



ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΑΛΛΑΣ-ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Σενάριο

Η ΤΕΧΝΗ
ΤΗΣ ΕΠΙΝΟΗΣΗΣ & ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ
ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ
66 ασκήσεις και 1 μέθοδος



Η Χριστίνα Kallas-Καλογεροπούλου είναι σεναριογράφος-παραγωγός και διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Βερολίνου. Είναι πρόεδρος της FSE (Federation of the Screenwriters of Europe - Ευρωπαϊκή Ομοσπονδία Σεναριογράφων) και μέλος της Ευρωπαϊκής και της Γερμανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου. Είναι επίσης μέλος του προεδρείου της Ένωσης Σεναριογράφων της Γερμανίας, αναπληρωτής πρόεδρος της επιτροπής χρηματοδότησης σεναρίων του German Federal Filmboard FFA και καλλιτεχνική διευθύντρια του ταμείου χρηματοδότησης σεναρίων Balkan Fund στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης. Διδάσκει σενάριο από το 1998 στην Ακαδημία Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Βερολίνου και από το 2004 στο Τμήμα Κινηματογράφου της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Έχει

Σενάριο. Η τέχνη της επινόησης και
της αφήγησης στον κινηματογράφο
(66 ασκήσεις και 1 μέθοδος)



ΑΔΕΙΟΔΟΤΗΜΕΝΟ ΥΛΙΚΟ

ISBN: 960-211-782-6

© 2006 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Χριστίνα Κallas-Καλογεροπούλου

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80

τηλ.: 210 3639962 - fax: 210 3623093

e-mail: info@nnet.gr

www.nnet.gr

Η ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ
ΓΡΑΦΗΣ ΣΕΝΑΡΙΟΥ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΙΣ ΕΠΙΚΡΑΤΕΣΤΕΡΕΣ
ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΑ ΚΑΙ ΤΟΥ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΑ.
ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.

Ο Αριστοτέλης ήταν ο πρώτος που κατέστησε την ποίηση αποκλειστικό αντικείμενο έρευνας αφιερώνοντάς της μια ειδική πραγματεία, την «Ποιητική»¹. Για τον Αριστοτέλη το δράμα και ειδικότερα η τραγωδία, κατέχει όχι απλά μία, αλλά τη μοναδική θέση ανάμεσα στις άλλες μορφές της ποίησης – έτσι ώστε η ποιητική θεωρία, που είναι καταρχήν και προπάντων θεωρία του δράματος, και η θεμελιακή κατηγορία της «μιμήσεως» ν' αποβούν ο κανόνας και η πηγή από την οποία

1. Για τη λεπτομερειακή και εμπειριστατωμένη ανάλυση των θεμελιωδών εννοιών της “Ποιητικής” καθώς και του βασικού της χαρακτήρα που έγκειται στην πρόσληψη και την αποτελεσματικότητα του λογοτεχνικού έργου, της τραγωδίας και του έπους, πάνω στο δέκτη, συστήνεται με έμφαση το πρόσφατο βιβλίο του Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην “Ποιητική” του Αριστοτέλη. Όπως αναφέρει ο μελετητής, η “Ποιητική” ήταν η πρώτη συστηματική πραγματεία της ελληνικής αρχαιότητας και θεωρείται αφετηρία της ευρωπαϊκής σκέψης (και όχι μόνο) σε θέματα λογοτεχνικής κριτικής: «Το ιδιαίτερο πλεονέκτημα αυτού του εν μέρει περιγραφικού και εν μέρει κανονιστικού συγγράμματος έγκειται στο γεγονός ότι ερευνά το ποιητικό φαινόμενο όχι στο πλαίσιο μιας φιλοσοφικής πραγματείας, όπως η Πλατωνική Πολιτεία ή ο Ίων, ή ενός ρητορικού παιγνίου, όπως το Ελένης Εγκώμιον του Γοργία, αλλά το αντιμετωπίζει ως αυτόνομη περιοχή της ανθρώπινης πνευματικής δραστηριότητας, το αναδεικνύει σε αποκλειστικό αντικείμενο έρευνας και κωδικοποιεί και διατυπώνει τις συνθετικές του αρχές και τα ειδοποιά του γνωρίσματα».

απέρρευσε και η νεότερη, από την Αναγέννηση και ύστερα, θεωρία της ποίησης και της λογοτεχνίας εν γένει. Αυτό δε ισχύει ακόμη και μετά τη «μη-αριστοτελική» δραματουργική θεωρία και πράξη του Bertolt Brecht. Άλλωστε και όλες οι μέτεπειτα θεωρίες του δράματος, όπως για παράδειγμα αυτή του Goethe, που το 1819 καθορίζει τις τρεις «φυσικές μορφές της ποίησης» ως το Δράμα, την Επική και τη Λυρική Ποίηση, και η «Τεχνική του Δράματος» του Gustav Freytag το 1863, αναφέρονται όλες ανεξαιρέτως στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη².

Έτσι και ο πρώτος που ασχολήθηκε με το θέμα της δομής του κινηματογραφικού σεναρίου και που για δεκαετίες υπήρξε ο μεγαλύτερος δάσκαλος της σεναριογραφίας, ο Αμερικανός Syd Field³, στήριξε και αυτός το μοντέλο-παράδειγμά του

2. Για περισσότερα βλ. Γιώργο Βελουδή: Γραμματολογία, σ. 150-155. Η θεωρία του δράματος γενικά αναπτύχθηκε από τους φιλοσόφους και (από το 19ο αιώνα και πέρα) από τους γραμματολόγους, στο πλαίσιο της επιστήμης της γραμματολογίας και ειδικότερα της θεωρίας της λογοτεχνίας. «Στο γνωστικό χώρο της γραμματολογίας ανήκουν, κατά γενική παραδοχή, και θεατροειδή κείμενα ενός ορισμένου είδους (...) και όλα εκείνα τα πλήρως ή υποτυπωδώς λογοτεχνικά κείμενα στα οποία ο λόγος κατέχει μια δευτερεύουσα -όχι όμως υποχρεωτικά- θέση, (...) όπως το σενάριο του κινηματογραφικού έργου(...)». Η θεατρολογία είναι ένας επιστημονικός κλάδος ακόμα νεότερος και από τη γραμματολογία, που απέκτησε τη θεσμοθετημένη ακαδημαϊκή-πανεπιστημακή του αυτοτέλεια μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα, πρώτα στην Αμερική και στη Γαλλία, έπειτα και στη Γερμανία - και είναι για το λόγο αυτό, σ' ένα πολύ μεγάλο βαθμό, ακόμα και σήμερα εξαρτημένη από τα πλουσιότερα θεωρητικά πορίσματα των παραπάνω επιστημών. Πόσο μάλλον η «φιμολογία» (Filmwissenschaften) ως ακόμη νεότερος επιστημονικός κλάδος.

3. Για το σενάριο έγραψε βέβαια και ο Eugene Vale ήδη το 1944, αλλά το βιβλίο του έγινε γνωστό πολύ αργότερα και σίγουρα δεν είχε την ίδια απήχηση με το πρώτο βιβλίο του Field.

(Field's paradigm) στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη και στη θέση ότι κάθε κινηματογραφική ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος, που εκείνος μεταφράζει σε τρίπρακτη δομή⁴. Ο Field ανέλυσε το μοντέλο του ήδη στο πρώτο του βιβλίο, που εκδόθηκε το 1979, προκαλώντας την εμφάνιση μιας σειράς αντιπάλων στον χώρο, που θεώρησαν ότι το «παράδειγμά» του θέτει κυρίως περιορισμούς και καλούπια, που λειτουργούν ενάντια στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Συγκεκριμένα, ο Robert McKee, που εξέδωσε το δικό του βιβλίο «Story» είκοσι χρόνια αργότερα, αφού πρώτα εκπαίδευσε στα σεμινάρια του ένα μεγάλο αριθμό σεναριογράφων σε όλο τον κόσμο, κατηγόρησε τον Field για μινιμαλισμό. Ο McKee ορίζει το δικό του μοντέλο ως ένα συνδυασμό της τρίπρακτης δομής και της πενταμερούς αφηγηματικής δομής, που αποτελείται από το εισαγωγικό γεγονός, τις επιπλοκές, την κρίση, την κορύφωση και την επίλυση. Κατηγορεί μάλιστα τους Ευρωπαίους κινηματογραφιστές και την κινηματο-

4. Ο Field, όπως άλλωστε και οι θεωρητικοί που ακολούθησαν, ασχολείται κυρίως με τον αφηγηματικό κινηματογράφο. Είναι ίσως σημαντικό να επισημάνουμε ότι στην ιστορία του κινηματογράφου υπάρχουν σχολές που θεωρούν την ιστορία, την αφήγηση ως το «ξεπούλημα» του κινηματογράφου στη λογοτεχνία και το θέατρο και ως εκ τούτου αντίθετη στην καθαυτό φύση του κινηματογράφου. Ο Jean Epstein, για παράδειγμα, έγραφε το 1921: «Δεν υπάρχουν ιστορίες. Ποτέ δεν υπήρχαν ιστορίες. Υπάρχουν μόνο καταστάσεις (...) χωρίς αρχή, μέση και τέλος». Βεβαίως, υπάρχει και η αντίθετη κατεύθυνση που θεωρεί ότι η ιστορία είναι το πλέον απαραίτητο στοιχείο για το μέσο του κινηματογράφου κι ότι τα συναισθήματα απεναντίας οξύνουν την αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Είναι αξιοσημείωτο επίσης, ότι οι οπαδοί της πρώτης κατεύθυνσης χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον την επεισοδιακή δομή. Για περισσότερα βλ. Siegfried Krakauer: *Theorie des Films*, σ. 284.

γραφική πρωτοπορία γενικότερα για μερική ή παντελή έλλειψη δομής κι επιμένει ότι η αμερικανική κινηματογραφία έχει μεγαλύτερο κοινό από την ευρωπαϊκή, γιατί σέβεται τους κανόνες της κινηματογραφικής αφήγησης, κάτι που το κινηματογραφικό κοινό αποζητά.

Την τρίπρακτη μέθοδο δόμησης κατηγόρησε έντονα κι ο John Truby, προχωρώντας στη δική του εκδοχή της κλασικής αφηγηματικής δομής, που αποτελείται από επτά βασικά βήματα-στοιχεία: Το πρόβλημα-ανάγκη, την επιθυμία, την αντίσταση, το σχέδιο, τη μάχη, την αυτο-αποκάλυψη και τη νέα ισορροπία. Στα επτά βασικά βήματα προσθέτει μάλιστα και άλλα είκοσι δύο, με στόχο να πετύχει μία πυκνή χαρακτηροκεντρική πλοκή στην οποία κάθε σκηνή έχει ως σκοπό της την προώθηση του στόχου του ήρωα (the want).

Σε δώδεκα βήματα και οκτώ αρχέτυπα βασίζεται και το μυθικό μοντέλο δομής που στηρίζεται στο βιβλίο του ανθρωπολόγου Joseph Campbell «The Hero's Journey»⁵, των Αμερικανών Cunningham/Schlesinger, αλλά και του Christopher Vogler, που παρουσίασε το δικό του μοντέλο το 1992 στο βιβλίο του «The Writer's Journey».

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθούμε στους οπαδούς της δομής των πέντε πράξεων, όπως είναι ο Ρασίντ Νουγκμάνοφ, ένας από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους του Σοβιετι-

5. Ένα συγγενικό και πρόδρομο αναλυτικό μοντέλο, που όμως δεν έχει ακόμα χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση σεναρίου, είναι αυτό που ανέπτυξε ο Ρώσος εθνολόγος Βλάντιμιρ Προπ στη «Μορφολογία του παραμυθιού», όπου ανέλυσε τριάντα μία «λειτουργίες» στο «σύστημα» ενός παραμυθιού, ξεκινώντας με την απομάκρυνση, την απαγόρευση και την παράβαση και καταλήγοντας στο γάμο του πρωταγωνιστή. Για περισσότερα βλ. μεταξύ άλλων Gianni Rodari: Γραμματική της Φαντασίας, σ. 94.

κού Νέου Κύματος, ο οποίος και έδωσε στις πέντε πράξεις τις ονομασίες: Οργάνωση («setup»), μηχανοραφία, μαθαίνοντας, δυσκολίες και αντιπαράθεση. Οι τίτλοι αυτοί στην ουσία αντιστοιχούν στα δύο μισά της πρώτης, στα δύο μισά της δεύτερης και σε ολόκληρη την τρίτη πράξη της τρίπρακτης δομής. Οι θεωρητικοί των πέντε πράξεων αναφέρονται βέβαια κυρίως στο μεγάλο θεωρητικό θεάτρου του 19ου αιώνα, τον Gustav Freytag.

Στο βιβλίο του «Τεχνική του Δράματος» ο Freytag δίνει στις πέντε πράξεις τις ονομασίες: Εισαγωγή, αύξηση, κορύφωση, επιστροφή και καταστροφή. Οι πέντε αυτές πράξεις συμπεριλαμβάνουν τα τρία σημαντικότερα δραματικά σημεία, που τα ονομάζει «σημείο αναταραχής», «τραγικό σημείο» και «σημείο της τελευταίας έντασης»⁶ – ή και «αρχή του αγώνα», «αποκορύφωση» και «καταστροφή». Τα σημεία αυτά είναι συνήθως ανάλογα του πρώτου σημείου ανατροπής, του κεντρικού σημείου και του δευτέρου σημείου ανατροπής. Έτσι, ακόμα και ο Freytag τονίζει ότι εφόσον τα τρία αυτά δομικά σημεία είναι πολύ έντονα, η πλοκή μπορεί κάλλιστα να περιγραφεί και σε τρεις πράξεις – και με τον τρόπο αυτό επιστρέφει στο αριστοτελικό «αρχή, μέση και τέλος»⁷.

6. Das erregende Moment, das tragische Moment, das Moment der letzten Spannung. Βλ. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 95.

7. Ο Freytag μάλιστα δε θεωρεί την αρχαία τραγωδία ως απόλυτο πρότυπο, καθώς οι χαρακτήρες εξελίσσονται με βάση εξωτερικά απρόσμενα γεγονότα, δηλαδή η πλοκή αλλάζει τους χαρακτήρες, ενώ το ιδανικό είναι «η παραγωγή των χαρακτήρων μέσα από την εσωτερική ανάγκη της πλοκής». Αυτή η εσωτερική ανάγκη της πλοκής, η μοίρα των χαρακτήρων, δεν επιτρέπεται να αποκλίνει από τη ροή των πραγμάτων που

Άλλωστε, η διαίρεση ενός έργου σε τρία μέρη δεν αφορά μόνο το δυτικό τρόπο σκέψης. Στην παράδοση του γιαπωνέζικου θεάτρου Νο, η αφήγηση της ιστορίας γίνεται επίσης σε τρία μέρη, πάντα με την ίδια χρονολογική σειρά: Πρόκειται για το Γιο (ouverture, εισαγωγή), το Για (développement, ανάπτυξη) και το Κίου (finale, τέλος)⁸.

Τα μοντέλα δομής που αποτελούνται από πολυάριθμα αναλυτικά βήματα, μπορεί βέβαια να αποτελούν εντυπωσιακά εργαλεία στην ανάλυση της οπτικοακουστικής αφήγησης, αφήνουν όμως τελικά ελάχιστα περιθώρια ελευθερίας κινήσεων και επομένως εμποδίζουν τη δημιουργική διαδικασία. Έτσι, παρά την αποστασιοποίηση τους από το «συνταγολόγο» Syd Field, οι δύο μεγαλύτεροι ίσως θεωρητικοί του σεναρίου, η Linda Seger και ο Frank Daniel⁹, παραμένουν πιστοί οπαδοί της τρίπρακτης δομής.

προκλήθηκε ακριβώς λόγω της προσωπικότητάς τους και που ο θεατής πρέπει ανά πάσα στιγμή να νιώθει ως πιθανή και λογική, ακόμη κι αν συγκεκριμένες τροπές μπορεί να τον ξαφνιάσουν. Για περισσότερα βλ. Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, σ. 244.

8. Βλ. Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: *Praxis des Drehbuchschreibens*, σ. 178.

9. Ο Frank Daniel δεν πρόλαβε να βγάλει βιβλίο εξαιτίας του πρόωγου θανάτου του, το 1994. Οι αναφορές στη μέθοδό του βασίζονται αποκλειστικά στις διδακτικές σημειώσεις του, αλλά και στις προσωπικές μου σημειώσεις από το μάθημά του, καθώς είχα τη μεγάλη τύχη να υπάρξω μαθήτριά του. Είχα άλλωστε και την τύχη να ανήκω σ' έναν πολύ μικρό κύκλο σπουδαστών, που επέλεξε η ίδια η Linda Seger, για να μεταδώσει τη μέθοδό της με κάθε λεπτομέρεια. Επομένως και οι αναφορές στη μέθοδο της Linda Seger βασίζονται, πέραν βέβαια των βιβλίων της, σε σημειώσεις της και δείγματα δουλειάς της, καθώς στα βιβλία της αναλύει μόνο ένα μικρό μέρος της ιδιαίτερης μεθόδου της, που ανέπτυξε με βάση την πολύχρονη επαγγελματική της εμπειρία ως σύμβουλος σεναρίου.

Ο Τσέχος Frank Daniel, κοσμήτορας για μεγάλο διάστημα της Σχολής Κινηματογράφου και Τηλεόρασης στο πανεπιστήμιο του USC στο Los Angeles και πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του Sundance Film Institute, υπήρξε αναμφισβήτητα ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους της σεναριογραφίας – από τις τάξεις του έχουν βγει μερικοί από τους πιο επιτυχημένους σεναριογράφους του ανεξάρτητου αμερικανικού, αλλά και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου¹⁰. Στο σύστημα που ανέπτυξε, ο Frank Daniel δουλεύει κυρίως με τις οκτώ σεκάνς, καθώς και με το «θέμα», αλλά και με τη «συνειδητή επιθυμία» (want, goal) και την «υποσυνείδητη ανάγκη» (need), επικεντρώνοντας έτσι το ενδιαφέρον του όχι στη στατική μιας ιστορίας, όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του, αλλά στο συναισθηματικό κέντρο, την καρδιά ή την ψυχή μιας ιστορίας.

