

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Κοινό Διαπανεπιστημιακό Μεταπτυχιακό
Πρόγραμμα Σπουδών στη Δημιουργική Γραφή

Διπλωματική Εργασία
**«Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.
Μεταγραφή της νουβέλας *Μαύρο Νερό* του Μιχάλη Μακρόπουλου σε ταινία
μικρού μήκους»**

Παρασκευή Γοδενοπούλου

Επιβλέπων καθηγητής: Παναγιώτης Ιωσηφέλης

ΒΟΛΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2024

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 δε 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.



Διπλωματική Εργασία

«Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.

Μεταγραφή της νουβέλας *Μάυρο Νερό* του Μιχάλη Μακρόπουλου σε σενάριο ταινίας μικρού μήκους»

Παρασκευή Γοδενοπούλου

“From literature to cinema.

Short film adaptation of “*Mavro Nero*” by Mihalis Makropoulos”

Paraskevi Godenopoulou

Επιτροπή επίβλεψης Διπλωματικής εργασίας

Επιβλέπων καθηγητής

Παναγιώτης Ιωσηφέλης

Συν - επιβλέπων καθηγητής

Ιωάννης Μήτσου

Βόλος, Ιούνιος 2024

Σε όλους, όσοι βοήθησαν να υλοποιηθεί αυτή η εργασία και κυρίως στον επιβλέποντα καθηγητή μου Παναγιώτη Ιωσηφέλη για την ηθική υποστήριξη, την έμπνευση και την καθοδήγηση.

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της διαδικασίας της σεναριακής μεταγραφής ενός λογοτεχνικού έργου.

Περιλαμβάνονται θεωρητικό και δημιουργικό μέρος.

Στο θεωρητικό μέρος, αναλύεται η σημασία και η έννοια της διασκευής. Επιχειρείται μία συγκριτική προσέγγιση των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούνται στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Αναλύεται διεξοδικά η διαδικασία της διασκευής και η προσαρμογή του λογοτεχνικού έργου στις συμβάσεις του σεναριακού λόγου. Γίνεται χρήση ποικίλων παραδειγμάτων από διασκευασμένες ταινίες, ώστε να γίνει φανερή η πρακτική σημασία της θεωρίας.

Στο ειδικό μέρος της εργασίας, γίνεται εκτεταμένη μελέτη του διηγήματος *An Occurrence At Owl Creek Bridge* του Αμερικανού συγγραφέα Ambrose Bierce και της αντίστοιχης ταινίας σε σενάριο και σκηνοθεσία του Robert Enrico. Με την ανάλυση αυτή γίνεται προσπάθεια απεικόνισης της σεναριακής μεταγραφής, ενώ παράλληλα, αναλύονται διεξοδικά τα σημαντικά μέρη ενός σεναρίου. Τέλος, επιχειρείται μία σύγκριση μεταξύ της παραπάνω διασκευής με την ταινία **Apocalypse Now** του Francis Coppola, που αποτελεί διασκευή της νουβέλας *Η Καρδιά του Σκότους* του Joseph Conrad.

Στο δημιουργικό μέρος, περιλαμβάνεται διασκευή σε σενάριο μικρού μήκους της νουβέλας *Μαύρο Νερό* του Μιχάλη Μακρόπουλου.

Λέξεις κλειδιά: κινηματογράφος, σενάριο, διασκευή, λογοτεχνία

Abstract

The aim of this work is to investigate the process of adaptation of a literary work into a script.

The thesis consists of theoretical and creative part.

The theoretical part includes an analysis of the importance and the meaning of adaptation as a process. A comparative approach is attempted of the expressive means used in literature and cinema. The process of adaptation of the literary work to the conventions of the scripted language are thoroughly analyzed. A variety of examples from adapted films are used to demonstrate the practical significance of the theory.

In the special part of the thesis, an extensive study of the short story *An Occurrence at Owl Creek Bridge* by the American writer Ambrose Bierce and the corresponding film written and directed by Robert Enrico is carried out. With this analysis, an attempt is made to illustrate the script transcription, while at the same time the important parts of a script are analyzed thoroughly. Finally, a comparison is attempted between the above adaptation and the film "Apocalypse Now" by Francis Coppola, which is an adaptation of Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*.

The creative part includes an adaptation of the novella *Mavro Nero* by Michalis Makropoulos into a short film script.

Keywords: cinema, screenplay, adaptation,

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	1
ABSTRACT.....	2
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	3
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	1
I. ΓΕΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	1
1. Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ.....	1
1.1 Γιατί κάνουμε διασκευή;	2
1.2 Πώς γίνεται η διασκευή;	3
1.3 Είδη διασκευών	3
1.4 Ο κοινός τόπος της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου.	5
1.5 Διαφορές λογοτεχνίας και κινηματογράφου.	6
2. Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ.....	8
2.1 ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΙ ΒΑΘΟΣ	10
2.1.1 Κατεύθυνση	10
2.1.2 Το Βάθος.....	17
2.1.3 Άλλα αφηγηματικά μοντέλα	23
II. ΕΙΔΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	25
1. AMBROSE BIERCE.....	25
2. ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ:.....	26
2.1 Ανάλυση	27
2.2 Θεματολογία	30
3. Η ΤΑΙΝΙΑ:	31
3.1 Δομή	32
3.2 Η σύγκρουση.....	36
3.3 Το Θέμα	36
3.4 Αφηγητής και Εστίαση	36
3.5 Σκιαγράφηση Χαρακτήρων	39
4. Η περίπτωση της ταινίας Apocalypse Now.....	40
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	47
1. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ.....	47
2. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ	47
3. ΣΚΟΠΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ.....	49
ΜΑΥΡΟ ΝΕΡΟ	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	68

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

I. ΓΕΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ

Ο διάσημος κριτικός Roger Ebert (1999) χαρακτήρισε την ταινία του Francis Coppola, *Apocalypse Now* (1979) (μεταφορά της νουβέλας *Heart of Darkness* του Joseph Conrad) ως κινηματογραφική εμπειρία και την περιέγραψε ως ένα ταξίδι στα βάθη του πολέμου. Η ταινία απέσπασε συνολικά 21 βραβεία.

Ο Hannibal Lecter έγινε ο ρόλος – ορόσημο για τον ηθοποιό Anthony Hopkins, χαρίζοντάς του το Όσκαρ για τα 16 μόνο λεπτά που εμφανίζεται στην ταινία - μεταφορά του ομότιτλου μυθιστορήματος - *The Silence of the Lambs* (1991).

Η πρώτη ταινία της τριλογίας του Άρχοντα των Δαχτυλιδιών, *The Fellowship of the Ring* (2001) - μεταφορά της αντίστοιχης τριλογίας μυθιστορημάτων του Tolkien, απέσπασε συνολικά 12 βραβεία. Η τριλογία απέφερε εκατομμύρια κέρδη, ενώ οι πιο πρόσφατες ταινίες prequel, συνεχίζουν να κερδίζουν κοινό και να βοηθούν στη δημοφιλία και των έργων του Tolkien.

Τι είναι αυτό που κάνει τις περισσότερες κινηματογραφικές μεταφορές μυθιστορημάτων τόσο επιτυχημένες σε εμπορικό, αλλά πολλές φορές και σε καλλιτεχνικό επίπεδο;

Είναι το όραμα και η επίμονη δουλειά ενός δημιουργού όπως ο Francis Coppola; Είναι ένας δυνατός χαρακτήρας, όπως ο κανίβαλος καθηγητής Ψυχιατρικής Hannibal Lecter; Ή μήπως η επιτυχία τους στηρίζεται στο «έτοιμο» κοινό, όπως θα υπέθετε κανείς ότι συνέβη με τον Άρχοντα των Δαχτυλιδιών;

Σίγουρα, οι προαναφερθείσες παραγωγές είναι δουλειές εξαιρετικής ποιότητας και αποτέλεσμα πολλών συντελεστών που ο καθένας πρόσφερε το δικό του συστατικό στη συνταγή της επιτυχίας. Ξεκινώντας, ωστόσο, από το τελευταίο ερώτημα, είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ότι οι παραγωγοί πρέπει να μπορούν να αποβλέψουν σε κάποια κέρδη για να επενδύσουν σε μία ιδέα. (Seeger, 1992: 4) Ο κινηματογράφος

υπήρξε ανέκαθεν ένα εμπορικό προϊόν. Γι' αυτόν, άλλωστε, τον λόγο αντιμετωπίστηκε ως υποδεέστερη μορφή τέχνης. Ωστόσο, η υποτίμηση της αξίας του, υπήρξε και η αιτία που έφερε κοντά αυτά τα τόσο διαφορετικά μέσα, τη λογοτεχνία με τον κινηματογράφο.

1.1 Γιατί κάνουμε διασκευή;

Βεβαίως, η διασκευή δεν αποτελεί μία κινηματογραφική καινοτομία. Οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές αντλούσαν τα θέματά τους από μία προϋπάρχουσα και ανεξάντλητη μυθολογική «δεξαμενή». Οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες βασίζονταν σε ήδη γνωστούς μύθους στους οποίους ο ποιητής καλούταν να διατηρεί ακέραια τα βασικά γεγονότα. (Ιακώβ)

Τον 20^ο αιώνα, με την εμφάνιση του κινηματογράφου, η διασκευή αποτέλεσε έναν τρόπο για να αλλάξει η στάση των μεσοαστών απέναντι στο καινούριο μέσο. Εκείνα τα πρώτα χρόνια, ο κινηματογράφος αντιμετωπιζόταν ως υποδεέστερο θέαμα και καθόλου ως μορφή τέχνης. Προσέλκυε κυρίως λαϊκό κοινό και κατηγορήθηκε ως αρνητική επιρροή για την κοινωνία. Με τη μεταφορά μεγάλων κλασικών έργων, οι παραγωγοί κατάφεραν να προσελκύσουν τις ανώτερες τάξεις, πατώντας πάνω στην «αξιοπιστία» της λογοτεχνίας.

Επιπλέον, με την έλευση των ταινιών μεγάλου μήκους, που άρα απαιτούσαν και μεγαλύτερα έξοδα, οι παραγωγοί έπρεπε να διασφαλίσουν την εμπορική επιτυχία των ταινιών αυτών. (Κακλαμανίδου, 2006: 7 – 8)

Έως τις μέρες μας, τα μεγάλα στούντιο στρέφονται σε διασκευές λογοτεχνικών έργων προκειμένου να αποφύγουν το ρίσκο ενός «κακού» σεναρίου. Από το να περιμένουν εξ ουρανού μία πρωτότυπη ιδέα, αναθέτουν τη διασκευή κάποιου κλασικού ή best – seller βιβλίου σε έναν σεναριογράφο. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλίζουν μία καλή ιδέα, ενδιαφέροντες και ολοκληρωμένους χαρακτήρες και μια δυνατή πλοκή. (Γαβριηλίδης, 2021: 13)

Ένα best – seller προσελκύει σίγουρο κοινό που θα βοηθήσει, τουλάχιστον να μην υπάρχει ζημία. Κι αν ο Tolkien δεν έζησε για να δει το έργο του σε μία οθόνη γιγαντιαίων διαστάσεων, η J. K. Rowling, συγγραφέας της σειράς *Harry Potter*, είναι πια μία από τις πλουσιότερες γυναίκες του πλανήτη. Σήμερα, πολλοί συγγραφείς

γράφουν με γνώμονα τη σεναριακή μεταγραφή του βιβλίου τους, προσαρμόζοντας κατάλληλα το υλικό, το θέμα και τους χαρακτήρες. Πολλές φορές, συμμετέχουν οι ίδιοι ως σεναριογράφοι στη μεταφορά του βιβλίου τους σε σειρά ή ταινία.

Πώς, όμως, γίνεται η διασκευή; Ποιοι είναι οι «περιορισμοί» και ποιες οι «ελευθερίες» του σεναριογράφου που καταπιάνεται με μία διασκευή;

1.2 Πώς γίνεται η διασκευή;

Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ έχει δηλώσει πως ντρεπόταν για τις καλές κριτικές που δέχτηκε για την ταινία του *Juno and the Paycock*, βασισμένο στο ομότιτλο θεατρικό έργο του Seán O'Casey : «[...] εγκωμιάζαν την ταινία κι εγώ είχα την αίσθηση ότι ήμουν ανειλικρινής, ότι είχα κλέψει». Κι αυτό γιατί αισθάνθηκε ότι η λογοτεχνική ποιότητα του έργου υπερείχε της κινηματογραφικής. (Χίτσκοκ/Τρυφώ, 1983).

Διασκευάζω σημαίνει «αλλάζω κάτι έτσι ώστε να είναι κατάλληλο για ορισμένη άλλη χρήση ή να ικανοποιεί ορισμένες ανάγκες» (Λεξικό Τριανταφυλλίδη)

Η Hutcheon (2006), στο βιβλίο της *A Theory of Adaptation*, κάνει μία εκτενή αναφορά στον όρο: μετάφραση (*translation*) για να εξηγήσει τη διαδικασία της διασκευής.

Σύμφωνα με αυτή την αναλογία, ο μεταφραστής θα πρέπει με τις κατάλληλες επιλογές να μεταφέρει, πέρα από την επιφανειακή έννοια των λέξεων, και όλες τις πολιτισμικές αναφορές και την ατμόσφαιρα του έργου. Με την ίδια έννοια, η διασκευή μπορεί να ιδωθεί μέσα από τη σημειωτική θεωρία ως μετάθεση από το ένα γλωσσικό σύστημα σημείων (λέξεις) σε ένα άλλο (εικόνες). Οι λέξεις του μυθιστορήματος θα πρέπει να αναδιαταχθούν και να προσαρμοστούν σε έναν άλλο κώδικα σημείων με όλες τις συμβάσεις που αυτός φέρει.

1.3 Είδη διασκευών

Σεναριακή μεταγραφή μπορεί να γίνει από οτιδήποτε· από λογοτεχνικό έργο, πεζό ή ποίημα, από θεατρικό έργο, μία αληθινή ιστορία, ή ένα άρθρο εφημερίδας. Τα πρώτα χρόνια, οι διασκευές βασίζονταν κυρίως στην κλασική λογοτεχνία. Μάλιστα, επιλέγονταν τα μεγάλα έπη όπως ο *Μπεν Χουρ*. Τα έπη είχαν στοιχεία που εντυπωσίαζαν, ενώ η θεματολογία και το ύφος τους ταίριαζαν στη νοοτροπία της

εποχής. (Κακλαμανίδου, 2006: 14) Βιβλία με ήρωες δυνατούς, θαρραλέους, που παλεύουν για έναν ανώτερο σκοπό και ιστορικά πρόσωπα, όπως η Κλεοπάτρα βρίσκονταν στην κορυφή των επιλογών των μεγάλων στούντιο. Οι ταινίες φαντασίας και τα έπη συνεχίζουν να αγαπιούνται και να διασκευάζονται ως σήμερα. Ο σύγχρονος κινηματογράφος, όμως, βρίθει επίσης από βιογραφίες, διασκευές ουσιαστικά της ζωής σημαντικών ανθρώπων, και από ταινίες με αντιήρωες.

Ο τρόπος να πραγματοποιήσει κανείς μία διασκευή μπορεί να διαφέρει. Ο Geoffrey Wagner (Κακλαμανίδου 2006: 38 – 39) προτείνει τρεις κατηγορίες διασκευής σε σχέση με την πιστότητα του σεναρίου προς την πηγή:

- *Μετάθεση (transposition)*

Στη μετάθεση, το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται με ελάχιστη διαφοροποίηση στην οθόνη. Για παράδειγμα, η ταινία *Ο Υπέροχος Γκάτσμπυ* είναι εντελώς πιστή στο έργο του Φιτζέραλντ και στις δύο της χολιγουντιανές διασκευές.

- *Σχόλιο (commentary)*

Στο σχόλιο, συμβαίνουν αλλαγές στο τέλος, ή στη χρονική περίοδο που εκτυλίσσεται το έργο. Για παράδειγμα, η μεταφορά του παραμυθιού της Σταχτοπούτας σε διάφορες νεανικές ταινίες.

- *Αναλογία (analogy)*

Στην αναλογία, συγκαταλέγονται οι διασκευές που κρατάνε από το λογοτεχνικό έργο μόνο την κεντρική ιδέα, ενώ ο θεατής δύσκολα εντοπίζει την πηγή. Τέτοια ταινία είναι το *Apocalypse Now* του Coppola.

Ο Δρ. Νίκος Τερζής στη μελέτη του για την ταινία *Tristana* (1970) του Luis Bunuel περιγράφει μία διαφορετική μέθοδο διασκευής που αναδομεί πλήρως τη βασική θέση της πρωτότυπης πηγής. Η ταινία *Tristana* «ριζοσπαστικοποιεί τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες, επιφέροντας ιδιαίτερα ουσιαστικές αλλαγές στην τελική έκβαση της δραματοουργίας, με την ανατροπή της βασικής θέσης» (Τερζής, 2019: 2)

Οι περισσότεροι μελετητές του κινηματογράφου έχουν παραδεχτεί ότι οι πιο άρτιες και καλλιτεχνικά αναγνωρίσιμες διασκευές λογοτεχνικών έργων στηρίχτηκαν στην «απιστία τους προς το πρωτότυπο». Συμπερασματικά, η πιστότητα στο πρωτότυπο δεν υπήρξε ποτέ αληθινό πρόβλημα ή ανάγκη του σεναριογράφου. (Κωστάκη, 2008)

Και ο Umberto Eco μίλησε για τον σεβασμό προς το λογοτεχνικό έργο, αλλά και για την ελευθερία της ερμηνείας. Υπό το πρίσμα αυτό, η λογοτεχνία μετατρέπεται σε

έδαφος για γόνιμο διάλογο. (Γαβριηλίδης, 2021) Από ένα σπουδαίο βιβλίο μπορεί να προκύψει μία σπουδαία ταινία, ανεξάρτητα από το τι είδος διασκευής θα επιλέξουμε.

1.4 Ο κοινός τόπος της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου.

Ο άνθρωπος είχε πάντα την ανάγκη να αφηγείται. Οι μύθοι, προφορικοί και αργότερα γραπτοί, υπήρξαν μέσα διαμόρφωσης της κουλτούρας, διαμοιρασμού της γνώσης και καταγραφής της ιστορίας. Οι ιστορίες αποτελούν μια θεμελιώδη πτυχή της ανθρώπινης επικοινωνίας. Είτε μέσα από αρχαίες ζωγραφιές σπηλαίων και τα έπη της αρχαιότητας, είτε στις σύγχρονες ψηφιακές πλατφόρμες, η αφήγηση παραμένει αναπόσπαστο μέρος της ανθρώπινης εμπειρίας, συνεχώς εξελισσόμενη και διαχρονικά σημαντική. (The History of Storytelling: Unveiling the Ancient Art of Sharing Tales. Storytelling, 2023)

Ο Genette, στον ορισμό της αφήγησης, αναφέρεται σε μία γενικότερη συνθήκη, χωρίς να θεωρεί απαραίτητη τη γλωσσική εκφορά. Η συνθήκη αυτή είναι η *αφηγηματική πράξη*.

«Αντικείμενο της αφήγησης είναι η εξιστόρηση, με μίαν ορισμένη σειρά, συμβάντων που μεταβάλλουν μια αρχική κατάσταση πραγμάτων ή ενεργειών, πράξεων που σκόπιμα διαπράττονται από τους «ήρωες» μιας ιστορίας» (Πολίτης, 2012: 1)

Επομένως, η πράξη της αφήγησης μπορεί να πραγματοποιηθεί με ποικίλα εκφραστικά μέσα, όπως η εικόνα, η μουσική ακόμα και ο χορός.

Παραθέτουμε παρακάτω τον πίνακα του Vanoye, που αναδεικνύει με σαφήνεια τις σημαντικές ομοιότητες και διαφορές της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου:

ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ	ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ
	Γραφήματα, Λευκά διαστήματα	Κινούμενη εικόνα, φυσικοί ήχοι, μουσική, ομιλία, γραφικές παραστάσεις.

ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΗ ΦΟΡΜΑ	Φράσεις, Παράγραφοι, κεφάλαια, κατανομή του υλικού.	Σύνθεση των εικόνων (μοντάζ), αντίστιξη ήχου – εικόνας, εικόνας – μουσικής, εικόνας – ομιλίας, σύνθεση σχημάτων, όγκων και σχημάτων σε σχέσεις αντίθετες ή συμπληρωματικές, εναλλαγή στα μεγέθη των πλάνων...
	Πραγματικά ή φανταστικά γεγονότα και συμβάντα, συναισθήματα και ιδέες, ενταγμένες σε ιστορικά, μυθικά, θρυλικά, κοινωνικά και ανθρώπινα συμφραζόμενα.	
	Δόμηση της αφήγησης, των συναισθημάτων, των ιδεών, της θεματικής.	

(Λεοντάρης, 2017)

Αυτό που παρατηρούμε στον πίνακα είναι ότι στην ουσία τους τα δύο είδη επιτελούν την ίδια απλή λειτουργία, μας λένε μία ιστορία.

1.5 Διαφορές λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

Η ίδια η πράξη της ανάγνωσης είναι προσωπική υπόθεση. Ως αναγνώστρια, μπορώ να διαβάσω με τον ρυθμό που θέλω. Να σταματήσω την ανάγνωση όποτε θέλω, να γυρίσω μερικές σελίδες πίσω για να θυμηθώ κάποια πληροφορία που μου ξέφυγε. Μπορώ, επίσης, να ξαναδιαβάσω όσες φορές θέλω μία δύσκολη παράγραφο. Αυτό δεν μπορεί να συμβεί κατά την παρακολούθηση μίας ταινίας. Έτσι, η δομή του σεναρίου θα πρέπει να είναι αυστηρά δομημένη και αρκετά απλή, ώστε να μπορεί ο θεατής να την παρακολουθήσει. Αυτό δε μειώνει σε τίποτα την ποιότητα του σεναρίου, αντίθετα φανερώνει ένα δυνατό premise που προωθεί τη δράση και «κρατά» τον θεατή. (Seeger, 1992)

Η λογοτεχνία, χρησιμοποιώντας τις λέξεις, μπορεί να μεταφέρει αυτούσιες σκέψεις των χαρακτήρων, να περιγράψει ρητά τα συναισθήματα και να εκφράσει τον «μη χειροπιαστό κόσμο των ιδεών και των νοητικών αφαιρέσεων» (Τερζής, 2013:497). Ένα μυθιστόρημα συνήθως πραγματεύεται την εσωτερική ζωή του ήρωα. Οι σκέψεις και τα

συναισθήματά του αποτελούν τον «διανοητικό κορμό της δραματικής πράξης». Ο δε αφηγητής στη λογοτεχνία μπορεί να μεταφέρει με λέξεις και αναλυτικά ό,τι συμβαίνει στο μυαλό του ήρωα. (Field, 1979: 192)

Από την άλλη, ο κινηματογράφος στηρίζεται στην εικόνα και με αυτή μεταφέρει πολλαπλά μηνύματα σε ελάχιστο χρόνο. Ως μία γλώσσα ετερογενής, χρησιμοποιεί σχεδόν όλες τις άλλες τέχνες – τη φωτογραφία και τη ζωγραφική, τη μουσική, γραπτό και προφορικό λόγο, την αρχιτεκτονική και τον χορό – όπως επίσης και φυσικά στοιχεία, όπως τη φύση, την ανθρώπινη φωνή και τη γλώσσα του σώματος. (Κολοβός, 1993: 72)

Καταφέρνει, έτσι, σε ένα μόνο πλάνο να «δείξει» τα συναισθήματα των ηρώων, την πλοκή, την αισθητική. Είναι, θα λέγαμε, ένας τρόπος επικοινωνίας πιο άμεσος σε σχέση με τη λογοτεχνία στην οποία ο αναγνώστης είναι αναγκασμένος να ακολουθεί τον αφηγητή μέσα ή έξω από τις σκέψεις των ηρώων και να επικεντρώνεται σε μία πτυχή της ιστορίας κάθε φορά. (Ιωσηφέλης, 2023)

Η λογοτεχνία μπορεί να καταπιάνεται με σύνθετες ιστορίες και πολλά θέματα. Έχει όλο τον χρόνο να αναλύσει, να πληροφορήσει, να εξηγήσει και να επαναλάβει αν χρειάζεται. (Seeger, 1992: 107) Ας πάρουμε για παράδειγμα το έργο *Πόλεμος και Ειρήνη* του Τολστόι. Σε αυτό, αναλύεται το θέμα της προσωπικής αναζήτησης, ο έρωτας, η νιότη, η κοινωνική θέση, η εκδίκηση, ο θάνατος και ο πόλεμος. Μάλιστα, για το θέμα του πολέμου ο Τολστόι διακόπτει πολλές φορές την αφήγηση και παρεμβάλλει δοκιμιακού χαρακτήρα κεφάλαια. Παράλληλα, το έργο έχει πάρα πολλούς χαρακτήρες με παραπάνω από έναν από αυτούς να έχει τον ρόλο του πρωταγωνιστή. Όλα αυτά είναι αδύνατο να συμβούν σε μία ταινία για δύο λόγους: πρώτον, όπως θα δούμε και παρακάτω, η δομή του σεναρίου θα πρέπει να είναι σφιχτή, επικεντρωμένη στην ανάγκη ενός πρωταγωνιστή. Ας μη ξεχνάμε ότι η τραγωδία είναι *μίμηση πράξεως και πράξεως ολοκληρωμένης* (Αριστοτέλης). Δεύτερον, γιατί το θέμα θα πρέπει να εξυπηρετεί τη δράση και η δράση δεν πρέπει να διακόπτεται ποτέ, τουλάχιστον με την έννοια της κίνησης προς τα εμπρός. Ο κινηματογράφος στηρίζεται στην κίνηση και η κίνηση είναι απόρροια της πλοκής. (Seeger, 1992: 89)

Ο διάλογος του κινηματογράφου πρέπει να είναι προφορικός και σύντομος σε αντίθεση με τον λογοτεχνικό, τον οποίο αν επιχειρήσουμε να τον μεταφέρουμε αυτούσιο στην οθόνη, θα ακούγεται ξύλινος και μη πειστικός. Ο σεναριακός λόγος σύμφωνα με τον

McKee (2017) πρέπει να αποτελείται από σύντομες και απλές στη δομή τους φράσεις, ενώ είναι απαραίτητο να συντελεί προς την εξέλιξη της πλοκής. Στο μυθιστόρημα, οι μεγάλοι διάλογοι που αφορούν είτε ιδέες, είτε πρακτικά ζητήματα των ηρώων είναι αποδεκτοί. Σε μία ταινία, ωστόσο, αυτό αφαιρεί από τη δυναμική της, αφού ο κινηματογράφος είναι κυρίως οπτικό μέσο. Ο McKee τονίζει, επίσης, τη σημασία της ιδιολέκτου. Να είναι, δηλαδή, ο λόγος των ηρώων φυσικός και χαρακτηριστικός για τον καθένα και να ακολουθεί τη συμπεριφορά των χαρακτήρων. (McKee, 2017: 435)

Ο Hauge (1991: 139, 140), τονίζοντας την ομοιότητα της ταινίας με την πραγματική ζωή, επισημαίνει άλλον έναν κίνδυνο, τον διάλογο «on the nose». Ο όρος αυτός αφορά τους διαλόγους στους οποίους οι χαρακτήρες λένε κάτι που είναι εύκολο να συμπεράνει μόνος του ο θεατής ή μιλούν ευθέως για τη συναισθηματική τους κατάσταση. Στο μυθιστόρημα, μπορούμε να «ακούσουμε» τους ήρωες να σκέφτονται και να μονολογούν, όμως σε μία ταινία αυτό θα πρέπει να προβάλλεται με την εικόνα και την εξέλιξη της πλοκής.

