



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία

**«Μεταγραφή λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη.
Κινηματογραφική μεταγραφή του διηγήματος *Cement Bench
Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου σε σενάριο μικρού μήκους»**

Φωτεινή Καρπίτη

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Τερζής

Αθήνα, Ιανουάριος 2024

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Φωτεινής Καρπίτη που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέως/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 της συγγραφέως/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων

**«Μεταγραφή λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη.
Κινηματογραφική μεταγραφή του διηγήματος *Cement Bench
Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου σε σενάριο μικρού μήκους»**

Φωτεινή Καρπίτη

**“The adaptation of literary works into the big screen. Cinematic
adaptation of the short story *Cement Bench Stories* by Kostas
Maniopoulos into a short screenplay”**

Foteini Karpiti

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκος Τερζής

Παναγιώτης Ιωσηφάκης

Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Κ-Σ/ Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Αθήνα, Ιανουάριος 2024

«Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Νίκο Τερζή, για την καθοδήγηση και την ενθάρρυνση που παρείχε σε κάθε στάδιο αυτού του ερευνητικού ταξιδιού. Οι συμβουλές, η ανεκτίμητη έμπνευση και η ειλικρινής αφοσίωσή του, παρέδωσαν σημαντική αξία στην ολοκλήρωση αυτής της επιστημονικής προσπάθειας. Ευχαριστώ, επίσης, τον Αντρέα μου που στάθηκε δίπλα μου σε αυτήν την πορεία.»

Περίληψη

Σκοπό της διπλωματικής εργασίας αποτελεί η διερεύνηση της διαδικασίας μεταγραφής λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο και πιο συγκεκριμένα ερευνάται η σύντομη φόρμα στη λογοτεχνία, το διήγημα, και η σύντομη φόρμα στον κινηματογράφο, η ταινία μικρού μήκους.

Στο θεωρητικό μέρος της εργασίας εξετάζεται η πολύπλευρη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Διαφαίνονται τα αμφίδρομα πλεονεκτήματα από την αλληλεπίδραση των δύο τεχνών παρά τις υπάρχουσες προκαταλήψεις σε βάρος του δεύτερου. Οι αναλογίες λογοτεχνίας και κινηματογράφου φωτίζουν τον κοινό τους στόχο, τον διάλογο με το κοινό, ενώ οι διαφορές τους οδηγούν στη διαφορετική πρόσληψη του εκάστοτε έργου.

Διασαφηνίζεται ο όρος και τα είδη διασκευής (adaptation) που αφορούν τη μετατροπή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφικό, πρωτότυπο δημιούργημα. Αναφέρονται τα στάδια της διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο, καθώς επιβάλλονται προσαρμογές που απορρέουν από τον διαφορετικό γλωσσικό τους κώδικα. Ερευνώνται οι λόγοι διασκευής, καθώς και οι περιορισμοί που προκύπτουν κατά τη διαδικασία της μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο.

Επιχειρείται σύντομη ανασκόπηση της εξέλιξης του κινηματογραφικού σεναρίου, καθώς ανανεώνεται εναρμονιζόμενο με τις πολιτισμικές αλλαγές. Αναλύονται τα θεμελιώδη στοιχεία σύνθεσης του σεναρίου, πλοκή, χαρακτήρες και οι τεχνικές εμπλοκής του δέκτη της αφήγησης.

Στη συνέχεια, η διερεύνηση επικεντρώνεται στο διήγημα. Προσδιορίζονται τα χαρακτηριστικά του είδους που το διαφοροποιούν από άλλα λογοτεχνικά είδη, ενώ διαφαίνεται η ιδιαιτερότητα του ως προς την κινηματογραφική του μεταγραφή.

Κατόπιν επιδιώκεται σύντομη ανασκόπηση στο παρελθόν του κινηματογράφου όσον αναφορά στις ταινίες μικρού μήκους. Επιχειρείται ο προσδιορισμός της μικρής φόρμας στον κινηματογράφο και η συνεξέταση της με τη μεγάλη φόρμα.

Επιπρόσθετα πραγματοποιείται η συνεξέταση της μικρής φόρμας σε κινηματογράφο και λογοτεχνία.

Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας παρατίθεται ένα σενάριο ταινίας μικρού μήκους βασισμένο στη διασκευή διηγήματος, η οποία επιδιώκει να αποδώσει τα ευρήματα του θεωρητικού μέρους αναφορικά με τη διαδικασία μεταγραφής λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο.

Λέξεις-κλειδιά

λογοτεχνία, κινηματογράφος, διασκευή, σενάριο

Abstract

The purpose of this thesis is to investigate the process of adapting literary works into cinema, specifically focusing on the short form in literature, the short story, and its counterpart in cinema, the short film.

The theoretical part of the work examines the multifaceted relationship between literature and cinema, highlighting the reciprocal benefits arising from the interaction of these two art forms despite existing prejudices against the latter. The common goal and dialogue with the audience are illuminated by the similarities between literature and cinema, while their differences lead to distinct interpretations of each work.

The term and types of adaptation concerning the transformation of a literary text into a cinematic creation are clarified. The stages of adapting a literary work into a cinematic screenplay are discussed, addressing adaptations necessitated by differences in linguistic codes. The reasons for adaptation and the constraints arising during the process of transcribing a literary work into cinema are explored.

A brief overview of the evolution of the cinematic screenplay is attempted, aligning it with cultural changes. Fundamental elements of screenplay composition, such as plot, characters, and narrative engagement techniques, are analyzed.

The exploration then shifts to the short story, identifying its characteristics that differentiate it from other literary genres, and revealing its uniqueness in cinematic adaptation. Subsequently, a brief historical review of short films is conducted, aiming to define the short form in cinema and comparing it with the long form. Additionally, an examination of the short form in both cinema and literature is undertaken.

In the creative part of the thesis, a short film screenplay is presented, based on the adaptation of a short story, aiming to embody the findings of the theoretical part regarding the process of transcribing literary works into cinema.

Keywords



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ Φωτεινή Καρπίτη, «Μεταγραφή λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη.
Κινηματογραφική μεταγραφή του διηγήματος *Cement Bench Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου σε
σενάριο μικρού μήκους»

literature, cinema, adaptation, script

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract.....	vii
Περιεχόμενα.....	1
Κατάλογος εικόνων.....	3
A. Θεωρητικό μέρος	
1. Λογοτεχνία και κινηματογράφος.....	4
1.1 Προσδιορισμός των δύο τεχνών.....	4
1.2 Σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου.....	5
1.3 Αναλογίες και διαφορές.....	7
1.4 Πρόσληψη.....	10
2. Διασκευή/Adaptation.....	11
2.1. Τι σημαίνει διασκευάζω;.....	11
2.2. Προσεγγίσεις και μέθοδοι διασκευής.....	12
2.3 Πώς αποφασίζεται τι αλλάζει;.....	13
2.4. Διαμόρφωση κινηματογραφικού διαλόγου.....	14
2.5 Λόγοι διασκευής.....	15
2.6 Περιορισμοί.....	16
3. Κινηματογραφικό σενάριο.....	18
3.1 Ορισμός σεναρίου.....	18
3.2 Πώς εξελίχθηκε το κινηματογραφικό σενάριο;.....	19
3.3 Δομικά μοντέλα.....	20
3.4 Τεχνικές εμπλοκής του δέκτη της αφήγησης.....	21

3.5 Χαρακτήρες.....	24
3.6 Πλοκή.....	26
4. Διήγημα.....	29
4.1 Διήγημα: Απόπειρες ορισμού.....	29
4.2 Κινηματογραφική μεταγραφή διηγημάτων.....	31
5. Ταινία μικρού μήκους.....	33
5.1 Μια ματιά στο παρελθόν του κινηματογράφου.....	33
5.2 Προσδιορισμός της μικρής φόρμας στον κινηματογράφο.....	33
5.3 Σχέση μεγάλης και μικρής φόρμας στον κινηματογράφο.....	35
5.4 Ταινία μικρού μήκους και διήγημα: Συγκλίσεις.....	36
6. Σενάριο μικρού μήκους: Βήματα δημιουργίας.....	38
7. Συμπεράσματα- Επίλογος.....	39
B. Δημιουργικό μέρος	
1. Σεναριακή μεταγραφή του διηγήματος <i>Cement Bench Stories</i> του Κώστα Μανιατόπουλου.....	42
1.1 Από το διήγημα στο σενάριο: Η προσέγγιση μεταγραφής.....	43
2. Βασικοί χαρακτήρες του σεναρίου.....	44
3. Σύνοψη του σεναρίου.....	46
4.Σενάριο ταινίας μικρού μήκους	48
Βιβλιογραφία.....	70

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1: Το δομικό μοντέλο του Robert McKee.....	21
Εικόνα 2: Το δομικό μοντέλο του Gustav Freytag.....	21
Εικόνα 3: Πλοκή.....	26
Εικόνα 4: Είδη δραματουργικής σύγκρουσης.....	27
Εικόνα 5: Σκίτσο από το βιβλίο του διηγήματος.....	44

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Λογοτεχνία και κινηματογράφος

1.1 Προσδιορισμός των δύο τεχνών

Ο όρος «λογοτεχνία» αναφέρεται στον έντεχνο λόγο, τα γραπτά κείμενα που παράγονται με αισθητικά κριτήρια και διαπραγματεύονται αξίες (Τριανταφυλλίδη, online). Η «λογοτεχνία» είναι ένας ανοικτός όρος χωρίς αεροστεγές πλαίσιο ορισμού, καθώς συντονίζεται με την εκάστοτε εποχή και μεταβάλλεται παράλληλα με τις πολιτισμικές αλλαγές της. Πώς, ωστόσο, ένα γραπτό κείμενο ξεχωρίζει ως λογοτεχνικό έργο; Αρχικά, ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να διακριθεί με βάση το είδος του σε πεζογράφημα, ποίημα και θεατρικό έργο ακολουθώντας τα συγκεκριμένα μορφικά κριτήρια του κάθε είδους και έχοντας παράλληλα ένα συγκινησιακό σκοπό. Προκειμένου να διαλευκανθεί τι είναι λογοτεχνία, αξίζει να ξεκαθαριστεί τι δεν είναι, ο Μπέιτσον στο (Hawthorn, 1993: 9) διαχωρίζει τη λογοτεχνία από την «υποτιθέμενη λογοτεχνία», ανεπαρκή ποιήματα ή μυθιστορήματα, την «παραλογοτεχνία», δημοσιογραφικά κείμενα για βιοποριστικούς λόγους, και τη «μη λογοτεχνία», προφορικά ή γραπτά κοινότυπα κείμενα με χρησιμοθηρικούς σκοπούς (Hawthorn, 1993).

Ο κινηματογράφος κυριαρχεί ως «εβδόμη τέχνη» από τον 20^ο αιώνα και εξής εμπλουτίζοντας τον πολιτισμικό ορίζοντα. Η νέα τέχνη προσέφερε ένα κύμα ανανέωσης διαμορφώνοντας έναν άμεσο και ζωντανό τρόπο έκφρασης των καλλιτεχνικών ανησυχιών στο ευρύτερο κοινό. Ο κινηματογράφος απέκτησε διακειμενική σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες, όπως το θέατρο, την ποίηση, τη ζωγραφική αναπαριστώντας πτυχές της πραγματικότητας, αλλά διατηρώντας παράλληλα την δική του αυτόνομη ύπαρξη με διακριτά χαρακτηριστικά (Tarkovsky, 1987). Ο κινηματογράφος «εκφράζεται με την εικόνα, το λόγο, τη μουσική και τους ήχους με βάση μια ειδική επεξεργασία, το μοντάζ» (Τριανταφυλλίδη, online). Αντικείμενο της έβδομης τέχνης αποτελεί η δημιουργία κινηματογραφικών ταινιών με οπτικοακουστικά μέσα παρέχοντας μια ποικιλία κατηγοριών, όπως ταινίες κωμωδίας, κοινωνικού δράματος, μελόδραμα, φιλμ νουάρ και επιστημονικής

φαντασίας. Η εξέλιξη της τεχνολογίας υποβοήθησε τη γέννηση της τέχνης του κινηματογράφου φέρνοντας ριζικές αλλαγές, αφού μετέτρεψε την πνευματική διανοήση και τη ψυχαγωγία σε προνόμιο και για τους πολλούς (Tarkovsky, 1987).

1.2 Σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου

Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος είναι δύο τέχνες που συνομιλούν και εμφανίζουν πολύπλευρη σχέση μεταξύ τους. Αρχικά, η τέχνη του κινηματογράφου κλίθηκε να υπερνικήσει την πληθώρα των προκαταλήψεων που την έβλεπαν ως κατώτερη τέχνη σε σχέση με την λογοτεχνία που ήδη προϋπήρχε και είχε κερδίσει τον τίτλο της ανώτερης τέχνης. Ο κινηματογράφος, καθώς άρχισε μεταγενέστερα να κυριαρχεί ως τέχνη, κλίθηκε να διαψεύσει τις πεποιθήσεις πως αποκομίζει μονόπλευρα οφέλη από τη σχέση του με τη λογοτεχνία και πως αναβαθμίζεται μέσω της σχέσης αυτής (Γαραντούδης, 2015).

Η διαδεδομένη πεποίθηση πως το λογοτεχνικό κείμενο υπερτερεί έναντι της κινηματογραφικής του απόδοσης και οι σχετικές προκαταλήψεις, γέννησαν την ανάγκη για περαιτέρω διερεύνηση (Κακλαμανίδου, 2006). Η συγκριτική αφηγηματολογία είναι ο επιστημονικός κλάδος που διερευνά τη σχέση αυτών των δύο τεχνών (Γαραντούδης, 2015). Πιο συγκεκριμένα μια συγκριτική ανάλυση επικεντρώνεται σε ένα πρώτο στάδιο στη μελέτη του πρωτότυπου έργου και στα συμφραζόμενα της συγγραφής του. Στο επόμενο στάδιο εξετάζονται τα στοιχεία του κινηματογραφικού έργου, όπως το είδος αφήγησης, το θέμα, ο χρόνος, οι χαρακτήρες, προκειμένου να διαφανούν οι τροποποιήσεις. Επιπροσθέτως, εξετάζονται και τα συμφραζόμενα της ταινίας, καθώς φαίνεται πως η διασκευή ενός έργου επηρεάζεται πέρα από την προσωπική ματιά των δημιουργών και από τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής. Στη συνέχεια, αφού εξεταστούν οι βασικές πτυχές των δύο έργων, η συγκριτική ανάλυση εξετάζει τη συνολική αίσθηση του έργου, τη συνάφεια με το θέμα, το είδος και τα αφηγηματικά στοιχεία της πρωτότυπης πηγής (Hutchison, 2012). Επιπλέον, οι παράμετροι μιας συγκριτικής μελέτης επικεντρώνονται στο οικονομικό όφελος και την εμπορικότητα του έργου, τη

συγγραφή του σεναρίου και τη σκηνοθεσία, το καστ που ενσαρκώνει τους χαρακτήρες, καθώς και στο αν το έργο λογοκρίνεται με μεροληπτικούς σκοπούς (Κακλαμανίδου, 2006). Συμπερασματικά, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η μελέτη της μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο αποτελεί μια διαδικασία σύνθετη και πολύπλευρη.

Η Κακλαμανίδου (2006) αναφέρει πως όταν πρόκειται για ένα κλασικό λογοτεχνικό έργο στη μεγάλη οθόνη, υπάρχει μεγαλύτερη επιφυλακτικότητα, καθώς το κλασικό είναι κατά κάποιον τρόπο συνώνυμο του αξιόλογου και όταν μετατρέπεται σε εμπορικό θέαμα φαίνεται να γίνεται υποδεέστερο. Η ερευνήτρια διατείνεται πως το κέρδος που προκύπτει από αυτήν τη σχέση είναι αμφίδρομο και για τις δύο τέχνες. Από τη μία η ταινία κερδίζει από τη φήμη του λογοτεχνικού έργου και από την άλλη το λογοτεχνικό έργο αποκτά μεγαλύτερο κοινό, καθώς εκσυγχρονίζεται με νέα στοιχεία και διευκολύνεται η κατανόηση του ιστορικού και του κοινωνικού του πλαισίου (Κακλαμανίδου, 2006).

Όσον αναφορά στην αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο τεχνών, πολλοί ερευνητές παρατηρούν επιρροές της λογοτεχνικής γραφής από τον κινηματογράφο μερικές εκ των οποίων αποτελούν ο αφαιρετικός λόγος και η λιτή περιγραφή (Ζήρας, 2003). Περαιτέρω στοιχεία και αρχές της μοντέρνας λογοτεχνίας που απορρέουν από τον κινηματογράφο είναι η μουσικότητα, η διάσπαση της ενότητας με την παράθεση ασύνδετων εικόνων (μοντάζ), η ανανέωση της αφηγηματικής φόρμας με την απομάκρυνσή της από τα παραδοσιακά κανονιστικά πλαίσια προς μια νέα κατεύθυνση που προωθεί την ελευθερία της έκφρασης και την ανάδειξη διαφορετικών οπτικών της πραγματικότητας (Τερζής, 2014).

Επιπλέον, υπάρχουν πολλές αναφορές που φανερώνουν πως ο κινηματογράφος αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία ποιητικών έργων, αλλά και για την διαμόρφωση των χαρακτηριστικών τους. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται παραγωγική αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο τεχνών το 1970, όπου τα ποιητικά έργα της εποχής παρουσιάζουν ριζοσπαστικές αλλαγές και υιοθετούν τεχνικές του κινηματογράφου, όπως είναι η έντονη εικονοποιία (Ταμπάκη & Γαλάνη, 2011). Ο διάλογος ποίησης και κινηματογράφου, καθώς και η αμοιβαία αλληλεπίδραση μεταξύ

των δύο τεχνών, τονίζεται και από τον Γαραντούδη (2015), όπου διαπιστώθηκε πως οι ποιητές με αριστερή ιδεολογία δήλωσαν πιο θερμή αποδοχή της τέχνης του κινηματογράφου, πιθανόν λόγω της λαϊκότητας του θεάματος. Επιπροσθέτως, ο ερευνητής μελέτησε κινηματογραφικές μεταγραφές διάσημων μυθιστορημάτων του Ν. Καζαντζάκη καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η ταινία συνέβαλε στη διεθνή φήμη του συγγραφέα και του λογοτεχνικού του έργου, αλλά αλλοίωσε κάποιες πτυχές του (Γαραντούδης, 2015). Αναμφίβολα, η ζωντανή σχέση μεταξύ των δύο τεχνών επιβεβαιώνεται από το πλήθος των κινηματογραφικών παραγωγών που έχουν ως πηγή τους τη λογοτεχνία (Γαραντούδης, 2015). Αξίζει να εξεταστούν ενδελεχώς οι δύο τέχνες ως προς τα κοινά τους στοιχεία, αλλά και ως προς αυτά που διαφοροποιούνται, προκειμένου να κατανοηθεί ικανοποιητικά η μεταξύ τους σχέση.

1.3 Αναλογίες και διαφορές

Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος είναι δύο μορφές τέχνης που μπορεί να παρατηρήσει κάποιος τόσο σημεία σύγκλισης, όσο και διαφοροποιήσεις. Αναφορικά με τα κοινά στοιχεία των δύο τεχνών, κοινός παράγοντας σύγκρισης αποτελεί η αφηγηματικότητα (Γαραντούδης, 2015). Η απαρχή της αφήγησης ξεκινά με την ιστορία της ανθρωπότητας, αφού φαίνεται να υπάρχει σε όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Το όχημα της αφήγησης είναι η γλώσσα σε κάθε μορφή, προφορική, γραπτή, νοηματική, εικόνες, με προορισμό την παρουσίαση μιας ιστορίας. Όσον αφορά στο είδος της αφηγηματικής ιστορίας υπάρχει μια ποικιλία ειδών, καθένα από τα οποία διακρίνεται από την ποικιλία των μέσων που χρησιμοποιεί (Barthes, 1966).

Οι δύο τέχνες, λογοτεχνία και κινηματογράφος, μοιράζονται με το κοινό ιστορίες παρουσιάζοντας κοινές αφηγηματικές παραμέτρους, όπως είναι η δομή, ο χωροχρόνος, οι χαρακτήρες, η εστίαση και η αφηγηματική φωνή (Ταμπάκη & Γαλάνη, 2011). Η αφήγηση σχετίζεται άμεσα με την πλοκή, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο θα οργανωθούν και θα εξιστορηθούν τα γεγονότα είτε μέσω της λογοτεχνικής είτε μέσω της κινηματογραφικής αφήγησης. Στη λογοτεχνική αφήγηση η οπτική

γωνία από την οποία θα ειπωθεί μια ιστορία αφορά την εστίαση, διακρίνεται σε εσωτερική και εξωτερική αποκαλύπτοντας αντίστοιχα τον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο του χαρακτήρα. Η μηδενική εστίαση επιτρέπει την πρόσβαση στο εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο όλων των χαρακτήρων και ταυτίζεται με τον παντογνώστη αφηγητή. Ανάλογα με την επιλογή της αφηγηματικής φωνής στην ιστορία και τη συμμετοχή των αφηγητών σε αυτήν, οι αφηγητές μπορούν να διακριθούν σε «*δραματοποιημένους ή μη δραματοποιημένους*» (Barry, 2013: 271-272).

Στην κινηματογραφική αφήγηση αντίστοιχα η μηδενική εστίαση ταυτίζεται με τα πανοραμικά πλάνα, ενώ η εσωτερική εστιάζει σε έναν ή περισσότερους χαρακτήρες ακολουθώντας την δική τους οπτική με την εστίαση να εναλλάσσεται με βάση τις ανάγκες της φιλμικής αφήγησης. Παρομοίως και ο αφηγητής ανάλογα με τη θέση του στην αφήγηση της κινηματογραφικής ιστορίας, παρών, συμμετέχων στην ιστορία και εκτός ιστορίας, διακρίνεται αντίστοιχα σε «*ενδοδιηγητικό, ομοδιηγητικό και ετεροδιηγητικό*». Κάποιες επιπρόσθετες τεχνικές του κινηματογράφου αναφορικά με την αφηγηματική φωνή είναι το *voice-over* κατά το οποίο ακούγεται η φωνή του ήρωα, αλλά ο ίδιος δεν φαίνεται στο πλάνο, καθώς επίσης και τα πλάνα με το περιεχόμενο της σκέψης του ήρωα (Κακλαμανίδου, 2006: 48).