Παρόμοια έμφαση στο συναισθηματικό κέντρο ενός σεναρίου δίνει και η Linda Seger, που όχι μόνο καθιέρωσε το επάγγελμα και τον τίτλο του script consultant, αλλά και εξέδωσε μερικά από τα πιο σημαντικά και χρήσιμα βιβλία για τη γραφή και ανάλυση σεναρίου. Η Linda Seger υποστηρίζει κυρίως την ελαστικότητα που πρέπει να έχουν τα οργανικά

10. Ο Frank Daniel ήρθε στην Αμερική από τη γενέτειρά του την Πράγα –όπου και ήταν κοσμήτορας της περίφημης κινηματογραφικής σχολής FAMU– το 1969, οπότε και έγινε διευθυντής του Center for Advanced Film Studies στο American Film Institute. Από το 1978 υπήρξε κοσμήτορας του Columbia University Film Division, μαζί με τον Milos Forman, το οποίο κι εγκατέλειψε το 1986 για το USC. Στους μαθητές του συγκαταλέγονται οι: Milos Forman, Ivan Passer, Jiri Menzel, David Lynch, Terence Malick, Matthew Robbins, Jeremy Kagan, Tom Rickman, Paul Schrader, Martin Brest, Matthew Weisman, Jeff Loeb, Marion Hänsel, Dominique Deruddere, Jaco van Dormael κ.α.

σχήματα δομής, καθώς πρεσβεύει την άποψη ότι δεν είναι η ιστορία που πρέπει να μπει σε συγκεκριμένο σχήμα, αλλά το σχήμα που πρέπει να προσαρμοστεί στις ανάγκες μιας ιστορίας – κάτι σαν τη θεωρία της σχετικότητας, προσαρμοσμένη στον κόσμο της σεναριακής αφήγησης. Η μέθοδός της βασίζεται επομένως στην προσπάθεια να εξάγει το οργανικό σχήμα που η ίδια η ιστορία προσπαθεί να πάρει.

Τέλος, μερικοί μελετητές, όπως ο Γάλλος Jean-Claude Carrière και οι Γερμανοί Peter Rabenalt και Dagmar Benke¹¹, ασχολήθηκαν κυρίως με τις εναλλακτικές δομές σεναρίου, με επίκεντρο την (ίσως εσφαλμένα) ονομαζόμενη επική/επεισοδιακή¹² ή μη αριστοτελική μορφή αφήγησης¹³, αλλιώς και «λεγόμενη ανατολίτικη ιστορία: Περίπλοκη και ατέλειωτη, αδιάκοπα εμπλουτισμένη, ακατάπαυστα αλλάζοντας

11. Η Benke, καθηγήτρια στη διακεκριμένη κινηματογραφική σχολή Maurits Binger Film Institute Amsterdam, υπήρξε επίσης μαθήτρια της Linda Seger και έγραψε με βάση τη μεθοδό της το βιβλίο «Freistil».

12. Ο όρος επική αφήγηση αναφέρεται, όπως τον χρησιμοποίησε ο Brecht κι όχι μόνο όπως τον χρησιμοποιεί το Χόλλυγουντ, δηλαδή όσον αφορά στο μέγεθος της παραγωγικής αξίας. Επική είναι βέβαια η Ιλιάδα και η Οδύσσεια. Στις επικές ταινίες συγκαταλέγουμε ταινίες όπως *Γέννηση ενός έθνους* του Griffith, *Μπεν Χουρ* του Wyler, *2001 – Οδύσσεια του διαστήματος* του Kubrick, *Στο πέρασμα του χρόνου* του Wenders και *Η γεύση του κερασιού* του Kiarostami. Επεισοδιακές πάλι ονομάζουμε ταινίες όπως *Μια νύχτα στον κόσμο* του Jarmusch, *Πριν απ' τη βροχή* του Manchevki και *Τρέξε, Λόλα, τρέξε* του Tom Tykwer.

13. Η Benke διαχωρίζει ανάμεσα στην επική, τη δραματική και τη λυρική κινηματογραφική αφήγηση, για να καταλήξει ότι, ενώ οι περισσότερες εναλλακτικές δομές ανήκουν στην κατηγορία της επικής αφήγησης, δε λειτουργούν χωρίς στοιχεία της δραματικής δομής κι ότι οι περισσότεροι πειραματιστές προτιμούν την ανάμειξη των δύο ειδών αφήγησης. Είναι σημα-

μορφή»¹⁴. Σημαντική είναι η διαπίστωση ότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι σεναριογράφοι που χρησιμοποιούν εναλλακτικές μορφές αφήγησης, καταφεύγουν στην ουσία σε ένα μείγμα από δραματικά και εναλλακτικά/επικά στοιχεία, για τα οποία το δραματικό θέμα όπως το ανέπτυξε και εννοεί ο Frank Daniel είναι ακόμη πιο σημαντικό απ' ό,τι για το κλασικό δράμα.

νικό να επισημάνουμε ότι η Benke, όπως άλλωστε και ο Peter Rabenalt, στηρίζονται βασικά στην μπρεχτική θεωρία για το «επικό θέατρο», όρο που ο ίδιος ο αντι-αριστοτελικός Brecht θεωρούσε ανεπαρκή λόγω «φορμαλισμού». Ο Brecht είχε άλλωστε επισημάνει ότι το θέατρό του στην πραγματικότητα συμπεριλαμβάνει και ένα μεγάλο αριθμό δραματικών και θεατρικών-σκηνικών εκφραστικών μέσων και τεχνικών με επίκεντρο και στόχο την «αποστασιοποίηση» (Verfremdung) και τη μη-ταύτιση μέσω της «εναίσθησης» (Einfühlung) του θεατή στα δρώμενα. Για περισσότερα βλ. Γιώργο Βελουδή: Γραμματολογία, σ. 154/155 και σ. 309, όπου επισημαίνει την ουσιαστική κοινότητα ανάμεσα στο λογοτεχνικό «επικό γένος» και στην κινηματογραφική ταινία. Βλ. όμως σχετικά και Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην “Ποιητική” του Αριστοτέλη, σ. 31. Ο μελετητής επισημαίνει ότι «η κοινότητα των μερών που διαπιστώνει ο Αριστοτέλης στο τέλος του πέμπτου κεφαλαίου της “Ποιητικής”, καθώς και η θεωρία του φιλοσόφου περί ευθείας καταγωγικής σχέσης των δύο λογοτεχνικών ειδών στο τέταρτο κεφάλαιο, αποδεικνύει ότι δεν επιτρέπεται διαχωρισμός έπους και τραγωδίας», παρόλο που ο Αριστοτέλης «δεν αντιμετωπίζει τα δύο λογοτεχνικά είδη ως αυτόνομες μονάδες, αλλά αναγνωρίζει στην τραγωδία μια περισσότερο τελειοποιημένη μορφή απ' ό,τι στο έπος και τη θεωρεί ανώτερη του» (σ. 42). Έτσι, ενώ ο φιλόσοφος απορρίπτει βέβαια κατηγορηματικά την επεισοδιακή μορφή πλοκής (1451b 33 κ.ε.), το να ονομάζουμε τις εναλλακτικές μορφές αφήγησης «επικές» ή «μη αριστοτελικές» είναι σίγουρα εσφαλμένο. Βλ. τέλος και σ. 40, όπου επισημαίνεται ότι ο Πλάτων θεωρούσε τον Όμηρο γενάρχη της τραγωδίας (Πολιτεία 598d 9), επομένως επίσης δε διαχώριζε μεταξύ έπους και τραγωδίας.

14. Jean-Claude Carrière: Über das Geschichtenerzählen, σ. 204.

ΟΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

Ιστορικά, η «αμοιβαία διαφώτιση των τεχνών»¹ και η «συμβίωση των τεχνών»² αποτελούν αντικείμενο έρευνας πολύ πριν ο κινηματογράφος θέσει, ως νέα τέχνη, για μια ακόμη φορά, το πρόβλημα της σχέσης και της συμβίωσης της αφήγησης και της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες, τόσο στη θεωρία όσο και στην καλλιτεχνική πράξη³.

Παρόλο που το σενάριο είναι καταρχήν «λέξεις σε χαρτί», σε ό,τι αφορά τουλάχιστον την τέχνη του κινηματογράφου και τις νεότερες τεχνικές του παραλλαγές κι εφαρμογές, όπως είναι η τηλεόραση, «ο λόγος, το κείμενο, είναι βέβαια μόνο μια επιμέρους τέχνη ανάμεσα στις άλλες, που συναποτελούν την καλλιτεχνική του σύνθεση, δεν κατέχει όμως πάντα και απαραίτητα την τελευταία απ' όλες θέση»⁴.

«Scriptwriting (...) is filmmaking on paper», λέει χαρακτηριστικά ο Frank Daniel⁵: Η οπτικοακουστική αφήγηση παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, που δημιουργούνται από τη δυνατότητα χρησιμοποίησης εικόνας –όπως αυτή δίνεται μέσα από τη δουλειά με την κάμερα, το μοντάζ αλλά και τη σκηνογραφία

1. «Wechselseitige Erhellung der Künste»: Ένας όρος που καθιέρωσε ο Γερμανός γραμματολόγος Oskar Walzel το 1917 και που ως όρος θα εκφράσει στις επόμενες δεκαετίες ένα ολόκληρο ερευνητικό πρόγραμμα συγκριτολογικών σπουδών.

2. «Symbiose der Künste», επίσης όρος που καθιέρωσε ένας Γερμανός μελετητής, ο Kurt Wais, το 1936.

3. Η επιδίωξη ενός «ολικού καλλιτεχνήματος» (Gesamtkunstwerk) στο οποίο συνενώνονται όλες οι υπάρχουσες τέχνες στηρίζεται και στη μεγαλεπήβολη καλλιτεχνική σύλληψη του R. Wagner.

4. Γιώργος Βελουδής: Γραμματολογία, σ. 300.

5. An informal talk with Frank Daniel.

(the look)– και του ήχου, συμπεριλαμβανόμενης και της μουσικής. Οι ιδιαιτερότητες αυτές, οι βασικές αρχές της οπτικο-ακουστικής αφήγησης αποτελούν την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στη δημιουργική γραφή γενικότερα και τη δημιουργική γραφή σεναρίου ειδικότερα, που αποτελεί και το αντικείμενο των ασκήσεων δημιουργικής γραφής σε αυτό το βιβλίο. Επειδή θα αναφερθούμε λοιπόν εκτενώς στις βασικές αυτές αρχές προοδευτικά κατά την πορεία της δουλειάς μας με τη μέθοδο της δημιουργικής γραφής σεναρίου, στο σημείο αυτό θα περιοριστώ σε κάποιες πολύ γενικές επισημάνσεις.

Οι ιδιαιτερότητες της οπτικοακουστικής αφήγησης έχουν καταρχήν ως συνέπεια ότι ο σεναριογράφος δεν μπορεί ή δεν επιτρέπεται να καταγράψει στο σενάριο τίποτα που να μην μπορεί να μεταφερθεί στην οθόνη, είτε ως εικόνα, είτε ως ήχος. Η χρήση του λόγου στο πλαίσιο της αφηγηματικής φωνής (voice over) αποτελεί ίσως τη μοναδική εξαίρεση, στην οποία και θα αναφερθούμε εκτενώς αργότερα – εδώ αρκεί να επισημάνουμε ότι ακόμα και η χρήση αυτή του λόγου δεν είναι σε καμία περίπτωση αδιάφορη, όσον αφορά τη σχέση της με την εικόνα και τον ήχο, καθώς η μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα επιτυγχάνεται χρησιμοποιώντας την αντίθεση ή τη διαφοροποιό έμφαση σε σχέση με την εικόνα.

Υπάρχουν διάφορες απόψεις ως προς το πόσο μακριά μπορεί να πάει ο σεναριογράφος όσον αφορά την περιγραφή της εικόνας και του ήχου, τις σκηνοθετικές και ερμηνευτικές οδηγίες και κατά πόσο επιτρέπεται η αναφορά σε συγκεκριμένη μουσική – ιδιαίτερα εφόσον ο σεναριογράφος είναι άλλο πρόσωπο από το σκηνοθέτη ή τον παραγωγό της ταινίας. Οι περιορισμοί πηγάζουν όλοι από το γεγονός ότι όσο πιο λεπτομερής είναι η περιγραφή αυτή, τόσο πιο συγκεκριμένο γίνεται και το όραμα του σεναριογράφου, αφήνοντας ελάχιστο χώρο για

τη δημιουργική και μεθερμηνευτική δουλειά των υπόλοιπων συντελεστών, ξεκινώντας βέβαια από το σκηνοθέτη.

Ένα καλό παράδειγμα είναι οι οδηγίες στους ηθοποιούς, που πολλές φορές αφορούν τον τρόπο με τον οποίο ο εκάστοτε ηθοποιός οφείλει να ερμηνεύσει κάτι, κατά την άποψη πάντα του δημιουργού σεναριογράφου, καθώς και το συναίσθημα με το οποίο ερμηνεύει. Άσχετα από τη συζήτηση εάν το σενάριο αποτελεί αυτόνομο λογοτεχνικό είδος ή όχι, τη στιγμή που μεταφέρεται στην οθόνη, παύει να αποτελεί το έργο του ενός δημιουργού και γίνεται αναπόσπαστο τμήμα του έργου μιας ομάδας δημιουργών. Επομένως, θα ήταν συνεπές να καταλήξουμε στο ότι ο σεναριογράφος οφείλει να αφήσει χώρο για μεθερμηνεία – κι όσο καλύτερο είναι ένα σενάριο, τόσο πιο συγκεκριμένος είναι αυτός ο χώρος – και ότι οι περιγραφές εικόνας, ήχου αλλά και ερμηνείας είναι σημαντικές μόνο εφόσον έχουν κάποια συγκεκριμένη συνέπεια για τη δραματουργία.

Μία δεύτερη σημαντική επισήμανση σε αυτό το σημείο είναι η δύναμη της εικόνας και του ήχου. Το γνωστό «Less is more» αποτελεί βέβαια μια πολύ γενική σοφία, στην οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα αργότερα. Γεγονός είναι ότι ο σεναριογράφος πρέπει ως δημιουργός να παίρνει συνεχώς αποφάσεις και μία από τις σημαντικότερες που καλείται να πάρει είναι το τι θα διηγηθεί στην οθόνη («on screen») και τι εκτός οθόνης («off screen») – ξεκινώντας από τις σκηνές που θα διαλέξει να διηγηθεί, συνεχίζοντας με το χρονικό σημείο και τη χρονική σειρά στην οποία θα διαλέξει να τις διηγηθεί και καταλήγοντας βέβαια στα χρονικά σημεία στα οποία θα αποφασίσει να εισάγει, αλλά και να εγκαταλείψει μία συγκεκριμένη σκηνή⁶.

6. Μια παλιά σοφία συστήνει την έναρξη της σκηνής όσο το δυνατόν αργότερα και την εγκατάλειψή της όσο το δυνατόν νωρίτερα.

Και βέβαια έχει σημασία η λεπτομέρεια με την οποία θα την περιγράψει, τι ακριβώς θα τονίσει και τι θα διαλέξει να αφηγηθεί μέσω του διαλόγου.

Μερικές από τις σημαντικότερες ασκήσεις της οπτικοακουστικής δημιουργικής γραφής σεναρίου αφορούν την οπτικοποίηση γεγονότων και συναισθημάτων. Σε γενικές γραμμές αρκεί να αναφερθούμε εδώ στην κλασική αρχή: Αφαιρούμε ό,τι δε θα μας λείψει για να μπορέσουμε να διηγηθούμε την ιστορία που πραγματικά θέλουμε.

«Λιγότερο είναι περισσότερο», όσον αφορά και το διάλογο. Άλλωστε αυτό μεταφέρει και η δήθεν «μαθηματική» φόρμουλα: $D - 1/3 = 3D$, δηλαδή ο διάλογος του οποίου αφαιρούμε το $1/3$ γίνεται τρισδιάστατος. Για τη δουλειά με το διάλογο είναι ιδιαίτερα σημαντικές οι ασκήσεις αυτοσχεδιασμού. Είναι, για παράδειγμα, εντυπωσιακό πόσο οικονομική και ξεκάθαρη είναι η χρήση του λόγου, εφόσον βέβαια ο σεναριογράφος έχει ξεκαθαρίσει το στόχο και τη σχέση ισχύος των χαρακτήρων μιας σκηνής.

Ο τρόπος και ο βαθμός με τον οποίο χρησιμοποιούνται εικόνα και ήχος στην οπτικοακουστική αφήγηση αποτέλεσε και αποτελεί αντικείμενο όλων των μανιφέστων στην ιστορία του κινηματογράφου, με πιο πρόσφατο ίσως παράδειγμα το μανιφέστο Δόγμα, που επινόησε μια ομάδα κινηματογραφικών δημιουργών γύρω από τον ιδιοφυή Δανό σκηνοθέτη Lars von Trier και που μεταξύ άλλων απαγορεύει τη χρήση τεχνητού φωτισμού και μουσικής επένδυσης. Στόχος είναι η επικέντρωση στην ουσία, δηλαδή στην ιστορία και στους χαρακτήρες. Στην περίπτωση των ταινιών του Δόγματος, η παράδοση φράση «λιγότερο είναι περισσότερο» βρήκε τη δικαίωσή της.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Δύο είναι οι αιτίες των πράξεων, η σκέψη και ο χαρακτήρας και συνεπώς μ' αυτές τις πράξεις τους, οι άνθρωποι πετυχαίνουν ή αποτυγχάνουν στη ζωή τους, λέει ο Αριστοτέλης¹. Σύμφωνα με τον Lajos Egri, ο χαρακτήρας είναι το υλικό ζωτικής σημασίας με το οποίο πρέπει να δουλέψει ο συγγραφέας.

Το αριστοτελικό «ἦθος» που ισοδυναμεί με τις ηθικές προθέσεις του ήρωα, με την «προαίρεσιν» (1450b 8-10), η οποία διαμορφώνει την επιλογή της συμπεριφοράς του, δεν αντιστοιχεί βέβαια στη σημερινή, ψυχολογική κυρίως, σύλληψη του χαρακτήρα. Και όμως: Για τον Αριστοτέλη «η ηθογράφηση πρέπει να ανταποκρίνεται σε τέσσερις προϋποθέσεις: Το *χρηστόν* (ο χαρακτήρας πρέπει να κινείται από αγαθές προθέσεις), το *ἀμόττον* (οι αντιδράσεις πρέπει να είναι ανάλογες με το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση κ.α. του ήρωα), το *ὅμοιον* (παρά την ανωτερότητά του, ο ήρωας δεν πρέπει να βρίσκεται σε τόσο μεγάλη απόσταση από το θεατή, ώστε να αποκλείεται η συμπάθεια του τελευταίου για την τύχη του) και το *ὀμαλὸν* (η συμπεριφορά του ήρωα δεν πρέπει να παρουσιάζει διακυμάνσεις, άλματα ή ανακολουθίες)»². Η παραλληλία

1. Βλ. Αριστοτέλης: Ποιητική, 50α, 1 κ.ε.

2. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητι-

του αριστοτελικού χαρακτήρα με τους ήρωες του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου είναι ξεκάθαρη.

Ο Αριστοτέλης, στις θεωρίες του οποίου βασίστηκαν, όπως είδαμε, οι περισσότερες θεωρίες της σεναριογραφίας, λέει ότι πλοκή και χαρακτήρας είναι αξεδιάλυτα πλεγμένα το ένα με το άλλο και συμπληρώνει ότι «η τραγωδία δεν είναι μίμηση ανθρώπων αλλά μίμηση πράξης και ζωής. Η ευτυχία και η δυστυχία των ανθρώπων προέρχονται από τη δράση τους»³. Έτσι, μοιάζει να θέτει για πρώτη φορά την ερώτηση: Τι έρχεται πρώτο στο δράμα, ο χαρακτήρας ή η πλοκή; Ο ίδιος φαίνεται να κλίνει προς την πλοκή, καθώς ισχυρίζεται ότι είναι δυνατό να έχουμε δράμα χωρίς (δυνατούς) χαρακτήρες, ενώ δράμα χωρίς πλοκή είναι αδύνατο.

Ο μεγαλύτερος θεωρητικός θεάτρου του 19ου αιώνα, ο Γερμανός Gustav Freytag, θεωρεί ότι το ιδανικό είναι «η παραγωγή των χαρακτήρων μέσα από την εσωτερική ανάγκη της πλοκής»⁴. Αναφέρει μάλιστα ότι με εξαίρεση ίσως κάποιες από τις τραγωδίες του Σοφοκλή, οι αρχαίες τραγωδίες δεν ξεπερνούν την κυριαρχία της πλοκής πάνω στους χαρακτήρες,

κή του Αριστοτέλη, σ. 43.

3. Αριστοτέλης: Ποιητική, Μτφρ. Δρομάζου, 6; 50a, 15. Ο Αριστοτέλης με αυτό το χωρίο και γενικότερα με την επιμονή του στη δράση ως πλαίσιο της ανθρώπινης ύπαρξης, γιατί η ζωή είναι δραστηριότητα, δίνει κι εδώ μια μάχη με τον Πλάτωνα. Για τον Αριστοτέλη λοιπόν η πράξη είναι η ανώτερη έκφραση της ανθρώπινης υπόστασης. Και τούτο γιατί ο σκοπός της ζωής δεν είναι μια ιδιότητα, αλλά μια κάποια δραστηριότητα (50a, 17). Ο Αριστοτέλης αντιδρά κυρίως σε αυτό που γράφει ο Πλάτων, πως όταν ο άνθρωπος δρα, δεν είναι μονιασμένος με τον εαυτό του και δείχνει το ανόητο τμήμα της ψυχής του.

4. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 76, 214.

επομένως ο Αριστοτέλης εκφράζει το ιδανικό, που όμως δεν αντιστοιχεί στις τραγωδίες της εποχής του, καθώς σε αυτές η πλοκή είναι σημαντικότερη των χαρακτήρων. Οι ήρωες των αρχαίων τραγωδιών δέχονται από έξω την ακατανόητη επιρροή του πεπρωμένου, προφητείες και χρησμοί επηρεάζουν τις αποφάσεις τους, τυχαίες ατυχίες χτυπούν τους ήρωες, αμαρτίες γονέων καθορίζουν τις τύχες των απογόνων τους, θεοί εμφανίζονται ως φίλοι και εχθροί και αλλάζουν την πλοκή, ενώ ανάμεσα σε αυτό που προκαλεί το θυμό τους και στην τιμωρία που οι θεοί επιβάλλουν δεν υπάρχει ούτε συνοχή, σύμφωνα πάντα με την ανθρώπινη κρίση, ούτε λογική συνέπεια. Η αιτιολογική σχέση, επομένως, που χαρακτηρίζει όλες τις θεωρίες του δράματος που αναφέρονται στον Αριστοτέλη, δεν υφίσταται ή είναι τεχνητή (αναγνωρίζουμε το χέρι, τη βούληση του ποιητή να οδηγήσει την ιστορία προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση). Παρόλο που ο Freytag κάνει εδώ μία σημαντική παρατήρηση, κυρίως όσον αφορά το επίμαχο θέμα της σχέσης χαρακτήρα-πλοκής, είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι αναφέρεται για την κριτική του αυτή στην ανθρώπινη κρίση του καιρού του, ενώ για τους αρχαίους Έλληνες, οι αμαρτίες γονέων και τα χρέη τους απέναντι στους θεούς, που εκφράζονται μέσα από τη μοίρα και τους χρησμούς, αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του χαρακτήρα, της προσωπικότητας ενός ανθρώπου.

Στη μέθοδο της δημιουργικής γραφής σεναρίου ξεκινάμε αναμφισβήτητα από τους χαρακτήρες. Το αποτέλεσμα είναι βέβαια περισσότερο ανθρωποκεντρικό από τη μέση χολλυγουντιανή ταινία δράσης, αλλά και, όλως παραδόξως, από πολλές ευρωπαϊκές ταινίες που δεν ξεκινούν βέβαια από την πλοκή, αλλά από λειτουργικά υποκατάστατά της, όπως είναι η ιδεολογία και η αισθητική.

Για πόσους χαρακτήρες μιλάμε όμως; Η κλασική αφηγηματική μορφή επικεντρώνεται σε έναν ήρωα, το λεγόμενο πρωταγωνιστή. Ο Freytag επισημαίνει ότι ο θεατής έχει άμεσα την ανάγκη να αναγνωρίσει ποιος από τους χαρακτήρες θα τον απασχολήσει περισσότερο κι ότι όποιος σπάει τον κανόνα του κεντρικού ήρωα, πρέπει να γνωρίζει ότι εγκαταλείπει οικειοθελώς ένα μεγάλο πλεονέκτημα κι ακόμη ότι η κίνηση αυτή επιτρέπεται να γίνεται μόνο εφόσον το υλικό την καθιστά απολύτως αναγκαία και εφόσον η αβεβαιότητα που θα δημιουργηθεί έτσι στο θεατή, εξισορροπηθεί από άλλα δραματικά προτερήματα⁵. Η μόνη εξαίρεση που αποδέχεται ο Freytag είναι οι ιστορίες αγάπης, όπου βέβαια έχουμε δύο πρωταγωνιστές⁶.

Τον κανόνα του ενός πρωταγωνιστή έχουν σπάσει με μεγάλη επιτυχία αρκετοί σεναριογράφοι – μιλάμε για τις ονομαζόμενες εναλλακτικές μορφές αφήγησης, οι οποίες δε θα μας απασχολήσουν εδώ, καθώς προς το παρόν θα αρκестούμε στην κλασική μορφή αφήγησης. Αυτή προϋποθέτει έναν κεντρικό χαρακτήρα, ο οποίος κατά τη διάρκεια της ιστορίας θα πλακισιωθεί από μια ομάδα δευτερευόντων χαρακτήρων (ανταγωνιστής κλπ.), οι οποίοι μάλιστα, με βάση το μυθικό μοντέλο σεναριακής δομής που στηρίζεται στο βιβλίο του ανθρωπολόγου Joseph Campbell, μπορεί να ανταποκρίνονται έως και σε οκτώ αρχέτυπα.

5. Βλ. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 238.

6. Βλ. Gustav Freytag: ό.π., σ. 239. Αλλά ακόμη κι εκεί ένας από τους πρωταγωνιστές έχει μεγαλύτερη σημασία. Στο «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» για παράδειγμα, αρχικά είναι ο Ρωμαίος πιο σημαντικός, ενώ το δεύτερο μέρος της τραγωδίας επικεντρώνεται στην Ιουλιέτα. Την ιδιομορφία αυτή την αναγνωρίζουμε και στα κινηματογραφικά είδη love story και romantic comedy.

Άλλωστε, για πολλούς αυτό που μετράει στο δράμα δεν είναι οι χαρακτήρες αυτοί καθαυτοί, αλλά οι μεταξύ τους σχέσεις⁷ και κυρίως η μεταξύ τους σύγκρουση.

Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία για την κλασική μορφή αφήγησης είναι η φιλοσοφία της εξέλιξης του κεντρικού χαρακτήρα. Όπως είδαμε και στις πολύ απλές ιστορίες των αφηγητών της πρώτης άσκησης, ο κάθε πρωταγωνιστής έχει ή μάλλον αποκτά ένα στόχο.

Ο στόχος του πρωταγωνιστή είναι γνωστός και ως «the want» δηλαδή η θέληση – ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτό που ο χαρακτήρας θέλει και που προσπαθεί να επιτύχει, προσπαθώντας να υπερνικήσει την αντίσταση του ανταγωνιστή του. Μπορεί όμως και να αντιπροσωπεύει αυτό που νομίζει ότι θέλει και που κατά τη διάρκεια της ιστορίας αποδεικνύεται ότι τελικά δεν το χρειάζεται ή ότι είναι ο λάθος στόχος: Ο λάθος ερωτικός σύντροφος, η λάθος καριέρα.

Σε αντιπαράθεση με το στόχο του κεντρικού χαρακτήρα βρίσκεται η πραγματική του ανάγκη (the need), που εκφράζει τη συνειδητή ή ασυνείδητη επιθυμία ή νοσταλγία του. Είναι αυτό που στην πραγματικότητα ωθεί το χαρακτήρα, αυτό που ο χαρακτήρας χρειάζεται για να ολοκληρωθεί και να ευτυχίσει ως άνθρωπος. Ο χαρακτήρας αντιλαμβάνεται την ανάγκη του, καθώς «κυνηγεί» το στόχο του. Η ανάγκη βρίσκεται πάντα στον αντίθετο πόλο από το στόχο, που σημαίνει ότι, όταν ένας χαρακτήρας προσπαθεί να επιτύχει το στόχο του, αυτό θα τον φέρει αυτόματα σε σύγκρουση με την ανάγκη του.

7. Και ο Πλάτων είχε ένα μελετημένο συσχετισμό των χαρακτήρων μεταξύ τους, δίνοντας βάση στη σύγκρουση ανάμεσα στους χαρακτήρες.

Ένα κλασικό παράδειγμα εξέλιξης χαρακτήρα μας δίνει η ταινία *American Beauty*, σε σενάριο του Alan Ball. Ο πρωταγωνιστής Λέστερ έχει έναν ξεκάθαρο στόχο: Θέλει να κοιμηθεί με τη φίλη της κόρης του, Άντζελα. Συγχρόνως, νιώθει ότι η ζωή του έχει τελειώσει. Όταν επιτέλους του δίνεται η ευκαιρία να εκπληρώσει το όνειρό του, αποφασίζει να μην κοιμηθεί με την έφηβο, καθώς στο μεταξύ έχει ξαναανιώσει κι έχει βρει τον αυτοσεβασμό του, που είναι άλλωστε και το δραματικό θέμα της ταινίας.

Ένας χαρακτήρας μπορεί να επιτύχει το στόχο του και να μην εκπληρώσει την ανάγκη του (τραγικό, κυνικό τέλος) ή να εκπληρώσει την ανάγκη του και να μην πετύχει το στόχο του – σπανιότατα πάντως συμβαίνουν ή δε συμβαίνουν και τα δυο συγχρόνως. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν ο χαρακτήρας δεν πετυχαίνει το λάθος στόχο του, αλλά εκπληρώνει την πραγματική του ανάγκη, τότε έχουμε την αίσθηση της ικανοποίησης, συχνά μάλιστα του «happy end».

Στην κλασική επίλυση αυτής της αντίθεσης ανάμεσα στο στόχο και στην ανάγκη, ο στόχος επιτυγχάνεται αλλά εγκαταλείπεται οικειοθελώς, γιατί έχει χάσει τη σημασία του, από τη στιγμή που ο χαρακτήρας συνειδητοποίησε την ανάγκη του. Το γεγονός ότι ο χαρακτήρας αντιλαμβάνεται το λάθος του στόχου του και την πραγματική του ανάγκη, προϋποθέτει βέβαια ότι αλλάζει κατά τη διάρκεια της ιστορίας και μάλιστα προς το ηθικά καλύτερο. Δε χρειάζεται βέβαια να ξέρει ότι άλλαξε –το κοινό γνωρίζει–, αρκεί να μας το δείξει με τις πράξεις του. Ο John Vorhaus, ο μόνος ίσως θεωρητικός σεναρίου που ασχολήθηκε αποκλειστικά με την κωμωδία, λέει ότι στις κωμωδίες ό,τι και να θέλει ο πρωταγωνιστής, αυτό που συνήθως χρειάζεται είναι η αγάπη.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πιο πρόσφατο ίσως κινηματογραφικό μανιφέστο, το δανέζικο DOGMA 95⁸, στην ουσία «επαν-ανακάλυψε» τους χαρακτήρες και το σημαντικότερο ρόλο τους στη δημιουργία πλοκής. Οι ταινίες του Δόγματος στηρίζονται ως επί το πλείστον σε γερά σενάρια, καθώς δεν υπάρχει η δυνατότητα των εφφέ ή της μουσικής, για να «μπαλώσουν» αργότερα τα πράγματα ή για να δώσουν άλλο νόημα σε μια σκηνή. Ως εκ τούτου είναι ανθρωποκεντρικές και ξεκινούν πάντα από τους χαρακτήρες: Η εσωτερική ζωή των χαρακτήρων δημιουργεί την πλοκή κι όχι το αντίθετο. Αυτό άλλωστε αποτελεί έναν από τους κανόνες του Δόγματος, που ως μανιφέστο αντιτίθεται στη δραματουργική προβλεψιμότητα.

Βέβαια, το Δόγμα απλά εξέφρασε κάτι που ασυνείδητα ακολουθούν αρκετοί σεναριογράφοι, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Είναι μάλιστα εμφανές ότι οι ταινίες που δίνουν ιδιαίτερο βάρος στους χαρακτήρες τους, αφορούν ένα όλο και μεγαλύτερο κοινό.

Ακολουθεί το παράδειγμα ανάλυσης του σεναρίου μιας κλασικής ταινίας, όπου θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον στο πότε και πώς εισάγεται ο κεντρικός χαρακτήρας.

8. Το Δόγμα υπέγραψε το 1995 μια ομάδα κινηματογραφιστών, ως πρωτοστάτες του θεωρούνται ο Lars von Trier και ο Thomas Vinterberg.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Όπως είδαμε, όλες οι ιστορίες ξεκινούν με μια εικόνα που μας βάζει αμέσως στο κυρίως θέμα του σεναρίου. Είναι η πύλη της ιστορίας. Συχνά η εικόνα αυτή μας εισάγει και στο χώρο και χρόνο της ιστορίας.

Όλες οι ιστορίες διηγούνται καταρχήν μια κατάσταση ρουτίνας¹. Ένας όρος που επίσης χρησιμοποιείται συχνά είναι ο όρος έκθεση ή εισαγωγή (exposition): «Η εισαγωγή παρέχει στο θεατή τις απαραίτητες πληροφορίες για όλα εκείνα τα στοιχεία από τα οποία είναι φτιαγμένη η ιστορία μας: Τους βασικούς χαρακτήρες, το στήσιμο της ιστορίας (το κοινωνικό και ψυχολογικό περιβάλλον μέσα στο οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα), το στυλ και τη διάθεση που θα επικρατεί...»². Χρησιμοποιείται αντ' αυτού και ο όρος προπαρασκευή: «Όσο σημαντικό στοιχείο, ωστόσο, είναι η εισαγωγή του ήρωα, άλλο τόσο σημαντικό στοιχείο αποτελεί και η εισαγωγή στο συγκεκριμένο χωρόχρονο της δράσης»³.

Τον όρο «exposition» χρησιμοποιεί και ο Lajos Egri, διευκρινίζοντας όμως ότι: «Επικρατεί η λάθος θεωρία, ότι

-
1. Κατά την ορολογία του Frank Daniel.
 2. Αντώνης Κεχαγιάς: Το Σενάριο, σ. 109.
 3. Στάθης Βαλούκος: Το Σενάριο, σ. 168.

εισαγωγή είναι ένα ακόμα όνομα για την αρχή (...) ότι πρέπει να εισάγουμε διάθεση, ατμόσφαιρα και προϊστορία, πριν η δράση αρχίσει». Όμως: «Η εισαγωγή είναι μέρος όλου του (θεατρικού) έργου κι όχι κάποιο αναπόσπαστο εξάρτημα που χρησιμοποιείται στην αρχή για να παραμεριστεί αργότερα. Κι όμως τα εγχειρίδια γραφής ασχολούνται με την εισαγωγή, σαν να πρόκειται για ξεχωριστό στοιχείο στη δραματική δομή. Απεναντίας, η εισαγωγή πρέπει να προχωρά συνεχώς και ακατάπαυστα, μέχρι το τέλος του δράματος»⁴.

Ίσως πιο σωστός να είναι λοιπόν ο όρος «set-up», δηλαδή οργάνωση, που χρησιμοποιεί η Linda Seger, η οποία και διευκρινίζει: «Ο σκοπός του “set-up” είναι να μας δώσει όλες τις σημαντικές πληροφορίες που χρειαζόμαστε για να ξεκινήσουμε την ιστορία»⁵. Ο Frank Daniel χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «predicament» (δύσκολη θέση/δυσάρεστη κατάσταση): «Το πρώτο καθήκον (task) είναι να βάλεις σταδιακά το χαρακτήρα σου στη χειρότερη δυνατή γι’ αυτόν/αυτήν δύσκολη θέση».

Οι θεωρητικοί τέλος που βασίζουν την ανάλυσή τους στη θεωρία του Joseph Campbell χρησιμοποιούν τον όρο «συνηθισμένος κόσμος»: «Επειδή τόσες πολλές ιστορίες είναι ταξίδια που οδηγούν τους ήρωες και τους θεατές σε ιδιαίτερους κόσμους (special worlds), οι περισσότερες αρχίζουν με την εγκαθίδρυση του συνηθισμένου κόσμου (ordinary world) σαν βάση σύγκρισης. Ο ιδιαίτερος κόσμος της ιστορίας είναι ιδιαίτερος, μόνο εφόσον μπορέσουμε να τον δούμε σε αντιπαράθε-

4. Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, σσ. 234-235.

