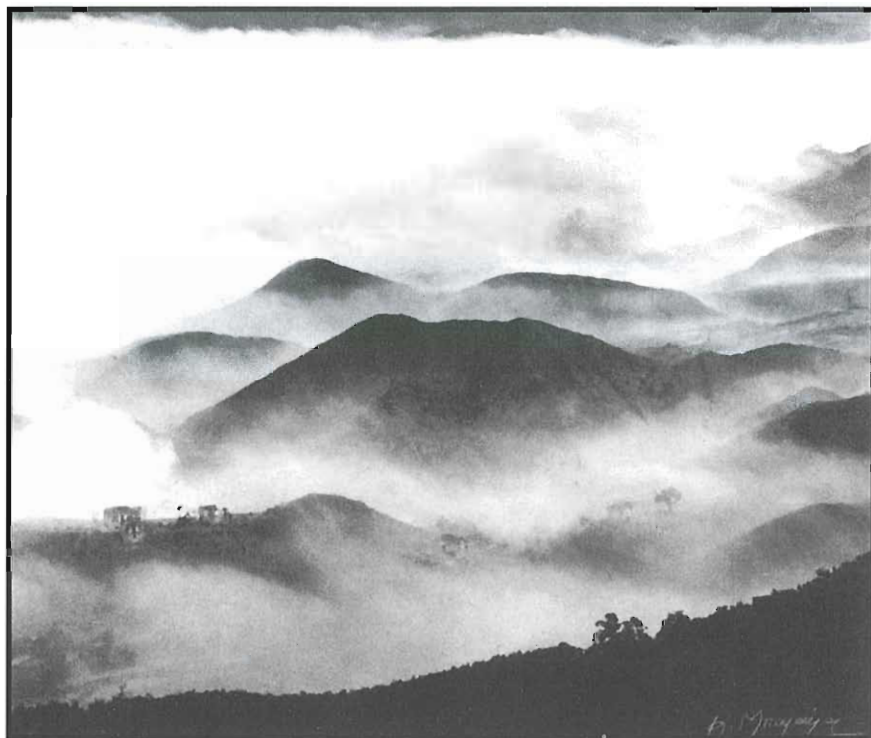


Διαλέξεις για τον Κινηματογράφο

του Κώστα Μπαλάφα



ΑΚΑΔΗΜΙΑ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Το βιβλίο αυτό δημιουργήθηκε από ομάδα μαθητών
της Φωτογραφικής Ακαδημίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Διάλεξη α΄	σελ.11
Ο κινηματογράφος	13
Η γλώσσα του κινηματογράφου	21
Πάλη	33
Αποκατάσταση	40
Κύρια πρόθεση και δευτερεύουσα	44
Διάλεξη β΄	49
Σκηνή	50
Τόπος	53
Η σπουδαιότητα της ατμόσφαιρας στο φιλμ	58
Χρόνος	59
Έκθεση του τόπου ή χώρου	65
Ο ρυθμός του ενδιάμεσου χρόνου	68
Διάλεξη γ΄	70
Εκλογή πληροφοριών	71
Κατανομή γνώσεων	77
Η νέα φόρμα	80
Δραματική δομή	81
Χαρακτηρισμός	85
Διάλεξη δ΄	102
Η μεταβατικότητα της ενέργειας	103
Υποκίνηση-Πρόθεση-Αποτέλεσμα	108
Ενόχληση και αποκατάσταση	115
Η ανενόχλητη φάση	116
Ανησυχία	117
Πηγές πληροφοριών	120
Επανάληψη	123
Συντονισμός	126

Διάλεξη ε΄	σελ.130
Σύνθεση	131
Η επίδραση του έργου στο ακροατήριο	140
Προβλέψεις	142
Suspense	151
Η προοδευτική κίνηση	161
Διάλεξη στ΄	182
Ο μύθος	183
Καταληπτότητα-Πιθανότητα-Διαπίστωση	187
Σκοπός του μύθου	209
Διάλεξη ζ΄	223
Σενάριο	224
Εκλογή υλικού	229
Μελέτη της μορφής	232
Μελέτη της δραματικής δομής	235
Ποιότητες της ιστορίας	238
Μύθοι για αστέρες	245
Σύνοψη	251
Πραγμάτευση	254
Ροή	263
Το σενάριο	268
Διάλεξη η΄	275
Decoupage	276
Ανάλυση	278
Η λογική της επιτυχίας	284

Η Φωτογραφική Ακαδημία ξεκινά την εκδοτική της δραστηριότητα με τις «Διαλέξεις για τον Κινηματογράφο» του Κώστα Μπαλάφα.

Το φωτογραφικό έργο του Κώστα Μπαλάφα είναι γνωστό για τη μεγάλη καλλιτεχνική του αξία και ιδιαίτερα εμείς στην Φωτογραφική Ακαδημία, που ευτυχούμε να τον έχουμε και δάσκαλό μας, το θεωρούμε ως την πιο πλούσια παρακαταθήκη για τις νέες γενιές των Ελλήνων.

Ο Κινηματογραφιστής Κώστας Μπαλάφας, πιστός δημιουργός, έχει πραγματοποιήσει εκτενή λαογραφική καταγραφή στα ήθη και έθιμα του Ηπειρωτικού χώρου. Ένα έργο γυρισμένο σε φιλμ 16mm, στοιβαγμένο σ' ένα ντουλάπι του σπιτιού του, που δυστυχώς παραμένει αναξιοποίητο μέχρι σήμερα...

Έτσι με αίσθηση ευθύνης και σεβασμού απέναντι στον καλλιτέχνη, προχωρήσαμε σ' αυτή την έκδοση, η οποία περιλαμβάνει μια σειρά διαλέξεων για τον Κινηματογράφο, που έδωσε ο Κώστας Μπαλάφας στους σπουδαστές της LEICA ACADEMY.

Τελειώνοντας, εκ μέρους των σπουδαστών και των καθηγητών της Σχολής μας, εκφράζω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Κώστα Μπαλάφα για τη μεγάλη του προσφορά στην Τέχνη και τον Πολιτισμό.

Διάλεξη α'

Ο κινηματογράφος είναι μία τέχνη συλλογικών μέσων και προσπαθειών. Δεν γεννήθηκε από ανάγκη σαν μέσον έκφρασης του καλλιτέχνη, αλλά είναι παιδί της επιστήμης και της σύγχρονης τεχνικής.

Μία σειρά από επιστημονικά και τεχνικά μέσα (οπτική, χημεία, ηλεκτρισμός) δημιούργησαν την καινούργια αυτή τέχνη διήγησης, την τέχνη του 20ου αιώνα, που έμελλε να έχει μια τεράστια επίδραση ανάμεσα σε εκατομμύρια ανθρώπους.

Ακόμη και η προέλευση του κινηματογράφου σαν τέχνη έχει κάτι το ξεχωριστό σε σύγκριση με τις άλλες τέχνες. Η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, ήταν ασχολίες των αριστοκρατών και χρειάστηκε να περάσουν πολλοί αιώνες για να κατέβουν στα λαϊκά στρώματα.

Ο κινηματογράφος ξεκίνησε από τα Μπαρ και τα Σκοπευτήρια, προχώρησε στα ακροβατικά νούμερα χρησιμοποιώντας ότι ήταν προσιτό για να διασκεδάσει το κοινό. Ακροβάτες, μάγοι και δαμαστές φιδιών, κλόουν και παλαιστές ήταν οι πρώτοι συνεργάτες και εκφραστές του.

Από την γένεσή του ακόμη ο κινηματογράφος, είχε μεγάλα εμπόδια να υπερπηδήσει και του χρειάστηκε όλη η φυσική του δύναμη για να επιζήσει και όχι μόνον

να επιζήσει αλλά και να επιβληθεί.

Λόγω της χαμηλής του αυτής προέλευσης αγνοήθηκε ή ακόμη και κατηγορήθηκε από την υψηλή κοινωνία που είχε στα χέρια της όλες τις άλλες τέχνες. Σύντομα όμως κατέρρευσαν όλα τα εναντίον του επιχειρήματα, αναγνωρίστηκε παντού η εκφραστική του δύναμη και κέρδισε την πρώτη θέση στον κόσμο του θεάματος.

Οι επιτυχίες του έδωσαν το δικαίωμα να ζήσει καίτοι δεν είναι αυτές που αποτελούν πάντοτε και οπωσδήποτε το γνώρισμα της αξίας του.

Ο κόσμος δέχτηκε την καινούργια αυτή τέχνη με μεγάλη αισιοδοξία και ενθουσιασμό διότι την είδε σαν μια εφεύρεση προόδου λαμβάνοντας υπόψη μόνον τα φανερά της πλεονεκτήματα, χωρίς καθόλου να δυσπιστήσει για τους ενδεχόμενους κινδύνους, διότι δεν υπάρχει δυστυχώς τίποτε στη φύση κάποια εφεύρεση που να εγγυάται με αισιοδοξία για μια αποκλειστικά ωφέλιμη δραστηριότητα.

Γι' αυτό δεν θα έπρεπε να υποτιμηθούν και οι κίνδυνοί της. Η νέα τέχνη θεωρήθηκε σαν διασκεδαστική και ευχάριστη (PASS TIME) πλην όμως οι δυνατότητές της φθάνουν πολύ μακρύτερα.

Στους προϊστορικούς χρόνους όταν οι άνθρωποι

ζούσαν σε τρώγλες, δεν γνώριζαν παρά μόνον τη ζωή τους ή την ζωή ορισμένων άλλων που ζούσαν μαζί κατά τον ίδιο τρόπο. Ήταν ευχαριστημένοι με τον δικό τους τρόπο ζωής εφόσον δεν ήξεραν τίποτε από την ζωή των άλλων. Με τον χρόνο όμως άρχισαν να βγαίνουν και παρά πέρα: Λαοί που ζούσαν με διαφορετικές συνήθειες άρχισαν να συναντούνται να ζητούν πληροφορίες από την ζωή των άλλων. Η ανταλλαγή των πληροφοριών αυτών υπήρξε η αρχή της διήγησης (ιστορίας). Άκουγαν για την ζωή και τις συνήθειες άλλες λαών. Μερικές τους φαίνονταν καλύτερες, αλλά διαφορετικές απ' τις δικές τους, αλλά το ίδιο ενδιαφέρουσες και έτσι τους γεννήθηκε η επιθυμία να ξεπεράσουν τα όρια του δικού τους τρόπου ζωής και να πάρουν μέρος και στην ζωή των άλλων.

Έτσι το ενδιαφέρον τους για εξιστορήσεις μεγάλωνε.

Σ'αυτήν την αρχή έχουν την προέλευσή τους οι ιστορικές διηγήσεις, που στα τελευταία είκοσι χρόνια παρέχονται στο κοινό με το καινούργιο μέσο διηγήσης, με τις κινούμενες εικόνες, τον κινηματογράφο.

Εάν κάνουμε μια αριθμητική σύγκριση μεταξύ φίλων του βιβλίου, του θεάτρου και του κινηματογράφου θα δούμε πως ο αριθμός των φίλων του κινηματογράφου είναι απείρως μεγαλύτερος.