Χρησιμοποιώντας το συμπέρασμα της Seger (1992: 27):

«Το μυθιστόρημα και ο κινηματογράφος χρησιμοποιούν διαφορετικό τρόπο έκφρασης. Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί λέξεις για να πει μια ιστορία, να περιγράψει τους χαρακτήρες και να χτίσει ιδέες. Οι ταινίες χρησιμοποιούν την εικόνα και τη δράση»

2. Η ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

Η διασκευή αποτελεί «μεταγραφή» από ένα είδος σε ένα άλλο. Σε καμία περίπτωση δεν επιχειρείται η επιβολή του σεναριακού λόγου στον λογοτεχνικό ή το αντίθετο, καθώς το κάθε μέσο έχει τις δικές του δυνατότητες και τους δικούς του περιορισμούς. Το μυθιστόρημα, το διήγημα ή όποια άλλη πηγή επιλέξει ο σεναριογράφος αποτελεί το αρχικό ερέθισμα. Το σενάριο, όμως, που προκύπτει θα πρέπει να θεωρείται πρωτότυπο. (Field, 1979: 191, 192)

Κι αυτό γιατί, όπως ορίζει η Seger (1992: 2) «διασκευή σημαίνει αλλαγή και συνεπάγεται μία διαδικασία που απαιτεί επανεξέταση, επαναπροσδιορισμό και κατανόηση του πώς η φύση του δράματος διαφέρει εγγενώς από τη φύση κάθε άλλου λογοτεχνικού είδους»

Η διασκευή είναι μία διπλή διαδικασία ερμηνείας και έπειτα δημιουργίας ενός καινούριου έργου. (Hutcheon, 2006: 20) Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ αναφερόμενος στη διαδικασία της διασκευής, εξηγεί: «*Διαβάζω μία ιστορία μόνο μία φορά. Όταν η βασική ιδέα μου ταιριάζει, ξεχνώ εντελώς το βιβλίο και κάνω κινηματογράφο*» (Χίτσοκ/Τρυφώ, 1983)

Ο Αριστοτέλης θέτει τους πρώτους κανόνες για τη δημιουργία του δράματος, ορίζοντας αρχικά ότι το σημαντικότερο συστατικό της τραγωδίας είναι ο μύθος. Όλα τα άλλα απορρέουν από αυτόν. Το ίδιο επισημαίνει και η Seger (1992): σενάριο δεν μπορούμε να έχουμε μόνο με τους χαρακτήρες και το θέμα.

Όταν διασκευάζουμε, πρέπει πολύ προσεκτικά να επιλέξουμε από το αρχικό μας υλικό, τα επεισόδια εκείνα που θα αναδείξουν ένα δυνατό storyline, θα φωτίσουν τους χαρακτήρες και το θέμα, και θα οδηγήσουν σε μία δραματική κορύφωση. (Field, 1979: 203)

Συνεχίζοντας με τον Αριστοτέλη, η πλοκή των γεγονότων θα πρέπει να αποτελεί μίμηση πράξεων και ζωής και όχι χαρακτήρων. Παρακάτω, ορίζει ότι η μίμηση πράξεως θα πρέπει να πληροί τις εξής προϋποθέσεις: α) «*να αποτελεί όλον και να είναι ολοκληρωμένη*» και β) «*να έχει κάποιο μέγεθος*».

Ως προς το δεύτερο, διευκρινίζει ότι τα γεγονότα του μύθου επιβάλλεται να αποτελούν μία ενότητα και όχι διάφορα επεισόδια από τη ζωή ενός ανθρώπου. Φέρνει ως παράδειγμα την *Οδύσσεια* του Ομήρου. Επειδή σε αυτή το θέμα είναι η επιστροφή του Οδυσσέα στην Ιθάκη, ο ποιητής δεν έχει συμπεριλάβει άσχετα επεισόδια της ζωής του ήρωα που δε θα πρόσφεραν τίποτα στην πλοκή.

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο σεναριογράφος καλείται να πάρει μερικές σημαντικές αποφάσεις, ώστε να βρει μέσα στο υλικό του την αρχή, τη μέση και το τέλος ενός δραματικού storyline. Εάν ο σεναριογράφος προσπαθήσει να διατηρήσει κάθε λέξη και φράση του λογοτεχνικού έργου θα αποτύχει παταγωδώς να αναμορφώσει το υλικό του σε δράμα. Γι' αυτό και η πράξη της διασκευής προϋποθέτει επέκταση ή μείωση του πρωταρχικού υλικού. (Seger, 1992: 2, 3)

Στη διασκευή ενός μυθιστορήματος είναι απαραίτητη η απώλεια αρκετών επεισοδίων. Χαρακτήρες θα πρέπει να «κοπούν» ή να συγχωνευθούν, ακόμα και να αλλάξουν αν αυτό εξυπηρετεί τη δραματική κατάσταση. Με την ίδια έννοια, θα πρέπει να

απορριφθούν και θέματα που θίγονται, γιατί όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το σενάριο ενδείκνυται για την ανάδειξη ενός κυρίου θέματος.

Η νουβέλα είναι αυτή που μοιάζει περισσότερο με κινηματογραφικό έργο, γιατί μένει επικεντρωμένη σε μία μόνο ιδέα, ενώ η δράση της σπάνια χαλαρώνει ώσπου να φτάσει στο *δραματικό της αποκορύφωμα*. (Χιτσοκ/Τρυφώ, 1983)

Από την άλλη, όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις μεταφοράς διηγήματος σε ταινία μεγάλου μήκους απαιτείται επέκταση του υλικού .

Με ποιον γνώμονα διαλέγουμε, όμως, το υλικό μας;

2.1 ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΙ ΒΑΘΟΣ

Η Seger (1992: 77, 78) ορίζει ότι ένα καλό κινηματογραφικό έργο θα πρέπει να έχει δύο στοιχεία:

- 1) Direction, δηλαδή *κατεύθυνση*
- 2) Dimensionality, σε μία ελεύθερη μετάφραση *βάθος*.

Η κατεύθυνση ορίζει την κίνηση προς τα εμπρός, τη δράση που οδηγεί τη μία σκηνή στην άλλη, ως την κορύφωση. Το βάθος ορίζει την κίνηση προς τα μέσα και αποτελείται από τα στοιχεία που αναδεικνύουν και αναδεικνύονται από τους χαρακτήρες, το θέμα, την ατμόσφαιρα του έργου.

2.1.1 Κατεύθυνση

Στις κλασικές μορφές αφήγησης και κυρίως στον αμερικανικό κινηματογράφο, προκρίνεται η ταύτιση του θεατή με έναν χαρακτήρα – πρωταγωνιστή και τα κίνητρά του. Με τον χαρακτήρα αυτόν ο θεατής ταυτίζεται συναισθηματικά και «βλέπει» την ιστορία μέσα από τα μάτια του. (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015: 12)

Στην περίπτωση αυτή, επομένως, την κατεύθυνση της πλοκής μας δίνει ο στόχος του πρωταγωνιστή ή το τόξο μεταμόρφωσής του. Σε κάθε περίπτωση, θέτοντας τις κατάλληλες ερωτήσεις, μπορούμε εύκολα να αναδείξουμε τον σκοπό του ήρωα και της πλοκής. (Seger, 1992: 78 – 82)

Υπάρχει, βέβαια μία διάκριση ανάμεσα στο «θέλω» και την πραγματική ανάγκη του ήρωά μας. Για παράδειγμα, στην ταινία *The Silence of the Lambs* (1991), η

πρωταγωνίστρια, θέλει να λύσει την υπόθεση που έχει αναλάβει, όμως η πραγματική της ανάγκη αναδεικνύεται μέσω της σχέσης της με τον Lecter και αυτή είναι να αποδείξει την ικανότητά της, να ξεπεράσει τους προσωπικούς της φόβους και την επαρχιώτικη συστολή της. Σε κάθε περίπτωση, όλα τα παραπάνω την κάνουν να δρα και σπρώχνουν την πλοκή προς τη λύση της.

- Οι Τρεις Πράξεις.

Ο πρωταγωνιστής στα κλασικά αφηγηματικά σχήματα, αποτελεί την πηγή της δράσης. Ο ίδιος, τα κίνητρα, οι ιδιαιτερότητες και οι επιλογές του τοποθετούνται στο κέντρο ενός πλέγματος αιτιωδών σχέσεων που σχηματίζουν την πλοκή.

Η χαρακτηρο–κεντρική αυτή προσέγγιση έχει αναλυθεί ποικιλοτρόπως από θεωρητικούς όπως η Linda Seger¹, ο Syd Field², ο Robert McKee³, ο John Truby⁴, ο Christopher Vogler⁵ και ο Michael Hauge⁶. Η άρθρωση που προκύπτει και συστήνεται από τους παραπάνω μελετητές του κινηματογράφου είναι η τρίπρακτη δομή. (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015: 17)

Η δομή αυτή δε ξεφεύγει ιδιαίτερα από εκείνη που παρουσίασε στην *Ποιητική*, ο Αριστοτέλης. Μία αφήγηση, χωρισμένη σε τρία διακριτά μέρη που το κάθε ένα επιτελεί έναν σκοπό: Αρχή, Μέση, Τέλος.

Κατά τη Seger:

1. Εισαγωγή (set up)
2. Ανάπτυξη (development)
3. Επίλυση (resolution) (Seger, 1994)

¹ [Home \(lindaseger.com\)](http://lindaseger.com)

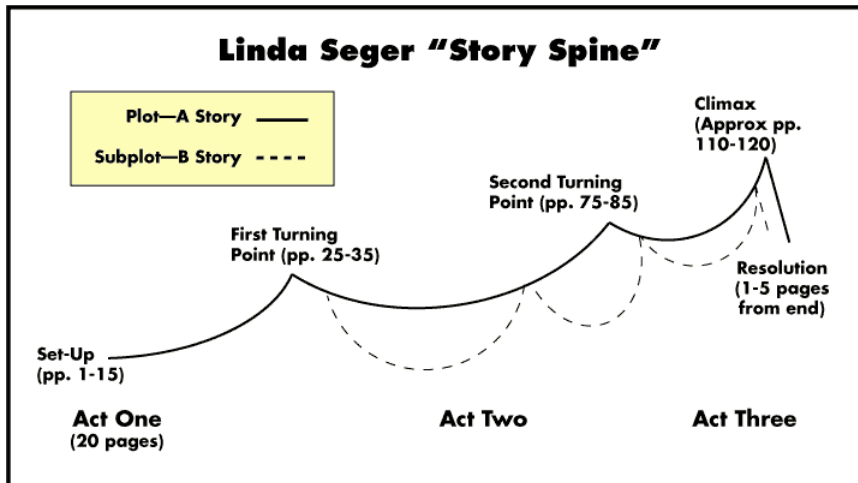
² [Syd Field | Screenwriting, Workshops & Webinars, Books & Apps](#)

³ [Home | McKee Seminars \(mckeestory.com\)](http://mckeestory.com)

⁴ [Truby Writers Studio](http://trubywritersstudio.com)

⁵ christophervogler.com

⁶ [Welcome to Story Mastery - Welcome to Story Mastery - Michael Hauge Site](#)

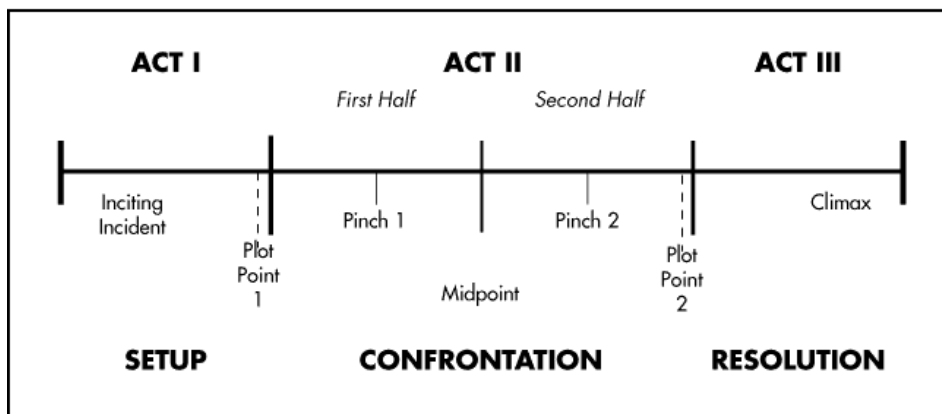


Εικόνα 1.: Το πρότυπο της Linda Seger

Κατά τον Field:

1. Δέση
2. Σύγκρουση
3. Λύση (Field, 1979)

The Syd Field "Paradigm"



Εικόνα 2.: Το πρότυπο του Syd Field

Από την άλλη, ο Hauge συστήνει το μοντέλο των έξι πράξεων, αναλύοντας το ταξίδι του ήρωα:

1. Εγκατάσταση του χωροχρόνου και του ήρωα
2. Μία νέα συνθήκη εμφανίζεται
3. Εξέλιξη του χαρακτήρα και της πλοκής
4. Επιπλοκές και διακυβεύματα

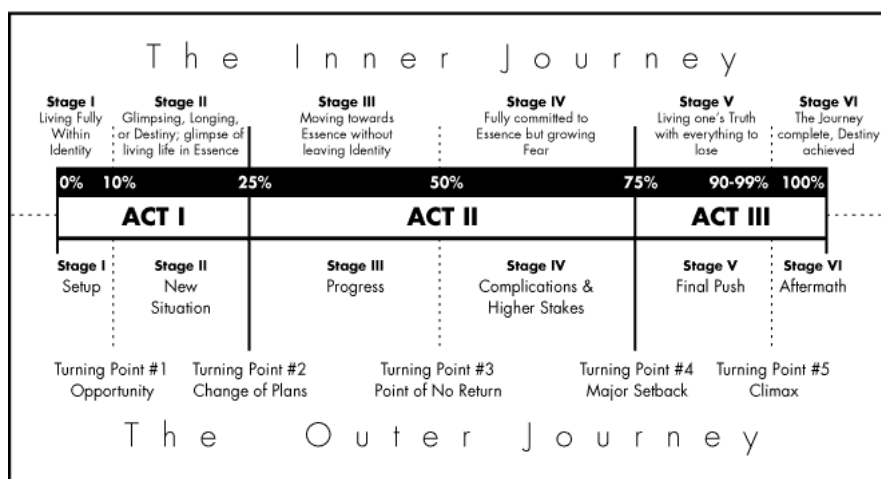
5. Τελική ώθηση
6. Μεταβολή του χαρακτήρα και υπαρξιακή αλλαγή. (Hauge, 2011)

Ενώ, ο Vogler, παρουσιάζει το ταξίδι του ήρωα ή μονομυθία, που περιλαμβάνει 12 βήματα:

1. Ο ήρωας συστήνεται στον συνηθισμένο κόσμο.
2. Λαμβάνει το κάλεσμα στην περιπέτεια.
3. Είναι διστακτικός και αρνείται το Κάλεσμα.
4. Ανακτά το θάρρος του με τη συνάντηση με τον Μέντορα.
5. Διασχίζει το πρώτο κατώφλι.
6. Συναντά και αντιμετωπίζει Δοκιμασίες, Συμμάχους και Εχθρούς.
7. Προσεγγίζει το εσώτερο σπήλαιο περνώντας ένα δεύτερο κατώφλι.
8. Έρχεται αντιμέτωπος με την επαναδιάταξη.
9. Κατακτά την ανταμοιβή.
10. Παίρνει τον δρόμο της επιστροφής.
11. Διασχίζει ένα τρίτο κατώφλι, έχοντας την εμπειρία της αναγέννησης και μεταμορφώνεται από αυτή την εμπειρία.
12. Επιστρέφει με το ελιξίριο. (Vogler, 2007)

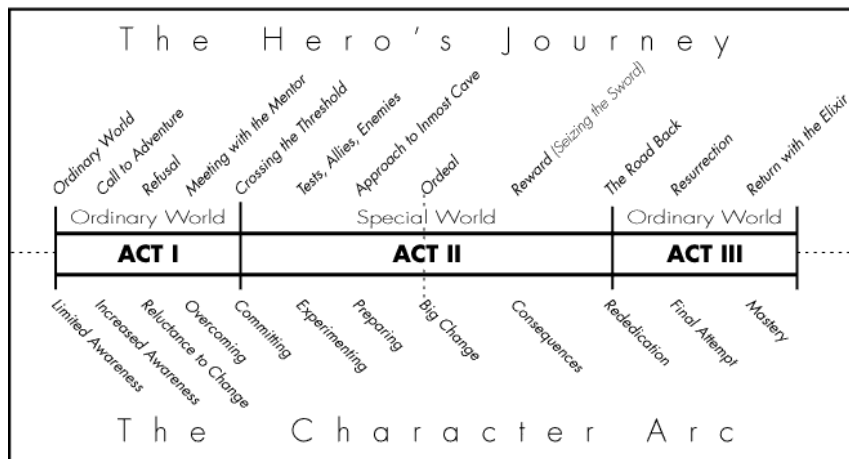
Τόσο η μονομυθία του Vogler, όσο και το ταξίδι του ήρωα του Hauge, μπορούν να συνυπάρξουν με την τρίπρακτη δομή:

Michael Hauge's "Six Stage Plot Structure"



Εικόνα 3: Το πρότυπο του Hauge προσαρμοσμένο στην τρίπρακτη δομή

Christopher Vogler "The Hero's Journey"



Εικόνα 4: Το πρότυπο του Vogler προσαρμοσμένο στην τρίπρακτη δομή

Στην παρούσα εργασία, τα στάδια συγγραφής ενός διασκευασμένου σεναρίου θα αναλυθούν με βάση τη δομή των τριών Πράξεων, καθώς η απλότητά της επιτρέπει να χρησιμοποιείται αν όχι σε όλες, πάντως στις περισσότερες συνθήκες αφήγησης.

Στην τρίπρακτη δομή, η πλοκή χωρίζεται σε τρία μέρη ή «πράξεις» (acts) από δύο κομβικά σημεία (plot – points, turning points), που σηματοδοτούν δραματικές αλλαγές. Απαραίτητη είναι η κλιμάκωση της σύγκρουσης που τελικά επιλύεται. (Γαβριηλίδης, 2021)

- Πρώτη Πράξη

Κατά τη μεταγραφή ενός μυθιστορήματος, νουβέλας ή διηγήματος, πρώτο μέλημα του σεναριογράφου είναι να βρει πότε αναδεικνύεται η ανάγκη του πρωταγωνιστή ή πότε ξεκινά το αναμορφωτικό του ταξίδι. Αυτό συμβαίνει ή θα πρέπει να συμβαίνει στην Πρώτη Πράξη του έργου, που καλείται αλλιώς και Δέση. Η Πρώτη Πράξη δίνει όλα τα στοιχεία που χρειάζεται ο θεατής, ώστε να παρακολουθήσει το έργο με ευκολία. Παρουσιάζει τους ήρωες, τον χώρο και τον χρόνο. Στο τέλος της Πρώτης πράξης τοποθετείται ο *καταλύτης*, μία πληροφορία ή μία πράξη που αλλάζει ορατά τη ζωή του πρωταγωνιστή και δημιουργεί με το κοινό μία δέσμευση. (Dancyger/Cooper, 2005: 25)

Σύμφωνα με την Seger (1994: 25) *καταλύτης* είναι η σκηνή που ξεκινά την ιστορία και τη δράση και μετά από αυτή μαθαίνουμε τι αληθινά πραγματεύεται το έργο που παρακολουθούμε. Ένα γεγονός ανατρέπει την καθημερινότητα του ήρωα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην ταινία *Η Συντροφιά του Δαχτυλιδιού*. Ο φιλήσυχος

Φρόντο καλείται να βγει από το άνετο σπίτι του, να εγκαταλείψει την ειρηνική πατρίδα του και να φέρει εις πέρας μία αποστολή επικίνδυνη και σημαντική. Να καταστρέψει το δαχτυλίδι που λαχταρά όσο τίποτα ένας από τους ισχυρότερους κακούς του κινηματογράφου.

Ο Σκοπετέας (2015: 74) ορίζει την Πρώτη Πράξη ως εξής:

«η Δέση έχει ως γενικό δραματουργικό σκοπό να καθλώσει τον θεατή, να τον βγάλει από τις σκέψεις του και την κατάσταση του πριν από την έναρξη του έργου, να του προκαλέσει απορίες και να τον οδηγήσει στο να βιώσει μαζί με τον ήρωα τις συναισθηματικές καταστάσεις και διακυμάνσεις του υπόλοιπου έργου»

Η ξαφνική ανατροπή των δεδομένων της ζωής του ήρωα ονομάστηκε από τον Αριστοτέλη «περιπέτεια» και θεωρήθηκε από τον μεγάλο φιλόσοφο ως ένα από τα σημαντικότερα συστατικά της τραγωδίας.

- Δεύτερη Πράξη

Έπειτα, στη Δεύτερη Πράξη, προβάλλονται τα εμπόδια που ο πρωταγωνιστής θα πρέπει να ξεπεράσει για να φτάσει στον στόχο του. Η Δεύτερη Πράξη είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια και αναπτύσσει το νόημα του έργου, την εξωτερική σύγκρουση πρωταγωνιστή και ανταγωνιστή, αλλά και την εσωτερική σύγκρουση που βιώνει ο ήρωας. Σύμφωνα με τον Κεχαγιά (1997: 123, 128) ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να πετύχει τον σκοπό του και να απαντήσει στο βασικό ερώτημα που έθεσε στο τέλος της πρώτης πράξης. Ακόμη, τα εμπόδια που προβάλλουν θα πρέπει να κλιμακώνονται σε ένταση και δυσκολία.

- Τρίτη Πράξη

Τέλος, στην Τρίτη Πράξη, έχουμε τη λύση. Ο ήρωας πετυχαίνει ή όχι τον στόχο του και ανακαλύπτει κάτι νέο για τον εαυτό του.

Ο Κεχαγιάς (1997: 138) θεωρεί απαραίτητο η Τρίτη πράξη να περιλαμβάνει τα εξής στοιχεία:

- Την επίλυση της πλοκής και των πιθανών υποπλοκών.
- Την κατάληξη του τόξου μεταμόρφωσης των χαρακτήρων.
- Την έκθεση του θέματος και τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει η ταινία.
- Την κορύφωση.

- Την απάντηση του ερωτήματος που τέθηκε ήδη στην πρώτη πράξη.

Άλλο ένα σημαντικό συστατικό στοιχείο του μύθου, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι η «*αναγνώριση*». Η αναγνώριση μπορεί να ορίζει κυριολεκτικά την αναγνώριση της ταυτότητας ενός προσώπου, όπως συμβαίνει στον Οιδίποδα Τύρανο και την Ιφιγένεια εν Αυλίδι, είτε αφηρημένα, όπως είναι η ξαφνική διαπίστωση μιας κατάστασης ή μιας αλήθειας. Ο Αριστοτέλης επισημαίνει, επίσης, ότι η αναγνώριση είναι η μεταβολή από την άγνοια στη γνώση. Θα πρέπει να απορρέει από την πλοκή, να μην προέρχεται από εξωτερικούς παράγοντες και να εγείρει τη συμπόνια και τον φόβο.

