

**ΓΡΑΦΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ:
ΕΝΑ ΔΕΙΓΜΑ ΜΕΤΑΦΟΡΑΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

Γεωργία Λουκοπούλου, κοινωνιολόγος, εκπαιδευτικός, κινηματογραφίστρια
Αναστασία Μερκούρη, φιλόλογος, εκπαιδευτικός



[Forum Νέων Επιστημόνων](#), 4-7/12/2008

Διοργάνωση του Εργαστηρίου Τέχνης και Λόγου του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Θεωρείται πλέον δεδομένη και αναγκαία πρακτική, πριν ασχοληθούν οι μαθητές με τη μεταγραφή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κάποια άλλη μορφή τέχνης, να το έχουν προσεγγίσει ως κριτικοί αναγνώστες. Αυτό όμως μπορεί να γίνει αποτελεσματικά με τη μεσολάβηση του δασκάλου, που θα δώσει τις βασικές ερμηνευτικές κατευθύνσεις με εργαλεία του τις θεωρίες της λογοτεχνίας.¹ Προκειμένου να ερμηνεύσουμε λοιπόν ένα αφηγηματικό λογοτεχνικό κείμενο, ακόμα και σε αποσπασματική μορφή, είναι σημαντικό να προστρέξουμε στην Αφηγηματολογία, την Ερμηνευτική και τις θεωρίες της Ανάγνωσης. Έτσι, μπορούμε, σε πρώτο στάδιο, να εντοπίσουμε τα χαρακτηριστικά που προσδίδουν λογοτεχνική ιδιαιτερότητα στο κείμενο και, έπειτα, να το αναλύσουμε με τους μαθητές μας. Μέσα από αυτή την προεργασία, η ανάγνωση του κειμένου στην τάξη θα μπορέσει να βοηθήσει στην αποκωδικοποίησή του σε μεγάλο βαθμό.²

Το παρόν εργαστήριο αποτελεί πρόταση για εκπαιδευτική δράση που μπορούν να εφαρμόσουν εκπαιδευτικοί ή όσοι δουλεύουν με νεανικές ομάδες. Αφορμή για το σχεδιασμό του υπήρξαν διαθεματικές εργασίες στα σχολικά εγχειρίδια Λογοτεχνίας του Γυμνασίου, οι οποίες αφορούν το συσχετισμό της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο και προϋποθέτουν κινηματογραφικές γνώσεις. Αφετηρία αυτής της ερευνητικής δουλειάς αποτελούν οι ομοιότητες των δύο τεχνών και εργαλεία είναι βασικές έννοιες της θεωρίας της λογοτεχνίας και της θεωρίας και της τεχνικής του κινηματογράφου.

Σε ένα λογοτεχνικό και σε ένα κινηματογραφικό έργο συναντάμε παραπλήσια - μερικές φορές και ίδια - στοιχεία. Προαπαιτούμενη και στις δύο μορφές τέχνης είναι η αφήγηση μιας ιστορίας. Τη βασική αυτή ομοιότητα είχε διατυπώσει ο συγγραφέας Joseph Conrad το 1897 στον πρόλογο του μυθιστορήματος *The Nigger of the Narcissus*: «Αυτό που προσπαθώ να πετύχω, με τη δύναμη του γραπτού λόγου, είναι να σας κάνω να ακούσετε, να αισθανθείτε, μα πάνω απ' όλα να σας κάνω να δείτε».³ Ο κινηματογραφιστής D. W. Griffith, δεκαέξι χρόνια αργότερα, λέει: «Αυτό που πάνω απ' όλα προσπαθώ να καταφέρω είναι να σας κάνω να δείτε».⁴ Θεωρούμε όμως απαραίτητο να προσθέσουμε σε αυτή τη διαδικασία την καθοριστική συμβολή της ερμηνείας του κειμένου, πριν συνθέσουν οι μαθητές το σενάριο και πριν πάρουν την κάμερα στα χέρια τους.

1. ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ



Το απόσπασμα που επιλέξαμε, «Ο Σαρλό και το αθάνατο νερό», περιέχεται στο μυθιστόρημα *Τα δελφινάκια του Αμβρακικού* του σκηνοθέτη του κινηματογράφου και συγγραφέα Ντίνου Δημόπουλου.⁵ Διδάσκεται στο μάθημα της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας στην α' Γυμνασίου και προσφέρεται για την εκπαιδευτική δράση που προτείνουμε, καθώς στο ίδιο το σχολικό εγχειρίδιο περιλαμβάνο-

νται διαθέσιμες εργασίες για τη μεταφορά του συγκεκριμένου μυθιστορήματος στον κινηματογράφο από τον Δημόπουλο. Επίσης, μέσα από αυτή τη σύγκριση, μπορούμε να θέσουμε τα όρια ανάμεσα στην εκπαιδευτική δράση και την άρτια επαγγελματική δουλειά ενός σκηνοθέτη του κινηματογράφου.

2. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΟΣ

Ο *μύθος*⁶ στο συγκεκριμένο απόσπασμα περιλαμβάνει τη συναρπαστική γνωριμία του Πέτρου με τον κόσμο του κινηματογράφου κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών, την επίσκεψη στην πόλη και την πρόσκαιρη επαφή με τη ζωή εκεί και τη φιλία του με την Ανθούλα, την κόρη του τελώνη. Η σχέση των δυο τους με τον Πάνο, ένα παιδί που πάσχει από φυματίωση, και γι' αυτό είναι ανεπιθύμητο στο χωριό, διαφαίνεται αχνά μόνο στο τέλος του αποσπάσματος. Τα γεγονότα διαδραματίζονται σε ένα μικρό χωριό του Αμβρακικού κόλπου, το Κοχύλι, ένα καλοκαίρι κάπου στη δεκαετία 1920-1930.

Η *πλοκή*,⁷ η εσωτερική αρχιτεκτονική του αποσπάσματος, ξεκινά από την προηγούμενη μέρα της επίσκεψης στον κινηματογράφο (*δέση*), κορυφώνεται κατά τη διάρκεια της προβολής του έργου (*κορύφωση*) και αποκλιμακώνεται (*λύση*⁸) στο τέλος της προβολής. Για λόγους καλύτερης κατανόησης της τελευταίας σκηνής, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το «αθάνατο νερό» αναφέρεται νωρίτερα στο μυθιστόρημα (κεφ. 3, σελ. 50), στο όνειρο του Πέτρου, στην εναγώνια προσπάθειά του να βρει τρόπο να θεραπεύσει το άρρωστο παιδί, του οποίου το όνομα ακόμα δε γνωρίζει.

Η *αφήγηση* αναφέρεται σε γεγονότα που συνέβησαν ήδη, γίνεται σε παρελθόντα χρόνο και στο μεγαλύτερο μέρος της είναι ευθύγραμμη⁹ (εκτός από δύο σημεία που έχουμε αναχρονία, όταν γίνεται, δηλαδή, αναδρομή στο παρελθόν του πρωταγωνιστή ως προσωπικής του ανάμνησης). Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και η εστίαση μηδενική. Θυμίζει κίνηση κάμερας που παρακολουθεί τον πρωταγωνιστή και τις κινήσεις του.