Αν σκεφθούμε πως οι νέες γενιές, αφού μορφωθούν στο σχολείο για 6 - 12 χρόνια, συνεχίζουν την μόρφωσή τους στα υπόλοιπα χρόνια της ζωής τους και με τον κινηματογράφο, καταλαβαίνουμε την μεγάλη επίδραση που ασκεί στην ανθρώπινη νόηση. Δεδομένου δε ότι η μίμηση παίζει σπουδαίο ρόλο στη ζωή μας και χαρακτηρίζεται σαν μια ακόμη απ' τις αισθήσεις μας, καταλαβαίνουμε επίσης πολύ καλά τους κινδύνους που μπορεί να καλλιεργήσει στην ανθρώπινη ψυχή.

Τυχοδιωκτικά φιλμ, τα οποία απλώς έχουν σκοπό την εμπορική επιτυχία, προξενώντας ευχαρίστηση σε ορισμένους θεατές, διεγείροντας τα ταπεινά ένστικτα (πορνογραφήματα, τυχοδιωκτικές αφηγήσεις, γκανγκστερικά κ.λ.π.) είναι γεγονός ότι είναι επικίνδυνα για τον ανθρώπινο χαρακτήρα.

Ως εκ τούτου η ευθύνη βαρύνει τους παραγωγούς ταινιών. Όχι απλώς ευθύνη του να αποφεύγουν τις ηλίθιες παραστάσεις, το κακό γούστο, τη διαστροφή της πραγματικότητας και της αλήθειας, αλλά στο να παλέψουν για μια ανώτερη καλλιέργεια υψηλών προτύπων ζωής. Κάθε φιλμ όσο και αν είναι διασκεδαστικό ταυτόχρονα είναι και διδακτικό.

Σε όλες τις Δημοκρατικές χώρες διακηρύχθηκε η ανάγκη της γενικής μόρφωσης. Εφόσον η κυβέρνηση των δημοκρατικών λαών είναι στα χέρια τους, οι λαοί αυτοί θα πρέπει να είναι καλά πληροφορημένοι και καλ-

λιεργημένοι για να μπορέσουν να κρίνουν και να αποφασίσουν για την εκλογή των αντιπροσώπων τους.

Η παραγωγή μιας καλής κινηματογραφικής ταινίας δεν είναι τόσο απλή όσο φαίνεται εκ πρώτης όψεως. Ξεφυτρώνουν με την πρόοδο της εργασίας τόσες δυσκολίες όσες όταν δημιουργεί κανείς μια πλήρη βιομηχανία, όχι σε μηχανές αλλά σε ανθρώπινο, υλικό που ξεκινάει από τους σεναριογράφους, σκηνοθέτες, σκηνογράφους κι ακόμα τους διευθυντές παραγωγής, τους οπερατέρ τους ηθοποιούς καθώς και μια σειρά τεχνικούς και έτσι η έκφραση της έμπνευσης δεν μοιάζει καθόλου με την εκτέλεση του ζωγράφου, του γλύπτη ή του ποιητή. Είναι μια σοβαρή φροντίδα, προπαντός για τον σκηνοθέτη και τον παραγωγό, να κρατήσουν μέσα στις τόσες τεχνικές δυσκολίες έως το τέλος την αρχική τους έμπνευση.

Αλλά η μεγαλύτερη δυσκολία είναι ότι κανείς δεν συμφωνεί με το τι είναι καλή ταινία: ο παραγωγός θεωρεί καλό φιλμ εκείνο που τελικά θα έχει μια εμπορική επιτυχία και θα του αποδώσει περισσότερο, οι κριτικοί πάλι κρίνουν ως καλό ένα φιλμ από τα θετικά του στοιχεία, την αισθητική του παρουσίαση, την γενική του ποιότητα και τέλος το κοινό πολλές φορές εκπλήσσει και τους δύο κρίνοντάς το, κατά το δικό του τρόπο.

Πολλές φορές παρατηρείται πως ορισμένα, απαίσια, εκ πρώτης όψεως φιλμς παρουσιάζουν μια μεγάλη

ταμιακή επιτυχία ενώ, αντίθετα πάλι, φιλμς που έτυχαν γενικώς καλής αποδοχής ως καλά, δεν παρουσίασαν την εμπορική επιτυχία που αναμενόταν. Ως εκ τούτου το μυστικό της επιτυχίας ενός φιλμ δεν βρίσκεται στα εξωτερικά του γενικά γνωρίσματα αλλά σε κάτι εσωτερικό της υπόθεσής του, διότι ένα φιλμ που φαίνεται απαίσιο εκ πρώτης όψεως έχει μέσα του κρυμμένες ορισμένες αξίες που του εξασφαλίζουν την επιτυχία. Αντίθετα, ένα φιλμ που φαίνεται άριστο μπορεί να έχει μέσα ορισμένες ανεπάρκειες, οι οποίες συντελούν στην αποτυχία του.

Επιτυχή φιλμ λέμε εκείνα, που το κοινό ψηφίζει, με ψηφοδέλτιο το εισιτήριό του.

Φυσικά δεν μπορούμε να πούμε πως η επιτυχία ενός φιλμ είναι ζήτημα τύχης ή συμπτώσεως. Το κλειδί της επιτυχίας είναι η βαθιά γνώση των δραματικών νόμων της δομής του έργου και ιδιαιτέρως των ιδιαζουσών μορφών του κινηματογράφου. Επίσης, φιλμ καλό και επιτυχές δεν είναι δύο ξεχωριστά πράγματα. Διότι, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, ένας μεγάλος αριθμός παραδειγμάτων φανερώνει πως τα καλά φιλμ, με άρτια δραματική δομή, είναι εκείνα που εξασφάλισαν και εμπορική επιτυχία.

Οι Δραματικοί νόμοι εργάζονται με την ακρίβεια των επιστημονικών νόμων. Όπως στη χημεία ορισμένα στοιχεία, ενωμένα κάτω από ορισμένες συνθήκες και

νόμους, ενεργούν κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο και μας δίδουν ανάλογο αποτέλεσμα, κατά τον ίδιο τρόπο επιδρούν και οι δραματικοί νόμοι. Καίτοι είναι δύσκολο να αναγνωρισθούν εν τούτοις ενυπάρχουν. Καίτοι τόσες αρρώστιες προϋπήρχαν, τα αίτια που τις προκάλεσαν έκαμαν πολύ καιρό να αποκαλυφθούν.

Οι Αρχαίοι δραματικοί (Αισχύλος, Ευριπίδης, Σοφοκλής), εργάστηκαν αρκετά χρόνια να δημιουργήσουν το δραματικό θέατρο και ήρθε ο Αριστοτέλης πολύ αργότερα να κάνει κανόνες τις αρχές τους.

Επειδή ο κινηματογράφος παρουσιάζει μεγαλύτερες δυσκολίες από το θέατρο, γι' αυτό οι προσπάθειες των μαστόρων της καινούργιας τέχνης υπήρξαν τεράστιες. Για να προσθέσουν ενδιαφέρον στα διάφορα σημεία της ταινίας εφεύραν τα κοντινά πλάνα «CLOSE UP», τα «TRAVELLING», τον ήχο κ.λ.π. Παρ' όλα αυτά ο κινηματογράφος δεν έφθασε ακόμη στην τελειωτική του φόρμα, αλλά συνεχώς προοδεύει. Σαν καινούργια τέχνη έχει τις δυσκολίες της, οι δε δημιουργοί της εργάζονται ακαταπόνητα αναζητώντας και πειραματιζόμενοι για καινούργιους τρόπους έκφρασης.

Ο δημιουργός του κινηματογράφου έχει απεριόριστες δυνατότητες τοποθετώντας τη μηχανή του ακόμη και εκεί που είναι αδύνατο στο ανθρώπινο μάτι να φέρει στο φως εικόνες από σκηνές σπάνιες και πρωτότυπες.

Ο παραγωγός έχει απόλυτη ελευθερία μέσα στα πλαίσια πάντα της εννοίας της ελευθερίας, διότι κάθε ελευθερία έχει και τους δικούς της νόμους και μπορεί να υπάρξει, αν στηρίζεται σε εθελοντικούς περιορισμούς.

Ένα φιλμ το διαιρούμε σε τρία μέρη ήτοι: Τη φόρμα, η οποία εξετάζει τα φυσικά χαρακτηριστικά της ταινίας εν σχέση με τα μέσα έκφρασης. Την δραματική δομή του έργου η οποία εξετάζει τόσο τον τρόπο που εκτυλίσσονται τα επεισόδια της πραγματικής ζωής που παρουσιάζει, όσο και την επίδρασή τους στο ακροατήριο και το μύθο (ή υπόθεση του έργου) που εξετάζει την ποιότητα των διαλόγων και την πρακτική τους τοποθέτηση στο όλο έργο.

Η γλώσσα του κινηματογράφου

Όπως στο μυθιστόρημα εκφραζόμαστε με λέξεις γραμμένες σ'ένα βιβλίο, στο θεατρικό έργο, με τους ηθοποιούς στη σκηνή, στον κινηματογράφο εκφραζόμαστε μέσω μιας ταινίας με φωτοευαίσθητη σύσταση, επάνω στην οποία φωτογραφίζονται και ηχογραφούνται πρόσωπα και πράγματα.

Χώρος: Εάν υποθέσουμε πως ξετυλίγουμε μπροστά μας την ταινία του έργου, θα δούμε ότι καταλαμβάνει ένα συγκεκριμένο μήκος (7.000 πόδια). Αυτό μας δίνει την αίσθηση του χώρου μέσα στον οποίο θα πρέπει να καταχωρηθούν οι σκηνές, τα γεγονότα, η ανάπτυξη των επεισοδίων και η λύση.

Στο μυθιστόρημα υπάρχει απεριόριστη ελευθερία χώρου να εξιστορηθούν τα γεγονότα κατά τον καλύτερο τρόπο. Στο θέατρο όμως και τον κινηματογράφο υπάρχει ένας περιορισμός στο χρόνο και όλη η πλοκή του έργου πρέπει να γίνει μέσα σ'ένα χρόνο 80 περίπου λεπτών, ανεξαρτήτως με το πόσο μεγάλη είναι η υπόθεση που εξιστορεί. Είμαστε υποχρεωμένοι να την προσαρμόσουμε σ'αυτόν τον αυστηρό περιορισμό. Έτσι ο χώρος είναι το πρώτο αυστηρό μέτρο στην απεριόριστη ελευθερία του κινηματογράφου και ο σεναριογράφος πρέπει πάντα να έχει υπ' όψιν του το χώρο του 1 1/2 μιλίου (7.000 ποδών της ταινίας).

Ο περιορισμός του χρόνου έχει ακόμη επίδραση και στο θεατή. Γι' αυτόν η εικόνα θα πρέπει να ακολουθεί τον λόγο χωρίς καμιά διακοπή. Και τα δύο πρέπει να είναι αρκετά σαφή, διότι δεν μπορεί ο θεατής να επαναλάβει ορισμένα κομμάτια όπως θα έκανε με το βιβλίο ή να ξεκουραστεί και να ξανασυνεχίσει, αλλά θα πρέπει να το αφομοιώσει ολόκληρο. Γι' αυτό η τοποθέτηση των επεισοδίων του έργου πρέπει να είναι γεροδεμένη χωρίς να είναι άλλα μέρη δυσνόητα και άλλα χωρίς ενδιαφέρον.

