

Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Κοινό Διαεπιστημονικό Πρόγραμμα Σπουδών στη
Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

Διασκευάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο σε σενάριο. Η αποτύπωση
με εικόνες της ψυχικής νόσου ως απανθρωποποίησης και η
μεταφορά της *Λάμψης* του Stephen King από τον Stanley Kubrick

Αλεξάνδρα Στούμπη

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάννης Μήτσου

Αθήνα, Ιούνιος 2024

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.

Διασκευάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο σε σενάριο. Η αποτύπωση
με εικόνες της ψυχικής νόσου ως απανθρωποποίησης και η
μεταφορά της *Λάμψης* του Stephen King από τον Stanley Kubrick

Αλεξάνδρα Στούμπη

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Γιάννης Μήτσου

Συνεργαζόμενο Ειδικό Προσωπικό του
ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής

Νίκος Τερζής

Συνεργαζόμενο Ειδικό Προσωπικό του
ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2024

*Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου,
κ. Γιάννη Μήτσου, για την αμέριστη συμπαράσταση
και τα χρησιμότερα σχόλιά του.*

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο διασκευάστηκε το βιβλίο του Stephen King, *Η Λάμψη*, σε ταινία, από τον Stanley Kubrick και διερευνάται ο ρόλος που διαδραματίζει η έννοια της απανθρωποποίησης κατά τη διαδικασία της μεταφοράς. Πριν από την κυρίως ανάλυση, προτάσσονται θεωρητικά στοιχεία που αφορούν την έννοια της ψυχοπαθολογίας, της ψυχαναλυτικής θεωρίας και της ψυχαναλυτικής κριτικής για να καταστούν σαφή τα θέματα που μελετώνται, καθώς και τα μεθοδολογικά εργαλεία που επιστρατεύονται. Στη συνέχεια το μυθιστόρημα του King αναλύεται από ψυχαναλυτική σκοπιά: οι προσκολλήσεις και το «οιδιπόδειο» της οικογένειας Τόρανς, καθώς και ο αλκοολισμός του Τζακ. Εν συνεχεία, παρουσιάζεται το πώς προκύπτει σε αυτό ο τρόμος. Στη συνέχεια, μετά από μια σύντομη θεωρητική εισαγωγή που αφορά την έννοια και διαδικασία της διασκευής, ακολουθεί η παρουσίαση της διασκευής του βιβλίου από τον Kubrick και παρουσιάζεται ο καταλυτικός ρόλος που διαδραματίζει το θέμα της απανθρωποποίησης στις επιλογές του κινηματογραφιστή κατά τη διαδικασία της μεταφοράς. Πιο συγκεκριμένα καταδεικνύεται το πώς η απανθρωποποίηση διαπερνάει τους χαρακτήρες, το ύφος και τη *mise en scène* της ταινίας και πώς τελικά καθορίζει και τη διέγερση του τρόμου. Η προσέγγιση της ταινίας μέσα από το πρίσμα του θέματος της απανθρωποποίησης φαίνεται πως ανοίγει νέες προοπτικές στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο εργάζεται ο Stanley Kubrick, αλλά και στην καλύτερη κατανόηση της συγκεκριμένης ταινίας καθεαυτήν. Ως εκ τούτου προτείνεται ως προοπτική η αξιοποίηση του θέματος της απανθρωποποίησης για την ανάλυση και άλλων ταινιών του σκηνοθέτη. Ακολουθεί το δημιουργικό μέρος της εργασίας στο οποίο διασκευάζεται το διήγημα της γράφουσας *Το Λαχείο* σε σενάριο, αξιοποιώντας, κατά το πρότυπο του Kubrick, το θέμα της απανθρωποποίησης κατά την αποτύπωση της ψυχικής νόσου στην οθόνη. Το πρωτότυπο διήγημα παρατίθεται στο Παράρτημα, ώστε να δύναται να αξιολογηθεί από τον αναγνώστη η επιτυχία της εν λόγω διασκευής.

Λέξεις – Κλειδιά

διασκευή ψύχωση απανθρωποποίηση *Η Λάμψη* Κιούμπρικ Κινγκ

Adapting a literary artwork to script. Mental disease depicted on screen as dehumanization and the adaptation of Stephen King's *The Shining* by Stanley Kubrick

Alexandra Stoumpi

Abstract

This thesis presents the way in which Stephen King's book, *The Shining*, was adapted into a film by Stanley Kubrick, and examines the role that the concept of dehumanization plays in the adaptation process. Prior to the main analysis, theoretical elements concerning the concept of psychopathology, psychoanalytic theory, and psychoanalytic criticism are introduced to clarify the issues studied, as well as the methodological tools employed. Next, King's novel is analyzed from a psychoanalytic perspective: the attachments and the "Oedipal" complex of the Torrance family, as well as Jack's alcoholism. Subsequently, the emergence of horror in the novel is discussed. Following a brief theoretical introduction to the concept and process of adaptation, Kubrick's adaptation of the book is presented, highlighting the crucial role of dehumanization in the filmmaker's choices during the adaptation process. Specifically, it demonstrates how dehumanization permeates the characters, the style, and the mise-en-scène of the film, ultimately determining the arousal of horror. Approaching the film through the lens of dehumanization seems to open new perspectives in understanding Stanley Kubrick's working methods, as well as in gaining a better understanding of this particular film itself. Therefore, it is suggested that the concept of dehumanization be utilized for the analysis of other films by the director. The thesis concludes with a creative section in which the author's short story, "The Lottery," is adapted into a screenplay, employing the theme of dehumanization, in the manner of Kubrick, to depict mental illness on screen. The original short story is included in the Appendix so that the reader can evaluate the success of this adaptation.

Keywords

adaptation psychosis dehumanization *The Shining* Kubrick King

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v	
Abstract.....	vi	
Περιεχόμενα.....	vii	
Εισαγωγή.....	1	
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ		
Α. Θεωρητικά Στοιχεία		
1. Ψυχοπαθολογία και Ψυχανάλυση		
1.1 Ορισμός της έννοια της ψυχοπαθολογίας	3	
1.2 Ψυχώσεις	4	
1.2.1 Το «ανοίκειο» της ψύχωσης	5	
1.2.2 Η ψύχωση ως «απανθρωποποίηση»	6	
1.3 Ψυχαναλυτική προσέγγιση των ψυχώσεων	7	
1.3.1 Φροϋδική ερμηνεία των ψυχώσεων	7	
2. Ψυχανάλυση και Τέχνη		
2.1 Η επιρροή της ψυχανάλυσης στην καλλιτεχνική παραγωγή	9	
2.2 Ψυχαναλυτική κριτική	11	
Β. Η Περίπτωση της <i>Λάμψης</i>		
3. Η <i>Λάμψη</i> του Stephen King από ψυχαναλυτική σκοπιά		
3.1 Ο Stephen King την εποχή της <i>Λάμψης</i>	13	
3.1.1 Ο συγγραφέας	13	
3.1.2. Η <i>Λάμψη</i> : υπόθεση και απήχηση	14	
3.2 Το οιδιπόδειο και οι προσκολλήσεις της οικογένειας Τόρανς	15	
3.2.1 Ο Τζακ	15	
3.2.2 Η Γουέντι	19	
3.2.3 Ο Ντάνι	20	
4. Τι προκαλεί τον τρόμο στη <i>Λάμψη</i> του Stephen King	22	
4.1 Ο αλκοολισμός του Τζακ	23	
5. Διασκευάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο σε ταινία		24
5.1 Με τον τρόπο του Stanley Kubrick: η μεταφορά της <i>Λάμψης</i>	26	

5.2 Οι χαρακτήρες και το θέμα της απανθρωποποίησης	27
5.2.1 Ο Τζακ	28
5.2.1.1 Η απανθρωποποίηση του πατέρα- Τζακ	28
5.2.1.2 Η απανθρωποποίηση του συζύγου-Τζακ	31
5.2.1.3 Η απανθρωποποίηση του συγγραφέα- Τζακ	33
5.2.2 Ο Ντάνι	35
5.2.3 Η Γουέντι	39
5.3 Ύφος <i>mise en scene</i> και απανθρωποποίηση	41
5.4 Πώς προκύπτει ο τρόμος	47
6. Συμπεράσματα	48
ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ	
7. Η τρέλα ως απανθρωποποίηση στη διασκευή ενός διηγήματος σε σενάριο	50
7.1 Πρωτότυπο σενάριο <i>Το Λαχείο</i>	51
Βιβλιογραφία	74
Παράρτημα Πρωτότυπο σενάριο <i>Το Λαχείο</i>	77

Εισαγωγή

Το πρόσωπο του Jack Nicholson ανακαλείται σχεδόν αυτόματα, όταν η μνήμη μας αναζητεί εμβληματικούς παράφρονες του σινεμά. Ίσως ακόμη περισσότερο προβάλλει η γνωστή εικόνα του, όταν, υποδύμενος τον Τζακ Τόρανς στη *Λάμψη* του Stanley Kubrick, εμφανίζεται στο διάκενο της σπασμένης πόρτας στη σκηνή του μάνιου, κάνοντας τη Shelley Duvall να τρέμει σαν το φύλλο. Πώς καταφέρνει ο κινηματογραφιστής να διασκεύασει τον μυθιστορηματικό ήρωα του Stephen King, ώστε να δημιουργήσει την απόλυτη απεικόνιση της τρέλας; Πώς επιτυγχάνει να απανθρωποποιήσει πλήρως τον Τζακ Τόρανς και να σπείρει απόφιο και διαχρονικό τρόμο;

Στην παρούσα εργασία κεντρική θέση, όπως δηλώνεται και από την πρώτη λέξη του τίτλου της, κατέχει η έννοια της διασκευής. Τόσο στο θεωρητικό όσο και στο καθαρά δημιουργικό της μέρος, ένα λογοτεχνικό έργο διασκευάζεται για τη μεγάλη οθόνη. Το δεύτερο κεντρικό θέμα είναι η ψύχωση: ο κεντρικός ήρωας στα λογοτεχνικά κείμενα και στα σενάρια είναι ψυχικά άρρωστος. Το τρίτο και τελευταίο θέμα είναι αυτό της απανθρωποποίησης και πώς αυτό, όταν ενεργοποιείται κατά τη διαδικασία της κινηματογραφικής μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου, καθορίζει τις επιλογές του δημιουργού. Για την ερμηνευτική προσέγγιση των κειμένων και της ταινίας εφαρμόζεται η ψυχαναλυτική κριτική. Και στην ταινία επίσης προσφεύγουμε στην «κειμενική ανάλυση» υπό την έννοια ότι και η ταινία αποτελεί ένα κείμενο (text).

Πιο συγκεκριμένα, για τη θεωρητική μελέτη επιλέχθηκε το βιβλίο του Stephen King *Η Λάμψη* (*The Shining*) και η κινηματογραφική μεταφορά της στην ομότιτλη ταινία από τον Stanley Kubrick. Στο δημιουργικό μέρος, ένα διήγημα της γράφουσας με ήρωα έναν σχιζοφρενή, με τίτλο *Το Λαχείο*, διασκευάζεται σε ομώνυμο σενάριο. Στο πρώτο μέρος της εργασίας, το θεωρητικό (ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ), προτάσσονται κάποια αμιγώς θεωρητικά στοιχεία (Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ). Παρουσιάζεται η έννοια της ψυχοπαθολογίας, με έμφαση στις ψυχώσεις που αφορούν τα κείμενά μας, ώστε να καταστεί απολύτως σαφές ότι οι ήρωές μας εντάσσονται στο φάσμα των ψυχωτικών. Επιπλέον γίνεται μια σύντομη παρουσίαση της έννοιας του «ανοίκειου» κατά Freud (Freud, 2009), σε σχέση με τις ψυχώσεις, επειδή αυτή αξιοποιείται στο βιβλίο και στην ταινία για τη διέγερση του τρόμου. Παράλληλα ορίζεται η έννοια της απανθρωποποίησης, και ο συσχετισμός της με

την ψυχωτική κατάσταση, καθώς στην απανθρωποποίηση εδράζεται το βασικό επιχείρημα της παρούσας εργασίας (Leitch, 2007). Δίνονται επίσης κάποια στοιχεία για την ψυχαναλυτική προσέγγιση των ψυχώσεων καθώς αυτή ουσιαστικά αποτελεί το εργαλείο ερμηνείας μας των συγκεκριμένων ηρώων.

Σε αυτό το μέρος της εργασίας, τέλος, θεωρήθηκε σκόπιμο να παρουσιαστεί και ο τρόπος με τον οποίο, ήδη από τον Freud, συνδέθηκε η ψυχαναλυτική θεωρία με την τέχνη καθώς και να παρουσιαστούν οι βασικές αρχές της ψυχαναλυτικής κριτικής και οι ψυχαναλυτικοί όροι στους οποίους αυτή στηρίζεται, καθώς αυτή αποτελεί τη μεθοδολογική προσέγγιση της παρούσας μελέτης.

Στη δεύτερη ενότητα του πρώτου μέρους (Β. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΛΑΜΨΗΣ) παρουσιάζεται το μυθιστόρημα του Stephen King από ψυχαναλυτική σκοπιά και η διασκευή του από τον Stanley Kubrick. Αφού δίνονται σύντομα εισαγωγικά στοιχεία για τον συγγραφέα και το βιβλίο, αναλύεται το οιδιπόδειο και οι «προσκολλήσεις» της οικογένειας Τόρανς, αναλύεται ψυχαναλυτικά ο αλκοολισμός του Τζακ και παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο προκύπτει το συναίσθημα του τρόμου μέσα στο βιβλίο. Κατόπιν, αφού παρατίθενται κάποια θεωρητικά στοιχεία για την έννοια, τη διαδικασία και τα είδη της διασκευής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε ταινία, η εργασία εστιάζεται στη διασκευή της *Λάμψης* από τον Stanley Kubrick. Την παράθεση πληροφοριών για τον τρόπο με τον οποίο δουλεύει ο Kubrick τις διασκευές του, ακολουθεί η διατύπωση της προς απόδειξη υπόθεσης της παρούσας εργασίας, η οποία επιχειρείται στα κεφάλαια που ακολουθούν. Σε αυτά, δηλαδή, διερευνάται το θέμα της απανθρωποποίησης (Leitch, 2007), ως καταλυτικός παράγων στη διαμόρφωση των χαρακτήρων, της *mise en scène* και του εν γένει ύφους της ταινίας, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο διεγείρεται ο τρόμος. Παρατίθενται δηλαδή στοιχεία που επιχειρούν να αποδείξουν ότι το θέμα της απανθρωποποίησης λειτουργεί διαμορφωτικά στη διασκευή και τις επιλογές του Kubrick.

Το θεωρητικό μέρος της εργασίας κλείνει με τα συμπεράσματα. Αποτιμώνται τα αποτελέσματα της ερευνητικής προσπάθειας, τα κέρδη που πιθανόν αποκομίζονται από αυτή, για την προσέγγιση του έργου του Kubrick, και παρατίθενται προτάσεις για πιθανή διεύρυνση της μελέτης του θέματος της απανθρωποποίησης στο έργο του κινηματογραφιστή.

Στο δημιουργικό μέρος, που ακολουθεί (ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ) παρατίθεται η προσπάθεια διασκευής ενός διηγήματος της γράφουσας σε σενάριο, αξιοποιώντας το θέμα της απανθρωποποίησης, κατά το πρότυπο του Stanley Kubrick. Πριν την παράθεση του σεναρίου δίνονται σύντομες εισαγωγικές διευκρινίσεις και ερμηνευτικά σχόλια που αφορούν τη δημιουργία του σεναρίου. Το διήγημα που αποτέλεσε το πρωτότυπο κείμενο για τη συγγραφή του σεναρίου, μπορεί να βρεθεί στο Παράρτημα, ώστε ο αναγνώστης να έχει τη δυνατότητα να το μελετήσει, σε σχέση με τη διασκευή του, και να αξιολογήσει το βαθμό επιτυχίας της εν λόγω προσπάθειας.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1. Ψυχοπαθολογία και Ψυχανάλυση.

1.1 Ορισμός της έννοιας της ψυχοπαθολογίας

Κεντρική θέση, στην παρούσα εργασία, κατέχει η ψυχική νόσος, αυτό που στην επιστημονική ορολογία της Ψυχιατρικής και της Ψυχολογίας αναφέρεται ως ψυχοπαθολογία. Η δυσκολία του ορισμού της υπογραμμίζεται από όλους τους ειδικούς που τη μελετούν και η υιοθέτηση μίας και μόνης προσέγγισης προς αυτή την κατεύθυνση αποδεικνύεται προβληματική (Χριστοπούλου, 2008). Παρακάτω αναφέρονται σύντομα οι διαφορετικές οπτικές επί του θέματος, καθώς και η ανάγκη αυτές να συνεκτιμηθούν, ώστε ο ορισμός της ψυχοπαθολογίας να είναι κατά το δυνατόν ασφαλέστερος.

Σύμφωνα με τη στατιστική προσέγγιση, ψυχοπαθολογικό θεωρείται ό,τι απομακρύνεται από αυτό που ισχύει για το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Κατά άλλη προσέγγιση η μη σύμπλευση με τις κοινωνικές αξίες συνιστά κριτήριο για τον ορισμό του ψυχικώς νοσούντος. Το υποκειμενικό βίωμα της οδύνης, από το άτομο, αποτελεί άλλον έναν τρόπο χαρακτηρισμού κάποιου ως ψυχικώς πάσχοντα, όπως και η αναζήτηση βοήθειας από κάποιον ειδικό. Μία άλλη οπτική προκρίνει τη μη λειτουργικότητα του ατόμου ως γνώμονα ορισμού του ψυχοπαθολογικού, ενώ άλλη υποδεικνύει την επικινδυνότητα των πράξεων ή τις παράλογες σκέψεις του υποκειμένου ως αντίστοιχο κριτήριο.

Όλες οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις, θεωρούμενες ως μοναδικά κριτήρια ορισμού της ψυχοπαθολογίας, παρουσιάζουν τρωτά. Για παράδειγμα οι ιδιοφυείς άνθρωποι είναι ελάχιστοι και οι εγκληματίες λειτουργούν εκτός κοινωνικών κανόνων και αξιών, αλλά ούτε οι μεν ούτε οι δε μπορούν εξ ορισμού να θεωρηθούν ψυχικά άρρωστοι. Αν στη διερεύνηση ενός επαρκούς ορισμού προστεθούν και οι πολιτισμικές διαστάσεις του θέματος, η πολιτισμική¹ και η ιστορική σχετικοκρατία² δηλαδή, γίνεται εύλογα κατανοητό ότι η ασφαλέστερη οδός για την αξιολόγηση του ψυχοπαθολογικού είναι να λαμβάνονται υπόψη όλες αυτές οι παράμετροι συνδυαστικά. Ακολουθώντας αυτή τη λογική, τα δύο βασικά συστήματα ταξινόμησης που χρησιμοποιούνται παγκοσμίως, το ICD 10³ και το DSM – IV- TR⁴, καθώς και το πιο πρόσφατο PDM⁵, βασίζονται στον συνδυασμό των προαναφερθεισών προσεγγίσεων για τον ορισμό και την ταξινόμηση ενός ανθρώπου ως ψυχικά ασθενούς.

1.2 Ψυχώσεις

Καθώς οι κεντρικοί χαρακτήρες που μελετά η παρούσα εργασία –τόσο στο θεωρητικό, όσο και στο δημιουργικό μέρος της– θα ταξινομούταν ως ψυχωτικοί ασθενείς, θα επιχειρηθεί εδώ μία σύντομη παρουσίαση των ψυχώσεων και των ψυχωτικών συμπτωμάτων⁶.

Οι ψυχώσεις καλύπτουν το φάσμα αυτού που ο κοινός νους θα χαρακτήριζε ως «τρέλα» (Γιαννουλάκη, χ.χ.). Και αυτό συμβαίνει επειδή το βασικότερο χαρακτηριστικό των ψυχώσεων είναι ότι ο ψυχωτικός χάνει την επαφή του με την πραγματικότητα (Χριστοπούλου, 2008). Οι ψυχώσεις μπορεί να είναι διαταραχές της διάθεσης, σχιζοφρενικές διαταραχές ή παραληρητικές διαταραχές (Χριστοπούλου, 2008, σ. 293).

¹ Σύμφωνα με την πολιτισμική σχετικοκρατία κάτι που θεωρείται φυσιολογικό σε έναν πολιτισμό, σε έναν άλλο σύγχρονο του πολιτισμό θεωρείται ψυχοπαθολογικό.

² Η ιστορική σχετικοκρατία επικεντρώνεται στις αλλαγές στην εκτίμηση του ψυχοπαθολογικού στην ίδια κοινωνία σε διαφορετικές περιόδους. Για παράδειγμα η ομοφυλοφιλία ως το 1973 εντασσόταν στις σεξουαλικές διαταραχές, κάτι που δεν ισχύει πλέον.

³ International Classification of Diseases, της Παγκόσμιας Οργάνωσης Υγείας.

⁴ Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – Text Revision, της Αμερικανικής Ψυχιατρικής Εταιρείας.

⁵ Psychodynamic Diagnostic Manual.

⁶ Η παρουσίαση αυτή δεν φιλοδοξεί κατά κανένα τρόπο να είναι πλήρης και διεξοδική. Στόχος της είναι να καταστεί σαφής η συμπτωματολογία των ψυχωτικών ασθενών, εν γένει, ώστε να παρακολουθηθεί ο αναγνώστης ανετότερα την ανάλυση των συγκεκριμένων ψυχωτικών στα εξεταζόμενα έργα.

Οι ψυχωτικοί ασθενείς (διπολικοί) μπορεί να εμφανίζουν βαριά κατάθλιψη που εναλλάσσεται με μανιακά επεισόδια διανθισμένα με ψευδαισθήσεις. Συχνά οι ψυχωτικοί (σχιζοφρενείς) παρουσιάζουν διαταραχές στη γλώσσα (νεολογισμούς, αρχαιοπρεπές λεξιλόγιο, λεκτική ασυναρτησία) και στη σκέψη. Η βασικότερη διαταραχή της σκέψης είναι το παραλήρημα που μπορεί να είναι δίωξης, ελέγχου, συσχέτισης, ενοχής, υποχονδρίας, μηδενιστικού τύπου, μεγαλείου. Ο ψυχωτικός (σχιζοφρενής) μπορεί να πιστεύει πως μεταδίδει τις σκέψεις του, ώστε να τις ακούν όλοι, ή πως του μεταδίδουν σκέψεις οι άλλοι άνθρωποι, ή πως οι άλλοι άνθρωποι ή μια εξωτερική δύναμη αφαιρεί ή κλέβει τις σκέψεις του. Οι ψευδαισθήσεις των ψυχωτικών -δηλαδή το γεγονός πως βιώνουν, ως πραγματικά, πράγματα ή καταστάσεις που δεν υπάρχουν- μπορεί να είναι οπτικές, ακουστικές, οσφρητικές, γευστικές, ή απτικές. Ως εξωτερικοί παρατηρητές σίγουρα θα θεωρούσαμε τόσο τον Τζακ (τον κεντρικό ήρωα της *Λάμψης*) όσο και τον Μανώλη (τον ήρωα του *Λαχείου*) ψυχωτικούς, πιθανότατα και τον Ντάνι (τον γιο του Τζακ), αν αμφισβητούσαμε το μεταφυσικό του χάρισμα.

Οι ψυχωτικοί ασθενείς όταν η νόσος τους είναι σε έξαρση δυσκολεύονται να συγχρωτιστούν με άλλους ανθρώπους και εν γένει βιώνουν δύσκολη ζωή. Ενίοτε μπορεί να γίνονται βίαιοι ή να παρουσιάζουν αντιδράσεις, όψεις ή συμπεριφορές που τους καθιστούν «ανοίκειους» και τους απανθρωποποιούν στα μάτια των άλλων, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον Τζακ Τόρανς.

1.2.1 Το «ανοίκειο» της ψύχωσης

Ο Sigmund Freud στο βιβλίο του *Το Ανοίκειο* (2009) διερευνά από ψυχαναλυτικής απόψεως πώς και γιατί οι άνθρωποι βιώνουν την αίσθηση του «ανοίκειου» υπό την έννοια της φρίκης, του δέους, μπροστά σε κάτι που απομακρύνεται από το σύνηθες, το αναμενόμενο, το οικείο, από αυτό που μας κάνει να αισθανόμαστε ασφαλείς.

Εκεί εξηγεί, ανάμεσα σε άλλα, ότι η αίσθηση του ανοίκειου, που οδηγεί στον τρόμο, δημιουργείται όταν καταλύεται το όριο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, όταν κάτι, που προηγουμένως θεωρούσαμε φανταστικό, εμφανίζεται μπροστά μας σαν πραγματικό (αυτό δηλαδή ακριβώς που θα δούμε πως βιώνουν οι ήρωες, τόσο στο βιβλίο όσο και στην ταινία *Η Λάμψη*) (Freud, 2009, σσ 52-53). Και συνεχίζει για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι «η βιωματική αίσθηση του ανοίκειου γεννιέται [...] όταν

δημιουργείται η εντύπωση ότι επιβεβαιώνονται εκ νέου ορισμένες πρωτόγονες πεποιθήσεις που το υποκείμενο έχει *ξεπεράσει* (sic)» (σ.60). Βασισμένος δηλαδή ο σύγχρονος άνθρωπος στον ορθό λόγο έχει εγκαταλείψει πρωτόγονες, ανιμιστικές αντιλήψεις, όπως ότι οι νεκροί εμφανίζονται μπροστά μας ως φαντάσματα ή πως κάποιος μπορεί να μας βλάψει μόνο με τη σκέψη του κλπ.

Οι ψυχωτικοί ασθενείς βιώνουν τη σύγχυση του πραγματικού με το φανταστικό, χωρίς οι ίδιοι να το συνειδητοποιούν καθώς οι ψευδαισθήσεις και τα παραληρήματά τους είναι απολύτως αληθινά για τους ίδιους. Αντίθετα οι γύρω τους αντιλαμβανόμενοι αυτή τους τη σύγχυση και επειδή παρακολουθούν να εκτυλίσσονται μπροστά τους αυτές οι συμπεριφορές (παραληρήματα, ψευδαισθήσεις κλπ.) δοκιμάζουν την αίσθηση του «ανοίκειου» ως φρικώδους και αισθάνονται αμηχανία ή και φόβο. Το «ανοίκειο» και με αυτό τον τρόπο αξιοποιείται τόσο από τον Stephen King όσο και από τον Stanley Kubrick, όπως θα καταφανεί στα προσεχή κεφάλαια.

1.2.2 Η ψύχωση ως «απανθρωποποίηση»

Η λέξη απανθρωποποίηση (ή απανθρωπισμός) αποδίδει στην ελληνική γλώσσα τον όρο dehumanization. Στην Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα στο λήμμα από το Λεξικό Τριανταφυλλίδη ορίζεται ως η διαδικασία και το αποτέλεσμα της εξάλειψης των ιδιαίτερων ηθικών και συναισθηματικών χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων που προσιδιάζουν στον άνθρωπο.

Κάποια συμπτώματα των ψυχωτικών ασθενών μπορούν να εκληφθούν από τους γύρω τους ως εκφάνσεις απανθρωποποίησης: η απόσυρση και η αδυναμία έκφρασης συναισθήματος (αμβλύ συναίσθημα), η επίδειξη επιθετικότητας φραστικής ή και έμπρακτης προς τα οικεία και αγαπημένα πρόσωπα, η οποία αφορμάται από παραληρητικές σκέψεις ή ψευδαισθήσεις, η αλλοίωση των χαρακτηριστικών του προσώπου και ιδίως του βλέμματος, η κατατονική εμβροντησία⁷ που παρουσιάζεται και ως κηρώδης ευκαμψία (αρκετά από αυτά θα τα παρατηρήσουμε στον Τζακ Τόρανς).

Τέτοιες εκφάνσεις καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολη τη συμβίωση με τους ψυχωτικούς, ιδίως για τα πιο προσφιλή τους πρόσωπα. Όσο και αν οι άνθρωποι του οικείου περιβάλλοντος προσπαθούν να εκλογικεύσουν τη συμπτωματολογία του αγαπημένου ασθενούς,

⁷ Ο ασθενής λαμβάνει παράδοξες και άβολες/απρόσφορες σωματικές στάσεις τις οποίες μπορεί να διατηρεί και να μένει σε πλήρη ακινησία.

καθίσταται ιδιαίτερος δύσκολο για τους οικείους των νοσούντων να δικαιολογήσουν την επιθετική, απαξιωτική, υβριστική και ακόμη και βίαιη συμπεριφορά, που κάποιες φορές υφίστανται (όπως θα δούμε πως συμβαίνει στη Γουέντι Τόρανς). Η αίσθησή τους είναι ότι αδικούνται και παραβιάζονται και συχνά βιώνουν συναισθήματα θλίψης, απώλειας, θυμού και ενοχής (αυτο- στίγμα) (Ντάμπου, 2016). Συνακόλουθα, και οι οικείοι των ψυχωτικών χρειάζονται ενίοτε ψυχολογική στήριξη και θεραπεία από ειδικούς, καθώς παρουσιάζουν ψυχοπαθολογία (Καλλιγέρη, 2012).

Η αίσθηση αυτή της απανθρωποποίησης του αγαπημένου ασθενούς αίρεται συνήθως μέσα από τη θεραπεία του ίδιου και της οικογένειας. Ιδίως στην ψυχαναλυτική προσέγγιση, που θα μας απασχολήσει εδώ, σταδιακά, αποκαλύπτονται τα τραύματα και οι προσηλώσεις του πάσχοντος σε πρωιμότερα στάδια ανάπτυξης, που οδήγησαν στην ψυχική διαταραχή (Χριστοπούλου, 2008). Έτσι, ο ασθενής ανακτά για τους γύρω του τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, καθώς στη συνείδησή τους αποκτά επαρκή δικαιολογητικά για τις «απάνθρωπες» πράξεις του. Ο Stephen King – σε αντίθεση με τον Stanley Kubrick- θα παράσχει στον Τζακ τέτοια δικαιολογητικά των παρεκτροπών του, όπως θα δούμε.

1.3 Ψυχαναλυτική προσέγγιση των ψυχώσεων

Στο υπόβαθρο της ψυχαναλυτικής ερμηνείας των κειμένων, της ψυχαναλυτικής κριτικής (βλ. εν. 2.2), βρίσκεται η ψυχαναλυτική θεωρία. Ο τρόπος που η τελευταία ερευνά και εξηγεί τις ψυχώσεις δια φωτίζει την ψυχαναλυτική προσέγγιση που αξιοποιείται στην παρούσα εργασία, κυρίως σε σχέση με το λογοτεχνικό κείμενο και λιγότερο σε σχέση με την κινηματογραφική μεταφορά του. Ως εκ τούτου κρίνεται χρήσιμη η παρουσίαση εδώ -με πλήρη συναίσθηση της αποσπασματικότητας και συντομίας της- του τρόπου με τον οποίο η ψυχαναλυτική θεωρία ερμηνεύει και προσεγγίζει θεραπευτικά τις ψυχώσεις.

1.3.1 Φροϋδική ερμηνεία των ψυχώσεων

Σε αντίθεση με την επικρατούσα αντίληψη ότι ο Freud δεν ασχολήθηκε με τις ψυχώσεις, αυτές είναι στο επίκεντρο της ερευνητικής του ενασχόλησης και λειτουργούν συχνά ως λυδία λίθος των θεωρητικών ερμηνειών που επιχειρεί (Γιαννουλάκη, χ.χ.). Σε ό,τι αφορά τη θεραπεία τους με ψυχαναλυτικές παρεμβάσεις παρουσιάζεται επιφυλακτικός καθώς δεν είναι βέβαιος αν ο ψυχωτικός ασθενής είναι ικανός για μεταβιβάσεις, οι οποίες αποτελούν προϋπόθεση της διαδικασίας ίασης.