Ο *αφηγητής*, σε πρώτη ανάγνωση, θα χαρακτηριζόταν εξωδιηγητικός,¹⁰ δε φαίνεται να συμμετέχει, δηλαδή, στα όσα διαδραματίζονται στη ζωή του μικρού Πέτρου. Παρ' όλ' αυτά, ο αφηγητής δεν κρατά απόσταση από τα συναισθήματα των δύο παιδιών, ιδίως του πρωταγωνιστή. Θα λέγαμε ότι συνοδεύει με προσοχή, τρυφερότητα και προστατευτικότητα τον Πέτρο. Έτσι, έχουμε έναν αφηγητή-παρατηρητή που συμμετέχει όμως συναισθηματικά στη δράση. Στην ουσία, ο αφηγητής είναι ο ίδιος ο Δημόπουλος, ο οποίος παρατηρεί τον εαυτό του στην παιδική του ηλικία. Με αυτά τα δεδομένα πλέον ο αφηγητής χαρακτηρίζεται ως εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός, γιατί ουσιαστικά ως αφηγητής σε μεγάλη ηλικία δε συμμετέχει στη δράση, αλλά σε μικρή ηλικία είναι ο ίδιος ο πρωταγωνιστής (διφυΐα του αφηγητή). Παρατηρούμε λοιπόν έντονο το αυτοβιογραφικό στοιχείο.

Ο *αφηγηματικός ρυθμός*¹¹ του αποσπάσματος είναι αργός. Σε αυτό συμβάλλουν κατά πολύ η *περιγραφή*¹² και ο *διάλογος*. Στόχος είναι να αναδειχθεί η εναγώνια προσμονή του πρωταγωνιστή, που θέλει να αποτυπώσει κάθε λεπτομέρεια από την εμπειρία του. Οι

σύντομες, λαχανιασμένες φράσεις, με τη σειρά τους, τονίζουν την αμηχανία του πρωταγωνιστή, την αγωνία ή τη λύπη του και την απορία του.¹³



Τα πρόσωπα είναι ο Πέτρος κι η Ανθούλα, η μητέρα του Πέτρου, οι γονείς της Ανθούλας, ο οδηγός του αυτοκινήτου, οι γκέκηδες έμποροι, οι θεατές στον κινηματογράφο, ο πασατεμπάς, ο καφετζής, ο πατέρας του Πέτρου, ως ανάμνηση, και ο φίλος των παιδιών, ο Πάνος, ως μόνιμη έγνοια του Πέτρου.

Οι *χαρακτήρες*¹⁴ του αποσπάσματος σκιαγραφούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να λειτουργούν συμπληρωματικά στον πρωταγωνιστή. Τα χαρακτηριστικά του Πέτρου διακρίνονται μέσα από τους σύντομους διαλόγους μαζί τους, από τις μεταξύ τους σχέσεις, τις αντιδράσεις του σε όσα συμβαίνουν γύρω του, τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζεται ο ίδιος. Μας παρουσιάζεται, μέσω του αφηγητή, ο προσωπικός τρόπος του κύριου χαρακτήρα να ερμηνεύει τα γεγονότα γύρω του.

Τα χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή που τονίζονται στο απόσπασμα είναι η παιδική αθωότητα, η γενναιοδωρία, η ανιδιοτελής αγάπη προς το συνάνθρωπο. Συμπληρωματικά για το χαρακτήρα του Πέτρου μπορούμε να διαβάσουμε ορισμένα αποσπάσματα του μυθιστορήματος, όπου φαίνεται η αγάπη του για την περιπέτεια της γνώσης, το ανήσυχο πνεύμα του αλλά και ο γνήσιος αλτρουισμός του.

Α) «Να μπει στο υπερωκεάνειο με τα τέσσερα φουγάρα κι ύστερα από ταξίδι είκοσι δυο μερών στον Ατλαντικό ωκεανό, να φτάσει στην Αμερική. Στη Νέα Υόρκη!»

Β) «Αυτός ήθελε να γυρίσει όλη τη γη για να γνωρίσει τον κόσμο και να γράψει ύστερα βιβλία μ' ό,τι είδε κι έμαθε να τα διαβάσουν εδώ, στην πατρίδα του, να φωτιστούν».

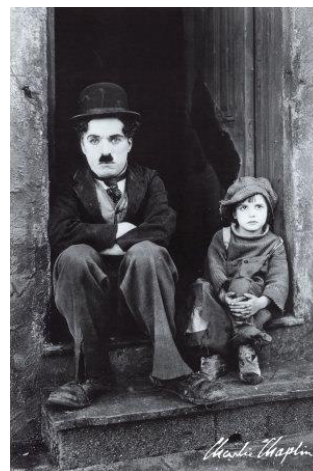
Γ) «Κι ήξερε τόσο μικρός γεωγραφία κι ιστορία και μυθολογία κι όλα όσα του έλεγε ο καπετάν Μελέτης τ' αποστήθιζε νεράκι κι ανακατωτά με την πρώτη».

Δ) «...κι η θάλασσα αγρίεψε κι αυτή και σήκωσε κύματα θεόρατα και τότε ο Πέτρος φοβήθηκε μη βουλιάξει η “Πύλαρος” και πνιγεί εκείνη η μαυροφορεμένη γυναίκα και πνιγεί και το παιδί με το άσπρο πρόσωπο πριν πάει στο σανατόριο και γίνει καλά».¹⁵

Έχει ήδη γίνει σαφές ότι η πλοκή, η ευθύγραμμη αφήγηση, οι διάλογοι στόχο έχουν να αναδείξουν τα *συναίσθημα* του πρωταγωνιστή, που κλιμακώνονται, κορυφώνονται όταν αρχίζει η προβολή της ταινίας και αποκλιμακώνονται όταν ζητά από το Σαρλό το «αθά-

νατο νερό» για το φίλο του. Επίσης, σκιαγραφούνται καθαρά, σε δεύτερο επίπεδο, και τα συναισθήματα του αφηγητή.

Τα συναισθήματα λειτουργούν ως συνεκτικός κρίκος του αποσπάσματος. Ο Πέτρος αισθάνεται αγωνία, ανυπομονησία και νευρική κατάσταση, συστολή απέναντι στους γονείς της Ανθούλας, λαχτάρα να ξεκινήσει η προβολή, σύγχυση, θαυμασμό και έκπληξη για την πρωτόγνωρη εμπειρία, αγωνία, λύπη και τέλος χαρά για την τύχη του μωρού στην ταινία και στενοχώρια για το φίλο του. Λειτουργεί τόσο με το συναίσθημα, που ταυτίζει τη σωτηρία για το μωρό επέμβαση του Σαρλό με τη σωτηρία του φίλου του. Στη συμπόνια του για το άρρωστο παιδί συναντιούνται τρεις κόσμοι, ο συναισθηματικός κόσμος του Πέτρου, ο πλασματικός της ταινίας και ο πραγματικός του Πάνου. Η συμπόνια αυτή ξεκινά ήδη από το κεφάλαιο 2, τότε που βλέπει για πρώτη φορά τη μάνα με το παιδί.



