



## ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

### Πρόγραμμα Σπουδών «Δημιουργική Γραφή»

**«Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»**

Σταφυλά Σουσάνα

Α' Επιβλέπων καθηγητής : Προυσαλίδης Λεωνίδας

Β' Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Τριανταφυλλοπούλου Έλενα

Πάτρα, Ιανουάριος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Σουσάνα Σταφυλά, που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η 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 της 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/της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

**Διπλωματική Εργασία**

**«Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείο ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»**

**Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας**

Α΄ Επιβλέπων Καθηγητής

Προυσαλίδης Λεωνίδα

Κ.Σ. Ελληνικό Ανοικτό  
Πανεπιστήμιο

Β΄ Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Τριανταφυλλοπούλου Έλενα

Κ.Σ. Ελληνικό Ανοικτό  
Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιανουάριος, 2024

### *Ευχαριστίες*

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους ανθρώπους, που χωρίς τη βοήθειά τους, θα ήταν αδύνατο να καταφέρω το στόχο μου. Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην Επιβλέπουσα καθηγήτρια Τριανταφυλλοπούλου Έλενα και στον Επιβλέποντα καθηγητή μου Προυσαλίδη Λεωνίδα για την υποστήριξη της πτυχιακής και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν για την εκπόνηση του θέματος που επιλέξαμε.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ.Προυσαλίδη για την υποστήριξη και ενθάρρυνση, για τον άπειρο χρόνο που διέθεσε πριν ακόμα ξεκινήσει το εξάμηνο σε βάρος του δικού του πολύτιμου, για τις ατέλειωτες συζητήσεις πάνω στο σενάριο, για τις δεκάδες ταινίες που μου πρότεινε, για τις γνώσεις και την εμπειρία του που μοιράστηκε μαζί μου απλόχερα. Η συμπαράσταση και το ενδιαφέρον του κ.Προυσαλίδη αποτέλεσαν το κύριο συστατικό ολοκλήρωσης της παρούσας διπλωματικής.

Η ανιδιοτελής υποστήριξη των συναδέλφων και φίλων που απέκτησα κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού, του Καφενείου 54 όπως μας αρέσει να λέμε, με έκανε να νιώσω ότι δεν είμαι μόνη. Χριστιάννα, Κατερίνα, Ντόνα, Τζο, Ρένα, Δήμο, Μύρωνα, Μαρία η ενθάρρυνσή σας και η θετική σας ενέργεια ήταν κινητήριος δύναμη. Ιδιαίτερα όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω την φίλη μου Άννα Πουλίζου για την υποστήριξη, τις συμβουλές της και για τον πολύτιμο χρόνο που μου χάρισε.

Θα ήθελα επίσης να εκφράσω την αγάπη μου και ένα πω ένα τεράστιο ευχαριστώ στα παιδιά μου, που το καθένα με το δικό του μοναδικό τρόπο με υποστήριξαν με αστείρευτη αγάπη και με ενθάρρυναν να συνεχίσω όταν έχανα τη δύναμή μου.

Τέλος θα ήθελα να εκφράσω ευγνωμοσύνη σε όλους αυτούς τους «Υπέροχους Ανθρώπους» που γνώρισα μέσα από τις ταινίες και έγιναν αιτία του τελευταίου ταξιδιού μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα της Δημιουργικής Γραφής.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία θα γίνει προσπάθεια να εντοπίσουμε τη δυνατότητα που έχουν οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες των κινηματογραφικών ταινιών, και ειδικότερα αυτών που ονομάζονται mainstream ταινίες, να προχωρήσουν δημιουργικά στην αποστιγματοποίηση των ψυχικών διαταραχών με τρόπο ώστε να διαμοιραστούν στο ευρύ κοινό με ακρίβεια πληροφορίες τόσο για τις ασθένειες όσο και για τη θεραπεία τους.

Οι εξεταζόμενες ταινίες επιλέχθηκαν με βάση την προσπάθεια προσέγγισης από τους δημιουργούς ενός διαχρονικά θέματος «ταμπού» με κοινό στόχο την εξερεύνηση μιας άλλης αντιμετώπισης των ψυχικών ασθενειών πέρα από στερεοτυπικές αναφορές.

Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα κατά πόσο η κινηματογραφική δημιουργία ως μέρος της λειτουργίας αυτού που ονομάζουμε Μέσο Μαζικής Ενημέρωσης μπορεί να γίνει εκφραστής μιας νέας αντίληψης για τις ψυχικές διαταραχές και να οδηγήσει το κοινό στην ανακάλυψη ενός «υπέροχου» κόσμου, πέρα από κριτικές ματιές που αποσκοπούν στην ερμηνεία στερεοτυπικών συμπεριφορών.

## ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Στίγμα, ψυχική νόσος, στερεότυπα, απεικονίσεις.

**“Wonderful incomprehensible. The representation and destigmatization of mental disorders in cinema: The role of cinematic creation in their understanding throughout the decades, from *A streetcar named Desire* to *Joker*”**

STAFYLA SOUSANA

**ABSTRACT**

In this work we identify the ability of screenwriters and directors of cinematic films, particularly those labeled as 'mainstream films', to creatively address the destigmatization of mental disorders in a way that accurately shares information with the general public, both about the illnesses and their treatment.

The selected films were chosen based on the creators' effort to approach a perennially taboo subject with the common goal of exploring an alternative perspective on mental illnesses beyond stereotypical references.

We propose answers to the question of whether cinematic creation, as part of what we call 'Mass Media', can become an advocate for a new understanding of mental disorders and lead the audience to discover a "wonderful" world beyond criticism that aims to interpret stereotypical behaviors.

**KEYWORDS**

Stigma, mental illness, stereotypes, portraiture.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
Α΄ ΜΕΡΟΣ	3
1. ΕΝΝΟΙΕΣ	3
1.1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΙΚΗΣ ΥΓΕΙΑΣ	3
1.2. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΤΙΓΜΑΤΟΣ	3
1.3. ΣΤΙΓΜΑΤΙΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ	5
<i>Ο μανιακός δολοφόνος</i>	6
<i>Το επαναστατικά ελεύθερο πνεύμα</i>	6
<i>Η σαγηνευτική γυναίκα</i>	7
<i>Το πεφωτισμένο μέλος της κοινωνίας</i>	7
<i>Το ναρκισσιστικό παράσιτο</i>	7
2. ΕΚΠΑΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	8
3. Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΗ	10
4. Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΩΝ	14
Β΄ ΜΕΡΟΣ	16
ΜΕΛΕΤΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΣΤΗΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΑΠΟΣΤΙΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ	16
1. <i>ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΝ Ο ΠΟΘΟΣ</i>	16
1.1. ΥΠΟΘΕΣΗ	17
1.2. Η ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΠΛΑΝΣ	18
1.3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΠΛΑΝΣ	20
2. <i>ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ</i>	22
2.1. ΥΠΟΘΕΣΗ	22
2.2. ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	23
2.3. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ ΣΤΗ ΜΕΙΜΠΕΛ	24

<b>2.4. Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΣΑΒΕΤΗ ΩΣ ΚΑΤΑΛΥΤΗΣ ΑΠΟΣΤΙΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ</b>	<b>25</b>
<b>3. ΦΡΑΝΣΙΣ ΜΙΑ ΑΔΕΣΜΕΥΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ</b>	<b>26</b>
3.1. ΥΠΟΘΕΣΗ	26
3.2. ΤΟ ΧΟΛΙΓΟΥΝΤ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980	27
3.3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ	28
<b>4. ΈΝΑΣ ΥΠΕΡΟΧΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ</b>	<b>30</b>
4.1. ΥΠΟΘΕΣΗ	30
4.2. ΑΛΗΘΕΙΕΣ ΚΑΙ ΨΕΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ	31
4.3. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ	32
<b>5. ΟΔΗΓΟΣ ΑΙΣΙΟΛΟΓΕΙΑΣ</b>	<b>33</b>
5.1 ΥΠΟΘΕΣΗ	33
5.2. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΠΟΛΙΚΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ	34
<b>6. ΤΖΟΚΕΡ</b>	<b>36</b>
6.1. ΥΠΟΘΕΣΗ	36
6.2. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ	38
6.3. Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΩΣ ΣΥΣΤΑΤΙΚΟ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	39
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>42</b>
<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>44</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.</b>	<b>46</b>
<b>ΠΙΝΑΚΕΣ</b>	<b>46</b>
<b>Γ' ΜΕΡΟΣ ΣΕΝΑΡΙΟ</b>	<b>48</b>



Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

«...μετεβλήθη εντός μου και ο ρυθμός του κόσμου...»

Γεώργιος Βιζυηνός.

*Στίχοι γραμμένοι στο φρενοκομείο*

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν λάβουμε υπόψη μας ότι σύμφωνα με τα στοιχεία του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας ένας στους οκτώ ανθρώπους ζει πάσχοντας από κάποια ψυχική διαταραχή, γίνεται αντιληπτό τουλάχιστον από στατιστικής πλευράς ότι το ζήτημα της ψυχικής υγείας αφορά όλο και περισσότερα άτομα, καθώς δυνητικά ο καθένας από μας μπορεί να νοσήσει ή έχει στο περιβάλλον του κάποιον που ήδη νοσεί .

Με τον όρο ψυχική διαταραχή ορίζεται η κλινικά σοβαρής μορφής διαταραχή της γνωστικής, συναισθηματικής ή συμπεριφορικής λειτουργίας του ατόμου, η οποία σχετίζεται κυρίως με τη μη λειτουργικότητά του στο πλαίσιο της κοινωνίας, Στα στοιχεία του ίδιου Οργανισμού αναφέρεται ότι η αναλογία πληθυσμού νοσούντων με σχιζοφρένεια ως προς τον παγκόσμιο πληθυσμό κυμαίνεται στο 0,3%.

Η σχιζοφρένεια κατέχει τα πρωτεία και εκπροσωπείται σε μεγάλο ποσοστό της κινηματογραφικής παραγωγής με απεικονίσεις που χαρακτηρίζονται από ελλειπείς στερεοτυπικές συμπεριφορές. Έτσι, ο σχιζοφρενής απεικονίζεται ως άτομο με εκρήξεις οργής που οδηγούν σε πράξεις βίας ή φόνο, ενώ ζει και δρα ως κοινωνικά αποκλεισμένος .

Ο λεγόμενος εμπορικός κινηματογράφος μέσα από πληθώρα ταινιών αναπαρήγαγε σε μεγάλο βαθμό τον στιγματισμό της ψυχικής υγείας. Ουσιαστικά, δεν αποστασιοποιήθηκε από αυτό που η ίδια η κοινωνία έκανε και ακόμα και στις μέρες εξακολουθεί να κάνει.

Σκοπός μας, στην παρούσα εργασία είναι να αναδείξουμε μέσα από έξι εμπορικές ταινίες *Λεωφορείον ο Πόθος* (1951), *Μια γυναίκα εξομολογείται* (1974) *Φράνσις* (1982) *Ένας υπέροχος άνθρωπος* (2001) *Οδηγός αισιοδοξίας* (2012) και *Τζόκερ* (2019) τον τρόπο που επιλέγεται από την κινηματογραφική δημιουργία να αποβάλει, έστω σταδιακά, το στίγμα.

Η επιλογή των ταινιών έγινε με στόχο να καταδείξει πως σε διάφορες χρονικές περιόδους σεναριογράφοι και σκηνοθέτες προσπαθούν να απενοχοποιήσουν τις ψυχικές ασθένειες, άλλοτε με ευθύτητα και άλλοτε ακροθιγώς, σε μια προσπάθεια επαναξιολόγησης του τρόπου προσέγγισης.

Οι συγκεκριμένες ταινίες, κατά τη γνώμη μας, αποφεύγουν την τάση των κινηματογραφικών παραγωγών είτε να προσεγγίζουν το θέμα με υπερβολή είτε η απεικόνιση των ψυχικά ασθενών

να αντιμετωπίζεται με συναισθηματικά άλματα προκαλώντας οίκτο άλλοτε για τους ίδιους και άλλοτε για τους ανθρώπους του περιβάλλοντός τους, ενώ αποφεύγουν τους υπερβολικούς τίτλους όπως π.χ. *Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με το πριόνι που τοποθετεί στερεοτυπικά όλους τους πάσχοντες από σχιζοφρένεια στον ρόλο του δολοφόνου.*

Οι ήρωες και οι ηρωίδες στις ταινίες πάσχουν, υποφέρουν, έρχονται αντιμέτωποι με το περιβάλλον και κοινή συνιστώσα είναι το βίωμα του ασθενούς σε σχέση τόσο με τον εαυτό του όσο και με την κοινωνία. Ακροβατούν πάνω στη λογική και στην τρέλα, έχουν επίγνωση και παλεύουν να προσαρμοστούν επιτυχημένα ή όχι.

Προσεγγίζοντας τις ταινίες μέσα από κοινωνιολογική και ανθρωπολογική μελέτη, θα προσπαθήσουμε να συνομιλήσουμε με τους ήρωες και να απαντήσουμε στο βασικό ερώτημα κατά πόσο μπορεί η κινηματογραφική γραφή να επηρεάσει σε θετική κατεύθυνση προς την αποστιγματοποίηση.

## Α ΄ ΜΕΡΟΣ

### 1. ΕΝΝΟΙΕΣ

#### 1.1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΙΚΗΣ ΥΓΕΙΑΣ

Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας (Π.Ο.Υ.) ως ψυχική υγεία ορίζεται η κατάσταση ευεξίας όπου κάθε άτομο αντιμετωπίζει με επιτυχία τα προβλήματα της ζωής, μπορεί να εργαστεί παραγωγικά και να συμμετέχει ενεργά στο κοινωνικό του περιβάλλον και όχι απλά η απουσία ενός προβλήματος ή μιας «διαταραχής». Σύμφωνα πάντα με τον ίδιο Οργανισμό ένας στους οκτώ ανθρώπους στον παγκόσμιο πληθυσμό έχει διαγνωστεί με κάποιας μορφής ψυχική ασθένεια. Ο αριθμός αυτός θα μπορούσε να αυξηθεί, καθώς πρόκειται για εκτίμηση και δεν περιλαμβάνονται με ακρίβεια οι μη διαγνωσμένες περιπτώσεις.

Ο παραπάνω ορισμός μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το κλειδί για την αποκρυπτογράφηση των ψυχικών ασθενειών αφορά τη λειτουργικότητα ή μη του ατόμου και αυτή είναι που καθορίζει το είδος της διαταραχής. Έτσι ο ΠΟΥ οριοθετεί την έννοια της ψυχικής ασθένειας ως μια διαδικασία δυσλειτουργίας των γνωστικών, συναισθηματικών και συμπεριφορικών διεργασιών που σχετίζονται με δυσφορία ή έκπτωση σε σημαντικούς τομείς της λειτουργικότητας του ανθρώπου (Π.Ο.Υ., 2019).

#### 1.2. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΤΙΓΜΑΤΟΣ

Η λέξη στίγμα προέρχεται ετυμολογικά από το αρχαιοελληνικό ρήμα «στίζω» που σημαίνει στιγματίζω, σημαδεύω κάποιον ώστε να φέρει σημάδι ως ένδειξη καταισχύνης, όπως συνηθιζόταν στην αρχαιότητα να σημαδεύονται με ένα πυρακτωμένο εργαλείο με οξεία απόληξη δραπετές, δούλοι ή κακοποιοί ώστε να καθίστανται αναγνωρίσιμοι. (Liddl & Scott, 2008).

Το ίδιο συνέβαινε και στον Μεσαίωνα όπου στιγματίζαν σε εμφανές σημείο εγκληματίες, ενώ στο πέρασμα των χρόνων η λέξη «στίγμα» απέκτησε αρνητική χροιά για χρόνιες ασθένειες, ιδιαίτερα τις ψυχικές. Αιτία αποτελεί ότι τα χαρακτηριστικά αυτών των ασθενειών συνοδεύονται από προκαταλήψεις και στερεότυπα ενάντια στα πάσχοντα άτομα (Οικονόμου και συν., 2006) .

Υπό αυτές τις συνθήκες τα άτομα αναγκάζονται να αποκρύπτουν την ασθένεια, που προκαλεί την αρνητική αντιμετώπιση του περιβάλλοντος. Πέραν των ορατών χαρακτηριστικών που είναι ικανά να στιγματίσουν μια νοσογόνο κατάσταση, όπως στο παρελθόν η σύφιλη, η λέπρα, στο σύγχρονο κόσμο οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί, αναφέρονται σε ασθένειες όπως το Aids ή ο καρκίνος με αναμφίβολη όμως πρωτιά στη πιο στιγματισμένη ασθένεια από όλες τις ασθένειες αυτήν της ψυχικής.

Σύμφωνα με την Οικονόμου, η κοινωνία δεν εγκρίνει τα άτομα με ψυχικές διαταραχές, ενώ χωρίς καμία τεκμηρίωση έχει ταυτίσει τα άτομα αυτά με καταχρήσεις ουσιών και την εγκληματικότητα. Ο ασθενής γίνεται δέκτης αυστηρής κριτικής τόσο από το οικείο περιβάλλον όσο και από την κοινωνία ως υπεύθυνος για την εκδήλωση της νόσου και της αδυναμίας του να την ελέγξει.

Ο ψυχικά ασθενής κρίνεται αυστηρά υπό το πρίσμα στερεοτύπων με τα οποία το κοινό έχει μυηθεί από μικρή ηλικία: ο «τρελός» είναι σίγουρα και επικίνδυνος με αποτέλεσμα το συναίσθημα το θυμού να προηγείται όλων. Η αδυναμία λοιπόν κατανόησης και ελέγχου μιας κατάστασης προκαλεί φόβο και μαζί με τον αρχετυπικό φόβο του θανάτου υπάρχει ο φόβος της «τρέλας» με τη διττή της υπόσταση. Ο φόβος της νόσησης και ο φόβος που δημιουργεί η στερεοτυπική αντίληψη για την ασθένεια πως είναι επικίνδυνη. (Οικονόμου και συν., 2006)

Η καταγραφή του φαινομένου του στίγματος έγινε για πρώτη φορά από τον Goffman το 1963, ο οποίος επικεντρώθηκε στην τάση της κοινωνίας να προβαίνει σε διακρίσεις των μελών της ανάλογα με τη θέση που τους έχει αποδοθεί στην κοινωνική κλίμακα, εστιάζοντας σε ένα ευρύ φάσμα κανονιστικών προτύπων που αναφέρονται στην κοινωνική τάξη, το φύλο, την ψυχική υγεία κλπ. Ο φόβος του στιγματισμού και της κοινωνικής απαξίωσης διέπει την ανθρώπινη συμπεριφορά, έτσι υπό την απειλή της κοινωνικής κριτικής δημιουργείται αίσθημα ντροπής και ο στιγματισμένος αισθάνεται την ανάγκη να αποκρύψει πράξεις ή ενέργειές του (Goffman, 2001).

Ειδικά για τη σχιζοφρένεια γνωρίζουμε ότι ο επιπολασμός κυμαίνεται περίπου στο 0,3% (πιν.1 και 2) του παγκόσμιου πληθυσμού με την ίδια να κατέχει τα πρωτεία και να εκπροσωπείται στο μεγαλύτερο ποσοστό της κινηματογραφικής παραγωγής με απεικονίσεις που χαρακτηρίζονται από ελλιπείς στερεοτυπικές συμπεριφορές. Ο σχιζοφρενής απεικονίζεται κυρίως ως άτομο με εκρήξεις οργής που συνήθως το οδηγούν σε πράξεις βίας ή φόνο,

κοινωνικά αποκλεισμένο. Η απεικόνιση αυτή από τον κινηματογράφο και τα ΜΜΕ είναι πρόσφορη ως μέσο εντυπωσιασμού, καθώς διεγείρει έντονα συναισθήματα με ταυτόχρονη συναισθηματική εμπλοκή του δέκτη, ωστόσο δεν παύει να είναι παραπλανητική και τρομολαγνική και να στιγματίζει ακόμα περισσότερο τον ασθενή. (Οικονόμου και συν., 2006)

### **1.3. ΣΤΙΓΜΑΤΙΖΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ**

Σε στατιστική μελέτη του Αμερικανικού Ιδρύματος για την πρόληψη των αυτοκτονιών, επιλέχθηκαν 100 ταινίες του 2016 με σκοπό τη στατιστική απεικόνιση των ψυχικά νοσούντων. Τα αποτελέσματα θα μπορούσαν να θεωρηθούν σχεδόν απογοητευτικά.

Σε πρώτο επίπεδο, οι ψυχικά ασθενείς αντιπροσωπεύονται στις ταινίες με ένα μικρό ποσοστό περίπου στο 2%, σχεδόν οι μισοί από αυτούς τους χαρακτήρες με προβλήματα ψυχικής υγείας απαξιώθηκαν από άλλους χαρακτήρες στον κινηματογράφο σε ποσοστό 47% και 38% στην τηλεόραση.

Η απαξίωση εκδηλώθηκε με τη μορφή λέξεων που στιγματίζουν τον ασθενή και χρησιμοποιήθηκαν με σκοπό να περιγράψουν έναν χαρακτήρα με πάθηση ψυχικής υγείας. Λέξεις όπως «τρελός», «ανόητος», «βλάκας», «ψυχοπαθής», «ανατριχιαστικός» κ.ά. είναι λίγες από τις εκφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να δηλωθεί η απαξίωση, ενώ σε ένα άλλο σημείο της έρευνας αναφέρεται ότι το 46% των ηρώων με διαταραχή ήταν φορείς βίας. (Smith και συν., 2019). Συμπεραίνουμε ότι παρά το γεγονός ότι στην κινηματογραφική αφήγηση υπολείπεται ο χαρακτήρας του ψυχικά αρρώστου, όταν αυτός εμφανίζεται είναι στιγματισμένος.

Η στερεοτυπική και ανακριβής απεικόνιση των ψυχικά ασθενών στις ταινίες ταυτίζεται με την ιστορία της κινηματογραφικής παραγωγής του Hollywood. Η ανακρίβεια των απεικονίσεων είναι ταυτόσημη με την αρνητική επίδραση στην αντίληψη για τους νοσούντες τόσο από το κοινό, τους νομοθέτες, όσο και από την κοινωνία αλλά και τους ίδιους του ασθενείς, καθώς οι απεικονίσεις ενισχύουν τα αρνητικά στερεότυπα και προκαταλήψεις ενώ ενισχύουν τις διακρίσεις απέναντι στα άτομα με ψυχικές διαταραχές (Hanley, 2015) Στην μελέτη των Hyler, Gabbard και Schneider (1991) η ανάδειξη του ζητήματος της στιγματοποίησης προχωρά στην κατηγοριοποίηση των πορτρέτων των ψυχικά ασθενών στις ταινίες. Ορίζονται πέντε πορτρέτα

κινηματογραφικών χαρακτήρων τα οποία συντηρούν μία εσφαλμένη εικόνα για τους ψυχικά νοσούντες. Σε αυτά περιλαμβάνονται:

***Ο μανιακός δολοφόνος*** - Η στερεοτυπική απεικόνιση των ψυχικά ασθενών ως δολοφόνων ξεκινά με την ταινία *The Maniac Cook* (1909), όπου μια μαγείρισσα προσπαθεί να ψήσει στο φούρνο το παιδί της οικογένειας για την οποία εργάζεται. Άλλο παράδειγμα αποτελεί το *Ψυχό* (1960), που συμβάλει στην ενίσχυση της ιδέας πως η σχιζοφρένεια συνδέεται με τη διπλή προσωπικότητα και αποτελεί απειλή για την κοινωνία, ενώ ακολουθούν και ταινίες που επιδεικνύουν την ψυχική νόσο ως κατάληψη από δαίμονες η οποία οδηγεί τον ασθενή σε περίεργες συμπεριφορές.

Αυτό το είδος της απεικόνισης κατέχει και την πρώτη θέση στην κινηματογραφική παραγωγή, καθώς εξάπτει τη φαντασία και διεγείρει την περιέργεια των θεατών, ενώ ταυτόχρονα ενισχύει τον φόβο της κοινωνίας για την επικινδυνότητα των ψυχικά ασθενών. Ως εκ τούτου, επηρεάζει αρνητικά την κοινή αντίληψη για τη ψυχική υγεία και ενισχύει τη στιγματοποίηση των ψυχικά ασθενών.

***Το επαναστατικά ελεύθερο πνεύμα*** - Η απεικόνιση των ψυχικά ασθενών ως ελεύθερα πνεύματα στον κινηματογράφο ξεκινά, με την κυκλοφορία της ταινίας *The Escaped Lunatic* (1904).. Η απεικόνιση του ασθενούς ως Ναπολέοντα αντικατοπτρίζει τα μεγαλομανή παραληρήματα των ανθρώπων που έπασχαν από σύφιλη πριν την ανακάλυψη της πενικιλίνης. Αργότερα, στην ταινία *Η φωλιά του κούκου*, οι ασθενείς παρουσιάζονται ως εκκεντρικοί άνθρωποι, που δραπετεύουν από τα δεσμά της παραδοσιακής κοινωνίας και αναζητούν την ελευθερία τους.

Μέσα από την απεικόνιση αυτών των χαρακτήρων, εγείρονται ζητήματα τα οποία συνοψίζονται κυρίως στο κατά πόσο πρόκειται για μια ρεαλιστική εικόνα ενός πάσχοντος ανθρώπου και σε ποιον βαθμό ο θεατής ταυτίζεται ενδεχομένως με αυτούς. Ένα άλλο ζήτημα αφορά στους ίδιους τους ασθενείς και τον τρόπο που θα επηρεαστεί η δική τους αντιμετώπιση στη θεραπεία, καθώς αυτή η ιδεατή θεραπεία «του φρέσκου αέρα» και «μιας αλλαγής» στις σύγχρονες ειδικά απεικονίσεις θα μπορούσε να λειτουργήσει αρνητικά στην πορεία της θεραπείας.

**Η σαηγευτική γυναίκα** - Η στερεοτυπική απεικόνιση της θηλυκής πλευράς ως μιας νυμφομανούς στην οποία αποδίδεται μια μυθική διάσταση για τη σεξουαλικότητά της. Παράδειγμα αποτελεί η ταινία του Χίτσκοκ *Spellbound* (1945) όπου απεικονίζεται μια οριακή και υστερική ασθενής έναντι της ψυχιάτρου της η οποία είναι ψυχρή, ενώ αργότερα, στο *Caretakers* (1963), ο πρωταγωνιστής αντιστέκεται στις ορέξεις σεξουαλικά αχόρταγων γυναικών διεξάγοντας ομαδική ψυχοθεραπεία.

Σε πολλές από τις απεικονίσεις οι γυναίκες δεν είναι μόνο υπερδραστήριες σεξουαλικά, αλλά η σεξουαλικότητά τους αποδεικνύεται καταστροφική για τους άνδρες. Αυτή η απεικόνιση και η ενοχοποίηση των γυναικών ασθενών σε συνδυασμό με την παραδοχή πως η ψυχική νόσος συνδέεται οπωσδήποτε με υπερσεξουαλικότητα, άρα είναι ντροπιαστική για μια γυναίκα, αποτελεί από μόνη της στιγματοποίηση των πασχουσών.

**Το πεφωτισμένο μέλος της κοινωνίας** - Εξετάζεται το στερεότυπο του ψυχικά ασθενούς όπως προκύπτει από τις θεωρίες των Thomas Szasz και R. D. Laing σύμφωνα με τις οποίες οι ψυχικές ασθένειες δεν υπάρχουν και οι άνθρωποι που χαρακτηρίζονται από αποκλίνουσες συμπεριφορές ενδέχεται να είναι πεφωτισμένα μέλη της κοινωνίας, καθώς έχουν απορρίψει τις κοινωνικές συμβάσεις.

Σε πολλές από αυτές τις ταινίες αμφισβητείται ο ρόλος του ψυχιάτρου, ο οποίος ταυτίζεται με κάποιον πράκτορα του κρατικού μηχανισμού με μοναδικό στόχο να διατηρήσει την κοινωνική τάξη. Στην ταινία του 1966 *A Fine Madness* ένας ποιητής υποστηρίζει ότι οι ψυχίατροι συντηρούν τον υπάρχοντα τρόπο ζωής, ενώ ο ίδιος, ως καλλιτέχνης, βλέπει τις δυνατότητες για αλλαγή. Αυτό το στερεότυπο παρουσιάζει τον ασθενή ως εξωστρεφή καλλιτέχνη που αντιστέκεται μόνος του στην ψυχιατρική επιστήμη.

**Το ναρκισσιστικό παράσιτο** – Ο ασθενής παρουσιάζεται ως άτομο που επικεντρώνεται στον εαυτό του και αναζητά αποκλειστικότητα και προσοχή από το περιβάλλον του. Σε αυτές τις ταινίες οι απεικονίσεις του ψυχικά ασθενούς ενισχύουν το στερεότυπο ότι ο ναρκισσιστής ασθενής είναι ένα άτομο που απολαμβάνει προνόμια, έχει την πολυτέλεια να παρακολουθεί ψυχαναλυτικές συνεδρίες και να συζητά ασήμαντα θέματα. Σε αυτού του τύπου τις



αναπαραστάσεις δεν υπάρχει καμία υποψία διαταραχής, καθώς το άτομο κρίνεται απλουστευτικά ως εγωκεντρικό.