Ο Freud αποδίδει αρχικά τα ψυχωτικά συμπτώματα στην εσωτερική συγκρουσιακή διαμάχη που οφείλεται σε ένα τραυματικό γεγονός, όπως είναι για παράδειγμα ο αναίτιος ξυλοδαρμός της μητέρας του Τζακ από τον πατέρα του, όταν ήταν παιδί (King, 2020). Αργότερα, αξιοποιώντας το προσωπικό του βίωμα –τη διακοπή της σχέσης του με τον φίλο του Fliess– καθώς και την αυτοβιογραφία του Schreber⁸ και τον ασθενή του, γνωστό με το όνομα Wolfsmann (ο Άνθρωπος με τους Λύκους), τοποθετεί στο κέντρο του ερμηνευτικού του μοντέλου την καταπίεση ομοφυλοφιλικών συναισθημάτων. Συγκεκριμένα πρόκειται για μια επαναστροφή στον παιδικό ναρκισσισμό (φάση αυτοερωτισμού). Η ναρκισσιστική καθήλωση, η παιδιάστικη δηλαδή ενασχόληση με τον εαυτό, οδηγεί τα άτομα, σύμφωνα με τον Freud, είτε στην αποκάλυπτη ομοφυλοφιλία, είτε σε παθιασμένες φιλίες με ομόφυλους, είτε συχνότερα στην αγάπη για την ανθρωπότητα (Gay, 2012).

Ο ψυχωτικός ασθενής, καθώς δεν αποδέχεται τα ομοφυλοφιλικά του συναισθήματα, ενεργοποιεί δύο ψυχολογικούς μηχανισμούς απώθησης, τη μεταστροφή και την προβολή. Επειδή δεν αντέχει την αγάπη προς τον ομόφυλο τη μεταστρέφει σε μίσος και έπειτα καταφεύγει στην προβολή πως το άτομο που μισεί τον καταδιώκει (Gay, 2012). Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται το παραλήρημα του ψυχωτικού ή ένα σύστημα παραληρημάτων που δεν είναι τίποτε άλλο από την προσπάθεια του ασθενούς να αναδομήσει τον κόσμο του για να καταφέρει να επιβιώσει μέσα σε αυτόν (Χριστοπούλου, 2008). «Αυτό που εμείς θεωρούμε παράγωγο της ασθένειας, παρανοϊκή παραγωγή, είναι στην πραγματικότητα προσπάθεια ίασης, ανακατασκευή» (Gay, 2012, σ. 312).

Στη βάση, λοιπόν, της λιβιδινικής θεωρίας του Freud για τις νευρώσεις και τις ψυχώσεις υπάρχουν δύο καίριες θέσεις: α) οι νευρώσεις και οι ψυχώσεις προέρχονται από τη σύγκρουση του Εγώ με τις σεξουαλικές ενορμήσεις και β) οι μορφές των ψυχικών νόσων αποδίδουν ουσιαστικά τα αποτυπώματα της εξελικτικής φάσης της λίμπιντο και του Εγώ (Γιαννουλάκη χ.χ.).

1.3.2 Ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των ψυχώσεων μετά τον Freud

⁸ Ο Schreber δεν υπήρξε ασθενής του Freud. Ο Jung, όσο ήταν ακόμη φίλοι, έθεσε στη διάθεσή του το αυτοβιογραφικό κείμενο του Schreber *Τα αξιοσημείωτα ενός ψυχασθενή* το οποίο έγραψε το 1902 για να πάρει εξιτήριο από νευρολογική κλινική και το οποίο εκδόθηκε τον επόμενο χρόνο (Gay, 2012).

Κοινό στοιχείο στις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των ψυχώσεων μετά την εποχή του Freud είναι η έμφαση που δίνουν στη σχέση ανάμεσα στη μητέρα και το βρέφος. Η αποτυχία της πρώιμης ψυχολογικής ανάπτυξης του βρέφους προδιαθέτει την εκδήλωση σχιζοφρένειας στην ενήλικη ζωή (η άποψη αυτή αξιοποιείται για να ερμηνευτεί η προβληματική σχέση του Τζακ με τη μητέρα του και το ιδιάζον οιδιπόδειό του στο βιβλίο) (Χριστοπούλου, 2008).

Οι σύγχρονες ψυχαναλυτικές απόψεις υποστηρίζουν ότι για να αποκαλυφθεί η αιτιότητα των ψυχώσεων πρέπει να διερευνηθούν από κοινού οι βιολογικοί – γονιδιακοί παράγοντες και οι περιβαλλοντικοί – οικογενειακοί/ψυχαναλυτικοί, κοινωνιολογικοί (Χριστοπούλου, 2008).

2. Ψυχανάλυση και Τέχνη

2.1 Η επιρροή της ψυχανάλυσης στην καλλιτεχνική παραγωγή

Η ορολογία της ψυχαναλυτικής θεωρίας, ανεξάρτητα από το εάν τη συμεριζόμαστε ή όχι, έχει ενσωματωθεί στο λεξιλόγιό μας. Όροι όπως οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ασυνείδητο, υποσυνείδητο, απώθηση, προβολή, λίμπιντο κλπ., χρησιμοποιούνται αβίαστα στις καθημερινές μας συζητήσεις. Ίσως γι' αυτό να μη συνειδητοποιούμε πλήρως, ούτε την αξία του θεωρητικού οικοδομήματος που έχτισε σταδιακά ο πατέρας της ψυχανάλυσης, αλλά ούτε και την υποδοχή και την καταιγιστική επίδραση που είχε στην εποχή της. Κυρίως εδώ θα μας απασχολήσει η επιρροή της στην τέχνη, προς την οποία στράφηκε πρώτος ο ίδιος ο Freud κατά τις μελέτες του.

Για τον Freud η ψυχαναλυτική θεωρία από την αρχή της σύλληψής της και καθ' όλη τη διάρκεια της διαμόρφωσής της, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ανθρώπινη ζωή και δράση, σε όλες τους τις εκφάνσεις (Gay, 2012). Ο Freud επιδιώκει τη διαμόρφωση μιας θεωρίας που μπορεί να εφαρμοστεί και που αναδύεται ακόμη και στις πιο ανύποπτες στιγμές της καθημερινότητάς μας (Freud, 2016). Εδώ θα μας απασχολήσει η στροφή του προς την τέχνη.

Ήδη από το 1900 στην πρώτη έκδοση της Ερμηνείας των Ονείρων ο Freud προσεγγίζει ψυχαναλυτικά τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ (Barry, 2013) στο πλαίσιο της μελέτης του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Εκεί υποστηρίζει πως

«στον *Οιδίποδα* η θεμέλια φαντασίωση- επιθυμία του παιδιού [για σεξουαλική επαφή με τη μητέρα του] έρχεται στο φως, όπως στο όνειρο, και πραγματώνεται· στον *Άμλετ* παραμένει απωθημένη» (Freud, 2018, σ. 233). Έτσι, στην πρώτη περίπτωση, που πραγματώνεται η αιμομιξία, το δράμα ολοκληρώνεται με την αυτοτιμωρία του Οιδίποδα, ενώ στη δεύτερη, η απώθησή της εξηγεί, σύμφωνα με τον Φρόυντ, την αναβλητικότητα του ήρωα (σ. 234).

Το 1928 στρέφει το ενδιαφέρον του στον Ντοστογιέφσκι και το θέμα της πατροκτονίας, το οποίο είναι κεντρικό στη θεωρία του για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι *Αδερφοί Καραμάζοφ* με τη θεματολογία του, τροφοδοτεί την ψυχολογική του σκέψη και επαληθεύει τις κρίσεις του περί πατροκτονίας (Freud, 2019). Δύο χρόνια αργότερα στο βιβλίο του *Τέχνη και ψυχανάλυση* (Φρόυντ, 2005) στρέφει την προσοχή του στον λογοτέχνη και τον παρομοιάζει «σαν το παιδί που παίζει» (σ.11) ενώ «το λογοτεχνικό έργο [...] δεν είναι παρά μια υποκατάσταση και μια συνέχεια του παλιού παιδικού παιχνιδιού» (σ. 26). Στο ίδιο βιβλίο στο κεφάλαιο «Ψυχανάλυση, ποίηση και μυθολογία» καταδεικνύει την υποκείμενη ψυχαναλυτική βάση μύθων (Μοίρες, Ωρες, Νόρνες, η επιλογή της Αφροδίτης από τον Πάρη), παραμυθιών («Σταχτοπούτα», «Τα δώδεκα αδέρφια», «Οι έξι κύκνοι»), και σαιξπηρικών έργων (*Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Βασιλιάς Ληρ*) που παρουσιάζουν το θέμα της εκλογής ανάμεσα σε τρεις γυναίκες· και δεν είναι άλλο από τις τρεις αναπόφευκτες σχέσεις του άντρα προς τη γυναίκα: εκείνη που τον γεννάει, εκείνη που τον συντροφεύει, εκείνη που τον καταστρέφει (σ. 77). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι με αυτές τις ερμηνευτικές του προσεγγίσεις ο Freud θέτει ουσιαστικά τις βάσεις της μεταγενέστερης ψυχαναλυτικής κριτικής.

Ο Freud με την ψυχαναλυτική του θεωρία έφερε το ασυνείδητο στο προσκήνιο, όπως ακριβώς έκανε και με τα όνειρα. Ο υπερρεαλισμός, το τελευταίο και πλέον σημαντικό από τα κινήματα της πρωτοπορίας αξιοποίησε τα διδάγματα του νταντά και του συμβολισμού, αλλά κυρίως επηρεάστηκε από την ψυχανάλυση (Παρίσης & Παρίσης, 2015). Μέσω του υπερρεαλισμού η ψυχαναλυτική θεωρία διαπερνά όχι μόνο τη λογοτεχνία, αλλά και τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τον κινηματογράφο.

Υπό τα προστάγματα του υπερρεαλισμού στόχος του καλλιτέχνη είναι να φέρει το ασυνείδητο ατόφιο και ακατέργαστο στο προσκήνιο, χωρίς τις παρεμβολές της λογικής. Οι αστραπές των εικόνων (Μπρετόν, 1983), όπως ανέρχονται από τα βάθη του

ασυνειδήτου, αδιαμεσολάβητες από τη λογική, είναι το ζητούμενο σε όλες τις μορφές τέχνης και όλα συντείνουν στη διαμόρφωση μιας ονειρικής ποιητικής υπερπραγματικότητας. Ο υπερρεαλισμός είναι δηλαδή πάνω από όλα ένας τρόπος ποιητικής δημιουργίας και η ζωγραφική και η γλυπτική πρέπει ουσιαστικά να θεωρούνται σαν πλαστικοί μετασχηματισμοί της ποίησης (Ρηντ, 1978).

Ο Κύρκος Δοξιάδης στο Επίμετρο του *Ανοίκειου* (Freud, 2008), πραγματεύεται τη σχέση ψυχανάλυσης – λογοτεχνίας και ψυχανάλυσης – κινηματογράφου σε σχέση με την έννοια του «ανοίκειου». Παρατηρεί εκεί πως το ανοίκειο -υπό την έννοια του ανείπωτου, του σκανδαλώδους, του μύχιου- αποτελεί «τον κόμβο μιας κοινής θεματικής της νεωτερικής μυθοπλασίας αφενός και της ψυχαναλυτικής πρακτικής αφετέρου» (Freud, 2009, σσ. 81-82). Και για τη σχέση ψυχανάλυσης – κινηματογράφου παρατηρεί ότι *στη σχέση της ψυχαναλυτικής θεωρίας με τον κινηματογράφο ανακαλύπτουμε την κοινή δομή των ειδώλων και των ποικιλόμορφων εικονικών ταυτίσεων- εν ολίγοις των φαντασμάτων: που στην ψυχαναλυτική θεωρία εσωτερικεύονται[...] και στον κινηματογράφο εξωτερικεύονται για να συγκροτήσουν την –μυθοπλαστική ή μη– αφήγηση που εκτυλίσσεται στην οθόνη* (σσ. 85-86).

Υπό αυτή την έννοια ψυχαναλυτική θεωρία και κινηματογράφος, ως πολιτισμικές πρακτικές με τη σχεδόν ταυτόχρονη εμφάνισή τους στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συμβάλλουν στην επιβίωση των «φαντασμάτων» στη σύγχρονη ζωή. Και αν κατά τις πρώτες δεκαετίες της εμφάνισής τους ακολούθησαν παράλληλες πορείες, η ουσιαστική αλληλεπίδρασή τους σύμφωνα με τον Christian Metz προκύπτει κατά τις δεκαετίες '40 ως '60, καθώς τόσο οι χολυγουντιανές όσο και οι ευρωπαϊκές παραγωγές οικοδομούνταν στη βάση μιας αναφανδόν ψυχαναλυτικής δομής (Freud, 2008). Τις επόμενες δύο δεκαετίες- στις οποίες εντάσσεται και *Η Λάμψη* του Stanley Kubrick- η θεωρία του κινηματογράφου «διαποτίζεται σχεδόν εξολοκλήρου από εννοιολογίες της ψυχαναλυτικής θεωρίας» (σ. 87). Ως εκ τούτου δεν μας εκπλήσσει το γεγονός ότι «η ψυχαναλυτική θεωρία μορφοποιεί τη βάση της μεταφοράς [της *Λάμψης*] από το βιβλίο στην οθόνη» (McAnoy, 2015)

2.2 Ψυχαναλυτική κριτική

Η ψυχαναλυτική θεωρία επιχειρεί να ερμηνεύσει τη δυναμική εξέλιξη του ανθρώπινου ψυχισμού καθώς και τις νοσηρές παρεκτροπές του προς την ψύχωση ή τη νεύρωση

αναδεικνύοντας τη σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία για ηδονή («αρχή της ηδονής») και την ανάγκη καταπίεσής της για την επίτευξη πρακτικών στόχων («αρχή της πραγματικότητας») (Ηγκλετον, 1989). Η ηδονή συνδέεται με τη σεξουαλική επιθυμία, τη λίμπιντο, και δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των ενηλίκων. Ο Freud σοκάροντας τους συγχρόνους του, θέτει στο προσκήνιο της έρευνάς του τα στάδια της παιδικής σεξουαλικότητας καθορίζοντας από πού προκύπτει η ευχαρίστηση στο βρέφος μέχρι να κατακτήσει πραγματικές σεξουαλικές σχέσεις στην ενήλικη ζωή του (Gay, 2013). Έτσι, μιλάμε για το στοματικό, πρωκτικό, φαλλικό στάδιο ανάπτυξης (Χριστοπούλου, 2008). Οι επιθυμίες που δεν εκπληρώνονται απωθούνται στο ασυνείδητο και αναδύονται στην επιφάνεια με τρόπους που ούτε το ίδιο το άτομο αναγνωρίζει. Αν το «εγώ» είναι το συνειδητό παρόν του ατόμου και το «υπερεγώ» οι κανόνες αυτοπειθαρχίας που θέτει η ένταξη στο κοινωνικό σύνολο, τότε το «εκείνο» εκπροσωπεί το ασυνείδητο με όλη τη σκοτεινή μαγεία του.

Στο κέντρο της φροϋδικής θεωρίας τοποθετείται η σχέση του βρέφους με τη μητέρα και η δυναμική εξέλιξή της όταν μπαίνει στο κάδρο και ο πατέρας. Το «οιδιπόδειο» σύμπλεγμα -πολύ διαφορετικό στα αγόρια και τα κορίτσια- και η επίλυσή του μέσω της συμφιλίωσης και ταύτισης με τον ομόφυλο γονέα, που αρχικά είναι ο ανταγωνιστής, είναι επίσης κομβικής σημασίας (Ηγκλετον, 1989)

Αυτές οι βασικές ψυχαναλυτικές αρχές και έννοιες βρίσκονται στη βάση της ψυχαναλυτικής κριτικής. Σύμφωνα με τον Barry (2013) ο κριτικός της ψυχαναλυτικής προσέγγισης (φροϋδικής ψυχανάλυσης) εστιάζει στη διάκριση ανάμεσα στο «συνειδητό» – προφανές νόημα- του λογοτεχνικού κειμένου και το «ασυνείδητο», δηλαδή το καλυμμένο, επιδιώκοντας την αποκάλυψη του δεύτερου ως πραγματικού νοήματος. Ως εκ τούτου εστιάζει και αναδεικνύει τη σημασία των ασυνείδητων κινήτρων και συναισθημάτων των χαρακτήρων ή/και του συγγραφέα. Τα κλασικά ψυχαναλυτικά συμπτώματα και καταστάσεις ή οι προσκολλήσεις στα συναισθηματικά/σεξουαλικά στάδια ανάπτυξης του βρέφους (στοματικό, πρωκτικό, φαλλικό), είναι επίσης στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του κριτικού. Ο ψυχαναλυτικός κριτικός μπορεί επίσης να κάνει αναγωγές της ψυχαναλυτικής θεωρίας στην ιστορία της λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα κάνει ο Harold Bloom (1989) ανάγοντας στο «οιδιπόδειο σύμπλεγμα» την πάλη κάθε λογοτεχνικής γενιάς να «απογαλακτιστεί» από τις προηγούμενες και να

αποκτήσει τη δική της ταυτότητα. Τέλος, ο κριτικός της φροϋδικής ψυχανάλυσης τοποθετεί στο κέντρο της ερμηνείας του το ψυχικό δράμα των ηρώων, υποβαθμίζοντας το κοινωνικό δράμα που μπορεί να τους περιβάλλει. Οι συγκρούσεις μεταξύ γενεών, αδερφών ή και οι εσωτερικές συγκρούσεις των χαρακτήρων βαρύνουν πολύ περισσότερο από την πάλη των τάξεων ή τις κοινωνικές συγκρούσεις.

B. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΛΑΜΨΗΣ

3. Η Λάμψη του Stephen King από ψυχαναλυτική σκοπιά

3.1 Ο Stephen King την εποχή της Λάμψης

3.1.1 Ο συγγραφέας

Ο Stephen King είναι ένας από τους πιο ευπώλητους συγγραφείς ανά τον κόσμο έχοντας πουλήσει πάνω από 350 εκατομμύρια αντίτυπα των 77 συνολικά τίτλων των βιβλίων του (Talbot, 2023). Στο τέλος της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80 πούλησε σημαντικά περισσότερα βιβλία από οποιονδήποτε συγγραφέα τρόμου και για κάποιο διάστημα πούλησε περισσότερα βιβλία από οποιονδήποτε εν ζωή συγγραφέα⁹ (Brown, 2018). Σύμφωνα, εξάλλου, με πρόσφατα στατιστικά στοιχεία *Η Λάμψη* έχει πουλήσει τα περισσότερα αντίτυπα από όλα τα βιβλία του συγγραφέα (McLoughlin, 2022). Έχει ενδιαφέρον, όμως, να ενταχθεί η πρώτη κυκλοφορία της *Λάμψης* στην εποχή της, καθώς και να διερευνηθεί η μέχρι τότε παρουσία του συγγραφέα της στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι.

Ο Stephen King παρουσιάζεται στο λογοτεχνικό τοπίο της Αμερικής το 1974 με το βιβλίο του *Κάρι*, το οποίο εντάσσεται στο είδος των βιβλίων τρόμου. Είναι μια εποχή κατά την οποία σύμφωνα με τον ίδιο τον Stephen King φαίνεται πως οι εκδότες έχουν πειστεί για την εμπορική δυναμική των βιβλίων τρόμου (Brown, 2018, p. 28), όπως καταδεικνύει η κυκλοφορία τριών βιβλίων τρόμου με μικρή χρονική απόσταση του ενός από το άλλο: *Το μωρό της Ρόζμαρυ*, το 1967, *Ο εξορκιστής* και *Το άλλο*, το 1971. Η απήχηση και η εμπορικότητα του είδους αποτυπώνεται και στις επιτυχημένες μεταφορές τους στη μεγάλη

⁹ Μετάφραση της γράφουσας του εξής αποσπάσματος: «he sold substantially more books than any writer in the horror genre in the late 1970s and early 1980s, and second, that for a time he sold more books than any other author alive, regardless of genre»

οθόνη¹⁰. Παράλληλα την ίδια εποχή που γράφει ο Stephen King εκδίδονται πολλά και γνωστά βιβλία του είδους¹¹ κάποια από τα οποία επίσης μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη.

Το πρώτο βιβλίο του King ακολουθήθηκε από το *Σάλεμς Λοτ* το 1975 και τη *Λάμψη* το 1977. Και τα τρία αυτά βιβλία εντάσσονται στο νέο αυτό κύμα βιβλίων τρόμου και ο ίδιος ο King δεν είχε ενδοιασμούς να χαρακτηριστεί ως συγγραφέας του συγκεκριμένου είδους, το οποίο την εποχή αυτή είχε μεγάλη δημοτικότητα (Winter, 1989). Παρά όμως την αγάπη του κοινού για τη συγκεκριμένη κατηγορία λογοτεχνίας, τα δύο πρώτα βιβλία του King υπήρξαν μέτριες εκδοτικές επιτυχίες. Το μεγάλο άλμα των βιβλίων του στην προτίμηση του κοινού παρατηρήθηκε μετά τη μεταφορά της *Κάρι* στη μεγάλη οθόνη από τον σκηνοθέτη Brian de Palma το 1976. Η εισπρακτική επιτυχία της ταινίας και το γεγονός ότι προτάθηκε για δύο Όσκαρ- πρώτου και δεύτερου γυναικείου ρόλου για τη Sissy Spacek και την Piper Lorry αντίστοιχα- οδήγησαν σε θεαματική αύξηση των πωλήσεων των βιβλίων του King και σε μία θεαματική λογοτεχνική πορεία που συνεχίζεται ως σήμερα.

3.1.2 Η *Λάμψη*: υπόθεση και αφήγηση

Όταν κυκλοφόρησε *Η Λάμψη*, το 1977, η υποδοχή της από το κοινό ήταν ιδιαίτερος θερμής. Τον Ιούλιο του 1980 κυκλοφόρησε η 21^η έκδοσή της φτάνοντας σε κυκλοφορία τα 4,4 εκατομμύρια αντίτυπα (Collings, 1987). Η μεταφορά της ταινίας από τον Stanley Kubrick -και η προβολή της από τον Μάιο του 1980 στην Αμερική- αν και δεν ικανοποίησε καθόλου τον Stephen King, συνέτεινε στην εκδοτική επιτυχία του βιβλίου του.

Η υπόθεση του βιβλίου: Μία μεσοαστική προβληματική τριμελής οικογένεια, οι Τόρανς, πρόκειται να μετακομίσει για τον χειμώνα σε ένα ορεινό ξενοδοχείο του Κολοράντο, τη *Θέα*, του οποίου την επιστασία θα αναλάβει ο πατέρας, ο Τζακ. Ο Τζακ είναι αλκοολικός σε διαδικασία αποτοξίνωσης. Έχει θέματα εκρήξεων θυμού και βίαιης συμπεριφοράς, εξαιτίας των οποίων έχει χάσει και τη δουλειά του ως καθηγητής αγγλικής λογοτεχνίας. Λόγω των προβλημάτων του, έχουν διασαλευτεί και οι σχέσεις του με τη γυναίκα του, τη Γουέντι, καθώς ο Τζακ είχε κατά λάθος σπάσει το χέρι του γιου του, του Ντάνι. Παράλληλα είναι συγγραφέας –με μικρή εκδοτική επιτυχία. Ο Τζακ ευελπιστεί να βρει

¹⁰ Το Άλλο δεν ήταν εμπορική επιτυχία όσο τα άλλα δύο (Brown, 2018, p. 27).

¹¹ Ενδεικτικά: *The rats*, του James Herbert, *Warewolf by midnight* του Guy N. Smith, *Interview with the Vampire* της Anne Rice, *Flowers in the Attic* της Virginia Andrews.

την ηρεμία να συγγράψει στη *Θέα* ένα θεατρικό του, στην ολοκλήρωση του οποίου έχει εναποθέσει όλες του τις ελπίδες για να επανακάμψει ως δημιουργός.

Ο γιος της οικογένειας, ο πεντάχρονος Ντάνι, παρουσιάζεται να έχει χάρισμα να διαβάζει τις σκέψεις των άλλων και να προβλέπει γεγονότα του μέλλοντος. Έχει τη «λάμψη», από όπου και ο τίτλος του βιβλίου. Χάρης στο χάρισμά του, είναι ο μόνος που γνωρίζει ότι η μετακόμιση αυτή δεν θα είναι για καλό.

Η *Θέα* όντως δεν επαληθεύει τις ελπίδες του Τζακ: αποδεικνύεται ένα στοιχειωμένο μέρος το οποίο με τα φαντάσματά του τον παρασύρει πίσω στον αλκοολισμό, τη βία και την απόλυτη τρέλα. Ο Τζακ καταλήγει να θέλει να σκοτώσει τη γυναίκα του και τον γιο του. Τελικά ο λέβητας των καλοριφέρ του ξενοδοχείου, εξαιτίας της ολιγορίας του Τζακ, εκρήγνυται, ο ίδιος σκοτώνεται, ενώ η Γουέντι και ο Ντάνι σώζονται, με τη βοήθεια του μάγειρα του ξενοδοχείου, Ντικ Χάλοραν, και έχουν ελπίδες για μια νέα καλύτερη ζωή.

3.2 Το οιδιπόδειο και «οι προσκολλήσεις» της οικογένειας Τόρανς

Ο Stephen King δεν χάρηκε με την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου του από τον Kubrick (Brown, 2018). Το 2001, όμως, στην εισαγωγή της επανέκδοσης της *Λάμψης* εκείνης της χρονιάς φαίνεται να αναθεωρεί κάπως και, αναφερόμενος στον νεκρό πλέον Kubrick, σαν να έχει κατανοήσει ότι οι δυο τους εν τέλει συναντήθηκαν (King, 2020). Στις προσεχείς ενότητες θα παρουσιαστεί από ψυχαναλυτική σκοπιά η μέριμνα του King να καταστήσει αληθινό και κυρίως ανθρώπινο τον Τζακ – όπως και τους υπόλοιπους χαρακτήρες και τις περιστάσεις του βιβλίου του- και να τον δικαιολογήσει μέσω του ζοφερού οικογενειακού παρελθόντος του, ακόμη και για τις σκοτεινότερες και βιαιότερες στιγμές του. Αντίθετα ο Kubrick, αξιοποιώντας κάποια σημεία του βιβλίου, απανθρωποποιεί τον Τζακ, γι' αυτό και αξιοποιεί από την ψυχαναλυτική θεωρία άλλα στοιχεία από τον King, αποκόπτοντάς τον εντελώς από το παρελθόν του.

3.2.1 Ο Τζακ

Αν και ο τίτλος του βιβλίου προέρχεται από το χάρισμα του Ντάνι, ο κεντρικός ήρωας είναι ο Τζακ, κι ας είναι ο «κακός» της υπόθεσης. Τον παρακολουθούμε στην ύστατη προσπάθειά του να ανακάμψει από τον αλκοολισμό του και να επανέλθει στην ενεργό συγγραφική δράση. Η πρόσληψή του ως επιστάτη της *Θέας* είναι η τελευταία του ευκαιρία για να ξαναφτιάξει τη ζωή του και να κρατήσει ενωμένη την οικογένειά του. Δεν

ξέρει όμως ότι τελικά θα αποδειχθεί η καταδίκη του. Σε αυτό το ταξίδι του Τζακ προς την απόλυτη παράνοια και την καταστροφή ο Stephen King με την αφήγησή του αφήνει εσκεμμένα ορατά όλα τα ίχνη της οικογενειακής παθολογίας του ήρωά του, έτσι που, παρά τις φρικτές πράξεις του, να μην μπορεί ο αναγνώστης ούτε να τον αντιπαθήσει, ούτε να χαρεί για το άδοξο τέλος του.

Από τις αναφορές στον Freud μέσα στο βιβλίο από τον ίδιο τον Τζακ (King, 2020, σ. 343 - 345) και από τον γιατρό Έντουαρντς (σ. 193) αντιλαμβανόμαστε ότι ο Stephen King είναι εξοικειωμένος με την ψυχαναλυτική θεωρία – έστω με μια ελαφρά απλουστευμένη εκδοχή της, δημοφιλή στην ποπ κουλτούρα των μορφωμένων κύκλων του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Το κατά πόσον έχει σχεδιάσει την εκτροπή του ήρωά του στηριγμένος στα ψυχαναλυτικά συμπλέγματα και τις προσκολλήσεις του, δεν μπορούμε να το ξέρουμε με ασφάλεια, πάντως η οικογενειακή ιστορία του Τζακ μας παρέχει ασφαλή στοιχεία για να εξηγήσουμε ψυχαναλυτικά την πορεία και την καταστροφή του.

Το ξεδίπλωμα της τραυματικής οικογενειακής ζωής του Τζακ γίνεται σταδιακά, όπως ακριβώς εξελίσσεται και μια ψυχαναλυτική ψυχοθεραπεία. Η αιχμηρή του προσωπικότητα φαίνεται από την πρώτη γραμμή του βιβλίου όπου διαβάζουμε τη σκέψη του για τον εργοδότη του, τον Ούλμαν: «Καβαλημένη ζουμπά!» (σ. 15). Μαθαίνουμε εξαρχής ότι είναι αλκοολικός σε διαδικασία απεξάρτησης (σ. 21) και ότι έχει θέμα με τη διαχείριση του θυμού του που τον έχει καταστήσει βίαιο και προς ένα μαθητή του και προς τον γιο του (σ. 29, σ. 33). Παράλληλα εξοικειωνόμαστε με το ότι είναι αθυρόστομος και συχνά ασκεί λεκτική βία στη γυναίκα του, η οποία αυξάνεται σταδιακά όσο βυθίζεται στην τρέλα.

Ο Τζακ έχει συναίσθηση των λαθών και των παθών του. Μέσα από το εύρημα του Κινγκ να μας παρουσιάζει τον ενδιάθετο λόγο και τις σκέψεις των ηρώων του σε παρενθέσεις, ακούμε τον Τζακ να λέει στον εαυτό του τη στιγμή που παρουσιάζει την κακοποίηση του γιου του ως ατύχημα στο νοσοκομείο: «ω παλιοψεύτη [...] γαμημένη άχρηστε μεθύστακα ο θεός σκούπισε τις μύξες απ' τη μύτη του κι έφτιαξε εσένα» (σ. 64). Είναι συντετριμμένος που μέσα στο μεθύσι του έσπασε το χέρι του τρίχρονου γιου του και φτάνει να σκέφτεται την αυτοκτονία όταν γυρίζει μεθυσμένος και βλέπει τη γυναίκα του να κοιμάται με τον μικρό Ντάνι στον καναπέ (σ. 60). Ο αλκοολισμός του τον καθιστά αντιπαραγωγικό στη συγγραφή, ενώ είχε δημοσιεύσει ήδη είκοσι διηγήματα, και

αλλοπρόσαλλο στη διδασκαλία του (σ. 61). Η οριστική απόφαση να κόψει το ποτό έρχεται μετά από ένα ατύχημα με τον Αλ Σόκλι που από τύχη δεν είχε ανθρώπινα θύματα (σσ. 61-62). Ο Τζακ έχει πλήρη συναίσθηση του προβλήματός του και το αποδίδει στην υποσυνείδητη ανάγκη του να απεγκλωβιστεί από το ασφαλές περιβάλλον της διδασκαλίας, που έπνιγε τη δημιουργικότητά του (σ.144). Ακόμη και την επίθεση στον μαθητή του, ενώ ήταν νηφάλιος, την αποδίδει σε αυτή την τάση για απελευθέρωση (σ.144).

