



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Κοινό Μεταπτυχιακό Προγραμμα Σπουδών: Δημιουργική
Γραφή

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Μεταφορά μυθιστορηματικού λόγου σε σεναριακό: διασκευή
τμήματος του μυθιστορήματος του Γιώργου Θεοτοκά *Ασθενείς και
Οδοιπόροι* σε κινηματογραφικό σενάριο.

Ευθυμία-Αικατερίνη Κοϊτανίδου

Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Πάτρα, Ιούνιος 2022

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



Μεταφορά μυθιστορηματικού λόγου σε σεναριακό: διασκευή
τμήματος του μυθιστορήματος του Γιώργου Θεοτοκά *Ασθενείς και
Οδοιπόροι* σε κινηματογραφικό σενάριο.

Ευθυμία-Αικατερίνη Κοϊτανίδου

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Καθηγητής Α.Π.Θ

Συντονιστής, Κ/Σ ΔΓΡ61 Ε.Α.Π

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής :

Ευάγγελος Καλαμπάκας

Κ/Σ Ε.Α.Π

Πάτρα, Ιούνιος 2022

*Σε όλους όσους βοήθησαν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, στην ολοκλήρωση της
εργασίας αυτής.*

Περίληψη

Το θέμα της εργασίας αυτής είναι η μεταφορά μυθιστορηματικού λόγου σε σεναριακό. Συγκεκριμένα, η διασκευή τμήματος του μυθιστορήματος του Γιώργου Θεοτοκά *Ασθενείς και Οδοιπόροι* σε κινηματογραφικό σενάριο. Η διασκευή είναι μία συνηθισμένη πρακτική όπως φανερώνει η πληθώρα διασκευών από το ένα μέσο στο άλλο. Το ερώτημα που τίθεται και διερευνάται είναι ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας επιτυχημένης διασκευής και ποιες αλλαγές συντελούνται κατά τη διαδικασία αυτή. Για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό ακολουθήθηκε η εξής διαδικασία. Αρχικά, στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται πληροφορίες για τον συγγραφέα Γιώργο Θεοτοκά, για το λογοτεχνικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργεί και για το μυθιστόρημά του *Ασθενείς και Οδοιπόροι*. Στο δεύτερο μέρος ερευνάται το σενάριο και τα ειδολογικά του χαρακτηριστικά. Στο τρίτο μέρος επιχειρείται ένας ορισμός της διασκευής, παρουσιάζονται οι ειδολογικές διαφορές μυθιστορήματος και ταινίας καθώς και οι μεταμορφωτικές πράξεις που συντελούνται στη διαδικασία της διασκευής. Στο τέταρτο μέρος αιτιολογείται η επιλογή του συγκεκριμένου τμήματος του μυθιστορήματος για διασκευή. Τέλος στο πέμπτο μέρος παρουσιάζεται πώς το τελικό προϊόν, το διασκευασμένο κινηματογραφικό σενάριο, ανταποκρίνεται στα κριτήρια και μιας επιτυχημένης διασκευής.

Λέξεις – Κλειδιά

Διασκευή, σενάριο, Θεοτοκάς,

Transforming novel into script: Adaptation of part of the novel of Georgios Theotokas *Patients and Travellers*

Efthymia Aikaterini Koitanidou

Abstract

The topic of this dissertation is transforming novel into script. More specifically, the adaptation of part of the novel of Giorgos Theotokas *Patients and Travellers*. Adaptation is a common practice as it is evident by the plethora of adaptations from one genre to another. The question that is posed and examined is what are the features of a successful adaptation and what changes take place during the process. To answer this question the following process was followed. Initially, in the first part information about the writer Giorgos Theotokas, about the literary context in which he creates and about the novel *Patients and Travellers* are presented. In the second part the script and its features as a genre are examined. In the third part an attempt is made to provide a definition of adaptation, genre differences between novel and film are presented as well as the transformational acts that take place in the process of adaptation. In the fourth, part the choice for adapting the particular part of the novel is explained. In the fifth part, the final product, the adapted script, is presented and its correspondence to the criteria of a successful adaptation is shown.

Keywords

Adaptation, script, Theotokas

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
1 Εισαγωγή.....	1
1.1 Βιογραφικά στοιχεία του Γεωργίου Θεοδοκά	1
1.2 Η γενιά του '30	2
1.3 Το έργο του.....	3
1.4 Ασθενείς και Οδοιπόροι	4
2 Το σενάριο.....	6
2.1 Ορισμός και ειδολογικά χαρακτηριστικά.....	6
2.2 Θέμα και δομή σεναρίου	7
2.3 Χαρακτήρας.....	11
2.4 Σύγκρουση.....	14
2.5 Τεχνικές εμπλοκής του δέκτη της κινηματογραφικής αφήγησης	15
2.6 Διάλογος	17
2.7 Χρόνος.....	18
3 Διασκευή	21
3.1 Ορισμός	21
3.2 Ειδολογικές διαφορές μυθιστορήματος και ταινίας	22
3.3 Μεταμορφωτικές πράξεις	24
4 Κριτήρια διασκευασιμότητας.....	26
4.1 Η ιδιαιτερότητα του μυθιστορηματικού χαρακτήρα της Θεανώς Γαλάτη	26
4.2 Κριτήρια της Seger για μία επιτυχημένη διασκευή.....	27
5 Εφαρμογή.....	28
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	70

1 Εισαγωγή

Στο τμήμα αυτό παρουσιάζονται βιογραφικά στοιχεία του Γεωργίου Θεοτοκά καθώς επίσης και το λογοτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιούργησε, που είναι η γενιά του '30. Επισημαίνεται ότι πρόκειται για μία μεταιχμιακή γενιά λογοτεχνών που με το έργο της σηματοδοτεί το τέλος μιας εποχής και την είσοδο σε μία άλλη. Ο Θεοτοκάς αποτελεί έναν βασικό εκπρόσωπο της γενιάς αυτής. Επίσης παρουσιάζεται το πλούσιο και ποικιλόμορφο έργο του συγγραφέα που περιλαμβάνει ποιήματα, μυθιστορήματα, θεατρικά και δοκίμια με το οποίο ο συγγραφέας συνδιαλέγεται με την εποχή του και επικοινωνεί τους προβληματισμούς του. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στο μυθιστόρημα *Ασθενείς και Οδοιπόροι* τμήμα του οποίου διασκευάζεται σε σεναριακό λόγο στην παρούσα μεταπτυχιακή εργασία. Παρουσιάζεται η δομή του βιβλίου και οι βασικοί ήρωες.

1.1 Βιογραφικά στοιχεία του Γεωργίου Θεοτοκά

Ο συγγραφέας γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη στις 14 Αυγούστου του 1905 και πέθανε στην Αθήνα στις 30 Οκτωβρίου του 1966. Είχε αστική καταγωγή. Το 1922 γράφτηκε στη Νομική Σχολή της Αθήνας. Συνέχισε τις νομικές σπουδές του στο Παρίσι το 1927-28 και κατά τα έτη 1928-1929 στην Αγγλία σπούδασε βρετανικό δίκαιο, πολιτισμό, ιστορία, φιλοσοφία, κοινωνιολογία, αισθητική και θέατρο. Από το 1931 ασκούσε το επάγγελμα του δικηγόρου. Από νεαρή ηλικία εκδήλωσε ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία. Συνεργάστηκε με τα περισσότερα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής του (*Ιδέα*, *Νέα Γράμματα*, *Νέα Εστία* και *Εποχές*) (Μουστακάτου, 2012).

Ασχολήθηκε κυρίως με το δοκίμιο, την αφηγηματική πεζογραφία και τη σκηνική απασχόληση (Δημαράς, 1966). Ο Τζιόβας (2005α) τον αποκαλεί «κριτικό συγγραφέα» για να δείξει πως η ιδιότητα του κριτικού τον καθορίζει και τον επηρεάζει και ως λογοτέχνη. Ο ίδιος ο συγγραφέας έγραψε ότι *«έστρεψε πάντα το νου και την έγνοια του στα προβλήματα και τις αγωνίες του κόσμου και της εποχής του»* (1939: 4-5) και ότι προσπαθούσε να αποδώσει το στίγμα των καιρών (1964β: 6-12). Το 1939 τιμήθηκε με το βραβείο

πεζογραφίας της Ακαδημίας των Αθηνών και το 1957 με το Κρατικό Βραβείο δοκιμίου. Ασχολήθηκε επίσης με την ποίηση, το θέατρο και με την ταξιδιωτική λογοτεχνία. Το 1945-6 διηύθυνε το Εθνικό Θέατρο της Αθήνας, το 1950-52 το Εθνικό Θέατρο και το 1963 έγινε πρόεδρος του συμβουλίου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (Μουστακάτου, 2012: 281-292).

Στην προσωπική ζωή του έκανε δύο γάμους. Ο πρώτος έγινε το 1948 με τη Ναυσικά Στεργίου. Η σύζυγός του αρρώστησε και πέθανε το 1959. Ο θάνατός της σημάδεψε τον συγγραφέα. Το 1966 παντρεύτηκε την Κοραλία Ανδρεάδη. Την ίδια χρονιά πέθανε από καρκίνο στο συκώτι. Η σύζυγός του αυτοκτόνησε δέκα χρόνια μετά μην αντέχοντας τον θάνατό του (Μουστακάτου, 2012: 29).

1.2 Η γενιά του '30

Με τον όρο γενιά του '30 αναφερόμαστε στη λογοτεχνία στους συγγραφείς που εμφανίστηκαν μεταξύ του 1930 και 1940. Την περίοδο αυτή παρατηρείται μία ρήξη με το παρελθόν και εμφανίζεται μία νέα λογοτεχνική συνείδηση που απορρέει από τις νέες συνθήκες (Vitti, 2006: 21-22). Η Μικρασιατική καταστροφή και η κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας είναι γεγονότα που σημάδεψαν τους συγγραφείς της γενιάς αυτής. Η προγενέστερη αισιοδοξία αντικαταστάθηκε από μια ωριμότητα και σοβαρότητα, απόρροια των τραγικών ιστορικών γεγονότων. Η γενιά του '30 εκφράζει την αλλαγή αυτή στη λογοτεχνία (Πολίτης, 1998: 302). Ο Θεοδοκάς ήταν ο πρώτος που ονόμασε την ομάδα των λογοτεχνών της περιόδου αυτής «γενιά του '30» (Καγιαλής, 2007: 183).

Στη λογοτεχνία της περιόδου αυτής εμφανίζονται νέες τάσεις και χαρακτηριστικά. Η επιθυμία να συμβαδίσουν με την πνευματική ζωή της Ευρώπης και να αφομοιώσουν το μοντέρνο αποτελεί τυπικό στοιχείο της γενιάς. Στην πεζογραφία εμφανίζεται το νέο μυθιστόρημα που κυριαρχεί ως είδος έναντι των παλαιότερων ποιητικότερων πεζών και διηγημάτων. Επιχειρεί να αναπαραστήσει τη σύγχρονη αστική ζωή αλλά και την υποκειμενική πραγματικότητα (Καγιαλής, 2007: 189-192). Ο Πολίτης αναφέρει ότι η ηθογραφία των προηγούμενων ετών αντικαταστάθηκε από πιο σύνθετες θεματικές, από ανίχνευση ψυχολογικών καταστάσεων, κοινωνικών και ανθρώπινων προβλημάτων σε μία πορεία παράλληλα με την ευρωπαϊκή πεζογραφία (1998: 302).

Ο συγγραφέας στα έργα του αναφέρεται στη χαρακτηριστικά και το ρόλο της γενιάς αυτής στην οποία ανήκει και με την οποία συνομιλεί στο έργο του. Στα *Τετράδια Ημερολογίου* υποστηρίζει ότι η πιο σημαντική συμβολή της γενιάς αυτής ήταν ότι εισήγαγε την τέχνη του μυθιστορήματος (όπ. αναφ. στο Μουστακάτου, 2012:14). Επίσης αναφέρεται στην αποφασιστικότητα των εκπροσώπων της να συμβαδίσουν με τα τεκταινόμενα στην Ευρώπη καθώς ήταν γνώστες των νέων λογοτεχνικών ρευμάτων και εκφράζει τη βεβαιότητα ότι δε θα καμφθούν από συντηρητικές φωνές και δυνάμεις (όπ. αναφ. στο Μουστακάτου, 2012:15). Ωστόσο, η επιθυμία ανανέωσης και συμπόρευσης με τις ευρωπαϊκές λογοτεχνικές τάσεις δεν παίρνει ακραία ριζοσπαστική μορφή ρήξης με την παράδοση. Αναφέρει σχετικά: «Έλαβα μέρος στο πρωτοποριακό λογοτεχνικό κίνημα της δεκαετίας 1930-40. Ο σκοπός μας δεν ήταν να σπάσουμε την παράδοση αλλά να την ανανεώσουμε βαθιά, με το πνεύμα μιας εποχής, που την αιστανόμασταν να αρχίζει μαζί μας στα ελληνικά γράμματα» (Θεοτοκάς, 1986: 176).

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο Θεοτοκάς αποτελεί έναν βασικό εκπρόσωπο της γενιάς του '30. Πρόκειται για έναν συγγραφέα που με το πολυδιάστατο και ποικιλόμορφο έργο του επιχείρησε να συνδιαλλαγεί με την εποχή του και τον κόσμο προσπαθώντας να κρατήσει μια ισορροπία ανάμεσα στα νέα ρεύματα και την παράδοση. Στη λογοτεχνία ασχολήθηκε με το νέο είδος της εποχής το μυθιστόρημα.

1.3 Το έργο του

Το έργο του είναι πλούσιο και ποικιλόμορφο καθώς ασχολήθηκε με διαφορετικά είδη γραπτού λόγου. Όπως αναφέρει η Μουστακάτου (2012: 30), το λογοτεχνικό του έργο αποτελείται από έξι μυθιστορήματα, δεκατρία θεατρικά, μία συλλογή διηγημάτων, μία ποιητική συλλογή και τρία βιβλία ταξιδιωτικών εντυπώσεων. Επίσης, έχει γράψει πάνω από 700 δοκίμια και άρθρα. Σε αυτά προστίθενται και αρκετές δημοσίευτες διαλέξεις, ομιλίες στο ραδιόφωνο, κείμενα στον Τύπο και εισηγήσεις σε συνέδρια και ημερίδες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Στο δοκίμιο του *Ελεύθερο Πνεύμα* καταθέτει τους προβληματισμούς και τις πνευματικές ανησυχίες του. Το κείμενο αυτό θεωρείται μανιφέστο της γενιάς του '30 (Vitti, 2006: 20). Σε αυτό ανάμεσα σε άλλα υπογραμμίζει την αναγκαιότητα της πνευματικής ελευθερίας. Ο

Τζιόβας αναφέρει σχετικά: « Η ανάγκη της ελευθερίας διατρέχει το έργο του και θα μπορούσαν να διακριθούν τρεις κλίμακες: η ελευθερία του ατόμου, ελευθερία από το άγχος της ιστορίας και ελευθερία από το άγχος του βιομηχανικού πολιτισμού» (2005β: 858). Η ελευθερία λοιπόν είναι ένα θέμα που διατρέχει τόσο τον δοκιμακό όσο και τον μυθιστορηματικό του λόγο.

Το πλούσιο δοκιμακό του έργο απέσπασε θετικές κριτικές, ωστόσο στο μυθιστορηματικό του έργο οι κριτικές ήταν αμφιλεγόμενες (Καράογλου, 2004: 19).

Η Καστρινάκη αναφέρει ότι το μυθιστόρημά του στηρίζεται στο ευρωπαϊκό του 19^{ου} αιώνα και ότι από αυτό απουσιάζουν οι καινοτομίες του 20^{ου} αιώνα (2005: 919). Ο ορθολογισμός που κυριαρχεί στα μυθιστορήματά του είναι ένα άλλο αρνητικό που του προσάπτουν (Κοκκινάκη, 1996: 19).

1.4 Ασθενείς και Οδοιπόροι

Πρόκειται για ένα δίτομο μυθιστόρημα. Ο πρώτος τόμος του βιβλίου με τον τίτλο «Ιερά Οδός» τυπώθηκε ως ένα αυτοτελές έργο το 1950. Αφηγείται τα γεγονότα του ελληνογερμανικού πολέμου του 1941 ως την κατάρρευση του μετώπου και την οπισθοχώρηση των στρατιωτών. Ο δεύτερος τόμος γράφτηκε αρκετά χρόνια αργότερα. Όπως αναφέρει ο συγγραφέας στον πρόλογο του βιβλίου:

Πέρασαν χρόνια χωρίς να πιάσω το βιβλίο στα χέρια μου. Μια μέρα στην αρχή του 1962, σε ώρασχόλης, βάλθηκα να το φυλλομετρώ χωρίς καμία πρόθεση να καταγίνω ξανά μαζί του. Πηδώντας σελίδες και ξαναδιαβάζοντας λίγο από εδώ και λίγο από εκεί, ξαναμπήκα στην ατμόσφαιρά του. Τότε όλως διόλου απροειδοποίητα, είχα μια στιγμιαία διαισθητική αντίληψη: μονομιάς είδα να διαγράφεται, στις γενικές γραμμές, η τροχιά του κατοπινού βίου των προσώπων της Ιεράς Οδού (1964α: 8).

Έτσι έγραψε το δεύτερο μέρος με τον τίτλο «Το αρχείο του μοναχού Τιμόθεου». Καλύπτει την περίοδο της κατοχής και τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 1944. Η αφήγηση μοιράζεται σε τέσσερις από τους ήρωες του βιβλίου και έχει τη μορφή ημερολογίου. Το τρίτο και τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος με τον τίτλο «Οι επιζώντες» παρακολουθεί την τύχη των προσώπων του έργου μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου.

Οι ήρωες του βιβλίου αποτελούν μία τοιχογραφία της εποχής. Ο Μαρίνος Βελής, αξιωματικός στο αλβανικό μέτωπο και στη συνέχεια στη Μέση Ανατολή, ο οποίος μετά το τέλος του πολέμου θα γίνει μοναχός και θα μετονομαστεί σε μοναχό Τιμόθεο. Η Θεανώ Γαλάτη, διάσημη ηθοποιός και ερωτική σύντροφος του Βελή, η οποία θα εμπλακεί σε μια ερωτική ιστορία με τον Γερμανό αξιωματικό Ερνστ Χίλλεμπραντ και θα εκτελεστεί από την ΟΠΛΑ. Ο Κυριάκος Κωστακαρέας και ο Θρασύμβουλος Δράκος οι οποίοι οργανώνονται ο ένας στο ΕΑΜ και ο άλλος στον ΕΔΕΣ. Ο Βαρδέκης που συνεργάζεται με τους Γερμανούς κατακτητές και στη συνέχεια με τους Άγγλους όταν αλλάζουν τα πράγματα.

2 Το σενάριο

Η ενότητα αυτή ασχολείται με το σενάριο. Παρουσιάζεται ο ορισμός του και τα ειδολογικά του χαρακτηριστικά. Παρουσιάζονται τα βασικά συστατικά στοιχεία της σεναριακής φόρμας: θέμα και δομή, χαρακτήρας, σύγκρουση, τεχνικές εμπλοκής του δέκτη, διάλογος, χρόνος. Όλα αυτά εξετάζονται με σκοπό να απαντηθεί το ερώτημα: από ποια στοιχεία αποτελείται ένα καλό σενάριο;

2.1 Ορισμός και ειδολογικά χαρακτηριστικά

Ο Field ορίζει το σενάριο ως «μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες» (1986: 15). Παραλληλίζει το σενάριο με το ρόλο που επιτελεί το ουσιαστικό στην γραμματική. Στη θεμελιώδη γραμμική του δομή δραματοποιεί έναν μύθο με αρχή, μέση και τέλος. Απαντώντας στο ερώτημα τι κάνει ένα σενάριο καλό, αναφέρει το ύφος, τον τρόπο που αρχίζει και εξελίσσεται ο μύθος, τον δραματικός ρυθμό και ένταση, τον τρόπο που εμφανίζεται ο βασικός ήρωας, τον κύριο άξονα και την προβληματική του. Όλα τα παραπάνω φαίνονται από τις πρώτες σελίδες και καθορίζουν την ποιότητα του σεναρίου (12).

