



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία
**«Αναπαραστάσεις ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο:
η περίπτωση του Norman Bates (*Psycho*, 1960)»**

Μαρία Ασημακοπούλου

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Τερζής

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή φοιτήτριας («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.



**«Αναπαραστάσεις ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο: η
περίπτωση του Norman Bates (*Psycho*, 1960)»**

Μαρία Ασημακοπούλου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκος Τερζής

Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιούνιος 2026

*«Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Νίκο Τερζή, για την καθοδήγηση και
την υποστήριξή του σε όλα τα στάδια της διπλωματικής εργασίας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες
οφείλω στον σύζυγο και τα παιδιά μου για την υπομονή και την ενθάρρυνσή τους σε όλο
αυτό το ταξίδι.»*



Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της αναπαράστασης της ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο, εστιάζοντας στην αναπαράσταση του Norman Bates (*Psycho*, 1960). Μέσω της κινηματογραφικής απεικόνισης του χαρακτήρα εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται η ψυχική ασθένεια στον κινηματογράφο, ο καθοριστικός ρόλος που διαδραματίζουν οι αναπαραστάσεις αυτές στην διαμόρφωση της κοινωνικής αντίληψης σχετικά με τα ζητήματα ψυχικής υγείας αλλά και η σχέση των αναπαραστάσεων αυτών με στερεοτυπικές αντιλήψεις και τον στιγματισμό των ψυχικά νοσούντων. Ως προς την μεθοδολογία της, η εργασία βασίστηκε στην ποιοτική ανάλυση του περιεχομένου εστιάζοντας αποκλειστικά στη μελέτη περίπτωσης του Norman Bates (*Psycho*, 1960). Η ανάλυση βασίστηκε στην διερεύνηση κινηματογραφικών τεχνικών όπως ο φωτισμός, η μουσική, τα σύμβολα, το μοντάζ, οι γωνίες λήψεις και ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιούνται από τον σκηνοθέτη για την κατασκευή του χαρακτήρα του Norman αλλά και για την αναπαράσταση της ψυχικής του διαταραχής. Επιπροσθέτως, εξετάστηκαν τα στοιχεία της χιτσκοκικής κινηματογραφικής αφήγησης ως διαμορφωτικοί παράγοντες απεικόνισης της ψυχικής ασθένειας και της πρόσληψής της από το κοινό. Τα αποτελέσματα της έρευνας ανέδειξαν το ζήτημα της στερεοτυπικής αναπαράστασης του χαρακτήρα αλλά και τον προβληματισμό που ανακύπτει από τη σύνδεση της ψυχικής διαταραχής με τη βία και την εγκληματική συμπεριφορά. Κατανοούμε ότι αυτή η σκηνοθετική προσέγγιση αποσκοπεί στην εξυπηρέτηση δραματουργικών και αφηγηματικών σκοπών στοχεύοντας στην κατασκευή του σασπένς και της ατμόσφαιρας του τρόμου που χαρακτηρίζει το χιτσκοκικό ύφος. Τέλος, η μελέτη αναδεικνύει τη δύναμη του κινηματογραφικού μέσου στην διαμόρφωση της κοινωνικής αντίληψης για την ψυχική υγεία υπογραμμίζοντας τη σημασία του ως εργαλείου ευαισθητοποίησης στα ζητήματα ψυχικής υγείας αλλά και ως μέσου προαγωγής της κατανόησης και της ενσυναίσθησης.

Λέξεις – Κλειδιά

Ψυχική Διαταραχή, Αναπαραστάσεις ψυχικών διαταραχών, Ταινίες τρόμου, Στίγμα, Hitchcock, Norman Bates, Psycho(1960)

«Portrayals of mental disorders in Cinema: The case study of Norman Bates (Psycho, 1960)»

Maria Asimakopoulou

Abstract

The purpose of this thesis is to examine the portrayals of mental disorders in cinema, focusing on the case study of Norman Bates (*Psycho*, 1960). Through the portrayal of this character, the study explores the ways in which mental illness is represented in film, the significant role of such portrayals play in influencing public perceptions of mental health issues, and their connection to stereotypes and the stigmatization of individuals with mental disorders. In terms of methodology, the study is based on a qualitative content analysis, focusing exclusively on the case study of Norman Bates (*Psycho*, 1960). The analysis centers on techniques such as lighting, music, symbolism, editing and camera angles, as well as the ways in which these techniques are employed by the director to construct the character of Norman Bates and highlight his mental disorder. In addition, elements of Hitchcock's storytelling techniques were examined as factors influencing both the representation of mental illness and its public perception. The findings of the study underscored the stereotypical portrayal of Norman Bates and highlighted the concerns arising from the association of mental disorder with violence and criminal behaviour. Nevertheless, this directorial choice appears to serve primarily dramatic and narrative purposes contributing to the building of suspense and the atmosphere of horror that are characteristic of Hitchcock's filmmaking style. Finally, the study reveals the influence of cinema in shaping public perception of mental health, highlighting its potential to act as a tool for raising awareness of mental health issues and as a medium for promoting understanding and empathy.

Keywords

Mental disorder, Portrayals of mental disorders, Horror Cinema, Stigma, Hitchcock, Norman Bates, Psycho (1960)

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Abstract.....	6
Περιεχόμενα	7
Α. Θεωρητικό Μέρος	9
1. Εισαγωγή	9
2. Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τις ψυχικές διαταραχές	11
2.1. Ψυχική υγεία-Ψυχική διαταραχή	11
2.2. Ταινίες τρόμου: Οι πρώτες αναπαραστάσεις των ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων στον κινηματογράφο	12
2.3. Η διαχρονικότητα του μοτίβου της ψυχικής διαταραχής στις ταινίες τρόμου	14
2.4. Η ταξινόμηση του Hylar: οι παραμορφωμένες απεικονίσεις των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο	16
2.5. Ο ρόλος των MME στην ενίσχυση του στίγματος για την ψυχική υγεία.....	18
3. Η αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής στην ταινία <i>Psycho</i> (1960).....	20
3.1. Η κινηματογραφική διάνοια «Alfred Hitchcock».....	20
3.2. Η αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής του Norman Bates στην ταινία <i>Psycho</i> (1960) ..	25
3.3. Norman Bates: θετική ή αρνητική αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας;	27
3.4. Ψυχώ και Ψυχανάλυση.....	30
3.5. Ψυχώ και Φεμινιστικές θεωρίες.....	30
4. Χρήση εργαλείων και κινηματογραφικών τεχνικών για την αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής στο <i>Psycho</i> (1960)	32
4.1. Η δραματουργική λειτουργία της μουσικής και των φυσικών ήχων	33
4.2. Η χρήση του μοντάζ & των γωνιών λήψης	34
4.3. Ο συμβολισμός των ταριχευμένων πουλιών.....	37
4.4. Η λειτουργία του υποκειμενικού πλάνου (point-of-view shot)	38

4.5. Η χρήση του φωτισμού και των σκιών	40
5. Συμπεράσματα	41
B. Δημιουργικό Μέρος	44
B.1. Περίληψη	44
B.2 Σύνοψη	44
ΠΡΑΞΗ Α' «Η άρνηση»	44
ΠΡΑΞΗ Β' «Η αποκάλυψη»	45
ΠΡΑΞΗ Γ' «Η λύτρωση»	46
Κεντρικοί Χαρακτήρες	47
B.3. Σενάριο	48
Βιβλιογραφικές πηγές	71

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1. Η αφίσα της ταινίας σε έγχρωμο	24
Εικόνα 2. Το τελευταίο πλάνο του Antony Perkins ως Norman Bates	29
Εικόνα 3 Η διάσημη κραυγή αγωνίας της Marion Crane (Janet Leigh)	36



Α. Θεωρητικό Μέρος

1. Εισαγωγή

Πόσοι δεν έχουμε αναρωτηθεί τον λόγο που η έβδομη τέχνη επιλέγει συχνά να αποτυπώνει χαρακτήρες με εύθραυστο ψυχισμό; Τι είναι αυτό που καθηλώνει τον θεατή όταν ζωντανεύουν μπροστά του οι σκοτεινές πλευρές του ψυχικού κόσμου;

Η ψυχική διαταραχή είναι ένα από τα πιο συναρπαστικά και αμφιλεγόμενα θέματα στον κινηματογράφο με τις ταινίες να εξερευνούν τις σκοτεινές γωνιές του ψυχικού κόσμου, την εσωτερική πάλη και τις ακραίες μεταβολές της ανθρώπινης φύσης. Από τις πρώτες μέρες του κινηματογράφου, οι δημιουργοί ανέδειξαν τις ψυχικές ασθένειες χρησιμοποιώντας τον κινηματογράφο ως εργαλείο για να προβάλλουν την παράνοια, την αποξένωση και τις επιπτώσεις των εσωτερικών τραυμάτων. Μέσα από τους ψυχικά διαταραγμένους χαρακτήρες, ο κινηματογράφος αναπαριστά τις κοινωνικές, ηθικές και προσωπικές συνέπειες των διαταραχών αυτών προκαλώντας συχνά το κοινό να αναρωτηθεί για τα όρια του καλού και του κακού, της λογικής και του παραλόγου. Η απεικόνιση της ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο, λοιπόν, δεν είναι απλώς μια μορφή ψυχαγωγίας, αλλά ένα ισχυρό μέσο άσκησης κοινωνικής κριτικής και ανθρώπινης αναζήτησης.

Ο κινηματογράφος αξιοποιεί τον συνδυασμό εικόνας και ήχου με επιδέξιο τρόπο προσφέροντας στον θεατή μια πρωτόγνωρη φιλμική εμπειρία. Ιδιαίτερα, οι ταινίες τρόμου έχουν το πλεονέκτημα να αυξάνουν τη συναισθηματική διέγερση του θεατή χάρη στην αλληλεπίδραση της πλούσιας θεματικής και των κινηματογραφικών τεχνικών που χρησιμοποιούν καθιστώντας την αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας συχνή επιλογή. Δεν είναι λίγοι, άλλωστε, οι διάσημοι ψυχικά διαταραγμένοι χαρακτήρες που διέγραψαν τη δική τους πορεία στην ιστορία του κινηματογράφου και έχουν μείνει βαθιά χαραγμένοι στην ανθρώπινη μνήμη. Από τον Norman Bates (*Psycho*, 1960) και τον Jack Torrance (*The Shining*, 1980) στον Anton Chigurh (*No*

Country for Oldmen, 2007) και τον Joker (*Joker*, 2019) διαπιστώνουμε την μακρά παράδοση που έχουν οι αναπαραστάσεις των ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων στον κινηματογράφο.

Όπως αντιλαμβανόμαστε η σχέση μεταξύ ψυχοπαθολογίας και κινηματογράφου είναι αμφίδρομη. Σύμφωνα με τον ορισμό της Cuncic (2025) ψυχοπαθολογία είναι η μελέτη των ψυχικών διαταραχών και άλλων προβλημάτων που σχετίζονται με την ψυχική υγεία. Σκοπός της είναι η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι σκέφτονται, αισθάνονται και δρουν, ιδιαίτερα όταν αυτές οι συμπεριφορές αποκλίνουν από το φυσιολογικό και οδηγούν (το άτομο) σε δυσφορία ή δυσλειτουργία» (Cuncic, 2025).¹ Κέντρο τόσο της ψυχοπαθολογίας όσο και του κινηματογράφου αποτελεί ο ψυχικός κόσμος. Η επιστήμη της ψυχοπαθολογίας μελετά την ανθρώπινη εμπειρία επιχειρώντας να την κατανοήσει. Εξίσου και ο κινηματογράφος επιχειρεί να αναπαραστήσει διάφορες πτυχές του ψυχικού κόσμου. Κατά συνέπεια, η ψυχοπαθολογία αποτελεί ένα εξαιρετικό δραματουργικό μέσο που παρέχει στον κινηματογραφιστή τα εφόδια για την αποτύπωση της πολύπλοκης ανθρώπινης φύσης. Οι εσωτερικές συγκρούσεις, τα κίνητρα, τα διλήμματα των χαρακτήρων αποτελούν πλούσιο κινηματογραφικό υλικό για τη δημιουργία μιας καθηλωτικής αφήγησης που προκαλεί τη συγκίνηση και την έντονη συναισθηματική φόρτιση του κοινού. Υπάρχει, άραγε, θεατής που να μην σοκάρεται από την ξαφνική δολοφονία της Marion Crane κατά τη διάρκεια του ντους της; Πώς αντιδρά το κοινό όταν βλέπει τον Jack Torrance να κυνηγάει μανιωδώς την οικογένειά του με ένα τσεκούρι; Τα συναισθήματα πολλά, τα ερωτήματα επίσης. Το σοκ, η φρίκη, ο τρόμος είναι κάποια από τα κυρίαρχα συναισθήματα που βιώνει ο θεατής βλέποντας τις παραπάνω σκηνές.

Τι γίνεται, όμως, όταν οι ταινίες προβάλλουν τις αναπαραστάσεις της ψυχικής υγείας στερεοτυπικά; Όπως προαναφέρθηκε, ο κινηματογράφος είναι ένα πανίσχυρο μέσο με μεγάλη κοινωνική απήχηση. Στο παρελθόν, οι αναπαραστάσεις ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων ήταν, κυρίως, αρνητικές καθώς υπήρχε «δαιμονοποίηση» της ψυχικής ασθένειας. Ωστόσο, τέτοιες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις έχουν μειωθεί σημαντικά σε σχέση με το παρελθόν. Αυτή είναι μια σημαντική εξέλιξη καθώς πλέον βλέπουμε ρεαλιστικότερες αναπαραστάσεις της ψυχικής υγείας που βοηθούν στην κατανόηση της.

¹Arlin Cuncic, «Psychopathology explained: Types, causes and diagnostic criteria». Very well mind. Νοέμβριος 13, 2025.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας μελετάται η αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο εστιάζοντας στην περίπτωση του Norman Bates (*Psycho*, 1960). Μέσα από την αναπαράσταση του Bates αντικατοπτρίζεται η κοινωνική αντίληψη για την ψυχική ασθένεια, οι στερεοτυπικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις και ο στιγματισμός των ψυχικά ασθενών. Στόχος της εργασίας είναι να αναδειχθεί ο προβληματισμός γύρω από τον τρόπο που αναπαρίστανται οι χαρακτήρες με ψυχικές ασθένειες στον κινηματογράφο αλλά και να ενισχυθεί η ευαισθητοποίηση και η ενσυναίσθηση γύρω από την ψυχική υγεία.

2. Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τις ψυχικές διαταραχές

2.1. Ψυχική υγεία-Ψυχική διαταραχή

Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας, η ψυχική υγεία είναι «μια κατάσταση ψυχικής ευεξίας που επιτρέπει στα άτομα να αντιμετωπίζουν το στρες της ζωής, να συνειδητοποιούν τις ικανότητές τους, να μαθαίνουν και να εργάζονται αποτελεσματικά, και να συμβάλλουν στην κοινότητά τους. Έχει αυτοτελή και πρακτική αξία και είναι αναπόσπαστο μέρος της ευημερίας μας». Ωστόσο, η ψυχική υγεία δεν αποτελεί δεδομένο αγαθό για όλους, υπάρχουν άτομα με ψυχικές διαταραχές -τα οποία πέραν της ασθένειας τους- έρχονται αντιμέτωπα με τον στιγματισμό και την κοινωνική αδικία.

Σύμφωνα με το εγχειρίδιο *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5-TR) που εκδίδεται από την Αμερικανική Ψυχιατρική Εταιρεία (APA) ψυχική διαταραχή είναι «ένα σύνδρομο που χαρακτηρίζεται από κλινικά σημαντική διαταραχή στη νόηση, στη συναισθηματική ρύθμιση ή στη συμπεριφορά ενός ατόμου, η οποία αντανάκλα μια δυσλειτουργία στις ψυχολογικές, βιολογικές ή αναπτυξιακές διεργασίες που υποστηρίζουν τη νοητική λειτουργία». Επιπρόσθετα, στο εγχειρίδιο αναφέρεται η δυσκολία που συναντά το άτομο με ψυχικές διαταραχές στην καθημερινότητα, στην εργασία ή την κοινωνική του ζωή. Ενώ, τονίζεται ότι η διαφορετικότητα δεν αποτελεί ψυχική διαταραχή καθώς «οι μη κοινωνικά

αποδεκτές συμπεριφορές (όπως η πολιτική, θρησκευτική ή σεξουαλική διαφοροποίηση) δεν θεωρούνται από μόνες τους ψυχική διαταραχή, εκτός αν προκαλούν δυσλειτουργία στο άτομο»².

2.2. Ταινίες τρόμου: Οι πρώτες αναπαραστάσεις των ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων στον κινηματογράφο

Οι ταινίες τρόμου επιδιώκουν, όπως προαναφέρθηκε, να προκαλέσουν την συναισθηματική ένταση του θεατή, ανασύροντας, κυρίως, τα αρνητικά του συναισθήματα. Σύμφωνα με τον McKee (2017, σ. 105) οι ταινίες αυτές διαίρουνται σε: «3 υποείδη: το *Παράξενο*, όπου η ταινία αφήνει, μεν, εμβρόντητους τους θεατές, έχει όμως μια «λογική» εξήγηση π.χ. εξωγήινα πλάσματα, τέρατα από επιστημονικά πειράματα ή κάποιον μανιακό· το *Υπερφυσικό*, όπου η πηγή του τρόμου είναι κάποιο «παράλογο» φαινόμενο από τον κόσμο των πνευμάτων· και το *Παράδοξο*, όπου οι θεατές αφήνονται να μαντεύουν κινούμενοι ανάμεσα στις δύο άλλες πιθανότητες».