Θα ήταν σωστό σε αυτό σημείο να γίνει αναφορά και στην κωμική εμφάνιση του ασθενή, που παρουσιάζεται στον κινηματογράφο ανεξάρτητα της ηλικίας στην οποία απευθύνεται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η καρικατούρα του τρελού επιστήμονα σε παιδικές ταινίες αλλά και σε ταινίες ενηλίκων, μαζί με τον παράφρονα πολιτικό και τον παρανοϊκό που ξεπερνά τα όρια, καθώς θεωρεί ότι όλοι οι άλλοι είναι τρελοί εκτός από τον ίδιο. Οι τρεις αυτοί τύποι χαρακτήρων «αστείων τρελών» καταλαμβάνουν σημαντικό μέρος της ευρωπαϊκής και αμερικανικής κινηματογραφικής παραγωγής. (Διαμαντοπούλου, 2016)

Οι ανακρίβειες στις απεικονίσεις των ψυχικά ασθενών στον κινηματογράφο επισκιάζουν την πραγματική πολυπλοκότητα της ψυχικής υγείας. Ωστόσο, η αρνητική αποτύπωση των ψυχικών νόσων γενικότερα στην κινηματογραφική παραγωγή δεν σημαίνει ότι η κινηματογραφική δημιουργία δεν είχε την ευκαιρία ή τη δυνατότητα να προχωρήσει στην κατεύθυνση της αποστιγματοποίησής τους. Είναι σημαντικό να προωθηθούν ακριβείς και ενημερωμένες απεικονίσεις της ψυχικής υγείας στην κινηματογραφική και κινηματογραφική βιομηχανία ώστε να συμβάλει στην αποκατάσταση των παρανοήσεων και των προκαταλήψεων που περιβάλλουν αυτό το σημαντικό θέμα εκπαιδεύοντας τους θεατές.

## **2. ΕΚΠΑΙΔΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

Το ερώτημα που τίθεται αφορά στο κατά πόσο ο κινηματογράφος θα μπορούσε να συμβάλει στην αποστιγματοποίηση των ψυχικών νόσων. Θα ξεκινήσουμε με την παραδοχή πως η ευαισθητοποίηση προς την κατεύθυνση αυτή δεν είναι μια απλή διαδικασία, καθώς οι αντιλήψεις για τις ψυχικές ασθένειες, αν και έχουν μεταβληθεί αρκετά μέσα στο πέρασμα των χρόνων, εξακολουθούν να είναι αρνητικές.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, το ενδιαφέρον του κινηματογράφου για τις ψυχικές ασθένειες είναι μεγάλο, ωστόσο το κίνητρο δεν είναι η αποστιγματοποίηση. Ο προφανής λόγος της αρνητικής αναπαράστασης στην πλειοψηφία των ταινιών είναι ότι οι τρομακτικές ιστορίες δημιουργούν συναρπαστικά σενάρια.

Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην κατανόηση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών νόσων, η πραγματικότητα όμως είναι ότι η αντιμετώπιση αυτών των θεμάτων στον κινηματογράφο είναι συχνά αντιφατική. Αν και δύναται να λειτουργήσει ως ισχυρό μέσο ευαισθητοποίησης και εκπαίδευσης του κοινού σχετικά με τις πραγματικές εκδηλώσεις των ψυχικών διαταραχών, συχνά η προσέγγιση αυτή αντικρούεται από την κινηματογραφική παραγωγή που προτιμά δραματικές αναπαραστάσεις, εκμεταλλευόμενο την τραγικότητα και τον φόβο για να κερδίσει προβολή και κέρδος.

Υπό αυτό το πρίσμα η δυνατότητα του κινηματογράφου να εκπαιδεύσει το κοινό σχετικά με τις ψυχικές ασθένειες και να προωθήσει τον αποστιγματισμό φαίνεται να είναι δύσκολη.

Οι ιστορίες που σχετίζονται με ψυχικές νόσους ανάλογα με την εστίασή τους ως ιστορίες θεραπείας, τρόμου, ηθικών ζητημάτων ή γενικότερου ανθρώπινου ενδιαφέροντος έχουν ως κύριο στόχο να ερεθίσουν τον συναισθηματικό κόσμο του θεατή προκαλώντας κυρίως φόβο, λύπη ή οίκτο, χωρίς να απεικονίζουν με συνέπεια την πραγματικότητα αυτών των ασθενειών.

Το στίγμα στις ψυχικές ασθένειες παραμένει ιδιαίτερα διαδεδομένο γεγονός που επηρεάζει ασθενείς, γιατρούς ή ακόμα και φροντιστές, οι οποίοι κατά κύριο λόγο ανήκουν στο στενό οικογενειακό περιβάλλον. Αν και πρόσφατα έχει παρατηρηθεί μια αλλαγή στη στάση απέναντι σε ορισμένες ψυχικές διαταραχές, όπως η κατάθλιψη και το άγχος, τα άτομα με ψυχικές διαταραχές εξακολουθούν να θεωρούνται ευρέως ως επικίνδυνα και απρόβλεπτα. Τα στερεότυπα και το χιούμορ που απευθύνονται στους ψυχικά άρρωστους είναι απλώς εκδηλώσεις ενός πιο σοβαρού υπόγειου ρεύματος φόβου.

Οι αρνητικές εικόνες και τα στερεότυπα των ψυχικά ασθενών ενισχύονται από την κινηματογραφική δημιουργία στην αναζήτηση από την πλευρά των συντελεστών μιας συγκινητικής ιστορίας που θα «πουλήσει». Τα αποτελέσματα για τον ασθενή με ψυχική ασθένεια είναι η ντροπή και η αυτοκατηγορία, που οδηγούν σε μυστικότητα και απομόνωση και τελικά σε κοινωνικό αποκλεισμό. Απαιτούνται πολυάριθμες τακτικές και συνεχείς εκστρατείες για να αντιμετωπιστεί το στίγμα στις ψυχικές ασθένειες.

Είναι αξιοσημείωτο ότι παρά τις πολλές επικρίσεις που έχει δεχθεί η κινηματογραφική δημιουργία όσον αφορά τις απεικονίσεις των ψυχικά νοσούντων, υπήρξαν σοβαρές προσπάθειες από αρκετούς δημιουργούς ταινιών να αντικατοπτρίσουν την ψυχική ασθένεια με περισσότερη ενσυναίσθηση και πιο κοντά στην πραγματικότητα.

Αν και το αποτέλεσμα δεν ήταν πάντα το επιθυμητό, φαίνεται να υπάρχει βελτίωση στην απεικόνιση των ηρώων που πάσχουν από ψυχικές διαταραχές, με λιγότερη έμφαση σε εγκληματίες και θύματα και περισσότερη στην κανονική ανθρώπινη ζωή τους (Kondo, 2008). Σε αυτές τις ταινίες απεικονίζεται ως κεντρικός ήρωας ο πάσχων για τον οποίο το ενδιαφέρον του σεναριογράφου επικεντρώνεται στην πρόκληση συμπόνιας από τη μεριά του θεατή κι όχι απέχθειας ή φόβου, παρέχοντάς του πληροφορίες για την ασθένεια εντός ενός ρεαλιστικού πλαισίου πέραν από τα συνηθισμένα στερεότυπα.

Η αντιμετώπιση του στίγματος στις ψυχικές ασθένειες απαιτεί πολυδιάστατες προσεγγίσεις. Ο κινηματογράφος μπορεί να συμβάλει θετικά εάν αποφεύγει τα στερεότυπα, παρουσιάζει ρεαλιστικές εικόνες των ψυχικών ασθενειών και προωθεί τη συζήτηση για την ψυχική υγεία. Η δημιουργία ταινιών που εξετάζουν την ανθρώπινη πτυχή των ψυχικών ασθενειών, χωρίς να επικεντρώνονται αποκλειστικά στον τρόμο ή τη θλίψη, μπορεί να είναι ένα βήμα προς τη σωστή κατεύθυνση. Παράλληλα, θα ήταν σημαντική η εκπαίδευση των ίδιων των δημιουργών ώστε να υιοθετούν ανθρωποκεντρικές και ενημερωμένες προσεγγίσεις για τις ψυχικές ασθένειες. Η συνεργασία με ειδικούς στον τομέα της ψυχικής υγείας μπορεί να διασφαλίσει την ακρίβεια της αναπαράστασης, καθώς διαθέτει τη δυναμική να διαδραματίσει ουσιαστικό ρόλο στη εξάλειψη του στίγματος μέσα από συλλογική προσπάθεια δημιουργών, παραγωγών και κοινού.

### 3. Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΗ

Ο Metz (2007) αναφέρει πως πίσω από κάθε μυθοπλασία στον κινηματογράφο υπάρχουν άλλες τρεις μυθοπλασίες : τα πλασματικά αφηγηματικά συμβάντα, ότι όλοι προσποιούνται πως όλα είναι αληθινά και τέλος ότι ο άνθρωπος θεωρεί ότι τα συμβάντα είναι όντως αληθινά. Από την παραδοχή του Metz προκύπτει ότι ο κινηματογράφος ως μέσο μαζικής επικοινωνίας μπορεί να επιδράσει είτε με θετικό είτε με αρνητικό πρόσημο σε ό,τι αφορά τις ψυχικές νόσους ανάλογα με τον τρόπο που η φιλική εικόνα θα αναπαραστήσει τα νοσούντα άτομα. (Metz, 2007).

Αυτή η δυναμική του κινηματογράφου με τη διττή ταυτότητα ως τέχνης και ως μέσου ψυχαγωγίας προκαλεί το ενδιαφέρον μας για τη φιλική καταγραφή του κόσμου που παρουσιάζει ψυχιατρικό ενδιαφέρον. Η ρεαλιστική ή όχι αποτύπωση των ψυχικά νοσούντων ασκεί ουσιαστική επίδραση στις αντιλήψεις μας, οι φιλικές εικόνες, είτε αληθινές είτε ψευδείς

και στερεοτυπικές, λειτουργούν στο ασυνείδητο του θεατή ακόμα κι αν ο ίδιος δεν ταυτίζεται με αυτές συνειδητά.

Ο γερμανοαμερικανός ψυχολόγος Χιούγκο Μύνστερμπερκ στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα προσέγγισε τη φιλική εμπειρία με ένα μοντέλο που στηρίζεται στη φαντασιακή συμμετοχή του θεατή και όχι στην οπτική πρόσληψη αναφέροντας ότι ο κινηματογράφος διηγείται την ανθρώπινη ιστορία «*προσαρμόζοντας τα γεγονότα στις φόρμες του εσωτερικού κόσμου – την προσοχή, τη μνήμη, τη φαντασία και τα συναισθήματα*» (Münsterberg, 2006). Αναλύοντας ο Μύνστερμπερκ την παραπάνω θέση εστιάζει αρχικά στο ερώτημα κατά πόσον οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν τη φωτογραφική αναπαραγωγή ενός θεατρικού έργου με στόχο να λειτουργήσουν ως υποκατάστατά του ή τελικά ο κινηματογράφος διαθέτει αυτόνομη περιοχή δράσης;

Απαντώντας στο ερώτημα ο Μύνστερμπερκ προσεγγίζει τον κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη αναλύοντας τις διανοητικές διεργασίες που παράγονται εντός του θεατή κατά τη διάρκεια παρακολούθησης μιας ταινίας, θέτοντας στο επίκεντρο τα μέσα που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος, προκειμένου να προκαλέσει το ενδιαφέρον στον νου των θεατών. (Münsterberg, 2006).

Ο ίδιος αναφέρει ότι ενώ στο θέατρο η αίσθηση του βάθους ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, η κίνηση των ηθοποιών στη σκηνή σε όλη τη διάρκεια της θεατρικής πράξης τελείται χωρίς διακοπή και ο θεατής δέχεται από έξω τις εικόνες, ενώ η κίνηση που ξεδιπλώνεται είναι πραγματική.

Στον φιλικό κόσμο, αντίθετα, παρά το γεγονός ότι η κίνηση εμφανίζεται ως αληθινή δεν είναι τίποτε άλλο παρά δημιούργημα του μυαλού του θεατή, ο οποίος ενώ έχει τη γνώση ότι τα πρόσωπα δεν είναι τρισδιάστατα και κατ' επέκταση αληθινά, οι διεργασίες που τελούνται στον νου του εκάστοτε θεατή καθιστούν τη φιλική δράση τη δεδομένη στιγμή πραγματική καθώς «*το βάθος και η κίνηση φθάνουν σε μας ως μια μίξη γεγονότων και συμβόλων*», τα οποία οικειοποιούμαστε και τα εμπλουτίζουμε με περισσότερα από αυτά που βλέπουμε. (Münsterberg, 2006)

Ωστόσο, το βάθος και η κίνηση μεμονωμένα συνιστούν ένα αρχικό υλικό της φιλικής δράσης, ενώ οι εικόνες συνοδεύονται από ιδέες οι οποίες νοηματοδοτούνται μόνον εφόσον είναι ικανές

να εξάψουν τη φαντασία, να αφυπνίσουν εμπειρίες και να ανακινήσουν συναισθήματα. Ο τρόπος, όπως υποστηρίζει ο Μύνστερμπερκ, δεν είναι άλλος από την προσέλκυση της προσοχής του θεατή στα σημαντικά και ουσιαστικά στοιχεία της πλοκής.

Κυριαρχεί η παραδοχή πως η προσοχή ως εσωτερική διεργασία είναι αυτή που συγκροτεί το νόημα των εμπειριών μας και τον τρόπο που επιλέγουμε αυτές που είναι σημαντικές προκειμένου να προχωρήσουμε στην πορεία του βίου μας. Με τον ίδιο τρόπο, η εσωτερική διεργασία που τελείται στην παρακολούθηση μιας κινηματογραφικής δημιουργίας χαρακτηρίζεται από μια σειρά γεγονότων που έλκουν την προσοχή μας ή όχι.

Είναι σημαντικό να αντιληφθούμε ότι στην κινηματογραφική δημιουργία η προσοχή μας δεσμεύεται ακούσια, σε αντίθεση με την πραγματική ζωή όπου η προσοχή μας είναι εκούσια καθώς το ενδιαφέρον στρέφεται ανάλογα με τις ιδέες που ήδη έχουμε διαμορφώσει και τον στόχο που επιθυμούμε να πετύχουμε. Στην κινηματογραφική ταινία η επιρροή φτάνει εξωτερικά. Η εστίαση της προσοχής έρχεται από οτιδήποτε μπορεί να την έλξει: ένας δυνατός ήχος, κάτι λαμπερό, ένα περίεργο για τα συνηθισμένα πρόσωπο, μια λεπτομέρεια του σκηνικού χώρου, καθετί που διεγείρει το συναίσθημά μας και είναι ικανό ανάλογα με τις εμπειρίες μας να τραβήξει το ενδιαφέρον μας.

Ο κινηματογράφος το καταφέρνει εφοδιάζοντας τη φιλική τέχνη με το λεγόμενο close up. Η εστίαση σε μια λεπτομέρεια που θα έλξει την προσοχή μας και θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της ταινίας, και ταυτόχρονα θα έχει εξαλείψει όλα τα άλλα στοιχεία που περικλείονται στην εικόνα τροφοδοτώντας τη φαντασία μας. Το close up βοηθά στη σηματοδότηση όλων όσων θα μπουν στο κέντρο της συνείδησης και θα πυροδοτήσουν την προσοχή μας στη δεδομένη στιγμή. (Münsterberg, 2006)

Αν το close up είναι σημαντικό για τη διαμόρφωση της ψυχολογίας του θεατή στην παρακολούθηση της ταινίας, η τεχνική του flash back ή flash forward είναι εξίσου καθοριστική. Η πορεία των γεγονότων διακόπτεται από ματιές στο παρελθόν ή το μέλλον. Στην πρώτη περίπτωση, η προσοχή μας στρέφεται στο παρελθόν ώστε να εξηγηθεί μια κατάσταση του παρόντος και η συνείδηση μας ως θεατών στέκεται σε κάθε σημαντικό γεγονός που εξηγεί τη δράση στο παρόν.

Οι αναμνήσεις του παρελθόντος μέσω του flash back αντιστοιχούν στη λειτουργία του close up, καθώς στο τελευταίο αναγνωρίζουμε τη λειτουργία της προσοχής, ενώ στο πρώτο τη

διανοητική λειτουργία της μνήμης, λειτουργίες που επιτυγχάνονται απευθείας μέσω της εικόνας.

Εύστοχα ο Μύνστερμπερκ επισημαίνει ότι ο εξωτερικός κόσμος πλάθεται με *«βάση τις φευγαλέες τροπές της προσοχής μας ή τις περαστικές αναμνήσεις μας»*. Στη λειτουργία του fast forward η εξέλιξη της ταινίας διακόπτεται από ματιές στο μέλλον, όπου στη διανοητική διαδικασία συμμετέχει η προσδοκία για την έκβαση σε μία περίπτωση και σε μία άλλη, με την εμπλοκή του συναισθήματος, η φαντασία. (Münsterberg, 2006)

Στη μυσταγωγία της κινηματογραφική προβολής οι θεατές βρισκόμαστε σε μια ιδιαίτερη κατάσταση υποβλητικότητας. Ως θεατές είμαστε έτοιμοι να δεχθούμε αυτό που η κινηματογραφική δημιουργία προσδοκά: να υποβάλει έμμεσα ιδέες ή να μας προτρέψει να αλλάξουμε την κρίση μας για καταστάσεις, πρόσωπα ή γεγονότα. Όπως αναφέρει ο Μύνστερμπερκ, αυτό που καταφέρνει η ταινία είναι να υποβάλει στο νου του θεατή μέσω της τεχνικής του κοψίματος (cut), ότι αυτό που βλέπει δεν είναι απλώς μια ταινία αλλά η ίδια η ζωή, και αυτή η διαδικασία είναι εκείνη που αποτελεί και τη θεμελιώδη υποβολή του κινηματογράφου. Στον κινηματογράφο δεν υπάρχει η ανάγκη η εικόνα να ολοκληρωθεί στα μάτια του θεατή μπορεί υπαινικτικά να αποδώσει την κορύφωση εμπλέκοντας τη φαντασία του θεατή. (Münsterberg, 2006)

Ο σκηνοθέτης μιας ταινίας δεν είναι όμηρος ενός σκηνικού χώρου όπως στο θέατρο, καθώς του δίνεται η δυνατότητα σε τεχνικό επίπεδο να μεταφέρεται σε διαφορετικούς χώρους, να παρουσιάζει αλλαγές σε απίστευτη σχεδόν μη φυσική ταχύτητα, με αποτέλεσμα να μας μεταφέρει όχι μόνο σε εξωτερικούς χώρους αλλά και στα συναισθήματα που βιώνει μια δεδομένη στιγμή ο ήρωας ή οι ήρωες της ταινίας. Έτσι, κατά μία έννοια ο θεατής διακατέχεται από τα συναισθήματα των ηρώων που μέσω των παραπάνω τεχνικών που προαναφέραμε μεταφέρονται σε αυτόν, αλλά και υπό μια άλλη έννοια, ο θεατής ανταποκρίνεται στα δρώμενα της ταινίας συναισθηματικά, οπότε δεν είναι αναγκαίο να ταυτίζεται με τα αισθήματα που εκφράζουν τα πρόσωπα του έργου. Αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηρίσει εντέλει το συναίσθημα του θεατή θα ήταν η κατανόηση της δράσης των ηρώων και η ταύτισή του με αυτούς, καθώς σε μεγαλύτερο βαθμό η τάση των θεατών είναι να μιμηθούν τα συναισθήματα των προσώπων του έργου και να ταυτίσουν δικές τους συμπεριφορές με τις συμπεριφορές των ηρώων. (Münsterberg, 2006)

#### 4. Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΤΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΕΩΝ

Από τα πρώτα χρόνια της εφεύρεσης του κινηματογράφου έγινε φανερό αυτό που θα ακολουθούσε. Η επιτυχία του σημαδεύτηκε από την έκπληξη που προκάλεσε στο κοινό και την έλξη που ασκούσε ειδικά στα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας. Με κύριο πλεονέκτημά του τη δυνατότητά του να ανταγωνιστεί το λαϊκό θέαμα, παράκαμψε το αρχικό του ενδιαφέρον για την επικαιρότητα και το έστρεψε στην ψυχαγωγία, καθώς υπερείχε έναντι των άλλων θεαμάτων χάρη στη δημιουργία τεχνασμάτων και χαμηλότερου κόστους – με το κόστος μίας παράστασης είχε τη δυνατότητα αναπαραγωγής σε πολλές προβολές – ενώ για τα πρώτα 30 χρόνια του βωβού κινηματογράφου απέφευγε τις διαφορετικές γλώσσες και έγινε μέρος μιας παγκόσμιας αγοράς.

Η προσφορά φθηνού θεάματος σε ένα ευρύτερο και μεγαλύτερο κοινό ανθρώπων που συνέρρεαν στα αστικά κέντρα λόγω της εκβιομηχάνισης αποτελούσε ταυτόχρονα και ένα υποκατάστατο της λαϊκής κουλτούρας από την οποία είχαν απομακρυνθεί λόγω της μετανάστευσης. Από τις 28 Δεκεμβρίου 1895–στο Grand Café στο Παρίσι, όταν οι αδελφοί Lumière παρουσίασαν μια σειρά από σύντομες ταινίες που κατέγραφαν σκηνές από την καθημερινή ζωή, μέχρι και τις μέρες μας ο κινηματογράφος σταδιακά διαμορφώθηκε σε μαζικό μέσο ψυχαγωγίας. (Δημητρίου, 2011)

Ο κινηματογράφος, ως το κυρίαρχο εμπορικό θέαμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, προσφέρει τα απαραίτητα τεκμήρια για την ανάλυση της κουλτούρας που συνέβαλε στην παραγωγή των ταινιών. Σε ένα πρώτο επίπεδο, αφορά τους δημιουργούς, καθώς αντικατοπτρίζεται η σκέψη τους μέσω των έργων τους, επομένως η δημιουργία του κινηματογραφικού περιεχομένου επηρεάζεται από τον τρόπο που διαμορφώθηκαν οι ίδιοι οι δημιουργοί από την κουλτούρα στην οποία μεγάλωσαν. Σε δεύτερο επίπεδο, αφορά την ίδια τη φιλική εικόνα ως αντανάκλαση της πραγματικότητας, παρέχοντας στον θεατή μαρτυρίες για την κοινωνία που παρήγαγε το έργο. (Δημητρίου, 2011)

Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος δεν είναι απλώς ένα εμπορικό θέαμα, αλλά ένα σημαντικό μέσο που επιδρά στη διαμόρφωση των αντιλήψεων και της κουλτούρας μιας συγκεκριμένης εποχής. Ωστόσο, με δεδομένο τον ρεαλισμό της φιλικής εικόνας, ο κινηματογράφος μειονεκτεί σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης, καθώς μένει περιορισμένος στις

νόρμες της εποχής που τον παράγει κι έτσι οι ταινίες έχουν μικρότερη διαχρονική αξία.  
(Δημητρίου, 2011)

Είναι σημαντικό ωστόσο να επισημανθεί ότι ο ρεαλισμός της εικόνας προσδίδει στον κινηματογράφο ως μέσο έκφρασης την ικανότητα πέραν της απεικόνισης της κοινωνίας σε μια δεδομένη στιγμή να διαμορφώσει τις αντιλήψεις της κοινωνίας. Ακόμα και ο εγκλωβισμός του σε νόρμες μπορεί να ληφθεί και ως πρόκληση από τους δημιουργούς, καθώς κάθε κοινωνία διαθέτει τις δικές της κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές νόρμες με επακόλουθο είτε ο δημιουργός να αποδυναμώνει συγκεκριμένα θέματα προκειμένου να μην προκαλέσει αντίδραση του κοινού ή να τα ενισχύσει με στόχο να προκαλέσει αλλαγές και να διαμορφώσει προοδευτικές αντιλήψεις, ακόμα και μέσα από τον περιορισμό που ενδεχομένως του επιβάλλεται.



## Β΄ ΜΕΡΟΣ

# ΜΕΛΕΤΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΣΤΗΝ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΑΠΟΣΤΙΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ

### 1. ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΝ Ο ΠΟΘΟΣ

*Το Λεωφορείον ο Πόθος* αποτελεί ίσως ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του Τένεσι Ουίλιαμς. Πριν ακόμα τη μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη το 1951 κέρδισε το βραβείο Πούλιτζερ για το θέατρο, τα βραβεία Ντόναλντσον και τον Κύκλο Κριτικών Δράματος της Νέας Υόρκης. Η ταινία είναι από τις σημαντικότερες της ιστορίας του κινηματογράφου και με τη σειρά της κέρδισε 12 υποψηφιότητες στα βραβεία Όσκαρ το 1952 αποσπώντας τελικά 4. Ο ίδιος ο Τένεσι Ουίλιαμς μιλώντας για την ηρωίδα του είπε: «*Ήταν ένα δαιμονικό πλάσμα. Το μέγεθος του συναισθήματός της ήταν επίσης υπέροχο για να το συγκρατήσει*». (Elliott και συν., 2017)

Στα έργα του Ουίλιαμς οι χαρακτήρες οδηγούνται από το μέγεθος των συναισθημάτων τους τα οποία ο δραματουργός φροντίζει να απεικονίζει με διακριτικότητα και ευαισθησία διατηρώντας την αξιοπρέπεια των ηρώων.

Η Μπλανς Ντιμπούα δεν γεννήθηκε τυχαία στο μυαλό του συγγραφέα. Γεννημένος στο Κολόμπους του Μισισιπή από την υπερπροστατευτική Εντβίνα και τον Κορνήλιο που συχνά γινόταν βίαιος λόγω του αλκοολισμού, φιλάσθενος και προσκολλημένος στην αδελφή του Ρόουζ, ζούσε αποξενωμένος. Η μετακόμιση της οικογένειας στο Σεντ Λούις, καθώς ο πατέρας έγινε διευθυντής πωλήσεων σε μια εταιρία υποδημάτων, ήταν ένα ισχυρό σοκ καθώς θα έπρεπε να προσαρμοστεί στο νέο περιβάλλον μακριά από τη μικρή πόλη του Νότου. (Elliott και συν., 2017)

Ο Ουίλιαμς φοίτησε στο Πανεπιστήμιο του Μιζούρι, το οποίο εγκατέλειψε όταν ο πατέρας του του βρήκε δουλειά στην αποθήκη ενός εργοστασίου υποδημάτων. Εκεί απέκτησε έναν στενό φίλο, από τον οποίο δανείστηκε το όνομα και τη χαλαρή προσωπικότητα για να συγγράψει αργότερα τον χαρακτήρα του Στάνλεϊ Κοβάλσκι

Όταν υπέστη νευρικό κλονισμό καθώς δεν μπόρεσε να αντέξει τη ζωή που προσπάθησε ο πατέρας του να του επιβάλει, επέστρεψε στο σπίτι των παππούδων του και συνέχισε τις σπουδές του.

Η αγαπημένη του αδελφή Ρόουζ βυθιζόταν όλο και περισσότερο σε ψυχολογική αστάθεια και η μητέρα της συναίνεσε στη θεραπεία της προμετωπιαίας λοβοτομής, με συνέπεια η Ρόουζ να περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της σε κλινικές, γεγονός που στιγματίσει τον Ουίλιαμς. Ο ίδιος μνήθηκε στο κόσμο των ναρκωτικών τόσο στην προσπάθεια να διαχειριστεί τη ζωή του όσο και να βρίσκεται σε εγρήγορση ώστε να μπορεί να συγγράφει. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι η πηγή της έμπνευσής του ήταν η Ρόουζ και οι προσωπικές εμπειρίες του.

Ο βιογράφος του Τένεσι Γουίλιαμς Σπότο αναφέρει συγκεκριμένα: «*Η Ρόουζ είναι η πηγή και η έμπνευση όλων όσων έγραψε άμεσα —με έναν υποκατάστατο χαρακτήρα που την αντιπροσωπεύει— ή έμμεσα, στην κατάσταση της ρομαντικοποιημένης ψυχικής ασθένειας ή της αβέβαιης αληθοφάνειας*» (Elliott και συν., 2017)

Η ταινία διαδραματίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1940 στη Νέα Ορλεάνη, μια ποικιλόμορφη και σύγχρονη κοινωνία στον Νέο Νότο, όπου ο Στάνλεϊ ευδοκιμεί και η Μπλανς, κυριολεκτικά, χάνει το μυαλό της. Το *Λεωφορείον ο Πόθος* ενσαρκώνει περίφημα τη σύγκρουση αυτών των δύο πολιτιστικών κόσμων στη σύγκρουση μεταξύ των δύο χαρακτήρων. Αν η Μπλανς εκπροσωπεί τον Νότο με τις αριστοκρατικές καταβολές, ο Στάνλεϊ είναι αυτός που θα συμβάλει στην κατάρρευση του τρόπου ζωής της.