Ο Mc Kee (2017) αναφέρεται στις βασικές αρχές της σεναριακής φόρμας. Η πρώτη αρχή είναι ότι το σενάριο «ασχολείται με τις αιώνιες παγκόσμιες φόρμες, όχι με τις φόρμουλες» (17). Οι ιστορίες που συγκινούν αναφέρονται σε θεμελιώδη και αρχετυπικά θέματα. Ο σεναριογράφος δε θα πρέπει να γράφει στερεότυπες ιστορίες, δηλαδή ιστορίες που χαρακτηρίζονται από φτωχό περιεχόμενο και μορφή και ξεπερασμένες και αφηρημένες γενικότητες. Το σενάριο χαρακτηρίζεται από οικονομία λόγου και πυκνότητα περιεχομένου. Επίσης, η καθαρότητα έκφρασης είναι μία βασική αρχή καθώς η κάμερα εκθέτει οτιδήποτε ψεύτικο ή ασαφές. Δεν υπάρχει συνταγή εμπορικής επιτυχίας και για αυτό στόχος θα πρέπει να είναι η συγγραφή ενός ποιοτικού σεναρίου και όχι η αντιγραφή μιας προηγούμενης εμπορικής επιτυχίας. Το σενάριο στο τελικό του προϊόν απευθύνεται σε θεατές. Σκοπός του θα πρέπει να είναι να τους συγκινήσει. Η αφήγηση εκτός από το όραμα του δημιουργού, θα πρέπει να κατανοεί τις αντιδράσεις και τις προσδοκίες των θεατών. Τέλος, ο Mc Kee αναφέρει ότι αυτό που χαρακτηρίζει τους μεγάλους δημιουργούς είναι η

πρωτοτυπία περιεχομένου και φόρμας. Η δομή της ιστορία «αποκαλύπτει την προσωπική του κοσμολογία, την εμβριθή του γνώση για τα βαθύτερα μοτίβα και κίνητρα σχετικά με το πώς και το γιατί συμβαίνουν τα πράγματα σε αυτόν τον κόσμο-είναι ο χάρτης του για την κρυφή διάταξη της ζωής» (24).

Η Kallas-Καλογεροπούλου (2006: 75-78) ομοίως, αναφέρεται στις ιδιαιτερότητες της οπτικοακουστικής αφήγησης. Ο σεναριογράφος δεν μπορεί να καταγράψει στο σενάριο τίποτα που να μην μπορεί να μεταφερθεί στην οθόνη. Οφείλει να αφήσει χώρο για μεθερμηνεία για τον σκηνοθέτη ή τον παραγωγό μιας ταινίας, καθώς από τη στιγμή που μεταφέρεται στην οθόνη εμπλέκονται στη δημιουργική διαδικασία άλλοι δημιουργοί εκτός του σεναριογράφου. Ο σεναριογράφος θα πρέπει να ακολουθεί την αρχή «Less is more». Η οικονομία έκφρασης, όπως προαναφέρθηκε, δεν στερείται λεπτομέρειας και πυκνότητας. Το βασικό ερώτημα που θα πρέπει διαρκώς να απασχολεί τον σεναριογράφο είναι τι θα διηγηθεί στην οθόνη και τι εκτός οθόνης.

2.2 Θέμα και δομή σεναρίου

Ο Egri (1960) ασχολήθηκε με την έννοια και τη σημασία αυτού που ονομάζει «*premise*». Το *premise* είναι με άλλα λόγια το θέμα, η θέση, η κεντρική ιδέα, ο στόχος, η κινητήριος δύναμη, το πλάνο, το βασικό συναίσθημα (1960: 2). Επισημαίνει ότι είναι απαραίτητο το *premise* να είναι σωστά και με σαφήνεια διατυπωμένο και ότι ένα ασαφές *premise* είναι το ίδιο κακό με το να μην υπάρχει καθόλου *premise*. Η έλλειψη κατεύθυνσης και η δράση και ο διάλογος χωρίς σκοπό είναι συνέπειες ενός κακού *premise*. Κάθε καλό *premise* αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο δηλώνει τον χαρακτήρα, το δεύτερο την σύγκρουση και το τρίτο το τέλος. Αποτελεί, επίσης, μια καλή περίληψη της ιστορίας (1960: 7-8). Είναι η κινητήριος δύναμη της δράσης, ωστόσο δε θα πρέπει να διατυπώνεται ρητά στην αφήγηση. Το κοινό θα πρέπει να αντιλαμβάνεται το μήνυμα και ο δημιουργός να το αποδείξει. Επίσης, το *premise* δεν είναι απαραίτητα ένα θέσφατο, μία παγκόσμια αλήθεια. Αποτελεί ένα σπόρο που εξελίσσεται σε φυτό. Τέλος, το *premise* δεν θα πρέπει να διακρίνεται και να κάνει τους χαρακτήρες μαριονέτες. Όπως αναφέρει ο Egri «σε ένα καλά δομημένο έργο ή ιστορία είναι αδύνατο να φανεί ακριβώς πότε τελειώνει το *premise* και αρχίζει η ιστορία ή ο χαρακτήρας» (1960: 29).

Ο Field (1986) ασχολείται επίσης με το θέμα του σεναρίου. Και για αυτόν είναι πολύ σημαντικό να μπορούμε να αρθρώσουμε το θέμα της ιστορίας μας με λίγα λόγια. Μόνο όταν το κάνουμε αυτό θα πρέπει να μας απασχολήσουν θέμα δομής και μορφής. Το θέμα έχει να κάνει με τον ήρωα και τη δράση. Ο Field αναφέρεται σε δύο είδη δράσης τη φυσική και τη συναισθηματική. Επίσης, αναφέρεται στην έννοια της σύγκρουσης, ως βασικό στοιχείο εξέλιξης της ιστορίας καθώς χωρίς σύγκρουση δεν υπάρχει δράμα. Η σύγκρουση σχετίζεται με την ανάγκη του ήρωα. Στην προσπάθεια του να ικανοποιήσει αυτή την ανάγκη συγκρούεται, παλεύει και υπερνικά εμπόδια. Συνοψίζοντας, υπάρχει συνάφεια με τα τρία μέρη του premise που προαναφέρθηκαν καθώς γίνεται αναφορά στον χαρακτήρα και στη σύγκρουση η οποία εξελίσσει και ολοκληρώνει την ιστορία.

Ως προς τη δομή η αριστοτελική τριμερής προσέγγιση φαίνεται να ακολουθείται και στις σεναριακές αφηγήσεις. Η αρχή, η μέση και το τέλος αποτελούν τα δομικά συστατικά κάθε ιστορίας. Ο Αριστοτέλης ορίζει τα τρία αυτά στοιχεία ως εξής:

Αρχή είναι αυτό που δε βρίσκεται από αναγκαιότητα μετά από κάτι άλλο, μετά από αυτό όμως έρχεται κατά φυσική συνέπεια ή δημιουργείται κάτι άλλο. Τέλος, απεναντίας, είναι αυτό που υπάρχει μετά από κάτι άλλο κατά αναγκαία ή πιθανή συνέπεια· ύστερα από αυτό δεν υπάρχει τίποτε άλλο. Μέσον είναι αυτό που βρίσκεται ύστερα από κάποιο άλλο και ακολουθείται από κάτι άλλο. Πρέπει, λοιπόν, οι καλοσυγκροτημένοι μύθοι να μην αρχίζουν απ' όπου τύχει, ούτε όπου τύχει να τελειώνουν, αλλά να συμμορφώνονται με τους παραπάνω κανόνες (οπ. αναφ. Δρομάζος, 1982: 233).

Ο Field (1986) είναι οπαδός της τρίπρακτης δομής. Κάθε ιστορία πρέπει να έχει αρχή, μέση και τέλος. Στην αρχή ή δέση ο σεναριογράφος πρέπει να παρουσιάσει τον βασικό ήρωα, το δραματικό υπόβαθρο και τη δραματική κατάσταση του σεναρίου, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα (88). Επισημαίνει ως απαραίτητο συστατικό στοιχείο της δομής την ύπαρξη κρίσιμων σκηνών. Την πρώτη την τοποθετεί στο τέλος της πρώτης πράξης και τη δεύτερη προς το τέλος της δεύτερης πράξης. Η κρίσιμη σκηνή είναι «*εκείνο το επεισόδιο ή συμβάν που μπαίνει μέσα στη δράση και στρέφει τη ροή του μύθου σε άλλη κατεύθυνση*» (140). Στη δεύτερη πράξη ή σύγκρουση η ανάγκη του ήρωα προσκρούει σε διάφορα εμπόδια για να έρθει η τρίτη πράξη με την λύση, την ολοκλήρωση της ιστορίας.

Εναλλακτικά, ο Mc Kee προτείνει ένα συνδυασμό της τρίπρακτης δομής και της πενταμερούς αφηγηματικής δομής. Το δικό του δομικό μοντέλο αποτελείται από το εισαγωγικό γεγονός, τις επιπλοκές, την κρίση, την κορύφωση και την επίλυση (οπ. αναφ. στο Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 29). Επιπλέον, παρουσιάζει τριών ειδών πλοκές. Το κλασικό σχέδιο με τη διαχρονική υπερ-πλοκή όπως την ονομάζει αποτελείται από τις παρακάτω αρχές: αιτιότητα, «κλειστό» φινάλε, γραμμικός χρόνος, εξωτερική σύγκρουση, ένας πρωταγωνιστής, συνεκτική πραγματικότητα, ενεργός πρωταγωνιστής. Τη μίνι-πλοκή του μινιμαλισμού που χαρακτηρίζεται από: «ανοιχτό» φινάλε, εσωτερική σύγκρουση, πολλαπλούς πρωταγωνιστές και παθητικό πρωταγωνιστή. Τέλος, την αντι-δομή της αντιπλοκής με συμπτώσεις, μη γραμμικό χρόνο και ασταθείς πραγματικότητες (McKee, 2017).

Από την τρίπρακτη δομή διαφοροποιείται ο John Truby (1990). Το μοντέλο που προτείνει αποτελείται από επτά βήματα: το πρόβλημα-ανάγκη, την επιθυμία, τον αντίπαλο, το σχέδιο, την μάχη, την αυτό-αποκάλυψη και τη νέα ισορροπία. Μάλιστα στα επτά βήματα προσθέτει και άλλα είκοσι δύο. Σε κάθε περίπτωση κάθε σκηνή στοχεύει στην επίτευξη της επιθυμίας του ήρωα. Ωστόσο θα μπορούσε να υποστηρίξει κάποιος ότι τα τρία πρώτα βήματα αντιστοιχούν στην πρώτη πράξη και τα τρία τελευταία στην τρίτη. Κατά τον Truby, η δεύτερη πράξη, το μεγαλύτερο και σημαντικότερο μέρος της αφήγησης αποτελεί προετοιμασία και προπόνηση για την τελική μάχη.

Ομοίως ο Campbell (2001) παρουσιάζει ένα πολύ αναλυτικό δομικό σχήμα που στηρίζεται στις μεγάλες μυθολογικές αφηγήσεις. Μελετώντας την πορεία του ήρωα στους μύθους κατέληξε πως υπάρχει ένα αρχετυπικό δομικό σχήμα που είναι κοινό. Ο Vogler (2007) στηριζόμενος σε αυτό, το προσάρμοσε σε σχέση με την αφήγηση. Το μοντέλο της μονομυθίας αποτελείται από τα δώδεκα βήματα του ήρωα:

1. Ο ήρωας παρουσιάζεται στον οικείο κόσμο του.
2. Λαμβάνει το κάλεσμα στην περιπέτεια.
3. Ο ήρωας αρνείται το κάλεσμα.
4. Ο ήρωας συναντιέται με τον μέντορα.
5. Ο ήρωας αποδέχεται το κάλεσμα στην περιπέτεια και διασχίζει το πρώτο κατώφλι προς τον ανοίκειο κόσμο.

6. Αντιμετωπίζει δοκιμασίες, συμμάχους και εχθρούς.
7. Η πορεία αυτή τον οδηγεί στο εσώτατο σπήλαιο, όπου θα βρεθεί αντιμέτωπος με τους βαθύτερους φόβους και τις αγωνίες του.
8. Υποβάλλεται στην υπέρτατη δοκιμασία.
9. Κατακτά την ανταμοιβή.
10. Διασχίζει το δεύτερο κατώφλι, βγαίνοντας από τον ανοίκειο κόσμο, παίρνει τον δρόμο της επιστροφής.
11. Διασχίζει ένα τρίτο κατώφλι έχοντας την εμπειρία της αναγέννησης.
12. Επιστρέφει στο σημείο από όπου ξεκίνησε κρατώντας το ελιξίριο.

Ο Vogler τοποθετεί την πρώτη πράξη στα πέντε πρώτα βήματα, τη δεύτερη από το έκτο έως το ένατο και την τρίτη από το δέκατο έως το δωδέκατο βήμα.

Ο Hauge (2014) με το μοντέλο των έξι πράξεων περιγράφει το εσωτερικό και το εξωτερικό ταξίδι του ήρωα. Το πρώτο στάδιο είναι αυτό της εγκατάστασης, όπου παρουσιάζονται ο χώρος, ο χρόνος και ο ήρωας. Εσωτερικά, ο ήρωας ζει πλήρως στην ταυτότητά του. Το δεύτερο στάδιο περιλαμβάνει μία νέα κατάσταση. Εσωτερικά ο ήρωας παίρνει μία γεύση μιας ζωής με νόημα. Το τρίτο στάδιο της εξέλιξης, ο ήρωας αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αρχική του ταυτότητα και την προοπτική της ουσίας. Στο τέταρτο στάδιο των επιλοκών και των υψηλότερων ρίσκων, ο ήρωας κινείται σταθερά προς την ουσία. Στο πέμπτο βήμα της τελικής ώθησης, ο ήρωας υπαναχωρεί στην αρχική του ταυτότητα, έπειτα επιστρέφει πλήρως στην ουσία. Το έκτο στάδιο, το επακόλουθο, παρουσιάζει την μεταμόρφωση του χαρακτήρα. Το πρώτο και δεύτερο στάδιο αντιστοιχούν στην πρώτη πράξη, το τρίτο και το τέταρτο στη δεύτερη και το πέμπτο και το έκτο στην τρίτη.

Τέλος, ο Νουγκμάνοφ είναι οπαδός της δομής των πέντε πράξεων. Τις ονομάζει ως εξής: οργάνωση, μηχανορραφία, μαθαίνοντας, δυσκολίες και αντιπαράθεση. Οι οπαδοί της πεντάπρακτης δομής επηρεάστηκαν από τον θεωρητικό του θεάτρου του 19ου αιώνα Gustav Freytag. Στο βιβλίο του *Τεχνική του Δράματος* ο Freytag ονομάζει τις πέντε πράξεις ως εξής: εισαγωγή, αύξηση, κορύφωση, επιστροφή και καταστροφή. Στις πράξεις αυτές περιλαμβάνονται τρία σημαντικά δραματικά στοιχεία τα οποία ονομάζει σημείο αναταραχής, τραγικό σημείο και σημείο της τελευταίας έντασης. Παρόλα αυτά και στα πεντάπρακτα μοντέλα υπάρχουν αντιστοιχίες με την τρίπρακτη δομή. Ο Freytag τονίζει ότι

εφόσον τα τρία αυτά σημεία είναι έντονα, τότε η πλοκή μπορεί να περιγραφεί και με το τρίπρακτο μοντέλο (οπ. αναφ. στο Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 30-31).

2.3 Χαρακτήρας

Ο Αριστοτέλης πρώτος ασχολήθηκε με τις ιδιότητες των χαρακτήρων στην αφήγηση στο έργο του «Περί ποιητικής». Κατά τον Αριστοτέλη, οι ιδιότητες του ήθους είναι τέσσερις: η χρηστότης – αν ο χαρακτήρας που θα πλαστεί θα προκύπτει από τις ανάγκες του έργου και θα είναι χρήσιμος για την εξέλιξη του μύθου, το αρμόττον – η ομιλία, η δράση και εμφάνιση του χαρακτήρα να αρμόζουν στην προσωπικότητα που παριστάνει και να είναι σύμφωνα με το γενικότερο ύφος του έργου, το όμοιον – ο διάλογος και η δράση να είναι σύμφωνα με την εποχή, την κοινωνική τάξη και τις ιδέες των ηρώων και η ομαλότης – οι μεταβολές και ενέργειες των ηρώων θα πρέπει να είναι άρτια δεμένες με την υπόθεση του έργου και να γεννιούνται από αιτίες φανερές μέσα σε αυτό (οπ. αναφ. στο Σκρουμπέλος 1999: 37).

Ο Mc Kee (2017) επισημαίνει ορισμένα βασικά συστατικά στοιχεία των χαρακτήρων στην κινηματογραφική αφήγηση. Υπογραμμίζει ότι ένας χαρακτήρας αποτελεί ένα έργο τέχνης, μια μεταφορά για την ανθρώπινη φύση. Οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες είναι ανώτεροι από την πραγματικότητα. Τα στοιχεία τους σχεδιάζονται ώστε να είναι ξεκάθαρα και αναγνωρίσιμα. Είναι πιο εύκολο να κατανοήσουμε και να γνωρίσουμε τους χαρακτήρες από τους φίλους μας επειδή είναι αιώνιοι και αμετάβλητοι, ενώ οι συνάνθρωποί μας αλλάζουν (420). Δύο είναι τα βασικά στοιχεία στον σχεδιασμό ενός χαρακτήρα: τα χαρακτηριστικά και ο πραγματικός χαρακτήρας. Ο πραγματικός χαρακτήρας εκφράζεται μόνο μέσα από την επιλογή σε κάποιο δίλημμα. Η ταυτότητά του αποκαλύπτεται όταν η επιλογή αυτή γίνεται υπό πίεση. Ο χαρακτήρας για να ζωντανέψει χρειάζεται να έχει μία επιθυμία συνειδητή ή ασυνειδητή. Επίσης, θα πρέπει να έχει αντιφάσεις είτε στον χαρακτήρα είτε μεταξύ πραγματικού χαρακτήρα και χαρακτηριστικών (420-422). Ο καλός σεναριογράφος όχι μόνο αποκαλύπτει τον πραγματικό χαρακτήρα του ήρωα, αλλά τον αλλάζει εσωτερικά προς το καλύτερο ή το χειρότερο κατά τη διάρκεια της αφήγησης, με το αφηγηματικό τόξο του χαρακτήρα (131).

