ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

**Διπλωματική Εργασία**

# «Πρόταση έκδοσης κινηματογραφικού σεναρίου βασισμένο στο *Ξημερώνει* του Ν. Καζαντζάκη: δημιουργικές προκλήσεις και υφογλωσσικές επιλογές»

Ελένη Σαράτση (Α.Μ. 509395)

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Μαθιουδάκης

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

Ιανουάριος 2025

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

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

# «Πρόταση έκδοσης κινηματογραφικού σεναρίου βασισμένο στο *Ξημερώνει* του Ν. Καζαντζάκη: δημιουργικές προκλήσεις και υφογλωσσικές επιλογές»

Ελένη Σαράτση

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκος Μαθιουδάκης

Διδάκτορας Υφογλωσσολογίας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Καθηγητής Σεναρίου, Τμήμα Κινηματογράφου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ

Ιανουάριος 2025

*Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Νίκο Μαθιουδάκη, για την υποστήριξη και την καθοδήγησή του, αλλά και για την άμεση ανταπόκριση, σε οποιονδήποτε προβληματισμό μου, κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.*

*Επίσης, οφείλω ένα ευχαριστώ στην οικογένειά μου για την κατανόηση και την συμπαράσταση που μου έδειξαν, καθόλη τη διάρκεια της παρακολούθησης του μεταπτυχιακού προγράμματος, ιδιάιτερα το τελευταίο και πιο απαιτητικό, χρονικό διάστημα.*

# Περίληψη

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα περιηγηθούμε αρχικά, σύντομα, στην ζωή του Νίκου Καζαντζάκη, κυρίως στα γεγονότα και στις καταστάσεις που επηρέασαν την γραφή του, ιδίως την πρώιμη. Στην συνεισφορά του στην ελληνική γλώσσα όπως την ξέρουμε. Στη σχέση του έργου του με το θέατρο και τον κινηματογράφο. Στο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παρουσιάστηκε και στην απήχηση που είχε, το πρωτόλειο έργο του *Ξημερώνει,* αλλά και στις έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε στους τότε κύκλους των καλλιτεχνών.

Θα αναφερθούμε διεξοδικά στο έργο, στην πλοκή και στους χαρακτήρες, αλλά και στη σημασία του και στο τι εκφράζει για τη θέση της γυναίκας και στο ζήτημα της γυναικείας τιμής την εποχή εκείνη. Θα αναλύσουμε τα βασικά στοιχεία της συγγραφής ενός σεναρίου, με τη βοήθεια πάντα, των εύστοχων παρατηρήσεων κάποιων, από τους πιο πετυχημένους στο είδος τους και θα αναφερθούμε στη διαδικασία της διασκευής ενός θεατρικού, κυρίως, έργου σε σενάριο.

Τέλος, ακολουθεί ένα σενάριο ταινίας μικρού μήκους, που αποτελεί μια διασκευή του θεατρικού έργου του Νίκου Καζαντζάκη *Ξημερώνει,* κάτι που επιχειρείται για πρώτη φορά. Προηγείται ένα κεφάλαιο στο οποίο αναφέρονται οι αρχές γραφής σεναρίου, που εφαρμόστηκαν στην συγκεκριμένη προσπάθεια και περιγράφεται η προτεινόμενη έκδοση του έργου. Ακολουθεί ένα κεφάλαιο σχολιασμού των γλωσσικών και υφολογικών αλλαγών που επιτελέσθηκαν, κατά τη διασκευή του θεατρικού έργου σε σενάριο, αλλά και οι ομοιότητες και οι διαφορές τους, από πραγματολογικής άποψης.

Στο παράρτημα υπάρχει η χειρόγραφη επιστολή του Νίκου Καζαντζάκη προς τον Δημήτριο Καλογερόπουλο για το *Ξημερώνει*, η αφίσα την πρώτης και τελευταίας μεταφοράς του, στο θέατρο Αθήναιον, από τον θίασο του Θωμά Οικονόμου και ένα Γλωσσάρι βασικών κινηματογραφικών όρων, απαραίτητο για όποιον ενδιαφέρεται για τον κόσμο του κινηματογράφου και τις διαδικασίες που πρέπει να προηγηθούν, για να φτάσει ένα σενάριο στην οθόνη.

**Λέξεις – Κλειδιά**

Καζαντζάκης, Θέατρο, Κινηματογράφος, Σενάριο, Διασκευή

# Abstract

In the following chapters, we will first briefly explore the life of Nikos Kazantzakis, primarily focusing on the events and circumstances that influenced his writing, especially his early works. We will look at his contribution to the Greek language as we know it, his relationship with theater and cinema, and the social context in which his work emerged. We will also discuss the impact of his early work *Ximeronei* (Dawn), and the strong reactions it provoked among the artistic circles of its time.

We will thoroughly examine the play, its plot and characters, as well as its significance and what it expresses regarding the position of women and the issue of female honor at that time. We will analyze the essential elements of writing a screenplay with the help of insightful observations from some of the most successful professionals in the field, and we will discuss the process of adapting a work into a screenplay.

Finally, a short film script is presented, which is an adaptation of Nikos Kazantzakis's theatrical work *Ximeronei*, an attempt that is being made for the first time. Prior to this, a chapter is included that discusses the principles of screenplay writing applied in this particular effort, along with a description of the proposed version of the work. This is followed by a chapter commenting on the linguistic and stylistic changes that occurred during the adaptation of the theatrical work into a screenplay, as well as the similarities and differences from a factual perspective.

In the appendix, there is a handwritten letter from Nikos Kazantzakis to Dimitrios Kalogeropoulos about *Ximeronei*, the poster of its first and last adaptation at the *Athinaion* Theater by the company of Thomas Oikonomou, and a Glossary of basic film terms, essential for anyone interested in the world of cinema and the processes that need to take place for a screenplay to reach the screen.

**Keywords**

Kazantzakis, Theater, Cinema, Screenplay, Adaptation

# Περιεχόμενα

Περίληψη ..... v
Abstract..... vi
Περιεχόμενα ..... vii
1. Ο Πρώιμος Νίκος Καζαντζάκης..... 1
1.1 Λίγα λόγια για τον Νίκο Καζαντζάκη – Το γλωσσικό ζήτημα ..... 1
1.2 Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο ..... 4
1.3 *Ξημερώνει* «Δράμα εις πράξεις τρεις» ..... 7
1.3.1 Ό,τι γνωρίζουμε για το έργο ..... 7
1.3.2 Η θέση της γυναίκας – Η γυναικεία τιμή..... 16
1.4 Ο Καζαντζάκης και ο Κινηματογράφος ..... 20
2. Κινηματογραφική γραφή ..... 23
2.1 Η τέχνη της αφήγησης – Η τέχνη της συγγραφής σεναρίου ..... 23
2.1.1 Τι κάνει ένα σενάριο πετυχημένο – Μυστικά καταξιωμένων σεναριογράφων. 35
2.1.2 Κινηματογραφική γραφή VS Θεατρική γραφή - Διασκευή ..... 36
3. Το Σενάριο..... 41
3.1 Πρόταση έκδοσης – Αρχές γραφής σεναρίου ..... 41
3.2 *Ξημερώνει* ..... 43
3.3 Γλωσσικές και υφολογικές αλλαγές – Πραγματολογικές ομοιότητες και διαφορές 74
Συμπεράσματα..... 81
Βιβλιογραφία..... 83
Παράρτημα Α: «Χειρόγραφη επιστολή του Καζαντζάκη προς τον Καλογερόπουλο»..... 86
Παράρτημα Β: «Η αφίσα της πρώτης θεατρικής παράστασης του *Ξημερώνει*»..... 91
Παράρτημα Γ: «Γλωσσάρι βασικών κινηματογραφικών όρων» ..... 93
Παράρτημα Δ: «Πρόταση αφίσας της ταινίας βασισμένης στο σενάριο»..... 100

# 1. Ο Πρώιμος Νίκος Καζαντζάκης

## 1.1 Λίγα λόγια για τον Νίκο Καζαντζάκη – Το γλωσσικό ζήτημα

Η ζωή του Νίκου Καζαντζάκη τοποθετείται σε μία χρονική περίοδο με έντονες αναταραχές και κρίσιμα γεγονότα για την Ελλάδα αλλά και την Ευρώπη γενικότερα, που δεν θα μπορούσαν αν τον αφήσουν ανεπηρέαστο. Όπως αναφέρει και ο Αλεξίου (Beaton, 2011: 594), ο Νίκος Καζαντζάκης γεννήθηκε στην τουρκοκρατούμενη Κρήτη το 1883 και πέθανε στη Δυτική Γερμανία το 1957. Σ' αυτό το διάστημα έζησε δύο κρητικές επαναστάσεις (του 1889 και του 1897), τους βαλκανικούς πολέμους του 1912-1913, τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο του 1914-18, τη χρεοκοπία των αξιών του ευρωπαϊκού πολιτισμού, τον εθνικό διχασμό και τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922, τον ξεριζωμό του Ελληνισμού από τα χώματα της Ιωνίας και την οριστική κατάρρευση των ονείρων της Μεγάλης Ιδέας.

Το Ηράκλειο της Κρήτης, στις 18 Φεβρουαρίου 1883 που γεννήθηκε ο Καζαντζάκης ήταν μια φτωχή και επαναστατημένη επαρχία της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο χριστιανικός ορθόδοξος πληθυσμός του, που ήταν και η πλειονότητα, για σχεδόν εκατό χρόνια επαναστατούσε εναντίον των Οθωμανών ηγεμόνων και των μουσουλμάνων συμπατριωτών του και κατέφευγε στα βουνά. Στόχος ήταν η ανατροπή της μισητής εξουσίας των Οθωμανών και η ένωση του νησιού με την Ελλάδα, κάτι που επιτέλους έγινε το 1913. Η σύγκρουση ανάμεσα σε «Ρωμιούς» και «Τούρκους» ήταν ουσιαστικά μια θανάσιμη πάλη ανάμεσα σε δύο κοινότητες και δύο θρησκείες, αφού οι περισσότεροι μουσουλμάνοι στην Κρήτη μιλούσαν μόνο την κρητική διάλεκτο. Ο Καζαντζάκης, λοιπόν, μεγάλωσε μέσα σε ένα περιβάλλον σύγκρουσης, κάτι που δεν μπόρεσε ποτέ να αποβάλει σαν επιρροή, από μέσα του, όπως ακριβώς δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τον φόβο που είχε για τον πατέρα του. Ο αυστηρός Μιχάλης Καζαντζάκης, κάνει αισθητή την παρουσία του, έστω και συγκαλυμμένα, σε αρκετά βιβλία του γιου του, με πιο αξιοσημείωτη εκείνη του καπετάν Μιχάλη στο ομώνυμο μυθιστόρημα. Ο νεαρός Καζαντζάκης πίστευε ότι ο πατέρας του αλλά και όλοι οι παλιοί Κρητικοί μαχητές έβλεπαν υποτιμητικά, σαν ένα τίποτα κάποιον σαν αυτόν, που αγαπούσε τα βιβλία, διάβαζε και ασχολούνταν με αφηρημένες ιδέες. Η ενέργεια, που διοχέτευε στη συγγραφή, στην ανάγνωση, στη μετάφραση, όλα του τα ταξίδια αλλά και η ανάγκη του να ανήκει σε διάφορα πολιτικά και θρησκευτικά κινήματα, οφειλόταν κυρίως σε αυτή την αίσθηση κατωτερότητας με την οποία μεγάλωσε σε έναν ασυμβίβαστο και βίαιο κόσμο (Beaton, 2011: Εισαγωγή κ', κα').

Κάτι άλλο που φαίνεται, από νωρίς, να συνέβαλε στη διαμόρφωση του Καζαντζάκη ως συγγραφέα ήταν η διετής φοίτησή του στη Γαλλική Εμπορική Σχολή στη Νάξο, όπου οι δάσκαλοί του ήταν ιερομόναχοι καθολικοί. Η ταπείνωση της σάρκας, τα σοβαρά σεξουαλικά συμπλέγματα και μια ισόβια και εξαιρετικά προσωποποιημένη εμπλοκή με τον Θεό, είναι στοιχεία που δεν συναντούμε καθόλου στην κυρίαρχη ελληνορθόδοξη παράδοση και δεν τα αναγνωρίζουμε στο έργο καννεός άλλου μείζονα Έλληνα συγγραφέα. Αποτελούν ωστόσο, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Καζαντζάκη άλλα και πολλών αγγλόφωνων καθολικών συγγραφέων, από τον Τζόυς μέχρι τον Άντονυ Μπέρτζες. (Beaton, 2011: Εισαγωγή κα')

Η επόμενη πρώιμη εμπειρία του Καζαντζάκη έχει σχέση λογοτεχνία. Ως φοιτητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αναμείχθηκε στο κίνημα του Αισθητισμού (ή Παρακμής) που κυριαρχούσε τότε στην ελληνική πρωτεύουσα (Beaton, 2011: Εισαγωγή κβ').

Βέβαια, υπάρχουν και άλλες επιρροές που διαμόρφωσαν τον Καζαντζάκη ως άνθρωπο και συγγραφέα, όπως είναι η φιλοσοφία του Νίτσε, οι Γάλλοι σχολιαστές, οι μοναχοί στο Άγιον Όρος που του καλλιέργησαν το θαυμασμό για την ασκητική παράδοση της Ορθοδοξίας. (Beaton, 2011: Εισαγωγή κγ').

Όπως υποστηρίζει η Γεωργούση (Γεωργούση, 2017: 170), ο Καζαντζάκης είναι μία από τις περιπτώσεις Ελλήνων συγγραφέων που έζησαν από την πένα τους. Ένα σημαντικό μέρος του έργου του παράγεται στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, σε μια περίοδο που η αντιπαράθεση για τη Γλώσσα βρίσκεται στην οξεία της φάση. Ενώ δείχνει σαφή προτίμηση για την υπερίσχυση της δημοτικής, αναγκάζεται να συμβιβαστεί εξαιτίας της ανάγκης του να ασκήσει το επάγγελμα του συγγραφέα. Παρόλο, λοιπόν που έχει εμπλακεί βαθιά στη Γλωσσική Αντιπαράθεση ο απόλυτός του δημοτικισμός συνοδεύεται από συμβιβασμούς. Έτσι, ενώ παράγει έργο στη δημοτική και αρθρογραφεί υπέρ της, δέχεται ταυτόχρονα για λόγους βιοπορισμού τη χρήση της καθαρεύουσας στις μεταφράσεις του και σε ένα παιδικό αναγνωστικό.

Η αρχή του 20ου αιώνα είναι μια εποχή αρκετά παραγωγική, δημιουργική αλλά και ταραγμένη. Σηματοδοτεί μια εποχή πολιτικής αναγέννησης και πνευματικών αναζητήσεων αλλά και μια εποχή με έντονες συγκρούσεις στην παιδεία και ανμάμεσα στους λογοτεχνικούς κύκλους, γιατί φτάνει στο αποκορύφωμά της μια σειρά αντιπαραθέσεων γύρω από τη Γλώσσα. Με την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, επιχειρείται μια παγίωση

της καθαρεύουσας ως εθνικής γλώσσας που θα κρατήσει περίπου ως το 1850. Τότε, η δημοτική απαλάσσεται από τις περισσότερες προκαταλήψεις που τη βάρυναν και ο Γ. Ψυχάρης, που θα δημοσιεύσει το 1888 *Το Ταξίδι μου*, ένα έργο-μανιφέστο για την επικράτηση της δημοτικής, θα απαιτήσει τον ολοκληρωτικό εκτοπισμό της καθαρεύουσας από όλα τα επικοινωνιακά πεδία (Γεωργούση, 2017: 171).

Ο Καζαντζάκης πρωτοεμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα το 1906 με το δοκίμιο *Η αρρώστια του Αιώνος,* που το δημοσιεύει στο περιοδικό *Πινακοθήκη,* (Μαθιουδάκης Ν.-Καρασίμος Α., 2013: 123), την ίδια χρονιά δημοσιεύει το *Όφις και Κρίνο* με μια γλώσσα μεικτή με στοιχεία καθαρεύουσας και δημοτικής, αλλά και το δράμα *Ξημερώνει* σε πιο γνήσια δημοτική, μέχρι τις *Σπασμένες Ψυχές* του 1909, ένα έργο πιο συνεπές στις αρχές του δημοτικισμού. Το 1910 το ποιητικό δράμα *Ο Πρωτομάστορας* γίνεται το πρώτο πεζό έργο στη δημοτική που βραβεύεται σε επίσημο διαγωνισμό. (Γεωργούση, 2017: 176). Όπως αναφέρει και η Γεωργούση (Γεωργούση, 2017: 177), οι φιλολογικές και γλωσσικές αντιπαραθέσεις τον απασχολούν από πολύ νωρίς, ειδικά ο συσχετισμός γλώσσας και παιδείας. Πίστευε πως μόνο η δημοτική μπορεί να καταχτήσει τον νου των παιδιών, να τα φέρει κοντά στον κόσμο των αισθημάτων, ο οποίος δείχνει απροσπέλαστος γι' αυτά με τη χρήση της καθαρεύουσας. Αποκρούει τις κατηγορίες περί «χυδαίας» δημοτικής, υποστηρίζοντας ότι «χυδαία ή ευγενικά» είναι μόνο τα πράγματα που η γλώσσα καλείται να εκφράσει. Εξαιρεί το δημιουργικό και λεξιλογικό πλούτο των δημοτικών τραγουδιών. Αντικρούει ακόμα και το επιχείρημα ότι δεν μπορούν να αποδοθούν στη δημώδη μεγάλα επιστημονικά νοήματα. Για τον Καζαντζάκη το όλο ζήτημα βρίσκεται στη λογική μιας εξελικτικής πορείας. «Η ζωή πηγαίνει μπροστά και ποτέ δεν γυρίζει πίσω…είναι νόμος φυσικός όλα ν' αλλάζουν με τον καιρό και κάθε εποχή ναχη δική της εξέλιξη και στη γλώσσα και στη φιλολογία και στην τέχνη», παρατηρεί σε άρθρο του 1914 με το ίδιο σκεπτικό. Θα επιδοθεί, λοιπόν και ο ίδιος, σε μια προσπάθεια συνεχούς επεξεργασίας και εμπλουτισμού της γλώσσας του χρησιμοποιώντας όλα τα νεοελληνικά ιδιώματα, θα γίνει θησαυριστής σπάνιων λέξεων και γλωσσοπλάστης. Έτσι θα οδηγηθεί, βέβαια, σταδιακά σε μια γλωσσική μορφή με πολλές ιδιαιτερότητες, «που δεν είναι ούτε δημοτική ούτε καθαρεύουσα αλλά ανάμεικτη από ποιητικά και πεζογραφικά στοιχεία, από διαλεκτικά δάνεια και καινούριες λέξεις, από στοιχεία που έχουν σημασιολογική διαφάνεια και από άλλα που και οι ειδικοί δυσκολεύονται να μαντέψουν την σημασία τους» (Γεωργούση, 2017: 176, 177).

Μπορεί σήμερα, όλες αυτές οι αντιπαραθέσεις και οι αντικρούσεις των επιχειρημάτων, να μας φαίνεται ότι αγγίζουν την υπερβολή, αλλά σήμερα η επικράτηση της δημοτικής είναι, πλεόν, αδιαφιλονίκητη. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι για να φτάσουμε ως εδώ κάποιοι, όπως ο Καζαντζάκης, ο Ξενόπουλος, ο Παλαμάς κ.α., αδιάφορο με ποιον τρόπο ο καθένας, άνοιξαν τον δρόμο. Και αυτό έμεινε τελικά στην Ιστορία, οπότε, οι αναγκαίες υποχωρήσεις και οι συμβιβασμοί που έγιναν, λίγο ίσως μας ενδιαφέρουν πια, αφού επί της ουσίας τίποτα τελικά δεν σταμάτησε την ορμητική ροή του δημοτικιστικού ρεύματος. (Γεωργούση, 2017: 180).

## 1.2 Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο

Η σχέση του Καζαντζάκη με το θέατρο εγκαινιάζεται στην παιδική του ηλικία, όταν ένας περιοδεύων θίασος έφτασε στο Κάστρο για να δώσει παράσταση με τους *Ληστές* του Σίλερ, «δράμα πολύ διασκεδαστικό», όπως το διαφήμισε. Ο πατέρας του Νίκου τον πήρε από το χέρι και τον πήγε «να δούμε τι διάολος είναι κι αυτός». Όμως τελικά, δεν έμεινε ευχαριστημένος όταν μάλιστα κατάλαβε ότι οι «νταγκλαράδες» επί σκηνής ήταν αδέλφια και μάλωναν, αγανάκτησε με τα «μασκαριλίκια» αυτά και πήρε το γιο του να φύγουν πριν το τέλος, απειλώντας τον μάλιστα, ότι αν ξαναπατούσε το πόδι του στο θέατρο θα τον έσκιζε σαν σαρδέλα. «Αυτή 'ταν η πρώτη γνωριμία μου με το θέατρο» καταλήγει λακωνικά ο Καζαντζάκης, δίχως να επεκτείνεται στις εντυπώσεις του και πάντως δεν αποκαλύπτει κάποια θετική πρώτη εντύπωση ή επιθυμία να ασχοληθεί με το θέατρο. (Καζαντζάκης, 1961, 92-94) […] Η πραγματική, βέβαια, γνωριμία του με το θέατρο έγινε όταν ήταν φοιτητής στην Αθήνα κατά την περίοδο 1902-1906. Επηρεάζεται δε, από τη συμβουλή του Βολταίρου στον Μαρμοντέλ, δηλαδή να στραφεί στο θέατρο, όπου μπορεί κανένας μέσα σε μια νύχτα να γίνει πλούσιος και διάσημος. Το πιο πιθανό είναι ότι δεν θα γίνει πλούσιος, έτσι όπως έχουν τα πράγματα στη φτωχή ελληνική θεατρική πιάτσα, διάσημος όμως γίνεται πραγματικά (Πετράκου, 2005: 51-53).

Κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, η τέχνη παίρνει άλλη κατεύθυνση, υπό την επίδραση του ρεαλισμού και παρουσιάζει την τάση της υπεράσπισης του ατομισμού, δίνεται δηλαδή, έμφαση στο Εγώ. Η τάση αυτή βασίστηκε στη φιλοσοφία του Νίτσε και στο συμβολισμό. Με το συμβολισμό υποστηρίχτηκε η προσωπική άποψη ή ο υποκειμενισμός του καλλιτέχνη ή του συγγραφέα. Την ίδια περίοδο στο ευρωπαϊκό θέατρο παρατηρούνται

παρόμοιες επιδράσεις, σε μεγαλύτερες ακόμη, διαστάσεις. Ο συνδυασμός του ρεαλιστικού είδους με το συμβολισμό εκπροσωπούνται στην Ευρώπη από τον Ίψεν και τον Στρίνμπεργκ. Η προσπάθεια δραματουργών όπως ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης, ο Ξενόπουλος κ.α. να προσπαθούν να προσφέρουν στο θέατρο έναν νεωτερισμό, με τα έργα τους και με την αρθρογραφία τους, για τον ρόλο και την τέχνη του θεατρικού λόγου, δεν διώχνει τον φόβο για την δραματουργία. Πολλοί ισχυρίζονται ότι τα θεατρικά δράματα πρέπει να διαβάζονται σαν λογοτεχνικά έργα. Αργότερα επιχειρείται να προσαρμοστεί η δομή των δραμάτων στα μέτρα της αρχαίας τραγωδίας. (Elles, 2013: 105 - 111)

Ο Καζαντζάκης υιοθετεί παρόμοια νοοτροπία στο δραματουργικό έργο του, ακολουθώντας μια δομή προσαρμοσμένη μετρικά στην αρχαία τραγωδία. Επιμένοντας στο μέτρο που πλησιάζει περισσότερο το δημώδη στίχο, διακρίνεται για την επιμονή του σε έναν τρόπο γραφής που ταιριάζει, όπως πιστεύει, στο είδος των τραγωδιών του και κατά μίμηση όχι μόνο του ελληνικού έπους, αλλά και του Σαίξπηρ. Στη δραματουργία του Καζαντζάκη κυριαχούν οι παθολογικές καταστάσεις στις προσωπικές σχέσεις. Τους ήρωές του τους χαρακτηρίζει μια ανυποχώρητη αδιαλλαξία μια αδυναμία υπέρβασης της αυτονομίας τους. Η θυσία είναι θέμα προσωπικής ανάγκης και αξιοπρέπειας, είναι απόφαση ενάντια στη μοίρα, και επιβάλλεται στον ήρωα εκ των έσω. Τα θεατρικά του Καζαντζάκη, μαρτυρούν την μεταβατική του πορεία από τη διανόηση στον ρεαλισμό της ζωής, όπως την αντιλαμβάνεται και την αντιμετωπίζει. Είναι διάχυτος στα έργα του ο ηρωικός πεσιμισμός, οι ήρωές του αντιδρούν, όπως κι εκείνος, μέσα σε μία περίοδο αδιεξόδου, που ταυτίζεται με την εποχή του. Το θεατρικό *Ξημερώνει* δίνει μία πρώτη γεύση του αδιεξόδου του παγιδευμένου στην εποχή του, ποιητή που δεν τον εκφράζει. Ζει στην Ελλάδα μία εποχή που οι Έλληνες είναι ανώριμοι να αποδεχτούν τις ιδέες. Ζει στο μέλλον που έρχεται, παρόμοια με την ηρωίδα του δράματος, Λαλώ. […]Τα έργα του δεν έχουν πάντα στόχο να συμβάλλουν στις κοινωνικές αλλοιώσεις, ούτε να επηρεάσουν. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις που εξακολουθεί να πιστεύει στο ρόλο του ποιητή Ηγήτορος και το πετυχαίνει, όπως στο δράμα *Ξημερώνει*. Οι προβληματισμοί των ηρώων του αποκαλύπτουν τους δικούς του, χωρίς να σχετίζονται απαραίτητα με τους προβληματισμούς του συνόλου. […]Τα θέματά του αποτελούνται από ένα μείγμα στοιχείων όπως ο θεός, η γυναίκα, ο έρωτας, η ζωή και ο θάνατος, ειδωμένα στην υπερβολή τους, αποκαλύπτοντας την μόνιμη αγωνία του γι αυτά. (Elles, 2013: 105 - 111)

Στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα το πιο πρωτοποριακό και το πλέον σοβαρό, ανάμεσα στα διάφορα δραματικά είδη που παρουσιάστηκαν και επιβλήθηκαν για λίγο ή πολύ, θεωρείται το λεγόμενο «θέατρο ιδεών». Η τραγωδία θεωρείται πλέον αναχρονιστική, αν και πρόκειται να γνωρίσει ακόμα περιόδους ανανέωσης και ακμής. Τα μεγάλα έργα τέχνης εμπεριέχουν ανεπίγνωστα φιλοσοφικές ιδέες, αλλά ταυτόχρονα κύριος στόχος τους παραμένει να δημιουργήσουν ζωή και να ζωγραφίσουν ανθρώπινα πάθη, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του, «Απεναντίας το Θέατρο των Ιδεών δεν έχει άλλο σκοπό παρά να εκφράση, να παραστήση, να αισθητοποιήση αν θέλετε, μια φιλοσοφική ιδέα (ακριβέστερα: ηθική), και μόνον για να καμη αυτή την ιδέα πιο χτυπητή, πλάττει πρόσωπα, που την ενσαρκώνουν». Φυσικά, ο Ίψεν είναι ο κυριότερος εκφραστής του, αλλά και ο Ετσεγαράυ, ο Τολστόι, Ο Μαίτερλινκ, ο Χάουπτμαν. Αφήνοντας τον εαυτό του έξω, απαριθμεί στον ελληνικό χώρο τον Καζαντζάκη, τον Αυγέρη, τον Χορν, τον Ποταμιανό, τον Ψυχάρη, τον Παλαμά, τον Μιρβάνα, τον Ταγκόπουλο και τον πρώτο διδάξαντα, τον Καμπύση, και φυσικά συνδέει με τον δημοτικισμό» (Ξενόπουλος, 1971:359-376).

Το 1907 είναι μια κρίσιμη χρονιά, η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό φτάνουν στο τέλος τους και υπάρχει η απαίτηση και η προσμονή για νέα πρόσωπα και νέα έργα. Πολλά τέτοια έργα εμφανίζονται και συγγραφείς κάνουν το ντεμπούτο τους. Την αρχή κάνει ο Καζαντζάκης με το περίφημο *Ξημερώνει*, κατορθώνοντας να εντυπωσιάσει, γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στους πανεπιστημιακούς διαγωνισμούς και τη θεατρική πράξη. Η υποδοχή του έργου από το σινάφι των συγγραφέων και λογίων, όπως και από τους καλλιτέχνες του θεάτρου, είναι ηχηρή, αν και περισσότερο κλίνει προς την αμφισβήτηση παρά προς τον έπαινο και τον θαυμασμό. Ο Γιάννης Σιδέρης πιστεύει ότι η επίθεση εναντίον του *Ξημερώνει* στάθηκε ένα μάθημα για τους υπόλοιπους συγγραφείς, οι οποίοι στο εξής απέφευγαν να προκαλούν, εφόσον το απαιτητικό κοινό που αναζητούσε τολμηρά πρωτοποριακά έργα ήταν ολιγάριθμο. Πιστεύει ακόμα πως ο λόγος που τελικά ο Καζαντζάκης δεν συμφώνησε με τον θίασο Βονασερα-Κοτοπούλη ήταν ότι η Κοτοπούλη δεν είχε ακόμα αποκτήσει κύρος, ενώ ο Βονασέρας, παρά το ταλέντο του, ήταν καθηλωμένος στις δεσπόζουσες του 19ου αιώνα και «καμία αίσθηση πρωτοπορίας δεν τον εθέρμαινε». (Γ. Σιδέρης, 1999: 30-31·Πετράκου, 2005: 20-21)

## 1.3 *Ξημερώνει* «Δράμα εις πράξεις τρεις»

### 1.3.1 Ό,τι γνωρίζουμε για το έργο

Πλοκή - Χαρακτήρες

Τον Αύγουστο του 1906 ο Καζαντζάκης είχε έτοιμο «ένα φλογερό ερωτικό δράμα, όλο μελαγχολία και πάθος» το *Ξημερώνει,* που διαιρείται σε τρεις πράξεις:

Η Α΄ πράξη εκτυλίσσεται στο κομψό σαλόνι ενός αθηναϊκού σπιτιού. Ο Αλέκος έρχεται και πληροφορεί τη σύζυγό του Λαλώ πως πρόκειται να φτάσει στην Αθήνα για να τους επισκεφθεί ο αδελφός του Φίλιππος, ταλαντούχος ποιητής. Η αμηχανία της πρωταγωνίστριας μας προϊδεάζει για τα μύχια ερωτικά αισθήματα που τρέφει για τον κουνιάδο της (σκηνή α΄). Αυτό γίνεται σαφέστερο, καθώς φτάνει η φίλη του ζευγαριού η Φωφώ, η οποία πληροφορείται τον επικείμενο ερχομό του Φίλιππου και αντιλαμβάνεται τον κρυφό έρωτα της Λαλώς γι' αυτόν (σκηνή β΄). Στη συνέχεια εμφανίζεται η κόρη (σκηνή γ΄) και η μητέρα (σκηνή δ΄) της Λαλώς, ενώ ακολούθως εμφανίζεται ο Φίλιππος, συνοδευόμενος από τον Αλέκο. Σε αυτούς έρχονται να προστεθούν ο σύζυγος της Φωφώς, ο Σταύρος και ο Γιατρός που αναπτύσσει εκτενώς τις πρωτοποριακές κοινωνιολογικές απόψεις του, εν πολλοίς ανατρεπτικές. Κυριαρχούν εδώ οι διαξιφισμοί μεταξύ της Λαλώς και του Φίλιππου (σκηνή ε΄). Στις τρεις τελευταίες σύντομες σκηνές, με τις οποίες ολοκληρώνεται η Α΄ πράξη, η Λαλώ έχει συνομιλίες με τη Φωφώ (σκηνή στ΄) αλλά και με τον ανυποψίαστο Αλέκο (σκηνή ζ΄), καθώς και με την κόρη της τη Χρυσούλα (σκηνή η΄).

Στη Β΄ πράξη μεταφερόμαστε σε ένα εξοχικό σπίτι, όπου έχει καταφύγει η Λαλώ για να ξαναβρεί τις δυνάμεις της ύστερα από την εξάντληση που έχει υποστεί εξαιτίας της εσωτερικής της διαμάχης. Αρχικά συνομιλεί με τη μητέρα της που αγνοεί το λόγο της ψυχολογικής της κατάστασης (σκηνή α΄) και στη συνέχεια μένει μόνη, παραληρεί από έρωτα και την επισκέπτεται ο Γιατρός, ο οποίος βρίσκει τα βαθύτερα αίτια της εξασθένησής της και την προτρέπει να αφήσει της αναστολές, να κινηθεί με βάση τα αισθήματά της, ελεύθερα γιατί έτσι μόνο θα θεραπευτεί, με την πραγμάτωση του έρωτά της (σκηνή γ΄). Μετά από σύντομη εμφάνιση του Αλέκου, του Σταύρου, του Φίλιππου, της Φωφώς (σκηνή δ΄) ακολουθεί εκτενής στιχομυθία μεταξύ του Γιατρού και της μητέρας της Λαλώς, από την οποία φαίνεται ότι στο παρελθόν υπήρξε μεταξύ τους ανεκπλήρωτος έρωτας, εξαιτίας του κοινωνικού καθωσπρεπισμού (σκηνή ε΄). Εμφανίζονται όλοι μετά επί σκηνής και

σχεδιάζουν μια εκδρομή (σκηνή στ΄) ενώ γρήγορα μένουν μόνοι οι Λαλώ και ο Φίλιππος, με τον δεύτερο να προσπαθεί να πείσει την πρώτη να υποκύψει στον έρωτα (σκηνή ζ΄). Η Λαλώ μένοντας μόνη έχει ακόμα ένα ερωτικό παραλήρημα (σκηνή η΄) και τον έρωτά της υποδαυλίζει στη συνέχεια και η Φωφώ (σκηνή θ΄). Η Γ' πράξη ξεκινάει με ένα φλογερό παραληρηματικό μονόλογο της Λαλώς (σκηνή α΄) και ακολουθεί ερωτική στιχομυθία με τον Φίλιππο (σκηνή β΄). Η Λαλώ αποφασίζει τελικά να αυτοκτονήσει (σκηνή γ΄) ενώ η Φωφώ, χωρίς να το γνωρίζει αυτό, την προτρέπει να χαρεί τη ζωή της. Ακολούθως η Λαλώ αναφέρει σε όλους, κάνοντας αστείο, πως μια μάγισσα τη συμβούλευσε να πεθάνει για να βρει γιατρειά οριστική από ότι τη βασανίζει, προοικονομώντας έτσι την έκβαση του δράματος (σκηνή ε΄). Στη συνέχεια μένει μόνη και προετοιμάζεται (σκηνή στ΄). Η Φωφώ που έρχεται να τη δει πιστεύει πως η φίλη της θα φύγει με τον Φίλιππο (σκηνή ζ΄). Τελικά η Λαλώ πίνει το δηλητήριο (σκηνή η΄), καθώς ο Φίλιππος έρχεται για να την πάρει να φύγουν και να ζήσουν μαζί. Καθώς ονειρεύονται τη ζωή τους μαζί σιγά σιγά ξημερώνει και επενεργεί το δηλητήριο. Η Λαλώ θα πει, πριν την εγκαταλείψουν οι δυνάμεις της και πέσει νεκρή: «Ξημερώνει […] Πάμε!» (Ζώρας, 2013: xl-xliii).

Ο χώρος που διαδραματίζεται το *Ξημερώνει*, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές παρατηρήσεις του ίδιου του Καζαντζάκη, είναι το σαλόνι ενός κομψού αθηναϊκού σπιτιού για την Α΄ πράξη, ενώ η Β΄ πράξη και η Γ΄ πράξη εκτυλίσσονται σε ένα εξοχικό σπίτι και συγκεκριμένα σε ένα κομψό δωμάτιο, από το παράθυρο του οποίου φαίνονται δέντρα και ο κήπος του σπιτιού. Ο χρόνος είναι ασαφής, πιθανότατα σύγχρονος της εποχής που γράφεται το δράμα και η εποχή του χρόνου είναι Άνοιξη και συγκεκριμένα 20 Μαρτίου, όπως αναφέρεται στο τηλεγράφημα που λαμβάνει ο Αλέκος από τον αδερφό του. Τα πρόσωπα του έργου είναι: ο Αλέκος, ο σύζυγος της Λαλώς, η Λαλώ, η κεντρική ηρωίδα, η Φωφώ, η αγαπημένη φίλη της, ο Σταύρος, ο σύζυγος της Φωφώς, η μαμά της Λαλώς, ο γιατρός της οικογένειας, ο Φίλιππος,ο αδερφός του Αλέκου και τέλος η Χρυσούλα, η κόρη του Αλέκου και της Λαλώς. Ο Καζαντζάκης ταυτίζει τα τρία βασικά πρόσωπα με τρία μεταφορικά στοιχεία, αποκαλύπτοντας το συμβολικό ρόλο τους στην πλοκή του έργου. Η Φωφώ είναι «η Νύχτα», ο γιατρός είναι «η Μέρα» και η Λαλώ είναι «το Ξημέρωμα». Η έλευση του Ξημερώματος αποτελεί μια εσωτερική θυσία της Νύχτας στο βωμό της επικράτησης της Μέρας, οι πόθοι, οι επιθυμίες και τα όνειρα θυσιάζονται, προκειμένου η κάθαρση του ξημερώματος να σώσει την κεντρική ηρωίδα από το μαρτύριό της (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 132-133).

Υποδοχή του *Ξημερώνει* – Σχολιασμός του έργου

Σύμφωνα με την επιστολή[1] του Καζαντζάκη, που συνόδευε το έργο, προς τον Δημήτριο Καλογερόπουλο, διευθυντή του περιοδικού *Πινακοθήκη,* όπου δημοσίευσε τα περισσότερα πρωτόλειά του, ο συγγραφέας έχει το χειρόγραφο του *Ξημερώνει* έτοιμο δέκα μέρες (η επιστολή έχει ημερομηνία 22 Αυγ. 1906) […] και είναι σχετικά με αυτό αρκετά μελοδραματικός: «το εσκεπτόμουν και το διέπλασα μέσα μου πεντ' εξ μέρες και κατόπιν έκανα την ανοησία να το γράψω: από τότε δεν μπορώ πλεια να το διορθώσω και να το μεταβάλω» (Πετράτου, 2005: 97). Για την επιλογή του τέλους δε, έγραφε: «Έπρεπε, χαρακτήρας υπερήφανος και σταθερός της Λαλώς να συντριβή διάνα γίνει καταφανής η ζωή που αναγκαζόμεθα να ζούμε και να γίνει αντιληπτό το μαρτύριο των ανθρώπων που σκέπτονται, που γνωρίζουν την Αλήθεια και όμως είναι αναγκασμένοι να συντρίβονται συγκρουόμενοι με τις ψευτιές – διότι είναι λίγοι…διότι είναι μόλις αρχή ξημερώματος» (Μαρκάκης Π., 1959: 32).