Τόσο η λογοτεχνία, όσο και ο κινηματογράφος επιδιώκουν τον διάλογο με τον/την αναγνώστη/στρια και τον/την θεατή/άτρια αντίστοιχα. Και οι δύο τέχνες αποσκοπούν στην πρόκληση συναισθήματος και στη μετάδοση συγκεκριμένων μηνυμάτων στο κοινό, ωστόσο διαφοροποιούνται ως προς τα μέσα που χρησιμοποιούν. Η τέχνη του κινηματογράφου μέσω της τεχνολογικής εξέλιξης απέκτησε τη δική της «γλώσσα», τις εναλλασσόμενες εικόνες και τη δική της «σύνταξη», το μοντάζ. Το μοντάζ βοήθησε τον κινηματογραφιστή να οργανώσει και να φωτίσει τις ιδέες του, να δώσει έμφαση και να εστιάσει στα μηνύματα που θέλει, ώστε να μην περιοριστεί στην απλή αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά να εκφραστεί. Ενώ στον κινηματογράφο οι δράσεις δηλώνονται μέσω της κίνησης της κάμερας και η ένταση μέσω της συγκεκριμένης παράθεσης πλάνων στο μοντάζ, στη λογοτεχνία επιδιώκεται με τη

χρήση ρημάτων, σχημάτων λόγου και συγκεκριμένης σύνταξης (Κακλαμανίδου, 2006).

Υποστηρίζεται και η άποψη πως η έννοια του αφηγητή δεν υφίσταται στον κινηματογραφικό λόγο, αφού η γλώσσα του κινηματογράφου δεν αποτελεί ένα γλωσσικό σύστημα (Κακλαμανίδου, 2006). Η θέση που δεν αναγνωρίζει την κινηματογραφική γλώσσα ως γλωσσικό σύστημα, φαίνεται να στηρίζεται στη γλωσσολογική θεωρία του Saussure. Σύμφωνα με την οποία η γλώσσα είναι *αυθαίρετη*, αφού για ένα σημαίνον μπορεί να υπάρχουν πολλά και διαφορετικά σημαινόμενα (Barry, 2013: 66). Ο Τερζής (2014) υποστηρίζει πως η κινηματογραφική γλώσσα διαθέτει δύο διαύλους επικοινωνίας με τον/τη θεατή/άτρια, «τη *δήλωση και την συνδήλωση*». Η οπτική γωνία, τα χαρακτηριστικά και η διάρκεια του πλάνου, τα οπτικοακουστικά μέσα, καθώς και η διάταξη των πλάνων κατά το μοντάζ, μπορούν να οδηγήσουν σε διαφορετικές συνδηλώσεις. Ο/Η θεατής/άτρια καλείται να συμμετέχει ενεργά, προκειμένου να ανακαλύψει κάτω από την επιφάνεια των πρώτων εντυπώσεων ένα δεύτερο επίπεδο νοήματος (Τερζής, 2014). Η παραπάνω θέση φαίνεται να απορρέει από μια άλλη αρχή της γλωσσολογικής θεωρίας του Saussure την έννοια του συσχετισμού. Σύμφωνα με αυτήν, το νόημα κάθε λέξης είναι *συσχετικό*, αφού παράγεται από τις διαφορές και τις σχέσεις, που έχουν οι λέξεις μεταξύ τους. Επομένως, οι λέξεις δεν εκφράζουν κάποιο νόημα ανεξάρτητες, αλλά μόνο επειδή διαφέρουν από κάποιες άλλες, που ανήκουν σε ένα διαφοροποιητικό δίκτυο (Barry, 2013: 66). Ο κινηματογράφος φαίνεται πως αντλεί τη δύναμη της συνδήλωσης τόσο από τη «σύνταξη» των πλάνων, τη χωρική και χρονική διάταξη, όσο και από τη προφορική γλώσσα και τους υπότιτλους (Τερζής, 2014). Όσον αφορά στον χρόνο μιας λογοτεχνικής και κινηματογραφικής ιστορίας, η αφήγηση μπορεί να κάνει αναφορές στο παρελθόν, *ανάληψη (flashback)*, αλλά και αναφορές στον μέλλον, *πρόληψη (flash-forward)* (Κακλαμανίδου, 2006: 48).

Κλείνοντας με τη σύγκριση των δύο τεχνών, μία διακριτή διαφορά λογοτεχνίας και κινηματογράφου αποτελεί ο τρόπος παραγωγής. Το κινηματογραφικό έργο είναι συλλογικό αποτέλεσμα, καθώς προϋποθέτει τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών, προκειμένου να προβληθεί το τελικό προϊόν. Ο/Η σεναριογράφος αφήνει περιθώρια

για περαιτέρω τροποποιήσεις του σεναρίου από την υπόλοιπη ομάδα (Kallas& Καλογεροπούλου, 2006). Αντίθετα το λογοτεχνικό έργο απαιτεί κυρίως, την προσωπική δουλειά του συγγραφέα. Τέλος, μια ακόμη διακριτή διαφορά ανάμεσα στην ταινία και το λογοτεχνικό έργο είναι το στοιχείο της κίνησης, καθώς μέσω της κίνησης ο κινηματογράφος καταφέρνει να ενσαρκώσει χαρακτήρες και αντικείμενα δίνοντας μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αντίθετα η λογοτεχνία καλεί τον/την αναγνώστη/στρια να φανταστεί νοερά το λογοτεχνικό σύμπαν (Κακλαμανίδου, 2006). Η διαφοροποίηση αυτή οδηγεί κατ' επέκταση στον διαφορετικό τρόπο πρόσληψης του λογοτεχνικού και του κινηματογραφικού έργου από το κοινό.

1.4 Πρόσληψη

Το υπόβαθρο του/της αναγνώστη/στριας φαίνεται πως καθορίζει την πρόσληψη της λογοτεχνίας. Η πρόσληψη είναι υποκειμενική, αφού το λογοτεχνικό έργο φιλτράρεται μέσα από τις μοναδικές εμπειρίες, τα βιώματα και το διανοητικό επίπεδο του/της κάθε αναγνώστη/στριας, για τον λόγο αυτό είναι πιθανό να προκύψουν διαφορετικές προσλήψεις του ίδιου λογοτεχνικού έργου από αναγνώστη σε αναγνώστη (Tarkovsky, 1987). Στη λογοτεχνία ο/η αναγνώστης/στρια αποκωδικοποιεί το έργο μέσω του γλωσσικού κώδικα. Η λογοτεχνία κάνει χρήση της γλώσσας για να περιγράψει μια εσωτερική ή εξωτερική πραγματικότητα, όπου η κάθε λέξη ισοδυναμεί με μία ή περισσότερες ιδέες (Barry, 2013). Ενώ ο/η αναγνώστης/στρια αναπτύσσει νοερά και σταδιακά το λογοτεχνικό σύμπαν, ο/θεατής/άτρια προσλαμβάνει την ταινία σαν δεύτερη πραγματικότητα και εισέρχεται μέσα σε αυτήν. Το υπόβαθρο του θεατή, όπως και του αναγνώστη, έχει καθοριστική σημασία στην πρόσληψη του έργου (Κακλαμανίδου, 2006). Η πρόσληψη του κινηματογραφικού έργου είναι συγκινησιακή, άμεση, καθώς η ταινία αναπαριστά μια πανομοιότυπη εκδοχή της πραγματικότητας με εικόνες. Το κινηματογραφικό έργο έχει τη δύναμη να συγκινεί και να μεταδίδει αληθινά συναισθήματα, αν στηρίζεται στη αυθεντική εμπειρία του δημιουργού, από την άλλη η λογοτεχνία στηρίζεται κυρίως στην εμπειρία του αναγνώστη (Tarkovsky, 1987).

Η τεράστια δύναμη επιρροής του κινηματογράφου ως προς τον/την θεατή/άτρια, αυξάνει την ευθύνη του καλλιτέχνη σε ότι προβάλλει, καθώς η τέχνη οφείλει να δίνει ελπίδα, να προάγει τη σκέψη και να εξευγενίζει τον άνθρωπο. Ο κινηματογράφος μπορεί να συμβάλει στην ηθική εξαχρείωση του κοινού, στη συρρίκνωση της σκέψης και της κρίσης με τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση. Η κατανάλωση του κινηματογραφικού προϊόντος είναι άμεση, ο/η θεατής/άτρια δεν έχει το χρόνο και την αυτορρύθμιση της ανάγνωσης που μπορεί να έχει ο/η αναγνώστης/στρια. Συνεπώς, είναι υποχρέωση του καλλιτέχνη να εξετάσει το ιδεαλιστικό περιεχόμενο της ταινίας και την επίδραση στον ψυχισμό του/της θεατή/άτριας (Tarkovsky, 1987). Ο Τερζής (2014) αναλύει τη Μπρεχτική μέθοδο με την οποία ασκήθηκε κριτική στην παραδοσιακή φόρμα και τους κανόνες που διέπουν τις τέχνες θεωρώντας πως κάθε τέχνη οφείλει να αφυπνίζει και να μην περιορίζεται μονάχα στην επιφανειακή τέρψη. Ως εκ τούτου, το έργο τέχνης οφείλει να εκθέτει αντιθετικά δίπολα, να ενεργοποιεί την κριτική σκέψη, να αποτελεί ένα ταξίδι διερεύνησης της προσωπικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Η μέθοδος του Μπρεχτ πρόκρινε τη συναισθηματική αποστασιοποίηση του/της θεατή/άτριας που επιτυγχάνεται με τη διάσπαση της πλοκής, την αναπαράσταση ενός μη ρεαλιστικού σύμπαντος και τη συμφιλίωση με την κατακερματισμένη μυθοπλαστική πραγματικότητα την οποία ο/η θεατής/άτρια οφείλει να ενώσει για να εξάγει συμπεράσματα. Με άλλα λόγια η μέθοδος του Μπρεχτ πρόκρινε έναν θεατή/άτρια διερευνητή που είναι σε εγρήγορση.

2. Διασκευή/Adaptation

2.1. Τι σημαίνει διασκευάζω;

Στην προσπάθεια ορισμού της διασκευής, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ο ορισμός που παραθέτει ο Field (1986: 42) σύμφωνα με τον οποίο «*διασκευή σημαίνει μετάφραση από ένα μέσο σε ένα άλλο*». Η διαδικασία διασκευής ενός λογοτεχνικού κειμένου συνεπάγεται όλες τις απαραίτητες αλλαγές και τις τροποποιήσεις του πρωτότυπου, προκειμένου να προκύψει μια γόνιμη μεταγραφή του σε ένα κινηματογραφικό σενάριο. Το παραγόμενο αποτέλεσμα αποτελεί ένα πρωτότυπο

σενάριο που διαφοροποιείται από την αρχική πηγή έμπνευσης (Field, 1986). Μια επιτυχημένη μεταγραφή προϋποθέτει μια προσεκτική διαλογή του πρωτογενούς υλικού. Κρίνεται αναγκαίο να επιλεχθούν μόνο τα γεγονότα που φωτίζουν την ιστορία του δραματικού σεναρίου και μόνο αυτά που μπορούν να ,μεταφερθούν στην κινηματογραφική οθόνη, τίποτα περιττό (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006). Η Κακλαμανίδου (2006) θεωρεί πως οι τροποποιήσεις που πραγματοποιούνται κατά την μεταγραφή ενός κειμένου είναι απαραίτητες και επιβάλλονται από το διαφορετικό χαρακτήρα των δύο τεχνών, κινηματογράφου και λογοτεχνίας, καθώς και των μέσων που μεταχειρίζονται.

2.2. Προσεγγίσεις και μέθοδοι διασκευής

Όσον αναφορά στις αρχές μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο φαίνεται πως υπάρχουν τρεις προσεγγίσεις. Η πρώτη προσέγγιση έχει βασική αρχή της την πιστότητα με το λογοτεχνικό κείμενο. Στην κατεύθυνση αυτή παρατηρούνται ελάχιστες διαφοροποιήσεις από τη πρωτότυπη πηγή, έτσι ώστε το αρχικό κείμενο να λειτουργεί ως σχέδιο δράσης για τη δημιουργία του σεναρίου. Ενώ στην πρώτη προσέγγιση το θέμα και η δομή του πρωτότυπου διατηρούνται κατά την μεταγραφή, κατά την δεύτερη προσέγγιση παρατηρούνται διαφοροποιήσεις από το αρχικό έργο. Το θέμα και η δομή του λογοτεχνικού έργου αποδίδονται διαφορετικά, αλλά χωρίς να ξεφεύγουν από την αίσθηση και το γενικό πνεύμα του έργου. Ο ανασχεδιασμός αυτός επιχειρεί να φωτίσει όλες τις πλευρές και το βάθος του έργου μέσα από μια διαφορετική οπτική. Η Τρίτη προσέγγιση είναι η πιο ριζοσπαστική, καθώς περιλαμβάνει ένα εκ νέου σχέδιο με τα πρωτογενή υλικά του λογοτεχνικού έργου και με διαφοροποιήσεις ως προς το θέμα, τη δομή, τις ιδέες και τους χαρακτήρες. Η προσέγγιση αυτή αποσκοπεί να αναδείξει μια ανατρεπτική εκδοχή του έργου μέσα από μια ρηξικέλευθη οπτική που απομακρύνεται από τα παραδοσιακά στερεότυπα και κατευθύνεται προς την αυθεντική αλήθεια (Τερζής, 2014). Ένα τέτοιο εξέχον παράδειγμα είναι η ταινία *Tristana* (1970) του Ισπανού σουρεαλιστή Bunuel η οποία ριζοσπαστικοποιεί το ομώνυμο, πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του

Galdos, του διασημότερου Ισπανού λογοτέχνη του 10^{ου} αιώνα, αντιστρέφοντας τη βασική του θέση.

Ο Wagner στη (Κακλαμανίδου, 2006: 31) διακρίνει αντιστοίχως τρεις κατηγορίες μεταγραφής με βάση τις παρεμβάσεις που πραγματοποιούνται στην πρωτότυπη πηγή και με κριτήριο την ελάχιστη πιστότητα:

1. *Μετάθεση(transposition)*: ελάχιστες αλλαγές-πιστότητα
2. *Σχόλιο(commentary)*: αρκετές διαφοροποιήσεις-μερική πιστότητα
3. *Αναλογία (analogy)*: ανατρεπτικές αλλαγές-μηδαμινή πιστότητα

Παρά τις διαφορετικές κατευθύνσεις που μπορεί να ακολουθήσει κανείς διασκευάζοντας ένα έργο, φαίνεται πως είναι ορθότερο να αποδεσμευτεί από το κριτήριο της μέγιστης πιστότητας με το πρωτότυπο (Field, 1986).

2.3 Πώς αποφασίζεται τι αλλάζει;

Η αρχή της μεταγραφής ενός κειμένου σηματοδοτείται με τη διαλογή του υλικού από την πρωτότυπη πηγή που μπορεί να μεταβιβαστεί στην ταινία. Το υλικό αυτό επιλέγεται με βάση τη λειτουργία που εξυπηρετεί, δεδομένου ότι ο κινηματογραφικός χρόνος είναι περιορισμένος. Επιπρόσθετα, η επιλογή του υλικού καθορίζεται από τα οπτικά ισοδύναμα που μπορούν να βρεθούν, προκειμένου να μεταγραφεί με επιτυχία (Hutchison, 2012).

Η διαδικασία της μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο απαιτεί την προσαρμογή του πρωτογενούς υλικού, αφηγηματικές τεχνικές, χαρακτήρες, γεγονότα, στα μέσα της κινηματογραφικής αφήγησης. Η μετατροπή αυτή λαμβάνει χώρα μέσα από τεχνικές συμπύκνωσης του περιεχομένου, μείωσης της αφηγηματικής έκτασης, περικοπής των δευτερευόντων γεγονότων και διαμόρφωση του διαλογικού μέρους (Κακλαμανίδου, 2006). Οι τροποποιήσεις αυτές καθορίζονται με βάση την προσέγγιση διασκευής που έχει επιλεγεί, ένα σημείο ιδιαίτερα κρίσιμο, καθώς η οποιαδήποτε αλλαγή μπορεί να επηρεάσει την πρόσληψη του έργου και να αλλοιώσει το χαρακτήρα του. Η τροποποίηση του τέλους, λόγου χάρη, από κλειστό σε ανοικτό

οδηγεί σε διαφορετική πρόσληψη του έργου (Hutchison, 2012). Όσον αναφορά στη διαμόρφωση της δομής, την σύμπτυξη ή την προσθήκη χαρακτήρων κατά τη διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου, φαίνεται να μην υπάρχει ένα γενικός κανόνας. Τα στοιχεία που μεταφέρονται επιλέγονται σε συνάρτηση με τα αφηγηματικά στοιχεία, την υπόθεση και το είδος του εκάστοτε έργου, αλλά και τις επιδιώξεις της μεταγραφής (Σπυρόπουλος, 2013).

2.4. Διαμόρφωση κινηματογραφικού διαλόγου

Η διαμόρφωση του διαλογικού μέρους κατά την κινηματογραφική μεταγραφή αποτελεί μια αναγκαία προσαρμογή, καθώς ο διάλογος στον κινηματογράφο διαφέρει σημαντικά από τον λογοτεχνικό διάλογο. Στη λογοτεχνία μπορεί να συναντήσει κανείς βαρύγδουπο μακρόσυρτο λεξιλόγιο, περίπλοκα σχήματα λόγου και εκλεπτυσμένες εκφράσεις που θα ήταν ανέφικτο να μεταφερθούν στη μεγάλη οθόνη. Η αισθητική της ταινίας σε αντίθεση με το θέατρο είναι κυρίως οπτική, 80 τις εκατό, και λιγότερο ηχητική, 20 τις εκατό (McKee, 1997). Επομένως, οι κινηματογραφικοί διάλογοι οφείλουν να είναι σύντομοι, λιτοί και περιεκτικοί (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006). Στον κινηματογράφο είναι προτιμότερες οι σύντομες φράσεις με απλή συντακτική δομή, υποκείμενο-ρήμα-αντικείμενο/κατηγορούμενο, αλλά και οι ελλειπτικές προτάσεις, καθώς δημιουργούν σασπένς και αναγκάζουν τον/την θεατή/άτρια να παρακολουθήσει για να αντιληφθεί το νόημα. Οι προτάσεις δεν είναι απαραίτητο να είναι ολοκληρωμένες συντακτικά, καθώς το ζητούμενο είναι η φυσικότητα, να δίνουν την εντύπωση απλής κουβέντας με χαλαρό, φυσικό λεξιλόγιο (McKee, 1997). Μολαταύτα, ο κινηματογραφικός διάλογος διαφέρει από τις καθημερινές συζητήσεις, που συχνά δεν έχουν σκοπό να εκφράσουν κάτι συγκεκριμένο και να καταλήξουν απαραίτητα κάπου. Επομένως, παρόλο που οι κινηματογραφικοί διάλογοι διατηρούν το ρυθμό της καθημερινής συνομιλίας, διαφέρουν ως προς το περιεχόμενο και το σκοπό που εξυπηρετούν. Ο κινηματογραφικός διάλογος επιτελεί πάντα κάποιο σκοπό, προωθεί τη δράση και υποβοηθά την εξέλιξη της δραματικής ιστορίας (Field, 1986). Συμπληρωματικά, άλλο ένα χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού διαλόγου, πέρα από τη σύμπτυξη και την

οικονομία, είναι η υπαινικτικότητα, να καταφέρνει να λέει πολλά με τις λιγότερες λέξεις. Επιπροσθέτως, οι διάλογοι συγχρονίζονται με το υπόβαθρο των χαρακτήρων του κινηματογραφικού έργου περιλαμβάνοντας διαλέκτους και γλωσσικά ιδιώματα ανάλογα με τον χαρακτήρα (McKee, 1997).

Καταλήγοντας, αξίζει να αναφερθεί η άποψη του McKee (1997: 370) σύμφωνα με την οποία το κλειδί για μια καλογραμμένη κινηματογραφική ιστορία είναι το «*Show don't tell*», η ιστορία να λέγεται οπτικά. Ο όσον το δυνατόν λιγότερος διάλογος, φαίνεται να ενδυναμώνει τη σκηνή, καθώς έτσι, χτίζεται η προσμονή του/της θεατή/άτριας να ακούσει. Ο οπτικός δραματουργικός τρόπος έκφρασης, φαίνεται να εκφράζει πιο αποτελεσματικά τη φυσική συμπεριφορά και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων αντιδράσεων και εκφράσεων. Στην αντίθετη κατεύθυνση οι πλούσιοι διάλογοι φαίνεται πως κάνουν το κινηματογραφικό σενάριο αδύναμο.

2.5 Λόγοι διασκευής

Ο κινηματογράφος συχνά ανατρέχει στη λογοτεχνία για ερεθίσματα τα οποία θα αποτελέσουν τη βάση μιας κινηματογραφικής παραγωγής. Η πληθώρα των λογοτεχνικών μεταγραφών σε κινηματογραφικά σενάρια φαίνεται να συνδέεται πρώτον, με οικονομικούς λόγους. Οι ταινίες που στηρίζονται σε κλασικά έργα καταξιωμένων συγγραφέων τα οποία έχουν αγαπηθεί από το κοινό έχουν αυξημένες πιθανότητες να γίνουν κινηματογραφικές επιτυχίες, αφού τα έργα αυτά έχουν ήδη κερδίσει το κοινό. Ταυτόχρονα, αποφεύγεται το οικονομικό ρίσκο μιας ενδεχόμενης αποτυχίας μιας πολυέξοδης παραγωγής ενός πρωτοεμφανιζόμενου έργου (Ζήρας, 2003).

Άλλοι λόγοι που οδηγούν στην παραγωγική αλληλεπίδραση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία είναι ο πλούτος του πρωτογενούς υλικού που μπορεί να αντληθεί και να μετουσιωθεί σε κινηματογραφικό σενάριο. Τα λογοτεχνικά έργα βρίθουν από ιδέες, δραματικούς χαρακτήρες και ελκυστικές μυθοπλασίες. Επιπλέον, οι λογοτεχνικές διασκευές φαίνεται να παρέχουν μια ασφάλεια, ένα πλάνο δράσης, σε αντίθεση με την εκ νέου κατασκευή σεναρίου που απαιτεί την έμπνευση χαρακτήρων

και όλων των στοιχείων που συνθέτουν μια δραματουργική ιστορία. Επιπρόσθετα, η σχέση αυτή φαίνεται να πριμοδοτείται από θεωρήσεις που βλέπουν τη λογοτεχνία ως ανώτερη τέχνη και τον κινηματογράφο επιφανειακή ψυχαγωγία και κατ' επέκταση ταινίες που πηγάζουν από τη λογοτεχνία κερδίζουν από το κύρος της (Harrison, 2005). Ο Debord (2000) θεωρεί πως ο κινηματογράφος από την αρχή της εμφάνισης του είχε μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, καθώς προσέφερε μια διαφορετική θεώρηση του κόσμου μέσω του θεάματος. Ένα βιβλίο που μετατρέπεται σε ταινία διεγείρει την περιέργεια του/της θεατή/άτριας να διερευνήσει το έργο μέσα από μια διαφορετική οπτική.