Ο Τζακ είναι ένα κακοποιημένο παιδί από έναν αλκοολικό και βίαιο πατέρα, που αναπαράγει τόσο τον αλκοολισμό όσο και τη βία. Το ότι γίνεται δολοφόνος, εξαιτίας αυτής της κακοποίησης, ο King το θεωρεί φρικιαστικό. Και συνεχίζει λέγοντας στην εισαγωγή της *Λάμψης*: *Επιπλέον, μια τέτοια προσέγγιση μου έδινε την ευκαιρία να θολώσω τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην υπερφυσική και την ψυχωτική κατάσταση, να εκτοξεύσω τον μύθο στην επικράτεια του ελπίζω-αυτό –να-είναι-απλώς-ένα-όνειρο(sic), όπου το απλώς τρομακτικό μετατρέπεται σε αληθινά φρικαλέο¹²* (σ. 10). Ο Τζακ όσο βυθίζεται στην παράνοια, όσο γίνεται υποχείριο της *Θέας* τόσο περισσότερο αναπαράγει τον πατέρα του, τόσο περισσότερο ταυτίζεται μαζί του και τον δικαιολογεί. «Ελα να πάρεις το φάρμακό σου» είναι η φράση που έλεγε ο πατέρας του πριν ξυλοκοπήσει τον Τζακ, τα αδέρφια του και τη γυναίκα του. Η ίδια φράση ταράζει τα όνειρα του Ντάνι (σ. 53) και επαναλαμβάνεται σαν επωδός καθώς σταδιακά ο Τζακ ταυτίζεται με τον πατέρα του, που στο υποσυνείδητό του, μέσα στον ύπνο του, τον παροτρύνει να σκοτώσει τη γυναίκα του και τον γιο του (σ. 297). Ο Τζακ ξυπνώντας από αυτόν τον εφιάλτη κλαίει με λυγμούς (σ. 299). Δεν έχει ακόμα χάσει εντελώς τον έλεγχο.

Αυτό συμβαίνει μέσα στην αποθήκη, όπου τον έχουν περιορίσει η Γούντι με τον Ντάνι. Εκεί ουσιαστικά γίνεται ένα με τον πατέρα και εκμηδενίζει τη μητέρα του μέσα του. Χαρακτηρίζει τη μητέρα του «ψυχικά και πνευματικά νεκρή» ένα «σάπιο σώμα» (σ. 488) που αναγκάζοταν να σέρνει ο πατέρας του μαζί του. Θεωρεί τη μητέρα του παθητική ενώ μέσα στο παραλήρημά του προσάπτει στη δική του γυναίκα συνειδητή την προσπάθεια να τον ελέγξει και να τον φυλακίσει. Η παράνοιά του φτάνει στο σημείο να θεωρεί ότι η μητέρα του είχε κάνει κάποια χειρονομία ή γκριμάτσα που απολύτως δικαιολογεί το ότι ο πατέρας του της άνοιξε το κεφάλι με το μπαστούνι του (σ. 489).

¹² Ο Kubrick δεν συμμερίστηκε αυτή την προσέγγιση.

Αν πάμε λίγο πιο βαθιά, λοιπόν, αντιλαμβανόμαστε πως η ψυχοπαθολογία του Τζακ εδράζεται στην προβληματική σχέση του με τη μητέρα του κατά τη βρεφική και μετέπειτα ηλικία του (βλ. εν. 1.3.2) και στα καταπιεσμένα φιλομόφυλα συναισθήματά του– αν ακολουθήσουμε τη φροϋδική άποψη (βλ. εν. 1.3.1). Ο αλκοολισμός προδίδει την προσκόλληση του Τζακ στο στοματικό στάδιο. Εκεί ίσως δεν ευοδώθηκε κατά τον θηλασμό η σύνδεση με τη μητέρα. Επακόλουθα φαίνεται πως η οιδιπόδεια φάση της σεξουαλικής ανάπτυξης του Τζακ πιθανόν να μην υπήρξε καν. Ο Τζακ μοιάζει ταυτισμένος με τον βίαιο πατέρα εξαρχής. Εκεί που όλα του τα αδέρφια μισούν τον πατέρα αυτός τον αγαπάει (σ. 270). Πιθανότατα δεν μπορεί να διεκδικήσει την αγάπη της μητέρας από τον πατέρα, λόγω του τρόμου που του προκαλεί ο μέθυσος πατέρας του. Δεν υπάρχει ο πόθος για τη μητέρα ούτε φαντασιωσικά. Η μητέρα είναι ωσει απύσχα. Έτσι, υποσυνείδητα, υπονομεύει τη μητέρα του, δεν συνάπτει φυσιολογική σχέση μαζί της, γεγονός που τον οδηγεί στην απαξίωση των γυναικών συλλήβδην. Εξ ου και ο υποτιμητικός και υβριστικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει κατ' επανάληψη τη Γουέντι και ο οποίος γίνεται ακραίος όσο ο Τζακ εγκαταλείπεται στη σχιζοφρένειά του: «Σκάσε, γαμώ το κέρατό σου [...]!» (σ. 176), «Σκρόφα του κερατά» (σ. 311), «Εσύ σκάσε! Λοιπόν, Ντάνι;» (σ. 380), «Σκύλα [...] Βρομιάρα σκύλα, τώρα θα δεις τι θα πάθεις! (σ. 509). Τα καταπιεσμένα φιλομόφυλα συναισθήματά του, τα οποία σύμφωνα με τον Freud είναι σχιζογόνα, προδίδουν προσκόλληση στο ναρκισσιστικό στάδιο της σεξουαλικής του ανάπτυξης και αποκαλύπτονται μέσα στο παραλήρημα/ όνειρο του Τζακ στην αίθουσα χορού. Εκεί ενώ ο ίδιος χορεύει με την όμορφη συνοδό του αμφιφυλόφιλου Ντέργουεντ, ο τελευταίος αστεϊάζεται προκλητικά με τον πρώην εραστή του, τον Ρότζερ, που είναι ντυμένος σκύλος. Παίζουν το παιχνίδι σκύλος αφεντικό. Ο Ρότζερ είναι διατεθειμένος να κάνει τα πάντα για να ξαναβρεθεί στο κρεβάτι του Ντέργουεντ: «Σήκω τώρα στα πίσω πόδια! Στα πίσω, σκυλάκι!» (σ. 448). Η ομήγυρη ξεφωνίζει και γελάει. Ο Τζακ ταυτίζεται με τον Ρότζερ και νιώθει πως και ο ίδιος είναι υποχείριο της «Θέας»: «Δεν τον είχαν τιμήσει ως όφειλαν [...] δεν ήταν παρά ένας από δέκα χιλιάδες χειροκροτητές-κομπάρσους, ένα σκυλάκι που έκανε τούμπες και καθόταν στα πίσω πόδια μόλις το διατάζαν» (σ. 449). Εδώ λειτουργούν η μετάθεση και η συμπύκνωση των ονείρων στο πρόσωπο του Ρότζερ (Freud, 2018). Αν βέβαια θεωρήσουμε ότι πρόκειται όντως για φαντάσματα και όχι για όνειρο του Τζακ τότε πρέπει να αποδοθούν τα φιλομόφυλα καταπιεσμένα συναισθήματα στον ίδιο τον συγγραφέα.

Η τελευταία φορά που βλέπουμε τον πραγματικό Τζακ στο βιβλίο είναι όταν συναντιέται με τον γιο του και τον προτρέπει να φύγει για να σωθεί: «Φύγε τρέχοντας. Όσο πιο γρήγορα μπορείς. Και μην ξεχνάς πόσο πολύ σ' αγαπώ» (σ. 546) Αυτή την αναλαμπή διαύγειας την έχει προκαλέσει ο Ντάνι με την ισχυρογνώμονα πεποίθησή του, η οποία εκφωνείται, ότι αυτό το πράγμα που έχει μπροστά του «δεν [είναι] ο μπαμπάς [του]» (σ. 544). Το παιδί φιλάει το πατρικό χέρι και συνειδητοποιεί πως είναι πλέον μόνο του (σ. 547). Αυτός που έχει απέναντί του δεν είναι πια ο πατέρας του. Από εδώ και στο εξής αναφέρεται ως το «πράγμα» (σ. 547). Το πράγμα παίρνει στα χέρια του το σφυρί του ρόουκ και διαλύει με βίαια χτυπήματα αυτό που κάποτε ήταν το κρανίο και το πρόσωπο του Τζακ. Ο Τζακ Τόρανς έχει πλέον πεθάνει. Με τον τρόπο αυτό ο Stephen King διατηρεί τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του Τζακ: ό,τι έχει κάνει έχει πάντα μια βαθύτερη δικαιολογία: ο αλκοολισμός, η κακοποίηση που ο ίδιος είχε υποστεί, η αδυναμία του να ελέγξει τον θυμό του, η *Θέα* που έχει καταλάβει το σώμα του. Αντίθετα ο Stanley Kubrick θα επιλέξει να διατηρήσει ως το τέλος άθικτο το πρόσωπό του και να τον απανθρωποποιήσει.

3.2.2 Η Γουέντι

Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα στην περίπτωση της Γουέντι τοποθετείται στο προσκήνιο με εξόφθαλμα προφανή τρόπο και ευθύνεται για την κακή σχέση που έχει με τη μητέρα της και η οποία ενίοτε την οδηγεί στο να θέτει υπό αμφισβήτηση τον Τζακ. Η Γουέντι στη *Λάμψη* του Stephen King είναι μια μορφωμένη γυναίκα, σκεπτόμενη σε βάθος τα πράγματα, που αγαπάει και φροντίζει το παιδί της και θέλει να πετύχει ο γάμος της με τον Τζακ, παρά τα προβλήματα. Ο Kubrick, όπως θα φανεί στις επόμενες ενότητες, θα της στερήσει αυτά τα χαρακτηριστικά και θα της προσδώσει άλλα, για να υπηρετήσει το δικό του καλλιτεχνικό όραμα καλύτερα. Για τους ίδιους λόγους το οικογενειακό της υπόβαθρο παραλείπεται στην ταινία εξολοκλήρου.

Στο πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου, πληροφορούμαστε πως «αν η μητέρα της δεν ήταν τέτοια σκύλα, θα είχε επιστρέψει στο Νιου Χάμψαϊρ» (King, 2020, σ. 61). Η κακοποιητική συμπεριφορά της μητέρας ξεδιπλώνεται σταδιακά: η μητέρα της την πετάει κυριολεκτικά έξω από το σπίτι. Η σχέση της με τον Τζακ τη βοηθάει να απαγκιστρωθεί από τη βίαιη μητέρα της. Ο Τζακ για λίγο καιρό απομακρύνεται από τη Γουέντι για να επιστρέψει με μία πρόταση γάμου. Όταν η Γουέντι τον ρωτάει γιατί είχε απομακρυνθεί,

αυτός της απαντάει πως χρειαζόταν χρόνο η Γουέντι για να αποφασίσει ποιον από τους δύο – αυτόν ή τη μητέρα της- ήθελε να παντρευτεί (σ. 70). Εδώ παρατηρούμε τη διαστροφή του οιδιπόδειου, καθώς ο Τζακ σχολιάζει την αρρωστημένη, εξαρτησιακή σχέση της Γουέντι με την κακοποιητική μητέρα της. Και όντως αποκαλύπτεται πως η μητέρα θεωρεί υπαίτια τη Γουέντι για το διαζύγιό της με τον άντρα της αποκαλώντας την μάλιστα «αντροχωρίστρα» (σ. 76).

Η Γουέντι δεν φαίνεται στο βιβλίο να είχε αναπτύξει ερωτική φαντασίωση με τον πατέρα της. Όμως η μητέρα είναι ανταγωνιστική με την κόρη, την κατηγορεί ευθαρσώς ότι ευθύνεται για τον χωρισμό της με τον άντρα της και η Γουέντι ενοχικά προσκολλάται σε αυτήν. Η Γουέντι, δηλαδή, ποτέ δεν συμφιλιώνεται πραγματικά, ούτε ταυτίζεται με τη μητέρα, για να στραφεί έπειτα ομαλά από τον πατέρα-εραστή στους άλλους άνδρες. Ο πατέρας παρουσιάζεται αγαπητικός, αλλά άβουλος, και πεθαίνει σύντομα μετά τον γάμο της Γουέντι στον οποίο μόνο αυτός παρίσταται. Η πατρική φιγούρα, όμως, δεν έχει καμία αίγλη στο υποσυνείδητο της Γουέντι. Στα όνειρά της εμφανίζεται πάντα το απειλητικό πρόσωπο της μητέρας της και ο πατέρας της να την παραδίδει στον γάμο της με τον Τζακ με το ωχρό και κουρασμένο πρόσωπό του και το φτηνό κουστούμι του (σ. 75).

Η «συμφιλίωση» της Γουέντι με την μητέρα της μετά τη γέννηση του Ντάνι είναι γεμάτη ένταση και αποδοκιμασία (σσ. 70-73). Η μητέρα της θεωρεί τον Τζακ άχρηστο, έναν άνθρωπο που δεν θα καταφέρει τίποτε. Η Γουέντι πολύ συχνά βασανίζεται από τις εκτιμήσεις της μητέρας της τόσο για τον Τζακ όσο και για τον ίδιο της τον εαυτό και την ανικανότητά της να είναι καλή μητέρα για τον Ντάνι. Ο βαθύτερος φόβος της Γουέντι είναι ότι γίνεται ενίοτε ίδια με τη μητέρα της: ζηλεύει την αδυναμία που έχει ο Ντάνι στον Τζακ και συχνά ο ίδιος ο ήχος της φωνής της της θυμίζει τη στριγγή φωνή της μητέρας της. Η ίδια η Γουέντι ομολογεί ότι είναι ξένη με τη μητέρα της και φοβάται πως και αυτή θα αποξενωθεί με τον γιο της (σ. 165). Επιπλέον παραδέχεται πως δεν ξέρει καν πώς αισθάνεται για την μητέρα της (σ. 175). Ο Ντάνι όμως με το χάρισμά του ξέρει, και, όταν του προτείνει να μετακομίσουν με τη γιαγιά του, το αρνείται κατηγορηματικά και λέει στη μητέρα του πως ο ίδιος γνωρίζει πώς νιώθει για εκείνη η Γουέντι: «Άσχημα. Λυπημένα. Θυμωμένα. Είναι σαν να μην ήταν καθόλου μαμά σου. Σαν να ήθελε να σε φάει».

3.2.3 Ο Ντάνι

Αν απογυμνωθεί ο Ντάνι από τα υπερφυσικά χαρακτηριστικά του και απομονωθεί από το περιβάλλον μεταφυσικού τρόμου στο οποίο τον τοποθετεί ο Stephen King τότε απομένει ένα πεντάχρονο αγόρι που μεγαλώνει σε ένα κακοποιητικό και στρεσογόνο περιβάλλον. Ο Kubrick, αντίθετα, τον διαχειρίζεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο, όπως θα καταδειχθεί σε παρακάτω ενότητες (βλ. εν. 5.2.1.1 και 5.2.2).

Στα τρία του χρόνια ο πατέρας του σε κατάσταση μέθης του σπάει το χέρι επειδή του έβρεξε τα χειρόγραφα του (King, 2020, σ.33). Η πληροφορία αυτή δίνεται πολύ νωρίς στο βιβλίο. Στην ταινία εξίσου νωρίς μαθαίνουμε το περιστατικό, από την αφήγηση της Γουέντι, στη σκηνή με τη γιατρό, όμως ο Kubrick το αξιοποιεί όπως θα δούμε, ακόμη περισσότερο, σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο, στη σκηνή του μπαρ (βλ. εν. 5.2.1.1) Ο πατέρας του επιπλέον επανειλημμένως γυρίζει σπίτι τρεκλίζοντας και επιδεικνύει βίαιη και λεκτικά κακοποιητική συμπεριφορά στη μητέρα του, τη Γουέντι (σ. 64). Ο Ντάνι με την παιδική του αφέλεια και άγνοια ονομάζει το ποτό και τη μέθη του πατέρα του «το κακό πράγμα» και σταδιακά αναπτύσσει, λόγω του ανασφαλούς οικογενειακού του περιβάλλοντος, μεγάλο φόβο για το «διαζύγιο» το οποίο αρχικά δεν αναγνωρίζει καν ως λέξη. Άλλος ένας μεγάλος φόβος του είναι μην τον θεωρήσουν τρελό και τον κλείσουν σε ψυχιατρείο όπως τον πατέρα του φίλου του (σσ. 259-260). Ο Ντάνι παρουσιάζει μεγάλη ευαισθησία, ενσυναίσθηση και αντίληψη για την ηλικία του. Κατανοεί πόσο παράλογο είναι που βλέπει τον Τόνι – την προβολή του εαυτού του, σε μεγαλύτερη ηλικία, που του αποκαλύπτει τα μελλούμενα-, που ακούει τις σκέψεις των γονιών του και άλλων ανθρώπων ή που βλέπει στη *Θέα* τους παλιούς ενοίκους της, ως φρικιαστικές μορφές σε αποσύνθεση. Ο πρώτος άνθρωπος με τον οποίο καταφέρνει να μιλήσει εντελώς ανοιχτά και που δίνει και όνομα στο χάρισμά του είναι ο Ντικ Χάλοραν, ο μάγισσας του ξενοδοχείου (σ. 112).

Ο Ντάνι βρίσκεται μέσα στον κύκλο της βίας που αναπαράγει ο πατέρας του. Και όπως ο Τζακ έτσι και ο ίδιος είναι ξεχωριστά δεμένος με τον κακοποιητικό πατέρα (σσ. 79 - 81). Το γεγονός ότι κάνει πιπίλα μετά τις κρίσεις του φανερώνει προσκόλληση και υπαναχώρηση στο στοματικό στάδιο ανάπτυξης. Τελικά για τον Ντάνι η περιπέτεια στη *Θέα* είναι μια διαδικασία «ενηλικίωσης». Ο Ντάνι συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να έχει βοήθεια από κανέναν από τους δύο γονείς του, είναι πλέον μόνος του (σ. 547). Τον πατέρα του τον σκοτώνει «το πράγμα» και ο Ντάνι γνωρίζει ότι αυτό που έχει μπροστά

του είναι ένα τέρας- άλλωστε ο ίδιος έχει αποχαιρετήσει πριν λίγο τον πραγματικό του πατέρα, φιλώντας του το χέρι (σ. 546) ·σε ψυχαναλυτικό επίπεδο επέρχεται ο θάνατος και η αποκαθίλωση του πατέρα μέσα του. Επιπλέον γίνεται ο ίδιος ο προστάτης της «ανώριμης» μητέρας του (σ. 550), καθώς προνοεί να της φέρει ζεστά ρούχα και μπότες για την απόδρασή τους από το στοιχειωμένο ξενοδοχείο. Ο Ντάνι έχει «ενηλικιωθεί».

Έτσι ο Ντάνι σπάει τον κύκλο της κακοποίησης και παρά τα τραύματά του (σ. 564) έχει ελπίδες να προχωρήσει στη ζωή του.

4. Τι προκαλεί τον τρόπο στη *Λάμψη* του Stephen King

Το πώς προκύπτει ο τρόμος στη *Λάμψη* είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το τι συγγραφέας είναι ο Stephen King και με το πού οφείλει την τεράστια απήχησή του. Αν και από το 1980 έχει καθιερωθεί ως ο κατεξοχήν δημιουργός ιστοριών τρόμου στον κόσμο (Winter, 1980) την απήχησή του την οφείλει εν πολλοίς στην «υβριδικότητά» του ως συγγραφέας (Brown, 2018). Τούτο βέβαια δεν προεξοφλεί πως και η μεταφορά του βιβλίου από τον Stanley Kubrick θα ακολουθήσει την ίδια συνθήκη, όπως θα φανεί παρακάτω στην αντίστοιχη ενότητα (βλ. εν. 5.4).

Η «υβριδικότητα» του King έγκειται στο ότι μεριμνά συνειδητά να δημιουργεί έναν αληθοφανή κόσμο μέσα στον οποίο οι χαρακτήρες του είναι πραγματικοί άνθρωποι της σύγχρονης του Αμερικής. Όπως ο ίδιος λέει: «Πρέπει να αγαπήσεις τους ανθρώπους ...γιατί όσο πιο πολύ αγαπάς ... έπειτα αυτό επιτρέπει στον τρόπο να είναι εφικτός. Δεν υπάρχει τρόμος χωρίς αγάπη και συναίσθημα ... χωρίς την έννοια της κανονικότητας δεν υπάρχει τρόμος¹³» (Winter, 1989, p. 56). Αυτό ακριβώς κάνει και στη *Λάμψη*. Οι τοποθεσίες – το Μπάουλντερ, το Σάιντγουάιντερ, η *Θέα*- αναπαριστώνται στην αφήγηση με όλα τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά τους, αναγνωρίσιμα από τις μικρές τους λεπτομέρειες: η βιβλιοθήκη της κωμόπολης, το βενζινάδικο με το μίνι μάρκετ, οι μάρκες των προϊόντων, η διακόσμηση του ξενοδοχείου, τα βουνά και οι δρόμοι του Κολοράντο. Μέσα σε αυτό το σκηνικό οι χαρακτήρες επίσης ακολουθούν τα προστάγματα του ρεαλισμού και μιλούν φυσικά, τη γλώσσα που αρμόζει στην ηλικία, το επάγγελμα, τον τόπο καταγωγής και την κοινωνική τους τάξη. Ο Τζακ, εξάλλου – όπως και η Γουέντι σε

¹³ μετάφραση της γράφουσας του εξής αποσπάσματος: “You’ve got to love the people . . . because the more you love . . . then that allows the horror to be possible. There is no horror without love and feeling . . . without a concept of normality there is no horror”

μικρότερο βαθμό- συχνά βλαστημάει όπως ο άνθρωπος της διπλανής πόρτας. Όπως εύστοχα το έχει θέσει ο Peter Tremayne «ο King μιλάει αμερικάνικα¹⁴» (1988, p. 107). Ο τρόμος, λοιπόν, προκύπτει από την ανάμειξη αυτού του πραγματικού κόσμου με τον υπερφυσικό τρόπο, που συνδέεται στη *Λάμψη* με το χάρισμα του Ντάνι και με τα πραγματικά φαντάσματα του ξενοδοχείου.

Τόσο τα οράματα του Ντάνι όσο και τα φρικώδη φαντάσματα της Θέας συνδέονται με τον τρόπο που γεννά το «ανοίκειο» κατά Freud (Freud, 2009) και πιο συγκεκριμένα υπό την έννοια της επιβεβαίωσης της ύπαρξης ανιμιστικών και πρωτόγονων πεποιθήσεων που θεωρούνται ξεπερασμένες στην ορθολογική εποχή μας (βλ. εν. 1.2.1). Αυτή η αίσθηση που βιώνουν οι ήρωες, και παράλληλα ο αναγνώστης, επιτείνεται από την επανερχόμενη υπόνοια ότι όλα αυτά μπορεί και να αποτελούν ενδείξεις της παράκρουσης ή της ψύχωσης των ηρώων. Ο Ντάνι διαρκώς αγωνιά μήπως τον θεωρήσουν τρελό και τον κλείσουν στο τρελάδικο (σσ. 259-260), η Γουέντι διερωτάται αν βρίσκονται σε «ομαδική ύπνωση», ενώ ο Τζακ ονομάζει «παραφροσύνη» το γεγονός ότι βλέπει τα φυτογλυπτά να κινούνται (σ. 273). Σε ποιο βαθμό οι ψευδαισθήσεις και οι παραισθήσεις του Τζακ πρέπει να αποδοθούν στην παράνοιά του και σε ποιο στην επιρροή της Θέας είναι διαρκώς διαπραγματεύσιμο. Άλλωστε αυτό αποτελεί και το κριτήριο που διαχωρίζει τον Τζακ, που χάνει εντελώς τη λογική του και παρασύρεται από το «κακό», από τον Ντάνι και τη Γουέντι που, σθεναρά και ως το τέλος, του αντιστέκονται.

4.1 Ο Αλκοολισμός του Τζακ

Ο τρόμος και η φρίκη στη *Λάμψη*, όμως, προκύπτουν και από τον αλκοολισμό –και τη συνακόλουθη κακοποιητική συμπεριφορά– του Τζακ (Brown, 2018). Ο King καταφέρνει να συνδέσει τον πραγματικό κόσμο με τον υπερφυσικό μέσα και από τον αλκοολισμό, καθώς αυτός καθίσταται η αχίλλειος πτέρνα του Τζακ, το μέσο με το οποίο η Θέα θα τον κάνει ολοκληρωτικά δικό της.

Ο King τοποθετεί στο κέντρο της πλοκής τον αλκοολισμό –εξορκίζοντας πιθανόν και το δικό του αλκοολικό παρελθόν (Mikics, 2020)– ουσιαστικά δαιμονοποιώντας τον: ό,τι αρνητικό έχει συμβεί στη ζωή του Τζακ συνδέεται με την κατανάλωση αλκοόλ: ο πατέρας του κακοποιούσε τον ίδιο και την οικογένειά του πιωμένος (σ. 270, σσ. 290-293), ο ίδιος,

¹⁴ μετάφραση της γράφουσας της φράσης: “King talks American”.

ενώ είναι μεθυσμένος, ρίχνει στο πάτωμα από την αγκαλιά του τον Ντάνι (σ. 73), μεθυσμένος πάλι, σπάει το χέρι του Ντάνι, επειδή έχυσε μπίρα στα χειρόγραφα του (σ. 195) και το αυτοκινητιστικό ατύχημα που έχει με τον Σόκλι συμβαίνει ενώ βρίσκονται και οι δύο υπό την επήρεια μεγάλης ποσότητας αλκοόλ (σσ. 61-62). Παράλληλα, όλες σχεδόν οι εκρήξεις θυμού του συνδέονται με τον αλκοολισμό του. Το αν θα κατρακυλήσει ξανά στο ποτό ο Τζακ, καθίσταται το κεντρικό διακύβευμα, που θα κρίνει αν τελικά θα τον κερδίσει η *Θέα* ή η οικογένειά του.

Από την αρχή ο Τζακ μάς συστήνεται ως ένας απεξαρτημένος αλκοολικός, που απέχει δεκατέσσερις μήνες από το ποτό (King, 2020, σσ. 21-22). Πολύ σύντομα, όμως, καθίσταται σαφές ότι μόνο απεξαρτημένος δεν είναι. Η ισχυρή επιθυμία του για το «κακό πράγμα» (σ.46) –όπως απλοϊκά αποκαλεί ο Ντάνι τον αλκοολισμό-, όπως και το σκούπισμα του στεγνού του στόματος και η κατανάλωση των αναλγητικών Excedrin – όλα συμπτώματα του αλκοολισμού του-, επανέρχονται συνεχώς στο κείμενο, για να υπενθυμίζουν ότι εξακολουθεί να είναι επιρρεπής στο πάθος του (σσ. 34, 44, 47, 59- 60, 67, 170, 172, 173, 181,182, 194, 202, 235, 241, 242, 246, 267, 269, 280, 280 -281, 307, 309, 310, 357, 379, 428, 429, 430). Ενώ αντίθετα οι καλύτερες περιόδους της ζωής του τόσο στο παρελθόν, όσο και στο παρόν συνδέονται με τον έλεγχο της αδυναμίας του ή την άνετη αποχή από το αλκοόλ (σσ. 71, 142). Ο Τζακ παραδέχεται ότι είναι αλκοολικός (σ. 195) και γνωρίζει καλά την απόλυτη εξαθλίωση του αλκοολισμού (σ. 313). Όταν ανακαλύπτει στο υπόγειο του ξενοδοχείου το Λεύκωμα με την ιστορία του ξενοδοχείου, σταδιακά αποκτά εμμονή με αυτό και οραματίζεται τον εαυτό του να γράφει ένα βιβλίο με αυτό το θέμα. Η εμμονή του αυτή συνδέεται με τον αλκοολισμό του. Όσο περισσότερο βυθίζεται σε αυτήν, τόσο περισσότερο αδύναμος γίνεται απέναντι στο ποτό, ως τη στιγμή της οριστικής ήττας του. Αν και συνειδητοποιεί πως αν πει θα παραβεί τον όρκο του (σ. 442), τελικά ο Τζακ παρασύρεται και πίνει στο μπαρ πολλά ποτά (σσ. 444-445). Είναι πλέον υποχείριο της *Θέας* και η καταστροφή του προδιαγεγραμμένη.

Το θέμα του αλκοολισμού, αξιοποιείται, σε μικρότερο όμως βαθμό, και από τον Kubrick, υπηρετώντας, όπως θα δούμε, το δικό του καλλιτεχνικό όραμα στο πλαίσιο της απανθρωποποίησης του Τζακ.

5. Διασκευάζοντας ένα λογοτεχνικό έργο σε ταινία

Η διασκευή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε ταινία σηματοδοτεί τη δημιουργία ενός καινούργιου έργου. «Διασκευάζω σημαίνει μεταφράζω από ένα μέσο σε ένα άλλο» (Field, 1986). Το πρώτο βήμα στη διαδικασία της μεταφοράς αυτής από το ένα είδος στο άλλο είναι η συγγραφή του σεναρίου. Η μεταφορά όμως δεν ολοκληρώνεται στο σενάριο. Για να ολοκληρωθεί το όραμα του σκηνοθέτη ακολουθούν πολλά βήματα στα οποία συμμετέχουν και συνεργάζονται ποικίλες τέχνες και ειδικότητες για να συνδιαμορφώσουν το τελικό αποτέλεσμα.

Σε ό,τι αφορά το πρώτο βήμα, ο σεναριογράφος ή ο κινηματογραφιστής –αν έχει ο ίδιος αναλάβει και το σενάριο της ταινίας του– μεταστοιχειώνει ένα είδος λόγου (το λογοτεχνικό κείμενο) σε ένα άλλο (το σενάριο) το οποίο προορίζεται να γυριστεί σε ταινία. Η λογοτεχνία αναπαριστά μέσω της γλώσσας πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις ενώ ο κινηματογράφος καταγράφει με τη βοήθεια της κάμερας, αυτά τα πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις (Bluestone, 1966). Ως εκ τούτου το σενάριο, κανονικά¹⁵, δεν μπορεί να περιλαμβάνει τίποτε το οποίο δεν μπορεί να προβληθεί στην οθόνη. Ενίοτε δε, αφηγήσεις που περιέχονται σε διαλόγους των ηρώων, που θα μπορούσαν ως τέτοιοι να αναπαρασταθούν, μετατρέπονται στο νέο μέσο σε δράση που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του θεατή.

Η γενετική συγγένεια που προκύπτει ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και την ταινία ποικίλλει ανάλογα με την ερμηνευτική ανάγνωση του σκηνοθέτη και σύμφωνα με τις εμπειρίες, τις γνώσεις, τις ευαισθησίες και την προβληματική που εδράζεται στη βάση όλων τούτων. Η διακειμενική αυτή σχέση μεταξύ προτύπου και ταινίας μπορεί να έχει πολλές διαβαθμίσεις από τη μίμηση ως την ελεύθερη ερμηνεία (Βαλτινός, 1990). Πολλοί θεωρητικοί έχουν ασχοληθεί με τη διασκευή και τα είδη μετάβασης από τη λογοτεχνία στην ταινία. Όποιο μοντέλο και αν συμβουλευθούμε, πάντως, για να κατατάξουμε την κινηματογραφική μεταφορά της *Λάμψης* του Stephen King από τον Stanley Kubrick, καθίσταται σαφές ότι μακράν απέχει από την απλή μίμηση, χωρίς να φθάνει όμως και στην απολύτως ελεύθερη ερμηνεία. Ακολουθώντας τον Geoffrey Wagner (1975) θα την εντάσσαμε στο σχόλιο (commentary), σύμφωνα με τον Dudley Andrew (1984) θα μιλούσαμε για δανεισμό (borrowing), ενώ συμβουλευόμενοι την πιο πρόσφατη θεωρητική προσέγγιση του Thomas Leitch (2007) θα τοποθετούσαμε τη μεταφορά του Kubrick

¹⁵ Αυτή η προϋπόθεση αίρεται στην περίπτωση που υπάρχει αφηγητής στην ταινία.