Η κάθε δράση και των δύο παιδιών αφορμάται από συναισθήματα αγάπης. Χωρίς αυτά δε θα υπήρχε καν δράση.

3. ΕΝΤΑΞΗ ΤΟΥ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΟΣ ΣΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Το απόσπασμα είναι μέρος του κεφαλαίου 4 από τα δεκαπέντε κεφάλαια του μυθιστορήματος. Βασικό θέμα του βιβλίου είναι η αρρώστια του Πάνου (φυματίωση) και η σκληρή αντιμετώπιση από την κοινωνία.¹⁶ Δευτερεύοντα θέματα είναι η φιλία του με την κόρη του τελώνη, την εξάχρονη Ανθούλα, μέσα από την οποία έρχεται σε επαφή με το άλλο φύλο.¹⁷ Επίσης ιδιαίτερα σημαντικό θέμα είναι η γνωριμία του με τον κινηματογράφο (γίνονται τρεις αναφορές κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος),¹⁸ συγκλονιστική εμπειρία που θα καθηλώσει τον Πέτρο και θα επηρεάσει τη ζωή του. Ο Πέτρος, άλλωστε, είναι ο ίδιος ο Ντίνο Δημόπουλος, πολύ γνωστός, αργότερα, σκηνοθέτης του κινηματογράφου.

Η πλοκή έχει τη δέση της στη γνωριμία του Πέτρου με την Ανθούλα και αργότερα με τον Πάνο. Η κορύφωση εντοπίζεται στη στιγμή που κάποιοι κάτοικοι του χωριού επιτίθενται και προσπαθούν να κάψουν την καλύβα του Πάνου. Η λύση στο έργο έρχεται όταν ο θεός του Πέτρου ο Παντελής, που έπασχε από φυματίωση αλλά θεραπεύτηκε, παντρεύεται τη μητέρα του Πάνου και μετακομίζουν για μια νέα αρχή στα Ιωάννινα.

Τα παραπάνω στοιχεία θεωρούνται απαραίτητα για να κατανοήσουμε τους χαρακτήρες και το πώς δρουν, έτσι ώστε να συνθέσουμε το σενάριο μας, να τους σκιαγραφήσουμε χωρίς ελλείψεις και να αποτυπώσουμε κινηματογραφικά το βάθος των συναισθηματικών τους αντιδράσεων και τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες.

4. ΑΠΟ ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ

Όταν ένα μυθιστόρημα μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη, είναι ανάγκη να χρησιμοποιήσει κανείς διαφορετική γλώσσα προκειμένου να αποδώσει το μύθο. Κατ' αρχάς, θα πρέπει να διασαφηνίσουμε ότι στην κινηματογραφική γραφή μιλάμε για *διασκευή* ενός μυθιστορήματος και όχι για το μυθιστόρημα στην αρχική του μορφή. Όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο καλούμαστε να το μετατρέψουμε σε σενάριο, σημαίνει ότι πρέπει να το μεταγράψουμε από ένα είδος σε ένα άλλο. Άρα, να ακολουθήσουμε τους κανόνες του νέου είδους.

Το μυθιστόρημα που διασκευάζεται πρέπει να θεωρείται μόνο το αρχικό ερέθισμα, η πηγή, η πρώτη ύλη και τίποτε περισσότερο.¹⁹ Η διασκευή είναι η μετατροπή του σε εικόνες και ήχους, το πέρασμα σε ένα άλλο είδος «γραφής». Συχνά απαιτούνται μεταβολές στην αφήγηση, ενώ πολλές φορές γίνονται συμπύξεις και παραλείψεις σε σχέση με το αρχικό λογοτεχνικό έργο. Ακόμα, η ταινία μπορεί να μεταφέρει την ιστορία σε μια άλλη εποχή, για να βρίσκεται πιο κοντά στα βιώματα του θεατή.²⁰ Βέβαια η δραματική δομή ενός λογοτεχνικού κειμένου και η ήδη σχηματισμένη ψυχολογική κατάσταση των ηρώων αποτελούν ήδη βάση για την κινηματογραφική αφήγηση.

Με δεδομένο ότι τόσο το λογοτεχνικό όσο και το κινηματογραφικό προϊόν αντιπροσωπεύουν διαφορετικά αισθητικά είδη, τίθεται το ερώτημα: είναι -και μπορεί να είναι- η κινηματογραφική ταινία πιστή στο λογοτεχνικό κείμενο; Ο Geoffrey Wagner προτείνει, με κριτήριο την πιστότητα στο πρωτότυπο, την τριπλή κατηγοριοποίηση κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικών έργων:²¹

Μετάθεση: Το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση, π.χ. *Επικίνδυνες Σχέσεις* του Steven Frears (1988).

Σχόλιο: Το λογοτεχνικό έργο αναδιαμορφώνεται με αλλαγή του τέλους, μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο κ.ά., π.χ. *Επικίνδυνες Σχέσεις* του Roger Vadim (1960).

Αναλογία: Στην κατηγορία αυτή ανήκουν ταινίες στις οποίες ο θεατής δύσκολα θα αναγνωρίσει τη λογοτεχνική πηγή, π.χ. *Prospero's Books* του Peter Greenaway, ταινία βασισμένη στην *Τρικυμία* του W. Shakespeare.²²

5. ΣΕΝΑΡΙΟ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ

Σενάριο είναι το κείμενο που αφηγείται μια ιστορία που πρόκειται να γυριστεί σε ταινία. Είναι αυτόνομο κείμενο, αλλά δεν είναι λογοτεχνικό. Σκοπός του δεν είναι να διαβαστεί από το κοινό, αλλά να αποτελέσει τη γραπτή μορφή της ιστορίας από την οποία θα δημιουργηθούν οι εικόνες της ταινίας. Είναι το κείμενο που θα οδηγήσει και θα εμπνεύσει όλους τους συντελεστές της ταινίας. Με σύντομο, λιτό και σαφή τρόπο, περιγράφει τους χώρους και τη

δράση των προσώπων μέσα σε αυτούς. Αποφεύγει περιττά σχόλια και παρατηρήσεις που δεν έχουν σχέση με αυτό που θα προβληθεί στην οθόνη.