Ο συναισθηματικός δεσμός και η προϋπάρχουσα γνώση του κοινού αναφορικά με το έργο, καθώς επίσης, και η άσκηση κριτικής στο παραγόμενο αποτέλεσμα αποτελούν μερικά ακόμη κίνητρα για τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής διασκευής, αφού συνηθίζεται το ενδιαφέρον του θεατή να αιχμαλωτίζεται από κάτι που του είναι ήδη οικείο. Επομένως, ο/η θεατής/άτρια συχνά αρέσκεται να βλέπει στη μεγάλη οθόνη έργα που έχει αγαπήσει και χαρακτήρες που έχει ταυτιστεί έχοντας το προνόμιο να συγκρίνει και να αποφανθεί για το αποτέλεσμα. Περαιτέρω κίνητρα κινηματογραφικών διασκευών είναι εκπαιδευτικοί λόγοι, στην περίπτωση που τα βιβλία αφορούν ιστορικά, πολιτισμικά και κοινωνικά ζητήματα. Μέσα από τον κινηματογράφο, ένα μέσο προσφιλές στα παιδιά, επιδιώκεται να ενισχυθεί και να καλλιεργηθεί η παιδεία των μαθητών (Hutcheon, 2006).

2.6. Περιορισμοί

Η/Ο κινηματογραφιστής/ίστρια καλείται να αντιμετωπίσει ορισμένες προκλήσεις κατά τη μεταγραφή ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο. Αρχικά, έρχεται αντιμέτωπος με το πρόβλημα της έκτασης, ένα εκτενές λογοτεχνικό έργο θα πρέπει να συρρικνωθεί, προκειμένου να είναι εντός κινηματογραφικού χρονικού πλαισίου. Ένα άλλο ζήτημα προκύπτει από την άποψη ότι η λογοτεχνία υπερτερεί στην απόδοση σκέψεων και σύνθετων συναισθηματικών καταστάσεων σε σχέση με τον κινηματογράφο. Στο λογοτεχνικό κείμενο οι συναισθηματικές καταστάσεις

εκφράζονται με τον διάλογο, την περιγραφή, τον μεταφορικό λόγο, ενώ στην κινηματογραφική οθόνη οι συναισθηματικές καταστάσεις δηλώνονται έμμεσα μέσω των πράξεων και σε συνάρτηση με τον χώρο δράσης (Κακλαμανίδου, 2006). Ωστόσο, θεωρείται εξαιρετικά δύσκολη πρόκληση να αποδοθεί το βάθος ενός χαρακτήρα ή η εξέλιξη του, όπως σε ένα μυθιστόρημα που βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε εσωτερικούς μονολόγους (Hutchison, 2012). Η απόδοση της εσωτερικής σύγκρουσης ενός χαρακτήρα φαίνεται να είναι πλεονέκτημα της λογοτεχνίας, ενώ στον κινηματογράφο είναι προτιμότερο η σύγκρουση αυτή να αποδίδεται σε σχέση με κάποιον άλλον, να μετατρέπεται σε προσωπική ή έξω προσωπική σύγκρουση (McKee, 1997).

Μία ακόμα πρόκληση αποτελεί η αναπαράσταση του μεταφορικού λογοτεχνικού λόγου στον κινηματογράφο. Πολλές φορές οι λογοτεχνικές μεταφορές δεν μπορούν να μεταφραστούν με επιτυχία στην κινηματογραφική γλώσσα με τρόπο που να είναι ωφέλιμος για την κινηματογραφική δράση. Ωστόσο, ο κινηματογράφος διαθέτει την δική του δυναμική στο να εκφράσει τον μεταφορικό λόγο μέσω συμβόλων, με τη δύναμη της εικόνας και την ευέλικτη διάταξη των κινηματογραφικών καρτέ (Τερζής, 2014).

Επιπλέον, ο McKee (1997) διατείνεται πως η δυσκολία διασκευής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφικό σενάριο συνδέεται με την πολυπλοκότητα της αφήγησης. Στην ίδια δυσκολία συνηγορεί και η άποψη του Freytag στο (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006) κατά την οποία υποστηρίζεται ότι το να φτιάξεις ένα μοντερνιστικό κινηματογραφικό έργο με πολλούς πρωταγωνιστές είναι δύσκολη πρόκληση, καθώς ο/η θεατής/άτρια συνήθως αναζητά και ταυτίζεται με έναν ή δύο πρωταγωνιστές. Ο Freytag συστήνει την επικέντρωση σε ένα θέμα ανά ταινία ανεξάρτητα από τη μορφή της αφήγησης, αφού πολλά θέματα ταυτόχρονα κάνουν το σενάριο αδύναμο. Η Κακλαμανίδου (2006) εξετάζοντας τη μεταγραφή του επιστολικού μυθιστορήματος στον κινηματογράφο εντοπίζει παρόμοιες προκλήσεις που σχετίζονται με το χαρακτηριστικό της πολυφωνίας του μυθιστορήματος, όπως ο προσδιορισμός των αφηγηματικών φωνών και η εστίαση.

Τέλος, ένας ακόμη περιορισμός που αξίζει να επισημανθεί είναι το ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων. Η/Ο συγγραφέας κατέχει τα δικαιώματα του παραγόμενου έργου της/του, επομένως απαιτείται αγορά των δικαιωμάτων, προκειμένου το έργο να αξιοποιηθεί στον κινηματογράφο. Υπάρχουν περιπτώσεις που ένα έργο διατίθεται χωρίς copyright και μπορεί να αξιοποιείται από πολλούς, όπως συμβαίνει και με τα έργα κλασικών συγγραφέων. Ωστόσο, στις περιπτώσεις αυτές η/ο συγγραφέας δεν είναι στη ζωή για περισσότερο από εβδομήντα χρόνια (Hutchison, 2012).

3. Κινηματογραφικό σενάριο

3.1 Ορισμός σεναρίου

Το σενάριο είναι «ο σπόρος που θα προετοιμάσει την άνθιση του καλλιτεχνήματος» (Βαλούκος, 2002: 4). Ο όρος σενάριο προέρχεται από το θέατρο, την *Commedia dell'arte* που συνδέεται με την τέχνη του αυτοσχεδιασμού, και σημαίνει «μικρή σκηνή» (Ραφαηλίδης, 1996). Το κινηματογραφικό σενάριο είναι ένα διάγραμμα που εμπεριέχει χρήσιμες λεπτομέρειες με σκοπό να υποβοηθήσει το γύρισμα μιας κινηματογραφικής παραγωγής. Το σχέδιο αυτό αναφέρεται στις δράσεις των χαρακτήρων σε έναν συγκεκριμένο χώρο που αναπαριστούν μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Με άλλα λόγια το σενάριο είναι μια δομημένη «ιστορία ειπωμένη με εικόνες» (Field, 1986: 43).

Οι ανάγκες της δημιουργίας μιας κινηματογραφικής ταινίας επιτάσσουν τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών. Πιο συγκεκριμένα για τη δημιουργία του σεναρίου είναι υπεύθυνος η/ο σεναριογράφος και η/ο σκηνοθέτης. Η/Ο σεναριογράφος οποίος με την «εικαστική φαντασία» του ζωγραφίζει την ιστορία με εικόνες απομακρυσμένος από τον περίτεχνο λογοτεχνικό λόγο (Ραφαηλίδης, 1996). Επίσης, η/ο σκηνοθέτης θεωρείται δημιουργικός καλλιτέχνης με ξεχωριστή αισθητική του οποίου η προσωπική και καινοτόμος σκηνοθετική επιρροή την/τον εξισώνει με την/τον σεναριογράφο του έργου (Theodar, 2022). Τόσο η/ο σεναριογράφος όσο και η/ο σκηνοθέτης έχουν εξίσου κομβικό ρόλο. Ισοδυναμούν στην τραμπάλα παραγωγής

του κινηματογραφικού έργου και οφείλουν να αλληλεπιδρούν συμπληρωτικά. Από την αναπόφευκτη αυτή συνεργασία, συμπεραίνεται πως το σενάριο δεν αποτελεί ένα αυστηρά καλουπωμένο δημιούργημα, αλλά επιδέχεται αλλαγές και βελτιώσεις κατά τη διαδικασία δημιουργίας της ταινίας (Βαλούκος, 2002).

Ο Theodag (2022) υποστηρίζει πως το σενάριο αποτελεί ένα μηχανισμό μεταφοράς που διευκολύνει τη λογοτεχνική μεταγραφή ενός κειμένου στον κινηματογράφο, μια γέφυρα που ενώνει τις πληροφορίες της πρωτότυπης πηγής με την κινηματογραφική μετατροπή.

Το σενάριο πέρα από τη βασική του λειτουργία να εξυπηρετεί τις απαιτήσεις της παραγωγής μιας κινηματογραφικής ταινίας, φαίνεται πώς θεωρείται ένα έργο τέχνης που μπορεί να σταθεί και ανεξάρτητο. Ο Γουδέλης (2016) υποστηρίζει την άποψη πως το κινηματογραφικό σενάριο αποτελεί ένα λογοτεχνικό κείμενο.

3.2 Πώς εξελίχθηκε το κινηματογραφικό σενάριο;

Το πρώτα σενάρια μορφοποιήθηκαν με την αναπαράσταση γελοιογραφιών, στην πορεία εξελίχθηκαν ακολουθώντας τις αλλαγές της κάθε εποχής και εμπλουτίστηκαν με σκοπό να φωτίσουν την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο David Griffith θεωρείται πρωτοπόρος του σεναρίου, καθώς ήταν ο πρώτος που δημιούργησε και επιμελήθηκε σενάρια με σοβαρότητα ορμώμενος από σπουδαία λογοτεχνικά έργα. Θεωρείται σπουδαίος καινοτόμος για την καθοριστική του επίδραση στην εξέλιξη του κινηματογραφικού σεναρίου, καθώς δημιούργησε ενδιαφέροντες και ολοκληρωμένους κινηματογραφικούς χαρακτήρες με ψυχολογικό βάθος και εξέλιξη. Ακόμη, κληροδότησε στους επόμενους σημαντικά δομικά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, όπως την κορύφωση, το σασπένς και τον προσδιορισμό του κινηματογραφικού τέμπο (Βαλούκος, 2002).

3.3 Δομικά μοντέλα

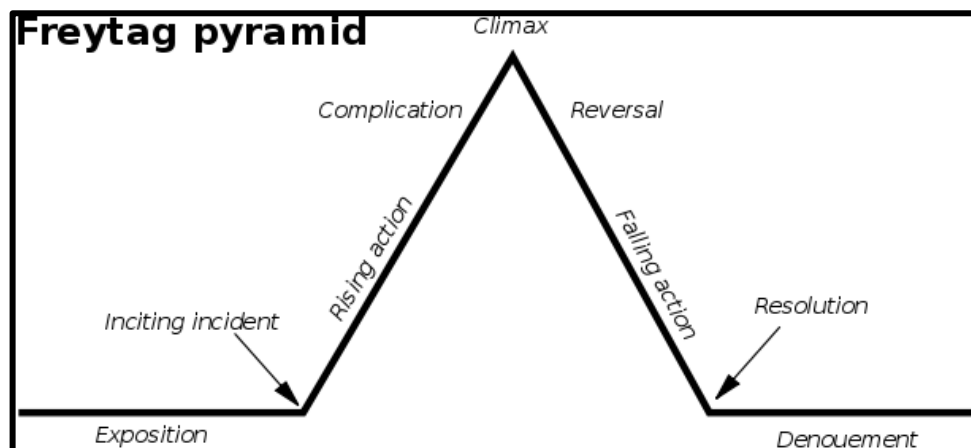
Όσον αναφορά στη δόμηση της κινηματογραφικής αφήγησης πολλοί θεωρητικοί, όπως ο σπουδαίος σεναριογράφος Syd Field, προκρίνουν το μοντέλο της τρίπρακτης δομής που βασίζεται στην αρχή της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, σύμφωνα με την οποία όλες οι ιστορίες έχουν αρχή, μέση και τέλος. Σε σχέση με τα αυστηρά δομικά μοντέλα τα οποία υποστηρίζεται πως περιορίζουν την ελευθερία του σεναριογράφου, καλουπώνουν τη σκέψη και αναχαιτίζουν τη δημιουργικότητα (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006). Σύμφωνα με τον Field (1986) το σενάριο εξελίσσεται μέσα από τρεις πράξεις:

- *1^η Πράξη-Δέση*: Η πρώτη πράξη περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία της δραματουργικής ιστορίας, χαρακτήρες, τόπο, χρόνο και τις συνθήκες του έργου. Η μετάβαση από την πρώτη στη δεύτερη πράξη πραγματοποιείται με μια *κρίσιμη σκηνή*, που διεγείρει ερωτήματα, προκειμένου να αιχμαλωτιστεί το ενδιαφέρον του θεατή για να παρακολουθήσει τη συνέχεια της ιστορίας.
- *2^η Πράξη-Σύγκρουση*: Η δεύτερη πράξη αποτελεί το κύριο και το μεγαλύτερο μέρος του έργου, κατά την οποία φανερώνονται τα εμπόδια και οι δυσκολίες που καλείται να υπερπηδήσει ο ήρωας προκειμένου να επέλθει μετά τη δεύτερη κρίσιμη σκηνή, η λύση του έργου.
- *3^η Πράξη-Λύση*: Το τέλος του έργου

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να παρατεθούν και κάποια περαιτέρω δομικά σχήματα, όπως το πεντάπρακτο μοντέλο του Robert McKee το οποίο αποτελείται από «το εισαγωγικό γεγονός, τις επιπλοκές, την κρίση, την κορύφωση και την επίλυση». Το συγκεκριμένο μοντέλο ακολούθησαν πολλοί θεωρητικοί με κάποιες παραλλαγές. Ο Gustav Freytag σχεδίασε ένα πεντάπρακτο δομικό μοντέλο σε μορφή πυραμίδας στηριζόμενος στην αριστοτελική ιδέα της τρίπρακτης δομής εισάγοντας αντίστοιχα τρία κομβικά σημεία «το σημείο της αναταραχής, το τραγικό σημείο και της τελευταίας έντασης». Καταλήγοντας, αξίζει να επισημανθεί πως ανεξάρτητα από τη δομική μορφολογία οποιαδήποτε κινηματογραφικής αφήγησης, πάντοτε υπάρχει η συναισθηματική δομή, καθώς μέσω της συναισθηματικής συνιστώσας μεταφέρεται το μήνυμα του έργου στον θεατή (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006: 151).



Εικόνα 1. Το δομικό μοντέλο του Robert McKee



Εικόνα 2. Το δομικό μοντέλο του Gustav Freytag

3.4 Τεχνικές εμπλοκής του δέκτη της αφήγησης

Ο δέκτης της κινηματογραφικής αφήγησης, ο/η θεατής/άτρια της ταινίας, αλληλεπιδρά με το κινηματογραφικό έργο πνευματικά, συναισθηματικά, αλλά και αισθητικά. Με βάση τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε μια ταινία τίθενται προσδοκίες και για τις ανάλογες αντιδράσεις των θεατών (Howard, 2004). Σε ένα κινηματογραφικό έργο που αποσκοπεί πρωτίστως στην πνευματική εμπλοκή του θεατή, η πλοκή χιτίζεται με μυστηριώδη διάθεση εξάπτοντας την περιέργεια για τη

συνέχεια της ιστορίας. Μια τέτοια πλοκή παρουσιάζει πολλές εκπλήξεις και ανατροπές, *Plot twists*, προκειμένου να διατηρηθεί αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή. Η κινηματογραφική ένταση που προκαλείται μέσω της ανατρεπτικής πλοκής φαίνεται πως εντείνει την αγωνία του κοινού για την ιστορία που αναπαρίσταται (Cooper & Dancyger, 2005). Η εισαγωγή ανοιχτών σχημάτων, ερωτήματα σχετικά με την πλοκή, ενεργοποιεί την περιέργεια του θεατή, προκειμένου να αναζητήσει απαντήσεις μέσα στο κινηματογραφικό έργο. Σε ένα πρώτο επίπεδο, απαντήσεις σχετικές με τα συμβάντα του έργου και σε ένα δεύτερο επίπεδο αναφορικά με την ανθρώπινη φύση και τις αξίες της ζωής. Πέρα από τη μυστηριώδη πλοκή με την απόκρυψη των αληθινών γεγονότων και την προσθήκη παραπλανητικών υπονοιών που προκαλούν το *suspense* για το τέλος του έργου, άλλη μία τεχνική εμπλοκής του θεατή είναι η *δραματική ειρωνεία*. Η τεχνική αυτή, δίνει το προνόμιο στον θεατή να γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες του έργου. Πολλές φορές το έργο ξεκινά ανάποδα φανερώνοντας την κατάληξη της ιστορίας, έτσι το ενδιαφέρον του θεατή συγκεντρώνεται γύρω από το πώς το έργο οδηγήθηκε σε αυτό το φινάλε (McKee, 1997).

Σε άλλη περίπτωση όταν το βάρος της αφήγησης μετατοπίζεται στον χαρακτήρα του κινηματογραφικού έργου και την εξέλιξή του, τότε οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται επιδιώκουν την συναισθηματική εμπλοκή του θεατή (Howard, 2004). Οι τεχνικές αυτές σχετίζονται με τις οπτικές λεπτομέρειες αναφορικά με την περιγραφή του χαρακτήρα, των συνθηκών της δράσης, τον προσδιορισμό του χρονικού πλαισίου, καθώς όσο πιο επαρκείς είναι οι οπτικές λεπτομέρειες γύρω από τον χαρακτήρα και το σκηνικό της δράσης, τόσο πιο πολύ εδραιώνεται και η αξιοπιστία της ιστορίας. Η αντικατάσταση του διαλόγου από οπτικούς όρους και η προσθήκη ήχου, είναι ακόμα δύο τεχνικές που οδηγούν σε αυτήν την κατεύθυνση (Cooper & Dancyger, 2005). Όσον αφορά στους χαρακτήρες που εντείνουν την συναισθηματική εμπλοκή του θεατή, δεν είναι μονοδιάστατοι, αλλά ούτε αποτελούν απαραίτητα ένα εξωραϊστικό πρότυπο της κοινωνίας. Πολλές φορές είναι καθημερινοί χαρακτήρες, που αφήνουν να φανούν και αδύναμες πλευρές της προσωπικότητάς τους. Μπορεί ο χαρακτήρας να μην είναι το απόλυτο πρότυπο μίμησης, αλλά απαιτείται να έχει έναν σκοπό, να παλεύει να διεκπεραιώσει έναν στόχο. Η κινηματογραφική ιστορία είναι αναγκαίο να

εμπεριέχει εμπόδια για τον χαρακτήρα, γιατί καθώς, ο χαρακτήρας καταπονείται υπερπηδώντας τα εμπόδια, προκειμένου να φθάσει στον στόχο του, σε αυτή τη δύσκολη πορεία έχει συνοδοιπόρο του τον θεατή (Howard & Mabley, 1993). Ο McKee (1997: 389) υποστηρίζει πως όταν ο/η θεατής/άτρια απαλλάσσεται από την περιέργεια, τείνει να εμβαθύνει στον συναισθηματικό κόσμο των χαρακτήρων αναλύοντας τα ενδότερα κίνητρα και τους συλλογισμούς τους. Παράλληλα, οι θεατές αναζητούν τον «*πυρήνα του καλού*», τις θετικές αξίες, προκειμένου να ταυτιστούν με το καλό, αφού διατηρούν συνήθως μια θετική αυτοεικόνα.

Συμπληρωματικά, άλλες τεχνικές που ευνοούν τη συμμετοχή του θεατή στο κινηματογραφικό έργο είναι η επιλογή της οπτικής γωνίας. Η οπτική γωνία αποβαίνει κομβική για τη συναισθηματική διέγερση του δέκτη της αφήγησης, αλλά και για την πρόσληψη του έργου, καθώς έχει διαφορετική επίδραση η οπτική εντός της αφήγησης που ισούται με την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή, από την εξωτερική οπτική. Η εσωτερική εστίαση δημιουργεί τις συνθήκες για μια δυνατή ιστορία, με αμείωτη ένταση, χωρίς περιττολογίες που κερδίζει το κοινό και ευνοεί τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή (McKee, 1997). Από την άλλη πλευρά μια αφήγηση υπό το πρίσμα πολλών και διαφορετικών οπτικών μπορεί εξίσου να προσφέρει μια καθηλωτική δυναμική στην ταινία με την πνευματική εμπλοκή του θεατή να πλέκει το νόημα της ιστορίας. Σε μια ταινία που απαρτίζεται από πολλές αφηγηματικές φωνές, η συναισθηματική εμπλοκή του θεατή επιδιώκεται με το θέμα. Το θέμα της αφήγησης ενώνει τα θραύσματα εμπειρίας των διαφορετικών αφηγητών και την κατακερματισμένη κινηματογραφική πραγματικότητα. Το νόημα ενός τέτοιου έργου δεν είναι εύκολα προσπελάσιμο, επιδιώκεται η ενεργοποίηση της κριτικής ματιάς του θεατή, προκειμένου να ενώσει τα κομμάτια για να εξάγει συμπεράσματα (Βαλούκος, 2002).

Επιπροσθέτως, κάποιες ταινίες αποσκοπούν στην αισθητική εμπλοκή του θεατή δίνοντας έμφαση στην εικόνα και σε αισθητικές λειτουργίες, όπως είναι η αφηγηματική έκταση και η χρονική διάταξη των συμβάντων. Αξίζει να επισημανθεί πως κάθε ταινία παρουσιάζει διάφορες τεχνικές επιδιώκοντας πολύ επίπεδη εμπλοκή του θεατή, αλλά συμβαίνει σε κάποιες περιπτώσεις να υπερτερεί ένας πόλος

εμπλοκής έναντι του άλλου (Howard, 2004). Η μικρού μήκους ταινία *Spielzeugland* (2007) αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα πολυεπίπεδης εμπλοκής του θεατή, αφού πρώτον, παρουσιάζει αισθητική εμπλοκή αναφορικά με την περίπλοκη διεύθυνση του χρόνου. Δεύτερον, πνευματική εμπλοκή, καθώς ο/η θεατής/άτρια αδημονεί για την εξέλιξη της δράσης και για την κατάληξη του μικρού Εβραϊόπουλου και τρίτον, συναισθηματική εμπλοκή λόγω της εμβληματικής πρωταγωνίστριας που παλεύει να διασώσει το μικρό παιδί από τα χέρια των Ναζί.

