

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΙΔΙΚΗ ΑΓΩΓΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΝΟΗΤΙΚΗΣ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗΣ ΣΤΟ HOLLYWOOD.
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ‘FORREST GUMP’ ΚΑΙ ‘SLING BLADE’**

ΧΑΤΖΗΓΑΛΑΝΟΥ ΑΡΙΣΤΕΑ-ANNA

- ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:** 1. Παύλος Πανταζής
Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Κινηματογράφου, ΑΠΘ
2. Χριστίνα Αδάμου
Λέκτορας, Τμήμα Κινηματογράφου, ΑΠΘ
3. Βασίλειος Αργυρόπουλος
Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Ειδικής Αγωγής, ΠΘ

ΒΟΛΟΣ 2013

Βαθμολογία	Αριθμητικά	
	Ολογράφως	

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	4
A. ΝΟΗΤΙΚΗ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗ.....	5
Ιστορική αναδρομή του ορισμού της νοητικής καθυστέρησης	5
Χαρακτηριστικά	7
Το ιατρικό και το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας	9
B. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ	11
Η νοητική καθυστέρηση ως απόκλιση	11
Κοινωνική ψυχολογία και κοινωνικές αναπαραστάσεις	14
Ο ρόλος των κοινωνικών αναπαραστάσεων	16
Γ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	18
Η κουλτούρα της εικόνας	18
Hollywood	20
Η κοινωνική αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης και ο κινηματογράφος	23
Δ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ	27
Ερευνητικά ερωτήματα	27
Κριτήρια επιλογής ταινιών	28
Μεθοδολογία	30
E. ΤΑΙΝΙΕΣ	32
FORREST GUMP (1994)	32
ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	33
ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ	43
ΣΥΝΘΕΣΗ	45
SLING BLADE (1996)	47
ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ	48
ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ	55
ΣΥΝΘΕΣΗ	58
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ	59
ΠΗΓΕΣ	64
Ιστότοποι	64
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	65
Ελληνική βιβλιογραφία	70

‘Όλες οι ταινίες έχουν πολιτικό περιεχόμενο καθώς αντανακλούν την πολιτική και τη φιλοσοφία των δημιουργών τους. Ένα θέαμα που πάει τόσος κόσμος να το δει δε γίνεται να είναι απολιτικό’ (Κώστας Γαβράς, 2010)

Με αυτόν τον τρόπο, συνοψίζει ο έλληνας σκηνοθέτης την πολιτικοκοινωνική διάσταση του κινηματογράφου στις σύγχρονες κοινωνίες και την, εκπορευόμενη εξ’ αυτού, επίδραση που μία ταινία μπορεί να έχει στους θεατές της αφού αποτελεί αγωγό μηνυμάτων τόσο σε συνειδητό όσο και σε υποσυνείδητο επίπεδο, με το δεύτερο να είναι εξ ορισμού , λιγότερο ελεγχόμενο και άρα να καθιστά τα μηνύματα πιο αποτελεσματικά στην εγκαθίδρυσή τους μέσα μας.

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, θα προσπαθήσουμε, αφού προσεγγίσουμε τη νοητική καθυστέρηση, τις κοινωνικές αναπαραστάσεις και τον κινηματογράφο του Hollywood, να ερμηνεύσουμε την αναπαράσταση δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων με νοητική καθυστέρηση, στις ταινίες ‘Forrest Gump’ και ‘Sling Blade’. Η ετερόκλητη θεωρητική βάση που παρατίθεται κρίνεται απαραίτητη ώστε να γίνει πλήρως αντιληπτή η ερμηνεία που επιχειρείται και προκύπτει, φυσικά, και από την ίδια την πολυπλοκότητα του εξεταζόμενου θέματος. Η επιλογή της συγκεκριμένης θεματικής προέκυψε από το ενδιαφέρον σχετικά με τα μηνύματα που μία κινηματογραφική απεικόνιση μπορεί να απευθύνει στο ευρύ κοινό ως προς τα άτομα με νοητική καθυστέρηση. Αφού μελετηθεί, λοιπόν, η ίδια η φύση της νοητικής καθυστέρησης και η επιστημονική της θεώρηση μέσα από τους ορισμούς που έχει λάβει, προχωρούμε με τα μοντέλα της αναπηρίας και την έννοια της απόκλισης που, μεταξύ άλλων, τη συνοδεύει. Στη συνέχεια, μελετούμε τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, τη φύση τους και το ρόλο τους στις ανθρώπινες κοινωνίες ενώ τα αμέσως επόμενα κεφάλαια ρίχνουν φως στη δύναμη του κινηματογράφου στην δημιουργία γνώσεων-αντιλήψεων, στις συμβάσεις του κινηματογράφου του Hollywood και στην κινηματογραφική αναπαράσταση των χαρακτήρων με νοητική καθυστέρηση. Με βάση το θεωρητικό αυτό υπόβαθρο

επιχειρείται η ανάλυση-ερμηνεία των επιλεγμένων ταινιών. Θεωρήθηκε σημαντικό να κατασκευαστεί ένα μοντέλο ανάλυσης που να άπτεται όσο γίνεται περισσότερο όλων των θεωρητικών αξόνων που υποβαστάζουν το ερμηνευτικό εγχείρημα. Η εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων και η δημιουργία νέας θεωρητικής βάσης δεν αποτελούν ένα ρεαλιστικό στόχο. Ο κυρίαρχος στόχος μας είναι η ανάλυση επιμέρους στοιχείων που αποκαλύπτουν είτε μία νέα, πιο ανθρωποκεντρική διαχείριση του θέματος είτε κατάλοιπα συμβάσεων και προκαταλήψεων που παραμένουν σε σχέση με τη νοητική καθυστέρηση σε έργα καλλιτεχνικής υφής που έχουν τη δυνατότητα να ‘συνδιαλέγονται’ με το σύνολο σχεδόν του δυτικού κόσμου.

A. ΝΟΗΤΙΚΗ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗ

Ιστορική αναδρομή του ορισμού της νοητικής καθυστέρησης

Όπως αναλύουν οι Switzky & Greenspan (2003), οι επίσημοι ορισμοί της νοητικής καθυστέρησης αναπτύχθηκαν κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ο ψυχολόγος Edgar Doll δίνει το 1941 τον ορισμό της νοητικής καθυστέρησης ως εξής: η νοητική καθυστέρηση είναι κοινωνική ανεπάρκεια εξ’ αιτίας νοητικής υπολειτουργίας, η οποία εμφανίζεται κατά την αναπτυξιακή περίοδο και παραμένει σταθερά και κατά την ώριμη ηλικία, ενώ παράλληλα οι ρίζες της είναι εγγενείς και είναι μία κατάσταση μη θεραπεύσιμη (Doll, 1941).

Το 1959, η AAMR (American Association on Mental Retardation), που τότε βέβαια έφερε το όνομα American Association on Mental Deficiency, έδωσε τον εξής ορισμό στη νοητική καθυστέρηση : πρόκειται για κάτω του μέσου όρου εγκεφαλική λειτουργικότητα που ξεκινά στην αναπτυξιακή περίοδο – η οποία ξεκινά από τη γέννηση και φτάνει μέχρι το 16^ο έτος ηλικίας- και σχετίζεται με βλάβη-ανεπάρκεια κατά την ωρίμανση, τη μάθηση και την κοινωνική προσαρμογή (Heber, 1959). Ο συγκεκριμένος ορισμός επανεξετάστηκε το 1961 προκειμένου να συγκεκριμενοποιηθεί η σημασία της ‘κάτω του μέσου όρου εγκεφαλικής λειτουργικότητας’ (Heber, 1961). Έπρεπε, δηλαδή, με κάποιον τρόπο καθορισμένο και σταθερό να οριστεί η ‘εγκεφαλική υπολειτουργικότητα’ που αναφερόταν στον ορισμό του 1959 κι γι’ αυτό το λόγο χρησιμοποιήθηκε η μέτρηση του δείκτη νοημοσύνης. Το αποτέλεσμα, λοιπόν, σε ένα τεστ νοημοσύνης για ένα άτομο

συγκρινόταν με το μέσο όρο του δείκτη νοημοσύνης για το ομήλικο κομμάτι του πληθυσμού και στη συνέχεια υπολογιζόταν η απόκλιση. Ανάλογα με την απόκλιση που θεωρούνταν αποδεκτή, γινόταν έπειτα και η κατηγοριοποίηση. Επιπλέον, οι τρεις παράγοντες της ωρίμανσης, της μάθησης και της κοινωνικής προσαρμογής συμπτύσσονται, πλέον, σε έναν και μόνο, την προσαρμοστική συμπεριφορά (Switzky & Greenspan, 2003). Επιπλέον, εφ' όσον υπήρξαν διαμαρτυρίες και ως προς τον τρόπο με τον οποίο υπολογιζόταν η ανεξάρτητη μεταβλητή της προσαρμοστικής συμπεριφοράς, ένας νέος επαναπροσδιορισμός του όρου προκύπτει το 1973 κατά τον οποίο πλέον είναι απαραίτητες δύο σταθερές αποκλίσεις κάτω του μέσου όρου δείκτη ευφυΐας (από 85 γίνεται πλέον όριο το 70), δίνεται περισσότερη έμφαση στη σημασία της προσαρμοστικής συμπεριφοράς και η αναπτυξιακή περίοδος εκτείνεται από τα 16 στα 18 χρόνια ζωής (Grossman, 1973).

Το εγχειρίδιο της νοητικής καθυστέρησης που εκδίδεται το 1977 δε φέρει καμία ουσιαστική αλλαγή σε σχέση με την έκδοση του 1973 παρά την έμφαση που δίνεται στην κλινική διαδικασία αξιολόγησης (Grossman, 1977). Το 1983, όμως, η αναπτυξιακή περίοδος 'μεγαλώνει' ακόμη περισσότερο, από τη σύλληψη (και όχι από τη γέννηση) μέχρι τα 18 έτη, υπονοώντας πως ήδη από προγεννητικούς παράγοντες έχουμε υποψήφιους για καταχώρηση στις τάξεις των νοητικά υστερούντων ατόμων (Grossman, 1983).

Στην πραγματικότητα, οι πιο δραματικές αλλαγές συντελέστηκαν και ήρθαν στο φως το 1992. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτόν τον ορισμό, η νοητική καθυστέρηση αναφέρεται σε δομικούς περιορισμούς παρούσας λειτουργικότητας (Luckasson, Coulter, Polloway, Reiss, Shalock, Snell, Spitalnick, & Stark, 1992). Συγκεκριμένα, χαρακτηρίζεται από σημαντικά κάτω του μέσου όρου εγκεφαλική λειτουργικότητα που συνυπάρχει με άλλους περιορισμούς σε δύο ή περισσότερους τομείς όπου απαιτούνται ικανότητες προσαρμογής, την επικοινωνία, την αυτοεξυπηρέτηση, την οικιακή ζωή, τις κοινωνικές δεξιότητες, τη χρήση της κοινότητας-κοινωνίας, την αυτοκαθοδήγηση, την υγεία και την ασφάλεια, τη λειτουργική ακαδημαϊκή γνώση, την ψυχαγωγία- διασκέδαση και την εργασία.

Από τη στιγμή που οι αλλαγές στον ορισμό καθιστούν τη νοητική καθυστέρηση από εγγενές χαρακτηριστικό σε προϊόν αλληλεπίδρασης του ατόμου με το περιβάλλον ήταν αναμενόμενο αναδυθεί έντονη κριτική εναντίον του που αναλύουν οι Switzky & Greenspan (2003). Συγκεκριμένα, αναφέρουν πως ο Michaelson το 1993 υποστηρίζει πως πρόκειται περισσότερο για πολιτικό μανιφέστο

παρά για κλινικό έγγραφο και πως τα κίνητρά του είναι πολιτικά και όχι βασισμένα στην έρευνα. Από την άλλη, στην ίδια ανάλυση σημειώνεται η άποψη του Greenspan, το 1995, πως η συγκεκριμένη προσέγγιση είναι λιγότερο προσανατολισμένη στη φύση της ανεπάρκειας και στην ουσία της αντανακλά τις νέες απόπειρες αντιμετώπισης και τις νέες κοινωνικές τάσεις.

Η επόμενη επανεξέταση του παραπάνω ορισμού έλαβε χώρα το 2002 αφήνοντας, σε γενικές γραμμές, ίδιο το περιεχόμενό της έτσι ώστε τη μοναδική σημαντική εξέλιξη από τότε να αποτελεί η μετονομασία της AAMR σε American Association on Intellectual and Developmental Disabilities, η οποία με τη σειρά της προτίμησε αντί του όρου Mental Retardation τον όρο Intellectual Disability (Luckasson, Borthwick- Duffy, Buntinx, Coulter, Craig, Reeve, Schalock, Snell, Spitalnick, Spreat, & Tasse, 2002).

Χαρακτηριστικά

Παραδοσιακά, η νοητική καθυστέρηση αναφέρεται ως η βλάβη στην ικανότητα να αναλάβει κανείς την προσωπική του ευθύνη υπονοώντας φυσικά και τον περιορισμό της ανεξαρτησίας που παρουσιάζεται σε ένα άτομο με νοητική καθυστέρηση (Burack, Hodapp & Zigler, 1998). Προκειμένου να οριστεί και να μετρηθεί η νοητική καθυστέρηση χρησιμοποιούνται τα τεστ νοημοσύνης, στα οποία ανά καιρούς το όριο το οποίο χώριζε την νοητική υστέρηση από την τυπική ικανότητα μεταφερόταν είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω. Σήμερα, θεωρητικά, η νοητική καθυστέρηση, εμπίπτει κάτω από το όριο του 70-75 της κλίμακας WAIS/WISC.

Από την άλλη πλευρά, το ποσοστό της νοητικής βλάβης έτσι όπως εξετάζεται μέσα από τα τεστ ευφυΐας -και όχι μόνο- ρυθμίζονται με βάση τα πολιτισμικά κριτήρια της εκάστοτε κοινωνίας που τα εξετάζει. Κάθε κοινωνία ουσιαστικά αποφασίζει ποιοι θα θεωρηθούν 'νοητικά καθυστερημένοι' εφ' όσον μπορούμε πολύ καλά να φανταστούμε πως σε πιο ανεπτυγμένες κοινωνίες η χαμηλή ακαδημαϊκή επίδοση έχει πολλή μεγαλύτερη σημασία από ότι σε μια τριτοκοσμική χώρα και άρα αποτελεί πιο σημαντικό κριτήριο στη θέσπιση του ορίου, η αποτυχία προσέγγισης του οποίου θέτει το άτομο εκτός τυπικής ανάπτυξης (Baroff & Olley, 1999). Ως εκ τούτου, ιδιαίτερα για τα άτομα εκείνα που το νοητικό τους δυναμικό προσεγγίζει το 'όριο' θεωρείται πως τα εκάστοτε κοινωνικά κριτήρια παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο

στην 'ετικέτα' που τους προσδίδεται (οι κοινωνικές αρχές, άλλωστε, που διέπουν ένα σύνολο είναι αυτές που αυθαίρετα αποφαινόνται πως ένας χαμηλός δείκτης νοημοσύνης δεν μπορεί να είναι 'βιώσιμος').

Η νοητική καθυστέρηση περιλαμβάνει ορισμένα χαρακτηριστικά όπως περιγράφεται από τον Keith Scott το 1997 στους Baroff & Olley (1999), τα οποία μπορούν σε αδρές γραμμές να συνοψιστούν ως εξής: τα άτομα επηρεάζονται πολύ εύκολα από εξωτερικά ερεθίσματα και επικεντρώνονται σε αυτό που, σε κάθε περίπτωση, φαίνεται να είναι το πιο σημαντικό στοιχείο κάθε κατάστασης αφήνοντας, βέβαια, στην άκρη άλλα σημαντικά μέρη-στοιχεία που μπορεί να το επηρεάζουν. Επιδεικνύουν έναν ιδιαίτερα παθητικό τρόπο σκέψης ακόμα και σε σημεία που η κατάσταση απαιτεί την προσωπική πρωτοβουλία. Η περιορισμένη ικανότητα απομνημόνευσης δυσχεραίνεται ακόμη περισσότερο από την έλλειψη μεταγνωστικών στρατηγικών ενώ, παράλληλα, οι αφηρημένες έννοιες και οι συνδετικοί κρίκοι που δημιουργούν κατηγορίες δεν είναι εύκολα κατανοητά και, φυσικά, αυτά δεν παράγονται από τα άτομα με νοητική καθυστέρηση (εδώ, στην ουσία αναφερόμαστε σε μία εμμονή και προσκόλληση στην κυριολεκτική σημασία των λέξεων). Τέλος, μειώνεται η ικανότητα πρόβλεψης, στοχοθέτησης και οργάνωσης.

Η νοητική καθυστέρηση, σύμφωνα με τους Zigler & Hodapp (1986), απομακρύνει τα άτομα από την κατάκτηση του επιπέδου συμπεριφοράς που προσδοκάται σε σχέση με τη χρονολογική τους ηλικία και επηρεάζει βασικές διαδικασίες ωρίμανσης, μάθησης και κοινωνικής προσαρμογής. Σε βρεφικό στάδιο, παρατηρείται ένας βραδύτερος ρυθμός στην κίνηση, στη γλώσσα, στις γνωστικές λειτουργίες, στην αυτοπροστασία και στην κοινωνική αλληλεπίδραση (Zigler & Hodapp, 1986).

Στη σχολική ηλικία, περιγράφουν οι Baroff & Olley (1999), οι εγγενείς στη νοητική καθυστέρηση δυσκολίες στη μάθηση καταλήγουν σε χαμηλότερες σχολικές επιδόσεις. Στην εφηβεία, καθώς αυξάνεται η γνώση και η συνείδηση του εαυτού, αυξάνεται και η συνειδητοποίηση των δυσκολιών που το άτομο αντιμετωπίζει και η αντίδραση των υπολοίπων προς το ίδιο, με την απειλητική πιθανότητα του κοινωνικού αποκλεισμού από τους συνομήλικους να αποτελεί μέγιστο φόβο. Η φυσική ανάπτυξη που παρατηρείται στην εφηβεία, ως μέρος της διαδικασίας ωρίμανσης, σε συνδυασμό με τον αυξημένο συναισθηματισμό, ίσως, καταλήξει σε προβλήματα συμπεριφοράς ενώ, παράλληλα, το ζύπνημα της σεξουαλικότητας που συνεπάγεται η έναρξη της εφηβείας και ο υπερβολικός γονεϊκός έλεγχος, ειδικά πάνω

στο συγκεκριμένο τομέα, προκαλεί στις περισσότερες περιπτώσεις συναισθήματα βαθιάς απογοήτευσης. Με την ενηλικίωση, γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους που έχουν αναλάβει την ανατροφή των ατόμων με νοητική υστέρηση η ‘μονιμότητα’ της κατάστασης και προκύπτει η σκέψη πως τα άτομα αυτά, ίσως, να χρειαστούν διαβίου επίβλεψη.

Πέρα από την ανάλυση, όμως, των χαρακτηριστικών της νοητικής καθυστέρησης, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως ιδιαίτερη σημασία έχει, παράλληλα, το ίδιο το πρίσμα υπό το οποίο αυτή εξετάζεται. Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένα άτομο με νοητική καθυστέρηση είναι, βέβαια, σχεδόν απτές, από την άλλη πλευρά, όμως, το ίδιο απτές είναι και οι δυσκολίες που οι πολιτικοκοινωνικές δομές θέτουν στο ίδιο αυτό άτομο (Mercer, 1973). Σύμφωνα με αυτό, χρίζει μεγάλης προσοχής το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετεί κανείς τη νοητική καθυστέρηση αφού, ανάλογα με αυτό, ταλαντεύονται η ευθύνη και το στίγμα μεταξύ της μονάδας και του συνόλου της κοινωνίας. Προφανώς, αυτή η αμφιβολία περί ολοκληρωτικής ευθύνης του ατόμου καθώς και η αναζήτηση κοινωνικής ευθύνης αποτελεί γέννημα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, όπου πλέον η αναπηρία σαν όρος ‘ομπρέλα’ προσπαθεί να διαφύγει της ιατρικής θεώρησής της και να προτείνει ένα πιο κοινωνιοκεντρικό μοντέλο υπό το οποίο θα εξετάζεται.

Το ιατρικό και το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας

Οι Shakespeare & Watson (2002) αναφέρουν πως οι πρώτες ‘φωνές’ που έκαναν λόγο για την αλλαγή της οπτικής πάνω στην αναπηρία και την απομάκρυνση από τη στείρα ιατρική της θεώρηση υψώθηκαν από τη δεκαετία του ’70 από τους ακτιβιστές της UPIAS (Union of the Physically Impaired Against Segregation). Βέβαια, αυτή η κίνηση διαμαρτυρίας απέκτησε ουσιαστική οντότητα όταν υποστηρίχθηκε και από ακαδημαϊκούς. Ο Finkelstein (1980), ο Barnes(1991) και κυρίως ο Oliver (1990,1996) προτάσσουν ένα νέο κοινωνικό μοντέλο υπό το πρίσμα του οποίου οφείλει να επανεξεταστεί η αναπηρία. Οι ίδιοι μεταφέρουν το ‘βάρος’ της αναπηρίας από το άτομο στο κοινωνικό σύνολο φωτογραφίζοντας, αντί για ‘ανάπηρα άτομα’, ‘ανάπηρες κοινωνίες’ εφ’ όσον αυτές αδυνατούν να καλύψουν τις ανάγκες ατόμων που αντιμετωπίζουν ειδικές δυσκολίες. Τη δεκαετία του ’90 έχουμε

σαφέστερη διαμόρφωση του κοινωνικού μοντέλου ως αντιπαρατιθέμενου στο ιατρικό. Μέσα από την εννοιολογική και ιδεολογική τους σύγκρουση προκύπτουν δύο διακριτοί πλέον άξονες.

Το ιατρικό μοντέλο της αναπηρίας θεωρεί αυτήν ως έλλειψη, φορτίζοντάς την αρνητικά, την αποδίδει εγγενώς στο άτομο και 'το αντίδοτο' σε αυτήν είναι η θεραπεία του ατόμου, για την οποία θεωρείται απαραίτητη η παρέμβαση κάποιου ειδικού επιστήμονα. Η παρέμβαση, μάλιστα, του ειδικού επιστήμονα προκύπτει περισσότερο από τη, θεωρούμενη ως, επαναστατική υποκατηγορία του ιατρικού μοντέλου που υπήρξε το μοντέλο της φιλανθρωπίας ή τραγωδίας, το οποίο μετατόπισε την ευθύνη της αντιμετώπισης από το ίδιο το άτομο σε κάποιον επαγγελματία ειδικό. Αντίθετα, το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας υποστηρίζει πως πρόκειται για έναν παράγοντα διαφορετικότητας, σαν χαρακτηριστικό είναι ουδέτερο, προκύπτει από την αλληλεπίδραση του ατόμου με την εκάστοτε κοινωνία και ο παράγοντας εξισορρόπησης θα μπορούσε να είναι είτε το ίδιο το άτομο είτε οποιοσδήποτε μπορεί να επηρεάσει καταλυτικά στοιχεία της αλληλεπίδρασης μεταξύ του ατόμου και του κοινωνικού συνόλου (Finkelstein, 1980; Campbell & Oliver, 1996; Gill, 1987, 1994; Oliver, 1990,1996; Barnes, 1999; Shakespeare & Watson, 1997,2002). Γίνεται, λοιπόν, εύκολα αντιληπτό πως το κάθε μοντέλο αναπηρίας παραπέμπει και σε διαφορετικές αναπαραστάσεις σε σχέση με αυτήν. Ο χαρακτήρας και η ουσία των κοινωνικών αναπαραστάσεων γενικότερα αναλύεται σε επόμενο κεφάλαιο αλλά αξίζει να σημειωθεί πως ήδη από την ίδια την ανασκόπηση της νοητικής καθυστέρησης παρατηρούμε το εγχείρημα της ανάθεσης συγκεκριμένων ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών ανάλογα με τη 'θέση θέασης'.

Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να θέσουμε έναν από τους παράγοντες μελέτης στο υλικό που έχουμε επιλέξει. Η σύγκρουση μεταξύ των δύο μοντέλων την αναπηρίας, με το κοινωνικό μοντέλο να κερδίζει από τη δεκαετία του '90 και μετά όλο και περισσότερο έδαφος, καταλήγει, αν όχι σε αλλαγή του πρίσματος μέσα από το οποίο μελετάται και γίνεται αντιληπτή η νοητική καθυστέρηση, τουλάχιστον, σε αλλαγή των πρώτων εικόνων που φέρνει στο μυαλό ο ίδιος αυτός όρος.

B. ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ

Η νοητική καθυστέρηση ως απόκλιση

Τα γνωρίσματα που φέρουν τα άτομα με νοητική καθυστέρηση σε συνδυασμό με τις ταμπέλες που τους αποδίδει το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, ορίζει πολλές φορές τη συμπεριφορά τους ως 'αποκλίνουσα'. Οι κοινωνικές ομάδες δημιουργούν την έννοια της απόκλισης μέσα από τη δημιουργία κανόνων, η παραβίαση των οποίων συνιστά απόκλιση (Allport, 1924). Θα μπορούσαμε να πούμε, σύμφωνα με το παραπάνω, πως η απόκλιση δε χαρακτηρίζει τις πράξεις ενός ανθρώπου παρά προκύπτει από την εφαρμογή συγκεκριμένων κανόνων πάνω του. Αποκλίνουσα συμπεριφορά θεωρείται εκείνη η συγκεκριμένη συμπεριφορά που οι γύρω μας θεωρούν ως τέτοια (Becker, 1963). Η προαναφερθείσα θεωρητική τοποθέτηση του Becker διατυπώθηκε προκειμένου να αντιτεθεί στη μέχρι τότε επικρατούσα άποψη πως η απόκλιση είναι ένα ξεχωριστό ποιοτικό χαρακτηριστικό που εκφράζεται μέσα από τις πράξεις του αποκλίνοντος ατόμου. Η απόκλιση όμως δε συνδέεται με εγγενή χαρακτηριστικά, ούτε πρόκειται για μία αυτόματη δράση (Gilbert, Fiske & Lindzey, 1998). Στην ουσία προκύπτει μέσα από διαμάχη, διαπραγμάτευση και χρήση δύναμης-εξουσίας. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο χρειάζεται εξ' ορισμού και τους εξωτερικούς παράγοντες προκειμένου να καθορισθεί.

Ο Erikson (1964), από την άλλη, ορίζει την αποκλίνουσα συμπεριφορά ως εκείνη η οποία θεωρείται πως εγείρει την ανάγκη της παρέμβασης από κοινωνικούς θεσμούς ελέγχου- είναι δηλαδή εκείνη η συμπεριφορά για την οποία κάτι πρέπει να γίνει. Τέτοιου είδους συμπεριφορές δεν ορίζονται με βάση τη νομοθεσία, για παράδειγμα, μιας κοινωνίας (Gilbert et al., 1998). Πρόκειται για μια εξαρτημένη μεταβλητή από κοινωνία σε κοινωνία, ακόμα και όταν μιλάμε για τα πλαίσια της ίδιας κοινωνίας (Douglas & Waksler, 1982). Υπάρχουν συμπεριφορές που μπορεί σήμερα να θεωρούνται αποκλίνουσες ενώ στο παρελθόν δεν προκαλούσαν καμία αίσθηση και ήταν συμβατές με τις νόρμες της εποχής. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως εκείνη η ομάδα ατόμων που βρίσκεται σε θέση να μοιράζει την ταμπέλα της αποκλίνουσας συμπεριφοράς, καθορίζει το τι συνιστά παραβίαση της κοινωνικής τάξης και άρα αποτελεί απειλή- ανεξάρτητα από το αν αυτό, φυσικά, ισχύει ή όχι.

Η ιδέα της απόκλισης υπονοεί πως υπάρχει κατηγορία ανθρώπων οι οποίοι δεν είναι εντελώς κανονικοί, δε διαθέτουν κανονικές ανθρώπινες ιδιότητες, σχεδόν θα

έλεγε κανείς δεν είναι εντελώς άνθρωποι (Gilbert et al.,1998). Αυτό ενισχύεται με την απόδοση σε άλλη κατηγορία ανθρώπων περισσότερων του ‘κανονικού’ ιδιοτήτων καταλήγοντας έτσι στην πλαισίωση της κανονικότητας με ‘κατώτερες της ανθρώπινης’ φύσεις και με ‘ανώτερες της ανθρώπινης’ φύσεις (MacNamara & Karmen,1983).