Μετά από την ερμηνεία του κειμένου, θα πρέπει κανείς να απαντήσει στο ερώτημα για τι θέλει να μιλήσει μέσα από το σενάριο, ποιο θα είναι το θέμα του κειμένου. Και έπειτα, με ποιο τρόπο θα το οπτικοποιήσει. Αλλά, όπως αναφέρει ο Field, μόνον όταν είμαστε σε θέση να διατυπώσουμε με σαφήνεια το θέμα, τη δράση του ήρωα, μπορούμε να ασχοληθούμε με τα δομικά και τα μορφικά στοιχεία του σεναρίου. «Όταν μπορέσετε να εκφράσετε την ιδέα σας συνοπτικά, όταν ξεκαθαρίσετε ποιος είναι ο ήρωάς σας, πού είναι και τι κάνει, μέχρι το τέλος, τότε αναπτύσσετε το θέμα σας, φωτίζετε τη δράση του ήρωα».²³

Κατά τη συγγραφή του σεναρίου είναι επίσης πολύ σημαντικό να επιλέγει κανείς αφηγητή, λαμβάνοντας όμως υπόψη και αξιολογώντας τους περιορισμούς που θα έχει η επιλογή του. Για παράδειγμα, άλλη γνώση της ιστορίας έχει ο Πέτρος, άλλη η Ανθούλα, άλλη ο παντογνώστης αφηγητής. Κατά συνέπεια, άλλο σενάριο προκύπτει αν δούμε την ιστορία μέσα από τα μάτια του Πέτρου, άλλο μέσα από τα μάτια της Ανθούλας και άλλο μέσα από την οπτική γωνία του εξωδιηγητικού αφηγητή. Σε κάθε περίπτωση πάντως, θα πρέπει να μένει κανείς πιστός στους περιορισμούς που του επιβάλλει η επιλογή συγκεκριμένου αφηγητή.

Στο σενάριο ο μύθος εξελίσσεται μέσα από τη δράση και τους διαλόγους και εκεί αποκαλύπτονται οι χαρακτήρες, που πλέον θα ενσαρκωθούν. Θα έχουν όνομα, επώνυμο, καταγωγή, μορφωτικό επίπεδο, επάγγελμα, προσωπική στάση, πολιτική θέση, ενδιαφέροντα, όνειρα, επιθυμίες, συνήθειες, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όπως σημάδια, νευρικά τικ, κινήσεις χεριών κ.ά. Θα πρέπει, δηλαδή, ο σεναριογράφος να δώσει πλήρη εικόνα του κάθε χαρακτήρα.



Τα στοιχεία του χαρακτήρα, εντούτοις, στη λογοτεχνία περιγράφονται με μεταφορές, παρομοιώσεις, όπως, για παράδειγμα, «τρέχει όλη την ημέρα σαν σβούρα». Στην κινηματογραφική γλώσσα, συναισθηματικές καταστάσεις όπως «κοκκίνισε από ντροπή» ή «ταράχτηκε» γίνονται εικόνα με εκφράσεις του προσώπου και κινήσεις του σώματος. Για παράδειγμα, έστρεψε το κεφάλι του από την άλλη χαμηλώνοντας τα μάτια ή τρεκλίζοντας πιάστηκε όπου βρήκε, για να μη σωριαστεί. Πλήθος περιγραφών, καταστάσεων, συναισθημάτων, στοιχείων χαρακτήρα παρουσιάζονται με άλλον τρόπο. Από τη λογοτεχνία το είδος που βρίσκεται αρκετά κοντά στο σενάριο είναι το μαύρο αστυνομικό μυθιστόρημα του Ντασιελ Χάμετ ή του Ρέιμοντ Τσάντλερ, όπου τα συναισθήματα και οι σκέψεις των χαρακτήρων προκύπτουν από τη συμπεριφορά τους και τους μεταξύ τους διαλόγους.

Το σενάριο στηρίζεται σε μια συγκεκριμένη δραματική δομή:

Εισαγωγή: Καθορισμός του χώρου και του χρόνου. Γνωριμία με τον πρωταγωνιστή και τους υπόλοιπους κεντρικούς χαρακτήρες. Καθορισμός της σχέσης τους, της δραματικής κατάστασης και της ανάγκης του πρωταγωνιστή.

Κρίσιμη στιγμή α’: Το γεγονός που θα αποκαλύψει στο θεατή μια ισχυρή εκκρεμότητα (suspense) που δημιουργείται στον ήρωα και πρέπει να λυθεί.

Κύριο μέρος - Η σύγκρουση: Εδώ αρχίζει η δέση της πλοκής. Ο ήρωας οδηγείται στη λύση, στην εκπλήρωση του στόχου του, μέσα από συγκρούσεις και εμπόδια που του παρουσιάζονται.

Κρίσιμη στιγμή β’: Η δραματική κορύφωση που θα στρέψει το μύθο στη λύση.

Λύση: Το τέλος της ιστορίας, το οποίο, όποιο και αν είναι, συνδέεται άρρηκτα με την εισαγωγή και έχει αλλάξει την κατάσταση του ήρωα.²⁴

Τόσο στο λογοτεχνικό μύθο όσο και στο κινηματογραφικό σενάριο, η πλοκή ακολουθεί κοινή πορεία στο συγκεκριμένο απόσπασμα.

6. ΝΤΕΚΟΥΠΑΣ – ΕΙΔΗ ΠΛΑΝΩΝ

Το ντεκουπάζ είναι ένα είδος γραπτής προσκηνοθεσίας. «Κόβει» σε πλάνα τις σκηνές του σεναρίου και το απαλλάσσει από κάθε λογοτεχνική έκφραση, το κάνει εικόνα. Π.χ. στο κείμενο αναφέρεται: *Ο Πέτρος κοκκίνισε. Ντρεπόταν.* Στο φιλμ θα δούμε κοντινό πλάνο του Πέτρου να χαμηλώνει τα μάτια του και να στρέφει αλλού το πρόσωπό του.

Για να μετατρέψει κανείς το λόγο σε εικόνα, το σενάριο σε πλάνα, αφού έχει ολοκληρώσει την επεξεργασία της πλοκής, θα προσφύγει στο ντεκουπάζ. Το σενάριο αποτελείται από αφηγηματικές ενότητες που λέγονται *σεκάνς*, τα αντίστοιχα κεφάλαια στη λογοτεχνία. Στο ντεκουπάζ «κόβω τις σεκάνς σε σκηνές» (*σκηνή* είναι η δράση που γίνεται στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο) και «σπάω» τις σκηνές σε πλάνα (*πλάνο* είναι η αυτόνομη λήψη που αρχίζει όταν πατάμε το κουμπί εγγραφής της κάμερας και τελειώνει όταν το αφήνουμε).

Τα πλάνα χωρίζονται σύμφωνα με το μέγεθος του κάδρου, σε σχέση με τον άνθρωπο, σε:

Πολύ γενικό	Ο άνθρωπος μόλις που διακρίνεται στο χώρο
Γενικό	Ο άνθρωπος διακρίνεται καθαρά
Μεσαίο	Ο άνθρωπος από τις πατούσες ως το κεφάλι
Αμερικάνικο	Ο άνθρωπος «κόβεται» λίγο πιο κάτω από τα γόνατα
Κοντινό	Από τη μέση και πάνω
Πρώτο πλάνο	Από το μπούστο και πάνω
Πολύ κοντινό	Μόνο το πρόσωπο
Πάρα πολύ κοντινό	Μια λεπτομέρεια π.χ. τα μάτια

Η κάμερα, ανάλογα με τι καταγράφει, πώς κινείται στο χώρο και γιατί, τι παρατηρεί, τι επιλέγει, πού εστιάζει, τι διερευνά, δημιουργεί διαφορετικά είδη πλάνων.