Η Seger ασχολήθηκε τόσο με τη σύνθεση ενός χαρακτήρα, όσο και με τις λειτουργίες των χαρακτήρων στην κινηματογραφική αφήγηση. Αναφέρει έξι βήματα στη διαδικασία σύνθεσης ενός χαρακτήρα. Μέσω της παρατήρησης και της εμπειρίας ξεκινάς να

σχηματίζεις την ιδέα ενός χαρακτήρα. Οι πρώτες πινελιές αρχίζουν να σχηματίζουν τον χαρακτήρα. Βρίσκεις τον πυρήνα του χαρακτήρα έτσι ώστε ο χαρακτήρας να είναι κατανοητός και με συνέπεια. Προσθέτεις παράδοξα στοιχεία για να κάνεις τον χαρακτήρα συναρπαστικό. Δίνεις βάθος στον χαρακτήρα προσθέτοντας συναισθήματα, αξίες και συμπεριφορές. Τέλος, προσθέτεις λεπτομέρειες για να κάνεις τον χαρακτήρα μοναδικό και ξεχωριστό (1990: 46). Στη διαδικασία της διασκευής από μυθιστόρημα σε ταινία κάποιοι χαρακτήρες θα πρέπει να κοπούν και σε κάποιους να γίνει επανεστίαση. Η Seger (1992) υποστηρίζει ότι μια ταινία είναι περισσότερο προσανατολισμένη στη ιστορία από ότι ένα μυθιστόρημα. Επομένως, ο κάθε χαρακτήρας θα πρέπει να υπηρετεί την ιστορία. Παρουσιάζει τέσσερις λειτουργίες χαρακτήρων στην κινηματογραφική αφήγηση. Οι χαρακτήρες που αφηγούνται την ιστορία: ο πρωταγωνιστής, ο ανταγωνιστής και ο καταλύτης. Αυτοί είναι οι πιο ενεργοί και βασικοί χαρακτήρες, κινούν την ιστορία και είναι απαραίτητοι. Οι χαρακτήρες που βοηθούν στην αποκάλυψη του βασικού χαρακτήρα. Κινούνται συνήθως προς δύο κατευθύνσεις: την ερωτική, και τον ρόλο του έμπιστου. Αν και δεν είναι απαραίτητοι, δίνουν διάσταση στον κεντρικό χαρακτήρα. Οι θεματικοί χαρακτήρες που βοηθούν στην κατανόηση του θέματος της ταινίας. Στην διασκευή θα πρέπει να αποκτήσουν μία αφηγηματική λειτουργία. Για παράδειγμα να γίνουν καταλύτες ή έμπιστοι. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες που προσθέτουν χρώμα και χαρακτήρα. Και πάλι σε μία κινηματογραφική διασκευή θα πρέπει να έχουν συγκεκριμένο αφηγηματικό ρόλο. Σε περίπτωση που στο μυθιστόρημα δεν έχουν συγκεκριμένη αφηγηματική λειτουργία, θα πρέπει να τους προσθέσουμε μία (122-125).

Μελετώντας μυθοπλασία διαφόρων εποχών, ειδών και πολιτισμών διαπιστώνουμε κάποια σταθερά μοτίβα χαρακτήρων. Ο Campbell (2001) που μελέτησε μυθολογίες από όλο τον κόσμο υποστηρίζει ότι όλες οι μύθοι ακολουθούν τα ίδια μοτίβα και τα ίδια είδη χαρακτήρων. Ο Jung (1981) ομοίως υποστηρίζει ότι τα αρχέτυπα αυτά διαμορφώνουν το συλλογικό ασυνείδητο των ανθρώπων. Στις αφηγήσεις οι αρχετυπικοί χαρακτήρες είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι και οικείοι. Ο Vogler (2007) μεταφέρει τα αρχέτυπα του Campbell στην κινηματογραφική αφήγηση. Παρουσιάζει οκτώ αρχετυπικούς χαρακτήρες που συναντούμε στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο **Ήρωας**: Είναι κάποιος που είναι πρόθυμος να θυσιάσει τις δικές του ανάγκες για το καλό του συνόλου. Η έννοια της αυτοθυσίας αποτελεί ένα βασικό χαρακτηριστικό του. Με φροϋδικούς όρους ο ήρωας αντιπροσωπεύει το εγώ, το κομμάτι που απομακρύνεται από την μητέρα και θεωρεί τον εαυτό του ξεχωριστό

από το υπόλοιπο ανθρώπινο γένος. Το ταξίδι του είναι η ιστορία του αποχωρισμού του από την οικογένεια ή την φυλή. Ο **Μέντορας**: είναι συνήθως ο χαρακτήρας που προστατεύει ή συμβουλεύει τον ήρωα. Ο **Φύλακας της εισόδου**: είναι αυτός που εμποδίζει τον ήρωα να προσεγγίσει τον αντίπαλό του. Είναι ο χαρακτήρας ή η κατάσταση που μπλοκάρει τον ήρωα και ελέγχει αν είναι αποφασισμένος να αλλάξει. Ο **Αγγελιοφόρος**: είναι αυτός που συνήθως στην πρώτη πράξη θα παρουσιάσει μία πρόκληση στον ήρωα που θα σηματοδοτήσει την αλλαγή του. Ο **Διπρόσωπος (αυτός που αλλάζει σχήμα)**: είναι χαρακτήρας συνήθως του αντίθετου φύλου από τον ήρωα, που είναι ασταθής στη συμπεριφορά και τα χαρακτηριστικά. Συχνά εμπλέκεται ερωτικά με τον ήρωα και τον παραπλανεί. Η **Σκιά**: μπορεί να είναι η καταπιεσμένη, ανεπιθύμητη σκοτεινή πλευρά του ήρωα. Μπορεί να πάρει τη μορφή του κακού ή του ανταγωνιστή. Ο **Σύμμαχος**: είναι ο συνταξιδιώτης του ήρωα και υπηρετεί διάφορες λειτουργίες όπως αυτή της φιλίας, της συντροφικότητας, της συνείδησης, της κωμικής εκτόνωσης. Η σχέση του με τον ήρωα φέρνει στην επιφάνεια ανθρώπινα συναισθήματα και αποκαλύπτει σημαντικά σημεία της πλοκής. Ο **Φαρσέρ/Απατεώνας**: κλόουν ή κωμικοί χαρακτήρες. Προσγειώνουν τον ήρωα και μέσω του γέλιου αποκαλύπτουν την υποκρισία και το ψέμα. Προκαλούν υγιή αλλαγή καθώς τραβούν την προσοχή στην ανισορροπία ή το παράλογο μιας στάσιμης ψυχολογικής κατάστασης (29-80). Τελειώνοντας, ο Vogler επισημαίνει ότι τα αρχέτυπα θα πρέπει να αντιμετωπισθούν ως ευέλικτες λειτουργίες των χαρακτήρων και όχι ως αμετάβλητοι τύποι χαρακτήρων. Ένας χαρακτήρας σε μία ιστορία μπορεί να φέρει ιδιότητες από περισσότερο από ένα αρχέτυπα (24).

Ο Field ορίζει τι σημαίνει ήρωας και τα βασικά συστατικά στοιχεία του στη σεναριακή αφήγηση. Η βιογράφηση του ήρωα είναι απαραίτητη. Η γνώση και η αποκάλυψη αποτελούν δύο βασικές διαδικασίες στη δημιουργία του ήρωα. Η γνώση αφορά στην εσωτερική ζωή του ήρωα – από τη γέννησή του μέχρι την αρχή της ταινίας. Η εξωτερική ζωή διαρκεί από την αρχή ως το τέλος της ταινίας (1986: 36-37). Υπογραμμίζει ότι πρέπει να καθορίσουμε την ανάγκη του ήρωα μας, τη βαθύτερη επιθυμία του. Έπειτα πρέπει να δημιουργήσουμε εμπόδια στην πραγματοποίηση της ανάγκης αυτής για να υπάρξει σύγκρουση και δραματική ένταση (39-40). Ήρωας σημαίνει: Άποψη, πώς αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Στάση ζωής, έναν τρόπο δράσης αν είναι θετικό ή αρνητικός αισιόδοξος ή απαισιόδοξος για τη ζωή. Προσωπικότητα και συμπεριφορά. Αποκάλυψη, καθώς εξελίσσεται το σενάριο θα πρέπει να μαθαίνουμε κάτι καινούργιο για τον ήρωα, μια άλλη πτυχή του εαυτού του.

Ταυτότητα, να ταυτιστούμε ή να τον ταυτίσουμε με κάποιον. Δράση, ο ήρωας αποκαλύπτεται μέσω των πράξεων του (45-52). Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, μπορούμε να δημιουργήσουμε ζωντανούς και πειστικούς ήρωες στην κινηματογραφική αφήγηση.

Ο Howard (2006) ασχολείται με τον χαρακτήρα στην κινηματογραφική αφήγηση σε σχέση με τον χρόνο και με τις σχέσεις των χαρακτήρων. Στο ερώτημα πόση από τη ζωή του χαρακτήρα θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στην αφήγηση, απαντάει ότι θα πρέπει να συμπεριλάβουμε όσο το δυνατόν συντομότερη περίοδο από τη ζωή ενός χαρακτήρα για να πούμε αποτελεσματικά την ιστορία μας. Θα πρέπει να καλύψουμε τον χρόνο που απαιτεί η ιστορία και όχι παραπάνω. Επιπλέον οι αποφάσεις και τα γεγονότα θα πρέπει να γίνονται σε σύντομο χρονικό πλαίσιο. Η συμπίεση του χρόνου είναι απαραίτητη και για έναν άλλο λόγο: ισχυροποιεί την ένταση της εμπειρίας του κοινού (126-129). Η συμπίεση του χρόνου δημιουργεί την έννοια του επείγοντος, κάτι διεγείρει την προσοχή και το ενδιαφέρον του κοινού. Ως προς τις σχέσεις των χαρακτήρων με τον ήρωα υποστηρίζει ότι είναι έξι: οι φίλοι, οι εχθροί και οι αδιάφοροι χαρακτήρες· αλλά και οι δήθεν φίλοι, οι δήθεν εχθροί και οι δήθεν αδιάφοροι. Αυτές οι σχέσεις είναι μεταβλητές, ένας εχθρός μπορεί να γίνει φίλος (164-165).

2.4 Σύγκρουση

Ο Egri (1960) αναφέρεται διεξοδικά στην έννοια, στη δημιουργία και στη λειτουργία της σύγκρουσης στην αφήγηση. Η σύγκρουση αποτελεί έναν παγκόσμιο νόμο που κυβερνά ένα άτομο ή έναν αστερισμό. Δεν υπάρχει μέρα χωρίς νύχτα, χειμώνας χωρίς φθινόπωρο. Και στην αφήγηση η σύγκρουση αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο. Ένα έργο χωρίς σύγκρουση δημιουργεί την αίσθηση της απόγνωσης και της αποσύνθεσης (188-189). Σχεδόν όλες οι συγκρούσεις εντοπίζονται στο περιβάλλον και στις κοινωνικές συνθήκες του ατόμου (134). Η σύγκρουση δημιουργείται μέσα από τα δίπολα. Αν γνωρίζουμε ότι ο χαρακτήρας μας θα πρέπει να μετακινηθεί από τον ένα πόλο στον άλλο, τότε μπορούμε να τον αναπτύξουμε με ένα σταθερό ρυθμό (154). Η σύγκρουση δημιουργείται όταν δύο αποφασιστικές, ασυμβίβαστες δυνάμεις συγκρούονται. Μέσω της σύγκρουσης οι χαρακτήρες αποκαλύπτονται, αποκτούν δραματουργική αξία και δημιουργείται σασπένς (173). Πιο συγκεκριμένα καθώς εξελίσσεται η σύγκρουση «αποκαλύπτει τα βαθύτερα αισθήματα των

χαρακτήρων· τις δυνάμεις που τους έκαναν να δράσουν όπως έδρασαν· τη θέση στην οποία τώρα βρίσκονται· την κατεύθυνση στην οποία πηγαίνουν» (178). Τέλος, η σύγκρουση μετατρέπεται σε κρίση και κορύφωση. Η κρίση είναι ένα σημείο καμπής ή μία κατάσταση όπου επίκειται μία σημαντική αλλαγή. Μετά την κορύφωση, ακολουθεί η λύση (241).

Ομοίως ο Mc Kee (2017) υπογραμμίζει την σπουδαιότητα της σύγκρουσης στην κινηματογραφική αφήγηση διακρίνει σε διάφορα είδη και την αναλύει σε σχέση με την έννοια του χρόνου. Θεωρεί ότι η ιστορία μπορεί να εξελιχθεί μόνο μέσα από τη σύγκρουση (243). Η εξωτερική σύγκρουση αφορά σε προβλήματα του ήρωα με προσωπικές σχέσεις, με θεσμούς και δυνάμεις της φύσης. Συναντάται σε πιο κλασικά αφηγηματικά σχήματα. Η εσωτερική σύγκρουση αφορά μάχη με σκέψεις και συναισθήματα συνειδητά ή ασυνείδητα. Η εσωτερική σύγκρουση συναντάται σε πιο εναλλακτικές μορφές αφήγησης (69). Τέλος, αναφέρει ότι η σύγκρουση είναι κάτι πιο θεμελιώδες από μία αισθητική αρχή. Οι ιστορίες αποτελούν αλληγορίες της ζωής και το να είσαι ζωντανός σημαίνει ότι βρίσκεσαι σε σύγκρουση. Σε σχέση με τον χρόνο αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Χάιντεγκερ:

Αποτελεί τη βασική κατηγορία της ύπαρξης. Ζούμε διαρκώς στη σκιά του που διαρκώς συρρικνώνεται, και αν είναι να επιτύχουμε οτιδήποτε στον βραχύ βίο μας που θα μας επιτρέψει να πεθάνουμε χωρίς να νιώθουμε ότι χαράμισαμε τον χρόνο μας, οφείλουμε να συγκρουστούμε μετωπικά με τις δυνάμεις της ανεπάρκειας που μας αρνούνται τις επιθυμίες μας (οπ. αναφ. στο Mc Kee, 2017: 244).

Τέλος η Καλογεροπούλου – Kallas (2006) υποστηρίζει ότι η σύγκρουση είναι πανταχού παρούσα και διατρέχει την αφήγηση σε πολλαπλά επίπεδα. Βρίσκεται ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τους αντιπάλους του, ανάμεσα στην επιθυμία του και αυτό που τον εμποδίζει να την πραγματοποιήσει, ανάμεσα στο κείμενο και το subtext, ανάμεσα στις σκηνές, ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό στοιχείο. Για να επιτύχει κάποιος ή να εντείνει την αντίθεση μπορεί να χρησιμοποιήσει τον ρυθμό, τον χρόνο, τα χρώματα, το φως και τον ήχο (192).

2.5 Τεχνικές εμπλοκής του δέκτη της κινηματογραφικής αφήγησης

Οι ιδιαιτερότητες της οπτικοακουστικής αφήγησης καθιστούν την πρόκληση και κυρίως τη διατήρηση του ενδιαφέροντος του θεατή μία δύσκολη υπόθεση. Ο Mc Kee (2017: 388-389)

υποστηρίζει ότι για να διατηρηθεί αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών σε μία ταινία πρέπει να διεγερθούν και οι δύο πλευρές της ανθρώπινης φύσης, η λογική και το συναίσθημα. Για να γίνει αυτό πρέπει να ενεργοποιηθεί τόσο η περιέργεια όσο και η αίσθηση της έγνοιας αντίστοιχα. Η περιέργεια που είναι διανοητική ανάγκη ενεργοποιείται όταν καλούμαστε να δώσουμε απαντήσεις σε ερωτήματα και να κλείσουμε ανοιχτά σχήματα. Η αφήγηση για να διεγείρει την περιέργεια κάνει το ακριβώς αντίθετο δημιουργεί ερωτήματα και ανοιχτά σχήματα. Η έγνοια έχει να κάνει με το συναισθηματική ανάγκη για τις θετικές αξίες της ζωής: δικαιοσύνη, δύναμη, αγάπη, αλήθεια, θάρρος. Είναι στην ανθρώπινη φύση να έλκεται έντονα από το θετικό, ενώ να απωθείται από ό,τι θεωρεί αρνητικό. Αναφέρει σχετικά: *«Ανεξάρτητα ποιοι είναι οι θεατές, ο καθένας αναζητά τον πυρήνα του καλού, το θετικό επίκεντρο της ταύτισης και του συναισθηματικού ενδιαφέροντος»* (389-390).

Ο Howard (2006) αναφερόμενος στο ίδιο θέμα προσθέτει και μία τρίτη παράμετρο. Εκτός από την συναισθηματική και την διανοητική εμπλοκή, αναφέρεται και στην αισθητική. Σε κάθε ταινία αυτοί οι τύποι εμπλοκής μπορεί να συνυπάρχουν άλλος σε μεγαλύτερο και άλλος σε μικρότερο βαθμό. Το είδος της ταινίας είναι ανεξάρτητο από το πιο στοιχείο θα υπερισχύσει. Για να ενισχύσουμε την συναισθηματική εμπλοκή του κοινού ο Howard θεωρεί ότι η ταύτιση με τον πρωταγωνιστή είναι βασική και για αυτό δεν προτείνει σενάρια με πολλαπλούς πρωταγωνιστές. Αντίθετα όταν βλέπουν τις σκέψεις, τα όνειρά του και τις αναμνήσεις του, όταν βιώνουν τον χρόνο με τον ίδιο τρόπο με αυτόν, εντείνεται η συναισθηματική εμπλοκή. Επίσης, μία μεγαλύτερη πρώτη πράξη με περισσότερες λεπτομέρειες για τη ζωή του πρωταγωνιστή θα αποκαλύψει περισσότερες πτυχές από τον εαυτό του. Ένα τέλος χωρίς κάθαρση, όπου ο ήρωας χάνει ύστερα από λανθασμένες προσδοκίες ότι πήρε την σωστή απόφαση επιτείνει τη συναισθηματική εμπλοκή. Αν προτεραιότητα είναι η διανοητική εμπλοκή τότε μπορούμε να αντιστρέψουμε τη χρονολογική σειρά των γεγονότων, να παρουσιάσουμε την ιστορία μας σε μορφή παζλ κομματιών που ο θεατής καλείται να λύσει, να παρουσιάσουμε διαφορετικές οπτικές αφήγησης η κάθε μία από τις οποίες θα αποκαλύπτει πτυχές της ιστορίας. Αν στόχος είναι το αισθητικό αποτέλεσμα, το θέαμα, τότε χρειάζεται να υπάρχει σαφήνεια και καθαρότητα. Εδώ χρειάζεται να υπάρχει χώρος και χρόνος για να αποτυπωθεί το θέαμα. Για το λόγο αυτό μπορούμε να περιορίσουμε τον όγκο της ιστορίας και την περιπλοκότητα των χαρακτήρων.

2.6 Διάλογος

Η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς σε αντίθεση με ένα μυθιστόρημα οι διάλογοι έρχονται και παρέρχονται, επιτάσσει σύμπτυξη και οικονομία στους κινηματογραφικούς διαλόγους. Επιπλέον, στην ταινία κυριαρχεί είναι η εικόνα σε αντίθεση με το θέατρο που κυριαρχεί ο λόγος. Ο σεναριακός λόγος πρέπει να αποτελείται από σύντομες και απλά δομημένες φράσεις σύμφωνα με τον Mc Kee. Ως προς την λειτουργία του, θα πρέπει να έχει κάποια κατεύθυνση προς την εξέλιξη της σκηνής, θα πρέπει να ακολουθεί τις αλλαγές στην συμπεριφορά των χαρακτήρων, χωρίς επαναλήψεις. Θα πρέπει να είναι ακριβής και φυσικός (2017: 435). Σε κάθε περίπτωση η εικόνα πρωταγωνιστεί και η οπτικοποίηση της ιστορίας προέχει «*οι διάλογοι είναι το τελευταίο στρώμα που προσθέτουμε στο σενάριο*» (440).