Ο ορισμός και καθορισμός της απόκλισης που κάθε κοινωνία και κουλτούρα επαναδιαπραγματεύεται και διατυπώνει προκύπτει από τη βαθιά επιθυμία της να θέσει όρια έτσι ώστε να μπορεί ο άνθρωπος να διασφαλίσει και οργανώσει τη ζωή του καθώς και να μπορεί να αντιμετωπίζει τα δύσκολα σημεία αυτής (Erikson,1964). Η προσφυγή στην κατηγοριοποίηση συμπεριφορών και την ανάδειξη εκείνων που αποκλίνουν συμβαίνει προκειμένου να καταφέρουν οι άνθρωποι να επιβιώσουν επιτυχώς μέσα στο κοινωνικό σύνολο στο οποίο ανήκουν. Ερμηνεύουν τις πράξεις και αποδίδουν κίνητρα προκειμένου να αποφασίσουν τι θα κάνουν προκειμένου να ανταποκριθούν.

Ένα ακόμη θέμα που αναδύεται αφορά στην επιρροή που ασκεί η ετικέτα της αποκλίνουσας συμπεριφοράς στην κοινωνική και προσωπική ταυτότητα του θεωρούμενου ως αποκλίνοντος ατόμου (MacNamara & Karmen,1983). Αυτού του είδους η επιρροή είναι φυσικά αρνητική και αποτελεί από μόνη της ένα είδος ταυτότητας εξαιρετικά ισχυρή και ελεγκτική πάνω στις υπόλοιπες εκφάνσεις του ίδιου ατόμου (Macionis & Gerber, 2010). Αυτό που παρατηρείται, ως εκ τούτου συχνά, είναι πως το άτομο του οποίου η συμπεριφορά ‘καταχωρείται’ ως αποκλίνουσα απογυμνώνεται από τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του και συγκεκριμένα από τους υπόλοιπους ρόλους τους οποίους διαθέτει στη ζωή του. Ένας δολοφόνος, για παράδειγμα, στερείται μπροστά στα μάτια του υπόλοιπου κοινωνικού συνόλου τους ρόλους που μπορεί να έχει ως επαγγελματία ή ως οικογενειάρχη. Η ταμπέλα της απόκλισης είναι πολύ ισχυρή και φαίνεται να καταπίνει τις ιδιότητες που το άτομο μέχρι εκείνη τη στιγμή κατείχε κοινωνικά και προσωπικά.

Αν το παράδειγμα ενός ατόμου, το οποίο μπορεί να έχει καταδικαστεί και νομικά για την αποκλίνουσα συμπεριφορά του, δεν είναι αρκετό προκειμένου να δούμε την πανίσχυρη απανθρωποίηση που εγείρει ως πάροουμε το παράδειγμα ενός ομοφυλόφιλου ατόμου που η αποκάλυψη της σεξουαλικής του ταυτότητας μπορεί να τον απογυμνώσει από άλλους ρόλους που έχει στην καθημερινή του ζωή, όπως αυτή του γείτονα ή του συγκατοίκου. Αυτή, λοιπόν, η άμεση αντίδραση του κοινωνικού συνόλου στη, θεωρούμενη ως, αποκλίνουσα συμπεριφορά δημιουργεί ένα δεύτερο

κύμα απόκλισης, με αποτέλεσμα να μιλάμε για πρωτογενή και δευτερογενή απόκλιση (Macionis & Gerber, 2010). Η τελευταία, μάλιστα, συνίσταται στην αναπόφευκτη ανταπόκριση του ατόμου στην αντίδραση του κοινωνικού συνόλου είτε μέσω της κοινωνικής επίθεσης για λόγους αυτοάμυνας είτε μέσω της προσαρμογής στην αντίδραση του συνόλου στην πρωτογενή απόκλιση (Gilbert et al., 1998).

Τέλος, η απόδοση του 'τίτλου' της απόκλισης έχει ορισμένες ακόμη 'παρενέργειες' (MacNamara & Karmen, 1983). Συγκεκριμένα, το άτομο που φέρει το συγκεκριμένο στίγμα τείνει να συναναστρέφεται άτομα που επίσης το φέρουν, πράγμα που σε συνδυασμό με τον αποκλεισμό που βιώνουν από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο καταλήγει στη δημιουργία κοινωνικά αποκλεισμένων ομάδων. Επιπλέον, η κατάταξη σε αποκλίνουσα ομάδα ασκεί πίεση στο ίδιο το άτομο ώστε να μάθει να σκέφτεται και να λειτουργεί με τους τρόπους που του αποδίδουν. Στην ουσία, πρόκειται για την ανάθεση ενός συγκεκριμένου ρόλου με τη συνακόλουθη πίεση, που δεν είμαι πάντα και τόσο έμμεση και υπόγεια όπως θα περιμέναμε, προς τη συνεπή ενσάρκωσή του. Βέβαια, ακριβώς αυτή η διαδικασία είναι κι εκείνη, η οποία μπορεί να δώσει στον άνθρωπο-στόχο την ευκαιρία να υπερασπιστεί το ρόλο του ως 'κανονικού' και να απορρίψει την ταμπέλα του αποκλίνοντος μέσα από τη στάση και δράση του (Douglas & Waksler, 1982). Αυτό δεν αναιρεί την αμφιβολία που προκύπτει εσωτερικά στον άνθρωπο που μέχρι πρότινος μπορεί να είχε μια αλώβητη εικόνα του εαυτού (Douglas & Waksler, 1982).

Η εκάστοτε απόκλιση, είτε με τη μορφή αποκλίνοντος ατόμου είτε με τη μορφή αποκλίνουσας ομάδας, πέφτει συνήθως θύμα της προκατάληψης και του διαχωρισμού που αποτελούν δύο από τα μεγαλύτερα προβλήματα της ανθρωπότητας. Μία από τις χειρότερες εκφάνσεις τους αποτελεί το τελικό στάδιο της απανθρωποίησης, της απογύμνωσης δηλαδή των ατόμων από την ανθρώπινή τους ιδιότητα και αξιοπρέπεια (Brown, 1996; Brewer, 1999). Ιστορικά, ακραία παραδείγματα του είδους μπορούμε να αντλήσουμε από τις γενοκτονίες.

Η προκατάληψη μπορεί να εκδηλωθεί απέναντι σε πολλές ομάδες ατόμων όπως διαφορετικής φυλής, διαφορετικής εθνικότητας, διαφορετικού σεξουαλικού προσανατολισμού, μεγαλύτερης ηλικίας, θηλυκού φύλου, σωματικής αναπηρίας αλλά και νοητικής (Crandall & Eshleman, 2003). Στην περίπτωση της σωματικής αναπηρίας και της συνακόλουθης προκατάληψης εναντίον της υπάρχει μακρύ ιστορικό, με τις δυτικές ειδικότερα κοινωνίες να έχουν κάνει βέβαια μεγάλα βήματα ως προς την άμβλυνσή της (Gilbert et al., 1998). Το ίδιο δε συμβαίνει απαραίτητα

στις περιπτώσεις της νοητικής ή ψυχολογικής αναπηρίας.

Κοινωνική ψυχολογία και κοινωνικές αναπαραστάσεις

Η κοινωνική ψυχολογία έχει οριστεί σαν την επιστημονική διερεύνηση του τρόπου, με τον οποίο οι σκέψεις, τα συναισθήματα και οι συμπεριφορές επηρεάζονται από την πραγματική, φανταστική ή εννοούμενη παρουσία των άλλων (Allport, 1954). Η συμπεριφορά αποτελεί το αντικείμενο μελέτης των κοινωνικών ψυχολόγων αφού είναι μετρήσιμη συμπεριλαμβάνοντας φυσικά όχι μόνο τις καθαρά κινησιολογικές δράσεις όπως, για παράδειγμα περπάτημα, χειραψία κ.ά., αλλά και πιο ήπιες δράσεις. (Παπαστάμου, 1952). Τα παραπάνω καθιστούν την συμπεριφορά κοινωνικά επαληθεύσιμη ανεξάρτητα από το γεγονός, βέβαια, πως και αυτή η ίδια υπόκειται σε άλλους παράγοντες πολιτισμικής προέλευσης και προσωπικής ερμηνείας (Macionis & Gerber, 2010). Η επιστήμη της κοινωνικής ψυχολογίας είναι, ουσιαστικά, ένα παρακλάδι της γενικής επιστήμης της ψυχολογίας και επικεντρώνεται στην ερμηνεία των ανθρώπινων συμπεριφορών ως διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα μέσα στο ανθρώπινο μυαλό (Παπαστάμου, 1952). Το όριο μεταξύ της ατομικής και της κοινωνικής ψυχολογίας προσεγγίζεται συνήθως αμφίπλευρα. Ο ίδιος ο Freud μετά τη διατύπωση των θεωριών του ως προς το ανθρώπινο ψυχοδυναμικό συνέχισε με τη μελέτη της κοινωνικής ψυχολογίας και οι ίδιες αυτές θεωρίες επηρέασαν βαθιά την κοινωνική ψυχολογία ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την ερμηνεία της προκατάληψης (Παπαστάμου, 1989). Από την άλλη πλευρά, δεδομένου, μάλιστα, πως η κοινωνική ψυχολογία μελετά ομάδες, κοινωνικές και πολιτισμικές νόρμες, κοινωνικές αναπαραστάσεις, τη γλώσσα και τη διομαδική συμπεριφορά, συνδέεται με την κοινωνιολογία και την κοινωνική ανθρωπολογία (Gilbert et al., 1998).

Στα πλαίσια της κοινωνικής ψυχολογίας, συναντούμε τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, τη βοήθεια των οποίων θα επικαλεστούμε προκειμένου να μελετήσουμε το ζήτημα της αναπαράστασης της νοητικής καθυστέρησης στον κινηματογράφο. Η μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων αποδεικνύει πως κατέχουν βαρυσήμαντη θέση στην ανθρώπινη προσπάθεια για κατανόηση. Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι σχέσεις των ανθρώπων σε κάθε επίπεδο έχουν ως βασική προϋπόθεση τις κοινωνικές αναπαραστάσεις και η κάθε μία τους, ανεξάρτητα από το πόσο προσωπική είναι, όταν καλούμαστε να εκφραστούμε στα πλαίσιά της,

ενεργοποιεί προκατασκευασμένες ιδέες, προσδοκίες και αναγωγή της σκέψης και της κρίσης μας σε διανοητικά σχήματα (Gilbert et al., 1998).

Είμαστε υποχρεωμένοι, μάλιστα, να αναγνωρίσουμε τη συμβολή των κοινωνικών αναπαραστάσεων στη διαμόρφωση της ατομικότητας καθώς επιδρούν στη συνείδηση υπό τη μορφή ιδεών, εννοιών, κατηγοριών και κινήτρων που στη συνέχεια μετατρέπουν την ατομική συμπεριφορά σε συλλογική πρακτική (Παπαστάμου, 1952). Με αυτόν τον τρόπο, καλλιεργούνται 'πραγματικότητες' που τα άτομα αποδέχονται, δημιουργούν και διαδίδουν από την εκάστοτε θέση τους μέσα στην εκάστοτε κοινωνία (Duveen & Lloyd, 1990). Πατέρας των κοινωνικών αναπαραστάσεων θεωρείται ο Γάλλος Moscovici στις αρχές της δεκαετίας του '60 αν και αναφορές σε αυτές συναντούμε προγενέστερα και στον Durkheim, ο οποίος επικεντρώθηκε στις συλλογικές αναπαραστάσεις (Gilbert et al., 1998).

Για το Moscovici, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις έχουν πάντοτε μια διπλή όψη, την όψη της εικόνας και την όψη της σημασίας με την έννοια ότι αντιστοιχούν πάντα μια εικόνα σε κάθε σημασία και αντίστροφα (Παπαστάμου, 1952). Πρόκειται, ουσιαστικά, για μία έκφανση της συμβολικής σκέψης, κατά την οποία συνδέονται οι πιο αφηρημένες γνώσεις και πεποιθήσεις μας με την πιο συγκεκριμένη ουσία των σχέσεων και των πρακτικών μεταξύ των ατόμων.

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις λειτουργούν μέσα από δύο διαδικασίες, την αντικειμενικοποίηση, κατά την οποία συγκεκριμενοποιείται το αφηρημένο μετατρέποντας μία έννοια σε εικόνα, και την επικέντρωση, κατά την οποία γίνεται η ενσωμάτωση στην ήδη υπάρχουσα γνωστική μας δομή του άγνωστου στοιχείου το οποίο αντιλαμβανόμαστε ως περίεργο ή απειλητικό (Moscovici, 1984).

Οι Παπαστάμου και Μάντογλου (1995) αναλύουν τις δύο αυτές διαδικασίες. Η διαδικασία της αντικειμενικοποίησης πολλές φορές περιλαμβάνει και την εξουδετέρωση συγκρούσεων που μπορεί το αρχικό σχήμα να ενέχει, προκειμένου να επιτευχθεί πιο γρήγορα και αποτελεσματικά η αφομοίωσή της από το γνωστικό μας σύστημα. Ο ίδιος ο Moscovici είχε χρησιμοποιήσει σχετικό παράδειγμα σε σχέση με την ψυχανάλυση, όπου το στοιχείο που η αντικειμενικοποίησή της υπερπηδούσε ήταν αυτό της λίμπιντο πάνω στην οποία, βέβαια, αναπτύχθηκε και η εντονότερη διαμάχη. Η διαδικασία της επικέντρωσης, από την άλλη πλευρά, εντάσσοντας το νέο στοιχείο σε ένα οικείο πλαίσιο αναφοράς δίνει διάφορες προεκτάσεις σε πεποιθήσεις και πρακτικές και προκαλεί τη γέννηση νέων αναγκών, νέων προσδοκιών και νέων απορρίψεων.

Βέβαια, κατά τη διάρκεια ‘κατασκευής’ της κοινωνικής αναπαράστασης, ο τρόπος ταξινόμησης δεν είναι ποτέ ουδέτερος. Δημιουργείται πάντα μια εικονική πηγή χαρακτηριστικών ως προς την οποία τοποθετείται το νέο αντικείμενο διατηρώντας μια θετική ή αρνητική σχέση (Duveen & Lloyd, 1990). Η διαδικασία της επικέντρωσης, η οποία επιτρέπει τη γρήγορη αξιολόγηση των διαθέσιμων πληροφοριών, εξουσιοδοτεί με τη σειρά της τη διεξαγωγή γρήγορων συμπερασμάτων που αφορούν τη συμμόρφωση ή την παρέκκλιση σε σχέση με το μοντέλο (Guimelli, 1993). Στη συνέχεια, δημιουργούνται συλλογισμοί, όπου βέβαια το συμπέρασμα έχει τεθεί εκ των προτέρων, κι έτσι το ταξινομημένο αντικείμενο αποκτά μία ρίζα ταυτότητας μέσα στην οποία παγιώνεται (Moscovici, 1984).

Ο ρόλος των κοινωνικών αναπαραστάσεων

Στους ανθρώπους, η πολυπλοκότητα που υπάρχει στις επαφές τους επαφίεται κατά βάση στη γλώσσα. Είναι, ουσιαστικά, το γλωσσικό στοιχείο που οδηγεί την επικοινωνία σε ένα συμβολικό επίπεδο (Παπαστάμου & Μάντογλου, 1995). Η γλώσσα καταφέρνει να πραγματοποιήσει την αναπαράσταση τόσο του ορατού όσο και του απόντος αντικειμένου, τόσο το παρελθόν όσο και το μέλλον, απελευθερώνοντας έτσι τους περιορισμούς που ο χρόνος και ο τόπος επιβάλλουν στην ανθρώπινη επικοινωνία (Παπαστάμου & Μάντογλου, 1995).

Η επικοινωνία με τη σειρά της επηρεάζει την αναπαραγωγή και την τροποποίηση των ανθρώπινων κοινωνιών. Δεν είναι τυχαία η δύναμη που συνήθως αποδίδεται στα ΜΜΕ που ασκούνται στη δημιουργία και στη διάδοση πληροφοριών, απόψεων και ιδεών (Fraser, 1994). Γι’ αυτό το λόγο διατύπωσε και ο Moscovici την άποψη πως η εποχή μας είναι κατ’ εξοχήν εποχή κοινωνικών αναπαραστάσεων. Ο ίδιος, μιλώντας για τις κοινωνικές αναπαραστάσεις το 1969, αναφέρει πως πρόκειται για γνωστικά συστήματα σε μια ιδιαίτερη λογική και γλώσσα, πρόκειται για ιδιόμορφες θεωρίες και επιστήμες για την ανακάλυψη και την ταξινόμηση της πραγματικότητας έτσι ώστε να μπορέσουν τα άτομα να προσανατολιστούν στο κοινωνικό και υλικό περιβάλλον και να κυριαρχήσουν πάνω του.

Ο Γάλλος ψυχοκοινωνιολόγος στο έργο του ‘Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της’ ασχολείται με τον τρόπο με τον οποίο μεταδίδεται μια νέα πολιτική ή

επιστημονική θεωρία στην εκάστοτε κουλτούρα, με τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζεται κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας και με το πώς αλλάζει την ενόραση των ανθρώπων για τον εαυτό τους και τον κόσμο τους. Κάθε νέα τέτοια θεωρία γίνεται μετά τη διάδοσή της μια αυτόνομη κοινωνική αναπαράσταση που μπορεί να μη μοιάζει και καθόλου με την αρχική μορφή της. Οι θεωρίες του Freud και του Marx αποτέλεσαν πεδία έρευνας των κοινωνικών αναπαραστάσεων καθώς προσφέρονταν ιδιαίτερα για κάτι τέτοιο. Οι πειραματικές επιστήμες δεν προσέφεραν ισχυρές κοινωνικές αναπαραστάσεις διότι το εργαστήριο είναι ένα τεχνητό δημιούργημα το οποίο απομονώνει απλά φαινόμενα από το χωροχρόνο τους και το πολιτιστικό τους περιβάλλον.

Αυτό που επιτυγχάνουν οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι να καταστήσουν το παράξενο οικείο και το αόρατο αντιληπτό καθώς το παράξενο και το αόρατο ενέχουν ενός είδους απειλή για το γνωστικό μας σύστημα και όχι μόνο αφού δεν έχουμε κατηγορία για να τα ταξινομήσουμε (Παπαστάμου & Μάντογλου, 1995). Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αποκτούν στην τελική τους μορφή χαρακτηριστικά 'εικονίσματος' αφού απεικονίζουν μια αφηρημένη ολότητα. Επιπλέον, αντίθετα στην άποψη πως η επιστήμη θα μπορούσε να σπάσει το πλέγμα που δημιουργείται μέσα από τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, ο Moscovici το 1983 διατυπώνει την άποψη πως όχι μόνο δεν αποτελεί η επιστήμη το αντίδοτο των αναπαραστάσεων αλλά αποτελεί μάλιστα και την ίδια την πηγή τους. Οι επιστημονικές ανακαλύψεις μπορεί να έχουν ισχυρότατες συνέπειες στην ανθρωπότητα (Moscovici & Hewstone, 1983). Η Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, αναφέρει ως παράδειγμα αυτού ο Moscovici, αποτέλεσαν ένα εντατικό μάθημα πυρηνικής φυσικής για την πλειοψηφία των ανθρώπων.

Είναι λοιπόν ακριβώς στο ενδιάμεσο του ψυχολογικού και του κοινωνικού που μας τοποθετούν οι κοινωνικές αναπαραστάσεις (Gilbert et al., 1998). Είναι ένας τρόπος ερμηνείας και σκέψης της καθημερινής μας πραγματικότητας, μία μορφή κοινωνικής γνώσης. Πρόκειται για τη νοητική δραστηριότητα που χρησιμοποιούν τα άτομα, προκειμένου να προσδιορίσουν τον εαυτό τους σε σχέση με τους υπόλοιπους ανθρώπους, τα γεγονότα, τα φαινόμενα και τα αντικείμενα. Αυτή η 'απλοϊκή' γνώση που ονομάζουμε και γνώση της κοινής γνώμης είναι που χρησιμοποιούμε, μεταξύ άλλων, και στις αλληλεπιδράσεις μας με τους υπόλοιπους ανθρώπους και προκειμένου να τοποθετηθούμε απέναντί τους.

Η ίδια η λέξη της αναπαράστασης, ετυμολογικά και εξ' ορισμού, παραπέμπει

σε ένα άλλο σημείο, έχει δηλαδή μια συμβολική δράση. Για τους Wagner & Hayes (2005), μια αναπαράσταση παραπέμπει σε κάτι άλλο έτσι ώστε να κατασταθεί παρόν στο πνεύμα και τη συνείδηση κάτι που είναι μακρινό ή απουσιάζει. Εκτός αυτού, η αναπαράσταση μπορεί να αντικαταστήσει ακόμη και αυτό που είναι ήδη παρόν.

Η δομή της αναπαράστασης έχει δύο πλευρές, την εικονική και τη συμβολική, δηλαδή μία εικόνα και μία έννοια (Παπαστάμου & Μάντογλου, 1995). Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο πως αποτελεί πιστή αντανάκλαση του εξωτερικού κόσμου. Γενικά, η κοινωνική αναπαράσταση δεν πρέπει να θεωρηθεί πως είναι κάτι απλό και μονοδιάστατο. Η ίδια ήρθε στο προσκήνιο προκειμένου να 'ιάσει' την ανεπάρκεια κλασικών μοντέλων, όπως για παράδειγμα του συμπεριφοριστικού που έτεινε να υπεραπλουστεύει τις σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου με διάμεσο το ερέθισμα (Hewstone, 1988). Άρα, η πράξη της αναπαράστασης ενέχει πάντα ένα μέρος κατασκευαστικής και ανακατασκευαστικής δράσης. Τέλος, η αναπαράσταση έχει δημιουργικό και αυτόνομο χαρακτήρα συσχετίζοντας συμβολικές διαδικασίες και συμπεριφορές (Wagner & Hayes, 2005).

Γ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Η κουλτούρα της εικόνας

Η κουλτούρα σύμφωνα με τον Stuart Hall δεν είναι ένα σύνολο πραγμάτων αλλά ένα σύνολο πρακτικών, ασχολείται, δηλαδή, με την παραγωγή και ανταλλαγή νοημάτων (1997). Η εικόνα είναι, πλέον, κεντρική στην πολιτισμική δόμηση της κοινωνικής ζωής στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες. Αυτό που μπορούμε να δούμε, αυτό που υπαγορεύεται να δούμε, αυτό που βλέπουμε σε σχέση με αυτή τη θέαση και αυτό που απομένει αθέατο είναι κάποιοι από τους παράγοντες που περιπλέκονται μεταξύ τους και δομούν στο τέλος την εικόνα που θεωρούμε πως βλέπουμε (Foster, 1988). Το να κοιτάμε κάτι, το να βλέπουμε κάτι και να το γνωρίζουμε έχουν επικίνδυνα μπλεχθεί μεταξύ τους με αποτέλεσμα οι σύγχρονες κοινωνίες να αποτελούν 'φαινόμενο του ματιού' (Jenks, 1995)

Η Rose Gillian (2007) στρέφει την προσοχή μας στην ψυχανάλυση, τη θεωρία που αναπτύχθηκε από το Σίγκμουντ Φρόυντ, υποστηρίζοντας πως η εικόνα παίζει καταλυτικό ρόλο στον τρόπο που οι υποκειμενικότητα και η σεξουαλικότητα

διαμορφώνονται. Η εικόνα, λοιπόν, έρχεται στο προσκήνιο κυρίως για τη διερεύνηση του κοινωνικού αποτελέσματος που έχει. Η ψυχανάλυση και η εφαρμογή της στη διερεύνηση και ερμηνεία της εικόνας σε κοινωνικό επίπεδο δεν αφορά τον εκάστοτε παραγωγό εικόνας. Αντ' αυτού, τα ψυχαναλυτικά μοντέλα χρησιμοποιούνται στην ερμηνεία των εκφάνσεων των εικόνων και κυρίως στο αποτέλεσμα και την επιρροή που ασκούν στους θεατές τους. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, αποτελεί ένα πανίσχυρο οπτικό ερέθισμα καθώς δημιουργεί έναν ολόκληρο κόσμο προς θέαση. Οι ταινίες χειρίζονται και μεταχειρίζονται το χώρο, το χρόνο και την εικόνα και απευθύνονται δυναμικά στην αίσθηση του εαυτού.

Αν προσπαθήσουμε να εξετάσουμε το κοινό μιας εικόνας θα συναντήσουμε αρχικά την έννοια της υποκειμενικότητας, η οποία αναφέρεται στα χαρακτηριστικά ενός θεατή και όχι στην ταυτότητά του (Evans & Hall, 1999). Ο Hall (1992) αναφέρει πως με τον όρο αυτό αναγνωρίζουμε πως τα άτομα στην πραγματικότητα είναι υποκειμενικά και αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και τον κόσμο γύρω τους μέσα από ένα σύνολο περίπλοκων και όχι πάντα λογικών διαδικασιών κατανόησης. Όσον αφορά στην εικόνα λοιπόν, η ψυχανάλυση επικεντρώνεται στο συναισθηματικό αντίκτυπο που μπορούν οι εικόνες να έχουν. Ο Hall (1997), μάλιστα, αναλύει περαιτέρω την υποκειμενική, με βάση την ψυχανάλυση, πρόσληψη και ερμηνεία των εικόνων. Αναφέρει, λοιπόν, πως η συνεισφορά της ψυχανάλυσης έγκειται στον ισχυρισμό πως η αντίδραση που γεννά μια εικόνα ως ερέθισμα δε συμβαίνει πάντα σε συνειδητό επίπεδο αλλά και στο ασυνειδητο στο οποίο όμως και δεν έχουμε άμεση πρόσβαση. Γι' αυτό το λόγο, η υποκειμενικότητα δεν μπορεί ποτέ να εκφραστεί ως ολοκληρωμένη και συνεκτική. Από την άλλη πλευρά, συνεχίζει, ακόμη κι αυτή η ίδια υπόκειται σε κανόνες. Έχοντας σχηματιστεί μέσα από τους κανόνες της εκάστοτε κουλτούρας με τις χαρακτηριστικές απαγορεύσεις και τις χαρακτηριστικές αδειοδοτήσεις –διαδικασία που συνεχίζεται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής μας- διαμορφωνόμαστε ως υποκείμενα μέσα από αυτές τις αρχές, τα ταμπού και τις απαγορεύσεις (Hall, 1997). Μαθαίνουμε να βλέπουμε με συγκεκριμένους τρόπους. Η επαφή μας με συγκεκριμένο είδος εικόνων και θέασης μας εκπαιδεύει ως προς συγκεκριμένα είδη υποκειμενικότητας.

Εφαρμόζοντας λοιπόν τα παραπάνω στην απλή διαδικασία κατά την οποία ένας θεατής παρακολουθεί μια εικόνα, ο ίδιος φέρει την υποκειμενικότητά του επικολλώντας την πάνω στην εικόνα που βλέπει και αντιστρόφως, αυτή η ίδια υποκειμενικότητα είναι χαραγμένη πάνω στην εικόνα που προβάλλεται και του

απευθύνεται, πράγμα που μας δίνει τη δυνατότητα να πούμε πως η δυναμική συνίσταται στο αποτέλεσμα της εικόνας πάνω στους θεατές και στην ίδια την εικόνα, κυρίως σε ό,τι αφορά στον ‘κανόνα σύνθεσής της’ (Gillian, 2007).

Hollywood

Ο Black (1994) αναφέρεται στον κώδικα της αιδούς ή αλλιώς ‘Κώδικα Hollywood’ ή ακόμη και ‘Κώδικα Hays’ που η ιδέα της δημιουργίας του ανάγεται στη δεκαετία του ’20 και μετά από διάφορες αναθεωρήσεις και παρεμβάσεις είτε της καθολικής εκκλησίας είτε από άλλους παράγοντες που επαγρυπνούσαν για τη διατήρηση των χρηστών ηθών υπογράφεται στην πλέον έγκυρη και έγκριτη μορφή του το 1930 ενώ τίθεται σε εφαρμογή λίγα χρόνια αργότερα. Στην ουσία, απαριθμεί κανόνες και προειδοποιήσεις απέναντι στους κινηματογραφιστές και τους παραγωγούς σχετικά με την ηθική των ταινιών ενώ σε μια πρόιμη μορφή του είναι χαρακτηριστικό πως ανέφερε, αρχικά, τη φράση του Ευαγγελιστή Ματθαίου ‘Εάν το χέρι σας είναι αντικείμενο σκανδάλου, κόψτε το’. Ο εν λόγω κώδικας που προσπάθησε να ελέγξει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εκάστοτε ταινία και τα ήθη των θεατών, πέραν του ότι παρείσφρησε δυναμικά στο χολιγουντιανό σινεμά είναι, ίσως, μια από τις πλέον κατάφορες δηλώσεις επιβεβαίωσης της δύναμης που ένα θέαμα, το οποίο απευθύνεται σε τόσο ευρύ κοινό, μπορεί να έχει σε συνειδησιακό και όχι μόνο επίπεδο. Μέσα από την προσπάθεια ελέγχου της εικόνας και της θέασης ξεπηδά η ισχύς αυτής της αλληλεπίδρασης .