Σε υστερόγραφο της επιστολής πρόσθεσε και έναν υπαινιγμό: «Αν παρασταθή και υπάρξη τίποτε υλικό κέρδος θα μου επιτρέψετε άραγε να το αφιερώσω στην *Πινακοθήκη;*». Απλοϊκή πονηριά, που όμως έμεινε δίχως αποτέλεσμα: ο Καλογερόπουλος, παρ' ότι εκφράστηκε θερμά για το *Ξημερώνει* δεν συμφώνησε ότι είχε πιθανότητες να γίνει αποδεκτό και μάλιστα από τις δύο κυρίαρχες βεντέτες της εποχής, Κοτοπούλη και Κυβέλη. (Πετράκου, 2005: 54)

Το έργο δημοσιεύθηκε αποσπασματικά (Πράξις Β΄- Σκηνή Η΄, Πράξις Γ΄-Σκηνή Λ΄) στο περιοδικό *Πινακοθήκη* στον τόμο Ζ΄(Αύγουστος1907, σ. 98), ενώ αναδημοσιεύτηκε από τον Γ.Κ. Κατσίμπαλη στο περιοδικό *Νέα Εστία,* στον τόμο 63, τεύχος 74, (15 Μαΐου 1958, σσ. 746-749) (Σταύρου, 2013: vii). Κατόπιν ανακαλύφθηκε ως ανώνυμο χειρόγραφο στο παράρτημα Ψ-27 των χειρόγραφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης από τον Δ. Χ. Γουνελά και δημοσιεύθηκε στο αφιέρωμα στον Καζαντζάκη του περιοδικού Νέα Εστία, Χριστούγεννα 1977, (Πετράκου, 2005: 97) μαζί με τα άλλα δύο πρώιμα θεατρικά έργα του: *Έως πότε* και *Φασγά*[2]. Σώζονται δύο χειρόγραφες μορφές του κειμένου του *Ξημερώνει*, οι οποίες παρουσιάζουν, ανάμεσα σε άλλες λιγότερο σημαντικές, μία εξαιρετικά σημαντική

[1] Βλ. στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α, τη χειρόγραφη επιστολή του Καζαντζάκη προς τον Καλογερόπουλο.
[2] Νέα Εστία, τομ. 102, τευχ. 1211 (Χριστούγεννα 1977) σ. 183-210, 211-235 και 236-256 αντίστοιχα, συνοδευόμενα από «Εισαγωγή».

διαφοροποίηση. Ο Καζαντζάκης στο πρωτόγραφο κείμενο διαγράφει μέρος της καταληκτικής σκηνής του δράματος και την αναπλάθει, δημιουργώντας ένα πιο έντονα συναισθηματικό, διαλογικό φινάλε, ανάμεσα στη Λαλώ και στον Φίλιππο. (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 140).

Το *Ξημερώνει*, κερδίζει τον περίφημο έπαινο στον Παντελίδειο διαγωνισμό του Πανεπιστημίου Αθηνών, προκαλεί σάλο και παίζεται με αρκετή επιτυχία. Αρχικά δεν το προόριζε για τον διαγωνισμό, αλλά κατ' ευθείαν για την επαγγελματική σκηνή. Η μη βράβευση του έργου στον διαγωνισμό ως ανήθικου, παράλληλα με την αναγνώριση της καλλιτεχνικής του αξίας, του χάρισε την πολυπόθητη φήμη. (Πετράκου, 2005: 54). Το εκτενές κείμενο της *Εκθέσεως της κρίσης* συνέταξε ο καθηγητής Ιστορίας Σπυρίδων Λάμπρου και προσυπέγραψαν μαζί του ο καθηγητής της Λαογραφίας και τότε Πρύτανης του Πανεπιστημίου Αθηνών, Νικόλαος Πολίτης και ο καθηγητής της Λατινικής Φιλολογίας Σπυρίδων Σακελλαρόπουλος. Όπως ομολογούσε ο ίδιος ο Καζαντζάκης όμως στην *Αναφορά στον Γκρέκο,* απογοητεύτηκε από τα σχόλια της Επιτροπής, ενώ το ανυπότακτο πνεύμα του θίχτηκε από τις κρίσεις της. Ο ίδιος θυμόταν συγκεκριμένα πως «ο Καθηγητής του Πανεπιστημίου (εννοώντας τον Σπυρίδωνα Λάμπρο) βρήκε πως απ' όλα που 'χαν υποβληθεί αυτό ήταν το καλύτερο μα τρόμαξε και καυτηρίασε τις τολμηρές φράσες του και τον αχαλίνωτο ερωτισμό. Δίνουμε στον ποιητή, είπε συμπεραίνοντας, το δάφνινο στεφάνι, μα «αποπέμπομεν αυτόν εκ του σεμνού τούτου τεμένους». (Ζώρας, 2013: xviii).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα όσα αρνητικά παρατηρούνταν για τις νεωτεριστικές ιδέες του Καζαντζάκη, οι οποίες παρουσιάζονταν διά μέσου του ήρωα του έργου, του Γιατρού. Επίσης επισήμαιναν το γεγονός ότι ο καζαντζακικός απατημένος σύζυγος παρουσιάζεται ως άβουλο ον, «διότι ο ποιητής και ο Γιατρός αφήρεσαν από του συζύγου παν δικαίωμα αμύνης και πάσαν υποχρεώσις εκδικήσεως.» Επίσης, στη συνέχεια τόνισαν την επιτυχή μετάπλαση του δημοτικού άσματος *Η άπιστη* από τον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη «Άλλ' η κατακλείς του δημώδους δράματος είνε η υπέροχος ανάδειξης της αδελφικής στοργής, υπερνικώσης το ακάθαρτον πάθος του ερωτοβλήτου, και ο φόνος της απανθρώπου μοιχαλίδος»[3]

[3] Παντελίδειος Δραματικός Αγών «Έκθεσις της κρίσεως, αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 6 Μαΐου 1907, υπό του εισηγητού Σπυρ. Π. Λάμπρου, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, Εν Αθήναις 1907, 56-57.

Οι προτιμήσεις της Επιτροπής είχαν γίνει σαφείς και καθότι τα μέλη της δεν άλλαζαν από χρόνο σε χρόνο, πιθανώς ο Καζαντζάκης να οδηγήθηκε τρία χρόνια αργότερα (το 1910) και μετά και την υποβολή άλλων δύο θεατρικών, το *Φασγά* και το *Έως πότε*, στην επιλογή του θέματος της *Θυσίας* (γνωστότερο με τον τίτλο *Πρωτομάστορας*), του τέταρτου και τελευταίου δράματος που υπέβαλε σε πανεπιστημιακό διαγωνισμό. Έτσι, τελικά, ότι δεν κατάφερε στο Παντελίδειο Διαγωνισμό του 1907 και του 1908, το κατόρθωσε στον Λασσάνειο του 1910, αποσπώντας με τη *Θυσία* το πολυπόθητο βραβείο. Και είναι σημαντικό το γεγονός ότι η κριτική Επιτροπή απαρτιζόταν από τα ίδια μέλη που τις προηγούμενες φορές του είχαν στερήσει το βραβείο, αλλά με εισηγητή αυτή τη φορά τον Σπυρίδωνα Σακελλαρόπουλο. (Ζώρας, 2013: xxiv-xxix).

Το *Ξημερώνει* παρουσιάστηκε τελικά από τον θίασο Θωμά Οικονόμου - Κ. Βεντούρα, στο θέατρο *Αθήναιον,* το καλοκαίρι του 1907,[4] με πρωταγωνιστές την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, τον Ευάγγελο Δελενάρδο και τον Κώστα Μουστάκα. Από τότε μέχρι και σήμερα το τρίπρακτο τούτο έργο δεν έχει παρασταθεί ξανά από κανέναν ελληνικό ή ξένο θίασο. (Σταύρου, 2013: vii).

Οι τέσσερις παραστάσεις, οι πολλές κριτικές, οι διαμάχες των κριτικών, οι απαντήσεις του Καζαντζάκη από το Ηράκλειο για την πρόθεσή του να αναμορφώσει την κοινωνία και τον θεσμό του γάμου, η απάντηση του Ξενόπουλου-το *Ξημερώνει* τον κάνει το επίκεντρο της θεατρικής ζωής όλο το καλοκαίρι του 1907 ως το τρομερό παιδί των νεοελληνικών γραμμάτων. Δεν είναι γνωστό τι συνεννοήσεις έκανε με το θίασο ή αν είδε την παράσταση- κατά πάσαν πιθανότητα όμως δεν την είδε.[…] Οι παραστάσεις ήταν από τις 7 ως 11 Ιουλίου, εκείνος γράφει από το Ηράκλειο με ημερομηνία 16 Ιουλίου (Πετράκου, 2005: 54). Το αποτέλεσμα ήταν, παρά τη σχετική επιτυχία, να μην αποκτήσει την επαφή με τον κόσμο της θεατρικής πράξης και να περιοριστεί για πολλά χρόνια απλώς να απορρίπτει όλο το ελληνικό θέατρο και το θέατρο, από τη μεριά του, να τον αγνοεί, προς αμοιβαία ζημία (Πετράκου, 2005: 125). Ασφαλώς, θα έπρεπε να είχε μείνει για να κατανοήσει τους πολύπλοκους μηχανισμούς του κόσμου του θεάτρου, όσο και της περίφημης «θεατρικότητας», για την έλλειψη της οποίας δεν έπαψε να κατηγορείται όσο ζούσε και ακόμα περισσότερο αφότου πέθανε και παίχτηκαν πολλά έργα του. (Πετράκου, 2005: 54).

[4] Βλ. πρωτότυπη αφίσα στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β

Όπως υποστηρίζει ο Β.Πούχνερ (Beaton, 2011: 38), μεγάλη μερίδα στην επιτυχία του έργου έχει η τεχνική του Καζαντζάκη στην εφαρμογή της τραγικής ειρωνείας και της ειρωνείας γενικότερα. Όταν θα μιλήσουν οι κριτικοί για την «αντιθεατρικότητα» των έργων του Καζαντζάκη, έπρεπε να έχουν υπόψη τους ότι δεν πρόκειται για αδυναμία, αλλά μάλλον για συνειδητή επιλογή, γιατί, όπως δείχνει το πρωτόλειό του από το 1906, ήξερε θέατρο και είχε αφομοιώσει σε βαθμό ικανοποιητικό τις τεχνικές και στρατηγικές του αστικού δράματος. Στα μετέπειτα έργα του θα στραφεί σε άλλα αισθητικά μοντέλα.

Η άποψη του Σολομού για το θέμα της θεατρικότητας του Καζαντζάκη θα μπορούσε να θεωρηθεί η εγκυρότερη: «Ο Καζαντζάκης δραματουργός. Θέμα ανεξάντλητο και μαζί εξαντλητικό. Ανεξάντλητο σε δύναμη φαντασίας, εξαντλητικό για κάθε μας προσπάθεια να υποτάξουμε την ορμή του σε θεατρική πράξη. […] Από όλους τους νεοέλληνες θεατρικούς δημιουργούς, ο Καζαντζάκης είναι ο πιο αισχυλικός. Τιτάνας στ' αγκάλιασμα της ύλης, γίγαντας στ' άπλωμα της δράσης. Κύκλωπας στο πελέκημα της κάθε του φράσης, αδιαφορεί για τους κοινούς τόπους και τρόπους, πλάθει, ονειρεύεται, προφητεύει. […] Το θέατρο ήταν γι' αυτόν ένα αλώνι ελεύθερης αναμέτρησης Διγενή και Χάροντα, ένας δίχως υποκρισία, δίχως καπηλεία αγώνας εξόντωσης και διαιώνισης, μια τίμια ισορροπία-καθώς λέει ο ίδιος- ανάμεσα στο γκρεμό του ανθρώπου και το γκρεμό του Θεού».[5] (Πετράκου, 2005: 41).

Το *Ξημερώνει* ανήκει χωρίς αμφιβολία, στο Θέατρο Ιδεών στο οποίο, οι χαρακτήρες στο σχεδόν αναπόφευκτα γίνονται φερέφωνα της «θέσης» τους απέναντι στα προβλήματα. Αυτό συμβαίνει και με τη Λαλώ, αλλά στην περίπτωσή της, ο συγγραφέας, καθώς διευσδύει στον χαρακτήρα της, παρουσιάζει μια γυμνή συνείδηση που δεν χρειάζεται ιδιαίτερα ατομικά χαρακτηριστικά για να υπάρξει ως αυτόνομο σκηνικό πρόσωπο. Η περίφημη «ανωτερότητά της», στην οποία επιμένουν τόσο ο άντρας της, όσο και ο Καζαντζάκης, δεν είναι πολύ προφανής. Βασίζεται στο ότι θεωρεί ξεπεσμό το να αποκτήσει εραστή και να υποκρίνεται, όπως συνηθίζουν οι γυναίκες της τάξης της. Ακόμα κι επειδή γνωρίζει από ποίηση και μάλιστα Χάινε, τις πρόσφατα ανακαλυφθείσες ακτίνες Ραίντγκεν και επειδή θέλει να είναι καλή μητέρα, δίχως να το κατορθώνει αφού το παιδί, όπως βλέπουμε, το έχει αναλάβει η γιαγιά. […] Ο Καζαντζάκης προσδίδει στην ηρωίδα του αρετές που βρίσκονται στο μυαλό

[5] Αλέξης Σολομός: «Παραστάσεις έργων του Καζαντζάκη, στον τόμο Για το θέατρο του *Νίκου Καζαντζάκη*, Πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα, 10 Οκτωβρίου 1998, επιμ. Κυριακή Πετράκου, Ελληνικό Τμήμα της Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα 2000, σ. 116-117.

του και αφορούν την αγαπημένη του Γαλάτεια Αλεξίου. Η Λαλώ του *Ξημερώνει* δεν έχει κάτι το πραγματικά ξεχωριστό, ενώ η Γαλάτεια είχε: λογοτεχνικό ταλέντο, πλατιά κοινωνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα και τόλμη εντελώς ασυνήθιστη για το περιβάλλον και την εποχή της. (Πετράκου, 2005: 112).

Βασικός ιστός του έργου είναι η ιδεολογία, μάλιστα ο Καζαντζάκης το θυμόταν ως το τέλος του βίου του, όταν, ειρωνευόμενος με στοργή τον νεαρό εαυτό του, έγραφε « θαρρούσα πως έφερνα στον κόσμο ηθικότερη ηθική και πιο μεγάλη ελευτερία. Καινούριο φως» (Καζαντζάκης, 1961: 168). Η «κραυγή» απελπισίας της Λαλώς, προκαλείται από την άρνηση να ζήσει, με τα δεδομένα της εποχής της που δεν την εκπροσωπούν. Η δική της εποχή βρίσκεται μόλις, στο ξημέρωμά της. (Elles, 2013: 105 - 111)

Περισσότερο ενδιαφέρον, για τον θεατρολόγο τουλάχιστον, παρουσιάζει η αξιοσημείωτη συνειδητότητα της τεχνικής που χρησιμοποίησε για το δράμα του ο Καζαντζάκης. Ο διάλογος, σε μια ποιητική πρόζα που όπως είδαμε εντυπωσίασε ακόμα και τους πολέμιους του έργου, η χρήση του διφορούμενου και της ειρωνείας, οι λεπτομερείς και επιτυχημένες σκηνικές οδηγίες (παρά την ομολογία του στον Καλογερόπουλο σχετικά με την αδυναμία του να φανταστεί τις σκηνές)[6] δείχνουν αν όχι έμπειρο, που δεν είναι, πάντως προικισμένο συγγραφέα, που κατανοεί τις τεχνικές και το κρυφό νόημά τους, κυρίως βέβαια διδαγμένες από τον Ίψεν. (Πετράκου, 2005: 127). Συγκεκριμένα, όπως τονίζει και ο Β. Πούχνερ (Beaton, 2011: 44), η τελευταία σκηνή που ενώνονται όλοι οι κεντρικοί συμβολισμοί του έργου: το ανοιχτό παράθυρο με τη θέα προς το μέλλον, το φως που διώχνει τη νύχτα του παρελθόντος, ο έρωτας που ταυτίζεται με τον θάνατο, θυμίζει σαφώς την τελευταία σκηνή από του *Βρυκόλακες* του Ίψεν.

Οι εναλλαγές ανάμεσα στις πυρετώδεις αποκαλυπτικές σκηνές και στις διακοπές τους, όπου η πειθαρχία στις κοινωνικές συμβατικότητες υποχρεώνει σε χαλάρωση της έντασης για να επακολουθήσουν παθιασμένοι ποιητικολυρικοί μονόλογοι και κρεσέντα, δημιουργούν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον δείγμα αστικού δράματος, στο οποίο, ασφαλώς δεν αρκούσαν οι ερμηνευτικές τεχνικές του ρεαλισμού, ή μάλλον της «φυσικότητας», όπως αποκαλείται

[6] «Μέσα μου εσχηματίζετο όλος ο διάλογος, όλος ο ειρμός των σκέψεων όλη η ψυχολογική σειρά των παραστάσεων – αλλά τις κινήσεις των προσώπων, τους πηγαινοερχομούς των, την έκφρασή των ακόμη κάποιες δεν έβλεπα» από την επιστολή προς τον Δ. Καλογερόπουλο που παρατίθεται στο: Ν. Καζαντζάκης, *Ξημερώνει,* Δράμα εις πράξεις τρεις, επιμ.-μετ. Ν. Μαθιουδάκης-Αθανάσιος Καρασίμος, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2013, σ.324.

στον ελληνικό χώρο. Ίσως είναι ο λόγος που το *Ξημερώνει* δεν μπήκε στο ρεπερτόριο των θιάσων, παρά την αρχική επιτυχία του και δεν ξαναπαίχτηκε. (Πετράκου, 2005: 127).

Ανάμεσα στα ποικίλα σχόλια, επαινετικά ή αρνητικά, που δημοσιεύθηκαν στον τύπο της εποχής, ξεχωρίζουν οι απόψεις του Κωστή Παλαμά που γνώριζε καλά τα σχετικά με την κρίση της Επιτροπής, αφού τότε ήταν Γενικός Γραμματέας του Πανεπιστημίου Αθηνών και ως εκ τούτου η γνώμη του είχε βαρύνουσα σημασία. Τόνιζε μεταξύ άλλων: «Το *Ξημερώνει,* το έργο που έτσι ξεχωρίστηκε, φαίνεται έργο νέου πάντα ποιητή, που θάβρη αγάλια αγάλια και με τον καιρό να στυλώση πλατύτερους κόσμους σε στερεωμένα θέμελα, νέου ποιητή που την ψυχή του θα μας τη σαρκώση σε μια γλώσσα πιο σπουδασμένη. Μα το σημαντικότερο και το πρώτο, τούτο είναι: να είσαι ποιητής. Ύστερα έρχουνται τάλλα. Το χάρισμα τούτο το κατάλαβαν οι κριτές και το σεβάστηκαν πράγμα που πολύ συχνά δε συμβαίνει στον τόπο μας και είναι πολύ σπάνιο σε ποιητικούς διαγωνισμούς. (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: xxxi).

Στο *Ξημερώνει* ο Καζαντζάκης διατυπώνει μια θεωρία για την τέχνη, η οποία ανατρέπει τις βασικές αρχές του Αισθητισμού και το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη». Σε μια συζήτηση με θέμα την τέχνη, δύο πρόσωπα του δράματος, ο ποιητής Φίλιππος και ο Γιατρός, ανταλλάσσουν σε οξύ τόνο τις απόψεις τους, Ο Φίλιππος πρεσβεύοντας τις ιδέες του Αισθητισμού και ο Γιατρός αντιπροτείνοντας μια νέα άποψη για την ωφελιμότητα της τέχνης. Ο ώριμος Γιατρός, σε ένα μακρύ «εμπνευσμένο» μονόλογο αντιτάσσει στην αισθητική ωραιολατρία του νεαρού ποιητή την δική του άποψη: οι ποιητές πρέπει να σταματήσουν να υμνούν τη μελαγχολία και την υστερική αγάπη και οφείλουν να ψάλλουν τη χαρά της ζωής και να διαδίδουν στους ανθρώπους τις καινούριες υγιείς ιδέες. Στο τέλος του μονολόγου ο Φίλιππος έχει πεισθεί απόλυτα. Ο Γιατρός είναι προφανώς ένας φορέας απόψεων του Καζαντζάκη. Μας παρουσιάζεται ως σφοδρός πολέμιος της υστερικής αγάπης, της νοσταλγίας μιας αστρικής «πατρίδας», αντίπαλος του Ρομαντισμού, του Αισθητισμού, της Παρακμής. Ο Καζαντζάκης μοιάζει πράγματι κα κάνει την αυτοκριτική του, να αποτάσσεται το προηγούμενο έργο του και να διακηρύσσει τη στροφή του σε μια τέχνη προορισμένη να διδάξει την «αλήθεια» αυτοπαρουσιάζεται ως πρόδρομος, αν όχι μεσσίας, που ευαγγελίζεται μια νέα, απαλλαγμένη από τις «προλήψεις» του παρελθόντος, σχέση με την τέχνη και τη ζωή. (Beaton, 2011: 8-9).

Ας μην ξεχνάμε ότι ο Καζαντζάκης το 1909 στη μελέτη του για τη φιλοσοφία του Νίτσε παρατηρούσε: «Σκοπός του ανθρώπου είναι αιωνίως να υπερβαίνει εαυτόν». Ο άνθρωπος στις νιτσεϊκές του διαστάσεις μάχεται και μέσα στην *Ακητική*, ώστε να ανυψωθεί υπαρξιακά. Ένας τέτοιος άνθρωπος είναι δίχως άλλο και ο Γιατρός (Ζώρας, 2013: xlv).

Με το πρωτόλειό του *Ξημερώνει* ο Καζαντζάκης αναπαράγει ως ένα βαθμό ακόμα και το πνευματικό κλίμα της εποχής και κινείται μέσα στα όρια της δεδομένης δραματουργίας του αστικού δράματος και της θεματογραφίας του γυναικείου ζητήματος, με το ύφος του ψυχολογικού ρεαλισμού, με απώτερο πρόγονο τον Ίψεν και στενούς συντρόφους τον Ξενόπουλο, το Μελά και τους άλλους νέους συγγραφείς της ομάδας του «Θεάτρου των ιδεών». (Beaton, 2011: 31).

Η γλώσσα στο *Ξημερώνει*

Ο Καζαντζάκης διαχειρίζεται τη γλώσσα σε όλο το έργο του με καταπληκτική μαεστρία και διαμορφώνει αναλόγως τη γλωσσική διάλεκτο κάθε χαρακτήρα με συγκεκριμένο στόχο. Ο λόγος του γιατρού είναι εξαιρετικά εντυπωσιακός, συγκεκριμένος, με ιδιαίτερες συντακτικές δομές που υπηρετούν έξοχα τον πλούτο της Δημοτικής γλώσσας. Χαρακτηριστικό δείγμα του πλούτου της γλώσσας είναι η δημιουργία καινούριων λέξεων. Το συγκεκριμένο φαινόμενο, η νεολογία, αποτελεί ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό γνώρισμα του Καζαντζάκη. Στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, παραδόξως, ο Καζαντζάκης δεν «νεολογίζει» καθόλου, ίσως επειδή πρόκειται για το πρώτο θεατρικό κείμενο του συγγραφέα ή επίσης, επειδή το ερωτικό θεατρικό δράμα ως είδος, δεν αποτελεί πρόσφορο έδαφος για νεολογισμούς. (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 145-147) Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι η Δημοτική ακολουθώντας μια έντονη νεωτερική διάθεση στην ορθογραφία, αλλά πάντα σύμφωνος με τις επιταγές της ιστορικής γραμματικής και ορθογραφίας. Ίσως αποτελεί ένα από τα λιγοστά κείμενα που παρέβλεψε τις πιθανές αντιδράσεις πάνω στη γραφή του και την ορθογραφία του. Τα σημεία στίξης χρησιμοποιούνται με ευρηματικό τρόπο για να αποδώσουν τις παύσεις, τον γλωσσικό ρυθμό και επιτονισμό, τις αναπνοές και τις συναισθηματικές εκρήξεις των προσώπων (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 148-152).

Στο *Ξημερώνει* ο Καζαντζάκης έχει θέσει μια λογοτεχνική προμετωπίδα. Το συγκεκριμένο απόσπασμα εντοπίζεται στην επιστολή του Thomas Carlyle προς τον Johann Wolfgang von

Goehte, όπου σύμφωνα με τη συγκεκριμένη διατύπωση: «Im Ganzen, Guten, Wahren resolute zu leben» ο Thomas Carlyle υπαινίσσεται το καταληκτικό δίστιχο της πέμπτης στροφής του ποιήματος του Goethe *Generalbeichte*, το οποίο αποδίδεται στα ελληνικά ως: «και για να ζήσεις αποφασιστικά μια ολοκληρωμένη, καλή και όμορφη ζωή». Παράλληλα, ο συγγραφέας, ενσωματώνει ενσυνείδητα ορισμένα αποσπάσματα είτε από τη λογοτεχνία είτε από την εκκλησιαστική υμνογραφία, είτε από την ελληνική παράδοση, αναδεικνύοντας έτσι τον διακειμενικό χαρακτήρα του κειμένου (Μαθιουδάκης & Καρασίμος, 2013: 152-153).

### 1.3.2. Η θέση της γυναίκας – Η γυναικεία τιμή

Όπως αναφέρει και η Μαυρογένη (Μαυρογένη, 2010: 1-2), «Στην κρίσιμη και μεταβατική για την ελληνική κοινωνία περίοδο των αρχών του 20ού αιώνα, η επανεξέταση του περιεχομένου της γυναικείας τιμής αντανακλά καταρχήν, τις ζυμώσεις σχετικά με το γυναικείο ζήτημα και τη δυναμική, που αποκτά το τελευταίο, με το πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα. Σύμφωνα εξάλλου και με τις σύγχρονες θεωρήσεις σε μελέτες της ιστορικής και της ανθρωπολογικής επιστήμης, η τιμή είναι έμφυλη και το περιεχόμενο της είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την έμφυλη ταυτότητα ενός ατόμου. Ταυτόχρονα όμως, εκτός από έμφυλη, η τιμή παραπέμπει στις κοινές αξίες που μοιράζονται, όσοι συναπαρτίζουν την ευρύτερη κοινωνία, εκείνη στην οποία εντάσσεται και που περιβάλλει το δράμα. Η δραματουργική επεξεργασία της τιμής αντανακλά και καταγράφει τις ρωγμές που έχει επιφέρει στην έννοια της συλλογικής ταυτότητας η εισαγωγή νέων ιδεολογικών ρευμάτων και οι προσπάθειες εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας».

Η ιδιομορφία που χαρακτηρίζει τη συγκρότηση της νεοελληνικής ταυτότητας, βγαίνει στην επιφάνεια, σε μια ιστορική περίοδο, που η ανάγκη να καλλιεργηθεί μια νέα περισσότερο ευρωπαϊκή ταυτότητα, συγκρούεται με την εξιδανικευμένη εικόνα της παράδοσης. (Μαυρογένη, 2010: 1-2)

Η τιμή των γυναικών κατά κύριο λόγο, προσφέρεται σαν θέμα, για την ανάδειξη των εντασιακών συγκρούσεων που βιώνει και ο ίδιος ο Καζαντζάκης, σε μια περίοδο έντονου πολιτισμικού μετασχηματισμού, καθώς έρχεται μια νεωτερικότητα, ευπρόσδεκτη, επιθυμητή και ταυτόχρονα απειλητική, επειδή φαίνεται να διαταράσσει τις ανεπιθύμητες αλλά και καθησυχαστικές βεβαιότητες, της πατριαρχικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. (Μαυρογένη, 2010: 1-2)

Ενδεικτική, αν και ίσως όχι απόλυτα αντιπροσωπευτική, ως προς την ένταση του συναισθήματος, είναι η εξομολόγηση του Ν. Καζαντζάκη στον Δημήτριο Καλογερόπουλο, εκδότη του περιοδικού Πινακοθήκη, με αφορμή το Ξημερώνει: «Είνε ένα κομμάτι της ψυχής μου, που εξεσκίστηκεν από πάνω μου κι αν Σας πω πως κλαίω κάποτε και εξαντλούμαι σωματικώς […]» (Μαρκάκης, 1959: 31).

Σύμφωνα πάντα με την μελέτη του βρετανού ανθρωπολόγου John K. Campbell «η διατήρηση της τιμής απαιτεί αυστηρά διαφορετικές συμπεριφορές για τους άντρες και τις γυναίκες, σε ένα πλαίσιο παραδοχής της αντρικής υπεροχής. Η τιμή για την γυναίκα ταυτίζεται με την εγκράτεια και τη σεξουαλική αγνότητα και εκφράζεται με την ιδιότητα της ντροπής. Για τον άντρα ταυτίζεται με την ικανότητά του να προστατεύει την τιμή της οικογένειας και να διατηρεί έτσι την υπόληψή του. Η θηλυκότητα, επειδή θεωρείται ευάλωτη, αντιπροσωπεύει την μεγαλύτερη απειλή για την τιμή των αντρών. Όποιος υφίσταται προσβολή της τιμής έχει χρέος να την αποκαταστήσει, ακόμη και «ξεπλένοντάς την στο αίμα», διαφορετικά χάνει την υπόληψή του». (Campbell, 1964: 271).

Για να βρει την ευτυχία μέσα από τον άνομο έρωτα, σύμφωνα με τον Γουνελά, (Γουνελάς, 1977: 193) η ηρωίδα θα χρειαστεί, όχι μόνο να υπερβεί τον πατριαρχικό κώδικα τιμής και το αίσθημα της ντροπής που επιφέρει η παράβλεψή του, αλλά και το νέο αστικό ιδανικό της οικογένειας και της μητρότητας. Θα χρειαστεί να αποβάλει την κανονιστική ηθική του αστικού κόσμου, την καταπράσινη αγάπη, τον κισσό που πλέκεται στην ψυχή της σαν φίδι και την κυκλώνει ασφυκτικά, όπως η αγάπη και οι προσδοκίες των γύρω της.[7] (Γουνελάς, 1977:193).

Θα πρέπει να σβήσει όσα έχουν χαράξει στο νου, στην καρδιά και το σώμα της, προλήψεις, κανόνες, προκαταλήψεις, απαγορεύσεις, ηθικοί κώδικες, όλα όσα επιβάλουν την «νέκρα του κορμιού» και την «ταπείνωση της ψυχής», αλλά συγκρατούν και συγκροτούν την κοινωνία ως σύνολο (Γουνελάς, 1977:194-199).

Ο ένας, ο φυσικός, ο νόμος της «φυσικής σεξουαλικότητας», απαιτεί να μην αντιφάσκεις με τον εαυτό σου, τα συναισθήματά σου, τα φυσικά ένστικτα, ο άλλος, ο «κοινωνικός νόμος» του γάμου, απαιτεί την καθυπόταξη του ατόμου στις «υποχρεώσεις» που απορρέουν

[7] «ΛΑΛΩ: […] Φοβούμαι…Κάτι το πράσινο, κάτι τι μαύρο αγκαλιάζει την ψυχή μου… Σαν το κισσό… Σαν το κισσό που αγκαλιάζει τους χαλασμένους τοίχους των σπιτιών…Κισσός πλέκεται στην ψυχή μου… ή φίδι; Ποιος ξέρει;»

από τη συγγένεια, «τον ακρογωνιαίο λίθο της κοινωνικότητας: κοινωνία ίσον συγγένεια» (Παπαταξιάρχης & Παραδέλλης, 1992: 67-68).

Παρακάμπτοντας τις λύσεις που θα ταίριαζαν σε μια αστική κοινωνία, όπως το διαζύγιο ή η μοιχεία, λύση στην οποία έχει καταφύγει η φίλη της ηρωίδας, ο Καζαντζάκης προκρίνει τη λύση που θα επιφύλασσε η «γηραιά κοινωνία»: την αυτοκτονία (Πετράκου, 2005: 126). Η βία ενάντια στον εαυτό της, η αυτοκτονία δηλαδή, «είναι σύμφωνα με τη λογική της ντροπής, δηλαδή της συστολής και του αυτοελέγχου», η μόνη λύση που απομένει στη γυναίκα που υποχωρεί στο άνομο πάθος, ενώ ταυτόχρονα συνιστά την καλύτερη μαρτυρία ότι διατηρεί ακέραιη την αίσθηση της τιμής της (Αβδελά, 2006: 139-140). Η Λαλώ είναι η πρώτη αν και όχι η τελευταία γυναίκα που ο Καζαντζάκης θα θυσιάσει στην προοπτική ενός καλύτερου κόσμου. Είναι ωστόσο η πρώτη και τελευταία γυναίκα στη δραματουργία του που θα αναγγείλει το ξημέρωμα της νέας εποχής, ένα ξημέρωμα που ακόμη αυτήν την εποχή συμπεριλάμβανε και τις γυναίκες. (Μαυρογένη, 2010: 7).

Η δύναμη του *Ξημερώνει* και τα νεωτεριστικά για τα ελληνικά δεδομένα, μηνύματά του, το όραμα του Καζαντζάκη για μία νέα κοινωνία, ελεύθερη από παλιές προκαταλήψεις, όπου η γυναίκα θα μπορεί ως άτομο να εκλέγει ελεύθερα, θεωρήθηκε ουτοπία.[…] Το ξημέρωμα φέρνει το αισιόδοξο μήνυμα, της εποχής που ακολουθεί. Ο εσωτερικός κόσμος του ατόμου (της Λαλώς) ταυτίζεται με το όραμα του αύριο, ενώ οι πράξεις του ανήκουν στο σήμερα. Η παραμονή του ποιητή στην Ευρώπη ευαισθητοποιεί τον συγγραφέα στο θέμα της χειραφέτησης της γυναίκας και την ανάγκη της να εκλέγει τον ερωτικό σύντροφό της. Ο νατουραλισμός ή ρεαλισμός ενθαρρύνουν τη σεξουαλικότητα. Το αποτέλεσμα, όμως, στο *Ξημερώνει* δεν αφήνει αμφιβολίες για την επικράτεια της πατριαρχικής άποψης στα πράγματα της εποχής. […] Η ηρωίδα του *Ξημερώνει*, απομονωμένη στο διπλό αδιέξοδό της, αντιπροσωπεύει τη σύγκρουση της συντηρητικής μερίδας με τις προοδευτικές αντιλήψεις του σοσιαλισμού, που καταφθάνει στην Ελλάδα από την Ευρώπη, αργότερα. Ζει νωρίτερα από την εποχή της, όπως ο συγγραφέας. […] Όλα τη σπρώχνουν σε αντιηρωική, καταλυτική επανάσταση, πιέζεται να ενδώσει στην παντοδυναμία της ανάγκης της, με μία σαρωτική λύση, αγνοώντας τα πάντα και τους πάντες. Στο *Ξημερώνει* η εγωκεντρική - νευρωτική Λαλώ αυτοκτονεί, όπως οι ηρωίδες στα θεατρικά του Ίψεν. (Elles, 2013: 112 - 116)

Όπως τονίζει επίσης η Elles, ενώ η μητρότητα μαλακώνει, εξευγενίζει, συμπληρώνει τη γυναίκα ως άτομο, στο έργο αυτό, ο Καζαντζάκης, παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα, αν όχι

σπάνια, διάσταση της μάνας, όπου η προσωπική ανάγκη, η σφοδρή αγάπη της για έναν ξένο, σαρώνει τη συνείδηση της, της μητέρας. (Elles, 2013: 181)

Στο δράμα *Ξημερώνει* ο Καζαντζάκης παρουσιάζεται φεμινιστικός. Όταν γράφει στη μητέρα του, από το Παρίσι, επαινεί την ενεργό γυναικεία συμμετοχή στην καθημερινότητα και στη βιοπάλη: «Όλες εργάζονται νύχτα μέρα για να βγάλουν το ψωμί των. Δεν είναι σαν αυτού, που όλο κάθεστε και κεντάτε κι όταν ακούσετε άμαξα πετιέστε στην πόρτα και κάνετε ξελέχια» δηλώνει. Στην αρχή του συγγραφικού του βίου, θέτει σαν αίτημα την αξιολόγηση της προσφοράς της γυναίκας, αλλά και την επίτευξη της ισοτιμία της με τον άντρα, εντός του ελληνικού κοινωνικού περιβάλλοντος. Η θέση του κρίνεται επαναστατική στους φιλολογικούς κύκλους των Αθηνών. Η πρότασή του για τη απεμπλοκή της γυναίκας από τα κατεστημένα της ελληνικής-χριστιανικής κοινωνίας, που τη θέλουν υποδειγματική σύζυγο και μητέρα και όχι πηγή ηδονής, είναι δείγμα της επίδρασης των παγκοσμίων γυναικείων κινημάτων, στον ποιητή, κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ευρώπη. (Elles, 2013: 332-333)

Σύμφωνα με τον ποιητή η γυναίκα έχοντας πλήρη συνείδηση των πράξεών της, καταστρώνει τη στρατηγική της, κρυμμένη πίσω από τα «βαμμένα χείλια'» ή «τα μάγουλα που κοκκινίζουν», και οδεύει προς εκεί που της υπαγορεύει η πανίσχυρη ενστικτώδης φύση της. Επιτακτική παρουσιάζεται η ανάγκη της, για τη διαιώνιση του ανθρώπινου είδους. Ο ρόλος της γυναίκας ως πνευματικού όντος, υποβαθμίζεται, με την ταυτόχρονη υποβάθμιση της νοημοσύνης της και της δημιουργικής της ικανότητας σε όλα τα άλλα επίπεδα. (Elles, 2013: 331)

Η θέση του ποιητή στο πολυσυζητημένο θέμα της γυναίκας προκαλεί αντιθέσεις απόψεων μεταξύ των ερευνητών, ξεκινώντας από την προσωπική του ζωή και μελετώντας το συγγραφικό του έργο. Έχοντας εξετάσει και αναλύσει την παρουσία της γυναίκας, πέρα από τη ζωή του, στα έργα του και δη στα θεατρικά του, όπου σφυγμομετρείται η γνώμη του για τη γυναίκα μύθο, μπορούμε να πούμε ότι ο Καζαντζάκης προβληματίζεται με τη γυναίκα, και όχι απλά επειδή την παρουσιάζει με ένα συγκεκριμένο προφίλ στα έργα του, όπου μέχρι ενός σημείου, μπορεί όντως να πρόκειται για λογοτεχνικό παιγνίδι. Πάντως, η Elles αναφέρει πως, έχοντας εξετάσει και τη θέση του έναντι της γυναίκας στην προσωπική του ζωή, φαίνεται ότι επηρεάζεται από τις ελληνοχριστιανικές απόψεις στο Κρητικό κοινωνικό κατεστημένο της εποχής του και από τις φιλοσοφικές επιδράσεις που δέχεται στο καθολικό σχολείο της Νάξου. Διαπιστώνεται μια αμυντική στάση έναντι της γυναίκας, και στην

καλύτερη σχέση του με αυτήν, η γυναίκα παίρνει τη μορφή αγαπημένης φίλης και όχι αγαπημένης-ερωμένης, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Ο Καζαντζάκης σε όλες τις δημιουργίες του αποκαλύπτει με εμμονή τις ιδέες του για τη γυναίκα, αντιπαραθέτοντας στο φυσικό ρόλο της γυναίκας την πνευματική ανωτερότητα του άντρα. (Elles, 2013: 338-340).