Ομοίως, ο Hauge (1991) υποστηρίζει ότι ο διάλογος είναι λιγότερο σημαντικός στην κινηματογραφική αφήγηση σε σχέση με την εξέλιξη του χαρακτήρα και την πλοκή. Προτείνει πριν ξεκινήσουμε τη δημιουργία διαλόγων σε μία σκηνή, να λάβουμε υπόψη τα παρακάτω: ποιος είναι ο σκοπός της σκηνής, πώς θα τελειώσει η σκηνή, ποιος είναι ο σκοπός του ήρωα στην σκηνή, ποια είναι η στάση του κάθε χαρακτήρα στη σκηνή και πώς θα ξεκινήσει η σκηνή. Εδώ επισημαίνει τον κίνδυνο του διαλόγου «*on-the-nose*». Αυτό συμβαίνει όταν οι χαρακτήρες λένε αυτό που ακριβώς νιώθουν, σκέπτονται και εννοούν, κάτι που σπάνια συμβαίνει στην πραγματική ζωή (139-140).

Η Seger (1990) επισημαίνει τα χαρακτηριστικά του καλού και του κακού διαλόγου. Ένας καλός διάλογος είναι σαν ένα μουσικό κομμάτι, έχει ρυθμό και μελωδία. Είναι σύντομος και λιτός. Αποτυπώνει μία συνεχή ανταλλαγή δύναμης. Αποκαλύπτει συγκρούσεις, στάσεις, και προθέσεις. Αρθρώνεται εύκολα εξαιτίας του ρυθμού (146-147). Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο του καλού διαλόγου είναι το υπόρρητο νόημα. Το subtext είναι το πραγματικό νόημα που βρίσκεται πίσω από αυτά που λέγονται. Είναι αυτό που πραγματικά σκέφτεται ο χαρακτήρας, αλλά δεν εκφράζεται στο διάλογο (148). Από την άλλη ένας κακός διάλογος είναι ξύλινος και αρθρώνεται δύσκολα. Όλοι οι χαρακτήρες ακούγονται το ίδιο και κανείς δεν ακούγεται σαν αληθινός άνθρωπος. Αποκαλύπτει το subtext. Απλοποιεί τους ανθρώπους αντί να αποκαλύψει την περιπλοκότητά τους (151). Το subtext είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη διασκευή από μυθιστόρημα σε σενάριο. Η Seger (1992) αναφέρει

ότι όταν διασκευάζουμε διάλογο θα πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη τόσο τις πραγματικές λέξεις όσο και το subtext. Κάποιες φορές ο διάλογος δεν μπορεί άμεσα να μεταφερθεί σε ταινία, αλλά το subtext θα πρέπει να χρησιμοποιείται ως οδηγός για τον καινούργιο διάλογο (143).

Ο Krasilovsky (2018) επισημαίνει τη σπουδαιότητα της σιωπής στο διάλογο. Μια ταινία συχνά βασίζεται στις σιωπές, στο subtext, ή στις λεπτές εκφράσεις στο πρόσωπο του ηθοποιού για να αποκαλύψει ανείπωτες αλήθειες είτε εξαιτίας της λογοκρισίας, της αισθητικής ή της απόφασης να μη δίνει έτοιμες απαντήσεις στο κοινό (94). Στις κινηματογραφικές διασκευές η αυτοσυγκράτηση του σεναριογράφου συμβάλλει στην ανάδειξη της οπτικής αφήγησης.

2.7 Χρόνος

Σε σχέση με την έννοια και τη διαχείριση του χρόνου στην κινηματογραφική αφήγηση ο Bordwell (1985) κάνει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και επισημάνσεις. Ο θεατής δεν μπορεί ούτε να παραλείψει, ούτε να επιμείνει, ούτε να επιστρέψει σε κάποιο σημείο της αφήγησης (74). Με τους παρακάτω τρόπους η αφήγηση μπορεί να χειριστεί την διάρκεια του fabula (πρωτογενούς υλικού): 1) Με την ισοδυναμία, όταν η διάρκεια του fabula ισούται με τη διάρκεια του syuzhet (του τρόπου οργάνωσης της ιστορίας) και με τη φιλική διάρκεια. 2) Με τη μείωση, όταν η διάρκεια του fabula μειώνεται. Όταν η διάρκεια του fabula είναι μεγαλύτερη του syuzhet το οποίο ισούται με τη φιλική διάρκεια, τότε έχουμε έλλειψη. Η ασυνέχεια στο syuzhet δηλώνει ένα κομμάτι του fabula που έχει παραλειφθεί. Όταν η διάρκεια του fabula ισοδυναμεί με το syuzhet και η διάρκεια και των δύο είναι μεγαλύτερη από τη φιλική διάρκεια, τότε έχουμε συμπίεση. Δεν υπάρχει ασυνέχεια στο syuzhet, αλλά η φιλική διάρκεια συμπίεζει τη διάρκεια του syuzhet και του fabula. 3) Με την επέκταση, όταν η διάρκεια του fabula επεκτείνεται. Όταν η διάρκεια του fabula είναι λιγότερη του syuzhet το οποίο ισούται με τη φιλική διάρκεια. Μια ασυνέχεια στο syuzhet δηλώνει επιπλέον υλικό. Όταν η διάρκεια του fabula είναι ίση με του syuzhet και τα δύο είναι μικρότερα από τη φιλική διάρκεια τότε έχουμε διαστολή. Δεν υπάρχει ασυνέχεια, αλλά η φιλική διάρκεια διαστέλλει και το syuzhet και το fabula. Μία άλλη σημαντική επισήμανση είναι ότι η αιτιότητα αναδεικνύεται μέσα από την οργάνωση του χρόνου. Το παράδειγμα της προθεσμίας είναι μια επινόηση χαρακτηριστική στην κλασική αφήγηση.

Μια προθεσμία μετριέται με ημερολόγια, με ρολόγια, με δηλώσεις, ή με άλλα στοιχεία που δείχνουν ότι ο χρόνος τελειώνει (157).

Σε σχέση με την έννοια του χρόνου στην κινηματογραφική αφήγηση ο Mc Kee (2017) επίσης αναφέρεται στον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει στην αφήγηση. Ο χρόνος στην αφήγηση μπορεί να είναι γραμμικός, όταν η ιστορία αποτελείται από γεγονότα σε χρονολογική σειρά ή μη γραμμικός όταν μια ιστορία δεν έχει σαφή χρονική συνέχεια (71-72). Επίσης, δύο χρονικά στοιχεία, περίοδος και η διάρκεια μαζί με τον σκηνικό χώρο και το επίπεδο σύγκρουσης καθορίζουν το πλαίσιο δράσης μιας ιστορίας. Η περίοδος είναι η θέση της ιστορίας μέσα στον χρόνο. Η διάρκεια είναι το χρονικό διάστημα που καλύπτει η ταινία μέσα στον χρόνο (90-91).

Η Seger (1992) μελετά τη διαχείριση του χρόνου όταν πρόκειται για διασκευή σε κινηματογραφική αφήγηση. Επισημαίνει ότι σε ένα μυθιστόρημα ο χρόνος είναι ρευστός. Συχνά υπάρχει μετακίνηση μπρος πίσω στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Αυτή η ρευστότητα του χρόνου χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα για να δώσει προοπτική στη δράση. Στις ταινίες αυτή η χρονική μετακίνηση μπορεί να διακόψει τη ροή της ιστορίας. Οι ταινίες διαδραματίζονται στο παρόν και είναι άμεσες. Στο μυθιστόρημα μπορεί να υπάρχει έμφαση στη σημασία και στο πλαίσιο ενός γεγονότος. Στην ταινία έμφαση δίνεται στο ίδιο το γεγονός (23-24). Με αυτό το σκεπτικό η Seger υποστηρίζει πως όσο μικρότερο χρονικό διάστημα καλύπτει η ιστορία, τόσο πιο εύκολο να είναι εστιασμένη (54). Στη διασκευή μιας αληθινής ιστορίας το πέρασμα του χρόνου παρουσιάζεται με δείκτες όπως η αλλαγή των εποχών, ένα ημερολόγιο, γιορτές καινούργια μοντέλα αυτοκινήτων.

Ο Howard (2006) έχει την ίδια άποψη με τη Seger όσον αφορά τη χρονική διάρκεια. Στην ερώτηση πόση από τη ζωή ενός χαρακτήρα θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στην αφήγηση της ιστορίας, η απάντηση είναι όσο πιο λίγο γίνεται. Θεωρεί τη συμπύκνωση του χρόνου αναγκαία διαδικασία όχι μόνο για λόγους πρακτικούς αλλά και γιατί αυξάνει την ένταση της εμπειρίας του θεατή (127-129).

Ο Chion (οπ. αναφ. στο Kallas-Καλογεροπούλου 2006: 258-259) επισημαίνει επίσης την σπουδαιότητα που έχει η διαχείριση του χρόνου στην κινηματογραφική αφήγηση. Υποστηρίζει ότι μια σωστή αφήγηση μπορεί να κάνει ενδιαφέρουσα μια βαρετή ιστορία και το αντίθετο. Κρυμμένες πληροφορίες που εμφανίζονται αργότερα, παράλληλοι χρόνοι,

παραλείψεις, τονισμοί και γενικότερα παιχνίδια με τον χρόνο δημιουργούν ενδιαφέρον, απορίες και προσδοκίες στον θεατή.

3 Διασκευή

Στην παρούσα ενότητα εξετάζεται η έννοια της διασκευής. Επιχειρείται ένας ορισμός της διασκευής από τον οποίο προκύπτει ότι η διασκευή είναι μία σύνθετη, πολυδιάστατη και δημιουργική διαδικασία. Επίσης, εξετάζονται μεθοδολογικές προσεγγίσεις στη διασκευή υπό το πρίσμα των ειδολογικών διαφορών του μυθιστορήματος και του σεναρίου. Καθώς πρόκειται για δύο διαφορετικά εκφραστικά μέσα με διαφορετικές συμβάσεις, η μετατροπή από το ένα είδος στο άλλο απαιτεί συγκεκριμένες προσεγγίσεις και μεθόδους. Εκτενής αναφορά γίνεται στις μεταμορφωτικές πράξεις που λαμβάνουν χώρα στην υποθετική περίπτωση που κάποιος καλείται να διασκευάσει σε δίωρη ταινία μία πλήρη κινηματογράφηση μιας ανθρώπινης ζωής.

3.1 Ορισμός

Η διασκευή αποτελεί μία σύνθετη και πολύπλευρη διαδικασία. Η Hutcheon (2006) στον ορισμό του όρου που επιχειρεί αναφέρεται σε τρεις διαστάσεις. Πρώτον, πρόκειται για μία αναγνωρισμένη μεταφορά ενός γνωστού έργου ή έργων. Δεύτερον, πρόκειται για μία δημιουργική και ερμηνευτική πράξη ιδιοποίησης/διάσωσης. Τρίτον, μία εκτεταμένη διακειμενική σχέση με το διασκευασμένο έργο (8). Η πρώτη διάσταση, η διασκευή ως διαδικασία μεταφοράς, περιλαμβάνει την αλλαγή του μέσου (από ποίημα σε ταινία), την αλλαγή του είδους (από έπος σε μυθιστόρημα, την αλλαγή του πλαισίου (αλλαγή οπτικής), την αλλαγή της οντολογίας (από το πραγματικό στο μυθιστορηματικό). Η δεύτερη, ως δημιουργική διαδικασία περιλαμβάνει την επανερμηνεία και την επαναδημιουργία που για κάποιους διασκευαστές έχει ως στόχο τη διάσωση μιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Η τρίτη, ως διαδικασία υποδοχής σχετίζεται με τη διακειμενικότητα. Το διασκευασμένο έργο βιώνεται ως παλίμψηστο άλλων έργων (7-8). Η Seger (1990) εστιάζει στην έννοια της διασκευής ως πράξη αλλαγής και μεταφοράς από ένα μέσο σε άλλο και υποστηρίζει ότι το αυθεντικό υλικό αντιστέκεται στη διασκευή. Ωστόσο, η διαδικασία απαιτεί κατανόηση της διαφορετικής φύσης του δράματος από τα άλλα είδη λογοτεχνίας (2). Ομοίως ο Field (1986) υπογραμμίζει ότι όταν διασκευάζεται ένα έργο είναι σαν να γράφεται κάτι καινούργιο από την αρχή. Παραλληλίζει τη διασκευή με τη μετάφραση και υποστηρίζει ότι «διασκευή ενός

μυθιστορήματος σε σενάριο σημαίνει μεταγραφή από ένα είδος σε ένα άλλο (βιβλίο-σενάριο) και όχι επιβολή του ενός είδους στο άλλο» (191).

Η Hutcheon (2006) αναφέρεται στα επιμέρους στοιχεία που μπορούν να διασκευαστούν. Όπως αναφέρει η Eliot « η διασκευή δείχνει ότι η μορφή μπορεί να διαχωριστεί από το περιεχόμενο» (οπ. αναφ. στο Hutcheon, 2006: 9). Έτσι το περιεχόμενο είναι αυτό που μεταφέρεται και μεταλλάσσεται. Συχνά γίνεται αναφορά στο «πνεύμα», στον «τόνο» και στο «στιλ» ως στοιχεία διασκευής, ωστόσο η Hutcheon υποστηρίζει ότι πρόκειται για υποκειμενικές έννοιες και θεωρεί κοινό παρονομαστή όλων αυτών την ιστορία. Ως προς τα στοιχεία της ιστορίας που αποτελούν αντικείμενο διασκευής, αναφέρει ότι τα θέματα είναι τα πιο εύκολα στοιχεία μιας ιστορίας που μπορούν να διασκευαστούν (9-13). Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Seger «τα θέματα σε μία ταινία θα πρέπει να υπηρετούν τη δράση και να της δίνουν διαστάσεις» (1992: 14). Οι χαρακτήρες αποτελούν ένα άλλο στοιχείο της ιστορίας που μπορεί να μεταφερθεί από το ένα μέσο στο άλλο. Τέλος, τα επιμέρους στοιχεία μιας ιστορίας όπως η διάταξη της πλοκής, ο ρυθμός, ο χρόνος, η οπτική, η κατάληξη αποτελούν αντικείμενα διασκευής.

3.2 Ειδολογικές διαφορές μυθιστορήματος και ταινίας

Η διασκευή ενός μυθιστορήματος σε ταινία καθώς αφορά στην αλλαγή μέσου εμπεριέχει και αλλαγές στις συμβάσεις και στις επικοινωνιακές τεχνικές του κάθε μέσου. Η Seger (1992: 13-27) αναφέρεται διεξοδικά στις ειδολογικές διαφορές των δύο μέσων, γεγονός που εξηγεί γιατί η λογοτεχνία αντιστέκεται στη διασκευή. Το μυθιστόρημα ως κύριο εκφραστικό του μέσο έχει τις λέξεις. Μέσω των λέξεων γίνεται η αφήγηση ιστοριών. Είναι πολυεπίπεδο και πολυδιάστατο. Οι ιστορία και οι χαρακτήρες αναφέρονται σε μια ιδέα. Είναι πολύ μεγαλύτερο σε έκταση, οι λεπτομέρειες και οι πληροφορίες χτίζονται σταδιακά. Μία ταινία είναι πολύ πιο γρήγορη. Οι λεπτομέρειες και οι πληροφορίες χτίζονται μέσω των εικόνων. Στο μυθιστόρημα υπάρχει η αφηγηματική φωνή. Μας δίνει πληροφορίες για τη ζωή του χαρακτήρα, μας επιτρέπει να γνωρίσουμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις του. Με την τεχνική αυτή μπορούμε να κατανοήσουμε και να συμπαθήσουμε ακόμη και έναν αρνητικό χαρακτήρα. Στην ταινία αυτό απουσιάζει. Είμαστε «αντικειμενικοί παρατηρητές της δράσης»(19). Η Seger υποστηρίζει ότι η αφηγηματική φωνή δίνει μία εσωτερική κατανόηση ενός χαρακτήρα. Αναφέρει χαρακτηριστικά: « η ταινία δεν μας δίνει μία

εσωτερική ματιά σε έναν χαρακτήρα. Το μυθιστόρημα το κάνει» (20). Επιπλέον, η αφηγηματική φωνή δίνει στο μυθιστόρημα μία στοχαστική διάσταση σε σχέση με την ανθρώπινη κατάσταση. Η Seger υποστηρίζει ότι καθώς παίρνει περισσότερο να χτίσει κάποιος λεπτομέρειες σε ένα μυθιστόρημα, ο αντίκτυπος που έχει είναι πιο πολυδιάστατος από μία ταινία και μπορεί να είναι ταυτόχρονα συναισθηματικός, ιστορικός και ενημερωτικός. Ο χρόνος είναι ρευστός στο μυθιστόρημα. Τα γεγονότα συμπληρώνονται από σχόλια αναστοχασμού και πλαισίωσης. Αντίθετα, η ταινία λαμβάνει στο παρόν, είναι άμεση και έχει ροή και δράση. Η Seger καταλήγει λέγοντας: «Τα μυθιστορήματα και οι ταινίες χρησιμοποιούν διαφορετικά εκφραστικά μέσα. Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί λέξεις για να πει μια ιστορία, να περιγράψει χαρακτήρες και να κτίσει ιδέες. Οι ταινίες χρησιμοποιούν εικόνες και δράση. Είναι ουσιαστικά διαφορετικά μέσα που αντιστέκονται το ένα το άλλο τόσο συχνά όσο συνεργάζονται» (27).

Η Hutcheon (2006) συνοψίζει λέγοντας ότι στη διασκευή ενός μυθιστορήματος σε ταινία μετατοπιζόμαστε από το telling στο showing. Οι προαναφερθείσες ειδολογικές διαφορές επιβάλλουν άλλοτε την προσθήκη και άλλοτε την αφαίρεση στοιχείων. Ένα μυθιστόρημα για να δραματοποιηθεί «χρειάζεται να διωλισθεί, να μειωθεί σε μέγεθος και έτσι αναπόφευκτα σε περιπλοκότητα» (36). Ωστόσο, η αλλαγή μέσου επιβάλλει και την προσθήκη στοιχείων όπως κινήτρου, σωμάτων, ήχων, φωνών, μουσικής, props, κοστουμιών, αρχιτεκτονικής. Κάποιες φορές υπάρχει προσθήκη χαρακτήρων ή σασπένς. Δομικά μία χαλαρή αφήγηση μπορεί να αντικατασταθεί από μία πιο σφιχτή δομή με ξεκάθαρη, αρχή, μέση και τέλος ή ένα ευτυχισμένο τέλος μπορεί να αντικατασταθεί με ένα τραγικό. Επίσης αναφέρεται στην έννοια της απώλειας που σχετίζεται με την κινηματογραφική διασκευή. Όπως προαναφέρθηκε και στη Seger οι παραστατικές τέχνες «λέγεται ότι είναι ανίκανες για γλωσσική ή αφηγηματική λεπτομέρεια ή για ψυχολογική ή πνευματική αναπαράσταση» (38). Αυτό συμβαίνει γιατί στις κινηματογραφικές διασκευές οι δείκτες που χρησιμοποιούνται είναι συγκεκριμένοι άνθρωποι, τόποι και πράγματα. Ενώ στη λογοτεχνία χρησιμοποιούνται συμβολικοί και συμβατικοί δείκτες. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή ο συμβατικός και όχι ο avant-garde κινηματογράφος είναι νατουραλιστικός στον τρόπο αναπαράστασης και αυτό απαιτεί κίνητρο που βασίζεται στο αίτιο και το αποτέλεσμα, γραμμική ανάπτυξη πλοκής και συνοχή χαρακτήρων.

3.3 Μεταμορφωτικές πράξεις

Ο Δοξιάδης (2013) μελετώντας την περίπτωση κατά την οποία κάποιος δημιουργεί μία δίωρη ταινία από μία υποθετική πλήρη κινηματογράφιση ενός ανθρώπινου βίου αναφέρει τις παρακάτω μεταμορφωτικές πράξεις που πρέπει να λάβουν χώρα. Ονομάζει τις τρεις πρώτες πράξεις υποχρεωτικές ή αναγκαίες.