Η θέση της Αμερικής γενικότερα σε σχέση με την πραγματική μορφή του κινηματογράφου είναι εκείνη που συνίσταται στην ταύτιση του θεατή, μια διαδικασία κατά την οποία η απόσταση ανάμεσα στην όραση (θέαση) και το ορατό εκμηδενίζεται (Wollen,1998). Σε αντίθεση με αυτό που συμβαίνει σε άλλες μορφές τέχνης, στον κινηματογράφο ο θεατής δεν έρχεται σε επαφή με έναν αυτάρκη ‘οργανισμό τέχνης’ αλλά με τον ίδιο τον κόσμο στη διαδικασία μορφοποίησής του από τον άνθρωπο (Andrew, 1984).

Το Hollywood επινόησε μια μορφή τέχνης, η οποία παραβλέπει την αρχή της αυτάρκους σύνθεσης και, ως εκ τούτου, όχι μόνο αρνείται την απόσταση μεταξύ του θεατή και του έργου αλλά προσπαθεί σκοπίμως να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση πως ο θεατής βρίσκεται μέσα στη δράση του φανταστικού χώρου της ταινίας

(Andrew, 1976).

Μία από τις κατηγορίες που βαραίνει την κινηματογραφική παραγωγή του Hollywood, πέρα από την προσπάθεια να αναδειχθούν σε κάθε ταινία και οι τεχνικές καινοτομίες της εκάστοτε περιόδου σε σημείο ορισμένες ταινίες να μοιάζουν με επίδειξη- έκθεση τεχνολογικής εξέλιξης, είναι και η εμμονή του εν λόγω χώρου να υιοθετεί ένα επίσημο ύφος το οποίο στερεί από κάθε ταινία την προσωπική χροιά και χειρίζεται το κάθε 'υποκείμενο' με παρόμοιο τρόπο (Harbord, 2002). Ο Andre Bazin (1971), μάλιστα, διατύπωσε το καυστικό σχόλιο πως το Hollywood ανέλαβε τα μεγάλα αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας και στην υλοποίησή τους επί της οθόνης έμοιαζαν σχεδόν πανομοιότυπα.

Μέσα από την ακατάπαυστη επανάληψη ενός συγκεκριμένου στυλ δημιουργήθηκε ένα υπόγειο μεν, ισχυρό δε σύστημα κινηματογραφικών συμβάσεων και από αυτή τη διαδικασία, στη συνέχεια, δημιουργήθηκε μία οικειότητα με το κοινό, το οποίο επισκεπτόταν τον κινηματογράφο προκειμένου να παρακολουθήσει ταινίες που του άρεσαν και τις οποίες είχε συνηθίσει, πράγμα που έδινε τροφή στους παραγωγούς να χρηματοδοτούν τέτοιου είδους προτάσεις και να επιμένουν μάλιστα σε αυτές (Wollen, 1998).

Εδώ, λοιπόν, παρουσιάστηκε μία τεράστια και δυσεύρετη ευκαιρία που μόνο ο κινηματογράφος σαν τέχνη θα μπορούσε να προσφέρει. Αυτή η δυνατότητα κοινωνικής συνοχής κάτω από την ομπρέλα της έβδομης τέχνης και η φιλοδοξία της ένωσης των μελών μιας κουλτούρας μέσα από ένα παραδοσιακό ύφος και ένα πλέγμα παραδοσιακών μηνυμάτων έδινε κάτι από την αίγλη της κλασικότητας των ομηρικών επών, κάτι που συνέβαινε για πρώτη φορά μετά την περίοδο Αναγέννησης- να έχει κυριαρχήσει δηλαδή μία επίσημη γραμμή καλλιτεχνικής δραστηριότητας (Andrew, 1976). Φυσικά, η υλοποίηση της προαναφερθείσας δυνατότητας δε στάθηκε αντάξια των προσδοκιών που γεννήθηκαν καθώς, στην πραγματικότητα, τροφοδοτήθηκε μια κινηματογραφική ιδεολογία μεσαιάς τάξης με αποτέλεσμα η κλασική χολυγουντιανή ταινία να αποτελεί την παρουσίαση ενός ενεργητικού θεάματος σε ένα παθητικό κοινό το οποίο υπνωτίζεται από τη μαγεία της τεχνικής (Andrew, 1984).

Μπορούμε σχεδόν χωρίς επιφύλαξη να ισχυριστούμε πως το Hollywood έχει την πιο ευρεία διανομή ταινιών στους κινηματογράφους του δυτικού, τουλάχιστον, κόσμου. Παρά την αδιαφιλονίκητη δύναμη που αποκτά μέσα από την επαφή που έχει με τεράστια κομμάτια του πληθυσμού, σε πολλές περιπτώσεις έχει δεχθεί επιθέσεις

ιδιαίτερα από τους ανθρώπους του avant-garde κινηματογράφου. Οι τελευταίοι υποστηρίζουν ανά καιρούς πως ο κόσμος που ξεδιπλώνεται στις κλασικές ταινίες του Hollywood είναι ένα εντελώς επίπλαστο κατασκεύασμα, το οποίο ουδεμία σχέση διατηρεί με την έννοια της ‘φύσης’ (Harbord, 2002). Πρόκειται, σύμφωνα με τον ισχυρισμό αυτό, για μία υπερβολή που δεν αποσκοπεί σε τίποτε περισσότερο από μία μίμηση του φυσικού και του συναισθηματικού κόσμου. Ο Greenberg το 1940 αναφέρει πως ο χαρακτηρισμός που ταιριάζει στον κινηματογράφο που αποτελεί μέρος της μαζικής κουλτούρας είναι το ‘κιτς’ και το κεντρικό πρόβλημα για εκείνον είναι ηθικό (1999). Τέτοιου είδους ταινίες, συνεχίζει, χρησιμοποιούν ως πρώτη ύλη το ολόγραμμα και την ακαδημαϊκή μορφή ενός θέματος πραγματικής κουλτούρας και καλλιτεχνικής σύλληψης και, στη συνέχεια, το παρουσιάζουν μηχανικά, διεγείροντας ψευδώς τις αισθήσεις.

Από την άλλη πλευρά, βέβαια, πιο μετριοπαθείς αξιολογήσεις που έχουν θέσει υπό το φακό του μικροσκοπίου μεγάλους ιδεολογικούς και οικονομικούς κολοσσούς του κινηματογράφου, αναφέρουν πως η αρχική αντίδραση που καταδικάζει συνολικά το Hollywood και που το βλέπει ως απειλή απέναντι στις ‘πολιτισμένες αξίες’ δεν είναι παρά αποτέλεσμα πόλωσης (Wollen, 1998). Σύμφωνα με αυτό και προς υπεράσπιση του συγκεκριμένου είδους ο Wollen (1998) αναφέρει τα παρακάτω. Ο κινηματογράφος του Hollywood δεν είναι αυθύπαρκτος και άρα εντελώς διαφορετικός από όλα τα υπόλοιπα είδη κινηματογράφου, ούτε μένει ανεπηρέαστο από τα ιδεολογικά κινήματα που ξεπηδούν στους κόλπους των κινηματογραφιστών. Η εμπορικότητα –ίσως και η εμμονή σε αυτήν, θα λέγαμε- δεν αποτελεί έργο μόνο σε αυτό είδος καθώς παραγωγοί υπάρχουν πίσω από κάθε ταινία οι οποίοι, φυσικά, έχουν ως στόχο την αύξηση των κερδών. Το Hollywood κατάφερε να προσελκύσει όχι μόνο το αμερικάνικο αλλά και το ξένο προς αυτό κοινό και να γίνει δημοφιλές ενώ, παράλληλα, μεγάλα ονόματα σκηνοθετών του Hollywood ξεκίνησαν είτε ως προς την κατάρτισή τους είτε ως προς τις πρώτες τους απόπειρες από την Ευρώπη. Ο Erwin Panofsky το 1955 πολύ δεικτικά, μάλιστα, αναφέρει με μία έντονη παρομοίωση πως ενώ η εμπορική τέχνη κινδυνεύει πάντα να καταλήξει σαν ‘κοινή’, στη μη εμπορική τέχνη ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος να καταλήξει σε γεροντοκόρη (Gillian, 2007). Η πρώτη, αναλύει, μας έχει δώσει αρκετό υλικό που μπορεί να χαρακτηριστεί είτε ως χυδαίο είτε ως σνομπ και η δεύτερη υλικό που μπορεί να φτάνει στα όρια του μη επικοινωνήσιμου.

Η κοινωνική αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης και ο κινηματογράφος

Η κοινωνική αναπαράσταση της αναπηρίας ως κάτι αρνητικό και όχι ως στοιχείο σωματικής και νοητικής διαφορετικότητας είναι που συνιστά τη διάκριση με βάση την αναπηρία ενώ δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις όπου οι φωνές που έχουν υψώσει άνθρωποι με ειδικές ανάγκες για δίκαιη μεταχείριση έχουν χαρακτηριστεί και ερμηνευθεί ως παρακλήσεις εγωιστικών ατόμων που δηλώνουν πως είναι η εξαίρεση στον κανόνα και δε νοιάζονται για το καλό της πλειοψηφίας (Bogdan & Biklen, 1977). Οφείλουμε, λοιπόν, προκειμένου να δούμε τις γενεσιουργές δυνάμεις των παραπάνω στάσεων και απόψεων να μελετήσουμε το- βεβαρυμένο, θα λέγαμε- ιστορικό της ανεπαρκούς αναπαράστασής τους.

Όταν ένας άνθρωπος με αναπηρία μπαίνει σε έναν κοινωνικό χώρο, τότε αποκαλύπτεται το τυπικό ‘σχήμα’ αυτού του χώρου που με τη σειρά του υποδεικνύει και τους ανθρώπους για τους οποίους εξ’ αρχής σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε (Barnes, Mercer & Shakespeare, 1999). Η συγκεκριμένη θεωρητική προσέγγιση θεωρεί την ταυτότητα ως μέσο εισόδου στον κοινωνικό χώρο στον οποίο αναφερόμαστε και ενώ η ταυτότητα της αναπηρίας δε θεωρείται συμβατή και δεν κατορθώνει να εξασφαλίσει στον κάτοχό της μία επιτυχημένη είσοδο, διαθέτει πολύ μεγάλη θεωρητική αξία διότι μπορεί να φωτίσει και να αποκαλύψει τα ιδεολογικά εκείνα στοιχεία που κατασκευάζουν την κοινωνική πραγματικότητα.

Η Whittington-Walsh (2002) μας υπενθυμίζει πως για εκατοντάδες χρόνια επικρατούσε η συνήθεια της περιφοράς ατόμων με σωματική ή νοητική αναπηρία ως ‘παράξενων πλασμάτων’ με στόχο τη διασκέδαση του κοινού και την εξασφάλιση χρηματικού κέρδους. Ο Bogdan (1988) που μελέτησε αυτό ακριβώς το είδος ψυχαγωγίας αναφέρει πως έφτασε στο τέλος της όταν τα άτομα με διάφορες αναπηρίες έγιναν αντικείμενο της ιατρικής και επιστημονικής έρευνα καθώς αυτή η εξέλιξη χρωμάτισε τα άτομα αυτά με την έννοια της αρρώστιας που, όπως, ήταν αναμενόμενο απωθούσε το κοινό και καταδίκασε τα άτομα αυτά στην ‘αφάνεια’. Επανήλθαν στο προσκήνιο το 1898, όταν στη Νέα Υόρκη, η προβολή της ταινίας ‘The Fake Beggar’ πυροδότησε την έναρξη μιας μακράς παραγωγής δραματικών ταινιών με θέμα την αναπηρία (Norden, 1994). Φυσικά, πρόκειται για ταινίες, στις οποίες ο χαρακτήρας με την αναπηρία είτε πλαισίωνε την κεντρική ιστορία ενσαρκώνοντας μόνο την αναπηρία του είτε έδινε την ευκαιρία στον εκάστοτε ηθοποιό να ‘λάμψει’ στο ρόλο του (Whittington-Walsh, 2002). Από τότε, σύμφωνα με

την Whittington-Walsh (2002), με την παραγωγή και προβολή των ταινιών άνοιξε και ο διάλογος μεταξύ των ακαδημαϊκών ως προς την κινηματογραφική αναπαράσταση των ατόμων με αναπηρία διότι το γεγονός πως έφτασε η εικόνα τους μέχρι την κινηματογραφική οθόνη δε σημαίνει πως έγινε υπό τους καλύτερους δυνατούς όρους.

Στην ουσία, αυτό που αποδίδεται στον άνθρωπο που τολμά να παρεκκλίνει του αναμενόμενου συνόλου χαρακτηριστικών που θεωρείται 'εκ των ων ουκ άνευ' είναι ένα προσωπίο, μια μάσκα, ακόμα κι ένα είδος μασκαρέματος, θα λέγαμε, που είτε ο ίδιος ο άνθρωπος επιλέγει είτε επιλέγουν οι άλλοι γι' αυτόν (Siebers, 2005). Πάνω σε αυτή τη γραμμή, ο Goffman (1963) υποστηρίζει πως οι άνθρωποι περιμένουν από τον άνθρωπο με αναπηρία να έχει λιγότερες ικανότητες και να είναι ή τουλάχιστον να μοιάζει κατώτερος και αβοήθητος και τονίζει πως αυτές οι προσδοκίες που γεννώνται είναι, στην πραγματικότητα, τόσο ισχυρές ώστε όταν δεν ικανοποιούνται τις ακολουθεί μεγάλη καχυποψία και ανασφάλεια.

Έτσι, στις ανθρωποκεντρικές ιστορίες που παρουσιάζουν την αναπηρία συναντούμε κάποιους από τους παρακάτω μανδύες. Συχνά, η αναπηρία παρουσιάζεται με εμφατικό τρόπο, με υπερβολές που χρησιμεύουν μόνο στην μετέπειτα εξολόθρευσή τους καθώς το κέντρο μεταφέρεται στη θεραπεία του ήρωα και στο γυρισμό του στον κόσμο των 'κανονικών' ανθρώπων παρά τις ελάχιστες πιθανότητες τις οποίες αρχικά είχε (Siebers, 2005; Biklen & Bogdan, 1977). Σε άλλες, μάλιστα, περιπτώσεις, η γραμμή της ιστορίας προσπαθεί τόσο πολύ να καταστήσει τον πρωταγωνιστή 'κανονικό' που τον απεικονίζει με τέτοια ταλέντα και ικανότητες που μόνο οι άνευ αναπηρίας 'ομόλογοί' του θα ονειρεύονταν να είχαν (Nelson, 1994). Ενώ, δηλαδή, ο κάθε χαρακτήρας δεν έχει κανένα λόγο να γίνει από άνθρωπος υπεράνθρωπος προκειμένου να παρουσιαστεί στο ευρύ κοινό, ο 'ανάπηρος' φαίνεται πως το οφείλει αυτό στο 'νορμάλ' κοινό του. Μοιάζει σαν η γραμμή βάσης της ανθρώπινης ιδιότητας να προϋποθέτει τον φυσιολογικά και νοητικά άρτιο άνθρωπο έτσι ώστε οποιαδήποτε είδους αναπηρία που προφανώς εμπίπτει στην κατηγορία κάτω της 'βάσης' οφείλει να μεταμορφωθεί ώστε να διεκδικήσει μία θέση αντίστοιχη (Darke, 1998). Γενικότερα, πάντως, οι χαρακτήρες με νοητική καθυστέρηση χρησιμοποιούνται προκειμένου να εξερευνηθεί μία γκάμα γνωρισμάτων που δεν απαντώνται σε συνηθισμένες τάσεις ανθρώπινης συμπεριφοράς (Halliwell, 2004).

Ταυτόχρονα, μελετώντας τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας δε θα ήταν υπερβολή να μιλούσαμε για ένα είδος 'drag' που τις χαρακτηρίζει σύμφωνα με τη θεωρητική τοποθέτηση του Siebers (2005). Τα χαρακτηριστικότερα δείγματα

μπορούμε να τα δούμε στις ταινίες όπου ένας ηθοποιός ο οποίος δεν αντιμετωπίζει καμία νοητική ανεπάρκεια ή καθυστέρηση υποδύεται το χαρακτήρα με την αντίστοιχη αναπηρία. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Siebers, υπάρχει μια βασική ομοιότητα και μια βασική διαφορά. Από τη μία πλευρά, η ερμηνεία είναι τόσο πομπώδης που αναπόφευκτα συνδέεται με το drag στοιχείο - διατηρώντας, βέβαια, τα σημάδια εκείνα που καθιστούν την ταυτότητα του αναπήρου ελαττωματική- αλλά από την άλλη, σε αντίθεση με την drag αναπαράσταση που πραγματοποιείται από ανθρώπους που τους αφορά άμεσα, εδώ δε συμβαίνει το ίδιο και, παράλληλα, το κοινό σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αντιληφθεί την υπερτονισμένη φύση αυτού που παρακολουθεί. Παρ' όλ' αυτά πρόκειται για την ίδια ακριβώς εμπειρία. Ένας άντρας υποδύεται τη γυναίκα- ένας 'κανονικός' άνθρωπος υποδύεται τον 'ανάπηρο'. Το κοινό μπορεί να αντιληφθεί τον εξτρεμισμό της πρώτης περίπτωση αλλά όχι της δεύτερης.

Από τη μία πλευρά, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως ωθείται το κοινό να αγκαλιάσει και να αποδεχθεί, ίσως, την αναπηρία αλλά αυτό συμβαίνει κάτω από πολύ συγκεκριμένους και σκληρούς ενίοτε όρους που αναλύονται γλαφυρά από το Norden (1994). Αυτό που ωθείται στην ουσία το κοινό να κάνει είναι να αποδεχθεί την εικόνα που του προσφέρεται για την αναπηρία, η οποία, όμως, έτσι όπως μας την προσφέρει ο κινηματογράφος, δεν είναι παρά ένα προσωπίο πάνω από την 'κανονικότητα' του εκάστοτε ηθοποιού, πράγμα που αποδεικνύεται με τις πομπώδεις και εκρηκτικές ερμηνείες που συνήθως προσφέρονται στο κοινό. Όσο οξύμωρο κι αν φαίνεται αρχικά, τέτοιου είδους ερμηνείες αντιπροσωπεύουν την απόλυτη φυσιολογικότητα και ικανότητα των ηθοποιών και κρατούν την αναπηρία μακριά από τη θέαση του κοινού, μεταμορφώνοντας την πραγματικότητα και τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της. Το κοινό αντιλαμβάνεται το ανάπηρο σώμα ή πνεύμα ως υποκριτική δεινότητα. Για την ακρίβεια, όσο πιο έντονη η αναπαράσταση της αναπηρίας τόσο περισσότερες οι δάφνες για το υποκριτικό ταλέντο του ηθοποιού. Άλλωστε, η ερμηνεία τέτοιων ρόλων θεωρείται απαιτητική, όπως τονίζει ο Halliwell (2004), ως προς την αναπαράσταση της εικόνας και της φυσικής παρουσίας και τον καθορισμό ή τον έλεγχο των αισθητικών υπαινιγμών. Το άλλο σκέλος της ανάλυσης του Norden (1994) αφορά όχι στη διάρκεια της αναπαράστασης αλλά στη συνέχεια μετά την ολοκλήρωσή της. Όταν, έπειτα από έναν τέτοιο ρόλο, ο ηθοποιός επανέρχεται σε επόμενη κινηματογραφική παραγωγή σε ρόλο απαλλαγμένο από το στίγμα του προηγούμενου μοιάζει σα να θεραπεύθηκε μπροστά στο κοινό του από

την πρότερη κατάσταση. Από τη μία πλευρά, λοιπόν, αποκαθίσταται η τάξη και η ευαίσθητη ισορροπία που παραλίγο να διαταραχθεί για το κοινό και από την άλλη γνωρίζουμε πως αυτή δε διαταράχθηκε με την προβολή την επίμαχης ταινίας ακριβώς λόγω αυτής της γνώσης. Ό,τι παρακολουθήσαμε μέχρι εκείνη τη στιγμή μέσα από τον ήρωα της ταινίας δεν αντανάκλα την πραγματική του κατάσταση και τελειώνει τη στιγμή που θα σβήσουν τα φώτα του κινηματογραφικού στούντιο.

Επιπλέον, σε οποιοδήποτε έργο της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου που εμπεριέχει έναν νοητικά καθυστερημένο χαρακτήρα ή έναν επονομαζόμενο ως τέτοιο παρατηρείται σχεδόν πάντα σύγκρουση ανάμεσα στις επιστημονικές και στις κοινωνικές ομιλίες με αποτέλεσμα να μοιάζει πως γι' αυτή τη φιγούρα δεν μπορεί να υπάρχει ένα και μόνο πεδίο αναφοράς (Halliwell, 2004).

Τα άτομα με νοητική καθυστέρηση έχουν διατελέσει ως σύμβολα στην υπηρεσία του εκάστοτε κινηματογραφιστή-σύμβολα η πολυπλοκότητα των οποίων εξαρτάται κατά πολύ από την καλλιτεχνική και κοινωνική ματιά του σκηνοθέτη αλλά και από την κοινωνία και τα χαρακτηριστικά της στα οποία αυτός απευθύνεται (Norden, 2001). Συγκεκριμένα, μπορούμε να δούμε κινηματογραφικές φιγούρες με νοητική καθυστέρηση ως σύμβολα παιδικής αθωότητας σε αντίθεση με τη διαφθορά του ενήλικου κόσμου, ως σύμβολα κοινωνικής κατάρρευσης και αποδόμησης της οικογένειας, ως σύμβολα της καλλιτεχνικής πάλης να αρθρωθεί το μη εκφράσιμο και, τέλος, ως σύμβολα της 'πτώσης του όντος' μέσα από την έλλειψη κοινής λογικής.

Στην Αμερική, μάλιστα, το Hollywood επανειλημμένα επικεντρώνεται στην απεικόνιση του 'πληγωμένου' πρωταγωνιστή ειδικά μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και προκύπτουν κατ' αυτόν τον τρόπο μέσα από τους 'γενετικά πληγωμένους' χαρακτήρες οι βετεράνοι του πολέμου, η άδικα περιθωριοποιημένη εργατική τάξη, οι αυτόβουλα αποστασιοποιημένοι αντι-ήρωες, οι δικαιολογημένοι ψυχοπαθείς και άλλοι αντίστοιχοι 'μυθικοί ήρωες' η διαμόρφωση των οποίων συνδέεται άμεσα με τη διαχρονική και αντι-διανοουμενίστικη κουλτούρα της Αμερικής, η οποία έχει δώσει δείγματα πως ενίοτε στέκεται καχύποπτα και πικρόχολα απέναντι στη δύναμη του πνεύματος (Darke, 1998; Norden, 2001; Halliwell, 2004).

Δ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Ερευνητικά ερωτήματα

Στην ταινία ‘Tropic Thunder’ του 2008 (Ιστότοπος Imdb, www.imdb.com), μία κωμωδία δράσης φαινομενικά απαλλαγμένη από κάθε πολιτικό υπονοούμενο, συναντούμε ρητούς κανόνες για την ενσάρκωση ενός νοητικά καθυστερημένου χαρακτήρα. Δύο ηθοποιοί συζητούν μεταξύ τους ως προς την κινηματογραφική αποτυχία, για το δυτικό κοινό, του ενός στο ρόλο ενός νοητικά καθυστερημένου ήρωα. Ο συνάδελφός του εντοπίζει την αιτία αυτής της αποτυχίας στην απόλυτη ταύτιση του με τον ήρωα. Τα λόγια του είναι τα εξής : ‘Όλοι ξέρουν ότι ποτέ δεν πρέπει να παίζεις κανονικά τον καθυστερημένο’

‘Τι εννοείς;’

‘Κοίτα. Ο Dustin Hoffman, “Rain Man”, μοιάζει με καθυστερημένο, συμπεριφέρεται σαν καθυστερημένος, δεν είναι όμως. Μετρούσε οδοντογλυφίδες, απομνημόνευε τραπουλόχαρτα. Αυτιστικός. Όχι καθυστερημένος. Έπειτα, ο Tom Hanks, “Forrest Gump”. Αργόστροφος, ναι. Καθυστερημένος, ίσως. Σίδερα στα πόδια του. Αλλά ξεμύαλισε το Νίζον και κέρδισε διαγωνισμό πινγκ-πονγκ. Αυτό δεν είναι καθυστέρηση. Peter Sellers, “Being There”. Παιδαριώδης, ναι. Καθυστερημένος, όχι. Εσύ έπαιξες κανονικά τον καθυστερημένο, φίλε. Ποτέ δε ‘γίνεσαι’ καθυστερημένος. Δε σε πείθω; Πρώτα το Sean Penn, 2001, “I am Sam”. Θυμάσαι; Έγινε καθυστερημένος, πήγε σπίτι μ’ άδεια χέρια... (χωρίς βραβείο)’.

Η συγκεκριμένη φράση ξεσήκωσε, βέβαια, μεγάλη διαμαρτυρία, ιδιαίτερα από συλλόγους των αυτιστικών, με αποτέλεσμα να ζητήσει δημόσια συγγνώμη η ομάδα παραγωγής υπογραμμίζοντας πως δεν είχαν καμία πρόθεση να θίξουν κάποια συγκεκριμένη ομάδα του πληθυσμού. Μπορούμε, λοιπόν, να αποσύρουμε την υποψία πως υπήρχε κάποιο κίνητρο στην προβολή αυτής της σκηνής. Στην ουσία, θα λέγαμε, δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά εάν τα προηγηθέντα λόγια της ταινίας αποτελούν αντικείμενο έριδας ή αποτελούν σχηματικά κομμάτι της ίδιας της κριτικής απέναντι στους κινηματογραφιστές και τους ερμηνευτές της νοητικής καθυστέρησης απλά τόσο ξεκάθαρα και άμεσα διατυπωμένα που να προκαλούν τα εφησυχασμένα ήθη μετά από μια ‘οσκαρική ερμηνεία’.

Παρά το γεγονός πως η είσοδος του νοητικά καθυστερημένου χαρακτήρα στη μεγάλη οθόνη του κινηματογράφου, και μάλιστα το Hollywood που έχει την πιο

ευρεία διανομή στις ταινίες του στο δυτικό κόσμο, αποτελεί εκπαίδευση των ηθών μας στη θέαση της νοητικής καθυστέρησης, είναι στην πραγματικότητα τόσο αθώα όσο, ίσως, αρχικά δείχνει; Ποιοι είναι εκείνοι οι υπαινιγμοί που ο τρόπος αναπαράστασης μας προτείνει; Εφ' όσον μάλιστα μιλάμε για τους συμβατικούς κανόνες κινηματογράφησης του Χόλιγουντ που δεν παρεκτρέπεται και δεν προκαλεί αλλά, αντίθετα, ταυτίζεται με το κοινό αίσθημα προκειμένου να το ανακατασκευάσει και να το κατευθύνει ομαλά και υπόγεια, ποια είναι τα στερεότυπα και ποια η ιδεολογία που ο δυτικός κόσμος αρχικά του θέτει και, άρα, αποτελούν τα απαραίτητα όρια και τα επιτρεπτά μονοπάτια του στην αναπαράσταση της νοητικής υστέρησης; Και ίσως, λίγο πιο παράτολμα ακόμη, ποια είναι τα μονοπάτια στα οποία από την πλευρά του το Χόλιγουντ επιτρέπει μέσα από τις εικόνες του να βαδίζει η κοινή γνώμη; Εξάλλου, όπως έχει ήδη υποστηριχθεί από τη βιβλιογραφία, η εικόνα ως μορφή γνώσης είναι πλέον πανίσχυρη. Πόσο βαθιά όμως μπορεί να εγκύψει αυτή η γνώση στα μονοπάτια της νοητικής καθυστέρησης μέσα από την τέχνη ενός 'καθωσπρέπει' κινηματογράφου;

Φυσικά, κάθε περίπτωση αναπαράστασης της νοητικής καθυστέρησης έχει εντελώς ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν με τους συντελεστές της εκάστοτε ταινίας. Για το λόγο αυτό οι παραπάνω ερωτήσεις δεν αποτελούν παρά την αφορμή για τη μελέτη που θα πραγματοποιηθεί. Στην ουσία, επιχειρείται η λεπτομερής εξέταση δύο ταινιών προκειμένου να ανασύρουμε υπαινιγμούς και αυτό που στη θεατρική γλώσσα αποκαλείται ως 'το πίσω κείμενο' στην ιστορία του κάθε ήρωα με νοητική καθυστέρηση. Εξετάζοντας τη σύνθεση του κάθε χαρακτήρα, τη δράση του στην εξέλιξη της πλοκής, την αλληλεπίδρασή του με τους υπόλοιπους χαρακτήρες (άμεσα ή έμμεσα) και τα λόγια του σεναρίου, επιθυμούμε διαμορφώσουμε μία εικόνα για την αναπαράσταση που προτείνει η κάθε ταινία και την απευθύνει ως μορφή γνώσης-αντίληψης-ιδεολογίας προς το κοινό της.