Αξιοσημείωτο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το πρώτο και το τελευταίο έργο του Καζαντζάκη με κεντρική ηρωίδα μια γυναίκα, μέσα από το πρίσμα της οποίας διαθλάται η υπόθεση και το νόημά του. Την εποχή αυτή το γυναικείο ζήτημα εμπνέει θεατρικά έργα αφιερωμένα στα δύο σημαντικότερα ζητήματα του φεμινισμού: το δικαίωμα στην εργασία και την ερωτική ελευθερία ή εν πάση περιπτώσει ισοτιμία με τους άνδρες. (Πετράκου, 2005: 111).

Την εποχή που γράφεται το Ξημερώνει, οι Ελληνίδες διανοούμενες έχουν ήδη κάνει αρκετά βήματα. Η τραγωδία αποβλέπει στην επισήμανση ενός θετικότερου αύριο, στο ξημέρωμα, στο άνοιγμα σε νέα μορφή ζωής, στη βραδεία ανανέωση των θέσεων της ελληνοχριστιανικής κοινωνίας έναντι της γυναίκας και στη νίκη της αγάπης. (Elles, 2013: 238)

Όσον αφορά στην προσπάθεια του Καζαντζάκη στο πρώιμο έργο του *Ξημερώνει*, να μεταφέρει το ευρωπαϊκό μοντέλο της γυναίκας που κινείται και επαναστατεί για την ανάδειξη της προσωπικής της ελευθερίας, σταματά στα επαναστατικά λόγια της φιλελεύθερης φίλης της Λαλώς και στα προφητικά λόγια του γιατρού-διανοούμενου. Τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, η ευρύτερη Ελληνική κοινωνία, αδυνατεί να κατανοήσει, αυτού του είδους τις καινοτομίες. (Elles, 2013: 270)

## 1.4 Ο Καζαντζάκης και ο Κινηματογράφος

Η σχέση του Νίκου Καζαντζάκη με τον κινηματογράφο, μελετάται πάνω σε δύο βασικούς άξονες: την ενασχόληση του ίδιου του Κρητικού δημιουργού με τη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων και τις μεταφορές μυθιστορημάτων του στον κινηματογράφο από διαφορετικούς σκηνοθέτες και σεναριογράφους. (Αγάθος Θ., 2017: οπισθόφυλλο)

Ο Νίκος Καζαντζάκης κατάλαβε πολύ νωρίς τη δύναμη και το λαμπρό μέλλον του κινηματογράφου, γι' αυτό την τετραετία 1928-1932 έγραψε οκτώ κινηματογραφικά σενάρια. Τα δύο ήταν διασκευές κλασικών λογοτεχνικών έργων («Δον Κιχώτης» και

«Δεκαήμερο»), τρία παρουσίαζαν κορυφαίες ιστορικές προσωπικότητες, τις οποίες ο ίδιος θαύμαζε («Λένιν», «Βούδας» και «Μουχαμέτης»), ένα αφορούσε την ελληνική επανάσταση του 1821 («Το κόκκινο μαντήλι», μια μαρξιστική ανάγνωση της Ελληνικής Επανάστασης), ένα είχε αντικληρικό χαρακτήρα («Άγιος Παχώμιος και Σία») και την «Έκλειψη ηλίου», το οποίο διαδραματιζόταν σε ένα βουδιστικό μοναστήρι κατά τη διάρκεια μιας έκλειψης ηλίου. Κανένα από αυτά δεν έγινε ταινία (Αλιγιζάκης, 2022)

Εντούτοις, ο Καζαντζάκης ήταν ο μοναδικός Έλληνας συγγραφέας, του οποίου τρία μυθιστορήματα έγιναν διεθνείς ταινίες από κορυφαίους σκηνοθέτες. Η πρώτη ταινία ήταν «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» με σκηνοθέτη τον Jules Dassin και γυρίστηκε το 1956 στο χωριό Κριτσά με Γάλλους ηθοποιούς. Η Μελίνα Μερκούρη και ο Δήμος Σταρένιος ήταν οι μοναδικοί Έλληνες ηθοποιοί, οι οποίοι συμμετείχαν στην ταινία, ενώ ο τίτλος της ταινίας ήταν «Αυτός που πρέπει να πεθάνει». Η γαλλόφωνη ταινία εκπροσώπησε τη Γαλλία στο φεστιβάλ Καννών το 1957, αποσπώντας εύφημη μνεία. Η ταινία είχε εξαιρετικές ερμηνείες, ωστόσο σύμφωνα με ορισμένους κριτικούς της εποχής, ο Dassin άλλαξε υπερβολικά το σενάριο, σε σχέση με το μυθιστόρημα, ενώ δεν είχε επιτυχία η απόδοση των συμβολισμών και του μεταφυσικού στοιχείου του έργου. Προκάλεσε, επιπρόσθετα, έντονες αρνητικές αντιδράσεις από την Ορθόδοξη Εκκλησία (Αλιγιζάκης, 2022)

Η δεύτερη και διασημότερη ταινία ήταν το «Zorba the Greek», η οποία γυρίστηκε το 1964 στα Χανιά από τον Μιχάλη Κακογιάννη και βασίστηκε στο μυθιστόρημα «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά». Η ταινία ήταν αγγλόφωνη και τη διανομή ανέλαβε η 20th Century Fox. Ο Antony Quinn και ο Alan Bates απέδωσαν άριστα τους ρόλους τους, καθώς και όλοι οι συμπρωταγωνιστές τους (Lila Kedrova, Ειρήνη Παπά, Γιώργος Φούντας, Σωτήρης Μουστάκας, Γιώργος Βογιατζής, κ.ά.), με αποτέλεσμα η ταινία να βραβευθεί με 3 Όσκαρ (Β' Γυναικείου Ρόλου, φωτογραφίας και σκηνογραφίας). Η μαγική μουσική του Μίκη Θεοδωράκη ανέδειξε ακόμα περισσότερο το έργο. Εντόνη ήταν η αρνητική αντίδραση των Κρητικών (πολιτικών και πολιτών), εξαιτίας των σκηνών της δολοφονίας της χήρας και του πλιάτσικου στο σπίτι της μαντάμ Ορτάνς, διότι θεώρησαν ότι το έργο έδινε μια αρνητική εικόνα για τους κατοίκους του νησιού. Επίσης, η Ορθόδοξη Εκκλησία είχε πάλι τις αντιρρήσεις της. (Αλιγιζάκης, 2022)

Η τρίτη ταινία ήταν ο «Τελευταίος πειρασμός» («Last temptation of Christ») του Martin Scorsese, αμερικάνικη παραγωγή από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη, η οποία γυρίστηκε το 1988 στο Ισραήλ με πρωταγωνιστή τον Willem Dafoe. Οι αντιδράσεις από τους καθολικούς ορθόδοξους θρησκευτικούς κύκλους ήταν σφοδρότατες σε όλο τον κόσμο, ενώ στην Ελλάδα απαγορεύτηκε η προβολή της. Αυτό ήταν αναμενόμενο, καθώς ήδη η Καθολική Εκκλησία το 1955 είχε συμπεριλάβει το βιβλίο στο index των απαγορευμένων βιβλίων. (Αλιγιζάκης, 2022)

# 2. Κινηματογραφική γραφή

## 2.1 Η τέχνη της αφήγησης – Η τέχνη της συγγραφής σεναρίου

Ο Bruner (Bruner, 2018: 23) είναι της άποψης ότι η αφήγηση αποτελεί ένα γενετικό ανθρώπινο γνώρισμα που βιώνεται φυσικά από τον καθένα. Φαίνεται, μάλιστα όπως υποστηρίζει, να είμαστε τόσο ειδικοί στην αφήγηση, που αυτή μοιάζει να είναι εξίσου φυσική με την ίδια τη γλωσσική ικανότητα. Η προφορική αφήγηση ιστοριών (storytelling), είναι η εξιστόρηση και μετάδοση μιας πραγματικής ή φανταστικής ιστορίας σε ένα ζωντανό κοινό.

Οι μύθοι άνθισαν σε όλη την έκταση του κατοικημένου κόσμο, σε όλες τις εποχές και κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, υπήρξαν η πλέον ζωντανή έμπνευση των δραστηριοτήτων του ανθρώπινου νου και σώματος, από ο,τιδήποτε άλλο εμφανίστηκε. (Campbell, 2001:15) Όπως ο Joseph Campbell επισημαίνει λοιπόν, δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως ο μύθος είναι το μυστικό άνοιγμα από το οποίο διαμοιράζονται οι ανεξάντλητες ενέργειες του κόσμου στην ανθρώπινη πολιτιστική εκδήλωση. Τονίζει, επίσης, πόσο αξιοσημείωτο είναι, πως η χαρακτηριστική ικανότητα του μύθου να προσεγγίζει και να εμπνέει βαθιά δημιουργικά κέντρα, βρίσκεται ακόμη και στο πιο ασήμαντο παιδικό παραμύθι.

Η έννοια της αφήγησης υπάρχει στην ζωή και την καθημερινότητα των ανθρώπων από την εποχή που ζούσαν σε σπήλαια, απ' όταν γέμιζαν τα τοιχώματά τους ζωγραφίζοντας ή χαράσσοντας καρέ ιστοριών, με σκοπό να μοιραστούν και να επικοινωνήσουν, ό,τι είχε γι' αυτούς σημασία, όπως η συνεχόμενη πάλη με τη φύση και τα πλάσματά της, αλλά και η αναπόφευκτη συμβίωση και συμφιλίωση με αυτά. Οι σκηνές κυνηγιού και τα θηράματα που αποτυπώθηκαν στους τοίχους των σπηλαίων του αρχαίου ανθρώπου γύρω στα 30.000 χρόνια πριν και οι ζωγραφιές στην οροφή της σπηλιάς Lascaux στη νοτιοδυτική Γαλλία, θα λέγαμε πως είναι αρχαία εικονογραφημένα σενάρια. Μέσω της αφήγησης εκφράζονται οι ιδέες και οι εμπειρίες των ανθρώπων, αποτελεί την παλαιότερη μορφή επικοινωνίας και μετάδοσης της συλλογικής «σοφίας» στις επόμενες γενιές (Γραίκος & Τσιλιμένη, 2007: 17-26).

Μετά από χιλιάδες χρόνια, λοιπόν, τα τοιχώματα των σπηλαίων έγιναν χαρτί, οι εικόνες του εσωτερικού των σπηλαίων έγιναν λέξεις και οι ιστορίες εξακολουθούν να υπάρχουν για να

ειπωθούν και να μεταδώσουν, σε όποιον είναι εκεί ως αποδέκτης, το όραμα του δημιουργού τους. Όλος ο κόσμος σήμερα πλημμυρίζει από πληροφορίας και επομένως αφηγήσεις. Οι ιστορίες είναι παντού, στον πραγματικό κόσμο γύρω μας, αλλά και στον ψηφιακό και διαδικτυακό, κατακλύζουν τις οθόνες των κινητών και των υπολογιστών μας.

Η Τσιλιμένη (Τσιλιμένη, on line) επισημαίνει ότι η αφήγηση, μια μορφή προφορικής επικοινωνίας και ψυχαγωγίας άλλων καιρών, στην εποχή της τεχνολογίας, της επιστήμης, των ηλεκτρονικών υπολογιστών και της εικονιστικής πληροφόρησης, φαντάζει για τον σύγχρονο άνθρωπο σαν μια διαδικασία, που όσο απομακρύνεται από το σήμερα τόσο περισσότερο σηματοδοτεί μια νοσταλγική ατμόσφαιρα εποχής «χαμένης ή ξεπερασμένης αθωότητας». Προκύπτει έτσι μια μεταλλαγμένη, όπως την ονομάζει, μορφή της παραδοσιακής αφήγησης η «νέο-αφήγηση», η οποία σταδιακά κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος.

Η διαδικασία της αφήγησης προϋποθέτει τη συμμετοχή ενός αφηγητή, ενός αποδέκτη και του θέματος. Η αφηγηματική ενότητα προϋποθέτει μια αρχή, μια δομή και ένα περιεχόμενο στο οποίο παρουσιάζεται τουλάχιστον μία σύγκρουση. Επίσης πρέπει να υπάρχει ένα τέλος στο οποίο ξεκαθαρίζονται όλα. Αποτελεί εξιστόρηση μιας σειράς γεγονότων που μας μεταφέρουν από μια αρχική κατάσταση σε μια τελική, μιας μεταβολής δηλαδή.

Ειδικότερα, η κινηματογραφική αφήγηση αποτελεί μέρος της ευρύτερης παράδοσης των αφηγήσεων και ο σεναριογράφος είναι αναπόσπαστο μέρος της κουλτούρας αυτής. Υπάρχουν κάποιες διαφορές στις αφηγηματικές συμβάσεις ανάμεσα στα διάφορα είδη αφηγήσεων. (Dancyge Ken & Rush Jeff, 2007: 1)

Για παράδειγμα και σύμφωνα με τον Κολοβό (Κολοβός, 1993: 72), η κινηματογραφική γλώσσα είναι ετερογενής, δηλαδή δανείζεται τα υλικά έκφρασής της από άλλες τέχνες, όπως η φωτογραφία και η ζωγραφική (εικόνα), ο γραπτός λόγος (λογοτεχνία), η αρχιτεκτονική, ο χορός η μουσική και το σχέδιο. Επίσης δανείζεται στοιχεία από τη φύση (θόρυβοι), την ανθρώπινη φωνή, τη γλώσσα του ανθρώπινου σώματος. Ο κινηματογράφος εμπεριέχει από τη φύση του χαρακτηριστικά άλλων τεχνών, τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Εμπεριέχει ενδεικτικά ρυθμό, πλαστικότητα, μουσικότητα, εικαστικότητα, χωρίς απαραίτητα οι κινούμενες εικόνες του να καταγράφουν μουσικούς ή χορευτές εν δράσει, γλυπτά ή ζωγραφικούς πίνακες. Παρ' όλα αυτά, ο

κινηματογράφος οφείλει στις άλλες τέχνες μεγάλο μέρος από τη ισχύ της επίδρασής του στον θεατή. (Τερζής, 2013: 496)

Δομή-Πλοκή

Η δομή και η πλοκή είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η δομή παρέχει το πλαίσιο για τη διαχείριση και οργάνωση του υλικού του σεναρίου. Στην πλοκή περνάμε στον σχεδιασμό, στο χτίσιμο της ιστορίας. Πρέπει να βρεθούν συγκεκριμένες πλέον πράξεις που να δείχνουν πώς ο χαρακτήρας δρα και αντιδρά και να δομηθούν συγκεκριμένες σκηνές που θα δημιουργήσουν την αλυσίδα των γεγονότων με τον πιο ενδιαφέροντα, απρόσμενο και συγκινητικό τρόπο. Η δομή της πλοκής πρέπει να συνδέει τις σκηνές με τέτοιο τρόπο ώστε όλες οι σημαντικές πληροφορίες να έχουν νόημα. Το πιο δύσκολο είναι να βρεθεί τρόπος να χωρέσει στην πλοκή το συναίσθημα. Αν παραλειφθούν οι συναισθηματικές αντιδράσεις του χαρακτήρα απέναντι στα γεγονότα τότε η ιστορία στερείται αληθοφάνειας και οι χαρακτήρες είναι επίπεδοι. Σε μια καλή ταινία υπάρχουν σκηνές που οπτικοποιούν το συναίσθημα ώστε ο θεατής να συμπάσχει με το χαρακτήρα. Το συναίσθημα δίνει κίνητρο στο χαρακτήρα και βοηθά το κοινό να καταλάβει καλύτερα τα γεγονότα της ιστορίας. (Cowgill, 2000, on line).

Όπως εξηγεί ο Βαλούκος (Βαλούκος, 1997, 2002, 2006:167) η πλοκή είναι η δραματοποιημένη εξέλιξη της ιστορίας του σεναρίου. Η αιτιατή και χρονική σειρά των υποθετικών συμβάντων του μύθου. Αποτελεί βασικό παράγοντα προσδιορισμού της ταινίας, αφού είναι γενικά παραδεκτό πως η αδυναμία της καταβαραθρώνει και την καλύτερη ιδέα ενώ από την άλλη η ευρυματικότητά της αναδεικνύει ακόμα και το πιο συμβατικό θέμα. Η πλοκή είναι συνώνυμο της δράσης και αυτή είναι ταυτόσημη με την ίδια τη φύση του κινηματογραφικού μέσου, την κίνηση.

Ο Αριστοτέλης ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε με το θέμα της δομής ενός θεατρικού έργου και συγκεκριμένα της τραγωδίας στην περίφημη «Ποιητική» του. Σε αυτή τη δομή βασίστηκε σε μεγάλο ποσοστό και ίσως να βασίζεται ακόμα, η δομή του κινηματογραφικού σεναρίου. Ο μεγαλύτερος δάσκαλος της σεναριογραφίας, ο Αμερικανός Syd Field, στήριξε και αυτός το μοντέλο του στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη και στη θέση ότι κάθε κινηματογραφική ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος, που εκείνος μεταφράζει σε τρίπρακτη δομή. Ο Robert McKee ορίζει το δικό του μοντέλο ως ένα συνδυασμό της τρίπρακτης δομής

και της πενταμερούς αφηγηματικής δομής που αποτελείται από το εισαγωγικό γεγονός, τις επιπλοκές, την κρίση, την κορύφωση και την επίλυση. Την τρίπρακτη μέθοδο δόμησης κατηγόρησε έντονα ο John Truby, προχωρώντας στη δική του εκδοχή της κλασσικής αφηγηματικής δομής, που αποτελείται από εφτά βασικά βήματα-στοιχεία: το πρόβλημα-ανάγκη, την επιθυμία, την αντίσταση, το σχέδιο, τη μάχη, την αυτό-αποκάλυψη και τη νέα ισορροπία. Προσθέτει μάλιστα κι άλλα είκοσι δύο για να πετύχει μια πυκνή χαρακτηροκεντρική πλοκή στην οποία κάθε σκηνή έχει ως σκοπό την προώθηση του στόχου του ήρωα. Σε δώδεκα βήματα και οχτώ αρχέτυπα βασίζεται το μυθικό μοντέλο δομής που στηρίζεται στο βιβλίο του ανθρωπολόγου Joseph Campbell «The Hero's Journey», των Αμερικάνων Cunningham/Schlesinger, αλλά και του Christopher Vogler. Οι θεωρητικοί των πέντε πράξεων αναφέρονται βέβαια κυρίως στον μεγάλο θεωρητικό θεάτρου του 19ου αιώνα Gustav Freytag. Στο βιβλίο του «Τεχνική του Δράματος» δίνει στις πέντε πράξεις τις ονομασίες:

1. Εισαγωγή, ο συγγραφέας εισάγει όλα τα στοιχεία που απαιτούνται για την κατανόηση της ιστορίας, τους χαρακτήρες, ο πλαίσιο και το πρόβλημα. Η έκθεση τελειώνει με το κεντρικό γεγονός, το οποίο δημιουργεί και την κύρια σύγκρουση.
2. Αύξηση, η ιστορία περιπλέκεται ακόμα περισσότερο μέσα από εμπόδια των ηρώων.
3. Κορύφωση, είναι η στιγμή της μεγαλύτερης έντασης, το πιο σημαντικό γεγονός που θα οδηγήσει στη λύση της σύγκρουσης.
4. Επιστροφή ή Φθίνουσα δράση, τα γεγονότα συμβαίνουν ως αποτέλεσμα του κορυφαίου γεγονότος και στην πορεία το κύριο πρόβλημα λύνεται.
5. Καταστροφή ή Τελική έκβαση, απαντώνται όλες οι ερωτήσεις και λύνονται όλα τα μυστήρια.

Συμπεριλαμβάνουν τα τρία σημαντικότερα δραματικά σημεία, που τα ονομάζει «σημείο αναταραχής», «τραγικό σημείο» και «σημείο της τελευταίας έντασης», τα οποία είναι ανάλογα του πρώτου σημείου ανατροπής (Turning point A), σημείο στο οποίο μια αποφασιστική αλλαγή λαμβάνει χώρα, ένα σημείο κρίσης, του κεντρικού σημείου (midpoint) και του δεύτερου σημείου ανατροπής (Turning point B), σημείο στο οποίο κάτι αλλάζει κατεύθυνση. Έτσι ακόμα και ο Freytag τονίζει ότι εφόσον τα τρία αυτά δομικά

σημεία είναι πολύ έντονα, η πλοκή μπορεί να περιγραφεί και σε τρεις πράξεις κι έτσι επιστρέφει στο αριστοτελικό μοντέλο «αρχή, μέση και τέλος» (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 27-31).

Κατά τον Αριστοτέλη η τραγωδία διαιρείται στα εξής μέρη: μύθο, χαρακτήρα (ήθη), λεκτικό μέρος (λέξις), σκέψη (διάνοια), θέαμα (όψις) και μουσική σύνθεση (μελοποιία). Ο μύθος είναι ίσως η βασικότερη αριστοτελική κατηγορία. Η ουσία του μύθου, η μεγάλη του αξία βρίσκεται στο ότι μιμείται την πράξιν, δηλαδή μιμείται τη ζωή. Ο Αριστοτέλης για να δείξει τη σημασία του μύθου γράφει πως χωρίς μύθο, δράση δε γίνεται τραγωδία, ενώ χωρίς χαρακτήρες γίνεται. Είναι αυτό που θα λέγαμε σήμερα υπόθεση του έργου, πλοκή των γεγονότων. Κάθε μύθος έχει τη δέση και τη λύση, με τη δέση εννοούμε όσα γίνονται από την αρχή της υπόθεσης, ως το σημείο που αρχίζει η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία και με τη λύση όσα γίνονται από την αρχή της μεταβολής ως το τέλος (Δρομάζος, :68-70).

Έχουμε δεχθεί ότι μια τραγωδία είναι μίμησης πράξεων, η οποία είναι πλήρης και ολοκληρωμένη. «Πλήρες» σημαίνει να έχει αρχή, μέση και τέλος. Ενώ, η αρχή δεν ακολουθεί κατ΄ ανάγκη κάτι άλλο, ακολουθείται εξ' ορισμού από κάτι άλλο. Το τέλος, αντιθέτως, ακολουθεί κάτι άλλο εξ ορισμού, είτε πάντοτε είτε στις περισσότερες περιπτώσεις αλλά τίποτα άλλο δεν έρχεται μετά από αυτό. Η μέση και η ίδια ακολουθεί κάτι άλλο και ακολουθείται από κάτι άλλο. Για να συνθέσει κανείς μια ωραία υπόθεση ούτε πρέπει να αρχίζει ούτε πρέπει να τελειώνει στην τύχη αλλά να κάνει τη σωστή χρήση των μερών αυτών. (G.M.A Grube, 1995: 75 – 77)

Τα μοντέλα δομής που αποτελούνται από πολυάριθμα αναλυτικά βήματα, μπορεί να αποτελούν εντυπωσιακά εργαλεία στην ανάλυση της οπτικοακουστικής αφήγησης, αφήνουν όμως τελικά ελάχιστα περιθώρια ελευθερίας κινήσεων κι επομένως εμποδίζουν τη δημιουργική διαδικασία. Οι δύο μεγαλύτεροι ίσως θεωρητικοί του σεναρίου, η Linda Seger και ο Frank Daniel, παραμένουν πιστοί οπαδοί της τρίπρακτης δομής. Ο Frank Daniel δουλεύει κυρίως με τις οχτώ σεκάνς καθώς και με το «θέμα», αλλά και με τη «συνειδητή επιθυμία» (want) και την «υποσυνείδητη ανάγκη» (need), επικεντρώνοντας έτσι το ενδιαφέρον του όχι στη στατική μιας ιστορίας, όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του αλλά στο συναισθηματικό κέντρο της. Παρόμοια έμφαση στο συναισθηματικό κέντρο ενός

σεναρίου δίνει και η Linda Seger, η οποία υποστηρίζει κυρίως την ελαστικότητα που πρέπει να έχουν τα οργανικά σχήματα δομής, καθώς πιστεύει ότι δεν είναι η ιστορία που πρέπει να μπει σε συγκεκριμένο σχήμα, αλλά το σχήμα που πρέπει να προσαρμοστεί στις ανάγκες μιας ιστορίας. (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 32-34).

Το σενάριο είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες. Η αρχή είναι η πρώτη πράξη που είναι γνωστή και ως δέση κι εκεί μπαίνουν σε λειτουργία όλα τα δεδομένα του μύθου. Πρέπει να γίνεται σύντομα κατανοητό ποιος είναι ο κεντρικός ήρωας, ποιες είναι οι προϋποθέσεις για την εξέλιξη του μύθου και ποια είναι η δραματική κατάσταση. (Field, 1986: 15) Πολύ σύντομα στην πρώτη πράξη, εμφανίζεται ένα πρόβλημα που διαταράσσει την κανονικότητα της ζωής του ήρωα. Η εμφάνισή του αποτελεί την πρώτη κρίσιμη σκηνή μιας ταινίας. Η Linda Seger την ονομάζει narrative hook (αφηγηματικό αγκίστρι) μπορούμε να τη συναντήσουμε και σκηνή-καταλύτης. Στο τέλος της πρώτης πράξης υπάρχει η δεύτερη κρίσιμη σκηνή – πρώτο σημείο ανατροπής (1st Turning point – Plot Point 1), ένα επεισόδιο ή ένα γεγονός που μπαίνει στη ροή του μύθου και την στρέφει σε διαφορετική κατεύθυνση. Αυτή η σκηνή σηματοδοτεί την ενεργή εμπλοκή του ήρωα σε μια σύγκρουση, ίσως και να επαναδιατυπώνει το ερώτημα που γεννήθηκε με τη σκηνή-καταλύτη.

Η δεύτερη πράξη περιέχει τον κύριο όγκο του μύθου, λέγεται σύγκρουση, γιατί η σύγκρουση είναι η βάση κάθε δραματικής μορφής. Ξεκαθαρίζοντας τις ανάγκες του ήρωα, τι ζητάει δηλαδή να βρει, ή τι θέλει να πετύχει, μέσα στο σενάριο, τότε μπορούν να δημιουργηθούν εμπόδια στην πορεία και από την αντιπαράθεση των εμποδίων με το στόχο του ήρωα, γεννιέται η σύγκρουση. (Field, 1986: 17-18) Στο μέσον της δεύτερης πράξης εμφανίζεται η τρίτη κρίσιμη σκηνή, (η Seger την ονομάζει midpoint), όπου συμβαίνει κάτι που πολλαπλασιάζει θεαματικά την ένταση της πλοκής. Ο ήρωας συνεχίζει την πορεία του στο υπόλοιπο τμήμα της δεύτερης πράξης φτάνοντας σε ένα σημείο όπου μοιάζει να έχει εξαντλήσει τις δνατότητές του. Στο τέλος της δεύτερης πράξης συμβαίνει η τέταρτη κρίσιμη σκηνή – δεύτερο σημείο ανατροπής (2nd Turning point – Plot Point 2). Ο ήρωας αποφασίζει να συγκρουστεί μέχρις εσχάτων προκειμένου να πετύχει τον στόχο του.

Το μεγαλύτερο μέρος της τρίτης πράξης, το καταλαμβάνει η τελευταία κρίσιμη σκηνή, η κορύφωση (climax). Συνήθως έχει μεγαλύτερη διάρκεια από τις προηγούμενες κρίσιμες σκηνές. Με αυτή τη σκηνή δίνεται οριστική απάντηση στα ερωτήματα που έχουν γεννηθεί

νωρίτερα στην ταινία. Η Τρίτη πράξη είναι η λύση του μύθου, το τέλος. Ένα δυνατό και καθαρό τέλος κάνει το μύθο πιο ολοκληρωμένο (Field, 1986: 19). Ολοκληρώνεται με τον επίλογο, ένα μικρό κομμάτι αφήγησης που δίνει την ευκαιρία να καταλαγιάσει η ένταση που δημιούργησε η κορύφωση.

Στον κινηματογράφο γενικά αναπτύσσουμε μια ιστορία σε ένα χρονικό πλαίσιο ενενήντα με εκατόν είκοσι λεπτά. Αυτές οι ιστορίες συνήθως ακολουθούν μια τρίπρακτη δομή, ή κάποια δομή εναλλακτικών χαρακτηριστικών και στη διάρκειά τους, συνήθως παρακολουθούμε ένα χαρακτήρα να συγκρούεται, να παλεύει και να δικαιώνεται, ή και όχι. Η ιστορία ολοκληρώνεται απόλυτα, εκτός από τις περιπτώσεις κατά τις οποίες η ταινία πρόκειται να έχει κάποιο sequel. (Huffingtonpost, on line)

Η δομή punch line αφορά της μικρού μήκους αφηγήσεις που έχουν διάρκεια πέντε λεπτά ή λιγότερο. Δομείται από δύο μόνο στοιχεία: ένα set up κι ένα punchline. Στο set up δίνονται στον θεατή όλες οι πληροφορίες, όλα τα στοιχεία που πρέπει να έχει, για τους χαρακτήρες και το περιβάλλον της ιστορίας. Το set up , επίσης, δημιουργεί μια προσμονή. Μπορούμε να πούμε ότι είναι η εγκατάσταση ενός ανοιχτού σχήματος στο μυαλό του θεατή. Αυτό το ανοιχτό σχήμα κλείνει με το punchline. Η ικανότητα του συγγραφέα έγκειται στο να καταφέρει το punchline να μην είναι αναμενόμενο. Έτσι ενώ το set up φαίνεται να οδηγεί το θεατή σε μια κατεύθυνση, το punchline τον αιφνιδιάζει και τον οδηγεί σε μια κατεύθυνση διαφορετική από αυτή που περίμενε. Είναι χρέος του αφηγητή να εκπλήξει το θεατή, δημιουργώντας ένα ανατρεπτικό, μη αναμενόμενο τέλος.

Σύμφωνα με τους Dancyger και Cooper (Dancyger & Cooper, 2005: 55, 56), δομώντας ένα σενάριο μικρού μήκους ακολουθούμε τα παρακάτω βήματα:

1. Εγκαθιστούμε την κεντρική δραματική δράση, εισάγοντας τον ήρωα στη ζωή του πριν τα πράγματα αρχίσουν να αλλάζουν,

2. Εισάγουμε τον καταλύτη, ο οποίος μπορεί να είναι από κάτι ανεπαίσθητο (μια ανταλλαγή βλεμμάτων σε ένα δωμάτιο) μέχρι μια αυτοκινητιστική σύγκρουση. Το σημαντικότερο στοιχείο του καταλύτη είναι ότι έχει ορατή συνέπεια στη ζωή του ήρωα.

3. Αναπτύσσουμε τη δραματική δράση μέσω μιας σειράς γεγονότων κατά τη διάρκεια των οποίων ο ήρωας επιχειρεί να ξεπεράσει τα εμπόδια που τον κρατούν μακριά από το το αντικείμενο της της επιθυμίας του. Γενικά, αυτά τα γεγονότα κλιμακώνονται και οδηγούμε με κάποιο τρόπο στην επίλυση της δράσης

4. Ολοκληρώνουμε τη δράση ώστε ο ήρωας να πετυχαίνει (ή όχι) αυτό που επιθυμούσε, έχοντας στο μυαλό μας ότι μπορεί η επιτυχία ή η αποτυχία του τελικά να αποδειχθεί ότι ήταν το αντίθετο από αυτό που είχε ανάγκη.

5. Τελειώνουμε το φιλμ με ένα πολύ σύντομο σχόλιο, μια σύντομη σκηνή, που αποκαλύπτει την κατάσταση του ήρωα στο τέλος της αφήγησης.

Παραδοσιακή VS Εναλλακτική αφήγηση

Σε μία κλασσική, παραδοσιακή αφήγηση η ιστορία είναι χτισμένη γύρω από έναν και μόνο ενεργητικό, δυναμικό πρωταγωνιστή, που εμπλέκεται σε εξωτερικές συγκρούσεις. Αναλαμβάνει δράση ευθέως συγκρουόμενος με τους ανθρώπους και τον κόσμο γύρω του, για να επιτύχει τον στόχο του. Όλα αυτά γίνονται, καθώς η ιστορία εξελίσσεται γραμμικά στο χρόνο, από την αρχή στη μέση και στο τέλος, δηλαδή με χρονολογική σειρά, μέσα σε μια, δημιουργημένη από το σεναριογράφο, πραγματικότητα, με συνέπεια, χωρίς τυχαιότητα, ως ένα σύστημα αιτίων και αιτιατών. Καταλήγει δε, σε ένα κλειστό τέλος, όπου όλα τα ερωτήματα απαντώνται, ικανοποιούνται οι συναισθηματικές ανάγκες όλων των θεατών και όποιες αλλαγές συνέβησαν είναι απόλυτες και μη αναστρέψιμες. (McKee, 1997: 44-48) Εναλλακτικά μια γραμμική αφήγηση μπορεί να περιέχει flash backs τα οποία μπορεί να ακολουθούν μια γραμμική ανάπτυξη και να υπάρχουν για να φωτίζουν την κεντρική ιστορία.

Στις εναλλακτικές αφηγήσεις, αντίθετα, έχουμε ένα ανοιχτό τέλος, όπου, μία ή δύο ερωτήσεις μένουν αναπάντητες και μένουν και κάποια συναισθηματικά κενά στους θεατές. Επίσης μπορεί να έχουμε πολλαπλούς ήρωες ή αν έχουμε έναν αυτός ο ήρωας είναι παθητικός. Δηλαδή εξωτερικά δεν φαίνεται να δρα, ενώ κυνηγάει τις επιθυμίες του εσωτερικά, εμπλέκεται δηλαδή σε εσωτερική σύγκρουση, με την ίδια του τη φύση, τον ίδιο του τον εαυτό. Όλα αυτά γίνονται καθώς η ιστορία εκτυλίσσεται μη γραμμικά, δηλαδή ακανόνιστα μέσα στο χρόνο, δεν υπάρχει χρονική συνέχεια, το κοινό δεν μπορεί να

ξεκαθαρίσει τι γίνεται πριν και τι μετά. Ακόμη, ο κόσμος σε αυτές τις αφηγήσεις βασίζεται στην τυχαιότητα και τις συμπτώσεις, όπου πράξεις χωρίς κίνητρο προκαλούν αποτελέσματα που με τη σειρά τους προκαλούν άλλα αποτελέσματα. Υπάρχει ένα δίκτυο σχέσεων που διέπουν την πραγματικότητα ως ένα σύστημα ασύνδετο, τυχαίο και χαοτικό. (McKee, 1997: 49, 53) Ο συγγραφέας δίνει στο κοινό προσεκτικά επιλεγμένα κομμάτια, μέχρι την αποκάλυψη της τελικής ιστορίας.

Όταν το κοινό ξέρει περισσότερα από τους χαρακτήρες, τότε έχουμε δραματική ειρωνεία, όταν το κοινό ξέρει λιγότερα από τους χαρακτήρες τότε έχουμε μυστήριο και όταν το κοινό και οι χαρακτήρες ξέρουν την ίδια πληροφορία τότε έχουμε σασπένς. (McKee, 1997: 349, 351)

Το Θέμα

Ο William Martel υποστηρίζει ότι το θέμα είναι αυτό που θα μοιραστεί ο σεναριογράφος με το κοινό, αυτό που θα τους μείνει να σκέφτονται από την ταινία μέρες μετά, όταν θα έχουν ξεχάσει τον έξυπνο διάλογο και τις σεναριακές ανατροπές. (Martel, 2005, on line)

Όποιος, αναζητά την ανείπωτη ιστορία για να την κάνει σενάριο, αναζητά την ουτοπία. Αντίθετα από ό,τι γενικώς πιστεύεται, όλες οι ιστορίες που έγιναν σενάρια, κατά κάποιο τρόπο ανάγονται σε κάποιο μακρινό αρχέτυπο ή στερεότυπο. Στην πράξη αποδεικνύεται πως όλες οι ιστορίες δεν είναι παρά ελάχιστες παραλλαγές κάποιων αρχέτυπων μύθων, που επανέρχονται με διαφορετική κάθε φορά μορφή για να αφηγηθούν ουσιαστικά τα ίδια πράγματα. (Βαλούκος, 1997, 2002, 2006 :134-135)

Μερικές φορές ξεκινάμε γνωρίζοντας ποιο είναι το θέμα, ενώ άλλες είναι πολύ πιο εύκολο να το βρούμε στην ταινία που γράφουμε. Αρκετές φορές όμως χρειάζεται να γράψουμε όλο το σενάριο για να βρούμε το θέμα. Αφού γίνει αυτό μπορούμε να ξαναγράψουμε το σενάριο φωτίζοντας τις σκηνές εκείνες που το αποκαλύπτουν καλύτερα, μέσω δράσεων και όχι μέσω διαλόγου. Μπορούμε να δημιουργήσουμε δευτερεύοντες χαρακτήρες που αποκαλύπτουν διαφορετικές εκδοχές του θέματος, να κρύψουμε το θέμα μέσα σε ατάκες διαλόγου. Γενικά σε δύο σημεία βρίσκεται το θέμα:

1. Στην κεντρική απόφαση που καλείται να πάρει ο πρωταγωνιστής

2. Στην κεντρική φιλοσοφική διαφορά ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον ανταγωνιστή

Σε οποιαδήποτε φάση και αν το συλλάβουμε, η ύπαρξη ενός δυνατού θέματος είναι η βασικότερη ίσως προϋπόθεση για ένα επιτυχημένο σενάριο. (Κεχαγιάς, 1997: 44-45) Η Linda Seger (Seger, 1992: 140-142) τονίζει ότι η ουσία του θέματος πρέπει να περιγράφεται σε μια πρόταση. Αν χρειάζονται δύο ή περισσότερες, τότε το θέμα ίσως να αναφέρεται σε πολλά πράγματα και να δημιουργεί σύγχυση.

Ο Χαρακτήρας

Για τον Αριστοτέλη «η ηθογράφηση πρέπει να ανταποκρίνεται σε τέσσερις προϋποθέσεις: Το χρηστόν (ο χαρακτήρας πρέπει να κινείται από αγαθές προθέσεις), το αρμόττον (οι αντιδράσεις πρέπει να είναι ανάλογες με το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση κ.α. του ήρωα), το όμοιον (παρά την ανωτερότητά του, ο ήρωας δεν πρέπει να βρίσκεται σε τόσο μεγάλη απόσταση από το θεατή, ώστε να αποκλείεται η συμπάθεια του τελευταίου για την τύχη του) και το ομαλόν (η συμπεριφορά του ήρωα δεν πρέπει να παρουσιάζει διακυμάνσεις, άλματα ή ανακολουθίες) (Αριστοτέλης, 1982: 50a, 1κ.ε. · Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 104). Ο Αριστοτέλης, στις θεωρίες του οποίου βασίστηκαν, οι περισσότερες θεωρίες της σεναριογραφίας, λέει ότι πλοκή και χαρακτήρας είναι αξεδιάλυτα πλεγμένα το ένα με το άλλο και συμπληρώνει ότι «η τραγωδία δεν είναι μίμηση ανθρώπων αλλά μίμηση πράξης και ζωής. Η ευτυχία και η δυστυχία των ανθρώπων προέρχονται από τη δράση τους» (Αριστοτέλης, 1982: 6, 50a, 15). Έτσι μοιάζει να θέτει για πρώτη φορά την ερώτηση: τι έρχεται πρώτο στο δράμα, ο χαρακτήρας ή η πλοκή: ο ίδιος φαίνεται να κλίνει προς την πλοκή, καθώς ισχυρίζεται ότι είναι δυνατό να έχουμε δράμα χωρίς (δυνατούς) χαρακτήρες, ενώ δράμα χωρίς πλοκή είναι αδύνατο. Ο μεγαλύτερος θεωρητικός του θεάτρου του 19ου αιώνα ο Γερμανός Gustav Freytag, θεωρεί ότι το ιδανικό είναι «η παραγωγή των χαρακτήρων μέσα από την εσωτερική ανάγκη της πλοκής» (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 105).