5. Linda Seger: *Making a good script great*, σ. 21.

ση με ένα γήινο κόσμο (mundane world) καθημερινότητας, που είναι και το σημείο αφετηρίας του ήρωα. Ο συνηθισμένος κόσμος είναι το γενικό πλαίσιο, το σπίτι (home base) και η προϊστορία του ήρωα»⁶.

Το επόμενο σημείο αφήγησης (που όλες οι παραπάνω ιστορίες παρουσιάζουν ανελλιπώς) είναι η «αρχή» της ιστορίας. «Αρχή είναι αυτό που δε βρίσκεται από αναγκαιότητα μετά από κάτι άλλο», γράφει ο Αριστοτέλης, «μετά απ' αυτό όμως έρχεται κατά φυσική συνέπεια ή δημιουργείται κάτι άλλο»⁷. Μπορεί δηλαδή πριν από την αρχή, να υπάρχουν άλλα γεγονότα – δε συνδέεται όμως η αρχή μ' αυτά με καμιά αναγκαιότητα.

Η αριστοτελική «αρχή» είναι αυτό που κάποιοι αναλυτές σεναρίων ονομάζουν εισαγωγικό γεγονός (inciting or initiating incident), ενώ άλλοι χρησιμοποιούν τον όρο σκανδάλη (trigger), «πρόσκληση για περιπέτεια» (call to adventure), «point of attack» ή και αγκίστρι (the hook) – με την έννοια ότι οι αναγνώστες και αργότερα βέβαια οι θεατές είναι σαν τα ψάρια που ο σεναριογράφος πρέπει να πιάσει και γι' αυτό χρειάζεται οπωσδήποτε ένα καλό αγκίστρι. Το γεγονός αυτό ορίζεται τέλος και ως καταλύτης (catalyst), αυτό που κάνει την ιστορία να ξεκινήσει («something happens»)⁸.

Πρόκειται για «ένα γεγονός που σαν σκοπό έχει να προσελκύσει την προσοχή του θεατή και να του δημιουργήσει κάποια ερωτηματικά, την απάντηση των οποίων θα ανα-

6. Βλ. Christopher Vogler: *The Writer's Journey*, σ. 101.

7. Αριστοτέλης: *Ποιητική*, Μτφρ. Δρομάζου, 7/1450β, σ. 233.

8. Βλ. Linda Seger: *Making a good script great*, σ. 25.

ζητήσει στην εξέλιξη της ιστορίας»⁹. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα και μοναδικό ερώτημα, που όσο πιο ξεκάθαρα το θέσουμε, τόσο πιο ξεκάθαρα θα απαντηθεί στο σημείο επίλυσης (θα επανέλθουμε σε αυτό αργότερα). Οι περισσότεροι αναλυτές τοποθετούν το δομικό αυτό σημείο περίπου στα μισά της πρώτης πράξης, συνήθως 10 με 15 λεπτά μετά την αρχή της ταινίας –ο Frank Daniel μάλιστα καθορίζει ότι χρειάζονται δύο δραματικές σεκάνς για το πρώτο αυτό βήμα–, αν και υπάρχουν πολλές ταινίες όπου τίποτα δε συμβαίνει για πολύ περισσότερο χρόνο, όχι απαραίτητα προς όφελός τους.

Η Linda Seger περιγράφει τρία είδη εισαγωγικών γεγονότων – η ίδια χρησιμοποιεί τον όρο καταλύτης και ξεκαθαρίζει ότι απαραίτητη προϋπόθεση είναι το σημείο αυτό να θέτει την κεντρική ερώτηση, που θα απαντηθεί στο σημείο επίλυσης: «Οι πιο δυνατοί καταλύτες είναι συγκεκριμένες ενέργειες που ξεκινούν μια ιστορία. Στην ταινία *Μάρτυρας εγκλήματος*¹⁰, συμβαίνει ένας φόνος και ο Τζων Μπουκ καλείται να λύσει το μυστήριο, δηλαδή να βρει το φονιά. Στην ταινία *Ghostbusters* κάποιος βλέπει ένα φάντασμα στη βιβλιοθήκη. Στην ταινία *Τα σαγόνια του καρχαρία* ένας καρχαρίας σκοτώνει έναν κολυμβητή»¹¹. Καμιά φορά ο καταλύτης είναι μια πληροφορία (ίσως κι ένα όνειρο ή όραμα) που λαμβάνει («βλέπει») ο πρωταγωνιστής: Μια γυναίκα μαθαίνει

9. Αντώνης Κεχαγιάς: Το Σενάριο, σ. 109.

10. Με τον Harrison Ford, ομολογουμένως ένα από τα αγαπημένα παραδείγματα ανάλυσης, τόσο για τη Linda Seger όσο και για τον Frank Daniel.

11. Linda Seger: Making a good script great, σ. 25.

ότι έχει καρκίνο, ένας άντρας παίρνει επιτέλους την δουλειά που ήθελε ή απολύεται, ένα ζευγάρι μαθαίνει ότι δε θα κά-νει ποτέ παιδιά. Άλλες πάλι φορές ο καταλύτης είναι μια σειρά γεγονότων, οπότε και ονομάζεται «situational». Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο εισαγωγικό γεγονός ή καταλύτης – πολύ συχνά πρόκειται για το σημείο όπου ο κεντρικός ήρωας δεν έχει πια άλλη εναλλακτική λύση («he runs out of options»). Έτσι κάποιοι θεωρητικοί το παρεξηγούν ως το πρώτο σημείο ανατροπής ή δίνουν στο πρώτο σημείο ανατροπής τον ίδιο ορισμό που θα είχε το εισαγωγικό γεγονός ή προσδιορίζουν ακόμη ένα σημείο αμέσως πριν το πρώτο σημείο ανατροπής και το ονομάζουν καταλυτικό γεγονός.

Τι ακριβώς συμβαίνει ανάμεσα στο «αγκίστρι» και στο πρώτο σημείο ανατροπής; Η Linda Seger περιγράφει τη φάση αυτή ως «Act One Development», που χρησιμεύει ώστε να δούμε τους χαρακτήρες καλύτερα και «σε δράση» («in action»), πριν τους δούμε να αναπτύσσονται περαιτέρω στη δεύτερη πράξη¹². Επίσης, θεωρεί ότι εδώ είναι ο κατάλληλος δραματικός τόπος, όπου μπορούμε να εισάγουμε τη βασική σύγκρουση, την προϊστορία του κεντρικού χαρακτήρα (backstory), καθώς και τον ανταγωνιστή, αν αυτό δεν έχει ήδη συμβεί με το εισαγωγικό γεγονός.

Ένας από τους σεναριογράφους που χρησιμοποιούν αριστοτεχνικά τόσο την αντίθεση όσο και το παιχνίδι ισχύος ανάμεσα στους χαρακτήρες είναι ο David Mamet.

12. Βλ. Linda Seger: Making a good script great, σ. 27.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Στην κινηματογραφική τρίπρακτη δομή υπάρχουν δύο, κυρίως, μεγάλα σημεία ανατροπής: Το πρώτο σημείο ανατροπής (first turning point) βρίσκεται στην αρχή της δεύτερης πράξης ή, καλύτερα, μας μεταφέρει από την πρώτη στη δεύτερη πράξη. Με βάση τον Αριστοτέλη, όπου κάθε ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος, το πρώτο σημείο ανατροπής είναι το σημείο όπου η αρχή γίνεται μέση¹. Ο Gustav Freytag χρησιμοποιεί τον όρο «σημείο αναταραχής»². Άλλοι αναλυτές χρησιμοποιούν τον όρο «βασικό σημείο πλοκής» (major plot point) ή «κρίσιμη σκηνή», αναφερόμενοι στη σκηνή που παρουσιάζει ένα απροσδόκητο συμβάν, το οποίο στρέφει οριστικά τη ροή του μύθου της ιστορίας μας προς το κυρίως θέμα. Σε κάθε περίπτωση, η ιστορία αλλάζει κατεύθυνση. Συμβαίνουν νέα γεγονότα και παίρνονται νέες αποφάσεις.

1. Ο Frank Daniel το ονομάζει Passage Act 1/Act 2, δίνοντάς του έτσι λιγότερη σημασία από ό,τι οι άλλοι θεωρητικοί του σεναρίου, ενώ την απόφαση του πρωταγωνιστή την ονομάζει Lock και την τοποθετεί μέσα στη 2η σεκάνς.

2. Das erregende Moment. Βλ. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 95.

Οι περισσότεροι θεωρητικοί περιγράφουν το πρώτο σημείο ανατροπής ως σημείο απόφασης. «Η επίτευξη ή όχι του στόχου του ήρωα θα φέρει την επίλυση του δράματος στο τέλος της ιστορίας. Για να περάσει όμως στο κυνήγι του στόχου, θα πρέπει πρώτα να πάρει μια σημαντική απόφαση. Αυτή η απόφαση ή δράση αποτελεί την πρώτη ανατροπή, που θα σηματοδοτήσει το πέρασμα από την εισαγωγή στις επιπλοκές και θα παρουσιάσει την προσπάθεια του ήρωα να φτάσει στον αντικειμενικό του σκοπό»³.

Ο στόχος του πρωταγωνιστή είναι γνωστός και ως «the want», δηλαδή θέληση – ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτό που ο χαρακτήρας θέλει και που προσπαθεί να επιτύχει, προσπαθώντας να υπερνικήσει την αντίσταση του ανταγωνιστή του. Σε κάθε περίπτωση η ένταση του στόχου ξεκινά το αργότερο στο πρώτο σημείο ανατροπής, δηλαδή στην αρχή της δεύτερης πράξης, ενώ η επίλυση μας δίνεται στο αποκορύφωμα της ιστορίας (climax) ή πολύ συχνά, εφόσον υπάρχει σύγκρουση ανάμεσα στο στόχο και στην ανάγκη, και στο τέλος της δεύτερης πράξης.

Η ανάγκη του χαρακτήρα πάλι εκφράζει τη συνειδητή ή ασυνείδητη επιθυμία ή νοσταλγία του και ως εκ τούτου συνοδεύει το χαρακτήρα από την πρώτη στιγμή που μας παρουσιάζεται. Είναι αυτό που στην πραγματικότητα ωθεί το χαρακτήρα, αυτό που ο χαρακτήρας χρειάζεται για να ολοκληρωθεί και να ευτυχήσει ως άνθρωπος. Ο χαρακτήρας αντιλαμβάνεται την ανάγκη του, καθώς κυνηγάει το στόχο του.

Στην κλασική επίλυση αυτής της αντίθεσης ανάμεσα στο στόχο και στην ανάγκη, ο στόχος επιτυγχάνεται αλλά εγκα-

3. Αντώνης Κεχαγιάς: Το Σενάριο, σ. 119.

ταλείπεται οικειοθελώς, γιατί έχει χάσει τη σημασία του, από τη στιγμή που ο χαρακτήρας συνειδητοποίησε την ανάγκη του. Επίσης, υπάρχει ο κανόνας ότι ο στόχος βρίσκεται στον αντίθετο πόλο από την ανάγκη, που σημαίνει ότι, όταν ένας χαρακτήρας προσπαθεί να επιτύχει το στόχο του, αυτό θα τον φέρει αυτόματα σε σύγκρουση με την ανάγκη του.

Στην κλειστή μορφή δράματος το εισαγωγικό γεγονός θέτει μια ερώτηση που αποτελεί τη βασική δραματική ερώτηση της ιστορίας και η οποία θα απαντηθεί στην κορύφωση, ενώ το πρώτο σημείο ανατροπής, τη στιγμή που επαναλαμβάνει την κεντρική δραματική ερώτηση της ιστορίας, θέτει και τη δραματική ερώτηση της δεύτερης πράξης, δημιουργώντας έτσι το τόξο έντασης αυτής της πράξης.

Η Linda Seger παρουσιάζει μια λίστα όλων αυτών που πρέπει να κάνει το πρώτο σημείο ανατροπής, το οποίο καταγράφει ότι βρίσκεται συνήθως 30 λεπτά μετά την έναρξη της ταινίας:

- Το πρώτο σημείο ανατροπής αλλάζει την τροπή της ιστορίας προς μια νέα κατεύθυνση.
- Θέτει ξανά την κεντρική ερώτηση και μας κάνει να αναρωτιόμαστε ποια θα είναι η απάντηση.
- Είναι πολύ συχνά μια στιγμή, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής παίρνει μια απόφαση ή δεσμεύεται.
- Ανεβάζει το δείκτη σημασίας των γεγονότων («it raises the stakes»).
- Σπρώχνει την ιστορία προς την επόμενη πράξη.
- Μας πηγαίνει σε ένα νέο πεδίο της ιστορίας και μας δίνει ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής. Ένα δυνατό σημείο ανατροπής θα τα κάνει όλα αυτά μαζί, στις περισσότερες περιπτώσεις όμως το πρώτο σημείο ανατροπής καλύπτει ένα μέρος από τη λίστα των λειτουργιών.

Στη μέθοδο που βασίζεται στη θεωρία μυθικής ανάλυσης του Campbell, το πρώτο σημείο ανατροπής ονομάζεται «Crossing the Threshold», δηλαδή «Διασχίζοντας το Κατώφλι»⁴. Είναι το σημείο όπου ο ήρωας αποδέχεται επιτέλους την περιπέτεια και μπαίνει για πρώτη φορά στον Ειδικό Κόσμο της ιστορίας. Η περιπέτεια, στην οποία είναι αφιερωμένη άλλωστε η δεύτερη πράξη, ξεκινάει. Δεν υπάρχει πια δρόμος επιστροφής. Επίσης χρησιμοποιείται για το δραματικό αυτό σημείο ο χαρακτηριστικός όρος «Point of No Return», που στην αεροδυναμική είναι το σημείο όπου το αεροπλάνο έχει αναπτύξει τόσο μεγάλη ταχύτητα, που δεν μπορεί πλέον σε καμιά περίπτωση να φρενάρει, χωρίς να ανατιναχτεί. Από εκείνη τη στιγμή υπάρχει μόνο ένας δρόμος: Ο δρόμος της απογείωσης.

Το σημείο αυτό είναι συχνά συνδεδεμένο με την απόφαση του ήρωα να δράσει, απαντώντας έτσι σε κάποιο ηθικό δίλημμα. Στο περίφημο γουέστερν *Το τραίνο θα σφυρξεί τρεις φορές* είναι η σκηνή όπου ο σερίφης αποφασίζει να επιστρέψει στην πόλη, για να πολεμήσει τους “κακούς”. Αν αποφάσιζε να συνεχίσει το δρόμο του, δε θα υπήρχε ιστορία ή τουλάχιστον όχι η ιστορία που η ταινία μάς υποσχέθηκε στην πρώτη πράξη της.

Η επόμενη άσκηση έχει ως στόχο να κατανοήσουμε, μετά από τη θεωρία και την ανάλυση, αυτή τη φορά μέσα από τη διαδικασία της γραφής, ένα από τα σημαντικότερα δομικά σημεία της κλασικής δραματουργίας του σεναρίου, το πρώτο σημείο ανατροπής.

ΑΣΚΗΣΗ #18:

Τοποθετήστε μία από τις φιγούρες που αναπτύξατε, στον κόσμο

4. Βλ. Christopher Vogler: *The Writer's Journey*, σ. 22.

μιας από τις ιστορίες που δημιουργήσαμε στην πρώτη άσκηση («τρεις ιστορίες από το πουθενά»).

Αυτές είναι:

1. (Από την ιστορία «Ερωτας, Ναρκωτικά και Θάνατος».) Ένας νέος/Μια νέα περνάει τις διακοπές του με τους γονείς του/της σ' ένα παραθαλάσσιο μέρος, μέχρι που γνωρίζει μια μυστήρια κοπέλα που του τραβάει το ενδιαφέρον.
2. (Από την ιστορία «Αληθινή Ζωή».) Ένας άντρας ή μια γυναίκα, που πρόσφατα έχασε το σύντροφό του/της και πενθεί, συναντάει την καλύτερη φίλη/φίλο του/της συντρόφου.
3. (Από την ιστορία «Τζαστλίν».) Ένα κοριτσάκι/αγοράκι που ζει μόνο με τη θεία του, αφού έχει χάσει τους γονείς του, πλάθει με τη φαντασία του μία φίλη/ένα φίλο.

Γράψτε ως σκηνή ή σεκάνς το πρώτο σημείο ανατροπής της ιστορίας.

Καθώς αυτή αποτελεί την πρώτη άσκηση γραφής μιας σεκάνς, είναι απαραίτητο να εισάγουμε τον όρο. Η σεκάνς είναι μια δραματική ενότητα που προσφέρει μία ενοποιητική ένταση σε μια ομάδα σκηνών, που με τη σειρά τους έχουν, κατά κάποιο τρόπο, κοινό αντικείμενο. Μια σεκάνς μπορεί να έχει τίτλο, όπως επίσης μπορούμε να θέσουμε μια ερώτηση στην αρχή της σεκάνς, απαντώντας τη στο τέλος.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ

Η δεύτερη πράξη είναι στην τρίπρακτη δομή η μεγαλύτερη και καταλαμβάνει συνήθως τη μισή ταινία. Γι' αυτό και θεωρείται ως η πιο δύσκολη πράξη, καθώς χρειάζεται μεγάλη τέχνη για να διατηρήσεις την ένταση κατά τη διάρκεια ενός τόσο μεγάλου διαστήματος.

Η κινηματογραφική δεύτερη πράξη αντιστοιχεί σε αυτό που ο Αριστοτέλης ονομάζει «τὴ δέση καὶ τὴ λύση»¹. «Έννοο “δέση” όλα όσα γίνονται από την αρχή της υπόθεσης ως αυτό το σημείο που είναι το έσχατο, από κει δηλαδή που αρχίζει η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία» του δράματος ή του ήρωα. Αντίστοιχα «λύση», δηλαδή το δεύτερο μέρος της δεύτερης πράξης είναι όλα «όσα γίνονται από την αρχή της μεταβολής ως το τέλος». Ο Gustav Freytag ονομάζει τη δέση «ανοδική πορεία πλοκής» (*steigende Handlung*) και τη λύση «καθοδική πορεία πλοκής» (*fallende Handlung*).