3.5 Χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες ενός έργου είναι βασικό θεμέλιο του σεναρίου, καθώς αποτελούν τον φορέα της δράσης για την κινηματογραφική εξέλιξη της ιστορίας. Ο ήρωας, ο κεντρικός χαρακτήρας ενός έργου, γεννιέται από τις ανάγκες του θέματος και κατευθύνει προς το θέμα του έργου. Όσο μεγαλύτερες αντιφάσεις παρουσιάζει ο ήρωας, τόσο φαίνεται να μεγαλώνει το ενδιαφέρον του θεατή. Οι ήρωες εναρμονίζονται με τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, σχετίζονται με το θεατή και συμβάλουν στην πρόκληση συναισθημάτων. Ανάλογα με τα συναισθήματα που προκαλούν διακρίνονται σε θετικούς και αρνητικούς. Ο θετικός ήρωας συνδέεται με το πρότυπο μίμησης, καθώς ευθυγραμμίζεται με τις κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις και οι δράσεις του είναι καλοπροαίρετες. Αντίθετα ο αρνητικός ήρωας είναι το πρότυπο αποφυγής, αφού συγκρούεται με το καλό και αποκλίνει από τις ηθικές επιταγές (Βαλούκος, 2002). Ωστόσο, ο ήρωας σε μια δραματουργική ιστορία δεν παρουσιάζει σταθερά χαρακτηριστικά, όσο εξελίσσεται η πλοκή της ιστορίας ο ήρωας αλλάζει και ο/η θεατής/άτρια παρακολουθεί τα στάδια προς την ωρίμανσή του (Κεχαγιάς, 1997). Συμπερασματικά, οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες απαιτείται να έχουν βάθος, καθώς οι στατικοί και οι επίπεδοι χαρακτήρες φαίνεται πως αποδυναμώνουν το έργο.

Όσον αναφορά στον σχεδιασμό του χαρακτήρα ο McKee (1997: 375) ακολουθεί δύο αρχές για τη δημιουργία ολοκληρωμένων χαρακτήρων. Πρώτον, το *characterization*, το οποίο αναφέρεται στα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ήρωα και της ζωής του και

δεύτερον, το *True character*, που σχετίζεται με τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα και το αυθεντικό του ποιόν το οποίο ξεδιπλώνεται με βάση τις δράσεις του. Αντίστοιχα, ο Field (1986: 36) προτείνει ο σχεδιασμός του χαρακτήρα να ξεκινά από την εσωτερική ζωή (από τη γέννηση του ήρωα μέχρι την αρχή της ταινίας), τη βιογραφία του ήρωα. Ενώ, το επόμενο στάδιο προτείνεται να είναι η διαμόρφωση της εξωτερικής ζωής (από την αρχή έως το τέλος της ταινίας), στην οποία αποκαλύπτονται οι ανάγκες του ήρωα με βάσεις τις οποίες δημιουργούνται τα εμπόδια που θα επιφέρουν τις δραματουργικές συγκρούσεις.

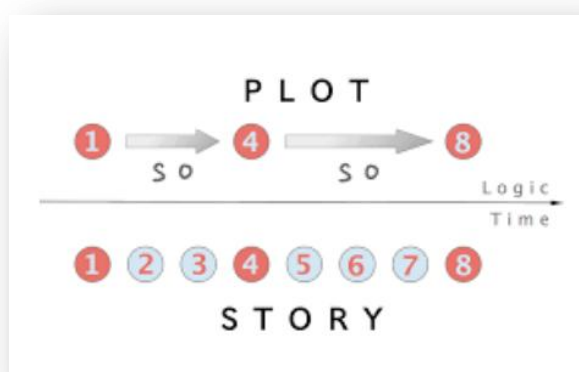
Πέρα όμως, από την διάκριση των κεντρικών χαρακτήρων σε αρνητικούς και θετικούς ο Βαλούκος (2002: 105-111) προχωρά σε μια περαιτέρω διάκριση που εμπριέχει ένα ευρύτερο φάσμα χαρακτήρων που μπορεί κανείς να παρατηρήσει στις κινηματογραφικές ιστορίες. Πιο συγκεκριμένα, μερικές διακρίσεις αναφέρονται στον *άνθρωπο της διπλανής πόρτας*, τον συνηθισμένο άνθρωπο που αφήνει να φανούν τόσο οι ανθρώπινες αδυναμίες του, όσο και οι αρετές του ανάλογα με τη συνθήκη. Στον *περιπλανώμενο ήρωα*, τον ιδεαλιστή του οποίου οι πνευματικές ανησυχίες τον οδηγούν στην επιδίωξη της γνώσης και της σοφίας. Στον *αντιήρωα*, τον άνθρωπο που αποδέχεται τη μοίρα του χωρίς να προβαίνει σε κάποια σπουδαία πράξη γενναιότητας, καθώς το μοναδικό του κίνητρο είναι η επιβίωσή. Στον αντίποδα του αντιήρωα, βρίσκεται ο *υπέρ-ήρωας* ο οποίος μάχεται το κακό με ανιδιοτέλεια. Επιπροσθέτως, διακρίνονται και βοηθητικοί χαρακτήρες, ορισμένοι από τους οποίους είναι ο φίλος, ο συνεργάτης, ο σύμμαχος και ο αντίπαλός.

Ο Vogler (2007: 24) ονομάζει τις λειτουργίες των βοηθητικών χαρακτήρων *αρχέτυπα ή αλλιώς μάσκες* που φορούν οι χαρακτήρες για την εξέλιξη της δραματουργικής ιστορίας. Ο ερευνητής υποστηρίζει πως οι λειτουργίες αυτές δεν είναι σταθερές, αλλά μεταλλάσσονται παράλληλα με τον χαρακτήρα για να εξυπηρετήσουν την πλοκή του έργου (Vogler, 2007). Ορισμένα αρχέτυπα που διακρίνει ο Vogler (2007: 26) είναι τα ακόλουθα: ο *μέντορας*, ο χαρακτήρας που δίνει πνευματική καθοδήγηση, ο *αγγελιοφόρος*, ο χαρακτήρας που είναι υπεύθυνος για μια σημαντική αλλαγή, η *σκιά*, το σκοτεινό υποσυνείδητό και ο *φύλακας της εισόδου*, ο χαρακτήρας που δυσκολεύει τον ήρωα.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, στις θεωρίες του οποίου βασίστηκαν πολλοί θεωρητικοί για να αναπτύξουν τη θεωρία της κινηματογραφικής αφήγησης, το πρώτο στοιχείο για ένα επιτυχημένο σενάριο είναι οι δυνατοί χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες κατά τον Αριστοτέλη είναι αναγκαίο να ανταποκρίνονται σε τέσσερις βασικές αρχές, «*το χρηστόν, το ομαλόν, το αρμόττον και το όμοιον*», που σημαίνει αντίστοιχα ο χαρακτήρας να έχει αγαθά κίνητρα, ομαλή συμπεριφορά, αντιδράσεις ανάλογες με το ποιόν του και να προσελκύει τη συμπάθεια του θεατή. Το δεύτερο και κυριότερο στοιχείο είναι η πλοκή, η κινητήρια δύναμη της δράσης του έργου (Kallas & Καλογεροπούλου, 2006: 104).

3.6 Πλοκή

Η πλοκή αποτελεί καθοριστικό στοιχείο του σεναρίου, αφού διευθετεί τον τρόπο που θα εξελιχθεί η δραματουργική ιστορία. Κατά τον Αριστοτέλη η πλοκή είναι πρωτεύον στοιχείο της αφήγησης, καθώς αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τη στήριξη όλων των στοιχείων του μύθου, των χαρακτήρων και των γεγονότων (Δρομάζος, 1982). Η έννοια του χρόνου αποτελεί δομική κατηγορία της αφηγηματικής ιστορίας ως προς την αναφορά των γεγονότων, ωστόσο ο «αληθινός» χρόνος των γεγονότων μιας ιστορίας φαίνεται πως διαφέρει από τον δραματικό χρόνο κατά την εξέλιξη της πλοκής (Barthes, 1966). Ο McKee (1997: 63) επιχειρώντας να ορίσει την πλοκή αναφέρει πως είναι «*η επιλογή γεγονότων και ο σχεδιασμός τους μέσα στον χρόνο*» που γίνεται από την/τον σεναριογράφο. Μια επιτυχημένη πλοκή δίνει την εντύπωση του αυθόρμητου, καθώς η υπερβολική επιτήδευση ως προς την τακτοποίηση των δραματουργικών γεγονότων προκαλεί άβολα συναισθήματα.



Εικόνα 3. Πλοκή

Η πλοκή ξεκινά με την «εισαγωγή» του θέματος, κατά την οποία συστήνονται οι χαρακτήρες και περιγράφεται το χώρο-χρονικό σύμπαν του κινηματογραφικού έργου. Αναφορικά με τα χαρακτηριστικά της «εισαγωγής» είναι σύντομη, περιεκτική, ενδιαφέρουσα και διεγείρει ερωτήματα, καθώς αποσκοπεί να διατηρήσει το ενδιαφέρον και την προσοχή του θεατή, ώστε να αναζητήσει τις απαντήσεις στη συνέχεια του έργου. Το δεύτερο στοιχείο της πλοκής είναι η «σύγκρουση» η οποία διακρίνεται σε διάφορες κατηγορίες (Βαλούκος, 2002). Αναφορικά με τα είδη της σύγκρουσης διακρίνονται η «εσωτερική σύγκρουση», κατά την οποία το άτομο συγκρούεται με τον εαυτό του, η «προσωπική» όπου το άτομο συγκρούεται με τους άλλους και ή «έξω προσωπική» στην οποία το άτομο συγκρούεται με το περιβάλλον και την κοινωνία¹.

The Four Types of Conflict



¹ Σημειώσεις ΕΑΠ, για την ενότητα ΔΓΡ61, *Το θεμελιακό στοιχείο της σύγκρουσης στην κινηματογραφική και τηλεοπτική αφήγηση.*

Εικόνα 4. Είδη δραματουργικής σύγκρουσης

Ο McKee (1997) θεωρεί πως η σύγκρουση είναι θεμελιώδης αισθητική αρχή ενός έργου, καθώς τροφοδοτεί την κινηματογραφική ιστορία με δράση. Η σύγκρουση είναι διάχυτη σε όλο το έργο είτε φανερή είτε δυσδιάκριτη. Επιπρόσθετα σε μια κινηματογραφική ιστορία, συχνά συνυπάρχουν περισσότερα από ένα είδη σύγκρουσης. Λόγου χάρη στην ταινία μικρού μήκους *Election Night-Valgaften* (1998) φαίνεται να συνυπάρχει η έξω προσωπική, κοινωνική σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τους φασιστικούς κοινωνικούς σχηματισμούς, αλλά και η εσωτερική σύγκρουση, αφού τελικά ο πρωταγωνιστής καταλήγει να συγκρούεται με τον ίδιο του τον εαυτό, όταν συνειδητοποιεί πως και ο ίδιος παρουσιάζει ρατσιστική συμπεριφορά.

Επιπλέον, στοιχεία της πλοκής είναι το «*Suspense*», η αίσθηση αγωνίας για την εξέλιξη της ταινίας, η «*μεταστροφή*», η κορύφωση του έργου και το «*φινάλε*», το τέλος της ταινίας. Αναφορικά με την κορύφωση ενός έργου, φαίνεται πως αποτελεί ένα ιδιαίτερα κρίσιμο σημείο στον άξονα της πλοκής, καθώς πυροδοτεί εξελίξεις που προδικάζουν την έκβαση του έργου. Η κορύφωση εκτοξεύει τη δραματική ένταση και μπορεί να προσφέρει συναισθηματική ικανοποίηση, όταν οι επερχόμενες αλλαγές συνοδεύονται από επαρκείς απαντήσεις και οδηγούν σε ένα κλειστό τέλος. Αντίθετα, όταν οι αλλαγές που παρουσιάζονται είναι μετέωρες και τα ενδεχόμενα αμφίσημα, το φινάλε του έργου μένει ανοικτό στη διάθεση της φαντασίας του κοινού (Βαλούκος, 2002).

Όσον αναφορά στην πλοκή ο McKee (1997: 65) επιχειρεί μια διάκριση σε τρεις κατηγορίες η οποία σχετίζεται με τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά και τη διαφορετική προσέγγιση των γεγονότων της δραματουργικής ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα διακρίνει την:

- «*υπέρ- πλοκή*», τη συμβατική δομή, η οποία χαρακτηρίζεται από κλειστό τέλος, γραμμική αφήγηση, εξωτερική σύγκρουση, έναν ενεργό πρωταγωνιστή, συνεκτικό σύμπαν και σχέσεις αιτιότητας.

- «αντί- πλοκή», την αντισυμβατική δομή, η οποία χαρακτηρίζεται από μη γραμμική αφήγηση, τις συμπτώσεις και ένα κατακερματισμένο σύμπαν.
- «μίνι-πλοκή», η οποία στηρίζεται στις αρχές του μινιμαλισμού και παρουσιάζει συμπυκνωμένα τα στοιχεία του σεναρίου με απλότητα και οικονομία. Οι πρωταγωνιστές είναι πολλοί και παθητικοί, η σύγκρουση εσωτερική και το τέλος αφήνεται στην κρίση του θεατή, ωστόσο δεν είναι απόλυτα ανοιχτό δίνονται κάποιες εναλλακτικές.

Πέρα από τη βασική πλοκή που μπορεί να παρατηρήσει κανείς στις ταινίες μεγάλου μήκους υπάρχουν και οι δευτερεύουσες πλοκές, οι «υποπλοκές». Ο ρόλος των δευτερευουσών πλοκών εξυπηρετεί σύνθετους σκοπούς, μερικούς από τους οποίους είναι η προώθηση της εξέλιξης της ιστορίας, η επισήμανση σημαντικών γεγονότων και η υποβοήθηση στην αποκάλυψη του ήρωα δίνοντας στοιχεία για το παρελθόν του (Σκοπετέας, 2015).

4. Διήγημα

4.1 Διήγημα: Απόπειρες ορισμού

Στην προσπάθεια να προσδιοριστεί επακριβώς το λογοτεχνικό είδος του διηγήματος, καθώς δεν υπάρχει ένας καταληπτός ορισμός, φαίνεται πως αξιολογικό κριτήριο αποτελεί η έκταση της αφήγησης. Το διήγημα διακρίνεται από τη νουβέλα και το μυθιστόρημα με βάση την αφηγηματική έκταση, η οποία είναι πιο σύντομη σε σχέση με αυτά τα λογοτεχνικά είδη (Αθανασόπουλος, 2009). Ετυμολογικά ο όρος διήγημα πηγάζει από τη γαλλική λέξη *novus- nouvell* η οποία νοηματικά παραπέμπει σε κάτι νέο, σε μια πρωτάκουστη είδηση. Διάφορες απόπειρες ορισμού του διηγήματος συχνά τοποθετούν το είδος συνώνυμο με τη νουβέλα, το αφήγημα, το μύθο, το παραμύθι ανάλογα με την εποχή και τη χώρα. Αρκετοί θεωρητικοί, κυρίως Γάλλοι, απορρίπτουν τη διάκριση του διηγήματος ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, αφού το θεωρούν μια μη αναπόσπαστη αφηγηματική εκδοχή της νουβέλας (Βλαβιανού, 2008). Προκειμένου να γίνει αντιληπτός ο όρος διήγημα ο Αγγελάτος στο (Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση, 2009: 156) αναφέρει πως πρόκειται για ένα κείμενο σε

μορφή πεζού, που χαρακτηρίζεται από αφηγηματική οργάνωση και σύντομη έκταση. Επιπλέον, ο ερευνητής παρομοιάζει το διήγημα με *αίνιγμα* ορμώμενος από την πυκνότητα των νοημάτων και τον υπαινικτικό χαρακτήρα του (Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση, 2009: 162).

Όσον αναφορά στα χαρακτηριστικά του διηγήματος, κυρίαρχη ειδοποιός διαφορά του, σε σχέση με τα άλλα λογοτεχνικά είδη, είναι ο αφηγηματικός μινιμαλισμός. Ο αφηγηματικός μινιμαλισμός σχετίζεται με την οικονομία των λέξεων και των εκφραστικών μέσων. Η ιστορία που εκφράζεται μέσω του διηγήματος πραγματώνεται με όσον το δυνατόν λιτότερα εκφραστικά μέσα. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του διηγήματος είναι η συμπύκνωση, καθώς αποφεύγονται οι μακροπερίοδες περιγραφές, τα σχόλια και οι προσδιοριστικές πληροφορίες. Έτσι, το νόημα προκύπτει από τα συμφραζόμενα, την υποδήλωση και τους υπαινιγμούς. Η μη διεξοδική παρουσίαση των γεγονότων της ιστορίας του διηγήματος υποβοηθά στο να δοθεί έμφαση στις σημαντικές λεπτομέρειες. Το διήγημα συνήθως χαρακτηρίζεται από γραμμική δομή και η εστίαση της αφήγησης περιορίζεται σε ένα χαρακτήρα ή γεγονός, λόγω της αφηγηματικής οικονομίας, δίνοντας την εντύπωση μιας ενιαίας ενότητας του έργου που παρουσιάζεται. Έτσι, ο/η αναγνώστης/στρια βιώνει μια ολοκληρωμένη εμπειρία μιας ιστορίας, χωρίς ενδιάμεσες δευτερεύουσες πλοκές. Συμπερασματικά θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως ο/η αναγνώστης/στρια του διηγήματος λαμβάνει διανοητική ικανοποίηση από την ενότητα του έργου, αλλά και καθώς ενεργοποιείται για να αποκωδικοποιήσει τα υπαινικτικά στοιχεία, αντίστοιχη με εκείνη μιας σύνθετης καθλωτικής πλοκής μυθιστορήματος (Αθανασόπουλος, 2009).

Το διήγημα γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπου παρατηρήθηκε μια πληθώρα παραγωγής αριστουργημάτων από σπουδαίους εκπροσώπους του είδους, όπως είναι ο Chekhov, ο Poe, ο Maupassant και ο Παπαδιαμάντης στα ελληνικά δεδομένα. Κυρίαρχα αφηγηματικά χαρακτηριστικά της εποχής είναι «ο περιγραφικός παροξυσμός», η αίσθηση του παράδοξου στην περιγραφή, και το «οξύμωρο τέλος» που καταλήγει σε μια αιφνίδια και ανατρεπτική εκδοχή της ιστορίας του έργου. Ο Poe επιχειρώντας να αναδείξει τη σημασία που έχει το τέλος ενός έργου, υποστήριξε το διήγημα να γράφεται από την ανάποδη ξεκινώντας από την

καταληκτική προς την εναρκτήρια φράση. Οι αντιθέσεις ως προς την αφηγηματική δομή του διηγήματος υποβοηθούν την πρόκληση έντασης με όρους αφηγηματικής οικονομίας. Επιπρόσθετα, για λόγους αφηγηματικής οικονομίας παρατηρήθηκε η χρήση ενός αντιπροσωπευτικού ανθρώπινου τύπου, λόγου χάρη ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί χαρακτήρες της σκιαθίτικης επαρχίας, προκειμένου να αξιοποιήσει την προϋπάρχουσα σχετική γνώση του/της αναγνώστη/στριας στην προσπάθειά του να προσδιορίσει τον χαρακτήρα που παρουσιάζει (Βλαβιανού, 2008).

Παρόλο που ο 19^{ος} αιώνας αποδείχτηκε ιδιαίτερα σημαντικός για την ανάπτυξη του σύντομου πεζογραφήματος, φαίνεται πως η κριτική και θεωρητική διερεύνηση του είδους διανύει αργή εξέλιξη έχοντας απροσδιόριστες αρχές όσον αφορά στα χαρακτηριστικά και τη φύση του διηγήματος (Πάτσιου στο Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση, 2009: 162). Ο Ζήρας στο (Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση, 2009: 168) θεωρεί πως η απροσδιοριστία των ορίων του διηγήματος δεν αποτελεί απαραίτητα μειονέκτημα, καθώς πηγάζει από τη πολυμορφία και το φάσμα των οπτικών που προέρχονται από ποικίλες γεωγραφικές προελεύσεις.

4.2 Κινηματογραφική μεταγραφή διηγημάτων

Η κινηματογραφική μεταγραφή του διηγήματος καλείται να αντιμετωπίσει όλα τα θέματα και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει οποιαδήποτε λογοτεχνικό έργο που μετατρέπεται σε κινηματογραφικό σενάριο. Η διασκευή ενός έργου στον κινηματογράφο προϋποθέτει διάφορες τροποποιήσεις των στοιχείων του, ώστε να προκύψει το τελικό προϊόν. Ένα διήγημα μπορεί να επεκταθεί σε σενάριο μεγάλου μήκους ταινίας ή ακόμα και να συρρικνωθεί, προκειμένου να ανταποκρίνεται στις ανάγκες ενός πολύ σύντομου σεναρίου (Γουδέλης, 2016).

Το ερώτημα που καλείται να απαντήσει μια/ένας σεναριογράφος που προσαρμόζει μια λογοτεχνική πηγή σε σενάριο είναι: Πόσο πιστός πρέπει να είναι κανείς σε αυτήν την πηγή και πόσο μπορεί να είναι; Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα σύνθετο ερώτημα, καθώς ο δημιουργός πρέπει συνεχώς να ακροβατεί ανάμεσα στην πρωτότυπη πηγή και στις απαιτήσεις της ταινίας. Συχνά, οι πιο πιστές διασκευές οδηγούν σε μη

επιτυχημένες ταινίες, αφού τα υλικά της πρωτότυπης πηγής δεν σχεδιάστηκαν για τον κινηματογράφο. Έτσι, παρόλο που η ιστορία μπορεί να είναι δυνατή στη λογοτεχνική της μορφή, αποβαίνει δυσλειτουργική στην οθόνη, καθώς απαιτείται η προσαρμογή του λογοτεχνικού έργου με κινηματογραφικούς όρους. Επιπροσθέτως, η διασκευή ενός έργου στηρίζεται στη διεισδυτική ματιά και τις επιλογές της/του σεναριογράφου, ώστε να αναδυθεί γόνιμα η λογοτεχνική ιστορία μέσα από το νέο έργο τέχνης (Howard & Mabley, 1993).