Εικόνα: Το πρώτο που καταχωρείται στην ταινία μέσω της φωτογραφίας είναι η βουβή εικόνα. Πλάι στην εικόνα υπάρχει ένα στενό περιθώριο επάνω στο οποίο καταχωρείται ο ήχος και τα δύο μαζί αφηγούνται μια ιστορία στο ακροατήριο. Η εικόνα λοιπόν και ο ήχος αποτελούν τα αναγκαία στοιχεία έκφρασης για τον κινηματογράφο.

Το γεγονός ότι η βουβή εικόνα ανακαλύφθηκε πριν από την ομιλούσα, μας δίδαξε πως μπορούμε να εκφραστούμε και με μόνη την εικόνα, χωρίς την βοήθεια του διαλόγου διότι και η βουβή εικόνα είναι αρκετά εκφραστική και μπορεί να εξιστορήσει μια υπόθεση. Οι βουβές εικόνες και, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, ορισμένοι επεξηγηματικοί τίτλοι ήταν η πρώτη εμφάνιση του κινηματογράφου.

Ο χωρισμός μιας σκηνής σε πλάνα (GROS, DEMI-

GROS, LONG) δίνει στον κινηματογραφιστή περισσότερες δυνατότητες έκφρασης και από αυτό το θέατρο, διότι στον κινηματογράφο βλέπουμε πρόσωπα και πράγματα (ένα πλημμυρισμένο ποτάμι, ένα τραίνο να περνάει τις γραμμές, μια γνωστή άποψη τοπίου που μας φέρνει πιο κοντά στο περιβάλλον κ.λ.π.) ενώ στο θέατρο δεν βλέπουμε παρά μόνον πρόσωπα. Επιπλέον στον κινηματογράφο υπάρχει η δυνατότητα να απομονώσουμε μια λεπτομέρεια από την όλη σκηνή και την δώσουμε σε μεγέθυνση στον θεατή, ενώ στο θέατρο ο θεατής βρίσκεται κάπως μακριά απ' τη σκηνή και δεν μπορεί να παρακολουθήσει τις διάφορες γκριμάτσες του ηθοποιού που προκαλούνται από τις ψυχολογικές αντιδράσεις του, πράγμα που αποκτά περισσότερη σπουδαιότητα και ενδιαφέρον για το θεατή.

Τα μεγεθυμένα πλάνα δίνουν καθαρή την έκφραση και επισημαίνουν τα δυνατά σημεία του έργου.

PLAN GENERAL («SET»). Το γενικό πλάνο είναι μια εισαγωγή στη σκηνή που θα επακολουθήσει και μας αποκαλύπτει το χώρο και το περιβάλλον. Μπορεί αυτό να είναι μια σειρά βουνών, ένα νησί, ένας σιδηροδρομικός σταθμός, μια βιβλιοθήκη ή ένα LIVING ROOM.

Στο πλάνο αυτό παρατηρούμε μια σειρά από σπουδαίες διαπιστώσεις. Δηλαδή εάν το «LIVING ROOM» είναι πολυτελές ή απλό, κομψό ή ανοικοκώρευτο, παλαιό ή μοντέρνο, μας αποκαλύπτει πλούτο, γού-

στο, ακόμα και το χρόνο που έχει κτισθεί.

DEMI GROS PLAN. Σ' αυτό περιορίζεται το οπτικό πεδίο και μας δίνει ένα μέρος απ' το προηγούμενο. Αυτό μας βοηθάει στο χαρακτηρισμό: εάν δούμε λαχανικά σκορπισμένα και κοφίνια με φρούτα, αυτό μας χαρακτηρίζει αγορά, εάν δούμε γυναικεία εσώρουχα σε μια βιτρίνα αυτό μας φανερώνει ένα κατάσταση γυναικείων ειδών, αλλά και από την ποιότητα των ειδών και τον τρόπο που εκτίθενται καταλαβαίνουμε την κατηγορία του καταστήματος, εάν δηλ. είναι φτηνό ή ακριβό.

Το ίδιο συμβαίνει και με τα πρόσωπα: ένας άνθρωπος που φορεί γυαλιά τα χρειάζεται για να βλέπει καλύτερα αλλά μια γυναίκα που φορεί πολλά μπιζού χαρακτηρίζεται ως πλούσια, όταν ένας νέος περπατάει κρατώντας μια ρακέτα τένις μας χαρακτηρίζει ένα αθλητή του τένις ή ένας με κυνηγετική εξάρτηση έναν κυνηγό, όπως δηλ. ένας συγγραφέας θα έγραφε: ένας πλούσιος, ένα βρώμικο σπίτι κ.λ.π.

Εικόνα αντικειμένου: Στον κινηματογράφο μιας δίνονται εικόνες αντικειμένου που μπορούν να προξενήσουν δράση: αυτοκίνητο, αεροπλάνο, τρένο, ηφαίστειο, συννεφιά έτοιμη για βροχή κ.λ.π. ή δε δύναμη της οράσεώς τους είναι η σπουδαιότητά τους. Όταν ο θεατής δει έναν άνθρωπο να αρπάζει ένα περιστροφικό από το συρτάρι, καταλαβαίνει πως έχει την πρόθεση να σκοτώσει κάποιον. Ακόμη και η εμφάνιση του ηθοποιού μας

αποκαλύπτει έναν χαρακτήρα. Μπορεί ο ηθοποιός να μοιάζει με καλόν άνθρωπο ή με κακοποιό, με έξυπνο ή με βλάκα ή ακόμη με άνθρωπο των γραμμάτων ή στρατιωτικό, επιστήμονα ή αγρότη. Εκτός από τους σταθερούς αυτούς χαρακτήρες οι ηθοποιοί μπορούν να παρουσιάζουν και διάφορες εκφράσεις όπως οργή, πόνο, αγάπη, ζήλια, κέφι ή κόπωση και από τις εκφράσεις τους αυτές μπορούμε να καταλάβουμε κάτι που συνέβη ή πρόκειται να συμβεί. Είναι αρκετό π.χ. να δούμε τις αντιδράσεις του πρωταγωνιστή όταν ο αντεραστής του φιλάει την ηρωίδα του έργου. Με κοντινά πλάνα μας δίνει την δραματική διαμάχη και εάν η πονεμένη έκφραση παρουσιάζει ύφεση, καταλαβαίνουμε πως προτίθεται να εγκαταλείψει αυτήν την γυναίκα. Αντίθετα, εάν μεταβάλλεται σε ζήλια αυτό φανερώνει πως σκοπεύει να αγωνισθεί γ' αυτήν.

Επίσης η περιβολή είναι ένα ισχυρό πληροφοριακό στοιχείο: εάν είναι με στρατιωτική περιβολή ή ράσο, στολή ερυθρού σταυρού ή καταδίκου, ακόμη εάν είναι κομψά ντυμένος ή λερωμένος όλα αυτά μας φανερώνουν και ένα ξεχωριστό τύπο ανθρώπου που μπορεί να προσθέσει πολύ στην εκφραστική του δύναμη.

Φωτισμός: Με το φωτισμό προσδιορίζουμε τον χρόνο εάν είναι ημέρα ή νύχτα καθώς και την ώρα περίπου, διότι τα διάφορα επεισόδια, ανάλογα με την ώρα που συμβαίνουν, έχουν και ξεχωριστή επίδραση στον θεατή (Τα περισσότερα δραματικά επεισόδια συμβαί-

νουν νύχτα). Επίσης οι αυξομειώσεις του φωτισμού, οι διάφορες γωνίες του (σιλουέτες, πλήρης φωτισμός, φως και σκιά κ.λ.π.) προσθέτουν πολύ στην έκφραση.

Διάλογος: Η εφεύρεση του ήχου δεν θεωρήθηκε σαν μια σπουδαία επανάσταση στον κινηματογράφο, αλλά απλώς σαν μία προσθήκη ενός ακόμα στοιχείου στα ήδη υπάρχοντα μέσα έκφρασης. Η τελική λειτουργία του ήχου, που υπερκάλυψε όλες τις άλλες του εφαρμογές, βρίσκεται στον διάλογο.

Η δυνατότητα του να μιλούν οι ηθοποιοί τείνει να εξομοιώσει τον κινηματογράφο στη λειτουργία με το θέατρο.

Ο διάλογος όμως στον κινηματογράφο έχει διαφορετικό ρόλο και ξεχωριστές αξίες από το θέατρο διότι οι εκφράσεις του ηθοποιού που παρουσιάζονται με τα διάφορα πλάνα δίνουν διαφορετικές ποιότητες στο σύνολο του έργου και την εκφραστική του δύναμη.

Στο θέατρο διαβάζοντας το διάλογο καταλαβαίνουμε όλη την πλοκή του έργου χωρίς περισσότερες επεξηγήσεις. Στον κινηματογράφο όμως δεν περιοριζόμαστε στο διάλογο αλλά συγκεντρωνόμαστε περισσότερο στην εικόνα. Η διαφορά λοιπόν με το θέατρο είναι ότι σ' αυτό ο διάλογος αποτελεί το κύριο μέσον έκφρασης, ενώ στον κινηματογράφο η εικόνα.

Οι γνώμες των ειδικών διχάζονται ως προς την χρήση του διαλόγου.

Είναι αλήθεια πως ο διάλογος είναι ο ευκολότερος τρόπος έκθεσης των γεγονότων και η απλούστερη πηγή πληροφοριών για το σεναριογράφο. Αυτή είναι και η μία άποψη.

Καίτοι όμως για το σεναριογράφο είναι το ευκολότερο, για το κοινό είναι δυσκολότερο να αφομοιώσει κατ' αυτόν τον τρόπο τις πληροφορίες. Είναι γνωστό τόσο στους σπουδαστές στο σχολείο όσο και στους ακροατές μακροσκελών λόγων πόσο κουραστική είναι η παρακολούθησή τους. Πολύ σύντομα η δύναμη συγκεντρώσεως τους παραλύει. Αυτό μας είναι γνωστό και από την αρχαιότητα: Ο Δημοσθένης φρόντιζε ειδικότερα το πρώτο μέρος του λόγου του και το τελευταίο διότι ήταν το μόνο που αφομοιωνόταν από το ακροατήριό του.

Ο διάλογος βέβαια είναι πιο ζωντανός και ενδιαφέρων εφόσον ομιλείται από δύο πρόσωπα και όσο πιο γρήγορα αλλάζει τόσο περισσότερο ενδιαφέρων γίνεται και αποφεύγεται η μονοτονία.

Πάντως είναι φανερό πως το αφτί έχει λιγότερες ικανότητες από το μάτι στο να αφομοιώνει γεγονότα και είναι ξεχωριστή ικανότητα του ανθρώπινου νου να γοητεύεται από τις οπτικές παραστάσεις ενώ κουράζεται με

το να ακούει. Παρατηρούμε πως το ακροατήριο κουράζεται σε μια διάλεξη που κρατάει περισσότερο από τρία τέταρτα της ώρας, ενώ παρακολουθεί ευχάριστα μια κινηματογραφική προβολή για περισσότερο χρόνο. Γι' αυτό είναι φρόνιμο ο σεναριογράφος να εξαρτά τις πληροφοριακές πηγές του έργου από την εικόνα και λιγότερο από το διάλογο και όπως ο Δημοσθένης χρησιμοποιούσε μπίλιες στο στόμα για την άσκησή του στην ρητορεία έτσι και ο σεναριογράφος πρέπει να κάνει καταληπτή την ιστορία και χωρίς το λόγο. Πρέπει να αρπάζει όλα τα άλλα μέσα έκφρασης και αφού εξαντλήσει τις δυνατότητές τους μπορεί να κάνει χρήση του διαλόγου, οπότε θα γίνει και η χρήση του στην κατάλληλη θέση και θα κερδίζει περισσότερο.