Οι περισσότεροι θεωρητικοί του σεναρίου, με κυρίαρχη την άποψη του Syd Field, έχουν καθορίσει ένα δομικό σημείο ακριβώς στη μέση της δεύτερης πράξης, ίσως με το σκεπτικό ότι έτσι διευκολύνεται το χτίσιμό της. Το σημείο αυτό,

1. Αριστοτέλης: Ποιητική, μτφρ. Δρομάζου, 18/1455β, σ. 291.

που θεωρητικά βρίσκεται ακριβώς στη μέση της ιστορίας και «σπάει» το σενάριο σε δύο ίσα μέρη, ονομάζεται «midpoint» ή «central plot point» ή και «central scene».

Το σημείο αυτό αντιστοιχεί στο «τραγικό σημείο» ή «σημείο ανατροπής» του Gustav Freytag² ή στο αριστοτελικό «έσχατο σημείον», εκεί δηλαδή που αρχίζει «η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία» του ήρωα. Μπορεί άλλωστε να θεωρηθεί και το αριστοτελικό «μέσον», που είναι «αυτό που βρίσκεται ύστερα από κάποιο άλλο και ακολουθείται από κάτι άλλο»³.

Ο Frank Daniel δίνει ιδιαίτερη σημασία στο σημείο αυτό, ονομάζοντάς το «first culmination», δηλαδή πρώτη κορύφωση. Αντίθετα, η Linda Seger θεωρεί ότι «midpoint» δεν υπάρχει σε κάθε ταινία ή σενάριο, αλλά όπου υπάρχει, αποτελεί ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο για τη δόμηση της δεύτερης πράξης. Και συμπληρώνει ότι σε πολλές περιπτώσεις, οι σεναριογράφοι συγχέουν το σημείο αυτό με το πρώτο σημείο ανατροπής, με αποτέλεσμα η δεύτερη πράξη να ξεκινά πάρα πολύ αργά. Θεωρεί, επίσης, ότι τα καλύτερα midpoints τα βρίσκει κανείς στα είδη του θρίλερ και του film noir.

Ερμηνεύοντας την αριστοτελική περιγραφή του σημείου «που είναι το έσχατο, από κει δηλαδή που αρχίζει η μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία», καταλήγουμε στη θεωρία που λέει ότι, όταν το δεύτερο σημείο ανατροπής είναι σε χαμηλό σημείο της κυματιστής γραμμής της πλοκής,

2. Das tragische Moment. Βλ. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 95.

3. Αριστοτέλης: Ποιητική, μτφρ. Δρομάζου, 7/1450β, σ. 233. Όπως παρατηρεί ο Δρομάζος, ο καθορισμός του «μέσου» γίνεται σχεδόν εξ απαγωγής.

πράγμα που σημαίνει ότι ο ήρωας αντιμετωπίζει τη μεγαλύτερη κρίση στη ζωή του, τότε το midpoint που προηγείται θα είναι σε ψηλό σημείο, δηλαδή όλα φαίνεται να πηγαίνουν καλά. Σ' αυτή την περίπτωση το σημείο αυτό μας αφήνει, κατά κάποιο τρόπο, να πάρουμε μια σύντομη ανάσα. Η κίνηση που περιέγραφα θα μπορούσε να είναι και ακριβώς αντίστροφη (χαμηλό κεντρικό σημείο, ψηλό δεύτερο σημείο ανατροπής), αν και κάτι τέτοιο συμβαίνει σπάνια, γιατί λογικά συνεπάγεται κακό τέλος.

Σύμφωνα με τη θεωρία που βασίζεται στον Joseph Campbell, η μέση του σεναρίου έχει ιδιαίτερο βάρος, που φαίνεται άλλωστε από την περιγραφή της προηγούμενης σεκάνς ως «Πρόσβασης στο ενδότερο σπήλαιο» (Approach to the Inmost Cave), που οδηγεί τον ήρωα στην «Υπέρτατη Δοκιμασία» (Supreme Ordeal).

Για να λύσει το πρόβλημα που εντοπίζει η Linda Seger, ότι το midpoint δεν υπάρχει ως δομικό σημείο σε κάθε ταινία ή σενάριο, ο Christopher Vogler περιγράφει δύο τύπους δομής σεναρίου, αυτόν όπου η κρίση βρίσκεται στη μέση της ιστορίας και που ονομάζεται «κεντρική κρίση» (central crisis) κι αυτόν όπου η κρίση βρίσκεται στο τέλος της δεύτερης πράξης (δηλαδή ταυτίζεται με το δεύτερο σημείο ανατροπής), περίπτωση όπου μιλάμε για την «καθυστερημένη κρίση» (delayed crisis). Σε κάθε περίπτωση η φράση-κλειδί είναι: Ο ήρωας πρέπει να πεθάνει για να ξαναγεννηθεί.

Η κρίση είναι το σημείο της ιστορίας ή του δράματος, στο οποίο οι εχθρικές δυνάμεις βρίσκονται στη μεγαλύτερη δυνατή αντίθεση μεταξύ τους. Τον όρο κρίση χρησιμοποιούμε και για την πορεία μιας αρρώστιας: Μετά από μία κρίση, η κατάσταση του ασθενούς είτε χειροτερεύει είτε οδηγείται στην ανάρρωση. Η κρίση είναι τέλος το γεγονός που χωρίζει μια

ιστορία στα δύο. Αφού ξεπεράσει την κρίση «που συχνά είναι η παραμεθόρια περιοχή του θανάτου, ο ήρωας έχει στην κυριολεξία ή μεταφορικά ξαναγεννηθεί και τίποτα δε θα είναι πια το ίδιο»⁴.

4. Christopher Vogler: The Writer's Journey, σ. 185.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΕΚΤΟ

Αν ένα (καλλιτεχνικό) έργο δεν απεικονίζει παρά το ειδικό και όχι το άπειρο και το γενικό, δεν αξίζει να λέγεται έργο τέχνης, γράφει ο Schelling¹.

Ο Αριστοτέλης οδηγείται στο περίφημο και σίγουρα αμφιλεγόμενο και δυσερμήνευτο ένατο κεφάλαιο της «Ποιητικής» του σε μία διαπίστωση, για την οποία οι θεωρητικοί του σεναρίου έχουν ως σήμερα αδιαφορήσει. Πρόκειται για το θεματικό στοιχείο που αφορά τα «καθόλου»: «η ποίηση έχει θέμα της μάλλον τα καθόλου»², δηλαδή καταστάσεις που «αναφέρονται σε πάγιες και θεμελιακές ανθρώπινες αντιδράσεις και ψυχικές διαθέσεις: Δίψα για εκδίκηση, πόνος από εγκατάλειψη, τραυματισμένη τιμή και αξιοπρέπεια, αφοσιωμένη αγάπη, αγεφύρωτο μίσος, ανεξέλεγκτο ερωτικό πάθος με τις μοιραίες συνέπειές του κ.τ.ο. Ενώ λοιπόν η ιστορία ενδιαφέρεται για κάποιο συγκεκριμένο γεγονός (το καθ' έκαστον) και τα εμπλεκόμενα σε αυτό πρόσωπα, είτε αυτά δρουν είτε πάσχουν, η ποίηση είναι αποδεσμευμένη από συγκεκριμένους χωροχρονικούς περιορισμούς και ενδιαφέρεται για το μόνιμο

1. Βλ. Michel Haar: Το έργο τέχνης, σ. 39, που με την σειρά του αναφέρεται στον Schelling: *Système de l' idéalisme transcendantal*, σ. 255.

2. Αριστοτέλης: *Ποιητική*, 1451b, 5.

και το υπερχρονικό»³. «Είναι λοιπόν προφανές ότι η ποίηση διαφέρει από την ιστορία, τουλάχιστον κατά την άποψη του Αριστοτέλη, γιατί χαρακτηρίζεται από επαναληπτικότητα, ενώ η ιστορία από μοναδικότητα»⁴. Η επιτυχία του αμερικανικού και κυρίως του χολλυγουντιανού κινηματογράφου αποδίδεται από πολλούς στην καθολικότητά του, ενώ άλλοι πάλι καταδικάζουν την επαναληπτικότητά του, εξυμνώντας συγχρόνως τη μοναδικότητα του ευρωπαϊκού, ασιατικού κλπ. κινηματογράφου⁵.

3. Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, σ. 20. «Τι εννοεί ο φιλόσοφος με τα καθόλου το προσδιορίζει ακριβέστερα στο δέκατο έβδομο κεφάλαιο, όπου εντοπίζει τα κύρια σημεία της πλοκής στην Ιφιγένεια την εν Ταύροις. (...) Με άλλα λόγια ο Αριστοτέλης επισημαίνει αυτό που αργότερα ο Propp θα ονομάσει “λειτουργίες” στο ρωσικό παραμύθι».

4. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: ό.π., σ. 66.

5. Στην προσπάθεια να αντιμετωπισθεί σε οικονομικό επίπεδο η παντοδυναμία του αμερικανικού κινηματογράφου, κυρίως οι Ευρωπαίοι προχώρησαν στη λύση των συμπαραγωγών, που οδήγησε στον όρο «europudding», έναν όρο που περιγράφει την εξαφάνιση της διαφορετικότητας των μερών. Ο όρος «καθολικότητα» (universalismo) θεωρείται ότι υποτιμάει ή αγνοεί τη διαφορετικότητα των πολιτισμών και με την έννοια αυτή είναι απλοϊκός. Βλ. σχετικά και Christina Kallas: «Europäische Koproduktionen im Film und Fernsehen». Ίσως ο καλύτερος όρος είναι ο όρος «κοσμοπολιτισμός», την επανα-ανακάλυψη του οποίου προτείνει ο κοινωνιολόγος και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου Ulrich Beck στο πρόσφατο βιβλίο του «Power in the Global Age», ως «τρίτο δρόμο» ανάμεσα στον Hantington και τον Φουκουγιάμα. Ο κοσμοπολιτισμός, σε αντίθεση με την παγκοσμιοότητα ή παγκοσμιοποίηση που είναι μονοδιάστατοι όροι και εκλαμβάνονται μόνο ως οικονομικό Prozess, ενσωματώνει αυτό το οποίο στην παγκοσμιοότητα ή παγκοσμιοποίηση αποκλείεται, δηλαδή την αποδοχή των άλλων ως διαφορετικών και ομοίων. Μας ωθεί να αντιμετωπίζουμε τους άλλους θετικά, τόσο εντός όσο και

Με άλλα λόγια το δράμα πραγματεύεται «τα καθόλου», καταφεύγοντας «στη συγκεκριμένη και εξατομικευμένη μυθολογική υπόθεση, για να εικονογραφήσει και να καταστήσει μεταδόσιμο και προσιτό στον καθένα, έστω και διαβαθμισμένα, το καθόλου»⁶. Άλλωστε, ο στόχος του καλλιτεχνικού έργου είναι η γνώση (όχι η μίμηση) των καθόλου, «δηλαδή του νοήματος του κωδικοποιημένου στη δομή βάθους του δραματικού κειμένου» και η παρεπόμενη απόλαυση⁷.

Ο μύθος είναι για τον Αριστοτέλη η ψυχή της τραγωδίας και χωρίς αυτόν η ύπαρξη δράματος είναι αδιανόητη. «Δε συνιστά μόνο την οργανωμένη πλοκή της τραγωδίας, αλλά και το πεδίο εφαρμογής των συνθετικών ικανοτήτων του ποιητή»⁸.

εκτός των συνόρων, εμποδίζοντας κάθε τάση ακύρωσης των διαφορών, ενώ συμπεριλαμβάνει συγχρόνως την πραγματικότητα πως το εθνικό και το διεθνικό διαχέονται πλέον μεταξύ τους, καθώς και μέσα σε κάθε ξεχωριστό κράτος συμβιώνει ένας απεριόριστος και αυξανόμενος αριθμός μεικτών πολιτισμών. Η έννοια κοσμοπολιτισμός έχει αφετηρία την ελληνική φιλοσοφία, για να καταλήξει στο Διαφωτισμό περνώντας από την Αναγέννηση. Γεννιέται από το συνδυασμό δύο εννοιών: Κόσμος και πόλις. Κόσμος με την έννοια ότι είμαστε όλοι μέρος της ανθρωπότητας και πόλις με την έννοια ότι είμαστε όλοι και μέλη διαφορετικών κρατών με τη δική τους ξεχωριστή ιδιομορφία. Και βέβαια κοσμόπολις με την έννοια ότι πόλη μας είναι ο κόσμος.

6. Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, σ. 80. «Όπως ορθά έχει υποστηρίξει ο Halliwell, στην περίπτωση αυτή το καθόλου αποτελεί κάτι που υπόκειται, που είναι δηλαδή υπόβαθρο του δραματικού κειμένου». Έτσι συμφωνεί όσον αφορά το υπο-κείμενο με τον J.M. Armstrong: Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry, CQ 48 (1998) 447-55.

7. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: ό.π., σ. 88.

8. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: ό.π., σ. 43.

Στην υπάρχουσα σεναριογραφική θεωρία το θέμα είναι ένα από τα στοιχεία του σεναρίου για το οποίο υπάρχουν τόσες ερμηνείες όσες και θεωρίες. Ο Robert McKee αντιτίθεται μάλιστα στον όρο, γιατί θεωρεί ότι έχει χρησιμοποιηθεί πολλές φορές καταχρηστικά – αντ' αυτού προτιμά τον όρο της ιδέας που ελέγχει (controlling idea), έναν όρο με τον οποίο ονοματίζει τη ρίζα μιας ιστορίας ή κεντρικής ιδέας, αλλά συγχρόνως υπαινίσσεται και τη λειτουργικότητα. Μπορεί να εκφραστεί με μία πρόταση και περιγράφει πώς και γιατί η ζωή αλλάζει, από την αρχή ως το τέλος της ιστορίας. Ο Phil Parker γράφει στο βιβλίο του «The art and science of screenwriting» επτά σελίδες γι' αυτό που εκείνος αποκαλεί θέμα, αλλά δεν καταλήγει σε ορισμό. Σε κάποια σημεία χρησιμοποιεί μάλιστα τον όρο θέμα, ενώ στην ουσία εννοεί αντικείμενο, σε κάποιο άλλο σημείο πάλι αναγνωρίζει οκτώ θεματικούς τύπους (όπως την ανάγκη για δικαιοσύνη, την αναζήτηση της αγάπης κλπ.). Η Linda Seger («Making a good script great») επίσης δε δίνει ακριβή ορισμό του θέματος, αλλά χρησιμοποιεί τον όρο ως τρόπο επικέντρωσης σε ένα συναισθηματικό σύμπλεγμα. Ο Christopher Vogler («The Writer's Journey») χρησιμοποιεί τον όρο περιστασιακά. Ο Syd Field («Screenplay, Screenwriter's Workbook») τέλος αποφεύγει τον όρο ή τον χρησιμοποιεί με την έννοια του αντικειμένου. Θεωρεί μάλιστα απαραίτητο να γνωρίζει κανείς το θέμα του, πριν ξεκινήσει να γράφει.

Επειδή λοιπόν οι περισσότερες ερμηνείες οδηγούν σε λάθος κατεύθυνση και εμποδίζουν, στην προσπάθεια της πρακτικής εφαρμογής τους, σημαντικά τη δημιουργική διαδικασία, καθώς εξυπηρετούν κυρίως τη νοητική (και ενίοτε διδακτική) σύλληψη της ιστορίας και των χαρακτήρων, θα επικεντρωθούμε στην ανάλυση του όρου όπως τον αντιλαμβανόμαστε

και τον χρησιμοποιούμε στο πλαίσιο της δημιουργικής γραφής σεναρίου, ξεκινώντας από τον ορισμό του Frank Daniel, που είναι άλλωστε ο πιο κοντινός στην ευρωπαϊκή ευαισθησία αφήγησης.

Σημαντική όσον αφορά τη θέση αυτή, είναι η ανάλυση της προσληπτικής διαδικασίας που πρότεινε ο B. Beckermann⁹, που προσδιόρισε τις συνιστώσες που συνθέτουν την ανταπόκριση του θεατή στο δραματικό έργο ως: Η περιγραφική (descriptive), που αφορά το παριστανόμενο επί σκηνής κείμενο, η συμμετοχική (participational), που αφορά τη συναισθηματική φόρτιση του θεατή, η αναφορική (referential), που συνδέει το πλασματικό δημιούργημα με την περιρρέουσα πραγματικότητα και η εννοιολογική (conceptual), που σχετίζεται με το αφηρημένο νόημα, δηλαδή με το θεωρητικό προβληματισμό που προβάλλει το έργο¹⁰.

Θα χρησιμοποιήσουμε μάλιστα τον όρο δραματικό ή συναισθηματικό θέμα, καθώς, όπως είδαμε, ο όρος θέμα συχνά παρεξηγείται εξαιτίας της δημοσιογραφικής χρήσης της λέξης και συμβολίζει στην ουσία αυτό που το σενάριο πραγματεύεται. Κάποιοι θεωρητικοί διαχωρίζουν ανάμεσα στο θέμα (theme) και το αντικείμενο (subject matter)¹¹, ονομάζοντας το αντικείμενο «εξωτερικό θέμα» και το δραματικό θέμα

9. Βλ. B. Beckermann: Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis.

10. Βλ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, σ. 85.

11. Για παράδειγμα η ταινία Άντρες με τα όλα τους έχει ως αντικείμενο της ιστορίας της την ανεργία και ως δραματικό θέμα τον αυτοσεβασμό, δηλαδή την έλλειψη στόχου, αλλά και την αίσθηση των ανέργων ότι δεν έχουν πια αξία.

«εσωτερικό θέμα» μιας ιστορίας. Καθώς όμως το δραματικό θέμα έχει επίσης εξωτερική και εσωτερική πτυχή, ο όρος μπορεί να προκαλέσει σύγχυση.

Οι άμεσοι συνεχιστές της διδασκαλίας του Frank Daniel, David Howard και Edward Mabley ορίζουν το θέμα ως «την άποψη του σεναριογράφου για το υλικό του»¹².

Το συναισθηματικό θέμα όμως είναι κάτι περισσότερο από αυτό. Αντιπροσωπεύει ένα γενικό ανθρώπινο συναίσθημα και δίνει στο σενάριο μία εσωτερική συνοχή πέρα και πάνω από τη δομή. Αφορά τόσο την κλασική δραματική δομή όσο και την επική, καθώς και άλλες εναλλακτικές μορφές σεναριακής αφήγησης· στις τελευταίες μάλιστα το θέμα είναι ακόμη πιο σημαντικό για τη συνοχή κι από την ίδια τη δομή ή καλύτερα εμπεριέχει δυνατότητες δόμησης που δεν μπορεί να προσφέρει η αδύναμη ή ίσως και ανύπαρκτη πλοκή.