Οι πρώτες αναπαραστάσεις ψυχικών διαταραχών εντοπίζονται στις ταινίες τρόμου την εποχή του βωβού κινηματογράφου (1920). Οι επιπτώσεις του Α' Παγκόσμιου Πολέμου έδωσαν πρόσφορο έδαφος στην ανάπτυξη κινηματογραφικών ρευμάτων όπως ο γερμανικός εξπρεσιονισμός. Η παρακμή και η κοινωνική αποσταθεροποίηση που προκάλεσε ο πόλεμος αποτυπώνεται με τη χρήση συγκεκριμένων ηχητικών και οπτικών τεχνικών του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Η γερμανική βωβή ταινία τρόμου *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) αποτελεί τον προάγγελο του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου σημειώνοντας διεθνή επιτυχία. Αναφορικά με τον Dr. Caligari, τον κεντρικό χαρακτήρα της ταινίας, πρόκειται για έναν ψυχικά διαταραγμένο γιατρό, ο οποίος μέσω του υπνωτισμού, χειραγωγεί τον ασθενή του, Cesare, προκειμένου να διαπράξει φόνους για λογαριασμό του.

² American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed., text rev.; DSM-5-TR). (Washington, DC: American Psychiatric Publishing 2022).

Αν και η ταινία δεν αποτελεί θετική απεικόνιση της ψυχικής διαταραχής, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει την καλλιτεχνική της αξία. Η ταινία αυτή αποτέλεσε πρότυπο για τις νεότερες ταινίες τρόμου τόσο για το εξπρεσιονιστικό της ύφος, τη θεματολογία της (αφού συνδυάζει τον τρόμο με την παράνοια) όσο και για το θέμα της κατάχρησης εξουσίας στα ψυχιατρικά ιδρύματα. Οι Wedding και Niemiec (2014, σ. 8) αναφέρουν ότι η ταινία: «άνοιξε το δρόμο στη διάπραξη μακάβριων φόνων σε ψυχιατρικά ιδρύματα. Όπως δεκάδες ταινίες που ακολούθησαν, συνδύασε την τρέλα με τις προσωπικές ζωές των ψυχιάτρων και υπαινίχθηκε ότι οι επαγγελματίες ψυχικής υγείας είναι όλοι «λίγο περίεργοι». Ενώ, οι Bordwell & Thompson (2006, σ. 84) σημειώνουν ότι πρόκειται για μια ταινία στην οποία «οι κοφτές ερμηνείες των ηθοποιών και τα παραμορφωμένα σκηνικά του γερμανικού εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου μετέδιδαν μια δυσοίωνη, υπερφυσική ατμόσφαιρα». Ανάμεσα στα καινοτόμα στοιχεία της ταινίας, ο Wahl (1995, σ. 3) εντοπίζει ότι: «ο Robert Wiene (ο σκηνοθέτης της ταινίας) χρησιμοποίησε την τεχνική ασυνήθιστων γωνιών κάμερας για να αποτυπώσει τον κόσμο όπως τον βλέπει ένας ψυχικά ασθενής. Η τεχνική αυτή έχει μιμηθεί πολλές φορές έκτοτε για να δημιουργήσει την εντύπωση του παραμορφωμένου εσωτερικού κόσμου της ψυχικής ασθένειας».

Άλλη μια ταινία που αναπαριστά την ψυχική ασθένεια είναι η βωβή ταινία τρόμου *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920) η οποία είναι διασκευή του βιβλίου του R. L. Stevenson «Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde». Ο κινηματογραφικός χαρακτήρας του Dr. Harry Jekyll πάσχει από διασχιστική διαταραχή προσωπικότητας. Στο πλαίσιο της έρευνάς του, ο Dr. Jekyll δημιουργεί μια χημική ουσία προκειμένου να διαχωρίσει την καλή από την κακή φύση του ανθρώπου. Αποτέλεσμα αυτού του εγχειρήματος είναι η μεταμόρφωσή του σε Mr. Hyde, μια σκοτεινή προσωπικότητα με βίαιη συμπεριφορά που τελικά καταλήγει να κυριεύσει τον Dr. Jekyll και να τον θέσει ενώπιον των συνεπειών των πράξεων του. Η ταινία αποτέλεσε πρότυπο για τις νεότερες ταινίες τρόμου λόγω της πρωτοποριακής προσέγγισης της διασπασμένης ταυτότητας καθώς και της έννοιας της μεταμόρφωσης χαρακτήρα.

2.3. Η διαχρονικότητα του μοτίβου της ψυχικής διαταραχής στις ταινίες τρόμου

Όπως προαναφέρθηκε, η ψυχική ασθένεια αποτελεί συχνή θεματική επιλογή των κινηματογραφικών ταινιών τρόμου καθώς λειτουργεί ως δραματουργικό εργαλείο που ενισχύει την αφηγηματική δομή. Μέχρι σήμερα έχουν καταγραφεί εκατοντάδες ταινίες τρόμου που πραγματεύονται την ψυχική διαταραχή. Σύμφωνα με τον Bullins κατά τη δεκαετία του 1930 εξωτερικοί κίνδυνοι όπως μούμιες, βρικόλακες κ.ά. αποτελούσαν βασικά κινηματογραφικά μοτίβα των ταινιών τρόμου.³ Το 1960, με την κυκλοφορία του «Ψυχώ»- μια ταινία σταθμό του είδους -εισάγεται το αρχέτυπο του «ψυχασθενή» δολοφόνου στην κινηματογραφική ιστορία τρόμου. Έτσι, το κινηματογραφικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον εσωτερικό κόσμο ενός ψυχικά διαταραγμένου ήρωα αφήνοντας πίσω το μοτίβο των εξωτερικών απειλών. (Bullins, 2014).

Οι Bordwell & Thompson (2007, σ. 347) εκθειάζουν τη διορατικότητα του Hitchcock αναφέροντας χαρακτηριστικά: «το *Psycho* (1960) ξεκίνησε μια νέα μόδα ταινιών με ανθρωποκτονίες που συνεχίστηκε με τις ταινίες slasher της δεκαετίας του 1980». Πράγματι, περί τα τέλη της δεκαετίας του '80 εμφανίζεται ένα νέο είδος ταινιών τρόμου χαμηλού budget, το slasher. Οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες των ταινιών αυτών παρουσιάζονται ως υπερβολικά βίαιοι διατηρώντας ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, ενώ συχνά είναι μασκοφόροι. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι διάσημοι «κακοί» Michael Myers (*Halloween*, 1978) και Freddy Krueger (*A Nightmare on Elm Street*, 1984). Οι Leistedt & Linkowski (2013, σ. 5) αναφέρουν: «σε αυτές τις ταινίες slasher, οι ψυχοπαθείς χαρακτήρες είναι εν γένει μη ρεαλιστικοί, συγκεντρώνοντας πολλά χαρακτηριστικά και ιδιότητες όπως σαδισμός, ευφυΐα και ικανότητα να προβλέπουν τα σχέδια διαφυγής των μελλοντικών θυμάτων τους. Σήμερα, αποτελούν εμβληματικές και δημοφιλείς αναπαραστάσεις περισσότερο φανταστικών δολοφόνων παρά αξιοπρόσεκτων ψυχοπαθών».

³Jeffrey Bullins, *Evil or Misunderstood: Depictions of Mental Illness in Horror Films*. (2014), σελ. 2

Κατά τη δεκαετία του 1990 ψυχικά διαταραγμένοι «δολοφόνοι»- όπως ο Hannibal Lecter (*The Silence of the Lambs*, 1991)- μονοπωλούν το κινηματογραφικό ενδιαφέρον. Πρόκειται για την αναπαράσταση ενός νέου τύπου ψυχικά διαταραγμένου χαρακτήρα με υψηλή νοημοσύνη, εκλεπτυσμένους τρόπους και πονηριά που ξεπερνά το φυσιολογικό επίπεδο. (Leistedt & Linkowski, 2013). Ο Wahl (1995, σ. 58) εξηγεί σχετικά: «η δημοφιλία των ψυχικά διαταραγμένων «κακών»- που προσελκύουν μεγάλο κοινό και μερικές φορές ακόμη και την αναγνώριση των κριτικών κινηματογράφου- διασφαλίζει τη συνεχή παρουσία τους. Είναι προφανές ότι η απειλή που εκπέμπουν αυτοί οι χαρακτήρες προκαλεί τον ενθουσιασμό όσων τους παρακολουθούν. Οι ταινίες με ψυχικά διαταραγμένους «κακούς» προσφέρουν το φόβο, το σασπένς και εντυπωσιακά εφέ, στοιχεία απαραίτητα για να κρατήσουν το κοινό καθηλωμένο».

Από το 2000 και έπειτα, παρατηρείται μια στροφή σε ρεαλιστικότερες αναπαραστάσεις ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων. Αυτό οφείλεται στην πρόοδο που σημειώνεται στην ψυχιατρική επιστήμη και την έρευνα αλλά και στην ανάγκη για εμβάθυνση και κατανόηση των ψυχικών ζητημάτων. Η κινηματογραφική αφήγηση στρέφεται στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων, προβάλλοντας τις αδυναμίες και τους φόβους τους. Οι αναπαραστάσεις αυτές ξεχωρίζουν για το συνδυασμό ρεαλιστικών και δραματουργικών στοιχείων με αποτέλεσμα τη συναισθηματική διέγερση του θεατή και την ανάδειξη των προβληματισμών του για την ανθρώπινη φύση. Οι Leistedt & Linkowski (2013, σ. 6) αναφέρουν ως αντιπροσωπευτική την περίπτωση του Anton Chigurh (*No Country for Oldmen*, 2007). Πρόκειται, όπως λένε, για έναν «καλοσχεδιασμένο, πρωτογενή/ιδιοπαθή χαρακτήρα», ο οποίος αδυνατεί να αγαπήσει, να νιώσει ντροπή ή ενοχές, να διδαχτεί από το παρελθόν του και εν γένει να νιώσει ενσυναίσθηση και ανθρωπιά.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Διαμαντοπούλου (2016, σ.15): «ο κινηματογράφος, ιδίως, ο αμερικάνικος, ενδιαφέρθηκε από την αυγή του για την ψυχιατρική στο μέτρο που του προσέφερε πλούσιο υλικό για μια συγκλονιστική πλοκή. Η ψυχιατρική, από την άλλη, προσέγγισε τον κινηματογράφο, καθώς είδε σε αυτόν ένα πανίσχυρο μέσο επηρεασμού του κοινού». Πράγματι, ο κινηματογράφος επωφελήθηκε από την ψυχιατρική καθώς οι χαρακτήρες με ψυχικές διαταραχές και οι εσωτερικές τους συγκρούσεις αποτέλεσαν -και αποτελούν- σπουδαίο κινηματογραφικό υλικό. Εξίσου, παρόμοιες βλέψεις είχε και η ψυχιατρική από τον κινηματογράφο. Λόγω της απήχισής του στο κοινό ο κινηματογράφος αποτελεί το πλέον

κατάλληλο μέσο πληροφόρησης του κοινού για τις ψυχιατρικές μεθόδους και τα κοινωνικά μηνύματα γύρω από την ψυχική υγεία. Ενώ, σύμφωνα με την Beachum (2010, σ. 16) υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό ανάμεσα τους. Όπως επισημαίνει «και οι δύο τομείς εστιάζουν έντονα στο συναίσθημα: οι θεατές ταυτίζονται με τους χαρακτήρες επειδή, μέσω αυτού, μπορεί να κατανοήσουν πως αισθάνεται ο χαρακτήρας, ενώ μερικοί επιλέγουν την κινηματογραφική εμπειρία για τη συναισθηματική συγκίνηση που οι ταινίες μπορούν να προκαλέσουν. Οι ψυχίατροι, επίσης, κατανοούν τη λειτουργία του νου και πως να θεραπεύσουν τα άτομα με ψυχικές ασθένειες». Ωστόσο, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, η σχέση αυτή δεν έχει αποφέρει εκατέρωθεν τα επιθυμητά αποτελέσματα.

2.4. Η ταξινόμηση του Hyler: οι παραμορφωμένες απεικονίσεις των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο

Συχνά, ο κινηματογράφος διαστρεβλώνει την εικόνα της ψυχικής υγείας προβάλλοντας εσφαλμένες και ανακριβείς αναπαραστάσεις της ψυχικής ασθένειας καλλιεργώντας, κατά συνέπεια, τη δημιουργία στερεοτύπων. Δεν είναι, άλλωστε, λίγα τα παραδείγματα ταινιών που μας παραπληροφορούν για την ψυχική ασθένεια.

Όπως έχουν εντοπίσει οι Hyler et al. (1991) οι αναπαραστάσεις της ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο εμφανίζονται μέσα από συγκεκριμένα και επαναλαμβανόμενα στερεότυπα. Το στερεότυπο του «μανιακού δολοφόνου» (homicidal maniac) είναι το πιο διαδεδομένο στερεότυπο το οποίο περιγράφεται ψυχικά διαταραγμένα άτομα ως επιθετικά και επικίνδυνα για το κοινωνικό σύνολο. Τόσο ο Norman Bates (*Psycho*, 1960) όσο και ο Michael Myers (*Halloween*, 1978) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα «μανιακών δολοφόνων» με αντικοινωνική και βίαιη συμπεριφορά.

Ακολουθεί το στερεότυπο του «ναρκισσιστικού παράσιτου» (narcissistic parasite) στο οποίο απαντάται η αναπαραστάση του εγωκεντρικού, χειριστικού ατόμου που επιζητά επίμονα την προσοχή των άλλων. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Paul Vitti (*Analyze This*, 1999) ο



οποίος επιζητά την προσοχή του ψυχολόγου και των συνεργατών του εκμεταλλευόμενος την μαφιόζικη «επιρροή» του.

Άλλη μια στερεοτυπική αναπαράσταση είναι η «γυναίκα-πλανεύτρα» (female seductress). Πρόκειται για την αναπαράσταση της ψυχικά διαταραγμένης γυναίκας, της οποίας η διαταραχή παρουσιάζεται ως μέσο σεξουαλικής αποπλάνησης. Σύμφωνα τους Hyler et al. (1991) «σε πολλές από αυτές τις αναπαραστάσεις, οι γυναίκες ασθενείς δεν είναι απλά υπερσεξουαλικές, (αλλά) η σεξουαλικότητά τους είναι καταστροφική για τους άνδρες». Παράδειγμα που αντιπροσωπεύει αυτή την κατηγορία είναι ο χαρακτήρας της Kate Miller (*Dressed to Kill*, 1980) η οποία αποπλανεί τον ψυχίατρό της, Dr. Elliot.

Το στερεότυπο του «επαναστατικού ελεύθερου πνεύματος» (rebellious free spirit) αποτελεί την επόμενη κατηγορία που εμφανίζεται συχνά στις ταινίες και αφορά τους ψυχικά διαταραγμένους χαρακτήρες που είναι αντισυμβατικοί και αντιστέκονται σε κάθε μορφή εξουσίας. Όπως επισημαίνουν οι Hyler et al. (1991) σε ταινίες «όπως οι *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (1975), *The Dream Team* (1989) και *The Couch Trip* (1989) οι ασθενείς παρουσιάζονται είτε ως κλόουν, είτε ως άκακοι εκκεντρικοί που απελευθερώνονται από τα δεσμά της παραδοσιακής κοινωνίας με την ελευθερία τους να βασίζεται στη διαίσθησή τους ξεκινώντας ένα ταξίδι». Ωστόσο, υποδαυλίζεται με αυτόν τον τρόπο η σοβαρότητα της ψυχικής ασθένειας.

Το στερεότυπο του «φωτισμένου μέλους της κοινωνίας» (enlightened member of society) απαντά στην αναπαράσταση του χαρισματικού ατόμου του οποίου η ασθένεια αποτελεί το στοιχείο εκείνο που του δίνει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας. Χαρακτηριστική είναι η αναπαράσταση του John Nash (*A Beautiful Mind*, 2001), ενός ιδιοφυούς σχιζοφρενή μαθηματικού, του οποίου η ψυχική ασθένεια λειτουργεί βοηθητικά στην χαρισματική του φύση.

Τέλος, αναφέρεται το στερεότυπο του «ζώου σε ζωολογικό κήπο» σύμφωνα με το οποίο οι ψυχικά ασθενείς αντιμετωπίζονται ως αντικείμενα εμπαιγμού ή διασκέδασης. Αντιπροσωπευτική είναι η ταινία *Bedlam* (1948) στην οποία οι τρόφιμοι του απάνθρωπου ασύλου Betlem απεικονίζονται ως «τέρατα».

2.5. Ο ρόλος των MME στην ενίσχυση του στίγματος για την ψυχική υγεία

Όπως είναι γνωστό τα MME ασκούν ισχυρή επίδραση στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Ο κινηματογράφος, πέρα από μορφή τέχνης, αποτελεί ένα πανίσχυρο μέσο επικοινωνίας. Σύμφωνα με τους Wedding & Niemiec (2014, σ.2) «ο κινηματογράφος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κουλτούρας μας που φαίνεται να είναι ο καθρέφτης στον οποίο βλέπουμε τον εαυτό μας να αντανακλάται καθημερινά. Πράγματι, η κοινωνική επίδραση του κινηματογράφου εκτείνεται σε όλο τον κόσμο». Ταυτόχρονα, οι ίδιοι υποστηρίζουν ότι «οι ταινίες έχουν γίνει μια πανταχού παρούσα και πανίσχυρη συνιστώσα της κοινωνίας μας, και ωστόσο οι άνθρωποι συχνά δεν έχουν συνειδητή επίγνωση της βαθιάς επίδρασης που ασκεί το μέσο». Την παραπάνω άποψη συμμερίζεται και ο Wahl (1995) επισημαίνοντας ότι οι απεικονίσεις της ψυχικής ασθένειας από τα MME αφήνουν ισχυρότερο αποτύπωμα, απ' όσο νομίζουμε, στην συλλογική συνείδηση συμβάλλοντας στην εδραίωση στερεοτύπων. Σύμφωνα με τον Wahl (1995, σ. 107): «η επίδραση των αναπαραστάσεων της ψυχικής ασθένειας δεν αποδυναμώνεται όταν αυτές προβάλλονται από μέσα ψυχαγωγίας. Αντιθέτως, παρ' ότι ορισμένοι θεωρούν ότι τέτοιες εικόνες επηρεάζουν λιγότερο- αφού το κοινό τις αναγνωρίζει ως προϊόντα μυθοπλασίας- ίσως συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: η επανάληψη και η συναισθηματική φόρτιση της ψυχαγωγικής αφήγησης ενδέχεται να εδραιώνουν ακόμη πιο βαθιά τα στερεότυπα στη συλλογική συνείδηση». Αναλυτικότερα, η προβολή επαναλαμβανόμενων τύπων χαρακτήρων και ιστοριών αλλά και τα ποικίλα συναισθήματα που προκαλούνται από τη χρήση της μουσικής, των γωνιών λήψης, του φωτισμού κ.ά. κάνουν τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις πιο ανθεκτικές στη μνήμη του θεατή, ακόμα κι αν γνωρίζει ότι δεν σχετίζονται με την πραγματικότητα.