Κριτήρια επιλογής ταινιών

Οι ταινίες που θα επιλεγούν θα πρέπει να πληρούν τα παρακάτω κριτήρια. Ο χαρακτήρας με τη νοητική καθυστέρηση θα πρέπει να είναι ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου έτσι ώστε να έχουμε να κάνουμε με ταινίες που παρακολουθούν τη δική του 'γραμμή' και να διασφαλίσουμε πως δε θα χρησιμοποιηθεί σαν 'εργαλείο' για τη

διάρθρωση της πλοκής. Πρέπει, δηλαδή, ουσιαστικά να είμαστε βέβαιοι πως ο κάθε κινηματογραφιστής επιχείρησε να δώσει μια απεικόνιση-αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης και ότι αυτό αποτελούσε εξ' αρχής το σκοπό του. Έπειτα, οι ταινίες προς μελέτη που επιλέγουμε πρέπει να έχουν προταθεί για κάποιο βραβείο ή να έχουν λάβει. Σ' αυτήν την περίπτωση, και δεδομένου ότι βρισκόμαστε στη 'γειτονιά' του Hollywood, μπορούμε να διασφαλίσουμε πως οι ταινίες αυτές έχουν μπει στο μικροσκόπιο όχι μόνο πριν την προβολή τους στις αίθουσες για διαφημιστικούς λόγους αλλά και μετά. Επίσης, η επιτροπές των βραβείων ως ιδεολογικοί φορείς δεν μπορούν με τη σειρά τους παρά να αντανακλούν τα στοιχεία εκείνα που στη συγκεκριμένη καλλιτεχνική και εμπορική δομή εξάιρουν ένα έργο τέχνης και το θεωρούν ακρογωνιαίο λίθο για την εξέλιξη του είδους. Συνήθως, τέτοιες ταινίες επανέρχονται προς συζήτηση σε διάφορα αφιερώματα ανά καιρούς και, φυσικά, διαθέτουν και πλέον περίοπτη θέση στην τηλεοπτική προβολή. Η τηλεθέαση, βέβαια, των ταινιών δεν αποτελεί στοιχείο που μπορούμε να μετρήσουμε ώστε να το λάβουμε υπ' όψιν αλλά είθισται οι βραβευμένες ή υποψήφιες για βραβείο ταινίες να προβάλλονται περισσότερο με την προσδοκία, φυσικά, πως θα αποφέρουν μεγαλύτερο κέρδος. Μας ενδιαφέρουν, εν προκειμένω, ταινίες που να έχει παρακολουθήσει μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού διότι εφ' όσον υποθέτουμε πως το ιδεολογικό υπόβαθρο της κάθε ταινίας αλληλεπιδρά με αυτό των θεατών, χρειαζόμαστε δημιουργίες που να έχουν αποτελέσει ερέθισμα σε πολύ κόσμο και άρα να τον έχουν επηρεάσει.

Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκαν να μελετηθούν ταινίες του Χόλιγουντ της δεκαετίας του '90. Ο λόγος για την επιλογή της συγκεκριμένης δεκαετίας συνίσταται στο γεγονός πως, όπως έχει αναπτυχθεί στην προηγούμενη ιστορική αναδρομή, στις αρχές της και συγκεκριμένα το 1992, συντελέστηκε μια βαθιά αλλαγή ως προς το περιεχόμενο του ορισμού της νοητικής υστέρησης. Έχει θεωρηθεί πως ουσιαστικά η AAMR προέβη σε μια τομή κυρίως επειδή επικεντρώθηκε στην κοινωνική έκφραση της νοητικής καθυστέρησης. Οι ίδιες οι επικρίσεις που δέχθηκε εγείρουν απορίες σε σχέση με τη νέα 'μόδα' κοινωνικής θεώρησης που κατηγορήθηκε πως ακολούθησε ξεχνώντας να στηρίξει τον νέο ορισμό της με ερευνητικά δεδομένα. Βέβαια, και η επισκόπηση των καταλόγων που αναφέρουν τις ταινίες του Hollywood που πραγματεύονται το ζήτημα της νοητικής υστέρησης θα μας πείσει πως υπήρξε όντως μεγαλύτερη παραγωγή τέτοιων ταινιών κατά τη δεκαετία του '90 και μάλιστα πολλές από αυτές αποτέλεσαν σημεία αναφοράς για τη χολυγουντιανή παραγωγή.

Απέσπασαν διθυραμβικές κριτικές, βραβεύθηκαν και καταχωρήθηκαν από το κοινό ως ταινίες- προτάσεις για την αναπαράσταση χαρακτήρων με νοητική καθυστέρηση.

Τέλος, ένα ακόμη κριτήριο για την επιλογή των ταινιών αποτελεί και το ύφος τους. Στοχεύουμε, δηλαδή, σε ταινίες που, φαινομενικά τουλάχιστον, υιοθετούν διαφορετικά μεταξύ τους περιβάλλοντα μέσα κυοφορείται ο κάθε ήρωας.

Σύμφωνα με τα κριτήρια που έχουμε θέσει προηγουμένως οι ταινίες που επιλέχθηκαν είναι δύο. Πρόκειται για τις ταινίες, *Forrest Gump* (1994) και *Sling Blade* (1996).

Μεθοδολογία

Σύμφωνα με τους Αβραμίδη & Καλύβα (2006), οποιοδήποτε οπτικό υλικό ή έργο τέχνης μπορεί να μας δώσει σημαντικά στοιχεία για το ύφος του τρόπου ζωής σε συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό πλαίσιο. Κατ' αντιστοιχία, οι ταινίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη διεξαγωγή μιας ποιοτικής έρευνας. Όπως αναδείχθηκε, άλλωστε, από το κεφάλαιο στο οποίο αναλύθηκε η εικόνα και η σημασία της στην κοινωνία του 20^{ου} και πλέον αιώνα, οτιδήποτε προβάλλεται σε ευρεία κλίμακα και όχι μόνο επηρεάζει με τη σειρά του την αναπαράσταση το κόσμου μέσα μας. Στηριζόμαστε σε παρατήρηση δεδομένων στα οποία δεν έχουμε πραγματοποιήσει κανενός είδους παρέμβαση και στη συνέχεια τα μελετούμε ποιοτικά καθώς μια ποσοτική μελέτη δε θα μπορούσε, εν προκειμένω, να αποδώσει την πολυπλοκότητα και τις πολλαπλές εξαρτημένες μεταβλητές του εξεταζόμενου θέματος- αυτό που χρειάζεται είναι μια λεπτομερής εξέταση χωρίς περιορισμούς στον τρόπο διεξαγωγής της (Αβραμίδης & Καλύβα, 2006). Για το λόγο αυτό και επειδή ο στόχος της παρούσας έρευνας είναι να αναλύσει την αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης σε κινηματογραφικό υλικό, θεωρήθηκε ως καταλληλότερη διαδικασία μελέτης η μελέτη περίπτωσης. Ο Yin (2003), μάλιστα, αναφέρει πως όταν μια έρευνα επιθυμεί να αναλύσει το 'πώς' και το 'γιατί' ενός φαινομένου και, άρα, διαθέτει ένα επεξηγηματικό ύφος χρειάζεται στις περισσότερες περιπτώσεις να προσφύγει στη μελέτη περίπτωσης. Ο ίδιος υπογραμμίζει πως πρόκειται για μια εμπειρική έρευνα που εξετάζει ένα σύγχρονο φαινόμενο μέσα στον πραγματικό του πλαίσιο και, κυρίως, εφ' όσον το παραπάνω υπογραμμίζει και την πολυπλοκότητα του εγχειρήματος της συλλογής πληροφοριών μέσα από ένα καλλιτεχνικό, πολιτικό και

κοινωνικό θέαμα, το όριο που διαχωρίζει το φαινόμενο από το πλαίσιο είναι σημαντικά δυσδιάκριτο. Η τελευταία παρατήρηση μας διαβεβαιώνει πως το φαινόμενο δεν είναι αυθύπαρκτο και ανεξάρτητο από το κοινωνικό του πλαίσιο. Έτσι, όταν μελετάμε την αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης στον κινηματογράφο μπορούμε να είμαστε σχεδόν βέβαιοι πως οι πληροφορίες που θα συλλέξουμε αποτελούν υβριδικό γέννημα της φύσης των κοινωνικών αναπαραστάσεων και της πολιτικοκοινωνικής –και γιατί όχι και οικονομικής αφού αναλύουμε χολυγουντιανές ταινίες- νόρμας στην κινηματογραφική αναπαράσταση.

Εφ' όσον αυτό που επιχειρείται είναι η μελέτη στην ουσία του είδους της συμπεριφοράς της ταινίας απέναντι στον ήρωα με νοητική καθυστέρηση με στόχο να εμβαθύνουμε σε πτυχές των μοντέλων αναπαράστασης που ακούσια ή εκούσια προτείνουν και άρα το είδος της πληροφορίας που διαδίδουν, αντιλαμβανόμαστε πως αναφερόμαστε σε αυτό που στη γενική κατηγορία του ονομάζεται εννοιολογία (σημασία) της ταινίας. Για τους Pramaggiore & Wallis (2005), υπάρχουν τρία είδη αναλυτικών στοιχείων που μπορούν να μας πληροφορήσουν για αυτό που καλείται νόημα μιας ταινίας: η περιγραφή, η αξιολόγηση και η ερμηνεία. Για τον Dey (1993), αντίστοιχα υπάρχουν πάλι τρία τέτοιου είδους στάδια τα οποία συνίστανται στην περιγραφή, στην κατηγοριοποίηση και τη σύνθεση. Το μοντέλο ανάλυσης που προτείνουμε εδώ είναι σύνθεση ουσιαστικά των προηγούμενων δύο. Στη φάση της περιγραφής θα 'σπάσουμε' την ταινία σε όσο μικρότερα κομμάτια γίνεται προσπαθώντας να δούμε το 'προφίλ' του κάθε κομματιού ξεχωριστά. Όταν κάποιο από τα μικρά αυτά θραύσματα προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση σε σχέση με τον ιδεολογικό αγωγό από τον οποίο προέρχεται, θα τίθεται σε διαδικασία εξέτασης. Η εξέταση αυτή θα έχει ως άξονα αναφοράς την επιλογή του δημιουργού- βέβαια, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τους ακριβείς λόγους πίσω από τις επιλογές των δημιουργών αλλά υποθέτουμε πως έστω και ασυνείδητα υπαγορεύονται από κάποιο κίνητρο. Αυτό το κίνητρο μπορεί να σχετίζεται είτε με την προσπάθεια άρθρωσης του πολύ προσωπικού τους μηνύματος είτε με την προσπάθεια επικοινωνίας με το κοινό τους- ή φυσικά και με τα δύο. Στη συνέχεια, τα κομμάτια αυτά θα αξιολογηθούν σε σχέση με το αποτέλεσμα που μας δίνουν σε τρεις βασικούς άξονες: το ιατρικό σε σχέση με το κοινωνικό μοντέλο αναπηρίας και συγκεκριμένα της νοητικής καθυστέρησης, τις κοινωνικές αναπαραστάσεις που προτείνονται από την ταινία και την δραματουργική δικαίωση του ήρωα. Υιοθετώντας ένα κριτήριο από το πεδίο της νοητικής καθυστέρησης, ένα από το πεδίο της κοινωνικής ψυχολογίας κι ένα από το

καλλιτεχνικό πεδίο μέσα στο οποίο εμπίπτει μία ταινία θα προσπαθήσουμε να συμπεριλάβουμε όσο το δυνατόν πιο ετερόκλητες πληροφορίες όσο ακριβώς πολύπλοκο είναι και το εξεταζόμενο θέμα μας.

Η αξιολόγηση με βάση τους τρεις προαναφερθέντες άξονες διαρθρώνεται ως εξής: αρχικά, εξετάζουμε το μοντέλο της αναπηρίας που προβάλλεται στην κάθε ταινία, έπειτα μελετάμε τις αναπαραστάσεις που έχουμε παρατηρήσει κατά τη διαδικασία της περιγραφής και, τέλος, προσπαθούμε να αξιολογήσουμε τη δραματουργική δικαίωση-κάθαρση που δέχεται ο ήρωας με τη νοητική καθυστέρηση. Οι τρεις αυτοί άξονες είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι και, ως ένα βαθμό, είναι πιθανό ο ένας να υπερκαλύπτει τον άλλο, πράγμα αναμενόμενο εάν λάβουμε υπ' όψη πως η επιλογή του μοντέλου της νοητικής καθυστέρησης θα έχει άμεσο αντίκτυπο στο είδος των αναπαραστάσεων που με τη σειρά τους, αναλόγως του είδους τους, δεν είναι ξέχωρες με τη δραματουργική δικαίωση που θα λάβει ο ήρωας.

Στην τελική φάση, συνθέτουμε τα στοιχεία προκειμένου να αποκτήσουμε μία συνολική εικόνα για την ταινία που μελετήσαμε και την αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης μέσα στα πλαίσιά της. Αφού ολοκληρώσουμε τη διαδικασία και για τις δύο ταινίες, θα εξετάσουμε συμπερασματικά πιθανές συγκλίσεις ή αποκλίσεις.

E. TAINIES

FORREST GUMP (1994)

Η ταινία *Forrest Gump* αποτέλεσε μία τεράστια εισπρακτική επιτυχία, κατορθώνοντας να προταθεί για βραβείο Oscar σε πολλές κατηγορίες και να κερδίσει, στη συνέχεια, έξι από αυτά και μάλιστα σε 'κυρίαρχες' κατηγορίες, όπως καλύτερης ταινίας, καλύτερης σκηνοθεσίας και καλύτερου α' ανδρικού ρόλου (Ιστότοπος Imdb, www.imdb.com). Το σενάριο της ταινίας διασκευάστηκε από το ομώνυμο μυθιστόρημα της Winston Groom. Η σκηνοθεσία ανήκει στον Robert Zemeckis, για τον οποίο, εάν μελετήσουμε τη βιογραφία και το έργο του, εύκολα αντιλαμβανόμαστε πως αποτελεί ένα δημιουργό mainstream ταινιών του Hollywood. Έχοντας γεννηθεί σε μία εργατική οικογένεια, δεν είχε ιδιαίτερη επαφή με καλλιτεχνικά ερεθίσματα μεγαλώνοντας στον αμερικάνικο νότο. Αποφασίζει, όμως, να φοιτήσει σε σχολή

κινηματογράφου. Συνεργάζεται με τον Steven Spielberg και εκφράζει την αγάπη του για τον αμερικάνικο κινηματογράφο που του δίνει, μάλιστα, την ευκαιρία να πειραματίζεται με ένα από τα αγαπημένα του στοιχεία, τα εφέ. Έπειτα, από μία σειρά ταινιών που έτυχαν αρνητικών κριτικών και αδιαφορίας από το κοινό, επανέρχεται με την ταινία 'Forrest Gump' που τον απογείωσε στα μάτια του αμερικάνικου κοινού (Ιστότοπος yahoo movies, movies.yahoo.com). Τον κεντρικό του ήρωα τον ενσαρκώνει ο Tom Hanks, ο οποίος είχε ήδη καθιερωθεί στο Hollywood και τυγχάνει ευρύτατης αποδοχής σήμερα. Κάποια χρόνια αργότερα, οι Robert Zemeckis και Tom Hanks ενώνουν ξανά τις δυνάμεις τους στην ταινία Cast Away, κατορθώνοντας να κερδίσουν τις εντυπώσεις των κριτικών και του κοινού, αν λάβουμε υπ' όψιν τα βραβεία και τις εισπράξεις της ταινίας.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η αρχική σκηνή της ταινίας βρίσκει τον ήρωα καθισμένο σε ένα παγκάκι στη στάση ενός λεωφορείου, όπου ανοίγει συζήτηση με κάθε έναν από εκείνους που περιμένουν στο παγκάκι μαζί του. Τα λεωφορεία περνούν με αποτελέσματα κάθε φορά να αλλάζουν κι οι συνομιλητές. Ο Φόρεστ (Forrest), ο ήρωας της ταινίας, αρχίζει την ιστορία του από τότε που ήταν μικρό, ακόμη, αγόρι αναφέροντας τη θυμοσοφική ρήση που άκουγε από το στόμα της μητέρας του 'Η ζωή είναι σαν κουτί με σοκολατάκια. Ποτέ δεν ξέρεις τι θα πάρεις', εισάγοντας έτσι το στοιχείο της έκπληξης που κυριάρχησε και στη δική του ζωή. Παρά την απλουστευμένη έκφραση αυτού που ήθελε να πει, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως η διήγησή του ξεκινά με 'σλόγκαν', κάτι που, συνήθως, παρατηρούμε πως επιβάλλει η pop κουλτούρα και η διαφήμιση.

Όταν το βλέμμα του πέφτει πάνω στα παπούτσια της νοσοκόμας που, αρχικά, βρίσκεται δίπλα του λέει 'Στοιχηματίζω μπορείς να περπατάς όλη μέρα μ' αυτά και να μην κουράζεσαι. Εγώ έχω φορέσει πολλά παπούτσια.' Η τελευταία αυτή φράση αποτελεί ταυτόχρονα και ιδιοματισμό στην αγγλική γλώσσα που σημαίνει 'έχω μπει σε πολλές καταστάσεις- ρόλους'. Αναφέρεται έπειτα στο 'ένδοξο' παρελθόν της οικογένειάς του αφού, όπως καταμαρτυρεί ο ίδιος, είναι μακρινός απόγονος ενός ήρωα, ο οποίος έφτιαξε την Κου Κλουξ Κλαν, μία ομάδα που 'φορούσε σεντόνια' και ήταν 'σα φαντάσματα' περιγράφει ο ίδιος. Ο Φόρεστ έχει πλήρη άγνοια ως προς το τι

ακριβώς συνιστούσε η Κου Κλουξ Κλαν, θεωρεί πως ο πρόγονός του υπήρξε κάτι σαν εθνικός ήρωας. Δεν ξέρουμε αν είναι τυχαία αυτή η επιλογή της καταγωγής αλλά είναι ιδιαίτερα περίεργο να παρακολουθούμε ένα χαρακτήρα με νοητική καθυστέρηση να αισθάνεται περήφανος για ένα παρελθόν που ενίσχυε το ρατσισμό και τις πράξεις βίας ενάντια σε στιγματισμένες ομάδες του πληθυσμού.

Ο Φόρεστ, κατά την παιδική του ηλικία, αντιμετώπιζε πρόβλημα με τη σπονδυλική του στήλη με αποτέλεσμα να του τοποθετήσουν σίδερα στα πόδια του και να καθίσταται αντικείμενο χλευασμού από τους υπόλοιπους συνομηλίκους του. ‘Αν ο Θεός μας ήθελε όλους ίδιους τότε θα φορούσαμε όλοι σίδερα στα πόδια μας’ αναφέρει χαρακτηριστικά η μητέρα του προκειμένου να τον ενθαρρύνει και συνεχίζει λέγοντας ‘Μην επιτρέψεις ποτέ σε κανέναν να πει ότι είναι καλύτερος’. Αυτή η ‘θεολογική’ ερμηνεία της μητέρας ως προς τη διαφορετικότητα μολονότι είναι εξαιρετικά απλοϊκή, εν τούτοις εκφράζει τα στεγανά της χολυγουντιανής παραγωγής. Ο ίδιος ο Φόρεστ παραδέχεται πως η μητέρα του ήταν μια πραγματικά πολύ έξυπνη γυναίκα, χαράζοντας το δρόμο για όσους θα ήθελαν να θεωρηθούν ‘έξυπνοι άνθρωποι’ σε σχέση με το συγκεκριμένο ζήτημα. Ακόμη μία έκφραση ενθάρρυνσης από την πλευρά της μητέρας του ‘Είσαι ίδιος με όλους τους υπόλοιπους- δεν έχεις καμία διαφορά’ απορρίπτεται κατ’ ευθείαν από το διευθυντή του σχολείου όπου πάει να τον εγγράψει η μητέρα του, ο οποίος λέει ‘Ο γιος σας είναι διαφορετικός’. Ο διευθυντής αναφέρεται στο γεγονός πως το IQ του Φόρεστ τον κατατάσσει στο 75 ενώ σύμφωνα με τον πολιτειακό νόμο έπρεπε να κατατάσσεται στο 80 και πάνω προκειμένου να γίνει αποδεκτός σε δημόσιο σχολείο. ‘Τότε είμαστε όλοι διαφορετικοί’ απαντά η μητέρα του Φόρεστ, η οποία δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να στείλουν το γιο της σε ειδικό σχολείο. ‘Μπορεί να βρίσκεται στην πιο...αργή πλευρά αλλά θα έχει τις ίδιες ευκαιρίες με όλους τους άλλους’ συμπληρώνει η μητέρα, η οποία στη συνέχεια αναγκάζεται να έρθει σε σεξουαλική επαφή με το διευθυντή του σχολείου προκειμένου να ικανοποιήσει το αίτημά της. Όταν, μάλιστα, μετά το τέλος της επαφής, ο διευθυντής βρίσκει τον Φόρεστ στην αυλή και του λέει ‘Η μαμά σου σε αγαπάει πολύ, μικρέ’ αντιλαμβανόμαστε πως ο δημιουργός της ταινίας στρέφει την προσοχή μας στις θυσίες που οφείλουν να κάνουν όσοι περιστοιχίζουν ένα παιδί με νοητική καθυστέρηση προκειμένου να του εξασφαλίσουν όμοιες με τους υπόλοιπους ευκαιρίες. Βλέπουμε, βέβαια, από τη μία πλευρά τη μονοδιάστατη πλευρά ενός πολιτειακού εκπαιδευτικού κανονισμού και τη διαφθορά όσων την εκτελούν αλλά από την άλλη ερχόμαστε αντιμέτωποι με τις δυσκολίες της ζωής που συναντά μία

μητέρα όταν η νοητική καθυστέρηση του γιου της μπορεί να την καταστήσει αντικείμενο εκμετάλλευσης.

Αφού ο Φόρεστ γίνεται δεκτός στο σχολείο της περιοχής, έπειτα από τον ανορθόδοξο διακανονισμό, η μητέρα του, προκειμένου να ανταπεξέλθει στα έξοδα, λειτουργεί το σπίτι τους σαν ξενώνα. Ένας από τους πελάτες τυχαίνει να είναι και ένας φιλόδοξος και άσημος, τότε, νεαρός τραγουδιστής, ο οποίος περνά χρόνο με το Φόρεστ που με τη σειρά του, με τον περίεργο τρόπο που κινεί τα πόδια του, εμπνέει τον τραγουδιστή που αργότερα θα χριζόταν θρύλος και θα άκουγε στο όνομα Elvis Presley. Ενθυμούμενος ο Φόρεστ τη στιγμή που τον είδε στην τηλεόραση σε χορευτικές φιγούρες και σε προσωπικά σκάνδαλα μονολογεί 'Πρέπει να είναι πολύ δύσκολο να είσαι βασιλιάς'. Είναι αξιοπερίεργο που μέχρι εκείνη τη στιγμή (και στην υπόλοιπη διάρκεια της ταινίας όπως θα γίνει αντιληπτό παρακάτω) δεν τολμά να αρθρώσει αντίστοιχη άποψη για τον εαυτό του. Τα σίδερα που κουβαλούσε στην παιδική του ηλικία στα πόδια του, η ακύρωση και η απόρριψη εκ μέρους των συνομηλίκων του και η κοινωνική καταδίκη σε ένα συγκεκριμένο μοντέλο ζωής δε στάθηκαν αρκετά για να τον οδηγήσουν σ' ένα αντίστοιχο συμπέρασμα για τη δική του ζωή. Η ζωή, όμως, ενός 'βασιλιά' επισύρει τη δική του συμπόνια.

Την πρώτη μέρα σχολείου, όταν ανεβαίνει στο σχολικό λεωφορείο, συναντούμε μία κλασική εικόνα αποκλεισμού. Ψάχνοντας να βρει ένα φιλικό πρόσωπο δίπλα στο οποίο θα καθίσει, η φράση που ακούει συνέχεια είναι 'Αυτή η θέση είναι πιασμένη'. Όταν, ξαφνικά, ακούγεται η λυτρωτική φράση 'Μπορείς να καθίσεις εδώ αν θέλεις' από ένα ξανθό κοριτσάκι στο λεωφορείο ο Φόρεστ συμπληρώνει τη διήγησή του λέγοντας πως δεν είχε δει ποτέ του κάτι τόσο όμορφο στη ζωή του και πως η Τζένη έμοιαζε με άγγελο. Από εκείνη την ημέρα πήγαιναν παντού μαζί κι έγιναν όπως χαρακτηριστικά λέει ο ήρωας 'καρότα με μπιζέλια'. Η 'πανέμορφη και υπέροχη' Τζένη είχε μια πολύ άσχημη και δύσκολη ζωή στην οικογένειά της. Η μητέρα της είχε πεθάνει και υπονοείται στο έργο πως ο πατέρας της ασελγούσε πάνω σε εκείνη και τις αδερφές της. Αντίθετα, όπως έχουμε δει μέχρι στιγμής, ο Φόρεστ, η κατάσταση του οποίου δημιουργεί 'επιλοκές' στην ομαλή ροή ζωής στο σπίτι του είχε μία υπέροχη μητέρα και μια πολύ όμορφη ζωή εντός της οικίας του. Μία ημέρα, καθώς τα δύο παιδιά επιστρέφουν στο σπίτι, πέφτουν θύματα εκφοβισμού κάποιων μεγαλύτερων σε ηλικία παιδιών του σχολείου. Η Τζένη φωνάζει στο Φόρεστ τη φράση που στα πλαίσια της ταινίας αλλά κι εκτός αυτών έγινε σύνθημα- 'Τρέχα, Φόρεστ, τρέχα!' και τότε κι επειδή όπως αναφέρει ο ήρωας 'Τα

θαύματα συμβαίνουν κάθε μέρα' αρχίζει να τρέχει 'σαν το άνεμο'. Η σκηνή δείχνει τα ασθενικά πόδια του ήρωα να απελευθερώνονται από τα σίδερα από την πίεση της υπερπροσπάθειας, σε αργή κίνηση και με επικό ύφος. Ο Φόρεστ ξεπερνά τον εαυτό του και 'δικαιώνει' το χαρακτήρα του στην ταινία. 'Συνήθισα να τρέχω. Δεν πίστευα πως θα με φτάσει ποτέ κάπου' λέει ο ήρωας για να ανατραπεί, βέβαια, αργότερα στην ταινία. Ξεφεύγει τρέχοντας από τους συμμαθητές του με τα ποδήλατα στην παιδική του ηλικία και ξεφεύγει από τους συμμαθητές του με το φορτηγάκι στην εφηβεία του.