κάπου ανάμεσα στην προσαρμογή (adjustment) –με την εφαρμογή κυρίως της στρατηγικής της διόρθωσης (correction)– και την αναθεώρηση (revision), καθώς μπορεί να υποστηριχθεί ότι οι αλλαγές στην ταινία διαφοροποιούν εκτός από το «γράμμα» και το «πνεύμα» του αρχικού κειμένου.

Ο ίδιος ο Stanley Kubrick σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Sight and Sound* μιλώντας για τις αλλαγές που είχε επιφέρει στο σενάριο του Nabokov κατά τη μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη της *Λολίτα*, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το ύφος (style) του κάθε συγγραφέα είναι το μέσο για να μεταφέρει στον αναγνώστη του τα συναισθήματα, τις ευαισθησίες και τις σκέψεις του. Δουλειά του κινηματογραφιστή είναι να δραματοποιήσει αυτά και όχι το ύφος του πρωτότυπου έργου (Leitch, 2007). Ο Kubrick, δηλαδή, δεν ενδιαφέρεται να αναπαραγάγει στην οθόνη το ύφος του πρωτότυπου έργου που διασκευάζει, αλλά να μεταφέρει στην οθόνη με το δικό του προσωπικό ύφος την ουσία του πρωτότυπου κειμένου, όπως ο ίδιος την εκλαμβάνει. Ως εκ τούτου επιθυμεί να έχει απόλυτο έλεγχο στην παραγωγή των ταινιών του: από το σενάριο ως το τελικό μοντάζ. Όλα θα πρέπει να υπηρετούν το δικό του προσωπικό όραμα. Γι' αυτό ο Norman Kagan (2000) εκτιμά πως οι ταινίες του Kubrick προσομοιάζουν με προσωπικά έργα τέχνης περισσότερο από οποιεσδήποτε άλλες στο εμπορικό σινεμά.

5.1 Με τον τρόπο του Stanley Kubrick: η μεταφορά της *Λάμψης*

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο εργάστηκε και στη *Λάμψη*. Απόλυτα προσηλωμένος στο να πραγματώσει το άρτιο αποτέλεσμα που είχε στο μυαλό του, αυτός ο προσηνής, τρυφερός άνθρωπος, γίνεται ενίοτε ένας σκληρός, απαιτητικός, τυραννικός δικτάτορας κατά γενική ομολογία των συνεργατών του - οι οποίοι όλοι ανεξαιρέτως αναγνώριζαν τη μεγαλοφυΐα του (Mikics, 2020). Οι απαιτήσεις που εγείρει προς τους συνεργάτες του συνδέονται άμεσα με τον εξουθενωτικά σχολαστικό τρόπο με τον οποίο δουλεύει ο ίδιος μέχρι να καταλήξει στο επιθυμητό. (Στάνλεϊ Κιούμπρικ. *Ο σκηνοθέτης από το μέλλον. Με το βλέμμα της κριτικής*, 2019).

Για τη μεταφορά της *Λάμψης* συνεργάστηκε από το 1977 με την Diane Johnson, συγγραφέα και καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϋ. Κατά τη διασκευή του βιβλίου του Stephen King στην ουσία πήραν το αρχικό κείμενο, το κατακερμάτισαν και για κάθε ψηφίδα του επιστρατεύθηκε μια διακειμενική προσέγγιση που συμπεριέλαβε την

ψυχαναλυτική θεωρία (κυρίως την έννοια του «ανοίκειου» και το οιδιπόδειο), παραμύθια και λαϊκές παραδόσεις, γοτθικά μυθιστορήματα, τραγωδίες, μυθολογικά θέματα. Κάθε σκηνή ή σεκάνς δουλεύτηκε μέσα από αυτή τη μελέτη και στη δημιουργία της αφομοιώθηκαν και συγχωνεύθηκαν όλες αυτές οι στρώσεις των διαφορετικών κειμενικών επιρροών. Έπειτα τα κομμάτια που θεωρήθηκαν απαραίτητα επανενώθηκαν, υπό το άγρυπνο επιλεκτικό βλέμμα του Kubrick, για να δημιουργήσουν μία εξορισμού καλτ¹⁶ ταινία (Eco, 1985) – τόσο ως προς τη διαδικασία διασκευής¹⁷ όσο και ως προς το αποτέλεσμα και την απήχησή της (McAvoy, 2015).

Σύμφωνα με τον Leitch (2007) ο Kubrick, όσο ετοιμάζε την ταινία του *Dr. Strangelove*, αποκάλυψε τον καταστροφικό «εναγκαλισμό» της απανθρωποποίησης (dehumanization), η οποία, από εκείνη τη στιγμή, αποτέλεσε το διαμορφωτικό θέμα όλων των μετέπειτα ταινιών του από το 2001, ως το *Μάτια Ερμητικά Κλειστά* (σσ. 243 -244). Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε ότι στη μεταφορά της *Λάμψης* το θέμα της απανθρωποποίησης είναι κεντρικό. Κατά τη διαδικασία της διασκευής που προαναφέρθηκε η διακειμενική ανάλυση και τα στοιχεία που κάθε φορά επιλέγονται, οι συμβολοποιήσεις, ο τρόπος των πραμυθιών, το φροϋδικό ανοίκειο, όλα, συντείνουν στην απομάκρυνση από αυτό που αναγνωρίζεται ως ανθρώπινο, κυρίως σε ό,τι αφορά τον Τζακ. Στην ουσία το θέμα της απανθρωποποίησης διαπερνάει τους χαρακτήρες, διαφαίνεται στην αποτύπωση με εικόνες της ψυχικής νόσου του Τζακ στην οθόνη, κατευθύνει τον τρόπο με τον οποίο προκύπτει ο τρόμος στην ταινία και δύναται να εξηγήσει αλλαγές από το πρωτότυπο έργο και επιλογές, που γίνονται και εδώ με τη γνωστή εμμονική επιμονή του Stanley Kubrick στη λεπτομέρεια.

5.2 Οι χαρακτήρες και το θέμα της απανθρωποποίησης

Ο Stanley Kubrick ως κινηματογραφιστής έχει συχνά κατηγορηθεί για ψυχρότητα από τους επικριτές του και, πάντως, ποτέ δεν επιχειρεί να διεγείρει στον θεατή το εύκολο χολυγουντιανό “*pathos*” (sic) (Mikics, 2020). Αλλά και οι υπέρμαχοί του, τους οποίους

¹⁶ Για να μπορεί να χαρακτηριστεί ένα έργο καλτ ο Umberto Eco λέει ότι « the work must provide a completely furnished world so that its fans can quote characters and episodes as if they were aspects of the fan's private sectarian world».

¹⁷ Η θεωρία του Eco για τα καλτ αντικείμενα τέχνης και την πρόσληψη των καλτ ταινιών βρίσκει εφαρμογή στη διαδικασία διασκευής της *Λάμψης*: «In order to transfer a work into a cult object one must be able to break, dislocate, unhinge it so that one can remember only parts of it, irrespective of their original relationship with the whole» (Eco, 1985).

«αγγίζουν βαθύτατα» οι ταινίες του, σημειώνουν ότι αυτά «τα συναισθήματα [που εγείρουν οι ταινίες του] πρέπει να υποβληθούν σε επεξεργασία από τη νόηση» (Kolker & Abrams, 2019).

Σε μια ταινία τρόμου η συνήθης τακτική των εμπορικών ταινιών είναι να επιτευχθούν ταυτίσεις με τους ήρωες ώστε ο τρόμος να προκύπτει μέσα και από την αγωνία για την τύχη τους. Το θέμα της απανθρωποποίησης (Leitch, 2007) όμως, το οποίο συνδέεται με την επιλογή του Kubrick να δημιουργεί «εγκεφαλικές» ταινίες, που αποφεύγουν τον εύκολο συναισθηματισμό, τον οδηγεί στη *Λάμψη* να ακολουθήσει την εντελώς αντίθετη τακτική, δυσκολεύοντας έτσι τον θεατή να συν-πάθει με τους χαρακτήρες.

5.2.1 Ο Τζακ

Το θέμα της απανθρωποποίησης πραγματώνεται κυρίως σε σχέση με τον χαρακτήρα του Τζακ (Jack Nicholson). Αυτός είναι ο πρωταγωνιστής πάνω στον οποίο χτίζεται η πλοκή. Με αυτόν ξεκινάει και κλείνει η ταινία. Ο Kubrick αποκόπτει τον Τζακ –όπως και τη Γουέντι (Shelley Duvall)- από την οικογενειακή παθολογία των παιδικών του χρόνων (Mikics, 2020) και επικεντρώνεται στο εδώ και το τώρα που εκτυλίσσεται μπροστά μας κατά τη διάρκεια της ταινίας. Σε αυτή τη διάρκεια ο Τζακ αναλαμβάνει τέσσερις κοινωνικούς ρόλους: του πατέρα, του συζύγου, του επίδοξου συγγραφέα και του επιστάτη της *Θέας*. Έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί το θέμα της απανθρωποποίησης σε σχέση με αυτούς τους ρόλους.

5.2.1.1 Η απανθρωποποίηση του πατέρα- Τζακ

Ο Τζακ με τον Ντάνι (Danny Lloyd) συνυπάρχουν λίγες φορές στην ταινία και ακόμη λιγότερες εμφανίζονται στο ίδιο πλάνο. Η πρώτη σκηνή που τους βλέπουμε μαζί είναι μέσα στο αυτοκίνητο ενώ πηγαίνουν προς τη *Θέα*. Όταν ο γιος του λέει πως πεινάει, ο Τζακ κατ' ουσίαν τον επιπλήττει με την απάντησή του ότι αν είχε φάει το πρωινό του δεν θα πεινούσε. Και όταν η Γουέντι ρωτάει για το “Donner party” ο Τζακ δεν διστάζει να μιλήσει για τον κανιβαλισμό στον οποίο κατέφυγαν οι ταξιδιώτες, για να επιβιώσουν, και με ένα χαμόγελο προσθέτει πως αναγκάστηκαν να το κάνουν (“they had to”). Σε αντίθεση με τη γυναίκα του, δεν ανησυχεί ότι εκθέτει τον γιο του σε πληροφορίες ακατάλληλες για την ηλικία του, αφού - όπως λέει και το παιδί- τα γνωρίζει αυτά από την τηλεόραση. Ο Kubrick εδώ, αξιοποιώντας τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο του Τζακ και μέσα από τον

καθρέφτη του αυτοκινήτου, αφήνει να διαφανεί μια ψυχρότητα και ένας τρόπος διαπαιδαγώγησης που ωθεί στην ταχύτερη ωρίμανση του παιδιού¹⁸, χωρίς πολλές τρυφερότητες και προστατευτισμό. Ο Τζακ με το ύφος του, τα υψωμένα φρύδια του και το ειρωνικό χαμόγελό του δεν γίνεται ιδιαίτερος συμπαθής.

Ο Τζακ με τον Ντάνι συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν ξανά στην οθόνη μετά από ένα μήνα και μια εβδομάδα, τη Δευτέρα (Monday). Είναι η σκηνή της κρεβατοκάμαρας. Ο Ντάνι ακροπατώντας περνάει έξω από το δωμάτιο του πατέρα του για να πάρει ένα παιχνίδι, νομίζοντας πως ο Τζακ κοιμάται. Ο Τζακ είναι ξύπνιος και ο θεατής ταυτίζεται με το ξάφνιασμα του Ντάνι, που βλέπει τον πατέρα του καθιστό στο κρεβάτι, μέσα από ένα υποκειμενικό πλάνο. Το παιδί διστακτικά υπακούει στο κάλεσμά του και κάθεται στα πόδια του. Εδώ καταφέρνει ο Kubrick - και η άρτια ηθοποιία των πρωταγωνιστών- να ενσωματώσει σε μια τυπική σκηνή τρυφερότητας μεταξύ πατέρα και γιου, τον τρόπο και την προοικονομία της δολοφονικής μανίας του Τζακ. Για τη δυαδικότητα της προσωπικότητας του Τζακ αξιοποιούνται και τα πλάνα του καθρέφτη. Παράλληλα το παιδί είναι ανέκφραστο και δεν έχει τη φυσική στάση που έχει ένα παιδί με τον πατέρα του: είναι φανερό πως τον φοβάται. Από την άλλη, τα χάρδια του Τζακ συνδυαζόμενα με το δυσοίωνα βλέμμα του φαντάζουν απειλητικά αντί για καθησυχαστικά. Ο διάλογος μεταξύ τους παραπέμπει στη βία – «θα μας έκανες ποτέ κακό, εμένα και της μαμάς;» «η μητέρα σου στο είπε αυτό;»-, στο τρομαχτικό όραμα του Ντάνι με τις δίδυμες, όταν ο Τζακ λέει ότι θα ήθελε να μείνουν για πάντα στη *Θέα* επαναλαμβάνοντας τα λόγια των κοριτσιών “for ever, and ever, and ever”, και στο τέλος της ταινίας, αφού ο Τζακ όντως γίνεται μόνιμος ένοικος της *Θέας*. Η δέσμευσή του ότι δεν θα έκανε ποτέ τίποτε για να τον βλάψει (“and I’d never do anything to hurt you, never...”), σε ένα δεύτερο επίπεδο, ηχεί σαν υπόσχεση ότι σίγουρα θα το κάνει.

Ο Τζακ ξαναβρίσκεται στον ίδιο χώρο με τον γιο του στην αίθουσα Κολοράντο. Είναι ακριβώς μετά τον φρικτό του εφιάλητη, ότι σκότωσε και κομμάτιασε τη Γουέντι και τον Ντάνι, και αμέσως μετά την επίσκεψη του Ντάνι στο δωμάτιο 237. Τόσο ο Ντάνι, όσο και ο πατέρας του, δεν επικοινωνούν με την πραγματικότητα. Όταν η Γουέντι σηκώνει στην αγκαλιά της τον Ντάνι κατηγορώντας τον Τζακ για το σημάδι στο λαιμό του, ο Τζακ είναι

¹⁸ Η διαπαιδαγώγηση πέτυχε, αφού ο Ντάνι τελικά καταφέρνει να φερθεί ώριμα, να σώσει τη μητέρα του και να νικήσει τον πατέρα του.

σαν κατατονικός (βλ. εν. 1.2.2). Είναι ακόμη βυθισμένος στον σχιζοφρενικό εφιάλτη του και κοιτάζει με το χαύνο βλέμμα ενός κατατονικού τρελού. Ο Τζακ δεν αντιδρά πλέον σαν φυσιολογικός πατέρας, ούτε σαν φυσιολογικός άνθρωπος.

Η αλλοίωση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών του γίνεται πιο σαφής αμέσως μετά. Το πρόσωπό του αγριεύει. Τον βλέπουμε να πηγαίνει στο Golden Room, την αίθουσα χορού, κάνοντας έντονες, σχεδόν μπαλετικές (Mikics, 2020), κινήσεις και μιλώντας μόνος του σαν ένας κανονικός τρελός. Η αίσθηση ότι τελεί υπό το κράτος ψευδαισθήσεων συνεχίζεται στο μπαρ, το οποίο στην αρχή το βλέπουμε άδειο, και όπου, αμέσως μετά, ακολουθώντας το βλέμμα του Τζακ σε ένα υποκειμενικό πλάνο, εμφανίζεται ο Λούντ (Joe Turkell) πίσω από την μπάρα. Εκεί, στη συζήτησή του με τον Λούντ, ο Τζακ αρχικά ωρύεται ορκιζόμενος και συνάμα ψευδόμενος ότι δεν έχει ποτέ ακουμπήσει τον Ντάνι. Σιγά-σιγά, όμως, αποκαλύπτει –πολύ χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που κλεφτά σε ένα κοντινό πλάνο κοιτάζει γύρω του πριν κάνει την αποκάλυψη– ότι μία φορά κακοποίησε τον γιο του. Η απανθρωποποίησή του είναι φανερή στον τρόπο που το παρουσιάζει. Κενός συναισθήματος και μεταμέλειας –σε απόλυτη αντίθεση με τον Τζακ του βιβλίου (βλ. εν. 3.2.1)–, μιλάει με όρους φυσικής για τη δύναμη που άσκησε στο χέρι του παιδιού και μένει αξέχαστος ο τρόπος που αναπαριστά το σπάσιμο του χεριού του Ντάνι με απόλυτη ψυχρότητα και ένα τρομαχτικό μειδίαμα. Μόνο οργή νιώθει ενάντια στη γυναίκα του που «δεν τον αφήνει να ξεχάσει τι έγινε» (“That damn bitch. As long as I live she’ll never let me forget what happened!”).

Ο Τζακ θα επιστρέψει στον πατρικό του ρόλο για να διερευνήσει τι συμβαίνει στο 237 δωμάτιο. Είναι η τελευταία ίσως φορά που δείχνει ενδιαφέρον για τον γιο του. Μετά την επίσκεψή του στο 237 λέει στη Γουέντι πως δεν είδε τίποτε –εδώ μένει ανοιχτό αν λέει ψέματα ή αν όσα εμφανίστηκαν στην οθόνη ήταν όνειρο ή ψευδαίσθηση (Rasmussen, 2001). Θεωρεί ότι ο Ντάνι αυτοτραυματίστηκε και γίνεται έξαλλος, όταν η Γουέντι προτείνει να πάει τον γιο τους στον γιατρό. Η δέσμευσή του στον Γκρέντι (Philip Stone) να σκοτώσει τον γιο του και τη γυναίκα του, για να τον απελευθερώσει από την αποθήκη τροφίμων, σηματοδοτεί την οριστικοποίησή της απανθρωποποίησής του. Ο Τζακ από εδώ και στο εξής δεν έχει έλεος προς τον γιο του. Έξω από το μπάνιο γίνεται ο κακός λύκος του παραμυθιού. Μετά τον φόνο του Ντικ Χάλοραν (Scatman Crothers) η γκροτέσκα μορφή του, που κινείται κραδαίνοντας το τσεκούρι του και κουτσαίνοντας, δεν διατηρεί

κανένα στοιχείο ανθρώπινο. Πλέον, μοναδικός του στόχος είναι να σκοτώσει τον γιο του. Το κυνηγητό τους θα ολοκληρωθεί στον φυτολαβύρινθο. Εκεί ο Τζακ κυνηγάει απεγνωσμένα τον γιο του φωνάζοντάς τον για να τον σκοτώσει και να τον παραδώσει ως λάφυρο στη *Θέα*. Όταν ακούγεται το σνόου μομπίλ του νεκρού πια Ντικ Χάλοραν –με το οποίο βρίσκουν τη σωτηρία η Γουέντι και ο Ντάνι– να απομακρύνεται, ο Τζακ ουρλιάζει σχεδόν σα ζώο το όνομα της γυναίκας του. Παρόλα αυτά η εικόνα του που περπατάει παραπαίοντας μόνος στον λαβύρινθο είναι βαθύτατη συγκινητική και αποκαλύπτει τη μοναξιά του. Το επόμενο πρωί τον βρίσκει παγωμένο με μια έκφραση που δεν διατηρεί τίποτε το ανθρώπινο.

5.2.1.2 Η απανθρωποποίηση του συζύγου - Τζακ

Ως σύζυγος ο Τζακ δεν είναι και πολύ καλύτερος από ό,τι ως πατέρας. Η μόνη στιγμή τρυφερότητας προς τη γυναίκα του στην ταινία είναι όταν την πιάνει γύρω από τη μέση στη σκηνή που τους ξεναγεί ο Ούλμαν στο διαμέρισμά τους στο ξενοδοχείο. Εκεί επιδεικνύουν και οι δύο προσποιητή ικανοποίηση και το αγκάλιασμα υποδεικνύει την κοινή στάση τους. Από την αρχή της ταινίας, όμως, υπάρχει μια συγκαταβατικότητα στον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζει. Σαν να νιώθει ανώτερός της. Συγκαταβατικά της μιλάει μετά τη συνέντευξη, αντίστοιχα και στο αυτοκίνητο στον δρόμο προς τη *Θέα*. Η αίσθηση αυτή υπεροχής του, ξετυλίγεται σταδιακά. Όταν του φέρνει στην κρεβατοκάμαρα το πρωινό με το τρέιλερ υπάρχει και πάλι μια συγκαλυμμένη επιθετικότητα στις απαντήσεις του για την πρόοδο της συγγραφής, ένας υποβόσκων εκνευρισμός. Η στάση του προς τη γυναίκα του θα ακολουθήσει την κλιμακούμενη πορεία της απανθρωποποίησής του. Στην αίθουσα Κολοράντο γίνεται έξαλλος –χτυπάει με ένταση το μέτωπό του με το χέρι– και της ζητάει, υψώνοντας τον τόνο της φωνής του και βρίζοντας, να μην μπαίνει ποτέ στον χώρο εργασίας του: “whatever the fuck you hear me doing in here, when I am in here that means that I am working - that means don't come in. Now do you think you can handle that?”. Και αμέσως μετά όταν εκείνη συμφωνεί: “Fine. Why don't you start right now and get the fuck out of here, hmmm?”. Εδώ η λεκτική κακοποίηση είναι πλέον αποκάλυπτη.

Η επόμενη συνάντησή του με τη γυναίκα του στην αίθουσα Κολοράντο είναι μετά τον εφιάλτη του. Εκεί, κλαίγοντας ταραγμένος και μην έχοντας αποκαταστήσει την επαφή του με την πραγματικότητα, αφήνεται στις φροντίδες της, μέχρι τη στιγμή που τον κατηγορεί

για τον τραυματισμό του Ντάνι. Αμέσως μετά στην κουβέντα του με τον Λούντ, όταν ο τελευταίος τον ρωτάει πώς πηγαίνουν τα πράγματα, αναφέρεται απαξιωτικά στη γυναίκα του ως «παλιوترάπεζα σπέρματος» (“the old sperm bank upstairs”). Κατόπιν, στην επίσκεψή του στο 237 δωμάτιο, φαίνεται πως δεν έχει κανέναν ηθικό ενδιασμό να ερωτοτροπήσει με μία άλλη γυναίκα. Και αμέσως μετά ξαναγίνεται βίαιος απέναντι στη Γουέντι, όταν αυτή προτείνει να φύγουν από τη *Θέα*, για να καταλήξει πάλι στο μπαρ να πει. Το Gold Room αυτή τη φορά σφύζει από ζωή – είναι η προεξάρχουσα τρέλα του ή η *Θέα* που σταδιακά τον κάνει υποχείριό της με τα φαντάσματά της;- και ο Τζακ είναι ευπρόσδεκτος και νιώθει σπουδαίος. Στην κουβέντα του με τον Γκρέντι, όμως, ενώ αρχικά φαίνεται να έχει τον έλεγχο και το «πάνω χέρι» –μιλάει υποτιμητικά στον Γκρέντι αποκαλώντας τον «Τζίβζι» και επιτιμητικά σε σχέση με τη δολοφονία των κοριτσιών του και της γυναίκας του– στο μπάνιο, οι ισορροπίες αντιστρέφονται και ο Γκρέντι ως εκπρόσωπος της *Θέας* ξεκαθαρίζει στον Τζακ ότι ο τελευταίος υπήρξε πάντα ο επιστάτης του ξενοδοχείου και όχι ο Γκρέντι και απαιτεί από τον Τζακ να δώσει ένα μάθημα στη γυναίκα του και στον γιο του, όπως έκανε και ο ίδιος με τη δική του γυναίκα και τις κόρες του, που τις επανέφερε στον ίδιο δρόμο (“corrected them”), δολοφονώντας τες και εντάσσοντάς τες έτσι στην πλειάδα των φαντασμάτων της *Θέας*. Εδώ ο Τζακ δεσμεύεται να δολοφονήσει τη γυναίκα του.

Σε όλες τις υπόλοιπες σκηνές του με τη Γουέντι, ο Τζακ εμφανίζεται απανθρωποποιημένος και κτηνώδης. Η Γουέντι μπαίνει στο μπαρ κρατώντας το ρόπαλο του μπείζμπολ, έχοντας ξεκαθαρίσει ότι δεν τραυμάτισε ο Τζακ τον Ντάνι. Όμως ο Τζακ δεν είναι πια με το μέρος της οικογένειάς του. Στη σκάλα προσπαθώντας να της αποσπάσει το ρόπαλο επαναλαμβάνει κοροϊδευτικά ότι δεν θα της κάνει κακό. Απλά θα της συνθλίψει το κεφάλι με το ρόπαλο (“I will just dash your brain in”). Όμως τελικά αυτό το καταφέρνει η Γουέντι. Η υπόσχεσή του προς τον Γκρέντι να τη σκοτώσει –όπως και τον γιο του– θα επαναληφθεί, όπως είδαμε, για να βγει από την αποθήκη. Πολύ κοντά στην ευόδωση αυτής του της υπόσχεσης φτάνει ο Τζακ στη σκηνή έξω από το μπάνιο. Εκεί σαν να υποδύεται τον κακό λύκο στο παραμύθι *Τα τρία γουρουνάκια* και εκφέροντας τα λόγια του παραμυθιού “Not by the hair on your chiny, chin, chin. Then I'll huff, and I'll puff and I'll blow your house in”, γκρεμίζει την πόρτα και κοιτάζει από το άνοιγμα με το τρελό, απανθρωποποιημένο βλέμμα του, σκορπίζοντας τον τρόμο στη Γουέντι και τους

θεατές. Η Γουέντι αποτρέπει την είσοδό του στο μάνινο καταφέροντας ένα κόψιμο στο χέρι του με το μαχαίρι που κρατάει. Αυτή είναι και η τελευταία τους επαφή. Ο Τζακ, όπως ένα άγριο κτήνος που αποσπάται από τους ήχους γύρω του, ακούγοντας τη μηχανή του σνόου μομπίλ του Ντικ Χάλοραν, ακολουθεί τον ήχο της και απομακρύνεται από τη Γουέντι.

5.2.1.3 Η απανθρωποποίηση του συγγραφέα- Τζακ

Το χτίσιμο της πλοκής της ταινίας, η αφηγηματική δομή της (Truby, 2008) και το θέμα της απανθρωποποίησης του Τζακ, συνδέονται στενά με την επιθυμία (desire) του Τζακ να ολοκληρώσει το βιβλίο του (ρόλος του συγγραφέα), και με την ανάγκη του (need), που αποκαλύπτεται στην πορεία, να μονιμοποιήσει την εγκατάστασή του στη *Θέα* (ρόλος του επιστάτη) και να στρατολογηθεί ως ένα από τα φαντάσματά της. Στη σεκάνς της Συνέντευξης (Interview), ο Τζακ δηλώνει ως πραγματικό του επάγγελμα αυτό του συγγραφέα, παρουσιάζοντας την εργασία του ως καθηγητή σαν ένα πρόσκαιρο μέσο βιοπορισμού και έτσι υποτιμώντας το: “Eh - formerly a school-teacher. [...] I'm a writer um... Teaching has been more or less a way of making ends meet.”, άποψη με την οποία δεν φαίνονται να ταυτίζονται οι συνομιλητές του. Η απανθρωποποίηση του Τζακ και η συνειδητοποίηση της βαθύτερης ανάγκης του και της τελικής μετατόπισής του σχετίζονται με την αδυναμία του να αποδώσει συγγραφικά και με την απογοήτευσή του, η οποία μετουσιώνεται σε οργή. Στη συνέντευξη ο Τζακ παρουσιάζεται εξαιρετικά αισιόδοξος – σχεδόν αλαζονικός– ως προς την επίτευξη του στόχου του και τη θετική επίδραση που θα έχει η απομόνωση στη *Θέα* στα επαγγελματικά του πλάνα. Η πεποίθησή του πως η γυναίκα του και ο γιος του συμμερίζονται τις απόψεις του αποκαλύπτουν ότι είναι εγωκεντρικός, αλλά και ότι πλανάται –ή λέει ψέματα– αφού στη σκηνή του διαμερίσματος στο Μπάουλντερ βλέπουμε τους ενδοιασμούς της γυναίκας και του γιου του – δια στόματος Τόνι.

Στη σκηνή της κρεβατοκάμαρας του ζευγαριού κατά την οποία φέρνει η Γουέντι το πρωινό στον Τζακ, μέσα από το πλάνο του καθρέφτη, εκείνος φαίνεται πως έχει αρχίσει ήδη να διαψεύδεται σε ό,τι αφορά την υπεραισιοδοξία του για τη θετική επίδραση της *Θέας* στη συγγραφή του βιβλίου του· όπως λέει έχει μέσα στο κεφάλι του πολλές ιδέες αλλά καμία καλή (“Lots of ideas. No good ones”). Κι όμως έχει απολύτως θετικά συναισθήματα για το ξενοδοχείο. Ενώ η Γουέντι αναφέρει πως το είχε βρει τρομαχτικό,

στην αρχή, εκείνος δηλώνει πως το λατρεύει και πως δεν έχει νιώσει σε άλλο μέρος πιο άνετα στη ζωή του ποτέ. Φτάνει στο σημείο να μιλήσει για μια εμπειρία προμνησίας για τη *Θέα*, όταν λέει πως όλα εκεί του φαίνονται γνώριμα, πως είναι σαν να ζούσε εκεί από πάντα (“We...we all have moments of *deja vu*, but this was ridiculous. It was almost as though I knew what was going to be around every corner. Ooohhhhh...”). Τα λόγια του αυτά προοικονομούν τη μετέπειτα επιβεβαίωση του Γκρέντι πως ο Τζακ ήταν ανέκαθεν ο επιστάτης της *Θέας*, αλλά και το τελευταίο πλάνο της ταινίας, με τον Τζακ να ποζάρει στη φωτογραφία του πάρτι της *Θέας* από το 1921, που υποδηλώνει ακριβώς το ίδιο.

Το πέρασμα στην επόμενη σεκάνς γίνεται μέσω του σκληρού ήχου από το μπαλάκι του μπίτζμπολ που πετάει ο Τζακ στον τοίχο της αίθουσας Κολοράντο. Πρώτα ακούμε τον ήχο, που είναι αρκετά ανησυχαστικός, και ύστερα βλέπουμε τον Τζακ να πετάει με βία το μπαλάκι στον τοίχο σαν κακομαθημένο παιδί. Το μακρινό πλάνο αισθητοποιεί το τεράστιο μέγεθος της αίθουσας σε σχέση με τον Τζακ. Το ξενοδοχείο έχει αρχίσει να παίρνει τον έλεγχο: ο Τζακ, αντί να δουλεύει για το βιβλίο του, παίζει. Η κάμερα γυρίζει και εστιάζει στα παιχνίδια του Ντάνι. Η σκηνή αυτή λειτουργεί ως προϊδεασμός στο περίφημο: «η ολόημερη δουλειά χωρίς καθόλου παιχνίδι κάνει τον Τζακ αγόρι βαρετό» (“All day work and no play makes Jack a dull boy”) που θα αποτελέσει τη μοναδική πρόταση που θα επαναλαμβάνεται ατέρμονα στο δακτυλογραφημένο του βιβλίο. Κι ενώ η Γουέντι με τον Ντάνι παίζουν έξω στον φυτολαβύρινθο, ο Τζακ στην αίθουσα Κολοράντο στέκεται πάνω από τη μακέτα του λαβυρίνθου και ενώ την κοιτάζει από ψηλά βλέπουμε μέσα στους μαιάνδρους του λαβυρίνθου τη γυναίκα του και τον γιο του. Εδώ ο Τζακ φαντάζει σαν τον γίγαντα του παραμυθιού. Είναι φανερό η αποστασιοποίησή του από την οικογένειά του· έχουμε εδώ ένα σαφές προανάκρουσμα της απανθρωποποίησής του, η οποία θα συντελεστεί σταδιακά και σε σχέση με την αδυναμία του να συγγράψει.