## 1.1. ΥΠΟΘΕΣΗ

Η γοητευτική Μπλανς φθάνει στη Νέα Ορλεάνη ισχυριζόμενη ότι θα επισκεφθεί την αδελφή της Στέλλα που είναι παντρεμένη με τον Πολωνό εργάτη Στάνλεϊ στον οποίο είναι απόλυτα αφοσιωμένη σε σημείο εξάρτησης. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα μικρό διαμέρισμα στο οποίο εγκαθίσταται η Μπλανς με σκοπό εντέλει να μείνει για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Η αριστοκρατική καταγωγή των δύο κοριτσιών που μεγάλωσαν σε μια περιοχή του Νότου έχει περάσει στο παρελθόν καθώς επήλθε οικονομική καταστροφή της οικογένειας και η Μπλανς, που είχε μείνει στο πατρικό φροντίζοντας του γονείς της μέχρι τον θάνατό τους, αναγκάστηκε να πουλήσει την περιουσία τους προκειμένου να ξεχρεώσει τα χρέη της οικογένειάς της. Η Μπλανς έρχεται αντιμέτωπη, όμως, και με προσωπικές τραγωδίες: την αυτοκτονία του νεαρού

συντρόφου της όταν αποκαλύφθηκε η ομοφυλοφιλία του και την αποκάλυψη των πρόσκαιρων ερωτικών σχέσεων που είχε ακόμα και με έναν ανήλικο μαθητή της, γεγονός που ήταν και η αιτία για την απομάκρυνσή της από το σχολείο που εργαζόταν ως φιλόλογος.

Ο άνδρας της αδελφής της, παρά τις ενστάσεις που τρέφει η Μπλανς για αυτόν και την καταγωγή του, υπερτονίζοντας τις κοινωνικές διαφορές που έχουν μαζί του στην αδελφή της, ασκεί μια ιδιαίτερη έλξη σε αυτή. Από την άλλη πλευρά, ο Στάνλεϊ δυσανασχετεί με την παραμονή της Μπλανς στο σπίτι τους, ιδιαίτερα όταν η Στέλλα του ανακοινώνει ότι περιμένει παιδί.

Ο Στάνλεϊ, μέσω των γνωριμιών του ερευνά τις συνθήκες που οδήγησαν την Μπλανς να φύγει από τη γενέτειρά της, αποκαλύπτοντας όσα έκρυψε η Μπλανς τόσο στην αδελφή της όσο και στον Μιτς, που ήταν ενδεχομένως ένα φωτεινό σημείο στην ταραγμένη ζωής. Ο Μιτς ήταν ο άνθρωπος που εκδήλωσε το ενδιαφέρον του για την Μπλανς διεκδικώντας με ευγένεια την προσοχή της και με σκοπό να την παντρευτεί.

Η αποκάλυψη των πληροφοριών αυτών έχουν σαν αποτέλεσμα ο Μιτς να απομακρυνθεί από την Μπλανς, ωστόσο το τελειωτικό χτύπημα στην ήδη κλονισμένη υγεία της Μπλανς έρχεται όταν ο Στάνλεϊ, την ημέρα που η Στέλλα γεννούσε, μένοντας στο σπίτι μόνος μαζί της, τη βιάζει. Μετά από αυτό αποφασίζεται ο εγκλεισμός της σε ψυχιατρική κλινική.

## 1.2. Η ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΠΛΑΝΣ

Στο *Λεωφορείον ο Πόθος* δύο επίπεδα σύγκρουσης : από τη μία πλευρά ο πραγματικός κόσμος της Μπλανς και ο κόσμος των ψευδαισθήσεών της, και από την άλλη ο κόσμος της Μπλανς και ο κόσμος του Στάνλεϊ. Η Μπλανς και ο Στάνλεϊ ενεργούν ως εκπρόσωποι των αντίστοιχων κόσμων τους. Μαθαίνουμε για το παρελθόν της Μπλανς, πρώτα την ψεύτικη εκδοχή και μετά την πραγματική. Ο Στάνλεϊ δεν έχει παρελθόν. Ξέρουμε ότι ήταν στρατιώτης και τίποτα περισσότερο. Λειτουργεί στο εδώ και το τώρα, όλα όσα ξέρουμε για αυτόν είναι αυτά που βλέπουμε μπροστά μας. Όποια και αν είναι η σύγκρουση, υπάρχει ένας ξεκάθαρος νικητής, μια νέα βιομηχανική σκληρή Αμερική.

Η αγριότητα του Στάνλεϊ είναι το σχόλιο του Ουίλιαμς που αφήνει ως παρακαταθήκη σχετικά με την κοινωνία και τη σκληρή πορεία προς τα εμπρός, παρά τις τυχόν απώλειες που

προκύπτουν. Η ευγένεια και η ευπρέπεια δεν θα είναι πλέον κεντρικά σημεία στη νέα κοινωνία. Αντίθετα, η επιβίωση και η αντοχή θα είναι τα μέσα για την πρόοδο.

Σε αυτό το περιβάλλον, η Μπλανς αρχίζει να συνειδητοποιεί την πραγματικότητα της κατάστασής της και αμύνεται με ψευδαισθήσεις. Στην εναρκτήρια σκηνή η Μπλανς λέει «*Μου είπαν να πάρω ένα λεωφορείο με το όνομα Πόθος*», αφήνοντας τις επιλογές της σε κάποιον άλλον, αόριστα, όπως αργότερα θα αφηθεί στα χέρια του γιατρού λέγοντας «*εγώ πάντα στηριζόμουν στην καλοσύνη των ξένων*». Ενώ η Μπλανς παλεύει να ξαναζήσει το παρελθόν και να αποκαταστήσει τη γοητεία των νεανικών της χρόνων, όλες οι ενέργειές της είναι μάταιες.

Η απεικόνιση της προσωπικότητας της Μπλανς χαρακτηρίζεται από παρόρμηση, στην πραγματικότητα όμως οι θεατές αντιλαμβάνονται την επαναλαμβανόμενη τραυματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Η Μπλανς παραποιεί την πραγματικότητα υπό την πίεση που της ασκεί η κοινωνική συνθήκη. Μέσω ψευδαισθήσεων, χρησιμοποιεί μηχανισμούς άμυνας για να προστατευτεί. Οι τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος έχουν αφήσει ανεξίτηλα σημάδια στο μυαλό της.

Η Μπλανς αγωνιά για τον εαυτό της, υποφέρει από το άγχος της επιβίωσης, προσπαθεί να κρατηθεί έστω και από ένα ψήγμα ενδιαφέροντος. Είναι ανασφαλής και ζει με έναν διαρκή πανικό προσποιούμενη ότι ποτέ δεν υπήρξε αναξιοπρεπής. Η ευπρέπειά της φαίνεται αρχικά ως σνομπισμός, ωστόσο δεν είναι τίποτε άλλο από μια απεγνωσμένα υπολογισμένη προσπάθεια να συνεχίσει να είναι ο εαυτός της.

Η απομάκρυνση του Μιτς καταρρακώνει την τελευταία ελπίδα της για «κανονικότητα», ο γάμος που θα την απαλλάξει από όσα στοιχειώνουν την εικόνα της και την κακή φήμη που αποκαλύπτει σαδιστικά ο Στάνλεϊ ματαιώνεται. Η Μπλανς έχει ανάγκη από κάποιον σωτήρα, που θα την βγάλει από την αβεβαιότητα της ύπαρξής της έστω και αν αυτός δεν είναι ο ιδανικός.

Η αποκάλυψη της αλήθειας ανατρέπει κάθε προσπάθεια να προστατευτεί από την πραγματικότητα της κατάστασής της. Η αυτοεκτίμησή της καταρρακώνεται από τον βιασμό, το τραύμα γίνεται ανυπόφορο, με θλιβερό αποκορύφωμα την τυφλή παράδοσή της στον γιατρό.

### 1.3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΜΠΛΑΝΣ

Τόσο η σκηνοθεσία του Ηλία Καζάν όσο και το σενάριο του Τένεσι Ουίλιαμς αποδεικνύουν ότι χάρη στη μεταξύ τους συνεργασία κατάφεραν να σκιαγραφήσουν τον χαρακτήρα της ηρωίδας προστατεύοντάς την από στερεότυπα και αποδίδοντας με ακρίβεια τον ψυχισμό της. Οι σκηνοθετικές οδηγίες του Καζάν, ο οποίος επέλεξε ένα είδος κινηματογραφημένης θεατρικής παράστασης όπου όλα διαδραματίζονται σε σκηνικό δύο δωματίων με τη χρήση μιας μηχανής χωρίς ποικιλία στις λήψεις και εστίαση στα πρόσωπα του έργου, χαρακτηρίζεται από λιτότητα που επιτυγχάνεται από τον ιδιαίτερο φωτισμό της ταινίας. Η χρήση των κοντινών πλάνων σφραγίζει τη φιλική εκδοχή του θεατρικού έργου, καθώς σε άλλη περίπτωση θα είχαμε ένα θεατρικό έργο επί της οθόνης.

Στη μιζανσέν (Mise en scene)<sup>1</sup> οφείλονται οι εγγραφές στη μνήμη μας από την παρακολούθηση μιας ταινίας. Με άλλα λόγια, οι όψεις της μιζανσέν που αφορούν το σκηνικό περιβάλλον, τα κοστούμια, τον φωτισμό και την υποκριτική των ηθοποιών καταφέρνουν να αποτυπώσουν στη μνήμη μας την ταινία πολύ περισσότερο από τον μοντάζ ή τον ήχο. (Bordwell & Thompson , 2021)

Σε ό,τι αφορά την πρώτη όψη της μιζανσέν, το σκηνικό περιβάλλον (Bordwell & Thompson , 2021) στο *Λεωφορείον ο Πόθος* λειτουργεί συμβολικά, καθώς ο μικρός χώρος του φτωχικού διαμερίσματος προσομοιάζει με τον ψυχολογικό κλοιό που βρίσκεται εγκλωβισμένη η ηρωίδα. Η Μπλανς περιορίζεται και ασφυκτιά, είτε στο μικρό δωμάτιο είτε σε κάθε επαφή της με τους άλλους.

Ο Καζάν, σεβόμενος το σενάριο του Ουίλιαμς, σε κάθε αντικείμενο που εστιάζει ο φακός του εντάσσει μια συνδήλωση, με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδώσει αυτό που ο συγγραφέας επιθυμεί, ενώ ταυτόχρονα τα αντικείμενα λειτουργούν ως αξεσουάρ – *ενδείκτες* που έχουν ενεργό μέρος στην εξέλιξη της δράσης (Bordwell & Thompson , 2021).

---

<sup>1</sup> Στα γαλλικά, απ' όπου προέρχεται ο όρος σημαίνει «στήνω μία πράξη επί σκηνής» και αφορούσε αρχικά την πρακτική της σκηνοθεσίας του θεάτρου. Οι μελετητές του κινηματογράφου διευρύνοντας τον όρο ούτως ώστε να περιλαμβάνει και την κινηματογραφική σκηνοθεσία, τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε ό,τι εμφανίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο. (Bordwell & Thompson , 2021)

Για παράδειγμα, η κουρτίνα που διαχωρίζει το υπνοδωμάτιο της Μπλανς επισημαίνει την έλλειψη ιδιωτικότητας, ο σπασμένος καθρέφτης μεταμορφώνεται σε σύμβολο του ραγισμένου ψυχικού κόσμου της, αφού στον καθρέφτη δεν βλέπει το πρόσωπό της αλλά τη διαλυμένη ψυχική της υγεία. Το κατεστραμμένο αμπαζούρ και το μπαούλο της Μπλανς συμβολίζουν ό,τι έχει απομείνει από το κατακεραματισμένο παρελθόν, ενώ ως αντικείμενα υποστηρίζουν χαρακτηριστικές σκηνές του έργου που συνδέονται με την υποκριτική δεινότητα των ηθοποιών οι οποίοι προσανατολίζονται σε μια ρεαλιστική απεικόνιση της μυθοπλασίας. (Bordwell & Thompson , 2021).

Αξιοσημείωτη σκηνή είναι αυτή όπου η Μπλανς κραυγάζει, τη στιγμή που ο Στάνλεϊ καταστρέφει το αμπαζούρ και αφήνει να φανεί η λάμπα, δίνοντας την αίσθηση ότι απογυμνώνεται η ίδια. Με την κραυγή της σηματοδοτεί την πλήρη κατάρρευσή της και την είσοδό της στον κόσμο των παραισθήσεων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σκηνή της παραβίασης του μπαούλου της Μπλανς από τον Στάνλεϊ ως μέρος της εκδίκης του για την παραβίαση από την Μπλανς του δικού του χώρου, προοικονομώντας αυτό που θα ακολουθήσει, δηλαδή τον βιασμό της.

Τα κοστούμια και ο φωτισμός παίζουν ξεχωριστό ρόλο στη σκηνοθεσία του Καζάν, καθώς εναρμονίζονται με τον σκηνικό χώρο, αλλά και τις προσωπικότητες των ηρώων. Η Μπλανς εμφανίζεται με λευκά φορέματα που υποδηλώνουν την αριστοκρατική της καταγωγή, σε αντίθεση με την αδελφή της Στέλλα και τον άνδρα της Στάνλεϊ των οποίων η ενδυματολογική εικόνα παραπέμπει στην κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν.

Ωστόσο, καθοριστικός είναι ο ρόλος του φωτισμού και ο τρόπος που ο Καζάν φροντίζει να συνδέει το κείμενο με αυτόν. Κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή μέσω φωτεινότερων και σκοτεινότερων περιοχών του κάδρου, σε συγκεκριμένα αντικείμενα και ενέργειες (Bordwell & Thompson , 2021) επιτυγχάνει να αναδείξει λεπτομέρειες που σχετίζονται με την ψυχοσύνθεση των ηρώων ή να επιτείνει το σασπένς. Χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφερθούμε στην αποφυγή της πραγματικότητας από την Μπλανς, καθώς αποφεύγει τις πρωινές συναντήσεις, ή αποστρέφει το πρόσωπό της από εστίες φωτός, αλλά και τις σεναριακές αναφορές στο φως, όταν η Μπλανς απευθύνεται στον Μιτς ζητώντας του να τη βοηθήσει με το αμπαζούρ λέγοντάς του: *«Δεν αντέχω μια γυμνή λάμπα, όπως μια αγενή παρατήρηση ή μια χυδαία ενέργεια»*.

## 2. ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ

### 2.1. ΥΠΟΘΕΣΗ

Η Μέιμπελ είναι η σύζυγος του Νικ Λονγκέτι και η μητέρα των τριών ανήλικων παιδιών τους. Στην εναρκτήρια σκηνή του έργου η Μέιμπελ με μεγάλη δυσκολία αφήνει στην πεθερά της τα παιδιά για να περάσει μια μέρα μόνη με τον άντρα της. Ο Νικ είναι εργοδηγός στην εταιρία υδάτων και ασχολείται με μεγάλα έργα της πόλης του Λος Άντζελες. Μια βλάβη τον κρατά μακριά από τη βραδιά που είχαν οργανώσει με τη Μέιμπελ και αυτή αντιδρώντας πηγαίνει σε ένα μπαρ, πίνει και περνάει το βράδυ με έναν ξένο άντρα τον οποίο και διώχνει.

Το πρωί της ίδιας μέρας ο Νικ δεν διστάζει να φέρει τους συναδέλφους του στο σπίτι για φαγητό και μάλιστα νωρίς το πρωί. Η Μέιμπελ το αποδέχεται καθώς δείχνει ότι η μόνη της έννοια είναι να ευχαριστεί τον σύζυγό της και τα παιδιά τους, γεγονός που καταλήγει σε βάρος της ψυχικής της υγείας. Ο Νικ αγαπά τη Μέιμπελ, αν και δεν ξέρει πως να την υπερασπιστεί στον κύκλο τους για τη-διαφορετική συμπεριφορά της, καθώς θεωρεί ότι σε μια οικογένεια υπάρχουν σαφείς ρόλοι. Όπως αυτός φέρνει τα χρήματα στο σπίτι, η γυναίκα του θα πρέπει να φροντίζει αυτόν και τα παιδιά τους.

Η Μέιμπελ όμως δεν είναι όπως οι άλλες, γίνεται παράξενη, γελάει υπερβολικά, τραγουδάει, χορεύει, πίνει – και όλα αυτά σε υπερθετικό βαθμό. Με την ίδια υπερβολή, η Μέιμπελ μερικές φορές καταρρέει. Ο Νικ φαίνεται πως δεν έχει άλλη επιλογή και αποφασίζει με μεγάλη δυσκολία να την βάλει σε ψυχιατρική κλινική. Η επιστροφή της μετά από έξι μήνες από την κλινική θα στεφθεί από αποτυχία, καθώς η συνάντησή της με όλη την οικογένεια και τους φίλους που συγκεντρώθηκαν για την υποδεχθούν θα της προκαλέσει ακόμα μία κρίση που συνοδεύεται από απόπειρα αυτοκτονίας.

Ο Νικ αποφασίζει να διώξει τον κόσμο προκειμένου η Μέιμπελ να ηρεμήσει, όμως η κρίση κορυφώνεται και ο Νικ, όταν η Μέιμπελ δείχνει να έχει χαθεί, την χαστουκίζει, ενώ τα παιδιά προσπαθούν να βοηθήσουν τη μητέρα τους. Η παρουσία των παιδιών θα έχει θετική επιρροή στη Μέιμπελ, η οποία ηρεμεί και μαζί με τον Νικ θα τα βάλουν να κοιμηθούν και το ζευγάρι θα συμμαζέψει το σπίτι και θα πέσει για ύπνο.

## 2.2. ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, μια ομάδα κινηματογραφιστών, μεταξύ αυτών και ο Κασαβέτης, εμπνεόμενοι από κινήματα σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, όπως η Nouvelle Vague στη Γαλλία, η Free Cinema στη Βρετανία και άλλες παρόμοιες προσπάθειες για εναλλακτικό κινηματογράφο στην Ιταλία, την Πολωνία και τη Σοβιετική Ένωση, δημιούργησαν μια νέα αμερικανική κινηματογραφική κίνηση που προσπάθησε να κρατήσει απόσταση από το «επίσημο» αμερικανικό σινεμά όπως αυτό εκπροσωπείται από τις ταινίες των μεγάλων στούντιο. (Tzioumakis, 2017)

Για αυτούς τους δημιουργούς, η ανεξαρτησία σήμαινε την παραγωγή και διανομή χαμηλού προϋπολογισμού ταινιών εξ ολοκλήρου έξω από τη δομή και την επιρροή της αμερικανικής βιομηχανίας κινηματογράφου. Γράφοντας στο *Film Culture*, ένα περιοδικό αφιερωμένο σε αυτήν τη μορφή του κινηματογράφου, το 1959, ο κριτικός κινηματογράφου και αργότερα σκηνοθέτης Τζόνας Μέκας αιτιολόγησε την επιλογή αυτή των δημιουργών ως επιδίωξη να «απελευθερωθούν από τον υπερεπαγγελματισμό και την υπερτεχνικότητα που συνήθως εμποδίζουν την έμπνευση και την αυθεντικότητα του κινηματογράφου, καθοδηγούμενοι περισσότερο από την ενσυναίσθηση και τον αυτοσχεδιασμό παρά από την πειθαρχία». (Tzioumakis, 2017)

Ο Κασαβέτης επιλέγει να δημιουργεί ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού και αισθητικά προκλητικής κινηματογραφίας όπως το *Μια γυναίκα εξομολογείται* η οποία, αν και γνώρισε εμπορική επιτυχία, χαρακτηρίζεται από ιδιοσυγκρασιακή φιλμική γραφή. Η κινηματογραφική γραφή του είναι αφηγηματικά προκλητική για την εποχή, με ταινίες που εξερευνούσαν συχνά «ανεξερεύνητα εδάφη» και με ένα κινηματογραφικό έργο τόσο ποικίλο που τον καθιστά έναν από τους πιο ιδιαίτερους σκηνοθέτες. Είναι αξιοσημείωτο ότι ως σκηνοθέτης παραμένει πιστός στο καλλιτεχνικό του όραμα και παρά το γεγονός ότι αποφεύγει τις μεγάλες κινηματογραφικές παραγωγές.

Μέσα από ιδιότυπα σενάρια πετυχαίνει αυτήν τη μορφή του κινηματογράφου να τη μετατρέψει σε ένα συνεκτικό σύνολο εργογραφίας που κάλυψε σχεδόν τρεις δεκαετίες, αποδεικνύοντας ότι μια επιτυχημένη σταδιοδρομία στον χώρο του κινηματογράφου μακριά από την επίδραση των μεγάλων στούντιο ήταν πράγματι δυνατή.



Για τους κριτικούς κινηματογράφου, η παραγωγή ταινιών του Κασαβέτη αντιπροσωπεύει έναν ανεξάρτητο κανόνα. Για τους δημιουργούς των επόμενων γενεών, ο Κασαβέτης αποτελεί ένα ισχυρό σύμβολο. Όπως το διατύπωσε ο Σκορτζέζε: *«Κάθε φορά που συναντώ έναν νεαρό σκηνοθέτη που ψάχνει για καθοδήγηση και συμβουλές, του λέω να κοιτάξει το παράδειγμα του Κασαβέτη, μια πηγή μεγάλης δύναμης. Ο Κασαβέτης με έκανε να πιστέψω ότι μπορούσα πραγματικά να κάνω μια ταινία.»* (Tzioumakis, 2017)

### 2.3.Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ ΣΤΗ ΜΕΙΜΠΕΛ

Η ηρώίδα του Κασαβέτη φλερτάρει με τις νευρώσεις και ακροβατεί μεταξύ μανίας και κατάθλιψης. Η ιστορία της αποκτά νόημα για τον κάθε άνθρωπο και το κοινό ταυτίζεται μαζί της. Η προσωπικότητά της ξεχωρίζει συγκριτικά με άλλους στερεοτυπικούς ήρωες. Είναι μία από μας, δεν είναι ένα τυπικό πορτρέτο μιας γυναίκας σε πανικό, αλλά μιας γυναίκας που διεκδικεί τη ζωή της, όντας παγιδευμένη στις «υποχρεώσεις» της οικογένειας.

Σε μια από τις πρώτες σκηνές, η Μέιμπελ σχεδόν εκλιπαρεί τον Νικ να της πει τι θα ήθελε να είναι η ίδια: *«Νικ, πες μου τι θέλεις να είμαι. Νικ μη φοβάσαι ότι θα με πληγώσεις. Πες μου τι θες να είμαι, πως θες να είμαι. Μπορώ να γίνω, μπορώ να γίνω ο,τιδήποτε. Μόνο πες μου Νικ»*. Η ικεσία της αυτή υποδηλώνει ότι η ίδια έχει επίγνωση της αδυναμίας της να πιστέψει στον εαυτό της και αισθάνεται ότι χωρίς τον Νικ και τα παιδιά της η ύπαρξή της είναι μηδενική.

Η Μέιμπελ δυσκολεύεται να επικοινωνήσει με το περιβάλλον και ακόμα περισσότερο με τον Νικ, φαίνεται να εκδικείται τον Νικ όταν δεν έρχεται το βράδυ της επετείου τους, τον απατά με έναν τυχαίο και αδιάφορο άνδρα, όμως στην πραγματικότητα η γυναίκα αυτή αυτοτιμωρείται.

Νιώθει ενοχές, διαρκώς αισθάνεται ανεπαρκής και αναζητά την επιβεβαίωση ακόμα και από τα μικρά παιδιά της. Η Μέιμπελ είναι σε διαρκές άγχος να τα καταφέρει μέσα σε ένα περιβάλλον που ήδη την έχει στιγματίσει και ο άνθρωπος που την αγαπά νιώθει ανίκανος να την υπερασπιστεί.

Ο Κασαβέτης, με ενσυναίσθηση, ακουμπά όχι μόνο στη Μέιμπελ, αλλά και στον Νικ. Οι απεικονίσεις και των δύο προσώπων στο έργο δεν είναι παρά πραγματικές. Ο Νικ περνά σταδιακά από την αμφισβήτηση, στον θυμό και τέλος στην αποδοχή, με τον ίδιο τρόπο που η Μέιμπελ περνά από τη θλίψη στη μανία και στην επίγνωση της κατάστασής της.

Αυτό που σημειώνει με σαφήνεια το σενάριο του δημιουργού και αποστιγματοποιεί την ασθένεια της Μέιμπελ είναι ότι η ασθένεια δεν είναι η αιτία της επικοινωνιακής τους κατάπτωσης· η ασθένεια ήρθε ως αποτέλεσμα της έλλειψης ουσιαστικής μεταξύ τους επαφής.

Στην τελευταία σκηνή της ταινίας, όταν ο Νικ λέει «να μαζέψουμε όλον αυτόν τον χαμό», ο Κασαβέτης αφήνει ανοικτή μια χαραμάδα αισιοδοξίας για τη λύτρωση της Μέιμπελ από την ασθένειά της, αλλά ταυτόχρονα μας μεταφέρει και σε μια ατμόσφαιρα βεβαιότητας πως όλα μπορούν να παραμείνουν ίδια.

#### **2.4. Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΚΑΣΑΒΕΤΗ ΩΣ ΚΑΤΑΛΥΤΗΣ ΑΠΟΣΤΙΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ**

Ο Τζον Κασαβέτης σκηνοθέτησε και έγραψε μία από τις καλύτερες ταινίες της φιλομορφίας του με την παρότρυνση της γυναίκας του, Τζίνα Ρόουλαντ. Το κείμενο προοριζόταν για το θέατρο, ωστόσο η Ρόουλαντ διαβάζοντας το θεώρησε ότι θα ήταν αδύνατο για τους ηθοποιούς να παίζουν κάθε μέρα ένα τόσο έντονα συναισθηματικό έργο. Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από φίλους και ακόμα και ο Πήτερ Φολκ έβαλε χρήματα παρότι είχε πρωταγωνιστικό ρόλο. Το αποτέλεσμα τον δικαίωσε, καθώς η ταινία πήρε δύο υποψηφιότητες για Όσκαρ: Σκηνοθεσίας και Α΄ γυναικείου ρόλου. (Tzioumakis, 2017)

Μετά από 50 χρόνια ο θεατής δεν μπορεί να αντισταθεί στο δέος της σκηνοθετικής μαεστρίας του Κασαβέτη. Το στίλ του, που αντιστέκεται στους χολιγουντιανούς κινηματογραφικούς κανόνες, καθηλώνει με την καθαρότητα της σκηνοθετικής δεινότητας. Ο σκηνοθέτης ακολουθεί ένα σενάριο φαινομενικά χαοτικό, αλλά καταφέρνει τελικά να μιλήσει στον θεατή ξεκάθαρα. Αφήνει τους ηθοποιούς του ελεύθερους ακόμα και να αυτοσχεδιάσουν καταλήγοντας να φέρει στη μεγάλη οθόνη κάτι ολοκληρωτικά αληθινό.

Η Τζίνα Ρόουλαντς, ενδεχομένως στην καλύτερη ερμηνεία της, ακροβατεί όπως θα ακροβατούσε η κάθε Μέιμπελ στη χαρά και τη θλίψη. Το απλανές βλέμμα που έχει χάσει την επαφή με το συναίσθημα, ο τρόπος που χρησιμοποιεί το σώμα, αλλά κυρίως τα χέρια, δεν είναι μόνο αποτέλεσμα υποκριτικού ταλέντου, αλλά αποτέλεσμα της ελευθερίας που άφησε ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην πρωταγωνίστρια να χειριστεί την ηρωίδα.

Η σκηνοθεσία του Κασαβέτη υπογραμμίζει τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ηθοποιών στην ταινία. Η μεθοδολογία του δίνει έμφαση σε εκείνες τις στιγμές που ο ηθοποιός θα προσαρμόσει

την υποκριτική του αλληλοεπιδρώντας με τους άλλους μέσω του συναισθήματος που θα λάβει. Σύμφωνα με αυτήν τη μέθοδο, τα σεντ πρέπει να φωτίζονται και οι σκηνές πρέπει να οργανώνονται έτσι ώστε να επιτρέπεται η μέγιστη κινητικότητα των ηθοποιών, αφήνοντας χώρο για τα απροσδόκητα προς καταγραφή στο φιλμ. Όπως σημειώνει ο ίδιος, «δεν μπορώ να απαιτήσω από τους ηθοποιούς να υπακούσουν σε προκαθορισμένες κινήσεις της κάμερας [...] συνήθως φωτίζαμε το δωμάτιο έτσι ώστε να μπορούμε να γυρίσουμε 360 μοίρες» υπερασπιζόμενος έναν πιο συλλογικό τρόπο συναισθηματικής έκφρασης. (King, 2009)

Στα μέσα της ταινίας, η Μέιμπελ μπαίνει στην ψυχιατρική κλινική ύστερα από απόφαση του Νικ, περνά έξι μήνες εκεί και επιστρέφει στο σπίτι. Αυτό είναι το «σενάριο». Ότι άλλο περιλαμβάνει η ταινία - επέτειο γάμου, γεύματα με φίλους, πάρτι επιστροφής, απόπειρα αυτοκτονίας - είναι απλώς συμβάντα, λεπτομέρειες που ίσως εμπλουτίζουν την εικόνα, αλλά είναι επίσης απλώς περισσότερα από το ίδιο γεγονός. Το μόνο που θα μπορούσε να επιτρέψει στους χαρακτήρες να εμφανίσουν κάτι διαφορετικό από αυτό που είναι δεν είναι παρά η παραμονή της Μέιμπελ στο νοσοκομείο.