Σε περίπτωση που χρησιμοποιηθεί στο τέλος ως απόρροια των προηγούμενων γεγονότων, η αναγνώριση δημιουργεί παράλληλα και το στοιχείο της έκπληξης και συνήθως είναι ο παράγοντας που οδηγεί στην κορύφωση της πλοκής. Για παράδειγμα, στην ταινία *Fight Club*, ο πρωταγωνιστής διαπιστώνει ότι ο φίλος του, Tyler, είναι ο ίδιος ο εαυτός του. Στην Τρίτη πράξη ο ανώνυμος πρωταγωνιστής προσπαθεί να διαχειριστεί τη νέα αυτή αλήθεια και να διορθώσει τα πράγματα.

- Η Κορύφωση

Η κορύφωση της πλοκής σε ένα μυθιστόρημα μπορεί να μη βρίσκεται στο τέλος του έργου. Αντίθετα, στη σεναριακή γραφή η κορύφωση έρχεται ως απόρροια της συνεχώς κλιμακούμενης δράσης που ξεκινά στην πρώτη πράξη και χτίζεται στη δεύτερη. (Seeger 1992: 100)

Αποτελεί τη μεγαλύτερη πρόκληση του πρωταγωνιστή και αποκαλύπτει για τον ίδιο μία μεγάλη αλήθεια. Είναι σημαντικό η κορύφωση να μην υπονοείται, αλλά να γίνεται μπροστά στα μάτια του θεατή. (Κεχαγιάς, 1997: 139) Επιπλέον, ξεκαθαρίζει ότι ο ήρωας ικανοποίησε τον στόχο του και ολοκληρώνει τη συναισθηματική πορεία του έργου.

Η κορύφωση μπορεί να ακολουθείται από μία σύντομη επίλυση (resolution), η οποία συνδέει το τέλος της κύριας πλοκής και των πιθανών υποπλοκών. (Seeger 1994: 32).

Σύμφωνα με τον Σκοπετέα (2015: 77), τα τελευταία 2 – 3 λεπτά της ταινίας «*δικαιώνουν τους χαρακτήρες και τις πράξεις τους σύμφωνα με την ως τότε εξέλιξη των πραγμάτων*»

Η διασκευή απαιτεί από τον σεναριογράφο να βρει τη σημαντική σκηνή μέσα στο διασκευαζόμενο έργο και να χτίσει τη δραματική ένταση, γύρω από αυτή. Πολλές

φορές είναι προτιμότερο να ξεκινήσει κανείς με αυτή τη σειρά, δουλεύοντας προς τα πίσω. (Seger, 1992: 84)

2.1.2 Το Βάθος

Αφού, ξεκαθαρίσει ο σεναριογράφος τον σκελετό της ιστορίας και τα στοιχεία που θα δεσμεύσουν τον θεατή μέσω της αυξανόμενης δράσης, παράλληλα θα πρέπει να προσέξει ώστε το έργο του να μην είναι μονοδιάστατο. Τα στοιχεία που δίνουν βάθος και χρώμα στην ιστορία είναι πρώτα απ' όλα οι χαρακτήρες.

- Οι Χαρακτήρες

Ένα μυθιστόρημα μπορεί να περιλαμβάνει πολλούς χαρακτήρες. Ένα κινηματογραφικό έργο πρέπει να περιλαμβάνει συγκεκριμένο αριθμό χαρακτήρων, οι οποίοι να επιτελούν μία συγκεκριμένη λειτουργία.

Για να διαμορφωθούν σωστά και να μην είναι μονοδιάστατοι, οι χαρακτήρες θα πρέπει να αναπτύσσονται με βάση τους παρακάτω παράγοντες:

- Το εξωτερικό κίνητρο, αυτό που επιδιώκει ο χαρακτήρας.
 - Το εσωτερικό κίνητρο, ή την ανάγκη του.
 - Τον βαθμό ταύτισης που επιδιώκεται.
 - Τη σχέση του με τους άλλους χαρακτήρες.
 - Το τόξο μεταμόρφωσης του ήρωα, πόσο έχει αλλάξει ως το τέλος της ταινίας.
- (Σκοπετέας, 2015: 60 – 61)

Ο σημαντικός χαρακτήρας γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται η δράση είναι ο *πρωταγωνιστής*. Ο πρωταγωνιστής είναι άλλοτε ήρωας και άλλοτε αντιήρωας, είναι πάντως αυτός που βρίσκεται περισσότερη ώρα στην οθόνη. Συνήθως, ο θεατής ακολουθεί τη δική του οπτική. (Ιωσηφέλης, 2023)

Στη συνέχεια, ο σεναριογράφος καλείται να εντοπίσει τον *ανταγωνιστή*. Ο ανταγωνιστής είναι αυτός που εμποδίζει την πραγμάτωση του στόχου του ήρωα. Μπορεί να είναι ένα ή πολλά πρόσωπα, η φύση, ο θεός, μία ασθένεια. (Ιωσηφέλης, 2023)

Ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον ανταγωνιστή αναδεικνύεται ένα σημαντικό κομμάτι του σεναρίου, η σύγκρουση.

Οι υπόλοιποι χαρακτήρες – λειτουργίες αποτελούνται από τον *καθρέφτη* ή *σύντροφο* και το *ειδύλλιο*. Οι δύο αυτοί χαρακτήρες βοηθούν να αναδειχθούν βασικά χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή, καθώς η σχέση του με αυτούς ξεδιπλώνει άλλες του πλευρές. (Σκοπετέας 2015: 64)

Αν επιχειρήσουμε να εφαρμόσουμε τα παραπάνω στην ταινία *The Silence of The Lambs* (1991), τότε θα έχουμε:

Ως *Πρωταγωνίστρια* την Clarice. Μία αντι – ηρωίδα, νέα γυναίκα, ντετέκτιβ του FBI. Πρόκειται για μία ευφυή προσωπικότητα, η οποία έχει να αντιμετωπίσει τους δικούς της προσωπικούς δαίμονες, πέρα από το να πιάσει τον δολοφόνο Buffalo Bill.

Ο τελευταίος, έχει τον ρόλο του *Ανταγωνιστή*. Ένας στυγνός και βίαιος κατά συρροή δολοφόνος.

Το αφεντικό της Clarice έχει ρόλο *Συντρόφου*, καθώς επιδιώκει τους ίδιους σκοπούς με την πρωταγωνίστρια και την υποστηρίζει στην προσπάθειά της.

Ο Hannibal Lecter, καταδικασμένος κατά συρροή δολοφόνος και κανίβαλος, έχει και αυτός τον ρόλο του *Συντρόφου* ή ακόμα και του *Ειδυλλίου*, αφού μεταξύ του ίδιου και της Clarice αναπτύσσεται μία ιδιαίτερη συναισθηματική σχέση. Ο Lecter τη βοηθά να ανακαλύψει όχι μόνο τον δολοφόνο, αλλά και τις δικές της αδυναμίες. Άλλοτε πάλι, ο Lecter παίρνει τη θέση και του *Ανταγωνιστή*, γιατί οι προθέσεις του δεν είναι πάντα ξεκάθαρες: ο ίδιος, περισσότερο απ' όλα, επιδιώκει να δραπετεύσει, αφού δεν τον διακατέχει καμία μεταμέλεια για τις πράξεις του.

Οι λειτουργίες των χαρακτήρων είναι πολύ σημαντικές. Σε περίπτωση που κάποιος από αυτούς δεν επιτελεί καμία λειτουργία, τότε ίσως δεν είναι απαραίτητο στοιχείο του σεναρίου και πρέπει να «κοπεί». Ενώ, αν δύο χαρακτήρες επιτελούν την ίδια λειτουργία, θα πρέπει να συγχωνευθούν σε έναν. (Seger, 1992: 122)

Οι μικρότερης σημασίας χαρακτήρες που εμφανίζονται ελάχιστα αποτελούν μία καλή ευκαιρία ώστε να προστεθούν χρώμα και υφή στην ταινία. (Seger 1992: 123)

Για παράδειγμα, ο χαρακτήρας της Jordan Baker στον *Υπέροχο Γκάτσμπυ* (2013), ενώ δεν έχει κάποια σημαντική συμβολή στην εξέλιξη της πλοκής βοηθά, ώστε να αναδειχθεί το θέμα. Είναι αυτή που παρέχει όλες τις πληροφορίες στον αφηγητή και τον βοηθά να κατανοήσει περισσότερο τον Γκάτσμπυ. Παράλληλα, η ίδια είναι

ερασιτέχνης αθλήτρια, ανεξάρτητη, μυστηριώδης, κάτι σαν τον θηλυκό Γκάτσμπυ της ταινίας.

Ο σεναριογράφος μπορεί να προσθέσει ζωντάνια στο σενάριο, δίνοντας έμφαση και σε ακόμα μικρότερους ρόλους που εμφανίζονται ελάχιστα. (Seger 1992: 124) Για παράδειγμα, η συμπαθητική ηλικιωμένη που τελικά δίνει σημασία σε όσα διηγείται ο Forrest Gumb, καθισμένος στη στάση του λεωφορείου. Στην ταινία αυτή, οι μάρτυρες της ιστορίας αναδεικνύουν με τη στάση τους την αντιμετώπιση που μπορεί να είχε ο χαρακτήρας, αλλά τονίζουν, επίσης, πόσο απίστευτες είναι οι περιπέτειες που έζησε ο ίδιος. Ανάλογα με τη θέση του, ο καθένας από αυτούς, παίρνει τη θέση του θεατή. Αν οι χαρακτήρες αυτοί ήταν ένας άχρωμος και αδιάφορος ρόλος που κανείς δε θα πρόσεχε, η ταινία δε θα ήταν το ίδιο και η συνθήκη της εξομολόγησης θα ήταν ένα βαρετό εύρημα χωρίς νόημα.

- Το θέμα.

Παραπάνω, αναφέρθηκαν δύο σημαντικά στοιχεία. Η *ανάγκη* και η *σύγκρουση*. Οι τρεις έννοιες θέμα, ανάγκη και σύγκρουση είναι αλληλένδετες.

Το θέμα, αρχικά, εντοπίζεται στη βασική φιλοσοφική σύγκρουση ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τον ανταγωνιστή. (Ιωσηφέλης, 2023)

Η Seger (1992: 140) προτείνει να εστιάσουμε στα εξής σημεία, όταν επιχειρούμε να διασκευάσουμε ένα λογοτεχνικό έργο:

- Στον αφηγητή
- Στον διάλογο
- Στις επιλογές του συγγραφέα, σχετικά με την πλοκή
- Στις επιλογές που κάνει ο χαρακτήρας
- Στις περιγραφές και τις «εικόνες» που μπορούν να μεταφερθούν κινηματογραφικά

Ψάχνουμε για τα σημεία του βιβλίου που προκαλούν μεγαλύτερο συναίσθημα. Τις στιγμές εκείνες που ο πρωταγωνιστής είναι φοβισμένος, πληγωμένος, θυμωμένος. Αν βρούμε την αιτία που προκάλεσε αυτά τα συναισθήματα, τότε έχουμε εντοπίσει τον ανταγωνιστή. Εάν η σύγκρουση στο βιβλίο υπονοείται, τότε θα πρέπει να δημιουργηθούν σκηνές στο σενάριο που να τη δείχνουν ξεκάθαρα. Συγκρούσεις

υπάρχουν ανάμεσα και στους άλλους χαρακτήρες για να αναδείξουν επιπλέον το θέμα. (Segeer 1992: 131 – 132)

Η σύγκρουση μεταξύ πρωταγωνιστή και ανταγωνιστή κλιμακώνεται καθώς το έργο προχωρά προς την κορύφωση. Και όσο η σύγκρουση αυτή μεγαλώνει, οι αξίες του πρωταγωνιστή αποκαλύπτονται. Έτσι, σταδιακά, εμβαθύνουμε στο θέμα. (Ιωσηφέλης, 2023)

Τα γεγονότα της πλοκής και η προσπάθεια του πρωταγωνιστή να ξεπεράσει τα εμπόδια είναι ο βασικότερος και πιο σωστός τρόπος να δείξει ο σεναριογράφος το θέμα. Το να βάλει κανείς τους ήρωες να συζητούν άμεσα για αυτό είναι ο πιο ανέμπνευστος και άχαρος τρόπος. Τα σύμβολα, οι μεταφορές και τα μοτίβα αποτελούν ένα δεύτερο επίπεδο αφήγησης που έρχεται να ενισχύσει το θέμα. (Ιωσηφέλης, 2023)

Στο βιβλίο *Τελευταία έξοδος: Ρίτα Χέιγουορθ* (1982) του συγγραφέα Stephen King το θέμα αφορά την ελπίδα και την επιμονή σε αυτή, στο πλαίσιο της ιδρυματοποίησης. Η ταινία *Shawshank Redemption* (1994) είναι μία πιστή μεταφορά του βιβλίου και αναλύει τα ίδια θέματα.

Επιχειρώντας να ανιχνεύσουμε το θέμα στο βιβλίο με τον τρόπο της Segeer, εντοπίζουμε τα εξής σημεία. Πρώτα απ' όλα στις περιγραφές του πρωταγωνιστή Άντυ Νταφρέιν, ο αφηγητής σχολιάζει: «*Και πρόσεξα πως παρ' ότι το πρόσωπό του είχε στραπατσαριστεί άσχημα, τα χέρια του παρέμεναν περιποιημένα και καθαρά [...]*», «*Δε νομίζω όμως η απομόνωση να του κόστιζε τόσο πολύ όσο σε άλλους: Ο Άντυ τα πήγαινε καλά με τον εαυτό του*», «*περπατούσε στο προαύλιο εκπαίδευσης σα να βρισκόταν σε κοκτέιλ πάρτι*» και «*η ελευθερία του τον περιέβαλλε σαν αόρατο παλτό [...]*» Μάλιστα, ο αφηγητής νιώθει «*Ένα δέος μπροστά στην σχεδόν ενστικτώδη επιμονή αυτού του ανθρώπου*»

Όλα αυτά σκιαγραφούν έναν άνθρωπο επίμονο και αλύγιστο μπροστά στον εγκλωβισμό του. Οι επιλογές που κάνει ο συγγραφέας στην ιστορία τονίζουν ακόμα περισσότερο τα χαρακτηριστικά του αυτά. Για παράδειγμα, η ενασχόληση του Άντυ με τη βιβλιοθήκη της φυλακής και η επιμονή του να στέλνει εβδομαδιαίως και για χρόνια επιστολές στην Πολιτειακή Γερουσία προσμένοντας σε μία χρηματοδότηση.

Σε σημεία με διάλογο, το θέμα της ελπίδας εντοπίζεται όταν ο Άντυ απαντά στο γιατί του αρέσουν τόσο οι αφίσες διάσημων γυναικών «*[...] σημαίνουν το ίδιο πράγμα που σημαίνουν για τους περισσότερους κατάδικους. [...] Ελευθερία. Κοιτάς αυτές τις*

όμορφες γυναίκες και νιώθεις ότι θα μπορούσες σχεδόν [...] να σταθείς δίπλα τους. Να είσαι ελεύθερος». Επίσης, ολόκληρος ο διάλογος όπου ο Άντυ μιλά στον συγκρατούμενό του και αφηγητή για το Τσιχουατανέγιο, την πόλη όπου θα ήθελε να ζήσει το υπόλοιπο της ζωής του και τον Ατλαντικό ωκεανό. Στην ίδια συζήτηση τον ενημερώνει ότι υπάρχει ένα τεράστιο χρηματικό ποσό, σε άλλο όνομα, που τον περιμένει, όταν βγει επιτέλους από την φυλακή. Στο γράμμα που αφήνει στον αφηγητή Ρεντ, ο Άντυ λέει: *«Να θυμάσαι ότι η ελπίδα είναι καλό πράγμα, Ρεντ, ίσως το καλύτερο απ' όλα και κανένα καλό πράγμα δεν πεθαίνει ποτέ».* Το βιβλίο κλείνει με τη λέξη *«ελπίζω».*

Μία εικόνα που ζωντανεύει το θέμα της ελευθερίας είναι το σημείο εκείνο όπου ο Άντυ έχει εξασφαλίσει τρεις μπύρες για κάθε συγκρατούμενό του, τις οποίες όλοι μαζί απολαμβάνουν στην ταράτσα της φυλακής, νιώθοντας ελεύθεροι άνθρωποι.

Από την άλλη, για το θέμα της ιδρυματοποίησης ο αφηγητής κάνει ευθείς αναφορές, ενώ το τελευταίο τμήμα του βιβλίου, αφορά σχεδόν αποκλειστικά τη δυσκολία του ίδιου να διαχειριστεί την απελευθέρωση του και να προσαρμοστεί στη νέα πραγματικότητα.

Στην ταινία, ο αφηγητής παραμένει ουσιαστικά ο ίδιος. Ακούμε να χαρακτηρίζει τον Άντυ πολλές φορές με αυτούσιες φράσεις του βιβλίου. Πέρα λοιπόν από την εικόνα, έχουμε και τις παρατηρήσεις του Ρεντ που έρχονται να συμπληρώσουν την αίσθησή μας για τον πρωταγωνιστή. Οι διάλογοι έχουν επίσης διατηρηθεί, αλλά έχουν «σπάσει» σε διάφορα σημεία του έργου. Ο σεναριογράφος, ωστόσο, επέλεξε να τονίσει ακόμα περισσότερο τα στοιχεία αυτά του χαρακτήρα του Άντυ που τον καθιστούν ξεχωριστό και προσθέτοντας νέες σκηνές. Οι σκηνές αυτές φωτίζουν το θέμα προβάλλοντας τη σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη συνθήκη του εγκλεισμού. Μία από αυτές είναι το επεισόδιο με την άρια που ο Άντυ βάζει στα ηχεία της φυλακής. Ο αφηγητής, εδώ, σχολιάζει ότι όλοι οι τρόφιμοι ένιωσαν ελεύθεροι, ενώ τους παρακολουθούμε να ακούν εκστασιασμένοι τη μουσική. Αργότερα, όταν ο Άντυ επιστρέφει από την απομόνωση, όπου βρέθηκε εξαιτίας αυτού του περιστατικού, δηλώνει πως άντεξε γιατί είχε μαζί του τη μουσική που κανείς δεν μπορεί να του πάρει (αντίθετα με την ελευθερία του). Αυτό οδηγεί τη συζήτηση στην «ελπίδα» και πως αυτή είναι άλλο ένα πράγμα που δεν μπορεί κανείς να στερήσει από τον άνθρωπο και αποτελεί την κινητήριο δύναμή του. Παράλληλα, το κρυφό καταπίστευμα που τον περιμένει έξω σε αντίθεση με το βιβλίο,

αποτελείται από τα παράνομα έσοδα του διευθυντή της φυλακής. Είναι χρήματα που ο ίδιος ο διευθυντής συμφώνησε να κατατίθενται σε ένα πρόσωπο – φάντασμα. Με αυτό τον τρόπο ο σεναριογράφος αναδεικνύει την επιμονή του Άντυ και το μεγάλο σχέδιο που κατέστρωσε και έφερε εις πέρας σε ένα αντίξοο περιβάλλον και ενώ μπορούσε να πάσα στιγμή να πιαστεί επ’ αυτοφώρω.

Για την ιδρυματοποίηση, γίνεται λόγος κυρίως με το subplot του έργου, την ιστορία του ηλικιωμένου τρόφιμου, Brooks. Ο σεναριογράφος συνδυάζοντας διάφορα στοιχεία του βιβλίου και κυρίως αξιοποιώντας το τελευταίο μέρος του, χτίζει μια ιστορία για έναν άνθρωπο που αποφυλακίζεται στα εβδομήντα του. Ο Brooks επιχειρεί ακόμα και να σκοτώσει έναν φίλο – συγκαταρούμενό του, ώστε να ακυρωθεί η απόφαση αποφυλάκισης. Στο τέλος, αυτοκτονεί μη αντέχοντας την ελευθερία του.

Συνολικά, ο σεναριογράφος έχει προσαρμόσει συγκεκριμένα σημεία που καθιστούν την πλοκή πιο λιτή, ενώ παράλληλα τονίζουν τον χαρακτήρα του ήρωα, και δημιουργούν αυξανόμενο σασπένς. Η θεματική της ελπίδας και της επιμονής στον στόχο, αναλύεται διεξοδικά και αναδεικνύεται κυρίως μέσω της δράσης: ο Άντυ ενσαρκώνει ως χαρακτήρας τη δύναμη του να πιστεύει κανείς σε κάτι, να δουλεύει με επιμονή και υπομονή γι’ αυτό και στο τέλος τα καταφέρνει.

Από την άλλη, ένας ακόμα παράγοντας που φανερώνει το θέμα, είναι το «θέλω» και η «ανάγκη». Οι δύο αυτοί όροι ενσωματώνουν αντίστοιχα το εξωτερικό και το εσωτερικό (ή συναισθηματικό) θέμα της ταινίας. (Ιωσηφέλης, 2023)

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το «θέλω» αφορά συνήθως κάτι χειροπιαστό, κάτι το οποίο βλέπουμε. Για παράδειγμα στην ταινία *Τιτανικός* (1997), το εξωτερικό θέμα είναι να μπορέσει το ζευγάρι να ζήσει τον έρωτά του. Το συναισθηματικό θέμα, η ανάγκη, είναι κάτι πιο βαθύ και αποτελεί το αληθινό θέμα της ταινίας. Στην προαναφερθείσα ταινία, η ανάγκη της ηρώιδας είναι να ξεφύγει από τις κοινωνικές συμβάσεις της τάξης της και να απελευθερωθεί από μία ασφυκτικά καθορισμένη ζωή που δε ζήτησε. Κι αυτό το εντοπίζουμε τόσο στις δραματικές σκηνές, όσο και σε άλλες παραμέτρους του σεναρίου: η σκηνή του κορσέ που κόβει την ανάσα της κοπέλας, το ακριβό κόσμημα που τελικά πετιέται στον ωκεανό, η μεταχιμακή κατάσταση του ταξιδιού ανάμεσα στην αριστοκρατική Βρετανία και τον «Νέο Κόσμο», ο ξέφρενος ιρλανδικός χορός στο

αμπάρι του πλοίου, οι επιλογές και η ζωή της ηρωίδας, αφού φτάνει ζωντανή στην ακτή της Αμερικής.

Ο Egri (1960) όρισε την έννοια και τη σημασία του premise, δηλαδή της κεντρικής ιδέας του δράματος. Το premise ως απαραίτητο στοιχείο της συγγραφικής διαδικασίας, πρέπει να διέπεται από απλότητα και σαφήνεια και να μπορεί να διατυπωθεί ρητά. Αποτελεί μία περίληψη της ιστορίας και είναι η κινητήριος δύναμη της δράσης. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν πρέπει να είναι διακριτό, αλλά αντίθετα, στόχος είναι να ενσαρκώνεται από τους χαρακτήρες, τις επιλογές τους και την εξέλιξη της πλοκής: «σε ένα καλά δομημένο έργο [...] είναι αδύνατο να φανεί ακριβώς πότε τελειώνει το premise και πότε αρχίζει η ιστορία ή ο χαρακτήρας» (1960: 29)

2.1.3 Άλλα αφηγηματικά μοντέλα

Οι αρχαίοι Έλληνες καθόρισαν τη δομή της τραγωδίας σε τρεις πράξεις και σε τρεις ενότητες: χώρος – χρόνος – δράση. Ωστόσο, ο κινηματογράφος υπερέβη τους κανόνες αυτούς, αξιοποιώντας τη ρευστότητα του κινηματογραφικού κειμένου. Αναζητώντας κάθε φορά την καλύτερη και πληρέστερη κάλυψη των δραματουργικών αναγκών της αφήγησης ο σεναριογράφος μπορεί να κινηθεί μπρος πίσω στον χρόνο, να κινηθεί ελεύθερα στον χώρο και να ακολουθήσει διαφορετικές γραμμές δράσης (Linda Cowill, οπ. αναφ. στο Ιωσηφέλης, 2023)

«Η σπονδυλωτή δομή του "Στην τύχη, Μπαλταζάρ", η κατακερματισμένη δράση στις "71 συμπτώσεις", η μη γραμμική αφήγηση στην "Αναπαράσταση", οι πολλαπλές εκδοχές στο "Τυφλή τύχη" και στο "Τρέξε Λόλα, τρέξε" πιθανότατα δεν θα έπαιρναν καλό βαθμό στα εργαστήρια της χολιγουντιανής τυποποίησης, παρότι πρόκειται για αφηγήσεις στις οποίες αναδεικνύονται και πρωταγωνιστούν μεμονωμένοι χαρακτήρες» (Καλαμπάκας & Κυριακόπουλος, 2015)

Παραδείγματα εναλλακτικής αφήγησης είναι:

1. Παραπάνω από ένας πρωταγωνιστές.
2. Παθητικός πρωταγωνιστής.

Πρόκειται για πρωταγωνιστές μη ενεργούς, που δεν αναλαμβάνουν δράση, αλλά τους συμβαίνουν πράγματα και βρίσκονται εν μέσω καταστάσεων που δεν προκάλεσαν.

3. Μη γραμμική αφήγηση των γεγονότων.

