς μια ψευδαισθητική φιγούρα αλλά μια αλληγορική μορφή της καταπιεσμένης γυναικείας υποκειμενικότητας. Η τελική πράξη της αποκόλλησης της ταπετσαρίας λειτουργεί ως συμβολική διαδικασία αποκάλυψης και αντίστασης απέναντι στις δομές εξουσίας που επιχείρησαν να καταστείλουν τη φωνή της.

Σημαντικό στοιχείο της διασκευής αποτελεί επίσης η αναπαράσταση του γυναικείου σώματος. Σύμφωνα με τη Bordo (1993: 140-201), το σώμα λειτουργεί ως πεδίο κοινωνικού ελέγχου και πειθαρχίας. Η παρούσα διασκευή υιοθετεί μια φεμινιστική οπτική που απορρίπτει την αντικειμενοποίηση του σώματος και επιδιώκει να το παρουσιάσει ως φορέα εμπειρίας. Η κάμερα εστιάζει στις αναπνοές, στις μικρές κινήσεις, στην ακινησία και στη σταδιακή σωματική φθορά της ηρωίδας, αποτυπώνοντας τη σωματοποιημένη εμπειρία της καταπίεσης. Το σώμα δεν παρουσιάζεται ως αντικείμενο επιθυμίας αλλά ως τόπος εγγραφής της κοινωνικής βίας και της ψυχικής δοκιμασίας.

Εξίσου σημαντική είναι η ανατροπή του «ανδρικού βλέμματος». Η κινηματογραφική αφήγηση επιλέγει να ταυτιστεί με την οπτική της ηρωίδας και όχι με εκείνη των ανδρικών χαρακτήρων. Ο θεατής δεν καλείται να παρατηρήσει από απόσταση την ψυχική της κατάρρευση αλλά να βιώσει την εμπειρία της εκ των έσω. Η υποκειμενική κάμερα, οι παραμορφωμένοι ήχοι, οι επαναλήψεις και η σταδιακή διάλυση της αφηγηματικής συνοχής λειτουργούν ως μέσα πολιτικής ταύτισης και όχι ως εργαλεία θεάματος. Με αυτόν τον τρόπο, η διασκευή επιχειρεί να δημιουργήσει έναν διαφορετικό τρόπο θέασης, ο οποίος αμφισβητεί τις κυρίαρχες κινηματογραφικές συμβάσεις.

Η χρήση του ήχου αποκτά επίσης ιδιαίτερη σημασία. Οι χαμηλόφωνοι ψίθυροι, οι ανεπαίσθητοι ήχοι του σπιτιού, η ηχητική παραμόρφωση και η στρατηγική απουσία μουσικής σε κρίσιμες σκηνές δημιουργούν ένα περιβάλλον διαρκούς επιτήρησης και ψυχολογικής έντασης. Η σιωπή λειτουργεί ταυτόχρονα ως μορφή καταπίεσης και ως πεδίο αντίστασης. Όταν η ηρωίδα αδυνατεί να μιλήσει, η ίδια η κινηματογραφική γλώσσα αναλαμβάνει να εκφράσει όσα δεν μπορούν να διατυπωθούν λεκτικά.

Παράλληλα, η φεμινιστική σεναριακή πρακτική που υιοθετείται στη διασκευή απορρίπτει τις συμβάσεις της κλασικής αφηγηματικής δομής. Αντί για μια γραμμική

αφήγηση με σαφή αιτιοκρατική εξέλιξη, δίνεται έμφαση στη μνήμη, στο τραύμα, στην εσωτερικότητα και στην αποσπασματικότητα της εμπειρίας. Όπως υποστηρίζουν η Johnston (1973: 4-11) και η de Lauretis (1984: 103-121), η φεμινιστική κινηματογραφική πρακτική επιδιώκει να αποδομήσει τις πατριαρχικές μορφές αφήγησης και να αναδείξει εναλλακτικούς τρόπους κινηματογραφικής γραφής. Η διάλυση του χρόνου, οι επαναλήψεις εικόνων και η αποσπασματική οργάνωση της αφήγησης λειτουργούν ως τρόποι αποτύπωσης του ψυχικού τραύματος και της εσωτερικής πραγματικότητας της ηρωίδας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αναδιαμόρφωση των δευτερευόντων χαρακτήρων. Η Jennie αποκτά πιο σύνθετη παρουσία, λειτουργώντας ως παράδειγμα γυναίκας που αρχικά έχει εσωτερικεύσει τις πατριαρχικές αντιλήψεις, αλλά σταδιακά αρχίζει να αντιλαμβάνεται τις συνέπειές τους. Μέσα από τη σχέση της με την ηρωίδα διαφαίνεται η δυνατότητα μιας γυναικείας αλληλεγγύης απέναντι στους μηχανισμούς εξουσίας. Ο John, αντίθετα, δεν παρουσιάζεται ως μονοδιάστατος ανταγωνιστής αλλά ως εκπρόσωπος ενός ευρύτερου συστήματος γνώσης και κοινωνικού ελέγχου. Η στάση του αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ακόμη και οι φαινομενικά προστατευτικές μορφές εξουσίας μπορούν να συμβάλουν στην καταπίεση των γυναικών.