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της παραλίας, όπου ο Νικ, χωρίς επιτυχία, προσπαθεί να αποδείξει ότι μπορεί να είναι καλός πατέρας. Η νοσηλεία της Μέιμπελ συμβαίνει εκτός οθόνης. Παρακολουθώντας την ταινία ο θεατής συνειδητοποιεί ότι ο συνολικός χρόνος που εξελίσσεται δεν είναι παραπάνω από δύο μέρες. Οι έξι μήνες παραμονής της Μέιμπελ γίνονται τρεις λέξεις στην οθόνη «Έξι μήνες μετά». (Degener, 1975)

Όμως, ποιος θα μπορούσε κανείς καλύτερα να περιγράψει τη σκηνοθετική δεινότητα του Κασαβέτη εκτός από τον πρωταγωνιστή του έργου, Πήτερ Φόλκ « *Δεν έχω να σας πω κάτι, αυτή η πόλη είναι γεμάτη από τύπους που δεν σκέφτονται τίποτε άλλο εκτός από λεφτά και ο Τζον έχει κάτι διαφορετικό στο μυαλό του κάτι πιο ανθρώπινο, κάτι πιο αληθινό*» (Degener, 1975)

### **3. ΦΡΑΝΣΙΣ ΜΙΑ ΑΔΕΣΜΕΥΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ**

#### **3.1. ΥΠΟΘΕΣΗ**

Η ταινία βασίζεται στην ταραγμένη ζωή της ηθοποιού Φράνσις Φάρμερ. Το σενάριο που υπογράφουν οι Έρικ Μπέργκρεν, Κρίστοφερ Ντεβόρε και Νίκολας Καζάν, καταγράφει την ιστορία της Φράνσις από την εποχή που ως μαθήτρια κέρδισε βραβείο δοκιμίου, με το εμπρηστικό θέμα «ο θάνατος του Θεού», γεγονός που προκάλεσε πολλές αντιδράσεις στο

Σιάτλ του 1930. Η φιλόδοξη μητέρα της την υποστηρίζει όσο και ο πράος πατέρας της που της τρέφει αδυναμία. Αργότερα η Φράνσις κερδίζει σε έναν διαγωνισμό μιας αριστερής εφημερίδας ένα βραβείο που περιλαμβάνει ένα ταξίδι στη Μόσχα για την παρακολούθηση μιας παράστασης στο Θέατρο Τέχνης. Αυτό το ταξίδι θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία της και στη σχέση με τη μητέρα της, Λίλιαν. Παρά το γεγονός ότι η Λίλιαν έχει μεγάλες προσδοκίες για την κόρη, δεν παύει να έχει ανησυχίες και να έχει ανατραφεί με τον τρόπο που προκαλεί ο κομμουνισμός εκείνη την εποχή στην Αμερική.

Το ταξίδι στη Μόσχα είναι η απαρχή μιας σειράς αντιπαραθέσεων μητέρας και κόρης που θα οδηγήσουν σε μια καταστροφική σχέση, αλλά και στην καταστροφή της προσωπικότητας της ίδιας της Φράνσις.

Παρακολουθούμε την πορεία της Φράνσις στο Χόλιγουντ και τις προσπάθειές της να επιβιώσει στον σκληρό κόσμο του, άλλοτε συμβιβασόμενη και άλλοτε επαναστατώντας, πράγμα που το πληρώνει πολύ σκληρά, καθώς αυτό που φαντάζει στον θεατή ως ελεύθερο πνεύμα έρχεται σε αντίθεση με το σκληρό περιβάλλον των κινηματογραφικών εταιριών που θέλουν να μεταμορφώσουν τη Φάρμερ βάζοντας την σε καλούπια που δεν ταιριάζουν με την ισχυρή προσωπικότητά της.

Γινόμαστε μάρτυρες των εγκλεισμών της σε ψυχιατρικές κλινικές, τις μεθόδους θεραπείας, τα ηλεκτροσόκ, με αποκορύφωμα τη θεραπεία της λοβοτομής. Το έργο κλείνει με τη συγκλονιστική σκηνή της συνάντησης με τον Χάρι Γιορκ, όπου η Φράνσις έχει πλέον μεταμορφωθεί σε ένα πλάσμα απόκοσμο που δεν θυμίζει τίποτα από τον παλιό εαυτό της.

### **3.2. ΤΟ ΧΟΛΙΓΟΥΝΤ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1980**

Τα οικονομικά προβλήματα των κινηματογραφικών στούντιο που ξεκίνησαν από τη δεκαετία του 1970, καθώς τα τηλεοπτικά δίκτυα σταμάτησαν να κάνουν προσφορές, επειδή ήδη είχαν πληρώσει υψηλές τιμές για τις δαπανηρές παραγωγές των προηγούμενων ετών προκειμένου να τις προβάλουν μετά την κυκλοφορία τους στις κινηματογραφικές αίθουσες, είχαν σαν αποτέλεσμα οι ζημιές τους να ανέρχονται άνω του ποσού των 200 εκατομμυρίων δολαρίων τον χρόνο.

Η στρατηγική των παραγωγών εστιάστηκε στη μείωση του κόστους με θετική εξέλιξη την εισδοχή πολλών νέων σκηνοθετών και σεναριογράφων στην κινηματογραφική δημιουργία. Οι

ταινίες χαμηλότερου κόστους είναι πλέον μια πραγματικότητα, και νεοεμφανιζόμενοι ηθοποιοί, σκηνοθέτες και σεναριογράφοι αναλαμβάνουν να επαναφέρουν την αίγλη στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ. (Bordwell & Thompson , 2021)

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '80 νέα ταλέντα βρήκαν αναγνώριση και δημιούργησαν ένα «Νέο Χόλυγουντ». Αυτό που χαρακτηρίζει τη διαφορά των νεοεισερχόμενων δημιουργών στη βιομηχανία του κινηματογράφου με τους παλαιότερους είναι ότι οι νεοεισερχόμενοι, είχαν πάει σε κινηματογραφικές σχολές ή σε πανεπιστήμια όπου είχαν διδαχθεί την ιστορία και την αισθητική του κινηματογράφου. Οι νέοι δημιουργοί ήταν θαυμαστές της αμερικανικής κινηματογραφική παράδοσης και πολλές ταινίες τους βασίζονταν σε παλιές ταινίες του Χόλυγουντ. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της περιόδου είναι ότι η αναγέννηση του κινηματογράφου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην τροφοδότησή του από δημιουργούς που προέρχονταν από άλλες χώρες. (Bordwell & Thompson , 2021)

### **3.3. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΗΡΩΙΔΑΣ**

Οι σεναριογράφοι Νίκολας Καζάν, Έρικ Μπέργκεν και Κρίστοφερ Ντε Βορ, γράφοντας τη βιογραφία της Φράνσις Φάρμερ σε συνεργασία με τον Γκρέιμ Κλίφορντ, δημιούργησαν μια συγκλονιστική εκδοχή της ζωής της Φράνσις Φάρμερ. Στο σενάριο αποτυπώνεται ο ιδιότυπος για την εποχή χαρακτήρας της, ο έρωτάς της με τον Χάρι Γιορκ τον οποίο ενσαρκώνει ο Σαμ Σέπαρντ, ένα πρόσωπο που ίσως είναι το μόνο που στάθηκε στο πλάι της Φράνσις όπως αφήνεται να εννοηθεί έως και το τέλος.

Στην κριτική του για την ταινία το 1982 στην *The New York Times*, ο Βίνσεντ Κάνμπι μιλάει για μια ταινία που μοιάζει ημιτελής και δεν έχει ανακαλύψει το πραγματικό νόημα της ιστορίας της Φράνσις Φάρμερ, ωστόσο έτοιμη να προκριθεί στα βραβεία του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον ίδιο, το ακατέργαστο υλικό της περιέχει περισσότερη βαρβαρότητα από όση χρειάζεται η ταινία.

Ωστόσο, περιέχει επίσης μια υπέροχη ερμηνεία από την Τζέσικα Λάνγκ στον ομώνυμο ρόλο, μια ερμηνεία συγκλονιστικά ανθρώπινη όπως ο Κάνμπι αναφέρει «η υποκριτική της Λανγκ παίζει καθοριστικό ρόλο στην παρακολούθηση της ταινίας, αν και ο θεατής δεν ταυτίζεται με τη συγκεκριμένη προσωπικότητα, αλλά βιώνει την εμπειρία μιας άκρως συγκινητικής ιστορίας που

*θα τον προβληματίσει για το πως ο άνθρωπος μέσα από μια διαδικασία αμφισβήτησης της ψυχικής του υγείας μπορεί να οδηγηθεί εν τέλει στην καταστροφή». (Canby, 1982)*

Είναι αξιοσημείωτο ότι το ταξίδι στη Μόσχα κατέχει λιγότερο από ένα λεπτό στην οθόνη, και κανείς δεν αναφέρεται σε αυτό, ούτε καν η ίδια η Φράνσις, αν και αυτό είναι η αρχή της ρήξης της σχέσης της με την μητέρα της. Ενδεχομένως να αποσιωπήθηκε λόγω της πολιτικής χροιάς που θα αποκτούσε η ταινία.

Ωστόσο, σημαντικό ρόλο στο σενάριο διαδραματίζει η είσοδος ενός φανταστικού χαρακτήρα, του Γιορκ. Είναι δύσκολο να καταλάβουμε ακριβώς ποιος ή τι υποτίθεται ότι είναι ο Χάρι Γιορκ. Είναι άραγε ο εραστής της, ένας οργανωμένος αριστερός ή τελικά ένα φανταστικό πρόσωπο του ταραγμένου μυαλού της; Αν όντως η Φράνσις έπασχε από σχιζοφρένεια, αυτό δικαιολογεί απόλυτα την επιλογή των σεναριογράφων να προσθέσουν τον χαρακτήρα και πολύ εύστοχα ο σκηνοθέτης τον τοποθετεί σε κάθε σκηνή που η Φράνσις χρειάζεται κάποιον να τη βοηθήσει. Στη σκηνή που επιχειρεί να σώσει τη Φράνσις από την ψυχιατρική κλινική φαντάζει σαν να μην είναι τίποτα άλλο παρά ένα αποκύημα φαντασίας, εξαιτίας της ασφυκτικής κατάστασης που βιώνει η ηρωίδα.

Τόσο ο σκηνοθέτης όσο και οι σεναριογράφοι προσεγγίζουν με σεβασμό το πρόσωπο της ηρωίδας, δεν στιγματίζουν τη συμπεριφορά της, αντιθέτως δικαιολογούν κάθε αντίδρασή της, στέκονται κριτικά απέναντι στις μεθόδους θεραπείας και με επιτυχία μεταφέρουν στους θεατές μια ουσιαστική καταγγελία για αυτές. Η επιλογή της δημιουργίας μιας ταινίας που θα μιλά για τη σχιζοφρένεια πλέκοντας μια μυθοπλασία που θα στηρίζεται σε ένα πραγματικό πρόσωπο, και ιδιαίτερα τη βιογραφία μιας σταρ του Χόλιγουντ, επιτυγχάνει να προσελκύσει το κοινό.

Οι θεατές ακούσια συμμετέχουν στην ταινία καθώς σε ένα βαθμό γίνονται συνένοχοι απέναντι στην κριτική που ασκείται στο νεαρό κορίτσι όταν βραβεύεται για το δοκίμιο, ακόμα περισσότερο όταν κριτικάρεται για ένα ταξίδι σε μια κομμουνιστική χώρα. Είναι οι ίδιοι θεατές που πίσω από τη μορφή της νοσοκόμας στην ψυχιατρική κλινική και της αντιπαράθεσής της με τη Φράνσις υποστηρίζουν μια λανθάνουσα και στιγματιστική εικόνα για την ηρωίδα.

Το κοινό είναι ο ψυχίατρος που έρχεται σε αντιπαράθεση με την ψυχικά πληγωμένη Φράνσις, που τη βλέπει ως υστερική και νευρωτική, αδύναμη να διαχειριστεί τον εαυτό της. Αυτό το κοινό αναλαμβάνει ο Γκρέιμ Κλίφορντ να απαλλάξει από τις ενοχές του παρελθόντος και να το συνδέσει συναισθηματικά με τη Φράνσις.

Οι σκηνές της σύγκρουσης της Φράνσις με την οικογένειά της αφορούν κυρίως τη δύσκολη και καταστροφική σχέση με τη μητέρα της. Σαν ρόλος η μητέρα εμφανίζεται σταδιακά, προβάλλοντας στην κόρη της τα δικά της ανικανοποίητα όνειρα για καριέρα σταρ του Χόλιγουντ. Θεωρείται ότι χρησιμοποιεί τη φήμη της κόρης της ως ευκαιρία να γίνει διάσημη η ίδια, ακόμη και όταν αυτό είναι εις βάρος της ψυχικής υγείας της Φράνσις.

Στην αρχή της ταινίας, όταν η Φράνσις κερδίζει το βραβείο, η μάνα τη στηρίζει για την ειλικρίνειά της, αλλά καταλαβαίνουμε αργότερα ότι στην πραγματικότητα αυτό που υποστηρίζει δεν είναι η ανεξαρτησία της γνώμης της, αλλά η εμφάνισή της ως διάσημης πλέον. Όταν η Φράνσις τελικά αποφασίζει να μην επιστρέψει πια στο Χόλιγουντ, αποκηρύσσεται από τη γερασμένη μητέρα της σε μια εξαιρετικά έντονη οικογενειακή σκηνή. (Raphaëlle Costa de Beauregard, 2010)

Κορυφαία σκηνή που συνδυάζει αρτιότητα σκηνοθεσίας, σεναρίου και ερμηνείας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η σκηνή της συνεδρίας με τον ψυχίατρο. «*Σας έχω παρακολουθήσει και η περίπτωση σας παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Θα ήθελα να σας βοηθήσω και να λύσω το πρόβλημά σας*» λέει αυτάρεσκα ο ψυχίατρος για να του απαντήσει η Φράνσις: «*Περιμένετε, γιατρέ, πιστεύετε ότι μπορείτε να γνωρίζετε εμένα καλύτερα απ' ό,τι εγώ τον εαυτό μου;*». Είναι η στιγμή που ο θεατής έχει απέναντι του τη Φράνσις και συνδέεται μαζί της συναισθηματικά, αλλά και η στιγμή που αποδέχεται τη δική της αλήθεια, έτοιμος να παραδεχτεί ότι ίσως τα πράγματα θα έπρεπε να έχουν πάρει μια άλλη τροπή. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι είναι η στιγμή εκείνη ακριβώς που οι δημιουργοί αποστιγματοποιούν την προσωπικότητα της ηρωίδας.

## 4. ΈΝΑΣ ΥΠΕΡΟΧΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

### 4.1. ΥΠΟΘΕΣΗ

Η ταινία *Ένας υπέροχος άνθρωπος* σε σκηνοθεσία του Ρόν Χάουρντ, αναφέρεται στην αυτοβιογραφική ιστορία του νομπελίστα μαθηματικού Τζον Φορμς Νας. Η ταινία μας μεταφέρει στο 1947 όπου ο ηλικίας 22 ετών φοιτητής του Πρίνστον, έχοντας μηδενική κοινωνική ζωή, θα προκαλέσει το ενδιαφέρον της πανεπιστημιακής κοινότητας με το ταλέντο του στα μαθηματικά. Ο νεαρός Τζον, προκειμένου να αποκτήσει σημασία η ζωή του, αφιερώνει όλη του την ενέργεια στην ανακάλυψη μιας πρωτότυπης ιδέας. Η ιδέα θα έρθει

απρόβλεπτα μέσα από την παρατήρηση, ένα βράδυ σε ένα μπαρ, καθώς ο Νας παρακολουθεί τους συμφοιτητές του να προσπαθούν να κερδίσουν το ενδιαφέρον μιας νεαρής κοπέλας.

Η παρατήρηση θα τον κατευθύνει στη διατύπωση της «θεωρίας των παιγνίων», ανατρέποντας την μέχρι τότε θεωρία στον επιστημονικό αυτό κλάδο. Η ανάπτυξη της θεωρίας θα του δώσει επαγγελματική ώθηση όπου θα αποκτήσει θέσει καθηγητή στο MIT. Εκεί θα γίνει η γνωριμία του με την Αλίσια, την οποία αργότερα θα παντρευτεί. Ωστόσο, σε σύντομο διάστημα τα πράγματα θα ανατραπούν, καθώς ο Νας θα εισέλθει στον κόσμο των ψευδαισθήσεων και εντέλει θα διαγνωστεί ως σχιζοφρενής.

Ο Τζον θα νοσηλευθεί σε ψυχιατρική κλινική και μετά την νοσηλεία του θα προσπαθήσει να επιστρέψει στην κανονικότητα. Μια υποτροπή, ωστόσο, θα τον καταστήσει επικίνδυνο για τη γυναίκα του, αλλά και για το νεογέννητο παιδί τους. Ο Τζον σε αυτή τη φάση αντιλαμβάνεται ότι όλα όσα πιστεύει είναι κατασκευές του μυαλού του. Επιστρέφει στο Πρίνστον προσεγγίζοντας έναν ανταγωνιστή του, τον Χάνσεν, ο οποίος τον βοηθάει ώστε να παραμείνει στο πανεπιστήμιο. Ο Τζον μαθαίνει πώς να αγνοεί τις ψευδαισθήσεις του και στα τέλη της δεκαετίας του 1970 επιστρέφει στις αίθουσες διδασκαλίας.

Το 1994 κερδίζει το βραβείο Νόμπελ στα Οικονομικά για την πρωτότυπη *θεωρία των παιγνίων* και, σε μια συγκλονιστική σκηνή στο κλείσιμο του έργου, τιμάται από τους συναδέλφους του καθηγητές, οι οποίοι του παραδίδουν την πένα του Πανεπιστημίου, αναγνωρίζοντάς τον ως ισότιμο μέλος τους.

## 4.2. ΑΛΗΘΕΙΕΣ ΚΑΙ ΨΕΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ

Παρά το γεγονός ότι στην ταινία αποτυπώνεται με σαφήνεια η νόσος του Τζον Νας – σχιζοφρένεια με συχνά παρανοϊκά επεισόδια – αυτή αποδίδεται με σκοπό να συγκινήσει το κοινό, χωρίς να δίνει έμφαση σε πραγματικά γεγονότα. Στο σενάριο παραλείφθηκαν αμφιλεγόμενες σχέσεις του Νας με άνδρες, ένα παιδί που απέκτησε εκτός γάμου, αλλά και το διαζύγιο του ζευγαριού το 1963. Στο βιβλίο της Σίλβια Νάσαρ στο οποίο βασίστηκε το σενάριο περιγράφονται οι σκοτεινές πλευρές του Νας, όπως όταν σε ένα πικνίκ του πανεπιστημίου έριξε την Αλίσια στο έδαφος και έβαλε το πόδι του πάνω στον λαιμό της. (Αχτσιόγλου, 2002)

Προς χάριν της μυθοπλασίας, προστέθηκε το κατασκοπευτικό παιχνίδι για να εντείνει το ενδιαφέρον των θεατών. Ο Νας ουδέποτε υπήρξε υπάλληλος της αμερικανικής κυβέρνησης,



ενώ αντιθέτως η θεωρία του χρησιμοποιήθηκε από μια εταιρεία στατιστικής έρευνας. Η παράλειψη γεγονότων που θα μπορούσαν είναι ντροπιαστικά – σύλληψη για σεξουαλική παρενόχληση σε δημόσιες τουαλέτες – για τον σπουδαίο μαθηματικό γίνεται σκόπιμα ώστε οι θεατές να συμπαθήσουν την ιδιαίτερη αυτή προσωπικότητα.

Πέραν του εγκλεισμού του σε ψυχιατρική κλινική, ο Νας δεν έλαβε φαρμακευτική αγωγή μετά το 1970, ενώ οι ψευδαισθήσεις του ήταν μόνο ηχητικές. Τέλος, στην τελετή απονομής των Νόμπελ δεν παρευρέθηκε, και ως εκ τούτου η εκφώνηση του λόγου που υπάρχει στην ταινία είναι μέρος της μυθοπλασίας. (Αχτσιόγλου, 2002)

Ανεξάρτητα, όμως, από τις παραλείψεις ή τις προσθήκες στη μυθοπλασία, ο Χάουαρντ κατάφερε να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη με απόλυτη ακρίβεια την ανάγκη να σκύψει η κοινωνία πάνω στους ψυχικά ασθενείς και να δει με διαφορετική οπτική τους πάσχοντες.

Υπερτονίζοντας σκηνοθετικά τη δύναμη της επιμονής και της στήριξης των νοσούντων από την οικογένεια, καταφέρνει να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κοινού, αλλά και της Ακαδημίας κερδίζοντας τέσσερα Όσκαρ. Αν και ο Ράσελ Κρόου έπαιξε έναν από τους καλύτερους κινηματογραφικούς ρόλους της καριέρας του, αποδίδοντας όσο πιο κοντά στην πραγματικότητα τον Τζον Νας, δεν κατάφερε να αποσπάσει το χρυσό αγαλματίδιο.

### **4.3. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ**

Το ερώτημα που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε είναι αν τελικά καταφέρνει η ταινία να απεικονίσει τη σχιζοφρένεια με τρόπο ώστε να μη στιγματίζει τον πάσχοντα, έστω κι αν στη διαδικασία της συγγραφής και σκηνοθεσίας της μυθοπλασίας με μαεστρία αποκρύπτει γεγονότα ή προσθέτει άλλα φανταστικά.

Ο Χάουαρντ με επιτυχία καταφέρνει οι θεατές της ταινίας να μη διακρίνουν την αλήθεια και τη μυθοπλασία, όπως ο Νας δεν διακρίνει την πραγματικότητα από τα παιχνίδια του μυαλού του. Μια ενδιαφέρουσα πτυχή της απεικόνισης της ψυχικής ασθένειας είναι ότι ο χαρακτήρας δεν παρουσιάζεται ως άρρωστος από την αρχή. Έτσι, μόνο σιγά σιγά ο θεατής αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι ίσως ο Νας ζει σε μια διαφορετική αλήθεια.

Αυτό ίσως και είναι το συναρπαστικότερο στοιχείο της σκηνοθεσίας, καθώς το κοινό βιώνει την εμπειρία του πρωταγωνιστή. Η σχιζοφρένεια αναπτύσσεται σταδιακά και πολύ συχνά τα αρχικά συμπτώματα δεν γίνονται αντιληπτά από το περιβάλλον του νοσούντα, όπως ακριβώς

συμβαίνει και με την πρόσληψη από τον θεατή της πραγματικότητας του Νας. Αν ο θεατής δεν γνωρίζει την ιστορία του, θα χρειαστεί χρόνο για να συνειδητοποιήσει ότι ο χαρακτήρας πάσχει, όπως ακριβώς θα χρειαζόταν χρόνο να αντιληφθεί ότι κάποιο πρόσωπο του περιβάλλοντός του ή ο ίδιος είναι αντιμέτωπος με τη σχιζοφρένεια.

Η προσθήκη από τους δημιουργούς οπτικών παραισθήσεων αποτελεί ενδεχομένως ευφυή σεναριακή και σκηνοθετική παρέμβαση. Η εμφάνιση του φανταστικού φίλου του Νας, Τσαρλς, και της Μαρσι αντικατέστησαν τις ακουστικές ψευδαισθήσεις προσδίδοντας στην απεικόνιση του χαρακτήρα περισσότερη αληθοφάνεια μέχρι την αποκάλυψη της ασθένειας.

Η ταινία έχει θεωρηθεί από τη National Alliance for the Mentally Illness (NAMI) εργαλείο εκπαίδευσης ασθενών με σχιζοφρένεια και των οικογενειών τους, με το αιτιολογικό ότι παρά τις χολιγουντιανές επιλογές προς χάριν της εμπορικότητας, αποφεύγει τα στερεοτυπικά κλισέ για τους νοσούντες. Το υπέροχο μυαλό του Νας αναπαρίσταται υπεύθυνα και η απεικόνιση της σχιζοφρένειας γίνεται με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κινηματογραφική ακρίβεια.

Δίνεται στους θεατές η δυνατότητα να δουν τον κόσμο του Νας και να κατανοήσουν την ασθένειά του. Αυτή η ρεαλιστική απεικόνιση είναι που κάνει ξεχωριστή την ταινία και την καθιστά σταθμό του αμερικανικού εμπορικού κινηματογράφου, ενώ ταυτόχρονα γίνεται εφελτήριο για την κατάρριψη στερεοτύπων μέσω της δημιουργίας χαρακτήρων που οι ιστορίες τους ενσωματώνονται στο υποσυνείδητο με θετικό πρόσημο, καθώς αναφέρονται στην εμπειρία ανθρώπων που έχουν κάποια ψυχική ασθένεια. (Illes, 2005)

## **5. ΟΔΗΓΟΣ ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑΣ**

### **5.1 ΥΠΟΘΕΣΗ**

Αμερικανική αισθηματική δραματική κομεντί παραγωγής 2012, σε σκηνοθεσία και σενάριο του Ντέιβιντ Ο. Ράσελ. Το σενάριο βασίστηκε στο βιβλίο του Μάθιου Κουίκ και αφηγείται την ιστορία του Πατ Σολιτάνο, πρώην καθηγητή, ο οποίος ύστερα από νοσηλεία σε ψυχιατρική κλινική λόγω διπολικής διαταραχής, επιστρέφει στο σπίτι του.

Ο Πατ φαίνεται ότι έχει χάσει τη δουλειά του, τη γυναίκα του, το σπίτι του. Είναι αποφασισμένος να φτιάξει πάλι τη ζωή του από την αρχή και να επανασυνδεθεί με τη γυναίκα του. Η κατάσταση όμως είναι περισσότερο περίπλοκη από όσο πιστεύει ο Πατ, καθώς δεν

συνυπολογίζει ότι ο εγκλεισμός του στην κλινική οφειλόταν στη βίαιη συμπεριφορά του προς τον εραστή της γυναίκας του, η οποία έχει εκδώσει ασφαλιστικά μέτρα εναντίον του, και στη διάγνωση της διπολικής διαταραχής προσωπικότητας από την οποία νοσεί. Ωστόσο, η μυστηριώδης Τίφανι προσφέρεται να τον βοηθήσει για να τα ξαναβρεί με τη γυναίκα του, ζητώντας ως αντάλλαγμα να συμμετέχει σε έναν διαγωνισμό χορού. Ο Πατ συμφωνεί και σιγά σιγά αναπτύσσεται ανάμεσά τους απροσδόκητα ένας ιδιαίτερος δεσμός.

Η εμμονή του Πατ με την παλιά ζωή, την πρώην γυναίκα του και την αυτοσχέδια θεραπεία του, το παράδοξο σχέδιο του πατέρα του να στοιχηματίζει σε αγώνες για να μαζέψει χρήματα και να ανοίξει εστιατόριο – ο ίδιος φαίνεται να έχει ιδεοψυχαναγκαστική διαταραχή – η μητέρα που χαρακτηρίζεται από παροιμιώδη υπομονή και η μυστηριώδης Τίφανι, η γυναίκα που τον πείθει να συμμετέχει στη δική της αυτοσχέδια θεραπεία, συνθέτουν μια αφήγηση απρόβλεπτη, αλλά ταυτόχρονα άκρως ενδιαφέρουσα.

## 5.2. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΠΟΛΙΚΗΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗΣ

Ο Ράσελ καταπιάνεται με ένα ομολογουμένως δύσκολο είδος, τη δραματική κωμωδία, και δεν διστάζει να ασχοληθεί με ένα θέμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο προσωπικό ενδιαφέρον. Σκοπός του Ράσελ είναι να φτιάξει μια ταινία για τον γιο του που πάσχει από διπολική διαταραχή. Σε συνέντευξή του στην εφημερίδα Huffpost, ο σκηνοθέτης αναφέρει: *«Το πιο σημαντικό, ήθελα να την κάνω γιατί ήταν μια ευκαιρία να κάνω μια ταινία για, κατά κάποιο τρόπο, θέματα που σχετίζονται με τον γιο μου. Πράγμα που ήταν μια πρόκληση γι' αυτόν. Το να φέρεις αυτήν την πρόκληση στο φως, σε μια ταινία, και να του δώσεις μια ιστορία, με αγάπη, είναι πραγματικά θεραπευτικό για αυτόν και όλη την οικογένεια»* (Ryan, 2012)

Στην ταινία, ο χαρακτήρας του Πατ έχει διπολική διαταραχή, κάτι που δηλώνεται από την αρχή ως διάγνωση, καθώς επιστρέφει στο σπίτι μετά από τη νοσηλεία του και πιο συγκεκριμένα όταν απεικονίζονται τα συμπτώματα με την εμφάνιση μανιακών επεισοδίων, τα οποία χαρακτηρίζονται από περιόδους έντονης ενέργειας, αυξημένης διάθεσης, παρορμητικότητας.