Η πρώτη προφανής πράξη είναι η περικοπή. Μία ταινία έχει διάρκεια δύο περίπου ώρες, ενώ μια ζωή κρατά πολλές δεκαετίες και εκατοντάδες χιλιάδες ώρες. Δημιουργείται λοιπόν ένα τεράστιο σε όγκο υλικό από το οποίο ο διασκευαστής θα πρέπει να κρατήσει ένα απειροελάχιστο κομμάτι για τη δίωρη ταινία. Η περικοπή προφανώς δεν είναι μια τυχαία διαδικασία.

Η δεύτερη αναγκαία μεταμορφωτική πράξη είναι η επιλογή. Σε αντίθεση με την περικοπή που περιγράφεται με αριθμητικά κριτήρια, εδώ η περιγραφή γίνεται με ποιοτικά κριτήρια κυρίως. Είναι προφανές ότι οι επιλογές που έχει στη διάθεση του ο διασκευαστής για μία δίωρη ταινία είναι πολυάριθμες. Επίσης, είναι προφανές ότι δεν υπάρχει αθώα επιλογή. Τα κριτήρια που θέτει ο διασκευαστής για την επιλογή ή την περικοπή για το τι θεωρεί ενδιαφέρον και τι όχι αντανακλούν την κοσμοθεωρία του. Η κοσμοθεωρία αυτή καθορίζει τις διαδικασίες της περικοπής και της επιλογής και επιτρέπει στον διασκευαστή να φιλτράρει το υλικό του. Το τελικό αφηγηματικό προϊόν αποτελεί και μία διαδικασία ερμηνείας του υλικού βάση της κοσμοθεωρίας του δημιουργού. Προφανώς, υπάρχουν καλοπροαίρετες και κακοπροαίρετες επιλογές και περικοπές. Στην περίπτωση της βιογραφίας, καλοπροαίρετες είναι αυτές που έχουν ως γνώμονα την αφηγηματική οικονομία και την παρουσίαση μιας ερμηνείας που ο βιογράφος θεωρεί αληθινή. Κακοπροαίρετες είναι αυτές που εσκεμμένα αποκρύπτουν την αλήθεια δίνοντας μία μη πραγματική ερμηνεία.

Η διάταξη αποτελεί την τρίτη μεταμορφωτική πράξη. Από τη στιγμή που ξεκινάει να ερμηνεύει ο βιογράφος, κάθε γεγονός το βλέπει τόσο σε σχέση με την αντικειμενική πραγματικότητα όσο και σε σχέση με την ερμηνευμένη πραγματικότητα. Η υπηρεσία του νοήματος της ιστορίας υπερβαίνει την ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας. Η διάταξη των γεγονότων της ιστορίας δεν είναι προφανής, συντελεί στην κατασκευή νοήματος και αυτή χαρακτηρίζεται από καλοπροαίρετη και κακοπροαίρετη εφαρμογή.

Η συμπύκνωση είναι η επόμενη μεταμορφωτική πράξη. Η λειτουργία αυτή υπηρετεί τη δραματική δομή και οικονομία. Η αντίληψή μας έχει ορισμένα όρια και με την συμπύκνωση ο βιογράφος αποφεύγει να δημιουργήσει μία υπερφορτωμένη αφήγηση την οποία ο αποδέκτης δε θα μπορέσει να παρακολουθήσει. Παράδειγμα συμπύκνωσης αποτελεί ο ρόλος του ανταγωνιστή ο οποίος συγκεντρώνει όλα τα αρνητικά στοιχεία που θα συναντήσει ο ήρωας στην πορεία του. Η προσωποποίηση ως αφηγηματικός μηχανισμός επίσης συνδέεται με την συμπύκνωση. Εκτός από τα παραπάνω, ο βιογράφος μπορεί να πάρει πολλές συναντήσεις δύο χαρακτήρων και να τις συμπυκνώσει σε μία κερδίζοντας σε χρόνο και δραματική ένταση.

Η ενίσχυση ή εξασθένηση αποτελούν ένα δίπολο μεταμορφωτικών πράξεων και σχετίζεται άμεσα με τη δραματική ένταση. Όταν στο πρωτογενές μας υλικό απουσιάζει η δραματική ένταση σε μία δραματική πράξη τότε με την ενίσχυση μπορούμε να την αυξήσουμε. Αν θέλουμε να μειώσουμε τη δραματική ένταση τότε χρησιμοποιούμε την εξασθένηση, ρίχνουμε τους τόνους μιας δραματικής πράξης.

Σε ορισμένες περιπτώσεις προκύπτει η ανάγκη της προσθήκης. Η προσθήκη ενός χαρακτήρα ή μιας σκηνής ή ενός γεγονότος σε κάποιες περιπτώσεις καλύπτει ένα αφηγηματικό κενό, σε άλλες διεγείρει το ενδιαφέρον του αποδέκτη. Οι παραπάνω περιπτώσεις αποτελούν κατά τον Δοξιάδη περιπτώσεις καλοπροαίρετης προσθήκης. Κακοπροαίρετη προσθήκη στην περίπτωση της βιογραφίας αποτελεί ο ισχυρισμός πράγματος ή γεγονότος εν γνώσει της αναληθείας του.

Τελευταία μεταμορφωτική πράξη είναι αυτή της αλλοίωσης. Ο βιογράφος αλλάζει συνειδητά τα γεγονότα κατά τρόπο τέτοιο ώστε ο θεατής να οδηγηθεί σε μία ερμηνεία διαφορετική ή και αντίθετη από την πραγματικότητα. Εκτός από την κακοπροαίρετη εκδοχή της αλλοίωσης υπάρχει και η καλοπροαίρετη. Αυτό συμβαίνει όταν ο βιογράφος αλλοιώνει τα γεγονότα που θεωρεί ότι εμποδίζουν την αληθινή ερμηνεία. Συμπερασματικά, όπως αναφέρει ο Δοξιάδης κάθε φορά που ένα αφηγηματικό σύνολο μετατρέπεται σε μια προσωπική αφήγηση, επιστρατεύονται σε ανάλογο βαθμό κάθε φορά η καθεμιά, οι επτά μεταμορφωτικές πράξεις.

4 Κριτήρια διασκευασιμότητας

Στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκε για διασκευή η ιστορία της Θεανώς Γαλάτη. Από τη μία ο τρόπος που παρουσιάζεται ο χαρακτήρας της την καθιστά μια μοντέρνα ηρωίδα που ανατρέπει την άποψη ότι από το έργο του Θεοδοκά απουσιάζουν οι καινοτομίες του εικοστού αιώνα και από την άλλη η ιστορία της ανταποκρίνεται στα κριτήρια που θέτει η Seger (1992) για τη δημιουργία μιας πετυχημένης διασκευής.

4.1 Η ιδιαιτερότητα του μυθιστορηματικού χαρακτήρα της Θεανώς Γαλάτη

Από το μυθιστόρημα επιλέχθηκε για διασκευή η ιστορία της Θεανώς Γαλάνη και αυτό έγινε για ποικίλους λόγους. Αναφέρθηκε παραπάνω ότι αυτό που προσάπτουν στον Θεοδοκά ως μυθιστοριογράφο είναι ότι απουσιάζουν από το έργο του οι καινοτομίες του εικοστού αιώνα. Ωστόσο, ο τρόπος που παρουσιάζει τη Θεανώ Γαλάνη έχει στοιχεία μοντέρνων χαρακτήρων. Η Αντωνιάδη επικρίνει τον τρόπο που παρουσιάζει τους γυναικείους χαρακτήρες στα μυθιστορήματά του, καθώς εμμένει στην παρουσίαση της εξωτερικής τους εμφάνισης και στη συνέχεια αναφέρεται στις σχέσεις τους και τις συνήθειες τους (οπ. αναφ. στο Μουστακάτου, 2013: 808) Ωστόσο η Μουστακάτου (2013: 808) υποστηρίζει ότι η Θεανώ Γαλάτη αποτελεί απόκλιση. Αντίθετα με τις άλλες ηρωίδες του, έχει μια δυναμική προσωπικότητα η οποία αποκαλύπτεται μέσα από τη δράση της. Η Θεανώ αποκλίνει από την τρέχουσα ηθική, είναι ασυμβίβαστη και συγκρούεται με την κοινή λογική (810). Στοχάζεται για ερωτήματα διαχρονικά και θεμελιώδη σε σχέση με τον πόλεμο. Σύμφωνα με τη Μουστακάτου: «Αποτελεί την ηρωίδα πρότυπο για τον συγγραφέα και του παρέχει τη δυνατότητα να εμβαθύνει περισσότερο στη γυναικεία ψυχοσύνθεση και να αναλύσει τη λυτρωτική δύναμη της τέχνης που δρα εξισορροπιστικά» (2013:811).

4.2 Κριτήρια της Seger για μία επιτυχημένη διασκευή

Επιπλέον, η συγκεκριμένη επιλογή ανταποκρίνεται στα κριτήρια που αναφέρει η Seger (1992: 53-54) που συντελούν στη δημιουργία μιας επιτυχημένης διασκευής. Το πρώτο κριτήριο που αναφέρει είναι η ύπαρξη ενός κεντρικού γεγονότος που βοηθάει στην εστίαση του θέματος. Μία ιστορία που έχει ξεκάθαρη κορύφωση είναι το δεύτερο. Το τρίτο κριτήριο είναι βασικοί χαρακτήρες που προκαλούν τη συμπάθεια των θεατών. Το τέταρτο κριτήριο είναι η ιστορία να καλύπτει μικρό χρονικό διάστημα. Όσο μικρότερος είναι ο χρόνος που καλύπτει η ιστορία, τόσο πιο εστιασμένη είναι. Το πέμπτο η ύπαρξη δυνατών σχέσεων ανάμεσα σε τουλάχιστον δύο χαρακτήρες. επίσης, αν υπάρχει μια σχέση αγάπης, αυτό θα δώσει στον χαρακτήρα έναν έμπιστο και θα του δώσει επιπλέον διαστάσεις. Το έκτο κριτήριο είναι η ιστορία να μπορεί να ειπωθεί οπτικά. Τέλος, να υπάρχει κλιμάκωση στην ιστορία και όχι επαναλαμβανόμενη δράση και το στοιχείο της έντασης και της συγκίνησης θα πρέπει να είναι παρόν.

5 Εφαρμογή

Το τμήμα του μυθιστορήματος που διασκευάστηκε αφορά στην ιστορία της ηθοποιού Θεανώς Γαλάτη και συγκεκριμένα στους τελευταίους μήνες της ζωής της. Θεματικά η σεναριακή αφήγηση κινείται γύρω από την έννοια του άδικου χαμού αθώων ανθρώπων που συμβαίνει στη διάρκεια ενός πολέμου. Σύμφωνα με τη μυθιστορηματική αφήγηση η Θεανώ Γαλάτη αν και βοήθησε με τις γνωριμίες τις αριστερούς να σωθούν από τους Γερμανούς, στο τέλος εκτελέστηκε ως εχθρός και προδότης της πατρίδας κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών.

Στην πρώτη πράξη παρακολουθούμε την ηρωίδα στον οικείο κόσμο της. Πρόκειται για μια διάσημη ηθοποιό που καθηλώνει με το παίξιμό της Έλληνες και Γερμανούς κατακτητές. Επίσης στην πρώτη πράξη παρουσιάζονται και οι περισσότεροι χαρακτήρες της σεναριακής αφήγησης. Ο Χίλλεμπραντ, ο Γερμανός αξιωματικός ο οποίος θα σχετιστεί ερωτικά με την ηθοποιό και θα τη βοηθήσει να απελευθερώσει τον αριστερό φίλο της. Ο Βαρδέκης, συνεργάτης των Γερμανών και της δοσίλογης κυβέρνησης, που και αυτός ανήκει στον κύκλο γνωριμιών της Θεανώς και θα τον χρησιμοποιήσει για να πετύχει τον σκοπό της. Επίσης εισάγεται και το κάλεσμα στην περιπέτεια για την ηρωίδα καθώς μαθαίνει για τη σύλληψη του αριστερού φίλου της από τους Γερμανούς. Στην δεύτερη πράξη παρακολουθούμε τη σύγκρουση, τον αγώνα της Θεανώς να σώσει τον φίλο της και στην εσωτερική σύγκρουση που βιώνει όταν αρχίζει να έχει συναισθήματα για τον Χίλλεμπραντ. Αν και καταφέρνει τον αρχικό της στόχο να σώσει τον φίλο της, ωστόσο η τιμωρία της για τις συναναστροφές της με τους Γερμανούς θα είναι αμείλικτη. Στη τρίτη πράξη παρακολουθούμε τη σύλληψή της κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών και την εκτέλεση της με συνοπτικές διαδικασίες.

Η ιστορία που επιλέχθηκε για τη σεναριακή αφήγηση αποτελεί ένα μικρό μόνο τμήμα του βιβλίου και επιλέχθηκε όπως έχει προαναφερθεί για συγκεκριμένους λόγους. Είναι αυτονόητο ότι η περικοπή όσων στοιχείων δεν εξυπηρετούσαν την αφήγηση της ιστορίας της Θεανώς Γαλάτη υπήρξε βασική λειτουργία στη διαδικασία της διασκευής. Επίσης, η επιλογή των στοιχείων εκείνων της μυθιστορηματικής αφήγησης που θα υπηρετούσαν καλύτερα τη σεναριακή με βάση ποιοτικά και όχι μόνο ποσοτικά κριτήρια υπήρξε μια άλλη βασική λειτουργία. Η συμπύκνωση γεγονότων επίσης, κρίθηκε αναγκαία, για να

υπηρετηθούν καλύτερα οι συμβάσεις της κινηματογραφικής αφήγησης. Για παράδειγμα, συμπυκνώθηκαν οι συναντήσεις και τα τηλεφωνήματα ανάμεσα στην Θεανώ και τον Χίλλεμπραντ. Αυτό έγινε γιατί στον σεναριακό λόγο προκρίνεται η δράση έναντι της περιγραφής. Εκτός από τις παραπάνω προφανείς λειτουργίες προέκυψε η ανάγκη για μία άλλη, αυτή της προσθήκης. Οι πρώτες σκηνές με την παράσταση στο εθνικό θέατρο δεν υπάρχουν στο μυθιστόρημα. Η ύπαρξη της προσθήκης αυτής έγινε για λόγους οικονομίας. Με τις σκηνές αυτές άμεσα παρουσιάζονται οι βασικοί χαρακτήρες και το ιστορικό πλαίσιο. Για τη δημιουργία της σεναριακής αφήγησης έγινε προσπάθεια να εφαρμοστούν τα κριτήρια για μια επιτυχημένη διασκευή της Seger που έχουν προαναφερθεί. Επιλέχθηκε ως κεντρικό γεγονός η σύλληψη του αριστερού Κυριάκου από τους Γερμανούς και ο αγώνας που κάνει η φίλη του και διάσημη ηθοποιός Θεανώ Γαλάτη για να τον σώσει. Κορύφωση στην αφήγηση αποτελεί η σύλληψη της ηθοποιού από τους Γερμανούς. Οι βασικοί χαρακτήρες βρίσκονται σε μία διαρκή πάλη ανάμεσα στη λογική και τα συναισθήματά τους. Η Θεανώ δε διστάζει να συνεργαστεί με τους κατακτητές για να βοηθήσει τον φίλο της. Ο Γερμανός αξιωματικός Χίλλεμπραντ δεν διστάζει να βοηθήσει στην απελευθέρωση ενός αριστερού για να ικανοποιήσει την γυναίκα που έχει ερωτευτεί. Ο μεταξύ τους έρωτας, αν και υπονοείται στη σεναριακή αφήγηση σε σχέση με το μυθιστόρημα όπου παρουσιάζεται εκτενώς, προκαλεί το ενδιαφέρον και την έγνοια. Η σεναριακή αφήγηση καλύπτει ένα μικρό χρονικό διάστημα. Τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα λίγο πριν και κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών. Εκτός από τη σχέση μεταξύ της Θεανώς και του Χίλλεμπραντ υπάρχουν δυνατές σχέσεις ανάμεσα στη Θεανώ και τον αριστερό φίλο της Κυριάκο όπως και ανάμεσα στη Θεανώ και τον ηλικιωμένο ηθοποιό Αγησίλαο Παντελίδη ο οποίος τη βοηθάει στο σχέδιο της να σώσει τον φίλο της και της συμπαραστέκεται τις τελευταίες της ώρες πριν την εκτέλεσή της. Επιπλέον, είναι μία ιστορία που μπορεί να ειπωθεί οπτικά καθώς έχει δράση και εξωτερικές συγκρούσεις. Τέλος, υπάρχει μία σταδιακή κλιμάκωση που καταλήγει στην σύλληψη της Θεανώς, στην καταδίκη της με συνοπτικές διαδικασίες, στην αποτυχία του Κυριάκου να τη σώσει και τέλος στην εκτέλεσή της.

Δημιουργικό μέρος

ΣΚΗΝΗ 1 ΕΣ. ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η αίθουσα είναι κατάμεστη από κόσμο. Στο κοινό διακρίνονται και αρκετοί Γερμανοί αξιωματικοί. Ακούγεται το πρώτο κουδούνι. Παρατηρείται αναταραχή με την είσοδο κάποιου επίσημου προσώπου με τη συνοδεία του που κάθονται στην πρώτη σειρά. Ο Γερμανός αξιωματικός ΕΡΝΣΤ ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ (35) σηκώνεται από τη θέση του και κατευθύνεται στον άντρα που μόλις έχει μπει.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(Μιλάει Γερμανικά)

Πρωθυπουργέ μου τα σέβη μου!

ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΣ (60)

Είστε τυχερός! Θα απολαύσετε την κορυφαία ηθοποιό της χώρας! Και είστε από αυτούς που μπορούν να εκτιμήσουν έναν καλλιτέχνη!

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Είμαι λάτρης του ελληνικού πνεύματος.

Λίγες θέσεις πιο πίσω ένας θεατής που κάθεται στη θέση δίπλα στο διάδρομο καλεί την ταξιθέτρια (20) και της δίνει ένα σημείωμα. Ακούγεται το δεύτερο κουδούνι.

ΣΚΗΝΗ 2 ΕΣ. ΚΑΜΑΡΙΝΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στο καμαρίνι η ΘΕΑΝΩ ΓΑΛΑΤΗ (35) προσπαθεί να ηρεμήσει και να συγκεντρωθεί. Απαγγέλει αποσπάσματα του ρόλου της. Το χτύπημα της πόρτας την διακόπτει. Η ταξιθέτρια της δίνει το σημείωμα. Η ηθοποιός το διαβάζει ταραγμένη. Ακούγεται το τρίτο κουδούνι.

ΤΑΞΙΘΕΤΡΙΑ

Πρέπει να βγείτε!

ΣΚΗΝΗ 3 ΕΣ. ΣΚΗΝΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η αυλαία ανοίγει και η Θεανώ Γαλάτη εμφανίζεται στην σκηνή. Το κοινό την υποδέχεται με ένα θερμό παρατεταμένο χειροκρότημα. Καθώς εξελίσσεται η παράσταση το κοινό παρακολουθεί συνεπαρμένο. Κατά διαστήματα ακούγονται επιφωνήματα θαυμασμού τόσο στα ελληνικά όσο και στα γερμανικά. Στο τέλος η Θεανώ αποθεώνεται, όρθιοι όλοι την επευφημούν. Η αυλαία κλείνει.

ΣΚΗΝΗ 4 ΕΣ. ΚΑΜΑΡΙΝΙ ΘΕΑΝΩΣ

Στο καμαρίνι την περιμένει ένας άντρας, ο ΑΝΤΡΕΑΣ (30) με στολή αξιωματικού με μία ανθοδέσμη από λευκά τριαντάφυλλα. Αγκαλιάζονται.