Ένας κινηματογραφικός χαρακτήρας είναι ένα έργο τέχνης, μια μεταφορά για την ανθρώπινη φύση. Σχετιζόμαστε με τους χαρακτήρες σαν να είναι αληθινά πρόσωπα αλλά δεν είναι: είναι ανώτεροι από την πραγματικότητα. Ο σχεδιασμός ενός χαρακτήρα ξεκινάει από δύο βασικές προοπτικές:

1. Characterization: είναι το σύνολο όλων των εξωτερικών ποιοτήτων του χαρακτήρα, η φυσική εμφάνιση, ο τρόπος που μιλάει και χειρονομεί, η ηλικία, η ευφυΐα, η εργασία, η προσωπικότητα, η σεξουαλικότητα, συμπεριφορές, οι αξίες του, ο χώρος που μένει, ο τρόπος που ζει.
2. True character: είναι το πρόσωπο πίσω από τη μάσκα, άσχετα με αυτό που φαίνεται ποιος είναι πραγματικά αυτός ο άνθρωπος.

Ο μόνος τρόπος να εκφραστεί ο πραγματικός χαρακτήρας είναι να βρεθεί ο ήρωας μπροστά σε μια απόφαση ή ένα δίλημμα. Ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να ενεργεί κάτω από πίεση προσδιορίζει και το ποιος πραγματικά είναι. Συγκεκριμένα, όσο πιο μεγάλη η πίεση τόσο πιο ειλικρινής και η επιλογή του χαρακτήρα (McKee, 1997: 375).

Τα βασικά είδη συγκρούσεων που μπορεί να βιώσει ένας ήρωας μέσα στην πλοκή του έργου είναι:

Α. Εσωτερικές συγκρούσεις (με τον εαυτό του)

Β. Προσωπικές συγκρούσεις (με κάποιον άλλο χαρακτήρα)

Γ. Υπερ-προσωπικές συγκρούσεις (με το περιβάλλον, με την κοινωνία)

Σύμφωνα με τον McKee (McKee, 2011: 171) ο πρωταγωνιστής μπορεί να προσφέρεται για συναισθηματική ταύτιση, μπορεί να είναι συμπαθής, μπορεί και όχι. Η συναισθηματική ταύτιση μπορεί άνετα να προκύψει και για ένα χαρακτήρα που πράττει το κακό, όταν ο ίδιος δεν απεικονίζεται μονοσήμαντα. Οι αντιθέσεις και οι αντιφάσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς κερδίζουν την κατανόηση του κοινού που αναγνωρίζει σε αυτές όψεις της πολυδιάστατης ανθρώπινης ψυχολογίας.

Η σύγκρουση είναι παντού, ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον ανταγωνιστή, ανάμεσα σε αυτό που θέλουν οι χαρακτήρες και αυτό που τους εμποδίζει να το κατακτήσουν, ανάμεσα στις καλές και τις κακές πλευρές ενός χαρακτήρα, ανάμεσα στο κείμενο μιας αφήγησης και στο υποκείμενο της ίδιας αφήγησης, ανάμεσα σε αυτό που λέμε και σε αυτό που εννοούμε πραγματικά (Καλογεροπούλου, 2006: 193).

Και στις πιο απλές ιστορίες ο κάθε πρωταγωνιστής αποκτά ένα στόχο. Αυτός ο στόχος είναι γνωστός ως «the want» δηλαδή η θέληση, αυτό που ο χαρακτήρας θέλει ή νομίζει ότι θέλει και προσπαθεί να πετύχει. Σε αντιπαράθεση με αυτόν το στόχο του κεντρικού χαρακτήρα βρίσκεται η πραγματική του ανάγκη «the need» που είναι αυτό που ο χαρακτήρας

χρειάζεται για να ολοκληρωθεί και να ευτυχήσει. Ο χαρακτήρας αντιλαμβάνεται την ανάγκη του καθώς κυνηγάει το στόχο του και αυτή του η ανάγκη βρίσκεται πάντα στον αντίθετο πόλο από το στόχο που σημαίνει ότι, όταν ένας χαρακτήρας προσπαθεί να επιτύχει το στόχο του, αυτό θα τον φέρει σε σύγκρουση με την ανάγκη του (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 108).

Ένας χαρακτήρας μπορεί να επιτύχει το στόχο του και να μην εκπληρώσει την ανάγκη του (τραγικό, κυνικό τέλος) ή να εκπληρώσει την πραγματική ανάγκη του και να μην πετύχει το στόχο του και τότε ο θεατής έχει την αίσθηση της ικανοποίησης, είναι αυτό που λέμε «happy end». Σπανιότατα πάντως συμβαίνουν ή δε συμβαίνουν και τα δύο συγχρόνως. (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 109).

Ο ήρωας μιας κινηματογραφικής ταινίας κατά τη διάρκεια της πλοκής υπόκειται σε ένα τόξο μεταβολής. Στην αρχή της ιστορίας παρουσιάζεται με κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και κατά τη διάρκεια της ιστορίας και καθώς ξεπερνά διάφορα εμπόδια που εμφανίζονται στο δρόμο προς την εκπλήρωση του στόχου του, ο ήρωας θα εμφανίσει κάποια άλλα χαρακτηριστικά. Αυτά τα νέα χαρακτηριστικά θα τον βοηθήσουν να υπερπηδήσει τα εμπόδια και στο τέλος αυτού του προσωπικού του ταξιδιού δεν θα είναι πια ο ίδιος. Φάνηκε ότι ίσως τα αρχικά του χαρακτηριστικά αποτελούσαν και την αιτία των εμποδίων που του παρουσιάστηκαν. Ο χαρακτήρας λοιπόν καταλήγει πιο ώριμος και έχει αποκτήσει άλλον τρόπο αντιμετώπισης των πραγμάτων, τα βλέπει από άλλη οπτική γωνία. Έχει διαγράψει ένα τόξο μεταβολής. (Κεχαγιάς, 1997: 81).

Όταν ο χαρακτήρας με άμεσο τρόπο αποκαλύπτει πληροφορίες αποκλειστικά για χάρη του κοινού, κάποιες φορές με άτσαλο τρόπο, που δεν ταιριάζει με την ιστορία και δεν αφήνει κανένα μυστήριο στο κοινό, να ανακαλύψει, τότε λέμε ότι κάνει: exposition on the nose. Οι χαρακτήρες δεν πρέπει να λένε ο ένας στον άλλο ό,τι ξέρουν. Το exposition πρέπει να είναι έξυπνο και να αποκαλύπτει το ελάχιστο, να αφήνει χώρο στο κοινό να λύσει μόνο του το μυστήριο. (Nash, 2012: 124-125).

Ο Κεχαγιάς μας υπενθυμίζει (Κεχαγιάς, 1997: 200) ότι η ταινία είναι ένα οπτικό μέσο. Το σημαντικότερο εργαλείο στα χέρια ενός σεναριογράφου είναι οι εικόνες όχι τα λόγια. Ο διάλογος είναι το κυρίαρχο μέσο έκφρασης στο θέατρο. Ο γενικός κανόνας στον κινηματογράφο είναι το: Show don't tell.

<u>Σκηνή</u>

Σύμφωνα με τον Robert McKee «η σκηνή είναι ένας μύθος σε μικρογραφία». Μια δράση που εκτυλίσσεται σε ενιαίο χώρο και σε συνεχή χρόνο, που μέσω της σύγκρουσης, έχει ως αποτέλεσμα τη μεταβολή της συναισθηματικής κατάστασης του ήρωα. Είναι η μικρότερη δομική μονάδα της δραματικής αφήγησης. Είναι ένα τμήμα της δραματικής αφήγησης που χαρακτηρίζεται από ενότητα χώρου, χρόνου και κυρίως δράσης.

Δύο πράγματα κυριαρχούν σε κάθε σκηνή: ο χώρος και ο χρόνος, η αλλαγή του χώρου ή του χρόνου σημαίνει και μια νέα σκηνή. (Field, 1986:162-163) Κάθε σκηνή αποκαλύπτει ένα τουλάχιστον αναγκαίο στοιχείο του μύθου στον θεατή. Μέσα στη σκηνή θα πρέπει να συμβαίνει κάτι το εξαιρετικό, ο ήρωας και μαζί ο μύθος θα πρέπει να κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Ο μύθος, ειδικότερα, θα πρέπει να κινείται προς τα μπροστά ακόμα κι όταν κάνει flash back (Field, 1986: 164-165).

Ο Κεχαγιάς παρατηρεί (Κεχαγιάς, 1997: 190-193) ότι μια σκηνή για να είναι λειτουργική και αποτελεσματική μέσα σε ένα σενάριο πρέπει να εξυπηρετεί ταυτόχρονα περισσότερους από έναν από τους ακόλουθους στόχους:

- να προωθεί τη δράση,
- να εμβαθύνει στη διάσταση του ήρωα
- να αποκαλύπτει το θέμα της ιστορίας και
- να οικοδομεί την αισθητική φόρμα της αφήγησης

Η σκηνή δομείται με αρχή, μέση και τέλος, όπως και το σενάριο. Δεν υπάρχουν κανόνες για τη διάρκεια μιας σκηνής.

Η σεκάνς είναι μια δραματική ενότητα που προσφέρει μια ενοποιητική ένταση σε μια ομάδα σκηνών, που με τη σειρά τους έχουν, κατά κάποιο τρόπο, κοινό αντικείμενο. Μια σεκάνς μπορεί να έχει τίτλο, όπως επίσης μπορεί να τεθεί ένα ερώτημα στην αρχή μιας σεκάνς και να απαντηθεί στο τέλος (Kallas-Καλογεροπούλου, 2006: 155).

### 2.1.1 Τι κάνει ένα σενάριο πετυχημένο – Μυστικά καταξιωμένων σεναριογράφων

Η συμβουλή του συγγραφέα Paddy Chayefsky, ο οποίος έχει κερδίσει τρία oscars, στους σεναριογράφους είναι:

«μην το σκέφτεσαι σαν τέχνη, να το σκέφτεσαι σαν δουλειά. Αν ένας συγγραφέας κολλήσει και ζητήσει βοήθεια από ένα άλλο συγγραφέα, ο δεύτερος δεν τον ρωτάει «ποιο είναι το καλλιτεχνικό πρόβλημα;», αλλά «τι δεν λειτουργεί;». Αυτό είναι το περισσότερο που θα κάνεις στην καριέρα σου θα δουλεύεις και θα λύνεις προβλήματα. Αν είσαι καλλιτέχνης, αυτό που θα γράψεις θα έχει καλλιτεχνικές ποιότητες έτσι κι αλλιώς.»[8]

Η σκηνή αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο στο γράψιμο του σεναρίου. Στη σκηνή συμβαίνει πάντα κάτι κι όχι κάτι συνηθισμένο, αλλά ξεχωριστό. Οι καλογραμμένες σκηνές έχουν ως αποτέλεσμα τις καλοφτιαγμένες ταινίες. Όταν αναφερόμαστε σε μια καλή ταινία στο νου μας έρχονται μόνο σκηνές της, ποτέ δεν τη θυμόμαστε ολόκληρη.[…] Σκοπός της σκηνής είναι να πάει παραπέρα το μύθο. (Field, 1986: 161)

«Η πιο σημαντική εργασία μας αφορά τη δημιουργία ενός συναισθήματος. Η δεύτερη σημαντικότερη αφορά τη διατήρηση αυτού του συναισθήματος», λέει ο Alfred Hitchcock (Τρυφώ, 1986: 245).

Πρέπει να θυμάστε ότι το φιλμ δεν είναι μυθιστόρημα: οι διάλογοι λέγονται και φεύγουν. Αν τα λόγια δεν γίνουν κατανοητά τη συγκεκριμένη στιγμή που αφήνουν το στόμα του ηθοποιού, ενοχλημένοι άνθρωποι θα ρωτήσουν: Τί ειπε; (Robert McKee)

Πρέπει να θυμάστε ότι ο διάλογος είναι συχνά για ανθρώπους που δεν επικοινωνούν. Όπως έλεγε ο Harold Pinter, η γλώσσα είναι το εργαλείο που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να μην επικοινωνούν. Οι συγγραφείς στην αρχή της πορείας τους γράφουν διαλόγους γραμμικούς, απολύτως αναμενόμενους. Όχι με τον τρόπο που μιλάνε οι άνθρωποι και σίγουρα όχι με τον τρόπο που σκέφτονται. Αν διαβάσεις ένα τέτοιο σενάριο από το τέλος προς την αρχή γίνεται πολύ περισσότερο ενδιαφέρον. Οι άνθρωποι έχουν την τάση να απαντούν προτού τους τεθεί η ερώτηση, είναι κάτι που συμβαίνει πολύ και στη ζωή. (Schraeder, 2003: 23).

Ο Hitchcock ξεχώριζε πάντα την έκπληξη από το σασπένς αναφέροντας το ακόλουθο παράδειγμα: Ο θεατής εκπλήσσεται όταν παρακολουθεί μια ανώδυνη συζήτηση μεταξύ δύο ανθρώπων και ξαφνικά σκάσει μια βόμβα. Για να δημιουργηθεί σασπένς, ο θεατής πρέπει να ξέρει την ύπαρξη της βόμβας και ότι αυτή θα εκραγεί από στιγμή σε στιγμή. (Τρυφώ, 1986: 107-108).

---

[8] Από τη συνέντευξη του υποψήφιου για Oscar σεναρίου Billy Ray (Captain Phillips) το 2015, στο https://sxreenwritingfromiowa.wordpress.com/2015/08/06/the-best-advice-i-ever-heard-about-writing/

Βρείτε συγκρούσεις, κάντε τα πράγματα δύσκολα κι αν είναι κιόλας δύσκολα, πιο δύσκολα ακόμα. Αυτό δημιουργεί δραματική ένταση. (Field, 1986: 169)

Ποτέ μην χρησιμοποιείς την σύμπτωση για να λύσεις προβλήματα στην πλοκή ή να γυρίσεις το τέλος της ιστορίας. Αυτό λέγεται «από μηχανής θεός», κάτι που πρωτοχρησιμοποιήθηκε στο αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο. Είναι η μεγαλύτερη αμαρτία του σεναριογράφου. (McKee, 1997: 357)

### 2.1.2 Κινηματογραφική γραφή VS Θεατρική γραφή - Διασκευή

Βλέπουμε μια ταινία, ακούμε ένα θεατρικό έργο. Η αισθητική του φιλμ είναι 80% οπτικό και μόνο 20% ακουστικό. Στο θέατρο αντίθετα, το ερέθισμα είναι 80% ακουστικό και μόνο 20% οπτικό. Η συγκέντρωσή μας είναι εστιασμένη στο ηχητικό ερέθισμα κι ένα μικρό μέρος της προσοχής διοχετεύεται στην όραση. Γι αυτό και ο συγγραφέας του θεατρικού έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει περίπλοκα και με ανατροπές το διάλογό του, αλλά όχι ο σεναριογράφος. Αυτό που γράφει ο σεναριογράφος ακούγονται και «φεύγουν». Ξεχνιούνται. (McKee, 1997: 389)

Στο θέατρο ο διάλογος είναι το στοιχείο κλειδί, ένα μέσο για να ερευνηθούν ιδέες. Μέσω του διαλόγου αποκαλύπτεται το θέμα, οι χαρακτήρες, το subtext περισσότερο από ότι μέσω της πλοκής. Για αυτό και ο διάλογος μπορεί να είναι εξαιρετικά μακροσκελής ή να περιέχει ακόμα και μεγάλους μονολόγους. (Seger, 1992: 39 - 40)

Το θέατρο δεν χρειάζεται ρεαλισμό για να δουλέψει. Ο Μολιέρος είχε πει πως το μόνο που χρειάζεται για να δουλέψει είναι μια πλατφόρμα και ένα πάθος. Ή δύο. Τα πραγματικά σκηνικά στο θέατρο μπορεί να μην τόσο αντιπροσωπευτικά, μπορεί να είναι ακόμα και αφαιρετικά. Ο θεατής εισερχόμενος στο θέατρο γνωρίζει εκ των προτέρων ότι εισέρχεται σε ένα χώρο τεχνητό, συμβολικό. Γι αυτό στο θέατρο, στο ένα άκρο της σκηνής μπορεί να είναι στρατόπεδο και στην άλλη το κάστρο των αντιπάλων. Δύο καρέκλες, η μια πίσω από την άλλη μπορεί να είναι το μπροστινό και το πίσω κάθισμα ενός αυτοκινήτου. (Seger, 1992: 37) Ο κινηματογράφος από την άλλη είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό εξαρτημένος από τη ρεαλιστική αναπαράσταση.

Η Lida Seger (Seger, 1992: 36) εύστοχα παρατηρεί ότι το θέατρο γυρίζει ένα μικροσκόπιο στην ανθρώπινη συνθήκη. Δεν χρειάζεται μια πλοκή για να λειτουργήσει. Ο θεατρικός συγγραφέας ξεκινά κάποιες φορές με μια ιδέα φιλοσοφικού χαρακτήρα, ανακαλύπτει τους

χαρακτήρες και τους ενσωματώνει στο θέμα που θέλει να ερευνήσει. Η Seger συνεχίζει τονίζοντας ότι η διαδικασία του θεάτρου είναι επαγωγική, ξεκινάει από κάτι προσωπικό και μικρό και καταλήγει σε μια ευρύτερη διάσταση. Για αυτό το θέατρο είναι περισσότερο χαρακτηροκεντρικό, παρά κατευθυνόμενο από την πλοκή.

Το σενάριο είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες. Το σενάριο μιλάει για ένα πρόσωπο (ή πρόσωπα), που μέσα σε ένα καθορισμένο χώρο, δρα παράγοντας πράξεις. Όλα τα σενάρια του κόσμου υλοποιούν αυτή την θεμελιώδη προδιαγραφή. Ο κινηματογράφος είναι ένα οπτικό μέσον, που δραματοποιεί κάποιο μύθο. Αυτός ο μύθος, όπως συμβαίνει πάντα, έχει καθορισμένη αρχή, μέση και τέλος. (Field, 1986: 15)

Ο Syd Field ξεκαθαρίζει (Field, 1986: 208, 209) ότι ο σεναριογράφος δεν είναι υποχρεωμένος να γράφει τις κινήσεις της κάμερας και να περιγράφει λεπτομερώς τα πλάνα του. Αυτή δεν είναι δική του δουλειά. Δεν είναι στη δικαιοδοσία του σεναριογράφου να υποδείξει στο σκηνοθέτη τι θα γυρίσει και πως θα το γυρίσει. Αντίθετα, υποστηρίζει ο Field, δουλειά του είναι να βάλει τις λέξεις στο χαρτί και να τις μετουσιώσει σε κινηματογραφικές εικόνες, όπως δουλειά του διευθυντή φωτογραφίας είναι να φωτίσει τη σκηνή και να τοποθετήσει την κάμερα σε σημείο που μπορεί να συλλάβει κινηματογραφικά το μύθο. Ο κινηματογράφος είναι συλλογική τέχνη. Για να βγει στις οθόνες μια ταινία έχουν παλέψει πολλοί άνθρωποι μαζί.

Όταν διασκευάζουμε ένα βιβλίο, ένα μυθιστόρημα, ένα θεατρικό έργο ή το άρθρο μιας εφημερίδας για τον κινηματογράφο είναι σαν να γράφουμε ένα καινούριο έργο από την αρχή. Διασκευάζω σημαίνει μεταφράζω από ένα μέσον σε άλλο, σημαίνει μεταγραφή από ένα είδος σε ένα άλλο κι όχι επιβολή του ενός είδους πάνω στο άλλο. Όταν διασκευάζουμε ένα θεατρικό έργο σε σενάριο του αλλάζουμε μορφή. Γράφουμε δηλαδή το σενάριό μας βασιζόμενοι σε αλλότριο υλικό. Ουσιαστικά, όμως γράφουμε πάντα ένα αυθεντικό σενάριο και θα πρέπει να μείνουμε πιστοί στα εκφραστικά μέσα του είδους. Αυτό που διασκευάζεται θα πρέπει να θεωρείται μόνο το αρχικό ερέθισμα, η πηγή.

Το θεατρικό έργο λέγεται με λόγια. Οι σκέψεις, τα συναισθήματα και τα γεγονότα περιγράφονται με το διάλογο πάνω σε μια σκηνή. Το θεατρικό έργο έχει να κάνει με την γλώσσα της δραματικής πράξης. Το σενάριο είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες, τοποθετημένη μέσα στα μορφικά όρια της δραματικής δομής. Ο Ζαν-Λυκ Γκοντάρ λέει ότι ο κινηματογράφος είναι μια γλώσσα που μαθαίνοντάς την μπορούμε να διαβάσουμε μια

ταινία. Η διασκευή θα πρέπει από την αρχή να θεωρείται πρωτότυπο σενάριο ενώ το μυθιστόρημα, το θεατρικό έργο ή οτιδήποτε διασκευάζεται πρέπει να θεωρείται μόνο το αρχικό ερέθισμα, η πηγή. (Field, 1986: 191-192)

Το θεατρικό έργο λειτουργεί μέσα από το διάλογο και πραγματεύεται τη γλώσσα της δραματικής πράξης. Τα πρόσωπα λένε πως αισθάνονται, λένε τις σκέψεις τους, περιγράφουν γεγονότα και συμβάντα. Όταν διασκευάζουμε ένα θεατρικό έργο πρέπει να κινηματογραφήσουμε τα γεγονότα που περιγράφονται. Τα θεατρικά έργα εκφράζονται με την γλώσσα και τον δραματικό διάλογο. Επειδή η δράση του θεατρικού έργου βρίσκεται στο λόγο πρέπει να του δώσουμε οπτική διάσταση, να τον κάνουμε κινηματογραφικό. Μπορεί να χρειαστεί να προσθέσουμε κι άλλες σκηνές και στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας, ότι το πρόσθετο υλικό θα πρέπει να είναι ενταγμένο στο ίδιο πνεύμα και κλίμα με το υπόλοιπο έργο. Πρέπει να διαλέγουμε μερικά μόνο γεγονότα από τις ζωές των ηρώων κι όταν ξεκαθαρίσουμε ποια μας ενδιαφέρουν να τα παρατάξουμε με τέτοιον τρόπο ώστε να μας δίνουν την απρόσκοπτη δραματική ροή ενός μύθου.(Field, 1986: 200-202)

Σύμφωνα με τον Geoffrey Wagner υπάρχουν τρεις κατηγορίες κινηματογραφικών μεταφορών λογοτεχνικού ή θεατρικού έργου:

I Η μετάθεση, όπου το αρχικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση.

II Το σχόλιο, όπου το αρχικό έργο μεταλλάσσεται σε μεγάλο βαθμό, όπως αλλαγή στο τέλος, μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο κ.α.

III Η αναλογία, όπου ανήκουν οι ταινίες στις οποίες ο θεατής δύσκολα θα αναγνωρίσει την πηγή. Διατηρούνται από το αρχικό έργο μόνο κάποιες βασικές θεματικές και κυρίως χαρακτηρολογικά στοιχεία ενός ή περισσότερων δραματικών προσώπων. Από κει κι έπειτα, η δομή και η δράση της ταινίας ακολουθούν τη δική τους αυτόνομη πορεία. (Wagner, 1975: 219)

Η μεταφορά ενός θεατρικού έργου στον κινηματογράφο, όπως είδαμε, δεν συνιστά απλά τη μεταγραφή ενός αρχικού κειμένου σε ένα άλλο είδος λόγου, αλλά ένα ολόκληρο σύστημα υπερ-κειμενοποίησης με βασικό στόχο τη δημιουργία ενός αφηγηματικού κόσμου που ο θεατής θα μπορεί να παρακολουθήσει και να ερμηνεύσει χωρίς νοηματικά κενά. (Barthes, 1973: 76)

Ακολουθούμε κάποια στάδια εργασίας για ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα

- Αξιολόγηση του πρωτογενούς υλικού: θα πρέπει το περιεχόμενο να αναπτυχθεί ή να περικοπεί με βάση τη χρονική διάρκεια μιας ταινίας, επιλέγουμε προσεκτικά όσα στοιχεία χρειαζόμαστε για να διαμορφώσουμε μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος.
- Αφαίρεση, προσθήκη χαρακτήρων
- Διαμόρφωση του διαλογικού μέρους
- Απλοποίηση της δομής: αντιμετωπίζουμε μια κινηματογραφική προβολή ως εμπειρία μιας φοράς, επομένως η δομή του σεναρίου μας πρέπει να είναι τόσο σύνθετη όσο να μπορεί κάποιος να την παρακολουθήσει ανεμπόδιστα.
- Αντικατάσταση λόγου με δράση

Τέλος, συμφωνώντας με τον Βαλούκο (Βαλούκος, 1997, 2002, 2006: 44), το σενάριο είναι μια διαρκώς εξελίξιμη τέχνη που δεν έπαψε να μας ξαφνιάζει με τις δυνατότητες συνεχούς ανανέωσης που παρουσιάζει. Τα δεδομένα αλλάζουν, νέες τεχνικές διαμορφώνονται, νέοι τρόποι έκφρασης δημιουργούνται, ανατρέποντας με εκπληκτικό τρόπο τους καθιερωμένους αφηγηματικούς κώδικες και συμβάσεις. Το σενάριο που στο μακρινό παρελθόν ξεκίνησε σαν αναπαράσταση γελοιογραφιών και παλαβών κυνηγητών, απέδειξε πως μπορεί να απορροφήσει και να ενσωματώσει τα πάντα: ποίηση, ιστορία, φιλοσοφία, ακόμα και ζωγραφική ή αρχιτεκτονική, χωρίς να χάσει την ταυτότητά του. Στόχος κάθε σεναρίου είναι να φωτίσει το ανθρώπινο είναι. Και οποιαδήποτε μορφή και αν πάρει ο κινηματογράφος στο μακρινό ή κοντινό μέλλον, ακόμα και αν καταργηθεί η αίθουσα όπως θέλουν μερικοί, ή αν κυριαρχήσει το ολόγραμμα ή οποιαδήποτε άλλη τεχνολογική καινοτομία, ένα πράγμα είναι σίγουρο: το σενάριο θα επιζήσει όλων των αλλαγών και θα αποτελεί πάντα τη βάση κάθε κινηματογραφικού έργου.

# 3. Το Σενάριο

## 3.1 Πρόταση έκδοσης – Αρχές γραφής σεναρίου

Στην παρούσα εκδοτική πρόταση του θεατρικού έργου του Νίκου Καζαντζάκη *Ξημερώνει,* ακολουθήθηκαν συγκεκριμένοι κανόνες σεναριακής γραφής, μιας και το προϊόν της διασκευής είναι ένα σενάριο μικρού μήκους. Η φόρμα του κειμένου συμφωνεί με τα πρότυπα της συγγραφής ενός σεναρίου και πιο ειδικά:

- Η γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται είναι η `Courier New` σε μέγεθος 12στ.

- Κάθε φορά που ξεκινάει μία νέα σκηνή αναγράφεται με κεφαλαία σαν τίτλος, ο αύξων αριθμός της, η τοποθεσία της, εσωτερική ή εξωτερική, περιγράφεται συνοπτικά ο χώρος στον οποία λαμβάνει χώρα και προσδιορίζεται ο χρόνος, μόνο ως προς το αν είναι μέρα ή νύχτα. Για παράδειγμα: `(2). ΕΣΩΤ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ.` Κάθε φορά που αλάζει ο χώρος και ο χρόνος στην ιστορία, αλλάζει και η σκηνή. (Field, 1986: 210-211)

- Στο σενάριο υπάρχουν οι γραμμές δράσης, που περιγράφουν τι βλέπει ο θεατής στην εκάστοτε σκηνή και οι γραμμές διαλόγου. Ιδανικά μία σκηνή δεν πρέπει να αρχίζει με διάλογο απευθείας αλλά πρέπει να προηγείται, έστω και μια σύντομη περιγραφή, του τι βλέπει ο θεατής. Αυτό τηρήθηκε και στο παρόν σενάριο.

- Το διάστιχο του κειμένου είναι Ακριβώς, αφήνουμε ένα κενό (enter) μεταξύ του τίτλου της σκηνής και της πρώτης γραμμής δράσης, μεταξύ των διαφορετικών διαλόγων και μεταξύ των γραμμών διαλόγων και των γραμμών δράσης.

- Η στοίχιση του κειμένου είναι αριστερή, αφήνουμε τρία Tabs από αριστερά για να αρχίσουμε το κείμενο των διαλόγων. Πάνω ακριβώς από τις γραμμές διαλόγου γράφουμε το όνομα του χαρακτήρα που μιλάει κάθε φορά και το στοιχίζουμε στο κέντρο της σελίδας. Κάτω από το όνομα του χαρακτήρα, σε παρένθεση, προαιρετικά, δίνονται οι σκηνικές οδηγίες, μία σύντομη περιγραφή που διευκρινίζει την κατάσταση ή τη δράση του χαρακτήρα.

- Τα ονόματα των χαρακτήρων όταν πρωτοεμφανίζονται στο κείμενο γράφονται με κεφαλαία και ακολουθούνται από μια παρένθεση όπου αναγράφεται, με αριθμό, η ηλικία τους. (Field, 1986: 210-211) Όλες τις επόμενες φορές που συναντούμε τα ονόματα των χαρακτήρων στο κείμενο αυτά γράφονται με μικρά γράμματα εκτός από το αρχίγραμμά

τους που γράφεται με κεφαλαίο, χωρίς την ηλικία τους. Τα ονόματα των χαρακτήρων όμως, παραμένουν κεφαλαία πάνω από τις γραμμές διαλόγων.

- Με κεφαλαία γράφουμε όλα τα αντικείμενα τα οποία έχουν καποια σημασία στην πλοκή, όπως για παράδειγμα το ΒΙΒΛΙΟ στο συγκεκριμένο σενάριο αλλά και τους ήχους.

- Οι περιγραφές στις γραμμές δράσεις γίνονται στον Ενεστώτα, περιγράφεται μόνο ό,τι μπορεί να δει και να ακούσει ο θεατής. Κατά κύριο λόγο, ό,τι μπορεί να οπτικοποιηθεί. Ό,τι περιλαμβάνεται στις περιγραφές πρέπει να υπάρχει για κάποιο λόγο.[9]

Τέλος, το σενάριο, καθώς είναι ουσιαστικά ένας οδηγός προς τους ηθοποιούς αλλά και προς όσους εμπλέκονται στη διαδικασία του γυρίσματος μιας ταινίας, αποτελεί στην ουσία ένα εγχειρίδιο, έτσι πρέπει να πληρεί κάποιους κανόνες-κώδικες έτσι ώστε να γίνεται κατανοητό από όλους τους ενδιαφερόμενους.

Επίσης, οι κανόνες αυτοί έχουν σαν σκοπό και να θέσουν υπό έλεγχο την πιθανή διάρκεια του φιλμ. Έτσι, μια σελίδα σεναρίου υπολογίζεται ότι έχει διάρκεια ενός περίπου λεπτού. (Κεχαγιάς, 1997: 205)

[9] Οι οδηγίες για τη φόρμα συγγραφής σεναρίου δόθηκαν στις σημειώσεις του κ. Π. Ιωσηφέλη, ως Συντονιστή-Καθηγητή, στη θεματική ενότητα ΔΓΡ61 της Κινηματογραφικής Γραφής του μεταπτυχιακού προγράμματος.

## 3.2 *Ξημερώνει*

**ΞΗΜΕΡΩΝΕΙ**

(1) ΕΞΩΤ. ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Σύννεφα έχουν μαζευτεί και ένα κρύο αεράκι έχει ξεκινήσει να φυσάει, είναι μέρα μεσημέρι κι όμως μοιάζει να βραδιάζει καθώς ο γκρίζος ουρανός ρίχνει τη σκιά του στο δρόμο. Ο ΦΙΛΙΠΠΟΣ (47) μέσα στο γκρίζο του παλτό, και το γκρίζο του κασκόλ τυλιγμένο περίτεχνα στο λαιμό του, στέκεται μπροστά στη βιτρίνα του βιβλιοπωλείου και κοιτάζει χαμηλά, μια μεγάλη αφίσα που γράφει: «20 Μαρτίου 2015, Παρουσίαση ενός ακόμα Best Seller» και μπροστά ένα ΒΙΒΛΙΟ στερεωμένο πάνω σε μια στοίβα από άλλα όμοιά του, με τέτοιον τρόπο ώστε να φαίνεται ξεκάθαρα το εξώφυλλο. Δεν είναι τόσο τα χρόνια που πέρασαν από πάνω του, που φαίνονται στην όψη του, άλλωστε νέος άνθρωπος είναι ακόμα, όσο μια θλίψη που γεμίζει το βλέμμα του, την έκφρασή του και σκάβει τις λεπτές ρυτίδες του. Το χαμόγελό του θα έπρεπε να ξεγελάει, αλλά δεν είναι ικανό να υπερισχύσει όλων των συναισθημάτων που τον πλημμυρίζουν, καθώς αντικρύζει το περιεχόμενο της βιτρίνας. Ο αέρας δυναμώνει, χώνει πιο βαθιά τα χέρια στα τσέπες του. Κι όμως νιώθει μια απρόσμενη ζέστη στην πλάτη του, ένα φως. Ξαφνικά τον βγάζει από τις σκέψεις του ένα μωβ γαντοφορεμένο χέρι, που τον ακουμπάει στον ώμο και μια γλυκιά γυναικεία φωνή. Γυρίζει με μια απρόσμενη αγωνία και ως διά μαγείας, αχτίδες ήλιου σημαδεύουν το μέτωπό του, σχεδόν τον χτυπούν.

ΑΡΧΙΖΕΙ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

(2). ΕΣΩΤ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Μία σκιά φαίνεται πίσω από το μικρό, όμορφα διακοσμημένο με αμμοβολή, τζάμι της εξώπορτας, προστατευμένο από μικρά στριφογυριστά κάγκελα. Κάποιος προσπαθεί να ανοίξει με τα κλειδιά του την πόρτα αλλά δεν τα καταφέρνει, σαν να δυσκολεύεται. Η εξώπορτα τελικά ανοίγει και μπαίνει ο ΑΛΕΚΟΣ (40) φορτωμένος με μία βαλίτσα και κάμποσες σακούλες στα χέρια, ξεφυσώντας. Αφήνει ό,τι κουβαλάει πάνω στο παχύ χαλί και βγάζει το παλτό του κατάκοπος, το κρεμάει στον ειδικό χώρο, δεξιά από την εξώπορτα, πλάι πλάι σε μια κρεμασμένη δερμάτινη γυναικεία τσάντα και πιο δίπλα από μια άλλη, μικρότερη, πολύχρωμη, με πεταλούδες και ροζ φιογκάκια. Κοιτάει γύρω γύρω και το βλέμμα του καταλήγει στον καθρέφτη αριστερά, περνάει το χέρι του μέσα από τα μαλλιά του προσπαθώντας να τα φτιάξει, ενδεχομένως να καλύψει τα κενά που ετοιμάζονται να σχηματισθούν. Με έναν μορφασμό παραίτησης αποστρέφει το βλέμμα του γυρνώντας προς την άλλη μεριά.

ΑΛΕΚΟΣ

(φωναχτά, εύθυμα)
Λαλώ! Ήρθα! Έλα σου 'χω έκπληξη! Χρυσούλα!

Η ΧΡΥΣΟΥΛΑ (5)ξεπροβάλει τρέχοντας και πέφτει πάνω στον Αλέκο αγκαλιάζοντάς τον γύρω από τη μέση.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(γελώντας χαρούμενα)
Μπαμπά! Μπαμπά!

ΑΛΕΚΟΣ
(χαρούμενος)
Σιγά! Σιγά! Θα με ρίξεις! Πώς μεγάλωσες έτσι εσύ μέσα σε λίγες μέρες;

Η Χρυσούλα βλέπει τις σακούλες που άφησε ο Αλέκος και αρχίζει να τις ψαχουλεύει.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(όλο περιέργεια)
Τι είναι για μένα;

ΑΛΕΚΟΣ
(πονηρά)
Ε κάτι θα είναι και για σένα!

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(ενθουσιασμένη)
Τα βρήκα!

Παίρνει τη σακούλα με τα παιχνίδια και ετοιμάζεται να φύγει προς το εσωτερικό του σπιτιού. Ο Αλέκος μπαίνει μπροστά της και της κλείνει το δρόμο, γονατίζει.

ΑΛΕΚΟΣ
(με παράπονο)
Τι έτσι θα φύγεις, εσύ τι θα μου δώσεις;

Ακουμπάει το μάγουλό του με τα δάχτυλά του επιδεικτικά και η Χρυσούλα του δίνει ένα πεταχτό φιλί και απομακρύνεται τρέχοντας και γελώντας. Ο Αλέκος παίρνει από κάτω ένα ΚΟΥΤΙ από αυτά που έφερε μαζί του, σηκώνεται και απομακρύνεται κι αυτός, προς την αντίθετη κατεύθυνση απ' τη Χρυσούλα, με μια απορία ζωγραφισμένη στο πρόσωπό του.

(3) ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Ο Αλέκος μπαίνει στο σαλόνι και κοιτάει γύρω, γύρω, δεν βλέπει κανέναν, μόνο η μπαλκονόπορτα που οδηγεί στη βεράντα είναι ανοιχτή και ο ψυχρός αέρας φυσάει τις κουρτίνες. Ο Αλέκος αφήνει το ΚΟΥΤΙ που κρατάει στα χέρια του πάνω στο μεγάλο τραπέζι και πηγαίνει προς την μπαλκονόπορτα βιαστικά. Με μια έκφραση αποδοκιμασίας πιάνει και τα δύο φύλλα έτοιμος να τα κλείσει.

(4) ΕΞΩΤ. ΒΕΡΑΝΤΑ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Η ΛΑΛΩ (28) κατευθύνεται προς την ανοιχτή μπαλκονόπορτα κρατώντας την αγκαλιά της κάμποσα ξύλα, ετοιμάζεται να μπει όταν μπροστά της ξεπροβάλει, μέσα από τις κουρτίνες, ο Αλέκος έτοιμος να την κλείσει. Αντικρύζοντάς τον αναπηδάει τρομαγμένη και τα ξύλα της πέφτουν από τα χέρια στο πάτωμα της βεράντας, σκορπίζοντας κομματάκια και χώματα παντού.

ΛΑΛΩ
(εκνευρισμένη)
Έλα ρε γαμώτο!

ΑΛΕΚΟΣ
(έκπληκτος)
Ωραία υποδοχή!

ΛΑΛΩ
(πιο ήρεμη)
Μου έκοψες το αίμα! Δεν περίμενα να σε δω μπροστά μου έτσι, συγγνώμη.

ΑΛΕΚΟΣ
(κοιτώντας τα πεσμένα ξύλα στο πάτωμα και απλώνοντας τα χέρια του προς τη Λαλώ)
Έλα δω θα τα μαζέψουμε μετά.

(5)ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Η Λαλώ μπαίνει στο σαλόνι καθώς Ο Αλέκος της ανοίγει τις κουρτίνες και κλείνει την μπαλκονόπορτα πίσω της. Αγκαλιάζονται.

ΑΛΕΚΟΣ
(της ψιθυρίζει στο αυτί)
Μου έλειψες.