Τα μανιακά επεισόδια του Πατ παρουσιάζονται μέσω της ακανόνιστης συμπεριφοράς του, της υπερβολικής ομιλίας, της συνεχούς σκέψης. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ενώ η ταινία παρουσιάζει μια απεικόνιση της διπολικής διαταραχής, ενδεχομένως να μην αποτυπώνει

πλήρως την πολυπλοκότητα, ωστόσο οι εναλλαγές της διάθεσης είναι γρήγορες και συχνά απρόβλεπτες. (Resmi, 2012)

Σε αυτό το σημείο θα ήταν σημαντικό να αναφερθεί και το υποκριτικό ταλέντο του Μπράντλεϊ Κούπερ, ο οποίος υποδύθηκε τον χαρακτήρα με φυσικότητα και σεβασμό, όπως θα άρμοζε σε κάθε άνθρωπο που πάσχει από διπολική διαταραχή. Ακόμα και στις στιγμές συναισθηματικής υπερβολής του Πατ, το παίξιμο του Κούπερ δεν είχε τίποτα υπερβολικό και άχρηστο. Τόσο ο Κούπερ όσο και η Λόρενς απέφυγαν τους μελοδραματισμούς και το αποτέλεσμα δικαίωσε τον σκηνοθέτη, αποδεικνύοντας ότι σπουδαία πράγματα μπορούν να ειπωθούν με απλό τρόπο.

Χαρακτηριστική σκηνή είναι όταν ο Πατ ψάχνει να βρει το βίντεο του γάμου του και η μητέρα του δεν του το δίνει, η αντίδραση του είναι έντονη, φωνάζει *«Δεν μπορώ να δω το βίντεο του γάμου μου, αλλά μπορώ να ακούσω το γαμημένο τραγούδι στο κεφάλι μου, διάολε!»* και στη συνέχεια πιάνει το κεφάλι του και κλείνει με τα χέρια του τα αυτιά για να σταματήσει να ακούει το τραγούδι. Σε αυτή τη σκηνή, ο ίδιος ο Πατ περιγράφει ένα από τα συμπτώματα της ασθένειάς. (Resmi, 2012)

Όταν ο Πατ βρίσκεται στον χώρο αναμονής του γραφείου του θεραπευτή, ακούγοντας το γαμήλιο τραγούδι του νιώθει έντονο εκνευρισμό, ζητά μάλιστα να το σταματήσουν. Ο Πατ λέει στον θεραπευτή του στο άνοιγμα της ταινίας ότι λίγο πριν επιτεθεί στον φίλο της γυναίκας του, είχε καλέσει την αστυνομία για να αναφέρει ότι η γυναίκα του και ο εραστής της έκλεβαν χρήματα από το κοντινό λύκειο όπου εργαζόταν ο Πατ, αναγνωρίζοντας ότι αυτό ήταν μια φαντασίωση και ότι το πραγματικό του πρόβλημα ήταν η απιστία της συντρόφου του.

Ένα ακόμα σύμπτωμα της διπολικής διαταραχής είναι η αδυναμία ελέγχου του συναισθήματος. Στην ταινία παρακολουθούμε τις εκρήξεις θυμού του Πατ είτε στο σπίτι του, είτε στο γήπεδο, είτε ακόμα και όταν συνομιλεί με την Τίφани. Άλλη μια απεικόνιση της διπολικής διαταραχής που άπτεται των μεγαλομανιακών ιδεών έχουμε στη σκηνή όπου ο Πατ μιλάει στην Τίφани για τα σχέδιά του να κερδίσει ξανά τη Νίκι.

Η έκφραση μεγαλειωδών ιδεών για την ικανότητά του να αποδείξει ότι μπορεί να ξεπεράσει κάθε εμπόδιο, σε συνδυασμό με τη γρήγορη ομιλία και την υπερβολική αυτοπεποίθηση, απεικονίζουν τη μανιακή πλευρά της διπολικής διαταραχής. Επιπρόσθετα, στην απεικόνιση θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την διαταραχή ύπνου του Πατ, όπου φαίνεται ότι κάποιες

φορές δεν έχει αίσθηση του χρόνου και δεν διστάζει να ξυπνήσει τους γονείς του για να μιλήσει για τη Νίκη. (Resmi, 2012)

Απαντώντας στο ερώτημα-αν ο Ράσελ καταφέρνει να απεικονίσει τη διπολική διαταραχή, θα μπορούσαμε να πούμε πως το καταφέρνει με επιτυχία. Η ταινία *Οδηγός Αισιοδοξίας* είναι αποτέλεσμα σκληρή δουλειάς και ο ίδιος ο σκηνοθέτης είπε πως χρειάστηκε πέντε ολόκληρα χρόνια για να ολοκληρώσει το σενάριο (Ryan, 2012) έχοντας ένα ισχυρό κίνητρο να μιλήσει για την ιστορία του γιου του. Ο *Οδηγός αισιοδοξίας* προτείνεται και αυτή από ειδικούς της ψυχικής υγείας στις ταινίες θεραπείας ασθενών και των οικογενειών τους, καθώς μέσα από την απεικόνιση αληθινών, καθημερινών συνθηκών αυτής της μικροαστικής οικογένειας, αναδεικνύεται ότι πέρα από τις εντάσεις υπάρχει αυτό που τους ενώνει: η αγάπη και η αποδοχή της ιδιαιτερότητας του ενός για τον άλλο.

## 6. ΤΖΟΚΕΡ

### 6.1. ΥΠΟΘΕΣΗ

Ο Άρθουρ Φλεκ, πάσχει από μια σπάνια ασθένεια που τον κάνει να γελά χωρίς κανένα λόγο σε ακατάλληλες στιγμές. Απομονωμένος, ζει με τη μητέρα του, Πένυ, της οποίας έχει αναλάβει τη φροντίδα, σε μια δυσλειτουργική πόλη, τη Γκόθαμ Σίτι, που πλήττεται από εγκληματικότητα και ανεργία. Ο Φλεκ προσπαθεί πολύ και τρέφει ελπίδες για την επιτυχία του ως ηθοποιού. Δουλεύει τα αστεία του, προσπαθεί να παρακολουθεί παραστάσεις και έχει μία αγαπημένη τηλεοπτική εκπομπή, με παρουσιαστή έναν φτασμένο στο είδος του, τον Μάρει Φράνκλιν.

Ο Άρθουρ φαντασιώνεται ότι κάποτε θα είναι καλεσμένος σε αυτή την εκπομπή ως επιτυχημένος κωμικός. Στην Γκόθαμ Σίτι που καταρρέει επιβιώνει έχοντας ένα χαμηλό επίδομα. Ο ίδιος δείχνει ένας ταλαιπωρημένος άνθρωπος, που πηγαίνει στην πρόνοια για να μπορέσει να εξασφαλίσει τη θεραπεία του.

Η ταινία ξεκινά με τον Άρθουρ στη δουλειά του ως μισθωμένος κλόουν. Μια ομάδα παιδιών κλέβουν τη διαφημιστική πινακίδα του και ο Άρθουρ τρέχει πίσω τους. Όταν τους φτάνει, τα παιδιά τη σπάνε πάνω από το κεφάλι του και τον ξυλοκοπούν άγρια. Ο Άρθουρ επιστρέφει στην εταιρία που εργάζεται, και ο φίλος του ο Ράνταλ του δίνει ένα όπλο για να προστατεύει

τον εαυτό του στο μέλλον. Ο Άρθουρ δεν το δέχεται, αλλά υποκύπτει στην επιμονή του Ράνταλ.

Ο Άρθουρ γοητεύεται από τη νεαρή ανύπαντρη μητέρα και γειτόνισσά του, Σόφι. Ωστόσο, οι μεταξύ τους συνομιλίες και το μεταξύ τους φλερτ φαίνεται στην πορεία της ταινίας ότι βρίσκεται μόνο στο μυαλό του.

Σε ένα νοσοκομείο που έχει πάει προκειμένου να διασκεδάσει άρρωστα παιδιά, πέφτει το όπλο κατά λάθος στο έδαφος. Όταν αναφέρεται το περιστατικό, το αφεντικό του Άρθουρ τον απολύει. Επιστρέφοντας σπίτι του, μεθυσμένοι νεαροί που εργάζονται για μια μεγάλη εταιρία παρενοχλούν τον Άρθουρ και του επιτίθενται κι εκείνος αμυνόμενος τους πυροβολεί, σηματοδοτώντας τη μεταστροφή του χαρακτήρα.

Φαινομενικά ανενόχλητος από αυτούς τους φόνους, ο Άρθουρ συνεχίζει την καθημερινότητά του και παίζει σε μια κωμική παράσταση χωρίς επιτυχία. Επιστρέφοντας στο σπίτι, ανοίγει ένα γράμμα της μητέρας του προς τον Τόμας Γουέιν, πρώην εργοδότη της, που του γράφει ότι ο Άρθουρ είναι το νόθο παιδί του.

Με την ελπίδα να μάθει την αλήθεια από τον ίδιο τον Τόμας, επιδιώκει να τον συναντήσει, πράγμα που ο Τόμας αρνείται και ο Άρθουρ επιτίθεται στον μπάτλερ της οικογένειας, τον Άλφρεντ. Ο Άρθουρ πηγαίνει σε μια κλινική για να προσπαθήσει να μάθει περισσότερα για το παρελθόν της μητέρας του, έχοντας μάθει ότι κάποτε είχε νοσηλευθεί εκεί. Εκεί, μαθαίνει ότι είναι υιοθετημένος και ότι η κακοποίηση που υπέστη από φίλους της μητέρας του προκάλεσαν την ψυχική του ασθένεια και τον καταδίκασαν να γελάει ασταμάτητα σε ακατάλληλες στιγμές.

Εν τω μεταξύ, η αστυνομία αρχίζει να ερευνά τον Άρθουρ σε σχέση με τις δολοφονίες του μετρό – δολοφονίες που έχουν πυροδοτήσει ένα βίαιο κίνημα στην πόλη Γκόθαμ εναντίον των πλουσίων και της ελίτ. Η Πένυ παθαίνει εγκεφαλικό και νοσηλεύεται. Ο Άρθουρ αναστατωμένος από τις αποκαλύψεις για το παρελθόν πηγαίνει στο νοσοκομείο και πνίγει τη μητέρα του.

Επιστρέφει στο σπίτι και επισκέπτεται τη Σόφι, αυτή δεν τον αναγνωρίζει και ο Άρθουρ βρίσκεται μπροστά στη συνειδητοποίηση ότι η φαντασία του είχε πλάσει αυτή τη σχέση. Στο σπίτι προετοιμάζεται για το σόου του Φράνκλιν, ο οποίος σκωπτικά τον κριτικάρει για την υποκριτική του ικανότητα ως κωμικού.

Στη συνέχεια δολοφονεί βίαια τον Ράνταλ που πήγε να τον συλλυπηθεί για το θάνατο της μητέρας του. Ακολουθεί η ομολογία του στο σόου του Φράνκλιν για τον φόνο των τριών υπαλλήλων και όταν όλοι στρέφονται εναντίον του, ο Άρθουρ πυροβολεί τον παρουσιαστή. Ταυτόχρονα σχεδόν ξεσπούν ταραχές στην πόλη και ένας από τους οπαδούς του Άρθουρ σκοτώνει τον Τόμας Γουέιν και τη γυναίκα του. Στην τελευταία σκηνή ο Άρθουρ βρίσκεται πλέον σε ένα ψυχιατρικό ίδρυμα.

## 6.2. Ο ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ

Ο χαρακτήρας του Τζόκερ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις σελίδες του Μπάτμαν το 1940. Σε μια από τις πρώτες εκδοχές του Μπάτμαν και Ρόμπιν, ο Τζόκερ στοχεύει την ελίτ του Γκόθαμ, ανακοινώνοντας ότι έχει σκοπό να τους δολοφονήσει. Αν και τα σχέδια του ανατρέπονται από το δίδυμο Ρόμπιν και Μπάτμαν, η απόφαση των δημιουργών να τον σώσουν οδήγησαν στον σημερινό Τζόκερ του Τοντ Φίλιπς.

Από τις προηγούμενες εκδοχές του Τζόκερ, η ασθένεια του μοιάζει να είναι ασταθής. Ο χαρακτήρας Τζόκερ δεν πληροί τα απαραίτητα διαγνωστικά κριτήρια για σχιζοφρένεια ή το μετατραυματικό στρες σε συνδυασμό με νευρολογικές παθήσεις, καθώς οι δημιουργοί δείχνουν να μην κατανοούν ακριβώς από τι πάσχει ή υπερβάλλουν σκόπιμα, διαιωνίζοντας το στίγμα των ψυχικά ασθενών. (Goodwin, 2016)

Ο Τοντ Φίλιπς, ωστόσο, καταφέρνει να αποδώσει με μεγαλύτερη ακρίβεια την ψυχική κατάσταση του Άρθουρ. Στο ψυχολογικό θρίλερ του 2019, ο πρωταγωνιστής Χόακιν Φίνιξ απέχει πολύ από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις, γεγονός που πυροδότησε μια έντονη συζήτηση σχετικά με την απεικόνιση της ψυχικής διαταραχής του χαρακτήρα.

Σε αντίθεση με άλλες ερμηνείες, ανακαλύπτουμε έναν άντρα μοναχικό, συνεσταλμένο χωρίς κάποιο ιδιαίτερο χάρισμα παρά τις προσπάθειές του να γίνει σπουδαίος κωμικός. Κατά τη διάρκεια των θεραπευτικών συνεδριών, ο Άρθουρ περιγράφει πώς νιώθει. Βιώνει μοναξιά και συνεχείς αρνητικές σκέψεις, στο σημειωματάριό του αναφέρει *«ελπίζω ο θάνατός μου να έχει περισσότερο νόημα από τη ζωή μου»*.

Γνωρίζουμε ότι ο χαρακτήρας παρακολουθεί θεραπευτικές συνεδρίες για μεγάλο χρονικό διάστημα και ότι του συνταγογραφούν πολλά ψυχοφάρμακα, και επίσης ότι έχει επίγνωση της

κατάστασής του ενώ με διορατικότητα δεν διστάζει να πει «*Χρειάζομαι να αυξήσω τα φάρμακά μου*». (Goodwin, 2016)

Αν και η ασθένεια παραμένει ασαφής, ο Άρθουρ φαίνεται να έχει ένα περίπλοκο μείγμα χαρακτηριστικών ορισμένων ασθενειών όπως ναρκισσισμό (αφού λαχταρά την προσοχή με κάθε μέσο) και ψυχοπάθεια (καθώς δεν δείχνει ενσυναίσθηση για τα θύματά του). Εμφανίζει επίσης κάποια χαρακτηριστικά κατάθλιψης, αλλά ταυτόχρονα επιδεικνύει εξαιρετικό αυτοέλεγχο. Δεν μπορούμε να δούμε εμφανή συμπτώματα διαταραχής της σκέψης. Ο Άρθουρ είναι ένας διαυγής στοχαστής, δεν λέει ποτέ στη θεραπεύτριά του για παραισθήσεις ή αυταπάτες, ενώ σε σχέση με τη Σόφι είναι σε γνώση του ότι αποτελεί απλώς τη συνειδητή του φαντασία. (Goodwin, 2016)

Γενικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Φίλιπς δούλεψε τον χαρακτήρα του Τζόκερ τόσο σεναριακά όσο και σκηνοθετικά επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην κριτική ενός κοινωνικού και πολιτικού συστήματος που απεμπολεί τις ευθύνες του απέναντι στους ψυχικά ασθενείς. Ο χαρακτήρας του Τζόκερ είναι πιο κοντά σε μια ταινία τέχνης παρά σε μια τυπική ταινία, καθώς επικεντρώνεται περισσότερο στον κοινωνικό σχολιασμό.

### **6.3. Η ΜΟΝΑΞΙΑ ΩΣ ΣΥΣΤΑΤΙΚΟ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ**

Ο Τοντ Φίλιπς ερευνά τη σύγχρονη μοναξιά περιπλέκοντας και αποσταθεροποιώντας στερεότυπα του αμερικανικού κινηματογράφου, που έχει την τάση να ερμηνεύει την ύπαρξή της ως παθολογική. Η ταινία εκπροσωπεί μια αμφίθυμη άποψη για τις αιτίες και τις συνέπειες της κοινωνικής απομόνωσης. Όλα γίνονται περίπλοκα, καθώς η αναπαράσταση της κατάρρευσης μιας πόλης, η διαφθορά, οι οικογενειακές τραγωδίες και οι ψυχικές ασθένειες ενώνονται ώστε να αναδειχθεί η δύναμη της κοινωνικής απομόνωσης. Ο *Τζόκερ* παραπέμπει συνειδητά σε άλλους μοναχικούς ανθρώπους και ο Άρθουρ φοράει τη μάσκα του Τζόκερ για να αντισταθεί στην παθητικότητα.

Ο *Τζόκερ* διαδραματίζεται σε μια «βρώμικη και δυσλειτουργική» πόλη το 1981. Αυτή η ημερομηνία θυμίζει μια περίοδο κατά την οποία φαινόταν ότι η Νέα Υόρκη ήταν στα πρόθυρα της διάλυσης, με πολυάριθμες υπηρεσίες της πόλης σε απεργία. Αυτή η σύνδεση με μια συγκεκριμένη περίοδο πιστοποιεί ότι η αναπαράσταση της πόλης προσφέρει μια ρεαλιστική συνθήκη στους θεατές.



Η σκηνοθεσία του Φίλιπς τοποθετεί την κάμερα ώστε να καταγράφει την εγκατάλειψη και την απόγνωση. Οι εσωτερικοί χώροι του πρακτορείου ή της κατοικίας του Άρθουρ χαρακτηρίζονται από φθορά, με ελάχιστο φυσικό φωτισμό, ενώ στο ραδιόφωνο ακούμε τον εκφωνητή να μιλά για την απεργία σκουπιδιών *«δέκα χιλιάδες τόνους σκουπιδιών να συσσωρεύονται κάθε μέρα, ακόμα και τα ωραιότερα τμήματα της πόλης μοιάζουν με φτωχογειτονιές»*.

Ο Άρθουρ κάθεται μπροστά σε ένα μπουντουάρ, ο καθρέφτης γράφει *«Χόλιγουντ»*, η κάμερα επικεντρώνεται στον Άρθουρ, τον βλέπουμε να βάζει το μακιγιάζ του κλόουν ενώ ακούμε το δελτίο ειδήσεων όπου πολίτες μιλούν για τη δυσσομία της πόλης. Σε ένα κοντινό πλάνο ένα δάκρυ καταστρέφει το μακιγιάζ του Άρθουρ, που απομονωμένος από την υπόλοιπη ομάδα βιώνει την επαγγελματική του απαξίωση. (Redmond, 2021)

Η βία σε όποια της μορφή είτε υπονοείται είτε εμφανίζεται, δημιουργείται μέσα σε ένα αποτυχημένο κοινωνικό πλαίσιο που ενισχύει τον ανταγωνισμό και αποκλείει όσους δεν τον αντέχουν.

Ο Άρθουρ είναι ένας από αυτούς τους καθημερινούς ανθρώπους που προσπαθεί να γίνει παραγωγικός, να γίνει αυτό που όλοι θαυμάζουν, που κακοποιήθηκε ως παιδί αλλά στο παρόν κακοποιείται από παιδιά, που σέβεται τον νόμο αλλά συνάμα δεν αντέχει την αδικία και χρησιμοποιεί το όπλο που δεν θέλει να έχει στην κατοχή του.

Ο απεγνωσμένος Άρθουρ ζητάει βοήθεια - *«δεν θέλω να αισθάνομαι άσχημα πια»*- για να πάρει πίσω την ψυχρή αντιμετώπιση ενός αδιάφορου για αυτόν γραφειοκρατικού συστήματος πρόνοιας, που θα γίνει συνεργός και ηθικός αυτουργός των εγκλημάτων που θα ακολουθήσουν.

Σε μία από τις συγκλονιστικές σκηνές του χορού του Άρθουρ σε μια δημόσια τουαλέτα λίγη ώρα μετά τη δολοφονία των τριών νεαρών στο μετρό, η υποβλητική μουσική σε συνδυασμό με τις κινήσεις των χεριών του που κινούνται ελεύθερα για να παραμείνουν ανοικτά σαν να δέχεται το χειροκρότημα του κοινού καθηλώνει με την έκσταση του πόνου που μεταφέρει η υποκριτική δεινότητα του Φίνιξ στον θεατή.

Σκηνοθεσία, σενάριο και η καταπληκτική ερμηνεία του Χοακιν Φοίνιξ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δικαιολογούν τη θέση της αποστιγματοποίησης των ψυχικών ασθενειών, ειδικότερα

οι δύο μιζανσέν στην αρχή και στο κλείσιμο της ταινίας, που αφορούν τις συναντήσεις με την κοινωνική λειτουργό και την ψυχίατρο.

Στη σκηνή με την κοινωνική λειτουργό, αφενός αναδεικνύεται η ψυχική κατάρρευση του Άρθουρ σε συνδυασμό με την αίσθηση αποκλεισμού που βιώνει, καθώς εκφράζει τη λύπη του για την τραγική κατάσταση που βρίσκεται η κοινωνία, εξομολογείται τις δυσκολίες που βιώνει, την ανυπαρξία χιούμορ και τον πόνο που νιώθει, και αφετέρου φαίνεται η ανεπαρκής μεταξύ τους σχέση και εύστοχα παρουσιάζονται τα αίτια που τον οδηγούν στην υιοθέτηση του χαρακτήρα του Τζόκερ.

Ταυτόχρονα, στην τελευταία σκηνή, πλέον εντελώς μεταμορφωμένος, σε ένα πιο φωτεινό θα λέγαμε περιβάλλον ενός ψυχιατρικού ιδρύματος, στη συνεδρία του με την ψυχίατρο φαίνεται να υπονοεί ότι όλα τα προηγούμενα γεγονότα στα οποία γίναμε μάρτυρες ήταν μόνο η δική του αλήθεια, ως αποκύημα μια αρρωστημένης φαντασίας.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως είδαμε στις ταινίες που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα, ο κινηματογράφος έκανε ομολογουμένως προσπάθεια να απεικονίσει την ψυχική ασθένεια σε ένα θετικότερο πλαίσιο. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σε αυτές τις ταινίες οι θεατές εκπαιδεύονται στην πραγματικότητα της ψυχικής ασθένειας αναπτύσσοντας κατανόηση, ενώ αποκτούν την ικανότητα να αντιλαμβάνονται τις διαφορές ανάμεσα σε μυθιστορηματικές και πραγματικές απεικονίσεις.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι και οι έξι ταινίες με διαφορετικό τρόπο κινούνται στην κατεύθυνση της αποστιγματοποίησης των ψυχικών ασθενειών. Η Μπλάνς και η Μέιμπελ, χαρακτήρες σταθμοί της κινηματογραφικής δημιουργίας, κεντρίζουν το ενδιαφέρον της ψυχιατρικής επιστήμης καθώς αποστιγματίζουν την κατάθλιψη, τις οριακές προσωπικότητες και τη ναρκισσιστική διαταραχή. Η απεικόνιση της Φράνσις, παρά τις δυσκολίες του σεναρίου, γίνεται με ανθρωποκεντρική προσέγγιση και προτείνει λύσεις για την αντιμετώπιση των νοσούντων.

Όσον αφορά την απεικόνιση της σχιζοφρένειας στην ταινία *Ένας υπέροχος άνθρωπος*, αυτή εγκωμιάστηκε για την ευαισθησία της και προτείνεται από ειδικούς ως ταινία σταθμός για τις ψυχικές νόσους. Η διπολική διαταραχή απεικονίζεται με μεγαλύτερη ευαισθησία στον *Οδηγό αισιοδοξίας*, ο Πατ αντικατοπτρίζεται ρεαλιστικά, ενώ η ταινία προτείνεται ως θεραπευτικό εργαλείο για ασθενείς και τις οικογένειές τους. Ο Τζόκερ, από την άλλη πλευρά, πετυχαίνει πέραν του αποστιγματισμού, να σταθεί κριτικά απέναντι σε ένα σαθρό σύστημα υγείας και πρόνοιας, που σταδιακά εγκαταλείπει του ασθενείς προς όφελος της οικονομίας.

Μια τέτοια προσέγγιση, αντίστοιχη με αυτή των ταινιών που μελετήσαμε, θα μπορούσε να προσφέρει ελπίδα και να μειώσει τα συναισθήματα απομόνωσης που ενδέχεται να βιώσουν οι νοσούντες και οι οικογένειές τους. Είναι σημαντικό επίσης να αναφέρουμε ότι μέσω της καλύτερης αναπαράστασης της ψυχικής ασθένειας στα μέσα ενημέρωσης, θα μπορούσε να επιτευχθεί μείωση της αντίστασης των ασθενών στην αναζήτηση βοήθειας.

Οι παραγωγοί και οι δημιουργοί των κινηματογραφικών ταινιών μπορούν να προσπαθήσουν ώστε να αποδώσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τις αναπαραστάσεις των ψυχικά νοσούντων. Η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να έχει σημαντική επιρροή στο κοινό ως προς την αντίληψη

Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

της ψυχικής ασθένειας, της φροντίδας ψυχικής υγείας και των υπηρεσιών προς τους ασθενείς και τις οικογένειές τους με το αντίστοιχο κοινωνικό όφελος.

## Βιβλιογραφία

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2021). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Μ.Ι.Ε.Τ.
- Canby, V. (1982, 12 3). Frances Farmer Played by Jessica Lange. *Ανάκτηση Δεκ. 15, 2023*, από <https://www.nytimes.com/1982/12/03/movies/frances-farmer-played-by-jessica-lange.html>
- Degener, D. (1975). Director under the Influence. *Film Quarterly*, 29(2), σσ. 4-12.
- Elliott, M. A., Gustafson, S. M., Hungerford, A., & Loeffelholz, M. (2017). *The Norton Anthology of American Literature* (2017 εκδ., Τόμ. Volume II : 1865 to the present). New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Goffman, E. (2001). *Στίγμα, Σημειώσεις για την φθαρμένη ταυτότητα*. (Κ. ΛΙΒΙΕΡΑΤΟΣ, Επιμ., & Δ. ΜΑΚΡΥΝΙΩΤΗ, Μεταφρ.) Αλεξάνδρεια.
- Goodwin, J. &. (2016). "What Do You Think I Am? Crazy?": The Joker and Stigmatizing Representations of Mental Ill-Health. *The Journal of Popular Culture*(49(2)), σσ. 385–402. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12402>
- Hanley, E. (2015). *Perception of Mental Illness Based Upon its Portrayal in Film*. *Ανάκτηση 10 27, 2023*, από <https://stars.library.ucf.edu/honorstheses1990-2015/609>
- Hylar, S. E., Gabbard, G. O., & Schneider, I. (1991). *Homicidal Maniacs and Narcissisfic Parasites: Stigmatization of Mentally Ill Persons in the Movies*. *Psychiatric Services*. <https://doi.org/doi:10.1176/ps.42.10.1044>
- Illes, J. (2005). *Neuroethics: Defining the issues in theory, practice, and policy*. Oxford University Press.
- King, H. (2009). Free Indirect Affect in John Cassavetes' Faces. *Maske und Kothurn*(55(4)), σσ. 49-60.
- Kondo, N. (2008). Mental illness in film. *Psychiatric Rehabilitation Journal*, 31(3), σσ. 250-252. <https://doi.org/doi:10.2975/31.3.2008.250.252>
- Liddl, & Scott. (2008). *Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα*. *Ανάκτηση 10. 15., 2023*, από ΚΕΝΤΡΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ: [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CF%83%CF%84%CE%AF%CE%B6%CF%89](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CF%83%CF%84%CE%AF%CE%B6%CF%89)
- Metz, C. (2007). *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το Φαντασιακό Σημαίνον*. Αθήνα: Πλέθρον.