Τι συμβαίνει, όμως, όταν μεγάλο μέρος του κοινού έχει άγνοια ή έστω ελλιπή ενημέρωση γύρω από θέματα ψυχικής υγείας; Οι Wedding & Niemiec (2014, σ. 2) αναφέρουν χαρακτηριστικά: «πολλοί άνθρωποι είναι σχετικά αδιάφοροι ή ακατάλληλα ενημερωμένοι για τα προβλήματα των ατόμων με ψυχικές διαταραχές, και τα μέσα ενημέρωσης είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικά στο να διαμορφώνουν την κοινή γνώμη σε περιπτώσεις στις οποίες δεν υπάρχουν ήδη ισχυρές απόψεις. Παρόλο που ορισμένες ταινίες παρουσιάζουν συμπαθητική απεικόνιση των ατόμων με ψυχική

ασθένεια και των επαγγελματιών που εργάζονται στον τομέα της ψυχικής υγείας (π.χ. *The Three Faces of Eve*, *David and Lisa*, *Ordinary People*, και *A Beautiful Mind*), πολλές περισσότερες δεν το κάνουν».

Επιπρόσθετα, η Stuart (2006) τονίζει την παντοδυναμία των ΜΜΕ ως προς τη δυνατότητα τους να μεταβάλλουν τη στρεβλή εικόνα της ψυχικής υγείας σε εικόνα αποδοχής και κατανόησης. Σύμφωνα με την ίδια, τα ΜΜΕ δημιουργούν μια παραμορφωμένη εικόνα της ψυχικής υγείας προβάλλοντας αναπαραστάσεις ψυχικά διαταραγμένων χαρακτήρων ως βίαιων καλλιεργώντας το στίγμα και τις διακρίσεις εις βάρος τους. Αποτέλεσμα αυτής της σύνδεσης είναι η καλλιέργεια του στίγματος και η περιθωριοποίηση όσων πάσχουν από ψυχικές διαταραχές. Μάλιστα, η Stuart (2003, σ.123) αναφέρει ότι είναι πιθανότερο τα άτομα που πάσχουν από ψυχικές διαταραχές να γίνουν θύματα βίας, παρά θύτες. Ωστόσο, τονίζει ότι αυτή η λανθασμένη αντίληψη μπορεί να αναθεωρηθεί καθώς τα ΜΜΕ αποτελούν ένα πανίσχυρο μέσο το οποίο μπορεί να διαμορφώσει θετικότερες απόψεις για τη ψυχική υγεία είτε μέσω της έναρξης του δημόσιου διαλόγου είτε μέσω της προβολής θετικών ιστοριών ανθρώπων που δίνουν τις δικές τους μάχες με τη ψυχική ασθένεια, ενθαρρύνοντας την ευαισθητοποίηση του κοινού και μειώνοντας, κατά αυτό τον τρόπο, το στίγμα και τις διακρίσεις σε βάρος των ψυχικά ασθενών.

Τελευταία έχει σημειωθεί σημαντική πρόοδος ως προς την αντιμετώπιση της ψυχικής ασθένειας από τα ΜΜΕ καθώς φαίνεται να προβάλλουν θετικότερες απεικονίσεις των ψυχικών διαταραχών. Όπως αναφέρει ο Aracena (2012, σ. 9) :«τα τελευταία χρόνια, όλο και περισσότερες ταινίες και τηλεοπτικές σειρές παρουσιάζουν πιο συμπονετικές απεικονίσεις σε σχέση με παλαιότερες, πριν από την ταινία *Psycho*. Για παράδειγμα, τα ντοκιμαντέρ έχουν ασκήσει σημαντική επιρροή στην προσπάθεια εξάλειψης του στίγματος γύρω από την ψυχική ασθένεια. Επιπλέον, τηλεοπτικές σειρές προβάλλουν όλο και περισσότερα επεισόδια που σχετίζονται με την ψυχική υγεία και υποστηρίζονται από την ΝΑΜΙ (Εθνική Συμμαχία για την Ψυχική Ασθένεια)».

Συνοψίζοντας, οι αρνητικές αναπαραστάσεις της ψυχικής ασθένειας στα ΜΜΕ υπονομεύουν την σοβαρότητα των ψυχικών διαταραχών επιφέροντας την στιγματοποίηση και τον κοινωνικό αποκλεισμό σε όσους πάσχουν από αυτές, δημιουργώντας τους, παράλληλα, αίσθημα ντροπής

και αποθαρρύνοντας τους από την αναζήτηση επαγγελματικής βοήθειας. Είναι σημαντικό να αξιοποιηθεί η δύναμη του κινηματογράφου και των μέσων ψυχαγωγίας προς όφελος των πασχόντων προκειμένου να λειτουργήσει ως εργαλείο κατανόησης, ενημέρωσης και αφύπνισης του κοινού στα συγκεκριμένα ζητήματα.

3. Η αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής στην ταινία *Psycho* (1960)

3.1. Η κινηματογραφική διάνοια «Alfred Hitchcock»

Ο Alfred Hitchcock υπήρξε πρωτοπόρος δημιουργός καθώς εισήγαγε μια νέα μορφή κινηματογραφικής αφήγησης, η οποία βασιζόταν στον συνδυασμό του ρεαλισμού και της ψυχολογικής έντασης. Η κάμερα δεν αποτελεί γι' αυτόν ένα μέσο καταγραφής γεγονότων αλλά ένα εργαλείο εξερεύνησης του ανθρώπινου νου, ενώ οι θεατές σαν επιβάτες σε τρενάκι τρόμου παρασύρονται από το σασπένς σε έναν προορισμό άγνωστο.

Κατανοούμε ότι το σασπένς παίζει εξέχοντα ρόλο στο έργο του Hitchcock. Πρόκειται για μια αφηγηματική τεχνική που στοχεύει στη δημιουργία αγωνίας και ψυχολογικής έντασης στον θεατή. Ο θεατής, αν και γνωρίζει την κατάληξη της ιστορίας, αγωνιά για τον τρόπο που θα εξελιχθεί. Ο Francois Truffaut (1986, σ. 13) επισημαίνει για τη λειτουργία του σασπένς: «το σασπένς είναι πρώτα απ' όλα η δραματοποίηση του αφηγηματικού υλικού μιας ταινίας ή η πιο έντονη δυνατή παρουσίαση των δραματικών καταστάσεων». Την μεγάλη σημασία του σασπένς στις ταινίες του έχει επισημάνει και ο ίδιος ο Hitchcock στη συνέντευξή του στον Truffaut. Συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης αναφέρει το παράδειγμα όπου δύο άνθρωποι κάθονται ανυποψίαστοι και συζητούν ενώ κάτω από το τραπέζι τους έχει τοποθετηθεί μια βόμβα που είναι προγραμματισμένη να εκραγεί σε συγκεκριμένη ώρα και την ύπαρξη της οποίας οι χαρακτήρες, μεν, αγνοούν αλλά ο θεατής γνωρίζει (Truffaut, 1986, σ.57). Η γνώση που έχει ο θεατής για τη βόμβα είναι αυτή που καθιστά τη συγκεκριμένη σκηνή τόσο ξεχωριστή καθώς συμβάλλει στην δημιουργία ψυχολογικής έντασης και αγωνίας για τον τρόπο που θα εξελιχθούν τα πράγματα. Σε

διαφορετική περίπτωση- που το κοινό δηλαδή αγνοούσε την ύπαρξη της βόμβας- δεν θα μπορούσαμε να μιλάμε για σασπένς -όπως σημειώνει ο Hitchcock- αλλά για έκπληξη, η οποία προέρχεται από την ξαφνική έκρηξη της βόμβας⁴.

Κατά τον Derry (1988, σ. 8) ο Hitchcock αποτελεί τον εισηγητή του suspense thriller, μια νέα μορφή ψυχολογικού θρίλερ που στηρίζεται στο σασπένς. Όπως επισημαίνει: «ανάμεσα στους σκηνοθέτες, μόνο ο Hitchcock φαίνεται να έχει μια σταθερή (και ανεπιτήδευτη) αντίληψη του suspense thriller. Για τον Hitchcock, το suspense thriller συνδέεται αδιαμφισβήτητα και απόλυτα με την έννοια του σασπένς. Πράγματι, η σχέση ανάμεσα στο έργο του Hitchcock και το περιεχόμενο του suspense thriller είναι τόσο ολοκληρωτική ώστε για πολλούς κριτικούς- και για μεγάλο μέρος του κοινού- το suspense thriller ορίζεται αποκλειστικά με βάση το ίδιο το έργο του Hitchcock».

Ωστόσο, η σκηνοθετική ευφυΐα του Hitchcock δεν περιορίζεται μόνο στην δημιουργία του σασπένς αλλά διακρίνεται και στον ριζοσπαστικό τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τους κανόνες της κινηματογραφικής αφήγησης. Σύμφωνα με τον Bordwell (στο Braudy & Cohen, 2016, σ. 656) ο Hitchcock ανήκει στους κινηματογραφιστές του κλασικού κινηματογράφου που ενσωματώνουν στοιχεία από τον κινηματογράφο τέχνης (art cinema). Μάλιστα, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει την ταινία *Psycho* (1960) η οποία αποτέλεσε αντικείμενο ενδιαφέροντος τόσο για το ευρύ κοινό όσο και για τους κριτικούς κινηματογράφου (Βλ. Εικόνα 2.). Ειδικότερα, αναφέρει: «μια τέτοια ταινία δείχνει πως το κλασικό αφήγημα με την ψυχολογική αιτιότητα, τη σύγκρουση πρωταγωνιστή-ανταγωνιστή, την αστυνομική πλοκή, τον συνεχή χρόνο και τον ομοιογενή χώρο, μπορεί- υπό πίεση -να καταδείξει την άρνηση του κλασικού συστήματος: την ψυχολογία ως ανεπαρκή ερμηνεία (εξήγηση του ψυχιάτρου)- τον χαρακτήρα ως απλή αφηγηματική θέση, ως έναν κενό χώρο (ο πρωταγωνιστής είναι διαδοχικά τρεις χαρακτήρες, ο ανταγωνιστής είναι δύο και έπειτα δύο σε έναν) καθώς και τις καίρια καθορισμένες μετατοπίσεις της οπτικής γωνίας (point of view) οι οποίες αναδεικνύουν το ζήτημα της αφηγηματικής στάσης που χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο τέχνης».⁵

⁴Francois Truffaut, *Hitchcock*, μτφρ. Ι. Ιωαννίδης, επιμ. Α. Κυριακίδης, (Αθήνα: Ύψιλον/Βιβλία, 1986), σ. 57.

⁵David Bordwell, «The Art Cinema as a Mode of Film Practice» στο Leo Braudy & Marshall Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 7^η εκδ. (Oxford: Oxford University Press, 2016), σ. 656.

Ο Hitchcock υπήρξε ένας από τους πιο επιδραστικούς σκηνοθέτες όλων των εποχών. Οι Γάλλοι κριτικοί και σκηνοθέτες των Cahiers du Cinema τον χαρακτηρίζουν ως auteur de films⁶, έναν κινηματογραφιστή-δημιουργό που αφήνει το προσωπικό του αποτύπωμα μέσα από το μοναδικό του ύφος, τη σταθερή θεματολογία του και την ικανότητά του να εμπλέκει τον θεατή. Ο Truffaut αναφέρει εμφατικά για τον Hitchcock: «ξέρω πως ορισμένοι αμερικάνοι διανοούμενοι εκπλήσσονται που οι ευρωπαίοι και, κυρίως, οι Γάλλοι κινηματογραφόφιλοι θεωρούν τον Hitchcock κινηματογραφικό δημιουργό (auteur de films) με την έννοια που χρησιμοποιούμε όταν μιλάμε για τον Ζάν Ρενουάρ, τον Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, τον Φεντερίκο Φελίνι, τον Λουίς Μπονιουέλ ή τον Ζακ-Λύκ Γκοντάρ». Και συμπληρώνει: «πιστεύω πως ο Hitchcock τους ξεπερνά (τους χολιγουντιανούς σκηνοθέτες) γιατί είναι πιο ολοκληρωμένος. Είναι σπεσιαλίστας όχι κάποιας από τις πλευρές του κινηματογράφου αλλά κάθε εικόνας, κάθε πλάνου, κάθε σκηνής⁷». Ολοκληρώνοντας το συλλογισμό του καταλήγει: «ακριβώς, επειδή κυριαρχεί σε όλα τα στοιχεία μιας ταινίας και επιβάλλει τις προσωπικές του ιδέες σε όλα της τα στάδια, ο Alfred Hitchcock διαθέτει πραγματικά ένα ύφος⁸».

Μάλιστα, ο Τερζής (2013, σ. 102) χαρακτηρίζει τον Hitchcock «τον μέγιστο μάστορα της υποβλητικής τεχνικής, όπως τον θεωρούσαν όλοι μέχρι τότε ή αλλιώς τον δημιουργό εκείνο που ήταν τόσο ιδιοφυής, ώστε να ανακαλύψει μέσω του τρόπου που διαμόρφωνε τις ταινίες του, τον τρόπο που το σινεμά δυνητικά υποβάλει/διαμορφώνει τις αντιδράσεις του κοινού (έμπρακτη εφαρμογή της θεωρίας πρόσληψης!) και, πώς αυτές οι αντιδράσεις/τρόποι πρόσληψης ταυτόχρονα αποκαλύπτουν, τόσο στοιχεία για το κοινό της ταινίας, όσο και για τους χαρακτήρες της μυθοπλασίας». Με λίγα λόγια, ο Hitchcock είναι από εκείνους τους κινηματογραφιστές του οποίου η διεισδυτική του ματιά εισχωρεί στα συναισθήματα και τις σκέψεις του θεατή, μετατρέποντας τον σε συνδιαμορφωτή της κινηματογραφικής εμπειρίας.

Ενώ, οι Wedding & Niemiec υποστηρίζουν (2014, σ. 8): «οι εμβληματικές ταινίες του είναι τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών σασπένς. Είναι μοναδικές στον τρόπο που αιχμαλωτίζουν τον θεατή και «παίζουν» με τις ανησυχίες του με διακριτικό, αδιάκοπο και

⁶Truffaut, *Hitchcock*, σ. 17.

⁷Στο ίδιο, σ. 18.

⁸Στο ίδιο.



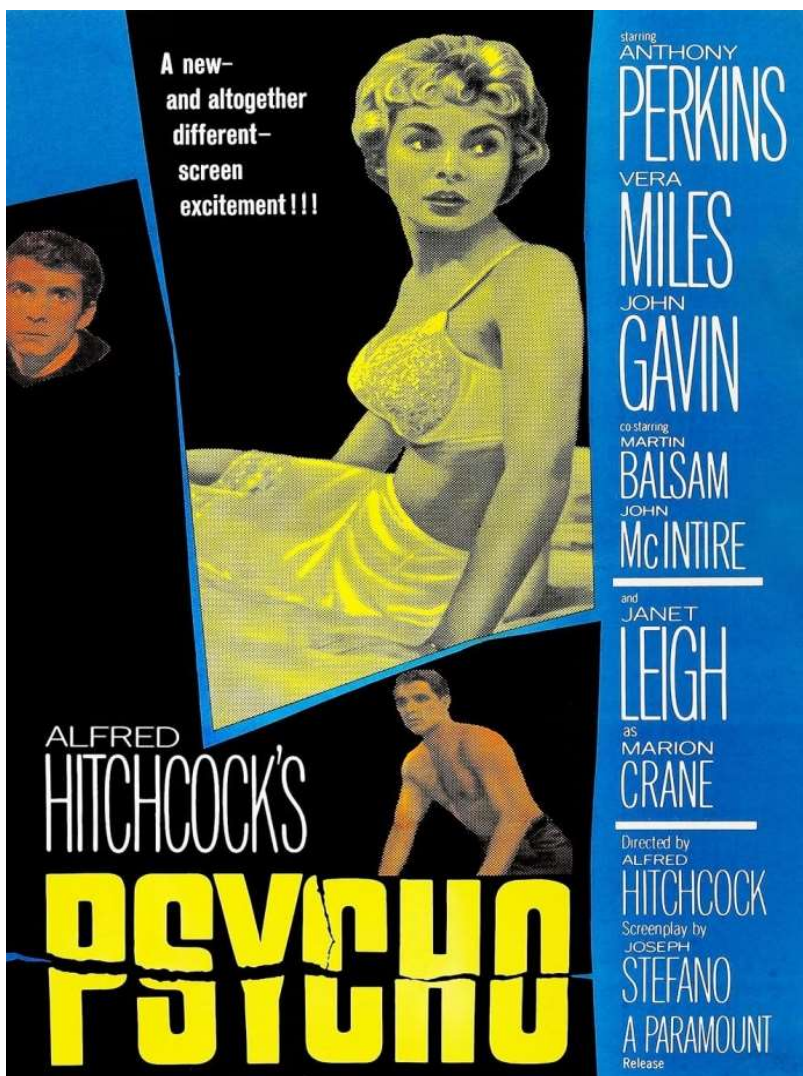
πειστικό τρόπο. Οι περισσότερες ταινίες του- γνωστές για τον στυλιζαρισμένο ρεαλισμό τους- προκαλούν την αίσθηση ότι ο θεατής εισχωρεί έμμεσα στα προβλήματα των χαρακτήρων, μέσω ενός προσεκτικά μονταρισμένου συνόλου αντικειμενικών και υποκειμενικών λήψεων κάμερας. Η φιλμογραφία του Hitchcock δείχνει τόσο την ενασχόλησή του με έντονες και ακραίες ψυχοπαθολογίες (π.χ. *Psycho*, 1960), όσο και την εκτίμησή του για πιο λεπτές ψυχολογικές διαδικασίες, όπως η εκδραμάτιση, ο σχηματισμός αντίδρασης, η ιδεοποίηση, η καταπίεση και η αποκατάσταση, που απεικονίζονται σε ταινίες όπως *Shadow of a Doubt* (1943), *Spellbound* (1945) και *Marnie* (1964)».