■ **Γενικό πλάνο:** Μας δίνει πολλές πληροφορίες και υπαγορεύει την ύπαρξη εξωδιηγητικού αφηγητή.

■ **Panoramic πλάνο:** Η κάμερα γυρίζει γύρω από τον κάθετο άξονά της μέχρι 360° και παίζει το ρόλο του αφηγητή παντογνώστη, που γνωρίζει και αποκαλύπτει περισσότερα από οποιονδήποτε.

■ **Traveling:** Η κίνηση της κάμερας προς τα εμπρός, προς τα πίσω ή παράλληλα με το θέμα ενδιαφέροντος, π.χ. η κάμερα με traveling θα μπορούσε να ακολουθεί για λίγο τη Σεβρολέτ στη διαδρομή της ή να πλησιάσει τα πρόσωπα των παιδιών τη στιγμή που ανακαλύπτουν το ένα το άλλο. «*Ποτέ δε σε έχω δει με καπέλο, του είπε η Ανθούλα*».

■ **Zoom:** Το τεχνικό traveling, που από γενικό φτάνει σε κοντινό εκφραστικό πλάνο, δίνει πληροφορίες για την ψυχολογική κατάσταση του χαρακτήρα, π.χ. το πρόσωπο του Πέτρου, που κατάπιε με δυσκολία και άνοιξε τα μάτια του διάπλατα.²⁵

■ **Υποκειμενικό πλάνο:** Τοποθετεί το θεατή στη θέση του χαρακτήρα και τον κάνει παρατηρητή αυτού που βλέπει ο χαρακτήρας, π.χ. στο κείμενό μας μπορούμε να δούμε την περιγραφή της Ανθούλας μέσα από τα μάτια του Πέτρου, με τονισμένα τα σημεία που εκείνος επιλέγει.²⁶

■ **Champ contre champ:** Δύο διαδοχικά πλάνα με διαφορά γωνίας λήψης 180°, που μπορούν να καλύψουν το διάλογο δυο προσώπων που κάθονται το ένα απέναντι στο άλλο ή προσώπου και αντικειμένου. Στο κείμενό μας, ο διάλογος γίνεται μεταξύ παιδιών αεικίνητων, οπότε οδηγούμαστε να σκεφτούμε και άλλους τρόπους κινηματογράφησης των διαλόγων τους, όταν, για παράδειγμα, κουβεντιάζουν περπατώντας στην παραλία.



Στο τελευταίο στάδιο του ντεκουπάζ, σημειώνει κανείς τα «σημεία στίξης», δηλαδή τον τρόπο σύνδεσης των πλάνων. Το βασικότερο σημείο «στίξης» στο σινεμά είναι το «κατ» (cut), δηλαδή το άμεσο δέσιμο ενός πλάνου με ένα άλλο, χωρίς τη μεσολάβηση οπτικού τρικ.²⁷

7. ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Καταγραφή από τη Διονυσία Ασπρογέρακα

Αρχικά έγινε αναφορά στο γενικό πλαίσιο και τους στόχους του εργαστηρίου. Στόχος μας δεν είναι η παραγωγή ολοκληρωμένης ταινίας, αλλά ο πειραματισμός με τις δυνατότητες που προσφέρει η διαθεματική προσέγγιση λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι πολλοί μαθητές είναι ήδη εξοικειωμένοι με τη χρήση κάμερας, θα μπορούσαμε να σχεδιάσουμε και να υλοποιήσουμε μια σχετικά απλή διαθεματική εργασία, που θα βοηθούσε τους μαθητές να διακρίνουν τη στενή σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Το κείμενο «Ο Σαρλό και το αθάνατο νερό» προσφέρει-

ται για οπτικοποίηση και επιλέχθηκε ακριβώς για να αναδειχθούν τα κοινά σημεία ανάμεσα στις δύο τέχνες.²⁸

Ακολούθησε παιχνίδι γνωριμίας και χωρισμός σε τρεις ομάδες των τεσσάρων ατόμων. Έπειτα, εξετάστηκαν βασικά στοιχεία στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική ανάλυση ενός έργου, η μεταξύ τους αντιστοιχία και οι διαφορές ανάμεσα στις δύο μορφές τέχνης. Συγκεκριμένα, εξετάστηκαν παράλληλα, ανά ζεύγη, η αφήγηση, ο αφηγητής, ο μύθος, η πλοκή, το σενάριο, οι χαρακτήρες, οι σκέψεις και συναισθήματά τους, η λειτουργία του διαλόγου και της περιγραφής. Έγινε σύντομη αναφορά στο ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο και έπειτα ξεκίνησε η ερμηνεία του αποσπάσματος με βάση τους παραπάνω «δείκτες».²⁹

Το βασικότερο σημείο είναι ότι τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο υπάρχει αφήγηση, άρα αφηγητής, οπτική γωνία και εστίαση. Προκειμένου, λοιπόν, να οπτικοποιήσει κανείς λογοτεχνικό έργο, είτε ολόκληρο είτε μέρος του, θα πρέπει να αποφασίσει τι είδους αφηγητή θα έχει και, κατά συνέπεια, μέσα από το βλέμμα του αφηγητή να καθορίσει ποιος θα είναι ο μύθος του παραγόμενου έργου. Ο αφηγητής μπορεί να είναι η κάμερα/ο σκηνοθέτης, που παρακολουθεί τους χαρακτήρες της ιστορίας από απόσταση, με αντικειμενική εξωτερική ματιά (εξωδιηγητικός). Ή μπορεί ο αφηγητής να ταυτιστεί με τον ήρωα ή ένα πρόσωπο που γνωρίζει πολύ καλά τα γεγονότα της ιστορίας (ομοδιηγητικός).³⁰

Ο μύθος και η πλοκή του λογοτεχνικού έργου βρίσκουν το ανάλογό τους στο σενάριο ενός κινηματογραφικού έργου. Το σενάριο λειτουργεί ως αυτόνομο κείμενο. Σκοπός του είναι να αποτελέσει τη γραπτή μορφή της ιστορίας, από την οποία θα δημιουργηθούν οι εικόνες της ταινίας. Το σενάριο στηρίζεται σε συγκεκριμένη δραματική δομή, όμοια με την πλοκή του λογοτεχνικού κειμένου, την οποία την οποία είναι απαραίτητο να ακολουθούμε.³¹

Τέλος, αναλύσαμε τους χαρακτήρες του συγκεκριμένου αποσπάσματος και το πώς σκιαγραφούνται. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι να καταγράφονται στο σενάριο λεπτομερώς όλες οι πληροφορίες που αφορούν τα πρόσωπα, π.χ. εμφάνιση, ρούχα, τόπος κατοικίας, ιδιαιτερότητες στην κίνηση, σκέψεις, συναισθήματα, σχέσεις με τα άλλα πρόσωπα κτλ. Γι' αυτό και δόθηκαν συμπληρωματικά στοιχεία, κυρίως για τον πρωταγωνιστή του αποσπάσματος. Άλλωστε, πολλές φορές ένα σενάριο δομείται πάνω σε ένα χαρακτήρα ή επικεντρώνεται σε αυτόν. Άρα, είναι απαραίτητο να έχουμε δημιουργήσει πλήρη εικόνα του χαρακτήρα που μας ενδιαφέρει.³²

Κάθε ομάδα κατέληξε στο μύθο που ήθελε να αφηγηθεί κινηματογραφικά και ξεκίνησε, με διορθώσεις όπου έκριναν απαραίτητο οι εμπυχωτρίες, τη συγγραφή του σεναρίου. Έπειτα, κάθε ομάδα προχώρησε στο ντεκουπάζ και αποφάσισε τι είδους πλάνο θα χρησιμοποιούσε προκειμένου να οπτικοποιήσει το σενάριο. Σε αυτό το σημείο, προβλήθηκαν με τη βοήθεια της κάμερας και του προτζέκτορα διαφορετικά είδη πλάνων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη δράση.