'Κατάφερα να πάω και στο πανεπιστήμιο' συνεχίζει ο Φόρεστ. Όταν ο προπονητής είδε πόσο γρήγορος ήταν στο τρέξιμο τον συμπεριέλαβε στην ομάδα baseball. Στον αγώνα, του φωνάζουν υβριστικούς χαρακτηρισμούς αλλά, ταυτόχρονα, έχουν στηρίξει όλες τις ελπίδες πάνω του. 'Μπορεί να είναι πανηλίθιος αλλά είναι γρήγορος' λέει ο προπονητής πανηγυρίζοντας ακόμη μία νίκη εξ' αιτίας του Φόρεστ. Η τεράστια, βέβαια, επιτυχία του συνοδεύεται από σκηνές αμηχανίας, όταν δε γνωρίζει πού ακριβώς πρέπει να σταματήσει να τρέχει και φτάνει πάντα μέχρι τα αποδυτήρια έως ότου σήκωσαν μία τεράστια αφίσα για να αντιλαμβάνεται το τέλος της διαδρομής του. Ο ήρωάς μας εξιλεώνεται στο κέντρο ενός ολόκληρου σταδίου και επευφημείται λόγω της ιδιαίτερης ικανότητας που διαθέτει, η οποία εκείνη τη δεδομένη στιγμή εξυπηρετεί τα συμφέροντα της κοινωνικής ομάδας, της οποίας μετέχει. Σε διαφορετική περίπτωση, ίσως η παραμονή του στο πανεπιστήμιο να είχε εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα.

Την ημέρα που εμφανίστηκαν στο πανεπιστήμιο οι πρώτοι έγχρωμοι φοιτητές και έχει μαζευτεί πολύς κόσμος και τα κανάλια, ο Φόρεστ ρωτά τυχαία ένα συμφοιτητή του τι εννοούν οι υπόλοιποι όταν κάνουν λόγο για 'αραπόσκυλα'. 'Οι νέγροι, ηλίθιε, θέλουν να έρθουν στο πανεπιστήμιο μαζί μας'. 'Μαζί μας;', απορεί ο Φόρεστ έκπληκτος και, πλήρως, σε πρώτη εικόνα, συμμορφωμένος με τους κοινωνικούς κώδικες της πανεπιστημιακής κοινότητας. Θυμόμαστε και τη φράση-δίδαγμα της μητέρας του 'Δεν είσαι διαφορετικός από τους άλλους' και βλέπουμε το αποτέλεσμα αυτής της άρνησης της διαφορετικότητας. Για ακόμη μια φορά και σε αυτό το περιστατικό, ο ήρωας καταφέρνει, εν αγνοία του, να κλέψει την παράσταση όταν τρέχει για να παραδώσει σε έγχρωμη φοιτήτρια το τετράδιο που πριν λίγο της είχε πέσει. Βρίσκεται, έπειτα, στα δελτία ειδήσεων όλων των καναλιών με μία αμερικάνικη κοινωνία που τον χρίζει σύμβολο αντιρατσισμού επειδή απλά λόγω ανατροφής υπήρξε ευγενικός.

Στα φοιτητικά του χρόνια, ο Φόρεστ συνεχίζει να βλέπει αραιά την Τζένη

καθώς η δική της ερωτική ζωή εξελίσσεται. Ένα βράδυ που η Τζένη έχει μία αψιμαχία με το φίλο της, ενώ ο Φόρεστ είναι έξω από την εστία της, προκειμένου να τη δει, ορμάει να τον χτυπήσει. Ο φίλος της Τζένη την εγκαταλείπει. ‘Αυτό ξέρει, αυτό κάνει’ φωνάζει η Τζένη πίσω του για τον Φόρεστ και παρ’ όλο που ο τελευταίος λειτούργησε ουσιαστικά εναντίον της εκείνη τον περιποιείται. Όπως και με τη μητέρα του, ο Φόρεστ έφερε κι εδώ εν αγνοία του την κοπέλα που αγαπά σε δύσκολη θέση και της δημιούργησε πρόβλημα. Αφού ανεβούν στο δωμάτιο της Τζένη, εκείνη του ανοίγει κουβέντα για τα προσωπικά όνειρα. ‘Ονειρεύεσαι ποτέ; ...μια άλλη πλευρά του εαυτού σου...;’ ‘Τι εννοείς; Δε θα ‘μαι πια ο εαυτός μου;’ Η αδυναμία του Φόρεστ να αντιληφθεί τις πολλαπλές πλευρές ενός ανθρώπου οδηγούν σε μία μονοδιάστατη θεώρηση του εαυτού, η οποία με τη σειρά της αρμύζει περισσότερο σε χαρακτήρες-καρικατούρες. ‘Θα ήθελα να αγγίξω τον κόσμο σε προσωπικό επίπεδο, να τους απευθύνομαι’ συνεχίζει η Τζένη, πράγμα που αργότερα καταφέρνει ο Φόρεστ, αναβιώνοντας το μοντέλο που θέλει την Τζένη να έχει όλα τα ‘τυπικά προσόντα’ αλλά να δυστυχεί και το Φόρεστ που δεν τα διαθέτει να πετυχαίνει πάντα.

Ο ήρωας καταφέρνει να μπει στην εθνική ομάδα baseball της Αμερικής χωρίς, βέβαια, να αντιλαμβάνεται τι ακριβώς αυτό σημαίνει. Μέσω της ομάδας συναντά τον ίδιο τον πρόεδρο Kennedy αλλά ο ίδιος σχολιάζει το καλό δωρεάν φαγητό που παρέχεται στη δεξίωση. Ο πρόεδρος, μάλιστα, απευθύνεται σε όλους τους παίκτες ξεχωριστά, οι οποίοι, με τη σειρά τους, του απευθύνουν τιμητικά λόγια ενώ ο Φόρεστ στην ερώτηση του προέδρου ‘Πώς αισθάνεστε;’, απαντά λέγοντας ‘Πρέπει να κατουρήσω’. Ο ίδιος, λοιπόν, αποτυγχάνει να αντιληφθεί την τιμή που του γίνεται παρά τις απλόχερες ευκαιρίες που του έχουν δώσει. Η ιστορία περνάει από δίπλα του και του ξεφεύγει μέσα από τα χέρια. ‘Πρέπει να είναι δύσκολο να έχεις αδέρφια’ συμπληρώνει στη διήγησή του για τη δολοφονία του προέδρου που είχε γνωρίσει.

Όταν έφτασε η στιγμή της αποφοίτησής του, αναφέρει ‘Έπαιξα μόνο ποδόσφαιρο για πέντε χρόνια και πήρα πτυχίο’. Εδώ, εύλογα αναρωτιόμαστε εάν αυτό αποτελεί υπαινιγμό για το εκπαιδευτικό σύστημα στην Αμερική ή εάν αποτελεί υπαινιγμό για το μεγάλο βαθμό στον οποίο τον διευκόλυναν. Την ημέρα της αποφοίτησης τον πλησιάζει ένας στρατιώτης, του δίνει ένα φυλλάδιο και τον ρωτά ‘Έχεις σκεφτεί καθόλου το μέλλον σου;’. ‘Να σκεφτώ;’ απορεί και πάλι ο Φόρεστ και αφήνεται στα χέρια ενός ‘συστήματος’ που του έχει εξασφαλίσει κάθε επόμενο βήμα.

Ανεβαίνοντας στο λεωφορείο του στρατού επαναλαμβάνεται, σχεδόν, η σκηνή που εκτυλίχθηκε στο σχολικό λεωφορείο. Τελικά, θέση στο πλάι του του

παραχωρεί ένας έγχρωμος νεαρός, επίσης στόχος ρατσισμού και προκατάληψης. ‘Με φωνάζουν Μπάμπα, σα να είμαι άξεστος’ συστήνεται εκείνος. Ο Μπάμπα είναι αμόρφωτος, έχει περίεργη ομιλία και δεν τρέφει ιδιαίτερα υψηλές προσδοκίες για τη ζωή του. Έχει, όμως, συναίσθηση της περιθωριοποίησής του κάτι στο οποίο δεν έχει σταθεί μέχρι στιγμής ο Φόρεστ. Βλέπουμε, γενικά, πως ο Φόρεστ βρίσκει πάντα θέση στο λεωφορείο δίπλα σε άτομα που επίσης, για κάποιο λόγο, περιθωριοποιούνται. Μετά τις συστάσεις με το άτομο που θα αποτελέσει τον σύντροφό του στο στρατό, ακολουθούν οι μέρες της εκπαίδευσης κατά τις οποίες ο Φόρεστ γνωρίζει για ακόμη μια φορά μεγάλη δόξα. Οι ειλικρινείς του –σχεδόν αφελείς σε κανονικού τύπου κοινωνικές συνθήκες- απαντήσεις τον καθιστούν ιδανικό για το στρατιωτικό περιβάλλον. Γνωρίζουμε, βέβαια, πως παραδοσιακά το στρατιωτικό περιβάλλον απαιτεί άτομα που ν’ ακολουθούν τυφλά και πειθαρχημένα διαταγές χωρίς να επενδύουν στις πράξεις τους προσωπική βούληση, κριτική σκέψη και πρωτοβουλία. Ο Φόρεστ, λοιπόν, αποτελεί ‘στρατιωτικό φαινόμενο’. ‘Πρέπει να’ χεις IQ τουλάχιστον 160’ φωνάζει έκπληκτος ο λοχίας και φυσικά ‘γελοιοποιείται’ τόσο για το κριτήριό του όσο και για την ειρωνεία που, ουσιαστικά, φέρει η άποψη ενώ γνωρίζουμε την κατάσταση του Φόρεστ. Βέβαια, ο λοχίας είναι έγχρωμος και άρα, ίσως, η σεναριακή γραμμή να του επιφυλάσσει κοινή αντιμετώπιση με τον Μπάμπα.

Πριν ο Φόρεστ φύγει με το στράτευμα για το Βιετνάμ, πάει να χαιρετίσει την Τζένη, την οποία βρίσκει να τραγουδά σ’ ένα παρακμιακό κέντρο γυμνή με μια κιθάρα στα χέρια της και άντρες κάτω από τη σκηνή να ουρλιάζουν διάφορα σχόλια. Ακόμη μια φορά, ο Φόρεστ ορμάει για να τη σώσει. ‘Δεν μπορείς να με σώξεις πάντα’ λέει εκείνη και όταν ο Φόρεστ της εξομολογείται ότι την αγαπά του απαντά λέγοντας ‘Δεν ξέρεις τι είναι η αγάπη’. Κλείνουν τη συνομιλία τους με εκείνη να τον συμβουλεύει ‘Μην προσπαθήσεις να φανείς γενναίος. Απλά τρέξε μακριά’.

Στο πεδίο, πλέον, της μάχης, συναντούμε τον Μπάμπα να εκθέτει τις επιχειρηματικές του σκέψεις στο Φόρεστ ‘Αφού η Αμερική θα κυριαρχήσει σε ολόκληρο τον κόσμο, θα φέρουμε αλιευτικά και θα ψαρεύουμε από εδώ’. Το αμερικάνικο ιμπεριαλιστικό όνειρο εκφράζεται από το στόμα ενός έγχρωμου στρατιώτη της κι είναι, κατ’ αυτόν τον τρόπο, μία ακίνδυνη δήλωση. ‘Ξέρεις γιατί είμαστε καλή ομάδα Φόρεστ; Γιατί φροντίζουμε ο ένας τον άλλο σαν αδέρφια.’ Λέει ο Μπάμπα που προφανώς αναγνωρίζει πολύ καλά την αλληλεγγύη και τη σημασία της σε μία ομάδα απόκλισης.

‘Σ’ αυτό τον πόλεμο πολέμησαν πολύ καλά παιδιά’ ισχυρίζεται στη συνέχεια ο Φόρεστ που συνεχίζει μέσα από τις γραμμές του την αμερικάνικη ‘προπαγάνδα’. Ο λοχαγός του, μάλιστα, είναι απόγονος μίας σειράς ηρώων πολέμου, ο οποίος συμβουλεύει ‘Μην πάτε να κάνετε καμιά χαζομάρα όπως να σκοτωθείτε’ και το τραγούδι ‘California dreaming’ συνοδεύει την εκπαίδευση του Φόρεστ αποδίδοντάς του ζωή superstar.

Όταν η διμοιρία του πέφτει σε παγίδα και αρχίζει άγριο ανθρωποκυνηγητό και βομβαρδισμοί, ο Φόρεστ που δεν έχει χτυπηθεί τρέχει μέσα στην πυκνή βλάστηση να βρει τους τραυματίες και να τους μεταφέρει στην παραλία. Ο αρχηγός της διμοιρίας Νταν τον προστάζει να τον αφήσει να ξεψυχήσει τραυματισμένος εκεί ακριβώς που τον βρήκε και να γίνει, τουλάχιστον, ήρωας. Ο Φόρεστ δεν τον υπακούει, αγνοεί τη διαταγή ίσως επειδή εκείνος υπακούει στο ένστικτο της επιβίωσης και αδυνατεί, κατά το δημιουργό τουλάχιστον της ταινίας, να κατανοήσει τους ‘ανθρώπινους νόμους περί ηθικής, αξιών και περηφάνιας’. Κι ενώ οι βομβαρδισμοί γίνονται όλο και πιο έντονοι αψηφώντας τις προειδοποιήσεις των τραυματισμένων συντρόφων του, συναισθηματικά ορμώμενος, τρέχει ξανά μέσα στο πεδίο των βομβαρδισμών να βρει το σύντροφό του Μπάμπα. Ακολουθεί μία ακόμα επική σκηνή στην οποία περνά μέσα από φλόγες διηγούμενος ταυτόχρονα ‘Ακόμα κι εγώ ξέρω πως οι καλοί φίλοι σε βρίσκονται εύκολα’. Εδώ, απορούμε με το γεγονός της ενσωμάτωσης των απόψεων των άλλων στα ίδια του τα λόγια καθώς ο ίδιος είναι που αμφισβητεί εδώ την επάρκεια της αντίληψής του περί των ανθρωπίνων σχέσεων. Ο φίλος του ξεψυχά, τελικά, στη σκηνή στα χέρια του.

Το αποτέλεσμα του ξαφνικού χτυπήματος βρίσκει τον Φόρεστ με ένα τραύμα στα οπίσθια και τον υπολοχαγό ανάπηρο. Το αμερικάνικο χολυγουντιανό δράμα δε θα μπορούσε, βέβαια, παρά να αποδοθεί στον στρατιώτη με το ιστορικό ανδρείας πίσω του. Από την άλλη πλευρά, βέβαια, ο Φόρεστ ‘κλέβει’ ουσιαστικά την απόδοση τιμής που ο Νταν τόσο πολύ λαχταρούσε. Ο τελευταίος λέει χαρακτηριστικά ‘Όλοι μας έχουμε ένα πεπρωμένο. Τώρα, όμως είμαι ένας σακάτης, ένα φρικτό χωρίς πόδια’. Θεωρεί πως ο Φόρεστ του πήρε την αξιοπρέπεια και την τιμή που θα είχε αφήνοντας την τελευταία του πνοή στο πεδίο της μάχης. Τελικά, ο Φόρεστ κερδίζει παράσημο και ο Νταν εξιτήριο. Κατά την παραμονή του, βέβαια, στο νοσοκομείο ο Φόρεστ αποκτά μια καινούρια εμμονή, το πινγκ-πονγκ. ‘Γκαμπ, πώς μπορείς να βλέπεις αυτό το ηλίθιο πράγμα;’ του είχε απευθύνει ο Νταν κι έπειτα ο Φόρεστ γίνεται πρωταθλητής στο εν λόγω παιχνίδι. Για πολλοστή φορά μέσα στην ταινία κατορθώνει

κάτι πραγματικά μεγάλο.

Στη συνέχεια, παρευρίσκεται εντελώς τυχαία σε μία μεγάλη συγκέντρωση υπέρ της ειρήνης σε ένα τεράστιο πάρκο. Οι διοργανωτές τον ανεβάζουν στη σκηνή να μιλήσει. Για τεχνικούς λόγους, αυτά που λέει δεν ακούγονται αλλά το πλήθος τον αποθεώνει. Από μακριά τον φωνάζει η Τζένη που έχει παρεισφρήσει στους κύκλους των hippies της εποχής και παρακολουθούμε μία σκηνή από εκείνες που εκτυλίσσονται στα μεγάλα ρομάντζα του Hollywood. Διασχίζουν κι οι δυο μια λίμνη, αγκαλιάζονται και το πλήθος χειροκροτά. Κλιμακώνεται, έπειτα ακόμη περισσότερο η φήμη του κι αφού μπαίνει στην εθνική Αμερικής παίζοντας πινγκ πονγκ, δίνει συνεντεύξεις σε κεντρικά κανάλια τυχαίνοντας να καθίσει και δίπλα στον Τζον Λέον που του απευθύνει τη φράση πως είναι πλέον ‘πιο διάσημος κι από το Μπαγκς Μπάνυ’. Έτσι, βλέπουμε τον ήρωα του πολέμου και το διάσημο φιλειρηνιστή να συνεντευξιάζονται ταυτόχρονα. Έπειτα, συνεχίζει τη διήγησή του βαριεστημένα εξιστορώντας την επίσκεψή του ‘ξανά’, όπως λέει χαρακτηριστικά, στο Λευκό Οίκο, γνωρίζοντας αυτή τη φορά το Νίξον ενώ, παράλληλα και βουτηγμένος στην τραγική ειρωνεία, τηλεφωνεί κάποια στιγμή να καταδώσει κάποιους που ‘χρησιμοποιούν από το απέναντι διαμέρισμα φακό και δεν τον αφήνουν να κοιμηθεί’, ενώ στην ουσία μιλάμε για το σκάνδαλο ‘Watergate’ που οδήγησε για ανεξήγητους για το Φόρεστ λόγους στην παραίτηση του προέδρου που είχε γνωρίσει. Η παραμονή του στο στράτευμα έχει, πλέον φτάσει στο τέλος της και αποχωρεί γεμάτος τιμές.

Οι διαφημιστές πινγκ-πονγκ επιθυμούν διακαώς να τον πείσουν να συμμετάσχει στις διαφημίσεις τους και με τα χρήματα που κερδίζει σκέφτεται να υλοποιήσει το όνειρο που είχαν συμφωνήσει με τον Μπάμπα, να πάρουν ένα αλιευτικό και να κάνουν εμπόριο γαριδών. Τόσο η μητέρα του Μπάμπα όσο και ο άντρας που του πουλάει τη βάρκα τον ρωτούν ‘Μα καλά, είσαι βλάκας;’ ‘Βλάκας είναι αυτός που κάνει βλακείες’ απαντά πλέον και διατηρεί αυτή τη φράση σα μόνιμη, πλέον, επωδό σε όλα τα αποδοκιμαστικά σχόλια κατά τη διάρκεια του νέου εγχειρήματός του. Συνεταιρίζεται, μάλιστα, με τον πρώην υπολογαγό Νταν, ο οποίος του ξεκαθαρίζει από την πρώτη στιγμή ‘Είμαι άντρας που κρατάει το λόγο του αλλά μη σου περνάει από το μυαλό πως θα σε αποκαλώ κύριε’. ‘Όχι κύριε’ απαντάει ο Φόρεστ και αμέσως ο Νταν αρχίζει να διατάζει όπως όταν βρίσκονταν στον πόλεμο. Η σχέση δύναμης-εξουσίας μεταξύ των δύο αντρών, αν και τα δεδομένα έχουν μεταλλαχθεί πλήρως, παραμένει σχεδόν ίδια με το Φόρεστ υποδεέστερο να υπηρετεί τον Νταν. Παρά τις πρώτες αποτυχίες στο εγχείρημα, έπειτα από έναν τυφώνα που

βρίσκει τους δυο ήρωες στα ανοιχτά της θάλασσας, αλιεύουν τόνους γαρίδας. Ο Φόρεστ κάνει μία ολόκληρη περιουσία για λογαριασμό της εταιρείας Μπάμπα-Γκαμπ και καταφέρνει να αγοράσει 12 καράβια κι ένα εργοστάσιο. Γίνεται, μάλιστα, εξώφυλλο στο περιοδικό Fortune. Οι διπλανοί του στο παγκάκι, φυσικά, τον κοιτούν με μεγάλη δυσπιστία και πιστεύουν στην ιστορία του μόνο όταν βλέπουν το περιοδικό που έχει μαζί του ο Φόρεστ. Βέβαια, ο τελευταίος δε βγάζει από την τσάντα του το περιοδικό για να τους πείσει αλλά για να τους δείξει την εικόνα του Νταν.

Σ' εκείνο, ακριβώς, το σημείο της ζωής του ήταν που ένα τηλεφώνημα για την επιδεινούμενη υγεία της μητέρας του τον έφερε ξανά στο σπίτι όπου μεγάλωσε. 'Βλέπω ίσιωσες την πλάτη σου' του λέει ο γιατρός μόλις τον βλέπει. Ακολουθεί η τελευταία σκηνή του Φόρεστ μαζί με τη μητέρα του. 'Όλοι πεθαίνουμε κάποτε. Είναι μέρος της ζωής. Εγώ είχα προορισμό να γίνω μητέρα σου...πρέπει να χαράζεις τη δική σου μοίρα και να εκμεταλλεύεσαι αυτό που σου 'δωσε ο Θεός,' λέει η μητέρα του. 'Και ποια είναι η δική μου μοίρα, μαμά;' Είναι η πρώτη φορά που μετά από πολλές επαναλήψεις από τους άλλους ήρωες ως προς τα όνειρα, τις επιδιώξεις και την προσωπική μοίρα του καθενός αναρωτιέται κι ο ίδιος ο Φόρεστ πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα. Όταν χάνεται δηλαδή η μοναδική σταθερά που είχε μέχρι τότε στη ζωή του, σκέφτεται το δικό του στόχο, τη δική του πορεία. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, ανεξάρτητα από το γεγονός πως η πορεία του θα ήταν για κάποιον αξιοζήλευτη, ήταν απλώς έρμαιο των δράσεων και των συγκυριών που τον περιέβαλλαν.

Μετά το θάνατο της μητέρας του, δεδομένου ότι είχε υπάρξει τόσο σημαντικός στη χώρα του, του εξασφάλισαν μία μόνιμη εργασία, να κουρευεί το γκαζόν. Αφού, όμως, δεν είχε ανάγκη από χρήματα το έκανε άνευ αμοιβής.

Ξαφνικά, μία μέρα εμφανίζεται ξανά στη ζωή του η Τζένη. ' Ήμουν πολύ ευτυχισμένος' λέει καθώς συγκατοίκησαν οι δυο τους στο σπίτι 'ίσως επειδή δεν είχε πού αλλού να πάει' όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος προκαλώντας έκπληξη για το σημάδι συναισθηματικής ωριμότητας που εμφάνισε, το οποίο όμως αργότερα απορρίπτει λέγοντας 'Δεν ήξερα γιατί γύρισε αλλά ούτε και μ 'ένοιαζε'. Και κάπως έτσι, ξεκίνησε ένα διάστημα κοινής τους ζωής με το Φόρεστ να της κάνει πρόταση γάμου την 4^η Ιουλίου μετά τον εορτασμό με τα πυροτεχνήματα. Εκείνη αρνείται. 'Μπορεί να μην είμαι έξυπνος αλλά ξέρω τι είναι η αγάπη' λέει χαρακτηριστικά εκείνος. Την επόμενη μέρα το πρωί, η Τζένη φεύγει από το σπίτι ενώ ο Φόρεστ ακόμα

κοιμάται.

Όταν ξυπνάει, ενώ είναι μόνος, ξεκινάει να τρέχει χωρίς κανέναν ιδιαίτερο λόγο. Άρχισε να τρέχει απ' άκρη σε άκρη της χώρας. Ενέπνευσε ακόμη και ανθρώπους για να τον ακολουθήσουν. Παντού τον περίμεναν δημοσιογράφοι ρωτώντας τον γιατί όλο κάνει όλο αυτό. 'Δεν μπορούσαν να πιστέψουν ότι το έκανα χωρίς κανέναν ιδιαίτερο λόγο' αναφέρει ο ίδιος και έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με την ιδέα που είχαν οι πιστοί οπαδοί και ακόλουθοί του, η οποία συνοψίζεται στα λόγια ενός απ' αυτών 'Όταν σε είδα είπα: να, κάποιος που είναι συγκροτημένος, που έχει όλες τις απαντήσεις...' Έπειτα από τρία χρόνια, όσο ξαφνικά άρχισε να τρέχει κατά τον ίδιο τρόπο σταμάτησε και επέστρεψε στο σπίτι του.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο είναι που σταματά η αφήγηση του Forrest καθώς και οι αναδρομές του στο παρελθόν. Έπειτα από ένα γράμμα της Τζένη βρίσκεται στο δρόμο για να τη βρει. Την επισκέπτεται στο σπίτι της όπου μένει με το γιο της. Του ζητάει να την συγχωρήσει και του εκμυστηρεύεται πως ο γιος της είναι και δικός του. Ο Φόρεστ συγκινείται και το πρώτο πράγμα που ρωτάει είναι 'Είναι έξυπνος;' Η Τζένη πάσχει από μία ανίατη ασθένεια και ο Φόρεστ προτείνει να μετακομίσουν όλοι μαζί στο πατρικό του σπίτι. 'Θα με παντρευτείς, Φόρεστ ;' ρωτά η Τζένη. 'Οκ' απαντά ο Φόρεστ χωρίς να κάνει κανενός είδους υπαινιγμό για όσα είχαν προηγηθεί. Μετακομίζουν όλοι μαζί και παντρεύονται υπό την παρουσία όλων των φίλων. Έπειτα από λίγο καιρό η Τζένη πεθαίνει. Πάνω στο μνήμα που έχει στήσει ο Φόρεστ κάτω από το 'δέντρο τους' της απευθύνεται σε μία σκηνή ξαφνικής ενσυναίσθησης 'Δεν ξέρω αν έχουμε όλοι ένα πεπρωμένο ή αν αιωρούμαστε τυχαία στον άνεμο. Ίσως ισχύουν και τα δύο-μπορεί να συμβαίνουν παράλληλα'. Έπειτα από την χαρακτηριστική αποχή του Φόρεστ από τέτοιου είδους σκέψεις και ανησυχίες, έπειτα από διαλόγους στους οποίους παρουσιαζόταν με εξαιρετική έλλειψη στην κατανόηση του υπόγειου ή του μεταφορικού νοήματος, ξαφνικά μιλά με φιλοσοφική διάθεση για τη ροή της ζωής. Η ταινία κλείνει με το Φόρεστ να περιμένει με το γιο του το σχολικό λεωφορείο. Καθώς τον αποχαιρετά, πάει να τον συμβουλευτεί αυτό που του είχε πει η μητέρα του όταν είχε μπει για πρώτη φορά ο ίδιος στο συγκεκριμένο λεωφορείο. Διστάζει και απλά λέει στο γιο του πως τον αγαπά και πως θα τον περιμένει εκεί, ίσως επειδή αντιλαμβάνεται πως ένας νέος Forrest Gump θα επέβαινε αυτή τη φορά στο λεωφορείο που ξεκινούσε με εντελώς διαφορετικά δεδομένα από εκείνον, του οποίου την πορεία παρακολουθήσαμε μέσα στην ταινία.

ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ

Ιατρικό μοντέλο vs κοινωνικό μοντέλο νοητικής καθυστέρησης. Στην ταινία 'Forrest Gump' γίνονται κάποιες ανοιχτές αναφορές στην ιατρική θεώρηση της νοητικής καθυστέρησης. Ο διευθυντής του σχολείου που λόγω IQ δεν μπορεί να δεχθεί το Φόρεστ στο σχολείο, ο εκπαιδευτής στο στρατό που εικάζει ως προς την υψηλή ευφυΐα του Φόρεστ είναι κάποια από αυτά τα παραδείγματα. Το πλαίσιο της ταινίας, μάλιστα, προωθεί την έννοια του 'high achiever' σε αντίθεση με τον αποκλεισμό από τέτοιου είδους προνόμια και δε θα ήταν αναμενόμενο να μη συστηθούμε με τα στεγανά της κοινωνίας που απεικονίζεται ως προς θέμα της 'επιτυχίας'. Η νοητική καθυστέρηση του Φόρεστ παρουσιάζεται στην αρχή της ταινίας, τουλάχιστον, ως αρκετά ικανή να τον αποκλείσει από διάφορες δομές, να τον εξοντώσει στο πεδίο μάχης, να τον οδηγήσει στη χρεωκοπία ή ακόμα και να επιβαρύνει το απόγονό του. Βέβαια, πάντα στα πλαίσια της συγκεκριμένης δημιουργίας, όλοι αυτοί οι περιορισμοί που προτείνονται εξ' αρχής με το ιατρικό μοντέλο καταργούνται εκ του αποτελέσματος μέσα από την πορεία της ζωής του Φόρεστ. Στον αντίποδα, μάλιστα, όλων αυτών των 'εκ των έσω' περιορισμών στέκεται η φιγούρα της μητέρας του ήρωα, η οποία προωθεί ανοιχτά και περισσότερο από κάθε άλλο ήρωα στην ταινία την κοινωνική διάσταση του 'προβλήματος' του γιου της. 'Βλάκας είναι αυτός που κάνει βλακείες' καταλήγει να επαναλαμβάνει ο ήρωας, ο οποίος, βέβαια, παρουσιάζεται να έχει συναίσθηση της ελαφριάς νοητικής του καθυστέρησης αλλά δρα με γνώμονα τις διδαχές της μητέρας του, διεκδικώντας έστω κι εν αγνοία του πολλές φορές όλες τις προοπτικές- ακόμη και τις πιο φιλόδοξες- που η κοινωνική ζωή έχει να του προσφέρει.