Αξίζει να αναφερθεί η περίπτωση των διηγημάτων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, «*Ο Αμερικάνος*» (1891) και «*Η τύχη απ' την Αμέρিকা*» (1901), τα οποία αποτέλεσαν ένα αμάλγαμα για το σενάριο της ταινίας *ο μετανάστης* (1965) του Νέστορα Μάτσα. Τα δύο αυτά διηγήματα συνενώθηκαν μέσα από μια δημιουργική μεταγραφή με σκοπό να καλύψουν ένα σενάριο μεγάλου μήκους. Φαίνεται πως στη συγκεκριμένη ταινία ο σκηνοθέτης επιχείρησε να συνδέσει τις λογοτεχνικές πηγές με τα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, τη μετανάστευσή κατά τη μεταπολεμική περίοδο του 1960. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι ο Μάτσας στο συγκεκριμένο έργο αποπειράται να αναδείξει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής εκφράζοντας παράλληλα μια άποψη που στηλιτεύει διακριτικά το μεταναστευτικό όνειρο ως διέξοδο ευημερίας. Στο ερώτημα πόσο πιστός έμεινε ο δημιουργός στις πρωτότυπες πηγές, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως απομακρύνθηκε από το κριτήριο της μέγιστης πιστότητας με αρκετές διαφοροποιήσεις όσον αφορά στα διαλογικά μέρη και στα αφηγηματικά στοιχεία των έργων, ωστόσο δεν φαίνεται να παρουσιάζει ριζοσπαστικές αλλαγές. (Αγάθος, 2013: 119-127).

Καταλήγοντας, η περίπτωση του διηγήματος αναφορικά με την κινηματογραφική μεταγραφή φαίνεται να διαφέρει από τα άλλα λογοτεχνικά είδη, λόγω χάρη τα μυθιστορήματα, καθώς όπως επισημαίνεται από τη Linda Costanzo Cahir στο (Cooper & Dancyger, 2005), στα άλλα είδη οι σεναριογράφοι μεταχειρίζονται τεχνικές συμπύκνωσης της αφηγηματικής ιστορίας. Αντίθετα, στη διασκευή διηγήματος λόγω της έμφυτης αφηγηματικής του συντομίας, συνήθως δεν είναι απαραίτητη η σύντμηση και η παράλειψη αφηγηματικών τμημάτων. Απεναντίας,

κυρίως αν η διασκευή αφορά σενάριο μεγάλου μήκους, κρίνεται αναγκαία η επέκταση του αφηγηματικού υλικού της λογοτεχνικής πηγής.

5. Ταινία μικρού μήκους

5.1 Μια ματιά στο παρελθόν του κινηματογράφου

Στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου μέχρι το 1913, όλες οι ταινίες που παράγονταν ήταν μικρού μήκους με ανώτερη διάρκεια τα δεκαπέντε λεπτά. Όσον αναφορά στη δομή τους, συνήθως χαρακτηρίζονταν από απλή θεματική ανάπτυξη: ένας συνηθισμένος χαρακτήρας που καταφέρνει να ξεπεράσει απρόσμενα εμπόδια με ένα συναρπαστικό τρόπο. Μολαταύτα την περίοδο αυτή δημιουργήθηκαν και πιο σύνθετες ταινίες μικρού μήκους, όπως η *Un Chien d'Andalou* (1929) που ήρθε σε ρήξη με τη συμβατική δομή έχοντας διακειμενική σχέση με τον σουρεαλισμό και την εικαστική τέχνη. Αναφορικά με τις πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία των ταινιών ανέκαθεν ήταν ο απύθμενος ωκεανός της λογοτεχνίας και πιο συγκεκριμένα οι καθιερωμένες αφηγηματικές φόρμες, όπως το παραμύθι και ο μύθος. Οι σκηνοθέτες στην Ευρώπη μέχρι το 1960, συνήθιζαν να μεταχειρίζονται τη μικρού μήκους ταινία ως μέσο για τη δημιουργία ταινιών μεγαλύτερης διάρκειας. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αποτελούν ο Truffaut που σκηνοθέτησε το *Les Mistons* (1958) και ο Polanski που σκηνοθέτησε το *Δύο άντρες και μια ντουλάπα* (*Dwaj ludzie z szafą*, 1958). Στην πορεία εξέλιξης του κινηματογράφου παρουσιάστηκε ποικιλία ως προς την έκταση των ταινιών με παραγωγές μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους (Cooper & Dancyger, 2005).

5.2 Προσδιορισμός της μικρής φόρμας στον κινηματογράφο

Στην προσπάθεια να προσδιοριστεί η σύντομη φόρμα στον κινηματογράφο, αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Κυριακίδη² πως «*Η ταινία μικρού μήκους δεν είναι μια ταινία*

²Αχιλλέας Κυριακίδης, «Μερικές σκέψεις για την ταινία μικρού μήκους». Ανακτήθηκε στις 07/10/2023, από το σύνδεσμο: (<https://www.shortfilm.gr/historyText.asp?id=97>)

μεγάλου μήκους που δεν έγινε», αλλά αποτελεί προσωπική επιλογή έκφρασης του καλλιτέχνη. Φαίνεται πως η/ο καλλιτέχνης που επιλέγει τη σύντομη φόρμα για να εκφράσει τις ιδέες της/του, κάνει στην ουσία μια αισθητική επιλογή έκφρασης, όπως ακριβώς και η/ο συγγραφέας που επιλέγει να εκφραστεί μέσω του διηγήματος αντί του μυθιστορήματος. Σε αντίστοιχη αναλογία με το λογοτεχνικό είδος του διηγήματος, έτσι και η ταινία μικρού μήκους έχει τα δικά της διακριτά χαρακτηριστικά και τη δική της αισθητική.

Βασική παράμετρος των ταινιών μικρού μήκους που επηρεάζει τα συστατικά στοιχεία της δημιουργίας τους αποτελεί η σύντομη διάρκεια, περίπου τριάντα λεπτά, η ανώτερη. Οι περισσότερες ταινίες μικρού μήκους παρουσιάζουν μικρό αριθμό χαρακτήρων και έναν πρωταγωνιστή, καθώς δεν υπάρχει αρκετός χρόνος για περαιτέρω επαρκή ανάπτυξη των υπολοίπων. Μολονότι, ορισμένες μικρού μήκους ταινίες, κυρίως στο είδος της σάτιρας και της κωμωδίας, που δεν αποσκοπούν στην ταύτιση του θεατή με τον βασικό πρωταγωνιστή, αλλά στην κριτική αποστασιοποίησή του, παρουσιάζουν περισσότερους από έναν πρωταγωνιστές. Το σενάριο των σύντομων ταινιών αναπτύσσει μια απλή ιστορία με απλή δομή δίνοντας την εντύπωση μιας ενιαίας ροής περιστατικών. Η πλοκή των γεγονότων διατάσσεται με τέτοιο τρόπο, ώστε από την αρχή να αποκαλύπτει μια καταλυτική πτυχή του ήρωα, προκειμένου να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή. Επιπροσθέτως, ο διάλογος στο σύντομο σενάριο είναι ανύπαρκτος ή περιορίζεται στο ελάχιστο (Cooper & Dancyger, 2005).

Αναπόφευκτα η ταινία μικρού μήκους δημιουργεί μια μοναδική αισθητική αρχή έκφρασης που επιδιώκει να φωτίσει την ανθρώπινη ύπαρξη και τους κοινωνικούς δεσμούς με όρους λιτούς και περιεκτικούς. Διανθίζει τον κινηματογράφο και τον πολιτισμικό τομέα, αφού πέρα από μέσο ψυχαγωγίας μπορεί να αποτελέσει μέσο διαπαιδαγώγησης μεταφέροντας ερεθίσματα σκέψης για όλους τους τομείς της καθημερινής πραγματικότητας, συμβάλλοντας στην εδραίωση των ανθρώπινων αξιών (Δημητρίου, 1993).

5.3 Σχέση μεγάλης και μικρής φόρμας στον κινηματογράφο

Μεταξύ των ταινιών μεγάλου και μικρού μήκους φαίνεται πως παρατηρούνται αρκετές διαφοροποιήσεις ως προς τη δομή, αλλά και τα συστατικά τους στοιχεία, πλοκή και χαρακτήρες. Παράλληλα, διαφαίνονται πολλές αναλογίες, αφού πρόκειται για παραγωγές που μεταχειρίζονται τα ίδια μέσα και τον ίδιο γλωσσικό κώδικα.

Αρχής γενομένης από τις διαφορές, η μεγάλη φόρμα κινηματογραφικής αφήγησης δημιουργεί προσδοκίες για μια σύνθετη, καθηλωτική πλοκή, καθώς επίσης και για την ύπαρξη δευτερευουσών πλοκών. Η/Ο σεναριογράφος σε μια μεγάλου μήκους ταινία έχει περισσότερη ελευθερία να αναπτύξει υποπλοκές που αποκλίνουν από την βασική ιστορία, ωστόσο οι αποκλίσεις αυτές δεν θα ήταν παραγωγικές σε ένα σενάριο σύντομης φόρμας. Συνήθως, η πλοκή της μεγάλης φόρμας ακολουθεί το τρίπρακτο δομικό μοντέλο που εξελίσσεται μέσα από τρεις πράξεις (Field, 1986). Ωστόσο, φαίνεται πως η εφαρμογή αυτού του δομικού σχήματος στη σύντομη φόρμα ταινίας δεν θα ήταν λειτουργικό, αφού μια μικρού μήκους ταινία κυμαίνεται συνήθως μεταξύ των 15 έως 30 λεπτών. Αντίθετα, σε μια μεγάλου μήκους ταινία τα 30 λεπτά θα μπορούσε να είναι μόνο η πρώτη πράξη της ταινίας. Επιπλέον, η εισαγωγή του καταλύτη που σηματοδοτεί την μετάβαση στην δεύτερη πράξη στις μεγάλου μήκους ταινίες, στις μικρού μήκους ταινίες απαιτείται να γίνει πιο γρήγορα, καθώς οι πρώτες πράξεις πρέπει να είναι πολύ πιο σύντομες δεδομένου ότι πρέπει να μείνει χρόνος και για την ανάπτυξη των συγκρούσεων και του χαρακτήρα. Συμπερασματικά, φαίνεται πως τα δομικά σχήματα που χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη των σεναρίων στις μεγάλου μήκους ταινίες αποβαίνουν δυσλειτουργικά για τις σύντομες φόρμες κινηματογραφικής αφήγησης (Cooper & Dancyger, 2005).

Επιπροσθέτως, σε μια ταινία μικρού μήκους συνήθως αναπτύσσεται η πλοκή μιας απλής ιστορίας με περιορισμένο αριθμό χαρακτήρων, τρεις ή τέσσερις, καθώς δεν υπάρχει ο χρόνος για επαρκή ανάπτυξη και εισαγωγή δευτερευόντων χαρακτήρων. Μολαταύτα, η απλότητα ως προς τη δομική ανάπτυξη της ιστορίας και των χαρακτήρων μιας μικρού μήκους ταινίας δεν σχετίζεται με την απλότητα στα νοήματα της ιστορίας, αλλά εκφράζονται πολύ περισσότερα μέσα από την υποδήλωση νοημάτων. Επίσης, ο χαρακτήρας δεν είναι απαραίτητα απλός, αλλά

εκφράζεται με όρους αφηγηματικής οικονομίας, αφού δεν υπάρχει ο χρόνος για το είδος των παύσεων για την επεξεργασία του χαρακτήρα που αναπτύσσονται στη μεγάλη φόρμα. Η μικρή φόρμα στον κινηματογράφο φαίνεται να εξελίσσεται δυνητικά πιο ελεύθερα σε σχέση με την μεγάλη φόρμα που πλαισιώνεται με τα χαρακτηριστικά του εκάστοτε είδους ταινίας, όπως θρίλερ, φιλμ νουάρ, γουέστερν (Cooper & Dancyger, 2005).

Όσον αφορά στις αναλογίες της μεγάλης και της μικρής φόρμας στον κινηματογράφο συγκεντρώνονται γύρω από τα ψηφιακά μέσα και τη γλώσσα που χρησιμοποιούν, τις κινούμενες εικόνες. Οι δύο μορφές χρησιμοποιούν την οπτική δράση, προκειμένου να επικοινωνήσουν τις ιστορίες τους (Κακλαμανίδου, 2006). Το πλεονέκτημα της αναπαράστασης μιας φαινομενικής πραγματικότητας συνεπαίρνει τον θεατή εισάγοντάς τον στη δραματουργική ιστορία, να ταυτιστεί με τους ήρωες και να βιώσει μια μοναδική εικονική εμπειρία. Οι κινηματογραφικές ιστορίες, είτε μεγάλες είτε σύντομες, χαρακτηρίζονται από αμεσότητα και προσανατολισμένη δράση. Τόσο οι μικρού μήκους ταινίες όσο και οι μεγάλες επιδιώκουν να κερδίσουν τον θεατή, ώστε να συμμετέχει ενεργά στην παρακολούθηση του νοήματος της κινηματογραφικής ιστορίας. Αυτό το επιτυγχάνουν κυρίως μέσα από τις απρόσμενες εκπλήξεις κατά την εξέλιξη της ιστορίας και μέσα από την ταύτιση με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας που μάχεται να φθάσει τον στόχο του (Cooper & Dancyger, 2005). Πέρα από τις παραπάνω αναλογίες, οι δύο μορφές ταινιών μοιράζονται και τις ίδιες προκλήσεις που σχετίζονται με τους περιορισμούς της κινηματογραφικής αφήγησης όσον αφορά στην οπτική αναπαράσταση εσωτερικών συγκρούσεων και σύνθετων συναισθηματικών καταστάσεων (McKee, 1997), αλλά και στην εύρεση οπτικών ισοδύναμων για την αναπαράσταση του μεταφορικού λόγου (Τερζής, 2014).

5.4 Ταινία μικρού μήκους και διήγημα: Συγκλίσεις

Η μικρή φόρμα στον κινηματογράφο και η μικρή φόρμα στη λογοτεχνία παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς την αφήγηση και το είδος των ιστοριών

που μοιράζονται με το κοινό. Ο συνοπτικός λόγος, η λακωνική έκφραση και η γραφή συχνά βασισμένη σε βιώματα με χαρακτήρες της καθημερινής ζωής είναι μερικά από τα κοινά τους στοιχεία. Οι δύο μορφές, διήγημα και ταινία μικρού μήκους, εμφανίζουν ομοιότητες ως προς την έκταση, καθώς η αφήγησή τους είναι σύντομη και η έκφρασή τους οικονομική (Γουδέλης, 2016). Πάραυτα, επιτυγχάνουν να εκφράζουν το σύνθετο μέσα από το φαινομενικά απλό και οικείο και να φωτίζουν το μεγάλο μέσα από ένα μικρό πλαίσιο (Αθανασόπουλος, 2009). Ένα επιτυχημένο διήγημα συνηθίζεται να παρουσιάζει αρμονική σχέση των πτυχών που το συνθέτουν δίνοντας την εντύπωση μιας ενιαίας αίσθησης. Όλα τα στοιχεία που το αποτελούν είναι απαραίτητα και αλληλοσυνδέονται αδιαχώριστα παρουσιάζοντας μια αφηγηματική ενότητα. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τη μικρού μήκους ταινία, παρόλο που η κινηματογραφική αφήγηση οργανώνεται με βάση τα στοιχεία και τις απαιτήσεις της δραματουργικής ιστορίας (Cooper & Dancyger, 2005).

Η ταινία μικρούς μήκους, όπως και το διήγημα, λειτουργεί πιο αποδοτικά όταν η πλοκή της δεν είναι περίπλοκη. Επιλέγεται μια κομβική στιγμή της ζωής ενός ήρωα η οποία δημιουργεί μια αλυσιδωτή πλοκή γεγονότων. Ο Rust Hills στο (Cooper & Dancyger, 2005) παρατηρεί πως και στις δύο περιπτώσεις συνήθως η ιστορία επικεντρώνεται γύρω από έναν πρωταγωνιστή και λίγους δευτερεύοντες χαρακτήρες, ενώ δεν υπάρχει καμία ενδιάμεση πλοκή. Η εξέλιξη της ιστορίας τροφοδοτείται από την επιλογή που καλείται να πάρει ο πρωταγωνιστής και καταλήγει με την πραγματοποίηση ή την αποφυγή αυτής της επιλογής. Ο Ζήρας στο (Πολίτου-Μαρμαρινού και Ντενίση, 2009: 172) αναφέρει πως στο διήγημα προσφέρεται η ικανότητα του *gros plan* στον κεντρικό χαρακτήρα. Ο/Η θεατής/άτρια έχει την ευκαιρία να διεισδύσει στον μικρόκοσμο του ήρωα, να αποκωδικοποιήσει τη ψυχοσύνθεσή του μέσα από τις δράσεις και τις επιλογές του, να συναισθανθεί τα βιώματά του και να αποκομίσει μια νέα γνώση για κάτι μακρινό και ταυτόχρονα κοντινό σε αυτόν.

Ο λόγος που το διήγημα και η ταινία μικρού μήκους επιτυγχάνουν να δώσουν έμφαση στα σημεία της ιστορίας που αποσκοπούν να αναδείξουν, απορρέει από το γεγονός ότι μεταχειρίζονται αντίστοιχες τεχνικές συμπύκνωσης για λόγους

αφηγηματικής οικονομίας. Οι τεχνικές αυτές αναφέρονται στην αφαίρεση των περιττών στοιχείων με σκοπό την απόσταξη των βασικών γεγονότων της κινηματογραφικής ή της λογοτεχνικής πλοκής, αλλά και στην προσεκτική διαλογή των δράσεων. Επιλέγονται προσεκτικά τα γεγονότα που προωθούν την εξέλιξη της ιστορίας και φωτίζουν τον χαρακτήρα, αλλά και αυτά που προσφέρουν εκπλήξεις στην πλοκή (Cooper & Dancyger, 2005).

6. Σενάριο μικρού μήκους: Βήματα δημιουργίας

Το σενάριο αποτελεί ένα έργο τέχνης η δημιουργία του οποίου υπακούει σε συγκεκριμένους δραματουργικούς κανόνες. Το πρώτο βήμα της σύνθεσης ενός σεναρίου είναι ο προσδιορισμός του θέματος, καθώς το θέμα αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία θα εξελιχθεί η πλοκή των γεγονότων και η δράση των χαρακτήρων. Διαφορετικά, θα μπορούσε να νοηθεί ως «καμβάς» πάνω στον οποίο θα ζωγραφίσει η/ο σεναριογράφος του έργου (Field, 1986). Το πρώτο βήμα περατώνεται μέσα από τη σύνοψη, ένα χρήσιμο εργαλείο για τη συγγραφή οποιουδήποτε σεναρίου. Η σύνοψη αποκαλύπτει την κεντρική ιδέα του έργου, καθώς περιλαμβάνει προσδιοριστικές λεπτομέρειες για τον χρόνο, τον τόπο, τα στοιχεία της πλοκής και τους χαρακτήρες της ιστορίας. Οι περιγραφές που δίνονται στη σύνοψη είναι οπτικές και οι χαρακτήρες σκιαγραφούνται μέσα από τις δράσεις τους. Επιπροσθέτως, η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη σε παρόντα χρόνο και οι διάλογοι περιφραστικοί (Ραφαηλίδης, 1996).

Κατά την πιο λεπτομερή σύνοψη, το Treatment, περιγράφονται σύντομα οι σκηνές του έργου, διαδοχικά ανεπτυγμένες. Η σκηνή είναι ουσιαστικά κομμάτι του σεναρίου, αποτελεί ένα αυτοτελές μέρος με τη δική του δομή, αλλά εξαρτώμενο νοηματικά από το συνολικό πλαίσιο του σεναρίου. Η σκηνή μπορεί να δομηθεί, όπως και το σενάριο, με αρχή, μέση και τέλος, μολονότι μπορεί να επιλεγθεί να αναδειχθεί μόνο η αρχή ή το τέλος της. Η μετάβαση από τη μία σκηνή στην άλλη σηματοδοτείται με την αλλαγή του δραματουργικού τύπου ή χρόνου. Η διάρκεια της κάθε σκηνής δεν οριοθετείται με συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, αφού εξαρτάται από τη φύση και το

είδος της εκάστοτε ταινίας (Κεχαγιάς, 1997). Παρομοίως, το ίδιο ισχύει και με την έκταση της σκηνής, η οποία δεν μπορεί να είναι συγκεκριμένη και σταθερή, καθώς εξαρτάται από τις απαιτήσεις του κάθε σεναρίου (Field, 1986). Αυτό που αποτελεί κανόνα για οποιοδήποτε σενάριο είναι πως κάθε σκηνή έχει λόγο ύπαρξης και ζωτική σημασία για την εξέλιξη της κινηματογραφικής ιστορίας. Κάθε σκηνή του σεναρίου εξυπηρετεί κάποιους σκοπούς πηγαίνοντας την ιστορία ένα βήμα παρακάτω, λόγου χάρη αποκαλύπτει τις διαστάσεις ενός χαρακτήρα, φανερώνει ένα εμπόδιο, προοικονομεί ένα γεγονός ή ανατρέπει μια συνθήκη προωθώντας τη δράση. Μερικές φορές οι σκηνές συγκεντρώνονται σε μια ακολουθία δύο έως τεσσάρων σκηνών, τη σεκάνς, που μοιράζονται έναν αφηγηματικό σκοπό (Κεχαγιάς, 1997).

Όσον αναφορά στη δόμηση ενός μικρού μήκους σεναρίου συνήθως ακολουθείται μια απλή θεματική ανάπτυξη. Πιο συγκεκριμένα, η εναρκτήρια φάση του σεναρίου μπορεί να αποκαλύπτει την κατάσταση του ήρωα πριν ξεκινήσει η δραματική δράση. Στη συνέχεια, ενδέχεται να ακολουθεί η εισαγωγή του καταλύτη και η εκδήλωση των συνεπειών που έχει στη ζωή του ήρωα. Ακολουθώς, συνηθίζεται να λαμβάνει χώρα η εισαγωγή εμποδίων τα οποία καλείται να υπερπηδήσει ο ήρωας, προκειμένου να φθάσει στο στόχο του. Τέλος, επέρχεται η αποκάλυψη του αποτελέσματος της δράσης του ήρωα και η ταινία μπορεί να κλείσει με ένα σύντομο σχόλιο για τη μετέπειτα κατάσταση του ήρωα. (Cooper & Dancyger, 2005).