Η κλιμάκωση αυτή είναι ολοφάνερη στην επόμενη σκηνή (Tuesday) στην οποία θα τον βρούμε να δακτυλογραφεί σοβαρός. Όταν η γυναίκα του τον πλησιάζει, τραβάει απότομα το χαρτί από τη γραφομηχανή και το τσαλακώνει. Η δουλειά του προφανώς δεν τον ικανοποιεί. Το αναίτιο ξέσπασμα της οργής του προς τη Γουέντι (βλ. εν. 5.2.1.1) το επιβεβαιώνει. Δύο μέρες μετά (Thursday), ενώ η Γουέντι και ο Ντάνι παίζουν στα χιόνια, ο Τζακ βρίσκεται πάλι στον χώρο εργασίας του, στη σάλα Κολοράντο. Σε ένα κοντινό πλάνο υπό τη στριγγή δυσοίωνη μουσική του Ligeti «Lontano», εμφανίζεται αξύριστος –

έχοντας απομακρυνθεί άλλο ένα βήμα από τις κοινωνικές συμβάσεις (Rasmussen, 2001)- ενώ το βλέμμα του είναι πλέον απανθρωποποιημένο, το βλέμμα ενός παράφρονα. Το Σάββατο (Saturday), πάλι γράφει στην αίθουσα Κολοράντο. Τη Δευτέρα (Monday) μαθαίνουμε ότι ξενυχτάει δουλεύοντας και στη σκηνή με τον Ντάνι στην κρεβατοκάμαρα (βλ. εν. 5.2.1.2) ο Τζακ ομολογεί πως δεν μπορεί να κοιμηθεί. Είναι ένας άνθρωπος στα πρόθυρα νευρικού κλονισμού. Την Τετάρτη (Wednesday) φαίνεται πως η διάλυσή του έχει προχωρήσει. Στη σκηνή που ξυπνάει από τον εφιάλη του, έχει κάνει άλλο ένα βήμα προς την τρέλα και την απώλεια των ανθρώπινων χαρακτηριστικών του. Η υπαναχώρησή του από την αποχή από το ποτό, αμέσως μετά, σηματοδοτεί τη νίκη των δυνάμεων της *Θέας*, όπως και στο βιβλίο (βλ. εν. 4.1). Σταδιακά φαίνεται πως η δουλειά του ως επιστάτη βαρύνει πολύ στη συνείδησή του. Όταν η Γουέντι μετά την επίσκεψή του στο δωμάτιο 237 υπαινίσσεται να φύγουν από τη *Θέα*, για να πάνε τον Ντάνι στον γιατρό, της επιτίθεται σκαϊότατα, προβάλλοντας τη σημασία της δουλειάς του και την τεράστια ευθύνη του απέναντι στους εργοδότες του. Διαφαίνεται, πλέον, η πραγματική του ανάγκη: να είναι ο επιστάτης της *Θέας*. Η αρχική του επιθυμία, να ολοκληρώσει το βιβλίο του, φαίνεται πως εγκαταλείπεται. Αυτό ακριβώς επιβεβαιώνεται, όταν μαθαίνει από τον Γκρέντι πως υπήρξε ανέκαθεν ο επιστάτης της *Θέας*, αλλά και όταν η Γουέντι με φρίκη συνειδητοποιεί ότι όλο το βιβλίο του επαναλαμβάνει μία μόνο φράση (“All day work and no play makes Jack a dull boy”). Στο εξής ο Τζακ θα υπηρετεί αυτή την ανάγκη. Για να την ικανοποιήσει θα στραφεί ενάντια στην οικογένειά του και θα χάσει κάθε ανθρώπινο συναίσθημα και ηθικό φραγμό (απανθρωποποίηση). Οι δεσμεύσεις του είναι προς τους εκπροσώπους της *Θέας*. Η γυναίκα του και το παιδί του καθίστανται πλέον εμπόδια. Ο Τζακ αν και δεν καταφέρνει να τους σκοτώσει, τελικά πετυχαίνει τον απώτερο σκοπό του. Αν και ηττάται από την ευφυΐα του Ντάνι στον φυτολαβύρινθο και αν και πεθαίνει μόνος στο κρύο, έχοντας απολέσει κάθε ανθρώπινο στοιχείο του, όμως εν τέλει γίνεται ένα από τα φαντάσματα της *Θέας*. Και αν αποτελεί μετενσάρκωση του άντρα που ποζάρει αυτάρεσκα στη φωτογραφία του πάρτι της *Θέας* στις 4 Ιουλίου του 1921, ή αν με τις ενέργειές του κατάφερε να συμπεριληφθεί στην πλειάδα των φαντασμάτων του ξενοδοχείου, λίγη σημασία έχει. Το σίγουρο είναι πως είναι πλέον εκεί και θα είναι για πάντα (“for ever and ever and ever”).

5.2.2 Ο Ντάνι

Αν ο Τζακ είναι ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ο Ντάνι είναι σίγουρα ο δευτεραγωνιστής, με κάποιους μελετητές να τον θεωρούν μάλιστα ως τον κεντρικό ήρωα (Mikics, 2020). Το θέμα της απανθρωποποίησης επηρεάζει τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του Ντάνι από τον Stanley Kubrick. Ο Ντάνι (Danny Lloyd) της ταινίας απέχει πολύ από ένα συνηθισμένο πεντάχρονο της ηλικίας του λόγω του χαρίσματός του, της ευφυΐας του, της σοβαρότητας και της ευρηματικότητάς του. Υπό τις οδηγίες του Kubrick, ο Ντάνι χάνει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του προσφέροντας στο κοινό στιγμές απόφου, ανατριχιαστικού κινηματογραφικού τρόμου.

Η πρώτη σκηνή που συναντάμε τον Ντάνι είναι στο σπίτι της οικογένειας Τόρανς, στο Μπάουλντερ. Η ιδιαιτερότητά του αποκαλύπτεται αμέσως. Είναι πολύ σοβαρός και λιγομίλητος, χωρίς φίλους για να παίζει, και μέσα από το στόμα του μιλάει ο Τόνι (ο φανταστικός φίλος του). Η σχεδόν ρομαντική φωνή με το γεροντικό γρέζι που βγαίνει από το στόμα του πεντάχρονου, όπως και ο τρόπος με τον οποίο κουνάει το δείκτη του χεριού του, σίγουρα ξενίζουν και δημιουργούν ένα ανησυχαστικό συναίσθημα στον θεατή. Πολύ περισσότερο μάλιστα, επειδή ο Τόνι διαφωνεί με τον Ντάνι. Γίνεται αμέσως σαφές ότι ο Τόνι εκφράζει τις μύχιες σκέψεις και τους φόβους του Ντάνι, που ο ίδιος δεν ομολογεί. Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τον Ντάνι στο μπάνιο σκαρφαλωμένο σε ένα σκαμπό να παίζει μπροστά στον νιπτήρα με τα νερά. Το πρόσωπό του δεν φαίνεται αλλά τον ακούμε να συνομιλεί με τον Τόνι ο οποίος του αποκαλύπτει ότι ο πατέρας του πήρε τη δουλειά στο ξενοδοχείο και πως από στιγμή σε στιγμή θα τηλεφωνήσει στη μητέρα του, όπως και αμέσως γίνεται. Η μουσική υπόκρουση –“The Awakening of Jacob” του Krzysztof Penderecki– κατά τη συνομιλία του Τζακ με τη Γουέντι λειτουργεί αντιστικτικά προς την εγκαρδιότητά τους και προοικονομεί τον τρόπο που βιώνει ο Ντάνι στην επόμενη σκηνή. Ο Ντάνι μέσα από τον καθρέφτη μιλάει με τον Τόνι και τον παρακαλεί να του πει γιατί δεν θέλει να πάνε στο ξενοδοχείο. Εδώ η δυαδικότητα του Ντάνι τονίζεται από το πλάνο μέσα από τον καθρέφτη (McAnoy, 2015). Ο Ντάνι βλέπει σε όραμα να ξεχύνονται ποτάμια αίματος από το ασανσέρ της *Θέας*, το οποίο θα αναγνωρίσουμε στη συνέχεια της ταινίας. Το πλάνο αυτό εναλλάσσεται με το πλάνο δυο δίδυμων κοριτσιών –οι δολοφονημένες κόρες του Γκρέιντι– και με το κοντινό πλάνο του Ντάνι να ουρλιάζει έντρομος, χωρίς όμως να ακούμε τη φωνή του. Το πέρασμα στο επόμενο πλάνο γίνεται με τη φωνή της γιατρού να ακούγεται στη μαύρη οθόνη και αμέσως μετά βλέπουμε τη γιατρό

να εξετάζει τα μάτια του Ντάνι. Και σε αυτή τη σκηνή ο Ντάνι είναι πολύ σοβαρός, λιγομίλητος και κρυφίνους.

Την ημέρα της άφιξής τους στη *Θέα*, ο Ντάνι ενώ παίζει βελάκια έχει άλλο ένα όραμα φρίκης με το ασανσέρ και τις δίδυμες, οι οποίες αυτή τη φορά κοιτάζονται και χαμογελούν συνωμοτικά υπό τους ήχους του *Lontano* του Ligeti. Αλλά και πάλι δεν έχουμε την αντίδραση ενός μικρού παιδιού από τον Ντάνι. Όταν η υπάλληλος τον πηγαίνει στους γονείς του, είναι απόλυτα συγκροτημένος και δεν τους λέει τίποτε. Μάλιστα μαθαίνουμε πως η υπάλληλος τον είχε βρει ενώ τους αναζητούσε. Άλλη μία ένδειξη της ωριμότητας του αγοριού το οποίο λειτούργησε λογικά και δεν έχασε την ψυχραιμία του. Στην ξενάγηση που κάνει ο μάγειρας Ντικ Χάλοραν στη Γουέντι και τον Ντάνι, ο Ντάνι είναι πάλι σοβαρός, αρκετά ψυχρός και ανήσυχος –η μουσική (*Lontano* του Ligeti και πάλι) υπογραμμίζει την ανησυχία του– και στη συζήτησή του με τον Ντικ για το χάρισμα της «λάμψης» δεν είναι ανοιχτός και ομιλητικός. Ομολογεί, όμως, για πρώτη φορά, ότι ο Τόνι του λέει «πράγματα». Έχει επίσης καταλάβει τους φόβους του Ντικ και τους κινδύνους που κρύβει το 237 δωμάτιο. Ο Ντικ προειδοποιεί τον Ντάνι – όπως η μαμά την Κοκκινοσκουφίτσα του παραμυθιού να μη λοξοδρομήσει από το μονοπάτι– να μείνει μακριά από εκεί.

Παρά τις προειδοποιήσεις του Ντικ όμως, ο Ντάνι με το τρίτροχό του (big wheel) σταματάει έξω από το δωμάτιο 237. Η μουσική του Bela Bartok - που έχει ήδη ξεκινήσει να ακούγεται από την προηγούμενη σκηνή- υποβάλλει τον φόβο. Επιχειρεί να ανοίξει την πόρτα, αλλά είναι κλειδωμένη. Εμφανίζονται για άλλη μια φορά οι δίδυμες μπροστά του στον διάδρομο. Όλα αυτά συμβαίνουν την Τρίτη (Tuesday). Μετά από μερικές ημέρες, το Σάββατο (Saturday), ενώ τρέχει, πάλι, στους διαδρόμους του ξενοδοχείου με το τρίκυκλό του, βλέπει μπροστά του τις δίδυμες που του μιλούν για πρώτη φορά. Εναλλάσσονται δύο φορές εδώ με ταχύ ρυθμό δύο πλάνα: το πλάνο με τα δυο κορίτσια να κρατιούνται από το χέρι και να χαμογελούν και το πλάνο με τα κορίτσια σφαγμένα στο πάτωμα του διαδρόμου και με το δολοφονικό τσεκούρι πεταμένο μπροστά στα κατακρεουργημένα πτώματά τους. Τα κορίτσια καλούν τον Ντάνι στο παντοινό παιχνίδι τους “Come and play with us Danny [...] for ever and ever”. Την επόμενη φορά που βρίσκεται ο Ντάνι έξω από το 237 (Wednesday) το “Awakening of Jacob” του Penderecki υποβάλλει για άλλη μια φορά την ατμόσφαιρα της μεταφυσικής εμπειρίας που έπεται. Ένα μπαλάκι μπιλιάρδου

κυλάει προς το μέρος του, τον πλησιάζει και ο Ντάνι νομίζοντας πως είναι η μητέρα του εισέρχεται στο 237. Η επόμενη φορά που τον βλέπουμε είναι στη σάλα Κολοράντο όπου ο πατέρας του έχει μόλις ξυπνήσει από τον εφιάλτη του. Ο Ντάνι μετά την επίσκεψή του στο 237 δωμάτιο, δεν έχει επαφή με την πραγματικότητα. Η κακοποίησή του φαίνεται από τον στραβωμένο γιακά του πουκαμίσου του και το σημάδι στο λαιμό του. Το παιδί κάνει πιπίλα και δεν μπορεί να επικοινωνήσει φυσιολογικά με τη μητέρα του.

Το τι βίωσε ο Ντάνι στο 237 ο Kubrick επιλέγει με το μοντάζ του να το συνδυάσει με την επίσκεψη του Τζακ στο ίδιο δωμάτιο. Η είσοδος του Τζακ στο 237 ακολουθεί μετά από ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Ντάνι. Και ενώ νομίζουμε ότι ο Ντάνι είναι αυτός που μπαίνει στο δωμάτιο, τελικά είναι ο Τζακ. Τα πλάνα με τον Τζακ στο δωμάτιο εναλλάσσονται με πλάνα στα οποία βλέπουμε τον Ντάνι. Επίσης όταν παρουσιάζεται η φρικώδης γερασμένη γυναίκα μέσα στη μπανιέρα, παρακολουθούμε όσα είδε ο Ντάνι, ενώ όταν αυτή καταδιώκει τον Τζακ, γελώντας αποκρουστικά, το βίωμα είναι του Τζακ. Έτσι, με τα παράλληλα αυτά πλάνα αντιπαραβάλλονται οι εμπειρίες πατέρα και γιου στο 237 δωμάτιο. Με τον τρόπο αυτό συγχρονίζονται αφηγηματικά δύο γεγονότα που συνέβησαν με χρονική απόσταση και ο θεατής καθοδηγείται στο να συγκρίνει πατέρα και γιο και τις αντιδράσεις τους.

Στην επόμενη σκηνή του Ντάνι, τον βρίσκουμε έντρομο στο κρεβάτι του να ακούει μέσα στο κεφάλι του τη συζήτηση των γονιών του στο διπλανό δωμάτιο, ενώ βλέπει μπροστά του το REDRUM (αναγραμματισμός του MURDER = ΦΟΝΟΣ) και το όραμα με το ασανσέρ και τα αίματα. Στο εξής ο Ντάνι είναι απών και ακούμε μόνο τον Τόνι (απανθρωποποίηση του Ντάνι). Οι δυνάμεις της *Θέας* φαίνεται να ισχυροποιούνται. Και ενώ ο Τζακ δεσμεύεται να δώσει μια «κατσάδα» στον γιο και στη γυναίκα του και η Γουέντι καπνίζοντας εναγωνίως σκέφτεται πώς θα διαφύγει με τον γιο της από το ξενοδοχείο, ο Ντάνι σε όνειρο επαναλαμβάνει δυνατά και όλο και πιο γρήγορα και τρομακτικά τη λέξη REDRUM. Η μητέρα του αδυνατεί να τον ξυπνήσει. Όταν πλέον ανοίγει τα μάτια του, της λέει, με τη φωνή του Τόνι, ότι ο Ντάνι δεν γίνεται να ξυπνήσει· έχει φύγει και είναι πλέον μακριά: “ Danny's gone away, Mrs. Torrance”.

Τον απανθρωποποιημένο Ντάνι τον συναντάμε ξανά την τελευταία μέρα όταν πλέον ο Γκρέιντι απελευθερώνει τον Τζακ από την αποθήκη, αφού αυτός δεσμεύεται να σκοτώσει τον γιο και τη γυναίκα του. Ενώ η Γουέντι κοιμάται, ο Ντάνι–Τόνι λέει συνέχεια

REDRUM –σαν να γνωρίζει τη δέσμευση του Τζακ, αλλά και τον φόνο του Ντικ Χάλοραν που επίκειται– παίρνει το μαχαίρι της Γουέντι, σαν υπνωτισμένος και ετεροκατευθυνόμενος, και στέκεται απειλητικά πάνω από τη μητέρα του. Τελικά απομακρύνεται αργά και γράφει στην πόρτα REDRUM. Η Γουέντι όταν ξυπνάει βλέπει έντρομη μέσα από τον καθρέφτη την πραγματική σημασία του αναγραμματισμού: MURDER.

Ο Ντάνι φαίνεται πως επιστρέφει στο σώμα του, όταν η μητέρα του τον φυγαδεύει από το παράθυρο του μπάνιου. Μετά, υπό την απειλή του πατέρα του, κρύβεται σε ένα ντουλάπι. Τον βλέπουμε να ουρλιάζει, όταν δολοφονεί ο πατέρας του τον Ντικ και αμέσως μετά να βγαίνει τρέχοντας από την κρυψώνα του. Τελικά, όταν ο πατέρας του ανάβει όλα τα εξωτερικά φώτα, ο Ντάνι παρασύρει τον Τζακ στον φυτολαβύρινθο, τον οποίο ο ίδιος γνωρίζει καλά από τα παιχνίδια του με τη μητέρα του. Έτσι, σαν άλλος Θησέας, ξεγελάει τον απανθρωποποιημένο πατέρα-Μινώταυρο, και, εξαφανίζοντας τα ίχνη του στο χιόνι, τον παγιδεύει μέσα στους μαιάνδρους του λαβυρίνθου καταφέροντας έτσι ο ίδιος να βγει αλώβητος και να διαφύγει από τη *Θέα* μαζί με τη Γουέντι.

5.2.3. Η Γουέντι

Η περίπτωση της Γουέντι λειτουργεί διαφορετικά σε σχέση με το θέμα της απανθρωποποίησης. Το χτίσιμο του χαρακτήρα της λειτουργεί αντιθετικά προς τους δύο άλλους χαρακτήρες του σεναρίου, τονίζοντας, έτσι, τόσο τις αλλοιώσεις της προσωπικότητας του Τζακ, όσο και τις ιδιαιτερότητες του Ντάνι. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο Kubrick κατέληξε στην επιλογή της Shelley Duvall – απορρίπτοντας τις περιπτώσεις της Jane Fonda και της Lee Remick, που αρχικά είχαν σκεφτεί για τον ρόλο της Γουέντι με τη συν-σεναριογράφο του, Diane Johnson (Mikics, 2020). Παρά δηλαδή το γεγονός ότι ξεκίνησαν με την ιδέα να δημιουργήσουν μία γυναίκα προκλητικά ισχυρή και δυναμική, ο Kubrick «ακολούθησε ακριβώς την αντίθετη κατεύθυνση με τη σπασμωδική, ισχνή και ψηλή Duvall, που ήταν τόσο ευαίσθητη και ευερέθιστη που έφτανε τα όρια του απόκοσμου» (p.146).

Ο χαρακτήρας της Γουέντι οργανώνεται γύρω από τους δύο ρόλους της στην ταινία. Αυτούς της συζύγου και της μητέρας. Προς τον σύζυγό της παρουσιάζεται τρυφερή, περιποιητική και αρκετά συγκαταβατική. Όπως είδαμε (5.2.1.2) αντιδρά αρκετά ήρεμα

στην επιθετική και βίαιη συμπεριφορά του Τζακ. Μόνο όταν θεωρεί ότι ο γιος της είναι σε κίνδυνο, υψώνει το ανάστημά της για πρώτη φορά απέναντί του και τον βρίζει. Η προσωπικότητά της αποδιοργανώνεται εντελώς, όμως, μπροστά στην απανθρωποποιητική τρέλα του Τζακ. Ο τρόμος της αγγίζει τα όρια της υστερίας. Στη σκηνή της σκάλας ενώ η ίδια έχει στα χέρια της το ρόπαλο, είναι τόσο φοβισμένη και αναποφάσιστη που γίνεται εκνευριστική, έτσι όπως άνευρα και άστοχα κραδαίνει το ρόπαλο εναντίον του Τζακ. Όπως λέει και ο Mikics (2020), όταν τη βλέπουμε, από τη μια θέλουμε να ξεφύγει από τον Τζακ και από την άλλη με ένα μικρό μέρος του εαυτού μας, ενδόμυχα, επιθυμούμε ο Τζακ να της συντρίψει το κρανίο (“dash [her] brain in”) (p. 156). Ο Kubrick είναι σαν να παίζει διαρκώς μαζί μας. Ο τρόπος που σκηνοθετεί τη Γουέντι εδώ, μας δυσκολεύει να ταυτιστούμε μαζί της –άλλωστε ο Kubrick δεν επιδιώκει τις εύκολες ταυτίσεις. Έτσι, η απανθρωποποίηση του Τζακ σε κάποιες στιγμές, αντί να μας απωθεί, καθιστά και εμάς απάνθρωπους. Τελικά, πάντως, η Γουέντι καταφέρνει ένα δυνατό χτύπημα στο κεφάλι του Τζακ και τον ρίχνει από τη σκάλα.

Αξιομνημόνευτη είναι επίσης η αντίδραση της Γουέντι στην περίφημη σκηνή του μπάνιου. Εκεί έχει καταληφθεί απόλυτα από τον τρόπο και σε κάθε χτύπημα του Τζακ ουρλιάζει έντρομη και με γουρλωμένα τα πελώρια έκθαμβα – και τόσο χαρακτηριστικά-μάτια της. Κι όμως και πάλι καταφέρνει, με το μαχαίρι της, να κόψει το χέρι του Τζακ όταν αυτός το περνάει μέσα από το σπάσιμο της πόρτας, για να γυρίσει το πόμολο και να μπει μέσα στο μπάνιο. Με αυτές τις μικρές ανατροπές ο Kubrick καταφέρνει να κρατάει τον θεατή με κομμένη την ανάσα του διαρκώς. Η πιο χαρακτηριστική σεκάνς, ίσως, για τον χαρακτήρα της Γουέντι είναι αυτή μετά την έξοδό της από το μπάνιο, κατά την οποία αναζητεί τον γιο της. Ιδίως στη σκηνή κατά την οποία στέκεται στο πλατύσκαλο, με το μαχαίρι στο χέρι, και άγεται και φέρεται, αριστερά και δεξιά, χωρίς να μπορεί να συντονίσει απόλυτα τις κινήσεις της, θυμίζει ανδρείκελο που κρέμεται άνευρο από κλωστές και κάποιος το κινεί ασυντόνιστα και κατά τύχη. Όλο της το σώμα και η αποσβλωμένη έκφραση του προσώπου της αποδίδουν απόλυτα το θολωμένο της μυαλό και την απόγνωσή της, επειδή δεν ξέρει πού είναι το παιδί της.

Απέναντι στον Ντάνι είναι πάντα σε εγρήγορση και προστατευτική. Φωνάζει τη γιατρό όταν ο γιος της πέφτει αναισθητός μετά το όραμά του στο μπάνιο, φροντίζει το φαγητό του και φαίνεται πως είναι έτοιμη να υπερβεί εαυτήν, για να τον προστατεύσει. Όταν ο

Ντάνι «καταλαμβάνεται» από τον Τόνι, η Γουέντι, φαίνεται περισσότερο ανήσυχη παρά τρομαγμένη. Η απανθρωποποίηση του Ντάνι δεν στρέφεται εναντίον της και δεν την τρομάζει. Ακόμη και τότε αγκαλιάζει τρυφερά και προστατευτικά τον γιο της. Φαίνεται όμως, πως ο μικρός Ντάνι είναι πιο αποτελεσματικός από τη μητέρα του και τελικά αντί να τον σώσει αυτή, εκείνος είναι που κατατροπώνει τον πατέρα του, όπως ο Κοντορεβιθούλης νικάει τον γίγαντα του παραμυθιού. Αντίθετα, η απανθρωποποίηση του Τζακ, τη διαλύει μέχρι τον πυρήνα της ύπαρξής της και, μέσα από τις αντιδράσεις της, αντιλαμβανόμαστε διπλά το είδος του τρόμου που γεννάει η οργή, η τρέλα και η όλη παρουσία του Τζακ. Με τον τρόπο αυτό γίνεται ακόμη πιο απρόσμενη η αποτελεσματικότητα με την οποία μέσα στην αποδιοργάνωση και τη θολούρα της αντιμετωπίζει τον Τζακ, κρατώντας μας αδιαλείπτως σε αγωνία και εγρήγορση.

5.3 Ύφος – *mise en scène* και απανθρωποποίηση

Πολύ συχνά με το πέρασμα του χρόνου ξεχνούμε τις λεπτομέρειες της πλοκής μιας ταινίας ή τα ακριβή λόγια των χαρακτήρων, αλλά σχεδόν πάντα εντυπώνονται στη μνήμη μας στοιχεία της *mise en scène* της ταινίας και του εν γένει ύφους της, κυρίως όταν πρόκειται για αξιόλογες ταινίες (Bordwell & Thompson, 2012). Τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι φωτισμοί, η ηχητική και μουσική υπόκρουση, τα πλάνα, το μοντάζ, αποτελούν στοιχεία που, αν και όσο παρακολουθούμε μια ταινία για πρώτη φορά, μπορεί να μην τα εντοπίζουμε συνειδητά, συμβάλλουν αποφασιστικά στην αφηγηματική της συνοχή, στην ανάπτυξη των θεμάτων της και στο συνολικό της αποτέλεσμα. Τα παραπάνω θα διερευνηθούν εδώ σε σχέση με το θέμα της απανθρωποποίησης στη *Λάμψη* του Stanley Kubrick.

Οι βασικοί χώροι στους οποίους εξελίσσεται η ταινία είναι αυτοί του ξενοδοχείου, οι οποίοι είναι σκηνικά κατασκευασμένα κατά το πρότυπο αντίστοιχων ξενοδοχείων της ευρύτερης περιοχής του Κολοράντο (Mikics, 2020). Η επιβλητικότητα του ξενοδοχείου υποβάλλεται και από το τεράστιο μέγεθος των χώρων που αισθητοποιείται από τα μακρινά πλάνα. Η επιβλητικότητα αυτή παραπέμπει στη μεταφυσική απανθρωποποιητική δύναμη της *Θέας*. Το εξωτερικό φυσικό τοπίο το βλέπουμε στην αρχή της ταινίας και τονίζει την παντοδυναμία της φύσης, αλλά και την απομόνωση στην οποία θα περιέλθει η οικογένεια Τόρανς, η οποία θα συμβάλει στην απανθρωποποίηση του Τζακ.

Οι μόνες περιπτώσεις στις οποίες έχουμε φυσικό φωτισμό είναι αυτές των αρχικών πλάνων της ανάβασης στη *Θέα* καθώς και τα ελάχιστα μακρινά πλάνα του ξενοδοχείου από έξω. Όλοι οι υπόλοιποι φωτισμοί είναι τεχνητοί, ελεγχόμενοι και πραγματοποιούνται με λαμπτήρες, για να επιτυγχάνουν κάθε φορά το επιθυμητό αποτέλεσμα. Σε όλη την ταινία εναλλάσσονται οι νυχτερινοί με τους ημερήσιους φωτισμούς. Άλλοτε το φως της ημέρας υπογραμμίζει αντιθετικά την παραδοξότητα και την απανθρωποποίηση: όπως για παράδειγμα το φως της ημέρας όταν ο Ντάνι παίζει στον νιπτήρα και αμέσως μετά βλέπει το φρικώδες όραμα με το αίμα, ή ο τρόπος που φωτίζεται το πρόσωπο του Τζακ στο κοντινό πλάνο, όταν στέκεται μπροστά στο παράθυρο τη στιγμή που τον καταλαμβάνει η απανθρωποποιητική τρέλα του, ενώ η γυναίκα και ο γιος του παίζουν έξω στα χιόνια. Άλλοτε πάλι αξιοποιείται το μουντό φως του νυχτερινού φωτισμού για να επιτείνει το ανοίκειο και την επίδρασή του: για παράδειγμα η σκηνή με τον Ντάνι που κρατάει το μαχαίρι πάνω από την κοιμώμενη Γουέντι και αμέσως μετά γράφει REDRUM, ή η σκηνή κατά την οποία το έντρομο παιδί ξαπλωμένο στο κρεβάτι του ακούει μέσα στο κεφάλι του τον καυγά των γονιών του από το διπλανό δωμάτιο. Το σκληρό έντονο ηλεκτρικό φως της αποθήκης, επίσης τονίζει τη σταδιακή μετατόπιση του Τζακ και τη «στρατολόγησή» του από τα φαντάσματα της *Θέας*. Ακόμη και ο μπλε φωτισμός του λαβυρίνθου στο τέλος της ταινίας, στην πραγματικότητα ήταν κίτρινος φωτισμός που φιλτραρίστηκε και έγινε μπλε (Mikics, 2020), για να αποδώσει την απόκοσμη ατμόσφαιρα της αποκτήνωσης του Τζακ, της πλήρους μοναξιάς και του τέλους του.

Τα κοστούμεια αποτελούν ένα στοιχείο που λειτουργεί αντιστικτικά προς το θέμα της απανθρωποποίησης - όπως και η χρήση γνωστών και επώνυμων καταναλωτικών προϊόντων. Όλοι οι χαρακτήρες είναι ντυμένοι ανάλογα με την ηλικία, τον ρόλο, την ώρα της ημέρας, την ενασχόλησή τους. Επιπλέον, το γεγονός ότι η Γουέντι στη σκηνή του μπάνιου καθώς και στη σεκάνς που ακολουθεί, κατά την οποία ψάχνει τον γιο της, είναι ντυμένη με το νυχτικό και τη ρόμπα της, τονίζει την ευαλωτότητά της. Η φυσικότητα που προκύπτει από τα προαναφερθέντα, έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με τη σταδιακή απομάκρυνση του Τζακ από τις φυσιολογικές ανθρώπινες αντιδράσεις, όπως και με το αλλόκοτο μεταφυσικό χάρισμα του Ντάνι που τον καθιστά απόκοσμο και ανατριχιαστικό. Ο Kubrick παίζει με το υποσυνείδητό μας, υποβάλλοντας την ιδέα πως απλοί καθημερινοί

άνθρωποι, όπως είμαστε και εμείς, μπορούν να βρεθούν σε παρόμοιες καταστάσεις, μπορούν κάλλιστα να απολέσουν το ανθρώπινό τους πρόσωπο.

Η ηχητική και μουσική υπόκρουση της ταινίας συνδέεται στενά και αποφασιστικά με το θέμα της απανθρωποποίησης. Ήδη από την εισαγωγή της ταινίας η μουσική των Wendy Carlos και Rachel Elkind με τα πνευστά στην αρχή και με τα έγχορδα που ακούγονται να ζεσταίνονται πριν από μια συναυλία, δημιουργούν δονήσεις που απηχούν την αντιπαράθεση των χαρακτήρων μεταξύ τους, αλλά και με τη φύση (Rasmussen, 2001), δημιουργώντας μια απόκοσμη, δυσοίωνα ατμόσφαιρα που παραπέμπει ανησυχαστικά στο μεταφυσικό. Το *Awakening of Jacob* του Penderecki ίσα που διακρίνεται όταν βλέπουμε τον Ντάνι στον νιπτήρα να μιλάει με τον Τόνι, όταν όμως ο Τζακ ενημερώνει τη Γουέντι ότι προσελήφθη, το μουσικό θέμα ακούγεται καθαρά και έρχεται σε έντονη αντίθεση με την εγκαρδιότητά τους, αλλά ουσιαστικά συνδέει προϋδραστικά τη σκηνή αυτή με την αμέσως επόμενη που είναι το όραμα του Ντάνι με το αίμα στο ασανσέρ της *Θέας* και με τις δίδυμες, όπως είδαμε (βλ. εν. 5.2.2). Η μουσική αυτή συνδέεται με τα οράματα του Ντάνι κατά τις μεταφυσικές εμπειρίες του έξω από το 237 δωμάτιο και με την είσοδο του Τζακ εκεί. Είναι σταθερό μουσικό μοτίβο της μετάβασης του Ντάνι στην κατάσταση της «λάμψης».