«Το παιχνίδι με τον χρόνο μπορεί να φτάσει σε εξαιρετικά σύνθετες μορφές ανακατασκευής του χρονικού άξονα με αναδρομές, επαναλήψεις, πολλαπλές εκδοχές του ίδιου χρονικού διαστήματος ή/και ταυτόχρονη συνύπαρξη διαφορετικών χρονικών αξόνων» (Καλαμπάκας & Κυριακόπουλος)

4. Ανοιχτό τέλος.

5. Εσωτερική σύγκρουση και όχι εξωτερική σύγκρουση με έναν ανταγωνιστή.

6. Τυχαιότητα και όχι αιτιοκρατική σχέση των γεγονότων της πλοκής.

Πράξεις χωρίς κίνητρο οδηγούν σε αποτελέσματα. Η πραγματικότητα που προβάλλουν τέτοιου είδους ταινίες, φανερώνει ένα ασύνδετο σύστημα σχέσεων, τυχαίο και χαοτικό. (Ιωσηφέλης, 2023)

7. Σπονδυλωτές και multiplot ταινίες.

Μια επεισοδιακή ταινία αρθρώνει πάνω σε έναν σκελετό, διαφορετικές αφηγήσεις οι οποίες λειτουργούν μεταξύ τους σαν subplot. Οι διαφορετικές ιστορίες συνδέονται βάσει του εσωτερικού θέματος, του χρόνου ή του χώρου. Τα επεισόδια κινούνται παράλληλα και οδηγούν σε μία κλιμάκωση. (Ιωσηφέλης, 2023)

8. Ταινίες στις οποίες εμποδίζεται πλήρως η ταύτιση με οποιονδήποτε χαρακτήρα.

Για παράδειγμα στην ταινία *Μαχαίρι στο Νερό* του Roman Polanski ο θεατής δεν παίρνει το μέρος κανενός χαρακτήρα. *«Η συναισθηματική αποδέσμευση από τα δρώμενα μας βάζει στο ρόλο ενός αντικειμενικού, κριτικού παρατηρητή»* (Καλαμπάκας & Κυριακόπουλος, 2015)

Σε κάθε περίπτωση, ο McKee (2017) τονίζει ότι στόχος θα πρέπει να είναι η συγγραφή ενός ποιοτικού σεναρίου με γνώμονα πάντα τη συγκίνηση του θεατή. Συνταγή της επιτυχίας δεν υπάρχει και αυτό που χαρακτηρίζει τους μεγάλους δημιουργούς είναι η πρωτοτυπία, τόσο στο περιεχόμενο, όσο και στη δομή. Αξίζει να θυμάται κανείς ότι η δουλειά του σεναριογράφου *«αποκαλύπτει την προσωπική του κοσμολογία, τη γνώση του για τα βαθύτερα μοτίβα και κίνητρα σχετικά με το πώς και το γιατί συμβαίνουν τα πράγματα σε αυτόν τον κόσμο»* (2017: 24)

II. ΕΙΔΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Στο σημείο αυτό, επιχειρείται μία αναλυτική παρουσίαση και συγκριτική μελέτη του διηγήματος *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891) του Ambrose Bierce και της ομότιτλης ταινίας μικρού μήκους του Robert Enrico (1961).

1. AMBROSE BIERCE

Ο Ambrose Bierce γεννήθηκε το 1842 στο Οχάιο των Ηνωμένων Πολιτειών. Ήταν το δέκατο από τα δεκατρία παιδιά μιας αγροτικής οικογένειας. Το 1859 εισήχθη στη στρατιωτική σχολή του Κεντάκι και με το ξέσπασμα του Αμερικανικού Εμφυλίου υπηρέτησε ως στρατιώτης, συμμετέχοντας σε αρκετές σημαντικές συγκρούσεις. Άφησε τον στρατό το 1867.

Οι πρώτες συγγραφικές απόπειρές του εμφανίστηκαν στο περιοδικό *Californian*, ενώ το 1868 προσελήφθη ως εκδότης της *News Letter*, όπου έγραφε τη δική του στήλη, χάρη στην οποία ξεχώρισε στους λογοτεχνικούς κύκλους της Καλιφόρνια. (Gale, 2015)

Το 1871 παντρεύτηκε, και έναν χρόνο αργότερα, μετακόμισε στο Λονδίνο, όπου εργάστηκε για τις εφημερίδες *FUN* και *FIGARO*. Εκεί, ο Bierce απέκτησε και το προσωνύμιο «*Bitter Bierce*» εξαιτίας της καυστικής του γλώσσας. Η σάτιρά του προς διάφορα επώνυμα πρόσωπα της εποχής, αλλά και πρωτοεμφανιζόμενους ποιητές, η κριτική του απέναντι στους πολιτικούς και τα σχόλιά του προς παντός είδους κοινωνικά δρώμενα υπήρξαν παροιμιώδεις. (Starrett οπ. αναφ. στο Bierce, 2015)

Έπειτα από τρία χρόνια παραμονής στη Μεγάλη Βρετανία, επέστρεψε στις ΗΠΑ και για λίγο εργάστηκε σε κρατική υπηρεσία νομισματοκοπείου, πριν αναλάβει ως εκδότης στο περιοδικό *Argonaut* στο Σαν Φρανσίσκο. Στα επόμενα χρόνια, εργάστηκε, επίσης, στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Wasp* και στην *San Francisco Examiner* (Gale, 2015)

Το 1913, αφήνει πίσω του τη συμβατική ζωή και φεύγει για το Μεξικό. Ένα γράμμα προς την κόρη του, τον Δεκέμβρη του ίδιου έτους, την ενημερώνει ότι κατετάγη ως παρατηρητής στις δυνάμεις του Πάντσο Βίγια. Αυτό το γράμμα έμελλε να είναι το τελευταίο σημάδι ζωής του Ambrose Bierce. (Starrett οπ. αναφ. στο Bierce, 2015) Έκτοτε, τα ίχνη του χάνονται, πυροδοτώντας αμέτρητες φήμες, με την επικρατέστερη να τον θέλει νεκρό σε μία συμπλοκή στην Ojinaga του Μεξικού. (Britannica, 2024) Ο

σπουδαίος μεξικανός λογοτέχνης Carlos Fuentes εμπνεύστηκε από το μυστήριο του θανάτου του Bierce για το βιβλίο του *Gringo Viejo* (Gale, 2015)

Πολέμιος της υποκρισίας, της διαφθοράς και της προκατάληψης, ο Bierce απέκτησε μεγάλη φήμη ως αρθρογράφος με αρκετούς βέβαια πολέμιους.

Υπήρξε ένας παραγνωρισμένος λογοτέχνης. Ο ίδιος, αρνούμενος να δεχθεί την επιμέλεια των γραπτών του από τρίτους, απέρριπτε τις προτάσεις για έκδοση των ιστοριών του από μεγάλους εκδοτικούς, με αποτέλεσμα να μην κερδίσει τη φήμη που του αναλογούσε. Η κριτική τα πρώτα χρόνια στάθηκε ιδιαίτερα σκληρή απέναντί του, καθώς θεώρησε τα κείμενά του «ασκήσεις», και για τον ίδιο πως χρησιμοποιούσε το *trick ending* προς εντυπωσιασμό και εύκολη λύση. Οι μελετητές αργότερα στέκονταν περισσότερο στην περιπετειώδη του ζωή και το μυστηριώδες τέλος του (Gale, 2015).

Το 1920, ο Vincent Starrett αναφέρει:

«Ο Ambrose Bierce υπήρξε σπουδαίος συγγραφέας και σπουδαίος άντρας. [...] αλλά είναι δύσκολο να τον κατηγοριοποιήσει κανείς. Είναι μάλλον η πιο πολύπλευρη ιδιοφυΐα των αμερικανικών γραμμάτων. [...] Η επιρροή του πάνω στους συγγραφείς του καιρού του, αν και παραγνωρισμένη είναι ευρεία» (Starrett οπ. αναφ. στο Bierce, 2015)

2. ΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ:

An Occurrence at Owl Creek Bridge, 1890

Ο Kurt Vonnegut, jr για το έργο του Bierce *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, δήλωσε πως είναι το σπουδαιότερο διήγημα των αμερικανικών γραμμάτων και πως πρόκειται για ένα άψογο δείγμα της αμερικάνικης ιδιοφυΐας (Starrett οπ. αναφ. στο Bierce, 2015)

Το διήγημα *An occurrence at Owl Creek Bridge* εκδόθηκε το 1890 και περιλαμβάνεται στη συλλογή του Bierce “Tales of Soldiers and Civilians”.

Πρόκειται για ένα ευφυές έργο που αφηγείται τον απαγχονισμό του Peyton Farquhar, ενός νότιου αγρότη και γαιοκτήμονα, ο οποίος επιχείρησε να καταστρέψει τη σιδηροδρομική γέφυρα Owl Creek. Η έναρξη του διηγήματος βρίσκει τον Farquhar, ήδη με το σκοινί στο λαιμό του, ενώ οι Γιάνκηδες τελειώνουν τις προετοιμασίες για την εκτέλεσή του. Τη στιγμή που πετούν τον καταδικασμένο από τη γέφυρα, ο

συγγραφέας παραπλανά τον αναγνώστη κάνοντάς τον να πιστέψει πως το σκοινί κόβεται και ο Farquhar πέφτει στο νερό. Από το σημείο αυτό, αρχίζει μία τεράστια πάλη του ίδιου να σωθεί από τους στρατιώτες που συνεχίζουν να τον καταδιώκουν. Όταν τελικά φτάνει στο σπίτι του και τη σύζυγό του, ο αφηγητής διακόπτει και μας ενημερώνει ότι ο Farquhar ταλαντεύεται σαν «εκκρεμές» πάνω από το νερό. Το σκοινί δεν είχε σπάσει και όλη η προσπάθεια του ήρωα να επιστρέψει ασφαλής στο σπίτι του ήταν απλώς οι παραισθήσεις του θανάτου.

Το έργο ξεχώρισε για την καινοτόμο αφηγηματική του τεχνική και την εξέταση δύσκολων θεμάτων όπως η φύση του χρόνου, ο θάνατος και τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης.

2.1 Ανάλυση

Το πιο εντυπωσιακό με το διήγημα του Bierce είναι η εξαιρετικής ευφυΐας χρήση του αφηγητή και οι πολλαπλές εναλλαγές στην οπτική γωνία.

Παρότι στην πραγματικότητα ο αφηγητής ποτέ δεν ψεύδεται κατά τη διάρκεια του έργου, ο μέσος αναγνώστης δεν είναι καθόλου προετοιμασμένος για το άδοξο τέλος του ήρωα. Σύμφωνα με τον Woodruff, *«με κάποιον τρόπο, ο αναγνώστης αναγκάζεται να συμμετέχει στο παιχνίδι μεταξύ φαντασίας και λογικής και αφήνεται να πιστέψει πως η απόδραση είναι αληθινή, ενώ ξέρει πως δεν είναι»*. (στο Stoiceff, 1993)

Το διήγημα χωρίζεται σε τρία μέρη.

Στο πρώτο μέρος, ο αφηγητής είναι ετεροδιηγητικός, παντογνώστης με μηδενική εστίαση. Μας περιγράφει τα πάντα με λεπτομέρεια, χρησιμοποιώντας στρατιωτική γλώσσα, κάτι που του προσδίδει κύρος και αξιοπιστία. (Linkin, 1988) Παρουσιάζει την εικόνα του καταδικασμένου Farquhar, ήδη με το σκοινί στο λαιμό του, τη θέση των στρατιωτών, αλλά και τη διαδικασία που ακολουθείται σε αντίστοιχους απαγχονισμούς. Έπειτα, μας δίνει μία περιγραφή του Farquhar αντικειμενική, αλλά μάλλον φιλική προς αυτόν, φροντίζοντας έτσι να τον συμπαθήσουμε.

« [...] his eyes were large and gray and had a kindly expression which one would hardly have expected on one whose neck was on the hemp. Evidently this was no vulgar

assassin. The liberal military code makes provision for hanging many kinds of persons, and gentlemen are not excluded. »

Αμέσως μετά, αλλάζει την οπτική γωνία μεταφέροντάς μας τις σκέψεις του Farquhar, ο οποίος ενοχλείται από έναν εκκωφαντικό ήχο :

«a sharp, distinct, metallic percussion like a stroke of a blacksmith's hammer upon the unvil [...] Its recurrence was regular, but as slow as the tolling of a death knell»

Αποδεικνύεται πως πρόκειται απλώς για το ρολόι τσέπης του. Τούτο εξυπηρετεί στο να αναδειξεί την ένταση, αλλά και να εμπλουτίσει παράλληλα τη θεματική του χρόνου και της αλλοίωσής του:

«The intervals of silence grew progressively longer; the delays became maddening».

Λίγο πριν το τέλος του πρώτου μέρους, ο αφηγητής εστιάζει στις σκέψεις του ήρωα, ο οποίος σχεδιάζει έναν τρόπο διαφυγής. Το ποτάμι που κυλά από κάτω του φαντάζει ως η μόνη σωτηρία. Οι κινήσεις που σχεδιάζει να κάνει θα επαληθευθούν όλες, μόνο που αυτό θα συμβεί στο μυαλό του και όχι στην πραγματικότητα. Με την εκτέλεση της διαταγής το πρώτο μέρος τελειώνει.

Απότομα, ο Bierce μας περνά στο δεύτερο μέρος, όπου μας διηγείται τις συνθήκες που οδήγησαν τον πρωταγωνιστή στην κρεμάλα. Εδώ, ο αφηγητής παραμένει παντογνώστης. Ένα απόγευμα, περνά από το σπίτι του Farquhar ένας στρατιώτης ντυμένος στα γκρι – χρώμα του στρατού της Συνομοσπονδίας των Νοτίων. Ο Farquhar που ήταν αφοσιωμένος στον σκοπό της Συνομοσπονδίας (*«he [...] was devoted to the Southern cause»* και *«a civilian who was at heart a soldier»*) προσφέρει νερό στον άγνωστο και τον ρωτά πληροφορίες για την εξέλιξη του πολέμου. Ο στρατιώτης τον ενημερώνει ότι οι Βόρειοι έχουν καταλάβει τη σιδηροδρομική γέφυρα Owl Creek και ανακοίνωσαν πως όποιος πολίτης γίνει αντιληπτός κοντά στην περιοχή θα απαγχονιστεί. Ο Farquhar βλέπει μία ευκαιρία να κάνει την ηρωική πράξη που ονειρεύεται. Έτσι, πέφτει εύκολα θύμα του άντρα ο οποίος, όπως πληροφορείται αμέσως μετά ο αναγνώστης, ήταν κατάσκοπος των βορείων. Η ενσυναίσθηση του αναγνώστη προς τον ήρωα ενισχύεται, καθώς ανακαλύπτει πως ο Farquhar, όχι μόνο ήθελε να κάνει κάτι γενναίο, αλλά έπεσε επίσης θύμα ενός απατεώνα. Η αίσθηση της αδικίας δε μας επιτρέπει να συνεχίσουμε την ανάγνωση με καθαρό μυαλό.

Χωρίς καθόλου να είμαστε προετοιμασμένοι, κρατώντας στον νου μας την αίσθηση του παντογνώστη μηδενικής εστίασης αφηγητή, περνάμε στο τρίτο και πιο εντυπωσιακό μέρος. (Stoicheff, 1993) Εκείνο, στο οποίο στέκονται οι περισσότεροι μελετητές εξετάζοντας τη μαεστρία με την οποία ο Bierce μεταχειρίζεται τη γλώσσα, την αλλαγή στο ύφος, αλλά και την ευρηματική αφήγηση.

Αξίζει να τονίσουμε ξανά πως ο αφηγητής παραμένει ειλικρινής και δεν ψεύδεται ποτέ. Έτσι, στην πρώτη πρόταση του τρίτου μέρους μας ενημερώνει ότι ο Farquhar ήταν ήδη νεκρός. Η παραπλάνηση του αναγνώστη οφείλεται στην αλλαγή της εστίασης την οποία δεν αντιλαμβάνεται, ή δε θέλει να αντιληφθεί, επιθυμώντας την σωτηρία του πρωταγωνιστή. Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως ο αφηγητής αμέσως μετά τον απαγχονισμό δηλώνει:

*«he (Farquhar) **knew** that the rope had broken and he had fallen into the stream»*

και όχι **the rope had broken**. Η φράση που χρησιμοποιείται προβάλλει την υποκειμενική αντίληψη της πραγματικότητας από τον πρωταγωνιστή. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και θα σχολιαστεί παρακάτω, να δούμε πώς απεικόνισε ο Robert Enrico, στην αντίστοιχη μεταφορά του διηγήματος, αυτή την τόσο καταλυτική λεπτομέρεια.

Συνεχίζοντας, όσα έπονται, συνδέονται με την πραγματικότητα των λίγων δευτερολέπτων που χρειάστηκαν, ώστε ο Farquhar να χάσει τη ζωή του από απαγχονισμό. Τα εξωτερικά ερεθίσματα αλλοιώνονται και ερμηνεύονται μέσω μιας ονειρικής κατάστασης σε μία διαφορετική πραγματικότητα. Ο Farquhar περνά κάτω από το νερό κάποια λεπτά αγωνίας και πόνου, πριν αποκτήσει πλήρως τις αισθήσεις του και αφού καταφέρει να λύσει τα χέρια του. Οι αισθήσεις του, ωστόσο, επανέρχονται πιο ευαίσθητες και *οξείες* απ' ότι πριν. Ακούει τον ίδιο του τον παλμό, βλέπει ακόμα και τα έντομα πάνω στα φύλλα των δέντρων. Οι οξυμένες αισθήσεις μπορεί να είναι είτε μία ερμηνεία του τι συμβαίνει στο σώμα μας λίγο πριν τον θάνατο, είτε ο ήχος των αρτηριών του απαγχονισμένου που σπάνε, η αίσθηση του πνιγμού. Έπειτα, δέχεται πυροβολισμούς, ένας στρόβιλος νερού τον παρασύρει και τον στριφογυρίζει και δεν αισθάνεται τα πόδια του να αγγίζουν το έδαφος. Όλα αυτά αντικατοπτρίζουν τα πραγματικά ερεθίσματα των όσων συμβαίνουν στο σώμα του: οι πυροβολισμοί είναι ο ήχος του λαιμού του που σπάει από την πίεση του σκοινιού, ο στροβιλισμός είναι ο κλυδωνισμός που προκαλείται από το τέντωμα του σκοινιού, το ίδιο και η παράξενη ώθηση που τον ανεβάζει στην επιφάνεια. Φυσικά και δεν

αισθάνεται το έδαφος κάτω από τα πόδια του, αφού στην πραγματικότητα αιωρείται. (Stoicheff, 1993)

Παράλληλα, ο Bierce χρησιμοποιεί μια γλώσσα ρυθμική, μελοδραματική και σχεδόν ειρωνική, ώστε στη δεύτερη ανάγνωση η πραγματικότητα του ήρωα, μας είναι ξεκάθαρη. Παράδειγμα: «*What a splendid effort!*», «*What superhuman strength!*». Ακόμη, χρησιμοποιεί παρήχηση και ιαμβικό μέτρο για να προσδώσει μία αίσθηση μη ρεαλιστική και ονειρώδη. (Gale, 2015)

Όπως, η θηλιά στον λαιμό του Farquhar κόβει απότομα το νήμα της ζωής του, έτσι ο αντικειμενικός παρατηρητής/αφηγητής επιστρέφει για να διακόψει το αίσιο τέλος και να μας γυρίσει πίσω στην τραγική πραγματικότητα, με μία παντελή έλλειψη συναισθηματικότητας, όπως αρμόζει στον αφηγητή του πρώτου μέρους. (Linkin, 1988)

2.2 Θεματολογία

Τα θέματα που εξετάζονται στο διήγημα θα μπορούσαν να το κατατάξουν στο ρεύμα του μεταμοντερνισμού. Ο Bierce εισήγε τις ψυχολογικές σπουδές στη λογοτεχνία, μία εποχή που η αμερικανική λογοτεχνία ήταν αφοσιωμένη στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό. Η θεματολογία της μεταθανάτιας εμπειρίας αποτέλεσε αντικείμενο της λογοτεχνίας πολλά χρόνια αργότερα από αξιόλογους λογοτέχνες, όπως ο Hemingway και ο Cortazar. (Gale, 2015)

Ο Bierce, στο παρόν διήγημα, αποπειράται να ερμηνεύσει πώς ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιμετωπίζει τη βεβαιότητα του επερχόμενου **θανάτου** και παράλληλα εξετάζει τη σχέση του ετοιμοθάνατου με τον **χρόνο**. Από τη στιγμή του απαγχονισμού, ως τον θάνατο του Farquhar μεσολαβούν ελάχιστα δευτερόλεπτα, ωστόσο οι παραισθήσεις του εκτείνονται σε σχεδόν είκοσι τέσσερις ώρες. Για τη διαστολή του χρόνου στο μυαλό του ήρωα, μας πληροφορεί ο αφηγητής, ήδη στο πρώτο μέρος, όταν μας λέει για το πώς αντιλαμβανόταν ο Farquhar τους χτύπους του ρολογιού του. Επιπλέον, η αλλοίωση της πραγματικής αίσθησης του χρόνου καθρεφτίζεται και στην ίδια την αφήγηση. Όταν περνώντας από το πρώτο μέρος στο δεύτερο, χρησιμοποιείται η κατά Genette εξωτερική ανάληψη, αναβάλλοντας τη συνέχεια της ιστορίας ακριβώς στο πιο κρίσιμο σημείο και εκτείνοντας παράλληλα τα λίγα δευτερόλεπτα που οδηγούν τον Farquhar στον θάνατο. (Stoicheff, 1993) Το σύμβολο του εκκρεμούς, που

επανέρχεται αρκετές φορές και κλείνει μάλιστα το έργο, έρχεται να υπογραμμίσει εμφατικά τη σημασία της θεματολογίας του χρόνου.

Ειδικότερα στο τρίτο μέρος του έργου, ξεχωρίζει η θεματολογία των παραισθήσεων και του **ονείρου**. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, τα εξωτερικά ερεθίσματα πυροδοτούν τη φανταστική απόδραση του Farquhar. Οι ιδιαίτερα οξυμένες αισθήσεις του και η χρήση της μεταφορικής γλώσσας εντείνουν την αίσθηση αυτή (Stoicheff, 1988)

Ο Bierce στέκεται με ειρωνική και **σατιρική διάθεση** απέναντι στην τάση του ήρωα να ωραιοποιεί τις καταστάσεις. Αυτό το βλέπουμε ιδιαίτερα στο δεύτερο μέρος, όπου μαθαίνουμε ότι ο Farquhar, ανίκανος να συμμετάσχει ενεργά ως στρατιώτης στον πόλεμο, αδημονεί να κάνει μια πράξη γενναία και ονειρεύεται την *υψηλή ζωή του στρατιώτη*. Αφήνεται να ξεγελαστεί από τον κατάσκοπο των Γιάνκηδων, που ουσιαστικά τον ωθεί επί τούτου στο απονενομημένο διάβημα να καταστρέψει τη γέφυρα. Επιπλέον, η πίστη του ότι θα καταφέρει να ξεφύγει από την αγχόνη ενάντια σε κάθε λογική, η ίδια του η φαντασίωση εμπαίζουν τον χαρακτήρα που παρουσιάζεται αγαθός και ευκολόπιστος. Τη σατιρική αυτή διάθεση εντείνει και η χρήση της γλώσσας⁷.

Τέλος, ο Bierce έχοντας υπηρετήσει και ο ίδιος ως στρατιώτης, σε αρκετά διηγήματά του ανέδειξε το αληθινό πρόσωπο του πολέμου, πίσω από το οποίο κρύβεται μόνο η βία και ο θάνατος.

3. Η ΤΑΙΝΙΑ:

***La Riviere du Hibou*, 1961**

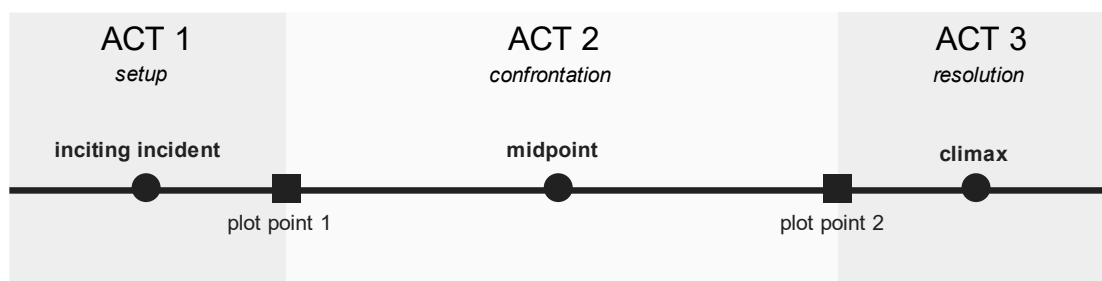
Η μικρού μήκους ταινία «*La Riviere du hibou*» είναι βασισμένη στο διήγημα του Ambrose Bierce. Με σεναριογράφο και σκηνοθέτη τον Γάλλο Robert Enrico, προβλήθηκε το 1961 και απέσπασε πολλά βραβεία. Ανάμεσά τους, το Όσκαρ καλύτερης μικρού μήκους ταινίας το 1964, το βραβείο του Φεστιβάλ των Καννών και Emmy μετά την προβολή της στην τηλεόραση των ΗΠΑ. Πρόκειται για ένα έργο κυρίως χωρίς διάλογο.