Το θέμα στο σενάριο μπορεί να συγκριθεί με το κύριο θέμα σε ένα μουσικό έργο. Ίσως θα μπορούσαμε να το προσδιορίσουμε ως συναισθηματικό «βασικό μοτίβο» (Leitmotiv). Ενώ ο «στόχος» του χαρακτήρα σε συνδυασμό με την πλοκή καθορίζει τη δομή, δηλαδή τη στατική μιας ιστορίας, το θέμα είναι υπόλογο για το ασυνείδητο τμήμα της ιστορίας.

12. David Howard and Edward Mabley: *The Tools of Screenwriting*, σ. 55. Χρησιμοποιούν ως παράδειγμα δύο σενάρια: Το *Νευρικό εραστή* των Woody Allen και Marshall Brickman και το *Όταν ο Χάρρυ γνώρισε τη Σάλλυ* της Nora Ephron. Ενώ ο Χάρρυ και η Σάλλυ καταφέρνουν να λύσουν τις διαφορές τους κι είναι στο τέλος μαζί, η Άννυ και ο Άλβι χωρίζουν. Οι επιλύσεις των δύο ιστοριών προδίδουν διαφορετική στάση απέναντι στο ίδιο υλικό. Σύμφωνα με τους Howard/Mabley: «Ο σεναριογράφος δεν μπορεί να κρύψει τη στάση του, είναι μέσα στην ιστορία και στον τρόπο με τον οποίο υποσυνείδητα διαλέγει να την επιλύσει» (σ. 56).

Με την έννοια αυτή, το θέμα μιας ιστορίας μπορεί να αφορά για παράδειγμα την αγάπη, τη ζήλια, την εμπιστοσύνη, την προδοσία, το σεβασμό, την αυτοεκτίμηση, τον εγωισμό, την αυτοθυσία, την ευθύνη, την ταυτότητα, την ενοχή, τον εξιλασμό¹³.

Είναι σημαντική η επικέντρωση σε ένα μόνο θέμα για κάθε σενάριο, είτε αυτό έχει απλή δραματική δομή, είτε κάποια εναλλακτική μορφή σεναριακής αφήγησης. Αντίθετα από ό,τι στο μυθιστόρημα ή σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όταν στο σενάριο εμφανίζονται πολλά ισότιμα θέματα, αυτά λειτουργούν ως ηλεκτρικά πεδία, ως αντίπαλες δυνάμεις, που τελικά αποδυναμώνουν η μία την άλλη. Αν φανταστούμε έναν ακατάστατο σωρό από μεταλλικές καρφίτσες πάνω σε ένα τραπέζι και κάτω από το τραπέζι αυτό τοποθετήσουμε ένα δυνατό μαγνήτη, θα δούμε τις καρφίτσες να έλκονται προς το αδιόρατο κέντρο, που δημιουργεί ο μαγνήτης. Με τον ίδιο τρόπο, το συναισθηματικό θέμα παραμένει αδιόρατο, αλλά εστιάζει και τακτοποιεί όλα τα μέρη και στοιχεία ενός σεναρίου.

Το συναισθηματικό θέμα είναι αμετάκλητα συνδεδεμένο με την «ανάγκη» του κεντρικού χαρακτήρα – κι όπου υπάρχουν περισσότεροι από ένας κεντρικοί χαρακτήρες, συνήθως μοιράζονται την ίδια ανάγκη αλλά και το ίδιο θέμα, το οποίο σε εναλλακτικές μορφές αφήγησης λειτουργεί προς όφελος της συνοχής.

Ο παραπάνω ορισμός του θέματος έχει λογικές συνέπειες: Ο θεατής δεν μπορεί συνήθως να ονομάσει το θέμα, αλλά το νιώθει. Ο σεναριογράφος δε διαλέγει απαραίτητα το θέμα του

13. Βλ. Dagmar Benke: Freistil, σ. 43.

συνειδητά, αλλά ασυνειδητά – το θέμα του τον «βρίσκει» και πολύ συχνά είναι ένα και μοναδικό θέμα που τον απασχολεί δημιουργικά, τουλάχιστον για ένα μεγάλο μέρος της ζωής του. Γι' αυτό και μιλάμε για τη θεματική ταυτότητα του σεναριογράφου, που δεν είναι ταυτόσημη με αυτό που ονομάζουμε καλλιτεχνική/αισθητική «υπογραφή». Το θέμα φανερώνει περισσότερο από κάθε τι άλλο το σεναριογράφο και τη στάση του απέναντι στη ζωή και στα μεγάλα της θέματα.

Όπως άλλωστε τονίζει ο Gustav Freytag, η προσωπικότητα του ποιητή καθορίζει στο δράμα περισσότερο από ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη τη δραματική ενέργεια κι έχει τη μεγαλύτερη δυνατή επιρροή πάνω στη διαμόρφωση του υλικού. Κι αυτό δεν αφορά μόνο την ηθική ή το ήθος ενός έργου, αλλά και την τεχνοτροπία και τα συναισθήματα που περιέχει και προκαλεί¹⁴.

Ο σεναριογράφος εξάλλου είναι αυτός που (συνήθως) αποφασίζει πώς θα είναι το τέλος μιας ιστορίας. Ακόμη κι αν αυτό είναι «ανοιχτό», φανερώνει μια συγκεκριμένη στάση του δημιουργού της ιστορίας απέναντι στο θέμα του. Όταν το θέμα είναι, για παράδειγμα, η ενοχή και ο εξιλασμός¹⁵, ποια ενέργεια ανάμεσα στις δύο είναι αυτή που ο δημιουργός της ιστορίας θεωρεί πιο δυνατή; Ο σεναριογράφος δεν μπορεί τελικά να αποφύγει την αποκάλυψη της στάσης του, όσο και να το προσπαθήσει, καταφεύγοντας στο «ανοιχτό» τέλος. Δεν μπορεί, άλλωστε, ταυτόχρονα να εκφράσει μία

14. Βλ. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 72.

15. Βλ. μεταξύ άλλων την ταινία *Magnolia*. Το θέμα «ενοχή/εξιλασμός» είναι άλλωστε για ευνόητους λόγους το θέμα σε όλες τις ταινίες του νέου γερμανικού κινηματογράφου.

άλλη στάση, που δεν είναι η δική του, αλλά που για κάποιους λόγους του επιβάλλεται¹⁶.

Παρόλο που το θέμα συνήθως εμφανίζεται από το ασυνείδητο κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης ενός σεναρίου, επειδή συχνά αυτό είναι κι ο λόγος που αποφασίσαμε να διηγηθούμε την ιστορία κι αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο με την προσωπική μας ιστορία και ευαισθησία ως δημιουργών, ένα από τα πιο δύσκολα σημεία αφετηρίας για τη γέννηση μιας ιστορίας είναι το θέμα. Ο μόνος ίσως δημιουργικός τρόπος προσέγγισης είναι το θεματικό διώνυμο, που θα αναλύσουμε παρακάτω¹⁷.

Το θέμα δεν είναι αναπόσπαστο μέρος ενός σεναρίου. Υπάρχουν μάλιστα αρκετές ταινίες χωρίς δραματικό θέμα. Μια ταινία με δραματικό θέμα διαθέτει μια δομή πέρα και πάνω από τη δομή που προσφέρει η πλοκή. Έχει όμως και κάτι παραπάνω, κάτι που κάνει κάποιες ταινίες να ξεχωρίζουν από τις άλλες και να μας μένουν αξέχαστες: Ψυχή.

Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα όσον αφορά το δραματικό θέμα είναι το σενάριο *Οικογενειακή Γιορτή* των Thomas Vinterberg και Mogens Rukov.

16. Η Linda Seger έχει ένα μόνο ταμπού στη δουλειά της ως script consultant: Το τέλος. Δυστυχώς αυτή τη δεοντολογική αρχή την εφαρμόζουν ελάχιστοι. Το συνήθες μάλιστα είναι ο κάθε συνεργάτης του σεναριογράφου – παραγωγός, σκηνοθέτης, commissioning editor, script editor – να προσπαθεί να επιβάλλει το δικό του γούστο, κυρίως όσον αφορά την επίλυση της ιστορίας.

17. Κατά τη διάρκεια της δουλειάς μου τόσο ως σεναριογράφου και παραγωγού όσο και με τους φοιτητές μου έχω βέβαια δοκιμάσει ποικίλους τρόπους προσέγγισης της επινοήσης μιας ιστορίας με σημείο αφετηρίας το θέμα. Όλοι όμως, εκτός από τον παρακάτω προτεινόμενο, απέτυχαν, καθώς οδηγούν με σίγουρο χέρι σε εκθέσεις ιδεών και όχι σε λειτουργικές μορφές αφήγησης.

Η ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ: ΜΕΡΟΣ ΟΓΔΟΟ

Στην τρίτη πράξη τα γεγονότα ωθούν τον πρωταγωνιστή στην τελική «αναμέτρηση», που σηματοδοτεί το τελευταίο και δυσκολότερο εμπόδιο για την επίτευξη του στόχου του, καθώς και στην επίλυση της κεντρικής ερώτησης. Στην τρίτη πράξη βλέπουμε επίσης την κατάληξη του τόξου της μεταμόρφωσης του κεντρικού χαρακτήρα, που στην ουσία όμως ολοκληρώθηκε στο τέλος της δεύτερης πράξης, ενώ μας οφείλεται ακόμα η απόδειξη της μεταμόρφωσής του: Θα πιστέψουμε ότι ο πρωταγωνιστής άλλαξε πραγματικά, μόνο εφόσον γίνουμε μάρτυρες της αντίδρασής του σε ένα γεγονός ανάλογο με αυτό που προκάλεσε το ταξίδι του στην πρώτη πράξη.

Αυτό βέβαια αφορά κυρίως τη φιλοσοφία της εξέλιξης και μεταμόρφωσης του κεντρικού χαρακτήρα στον κλασικό τρόπο αφήγησης, που συνεπάγεται τη σύγκρουση ανάμεσα στο στόχο και την ανάγκη του χαρακτήρα. Άλλωστε το δράμα δεν είναι η ζωή όπως τη βιώνουμε: Είναι συμπυκνωμένη ζωή και συστηματοποιημένη σύγκρουση. Η ζωή δεν παρουσιάζει τόσο ξεκάθαρους ικανοποιητικές λύσεις, ενώ οι άνθρωποι σπάνια αλλάζουν με τόσο δραματικό τρόπο. Στις εναλλακτικές μορφές αφήγησης, στις οποίες ανήκει και η επική ή επεισοδική μορφή, λείπει η παιδαγωγική προσέγγιση που διέπει τη φιλοσοφία της μεταμόρφωσης του κεντρικού χαρακτήρα. Το

δομικό στοιχείο της αποκορύφωσης παραμένει, αποκτά όμως διαφορετική σημειολογία. Συχνά είναι το σημείο όπου κορυφώνεται και η συναισθηματική αντίδραση του θεατή.

Το τελικό δομικό σημείο, η τελική «αναμέτρηση» είναι αυτό που οι περισσότεροι θεωρητικοί του σεναρίου ονομάζουν «climax» ή και «final climax», δηλαδή αποκορύφωση, αποκορύφωμα ή και «στιγμή κορύφωσης»¹. Είναι συγγενικό με την αριστοτελική κάθαρση, ενώ ο Gustav Freytag το ονομάζει «Katastrophe» δηλαδή καταστροφή. Η μυθική θεωρία με βάση τον Campbell, που ακολουθεί επίσης το ταξίδι του ήρωα ως την πλήρη μετάλλαξή του, ονομάζει το σημείο αυτό χαρακτηριστικά «Ανάσταση» («Resurrection»): Είναι η ευκαιρία του σεναριογράφου να δείξει ότι ο ήρώας του πέρασε από μία δύσκολη περιπέτεια και αναστήθηκε ως άλλος άνθρωπος².

Όπως όμως και να ονομάσουμε το τελικό σημείο της σεναριακής δομής, το βέβαιο είναι ότι πρόκειται για τη στιγμή της αλήθειας, καθώς εδώ θα λάβουμε επιτέλους απαντήσεις, τόσο όσον αφορά τη μεταμόρφωση του ήρωα όσο και την επίλυση. Είναι το σημείο που εμείς ως θεατές θα νιώσουμε ότι τελειώνει η ιστορία.

Κι επειδή πολλοί σεναριογράφοι δεν παίρνουν σοβαρά αυτή τη συναίσθηση και συνεχίζουν την αφήγηση πέραν του δεόττος, η Linda Seger ξεκαθαρίζει ότι το σημείο αυτό πρέπει να βρίσκεται περίπου 1 με 5 σελίδες πριν το τέλος του σεναρίου κι ότι το μόνο που πια το ακολουθεί είναι μία σύντομη λύση (resolution), που συνδέει όλα τα στοιχεία που είναι ακόμα «στον αέρα».

1. Βλ. Αντώνης Κεχαγιάς: Το Σενάριο, σ. 139.

2. Βλ. Christopher Vogler: The Writer's Journey, σ. 227.

Η αποκορύφωση θεωρείται ως το ανώτατο σημείο ενέργειας, ως μια εκρηκτική στιγμή. Ανάλογα πάντα με το ύφος μιας ιστορίας, υπάρχει όμως και αυτό που ονομάζουμε «ήσυχη αποκορύφωση».

Έτσι κι αλλιώς η αποκορύφωση είναι στην ουσία το τέλος της ιστορίας. «Μετά την αποκορύφωση το πάρτυ τελειώνει και είναι ώρα να επιστρέψουμε σπίτι μας»³, λέει χαρακτηριστικά η Linda Seger. Ή με τα λόγια του Αριστοτέλη: «είναι αυτό που υπάρχει μετά από κάτι άλλο κατά αναγκαία ή πιθανή συνέπεια. Ύστερα απ' αυτό δεν υπάρχει τίποτ' άλλο»⁴.

3. Linda Seger: Making a good script great, σ. 33.

4. Αριστοτέλης: Ποιητική, μτφρ. Δρομάζου, 7/1450β, σ. 233.

ΔΟΥΛΕΥΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΗ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗ ΔΟΜΗ

«Η πιο σημαντική εργασία μας αφορά τη δημιουργία ενός συναισθήματος. Η δεύτερη σημαντικότερη αφορά τη διατήρηση αυτού του συναισθήματος», λέει ο Hitchcock¹.

Η ανάπτυξη του όρου συναισθηματική (ή θεματική) δομή είναι κατά κάποιον τρόπο η αποκορύφωση αυτού του βιβλίου, καθώς αποτελεί την ουσία της μεθόδου που περιγράφεται εδώ. Όπως ο όρος «συναισθηματική τονικότητα», που χρησιμοποιεί ο Michel Haar στη ζωγραφική, ως το στοιχείο απ' όπου γεννιούνται οι διάφορες όψεις ενός έργου², η «συναισθηματική δομή» είναι μια υπόθεση, απαραίτητη προς αποφυγήν του εμπειρισμού, της ντετερμινιστικής ανάλυσης και της στενά πραγματιστικής συσώρευσης ειδικών γνωρισμάτων.

Στην «Τεχνική του Δράματος» ο Gustav Freytag αναφέρεται, όπως είδαμε, στον τρόπο με τον οποίο «όποιος παρατήρησε ποτέ την επίδραση μιας τραγωδίας πάνω του, συνειδητοποίησε με έκπληξη ότι η συγκίνηση και η αναστάτωση, που προκαλεί η κίνηση, η εξέλιξη των χαρακτήρων, σε συνδυασμό με τη δυνατή ένταση, που φέρνει η συνοχή της πλοκής,

1. Francois Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, σ. 245.

2. Βλ. Michel Haar: Το έργο τέχνης, σ. 91.

καταλαμβάνει τη συναισθηματική μας ζωή». Η συγκίνηση και η αναστάτωση συνδέεται όμως ταυτόχρονα με έντονη ευχαρίστηση, γιατί «καθώς ο θεατής συν-αισθάνεται σκέψεις, παθήματα και τη μοίρα των ηρώων τόσο ζωντανά, σαν να επρόκειτο για τα δικά του, νιώθει μέσα στην πιο ισχυρή διέγερση την αίσθηση μιας απεριόριστης ελευθερίας, που τον ανεγείρει συγχρόνως πάνω από τα γεγονότα»³.

Ο Freytag θεωρεί ότι ο συνδυασμός της συναισθηματικής διέγερσης με την ένταση της φαντασίας μας και με τη νοητική μας αντίληψη, είναι μια απόλυτη ιδιαιτερότητα της δραματικής τέχνης. Η μουσική μπορεί ίσως να «ταρακουνήσει» ακόμα πιο δυνατά τα συναισθήματά μας, αλλά η συγκίνηση που προκαλεί η τονικότητα αφορά το άμεσο συναίσθημα και δεν οδηγεί ταυτόχρονα στην υποκίνηση της σκέψης. Ο κινηματογράφος μάλιστα εντείνει ακόμη περισσότερο τη δραματική ενέργεια από ό,τι το δράμα που γνώριζε ο Freytag κι αυτό λόγω της χρήσης της εικόνας και της άμεσης επίδρασής της στο ασυνείδητό μας.

Αν λοιπόν η πιο σημαντική εργασία μας αφορά τη δημιουργία και διατήρηση ενός συναισθήματος και αν τα «καθόλου» (δηλαδή το θέμα ή κεντρικό συναίσθημα) αποτελεί το «νόημα το κωδικοποιημένο στη δομή βάθους του δραματικού κειμένου»⁴, όπως γράφει ο Αριστοτέλης, και αν ακόμα η «συναισθηματική ζωή» κατά τη διάρκεια μιας ταινίας έχει δομή, την οποία μπορούσαμε να την προσδιορίσουμε και να την καθορίσουμε, τότε σκελετό της ιδιαίτερης μορφής του σεναρίου θα πρέπει πρωτίστως να αποτελεί όχι η δομή της πλοκής ή

3. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, σ. 73.

4. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, σ. 88.

το ταξίδι του ήρωα, αλλά αυτή ακριβώς η συναισθηματική δομή. Μπορούμε λοιπόν να την ονομάσουμε και θεματική δομή, καθώς το δραματικό θέμα αντιπροσωπεύει το κεντρικό συναίσθημα ενός σεναρίου.