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Μαρία Ασημακοπούλου, «Αναπαραστάσεις ψυχικής διαταραχής στον κινηματογράφο: η περίπτωση του Norman Bates (Psycho, 1960)»

Εικόνα 1. Η αφίσα της ταινίας σε έγχρωμο



Σημείωση. Η εικόνα συλλέχθηκε από το διαδίκτυο τον Ιούνιο του 2026. Πηγή:IMDb

3.2. Η αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής του Norman Bates στην ταινία *Psycho* (1960)

Υπόθεση: Η ταινία ξεκινά με μια νεαρή κοπέλα, τη Marion Crane (Janet Leigh), η οποία εργάζεται σε μια εταιρεία. Ύστερα από σοβαρή συζήτηση με τον φίλο της, Sam Loomis (John Gavin), αποφασίζει να κλέψει από το αφεντικό της 40.000 δολάρια πιστεύοντας ότι, έτσι, θα λύσει τα οικονομικά της προβλήματα. Στην προσπάθειά της να διαφύγει από την αστυνομία, αλλάζει αυτοκίνητο και την επόμενη μέρα -εν μέσω καταιγίδας- βρίσκει καταφύγιο σε ένα απομονωμένο μοτέλ. Ο ιδιοκτήτης του μοτέλ, ο νεαρός και ευγενικός, Norman Bates (Antony Perkins) ζει στο σπίτι στο λόφο μαζί με τη μητέρα του. Ύστερα από την πρόσκληση που δέχεται από τον Norman, η Marion δέχεται να δειπνήσει μαζί του στο σπίτι του. Ωστόσο, μετά από αντιρρήσεις της μητέρας του, αποφασίζουν να κάνουν μια βόλτα στο σαλόνι και έπειτα εκείνη αποσύρεται στο δωμάτιο της. Κατευθύνεται στο μπάνιο για να κάνει ένα ντους, χωρίς ωστόσο να γνωρίζει ότι ο Norman την παρακολουθεί από μια τρύπα στον τοίχο. Κατά τη διάρκεια του ντους της, η Marion δολοφονείται από μια γυναικεία φιγούρα. Ο Norman μπαίνει έντρομος στο δωμάτιο και αποφασίζει να ξεφορτωθεί το πτώμα και τα πράγματα της Marion τοποθετώντας τα στο πορτ-μπαγκάζ του αυτοκινήτου της. Ύστερα, βυθίζει το αυτοκίνητο της σε έναν απομακρυσμένο βάλτο. Ο εργοδότης της Marion, προσλαμβάνει έναν ιδιωτικό ντετέκτιβ, τον Arbogast (Martin Balsam), προκειμένου να βρει την Marion και το κλεμμένο ποσό. Μόλις ανακαλύπτει ότι η Marion έχει επισκεφτεί το μοτέλ, ο ντετέκτιβ δολοφονείται. Απελπισμένοι η αδερφή της Marion, Lila Crane (Vera Miles) και ο σύντροφός της, Sam, αποφασίζουν να μεταβούν οι ίδιοι στο μοτέλ για να δουν τι συμβαίνει. Υποδύομενοι το ανδρόγυνο, καταφτάνουν στο μοτέλ και αρχίζουν να ψάχνουν για απαντήσεις. Ενόσω, ο Sam κρατά απασχολημένο τον Norman, η Lila μεταβαίνει στο κελάρι του σπιτιού και ανακαλύπτει το μουμιοποιημένο πτώμα της μητέρας του Norman. Ο Norman, φορώντας τα ρούχα της μητέρας του, της επιτίθεται λίγα λεπτά αφότου έχει αφήσει αναίσθητο τον Sam. Ωστόσο, ο Sam ανακτά τις αισθήσεις του και καταφέρνει να τη σώσει. Στο τέλος της ταινίας, ο ψυχίατρος, Dr. Richman, τους εξηγεί ότι ο Norman μέσα από την μεταμφίηση της μητέρας του, διατηρεί την ύπαρξή της ζωντανή επειδή

αισθάνεται τύψεις για την δολοφονία της. Η ταινία τελειώνει με τον Norman κλεισμένο σε έναν κελί να χαμογελάει καθώς έχει κυριευθεί πλήρως από την προσωπικότητα της μητέρας του.

Σύμφωνα με την Αμερικανική Ψυχιατρική Εταιρεία (APA) η Διασχιστική Διαταραχή Προσωπικότητας (DID) είναι μια ψυχική διαταραχή που σχετίζεται με καταπιεσμένες εμπειρίες, τραυματικά γεγονότα ή κακοποίηση που συνέβη κατά την παιδική ηλικία. Τα άτομα που πάσχουν από αυτού του είδους τη διαταραχή έχουν δύο ή περισσότερες διακριτές προσωπικότητες, κενά μνήμης ενώ παρουσιάζουν ξαφνικές αλλαγές στη συμπεριφορά τους. Κατά τους Wedding & Niemec (2014, σ.122) «η Διασχιστική Διαταραχή Προσωπικότητας, παλιότερα γνωστή ως Διαταραχή Πολλαπλής Προσωπικότητας, είναι μια εξαιρετικά σπάνια κατάσταση που χαρακτηρίζεται από διαταραχές στη μνήμη και την ταυτότητα, μαζί με σημαντική αποσύνδεση του εαυτού. Το βασικό της χαρακτηριστικό είναι η παρουσία δύο ή περισσότερων προσωπικοτήτων ή alters (καταστάσεις προσωπικότητας) που αναλαμβάνουν τον έλεγχο της συμπεριφοράς. Παρατηρείται αμνησία σε μια ή περισσότερες προσωπικότητες. Συνήθως, όσο πιο παθητική είναι η προσωπικότητα, τόσο μεγαλύτερη είναι η αμνησία. Η DID συνήθως θεωρείται μια μετατραυματική κατάσταση που εμφανίζεται μετά από σοβαρά παιδικά τραύματα.»

Ο Norman Bates πάσχει από Διασχιστική Διαταραχή Προσωπικότητας (DID). Ωστόσο, η ασθένεια αυτή συγχέεται λανθασμένα με την σχιζοφρένεια. Όπως αναφέρουν οι Wedding & Niemec (2014, σ. 3) «ταινίες όπως το *Psycho* (1960) διαιωνίζουν τη συνεχή σύγχυση ανάμεσα στην σχιζοφρένεια και τη διασχιστική διαταραχή προσωπικότητας (πρώην πολλαπλή προσωπικότητα)». Η διαταραχή από την οποία πάσχει ο Norman συνδέεται με την τραυματική παιδική του ηλικία. Ο Norman μεγάλωσε δίπλα σε μια αυστηρή μητέρα που τον καταπίεζε συνεχώς με αποτέλεσμα να αποκτήσει βαθιά παιδικά τραύματα. Η μητρική φιγούρα παρουσιάζεται ως η βασική πηγή ελέγχου της ζωής και των επιλογών του Norman εμφυσώντας του, παράλληλα, τον φόβο και τις ενοχές απέναντι στο γυναικείο φύλο. Μάλιστα, ο βαθμός επιρροής της είναι τέτοιος ώστε ο Norman -ακόμα και μετά το θάνατό της- να ενσωματώνει την προσωπικότητά της τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά (ντύνεται με τα ρούχα της, μιλά με τη φωνή της) και να οδηγείται στην διάπραξη μιας σειράς φόνων. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως πλάι στην προσωπικότητα του, αναπτύσσει μια δεύτερη κυριαρχική προσωπικότητα, η οποία

εμφανίζεται σε κρίσιμες στιγμές. Για παράδειγμα, την στιγμή που διαπιστώνει την ερωτική έλξη που νιώθει για την Marion, ενεργοποιείται η προσωπικότητα της «μητέρας» προκειμένου να «προστατέψει» τον ίδιο καταστέλλοντας το πάθος αυτό μέσω της βίας. Η προσωπικότητα αυτή λειτουργεί ως μηχανισμός προστασίας και «άμυνας» απέναντι στις ενοχές, τον φόβο και τις καταπιεσμένες ερωτικές του επιθυμίες. Η προσωπικότητα της «μητέρας» φαίνεται να είναι αποτέλεσμα μιας απέλπιδας προσπάθειας να την «ζωντανέψει» προκειμένου να κατευνάσει τις ενοχές του για τη δολοφονία της. Αντιθέτως, η προσωπικότητα του δείχνει ένα άτομο κοινωνικά λειτουργικό. Ωστόσο, όταν κυριαρχεί η προσωπικότητά του, φαίνεται να είναι αποσυνδεδεμένος από την πραγματικότητα. Όταν βλέπει το νεκρό σώμα της Marion, πανικοβάλλεται, γεγονός που δείχνει ότι δεν έχει επίγνωση της δολοφονίας. Η διαρκής σύγκρουση ανάμεσα στις δύο προσωπικότητες έχει ως αποτέλεσμα τη σύγχυση, τα κενά μνήμης και την ψυχική ένταση του με αποτέλεσμα την τελική επικράτηση της μητρικής προσωπικότητας.

3.3. Norman Bates: θετική ή αρνητική αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας;

Όπως προαναφέρθηκε, ο Norman Bates αποτελεί μια από τις διασημότερες στερεοτυπικές απεικονίσεις «μανιακού δολοφόνου»⁹. Πρόκειται για ένα ψυχικά διαταραγμένο άτομο του οποίου η διαταραχή τον οδηγεί σε εγκληματική συμπεριφορά. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι ο Bates αποτελεί αρνητική αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας, καθώς η ψυχική του ασθένεια συνδέεται με τη βία, ενισχύοντας τα στερεότυπα και το στίγμα για τους ψυχικά ασθενείς, ενώ στην ταινία δεν γίνεται κάποια αναφορά ούτε στο είδος της ασθένειας του ούτε και στην θεραπεία της. Ωστόσο, η αναπαράσταση αυτή δεν στοχεύει παρά στην εκπλήρωση δραματουργικών και αφηγηματικών σκοπών. Στόχος του σκηνοθέτη είναι να προκαλέσει την συναισθηματική διέγερση και το σοκ του θεατή συνθέτοντας μια ταινία-ωδή στις σκοτεινές πλευρές του ψυχικού κόσμου. Πίσω από το προσωπείο ενός ήρεμου νεαρού, κρύβεται ένας ψυχικά διαταραγμένος δολοφόνος (βλ. Εικόνα 1.). Ο Hyler (1986, σ.197) αναφέρει σχετικά: «πιθανόν η πιο σημαντική συμβολή στο μύθο της διασπασμένης προσωπικότητας είναι η ταινία του Hitchcock *Psycho* (1960), στην οποία το alter ego του Norman Bates- ο ήρεμος και

⁹«Μια από τις διασημότερες αναπαραστάσεις του «μανιακού δολοφόνου» είναι ο χαρακτήρας του Bates στο *Psycho* (1960)».(Middleton, 2013, σ. 182)

ευγενικός ιδιοκτήτης ενός απομονωμένου μοτέλ- φορά τα ρούχα της δολοφονημένης μητέρας του προτού προβεί στη δολοφονία νεαρών γυναικών από τις οποίες έλκεται. Στο τέλος της ταινίας η κλινική του εικόνα μετατρέπεται σε κατατονική σχιζοφρένεια. Ο Norman έχει καταληφθεί από το πνεύμα της μητέρας του. Βασικό στοιχείο της ταινίας αποτελεί η ψυχodynamική εξήγηση που δίνει ο ψυχίατρος, τον οποίο υποδύεται ο Simon Oakland, όπου στο τέλος της ταινίας εξηγεί την αιτία της ασθένειας του Norman στο κοινό».

Η ταινία συμβάλλει στη διάδοση του μύθου της «διασπασμένης» προσωπικότητας (DID) που εξυπηρετεί τη δραματουργία ενισχύοντας το σασπένς και το φόβο του θεατή, παρά την απουσία ακριβούς κλινικής διάγνωσης. Αντιλαμβανόμαστε ότι η διάγνωση του ψυχίατρου δεν είναι τίποτα άλλο παρά αφηγηματικό τέχνασμα του Hitchcock που εξυπηρετεί την πλοκή και αποσκοπεί στο να σοκάρει τον θεατή.

Σύμφωνα με τον Acarena (2012, σ.23) η ταινία *Psycho* (1960) καθιέρωσε ένα στερεότυπο, δηλαδή το να παρουσιάζονται οι άνθρωποι με ψύχωση ως μανιακοί δολοφόνοι οδηγώντας τον θεατή στο αυθαίρετο συμπέρασμα ότι η ψύχωση συνδέεται με τη βία. Όπως αναφέρει Acarena (2012, σ.9) «η ψύχωση είναι μια ψυχική διαταραχή που περιλαμβάνει παραληρητικές ιδέες, ψευδαισθήσεις και άλλα ψυχωτικά συμπτώματα. Η ψύχωση είναι η απώλεια επαφής με την πραγματικότητα, η οποία συνήθως περιλαμβάνει λανθασμένες πεποιθήσεις (παραλήρημα) ή το να βλέπει ή να ακούει κανείς πράγματα που δεν υπάρχουν». Ωστόσο, τονίζει ότι όσοι πάσχουν από ψύχωση, δεν έχουν απαραίτητα βίαιη συμπεριφορά. Μπορεί τα συμπτώματα του Bates- όπως το να ακούει τη «φωνή» της μητέρας του- να θυμίζουν ψύχωση, ωστόσο δεν δίνεται επίσημη διάγνωση για την διαταραχή του στην ταινία.

Εικόνα 2. Το τελευταίο πλάνο του Antony Perkins ως Norman Bates



Σημείωση. Η εικόνα συλλέχθηκε από το διαδίκτυο τον Ιούνιο του 2026.

Προσαρμογή από το *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960, Paramount Pictures.

Copyright 1960, Shamley Productions. Πηγή: IMDb.

3.4. Ψυχή και Ψυχανάλυση

Το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1960 έδωσε πρόσφορο έδαφος για την εμφάνιση της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Freud και τη διερεύνηση του ασυνείδητου. Το *Psycho* (1960) αποτελεί μια ταινία που υιοθετεί τα διδάγματα της φροϋδικής θεωρίας γεγονός που φαίνεται τόσο αφηγηματικά (διττός χαρακτήρας του Norman, δράση, πλοκή) όσο και υφολογικά/αισθητικά από τη χρήση των διαφόρων κινηματογραφικών τεχνικών (μουσική, φωτισμός, τα σύμβολα, το υποκειμενικό πλάνο, μοντάζ). Όσο προχωρά η αφήγηση, αποκαλύπτεται η σταδιακή μεταμόρφωση του ήσυχου νεαρού, Norman Bates, σε ψυχικά διαταραγμένο χαρακτήρα με διπλή προσωπικότητα και πολλά απωθημένα και τραύματα της παιδικής του ηλικίας εξαιτίας της προβληματικής του σχέσης με τη μητέρα του. Το υποκειμενικό πλάνο του Norman λειτουργεί ως παράθυρο στον ψυχισμό του, στις ασυνείδητες εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει αλλά και στις ενοχές του οπτικοποιώντας, έτσι, την φροϋδική θεωρία. Παράλληλα, ο σκοτεινός φωτισμός σε συνδυασμό με την τρομακτική μουσική του Hermann λειτουργούν επικουρικά ώστε να ζωντανέψει στα μάτια του θεατή η εικόνα του ασυνείδητου του Norman ενισχύοντας τη συναισθηματική του ένταση.

3.5. Ψυχή και Φεμινιστικές θεωρίες

Το κινηματογραφικό έργο του Hitchcock είναι πλούσιο και πολυδιάστατο γι' αυτό και επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Το *Psycho* (1960) -πέρα από την τεράστια κινηματογραφική του αξία- βρέθηκε στο επίκεντρο της φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας. Σύμφωνα με την θεωρία της Tania Modleski (2016) στις ταινίες του Hitchcock οι γυναίκες αναπαρίστανται ως παράγοντας αποσταθεροποίησης της πατριαρχικής κοινωνίας. Στο *Psycho* (1960) η Marion Crane είναι μια σύγχρονη, αυτόνομη γυναίκα με επιθυμία και δράση η οποία «τιμωρείται» γι' αυτή της την ανεξαρτησία με βίαιο και αποτρόπαιο τρόπο την ώρα του ντους της. Ταυτόχρονα, η αποφασιστική Lila Crane αναλαμβάνει να ανακαλύψει μόνη της την αλήθεια για την αδερφή της, Marion, παίρνοντας στα χέρια της τα ηνία της έρευνας και εισβάλλοντας στο υπόγειο όπου

βρίσκεται η μουμιοποιημένη σωρός της μητέρας. Τέλος, η υπερπροστατευτική και ελεγκτική μητέρα λειτουργεί ως αποσταθεροποιητικός παράγοντας του ψυχισμού του Norman. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στην οποία ο Norman προτείνει στη Marion να δειπνήσουν μαζί. Ωστόσο, όταν πηγαίνει στο σπίτι να πάρει το φαγητό, ακούγεται η φωνή της μητέρας που τον «μαλώνει» γι' αυτή του την πρωτοβουλία απαγορεύοντάς του να φέρει οποιαδήποτε γυναίκα για δείπνο στο σπίτι της¹⁰. Εντέλει, ο Norman - αν και θυμωμένος- υποκύπτει στις «φωνές» της μητέρας του και αποφασίζει να δειπνήσει με τη Marion στο γραφείο. Αυτή η καταπίεση έχει ως αποτέλεσμα την ψυχολογική και συναισθηματική «υποδούλωση» του Norman. Βέβαια, η μητρική «φωνή» δεν είναι τίποτα περισσότερο από την εσωτερικευμένη φωνή του Norman. Μάλιστα, η πατριαρχική ενοχοποίηση της μητρικής φιγούρας κορυφώνεται στο τέλος της ταινίας μέσα από τον καταληκτικό λόγο του ψυχιάτρου. Ο Dr. Richman (Simon Oakland) υποστηρίζει ρητά ότι η κυριαρχική μητρική φιγούρα ευθύνεται για τις εγκληματικές πράξεις του γιού της, ενοχοποιώντας τη γυναίκα μέσα από μια πατριαρχική οπτική. Κατά την Modleski μια τέτοιου είδους άποψη είναι παρωχημένη ενώ προτείνει μια νέα φεμινιστική «ανάγνωση» της ταινίας. Σύμφωνα με την συγγραφέα, η χιτσκοκική ιδιοφυΐα συμπυκνώνεται στο τελευταίο πλάνο της ταινίας όταν ο εσωτερικός μονόλογος της μητέρας αποδεικνύει την ισχυρή παρουσία της μητρικής φιγούρας αποδομώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ψυχιατρική αυθεντία. Αντιλαμβανόμαστε ότι η φεμινιστική προσέγγισή της Modleski εστιάζει στην παντοδυναμία της γυναικείας αυτονομίας και πως αυτή καταφέρνει να κλονίσει τα θεμέλια της πατριαρχίας. Μέσα από αυτή τη προσέγγιση, ο Hitchcock αναδεικνύει την δυσκολία των ανδρών στον να κατανοήσουν και να ελέγξουν την γυναικεία φύση, ενώ η μητέρα Bates καταφέρνει να βρει τη δικαίωση που της αξίζει.