⁷ “What a splendid effort!” , “[...] the bigger life of a soldier”

3.1 Δομή

Ο μύθος έχει διατηρηθεί σχεδόν ακέραιος. Συνεπώς, κατατάσσεται, σύμφωνα με τον Wagner στην κατηγορία των διασκευών που αποτελούν μετάθεση (*transposition*). Έχει, φυσικά, εξαιρεθεί το δεύτερο κεφάλαιο, αφού θα καθυστερούσε την εξέλιξη της πλοκής και θα αποπροσανατόλιζε τον θεατή από την κεντρική ιδέα. Η διασκευή, άλλωστε, απαιτεί από τον σεναριογράφο να διαλέξει και να κατατάξει έτσι τα γεγονότα ώστε να δημιουργούν μία σφιχτή πλοκή που θα οδηγήσει σε μία δραματική κορύφωση. (Seeger, 1992: 78)

Για την ανάλυση της Δομής θα χρησιμοποιηθεί η τρίπρακτη δομή του Field:



Εικόνα 5: Η τρίπρακτη δομή του Field

- Πρώτη Πράξη

Η Πρώτη Πράξη ξεκινά με το πλάνο στην ανακοίνωση του στρατού των Βορείων: όποιος πολίτης συλληφθεί κοντά στη γέφυρα, θα καταδικάζεται σε απαγχονισμό. Παρακάτω, αναφέρεται η ημερομηνία της ανακοίνωσης. Με τον απλό αυτό τρόπο, χαρακτηριστικό της οικονομίας του φιλικού μέσου, μας δίνεται το χωροχρονικό πλαίσιο, ενώ προΐδεαζόμαστε και για το τι πρόκειται να δούμε.

Έπειτα, ο Enrico μένοντας πιστός στο πρωτότυπο έργο, δείχνει με πολλή λεπτομέρεια και ακρίβεια τις κινήσεις και τις θέσεις των στρατιωτών. Μία άκρως ρεαλιστική απεικόνιση που θα έρθει σε αντίθεση με τα πλάνα που δούμε μετά.

Μεγάλη σημασία έχει ένα μικρό πλάνο, στο οποίο ένας από τους στρατιώτες ελέγχει αν το σκοινί του απαγχονισμού είναι καλά δεμένο στις σιδερένιες βέργες της γέφυρας. Αυτό το στοιχείο εξασφαλίζει τον διαχωρισμό ανάμεσα στη λογική και τη φαντασία.

Ως *inciting incident* (ή γεγονός που εισάγει τη δράση) μπορεί να λειτουργήσει η εμφάνιση του Farquhar⁸ ως καταδικασμένου σε απαγχονισμό. Πλέον, δεν παρακολουθούμε μία στρατιωτική επιχείρηση. Η υπόθεση γίνεται προσωπική, καθώς διακυβεύεται η ζωή ενός ανθρώπου.

Η Πρώτη Πράξη κλείνει τη στιγμή που ο στρατιώτης σηκώνει το πόδι του από τη σανίδα που κρατά στον αέρα τον πρωταγωνιστή. Είναι το πρώτο *plot point*, η πρώτη αλλαγή στην κατάσταση της ζωής του ήρωα, η πρώτη «στροφή» του μύθου. (Field, 1979: 17)

Σύμφωνα με τον Field (1979: 17), η Πρώτη Πράξη πρέπει να απαντά στα παρακάτω ερωτήματα:

- *«Ποιος είναι ο βασικός ήρωας»*
- *«Ποιο είναι το δραματουργικό υπόβαθρο»*
- *«Ποια η δραματική κατάσταση και η ατμόσφαιρα του μύθου»*

Και πράγματι αυτά τα σημεία απαντώνται:

- Ο Farquhar είναι ο βασικός ήρωας.
- Βρισκόμαστε στα χρόνια του αμερικανικού εμφυλίου. Οι Βόρειοι έχουν επιτάξει μία σιδηροδρομική γέφυρα και απειλούν με απαγχονισμό οποιονδήποτε πλησιάσει.
- Ο βασικός μας ήρωας συνελήφθη και οδηγείται σε απαγχονισμό. Η ατμόσφαιρα του μύθου είναι ζοφερή και προκαλεί το σασπένς του θεατή, ο οποίος βιώνει την εξέλιξη του μύθου μαζί με τον πρωταγωνιστή.

⁸ Το όνομα του πρωταγωνιστή δε δίνεται, ωστόσο για ευκολία, θα τον αναφέρουμε ως Farquhar, σύμφωνα με το διασκευασμένο διήγημα του Bierce.

Η Πρώτη Πράξη αποτελεί το *setup* (ή προσανατολισμό) που δίνει την κατεύθυνση της ιστορίας, ώστε ο θεατής να έχει όλες τις πληροφορίες (Seeger, 1994: 21). Σύμφωνα με τον Dancyger (2005: 55) είναι τα απαραίτητα πρώτα λεπτά για να εγκαταστήσουμε σε μια μικρού μήκους ταινία, την κεντρική δραματική δράση εισάγοντας τον ήρωα πριν αλλάξει η κατάσταση της ζωής του.

- Δεύτερη Πράξη

Η Δεύτερη Πράξη περιλαμβάνει όσα συμβαίνουν από το πλάνο του πρωταγωνιστή να πέφτει στο νερό. Η πάλη να λύσει τα δεσμά του και να αναδυθεί στην επιφάνεια είναι πιστή στο διήγημα του Bierce και παράλληλα εξυπηρετεί την ένταση και το σασπένς.

Όταν τελικά αναδύεται στην επιφάνεια, τα πλάνα δεν είναι το ίδιο σταθερά. Η εικόνα δεν είναι καθαρή. Βλέπουμε τα έντομα πάνω στα φύλλα, ιστούς αράχνης και άλλες λεπτομέρειες που ο ήρωας αντιλαμβάνεται μέσα από τις οξυμένες αισθήσεις του. Στο σημείο αυτό εισάγεται και το μουσικό θέμα της ταινίας: «*I wanna be a livin' man*» Πρόκειται για σύνθεση που έγινε αποκλειστικά για την ταινία και εκφράζει πολλαπλά μηνύματα: τη θέληση για ζωή, την ευγνωμοσύνη προς αυτή, τη συνειδητοποίηση πως και μόνο το να μπορεί κανείς να αναπνέει είναι δώρο. Το τραγούδι αυτό επιστρέφει άλλες δύο φορές σε καίρια σημεία. Στη συνέχεια, οι αλλοιωμένες φωνές των στρατιωτών, που ετοιμάζονται να πυροβολήσουν και τα θολά πλάνα, όλα συντονίζονται ώστε να παρουσιάσουν μία διαστρεβλωμένη πραγματικότητα.

Αμέσως μετά, ο Farquhar αγωνίζεται να ξεφύγει, κολυμπώντας κατά μήκος του ποταμού και να δραπετεύσει από τους πυροβολισμούς των στρατιωτών. Εξαντλημένος, φτάνει στην ακτή, όπου χάνει τις αισθήσεις του και ξυπνά σε απροσδιόριστο χρόνο. Στο σημείο αυτό, έχουμε το *midpoint* της ταινίας, σημείο που διαιρεί στη μέση τη Δεύτερη Πράξη. Ο ήρωάς μας βρίσκεται πιο κοντά στον στόχο του και ο Enrico απεικονίζει υπέροχα την πρόσκαιρη ευτυχία του πρωταγωνιστή. Το μουσικό θέμα ακούγεται για λίγο, πριν οι σφαίρες επιστρέψουν και η μουσική μετατραπεί σε ένα ασθματικό στρατιωτικό εμβατήριο. Ο Farquhar ξεκινά έναν ατέλειωτο αγώνα δρόμου και σύντομα βρίσκεται μπροστά σε μία αυλόπορτα που ανοίγει μόνη της.

Ο ήρωας βρίσκεται πια στο κτήμα του. Εκεί, έχουμε μία ευρηματική εναλλαγή πλάνων που θυμίζει εμπειρία εφιάλτη. Η σύζυγός του τρέχει προς αυτόν και αυτός προς εκείνη,

αλλά αργούν δραματικά πολύ να πλησιάσουν ο ένας τον άλλο. Τρίτη και τελευταία φορά ακούμε το πρωτότυπο τραγούδι «*I wanna be a livin' man*» και πλέον μπορούμε να πούμε ότι ως μουσικό θέμα χρησιμοποιήθηκε για να ενισχύσει τη συγκίνηση στις στιγμές που ο Farquhar πλησιάζει τον στόχο του.

Αυτό είναι και το τέλος της Δεύτερης Πράξης και μένοντας πιστοί στο πρότυπο του Field, θα το ορίσουμε ως δεύτερο *plot point*. Το δεύτερο *plot point* είναι μια πρόσκαιρη νίκη και σύμφωνα με τον Κεχαγιά (1997: 133, 134) μπορούμε να κάνουμε την εξής ανάλυση:

1. «*ωθεί τη δράση σε νέα κατεύθυνση*» (ο πρωταγωνιστής φτάνει ασφαλής στο σπίτι του),
2. «*αναδεικνύει την κεντρική ερώτηση*» (θα τα καταφέρει ή όχι ο πρωταγωνιστής να ξεφύγει;)
3. «*αυξάνει την ένταση*» (οι σκηνές της επανένωσης είναι πολλές και δραματικά αργές προκαλώντας ένα αίσθημα επείγοντος),
4. «*προάγει την επίλυση της ιστορίας*» (οδηγεί στην ανατροπή που θα φέρει η κορύφωση),
5. «*δημιουργεί την αίσθηση επείγοντος*» (όπως σχολιάστηκε παραπάνω, ο θεατής αδημονεί όσο και ο πρωταγωνιστής να ενωθούν οι δύο σύζυγοι και ο αγώνας του πρωταγωνιστή να λάβει τέλος).

- Τρίτη Πράξη

Στην Τρίτη Πράξη που είναι πολύ σύντομη στην παρούσα ταινία, έχουμε την *κορύφωση*. Τη σκηνή που ένα αόρατο σκοινί τραβά μακριά τον πρωταγωνιστή μη επιτρέποντάς του να αγκαλιάσει τη σύζυγό του. Ακολουθεί ένα σκληρό, αντικειμενικό πλάνο με τον πρωταγωνιστή να κρέμεται από το σκοινί της αγχόνης. Πάνω από τον κρεμασμένο Farquhar, οι στρατιώτες επιστρέφουν με πειθαρχία στις θέσεις τους.

Η κορύφωση αυξάνει τη δραματική ένταση και οδηγεί στη *λύση* η οποία κλείνει όλα τα ερωτήματα του μύθου. Παραπέμπουμε στη λιτή φράση από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη: *Τέλος είναι, αντίθετα, αυτό που υπάρχει κατά φυσικό τρόπο, κατανάγκην [...] και που ύστερα από αυτό δεν υπάρχει τίποτε άλλο*. Ο Farquhar είναι νεκρός. Ο θάνατός του διαψεύδει τις ελπίδες του κοινού και τον αγώνα του ίδιου.

3.2 Η σύγκρουση

Κατά τον Field (1979 : 18), ολόκληρη η δεύτερη πράξη λέγεται *σύγκρουση*, καθώς ξεκαθαρίζει τι ζητάει να πετύχει ο ήρωας και παρουσιάζονται τα εμπόδια που προβάλλουν για να τον εμποδίσουν. Ο Robert McKee (1999) αναφέρει τη σύγκρουση ως «*ψυχή της ιστορίας*», ο Egri (2008) «*καρδιά του δράματος*» και ο Κεχαγιάς «*ουσία του δράματος*» (1997). Πολύ πιο πεζά η σύγκρουση είναι η βάση κάθε δράματος και προϋπόθεση κάθε σεναρίου. Χωρίς αυτή, μία ταινία δεν έχει κανένα συναίσθημα και κανένα διακύβευμα για τον πρωταγωνιστή, άρα και για τον θεατή. Η σύγκρουση δεν χρειάζεται να είναι βίαιη, αλλά μπορεί να είναι εσωτερική, ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, ή εξωπροσωπική, π.χ. απέναντι στην κοινωνία ή το περιβάλλον (Ιωσηφέλης, 2023). Κατά τη Seger (1992: 132, 133) εντοπίζουμε τη σύγκρουση εκεί που βλέπουμε το συναίσθημα. Ο θυμός, η απόγνωση, η λύπη, όλα πηγάζουν από τη σύγκρουση. Στο παρόν έργο ο πρωταγωνιστής συγκρούεται πρώτα από όλα με τους εκτελεστές του, ενώ αναδεικνύονται επίσης και τα δίπολα ζωή – θάνατος, πραγματικότητα – όνειρο.

3.3 Το Θέμα

Όπως είδαμε παραπάνω, το διήγημα του Bierce καταπιάνεται με πολλά και σύνθετα θέματα. Σύμφωνα με τη Seger (1992 : 138), αυτό απαντάται συχνά στη λογοτεχνία, είναι όμως αδύνατο και μάλλον λάθος να συμβεί στον κινηματογράφο. Ο σεναριογράφος που επιχειρεί να διασκευάσει ένα έργο, θα πρέπει να διαλέξει ένα θέμα και σε αυτό να επικεντρωθεί. Το θέμα που επιλέγεται εδώ είναι η θεματική της αλλοίωσης της πραγματικότητας. Φυσικά, με αυτό το θέμα συνδέεται και η πάλη του ανθρώπου να κρατηθεί στη ζωή. Και πάλι η Seger (1992: 139) αναφέρει πως είναι δυνατό να συμπεριληφθούν παραπάνω από ένα θέματα αρκεί να συνδέονται και να εξυπηρετούν την κεντρική μας ιδέα. Βασική προϋπόθεση είναι το θέμα να εξυπηρετεί τη δράση και όχι το αντίθετο. Η θεματική θα πρέπει να διατρέχει την πλοκή και στην εξεταζόμενη ταινία υποδηλώνεται με την εναλλαγή της εστίασης, όπως θα δούμε παρακάτω.

3.4 Αφηγητής και Εστίαση

Σύμφωνα με την Κακλαμανίδου (2006: 40) «η συγκριτική ανάλυση λογοτεχνίας και κινηματογράφου τοποθετείται στο γενικότερο πλαίσιο της αφηγηματολογίας». Ο Gerard Genette ορίζει τη διάκριση μεταξύ *ιστορίας*, *αφηγήματος* και *διήγησης*. Με τον όρο ιστορία, δηλώνεται ο μύθος ή τα αφηγηματικά περιεχόμενα. Ως αφήγημα, ορίζεται το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο και ως διήγηση η πράξη του αφηγείσθαι (Καψωμένος, 1995: 136).

Ο Genette ορίζει το λογοτεχνικό αφήγημα ως τον προφορικό ή λογοτεχνικό λόγο, ο οποίος αναλαμβάνει την εξιστόρηση ενός γεγονότος ή μίας σειράς γεγονότων (Κακλαμανίδου, 2006: 43, 44).

Αντίστοιχα, το φιλικό αφήγημα ορίζεται από τον Metz ως «μια κλειστή συνέχεια λόγου, η οποία αποπραγματοποιεί μια χρονική συνέχεια γεγονότων» (Κακλαμανίδου, 2006: 44).

Οι δύο αυτοί ορισμοί καθιστούν τόσο το λογοτεχνικό, όσο και το φιλικό, κείμενα αφηγηματικά με τη διαφορά πως το καθένα χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα. Το λογοτεχνικό χρησιμοποιεί λέξεις και το φιλικό, εικόνες (Κακλαμανίδου, 2006: 44)

Συνεπώς, αυτό μας επιτρέπει να χρησιμοποιήσουμε την αφηγηματολογία για την συγκριτική ανάλυση διηγήματος και ταινίας.

Ο Enricο στην πρώτη πράξη δομεί ένα ασφυκτικά ρεαλιστικό περιβάλλον, με σταθερά πλάνα, ώστε να έρθουν σε πλήρη αντίθεση με τις μετέπειτα παραισθήσεις του ήρωα. Ο Vanoye (στο Κακλαμανίδου: 2006: 52) κάνει μία διάκριση μεταξύ των αφηγητών στο φιλικό κείμενο και ορίζει την εστίαση στον κινηματογράφο με βάση τα πλάνα. Συγκεκριμένα, τα γενικά ή πανοραμικά πλάνα έχουν θέση παντογνώστη αφηγητή που γνωρίζει περισσότερα από κάθε ήρωα. Από την άλλη, τα κοντινά πλάνα στον πρωταγωνιστή, υποδηλώνουν την ύπαρξη και ενός ομοδιηγητικού αφηγητή. Έτσι, τα κοντινά πλάνα υποδεικνύουν τον Farquhar ως πρωτοπρόσωπο αφηγητή.

Άλλη μία τεχνική που αναδεικνύει την *ταύτιση της κάμερας με τα μάτια του ήρωα*, είναι το όραμα της οικογένειας του Farquhar, όταν ο τελευταίος κλείνει τα μάτια του για λίγα δευτερόλεπτα πριν τον απαγχονισμό (Κακλαμανίδου, 2006: 55). Η σύζυγος έχει ένα θεατρικό, παγωμένο χαμόγελο, μία αιθέρια αργή κίνηση. Αυτή η σκηνή μπορεί επίσης να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς για τον διαχωρισμό μεταξύ ρεαλισμού και φαντασίας.

Τη στιγμή της εκτέλεσης, το πλάνο αμέσως από γενικό γίνεται υποκειμενικό. Η κάμερα βλέπει μόνο τα πόδια του Farquhar, καθώς πέφτει στο νερό. Είναι ακριβώς το μεταίχμιο μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικής πραγματικότητας, τόσο εδώ, όσο και στο αντίστοιχο σημείο του διηγήματος.

Στη συνέχεια, τα πλάνα είναι υποκειμενικά. Χρησιμοποιείται η τεχνική *champ – contre – champ*, η οποία χαρακτηρίζεται από τον Vanoye (στο Κακλαμανίδου 2006: 55 – 56) ως η «*εναλλαγή ανάμεσα στον χαρακτήρα και σε αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας*». Έτσι, ο θεατής βιώνει όσα βιώνει και ο ήρωας και αντιλαμβάνεται ό,τι και ο ήρωας, χωρίς να έχει απαραίτητα μία αντικειμενική θεώρηση της δράσης.

Η χρήση του ήχου συνηγορεί σε αυτή την κατεύθυνση με τις αλλοιωμένες φωνές των στρατιωτών. Παράλληλα, το μουσικό θέμα που ακούγεται, τόσο εδώ, όσο και τις άλλες δύο φορές, εκφράζει ξεκάθαρα τα συναισθήματα και τις σκέψεις του ήρωα.

Άλλο ένα είδος πλάνου που εμπλουτίζει την εσωτερική εστίαση είναι τα υποκειμενικά *travellings*, μία λήψη κατά την οποία η κάμερα ακολουθεί την κίνηση του χαρακτήρα (Κακλαμανίδου 2006: 53). Τέτοιες λήψεις υπάρχουν πολλές στο δεύτερο μέρος της δεύτερης πράξης.

Ξεχωρίζει ιδιαίτερα το εντυπωσιακό πλάνο στον μεγάλο επαρχιακό δρόμο, μία κλισέ εικόνα εφιάλη με το βάθος πεδίου να είναι απροσδιόριστο. Η εν λόγω σκηνή επιτείνει τόσο την αίσθηση της υποκειμενικότητας, όσο και τη θεματική του ονείρου. Ο ήρωας τρέχει συνεχώς και μοιάζει να μη φτάνει πουθενά. Είναι πάρα πολύ σημαντικό το ότι βλέπουμε κατά σειρά τα εξής πλάνα: Τον Farquhar να τρέχει, τον δρόμο να μην έχει τέλος, ελάχιστα δευτερόλεπτα κίνησης με κοντινά στον ήρωα, από το πουθενά την αυλόπορτα να ανοίγει. Τα πλάνα αυτά αλλοιώνουν τη ρεαλιστική αίσθηση του χρόνου, κάτι που συμβαίνει στα όνειρα. Ενώ βλέπουμε πως ο δρόμος χάνεται στον ορίζοντα και άρα μας προϊδεάζει πως απαιτείται ο πρωταγωνιστής να διανύσει μεγάλη απόσταση, πολύ σύντομα ο Farquhar βρίσκεται μπροστά στην αυλόπορτα του σπιτιού του. Φυσικά, εδώ θα πρέπει να είναι ξεκάθαρο και στον λιγότερο υποψιασμένο θεατή πως κάτι δεν πηγαίνει καλά. Η αυλόπορτα ανοίγει μόνη της, ενώ η επόμενη σκηνή με τα εναλλάξ πλάνα των συζύγων να τρέχουν ο ένας προς το μέρος του άλλου είναι υποδειγματικά. Χαρακτηριστικά, η σύζυγος συνεχίζει να έχει το απόκοσμο και θεατρικό της ύφος, σα να μην αντιλαμβάνεται τίποτα. Είναι μία στατική και ωραιοποιημένη εικόνα της που υπάρχει στο μυαλό του Farquhar.

Ο αντικειμενικός αφηγητής επιστρέφει στην τρίτη πράξη με πανοραμικό πλάνο του κρεμασμένου Farquhar και έπειτα με την αποχώρηση των στρατιωτών.

3.5 Σκιαγράφηση Χαρακτήρων

Πληροφορίες για τον πρωταγωνιστή παίρνουμε ήδη από το πρώτο πλάνο. Βέβαια, δε μαθαίνουμε ποτέ το όνομά του, αλλά γνωρίζουμε ότι είναι απλός πολίτης, γνωρίζουμε τι έκανε για να βρίσκεται καταδικασμένος σε απαγχονισμό και ποιοι θα τον εκτελέσουν.

Το ντύσιμο και τα μαλλιά, το ασημένιο του ρολόι, όλα μας δείχνουν πως πρόκειται για έναν πλούσιο άντρα. Το όραμά του στη συνέχεια, μας δείχνει ότι είναι οικογενειάρχης. Έχει μια όμορφη σύζυγο και υγιή παιδιά, ένα μεγάλο σπίτι, χαρακτηριστικό του αμερικανικού νότου. Τα συναισθήματα που σκιαγραφούνται στο πρόσωπό του, ο φόβος, αλλά και το ακούραστο βλέμμα του που ψάχνει για δρόμους διαφυγής, μας πληροφορούν ότι ο ήρωας δε θα το βάλει κάτω. Έτσι, μαθαίνουμε τον στόχο του ήρωά μας και συγκεκριμενοποιείται η *κατεύθυνση* της πλοκής (Seeger, 1992: 77, 78, 79). Η ανάγκη μπορεί να ονομαστεί αλλιώς και κίνητρο. Κατεύθυνση και κίνητρο είναι δύο λέξεις που εμπεριέχουν την έννοια της κίνησης και αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο. Το κίνητρο οδηγεί τον χαρακτήρα να δράσει και άρα προωθεί την πλοκή. (Ιωσηφέλης, 2023)

Άλλη μία έννοια που μας αφορά σε αυτό το σημείο είναι η ενσυναίσθηση. Ενσυναίσθηση δε σημαίνει απαραίτητα ταύτιση, αλλά αναγνώριση της συναισθηματικής κατάστασης, της ανάγκης και όλων των επιλογών που θα κάνει ο ήρωας για να πετύχει τον σκοπό του (Ιωσηφέλης, 2023)

Παράλληλα, θα τολμήσω να υποθέσω ότι η συμπαράστασή μας πηγάζει και από την απέχθειά μας απέναντι στον πόλεμο. Στην εποχή του αντιήρωα, μετά από την αντιπολεμική λογοτεχνία του Remarque, του Hemingway και άλλων, και την κατάρρευση του милитаристικού ιδεώδους, φυσικά και ο θεατής θα ταυτιστεί με τον πολίτη και όχι με τον στρατιώτη που θέλει να του πάρει τη ζωή. Γι' αυτό και οι στρατιώτες παρουσιάζονται άσπλαχνοι, χωρίς συναίσθημα και παίρνουν τη θέση του ανταγωνιστή.

Πρωταγωνιστής και ανταγωνιστής είναι το δίδυμο των δυναμικών χαρακτήρων. Εκείνων που ενσαρκώνουν τη σύγκρουση και προωθούν την πλοκή (Seeger, 1992: 123)

Τέλος, η σύζυγος ενσαρκώνει τον χαρακτήρα του *ειδυλλίου*. Στην προκειμένη, λειτουργεί ως σκοπός ή λάφυρο του πρωταγωνιστή, όταν επιτύχει τον βασικό στόχο του (Σκοπετέας, 2015: 64) Σύμφωνα με τη Seger (1992: 123) , ο χαρακτήρας που ορίζεται ως *love interest*, βοηθά να αναδειχθούν πλευρές του πρωταγωνιστή, εξασφαλίζει την ενσυναίσθηση του θεατή και δίνει *βάθος* στον βασικό χαρακτήρα

Ξεκινώντας με τη λιτή ανακοίνωση και τα μεγάλα σε διάρκεια πλάνα της προετοιμασίας της κρεμάλας, ο Enrico εξασφαλίζει την περιέργεια του θεατή. Αυτό όμως δεν αρκεί. Η *έγνοια*, το συναισθηματικό ενδιαφέρον εισάγεται με την εμφάνιση του ήρωα, τα κοντινά πλάνα που απεικονίζουν τη συναισθηματική του κατάσταση και το όραμα της οικογένειας. Σχηματίζεται με αυτό τον τρόπο αυτό που ο Mc Kee (1999) ονομάζει «*κέντρο του καλού*». Δηλαδή τα θετικά στοιχεία της αφήγησης, οι αξίες τις οποίες όλοι ασπάζομαστε. Στην προκειμένη είναι η επιβίωση και η αγάπη για τη ζωή, η δικαιοσύνη και η απέχθειά μας προς την αναληθσία του πολέμου.