Ο Freytag, με έναν ιδιαίτερα εμπνευσμένο τρόπο, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η δραματική τέχνη έχει τόσο μεγάλη επίδραση, όχι γιατί ο θεατής επιθυμεί να υποφέρει, αλλά γιατί νιώθει τον πόθο να δημιουργήσει. Κατά κάποιο τρόπο ο δραματικός ποιητής τον «αναγκάζει» να μετα-δημιουργήσει. Ο θεατής πρέπει να ζωντανέψει μέσα του όλο τον κόσμο των χαρακτήρων, του πόνου και του πεπρωμένου τους. Έτσι, ενώ δέχεται με ένταση, βρίσκεται συγχρόνως ο ίδιος σε δυνατή και γρήγορη δημιουργική διαδικασία. Μια παρόμοια ζεστασιά και ευτυχία, όπως αυτή που ένιωσε ο ποιητής κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, νιώθει τώρα ο μετα-δημιουργικός θεατής και γι' αυτό η συγκίνηση και η αναστάτωση, ακόμη και ο πόνος που ζωντανεύει μέσα του, δημιουργεί ευχαρίστηση, ώστε ανυψώνεται στο τέλος πάνω από τα γεγονότα της ζωής του.

Ο (σύγχρονος, αν και νεώτερος του Freytag) Nietzsche ονόμασε την ευχαρίστηση αυτή «τραγική χαρά», ενώ ο θεατής που μετα-δημιουργεί έγινε «ο ακροατής-καλλιτέχνης». Το δραματικό έργο επιτρέπει να «προαισθανθούμε» (ahnen) μια χαρά «ανώτερη» από την καθαρά αισθητική, τη χαρά του νοήματος (σημ.: Τη χαρά της διαπίστωσης ότι όλα στη ζωή έχουν νόημα, που μας προσφέρει το δραματικό θέμα και η δραματική ή συναισθηματική δομή.)⁵, που ξεπερνά εκ των

5. Βλ. Michel Haar: Το έργο τέχνης, σ. 61 κ.έ. Ο μελετητής διευκρινίζει ότι ο Nietzsche μιλάει για τη χαρά τού να ανήκουμε στην αρχέ-

προτέρων κάθε πόνο. Το έργο τέχνης γίνεται νοητό ως μέσο μύησης στη μεταφυσική χαρά, της οποίας είναι η έκφραση. Η τέχνη όλη είναι πράξη τόνωσης, έλεγε ο Nietzsche, που θεωρούσε την τραγωδία τονωτικό, καθώς οι αρχαίοι Έλληνες, τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι θεατές, αποδείκνυαν στους εαυτούς τους ότι ήταν ικανοί να κοιτάξουν κατά πρόσωπο, να επιβεβαιώσουν και να μεταμορφώσουν ακόμη τις πλέον τρομερές καταστάσεις της ύπαρξης.

Αυτό συνεπάγεται ότι η συναισθηματική δομή, αντίθετα με τα άλλα μοντέλα δομής, πρέπει κυρίως να αναζητηθεί στη συναισθηματική αντίδραση του θεατή ή στην πρόκληση του συναισθήματος εκ μέρους του σεναριογράφου. Τα σημεία δομής δηλαδή είναι συνυφασμένα με τις συναισθηματικές αντιδράσεις που θα προκαλέσουν στο θεατή και που προκαλούν και σε μας τους ίδιους όταν γράφουμε, καθώς κάθε δραματικό έργο είναι πρώτιστα, όπως και σε τελική ανάλυση, «μια αδιάρρηκτη ενότητα της αίσθησης και του αισθητού»⁶.

Τα δομικά σημεία, οι δομικές «κλειδώσεις», μια που μιλάμε για το «σκελετό» της συναισθηματικής δομής, δημιουργούνται συνήθως από ένστικτο και όχι με προσεχτικό σχεδιασμό. Στο

γονη διονυσιακή ενότητα, το οποίο είναι ένα φόντο αιωνίως χαρούμενο που στηρίζει όλα τα όντα του κόσμου και που συμβολίζει την απάρνηση του κόσμου των ξεχωριστών φαινομένων, την επιστροφή τους προς το Έν-Όλον. Βλ. και τις αναπτύξεις του θέματος της «τραγικής χαράς», που παρελαύνουν στη «Γέννηση της Τραγωδίας» (κεφ. 16, 17, 21, 22).

6. Βλ. Michel Haar: ό.π., σ. 16. Η παραπομπή αφορά βέβαια το έργο τέχνης γενικότερα, καθώς ο μελετητής υποστηρίζει ότι η φιλοσοφία, κυρίως μετά τον Heidegger και τον Merleau-Ponty, έμαθε πλέον να βλέπει στην τέχνη το πρότυπο της διαφορούμενης αλήθειας της ύπαρξης μας ή της σχέσης μας με τον κόσμο, ενώ ήδη με τον Nietzsche αίρεται ολοκληρωτικά η παλαιά πλατωνική καταδίκη.

σχετικό με το δραματικό θέμα κεφάλαιο, έχουμε αναπτύξει εκτενώς πώς ο σεναριογράφος δε διαλέγει απαραίτητα το θέμα του συνειδητά και πώς το θέμα είναι υπόλογο για το ασυνείδητο τμήμα της ιστορίας. Άλλωστε είδαμε ήδη με την πρώτη άσκηση αυτού του βιβλίου, πως ο καθένας μας έχει ένα λειτουργικό αφηγηματικό ένστικτο και πως οι ιστορίες που βγαίνουν από μια φαινομενικά τυχαία διαδικασία είναι δομικά ολοκληρωμένες. Το αφηγηματικό ένστικτο είναι κάτι που το έχουμε από παιδιά και που μπορούμε ανά πάσα στιγμή να το δοκιμάσουμε, λέγοντας μια ιστορία σε ένα παιδί και παρατηρώντας τις αντιδράσεις του: Θα συνειδητοποιήσουμε ότι κατά τη διάρκεια της διήγησης, θα επιταχύνουμε ή θα επιβραδύνουμε το ρυθμό, αν αντιληφθούμε ότι ο μικρός ακροατής σταμάτησε να μας παρακολουθεί, γιατί βαριέται ή γιατί του δίνουμε πολύ γρήγορα περισσότερες νοητικές ή συναισθηματικές πληροφορίες από ό,τι μπορεί να αντέξει. Την ίδια διαδικασία ακολουθούμε άλλωστε με την αναθεώρηση: Η ανάλυση της συναισθηματικής δομής του σεναρίου μας, θα μας βοηθήσει να «διορθώσουμε» το ρυθμό της, εκεί που αυτό είναι απαραίτητο, κάτι που δεν μπορούμε και που δεν επιτρέπεται να κάνουμε κατά τη διάρκεια της πρώτης γραφής.

Επομένως: Σε δραματικές ιστορίες που φαινομενικά δεν εξυπηρετούν το κλασικό μοντέλο αφήγησης, τα δομικά σημεία συνεχίζουν να υπάρχουν, μόνο που εξυπηρετούν διαφορετικές λειτουργίες.

Ένα καλό πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Το μυστικό της Βέρα Ντρέηκ* του Mike Leigh: Ο πρώτος σταθμός στο συναισθηματικό μας ταξίδι ως θεατών, είναι εκεί που στην κλασική δομή θα ήταν τοποθετημένο το εισαγωγικό γεγονός ή αγκίστρι, δηλαδή στα μισά περίπου της πρώτης πράξης, δεκαπέντε λεπτά από την αρχή της ταινίας. Στην

ταινία του Mike Leigh, που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα ήπιους ρυθμούς, που μας δίνουν την αίσθηση ότι απλώς παρακολουθούμε την καθημερινότητα των χαρακτήρων, αναγκαζόμαστε στο σημείο αυτό να υποστούμε το βιασμό μιας κοπελίτσας στο πρώτο της ραντεβού. Όταν λοιπόν εκεί που στο κλασικό μοντέλο αφήγησης θα είχαμε τοποθετήσει το πρώτο σημείο ανατροπής, βλέπουμε τη Βέρα Ντρέηκ να «εκτελεί» μια έκτρωση στο σπίτι μιας άλλης κοπελίτσας, είμαστε ως θεατές σε θέση να τη δεχθούμε, τόσο ηθικά όσο και συναισθηματικά – καθώς είδαμε μια πιθανότητα πρόκλησης της εγκυμοσύνης, με την οποία οι περισσότεροι από μας δεν μπορούμε να είμαστε σύμφωνοι κι έτσι κατανοούμε την πράξη της Βέρα Ντρέηκ ως μια πράξη βοήθειας. Άλλωστε, έχουμε πάρει μια συναισθηματική «ψυχρολουσία» με το βιασμό κι η έκτρωση, ακόμη κι αν οι δυο κοπέλες είναι διαφορετικά πρόσωπα, συνδέεται στην ψυχή μας άμεσα με το πρώτο βίωμα. Στο κλασικό μοντέλο αφήγησης, η κοπέλα στη σκηνή του βιασμού και η κοπέλα στη σκηνή της έκτρωσης θα ήταν απαραίτητα το ίδιο πρόσωπο (αιτιώδης συνοχή των γεγονότων). Εδώ τα δύο γεγονότα έχουν απλώς θεματική συνοχή, λειτουργούν όμως και ως δομικά σημεία λόγω της θέσης τους και του ιδιαίτερου τρόπου αφήγησης.

Έχουμε αναφερθεί στον αριστοτελικό όρο «κάθαρση» και στις διαφορετικές ερμηνείες του, όπως επίσης έχουμε επισημάνει ότι ο Αριστοτέλης «αντιμετωπίζει την τραγωδία ως ένα νόμισμα με δύο όψεις: Στη μια πλευρά βρίσκεται το επίπεδο της παραγωγής, όπου καθήκον του ποιητή είναι η πιθανοφανής συγκρότηση της πλοκής και στην άλλη πλευρά βρίσκεται το επίπεδο της αποτελεσματικότητας, όπου κέντρο του ενδιαφέροντος είναι ο θεατής. Με άλλα λόγια ο Αριστοτέλης τάσσεται υπέρ μιας ποιητικής της αποτελεσμα-

τικότητας»⁷. Ο Αριστοτέλης είχε τους λόγους του να τονίσει τη συγκρότηση της πλοκής ως μέγιστο καθήκον του ποιητή και να αναδείξει από την άποψη της πρόσληψης του δράματος «την απόλαυση του έργου σε κυρίαρχο και καθοριστικό κριτήριο»⁸. Άλλωστε, για τον Αριστοτέλη η απόλαυση είναι διττή και αδιαίρετη, γνωστική και συναισθηματική, ενώ δεν επιτρέπεται να αδιαφορήσουμε για τις σκέψεις του σχετικά με τα καθόλου ως υπόβαθρο της ιστορίας καθώς και σχετικά με την οικεία ηδονή.

Γεγονός πάντως είναι ότι η ανάδειξη της πιθανοφανούς συγκρότησης της πλοκής ως μέγιστου καθήκοντος του ποιητή, η οποία επιτάσσει ένα ολοκληρωμένο, κλειστό σύνολο με αδιάσπαστη ενότητα και μελετημένο αρχιτεκτονικό σχέδιο –έτσι όπως τα ενστερνίστηκε και τα προώθησε ο κινηματογράφος της μαζικής κατανάλωσης– οδηγεί συχνά σε δραματουργική προβλεψιμότητα, πόσο μάλλον αν χρησιμοποιηθεί ως σημείο αφετηρίας για το σεναριογράφο.

Η αριστοτελική «απόλαυση» δε σημαίνει σε καμία περίπτωση επιφανειακή διασκέδαση, με την έννοια της απόσπασης της προσοχής, της αναψυχής, της πρόσκαιρης ψυχαγωγίας, του αντιπερισπασμού. Δε σημαίνει όμως ούτε αποκλειστικά γνωστική ικανοποίηση, καθώς είναι η απόλαυση της ποίησης και όχι η έκφραση του ποιητή ή η ανεύρεση της αλήθειας που αναδεικνύεται σε αυτόνομη γενεσιουργό αιτία. Απόλαυση επομένως σημαίνει ικανοποίηση γνωστική και συναισθηματική – που προϋποθέτει ιστορίες που προκαλούν, ενδιαφέρουν,

7. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη, σ. 69 κ.έ.

8. Δανιήλ Ι. Ιακώβ: ό.π., σ. 69.

παράσσουν τα νερά της καθημερινότητάς μας και διευρύνουν το φάσμα της εμπειρίας μας και οι οποίες αποτελούν από μόνες τους εμπειρία· και συνεπώς έχουν και την πιο δυνατή συναισθηματική δομή.

Είναι σημαντικό να επισημάνουμε εδώ ότι αυτό σε καμία περίπτωση δε συνεπάγεται πως οι ταινίες μαζικής κατανάλωσης δεν έχουν συναισθηματική δομή. Η ανάλυση της συναισθηματικής δομής είναι ακόμη ένας τρόπος ανάλυσης, που ως εργαλείο καλύπτει ένα μεγαλύτερο φάσμα της σεναριακής δημιουργίας. Συγχρόνως, σε σενάρια με όλα τα δομικά σημεία του κλασικού μοντέλου αφήγησης, η συναισθηματική ή θεματική δομή, εφόσον αυτή υπάρχει, προσφέρει μια ακόμη διάσταση, που μπορούμε να αναλύσουμε σε σχέση με τη δομή της πλοκής και το ταξίδι του ήρωα.

Είναι σημαντικό τέλος να επισημάνουμε ότι ο σκηνοθέτης γίνεται αυτομάτως ο πρώτος δέκτης της συναισθηματικής δομής ενός σεναρίου και μπορεί μέσω της τέχνης του να προσθέσει ή και να αφαιρέσει από την αρχική δραματική ενέργεια.

Πόσο ευρύ όμως είναι εντέλει το φάσμα που μπορεί να καλύψει η ανάλυση με βάση τη συναισθηματική ή θεματική δομή;

Ένας από τους μεγαλύτερους ίσως θεωρητικούς του κινηματογραφικού σεναρίου βρίσκεται όσο γίνεται πιο μακριά απ' αυτό που σήμερα (δίκαια ή όχι) ονομάζουμε αριστοτελικούς «κανόνες». Πρόκειται για το μεγάλο θεωρητικό του Νεορεαλισμού⁹, Cesare Zavattini¹⁰, που υπήρξε σεναριογράφος

9. Τον όρο Neorealismo εφήυρε ο Umberto Barbaro που δίδαξε κινηματογράφο στο Centro Sperimentale di Cinematografia της Ρώμης.

10. Βλ. Cesare Zavattini: Heute, heute, heute! Thesen zum Neorealismus, Manuskript ohne Angaben.

54 ταινιών από το 1940 έως το 1992. Σίγουρα δεν υπάρχει άλλο τέτοιο φαινόμενο στην ιστορία του κινηματογράφου, που να είχε τέτοια επίδραση στην κινηματογραφική δραματουργία σε όλο τον κόσμο, όσο ο ιταλικός νεορεαλισμός. Για πολλούς, ο νεορεαλισμός σήμαινε την απελευθέρωση από την αριστοτελική αυστηρότητα στην αφήγηση, για άλλους πάλι την απομάκρυνση από τον «εμπορικό» κινηματογράφο, με τους τελευταίους να θεωρούν ότι αυτό ήταν η αρχή της απώλειας του κοινού.

«Όχι να εφευρίσκουμε καταστάσεις και να τις μετατρέπουμε σε πραγματικότητα, δίνοντας τους την εικόνα της αλήθειας, αλλά να διαμορφώνουμε τα πράγματα όπως είναι, έτσι ώστε να αναπαραστούν τα ίδια τη σημασία τους. Ο πραγματικός σκοπός του κινηματογράφου δεν είναι να διηγείται ιστορίες (μύθους)», γράφει ο Zavattini και δίνει έτσι τη θεωρητική βάση για μια εναλλακτική αφήγηση, που σε αντιπαράθεση με τη δραματική κάποιοι θεωρητικοί θα ονομάσουν «επική»¹¹. Η αιτιώδης συνοχή του μύθου του δραματικού τρόπου αφήγησης παύει με το νεορεαλισμό να έχει πρωταρχική σημασία.

11. Βλ. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 95 και σ. 104. Ο Rabenalt, και όχι μόνο, χρησιμοποιεί όπως είδαμε τον όρο «επικό» για ό,τι ξεφεύγει από τον αυστηρά αριστοτελικό τρόπο αφήγησης. Αυτό που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι, ενώ οι αντι-αριστοτελικοί επικαλούνται το φορμαλιστικό και μοραλιστικό χαρακτήρα της λογοτεχνικής του θεωρίας, όπως παρατηρεί ο Δ.Ι. Ιακώβ στα *Ζητήματα Λογοτεχνικής Θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*: «Με τον Αριστοτέλη πραγματοποιείται οριστικά (και αυτό σημαίνει με αναλυτική θεωρητική επιχειρηματολογία) το αποφασιστικό βήμα από την ηθική στην αισθητική!» Η ηθική διάσταση κινηματογραφικών σχολών όπως είναι ο νεορεαλισμός θα μπορούσε επομένως να θεωρηθεί και ως ένα βήμα προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Και όμως όλες οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού, καθώς και αυτές που ακολούθησαν την παράδοσή τους, διηγούνται ιστορίες. Το μόνο που αλλάζει είναι ο τρόπος με τον οποίο τις διηγούνται. Όπως είδαμε στο παράδειγμα που αναπτύξαμε πριν, τα σημεία πλοκής δε χρειάζεται να προκύπτουν πια το ένα από το άλλο, αλλά αποτελούν περιστατικά που ενώνονται μεταξύ τους μέσω του (συναισθηματικού ή δραματικού) θέματος.

Η καρδιά του δράματος συνεχίζει να χτυπά: Μόνο που η σύγκρουση δε βρίσκεται πια στους χαρακτήρες, αλλά στις συνθήκες. Εκεί που ήταν η πλοκή έρχεται η κατάσταση, τα περιστατικά. Τα δομικά σημεία συνεχίζουν να υπάρχουν, μόνο που εξυπηρετούν διαφορετικές λειτουργίες.

Γι' αυτό το είδος ποιητικής, ο Hegel γράφει: «Μέσω της πλοκής όλα οδηγούν στον εσωτερικό χαρακτήρα, στο καθήκον, στο φρόνημα, στις προθέσεις. Μέσω της κατάστασης όμως η εξωτερική πλευρά των πραγμάτων αποκτά το ρόλο που της ανήκει, καθώς είναι η αντικειμενική πραγματικότητα που δίνει τη φόρμα, αλλά και διαμορφώνει ένα μεγάλο μέρος του περιεχομένου»¹². Και βέβαια και των χαρακτήρων. Γιατί «οι συνθήκες είναι τόσο ενεργές όσο και οι ήρωες και συχνά ακόμη πιο ενεργές»¹³. Αυτό ακριβώς είναι το πιστεύω των νεορεαλιστών¹⁴.

Αυτή την πεποίθηση την ενστερνίστηκαν και πολλοί άλλοι που ακολούθησαν, μεταξύ τους και οι Mike Leigh και Ken Loach, οι οποίοι βάσισαν στη νεορεαλιστική θεωρία τον τρόπο διαδικασίας της δημιουργίας των ταινιών τους, κυρίως όσον

12. G.W.F. Hegel: *Ästhetik*, Bd. 2, σ. 424.

13. G.W.F. Hegel: *ό.π.*, σ. 429.

14. Βλ. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 87.

αφορά τη συγγραφή των σεναρίων τους¹⁵. Το ίδιο ισχύει και για κάποιους από τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague. Ο Eric Rohmer ανέπτυξε τη δικιά του μέθοδο συγγραφής σεναρίου, ώστε να πετύχει όσο το δυνατό μεγαλύτερη εγγύτητα με την πραγματικότητα, κυρίως μέσα από τους διαλόγους (μέσα από τους οποίους αναδύεται η αλήθεια του χαρακτήρα). Ο Rohmer αυτοσχεδιάζει τις σκηνές που έχει σκεφτεί με τους ηθοποιούς που θα παίξουν και κινηματογραφεί ή βιντεοσκοπεί τον αυτοσχεδιασμό. Το αποτέλεσμα θα το συμπεριλάβει ο σεναριογράφος επιλεκτικά στο σεναρίό του, που θα αποτελέσει μετά τη βάση για το γύρισμα, αυτή τη φορά χωρίς αυτοσχεδιασμό. Έτσι δημιουργείται στη σκηνική «μικροδραματουργία» ένας ιδιαίτερος ψυχολογικός ρεαλισμός¹⁶. Τη μέθοδο αυτή έχουν χρησιμοποιήσει αρκετοί νέοι σκηνοθέτες τα τελευταία χρόνια, με ιδιαίτερα ικανοποιητικά αποτελέσματα.

Και όμως: «Η λυδία λίθος του αληθινού σινεάστ, το εισιτήριο για την είσοδο στον ιερό ναό της πρωτοπορίας ή πιο απλά η απόδειξη κινηματογραφικής προόδου, εξακολουθεί να είναι η αποστροφή από τον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο των παραδοσιακών δραματουργικών προτύπων και αφηγηματικών δομών»¹⁷. Η αποστροφή αυτή γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με την τέχνη του κινηματογράφου. Οι Ρώσοι πρωτοπόροι δε θαύμαζαν κανέναν περισσότερο από τον Αμερικανό Griffith, τον εφευρέτη του εσωστρεφούς μοντάζ¹⁸, που το 1916 σοκάρισε

15. Ο Mike Leigh δηλώνει συχνά ότι αυτό που κάνει στις ταινίες του είναι να δείχνει τους ανθρώπους με όλα τα λάθη τους και να χαιρέται τη ζωή με τις ατέλειές της.

16. Βλ. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 95.

17. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 186.

18. Ο Griffith, ο οποίος ήταν ο πρώτος κινηματογραφιστής που έστρε-

και ενόχλησε τόσο με την ταινία του *Μισαλλοδοξία*. Σκοπός του Griffith ήταν να κάνει ακριβώς αυτό που δηλώνουν αρκετοί σημερινοί αυτοπροσδιοριζόμενοι «πρωτοπόροι» της κινηματογραφικής διανόησης: Να διηγηθεί μια ιστορία χωρίς νόημα. Η αξίωσή του ήταν να καταφέρει μέσω της αφηρημένης φιλοσοφικής γενίκευσης και μέσω της τεχνικής της μεταφοράς να τραβήξει την προσοχή στην αιώνια σύγκρουση της καταπίεσης και της δικαιοσύνης, ζητώντας περισσότερη ανοχή. Η μεταφορά όμως, που στη λυρική ποίηση μπορεί να έχει ιδιαίτερη δύναμη¹⁹, στην οπτικοακουστική αφήγηση παρουσιάζεται ως αδυναμία: Η δύναμη της εικόνας προκαλεί συγκεκριμένους συσχετισμούς στο μυαλό του θεατή, έτσι ώστε η εικόνα είναι αδύνατον να χάσει τη σημασία της, για να γίνει απλώς μορφή και τελικά σύμβολο²⁰.

Ακολουθώντας το δρόμο που χάραξε ο Griffith, ο Αϊζενστάιν και ο Ντοβτζένκο θυσιάζουν τα αφηγηματικά στοιχεία στο βωμό της μεταφοράς και του συμβολικού μοντάζ. Ειδικά ο Ντοβτζένκο έβαλε τα θεμέλια της ποιητικής κινηματογραφικής αφήγησης, που βρίσκει οπαδούς μέχρι σήμερα²¹. Το σημαντικό-

ψε το ενδιαφέρον του στο να δείχνει τη σκέψη των χαρακτήρων, αναφέρει ως πηγή έμπνευσης του παράλληλου μοντάζ και του γκροπλαν τα μυθιστορήματα του Charles Dickens.

19. Βλ. και τις υφολογικές παρατηρήσεις του Αριστοτέλη στην Ποιητική (π.χ. 1458a 18 κ.ε., 1459a 12 κ.ε.), με αποκορύφωμα τις σκέψεις για τη μεταφορά (1459a 5-13, 1459b 35), καθώς και το βιβλίο του G.R. Boys-Stones: *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition*. Ancient Thought and Modern Revisions, Oxford 2003.

20. Βλ. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 188.

21. Ανάμεσα στις ελάχιστες ταινίες που κατόρθωσαν να προσεγγίσουν πραγματικά τον λυρικό πυρήνα είναι *Η γη* του Ντοβτζένκο. Κατά τα άλλα το «είδος» χρησιμοποιείται συχνά καταχρηστικά.

τερο στοιχείο της είναι η αποφυγή της αναγκαίας λογικής στην αφήγηση, για χάρη του λυρικού πάθους. Οι ποιητικές υπερβολές έρχονται όμως σε σύγκρουση με την πραγματικότητα που σημασιοδοτεί η φωτογραφική απεικόνιση. Άλλωστε τη σπουδαιότητα του χαρακτήρα την οικειοποιείται ο κινηματογραφιστής: Οι στόχοι του τον ενδιαφέρουν περισσότερο από τα κίνητρα των χαρακτήρων. Το αποτέλεσμα είναι ένας ιδιαίτερα εγκεφαλικός τρόπος αφήγησης. Είναι βέβαιο ότι η ρωσική ποιητική σχολή, που είχε και στο ντοκυμαντέρ σημαντικό εκπρόσωπο (τον Τζίγκα Βέρτοφ), απευθύνθηκε και αφορά περισσότερο τους κινηματογραφιστές, κυρίως στη δυτική Ευρώπη, παρά το κοινό της. Εστιασμένος στο εγώ του «ποιητή», ο λυρισμός δε διαθέτει τη δέουσα απόσταση ασφαλείας ή τη μετατόπιση που απαιτείται για την κατασκευή, τη διευθέτηση και την αναπαράσταση μιας ιστορίας – η εγωκεντρική λυρική κινηματογραφική αφήγηση λειτουργεί σε προσωπικό επίπεδο. Είναι η αφήγηση της αυτο-απεικόνισης και της αυτο-ιδεολογίας.

Η κινηματογραφική οθόνη αποτελεί τον πιο γοητευτικό καθρέφτη της μοντέρνας εποχής και για τον εγωκεντρικό αφηγητή αποτελεί μια πρόκληση. Συγχρόνως όμως τον απογοητεύει, γιατί αναγκάζεται να αναγνωρίσει ότι οι ταινίες που αγγίζουν το κοινό και που ενώνουν γενιές ολόκληρες, δεν αφορούν αποκλειστικά προσωπικές μαρτυρίες. Ο νικητής της κινηματογραφικής τέχνης είναι αδιαμφισβήτητα ο δραματικός τρόπος αφήγησης, ο λεγόμενος αφηγηματικός κινηματογράφος²², στον οποίο βέβαια ανήκει, αλλά όχι μόνο, και ο «κλασικός» χολλυγουντιανός κινηματογράφος της ευρείας

22. Βλ. Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: Die Praxis des Drehbuchschreibens, σ. 144.

κατανάλωσης. Ο αφηγηματικός κινηματογράφος υπερίσχυσε ενάντια στις τάσεις κάθε εποχής να ανεβάζει στο βάθρο ξανά και ξανά την καθαρά προσωπική έκφραση (για την οποία συνήθως δε χρειάζεται σενάριο, γιατί πόσο προσωπικό μπορεί να είναι το σενάριο κάποιου άλλου;), ως τη μόνη ανώτερη καλλιτεχνική και ηθική αξία. Ο κύκλος κλείνει: Οι απόηχοι του Πλάτωνα δεν είναι μακριά. Το δράμα είναι κατώτερο της ιστορίας, επομένως της πραγματικότητας, οι επινοητές ιστοριών δεν είναι τίποτα άλλο από καταδικαστέοι ψεύτες και διαφθορείς των λαών. Άλλωστε η λέξη *fabel* προέρχεται από την λέξη *fariboles* (κάτι ασήμαντο).

Υπάρχουν βέβαια και αρκετές μικτές φόρμες²³: Η σχολή της λυρικής σεναριακής αφήγησης αφορά πάντως σε κάθε περίπτωση, ξεκάθαρους και απλές ιστορίες, καθώς τόσο τα σύμβολα όσο και οι μεταφορές οδηγούν τελικά στην απλοποίηση. Πρόσωπα και γεγονότα με περισσότερο περίπλοκες και σύνθετες φύσεις φαίνεται πως αδυνατούν να μεταφερθούν στο οπτικοακουστικό μέσο με αυτόν τον τρόπο αφήγησης²⁴.

Και όμως, ο Jean Cocteau γράφει: «Η ποίηση του κινηματογράφου προέρχεται από τις ασυνήθιστες σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα και στις εικόνες»²⁵. Ένας κινηματογραφιστής που μοιάζει να ενστερνίζεται αυτή την άποψη είναι ο Αντρέι Ταρκόφσκι, που ονομάζει τις σχέσεις αυτές «ποιητική λογική»

23. Όπως για παράδειγμα κάποια από τα σενάρια του Kusturica, που το 1995 καταφέρει με το *Underground* (σενάριο: Dusan Kovacevic και Emir Kusturica) να σπάσει την εγκεφαλικότητα της ιστορικής παραβολής με την αποστασιοποίηση μέσω μιας γκροτέσκ κωμικότητας.

24. Βλ. Peter Rabenalt: *Filmdramaturgie*, σ. 192.

25. Βλ. Jean Cocteau: *Geheimnisse der Schönheit* (1950) στον τόμο: *Prosa*, Berlin 1971, σ. 205.

μιας ταινίας²⁶. Για τον Ταρχόφσκι το σημαντικότερο και τελικά πιο πιστό στη φύση της οπτικοακουστικής αφήγησης είναι «η αναπαράσταση της λογικής της ανθρώπινης σκέψης». Εκείνη θα καθορίσει τη σειρά των γεγονότων, τόσο στη φάση του προσχεδιασμού όσο και στο μοντάζ, που θα δημιουργήσει το τελικό σύνολο. Κατά τον Ταρχόφσκι η ποιητική λογική βρίσκεται πιο κοντά στον τρόπο λειτουργίας των σκέψεων κι έτσι και της ζωής, από ό,τι η λογική της κλασικής δραματοουργίας (με την οποία εννοεί την αριστοτελική δραματοουργία της αιτιώδους συνοχής) κι αυτό παρά το γεγονός ότι το κλασικό δράμα θεωρείται ως το μοναδικό πρότυπο για την έκφραση δραματικών συγκρούσεων.

Η άρνηση κάθε φορμαλιστικής τάξης και λογικής οδήγησε πολύ νωρίς στην ιστορία του κινηματογράφου σε αφηγηματικά πειράματα όσο το δυνατόν πιο μακριά από το κλασικό δράμα, όπως είναι οι ταινίες *Διάλειμμα* του René Clair και *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος* του Luis Buñuel: Η αφήγηση εδώ δεν είναι ούτε το αποτέλεσμα ψυχολογικής σκέψης, αλλά ούτε και απόρροια μεταφορικής κωδικοποίησης μηνυμάτων.

Σίγουρα ο στόχος του κινηματογράφου δεν μπορεί να είναι απλώς και μόνο το να διηγηθεί μια ιστορία. Γι' αυτό υπάρχουν άλλοι αφηγητές. Όπως και στο θέατρο όμως, η ιστορία είναι ένα από τα στοιχεία που υπηρετούν το συναίσθημα, τη συναισθηματική αντίδραση του θεατή²⁷. Αυτή είναι η βάση της συναισθηματικής δομής μέσω του δραματικού θέματος.

Γιατί ένα είναι σίγουρο: Για την ανάλυση, αλλά και για τη σύνθεση κάθε εναλλακτικού τρόπου σεναριακής γραφής οι

26. Βλ. Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit, σ. 20-21.

27. Βλ. Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: Praxis des Drehbuchschreibens, σ. 175.

κανόνες των περισσότερων θεωριών σεναριακής δομής φαντάζονται συχνά άχρηστοι. Το μεγάλο πλεονέκτημα της συναισθηματικής δομής είναι ότι κάθε (επιτυχημένο) κινηματογραφικό έργο, άσχετα από το αν είναι δομημένο με κλασικό «αριστοτελικό» τρόπο ή όχι, παρουσιάζει μια συναισθηματική δομή. Επαναλαμβάνουμε ότι ο όρος επιτυχία δεν αναφέρεται στην εμπορική ή στην καλλιτεχνική επιτυχία, αλλά στην ικανότητα μιας ταινίας να φτάσει, να επικοινωνήσει με το κοινό της, όσο μικρό κι αν είναι αυτό. Έτσι, ακόμα κι αν απ' το κοινό λείπει ο κώδικας, που του επιτρέπει την πρόσβαση στο διανοητικό περιεχόμενο μιας ταινίας, η αφήγηση μπορεί να λειτουργεί για συγκινησιακούς λόγους, όπως θεωρούμε ότι λειτουργεί το τελευταίο μας παράδειγμα ανάλυσης σεναρίου.

επίσης διδάξει στη Διεθνή Κινηματογραφική Σχολή της Κολωνίας και στη Scuola Holden per le Tecniche Narrative στο Torino. Έχει, τέλος, διατελέσει σύμβουλος της Ε.Ε. για θέματα της οπτικοακουστικής, υπήρξε, επίσης, μέλος πολυάριθμων επιτροπών.

Το αντικείμενο του πρώτου της βιβλίου ήταν οι ευρωπαϊκές κινηματογραφικές συμπαραγωγές. Ως σεναριογράφος και παραγωγός έχει να παρουσιάσει σειρά επιτυχημένων και βραβευμένων ταινιών – ανάμεσά τους οι ταινίες *i.d.-Χωρίς Ταυτότητα*, Διεθνές Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1994, *The Commissioner*, με τον John Hurt και τον Armin Mueller-Stahl, Επίσημο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου το 1998, *Liebe Lügen*, βραβείο Πρώτης Ταινίας στο Φεστιβάλ Μονάχου το 1997, *Edel & Starck*, βραβείο καλύτερης τηλεοπτικής σειράς της Γερμανίας το 2002 και *Ten Little Lies* που προτάθηκε για το γερμανικό βραβείο Best Unfilmed Screenplay το 2003.

Η μέθοδος της δημιουργικής γραφής σεναρίου και η θεωρία της συναισθηματικής δομής βασίζονται στην πολύχρονη διδακτική κι επαγγελματική εμπειρία και έρευνά της.

Πολλές φορές αυτό που μας δυσκολεύει να το βρούμε και αυτό που ψάχνουμε απεγνωσμένα, είναι σαν ένα κομμάτι από ruzzle, που ίσως έχει μπει σε λάθος σημείο. Όσοι έχουν παίξει πολυσύνθετα ruzzle γνωρίζουν την εμπειρία: Ψάχνεις εναγωνίως να βρεις ένα κομμάτι που ξέρεις ακριβώς πώς πρέπει να είναι και όμως δεν το βρίσκεις. Απελπίζεσαι, θεωρείς ότι το έχασες. Ξαφνικά το ανακαλύπτεις. Το έχεις βάλει ήδη στο έτοιμο τμήμα της εικόνας, μόνο που είναι στο λάθος σημείο. Δυσκολεύτηκες λίγο για να το βάλεις, αλλά κατά τα άλλα ταίριαζε απόλυτα. Του αλλάζεις θέση και τοποθετείς στο κενό που δημιουργήθηκε το σωστό κομμάτι, αυτό πια μπαίνει χωρίς να χρειαστεί να το πιέσεις. Η εικόνα συμπληρώνεται.

Το σενάριο είναι κινηματογράφος στο χαρτί και η πιο δύσκολη ίσως μορφή δραματικής τέχνης. Η ειδική γνώση είναι απολύτως απαραίτητη, και η φαντασία ακόμη σημαντικότερη. Η μέθοδος της δημιουργικής γραφής σεναρίου βασίζεται στο συνδυασμό της τεχνικής του αυτοσχεδιασμού και της διαλεκτικής συνάντησης με τη σκηνή· μαζί με τη θεωρία της συναισθηματικής δομής απαντά στις κανονιστικές θεωρίες της σεναριογραφίας και της σεναριακής ανάλυσης, επιδιώκοντας το συγχρονισμό της θεωρίας και πρακτικής της σεναριογραφίας με τη συναισθηματική στροφή επιστημών και τεχνών. Είναι όμως ταυτόχρονα ένα εργαλείο – διασκεδαστικό και χρήσιμο για όποιον ενδιαφέρεται να μάθει πώς να επινόψει και να γράψει μια ιστορία για τον κινηματογράφο.



www.nnet.gr



9 789602 117828

ISBN 960-211-782-6