- Münsterberg, H. (2006). *Η Ψυχολογία στον κινηματογράφο*. (Μ. Μωραΐτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Του κινηματογράφου ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ και της τέχνης.
- Raphaëlle Costa de Beaugard. (2010). *Caliban*(27), σσ. 263-272.
- Redmond, S. (2021). The loneliness of Joker. *New Review of Film and Television Studies*, σσ. 65-77.
- Resmi, C. &. (2012). Bipolar Personality Disorder of Pat Solitano Jr. In David Owen Russell's "Silver Linings Playbook". *Metaphor*( 5(2), ), σσ. 18-39.
- Ryan, M. (2012, 11 28). Ανάκτηση 11 1, 2023, από [www.huffpost.com](http://www.huffpost.com):  
[https://www.huffpost.com/entry/david-o-russell-silver-linings-playbook\\_n\\_2204837](https://www.huffpost.com/entry/david-o-russell-silver-linings-playbook_n_2204837)
- Smith, S. L. (2019).
- Smith, S. L., Choueiti, M., Choi, A., Pieper, C., & Moutier, C. (2019). *Mental health conditions in film & TV: portrayals that dehumanize and trivialize characters*. USC Annenberg Inclusion Initiative.
- Tzioumakis, Y. (2017). *American independent cinema*. Edinburgh University Press.
- Αχτσιόγλου, Π. (2002, 12 13). <https://www.cinemazine.gr/>. Ανάκτηση 12 20, 2023, από [https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/a\\_beautiful\\_mind\\_secrets\\_and\\_lies-130140251/](https://www.cinemazine.gr/themata/arthro/a_beautiful_mind_secrets_and_lies-130140251/)
- Δημητρίου, Σ. (2011). *Ο κινηματογράφος σήμερα: Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*. Σαββάλας.
- Διαμαντοπούλου, Ν. (2016). *Η ψυχική διαταραχή στον κινηματογράφο*. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.
- Οικονόμου, Μ., Γραμανδάνη, Χ., Λουκή, Ε., Γιώτης, Λ., & Στεφανής, Κ. (2006). Στίγμα και Ψυχική Διαταραχή, ο δρόμος προς τον αποστιγματισμό. *Ψυχολογία*(13 (3)), σσ. 28-43. Ανάκτηση 10 16, 2023, από [https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSYCH144/ikonomoy%2Cgramandani%2Cloyki%2Cgiotis%2Cstefanis\\_PSIHOLOGIA\\_TOMOS.13\\_TEYHOS.3.pdf](https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PSYCH144/ikonomoy%2Cgramandani%2Cloyki%2Cgiotis%2Cstefanis_PSIHOLOGIA_TOMOS.13_TEYHOS.3.pdf)
- Π.Ο.Υ. (2019). *www.who.int*. Ανάκτηση 10 15, 2023, από <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>

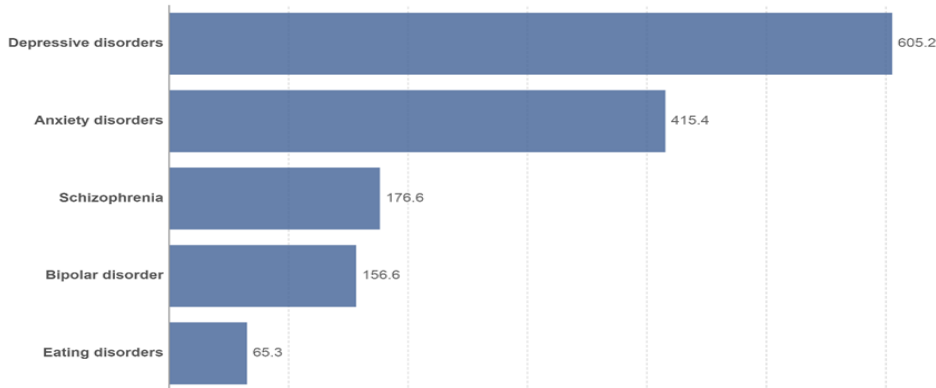
## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

### ΠΙΝΑΚΕΣ

Burden of disease from each category of mental illness, European Region (WHO), 2019



Estimated number of disability-adjusted life years (DALYs)<sup>1</sup> per 100,000 people due to each category of mental illness.



Source: IHME, Global Burden of Disease (2019)

OurWorldInData.org/mental-health • CC BY

Note: To allow for comparisons between countries and over time, this metric is age-standardized<sup>2</sup>.

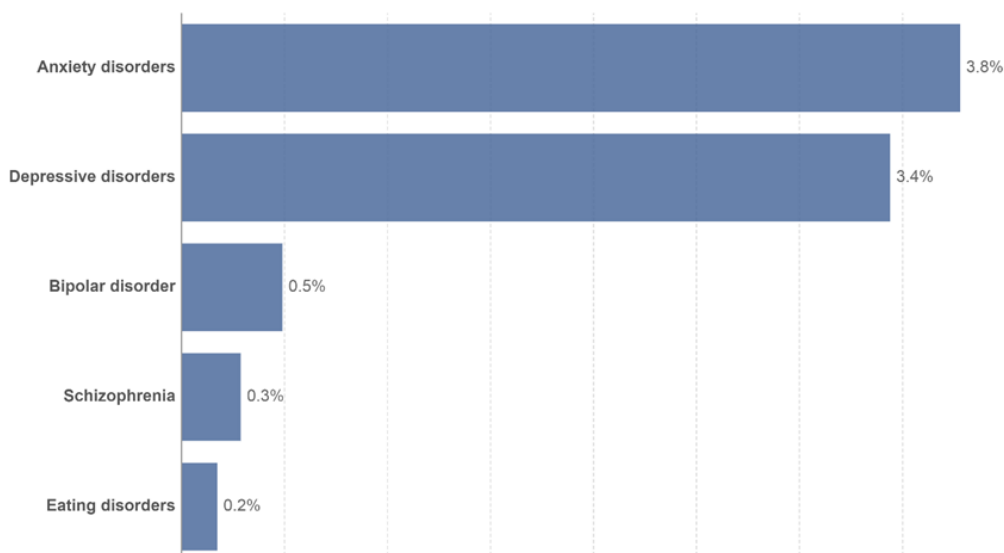
1. **Disability-adjusted life years:** Disability-adjusted life years (DALYs) measure the total burden of disease – both from years of life lost due to premature death and years lived with a disability. One DALY equals one year of healthy life. ■ Learn more about how the burden of disease is measured in our article.

2. **Age standardization:** Age standardization is an adjustment that makes it possible to compare populations with different age structures, by standardizing them to a common reference population. ■ Read more: How does age standardization make health metrics comparable?

Mental illnesses prevalence, World, 2019



The estimated share of people with each mental illness in a given year, whether or not they were diagnosed, based on representative surveys, medical data and statistical modeling.



Source: IHME, Global Burden of Disease (2019)

OurWorldInData.org/mental-health • CC BY

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ Πληροφορίες για τις ταινίες

### Τα στοιχεία αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα IMDB

ΤΑΙΝΙΑ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ	ΣΕΝΑΡΙΟ	ΕΤΟΣ	ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ
ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ Ο ΠΟΘΟΣ	ΗΛΙΑΣ ΚΑΖΑΝ	ΤΕΝΕΣΙ ΟΥΛΙΑΜΣ	1951	BIBIAN ΛΙ ΜΑΡΛΟΝ ΜΠΡΑΝΤΟ ΚΙΜ ΧΑΝΤΕΡ ΚΑΡ ΜΑΛΑΝΤΕΝ
ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΞΟΜΟΛΟΓΕΙΤΑΙ	ΤΖΟΝ ΚΑΣΑΒΕΤΗΣ	ΤΖΟΝ ΚΑΣΑΒΕΤΗΣ	1974	ΤΖΙΝΑ ΡΟΥΛΑΝΤΣ ΠΙΤΕΡ ΦΟΛΚ
ΦΡΑΝΣΙΣ	ΓΚΡΕΜ ΚΛΙΦΟΡΝΤ	ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΝΤΙ ΒΟΡ, ΈΡΙΚ ΜΠΕΡΓΚΡΕΝ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΚΑΖΑΝ	1982	ΤΖΕΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ ΚΙΜ ΣΤΑΝΛΕΪ ΣΑΜ ΣΕΠΠΑΡΝΤ
ΕΝΑΣ ΥΠΕΡΟΧΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ	ΡΟΝ ΧΑΟΥΑΡΝΤ	Α. ΓΚΟΛΑΝΤΜΑΝ Σ. ΝΑΣΑΡ.	2001	ΡΑΣΕΛ ΚΡΟΥΟΥ ΕΝΤ ΧΑΡΙΣ
ΟΔΗΓΟΣ ΑΙΣΙΟΔΟΣΙΑΣ	ΝΤΕΙΒΙΝΤ Ο. ΡΑΣΕΛ	ΝΤΕΙΒΙΝΤ Ο. ΡΑΣΕΛ	2012	ΜΠΡΑΝΤΛΕΪ ΚΟΥΠΠΕΡ ΤΖΕΝΙΦΕΡ ΛΟΡΕΝΣ ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ ΤΖΑΚΙ ΓΟΥΪΒΕΡ
ΤΖΟΚΕΡ	ΤΟΝΤ ΦΙΛΙΠΣ	ΤΟΝΤ ΦΙΛΙΠΣ ΣΚΟΤ ΣΙΑΒΕΡ	2019	ΧΟΑΚΙΝ ΦΙΝΙΞ
Ο ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΗΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΠΡΙΟΝΙ	ΤΟΜΠΙ ΧΟΥΠΠΕΡ	ΤΟΜΠΙ ΧΟΥΠΠΕΡ ΚΙΜ ΧΕΝΚΕΛ	1974	MARILYN BURNS  ALLEN DANZIGER  PAUL A. PARTAIN
THE MANIAC COOK (1909)	D.W. GRIFFITH	D.W. GRIFFITH	1909	ANITA HENDRIE MARION LEONARD HARRY SOLTER
ΨΥΧΟ	ALFRED HITCHCOCK	JOSEPH STEFANO	1960	ANTHONY PERKINS VERA MILES
THE ESCAPED LUNATIC	WALLACE MCCUTCHEON		1904	
Η ΦΩΛΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΚΟΥ	MILOS FORMAN	LAWRENCE HAUBEN BO GOLDMAN KEN KESEY	1975	JACK NICHOLSON
SPELLBOUND	ALFRED HITCHCOCK	BEN HECHT JOHN PALMER HILARY ST GEORGE SAUNDERS	1945	INGRID BERGMAN GREGORY PECK
CARETAKERS	HALL BARTLETT	HENRY F. GREENBERG	1963	ROBERT STACK POLLY BERGEN DIANE MCBAIN
A FINE MADNESS	IRVIN KERSHNER	ELLIOTT BAKER	1966	SEAN CONNERY JOANNE WOODWARD



Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

## Γ΄ ΜΕΡΟΣ

### ΣΕΝΑΡΙΟ

Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

ΣΕΝΑΡΙΟ

SPIN

ΣΤΑΦΥΛΑ ΣΟΥΣΑΝΑ

STAFYLA SOUSANA  
ATTERBOMSGATAN 14  
754 30 UPPSALA  
+46 769 373 967  
[sstafila@gmail.com](mailto:sstafila@gmail.com)

FADE IN:

ΣΚΗΝΗ 1 – ΜΑΥΡΟ

ΑΝΤΡΙΚΗ ΦΩΝΗ (V.O.)

Μου λέει δεν θα μπορέσεις. Ποτέ δεν θα μπορέσεις. Μου λέει ποτέ. Ποτέ μου λέει. Ποτέ Ποτέ Ποτέ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΑΝΤΡΙΚΗ ΦΩΝΗ (V.O.)

Κι εσύ; τι λες εσύ;

ΣΚΗΝΗ 2 – ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ – ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΚΩΣΤΗ- ΠΡΩΙ- ΑΝΟΙΞΗ

Ο ΚΩΣΤΗΣ (20) είναι φοιτητής στην Καλών τεχνών. Είναι ψηλός, με καστανά μαλλιά, λεπτός με αρκετά γυμνασμένο σώμα, όμορφος χαμηλών τόνων. Μπροστά στον καθρέφτη του μπάνιου βουρτσίζει τα δόντια του. Σε μακρινό πλάνο ο Κωστής ξεπλένει την οδοντόβουρτσα. Ενώ κοιτάζει το πρόσωπό του το πλάνο πλησιάζει. Παίρνει την ξυριστική μηχανή. Ακούγεται ο ήχος της. Πλησιάζει και απομακρύνει το πρόσωπό του από τον καθρέφτη, δείχνει αναποφάσιστος. Αρχίζει να ξυρίζει το κεφάλι του.

ΣΚΗΝΗ 3 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΩΣΤΗ – ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής, μπροστά στον καθρέφτη μιας εντοιχισμένης ντουλάπας, διαλέγει ένα μαύρο παντελόνι, ένα άσπρο κοντομάνικο και ξεκρεμάει ένα καρό κόκκινο πουκάμισο, ενώ ντύνεται παρατηρεί τον εαυτό του στον καθρέφτη, ανοιγοκλείνει τα μάτια του παρατηρώντας την εικόνα του. Κάθεται στο διπλό κρεβάτι, πάνω από το κρεβάτι υπάρχει η αφίσα του Τζόνι Κας, σκύβει στρέφοντας το κεφάλι του προς τα πίσω.

ΚΩΣΤΗΣ

Όταν σε αγόρασα, ήσουν πολλά υποσχόμενο

Βάζει τις κάλτσες του, που ήταν στο πάτωμα.

ΚΩΣΤΗΣ

Εσάς πότε σας έβαλα τελευταία φορά;

Ο φωτισμός του δωματίου γίνεται βαθύ κόκκινο που εναλλάσσεται με μπλε, ο Κωστής σηκώνεται πάει μπροστά στον καθρέπτη και χορεύει με αργές κινήσεις των χεριών που απλώνονται σαν να πετάει ενώ ακούγεται ο ίδιος να τραγουδάει, κοιτάει την κάμερα.

ΚΩΣΤΗΣ

(τραγουδάει ψιθυριστά)

Feeling unknown  
And you're all alone  
Flesh and bone  
By the telephone  
Lift up the receiver  
I'll make you a believer

#### ΣΚΗΝΗ 4 - ΕΣ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ

Ο Κωστής βάζει τα αθλητικά του παπούτσια βγάζει τα κλειδιά του από την κλειδαριά, σηκώνει από το πάτωμα την τσάντα του και βγαίνει.

#### ΣΚΗΝΗ 5 - ΕΕ. ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ- ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής, είναι στο μικρό περίπτερο που βρίσκεται λίγα μέτρα πιο δεξιά από το σπίτι του. Η ιδιοκτήτρια ΕΛΕΝΗ (60) γεματούλα, με γκρίζα μαλλιά κάθεται στο εσωτερικό του περιπτέρου που μοιάζει κάπως εγκαταλελειμμένο, σοκολάτες, συσκευασίες τσιπς είναι ανακατωμένα μαζί με περιοδικά και εφημερίδες μόνο ένα ψυγείο με αναψυκτικά φαίνεται να είναι τακτοποιημένο.

ΕΛΕΝΗ

Βρε καλώς το μου. Που χάθηκαν; Δύο βδομάδες έχω να σε δω. Πήγες στο χωριό; Τι κάνει η μαμά σου;

ΚΩΣΤΗΣ

Εδώ ήμουν.

ΕΛΕΝΗ

Ε και πως δεν σε είδα; Με πρόδωσες γιαβρί μου; Παίρνεις από αλλού τσιγάρα;

ΚΩΣΤΗΣ

Είπα να το κόψω.

ΕΛΕΝΗ

Μπράβο γιαβρί μου, μπράβο.

ΚΩΣΤΗΣ

Μου δίνετε ένα κάμελ μπλε;

Και ένα...

(διστάζει)

Άσε ένα κάμελ.

Του δίνει το πακέτο, ο Κωστής βγάζει ένα πεντάευρο από την τσέπη, το αφήνει στον πάγκο και περιμένει τα ρέστα. Η Ελένη του δίνει το πακέτο και τα ρέστα.

ΕΛΕΝΗ

Ορίστε παλικάρι μου, αλλά να το κόψεις ε;

Ο Κωστής γυρνάει και χαιρετάει με ένα νεύμα την Ελένη.

ΚΩΣΤΗΣ

(μουρμουρίζει)

Άι γαμήσου.

Η Ελένη παρακολουθεί τον Κωστή που απομακρύνεται.

Πλησιάζει ένας πελάτης.

ΕΛΕΝΗ

Καλημέρα! Πώς είναι η γυναίκα σας; Όλα καλά βγήκε από το νοσοκομείο;

#### ΣΚΗΝΗ 6 – ΕΕ. ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ – ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής κατηφορίζει προς τη λεωφόρο. Κόσμος πάει και έρχεται, τα μαγαζιά κατά μήκος της οδού έχουν ανοίξει. Λόγω των έργων η γειτονιά αποπνέει μιζέρια. Στη διασταύρωση τα μαγαζιά είναι κλειστά, η ατμόσφαιρα θυμίζει πόλη φάντασμα. Ο κλειστός δρόμος από τις λαμαρίνες δεξιά κι αριστερά προκαλεί στον Κωστή φόβο όταν τον διασχίζει. Κοντοστέκεται έξω από το τυροπιτάδικο, το βλέμμα του παγωμένο, συνεχίζει όλο και με πιο βιαστικό βήδισμα. Στρίβει στη λεωφόρο και κατευθύνεται στην στάση.

#### ΣΚΗΝΗ 7 – ΕΕ. ΣΤΑΣΗ – ΠΡΩΙ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής περιμένει το λεωφορείο, δύο μέτρα πιο πέρα από τη στάση. Μια γνώριμη φωνή ακούγεται από πίσω του, ο ΦΩΤΗΣ (20). Το ντύσιμο του νεανικό, τζιν, φούτερ, αθλητικά και ένα λεπτό μπουφάν. Το κούρεμά του προσεγμένο και κρατάει στα χέρια του έναν καμβά και έχει στην πλάτη την τσάντα του.

ΦΩΤΗΣ

Πού είσαι ταλεντάρρα μου; Χάθηκες.

ΚΩΣΤΗΣ

(Ψυχρά)

Ήμουν άρρωστος

ΦΩΤΗΣ

Άσε ρε μαλάκα, ρώταγε για σένα ο Πολυμερόπουλος

ΚΩΣΤΗΣ

Και..

ΦΩΤΗΣ

Του είπα ότι ήσουν άρρωστος.

ΚΩΣΤΗΣ

Στ' αρχίδια μου, ο μαλάκας.

ΦΩΤΗΣ

Μαλάκα, δεν παίζει αυτό, άμα σε κόψει ξέχνα τη σχολή.

ΚΩΣΤΗΣ

Στ' αρχίδια μου, θα γίνω βιολόγος.

ΦΩΤΗΣ

Τι λες ρε παπάρα; Πας καλά;

ΚΩΣΤΗΣ

Καλύτερα δε γίνεται! Έρχεται το λεωφορείο.

Κοιτάζει το πάσο του με θλίψη. Σφίγγει το μέτωπο με απορία.

ΚΩΣΤΗΣ

(Ψιθυρίζει)

Το πάσο για την κόλαση.

#### ΣΚΗΝΗ 8 – ΕΣ. ΛΕΩΦΟΡΕΙΟ – ΠΡΩΙ

Ο Κωστής στηρίζεται σε μια χειρολαβή στο ασφυκτικά γεμάτο λεωφορείο. Ο Φώτης κρατάει κι αυτός την ίδια.

ΚΩΣΤΗΣ

Μαλάκα θα σκάσουμε εδώ μέσα.

ΦΩΤΗΣ

Εντάξει, υπομονή μερικές στάσεις είναι και φτάσαμε.

Ο Κωστής κοιτάζει το πάσο του σκεπτικός.

ΦΩΤΗΣ

(Γελώντας)

Πάλι φιλοσοφείς;

#### ΣΚΗΝΗ 9 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ ΣΧΟΛΗΣ – ΠΡΩΙ

Στο Ατελιέ της Καλών Τεχνών, είναι γεμάτο από φοιτητές που κάθονται μπροστά από τα καβαλέτα τους, παρακολουθούν τον ΓΙΑΝΝΗ ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟ (55) να περιγράφει το μάθημα που θα ακολουθήσει. Στους τοίχους στηρίζονται καμβάδες, στα δεξιά υπάρχει ένα βάθρο με ένα ψηλό σκαμπό και αριστερά η αίθουσα φωτίζεται από παράθυρα που καλύπτονται από σκούρες κουρτίνες. Ο Πολυμερόπουλος, γνωστός ζωγράφος με δεκάδες εκθέσεις, με δύστροπο χαρακτήρα, κοντός, με κοιλίτσα και φαλάκρα, συντηρητικό ντύσιμο, περπατάει άπάνω κάτω, έχοντας το ένα χέρι πίσω στην πλάτη και το άλλο να το ανεβοκατεβάζει δείχνοντας κάτι απροσδιόριστο με το δάχτυλο.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Σήμερα θα σας γνωρίσω το δικό σας μοντέλο, που ελπίζω να αποτελέσει πηγή έμπνευσής σας τους επόμενους δύο μήνες που θα δουλεύετε με το σώμα, ο οποίος φυσικά, φρόντισε να καθυστερήσει.

Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ένας χαμογελαστός, γυμνασμένος άνδρας με σπαστά μαλλιά μέχρι τους ώμους, φοράει τζιν, φούτερ, δερμάτινο μπουφάν και μπότες, ο ΛΕΥΤΕΡΗΣ (23). Κάνει ένα νεύμα προς την αίθουσα, χαμογελάει, αρχίζει να ξεντύνεται. Ο Πολυμερόπουλος απευθύνεται στον Λευτέρη.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Να σας θυμίσω ότι δεν πρέπει να καθυστερείτε αγαπητέ, αν δεν κάνω λάθος πληρώνεστε να είστε συνεπής.

Ο Λευτέρης γνέφει συγκαταβατικά.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Πάρτε τη θέση σας...

Ο Λευτέρης κατευθύνεται στο σκαμπό

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Όχι, όχι όρθιος παρακαλώ καθίστε στο σκαμπό... με τα πόδια σας να πατούν και σας παρακαλώ καθίστε ακίνητος.

Ο Πολυμερόπουλος τον πλησιάζει βελτιώνει τη στάση του ελαφρά και στρέφεται στους φοιτητές. Ο Κωστής κάθεται μπροστά, ακριβώς απέναντι από το μοντέλο.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Παρακαλώ ξεκινήστε, προσέξτε τις σκιάσεις, χρησιμοποιείτε κάρβουνο ή μολύβι.

ΣΚΗΝΗ 10 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ ΣΧΟΛΗΣ – ΠΡΩΙ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής παίρνει ένα μολύβι, παρατηρεί τον Λευτέρη έχοντας γύρει το κεφάλι του. Σηκώνει το μολύβι και μετρά την απόσταση. Το βλέμμα του στέκεται στο πρόσωπο του Λευτέρη. Σφίγγει τα χείλη του. Το βλέμμα του Λευτέρη διασταυρώνεται με του Κωστή, κλείνει τα μάτια, ο Κωστής σηκώνεται, με σταθερό βήμα φτάνει μπροστά στον Λευτέρη. Κοντινό πλάνο στο χέρι του Κωστή, και με μια απαλή κίνηση σαν χάδι σπρώχνει πίσω από το αυτί του μια τούφα που είχε πέσει στο μέτωπο του Λευτέρη. Ρεύμα μεταξύ τους. Η κάμερα γυρνάει προς τη μεριά της αίθουσας. Οι φοιτητές παρακολουθούν τον Κωστή αμήχανα. Ο Πολυμερόπουλος είναι ακίνητος. Ο Κωστής επιστρέφει στο καβαλέτο του. Αρχίζει να ζωγραφίζει.

ΣΚΗΝΗ 11 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ ΣΧΟΛΗΣ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Πολυμερόπουλος περιφέρεται στην αίθουσα, στέκεται πίσω από τον Κωστή.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Εξαιρετικά, εξαιρετικά, συνεχίστε.

Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Λευτέρη, χαμογελά αμυδρά.

ΣΚΗΝΗ 12 – ΕΣ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Στο νοσοκομειακό κρεβάτι είναι μια γυναίκα η ΦΩΤΕΙΝΗ ξαπλωμένη (50), φανερά ταλαιπωρημένη, ωχρή, έχει κλειστά τα μάτια. Έχει ορό, είναι συνδεδεμένη με ένα μόνιτορ.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(χαμηλόφωνα)

Κοιμάσαι;

ΦΩΤΕΙΝΗ

Όχι, απλά είναι τόσο βαρετά εδώ.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Πώς είσαι; Έχεις κάποιο νέο;

ΦΩΤΕΙΝΗ

Τα ίδια. Πες μου τα δικά σου. Βρήκες δουλειά;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Αυστηρά)

Ρε μάνα, δε τα παμε;

ΦΩΤΕΙΝΗ

Τα παμε Λευτέρη.

Βλέπουμε το πρόσωπο της μητέρας σιωπηλό.

ΣΚΗΝΗ 13 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ ΣΧΟΛΗΣ – ΠΡΩΙ

Ο Πολυμερόπουλος έχει ξεκινήσει το μάθημα, ο Λευτέρης έχει αρχίσει να βγάζει τα ρούχα του.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Κύριοι, όπως λέγαμε, η ζωγραφική δεν είναι μόνο ταλέντο. Λοιπόν σήμερα θα μιλήσουμε...

Ακούγεται η πόρτα που ανοίγει και ο Πολυμερόπουλος σταματά να μιλά και στρέφει το βλέμμα του προς αυτήν. Η πόρτα ανοίγει και μπαίνει ο Κωστής.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Φυσικά όχι για τον αγαπητό νεαρό Κωνσταντίνο, που μας έκανε την τιμή να έρθει.

Ο Κωστής ρίχνει μια κλεφτή ματιά στον Λευτέρη, ο Λευτέρης χαμογελά, σκύβοντας το κεφάλι.



ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

(Απευθυνόμενος στον Κωστή)

Σαφώς γνωρίζετε το ακαδημαϊκό τέταρτο αγαπητέ, ξέρετε όμως ότι στη δική μου τάξη δεν είναι αποδεκτό.

ΚΩΣΤΗΣ

(Σιωπή)

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ας συνεχίσουμε, λοιπόν, θα μιλήσουμε για τη σχέση του ζωγράφου με το μοντέλο και ξέρετε το λόγο; ... (ειρωνικά) φυσικά όχι. Γιατί είναι η δεύτερη ίσως δημοφιλέστερη ενασχόληση των καλλιτεχνών μετά τις αυτοπροσωπογραφίες.

Ο Κωστής παίρνει τον καμβά του, βρίσκει τη θέση του, διασχίζοντας την αίθουσα, δίπλα του κάθεται ο Φώτης.

ΣΚΗΝΗ 14 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΑΡΓΟΤΕΡΑ

Ο Κωστής ζωγραφίζει.

ΦΩΤΗΣ

(Ψιθυριστά)

Κωστή, στη μύτη, αριστερά πρόσθεσε\_

ΚΩΣΤΗΣ

(Ψιθυριστά)

-μη μιλάς ρε! Κοίτα τη δουλειά σου.

Κοντινό πλάνο στον λευκό καμβά του Φώτη.

ΣΚΗΝΗ 15 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΩΣΤΗ – ΠΡΩΪ

Ο Κωστής, μπροστά στον καθρέπτη γυμνός. Ημίφως. Πλησιάζει και απομακρύνει το πρόσωπό του από τον καθρέπτη. Αρχίζει να βγάζει ρούχα από την ντουλάπα, τα πετάει πάνω στο κρεβάτι. Φοράει ένα κόκκινο μποξεράκι, το βγάζει, φοράει ένα μαύρο. Βάζει ένα τζιν, το βγάζει, βάζει ένα μαύρο παντελόνι, το βγάζει. Ξαναβάζει το τζιν με ένα πράσινο μακό και ένα μαύρο φούτερ. Με τα χέρια του ισιώνει το φούτερ, σηκώνει την κουκούλα, πλησιάζει το πρόσωπό του στον καθρέπτη τραβάει με τα δάκτυλά του τα χείλια του σαν να γελάει. Σηκώνει την παλάμη του και μουτζώνει τον εαυτό του.

ΣΚΗΝΗ 16 – ΕΣ. ΑΤΕΛΙΕ – ΠΡΩΙ ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Οι φοιτητές είναι προσηλωμένοι στο μοντέλο, ενώ ο καθηγητής περπατά με τα χέρια δεμένα στη μέση ανάμεσά τους. Πότε πότε σκύβει στο έργο κάποιου φοιτητή δίνοντας οδηγίες.

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ

Μπορώ να σας ρωτήσω;

Ο Πολυμερόπουλος πηγαίνει προς το μέρος της

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Φυσικά δεσποινίς

Αν και βλέπω ότι προχωράτε πολύ καλά

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ

Θα μπορούσα εδώ να βάλω σκίαση;

Τσως να κλείσουμε τις κουρτίνες, να τις φέρουμε λίγο μπροστά αν συμφωνείτε; το φως να πέφτει καλύτερα στο μοντέλο.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Πολύ ωραία η παρατήρησή σας, φυσικά συμφωνώ, νομίζω κανείς δεν θα διαφωνήσει. Λοιπόν κύριοι να κλείσουμε τις κουρτίνες;

Ακούγεται ο ψίθυρος των φοιτητών, ο Πολυμερόπουλος γνέφει σε έναν φοιτητή που κάθεται κοντά στο παράθυρο να προχωρήσει τις κουρτίνες προς τα μπροστά.