Έπειτα, κάθε ομάδα, αφού αποφάσισε το είδος των πλάνων που θα χρησιμοποιούσε, τα κατέγραψε ένα ένα σε σχετικό φυλλάδιο για ντεκουπάζ. Σε επόμενη φάση, έδωσε στους δύο μαθητές που συμμετείχαν στο εργαστήριο τους διαλόγους στους οποίους είχαν

καταλήξει, για να τους απομνημονεύσουν. Διαδοχικά οι ομάδες έκαναν πρώτα δοκιμαστικές λήψεις με τους μαθητές και έπειτα κατέγραψαν με την κάμερα τα πλάνα τους.

Ενδεικτικά αναφέρουμε την πορεία της δουλειάς μίας από τις ομάδες. Η ομάδα χώρισε το απόσπασμα σε τέσσερις βασικές σκηνές, στις οποίες έδωσε και τίτλο:

1. Βράδυ στο σπίτι
2. Η διαδρομή
3. Κοιτάζοντας τις αφίσες
4. Στο σινεμά

Επέλεξε να οπτικοποιήσει την α' σκηνή. Τα μέλη της ομάδας κατέγραψαν τα πρόσωπα (Πέτρος, μητέρα) και επεξεργάστηκαν το σενάριο. Διαπίστωσαν ότι η σκηνή αυτή θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο επιμέρους: στην αγωνία του Πέτρου για το πότε θα ξημερώσει και στην ανυπομονησία του για την άφιξη της Σεβρολέτ, που θα τον οδηγούσε για πρώτη φορά στον κινηματογράφο.

Σενάριο α' επιμέρους σκηνής: Ξημερώματα. Εσωτερικό δωματίου. Ακούγεται ο ήχος από σκεπάσματα και σεντόνια που ανακατώνονται. Ένα σώμα στριφογυρίζει στο κρεβάτι. Αμυδρό φως μπαίνει από το παράθυρο και πέφτει πάνω στο πρόσωπο του ανήσυχου αγοριού, του Πέτρου. Το φως δυναμώνει και ο Πέτρος πετιέται από το κρεβάτι του. Κατευθύνεται προς το παράθυρο, το ανοίγει και βγάζει χαρούμενες κραυγές που είδε ότι ξημέρωσε.

Σενάριο β' επιμέρους σκηνής: Ο Πέτρος βγαίνει βιαστικά από το δωμάτιό του και φωνάζει τη μητέρα του. Εκείνη βγαίνει νυσταγμένη και με αργά βήματα.

Μητέρα: Δεν έχει ξημερώσει ακόμα. Τι με θες;

Πέτρος: Μητέρα, βιάσου, σιδέρωσέ μου τα ρούχα!

Μητέρα: Καλά, στο όνειρό σου το είδες; Μη χειρότερα!

Πέτρος: Βιάσου, σου λέω! Βιάσου! Θα 'ρθουν!

Η μητέρα αρχίζει το σιδέρωμα με αργές κινήσεις, μουρμουρίζοντας. Ακούγονται ήχοι τζιτζικιών καθώς η μέρα προχωράει. Ο Πέτρος κινείται ανάμεσα στη μητέρα και το παράθυρο. Οι κινήσεις του νευρικές, φανερώνουν ανυπομονησία. Το σιδέρωμα τελιώνει. Η μητέρα ντύνει με τα φρεσκοσιδερωμένα ρούχα και τα καλογουαλισμένα παπούτσια τον Πέτρο, που καμαρώνει. Ακούγεται κόρνα αυτοκινήτου κι ο Πέτρος τρέχει με ορμή στο παράθυρο φωνάζοντας «Έρχομαι!».

Έπειτα, τα μέλη της ομάδας επέλεξαν το σκηνικό χώρο, τα αντικείμενα και τους ρόλους που θα αναλάμβανε ο καθένας. Δύο έπαιξαν τους βασικούς ρόλους, ο τρίτος βοήθησε στους ήχους που συνόδευαν το σενάριο και ο τέταρτος στις λήψεις με την κάμερα.

Όταν και οι τρεις ομάδες ολοκλήρωσαν τις λήψεις, ακολούθησε προβολή και σύνοψη αξιολόγηση του σεναρίου και των πλάνων. Η ομάδα που επέλεξε τη σκηνή «Βράδυ στο σπίτι» χρησιμοποίησε συνολικά τρία πλάνα (κοντινό στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή, γενικό και μεσαίο που κατέληξε σε κοντινό, όπου έγινε και ρακόρ στην κίνηση). Η προσέγγιση ήταν περισσότερο θεατρική. Έδωσε έμφαση στη δράση και τους διαλόγους και παρασύρθηκε κυρίως από την υποκριτική. Έτσι, προέκυψε ένα μεγάλης χρονικής διάρκειας πλάνο, που έδινε την εντύπωση πως η κάμερα είχε στηθεί σε μια γωνία και απλώς κινηματογραφούσε τα δρώμενα. Παρ' όλ' αυτά, η ομάδα έκανε, εν αγνοία της, χρήση μιας ιδιαίτερης τεχνικής που εφαρμόζεται συχνά στον κινηματογράφο, το ρακόρ στην κίνηση.³³ Αυτό αποδεικνύει ότι η επαφή στην καθημερινή διασκέδαση με τον κινηματογράφο μάς έχει εξοικειώσει με τις τεχνικές του, τις οποίες χρησιμοποιούμε ακόμα και χωρίς να το συνειδητοποιούμε.

Η δεύτερη ομάδα επέλεξε να ασχοληθεί με τη σκηνή «Κοιτάζοντας τις αφίσες». Η προσέγγιση ήταν πιο κινηματογραφική. Χρησιμοποίησε τρία πλάνα (κοντινό το χέρι του ενός παιδιού να δείχνει τις αφίσες, διπλό κοντινό των παιδιών, μεσαίο τα παιδιά πλάτη, με το ταμπλώ). Η ομάδα, βασισμένη στο διάλογο που υπήρχε στο απόσπασμα, αφαίρεσε στοιχεία και προσάρμοσε το διάλογο στα πλάνα που σκόπευε να τραβήξει.