Το αποτέλεσμα είναι να αναδειχθούν τα συναισθήματα του *ελέους* και του *φόβου* που σύμφωνα με τον Αριστοτέλη πρέπει να πηγάζουν από την πράξη, την πλοκή των γεγονότων και όχι από τα θεαματικά στοιχεία ή μόνο από τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα (Αριστοτέλης, 2008).

4. Η περίπτωση της ταινίας *Apocalypse Now*

Η ταινία *Αποκάλυψη τώρα* (1979) του Francis Coppola είναι διασκευή της νουβέλας του Joseph Conrad *Η Καρδιά του Σκότους* (1899).

Η *Καρδιά του Σκότους* εκδόθηκε το 1899 και εκτυλίσσεται με φόντο την αποικιακή εποχή στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, την περίοδο που τα ισχυρότερα ευρωπαϊκά κράτη ασχολούνταν με εκμεταλλευτικές επιχειρήσεις στην Αφρική. Ο Μάρλοου, ένας πολυταξιδεμένος ναυτικός, διηγείται πάνω σε ένα σκάφος αναψυχής στον Τάμεση το ταξίδι του στο κράτος του ελεύθερου Κογκό. Το σκοτάδι που πέφτει πάνω από το Λονδίνο ζωντανεύει μία εμπειρία που άλλαξε παντοτινά την άποψή του για τον κόσμο.

Ο Μάρλοου, αναζητώντας την επόμενη περιπέτειά του, προσλαμβάνεται από την ανώνυμη Εταιρία για να «ανέβει» τον ποταμό Κογκό και να μεταφέρει τον Κερτζ, έναν ευρωπαϊό έμπορο ελεφαντοστού.

Από τη στιγμή που πατάει το πόδι του στο Κογκό και όσο η ανάβαση στον ποταμό προχωρά, ο Μάρλοου διαπιστώνει ότι η δήθεν ανθρωπιστική αποστολή των Ευρωπαίων στη μαύρη ήπειρο, δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα φανταχτερό χαλί κάτω από το οποίο κρύβονται οικονομικές και ιμπεριαλιστικές σκοπιμότητες. Αντί να σκορπίσουν τον πολιτισμό, όπως διατείνονται, οι Ευρωπαίοι σκορπούν τον θάνατο και την παράλογη βία στους απροστάτευτους ιθαγενείς. Η λέξη *φίλντισι* ακούγεται από όλα τα στόματα με δέος. Φαίνεται να έχει χάσει τη ρεαλιστική της σημασία και να έχει μετατραπεί σε αντικείμενο λατρείας, σύμβολο του κέρδους και της δύναμης. Ο Μάρλοου παλεύει καθημερινά απέναντι στο θηρίο της τρέλας και της ανίας. Το ύφος του έργου, το λεξιλόγιο και η εκφραστική του πολυπλοκότητα μεταφέρουν την ίδια αίσθηση.

«Μου φαίνεται ότι προσπαθώ να σας διηγηθώ ένα όνειρο – πως κάνω άδικο κόπο, γιατί καμιά αφήγηση ονείρου δεν μπορεί να μεταδώσει εκείνο το αξεδιάλυτο κράμα παραλογισμού, κατάπληξης και τρόμου μέσα σε μια εναγώνια εξεγερμένη πάλη, την αίσθηση πως είσαι αιχμάλωτος του αδιανόητου, που είναι και η ουσία των ονείρων» (Η Καρδιά του σκότους, 1899)

Το μόνο που τον παρηγορεί είναι η έγνοια του να φτάσει στο τέλος του ταξιδιού του και να συναντήσει τον Κερτζ, που παίρνει στο μυαλό του διαστάσεις θρύλου. Σε κάθε σταθμό του ταξιδιού του, ακούει όλο και περισσότερα γι' αυτόν· πως είναι ένας σπουδαίος έμπορος, πως προμηθεύει την εταιρία με απίστευτες ποσότητες *φίλντισι*, πως προορίζεται για μια μεγάλη καριέρα. Σιγά σιγά, όμως, γίνεται ξεκάθαρο πως ο Κερτζ έχει κατά κάποιον τρόπο αποστατήσει. Έχει φτιάξει έναν στρατό από ιθαγενείς και ηγείται μιας δικής του ιδιότυπης βασιλείας. Εν ολίγοις, έχει ξεφύγει από τον έλεγχο. Αυτό που κάνει ξεκάθαρο σταδιακά ο αφηγητής είναι πως εκείνο που θορυβεί τον Διευθυντή της εταιρίας και τους υπόλοιπους είναι πως ο Κερτζ, αντίθετα με εκείνους, δεν υποκρίνεται τον διαφωτιστή και δεν κρύβει τις προθέσεις του, ξεσκεπάζοντας έτσι το «γελοίο» πρόσχημα της ηθικής. Ο Μάρλοου γοητεύεται από την προσωπικότητα του, για την οποία συλλέγει στοιχεία, προσπαθώντας αγωνιωδώς να συνθέσει το ψηφιδωτό του Κερτζ. Ωσπου να φτάσει στο τέλος η εμμονή του έχει μεγαλώσει τόσο, ώστε να θέλει να του επιτεθεί και να τον σκοτώσει, άλλωστε όπως αντιλαμβάνεται αυτές είναι και οι προθέσεις των ανωτέρων του.

Όταν τελικά, φτάνει στον προορισμό του, βρίσκει τον Κερτζ άρρωστο. Η καλύβα του είναι περιτριγυρισμένη από ένα φράχτη με καρφωμένα καρατομημένα κεφάλια. Όπως πληροφορείται από ένα Ρώσο περιπλανώμενο - ακόλουθο του Κερτζ ντυμένο σαν αρλεκίνο - οι άνθρωποι τον λατρεύουν σαν Θεό. Ο ίδιος τον φοβάται και τον λατρεύει μαζί. Στην πολυαναμενόμενη συνάντησή του με τον Κερτζ, ο Μάρλοου στέκεται με δέος απέναντι σε ένα εξασθενημένο σώμα από το οποίο συνεχίζει, όμως, να αναβλύζει εξουσία και δύναμη. Η επιδερμίδα του, άτριχη πια από την αρρώστια, έχει πάρει το χρώμα του ελεφαντοστού. Η λεπτομέρεια αυτή σκιαγραφεί την ηθική κατάπτωση του Κερτζ που έχει διαφθαρεί πλέον τελείως από τη δίψα του κέρδους. Ο Μάρλοου βρίσκεται μπροστά σε έναν τρελό.

«Το δικό του το σκοτάδι ήταν αδιαπέραστο. Τον κοίταζα σαν να προσπαθούσα να δω από ψηλά έναν άνθρωπο στον πάτο μιας χαράδρας που ο ήλιος δε λάμπει ποτέ» (Η Καρδιά του Σκότους, 1899)

Ο Μάρλοου μεταφέρει τον Κερτζ στο καράβι του, όπου πεθαίνει ψιθυρίζοντας *«Η Φρίκη! Η Φρίκη!»*⁹ Η λέξη αυτή φαίνεται να συμβολίζει τόσο το σκοτάδι των ιμπεριαλιστικών πράξεων, όσο και την αποτυχία του ίδιου του Κερτζ να επιτύχει τους μεγάλους ηθικούς στόχους που κάποτε τον διακατείχαν. Πεθαίνει απεγνωσμένος πια από την ματαιότητα των πράξεων και της ζωής του.

Η ταινία του Coppola κατηγοριοποιείται, σύμφωνα με τη θεωρία του Wagner στις διασκευές «αναλογία» (analogy).

Ο Coppola μεταφέρει τον χωροχρόνο του έργου στο απόγειο του πολέμου του Βιετνάμ, το 1968 - 1969. Ο Γουίλαρντ, σαν άλλος Μάρλοου, μεταφέρει την ιστορία του σαν απλός αφηγητής. Στην ταινία δε μαθαίνουμε παρά ελάχιστες πληροφορίες γι' αυτόν και τοποθετείται με αυτόν τον τρόπο στη θέση του θεατή. (Caulfield, 2024)

Σε αντίθεση με τον Μάρλοου, ο Γουίλαρντ είναι ήδη εκτεθειμένος στην διαβρωτική εμπειρία του πολέμου και υποφέρει άπραγος και διψασμένος για έναν σκοπό, σε ένα ξενοδοχείο της Σαγκάης.

Από εκεί, ο αμερικανικός στρατός του αναθέτει μία μυστική αποστολή: να εντοπίσει στον φανταστικό ποταμό «Νανγκ» τον συνταγματάρχη Κερτζ και να «τερματίσει» τη διοίκησή του. Όπως ο Διευθυντής της εταιρίας στην *Καρδιά του Σκότους* εμφανίζεται

⁹ Στο πρωτότυπο: «The horror! The horror! »

αρχικά, τάχα ανήσυχος για την υγεία του Κερτζ, έτσι και ο εντολοδόχος του Γουίλαρντ προσποιείται τον θλιμμένο όταν λέει στον Γουίλαρντ: «Κάθε άνθρωπος έχει ένα οριακό σημείο. Ο Γουόλτερ Κερτζ έχει προφανώς φτάσει στο δικό του».

Ο Γουίλαρντ κατακλύζεται από πληροφορίες για τον Κερτζ μέσω ενός φακέλου που του παραδίδεται στην αρχή του ταξιδιού. Αποστασιοποιημένος από το πλήρωμά του, το μόνο που τον απασχολεί είναι το αίνιγμα του Κερτζ.

Εύλογα, απορεί τι είναι αυτό που κάνει τον Κερτζ τόσο μισητό. Μαθαίνει πως ο συνταγματάρχης διέταξε τη δολοφονία τεσσάρων σημαντικών προσώπων Βιετκονγκ, πράγμα που, ενώ βοήθησε στο να περάσει η περιοχή σε αμερικανικό έλεγχο, προκάλεσε την απέχθεια των στρατιωτικών. Φαίνεται πως με την αμεσότητα και την αποτελεσματικότητα της πράξης του πέρασε μια κόκκινη γραμμή. Αυτή της υποταγής στην εξουσία, δηλώνοντας την άρνησή του να κωλυσιεργεί και να συμμετέχει στη ράθυμη και κερδοσκοπική δραστηριότητα των ομότιμών του. Ακριβώς, όπως ο Κερτζ του Conrad, ο συνταγματάρχης αρνήθηκε να παίξει το παιχνίδι της υποκρισίας. Ως γνήσιος στρατιωτικός επιτέλεσε τον σκοπό του με την αγριότητα που χρησιμοποιούν όλοι, απλώς χωρίς να το κρύβει. Έστησε, λοιπόν, έναν δικό του στρατό στη μέση του πουθενά και συνέχιζε να κερδίζει εδάφη και έλεγχο στην περιοχή.

Καθώς το ταξίδι του προχωρά, ο Γουίλαρντ έρχεται αντιμέτωπος με παρόμοιες καταστάσεις με τον Μάρλοου.

Στον πρώτο του σταθμό συναντά μία στημένη, πλην αιματηρή επίθεση. Κάμεραμαν τραβούν πλάνα από παράλογο αριθμό ελικοπτέρων να πυροβολούν αδιάκριτα ανθρώπους, παιδιά και ζώα, καλύβες να καίγονται και τραυματίες, ενώ ένας ιερέας κηρύττει στους στρατιώτες απέναντι από μια μεγάλη χριστιανική γοτθική εκκλησία. Αυτή η αριστοτεχνική σκηνή μας δείχνει εξ' αρχής την ατμόσφαιρα του έργου και συνδέεται νοηματικά με το βιβλίο ξεσκεπάζοντας την υποκρισία του ιμπεριαλισμού.

Στο σκηνικό αυτό εμφανίζεται ένας αδιανόητος τύπος, ο συνταγματάρχης Κίλγκορ, ο οποίος διατάζει επίθεση, με μουσικό χαλί τις Βαλκυρίες του Βάγκνερ, σε ένα φιλήσυχο οικισμό μόνο και μόνο για να κάνει σερφ.

Σε μια άλλη στάση, συναντά ανθρώπους να προσπαθούν, χωρίς νόημα, να στήσουν μία σκηνή μέσα στον βούρκο της λάσπης, καθώς η βροχή πέφτει ασταμάτητα, όπως στο βιβλίο του Conrad, προσπαθούν να σβήσουν τη φωτιά με ένα τρύπιο κουβά. Αλλού,

έχουν μεταφέρει μια μικρή Αμερική στη μέση του πουθενά, με χορούς και σόου μοντέλων. Οι άνθρωποι που συναντά είναι όλο και πιο ανισόρροποι και περιπλανιούνται χωρίς σκοπό, τρελαμένοι από τη βία και την ανυπαρξία ενός σκοπού. Πολλές φορές δεν ξέρουν καν ποιος είναι ο ανώτερός τους. Μέσα σε όλο αυτό το σκηνικό αποσάθρωσης, ο Κερτζ μοιάζει ο πιο λογικός υπό την έννοια ότι κάνει αυτό που έχει έρθει να κάνει. Πολεμά και κατακτά εδάφη.

Τελικά, ο Γουίλαρντ καταφέρνει να φτάσει στον προορισμό του και συναντά ένα μέρος που μοιάζει με παγανιστικό τόπο λατρείας. Κρεμασμένα πτώματα και ασώματα κεφάλια, ένας πειθαρχημένος στρατός ιθαγενών και Αμερικάνων και ένας φωτορεπόρτερ ξετρελαμένος με τον Κερτζ στη θέση του Ρώσου ακόλουθου του Conrad.

Όπως αναφέρει ο Ebert (1999) αυτό που βρίσκει ο Γουίλαρντ – και ο Μάρλοου – δεν είναι τόσο ο Κερτζ, αλλά περισσότερο αυτό που βρήκε ο Κερτζ: *«ότι το οικοδόμημα του πολιτισμού και της ηθικής είναι μια εύθραυστη κατασκευή, χτισμένη άβολα πάνω στα σαγόνια της φύσης που ανά πάσα στιγμή μπορούν να τη καταβροχθίσουν»* (Ebert, 1999)

Ο Γουίλαρντ, στην αρχή, κρατείται αιχμάλωτος και τρομοκρατείται με το κομμένο κεφάλι του συντρόφου του. Έπειτα, όμως, συνέρχεται. Ο Κερτζ τον αφήνει ελεύθερο και στην ουσία τον προκαλεί να τον σκοτώσει. Νιώθει το ίδιο κενό με τον Κερτζ του Conrad: έχει φτάσει στο τέρμα μιας πορείας, δίχως επιστροφή ή συνέχεια.

Ο Γουίλαρντ επιτίθεται και σκοτώνει τον Κερτζ την ίδια στιγμή που οι ιθαγενείς θυσιάζουν, σφάζοντάς το, ένα ζώο, συμβολίζοντας έτσι την ανώφελη θυσία του ίδιου του Κερτζ στον βωμό ενός καταδικασμένου σκοπού.

Ο Conrad, αριστοτεχνικά, σκιαγραφεί τη δική του ερμηνεία της καρδιάς του σκότους. Οι τρεις μαυροντυμένες ηλικιωμένες στην αρχή του έργου, που μοιάζουν με τις μοίρες, αποχαιρετούν τον Μάρλοου σε μία κάθοδο στον κάτω κόσμο. Όπου οι άνθρωποι, σε ένα περιβάλλον που δεν περιφρουρείται από κοινωνικούς και νομικούς φραγμούς, αγγίζουν το πιο σκοτεινό τους κομμάτι.

Ο Μάρλοου περικυκλώνεται από το *«τείχος της οργιώδους βλάστησης»* και το χαρακτηρίζει *μεγαλειώδες, μεστό, σιωπηλό, ένα πλάσμα άλαλο και κουφό* κι αναρωτιέται *τι κρύβει μέσα του*. Θωρακίζεται, όσο μπορεί, απέναντι σε αυτή την

καταπράσινη και υγρή καρδιά του σκότους, μόνο για να ανακαλύψει στο τέλος πως η φύση παίζει μόνο το ρόλο του σκηνικού που επιτρέπει στο αληθινό σκότος, το σκότος της ψυχής, να αναδυθεί κάτω από το πέπλο του πολιτισμένου ανθρώπου.

Αντίστοιχα, ο στόχος του Corroia είναι διπλός. Από τη μία να παρουσιάσει κάτι από τον παραλογισμό του πολέμου και από την άλλη να μας δείξει σε τι μετατρέπει τους ανθρώπους το βίωμα αυτής της αποτρόπαιης βίας. (Ebert, 1999)

Αυτό που έμαθε ο Κερτζ είναι ότι οι Βιετκόνγκ ήταν πρόθυμοι να κάνουν τα πάντα για να κερδίσουν:

«Τότε συνειδητοποίησα ότι ήταν πιο δυνατοί από εμάς. [...] Αν είχα 10 μεραρχίες από αυτούς τους άνδρες, τότε τα προβλήματά μας εδώ θα τελείωναν πολύ γρήγορα. Πρέπει να έχεις ανθρώπους που είναι ηθικοί και ταυτόχρονα ικανοί να χρησιμοποιήσουν τα αρχέγονα ένστικτά τους για να σκοτώσουν χωρίς συναίσθημα, χωρίς πάθος, χωρίς κρίση» (Apocalypse Now)

Αυτή είναι η «φρίκη» που έχει βρει ο Κερτζ του Corroia. Μια βία προς όλες τις κατευθύνσεις, που κάνει τους δυνατούς τέρατα και τους αδύναμους τρελούς. Ο Γουίλαρντ, όσο και οι σύντροφοί του, καταρρέουν συνεχώς ηθικά και ψυχικά. Μετά το σκοτάδι που είδαν, ανακάλυψαν αλήθειες που όλοι μας προτιμάμε να αποφεύγουμε και η γνώση τους αυτή τους στιγμάτισε για πάντα.

Ακριβώς όπως όλη η Ευρώπη συνέβαλε στη δημιουργία του Κερτζ του Conrad¹⁰ ενσωματώνοντας πολλές από τις αξίες των Ευρωπαίων σχετικά με την εξουσία του λευκού ανθρώπου πάνω στους ιθαγενείς, έτσι και όλη η Αμερική συνέβαλε στη δημιουργία του συνταγματάρχη Κερτζ - ενός ανθρώπου που κάποτε αντιπροσώπευε τις παραδοσιακές αμερικανικές αξίες της δύναμης και της ανδρείας, αλλά που έγινε - μόλις είδε το σκοτάδι του πολέμου - κάποιος που δεν μπόρεσε να αντέξει την υποκρισία της οποίας ήταν κάποτε μέρος. (Cliff Notes) Και οι δύο Κερτζ υποκύπτουν στον πειρασμό των καταπιεσμένων βάνουσων ενστίκτων τους και ως αποτέλεσμα οι ζωές τους αδειάζουν από σκοπό.

Οι περισσότεροι κριτικοί συμφώνησαν ότι το *Apocalypse Now* υπήρξε μια δυνατή και σημαντική μελέτη, όχι μόνο της στρατιωτικής εμπλοκής της Αμερικής στο Βιετνάμ,

¹⁰ Η μητέρα του Κερτζ ήταν μισή Αγγλίδα και ο πατέρας του μισός Γάλλος. Ο ίδιος Βέλγος. Ο Conrad χρησιμοποιεί τον Κερτζ και ως συμβολισμό όλης της Ευρώπης και της ηθικής της κατάρπτωσης.

αλλά και του μυθιστορήματος του Conrad. Όπως υποδηλώνει ο τίτλος της ταινίας, ο Coppola διερευνά τους τρόπους με τους οποίους το μεταφορικό «σκοτάδι» του Βιετνάμ προκαλεί μια αποκάλυψη στην καρδιά των ανθρώπων.

- Συμπέρασμα

Ο Coppola αξιοποίησε την *Καρδιά του Σκότους*, φτιάχνοντας ένα σενάριο πρωτότυπο. Μετέφρασε το όραμα του Conrad σε κάτι καινούριο, σεβόμενος την αρχική πηγή, αλλά ανοίγοντας έναν διάλογο για τη βία, τον πόλεμο, την ασυδοσία του κέρδους και το απύθμενο σκοτάδι της ανθρώπινης καρδιάς. Στην περίπτωση του Coppola ξεχωρίζει η δύναμη του σεναριογράφου που διασκευάζει να οικοδομήσει κάτι νέο, διατηρώντας την ψυχή του έργου. Από την άλλη πλευρά, στη μελέτη του *An Occurrence at the Owl Creek Bridge* παρατηρεί κανείς τη δύναμη της εικόνας και την ευελιξία της σεναριακής γραφής να μεταφέρει με πιστότητα τον λογοτεχνικό λόγο στην κινηματογραφική οθόνη, αναδεικνύοντας και ζωντανεύοντάς το.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΝΟΥΒΕΛΑΣ *ΜΑΥΡΟ ΝΕΡΟ* ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΕ ΤΑΙΝΙΑ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ.

1. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Ο Μιχάλης Μακρόπουλος γεννήθηκε το 1965 στο Παγκράτι. Σπούδασε Βιολογία και μοιράζει τη ζωή του ανάμεσα στην Αθήνα, τη Λευκάδα και τα χωριά της Ηπείρου. Εκτός από συγγραφέας, ο ίδιος εργάζεται και ως μεταφραστής, μετρώντας πάνω από εκατόν είκοσι μεταφράσεις.

Έχει εκδώσει νουβέλες και διηγήματα για ενήλικες, καθώς και παιδικά παραμύθια. Μερικά από τα πιο σημαντικά έργα του είναι: *Το δέντρο του Ιούδα* (2014), *Τσότσηγια & Ω'μ* (2017), *Ηθάλασσα* (2020), *Άρης* (2021, μαζί με την ποιήτρια Ελένη Κοφτερού), *Ιστορίες από ένα περασμένο μέλλον* (2022), *Μαργαρίτα Ιορδανίδα* (2024)

(www.kichli.com)

2. ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Το *Μαύρο Νερό* εκδόθηκε το 2019 και κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Κίχλη, όπως και τα περισσότερα βιβλία του. Η νουβέλα τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Διηγήματος-Νουβέλας 2020 και το Βραβείο Διηγήματος-Νουβέλας 2020 του περιοδικού «Ο Αναγνώστης». (www.kichli.com)

Το *Μαύρο Νερό* χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο τον Μακρόπουλο ως «γουέστερν της Ηπείρου». Όμως, δεν ήταν ακριβώς αυτή η έμπνευσή του. Στο μυαλό του είχε την ταινία *Στάλκερ* (1979) του Ταρκόφσκι. Παράλληλα, την περίοδο που έγραφε, τον είχαν επηρεάσει πραγματικά γεγονότα, όπως η πυρκαγιά στο Μάτι και οι δοκιμαστικές γεωτρήσεις στην Ήπειρο. Η αγάπη του για τα χωριά της Ηπείρου είναι φανερή επιρροή στο βιβλίο του. Άγρια βουκολικά τοπία, ξωκκλήσια και μικρά χωριά συνθέτουν την ιδιαίτερα ελληνική ατμόσφαιρα του έργου. Το *Μαύρο Νερό* έχει χαρακτηριστεί επίσης οικολογικό βιβλίο, με τον συγγραφέα να δηλώνει ευτυχής που αυτό προέκυψε παρ' ότι δεν ήταν πρόθεσή του, καθώς ο ίδιος απεχθάνεται τη στρατευμένη λογοτεχνία. Για τον Μιχάλη Μακρόπουλο, μεγαλύτερη σημασία έχουν η ιστορία και οι άνθρωποι. (Μακρόπουλος, 2020)

Παρουσίαση/ Ανάλυση

Το έργο εκτυλίσσεται σε ένα χωριό της Ηπείρου που δεν κατονομάζεται. Η οικολογική καταστροφή που επέφερε η εξόρυξη πετρελαίου, προκάλεσε την εγκατάλειψη των χωριών. Οι άνθρωποι αρρωσταίνουν λόγω του μολυσμένου νερού. Όσοι λίγοι παραμένουν στον τόπο τους είτε από αγάπη προς αυτόν, είτε επειδή η εναλλακτική δεν μοιάζει ιδιαίτερα ελκυστική, παλεύουν να επιβιώσουν. Συλλέγουν το νερό της βροχής και τρώνε κονσέρβες, αφού το νερό δεν πίνεται και το κυνήγι δεν τρώγεται.