Καταλήγοντας, αξίζει να αναφερθεί πως όλοι αυτοί οι δραματουργικοί κανόνες για τη σύνθεση του σεναρίου αποσκοπούν, πέρα από την ποιότητα της ταινίας, στο να προσδιορίσουν επαρκέστερα τη χρονική της διάρκεια. Συνήθως, μια σελίδα σεναρίου υπολογίζεται ότι αντιστοιχεί σε ένα λεπτό κινηματογραφικού χρόνου (Κεχαγιάς, 1997).

7. Συμπεράσματα-Επίλογος

Κινηματογράφος και λογοτεχνία: δύο τέχνες σε σχέση, συνεχώς αλληλεπιδρούν και παράγονται καλλιτεχνικά απότοκα. Επιρροές του κινηματογράφου διαφαίνονται στα χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής γραφής, ενώ λογοτεχνικά έργα μετατρέπονται σε

κινηματογραφικά σενάρια. Παρουσιάζεται πληθώρα κινηματογραφικών μεταγραφών που προέρχονται από τη λογοτεχνία για διάφορους λόγους. Κυρίαρχος λόγος αποτελεί, η ασφάλεια που παρέχει μια επιτυχημένη λογοτεχνική πηγή. Η στενή σχέση των δύο τεχνών οφείλεται τόσο στα κοινά χαρακτηριστικά τους, όσο και στις κοινές επιδιώξεις τους, την αφήγηση ιστοριών και τον διάλογο με το κοινό.

Η μεταγραφή (adaptation) προκύπτει από το πάντρεμα των δύο τεχνών, λογοτεχνίας και κινηματογράφου, με σκοπό τη δημιουργία ενός πρωτότυπου απότοκου. Η διαδικασία της μεταγραφής αντιμετωπίζει προκλήσεις που απορρέουν από τις εξωτερικές διαφορές που σχετίζονται με τον διαφορετικό τρόπο παραγωγής των δύο τεχνών, αλλά και από τις εσωτερικές- δομικές διαφορές που απορρέουν από τον διαφορετικό χαρακτήρα τους. Ως εκ τούτου, η διαδικασία της συγκριτικής μελέτης της μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο αποβαίνει απαιτητική διαδικασία.

Οι προσεγγίσεις μεταγραφής ποικίλουν, ωστόσο φαίνεται πως οι πιο γόνιμες είναι αυτές που δεν ακολουθούν το κριτήριο της πιστότητας με το πρωτότυπο έργο. Τα υλικά της λογοτεχνικής πηγής χρήζουν προσαρμογής, προκειμένου να μπορούν να σταθούν στη μεγάλη οθόνη, οι λέξεις μεταφράζονται σε εικόνες και ο λόγος ζωγραφίζεται με δράσεις. Πάραυτα, η κινηματογραφική μεταγραφή αντιμετωπίζει προκλήσεις σε σχέση με το λογοτεχνικό έργο οι οποίες συγκεντρώνονται κυρίως στην οπτική απόδοση της εσωτερικής σύγκρουσης.

Το κινηματογραφικό σενάριο είναι ένα δημιούργημα που χαρακτηρίζεται από ρευστότητα, καθώς επιδέχεται αλλαγές και τροποποιήσεις κατά την παραγωγή της ταινίας. Οι αρχές σύνθεσης του σεναρίου στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη και εξελίσσονται, καθώς ακολουθούν τις πολιτισμικές αλλαγές και σε συνάρτηση με τα συμφραζόμενα της κάθε εποχής.

Η μεγάλη και η μικρή φόρμα στον κινηματογράφο εμφανίζουν πέρα από αναλογίες και αρκετές διαφοροποιήσεις όσον αναφορά στη δομή και στην πλοκή. Ενώ, αρκετές συγκλίσεις παρουσιάζουν το διήγημα και η ταινία μικρού μήκους με κοινές αισθητικές αξίες τις αρχές του μινιμαλισμού και της αφηγηματικής οικονομίας. Η

Φωτεινή Καρπίτη, «Μεταγραφή λογοτεχνικών έργων στη μεγάλη οθόνη. Κινηματογραφική μεταγραφή του διηγήματος *Cement Bench Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου σε σενάριο μικρού μήκους»

μικρή λογοτεχνική και κινηματογραφική φόρμα αφήγησης, φαίνεται πως αποτελούν αισθητική επιλογή έκφρασης.

B. Δημιουργικό μέρος: Μεταγραφή διηγήματος

1. Σεναριακή μεταγραφή του διηγήματος *Cement Bench Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου.

Στο δημιουργικό μέρος της παρούσας διπλωματικής εργασίας ακολουθεί ένα σενάριο ταινίας μικρού μήκους. Σκοπός είναι να αποτυπωθεί στην πράξη η διαδικασία της διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου στη μεγάλη οθόνη. Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εργασίας επιλέχθηκε ένα διήγημα, λόγω της σύντομης έκτασης, αλλά και των συγκλίσεων που εμφανίζει με τη μικρή φόρμα στον κινηματογράφο. Επιλέχθηκε ένα σύγχρονο διήγημα, το *Cement Bench Stories* του Κώστα Μανιατόπουλου³, καθώς κρίθηκε γόνιμο με βάση τα αφηγηματικά του στοιχεία και το θέμα που πραγματεύεται, προκειμένου να μεταφραστεί σε ένα σενάριο που φιλοδοξεί να φωτίσει πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας.

Το συγκεκριμένο διήγημα έχει ως θέμα του μια καλοκαιρινή άδεια στην πόλη της Αθήνας, εξαιτίας των συνθηκών οικονομικής εξαθλίωσης. Παρουσιάζονται θραύσματα εμπειριών σε μια διασπασμένη αφηγηματική πραγματικότητα, κατά την οποία οι μοναχικοί χαρακτήρες ενώνουν την μελαγχολία τους σε ένα τσιμεντένιο παγκάκι. Στο συγκεκριμένο έργο το συναισθηματικό θέμα φαίνεται πως εντείνει την ταύτιση με τον/την αναγνώστη/στρια. Η γλώσσα του κειμένου χαρακτηρίζεται από απλότητα και λιτότητα, ωστόσο φαίνεται πως εμπεριέχει ένα δεύτερο ισχυρό επίπεδο υπαινιγμών και νοημάτων. Μέσω του διηγήματος στηλιτεύονται τα κακώς κείμενα της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, χωρίς ωστόσο το έργο να αποκτά διαστάσεις γραφικής μιζέριας και διδακτισμού. Αντίθετα η κριτική επιτυγχάνεται μέσα από δόσεις χιούμορ απαλλαγμένο από καθωσπρεπισμούς που πολλές φορές αγγίζει τα όρια του κυνισμού, παράδοξα συμβάντα, σουρεαλιστική διάθεση και σάτιρα. Έτσι, στη μελαγχολική ατμόσφαιρα του έργου διακρίνονται αισιόδοξες νότες που σκορπίζουν τη θλίψη και ανατρέπουν τη μονόχρωμη ρουτίνα, την εξωφρενική ακρίβεια και την πολιτικοκοινωνική νοσηρότητα.

³ Μανιατόπουλος, Κ. (2018). *Cement bench stories*. Αθήνα: Babelart.

1.1 Από το διήγημα στο σενάριο: Η προσέγγιση μεταγραφής

Κατά τη συγκεκριμένη δημιουργική διαδικασία, επιχειρήθηκε να ακολουθηθεί μια προσέγγιση που προσιδιάζει περισσότερο με το *Σχόλιο* (*commentary*), έτσι ώστε, το παραγόμενο αποτέλεσμα να παρουσιάζει μερική πιστότητα με το πρωτότυπο έργο και αρκετές διαφοροποιήσεις. Ο λόγος που επιλέχθηκε αυτή η προσέγγιση μεταγραφής σχετίζεται αρχικά, με τα χαρακτηριστικά του πρωτογενούς υλικού, τα οποία κρίθηκαν ωφέλιμα για κινηματογραφική μεταγραφή. Έτσι, επιδιώχθηκε να παραμείνει αναλλοίωτο το θέμα του έργου, ο τόπος και ο χρόνος και σε μεγάλο βαθμό το ύφος, η γλώσσα, η ιδιόλεκτος και η κοινωνιόλεκτος των χαρακτήρων. Ένας άλλος λόγος σχετίζεται με τις επιδιώξεις της μεταγραφής, καθώς κρίθηκε πως η συγκεκριμένη προσέγγιση θα φωτίσει επαρκέστερα σημαντικές πτυχές του έργου ενισχύοντας το διάλογο με τον/τη θεατή/άτρια.

Όσον αναφορά στις διαφοροποιήσεις της μεταγραφής από το λογοτεχνικό κείμενο, αποτελούν επακόλουθο των αναγκών της κινηματογραφικής αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ομοδιηγητικού αφηγητή στο διήγημα και η εσωτερική εστίαση μετατράπηκε σε τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική εστίαση στο σενάριο. Αναφορικά με τους χαρακτήρες, κάποιοι παραλείφθηκαν, ορισμένοι διατηρήθηκαν, ενώ κάποιοι μετονομάστηκαν και πλαισιώθηκαν από ένα σύνολο χαρακτηριστικών, προκειμένου να ευνοηθεί η ενσάρκωσή τους στην οθόνη. Επιπροσθέτως, απλοποιήθηκε η δομή του έργου και η μη γραμμική αφήγηση μετασχηματίστηκε σε γραμμική. Η διαφορετική απόδοση της πλοκής επιδιώχθηκε να μην ξεφεύγει από τη συνολική αίσθηση και το πνεύμα του έργου. Ο ανασχεδιασμός αποσκοπεί να φωτίσει πλευρές του έργου μέσα από μια άλλη οπτική που υπογραμμίζει τις αντιθέσεις, ιδιαίτερα αυτές που απορρέουν από την ταξική ανισότητα. Το διαλογικό μέρος του διηγήματος προσαρμόστηκε, ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της κινηματογραφικής αφήγησης, μολονότι ορισμένοι διάλογοι κρίθηκαν σκόπιμο να ενταχθούν αυτούσιοι στο σώμα του σεναρίου. Οι τρεις

τελευταίες σκηνές του σεναρίου εμπνεύστηκαν από ένα σκίτσο⁴ που παρατίθεται στο βιβλίο του διηγήματος προσφέροντας ένα διαφορετικό φινάλε στο σενάριο. Καταλήγοντας, βασική επιδίωξη της μεταγραφής αποτέλεσε η σύνδεση με τα συμφραζόμενα της εποχής, προκειμένου να αντικατοπτρίζει τα προβλήματα και τις ανάγκες του κοινού, ώστε να ενισχύεται η ταύτιση και ο/η θεατής/άτρια να είναι συνδημιουργός αποκωδικοποιώντας τα επίπεδα ερμηνείας του έργου.



Εικόνα 5. Σκίτσο από το βιβλίο του διηγήματος

2. Βασικοί χαρακτήρες του σεναρίου

ΗΛΙΑΣ (33): Ένας ψηλόλιγνος, γοητευτικός άντρας με πλούσια μούσια, μικρή αραίωση στα μαλλιά και πράσινα μάτια. Η ομιλία του έχει αργό ρυθμό, μιλά σιγανά και ήπια. Ξεκίνησε να σπουδάζει φυσικός, αλλά δεν τελείωσε ποτέ τη σχολή. Εργάζεται ως ντελιβεράς από τα 17 του. Μένει στο κέντρο της Αθήνας σε μια μικρή γκαρσονιέρα. Οι γονείς του έχουν πεθάνει, τα αδέρφια ζουν και εργάζονται στο εξωτερικό. Ο Ηλίας είναι εθισμένος στην νικοτίνη και στη καφεΐνη, ο καφές και το τσιγάρο είναι προέκταση του χεριού του. Έχει μικρή κοιλιά, αφού λατρεύει τις

⁴ Βλ. Εικόνα 5

μπύρες, τα junk food και απεχθάνεται τη γυμναστική. Το γούστο του στις γυναίκες είναι ιδιαίτερο, συνήθως προτιμά κοπέλες με εκκεντρικό στυλ ρούχων και μαλλιών τύπου πανκ. Συχνά, περνά τον ελεύθερο χρόνο του αράζοντας και καπνίζοντας απλά τσιγάρα ή χασίσι. Παρόλο που μοιάζει ήρεμος, ανέμελος και αφηρημένος, κατά βάθος είναι πολύ ευαίσθητος με έντονες κοινωνικές και υπαρξιακές ανησυχίες. Οι κινήσεις και το βλέμμα του εκπέμπουν μελαγχολία. Διαβάζει λογοτεχνία, κυρίως ποίηση, και κάποιες φορές γράφει ποιήματα τα οποία κρατά για τον εαυτό του. Ιδεολογικά έχει αριστερές απόψεις, ωστόσο δεν είναι οργανωμένος, γιατί έχει σταματήσει να ελπίζει.

ΤΑΚΗΣ (38): Ένας γεματούλης άντρας με καράφλα στο πάνω μέρος του κεφαλιού και κοντά σγουρά μαλλιά στα πλάγια. Εργάζεται ως υπάλληλος σε μίνι μάρκετ. Βαριέται πολύ τη δουλειά του και συνήθως το ρίχνει στο φαί. Δεν έχει κάποιο χόμπι, περνά το χρόνο του βλέποντας τηλεόραση και κουτσομπολεύοντας. Μένει στο πατρικό του μαζί με τη μητέρα του λόγω οικονομικής στενότητας, ενώ τον πατέρα του δεν τον γνώρισε ποτέ. Αγαπά πολύ τη μουσική, κυρίως το παλιό κλασικό ροκ από τη δεκαετία του 70. Ο Τάκης θα ήθελε μια άλλη ζωή, αλλά δεν έχει το θάρρος και τη δύναμη να την διεκδικήσει, έτσι μένει αφημένος στη μοίρα του και συμβιβασμένος με την κατάστασή του. Το όνειρό του είναι να ανοίξει μια παμπ, αλλά δεν έχει το κεφάλαιο που απαιτείται, ούτε την αποφασιστικότητα να τολμήσει διαφορετικές επιλογές. Παρουσιάζει μια νωχελική αδράνεια, ωστόσο κάτω από την επιφάνεια υποβόσκει μια καταπιεσμένη οργή.

ΜΑΡΙΑ (35): Μια όμορφη, γλυκιά γυναίκα με μοβ μακριά μαλλιά. Αναφορικά με τις σεξουαλικές της προτιμήσεις είναι λεσβία. Η Μαρία είναι έξυπνη, πολύ ευαίσθητη και συνήθως ευγενική και καλοπροαίρετη. Έχει σπουδάσει φιλολογία, αλλά δουλεύει ως σερβιτόρα, αφού δεν κατάφερε να βρει εργασία ως φιλόλογος με αξιοπρεπείς οικονομικές απολαβές. Η Μαρία συγκατοικεί με το κορίτσι της για αισθηματικούς, αλλά και οικονομικούς λόγους. Ωστόσο, τώρα βρίσκεται σε αναζήτηση σπιτιού, αφού η κοπέλα της την χώρισε. Οι γονείς της ζουν στην επαρχία, δεν διατηρούν ιδιαίτερα καλές σχέσεις, αφού δεν έχουν αποδεχθεί τη σεξουαλική της ταυτότητα. Η Μαρία είναι ένα πολύ κοινωνικός άνθρωπος, ιδιαίτερα συμπαθής με διευρυμένο κοινωνικό

κύκλο. Ορισμένες φορές γίνεται ζηλιάρα και καταπιεστική διεκδικώντας με δυναμικό τρόπο αυτό που θέλει, ωστόσο αυτό πηγάζει από την κρυμμένη της ανάγκη για αγάπη και αποδοχή.

3. Σύνοψη του σεναρίου

Ο Τάκης υπάλληλος του μίνι μάρκετ περνάει τον Αύγουστο στην ερημωμένη Αθήνα δουλεύοντας και βλέποντας τη θάλασσα μέσα από την οθόνη της τηλεόρασης. Ο Ηλίας τακτικός πελάτης και φίλος του Τάκη συχνάζει στο τσιμεντένιο παγκάκι έξω από το μίνι μάρκετ. Με αφορμή ένα περιπολικό που σταμάτησε στο κόκκινο φανάρι λαμβάνει χώρα μια αυτοκινητιστική καραμπόλα στο δρόμο μπροστά στο μίνι μάρκετ. Έτσι, οι ήρωες μαζί με τους οδηγούς των αυτοκινήτων και έναν τύπο που έτυχε να περνάει μεταφέρονται στο αστυνομικό τμήμα, όπου αφήνονται ελεύθεροι την επόμενη μέρα. Μια άλλη μέρα στη γωνία κοντά στο τσιμεντένιο παγκάκι μοιράζουν παγωτά, ο Ηλίας κάνει μια αποτυχημένη προσπάθεια να φλερτάρει μια γυναίκα. Η Μαρία, κολλητή του Ηλία και θαμώνας στο τσιμεντένιο παγκάκι, βρίσκεται σε αναζήτηση κατοικίας μετά από το χωρισμό της με την κοπέλα της. Παράλληλα, είναι προεκλογική περίοδος και ένας υποψήφιος προετοιμάζει το ισόγειο γιατί απέναντι από το μίνι μάρκετ για εκλογικό κέντρο, αλλά τελικά βρίσκει άδοξο τέλος. Στον ίδιο δρόμο ένα ροζ πλυντήριο μετατρέπεται σε γατόσπιτο. Ενώ στην κοντινή γωνία λόγω των ανολοκλήρων έργων και της έλλειψης προστασίας, ένας ποδηλάτης τραυματίζεται και το ποδήλατό του γίνεται έργο τέχνης. Ένας μουσικός του δρόμου επιλέγει το τσιμεντένιο παγκάκι να τραγουδήσει ρέγκε, χωρίς να συνειδητοποιήσει το ρίσκο που παίρνει και την πρόκληση να τραγουδάς καλοκαιρινή μουσική αυγουσιτιάτικα στο κέντρο της πόλης. Ένα συνταρακτικό πρωτοσέλιδο πυροδοτεί αλλαγές στο μίνι μάρκετ και στη διάθεση του Τάκη. Ωστόσο, η ατμόσφαιρα παραμένει συννεφιασμένη στο εσωτερικό των χαρακτήρων, καθώς το δραματουργικό σύμπαν συντίθεται από πένθιμες εικόνες, αποξένωση και ατελέσφορες προσπάθειες για επικοινωνία. Το γεγονός ότι η Μαρία βρίσκει σπίτι, διακόπτει τη θλιβερή διάθεση και ενεργοποιεί το πνεύμα αλληλοβοήθειας, προκειμένου να ολοκληρωθεί η μετακόμισή της. Το σενάριο καταλήγει με τους ήρωες να κάνουν μια σκωπτική

συζήτηση για την κατάστασή τους και με μια απροσδόκητα επικείμενη μάζωση ψησίματος έξω από το μίνι μάρκετ. Τέλος, η ταινία ολοκληρώνεται αφήνοντας ανοιχτή μια συμβολική προέκταση των ηρώων του σεναρίου.

4. Σενάριο ταινίας μικρού μήκους

Κεραίες στα τσιμέντα

Σκηνή 1. ΕΣ. MINI MARKET-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Αμμουδερή παραλία γεμάτη κόσμο. Καταμεσήμερο, ο ήλιος καίει. Χαμογελαστά, ξέγνοιαστα πρόσωπα τριγύρω. Μερικά πιτσιρικά παίζουν με την άμμο. Ένα ζευγάρι βάζει αντηλιακό ο ένας στον άλλον. Κάποιοι κάνουν ηλιοθεραπεία, άλλοι πίνουν κοκτέιλ και χορεύουν. Η κάμερα σταδιακά ξεζουμάρει φαίνεται το περίγραμμα της γκρι οθόνης και το εσωτερικό από το παλιό μίνι μάρκετ. Ακούγεται η εισαγωγή από το κομμάτι *Life full of holes* των The Walkabouts. Η οθόνη είναι κρεμασμένη απέναντι από το ταμείο, ο Τάκης (38), ο υπάλληλος του μίνι μάρκετ είναι καθισμένος μπροστά από την ταμειακή και μετράει κάποια ψιλά.

ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΣΕ ΓΚΡΙ ΦΟΝΤΟ

Έξω από το μίνι μάρκετ σταματούν ένας άντρας και μια γυναίκα. Η γυναίκα προχωρά, ο άντρας, ο Ηλίας (33), μπαίνει στο μίνι μάρκετ και αγοράζει έναν καπνό Karelia λευκό. Στα χέρια του κρατάει έναν καφέ.

Σκηνή 2. ΕΣ. ΤΣΙΜΕΝΤΕΝΙΟ ΠΑΓΚΑΚΙ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Ηλίας κοιτάζει τριγύρω σαν να αναζητεί κάποιον/α, κάνει δυο βήματα να φύγει κοιτάζοντας έντονα την απέναντι γωνία. Γυρίζει ξανά, κάθεται στο τσιμεντένιο παγκάκι που είναι έξω από το μίνι μάρκετ και φτιάχνει ένα τσιγάρο. Καπνίζει πίνοντας γουλιές από τον καφέ του και έχοντας τα μάτια του καρφωμένα στην απέναντι γωνία. Κάνει νόημα στον Τάκη να βγει. Ο Τάκης στέκεται στην πόρτα του μίνι μάρκετ.

ΗΛΙΑΣ

Αν έλεγες ότι θα περιμένεις κάποιον στη γωνία, ποια γωνία θα εννοούσες;

ΤΑΚΗΣ

(δείχνοντας του την κοντινή γωνία)

Αυτήν εδώ.

ΗΛΙΑΣ

Οκ, και εγώ αυτήν είχα στο μυαλό μου.

Ο Τάκης ξαναμπαίνει στο μίνι μάρκετ. Ο Ηλίας συνεχίζει να καπνίζει και να κοιτάζει στη γωνία, το μάτι του πέφτει πάνω στον τοίχο με το γκράφιτι «Αθήνα είσαι καμίνι, καμία δεν θα μείνει». Από το βάθος φαίνεται να πλησιάζει ο Γνωστός Ρέι (34). Έρχεται και κάθεται στο παγκάκι δίπλα στον Ηλία.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Περιμένεις κανέναν;

ΗΛΙΑΣ

Όχι, εμένα περιμένουν στη γωνία.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Ποια γωνία;

ΗΛΙΑΣ

Εσύ ποια λες;

Ο Γνωστός Ρέι ρίχνει μια ματιά τριγύρω και του δείχνει την κοντινή γωνία.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Είναι ωραίο να έχεις κάποιον να σε περιμένει.

Ο Γνωστός Ρέι σηκώνεται και φεύγει. Ο Ηλίας καπνίζοντας τον κοιτάζει να απομακρύνεται.