Θόρυβος: Ο διάλογος δεν είναι η μόνη λειτουργία του ήχου είναι ακόμη και κάτι που μπορούμε να το ονομάσουμε θόρυβο. Κάθε κίνηση και κάθε ενέργεια συνοδεύεται και από κάποιο θόρυβο. Είναι αδύνατον να δούμε μία εκπυρσοκρότηση ενός όπλου στην οθόνη χωρίς να ακούσουμε τον κρότο της, ούτε ένα τραίνο που έρχεται χωρίς να ακούγονται οι τροχοί του επάνω στις σιδηροτροχιές. Και τα δύο αυτά παραδείγματα είναι λιγότερα ενδιαφέροντα διότι είναι φανερά ότι τα πράγματα αυτά υπάρχουν και ενεργούν ανάλογα.

Σε πράγματα όμως που δεν φαίνονται ο θόρυβος μας δείχνει τόσο την ύπαρξή τους όσο και την ενέργειά τους και επιδρά ακόμη περισσότερο στον ακροατή διότι

συμμετέχει και η φαντασία, μαρτυράει για μια ζωή που δεν την βλέπουμε και μας λέει περισσότερα από όσα βλέπουμε. Παίρνουμε ένα απλό παράδειγμα: Η πρωταγωνίστρια επιστρέφει στο καμαρίνι της. Εμείς δεν βλέπουμε παρά μόνον το διάδρομο που περπατάει αλλά ακούμε παρατεταμένα χειροκροτήματα. Ο θόρυβος των χειροκροτημάτων μας προσδιορίζουν μία σειρά από πληροφοριακά στοιχεία ήτοι: ένα ακροατήριο ενθουσιώδης, ότι ο ρόλος της πρωταγωνίστριας ήταν ενδιαφέρων. Τα ισχυρά και κατά διαλείμματα χειροκροτήματα μας πληροφορούν για μια σκηνή και μια αυλαία που ανοιγοκλείνει και για τις υποκλίσεις της πρωταγωνίστριας σαν ευγνωμοσύνη στα χειροκροτήματα του ακροατηρίου για τον θρίαμβό της.

Ως εκ τούτου ο ήχος συντελεί στην έκφραση χωρίς να καταλαμβάνει χώρο στην ταινία, βοηθάει την κίνηση χωρίς να εμποδίζει σε τίποτε. Βρισκόμαστε σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, και απ' έξω ακούγεται ο θόρυβος ενός κάρου, όταν ο ήχος του θορύβου γίνεται πιο αργά και σε μια στιγμή παύει ν' ακούγεται καταλαβαίνουμε ότι το κάρο σταμάτησε. Όταν ακούγεται όλο και ασθενέστερα καταλαβαίνουμε πως απομακρύνεται και όλα αυτά χωρίς καμία εικόνα.

Μία σκηνή μπορεί να είναι κομμένη σε διάφορα πλάνα ο ήχος όμως είναι συνεχής και τα συνδέει όπως και ο διάλογος, ασχέτως ποιόν ηθοποιό μας δείχνει η σκηνή ο διάλογος συνεχίζει. Όλα αυτά πρέπει να γίνον-

νται με μεγάλη σπουδή διότι υπάρχει κίνδυνος να επέλθει σιγή και να μπουν λόγια στο στόμα άλλου προσώπου. Επίσης κίνδυνος είναι και η αλλαγή των πλάνων κατά την διάρκεια της σιγής.

Το μοντάζ των εικόνων γίνεται κατά βούληση αλλά και με μεγάλη προσοχή διότι οι εικόνες ακολουθούν μια συνέχεια.

Μουσική υπόκρουση: Μουσική υπόκρουση είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι που ακολουθεί τα ίχνη του ήχου και όχι της αφήγησης. Αυτό το καταλαβαίνουμε από τους μουσικοσυνθέτες ενός φιλμ που γράφουν την μουσική αφού τελειώσει το «γύρισμα» πράγμα όχι και τόσο ευχάριστο γι' αυτούς. Ο θεατής ακούει την μουσική υποσυνείδητα χωρίς να μπορεί να πει τι άκουσε βγαίνοντας από τον κινηματογράφο εκτός εάν έχει εκτελεσθεί ή τραγουδηθεί από έναν ηθοποιό (όπως τα φώτα της ράμπας).

Προ ετών ο κλάδος της Ακαδημίας Επιστήμης και Τέχνης του κινηματογράφου έκανε τον εξής πειραματισμό: Μπροστά στο ίδιο ακροατήριο προβλήθηκε φιλμ α) με μουσική υπόκρουση, β) χωρίς μουσική, γ) μόνον μουσική. Η επίδραση στο ακροατήριο ήταν μεγάλη. Όταν η προβολή δεν είχε μουσική ορισμένα μέρη έχασαν κατά ήμισυ την έννοια και την εκφραστικότητά τους.

Η μουσική προσθέτει στην εκφραστικότητα της

εικόνας κατά εντελώς διαφορετικό τρόπο δημιουργώντας κέφι και συγκίνηση ανάλογα με το μοτίβο που θα είναι επίσης ανάλογο με την εικόνα που συνοδεύει, ειδικότερα δε για ορισμένα πλάνα χωρίς διάλογο και με ένα πρόσωπο μέσα στην συνέχεια ένα κρεσέντο μουσικής ανεβάζει τη δραματική κλίμακα του έργου. Παράδειγμα: Μία γυναίκα μπαίνει στο δωμάτιό της. Στο τραπέζι βλέπει ένα γράμμα.. Ανοίγοντάς το καταλαβαίνει ότι είναι από το σύζυγό της. Προτού ακόμη το ακροατήριο πληροφορηθεί για το περιεχόμενό του μερικές δυνατές δοξαριές μπορούν περισσότερο να τονίσουν το συναίσθημα της έκπληξης, της ταραχής, της ψυχικής αναστάτωσης που δοκιμάζει.

Μία γυναίκα μαθαίνει από τον αγαπημένο της πως την εγκαταλείπει για να παντρευτεί μια όμορφη μικρούλα. Ο οπερατέρ μας δίνει ένα πολύ κοντινό πλάνο για να μας δείξει τις συγκινήσεις της. Ταυτόχρονα η μουσική ανεβαίνει σ'ένα πολύ δυναμικό κρεσέντο που καλύπτει το διάλογο διότι δεν θεωρείται πλέον απαραίτητος. Η μουσική έχει συμπυκνώσει τη συγκίνηση όπως και το μεγενθυμένο πλάνο της εικόνας.

Σαν σύνολο η μουσική υπόκρουση δεν έχει ανεξάρτητη υπόσταση αλλά πρέπει να υπηρετεί τη διήγηση του έργου.

Ενορχηστρωτικά εφέ είναι χρησιμότερα από το μελωδικό υλικό. Το ίδιο ακροατήριο που αρέσκεται στο

να ακούει αρμονίες ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ ή ΜΟΖΑΡΤ σ' ένα μουσικό κονσέρτο ενοχλείται όταν αυτές οι ίδιες χρησιμοποιηθούν ως μουσική υπόκρουση. Αντίθετα μοντέρνα μουσική με τάσεις γύρω από ποιητικούς ρυθμούς μουσικού προγράμματος ταιριάζουν καλύτερα στο να επηρεάσουν μια εικονογραφημένη εξιστόρηση.

Η αξία της μουσικής υπόκρουσης στον κινηματογράφο προσδιορίζεται από την υπηρετική της λειτουργία περισσότερο πέρα από την ποιότητα της σαν κομμάτι κοντσέρτου.

Πάλη

Μύθος χωρίς διαμάχη ποτέ δεν μπορεί να είναι δραματικός αλλά μια απλή περιγραφή.

Υπάρχουν χιλιάδες διαφορετικά είδη πάλης αλλά μόνο η δραματική πάλη είναι η ουσιώδης βάση κάθε έργου.

Η δραματική πάλη δεν είναι ελεύθερη ή συμπτωματική αλλά την προσδιορίζει η ανησυχία από τη μια μεριά και η δυνατότητα για αντικατάσταση από την άλλη. Η δραματική πάλη κατευθύνεται γύρω από την αποκατάσταση πραγμάτων και αναγκών και επιθυμεί να φθάσει στο τέρμα το γρηγορότερο δυνατόν. Είναι η βάση όλου του μύθου που αρχίζει από την υποκίνηση, περνά στην πρόθεση και από αυτήν στην τελική φάση. Εφ' όσον ο άνθρωπος δρα και αντιδρά ποικιλοτρόπως η ποιότητα της πάλης θα πρέπει να εξαρτάται από τη φύση της αιτίας που την προκαλεί και τον ανθρώπινο χαρακτήρα.

Εάν υποθέσουμε πως έχουμε ένα χαρακτήρα γκάνγκστερ ο άνθρωπος αυτός θα έχει διαφορετικές αντιδράσεις σε ορισμένα επεισόδια, δηλ. όταν έχει ανάγκη από κάτι προτιμάει να το αρπάζει. Εάν κάποιος του έκανε κακό σκέπτεται την εκδίκηση.

Ας δούμε τις αντιδράσεις μιας σειράς ανθρώπων με διάφορο χαρακτήρα για το ίδιο επεισόδιο: Κάποιος σκότωσε την κόρη ενός εγκληματία, ενός απλού πολίτη, ενός αστυνομικού ή ενός θρησκόληπτου. Θα παρατηρήσουμε στα διάφορα αυτά πρόσωπα του υποτιθέμενου πατέρα της κόρης διάφορες αντιδράσεις: Ο εγκληματίας θα θελήσει να σκοτώσει ο ίδιος το φονιά της κόρης του, ο απλός πολίτης θα καταφύγει στην αστυνομία, ο αστυνομικός θα προσπαθήσει να βρει τον φονιά, όχι να τον σκοτώσει, αλλά να τον παραδώσει στη δικαιοσύνη και ο θρησκόληπτος θα καταριέται τον φονιά της κόρης του. Ως εκ τούτου η ποιότητα της κάθε πρόθεσης προσδιορίζεται από τη φύση του ανθρώπινου χαρακτήρα, η δε δύναμή της προσδιορίζεται από την ισχύ του πόνου και της δύναμης που αντιδρά ο κάθε άνθρωπος. Κατά συνέπεια η δύναμη της αιτίας και η δύναμη της πρόθεσης έχουν ζωτική σπουδαιότητα και σε καμία περίπτωση μια αδύνατη αιτία δεν είναι δυνατόν να υποκινήσει μια δυνατή πρόθεση.

Κάθε πρόθεση έχει εμπόδια να ξεπεράσει για να φθάσει στην τελική φάση, η δε πάλη είναι το αποτέλεσμα της αντίθετης πρόθεσης και δυσκολίας. Είναι γνωστό πως χωρίς προθέσεις και χωρίς επιθυμίες δεν υπάρχουν και δυσκολίες. Μια δυσκολία δεν μπορεί να υπάρξει αφ'εαυτής αλλά γεννιέται απ' την ανάγκη και την επιθυμία. Ένα βουνό δεν είναι ένα εμπόδιο εκτός εάν κάποιος θέλει να το ανέβει, η δε δραματική αφήγηση, της οποίας η πάλη είναι το ουσιώδες μέρος, δεν μπορεί να

υπάρξει χωρίς προθέσεις και δυσκολίες.