Χρησιμοποιείται τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική εστίαση. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ο Πατέρας. Ένας άντρας γύρω στα σαράντα που ενσαρκώνει, σύμφωνα και με τον ίδιο τον συγγραφέα, τον βιβλικό Πατέρα. Ο Πατέρας μεγαλώνει μόνος του έναν γιο, τον Χριστόφορο που πάσχει από τετραπληγία και δεν αυτοεξυπηρετείται. Ο Χριστόφορος είναι ένας νέος γύρω στα είκοσι και αγαπά τα βιβλία. Έχει αδυναμία στα άλογα και ονειρεύεται κάποτε να ιππεύσει ένα από αυτά. Από την άλλη, ο Πατέρας χάνει όλες τις ιδιότητές του ως προσωπικότητα και διατηρεί μόνο αυτή που θα εξασφαλίσει την επιβίωση και των δύο μέσα στο δυστοπικό περιβάλλον του έργου. Ο συγγραφέας θεωρεί τη δυστοπία έναν «*καρπερό μυθοπλαστικό αγρό*», όπου μπορεί να αναπτύξει τους χαρακτήρες ως ολότητες, ως «*ξένους σε έναν απόξενο τόπο*» (Μακρόπουλος, 2020)

Και πράγματι, το Μαύρο Νερό ξεχωρίζει για την ατμόσφαιρά του, που δίνει την αίσθηση μιας πλήρους κατάρρευσης και μιας απόλυτης μοναξιάς. Οι εικόνες του έργου είναι μοναδικές, δυνατές και εκφράζουν με ένταση τη θεματολογία της επιβίωσης και της δημιουργίας ενός καταφυγίου, μιας οικογένειας μέσα στο αφιλόξενο τοπίο.

Οι κάτοικοι που απομένουν στο χωριό του Πατέρα είναι περίπου 12 και τους δένει τόσο η αγάπη τους για τους νεκρούς τους και το χωριό, όσο και η έγνοια του ενός για τον άλλο.

Το κράτος έχει χαρακτηρίσει το χωριό του Πατέρα και όλα τα γύρω χωριά μη κατοικήσιμα. Έχουν δημιουργηθεί ξενώνες φιλοξενίας στα Γιάννενα και δίνεται ένα μικρό επίδομα που φαίνεται να μην επαρκεί για τίποτα. Ένα δρομολόγιο λεωφορείου ενώνει τους κατοίκους με την κοντινή πόλη. Σύντομα στο βιβλίο, οι άνθρωποι διαπιστώνουν ότι η κρατική πίεση να εγκαταλείψουν τον τόπο τους αυξάνεται. Το δρομολόγιο του λεωφορείου θα κοπεί, το ίδιο και το ρεύμα. Κάποιοι θα επιλέξουν τη φυγή κυριολεκτικά ή μεταφορικά – με την αυτοκτονία. Άλλοι, όπως ο ηλικιωμένος τυφλός και η αδερφή του επιλέγουν να μείνουν. Το ίδιο και ο Χριστόφορος και ο

Πατέρας. Καθώς ο χρόνος περνά, οι εναπομείναντες πεθαίνουν. Ένας από τους χαρακτήρες δολοφονεί έναν κρατικό υπάλληλο και δραπετεύει.

Ο Πατέρας με τον Χριστόφορο επιβιώνουν ως την επόμενη άνοιξη. Σε μία απόπειρά τους να επισκεφθούν ένα ξωκκλήσι, πέφτουν πάνω σε λαθρέμπορους. Ο τραυματισμός του Πατέρα θα τους ακινητοποιήσει, αλλά ευτυχώς θα σωθούν από τον δραπέτη δολοφόνο, ο οποίος εκτιμά τον Πατέρα που δεν τον πρόδωσε στην αστυνομία.

Έπειτα, πατέρας και γιος θα συναντήσουν μία γυναίκα, η οποία θα τους φιλοξενήσει στο σπίτι της και θα τους προσφέρει μετά από καιρό μαγειρεμένο φαγητό. Στο τέλος, το όνειρο του Χριστόφορου πραγματοποιείται, ιππεύει ένα άλογο. Η γυναίκα εξομολογείται πως είναι άρρωστη. Οι δύο ενήλικες αποφασίζουν να μείνουν μαζί για «όσο κρατήσει» δημιουργώντας μία μικρή οικογένεια.

3. ΣΚΟΠΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

Κατά τη διασκευή του έργου, σύμπτυξα τα γεγονότα ενώνοντάς τα με σχέσεις αιτίου - αιτιατού, ακολουθώντας την αρχή της απλοποίησης της πλοκής. Για παράδειγμα, ο Πατέρας και ο Χριστόφορος, φεύγουν από το χωριό αμέσως μετά τον φόνο ώστε να μη συλληφθεί ο Πατέρας ως ύποπτος. Με την ίδια λογική, περιόρισα σημαντικά τους χαρακτήρες και συγχώνευσα κάποιους από αυτούς, σε έναν αριθμό που να εξυπηρετεί τη φόρμα του μικρού μήκους. Επίσης, δεν έκανα καμία αναφορά στις κρατικές υπηρεσίες, το λεωφορείο και το επίδομα.

Στη διασκευή του έργου επιχείρησα, πρώτα από όλα, να μεταφέρω το δυστοπικό κλίμα μοναξιάς και εγκατάλειψης, κρατώντας μερικές από τις πιο ατμοσφαιρικές στιγμές του έργου, όπως η σκηνή που ο Πατέρας κάνει μπάνιο τον Χριστόφορο και δημιουργώντας άλλες, όπως η σκηνή που ο Πατέρας βρίσκει έναν νεκρό δηλητηριασμένο σκύλο. Επίσης, ενώ στο βιβλίο τα σπίτια έχουν ηλεκτροδότηση, προτίμησα αυτό να μην ισχύει στην ταινία, ώστε να μεταφέρω καλύτερα την ατμόσφαιρα και μέσα στο σύντομο χρόνο των δεκαπέντε λεπτών να δείξω τη δύσκολη θέση στην οποία βρίσκονται οι κάτοικοι. Με τον ίδιο τρόπο, προσπάθησα να αποκαλύψω το εξωτερικό και το εσωτερικό θέμα της ταινίας. Από τη μία το «θέλω» του Πατέρα είναι να προστατέψει και να φροντίσει τον γιο του, ενώ ανάγκη του είναι να μοιραστεί με κάποιον τη μοναξιά του. Διατήρησα τα άλογα που αγαπά ο Χριστόφορος ως σύμβολο ελευθερίας, κάτι που λείπει από τους κατοίκους του χωριού, που είναι καθηλωμένοι και έρμαιοι της αρρώστιας. Επίσης για

τον ίδιο τον Χριστόφορο είναι ένα όνειρο ζωής, που ο Πατέρας ξέρει πως δεν μπορεί να εκπληρώσει. Στο τέλος, όμως, το όνειρο αυτό θα πραγματοποιηθεί, θυμίζοντας στον Πατέρα ότι πάντα υπάρχει ελπίδα και ένας κόσμος καλύτερος.

Τα χαρακτηριστικά των χαρακτήρων προσπάθησα να τα διατηρήσω: ο Πατέρας είναι λακωνικός, αλλά και τρυφερός προς τον γιο του και τους άλλους. Πονάει τους συνανθρώπους και τον τόπο του.

Ο Χριστόφορος αγαπά τα βιβλία και είναι έξυπνος. Δύο διαφορές σε σχέση με το βιβλίο είναι ότι σκιαγραφείται ελαφρώς μικρότερος από είκοσι ετών, και αφετέρου επέλεξα να μπορεί να κουνήσει τα χέρια του με τη λογική να μπορεί να κρατηθεί μόνος του πάνω στο άλογο.

Ο χαρακτήρας που άλλαξα περισσότερο είναι αυτός της γυναίκας. Στη νουβέλα είναι λακωνική και σκληρή. Διασκευάζοντας, διαπίστωσα ότι το σενάριο χρειάζεται λίγο φως και ελπίδα. Την μετέτρεψα, έτσι, σε μια πιο πρόσχαρη γυναίκα, που μιλάει πολύ και προτιμά να βλέπει τη θετική πλευρά. Η καλύπτρα στο μάτι χρησιμοποιήθηκε για να δείξω ότι έχει περάσει κι εκείνη τις δικές της περιπέτειες, να υπενθυμίσει την παρουσία της αρρώστιας και να δώσει χρώμα στον χαρακτήρα.

Τα οράματα του Πατέρα χρησιμοποιήθηκαν για να εξηγήσουν σύντομα, πράγματα που ήταν δύσκολο να μεταφέρω μέσα στον ελάχιστο χρόνο, αλλά και για να σκιαγραφήσω καλύτερα τη συναισθηματική κατάσταση του Πατέρα. Το πρώτο όνειρο του Πατέρα υποδηλώνει πως κάποτε υπήρξε ευτυχισμένος, αυτό όμως ξαφνικά ανατράπηκε. Επίσης, έτσι μαθαίνουμε πως ο Πατέρας έχει ακόμα στο μυαλό του τη γυναίκα που έχασε και του λείπει. Το δεύτερο όνειρο εκφράζει την ανησυχία του Πατέρα μετά την επίθεση που δέχτηκε - ακόμα και στον ύπνο του αγωνιά για τον γιο του. Μετά τον θάνατο της γυναίκας του, το μικρό βρέφος έγινε όλος του ο κόσμος και η μόνη αχτίδα φωτός στη ζωή του. Επιπλέον, μας δίνει το backstory που στο βιβλίο, ο αφηγητής μας το διηγείται αναλυτικά.

Σχετικά με τα υπόλοιπα στοιχεία του backstory, έπρεπε με κάποιον τρόπο να υπονοήσω τι έχει συμβεί στην περιοχή. Ο τρόπος να το κάνω ήταν το φυλλάδιο που ανακαλύπτει ο Πατέρας στο εγκαταλελειμμένο σπίτι στην 7^η σκηνή.

Η τελευταία σκηνή είναι αρκετά διαφορετική από αυτή του βιβλίου. Στη νουβέλα, ο συγγραφέας κρατά τη γραφή του λιτή, ενώ οι περιγραφές και τα γεγονότα είναι πιο

ρεαλιστικά. Ο δικός μου σκοπός ήταν να δημιουργήσω μία δυνατή συναισθηματικά σκηνή.

Είναι νύχτα, δίπλα σε ένα ξωκκλήσι στο δάσος και οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες έχουν φάει το κυνήγι που έπιασε η γυναίκα με το όπλο του Πατέρα. Η φωτιά καίει ακόμα. Ο Χριστόφορος κοιμάται χορτάτος και ευτυχισμένος δίπλα στη φωτιά. Η γυναίκα δηλώνει πως αν και θα ήθελε δεν κατάφερε να κάνει παιδιά. Ο Πατέρας της απαντά πως μεγάλωσε το παιδί μόνος. Οι τρεις τους βρήκαν αυτό που έλειπε στον καθένα, έφτιαξαν μια μικρή οικογένεια. Με τη φωτιά στη μέση και το πλάνο που τους κοιτάζει από ψηλά επιχείρησα να μεταφέρω μία εικόνα φωλιάς μέσα στο άγριο αφιλόξενο τοπίο. Διατήρησα την τελευταία φράση «για όσο κρατήσει» γιατί τονίζει την ανάγκη του ανθρώπου να βρει ένα αποκούμπι έστω για λίγο. Πιο πολύ, θυμίζει στον θεατή ότι η κατάσταση στην ουσία δεν έχει αλλάξει, αλλά όλα είναι λιγάκι πιο εύκολα όταν έχουμε ο ένας τον άλλο. Για αυτή την επιλογή εμπνεύστηκα από μια φράση του ίδιου του συγγραφέα: *«Όμως το δικό μου κέντρο, το κέντρο των ιστοριών μου, είναι ο βαθύς δεσμός ανάμεσα σε μοναχικούς ανθρώπους»* (Μακρόπουλος, 2023)

ΜΑΥΡΟ ΝΕΡΟ

1. ΕΣ. ΔΑΣΟΣ - ΜΕΡΑ

Μία νεαρή κοπέλα τρέχει ανάμεσα στα δέντρα και τη βλάστηση του δάσους. Όλα είναι λουσμένα στο φως και τα φύλλα αντανακλούν μια πράσινη λάμψη. Η κοπέλα γελά. Πότε πότε γυρίζει ελαφρώς. Ξαφνικά σταματά και γυρίζει ολόκληρη προς την κάμερα. Χαμογελά. Αίμα στάζει από τη μύτη της. Η κοπέλα το αντιλαμβάνεται και το ύφος της σοβαρεύει. Βήχει βάζοντας το χέρι μπροστά στο στόμα της. Τα χέρια της γεμίζουν αίμα. Η κοπέλα ξεσπά σε μία κραυγή που δεν την ακούμε.

2. ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΙ - ΞΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Η κάμερα κοιτάζει έναν άντρα (ΠΑΤΕΡΑΣ, γύρω στα 40, με κοντά γένια) ξαπλωμένο ανάσκελα. Ανοίγει απότομα τα μάτια του με τρόπο. Ανασηκώνεται στο κρεβάτι αναστατωμένος, αλλά εμφανώς ανακουφισμένος που επιστρέφει στην πραγματικότητα. Κοιτάζει προς την άλλη πλευρά κάποιον που είναι ξαπλωμένος δίπλα του. Ένα νεαρό αγόρι (ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ, 18, πάσχει από εκ γενετής παραπληγία) κοιμάται. Ανοίγει με προσπάθεια τα μάτια του και κοιτάζει προς τον Πατέρα.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Πατέρα;

Ο Πατέρας στρέφεται προς το αγόρι. Του χαϊδεύει τα μαλλιά.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Κοιμήσου λίγο ακόμα.

Το αγόρι δέχεται το χάδι, κλείνοντας ξανά τα μάτια με ένα χαμόγελο ευχαρίστησης.

3. ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ - ΞΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Η κάμερα βλέπει μία βρύση που στάζει. Είναι τυλιγμένη με ένα κάποτε λευκό πανί που έχει γίνει καφετί. Ένα χέρι

ανοίγει τη βρύση. Άλλο ένα χέρι μπαίνει κάτω από το νερό κι έπειτα το πρόσωπο του Πατέρα που νίβεται.

4. ΕΞ. ΠΟΡΤΑ ΣΠΙΤΙΟΥ - ΣΗΜΕΡΩΜΑΤΑ

Ο Πατέρας βγαίνει από την πόρτα και στέκεται στο κατώφλι του σπιτιού του. Είναι ντυμένος με πολλά φθαρμένα ρούχα. Από τον ώμο του κρέμεται μία τσάντα. Φορά τον σκούφο του, κοιτάζοντας γύρω του. Η κάμερα στρέφεται καθώς αυτός απομακρύνεται από το σπίτι.

5. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ - ΜΕΡΑ

Ο Πατέρας περπατά. Κάτι βλέπει κάτω δεξιά και κάθεται στις φτέρνες του. Ένα νεκρό σκυλί, σχεδόν αποστεωμένο κείτεται στο έδαφος. Γύρω από το στόμα του έχει δημιουργηθεί μία κόκκινη λιμνούλα αίματος. Το χέρι του πατέρα χαϊδεύει με τα ακροδάχτυλά του - ίσα που το αγγίζει - τα πλευρά του ζώου. ΑΛΛΑΓΗ ΓΩΝΙΑΣ ΤΗΣ ΚΑΜΕΡΑΣ: Με φόντο τον δρόμο, η κάμερα χαμηλά, παίρνει το σκυλί και τον Πατέρα. Ο πατέρας βγάζει από την τσάντα του ένα κομμάτι μουσαμά και σκεπάζει το σκυλί. Σηκώνεται. Συνεχίζει το περπάτημα, τον βλέπουμε να απομακρύνεται καθώς το πλάνο μένει εστιασμένο στον σκεπασμένο σκύλο.

6. ΕΞ. ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙΟΥ - ΜΕΡΑ

Δεξιά της οθόνης μία πόρτα σπιτιού από το πλάι. Με φόρα πέφτει πάνω ο Πατέρας αγκομαχώντας. Επαναλαμβάνει την ίδια κίνηση μία, δύο φορές, ώσπου την τρίτη η πόρτα ανοίγει και ο Πατέρας πέφτει μέσα στο σκοτεινό εσωτερικό.

7. ΕΞ. ΚΟΥΖΙΝΑ ΣΠΙΤΙΟΥ - ΗΜΙΦΩΣ

Βλέπουμε την πόρτα να ανοίγει και να μπαίνει σχεδόν πέφτοντας ο Πατέρας ως αποτέλεσμα της προηγούμενης κίνησης. Είναι όλα σκοτεινά, βλέπουμε μόνο τη φιγούρα του Πατέρα στο γκρίζο φως που μπαίνει από την ανοιχτή πόρτα.

Ο Πατέρας ρίχνει μια ματιά γύρω του ένα σπίτι σε κατάσταση αναμονής. Στο τραπέζι της κουζίνας, που είναι στρωμένο με ένα κάποτε καθαρό τραπεζομάντηλο, ένα ποτήρι και ένα ζευγάρι γυαλιά οράσεως. Πανωφόρια είναι κρεμασμένα σε μία κρεμάστρα πίσω από την πόρτα. Κάποια κατσαρολικά αφημένα στους πάγκους της κουζίνας. Ξεραμένα λουλούδια σε ένα βάζο.

Ο Πατέρας πλησιάζει στα ντουλάπια και τα συρτάρια. Τα ανοίγει.

Η κάμερα εστιάζει σε ένα συρτάρι κουζίνας με διάφορα αντικείμενα. Το χέρι του Πατέρα ανακατεύει. Όλα είναι σκονισμένα, ανοιγμένα, χρησιμοποιημένα. Βρίσκει έναν αναπτήρα, σπίρτα, παυσίπινα. Το ίδιο κάνει με τα επόμενα συρτάρια. Σε ένα από αυτά, το χέρι του πιάνει ένα φυλλάδιο. Κοντινό στο φυλλάδιο: Ένας χαμογελαστός άντρας αγκαλιάζει από τους ώμους μία γυναίκα, επίσης χαμογελαστή. Μπροστά τους δύο υγιή παιδάκια αγκαλιάζουν έναν σκύλο. Ο άντρας φορά φόρμα εργασίας με το λογότυπο: «RIPPOIL» ενώ πιο πάνω είναι γραμμένη η φράση «Ελάτε στην οικογένεια της RIPPOIL» Ο Πατέρας το τσαλακώνει στη χούφτα του και το πετάει.

Ο Πατέρας ανοίγει το ντουλάπι. Διάφορες κονσέρβες, μια συσκευασία ρυζιού... Τα κοιτάζει βιαστικά και τα βάζει στην τσάντα του. Κοιτάζει ξανά γύρω του.

Ο Πατέρας βλέπει ένα αυτοσχέδιο εικονοστάσι με μερικές εικόνες και φωτογραφίες οικογενειακές. Οι περισσότερες είναι ασπρόμαυρες. Ένα βρώμικο ποτηράκι με λίγο λάδι βρίσκεται μπροστά από τις εικόνες. Ο Πατέρας πλησιάζει. Βρίσκει ακουμπισμένο δίπλα ένα σκονισμένο ανοιχτό κουτί με φυτιλάκια. Βγάζει από το κουτί ένα καινούριο φυτίλι, το ανάβει με τα σπίρτα και το τοποθετεί προσεκτικά στο ποτήρι. Το πλάνο μένει πάνω στη φλόγα κοιτάζοντάς τη από ψηλά. Μαύρο.

8. ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ – ΝΥΧΤΑ

Το μπάνιο είναι παλιό. Μικρή μπανιέρα, απλός νιπτήρας, ρετρό πλακάκια. Φωτίζεται από μερικά κεριά. Μέσα στη μπανιέρα είναι ο Χριστόφορος. Ο Πατέρας είναι γονατισμένος μπρος στην μπανιέρα και με ένα σφουγγάρι πλένει τα μέλη του γιου του σχολαστικά.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Πατέρα, έχεις καβαλήσει άλογο ποτέ σου;

ΠΑΤΕΡΑΣ

Μ' είχε ανεβάσει ο θεός μου σ' ένα θεριό κάποτε. Είχε πολλά τότε, τα έκανε εμπόριο. Τρόμαξα τόσο που δεν ξαναζήτησα.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Και τι έγιναν τα άλογα αυτά, Πατέρα;

ΠΑΤΕΡΑΣ

Ό, τι έγιναν όλες οι ψυχές εδώ πέρα.
Αρρώστησαν και πέθαναν.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Ε, λοιπόν εγώ το μόνο που ονειρεύομαι
είναι να καβαλήσω άλογο.

Ο Πατέρας πιάνει το κεφάλι του Χριστόφορου και του δίνει
ένα προστατευτικό φιλί στο μέτωπο.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Έλα.

Ο Πατέρας σηκώνει τον Χριστόφορο από την μπανιέρα και
ξεκινά να τον ντύνει. Ακούγεται πυροβολισμός. Ο Πατέρας και
ο Χριστόφορος κοιτιούνται.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Περίμενε, εδώ.

9. ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ – ΝΥΧΤΑ.

Ο Πατέρας τρέχει σε έναν δρόμο του χωριού. Φτάνει στην
πλατεία του χωριού. Μια κλασική πλατεία, με τον πλάτανο στο
κέντρο. Το μόνο φως προέρχεται από τη σελήνη. Ο Πατέρας
αντιλαμβάνεται και πλησιάζει τρέχοντας μία παρέα τριών
αντρών που έχουν σχηματίσει έναν κύκλο γύρω από κάτι που
κείται στο έδαφος. Οι άντρες αντιλαμβάνονται τον Πατέρα
και στρέφονται προς το μέρος του. Ο Πατέρας στρέφει το
βλέμμα του κάτω όπου βλέπει ένα νεκρό άνδρα. Το ένα του
χέρι κρατά ένα όπλο. Τα μάτια του βλέπουν το κενό.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

(Γύρω στα 40, πρόσωπο λιγάκι πονηρό και άγριο. Πυκνά μαύρα γένια)

Ένας λιγότερος.

Ο ένας από τους άλλους άντρες (ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΝΤΟΣ, γύρω στα 50) κουνά το κεφάλι σα να αρνείται.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΝΤΟΣ

Θα ψοφήσουμε όλοι ένας ένας εδώ πάνω. Εγώ θα φύγω.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

Να πας πού; Να σκλαβωθείς σε κανέναν καινούριο αγωγό της εταιρίας; Θα πεθάνεις μια ώρα αρχύτερα.

ΠΑΝΤΟΣ

Καλύτερα από εδώ να με κυνηγάνε τα φαντάσματα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΚΕΡΤΣΟΣ

(ηλικιωμένος, τυφλός, γκρίζα μαλλιά και γκρίζα υγρά μάτια, που μέσα στο σεληνόφως φαίνονται σχεδόν λευκά, κρατά ένα μπαστούνι)

Μη μιλάς έτσι για τους νεκρούς.

Ο Πατέρας σκύβει και κλείνει τα μάτια του νεκρού. Παίρνει το όπλο από το χέρι του.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Αυτό;

Ο Ζαφείρης απλώνει το χέρι και το παίρνει. Το κοιτάζει και το βάζει σε μία εσωτερική τσέπη.

10.ΕΞ. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ - ΞΗΜΕΡΩΜΑ

Δυο φυτάρια ρίχνουν χώμα, πάνω από έναν τάφο, όπου ήδη έχουν εναποθέσει τον αυτόχειρα. Το χώμα τον έχει σχεδόν σκεπάσει. Τα φυτάρια κρατούν ο Πατέρας και ο Ζαφείρης Ντεμάι. Λίγο πιο κει, ο Γιώργος Γκέρτσος, με τα χέρια του σταυρωμένα μπροστά και το κενό του βλέμμα στραμμένο ψέλνει σιγανά την εξόδιο ακολουθία. Το θάψιμο τελειώνει και ο Πατέρας και ο Ζαφείρης Ντεμάι στηρίζονται κουρασμένοι στα φυτάρια τους. Ο Γιώργος Γκέρτσος σηκώνει τα χέρια του σε στάση ικεσίας.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΚΕΡΤΣΟΣ

Αιώνια σου ή μνήμη, αξιομακάριστε και
αείμνηστε αδελφὲ ἡμῶν

(κάνοντας το σημείο του σταυρού)

Δι' εὐχῶν τῶν ἁγίων Πατέρων ἡμῶν, Κύριε,
Τησοῦ Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ἐλέησον καὶ
σῶσον ἡμᾶς. Ἀμήν

Ο Πατέρας και ο Ζαφείρης σταυροκοπιούνται και αυτοί, ψιθυρίζοντας «αμήν»

Ακούγεται ἦχος αυτοκινήτου. Μια πόρτα που κλείνει. Οι συγκεντρωμένοι άντρες κοιτάζουν προς τα εκεί. Πίσω από τον χαμηλό περίβολο του νεκροταφείου σταματά ένα αυτοκίνητο. Ένας άντρας κατεβαίνει και στέκεται μπροστά από το αυτοκίνητό του. Φοράει γυαλιά ηλίου και στολή αστυνομικού. Βάζει τα χέρια στη μέση και κοιτάζει γύρω του.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

Πάω εγώ.

Από το σημείο βλέπουμε να μιλάνε οι δύο άντρες χωρίς να ακούμε. Σύντομα αρχίζουν να διαπληκτίζονται. Ο Πατέρας τρέχει προς τα εκεί.

11.ΕΞ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΥ - ΜΕΡΑ

Η κάμερα κινείται πίσω από τον ώμο του Πατέρα που πλησιάζει τρέχοντας στο σημείο όπου στέκονται ο αστυνομικός και ο Ζαφείρης Ντεμάι. Βλέπουμε την πλάτη του Ζαφείρη. Ο Ζαφείρης σηκώνει το όπλο.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Μη!

Ο Ζαφείρης, όμως, ήδη πυροβολεί και πετυχαίνει τον αστυνομικό στο στήθος. Ο αστυνομικός παραπατά, ακουμπά με την πλάτη στο αυτοκίνητό του και πέφτει στο έδαφος με ένα σιγανό βογγητό. Ο Ζαφείρης αμέσως στρέφεται προς τα πίσω προς την κάμερα και τον Πατέρα.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ

Ήρθε να μας απειλήσει να φύγουμε.