Θα λέγαμε πως η ταινία αντιπαραβάλλει αρκετές φορές την ιατρική με την κοινωνική θεώρηση της νοητικής καθυστέρησης με στόχο να δώσει προβάδισμα στη δεύτερη. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από την αλληλουχία των γεγονότων. Κάθε φορά που ανακλύπει ένα στοιχείο του ιατρικού μοντέλου, η εξέλιξη της πλοκής ανατρέπει τη δύναμή του. Ταυτόχρονα, η σύσταση και η δομή της κοινωνίας είναι τέτοια που επιτρέπει την προαναφερθείσα ανατροπή. Πέρα από τη γραφικότητα που θα μπορούσε να αποδώσει κάποιος στη συγκεκριμένη αναπαράσταση, τα επιτεύγματα του Φόρεστ θα μπορούσαν να εικονογραφήσουν την κοινωνική προσέγγιση της νοητικής καθυστέρησης.

Κοινωνικές αναπαραστάσεις. Όσον αφορά την αναπαράσταση του ήρωα στα

πλαίσια του περιβάλλοντός του, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε κατά πόσο το ανεξέλεγκτα θριαμβευτικό προφίλ του που έρχεται να ισοπεδώσει τον αρνητισμό, τον οποίο ίσως επισύρει το στίγμα της νοητικής καθυστέρησης, είναι συνεπές σε κάθε επίπεδο. Ο Φόρεστ είναι κυριολεκτικά ο ‘star’ της ταινίας, όμως, ταυτόχρονα αυτό συμβαίνει αν αγνοία του, χωρίς καμία προσωπική προσπάθεια, χωρίς να αντιλαμβάνεται το μέγεθος αυτής καθ’ αυτής της επιτυχίας του. Αυτό, βέβαια, τον καθιστά πολύ ‘τυχερό’, ‘ευνοημένο’, σχεδόν ‘ευλογημένο’ από τις συγκυρίες, πράγμα που παρακολουθώντας την ταινία αντιλαμβανόμαστε πως ξεπερνά το όρια της ρεαλιστικής απεικόνισης των συνθηκών της ζωής ενός ατόμου με νοητική καθυστέρηση. Επιπλέον, ο Φόρεστ αποτελεί το επίκεντρο της ζωής της μητέρας του, η οποία αναγκάζεται να ατσαλωθεί ηθικά και συναισθηματικά προκειμένου να είναι μία αποτελεσματική μητέρα για το γιο της. Η κατάσταση του Φόρεστ καθορίζει ολόκληρη την κατεύθυνσή της προς τη ζωή και τη θεώρησή της. Είναι απορριπτός από το σύστημα και αποδεκτός από τους ανθρώπους. Βέβαια, οι πρώτοι άνθρωποι που τον αποδέχονται σε κάθε περίπτωση είναι εκείνοι που για διάφορους λόγους είναι, επίσης, στιγματισμένοι. Κανείς από όλους αυτούς δεν τα καταφέρνει, στο τέλος, εκτός φυσικά από το Φόρεστ. Επίσης, ο Φόρεστ εκπροσωπεί εκείνον που ενώ δεν έχει αντίληψη των πιο αφηρημένων κοινωνικών αξιών, καταφέρνει να καθιερωθεί και σ’ αυτό το επίπεδο και να τιμηθεί δεόντως. Όπως, είδαμε, ακολουθώντας είτε το ένστικτο είτε το καπρίσιο, πετυχαίνει πολύ περισσότερα από τους τυπικούς συνανθρώπους του που λαχταρούν και προσπαθούν συνειδητά για αντίστοιχη επιτυχία επειδή κάποιο ανώτερο ‘χέρι’ τον ανταμείβει με περισσότερα από όσα θα μπορούσε κανείς να ελπίζει. Ο Φόρεστ, παρά το στίγμα που φέρει, είναι, εν τούτοις ο ευγνώμων γιος που κάνει τη μητέρα του περήφανη, ο πιστός φίλος-σύντροφος, ο αποτελεσματικός αθλητής, ο ήρωας πολέμου, ο πρωταθλητής πιγκ-πονγκ, ο εκατομμυριούχος και, τέλος, ο στοργικός πατέρας. Σε κάθε περίπτωση, δεν εξέφρασε καμία αντίδραση παρά μόνο σε ό,τι είχε να κάνει με το ένστικτο της επιβίωσης. Θα μπορούσε κανείς να πει πως αυτήν την έλλειψη ακριβώς αντίδρασης και αυτήν την αδιάκοπη συνεχόμενη προσπάθεια – ή μάλλον υπακοή στη διαταγή-προτροπή για προσπάθεια- ήταν που ανταμείφθηκε σεναριακά. Ο ήρώας μας ξεπερνά κάθε προσδοκία και γίνεται αγωγός με τον οποίο συνδέεται άρρηκτα σημαντικό κομμάτι της αμερικάνικης ιστορίας. Αν και παράτολμο δε θα ήταν εντελώς ανυπόστατο να πούμε πως στα πλαίσια της ταινίας, η Αμερική βρήκε το επόμενο σύμβολό της, το οποίο συνίσταται στον άνθρωπο που παρά τα δεδομένα με τα οποία ξεκινά διαγράφει

μία χρυσή πορεία τόσο για τον ίδιο όσο και για την ίδια τη χώρα.

Ο ήρωας με τη σειρά του ακροβατεί μεταξύ αντίληψης και μη του στίγματος που φέρει σε μία διαδικασία αμφισβήτησης και δικαίωσης του συστήματος του οποίου είναι μέλος. Χρίζεται τόσο προστάτης των αδυνάτων όσο και αντικείμενο θαυμασμού των δυνατότερων-ικανότερων. Ας μην ξεχνάμε, βέβαια, πως γίνεται αποδεκτός από τους άλλους ήρωες ως τέτοιος όταν, πλέον, δεν έχουν άλλη επιλογή.

Η ‘αβρή’ αυτή αναπαράσταση, που δημιουργεί αναντίστοιχα μηνύματα προσδοκίας σε ρεαλιστικό επίπεδο, είναι σύμφυτη με τη σύμβαση που διέπει το ‘σύστημα αναπαράστασης’, από το οποίο προέρχεται. Η νοητική καθυστέρηση του Φόρεστ δεν του στέρησε σε γενικές γραμμές τίποτε. Αποτελεί σημείο ελπίδας, υπέρβασης εαυτού και καθολικής αποδοχής και καταξίωσης.

Δραματουργική δικαίωση-κάθαρση του ήρωα. Η ζωή του Φόρεστ, έτσι όπως απεικονίζεται, εμπεριέχει δυσκολίες και σκοτεινά σημεία, τα οποία με τη σειρά τους, όμως, ξεπερνώνται. Σε κάθε περίπτωση, ο Φόρεστ θριαμβεύει και τα προβληματικά δεδομένα γυρίζουν υπέρ του. Αυτό είναι κάτι που συμβαίνει σε όλη τη διάρκεια της ταινίας- συσσωρεύονται πολλές κορυφώσεις-δικαιώσεις, ανά τακτά χρονικά διαστήματα, σε σημείο που προβληματίζεται κανείς σε σχέση με τη δημιουργία αυτού του νέου συμβόλου που δε θέλει να αφήνει πράγματα αιωρούμενα ως προς το στίγμα του και την ανατροπή αυτού.

Βέβαια, ο ίδιος ο ήρωας, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν έχει αντίληψη της κοινωνικής καταξίωσης που το όνομά του απολαμβάνει. Συγκεκριμένα, είναι ελάχιστες οι στιγμές που αναφέρεται σε στιγμές που και ο ίδιος θεωρεί ευτυχισμένες και αυτές, βέβαια, έχουν πάντα να κάνουν με την Τζένη. Αυτό, μάλιστα, αποτελεί ακόμα ένα σημείο στοχοποίησης του Φόρεστ, ως χαρακτήρα. Η τελική του κατάληξη με την Τζένη ολοκληρώνει μεν το προσωπικό του όνειρο αν και πολύ γρήγορα το χάνει με το θάνατο εκείνης. Μένει πίσω με τις τιμές του αλλά κυρίως μένει πίσω με το γιο του που έχει το ίδιο όνομα με εκείνον. Η ταινία τελειώνει με την ξεκάθαρη σχεδόν ‘δήλωση’ πως ο νέος Φόρεστ Γκαμπ είναι ευφύεστατος. Για τα δεδομένα της ταινίας, αυτό μάλλον αποτελεί ‘κάθαρση’.

ΣΥΝΘΕΣΗ

Η συγκεκριμένη κινηματογραφική αναπαράσταση του ήρωα με νοητική

καθυστερήση είναι σύμφωνη με όλες τις συμβάσεις της χολυγουντιανής παραγωγής. Παρά την ‘υπερβολή’ που σε πρώτο επίπεδο θα μπορούσε κανείς να εικάσει πως λειτουργεί υπέρ του ήρωα, στην πραγματικότητα απευθύνει έκκληση στο συναίσθημα και στις ‘ρομαντικές υπερβολές’ που περιμένουμε από αντίστοιχου τύπου ταινίες. Δεδομένου ότι αποτελεί και μία ταινία-σταθμό γι’ αυτό το κινηματογραφικό είδος, αντιλαμβανόμαστε πως το μήνυμα της υπερβολής που συνιστά τον ήρωα ικανό να ανεβεί στην οθόνη και να υποστηρίξει τον πρωταγωνιστικό του ρόλο, δεν είναι ξέχωρο από τη δημιουργία μίας ολόκληρης ιδεολογίας πάνω στο ζήτημα. Δεν μπορούμε, φυσικά, να κάνουμε λόγο για ρεαλιστική απεικόνιση αλλά για μία μελοδραματική υπερβολή.

Ο ήρωας στέφεται υπερήρωας. Ενώ, στην αρχή της ταινίας, η ιατρική θεώρηση επί της νοητικής καθυστέρησης θα μπορούσε να τον έχει αποκλείσει, το κοινωνικό μοντέλο έρχεται να τον δικαιώσει. Η δικαίωσή του, βέβαια, αυτή συμβαίνει με έναν τόσο αυθαίρετο τρόπο που αποτυγχάνει να μας δώσει το βάθος στο οποίο μπορεί να φτάσει το στίγμα και την αλλοτρίωση που αυτό επιφέρει.

Κάθε καλοπροαίρετος θεατής θα χαμογελάσει στην τροπή σχεδόν όλων των καταστάσεων υπέρ του χαρακτήρα της ταινίας. Φτάνει, μάλιστα, σε βαθμό η τόσο μεγάλη εύνοια της μοίρας να θεωρηθεί κωμική. Ας μην ξεχνάμε πως όλα συνέβησαν χωρίς τη συνειδητή συμμετοχή του ήρωα. Η λογική πως ‘όλα μπορούν να συμβούν στον καθένα ακόμα και σε ανθρώπους σαν το Φόρεστ’ αποτελεί ένα από τα βασικά μηνύματα που υποστηρίζει η συγκεκριμένη ταινία και πάγια τακτική του Χόλυγουντ που προσπαθεί να αμβλύνει τις ‘άσχημες γωνίες’ της ζωής των ατόμων που για κάποιους λόγους αποκλίνουν από το ‘σύνθετο’, το ‘κοινό’. Ως προς αυτήν την κατεύθυνση, πρόκειται για μία απόλυτα προβλέψιμη αναπαράσταση.

Από την άλλη πλευρά, η ίδια ταινία που αποδίδει ‘φόρο τιμής’ στον πρωταγωνιστή της, περιλαμβάνει και άλλους χαρακτήρες που πόθησαν να υπερβούν τον εαυτό τους και να επιτύχουν κάτι σημαντικό για τους ίδιους- χαρακτήρες που, μάλιστα, διαθέτουν, για τα συμβατικά και τυπικά δεδομένα, πολύ περισσότερα και ισχυρότερα προσόντα από αυτά του Φόρεστ. Εκείνοι, λοιπόν, ισοπεδώνονται πλάι και παράλληλα με τον ήρωα. Κάποιες φορές, μάλιστα, αν και τυχαία γιατί δεν αποδίδεται κανενός είδους σκοπιμότητα στον ήρωα γενικώς, πετυχαίνει πάνω στη δική τους αποτυχία. Τα ‘καλά παιδιά’, για παράδειγμα, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Φόρεστ σε σκηνή του έργου εξοντώθηκαν όταν εκείνος επιβίωσε για να γνωρίσει μία ένδοξη συνέχεια. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως ο ήρωας θα απολαύσει ακόμα και

αυτή τη δόξα που φαινομενικά του ανήκει. Εάν δεν υπήρχε η ταμπέλα της νοητικής καθυστέρησης, ο Φόρεστ στις ίδιες δράσεις θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τυχοδιώκτης. Θα μιλούσαμε τότε για ένα χαρακτήρα που ενώ δεν εμφανίζει καμία επιθυμία, αποτελεί τον ‘άρπαγα’ των επιθυμιών των προσανατολισμένων συνανθρώπων του. Με την εφαρμογή, όμως, του στίγματος της νοητικής υστέρησης, η κρίση για έναν ήρωα γίνεται ‘υπό συνθήκες’ κι εδώ έχουμε να κάνουμε με μία πολύ ισχυρή ‘συνθήκη’. Η συνθήκη, εδώ, τον ντύνει με την ‘αρετή’ για τα παρόντα δεδομένα της άγνοιας και δεν επιτρέπει στον ήρωα να γίνει αντιπαθής.

Θα ήταν, όμως, ιδιαίτερα ενδιαφέρον εάν μπορούσαν να εντοπιστούν, ταυτόχρονα, μέσα στην ταινία και οι συνθήκες εκείνες που θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν τη θριαμβευτική εξέλιξη του ήρωα.

Ο κεντρικός χαρακτήρας της υπό μελέτη ταινίας μετατρέπεται σε ένα δαφνοστεφανωμένο σύμβολο ενός σημαντικού κομματιού της αμερικάνικης ιστορίας αλλά χωρίς το βάθος που αντίστοιχα θα περίμενε κανείς. Αυτό που διακατέχει τον ήρωα και αποτελεί τη ρίζα της αναπαράστασής του είναι ένα είδος παιδικής αρετής σε συνδυασμό με μια αγόγγυστη αποδοχή των γεγονότων, μία δηλαδή παθητικότητα.

SLING BLADE (1996)

Ο Billy Bob Thornton υπογράφει το σενάριο και τη σκηνοθεσία της ταινίας ‘Sling Blade’, ενσαρκώνοντας, παράλληλα και τον ήρωα που πρωταγωνιστεί (Ιστότοπος Imdb, www.imdb.com). Από τον ιστότοπο που είναι αφιερωμένος στη ζωή και στο έργο του, μέχρι στιγμής, πληροφορούμαστε για την πορεία του μέχρι εκείνη τη στιγμή της δημιουργίας της συγκεκριμένης ταινίας, η οποία, μάλιστα, αποτέλεσε εκείνο το κομβικό σημείο το οποίο εκτόξευσε την καριέρα του (www.billybobthornton.net). Εξαιρετικά ανήσυχος ως προς τα λογοτεχνικά, κινηματογραφικά και μουσικά ερεθίσματα τόσο από τη γενέτειρά του όσο και από την Ευρώπη, πρωτοδημιούργησε το χαρακτήρα που συναντούμε στην ταινία κατά τη διάρκεια της προσπάθειάς του να έρθει στο προσκήνιο ως ηθοποιός. Όντας σε οικτρή οικονομική κατάσταση, δημιούργησε ένα one-man show με το χαρακτήρα του Καρλ που πρωταγωνιστεί στην ταινία που θα μελετήσουμε. Το 1993, μάλιστα, δημιουργεί

μία ταινία μικρού μήκους ‘Some folks call it a Sling Blade’, η οποία κερδίζει πολλά βραβεία στην κατηγορία της. Λίγα χρόνια αργότερα, ολοκληρώνει τη συγγραφή του σεναρίου για τη μεγάλου μήκους ταινία ‘Sling Blade’. Η ταινία προτάθηκε για βραβείο Oscar στις κατηγορίες του πρώτου αντρικού ρόλου και του καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου, με το Thornton να παραλαμβάνει το βραβείο για τη δεύτερη κατηγορία. Παρά τις διθυραμβικές κριτικές που απέσπασε για την ερμηνεία του και τα βραβεία που συγκέντρωσε από τις επιτροπές άλλων φεστιβάλ, δεν έλαβε Oscar για την ερμηνεία του. Αυτό, βέβαια, δε στάθηκε εμπόδιο στην ανάδειξη του χαρακτήρα που επί σειρά ετών διαμόρφωσε, σαν δομικό κομμάτι της αμερικάνικης κινηματογραφικής κουλτούρας (Ιστότοπος Billy Bob Thornton, www.billybobthornton.net).

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Η αρχική σκηνή της ταινίας λαμβάνει χώρα στο ψυχιατρικό ίδρυμα όπου κρατείται ο ήρωας που θα μελετήσουμε και στο οποίο πέρασε πολλά χρόνια εκτίοντας την ποινή του για τη δολοφονία της μητέρας του και του εραστή της. Ο Καρλ κάθεται αμίλητος, με το βλέμμα καρφωμένο στο παράθυρο ενώ, παράλληλα, ένας από τους υπόλοιπους τρόφιμους του ιδρύματος του διηγείται σκηνές από τη σεξουαλική κακομεταχείριση που επέβαλλε σε γυναίκες. Ο διευθυντής καλεί τον Καρλ προκειμένου να δώσει μία μικρή ‘συνέντευξη’ για την ιστορία του σε δύο φοιτήτριες δημοσιογραφίας. Ο Καρλ πρόκειται να αποφυλακιστεί την ίδια μέρα. Η αρχική αφήγησή του που γίνεται στο σκοτάδι επειδή, όπως αναφέρει ο διευθυντής ‘τον ενοχλεί το φως’ συνοδεύεται από μία μακρινή μελωδία και, στη συνέχεια, από ένα μονότονο χτύπο που θυμίζει χτύπο καρδιάς. Το σκοτάδι και ο χτύπος δημιουργούν το περιβάλλον της ‘μήτρας’, στο οποίο ο Καρλ ανασυνθέτει το βεβαρυμένο ιστορικό του και αναδύεται ξανά στον κοινωνικό περίγυρο με αυτήν την κληρονομιά.

Μετά το πέρας της συνέντευξης ο Καρλ αναφέρει στο διευθυντή του ιδρύματος ‘ Μάλλον πρέπει να συνηθίσω να κοιτάω όμορφους ανθρώπους’ και συνεχίζει λέγοντας ‘...και μάλλον πρέπει να συνηθίσω να με κοιτάζουν κι αυτοί’. Έπειτα, μαζεύει τα βιβλία του, τα οποία είναι και τα μοναδικά αντικείμενα που έχει,

και παίρνει το λεωφορείο της επιστροφής στην πόλη του. Το πρώτο πράγμα που κάνει είναι να σταματήσει σε ένα ταχυφαγείο και να αγοράσει το αγαπημένο του έδεσμα-τηγανιτές πατάτες. Ταυτόχρονα, επιβεβαιώνεται και η υπόθεση που πριν φύγει από το ίδρυμα είχε κάνει. Ο υπάλληλος του ταχυφαγείου τον κοιτάει επίμονα. Ενώ κάθεται στο περβάζι ενός καταστήματος πλυντηρίων ρούχων, ο μικρός Φράνκι βγαίνει από το μαγαζί κουβαλώντας τεράστιους σάκους με πλυμένα ρούχα τα οποία πρέπει να επιστρέψει σπίτι του. Γνωρίζονται με χαρακτηριστική αμεσότητα με την οποία συστήνονται τα μικρά παιδιά μεταξύ τους. Ίσως να μην είναι τυχαία η επιλογή του επωνύμου του ήρωα ‘Childers’ (child=παιδί). Ο Φράνκι απαντά στην ερώτηση του Καρλ αν έχει γονείς που να μπορούν να τον βοηθήσουν λέγοντας πως η μητέρα του εργάζεται και ο πατέρας του έχει σκοτωθεί καθώς τον χτύπησε το τρένο. Ο Καρλ προσφέρεται να τον βοηθήσει στο κουβάλημα και στο δρόμο τους έπειτα από ερωτήσεις του παιδιού αποκαλύπτεται η ιστορία του Καρλ. Αναφέρει αμέσως πως είχε σκοτώσει κάποιους ανθρώπους στο παρελθόν κι επειδή δεν ‘ήταν καλά στα μυαλά του’ δεν τον έβαλαν στη φυλακή αλλά στο ψυχιατρικό ίδρυμα’. ‘Εμένα πάντως δε μου φαίνεται να έχεις σκοτώσει κανέναν’ αναφέρει ο Φράνκι προδίδοντας έτσι τις κοινωνικές συμβάσεις που θέλουν τον εκάστοτε εγκληματία απογυμνωμένο από κάθε άλλο ανθρώπινο χαρακτηριστικό και φέροντα ένα και μοναδικό στίγμα. Αφού, λοιπόν, φτάνουν στο σπίτι του Φράνκι, ο Καρλ τον αποχαιρετά και γυρίζει πίσω στο ίδρυμα αφού στην ουσία δεν έχει πού να πάει. Ο διευθυντής του ιδρύματος αναλαμβάνει να του βρει θέση εργασίας και στο μεταξύ προτείνει να τον φιλοξενήσει για ένα βράδυ στο σπίτι του μπροστά στα έκπληκτα μάτια των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς του, η οποίοι αμφιβάλουν για την ασφάλεια μίας τέτοιας φιλοξενίας. Ο ίδιος ο Καρλ, όμως, στο δωμάτιο που του παραχωρούν για να κοιμηθεί εκείνο το βράδυ δεν ‘αναστατώνει’ καθόλου την ηρεμία της ζωής που μέχρι τότε υπήρχε εκεί μέσα καθώς κάθεται σε μία θέση στην άκρη του κρεβατιού με τα βιβλία στα χέρια του και περιμένει μέχρι το επόμενο πρωινό που θα ξυπνούσε ο διευθυντής.

Την επόμενη μέρα επισκέπτονται το συνεργείο, όπου ο διευθυντής θα προτείνει τον Καρλ για δουλειά. Ο ιδιοκτήτης του συνεργείου και ο βοηθός του θυμούνται το περιστατικό του φόνου και αναφέρουν αντίστοιχα ‘...έκοψε τη μητέρα του κομματάκια...’ και ‘κι εκείνον τον Ντίξον, θα μπορούσα να το’ χω κάνει κι εγώ. Ένα κάθαρμα ήταν, αυτό ήταν. Πάντως τον θυμάμαι από το σχολείο, ήταν κάπως καθυστερημένος, κάτι τέτοιο τέλος πάντων’. Εδώ, έχουμε ένα πρελούδιο κοινωνικής καταδίκης και δικαίωσης ταυτόχρονα. Από τη μία πλευρά, ο μητροκτόνος Καρλ που

έχει σοκάρει με την πράξη του την κοινή γνώμη της κοινωνικής ομάδας στην οποία ζούσε σαν παιδί και, από την άλλη, ο δίκαιος τιμωρός που ‘ ανέλαβε ’ το φορτίο να απελευθερώσει την ίδια πάλι ομάδα από το βάρος της παρουσίας ενός ανεπιθύμητου μέλους της, του Ντίξον. Σαν επιστέγασμα, βέβαια, των προαναφερθέντων έρχεται το σχόλιο ως προς την καθυστέρηση του Καρλ. Και στη συνέχεια, σχολιάζουν και εκτιμούν το βαθμό επικινδυνότητάς του. Η φράση-κατακλείδα ‘ Δε μου φαίνεται ότι θα μπορούσε να πειράξει κανέναν ’ που υποστηρίζεται από όλους τους παρευρισκομένους και σε πρώτο επίπεδο ‘ αθώνει ’ τον ήρωα, στην ουσία ‘ αθώνει ’ τον κοινωνικό περίγυρο που παρά τα στοιχεία εις βάρος του τον καλωσορίζει ουσιαστικά στον καινούριο του ξεκίνημα παραγράφοντας το στυγερό του έγκλημα αρκεί, βέβαια, όπως προσπαθεί να εξακριβώσει ο ιδιοκτήτης να είναι ιδιοφυία στην επισκευή μηχανών. Πράγματι, ο ιδιοκτήτης εμπιστεύεται τις συστάσεις του διευθυντή και παραχωρεί, μάλιστα, στον Καρλ και μία μικρή αποθήκη στην οποία μπορεί να κοιμάται τα βράδια. Έπειτα από μία ημέρα δουλειάς, ο ιδιοκτήτης του συνεργείου συγχαίρει τον Καρλ για την επιδεξιότητα και εργατικότητα που επέδειξε και αναφέρει αστεειύμενος στον άλλο υπάλληλο- φίλο του, ‘ Καλύτερα να προσέχεις γιατί μου φαίνεται πως θα σε κάνει να χάσεις τη δουλειά σου ’. Θα μπορούσε, όμως, ποτέ άραγε η αποτελεσματικότητα ενός ανθρώπου σαν τον Καρλ να παραγκωνίσει τον εκάστοτε τεμπέλη υπάλληλο;

Πριν ο ιδιοκτήτης καληνυχτίσει τον Καρλ τον ενημερώνει πως επειδή θα κλειδώσει το μαγαζί, δε θα μπορεί τη νύχτα να βγει έξω. ‘ Δε φαντάζομαι να ήθελες να πας πουθενά... ’ αναφέρει με χαρακτηριστική φυσικότητα. Προτού εγερθεί, όμως, η οποιαδήποτε αμφιβολία για το συγκεκριμένο χαρακτήρα, στην αμέσως επόμενη σκηνή, κατά το διάλλειμα για φαγητό τη δεύτερη μέρα δουλειάς και αφού έχει διηγηθεί ένα φαλλικό ανέκδοτο με το οποίο γελάει ο μόνιμος υπάλληλός του και στο οποίο φυσικά δε συμμετέχει ο Καρλ, λέει ‘ Καρλ, το σκέφτηκα πάρα πολύ, δεν είναι και πολύ χριστιανικό εκ μέρους μου να σε κρατάω κλειδωμένο ’. Αποφασίζει, λοιπόν, να του παραχωρήσει κλειδί και αποκαθιστά άμεσα το ‘ όνομά ’ του μέσα στα πλαίσια της ιστορίας. Για την ακρίβεια, μάλιστα, αποφασίζει να του δώσει προκαταβολή και άδεια προκειμένου να εφοδιαστεί με πράγματα που ο ίδιος πιστεύει ότι χρειάζεται.