Ειδικότερα, η συγγραφέας (2016, σ. 14) αναφέρει: «[...] θα έλεγα ότι μέρος της πρόθεσής μου σε αυτές τις σελίδες είναι να υπερασπιστώ αυτή την γυναίκα που έχει δεχτεί τόση κακή φήμη, την κυρία Bates, της οποίας το αρσενικό παιδί υποφέρει από τόσο σοβαρή περίπτωση «υπερταύτισης» μαζί της, (πράγμα) που τον οδηγεί στη μητροκτονία και στο βιασμό/φόνο διαφόρων νεαρών γυναικών. Στο τέλος της ταινίας, η κυρία Bates μιλάει μέσα από το σώμα του

¹⁰ Σύμφωνα με τον Michael Walker η μητρική φιγούρα αποτελεί συχνό μοτίβο στο έργο του Hitchcock. Συνήθως, παρουσιάζεται ως απειλητική φιγούρα, ενώ εξίσου εχθρική παρουσιάζεται και η κατοικία στην οποία διαμένει. (Walker, 2005, σ. 52)

γιου της για να διαμαρτυρηθεί για την αθωότητά της και να επιρρίψει την ευθύνη των εγκλημάτων κατά των γυναικών στον γιο της». Μάλιστα, η συγγραφέας ολοκληρώνει τη σκέψη της υποδεικνύοντας τον πραγματικό ένοχο, που δεν είναι άλλος από τον άνδρα- και στην προκειμένη περίπτωση- τον Norman. Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η Modleski επισημαίνει ότι ο Hitchcock δεν ενοχοποιεί τη μητρότητα -ούτε τη γυναικεία φύση- αλλά τη χρησιμοποιεί προκειμένου να αναδείξει τις βαθιές ρωγμές που προκαλεί στα θεμέλια της πατριαρχίας.

4. Χρήση εργαλείων και κινηματογραφικών τεχνικών για την αναπαράσταση της ψυχικής διαταραχής στο *Psycho* (1960)

Στο σκηνοθετικό σύμπαν του Hitchcock η αφήγηση κατασκευάζεται από τα εργαλεία της κινηματογραφικής γλώσσας και του μοντάζ· μέσα από ένα πλέγμα μορφολογικών, οπτικών και ακουστικών μηχανισμών όπως η δραματουργική λειτουργία της μουσικής, το ριζοσπαστικό μοντάζ, τα υποκειμενικά πλάνα, τα σύμβολα και η πειραματική δομή της αφήγησης, το *Psycho* (1960) δίνει την ψευδαίσθηση στον θεατή ότι η ιστορία εξελίσσεται φαινομενικά από μόνη της, ενώ στην πραγματικότητα κάθε τεχνική επιλογή του σκηνοθέτη λειτουργεί υπόγεια προκειμένου για την ψυχολογική και συναισθηματική εμπλοκή του κοινού. Ο Kolker (2004, σ. 23) επισημαίνει: «Η κινηματογραφική φόρμα υποτίθεται ότι λειτουργεί ως ένα «καθαρό» παράθυρο μέσα από το οποίο ο θεατής παρακολουθεί την εξέλιξη της ιστορίας σαν να εκτυλίσσεται μαγικά μπροστά του. Ο Hitchcock δεν πίστευε στη μαγεία και κατανοούσε ότι το περιεχόμενο ή η ιστορία δεν είναι κάτι που αιωρείται περιμένοντας έναν μυθιστοριογράφο, έναν ποιητή ή έναν κινηματογραφιστή να το συλλάβει και να το χύσει μέσα στην έτοιμη φόρμα της καρδιάς του ή της».

4.1. Η δραματουργική λειτουργία της μουσικής και των φυσικών ήχων

Η μουσική στο *Psycho* (1960) δεν λειτουργεί συνοδευτικά ως υπόκρουση αλλά συνιστά δομικό στοιχείο της κινηματογραφικής αφήγησης. Όπως αναφέρουν οι Bordwell & Thompson (2012, σ. 357) ο κινηματογραφικός ήχος έχει τη δύναμη να καθοδηγεί τα συναισθήματα του θεατή και να αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει όσα διαδραματίζονται στην οθόνη. Στην περίπτωση του *Psycho* (1960) ο Bernard Herrmann προβαίνει σε μια ανατρεπτική μουσική επιλογή υιοθετώντας μια λιτή ενορχήστρωση που αποτελείται αποκλειστικά από έγχορδα¹¹. Όπως υπογραμμίζουν οι Bordwell & Thompson «στο *Psycho*, όταν μια γυναίκα βγάζει μια στριγκλιά, περιμένουμε να ακούσουμε μια ανθρώπινη φωνή και αντ' αυτού ακούμε βιολιά να «στριγκλίζουν». Αυτή η πρωτοποριακή επιλογή δημιουργεί μια ανατριχιαστική ακουστική ατμόσφαιρα που ταιριάζει απόλυτα με το ασπρόμαυρο φιλμ και λειτουργεί ως μέσο κλιμάκωσης του σασπένς. Κατά τους Bordwell & Thompson (2012, σ. 358) η συχνότητα των ηχητικών δονήσεων καθορίζει το τονικό ύψος, το οποίο υπό φυσιολογικές συνθήκες, επιτρέπει στον θεατή να αναγνωρίζει τα επιμέρους ακουστικά ερεθίσματα. Ωστόσο, ο Herrmann ανατρέπει πλήρως αυτή τη λειτουργία στη διάσημη σκηνή στο ντους. Αντί για πλήρη ορχήστρα, χρησιμοποιεί βιολιά που παίζουν σε ιδιαιτέρως υψηλό τόνο μιμούμενα την οξεία κραυγή ενός πουλιού. Ο διαπεραστικός και κοφτός ήχος των βιολιών -ο οποίος συγχρονίζεται απόλυτα με το χτύπημα του μαχαιριού- δρα άμεσα στον ψυχισμό του θεατή μεταφέροντας το αίσθημα του πανικού και του σοκ που βιώνει το θύμα (βλ. Εικόνα 3.). Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το τονικό ύψος είναι κάτι περισσότερο από απλή ακουστική καταγραφή καθώς ενσαρκώνει την ένταση της ψυχικής βίας.

Μετά το πέρας της σκηνής του φόνου στο ντους, η εμβληματική μουσική του Herrmann υποχωρεί και τη θέση της καταλαμβάνει ο ήχος του νερού που εξακολουθεί να ρέει από το ντους. Η προσοχή του θεατή στρέφεται πλέον στον μονότονο και καθημερινό ήχο του νερού· ο ήχος αυτό διατηρεί τη συναισθηματική ένταση του θεατή αποκαλύπτοντας την ματαιότητα των προσδοκιών και την ευθραυστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

¹¹David Bordwell και Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κοκκινίδης, (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2012), σ. 359.

4.2. Η χρήση του μοντάζ & των γωνιών λήψης

Κατά τους Bordwell & Thompson (2012, σ. 306) το μοντάζ αποτελεί ισχυρή κινηματογραφική τεχνική, η οποία «διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τις εμπειρίες των θεατών, ακόμη κι αν αυτοί δεν το συνειδητοποιούν». Στη χιτσκοκική αφήγηση το μοντάζ δεν λειτουργεί ως απλός μηχανισμός σύνδεσης πλάνων αλλά ως βασικό μέσο παραγωγής νοήματος και διαμόρφωσης της κινηματογραφικής εμπειρίας. Μάλιστα, όπως επισημαίνουν οι Bordwell & Thompson «ο Hitchcock είχε μια εξαιρετική ικανότητα να χρησιμοποιεί τα κάδρα των πλάνων του και το μοντάζ με τρόπο που επέτρεπε στον θεατή να συλλάβει τις σκέψεις των χαρακτήρων»¹². Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διάσημη σκηνή στο ντουζ, στην οποία ο Hitchcock εφαρμόζει το γρήγορο ρυθμικό μοντάζ χρησιμοποιώντας 70 διαφορετικές θέσεις κάμερας (cuts) με τη γρήγορη εναλλαγή 78 κοντινών και αποσπασματικών πλάνων για μια σκηνή συνολικής διάρκειας 45 δευτερολέπτων. Στη συνέντευξή του στον Truffaut ο Hitchcock αναφέρει για τη σκηνή: «Το γύρισμα αυτής της σκηνής κράτησε επτά μέρες. Είχαμε εβδομήντα διαφορετικές θέσεις της κάμερας για σαράντε δευτερόλεπτα ταινίας.[...] Το μαχαίρι φυσικά δεν ακουμπάει ποτέ το κορμί της, όλα έγιναν στο μοντάζ.»¹³ Σύμφωνα με τους Bordwell & Thompson (2007, σελ 242): «η γρήγορη εναλλαγή πλάνων μπορεί να υποδηλώσει έναν ρυθμικό ήχο ή να κάνει πιο έντονη μια βίαιη συχνά δράση». Στην προαναφερθείσα σκηνή η γρήγορη διαδοχή πλάνων του θύματος- μέσα από τη χρήση των 78 αποσπασματικών cuts- και ο ρυθμικός γδούπος του μαχαιριού σε συνδυασμό με τον κοφτό ήχο των βιολιών υπαινίσσονται οπτικοακουστικά τη «μαχαιριά» στο σώμα του θύματος προκαλώντας το σοκ του θεατή και δίνοντας του μια πραγματική αίσθηση βίας.

Πρόκειται για μια εμβληματική σκηνή που άλλαξε ριζικά τον τρόπο πρόσληψης της βίας και της αφήγησης από τον θεατή. Η συνεχής αλλαγή της οπτικής γωνίας σε συνδυασμό με τα «βίαια» κοψίματα και την απουσία γενικού πλάνου οδηγούν στον αποπροσανατολισμό του θεατή εγκλωβίζοντας τον μέσα σε μια αιφνίδια τραυματική εμπειρία. Όπως αντιλαμβανόμαστε, η βία

¹²Bordwell & Thompson, 2007, σ. 242.

¹³Truffaut, *Hitchcock*, σ. 220.



δεν απεικονίζεται άμεσα, αλλά υπονοείται μέσω μιας σύνθετης και ευφυούς σκηνοθετικής στρατηγικής.

Ο Hitchcock -επηρεασμένος από τους σκηνοθέτες του Σοβιετικού μοντάζ¹⁴- εφαρμόζει το ιδεολογικό μοντάζ συνδέοντας δύο διαφορετικά πλάνα, όπως το πλάνο του σιφωνιού -με το τρεχούμενο νερό και το αίμα- και το κοντινό πλάνο του νεκρού ματιού της Marion προκειμένου για την σημασιολογική συγκρότηση της σκηνής. Η οπτική ομοιότητα ανάμεσα στο κυκλικό σιφώνι και την κυκλική κόρη του ματιού οδηγούν τον θεατή στη νοηματική συσχέτιση μεταξύ των δύο πλάνων παραλληλίζοντας το νερό που χάνεται στο σιφώνι με την απώλεια της ζωής της Marion.

Η επιλογή κατάλληλων γωνιών λήψης αποτελεί για τον Hitchcock μια κινηματογραφική τεχνική που λειτουργεί ως εργαλείο διαμόρφωσης της κινηματογραφικής εμπειρίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην ταινία αποτελεί η σκηνή της δολοφονίας του ντετέκτιβ Αρμπογκαστ. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να τοποθετήσει την κάμερα σε κατακόρυφη γωνία λήψης (overhead shot) στο τελευταίο σκαλοπάτι της σκάλας αξιοποιώντας δύο αφηγηματικές λειτουργίες: αφενός, για να αποκρύψει με φυσικό τρόπο την ταυτότητα της μητέρας ενισχύοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το σασπένς και αφετέρου για να πετύχει μια ισχυρή οπτική αντίθεση ανάμεσα στο γενικό πλάνο της σκάλας και το κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του ντεντέκτιβ την ώρα που δέχεται την επίθεση, ενισχύοντας, έτσι, την αίσθηση του αιφνιδιασμού και προκαλώντας το σοκ του θεατή¹⁵.

¹⁴ «Μια άποψη για το μοντάζ που αναπτύχθηκε από τους σοβιετικούς κινηματογραφιστές της δεκαετίας του '20· δίνει έμφαση σε δυναμικές, συχνά ασυνεχείς σχέσεις μεταξύ των πλάνων και παράθεση εικόνων με σκοπό τη δημιουργία ιδεών που δεν υπάρχουν σε κανένα μεμονωμένο πλάνο». (Bordwell & Thompson, 2012, σ. 529)

¹⁵ Truffaut, *Hitchcock*, σ. 219.

Εικόνα 3 Η διάσημη κραυγή αγωνίας της Marion Crane (Janet Leigh)



Σημείωση. Η εικόνα συλλέχθηκε από το διαδίκτυο τον Ιούνιο του 2026.

Προσαρμογή από το *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960, Paramount Pictures.

Copyright 1960, Shamley Productions. Πηγή:IMDb.

4.3. Ο συμβολισμός των ταριχευμένων πουλιών

Είναι γνωστό ότι η σημειολογία των πουλιών διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στο σκηνοθετικό έργο του Hitchcock. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο σκηνοθέτης (Truffaut, 1986, σ. 220) η ενασχόληση του Norman με την ταρίχευση πουλιών αντανακλά την εμμονή του να διατηρηθεί αναλλοίωτη η παρουσία της μητέρας του μέσα στο χρόνο. Παράλληλα, προσδίδει και μια δεύτερη σημασιολογική διάσταση υποστηρίζοντας πως οι κουκουβάγιες λειτουργούν ως οπτικές προβολές της ενοχής του Norman. Όπως υπογραμμίζει: «υπάρχει και μια δεύτερη σημασία, πάρτε παράδειγμα την κουκουβάγια. Αυτά τα πουλιά ανήκουν στη νύχτα, στήνουν ενέδρες κι αυτό κολακεύει το μαζοχισμό του Πέρκινς. Ξέρει πολύ καλά αυτά τα πουλιά και ξέρει ότι τα πουλιά τον κοιτάζουν. Η ενοχή του αντανακλάται στο βλέμμα αυτών των πουλιών, που τον παρακολουθούν, και ακριβώς επειδή του αρέσει να βαλσαμώνει, έχει γεμίσει τη μητέρα του με άχυρα.». Επομένως, η επιλογή των συγκεκριμένων πουλιών δεν είναι τυχαία καθώς -όπως και ο Norman- αγαπούν την ενέδρα και τη διαρκή παρακολούθηση. Με το στατικό και αμετακίνητο βλέμμα τους δημιουργούν την αίσθηση της συνεχούς επιτήρησης λειτουργώντας ως αντανακλάσεις της ενοχής του.

Σύμφωνα με τον Smith (2009, σ. 149) τα ταριχευμένα πουλιά δεν είναι απλό διακοσμητικό στοιχείο στο *Psycho* (1960), αλλά λειτουργούν ως σύμβολα που προοικονομούν τον θάνατο. Και επισημαίνει emphatically (2009, σ. 149): «όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 8 τόσο το κοράκι όσο και η κουκουβάγια συνδέονται με τον θάνατο: το κοράκι λόγω της νεκροφαγίας του και η κουκουβάγια επειδή θεωρείται οιωνός θανάτου. Όπως είναι φυσικό, το κοράκι εμφανίζεται στο ίδιο κάδρο με τη Marion, ενώ η κουκουβάγια στο ίδιο κάδρο με τον Norman· μάλιστα, μια κουκουβάγια βρίσκεται μέσα στο υπνοδωμάτιο του». Προχωρώντας το συλλογισμό του, ο Smith υπογραμμίζει: «πράγματι, οι βαλσαμωμένες κουκουβάγιες- η απειλητική στο σαλόνι και η άλλη που βρίσκεται σε κατάσταση ηρεμίας στο υπνοδωμάτιο του Norman -μας δείχνουν ξεκάθαρα έναν δολοφόνο που έχει δολοφονηθεί. Και ως εκ τούτου αντιπροσωπεύουν τον Norman: τόσο ως θύμα (της μητέρας του) όσο και ως θύτη (των άλλων γυναικών)». Όπως συμπεραίνουμε, οι ταριχευμένες κουκουβάγιες αποκαλύπτουν τον ψυχικό διχασμό του Norman -παρουσιάζοντας

τον είτε ως κυρίαρχο κατά των ανυπεράσπιστων θυμάτων του είτε ως υποταγμένο στην «εξουσία» της μητέρας του- οπτικοποιώντας τον ψυχικό του εγκλωβισμό και τη διασπασμένη του ταυτότητα.