ΘΕΑΝΩ

Συνέλαβαν τον Κυριάκο. Τον θεωρούν ύποπτο για συμμετοχή στον ΕΑΜ. Τον κρατούν στο στρατόπεδο Χαϊδαρίου.

ΑΝΤΡΕΑΣ

Ήταν θέμα χρόνου να μπλέξει. Πήγαινε
γυρεύοντας. Εέρεις την άποψή μου...

ΘΕΑΝΩ

Αγαπημένε μου ξάδελφε, πρέπει να κάνω κάτι. Η
μάνα του δε θα το αντέξει... και οι αδερφές
του...

Η πόρτα του καμαρινιού χτυπάει και ένας ηλικιωμένος
φροντιστής (70) εμφανίζεται.

ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΣ

Ο Πρωθυπουργός περιμένει να σας συγχαρεί.

ΘΕΑΝΩ

Σε δύο λεπτά.

ΑΝΤΡΕΑΣ

Ψάξε τον Βαρδέκη στη συνοδεία του. Αυτός
μπορεί να σε βοηθήσει!

Την αγκαλιάζει, τη φιλάει στο μάγουλο και φεύγει.

ΣΚΗΝΗ 5 ΕΣ. ΦΟΥΑΓΙΕ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η ΘΕΑΝΩ φοράει ένα κομψό, ακριβό βραδινό φόρεμα. Το φουαγιέ
είναι γεμάτο από κόσμο, ηθοποιούς, επισήμους, δημοσιογράφους.
Φωτογραφίζεται με τον Πρωθυπουργό και τη συνοδεία του, που της
συστήνονται ένας ένας και στη συνέχεια αποχωρούν. Η Θεανώ
αισθάνεται το έντονο βλέμμα ενός Γερμανού αξιωματικού ο οποίος
την πλησιάζει. Είναι ψηλός και ευπαρουσίαστος.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(Μιλάει Γερμανικά)

Ερνστ Χίλλεμπραντ! Συγχαρητήρια!

ΘΕΑΝΩ

(Απαντάει στα Γαλλικά)

Ευχαριστώ πολύ! Χαίρομαι για τη γνωριμία.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(Απαντάει στα Γαλλικά με καλή προφορά)

Μεγάλη μου τιμή να σφίγγω το χέρι μιας
μεγάλης καλλιτέχνης!

Το φλας κάποιου φωτογράφου που τους φωτογραφίζει τους
τραβάει την προσοχή.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(Της δίνει μία κάρτα)

Θα ήθελα να συζητήσουμε πιο ιδιαίτερα κάποια
στιγμή. Εκτός από αξιωματικός υπήρξα και
σκηνοθέτης και όταν τελειώσει όλο αυτό θα
επιστρέψω στο θέατρο.

ΣΚΗΝΗ 6 ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΜΕΓΑΛΟΑΣΤΙΚΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ.

Η ΘΕΑΝΩ συνομιλεί στο τηλέφωνο με τον ΒΑΡΔΕΚΗ (55).

ΘΕΑΝΩ

Κύριε Βαρδέκη, Γαλάτη εδώ.

ΣΚΗΝΗ 7 ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΒΑΡΔΕΚΗ

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Κυρία μου! Τι τιμή! Τι ευτυχία να συνομιλώ με το εθνικό μας κεφάλαιο! Ήθελα τόσα να σας πω στην πρεμιέρα... για τα όσα κάνετε για το έθνος μας μέσω της τέχνης... (ξεροβήχει και μιλάει χαμηλόφωνα) κι εγώ για το έθνος ξέρετε πολύ καλά ότι δουλεύω και διακινδυνεύω...για το καλό του έθνους.

ΘΕΑΝΩ

Σας τηλεφωνώ για μια προσωπική υπόθεση... θα ήθελα τη βοήθειά σας... πρόκειται για έναν πολύ δικό μου άνθρωπο που κρατείται άδικα...

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Γνωρίζω το σκοπό του τηλεφωνήματός σας. Ο αγαπητός εξάδελφός σας Αντρέας με ενημέρωσε. Ήδη έχω ερευνήσει την υπόθεση... ο ταγματάρχης Χίλλεμπραντ μου μίλησε για μια μπερδεμένη υπόθεση. Υπάρχουν σοβαρές υπόνοιες ότι ο Κυριάκος Κωστακαρέας είναι στέλεχος του ΕΑΜ... πρωτοπαλίκαρα. Όπως καταλαβαίνετε χρειάζομαι να με βοηθήσει κάποιος.

ΘΕΑΝΩ

Ποιος;

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Ποιος άλλος από σας;

ΘΕΑΝΩ

Από μένα; Εγώ να βοηθήσω σε μια τέτοια
υπόθεση; Μα πώς;

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Με το όνομά σας, με την ακτινοβολία σας. Οι
καλύτεροι από τους Γερμανούς, οι πιο
καλλιεργημένοι, οι πιο καλλιτέχνες, είναι
όλοι θαυμαστές σας. Τους ακούω να μιλάνε
συχνά για σας όταν έχετε παράσταση. Δεν
έρχονται ποτέ να σας δούνε στο καμαρίνι σας
από λεπτότητα, γιατί φοβούνται μήπως σας
ενοχλήσουν. Είναι κύριοι, καθώς – πρέπει–μη
σας ξεγελάει το πολεμικό τους ύφος. Αν όμως
δείξετε απέναντί τους κάποια φιλική διάθεση,
χωρίς καθόλου να εκτεθείτε–αυτό μπορώ να σας
το εγγυηθώ– είμαι απολύτως βέβαιος πως θα
κάνουν το παν για να σας ευχαριστήσουν.
Νομίζω πως η ζωή του φίλου σας εξαρτάται από
ένα δικό σας διάβημα.

ΘΕΑΝΩ

Δηλαδή να κάνω τι;

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Το πιο απλό, είναι να οργανώσετε μια μικρή φιλική συγκέντρωση στο σπίτι σας και να καλέσετε τον ταγματάρχη Χίλλεμπραντ. Ξέρετε είναι σκηνοθέτης, έχει καλό όνομα στον τόπο του. Θα χαρεί να γνωρίσει μερικούς Έλληνες καλλιτέχνες και πρώτα-πρώτα εσάς που σας θεωρεί μια από τις καλύτερες τραγωδούς της Ευρώπης. Εκεί θα βρείτε τη κατάλληλη στιγμή να του παρουσιάσετε το αίτημά σας. Έχω πολλές ελπίδες ότι θα πετύχετε, αν ακολουθήσετε τη σύστασή μου.

ΣΚΗΝΗ 8 ΕΣ.ΣΑΛΟΝΙΟΥ ΘΕΑΝΩΣ

Ένα ζευγάρι ευκατάστατο το ζεύγος ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ (60-65), μια φίλη της Θεανώς, η ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ (35) και ο ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ (70) ένας ηλικιωμένος ηθοποιός συνομιλούν. Η ατμόσφαιρα είναι αμήχανη. Το κουδούνι χτυπάει. Η Θεανώ σφίγγει τα χέρια της που τρέμουν. Οι άντρες σηκώνονται όρθιοι. Ο Βαρδέκης και ο Χίλλεμπραντ μπαίνουν.

ΘΕΑΝΩ

(δίνει το χέρι στον Γερμανό και μιλώντας Γαλλικά τον
καλωσορίζει)

Καλώς ορίσατε! Ο κύριος Αθανασόπουλος,
γιατρός και η σύζυγός του, η κυρία Νικηφόρου

και ο κύριος Παντελίδης, συνάδελφός μου
ηθοποιός.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(απευθύνεται στον Παντελίδη)

Ο Ταρτούφος σας ήταν από της πιο απολαυστικές
ερμηνείες που έχω δει.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

(χαμογελώντας και κοκκινίζοντας ανασηκώνεται)

Σας ευχαριστώ!

Η Θεανώ σηκώνεται να σερβίρει γλυκό και βρίσκει την ευκαιρία
να καθίσει δίπλα στον Γερμανό τη στιγμή που οι άλλοι
φλυαρούν.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(της μιλάει ιδιαιτέρως και χαμηλόφωνα)

Ξέρω τι σας απασχολεί. Ο φίλος σας βρισκόταν
σε μια ύποπτη συγκέντρωση, σε ένα υπνοδωμάτιο
μιας πανσιόν στο Κολωνάκι. Συλλάβαμε οκτώ
άτομα. Στην ανάκριση δήλωσαν όλοι πως είναι
δημόσιοι υπάλληλοι και πως μαζεύτηκαν για να
φροντίσουν πως να μεταφέρουν λάδι από την
Πελοπόννησο για τις οικογένειές τους.
Περισσότερες ομολογίες δεν μπορέσαμε να
αποσπάσουμε έως σήμερα. Υπάρχει όμως ένα
επιβαρυντικό στοιχείο. Στην έρευνα που έγινε

στην πανσιόν οι άνθρωπό μας βρήκαν μια παράνομη εαμική εφημερίδα κουβαριασμένη και πεταμένη κάτω από τη σκάλα. Η υπηρεσία μας νομίζει πως ήταν συγκέντρωση του ΕΑΜ. Ειδικά για τον φίλο σας υπάρχει η υποψία πως παίζει κάποιο ρόλο στην οργάνωση αυτή, στον τομέα των δημοσίων υπαλλήλων.

ΘΕΑΝΩ

Μπορεί κάποιος να είχε την εφημερίδα πάνω του και να την πέταξε από φόβο. Αυτό δεν σημαίνει πως οι άνθρωποι που πιάσατε ήταν μέλη της οργάνωσης. Τα φύλλα αυτά κυκλοφορούν παντού από χέρι σε χέρι. Εγώ η ίδια τα διαβάζω συχνά.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Αυτό δεν έπρεπε να μου το πείτε (ψιθυριστά). Είναι πράξη που την τιμωρούμε.

ΘΕΑΝΩ

Τιμωρήστε με κύριε. Μήπως δεν ξέρετε τι έχουμε όλοι οι Έλληνες στο νου μας τι λαχταράμε; (ψιθυριστά)

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(ψιθυριστά)

Ήξερα πως είστε μεγάλη καλλιτέχνιδα. Τώρα βλέπω πως είστε και μια καταπληκτική γυναίκα.

Τους διακόπτει ο ευκατάστατος άντρας της παρέας, Αθανασόπουλος, ο οποίος σηκώνεται και απευθύνεται στον Γερμανό.

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

Επιτρέψτε μου, κύριε, να σας εκφράσω το θαυμασμό μας για το μεγάλο γερμανικό έθνος και τον δοξασμένο στρατό σας. Επιτρέψτε μου να ευχηθώ να χειροκροτήσουμε γρήγορα τον θρίαμβο των γερμανικών όπλων σε όλα τα μέτωπα και να αξιωθούμε να δούμε την ειρήνη και την ευημερία να βασιλεύουν στον κόσμο οριστικά. Μονάχα η Γερμανία και κανένας άλλος, μονάχα το Ράιχ είναι ικανό να σώσει την ανθρωπότητα από την συμφορά, να τη βγάλει από το χάος. Οδηγήστε μας στο δρόμο της σωτηρίας. Βοηθήστε το έθνος μας, τους ανθρώπους με κατανόηση, με γενναιοδωρία με καλοσύνη, όπως ταιριάζει σε ιππότες, σε νικητές.

Ενώ ο Αθανασόπουλος συνεχίζει να μιλάει, ο Χίλλεμπραντ κοιτάζει με νόημα τη Θεανώ, σαν να της λέει ότι έχει καταλάβει το παιχνίδι της. Δημιουργείται ένα παιχνίδι ανταλλαγής βλεμμάτων με τη Θεανώ να τον κοιτάζει σαν να

λέει: «Ξέρω πως το καταλαβαίνεις, μα δε θα μου χαλάσεις το χατίρι». Στη συνέχεια λαμβάνει το λόγο ο γέρο-Παντελίδης.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Μάλιστα, κύριε βοηθήστε μας! Επιτρέψτε μου να το επαναλάβω κι εγώ. Αλλά βοηθήστε και το θέατρο. Είστε άνθρωπος του θεάτρου, διακεκριμένος σκηνοθέτης, όπως ακούω. Δεν είναι ανάγκη να σας πω τι αντιπροσωπεύει το θέατρο στην ιστορία του πολιτισμού. Το ξέρετε καλύτερα από μένα-δεν είναι έτσι; Το θέατρο είναι η υψηλότερη εκδήλωση του πνεύματος και της αδελφοσύνης των λαών, ποιος θα το αρνηθεί; Βοηθήστε, κύριε, το θέατρό μας που περνά πολύ δύσκολες ώρες, που παλεύει με αγωνία να διατηρήσει τη φλόγα του. Βοηθήστε το με την επιρροή σας, με την εξουσία σας. Μιλήστε στους κύκλους σας υπέρ του θεάτρου μας δώστε μας ένα χέρι...

Η Θεανώ του γνέφει να σταματήσει, το καταλαβαίνει και κάθεται με ύφος εμβρόντητο. Ο Χίλλεμπραντ σηκώνεται για να απαντήσει. Το βλέμμα του γίνεται ψυχρό και σκοτεινό. Η γλώσσα του κοφτή σαν να δίνει διαταγές σε στρατιώτες.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ο Führer αγαπά την Ελλάδα. Πιστεύει στην υπέρτατη αξία της ελληνικής Ιστορίας και της ελληνικής τέχνης. Τιμά τον Έλληνα στρατιώτη για την ανδρεία του. Να πιστεύετε στον Führer. Αυτή είναι η μόνη σωτηρία σας. Άλλη λύση δεν υπάρχει. Ας το νιώσετε μια για πάντα. Ας ριζώσει η ιδέα μέσα σας. Ο Führer είναι σήμερα η δύναμη της Ιστορίας. Όποιος υψώνει το ανάστημά του για να αντισταθεί στη θέλησή του, δεν είναι εχθρός μόνο της Γερμανίας, αλλά και του ίδιου του τόπου του. Φέρνει στον τόπο του τον κεραυνό. Ας ακολουθούμε τον Führer χωρίς περιττές συζητήσεις, ας του παραδοθούμε με πίστη. Εκείνος ξέρει που μας οδηγεί. Και η ώρα της Kultur θα έρθει, και η ώρα του θεάτρου και η ώρα της Ελλάδας. Για όλα θα προνοήσει ο Führer.

Με το βλέμμα ψηλά, χαιρετάει φασιστικά.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Χάιλ Χίτλερ!

Ξανακάθεται. Ακολουθεί βαριά ησυχία. Ο Βαρδέκης παίρνει τον λόγο του χωρίς να σηκωθεί από τη θέση του.

ΒΑΡΔΕΚΗΣ

Τα λόγια σας βρήκαν πολλή απήχηση στους φίλους μας, κύριε. Εγώ που είμαι συμπατριώτης τους καταλαβαίνω τι αισθάνονται και χωρίς να μου το πουν. Το βλέπω στα μάτια τους. Είμαστε όλοι σύμφωνοι σήμερα, εκτός από μερικούς τρελούς και μερικούς προδότες που δεν αντιπροσωπεύουν τίποτα σε αυτόν τον τόπο. Στο παρελθόν έγιναν μεγάλα λάθη. Αλλά δεν έφταιξε ο ελληνικός λαός. Έφταιξε φυσικά η ηγεσία μας, αλλά κυρίως έφταιξε ο κακός δαίμονας της Ελλάδας, η Αγγλία. Αυτό το δολιότατο έθνος, κύριε, πάνω από εκατό χρόνια κατάφερε να μπλέκεται στη ζωή μας και να μας εμπαίζει με το πρόσχημα του φιλελληνισμού, ενώ μας αντιπαθεί βαθύτατα. Μας δηλητηρίασε μας στράβωσε το μυαλό, μας εκμεταλλεύτηκε κυνικά.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Χαίρομαι που η ομήγυρης αποτελείται από νοήμονες και σώφρονες ανθρώπους. Νομίζω πως είναι ώρα να πηγαίνουμε. Η συζήτηση μας ήταν ουσιαστική και εποικοδομητική. Ελπίζω σύντομα να ανταμώσουμε και να μιλήσουμε για θέατρο και τέχνη.

Βγαίνοντας προς την εξώπορτα στρέφεται στην Θεανώ.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Σας υπόσχομαι πως αν δεν παρουσιαστούν νέα επιβαρυντικά στοιχεία θα προσπαθήσω να βοηθήσω τον προστατευόμενο σας.

ΣΚΗΝΗ 9 ΕΣ.ΚΑΘΙΣΤΙΚΟ ΘΕΑΝΩΣ ΠΡΩΪ

Η Θεανώ καθώς τακτοποιεί το σπίτι βρίσκει τον αναπηέρα του Χίλλεμπραντ στο κάθισμά του. Αμέσως του τηλεφωνεί.

ΣΚΗΝΗ 10 ΕΣ.ΓΡΑΦΕΙΟ ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Θα σας έπαιρνα εγώ. Με προλάβετε. Ήθελα να σας εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για τις ώρες που έζησα κοντά σας. Είχα καιρό να αισθανθώ έτσι σαν καλλιτέχνης ανάμεσα σε συναδέλφους. Μου κάνατε καλό.

ΘΕΑΝΩ

Έχω τον αναπηέρα σας. Θέλετε να σας τον φέρω;

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Τι λέτε! Να έρθετε εσείς εδώ, να σας ξαναδώ! Μα θα είναι μεγάλη χαρά για μένα!

ΣΚΗΝΗ 11 ΕΣ. ΕΔΡΑ ΤΩΝ ΕΣ-ΕΣ ΣΤΗΝ ΟΔΟ ΜΕΡΛΙΝ, ΑΡΙΘΜΟΣ 6

Είναι μία άνετη, πολυτελής άλλοτε, ψηλοτάβανη πολυκατοικία με γύψινα ανάγλυφα και άλλες διακοσμήσεις στην πρόσοψή της. Στα αριστερά του κτιρίου βρίσκεται μια στενή υπαίθρια αυλή

περιφραγμένη με κάγκελα όπου υπάρχει μία βοηθητική πόρτα.

Από εκεί μπαίνει η Θεανώ.

ΣΚΗΝΗ 12 ΕΣ. ΑΥΛΗΣ

Ο σκοπός έχει το όνομά της και την αφήνει να περάσει αμέσως.

Η Θεανώ προχωράει σε ένα μακρύ διάδρομο. Υπάρχουν ξύλινες
καμπίνες, πολύ στενές, σαν τηλεφωνικοί θάλαμοι. Στην αρχή
έχει απόλυτη ησυχία, ακούγονται μόνο τα βήματά της. Ξαφνικά
από διάφορα σημεία αρχίζουν να ακούγονται αναστεναγμοί και
πνιγμένα βογγητά.

ΣΚΗΝΗ 13 ΕΣ. ΚΤΙΡΙΟΥ

Η Θεανώ ανεβαίνει τη σκάλα τρέχοντας και βρίσκεται μπροστά
από μια ανοιχτή πόρτα. Ακούγεται ο μεταλλικός κρότος των
γραφομηχανών. Είναι ένα μεγάλο, φωτεινό δωμάτιο όπου
δουλεύουν Γερμανίδες με στολή. Μία από αυτές μόλις βλέπει
την Θεανώ, χωρίς να τη ρωτήσει ποια είναι της ανοίγει μια
διπλανή πόρτα, την οδηγεί στο γραφείο του Χίλλεμπραντ και
φεύγει κλείνοντας την πόρτα πίσω της.