Στη συνέχεια, αφού του έχουν επιτρέψει την ‘ ελεύθερη ώρα ’, ο Καρλ περνά από το σπίτι του Φράνκι για να τον δει. Ο μικρός ετοιμαζόταν να περάσει από το κατάστημα στο οποίο εργαζόταν η μητέρα του. Ενώ, λοιπόν, αναφέρει στον Καρλ πως δε θα αναφέρει στη μητέρα του το γεγονός πως έχει μόλις αφεθεί ελεύθερος από

το ψυχιατρείο, ο ίδιος ο Καρλ απαντά ειλικρινώς στην ερώτηση του προϊσταμένου και φίλου της μητέρας του Φράνκι ως προς την ‘προέλευσή’ του. Έκπληξη, μάλιστα, προκαλεί και η πρόσκληση της μητέρας του Φράνκι στον Καρλ να μείνει στο γκαράζ στο σπίτι τους. Η ίδια, μέχρι εκείνη τη στιγμή είχε πληροφορηθεί από το γιο της πως ο Καρλ έχει νοητική καθυστέρηση αλλά ακόμα και όταν της μεταφέρει ο φίλος της Βόαν την πληροφορία σχετικά με τον εγκλεισμό του Καρλ σε ψυχιατρικό ίδρυμα, δεν ταραάζεται καθόλου και εμμένει στην απόφασή της, υποστηρίζοντας πως ο γιος της έχει μεγάλη ανάγκη από μία πατρική φιγούρα. Ο Καρλ, λοιπόν, μετά το ρόλο του ως επαγγελματία καλείται να αναλάβει έναν ακόμη κοινωνικά σημαντικό και απαιτητικό ρόλο- εκείνον του ‘πατέρα’. Χωρίς καν να το καταλάβει, ο καλοπροαίρετος μέχρι στιγμής γύρω του χορός έχει άμεσα παραγράψει το ιστορικό του και τον εντάσσει ανεμπόδιστα στην κοινή τους κοινωνική, επαγγελματική και οικογενειακή ζωή. Όταν, βέβαια, αργότερα ο Καρλ και ο Φράνκι μιλούν μεταξύ τους, αντιλαμβανόμαστε πως ο ρόλος που ανατέθηκε στον Καρλ δεν είναι εύκολα διαχειρίσιμος. Συγκεκριμένα, ο Φράνκι αναφέρει ‘...όταν ζούσε ο μπαμπάς μου, δε φοβόμουν τίποτα, τώρα αισθάνομαι έτσι για τη μαμά μου... έχει κι έναν σύντροφο τον Ντόηλ αλλά είναι πολύ κακός μαζί της... και μαζί μου... αλλά ο φίλος της μαμάς ο Βόαν δεν μπορεί να μας προστατέψει επειδή οι άντρες που τους αρέσουν άντρες δεν είναι πολύ δυνατοί’. Κι αμέσως, ακολουθεί και η εξομολόγηση του μικρού αγοριού πως ο πατέρας του στην πραγματικότητα δε χτυπήθηκε από τρένο αλλά αυτοκτόνησε επειδή δεν μπορούσε να τους συντηρήσει- επειδή απέτυχε δηλαδή. Το ρόλο αυτού του άντρα που δεν έχει τα ‘προσόντα’ να αναλάβει κανείς από τους υπόλοιπους αντρικούς χαρακτήρες της ταινίας, κλήθηκε ουσιαστικά σε προγενέστερη σκηνή ο Καρλ να αναλάβει. Όταν ο μικρός επαναφέρει τη συζήτηση στο θέμα του φόνου που έχει διαπράξει ο Καρλ, ο δεύτερος λέει πως μεγαλώνοντας κατάλαβε πως δεν πρέπει να σκοτώνουμε κανέναν. Μεγαλώνοντας, δηλαδή, αντιλήφθηκε βασικές κοινωνικές και θρησκευτικές αρχές της κοινωνίας, της οποίας ήταν μέλος, πράγμα που αργότερα στην ταινία αμφισβητείται και πάλι και επιδέχεται διπλής ερμηνείας – δεν τις αντιλήφθηκε επαρκώς λόγω της νοητικής του κατάστασης ή αυτόβουλα τις απέρριψε;

Η επόμενη σκηνή εκτυλίσσεται στο σπίτι του Φράνκι, όπου μαζεμένοι ο ίδιος, η μητέρα του και ο σύντροφός της Ντόηλ περιμένουν την άφιξη του Καρλ. Ο Ντόηλ είναι αντίθετος με την ιδέα να τον φιλοξενήσουν λέγοντας πως για να έχει νοσηλευθεί σε ψυχιατρικό ίδρυμα δεν μπορεί να είναι απλώς ένας ‘καθυστερημένος’ αλλά μπορεί να έχει κατασφάζει ολόκληρη την οικογένειά του. Σε εκείνο ακριβώς το σημείο, η

μητέρα προτρέπει το γιο της να τον ρωτήσει, προκειμένου να είναι σίγουροι πως δε συμβαίνει κάτι τέτοιο. Εντύπωση προκαλεί πως αυτή η ανησυχία εγείρεται από τον ‘κακό’ χαρακτήρα του έργου σε συνδυασμό με έναν υπαινιγμό από το Βόαν νωρίτερα. Αφού φτάνει ο Καρλ στο σπίτι και αφού ο Βόαν παίρνει τη μητέρα για έξοδο, στο σπίτι μένουν πλέον ο Καρλ, ο Φράνκι και ο Ντόηλ με τον τελευταίο να προσβάλλει τον Καρλ και τον αυτόχειρα πατέρα του αγοριού και να αναφέρει πως δεν πιστεύει στη Βίβλο, ένα βιβλίο που πάντα κουβαλάει μαζί του ο Καρλ. Ο Ντόηλ που δεν τρέφει κανενός είδους συμπάθεια για τις βιβλικές διδαχές δε διστάζει να προσβάλλει τον Καρλ και μας έρχεται κατ’ ευθείαν στο νου η φράση του εργοδότη, ο οποίος σαν καλός χριστιανός αποφάσισε να παραχωρήσει βασικού τύπου ελευθερίες στον ήρωα.

Όταν ο Βόαν μένει μόνος με τον Καρλ, την επόμενη μέρα σε ένα εστιατόριο αναφέρεται στο γεγονός πως και οι δύο ξεχωρίζουν από τους άλλους με τον Βόαν, βέβαια, που είναι ομοφυλόφιλος να γίνεται ‘λιγότερο αντιληπτός’ σαν διαφορετικός. Και ενώ αναφέρει πως δεν τον αφορά ο λόγος για τον οποίο ο Καρλ ήταν σε ψυχιατρικό ίδρυμα και πως το μόνο που βλέπει απέναντί του είναι ένας ‘ευγενής και απλός άνθρωπος’ θέλει να βεβαιωθεί παρ’ όλ’ αυτά πως ο Καρλ δε σκοπεύει να βλάψει με τον οποιοδήποτε τρόπο τη Λίντα και το γιο της. Αφού αισθανθεί άβολα για την έναρξη της συγκεκριμένης συζήτησης προσπαθεί να αντιστρέψει το κλίμα λέγοντας ‘Μοιάζεις να είσαι πάντα βυθισμένος στις σκέψεις σου. Πρέπει να είσαι άνθρωπος της σκέψης. Λοιπόν, για πες μου τι σκέφτεσαι αυτή τη στιγμή’. Όταν, λοιπόν, ο Καρλ μετά από αυτή την εισαγωγή αναφέρει πως σκέφτεται αν θα πάρει τις πατάτες μαζί του στο σπίτι δεν μπορούμε παρά να αντιληφθούμε την υπόγεια γελοιοποίηση του ήρωα που απορρίπτει άδοξα το μέγεθος της φιλοφρόνησης που του απευθύνθηκε. Για τους ίδιους ακριβώς λόγους, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε και την αντίθετη, ακριβώς, άποψη, ότι δηλαδή η διάθεση γελοιοποίησης απευθύνεται στο συνομιλητή του Καρλ και όχι στον ίδιο.

Μεταφερόμαστε, έπειτα, στο σπίτι του μικρού αγοριού όπου το ίδιο μαζί με τη μητέρα του και τον Ντόηλ παίρνουν το βραδινό τους, με τους τρεις τους να αναφέρουν αντίστοιχα ‘Μου αρέσει ο ήχος της φωνής του που μοιάζει με ήχο αγωνιστικού αυτοκινήτου, με ηρεμεί’, ‘Τον λυπάμαι τον καημένο’ και ‘Πώς να φάει κανείς με αυτούς τους ηλίθιους θορύβους που κάνει’. Οι παραπάνω ‘δηλώσεις’ την ώρα που απουσιάζει ο Καρλ, ακριβώς γι’ αυτόν το λόγο, διακατέχονται από ειλικρίνεια ως προς το τι σκέφτονται και αισθάνονται οι υπόλοιποι ήρωες γι’ αυτόν.

Έτσι, δημιουργείται ένα αμάγαμα από οίκτο, δυσαρέσκεια και παθητική συμπάθεια με την τελευταία να προέρχεται από ένα άκρως θυματοποιημένο χαρακτήρα.

Όταν, το ίδιο βράδυ, ο Ντόηλ προσκαλεί τους φίλους του για να διασκεδάσουν, όπως το ορίζει ο ίδιος, η τυπική φιλική του συνάθροιση καταλήγει σε μία έκρηξη του ίδιου εναντίον των υπολοίπων, τους οποίους διώχνει αποκαλώντάς τους ‘τελειωμένους’. Αφού τελειώσει με τους φίλους του, στρέφεται στον Καρλ και στο Βόαν και λέει ‘Είπα όλοι έξω. Αυτό ισχύει και για τις αδερφές και τους καθυστερημένους’. Ο Καρλ όπως και σε όλη τη διάρκεια της συνάθροισης μέχρι εκείνη τη στιγμή κάθεται στον καναπέ και δε συμμετέχει με κανέναν τρόπο στα τεκταινόμενα. Δε συμμετέχει ούτε και όταν ο Ντόηλ ασκεί βία πάνω στη μητέρα του αγοριού. Ο Φράνκι ήταν ο μόνος που αντιστάθηκε και χτύπησε το βίαιο σύντροφο της μητέρας του. Ο Καρλ, δηλαδή, φαίνεται κατώτερος του ρόλου που πολλαπλώς του ανέθεσαν σε προγενέστερη φάση του έργου να σταθεί σαν πατέρας-προστάτης του μικρού αγοριού και της μητέρας του. Από την άλλη, παρόμοια συμπεριφορά επιδεικνύει και ο Βόαν παρά την αρχική του αντίσταση. Για δύο ανθρώπους ‘διαφορετικούς’ η αντίσταση στην παράλογη βιαιότητα φαντάζει, εν προκειμένω, αδύνατη και αποτυγχάνουν να προστατεύσουν ανθρώπους που αγαπούν και που τους ανταποδίδουν την αγάπη τους. Ο Φράνκι και η μητέρα του δεν μπορούν να στηριχθούν πάνω τους. Αφ’ ότου, όμως, έχουν όλοι αποχωρήσει και το αγόρι έχει κοιμηθεί, ακολουθεί μια αποκαλυπτική σκηνή στην κουζίνα μεταξύ της μητέρας και του Καρλ. Ο Καρλ, βλέποντας τη μητέρα στεναχωρημένη της διηγείται το ανέκδοτο που είχε ακούσει στη δεύτερη μέρα δουλειάς από το αφεντικό του και, στη συνέχεια, αποκαλύπτει το λόγο για τον οποίο βρέθηκε έγκλειστος στο ψυχιατρικό ίδρυμα. κλείνοντας με την υπόσχεση πως ποτέ του δε θα πλήγωνε τη μητέρα και το παιδί και πως θα μπορούσε να ορκιστεί και στη Βίβλο γι’ αυτό. Εδώ, πρόκειται για μία καταπληκτική σκηνή ενσυναίσθησης εκ μέρους του ήρωα που δεν μπορούμε να πούμε με ακρίβεια εάν τον εξιλεώνει ή εάν τον καταδικάζει για τη αμέτοχη στάση του στην οικογενειακή έκρηξη της προηγούμενης σκηνής.

Το σκηνικό αλλάζει όταν σε ένα γεύμα που διοργανώνει ο Βόαν καλούν και μία γυναίκα που εργάζεται σε κατάστημα παπουτσιών και θεωρούν πως θα ‘ταίριαζε’ με τον Καρλ. Αφού τους προτρέπουν να περπατήσουν μαζί το ίδιο βράδυ, την επόμενη ημέρα εκείνη του φέρνει λουλούδια στη δουλειά του. Έχει κι εκείνη ελαφριά καθυστέρηση αφού κατά τη γνώμη των υπολοίπων ‘θα ταίριαζε’ με τον Καρλ. Ο Καρλ, βέβαια, αντιλαμβάνεται πως εκείνη του πήγε τα λουλούδια επειδή περπάτησε

μαζί της. Ταυτόχρονα, ακούγεται κι ένα ερωτικό τραγούδι της country μουσικής αρκετά δυνατά αλλά η ευκαιρία του ‘στον έρωτα’ που του δόθηκε από το σενάριο απορρίφθηκε άδοξα από τον ίδιο. Το ζήτημα της σεξουαλικότητας δεν πρόκειται να ξανατεθεί μέσα στην ταινία και αφαιρεί από τον ήρωα οποιοδήποτε στοιχείο αυτής.

Όταν, έπειτα, ο Καρλ συναντιέται και πηγαίνει με το Φράνκι στο ‘μυστικό’ τους μέρος είναι, πλέον, νύχτα και ακολουθεί η διήγηση της ιστορίας με το μικρό αδελφό του Καρλ, τον οποίο του τον παρέδωσε νεογέννητο στα χέρια του ο πατέρας του για να τον πετάξει ζωντανό στα σκουπίδια. ‘Εγώ δε θα το έκανα αυτό, κάποιος τρόπος θα έβρισκα και ο αδερφός μου θα ήταν ακόμη εδώ ζωντανός’ απαντάει ο Φράνκι αναδεικνύοντας για ακόμη μια φορά την ‘ανικανότητα’ που έχει επιδειξεί κατά το παρελθόν ο Καρλ να προστατεύσει αδύναμους ανθρώπους που αγαπά.

Στη συνέχεια, όμως, μετά την επιστροφή του Ντόηλ στο σπίτι- και άρα την επαναφορά του κινδύνου για το Φράνκι- κάτι φαίνεται να αλλάζει στη συμπεριφορά του Καρλ ως ‘πατέρα-προστάτη’. Συνοδεύει το αγόρι και παίζουν μαζί με την παρέα του μπάλα και καθώς επιστρέφουν ο Φράνκι του λέει ‘...αυτό που έκανες το έκανε κι ο μπαμπάς μου’. ‘Είμαι περήφανος για σένα’ απαντάει ο Καρλ ο οποίος για πρώτη φορά μέσα στην ταινία υπερασπίζεται το ρόλο τον οποίο αρχικά του ανέθεσαν.

Μετά την πρώτη αυτή αργοπορημένη ‘αφύπνιση-αντίδραση’ του Καρλ, ακολουθεί η επίσκεψή του στο σχεδόν εγκαταλελειμμένο, πλέον, σπίτι του πατέρα του. Ο πατέρας του, καθισμένος, σε μία πολυθρόνα βρώμικος και ‘νευρικά ευαίσθητος’ μουρμουρίζει μόνος του. ‘Είμαι ο γιος σου’ λέει ο Καρλ μόνο και μόνο για να ακούσει τον πατέρα του να λέει πως δεν έχει κανένα γιο. Ο Καρλ επιμένει, του λέει αυτά που έκανε από τότε που έχει να τον δει, τον κατηγορεί για τη δολοφονία του μικρού του αδελφού και του λέει πως, ενώ σκέφτηκε να τον σκοτώσει, τελικά δε σκοπεύει να το κάνει. Εδώ, έχουμε μία ακόμη μεγαλύτερης δυναμικής αντίδραση. Ο Καρλ κλείνει οριστικά τους λογαριασμούς με το παρελθόν του και αποφαινεται μετά τις διδαχές της Βίβλου για το είναι σωστό και τι όχι. Το ίδιο βράδυ εμφανίζεται ‘χωρίς να ξέρει κι ο ίδιος γιατί’, όπως αναφέρει, με ένα σφυρί στα χέρια του στο δωμάτιο όπου κοιμούνται η μητέρα κι ο Ντόηλ.

Την επόμενη κιόλας ημέρα βαπτίζεται χριστιανός. Γνωρίζουμε πολύ καλά από τη χριστιανική παράδοση πως με τη βάπτιση παραγράφονται όλα τα προηγούμενα ‘αμαρτήματα’. Έτσι, μετά τις διαδοχικές εξομολογήσεις που έχει κάνει ο Καρλ μέσα στην ταινία ήρθε η ώρα για τον εξαγνισμό του, πράγμα που ο ίδιος είχε αποφασίσει. Μετά τη βάπτισή του και έπειτα από την απαίσια για μια ακόμη φορά συμπεριφορά

του Ντόηλ απέναντι στον ίδιο και το Φράνκι αποφασίζει να φύγει. ‘Γιατί τον αφήνεις να το κάνει αυτό; Ο μπαμπάς μου δε θα το επέτρεπε ποτέ’ του λέει ο Φράνκι την τελευταία φορά πριν αποχαιρετηθούν. ‘Αυτός είναι πολύ χειρότερος από μένα’ απαντάει ο Καρλ. Συμβουλεύει το Φράνκι να μην πάει σπίτι του εκείνο το βράδυ, επισκέπτεται και το Βόαν και διασφαλίζει πως η μητέρα και το παιδί δε θα βρίσκονται στο σπίτι τους την ίδια νύχτα και τελικά ο ίδιος περιμένει να νυχτώσει υπό τη μουσική ταινίας δράσης. Ακονίζει το ‘κοφτερό του λεπίδι’ (sling blade) και στέκεται στο σκοτάδι με μία δέσμη φωτός να πέφτει πάνω στο πρόσωπό του, όπως συνήθως συμβαίνει σε υπερήρωες δημοφιλών ταινιών πριν αναλάβουν δράση.

Βρίσκει στο σπίτι μόνο του τον Ντόηλ, τον ρωτά ποιο είναι το τηλεφωνικό νούμερο για την αστυνομία και του ανακοινώνει ότι θα τον σκοτώσει. Είναι αποφασισμένος και πολύ ήρεμος για το φόνο που πρόκειται να διαπράξει. Αφού το κάνει, ειδοποιεί ο ίδιος την αστυνομία και τρώει μουστάρδα και ψωμί, ένα ακόμη αγαπημένο του έδεσμα. Η συνείδησή του είναι προφανώς ήσυχη. Θυμόμαστε εδώ τα αρχικά του λόγια στη δημοσιογράφο, βγαίνοντας, από το ίδρυμα πως δε νομίζει πως έχει κανένα λόγο για να διαπράξει ξανά έγκλημα. Στηριζόμενοι σε αυτό, θα λέγαμε πως εδώ μάλλον θεώρησε πως είχε κάθε λόγο να το διαπράξει. Και μετά την επιλεγμένη από τον ίδιο βάπτισή του ήταν κι αυτό ένα επιλεγμένο από τον ίδιο έγκλημα.

Η τελική σκηνή του έργου μας βρίσκει πάλι στο ίδιο σημείο, με τον ενοχλητικό τρόφιμο του ιδρύματος να του διηγείται διάφορες ιστορίες για το πώς είχε κακοποιήσει σεξουαλικά γυναίκες μόνο που αυτή τη φορά ο Καρλ τον σταματά και του λέει να μην του ξαναμιλήσει ποτέ πια. Ο ήρωας απέκτησε τον έλεγχο που στην αρχή της ταινίας δεν είχε αλλά από την άλλη κατέληξε πάλι στο ίδιο σημείο.

ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ

Ιατρικό vs κοινωνικό μοντέλο νοητικής καθυστέρησης. Στο ‘Sling Blade’ παρατηρούμε μία σαφή επιρροή από τις πιο ‘κοινωνικές’ θεωρήσεις της νοητικής καθυστέρησης. Παρά το γεγονός πως ο κεντρικός ήρωας έχει διαπράξει έγκλημα βλέπουμε πως εύκολα ο κοινωνικός του περίγυρος αποσυνδέει αυτό από τη νοητική του καθυστέρηση. Το πιο εντυπωσιακό, μάλιστα, όπως ανέδειξε και η προηγούμενη

ανάλυση είναι πως αποσυνδέει τη νοητική καθυστέρηση από το εγκληματικό γεγονός εξαιρετικά εύκολα και άμεσα. Συγκεκριμένα, οι ‘καλοί’ χαρακτήρες της ταινίας είναι εκείνοι που δεν εγείρουν καμία αμφιβολία ενώ ο μοναδικός που συνδέει τα δύο αυτά στοιχεία είναι ο ‘κακός’ χαρακτήρας του έργου. Η νοητική καθυστέρηση του Καρλ δεν τον εμποδίζει (σεναριακά) να είναι ένας εξαιρετικός επαγγελματίας, να συνάπτει φιλία με το μικρό αγόρι, να είναι ένας διακριτικός φιλοξενούμενος, ένας αναγνώστης της Βίβλου και ακόμα, ίσως θα μπορούσαμε να πούμε, και ένας δολοφόνος. Το τελευταίο χαρακτηριστικό ενώ σε πρώτη ανάγνωση δεν προσμετράται υπέρ του αποσύρει θα λέγαμε την προσοχή από τη νοητική καθυστέρηση καθ’ αυτή.

Για να είμαστε πιο ακριβείς, δεν υπάρχει κανένα σημείο στην ταινία που να υπάρχει επιστημονική ‘γνωμάτευση’ για τη νοητική καθυστέρηση του Καρλ. Αυτό είναι ένα στοιχείο που δίνεται μέσα από το στόμα άλλων χαρακτήρων της ταινίας. Το γεγονός πως μετά το έγκλημά του δεν πηγαίνει στη φυλακή αλλά σε ίδρυμα, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα πιο αντικειμενικό στοιχείο αλλά, και πάλι, κάποιος θα μπορούσε να υποστηρίξει πως αυτό έγινε για καθαρά ψυχιατρικούς λόγους. Η νοητική καθυστέρηση, στην παρούσα ταινία, μπλέκεται σφιχτά με την ψυχική παθογένεια. Καθώς, όμως, η ερμηνεία των ανθρώπων που τον πλαισιώνουν ‘τάσσεται’ με την πλευρά της νοητικής καθυστέρησης, δεν μπορούμε παρά να αντιμετωπίσουμε τον ήρωά μας ως φέροντα αυτήν την ‘ταμπέλα’. Το κοινωνικό μοντέλο, λοιπόν, κυριαρχεί τόσο με την κλασική του ερμηνεία όσο και με την έννοια της κοινωνίας που αποφαίνεται για τη νοητική καθυστέρηση.

Η κοινωνία της ταινίας είναι στο μεγαλύτερο μέρος της βοηθητική για την ένταξη του Καρλ στα πλαίσια μιας κανονικής ζωής πέρα από το ίδρυμα αν και, παράλληλα, θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχει ένα πλέγμα αναγκαιότητας που οδηγεί σε αυτό το αποτέλεσμα. Ταυτόχρονα, παρατηρείται και η ένταξη ενός θρησκευτικού στοιχείου που καταλήγει σε έναν παράγοντα φιλανθρωπίας στην εξέλιξη συνολικά. Η συγκεκριμένη κοινωνία διαμορφώνει τη συμπεριφορά της απέναντι στον Καρλ έτσι ώστε αυτή να είναι σύμφωνη με τις βιβλικές διδαχές.

Κοινωνικές αναπαραστάσεις. Στα πλαίσια του ‘μικρόκοσμου’ της ταινίας, ο τρόπος που αντανακλάται ο χαρακτήρας είναι, προφανώς, πολλαπλός καθώς πρόκειται για καλλιτεχνικό έργο και, άρα, για συμπύκνωση εικόνων. Με βάση τον ίδιο το δημιουργό-οραματιστή του χαρακτήρα, ο οποίος εδώ συμπίπτει με τον ερμηνευτή του ρόλου, ο Καρλ είναι μία φιγούρα που ‘δηλώνει’ ανοιχτά τη νοητική του καθυστέρηση ήπια και ταυτόχρονα εκκεντρικά. Το προτεταμένο του σαγόι, το

περιποιημένο αλλά, ταυτόχρονα, περίεργο κούρεμά του, τα καθαρά του ρούχα, το τρίψιμο των χεριών του, το σταθερό του βλέμμα άλλοτε πάνω σε πρόσωπα και άλλοτε πάνω σε αντικείμενα, το σκυφτό του περπάτημα, η ελαφριά καμπούρα στην κορμοστασιά του και η χαρακτηριστική του τραχιά φωνή συνθέτουν μία εικόνα που, στην πραγματικότητα ακροβατεί περίτεχνα μεταξύ αποδεκτού και μη, μεταξύ κοινού και ιδιαίτερου. Ο ίδιος δε θεωρεί τον εαυτό του καλό άνθρωπο αλλά σίγουρα όχι χειρότερο από το χαρακτήρα που και οι γύρω του θεωρούν κακό και βίαιο. Δε θεωρεί πως αντιλαμβάνεται όλες τις διδαχές της Βίβλου αλλά σίγουρα κάποια κομμάτια της μπορεί εύκολα να τα κατανοήσει. Ανεξάρτητα από την αρχική του σύγχυση σχετικά με το τι είναι σωστό και τι όχι λύνεται στο τέλος με την απόφασή του είτε να αναφερθεί στο δίκαιο και στο άδικο είτε με την ανάληψη δράσης. Η συναισθηματική εγγύτητα που αισθάνεται για κάποια πρόσωπα αναδεικνύεται είτε με τρόπο αμήχανο είτε με τρόπο παράτολμο και ώριμο. Ο χαρακτήρας είναι εξελίξιμος μέσα στα πλαίσια της ταινίας και ξεφεύγει από τη μονοδιάστατη απεικόνιση.

Στις αλληλεπιδράσεις με τους άλλους χαρακτήρες, υπάρχουν βέβαια ενδιαφέρουσες παραλλαγές. Για το διευθυντή του ψυχιατρικού ιδρύματος αποτελεί ένα σωφρονισμένο πλέον άτομο που μπορεί να ενσωματωθεί μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Για τον εργοδότη του, αποτελεί τον 'παράξενο' υπάλληλό του που του είναι εξαιρετικά χρήσιμος αλλά ποτέ δε θα συνάψει φιλική σχέση μαζί του σαν αυτή που έχει με τον έτερο υπάλληλό του που, βέβαια, είναι τεμπέλης και δεν τον βοηθά στη δουλειά. Για τη μητέρα του Φράνκι, είναι ένας άνθρωπος που τον λυπάται εξαιτίας της κατάστασής του αλλά που παράλληλα θεωρεί πως μπορεί να ελαφρύνει την ένταση του γιου της εξ' αιτίας της έλλειψης ενός υγιούς πατρικού προτύπου, για το Βόαν είναι 'διαφορετικός' από το μέσο όρο και εξ' ίσου θυματοποιημένος από το κοινωνικό σύνολο, για τον Ντόηλ αποτελεί έναν από τους 'περιθωριακούς' πάνω στους οποίους μπορεί να ξεσπά την οργή του που προέρχεται από τη δική του αίσθηση αποτυχίας, για τον πατέρα του είναι 'ανύπαρκτος' και το μικρό του φίλο είναι το παυσίπονο στην έντασή του, η προσδοκία για ανακούφιση της ανασφάλειάς του μέσα στο επικίνδυνο περιβάλλον στο οποίο ζει και, προς το τέλος, της ταινίας αποτελεί για το αγόρι τον καταλύτη της εξυγίανσης της οικογενειακής του ζωής.

Δραματουργική δικαίωση- η κάθαρση του ήρωα. Ο Καρλ ξεκινά στην αρχή της ταινίας με τη διήγηση ενός φόνου για να καταλήξει στο τέλος της ταινίας να διαπράξει ακόμη έναν. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για έναν φόνο που διαπράχθηκε εν βρασμώ ψυχής ενώ στη δεύτερη πρόκειται για έναν προμελετημένο,

θα λέγαμε, φόνο κατόπιν σκέψης. Στην αρχή, ο ήρωας δε φαίνεται να έχει έλεγχο πάνω σε τι θεωρεί σωστό και τι όχι αλλά μέχρι το τέλος έχει ανακτήσει την ικανότητα να αποφασίζει πάνω στην ορθότητα των πραγμάτων. Βέβαια, και στις δύο καταστάσεις οδηγείται ακριβώς στην ίδια πράξη και στην ίδια ποινή μόνο που στη δεύτερη έχει πλήρη συνείδηση και έλεγχο. Ο ίδιος σαν χαρακτήρας εξελίσσεται και αυτοβούλως καθαίρεται αλλά στη δεδομένη τάξη πραγμάτων δεν μπορεί να αποδράσει από τις επιταγές του κοινωνικού γίγνεσθαι.