Ανάλογο ρόλο παίζει και το *Lontano* του Ligeti το οποίο συνοδεύει την εμφάνιση των διδύμων στον Ντάνι όταν παίζει βελάκια στη *Θέα*. Το ίδιο επίσης ακούγεται όταν ο Ντάνι μιλάει τηλεπαθητικά με τον Χάλοραν ενώ εκείνος ξεναγεί τη Γουέντι στην αποθήκη τροφίμων. Και εδώ η αντίστιξη είναι φανερή. Από τη μια έχουμε την καθησυχαστική παρουσία της αφθονίας τροφίμων –με αναγνωρίσιμες ταμπέλες από γνωστές εταιρείες– και από την άλλη την τηλεπαθητική επικοινωνία των δύο υπό τη συγκεκριμένη μουσική υπόκρουση που μόνο καθησυχαστική δεν είναι. Το *Lontano* συνοδεύει επίσης το κοντινό πλάνο του Τζακ όταν έχει πλέον καταληφθεί από την τρέλα του, και ατενίζει αζύριστος με παρανοϊκό βλέμμα έξω από το παράθυρο.

Στο ίδιο μοτίβο κινείται και η αξιοποίηση της μουσικής του Bela Bartok. Ενώ η Γουέντι με τον Τόνι παίζουν χαρούμενοι στον λαβύρινθο, η μουσική ακούγεται δυσοίωνα και ακούγεται πάλι στη σκηνή του Ντάνι που διατρέχει με το τρίτροχό του τους διαδρόμους και σταματάει μπροστά από το 237 δωμάτιο. Η σύνδεση αυτή αποτελεί προϋδρασμό για τα

όσα τρομακτικά θα συμβούν αργότερα στον λαβύρινθο μεταξύ του απανθρωποποιημένου Τζακ και του Ντάνι.

Διαφορετική λειτουργία, αλλά υπογραμμιστική της προελαύνουσας απανθρωποποίησης του Τζακ έχει η μουσική *Cosmogonia* του Penderecki, αμέσως μετά τον εφιάλτη του Τζακ και τον καυγά του με τη Γουέντι. Ενώ περπατάει στον διάδρομο κάνοντας, με τα χέρια του, σπασμωδικές κινήσεις, όλο θυμό, και βγάζοντας άναρθρους ήχους από το στόμα του, η μουσική είναι «υποκειμενική αποτελούμενη από δύο επίπεδα, στο πρώτο επίπεδο μια σταθερή νότα υψηλής συναισθηματικής έντασης [εκφράζοντας την οργή του Τζακ] και στο δεύτερο μια σχεδόν σειсмоγραφική καταγραφή των σωματικών ξεσπασμάτων του Τζακ»¹⁹ (Rasmussen, 2001, p. 298).

Εκτός της μουσικής υπάρχουν όμως και άλλοι ήχοι στην ταινία που συνδέονται με το θέμα της απανθρωποποίησης. Ο ήχος που κάνει το τρίτροχο ενώ διατρέχει τους διαδρόμους του ξενοδοχείου και εναλλάσσεται από έντονος, όταν οι ρόδες διατρέχουν το γυμνό πάτωμα, σε υπόκωφο, όταν το τρίτροχο κινείται πάνω στο χαλί, προηγείται πάντα δυσοίωνων σκηνών υπογραμμίζοντας παράλληλα την εμμονική, σχεδόν ψυχαναγκαστική προσήλωση του Ντάνι σε αυτές του τις βόλτες που φαίνεται πως τις αντιμετωπίζει σαν να αποτελούν την εργασία του (Mikics, 2020). Το μπαλάκι που ακούγεται να χτυπάει βίαια ο Τζακ στον τοίχο όταν αντί να γράφει παίζει οργισμένος, δίνει έμφαση στο ότι υποκύπτει, σταδιακά, στην παραφροσύνη. Ο ήχος από το τσεκούρι που χτυπάει επανειλημμένως και σπάει τις πόρτες του διαμερίσματος και του μπάνιου, επιτείνει τα συναισθήματα του τρόμου που δημιουργεί η απανθρωποποιημένη μορφή του Τζακ. Οι τρεις κραυγές που ακούγονται όταν ο Τζακ δολοφονεί τον Χάλοραν: η θριαμβευτική – βίαιη του Τζακ, η έντρομη του Χάλοραν και αυτή του Ντάνι που με τη «λάμψη» του γνωρίζει τι έχει συμβεί, υπογραμμίζουν το αποτρόπαιο της πράξης, αλλά και την απώλεια του πιο ανθρώπινου χαρακτήρα της ταινίας –του Ντικ Χάλοραν– από τον Τζακ, που έχει μετατραπεί σε «τέρας» και έχει απολέσει εντελώς τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του.

Το θέμα της σταδιακής απανθρωποποίησης του Τζακ αποτυπώνεται και στην εκφορά του λόγου. Στην αρχή της ταινίας ο Τζακ παρουσιάζεται ως ένας συγκροτημένος, αρκετά αντάρεσκος επίδοξος συγγραφέας που συζητάει λογικά και ήρεμα τόσο με τον εργοδότη

¹⁹ Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

του και το υπόλοιπο προσωπικό του ξενοδοχείου, όσο και με τη γυναίκα του και τον γιο του. Η σταδιακή του αλλοίωση και αποκτήγνωση αποτυπώνεται στους διαλόγους της ταινίας. Ο Τζακ γίνεται σταδιακά λεκτικά βίαιος (“I will dash your brain in”), υβριστικός (“can you start now, and get the fuck away from here”), ειρωνικός (όταν επαναλαμβάνει τα λόγια της Γουέντι μιμούμενος τη φωνή της και κάνοντας γκριμάτσες) περιπαιχτικός (“Not by the hair on your chin, chin, chin. Then I’ll huff, and I’ll puff and I’ll blow your house in”), απαξιωτικός (όταν αποκαλεί τη γυναίκα του συζητώντας με τον Λούντ «παλιοτρέπεζα σπέρματος» “the old sperm bank”, για να φτάσει στο τέλος να ουρλιάζει απειλητικά το όνομα του γιου του για να τον βρει και να τον σκοτώσει και να καταλήξει να αλυχτάει μέσα στον λαβύρινθο το όνομα της Γουέντι, όμοιος με άγριο πληγωμένο ζώο λίγο πριν βρει παγιδευμένος τον θάνατο. Η πλήρης απανθρωποποίηση του Τζακ αποτυπώνεται ανάγλυφα στην τελευταία αυτή κραυγή του πριν τον δούμε νεκρό και παγωμένο μπροστά στον φυτολαβύρινθο.

Η διαχείριση της κάμερας και των πλάνων της ταινίας διαδραματίζει επίσης κομβικό ρόλο στην ανάδειξη του θέματος της απανθρωποποίησης. Το εναρκτήριο πλάνο της ταινίας με την ταχεία πτήση πάνω από τη νησίδα γης που περιβάλλεται από νερό, σε συνδυασμό και με τη μουσική υπόκρουση, προετοιμάζει για την απομόνωση της οικογένειας και τοποθετεί τον θεατή ευθύς εξαρχής σε απειλητική ατμόσφαιρα. Αντίστοιχη λειτουργία έχουν και τα πλάνα κάθετης σχεδόν πτώσης, κατά τη διαδρομή προς το ξενοδοχείο, που λήφθηκαν για πρώτη φορά από το μπροστινό μέρος του ελικοπτέρου και όχι από την πλαϊνή πόρτα (Mikics, 2020), τα οποία κόβουν κυριολεκτικά την ανάσα δημιουργώντας υπερένταση, αδημονία και άγχος στον θεατή για το τι πρόκειται να ακολουθήσει.

Ο Kubrick αξιοποιεί τα μακρινά πλάνα του Τζακ, όταν η ένταση της απανθρωποποιητικής τρέλας του σωματοποιείται. Χαρακτηριστικά τέτοια πλάνα είναι αυτό στη σάλα Κολοράντο που παίζει χτυπώντας βίαια το μπαλάκι στον τοίχο και το πλάνο στον διάδρομο έξω από το μπαρ της αίθουσας χορού (Gold Room). Στην πρώτη περίπτωση ακούμε πρώτα το μπαλάκι και μετά βλέπουμε από μακριά τον Τζακ, τη βία και τον εκνευρισμό με την οποία χτυπάει το μπαλάκι στον τοίχο. Στο άλλο πλάνο βλέπουμε τον Τζακ πρώτα από μακριά να χειρονομεί έντονα και σπασμωδικά και όσο μειώνεται η απόσταση της Steadycam από τον Τζακ διακρίνουμε καλύτερα το πρόσωπό του.

Στις σκηνές, όμως, που έχουμε την απανθρωποποίηση του Τζακ ή τα οράματα του Ντάνι αξιοποιούνται τα κοντινά ή και πολύ κοντινά πλάνα. Έτσι βλέπουμε τον Ντάνι να ουρλιάζει βουβά μπροστά στο αίμα που χύνεται από το ασανσέρ ή στο κρεβάτι του όταν ακούει τους γονείς του ή όταν δολοφονείται ο Χάλοραν, όπου και ακούμε και την κραυγή του. Με τον ίδιο τρόπο σε κοντινά πλάνα βλέπουμε τον Τζακ να είναι κατατονικός μετά τον εφιάλτη ή να βάζει το πρόσωπό του ανάμεσα στα ξύλα της σπασμένης πόρτας του μπάνιου. Ένα πλάνο του οποίου η απανθρωποποιημένη μορφή του Τζακ έγινε σήμα κατατεθέν της ταινίας. Αλλά και τα ορθάνοιχτα έκθαμβα μάτια της έντρομης Γούντι την απανθρωποποίηση του Τζακ αντανακλούν, στα κοντινά της πλάνα, στη σκηνή του μπάνιου.

Στη νοηματοδότηση των πλάνων και στην εν γένει αφηγηματική ενότητα και τον ρυθμό μιας ταινίας κεντρικό ρόλο διαδραματίζει το μοντάζ (Bordwell & Thompson, 2012). Στη *Λάμψη* το θέμα της απανθρωποποίησης εξυπηρετείται μέσω του μοντάζ. Στο όραμα του Ντάνι το πλάνο του ασανσέρ εναλλάσσεται γρήγορα με αυτό των διδύμων και του έντρομου προσώπου του Ντάνι. Η συγκεκριμένη εναλλαγή πλάνων επαναλαμβάνεται στην ταινία αλλά και εξελίσσεται καθώς τόσο το πλάνο του ασανσέρ όσο και αυτό των διδύμων σταδιακά διαρκούν περισσότερο και εμπλουτίζονται. Ειδικότερα το πλάνο του ασανσέρ λόγω του μοντάζ καθίσταται συμβολικό της δύναμης που καταλαμβάνει σταδιακά η *Θέα* πάνω στους ενοίκους της, αλλά και της προελαύνουσας απανθρωποποίησης του Τζακ. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτό το πλάνο βλέπει και η Γούντι προς το τέλος της ταινίας, όταν πανικόβλητη ψάχνει τον γιο της. Παράλληλα το μοντάζ τονίζει την απόσταση που προοδευτικά παίρνει ο Τζακ από την οικογένειά του. Σταθερά αντιπαρά τίθενται τα πλάνα του Τζακ που σταδιακά χάνει το μυαλό του και μεταμορφώνεται στο τέρας των παραμυθιών, με τα πλάνα του Ντάνι και της μητέρας του που παίζουν στον φυτολαβύρινθο ή τα χιόνια.

Αριστοτεχνικά προβάλλεται η απανθρωποποίηση του Τζακ και με το μοντάζ κατά την επίσκεψή του στο 237 δωμάτιο. Ο Kubrick σε αυτή τη σεκάνς έχει επιλέξει να συγχωνεύσει την εμπειρία πατέρα και γιου. Έτσι, πρώτα μας δείχνει τον γιο και μέσα από τη «λάμψη» του, βιώνουμε κι εμείς την εμπειρία του πατέρα. Αλλά στις εναλλαγές των πλάνων συνειδητοποιούμε ότι παράλληλα ο Ντάνι –και μαζί ο θεατής– ξαναζεί και τη δική του εμπειρία στο 237. Το γεγονός ότι ο Ντάνι ομολογεί τι του συνέβη, ενώ αντίθετα

ο Τζακ το αποκρύπτει, σηματοδοτεί τη σταδιακή απομάκρυνση του Τζακ από την οικογένειά του και την πορεία του προς τη μεταμόρφωσή του.

5.4 Πώς προκύπτει ο τρόμος

Το θέμα της απανθρωποποίησης επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο προκύπτει ο τρόμος στην ταινία σε αντίθεση με το βιβλίο. Ο Kubrick δημιουργεί ευθύς εξαρχής μια ατμόσφαιρα απόκοσμη και απειλητική στην ταινία του. Τα εισαγωγικά πλάνα και η μουσική που τα συνοδεύει καθιστούν το φυσικό τοπίο απειλητικό και δυσοίωνα. Επίσης σε αντίθεση με το βιβλίο κανένας από τους χαρακτήρες δεν κερδίζει την αμέριστη συμπάθειά μας. Έτσι ο τρόμος δεν προκύπτει μέσα από το ενδιαφέρον και την αγωνία που νιώθουμε για τους ήρωες, όπως γίνεται στο βιβλίο.

Αντίθετα ο Kubrick αξιοποιεί επανειλημμένως το φροϋδικό «ανοίκειο» (Freud, 2009) για να υποκινήσει τον τρόμο από τα βαθύτερα στρώματα του υποσυνειδήτου μας. Η φωνή του Τόνι, το χάρισμα της «λάμψης» του Ντάνι και του Ντικ Χάλοραν, οι δίδυμες, η γυναίκα του 237 και η μεταμόρφωσή της, τα φαντάσματα του ξενοδοχείου, οι σκελετοί μέσα στην αίθουσα χορού που βλέπει η Γουέντι, όλα, εντάσσονται σε αυτού του είδους το δέος (βλ. εν. 1.2.1.). Για να επιτευχθεί βέβαια αυτή η αίσθηση έχουν συνδράμει όπως είδαμε τα πλάνα της ταινίας, το μοντάζ, η ηχητική και μουσική υπόκρουση κλπ.

Το στοιχείο όμως που καθιστά την ταινία πραγματικά τρομακτική είναι η απανθρωποποίηση του Τζακ. Το γεγονός δηλαδή ότι ένας άνθρωπος που φαντάζει απολύτως φυσιολογικός, ένας οικογενειάρχης, μετατρέπεται μπροστά στα μάτια μας από «τρυφερός πατέρας σε δολοφονικό δαίμονα»²⁰ (Kroll, 1980). Και αυτό καταφέρνει ο Kubrick να το κάνει ακόμη πιο τρομακτικό, γιατί δεν παρέχει δικαιολογίες στον ήρωά του, όπως κάνει ο Stephen King. Ο Kubrick δεν θέλει να γνωρίζουμε τίποτε ούτε για το παρελθόν του κακοποιημένου Τζακ, ούτε για τη σχέση του με τον πατέρα του, ούτε για τη σχέση της Γουέντι με τη μητέρα της. Θέλει ο θεατής να λύσει μόνος του το παζλ της ταινίας (Mikics, 2020) και όπως και ο ίδιος ο Kubrick είχε πει επαναλαμβάνοντας τα λόγια από ένα δοκίμιο του H. P. Lovecraft «δεν πρέπει ποτέ να προσπαθείς να εξηγήσεις τι συμβαίνει, εφόσον αυτό που συμβαίνει ερεθίζει τη φαντασία των θεατών, την αίσθησή

²⁰ “For all its brilliant effects, the strongest and scariest element in *The Shining* is the face of Jack Nicholson undergoing a metamorphosis from affectionate father to murderous demon”. (Kroll, 1980)

τους του ανοίκειου, την αίσθησή τους του άγχους και του τρόμου»²¹ (McAnoy, 2015, p.14).

Έτσι το οιδιπόδειο του Τζακ, με τη μητέρα του, και της Γουέντι, με τον πατέρα της, δεν τον αφορούν. Στο προσκήνιο φέρνει το οιδιπόδειο της οικογένειας Τόρανς. Ο αγώνας θα διεξαχθεί ανάμεσα στον πατέρα και στον γιο. Φαίνεται πως ο Kubrick στην ταινία του αξιοποιεί το υπογραμμισμένο από τον ίδιο απόσπασμα από το βιβλίο του Brunno Bettelheim *The Uses of Enchantment* κάνοντας τον Ντάνι «το οιδιπόδειο αγόρι που νιώθει απειλημένο από τον πατέρα του εξαιτίας της επιθυμίας του να τον αντικαταστήσει στην προσοχή της Μητέρας του [και] δίνει στον πατέρα του τον ρόλο του τρομακτικού τέρατος» (McAnoy, 2015, p.5). Ο Ντάνι δεν είναι ένα συνηθισμένο παιδάκι της ηλικίας του. Θυμίζει πολύ το παιδί -ήρωα των παραμυθιών που καταφέρνει να σκοτώσει τον δράκο ή να ξεγελάσει τον γίγαντα. Άλλωστε στον μύθο του Μινώταυρου παραπέμπει και ο φυτολαβύρινθος του Kubrick. Στο ίδιο πλαίσιο ο Τζακ γίνεται το τέρας του παραμυθιού, το συμβολοποιημένο «κακό», που πρέπει να νικηθεί.

6. Συμπεράσματα

Η προσέγγιση της *Λάμψης* του Stanley Kubrick υπό το πρίσμα του θέματος της απανθρωποποίησης ανοίγει ένα νέο παράθυρο στην κατανόηση των επιλογών του κινηματογραφιστή κατά τη διασκευή του πρωτότυπου έργου του Stephen King. Η απανθρωποποίηση ως θέμα που διαπερνάει όλη την ταινία και την ευρύτερη προβληματική του Kubrick, σύμφωνα με τον Leitch (2007), βοηθά να παρακολουθήσουμε με ένα νέο τρόπο τους χαρακτήρες, την τρέλα του Τζακ, το χτίσιμο του ατόφιου τρόμου καθώς και τη *mise en scène* της ταινίας και το όλο ύφος της.

Αυτό που αποτελεί ίσως όμως το μεγαλύτερο κέρδος από αυτή τη μελέτη, είναι ότι μέσα από αυτή διαφαίνεται πως, ενώ υπάρχουν τόσες πολλές διαφορές ανάμεσα στο βιβλίο και την ταινία, ο Kubrick ήταν απολύτως ειλικρινής όταν υποστήριζε ότι δουλειά του κινηματογραφιστή που διασκευάζει είναι να μεταφέρει στην οθόνη την ευαισθησία, τα συναισθήματα και τις σκέψεις του δημιουργού του πρωτότυπου κειμένου (Leitch, 2007). Γιατί όσο και αν απέκοψε τον Τζακ από το παρελθόν του, όσο και αν δεν του έδωσε

²¹ “I read an essay by the great master H. P. Lovecraft where he said that you should never attempt to explain what happens, as long as what happens stimulates people’s imagination, their sense of the uncanny, their sense of anxiety and fear”.

δικαιολογίες, όσο και αν μας δυσκόλεψε να ταυτιστούμε μαζί του, καταφέρνει να μας κάνει να τον δούμε στην απόλυτη μοναξιά του και να τον συμπονέσουμε, λίγο πριν το τέλος του, αλλά και να νιώσουμε ικανοποίηση όταν τον βλέπουμε να ποζάρει στη φωτογραφία της *Θέας* του 1921, έχοντας κατακτήσει την αιωνιότητα. Ουσιαστικά εδώ ικανοποιεί το αίτημα του συγγραφέα (King, 2020), που παρουσιάζει τον Τζακ –σύμφωνα με την ενδιάθετη εκτίμηση του γιου του– να θέλει να γίνει ένα από τα φαντάσματα της *Θέας* και να ζήσει για πάντα («Θέλει να γίνει ένας απ’ αυτούς και να ζήσει για πάντα. Αυτό θέλει» (σ. 422)

Στην ίδια γραμμή κινείται και η επιλογή του να κρατήσει στο προσκήνιο μόνο το οιδιπόδειο της οικογένειας Τόρανς. Ο Stephen King αναλύει εις βάθος και ψυχαναλυτικά τα προβλήματα όλων των μελών της οικογένειας. Και μέσα από όλα αυτά δημιουργεί τελικά ένα βιβλίο «ενηλικίωσης», για ένα παιδί που καταφέρνει να σπάσει τον κύκλο της βίας και του τρόμου και να διεκδικήσει την ευτυχία του. Τελικά, με τον εντελώς δικό του τρόπο και αξιοποιώντας το θέμα της απανθρωποποίησης, ο Kubrick, επίσης δημιουργεί μια ταινία «ενηλικίωσης». Ο Ντάνι, ο μικρός ιδιαίτερος γιος, με τη συγκροτημένη προσωπικότητα και τις κοφτές απαντήσεις, με το χάρισμα να συνομιλεί με τα μέλλοντα και να επικοινωνεί νοερά με τους ανθρώπους, καταφέρνει να μην τα χάσει, σε αντίθεση με τη Γουέντι, να ξεγελάσει τον αποκτηνωμένο πατέρα του και να βρει τη σωτηρία για τον ίδιο και τη μητέρα του. Η επιλογή του Kubrick να διαβάσει η Γουέντι στην πρώτη σκηνή της ταινίας το *The Catcher in the Rye* του J. D. Salinger δεν είναι καθόλου τυχαία. Γιατί πολύ σωστά έχει σχολιαστεί πως είναι ένα βιβλίο που αφορά τη μοναξιά και την απομόνωση του ήρωα και γι’ αυτό επιλέγεται από τον Kubrick (Rasmussen, 2001), αλλά κυρίως είναι ένα βιβλίο ενηλικίωσης· με τον γνωστό ειρωνικό τρόπο του ο Kubrick ήδη από την αρχή της ταινίας μας κλείνει το μάτι. Ίσως το ίδιο να αισθάνθηκε και ο Stephen King μετά τον θάνατο του κινηματογραφιστή, όταν ομολογεί στην εισαγωγή της έκδοσης της *Λάμψης* του 2001 ότι εν τέλει οι δυο τους συναντήθηκαν (King, 2020).

Έτσι, ο Kubrick δημιουργεί μία πολύ τρομακτική ταινία με αίσιο τέλος για όλους – εκτός από τον Ντικ Χάλοραν-, όπως γίνεται στα παραμύθια. Ο μικρός Ντάνι νικάει τον πατέρα–τέρας και κερδίζει τη μαμά τρόπαιο σώζοντάς την. Αλλά και ο «κακός» της ταινίας ενώ φαίνεται πως πεθαίνει αποκτηνωμένος και παγωμένος σε απόλυτη μοναξιά έξω από τον φυτολαβύρινθο, τελικά στο τελευταίο πλάνο ποζάρει ως ένα από τα πολλά φαντάσματα

της *Θέας* στο πάρτι της 4^{ης} Ιουλίου του 1921. Είναι σαν να διατηρεί με αυτό τον τρόπο η ταινία μία αισιοδοξία. Όπως είχε πει και ο ίδιος ο Kubrick σε συνέντευξή του για την ταινία «αν υπάρχουν τα φαντάσματα, τότε μετά τον ενταφιασμό δεν μας περιμένει μόνο η λήθη» (Kubrick, 1982).

Σε ό,τι αφορά τη μελλοντική έρευνα, θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να διερευνηθεί το θέμα της απανθρωποποίησης, και οι αποχρώσεις που αυτό μπορεί να λαμβάνει κατά περίπτωση, και στις υπόλοιπες ταινίες του Stanley Kubrick μετά το *Dr Strangelove*. Από την παρούσα εργασία υπάρχουν αισιόδοξες ενδείξεις ότι μια τέτοια μελέτη θα μπορούσε να αποφέρει καρπούς και να ανοίξει νέους δρόμους στην προσέγγιση των –ούτως ή άλλως– εμβληματικών ταινιών του Stanley Kubrick.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

7. Η τρέλα ως απανθρωποποίηση στη διασκευή ενός διηγήματος σε σενάριο

Στην παρούσα ενότητα επιχειρείται η διασκευή ενός διηγήματος της γράφουσας με τίτλο *Το Λαχείο* (βλ. Παράρτημα) σε ομότιτλο σενάριο. Το διήγημα πραγματεύεται την πορεία προς την παραφροσύνη ενός νέου και ευαίσθητου άνδρα, ο οποίος μην μπορώντας να αντέξει την απώλεια της συντρόφου του και λόγω και της νόσου του, καταλήγει στην αυτοκτονία. Στόχος της διασκευής είναι να αξιοποιηθεί το θέμα της απανθρωποποίησης στην αποτύπωση της τρέλας του ήρωα στην οθόνη. Να καταφανεί, δηλαδή, πώς ένας τρυφερός, φυσιολογικός, νέος άνδρας μπορεί να απολέσει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του και να προβεί σε βίαιες και απάνθρωπες πράξεις. Επίσης γίνεται προσπάθεια στην ανάδειξη του θέματος, να αξιοποιηθεί ο τρόπος του Kubrick και κάποιες επιλογές του.

Η διασκευή που γίνεται, καθώς επιχειρεί να αναδείξει την απανθρωποποίηση του ήρωα, δεν αποτελεί απλή μίμηση του αρχικού κειμένου, αλλά μάλλον μια μεταστοιχείωσή του, που διατηρεί τη βασική του πλοκή, αλλά εστιάζει στην απώλεια των ανθρώπινων χαρακτηριστικών του ήρωα και στην αποτύπωση αυτής μέσω της εικονοποιίας του σεναρίου. Εάν θέλαμε να εντάξουμε την εν λόγω διασκευή σε ένα θεωρητικό μοντέλο θα λέγαμε πως το σενάριο αποτελεί κατά βάση προσαρμογή (adjustment) του πρωτότυπου κειμένου και ενίοτε αγγίζει τα όρια της αναθεώρησης (revision) καθώς αναδιαμορφώνει

σε κάποια σημεία εκτός από το «γράμμα» του διηγήματος, και το «πνεύμα» του (Leitch, 2007), για να αποδοθεί με μεγαλύτερη διαύγεια και καθαρότητα η απανθρωποποίηση του κεντρικού χαρακτήρα, του Μανώλη. Το διήγημα είναι ο εσωτερικός μονόλογος του ήρωα λίγο πριν αυτοκτονήσει. Απορρίφθηκε η χρήση αφηγητή- απομάκρυνση από το «γράμμα του κειμένου» και επιλέχθηκε η εικονοποίηση των τεκταινομένων. Παράλληλα, στο διήγημα, ο αναγνώστης ταυτίζεται εύκολα με τον Μανώλη, συμπάσχει με αυτόν και συγκινείται για το άδοξο τέλος του, λόγω της εσωτερικής εστίασης της αφήγησης (εσωτερικός μονόλογος). Αντίθετα, το σενάριο απομακρύνθηκε σε αυτό το σημείο από το «πνεύμα» του αρχικού κειμένου, αξιοποιώντας το παράδειγμα του Kubrick. Ο Stephen King, δηλαδή, έχει γράψει ένα βιβλίο φαντασμάτων το οποίο υποστηρίζει με σαφήνεια η αφηγηματική τεχνική του κειμένου, που μας παρουσιάζει με εσωτερική εστίαση την οπτική του κάθε ήρωα (ενδιάθετος λόγος εντός παρενθέσεων). Αντίθετα ο Kubrick κινείται σε μια γκριζα ζώνη σε μεγάλο μέρος της ταινίας, ώστε να μην είμαστε απολύτως σίγουροι αν όλα οφείλονται στην παράκρουση του Τζακ ή το μέρος είναι όντως στοιχειωμένο. Η εναλλαγή υποκειμενικών και αντικειμενικών πλάνων συντείνει σε αυτή την κατεύθυνση της αμφισημίας. Ακολουθώντας ουσιαστικά το πρότυπο αφήγησης των εναλλαγών στην εστίαση, στο σενάριο του *Λαχείου* αρχικά παρακολουθούμε την οπτική του Μανώλη, για να εξελιχθεί η εστίαση σε εξωτερική κατά την αποξένωση του Μανώλη από τους αγαπημένους οικείους και κατά την απανθρωποποίησή του και να καταλήξει πάλι σε εσωτερική, στο τέλος της ταινίας. Στόχος είναι να καταστούν δυσκολότερες –σε σχέση με το διήγημα – οι ταυτίσεις με τον κεντρικό ήρωα, που σε μεγάλο μέρος της ταινίας είναι ο «κακός» της ιστορίας. Παράλληλα παραλείπονται από το σενάριο οι όποιες εξηγήσεις δίνονται στο διήγημα για την παραφροσύνη του Μανώλη, οι οποίες ανήκουν στο παρελθόν και στη μητρική ανατροφή. Ο Μανώλης στο *Λαχείο* όπως και ο Τζακ στη *Λάμψη* παρουσιάζεται αποκομμένος από το οικογενειακό παρελθόν και τα παιδικά του χρόνια.

Σε ό,τι αφορά την πλοκή, επιλέχθηκε ο κάπως προσχηματικός χαρακτήρας απόδοσης της ιστορίας, καθώς το σενάριο αυτό αποτελεί ουσιαστικά μία άσκηση μορφής στη διασκευή υπό το πρίσμα του θέματος της απανθρωποποίησης. Το τέλος της ταινίας, επίσης, είναι λίγο πιο αισιόδοξο από αυτό του διηγήματος.

7.1 Πρωτότυπο σενάριο *Το Λαχείο*

Το Λαχείο

Άντα Στούμπη

1) ΕΣ. ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΜΕ ΓΡΑΦΟΜΗΧΑΝΗ-ΑΧΡΟΝΙΑ ΟΝΕΙΡΟΥ
Μία παλιά μαύρη Triumph γραφομηχανή. Βρίσκεται πάνω σε μία
ξύλινη επιφάνεια γραφείου, της οποίας τα περιγράμματα είναι
θολά και ασαφή. Το χαρτί είναι έτοιμο, περασμένο.
Εμφανίζονται δύο ανδρικά χέρια (του Μανώλη) που αρχίζουν να
πληκτρολογούν γρήγορα. Ό,τι εμφανίζεται να τυπώνεται στο
χαρτί ακούγεται από τη φωνή του Μανώλη που πληκτρολογεί και
παράλληλα διαβάζει.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Το Λαχείο

Λαγχάνω, λαχεῖτον. Ποιο είναι το δικό μου
λαχείο λοιπόν; Παραλήρημα...

2) ΕΣ. ΛΕΥΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗΣ ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΗΣ ΚΛΙΝΙΚΗΣ- ΦΩΣ ΑΠΟ
ΛΑΜΠΕΣ ΦΘΟΡΙΣΜΟΥ ΨΥΧΡΕΣ.

Σκοτάδι απόλυτο. Εκτυφλωτικό φως, λευκό ταβάνι. Σκοτάδι
πάλι. Λευκοί τοίχοι, άδαιοι. Περιμετρικά στο ταβάνι λάμπες
φθορισμού. Τα χέρια του Μανώλη δεμένα στο κρεβάτι. Το σώμα
του είναι σκεπασμένο με μια πικεδένια λευκή κουβέρτα. Τα
πόδια εξέχουν από την κουβέρτα. Είναι και αυτά δεμένα με
δερμάτινα λουριά στο κάγκελο του κρεβατιού. Ο Μανώλης
(30) είναι μελαχρινός, με ευχάριστα χαρακτηριστικά, λεπτή και
κοντή μύτη, καλοσχηματισμένα σαρκώδη χείλη, όμορφα μεγάλα
σκούρα καστανά μελαγχολικά μάτια, αξύριστος και με πρόσωπο
αγχωμένο. Κινεί βίαια και νευρικά τα χέρια και τα πόδια του.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Τον αντίθεό μου μέσα! Πάλι εδώ!

ΤΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ

3) ΕΕ. ΛΙΒΑΔΙ ΜΕ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ ΚΑΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΕΣ- ΠΡΩΪ

Μια μεγάλη έκταση κατάφυτη με άσπρες και κίτρινες μαργαρίτες, χαμομήλια και παπαρούνες. Στο βάθος ένα πυκνό πευκοδάσος. Χελιδόνια πετούν στον ουρανό και ακούγονται τα τιτιβίσματά τους. Μέλισσες πλησιάζουν τα άνθη και τρυγούν το νέκταρ. Ακούγεται ο βόμβος τους μαζί με τα τιτιβίσματα των πουλιών. Ο Μανώλης (27) και η Ελένη (24) βγαίνουν μέσα από το πευκοδάσος και περπατούν ανάμεσα στα λουλούδια. Ο Μανώλης είναι ψηλός με ωραία κορμοστασιά και καμαρωτό περπάτημα. Έχει πυκνά μαύρα μαλλιά κοντοκουρμένα και είναι φρεσκοξυρισμένος. Φοράει ένα μακό γαλάζιο κοντομάνικο, ένα φαρδύ τζιν ανοιχτόχρωμο παντελόνι και μαύρα πολυφορεμένα all star μποτάκια. Η Ελένη είναι πολύ πιο κοντή, καστανόξανθη, με γυμνασμένο σώμα. Το πρόσωπό της είναι τετράγωνο, έχει ωραία χείλη και πολύ φωτεινά μελί μάτια. Τα μαλλιά της φτάνουν ως τους ώμους της. Φοράει ένα μακό κοντό καθημερινό μεσάτο ανοιχτό μοβ φόρεμα, που αναδεικνύει το πλούσιο μπούστο της και τα καλογυμνασμένα της πόδια. Φοράει και αυτή all star μποτάκια μοβ σκούρα. Τα δικά της είναι πιο καινούργια. Κουβαλάνε από ένα καλάθι πικ νικ ο καθένας. Σταματούν. Βγάζουν από το ένα καλάθι μια κόκκινη μεγάλη κουβέρτα. Τη στρώνουν κάτω. Από πάνω της απλώνουν ένα μικρότερο καρό κόκκινο – άσπρο τραπεζομάντιλο. Γονατίζουν και αρχίζουν να βγάζουν ταπεράκια, θερμός, πιάτα και να τα στρώνουν πάνω στο τραπεζομάντιλο. Είναι και οι δυο γελαστοί. Μιλούν, αλλά δεν είναι ευδιάκριτες οι φωνές τους.

4) ΕΕ. ΛΙΒΑΔΙ ΜΕ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ ΚΑΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΕΣ- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Μανώλης και η Ελένη είναι ξαπλωμένοι πάνω στην κόκκινη κουβέρτα. Ο ήλιος φωτίζει τα γελαστά τους πρόσωπα. Κρατιούνται από το χέρι και κοιτάζουν τον ουρανό. Ο Μανώλης γυρίζει προς την Ελένη, στηρίζεται στον αγκώνα του. Απλώνει το χέρι του και της χαϊδεύει απαλά το μάγουλο. Εκείνη στρέφεται χαμογελαστή και τον κοιτάζει. Κοιτάζονται για λίγο

στα μάτια. Τα μάτια τους λάμπουν γεμάτα επιθυμία. Η Ελένη τον πλησιάζει αργά. Αγκαλιάζονται και φιλιούνται τρυφερά. Ξαπλώνουν πάλι ανάσκελα κοιτάζοντας ψηλά. Το λιβάδι γύρω τους αλλάζει με μουσική υπόκρουση το "The Sound of Silence" στην ορχηστρική του διασκευή με φλάουτο. Τα λουλούδια που τους περιβάλλουν μαραίνονται και πέφτουν τα πέταλά τους. Τα φύλλα τους κιτρινίζουν και ξεραίνονται. Συννεφιάζει. Βρέχει. Έπειτα είναι ξαπλωμένοι με όλο το τοπίο γύρω τους χιονισμένο. Πάλι τα φύλλα πρασινίζουν και αρχίζουν σταδιακά να φουντώνουν. Άσπρες και κίτρινες μαργαρίτες, χαμομήλια και παπαρούνες ανθίζουν. Μαζί με τα λουλούδια αλλάζουν και τα ρούχα του Μανώλη και της Ελένης. Φοράνε τζιν σορτσάκια και αμάνικα φανελάκια λευκά με σαγιονάρες (όταν το τοπίο είναι ξερό και καλοκαιρινό), έπειτα μακρυμάνικα φούτερ μαύρο ο Μανώλης, γκρι η Ελένη με τζιν και all star μποτάκια, έπειτα ανοίγουν δυο μεγάλες κόκκινες ομπρέλες στη βροχή και φαίνονται μόνο τα πόδια τους και μετά χοντρά μπουφάν σκούφους και γάντια στο χιονισμένο τοπίο, ώσπου είναι πάλι η Ελένη μ' ένα ανοιξιιάτικο κίτρινο μακό φόρεμα και ο Μανώλης μ' ένα τζιν παντελόνι και ένα μαύρο μακό κοντομάνικο μπλουζάκι στο ανθισμένο ανοιξιιάτικο τοπίο.

5) ΕΞ. ΛΙΒΑΔΙ ΜΕ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ ΚΑΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΕΣ- ΔΥΣΗ

Η Ελένη και ο Μανώλης μαζεύουν από το τραπεζομάντιλο ποτηράκια, πιατάκια, βαζάκια μαρμελάδας, απομεινάρια φαγητού, χαρτιά από σοκολάτες, τα βάζουν σε σακούλες και μέσα στα καλάθια. Πού και πού κοιτάζονται και χαμογελούν. Ο Μανώλης μαζεύει ενώ ένα αναμμένο τσιγάρο είναι στηριγμένο ανάμεσα στα χείλη του. Σταματάει να μαζεύει και όπως είναι γονατιστός κοιτάζει την Ελένη με λατρεία. Βγάζει το τσιγάρο από το στόμα του, φυσάει τον καπνό και το σβήνει μέσα σε ένα πλαστικό ποτηράκι γεμάτο με νερό και αποσίγαρα. Της πιάνει το χέρι ενώ εκείνη τοποθετεί ένα βαζάκι μαρμελάδα φράουλα

στο καλάθι. Την τραβάει κοντά του. Πιάνει με τα δυο χέρια το πρόσωπό της. Την κοιτάζει με ένταση στα μάτια.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Είσαι η ζωή μου. *Παύση*. Να το θυμάσαι.

6) ΕΞ. ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ – ΝΩΡΙΣ ΠΡΩΪ

Στενό μπαλκόνι πολυκατοικίας μικροαστικής γειτονιάς του κέντρου. Ένα μικρό στρογγυλό μαύρο σιδερένιο τραπεζάκι με ένα τασάκι με τρία αποσίγαρα μέσα, δυο ξύλινες ψάθινες καρέκλες καφενείου. Ακούγονται ήχοι της πόλης: αυτοκίνητα να περνούν, κορναρίσματα. Η μπαλκονόπορτα μισάνοιχτη. Από μέσα ανεμίζει μια ημιδιάφανη λευκή κουρτίνα. Ο Μανώλης εμφανίζεται στο άνοιγμα της μπαλκονόπορτας, τραβάει με το ένα χέρι την κουρτίνα, στο άλλο χέρι βαστάει ένα φραπέ. Στα χείλη του έχει ένα τσιγάρο, σβηστό ακόμα. Είναι αναμαλλιασμένος από τον ύπνο, το πρόσωπό του αγουροξυπνημένο. Φοράει μια λευκή φανέλα και μια γκρι λεπτή βαμβακερή φόρμα και παντόφλες δερμάτινες γκρι σκούρες κλειστές. Κάθεται. Βγάζει από την τσέπη της φόρμας του έναν Bic μαύρο αναπτήρα. Ανάβει το τσιγάρο του, πίνει με το καλαμάκι καφέ. Βολεύεται καλύτερα στην καρέκλα του. Ακούγεται γαύγισμα σκύλου. Ο Μανώλης κοιτάζει φιλικά απέναντι.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Μαλού! Τι είναι μωρέ Μαλού; Τι θες βρε κούκλα;

Ο Μανώλης συνεχίζει να κοιτάζει απέναντι χαμογελαστός.

ΜΑΛΟΥ

(Ακούγεται γυναικεία ευχάριστη φωνή voice off ενώ βλέπουμε τον Μανώλη) Καλημέρα Μανωλάκη!

Αγουροξυπνημένος φαίνεσαι! Ξενύχτησες πάλι με
την Ελένη σου;

Ο Μανώλης γουρλώνει τα μάτια του. Βαράει ένα δυνατό χαστούκι
στο μάγουλό του.

7) ΕΕ. ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ
-ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Η Μαλού, ένα μεγαλόσωμο θηλυκό λυκόσκυλο είναι στο μπαλκόνι.
Δίπλα της έχει ένα τάσι γεμάτο νερό και ένα πιατάκι φαγητού
άδειο. Κουνάει με ζήλο την ουρά της. Σηκώνεται στα πίσω
πόδια της και με τα μπροστινά της πόδια στηρίζεται στο
κάγκελο.

ΜΑΛΟΥ

(Με την ίδια ευχάριστη γυναικεία φωνή) Καλέ
ηρέμησε! Είπαμε να ξυπνήσεις, αλλά όχι κι
έτσι! Έχεις κάνα μεζέ να μου πετάξεις;

8) ΕΕ. ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ - ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Ο Μανώλης έχει σηκωθεί από την καρέκλα. Τρίβει τα μάτια του.
Τα ανοίγει και τα κλείνει με μανία. Χτυπάει ξανά τα μάγουλά
του, τσιμπάει τα μπράτσα του.

9) ΕΕ. ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ
-ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Η Μαλού είναι ακόμη σκαρφαλωμένη στο κάγκελο. Κουνάει
χαρούμενη την ουρά της γαυγίζοντας και χοροπηδώντας. Πατάει
το τάσι με το νερό της και αυτό αναποδογυρίζει. Τα νερά
πετάγονται. Τρομάζει, κατεβαίνει από το κάγκελο και
συνεχίζει να γαυγίζει.

10) ΕΕ. ΤΟ ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ - ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Στο τασάκι είναι ένα τσιγάρο αναμμένο. Ο φραπέ είναι δίπλα.
Η ξύλινη καρέκλα που καθόταν ο Μανώλης είναι πεσμένη κάτω.

Από την ανοιχτή μπαλκονόπορτα έχει βγει η λευκή κουρτίνα και ανεμίζει.

11) ΕΕ. ΜΠΑΡΑΚΙ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ-ΒΡΑΔΥ

Τραπεζάκια και καρέκλες έξω από ένα μικρό μπαράκι σε πεζόδρομο της Αθήνας. Ο Μανώλης και η Ελένη κάθονται αντικριστά και μιλάνε. Ακούγεται το "Take me back to the paradise city" των Guns and Roses. Ο Μανώλης φοράει ένα καρό καλοκαιρινό πουκάμισο και ένα σκούρο τζιν παντελόνι. Είναι αξύριστος. Η Ελένη φοράει ένα εφαρμοστό κόκκινο μπλουζάκι και μια μαύρη κοντή φούστα. Τα μαλλιά της τα έχει πιασμένα αλογοουρά ψηλά στο κεφάλι της. Μπροστά τους είναι δυο μισοάδεια ποτήρια νερό, δυο γεμάτα ποτήρια μπίρας ένα πακέτο τσιγάρα Camel και ένας μαύρος bic αναπτήρας. Στο τασάκι έχει δυο αποτσίγαρα. Ο Μανώλης καπνίζει και μιλάει με ένταση αλλά όχι δυνατά. Κρατάει το χέρι της Ελένης και έχει κοντά στο πρόσωπό της το δικό του. Η Ελένη είναι πιο ήρεμη.

ΕΛΕΝΗ

Όλοι δικαιούμαστε ένα ψυχωτικό επεισόδιο. Πώς κάνεις έτσι; Σου φάνηκε.

ΜΑΝΩΛΗΣ

(Με μεγάλη ένταση στο πρόσωπο και τη φωνή του) Ελένη, έχω χεστέι απάνω μου.

ΕΛΕΝΗ

Να κόψεις τους καφέδες, τα ποτά και τα τσιγάρα. Θα δεις. Τίποτα δεν ήταν.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Λες ρε 'λένη;

ΕΛΕΝΗ

Λέω.

12) ΕΣ. ΜΕΖΕΔΟΠΩΛΕΙΟ ΜΕ ΖΩΝΤΑΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΜΗΝΕΣ -
ΒΡΑΔΥ

Σε ένα μικρό πάλκο, παλιάς αθηναϊκής ταβέρνας δύο μουσικοί παίζουν μπουζούκι και κιθάρα και μια κοπέλα τραγουδάει: «Τι σου 'κανα και πίνεις, τσιγάρο στο τσιγάρο κι είν' τα θολά σου μάτια στο πάτωμα καρφιά». Ο μουσικός που παίζει μπουζούκι (50) έχει μούσι και μουστάκι και πιασμένα κοτσίδα τα μαλλιά του. Ο κιθαρίστας (40) έχει καστανά μαλλιά και είναι φρεσκοξυρισμένος. Φορούν και οι δύο λευκά πουκάμισα και τζιν σκούρα παντελόνια. Η τραγουδίστρια (25) έχει μαύρα ίσια μακριά μαλλιά. Φοράει ένα λευκό μακρύ φόρεμα και τραγουδάει καθιστή. Οι τοίχοι του μαγαζιού είναι γκριζαρισμένοι από τον καπνό των τσιγάρων, και καλυμμένοι με πολυκαιρισμένες ασπρόμαυρες φωτογραφίες στις οποίες ποζάρουν σε ώρα γλεντιού γνωστά ονόματα του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Το μαγαζί είναι κατάμεστο και γεμάτο καπνό. Ο Μανώλης, η Ελένη και ο Σπύρος (27), πίνουν ρακές και τρώνε μεζέδες σε ένα τραπεζάκι μπροστά στο πάλκο. Ο Μανώλης φοράει ένα μαύρο πουκάμισο και στο λαιμό του έχει κρεμασμένο σε πετσάκι έναν ασημένιο σταυρό. Η Ελένη έχει μακιγιάρει τα μάτια της μόνο με μάσκαρα. Οι κατάμαυρες βλεφαρίδες τονίζουν τα μελί μάτια της. Φοράει ένα κατακόκκινο κραγιόν και ένα βραδινό στράπλες φόρεμα. Τα μαλλιά της είναι χτενισμένα ώστε να κάνουν κυματισμό. Από τη μια πλευρά τα έχει στερεωμένα με ένα χτενάκι πίσω από το αφτί της. Φοράει μακριά ασημένια σκουλαρίκια με στρας που αστράφτουν κάτω από τα φώτα. Ο Σπύρος φοράει ένα γκρι ανοιχτό βραδινό πουκάμισο. Είναι ξανθός με κοντά μαλλιά χωρίστρα στο πλάι. Τα μάτια του είναι καστανά. Έχει λεπτά χείλη. Όταν χαμογελάει κάνει ρυτίδες στα μάτια του και φαίνονται τα κάτωσπρα όμορφα δόντια του. Το τραπέζι είναι γεμάτο με άδεια διακοσάρκια γυάλινα

καραφάκια. Οι τρεις νέοι τσουγκρίζουν κεφάλτα τα ποτήρια τους, γελάνε και τραγουδάνε.

ΣΠΥΡΟΣ

Εβίβα ρε παιδιά! Κι εγώ κουμπάρος!

Η Ελένη σηκώνεται και χορεύει του Μανώλη τραγουδώντας. Φοράει ψηλοτάκουνες μαύρες γόβες.

ΕΛΕΝΗ

(Τραγουδώντας με την τραγουδίστρια μαζί)
Να ΄ξερες πώς σπαράζουν τα μέσα μου για σένα
που στέκεσαι μακριά μου και λόγο δεν μου λες...

Ο Μανώλης της χτυπάει παλαμάκια με ενθουσιασμό. Η Ελένη σκύβει και τον φιλάει. Έπειτα κάθεται δίπλα του. Ο Μανώλης την αγκαλιάζει από τη μέση και τη φιλάει με πάθος στο στόμα.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Πρόβα τζενεράλε σήμερα.

ΕΛΕΝΗ

(Χαμογελώντας και υψώνοντας το ποτήρι της) Όλα καλά θα πάνε μωρέ!

13) ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ-ΤΟ ΙΔΙΟ ΒΡΑΔΥ ΠΡΙΝ ΤΟ ΧΑΡΑΜΑ
Υπνοδωμάτιο μικροαστικού διαμερίσματος. Ο Μανώλης κοιμάται σκεπασμένος με μια καρό καφέ - γκρι κουβέρτα. Στο κομοδίνο δίπλα του το πορτατίφ είναι σκεπασμένο με ένα μοβ μαντίλι. Πάνω στο κομοδίνο είναι αφημένο ανοιχτό με τη ράχη προς τα επάνω το *Έγκλημα και Τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι. Το δωμάτιο φωτίζεται από τα ηλεκτρικά φώτα του δρόμου, μέσα από το μισοκατεβασμένο παντζούρι. Ο Μανώλης στριφογυρίζει στο κρεβάτι του ιδρωμένος. Το πρόσωπό του είναι αλλοιωμένο από την αγωνία.

14) ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ – ΑΧΡΟΝΙΑ ΟΝΕΙΡΟΥ

Ο Σπύρος είναι ξαπλωμένος γυμνός και η Ελένη από πάνω του επίσης ολόγυμνη κινείται ρυθμικά βογκώντας με απόλαυση. Τα σώματά τους φωτίζονται από ένα γαλαζωπό φως. Τα βογκητά της Ελένης όλο και δυναμώνουν. Ο ρυθμός της ερωτικής πράξης όλο και επιταχύνεται, γίνεται φρενήρης. Ο Σπύρος και η Ελένη ουρλιάζουν θριαμβευτικά και με ηδυσπάθεια.

15) ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ-ΤΟ ΙΔΙΟ ΒΡΑΔΥ

Ο Μανώλης ουρλιάζει επίσης και τινάζεται κάθιδρος. Ακούγεται μία ανδρική φωνή.

ΦΩΝΗ

(Voice over) Εύπνα ηλίθιε!

Ο Μανώλης πετάγεται και ανάβει το πορτατίφ στο κομοδίνο του. Κοιτάζει γύρω του αγχωμένος.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Ποιος είναι;

ΦΩΝΗ

(Voice over) (Σαρκαστικά και παρατεταμένα)
Χαχαχαχαχα! Χαχαχαχαχαχαχα!

Ο Μανώλης σηκώνεται ανάβει το μεγάλο φως του δωματίου και ντύνεται βιαστικά. Φοράει το τζιν του και το βραδινό του πουκάμισο χωρίς να το ξεκουμπώσει. Όπως το περνάει από το κεφάλι του φεύγει ένα κουμπί και πετάγεται στο πάτωμα. Ο Μανώλης το αγνοεί. Το πρόσωπό του είναι συσπασμένο από την οργή. Βγαίνει τρέχοντας από το δωμάτιο. Σε μερικά δευτερόλεπτα ακούγεται η πόρτα του σπιτιού να ανοίγει και να κλείνει με πάταγο.

ΜΑΝΑ

(Voice off) Μανώλη; Μάνο μου; Τι τρέχει;

Εμφανίζεται στην πόρτα του δωματίου του Μανώλη η μάνα του (58). Μια ψηλή, ξερακιανή μεσόκοπη γυναίκα. Είναι αχτένιστη. Τα μαλλιά της είναι βαμμένα καστανά σκούρα, κομμένα καρέ. Οι ρίζες των μαλλιών της είναι άβαφτες. Το πρόσωπό της είναι γερασμένο, αλλά φαίνεται πως κάποτε ήταν όμορφη. Έχει καστανά σκούρα μεγάλα μάτια, σαρκώδη χείλη και δυο βαθιές ρυτίδες πλαισιώνουν το στόμα της. Φοράει ένα βαμβακερό ροζ μακρύ ξεθωριασμένο νυχτικό και είναι ξυπόλυτη. Κοιτάζει απορημένη το δωμάτιο και το ξέστρωτο κρεβάτι του Μανώλη.

Άλλο πάλι και τούτο!

16) ΕΕ. ΣΥΝΟΙΚΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ –ΙΔΙΑ ΝΥΧΤΑ ΑΜΕΣΩΣ ΜΕΤΑ

Ο Μανώλης περπατάει με μεγάλα βήματα. Σχεδόν τρέχει. Ο δρόμος είναι ήσυχος. Πού και πού εμφανίζονται αυτοκίνητα που προσπερνούν τον Μανώλη. Εκείνος κάνει έντονες χειρονομίες. Ο θυμός του είναι αποτυπωμένος στο πρόσωπό του.

Σταματάει μπροστά στη σιδερένια αυλόπορτα μιας παλιάς μονοκατοικίας. Την ανοίγει, μπαίνει στην αυλή, τη διασχίζει, ανεβαίνει τρία σκαλάκια, φτάνει στην ξύλινη εξώπορτα του σπιτιού και αρχίζει να την κοπανάει βίαια με τα δύο του χέρια και να την κλοτσάει. Από τα κλειστά γαλλικά παντζούρια του παραθύρου δίπλα από την πόρτα φαίνεται να ανάβει ένα φως στο εσωτερικό του σπιτιού. Ακούγεται παράθυρο να ανοίγει. Κάποιος τραβάει την κουρτίνα. Ανοίγουν με θόρυβο τα παλιά παντζούρια. Ο Σπύρος, φορώντας μια φανέλα και ένα μποξεράκι, κοιτάζει έξω. Ενακλείνει βιαστικά το παράθυρο. Εξαφανίζεται αμέσως και σε μερικά δευτερόλεπτα ακούγεται η πόρτα να ξεκλειδώνει και να ανοίγει. Εμφανίζεται ο Σπύρος ανήσυχος. Ανοίγει το στόμα του να μιλήσει στον Μανώλη. Πριν προλάβει να αρθρώσει λέξη, ο Μανώλης αρχίζει να τον

γρονθοκοπάει. Ο Σπύρος έκπληκτος σηκώνει τα χέρια του να προστατευτεί, αλλά δεν προλαβαίνει.

ΣΠΥΡΟΣ

Στάσου, Μάνο. Σταμά-

Ο Σπύρος πέφτει αιμόφυρτος στο πάτωμα. Ο Μανώλης συνεχίζει εκτός εαυτού να τον χτυπάει αλύπητα και ασταμάτητα. Τα μάτια του Μανώλη είναι παγωμένα και γεμάτα μίσος. Δεν έχουν τίποτε ανθρώπινο. Ο Σπύρος προσπαθεί να προστατέψει το πρόσωπο και το σώμα του. Όταν μένει αναίσθητος, ο Μανώλης σηκώνεται κάνει μεταβολή και αρχίζει να τρέχει προς την κατεύθυνση από την οποία είχε έρθει.

17) ΕΞ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ - ΧΑΡΑΜΑΤΑ

Ο Μανώλης με αίματα στα χέρια και το πρόσωπο, αναμαλλιασμένος, φτάνει στην είσοδο της πολυκατοικίας, κοιτάζει για δευτερόλεπτα τα κουδούνια και αρχίζει να χτυπάει υστερικά ένα από αυτά. Επικρατεί σιωπή, ακούγεται μόνο ο απόηχος της κίνησης και κάπως μακριά ένα σκουπιδιάρικο που περνάει. Ο Μανώλης εξακολουθεί να χτυπάει νευρικά το κουδούνι. Αίφνης σταματάει και αρχίζει να χτυπάει με δύναμη το μέτωπό του σαν να έχει συνειδητοποιήσει ότι έχει κάνει κάποιο σοβαρό λάθος. Γυρίζει απότομα να φύγει. Την ίδια στιγμή η Ελένη ανοίγει την πόρτα της εισόδου της πολυκατοικίας. Φοράει μια φαρδιά μαύρη μακό μπλούζα και το παντελόνι μιας καρό μαυρόασπρης πιζάμας και μαύρες σαγιονάρες. Τα μαλλιά της είναι πιασμένα ατημέλητα σε μια αλογοουρά. Ο Μανώλης γυρίζει και στέκεται μπροστά της.

ΕΛΕΝΗ

Μανώλη μου, τι έπα-

Ο Μανώλης την πλησιάζει απειλητικά. Η Ελένη τον κοιτάζει με ανησυχία και έγνοια, χωρίς να δείχνει καθόλου φόβο.

ΜΑΝΩΛΗΣ

-Γρήγορη είσαι!

ΕΛΕΝΗ

(Απλώνοντας τα χέρια της να χαϊδέψει το πρόσωπό του) Μανώλη. Νομίζω πρέπει να σε δει για-

ΜΑΝΩΛΗΣ

-Τώρα θα με βγάλεις και τρελό; Δεν ντράπηκες; Με τον κολλητό μου;

ΕΛΕΝΗ

Σύνελθε. (Κοιτάζοντας τα ματωμένα ρούχα του). Τι έκανες;

Ο Μανώλης τη χαστουκίζει βίαια. Πριν προλάβει η Ελένη να αντιδράσει, πλησιάζει απειλητικά το πρόσωπό της και τη φτύνει.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Πουτάνα!

Ο Μανώλης κάνει μεταβολή και φεύγει τρέχοντας. Η Ελένη μένει αποσβολωμένη στην είσοδο της πολυκατοικίας. Τα πόδια της λυγίζουν κάθετα κάτω, κρύβει το πρόσωπό της με τα χέρια της και αναλύεται σε λυγμούς. Ακούγεται μακρινή η σειρήνα ενός περιπολικού.

18) ΕΕ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΗΣ ΚΛΙΝΙΚΗΣ -ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΛΙΓΟΥΣ ΜΗΝΕΣ-ΜΕΡΑ

Ο Μανώλης, η μητέρα του και η Ελένη περπατούν απομακρυνόμενοι από την είσοδο της Κλινικής. Από μακριά φαίνονται χαρούμενοι και γελαστοί. Συζητούν χωρίς να ακούγεται τι ακριβώς λένε. Ο Μανώλης είναι σκεπτικός και ανήσυχος. Η Ελένη και η μητέρα του τον χαϊδεύουν

καθησυχαστικά. Τον πειράζουν, αστειεύονται και γελούν.
Τελικά γελάει μαζί τους και ο Μανώλης.

ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΠΟΛΥ ΚΑΙΡΟ

19) ΕΣ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Μανώλης κάθεται στο παλιό ξύλινο καφέ σκούρο γραφείο του και δακτυλογραφεί γρήγορα σε μια παλιά Triumph μαύρη γραφομηχανή. Είναι φανερά αδυνατισμένος. Μπαίνει η μητέρα του στο δωμάτιο κρατώντας ένα δίσκο με ένα πιάτο με φασολάκια και φέτα, δυο φέτες ψωμί, μαχαιροπίρουνα και ένα ποτήρι νερό.

ΜΑΝΑ

Κάνε μου χώρο.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Δουλεύω.

ΜΑΝΑ

Πρέπει να φας.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Μια χαρά είμαι.

ΜΑΝΑ

Να ξεκινήσεις πάλι τα ιδιαίτερα μαθή-

ΜΑΝΩΛΗΣ

-Ξέχνα τα αυτά.

ΜΑΝΑ

Έχεις φέξει, παιδί μου. Φάε έστω λίγο.

Ο Μανώλης γυρίζει και κοιτάζει τη μητέρα του με φανερή την οργή και την παράνοια στο βλέμμα του.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Ξεκουμπίδια, μάνα!

Η μάνα του κατεβάζει τα μάτια, αφήνει τον δίσκο στο κρεβάτι του και φεύγει από το δωμάτιο. Κλείνει πίσω της την πόρτα.

20) ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ ΜΙΚΡΟΥ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΟΣ -ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Μικρή κουζίνα παλιού αθηναϊκού διαμερίσματος. Τα ντουλάπια είναι βαμμένα σε μοβ απαλό χρώμα. Οι πάγκοι και ο νεροχύτης μαρμάρινοι. Τα πλακάκια είναι στολισμένα με λουλουδάκια σε κίτρινο και μοβ χρώμα. Στο μικρό τραπέζι της κουζίνας ένα βαζάκι με λουλούδια και ένα φορητό τηλέφωνο. Όλα τα αξεσουάρ της κουζίνας είναι πολύχρωμα. Από το παράθυρο πάνω από τον νεροχύτη, μπαίνει άπλετο φως. Στο ραδιόφωνο ακούγεται να τραγουδάει η Nora Jones το "What am I to you". Η Ελένη σιγοτραγουδάει κόβοντας φρέσκα κρεμμύδια στον πάγκο. Ένα ματσάκι άνηθος είναι άκοπο μπροστά της. Χτυπάει το φορητό τηλέφωνο από το τραπέζι. Η Ελένη σκουπίζει τα χέρια της σε μια πολύχρωμη πετσέτα κουζίνας και το σηκώνει.

ΕΛΕΝΗ

Λέγετε.

21) ΕΕ. ΜΠΑΛΚΟΝΙ ΤΗΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ-ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Η μάνα του Μανώλη είναι καθισμένη στη μία ξύλινη καρέκλα. Ένας ελληνικός καφές και ένα ποτήρι νερό είναι μπροστά της πάνω στο μαύρο στρογγυλό τραπεζάκι. Ένα τσιγάρο αναμμένο στηρίζεται στο τασάκι. Η μάνα έχει στο αφτί της ένα φορητό τηλέφωνο.

ΜΑΝΑ

Έλα, εγώ είμαι.

ΕΛΕΝΗ

(Voice off) Α γεια σας.

ΜΑΝΑ

Δεν τρώει, Ελένη. Τα ίδια θα έχουμε πάλι.

ΕΛΕΝΗ

(Voice off) Κρίμα. Αλλά δεν με ακούει πια.

ΜΑΝΑ

Τον εγκαταλείψατε όλοι.

22) ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ ΜΙΚΡΟΥ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΟΣ -ΙΔΙΑ ΩΡΑ

Η Ελένη κάθεται σε μια καρέκλα στο τραπέζι της κουζίνας. Φαίνεται ενοχλημένη.

ΕΛΕΝΗ

Εκείνος μας έκανε πέρα.

ΜΑΝΑ

(Voice off) Έχεις κι εσύ τα δίκια σου, κορίτσι μου. (Αγχωμένη) Κλείνω, κλείνω. Έρχεται.

Η Ελένη κλείνει το τηλέφωνο και το ακουμπάει πάλι στο τραπέζι. Κοιτάζει έξω από το παράθυρο τον καταγάλανο ουρανό. Σηκώνεται και συνεχίζει να κόβει τα φρέσκα κρεμμυδάκια. Από το ραδιόφωνο ακούγεται το "What a wonderful life" του Louis Armstrong.

23) ΕΣ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ - ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΜΕΡΕΣ- ΣΟΥΡΟΥΠΟ

Το γραφείο του Μανώλη είναι ανάστατο, γεμάτο χαρτιά δακτυλογραφημένα και τσαλακωμένα. Το τασάκι (πλαστικό άσπρο με τη φίρμα CAMEL τυπωμένη) γεμάτο με αποτσίγαρα. Ψηλά ποτήρια γυάλινα με καλαμάκια ριγέ και υπολείμματα καφέ είναι παραταγμένα στη σειρά πάνω στο γραφείο. Το καλάθι των αχρήστων είναι κι αυτό γεμάτο, ενώ και το παρκέ πάτωμα γύρω από το γραφείο είναι καλυμμένο με τσαλακωμένα δακτυλογραφημένα χαρτιά. Από τη μπαλκονόπορτα μπαίνει το πορτοκαλορόζ φως του ήλιου που δύει, μέσα από την ημιδιάφανη

λευκή κουρτίνα. Ο Μανώλης φοράει μια γκρι μακό πιζάμα. Είναι καθισμένος στην καρέκλα του γραφείου του σκυφτός, στηρίζει το κεφάλι του με τα χέρια του. Ισιώνει την πλάτη του και ξεκινάει να γράφει στη γραφομηχανή του. Μετά από λίγο τραβάει βίαια το χαρτί από τη μηχανή το σκίζει και το πετάει στο πάτωμα.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Σκατά.