Η Λαλώ ανέκφραστη έχει καρφώσει το βλέμμα της έξω από το τζάμι στα πεσμένα ΞΥΛΑ στη βεράντα. Ο Αλέκος κάνει λίγο προς τα πίσω για να δει το πρόσωπό της, βλέπει που κοιτάει και την αφήνει από την αγκαλιά του πιάνοντάς της το χέρι.

ΑΛΕΚΟΣ
Έλα πάμε, δεν θα ηρεμήσεις.

Ανοίγει πάλι την μπαλκονόπορτα και εξαφανίζονται μέσα από τις λευκές κουρτίνες που φουσκώνουν από τον αέρα. Εκείνη τη στιγμή μπαίνει στο σαλόνι η ΓΙΑΓΙΑ (58) και το πρώτο που παρατηρεί είναι το ΚΟΥΤΙ πάνω στο μεγάλο τραπέζι, πλησιάζει και το ανοίγει, ένα χαμόγελο ζωγραφίζεται στο πρόσωπό της.

ΓΙΑΓΙΑ
(φωναχτά)
Λαλώ! Ήρθε ο Αλέκος!

Η Χρυσούλα μπαίνει τρέχοντας στο σαλόνι και χοροπηδάει.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(φωναχτά)
Μαμά! Ο μπαμπάς είπε έχει έκπληξη! Μαμά!

Η Λαλώ με τον Αλέκο μπαίνουν από τη βεράντα βγάζοντας ΗΧΟΥΣ που μαρτυράν ότι κρυώνουν. Ο Αλέκος αφήνει τα ξύλα στο μεγάλο τζάκι και η Λαλώ πλησιάζει τη Χρυσούλα.

ΛΑΛΩ
(φωναχτά, εύθυμα)
Τι φωνές είναι αυτές; Τι έκπληξη λες;

Γυρνάει και κοιτάει τον Αλέκο που γονατιστός τοποθετεί τα ξύλα με τρόπο κατάλληλο για να ανάψει φωτιά.

ΑΛΕΚΟΣ
(σηκώνεται χαμογελαστός)
Μαντέψτε ποιον θα πάω σε λίγο να πάρω από το αεροδρόμιο.

Σηκώνεται όρθιος και κοιτάει ερωτηματικά μια τη Γιαγιά και μια τη Λαλώ. Δεν μιλάει περιμένοντας.

ΛΑΛΩ
(ελαφρώς ενοχλημένη με μια έκδηλη αγωνία)
Έλα βρε Αλέκο τώρα πες μας, που θες να ξέρουμε.

ΓΙΑΓΙΑ
(με ανυπομονησία)
Ποιος θα έρθει;

ΑΛΕΚΟΣ
(με χαρά)
Ε καλά, πού να σας πάει το μυαλό! Ο Φίλιππος! Γυρίζει ο Φίλιππος! Μετά από σχεδόν ένα χρόνο, απίστευτο έτσι;

ΛΑΛΩ
(πισωπατάει και στηρίζεται στο τζάκι φανερά ξαφνιασμένη)
Πραγματικά, απίστευτο…

ΓΙΑΓΙΑ
(συγκρατημένα)
Α καλώς να έρθει! Ευτυχώς έχω ετοιμάσει αρκετά πράγματα για φαγητό, μιας και σε περιμέναμε.

ΑΛΕΚΟΣ
(φωναχτά)
Ε σιγά! δεν θα μας παρεξηγούσε ο Φίλιππος, το πολύ πολύ να τρώγαμε έξω, ε; μήπως θέλετε; Λαλώ;

Η Λαλώ σκύβει μπροστά στο τζάκι και κάνει πως τακτοποιεί τα ξύλα, γυρνώντας την πλάτη της προς τη Γιαγιά και τον Αλέκο. Έχει μια έκφραση φόβου και έκπληξης, σχεδόν αγωνίας.

ΛΑΛΩ
(προσπαθώντας να συγκρατήσει την αναστάτωσή της)
Πώς κι έτσι ο Φίλιππος; Πώς και μας θυμήθηκε;

ΑΛΕΚΟΣ
Ποιος είπε ότι μας ξέχασε; Όποτε μιλούσαμε, πάντα με ρωτούσε για σας, για σένα.

ΛΑΛΩ
(ακόμα γονατιστή μπροστά στο τζάκι με περιέργεια και έκπληξη)
Για μένα;

ΓΙΑΓΙΑ
(βιαστικά με αμηχανία)
Πού ξέρεις μπορεί και του λείψατε, να του έλειψε ο αδερφός του δηλαδή, η οικογένειά του. Μπορεί να ανεβεί και στους δικούς σας ε Αλέκο;

ΑΛΕΚΟΣ
(αφηρημένα)
Ε μπορεί…Ξέρετε τώρα, οι συγγραφείς αναζητούν την έμπνευση. Μάλλον η πολλή ηρεμία του νησιού δεν ήταν για τον Φίλιππο, μάλλον λειτουργεί καλύτερα στη ζωντάνια μιας μεγαλούπολης.

Η Χρυσούλα πλησιάζει τη Λαλώ και την αγκαλιάζει από πίσω γύρω από το λαιμό.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(ναζιάρικα)
Μαμά, πάμε έξω να φάμε;

ΛΑΛΩ
(χωρίς να σηκωθεί με τρεμάμενη φωνή)
Τόσα μαγείρεψε η Γιαγιά, κρίμα να πάνε χαμένα ε;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(απογοητευμένη)
Να φάω τουλάχιστον ένα από αυτά στο ΚΟΥΤΙ;

Η Γιαγιά πλησιάζει και παίρνει από το χέρι τη Χρυσούλα.

ΓΙΑΓΙΑ
(παρακλητικά)
Έλα πάμε να πλύνεις χεράκια και θα δούμε, μάλλον μετά το φαγητό.

Η Χρυσούλα φεύγει με τη Γιαγιά σχεδόν με το ζόρι. Περνώντας μπροστά από το ΚΟΥΤΙ πάνω στο τραπέζι η Χρυσούλα το ανοίγει, η Γιαγιά το ξανακλείνει και της κουνάει αρνητικά το δάχτυλο. Απομακρύνονται και φεύγουν από το σαλόνι.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(επιτακτικά)
Θέλω ΤΡΙΓΩΝΟ! Θέλω ΤΡΙΓΩΝΟ!

Ο Αλέκος ρίχνει ένα βλέμμα κατανόησης και συμπόνοιας στη Χρυσούλα και όταν τον κοιτάζει γυρνώντας ο κεφάλι της, της κλείνει παιχνιδιάρικα το μάτι. Γυρίζει προς τη Λαλώ.

ΑΛΕΚΟΣ
Έχει ακόμα ψύχρα ε; το σηκώνει το τζάκι, καλά λένε: « Μάρτης γδάρτης…»

Ο Αλέκος κοιτάζει τη Λαλώ σαν να περιμένει να του συμπληρώσει τη φράση, αυτή σαν να μην έχει ακούσει τίποτα, δεν μιλάει, παίρνει τον αναπτήρα από την ποδιά του μεγάλου τζακιού και ανάβει τα μικρά, λεπτά κλαράκια ανακατεμένα με τα καρυδότσουφλα, ΗΧΟΙ από το ξεκίνημα της φωτιάς σκεπάζουν τη σιωπή στο χώρο, δεν αργούν να αρπάξουν οι μικρές φλόγες και τα μεγαλύτερα ξύλα, η φωτιά δυναμώνει.

(6)ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΛΑΛΩΣ – ΜΕΡΑ

Η ΦΩΦΩ(30) κάθεται στην άκρη του κρεβατιού και η Λαλώ βαδίζει ανήσυχη πάνω κάτω μπροστά της, ξυπόλυτη πάνω στο παχύ χαλί στα πόδια του κρεβατιού. Κρατάει ένα αναμμένο τσιγάρο στο χέρι της και τινάζει κάθε τόσο τη στάχτη έξω από το μεγάλο, ανοιχτό παράθυρο. Όλο τραβάει την σκούρα κουρτίνα και ρίχνει κλεφτές ματιές έξω από το τζάμι, σαν να περιμένει κάποιον να εμφανιστεί.

ΦΩΦΩ
(με ήρεμη φωνή)
Μπορείς να ηρεμήσεις σε παρακαλώ; Δεν ήρθε και το τέλος του κόσμου!

ΛΑΛΩ
(ανασαίνοντας γρήγορα, κοφτά)
Έρχεται, Φωφώ, τι δεν καταλαβαίνεις; Φτάνει! Όπου να 'ναι φτάνει!

ΦΩΦΩ
(με ήρεμη φωνή)
Όχι το τέλος του κόσμου, επαναλαμβάνω!

ΛΑΛΩ
(εκνευρισμένη)
Δεν καταλαβαίνεις…πόσο θα ήθελα να γίνω σαν εσένα τώρα, να μην με νοιάζει.

ΦΩΦΩ

(χαμογελώντας)
Α ναι! Αυτό το έχω κατακτήσει!

ΛΑΛΩ
(αγχωμένη)
Απορώ πώς δεν φοβάσαι ποτέ; Ούτε μην καταλάβει τίποτα ο Σταύρος;

ΦΩΦΩ
Άσε τον Σταύρο στην ηρεμία του Λαλώ μου, δεν τη χαλάει με τίποτα, πίστεψέ με.

ΛΑΛΩ
Τι θα κάνω; Τι θα κάνω; εγώ φοβάμαι πολύ, ακόμα δεν έχω ξεπεράσει τα περσινά, πάνω που κόντευα να τον ξεχάσω.

ΦΩΦΩ
(με πειθήνια φωνή)
Όμως δεν τον ξέχασες; Ε; έτσι είναι όταν ερωτεύεσαι, ούτε εγώ μπορώ να του αντισταθώ!

ΛΑΛΩ
(ξαφνιασμένη)
Τίνος;

Η Φωφώ ξαπλώνει πίσω στο κρεβάτι ανάσκελα αναστενάζοντας.

ΦΩΦΩ
(πονηρά)
Μα του έρωτα φυσικά!

Η Φωφώ σηκώνεται απότομα σαν κάτι να την τσίμπησε.

ΦΩΦΩ
(με απορία)
Εσύ τι νόμιζες;

ΛΑΛΩ
(συγχυσμένη)
Τίποτα, τίποτα, δεν είμαι καλά, τα χάνω. Πες μου τι να σκεφτώ; Φοβάμαι.

ΦΩΦΩ
Ότι δεν κερδίζεις τίποτα με τον πανικό; Ίσως;

Η Λαλώ εξακολουθεί να βαδίζει πέρα δώθε στο δωμάτιο, ξαφνικά σταματά και στέκεται ακίνητη μπροστά στο μεγάλο παράθυρο.

ΦΩΦΩ
(πιάνοντας τους ώμους της)
Κλείσ' το επιτέλους ξεπαγιάσαμε. Από πότε τελοσπάντων ξανά καπνίζεις εσύ;

ΛΑΛΩ
(με κομμένη την ανάσα)

Σσσς! Φωφώ βλέπω φώτα αυτοκινήτου, ήρθαν Φωφώ!

Η Φωφώ σηκώνεται βιαστικά από το κρεβάτι και πλησιάζει στο παράθυρο. Στέκεται δίπλα στη Λαλώ, η οποία πετάει το αναμμένο τσιγάρο έξω από το παράθυρο και κλείνει τις κουρτίνες τόσο, όσο πρέπει, για να της αφήνουν το περιθώριο να βλέπει, χωρίς να την βλέπουν. Το βλέμμα της πέφτει πάνω στη Χρυσούλα που είναι στον κήπο με τη Γιαγιά. Ένα δάκρυ κυλάει στο μάγουλό της.

ΦΩΦΩ
(σκεφτική)
Καλά πότε βράδιασε;

ΛΑΛΩ
(σκουπίζοντας τα μάτια της)
Τι εννοείς; έχει ώρα, απ' όταν ήρθες.

(7)ΕΞΩΤ. ΚΗΠΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Η Γιαγιά και η Χρυσούλα και οι δύο κουκουλωμένες μέσα στα φουσκωτά μπουφάν τους, περπατάνε στον κήπο και κατευθύνονται προς τη μεγάλη σκάλα που οδηγεί στην είσοδο του σπιτιού. Ξαφνικά κοντοστέκονται καθώς πέφτουν πάνω τους τα φώτα ενός αυτοκινήτου. Η Γιαγιά καλύπτει το φως με την παλάμη της έτσι ώστε να μην την τυφλώνει. Η Χρυσούλα γυρίζει το προσωπάκι της από την άλλη ενοχλημένη από τα έντονα φώτα. Βλέπει κάτω στο χώμα ένα πεταμένο αναμμένο τσιγάρο. Αφήνει το χέρι της Γιαγιάς και γρήγορα αρχίζει να το πατάει με το πόδι της προσπαθώντας να το σβήσει. Η Γιαγιά την ακολουθεί.

ΓΙΑΓΙΑ
(σε έντονο τόνο)
Τι κάνεις εκεί Χρυσούλα; Έλα πάμε μέσα νύχτωσε! Ήρθε κι ο μπαμπάς με το θείο Φίλιππό.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(χοροπηδώντας αναστατωμένη, φωναχτά)
Άσε με, πρέπει να σβήσω τη φωτιά!

Η Γιαγιά σηκώνει ανήσυχη το βλέμμα της στο παράθυρο του δωματίου της Λαλώς, με τις ελαφρώς τραβηγμένες κουρτίνες.

(8)ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Γύρω από το μεγάλο στρογγυλό τραπέζι κάθονται ο Αλέκος, η Φωφώ, Ο ΣΤΑΥΡΟΣ (40) και ο ΦΙΛΙΠΠΟΣ (32). Δίπλα από τον Αλέκο η καρέκλα είναι άδεια. Το Dreams από Fleetwood Mac ξεχύνεται στο χώρο και λίγο πιο δίπλα η Χρυσούλα κάνει στροφές προσπαθώντας να χορέψει στο ρυθμό. Η Γιαγιά είναι μαζί της και την χειροκροτάει. Ο Φίλιππος με έντονες χειρονομίες διηγείται μια ιστορία. Γέλια και φωνές

ακούγονται από όλους στο τραπέζι. Ξαφνικά ακούγεται ο ΗΧΟΣ του ΚΟΥΔΟΥΝΙΟΥ της εξώπορτας. Η Γιαγιά πηγαίνει ν' ανοίξει.

(9) ΕΣΩΤ. ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Οι καστανές μπούκλες χοροπηδούν πάνω στην πλάτη της Λαλώς καθώς περπατάει και μπαίνει στην τραπεζαρία, πίσω της αφήνει να εξασθενούν οι ΦΩΝΕΣ και η ΜΟΥΣΙΚΗ. Πλησιάζει τον μεγάλο μπουφέ και ανοίγει ένα, ένα τα μικρά πάνω συρταράκια, ψάχνει κάτι επιτακτικά, ανοίγει ένα ακόμα συρτάρι, ανασηκώνει κάτι χαρτιά, παραμερίζει τα μικροπράγματα και στο πρόσωπό της ζωγραφίζεται ένα χαμόγελο καθώς κάτι πιάνει με το χέρι της στο βάθος του συρταριού.

ΛΑΛΩ
(με ενθουσιασμό)
Α! Σε βρήκα!

Κλείνει με μια απότομη κίνηση το συρτάρι, κάνει μεταβολή και τρέχει σαν παιδί προς το σαλόνι.

(10) ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΑΤΡΟΣ (60) μπαίνει στο σαλόνι μαζί με τη Γιαγιά και αφού χαϊδεύει το κεφαλάκι της Χρυσούλας που κάθεται πια, στο μαλακό χαλί μπροστά στο τζάκι και παίζει με τα καινούρια της παιχνίδια, κατευθύνεται προς το μεγάλο τραπέζι. Ο Αλέκος είναι ο πρώτος που τον αντιλαμβάνεται και σηκώνεται από τη θέση του.

ΑΛΕΚΟΣ
Καλώς τον! Έλα κάτσε.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Κάτσε δεν θέλω, όλη μέρα σήμερα καθιστός είμαι στο ιατρείο και το τι ακούω και βλέπω απέναντί μου δεν λέγεται!

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(γελώντας)
Α ρε Γιατρέ με τις γκρίνιες σου ίδιος όπως σε άφησα, απ' όλες τις απόψεις.

ΓΙΑΤΡΟΣ
(ειρωνικά γελώντας)
Ε όχι να μας πουν και «οι καλλιτέχναι» γκρινιάρηδες! Πώς πάει η έμπνευση; Αλλά τι λέω, για να είσαι εδώ μάλλον την ψάχνεις ακόμα ε;

ΣΤΑΥΡΟΣ
Ε βέβαια, εδώ θα τη βρει! Εδώ η ζωή κινείται, δεν είναι στάσιμη και βαρετή. Ο συγγραφέας

χρειάζεται μια έντονη ζωή, γεμάτη εναλλαγές. Μια ζωή, αληθινή που να τον γεμίζει.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(σκεφτικός)
Ναι εδώ μπορεί να αλλάξουν τα πράγματα.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Δεν ξέρω αν μια τέτοια ζωή, μπορεί να τον οδηγήσει να γράψει ένα βιβλίο. Το θέμα είναι πως να ζήσει κανείς μια τέτοια, αληθινή ζωή! Πολύ δύσκολο…τι νόμιζες Φίλιππε δεν γίνονται όλα όπως στα βιβλία, εύκολα. Γράφεις κάτι, δεν σ' αρέσει; Το σβήνεις και το ξαναγράφεις. Στη ζωή όμως;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(σηκώνει το ποτήρι με το ποτό του, γελώντας)
Στην υγειά σου Γιατρέ! Και στην υγειά της αληθινής ζωής! Της δύσκολης…

ΑΛΕΚΟΣ
Γιατί δύσκολη; Ε; εγώ μόνο αληθινά ξέρω να ζω, σαν ανοιχτό βιβλίο!

Ο Αλέκος πλησιάζει τον Σταύρο και σκάνε στα γέλια.

ΦΩΦΩ
(απαξιωτικά)
Μμμ άντρες, απλοϊκή σκέψη, ευτυχισμένοι άνθρωποι.

ΓΙΑΤΡΟΣ
(βαδίζοντας με το χέρι στην τσέπη)
Η αληθινή ζωή είναι απλή, αγαπητή Φωφώ και η ευτυχία μέσα απ' αυτή, επίσης. Αν κάποιος αποκλείσει το ψέμα από τη ζωή του ζει απλά κι ελεύθερα. Κι αυτό είναι η ευτυχία!

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
Λοιπόν, Γιατρέ, λίγο ακόμα εδώ μαζί σας και η έμπνευση όπου να 'ναι θα μπει από την πόρτα, είμαι σίγουρος!

Η Λαλώ μπαίνει στο σαλόνι βιαστική και ανυποψίαστη και κάθεται στην άδεια καρέκλα δίπλα στον Αλέκο, έχει απέναντί της τον Φίλιππο που την κοιτάζει με απορία, ακουμπάει πάνω στο τραπέζι αυτό που πήρε από την τραπεζαρία και όλοι σταματούν τις ομιλίες και την κοιτούν ερωτηματικά.

ΑΛΕΚΟΣ
(ξαφνιασμένος)
Αγάπη μου που το σκέφτηκες; Έχουμε πολύ καιρό είναι η αλήθεια. Λοιπόν θα κάνουμε ζευγάρια; Φώναξε και τη Γιαγιά να συμπληρώσει, εκτός αν παίξει κι ο Γιατρός.

Ο Γιατρός κάνει μια χειρονομία άρνησης και κατευθύνεται προς τη Γιαγιά.

ΛΑΛΩ
(κοιτώντας την ΤΡΑΠΟΥΛΑ μπροστά της)
Δεν χρειάζεται, είπα να παίξουμε Δολοφόνο.

ΦΩΦΩ
(με ενθουσιασμό)
Ναι! Που το θυμήθηκες! Θυμάστε τι πλάκα; Παίζαμε συνέχεια παλιότερα.

ΣΤΑΥΡΟΣ
Δεν θυμάμαι, πότε παίζαμε;

ΦΩΦΩ
Δεν θυμάσαι γιατί δεν έπαιζες εσύ, ήταν η εποχή προ Σταύρου.

ΑΛΕΚΟΣ
(σκουντώντας καθησυχαστικά στο Σταύρο)
Σκέψου πόσο παλιά!

ΛΑΛΩ
(με ενθουσιασμό)
Ελάτε αφήστε τα λόγια να ξεκινήσουμε! Ανυπομονώ… να πεθάνω.

ΦΩΦΩ
(γελώντας)
Καλά μπορεί και να τη γλιτώσεις, μπορεί να είσαι εσύ ο δολοφόνος.

ΛΑΛΩ
(σοβαρή)
Όχι απόψε.

ΣΤΑΥΡΟΣ
Λαλώ αν πας πρώτη στον παράδεισο και δεις εκεί την πεθερά μου στείλε μου ένα μήνυμα, να προλάβω να κυλιστώ στο βούρκο της ακολασίας.

ΛΑΛΩ
(χαμογελώντας)
Για την πρωτιά δεν αμφιβάλλω, δεν σου υπόσχομαι όμως για τον παράδεισο. Λες να την πετύχω αλλού;

ΦΩΦΩ
(γελώντας προσποιητά)
Χα χα! Πολύ αστείο! και από σένα, δεν το περίμενα!

Η Λαλώ αγκαλιάζει απολογητικά χαμογελώντας τη Φωφώ.

ΣΤΑΥΡΟΣ
(γελώντας δυνατά)
Λαλώ είσαι φοβερή!

ΑΛΕΚΟΣ
(πλησιάζοντας στο αυτί της Λαλώς)
Αγάπη μου σε βλέπω ανεβασμένη ε; μου έχει λείψει Λαλώ μου να χαμογελάς.

Ο Αλέκος δίνει ένα φιλί στο λαιμό της Λαλώς και της χαϊδεύει το χέρι καθώς της παίρνει το κουτί με την ΤΡΑΠΟΥΛΑ και την αδειάζει στο τραπέζι. Η Λαλώ τραβάει το χέρι της και σηκώνει φευγαλέα το βλέμμα της προς τον Φίλιππο. Ο Φίλιππος έχει καρφωμένο το βλέμμα του πάνω της, στριφογυρίζει το ποτήρι με το ποτό του στα χέρια και το αδειάζει με μια γουλιά στο στόμα του.

ΑΛΕΚΟΣ
(με ανυπομονησία)
Λοιπόν! Ξεκινάμε;

ΣΤΑΥΡΟΣ
Ε περίμενε ρε Αλέκο! δεν πρέπει κάποιος να μου πει τα βασικά;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(με μια ένταση στη φωνή, βιαστικός)
Δεν είναι τίποτα, απλά πράγματα, όποιος πετύχει τον βαλέ είναι ο δολοφόνος και όποιος πετύχει τον ρήγα είναι ο αστυνόμος. Τα υπόλοιπα χαρτιά είναι όλοι υποψήφια θύματα.

ΣΤΑΥΡΟΣ
Έπαιζες κι εσύ την εποχή προ Σταύρου ε;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(κοιτώντας τη Λαλώ)
Με άλλη παρέα όμως.

ΛΑΛΩ
(αποφεύγοντας το βλέμμα του Φίλιππου)
Ε και μετά είναι απλά τα πράγματα, ο Δολοφόνος προσπαθεί να σκοτώσει όσους πιο πολλούς μπορεί πριν τον αντιληφθεί ο Αστυνόμος.

ΑΛΕΚΟΣ
Με δύο τρόπους τελειώνει το παιχνίδι, ή τον βλέπει ο Αστυνόμος και τον σταματάει ή τους σκοτώνει όλους, αν μείνουν με τον Αστυνόμο στο τέλος τον σκοτώνει κι αυτόν.

ΣΤΑΥΡΟΣ
(με απορία)
Και πώς τους σκοτώνει ρε παιδιά;

ΛΑΛΩ, ΑΛΕΚΟΣ, ΦΙΛΙΠΠΟΣ, ΦΩΦΩ
(με μια φωνή)
Τους κάνει ματιά!

Ο Αλέκος παίρνει τα χαρτιά, ξεχωρίζει αυτά που τους ενδιαφέρουν και κάνει την μοιρασιά. Πάνω στο τραπέζι μπροστά στον κάθε παίχτη καταλήγει ένα αναποδογυρισμένο φύλλο. Όλοι σχεδόν ταυτόχρονα σηκώνουν την άκρη του προσεκτικά και κοιτούν. Ανέκφραστοι αφήνουν το φύλλο τους, ο καθένας, στη θέση του και ξεκινάνε το παιχνίδι. Κοιτούν όλοι ο ένας τον άλλον αμίλητοι, έτοιμοι να σκάσουν στα γέλια όλοι, εκτός από τη Λαλώ που μένει σοβαρή. Έχει χαμηλωμένα τα μάτια της και αποφεύγει τα βλέμματα όλων, σαν να διστάζει, σαν να ξέρει τι την περιμένει και να φοβάται. Κάποια στιγμή σηκώνει το βλέμμα της και αντικρύζει την ματιά.

ΛΑΛΩ
(με θεατρικότητα)
Ω! πεθαίνω!

Αφήνεται στην πλάτη της καρέκλας αναίσθητη με τα χέρια ανοιχτά, γέρνοντας το κεφάλι της στη μία μεριά. Ξαφνικά ακούγεται ένα ΟΥΡΛΙΑΧΤΟ.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(τρομαγμένη, φωναχτά)
Μαμά! Τι έπαθες;

ΑΛΕΚΟΣ
Έλα σταμάτα, τρόμαξε το παιδί!

Η Χρυσούλα τρέχει προς τη μεριά της Λαλώς και μαζί και η Γιαγιά με τον Γιατρό. Η Λαλώ σηκώνεται και παίρνει στην αγκαλιά της τη Χρυσούλα, την σφίγγει πάνω της.

ΛΑΛΩ
(τρομαγμένη και η ίδια)
Χρυσούλα μου! Μη φοβάσαι, είμαι καλά!

ΓΙΑΓΙΑ
(ενοχλημένη)
Τι παιχνίδια είναι αυτά μπροστά στο παιδί, μου λες;

(11) ΕΣΩΤ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Το μικρό ψηφιακό ρολόι στο κομοδίνο βγάζει έναν ανεπαίσθητο ΗΧΟ και η οθόνη αυτόματα δείχνει 12:00. Η Λαλώ κάθεται κουλουριασμένη στην μεγάλη πολυθρόνα δίπλα στο ανοιχτό παράθυρο. Η θέα φανερώνει τα ψηλά δέντρα του κήπου να λικνίζουν τα κλαδιά τους, που αρχίζουν διστακτικά να γεμίζουν άνθη. Είναι σκεπασμένη με μια λευκή κουβέρτα, δάκρυα τρέχουν από τα μάτια της, καθώς κοιτάζει χαμηλά μέσα στα χέρια της την οθόνη του ΚΙΝΗΤΟΥ της τηλεφώνου. Ένα ΧΤΥΠΗΜΑ στην πόρτα την κάνει να πεταχτεί πάνω και το ΚΙΝΗΤΟ,

της πέφτει από τα χέρια. Σκουπίζει όπως όπως τα δάκρυα από τα μάτια της και καταχωνιάζει όπως όπως ένα μικρό μπουκάλι με βότκα στα φουσκωτά μαξιλάρια της πολυθρόνας.

ΛΑΛΩ
(με αδύναμη φωνή)
Ναι;

Η Γιαγιά ανοίγει την πόρτα κρατώντας ένα καλάθι με ρούχα και μπαίνει βιαστικά στο δωμάτιο. Μαζεύει κάποια ρούχα που είναι παρατημένα στο ξέστρωτο κρεβάτι και κοντοστέκεται κοιτώντας τη Λαλώ που ξανά έκατσε κουρασμένη στην πολυθρόνα.

ΓΙΑΓΙΑ
(απογοητευμένη)
Πάει μεσημέρι, η Χρυσούλα θα πεινάσει σε λίγο, ακόμα να νιώσεις καλύτερα; Μυρίζει άσχημα εδώ μέσα, ακόμα και με το παράθυρο ανοιχτό…τι να πω…

Η Λαλώ κοιτάζει την Γιαγιά με βουρκωμένα μάτια και η Γιαγιά χαμηλώνει το βλέμμα της και βγαίνει από το δωμάτιο βιαστική κλείνοντας την πόρτα πίσω της. Η Λαλώ σκύβει να πάρει την κουβέρτα που είχε πέσει στο ξύλινο πάτωμα μπροστά της και καθώς τη σηκώνει αποκαλύπτεται το ΚΙΝΗΤΟ της, πεσμένο κι αυτό στο πάτωμα με την οθόνη προς τα πάνω. Η Λαλώ πατάει ένα κουμπί στη συσκευή και φωτίζεται ξανά η οθόνη, καθώς εμφανίζεται ξανά το γραπτό μήνυμα: «πόσο ακόμα θα περιμένουμε Λαλώ μου;», στο όνομα του αποστολέα υπάρχει το όνομα Φίλιππος.

(12)ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Η Γιαγιά και ο Γιατρός κάθονται στο μεγάλο στρογγυλό τραπέζι, σκεφτικοί. Το φως από τον μεσημεριανό ήλιο μπαίνει από την μεγάλη μπαλκονόπορτα και τα παράθυρα με τις λευκές κουρτίνες και λούζει το χώρο. Δύο κούπες με μισοτελειωμένο καφέ βρίσκονται μπροστά τους.

ΓΙΑΓΙΑ
(ταραγμένη)
Εσύ δηλαδή τι προτείνεις, δεν πρέπει να της δώσεις κάτι;

ΓΙΑΤΡΟΣ
Δεν είναι οργανικό το θέμα. Της έχω δώσει! μόνο για όταν είναι απολύτως απαραίτητο! Η Λαλώ πρέπει να αντιμετωπίσει την αλήθεια, να επιλέξει πώς θέλει να ζει, τώρα απλά υπάρχει.

ΓΙΑΓΙΑ
(ενοχλημένη)
Ποια αλήθεια λες; Πρέπει να καταλάβει ότι την αγαπάμε όλοι και προπάντων ο Αλέκος και η Χρυσούλα, γι’ αυτούς πρέπει να ζει, όχι…

ΓΙΑΡΟΣ
(εκνευρισμένος)
Μπορεί να χρειάζεται κάποιες φορές, ξέρεις, να αλλάζει κάποιος τρόπο ζωής με βάση τα συναισθήματά του. Αλλά μάλλον δεν μπορείς να το καταλάβεις, ποτέ δεν μπόρεσες. Και να που φτάσαμε. Από τη στιγμή που επιλέγουμε κάτι: λάθος, σωστό, μένουμε εκεί! έ; Για πάντα δέσμιοι; Δεν έχουμε δικαίωμα για κάτι άλλο, έτσι πρέπει!

Η Γιαγιά σηκώνεται πειραγμένη και αμήχανη από τη θέση της και απομακρύνεται αποφεύγοντας να κοιτάξει τον ΓΙΑΤΡΟ.

ΓΙΑΓΙΑ
(αποφασισμένη)
Όπως πάντα εσύ και οι φιλοσοφίες σου! Εγώ καλού κακού θα φωνάξω και τον παππά να έρθει μια βόλτα, τον ξέρω, μόνο καλό θα της κάνει μια ευλογία.

Ο Γιατρός σηκώνεται και κουνάει το κεφάλι σε μία ένδειξη αποδοκιμασίας.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Θα περάσω πάλι να τη δω.

Ο Γιατρός φεύγει από το δωμάτιο, ακούγεται η εξώπορτα να κλείνει. Η Γιαγιά γυρίζει και κοιτάζει προς τη μεριά του θλιμμένη. Η Λαλώ μπαίνει στο σαλόνι, τυλιγμένη με ένα σάλι, είναι λαχανιασμένη, σαν να έτρεχε να ξεφύγει από κάτι. Πλησιάζει φοβισμένη τη Γιαγιά.

ΛΑΛΩ
(αγουροξυπνημένη, ξέπνοη)
Είδα ένα όνειρο, ήταν μόνο μια εικόνα παρίστανε το βάθος ενός Θεάτρου. Η αυλαία ήταν κατεβασμένη και διακρινόταν μόνο το κάτω μέρος, βελούδο βαρύ με βαθιές δίπλες. Μπροστά μερικά σκαλοπάτια σκεπασμένα από χαλί σε ανοιχτό χρώμα, ανέβαιναν στη σκηνή και μέσα από τη σκηνή που δεν φαινόταν, έβλεπες κι έτρεχε και χυνόταν κάτω από την αυλαία κι έβαφε το χαλί και λίμναζε πάνω στα σκαλοπάτια και κάτω στο πάτωμα, αίμα, σαν από σιντριβάνι, σαν από καμιά αόρατη πληγή, πίσω από την αυλαία.

Η Γιαγιά την αγκάλιασε και αισθάνθηκε έντονα το βάρος της Λαλώς, σαν να καταρρέει στα χέρια της, σαν να είχε ξοδέψει με την περιγραφή και την τελευταία της ανάσα.

ΓΙΑΓΙΑ
(καθησυχαστικά)

Ηρέμησε τώρα, όνειρο ήταν. Έλα να κάτσεις.

Η Λαλώ αποτραβιέται, κοιτάζει προς την εξώπορτα με απορία σαν κάτι να ψάχνει.

ΛΑΛΩ
Ήταν κάποιος εδώ;

ΓΙΑΓΙΑ
Ο Γιατρός, έφυγε πριν λίγο.

ΛΑΛΩ
(ενοχλημένη)
Κρίμα…Δεν σ' ενοχλεί τόσο σκοτάδι εδώ μέσα; άνοιξε κανένα φως.

Απλώνει το χέρι της στο διακόπτη στον τοίχο και τον πατάει.

(13)ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΛΑΛΩΣ – ΝΥΧΤΑ

Η Λαλώ πλησιάζει κουρασμένη στο κρεβάτι μέσα στο σκοτάδι, αμυδρό φως μπαίνει από το μεγάλο παράθυρο, απ΄ αυτό που θα χαθεί σύντομα καθώς πέφτει η νύχτα. Ανοίγει το συρτάρι του κομοδίνου της και χώνει βαθιά το χέρι της στο πίσω μέρος, πιάνει ένα ΜΠΟΥΚΑΛΑΚΙ με ΧΑΠΙΑ, το κοιτάζει διερευνητικά, φαίνεται γεμάτο, όντως, το ανοίγει πρώτη φορά καθώς ακούγεται ο ΗΧΟΣ από την ασφάλεια στο καπάκι που σπάει. Αδειάζει δύο ΧΑΠΑΚΙΑ στην παλάμη της και διστάζει λίγο, αλλά με μια αποφασιστική κίνηση τα ρίχνει στο στόμα της γέρνοντας το κεφάλι της προς τα πίσω για να τα καταπιεί. Ξαναβάζει το ΜΠΟΥΚΑΛΑΚΙ στο βάθος του συρταριού και ξαπλώνει έχοντας το βλέμμα της στο φως από το παράθυρο που σιγά σιγά σβήνει καθώς δύει ο ήλιος και το σκοτάδι καλύπτει τα μάτια της, καλύπτει την ίδια.

(14)ΕΣΩΤ. ΜΠΑΡ – ΝΥΧΤΑ

Ο χώρος είναι σκοτεινός τα μόνα φώτα που υπάρχουν κρέμονται πάνω από το μπαρ. Ένα από αυτά φωτίζει και τη Λαλώ που κάθεται σε ένα σκαμπό με την πλάτη γυρισμένη προς τον υπόλοιπο χώρο, είναι σκυμμένη πάνω στην ξύλινη φθαρμένη επιφάνεια και παίζει με το καλαμάκι στο ποτό της κουνώντας με κυκλικές κινήσεις τα παγάκια, κοιτάζει απορροφημένη τη δίνη που δημιουργείται στο υγρό. Η Φωφώ στέκεται δίπλα της, όρθια, ακουμπάει με την πλάτη της στο μπαρ και στηρίζεται στους αγκώνες της, ένα ανεπαίσθητο χαμόγελο επικρατεί στο πρόσωπό της κοιτάζοντας τον κόσμο που κινείται αργά στο ρυθμό του The Chain από Fleetwood Mac, κρατά ένα μισοτελειωμένο ποτό στο χέρι της. Σκύβει προς το μέρος της Λαλώς και την χτυπάει ελαφρά στο ώμο.

ΦΩΦΩ
(με ελαφρώς επιτακτικό τόνο)
Έλα! Ζωντάνεψε λίγο!

ΛΑΛΩ
(σε απόγνωση)
Τον σκέφτομαι συνέχεια, μετανιώνω για όλα, δεν ξέρω τι να κάνω.

ΦΩΦΩ
Πρόσεχε μόνο, μην μετανιώσεις για κάτι που δεν θα κάνεις.

Η Λαλώ τελειώνει με μια γουλιά το ποτό της, βγάζει ένα χαρτονόμισμα από την τσέπη του παντελονιού της και το αφήνει στο μπαρ. Η Φωφώ της πιάνει το χέρι.

ΦΩΦΩ
Ε τι κάνεις! Πάλι;

ΛΑΛΩ
(ζαλισμένη, κάνοντας χειρονομίες)
Μας κερνάει ο Αλέκος. Όσο όσο, προκειμένου να γυρίσω σπίτι ανανεωμένη, χαρούμενη, έτοιμη να πέσω στην αγκαλιά του.

ΦΩΦΩ
Το ξέρεις ότι ο Αλέκος σε αγαπάει.

ΛΑΛΩ
Κι εγώ πολύ…σαν αδερφό μου, σαν πατέρα μου, Ούτε που θυμάμαι πότε κοιμηθήκαμε στο ίδιο κρεβάτι τελευταία φορά.

ΦΩΦΩ
(με πονηρό ύφος)
Άλλα κρεβάτια μένουν αξέχαστα όμως ε;

ΛΑΛΩ
(κλείνει τ΄ αυτιά της)
Σταμάτα, ακούγεται τόσο άσχημο, τόσο εγωιστικό σαν, σαν να σκέφτομαι μόνο τον εαυτό μου.

ΦΩΦΩ
(την πιάνει από τους ώμους)
Και πολύ καλά θα κάνεις! Γιατί ακούγεται αυτό τόσο άσχημο; Υπάρχει πιο ωραίο πράγμα από το να φροντίζεις τον εαυτό σου; Πόσο νομίζεις κρατάει η ζωή; για πάντα; Ζήσε!

ΛΑΛΩ
(ζαλισμένη, απελπισμένη ψάχνει την τσάντα της)
Πάψε σε παρακαλώ, δε νιώθω καλά, χρειάζομαι κάτι, κάτι, ένα απ' αυτά…που τα 'βαλα;

ΦΩΦΩ
(κοροϊδευτικά)

Αχ βρε Λαλώ! πάλι νομίζεις θα βρεις τη λύση στα ΧΑΠΑΚΙΑ σου. Δίκιο έχει ο Γιατρός! Δεν είναι καραμέλες.

ΛΑΛΩ
(εκνευρισμένη, παριστάνοντας το Γιατρό)
Ο Γιατρός πάει με το σταυρό στο χέρι, «μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις Λαλώ». Όλη μου η ζωή είναι μια εξαιρετική περίπτωση δεν το βλέπεις;

ΦΩΦΩ
(παραιτημένη, κοιτάζει τον χώρο, σαν να μονολογεί)
Θες να σου πω εγώ τι χρειάζεσαι; Αυτόν! Πήγαινε τώρα κοντά του και όλα θα περάσουν, θα νιώσεις επιτέλους ζωντανή, χαρούμενη!