Κυρίως έχουμε τρεις ουσιώδεις τύπους δυσκολίας, το εμπόδιο, την περιπλοκή και την αντιτιθέμενη πρόθεση.

Το εμπόδιο είναι περιστατικής φύσεως. Στη Φυσική μπορεί να είναι ο νόμος της τριβής εναντίον του νόμου της συνεχούς κινήσεως (αικίνητο) όσο για την ανθρώπινη πρόθεση μπορεί να είναι ένα βουνό απροσπέλαστο η έλλειψη χρημάτων, η άγνοια μιας ξένης γλώσσας κ.λ.π.

Η περιπλοκή είναι δυστυχηματικής φύσεως ήτοι: ένα βομβαρδιστικό σμήνος που αναγκάζεται να προσγειωθεί από μια καταιγίδα. Ένας αγγελιοφόρος που βιάζεται να διαβιβάσει μια επείγουσα αγγελία σπάει το πόδι του.

Η αντιτιθέμενη πρόθεση: είναι η αντίθετη πρόθεση ενός άλλου προσώπου που εμποδίζει την διεκπεραίωση της προθέσεως του πρώτου παύει δε να υπάρχει όταν η τελευταία επικρατήσει και πραγματοποιηθεί. Όλα αυτά αποτελούν μια δυσκολία και κάθε δυσκολία έχει και μια δύναμη αντίθεσης και αντίστασης.

Εάν θελήσουμε να σπάσουμε ένα παράθυρο η δυσκολία είναι μικρή διότι το τζάμι έχει μικρή αντίσταση, ενώ για να σπάσουμε ένα χρηματοκιβώτιο η δυσκολία

είναι μεγάλη διότι το ατσάλι έχει μεγάλη αντοχή και κατά συνέπεια αντίσταση. Η δυσκολία παρουσιάζεται όταν κάποιος αναγκάζεται να καταβάλει αντίσταση.

Ο άνθρωπος που αγωνίζεται να ξεπεράσει μια δυσκολία, είτε το επιτυγχάνει τελικά είτε όχι, φανερώνει μια ισχυρή πρόθεση.

Όταν ένας άνδρας αγαπάει πολύ μια γυναίκα η επιθυμία του να την κατακτήσει είναι μεγάλη. Εάν ο ένας ζει στη Θεσσαλονίκη και ο άλλος στην Αθήνα η δυσκολία είναι μικρή, αλλά εάν ο ένας από τους δύο ζει στην Κίνα οι δυσκολίες είναι μεγάλες. Η πρόθεσή του να κατακτήσει τη γυναίκα που αγαπά έχει την ίδια δύναμη και στις δύο περιπτώσεις πλην όμως οι δυσκολίες στην πρώτη περίπτωση δεν εκδηλώνονται, ως ασήμαντες, ενώ στη δεύτερη είναι φανερές και εκδηλωτικές.

Η πάλη κατά συνέπεια είναι η διαμάχη μεταξύ αντιθέτων δυνάμεων δηλ. μεταξύ επίθεσης και αντίστασης ή επίθεσης και αντεπίθεσης.

Κάθε μάχη μεταξύ αντιθέτων δυνάμεων πρέπει να καταλήξει σε μια νίκη ή μια άμυνα, εκτός εάν η μάχη διακόπτεται ή καταλήγει σ' ένα συρτάρι, αλλά τέτοιες λύσεις δεν επιτρέπονται στη δραματική αφήγηση.

Μια λογική λύση της δραματικής κλίμακας μας οδηγεί από την πρόθεση στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα

ή από το αποτέλεσμα στην πρόθεση και την αιτία. Πολλές φορές η σειρά αυτή παραβλέπεται από τους συγγραφείς ή παραβιάζονται οι σχέσεις τους. Άλλωστε παρουσιάζουν την αιτία χωρίς την ακόλουθη εξέλιξη και άλλοτε την πρόθεση χωρίς την αιτία που την υποκίνησε. Πάντως ο σεναριογράφος πρέπει να ακολουθεί αυτούς τους νόμους. Για να βρει την αιτία μπορεί να ρωτήσει: «Γιατί να το κάνει αυτό;» και για να βρει την πρόθεση ρωτάει: «Τί θα έκανε εάν του συνέβαινε ένα τέτοιο πράγμα;»

Η δύναμη της αιτίας και της πρόθεσης είναι ανάλογη. Συνήθως έχουν ίση δύναμη. Συμβαίνει όμως συχνά ένα ξέσπασμα από δυσκολίες να αποκαλύπτει την πρόθεση ισχυρότερη από ότι η αιτία προδιαθέτει. Ας δούμε το παρακάτω παράδειγμα:

Ο Διευθυντής μιας μηχανικής Εταιρίας στέλνει έναν υπάλληλό του σε ένα εργοστάσιο που έγινε σαμποτάζ. Ο υπάλληλος πηγαίνει στο εργοστάσιο. Η υποκινήτρια δύναμη είναι απλή διότι πληρώνεται γι' αυτό. Φθάνοντας βρίσκει τους σαμποτέρ μιας επιχείρησης ανταγωνισμού να προσπαθούν να καταστρέψουν τις μηχανές. Κατά τη διάρκεια της πάλης να τους εξουδετερώσει κινδυνεύουν και τα δύο μέρη: ρισκάρουν τη ζωή τους. Τώρα ας επανεξετάσουμε την υποκινητική αιτία.

Ο υπάλληλος αυτός κερδίζει 6.000 δρχ το μήνα και γι' αυτά τα χρήματα διακινδυνεύει τη ζωή του. Ίσως

αυτό παρουσιάζεται χωρίς έννοια και ας προσπαθήσουμε να βελτιώσουμε τη δύναμη της υποκινητικής αιτίας με τέτοιο τρόπο ώστε να εξομοιώσουμε με την δύναμη της πρόθεσης.

Ο υπάλληλος αυτός έψαξε παντού για δουλειά αλλά δεν μπορούσε να βρει και λιμοκτονούσε ώσπου τέλος κατάφερε να διορισθεί σ'αυτήν την εταιρία. Τώρα έχει νόημα η διακινδύνευσή του, δηλ. Εάν δεν δεχόταν τη δουλειά αυτή θα κινδύνευε να πεθάνει από την πείνα, εάν τη δεχόταν θα διακινδύνευε τη ζωή του.

Ακόμη ας εξετάσουμε το πράγμα και από μια άλλη μεριά: οι σαμποτέρ είναι από ξένη εχθρική χώρα, εάν ο υπάλληλος διακινδυνεύει τη ζωή του θα το κάνει για την πατρίδα του: Το κίνητρο είναι πατριωτισμός.

Εάν οι ενδιάμεσες καταστάσεις δεν παρουσιάζουν ζωηρό ενδιαφέρον για τον θεατή τις αποφεύγουμε. Εάν δηλ. κάποιος προτίθεται να ταξιδέψει στη Θεσσαλονίκη και έχει όλο το καιρό και καμιά δυσκολία δεν παρεμβάλλεται, τότε τον δείχνουμε κατ' ευθείαν στο επόμενο πλάνο στη Θεσσαλονίκη. Δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον για το ακροατήριο το να δείξουμε πως αγοράζει το εισιτήριο, μπαίνει στο σταθμό, ανεβαίνει στο βαγόνι και εν συνεχεία τη διαδρομή και την άφιξη. Ενδιαφέρον θα παρουσιάζει εάν κάτι θα τον εμπόδιζε να πραγματοποιήσει το ταξίδι του (δυσκολίες).

Το ίδιο θα συνέβαινε αν ένα ζευγάρι που αγαπιέται και τίποτα δεν το εμποδίζει στην ένωσή τους. Στο επόμενο πλάνο δείχνουμε το γάμο τους. Οι άλλες τους ερωτικές σκηνές δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ίσως θα είναι επίσης λάθος εάν δεν δείξουμε τις δυσκολίες που παρεμβάλλονται για την κατάκτηση του επιδιωκόμενου σκοπού. π.χ. Κάποιος θέλει να ταξιδέψει σε μια άλλη πόλη. Ξέρουμε πως στο δρόμο του καιροφυλακτούν εγκληματίες και του προετοιμάζουν παγίδα. Θα είναι λάθος να δείξουμε την άφιξή του στην επόμενη σκηνή. Όταν ένας άνθρωπος διασχίζει το σαλόνι του σπιτιού του για να φθάσει στο υπνοδωμάτιό του καταλαβαίνουμε πως δεν υπάρχουν δυσκολίες να αντισταθούν στο σκοπό του, ενώ εάν ένας στρατιώτης προσπαθεί να περάσει μέσα από τη μάχη για να φθάσει στο αντίθετο στρατόπεδο καταλαβαίνουμε τις τρομερές δυσκολίες που βρίσκεται στην ανάγκη να αντιμετωπίσει.

Αποκατάσταση

Η αποκατάσταση παίρνει μέρος μετά την ολοκλήρωση του αποτελέσματος δηλ. εφόσον πέρασε η διαμάχη και έπαψε η διαταραχή. Αυτό μπορεί να γίνει βαθμιαία ή απότομα ανάλογα με τη διάρκεια της διαμάχης. π.χ. ο ήρωας μπορεί να παντρευτεί μόλις οι δυσκολίες που προβάλλονται από τον αντεραστή του εξουδετερωθούν. Αντίθετα όμως ο χαρακτηρισμός διαμορφώνεται με αργό ρυθμό δηλ. ένας χαρακτήρας μπορεί να χειροτερέψει ύστερα από χρόνια ή να βελτιωθεί ύστερα από μήνες. Ένας βλάκας μπορεί να εκπαιδευτεί και ένας ατίθασος μπορεί να πειθαρχηθεί πλην όμως είναι αδύνατο ένας κακός άνθρωπος να γίνει ήπιος. Γι' αυτό το λόγο και η αποκατάσταση είναι ανάλογη με την περίπτωση, αργή ή γρήγορη.

Ένα καλό παράδειγμα είναι το ημέρωμα της στρίγγλας του SHAKESPEARE. Η Αν ξεκινάει σαν ένα άγριο κορίτσι και βαθμιαία μετατρέπεται σε ήπια και ταπεινή γυναίκα. Το μειονέκτημα αυτού του αργού χαρακτηρισμού είναι η έλλειψη ανιούσας κλίμακας και βαθμιαία ελαττώνει το ενδιαφέρον.

Αποκατάσταση λέμε την επιβολή μιας αδιατάραχης κατάστασης πραγμάτων.

Κάθε αποκατάσταση τελικά φθάνει σε μια αλλα-

γή ήτοι ένα ζευγάρι που αγαπιέται και τελικά παντρεύεται ή ένα παντρεμένο καταλήγει σε διαζύγιο. Αλλά εάν στο παντρεμένο ζευγάρι εισχωρήσει κάποιο τρίτο πρόσωπο που επιδιώκει να τους χωρίσει και κατορθώσουν να το απωθήσουν, εξακολουθώντας τη ζωή τους όπως πρώτα δηλ. χωρίς αλλαγή, το ακροατήριο θα ερωτηθεί «γιατί όλη αυτή η ιστορία;». Το αποτέλεσμα του μύθου θα είναι πως το ζευγάρι αυτό δεν είχε και σπουδαία πράγματα να αντιμετωπίσει. Εάν όμως με το διώξιμο του τρίτου προσώπου η αγάπη του ζευγαριού αυξηθεί από μεγαλύτερη αλληλοεκτίμηση έχουμε κάποια αλλαγή.