Σηκώνεται από την καρέκλα του. Η πιζάμα του είναι τσαλακωμένη, με λεκέδες και ο ίδιος είναι πολύ αδυνατισμένος. Το πρόσωπό του αξύριστο, τα μάτια του γυαλίζουν με πυρετώδη λάμψη και βλέμμα παρανοϊκό. Αρχίζει να βηματίζει πυρετικά πάνω-κάτω. Περνάει τα χέρια του νευρικά μέσα από τα ανακατεμένα και άλουστα μαλλιά του. Τα χείλη του συνέχεια κινούνται χωρίς όμως να ακούγεται ήχος. Κουνάει νευρικά τα χέρια του ενώ βηματίζει με όλο και μεγαλύτερη παραφορά. Έξαλλος κλοτσάει τα χαρτιά και το καλάθκι. Σηκώνει την καρέκλα του γραφείου του και την πετάει στο τζάμι της μπαλκονόπορτας το οποίο σπάει με εκκωφαντικό θόρυβο.

24) ΕΣ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ-ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΑΡΚΕΤΕΣ ΜΕΡΕΣ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Μανώλης είναι καθισμένος στο γραφείο του. Όλα γύρω του είναι τακτοποιημένα και καθαρά. Ο ίδιος είναι σε άθλια κατάσταση. Τα μαλλιά του λαδωμένα και λερά, το πρόσωπό του ισχνό με μεγάλους μαύρους κύκλους, τα γένια του μακριά. Φοράει ένα λευκό μακό και ένα τζιν φαρδύ παντελόνι. Με αργές κινήσεις και χέρια που τρέμουν γράφει στη γραφομηχανή: Ψεύτες όλοι, ψεύτες όλοι, ψεύτες όλοι. Χτυπάει η πόρτα του δωματίου του. Χωρίς να περιμένει απάντηση μπαίνει η μάνα του με ένα δίσκο, με μαχαιροπίρουνα, ένα ποτήρι νερό με παγάκια

και με ένα πιάτο με κρέας και πατάτες και ένα πιάτο με
χωριάτικη σαλάτα, στα χέρια.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Φύγε! Πάρε το κωλόφαγό σου και φύγε!

ΜΑΝΑ

Φάε κάτι, για να πάρεις και τα φάρμακά σου.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Στο διάολο και συ και τα φάρμακα!
Ξεκουμπίδια!

ΜΑΝΑ

Έχεις γίνει αγνώριστος. Φάε έστω λίγο
κρεατάκι.

ΜΑΝΩΛΗΣ

(Κοροϊδευτικά, μιμούμενος γυναικεία φωνή) Στο
κρεατάκι το έριξες το φαρμάκι σου;

ΜΑΝΑ

Παραλογίζεσαι.

Ο Μανώλης σηκώνεται με βλέμμα τρελό, πετάει τον δίσκο από τα
χέρια της μάνας του και την αρπάζει απ' τον λαιμό.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Ψόφα εσύ, κωλόγρια! Ψόφα!

Η μάνα τού πιάνει αδύναμα τα χέρια.

ΜΑΝΑ

(Ξέπνοα) Σταμάτα ψυχή μου.

Ο Μανώλης συνεχίζει να της σφίγγει τον λαιμό. Το πρόσωπό του
είναι εντελώς παραμορφωμένο και τα μάτια του τρελά.

(Με φωνή που ίσα που ακούγεται) Θα το
μετανιώσεις μόλις συνέλθεις.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Σκάσε, σκάσε, σκάσε!

Η μάνα χάνει τις αισθήσεις της και ο Μανώλης την αφήνει να
πέσει στο πάτωμα. Στέκεται όρθιος από πάνω της με παρανοϊκό
και θριαμβευτικό βλέμμα.

Επιτέλους το βούλωσε!

25) ΕΣ. ΛΕΥΚΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΑΠΟΜΟΝΩΣΗΣ ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΗΣ ΚΛΙΝΙΚΗΣ- ΦΩΣ
ΑΠΟ ΛΑΜΠΕΣ ΦΘΟΡΙΣΜΟΥ ΨΥΧΡΕΣ.

Ο Μανώλης είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι. Τα χέρια του και τα
πόδια του δεν είναι πια δεμένα με λουριά. Ανοίγει η πόρτα
και μπαίνει μία γιατρός. Παίρνει από τη βάση του κρεβατιού
το ντοσιέ με τις σημειώσεις των νοσοκόμων. Διαβάζει
προσεκτικά ενώ ο Μανώλης την κοιτάζει εξεταστικά.
Ξανατοποθετεί το ντοσιέ στη θέση του.

ΓΙΑΤΡΟΣ

(Χαμογελαστή) Θα μεταφερθείς σε λίγο σε
δωμάτιο.

26) ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΨΥΧΙΑΤΡΕΙΟΥ-ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ ΑΡΓΟΤΕΡΑ -ΠΡΩΪ

Το κρεβάτι του Μανώλη είναι πλάι σε ένα μεγάλο παράθυρο.
Δίπλα ένα κομοδίνο με ένα μεγάλο πλαστικό μπουκάλι νερό και
ένα ποτήρι πλαστικό. Κάτω από το παράθυρο ένα σκαμπό. Έξω ο
καιρός είναι καλός, φαίνεται ο κήπος του ψυχιατρείου και ο
γαλανός ουρανός. Το φως του ήλιου μπαίνει εκτυφλωτικό στο
δωμάτιο. Ο Μανώλης είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι του και
διαβάζει τους «Αδερφούς Καραμάζοφ» του Ντοστογιέφσκι. Φοράει
μια καθαρή γαλάζια πιζάμα. Πλάι στο κρεβάτι του είναι οι
δερμάτινες γκρι σκούρες παντόφλες του. Μπαίνει μία νοσοκόμα

που κρατάει ένα κυπελλάκι με χάπια. Το τείνει προς τον Μανώλη.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Ντύσου. Έχεις επισκεπτήριο.

Ο Μανώλης γυρίζει και κατεβάζει τα πόδια του από το κρεβάτι ακουμπώντας τα πάνω στις παντόφλες του. Παίρνει τα χάπια και τα καταπίνει με λίγο νερό από το κομοδίνο του.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Η μάνα μου;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Όχι.

27) ΕΕ. ΚΗΠΟΣ ΨΥΧΙΑΤΡΕΙΟΥ –ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ – ΠΡΩΪ

Η Ελένη είναι καθισμένη σε ένα παγκάκι στον κήπο του ψυχιατρείου. Το παγκάκι περιβάλλεται από μεγάλα πεύκα. Φοράει ένα αέρινο ανοιξιιάτικο σιελ φόρεμα και κρατάει στο χέρι της έναν ιβουάρ φάκελο προσκλητηρίου. Ακούγονται τιτιβίσματα πουλιών. Τα λουλούδια γύρω είναι ανθισμένα. Όλα λαμποκοπούν κάτω από το διαυγές ανοιξιιάτικο φως. Ο Μανώλης φοράει ένα τζιν και ένα κοντομάνικο λευκό μπλουζάκι. Είναι ξυρισμένος και καθαρός. Κάθεται δίπλα της και κοιτάζει ευθεία μπροστά του. Το πρόσωπό του είναι ανέκφραστο.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Σου είπα να μην έρχεσαι.

ΕΛΕΝΗ

(Ενώ του τείνει το προσκλητήριο) Ήθελα να στο φέρω η ίδια.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Για να με πείσεις για την αθωότητά σου;

Η Ελένη μορφάζει δυσανασχετώντας. Ο Μανώλης ανοίγει τον φάκελο, διαβάζει το προσκλητήριο.

ΜΑΝΩΛΗΣ

(Με βλέμμα παρανοϊκό, αλλά ήρεμος) 11 Ιουλίου.
Μάλιστα. Θα βάλω τα καλά μου και θα έρθω.
Κάτι άλλο;

ΕΛΕΝΗ

Δεν χρειάζεται να είμαστε έτσι.

ΜΑΝΩΛΗΣ

(Κοιτώντας ανέκφραστος ευθεία μπροστά του)
Κουράστηκα. Φύγε.

Η Ελένη σηκώνεται και απομακρύνεται. Ο Μανώλης την κοιτάζει. Σκίζει το προσκλητήριο και το πετάει κάτω.

28) ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΜΕ ΓΡΑΦΟΜΗΧΑΝΗ-ΑΧΡΟΝΙΑ ΟΝΕΙΡΟΥ

Μία παλιά μαύρη Triumph γραφομηχανή. Βρίσκεται πάνω σε μία ξύλινη επιφάνεια γραφείου, της οποίας τα περιγράμματα είναι θολά και ασαφή. Το χαρτί είναι έτοιμο, περασμένο. Εμφανίζονται δύο ανδρικά χέρια (του Μανώλη) που αρχίζουν να πληκτρολογούν γρήγορα. Ό,τι εμφανίζεται να τυπώνεται στο χαρτί ακούγεται από τη φωνή του Μανώλη που πληκτρολογεί και παράλληλα διαβάζει.

ΜΑΝΩΛΗΣ

Λαγχάνω, λαχειών. Ποιο είναι το δικό μου
λαχείο λοιπόν;

Θάνατος.

Είσαι η ζωή μου. Σου είχα πει να το θυμάσαι.

29) ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΨΥΧΙΑΤΡΕΙΟΥ-ΗΜΙΦΩΣ ΔΕΙΛΙΝΟΥ

Μπροστά στο παράθυρο κρέμεται ένα σκοινί που καταλήγει σε μια θηλιά. Από κάτω το σκαμπό. Φαίνεται ο Μανώλης από πίσω. Φοράει το τζιν του και ένα λευκό μακό. Είναι ξυπόλυτος. Ανεβαίνει με αργές κινήσεις στο σκαμπό, περνάει τη θηλιά στο λαιμό του. Ο κήπος έξω είναι φωτισμένος από τα χρώματα του δειλινού. Φαίνονται πεύκα και θάμνοι με ανθισμένες πικροδάφνες. Όλα έχουν βαφτεί ροζ-μοβ. Στον ουρανό τα πουλιά κάνουν σχηματισμούς πετώντας. Ανεβαίνουν ψηλά όλα μαζί, κάνουν κύκλους, πετούν χαμηλά και ξανά πάλι. Ο Μανώλης βγάζει τη θηλιά από τον λαιμό του. Κατεβαίνει αργά και κάθεται στο σκαμπό συνεχίζοντας να κοιτάζει έξω.

ΜΑΝΩΛΗΣ

(Σιγοτραγουδώντας, ενώ ακούγεται και το αυθεντικό τραγούδι της Amy Winehouse πολύ αχνά στην αρχή και δυναμώνοντας σταδιακά) We only said good bye with words I died a hundred times, you go back to him and I go back to, I go back to black...

Το τραγούδι συνεχίζει να ακούγεται από την Amy Winehouse. Το πρόσωπο του Μανώλη είναι φωτισμένο από τα χρώματα του δειλινού που μπαίνουν από το παράθυρο, ενώ εξακολουθεί να κοιτάζει τον κήπο. Ο Μανώλης κοιτάζει νοσταλγικά. Χαμογελάει πικρά και σηκώνεται όρθιος.

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφία

Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές αναφορές (πηγές) της Εργασίας.

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

Βαλτινός, Θ. (1990). Σχέσεις λογοτεχνίας και κινηματογράφου. *Η Λέξη*, 96, 469.

- Barry, P. (2013). Γνωριμία με τη Θεωρία. Μια Εισαγωγή στη Λογοτεχνική και Πολιτισμική Θεωρία (Α. Νάτσινα, μετ.). Βιβλιόραμα.
- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης* (Δ. Δημηρούλης, μετ.). Άγρα.
- Bluestone, G. (1966). *Novels into Film*. The John Hopkins Press.
https://archive.org/details/novelsintofilm0000blue_b3g7/page/220/mode/2up
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. (Κ. Κοκκινίδη, μετ.). Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Brown, S. (2018). *Screening Stephen King. Adaptation and horror genre in film and television*. University of Texas Press.
- Γιαννουλάκη, Χ. (χ.χ.). *Ψυχώσεις*. Ελληνική Ψυχαναλυτική Εταιρεία.
https://www.psychanalysis.gr/documents/Psychanalysis/CLINIC/PSYCHOSIS/Psychosis_Giannoulaki.pdf
- Collings, M. (1987). *The Stephen King Phenomenon*. WA: Starmont House.
- Eco, U. (1985). *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. *Substance* 14.2 (47), 3–12.
- Field, S. (1986). *Το σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική*. (Π. Πολυκάρπου, μετ.). Κάλβος.
- Freud, S. (2009). *Το ανοίκειο* (Ε. Βαϊκούση, μετ., Κ. Δοξιάδης, επίμ). Πλέθρον.
- Freud, S. (2016). *Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής* (Β. Πατσογιάννης μετ.). Πλέθρον.
- Freud, S. (2018). *Η ερμηνεία των ονείρων*. (Β. Πατσογιάννης, μετ.). Πλέθρον.
- Freud, S. (2019). *Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία* (Ν. Μυλωνά μετ., Σ. Τσούτση επιμ.) Πλέθρον.
- Gay, P. (2012). *Sigmund Freud: Μια σύγχρονη προσωπογραφία* (Ι. Κόπερτι, μετ.). Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Καλλιγέρη, Ε. (2012), *Διερεύνηση της Ψυχοπαθολογίας των οικογενειών που έχουν μέλος με ψυχική διαταραχή*. [Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας] CORE
<https://core.ac.uk/download/pdf/132824155.pdf>
- Kagan, N. (2000). *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Continuum.

- King, S. (1981 b). *Danse Macabre*. Everest House.
- King, S. (2020). *Η Λάμψη*. (Ε. Τσιρώνη, μετ). Κλειδάριθμος.
- Kolker, R. & Abrams N. (2019). *Eyes Wide Shut*. Oxford University Press.
- Kroll, J.(1980). Stanley Kubrick's horror show. *The Newsweek Magazine*, June 2, 52-54.
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0053.html>
- Kubrick, S. (1982). "Kubrick on *The Shining*." Michael Ciment. *The Kubrick Site: Kubrick speaks in regard to the Shining* <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and its Discontents. From Gone with the wind to The passion of the Christ*. The John Hopkins University Press.
- McAvoy, C (2015). The Uncanny, The Gothic and The Loner: Intertextuality in the Adaptation Process of *The Shining*. *Adaptation*, 8(4), 345-360.
<https://doi.org/10.1093/adaptation/apv012>
- McLoughlin, D. (2022). *Stephen King statistics*. Wordsrated.
<https://wordsrated.com/stephen-king-statistics/>
- Mikics, D. (2020). *Stanley Kubrick. American filmmaker*. Yale University Press.
- Μπρετόν, Α. (1983). *Μανιφέστα του σουρεαλισμού* (Ε. Μοσχονά μετ.). Δωδώνη.
- Ντάμπου, Μ. (2016). *Η διερεύνηση των επιβαρυντικών παραγόντων των οικογενειών ατόμων με προβλήματα ψυχικής υγείας*. [Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας] CORE <https://core.ac.uk/download/pdf/153486046.pdf>
- Παρίσης, Ι. & Παρίσης, Ν. (2015) *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. ΟΕΔΒ ΙΤΥΕ Διόφαντος.
Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?page=4&lq=%CE%AC%CF%80%CE%B1%CE%BD&sin=all
- Rasmussen, R. (2001). *Stanley Kubrick. Seven films analyzed*. Mc Farland & Company Inc., Publishers.
- Ρηντ, Χ. (1978). *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής* (Α. Παππάς, Γ. Μανιάτης μετ.). Εκδόσεις Υποδομή.

Στάνλεϊ Κιούμπρικ. *Ο σκηνοθέτης από το μέλλον. Με το βλέμμα της κριτικής* (2019). Το μέλλον.

Talbot, D. (2023). *Best-selling authors statistics*. Wordsrated.
<https://wordsrated.com/best-selling-authors-statistics/>

Tremayne, P. (1988). By Crouch End. In the Isles. In D. Herron, (Ed) *Reign of Fear: The Fiction and Film of Stephen King (1982–1989)* (pp 99–108). London: Pan Books.

Truby, J. (2008). *The anatomy of story. 22 steps to becoming a master storyteller*. Farrar, Strauss and Giroux.

Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Winter, D. (1989). *The Art of Darkness: The Life and Fiction of the Master of the Macabre, Stephen King*. New English Library.

Winter, S. (1980). Stephen King and George Romero: Collaborators in Terror. *Fangoria* 6, June, 26–27.

Φρόντ, Σ. (2005). *Τέχνη και Ψυχανάλυση* (Κ. Μηλιτιάδης, μετ.). Εκδόσεις Κοροντζή.

Χριστοπούλου, Α. (2008). *Εισαγωγή στην ψυχοπαθολογία του ενήλικα*. Εκδόσεις Τόπος.

Παράρτημα: Πρωτότυπο διήγημα

Το λαχείο

Λαγχάνω, ελάγχανον, λήξομαι, έλαχον, είληχα και λέλογχα, ειλήχειν και ελελόγγειν. Λαγχάνω υπό της Λαχέσεως λαχνόν ήτοι λαχείον. Ποιο είναι το εμόν λαχείον, λοιπόν; Παρανοϊκή σχιζοφρένεια μετά παραληρηματικού λόγου, είπε ο ιατρός. Ο άλλος ιατρός ολίγον τι συμπαθέστερος απεφάνθη: μανιοκατάθλιψις. Σύνθλιψις θα τω έλεγον εγώ. Ποίος γινώσκει τα ενδότερα της ψυχοσυνθέσεώς μου; Μήπως η Φωνή; Μάνα τι στενοχωρείσθε; Τι κλαίτε τοιουτοτρόπως; Εγώ ειμί ο υιός σας, ο αγαπητός, όπως με κατήντησε η μανιοσύνθλιψις. Το λαχείον μου. Εγώ δεν θα πω: «παρελθέτω απ' εμού το ποτήριον τούτο». Ουκ ειμί ο Ιησούς, μάνα. Μάνα, μην κλαίς. Στώμεν καλώς, μάνα, στώμεν μετά φόβου...

Πόσες μέρες να είμαι εδώ; Το στόμα μου είναι στεγνό. Πονάει το κεφάλι μου. Ποιος εγκλεισμός μου είναι αυτός; Κάτσε να θυμηθώ. Ο τέταρτος; Ο πέμπτος; Θα σπάσει το κεφάλι μου. Πάλι στην απομόνωση. Πρώτος εγκλεισμός Αγία Όλγα, δεύτερος Σωτηρία, τρίτος Αιγινήτειο, τέταρτος πάλι Αγία Όλγα. Άρα πέμπτος. Δεν ακούω τη Φωνή. Τουτέστιν θα 'χω κλείσει δυο εικοσιτετράωρα τουλάχιστον. Τι μέρα να 'ναι; Τι ώρα; Γιατί είναι όλα λευκά πάντα στην απομόνωση, για να αποτρελαινόμαστε οι τρελοί; Πεινάω πάρα πολύ και κατουριέμαι. Πότε θα έρθουν; Τι ώρα να 'ναι; Πόσο άσπρα, πόσο φωτεινά, κούραση...

-Μανώλη ξύπνα. Επισκεπτήριο. Η μητέρα σου.

Ακούω το σούρσιμο απ' τις παντόφλες μου στον διάδρομο και εκνευρίζομαι. Αδυνατώ να περπατήσω κανονικά. Η μάνα πάλι θα κλαίει και θα με κοιτάει μ' αυτά τα σαν πιστού σκυλιού μάτια της, όλο ενοχή και πόνο. Και θ' αρχίσει πάλι το ίδιο τροπάρι πως φταίει αυτή, αυτή και μόνο αυτή για όλα. Και εγώ θα της πω πως τι φταίει αυτή που οι σκύλοι μιλάνε και που η Φωνή εγκαταστάθηκε στο κεφάλι μου και που επικοινωνώ με όλους με τη σκέψη και που όλα αυτά για μένα είναι φυσιολογικά και ΟΚ και πως για τους άλλους όλα αυτά είναι τρέλα. Θα κλαίει σκυφή και σιωπηρά σαν παιδί και δεν θ' αντέξω πάλι και θα κλαίω κι εγώ και θα την αγκαλιάζω και θα έρθει ο γιατρός και θα της πει καλύτερα να φύγετε γιατί τον αναστατώνετε. Και θα με κοιτάξει και θα την κοιτάξω και θα φύγει έτσι όπως ήρθε.

Όταν είσαι είκοσι χρονών και τα 'χεις όλα, δεν φαντάζεσαι ποτέ πως ο σκύλος της κας Κολοκυθά, απέναντι, θα ξεκινήσει ένα πρωί στα καλά καθούμενα να σου μιλάει. Έτσι ξεκίνησε το λαχείο μου: Έλαχε να αρχίσω ν' ακούω και να βλέπω αυτά που κανείς άλλος δεν άκουγε και δεν έβλεπε. Η Μαλού (βαφτισμένη απ' το ομώνυμο βραζιλιάνικο σήριαλ) ένα πρωί αντί να μου γαυγίσει όπως έκανε κάθε μέρα άρχισε «ανθρωπινή λαλίτσα» να μου μιλάει. Έτριβα τα μάτια μου, βούλωνα και ξεβούλωνα τ' αφτιά μου κι αυτή εκεί, συνέχιζε. Σε ποιον να πω και τι να πω; Πανικός. Το βράδυ πέρασα να πάρω την Ελένη για ποτό. Συμμαθητές απ' το δημοτικό και κολλητοί. Μετά προέκυψε το σεξ: «Friends with benefits», το 'χαμε πει. Ε και μετά ερωτευτήκαμε, με αποκλειστικότητες, ζήλιες και τα τοιαύτα.

-Λενιό, νομίζω ότι τρελαίνομαι.

-Πάμε πάλι. Δεν σ' άκουσα.

-Λέω: νομίζω ότι τρελαίνομαι. Το πρωί η Μαλού μού άνοιξε κουβέντα και κάναμε μια απόλυτα φυσιολογική συζήτηση, όπως μιλάω τώρα μαζί σου.

-Μανωλάκη, δεν αφήνεις τις βλακειές, γιατί δεν έχω καμία όρεξη;

-Σου μιλάω ειλικρινά. Ανησυχώ. Φοβάμαι.

-Ρε σοβαρά τώρα;

-Λενιό, φοβάμαι.

-Άκου: έχω διαβάσει ότι όλοι δικαιούμαστε ένα ψυχωσικό επεισόδιο στη ζωή μας, χωρίς να σημαίνει ότι είμαστε και ψυχωσικοί. Μπορεί αυτό να ήταν το δικό σου. Εγώ λέω να περιμένουμε. Εντωμεταξύ μην πίνεις καφέδες και προσπάθησε να τρως και να κοιμάσαι καλά.

Άκουσα τη συμβουλή της και για μερικές μέρες ήμουν μια χαρά. Αυτό ήτανε, λέω. Πάει. Πέρασε. Βγήκα με την Ελένη και τα παιδιά απ' τη σχολή, τα ήπιαμε και το βράδυ έπεσα ξερός. Κατά τις πέντε το πρωί ακούω μες στον ύπνο μου μια φωνή.

-Μανώλη, ξύπνα. Ανοίγω τα μάτια μου. Σκοτάδι πίσσα.

-Μανώλη, ξύπνα. Ανάβω το φως, κανένας.

-Μανώλη, η Ελένη είναι πουτάνα.

-Ποιος είσαι ρε; Φανερώσου να τα πεις αυτά μπροστά μου.

-Κακομοίρη, Μανωλάκη! Εσύ κοιμάσαι τον ύπνο του δικαίου και αυτή βγάζει τα μάτια της με τον κολλητό σου. Τάρανδο σ' έχει κάνει ρέι! Γελάει μαζί σου όλη η γειτονιά!

Αν δεν το 'χεις ζήσει δεν ξέρεις πώς είναι. Η Φωνή με κατοίκησε οριστικά. Ήταν πάντα εκεί. Εκεί όταν χαστούκισα και έφτυσα το Λενιό μου, εκεί όταν βρίστηκα και χτύπησα τον κολλητό μου, εκεί όταν έπνιγα τη μάνα μου, εκεί όταν έκοψα τις φλέβες μου. Εγκλεισμοί: ένας, δύο τρεις, τέσσερις. Μόνη παρηγοριά το γράψιμο. Έγραφα, έγγραφα, έγγραφα ακατάσχετα. Γέμιζα κόλλες χαρτί. Ο γιατρός έλεγε ότι το γράψιμο λειτουργεί ψυχοθεραπευτικά, σε συνδυασμό με τα φάρμακα βέβαια- από μόνο του δεν φτάνει: χρειάζεται και το αλοπεριντίν για να σιωπά η Φωνή και το ακινετόν για τα εξωπυραμιδικά μου.

Το Λενιό κατάλαβε και με συχώρεσε, αφού με χώρισε πρώτα βέβαια. Για να παρηγορώ τον εγωισμό μου, φτιάχνω δακρύβρεχτες ιστορίες ότι την πίεσαν πάρα πολύ από το σπίτι της. Γράφω ολόκληρους σαπουνοπερικούς διαλόγους:

-Θα καταστρέψεις τη ζωή σου Ελένη, αν συνεχίσεις μαζί του. Είναι πλέον μισός άνθρωπος. Είναι τρελός! Λέει η μάνα.

-Αφήστε με! Τον αγαπώ! Θα γίνει καλά! Θα παίρνει τα φάρμακά του! Είναι ο Μανώλης μου! Το φως της ζωής μου! Απαντάει το Λενιό.

-Σου απαγορεύω να τον ξαναδείς! Θα σε κλείσω στο δωμάτιό σου! Αν χρειαστεί θα σε δέσω! Λέει ο σκληρόκαρδος πατέρας. Και όλα τελειώνουν με την Ελένη να φεύγει τρέχοντας και να σωριάζεται κλαίγοντας σπαραχτικά στο κοριτσίστικο κρεβάτι της.

Όταν το λαχείο σου είναι μία ψύχωση, μπορείς να είσαι περήφανος ότι κέρδισες τον πρώτο λαχνό στο φάσμα της τρέλας. Όταν όμως το λαχείο σου είναι δύο ψυχώσεις τι να πω. Τζακ ποτ στο λόττο να το πω; Πρωτοχρονιάτικο να το πω; Η αλλαγή διάγνωσης έγινε στον δεύτερο εγκλεισμό. Τότε που ήθελα να πεθάνω. Ήταν η πρώτη φορά που σταμάτησα να τρώω. Η Φωνή μου υποδείκνυε συνέχεια ευφάνταστους τρόπους αυτοκτονίας. Τελικά έκοψα τις φλέβες μου, αφού πρώτα προσπάθησα να πνίξω τη μάνα μου, που με πίεζε να φάω.

Έχω κουραστεί να τα γράφω, έχω κουραστεί να τα λέω. Μετά από τόσους εγκλεισμούς έχει γίνει κι αυτό μια κανονικότητα. Η κανονικότητα της τρέλας μου. Έχω μάθει πια τους κύκλους της και περιμένω. Μετά από κάθε εγκλεισμό νιώθω καλύτερα. Υπόσχομαι να

παίρνω τα φάρμακά μου, που παρεμπιπτόντως άλλαξαν - τώρα παίρνω το ινβέγκα. Κι όμως μετά από λίγο καιρό νιώθω τόσο καλά που νομίζω πως μπορώ να κάνω χωρίς τα χάπια. Πως είμαι ένας φυσιολογικός άνθρωπος. Επανέρχεται σταδιακά η διαύγειά μου, η μνήμη μου, ξαναρχίζω τη σχολή, τις εξόδους και πάντα με αυτή ακριβώς τη σειρά επανεμφανίζεται η Φωνή. Και πάντα καταλήγω βίαιος, μετανιωμένος και έγκλειστος.

Οι προοπτικές μου έχουν στενέψει. Κοντεύω τα τριάντα και το έχω πάρει πια απόφαση πως καλά δεν γίνομαι. Ζωή φυσιολογική δεν υπάρχει για μένα στον ορίζοντα. Η Ελένη ήρθε προχτές και μου το ξεφούρνισε. Έγινε κόκκινη σαν παπαρούνα όταν το ξεστόμισε: -Μανώλη, θα παντρευτώ. Ορίσαμε και ημερομηνία. 11 Ιουλίου, στον Αϊ – Γιώργη στο Καβούρι. Ελπίζω να είσαι καλά και να έρθεις.

-Συγχαρητήρια. Με το καλό. Και τώρα φύγε, αν δεν σε πειράζει. Κουράστηκα. Και μην παίνεις στον κόπο να έρχεσαι. Τώρα θα έχετε τις ετοιμασίες. Θα τα πούμε όταν βγω εγώ.

Την κοιτούσα να περπατάει προς την έξοδο, με το αέρινο φόρεμά της ν' ανεμίζει και να χαϊδεύει τρυφερά τα υπέροχα πόδια της που ποτέ πια δεν θα αγγίξω εγώ. Γύρισε, όχι τελείως, και με κοίταξε: στα τρία τέταρτα το πρόσωπό της, έτσι που τονίστηκε το έντονο ζυγωματικό της. Σοφία Λώρεν την έλεγα για το σχήμα του προσώπου της. Μου κούνησε φευγαλέα το χέρι, μου χαμογέλασε λυπημένα, έγειρε την αυλόπορτα του ψυχιατρείου κι έφυγε.

Κι όπως καθόμουν στο παγκάκι θυμήθηκα ένα βιβλίο του Λουντέμη που είχα διαβάσει στο δημοτικό, ούτε θυμάμαι πια ποιο ήταν. Θυμάμαι μόνο εκείνη τη σκηνή που ο ήρωας είναι καθισμένος σ' ένα παγκάκι ψυχιατρείου με την παλιά αγαπημένη του που ούτε τον θυμάται, ούτε τον γνωρίζει, ούτε νιώθει, έχει χοντρύνει, ασχημύνει και κατουριέται πάνω της. Και συνειδητοποιώ πως εγώ είμαι αυτή και η Ελένη ο αφηγητής που φεύγει. Κι όπως τότε, μικρός είχα κλάψει για ώρες, έτσι και προχτές κάθισα στο παγκάκι και μούλιασα στην αυτολύπησή μου. Πλάνταξα. Σε τι διέφερα απ' την καημένη τη χοντρή του Λουντέμη; Επειδή έχω καιρούς διαύγειας και μπορώ και γράφω; Τον υπόλοιπο καιρό κι εγώ βυθισμένος στο παραλήρημά μου είμαι, ακατάληπτος για όλους και τελείως μόνος. Ένας σαλός, όχι του Θεού, αλλά της Φωνής.

Άχρηστο πράμα. Μόνο η μάνα μου πια νοιάζεται για μένα. Καμένο χαρτί με θεωρούν οι υπόλοιποι και καλά κάνουν. Και γι' αυτήν μια αγωνία είμαι: Τι θα γίνω όταν πεθάνει. Τη

σχολή δεν την τέλειωσα και ποιος παίρνει τρελούς στη δουλειά του; Μια αγωνία είμαι γι' αυτήν κι όλη η ενοχή του κόσμου. Νομίζει πως αυτή φταίει που σάλεψε το μυαλό μου. -Δεν σε έκανα αρκετά σκληρό, αγόρι μου, να σταθείς στις μπόρες αυτού του κόσμου. Ο πατέρας σου, ξεμυαλίστηκε και μας άφησε. Σε μένα έπεσε όλο το βάρος και δεν σ' ανάθρεψα σωστά. Όλο να σου διαβάζω Ρίτσο και Καρυωτάκη, σε ζάβωσα παιδί μου. Τραγούδια, μουσικές και τρυφερότητες. Η συνταγή της επιτυχίας.

Λαγχάνω, ελάγχανον, λήξομαι, έλαχον. Έλαχα, μάνα, λαχείο. Λαχνόν πρώτον και κάλλιστον. Ουκέτι αρέσκομαι, μάνα, της μανιοσυνθλίψεως. Θάνατον εμού κατέγνω η Φωνή. Στώμεν καλώς, μάνα, στώμεν άνευ φόβου...

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.