Η τρίτη ομάδα δούλεψε πάνω στη σκηνή «Η διαδρομή». Χρησιμοποίησε δύο πλάνα (γενικό του –υποτιθέμενου- αυτοκινήτου και μεσαίο-κοντινό των παιδιών στο εσωτερικό του αυτοκινήτου). Η ομάδα στάθηκε πολύ στη σκηνογραφία και λιγότερο στη χρήση και επιλογή των πλάνων.



Το εργαστήριο ολοκληρώθηκε με προβολή του ίδιου αποσπάσματος από την ταινία του Ντίνου Δημόπουλου *Τα δελφινάκια του Αμβρακικού*. Στη μεγάλη διάρκεια αυτή ταινία, η διάρκεια της κινηματογραφικής μεταγραφής του αποσπάσματος που επεξεργαστήκαν οι ομάδες ήταν μόλις τρία λεπτά. Επισημάνθηκαν και σχολιάστηκαν η επιλογή των σκηνών, καθώς και τα στοιχεία εκείνα που αφαίρεσε ο Δημόπουλος από το λογοτεχνικό κείμενο στο σενάριό του.

ΑΝΤΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΟΣ

Έχει ήδη διαφανεί από τις παραπάνω παρατηρήσεις μας, αλλά και έχει ευρύτατα υποστηριχτεί βιβλιογραφικά, ότι τόσο η λογοτεχνία όσο και ο κινηματογράφος βρίσκονται σε μια σχέση διάδρασης με τους «αναγνώστες» τους. Στη λογοτεχνία υπάρχει μεγαλύτερη ευχέρεια διαφορετικών αναγνώσεων και ερμηνειών από ό,τι στον κινηματογράφο, εφόσον η κινηματογραφική αναπαράσταση δρα κάπως περιοριστικά στη φαντασία του θεατή. Παρ' όλ' αυτά, όλες οι σύγχρονες αναγνωστικές θεωρίες τονίζουν ότι οι αναγνώστες «συνεργάζονται με το κείμενο».³⁴ Γίνεται συχνή αναφορά μάλιστα στην «εσωτερική παράσταση ενός βιβλί-

ου»,³⁵ δηλαδή στις διαφορετικές εικόνες που διαμορφώνονται στο μυαλό του κάθε αναγνώστη χωριστά, κατά τη διάρκεια της ιδιωτικής ανάγνωσης.

Στο πλαίσιο αυτής της διευρυμένης «συνεργασίας» κινούνται και οι σκηνοθέτες κινηματογράφου όταν αποφασίζουν να μετατρέψουν το κείμενο σε εικόνα σε μια προσπάθεια να αποτυπώσουν την προσωπική τους ερμηνεία. Οι αναγνώστες/θεατές, από την άλλη πλευρά, καλούνται να αποκωδικοποιήσουν τόσο τους κινηματογραφικούς όσο και τους προσωπικούς κώδικες του εκάστοτε δημιουργού. Η τρίτη πλευρά αυτής της αμφίδρομης σχέσης θα μπορούσε να είναι η ατομική προσπάθεια του αναγνώστη της λογοτεχνίας να πειραματιστεί και να αποτυπώσει τη δική του «προσωπική παράσταση» του βιβλίου που απολαμβάνει, γράφοντας με μια κάμερα.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Κατσίκη-Γκίβαλου, Α., «Λογοτεχνία και Εκπαίδευση: Από τα στενά όρια μιας διδασκαλίας στην καλλιέργεια της φιλαναγνωσίας», στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Καλογήρου, Χαλκιαδάκη, *Φιλαναγνωσία και Σχολείο*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008, σσ. 27-34

² Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη-ΟΕΔΒ, 1999, σ. 11, «ο όρος “ανάγνωση” καλύπτει ένα ολόκληρο φάσμα σημασιών, απ’ την πιο απλή κωδικοποίηση των γραπτών σημείων ως την πιο περίπλοκη ερμηνεία ενός κειμένου». Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν αναφερόμαστε στην κατ’ ιδίαν ανάγνωση, στην προσωπική επαφή του εκάστοτε αναγνώστη με το κείμενο, αλλά στην ανάγνωση των ειδικών, του καθηγητή φιλόλογου στην προκειμένη περίπτωση, που ακολουθεί επιστημονικές μεθόδους, κατέχει το γνωστικό του αντικείμενο και του οποίου η ανάγνωση περιλαμβάνει και κριτική και ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου.

³ Κακλαμανίδου, Δ., *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, σ. 17.

⁴ Κακλαμανίδου, Δ., 2006: 17.

⁵ *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας – Α΄ Γυμνασίου*, Αθήνα, Μεταίχμιο-ΟΕΔΒ, 2007, σ. 103-109.

⁶ Με τον όρο *μύθος* εννοούμε το σύνολο της δράσης που γίνεται αντικείμενο αφήγησης σε ένα λογοτεχνικό κείμενο (γεγονότα, συγκρούσεις, συναισθήματα κτλ). Πρόκειται για το υλικό που έχει επιλέξει ο συγγραφέας να αφηγηθεί. Διαφοροποιείται από το *θέμα* ενός αφηγηματικού έργου ως προς το ότι το *θέμα* είναι κάτι ευρύτερο. Για την ανάλυση των όρων Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999, λήμμα *μύθος*, σ. 125, και Abrams. Μ.Η., *Λεξικό λογοτεχνικών Όρων*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2005, σ. 299-302.

⁷ Η *πλοκή* είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας δομεί το υλικό του, δίνοντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να το δει από διαφορετική σκοπιά. Τα βασικά σημεία της *πλοκής* είναι η *δέση*, η *κορύφωση* και η *λύση*, όπως τα έχει διατυπώσει ο Freytag. Για την ανάλυση των όρων Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 85-87, 148-149, 158-159, Abrams. Μ.Η., 2005: 386-392.

⁸ Καταχρηστικά μόνο θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για λύση στο συγκεκριμένο απόσπασμα, εφόσον τη στιγμή της *λύσης*, ανακύπτει ένα νέο στοιχείο πλοκής, το θάνατο νερό και το φθισικό παιδί.

⁹ Πρόκειται για τον πιο γνωστό τρόπο αφήγησης των γεγονότων, αυτόν της χρονολογικής σειράς. Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 13-14, 28-29, Abrams. Μ.Η., 2005: 58-60. Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο *αφηγηματικός χρόνος*, που προκύπτει από τη μετατροπή του πρωτογενούς υλικού (χρόνος της ιστο-

ρίας: διαδοχή γεγονότων) σε αφηγημένο υλικό (χρόνος της αφήγησης: σειρά από γλωσσικά σημεία που αναπαριστά τα γεγονότα της ιστορίας). Εδώ εντάσσονται και οι *αναχρονίες* (κατά τον Genette χωρίζονται, ως προς την τάξη/σειρά, σε *αναλήψεις* και *προλήψεις*) και κυρίως η *έλλειψη* (ακραία μορφή επιτάχυνσης) και η *περίληψη* (συμπύκνωση των γεγονότων), έννοιες που συναντάμε πολύ συχνά στην κινηματογραφική γραφή. Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 206-209.