ΣΚΗΝΗ 14 ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ο Χίλλεμπραντ δουλεύει με πολλά χαρτιά στοιβαγμένα μπροστά
του. Το πρόσωπό του λάμπει από χαρά μόλις βλέπει την Θεανώ.
Ακριβώς απέναντί του βρίσκεται μια βιβλιοθήκη. Ένα από τα
ράφια της το έχει μετατρέψει σε μπαρ. Στο ίδιο ράφι έχει
τοποθετήσει και το κράνος του με τον αγκυλωτό σταυρό και το
έμβλημα των Ες-Ες: μια νεκροκεφαλή με δύο κόκαλα σταυρωτά.

Πάνω από την βιβλιοθήκη υπάρχει μια μεγάλη φωτογραφία του Χίτλερ με το βλέμμα ψηλά, χαμένο στο άπειρο. Ο Χίλλεμπραντ της προσφέρει ένα μικρό ποτήρι βότκα. Η Θεανώ κάνει μία κίνηση με το χέρι ότι δε θέλει να πάρει το ποτήρι.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Δεν σας αρέσει η βότκα;

ΘΕΑΝΩ

Δεν ήπια ποτέ μου.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Δοκιμάστε, είναι μια ευκαιρία.

ΘΕΑΝΩ

Δεν μπορώ να πιώ, όσο βλέπω αυτό το πράγμα. (δείχνει το κράνος)

Ο Χίλλεμπραντ την κοιτάζει απορημένος. Χωρίς να πει λέξη το παίρνει από τη βιβλιοθήκη και το κρύβει κάπου.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Τώρα θα πιείτε;

ΘΕΑΝΩ

Ανοίξτε τις κουρτίνες να μπει περισσότερο φως. Με πείραξε που μπήκα εδώ μέσα.

Ο Χίλλεμπραντ κάνει ότι του λέει και κάθεσαι απέναντί της. Της προσφέρει ξανά την βότκα. Η Θεανώ την πίνει μονομιάς.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Για μένα από χτες το φως είστε εσείς.

Η Θεανώ δείχνει ότι δε δίνει προσοχή στα λόγια του. Του δίνει τον αναπτήρα. Ο Χίλλεμπραντ την κοιτάζει επίμονα σαν να προσπαθεί να καταλάβει τις σκέψεις της. Η Θεανώ είναι αναψοκοκκινισμένη από το ποτό και φαίνεται να απολαμβάνει την εξουσία που έχει απέναντί του.

ΘΕΑΝΩ

Ξέρετε τι ζητώ από εσάς.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Δεν το ξέχασα. Εδώ βρίσκεται ο φάκελος στο τραπέζι μου. Μίλησα σήμερα το πρωί για τον προστατευόμενό σας. Του είπα πως ενδιαφέρονται σοβαροί ελληνικοί παράγοντες και εννοούσα εσάς. Δεν μου έδωσε απάντηση, αλλά ούτε και μου ζήτησε να εξετάσει το φάκελο μονάχος. Αυτό είναι καλό σημάδι. Θα του ξαναμιλήσω σε δυο-τρεις μέρες και αν αφήσει το θέμα στην πρωτοβουλία μου, ελπίζω να σας ευχαριστήσω. Όσο ζήτημα είναι εκκρεμές εδώ στα χέρια μου μην ανησυχείτε.

ΘΕΑΝΩ

Αλήθεια, αναρωτιέμαι τι σημασία έχουν πια για σας αυτά τα μέτρα. Γιατί τους κρατάτε κάτω αυτούς τους ανθρώπους; Σε τι σας χρησιμεύει η

τόση αδιαλλαξία σας, αφού όπως φαίνεται τον
χάσατε τον πόλεμο;

Ο Χίλλεμπραντ σκυθρωπιάζει αμέσως και το βλέμμα του
σκληραίνει.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Τι σας κάνει να πιστεύετε ότι χάσαμε τον
πόλεμο;

ΘΕΑΝΩ

Δεν καταλαβαίνω τα στρατιωτικά ζητήματα, μα
ακούω τον ραδιοσταθμό του Λονδίνου. Αυτοί
εκεί πάνω, δεν αμφιβάλλουν καθόλου πως η νίκη
τους πλησιάζει. Λένε ότι είναι ζήτημα μηνών.
Κι έτσι όπως μιλούν κάτι φαίνεται να ξέρουν.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Αυτό δεν έπρεπε να μου το πείτε. Το γνωρίζετε
πως απαγορεύεται να ακούτε σταθερά τις
εκπομπές των εχθρών μας. Γιατί επιμένετε να
μου λέτε πράγματα επικίνδυνα για σας;

ΘΕΑΝΩ

Επικίνδυνη είναι και για μένα και για σας
αυτή η ώρα.

Κοιτάζονται για λίγο σιωπηλά.

ΘΕΑΝΩ

Το ξέρω πως θα μου τον δώσετε στο τέλος τον
άνθρωπό μου.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Πότε θα παίξετε;

ΘΕΑΝΩ

Την επόμενη εβδομάδα, ανεβάζουμε την
Ιφιγένεια εν Αυλίδι στο Ωδείο του Ηρώδη του
Αττικού.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Μου επιτρέπετε να έρθω να σας χαιρετήσω μετά
την παράσταση;

ΘΕΑΝΩ

Ναι, αν δεν φοράτε τη στολή σας.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Σας υπόσχομαι να κάνω ό,τι μπορώ, ό,τι περνά
από το χέρι μου, όχι για αυτόν τον άνθρωπο
που δεν τον ξέρω, αλλά για σας κυρία μου,
μόνο για σας και για την τέχνη σας.

ΘΕΑΝΩ

Ας είναι κι έτσι. Το αποτέλεσμα με
ενδιαφέρει.

Μα δε σας λέω ακόμα ευχαριστώ. Θα περιμένω να
δω τι θα κάνετε.

Η Θεανώ σηκώνεται και του δίνει το χέρι. Ο Χίλλεμπραντ το κρατάει για λίγο απαλά κοιτάζοντάς την. Έπειτα σκύβει και το φιλάει.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Eine phantastische Frau!

ΣΚΗΝΗ 15 ΕΞ. ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ – ΒΡΑΔΥ

Η Θεανώ περπατάει μόνη στη λεωφόρο του Διονυσίου Αρεοπαγίτη. Λίγο πιο πέρα από το θέατρο διακρίνει τον Χίλλεμπραντ που φοράει πολιτικά. Χαιρετιούνται και βαδίζουν μαζί προς την Πύλη του Αδριανού.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Έχω νέα για τον άνθρωπό σας. Ξαναμίλησα με τον στρατηγό. Πρόσταξε να γίνει μια νέα έρευνα. Αν δεν προκύψουν καινούργια στοιχεία, ελπίζω κάτι να κάνω.

ΘΕΑΝΩ

Περιμένω και δεν ανησυχώ. Όσο βρίσκεται στα χέρια σας – μου το 'πατε – δεν πρέπει να φοβάμαι για τη ζωή του.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ευγνωμονώ αυτόν τον άνθρωπο που έγινε αιτία άθελά του, να σας γνωρίσω. Μου έκανε το μεγαλύτερο καλό που μου έγινε στη ζωή μου.

ΘΕΑΝΩ

Υπερβάλλετε.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Όχι, δεν ξέρετε τι αισθάνομαι.

ΘΕΑΝΩ

Σας άρεσε η παράσταση, αυτό είναι όλο.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Θαυμάζω την τέχνη σας, αλλά τη θαύμαζα και πριν σας γνωρίσω. Τώρα δεν είναι το ίδιο πράγμα. Τώρα...

ΘΕΑΝΩ

Τώρα είναι καλύτερα να μη δίνουμε τόσο προσωπικό τόνο στις συζητήσεις μας. Είμαστε σε πόλεμο. Πολύς κόσμος έχει ανάγκη για βοήθεια. Ας κάνουμε κάτι για τους άλλους.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Όπως θέλετε. Δεν ζήτησα να σας δω για να σας στενοχωρήσω. Μου φτάνει που βρίσκομαι μαζί σας αυτή τη στιγμή. Καταλαβαίνω τη θέση σας.

Για λίγη ώρα περπατούν χωρίς να μιλούν.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Καταλαβαίνετε Γερμανικά;

ΘΕΑΝΩ

Ναι.

Και πάλι σιωπή.

ΘΕΑΝΩ

Πέστε μου, αν σας πρόσταζε ο Führer, θα με σκοτώνατε;

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

(Έξω φρενών)

Γιατί μου το ρωτάτε αυτό; Δεν είναι αρκετό ότι είμαστε σε πόλεμο, ότι ανήκουμε σε εχθρικά έθνη, ότι αύριο το πρωί μπορεί να λάβω διαταγή να φύγω στο μέτωπο και να μη σας ξαναδώ ποτέ; Δεν σας φτάνουν όλα αυτά; Πρέπει και να με ρωτήσετε αν θα σας σκότωνα -εσάς;

ΘΕΑΝΩ

Ναι. Μου ανοίξατε απόψε τον εαυτό σας και θέλω να σας καταλάβω. Θέλω να δω ως που φτάνετε. Αν αυτή τη στιγμή, το χρέος σας, ο όρκος σας στον Führer σας επιβάλλει να με σκοτώσετε εδώ, σ' αυτό το πεζοδρόμιο, σαν σκυλί, θα ακουμπήσετε το περίστροφό σας στο στήθος μου; Θα πιέσετε την σκανδάλη;

Κοιτάζονται έντονα στα μάτια.

ΘΕΑΝΩ

Ναι ή όχι.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ναι.

Η Θεανώ τρομαγμένη το βάζει στα πόδια και τον αφήνει στο πεζοδρόμιο να την κοιτάζει.

ΣΚΗΝΗ 16 ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΘΕΑΝΩΣ – ΠΡΩΙ

Η Θεανώ μιλάει στο τηλέφωνο με τον Χίλλεμπραντ.

ΣΚΗΝΗ 17 ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ο φίλος σας είναι ελεύθερος.

Η Θεανώ τινάζεται από τη χαρά της.

ΘΕΑΝΩ

Ερνστ, το κάνατε αυτό για μένα;

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Για σας, ναι, το έκανα.

ΘΕΑΝΩ

Πώς να σας ευχαριστήσω;

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Μην με ευχαριστείτε. Ελάτε να τον παραλάβετε.
Βρίσκεται εδώ στο γραφείο μου. Καλά θα κάνετε
να φέρετε ένα ταξί γιατί δεν νομίζω πως είναι
σε θέση να περπατήσει.

ΣΚΗΝΗ 18 ΕΣ. ΚΤΙΡΙΟ ΜΕΡΛΙΝ – ΕΔΡΑ ΕΣ-ΕΣ

Η Θεανώ ανεβαίνει στο κεφαλόσκαλο του πρώτου ορόφου και
ετοιμάζεται να προχωρήσει στο γραφείο που δουλεύουν οι
στρατιωτίνες. Τη στιγμή εκείνη ακούει μια φωνή.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (35)

(με σπασμένη και ψιθυριστή φωνή)

Θεανώ!

Κάθεται σε μια καρέκλα κολλητή στον τοίχο, στην σκιά, με ξυρισμένο κεφάλι, κουρελιασμένα ρούχα, εξουθενωμένος και αδυνατισμένος. Η Θεανώ πλησιάζει, τον πιάνει από τους ώμους και βλέπει το ρουφηγμένο του πρόσωπο.

ΘΕΑΝΩ

Κυριάκο, καλέ μου Κυριάκο, εσύ είσαι. Δόξα να 'χει ο Θεός.

Τον φιλάει. Ο Κυριάκος την αγκαλιάζει χωρίς να σηκωθεί. Ακουμπάει το μέτωπό του στο σώμα της και αρχίζει να κλαίει σιωπηλά. Η Θεανώ του χαϊδεύει το κεφάλι.

ΘΕΑΝΩ

Ησύχασε. Σώθηκαν. Θα σε πάω σπίτι σου, θα ξαπλώσεις στο κρεβάτι σου, θα συνέρθεις. Τέλειωσε για σένα ο βραχνάς.

Ο Κυριάκος κάτι θέλει να πει αλλά δεν τον αφήνει.

ΘΕΑΝΩ

Μην κουράζεσαι να μιλάς. Περίμενε να πάω να συνεννοηθώ.

ΣΚΗΝΗ 19 ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ

Η Θεανώ μπαίνει στο γραφείο των γυναικών και πάλι μία μόλις την βλέπει χωρίς να πει τίποτα την βάζει στο γραφείο του Χίλλεμπραντ. Αυτός μιλάει με έναν άλλο αξιωματικό. Μόλις την

βλέπει, την πλησιάζει αμίλητος, τη χαιρετάει και βγαίνουν μαζί στο χολ. Ο Κυριάκος σηκώνεται με κόπο μόλις τον βλέπει. Οι δύο άντρες κοιτάζονται για λίγο. Η αντίθεση τους είναι πλήρης. Ο ένας ψηλός, δυνατός, ακαταμάχητος μέσα στην άψογη στολή του, ο άλλος εξαθλιωμένος και τσακισμένος αλλά με τη γλύκα του πόνου και της υπομονής στο πρόσωπό του. Ο Χίλλεμπραντ από το βλέμμα του φαίνεται ότι δεν πιστεύει στην αθωότητα του Κυριάκου. Ο Κυριάκος με δυσκολία κρατιέται στα πόδια του.

ΘΕΑΝΩ

Του επιτρέπετε να καθίσει;

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Ναι.

ΘΕΑΝΩ

Πεινάς;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Διψώ.

ΘΕΑΝΩ

Σας παρακαλώ, δώστε του μια βότκα.

Ο Χίλλεμπραντ μιλάει σαν να δίνει μία διαταγή στο γραφείο. Σε λίγο μια στρατιωτίνα φέρνει ένα ποτήρι βότκα και το προσφέρει στον Κυριάκο. Αυτός το πίνει μονορούφι. Κάπως το ποτό τον ζωντανεύει.

ΘΕΑΝΩ

Τι λες; Θα μπορέσεις να περπατήσεις ως τον
δρόμο;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Θα μπορέσω.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Φέρατε αυτοκίνητο;

ΘΕΑΝΩ

Έφερα.

ΧΙΛΛΕΜΠΡΑΝΤ

Πρέπει να σας δώσω κάποιον να σας συνοδέψει
ως την έξοδο.

Στέλνει μια στρατιωτίνα σε ένα γειτονικό γραφείο. Αυτή
γυρίζει αμέσως με έναν υπαξιωματικό. Ο Χίλλεμπραντ του δίνει
οδηγίες. Η Θεανώ του δίνει το χέρι.

ΘΕΑΝΩ

Ευχαριστώ.

**ΣΚΗΝΗ 20 ΕΣ. ΣΠΙΤΙ ΠΑΝΤΕΛΙΔΗ - ΠΑΡΑΜΟΝΗ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ 1944-
7μ.μ.**

Ο ηλικιωμένος ηθοποιός Παντελίδης κάθεται με τη σύζυγό ΧΑΪΔΗ
(65) του στο σαλόνι του σπιτιού. Δεν έχει θέρμανση και
φοράνε και οι δύο τα παλτό τους. Ο Παντελίδης φοράει και
καπέλο. Δεν υπάρχει ηλεκτρικό ρεύμα. Τους φωτίζει μία λάμπα
πετρελαίου. Κατά διαστήματα ακούγονται ήχοι από
πυροβολισμούς, ανατινάξεις και αεροπλάνα. Ο Παντελίδης

αγκαλιάζει προστατευτικά τη γυναίκα του. Τότε ακούγεται το χτύπημα της πόρτας. Κοιτάζονται αμίλητοι. Η γυναίκα παίρνει τη λάμπα και σηκώνεται να ανοίξει. Ο Παντελίδης την ακολουθεί. Μπαίνουν μέσα τρεις νέοι, ελασίτες οπλισμένοι. Ο ένας φοράει στολή φαντάρου, ο άλλος πολιτικό παντελόνι και χιτώνιο της χωροφυλακής, ο τρίτος πολιτικό παντελόνι και μια χακί στρατιωτική φανέλα με μακριά μανίκια. Και οι τρεις φοράνε κόκκινο μαντήλι γύρω στο λαιμό και κόκκινο περιβραχιόνιο. Στα δίκοχά τους στη θέση του στέμματος έχουν την λέξη ΕΛΑΣ.

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ (25)

Ο κ. Παντελίδης;

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Μάλιστα, εγώ είμαι.

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ

Ήρθαμε για έρευνα.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Περάστε.

Η γυναίκα προχωράει μπροστά φωτίζοντας τα δωμάτια ένα-ένα. Ψάχνουν σε διάφορα σημεία. ,μετακινούν ορισμένα έπιπλα, ανοίγουν τις ντουλάπες, ερευνούν τη βιβλιοθήκη. Δεν βρίσκουν κάτι ύποπτο.

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ

Τώρα πρέπει να μας ακολουθήσετε στο τμήμα της πολιτοφυλακής.

ΠΑΝΤΕΛΙΑΔΗΣ

Τι τρέχει παιδί μου;

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ

Σας χρειαζόμαστε για μια μικρή ανάκριση.

Πάρτε και μια κουβέρτα μαζί σας για καλό και για κακό.

ΠΑΝΤΕΛΙΑΔΗΣ

Γιατί να πάρω κουβέρτα; Πόσο θα κρατήσει η ανάκριση;

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ

Είναι αργά και αν έχει πολύ κόσμο μπορεί να χρειαστεί να διανυκτερεύσετε.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Τι τον θέλετε καλέ τον άνθρωπο; Τι ανάκριση; Εμείς δεν ξέρουμε τίποτα. Σε τίποτα δεν είμαστε ανακατωμένοι.

ΠΑΝΤΕΛΙΑΔΗΣ

Μην κάνεις έτσι, Χαϊδής μου. Ακριβώς επειδή δεν ανακατωθήκαμε σε τίποτα δεν έχουμε τίποτα να φοβηθούμε. Οι κύριοι θα καταλάβουν ποιος είμαι και θα με απαλλάξουν αμέσως. Είναι Έλληνες, δικοί μας άνθρωποι. Δεν είναι ξένοι

κατακτητές που να μην μπορούν να ξεχωρίσουν
τον ένα από τον άλλον.

ΕΛΑΣΙΤΗΣ ΜΕ ΣΤΟΛΗ

Κυρία μου, έχουμε διαταγή. Παρακαλώ μη μας
φέρνετε σε δύσκολη θέση.

Η γυναίκα δεν ξαναμιλάει, του φέρνει μια κουβέρτα, τον
σταυρώνει και τον φιλάει.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Άντε πήγαινε να κοιμηθείς τώρα. Μη βάζεις
κακό με το νου σου. Αύριο το πρωί το αργότερο
θα είμαι πίσω να κάνουμε Χριστούγεννα μαζί.