Η Λαλώ βρίσκει αυτό που έψαχνε στην τσάντα της, είναι ένα ΜΠΟΥΚΑΛΑΚΙ με μικροσκοπικά ΧΑΠΑΚΙΑ, αδειάζει δύο στην παλάμη της και απλώνει το χέρι της αναζητώντας το ποτήρι πάνω στο μπαρ, το βλέπει άδειο και χωρίς να καθυστερεί άλλο ρίχνει τα ΧΑΠΑΚΙΑ το στόμα της και τα καταπίνει έτσι, χωρίς βοήθεια υγρού, σκουπίζοντας με το ανάποδο της παλάμης τα χείλη της σαν μόλις κάτι να είχε πιει.

ΛΑΛΩ
(μόλις που βγαίνει η φωνή της)
Δεν έχεις καταλάβει Φωφώ, ο σκοπός είναι να μη νιώθω.

(15)ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΛΑΛΩΣ – ΜΕΡΑ

Ένας ελαφρύς ΧΤΥΠΟΣ προηγείται και αμέσως, σαν να μην περίμενε την άδεια κανενός πραγματικά, ο Γιατρός ανοίγει την πόρτα και μπαίνει αποφασιστικά στο σκοτεινό υπνοδωμάτιο. Πηγαίνει βιαστικός προς το μεγάλο παράθυρο, δίχως να ρίξει ματιά στο κουλουριασμένο σώμα κάτω από το λευκό πάπλωμα και τραβάει τις βαριές, σκούρες κουρτίνες με μια αποφασιστική κίνηση. Το φως λούζει τον χώρο και προκαλεί μια νωχελική κίνηση στο σώμα κάτω από το πάπλωμα. Ο Γιατρός πλησιάζει διστακτικά στο κρεβάτι, παρατηρεί ένα άδειο από ΧΑΠΙΑ, ΜΠΟΥΚΑΛΑΚΙ στο χαμηλό κομοδίνο, τα πόδια του σκοντάφτουν σε κάτι και καθώς χαμηλώνει το βλέμμα του βλέπει να προεξέχουν κάτω από το κρεβάτι άδεια ΜΠΟΥΚΑΛΙΑ βότκας, έντρομος απλώνει το χέρι του. Τον προλαβαίνει η Λαλώ, καθώς ξεσκεπάζει το πρόσωπό της, μισοκλείνοντας, ενοχλημένη από το έντονο φως, τα μάτια της. Ο Γιατρός κάθεται στην άκρη του κρεβατιού και πλησιάζει το πρόσωπό του, σε αυτό της Λαλώς. Κοιτάζει εξεταστικά το χλωμό της δέρμα, το άτονο βλέμμα της, ανώ αυτή ανοίγει το στόμα της, προσπαθεί κάτι να του πει. Ο Γιατρός κάνοντας μια γκριμάτσα που υποδηλώνει τη δυσκολία του να ακούσει, πλησιάζει τόσο κοντά, που σχεδόν το αυτί του ακουμπάει στα χείλη της.

ΛΑΛΩ

(με πνιχτή, φοβισμένη φωνή)
Με μετάλαβαν.

(16)ΕΣΩΤ. ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΡΤΑ ΤΟΥ ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟΥ ΤΗΣ ΛΑΛΩΣ – ΜΕΡΑ

Η Χρυσούλα κρατάει σφιχτά στην αγκαλιά της μία κούκλα και έχει κολλήσει το προσωπάκι της στο μικρό άνοιγμα της πόρτας, δεν μπορεί ν' ακούσει, ο Γιατρός και η Λαλώ μιλάνε τόσο σιγά. Μπορεί όμως να δει ότι το σώμα της Λαλώς παύει να κινείται και το Γιατρό να την τραντάζει και να της φωνάζει, ε αυτό το άκουγε πια, ο Γιατρός το φώναζε πολύ δυνατά.

(17) ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΛΑΛΩΣ – ΜΕΡΑ

Ο Γιατρός είναι σκυμμένος πάνω από το άψυχο σώμα της Λαλώς και της κάνει μαλάξεις στο στήθος.

ΓΙΑΤΡΟΣ
(φωνάζοντας δυνατά)
Ξύπνα! Ξύπνα!

<u>ΤΕΛΟΣ ΑΝΑΔΡΟΜΗΣ</u>

(18) ΕΞΩΤ. ΔΡΟΜΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΒΙΤΡΙΝΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Τα σύννεφα τα σκόρπισε ο δυνατός αέρας και ο ήλιος τυφλώνει τον Φίλιππο. Με προσπάθεια, του παίρνει λίγα δευτερόλεπτα να ανακτήσει πλήρως όραση τού, είναι σαν να ξύπνησε απότομα και τώρα απλώς προσπαθεί να ξεχωρίσει, ποια είναι η νεαρή κοπέλα που του απλώνει το ΒΙΒΛΙΟ του, ανοιχτό στην πρώτη σελίδα.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με θάρρος)
Θα ήθελα μια αφιέρωση στο ΒΙΒΛΙΟ μου, παρακαλώ.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(άναυδος, σαν να είδε φάντασμα, ψελλίζει)
Ναι, ευχαρίστως…

Ο Φίλιππος ψάχνει στο εσωτερικό του παλτό του σαν χαμένος αλλά η ΧΡΥΣΟΥΛΑ (20)τον προλαβαίνει κα του δίνει το στυλό που κρατούσε ήδη στο χέρι της.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(με αμηχανία)
Συγγνώμη, για ποια κυρία να γράψω την αφιέρωση;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(διστακτικά)

Φίλιππε η Χρυσούλα είμαι. Ξέρω έχει περάσει καιρός.

Του Φίλιππου του παίρνει λίγο χρόνο να συνειδητοποιήσει ποια έχει απέναντί του. Δεν παίρνει ποτέ το στυλό από το χέρι της Χρυσούλας, η οποία κατεβάζει και το βιβλίο και το στυλό με μια αμήχανη κατανόηση.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(αποσβολωμένος, έχοντας χάσει τα λόγια του)
Χρυσούλα; Μα πώς είναι δυνατόν! Τι κάνεις εδώ; Πώς;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(χαμογελώντας)
Σπουδάζω εδώ.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(προσπαθώντας να συνέλθει κάνοντας μεγάλη παύση)
Χρυσούλα! Συγγνώμη έχω χάσει τα λόγια μου.

Καθώς προσπαθεί να βρει την αυτοκυριαρχία του, κοιτάζει γύρω γύρω και η ματιά του στέκεται στο καφέ απέναντι από το βιβλιοπωλείο.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
Έλα, έλα πάμε να κάτσουμε εδώ απέναντι για λίγο.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με αμηχανία)
Μα έχεις την παρουσίαση σε λίγο, θα πρέπει να πας μέσα.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(απλώνοντας της το χέρι του)
Μη σε νοιάζει, έχω χρόνο, έλα…εκτός αν δεν θέλεις. Αλλά τότε;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(χαμογελώντας)
Τότε γιατί ήρθα ε;

Ο Φίλιππος ανασηκώνει τους ώμους σε μια ένδειξη απορίας.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(αποφασιστική)
Οκ, πάμε.

(19) ΕΣΩΤ. ΚΑΦΕ – ΜΕΡΑ

Ο Φίλιππος ανοίγει την πόρτα και η Χρυσούλα μπαίνει στο χώρο, μαζί και το φως απ' έξω, μοιάζει σαν να το φέρνει με την παρουσία της. Κάθονται σε ένα τραπεζάκι δίπλα στη μεγάλη τζαμαρία που βλέπει στο δρόμο και τη βιτρίνα του

βιβλιοπωλείου. Η Χρυσούλα κρατάει ακόμα στα χέρια της το ΒΙΒΛΙΟ και το στυλό για την αφιέρωση, βγάζει τα γάντια της και τα ακουμπάει όλα μαζί πάνω στο τραπέζι, μπροστά στον Φίλιππο.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
Τι θα πιεις; Εδώ να ξέρεις φτιάχνουν την καλύτερη σοκολάτα, όχι σκόνες και τέτοιες αηδίες.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με νόημα)
Δεν έρχομαι πρώτη φορά, ξέρω. Μία ζεστή, λοιπόν.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ελαφρώς ξαφνιασμένος)
Α! οκ.

Ο Φίλιππος σηκώνει το χέρι του προς το μπαρ δείχνοντας τα δύο του δάχτυλα.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(φωναχτά)
Δύο ζεστές.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
Ξέρω, πως ξαφνιάστηκες που με είδες…

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
Τρόμαξα όταν σε είδα, μοιάζεις τόσο πολύ με…

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(δεικτικά)
Ναι, μου το λένε συχνά, εγώ δεν τη θυμάμαι τόσο… δεν το καταλαβαίνω.

Ο Φίλιππος κοιτάζει τις καστανές μπούκλες της Χρυσούλας

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(νοσταλγικά, αναπολώντας)
Δεν ξέρεις πόσο!

Επαναφέρει τον εαυτό του στην πραγματικότητα και προσπαθεί να συγκρατήσει τη συγκίνησή του.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ενοχικά)
Έχεις δίκιο, ξεχνάω και πόσα χρόνια πέρασαν… μη με αδικείς.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(δεικτικά)
15 χρόνια, ακριβώς! Και δεν σε αδικώ γι' αυτό.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(αμήχανος καθαρίζει το λαιμό του)
Αρχικά, είσαι καλά; Είναι… όλοι καλά στο σπίτι;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
Είμαι καλά, όλοι καλά είναι, σχετικά, πέρασε πολύς καιρός.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(αναπολώντας θλιμμένα)
Ναι, πολύς.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(τον κοιτάζει έντονα)
Όχι αρκετός, όμως.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(προσπαθώντας να παραμείνει ψύχραιμος)
Εσύ; Τι κάνεις εδώ;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(αδιάφορα)
Σπουδάζω, 2° έτος Ψυχολογία.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ξαφνιασμένος)
Α ναι, Ψυχολογία ε; δεν εννοούσα αυτό ακριβώς…

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(συνειδητοποιώντας τι εννοούσε, με μια απρόσμενη ευθύτητα)
Α εννοείς εδώ, τώρα; Σε παρακολουθώ ξέρεις.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(έκπληκτος)
Με, με παρακολουθείς;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(χαμογελώντας, προσπαθώντας, όχι πολύ ειλικρινά, να αλλάξει την εντύπωση που δημιουργήθηκε)
Ωχ, ναι δεν ακούστηκε καλά αυτό. Παρακολουθώ τη δουλειά σου, ξέρω για τα βιβλία σου, έχω διαβάσει και κάνα δυο. Γενικά καλά γράφεις.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ελαφρώς πειραγμένος)
Α ευχαριστώ!

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(πάλι προσπαθεί όχι ειλικρινά, σαν να μην τη νοιάζει)
Όχι, μην το παίρνεις έτσι, εγώ είμαι πιο πολύ των θρίλερ, τα δικά σου μου φαίνονται λίγο γλυκανάλατα. Παρόλα αυτά, μόλις διάβασα ότι θα παρουσιάσεις αυτό…

Η Χρυσούλα ακουμπάει το ΒΙΒΛΙΟ που έχει αφήσει μπροστά στο Φίλιππο δείχνοντάς το με τη ματιά της.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
Σκέφτηκα ότι δεν θα μπορέσω να αντισταθώ και να μην έρθω.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(χαμηλώνει το βλέμμα και η φωνή του σπάει)
Γιατί;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(κοιτώντας τον στα μάτια)
Γιατί είναι γραμμένο για κείνη.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(απορημένος)
Μα πώς; Ξέρεις;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(συνεχίζει να τον κοιτάζει)
Κάνω λάθος;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(με μία παύση, συγκαταβατικά με θλίψη)
Όχι, δεν κάνεις.

Ο Φίλιππος σηκώνει το βλέμμα του και ένα δάκρυ τρέχει στο μάγουλό του, την ώρα ακριβώς που μία αχνιστή σοκολάτα σερβίρεται μπροστά του.

ΑΡΧΙΖΕΙ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

(20) ΕΣΩΤ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ ΦΙΛΙΠΠΟΥ – ΝΥΧΤΑ

Ακούγεται δυνατά να χτυπάει η βροχή στην οροφή του αυτοκινήτου και να καλύπτει σχεδόν, το Storms από Fleetwood Mac που ακούγεται από το ραδιόφωνο. Στο πίσω κάθισμα ο Φίλιππος και η Λαλώ, στην αγκαλιά ο ένας του άλλου, γυμνοί, σκεπασμένοι με ένα παλτό. Θα πίστευε κανείς ότι κοιμούνται, αλλά κάθε τόσο μετακινούν τα σώματά τους για να έρθει ακόμα πιο κοντά ό ένας στον άλλον, αν γίνεται ποτέ αυτό, να γίνουν ένα.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(με τα μάτια κλειστά)
Ξέρεις, δεν μπορώ να γράψω, καθόλου.

ΛΑΛΩ
(με τα μάτια κλειστά)
Άλλαξες περιβάλλον, όταν βρεις το χώρο σου σιγά σιγά, θα δεις, θα επανέλθεις.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(με τα μάτια κλειστά)

Δεν είναι αυτό, δεν γράφω επειδή δεν το χρειάζομαι.

ΛΑΛΩ
(ανοίγει τα μάτια της και τον κοιτάζει)
Γιατί το λες αυτό; Εσύ, όσο σε θυμάμαι, είχες πάθος με το γράψιμο, δεν μπορεί να σου τελείωσε, έτσι.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ανοίγει τα μάτια του και κοιτάζει ψηλά)
Ήταν η ανάγκη μου να γράφω, το μόνο πράγμα που ήθελα από πάντα να κάνω. Τώρα νιώθω ότι το μόνο που χρειάζομαι είναι αυτό, εδώ, τώρα, συνέχεια.

ΛΑΛΩ
(ανασηκώνεται και τον κοιτάζει με ενθουσιασμό)
Ε τότε γράψε κάτι γι' αυτό, για μας! Ένα ΒΙΒΛΙΟ για μας, ακόμα κι όταν εμείς δεν θα είμαστε, εγώ…

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(της πιάνει το πρόσωπο και την κοιτάει στα μάτια)
Αυτό δεν θα συμβεί! Θα κάνουμε τα πάντα να είμαστε, πες το μου!

ΛΑΛΩ
(παραδομένη στα χέρια του)
Ναι.

Η Λαλώ κατεβάζει το κεφάλι, αγκαλιάζονται σφιχτά κι εκεί στην αγκαλιά του, χωρίς να τη βλέπει, καλύπτει με το χέρι της το στόμα της να μην ακουστεί ο παραμικρός ΛΥΓΜΟΣ, καθώς δάκρυα τρέχουν από τα μάτια της.

ΤΕΛΟΣ ΑΝΑΔΡΟΜΗΣ

(21) ΕΣΩΤ. ΚΑΦΕ – ΜΕΡΑ

Ο ήχος του Landslide από Fleetwood Mac γεμίζει το χώρο. Βλέπουμε τον Φίλιππο από πίσω να κάθεται και απέναντί του το πρόσωπο της Χρυσούλας να τον κοιτά, αμίλητη και ανέκφραστη μπροστά στη δική της αχνιστή σοκολάτα. Ξαφνικά ακούγεται ΗΧΟΣ ΚΙΝΗΤΟΥ ΤΗΛΕΦΩΝΟΥ. Η Χρυσούλα λες και περίμενε το τηλεφώνημα, βυθίζει το χέρι στη δερμάτινη μαύρη τσάντα που έχει πλάι της, χωρίς να μετακινήσει το βλέμμα της, βγάζει την ΣΥΣΚΕΥΗ προσεκτικά, έτσι ώστε να μην φαίνεται ποιος καλεί και κοιτάζοντας την οθόνη σηκώνεται, σχεδόν χαμογελαστή.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(βιαστικά με αμηχανία)
Συγγνώμη θα πρέπει να μιλήσω λίγο, με συγχωρείς ε;

Ο Φίλιππος με μια κίνηση του χεριού του της δείχνει ότι δεν έχει πρόβλημα και ταυτόχρονα σκουπίζει τα δάκρυα από τα μάτια του, μοιάζει σαν να επανήλθε, μετά από μια σύντομη απόδραση, στην πραγματικότητα. Η Χρυσούλα απομακρύνεται κρατώντας το ΚΙΝΗΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ στο αυτί της και ο Φίλιππος πίνει μια μεγάλη γουλιά από την ζεστή του σοκολάτα. Η Χρυσούλα φαίνεται να μιλάει με κάποιον πολύ αγαπημένο της. Γυρίζει την πλάτη της προς τον Φίλιππο στη προσπάθειά της να μην ακούγονται αυτά που λέει. Κλείνει το ΚΙΝΗΤΟ της ΤΗΛΕΦΩΝΟ κι επιστρέφει ευδιάθετη στο τραπέζι.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(χαμογελώντας)
Είσαι καλά; έτσι;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(λίγο απορημένη)
Εγώ ναι! Εσύ;

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(ήρεμος πλέον)
Ναι.

Ο Φίλιππος κοιτάζει το ρολόι στο χέρι του και αμέσως μετά έξω από το παράθυρο, απέναντι, προς το βιβλιοπωλείο.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(βιαστικός)
Νομίζω πρέπει να πηγαίνω αρχίζει και έρχεται κόσμος.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
Ναι, ναι, εννοείται!

Ο Φίλιππος σηκώνεται από το τραπέζι και μαζί του και η Χρυσούλα, χωρίς όμως να βάλει το πανοφώρι της.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(κοντοστέκεται)
Δεν θα 'ρθεις;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(διστακτική όχι ιδιαίτερα ειλικρινής)
Καλύτερα όχι, νομίζω ήταν πολύ για μένα που ήρθα και μέχρι εδώ.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
(χαμογελάει αμήχανα)
Καταλαβαίνω, λοιπόν αντίο Χρυσούλα, χάρηκα που σε είδα, που σε γνώρισα, που ήρθες τελοσπάντων.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(αμήχανα)
Γεια και καλή επιτυχία στην παρουσίαση.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ
Σ' ευχαριστώ.

Ο Φίλιππος βγαίνει από την πόρτα του καφέ κι αυτή κλείνει πίσω του μ' ένα κουδούνισμα, καθώς χτυπάει στην κρεμαστή ονειροπαγίδα. Η Χρυσούλα κάθεται ξανά στο τραπέζι και μαζεύει τα πράγματά της, η ματιά της πέφτει πάνω στο ΒΙΒΛΙΟ που ήταν αφημένο στο τραπέζι. Το τραβάει μπροστά της και κοιτάζει το εξώφυλλο βάζει το χέρι στην τσάντα της και βγάζει ένα μικρό παλιοκαιρισμένο μαύρο ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ.

ΑΡΧΙΖΕΙ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

(22) ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Η ατμόσφαιρα είναι παγωμένη. Τα πάντα στο χώρο είναι ψυχρά και ακίνητα. Θα πίστευε κανείς ότι αν υπήρχε κάτι ζωντανό εκεί μέσα θα το πρόδιδε η ανάσα του, που θα φαινόταν στον παγερό αέρα. Κι όμως, πίσω από τον μεγάλο καναπέ, ακριβώς μπροστά στη μεγάλη ορθάνοιχτη μπαλκονόπορτα, στέκεται ο Αλέκος, γυρισμένος πλάτη, όρθιος, ακίνητος, κοιτάει προς τα έξω, έχει τα χέρια του σταυρωμένα. Δεν φαίνεται το πρόσωπό του, μα μοιάζει κατάκοπος, σαν το μόνο που αντέχει να κάνει, να είναι απλώς να στέκεται. Δεν φυσάει το παραμικρό αεράκι, ακόμα και στα ολάνθιστα δέντρα στο βάθος, ακόμα και στα λουλούδια στη βεράντα, δεν σαλεύει φύλλο. Εύκολα νομίζει κανείς πως δεν σαλεύει ούτε η ώρα στα ρολόγια, εκεί μέσα. Μία φωτογραφία θυμίζει το σκηνικό, τραβηγμένη κάποτε στο χρόνο. Το μόνο που εναλλάσσεται είναι οι νότες του Songbird από Fleetwood Mac που ακούγεται από κάπου στο βάθος και μια ΦΩΝΗ, γνώριμη, λέει το όνομά του, ξανά και ξανά.

ΓΙΑΤΡΟΣ
(σιγανά αλλά σταθερά)
Αλέκο, Αλέκο.

Ο Γιατρός στέκεται την είσοδο του σαλονιού και περιμένει υπομονετικά την αντίδραση του Αλέκου. Ο Αλέκος γυρνάει, αφού ακούστηκε αρκετές φορές το όνομά του, σαν υπνωτισμένος προς το μέρος του Γιατρού και φαίνεται το πρόσωπό του. Ό,τι συνέβη έχει χαραχτεί πάνω του, στο δέρμα του, στα μάτια του, στην έκφρασή του. Πλησιάζει το Γιατρό και καθώς αποκαλύπτονται τα πόδια του πίσω από τον καναπέ γίνεται αντιληπτό ότι το αριστερό πόδι του είναι σε γύψο και κουτσαίνει.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Βρε Αλέκο δεν σε πιέζω για τίποτα, πώς θα μπορούσα, άλλωστε… αλλά μην το πατάς! Αφού σου έφερα πατερίτσες. Θα σου μείνει κανένα κουσούρι νέος άνθρωπος, πρόσεχε!

ΑΛΕΚΟΣ
(ειρωνικά)

Αστειεύεσαι; Ας μείνει ό,τι θέλει, εγώ δεν μπορώ μ' αυτές.

Ο Γιατρός τον πλησιάζει, τον πιάνει από το μπράτσο και τον οδηγεί ήρεμα στην πολυθρόνα, τοποθετεί και το χαμηλό σκαμπό μπροστά της για το πόδι του. Τον βάζει να καθίσει όπως πρέπει.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Τουλάχιστον κάτσε, βαλ' το και λίγο πιο ψηλά, έτσι.

Ο Αλέκος υπακούει χωρίς να φαίνεται να μπορεί να φέρει και ιδιαίτερη αντίσταση, κάνοντας όμως έναν έντονο μορφασμό πόνου.

ΓΙΑΤΡΟΣ
(ανήσυχος)
Τι; πονάς ακόμα; Δε μ' αρέσει αυτό! πρέπει να το δούμε πάλι στο ιατρείο. Σύντομα! ακούς;

Ο Αλέκος κουνάει αδιάφορα το κεφάλι του.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Τέλος πάντων, θα επανέλθω. Πού είναι η…;

ΑΛΕΚΟΣ
Μέσα με τη μικρή.

Εκείνη τη στιγμή η Χρυσούλα μπαίνει στο σαλόνι, κρατάει την κούκλα της αγκαλιά και πλησιάζει τον Αλέκο. Δεν πηγαίνει πολύ κοντά στον Γιατρό, προσέχει να κρατήσει απόσταση και μετά πέφτει στην αγκαλιά του Αλέκου. Ο Γιατρός σφίγγει α χείλη του με κατανόηση.

ΓΙΑΤΡΟΣ
Πάω προς τα μέσα να δω τι κάνει.

Ο ΑλέκοW με δυσκολία χαμογελάει κοιτώντας τη Χρυσούλα και σηκώνει το χέρι του, σαν χαιρετισμό προς το Γιατρό.

ΑΛΕΚΟΣ
(προσποιητά εύθυμα)
Τι κάνεις αγάπη μου; Έφαγες;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(διστακτικά)
Θέλω να σε ρωτήσω κάτι.

ΑΛΕΚΟΣ
(προσποιητά εύθυμα)
Τι είναι;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
Πεθαίνει κανείς από σπασμένο πόδι;

ΑΛΕΚΟΣ
(έκπληκτος)
Τι; όχι! Όχι βέβαια! Ποιος στα λέει αυτά;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(κατεβάζει το βλέμμα στενοχωρημένη)
Γιατί κάνεις σαν τη μαμά πριν πεθάνει, δεν τρως, δεν βγαίνεις έξω, είσαι συνέχεια λυπημένος, δεν μου μιλάς…

ΑΛΕΚΟΣ
(τη διακόπτει και πιάνει απαλά το προσωπάκι της έτσι ώστε να την κοιτάει στα μάτια)
Χρυσούλα μου δεν θα πάθω τίποτα! Είμαι πολύ στενοχωρημένος για τη μαμά, αυτό είναι όλο, μην ανησυχείς για μένα, σε παρακαλώ. Και δεν σου μιλάω εγώ; έλα τι θέλεις να πούμε;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με απορία)
Γιατί πέθανε η μαμά; Και γιατί τσακωθήκατε τόσο πολύ με το θείο Φίλιππο; Και γιατί…

ΑΛΕΚΟΣ
(τη διακόπτει πάλι ήρεμα)
Έλα να τα πάρουμε ένα ένα. Αρχικά τα αδέρφια τσακώνονται καμιά φορά, εσύ δεν έχεις και δεν το καταλαβαίνεις αλλά έτσι είναι.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με απορία, δείχνοντας με το βλέμμα της το πόδι του Αλέκου στο γύψο)
Όποτε τσακώνεστε πάντα εσύ χτυπάς;

ΑΛΕΚΟΣ
(εκνευρισμένος)
Όχι βέβαια! Τώρα για τη μαμά, τα έχουμε ξαναπεί.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(ενοχλημένη)
Ναι καλά, ήταν σοβαρά άρρωστη… από τι; γιατί;

ΑΛΕΚΟΣ
(με δυσκολία κρατάει τα δάκρυά του και αγκαλιάζει τη Χρυσούλα)
Είσαι μικρή ακόμα αγάπη μου, θα τα καταλάβεις όλα μεγαλώνοντας, σε παρακαλώ πάρε με μια αγκαλιά τώρα.

Η Χρυσούλα φεύγει από την αγκαλιά του και τρέχει έξω από το σαλόνι κρατώντας την κούκλα στο χέρι της. Ο Αλέκος δεν έχει λόγο πια να κρατήσει άλλο τα δάκρυά του και ξεσπάει σε κλάματα.

(23)ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ ΛΑΛΩΣ – ΜΕΡΑ

Η Χρυσούλα μπαίνει αθόρυβα μέσα στο δωμάτιο και κλείνει την πόρτα πίσω της. Ανεβαίνει στο μεγάλο κρεβάτι και στριφογυρίζει έχοντας πάντα αγκαλιά την κούκλα της. Βυθίζει το προσωπάκι της στα μεγάλα μαξιλάρια και γυρνάει στο πλάι κοιτώντας την κούκλα της. Ξαφνικά με μια απότομη κίνηση αρπάζει την κούκλα από το χέρι και την πετάει με δύναμη στο πάτωμα. Γυρίζει από την άλλη και βάζει τα κλάματα. Δεν μένει για πολύ. Κατεβαίνει βιαστική από το κρεβάτι και ξαπλώνει πλάι στην κούκλα της στο πάτωμα, την παίρνει μια σφιχτή αγκαλιά.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(μετανιωμένη ψιθυρίζει)
Συγγνώμη, συγγνώμη.

Έτσι όπως είναι ξαπλωμένη βλέπει ένα μαύρο αντικείμενο κάτω από το κρεβάτι, χώνεται με επιδεξιότητα και το φτάνει με το χεράκι της. Είναι ένα μαύρο ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ. Κάθεται σταυροπόδι και το ανοίγει, κάπου στην τύχη, γράφει: «Ήμουν μόνη κ' ήσυχη και ήρθες και μου ξύπνησες τους πόθους που κοιμότανε στο αίμα μου. Φύσηξες μια Άνοιξη στο κορμί μου. Βεβήλωσες όλα τα μυστικά της ψυχής μου. Τα φιλιά σου, όλα σου τα φιλιά πλέχτηκαν στην ψυχή μου αλυσίδα άσπαστη και πιάστηκαν από τα μπράτσα μου και τριγύρισαν όλο μου το κορμί. Και είμαι πεσμένη κάτω κι απαρηγόρητη κι ευτυχισμένη […]». Φυλλομετράει κι άλλες σελίδες όταν ΒΗΜΑΤΑ ακούγονται έξω από την κλειστή πόρτα και μια ΦΩΝΗ.

ΓΙΑΓΙΑ
(φωναχτά)
Χρυσούλα! Που είσαι;

Η Χρυσούλα κλείνει βιαστικά το ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ και το κρύβει ανάμεσα σε αυτήν και την κούκλα της, καθώς την παίρνει σφιχτή αγκαλιά και φεύγει αθόρυβα, όπως μπήκε, από το δωμάτιο, κλείνοντας την πόρτα πίσω της.

<u>ΤΕΛΟΣ ΑΝΑΔΡΟΜΗΣ</u>

(24)ΕΣΩΤ. ΚΑΦΕ – ΜΕΡΑ

Η Χρυσούλα ανοίγει το μαύρο ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ σε μια σελίδα που είναι τσακισμένη και το βάζει δίπλα από το εξώφυλλο του ΒΙΒΛΙΟΥ. Στη τσακισμένη σελίδα γράφει πάνω δεξιά μια ημερομηνία: «20 Μαρτίου 2000» και το κείμενο ξεκινά: «Απόψε θα με περιμένει να φύγουμε. Δεν θα τα καταφέρω, φοβάμαι τόσο πολύ, δεν θα τα καταφέρω. Μου το είπε χτες το βράδυ που μου έδειξε τις πρώτες σελίδες από το καινούριο του ΒΙΒΛΙΟ. Γράφει για μας, για μένα! Επιτέλους ξεκίνησε να γράφει! Βρήκαμε τον τίτλο μαζί: Το Ξημέρωμα[…]». Η Χρυσούλα κλείνει το τετράδιο και μένει να κοιτάζει το εξώφυλλο του βιβλίου με τίτλο «Το Ξημέρωμα». Το ανοίγει μια ακόμα φορά στην πρώτη σελίδα για να δει άλλη μια φορά την τυπωμένη αφιέρωση του

συγγραφέα πάνω δεξιά: «Στο ξημέρωμα που δεν ήρθε ποτέ, στη Λ.». Μόνο που λίγο πιο κάτω στο λευκό χαρτί υπάρχει και μία χειρόγραφη αφιέρωση με στυλό. Η Χρυσούλα κοιτάζει το τραπέζι προς στη μεριά που καθόταν ο Φίλιππος πριν λίγο, βλέπει το στυλό της ανοιχτό. Η Χρυσούλα σηκώνει αργά, όρθιο το ανοιχτό βιβλίο μπρος το μεγάλο παράθυρο που βλέπει στο δρόμο μπροστά από το βιβλιοπωλείο. Κοιτάζει μια στην είσοδο του βιβλιοπωλείου τον Φίλιππο και τον μαζεμένο κόσμο γύρω του και μια την χειρόγραφη αφιέρωση: «Σ' ένα Ξημέρωμα που ήρθε, στη Χρυσούλα, Φίλιππος». Δάκρυα έρχονται στα μάτια της, βλέπει τον Φίλιππο να γυρνάει προς το μέρος της, μέσα από το τζάμι του παραθύρου. Κάτι την ωθεί να σηκωθεί γρήγορα από το τραπέζι, σαν να θυμήθηκε κάτι σημαντικό, πιάνει το ΚΙΝΗΤΟ της, επιχειρεί να σχηματίσει έναν αριθμό, το μετανιώνει, δεν προλαβαίνει. Αρπάζει τα πράγματά της βιαστικά αλλά, κάτι τη σταματάει πριν φτάσει στην έξοδο του καφέ. Ο ΗΧΟΣ από ΠΥΡΟΒΟΛΙΣΜΟ. Όλοι παγώνουν, ενώ στο χώρο ακούγεται το Silver Springs από Fleetwood Mac.

(25) ΕΞΩΤ. ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Ο Φίλιππος μιλάει με τον κόσμο που έχει μαζευτεί έξω από το βιβλιοπωλείο και όλοι μαζί μπαίνουν σιγά σιγά από τη μεγάλη τζαμένια πόρτα, στο εσωτερικό του και χάνονται. Ο Φίλιππος τελευταίος γυρίζει και κοιτάζει προς το καφέ που καθόταν πριν λίγο με τη Χρυσούλα. Τελείως απρόσμενα κάτι τον χτυπάει, τον καίει, τον κάνει να πισωπατήσει, μία κόκκινη κηλίδα σχηματίζεται στο μέτωπό του, στρέφει το βλέμμα του προς τον ήλιο που λάμπει, δεν μπορεί να σταθεί όρθιος, σωριάζεται στο έδαφος, άψυχος, με το βλέμμα προς τον καθαρό ουρανό. Ο κόσμος που δεν πρόλαβε να μπει στο βιβλιοπωλείο απομακρύνεται από κοντά του και γονατίζει, από φόβο. Μένει για δευτερόλεπτα μόνος, ξαπλωμένος στο έδαφος, μέσα σε μια όλο αυξανόμενη κόκκινη λίμνη, αβοήθητος, όταν αρχίζουν διστακτικά να πέφτουν πάνω του λίγοι πρώτοι θαρραλέοι να τον βοηθήσουν, μάταια.

(26) ΕΣΩΤ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΚΑΦΕ – ΜΕΡΑ

Η Χρυσούλα μένει μόνη μέσα στο καφέ αφού οι λίγοι πελάτες του, την προσπερνάνε, καθώς φεύγουν βιαστικοί, ένας μόνο μπαίνει από την πόρτα στο εσωτερικό του καφέ. Από πίσω φαίνεται ο ΑΝΤΡΑΣ να φοράει μαύρο παλτό και καπέλο, στα χέρια του έχει μαύρα ΓΑΝΤΙΑ. Στέκεται εκεί στην είσοδο ώσπου η Χρυσούλα τον πλησιάζει και τον αγκαλιάζει σφιχτά.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ
(με δάκρυα στα μάτια)
Τέλειωσε, πάμε!

(27) ΕΞΩΤ. ΔΡΟΜΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ – ΜΕΡΑ

Η Χρυσούλα έχει γύρω της το χέρι του Άντρα να την αγκαλιάζει προστατευτικά, καθώς φαίνονται από πίσω να απομακρύνονται από τη σκηνή του εγκλήματος, αυτή κρατάει σφιχτά το ΒΙΒΛΙΟ στην αγκαλιά της, αναγκάζεται να περάσει γρήγορα από το σημείο όπου κείτεται νεκρός ο Φίλιππος, ενώ προσπαθεί να δει κάτι, οτιδήποτε πίσω από τον ώμο της, χωρίς επιτυχία. Ο κόσμος που έχει περικυκλώσει το σημείο είναι πλέον πολύς. Ακούγονται ΣΕΙΡΗΝΕΣ να πλησιάζουν. Η Χρυσούλα με τον Άντρα όλο και απομακρύνονται, σίγουρα βιάζονται, θα μπορούσαν ίσως να κάνουν και πιο γρήγορα, αν βέβαια ο Άντρας δεν είχε αυτό το πρόβλημα με το αριστερό του πόδι, δεν το καταλαβαίνεις στην αρχή, είναι ανεπαίσθητο, όταν αρχίζουν να απομακρύνονται φαίνεται, ελαφρώς κουτσαίνει, κάποιο παλιό τραύμα μάλλον, που δεν επουλώθηκε ποτέ. Τελικά χάνονται στο βάθος του δρόμου. Το πλήθος που έχει γεμίσει τον μικρό δρόμο μπροστά στο βιβλιοπωλείο κρύβει τα πάντα, το αίμα τρέχει και χύνεται από το μικρό σκαλοπάτι του πεζοδρομίου, στο δρόμο, σαν από καμιά αόρατη πληγή. Άλλοι μουρμουρίζουν, άλλοι φωνάζουν, ξεχωρίζουν κάποιοι να ρωτούν, ενώ, παρόλο το τσουχτερό κρύο, ο ήλιος λάμπει στον ουρανό: «Τι να συνέβη άραγε; Τι να συνέβη άραγε;» ξανά και ξανά. Το Long Train Runnin' από Doobie Brothers ακούγεται όλο και πιο δυνατά, καθώς ο δρόμος και οι άνθρωποι ολοένα απομακρύνονται και μικραίνουν ως θέα από ψηλά.

ΤΕΛΟΣ

## 3.3 Γλωσσικές και υφολογικές αλλαγές – Πραγματολογικές ομοιότητες και διαφορές

Το σενάριο που γράφτηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, αντιστοιχεί σε μία ταινία μικρού μήκους περίπου τριάντα λεπτών.[10] Ο κανόνας είναι, όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ότι μία σελίδα γραπτού σεναρίου αντιστοιχεί σε περίπου, ένα λεπτό κινηματογραφικού χρόνου. (Field, 1986: 17) Απ' όσο γνωρίζουμε δεν έχει ξαναγίνει προσπάθεια διασκευής έργου του Νίκου Καζαντζάκη και συγκεκριμένα του *Ξημερώνει*, σε σενάριο ταινίας μικρού μήκους, ενώ έχουν γίνει, όπως προαναφέρθηκε, ταινίες μεγάλου μήκους αρκετά σημαντικά έργα του, με μεγάλη επιτυχία.

Το συγκεκριμένο σενάριο λοιπόν, είναι εμπνευσμένο από το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Ξημερώνει*. Η βασική επιδίωξη ήταν το κείμενο του σεναρίου να είναι σύγχρονο, από άποψη χρονικής τοποθέτησης της πλοκής και επομένως και γλωσσικά. Σκοπός ήταν, με αφορμή τη βασική πλοκή του *Ξημερώνει* να δημιουργηθεί κάτι τελείως καινούριο, μια νέα ιστορία. Αν θέλαμε να εντάξουμε τη συγκεκριμένη διασκευή σε κάποια από τις τρεις κατηγορίες διασκευών του Geoffrey Wagner πιθανότατα είναι μία διασκευή – σχόλιο.

Ενώ έχουν παραμείνει οι χαρακτήρες και ο σκελετός της πλοκής του θεατρικού έργου, έχει δοθεί πολύ μεγαλύτερη έκταση σε κάποιους χαρακτήρες και ουσιαστικά έχει προστεθεί μία εντελώς καινούρια ιστορία σε ένα άλλο χρονικό πλαίσιο, μεταγενέστερο. Χρονικά, η αρχική πλοκή τοποθετείται στην Άνοιξη του 2000, ενώ η νέα πλοκή τοποθετείται δέκα πέντε χρόνια αργότερα, την Άνοιξη του 2015. Η αρχική ιστορία εκτυλίσσεται σε διάστημα ενός-δύο μηνών την Άνοιξη 2000, ενώ η νέα ιστορία αρχίζει και τελειώνει μέσα στις λίγες ώρες ενός πρωινού. Οι χαρακτήρες του έργου παραμένουν οι ίδιοι με το θεατρικό, οπότε έχουμε τη Λαλώ, τον Αλέκο, τον Φίλιππο, τη Φωφώ, φίλη της Λαλώς, τον Σταύρο, σύζυγο της Φωφώς, τη Γιαγιά (μητέρα της Λαλώς), τον Γιατρό και την κόρη της Λαλώς και του

[10] Οι ταινίες μικρού μήκους διαρκούν συνήθως 30 λεπτά το πολύ, αν και το κριτήριο αυτό δεν είναι πάντα ασφαλές. Σε μερικά φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους δίνονται περισσότερα λεπτά, π.χ. η Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών επιτρέπει μέχρι και 40 λεπτά. Το Διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου στο Βερολίνο, αντίθετα, επιτρέπει διάρκεια μεταξύ 15 και 30 λεπτών. Το Γερμανικό Βραβείο Κινηματογράφου επιτρέπει από 7 ως 30 λεπτά. (στο https://el.wikipedia.org/wiki/Ταινία_μικρού_μήκους)

Αλέκου, τη μικρή Χρυσούλα. Η επιλογή ήταν να παραμείνουν τα ονόματα των χαρακτήρων, γιατί θεωρήθηκε σκόπιμο να παραπέμπουν στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, παρόλο που το όνομα, για παράδειγμα της Λαλώς δεν είναι ένα όνομα που θα ακούγαμε το 2000, όμως είναι τόσο χαρακτηριστικό για την πρωταγωνίστρια που θα της στερούσε στοιχεία της προσωπικότητάς της, αν θα άλλαζε.