Παράλληλα, αντιλαμβανόμαστε ότι η επαναλαμβανόμενη παρουσία των ταριχευμένων πουλιών καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας τα καθιστά ένα από τα κυρίαρχα οπτικά μοτίβα του *Psycho* (1960) αφήνοντας στον θεατή ισχυρό μνημονικό αποτύπωμα ακόμη και μετά το τέλος της κινηματογραφικής εμπειρίας. Ο Τερζής (2012, σελ.73) υποστηρίζει ότι η διαχρονική απήχηση των χιτσκοκικών εικόνων και των αντικειμένων στη μνήμη του θεατή απορρέει, κυρίως, από την αυτονομία και την εμβληματικότητα τους και όχι τόσο από την λειτουργία τους στην αφήγηση. Ειδικότερα, αναφέρει: «κατά τον Morey –με τον οποίο θα συμφωνήσω, παρά με τον Rancière– το (*voice over*) κείμενο υπονοεί ότι αυτό που θυμόμαστε, στο πέρασμα του χρόνου, από τις ταινίες του Hitchcock, δεν είναι τόσο οι αφηγήσεις, αλλά μια σειρά από αντικείμενα ή τουλάχιστον κάποιες προνομιούχες εικόνες συγκεκριμένων αντικειμένων, οι οποίες επιβάλλονται στη μνήμη μας, κι αυτό ανεξάρτητα από το συναισθηματικό φορτίο που γεννιέται από αυτή καθαυτή την αφηγηματική κατάσταση, την οποία ο Rancière (λανθασμένα) θεωρεί ως αποκλειστική αιτία της ανάμνησής μας αυτών των εικόνων.¹⁶»

4.4. Η λειτουργία του υποκειμενικού πλάνου (*point-of-view shot*)

Σύμφωνα με τους Bordwell & Thompson (2012, σ. 532) ως υποκειμενικό πλάνο (*point-of-view shot*) ορίζεται: «το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα περίπου στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα, και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να δει το πρόσωπο αυτό· συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ένας χαρακτήρας να κοιτάζει». Όπως υποστηρίζουν (2012, σ. 432) το υποκειμενικό πλάνο αποτελεί συχνή κινηματογραφική τεχνική στο έργο του Hitchcock υπογραμμίζοντας: «ο πιο άμεσος τρόπος με τον οποίο η αφήγηση της ταινίας ελέγχει τις γνώσεις μας είναι μέσα από τα πολυάριθμα οπτικά υποκειμενικά πλάνα που

¹⁶ Νίκος Τερζής, *Η ουσία της φόρμας και της αφηγηματικής δομής στον μοντερνιστικό κινηματογράφο της Nouvelle Vague της δεκαετίας του '60: «το σινεμά παίζει με τον εαυτό του»*. (Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012), σ. 73.

χρησιμοποιεί ο Hitchcock». Το υποκειμενικό πλάνο λειτουργεί ως βασικό εργαλείο της χιτσκοκικής σκηνοθεσίας καθώς κατευθύνει την πρόσληψη της αφήγησης από το κοινό, προδιαγράφοντας την συναισθηματική του εμπλοκή με απώτερο σκοπό τη δημιουργία σασπένς. Στο πρώτο μέρος της ταινίας, η κινηματογραφική αφήγηση δομείται, κυρίως, μέσα από την οπτική γωνία της Marion με αποτέλεσμα ο θεατής να ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον χαρακτήρα της. Ένα από τα εμβληματικά παραδείγματα της τεχνικής του υποκειμενικού μοντάζ (point-of-view editing) είναι η σκηνή της οδήγησης της Marion μετά την κλοπή των χρημάτων στην οποία παρατηρούμε την εναλλαγή κοντινών πλάνων της Marion και του δρόμου. Ο θεατής συμμερίζεται την αγωνία, το άγχος και τους φόβους της Marion στην προσπάθεια της να διαφύγει. Όπως επισημαίνει ο Walker (2005, σ. 419): «ο Hitchcock χρησιμοποιεί την τεχνική του υποκειμενικού μοντάζ με την κάμερα να κινείται μαζί με τον χαρακτήρα που περπατά». Σύμφωνα με τον Walker χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου μοντάζ είναι η σκηνή ανάβασης της Lila Crane προς το σπίτι των Bates. Στην συγκεκριμένη σκηνή εναλλάσσονται υποκειμενικά πλάνα του σπιτιού -ιδωμένα μέσα από τα «μάτια» της Lila- με πλάνα που την δείχνουν να κατευθύνεται προς αυτό¹⁷. Η λειτουργία του υποκειμενικού πλάνου αποσκοπεί στην καθυστέρηση της αποκάλυψης της απειλής εντείνοντας την αγωνία του θεατή.

Εξίσου ενδεικτική της τεχνικής είναι και η διάσημη σκηνή του ντους. Ο θεατής βλέπει μέσα από τα «μάτια» της Marion τη θολή φιγούρα μιας μυστηριώδους γυναίκας που την πλησιάζει απειλητικά πίσω από την κουρτίνα του ντους. Η έναρξη της βίαιης επίθεσης εναντίον της σηματοδοτείται από τη γρήγορη εναλλαγή 78 κοντινών και αποσπασματικών πλάνων μεταξύ του θύματος και του θύτη, τα οποία σκιαγραφούν τον τρόπο και το σοκ στο πρόσωπο της Marion. Η λειτουργία της υποκειμενικής οπτικής έχει ως αποτέλεσμα να ταυτιζόμαστε με τον χαρακτήρα και να αισθανόμαστε εξίσου «θύματα» της απρόσμενης επίθεσης¹⁸.

¹⁷ «Ονομάζω αυτή τη τεχνική track -and -reverse point-of-view editing. Ένα υποκειμενικό πλάνο, το οποίο κινείται προς τα εμπρός μαζί με τον χαρακτήρα, δείχνει αυτό που αυτός/αυτή κοιτάζει. Ακολουθεί ένα πλάνο αντίστροφης γωνίας του χαρακτήρα που κινείται προς τα πίσω μπροστά του -προς την κατεύθυνση της κίνησής του- καθώς συνεχίζει να περπατά προς τα εμπρός. Ένα ακόμη υποκειμενικό πλάνο που κινείται προς τα εμπρός ακολουθείται στη συνέχεια από ένα επιπλέον αντίστροφης γωνίας πλάνο που κινείται προς τα εμπρός κ.ό.κ...». (Walker, 2005, σ. 419).

¹⁸ Ο Hitchcock εξομολογείται στον Truffaut: «Με το *Ψυχώ* διεύθυνα τους θεατές σαν να έπαιζα κάποιο όργανο». (Truffaut, 1986, σ. 217)

Πριν από τη σκηνή της δολοφονίας της Marion, ο Hitchcock μετατοπίζει την οπτική γωνία της αφήγησης από την Marion στον Norman. Μέσα από μια τρύπα στον τοίχο ο Norman παρακολουθεί κρυφά το γυμνό σώμα της Marion καθώς ετοιμάζεται για το ντους της. Σύμφωνα με τη Laura Mulvey (1975, σ. 11) ο κλασικός κινηματογράφος οργανώνει την ηδονοβλεπτική διαδικασία μέσω του έμφυλου διαχωρισμού του βλέμματος· από τη μια, έχουμε το ενεργητικό/αρσενικό βλέμμα και από την άλλη το παθητικό/θηλυκό βλέμμα όπου η γυναίκα παρουσιάζεται ως παθητικό αντικείμενο «έτοιμο προς θέαση» (to –be- looked- at –ness). Στην σκηνή η Marion από ενεργητικό υποκείμενο της αφήγησης, μετατρέπεται σε αντικείμενο ερωτικής επιθυμίας για τον Norman και σε αντικείμενο θέασης για το κοινό. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το υποκειμενικό πλάνο παγιδεύει τον θεατή σε μια υποκειμενική εμπειρία θέασης μετατοπίζοντας τον από τη θέση του απλού παρατηρητή σε εκείνη του ακούσιου συνένοχου στην ηδονοβλεπτική διαδικασία.

Συνοψίζοντας, αντιλαμβανόμαστε ότι το υποκειμενικό πλάνο λειτουργεί ως μηχανισμός αποτύπωσης της ψυχικής αποδιοργάνωσης του χαρακτήρα εγκλωβίζοντας, ταυτόχρονα, το κοινό σε μια υποκειμενική και ζοφερή αντίληψη της πραγματικότητας.

4.5. Η χρήση του φωτισμού και των σκιών

Εμπνευσμένος από την παράδοση του film noir, ο Hitchcock αξιοποιεί στο *Psycho* (1960) την τεχνική του χαμηλού φωτισμού ως εργαλείου καθοδήγησης της αφηγηματικής πρόσληψης, αποτύπωσης των εσωτερικών συγκρούσεων των χαρακτήρων αλλά και δημιουργίας σασπένς. Κατά τους Bordwell & Thompson (2007, σ. 736) ως φωτισμός χαμηλών τόνων (low-key lighting) ορίζεται «ο φωτισμός που δημιουργεί υψηλή αντίθεση μεταξύ των φωτεινών και σκοτεινών σημείων στο πλάνο» δημιουργώντας έντονες σκιές και έχοντας ελάχιστο συμπληρωματικό φωτισμό. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή στο σαλόνι του Bates μοτέλ, στην οποία το πρόσωπο του Norman φωτίζεται μόνο από τη μια πλευρά, ενώ η άλλη πλευρά του προσώπου του είναι βυθισμένη στη σκιά. Αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής

είναι η δημιουργία μιας έντονης αντίθεσης φωτός-σκιάς που λειτουργεί ως οπτική αποτύπωση του ψυχικού διχασμού του Norman¹⁹.

Σε αντίθεση με τον Norman, το πρόσωπο της Marion φωτίζεται με απαλό φωτισμό (high-key lighting) γεγονός που φανερώνει μια ισορροπημένη, αρμονική εικόνα και κατ' επέκταση έναν αθώο χαρακτήρα -σαφώς μετανιωμένο για την πράξη της κλοπής- με καλές προθέσεις. Οι Bordwell & Thompson (2012, σ. 532) ορίζουν τον υψηλότονο φωτισμό (high-key lighting) ως τον «φωτισμό που δημιουργεί σχετικά μικρή αντίθεση μεταξύ των φωτεινών και των σκοτεινών περιοχών του πλάνου, στον οποίο οι σκιές είναι αρκετά διαφανείς και φωτισμένες από τον συμπληρωματικό φωτισμό».

Ενδεικτικό παράδειγμα της τεχνικής χαμηλού φωτισμού είναι η σκηνή στο κελάρι στην οποία η Lila χτυπά κατά λάθος μια λάμπα που κρέμεται από το ταβάνι. Η λάμπα αιωρείται με αποτέλεσμα να δημιουργείται- μέσω της κίνησης- μια γρήγορη εναλλαγή φωτός-σκιάς που αντανakλάται τόσο στο μούμιοποιημένο πρόσωπο της μητέρας όσο και του Norman αποτυπώνοντας την ψυχική διαδिकότητα του χαρακτήρα ενισχύοντας, παράλληλα, την αίσθηση του τρόμου και της αγωνίας στον θεατή.

5. Συμπεράσματα

Στο επίκεντρο της παρούσας εργασίας τίθεται ο προβληματισμός γύρω από τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι ψυχικά διαταραγμένοι χαρακτήρες στον κινηματογράφο, έχοντας απώτερο σκοπό την ενίσχυση της ευαισθητοποίησης και της ενσυναίσθησης του θεατή γύρω από τα ζητήματα ψυχικής υγείας. Μέσα από την παρούσα εργασία καθίσταται σαφές ότι το κινηματογραφικό μέσο διαδραματίζει διττό ρόλο: είτε λειτουργεί ως μέσο αναπαραγωγής στερεοτυπικών αντιλήψεων είτε ως πιθανός μοχλός κοινωνικής αλλαγής. Εμβαθύνοντας στην ταινία *Psycho* (1960) του Hitchcock καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο κλασικός κινηματογράφος συνέβαλε στη διαιώνιση και την ενίσχυση της δαιμονοποίησης της ψυχικής

¹⁹ «Ο χαμηλότονος φωτισμός (low-key lighting) δημιουργεί εντονότερα κοντράστα και οξύτερες, σκοτεινότερες σκιές. Συχνά ο φωτισμός είναι σκληρός, και το συμπληρωματικό φως μειώνεται ή εξαλείφεται τελείως. Το αποτέλεσμα είναι ένα *κιανοσκοφό*, δηλαδή εξαιρετικά σκοτεινές και φωτεινές περιοχές μέσα στην εικόνα.» (Bordwell & Thompson, 2012, σ. 213)



ασθένειας. Ειδικότερα, η αφηγηματική επιλογή ταύτισης ψυχικών διαταραχών- όπως η διασχιστική διαταραχή προσωπικότητας στην προκειμένη περίπτωση- με την βία και την επιθετικότητα, παγιώθηκε στη συλλογική αντίληψη ως συνώνυμο της απειλής. Πώς, όμως, καλλιεργείται η κοινωνική ενσυναίσθηση γύρω από την ψυχική υγεία όταν το φιλμικό μέσο την παρουσιάζει ως ανοίκεια απειλή;

Εντούτοις, η προσέγγιση του Hitchcock δεν αποσκοπεί στον συνειδητό στιγματισμό της ψυχικής ασθένειας αλλά στην αξιοποίηση της ως δραματουργικό εργαλείο προκειμένου να ενισχυθεί το suspense. Άλλωστε, ο Hitchcock δεν επιθυμεί τίποτα περισσότερο από το σοκ και τη συναισθηματική διέγερση του θεατή. Αξίζει, βέβαια, να σημειωθεί ότι τα τελευταία χρόνια ο σύγχρονος κινηματογράφος παρουσιάζει μια ευδιάκριτη μεταβολή στην απεικόνιση της ψυχικής υγείας προσεγγίζοντας την ψυχική νόσο με μεγαλύτερη ενσυναίσθηση και κατανόηση χάρη στην πρόοδο που έχει καταγραφεί τόσο στην τομέα της ψυχιατρικής όσο και της ψυχολογίας, συμβάλλοντας, ταυτόχρονα, στην αποδόμηση των στερεοτύπων και του στιγματισμού των ψυχικά ασθενών.

Παρά την επίτευξη των ερευνητικών στόχων, η παρούσα εργασία υπόκειται σε περιορισμούς καθώς εστιάζει αποκλειστικά στην ανάλυση μιας μελέτης περίπτωσης (*Psycho*/Hitchcock) στο χωροχρονικό πλαίσιο του αμερικανικού κινηματογράφου του 1960 αντικατοπτρίζοντας τις γνώσεις της ψυχιατρικής και τις κοινωνικές προκαταλήψεις της εποχής αυτής και αφήνοντας εκτός πεδίου μελέτης το ευρύτερο φάσμα του κινηματογραφικού γίνεσθαι. Παράλληλα, το πεδίο μελέτης της ψυχικής νόσου περιορίζεται αποκλειστικά στην ανάλυση της διασχιστικής διαταραχής προσωπικότητας- από την οποία πάσχει ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας- χωρίς να επικεντρώνεται στη μελέτη άλλων ψυχικών νόσων. Τέλος, τα συμπεράσματα για την ενσυναίσθηση του θεατή προκύπτουν αποκλειστικά από τη θεωρητική μελέτη και όχι από τη συγκέντρωση ερωτηματολογίων συμπληρωμένων από σύγχρονους θεατές.

Συνοψίζοντας, μέσα από την ταινία *Psycho* (1960) κατανοούμε ότι το κινηματογραφικό μέσο βρίσκεται σε διαρκή κίνηση λειτουργώντας περισσότερο ως καθρέφτης της κοινωνίας παρά ως παθητική καταγραφή της πραγματικότητας. Λαμβάνοντας υπόψη τα σύγχρονα επιστημονικά δεδομένα στον τομέα της ψυχιατρικής, ο κινηματογράφος καλείται να υπερβεί την αισθητική

του τρόμου και να λειτουργήσει ως μέσο κατανόησης του ανθρώπινου πόνου καλλιεργώντας, ταυτόχρονα, την ενσυναίσθηση.



B. Δημιουργικό Μέρος

B.1. Περίληψη

Ο Τζέι, ένας δεκαεπτάχρονος έφηβος, βιώνει την σωματική και ψυχική κακοποίηση από τον πατέρα του. Ο Τζέι πάσχει από διασχιστική διαταραχή προσωπικότητας (DID), με αποτέλεσμα τις δύσκολες στιγμές, να εμφανίζεται η περσόνα του Άρη, ο οποίος έχει αναλάβει να τον προστατεύσει φέρνοντας στην επιφάνεια μια σκοτεινή πλευρά του εαυτού του. Μοναδική διέξοδος του νεαρού Τζέι είναι η υποκριτική τέχνη μέσα από την οποία καταφέρνει να βρει τη φωνή του αλλά και τη λύτρωση. Οδηγός του προς το δρόμο της απελευθέρωσης, η καθηγήτρια του, Σοφία, η οποία ανακαλύπτει το ταλέντο του Τζέι στο θέατρο αλλά παράλληλα τον βοηθά να απαλλαγεί του από τον πατρικό ζυγό.

B.2 Σύνοψη

ΠΡΑΞΗ Α' «Η άρνηση»

Η ταινία ξεκινά το βράδυ στο σπίτι. Ο δεκαεπτάχρονος Τζέι μένει κλειδωμένος στο δωμάτιο του για να ξεφύγει από τον μεθυσμένο πατέρα του, τον Σταμάτη, ο οποίος ορμάει να του επιτεθεί. Ο Τζέι ξεφεύγει τελευταία στιγμή από την οργή του κλείνοντας γρήγορα την πόρτα του δωματίου του.