Αυτά εξηγούν τη φύση της αντικατάστασης που είναι αποτέλεσμα της διαταραχής και της πάλης. Πρέπει να ξέρουμε πως κατά τη διάρκεια του έργου όλες οι προθέσεις δεν κατορθώνουν να φθάσουν σε μια αποκατάσταση (διευθέτηση). Οι αντιθέσεις στο έργο παίζουν το σπουδαιότερο ρόλο δηλ. μια πρόθεση που αγωνίζεται να δημιουργήσει κάτι που την εμποδίζει να φθάσει στο σκοπό της. Η τελική διευθέτηση που περιμένει πάντα το ακροατήριο είναι εκείνη που οδηγεί στην ηθική λύση. Η ηθική είναι ένα από τα δυνατότερα ένστικτα του ανθρώπου και διδάσκει πως πάντα το καλό στο τέλος υπερνικάει το κακό και μάλιστα πολλές φορές αυτή η νίκη συντελείται μετά το θάνατο.

Για να εξηγηθεί η φανερή αδικία του κόσμου - στην οποία συχνά το κακό κερδίζει αλλά το καλό χάνει

- η ηθική καταφεύγει στην πίστη πως το κακό θα τιμωρηθεί μια μέρα στην κόλαση ενώ το καλό θα δικαιωθεί στον παράδεισο.

Ανεξάρτητα από την πιθανότητα της θρησκευτικής ερμηνείας, της ηθικής, πρέπει να παραδεχτούμε πως το πιθανότερο είναι το κακό να χάσει στο τέλος, διότι όλοι οι νόμοι και κανόνες μιας οργανωμένης κοινωνίας οδηγούν εναντίον του. Αυτή η γνώμη μας κάνει να πιστεύουμε πως η νίκη του καλού δεν είναι παρά ζήτημα χρόνου. Όταν π.χ. δούμε έναν απατεώνα να πλησιάζει την αποτυχία λέμε: «περίμενε, ακόμα δεν τελείωσε»

Γι' αυτό κάνοντας ένα έργο πρέπει να έχουμε υπ' όψιν πως το κακό πρέπει να κερδίζει και το κακό να χάνει διότι είναι εκείνο που περιμένει πάντα το ακροατήριο- Εφ' όσον ο άνθρωπος ζει θα συνεχίζει να αγωνίζεται, να ελπίζει και να επιθυμεί μια καλή διευθέτηση. Μια δυσάρεστη λύση την δέχεται μόνο σαν προσωρινή κατάσταση. Είναι φυσικό για το μυαλό ενός δυσσαρεστημένου ανθρώπου που να μην μπορεί να ησυχάσει διότι αισθάνεται ένα πόνο, μια ανάγκη, κατά συνέπεια ο άνθρωπος αυτός πρέπει να δράσει ώστε να διώξει την αιτία που του δημιουργεί τον πόνο ή την ανάγκη.

Η ψυχολογική κατάσταση που βρίσκεται το ακροατήριο στην εξέλιξη του έργου, ιδίως σε δυσάρεστο τέλος, μας αναγκάζει να δείξουμε το θάνατο και των δύο

αγαπημένων για να δοθεί η λύση τους στο θάνατο, εφ' όσον δεν το κατορθώσει στη ζωή. (Ρωμαίος και Ιουλιέτα).

Κύρια πρόθεση και δευτερεύουσα

Πρέπει να ξέρουμε πως ο κόσμος και η ζωή μας είναι μια συνεχής αλυσίδα από αιτίες και επιδράσεις, διαταραχές και διευθετήσεις. Δεν υπάρχει αρχή και τέλος και δεν υπάρχει απόλυτα αδιατάραχη κατάσταση πραγμάτων, τουλάχιστο όχι για απεριόριστο χρονικό διάστημα.

Γεννηθήκαμε με συνεχείς ανησυχίες. Ορισμένες απ'αυτές μας επιβάλλονται από άλλα πρόσωπα και αυτά με τη σειρά τους έχουν τις δικές τους ανησυχίες που τους έσπρωξαν σε μιαν ενέργεια και που τους επεβλήθη από άλλα πρόσωπα ή πράγματα.

Είναι μια αδιάκοπη αλυσίδα που ξεκινάει από πολύ παλιά, φθάνει έως εμάς και συνεχίζει μαζί μας. Ο χώρος όμως μιας ταινίας είναι περιορισμένος και δεν μας επιτρέπει να εκθέσουμε κάθε επεισόδιο και γεγονός διότι όσα έχουμε να πούμε, πρέπει να τα πούμε μέσα σε δύο ώρες και πρέπει να αποφασίσουμε εκ των προτέρων τι θα πούμε, από που να αρχίσουμε και που θα τελειώσουμε.

Περιοριζόμαστε στο να δείξουμε την ολοκλήρωση μιας επιθυμίας (προθέσεως) που περιλαμβάνει τη διαταραχή και την πάλη για το αποτέλεσμα.

Δεν μπορούμε να τελειώσουμε το έργο προτού δείξουμε το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της προθέσεως ούτε μπορούμε να δείξουμε το αποτέλεσμα στη μέση του έργου και να συνεχίσουμε με μια άλλη πρόθεση. Ο χώρος καθορίζει ακριβώς τι πρέπει να λεχθεί σε μια ταινία. Δεν είναι πλεονέκτημα για ένα σεναριογράφο να περιγράψει ολόκληρη τη ζωή ενός προσώπου (η οποία γενικά περιλαμβάνει πολλές προθέσεις) εκτός της περιπτώσεως που ολόκληρη η ζωή ενός ανθρώπου αφιερώνεται σε μια μεγάλη πρόθεση, αυτή είναι η αντίληψη της κυρίας προθέσεως.

Η διαταραχή που περιέρχεται από την κυρία πρόθεση πρέπει να περιγράφεται όπως και η αποκατάσταση. Οι ανωμαλίες της ζωής ενός ανθρώπου δεν έχουν ποτέ πλήρη διευθέτηση αλλά προσωρινή συμπλήρωση μερικών προθέσεων.

Η κύρια πρόθεση είναι το θέμα της προσοχής μας. Η κυρία αυτή πρόθεση μπορεί να συγκρίνεται με μία ή περισσότερες αντίθετες προθέσεις πλην όμως σπονδυλική στήλη του έργου παραμένει η κύρια πρόθεση. Μια κύρια πρόθεση μπορεί να υποστηρίζεται από ένα ή από πολλά πρόσωπα (από ένα σύνταγμα στρατιωτών που αμύνονται σ' ένα οχυρό) αλλά σε καμιά περίπτωση δεν μπορούμε να μιλήσουμε για περισσότερες προθέσεις.

Σε σπάνιες μόνο περιπτώσεις ένα έργο μπορεί να

έχει δύο προθέσεις που αναφέρονται στο ίδιο πρόσωπο π.χ. ο ήρωας επιθυμεί την κόρη και τη νίκη από τους εχθρούς του παρότι και αυτό είναι επικίνδυνο να καταστρέψει το έργο.

Από την κυρία πρόθεση (σκοπό) αντιλαμβανόμαστε την δευτερεύουσα. Είναι η φύση της κυρίας προθέσεως που για να φθάσει στον προορισμό της έχει ανάγκη από δευτερεύουσες προθέσεις.

Ένα παράδειγμα: Ένας νέος θέλει να γίνει τραγουδιστής. Η τελική του φιλοδοξία είναι να τραγουδήσει ένα βαρύ ρόλο στη METROPOLITAN. Είναι αδύνατον όμως να φθάσει έως εκεί μονομιάς. Ως εκ τούτου θα πρέπει να έχει μερικούς δευτερεύοντες σκοπούς. Πρώτα θα τραγουδήσει σε μια γιορτή, έπειτα σ' ένα νυκτερινό κέντρο. Από εκεί θα κερδίζει τα χρήματα για τις σπουδές του. 3/4στερα θα ανεβεί σ' ένα θέατρο επιθεωρήσεως με την ελπίδα πως κάποιος που μπορεί να τον βοηθήσει θα προσέξει το ταλέντο του και θα τον προωθήσει ως την όπερα απ' όπου τελικά ελπίζει να φθάσει στον τελικό σκοπό, την METROPOLITAN.

Ακόμη και μια απλή υπόθεση έρωτας περιέχει υποδιαιρέσεις του κυρίου σκοπού, πρώτα θα προσπαθήσει να προσελκύσει την προσοχή της αγαπημένης του θα της μιλήσει για πρώτη φορά, η πρώτη τους συνάντηση και το πρώτο φιλί και από εκεί πλέον θα εξαρτηθεί η ποιότητα των σχέσεων τους και η τελική της έκβαση.

Θέλουμε να πάμε στη Θεσσαλονίκη. Ο κύριος σκοπός παραμένει αμετάβλητος. Οι δευτερεύοντες είναι: αγοράζουμε το εισιτήριο, πηγαίνουμε στο αεροδρόμιο ή στο σταθμό, παίρνουμε το αεροπλάνο ή το τραίνο και φθάνουμε στον προορισμό μας. Το γύρισμα του δευτερεύοντος σκοπού είναι ότι δεν επεκτείνεται πιο πέρα από το κύριο σκοπό. Όλοι οι δευτερεύοντες σκοποί συμπληρώνονται προοδευτικά μέχρι της συμπληρώσεως και του κύριου σκοπού. Σχηματικά παραθέτουμε τον κύριο σκοπό σαν μια ευθεία γραμμή και τους δευτερεύοντες ως μικρότερα βέλη με διεύθυνση προς τα εμπρός συγκεντρωτικά.

Οι δευτερεύοντες σκοποί έχουν στενή σχέση τόσο μεταξύ τους όσο και με τον κύριο σκοπό.. Κάθε δευτερεύον σκοπός πρέπει να έχει και ένα καθορισμένο τέρμα που μπορεί να εκπληρωθεί ή και να ματαιωθεί.

Η παραβίαση αυτού του νόμου μπορεί να δημιουργήσει ανάλογα με τις περιπτώσεις σοβαρά λάθη στο έργο δηλ. Κάποιος λέει: «πηγαίνω στο κρεβάτι». Εδώ δεν υπάρχει φανερή αιτία που να τον αναγκάζει να το ματαιώσει. Αλλά εάν κάποιος δηλώσει πως φεύγει για την Αμερική και ξαφνικά τον βλέπουμε την επομένη στην πλατεία Συντάγματος, ξαφνιαζόμαστε και αρχίζουν τα ερωτηματικά: γιατί ματαιώσε το ταξίδι του; Τι του συνέβη; Πότε υπολόγιζε να βρίσκεται στην Αμερική;

Επίσης για ανθρώπους που βλέπουμε εκτός περι-

βάλλοντος αναζητούμε αυτόματα την αιτία. δηλ. Εάν ένας εργάτης με τη φόρμα βρίσκεται στο εργοστάσιο δεν μας προξενεί εντύπωση αλλά εάν τον δούμε με την ίδια αμφίεση σ' ένα υπερπολυτελές κέντρο διερωτώμεθα αμέσως την αιτία του να βρίσκεται εκεί. Ο ίδιος άνθρωπος στην ίδια θέση με μια άλλη αμφίεση ή με μια δικαιολογημένη αιτία δεν προξενεί καμιά ξεχωριστή εντύπωση.