Η διασκευή αξιοποιεί επίσης στοιχεία ψυχολογικού τρόμου, επηρεασμένα από τη φεμινιστική ανάλυση της Barbara Creed (1993: 27-44) σχετικά με το «τερατώδες θηλυκό». Ωστόσο, ο τρόμος δεν προκύπτει από την παρουσία ενός εξωτερικού τέρατος αλλά από τη σταδιακή διάλυση της πραγματικότητας και την αδυναμία της ηρωίδας να βρει έναν χώρο όπου η εμπειρία της να αναγνωρίζεται ως έγκυρη. Το σπίτι, η ταπετσαρία και οι καθημερινοί ήχοι μετατρέπονται σε φορείς απειλής, αναδεικνύοντας ότι η πραγματική πηγή του τρόμου βρίσκεται στις κοινωνικές δομές που παράγουν τον εγκλεισμό και τη σιωπή. Ταυτόχρονα, η διασκευή συνδέει το ιστορικό πλαίσιο του 19ου αιώνα με σύγχρονες συζητήσεις γύρω από την ψυχική υγεία των γυναικών. Παρά τις κοινωνικές αλλαγές που έχουν πραγματοποιηθεί, ζητήματα όπως η απαξίωση των γυναικείων συναισθημάτων, η αμφισβήτηση της γυναικείας εμπειρίας και η υποτίμηση των ψυχικών αναγκών των γυναικών εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο δημόσιου προβληματισμού. Με αυτόν τον τρόπο, η ιστορία της ηρωίδας αποκτά διαχρονική σημασία και συνομιλεί με σύγχρονες κοινωνικές πραγματικότητες.

Συνοψίζοντας, η παρούσα εργασία κατέδειξε ότι η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία και η φεμινιστική σεναριακή πρακτική προσφέρουν πολύτιμα εργαλεία τόσο για την κριτική ανάλυση όσο και για τη δημιουργική παραγωγή κινηματογραφικών έργων. Η

κινηματογραφική διασκευή της Κίτρινης Ταπετσαρίας λειτούργησε ως πεδίο εφαρμογής αυτών των θεωρητικών αρχών, αναδεικνύοντας τις δυνατότητες μιας κινηματογραφικής γλώσσας που δίνει προτεραιότητα στη γυναικεία υποκειμενικότητα, αμφισβητεί τις πατριαρχικές συμβάσεις θέασης και μετατρέπει την αισθητική πράξη σε πολιτική παρέμβαση.

Τελικά, η γυναίκα πίσω από την ταπετσαρία συμβολίζει όλες εκείνες τις γυναικείες φωνές που ιστορικά αποκλείστηκαν, φιμώθηκαν ή χαρακτηρίστηκαν ως «υστερικές» επειδή αρνήθηκαν να συμμορφωθούν με τους κοινωνικά επιβεβλημένους ρόλους. Η αποκόλληση της ταπετσαρίας μετατρέπεται σε συμβολική πράξη αποκάλυψης, αντίστασης και διεκδίκησης της υποκειμενικότητας. Μέσα από την αναδόμηση του βλέμματος, της αφήγησης, του χώρου και της κινηματογραφικής γλώσσας, η φεμινιστική διασκευή της Κίτρινης Ταπετσαρίας επιδιώκει να δημιουργήσει όχι απλώς μια νέα εκδοχή ενός λογοτεχνικού έργου, αλλά έναν διαφορετικό τρόπο θέασης του κόσμου. Έναν τρόπο θέασης που αναγνωρίζει τη γυναικεία εμπειρία ως φορέα γνώσης, πολιτικής σημασίας και δημιουργικής δύναμης, επιβεβαιώνοντας ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει χώρο αντίστασης, ορατότητας και κοινωνικού μετασχηματισμού.

Βιβλιογραφία

- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction* (8th ed.). McGraw-Hill.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875–893.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Pantheon Books.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1979). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press.
- Gilman, C. P. (2009). *The Yellow Wallpaper and other stories*. Oxford University Press.
- Gilman, C. P. (2018). *The Yellow Wallpaper*. Penguin Classics. (Original work published 1892)
- Golden, C. (Ed.). (1992). *The captive imagination: A casebook on The Yellow Wallpaper*. Feminist Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies* (2nd ed.). University of Chicago Press.
- hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.

- Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: Both sides of the camera*. Routledge.
- Kuhn, A. (1994). *Women's pictures: Feminism and cinema*. Verso.
- Lanser, S. S. (1989). Feminist criticism, "The Yellow Wallpaper," and the politics of color in America. *Feminist Studies*, 15(3), 415–441.
- Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Reich, W. (1975). *The mass psychology of fascism*. Farrar, Straus and Giroux.
- Rich, A. (1998). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton.
- Rich, B. R. (1998). *Chick flicks: Theories and memories of the feminist film movement*. Duke University Press.
- Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness and English culture, 1830–1980*. Virago.
- Smelik, A. (1998). *And the mirror cracked: Feminist cinema and film theory*. Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1975). Fascinating fascism. *The New York Review of Books*, 22(1), 73–105.
- Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell.
- Treichler, P. A. (1984). Escaping the sentence: Diagnosis and discourse in *The Yellow Wallpaper*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3(1/2), 61–77.
- Visconti, L. (Director). (1969). *The Damned* [Film]. Ital-Noleggio Cinematografico.
- White, P. (2015). *Women's cinema, world cinema: Projecting contemporary feminisms*. Duke University Press.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.