Κοιτώντας το είδωλο του στον καθρέφτη, εμφανίζεται η περσόνα του, ο «Άρης» ο οποίος του ζητά έντονα να αναλάβει δράση εναντίον του πατέρα του. Πρόκειται για μια σκοτεινή πλευρά του εαυτού του- προερχόμενη από τη διασχιστική διαταραχή προσωπικότητας από την οποία πάσχει- η οποία εμφανίζεται σε στιγμές απόγνωσης. Όμως, ο φοβισμένος Τζέι του ζητά να τον αφήσει ήσυχο, αρνούμενος την διαταραχή του. Το ίδιο βράδυ ο Τζέι στριφογυρίζει στον ύπνο



του από μια εφιαλτική ονειροπόληση. Βλέπει την Τζίνα, τη νεκρή μητέρα του, η οποία προσπαθεί να προστατέψει τον εξάχρονο Τζέι από τον Σταμάτη. Πρόκειται για μια βαθιά χαραγμένη παιδική ανάμνηση που δεν είναι σίγουρος ότι την έχει ζήσει. Ξυπνά πανικοβλημένος. Ένα βροχερό μεσημέρι, ο Τζέι βρίσκει καταφύγιο στην αίθουσα που γίνεται το μάθημα θεατρικής αγωγής, το οποίο διδάσκεται από τη καθηγήτρια θεάτρου, Σοφία. Εκείνη τον παροτρύνει να συμμετέχει αλλά αυτός αρχικά είναι σκεπτικός. Τελικά, τον πείθει να συμμετέχει και έτσι το θέατρο γίνεται η διέξοδος του. Το βράδυ της ίδιας μέρας, ο Τζέι επιστρέφει αργοπορημένος στο σπίτι του. Εξομολογείται στον πατέρα του την ανάγκη του να συμμετάσχει στο μάθημα της θεατρικής αγωγής αλλά εκείνος του το απαγορεύει. Την επόμενη μέρα, η Σοφία τον συναντά στην αίθουσα εκδηλώσεων. Εκείνος της εκφράζει τις δεύτερες σκέψεις που έχει για τη συμμετοχή του στην παράσταση που διοργανώνεται για τη λήξη της σχολικής χρονιάς λόγω του πατέρα του. Ωστόσο, με τη βοήθειά της καταστρώνουν ένα σχέδιο προβών για να καταφέρει να συμμετάσχει κρυφά από τον πατέρα του. Στην προσπάθειά της να τον πείσει, του εξομολογείται ότι είναι ο πλέον κατάλληλος για τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Του επισημαίνει ότι η παράσταση είναι το κατάλληλο όχημα για να αποσυμπιεστεί συναισθηματικά και να εκφράσει όσα τον βασανίζουν. Εκείνος τελικά πείθεται.

ΠΡΑΞΗ Β' «Η αποκάλυψη»

Ο Τζέι επιστρέφει στο σπίτι αργά το βράδυ. Ο Σταμάτης βρίσκεται στην κουζίνα μεθυσμένος. Έχει βρει μια αφίσα της σχολικής παράστασης. Έξαλλος από τα ψέματα του γιού του, του επιτίθεται αρπάζοντάς τον βίαια από τον γιακά. Η επίθεση πυροδοτεί την διαταραχή του Τζέι. Ο Τζέι χάνει τον έλεγχο της κατάστασης και πλέον αναλαμβάνει δράση ο Άρης. Το βλέμμα του αγριεύει, το κορμί του ορθώνεται. Πλησιάζει σε απόσταση αναπνοής τον Σταμάτη και του λέει ότι ο γιος του δεν τον ακούει πια. Ο Σταμάτης δεν δείχνει να πτοείται, αλλά ο Άρης είναι αποφασισμένος να τον αντιμετωπίσει. Ρίχνει μια μπουνιά στην ξύλινη πόρτα της κουζίνας. Η γροθιά του περνάει ξυστά από το μάγουλο του Σταμάτη. Ο Σταμάτης σοκάρεται, χάνει την ισορροπία του και πέφτει πάνω στο τραπέζι. Ο Άρης σκύβει πάνω από τον πεσμένο Σταμάτη και του ψιθυρίζει στο αυτί ότι δεν μπορεί να τον πληγώσει πια. Τον ειρωνεύεται και αποχωρεί από την κουζίνα αφήνοντας τον Σταμάτη εμβρόντητο.



ΠΡΑΞΗ Γ' «Η λύτρωση»

Η Σοφία συναντά τον Τζέι στο διάδρομο του σχολείου. Ο Τζέι είναι διστακτικός απέναντί της. Τον ρωτάει γιατί δεν εμφανίστηκε στην πρόβα για την παράσταση. Εκείνος αποφεύγει να απαντήσει ειλικρινά. Παρατηρεί το βαθιά χωμένο του χέρι στην τσέπη και τον ώμο του που τρέμει. Όταν ο Τζέι βγάζει το χέρι του από την τσέπη για να πάρει το βιβλίο που του δίνει, καταλαβαίνει ότι είναι τραυματισμένο. Η Σοφία του πιάνει το χέρι. Ο Τζέι προσπαθεί να το τραβήξει, αλλά εκείνη το κρατά σταθερά. Τον επιπλήττει για τη «δουλειά» που της απάντησε ότι είχε. Εκείνος παγώνει και της ανοίγεται. Η Σοφία αντιλαμβανόμενη την εσωτερική του σύγκρουση του εξηγεί ότι η παράσταση είναι ο μόνος τρόπος έκφρασης αλλά και λύτρωσης του. Έπειτα τον αγκαλιάζει.

Είναι η μέρα της παράστασης. Η Σοφία καλωσορίζει το κοινό και πηγαίνει στα παρασκήνια. Ο Σταμάτης βρίσκεται στο βάθος της αίθουσας κοντά στην πόρτα της εξόδου. Ο Τζέι εμφανίζεται στη σκηνή. Απευθύνεται στο κοινό λέγοντας ότι θα δουν μια διαφορετική παράσταση. Το βλέμμα του είναι καρφωμένο στο βάθος της αίθουσας. Έπειτα, προχωράει προς το κέντρο της σκηνής και κάθετοι οκλαδόν. Κοιτάζει επίμονα τον Σταμάτη και ξεκινά τον μονόλογό του. Έναν μονόλογο που απευθύνεται στον πατέρα του. Του μιλά για τον εσωτερικό κατακερματισμό που βίωσε ως σήμερα εξαιτίας της κακοποιητικής συμπεριφοράς του. Του λέει ότι το ένα μέρος του εαυτού του είναι αυτό που υπέμεινε για χρόνια την κακοποίηση του. Το άλλο, όμως, γεννήθηκε για να αμυνθεί απέναντι στη βία. Το κοινό σαστίζει. Ο Τζέι ολοκληρώνει τον μονόλογό του λέγοντας πως η προσωπικότητα του δεν έχει πια δυαδικότητα, έχει πλήρη αυτοκυριαρχία εαυτού και ότι είναι πια ελεύθερος. Το κοινό τον χειροκροτάει ένθερμα. Ο Σταμάτης φεύγει ντροπιασμένος από το χώρο.



Κεντρικοί Χαρακτήρες

Τζέι (17): ο εσωστρεφής έφηβος που κακοποιείται σωματικά και ψυχικά από τον αλκοολικό πατέρα του

Άρης (17): η δυναμική persona του ευάλωτου Τζέι που εμφανίζεται όταν η ζωή του βρίσκεται σε κίνδυνο

Σταμάτης (50): ο πατέρας του Τζέι. Ένας κακοποιητικός και χειριστικός χαρακτήρας με προβλήματα αλκοολισμού

Τζίνα (26): η μητέρα του Τζέι. Είναι θύμα της ενδοοικογενειακής βίας που ασκεί ο Σταμάτης.

Σοφία (40): η καθηγήτρια θεάτρου που γίνεται μέντορας του Τζέι



B.3. Σενάριο

«Το φως μέσα μου»

ΣΚΗΝΗ 1.ΕΣ.ΣΠΙΤΙΟΥ/ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΖΕΙ-ΒΡΑΔΥ

Το δωμάτιο είναι μικρό. Στο πάτωμα υπάρχουν ρούχα και βιβλία πεταμένα. Ο φωτισμός είναι χαμηλός. Από τα ηχεία του υπολογιστή ακούγεται δυνατή μουσική. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ (50) χτυπά την πόρτα επίμονα.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (Ο.Σ)

Ιάκωβε!! Άνοιξε!

Ο ΤΖΕΙ(17) φορά τα ακουστικά του και κουνά ρυθμικά το κεφάλι του. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ γραπώνει το πόμολο της πόρτας και το ανεβοκατεβάζει με δύναμη αλλά η πόρτα είναι κλειδωμένη. Ο ΤΖΕΙ στρέφει ξαφνικά το βλέμμα του προς τη πόρτα και βγάζει τα ακουστικά από το κεφάλι του.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (Ο.Σ)

Θα την σπάσω, ακούς;

Ο ΤΖΕΙ σηκώνεται απότομα από το γραφείο και ξεκλειδώνει τη πόρτα.



ΤΖΕΙ

Τι θες πάλι, μπαμπά;

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ γουρλώνει τα μάτια του και ορμάει προς το μέρος του ΤΖΕΙ. Τον πιάνει από τους ώμους βίαια και τον ταρακουνάει.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (θυμωμένα)

Σε ποιον νομίζεις ότι μιλάς έτσι, ρε!

Έπειτα, σηκώνει την παλάμη του δεξιού χεριού του και τη στρέφει με φόρα προς το πρόσωπο του ΤΖΕΙ. Ο ΤΖΕΙ κάνει γρήγορα ένα βήμα πίσω, κλείνει με δύναμη την πόρτα και την κλειδώνει. Έπειτα, κάνει δυο βήματα προς τα δεξιά, στρέφει το βλέμμα του στον καθρέφτη και κοιτάζει το είδωλό του. Το βλέμμα του είναι παγερό και σταθερό.

ΑΡΗΣ (με θέληση)

Άσε με να τον κανονίσω!

Το βλέμμα του μετακινείται.

ΤΖΕΙ (εκνευρισμένα)

Ωχου! Παράτα με κ εσύ!



Ο ΤΖΕΙ πηγαίνει προς το γραφείο του, φορά τα ακουστικά του και βάζει τα ηχεία στο τέρμα.

ΣΚΗΝΗ 2. ΕΣ. ΣΠΙΤΙΟΥ/ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΖΕΙ-ΕΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

ΤΟ δωμάτιο είναι σκοτεινό. Ο ΤΖΕΙ κοιμάται. Ο ιδρώτας τρέχει από το μέτωπο του. Στριφογυρίζει. Η ανάσα του είναι κοφτή.

ΚΟΠΗ ΣΕ:

ΕΦΙΑΛΤΙΚΗ ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΗΣΗ

ΕΣ. ΣΠΙΤΙΟΥ/ΣΑΛΟΝΙ-ΒΡΑΔΥ

Οι τοίχοι είναι ξεθωριασμένοι. Οι φωτογραφίες κρέμονται στον τοίχο στραβά. Το πάτωμα είναι κατάμαυρο. Ακούγονται λυγμοί. Ο ΤΖΕΙ πλησιάζει γρήγορα. Στην γωνία πίσω από τον καναπέ βρίσκεται κουλουριασμένος ο εξάχρονος ΤΖΕΙ (6). Στο κέντρο του δωματίου βρίσκεται η ΤΖΙΝΑ (27). Στα χέρια της κρατά σφιχτά μια φωτογραφία. Στην φωτογραφία απεικονίζονται αγκαλιασμένοι ο μικρός ΤΖΕΙ με τη ΤΖΙΝΑ. Απέναντι της στέκεται όρθιος ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ. Κρατάει μια μπουκάλια ούισκι στο αριστερό του χέρι και μια ζώνη στο δεξί.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (οργισμένα)

Δεν πρόκειται να φύγεις ΠΟΤΕ ΑΠΟ ΕΔΩ!



Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ χτυπά με δύναμη τη ζώνη πάνω στο κορμί της TZINΑΣ. Η TZINA γυρίζει γρήγορα προς το μέρος του μικρού TZEI. Τα μάτια της είναι δακρυσμένα.

TZINA (ψιθυριστά)

Τρέξε, Ιακωβάκο...

TZEI (16)

Μαμά! Όχι!

Ο TZEI τρέχει προς το μέρος της TZINΑΣ. Η μορφή της εξαφανίζεται. Ο TZEI βγάζει μια κραυγή. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ στρέφει απειλητικά το βλέμμα του προς το μέρος του έφηβου TZEI.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Άργησες!

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ κινείται απειλητικά προς το μέρος του TZEI. Έπειτα, ο TZEI περικυκλώνεται από μαύρες σκιές. Αρχίζει να τρέχει. Δεν μπορεί να ξεφύγει.

ΚΟΠΗ ΣΕ:

ΕΣ. ΣΠΙΤΙΟΥ/ΔΩΜΑΤΙΟ TZEI-ΕΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Ο Τζέι πετάγεται από το κρεβάτι. Οι χτύποι της καρδιάς του είναι έντονοι. Στρέφει το βλέμμα στο κομοδίνο στα δεξιά και βλέπει τη φωτογραφία. Ξεφυσά. Έπειτα κοιτάζει τον καθρέφτη στο βάθος.



ΑΡΗΣ

Μακάρι να άλλαζαν κάπως τα πράγματα!

ΤΖΕΙ

Σκάσε!!!

Ο ΤΖΕΙ αποστρέφει το βλέμμα του. Έπειτα κλείνει τα μάτια και γυρίζει πλευρό.

ΣΚΗΝΗ 3.ΕΣ.ΣΧΟΛΕΙΟΥ/ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η βροχή αγγίζει ρυθμικά τα τζάμια της μεγάλης αίθουσας. Ο φωτισμός είναι χαμηλός. Στο κέντρο της αίθουσας μια μικρή ομάδα μαθητών κάνει ασκήσεις αυτοσχεδιασμού. Η ΣΟΦΙΑ (40) κινείται ανάμεσα τους.

ΣΟΦΙΑ

Μην σκέφτεστε τι πρέπει να πείτε.

Μπείτε μέσα στον χαρακτήρα σας και αφήστε τον να σας μιλήσει!

Ακούγεται ο ήχος της πόρτας που ανοίγει. Στο χώρο εμφανίζεται ο ΤΖΕΙ. Είναι βρεγμένος από την βροχή. Η κουκούλα της μπλούζας του καλύπτει σχεδόν το μισό του πρόσωπο. Διασχίζει αθόρυβα την αίθουσα και κάθεται στην τελευταία σειρά καθισμάτων. Η ΣΟΦΙΑ στρέφει το βλέμμα της προς το μέρος του.

ΣΟΦΙΑ

Ας κάνουμε ένα πεντάλεπτο διάλειμμα!

Οι μαθητές σκορπίζονται μες την αίθουσα. Η ΣΟΦΙΑ προχωρά προς το μέρος του ΤΖΕΙ. Τον πλησιάζει και του ζητά ευγενικά να βγάλει την κουκούλα του. Παρατηρεί μια μελανιά στο πρόσωπό του. Το βλέμμα της θολώνει για λίγο αλλά μετά ηρεμεί.



ΣΟΦΙΑ (με απορία)

Τζέι. Δεν σε έχω ξαναδεί στο μάθημά μου!

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Περίμενα να σταματήσει η βροχή για να πάω σπίτι, κυρία...

ΣΟΦΙΑ

Η βροχή θα αργήσει να κοπάσει...Τι λες να μείνεις για λίγο εδώ;
να δεις και τι κάνουμε;

Ο ΤΖΕΙ χαμηλώνει το βλέμμα. Οι σκέψεις του ταξιδεύουν στο σπίτι του και στον πατέρα του.

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Δεν ξέρω, κυρία. Ο πατέρας μου δεν το ξέρει...

Κι αν το μάθει, θα πιστεύει ότι χάνω τον χρόνο μου...

Η ΣΟΦΙΑ πλησιάζει τον ΤΖΕΙ και τον πιάνει ευγενικά από τον ώμο.



ΣΟΦΙΑ

Μείνε να δεις τι κάνουμε, Τζέι.

Και σε διαβεβαιώ πως δεν θα είναι χάσιμο χρόνου!

Ο ΤΖΕΙ μένει σιωπηλός για λίγο. Παίρνει μια βαθιά ανάσα και έπειτα στρέφει το βλέμμα του προς την ΣΟΦΙΑ.

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Εντάξει, κυρία. Αλλά δεν υπόσχομαι κάτι...

Η ΣΟΦΙΑ χαμογελάει. Ο ΤΖΕΙ σηκώνεται από την καρέκλα. Οι δυο τους κατευθύνονται προς το μέσο της αίθουσας όπου βρίσκονται και οι υπόλοιποι μαθητές.

ΣΚΗΝΗ 4.ΕΣ.ΣΠΙΤΙΟΥ/ΣΑΛΟΝΙ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Το ρολόι στον τοίχο δείχνει 20:06. Στο βάθος η τηλεόραση παίζει δυνατά. Ο ΤΖΕΙ μπαίνει αθόρυβα από την εξώπορτα και ακουμπά την τσάντα του στο πάτωμα. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ εμφανίζεται μπροστά του.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Αργήσες! Που γύρναγες πάλι;

ΤΖΕΙ

Ήμουν στο σχολείο...

ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Μάλιστα...Και τι έκανες εκεί;

ΤΖΕΙ

Παρακολούθησα μια πρόβα...

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ μειδιάζει.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (ειρωνικά)

Πρόβα, ε; Και έβλεπες τους άλλους να παριστάνουν κάτι που δεν είναι; ή θαρρείς πως είσαι εσύ κάποιος;

Ο ΤΖΕΙ σφίγγει τα δόντια του.

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Μου άρεσε...

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (ειρωνικά)

Σου άρεσε, Ιάκωβε;

ΠΑΥΣΗ

ΣΤΑΜΑΤΗΣ

Πρώτη και τελευταία σου!

Από αύριο θα έρχεσαι κατευθείαν στο σπίτι!