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Πολύ καλά... εκεί. Συνεχίστε

Ο ήλιος περνάει τώρα κάθετα στην αίθουσα και μια δέσμη φωτός πέφτει πάνω στον Λευτέρη που στέκεται ακίνητος. Ο Πολυμερόπουλος πλησιάζει τον Κωστή. Ο Φώτης σκύβει στον ώμο του Κωστή.

ΦΩΤΗΣ

(Ψιθυριστά)

Ρε μαλάκα, κλείσε το στόμα σου. Τι σκάλωμα έφαγες;

ΚΩΣΤΗΣ

Τι;

ΦΩΤΗΣ

Ρε ξεκόλλα, έρχεται.

Ο Πολυμερόπουλος φθάνει πίσω από τον Καμβά του Κωστή

ΠΟΛΥΜΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

(Περιπεκτικά)

Για να δούμε λοιπόν, το εξαιρετικό ταλέντο της σχολής μας, πως τα πάει;

Κάνει μια στροφή και στέκεται δίπλα στον Κωστή, ο οποίος κατεβάζει το χέρι με το κάρβουνο στο πλάι. Ο Πολυμερόπουλος σκύβει και ψιθυρίζει κάτι στο αυτί του. Ο Κωστής γέρνει πίσω, σφίγγει τις γροθιές του και τα μάτια. Απότομα απλώνει τα χέρια του και σπρώχνει το καβαλέτο, που πέφτει με θόρυβο στο πάτωμα, σκορπίζουν μολύβια, πινέλα, όλη η τάξη γυρνάει προς τα πίσω και βλέπει τη σκηνή.

Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

ΚΩΣΤΗΣ

(Φωνάζει σε έξαλλη κατάσταση)

Ηλίθιε!!

Με μια κίνηση του αριστερού του χεριού σπρώχνει τον Πολυμερόπουλο που σαστισμένος αναπηδά προς τα πίσω, ο Κωστής αρπάζει την τσάντα του, βιαστικά κατευθύνεται στην έξοδο, ανοίγει και χτυπάει δυνατά την πόρτα πίσω του. Ο Λευτέρης παρακολουθεί την διαδρομή του Κωστή.

ΣΚΗΝΗ 17 – ΕΞ. ΠΡΟΑΥΛΙΟ ΣΧΟΛΗΣ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής κάθεται σε ένα πεζούλι στη σκιά ενός δέντρου, κουνάει με νευρικότητα το πόδι του.

ΚΩΣΤΗΣ

Χτυπάει με το χέρι του το πόδι του.

(Ψιθυριστά)

Άσε με ρε φίλε...

ΛΕΥΤΕΡΗΣ (Ο.Σ.)

Φίλε... Μ'ακούς;

Ο Λευτέρης έρχεται προς το μέρος του Κωστή, τον πλησιάζει και ακουμπά τον ώμο του.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Τι έγινε;

ΚΩΣΤΗΣ

Μαλακία έκανα ρε φίλε.

Ο Λευτέρης χαϊδεύει απαλά τον ώμο του Κωστή.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Το βράδυ έχει πάρτι στο σπίτι της Μάρθας.

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι μου είπε.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Θα έρθεις;

Εσπά δυνατά επάνω στο πρόσωπο του Κωστή.

The Black Keys - Beautiful People (Stay High)

<https://www.youtube.com/watch?v=iWz9H3MPggI>

#### ΣΚΗΝΗ 18 – ΕΣ. ΠΑΡΤΙ – ΒΡΑΔΥ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Το τραγούδι συνεχίζεται από την προηγούμενη σκηνή. Σε ένα διαμέρισμα, γίνεται το πάρτι, υπάρχει τραπέζι με ποτά, ποτήρια κλπ. Από το ταβάνι κρέμεται μία πολύχρωμη λάμπα, και έχουν τοποθετηθεί στις γωνίες προβολείς σε μπλε και κόκκινο χρώμα που αναβοσβήνουν. Η μουσική είναι δυνατά.

Ο Κωστής και ο Λευτέρη χορεύουν ο ένας απέναντι από τον άλλο ανάμεσα σε άλλα παιδιά. Κρατούν από ένα ποτό. Ένας νεαρός γελώντας και περπατώντας χορεύοντας, περνάει και προσφέρει χάπια MDMA. Ο Κωστής παγερά βγάζει τη γλώσσα του και ο νεαρός τοποθετεί ένα ροζ χάπι πάνω. Το αφήνει στο στόμα του να λιώσει. Ο Λευτέρης κοιτάζει τον Κωστή και του χαμογελάει. Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Λευτέρη, ανοίγει το στόμα του, βγάζει τη γλώσσα του, ο νεαρός του βάζει το χάπι στο στόμα. Πίνουν ταυτόχρονα από το ποτό τους. Χορεύουν έντονα.

#### ΣΚΗΝΗ 19 – ΕΕ. ΒΕΡΑΝΤΑ – ΒΡΑΔΥ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής είναι στη βεράντα του σπιτιού που γίνεται το πάρτι, ακούγεται μουσική. Καπνίζει ακουμπώντας την πλάτη του στον τοίχο έχει κλειστά τα μάτια. Από την μπαλκονόπορτα βγαίνει ο Λευτέρης, ακουμπά τα κάγκελα και κοιτάζει απέναντι. Γυρνάει. Το βλέμμα του διασταυρώνεται. Ο Κωστής κάνει ένα βήμα μπροστά, πιάνει μία τούφα από τα μαλλιά του Λευτέρη και απαλά τη σπρώχνει πίσω από το αυτί του. Άγριο φιλή.

#### ΣΚΗΝΗ 20- ΕΕ. ΠΙΤΣΑΡΙΑ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής κάθεται σε ένα τραπέζι μιας πιτσαρίας. Απέναντι του ο Φώτης. Μπροστά τους είναι μία πίτσα και ένα μπουκάλι νερό.

ΦΩΤΗΣ

Δεν τρως. Τι ήρθαμε να κάνουμε;

ΚΩΣΤΗΣ

Κάτι... κάτι δεν πάει καλά.

Παίρνει ένα κομμάτι και το δαγκώνει. Μορφασμός αηδίας. Το πετάει στο πιάτο.

ΦΩΤΗΣ

Για πες για χθες.

ΚΩΣΤΗΣ

Τι να πω; Καλά ήταν.

Ο Φώτης χαμογελάει

Μη χαμογελάς ρε μαλάκα, γιατί χαμογελάς έτσι;

ΦΩΤΗΣ

(Επικριτικά)

Δεν θα σου βγει. Δεν θα μπορέσεις.

ΚΩΣΤΗΣ

Άντε μου στο διάολο.

Ο Κωστής κοιτάει το κινητό του.

Φεύγω, δεν έχω όρεξη.

ΣΚΗΝΗ 21 – ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ΚΩΣΤΗ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής και ο Λευτέρης κάθονται χαλαρά στον καναπέ και παρακολουθούν μια ασπρόμαυρη ταινία, πέφτουν τίτλοι τέλους. Κοιτιούνται. Μακρινό πλάνο, πλησιάζουν τα πρόσωπά τους.

ΣΚΗΝΗ 22 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΚΩΣΤΗ – ΑΡΓΑ ΤΟ ΠΡΩΙ

Ο Κωστής και ο Λευτέρης κοιμούνται, το χέρι του Κωστή αγκαλιάζει τον Λευτέρη. Ξυπνάει, με απαλές κινήσεις σηκώνει το χέρι του και ανακάθεται στον ανοικτό καναπέ. Κοντινό στο πρόσωπό του, χαμογελά, σφίγγει τα μάτια, τρίβει άγρια το πρόσωπό του. Βάζει τη φόρμα του. Σηκώνεται πάει προς την κουζίνα.

ΣΚΗΝΗ 23 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΚΩΣΤΗ – ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ο Λευτέρης ξυπνάει. Βλέπει τον Κωστή μπροστά στο καβαλέτο, χαμογελάει.

ΚΩΣΤΗΣ

Έχω φτιάξει καφέ

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Αυτό με ξύπνησε.

ΚΩΣΤΗΣ

Ντύσου, θέλω να σου δείξω κάτι.

Ο Λευτέρης σηκώνεται, βάζει το παντελόνι του και τη μπλούζα του. Ο Κωστής του δίνει μια κούπα με καφέ, στο άλλο χέρι κρατάει τη δικιά του.

ΚΩΣΤΗΣ

Πάρε τα κλειδιά

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κάτσε να βάλω παπούτσια

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν χρειάζεται.

ΣΚΗΝΗ 24 – ΕΕ. ΤΑΡΑΤΣΑ – ΣΥΝΝΕΦΙΑ – ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ

Ανοίγει μια μεταλλική πόρτα και τα δύο παιδιά βγαίνουν στην ταράτσα της πολυκατοικίας. Εγκατάλειψη, κεραίες πεταμένες, κάποια φθαρμένα έπιπλα, τσιμέντο σκασμένο. Μια παλιά σκάφη γεμάτη νερό. Ο Κωστής ενθουσιασμένος δείχνει με το χέρι του. Τραβάει από το χέρι το Λευτέρη. Κάνει το γύρο της ταράτσας δείχνοντάς του διάφορα σημεία στον ορίζοντα.

ΚΩΣΤΗΣ

Να κάτσουμε εδώ;

Του δείχνει ένα πεζούλι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Πάμε εκεί.

Κάθονται με την πλάτη στον τοίχο του παλιού πλυσταριού. Κοιτάνε μακριά. Ο Λευτέρης βγάζει ένα τσιγάρο.

Έκπληξη

Το ανάβει. Τραβάει δύο ρουφηξιές το δίνει στον Κωστή. Ο Κωστής κοιτώντας στον ορίζοντα, θλιμμένα.

ΚΩΣΤΗΣ

Ξέρεις λέω πολλά ψέματα, κυρίως στον εαυτό μου.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Όλοι το κάνουμε αυτό.

ΚΩΣΤΗΣ

Έχει συμβεί καιρό τώρα, λέω ψέματα, νιώθω ότι είμαι μέσα στο νερό με τα ρούχα, νιώθω ότι δεν μπορώ να βγω στην επιφάνεια.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Δεν μ'αρέσει αυτό που κάνω, χρειάζομαι τα λεφτά, ώρες ώρες πνίγομαι. Το μόνο που θέλω είναι να γίνω καλός στη δουλειά μου. Να μου δοθεί η ευκαιρία. Έναν καλό ρόλο έστω και μικρό. Ένα ρολάκι. Δεν ξέρω αν έχω ταλέντο. Δεν είμαι σαν και σένα, εσύ... έχεις.

#### ΣΚΗΝΗ 25 – ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Κωστής. Ανοίγει το ντουλαπάκι πάνω από το νιπτήρα. Κοιτάζει το κουτί με τα χάπια. Τα παίρνει στο χέρι του, βγάζει μια καρτέλα. Την κοιτάει. Την ξαναβάζει μέσα. Βάζει το κουτί πίσω κλείνει το πορτάκι. Κοντινό στον καθρέπτη, βλέπει το πρόσωπό του. Ανοίγει το πορτάκι, ξαναπιάνει το κουτί. Ακούει τον Φώτη.

ΦΩΤΗ (Ο.Σ.)

Πού είσαι;

Ο Κωστής δεν απαντά.

Ο Φώτης στην πόρτα του μπάνιου.

ΦΩΤΗΣ

Άστο...

Χτυπάει το κινητό είναι ο Λευτέρης. Ο Κωστής βάζει το κουτί πίσω, κλείνει το πορτάκι.

ΣΚΗΝΗ 26 – ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ΚΩΣΤΗ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Λευτέρης σηκώνεται από την πολυθρόνα και κάθεται δίπλα στον Κωστή. Ανάβει ένα τσιγάρο τραβάει δύο ρουφηξιές, ξαπλώνει προς τα πίσω και δίνει το τσιγάρο στον Κωστή. Ο Κωστής παίρνει το τσιγάρο κάνει και αυτός δύο βαθιές ρουφηξιές και κάνει κύκλους με τον καπνό. Ο Λευτέρης κοιτάζει το κινητό του.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Έσκασε δουλειά

ΚΩΣΤΗΣ

Τώρα; Για πότε;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Αύριο.

ΚΩΣΤΗΣ

Πού;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Τι σημασία έχει ρε;

Πετάει το τσιγάρο στο τασάκι εκνευρισμένα. Σηκώνεται πάει στην κουζίνα, τον ακολουθεί ο Κωστής. Παίρνει ένα ποτήρι βάζει νερό. Ο Κωστής απότομα χτυπάει το χέρι του Λευτέρη με το ποτήρι. Το ποτήρι πέφτει και σπάει.

ΚΩΣΤΗΣ

(Φωνάζει)

Είναι δηλητηριασμένο.

Ο Λευτέρης κοιτάζει τον Κωστή αμήχανα.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Τι λες;

ΣΚΗΝΗ 27 – ΕΣ. ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ – ΠΡΩΙ – ΣΥΝΝΕΦΙΑ

Ο Κωστής στο περίπτερο της Ελένης, άυπνος.

ΕΛΕΝΗ

Καλημέρα

ΚΩΣΤΗΣ

Ένα κάμελ μπλε.

Η Ελένη γυρνάει πίσω της παίρνει ένα κάμελ. Ο Κωστής με βλέμμα παγωμένο κοιτώντας στην ευθεία της Ελένης

ΚΩΣΤΗΣ

Άνοιξε την κούτα, όχι αυτό.

Η Ελένη διστακτική πάει κάτι να πει το μετανιώνει. Σκύβει παίρνει την κούτα κάτω από τον μπάγκο την ανοίγει, κλεφτές ματιές στον Κωστή. Του δίνει το πακέτο. Ο Κωστής πληρώνει. Η Ελένη τον παρακολουθεί με απορία να φεύγει.

ΣΚΗΝΗ 28 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΚΩΣΤΗ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής είναι άπνους. Η κάμερα έρχεται πίσω από τον καμβά μπροστά. Ο πίνακας απεικονίζει τον Λευτέρη που κοιμάται Πίσω από τον Κωστή κάθεται ο Φώτης που επεξεργάζεται τον πίνακα. Ειρωνικό χαμόγελο.

ΦΩΤΗΣ

(Ειρωνικά, ψιθυριστά)

Μάλιστα!

ΚΩΣΤΗΣ

(Ψιθυριστά με θυμό)

Τι δε σου αρέσει ;

ΦΩΤΗΣ

(Ψιθυριστά)

Όλο.

ΚΩΣΤΗΣ

Άρχισες.

ΦΩΤΗΣ

Σε δουλεύει.

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν με δουλεύει.

ΦΩΤΗΣ

(Με θυμό)

Δεν το βλέπεις; Ο άλλος \_

ΚΩΣΤΗΣ

-Ο άλλος τι; τι θες;

ΦΩΤΗΣ

(Ψιθυρίζοντας στο αυτί του Κωστή)

Γαμιέται, αυτό κάνει γαμιέται

ΚΩΣΤΗΣ

(Δυνατά)

Όχι !

Ο Φώτης σηκώνεται πλησιάζει τον Κωστή στέκεται δίπλα του.

ΦΩΤΗΣ

(Ειρωνικά)

Έτσι είναι;



Ο Κωστής σφίγγει τα μάτια του, με το αριστερό του χέρι σπρώχνει το Φώτη.

ΦΩΤΗΣ

Γαμιέται ρε μαλάκα τι δεν καταλαβαίνεις.

ΚΩΣΤΗΣ

Το νερό φταίει. Το γαμημένο το νερό.

ΦΩΤΗΣ

Δε μπορείς, ποτέ δε θα μπορέσεις.

#### ΣΚΗΝΗ 29 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΑΣΤΙΚΟΥ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΟΣ – ΒΡΑΔΥ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ένας άνδρας (50), με καλή εμφάνιση, φοράει ένα λευκό πουκάμισο έχει σηκωμένα ελαφρά τα μανίκια κάθεται στον καναπέ. Δίπλα του ο Λευτέρης. Στο μεγάλο τραπέζι του σαλονιού υπάρχει ένας ασημί τετράγωνος δίσκος. Επάνω έχει γραμμές κοκαΐνης και ένα λεπτό ασημένιο κοντό καλαμάκι. Ο άνδρας ρουφάει από τη μύτη δύο γραμμές, με το χέρι του προσφέρει στο Λευτέρη. Ο Λευτέρης σκύβει μπροστά και διορθώνει τις γραμμές με ένα μαχαιράκι, ρουφάει δύο μυτιές. Αμέσως ξαπλώνει πίσω στον καναπέ. Ο άντρας περνάει το χέρι του πίσω από τον Λευτέρη. Κοντινό. Ο άντρας χαϊδεύει τα μαλλιά του Λευτέρη και σπρώχνει το κεφάλι του μπροστά προς το μέρος του. Κοντινό στο πρόσωπο του άντρα.

#### ΣΚΗΝΗ 30 – ΕΕ. ΤΑΡΑΤΣΑ – ΒΡΑΔΥ – ΦΩΣ ΑΠΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

Τα παιδιά είναι ξαπλωμένα κοιτώντας προς τον ουρανό. Τα σώματα σε απόσταση. Ο Λευτέρης είναι μαστουρωμένος, έχει τα χέρια του διπλωμένα κάτω από το κεφάλι. Ο Κωστής δεν έχει πιει. Το βλέμμα του είναι παγωμένο.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Η μάνα μου\_

ΚΩΣΤΗΣ

-Πού ήσουν;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Αντε πάλι τα ίδια.

ΚΩΣΤΗΣ

Πού;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Κοιτάει τον Κωστή, σφίγγει το μέτωπο)

Δεν έχει σημασία που ήμουν.

ΚΩΣΤΗΣ

Το νερό.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κωστή, τι παίζει με το νερό. Με φρικάρεις.

ΚΩΣΤΗΣ

(Άγρια με το ίδιο παγωμένο βλέμμα)

Γαμιόσουνα;

Ο Λευτέρης σηκώνεται όρθιος, φωνάζει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Γαμιόμουνα ρε μαλάκα, γαμιόμουνα, τι θες;

ΚΩΣΤΗΣ

Να το ακούσω.

Ο Λευτέρης πηγαίνει προς την πόρτα της εισόδου. Ο Κωστής ξαπλωμένος με παγωμένο βλέμμα.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ (Ο.Σ.)

Δεν πας καλά ρε μαλάκα, δεν πας καλά.

#### ΣΚΗΝΗ 31 – ΕΕ. ΛΕΩΦΟΡΟΣ – ΒΡΑΔΥ

Μακρινό πλάνο. Ο Κωστής περπατά. Υπάρχει αρκετός κόσμος, είναι η ώρα που κλείνουν τα μαγαζιά. Φοράει ένα κόκκινο φούτερ. Έχει σηκωμένη την κουκούλα. Το βήμα του είναι αργό. Έχει τα χέρια στις τσέπες. Περπατάει ευθεία, χωρίς να αλλάζει κατεύθυνση. Ο ώμος του ακουμπά ανθρώπους. Συνεχίζει. Κοντινό στα μάτια του. Κουνιούνται γρήγορα αριστερά δεξιά.

#### ΣΚΗΝΗ 32 – ΕΣ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙ ΚΩΣΤΗ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Λευτέρης στην είσοδο του σπιτιού του Κωστή, χτυπάει το κουδούνι. Ο Κωστής μισανοίγει την πόρτα. Κοντινό. Το βλέμμα τους διασταυρώνεται.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Χαμηλόφωνα)

Τι θα γίνει να μπω;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν μπορώ τώρα.

Ο Κωστής, σπρώχνει με δύναμη την πόρτα και την κλείνει.

#### ΣΚΗΝΗ 33 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΩΣΤΗ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής ξαπλωμένος, κοιτάζει το φως στο ταβάνι. Ακίνητος. Ακούγεται το κινητό που είναι πάνω στο στήθος του. Το παίρνει στα χέρια του. Κοντινό στο κινητό. ΛΕΥΤΕΡΗΣ 6 κλήσεις. Το πετάει μπροστά πάνω στο κρεβάτι.

ΣΚΗΝΗ 34 – ΕΕ. ΤΑΡΑΤΣΑ – ΒΡΑΔΥ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Ο Κωστής είναι στην ταρατσα, έχει ανάψει ένα τσιγάρο κάθεσαι ακουμπώντας στον τοίχο με τα πόδια διπλωμένα. Ακούγεται η μεταλλική πόρτα της εισόδου που ανοίγει. Μπαίνει ο Φώτης. Στέκεται μπροστά του όρθιος.

ΦΩΤΗΣ

Το ήξερα ότι θα σε βρω εδώ.

Ο Κωστής σηκώνει το κεφάλι του, βλέπει τον Φώτη, κάνει κύκλους με τον καπνό του τσιγάρου.

Πάμε;

Ο Κωστής σβήνει το τσιγάρο με μια βίαιη κίνηση. Ο Φώτης του δίνει το χέρι και τον βοηθάει να σηκωθεί. Ο Κωστής προχωρά προς την είσοδο της ταρατσας. Τον ακολουθεί ο Φώτης. Ο Κωστής βγάζει μια άγρια κραυγή.

ΣΚΗΝΗ 35 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Είναι μια ηλιόλουστη μέρα, από τις γρίλιες περνάει το φως του ήλιου. Ο Κωστής ξυπόλητος, το τζιν του και η μπλούζα του είναι γεμάτα χρώματα. Κάθεται σε ένα σκαμπό μπροστά στο καβαλέτο. Κοιτάει τον πίνακα. Ο φακός γυρνάει έρχεται πίσω από τον Κωστή. Είναι ο ίδιος πίνακας με τον Λευτέρη να κοιμάται.

ΣΚΗΝΗ 36 – ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ – ΕΙΣΟΔΟΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΚΩΣΤΗ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Λευτέρης κάθεσαι στο πλατύσκαλο της πολυκατοικίας του Κωστή. Καπνίζει. Γυρνάει το κεφάλι του και βλέπει προς τα μέσα. Επαναλαμβάνει την κίνηση αρκετές φορές. Πετάει το τσιγάρο μακριά με τα δύο δάκτυλα. Σηκώνεται. Κάνει μερικά βήματα, επιστρέφει στο πλατύσκαλο. Ανάβει ένα τσιγάρο. Ακούγεται η πόρτα που ανοίγει, γυρνάει πίσω, βλέπει τον Κωστή. Σηκώνεται όρθιος, πετάει το τσιγάρο. Το πρόσωπο του Κωστή φωτίζεται.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Χαμηλόφωνα)

Σε περιμένω.

ΚΩΣΤΗΣ

Και γιατί δεν χτύπαγες το κουδούνι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Εσύ γιατί δεν απαντάς στο τηλέφωνο;

ΚΩΣΤΗΣ

Πάμε για καφέ;

Ο Κωστής και ο Λευτέρης κατηγορίζουν τον δρόμο. Βλέπουμε τις πλάτες τους.

ΣΚΗΝΗ 37 – ΕΕ. ΠΛΑΤΕΙΑ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ

Τα παιδιά κάθονται σε ένα πεζούλι. Ο Λευτέρης είναι σκεπτικός.

ΚΩΣΤΗΣ

Χθες βγήκα με τον Φώτη.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Πότε θα μου τον γνωρίσεις;

ΚΩΣΤΗΣ

Είναι λίγο περίεργος, δεν του αρέσει ο κόσμος. Θα κανονίσουμε. Έχεις κάτι;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Η μάνα μου... δεν είναι καλά.

ΚΩΣΤΗΣ

Τι έχει;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Στο νοσοκομείο... δεν πάει καλά.

Ο Κωστής με το δείκτη αγγίζει τον καρπό του Λευτέρη.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Θα πάω να τη δω.

#### ΣΚΗΝΗ 38 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΩΣΤΗ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Εαπλωμένοι στο κρεβάτι. Γυμνοί. Ο Κωστής γυρνάει και αγκαλιάζει τον Λευτέρη πολύ δυνατά σαν να κρύβει τον εαυτό του στην αγκαλιά του άλλου.

#### ΣΚΗΝΗ 39 – ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Κωστής περπατά σε ένα κεντρικό δρόμο γρήγορα. Τραβάει την κουκούλα πίσω. Είναι θυμωμένος. Τα μάτια του είναι αγριεμένα. Περνάει το δρόμο χωρίς να δει. Ακούγεται κορνάρισμα και ένας άντρας που φωνάζει

ΑΝΤΡΑΣ

Μαστουρωμένος είσαι ρε μαλάκα; Ά γαμήσου.

Ακούγεται μαρσάρισμα.

Ο Κωστής φτάνει στο πεζοδρόμιο. Βλέπει απέναντι του τον Φώτη. Συνεχίζει να περπατάει γρήγορα. Ο Φώτης τον ακολουθεί.

#### ΣΚΗΝΗ 40 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ – ΠΡΩΙ ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΕΡΕΣ ΜΕΤΑ

Ο Φώτης κρατάει στα χέρια του έναν χαρτοκόπτη. Ο Κωστής φοράει ένα λευκό πουκάμισο και τζιν παντελόνι, λερωμένα από μπογιές τα πόδια του είναι γυμνά, κάθετα σχεδόν ξαπλωμένος με ανοικτά τα πόδια στην πολυθρόνα κρατάει μια κούπα με καφέ, καπνίζει και στο γόνατό του έχει ακουμπισμένο ένα τασάκι γεμάτο αποσιγάρα. Κάνει κύκλους με τον καπνό και κοιτάζει τον Φώτη.

Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

ΚΩΣΤΗΣ

(μουρμουρίζει)

Να υποθέσω θα το κάνεις.

(δυνατά γελώντας)

Στ' αρχίδια μου. Κάντο.

Χτυπάει το κινητό του.

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι

Στην άλλη γραμμή είναι ο Λευτέρης

ΚΩΣΤΗΣ

Θα έρθεις;

...

Α δουλειά. Οκ.

...

Μετά; Οκ, Δεν ξέρω, θα δω μπορεί να περάσω.

Ο Κωστής πετάει το τηλέφωνο στο πάτωμα. Κοιτάει τα έργα, κοιτάει και το Φώτη

ΚΩΣΤΗΣ

Τι κοιτάς;

ΦΩΤΗΣ

Ο γκόμενος ήταν;

ΚΩΣΤΗΣ

Όποιος θέλει ήταν.

ΦΩΤΗΣ

Θα έρθει;

ΚΩΣΤΗΣ

Ρε μαλάκα με παρακολουθείς;

ΦΩΤΗΣ

Σε προσέχω ηλίθιε!

ΚΩΣΤΗΣ

(Μαλακά)

Κάντο.

#### ΣΚΗΝΗ 41 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Φώτης χώνει το ψαλίδι σε έναν πίνακα και αρχίζει να τον σκίζει με μανία συνεχίζει στον επόμενο μέχρι που τους σκίζει όλους.

Πετάει τον πίνακα που απεικονίζει τον Λευτέρη με δύναμη στο πάτωμα.

ΦΩΤΗΣ

Αυτό δεν ήθελες;

Κάθεται και πάλι στον καναπέ, ο Κωστής σκύβει στο τραπεζάκι στρίβει ένα τσιγάρο.

ΣΚΗΝΗ 42 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΝΩΡΙΣ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η μητέρα του Λευτέρη, ξαπλωμένη με ορούς. Έχει οξυγόνο. Ακούγεται το μόνιτορ. Ο Λευτέρης όρθιος δίπλα στο κρεβάτι συνομιλεί με μία νοσοκόμα (60).

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Δεν έχει επικοινωνία\_

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

-Πρέπει να φύγω. Αν χρειαστεί κάτι πάρτε με τηλέφωνο.

Ο Λευτέρης γυρνάει απότομα και φεύγει. Βλέπουμε την πλάτη του. Πλάνο στη νοσοκόμα που αλλάζει τον ορό.

ΣΚΗΝΗ 43 – ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ – ΙΔΙΑ ΜΕΡΑ ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Κωστής έχει σταθεί έξω από ένα κατάστημα. Τηλεφωνεί στον Λευτέρη που μόλις έχει βγει από το δωμάτιο του νοσοκομείου

ΚΩΣΤΗΣ

Πού είσαι;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Έξω... τι θες;

ΚΩΣΤΗΣ

Σε ρώτησα πού είσαι;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Έλα ντε πού είμαι; Εέρω γω πού είμαι;

ΣΚΗΝΗ 44 – ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΩΣΤΗ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι.

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν είμαι, σκάσε! Θα πάω, τώρα θα πάω.

ΣΚΗΝΗ 45 – ΕΣ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΑΡΓΑ ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής βάζει τα αθλητικά του παπούτσια βγάζει τα κλειδιά του από την κλειδαριά, σηκώνει την κουκούλα και βγαίνει.