Διάλεξη β'

Σκηνή

Η κινηματογραφική ταινία υποδιαιρείται σε σκηνές. Το μήκος μιας σκηνής δεν καθορίζεται από καμιά φυσική ανάγκη αλλά μόνον από τις ανάγκες της καλής εξιστορήσεως. Μπορεί να αποτελείται από παρά πολλά πλάνα ή από ένα ή δύο μόνο.

Η εξιστόρηση στον κινηματογράφο αναπτύσσεται με αδιάκοπη ροή παρουσιάζοντας ορισμένα γεγονότα. Μπορούμε να πούμε πως το κινηματογραφικό έργο είναι ένα διήγημα, όπου ορισμένα πράγματα λέγονται και ορισμένα δεν λέγονται. Τα πρώτα είναι αυτά που περιλαμβάνουν οι σκηνές, τα δεύτερα είναι εκείνα που συμβαίνουν στα περιθώρια μεταξύ σκηνών.

Η σκηνή μπορεί να χαρακτηριστεί σαν ένα κομμάτι της όλης διήγησης και παρουσιάζει ένα ορισμένο συμβάν το οποίο συντελείται σε ορισμένο τόπο και χρόνο. Ως εκ τούτου τόπος και χρόνος γίνονται για τον κινηματογράφο στοιχεία μεγάλης σπουδαιότητας.

Ο διηγηματογράφος δεν περιορίζεται ούτε στον τόπο ούτε στον χρόνο. Μπορεί να πάει τόσο πίσω όσο και εμπρός σε μια και την αυτή φράση. Περιγράφοντας τη σκέψη ενός από τους χαρακτήρες του, μας φέρνει σε πολλά μέρη και σε διάφορο χρόνο χωρίς να είναι υποχρεωμένος να το τοποθετήσει σε σκηνή.

Ακόμη και στο θέατρο που είναι τόσο δεμένο με τη σκηνή η επίδραση του τόπου και χρόνου δεν είναι τόσο μεγάλη όπως στον κινηματογράφο διότι στο θέατρο ο αριθμός των σκηνών είναι περιορισμένος. Εάν λάβουμε υπ' όψιν μας το κλασικό θέατρο δεν αποτελείται παρά από 3 - 5 σκηνές ενώ σ' ένα κινηματογραφικό έργο έχουμε περίπου 30 και ως εκ τούτου η σπουδαιότητα του τόπου και χρόνου πολλαπλασιάζεται. Η σκηνή στον κινηματογράφο δεν προσδιορίζει την περιεκτικότητα και δράση της είτε την είσοδο ή την έξοδο των ηθοποιών αλλά μια αλλαγή τόπου και χρόνου.

Εάν διακόψουμε ένα πάρτι για να δείξουμε έναν που κοιμάται στο σπίτι του, πρέπει να θεωρήσουμε αυτό και μόνον το μικρότερο πλάνο σε μια σκηνή του έργου καιτοι δεν υπάρχει σχεδόν δράση. Ο λόγος είναι απλός διότι αλλάξαμε τόπο.

Το ίδιο θα συνέβαινε εάν τελειώναμε μια σκηνή σε μια κρεβατοκάμαρα το βράδυ και στο επόμενο πλάνο δείχνουμε το ίδιο υπνοδωμάτιο το πρωινό. Και αυτό πρέπει επίσης να θεωρηθεί σαν μια νέα σκηνή παρ' ότι ο τόπος δεν άλλαξε αλλά απλώς διότι άλλαξε ο χρόνος.

Όσο για το χώρο, υπάρχουν σ' ένα φιλμ 30 περίπου σκηνές. Ανάλογα με τις απαιτήσεις και τη φύση της υποθέσεως ο αριθμός αυτός μπορεί να αυξομειωθεί.

Για το χρόνο όμως πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν

μας τις δύο του όψεις στο κινημ. φιλμ: τον τρέχοντα χρόνο της σκηνής και τα διαλείμματα χρόνου μεταξύ σκηνών.

Ο τρέχων χρόνος της σκηνής είναι ο πραγματικός χρόνος ενώ ο χρόνος διαλειμμάτων μεταξύ σκηνών είναι ακαθόριστος.

Για να προσδιορίσουμε ακριβέστερα την έννοια του τόπου και του χρόνου πρέπει να εξετάσουμε τον καθένα χωριστά.

Τόπος

Η σπουδαιότητα που ο τόπος παίζει στον κινηματογράφο είναι αποτέλεσμα των δυνατοτήτων της μηχανής να μετακινείται σε κάθε χώρα και περιοχή του κόσμου. Χωρίς καθυστέρηση μπορεί να μας δείξει μία σκηνή από την Ευρώπη και εν συνεχεία μία άλλη την Ασία ή την Αφρική. Μπορεί να μας δείξει μία σκηνή στο αεροπλάνο και μία επόμενη κάτω απ' τη γη, σ' ένα ορυχείο (έγινε το τρίτο μάτι).

Ενώ το θέατρο έχει περιορισμούς, δεν μπορεί να μεταφερθεί σε τόπο όπου τα διάφορα επεισόδια εκτυλίχτηκαν, αλλά προσπαθεί να τα αναπαραστήσει στη σκηνή, πράγμα που είναι δύσκολο στα περιορισμένα του μέσα να δώσει πραγματική αναπαράσταση, γι' αυτό και το θέατρο παρουσιάζεται συχνά πολύ προσποιητό και με λίγη φυσικότητα. Στον κινηματογράφο έχουμε τη δύναμη να παρουσιάσουμε κάθε τόπο και χώρο όπου κάτι σπουδαίο συνέβη και δεν μπορούμε ακόμη να αναφέρουμε για κάποιο σπουδαίο συμβάν χωρίς να το δείξουμε. Αυτή είναι μια ζωτική διαφορά μας με το θέατρο.

Συχνά συμβαίνει να δείχνουμε μια λογομαχία μεταξύ δύο προσώπων. Αυτό μας αναγκάζει να δείξουμε ένα ακριβή χώρο και όμως στην περίπτωση αυτή ο σεναριογράφος αντιμετωπίζει το πρόβλημα της εκλογής του κατάλληλου χώρου για το επεισόδιο αυτό.

Ορισμένα επεισόδια συνδέονται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου που συμβαίνουν και η εκλογή του πραγματικού τόπου με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσθέτουν στην εκφραστικότητα των επεισοδίων. Γι' αυτό σ' ένα καλό φιλμ η σωστή εκλογή του τόπου προσθέτει αξία στη διήγηση.

Τα χαρακτηριστικά του τόπου ή χώρου συνοψίζονται στα εξής:

Τόπος (γραφείο, γήπεδο, νοσοκομείο)

Είδος (με πολύ κόσμο, καινούργιο, λαϊκό)

Προορισμός (Μουσείο τέχνης, εργοστάσιο, φυλακή κ.λ.π.)

(Σπίτι για κατοικία, μουσείο για την έκθεση έργων τέχνης, εργοστάσιο για κατασκευές βιομηχανικών ειδών, φυλακές για κακούργους κ.λ.π.)

Τα χαρακτηριστικά αυτά έχουν μεγάλη επίδραση στη σκηνή. Επίσης ο τύπος του τόπου και χώρου παίζει σπουδαίο ρόλο για την πλοκή του έργου π.χ. μία ομάδα ανθρώπων σε μία Ναυαγοσωστική βάρκα, ή μια ερωτική σκηνή στη φυλακή.

Το είδος του χώρου μπορεί να χαρακτηρίσει τον ιδιοκτήτη: π.χ. κακόγουστα αλλά δαπανηρά έπιπλα μας φανερώνουν νεόπλουτους, ένα βρώμικο καταφύγιο αποκαλύπτει επίσης μια κατάσταση κ.λ.π.

Όσο για τον προορισμό του χώρου ξέρουμε πως μια σύσκεψη γίνεται σ' ένα γραφείο ή σε μια αίθουσα, μια διασκέδαση σ' ένα νυκτερινό κέντρο ή μια ομαδική προσευχή στην εκκλησία. Δεν μπορούμε να δείξουμε δύο ανθρώπους να συζητούν εμπορικά θέματα σε μία πνευματική συγκέντρωση, ούτε μία αγελάδα στην κουζίνα αλλά στο στάβλο.

Η σχέση των προσώπων με το χώρο μπορεί να αποκαλύψει ορισμένα πράγματα. Εάν ένας μυστικός αστυνόμος πίνει σ' ένα μπαρ και ξέρουμε πως το μπαρ αυτό ανήκει σ' ένα κακοποιό η σκηνή κερδίζει σ' έννοια.

Η περιοχή έχει επίσης σπουδαιότητα συγκρινόμενη με μία άλλη δηλ. έχει σημασία εάν ο εραστής μένει στη Θεσσαλονίκη και η ερωμένη του στην Αθήνα ή μένουν και οι δύο στην ίδια γειτονιά, διότι εάν θελήσουν να συναντηθούν έχουμε μια σαφή αντίληψη του χρόνου που θα χρειασθεί για να φθάσει ο ένας στον άλλο και της ευκολίας ή δυσκολίας, που θα συναντήσουν για να βλέπονται συχνά.

Μία μητέρα πληροφορείται πως το παιδί της σκοτώθηκε σε ένα δυστύχημα. Εάν η σκηνή εκτυλίσσεται στο σαλόνι, η ηθοποιός πρέπει να εκφράσει τον πόνο της σαν μητέρα μαθαίνοντας το τραγικό γεγονός. Εάν όμως την δείξουμε να τρέχει στο δωμάτιο του παιδιού της ένα μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος μεταφέρεται από την ηθοποιό (μητέρα) στο χώρο. Όλα τα αντικείμε-

να στο δωμάτιο αυτό θυμίζουν την ύπαρξη του παιδιού, το κενό κρεβατάκι του, τα ρούχα του, τα παιχνίδια του ιδίως όταν δείχνουμε το έρημο δωμάτιο κατά κάποιο εντυπωσιακό τρόπο. Η μητέρα μπορεί να έχει τις πλάτες της γυρισμένες στη μηχανή και όμως το ακροατήριο διαισθάνεται όλη τη συγκίνησή της σαν μητέρας.

Δεν είναι ανάγκη, ούτε και πρέπει να δείξουμε για εντυπωσιασμό το μακάβριο θέαμα του δυστυχήματος. Αρκούν μόνο λίγα λιτά στοιχεία να φουντώσουν τη φαντασία και να φορτίσουν συναισθηματικά την ταινία.

Μπορούμε για παράδειγμα να παρουσιάσουμε τη μητέρα την ώρα που συγυρίζει το δωμάτιο του παιδιού, ξαφνικά να πιάνει μια κούκλα, να τη σφίγγει στην αγκαλιά της και να ξεσπάει σ' ένα σιωπηλό κλάμα, ενώ ταυτόχρονα ανεβαίνει το κρεσέντο της μουσικής και συμπληρώνει ο λόγος με μια μόνο φράση: «Ήταν το μόνο της παιδί», πόσο περισσότερο κορυφώνεται η συγκίνηση του θεατή.