(Φτύνει προς το άψυχο σώμα)

Ο Πατέρας προσπερνά τον Ζαφείρη και πλησιάζει τον νελρό αστυνομικό. Γονατίζει και βάζει το χέρι του στον λαιμό του αστυνομικού. Κουνάει το κεφάλι αρνητικά. Έχει φτάσει στο σημείο και ο Γιώργος Γκέρτσος, στέκεται στην είσοσο, χωρίς να μιλά. Ο Πατέρας σηκώνεται.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ

(Το σκληρό πρόσωπο του σπάει, σα να συνειδητοποιεί τι έκανε. Τα μάτια του υγραίνονται)

Ποιος νόμος θα με διώξει από τον τόπο μου,
ε; Δε τους συμφέρει να μείνουμε εδώ.

Είμαστε η αρρώστια που ξαμόλυσαν με σάρκα
και οστά, κατάλαβες; Αν μπορούσαν θα μας
εξαφάνιζαν, σα να μην υπήρξαμε ποτέ!

ΠΑΤΕΡΑΣ

Ό,τι έγινε έγινε, Ζαφείρη. Φύγε, πριν
αρχίσουν να τον ψάχνουν.

Ο Ζαφείρης ρουφάει τη μύτη του και περνάει την παλάμη του μπροστά από το πρόσωπό του. Κοιτάζει τον Πατέρα. Του δίνει το όπλο.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ

Πάρ' το. Να κυνηγήσεις τίποτα. Τα σπίτια άδειασαν πια.

Ο Πατέρας παίρνει το όπλο. Το κοιτάζει. Οι δύο άντρες ακουμπάνε με την παλάμη τους ο ένας τον ώμο του άλλου. Ο Ζαφείρης κάνει μεταβολή και απομακρύνεται. Ο Πατέρας τον κοιτάζει που φεύγει.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΚΕΡΤΣΟΣ

Φύγετε κι εσείς, παιδί μου. Αν σε βρουν εδώ θα σε συλλάβουν.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Κι εσύ;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Οι τυφλοί δεν ξέρουν σημάδι.
(Χαμογελάει θλιμμένα)

ΠΑΤΕΡΑΣ

Τι θα τρως; Πώς θα ζήσεις;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η θέση μου είναι μ' αυτούς εδώ πια.
(Δείχνει με το κεφάλι προς το εσωτερικό του νεκροταφείου)
Μη νοιάζεσαι. Φύγε για το παιδί.

Ο Πατέρας πλησιάζει και αγκαλιάζει τον Γιώργο. Έπειτα, μένουν για λίγο αντικριστά. Ο Πατέρας έχει δακρύσει και κοιτάζει με λύπη τον Γιώργο.

Γιώργος

Φύγε!

12.ΕΞ. ΔΑΣΟΣ – ΗΜΙΦΩΣ

Ο Πατέρας περπατά ανάμεσα στα δέντρα και τη βλάστηση του δάσους. Στην πλάτη του κουβαλά τον Χριστόφορο.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Γιατί έπρεπε να φύγουμε, Πατέρα;

Ο Πατέρας δεν απαντά.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Αφήσαμε τη μάνα πίσω.

Ο Πατέρας συνεχίζει χωρίς να απαντά.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

(λίγο θυμωμένος)

Ακούς τι λέω; Τη μαμά! Την αφήσαμε στο χωριό.

Ο Πατέρας σταματά απότομα.

ΠΑΤΕΡΑΣ

(στρέφοντας το κεφάλι προς τα δεξιά, σαν να προσπαθεί να κοιτάξει τον Χριστόφορο)

Σςς!

Ακούγονται ομιλίες και τριξίματα. Γέλια. Ο Πατέρας στρέφεται προς έναν κορμό δέντρου και κρύβεται πίσω του. Χαμηλώνει και κατεβάζει τον Χριστόφορο.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Τι κάνεις; Γιατί με κατέβασες;

ΠΑΤΕΡΑΣ

Μη βγάλεις άχνα, είναι λαθρέμποροι!

Κάνει να φύγει, μα ξαναγυρίζει προς τον Χριστόφορο. Γονατίζει μπροστά του.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Τη μάνα σου την κουβαλάς εδώ. (τον ακουμπά στο σημείο της καρδιάς) Δεν την αφήσαμε πίσω, κατάλαβες; Είναι εδώ (ακουμπά ξανά τον Χριστόφορο στην καρδιά) και εδώ (τώρα ακουμπά τη δική του καρδιά).

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Πατέρα...

Ο Πατέρας σηκώνεται απότομα και στρέφει το όπλο προς την κατεύθυνση των φωνών. Από τη βλάστηση προβάλλουν δύο οπλισμένοι άντρες. Εαφνιάζονται και για λίγο μένουν στο ίδιο σημείο. Με γρήγορες κινήσεις, ο ένας σηκώνει την καραμπίνα του. Πυροβολεί, ταυτόχρονα με τον Πατέρα. Ο Πατέρας αστοχεί, όμως τραυματίζεται σε απροσδιόριστο σημείο.

Ο Χριστόφορος προσπαθεί να κοιτάξει πίσω από τον κορμό του δέντρου. Τη στιγμή που ακούγονται οι πυροβολισμοί, τρομάζει.

Ο Πατέρας βγάζει μία κραυγή πόνου και πέφτει στο έδαφος. Ο Χριστόφορος αφήνει την κρυψώνα του και σέρνεται προς τον Πατέρα. Τον πλησιάζει.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

(δακρυσμένος)

Πατέρα...

Οι δύο άντρες πλησιάζουν τον Πατέρα και τον Χριστόφορο. Στέκονται από πάνω τους συνεχίζοντας να σημαδεύουν με τις καραμπίνες τους.

ΑΝΤΡΑΣ 1

Vrjaje ate, perndryshe ai do te njoftoje

(Σκότωσέ τον, αλλιώς θα ειδοποιήσει)

ΑΝΤΡΑΣ 2

Και το αγόρι;

ΑΝΤΡΑΣ 1

Qe te dy!

(Και τους δύο!)

Ο δεύτερος άντρας σημαδεύει με έναν μορφασμό δυσανασχέτησης τον Πατέρα. Ο Πατέρας τον κοιτά με θυμό ανάμεικτο με φόβο, ανασαίνοντας λαχανιασμένος από τον πόνο. Ο Χριστόφορος κλαίει και σφίγγεται στον Πατέρα του. Κρύβει το κεφάλι στον κόρφο του για να μη βλέπει. Πίσω από τους άντρες, μέσα από τη βλάστηση, εμφανίζεται ο Ζαφείρης Ντεμάι με δύο φορτωμένα άλογα. Αφήνει τα ζώα και τρέχει φωνάζοντας προς το μέρος των αντρών.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

Jo! Eshte mik!

(Όχι! Είναι φίλος!)

Ο δεύτερος άντρας κατεβάζει την καραμπίνα και στρέφεται προς το μέρος του.

ΑΝΤΡΑΣ 1

Po ku e di une se ai nuk do te njoftoje,
qe te vijne te na ndjekin nga pas?

(Και πού ξέρω εγώ ότι δε θα ειδοποιήσουν
να' ρθουν να μας κηνυγήσουν;)

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΙ

Είναι φίλος σου λέω. Πάρτε εσείς το
εμπόρευμα και φύγετε. Une nuk dua pjese.

(Δε θέλω μερίδιο)

Οι δύο άντρες κοιτιούνται. Ο πρώτος κάνει ένα νεύμα
προτρέποντας τον άλλο να φύγουν.

ΑΝΤΡΑΣ 1

Po ne qofte se do te na ndjekin atehere,
do te vdesesh avash avash, qe te kesh kohe
per tu penduar.

(Έτσι και μας κυνηγήσουν όμως, θα πεθάνεις
σιγά σιγά, για να 'χεις πολλή ώρα να το
μετανιώσεις)

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΙ

Ik o shejtan!

(Άμε στο διάλο)

Ο πρώτος άντρας χαμογελά ειρωνικά. Παίρνουν από τα γκέμια
τα μουλάρια και φεύγουν.

Ο Ζαφείρης Ντεμάι σκύβει προς τον πατέρα. Βγάζει έναν
σουγιά από την τσέπη του, τον ανοίγει και σκίζει το
παντελόνι του πατέρα. Εμφανίζεται μία μεγάλη πληγή.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

Θα είσαι εντάξει, αλλά χάνεις πολύ αίμα.

Ο Ζαφείρης με τον σουγιά κόβει ένα κομμάτι ύφασμα από την μπλούζα του.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Φύγε Ζαφείρη, θα τα καταφέρω.

ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΤΕΜΑΪ

(καθώς δένει το ύφασμα στην πληγή του Πατέρα)

Δεν μπορείς να περπατήσεις μόνος σου. Θα πάω τον Χριστόφορο ως το ξωκκλήσι εδώ κάτω και θα γυρίσω να σε βοηθήσω.

Ο Ζαφείρης παίρνει τον Χριστόφορο στην πλάτη του και απομακρύνεται. Ο Χριστόφορος στρέφει το κεφάλι του προς τον Πατέρα. Ο Πατέρας κοιτάζει προς το μέρος τους. Η κάμερα κοιτάζει τον Ζαφείρη να απομακρύνεται από την οπτική του Πατέρα στο έδαφος.

ΠΑΤΕΡΑΣ

(ψιθυριστά)

Ευχαριστώ.

Το πλάνο θολώνει και μαυρίζει, καθώς ο Πατέρας χάνει τις αισθήσεις του.

13.ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ – ΜΕΡΑ

Ο Πατέρας, αρκετά νεότερος, είναι καθισμένος σε ένα κρεβάτι όπου ξαπλωμένη είναι η γυναίκα του, η κοπέλα από το όνειρό του στην πρώτη σκηνή. Είναι νεκρή. Λαμπερό φως μπαίνει από ένα παράθυρο στο πλάι του κρεβατιού. Ο Πατέρας κλείνει τα μάτια της γυναίκας του με την παλάμη του. Ακριβώς εκείνη τη στιγμή ακούγεται σιγανό κλάμα μωρού. Ο Πατέρας στρέφεται προς το παράθυρο, μπροστά από το οποίο είναι μία μικρή κούνια. Ο Πατέρας σηκώνεται και κατευθύνεται προς τα εκεί. Παίρνει στο χέρι του το βρέφος που κλαίει. Το κοιτάζει, δακρύζει. Το αγκαλιάζει, όπως κρατάμε τα μωρά για να τα

κοιμίσουμε. Το κλείνει στην αγκαλιά του πιο «σφιχτά». Κλαίγοντας σχεδόν, του σιγοτραγουδά «Απάνω στην – μαύρα μου μάτια, απάνω στην τριανταφυλλιά, χτίζει η πέρδικα φωλιά». Το χρυσό φως πέφτει πάνω τους και αντιφεγγίζει πάνω στα κατάλευκα ρούχα του μωρού.

14.ΕΣ. ΕΚΚΛΗΣΙΑ – ΜΕΡΑ

Ο Πατέρας είναι ξαπλωμένος στο πλάι, στο μαρμάρينو, βρώμικο πάτωμα μιας μικρής εκκλησίας. Μία σχεδόν μπλε δέσμη φωτός που μπαίνει από τα χρωματιστά, μικρά παράθυρα της εκκλησίας, τον φωτίζει. Ο Πατέρας ανοίγει τα μάτια του ξαφνικά και ανασηκώνεται αναστατωμένος. Κοιτάζει το πόδι του που είναι τυλιγμένο με λευκά πανιά. Η τραυματισμένη περιοχή δείχνει φροντισμένη. Έπειτα, κοιτάζει γύρω του ανήσυχος. Ο Χριστόφορος είναι άφαντος. Ο Πατέρας με κόπο προσπαθεί να σηκωθεί. Τα καταφέρνει. Περπατά σέρνοντας το ένα του πόδι προς την πόρτα της εκκλησίας. Εκτυφλωτικό φως τον τυφλώνει. Η κάμερα τώρα βλέπει το πρόσωπό του. Ο Πατέρας έχει ανεβάσει τον πήχη του στα μάτια προσπαθώντας να δει.

15.ΕΣ. ΠΡΟΑΥΛΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΥ – ΜΕΡΑ

Ο Χριστόφορος είναι πάνω σε ένα άλογο, ξαπλωμένος στον λαιμό του και γελά. Μία γυναίκα (ΣΟΦΙΑ, γύρω στα 40, φορά φθαρμένα ρούχα και έχει μια καλύπτρα στο ένα της μάτι) κρατά από τα χαλινάρια το άλογο και το οδηγεί. Γελά και αυτή. Ο Πατέρας κάνει με κόπο μερικά βήματα προς το μέρος τους, ώσπου τον αντιλαμβάνονται.

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ

Πατέρα, δες! Καβαλάω άλογο!

Ο Πατέρας γελάει και στρέφεται με ερωτηματικό βλέμμα προς τη γυναίκα.

ΣΟΦΙΑ

Θα χρειαστείς μπαστούνι.

Η Σοφία είναι χαμογελαστή και χαρούμενη σαν όλα να είναι φυσιολογικά. Σαν να υπόσχεται καλύτερες μέρες.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Ποια είσαι;

Η Σοφία αγκιστρώνει το σκοινί του αλόγου σε ένα δέντρο και περπατά προς το μέρος του Πατέρα, αφήνοντας για λίγο τον Χριστόφορο.

ΣΟΦΙΑ

Με λένε Σοφία. Σας βρήκα πριν δυο βράδια. Η πληγή είναι εντάξει, αφαίρεσα μερικά σκάγια, αλλά πρέπει να προσέχουμε.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Ευχαριστώ.

ΣΟΦΙΑ

Ο γιος σου αγαπάει τα άλογα.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Ναι...

ΣΟΦΙΑ

Σήμερα θα φάμε καλά. Χτύπησα λαγό. Θα με βοηθήσεις;

(Σηκώνει από τη ζώνη της ένα νεκρό ζώο και του το δείχνει)

16.ΕΞ. ΞΕΦΩΤΟ ΔΑΣΟΥΣ - ΝΥΧΤΑ

Ο Πατέρας είναι καθισμένος κάτω και σκαλίζει μία μικρή φωτιά μπροστά του. Ο Χριστόφορος κοιμάται στο πλάι, δίπλα στη φωτιά. Η Σοφία έρχεται και κάθεται δίπλα του.

ΣΟΦΙΑ

Είναι όμορφο να έχεις παιδιά. Εμένα η αρρώστια δε μου άφησε επιλογή, δεν πρόλαβα.

ΠΑΤΕΡΑΣ

Η γυναίκα μου πέθανε λίγο αφού γεννήθηκε.

(δείχνει με ένα νεύμα τον κοιμισμένο Χριστόφορο)

Ούτε αυτή πρόλαβε να γίνει μάνα.

Η Σοφία ξεσπά σε μία κρίση βήχα. Ο Πατέρας βγάζει από την τσέπη του ένα πανί, της το δίνει. Η Σοφία το παίρνει και το φέρνει στο στόμα της. Το πανί γεμίζει αίμα που φαίνεται μαύρο μέσα στο ημίφως της νύχτας. Η Σοφία κρύβει το ύφασμα στην τσέπη της, χαμογελώντας θλιμμένα. Κανείς τους δε μιλά και στρέφονται ξανά προς τη φωτιά. Έπειτα, η Σοφία βολεύει το σακίδιό της και ξαπλώνει ανάσκελα. Ξαπλώνει δίπλα της ανάσκελα και ο Πατέρας. Η Σοφία του πιάνει το χέρι. Στρέφει το κεφάλι της και τον κοιτάζει. Το ίδιο και ο Πατέρας εκείνη. Η κάμερα βλέπει κατευθείαν το πρόσωπό της.

ΣΟΦΙΑ

Όσο κρατήσει...

Το ζευγάρι στρέφει τα μάτια στον ουρανό. Η κάμερα τους κοιτάζει από ψηλά και το πλάνο ανοίγει, καθώς απομακρύνεται. Στο τέλος, βλέπουμε από πολύ ψηλά μέσα στο μπλε φως της νύχτας τη φωτιά στο κέντρο, τον Πατέρα και τη Σοφία ξαπλωμένους, να κρατιούνται από το χέρι και τον Χριστόφορο που κοιμάται.

Καθώς το πλάνο ανοίγει, μπορεί να παίξει το παραδοσιακό μακεδονίτικο τραγούδι «Απάνω στην Τριανταφυλλιά» και έτσι να πέσουν οι τίτλοι.

ΤΕΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

(2023, September 22). The History of Storytelling: Unveiling the Ancient Art of Sharing Tales. Storytelling. Retrieved May 13, 2024, from <https://www.storytelling.com/articles/the-history-of-storytelling-unveiling-the-ancient-art-of-sharing-tales/>

An Occurrence at Owl Creek Bridge (Film). (2024/04/11). In Wikipedia. [An Occurrence at Owl Creek Bridge \(film\) - Wikipedia](#)

Bierce, A. (2015). *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Illustrated). Enhanced Media Publishing, Kindle Format

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, April 17). Ambrose Bierce. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ambrose-Bierce>

Caulfield, J. (2024, January 17). *Apocalypse Now*. Ανακτήθηκε (1/06/2024) από: <https://www.reelviews.net/reelviews/apocalypse-now>

Conrad, J. (1899). *Η Καρδιά του Σκότους*. μτφ. Παπαθανασίου Αλεξάνδρα, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

Dancyger, K. Cooper, P. (2005). *Writing The Short Film*. USA: Elsevier Focal Press.

Ebert, R. (1999, 28 Νοεμβρίου). *Apocalypse Now* movie review and film summary. *Roger Ebert*. Ανακτήθηκε: 29/04/2024 : [Apocalypse Now movie review & film summary \(1979\) | Roger Ebert](#)

Ebert, R. (1999, November 28). *Apocalypse Now*. Ανακτήθηκε (1/06/2024) από: [Apocalypse Now movie review & film summary \(1979\) | Roger Ebert](#)

Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon and Schuster

Enrico, R. (1961). *La Riviere du Hibou*. France. Ανάκτηση από: [An Occurrence at Owl Creek Bridge on Vimeo](#) (1/03/2024)

Field, S. (1986). *Το σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική: Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. Αθήνα: καλβος

Gale, C. L. (2015). *A Study Guide to Ambrose Bierce's An Occurrence at Owl Creek Bridge*. Ηνωμένες Πολιτείες: Gale, Cengage Learning.

Hauge, M. (1991). *How to build a great screenplay: a master class in storytelling for film*. New York: Harper Perennial.

Hauge, M. (2011). *Writing Screenplays That Sell*. New York: Collins Reference.

Heart of Darkness. (2007). In sparknotes.com. Ανακτήθηκε: (28/05/2024) από: [Heart of Darkness: Study Guide | SparkNotes](#)

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge

King, S. (1982). *Τελευταία έξοδος. Ρίτα Χέιγουορθ*. μτφ. Καραγιάννης Σωτήρης, Αβραμίδης Γιάννης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επιλογή.

Linkin, H. (1988). Narrative Technique in "An Occurrence at Owl Creek Bridge". *The Journal of Narrative Technique* 18:2 .

Makropoulos, M. (13/02/2020) *Μιχάλης Μακρόπουλος: Μαύρο Νερό*. www.lifo.gr
Ανακτήθηκε (15/05/2024) : <https://www.lifo.gr/guide/book/releases/mayro-nero>

Makropoulos, M. (24/07/2023) *Μιχάλης Μακρόπουλος στην «Κ»: Οι ιστορίες υπάρχουν ήδη μέσα μου: Ο Μιχάλης Μακρόπουλος μιλάει στην «Κ» για το βιβλίο του «Ιστορίες από ένα περασμένο μέλλον»*. www.kathimerini.gr Ανακτήθηκε: (15/05/2024) : <https://www.kathimerini.gr/culture/562534528/michalis-makropoylos-stin-k-oi-istories-yparchoyn-idi-mesa-moy/>

Makropoulos, M. *Μιχάλης Μακρόπουλος*. www.kichli.com Ανακτήθηκε (15/05/2024): [Μακρόπουλος Μιχάλης — Εκδόσεις Κίχλη \(kichli.com\)](#)

Mc Kee, R. (2017). *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. Αθήνα: Πατάκης

Moran, D. *CliffsNotes on Heart of Darkness*. Ανακτήθηκε (28/05/2024) από: [Heart of Darkness at a Glance \(cliffsnotes.com\)](#)

Seger, L. (1992). *The Art of adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*. New York: Holt Paperbacks

Seger, L. (1994). *Making a Good Script Great*. USA: Samuel French Trade.

Stoicheff, P. (1993). "Something uncanny": the dream structure in Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge". *Studies in Short Fiction*, 30(3), 349+. https://link.gale.com/apps/doc/A14336522/AONE?u=lincllin_socc&sid=bookmark-AONE&xid=6fc7760e

Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική*. μτφρ. Λυμπουρλής, Δ. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος. Ανακτήθηκε από: [ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ: Ποιητική \(greek-language.gr\)](http://greek-language.gr)

Γαβριηλίδης, Αναστάσιος (2021), *Μεταγραφή λογοτεχνικού κειμένου σε σενάριο (adaptation). Η περίπτωση της κινηματογραφικής ταινίας Amadeus*. Διπλωματική εργασία, ΜΠΣ ΕΑΠ & ΠΔΜ, «Δημιουργική Γραφή». Επιβλ. Νίκος Τερζής, Θεσσαλονίκη, ανακτήθηκε 1/4/2024 από <https://apothesis.eap.gr>

Ιακώβ, Δ. *Τραγωδία*. Greek-Language.gr. Ανακτήθηκε: 30/04/2024: [Αρχαία Ελληνική Τραγωδία \(greek-language.gr\)](http://greek-language.gr)

Ιωσηφέλης, Π. (2023). *Hellenic Open University*. Ανάκτηση από σημειώσεις μαθημάτων της ενότητας ΔΓΡ 61 Κινηματογραφική και τηλεοπτική γραφή: [Πλατφόρμα Μαθημάτων - Ψηφιακός Χώρος Εκπαίδευσης ΕΑΠ: Σύνδεση στον ιστότοπο \(eap.gr\)](http://eap.gr)

Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Καλαμπάκας, Β., & Κυριακουλάκος, Π. (2015). *Η Οπτικοακουστική κατασκευή*. Αθήνα: ΣΕΑΒ. Ανακτήθηκε (4/6/2024): [Kallipos: Η οπτικοακουστική κατασκευή](http://kallipos.gr)

Καψωμένος, Ε. (2003). *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Κεχαγιάς, Α. (1997). *Το σενάριο: Από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση*. Αθήνα: Εκδόσεις Έλλην

Κολοβός, Ν. (2003). *Δοκίμια θεωρίας και κριτικής του κινηματογράφου*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Κωστάκη, Ι. (2008). Λέξιμα. Ανακτήθηκε 3/4/2024 από: <http://lexima.gr/lxm/read-1449.html>

Λεοντάρης Γ. (2017). Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία. Σύγκριση, 12, 160–172. Ανακτήθηκε: 13/05/2024: <https://doi.org/10.12681/comparison.10810>

Πολίτης, Π. (2012). Ηλεκτρονικός Κόμβος. Ανάκτηση από Πολύτροπη Γλώσσα: https://www.komvos.edu.gr/glwssa/logos_keimeno/2_1_3/2_1_3pdf.pdf

Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο.*

Αθήνα: ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ.

Ανακτήθηκε: 14/05/2024 από openbook.gr: <https://www.openbook.gr/i-dimiourgia-tis-mythoplastikis-afigisis-kai-ta-eidi-twn-kinimatografikwn-tainiwn/#:~:text=%CE%97%20%CE%B4%CE%B9%CE%B5%CF%81%CE%B5%CF%8D%CE%BD%CE%B7%CF%83%CE%B7%20%CE%B3%CE%AF%CE%BD%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9%20%CE%B1%CF%80%CF%8C%20%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CF%80%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%81%CE%AC%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%B9%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%8D,%CE%BD%CE%B1%20%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CF%80%CF%89%CF%82%20%CF%80%CF%81%CE%AD%CF%80%CE%B5%CE%B9%20%CE%BD%CE%B1%20%CF%84%CE%BF%20%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BB%CE%B7%CF%86%CE%B8%CE%B5%CE%AF.>

Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-479>. DOI: <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-479>

Τερζής, Ν. (2013). *Nouvelle Vague. Το σινεμά παίζει με τον Εαυτό του.* Αθήνα: 2013

Τερζής, Ν. (2019). Η καινοτόμος δημιουργική μεταγραφή από το μυθιστόρημα στην κινηματογραφική οθόνη: Tristana. Συμπόσιο «Δημιουργικής Γραφής». ΕΑΠ & ΠΔΜ. Φλώρινα, 12 – 15 Σεπτεμβρίου 2019.

Τρυφώ, Φ. (2007). *Χίτσκοκ.* Αθήνα: Ύψιλον.

Οι Ταινίες που αναφέρονται:

Imdb. (1979). *Apocalypse Now*

Imdb. (1991). *The Silence of the Lambs*

Imdb. (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the ring*

Imdb. (1994). *The Shawshank Redemption*

Imdb. (2013). *The Great Gatsby*

Imdb. (1997). *Titanic*

Imdb. (1994). *Forrest Gumb*

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