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ κατευθύνεται στο σαλόνι. Ο ΤΖΕΙ πηγαίνει στο δωμάτιο του.



ΣΚΗΝΗ 5. ΕΣ.ΣΧΟΛΕΙΟΥ/ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ-ΠΡΩΤ

Η αίθουσα είναι μεγάλη. Ένα μικρό φως πέφτει στο κέντρο της σκηνής. Ο ΤΖΕΙ κάθεται σκυμμένος στο μέσο της και κρατά κάποιες σελίδες. Η ΣΟΦΙΑ εμφανίζεται στην αίθουσα. Κρατά μια κούπα καφέ στο χέρι.

ΣΟΦΙΑ (με έκπληξη)

Εδώ ήσουν;

Σε έψαχνα στην τάξη!

ΤΖΕΙ (φοβισμένα)

Το σκέφτηκα, κυρία...Δεν γίνεται...

Αν μάθει την αλήθεια, την έβαψα!

Η ΣΟΦΙΑ πλησιάζει τον ΤΖΕΙ.

ΣΟΦΙΑ

Μην ανησυχείς!Δεν θα του πούμε τίποτα!

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Και οι πρόβες;



ΣΟΦΙΑ

Θα τις αλλάξουμε. Θα τις βάλουμε μετά το σχόλασμα για μια ώρα.

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Κι αν μάθει για την παράσταση;

ΣΟΦΙΑ (υποστηρικτικά)

Η παράσταση είναι το πρωί και ο πατέρας σου δουλεύει τότε.

Μην ανησυχείς!

Ο ΤΖΕΙ είναι σκεπτικός. Η ΣΟΦΙΑ σκύβει προς το μέρος του.

ΣΟΦΙΑ

Ξέρεις γιατί διάλεξα εσένα για τον ρόλο;

ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Όχι, κυρία...

ΣΟΦΙΑ (αποφασιστικά)

Έχεις μια αλήθεια δική σου!

Μοναδική...ατόφια!



ΤΖΕΙ (απογοητευμένα)

Πολλές φορές αυτή η αλήθεια πονάει...

ΠΑΥΣΗ

Η ΣΟΦΙΑ πλησιάζει τον ΤΖΕΙ. Η φωνή της χαμηλώνει. Έπειτα τον πιάνει τρυφερά από τον ώμο.

ΣΟΦΙΑ

Πονάει γιατί την κρατάς μέσα σου...

Ανέβα στη σκηνή λοιπόν και δείξε μου ποιος είσαι!

Ο ΤΖΕΙ σηκώνεται και κάνει ένα αποφασιστικό βήμα μπροστά προς το φως του προβολέα. Το φως λούζει το πρόσωπό του.

ΤΖΕΙ (δυναμικά)

Είμαι έτοιμος!



ΣΚΗΝΗ 6.ΕΣ.ΣΠΙΤΙΟΥ/ΚΟΥΖΙΝΑ -ΒΡΑΔΥ

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ βρίσκεται καθισμένος σε μια ξύλινη καρέκλα μπροστά από το τραπέζι της κουζίνας. Δυνατή μουσική ακούγεται από το ραδιόφωνο. Στο τραπέζι υπάρχει ένα άδειο μπουκάλι κρασί και ένα τασάκι γεμάτο τσιγάρα. Ακούγεται ο ήχος της πόρτας που ανοίγει. Ο ΤΖΕΙ εμφανίζεται στο χώρο. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ προσπαθεί με δυσκολία να σηκωθεί από την καρέκλα αλλά δεν τα καταφέρνει.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (δηκτικά)

Που ήσουν, θεατρίνε;

ΤΖΕΙ (με έκπληξη)

Τι;

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (ειρωνικά)

Νόμιζες ότι δεν θα το έπαιρνα χαμπάρι;

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ απλώνει το χέρι του στο τραπέζι και πιάνει μια αφίσα από την παράσταση του σχολείου. Ξεκινά με δυσκολία να διαβάζει το περιεχόμενο της αφίσας.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (με στόμφο)

«Σας προσκαλούμε στην παράσταση του σχολείου μας.
Πρωταγωνιστεί ο μαθητής Τζέι...»

Έπειτα την τσαλακώνει και την πετάει στα πόδια του ΤΖΕΙ.
Καταφέρνει να σηκωθεί από την καρέκλα, πλησιάζει τον ΤΖΕΙ και τον αρπάζει από το γιακά. Ο ΤΖΕΙ τρέμει.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (θυμωμένα)

Ποιος νομίζεις ότι είσαι, ρε;

Ένα τίποτα είσαι!

Που μου θες και παραστάσεις!!

Ο ΤΖΕΙ κλείνει τα μάτια του. Ξαφνικά το σώμα του τεντώνεται. Οι ώμοι του ανασηκώνονται και το βλέμμα του αγριεύει. Πλησιάζει τον ΣΤΑΜΑΤΗ.

ΑΡΗΣ (επιθετικά)

Ο Τζέι δεν σε ακούει τώρα!

Τώρα είμαι εγώ εδώ!



Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ καταφέρνει να σηκωθεί από την καρέκλα.

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (θυμωμένα)

Ρε, σήκω φύγε από μπροστά μου γιατί...

Ο ΤΖΕΙ ξαφνικά ρίχνει μια γροθιά στην ξύλινη πόρτα. Το χέρι του περνάει ξυστά από το μάγουλο του ΣΤΑΜΑΤΗ. Αρχίζει να αιμορραγεί. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ κάνει μερικά βήματα προς τα πίσω και πέφτει πάνω στο τραπέζι. Τον κοιτάζει αποσβολωμένος. Έπειτα ο ΤΖΕΙ σκύβει και του ψιθυρίζει στο αυτί.

ΑΡΗΣ (απειλητικά)

Δεν μπορείς να τον σπάσεις πια!

ΠΑΥΣΗ

ΣΤΑΜΑΤΗΣ (με τρεμάμενη φωνή)

Τι έπαθες; Ποιος είσαι;

Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ τρέμει. Ο ΤΖΕΙ βρίσκεται από πάνω του.

ΑΡΗΣ

Είμαι το δημιούργημά σου!

ΠΑΥΣΗ

ΑΡΗΣ (μειδιάζοντας)

Κοίτα τον πως τρέμει σαν το ψάρι!

Ρε πως κατάντησες έτσι; Εσύ;;

Ο ΤΖΕΙ αποχωρεί από το χώρο της κουζίνας γελώντας. Πηγαίνει στο δωμάτιο του και κλείνει την πόρτα.



ΣΚΗΝΗ 7.ΕΣ.ΣΧΟΛΕΙΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ -ΜΕΡΑ

Ο διάδρομος είναι γεμάτος κόσμο. Ο ΤΖΕΙ προσπαθεί να περάσει απαρατήρητος. Φοράει κουκούλα και έχει το δεξί του χέρι βαθιά χωμένο στην τσέπη του φούτερ του. Η ΣΟΦΙΑ τον προλαβαίνει λίγο πριν βγει στην αυλή.

ΣΟΦΙΑ (δυνατά)

Τζέι! Περίμενε!

Ο ΤΖΕΙ μένει ακίνητος έχοντας γυρισμένη την πλάτη. Χαλαρώνει και ξεφυσά. Έπειτα στρέφει το κορμί του προς το μέρος της ΣΟΦΙΑΣ. Εκείνη τον πλησιάζει και απλώνει το χέρι της στον ανασηκωμένο ώμο του. Ο ώμος του τρέμει.

ΣΟΦΙΑ (με απορία)

Γιατί δεν ήρθες στην πρόβα σήμερα;

Σε περιμέναμε.

ΠΑΥΣΗ

Ο ΤΖΕΙ χαμηλώνει το βλέμμα.



ΤΖΕΙ (διστακτικά)

Είχα δουλειά, κυρία.

Η ΣΟΦΙΑ παρατηρεί το χέρι του που είναι χωμένο βαθιά στην τσέπη. Ο δεξίς του ώμος του είναι ανασηκωμένος. Η ΣΟΦΙΑ ανοίγει την τσάντα και βγάζει ένα βιβλίο.

ΣΟΦΙΑ (συμπονετικά)

Τζέι, σου έφερα και το βιβλίο.

Παρ' το.

ΠΑΥΣΗ

Ο ΤΖΕΙ βγάζει το χέρι του μηχανικά από την τσέπη. Το φως του διαδρόμου πέφτει πάνω στο τραυματισμένο του χέρι. Η ΣΟΦΙΑ τον πιάνει απαλά από τον καρπό. Ο ΤΖΕΙ προσπαθεί να τραβηχτεί αλλά η Σοφία του κρατά το χέρι σταθερά.

ΣΟΦΙΑ

Αυτή ήταν η «δουλειά» που είχες;

Να γίνεις σαν αυτόν;

ΠΑΥΣΗ



Ο ΤΖΕΙ παγώνει και κοιτάζει σταθερά το πάτωμα.

ΤΖΕΙ (χαμηλόφωνα)

Έπρεπε να τελειώνει, κυρία...

ΣΟΦΙΑ (δυναμικά)

Η πρόβα... η παράσταση αυτό τον σκοπό είχε, Τζέι!

Να σπάσει πια αυτός ο κύκλος!

ΤΖΕΙ

Τουλάχιστον τώρα με φοβάται!

ΣΟΦΙΑ (δυναμικά)

Ανέβα στη σκηνή, Τζέι!

Εκεί θα τελειώσουν όλα!

Η ΣΟΦΙΑ τον πλησιάζει και τον παίρνει μια αγκαλιά. Ο ΤΖΕΙ ηρεμεί.



ΣΚΗΝΗ 8.ΕΣ.ΣΧΟΛΕΙΟΥ/ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ -ΠΡΩΙ

Η αίθουσα είναι κατάμεστη από γονείς και μαθητές. Κοντά στην έξοδο κινδύνου στέκεται ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ όρθιος. Έχει τα χέρια του σταυρωμένα στο στήθος και πηγαиноέρχεται. Η ΣΟΦΙΑ εμφανίζεται στη σκηνή και παίρνει το μικρόφωνο.

ΣΟΦΙΑ

Καλημέρα σας! Εύχομαι να απολαύσετε την παράσταση των παιδιών μας!

Το κοινό χειροκροτά. Η ΣΟΦΙΑ πηγαίνει στα παρασκήνια. Ο ΤΖΕΙ βγαίνει στη σκηνή. Το φως του προβολέα πέφτει πάνω του. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ στρέφει το βλέμμα του στον ΤΖΕΙ. Ο ΤΖΕΙ εντοπίζει τη φιγούρα του ΣΤΑΜΑΤΗ στο βάθος.

ΤΖΕΙ

Απόψε θα δείτε μια διαφορετική παράσταση...

Κάποτε υπήρχε ένα αγόρι με δύο πρόσωπα...

Το ένα το 'χε για τον κόσμο και το άλλο για το σκοτάδι του σπιτιού του...



ΠΑΥΣΗ

Ο ΤΖΕΙ περπατά αργά ως την άκρη της σκηνής και έπειτα κάθεται οκλαδόν. Ακουμπά τα χέρια στα γόνατά του και κοιτάζει στο βάθος σταθερά.

ΤΖΕΙ (έντονα)

Το ένα πρόσωπο ήταν αυτό που χτυπούσες αλύπητα. Αυτό που πάσχιζε να επιβιώσει...Το άλλο, όμως, ήταν αυτό που φτιάχτηκε από το μίσος σου και έγινε σκληρό σαν ατσάλι.

Ακούγονται ψίθυροι από το κοινό. Ο ΤΖΕΙ ξαφνικά σηκώνεται όρθιος. Ο βηματισμός του είναι αργός και σταθερός. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ παγώνει και μένει ακίνητος.

ΤΖΕΙ (ειρωνικά)

Αλλά ξέρεις κάτι;

Το αγόρι βαρέθηκε να αλλάζει μάσκες!

Τα δύο πρόσωπα έγιναν ένα!

Ορίστε, λοιπόν!

Με έχεις απέναντι σου

και δεν έχεις ΚΑΜΙΑ επιρροή πάνω μου πια!

Οι θεατές κοιτιούνται έκπληκτοι μεταξύ τους. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ σφίγγει τις γροθιές του και κοιτάζει γύρω του αμήχανα.

ΠΑΥΣΗ

ΤΖΕΙ (δυνατά)

Δεν σε φοβάμαι πια!

Είμαι ελεύθερος!

Το κοινό σηκώνεται όρθιο και τον χειροκροτά ένθερμα. Ο ΣΤΑΜΑΤΗΣ πηγαίνει προς την έξοδο, ανοίγει την πόρτα και αποχωρεί με σκυμμένο το κεφάλι. Ο ΤΖΕΙ υποκλίνεται στους θεατές.

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφικές πηγές

Διαμαντοπούλου, Ν. (2016). *Η ψυχική διαταραχή στον κινηματογράφο: Αναπαραστάσεις & Προεκτάσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Τερζής, Ν.(2013). *Nouvelle Vague .Το σινεμά παίζει με τον εαυτό του. Αφηγηματική Δομή και Φόρμα στον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδοτικός Όμιλος Ιών.

Τερζής, Ν.(2012).*Η ουσία της φόρμας και της αφηγηματικής δομής στον μοντερνιστικό κινηματογράφο της Nouvelle Vague της δεκαετίας του '60:«το σινεμά παίζει με τον εαυτό του»*. [Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών]

Bordwell, D., Thompson,K.(2007). *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Ν. Λερός & Ρ. Κολαΐτη, Μετ). [Επιμ. Ε. Στεφανή]. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Bordwell, D., Thompson,K. (2012). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* (Κ. Κοκκινίδη, Μετ). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Bordwell, D. (2016). *The Art Cinema As A Mode Of Film Practice*. In. L. Braudy & M. Cohen (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (7th ed.). Oxford University Press.

Derry, Ch. (1988). *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Hardcover, Jefferson, N.C.: McFarland

Kolker, Robert P. (Ed.) (2004). *Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook*. Oxford University Press.

McKee, R. (2017). *Το Σενάριο: Ουσία, Δομή, Ύφος και Βασικές Αρχές*. (Α.Καλοκύρης, Μετ.). [Επιμ. Ε. Στεφανή]. Αθήνα: Πατάκης.

Modleski, T. (2016). *The women who knew too much: Hitchcock and Feminist theory*. (3rd ed.). Routledge.

Smith, John W. (2009). *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*. McFarland & Company.

Truffaut, F. (1986). *Hitchcock* (Ι.Δ. Ιωαννίδης, Μετ.) [Επιμ. Α. Κυριακίδης]. Αθήνα: Ύψιλον/Βιβλία.

Wahl, O. (1995). *Media Madness: Public Images of Mental Illness*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Walker, M. (2005). *Hitchcock's motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wedding, D., Niemiec, Ryan M. (2014). *Movies and mental illness: Using films to understand psychopathology* (4th ed.). Hogrefe Publishing.

Διαδικτυακή βιβλιογραφία

American Psychiatric Association.(2022).*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.,text rev.; DSM-5-TR). *American Psychiatric Publishing*. (26 Δεκεμβρίου 2025).

Ανακτήθηκε από <https://www.psychiatry.org/patients-families/dissociative-disorders/what-are-dissociative-disorders>,

Aracena, Y. (2012). *Psychosis in films: An analysis of stigma and the portrayal in feature films*. City College of New York, City University of New York. (10 Νοεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=cc_etds_theses

Beachum,L.(2016). *The psychopathology of cinema: How mental illness and psychotherapy are portrayed in film*. (Honors Projects, Grand Valley State University). Grand Valley State University. (15 Δεκεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=honorsprojects&utm_source=chatgpt.com

Bullins, J. (2014). *Evil or Misunderstood: Depictions of Mental Illness in Horror Films*. Academia.edu.(15 Νοεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από

https://www.academia.edu/9388210/Evil_or_Misunderstood_Depictions_of_Mental_Illness_in_Horror_Films

Cuncic, A. (2025). *Psychopathology explained: Types, causes and diagnostic criteria. Very well mind*. (13 Νοεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από <https://www.verywellmind.com/an-overview-of-psychopathology-4178942>

Hyler, Steven. E. (1986). DSM-III at the cinema: Madness in the movies. *Comprehensive Psychiatry*, 29 (2): 195-206.

Hyler, Steven. E., Gabbard, Glen.O, Schneider, I. (1991). Homicidal maniacs and narcissistic parasites: Stigmatization of mentally ill persons in the movies. *Hospital & Community Psychiatry*, 42 (10), 1044-1048. (5 Ιουνίου 2026). Ανακτήθηκε από <https://www.semanticscholar.org/paper/Homicidal-maniacs-and-narcissistic-parasites%3A-of-in-Hyler-Gabbard/1483afef53bbad49123db4776b50b07c8ed14ebc>

Leistedt, Samuel J., Linkowski, P. (2013). Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction?, *Journal Forensic Sciences*, 58(1), 167-174.

Middleton, C. (2016). *The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness. E Tropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, 12(2), 180–190. (14 Νοεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από <https://journals.jcu.edu.au/etropic/article/view/3341>

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure & Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. (14 Ιουνίου 2026). Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Stuart, H. (2003). Violence and mental illness: An overview *World psychiatry: official journal of the World Psychiatric Association (WPA)* 2(2):123. (27 Μαΐου 2026). Ανακτήθηκε από <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC1525086>

Stuart, H. (2006). *Media portrayal of mental illness and its treatments: What effect does it have on people with mental illness?* *CNS Drugs* 20, 99–106. (15 Νοεμβρίου 2025). Ανακτήθηκε από <https://link.springer.com/article/10.2165/00023210-200620020-00002>

Hitchcock, A.(Σκηνοθέτης). (1960). *Psycho* [Ταινία]. Paramount Pictures. (29 Ιουνίου 2026) Ανακτήθηκε από <https://www.imdb.com/title/tt0054215/mediaindex/>

Paramount Pictures.(1960). *Psycho* Αφίσα [Πρωθητική αφίσα].(29 Ιουνίου 2026) Ανακτήθηκε από <https://www.imdb.com/title/tt0054215/mediaindex/>



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.