ΣΚΗΝΗ 21 ΘΕΡΙΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ «ΦΟΙΒΟΣ»

Φτάνουν στον θερινό κινηματογράφο «Φοίβος» και οδηγούν τον
Παντελίδη στο υπόγειο. Είναι ένα αρκετά μεγάλο υπόγειο με
πάτωμα και τοίχους από γυμνό τσιμέντο. Φωτίζεται αμυδρά από
λίγες λάμπες πετρελαίου. Οι ξύλινες καρέκλες του υπαίθριου
κινηματογράφου χρησιμοποιούνται από τους κρατούμενους. Οι
κρατούμενοι είναι μερικές εκατοντάδες άνθρωποι, άντρες και
γυναίκες, από όλες τις κοινωνικές τάξεις και λίγα παιδιά που
ήταν μαζί με τους γονείς τους. Μερικά παιδιά κλαίνε με
τσιρίδες. Αντηχούν οι θόρυβοι της μάχης. Πότε πότε ξεχωρίζει
ο ήχος από τις καμπάνες. Σιγά σιγά μπαίνει φως από την
είσοδο, ξημερώνει. Από τις σκάλες του υπογείου κατεβαίνει
μία συνοδεία που αποτελείται από δύο ανθρώπους με πολιτικά,

έναν αξιωματικό του ΕΛΑΣ και μερικούς υπαξιωματικούς και στρατιώτες με τουφέκια και γερμανικές χειροβομβίδες περασμένες στη ζώνη. Ο ένας από τους πολίτες εγκαταστάθηκε σε ένα τραπέζι κοντά στην είσοδο και ακούμπησε μπροστά του έναν πολυσέλιδο κατάλογο με ονόματα. Τριγύρω του στάθηκαν οι υπόλοιποι. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει μία λάμπα γκαζιού. Εκείνη τη στιγμή γίνεται μια φασαρία με ένα παιδί που κάποιος προσπαθεί να το πάρει από τη μάνα του. Ο Παντελίδης σηκώνεται από τη θέση του και πλησιάζει έναν φεγγίτη που βλέπει στον δρόμο. Εκεί οι κρατούμενοι μπορούσαν να αγοράσουν μικροπράγματα από πλανόδιους εμπόρους. Αγοράζει κάτι να φάει. Τότε κοντά στους φεγγίτες παρατηρεί μια γυναίκα, σωριασμένη σε ένα κάθισμα, εντελώς εξαντλημένη. Έχει δεμένο το κεφάλι της με ένα μαντήλι που της σκεπάζει το πρόσωπο. Είναι αδυνατισμένη και κατάχλομη. Ο Παντελίδης την πλησιάζει και της πιάνει τον ώμο.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Θεανώ!

Τον κοιτάζει σαν ναρκωμένη.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Θεανώ, τι γυρεύεις εδώ;

Εξακολουθεί να τον κοιτάζει με το ίδιο ανέκφραστο βλέμμα σαν να μην καταλάβαινε τι της λέει, μα ούτε και να ενδιαφερόταν για τίποτα.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Εσύ μένεις από την άλλη μεριά, στο Κολωνάκι.

Πως σε βρήκαν και σε έφεραν εδώ;

Τότε φαίνεται να μισοξυπνάει από τη νάρκη του πιάνει το χέρι και προσπαθεί με κόπο να εξηγήσει.

ΘΕΑΝΩ

Πήγα να μείνω στην άρρωστη θεία μου στην οδό Τρίτης Σεπτεμβρίου. Εκεί με βρήκαν. Κάποιος από τη γειτονιά με αναγνώρισε...

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Τέλος πάντων, τι έχουν πάθει με το θέατρο;
Ποιον ενοχλούν οι άνθρωποι του θεάτρου; Γιατί
δεν μας αφήνουν ήσυχους να κοιτάξουμε τη
δουλειά μας;

Η Θεανώ χαμογελάει αμυδρά και λυπημένα.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Μην ανησυχείς Θεανώ μου. Εσύ είσαι γυναίκα.
Δεν πρόκειται να πάθεις τίποτα εσύ.

ΘΕΑΝΩ

Μπορώ.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Λάθος κάνεις. Παρεξήγηση είναι.

ΘΕΑΝΩ

Δεν είναι παρεξήγηση.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Όχι πουλάκι μου, όχι, μη φοβάσαι. Εγώ την έχω
άσχημα, όχι έσυ. Μου το είπε ένας φύλακας
στην πολιτοφυλακή πριν με κουβαλήσουν εδώ. Μ'
έχουν όπως φαίνεται ξεγραμμένο. Μόνο που δεν
κατάλαβα γιατί.

Ξαφνικά ο ανακριτής φωνάζει το όνομά της. Το επαναλαμβάνει
δυο-τρεις φορές ανυπόμονα γιατί δεν παίρνει απάντηση. Ο
Παντελίδης την σπρώχνει στον ώμο.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Θεανώ, σε φωνάζουνε στην ανάκριση.

Η Θεανώ τον κοιτάζει απορημένη σαν να μη συνειδητοποιεί τι
συμβαίνει. Στο τέλος καταλαβαίνει και σηκώνεται.

ΠΑΝΤΕΛΙΔΗΣ

Εδώ είναι. Έρχεται. Αμέσως!

Της ανοίγει δρόμο ανάμεσα στο πλήθος και την οδηγεί στο
τραπέζι του ανακριτή.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ (30)

Είσαι η Θεανώ Γαλάτη, η ηθοποιός;

Η Θεανώ γνέφει καταφατικά.

ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Είσαι οργανωμένη στο ΕΑΜ;

Ο όρθιος πολίτης τον σταματάει αγγίζοντας τον ώμο του.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ (35)

Θεανώ Παλάτη ξέρεις γιατί σε κατηγορεί ο
λαός;

Η Θεανώ τον κοιτάζει ακίνητη, ανέκφραστη, χωρίς να
απαντήσει.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Δεν ξέρεις;

Καμία απάντηση.

Λοιπόν θα σου το πω εγώ. Εξευτέλισες την
τέχνη σου, ντρόπιασες τις Ελληνίδες, πρόδωσες
την πατρίδα σου, πρόδωσες τον λαό που σε
πίστευε. Αυτά έκανες Θεανώ εσύ η μεγάλη
καλλιτέχνιδα. Αντί να χαρίσεις την ψυχή σου
και τη ζωή σου στο έθνος σου, που τόση ανάγκη
είχε από εσένα, παραδόθηκες στον κατακτητή.
Έγινες η πόρνη του εχθρού.

Η Θεανώ τον παρακολουθεί ασάλευτη. Τα χείλη της αρχίζουν να
κινούνται βουβά σαν να θέλει να πει κάτι.

Με τη σιωπή της τα ομολογεί όλα. Μα και χωρίς
την ομολογία της ποιος δεν τα ξέρει;

ΘΕΑΝΩ

Η ιδιωτική μου ζωή μου ανήκει. Δεν ενδιαφέρει
κανένα εκτός από μένα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Α έτσι λοιπόν! Δεν ενδιαφέρει κανέναν ότι μες
στην Κατοχή, μες στην τυραννία, στον υπέρ
πάντων αγώνα, εσύ η Θεανώ Γαλάτη, η μεγάλη
τραγωδός μας, έγινες ερωμένη ενός Γερμανού
αξιωματικού; Δεν ενδιαφέρει ότι ο Γερμανός
αυτός, ο ταγματάρχης Ερνστ Χίλλεμπραντ ήταν
ένας Ες-Ες, ένας κτηνάνθρωπος, ένα αιμοβόρο
τέρας;

Η Θεανώ ζωηρεύει, τα μάτια της ξυπνούν

ΘΕΑΝΩ

Ο Ερνστ Χίλλεμπραντ είναι καλλιτέχνης!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Καλλιτέχνης!

ΘΕΑΝΩ

Ναι, ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι
τέρας. Ο Ερνστ Χίλλεμπραντ ήταν καλός, είχε
ανθρωπιά.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Ανθρωπιά! Ακούσατε όλοι που είστε εδώ;
Ανθρωπιά ο κακούργος που ήταν το λύσε και το
δέσε μέσα στα γραφεία των Ες-Ες στην οδό
Μέρλιν, αυτός που πρόσταζε τα βασανιστήρια,
αυτός που έκανε τους καταλόγους των αδελφών
μας για να τους τουφεκίσουν την αυγή στο

σκοπευτήριο της Καισαριανής. Αυτόν διάλεξε για φίλο της η Θεανώ Γαλάτη για να μη μείνει χωρίς άντρα την ώρα που η Ελλάδα ψυχορραγούσε.

Από το ακροατήριο των κρατουμένων ακούγονται μουρμουρητά αγανάκτησης.

Λοιπόν Θεανώ Γαλάτη, είδα κι εγώ μια φορά τον εραστή σου και θα σου πω πώς και πότε τον είδα για να τον ακούσουν όλοι εδώ μέσα. Ήταν τον Ιούλιο του 1942 στη Θεσσαλονίκη, στην πλατεία της Ελευθερίας, μια μέρα που έκαιγε πολύ ο ήλιος. Εκεί οι Γερμανοί είχανε μαζέψει τους Εβραίους της Θεσσαλονίκης, χιλιάδες ανθρώπους, για να τους καταγράψουν, να τους βάλουν όπως έλεγαν σε δουλειά. Τους είχαν όλη μέρα στον ήλιο να ξεροψήνονται όρθιοι. Ενώ γινόταν η καταγραφή, ομάδες από Ες-Ες γυρνούσαν ανάμεσά τους κρατώντας κάτι πελώρια, αγριεμένα λυκόσκυλα και απασχολούσαν τους Εβραίους με διάφορα παιχνίδια για να περνά η ώρα. Τους πρόσταζαν να ξεγυμνώνονται και τους ανάγκαζαν να κάνουν γυμναστική ή να χορεύουν. Όταν κάποιος σωριαζόταν λιπόθυμος από την κούραση του άδειαζαν κουβάδες με νερό

στο κεφάλι για να συνεχίσει. Άλλους τους έβραζαν να κυλιούνται γυμνοί σαν βαρέλια σε όλη την πλατεία. Και πότε-πότε όταν κορυφωνόταν το γλέντι, αμολούσαν επάνω τους τα λυκόσκυλα για να τους ξεσκίσουν. Ξέρεις ποιος είχε το γενικό πρόσταγμα σ' αυτή την επιχείρηση, ποιος τα είχε οργανώσει όλα αυτά πραγματικά σαν σκηνοθέτης και τα επιθεωρούσε και τα χαιρόταν απ' όλους πιο πολύ; Τον είδα με τα μάτια μου Θεανώ Γαλάτη, ήταν ο ταγματάρχης Χίλλεμπραντ, ο φίλος σου, ο άνθρωπος, ο καλλιτέχνης!

ΘΕΑΝΩ

Όχι! Όχι! Δεν λέτε την αλήθεια! Είναι ψέματα όλα αυτά! Ποτέ δεν έγιναν! Με τέτοια ψέματα μας φέρατε εδώ και μας τυραννάτε!

ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΟΙ

Ντροπή σου! Στους προδότες θάνατος!

Ο δεύτερος ανακριτής κάνει νόημα σε έναν στρατιώτη και ένας από αυτούς παίρνει την Θεανώ και την οδηγεί στο βάθος του υπογείου. Οι ανακρίσεις συνεχίζονται.

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ

Όποιος ακούσει το όνομά του, ν' αφήσει
Τα πράγματά του και να έρθει εδώ.

Ακούγεται πρώτα το όνομα της Θεανώς και περίπου δέκα άλλα.

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ

Ακολουθήστε μας.

Την στιγμή που φεύγει η ομάδα με τους κρατούμενους, μπαίνει ο Κυριάκος με στολή στρατιώτη και κατευθύνεται στο ανακριτικό τραπέζι.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Τι γυρεύεις εδώ;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Το ξέρεις.

Δεν του απαντάει. Σκύβει πάνω από τον ανακριτή και του δίνει πότε-πότε οδηγίες με σιγανή φωνή.

Άκουσε, δεν πρέπει να σκοτώσεις αυτή την γυναίκα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Για ποιο λόγο;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Δεν είναι σκόπιμο για τον αγώνα.

Είναι πασίγνωστη. Το κοινό την αγαπάει πολύ.
Όλη η Ελλάδα μιλάει γι' αυτή.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Ακριβώς γι' αυτό οι ευθύνες της είναι
μεγαλύτερες. Άλλες τις ξυρίζουμε το κεφάλι

και τις διαπομπεύουμε. Αυτήν θα την
εκτελέσουμε.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Μα θα γίνει πάταγος, θα βουίξει ο κόσμος δεν
το καταλαβαίνεις;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Αυτό ακριβώς θέλω. Να βουίξει ο κόσμος. Να
μαθευτεί παντού πως η μεγάλη Θεανώ Γαλάτη
τουφεκίστηκε από τον λαό σαν προδότισσα της
πατρίδας. Πως πλήρωσε με τη ζωή της για το
αμάρτημά της.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Μα δε συλλογίζεσαι τη δυσφήμιση του αγώνα;
Επιτέλους είναι γυναίκα και είναι μία
καλλιτέχνηδα πολύτιμη, που ο λαός θα τη
χρειαστεί.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Δυσφήμιση!

Εκείνη τη στιγμή οι θόρυβοι της μάχης δυναμώνουν. Ακούγονται
κοντινές εκρήξεις και απανωτοί πυροβολισμοί.

Δυσφήμιση! Την ώρα που κρίνεται η τύχη αυτού
του τόπου, τα σχόλια θα σκεφτώ ή την ανάγκη;
Για το θέατρο θα φροντίσω ή για την ίδια την
ύπαρξη της Ελλάδας; Η βρωμιά πάει να μας

σαπίσει. Ακάθαρτη δε θα μπορέσει η Ελλάδα να συνεχίσει. Πρέπει να την πλύνουμε.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Με αίμα;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Ναι, αφού δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Πρέπει να πλυθεί ο λαός από την προδοσία, τη ντροπή και τη ταπείνωση, να ξαναρχίσει να σέβεται τον εαυτό του. Θα γίνει εδώ σε λίγο μια πράξη καθαρισμού. Και όσο πιο πολύ ακουστεί, τόσο το καλύτερο για την Επανάσταση και την Ελλάδα.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Η γυναίκα αυτή έσωζε ανθρώπους. Μ' έσωσε κι εμένα. Για να σώσει εμένα πήγε και γνωρίστηκε με τους Γερμανούς. Δεν είναι άδικο να χαθεί αυτή κι εγώ να ζω;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΑΚΡΙΤΗΣ

Άδικο; Γιατί άδικο; Ήτανε λάθος από την αρχή. Θα ήταν εκατό φορές προτιμότερο να είχανε τουφεκιστεί οι άνθρωποι που έσωσε, παρά να ξευτιλιστεί έτσι το όνομά της. Πολύ ακριβό τίμημα πληρώσαμε για τις σωτηρίες της. Κρίμα!

Αλλά ό,τι έγινε δεν αλλάζει πια. Ας αφήσουμε
αυτό το θέμα.

Σκύβει πάλι πάνω από τα χαρτιά. Ανταλλάσσοντας μισόλογα
αυτός και ο ανακριτής συμπληρώνουν γρήγορα τους καταλόγους,
τους μαζεύουν και φεύγουν.

**ΣΚΗΝΗ 22 ΕΞ. ΘΕΡΙΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ «ΦΟΙΒΟΣ» - ΑΡΓΑ ΤΟ
ΑΠΟΓΕΥΜΑ**

Ο Κυριάκος κολλάει το πρόσωπο του στο άνοιγμα του θαλάμου
από όπου γινόταν παλιά οι προβολές. Αρχίζει να νυχτώνει.
Βαριά σύννεφα σκεπάζουν τον ουρανό. Ακούγονται μακρινοί
θόρυβοι της μάχης. Μπαίνουν στρατιώτες στον κινηματογράφο
και στήνουν ένα πολυβόλο. Άλλοι στρατιώτες μεταφέρουν τους
καταδικασμένους, ανάμεσά τους μια γυναίκα. Τους βάζουν στη
σειρά με τη ράχη στον τοίχο, απέναντι από το πολυβόλο. Τους
δένουν τα χέρια και τα μάτια. Ο Κυριάκος τραβιέται μέσα
πανικόβλητος. Κάθεται στην καρέκλα. Ακούει τη ριπή του
πολυβόλου και λίγο πιο ύστερα τις χαρακτηριστικές βολές.

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Campbell, J. (2001). *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα*. Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon and Schuster.
- Field, S. (1986). *Το σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική: Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. Αθήνα: καλβος.
- Hauge, M. (1991). *How to build a great screenplay: a master class in storytelling for film*. New York: Harper Perennial.
- Hauge, M. (2014). *Story structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays*. Ανάκτηση June 21, 2022, από Story mastery.com: <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts/>
- Howard, D. (2006). *How to build a great screenplay: a master class in storytelling for film*. New York: Griffin.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jung, C. (1981). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (vol.9, part 1). Princeton N.J.: Princeton University Press, Paperback.
- Kallas-Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Σενάριο. Η τέχνη της επινόησης και της αφήγησης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: ΝΕΦΕΛΗ.
- Krasilovsky, A. (2018). *Great Adaptations: Screenwriting and Global Storytelling*. New York: Routledge.
- McKee, R. (2017). *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. Αθήνα: Πατάκης.
- Seger, L. (1990). *Creating Unforgettable Characters: A Practical Guide to Character Development in Films, TV Series, Advertisements, Novels and Short Stories*. New York: Holt paperbacks.
- Seger, L. (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*. New York: Holt Paperbacks.

- Truby, J. (1990). *Great movies: why do they work*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Vitti, M. (2006). *Η Γενιά του Τριάντα*. Αθήνα: Ερμής.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey. Mythic structure for writers*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Δημαράς, Κ. (1966, Νοέμβριος 25). Οι επιφυλλίδες του Βήματος. *Το Βήμα*.
- Δοξιάδης, Α. (2013). *Η αφήγηση ως γνώση και η περίπτωση της βιογραφίας*. Ανάκτηση Ιούνιος 17, 2022, από apostolosdoxiadis.com:
<https://www.apostolosdoxiadis.com/wp-content/uploads/2013/04/AfigisiOsGnosi.pdf>
- Δρομάζος, Σ. (1982). *Αριστοτέλους Ποιητική*. Αθήνα: Κέδρος.
- Θεοτοκάς, Γ. (1939, Ιανουάριος 28). Παρατηρήσεις για τη γλώσσα και το ύφος. *Νεοελληνικά Γράμματα*, σσ. 4-5.
- Θεοτοκάς, Γ. (1964). *Ασθενείς και Οδοιπόροι*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Θεοτοκάς, Γ. (1964, Δεκέμβριος 20). Η τέχνη του μυθιστορήματος. *Εποχές*, σσ. 6-12.
- Θεοτοκάς, Γ. (1986). Απαντήσεις σε ερωτήματα. *Τετράδια Ευθύνης*(26).
- Καγιαλής, Τ. (2007). *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανοήσης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Καράγλου, Χ. &. (2004). *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά 1974-2002*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Καστρινάκη, Α. (2005, Δεκέμβριος). Κατασκευάζοντας την έμπνευση. *Νέα Εστία*, 158(1784).
- Κοκκινάκη, Ν. (1996). *Η ανήσυχη αναζήτηση και η δικαίωση*. Αθήνα: Δομός.
- Μουστακάτου, Α. (2013). "Όλες οι γυναίκες θυσιασμένες" στο πεζογραφικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά. *Πρακτικά 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψηφίων Διδασκόντων του Τμήματος Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών*. 2, σσ. 806-813. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο (έκδοση μόνο σε ηλεκτρονική μορφή). Ανάκτηση Ιούνιος 25, 2022, από
<http://georgakas.lit.auth.gr/simikta/index.php/component/chronoforums/?chronoforums=simiktaBook&book=3141>

Μουστακάτου, Κ. (2012). *Ιδέες και πρόσωπα στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά. Από το δοκίμιο στο μυθιστόρημα. Διδακτορική Διατριβή*. Διαθέσιμη από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

Πολίτης, Λ. (1998). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Σκρουμπέλος, Θ. (1999). *Πως γράφεται το σενάριο*. Αθήνα: Έλλην.

Τζιόβας, Δ. (2005, Ιανουάριος 23). 100 χρόνια από τη γέννηση του Γιώργου Θεοτοκά. Ένας κριτικός συγγραφέας. *Το Βήμα, Νέες Εποχές*, Α38.

Τζιόβας, Δ. (2005, Δεκέμβριος). Η μυθιστορηματική πορεία του Γιώργου Θεοτοκά: Άτομο, Ιστορία, Μεταφυσική. *Νέα Εστία*, 158(1784), σσ. 857-858.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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