ΣΚΗΝΗ 46 – ΕΣ. ΜΠΑΡΑΚΙ – ΒΡΑΔΥ

Στο μπαρ, δυνατή μουσική ο Λευτέρης κάθεται σε ένα τραπέζι με τρεις άντρες μεγαλύτερους από αυτόν. Δίπλα του κάθεται ένας ακόμα νεαρός στην ηλικία του. Δυνατή χορευτική μουσική. Το μπαρ είναι γεμάτο. Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει ο Κωστής, κατεβάζει την κουκούλα του με μια άγρια κίνηση. Με γρήγορο βήμα στέκεται πίσω από τον Λευτέρη. Το χέρι του Κωστή τρέμει. Τον ακουμπά στον ώμο. Ο Λευτέρης γυρνάει βλέπει πρώτα το χέρι του Κωστή και σηκώνοντας το κεφάλι το πρόσωπό του που είναι αγριεμένο.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Αμήχανος)

Πάρε μια καρέκλα.

ΚΩΣΤΗΣ

(Επιτακτικά)

Έλα έξω να σου πω.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Μετά. Κάτσε τώρα

Ο Κωστής αγριεύει περισσότερο. Φωνάζει στον Λευτέρη.

ΚΩΣΤΗΣ

Σήκω τώρα. Μη μου λες τι να κάνω.

Η υπόλοιπη παρέα κοιτάει σοκαρισμένη. Ακούγεται ο μεγαλύτερος άντρας της παρέας

ΑΝΤΡΑΣ

Ηρέμησε. Κάτσε

Ο Κωστής ρίχνει κάτω το τραπέζι. Η παρέα σηκώνεται όρθια. Ο Κωστής φωνάζει υψώνοντας το δάχτυλο στον άντρα.

ΚΩΣΤΗΣ

Μη μου λες τι να κάνω. Κατάλαβες;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Χαλάρωσε ρε συ.

ΚΩΣΤΗΣ

Έλα έξω γιατί θα σε γαμήσω εδώ

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Μιλώντας χαμηλόφωνα και θυμωμένα όρθιος μπροστά στον Κωστή

Δεν είσαι καλά, ηρέμησε.

ΚΩΣΤΗΣ

(Σε έξαλλη κατάσταση φωνάζει)

Έξω!

Η μουσική σταματάει, οι παρευρισκόμενοι κοιτάζουν με ανησυχία. Ο Κωστής πηγαίνει γρήγορα στο μπαρ, σπρώχνει τους θαμώνες που προσπαθούν να τον αποφύγουν, πετάει τα ποτά που είναι στην μπάρα σκύβει το σώμα του προς τα μέσα, αρπάζει ένα μαχαίρι, γυρνάει προς τον Λευτέρη. Με το μαχαίρι στο χέρι απευθύνεται στον Λευτέρη.

ΚΩΣΤΗΣ

(Φωνάζοντας)

Θα βγεις έξω τώρα ρε μαλάκα, λέγε θα βγεις;

Τα μάτια του Κωστή είναι κόκκινα, το βλέμμα άγριο. Η ανάσα του κοφτή. Ιδρωμένος. Ένας μεγαλόσωμος άντρας πετάει στον Κωστή ένα σκαμπό, πέφτει κάτω, πέφτει από πίσω πάνω του, κοντινό στο μαχαίρι που φεύγει από το χέρι του.

ΣΚΗΝΗ 47 – ΕΕ. ΜΠΑΡΑΚΙ – ΒΡΑΔΥ

Δύο αστυνομικοί κρατάνε τον Κωστή, ο οποίος προσπαθεί να ξεφύγει με έντονες κινήσεις, σχεδόν αιωρείται στην προσπάθειά του να πλησιάσει τον Λευτέρη που στέκεται απέναντι του.

ΚΩΣΤΗΣ

Θα σε γαμήσω... παλιόπουστα.

Ο Λευτέρης κάνει βήματα πίσω σε κάθε απειλή του Κωστή.

Θα σε γαμήσω... δεν θα γλιτώσεις. Κατάλαβες;

Οι αστυνομικοί τον ρίχνουν στο πεζοδρόμιο, βάζουν τα χέρια του στην πλάτη του περνάνε χειροπέδες.

ΚΩΣΤΗΣ

(Σε έξαλλη κατάσταση)

Πονάω ρε... Αφήστε με...

Γελώντας υστερικά, το κεφάλι του ακουμπά πλαγιασμένο στο πεζοδρόμιο, σάλια βγαίνουν από το στόμα του. Γελάει και κλαίει μαζί

Θα σε γαμήσω ρε...

Η φωνή του σβήνει

θα σε γα... θα...

Τον σηκώνουν όρθιο.

Ο φακός εστιάζει στο πρόσωπο του Λευτέρη. Τα μάτια του είναι υγρά. Με το χέρι του σηκώνει τα μαλλιά του που έχουν πέσει στο μέτωπο.



Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

ΚΩΣΤΗΣ (Ο.Σ.)

(Με ένταση στη φωνή και αγωνία)

Λευτέρη!

ΣΚΗΝΗ 48 – ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΠΡΩΙ

Ο Λευτέρης όρθιος μπροστά σε ένα γκισέ. Μια γυναίκα (35) όρθια και αυτή πίσω από τον γκισέ του δείχνει με το δάχτυλο ένα σημείο πάνω σε ένα χαρτί.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Εδώ θα υπογράψετε για την παραλαβή των αντικειμένων. Μία τσάντα με τα ρούχα της, είναι αναλυτικά γραμμένα εδώ, ένας σταυρός με αλυσίδα, μια γυναικεία τσάντα έχει μέσα ένα κραγιόν, ένα πορτοφόλι, κλειδιά, αναπτήρα και τσιγάρα. Η ταυτότητα της θανούσας. Τα συλλυπητήρια μου. Καλή δύναμη.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Ευχαριστώ.

Υπογράφει. Παίρνει τα πράγματα. Κάθεται απέναντι από τον γκισέ σε μια μεταλλική καρέκλα. Χαϊδεύει το σταυρό, ανοίγει την γυναικεία τσάντα, βγάζει τον αναπτήρα τον βάζει στην τσέπη του. Τα μάτια του γυαλίζουν. Ανοίγει το πορτοφόλι, έχει μια φωτογραφία του από όταν ήταν μικρός. Βλέπουμε τη φωτογραφία.

ΣΚΗΝΗ 49 – ΕΙΣΟΔΟΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΚΩΣΤΗ – ΠΡΩΙ

Ο Λευτέρης σηκώνει σιγά το βλέμμα του ψηλά, σταματάει στη βεράντα του Κωστή, συνεχίζει προς τα πάνω. Βλέπει το πεζούλι της ταράτσας. Βγάζει από την τσέπη του το κινητό. Παίρνει τηλέφωνο τον Κωστή.

ΣΚΗΝΗ 50 – ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ ΨΥΧΙΑΤΡΙΚΗ ΠΤΕΡΥΓΑ – ΠΡΩΙ

Ο Κωστής κάθεται στο κρεβάτι, ακουμπώντας τα χέρια του στα πλάι του. Μια νοσοκόμα (55) μπαίνει μέσα.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Εύπνησες Κωστή; Μπράβο. Θες να σου φέρω κάτι να φας;

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι σας ευχαριστώ.

Χτυπάει το κινητό του. Το κοιτάει.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Δεν θα απαντήσεις;

Ναι.

Σηκώνει το τηλέφωνο.

ΚΩΣΤΗΣ

Λευτέρη.

ΣΚΗΝΗ 51 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΕΗΜΕΡΩΜΑ

Ο Κωστής στέκεται όρθιος μπροστά στο παράθυρο. Μουρμουρίζει ένα σκοπό. Ο Φώτης είναι πίσω του καθιστός στο κρεβάτι.

ΦΩΤΗΣ

Τι λες;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν μιλάω.

Ο Κωστής εξακολουθεί να κοιτά στον ορίζοντα. Ανοίγει η πόρτα. Ακούγονται βήματα.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ

Πως είσαι Κωστή, νιώθεις καλύτερα;

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι πολύ καλύτερα.

ΣΚΗΝΗ 52 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΑΣΤΙΚΟΥ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΟΣ – ΒΡΑΔΥ

Ο Λευτέρης, στο ίδιο διαμέρισμα με τον πενήντάχρονο άνδρα. Ρουφάει με δύναμη δύο μυτιές. Ο άντρας περνάει το χέρι του πίσω από τον Λευτέρη. Κοντινό. Ο άντρας χαϊδεύει τα μαλλιά του Λευτέρη ο Λευτέρης σηκώνεται απότομα. Φεύγει. Ο άντρας τον βλέπει να απομακρύνεται.

ΣΚΗΝΗ 53 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΠΡΩΙ

Ο Κωστής στο παράθυρο, βλέπει τον ορίζοντα, η μέρα είναι ηλιόλουστη. Γυρνάει και κάθεται στο κρεβάτι. Κοιτάζει τα δάχτυλά του.

ΚΩΣΤΗΣ

(Μονολογεί)

Κίτρινα. Και εξαιρετικός μαλάκας και εξαιρετικό ταλέντο. Άραγε είμαι έξυπνος; Ίσως. Δεν θυμάμαι τι έκανα; Δεν μπορώ να θυμηθώ. Το μόνο που θυμάμαι ότι δεν πρέπει να πίνω νερό από τη βρύση (ψιθυριστά) έχει μέσα μαλακίες που σε χαζεύουν. Για πες τώρα κύριε γιατί είσαι εδώ. Σκέψου διάολε. Δεν θα τα καταφέρεις ποτέ δεν θα τα καταφέρεις.

Με λεμόνι λένε ότι φεύγει η κιτρινίλα. Κάποια στιγμή πρέπει να το δοκιμάσω. Δεν με πήρε τηλέφωνο το βράδυ. Θα φέρει ταινία σήμερα.

Ο Φώτης κάθεται σιγά δίπλα του δεξιά, το χέρι του ακουμπά το χέρι του Κωστή, το σφίγγει.

ΣΚΗΝΗ 54 – ΕΣ.ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ – ΠΡΩΙ ΑΛΛΗΣ ΜΕΡΑΣ

Ο γιατρός του Κωστή, ΓΙΑΝΝΗΣ (40) κάθεται σε μια πολυθρόνα, είναι ντυμένος νεανικά. Κρατάει ένα τετράδιο. Ο Κωστής καθιστός στο κρεβάτι.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κωστή, έλα κάτσε εδώ

Ο Κωστής σηκώνεται αργά.

Δεν είσαι για το κρεβάτι.

Λοιπόν, φαίνεσαι πολύ καλύτερα. Αυτό είναι ευχάριστο.

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι, ναι είμαι πολύ καλύτερα μόνο... που δεν θυμάμαι.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Το μυαλό μας, κάνει όμορφα παιχνίδια. Σε προστατεύει.

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν καταλαβαίνω

ΓΙΑΤΡΟΣ

Θα θυμηθείς όταν θα είσαι έτοιμος να θυμηθείς. Αν έχεις βιώσει μια τραυματική εμπειρία, δεν χρειάζεται να πιέζεσαι. Άλλωστε αυτή τη στιγμή δεν έχει καμία σημασία τι έγινε.

ΚΩΣΤΗΣ

Τι έχει σημασία;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Σημασία έχει να αισθανθείς καλύτερα. Μπορώ να σε ρωτήσω;

Ο Κωστής γνέφει θετικά.

Θα ήθελες να μου πεις για τους φίλους; Έχεις ας πούμε κάποιον που τον εμπιστεύεται.

ΚΩΣΤΗΣ

Έχω, τον Φώτη, ήταν εδώ πριν λίγο

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τι σε κάνει να τον θεωρείς φίλο σου.

ΚΩΣΤΗΣ

Με προσέχει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Με ποιο τρόπο;

ΚΩΣΤΗΣ

Όταν κάνω... λέω μαλακίες.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Δηλαδή;

ΚΩΣΤΗΣ

Είπα όταν κάνω μαλακίες.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Έχεις άλλους φίλους ;

ΚΩΣΤΗΣ

Τον Λευτέρη, αλλά είναι διαφορετικό.

Διστάζει

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θες να μιλήσεις γι' αυτό.

ΚΩΣΤΗΣ

Τι να σας πω.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Για τη φιλία σου με τον Λευτέρη. Ας πούμε αυτός σε προσέχει;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν με προσέχει. Μαζί του δεν κάνω μαλακίες, ή τουλάχιστον προσπαθώ. Μ'αρέσει η παρέα του. Είναι περίεργη.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θα ήθελες να μου πεις κάτι παραπάνω.

ΚΩΣΤΗΣ

Ντρέπομαι..

Ο Γιάννης δεν μιλάει, τον βλέπει.

Νομίζω ότι... δεν θυμάμαι... με βίασε.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ποιος;

ΚΩΣΤΗΣ

Ο Λευτέρης.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Η παρέα του, όμως σου αρέσει, σωστά;

ΚΩΣΤΗΣ

Αυτό είναι που με τρέλανε. Μου αρέσει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Άρα;

ΚΩΣΤΗΣ

Θέλω να έρθει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Λες σου αρέσει, κάνατε έρωτα;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν ξέρω, με βίασε... όχι. Κάνουμε έρωτα. Ο Φώτης λέει... Σταματά να μιλά κοιτάει τα χέρια του.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Θες να μου πεις τι λέει ο Φώτης;

ΚΩΣΤΗΣ

Ότι ο Λευτέρης είναι ψεύτης. Και με δουλεύει.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Αυτό το λέει ο Φώτης ή εσύ;

ΚΩΣΤΗΣ

Ο Φώτης.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κι εσύ; Συμφωνείς;

ΚΩΣΤΗΣ

Έχω κάνει κάτι στο Λευτέρη; Γιατί είμαι εδώ;

(Παύση)

Τον έβλαψα;

Ο Γιάννης σηκώνεται.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κωστή, νομίζω ότι σήμερα ήταν αρκετό. Θες να πάρω κάποιον τηλεφώνο.

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν έχω... όχι.

ΣΚΗΝΗ - 55 ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η πόρτα ανοίγει και μπαίνει στο δωμάτιο ο Λευτέρης, ο Κωστής είναι στο παράθυρο και κοιτάζει τον ορίζοντα. Γυρνάει το κεφάλι του. Το πρόσωπό του φωτίζεται. Κατευθύνεται προς τον Λευτέρη. Αμήχανος μπροστά του. Ο Λευτέρης τον αγκαλιάζει. Ο Κωστής για λίγα δευτερόλεπτα έχει τα χέρια του κάτω. Τον αγκαλιάζει. Η αγκαλιά γίνεται όλο και πιο σφιχτή.

ΣΚΗΝΗ - 56 ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ - ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Λευτέρης και ο Κωστής κάθονται ο ένας δίπλα στον άλλο στο κρεβάτι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Η μάνα μου... πάει

ΚΩΣΤΗΣ

Τι εννοείς;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Πέθανε.

Ο Κωστής τον περιεργάζεται. Χαϊδεύει το σταυρουδάκι της μητέρας του που έχει στο λαιμό του ο Λευτέρης (είναι αυτό που πήρε από το νοσοκομείο μαζί με τα άλλα αντικείμενα της μητέρας του). Σηκώνει απαλά το χέρι του χαϊδεύοντας το μέτωπο του Λευτέρη, σπρώχνει μια τούφα πίσω από το αυτί του. Ο Λευτέρης δακρύζει.

ΣΚΗΝΗ 57 - ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΓΙΑΤΡΟΥ - ΠΡΩΙ

Στο γραφείο του γιατρού. Ο Κωστής κάθεται απέναντί του, έχει νευρικότητα, είναι σκυμμένος. Ανάμεσα τους υπάρχει ένα μεταλλικό γραφείο. Από πίσω κοντά στην πόρτα είναι όρθιος ο Λευτέρης που παρακολουθεί το γιατρό. Ο γιατρός κλείνει το φάκελο.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κωστή, όπως είπαμε. Μία φορά την ημέρα την ίδια ώρα. Οτιδήποτε σε απασχολήσει να με πάρεις αμέσως τηλέφωνο. Για να πάει καλά η θεραπεία θα πρέπει να την ακολουθείς.

Ο Κωστής γνέφει θετικά.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Κωστή, τα ξαναλέμε σε δύο εβδομάδες.

Ο Κωστής σηκώνεται κατευθύνεται προς την έξοδο

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Ευχαριστούμε, έχουμε το τηλέφωνό σας.

ΓΙΑΝΝΗΣ

Όλα θα πάνε καλά. Γειά σας.

Η πόρτα κλείνει. Η ταμπέλα γράφει ΓΡΑΦΕΙΟ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ

ΣΚΗΝΗ 58 – ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ΚΩΣΤΗ – ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Βλέπουμε το χέρι του Κωστή που ξεκλειδώνει την πόρτα. Ο Κωστής μπαίνει πρώτος ακολουθεί ο Λευτέρης. Το σαλόνι είναι αναστατωμένο, κατεστραμμένοι πίνακες, ανάμεσα τους στο πάτωμα κι αυτός του Λευτέρη. Στο τραπέζι βρώμικα ποτήρια πιάτα, τασάκι με αποτσίγαρο. Ο Κωστής προσπερνά το σαλόνι, ρίχνει μια ματιά. Ο Λευτέρης περιεργάζεται το χώρο. Κοιτάζει το πορτραίτο του. Αμυδρό χαμόγελο.

ΣΚΗΝΗ 59 – ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ – ΒΡΑΔΥ

Τα παιδιά κάθονται στο σαλόνι που είναι πια τακτοποιημένο. Στο πάτωμα ακουμπισμένος στον τοίχο είναι ο πίνακας. Η τηλεόραση παίζει το *Λεωφορείον ο Πόθος*.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Γαμάει ο Μπράντο.

ΚΩΣΤΗΣ

Καλός είναι.

Ο Λευτέρης πατάει το PAUSE

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Πείνασα, παίρνουμε καμιά πίτσα;

ΚΩΣΤΗΣ

Βάζουν σκατά μέσα.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Θες σουβλάκι;

Ο Κωστής δεν απαντά.

Τι θες;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν πεινάω.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Καλά θα πάρω για μένα.

ΚΩΣΤΗΣ

(Έντονα)

Δεν ακούς, δεν ακούς τίποτα.

Σου έλεγα για το νερό, σου έλεγα για τις πίτσες. Τίποτα δεν ακούς.

Ο Λευτέρης σαστισμένος.

ΣΚΗΝΗ 60 – ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑΚΙ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής μπροστά στη βρύση. Κρατά ένα ποτήρι, διστακτικά ανοίγει την βρύση, το νερό τρέχει. Ο Φώτης πίσω του.

ΦΩΤΗΣ

Θα το πάρεις;

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν θέλω

ΦΩΤΗΣ

Μη το πάρεις.

ΚΩΣΤΗΣ

Πρέπει

ΦΩΤΗΣ

Το νερό είναι δηλητήριο

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι

ΦΩΤΗΣ

Μη το πάρεις, σε χαζεύει.

ΚΩΣΤΗΣ

Πρέπει

ΣΚΗΝΗ 61 – ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ – ΒΡΑΔΥ

Ο Κωστής μπροστά στον καθρέφτη. Κοιτάζει το πρόσωπό του. Κουνάει ρυθμικά το κεφάλι του προς πίσω. Ο Λευτέρης κοιμάται. Ο Φώτης στέκεται στην πόρτα.

ΦΩΤΗΣ

Είδες είσαι καλύτερα.

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι

ΦΩΤΗΣ

Όπως παλιά

ΚΩΣΤΗΣ

Ναι, παλιά

ΦΩΤΗΣ

Πάμε πάνω, όπως παλιά.



ΣΚΗΝΗ 62 – ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ – ΛΙΓΑ ΛΕΠΤΑ ΜΕΤΑ

Ο Λευτέρης ξυπνάει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κωστή.

Δεν απαντάει. Σηκώνεται, φωνάζει

Κωστή.

Δεν ανταποκρίνεται κανείς.

Βάζει το παντελόνι του, πηγαίνει γρήγορα στην κουζίνα, στο σαλόνι, βλέπει ανοικτή την εξώπορτα.

ΣΚΗΝΗ 63 – ΕΣ. ΣΚΑΛΑ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ – ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ ΜΕΤΑ

Ο Λευτέρης κατεβαίνει τρέχοντας τις σκάλες. Σταματά ξαφνικά κοιτάει ψηλά, γυρνάει απότομα και τρέχει προς τα πάνω. Λαχανιασμένος, σπρώχνει την ανοικτή πόρτα της εισόδου της ταράτσας.

ΣΚΗΝΗ 64 – ΕΕ. ΤΑΡΑΤΣΑ – ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ ΜΕΤΑ

Ο Κωστής είναι στην άκρη της ταράτσας. Η μεταλλική πόρτα ανοίγει στην είσοδο ο Λευτέρης, σταματάει απότομα. Σαστισμένος.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

(Χαμηλά)

Κωστή.

Το βλέμμα του Κωστή παγωμένο.

ΚΩΣΤΗΣ

Να σου γνωρίσω το Φώτη.

Δείχνει.

Λευτέρη ο Φώτης.

Φώτη ο Λευτέρης.

Κοντινό στον Λευτέρη, κοιτάει εκεί που του έδειξε ο Κωστής. Δεν υπάρχει κανείς. Κοιτάζει τον Κωστή. Ο Κωστής κοιτάζει το Φώτη. Ο Φώτης κοιτάζει τον Κωστή. Ο Κωστής γυρίζει και κοιτάζει τον Λευτέρη. Κωστής και Λευτέρης κοιτάζονται.

ΚΩΣΤΗΣ

Δεν θα μπορέσεις μου λέει. Ποτέ δεν θα μπορέσεις.  
Ποτέ

Ποτέ

Ποτέ, ποτέ, ποτέ.

Και ξόφλησες. Εόφλησες. Μου λέει ξόφλησα.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κωστή δεν είναι... δεν είναι...

Ο Λευτέρης και ο Κωστής κοιτάζονται.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Άστον να λέει. Ας λέει.

ΚΩΣΤΗΣ

Δε σταματάει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Δεν τον βλέπω, δεν είναι εκεί.

ΚΩΣΤΗΣ

Κάνεις ότι δεν τον βλέπεις.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κάνε κι εσύ.

ΚΩΣΤΗΣ

Δε σταματάει. Τον ακούω. Κι όταν δεν είναι εκεί τον ακούω. Κι όταν δεν μιλάει τον βλέπω.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Εμένα με βλέπεις;

ΚΩΣΤΗΣ

(Μετά από παύση)

Σε βλέπω.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Με ακούς;

ΚΩΣΤΗΣ

Σε ακούω.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Σου αρέσω; Εσύ μου αρέσεις. Σου έχω πει ότι μου αρέσεις;

ΚΩΣΤΗΣ

Δε θυμάμαι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Στο λέω τώρα. Μου αρέσεις. Πολύ.

ΦΩΤΗΣ (Ο.Σ.)

Ψέματα.

Ο Κωστής γυρίζει το βλέμμα του και κοιτάζει το Φώτη.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Εδώ σε μένα.

Ο Κωστής όπως είναι με ένα σάλτο, ανεβαίνει στο τοιχίο της ταράτσας. Βλέπουμε το Λευτέρη που κοιτάζει τον Κωστή με κομμένη ανάσα, πάει να πει κάτι. Ο Κωστής με την πλάτη του γυρισμένη στο Λευτέρη, κοιτάζοντας ευθεία.

ΚΩΣΤΗΣ

Βλέπεις την πόλη; Έλα να δεις πως φαίνεται από δω. Εόφλησα.

Ο Λευτέρης, αργά κατευθύνεται προς τον Κωστή.

ΚΩΣΤΗΣ

Είμαι ξοφλημένος.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κι εγώ.

Κωστής κοιτώντας πάντα μπροστά

ΚΩΣΤΗΣ

Τότε έλα εδώ. Ανέβα.

Ο Λευτέρης κοντοστέκεται, σκέφτεται. Βλέμμα στο κενό. Διστακτικά ανεβαίνει στο τοιχίο. Ισορροπεί. Στέκεται δίπλα στον Κωστή. Βλέπουμε τις πλάτες τους. Πέρα και κάτω απλώνεται η πόλη. Τους βλέπουμε να την κοιτάζουν. Βλέπουμε τα πρόσωπά τους.

ΚΩΣΤΗΣ

Μου λέει ο γκόμενος σου είναι σκάρτος.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Είμαι.

ΚΩΣΤΗΣ

Και ψεύτης.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Και ψεύτης. Πολλά ψέματα.

ΚΩΣΤΗΣ

Κι εγώ, ψέματα πολλά. Κι ότι γαμιέσαι εδώ κι εκεί.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Εδώ κι εκεί. Για λεφτά, για την κόκα μου, για ένα ρολάκι. Και τίποτα. Εοφλημένος.

ΚΩΣΤΗΣ

Κι εγώ. Τίποτα. Εόφλησα μου λέει. Δεν θα γίνει τίποτα ποτέ μου λέει. Και κανείς μου λέει. Ποτέ.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κι εσύ; Τι λες εσύ;

ΚΩΣΤΗΣ

Ντρέπομαι. Που μιλάω. Μίλησα πολύ. Περπάτησα πολύ. Άναψα κι ένα κερί. Άναψα κεριά και δεν έγινε τίποτα. Πολλά κεριά. Ανάψανε, λιώσανε, σβήσανε. Δεν ακούει κανείς.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Σ' ακούω. Εγώ σ' ακούω.

ΚΩΣΤΗΣ

Κι εγώ. Σ' ακούω. Κι εσένα. Κι αυτόν.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Άστον αυτόν.

ΚΩΣΤΗΣ

(Μιλάει ήρεμα)

Κι αυτόν. Κι εσένα. Και την ψιλικατζού. Κι όλους σας. Να με διατάζετε, να μου λέτε τι να κάνω. Να μου λέτε φύγε, να μου λέτε έλα. Να μου λέτε την αγωγή σου, την αγωγή σου. Ένα κάθε μέρα την ίδια ώρα. Την υγεία σου, το μυαλό σου, το μυαλό σου.

(Σταθερά και άχρωμα)

Είμαι κι εγώ, δεν είμαι μόνο μυαλό. Είμαι κι εγώ.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Κι εγώ.

ΚΩΣΤΗΣ

Να μου λέτε τι δε μ' αρέσει, τι μ' αρέσει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Τι σ' αρέσει;

ΚΩΣΤΗΣ

Να κοιτάζω την πόλη.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Τι άλλο;

ΚΩΣΤΗΣ

Να ζωγραφίζω. Ν' ακούω μουσική. Να βρέχει. Να μη βρέχει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Να μη βρέχει. Να βλέπω μαζί σου ασπρόμαυρες ταινίες στον καναπέ.

ΚΩΣΤΗΣ

Μου λέει ξόφλησα.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Άστον αυτόν. Δεν υπάρχει.

ΚΩΣΤΗΣ

Υπάρχει.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Ξέχασέ τον. Να πίνουμε καφέ στην ταράτσα.

Να μ' αγκαλιάζεις. Μ' αρέσει να μ' αγκαλιάζεις.

ΚΩΣΤΗΣ

Τα μαλλιά σου ν' αγγίζω τα μαλλιά σου. Να μη φεύγεις.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Να είσαι εδώ. Μαζί μου.

ΚΩΣΤΗΣ

Οι δυο μας.

ΦΩΤΗΣ (Ο.Σ.)

Κωστή.

Βλέπουμε τον Φώτη να τους κοιτάζει αργά επιστρέφουμε στα πρόσωπα των παιδιών.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Μόνοι μας. Να κοιτάζουμε την πόλη.

Αργό traveling. Βλέπουμε την πόλη από ψηλά. Τα φώτα της. Την ταράτσα. Τον Φώτη. Τους κοιτάζει, γυρίζει. Τον βλέπουμε να απομακρύνεται. Πλάτη. Φτάνει στη μεταλλική πόρτα. Χάνεται. Βλέπουμε τη μεταλλική πόρτα μισάνοιχτη. Βλέπουμε πλάτη τον Κωστή και τον Λευτέρη όρθιους και ακίνητους πάνω στο τοίχιο.

ΚΩΣΤΗΣ

Λευτέρη;

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Ναι.

ΚΩΣΤΗΣ

Πες κάτι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ

Ωραία δεν είναι ;

Βλέπουμε τα πρόσωπα των δύο αγοριών. Στο πρόσωπο του Κωστή ένα αδιόρατο χαμόγελο.

CUT

Τραγούδι τίτλων τέλους : CCR – Have You Ever Seen The Rain

<https://www.youtube.com/watch?v=u1V8YRJnr4Q>

Σταφυλά Σουσάνα «Υπέροχο ακατανόητο. Η αναπαράσταση και αποστιγματοποίηση των ψυχικών ασθενειών στον κινηματογράφο. Ο ρόλος της κινηματογραφικής δημιουργίας στην κατανόησή τους μέσα στις δεκαετίες, από το *Λεωφορείον ο πόθος* έως τον *Τζόκερ*»

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.