ΣΥΝΘΕΣΗ

Η συγκεκριμένη κινηματογραφική αναπαράσταση ενός χαρακτήρα με νοητική καθυστέρηση παρουσιάζει ενδιαφέροντα και παράτολμα στοιχεία εάν λάβουμε υπ' όψη τα στεγανά των χολυγουντιανών παραγωγών. Κατ' αρχάς, έχουμε να κάνουμε με μία 'γενναία' επιλογή, η οποία έγκειται στο συγκερασμό δύο στοιχείων στιγματισμού-αυτή της νοητικής καθυστέρησης και αυτή της εγκληματικής πράξης. Πρόκειται για την anti-star πλευρά της αντίστοιχης απεικόνισης που, συνήθως, απαιτεί είτε την 'υπέρβαση εαυτού' είτε την καταβαράθρωσή του, προκειμένου να είναι σύμφυτη με τις προσδοκίες του χολυγουντιανού πρωτοκόλλου. Αντίθετα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η προσωπική εξέλιξη είναι μακρά αλλά εσωτερική, είναι προσωπικά λυτρωτική αλλά νομικά καταδικαστέα, είναι πράξη γενναιότητας αλλά και καταδίκης και, τέλος, είναι ταυτόχρονα ρηζικέλευθη και κυκλική.

Η εξελιξιμότητα του ήρωα στα πλαίσια της ταινίας είναι δεδομένη αλλά ας μην ξεχνάμε πως έχει πυροδοτηθεί κατ' επανάληψη από τους υπόλοιπους ήρωες. Εκείνοι έγιναν οι άμεσοι χορηγοί βοήθειας και στήριξης και εκείνοι του κατέδειξαν την αδικία της οποίας, στο τέλος, αποφάσισε να επιληφθεί. Όσον αφορά, μάλιστα, στον έναν και μοναδικό χαρακτήρα του έργου που του συμπεριφέρθηκε άσχημα, αρκεί να σκεφτούμε πως ήταν ένας κατακριτέος χαρακτήρας από όλους μέσα στην ταινία προκειμένου να αντιληφθούμε την προάσπιση της ηθικής υπόστασης και της καλοπροαίρετης στάσης των υπολοίπων απέναντι στο χαρακτήρα με τη νοητική καθυστέρηση.

Ο ήρωας και η θέση του στις σχέσεις εξουσίας ενδυναμώνεται σημαντικά. Παρά την αρχική παθητική στάση, το τέλος της ταινίας μας φέρνει αντιμέτωπους με τον 'Τιμωρό' και τον προστάτη των αδυνάτων. Φαίνεται πως την αποδοχή που

απόλαυσε ο ήρωας έπρεπε να την αποπληρώσει θέτοντας τον εαυτό του στην υπηρεσία όσων του την πρόσφεραν. Αφ' ότου, μάλιστα, αναλάβει δράση προκειμένου να ανακουφίσει τη ζωή των γύρω του, επαναφέρεται στο σημείο από όπου ξεκίνησε, το ψυχιατρικό ίδρυμα. Παρά το 'ανδραγάθημα', λοιπόν, όπως μπορεί να θεωρηθεί η πράξη του για τη ροή της ιστορίας, κοινωνικά δεν ανταμείβεται. Η τάξη των πραγμάτων δε διαταράσσεται και δεν ανατρέπεται παρά μόνο εσωτερικά για τον ήρωα. Η ταινία άνοιξε το δρόμο θα λέγαμε για την προσωπική κάθαρση αλλά όχι και για την κοινωνική και αυτό μάλιστα συμβαίνει έπειτα από επιλογή του ίδιου.

Συμπερασματικά, θα καταλήγαμε στο γεγονός πως η ταινία δικαιώνει την κοινωνική θεώρηση της νοητικής καθυστέρησης και τολμά να παράγει έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα που παίρνει ενεργά μέρος στην εξέλιξη της πλοκής και δικαιώνει τον πρωταγωνιστικό του ρόλο αλλά, παράλληλα, στηρίζει αυτό το εγχείρημα στην ανοχή των υπόλοιπων χαρακτήρων. Η τελική εικόνα του ήρωα με τον επανεγκλεισμό του αποκαθιστά την κοινωνική δικαιοσύνη με τη στενή έννοια, γεγονός που εύλογα εγείρει απορίες σε συνδυασμό με τα παραπάνω, ως προς το ανώτατο σημείο δικαίωσης που μπορεί να φτάσει ένας ήρωας με νοητική καθυστέρηση. Άλλωστε, υπάρχει ένα μοτίβο δικαίου σε ολόκληρη την ταινία. Έχουμε το αυστηρά νομικό και πολιτικό δίκαιο, το κοινωνικό δίκαιο, το θρησκευτικό δίκαιο και το ανθρώπινο δίκαιο – το τελευταίο, μάλιστα, αποτυπώνεται πάνω στον πρωταγωνιστή και μπορεί να αναλυθεί περαιτέρω σε δίκαιο του θυμικού και σε δίκαιο της διάνοιας που χαρακτηρίζουν και τα δύο είδη φόνων που ο Κάιλ διέπραξε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ

Οι δύο ταινίες που μελετήθηκαν – ως μελέτες περίπτωσης- παρουσιάζουν, στο χολυγουντιανό πάντα πλαίσιο- δύο πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες με νοητική καθυστέρηση που μακράν απέχουν ο ένας από τον άλλο. Ακριβώς γι' αυτό το λόγο, άλλωστε, επιλέχθηκαν και οι συγκεκριμένες δύο ταινίες. Στην περίπτωση της ταινίας 'Sling Blade', έχουμε έναν ήρωα που, πλην του 'διαλείμματος' που ουσιαστικά εξιστορεί η ταινία, βίωσε εγκλεισμό και στοχοποίηση. Η ταινία είναι σκοτεινή όπως κι ο χαρακτήρας, πολύπλοκη όπως κι ο ήρωας. Στην ταινία 'Forrest Gump', από την άλλη, βλέπουμε μία πιο κλασική ταινία που, κατ' επέκταση ανταμείφθηκε

γενναιόδωρα και εισπρακτικά. Ο πρωταγωνιστής είναι πραγματικός 'ήρωας' της κοινωνίας στην οποία ζει και, παρά τις όποιες αντιξοότητες, βγαίνει πάντα νικητής. Το ύφος της κάθε ταινίας, η πλοκή, το είδος του δράματος είναι πολύ διαφορετικά, αν τα συγκρίνουμε άμεσα. Θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε, επίσης, και για τη σεναριακή γραμμή που διέπει και τις δύο ταινίες. Από τη μία έχουμε τον 'star' Φόρεστ και από την άλλη τον 'anti-star' Καρλ. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, πάντως, μιλάμε για 'ειδικές περιπτώσεις'- αυτές που αξίζουν να ανέβουν στην οθόνη, αυτές που τις ακολουθεί συναρπαστική ή τραγική εξέλιξη.

Βέβαια, είναι προφανές πως και στις δύο ταινίες υπάρχει σαφής τάση φυγής από την ιατρική θεώρηση της νοητικής καθυστέρησης και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις κοινωνικές προεκτάσεις αυτής. Οι δύο ταινίες τοποθετούνται λίγο μετά το 1992 όπου είχαμε μεγάλες διεκδικήσεις από αντίστοιχους συλλόγους προστασίας και διασφάλισης δικαιωμάτων. Είναι, άλλωστε, σαφές πως οι ταινίες αυτές θέλουν να παρουσιάσουν ένα διαφορετικό πρίσμα μέσα από το οποίο παρακολουθούν τους ήρωές τους.

Έπειτα, οι ταινίες συμπεριφέρονται 'φιλικά' σε επίπεδο πλοκής προς τους πρωταγωνιστές τους. Και στις δύο δεν μπορούμε να διακρίνουμε σε μεγάλη κλίμακα κάποια εκούσια προσπάθεια ή, έστω, δράση στιγματισμού των χαρακτήρων. Με κάποιο τρόπο, στο τέλος δικαιώνονται και οι δύο και μ' ένα τέτοιο 'κλείσιμο' δεν μπορούν να εγερθούν αμφιβολίες για τα πρωτογενή κίνητρα των δημιουργών τους. Άρα, σε πρώτο επίπεδο θα μπορούσαμε να πούμε πως οι ταινίες αυτές παράγουν 'μοντέλα' χαρακτήρων με νοητική καθυστέρηση, τα οποία εμποτίζουν με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνουν αποδεκτά από το ευρύ κοινό των θεατών στο οποίο, μάλιστα, στοχεύει και η κάθε ταινία. Ρίχνοντας, όμως, μία πιο προσεκτική ματιά σε όλα μας τα δεδομένα, δε θα μπορούσαμε παρά να παρατηρήσουμε πως δίπλα στη δικαίωση των κεντρικών χαρακτήρων βρίσκεται μια πιο συγκεκριμένη αλλά πάντοτε παρούσα δικαίωση. Πρόκειται για τη δικαίωση που απολαμβάνουν οι υπόλοιποι χαρακτήρες της κάθε ταινίας, οι οποίοι παρουσιάζονται, με διαφορετικό κάθε φορά ύφος, ως οι αρωγοί και καταλύτες της δραματουργικής εξέλιξης των ηρώων που μας ενδιαφέρουν εδώ. Ο Καρλ δε θα είχε τη συγκεκριμένη πορεία εάν δεν του άνοιγαν χωρίς δεύτερη σκέψη και σχεδόν αφελώς την πόρτα στο σπίτι του μικρού φίλου του παρά το βεβαρυμένο ιστορικό του. Αντίστοιχα, ο Φόρεστ ίσως να είχε ακολουθήσει εντελώς διαφορετική ζωή εάν η μητέρα του δεν είχε επενδύσει όλη της τη ζωή προκειμένου να κάνει για εκείνον ό,τι μπορούσε καλύτερο. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, και στις δύο

ταινίες οι ‘καλοί’ συμπεριφέρονται και καλά στους ήρωες. Εκείνοι που συμπεριφέρονται άσχημα, είναι οι ‘κακοί’ της ταινίας.

Επιπλέον, ίσως και για τον προαναφερθέντα λόγο, συναντούμε και στις δύο περιπτώσεις ταινίας την ανταπόδοση της προσφοράς εκ μέρους των ηρώων προς τους υπόλοιπους. Ο Καρλ θυσιάζεται καταδικάζοντας τον εαυτό του ξανά σε εγκλεισμό προκειμένου να εξασφαλίσει μια καλύτερη ζωή για το μικρό του φίλο ενώ ο Φόρεστ αναλαμβάνει να σώζει ανά περιόδους την Τζένη, να πλουτίζει την οικογένεια του φίλου του και να συνεταιρίζεται με τον αυτοκαταστροφικό πρώην λοχαγό του. Βλέπουμε, πάντως και τους δύο ήρωες να θέτουν τους εαυτούς τους στην υπηρεσία των υπολοίπων. Αυτό που λείπει έντονα και από τους δύο ήρωες είναι η αίσθηση της πολύ προσωπικής επιθυμίας που να πηγάζει από μία αυτόφωτη βούληση. Η εξωτερική, μετρήσιμη δράση των ηρώων είναι ανιδιοτελής σε βαθμό τέτοιο που να παρουσιάζεται μία ελλιπής και αδύναμη αίσθηση εαυτού. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα γιατί προκύπτει μια τέτοια επιλογή εκ μέρους του εκάστοτε δημιουργού, μπορούμε, όμως, να εικάσουμε πως με αυτόν τον τρόπο γίνονται συμπαθείς ως κεντρικοί ήρωες στο κοινό. Θα είχαν άραγε την ίδια απήχηση εάν παρουσιάζονταν πιο προσανατολισμένοι σε προσωπικούς τους στόχους;

Τέλος, θα μπορούσαμε να ερίσουμε για τη στάση κάθε ταινίας απέναντι στον ήρωα πως με βάση τα δεδομένα που έχουμε συλλέξει μελετώντας τες δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι εάν στα φιλικά πλαίσια γίνεται πράγματι πιο ανθρωποκεντρική η στάση απέναντι σε άτομα με νοητική καθυστέρηση ή εάν η στάση παραμένει με άξονα ένα πιο υπόγειο στίγμα καθώς την ίδια στιγμή, οι δημιουργοί- και εν τέλει κοινό- αρέσκονται στο να θεωρούν πως απευθύνουν και γίνονται κοινωνοί, αντίστοιχα, μιας πιο ανθρωποκεντρικής στάσης. Συγκεκριμένα, οι ‘συμπαθείς’ ήρωες που προβάλλονται δίνουν την ευκαιρία στο κοινό να προσθέσει έναν ακόμη ήρωα ανάμεσα στους αγαπημένους του και μάλιστα με νοητική καθυστέρηση ενώ από την άλλη πλευρά δίνουν την ευκαιρία στους δημιουργούς τους να είναι εκείνοι αυτοί οι οποίοι δημιούργησαν αυτό το ‘ευτυχές’ αποτέλεσμα. Η χαρά του κοινού και η περηφάνια των δημιουργών έγκειται πάνω σε ήρωες που δε διεκδίκησαν τη ζωή τους μέσα στην ταινία με τον τρόπο που έχουμε συνηθίσει τους ήρωες του Hollywood να διεκδικούν η ζωή τους. Σβήνοντας τα φώτα της προβολής, ελλοχεύει, δυστυχώς, η πιθανότητα η μοναδική πραγματική ικανοποίηση να είναι των δημιουργών και του κοινού ως προς την αίσθηση τους απέναντι στους ήρωες- ίσως, να πρόκειται δηλαδή για αυτοϊκανοποίηση.

Από την άλλη πλευρά, βέβαια, θα μπορούσαμε να χαμηλώσουμε την αυστηρότητα της κριτικής μας στάσης απέναντι στις δύο ταινίες εφ' όσον, μάλιστα, καμία από τις δύο δεν είχε ως σκοπό τον αρνητικό στιγματισμό των ηρώων με νοητική καθυστέρηση. Αυτό που θα ήθελε, ενδεχομένως, κάποιος όμως να δει σε δύο καλλιτεχνικά δημιουργήματα –εφ' όσον αυτά έχουν από τη φύση τους υψηλότερη τάση απελευθέρωσης από τα επιστημονικά και κοινωνικά στεγανά- είναι η αναπαράσταση χαρακτήρων που παρά τη νοητική τους καθυστέρηση μπορούν να διεκδικήσουν ρόλους όπως όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες ενός έργου, δηλαδή ρόλους που δε θα αναφέρονται σε φιγούρες αλλά σε πολυδιάστατες αναπαραστάσεις χαρακτήρων με πολλαπλές επιλογές ζωής-πλοκής και αμφιταλαντευόμενους ψυχισμούς, όπως είθισται να αποδίδεται σε όλους τους θεωρούμενους ως μεγάλους ρόλους παγκοσμίως. Η πολυπλοκότητα είναι συχνά το κλειδί των λογοτεχνικών, θεατρικών και κινηματογραφικών αριστουργημάτων αλλά η πολυπλοκότητα είναι σε ό,τι μελετήσαμε είτε απύσχα είτε στοιχειώδης. Αυτό θα μπορούσε κανείς να το αποδώσει στη διαμεσολάβηση της πρακτικής του Hollywood και ενδεχομένως θα ήταν μια αρκετά έγκυρη άποψη ως ένα βαθμό, αλλά ακόμη και στο Hollywood βλέπουμε, ίσως λιγότερο συχνά από ότι στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο για παράδειγμα, ήρωες που διαθέτουν την προαναφερθείσα πολυπλοκότητα. Αυτό που μένει είναι να μεταφερθεί και στους ήρωες με νοητική καθυστέρηση χωρίς αυτή να αποτελεί το κυρίαρχο χαρακτηριστικό τους αφαιρώντας από το βάθος που ο χαρακτήρας θα μπορούσε να έχει. Στην ταινία ‘Sling Blade’, μάλιστα, θεωρούμε πως εντοπίζουμε ψήγματα μιας τέτοιας πρόθεσης καθώς η απεικόνιση είναι αρκετά απρόβλεπτη αλλά οι διακυμάνσεις είναι τεκμηριωμένες. Ο ήρωας, δηλαδή, εξελίσσεται σε έναν δικαιολογημένο καλλιτεχνικό χρόνο και κάθε νέο στοιχείο εντάσσεται λειτουργικά στη διαδικασία της μεταμόρφωσης. Θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για μία αρκετά ενδιαφέρουσα προσπάθεια σε σχέση με την αναπαράσταση της νοητικής καθυστέρησης που θέτει το ζήτημα σε ευρύτερα όρια από αυτά που συνήθως εξετάζεται.

Σε αυτό το σημείο, βέβαια, οφείλουμε να σημειώσουμε και να πραγματοποιήσουμε μία παραδοχή. Όπως και σε κάθε είδους, ίσως, ποιοτική έρευνα, έτσι κι εδώ υπάρχει ένα μεγάλο μέρος πρωτοβουλίας και ευθύνης στον ίδιο το μελετητή. Καθώς επιχειρείται η μελέτη ενός ζητήματος που δεν είναι μετρήσιμο, παραδοκεί πάντοτε το ενδεχόμενο της εμπλοκής της υποκειμενικότητας. Κατά έναν περίεργο και ειρωνικό, ίσως τρόπο, το αντικείμενο μελέτης της εργασίας ταυτίζεται

με τον ίδιο τον περιορισμό της. Με άλλα λόγια, η προσπάθεια ανεύρεσης υπόγειων μοντέλων αναπαράστασης που προέρχονται από γνωστικά σχήματα και αναπαραστάσεις, ξυπνούν και εγείρουν τα ίδια τα γνωστικά σχήματα και αναπαραστάσεις του μελετητή. Για το λόγο αυτό, όπως έχει γίνει ήδη σαφές, όλα τα προαναφερθέντα συμπεράσματα αποτελούν, κυρίως, προτάσεις επεξεργασίας και δε διεκδικούν κανενός είδους θεωρητικοποίηση. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, θα ήταν εξ' ορισμού ασυνεπές με τη γενεσιουργό δύναμη του ενδιαφέροντος πάνω στη συγκεκριμένη θεματική καθώς αυτή παραμερίζει τις 'θεωρητικές νίκες' της νοητικής καθυστέρησης στην εκπνοή του εικοστού αιώνα και επικεντρώνεται στη μελέτη της ενσάρκωσής της.

ΠΗΓΕΣ

Ιστότοποι

Billy Bob's Biography. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο <http://www.billybobthornton.net/Hisfineself%20bio.html>. (τελευταία πρόσβαση 19/10/2012)

Imdb 'Forrest Gump'. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο <http://www.imdb.com/title/tt0109830/>. (τελευταία πρόσβαση 4/1/2013)

Imdb 'Sling Blade'. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο http://www.imdb.com/title/tt0117666/?ref=sr_1. (τελευταία πρόσβαση 4/1/2013)

Imdb 'Tropic Thunder'. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο http://www.imdb.com/title/tt0942385/?ref=sr_1. (τελευταία πρόσβαση 4/1/2013)

Μαθήματα σκηνοθεσίας από τον Κώστα Γαβρά : 'Στις μέρες μας επικρατεί ένας οικονομικός φασισμός', λέει ο σκηνοθέτης του 'Ζ'. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο <http://www.google.com/hostednews/epa/article/ALeqM5gcrSi-IAHkdEKCr6ZwglGd-62GnA?docId=9186668> (Τελευταία πρόσβαση 23/09/2012).

Robert Zemeckis-Biography. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο <http://movies.yahoo.com/person/robert-zemeckis/biography.html>. (τελευταία πρόσβαση 19/10/2012)

Switzky, H. N., & Greenspan, S. (Eds.). (2003). *What Is Mental Retardation? Ideas for an evolving disability*. Washington, DC: American Association on Mental Retardation [E-Book]. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο <http://www.disabilitybooksonline.com> (τελευταία πρόσβαση 19/10/2012)

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Allport, G.W. (1924). *Social Psychology*. Boston: Houghton Mifflin
- Allport, G.W. (1954). *The nature of prejudice*. Cambridge, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co.
- Andrew, D. (1976). *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press
- Barnes, C. (1991). *Disabled people in Britain and discrimination*. London: Hurst and Co.
- Barnes, C. (1999). Disability studies: new or not-so-new directions, *Disability and Society*, 14 (4), 577-580
- Barnes, C., Mercer, G., & Shakespeare, T. (1999). *Exploring disability: A sociological introduction*. Oxford: Polity
- Baroff, G.S., & Olley, J.G. (1999). *Mental Retardation: Nature, Cause and Management* (3rd ed.). Philadelphia: Brunner/Mazel
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*. Berkeley: University of California Press
- Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press
- Biklen, D., & Bogdan, R. (1977). Media portrayals of disabled people: A study of stereotypes. *Interracial Books for Children Bulletin*, 8 (7), 4-9
- Black, G. (1994). *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bogdan, R. (1988). *Freak show: presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago: Chicago University Press
- Bogdan, R., & Biklen, D. (1977). Handicapism. *Social Policy*, 7(5), 14-19
- Brewer, M.B. (1999). The Psychology of Prejudice: Ingroup Love and Outgroup Hate? *Journal of Social Issues*, 55 (3), 429-444
- Brown, R. (1996). *Prejudice: its social psychology*. Oxford: Blackwell
- Burack, J.A., Hodapp, R.M., & Zigler, E.F. (1988). *Handbook of mental retardation and development*. Cambridge: Cambridge University Press
- Campbell, J., & Oliver, M. (1996). *Disability Politics: Understanding our past, changing our future*. London: Routledge
- Crandall, C.S., & Eshleman, A. (2003). A justification suppression model of the

- expression and experience of prejudice. *Psychological Bulletin*, 129 (3), 414-446
- Darke, P. (1998). Understanding cinematic representations of disability. In T. Shakespeare (Ed.), *The disability reader: Social science perspectives*. London: Cassel
- Dey, I. (1993). *Qualitative Data Analysis: A User-friendly Guide for Social Scientists*. New York: Routledge
- Doll, E. A. (1941). The essentials of an inclusive concept of mental deficiency. *American Journal of Mental Deficiency*, 46, 214-229
- Douglas, J.D., & Waksler, F.C. (1982). *The sociology of deviance: an introduction*. Boston: Little Brown
- Duveen, G, & Lloyd, B. (Eds.). (1990). *Social representations and the development of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press
- Erikson, K.T. (1964). Notes on the sociology of deviance. In H.S. Becker (Ed.), *The other side*. New York: The Free Press
- Evans, J., & Hall, S. (1999). *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications Ltd.
- Finkelstein, V. (1980). *Attitudes and disabled people*. New York: World Rehabilitation Fund Inc.
- Foster, H. (ed.). (1988). *Vision and Viuality*. Seattle: Bay Press
- Fraser, N. (1994). After the Family Wage: Gender Equity and the Welfare State, *Political Theory*, 22, 591-618
- Gilbert, D.T., Fiske, S.T., & Lindzey, G. (eds.) (1998). *The handbook of social psychology* (4th ed.). Boston: Mc Graw_Hill
- Gill, C. J. (1987). A New Social Perspective on Disability and Its Implications for Rehabilitation. *Occupational Therapy in Health Care*, 4 (1), 49-55.
- Gill, C. J. (1994). Continuum Retort- Part 2, *Disability Rag and ReSource*, 15 (2), 3-7
- Gillian, R. (2007). *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials* (2nd ed.). London: Sage Publications
- Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon and Schuster
- Greenberg, C. (1999). *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. New York: Oxford University Press
- Grossman, H. J.(Ed.). (1973). *Manual on terminology and classification in mental retardation (1973 revision)*. Washington: American Association on Mental Deficiency
- Grossman, H. J. (Ed.). (1977). *Manual on terminology in mental retardation (1977*

- revision*). Washington: American Association on Mental Deficiency
- Grossman, H. J.(Ed.). (1983). *Manual on terminology and classification in mental retardation (1983 revision)*. Washington, DC: American Association on Mental Deficiency
- Guimelli, C. (1993). Locating the central core of social representations: Towards a method. *European Journal of Social Psychology*, 23(5), 555-559
- Hall, S. (1992). Cultural studies and its theoretical legacies. In Grosberg, L., Nelson, C., & Treichler, P. (Eds.) , *Cultural Studies*. London: Routledge
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications Ltd.
- Halliwell, M. (2004). *Images of Idiocy: The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Harbord, J. (2002). *Film cultures*. London: Sage Publications
- Heber, R.(1959). *A manual on terminology and classification in mental retardation* [Monograph Supplement]. *American Journal of Mental Deficiency*, 64(2)
- Heber, R.(1961). *A manual on terminology and classification in mental retardation* (2nd ed.) [Monograph Supplement]. *American Journal of Mental Deficiency*
- Hewstone, M. (1988). *Introduction to social psychology: a european perspective*. Oxford and Cambridge: Basil Blackwell
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in Western culture, in C.Jenks (ed.) *Visual Culture*. London: Routledge
- Kuhn, T. S. (1962). *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press
- Luckasson, R., Borthwick-Duffy, S., Buntinx, W.H.E., Coulter, D.L., Craig, E.M., Reeve, A., Schalock, R. I., Snell, M. E., Spitalnick, D. M., Spreat, S., & Tasse, M. J. (2002). *Mental retardation : Definiton, classification and systems of supports* (10th ed.). Washington: American Association on Mental Retardation
- Luckasson, R., Coulter, D.L., Polloway, E.A., Reiss, S., Schalock, R.I., Snell, M.E., Spitalnick, & Stark, J. A. (1992). *Mental retardation: Definition, classification and systems of supports* (9th ed.). Washington: American Association on Mental Retardation
- Macionis, J.J., & Gerber, L.M. (2010). *Sociology (7th ed.)*. Toronto: Pearson Canada Inc.
- MacNamara, D.E.J., & Karmen, A. (1983). *DEVIANTS: Victims or Victimizers?*

Beverly Hills: Sage

Mercer, J.R. (1973). *Labeling the mentally retarded*. Berkeley: University California Press

Moscovici, S., & Hewstone, M. (1983). Social representations: from the 'naïve' to the 'amateur' scientist. In M. Hewstone (ed.) *Attribution Theory: Social and Functional Extensions*. Oxford: Basil Blackwell

Moscovici, S. (1984). The Phenomenon of Social Representation. In R.M. Farr & S. Moscovici (eds.), *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press

Nelson, J.A. (1994). Broken images: Portrayals of those with disabilities in American media. In J.A. Nelson (ed.), *The disabled, the media and the information age*. Westport: Greenwood Press

Norden, M.E. (1994). *The cinema of isolation: A history of physical disabilities in the movies*. New Brunswick: Rutgers University Press

Norden, M.F. (2001). The Hollywood discourse on disability. In A. Enns & Smit, C.R. (Eds.), *Screening Disability: Essays on Cinema and Disability*. Lanham: University Press of America

Oliver, M. (1990). *The Politics of Disablement*. London: MacMillan

Oliver, M. (1996). *Understanding disability : from theory to practice*. Basingstoke: MacMillan

Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2005). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing

Richard, E.J. (1986). *Social psychology: attitudes, cognition and social behaviour*. Cambridge: Cambridge University Press

Richardson, J.T.E. (ed.) (1996). *Handbook of qualitative, research methods for psychology and the social sciences*. Leicester: BPS Books

Shakespeare, T., & Watson, N. (1997). Defending the social model. *Disability and Society*, 12 (2), 293-300

Shakespeare, T., & Watson, N. (2002). The social model of disability: an outdated ideology? *Research in Social Science and Disability*, 2, 9-18

Siebers, T. (2005). Disability as Masquerade. In Metzzi, J.M., & Poirier, S. (eds.), *Difference and Identity: A Special Issue of Literature and Medicine*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press

Wagner, W., & Hayes, N. (2005). *Everyday Discourse and Common-Sense: The Theory of Social Representation*. New York: Palgrave Macmillan

Whittington-Walsh, F. (2002). From Freaks to Savants: disability and hegemony from the Hunchback of Notre Dame (1939) to Sling Blade (1997). *Disability and Society*, 17(6), 695-707

Wollen, P. (1998). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: British Film Institute

Yin, R.K. (2003). *Case study research: Design and methods* (3rd ed.). Thousand Oaks: Sage Publications

Zigler, E.F., & Hodapp, R.M. (1986). *Understanding mental retardation*. Cambridge: Cambridge University Press

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβραμίδης, Η., & Καλύβα, Ε. (2006). *Μέθοδοι έρευνας στην ειδική αγωγή – Θεωρία και εφαρμογές*. Αθήνα: Παπαζήση

Moscovici, S. (1961/1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF. Για την ελληνική έκδοση: Moscovici, S. (1999). *Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό τους*. Επιμέλεια: Α. Μαντόγλου, Αθήνα: Οδυσσέας

Παπαστάμου, Σ. (1952). *Εγχειρίδιο κοινωνικής ψυχολογίας* (3^η εκδ.). Αθήνα: Οδυσσέας

Παπαστάμου, Σ. (1989). *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία*. Αθήνα: Οδυσσέας

Παπαστάμου, Σ., & Μάντογλου, Α. (1995). *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας