



ΣΤΑΘΗΣ ΒΑΛΟΥΚΟΣ

ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Η ΔΟΜΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ
ΤΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ



Ο Στάθης Βαλούκος είναι συγγραφέας και σεναριογράφος. Έχει πολυετή διδακτική πείρα στο γνωστικό αντικείμενο της δημιουργικής γραφής σεναρίου σε ιδιωτικές σχολές και σεμινάρια, και είναι δάσκαλος σεναρίου στο Τμήμα Κινηματογράφου του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Σκηνοθέτησε ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ (κρατικό βραβείο ταινίας μικρού μήκους ΥΠΠΟ 1983 με την ταινία *Ενθύμια από τη Βαϊμάρη*), έγραψε σενάρια τηλεοπτικών σειρών (*Θυσία, Σκορπιός, Παρέλαση, Συγκάτοικοι στην τρέλα*, κ.ά.) και συνεργάστηκε στη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων και ντοκιμαντέρ (*Ουτοπία, Καφενεία, Το πέρασμα*, κ.ά.).

Έγραψε επίσης βιβλία για τον κινηματογράφο.

Ανάμεσά τους τη δίτομη *Ιστορία του Κινηματογράφου*, την *Κωμωδία*, ανάλυση της δομής ενός κωμικού έργου, στη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο, το *Φίλμ νουάρ*, αισθητική και δομική ανάλυση του αστυνομικού έργου, την *Ελληνική τηλεόραση*, πλήρη οδηγό όλων των τηλεοπτικών σειρών της περιόδου 1967-1998, την *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου 1914-2007*, το *Λεξικό σκηνοθετών*, και μια μονογραφία για τον Φελίνι.

Δημοσίευσε επίσης δοκίμια σε επιστημονικά βιβλία (*Πόλεμος και κινηματογράφος, Ελληνική τηλεόραση και κοινωνία*), μονογραφίες σκηνοθετών σε βιβλία του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (*Αλέξης Δαμιανός, Δήμος Θέος*), καθώς επίσης και κριτικά άρθρα, αισθητικές αναλύσεις, κινηματογραφικές κριτικές και θεατρικά κείμενα. Είναι τακτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος.

Σχεδίαση εξωφύλλου:
Δ.Θ. Αρβανίτης

ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΑΔΕΙΟΔΟΤΗΜΕΝΟ ΥΛΙΚΟ

© 2024



Ο Ρόμπερτ Τέιλορ και η Κάθριν Χέμππορν
στις *Σκιές υποψίας* του Β. Μινέλι.

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Διεύθυνση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Τσαμαδού 8, 10683 Αθήνα
τηλ-fax 210-38.46.964

© Αιγόκερως - Στάθης Βαλούκος 1997, 2002, 2006

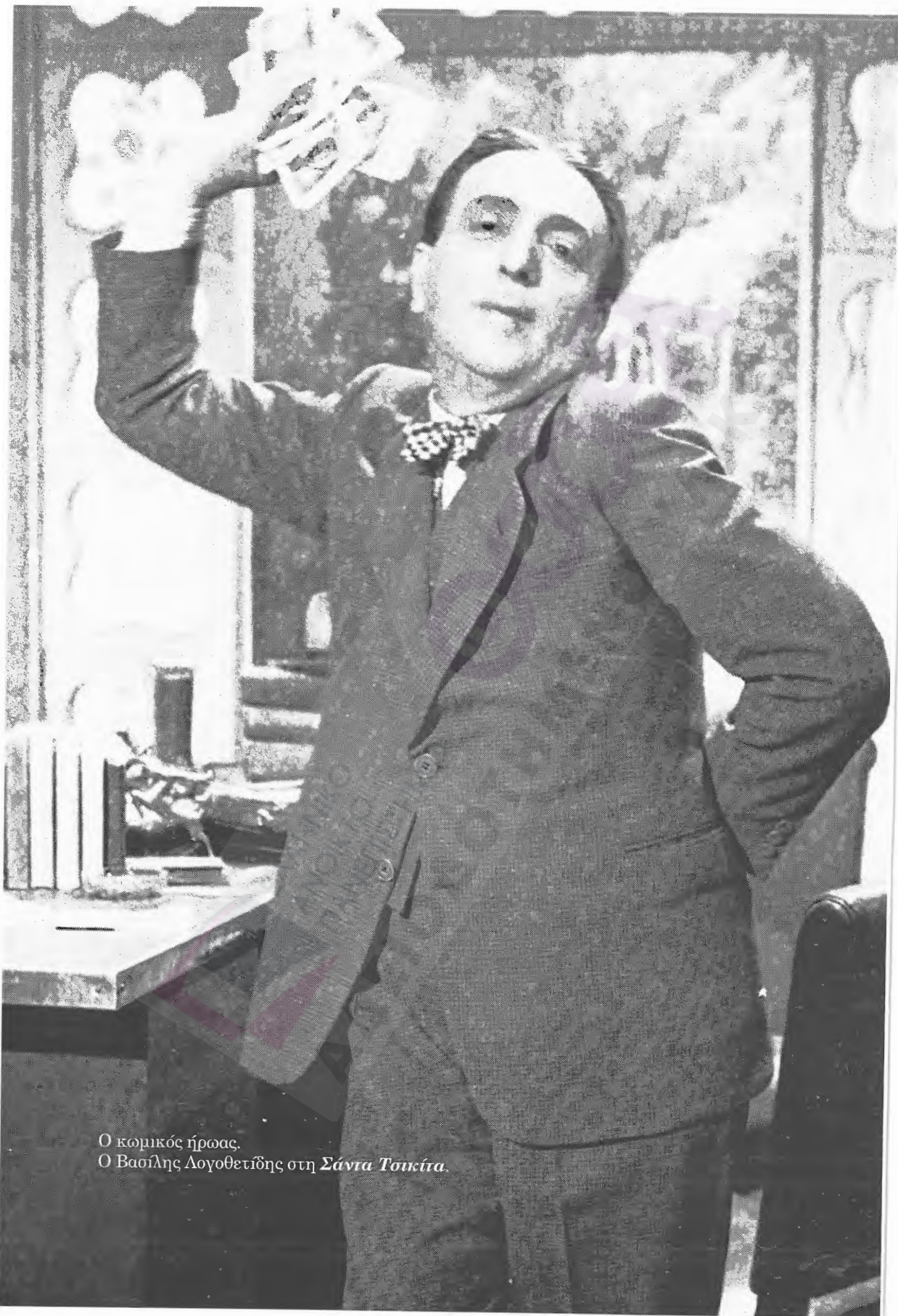
ISBN 960-322-102-3

γαγε μια συνειρμική μυθιστορηματική αφήγηση όπου «η πλοκή χάνεται μέσα στους λαβυρίνθους των ονειρικών κόσμων»²⁰ και από την οποία απουσιάζει εντελώς η ψυχολογία, το σχόλιο, η συσσώρευση πληροφοριών, η αιτιώδης συμπεριφορά και η λογική οργάνωση των θεματικών στοιχείων για το σχηματισμό μιας βέβαιης γνώμης. Το αντίθετο· δημιουργεί ανάμεσα στα πρόσωπα, αβέβαιες σχέσεις και γράφει διαφορούμενους διαλόγους, πρόσφορους για μια αυθόρμητη και υποκειμενική ανάγνωση της ταινίας (ανοιχτή ανάγνωση) εκ μέρους του θεατή.

ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Σ' αυτήν τη σύντομη και περιορισμένη αναφορά της ιστορικής εξέλιξης του σεναρίου, λίγα πράγματα μπορούμε να αναφέρουμε για τον ελληνικό κινηματογράφο και τους Έλληνες σεναριογράφους. Και τούτο, γιατί η εξέλιξη του σεναρίου στη χώρα μας όχι μόνον υπήρξε απελπιστικά αργή, αλλά και οι καινοτομίες και οι νεωτερισμοί των ξένων δημιουργών σε ζητήματα δομής και ύφους, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, δεν αφομοιώθηκαν δημιουργικά. Ίσως γιατί οι σπουδαιότεροι συγγραφείς και σεναριογράφοι της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (Νίκος Τσιφώρος, Πολύβιος Βασιλειάδης, Αλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Γιαννακόπουλος, Ναπολέον Ελευθερίου, Ασημάκης Γιαλαμάς, Κώστας Πρετεντέρης κ.ά.) δεν υπήρξαν δημιουργήματα της κινηματογραφικής βιομηχανίας, αλλά άρχισαν να γράφουν σε εφημερίδες και λαϊκά περιοδικά ποικίλης ύλης που εμφανίστηκαν με την έναρξη της μαζικής μετακίνησης του πληθυσμού από τα χωριά και την ύπαιθρο προς τις πόλεις. Οι κοινωνικές συνθήκες, λοιπόν, δημιούργησαν ένα καινούριο στρώμα αναγνώστων, που πολύ γρήγορα στράφηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες, χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις, κριτική σκέψη και αισθητική καλλιέργεια. Γράφοντας γι' αυτό το κοινό, οι σεναριογράφοι βρέθηκαν πιο κοντά και άμεσα στην «πίτσα» από τους επίσημους λογοτέχνες και διανοούμενους. Έπιασαν το σφυγμό της τεράστιας κοινωνικής αλλαγής που εκείνη την εποχή διαδραματιζόταν στην Ελλάδα, και απομόνωσαν, διακωμωδώντας τες, τις αντιθέσεις που γεννιούνταν ανάμεσα στις παλιές παραδόσεις και τις καινούριες κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούνταν στις μεγαλουπόλεις. Η εγκατάλειψη της υπαίθρου και η αστυφιλία, η μετανάστευση και η ανεργία, η διαφθορά και η ξενομανία, η ζωή στις πόλεις και το όνειρο του γρήγορου πλουτισμού με τις διάφορες μορφές του (πλούσιος γάμος, Προ-Πό και λαχεία, κομπίνες και απάτες) υπάρχουν μέσα στα σενάρια των ταινιών διαυγέστερα απ' οπουδήποτε αλλού. Επίσης, εξοικειώθηκαν με τα γλωσσικά ιδιώματα διαφόρων περιθωριακών ομάδων πληθυσμού (πρόσφυγες, αργκό του υποκόσμου κτλ.), πλουτίζοντας τα έργα τους με τους χυμούς μιας άμεσης, ζωντανής, λαϊκής γλώσσας.

Από την άλλη πλευρά, οι συγγραφείς αυτής της γενιάς, σπρωγμένοι σε μια πληθωρική και χωρίς απαιτήσεις παραγωγή για βιοποριστικούς κυρίως λόγους, δεν φροντίζουν να βελτιώσουν τα εκφραστικά τους μέσα



Ο κωμικός ήρωας,
Ο Βασίλης Λογοθετίδης στη *Σάντρα Τουκίτα*.

και σταδιακά οδηγούνται σε πρωτοφανή τυποποίηση. Πραγματικά, ελάχιστες διαφορές διακρίνεις ανάμεσα στα πρώτα τους γραπτά και στις πιο ώριμες σελίδες των σεναρίων τους. Και ακόμα, η επαγγελματική υπεραπασχόληση τους στέρησε τη δυνατότητα μιας ενημέρωσης και καλλιέργειας, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη στα κείμενά τους ενός κατά βάση συντηρητικού λόγου. Πολλές φορές γίνονται απολογητές των πιο κοινότοπων μικροαστικών ιδεωδών και άλλες πάλι φορές δανείζουν το λόγο τους στις πιο αντιδραστικές επιθέσεις ενάντια σε καινοφανείς θεωρίες ή λογοτεχνικά κινήματα.

Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η άνθηση του εμπορικού κινηματογράφου στις δεκαετίες του '50 και του '60 να στηριχτεί κυρίως στις συνταγές του γαλλικού μπουλβάρ, της αυστριακής οπερέτας και του μολιερικού θεάτρου χαρακτήρων, που όλοι οι προαναφερόμενοι γνώριζαν πολύ καλά από τη δουλειά τους στη θεατρική σκηνή. Η δομή, λοιπόν, των αντίστοιχων σεναρίων στις φάρσες, τα μελό, τις μουσικές κωμωδίες, ακόμα και στα ορεινά δράματα, αναπτυσσόταν ομοιόμορφα και χωρίς καινοτομίες πάνω στις γνωστές κλασικές συνταγές, ακολουθώντας τους κανόνες του κλασικού τρίπρακτου θεατρικού έργου.

Σ' αυτό το γενικό πλαίσιο είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις κάποια ονόματα, αλλά νιώθουμε την ανάγκη να το κάνουμε, γιατί είναι αλήθεια πως μερικοί προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα έργο, αναζητώντας, στο βαθμό που ήταν δυνατόν στις συνθήκες της ελληνικής παραγωγής, νέες εκφραστικές μορφές και δυνατότητες. Πρώτος, ο Γιώργος Τζαβέλλας. Υπήρξε η πρώτη συγκροτημένη προσωπικότητα που ασχολήθηκε σοβαρά με τον κινηματογράφο και έδωσε ιδιαίτερη σημασία κι προσοχή στο γράψιμο σεναρίων, ωστόσο οι επιτεύξεις τόσο του ιδίου (*Ο μεθύστακας*, *Η κάλπικη λίρα*, *Μια ζωή την έχουμε*, *Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα* κτλ.) όσο και του Μιχάλη Κακογιάννη, που εμφανίστηκε περίπου την ίδια εποχή, με το *Κυριακάτικο ξύπνημα*, ταυτόχρονα ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος, δεν ξεπέρασαν τα όρια της καλόγουστης ηθογραφικής κωμωδίας και της κομεντί. Και οι δύο δημιουργοί έφεραν μια πρωτοτυπία και έναν ευρωπαϊκό αέρα στη θεματολογία τους, αλλά ήταν περισσότερο σκηνοθέτες παρά σεναριογράφοι. Ο Κακογιάννης, που στη συνέχεια είχε μια εντυπωσιακή διεθνή καριέρα με σημαντικότερες επιτεύξεις του τις κινηματογραφικές μεταφορές αρχαίων τραγωδιών (*Ηλέκτρα*, *Τρωάδες*, *Ιφιγένεια*), έδωσε επίσης την ευκαιρία και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση του πρώτου σημαντικού συγγραφέα-σεναριογράφου του ελληνικού κινηματογράφου, του Ιάκωβου Καμπανέλλη (*Στέλλα*, *Ο δράκος*, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, *Το κανόνι και τ' αηδόνι*, *Κορίτσια στον ήλιο*). Τα σεναρία του Καμπανέλλη έχουν αρετές (επιτυχημένοι ήρωες, πολυεπίπεδες αναγνώσεις, δραματικές κορυφώσεις), ωστόσο ακολουθούν κι αυτά τους κλασικούς κανόνες δομής του τρίπρακτου έργου. Αυτό το μοντέλο με ελάχιστες παραλλαγές κι ακόμα λιγότερες εξαιρέσεις στήριξε την ακμή όλου του ελληνικού κινηματογράφου, από το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* του Αλέκου Σακελλάριου μέχρι τις τελευταί-



Αναπαράσταση (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου.
Η ανατροπή του κλασικού μοντέλου αφήγησης στον ελληνικό κινηματογράφο

ες κωμωδίες του Θανάση Βέγγου και υπηρετήθηκε από καλούς σεναριογράφους σαν τον Γιάννη Δαλιανίδη, τον Γιώργο Λαζαρίδη, τον Γιώργο Ρούσο και τους κλασικούς πια Αλέκο Σακελλάριο, Νίκο Τσιφόρο, Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη κ.ά. προσφέροντάς μας ταινίες διασκεδαστικές, των οποίων όμως οι καλύτερες στιγμές είχαν να κάνουν μάλλον με την ευρηματικότητα και την ακρίβεια στην επισήμανση και την περιγραφή διάφορων χαρακτήρων και καταστάσεων, παρά με τη μοντέρνα αφήγηση ή πρωτοποριακή δομή των σεναρίων τους.

Στις αρχές της δεκαετίας του '70 με την *Αναπαράσταση*, και κυρίως το 1974 με τον *Θίασο*, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος ανέτρεψε το μοντέλο φέρνοντας κάτι διαφορετικό. Η εμφάνισή του και οπωσδήποτε η κυριαρχία του στον ελληνικό κινηματογράφο πιστεύουμε πως υπήρξε σημαντική, γιατί έδωσε έμφαση στο σπάσιμο των παραδοσιακών δομών του σεναριακού κειμένου. Τα σενάρια των ταινιών του είναι συνήθως προσεκτικά δουλεμένα με άλλους συγγραφείς (Θανάσης Βαλτινός, Στρατής Καρράς, Δημήτρης Νόλλας, Πέτρος Μάρκαρης κ.ά.), ενώ αργότερα καινοτομεί συνεργαζόμενος με ξένους σεναριογράφους (Τονίνο Γκουέρα). Όμως, η μεγάλη και αξεπέραστη στιγμή του, αλλά και μία από τις κορυφαίες της ελληνικής φιλομορφίας είναι *Ο θίασος*. Είναι ένα πολύ καλά δομημένο σενάριο σε τρία επίπεδα ανάγνωσης. Το πρώτο είναι η ιστορία ενός περιπλανώμενου θιάσου στην προ και μετακατοχική Ελλάδα. Η ομάδα των θεατρικών συνδέεται μεταξύ της με σχέσεις που παραπέμπουν στο μύθο των Ατρείδων (δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης), ενώ ταυτόχρονα η περιπλάνησή τους στο χώρο και το χρόνο αποτυπώνει ολόκληρη την εξέλιξη της ελληνικής πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας (τρίτο επίπεδο). Το σενάριο είναι ταυτόχρονα η ιστορική αποτύπωση μιας εποχής, αλλά και μια απολύτως προσωπική και ποιητική ματιά του δημιουργού του πάνω στα γεγονότα που περιγράφει. Οι δομές του, για πρώτη φορά στο ελληνικό σενάριο, αποδεσμεύονται τόσο απόλυτα και ριζικά από το τρίπρακτο θεατρικό έργο, επιχειρώντας κάτι απολύτως καινούριο. Επίσης για πρώτη φορά εισάγεται στο ελληνικό σενάριο η έννοια της ιδεολογικής αφήγησης, κι ακόμα σπάει η ενότητα χρόνου στη σεκάνς, μια εκφραστική καινοτομία που φέρνει το ελληνικό σενάριο στην πρώτη γραμμή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Εισάγεται ακόμα η συστηματική χρήση των συμβόλων, των μεταφορών και των αλληγοριών και γενικότερα του εκφραστικού ύφους, ενώ η χρήση του μονολόγου για πρώτη επίσης φορά στον ελληνικό κινηματογράφο αποτελεί δομικό στοιχείο της αφήγησης, αφού *Ο θίασος* είναι στηριγμένος σε τρεις μεγάλους μονολόγους που οριοθετούν τις σχέσεις των ηρώων με τις μεγάλες καμπές της πρόσφατης ιστορίας: ο πρώτος είναι ο μονόλογος του Αγαμέμνονα που αφηγείται τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής· ο δεύτερος, ο μονόλογος της Ηλέκτρας που αφηγείται τα γεγονότα του φθινοπώρου του '44 τα οποία οδήγησαν στο ξέσπασμα των Δεκεμβριανών· και τρίτος, ο μονόλογος του Πυλάδη που μιλά για τη Μακρόνησο και την οριστική ήττα των Αριστερών δυνάμεων.

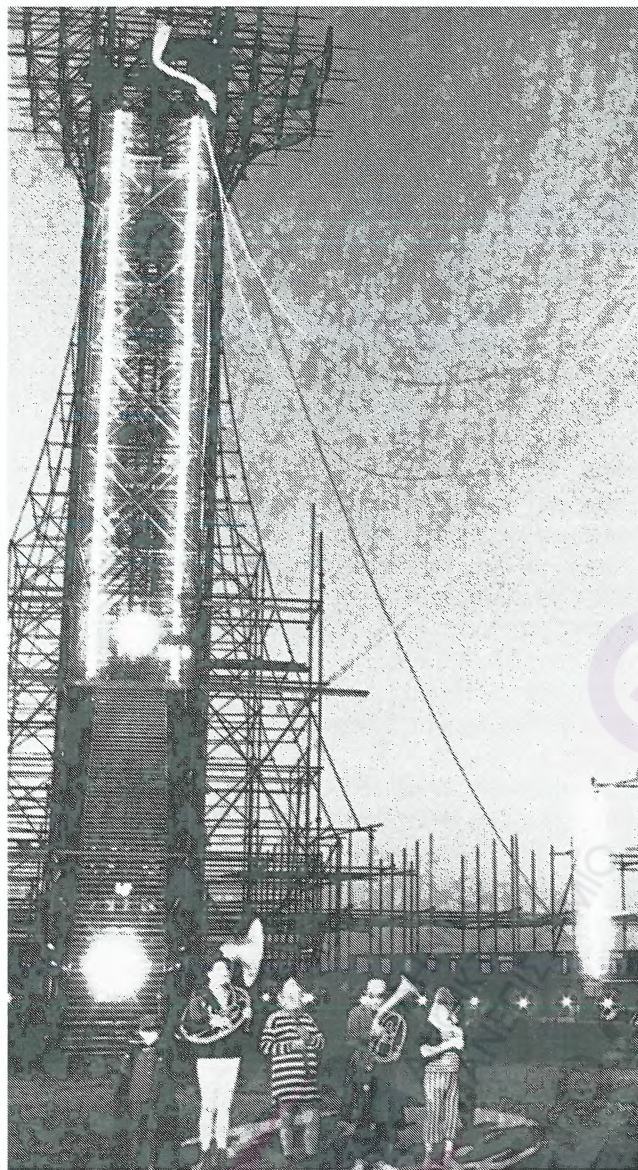
Για όλους αυτούς τους λόγους, κατά τη γνώμη μας, *Ο θίασος* αποτελεί

το πιο ολοκληρωμένο σενάριο του ελληνικού κινηματογράφου. Ο Αγγελόπουλος συνέχισε στο ίδιο καινοτόμο πνεύμα με τους *Κυνηγούς* (1977), ένα παραγνωρισμένο αριστούργημα όπου τα φανταστικά και φαντασιακά στοιχεία εμπλέκονται με το παρόν και το παρελθόν της αφήγησης, και το *Μεγαλέξανδρο* (1980), την πρώτη ελληνική ταινία που είναι δομημένη επάνω στην προσωπικότητα ενός ολοκληρωμένου κινηματογραφικού ήρωα.

Η περίπτωση Αγγελόπουλου δεν είχε συνέχεια. Οι άλλοι μεγάλοι σκηνοθέτες της γενιάς του (Νίκος Κούνδουρος, Παντελής Βούλγαρης, κ.ά.) στις δεκαετίες των '70 και '80 έδωσαν σημαντικά έργα, πλην όμως δεν απετόλμησαν αφηγηματικές καινοτομίες, ενώ οι αρετές της *Ευδοκίας*, μιας άλλης ταινίας ορόσημο του ελληνικού κινηματογράφου, πιστώνονται στη φόρμα και όχι στο σενάριό της. Στη δεκαετία του '90 ο λεγόμενος «κινηματογράφος του δημιουργού» παρήκμασε και οι ταινίες επηρεάζονταν όλο και περισσότερο από την τηλεοπτική αφήγηση. Επανήλθαν οι ψυχαγωγικές και καλοφτιαγμένες ταινίες μερικές από τις οποίες σημείωσαν μεγάλη εισπρακτική επιτυχία (*Safe Sex*, *ΠΟΛΙΤΙΚΗ κουζίνα*, *Λούφα και παραλλαγή*, κ.ά.), ενώ οι επαγγελματίες σεναριογράφοι στρέφονται όλο και περισσότερο στο χώρο της τηλεόρασης.

Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

Ολοκληρώνοντας τη μικρή ιστορική περιπλάνηση, πρέπει να πούμε πως το σενάριο είναι μια διαρκώς εξελίξιμη τέχνη, που δεν έπαψε να μας ξαφνιάζει με τις δυνατότητες συνεχούς ανανέωσης που παρουσιάζει. Τα δεδομένα αλλάζουν, νέες τεχνικές διαμορφώνονται, νέοι τρόποι έκφρασης δημιουργούνται, ανατρέποντας με εκπληκτικό τρόπο τους καθιερωμένους αφηγηματικούς κώδικες και συμβάσεις, επιβεβαιώνοντας άμεσα τη ρήση του Αλέν Ρομπ-Γκριγιέ πως η γνήσια τέχνη δεν σταματά σε κάποιο παραδοσιακό πλαίσιο, αλλά συνεχώς επιζητά την ανανέωση και το νεωτερισμό. Το σενάριο, που στο μακρινό παρελθόν ξεκίνησε σαν αναπαράσταση γελοιογραφιών και παλαβών κυνηγητών, απέδειξε πως μπορεί να απορροφήσει και να ενσωματώσει τα πάντα: ποίηση, ιστορία, φιλοσοφία, ακόμα και ζωγραφική ή αρχιτεκτονική, χωρίς να χάσει την ταυτότητά του. Στόχος κάθε σεναρίου (όπως και κάθε άλλης τέχνης) είναι να φωτίσει το ανθρώπινο είναι. Και οποιαδήποτε μορφή και αν πάρει ο κινηματογράφος στο μακρινό ή κοντινό μέλλον, ακόμα και αν καταργηθεί η αίθουσα όπως θέλουν μερικοί, ή αν κυριαρχήσει το ολόγραμμα ή οποιαδήποτε άλλη τεχνολογική καινοτομία, ένα πράγμα είναι σίγουρο: το σενάριο θα επιζητήσει όλων των αλλαγών και θα αποτελεί πάντα τη βάση κάθε κινηματογραφικού έργου.



8½ του Φ. Φελίνι

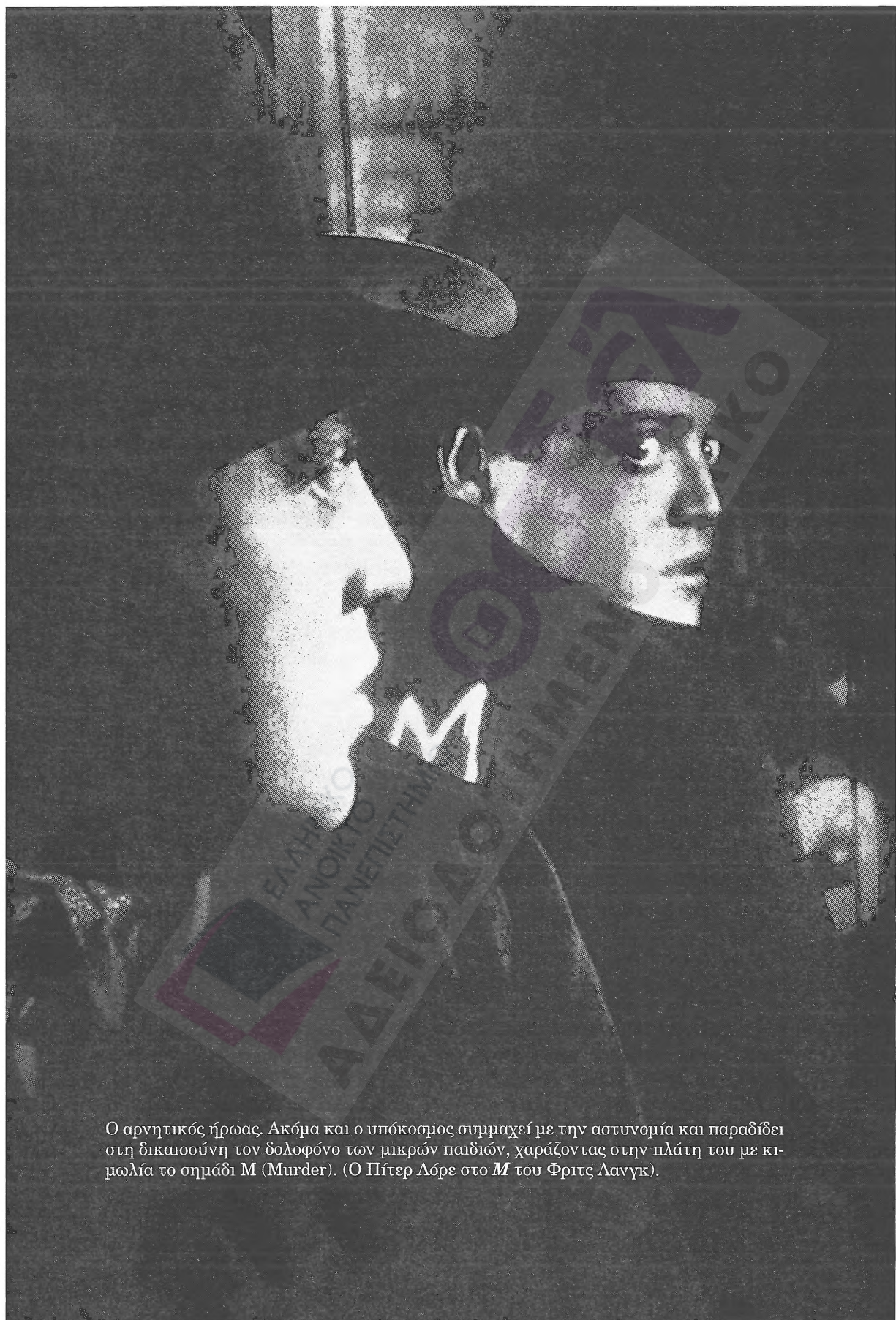
λάχιστον θα ήταν ένα άλλο, τελείως διαφορετικό έργο. Παρατηρούμε επίσης, ότι στη δραματική ακμή εμπλέκονται τα ίδια πρόσωπα που ενεπλάκησαν και στη κρίσιμη σκηνή. Ακολουθεί το φινάλε που περιλαμβάνει την ανεύρεση των πτωμάτων, τις εξηγήσεις, την ταφή των παιδιών σε κοινό τάφο, κι εντέλει, τη συμφιλίωση των δυο οικογενειών η οποία αναδεικνύει και το θέμα της ταινίας (ο έρωτας που νικά το μίσος).

Ιουλιέττας, τον εριστικό Τυβάλτο. Ο Ρωμαίος, ο Μερκούτιος και άλλοι πηγαίνουν μεταμφιεσμένοι κι απρόκλητοι στο χορό των Καπουλέτων. Στη διάρκεια του χορού ο Ρωμαίος γνωρίζεται κι ερωτεύεται με την πρώτη ματιά την Ιουλιέττα· αυτή είναι η κρίσιμη σκηνή του έργου. Μετά από αυτή δεν υπάρχει επιστροφή και ο μύθος παίρνει μια δυναμική ώθηση προς τα εμπρός· αν δεν υπήρχε η παραπάνω σκηνή δεν θα είχε νόημα το έργο. Με την κρίσιμη σκηνή ολοκληρώνεται η εισαγωγή και αρχίζει η εξιστόρηση των γεγονότων της κυρίας πλοκής. Ο έρωτας των δύο παιδιών θα περάσει από πολλά επεισόδια. Θα παντρευτούν κρυφά και θα ζήσουν μία και μοναδική νύχτα έρωτα, αλλά ο Ρωμαίος θα εμπλακεί στο θανατηφόρο καβγά του Μερκούτιου με τον Τυβάλδο και θα σκοτώσει σε μονομαχία τον εξάδελφο της Ιουλιέττας. Τίμημα: η εξορία του από την πόλη. Η εξιστόρηση θα ολοκληρωθεί με το αποτυχημένο σχέδιο του ψεύτικου θανάτου της Ιουλιέτας και τη σκηνή της διπλής αυτοκτονίας, που είναι η δραματική ακμή του έργου, γιατί με αυτήν κορυφώνεται αυτό που ξεκίνησε με την κρίσιμη σκηνή. Και πάλι θα παρατηρήσουμε ότι χωρίς αυτή τη σκηνή δεν θα είχε νόημα το έργο ή του-

Ας πάμε τώρα σε μια κινηματογραφική ταινία. Στον *Μονομάχο* του Ρίβντλεϊ Σκοτ. Η εισαγωγή περιλαμβάνει τη γνωριμία μας με το φιλόσοφο αυτοκράτορα Μάρκο Αυρήλιο, τον άσωτο γιο του Κόμοδο που αρέσκεται στις μονομαχίες και το γενναίο στρατηγό Μάξιμο. Ο Μάρκος Αυρήλιος, λίγο πριν πεθάνει, τους καλεί ενώπιόν του και τους ανακοινώνει την πρόθεσή του να ορίσει ως διάδοχο του τον Μάξιμο. Όμως ο Κόμοδος δεν υπακούει. Το ίδιο βράδυ δολοφονεί τον αυτοκράτορα, ανακηρύσσεται Καίσαρας και διατάζει τη σύλληψη και εκτέλεση του Μάξιμου. Οι στρατιώτες συλλαμβάνουν τον Μάξιμο, αλλά εκείνος αντιστέκεται και ξεφεύγει και αυτή είναι η κρίσιμη σκηνή του έργου. Εάν είχαν επιτύχει τα σχέδια του Κόμοδου και θανατώνονταν ο Μάξιμος, δεν θα υπήρχε λόγος να συνεχιστεί η ταινία. Ό,τι θα επακολουθήσει, είναι φυσική απόρροια του γεγονότος ότι ο Μάξιμος κατάφερε να δραπέτευσει και να γλιτώσει το θάνατο.

Εν συνεχεία, στην ανάπτυξη της κυρίας πλοκής, θα δούμε πως ο Μάξιμος πιάστηκε αιχμάλωτος κι εξαναγκάστηκε να γίνει μονομάχος. Η πείρα και η γενναιότητα του χάρισαν μεγάλη δημοτικότητα μεταξύ των θεατών της showbiz της εποχής: των μονομαχιών. Έγινε διάσημος με το ψευδώνυμο «ο Ισπανός» και η φήμη του τον έφερε στη Ρώμη. Εκεί, ήρθε η μέρα που βρέθηκε πρόσωπο με πρόσωπο στο Κολοσσαίο με τον Κόμοδο. Και αυτή είναι η δραματική ακμή του έργου, η ολοκλήρωση της ιστορίας που ξεκίνησε με την κρίσιμη σκηνή. Στο φινάλε οι δύο άντρες μονομαχούν και ο Μάξιμος παίρνει την εκδίκησή του. Σκοτώνει τον Κόμοδο, αλλά τραυματίζεται κι ο ίδιος θανάσιμα.

Θα ολοκληρώσουμε τα παραδείγματα με μια χαρακτηριστική ελληνική ταινία. Το *Θιάσο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Στην εισαγωγή παρακολουθούμε τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών ενός θιάσου, τις περιπλανήσεις τους στην ελληνική επαρχία την εποχή του Μεταξά, τις διώξεις των Αριστερών, την κήρυξη του πολέμου της Αλβανίας, και την επιστροφή από το μέτωπο του πατέρα (Αγαμέμνονα). Η κρίσιμη σκηνή του έργου είναι η σκηνή όπου ο Αγαμέμνων συλλαμβάνεται και εκτελείται από τους Γερμανούς, ύστερα από προδοσία του δωσίλογου Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας. Στην ανάπτυξη της πλοκής που θα ακολουθήσει, ο θιάσος, με θιασάρχη τον Αίγισθο προσπαθεί να επιβιώσει εν μέσω των δυσκολιών της Κατοχής, ενώ ο Ορέστης εντάσσεται στους αντάρτες του ΕΑΜ. Τελικά μετά την αποχώρηση των Γερμανών και την έναρξη του Εμφυλίου, ο Ορέστης με την ενθάρρυνση της Ηλέκτρας θα εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα: θα εκτελέσει την ώρα της παράστασης τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα. Αυτή η σκηνή αποτελεί τη δραματική ακμή του μύθου του *Θιάσου*, στο επίπεδο τουλάχιστον που σχετίζεται με τις συγκρούσεις των Ατρείδων. Στο φινάλε θα παρακολουθήσουμε την ήττα των ανταρτών, τη σύλληψη και εκτέλεση του Ορέστη κι εντέλει την προσπάθεια της Ηλέκτρας να δημιουργήσει έναν καινούριο θιάσο.



Ο αρνητικός ήρωας. Ακόμα και ο υπόκοσμος συμμαχεί με την αστυνομία και παραδίδει στη δικαιοσύνη τον δολοφόνο των μικρών παιδιών, χαράζοντας στην πλάτη του με κιμωλία το σημάδι M (Murder). (Ο Πίτερ Λόρε στο *M* του Φριτς Λανγκ).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ο ΗΡΩΑΣ

Επιγραμματικά αποκαλούμε ήρωα τον κεντρικό χαρακτήρα του σεναρίου, που είναι και ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Ο ήρωας είναι ο φορέας της δράσης του έργου και το γεγονός αυτό τον συνδέει συναισθηματικά με τον θεατή, προκαλώντας ανάλογα τη συμπάθεια, την αγάπη, τη συμπόνια, τη χαρά και τη λύπη, ή ακόμα και τη συνενοχή ή έγκρισή του σε παράνομες πράξεις. Επομένως γίνεται ο κύριος φορέας της ιδεολογίας του έργου, επομένως του σεναριογράφου⁸⁷. Γι' αυτόν το λόγο σωστά παρατηρεί ο Αντονιόνι πως «...είμαστε οι χαρακτήρες της ταινίας μας στο μέτρο που πιστεύουμε στην ταινία που κάνουμε.»⁸⁸

Ο ήρωας σ' ένα κινηματογραφικό έργο δεν είναι υποχρεωτικά ένας. Μπορεί να είναι δύο, τρία ή και περισσότερα πρόσωπα. Σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις μπορεί να είναι και όλοι οι χαρακτήρες που εμφανίζονται στο έργο, όπως συμβαίνει στις ταινίες του Ρόμπερτ Όλτμαν *Στιγμιότυπα* και *Prêt-a-Porter* ή σε ντελιριακές κωμωδίες καταδίωξης σαν τον *Είναι ένας τρελός, τρελός, τρελός... κόσμος* του Στάνλεϊ Κράμερ.

Από την άλλη μεριά δεν χαρακτηρίζουμε ως ήρωες όλα τα δρώντα πρόσωπα που εμφανίζονται σ' ένα έργο. Ανάλογα με το μέγεθος και τη σημασία του ρόλου τους, κατατάσσονται σε ήρωες, χαρακτήρες, τύπους και φιγούρες.

1. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΗΡΩΑ

Υπάρχουν δύο τρόποι με τους οποίους ένας σεναριογράφος εμπνέεται ή δημιουργεί τον ήρωά του. Μπορεί εξαρχής να συλλάβει στη φαντασία του ένα δυνατό και πρωτότυπο χαρακτήρα, πριν ακόμα επιλέξει το θέμα της ταινίας, και στη συνέχεια να πλάσει μια ιστορία που να ταιριάζει στην προσωπικότητά του. Μπορεί επίσης, αφού πρώτα εμπνευστεί το θέμα του σεναρίου του, στη συνέχεια να δημιουργήσει έναν ήρωα που να ταιριάζει στις συνθήκες και τις ιδιαιτερότητες του μύθου του.

Η μέθοδος δεν έχει και μεγάλη σημασία για τη δημιουργία ενός επιτυχημένου ήρωα. Εκείνο όμως που έχει σημασία είναι να εντοπίσουμε τα χαρακτηριστικά και κάποιες βασικές λειτουργίες που διέπουν τη δράση του, και τούτο γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ο ήρωας αποτελεί την πεμπτουςία του έργου, το «ναρκητήριο λάκτισμα» της δράσης, την αφετηρία της πλοκής⁸⁹.

Ο ήρωας στηρίζεται σ' έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, ο οποίος αναδύε-

ται και εκφράζει τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής στην οποία είναι τοποθετημένος. Είναι, επομένως, μια ηγετική κατά κάποιον τρόπο μορφή που εκφράζει μια ισχυρή τάση. Η Στέλλα, για παράδειγμα, η πιο επιτυχημένη ηρωίδα του ελληνικού κινηματογράφου, δημιούργημα του πρύτανη των σεναριογράφων Ιάκωβου Καμπανέλλη, αναδύεται μέσα από τις συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα μας τη δεκαετία του '50. Ήταν η εποχή στην οποία η γυναίκα έδινε μάχη για την κοινωνική της χειραφέτηση και όλα αυτά καθρεφτιζόνταν στον ανεξάρτητο και μαχητικό χαρακτήρα της Στέλλας, που ενσάρκωνε το όνειρο της γυναικείας απελευθέρωσης και απευθυνόταν εξίσου στο γυναικείο και στο αντρικό κοινό. Κάθε γυναίκα έβλεπε στον τρόπο ζωής της στοιχεία που εκπροσωπούσαν και τις δικές της αντιλήψεις, αλλά και κάθε άντρας αντίστοιχα θα ήθελε να κατακτήσει ερωτικά μια τόσο ενδιαφέρουσα γυναίκα.

Ένα άλλο αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί ο ήρωας του σεναριογράφου Στιούαρτ Στερν, όπως ενσαρκώθηκε στην ταινία του Νίκολας Ρέι *Επανασιάτης χωρίς αιτία*. Ο Τζέιμς Ντιν, στον κεντρικό ρόλο, εξέφρασε τους πόθους μιας ολόκληρης γενιάς και ταυτίστηκε με το πνεύμα της κοινωνικής αμφισβήτησης που φούντωσε στους κόλπους της οργισμένης νεολαίας της δεκαετίας του '50, με κύρια χαρακτηριστικά τα δερμάτινα ρούχα, τις γρήγορες μηχανές, τη ροκ μουσική και μια άλλη φιλοσοφική αντίληψη για τη ζωή και το θάνατο, που συνοψίζεται στο κλασικό ρητό: «Ζεις γρήγορα, πεθαίνεις γρήγορα».

Αλλά και ο Βίτο Κορλεόνε (*Νονός*), δημιούργημα του σεναριογράφου Μάριο Πούτζο, είναι ένας ήρωας που αναδύεται μέσα από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πρόβλημα που αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες πληγές της σύγχρονης Αμερικής. Τη δράση της Μαφίας και τον τρόπο με τον οποίο έχει απλώσει τα πλοκάμια της και ελέγχει το πολιτικό, οικονομικό ακόμα και δικαστικό της σύστημα.

Αντίστοιχα εκφραστικά παραδείγματα συναντάμε και στο χώρο της κωμωδίας. Ο Τσάρλι Τσάπλιν δημιούργησε σε μια σειρά ταινιών τον τύπο του αλητάκου (Σαρλό), κινώντας τον στις παρυφές των μεγαλουπόλεων, σε μια εποχή στην οποία η φτώχεια, η ανέχεια και η ανεργία αποτελούσαν κυρίαρχα προβλήματα, ιδιαίτερα στις τάξεις των μεταναστών που είχαν κατακλύσει την Αμερική. Ο Σαρλό ήταν γέννημα-θρέμμα της εποχής του, δεν θα μπορούσε να έχει νόημα παρά μόνο στην Αμερική του Μεσοπολέμου. Με τον ίδιο τρόπο ο Ζακ Τατί και ο κύριος Ιλό, γεννημένος στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια της τεχνολογικής ανάπτυξης, εκφράζει την αγωνιώδη αντίσταση του ανθρώπου στη «μηχανοποίηση» της καθημερινότητας. Ο Ιλό διατηρεί από ταινία σε ταινία σταθερά όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τον προσδιορίζουν, τόσο εξωτερικά (πίπα, καπέλο, τρουά καρ παντελόνι) όσο και εσωτερικά (ρεμπελιό, λυρική αντιμετώπιση της ζωής κτλ.). Αλλά και ο Γούντι Άλεν στο χώρο της κωμωδίας (*Ο νευρικός εραστής*, *Μανχάταν*, *Η Άννα και οι αδελφές* της κτλ.) έπλασε ήρωες που γεννιούνταν, θα έλεγε κανείς, από τη μεγάλη μήτρα

της πόλης της Νέας Υόρκης· ξεπηδούν από τον τρόπο ζωής μιας συγκεκριμένης κατηγορίας διανοουμένων στη σύγχρονη Αμερική.

Οι ίδιοι, φυσικά, κανόνες επικρατούν και όταν ο ήρωας δεν είναι «σύγχρονός μας», αλλά ένας άνθρωπος που έδρασε σε κάποιο κοντινό ή μακρινό παρελθόν ή ακόμα και σε ένα μακρινό υποθετικό μέλλον. Έτσι βλέπουμε, για παράδειγμα, στο *Brave Heart* την προσωπικότητα του σκοτσέζου επαναστάτη αρχηγού Ουίλιαμ Ουάλας (Μελ Γκίμπσον) να αναδύεται μέσα από τις ιστορικές συνθήκες που επικρατούσαν τον 14ο αιώνα στη φεουδαρχική Αγγλία και να εκφράζει με τη στάση του την εθνική ταυτότητα ενός ολόκληρου λαού και τη θέλησή του για ελευθερία και ανεξαρτησία. Αντίστοιχα, ο Άλεξ (Μάλκολμ ΜακΝτάουελ) στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*, είναι παιδί της κοινωνικής βίας και καταπίεσης που επικρατεί σε μια υποθετικά εφιαλτική εποχή ενός κοντινού μέλλοντος.

Σε όλες λοιπόν τις περιπτώσεις, ο ήρωας, με την ευρύτερη έννοια, εκφράζει και είναι δημιουργήμα του καιρού του και των κυρίαρχων κοινωνικών συνθηκών, με φυσικό επακόλουθο να έχει ένα σκοπό, ένα στόχο ή μια αποστολή να εκπληρώσει, η οποία ξεπηδά μέσα από τις ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής του. Αυτό είναι και το βασικό χαρακτηριστικό που τον διαφοροποιεί από έναν απλό χαρακτήρα. Αναφέραμε προηγουμένως πως κάθε ήρωας στηρίζεται σ' έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, όμως η έννοια του ήρωα είναι ευρύτερη της έννοιας του χαρακτήρα. Ο ήρωας δημιουργεί ένα πρότυπο προς μίμηση (ή προς αποφυγή), γιατί προτείνει μια στάση ζωής, ενώ, αντίθετα, ο χαρακτήρας δεν έχει τίποτα το ηρωικό και γι' αυτόν το λόγο είναι ακριβέστερο να τον ονομάζουμε απλά πρωταγωνιστή. Μερικές φορές και ο «χαρακτήρας» επαναστατεί, συγκρούεται, αντιμάχεται, αγωνίζεται ή ακόμα και ανατρέπεται μια υπάρχουσα κατάσταση, αλλά οι ενέργειές του είναι εξατομικευμένες τα προβλήματα του είναι προσωπικά και όχι οικουμενικά και γι' αυτόν το λόγο αποτελούν πάντα μια ξεχωριστή ατομική περίπτωση. Στην ταινία, για παράδειγμα, του Ρόμπερτ Όλτμαν *Στιγμιότυπα* παρακολουθούμε τη δράση μιας ολόκληρης σειράς χαρακτήρων, οι οποίοι συνθέτουν ένα ευρύτερο θέμα που στην προκειμένη περίπτωση είναι η περιγραφή με σύντομες πινελιές του αφόρητου και πληκτικού σύγχρονου τρόπου ζωής σε μια μεγαλούπολη. Η ταινία αυτή έχει πολλούς χαρακτήρες ως πρωταγωνιστές, αλλά δεν έχει ήρωες.

Βλέπουμε δηλαδή, με άλλα λόγια, πως ο ήρωας σε πάει στο θέμα, ενώ ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας αναδύεται από τις ανάγκες του θέματος. Γι' αυτόν το λόγο ο ήρωας είναι πάντα ένα ανθρώπινο πλάσμα, ενώ, αντίθετα, πρωταγωνιστής της ταινίας μπορεί να είναι και κάτι άλλο. Μερικές φορές, για παράδειγμα, ένα ζώο, όπως μια αρκούδα (*Η αρκούδα του Ζαν-Ζακ Ανό*), ένα δελφίνι (*Free Willie* του Ντουάιτ Λιτλ), ένα σκυλί (*Λάσι*) ή ένα άλογο (*Το μαύρο άλογο*). Άλλες φορές πάλι ένα τέρας (*Κινγκ Κονγκ* του Τζον Γκιλέρμιν), ένα ρομπότ (*Ο πόλεμος των άστρων* του Τζορτζ Λούκας ή *Ρομποκόπ* του Πολ Βερχόφεν), ένα αυτοκίνητο (*Κριςτιν* του Τζον Κάρπεντερ), μια ολόκληρη πόλη (*Μανχάταν* του Γούντι Α-

σα ισχυριζόταν, ο ίδιος είχε μεγαλύτερο έλλειμμα πίστης από τους συνομιλητές του. Ο Σλέιντ (Αλ Πατσίνο), στο *Άρωμα γυναίκας* του Μάρτιν Μπρεστ, είναι ένας τυφλός, αυταρχικός και οξύθυμος συνταγματάρχης, που δεν έχει συμβιβαστεί με την αναπηρία του και γι' αυτό αποφασίζει να ζήσει έντονα ένα τελευταίο Σαββατοκύριακο και μετά να θέσει τέρμα στη ζωή του. Ο Φέργκους, στο *Παιχνίδι των λυγμών* του Νιλ Τζόρνταν, είναι στρατολογημένος στον ΙΡΑ αλλά κατά βάθος δεν πιστεύει στον ένοπλο αγώνα. Αυτές οι εσωτερικές αντιφάσεις που χαρακτηρίζουν τους παραπάνω χαρακτήρες, η διάσταση δηλαδή ανάμεσα σε αυτό που θέλουν να είναι και σε εκείνο που πραγματικά είναι, αποτελούν τον πυρήνα της υπόθεσης. Αυτές οι αντιφάσεις ξετυλίγονται σιγά σιγά και αποκαλύπτονται με την πρόοδο της αφήγησης, αποτελώντας συνήθως το κλειδί της ανάγνωσης κάθε ιστορίας.

Το μέλλον, τέλος, του ήρωα είναι επικεντρωμένο στην επίτευξη κάποιων στόχων. Αυτό πρακτικά σημαίνει πως κάθε ήρωας έχει ένα πρόβλημα να λύσει ή μια επιδίωξη που στηρίζει τη δράση τού σεναρίου μας. Αυτή μπορεί να είναι η εκπλήρωση ενός καθήκοντος ή μιας αποστολής, η απόδειξη της αθωότητάς του, η αποκατάσταση μιας κοινωνικής αδικίας, η απονομή της δικαιοσύνης, η επιδίωξη της προσωπικής του ευτυχίας ή απλά και μόνο η προσπάθειά του να επιζήσει κάτω από δυσμενείς συνθήκες ή να αντισταθεί σε κάποιας μορφής καταπίεση. Μπορεί ακόμα να είναι η προσπάθεια πλουτισμού του μέσα από ληστείες ή καταχρήσεις, η κοινωνική του αναρρίχηση σε βάρος του κοινωνικού συνόλου, ή ακόμα και μιας σχιζοφρενικής μορφής εγκληματική δραστηριότητα.

Ο ήρωας του Γιαν Φλέμινγκ και πρωταγωνιστής μιας μεγάλης σειράς ταινιών, ο θρυλικός Τζέιμς Μποντ για παράδειγμα, έχει πάντα να εκπληρώσει μια αποστολή, για την επίτευξη της οποίας ξεπερνά όλα τα εμπόδια και τους πειρασμούς που αντιμετωπίζει με οποιοδήποτε αντίτιμο και τελικά την ολοκληρώνει με επιτυχία. Μια αποστολή έχει επίσης να εκπληρώσει ο Γουίλαρντ (Μάρτιν Σιν), στο *Αποκάλυψη τώρα* του Κόπολα, να σκοτώσει έναν παράφρονα συνταγματάρχη στα βάθη της ζούγκλας της Ταϊλάνδης, όπως και ο Μελ Γκίμπσον, στο *Brave Heart* να ελευθερώσει το λαό του από τον αγγλικό ζυγό. Αντίθετα, ο Βίτο Κορλεόνε στον *Νονό* προσπαθεί να επιβάλλει τους δικούς του κώδικες συμπεριφοράς στη μαφία, ενώ ο Τζόε Τάρνερ (Ρόμπερτ Ρέντφορντ), στις *3 μέρες του Κόντορα*, είναι ένα κυνηγημένο αγρίμι που μάχεται να γλιτώσει τη ζωή του από τους εκτελεστές της CIA, όπως και οι τρεις φίλοι του *Ελαφοκυνηγού* που προσπαθούν να επιβιώσουν στο κλίμα του βρόμικου πολέμου του Βιετνάμ. Τέλος, βασικός στόχος του *Μεφίστο* είναι η με κάθε τρόπο και μέσο κοινωνική του άνοδος στη ναζιστική Γερμανία.

Το ίδιο συμβαίνει και με τους κωμικούς ήρωες. Η επιδίωξη των μικροαπατεώνων στην ταινία του Μάριο Μονιτσέλι *Ο κλέφας του κλέφαντος* είναι να «πιάσουν την καλή» (που αποτελεί και το αγαπημένο θέμα πολλών ελληνικών κωμωδιών) και να ζήσουν επιτέλους μια καλύτερη ζωή. Οι γκάφες και τα παθήματα που υφίστανται σε αυτή τους την προσπά-

θεια τους κάνουν συμπαθείς. Ο Τσάρλι Τσάπλιν στα *Φώτα της πόλης* θέλει να βοηθήσει την τυφλή κοπέλα να ξαναβρεί το φως της. Ο επιθεωρητής Κλουζό στον *Ροζ Πάνθηρα* θέλει να αποτρέψει την κλοπή του διαμαντιού και να συλλάβει τον διαρρήκτη φάντασμα.

Στον κινηματογράφο (όπως συμβαίνει και στη ζωή), όσο περισσότερο αυτοί οι στόχοι προσεγγίζουν ιδιοτελή κίνητρα και προσωπικές επιδιώξεις τόσο απομακρύνουν τον ήρωα από τη συμπάθεια και την κατανόηση του κοινού. Αντίθετα, όσο περισσότερο οι επιδιώξεις και η δράση του αντανακλούν μεγάλους ηθικούς στόχους ή επιδιώκουν την αποκατάσταση του προσωπικού του προβλήματος τόσο ο ήρωας γίνεται συμπαθέστερος κερδίζοντας τη συναίνεση του θεατή⁹¹.

3. Η ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΗΡΩΑ

Το παρελθόν λοιπόν χτίζει τους κινηματογραφικούς ήρωες, οι εσωτερικές αντιφάσεις δίνουν ενδιαφέρον και ιδιαιτερότητα στην προσωπικότητά τους, οι σκοποί και οι επιδιώξεις τους τεκμηριώνουν τη δράση και ορίζουν το χαρακτήρα τους. Έτσι, σε μια πρώτη τυπολογική διάκριση ανάλογα με τους στόχους και τα κίνητρα που τους διέπουν, διακρίνουμε τους ήρωες σε Θετικούς και Αρνητικούς.

Ο ΘΕΤΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΡΝΗΤΙΚΟΣ ΗΡΩΑΣ

Θετικό ονομάζουμε τον ήρωα που δρα σύμφωνα με τους γενικά παραδεκτούς κανόνες της ηθικής και μπορεί να αποτελέσει ένα εύκολο παράδειγμα προς μίμηση, ταυτίζεται δηλαδή με την έννοια του καλού. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος θετικού ήρωα είναι ο σερίφης τής ταινίας *Το τρένο θα σφυρίξει 3 φορές*. Μόνος του, την ημέρα του γάμου του, αντιμάχεται και συγκρούεται με μια συμμορία που έρχεται αναζητώντας εκδίκηση και τρομοκρατώντας μια ολόκληρη πόλη. Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό στο κλασικό πια σενάριο του Καρλ Φόρμαν, και αυτό ακριβώς που προσδιορίζει τον εν λόγω ήρωα, είναι πως παρότι έχει την ευκαιρία όχι μόνο να αποφύγει τη σύγκρουση, αλλά και να ευτυχήσει με τη φυγή του, εκείνος παραμένει από μια ισχυρή αίσθηση καθήκοντος που τον σπρώχνει στην αυτοθυσία.

Αντίθετα, ο αρνητικός ήρωας ταυτίζεται με το κακό και συγκρούεται με τη μέση ηθική αντίληψη. Αυτό μπορούμε να το δούμε καλύτερα σε μια σειρά ταινιών που στηρίζονται στη δράση μεγαλοφυών δολοφόνων, οι οποίοι όχι μόνο δεν διστάζουν να φτάσουν στο έγκλημα, αλλά και το χρησιμοποιούν για να επιτύχουν τους σκοπούς τους, που δεν είναι άλλο από την πλήρη κυριαρχία τους στην κοινωνία με κάθε μέσο (*Δρ. Μαμπούζε*). Προφανώς αυτοί οι αρχηγοί του εγκλήματος είναι διαταραγμένες προσωπικότητες που δεν διστάζουν μπροστά σε κανέναν και σε τίποτα. Ο συγγραφέας Κόλιν Ουίλσον τους περιγράφει στο βιβλίο του *Τα κελεύσματα των δολοφόνων*⁹² ως «διαβολικά έξυπνους ανθρώπους, που θα μπορούσαν κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις να κυριαρχήσουν στην κοι-



Η καλόκαρδη πόρνη. (Η Τζουλιέτα Μασίνα στο *La strada* του Φ. Φελίνι).
Ο μεγαλομανής ήρωας. (Ο Κλάους Κίνσκι στο *Φισκαράλντο* του Β. Χέρτσογκ).



νωνία, αλλά όχι τόσο εξυπνους ώστε να εξαναγκάσουν την κοινωνία να τους αποδεχτεί με τους δικούς τους όρους». Χαρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι η απεριόριστη ικανότητά τους να επιβάλλονται σε αδύναμους χαρακτήρες με μια σχεδόν υπνωτιστική δύναμη και να τους καθιστούν υποχείριά τους. Ο Μαρπούζε, για παράδειγμα, είχε την αρχηγία μιας σπειρας δολοφόνων ακριβώς χάρη σε αυτήν την υπνωτιστική δύναμη που διέθετε. Όταν συλλαμβάνεται από την αστυνομία και κλείνεται σε ψυχιατρικό άσυλο, κατορθώνει να υπνωτίσει τον διευθυντή της κλινικής και να τον βάλει να οργανώσει μια μυστική συμμορία κακοποιών για λογαριασμό του. Η μεγάλη του δύναμη έγκειται σε αυτήν ακριβώς την ικανότητα. Ο Μαρπούζε είναι η προσωποποίηση του κακού και η στηριγμένη στο σενάριο του Λανγκ ταινία ταιριάζει και μπορεί να παραλληλιστεί με πολλές προσωπικότητες σε πολλές εποχές.

Το τέλος των αρνητικών ηρώων στερεότυπα είναι δραματικό και «αντάξιο» της εγκληματικής τους δραστηριότητας: αιματηρά τραγικό. Αυτό μπορούμε να το δούμε στο γκανγκστερικό φιλμ που δημιουργήθηκε σε μια εποχή της απόλυτης κυριαρχίας του κώδικα ηθικής Χείζ και συνοψίζει την ρήση: «ό,τι σπείρεις, θα θερίσεις». Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο Κόντι Τζάρετ (Τζέιμς Κάγκνεϊ) στην ταινία του Ραούλ Ουόλς *Ο μεγάλος αμαρτωλός*, όταν στο φινάλε της ταινίας τινάζεται στην κορυφή ενός γεμάτου με εκρηκτικό αέριο τανκ φωνάζοντας: «Μαμά, βρίσκομαι στην κορυφή του κόσμου», δίνοντάς μας την προσωπικότητα του ανθρώπου που ονειρεύεται απεγνωσμένα την επιτυχία με μόνη βοήθεια το όπλο του. Αντίστοιχο είναι το τέλος και άλλων γκανγκστερ που πληρώνουν με το αίμα τους την πρόσκαιρη δόξα. Ο Ρίκο (Έντουαρντ Τζ. Ρόμπινσον) στον *Μικρό Καίσαρα* σκοτώνεται ψιθυρίζοντας: «Αυτό είναι, λοιπόν, το τέλος του Ρίκο;» Ο Τόνι στον *Σημαδεμένο* σωριάζεται τρυπημένος από τις σφαίρες των αστυνομικών μπροστά στη φωτεινή διαφήμιση ενός γραφείου ταξιδιών που υπόσχεται όλον τον κόσμο λέγοντας: «Δεν έχω κανέναν μαζί μου», ενώ ο Ρόκι (Τζέιμς Κάγκνεϊ) στους *Άγγελους με βρώμικα πρόσωπα* ουρλιάζει από τρόμο στη θέα και μόνο της ηλεκτρικής καρέκλας.

Άλλη κατηγορία αρνητικών ηρώων που διαδέχτηκαν τους γκανγκστερ μετά την παρακμή του γκανγκστερικού φιλμ, στις αρχές της δεκαετίας του '50, αποτελούν οι σχιζοφρενείς εγκληματίες (serial killers), ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται μανιακοί της βίας και ψυχωτικοί δολοφόνοι, καθώς και καταπιεσμένες προβληματικές προσωπικότητες. «Βασιλιάς» σε αυτήν την κατηγορία είναι ο Δρ. Άνιμπαλ Λέκτορ, μια διάνοια της ψυχιατρικής που είναι ταυτόχρονα και ο τρομερότερος παράφρονας των ψυχιατρικών χρονικών. Στη *Σιωπή των αμνών*, ένα θρίλερ που πέρασε ήδη στην ιστορία της κινηματογραφικής φιλολογίας, γραμμένο από τον σεναριογράφο Τεντ Τάλι, ενσαρκώνει την πιο ηγεμονική μορφή ενός κανίβαλου δολοφόνου. Αντίστοιχα στο *Seven* του Ντέιβιντ Φίντσερ, ένας παράφρονας δολοφόνος που κάνει επτά εγκλήματα κατ' αντιστοιχία των επτά θανάσιμων αμαρτημάτων, ενώ ο Κάιζερ Σόζε

στους *Συνηθισμένους ύποπτους* αποτελεί ακόμα μια περίπτωση παράφρονα ιδιοφυσούς δολοφόνου. Ενδιαφέρον είναι σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε ότι τα σενάρια των περισσότερων αυτών ταινιών ξεφεύγουν από το στερεότυπο τέλος της συντριβής του εγκληματία και παρουσιάζουν έναν κόσμο στον οποίο το κακό τελικά κυριαρχεί. Ο Δρ. Άνιμπαλ Λέκτορ τελικά δραπετεύει, ο Κάιζερ Σόζε θριαμβεύει και ο μανιακός πρώην ιεροκήρυκας που δολοφονεί ακολουθώντας τη σειρά των θανάσιμων αμαρτημάτων, παρασύρει στα σχέδιά του και τους διώκτες του, μετατρέποντάς τους σε θύματα.

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ

Η διάκριση όμως μεταξύ του αρνητικού και του θετικού ήρωα αμβλύνεται όλο και περισσότερο στο σύγχρονο και κυρίως στο ευρωπαϊκό σινεμά, που έχει την τάση να στρέφεται στους απλούς και συνηθισμένους «ανθρώπους της διπλανής πόρτας», η δράση των οποίων δεν επηρεάζεται μόνο από το δικό τους παρελθόν, αλλά και από τον ιστορικό χώρο και χρόνο, μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένοι και τον οποίον αντικατοπτρίζουν. Ένα παράδειγμα για την κατανόηση των παραπάνω αποτελεί το *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα, μια ταινία που δεν θα είχε νόημα ύπαρξης αν οι ήρωές της ήταν τοποθετημένοι σε μια άλλη ιστορική εποχή, ακόμα και του ίδιου του τόπου τους. Και τούτο γιατί όλο το ζήτημα του «ιστορικού βιασμού» της Γιουγκοσλαβίας, καθώς και της καταστροφής της μνήμης και της παραποίησης της Ιστορίας από το κομμουνιστικό καθεστώς, περνά μέσα από το παρελθόν, τους σκοπούς και τις επιδιώξεις της βασικής τριάδας των πρωταγωνιστών της. Ο πραγματικός ήρωας της αντίστασης κατά των Γερμανών «θάβεται» ζωντανός σ' ένα υπόγειο καταφύγιο, πεπεισμένος πως ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος ακόμα συνεχίζεται. Την ίδια ώρα ο καλύτερος φίλος του και σύντροφος στις μάχες ιδιοποιείται σταδιακά τα πολεμικά του κατορθώματα, αναρριχάται στην πολιτική ιεραρχία και παντρεύεται ακόμα και τη γυναίκα του. Με την πτώση του καθεστώτος, το «παρελθόν» του ήρωα, που αποτελεί και μια αλληγορική παραβολή του ιστορικού παρελθόντος της Γιουγκοσλαβία, ξεθάβεται για να ακολουθήσει το εκδικητικό «μακελειό».

Στο *Προξενικό της Άννας*, του Παντελή Βούλγαρη, συναντάμε ευκρινέστερα την περίπτωση της «ηρωίδας της διπλανής πόρτας». Από την πρώτη σκηνή βλέπουμε την Άννα, μια ταπεινή υπηρέτρια, που επιστρέφει από την εκκλησία με λουλούδια στα χέρια. Η ταινία είναι τοποθετημένη χρονικά στην εποχή της Χούντας και όλα όσα συμβαίνουν εν συνεχεία, γίνονται κάτω από τη σκέπη του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Η συμπεριφορά των αφεντικών και ο συμβιβασμός της Άννας αποκτούν μια άλλη διάσταση εξαιτίας αυτού του γεγονότος. Η ιστορία του έργου αποκτά έτσι άλλο νόημα και μετατρέπεται σε μια αλληγορία της λαϊκής καταπίεσης από την άρχουσα τάξη· ένα έργο που ελάχιστα αποκρύπτει την ταξική του διάσταση.

Αλλά και στο *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, το παρελθόν των ηρώων καθρεφτίζει την ιστορία της σύγχρονης και της αρχαίας Ελλάδας. Οι οικογενειακές σχέσεις και οι ερωτικές ίντριγκες που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών του θεατρικού μπουλουκιού που περιοδεύει στην επαρχία, επαναλαμβάνουν τον ιστορικό κύκλο των Ατρείδων, παραπέμποντας στη συλλογική, εθνική, ιστορική μνήμη μέσα από την κυκλική επανάληψη των ίδιων θεματικών στοιχείων, όπως είναι η αναχώρηση του πατέρα για τον πόλεμο, η αντικατάστασή του στη συζυγική κλίνη από έναν εραστή, η επιστροφή και εκτέλεσή του, και τελικά, η απελευθερωτική εκδίκηση με το φόνο του δωσίλογου εραστή από τα δύο παιδιά του, τον Ορέστη και την Ηλέκτρα.

Ο ΑΝΤΙΗΡΩΑΣ

Μια περισσότερο αποδραματοποιημένη αντίληψη για τη δράση και τις πράξεις των ηρώων γίνεται εμφανέστερη στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο τα τελευταία χρόνια, με τη μετάλλαξη του νεορεαλιστικού αντιήρωα, του προσδιορισμένου δηλαδή από τον ιστορικό χωρόχρονο ήρωα, στον απλό καθημερινό άνθρωπο που αντιμετωπίζει προβλήματα επιβίωσης και σκιαγραφείται με την τεχνική της απλής ρωπογραφίας, μέσα από ασήμαντες σκηνές και λεπτομέρειες της καθημερινής του ζωής (*Αντονία, ο κύκλος μιας ζωής* της Μαρίν Γκόρις, *Τοτό ο ήρωας* του Βαν Ντορμέλ, *Σινεμά ο Παράδεισος* του Τζουζέπε Τορνάτορε κτλ.). Οι πράξεις του δεν ορίζονται σαν καλές ή κακές, απλώς προκύπτουν από την αναγκαιότητα των προβλημάτων και τη συναισθηματική του κατάσταση. Πολλές φορές η μοναδική επιδίωξη του αντιήρωα είναι να επιζήσει· να επιζήσει από καταστάσεις αιχμαλωσίας και πείνας, στην ταινία *Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση*; στην οποία ο πολύπαθος Θανάσης προσπαθεί να ξεφύγει από τα νύχια των Γερμανών. Να γλιτώσει την εκτέλεση κι ύστερα να βοηθήσει, όσο μπορεί, τους δικούς του ανθρώπους.

Αντιήρωες είναι όλοι οι πρωταγωνιστές στον *Ουρανό* του Τάκη Κανελλόπουλου, μιας ταινίας πολύ σημαντικής για τον ελληνικό κινηματογράφο με θέμα τον πόλεμο στην Αλβανία. Ανάμεσα στις εικαστικά και αφηγηματικά πανέμορφες σεκάνς, θα ξεχωρίσουμε εκείνη της πρωινής επίθεσης που περιλαμβάνει σκόρπιες εικόνες: μια περιπολία στο δάσος· το τράβηγμα και η τοποθέτηση των ξιφολογχών στη θέση τους· το μικρό κλάμα ενός φοβισμένου στρατιώτη λίγο πριν την επίθεση την ώρα που δένει τα κορδόνια των αρβυλών του. Η εξόρμηση με την κραυγή «Αέρα», που ακολουθεί έρχεται σε αντίθεση με τη μακρόχρονη αναμονή, τη σιγή και την ακινησία που προηγήθηκε. Οι αντιήρωες στον *Ουρανό* ζούνε την πικρή εμπειρία της συνθηκολόγησης μέσα από σκόρπιες και φαινομενικά ασύντακτες εικόνες: ένας ταπεινωμένος φαντάρος που αυτοκτονεί, η συνάντηση δύο αδελφών, η δασκάλα που φροντίζει τη νύχτα με στοργή τον ύπνο των βασανισμένων στρατιωτών, το διάβασμα μιας επιστολής στην εκκλησία, μια γριά που μοιράζει ψωμί στους οδοιπόρους στρατιώτες, το πέρασμα των γερμανικών στρατευμάτων (η σκηνή κινηματογρα-

φείται σαν εφιάλτης με χρήση αφήγησης off και το άκουσμα γερμανικών εμβλημάτων), και εικόνες από ένα χωριό όπου κάτοικοι περιμένουν το γυρισμό των στρατιωτών, και γυναίκες που θρηνούν τους δικούς τους. Η ζωή και η ανάγκη για ζωή κι αξιοπρέπεια διαπερνά όλο το έργο.

Ο ΥΠΕΡ-ΗΡΩΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΡΑΣ

Στην αντίπερα όχθη της αντίληψης του αντιήρωα βρίσκεται η αμερικάνικη εκδοχή του υπερ-ήρωα (σούπερ ήρωα). Είναι μια αρκετά απλοποιητική προσέγγιση της έννοιας του ήρωα που πηγάζει από το κόμικς και στην ακραία (σχεδόν γελοιογραφική της) μορφή καταλήγει σε δύο αντίθετες καρικατούρες: η πρώτη είναι ο τύπος του ακατανίκητου υπερ-ήρωα, που μάχεται πάντα το κακό και βρίσκεται στο πλευρό του νόμου και της τάξης· η δεύτερη –και πιο ενδιαφέρουσα– είναι το τέρας.

Ο «υπερ-ήρωας» ταυτίζεται με το καλό, το οποίο υπηρετεί στερεότυπα με ανιδιοτέλεια και αυταπάρηση (*Σούπερμαν, Μπάτμαν, Άνθρωπος αράχνη, Τόπερ, Ιντιάνα Τζόουνς* κτλ.)· μάχεται με τους κακούς, μερικοί από τους οποίους είναι εξίσου φημισμένοι κι ενδιαφέροντες, όπως ο αντίπαλος του Μπάτμαν, ο Τζόκερ.

Το «Τέρας», μόρφωμα του φανταστικού κινηματογράφου, συγχέει και καταργεί τα όρια μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού· δεν είναι παρά ένα υβρίδιο που ακροβατεί ανάμεσα σε δύο φύσεις, μία ανθρώπινη και μια ζωώδη (*Δράκουλας, Φρανκενστάιν, Άλιεν, Ζόμπι* κτλ.). Το τέρας αποτελεί την ανεστραμμένη εκδοχή του «υπερ-ήρωα»· είναι η απόλυτη προσωποποίηση του κακού, το υπέρτατο κακό. Από τη δράση του προκύπτει άμεση απειλή για τη διατάραξη της κοινωνικής ισορροπίας, και από αυτήν προέρχεται η ανάγκη της άμεσης εξολόθρευσής του.

Ο ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ ΗΡΩΑΣ

Δύο είναι τα αρχέτυπα του περιπλανώμενου ήρωα: ο πολυμήχανος Οδυσσέας κι ο ιππότης της ελεεινής μορφής, ο Δον Κιχώτης· αμφότεροι εκφράζουν την αέναη μάχη του πνεύματος με την ύλη. Ο Οδυσσέας περιπλανάται σε όλο το γνωστό κι άγνωστο εκείνη την εποχή «σύμπαν», επειδή συγκρούστηκε μ' έναν Θεό, τον Ποσειδώνα, διαπράττοντας «ύβριν»⁹³. Ο Δον Κιχώτης περιπλανάται με τη δική του θέληση, προσπαθώντας να αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη στον κόσμο. Το μοτίβο της περιπλάνησης του Οδυσσέα είναι δραματικό και περιπετειώδες. Το μοτίβο του Δον Κιχώτη, κωμικό και σατιρικό, αλλά επίσης και δραματικό.

Ο Οδυσσέας είναι το πρότυπο του ανθρώπου που ταξιδεύει στη γνώση· ο Δον Κιχώτης το πρότυπο του ονειροπόλου ιδεαλιστή και κατά βάθος αδέξιου ήρωα που κυνηγά χίμαιρες, διατηρώντας ωστόσο και στις δυσκολότερες των καταστάσεων μια σπάνια ψυχική ευγένεια. Αμφότερα τα μοτίβα είναι από τα πλέον ενδιαφέροντα, γιατί στην ανάπτυξή τους εμπεριέχονται όλες οι δυνατές συγκρούσεις της ανθρώπινης προσωπικότητας· συγκρούονται το πνεύμα με την ύλη, η φαντασία με την πραγματικότητα, ο ιδεαλισμός με το ρεαλισμό, η τρέλα με τη λογική, η σοφία με



Ο καουμπόη ως περιπλανώμενος ήρωας. (Αγαπημένη μου Κλημεντίνη του Τζον Φορντ)

την απέραντη βλακεία, η θλίψη με το γέλιο, η αδεξιότητα με τη δεξιότητα, η καλοτυχία με την ατυχία, το καλό με το κακό, ο θρίαμβος με την αποτυχία και πάει λέγοντας. Είναι η απόλυτη σάτιρα του ανθρώπινου είδους, η ευφυέστερη κωμική παρωδία του μύθου του Σίσυφου, η χαρακτηριστικότερη απόδοση της αιώνιας σύγκρουσης του τιτανικού με το διονυσιακό που βρίσκονται φυλακισμένα στην ανθρώπινη ψυχή.

Ο ΚΩΜΙΚΟΣ ΗΡΩΑΣ

Χαρακτηριστικό του κωμικού ήρωα είναι η μάταιη προσπάθεια να ξεπεράσει ένα κομμάτι του εαυτού του, που βρίσκεται παγιδευμένο στο σώμα με τη μορφή ενός ελαττώματος, ή η απελπισμένη του προσπάθεια να κατανικήσει κάτι ανώτερό του είτε έχει είτε δεν έχει συνείδηση της ανεπάρκειάς του. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα κωμικού ήρωα είναι ο Δον Κιχώτης. Ο περιπλανώμενος ήρωας του Θερβάντες αποτελεί το πρότυπο της κωμικής δράσης ενός ιδεαλιστή μοναχικού ήρωα, που μάχεται με τη σκληρή πραγματικότητα και πολλές φορές με το ανέφικτο (όπως στις ταινίες του Φρανκ Κάπρα *Αμερική, η χώρα της ελευθερίας*, ή του

Φράνσις Κόπολα, *Τάκερ, ο άνθρωπος και το όνειρό του*), αφυπνίζοντας «κοιμισμένα» και καταπιεσμένα ιδανικά που υπάρχουν σε κάθε ανθρώπινη προσωπικότητα.

Πολύ κοντά στον τύπο του Δον Κιχώτη βρίσκεται και ο Σαρλό (Τσάρλι Τσάπλιν). Αν και είναι ένας απλός αλητάκος, και οι μάχες του σπάνια ξεπερνούν τις ανάγκες του βιοπορισμού, αγγίζουν ωστόσο ανώτερα ουμανιστικά ιδεώδη. Η προαιώνια «παλαβή» αναμέτρηση της ύλης με το πνεύμα κυλάει στο αίμα του. Ο Τσάπλιν είναι πονηρός, αλλά διαθέτει μεγάλη ψυχική ευγένεια, περιφρονεί με τον τρόπο του τα χρήματα, είναι ιπποτικός με τις γυναίκες, τρυφερός με τα ζώα και πάντα αξιοπρεπής. Αποτελεί την τέλεια κινηματογραφική έκφραση του μοτίβου «Δαβίδ και Γολιάθ», της νικηφόρας μάχης του μικρού με το μεγάλο. Ο Σαρλό κερδίζει υπέρτερους αντιπάλους γιατί είναι πονηρός· πολυμήχανος σαν τον Οδυσσέα. Η μάχη του πνεύματος με την ύλη στην πιο εξιδανικευμένη της μορφή, βρίσκει στο πρόσωπό του τον αντιπροσωπευτικό ήρωα.

Σε μερικές κομεντί αυτό το στοιχείο είναι εμφανέστερο. Ο Τζορτζ Μπέιλι, ήρωας της ταινίας του Φρανκ Κάπρα *Μια υπέροχη ζωή*, ανακαλύπτει κάτι περισσότερο από τη λύση του προσωπικού του προβλήματος. Πως κάθε άνθρωπος έχει να παίξει ένα ρόλο, να εκπληρώσει ένα σκοπό σ' αυτήν τη ζωή. Και διά μέσου των περιπετειών του, αντιλαμβανόμαστε και κατανοούμε κι εμείς (οι θεατές) την ουσία μιας πνευματικής κατάκτησης, ενός ανώτερου ιδεώδους. Μια αντίστοιχη γνώση κατανοεί (και μαζί του κι εμείς) ο μισάνθρωπος και εγωκεντρικός Φιλ, στη *Μέρα της Μαρμότας*. Αγωνίζεται με τις σπασμωδικές αντιδράσεις μιας πιασμένης στον ιστό της αράχνης μύγας, προσπαθώντας να ξεφύγει από τα δεσμά του χρόνου στα οποία είναι αιχμάλωτος. Ωστόσο, μέσα από μια σειρά κωμικών περιπετειών και συμβάντων, διδάσκεται σιγά σιγά τη σημασία και το νόημα της ζωής και του έρωτα. Ο Σαρλό, ο Τζορτζ Μπέιλι, ο Φιλ είναι λοιπόν και δικαιούνται το χαρακτηρισμό του «ήρωα» με την πιο αριστοτελική έννοια του όρου.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΗΡΩΙΔΑ

Αν οι αντρικοί χαρακτήρες και γενικότερα η αντρική παρουσία στον κινηματογράφο παραπέμπει στη δράση και την περιπέτεια, η γυναίκα παραπέμπει στο πάθος, το δράμα και τον έρωτα.

Ο έρωτας σε όλες τις μορφές και τους συνδυασμούς είναι ένα στερεότυπο πάνω στο οποίο αναπτύσσονται οι γυναικείοι χαρακτήρες, αφού η παρουσία της (στη πλειοψηφία των ταινιών) είναι συνυφασμένη με τη ζήλια, τον ερωτικό πόθο, την εκδίκηση, την εγκατάλειψη και το θάνατο. Έρωτες απελπισμένοι και έρωτες παθιασμένοι. Έρωτες κρυφοί, μυστικοί, νόμιμοι ή παράνομοι, γαμήλιοι, συζυγικοί, «τριγωνικοί», μικροί, μεγάλοι, αισθησιακοί, πρόωροι ή καθυστερημένοι, αδέξιοι, ώριμοι, ολέθριοι, δραματικοί ή αστέιοι. Έρωτες που οδηγούν στην ευτυχία, την τρέλα, τη φυλακή ή το θάνατο. Σε όλες τις ταινίες με γυναικείο κεντρικό χαρα-

κτήρα, ο έρωτας είτε με την παρουσία του είτε με την απουσία του στοιχειώνει το θέμα.

Η γυναίκα αναπτύχθηκε πάνω σε δύο στερεότυπα που διαμόρφωσαν όλα τα κινηματογραφικά είδη και ανταποκρίνονται στην πάγια αντρική αντίληψη της «μαμάς» και της «πόρνης». Το πρώτο στερεότυπο, με αντιπροσωπευτική και κύρια εκπρόσωπό του τη Μέρι Πίκφορντ, τη «γλυκιά αρραβωνιαστικιά όλου του κόσμου», μας περιγράφει ήσυχες, χαριτωμένες, τρυφερές και προπαντός πιστές γυναίκες, από αυτές που κάθε άντρας ονειρεύεται για σύζυγο και μητέρα των παιδιών του. Πηνελόπες και Σταχτοπούτες, οι οποίες αντιπροσωπεύουν τη μία όψη των αντρικών αντιλήψεων, συνωθούνται στα σενάρια των κωμωδιών, των κομεντί, των κοινωνικών δραμάτων και των μιούζικαλ, αναζητώντας τον άντρα των ονείρων τους (*Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές*), παγιδευμένες από τα συναισθήματά τους (*Νέα Υόρκη-Μαϊάμι*), απόλυτα ευτυχησμένες (*Ευπόλητη στο πάρκο*), αξιαγάπητες (*Τραγουδώντας στη βροχή*), σοφιστικές (*Το κορίτσι του αποχαιρετισμού*), κουτούτσικες (*7 χρόνια φαγούρα*), παρθένες (*Πικνίκ με πιζάμες*) ή καλόκαρδες παραστρατημένες (*La strada* του Φελίνι, *Η τροπέζα* του Μπίλι Ουάιλντερ, *Σουίτ Τσάρλι* του Μπομπ Φος).

Η γυναίκα που παραδίδεται στα χέρια των ανδρών και υποτάσσεται στα βίτσια των πελατών του πορνείου, βρίσκοντας τη δική της ευχαρίστηση στην «παράδοση» και την «υποταγή». (Η Κατρίν Ντενέβ στην *Ωραία της ημέρας* του Λ. Μπουνιουέλ).



Στην ίδια κατηγορία ανήκουν οι μεγάλες μητέρες του κινηματογράφου, από τη Μάνα του Πουντόφκιν και γενικότερα τις σοβιετικές ηρωίδες που συμβολίζουν όχι μόνο την ανθρώπινη μάνα αλλά και τη σοβιετική πατρίδα, μέχρι τις ηρωικές φυσιογνωμίες της Πιλάρ (*Για ποιον χτυπά η καμπάνα* του Σαμ Γουντ), της Ιταλίδας χωρικής του Νότου (*Ο Ρόκο και τ' αδέρφια του*), της πόρνης που προστατεύει σαν τίγρης το παιδί της (*Μάμα Ρόμα* του Πιερ Πάολο Παζολίνι). Ανάμεσά τους στέκουν οι δυο πιο πλήρεις και σημαντικοί γυναικείοι χαρακτήρες του ελληνικού κινηματογράφου, η Στέλλα (Μελίνα Μερκούρη), δημιουργήμα του σεναριογράφου Ιάκωβου Καμπανέλλη, και η μαυροντυμένη γυναίκα της Ύδρας (Έλλη Λαμπέτη) στο *Κορίτσι με τα μαύρα* του Μιχάλη Κακογιάννη.

Πού αρχίζει και πού τελειώνει στις παραπάνω περιπτώσεις το πάθος; Πόσο μακριά μπορεί ή μάλλον επιτρέπεται να φτάσει αυτός ο γυναικείος τύπος; Θα το δούμε με μια από τις αισθαντικότερες κατά τη γνώμη μας ηρωίδες. Πρόκειται για τη Ματίλντ (Φανί Αρντάν), στη *Γυναίκα της διπλανής πόρτας* του Φρανσουά Τριφώ, που κορυφώνει με μια δραματική ερωτική πράξη αυτόν το γυναικείο τύπο. Πριν πολλά χρόνια είχε σχέσεις με τον Μπερνάρ (Ζεράρ Ντεπαρντιέ) και τώρα τον βρίσκει παντρεμένο σ' ένα εξοχικό σπίτι στην Γκρενόμπλ. Οι δύο πρώην εραστές δεν σμίγουν σωματικά, αλλά ο έρωτάς τους φουντώνει σαν πυρκαγιά στην καθημερινή τους συναναστροφή. Το πάθος τους τυλίγει μέσα από βλέμματα, αδιόρατες χειρονομίες, αόριστες νύξεις, τυχαίες φράσεις. Στην τελευταία σκηνή η Ματίλντ πυροβολεί και σκοτώνει τον Μπερνάρ και αμέσως μετά αυτοκτονεί, αφού προηγουμένως κάνουν παράφορο έρωτα. Ο φόνος τού Μπερνάρ είναι η μόνη λύση ενάντια στην κοινωνική κατακραυγή που εμποδίζει τη νόμιμη ένωσή τους και την προσωπική τους ευτυχία.

Η ΒΑΜΠ ΚΑΙ Η ΦΑΜ ΦΑΤΑΛ

Το δεύτερο γυναικείο στερεότυπο είναι ο τύπος της καταστροφικής γυναίκας, που εκφράζει τον βαθιά ριζωμένο φόβο του άντρα για το δεύτερο φύλο, φόβος που ξεκινά από το προπατορικό αμάρτημα και φωλιάζει σε όλες σχεδόν τις λαϊκές μυθολογίες. Η Εύα, η Πανδώρα, η Μήδεια, οι μεσαιωνικές μάγισσες είναι συνυφασμένες με την αμαρτία, τη λαγνεία, το θάνατο. Πολλές φορές το αντίτιμο μιας βραδιάς έρωτα είναι για τον άντρα η δυστυχία και η καταστροφή.

Ο τύπος αναπτύχθηκε από τα πρώτα χρόνια της ιστορίας του κινηματογράφου με την καθιέρωση της Βαμπ (λέξη που προέρχεται από το βαμπύρ και σημαίνει στην κυριολεξία την ανδροφάγα γυναίκα). Οι πρώτες σταρ του είδους και οι ιστορίες που ζωντανεύουν το επιβεβαιώνουν. Η Άστα Νίλσεν εισάγει τον τύπο της μοιραίας χορεύτριας που καταστρέφει τους άντρες με τον έρωτά της. Το όνομα της THEDA BARA (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο της Θεοδοσίας Γκούντμαν) είναι αναγραμματισμός του ARAB DEATH (αραβικός θάνατος). Η Πόλα Νέγκρι σκορπίζει ερωτικά ρίγη, ξεμυαλίζοντας με την ερωτική και αισθησιακή της παρουσία κάθε



Ο άνδρας και ο ευνουχιστικός τρόμος που προκαλεί η μοιραία γυναίκα.
(Ο Λι Μάρβιν και η Γκλόρια Γκράχαμ στη *Μεγάλη κάπα* του Φριτς Λανγκ).

αρσενικό. Και η Μάρλεν Ντίτριχ, στον *Γαλάζιο Άγγελο*, σύνοψη όλων των προηγούμενων τύπων, με μία σαδιστική ικανοποίηση οδηγεί στην καταστροφή τον ανέραστο καθηγητάκο (που τον ερμηνεύει ο Εμίλ Γιάνινγκς), σέρνοντάς τον από την αγνότητα του σχολείου στη λάσπη του καμπαρέ, τραγουδώντας:

*«Οι άντρες μαζεύονται γύρω μου σαν έντομα στο φως
αν κάποιον τα φτερά τους, εγώ δεν θα φταίω».*

Λίγα χρόνια αργότερα, όταν το νουάρ κυριάρχησε στον αμερικανικό κινηματογράφο, η βαμπ παραχώρησε τη θέση της στη *femme fatale* (φαμ φατάλ), μια ακόμα πιο προωθημένη και επικίνδυνη γυναίκα, αντανάκλαση του αντρικού φόβου που αναπτύχθηκε όταν, κατά τη διάρκεια του πολέμου και αμέσως μετά, οι γυναίκες ανέλαβαν θέσεις που συνήθως κρατούσαν οι άντρες, με αποτέλεσμα την κοινωνική τους συνειδητοποίηση και τη δημιουργία των πρώτων πυρήνων ενός αποφασιστικού φεμινιστικού κινήματος⁹⁴.

Η *femme fatale* μπορεί να πυροβολήσει τον εραστή της, να δολοφονήσει τον άντρα της, να ξελογιάσει ένα φιλήσυχο αστό, να στήσει μια πλεκτάνη σε βάρος του εραστή της ή ακόμα και να πει ψέματα κοιτάζοντας έναν άντρα κατευθείαν στα μάτια (*Το γεράκι της Μάλτας*). Συνήθως είναι ξανθιά, μ' ένα πρόσωπο παιδικής αθωότητας που το διασχίζουν όμως αστραπές λαγνεΐας, φανερώνοντας την καταγιγίδα του πάθους που είναι καλά κρυμμένη, αλλά πάντοτε έτοιμη να ξεσπάσει στην καρδιά της. Χα-

ρακτηριστικό παράδειγμα των τύπων και των μεθόδων της *femme fatale* αποτελεί η Καμίλα Στέρνγγουντ στην αρχική σκηνή του *Πάθος και αίμα*, όταν γλιστρά απαλά υπολογίζοντας εκ των προτέρων να πέσει στην αγκαλιά του Φίλιπ Μάρλοου (Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ) και κοιτάζοντάς τον στα μάτια του λέει με παιδικό ύφος «Είσαι χαριτωμένος», υπολογίζοντας να τον κάνει όργανο των δικών της επιδιώξεων.

Η ΨΥΧΩΤΙΚΗ ΦΙΓΟΥΡΑ

Όταν μετά τον πόλεμο καινούριες έννοιες, όπως ο φροϊδισμός και η ψυχανάλυση, έγιναν της μόδας και άρχισαν να χρησιμοποιούνται από τους σεναριογράφους, η γυναίκα μεταβάλλεται σε μια ψυχωτική φιγούρα. Το ευμετάβολο του γυναικείου χαρακτήρα και η αρχέγονη, θα λέγαμε, αντρική πεποίθηση για το συσχετισμό της γυναίκας με τον διάβολο, συνετέλεσε ώστε να αναπτυχθεί πιο πρόσφορα πάνω της η διπλή προσωπικότητα.

Τέτοιες προτάσεις είχαμε από τους σεναριογράφους ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '40, όταν στον *Σκοτεινό καθρέφτη* οι δίδυμες αδελφές Κόλινς αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η μία από τις αδελφές είναι μια ψυχωτική φιγούρα που φτάνει στο έγκλημα σκοτώνοντας τον ψυχίατρό της, και η άλλη, μια αξιαγάπητη γυναίκα με την οποία είναι ερωτευμένος ένας άντρας. Ο εραστής δεν βγάζει άκρη καθώς οι αδελφές είναι όμοιες (και οι δύο ρόλοι παίζονται από την Ολίβια Ντε Χάβιλαντ) και σε κανένα ραντεβού δεν είναι σίγουρος αν βλέπει τη Ρουθ ή την Τέρι. Η ιστορία αποκορυφώνεται, όταν η ψυχωτική Τέρι σχεδιάζει να σκοτώσει τη Ρουθ και να πάρει τη θέση της. Πολλά χρόνια αργότερα, ο Μπράιαν Ντε Πάλμα με το *Διπλό πρόσωπο μιας γυναίκας* ξαναδούλεψε αυτό το μοτίβο των διδύμων γυναικών και της ψυχαναλυτικής προσέγγισης της διχασμένης προσωπικότητας μ' ένα παρόμοιο σενάριο, όπου ο ρόλος του άντρα αντικαθίσταται από μια δημοσιογράφο που αναλαμβάνει τη διαλεύκανση ενός εγκλήματος για να διαπιστώσει την πλήρη ταύτιση των δύο αδελφών.

Μια ακόμα ωραιότερη παραλλαγή αυτού του μοτίβου έχουμε στην *Αποστροφή* του Ρομάν Πολάνσκι. Εδώ, οι δύο αδελφές δεν είναι δίδυμες, αλλά δύο αντίθετοι πόλοι. Η Κάρολ (Κατρίν Ντενέβ) είναι μια μανικιουρίστα κλεισμένη στον εαυτό της που αισθάνεται απέχθεια για τους άντρες, σε αντίθεση με την Έλεν που έχει έναν εραστή και ζει μια «ψυσιολογική» ζωή. Σε μια ολιγοήμερη απουσία της Έλεν, η σχιζοφρένεια της Κάρολ αποκαλύπτεται σταδιακά και ολοκληρώνεται με δύο τρομακτικούς φόνους αντρών που επιχειρούν να «εισβάλουν» στη ζωή της. Όταν επιστρέφει η Έλεν, θα βρεθεί αντιμέτωπη με μια τελείως διαφορετική Κάρολ που δεν έχει συναίσθηση των γεγονότων. Το σενάριο τελειώνει με μια ματιά της πάνω σε παλιά οικογενειακή φωτογραφία, όπου το βλέμμα της μικρής, τότε, Κάρολ είναι καρφωμένο με αποτροπιασμό κάπου στο μέλλον.

Μια άλλη περίπτωση ψυχωτικής φιγούρας στον κλασικό κινηματο-



Η ψυχωτική φιγούρα και η γυναίκα δολοφόνος.
(Η Μπέτι Ντέιβις στο *Γράμμα* του Ουίλιαμ Ουάιλερ)

γράφο συναντάμε στην ταινία *Τι απέγινε η Μπέιμμι Τζέιν*. Περιγράφει τη σχέση δυο αδελφών, της Μπέιμμι Τζέιν (Μπέτι Ντέιβις) και της Μπλανς (Τζόαν Κρόφορντ). Η Μπέιμμι Τζέιν είναι ένα παιδί θαύμα του Χόλιγουντ, αλλά χρόνια αργότερα η Μπλανς της κλέβει τη διασημότητα. Ένα μυστηριώδες (κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες) ατύχημα στοιχειώνει την ανταγωνιστική σχέση των δύο γυναικών. Όλοι πιστεύουν πως η Μπέιμμι Τζέιν σακάτεψε την Μπλανς από ζήλια με το αυτοκίνητό της, διακόπτοντας πρόωρα την καριέρα της. Τα γεγονότα που ακολουθούν φαίνεται να επιβεβαιώνουν αυτήν την άποψη, καθώς η Μπλανς σκιτσάρεται στο σενάριο ως το υπομονετικό και γεμάτο κατανόηση θύμα στα χέρια της μισότρελης αδελφής της, που την αιχμαλωτίζει σχεδιάζοντας το θάνατό της από αστία. Ωστόσο το ευρηματικό φινάλε ανατρέπει τελείως αυτή την εικόνα, καθώς μεταθέτει με αντίστροφο τρόπο τις σχέσεις της καλής και της κακής αδελφής. Η Μπέιμμι ήταν το θύμα και η σατανική Μπλανς, η αιτία της καταστροφής της.

Άλλο παράδειγμα μας προσφέρει, στη *Λεωφόρο της Δύσεως*, η παλιά σταρ Νόρμα (Γκλόρια Σβάνσον). Ο έρωτάς της για τον σεναριογράφο

Τζόε Γκίλις (Ουίλιαμ Χόλντεν) είναι το τελευταίο της άρπαγμα από τη ζωή. Η σχέση τους γρήγορα γίνεται καταπιεστική για τον Τζόε, που ανέχεται τις φαντασιώσεις της και μετατρέπεται σε ζιγκολό. Όταν κάποιο βράδυ ο Τζόε το σκάει σε ένα στέκι της περιοχής και γνωρίζεται με την Μπέτι, μια νεαρή και όμορφη συνάδελφό του, αποφασίζει να εγκαταλείψει τη Νόρμα. Ο περιφρονημένος έρωτας μεταμορφώνει την ξεχασμένη δόξα του βωβού σε εκδικητική μαινάδα. Με το πιστόλι στο χέρι η Νόρμα πυροβολεί (σε μια αξέχαστη σκηνή) τον Τζόε και τον σκοτώνει. Η Γκλόρια Σβάνσον δημιούργησε σε αυτή την ταινία έναν έξοχο τύπο της περιφρονημένης στη δύση του βίου της γυναίκας, που αρνείται να συμβιβαστεί με το μέλλον και καταλήγει μισότρελη.

Άλλη εκδοχή του μοτίβου αποτελούν οι επικίνδυνες και καταστροφικές γυναίκες σε ταινίες όπως *Ολέθρια σχέση* του Άντριαν Λάιν ή *Αποκαλύψεις* του Μπάρι Λέβινσον. Σε αυτές τις εκδοχές οι ερωτικά περιφρονημένες γυναίκες παίρνουν μια τρομερή εκδίκηση από τους πρώην εραστές τους, επιδιώκοντας την ολοκληρωτική τους καταστροφή.

ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΣΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Ένα από τα πιο γοητευτικά και απροσδόκητα (συνήθως «κλέβει» την παράσταση) στοιχεία που μπορεί να διαθέτει ένα σενάριο, είναι η παρουσία ενός παιδιού ως κεντρικού ήρωα της ταινίας. Προσθέτει μια χαριτωμένη νότα δροσιάς και αισιοδοξίας σε κάθε ιστορία κι εξασφαλίζει πάντα τη μεγαλύτερη αποδοχή σε όλα τα θέματα, γιατί, βεβαίως, κάθε παιδί είναι το αιώνιο σύμβολο της αθωότητας, της ελπίδας, της ζωτικότητας, της νοσταλγίας και τελικά της ίδιας της ζωής. Σε αυτό το σημείο όμως κρύβεται και ο σχετικός κίνδυνος. Οι ιστορίες με παιδιά όχι μόνον αρέσουν στον θεατή, αλλά και τον πληγώνουν περισσότερο από οποιοσδήποτε άλλες. Από την εποχή της περίφημης σκηνής του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*, με το παιδικό καροτσάκι να κυλάει στις σκάλες της Οδησού, τίποτα δεν προκάλεσε μεγαλύτερο σοκ στην ιστορία του κινηματογράφου από τη σκηνή της αυτοκτονίας του μικρού παιδιού στο *Γερμανία, έτος μηδέν* του Ρομπέρτο Ροσελίνι.

Αυτή η ταινία στάθηκε αφετηρία μιας αλλαγής στη μέχρι τότε επικρατούσα άποψη που ήθελε το παιδί ως πρωταγωνιστή, ακόμα και όταν δοκιμάζεται σκληρά από τη σκληρότητα της ζωής, τελικά να θριαμβεύει. Ήταν μια καθιερωμένη οπτική που τη συναντάμε τόσο στις παλιές κλασικές κωμωδίες (*Το χαμίνι* του Τσάρλι Τσάπλιν) όσο και στις κοινωνικές περιπέτειες με τη Σίρλεϊ Τεμπλ (*Το παιδί του κατάδικου*, *Ο καπετάν Γενάρης*, *Φτωχό πλουσιοκόριτσο*, *Λίγη αγάπη για τη Σίρλεϊ* κτλ.) του αμερικανικού κινηματογράφου.

Το *Γερμανία, έτος μηδέν* παρουσίασε έναν τραγικό κόσμο, στον οποίον τα παιδιά δεν μπορούν να επιζήσουν, και το *Λος Ολβιντάτος* του Λουί Μπουνιουέλ, έναν εξαθλιωμένο κόσμο μέσα στον οποίο μεγαλώνουν παιδιά δολοφόνοι. Το ίδιο απαισιόδοξο μοτίβο συναντάμε στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* του Βιτόριο Ντε Σίκα και προπαντός στα *Απαγορευμένα παι-*

ενός μικρού κοριτσιού που τον ενθαρρύνει, καλεί με το λόγο του τη νεκρή να αναστηθεί. Σε μια ανεπανάληπτη σκηνή, την ωραιότερη ίσως του παγκόσμιου κινηματογράφου, η νεκρή θα αναστηθεί και το θεολογικό χάσμα θα γεφυρωθεί με τη δύναμη της λόγου της ανυστερόβουλης και αντιδογματικής πίστης.

Η ποιότητα και η αξία του αντιπάλου, λοιπόν, δίνει αξία και αναδεικνύει τον ήρωα. Αντίπαλος του Βίτο Κορλεόνε στον *Νονό* είναι ο αρχηγός της άλλης μαφιοζικής οικογένειας. Ο αντίπαλος του Μάρτιν Σιν στη ζούγκλα της Καμπότζης (*Αποκάλυψη τώρα*) είναι ο παρανοϊκός συνταγματάρχης Κουρτις που πρέπει να σκοτώσει. Ένας αδέξιος γκαφατζής, πλην όμως ευαίσθητος νοσοκόμος, όπως ο Τζέρι Λιούις στην κωμωδία του *Ο Τζέρι Λιούις τσαρλατάνος*, έχει ως αντίπαλο το μοχθηρό διευθυντή του νοσοκομείου. Ο επίσης αδέξιος, πλην όμως τυχεράκιας ντετέκτιβ Κλουζό, έχει ως αντίπαλο το νευρασθενικό επιθεωρητή Ντρέιφους. Αν ο ήρωάς μας είναι όμορφος, αρέσει στις γυναίκες και τίμιος, όπως ο Τόνι Κέρτις στην *Μεγάλη κούρσα γύρω από τον κόσμο* τότε απέναντί του θα βρει τον κυριότερο αντίπαλό του, στην προκειμένη περίπτωση τον δολοπλόκο τερατόμορφο καθηγητή Κατάρτα (Τζακ Λέμον). Αν αναζητά ένα θησαυρό, όπως ο Ρον Μούντι, στο *Μυστήριο με τις δώδεκα καρτέκλες*, τότε αντίπαλος του είναι ο βασικότερος ανταγωνιστής του στη μάχη της αναζήτησης, δηλαδή ο παπάς Ντομ Ντε Λουίζ.

Στις αστυνομικές περιπέτειες αντίπαλος του ντετέκτιβ είναι ο δολοφόνος, στα νουάρ ή τα θρίλερ ένας κακοποιός, ή ένας διεφθαρμένος κρατικός λειτουργός που προσπαθεί να παγιδέψει τον ήρωα (*Στη σκιά των 4 γιγάντων*). Στις αισθηματικές κομεντί και κωμωδίες αντίπαλος του ήρωα είναι ένας ερωτικός ανταγωνιστής που προσπαθεί να του «κλέψει» την αγαπημένη (*Ραντεβού στα τυφλά*), ενώ σε άλλες έντεχνες περιπτώσεις ανταγωνιστής του ήρωα μπορεί να είναι μια ολόκληρη πόλη (*Επαρχιώτες του Νιλ Σάιμον*), ο χρόνος (*Αεροπλάνα λιμουζίνες και τραίνα*), κ.λπ.

Στα ψυχοδράματα, ο ήρωας έχει ως κύριο αντίπαλο τον εαυτό του· μια αρρώστια ή μια σχιζοφρένεια, όπως ο ιδιοφυής μαθηματικός στην ταινία του Ρον Χάουαρντ *Ένας υπέροχος άνθρωπος* που αντιμετωπίζει τα φαντάσματα του νου του.

Όπως και να έχει, η προσωπικότητα του βασικού αντιπάλου, όχι μόνο βοηθά στη σκιαγράφηση του χαρακτήρα του ήρωά μας, αλλά μέσα από τις πράξεις και τις επιδιώξεις του φωτίζει τα κίνητρα του ήρωά μας και βοηθά το θεατή να καταλάβει καλύτερα το συναισθηματικό του κόσμο.

9. ΤΟ ΥΠΟΣΤΗΡΙΚΤΙΚΟ (SUPPORTING) CAST

Γύρω από τον «ήρωα» και τον «αντίπαλο» κινείται ένας ολόκληρος κόσμος από πρόσωπα, τύπους και χαρακτήρες, που σκιαγραφούν τον κόσμο της σύγκρουσης και ολοκληρώνουν το «σύμπαν» του έργου μας. Η επιλογή των «περιφερειακών» και «βοηθητικών» (support) χαρακτήρων, δεν είναι αναγκαίο να γίνει στην πρώτη φάση της δημιουργίας· κά-



Ναζαρέν του Λ. Μπουνιουέλ

ποιους θα εμπνευστούμε αργότερα στη διαδικασία της τελικής γραφής, όταν η ένταση της πλοκής θα απαιτήσει κάποια συμπληρωματικά πρόσωπα. Αλλά σε ποιο περίπου πνεύμα πρέπει να κινούνται και να εξυπηρετούν οι βοηθητικοί χαρακτήρες; Θα αναφερθούμε σε κάποιους γενικούς κανόνες: εσείς θα εκτιμήσετε εάν σας εξυπηρετούν στο σχεδιασμό του σεναρίου ή εάν θα τους προπεράσετε.

Εκκινώντας από τους τρεις βασικούς τύπους σχέσεων και τους έξι ρόλους που ο Greimas¹² υποστηρίζει πως αναπτύσσονται ανάμεσα στα λειτουργικά πρόσωπα ενός αφηγήματος, θα ανοίγαμε μια «βεντάλια» χρήσιμων ρόλων, που μπορούν να λειτουργήσουν αποτελεσματικά και να στηρίξουν μια κινηματογραφική αφήγηση. Τον ήρωα πλαισιώνουν δύο-τρεις ρόλοι με πρώτο ανάμεσά τους τον «φίλο», «συνεργάτη», ή «σύμμαχο» του ήρωα. Είναι αυτός με τον οποίο ο ήρωας θα ανταλλάξει απόψεις, θα προστρέξει στη βοήθειά του και θα συνεργαστεί στην επίτευξη των

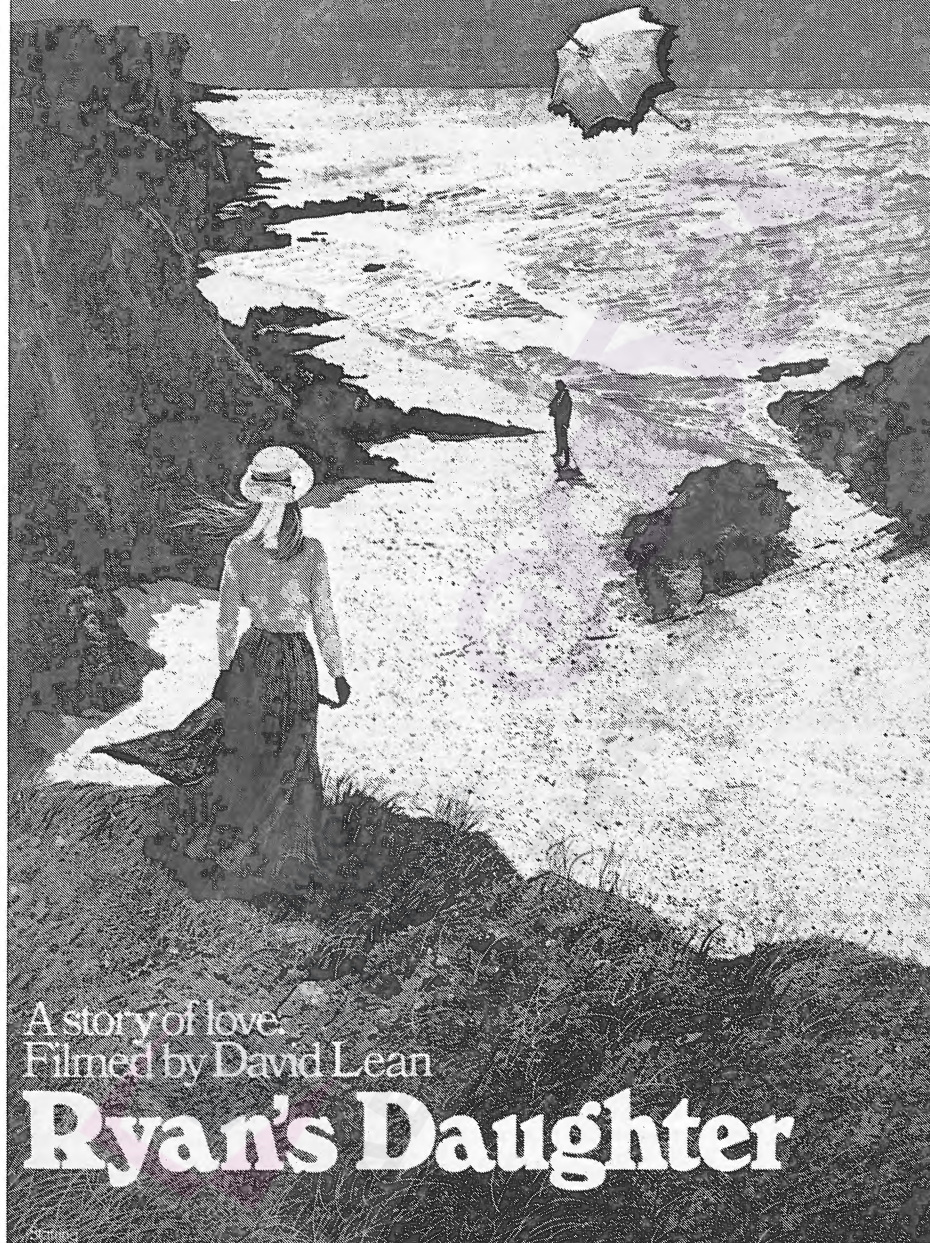
στόχων. Αλλά, ο ήρωας, ο κάθε ήρωας, είναι θνητός κι επομένως έχει μια αχιλλειο φτέρνα, ένα αδύνατο σημείο που αρκετές φορές αποτελεί το επίκεντρο των επιθέσεων όπου θα εξαπολύσει εναντίον του ο αντίπαλος. Αυτή η αχιλλειος φτέρνα, άλλοτε είναι μια γυναίκα, μια αγαπημένη, κι άλλοτε ένα ευάλωτο προσφιλές του πρόσωπο (π.χ. το παιδί του). Σε αρκετές ιστορίες η αδυναμία αυτή του ήρωα καθορίζει όχι μόνο τη δράση του, αλλά κατευθύνει και την πλοκή (*Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά*).

Ένας τρίτος ρόλος που βρίσκεται κοντά ή δίπλα στον ήρωα είναι το λεγόμενο «φίδι» ή «πράκτορας»: ένας «κρυμμένος αντίπαλος» που αρχικά εμφανίζεται ως φίλος, βοηθός και συμπαραστάτης, ενώ στην πραγματικότητα αποτελεί το όργανο των αντιπάλων του και πραγματικός του σκοπός είναι η προδοσία, η κατασκοπία ακόμα και το σαμποτάρισμα των ενεργειών του ήρωα. Σε κάποιες ταινίες, το «φίδι», εμφανίζεται με τη σαγηνευτική μορφή μιας όμορφης γυναίκας που διατηρεί ερωτικές σχέσεις με τον ήρωα όπως η Σαρλότ Ράμπλινγκ στην *Ετυμηγορία* (με παρτενέρ της τον Πολ Νιούμαν), ή η Μάρθα Κέλερ στο *Ανθρωποκυνηγητό* του Τζον Σλέσινγκερ. Άλλες φορές το «φίδι» γοητεύεται από τον ήρωα και κάποια στιγμή αλλάζει στρατόπεδο αποκαλύπτοντας το ρόλο του και τα σχέδια του αντιπάλου.

Στην αντίπερα όχθη του ήρωα, συναντάμε σε κάποιες ιστορίες κι έναν «δράκο», δηλαδή, ένα χαρακτήρα κρίσιμο για την επίτευξη των στόχων του ήρωα, που ονομάζεται έτσι γιατί είναι ο φύλακας ενός μυστικού, ο κάτοχος μιας γνώσης. Είναι εκείνος τον οποίο ο ήρωας πρέπει τελικά να κατανικήσει, να παραμερίσει ή να προσπαθήσει να πείσει να λύσει τη σιωπή του: συνήθως είναι κρίσιμος μάρτυρας ενός γεγονότος, που κρατά το στόμα του κλειστό κι αρνείται να βοηθήσει ή ο κάτοχος ενός μυστικού του παρλθόντος (π.χ. η γκουβερνάντα στη *Ρεβέκα* του Χίτσκοκ).

Τέλος, στο χώρο ανάμεσα στον ήρωα και τον αντίπαλο αναπτύσσεται μια άλλη γκάμα υποστηρικτικών ρόλων, που πλαισιώνει το βασικό καστ. Πρώτος ανάμεσά τους είναι ο «δικαστής»: ένας χαρακτήρας επιτετραμμένος από τη φύση του επαγγέλματος του να κρατά ισορροπίες, λόγου χάρι, ένας προϊστάμενος που μερικές φορές κάνει τα στραβά μάτια, ή ένας ουδέτερος στη διαμάχη χαρακτήρας που κρίνει την επιτυχία ή όχι του ήρωα (π.χ. ο προϊστάμενος αστυνομικός στο *Φονικό όπλο*), ενώ στις περισσότερες κινηματογραφικές ιστορίες διακρίνουμε κι έναν ή περισσότερους «νάνους», δηλαδή, κωμικούς χαρακτήρες που χρησιμεύουν και συμβάλλουν στον αφηγηματικό πλούτο της εξιστόρησης. Τους αποκαλούμε «νάνους» γιατί αρχετυπικά αυτοί οι κωμικοί χαρακτήρες από την εποχή της κομέντια ντελ'άρτε, κινούνται και κατηγοριοποιούνται γύρω από τους επτά βασικούς χαρακτήρες των νάνων του παραμυθιού, που αντιστοιχούν σε επτά σημαντικά ανθρώπινα ελαττώματα: Γκρινιάρης, κουτούτσιος, γιατρός, συναχωμένος, ντροπαλός, τεμπέλης και δειλός.

From MGM, producers of David Lean's "Doctor Zhivago"



Η τρικυμώδης θάλασσα· ο δυνατός αέρας που παρασύρει την ομπρέλα· η πλημμυρίδα και η άμπωτις στην παραλία οπτικοποιούν ιδανικά το ρομαντικό, άστατο και ονειροπαρμένο χαρακτήρα της Σάρα Μάιλς στην *Κόρη του Ράιαν*, την πληρέστερη ίσως ταινία του Ντέιβιντ Λιν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΔΕΚΑΤΟ

Η ΠΛΟΚΗ

Πλοκή είναι η ανάπτυξη όλων των θεμάτων και συμβάντων του σεναρίου σε αιτιατή και χρονική σειρά· η δράση της ταινίας, η οποία αποτελεί και τον πυρήνα του σεναρίου. Η ανάπτυξη της πλοκής οδηγεί είτε στην εξαφάνιση της σύγκρουσης είτε στη δημιουργία νέων συγκρούσεων. Η ιδανική εξέλιξη της πλοκής συναντάται στο αστυνομικό μυθιστόρημα, όπου «...κάθε ομάδα δεδομένων – αντικείμενο και γεγονός – προσαρμόζεται σε μία οδοντωτή διάταξη γρίφων που λύνονται στο τέλος με απόλυτη ακρίβεια»¹³.

Η πλοκή αποτελεί σημαντικό παράγοντα επιτυχίας της ταινίας, αφού είναι γενικά παραδεκτό πως η αδυναμία της καταβαρθεώνει και την καλύτερη ιδέα, ενώ από την άλλη μεριά η ευρηματικότητά της αναδεικνύει το ενδιαφέρον ακόμα και του πιο συμβατικού θέματος. Κατά τη γνώμη μας αυτό συμβαίνει γιατί η πλοκή διαρθρώνει τη δράση (δεν υπάρχει πλοκή χωρίς κάποιας μορφής δράση), και αυτή με τη σειρά της είναι ταυτόσημη με τη φύση της κινηματογράφησης, δηλαδή την κίνηση. Περισσότερο, λοιπόν, από το μυθιστόρημα ή το μύθο ή οποιαδήποτε άλλη μορφή έντεχνου γραπτού λόγου, η πλοκή προσιδιάζει στην κινηματογραφική τέχνη· αποτελεί την καρδιά και κινητήρια δύναμη της.

1. Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΠΛΟΚΗΣ

Στο κλασικό δοκίμιο του R.S.Crane, προτείνεται η ειδολογική διαίρεση της πλοκής σε τρεις επιμέρους: πλοκή της δράσης, πλοκή του δραματικού χαρακτήρα και πλοκή της διάνοιας (ιδέας)¹⁴. Μια τέτοια σύνθετη προσέγγιση ταιριάζει περισσότερο στο κινηματογραφικό σενάριο, εξαιτίας της ύπαρξης πολλών ειδών και θεματικών κατηγοριών. Στις περιπέτειες και τα θρίλερ η πλοκή ταυτίζεται με τη δράση· στα δράματα (όπως στις ταινίες του Μπέργκμαν) μπορούμε να μιλήσουμε για πλοκή του δραματικού χαρακτήρα. Σε άλλες όμως ταινίες, όπως *Το φάντασμα της ελευθερίας*, *Η κρυφή γοητεία της μπουρζουρίας*, 8½ κ.ά, δεν μπορούμε να αναφερόμαστε σε πλοκή της δράσης ή του χαρακτήρα· είναι ανύπαρκτη γιατί τα εν λόγω έργα δεν αφηγούνται τις περιπέτειες ενός ήρωα, αλλά δομούνται γύρω από την ανάπτυξη μιας ιδέας. Αυτό δεν σημαίνει πως τα εν λόγω έργα στερούνται πλοκής· η πλοκή τους όμως είναι διαφορετικής ποιότητας (πλοκή της διάνοιας).

Συστατικά στοιχεία της αφηγηματικής ανάπτυξης της πλοκής της δράσης, σύμφωνα με την κλασική αντίληψη της δομής του έργου σε τρεις πράξεις, είναι:

- η εισαγωγή
- η σύγκρουση
- η εκκρεμότητα (suspense)
- η μεταστροφή
- το φινάλε

Αυτά τα συστατικά στοιχεία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι γνωστά και με τους όρους που συναντώνται και στα παλαιότερα κινηματογραφικά εγχειρίδια ως θέση ή δέση (προπαρασκευή, σύγκρουση, εκκρεμότητα) και λύση (μεταστροφή και φινάλε) της υπόθεσης, ενώ η κάτω από τους παραδοσιακούς κλασικούς και ακαδημαϊκούς όρους δόμησή τους συνιστά αυτό που στο σενάριο ονομάζουμε: «διηγηματικό τόξο» ή «τόξο της αφήγησης»¹⁵.

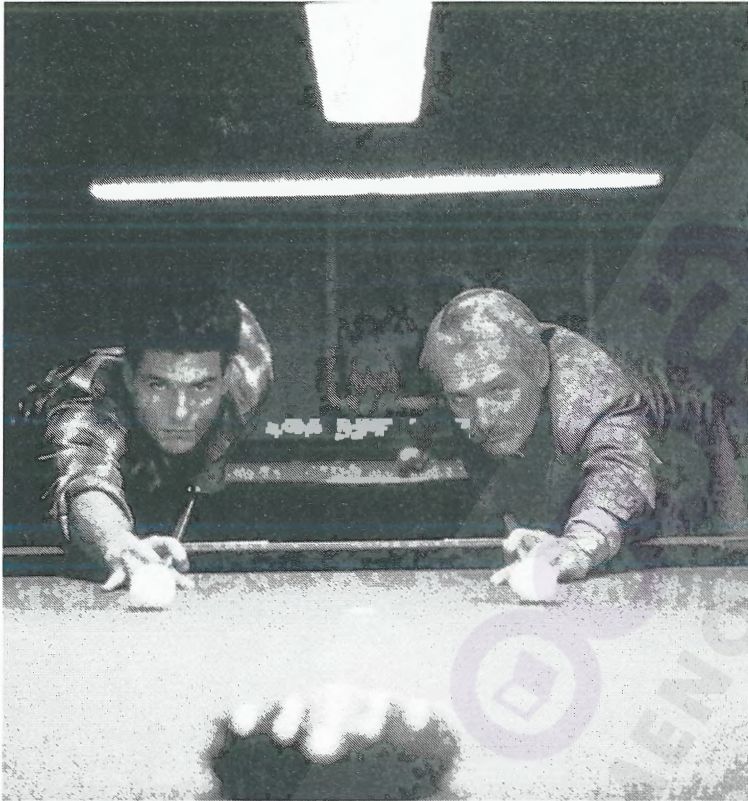
1.1. Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η προπαρασκευή της πλοκής που αποτελεί και την εισαγωγή του σεναρίου μας περιλαμβάνει:

- την εισαγωγή των χαρακτήρων
- την περιγραφή του χωρόχρονου
- τη γνωριμία με το θέμα του μύθου

Η προπαρασκευή (εισαγωγή) του σεναρίου πρέπει να είναι κατά το δυνατόν σύντομη και περιεκτική και η ανάπτυξή της να περιορίζεται σε ένα σύντομο αριθμό σκηνών, με προεξέχουσα την πρώτη σκηνή και ιδιαίτερα την πρώτη σκάνς του σεναρίου (opening scene). Αυτού του είδους οι σκηνές, στην ιδανική τους μορφή, πρέπει να είναι ατμοσφαιρικές, να κινούνται δηλαδή σε μια περιρρέουσα ατμόσφαιρα δραματικής έντασης, περιεκτικές, δηλαδή να περιέχουν όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για το θέμα και τους χαρακτήρες και δυναμικές, δηλαδή να δημιουργούν την αίσθηση μιας προσδοκίας και να θέτουν ερωτηματικά σε σχέση με την εξέλιξη του μύθου. Σκοπός τους είναι η αιχμαλώτιση της προσοχής σε πρώτη φάση του αναγνώστη του σεναρίου και σε δεύτερη του θεατή της ταινίας. Και τούτο γιατί ένας από τους κανόνες όχι μόνο του κινηματογράφου αλλά και των περισσότερων αφηγηματικών μορφών τέχνης είναι πως ο αναγνώστης/θεατής, πολύ σύντομα, δηλαδή από τις πρώτες σελίδες ή από τις πρώτες σκηνές, αποφασίζει τελεσίδικα αν του αρέσει ή όχι το έργο.

Ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέραμε παραδείγματα για τους τρόπους και την τεχνική της προπαρασκευής της δράσης μέσα από τη



Ο ήρωας στην κορύφωση της δεξιοτεχνίας του. Ο Τομ Κρουζ και ο Πολ Νιούμαν στο *Χρώμα του χρήματος* του Μάρτιν Σκορσέζε.

διαδικασία της εγκαθίδρυσης του ήρωα. Όσο σημαντικό στοιχείο, ωστόσο, είναι η εισαγωγή του ήρωα, άλλο τόσο σημαντικό στοιχείο αποτελεί και η εισαγωγή στο συγκεκριμένο χωρόχρονο της δράσης. Στην *Καζαμπλάνκα*, παραδείγματος χάρη, οι εισαγωγικές σκηνές του σεναρίου, πριν ακόμα μας γνωρίσουν τους ήρωες μας, ενημερώνουν για τη σημασία της πόλης της Καζαμπλάνκα ως «ουδέτερης ζώνης» στα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και ως μοναδικού δρόμου αεροπορικής διαφυγής προς την Αμερική. Όλα αυτά περιγράφονται μέσα από τον ατμοσφαιρικό μικρόκοσμο ενός κλαμπ της πόλης, που διευθύνεται από έναν αμερικανό τυχοδιώκτη, τον Ρικ, και όπου συχνάζουν κάθε είδους απελπισμένοι φυγάδες, γυναίκες ελευθερίων ηθών και οι διοικητικές αρχές της πόλης. Όλη η δράση, η απελπισία και η βαρβαρότητα του πολέμου καθρεφτίζονται ιδανικά σε αυτόν το χώρο. Ένα ακόμα καλύτερο παράδειγμα αποτελεί το πέρασμα (ρακόντ) από την εισαγωγική σεκάνς της *Οδύσσειας του διαστήματος* στο πρώτο μέρος: ένα ανθρώπινο οστό εκτοξεύεται σαν μπουμερανγκ από τα χέρια ενός πρωτόγονου ανθρώπου και στο επόμενο πλάνο βλέπουμε ένα κατάφωτο γήινο διαστημόπλοιο να ταξιδεύει στο γαλαξία. Μια εικόνα και μόνο μάς εισάγει αμέσως αφ' ενός στο χωρόχρονο της επιστημονικής φαντασίας, αφ' ετέρου στο κυρίως θέ-

μα του σεναρίου της έξοχης ταινίας του Κιούμπρικ, έναν στοχασμό πάνω στην εξέλιξη της πνευματικότητας του ανθρώπου.

1.2. Η ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ

Αμέσως μετά τις εισαγωγικές σκηνές, η πλοκή στην εξέλιξη της εισέρχεται στην ανάπτυξη του κυρίως θέματος του σεναρίου, μέσα από τη σύγκρουση δύο αντίθετων χαρακτήρων, που εισάγεται μ' ένα δραματικό συμβάν, το οποίο ως επί το πλείστον ταυτίζεται με την κρίσιμη σκηνή.

Αυτή η σύγκρουση ανάλογα με το περιεχόμενο της διακρίνεται σε ψυχολογική, φιλοσοφική, πολιτική, ιδεολογική, συναισθηματική κλπ. Θα

Ο Μάρλον Μπράντο και η Μαρία Σνάνιντερ στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* του Μπ. Μπερτολούτσι.



μπορούσαμε να την παρομοιάσουμε σαν σκιά κάθε σεναριακού θέματος. Ανάλογα με τον τρόπο που θα τη φωτίσει ο δημιουργός μπορεί να είναι μικρή ή μεγάλη, διακριτική ή παραμορφωτική ή ακόμα σε μερικές περιπτώσεις τελείως αχνή και ξεθωριασμένη ή πολύπλοκη και πολυεπίπεδη. Για παράδειγμα, στην *Καζαμπλάνκα* εντοπίζεται σε πρώτο επίπεδο μέσα από τη συναισθηματική σύγκρουση δύο πρώην εραστών, σύγκρουση όμως που καθρεφτίζει σε δεύτερο επίπεδο και τη σύγκρουση δύο πολιτισμών (της ναζιστικής βαρβαρότητας και της ελευθερίας), αλλά και σε ένα τρίτο επίπεδο το συναισθηματικό δίλημμα του Ρικ μεταξύ του προσωπικού του έρωτα και του καθήκοντος. Ένα άλλο παράδειγμα πολυεπίπεδης σύγκρουσης αποτελεί το ουσέστερν του Φρεντ Τσίνεμαν *Το τρένο θα σφυρίξει 3 φορές*, στο οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει τη δόμηση μέσα στην ιστορία του πολλών ταυτόχρονα αντιθέτων ζευγών: Το καλό που εκπροσωπείται από τον σερίφη και το κακό με τη μορφή των τριών πιστολάδων, ο συλλογικός φόβος της κοινωνίας σε αντιπαράθεση με το ατομικό θάρρος του σερίφη, η σύγκρουση ανάμεσα στην προσωπική ευτυχία και στο καθήκον, καθώς και ανάμεσα στο θρησκευτικό πιστεύω (η σύζυγος του σερίφη ανήκε στην θρησκευτική αίρεση των κουάκερος, που απαγορεύουν για οιονδήποτε λόγο τη χρήση βίας) και την προσωπική αγάπη.

Σε κάποιες άλλες ταινίες όπως, λόγου χάρη, οι περιπέτειες ή το θρίλερ, η σύγκρουση μπορεί να είναι τελείως προσχηματική. Αυτό που ο παμπόνηρος Χίτσκοκ, στη συνέντευξη-ποταμό που έδωσε στον Τριφό, ονομάζει Μαγκάφιν, κι ευθύς αμέσως το εξηγεί πολύ χαρακτηριστικά:

«Είναι ένα τέχνασμα, ένα τρικ, ένα πρόσχημα όπως το λέμε. Να, λοιπόν, η ιστορία του Μαγκάφιν: ξέρετε πως ο Κίπλινγκ έγραφε συχνά με θέμα τις Ινδίες και τους Άγγλους που πολεμούσαν κατά των ιθαγενών (...) Σε όλες αυτές τις ιστορίες κατασκοπίας κύριο θέμα ήταν η κλοπή των σχεδίων του φρουρίου. Το φρούριο ήταν το Μαγκάφιν, έτσι δώσαμε τ' όνομα αυτό σε τέτοιου είδους αναζητήσεις: κλοπή χαρτιών, κλοπή ντοκουμέντων, κλοπή μουσικού (...) Δεν έχει και πολλή σημασία. Πάντα σκεφτόμουν στη δουλειά μου πως τα χαρτιά ή τα ντοκουμέντα πρέπει να έχουν μεγάλη σημασία για τα πρόσωπα της ιστορίας, αλλά καμιά για μένα τον αφηγητή (...) Το πιο σπουδαίο, όμως, πράγμα που έμαθα με τα χρόνια είναι πως το Μαγκάφιν δεν έχει καμιά απολύτως σημασία. Το γνωρίζω από πείρα, είναι όμως πολύ δύσκολο να το δώσεις να το καταλάβουν. Το καλύτερο Μαγκάφιν που είχα ποτέ ήταν της ταινίας Στη σκιά των 4 γιγάντων. Είναι μια ταινία κατασκοπίας και το μόνο ερώτημα που βάζει το σενάριο είναι: τι ψάχνουν οι κατάσκοποι; Στη σκηνή λοιπόν του αεροδρομίου του Σικάγο, ο άνθρωπος της CIA εξηγεί τα πάντα στον Κάρι Γκραντ που τον ρωτάει μιλάοντας για τον Τζέιμς Μείζον. — Τι δουλειά κάνει; — Ας πούμε πως ασχολείται με εισαγωγές εξαγωγές. — Ναι, αλλά τι πουλάει; — Ε! Τίποτα... μουσικά της κυβέρνησης! Βλέπετε, εδώ δώσαμε στο Μαγκάφιν την τελειότερη έκφρασή του: το τίποτα»¹⁶.

1.3. Η ΕΚΚΡΕΜΟΤΗΤΑ (*suspense*)

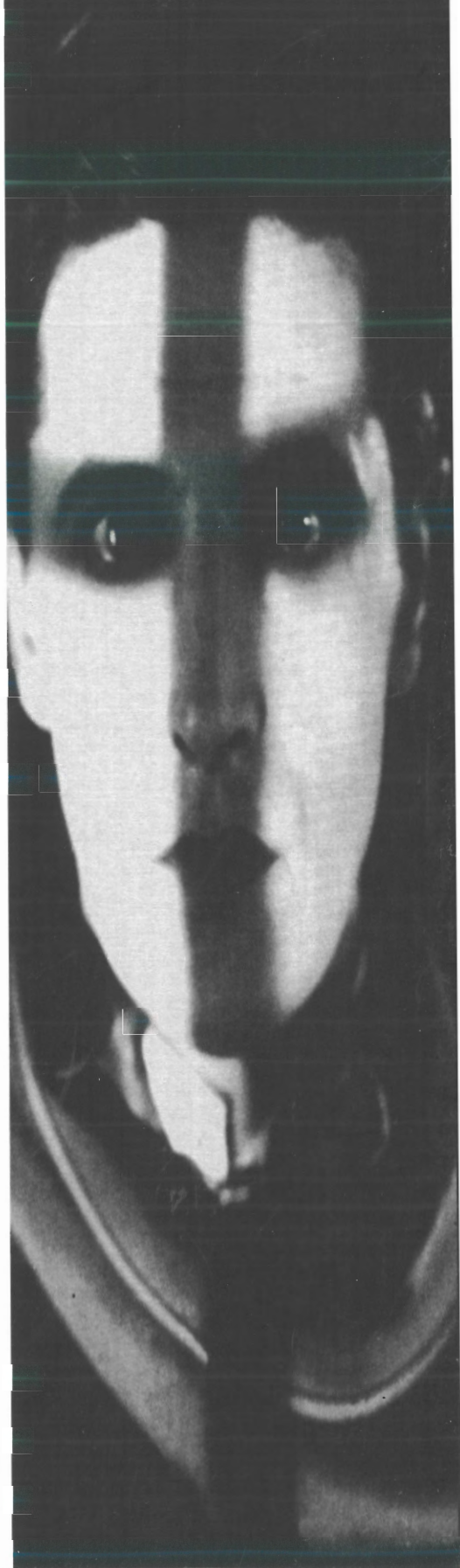
Επακόλουθο κάθε κινηματογραφικής σύγκρουσης είναι η δημιουργία μιας εκκρεμότητας (*suspense*) στο σενάριο, διά της οποίας δημιουργείται στον θεατή μια αίσθηση αβεβαιότητας και αγωνίας για την προσδοκώμενη εξέλιξη της πλοκής. Αυτό το αίσθημα αβεβαιότητας αποτελεί την πεμπτουσία του κινηματογραφικού έργου.

Η εκκρεμότητα εισάγεται στην αφήγηση με τη λεγόμενη κρίσιμη σκηνή, που τοποθετείται συνήθως αμέσως μετά τις εισαγωγικές σκηνές του έργου και περιγράφει ένα απροσδόκητο συμβάν, το οποίο στρέφει οριστικά τη ροή του μύθου της ιστορίας μας προς το κυρίως θέμα. Για παράδειγμα, στην *Καζαμπλάνκα*, αμέσως μετά τις σκηνές της περιγραφής των χαρακτήρων στο Καφέ του Ρικ και τη γνωριμία μας με την κατάσταση που επικρατούσε στο γερμανοκρατούμενο (λόγω του καθεστώτος του Βισί) γαλλικό Μαρόκο, ακολουθεί η κρίσιμη σκηνή του έργου που τοποθετείται περίπου στο 30ο λεπτό, και η οποία οριοθετείται από την άφιξη στην πόλη και την είσοδο στο καφέ της παλιάς αγάπης του Ρικ, της Ίλσας. Η Ίλσα προσπαθεί να διαφύγει στην Αμερική με τον καταζητούμενο από τους ναζί άντρα της και η εμφάνισή της ανατρέπει τα μέχρι τότε δεδομένα, εισάγοντας στην υπόθεση τόσο την έννοια της ψυχολογικής σύγκρουσης (μεταξύ των δύο πρώην εραστών) όσο και την εκκρεμότητα (αγωνία) για το αν τελικά θα καταφέρει, και με ποιον τρόπο, να διαφύγει. Αυτά τα δύο θεματικά στοιχεία αποτελούν ουσιαστικά και ολόκληρο το περιεχόμενο του έργου και καθορίζουν την πλοκή του.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η σκηνή που εισάγει την εκκρεμότητα τοποθετείται χρονικά στο πρώτο 1/3 της δεύτερης πράξης, ενώ η εξέλιξη της εκκρεμότητας ταινίας διαρκεί περίπου μία ώρα. Εξυπακούεται, φυσικά, πως αυτά τα χρονικά μεγέθη δεν είναι απόλυτα και συνήθως εξαρτώνται από το συνολικό μήκος (διάρκεια) του κινηματογραφικού έργου. Αποτελούν ωστόσο μια αντίληψη που έχει προκύψει από την πείρα και τη μελέτη της δομής χιλιάδων ταινιών και αποτελεί έναν κανόνα (πεπατημένη) στον οποίον υπάρχουν αρκετές εξαιρέσεις, ιδιαίτερα σε ταινίες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Σε τελευταία ανάλυση αποτελεί ένα όπλο (τεχνική) στα χέρια του σεναριογράφου, από τον οποίον και τελικά εξαρτάται αν θα το χρησιμοποιήσει ή όχι.

1.4. Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ

Η μεταστροφή ορίζει το τέλος της σύγκρουσης και με αυτήν το σενάριο ολοκληρώνει τη δεύτερη πράξη του προετοιμάζοντας το οριστικό φινάλε. Περιλαμβάνει την αποσαφήνιση των πράξεων του ήρωα, τον τελικό σχεδιασμό της δράσης και αντίδρασης του και κορυφώνεται με μια σκηνή που την ονομάζουμε δραματική ακμή και η οποία αποτελεί την κορύφωση της δράσης, το ανώτατο δηλαδή όριο της σύγκρουσης και της υφιστάμενης εκκρεμότητας. Στο προηγούμενο παράδειγμα της *Καζαμπλάνκα*, η μεταστροφή αρχίζει με την τελευταία δραματική συνάντηση των



Πώς γράφεται ένα σενάριο; Σε αυτή την ερώτηση απαντά το βιβλίο, που απευθύνεται τόσο στους αρχάριους σεναριογράφους, που δεν έχουν γράψει ποτέ ένα σενάριο, όσο και στους σπουδαστές, που επιθυμούν να ασχοληθούν συστηματικά με το σενάριο έχοντας επαγγελματικές φιλοδοξίες. Εκτός από την πλήρη ανάπτυξη των κανόνων της αφηγηματικής δομής, τις μεθόδους επιλογής των βασικών ηρώων και χαρακτήρων, καθώς και τις σημαντικότερες αφηγηματικές τεχνικές, προσεγγίζει με απλό και διδακτικό τρόπο μια σειρά πρακτικών θεμάτων όπως: Τι είναι σενάριο. Τι διδάσκεται και τι όχι στο σενάριο. Η ιστορική εξέλιξη του σεναρίου. Με ποιον τρόπο γράφουμε ένα σενάριο. Τα εκφραστικά μέσα του σεναριογράφου (η σκηνή και η σεκάνς). Οι σημαντικότερες τεχνικές συγγραφής (αμερικανικός και ευρωπαϊκός). Πώς υπολογίζουμε το μήκος των σκηνών και πώς το χρόνο διάρκειας ενός σεναρίου (αντιστοιχία χρόνου ταινίας-σελίδων). Πώς γράφεται μια σκηνή. Πώς γράφεται μια σεκάνς. Ποια η πρακτική σημασία της εικόνας και της πρόζας. Ποια η σημασία της εσωτερικής και της εξωτερικής σκηνής, του νυχτερινού και του ημερήσιου και ποια η σημασία των φωτισμών. Η αρίθμηση των σκηνών. Πώς γράφουμε τις ερμηνευτικές οδηγίες. Πώς αποδίδουμε συναισθήματα με εικόνες. Τι πρέπει να γνωρίζει ο σεναριογράφος για τις γωνίες λήψης, τους φακούς, το ύψος και τις κινήσεις της μηχανής και τους άλλους τρόπους μετάδοσης ή υποβολής συναισθημάτων στους θεατές μιας ταινίας. Πώς αναζητούμε ιδέες και ποια η σημασία της παρατηρητικότητας και των αναμνήσεων. Πώς διαβάζουμε διηγήματα για να επιλέξουμε θέματα για το σενάριό μας. Πότε ξεκινάμε τη γραφή. Πώς επεξεργαζόμαστε την αρχική έμπνευση. Πού ξεκινά και τελειώνει ο ρόλος του σεναριογράφου σε σχέση με τον σκηνοθέτη. Και πολλά άλλα. Το βιβλίο ολοκληρώνεται με την ανάλυση δέκα απαραίτητων διαδοχικών βημάτων για τη γραφή ενός σεναρίου, καθώς και πληροφορίες γύρω από την κατοχύρωση και την προώθησή του στην ελληνική αγορά.

ISBN 960-322-102-3