Σκηνή 3. ΕΞ. ΤΣΙΜΕΝΤΕΝΙΟ ΠΑΓΚΑΚΙ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Ηλίας κάθεται στο παγκάκι γράφοντας στο σημειωματάριό του, δίπλα του έχει ένα ποτήρι με νερό, γεμάτο με γόπες που επιπλέουν. Σταματάει ένα αυτοκίνητο και από μέσα βγαίνει ο Άτακτος Μο (36).

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Μήπως είδες τον Γνωστό Ρέι; Τον θέλω για μια δουλειά;

ΗΛΙΑΣ

Πέρασε, αλλά έφυγε.

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Καλά, αν τον δεις, πες του ότι τον περιμένω στη γωνία.

ΗΛΙΑΣ

Ποια γωνία;

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Ξέρει αυτός.

ΗΛΙΑΣ

Αυτός ξέρει. Εσύ ξέρεις;

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Όχι.

Ο Άτακτος Μο μπαίνει στο αυτοκίνητο, κάνει να βάλει μπρος, αλλά η μηχανή σβήνει. Δοκιμάζει άλλες δυο φορές, τίποτα. Βγαίνει και κάθεται και αυτός στο παγκάκι. Ένας χοντρός μπάτσος της τροχαίας, σταματάει με τη μηχανή του και βγάζει ένα ροζ μπλοκάκι.

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Θα φάω κλήση;

ΤΡΟΧΑΙΟΣ

(δίνοντάς του το ροζ χαρτάκι)

Καλή όρεξη!

Ο Άτακτος Μο το αρπάζει, το βάζει στο στόμα του και το καταπίνει αμάσητο. Ο Τροχαίος καλεί στον ασύρματο ενισχύσεις. Ο Τάκης βγαίνει από το μίνι μάρκετ και κάθεται και αυτός στο παγκάκι δίπλα στον Ηλία. Πιο δίπλα είναι ο Άτακτος Μο όρθιος με τα χέρια στον τοίχο. Φτάνει ένα περιπολικό ωθούμενο από τρία άλλα αυτοκίνητα. Η Καραμπόλα καταλήγει πάνω στη μηχανή του Τροχαίου και όλα μαζί πάνω στο αμάξι του Άτακτου Μο. Από τη σύγκρουση ανοίγει το πορτμπαγκάζ του Μο και πετάγεται το κουφάρι ενός σκύλου.

ΗΛΙΑΣ

Κανείς δεν περιμένει από ένα περιπολικό να σταματήσει σε κόκκινο.

Ο Άτακτος Μο βρίσκει ευκαιρία και κάθεται και αυτός στο παγκάκι μαζί με τους άλλους. Ο Τροχαίος και οι υπόλοιποι μπάτσοι είναι έξαλλοι, καλούν πιο δυνατές ενισχύσεις.

ΗΛΙΑΣ

Μο, αυτός δεν είναι ο σκύλος σου;

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Ναι, τα τίναξε χθες. Πήγαινα να τον θάψω,
μάλλον για αυτό ήθελα τον Ρέι. Τώρα θα τον φάνε
οι μύγες.

Φτάνουν οι ενισχύσεις με την κλούβα και μαζεύουν όλους
τους οδηγούς της καραμπόλας, τον Τάκη, τον Ηλία, τον Μο
και τον Γνωστό Ρέι που έτυχε να περνάει.

Σκηνή 4. ΕΣ. ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΤΜΗΜΑ-ΣΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Στο αστυνομικό τμήμα περιμένουν όλοι μαζί οι συλληφθέντες
καθισμένοι, φαίνονται άπνοοι και κουρασμένοι. Οι δύο
οδηγοί από την καραμπόλα κοιμούνται ο ένας στον ώμο του
άλλου, ο άλλος οδηγός τρώει τα νύχια του. Στον τοίχο
κρέμεται μια μεγάλη εικόνα του Χριστού σταυρωμένου. Ο
Τάκης αρχίζει να παραπονιέται.

ΤΑΚΗΣ

Τι έγινε; Θα μας αφήσετε καμιά ώρα; Οι
πόρτες είναι διάπλατες, η μηχανή ξεκλειδωτή, θα
το έχουν σηκώσει το μαγαζί!

ΜΠΑΤΣΟΣ

Για περιμένετε.

ΤΑΚΗΣ

Κάνουμε και τίποτα άλλο.

Οι Μπάτσοι λένε κάτι μεταξύ τους, συμπληρώνουν κάτι
χαρτιά και σιγά σιγά αρχίζουν να αποχωρούν οι
συλληφθέντες. Πρώτα, ο Τάκης τρέχοντας, ο Ρέι με τον Μο
έχοντας αγκαλιά το κουφάρι του σκύλου, οι τρεις οδηγοί
της καραμπόλας και ο Ηλίας τελευταίος.

Σκηνή 5. ΕΣ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΣΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Ο Ηλίας μπαίνει στο μίνι μάρκετ, στο πάτωμα είναι ριγμένα
πράγματα, αλλά σε γενικές γραμμές δεν φαίνεται πολύ
ληηλατημένο.

ΗΛΙΑΣ

Όλα εντάξει;

ΤΑΚΗΣ

(ταχτοποιώντας με μια γκοφρέτα στο στόμα)

Πάνω κάτω. Λείπουν τσιγάρα και οι
εισπράξεις, κάτι ψίχουλα.

ΗΛΙΑΣ

(ψάχνοντας τις τσέπες του)

Θα μου δώσεις έναν καπνό;

ΤΑΚΗΣ

Δεν έχω, μόνο τα πουράκια αφήσανε.

ΗΛΙΑΣ

Άντε, τα λέμε.

ΤΑΚΗΣ

Δεν θα κάτσεις;

ΗΛΙΑΣ

(φεύγοντας)

Ήθελα, αλλά χωρίς τσιγάρα...

Τα λέμε.

Σκηνή 6. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Μια γυναίκα (40) στέκεται όρθια μπροστά από το τσιμεντένιο παγκάκι έξω από το μίνι μάρκετ κρατώντας δύο παγωτά χωνάκι, ένα σε κάθε χέρι, με διαφορετικές γεύσεις. Τα γλείφει εναλλάξ, κρατώντας τα σε απόσταση από το σώμα της για να μην στάξουν πάνω της. Ο Ηλίας κάθεται στο παγκάκι και καπνίζει χαζεύοντας τη γυναίκα.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(αγριεμένα)

Τρέχει κάτι;

ΗΛΙΑΣ

Κάπου σε ξέρω;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Δε νομίζω.

Η γυναίκα κοιτάζει επίμονα από την άλλη σαν να περιμένει κάποιον/α. Ο Ηλίας στρίβει άλλο ένα τσιγάρο. Η γυναίκα, καθώς γλείφει τα παγωτά της αερίζεται. Ο Ηλίας την κοιτάζει παραξενεμένος.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(πηγαίνοντας παραπέρα)

Τι να κάνουμε, συμβαίνουν και αυτά.

Ένα μικρό κορίτσι πλησιάζει από τη γωνία κρατώντας και αυτό δυο παγωτά χωνάκι, τα γλείφει χωρίς να βλέπει μπροστά του. Το «ΕΕΕΙ» της γυναίκας το σταματάει. Ο Τάκης από μέσα ανασηκώνεται και τις κοιτάζει κολλώντας τη φάτσα του στο τζάμι, βγαίνει και αυτός έξω.

ΤΑΚΗΣ

Τι γίνεται κορίτσια, μοιράζουν πουθενά παγωτά;

ΚΟΡΙΤΣΙ

Εδώ, πίσω από τη γωνία.

ΤΑΚΗΣ

(τρέχοντας προς τη γωνία)

Επανερχομαι.

ΚΟΡΙΤΣΙ

Μαμά, πάω να πάρω κι άλλο.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Να πας.

ΗΛΙΑΣ

Θα την πιάσει η κοιλιά της.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Έχει συνηθίσει στο κρύο.

Η γυναίκα παίρνει το τσιγάρο από το στόμα του Ηλία και το καπνίζει. Ο Ηλίας δεν της λέει κάτι, κάνει κίνηση να στρίψει άλλο. Ακούγεται φασαρία από τη γωνία, τσιρίδες και φωνές. Ο Τάκης που πλησιάζει κοιτάζει παραξενεμένος προς τα πίσω.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(καπνίζοντας)

Σκατά! Το πρωί είδα και έπαθα να την βγάλω απ' το ψυγείο του χασάπη.

ΗΛΙΑΣ

Γιατί δεν της παίρνεις δικό της;

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ψυγείο; Έχει. Αλλά του έκανα απόψυξη χθες.

Η γυναίκα σβήνει το τσιγάρο και πάει προς το μέρος της φασαρίας.

ΤΑΚΗΣ

(γλείφοντας τα παγωτά του)

Παιδιά... Τι να πει κανείς...

ΗΛΙΑΣ

Εδώ γιατί δεν έχει παγωτά;

ΤΑΚΗΣ

Εσύ γιατί λες;

Ο Ηλίας και ο Τάκης χαζεύουν προς το μέρος που γίνεται το σκηνικό, πίσω τους ένας τύπος βγαίνει από το μίνι μάρκετ αγκαλιά με την ταμειακή και φεύγει.

Σκηνή 7. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η Μαρία (35) κάθεται στο τσιμεντένιο παγκάκι πάνω σε πέντε εφημερίδες, δίπλα της έχει μία ανοικτή με μικρές αγγελίες. Φθάνει ο Ηλίας με δυο ζεστούς καφέδες σε πλαστικό. Η Μαρία τον κοιτάζει με μάτια υγρά και θλιμμένα.

ΗΛΙΑΣ

Μυτιλήνη;

ΜΑΡΙΑ

(κουνώντας το κεφάλι)

Μυτιλήνη. Η Κάτια στη Μυτιλήνη για μοναχικές διακοπές. Ναι, καλά...

ΗΛΙΑΣ

Τι λένε οι φυλλάδες;

ΜΑΡΙΑ

Ότι ο κόσμος είναι σκατά. Μια χαρά είναι εκεί που τις έβαλα.

ΗΛΙΑΣ

Σκατά και οι μικρές αγγελίες;

MARIA

Σκατά σπίτι θα βρω μ' αυτά τα ενοίκια και
σκατά χρόνο έχω να ψάξω.

ΗΛΙΑΣ

Δυο βδομάδες;

MARIA

Σε είκοσι μέρες επιστρέφει. Δε γαμιέται...
θα την βρω την άκρη και από εκεί θα πηδήξω.

Ο Τάκης κάθεται στην πόρτα του μίνι μάρκετ με μια σακούλα
πατατάκια, μασουλάει, είναι γεμάτος αλάτια και ρίγανη.
Ρίχνει μια ματιά γύρω του και μπαίνει μέσα.

ΗΛΙΑΣ

(ψιθυριστά)

Έχει βαρεθεί τη ζωή του ο τύπος.

MARIA

Γιατί δε το κλείνει;

ΗΛΙΑΣ

Δεν είναι δικό του. Το κρατάει μέχρι να
γυρίσει ο κυρ Σίμος απ' τις διακοπές του.

MARIA

Ζει ακόμα;

ΗΛΙΑΣ

Εκείνος ήταν ο κυρ Σήφης, πάνε δέκα
χρόνια. Αυτός είναι άλλος.

MARIA

Πώς περνάνε έτσι τα γαμημένα; Έχεις
προσέξει ότι από μια εποχή και μετά περνάνε
πολύ γρήγορα;

ΗΛΙΑΣ

Επειδή αδειάσαμε τις ζωές μας, οι μέρες
μοιάζουν ίδιες. Άγχος για τα πάντα, κούραση,
απουσία θέλησης και πολλοί μικροί θάνατοι,
κύτταρα που πεθαίνουν, ορίζοντες που δε

φαίνονται γιατί περπατάμε πάνω τους, όνειρα
παλιά ταξιδεύουν μόνα τους...

ΜΑΡΙΑ

Έχεις κι άλλα στιχάκια;

ΗΛΙΑΣ

Έχω. Αλλά γάμησέ το.

ΜΑΡΙΑ

Αυτό θα έλεγα και εγώ.

Ο Ηλίας παίρνει μια βαθιά τζούρα τσιγάρου και κάνει
κύκλους βγάζοντας τον καπνό, κοντινό στους κύκλους
καπνού.

ΗΛΙΑΣ (V.O.)

Τα όνειρα ταξιδεύουν... Ταξιδεύουν...

DISSOLVE TO.

Σκηνή 8. ΕΣ. ΠΑΜΠ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Ο Τάκης πίσω από το μπαρ κουνιέται σε ροκ ρυθμό,
ακούγεται το κομμάτι *Never say die* των Black Sabbath. Ο
Ηλίας καθισμένος στο μπαρ πίνει μπύρα με ένα μειδίαμα
περηφάνιας, δίπλα του πάνω στο μπαρ είναι ένα βιβλίο,
κοντινό στο εξώφυλλο «Ηλίας Αργυρίου, Ποιητική συλλογή
Κάτω από τα ίδια σύννεφα, εκδόσεις Babelart». Μπαίνει η
Μαρία με κομψή εμφάνιση και τα μαλλιά πιασμένα κότσο, στα
χέρια της κρατάει ένα πάκο γραπτά.

ΜΑΡΙΑ

(προς τον Τάκη)

Κέρνα ποτάκι.

Η Μαρία αφήνει τα πράγματά της, κοιτάζει το βιβλίο και
ενθουσιασμένη αγκαλιάζει τον Ηλία. Ο Τάκης βάζει σφηνάκια
και όλοι μαζί τσουγκρίζουν και κουνιούνται σε ροκ ρυθμό.

ΤΑΚΗΣ

Καλοτάξιδο!

ΜΑΡΙΑ

Στον δικό μας Καβάφη!

Σκηνή 9. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Η Μαρία τραβάει την εφημερίδα, κοιτάζει τις ενοικιάσεις σπιτιών, με δάκρυα αρχίζει να τσεκάρει και να κυκλώνει ότι βρίσκει. Σε κοντινό πλάνο φαίνονται οι υπερβολικές τιμές σε σχέση με τις παροχές των σπιτιών.

Σκηνή 10. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ -ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Λιγосτιές μαύρες σκιές στην άσφαλτο. Ακούγεται η συνέχεια του κομματιού *Life full of holes* των The Walkabouts. Κλειστά παράθυρα και ξεραμένες γλάστρες στα μπαλκόνια. Μαγαζιά κλειστά με χαρτάκια που ενημερώνουν για το άνοιγμα τους: «Επιστρέφουμε 28/8 Καλό καλοκαίρι!». Ζαλισμένα περιστέρια κάθονται πάνω στο καλώδιο κοντά στον κάδο, κάποια άλλα γυρεύουν ψίχουλα στον άδειο δρόμο.

Σκηνή 11. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΑΠΟΓΕΥΜΑ

Λίγο πιο μπροστά από το μίνι μάρκετ, παρκάρει ένα ακριβό τζιπ, από μέσα βγαίνει ένα ψηλός, καλοντυμένος τύπος, με γλυμμένο μαλλί και μαύρα γυαλιά. Ο Ηλίας κάθεται στο τσιμεντένιο παγκάκι, πηγαινοφέρνει το βλέμμα του από την αφίσα της απέναντι κολώνας, στον τύπο. Κοντινό στην αφίσα, που έχει τη φάτσα του τύπου και γράφει: «*Σαμπάνης Νικόλαος (Γυναικολόγος- καθ. Ιατρός). Μαζί θα Ψηλαφίσουμε Τους Καρκίνους του Ήθους. Ριζοσπαστική Δημοκρατική (Περικλέουσα) Παράταξις*». Ο τύπος κορδωμένος περνάει το δρόμο βιαστικά και κατευθύνεται προς το απέναντι ισόγειο γιαπί. Ο τύπος μιλάει με τους εργάτες, ανεβαίνουν στην σκάλα και τοποθετούν στο ισόγειο την ταμπέλα «Κέντρο προπαγάνδας εν όψει εκλογών». Ο Τύπος μπαίνει στο εσωτερικό του ισογείου. Ο Τάκης βγαίνει από το μίνι μάρκετ και πάει κοντά στον Ηλία που χαζεύει τον τύπο.

ΤΑΚΗΣ

Ρε συ, αυτός είναι ο Σαμπάνης ο Μουνάκιας, την είχε πέσει στη θεία μου στο ιατρείο του.

ΗΛΙΑΣ

Τώρα τον θυμήθηκες; Δυο μέρες είναι απέναντι η αφίσα.

ΤΑΚΗΣ

Θα κατεβεί στις εκλογές ο παπάρας ο
μουνής;

ΗΛΙΑΣ

Έτσι δείχνουν όλα...

ΤΑΚΗΣ

Θα του σκάσω τα λάστιχα.

ΗΛΙΑΣ

Είναι ο σοφέρ μέσα.

Ο Τάκης κάθεσαι στο παγκάκι δίπλα στον Ηλία. Μασουλάει κρακεράκια, μουρμουρίζει βρισιές και κατάρες κοιτάζοντας με μένος μία προς το αμάξι και μία προς το γιαπί, που πάει πέρα δώθε ο Σαμπάνης δίνοντας εντολές στους εργάτες. Ακούγεται ένας δυνατός θόρυβος, άσπρη σκόνη ξεχύνεται στο δρόμο από το γιαπί. Ο σοφέρ βγαίνει από το τζιπ και τρέχει απέναντι. Ο Ηλίας και ο Τάκης μένουν ακούνητοι στη θέση τους κοιτάζοντας απέναντι. Σε λίγο καταφθάνει ένα ασθενοφόρο.

Σκηνή 12. ΕΞ. MINI MARKET-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ένα ροζ πλυντήριο είναι στην άκρη του δρόμου μπροστά στο μίνι μάρκετ. Ο Ηλίας κάθεσαι στο τσιμεντένιο παγκάκι γράφοντας στο σημειωματάριό του. Στην απέναντι πλευρά του δρόμου ένας τύπος κατεβάζει την αφίσα του Σαμπάνη. Ο Τάκης κρατώντας μια σακούλα φιστίκια, βγαίνει από το μίνι μάρκετ και πάει κοντά στο πλυντήριο, το επεξεργάζεται, ενώ τρώει τα φιστίκια του.

ΤΑΚΗΣ

Τί είναι πάλι αυτό;

ΗΛΙΑΣ

Το πλυντήριο του ροζ πάνθηρα. Το μάζεψε ο Άτακτος Μο για γατόσπιτο, αλλά του έπεσε από τ' αμάξι.

ΤΑΚΗΣ

Γατόσπιτο; Δεν πάει καλά...

Ο Τάκης κουνώντας το κεφάλι πάει να μπει ξανά μέσα.
Σταματάει, κάνει «ψιτ» στον Ηλία και του δείχνει μία
τύπισσα που περνάει στον απέναντι δρόμο.

ΤΑΚΗΣ (Ο.Σ.)

Πώς σ' αρέσει αυτή; Με το πετσοκομμένο
μαλλί και την αρβύλα καλοκαιριάτικα... Βυζιά δεν
έχει... σεξ σαπίλ... Ωραία είναι να τη φωνάξω;

ΗΛΙΑΣ

Τσου, τι να την κάνω;

ΤΑΚΗΣ

(μπαίνοντας μέσα)

Να μοιραστείτε το παγκάκι.

Η τύπισσα στρίβει στη γωνία και χάνεται. Μια γάτα
πλησιάζει το ροζ πλυντήριο με αργά βήματα, ανοίγει το
πορτάκι με τη μουσούδα της και πηδάει μέσα.

Σκηνή 13. ΕΞ.ΓΩΝΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΜΙΝΙ ΜΑΡΚΕΤ- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Ηλίας περπατάει στο δρόμο με τα χέρια στις τσέπες
σκυφτός, δίπλα του περνάει βολίδα ένα ποδηλάτης. Κάνει
λίγα βήματα και ακούει πίσω του ένα δυνατό θόρυβο. Ο
Ηλίας γυρίζει να δει, πλησιάζει στη γωνία, το ποδήλατο
είναι σφηνωμένο κάθετα με τη μπροστινή ρόδα σε μια τρύπα
του δρόμου. Φαίνεται η πλάτη του ποδηλάτη που
απομακρύνεται κουτσαίνοντας. Ο Ηλίας κοιτάζει
αποσβολωμένος το σφηνωμένο ποδήλατο, αρχίζει να
χειροκροτεί.

ΗΛΙΑΣ (V.O.)

Τριφασικό έργο τέχνης! Εξυμνεί υπηρεσίες
ύδρευσης, ηλεκτρισμού και τηλεπικοινωνιών που
άφησαν την τρύπα έτσι...

Ο Ηλίας ξεκινά να περπατά προς το μίνι μάρκετ, το βλέμμα
του πέφτει στα ξεθωριασμένα γράμματα πάνω στην κολώνα «
E=WC2 ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΧΕΣΤΗΚΑ», κοντοστέκεται για λίγο, ρίχνει
μια ματιά γύρω του. Λίγο πιο δίπλα ένα άστεγος κοιμάται
πάνω σ' ένα χαρτόκουτο. Συνεχίζει να περπατά.

Σκηνή 14. ΕΞ. MINI MARKET- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Τάκης κάθεται πίσω από τον πάγκο και μασουλάει, πάνω στον πάγκο έχει ένα πακέτο ανοικτά μπισκότα, προσφέρει στον Ηλία που κάθεται όρθιος μπροστά του. ο Ηλίας δεν παίρνει, πιάνει τον καφέ του και πίνει μια γουλιιά.

ΗΛΙΑΣ

Πήρες άλλη ταμειακή;

ΤΑΚΗΣ

(κουνώντας αρνητικά το κεφάλι)

Η ίδια είναι, την μάζεψα από τον κάδο εδώ πιο κάτω.

Οι δύο τους κοιτάζουν απ' έξω από το τζάμι στο τσιμεντένιο παγκάκι, είναι ένας τύπος με τζίβες και σαλβάρι που παίζει κιθάρα. Ακούγονται νότες σε ρυθμό ρέγκε και ο παράφωνος τύπος που τραγουδά. Ο Τάκης κλείνει τα αυτιά του και χτυπά ελαφρά και συνεχόμενα το κεφάλι του στον πάγκο. Ο Ηλίας γυρίζει από την άλλη και πάει προς το ψυγείο με τις μπύρες, το ανοίγει και προσπαθεί να χωρέσει το κεφάλι του μέσα. Ξαφνικά, ακούγεται ένα γκντανγκ και μετά ησυχία. Ο Τάκης κολλάει τη μούρη του στο τζάμι, ο Ηλίας πάει προς την πόρτα και κοιτάζει προς τα έξω. Ο τύπος στο παγκάκι, ξερός με τη κιθάρα ημιπερασμένη στο κεφάλι του και την ταστιέρα να εξέχει από τα μαλλιά του. Φαίνεται η πλάτη της κοπέλας με το πετσοκομμένο μαλλί και τις αρβύλες, καθώς απομακρύνεται.