Οι χαρακτήρες, ενώ παραμένουν οι ίδιοι, αναπτύσσονται διαφορετικά μέσα στην πλοκή. Αρχικά η κεντρική ηρωίδα, ενώ στο πρώτο μέρος της ταινίας είναι η Λαλώ, στο άλλο μέρος το μεταγενέστερο χρονικά, είναι η κόρη της η Χρυσούλα, ένας χαρακτήρας σχεδόν ανύπαρκτος στο θεατρικό έργο. Η Χρυσούλα ακόμα και στο πρώτο μέρος του σεναρίου έχει πιο ενεργή συμμετοχή στη δράση, κάτι απαραίτητο, για να δημιουργηθεί μία αιτιολογία για την μετέπειτα εξέλιξη του χαρακτήρα της, του τόξου μεταβολής του.

Μία από τις αρχικές και βασικές ιδέες κατά τη συγγραφή του σεναρίου ήταν να χρησιμοποιηθεί στην πλοκή ο συμβολισμός που δίνει ο ίδιος ο Καζαντζάκης στους χαρακτήρες της Λαλώς, της Φωφώς και του Γιατρού. [11] Έτσι, ενώ στο αρχικό έργο γίνεται κατανοητό ότι ο χαρακτηρισμός Μέρα για τον Γιατρό οφείλεται στις ιδεολογικές του απόψεις για την ζωή, που πρέπει να ζούμε μέσα στο φως της αλήθειας, η Νύχτα για τη Φωφώ σημαίνει το σκοτάδι του ψέματος, με το οποίο ζει η ίδια. Η Λαλώ είναι στο ενδιάμεσο αυτών των δύο, το Ξημέρωμα, καθώς προσπαθεί να βγει από το σκοτάδι στο φως. Στο σενάριο ο σκοπός ήταν αυτός ο συμβολισμός να γίνεται οπτικά και ίσως με κάποια σύντομα σχόλια από τους χαρακτήρες, έτσι συνδυάζεται το έντονο φως, η μέρα με την παρουσία του Γιατρού στο χώρο (σκηνές 12 και 15) και το σκοτάδι, η νύχτα με την παρουσία της Φωφώς (σκηνές 6 και 14), όσον αφορά στη Λαλώ, την προσφωνεί «Ξημέρωμα» ο Φίλιππος στην αφιέρωση που έχει στο βιβλίο του, αλλά και ο τίτλος αυτού, «Το Ξημέρωμα» παραπέμπει στη Λαλώ και στην κοινή τους ιστορία. Επίσης, το αρχικό χρονικό πλαίσιο επιλέχθηκε ως η αυγή ενός νέου αιώνα, μιας νέας χιλιετίας, μιας νέας αρχής, το 2000, παραπέμπει στον τίτλο αλλά και στη Λαλώ. Το φως χρησιμοποιείται ακόμα και στον Φίλιππο του 2015 με έναν συμβολισμό. Αχτίδες φωτός τον «χτυπούν» στο πρόσωπο μόλις αντικρύζει τη Χρυσούλα, μόλις αντικρύζει την αλήθεια της. Η λέξη «σημαδεύουν» που χρησιμοποιείται (σκηνή 1) από νωρίς, βοηθάει στην προοικονομία,

[11] Στο χειρόγραφο στην παρουσίαση των προσώπων του έργου: Λαλώ – (Το Ξημέρωμα), Φωφώ – (η Νύχτα), Γιατρός – (η Μέρα) (Καζαντζάκης Ν., 2013: 2 και 186)

προμηνύει κάτι δυσοίωνο. Ακόμα και τη στιγμή που δολοφονείται (σκηνή 25) στρέφει το βλέμμα του στον ουρανό, στο φως, αναζητώντας ίσως τη Λαλώ, το ξημέρωμά του.

Οι χαρακτήρες το 2000, έχουν μια ηλικία που είναι κοντά σε αυτήν που πρέπει να έχουν και στο θεατρικό έργο. Υπάρχει μια διαφορά ηλικίας μεταξύ του Αλέκου και της Λαλώς, η οποία είναι πολύ πιο κοντά ηλικιακά με τον Φίλιππο. Επίσης ο Γιατρός με τη Γιαγιά είναι σχεδόν συνομήλικοι γιατί από ένα μικρό σχόλιο, φαίνεται ότι έχουν ένα παρελθόν (σκηνη 12).

Ο χώρος στον οποίο τοποθετείται η πλοκή είναι ένα αστικό σπίτι, πιθανότατα στην Αθήνα, ή σε κάποια άλλη μεγάλη πόλη, αφού αφήνονται πολλά υπονοούμενα για την έντονη ζωή της πόλης. Αποκλείουμε τη Θεσσαλονίκη, εξαιτίας του κουτιού με τα τρίγωνα (γλυκά παραδοσιακά της Θεσσαλονίκης) που έφερε ο Αλέκος με την επιστροφή του και μαρτυρούν πως γύρισε από εκεί (σκηνή 2). Το σπίτι παρουσιάζεται άνετο, ικανό να υποδέχεται κόσμο (σκηνή 10), με μεγάλα ανοίγματα, βεράντες και κήπο. Δεν αλλάζει το σπίτι κατά τη διάρκεια της πλοκής, όπως στο θεατρικό που μεταφερόμαστε σε ένα εξοχικό σπίτι. Στο σενάριο όλη η πλοκή του προγενέστερου, χρονικά, μέρους εκτυλίσσεται στο ίδιο αστικό σπίτι. Ο κήπος υπάρχει και εδώ, καθώς εξυπηρετεί στην εξωτερική σκηνή που έρχονται ο Φίλιππος με τον Αλέκο και τους περιμένει η Λαλώ (σκηνή 6 και 7), αλλά και με τη θέα που προσφέρει, βοηθάει στη δημιουργία συγκεκριμένης ατμόσφαιρας σε κάποιες σκηνές (σκηνές 11 και 22) και μπορεί να φανεί και η πάροδος του χρόνου.

Από το κείμενο του θεατρικού, ο σκοπός ήταν να μην μεταφερθούν ατάκες ή διάλογοι, αλλά σε λίγες περιπτώσεις, όπου κρίθηκε απαραίτητο, μεταφέρθηκαν, επειδή προωθούν την πλοκή. Όπως το όνειρο της Λαλώς (σκηνή 12) που εντείνει το αίσθημα του φόβου και της αγωνίας αλλά και βοηθά στην προοικονομία, αλλά και όταν η Χρυσούλα βρήκε το ημερολόγιο της μητέρας της (σκηνή 23) όπου μεταφέρθηκε τμήμα από έναν από τους μονολόγους της Λαλώς, που περιγράφεται γλαφυρά η κατάστασή της, ούσα ερωτευμένη.

Το ενδιαφέρον στη δημιουργία του δεύτερου μέρους, χρονικά, του σεναρίου επικεντρώθηκε στον χαρακτήρα της Χρυσούλας και του Φίλιππου. Η Χρυσούλα 20 χρονών και ο Φίλιππος 47, συναντιούνται δεκαπέντε χρόνια μετά τον θάνατο της Λαλώς, με επιδίωξη της Χρυσούλας. Ουσιαστικά θέλει να εκδικηθεί για τον θάνατο της μητέρας της, για την πραγματική αιτία του οποίου δεν της έχει πει κανένας κάτι, αλλά η ίδια μέσα από το ημερολόγιο, κατάλαβε μεγαλώνοντας, τι συνέβη και ρίχνει την ευθύνη στον Φίλιππο.

Η πρόκληση του τέλους της ιστορίας ήταν να παρουσιαστεί με προσοχή ο άντρας που κάνει τελικά το φόνο, έτσι ώστε να μην φανεί ποιος είναι από το πρόσωπό του και ο θεατής, μέχρι σχεδόν την τελευταία σκηνή, να μην έχει αντιληφθεί κάτι. Παρά μόνο όταν το πλάνο κάνει zoom out και φαίνεται ολόκληρη η φιγούρα του μαυροφορεμένου άντρα από πίσω να περπατάει, να φανεί ότι κουτσαίνει και σε συνδυασμό με την σκηνή όπου φαίνεται το χτύπημα του Αλέκου από τον τσακωμό του με τον Φίλιππο, να οδηγηθεί ο θεατής στην ταυτότητα του δολοφόνου. Οι κανόνες συγγραφής σεναρίου ορίζουν ότι την πρώτη φορά που παρουσιάζεται ένας χαρακτήρας στην πλοκή γράφεται το όνομά του με κεφαλαία και σε παρένθεση η ηλικία του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση συνειδητά δεν τηρήθηκε αυτός ο κανόνας, για να μην αποκαλυφθεί η ταυτότητα του δολοφόνου. Είναι βέβαια γνωστό, ότι το σενάριο δεν είναι λογοτεχνικό σύγγραμμα, αλλά ένα εγχειρίδιο οδηγιών για την δημιουργία μιας ταινίας και προφανώς, θα πρέπει οι συντελεστές να γνωρίζουν την ταυτότητα του δολοφόνου με την ανάγνωσή του. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, θα έπρεπε στη θέση του: ΑΝΤΡΑΣ στη σκηνή 26 να υπάρχει το ΑΛΕΚΟΣ (55). Παρόλα αυτά, στο πλαίσιο της εργασίας κι επειδή δεν υπάρχει η δυνατότητα θέασης της ταινίας, αυτή η παρέκκλιση από τους κανόνες, είναι ότι καλύτερο μπορούσε να γίνει και να επιτευχθεί ο αιφνιδιασμός από την ανατροπή στην πλοκή (plot twist).

Κάτι άλλο που ίσως παραβαίνει τους κανόνες είναι η μουσική. Ο σεναριογράφος μπορεί να συμπεριλάβει μουσική στην πλοκή, αρκεί αυτή να προκύπτει, για παράδειγμα από ένα ραδιόφωνο στη σκηνή, από μία μουσική μπάντα, από κάτι που παράγει μουσική εντός της πλοκής. Δεν μπορεί να γράψει στο σενάριο για τη μουσική επένδυση των σκηνών. Σε δύο σκηνές (σκηνές 22 και 27) παρόλα αυτά, έχει αναφερθεί η μουσική που θα τις «ντύνει» γιατί θεωρήθηκε ότι θα είναι επικουρική στην επιτυχία της απόδοσης της ατμόσφαιρας. Η μία από τις δύο είναι και η τελευταία σκηνή οπότε η μουσική που επιλέχθηκε θα είναι αυτή που προτείνεται να ντύσει την σκηνή που φαίνεται η «αναπαράσταση» του ονείρου της Λαλώς και αποκαλύπτεται και η ταυτότητα του δολοφόνου.

Έγινε προσπάθεια να οπτικοποιηθούν όσο γίνεται οι σκηνές που βασίζονται στην πλοκή του θεατρικού έργου, καθώς στην αρχική του μορφή το κείμενο, ως θεατρικό, βασιζόταν στους μακροσκελείς διαλόγους και μονολόγους. Κάποιοι διάλογοι υπάρχουν και στο σενάριο και κυρίως, ήταν δύσκολο να αποδοθεί το στίγμα των απόψεων του Γιατρού χωρίς διάλογο, γι' αυτό και σε αυτές τις περιπτώσεις υπάρχει διάλογος, όσο γίνεται πιο περιεκτικός (σκηνή 10).

Γενικά, επιχειρήθηκε να υπάρχει μια συνέπεια και μια αιτιακή εξέλιξη των χαρακτήρων. Επιλέχθηκε η Λαλώ να μην αυτοκτονεί αλλά να πεθαίνει ουσιαστικά, από υπερβολική δόση χαπιών σε συνδυασμό με αλκοόλ. Ήταν μια επιλογή που βασίστηκε στο ότι, η κατάσταση στην οποία βρισκόταν, θα δικαιολογούσε τον εθισμό σε κάτι που θα την έκανε να «μην νιώθει» όπως επιδιώκει και η ίδια (σκηνή 14). Δεν θα δικαιολογούσε όμως τόσο εύκολα μια συνειδητή αυτοκτονία, ιδίως όταν δεν υπάρχει κάποιο άλλο ψυχολογικό υπόβαθρο. Την χρονική εποχή που τοποθετείται η πλοκή στο σενάριο, οι κοινωνικές συνθήκες δεν είναι τόσο απαγορευτικές, όσο στις αρχές του 1900 για μία περίπτωση όπως της Λαλώς και του Φίλιππου. Η ειδοποιός διαφορά εδώ, είναι ότι υπάρχει ένα παιδί κι ότι ο Φίλιππος είναι ο αδερφός του άντρα της, με το πρώτο να έχει ξεκάθαρο προβάδισμα. Αυτό το δίλημμα μεταξύ του έρωτα και του παιδιού είναι κάτι που, σε οποιαδήποτε εποχή, μπορεί να ωθήσει στα άκρα μια μητέρα, αλλά δύσκολα στην αυτοκτονία. Άλλωστε δεν υπήρχε η επιθυμία ενός μελοδραματικού τέλους της Λαλώς, αλλά σίγουρα ενός τέλους της ζωής της και για να συμφωνεί με το θεατρικό έργο, αλλά και για την προώθηση της συνέχειας της πλοκής του σεναρίου.

Μπορούμε συνοπτικά να προτείνουμε μια εφαρμογή του γνωστού τρίπρακτου μοντέλου στο συγκεκριμένο σενάριο ως εξής:

Η πρώτη πράξη ξεκινάει με τη σκηνή του Φίλιππου το 2015, τον τοποθετεί σε μία συνθήκη που ουσιαστικά δημιουργεί την προσμονή μιας συνάντησης στο θεατή. Αυτό το σημείο που ένα χέρι ακουμπάει το Φίλιππο στον ώμο (σκηνή 1) μπορεί να θεωρηθεί ο «καταλύτης» η πρώτη κρίσιμη στιγμή στην πλοκή. Ταράζει μια κανονικότητα, έστω και σύντομη, βέβαια αυτό δεν συμβαίνει όπως το βλέπουν οι θεατές, στον κεντρικό ήρωα, αλλά στην ουσία συμβαίνει και σε μία από τις δύο κεντρικές ηρωίδες, στη Χρυσούλα, που βέβαια αποκαλύπτεται πολύ αργότερα. Ο καταλύτης μπορεί να εμφανιστεί από την πρώτη σκηνή και σε μεγάλου μήκους ταινίες, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση, ίσως το δικαιολογεί και το μικρό μήκος της ταινίας. Στη συνέχεια γυρίζουμε πίσω στο χρόνο στις σκηνές στο σπίτι της οικογένειας όπου μας παρουσιάζονται κι άλλοι χαρακτήρες και η κεντρική ηρωίδα του πρώτου, χρονικά, μέρους του σεναρίου, η Λαλώ. Εισερχόμαστε σιγά σιγά στον κόσμο της Λαλώς, αντιλαμβανόμαστε κάποια βασικά πράγματα για τη ζωή της, πού ζει, με ποιους αλλά και για τη σχέση με τον άντρα της (σκηνή 5). Δεν είναι τόσο θερμή απέναντί του όσο αυτός. Η πρώτη πράξη τελειώνει με το πρώτο σημείο ανατροπής (1st Turning Point) που

μπορεί να θεωρηθεί το νέο της άφιξης του Φίλιππου, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τη Λαλώ, αλλά και για την εξέλιξη ολόκληρης της πλοκής.

Η δεύτερη πράξη ξεκινάει και βάζει το θεατή μέσα στον πυρήνα της πλοκής, όλοι οι χαρακτήρες εμφανίζονται και αποκαλύπτονται οι σχέσεις μεταξύ τους, μένοντας πάντα στην Άνοιξη του 2000. Παρακολουθούμε τον αγώνα της Λαλώς να πάρει μια απόφαση, να αντιμετωπίσει το δίλημμά της, να κορυφώνεται σιγά σιγά, καθώς βυθίζεται, όλο και περισσότερο, στις καταχρήσεις και στη σύγκρουση που βιώνει. Τελικά βγαίνει χαμένη. Αν θέλαμε να ορίσουμε ένα midpoint στη δεύτερη πράξη θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ένα σημείο στη σκηνή 10, που η Λαλώ φαίνεται να είναι στην πιο ευδιάθετη στιγμή της και ο Αλέκος το σχολιάζει κιόλας αυτό, ψιθυρίζοντάς της στο αυτί. Αυτό είναι ένα σημείο στην πλοκή που μπορεί να νομίσει ο θεατής ότι τα πράγματα με την ηρωίδα πάνε να φτιάξουν προς το καλύτερο, αλλά στην πραγματικότητα η εξέλιξη είναι πολύ χειρότερη. Το τέλος της δεύτερης πράξης έρχεται με τον θάνατο της Λαλώς (σκηνή 17), που είναι και το δεύτερο σημείο ανατροπής (2nd Turning Point).

Ένα σημείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ισάξιο με ένα σημείο ανατροπής είναι τη στιγμή που ο Φίλιππος αναγνωρίζει απέναντί του τη Χρυσούλα. Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να θεωρήσουμε ότι το σενάριο αποτελείται από δύο υποπλοκές κι έτσι σε αυτό το σημείο ξεκινάει η δεύτερη που ταυτόχρονα αποτελεί και την τρίτη πράξη του σεναρίου σαν σύνολο. Το βασικό χρακτηριστικό είναι ότι η κεντρική ηρωίδα γίνεται πλέον η Χρυσούλα. Με δύο πιο σύντομες αναδρομές στο ενδιάμεσο, οι οποίες λειτουργούν επεξηγηματικά και φωτίζουν τους χαρακτήρες, ολοκληρώνεται η τρίτη πράξη. Με αυτόν τον τρόπο λειτουργεί για παράδειγμα, η συνομιλία της Χρυσούλας με τον πατέρα της στην σκηνή 22. Η τρίτη πράξη τελειώνει με την κορύφωση (climax) που έρχεται με τη δολοφονία του Φίλιππου (σκηνές 24 και 25). Στη συνέχεια υπάρχουν ακόμα δύο σκηνές οι 26 και 27, όπου καταλαγιάζει σιγά σιγά η ένταση και δίνεται και το στοιχείο που οδηγεί στην ταυτότητα του δολοφόνου, το οποίο αποτελεί μία έκπληξη της τελευταίας στιγμής, μία ακόμα ανατροπή (plot twist) στην πλοκή, που απαντάει όμως και το τελευταίο ερώτημα.

Τέλος, θα πρέπει να γίνει μία αναφορά στη χρήση των αναδρομών (flashbacks), καθώς κατά τ' άλλα έχουμε μια γραμμική αφήγηση στο σενάριο. Αυτές οι χρονικές αναδρομές βοηθούν στο να τονιστούν κάποιες λεπτομέρειες στην εξέλιξη της πλοκής, που σε μία τελείως γραμμική αφήγηση θα περνούσαν, μπορεί και απαρατήρητες. Η σκηνή για παράδειγμα με το ημερολόγιο που βρίσκει η μικρή Χρυσούλα, είναι απαραίτητο να τοποθετηθεί ως

flashback την ώρα που η ενήλικη Χρυσούλα κρατάει το βιβλίο του Φίλιππου και δίπλα το παλιοκαιρισμένο σημειωματάριο. Έτσι βλέπει ο θεατής πώς, πότε και γιατί βρέθηκε αυτό το ημερολόγιο στα χέρια της και το έχει τώρα πια μαζί της, αφού της έχει αποκαλύψει την αλήθεια για τη μητέρα της και την έχει οδηγήσει στον Φίλιππο και στο βιβλίο του. Επίσης, οι αναδρομές χρησιμοποιούνται, όχι μόνο για να βοηθήσουν την αιτιακή σχέση των σκηνών και την προώθηση της πλοκής, αλλά και για να ενισχύσουν την αγωνία του θεατή. Για να γίνει η αναδρομή, μια άλλη σκηνή της γραμμικής αφήγησης, διακόπτεται, όπως για παράδειγμα στην αρχή του σεναρίου η σκηνή 1. Έτσι ο θεατής μένει με την απορία και την ανυπομονησία να δει τι γίνεται μετά, κερδίζουμε έτσι το ενδιαφέρον του, την προσοχή του, στην προκειμένη περίπτωση, από νωρίς, κάτι που είναι βασικός στόχος για ένα επιτυχημένο σενάριο.

# Συμπεράσματα

Σίγουρα, η εκπόνηση της παρούσας εργασίας ήταν μια πρόκληση. Η δημιουργία ενός ενδιαφέροντος φανταστικού κόσμου, κάτι απαραίτητο για μια πετυχημένη ιστορία, σε κάθε μορφή, είναι από μόνο του κάτι απαιτητικό. Στην συγκεκριμένη περίπτωση έπρεπε να βασιστεί αυτή η ιστορία σε ένα πρωτόλειο έργο, του νεαρού, αλλά πάντα, Νίκου Καζαντζάκη, στο *Ξημερώνει.* Με τέτοιον τρόπο ώστε να προκύψει κάτι καινούριο, που να υπακούει στους κανόνες συγγραφής ενός σεναρίου και να έχουν ληφθεί υπόψιν όλες οι οδηγίες για μια επιτυχημένη διασκευή και όχι καθαρή μεταφορά ενός έργου.

Μπορεί αυτή η προσπάθεια να πέτυχε λίγο ή πολύ τους αρχικούς στόχους, όμως το σίγουρο είναι ότι ένα έργο του 1906, γραμμένο από τον εικοσιτριάχρονο τότε Νίκο Καζαντζάκη, μπορεί να αποτελέσει έμπνευση για να γραφτεί ένα σενάριο το 2025 και δεν είναι μόνο λόγω της θεματολογίας. Ένα ερωτικό τρίγωνο είναι πολύ σύνηθες να υπάρχει σε πολλά σενάρια που έφτασαν με επιτυχία στη μεγάλη οθόνη, αλλά στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι μόνο αυτό, είναι ο τρόπος της γραφής του, το πως φωτίζει τις πτυχές της πλοκής που θέλει κάθε φορά, με μια ρέουσα γλώσσα που θα φάνταζε αναχρονιστική σήμερα, αλλά το συναίσθημα που εγείρει θα είναι πάντα σύγχρονο.

Ο Νίκος Καζαντζάκης φαίνεται πως αιφνιδίως επανέρχεται στην επικαιρότητα, καθώς επίκαιρα γίνονται ξανά και τα μεγάλα υπαρξιακά ερωτήματα, το «από πού», «προς τα πού» και «γιατί». Πολλά από αυτά που θεωρούσαμε λυμένα με ορθολογικό τρόπο, κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, έρχονται να προβληματίσουν ξανά το ανθρώπινο γένος. Σε αυτό το περιβάλλον, βρίσκει, ο Καζαντζάκης της μεταφυσικής αγωνίας, αυτιά ανοιχτά να ακούσουν ξανά, την «κραυγή» του. (Καστρινάκη, 2010: 33-34)

Θα συνεχίσουμε να διαβάζουμε Καζαντζάκη και στον 21ο αιώνα; Ίσως θα συνεχίσουμε να τον διαβάζουμε σαν έναν στοχαστή που κάνει πολύ ενδιαφέρουσες σκέψεις πάνω στη θρησκεία. Ο Καζαντζάκης τώρα ξαναγεννιέται για τις ανάγκες του 21ου αιώνα χάρη στη συνεχιζόμενη διαμάχη ανάμεσα στις παραδοσιακές απόψεις και την επιστημονική αλήθεια. Τα μαθήματα όμως που παίρνουμε από τον Ζορμπά για τη ματαιότητα του εθνικισμού και του πολέμου, από τον Φώτη για την αντοχή σε πείσμα της ήττας, απ' τον Ιησού στον *Τελευταίο Πειρασμό* για το πώς η πνευματική ζωή έχει ανάγκη να εξελιχθεί όπως και όλα τα άλλα πράγματα, από τον Οδυσσέα για την πιθανότητα μιας μετάβασης από τη ζωή μέσω

των αισθημάτων στην ηθική ζωή και τελικά στη θρησκευτική ζωή ολοένα και περισσότερο συνδεόμενη με τη Μηδαμινότητα, απ' την Ασκητική για την ανάγκη κάθε τόσο μιας σιωπής που θα δρα σαν βόμβα για να ανατινάξει την ανούσια πολυπλοκότητα που έχει προηγηθεί, από τον Άγιο Φραγκίσκο για τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να αντέξουμε την καταβαράθρωση των οραμάτων μας από την τετριμμένη καθημερινότητα της ζωής, από κάθε χαρακτήρα των μυθιστορημάτων και των θεατρικών του για την συνεχή παρουσία της δαρβινικής εξέλιξης. Όλα αυτά, αλίμονο, είναι απολύτως απαραίτητα στον 21ο αιώνα που περνάμε, φαινόμενο που ο Καζαντζάκης θα ονόμαζε «η μεταβατική μας εποχή». Προέβλεψε ότι θα διαρκούσε διακόσια χρόνια. Άρα, ίσως, ο Καζαντζάκης θα εξακολουθήσει να είναι απαραίτητος και να διαβάζεται όχι μόνο κατά τον 21ο αιώνα αλλά και στον 22ο! (Bien, 2007: 189-192).

# Βιβλιογραφία

Αβδελά Έφη, *Δια λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2006.

Αγάθος Θανάσης, *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2017.

Αλιγιζάκης Κ. Αγησίλαος, «Καζαντζάκης και κινηματογράφος», 20/07/2022, https://www.fractalart.gr/o-nikos-kazantzakis-ston-kinimatografo/ (τελευταία επίσκεψη 27.1.2025)

Αριστοτέλης, *Ποιητική,* μτφ. Στάθη Ιω. Δρομάζου, εκδ. ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα, 1982.

Βαλούκος Στάθης, *Το σενάριο, Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του,* εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1997, 2002, 2006.

Γεωργούση Άννα-Μαρία, *«Νίκος Καζαντζάκης και Γρηγόριος Ξενόπολους Επαγγελματίες Λογοτέχνες την περίοδο του γλωσσικού ζητήματος»*, Επιστήμες Αγωγής Θεματικό Τεύχος 2017, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2017, (ejournals.lib.uoc.gr)

Γουνελάς Δ.Χ., *«Εισαγωγή στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη. Ξημερώνει, δράμα εις πράξεις τρεις»*, Νέα Εστία, τ. 102, τχ. 1211, (Χριστούγεννα 1977).
Καζαντζάκης Νίκος, *Αναφορά στον Γκρέκο,* εκδ. Καζαντζακη, Αθήνα 1961

Γραίκος, Ν. & Τσιλιμένη, Τ. (επιμ.) *Αφήγηση και περιβαλλοντική εκπαίδευση*. Π. Παντελεήμονας Πιερίας: ΚΠΕ Αν. Ολύμπου – Εργαστήριο Λόγου και Τέχνης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας – Πανελλήνιος Όμιλος Φίλων Αφήγησης, 2007.

Καζαντζάκης Νικος, *Ξημερώνει,* Δράμα εις πράξεις τρεις, επιμ.-μετ. Νικόλαος Μαθιουδάκης-Αθανάσιος Καρασίμος, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα, 2013.

Kallas-Καλογεροπούλου Χριστίνα, *Σενάριο. Η τέχνη της επινόησης και της αφήγησης στον κινηματογράφο (66 ασκήσεις και 1 μέθοδος)*, εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα 2006.

Καστρινάκη Αγγέλα, *« Ο Καζαντζάκης Γνωστικός»*, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου *«Νίκος Καζαντζάκης 2007: πενήντα χρόνια μετά»* Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ηράκλειο & Ρέθυμνο, 18-21 Μαΐου 2007, επιμέλεια Σ.Ν. Φιλιππίδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010

Κεχαγιάς Α., *Το σενάριο: από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση,* εκδ. Έλλην, Αθήνα, 1997.

Κολοβός Ν., *Δοκίμια θεωρίας και κριτικής του κινηματογράφου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1993.

Μαρκάκης Πέτρος, *«Ανέκδοτα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη. Το περιοδικό Πινακοθήκη και ο Δ.Καλογερόπουλος»,* Καινούρια Εποχή, τ. 4, τχ. 15, Αθήνα, Φθινόπωρο, 1959.

Μαυρογένη Μαρία, «"Υποθέσεις τιμής" στην ελληνική δραματουργία των αρχών του 20ου αιώνα», Περίληψη, Τέταρτο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Γρανάδας από τις 9 ως τις 12 Σεπτεμβρίου 2010. (στο https://www.eens.org/publication/journal_of_conferences/4th_conference_eens/topics/ταυτότητες-στη-λογοτεχνία/θέατρο/μαρία-μαυρογένη), (τελευταία επίσκεψη 20/1/2025).
Ξενόπουλος Γ., *«Το θέατρο των ιδεών»*, Άπαντα, τομ. 11, Μπίρης, Αθήναι, 1971.

Παντελίδειος Δραματικός *Αγών Έκθεσις της κρίσεως, αναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 6 Μαΐου 1907, υπό του εισηγητού Σπυρ. Π. Λάμπρου, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου*, Εν Αθήναις 1907.

Παπαταξιάρχης Ευθύμιος – Παραδέλλης Θεόδωρος (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Καστανιώτης – Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα, 1992.

Πετράκου Κυριακή, *«Ο Καζαντζάκης και το θέατρο»*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2005.

Πολίτης Π., «Αφήγηση, Γένη και είδη λόγου, Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα», στο www.greek-language.gr (τελευταία επίσκεψη 20.1.2025)

Σολομός Αλέξης, *Παραστάσεις έργων του Καζαντζάκη, στον τόμο Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη,* Πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα, 10 Οκτωβρίου 1998, επιμ. Κυριακή Πετράκου, Ελληνικό Τμήμα της Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα 2000.

Σιδέρης Γ., *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Β΄/1, επ. Π. Μαυρομούστακος, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Τερζής Νίκος, *Nouvelle Vague. το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του. Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*, Εκδόσεις ΙΩΝ, Αθήνα 2013.

Τρυφώ Φρανσουά, *Χίτσκοκ,* μτφ. Ιωαννίδης Δ. Γιάννης, επιμ. Κυριακίδης Αχιλλέας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1986.

Τσιλιμένη Τ. «Η Αφήγηση στη σύγχρονη εποχή», Πανελλήνιος Όμιλος Φίλων Αφήγησης στο http://www.pofa.uth.gr/index.php/el/arthra/57-afigisi-sti-sigxroni-epoxi (τελευταία επίσκεψη 30.1.2025)

Barthes Roland, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο,* εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1988

Beaton Roderick επιμ., *Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη, Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.

Bien Peter, *«Γιατί να διαβάζουμε Καζαντζάκη τον 21ο αιώνα;»*, μτφ. Μανώλης Αρετουλάκης, περ. *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 35, Μάιος-Αύγ. 2007.

Bruner Jerome, *Δημιουργώντας Ιστορίες, Νόμος, Λογοτεχνία, Ζωή,* μτφ. Τσούρτου Βασιλική, Πολυδάκη Κατερίνα, Κουγιουμουτζάκης Γιάννης, επιμ. Γιάννης Κουγιουμουτζάκης, εκδ. ΠΕΔΙΟ, Αθήνα, 2018

Campbell K. John, *Honour, Family, and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford University Press, Oxford, 1964.

Campbell Joseph, *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα, Ο Ρόλος του Ήρωα στην Παγκόσμια Μυθολογία,* μτφ. Θεόδωρος Σιαφαρίκας, εκδ. ΙΑΜΒΛΙΧΟΣ, Αθήνα, 2001.

Cowgill L., «Expert Article: The Art of Plotting», 2000, στο https://www.writersstore.com/expert-article-the-art-of-plotting/ (τελευταία επίσκεψη 31.1.2025)

Dancyger Ken, Rush Jeff, *Alternative Scriptwriting, Beyond the Hollywood Formula*, Focal Press, Taylor & Francis Group, U.S.A., 2013.

Dancyger Ken, Cooper Pat, *Writing The Short Film*, Elsevier Focal Press, Taylor & Francis Group, U.S.A, 2005.

Elles D.Pipina, *Η Γυναίκα στα Θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη,* Department of Language Studies – Modern Greek Faculty of Education, Humanities and Law, Flinders University of South Australia, Αυστραλία, Δεκέμβριος 2013.

Field Syd, *Το Σενάριο Η Τέχνη και η Τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας),* μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, εκδ. ΚΑΛΒΟΣ, 186, Αθήνα, 1986.

Martel William, «Variations on a theme, Scriptsecrets.net», 2005, στο http://www.scriptsecrets.net/articles/theme2.htm (τελευταία επίσκεψη 23.1.2025)

McKee Robert, *Story, Substance, Style and the Principles of Screenwriting*, publ. itbooks, New York, 1997.

McKee Robert, *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές,* μετ. Αντώνης Καλοκύρης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2011.

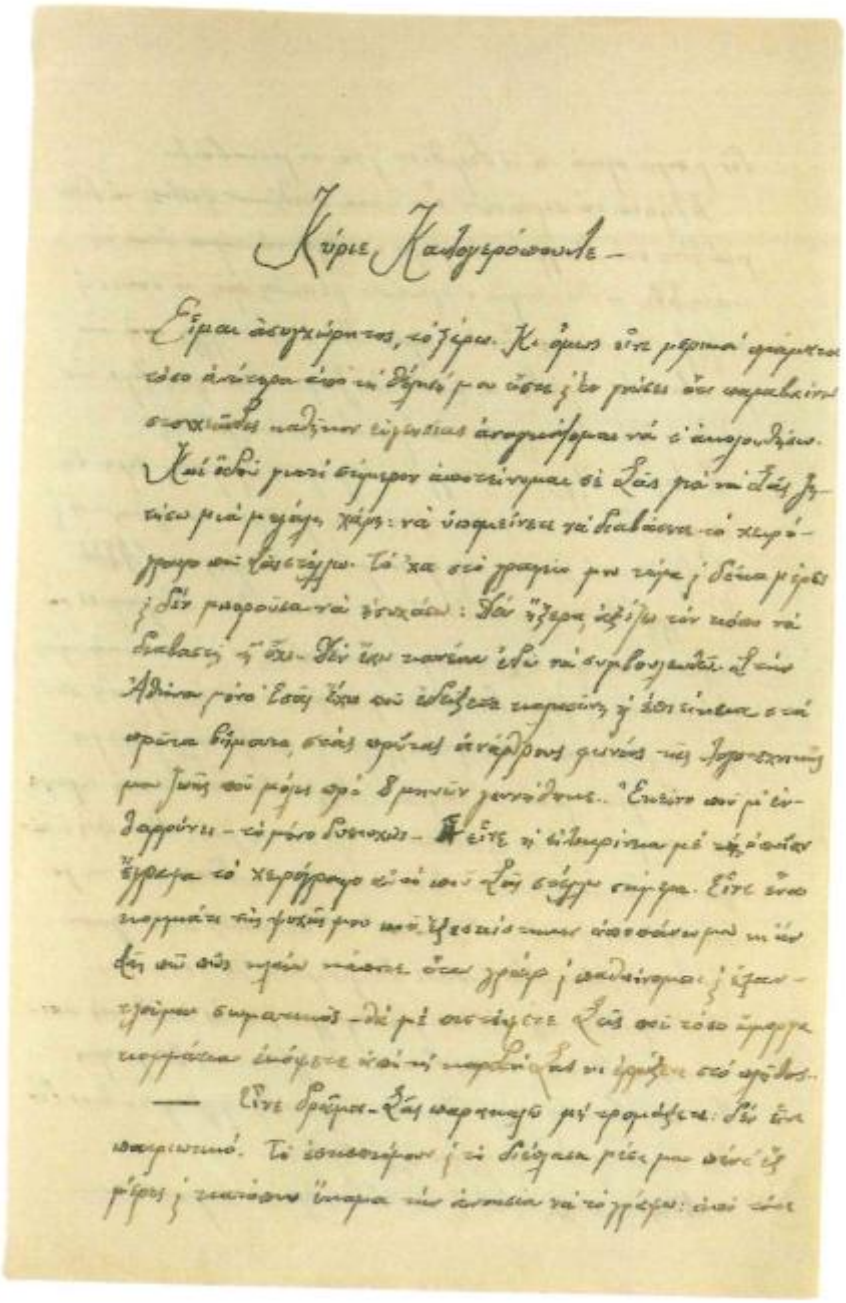
Nash Patrick, *Short films, writing the screenplay*, Creative Essentials, U.S.A., 2012

ScreenCraft, Contributor, «The Screenwriter's Simple Guide to Formatting Television Scripts, A screenwriting consultancy and competition platform dedicated to helping screenwriters and filmmakers succeed.» στο http://www.huffingtonpost.com/screencraft/the-screenwriters-simple_b_8923734.html 6.1.2016, ενημερώθηκε 6.12.2017 (τελευταία επίσκεψη 30/1/2025)

Seger Linda, *The art of adaptation: turn fact and fiction into film*, Holt, 1992.