¹⁰ Ευκρινή κατηγοριοποίηση των τύπων του αφηγητή έχει κάνει ο Genette λαμβάνοντας υπόψη του δύο κριτήρια: τη συμμετοχή του αφηγητή στην αφηγούμενη ιστορία και τη θέση του στο αφηγηματικό επίπεδο. Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Wayne C. Booth, έχουμε *μη δραματοποιημένο αφηγητή-παρατηρητή*. Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 29-33.

¹¹ Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 206-209.

¹² Για τη σχέση *περιγραφής* και *αφηγηματολογίας*, Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 144-146.

¹³ Οι λεπτομερειακές περιγραφικές εικόνες εντάσσονται στο πλαίσιο της επιβράδυνσης.

¹⁴ Οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες έχει θεωρηθεί ότι λειτουργούν σαν αληθινά πρόσωπα. Όταν αναφερόμαστε σε χαρακτήρα λογοτεχνικού κειμένου, εξετάζουμε στοιχεία όπως το όνομα, η εμφάνιση, ο χώρος μέσα στον οποίο δρα, οι σκέψεις, τα συναισθήματα, οι αντιδράσεις, ο λόγος του, όπως φτάνουν όλα στους αναγνώστες μέσω του αφηγητή. Τα στοιχεία αυτά θα φανούν χρήσιμα στη δημιουργία του σεναρίου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις των Ρώσων φορμαλιστών και το μοντέλο του Greimas (διάκριση σε «δρώντες» -μόνο έξι- και «δράστες»). Επίσης, Παρίσης Ι., Παρίσης Ν., 1999: 198-203, Abrams. M.H., 2005: 515-519, Tadié, J-Y., *Η κριτική της Λογοτεχνίας στον 21^ο αιώνα*, μτφ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω, 2001, σ. 329-333.

¹⁵ Δημόπουλος, Ντ., *Τα δελφινάκια του Αμβρακικού*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1988, σελ. 19, 20, 21, 48. Το τελευταίο παράθεμα πρόκειται για όνειρο που βλέπει ο Πέτρος μετά την πρώτη, τυχαία συνάντησή του στην προκυμαία με τον Πάνο και τη μητέρα του.

¹⁶ Όχι μόνο διώκεται και αυτός και η μητέρα του από το προηγούμενο χωριό που έμεναν, αλλά και κάποιοι από τους τωρινούς συγχωριανούς του προσπαθούν να βάλουν φωτιά στην καλύβα του, για να τον σκοτώσουν.

¹⁷ Ενώ είναι φίλοι και «συνένοχοι» όταν κλέβουν φαγητό από τα σπίτια τους και τα αζήτητα του τελωνείου για να το πάνε στον Πάνο, ταυτόχρονα ανταγωνίζονται ο ένας τον άλλον στις γνώσεις και τις εμπειρίες.

¹⁸ Δημόπουλος, Ντ., 1988: 27, 43, 61-66.

¹⁹ Field, S., *Το Σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική*, μτφ. Πολ. Πολυκάρπου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1986, σ. 192.

²⁰ Huet, A., *Το Σενάριο*, μτφ. Ειρ. Πυρπασού, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008, σ. 39.

²¹ Κακλαμανίδου, Δ., 2006: 38.

²² Κακλαμανίδου, Δ., 2006: 39.

²³ Field, S., 1986: 24. Είτε το σενάριο βασίζεται σε προϋπάρχοντα μύθο είτε είναι εξ αρχής επινοημένο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να είναι συγκροτημένο, με αρχή, μέση και τέλος.

²⁴ Field, S., 1986: 16.

²⁵ *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας – Α΄ Γυμνασίου*, 2007: 104.

²⁶ *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας – Α΄ Γυμνασίου*, 2007: 103.

²⁷ Ραφαηλίδης, Β., *12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1996, σσ. 91, 92, 93. Όταν, από λάθος, δύο διαδοχικά πλάνα δε «δένουν» μεταξύ τους στο μοντάζ, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τη *σφήνα*, δηλαδή το κοντινό πλάνο σε αντικείμενα του χώρου της δράσης.

²⁸ Στο εργαστήριο διανεμήθηκαν δείγματα σεναρίου και ντεκουπάζ, καθώς και φύλλο εργασίας για τη συγγραφή του σεναρίου. Για περισσότερες πληροφορίες, απευθυνθείτε στο e-mail nm_558@hotmail.com.

²⁹ Για τα απαραίτητα στοιχεία για την ερμηνεία του κειμένου, ενότητες 2 και 3.

³⁰ Ο ρυθμός της αφήγησης είναι κάτι που δε μας απασχόλησε σε αυτό το εργαστήριο, καθώς αποτελεί αντικείμενο κυρίως της διαδικασίας του montage.

³¹ Για τα θεωρητικά στοιχεία για το σενάριο, βλ. ενότητα 5.

³² Για τα συμπληρωματικά στοιχεία για τον πρωταγωνιστή στο συγκεκριμένο απόσπασμα, βλ. ενότητα 2.

³³ *Ρακόρ* σημαίνει ένωση. Εδώ έχουμε ένωση δύο πλάνων σε κίνηση.

³⁴ Tadié, J-Y., 2001: 413.

³⁵ Hawthorn, J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, μτφ. Μ. Αθανασοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 190.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Abrams, M. H., *Λεξικό λογοτεχνικών Όρων*, μτφ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2005

Eagleton, T., *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφ. Δ. Μαυρώνας, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσεάς, 1989

Hawthorn, J., *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, μτφ. Μ. Αθανασοπούλου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999

Holub, R. C., *Θεωρία της Πρόσληψης*, μτφ. Κ. Τσακοπούλου, επιμ. Α. Τζούμα, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2001

Παρίσης, Ι., Παρίσης, Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη-ΟΕΔΒ, 1999

Kundera, M., *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφ. Φ. Δρακονταειδής, Αθήνα, Εκδόσεις Εστία, 1988

Σεμινάριο 18-Θεωρία της Λογοτεχνίας, (Αθήνα, 13-15/01/1994), Αθήνα, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, 1994

Tadié, J-Y., *Η κριτική της Λογοτεχνίας στον 21^ο αιώνα*, μτφ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, Αθήνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω, 2001

Τζούμα, Α., *Ερμηνευτική. Από τη βεβαιότητα στην υποψία*, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διζικιρίκης, Γ., *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1985

Ηλιού, Π., *Η τέχνη και η τεχνική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Εκδόσεις Μετείκασμα, 1999

Huet, A., *Το Σενάριο*, μτφ. Ειρ. Πυρπασού, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008

Field, S., *Το Σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική*, μτφ. Πολ. Πολυκάρπου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1986

Κακλαμανίδου, Δ., *Όταν το Μυθιστόρημα συνάντησε τον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006

Ραφαηλίδης, Β., *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1996
Strauss, F., Huet, A., *Η κατασκευή μιας ταινίας*, μτφ. Μ. Γαβαλά, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008
Vasse, C., *Ο Διάλογος*, μτφ. Ειρ. Πυρπασού, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008