ΗΛΙΑΣ (V.O.)

Για να τον άκουγε, εδώ κοντά θα μένει.

Σκηνή 15. ΕΞ. MINI MARKET- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Τάκης ρίχνει νερό στον τύπο με την κιθάρα και δυο τρία απαλά χαστούκια. Ο τύπος συνέρχεται, κοιτάζει έντρομος, παρατάει την ξεχαρβαλωμένη κιθάρα στο παγκάκι και το βάζει στα πόδια. Ο Άτακτος Μο σταματάει με το αμάξι δίπλα στο ροζ πλυντήριο, κατεβαίνει, ανοίγει το πορτάκι, βγάζει από μέσα τέσσερα μικρά τρικολόρε γατάκια, τα χαϊδεύει και τα ξαναβάζει στο πλυντήριο, χαρούμενος το φορτώνει και φεύγει.

Σκηνή 16. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΠΡΩΙ

Ο Τάκης πηγαινοέρχεται πέρα δώθε στο μίνι μάρκετ, αλλάζει θέση στα πράγματα, κρεμάει στον τοίχο ξένες εφημερίδες, τοποθετεί τον πάγκο με την ταμειακή κολλητά στο τζάμι και δίπλα ένα πικάπ. Ανοίγει το μικρό τζάμι για να εξυπηρετεί τους πελάτες από εκεί. Ο Ηλίας κάθεται στο τσιμεντένιο παγκάκι με ένα σταυρόλεξο στα χέρια, δίπλα του ένας καφές που αχνίζει και ένα αναμμένο τσιγάρο.

ΗΛΙΑΣ

Αλλαγές βλέπω...

ΤΑΚΗΣ

(κρατώντας έναν δίσκο του Tom Waits)

Ανακαίνιση. Θα το κάνω New York στα Seventies.

ΗΛΙΑΣ

Ο κυρ Σίμος θα πάθει συγκοπή.

ΤΑΚΗΣ

Παίζει να μην ξανάρθει. Δες εδώ.

Ο Τάκης του δείχνει το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας που λέει: «ΚΑΡΧΑΡΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΡΠΑΘΟ-εικόνες τρόμου», κάτω από τον τίτλο μια φωτογραφία με ένα πόδι στην παραλία. Το πόδι φοράει παπούτσι καφέ με άσπρες βούλες.

ΤΑΚΗΣ

Κόβω το ποδ... το κεφάλι μου ότι αυτό το παπούτσι είναι του κυρ Σίμου.

ΗΛΙΑΣ

Στην Κάρπαθο πήγε;

ΤΑΚΗΣ

Στη Ρόδο, αλλά κοντά είναι... έχει και ρεύματα...

Μόλις έφτασε ο Γνωστός Ρέι φορώντας χαβανέζικο πουκάμισο με κοκοφοίνικες και καρχαρίες.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Wow, Tom Waits... New York... γαμώ!

ΤΑΚΗΣ

(χαμογελώντας περήφανα)

Γαμώ είναι...

Ένα αυτοκίνητο παρκάρει μπροστά στο τσιμεντένιο παγκάκι, βγαίνει από μέσα μια όμορφη γυναίκα (50) με κοντό ξανθό μαλλί.

ΓΥΝΑΙΚΑ

(Με αμερικάνικη προφορά)

Τη New York times.

Ο Τάκης κορδωτός της δίνει την εφημερίδα. Η γυναίκα την παίρνει και μπαίνει στο παρκαρισμένο αυτοκίνητο. Ο Γνωστός Ρέι κάνει ότι διαβάζει τις φυλλάδες που κρέμονται, αλλά ζαχαρώνει τη γυναίκα. Γυρίζει προς τον Ηλία.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Καλή, ε;

ΗΛΙΑΣ

Μια χαρά.

ΤΑΚΗΣ (Ο.Σ.)

Κίνηση έχει, θα ξεπουλήσω σήμερα.

Ο Γνωστός Ρέι μπαίνει στο μίνι μάρκετ. Βγαίνει κρατώντας μια σοκολάτα, γράφει το τηλέφωνό του σε ένα χαρτάκι και το κολλάει πάνω.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

(τη δίνει στον Ηλία και φεύγει)

Να τη δώσεις στη ξανθιά από μένα.

Ακούγονται σειρήνες από μακριά, στάχτες πέφτουν από τον ουρανό. Ο Τάκης στέκεται στην πόρτα του μίνι μάρκετ και κοιτάζει τριγύρω.

ΤΑΚΗΣ

Τι καίγεται πάλι; Βρωμάει...

ΗΛΙΑΣ

Το MINION.

Ο Ηλίας σηκώνεται και πάει προς το παρκαρισμένο αυτοκίνητο. Η ξανθιά αποκοιμισμένη γέρνει μπρος τα εμπρός, το κεφάλι της πέφτει πάνω στην κόρνα, πετάγεται απότομα τρομαγμένη. Ο Ηλίας της δίνει το πακέτο και φεύγει.

ΗΛΙΑΣ

Αυτό είναι από τον Γνωστό Ρέι.

ΓΥΝΑΙΚΑ

Ποιον;

Η γυναίκα παίρνει τη σοκολάτα, ρίχνει μια περίεργη ματιά στον Ηλία, βάζει μπρος το αμάξι και φεύγει. Ο Ηλίας επιστρέφει στο παγκάκι. Μόλις κάθεται φρενάρει μπροστά του μια νεκροφόρα. Το κεφάλι του Άτακτου Μο βγαίνει από μέσα.

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Έχει καθόλου πάγο;

Ο Ηλίας κουνάει αρνητικά το κεφάλι. Ο Άτακτος Μο πατάει γκάζι και φεύγει, ανοίγει το πορτμπαγκάζ και μια κάσα πέφτει στο δρόμο. Ο Ηλίας πάει προς το μέρος που έπεσε η κάσα, το καπάκι είναι μισάνοικτο, μένει να την χαζεύει, είναι άδεια.

Σκηνή 17. ΕΞ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΒΡΑΔΥ

Πάνω στο τσιμεντένιο παγκάκι είναι μια ψόφια, αναποδογυρισμένη κατσαρίδα. Ο Ηλίας την φυσάει, την παρατηρεί, καμία αντίδραση. Ένα τζάνκι σέρνει τα πόδια του μπροστά από το παγκάκι, σταματάει.

ΤΖΑΝΚΙ

Φίλε, έχεις τίποτα ψιλιά;

ΗΛΙΑΣ

Τσιγάρα μόνο.

Το τζάνκι του κάνει νόημα να του στρίψει τσιγάρο, κάνει δυο βήματα και παραπατάει, βρίσκει την ισορροπία του, απλώνει το χέρι και παίρνει το τσιγάρο, προχωρά πιο κάτω και σωριάζεται στο σημείο του δρόμου που είχε πέσει και η κάσα. Το τζάνκι ξανασηκώνεται, βάζει το τσιγάρο στο στόμα, συνεχίζει και στρίβει στη γωνία. Ο Ηλίας πάει να μπει στο μίνι μάρκετ και τρακάρει με κάποια που βγαίνει. Το μάτι του πέφτει στις αρβύλες της, στο σκισμένο τζιν,

τη ξεβαμμένη μπλούζα, τα μελανιασμένα χείλη και το πετσοκομμένο μαλλί. Ο Ηλίας την κοιτάζει αποσβολωμένος. Η τύπισσα με αγριεμένο βλέμμα του κάνει νόημα να κάνει στην άκρη. Ο Ηλίας κάνει ένα βήμα πίσω, η κοπέλα περνάει και φεύγει. Ο Ηλίας κοιτάζει την πλάτη της, ενώ αυτή απομακρύνεται. Ακούγεται η αρχή από το *Life full of holes* των The Walkabouts. Εκείνη την ώρα περνάει στο δρόμο ένας τύπος που κρατάει δύο ξύλινα, φθαρμένα παντιζούρια μπροστά στο πρόσωπό του, φαίνονται μόνο τα πόδια του και καθώς πλησιάζει ελάχιστα τα μάτια του μέσα από τις χαραμάδες. Ο τύπος ρίχνει ένα βλέμμα στον Ηλία και συνεχίζει, FADE OUT.

Σκηνή 18. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ-ΠΡΩΙ

Η Μαρία πάει πάνω κάτω ανάμεσα στις κούτες καπνίζοντας, σβήνει το τσιγάρο, πιάνει την ταινία και αρχίζει να κλείνει κάποιες κούτες, μετακινεί μουγκρίζοντας δυο κούτες προς την πόρτα, σταματάει, ανάβει άλλο ένα τσιγάρο, πάει πέρα δώθε, δίνει κλωτσιά στις κούτες.

Σκηνή 19. ΕΣ. MINI MARKET-ΠΡΩΙ

Ο Ηλίας έξω από το μίνι μάρκετ αγοράζει τσιγάρα και ένα μπουκάλι νερό. Ο Τάκης τον κοιτάζει παραξενεμένος, ενώ παράλληλα κάτι μασουλάει, βγάζει το κεφάλι του από το ανοιχτό τζάμι.

TAKΗΣ

Νωρίς σήμερα.

ΗΛΙΑΣ

Πάω να βοηθήσω μια φίλη στη μετακόμιση.

TAKΗΣ

Αυτή με τις φυλλάδες στον κώλο, λες;

ΗΛΙΑΣ

Την πρόσεξες, ε;

TAKΗΣ

Ωραία.

ΗΛΙΑΣ

Ωραία, αλλά...

ΤΑΚΗΣ

Φορτηγάκι βρήκατε;

ΗΛΙΑΣ

Θα φέρει ο Άτακτος Μο.

ΤΑΚΗΣ

Ωχ...

ΗΛΙΑΣ

Και εγώ αυτό σκέφτηκα.

Ακριβώς μπροστά στο μίνι μάρκετ παρκάρει ένα τζιπ της τροχαίας, οδηγός είναι ο Γνωστός Ρέι.

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

(φωνάζοντας, χωρίς να σβήσει τη μηχανή)

Ο Μο μου είπε ότι χρειάζεστε φορτηγάκι.

ΗΛΙΑΣ

Πας καλά; Θες να μας πάνε όλους μέσα;

ΓΝΩΣΤΟΣ ΡΕΙ

Αυτό βρήκα.

ΗΛΙΑΣ

Ξεφορτώσου το.

Ο Γνωστός Ρέι πατάει γκάζι και φεύγει. Ο Άτακτος Μο πλησιάζει ποδαράτος.

ΑΤΑΚΤΟΣ ΜΟ

Θα έφερνα το φορτηγό-ψυγείο του θείου μου,
αλλά χάλασε η ψύξη.

ΗΛΙΑΣ

Πάω και ότι κάνουμε.

Σκηνή 20. ΕΣ. ΣΠΙΤΙ-ΠΡΩΙ

Χτυπάει το κουδούνι. Η Μαρία ανοίγει την πόρτα είναι ο Ηλίας με μία κούτα παραμάσχαλα. Ο χώρος τριγύρω είναι γεμάτος πράγματα. Στο σπίτι είναι και κάποιοι φίλοι της Μαρίας από τη ΛΟΑΤ+ κοινότητα. Φορτώνουν τρία καρότσια σούπερ μάρκετ.

ΜΑΡΙΑ

(αγανακτισμένα)

Ότι και να γίνει σήμερα θα μετακομίσω και
ας κοιμηθώ στο πάτωμα!

Σκηνή 21. ΕΣ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η Μαρία και οι φίλοι της βγαίνουν φορτωμένοι με πράγματα, τσουλάνε στο δρόμο τα καρότσια του σούπερ μάρκετ γεμάτα. Πηγαυνοέρχονται όλοι πολλές φορές φορτωμένοι. Στο πήγαινε τα καρότσια είναι γεμάτα με πράγματα και στην επιστροφή με τους φίλους της Μαρίας.

Σκηνή 22. ΕΣ. ΝΕΟ ΣΠΙΤΙ-ΒΡΑΔΥ

Οι φίλοι της Μαρίας κάθονται στο πάτωμα εξαντλημένοι δίπλα σε ένα βωμό από κούτες. Η Μαρία φέρνει μια εξάδα μπύρες, τις ανοίγουν και τσουγκρίζουν.

Σκηνή 23. ΕΣ. MINI ΜΑΡΚΕΤ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η Μαρία και ο Ηλίας κάθονται στο τσιμεντένιο παγκάκι. Η Μαρία πίνει μια γουλιιά από τον μισοτελειωμένο καφέ του Ηλία, τα μάτια της είναι υγρά και πρησμένα, βγάζει να στρίψει τσιγάρο, τα χαρτάκια βγαίνουν κολλημένα μεταξύ τους, ακορντεόν.

ΜΑΡΙΑ

Πότε τελειώνει η άδεια σου;

ΗΛΙΑΣ

Μπορεί και να τελείωσε. Άλλο θέμα, πότε
γυρνάει η Κάτια;

ΜΑΡΙΑ

Μπορεί και να γύρισε. Άλλο θέμα, έχεις
δεύτερο ανεμιστήρα; Ο δικός μου αρχίζει να τα
παίζει. Λέω να μην πάρω. Δεν μου περισσεύουν

τώρα. Τελειώνει και το καλοκαίρι... ίσως του
χρόνου να μην χρειαστεί. Ίσως να είμαι αλλού...

ΗΛΙΑΣ

Ποτέ δε ξέρεις...

ΜΑΡΙΑ

Πώς τα σκατώσαμε έτσι πάλι;

ΗΛΙΑΣ

Όπως πάντα. Τα σκατώνουμε, αλλά
τουλάχιστον τ' αφήνουμε πίσω μας.
Σκουπιζόμαστε. Φεύγουμε. Δεν είμαστε μύγες να
τα γυροφέρνουμε...

ΜΑΡΙΑ

Και τι είμαστε;

ΗΛΙΑΣ

Σόλες. Όσο πιο πολύ τριβόμαστε στο δρόμο,
τόσο πιο γρήγορα καθαρίζουμε.

Σκηνή 24. ΕΣ. MINI MARKET-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Τάκης καθισμένος πίσω από τον πάγκο βλέπει μια
διαφήμιση ψαροταβέρνας στην τηλεόραση και ξερογλείφεται.
Κοντινό στην οθόνη, ταβέρνα μπροστά στη θάλασσα, ένας
σερβιτόρος αφήνει στο τραπέζι μιας παρέας ούζο και
θαλασσινούς μεζέδες.

Σκηνή 25. ΕΣ. MINI MARKET-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Ο Άτακτος Μο περνάει μπροστά απ' το τσιμεντένιο παγκάκι
με τ' αμάξι. Το πορτοπαγκάκι είναι γεμάτο ψάρια. Δεν
σταματάει. Ένα καφάσι φεύγει και πέφτει στο δρόμο. Ο
Ηλίας σηκώνεται και το μαζεύει. Ο Τάκης βγαίνει από μέσα.

ΤΑΚΗΣ

Να τα βάλω στην κατάψυξη;

ΗΛΙΑΣ

Λέω να τα ψήσουμε εδώ έξω το βράδυ. Βάλ'
τα στο ψυγείο.

ΤΑΚΗΣ

Ωραία, να καλέσουμε και τη δικιά σου.

ΜΑΡΙΑ

Ποια δικιά σου;

ΗΛΙΑΣ

Τίποτα, με δουλεύει.

ΜΑΡΙΑ

Άστα αυτά. Ποια είναι;

ΗΛΙΑΣ

Εδώ, της γειτονιάς...

ΜΑΡΙΑ

Η τσουρομαδημένη; Αυτή θα ' ναι! Σε ξέρω
καλά εσένα... Την άνοιξη είχε το μαλλί κατσαρίδα:
κοντοκουρεμένη, σχεδόν ξούρα, με δύο πράσινες
κεραίες...

ΗΛΙΑΣ

Η ίδια είναι; Κι έλεγα που χάθηκε... Είχα
στεναχωρηθεί που δεν την έβλεπα πια.

ΜΑΡΙΑ

Αυτό είναι να ερωτεύεσαι δυο φορές το ίδιο
πρόσωπο...

ΗΛΙΑΣ

Περωμένο.

ΜΑΡΙΑ

Πάω πάσο. Πάω και για καφέ.

ΗΛΙΑΣ

Θέλω.

ΜΑΡΙΑ

Το ξέρω. Οι μπύρες, μετά όταν αρχίσει το
ψήσιμο.

Σκηνή 26. ΕΞ. MINI MARKET-ΒΡΑΔΥ

Πάνω στο τσιμεντένιο παγκάκι, δύο πλαστικά ποτήρια με καφέ αχνίζουν, δίπλα μια κατσαρίδα και άλλη μία πάνω στο καπνό Karelia. Κοντινό στις κατσαρίδες.

ΜΑΡΙΑ (Ο.Σ.)

Έρρεις τι; Αν ήμασταν κόκκινες με πουά,
δεν θα μας πείραζε κανείς...

ΗΛΙΑΣ (Ο.Σ.)

Ναι, μάλλον...

Σκηνή 27. ΕΞ. MINI MARKET-ΒΡΑΔΥ

Η καρέκλα του Τάκη είναι άδεια, δεν υπάρχει κανένας πελάτης, η τηλεόραση είναι ανοικτή. Κοντινό στην οθόνη της τηλεόρασης, παίζει η διαφήμιση: «ΨΟΦΑ, Φενιζολέ σνακ καλαμποκιού... Φόβος και τρόμος για τις κατσαρίδες»

Σκηνή 28. ΕΞ. MINI MARKET-ΒΡΑΔΥ

Στο τσιμεντένιο παγκάκι πέρα από τις δύο κατσαρίδες έχει έρθει και μία τρίτη, δίπλα της είναι κάτι ψίχουλα.

ΗΛΙΑΣ (Ο.Σ.)

Μη μασάς!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγάθος, Θ. (2013). «Διηγήματα του Παπαδιαμάντη στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας *Ο μετανάστης του Νέστορα Μάτσα*. Σύγκριση», 23, 119-127.

Αθανασόπουλος, Β. (2009). «Για μια ασκητική της αφήγησης: ο αφηγηματικός μινιμαλισμός και το διήγημα», στο: *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού και Σ. Ντενίση (επιμ.). Αθήνα: ΕΕΓΣΓ / Gutenberg.

Βαλούκος, Στ. (2002). *Το Σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Barthes, R. (1966). «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, 1-27.

Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Βλαβιανού, Α. (2008). «Το διήγημα στην καμπή του 19ου αιώνα. Από την κλασική αρτιότητα στις πρώτες καινοτόμες αποκλίσεις», στο *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας – Ανθολόγιο Κριτικών Κειμένων*, επιμ. Π. Αποστολή. Πάτρα: ΕΑΠ.

Γαραντούδης, Ε. (2015). «Νεοελληνική λογοτεχνία και κινηματογράφος», στο Β. Βασιλειάδης & Κ. Δημοπούλου (επιμ.), *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση στη λογοτεχνία*, 223-233. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Cooper, P. & Dancyger, K. (2005). *Writing the short film*. U.S.A: Elsevier Focal Press.

Debord, G. (2000). *Η κοινωνία του θεάματος*. Αθήνα: Διεθνής βιβλιοθήκη.

Δημητρίου, Α. (1993). *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους 1939-1992*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Δρομάζος, Στ. Ιω. (1982). *Αριστοτέλους ποιητική: Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*. Αθήνα: Κέδρος.

Harrison, S. (2005). *Adaptations: from short story to big screen. 35 great stories that have inspired great films*. New York: Three Rivers Press.

Hawthorn, J. (1993). *Εκκλειδώνοντας το κείμενο: Μία εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Howard, D. (2004). *How to Build a Great Screenplay*. New York: St. Martin's Press.

Howard, D. & Mabley, E. (1993). *The tools of screenwriting. A writer's guide to craft and elements of screenplay*. New York: St. Martin's Griffin.

- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Kallas-Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Σενάριο: Η τέχνη της επινόησης και της αφήγησης στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κεχαγιάς, Α. (1997). *Το σενάριο: από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση*. Αθήνα: Έλλην.
- Μανιατόπουλος, Κ. (2018). *Cement bench stories*. Αθήνα: Babelart.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. & Ντενίση, Σ. (επιμ.), (2009). *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες: Θεωρία – Γραφή – Πρόσληψη*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών (Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο)*. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Σπυρόπουλος, Π. Π. (2013). *Κινηματογραφικές μεταφορές από την ιταλική λογοτεχνία. Διδακτορική διατριβή*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο.
- Ταμπάκη-Ιωνά Φ. & Γαλάνη Μ. Ε. (επιμ.), (2011). *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Tarkovsky, A. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Τερζής, Ν. (2014). *Nouvelle Vague: Το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του. Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Ιων.
- Ραφαηλίδης, Β. (1996). *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey: Mythic structure for writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Field, S. (1986). *Το Σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική. (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*. Αθήνα: Κάλβος.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Γουδέλης, Τ. (2016). «Το διήγημα και η μικρού μήκους ταινία: συγγένειες και αποκλίσεις». Ανακτημένο από <https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2016/09/07/tasos-goudelis-to-diigima-kai-i-mikrou-mikous-tainia/>, 03/12/2023.

Hutchison, C. J. (2012). «Adapting Novel into Film & Copyright». Ανακτημένο από <https://ssrn.com/abstract=2117556> ή <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2117556>, 03/12/2023.

Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη. «Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής». Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, στην *Πύλη για την Ελληνική γλώσσα*, στο https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html, 03/12/2023.

Κυριακίδης Αχιλλέας, «Μερικές σκέψεις για την ταινία μικρού μήκους». Ανακτημένο από <https://www.shortfilm.gr/historyText.asp?id=97>, 03/12/2023.

Theodar, M. C. (2022). «Rethinking Film Adaptation Through Directors' Discourse and Auteur Theory: Approaching Dan Brown's *The Da Vinci Code*», *Theory and Practice in Language Studies*, 12, 12, 2634-2640. Ανακτημένο από <https://tpls.academypublication.com/index.php/tpls/article/view/5112/4109>, 03/12/2023.

Ζήρας, Α. (2003). «Λογοτεχνία και Σινεμά», χ.τ., *Το Δέντρο*, 127-128. Ανακτημένο από [Από το Βιβλίο στην Κινηματογραφική Ταινία | | Επιμέλεια: Γιάννη Καραμπίτσου – CAMERA STYLO \(wordpress.com\)](#), 03/12/2023.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

«Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και 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.»