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

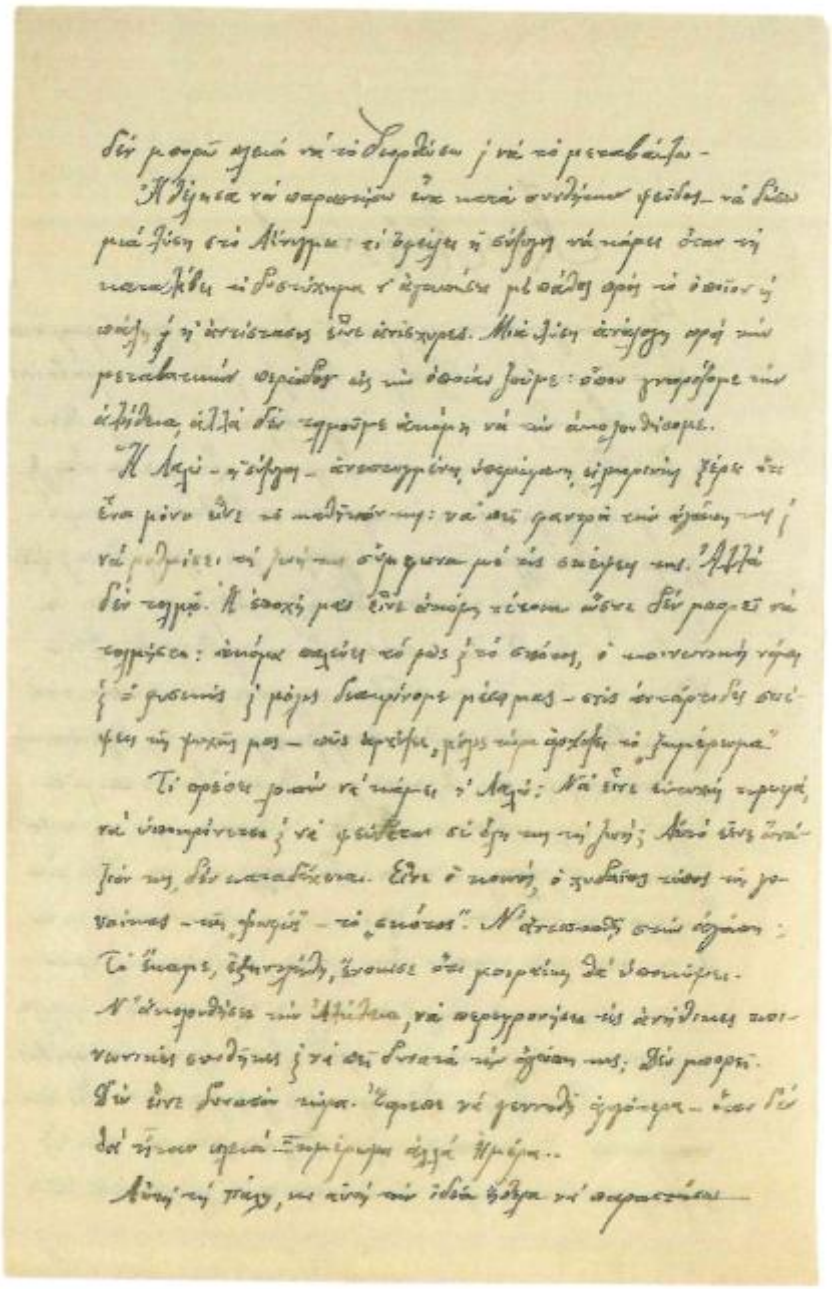
# Παράρτημα Α: Χειρόγραφη επιστολή του Καζαντζάκη προς τον Καλογερόπουλο



Κύριε Καζαντζάκη –

Είμαι ανυπόμονος, τ' ομολογώ. Κι' όμως εύτε μπορώ ν' αρχίσω τόσο ανύπομονα όσο θα 'θελα μ' ο δρόμος ίσως ν' ανοίξει ύστερα πολλοί κόποι κι' αγωνίες ανεκφράστως νά ε' ανακουλιάσω. Κι' εδώ μπροστά σήμερον αισθάνομαι σε Σάς μια τόσο μεγάλη χάρη: νά νοιώθω νά διαβάσετε τ' χειρόγραφο αυτό Σας στέλνω. Τί 'χα στο μυαλό μου τώρα ν' δείτε μόνοι ν' δεν μπορούσα νά ησυχάσω: Δεν ήξερα, αξίζει τον κόπο νά διαβάσετε ή όχι. Δεν ήθελα πολύ νά συμβουλευθώ εξόν Αθήνα μόνο Εσάς ίσως αυτό εδείξετε υπομονή ν' δοτε τίποτα σ' αυτά σρώτα βήματα, σάς σρώτες ανάβρασης φυλάς της δημιουργικής μου ζωής αυτό μόνο σρό δρόμων μου τ' δείξω. Ένιωσα αυτό μ' ενδιαφέρει – τί μόνο δυνατόν. Κείτε τ' ελπιζόταν μέ υπόσχεσιν ήμερα τ' χειρόγραφο αυτό αυτό Σας στέλνω σήμερα. Είτε ένα κομμάτι της ψυχής μου μαζί ξεσκίζω αποσπάσω μου μ' αυτό δεν αυτό κρίνω πάνω σ' ένα χρόνο ή ανάλογα ν' ίδω – χρόνον δυστυχώς – δε μέ αποτελεί Σας αυτό τόσο ήμερα κοιμάται ένόμενε ένα τί κοιμάται μ' ίδω τ' αυτό.

— Είτε δρόμο – Σας παρακαλώ μή κρυμμένα: δεν ένα κακοτυπό. Τί ένοιωσόμουν ή τι δίψασα μέσα μου αυτό ίδ μέρος ή κατάσταση ίσαμε μ' ανάγκη νά τ' γράφω: αυτό τόσο



δεν μπορώ ακόμα να τ' ανεβάσω ή να τ' μεταβάλω -

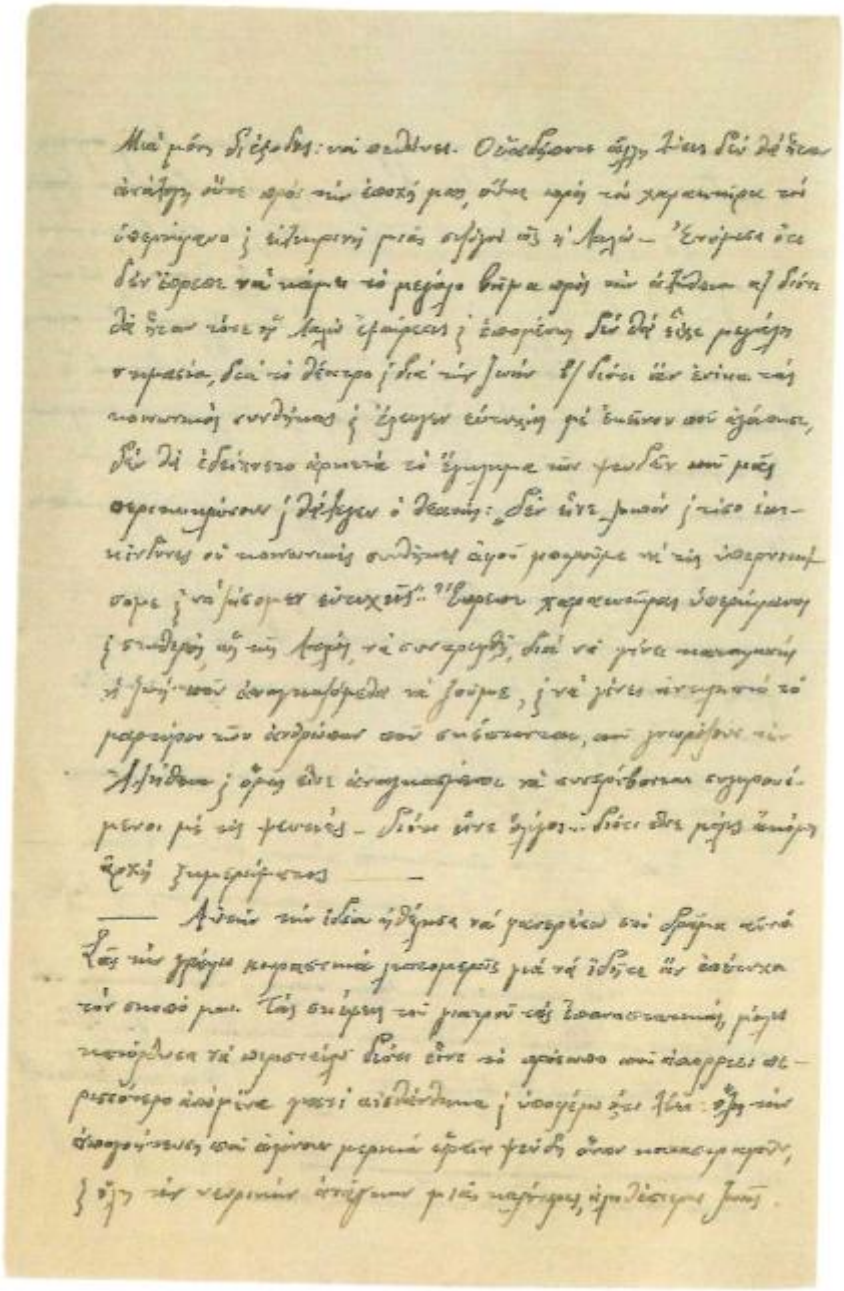
Ήθελα να παρακαλέσω ένα πολύ σπουδαίο φιλάνθρωπο - νά δώσω μιά ιδέα στ' Λένγρα: τί θ' κάμει η σύζυγος νά πάρει όσο τη μεταλλάξει η δυστυχία τ' ἀγαπούσε μι σάλιν αρά τ' ἀστέρι η ωαίη, ή η ἀντίστασις ἐνέ ἀντίστασις. Μιά ιδέα ἀντίφαση αρά τ' μεταβατικό ωαιάδος ἀς τ' ἀσκεί ζούμε: ὅσον γνωρίζομε τ' ἀβίδια, ἀλλά δεν ξεροῦμε ἀκόμη νά τ' ἀπορρίψομε.

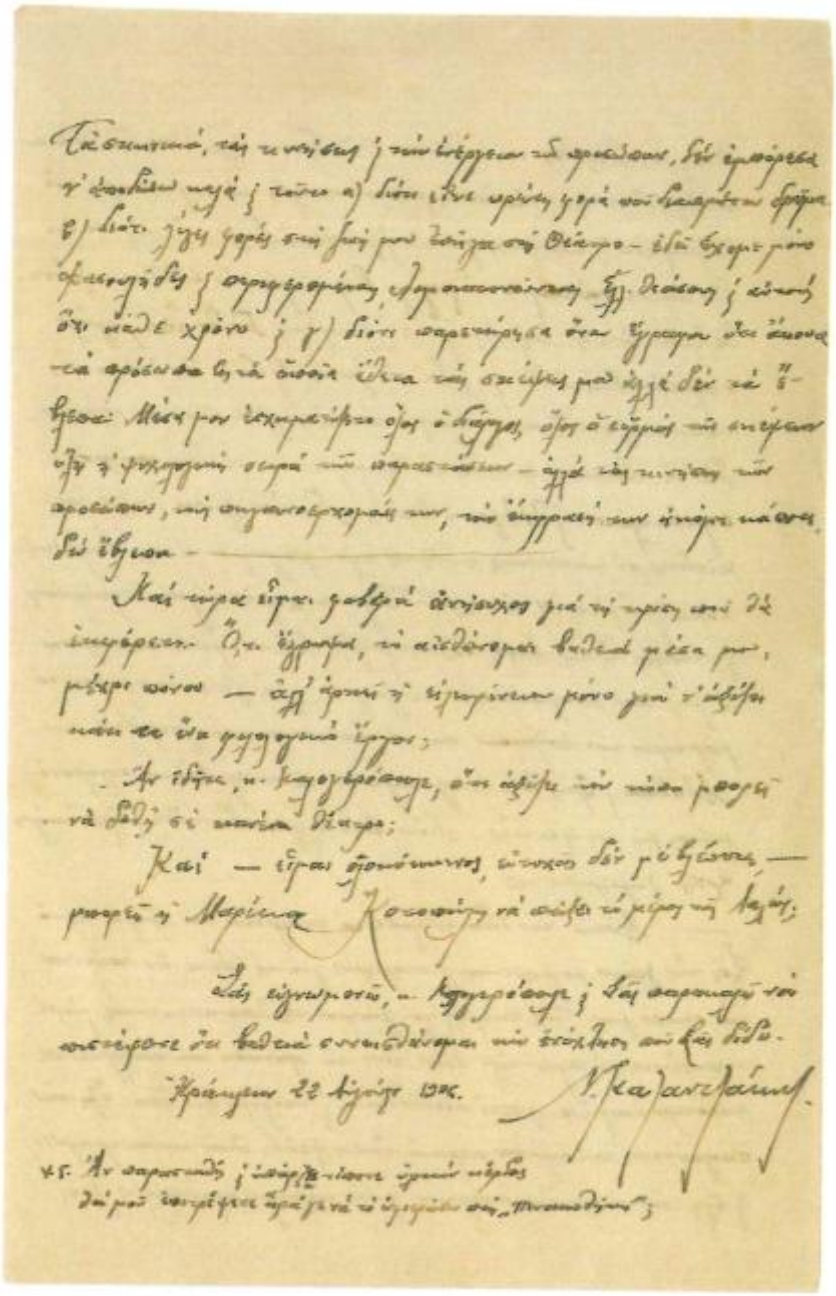
Η Λαμ - η σύζυγος - ἀντιστοιχεῖ σ' ἀρχαία ἑλληνικῆ ἥρωα ὅτι ἕνα μόνο ἔνι τ' πολύτιμόν της: νά σεβ φανερά τ' ἀγάπη της ή νά ρυθμίσει τ' ζωή της σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες της. Ἀλλά δεν ξεχνᾶ. Η ἀσχή μας ἔνι ἀκόμη τέτοια ὥστε δεν μπορεῖ νά ξεχάσει: ἀκόμα ἀκούει τό φως ή τό σκότος, ὁ ποιητικός νόμος ή ὁ φυσικός ή μόλις διαμένομε μέσα μας - στίς ἀνεξάντλητες σκέψεις τ' ψυχῆς μας - ὡσ τρεῖς, μόλις τώρα ἀρχίζει τό ξημέρωμα.

Τί ὀρέξει μπορεῖ νά πάρει η Λαμ; Νά ἔνι τέτοιος ἔρωτας νά ἀναπτύσσεται ή νά φεύγει σ' ὅλη τη τη ζωή; Ἀπό ἔνι ἀνάγκη τη δεν μπορεῖ νά ἀποφύγει. Εἶναι ὁ ποιητής, ὁ ἀνθρώπος τέτοιος τ' μονάχος - τ' φωνές - τ' σκότος". Ν' ἀντιστοιχεῖ σ' τ' ἀγάπη: Τό ἔκαμε, ἐξηντλήθη, ἔκαμε ὅτι μπορεῖ δέ δυνατόν.

Ν' ἀκολουθήσει τ' Ἀβίδια, νά σεβαστεῖ τίς ἀνάγκες ποιητικές ανάγκες ή νά σεβ δυνατά τ' ἀγάπη της; Δεν μπορεῖ. Δεν ἔνι δυνατόν τώρα. Ἴσως νά φτάσει ἀργότερα - ὅσον δεν δέ ἔχει χρεία. Ξημέρωμα ἀρχά ἡμέρα..

Λύση η πάχη, με τίνα τ' ἰδέα ἤθελα νά ἀσχολεῖται





# Παράρτημα Β: Η αφίσα της πρωτης θεατρικής παράστασης του *Ξημερώνει*

ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΑΙΟΝ
ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ
Θ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ--Κ. ΒΕΝΤΟΥΡΑ
ΘΩΜΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ
ΤΡΙΤΗ 10 ΙΟΥΛΙΟΥ 1907
ΤΕΤΑΡΤΗΝ ΦΟΡΑΝ
ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ
Η ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΝΑ
Η ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΝΑ
Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ
ΞΗΜΕΡΩΝΕΙ
ΤΙΜΑΙ ΑΙ ΣΥΝΗΘΕΙΣ
ΔΡΟΣΕΤΟΣ
ΑΣΙΑ. ΝΕΗ
Η ΧΙΜΑΙΡΑ

# Παράρτημα Γ: Γλωσσάρι βασικών κινηματογραφικών όρων

## ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**αβάν-γκαρντ (avant-garde):** Πρωτοποριακή καλλιτεχνική τάση πειραματισμού και εξερεύνησης των δυνατοτήτων του μέσου, κατά κανόνα συνοδευόμενη από ανατροπή των καθιερωμένων συμβάσεων.

**αμερικέν (américain, αμερικανικό πλάνο):** Καδράρισμα στο οποίο η ανθρώπινη μορφή φαίνεται από το γόνατο ως το κεφάλι. Ο όρος αποδίδεται στους Γάλλους κριτικούς, ως χαρακτηριστικό των αμερικανικών ταινιών στις δεκαετίες του 1930 και 1940.

**άμεσο σινεμά (direct cinema):** Παραλλαγή του cinéma verité που εξελίχθηκε κυρίως στις ΗΠΑ από τη δεκαετία του 1960 και συνίσταται στην παρατήρηση και επιλεκτική καταγραφή αυθεντικής δράσης, χωρίς καμία συμμετοχή ή παρέμβαση του δημιουργού στα δρώμενα.

**αναδρομή (flash-back):** Παρένθεση παρελθόντα χρόνου στην πλοκή, συνήθως αιτιολογούμενη ως αναπόληση ενός χαρακτήρα.

**αξελερέ:** Τεχνική με την οποία τα πρόσωπα και τα αντικείμενα του κάδρου φαίνονται να κινούνται με ταχύτητα μεγαλύτερη από την κανονική. Το αντίθετο της αργής κίνησης.

**αποστασιοποίηση:** Μπρεχτικός όρος που σημαίνει την συναισθηματική αποδέσμευση του θεατή από τα δρώμενα με στόχο την παρακίνησή του σε κριτική συμμετοχή.

**αργή κίνηση (slow-motion):** Τεχνική με την οποία τα πρόσωπα και τα αντικείμενα του κάδρου φαίνονται να κινούνται με ταχύτητα μικρότερη από την κανονική. Το αντίθετο του αξελερέ.

**αφηγηματικός κινηματογράφος:** Το είδος του κινηματογράφου στο οποίο ο θεατής παρακολουθεί την χρονική εξέλιξη μιας ιστορίας.

**βάθος πεδίου (depth of field):** Το μέρος του οπτικού πεδίου μπροστά και πίσω από το φωτογραφιζόμενο θέμα, όπου τα αντικείμενα παρουσιάζονται ευκρινή (νετ). Ένα μεγάλο βάθος πεδίου δίνει μια αίσθηση ενιαίου και συνεχούς χώρου με εστίες προσοχής σε διαφορετικές αποστάσεις, ενώ ένα μικρό βάθος πεδίου απομονώνει το θέμα από τον χώρο μπροστά και πίσω του (βλ. και εστίαση βάθους).

**βερτικάλ (tilt):** Η κατακόρυφη κίνηση της κάμερας όταν στρέφεται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, γύρω από τον σταθερό οριζόντιο άξονα.

**γενικό πλάνο:** Καδράρισμα στο οποίο φαίνεται ολόκληρη η ανθρώπινη φιγούρα και ο περιβάλλων χώρος.

**γκαγκ (gag):** Κωμικό εύρημα που βασίζεται κυρίως στην κίνηση και προκαλεί έκπληξη και γέλιο. Ιδιαίτερα δημοφιλές στις κωμωδίες του βωβού.

**γραμμική αφήγηση:** Ανάπτυξη της πλοκής κατά την οποία τα γεγονότα παρατίθενται σύμφωνα με τη χρονολογική τους σειρά.

**γωνία λήψης:** Η γωνία από την οποία η κάμερα «βλέπει» το αντικείμενο. Από ψηλά κοιτάζοντας προς τα κάτω (πλονζέ), από κάτω κοιτάζοντας προς τα πάνω (κοντρ-πλονζέ), ή στο ίδιο οριζόντιο επίπεδο.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**διαλεκτικό μοντάζ:** Τρόπος μοντάζ κατά τον οποίο ασύνδετα μεταξύ τους πλάνα παράγουν με τη συνένωσή τους μια τρίτη έννοια, ακολουθώντας τη διαλεκτική αρχή «θέση-αντίθεση-σύνθεση».

**διανομή ρόλων (casting):** Η διαδικασία της επιλογής των ηθοποιών που θα ερμηνεύσουν τους ρόλους μιας ταινίας.

**διανομή (distribution):** Στην κινηματογραφική βιομηχανία, η διαδικασία διάθεσης της ταινίας για προβολή στο κοινό (αίθουσες, τηλεόραση, DVD κ.α.).

**διπλοτυπία:** Δύο εικόνες η μια πάνω στην άλλη. Δηλώνει και την τεχνική ένωσης δύο πλάνων κατά την οποία η πρώτη εικόνα σταδιακά εξαφανίζεται την στιγμή που η δεύτερη σταδιακά εμφανίζεται (dissolve).

**ελλειπτική αφήγηση:** Άρθρωση της πλοκής μέσα από αποσπασματικές, μη συνεχείς ψηφίδες, τις οποίες καλείται να συμπληρώσει ο θεατής.

**ενδο-αφηγηματικός ήχος (διηγητικός ήχος):** Ήχος που έχει την πηγή του μέσα στον κόσμο της ιστορίας, είτε αυτή είναι εμφανής είτε όχι.

**εξπρεσιονισμός:** Στον κινηματογράφο, ένα κίνημα που έκανε την εμφάνισή του στη Γερμανία μετά τον 1$^{ο}$ Παγκόσμιο Πόλεμο και μεσουράνησε στη δεκαετία του 1920, χαρακτηριζόμενο από μια τάση παραμόρφωσης της πραγματικότητας, αντί για την πιστή και αντικειμενική αναπαράστασή της.

**εξω-αφηγηματικός ήχος (μη-διηγητικός ήχος):** Ήχος που εντάσσεται στο κινηματογραφικό κείμενο χωρίς η πηγή του να τοποθετείται στον ιστό της αφήγησης.

**εστιακή απόσταση φακού:** Η απόσταση ανάμεσα στο οπτικό κέντρο του φακού και το επίπεδο εστίασης (το φιλμ ή τον ψηφιακό αισθητήρα). Όσο μεγαλύτερη είναι αυτή η απόσταση, τόσο μικρότερη η οπτική γωνία (τηλεφακός), όσο μικρότερη η απόσταση, τόσο μεγαλύτερη η γωνία (ευρυγώνιος).

**εστίαση βάθους (deep focus):** Χρήση εκτεταμένου βάθους πεδίου που κάνει τόσο τα κοντινά όσο και τα απομακρυσμένα αντικείμενα να φαίνονται ευκρινή.

**εταλονάζ:** Η τελική επεξεργασία της εικόνας στην οποία γίνονται φωτιστικές και χρωματικές διορθώσεις σε κάθε πλάνο της ταινίας ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό εικαστικό αποτέλεσμα. Στην ψηφιακή εικόνα η διαδικασία είναι γνωστή ως color correction.

**ευρυγώνιος φακός:** Φακός μικρής εστιακής απόστασης, άρα με μεγάλη οπτική γωνία. Χρήση ευρυγώνιου σε μικρή απόσταση από το θέμα έχει σαν αποτέλεσμα μια έντονη προοπτική με υπερβολή της αίσθησης βάθους.

**ζενερίκ:** Ο τίτλος, τα ονόματα των συντελεστών και άλλες πληροφορίες που εμφανίζονται ως γραπτό κείμενο, συνήθως στην αρχή ή στο τέλος μιάς ταινίας.

**ζουμ (zoom):** Αλλαγή της εστιακής απόστασης του φακού στη διάρκεια της λήψης, με αποτέλεσμα την μεγέθυνση (zoom-in) ή σμίκρυνση (zoom-out) του αντικειμένου.

**ηχητικός σχεδιασμός (sound design):** Η λεπτομερής διαμόρφωση του ηχητικού ύφους της ταινίας (είδη και ποιότητες ήχων) σε σχέση με την εικόνα, που γίνεται με βάση το σενάριο.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**ήχος εκτός πεδίου (ήχος off, off-screen sound):** Ήχος από μια πηγή που δεν βρίσκεται μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο.

**ηχόχρωμα:** Η ιδιαίτερη ποιότητα ενός ήχου, που μας επιτρέπει να τον διακρίνουμε από έναν άλλο που έχει την ίδια οξύτητα και ένταση.

**κάδρο:** Το ορθογώνιο πλαίσιο που περιέχει την κινηματογραφική εικόνα. Οι αναλογίες του κάδρου (aspect ratio) είναι καθοριστικής σημασίας για την εικαστική σύνθεση. Με βάση τον λόγο πλάτους προς ύψος, οι καθιερωμένες αναλογίες στον κινηματογράφο είναι 1.33:1, 1.66:1, 1.85:1 και 2.35:1, ενώ στο video 4:3 και 16:9.

**κανονικός (νορμάλ) φακός:** Φακός μέσης εστιακής απόστασης, που προσομοιάζει την οπτική γωνία της ανθρώπινης όρασης.

**κατ (cut):** Τομή. Στο μοντάζ, το σημείο ένωσης δύο πλάνων. Στο γύρισμα, το τέλος της λήψης.

**καρέ:** Μια μεμονωμένη εικόνα πάνω στο φίλμ ή αντίστοιχα στο ψηφιακό μέσο. Η ψευδαίσθηση της κίνησης στον κινηματογράφο επιτυγχάνεται με την προβολή μιάς ακολουθίας τέτοιων εικόνων με ρυθμό 24 ή 25 καρέ ανά δευτερόλεπτο.

**κινούμενα σχέδια (animation):** Τεχνική που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της κίνησης, χρησιμοποιώντας μια διαδοχή από στατικές εικόνες, οι οποίες μπορεί να είναι χειροτεχνημένες (ζωγραφική, κολάζ, γλυπτική με εύπλαστα υλικά) ή κατασκευασμένες ψηφιακά.

**κοντινό πλάνο:** Καδράρισμα που απεικονίζει το θέμα σε μεγάλη κλίμακα, δίνοντας έμφαση σε μια λεπτομέρεια (λ.χ. το πρόσωπο του ηθοποιού) που γεμίζει την οθόνη.

**κοντρ-πλονζέ (contre-plongée):** Η γωνία λήψης κατά την οποία η κάμερα βρίσκεται χαμηλότερα από το θέμα και το «κοιτάζει» προς τα πάνω.

**κοντράστ (φωτιστική αντίθεση):** Στη φωτογραφία, η διαφορά και κλιμάκωση τόνων μεταξύ του φωτεινότερου και σκοτεινότερου σημείου μέσα στο κάδρο.

**λήψη (take):** Στη διαδικασία του γυρίσματος, η αποτύπωση ενός πλάνου μέσα από μια αδιάλειπτη λειτουργία της κάμερας. Ένα σεναριακό πλάνο μπορεί να γυριστεί πολλές φορές (περισσότερες από μια λήψεις), από τις οποίες γίνεται επιλογή στο στάδιο του μοντάζ.

**μελόδραμα:** Δραματουργική φόρμα που θεματικά επικεντρώνεται σε διαπροσωπικές συγκρούσεις και χαρακτηρίζεται από συναισθηματική υπερβολή, συνήθως μη ρεαλιστικά θέματα και στερεότυπους χαρακτήρες.

**μεσαίο πλάνο:** Καδράρισμα στο οποίο η ανθρώπινη φιγούρα φαίνεται από τη μέση και πάνω, γεμίζοντας το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

**μη-γραμμική αφήγηση:** Σύνθεση της πλοκής που παρεκκλίνει από τη χρονολογική σειρά των γεγονότων.

**μιξάζ:** Η τελική επεξεργασία του ήχου κατά την οποία συγχρονίζονται και ρυθμίζονται ως προς την ένταση, την κατεύθυνση και την ποιότητά τους όλοι οι ήχοι της ταινίας.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**μονοπλάνο:** Μεγάλης διάρκειας πλάνο, συνήθως με σύνθετη δράση ή/και κίνηση της κάμερας που καλύπτει μια ολόκληρη σκηνή (πλαν-σεκάνς).

**μοντάζ:** Η εργασία επιλογής και σύνδεσης των πλάνων μεταξύ τους (εικόνα και ήχος) μέσα από την οποία δομείται τελικά η ταινία.

**μοντάζ συνέχειας:** Τρόπος σύνδεσης των πλάνων που δημιουργεί μια ψευδαίσθηση χρονικής και χωρικής συνέχειας.

**μοτίβο:** Οπτικό, ηχητικό ή/και δραματικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται στην ταινία με σημαίνοντα τρόπο.

**μυθοπλασίας ταινία (fiction film):** Ταινία που αφηγείται μια ιστορία (μύθο) και περιλαμβάνει την εκτέλεση μιας προσχεδιασμένης βάσει του σεναρίου δράσης από ηθοποιούς (επαγγελματίες ή μη) με την καθοδήγηση του σκηνοθέτη.

**ματουραλισμός:** Προσέγγιση κατά την οποία ο καλλιτέχνης επιδιώκει μια αναπαράσταση του θέματος πιστή στην εμπειρική παρατήρηση, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αλλοίωσή του μέσω αισθητικής ή νοητικής επεξεργασίας.

**νεορεαλισμός:** Κινηματογραφικό κίνημα που ξεκίνησε στην Ιταλία μετά το τέλος του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου και αντλούσε τη θεματική του από τη ζωή φτωχών, καθημερινών ανθρώπων, φέρνοντας την κάμερα σε πραγματικούς χώρους και χρησιμοποιώντας συχνά μη-ηθοποιούς στην ερμηνεία των ρόλων.

**νοητός άξονας:** Μια ευθεία που ορίζεται συνήθως από τη θέση των προσώπων και διαιρεί τον χώρο σε δύο τμήματα των 180°. Υπέρβαση του άξονα στα διάφορα πλάνα που απαρτίζουν μια σκηνή αποτελεί παράβαση του συμβατικού κανόνα χωρικής συνέχειας («κανόνας των 180°»)και θεωρείται ότι αποπροσανατολίζει τον θεατή.

**νουβέλ-βαγκ (nouvelle vague):** Κίνημα που άνθισε στη Γαλλία κυρίως στη δεκαετία του 1960, με χαρακτηριστικό την απελευθέρωση της κινηματογραφικής φόρμας από οποιαδήποτε σύμβαση και τη γέννηση μιας ριζοσπαστικής πολυφωνίας, συχνά με σαφείς πολιτικές αναφορές.

**ντεκουπάζ:** Ο «τεμαχισμός» του σεναρίου σε πλάνα, κατά τον οποίο καθορίζεται η κλιμάκωση των πλάνων, οι γωνίες λήψης, οι κινήσεις της κάμερας σε σχέση με τους ηθοποιούς και κάθε άλλη αισθητική λεπτομέρεια απαραίτητη για το γύρισμα.

**ντοκιμαντέρ (ταινία τεκμηρίωσης):** Ταινία που βασίζεται στην επιλεκτική καταγραφή αυθεντικής δράσης που εκτυλίσσεται χωρίς σκηνοθετική καθοδήγηση.

**ντόλι:** Μέσο στήριξης και κίνησης της κάμερας με ρόδες, που επιτρέπει ομαλή κίνηση τράβελινγκ με ή χωρίς αυξομείωση του ύψους.

**ντουμπλάζ:** Η επανηχογράφηση των διαλόγων μιας ταινίας στον ελεγχόμενο χώρο ενός studio, λύση που υιοθετείται όταν η σύγχρονη ηχοληψία στο γύρισμα είναι ανέφικτη ή προβληματική.

**πανοραμίκ:** Η οριζόντια κίνηση της κάμερας όταν στρέφεται προς τα δεξιά ή προς τα αριστερά, γύρω από τον σταθερό κατακόρυφο άξονα.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**πλάνο:** Στο γύρισμα, το τμήμα της εικόνας που αποτυπώνεται από τη στιγμή που θα ξεκινήσει μέχρι τη στιγμή που θα σταματήσει η κάμερα. Στην μονταρισμένη ταινία, το τμήμα μεταξύ δύο cut. Το πλάνο είναι το βασικό δομικό στοιχείο του κινηματογράφου.

**πλάνο εδραίωσης (establishing shot):** Γενικό πλάνο, συνήθως στην εισαγωγή μιας σκηνής, που δείχνει τις σχέσεις προσώπων, αντικειμένων και σκηνικού χώρου.

**πλονζέ (plongée):** Η γωνία λήψης κατά την οποία η κάμερα βρίσκεται ψηλότερα από το θέμα και το «κοιτάζει» προς τα κάτω.

**προοπτική:** Στη διδιάστατη απόδοση ενός τριδιάστατου χώρου, ο καθορισμός των σχετικών μεγεθών των αντικειμένων ως συνάρτηση της απόστασής τους από το σημείο παρατήρησης. Βασικό φωτογραφικό εργαλείο ελέγχου της προοπτικής είναι η εστιακή απόσταση του φακού σε συνδυασμό με την απόσταση από το θέμα.

**ρεαλισμός:** Προσέγγιση κατά την οποία ο καλλιτέχνης καταγράφει το θέμα του όπως αυτό θεωρείται ότι υφίσταται στην αντικειμενική πραγματικότητα, χωρίς ωραιοποίηση ή άλλη υποκειμενική αλλοίωση.

**σεκάνς (sequence):** Ένα σύνολο σκηνών που απαρτίζουν μια γενική ενότητα χώρου, χρόνου ή δράσης.

**σενάριο:** Το τελικό γραπτό κείμενο που περιγράφει λεπτομερώς τη δράση μιας ταινίας διαρθρωμένη σε σκηνές. Αναφέρεται συνήθως σε ταινίες μυθοπλασίας.

**σκηνή:** Τμήμα της δράσης μιας ταινίας που λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο χώρο και ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Μια σκηνή απαρτίζεται από ένα ή περισσότερα πλάνα.

**σινεμά-βεριτέ (cinéma verité):** Μια προσέγγιση του ντοκιμαντέρ που ξεκίνησε στη Γαλλία στη δεκαετία του 1960, παρατηρώντας άτομα σε καθημερινές καταστάσεις με αυθεντικούς διαλόγους και δράση, χωρίς την καθοδήγηση αλλά συχνά με την καταλυτική συμμετοχή του δημιουργού. Βλ. και άμεσο σινεμά.

**σουρεαλισμός (υπερρεαλισμός):** Κινηματογραφική εφαρμογή των αρχών του κινήματος του σουρεαλισμού (surréalisme), που άνθισε στη Γαλλία στη δεκαετία του 1920, επικεντρωνόμενη στο στοιχείο της έκπληξης, τη συνειρμική δομή χωρίς τον έλεγχο της λογικής και τη διερεύνηση του ασυνείδητου.

**σπικάζ (voice over):** Εξω-αφηγηματικός σχολιασμός παράλληλος με τα δρώμενα, από την οπτική ενός εξωτερικού αφηγητή ή ενός χαρακτήρα της ταινίας.

**στέντικαμ (steadicam):** Γυροσκοπική συσκευή στήριξης της κάμερας που φοριέται στο σώμα του οπερατέρ και εξαλείφει μηχανικά τους κραδασμούς κατά τη μετακίνησή του, εξομαλύνοντας τη ροή της κίνησης.

**στόριμπορντ (storyboard):** Οπτικοποίηση του ντεκουπάζ μέσω σκίτσων τύπου κόμικς για κάθε πλάνο, συνοδευόμενων από λεπτομερή περιγραφή, ως προεργασία για το γύρισμα.

**ταινία δρόμου (road movie):** Κινηματογραφικό είδος στο οποίο οι κύριοι χαρακτήρες του έργου βρίσκονται σε μια διαρκή περιπλάνηση, μακριά από το σπίτι, την πόλη ή τη χώρα τους, συνήθως κινούμενοι από μια επιθυμία φυγής.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΒΑΣΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

**τηλεφακός:** Φακός μεγάλης εστιακής απόστασης, άρα με μικρή οπτική γωνία. Χρήση τηλεφακού σε μεγάλη απόσταση από το θέμα έχει σαν αποτέλεσμα μιά συμπιεσμένη προοπτική με μείωση της αίσθησης βάθους.

**τράβελινγκ (travelling):** Κίνηση της κάμερας με οριζόντια μετατόπισή της, συνήθως πάνω σε ντόλι. Διακρίνουμε τράβελινγκ εμπρός / πίσω όταν η κάμερα πλησιάζει / απομακρύνεται από το θέμα, ή τράβελινγκ «λατεράλ» όταν κινείται παράλληλα με αυτό.

**υποκειμενικό πλάνο:** Πλάνο που αποδίδει την οπτική ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα (βλέπουμε αυτό που βλέπει). Συνήθως προλογίζεται ή ακολουθείται από ένα κοντινό πλάνο του παρατηρούντος.

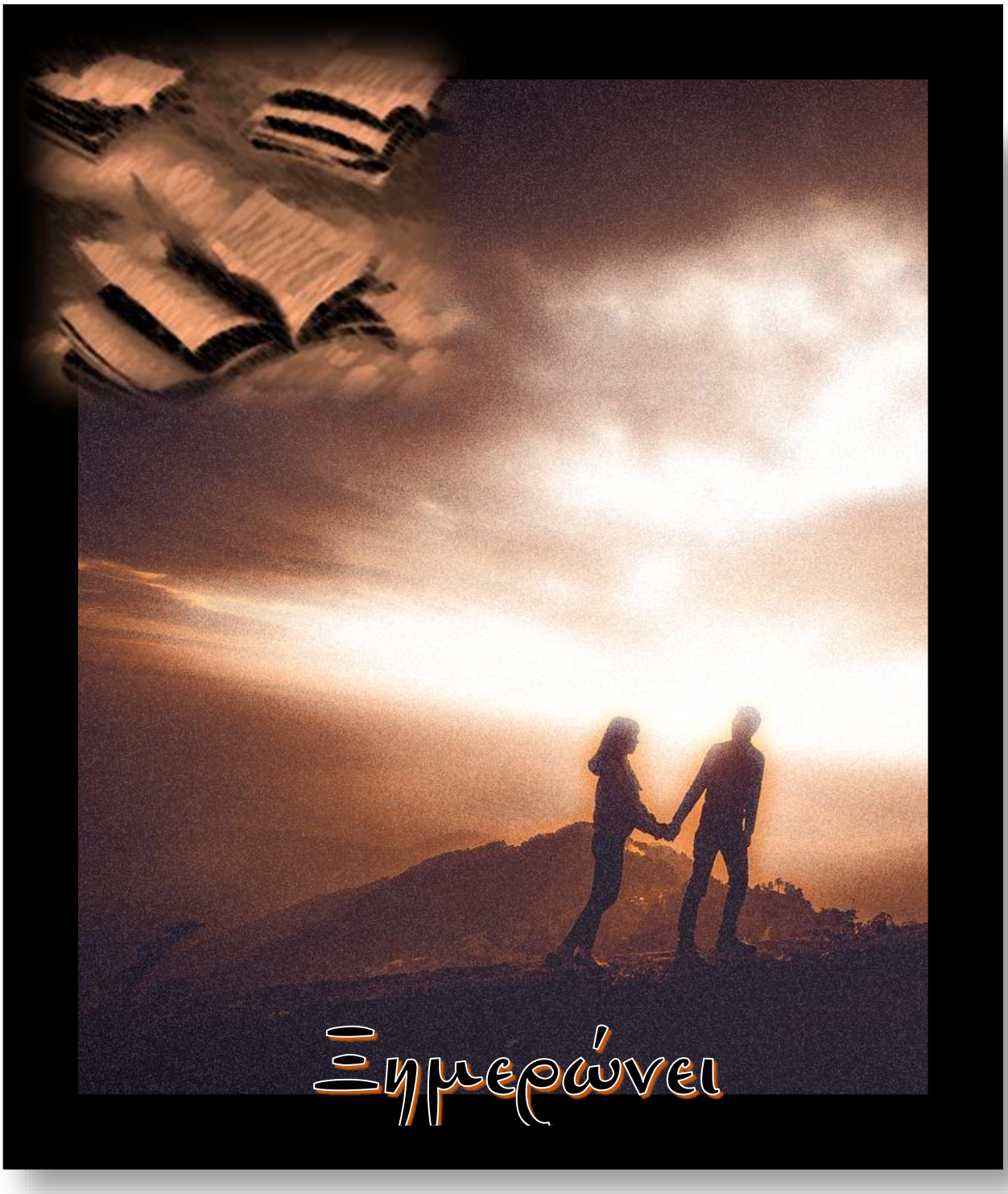
**φιλμ-νουάρ (film-noir):** Όρος που επινόησαν Γάλλοι κριτικοί για ένα τύπο αμερικανικής ταινίας, συνήθως αστυνομικής ή θρίλερ, με χαμηλότονο φωτισμό, κυριαρχία των σκιών στο κάδρο και ζοφερή ατμόσφαιρα, που επικράτησε στις δεκαετίες του 1940 και 1950 και αναβίωσε περιστασιακά αργότερα.

**χώρος εκτός πεδίου (off-screen space):** Ο χώρος έξω από τα όρια του κάδρου που, αν και αόρατος, βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με την ορατή πληροφορία και αποτελεί οργανικό μέρος μιας σκηνής.

---

*Από το ηλεκτρονικό σύγγραμμα **«Η ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ»***
*Βαγγέλης Καλαμπάκας, Παναγιώτης Κυριακουλάκος*
*Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών (2015)*
*ISBN: 978-960-603-300-1*

# Παράρτημα Δ: Πρόταση αφίσας της ταινίας βασισμένης στο σενάριο


Ξημερώνει

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

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