Ο Goethe έλεγε πως: «η ζωνηρή αίσθηση των περιπτώσεων και η ευκολία να εκφραστούν, να τι κάνει τον ποιητή».

Ένα παράδειγμα εκλογής του χώρου παρατηρούμε στον Μεγάλο δικτάτορα του Charlie Chaplin, από την περίφημη σκηνή στο κουρείο. Ξέρουμε πως ο κουρέας είναι μια πολύ ανθρώπινη ανάγκη και είναι η αντίθεση με

την αλαζονική παρουσίαση του δικτάτορα και των αντιλήψεών του ως υπεράνθρωπου. Εδώ ο CHARLIE CHAPLIN χρησιμοποίησε την καρέκλα του μπαρμπέρη που ξεβιδώνοντας ανεβαίνει όλο και πιο ψηλά και έδωσε στο φιλμ μια βαθύτερη φιλοσοφική έννοια.

Η ατμόσφαιρα είναι ένα σπουδαίο στοιχείο στο φιλμ

Πολλοί ηθοποιοί δημιουργούν ατμόσφαιρα σε ορισμένους χώρους. Ακόμη δεν δόθηκε ένας ακριβής ορισμός τι είναι αυτή η ατμόσφαιρα και ποια τα στοιχεία που την δημιουργούν κάθε φορά στον κάθε τόπο. Ένα που μας είναι γνωστό είναι οι άνθρωποι που δείχνουμε να είναι στενά δεμένοι με το περιβάλλον των.

Χρόνος

Αντίθετα με τον τόπο ή χώρο που έχει μια πραγματική και συγκεκριμένη έννοια, ο χρόνος είναι ένα στοιχείο εντελώς αφηρημένο. Για το σεναριογράφο, ο χρόνος είναι αόρατος και συχνά μπορεί να αγνοηθεί παρ' όλα αυτά όμως ο χρόνος σαν αόρατος και αφηρημένος βοηθά στον κινηματογράφο ή ζημιώνει κατά συγκεκριμένο τρόπο.

Η θεμελιώδης διαφορά μεταξύ τόπου και χρόνου είναι ότι ο τόπος παραμένει περισσότερο ή λιγότερο ο ίδιος, ενώ ο χρόνος ουδέποτε παραμένει σταθερός ούτε για ένα δευτερόλεπτο. Η κρεβατοκάμαρα είναι η ίδια ύστερα από μια μέρα ή μια εβδομάδα αλλά ο χρόνος προχωρεί συνεχώς. Διότι ο τόπος παραμένει σταθερός κατά τη διήγηση ενώ ο χρόνος γενικά προχωρεί προοδευτικά και παρουσιάζει την κίνηση, και την αλλαγή.

Εξάλλου μπορούμε να έχουμε πολλούς και διάφορους τόπους οι οποίοι χωρίζονται από αποστάσεις και όμως είναι άσχετο πόσο μεγάλες είναι οι αποστάσεις αυτές. Ο χρόνος είναι ο ίδιος για όλες σε μια δεδομένη στιγμή. Η διάρκεια της μιας ώρας είναι η ίδια σε όλους τους διάφορους τόπους διότι ο χρόνος είναι παντού ο ίδιος και είναι ένα έξοχο μέσον συνδέσεως διαφόρων σκορπισμένων τόπων ή χώρων.

Κάτι που συμβαίνει σε ορισμένο τόπο και χρόνο μπορεί να έχει άμεση σχέση με κάτι που συμβαίνει τον ίδιο χρόνο αλλά σε άλλο τόπο ή χώρο και το μέσον συνδέσεως είναι ο ταυτόσημος χρόνος. Π.χ. ο σύζυγος διασκεδάζει σ' ένα κέντρο και την ίδια ώρα η σύζυγός του σκοτώνεται σε δυστύχημα ή η σύζυγος ερωτοτροπεί με ένα νεαρό καθ'ην στιγμήν ο σύζυγος απαγγέλλει το διάλογο του Hamlet στη σκηνή (To be or not to be). Ένα νιόπαντρο ζευγάρι κάνει όνειρα για το μέλλον καθ'ην στιγμή ένα υποβρύχιο τους πλησιάζει να τους τινάξει στον αέρα (Cavaleade).

Ο χρόνος κινείται. Η κίνησή του είναι πάντα προς τα εμπρός. Στο μυθιστόρημα μπορούν να γραφούν με πλήρη ελευθερία πράγματα που συνέβησαν στο παρελθόν και που πρόκειται να συμβούν στο μέλλον αλλά στον κινηματογράφο η σκηνή παρουσιάζει αμετάβλητα την κίνησή του προς τα εμπρός. Ο σεναριογράφος δεν μπορεί να τοποθετήσει σκηνές εκτός χρονολογίας έστω και αν αυτό εξυπηρετεί το ιστόρημα.

Το σύνολο του χρόνου που παρουσιάζει ένα κινηματογραφικό έργο είναι απεριόριστο. Μπορεί να ποικίλει από δύο ώρες έως δύο αιώνες αλλά κατά το γύρισμα των σκηνών κάθε δευτερόλεπτο στη σκηνή είναι και ένα δευτερόλεπτο πραγματικού χρόνου δηλ. εάν μία σκηνή διαρκεί 5 λεπτά μας παρουσιάζει επίσης 5 λεπτά ακριβώς πραγματικού χρόνου. Σ' ένα έργο λοιπόν που διαρκεί 2 ώρες και καλύπτει μία περιόδό δύο αιώνων εμείς

δεν βλέπουμε παρά μόνον δύο από τις τόσες χιλιάδες ώρες που διέρρευσαν σ' αυτό το διάστημα, οι υπόλοιπες παραμένουν στα διαστήματα μεταξύ των σκηνών, δηλ. ένα κομμάτι χρόνου από 5 ή 10 χρόνια μπορεί να υπάρχει στο κλάσμα του δευτερολέπτου που χρειάζεται για την αλλαγή της μιας σκηνής απ' την άλλη. Γι' αυτό το λόγο μια σκηνή που διαρκεί περισσότερο φαίνεται αργή και κουράζει διότι υποσυνείδητα συγκρίνεται με τα διαλείμματα χρόνων που περνούν στο ενδιάμεσο χρόνο της αλλαγής των σκηνών. Στις περιπτώσεις αυτές ο σεναριογράφος διακόπτει τη σκηνή αυτή και τοποθετεί μία άλλη και επανέρχεται στην ίδια αργότερα. Πλην όμως πρέπει να υπολογίσει το χρόνο που διέυρεσε εντωμεταξύ. Γι' αυτό δεν πρέπει να ξαναρχίσει από εκεί που την άφησε αλλά λίγο παρακάτω ώστε το διάστημα της αλλαγής της σκηνής θα αντιπροσωπεύει το χρόνο που διέρρευσε εφ' όσον ο χρόνος που περνά μεταξύ σκηνών είναι απροσδιόριστος.

Η χρονική όμως περίοδος του ενδιάμεσου αυτού χρόνου έχει μεγάλη επίδραση για τη διήγηση. Ιδιαίτερη επίδραση έχει ο χρόνος αυτός στη μνήμη του θεατή στο να τον κάνει να ξεχνάει δηλ. μια ώρα μετά από μια παρεξήγηση εξακολουθούμε να είμαστε θυμωμένοι αλλά μετά από ένα χρόνο ξεχνάμε εντελώς το επεισόδιο. Στη μνήμη βέβαια του θεατή είναι ζωηρά διαγραμμένο το επεισόδιο ενώ στη μνήμη των χαρακτήρων που παρουσιάζουμε στο έργο έχει εντελώς ξεχαστεί, το ζωηρό συναίσθημα (θυμός, λύπη, απογοήτευση, χαρά) που είχαν

πριν από ένα χρόνο δοκιμάσει. Μόνο οι μεγάλες συγκινήσεις έχουν τη δύναμη να επιζούν για πολύ καιρό.

Τα έργα των οποίων οι σκηνές χωρίζονται από μεγάλα χρονικά διαστήματα είναι τα επικά ενώ τα δραματικά χωρίζονται από μικρά διαστήματα χρόνου.

Ο χώρος πάλι σε συνδυασμό με το χρόνο έχει και τη συνηθισμένη του χρήση. Χωρίζοντας το 24ωρο σε ορισμένα κομμάτια έχουμε την ημέρα για να εργαζόμαστε και για κάθε άλλη δραστηριότητα, το βράδυ για ανάπαυση ή διασκέδαση και την νύχτα για ύπνο. Η ρουτίνα αυτή είναι γενική για όλη την ανθρωπότητα. Είναι δε μια σπουδαία βάση για δραματική δομή.

Παράδειγμα: Εάν ένα άνθρωπος κοιμάται στο κρεβάτι του την νύχτα είναι μία κανονική ενέργεια. Αλλά εάν ένας άνθρωπος κοιμάται την ημέρα, είναι κάτι ασυνήθιστο και μας βάζει σε ορισμένες σκέψεις: ότι ο άνθρωπος αυτός εργάζεται σε νυχτερινή βάρδια, ότι εργάζεται σ' ένα νυκτερινό κέντρο ή ότι διασκεδάζε όλη τη νύχτα κ.λ.π. Δηλαδή πρέπει να υπάρξει κάποια ειδική αιτία για μια τέτοια χρησιμοποίηση του χρόνου.

Ένα άλλο παράδειγμα: Κάποιος θέλει να αναγγείλει κάπου σπουδαία νέα. Εάν κάνει αυτήν την επίσκεψη την ημέρα σε εργάσιμη ώρα δεν έχουμε να δείξουμε τίποτε το εξαιρετικό. Εάν όμως χτυπήσει την πόρτα τα μεσάνυχτα σε κάποιον που κοιμάται να του

αναγγείλει την είδηση θα πρέπει να έχει κάτι πάρα πολύ σπουδαίο να του φανερώσει. Στην περίπτωση αυτή η εικόνα μόνη είναι αρκετή να δείξει τη συνταρακτικότητα των νέων χωρίς ούτε μια λέξη απ'το διάλογο. (Othello Πράξη 1η, ο Lago ξυπνάει τον Bravantio).

Επίσης όταν ένας υπάλληλος Υπουργείου ή άλλης υπηρεσίας εργάζεται στο γραφείο του τις εργάσιμες ώρες μας παρουσιάζει μια κανονική σκηνή. Εάν ο ίδιος υπάλληλος εργάζεται στο ίδιο γραφείο την νύχτα μας βάζει σε μια σειρά από κακές σκέψεις δηλαδή μπορεί να βρίσκεται εκεί να παραποιήσει κάτι, να κλέψει κάνα έγγραφο κ.λ.π.).

Ακόμα μια σκηνή ζήλιας μπορεί να συμβεί σε οποιαδήποτε ώρα. Εάν όμως η ζηλιάρα γυναίκα περιμένει ξύπνια αργά την νύχτα για να γυρίσει ο άνδρας της από μια αδικαιολόγητη καθυστέρηση, ο χρόνος είναι ένα βαρύ στοιχείο που προσθέτει πάρα πολύ στην εντύπωση της διαμάχης που θα ακολουθήσει.

Ο χρόνος συνεχώς προχωρεί και κάθε τι που προοδεύει και αναπτύσσεται είναι δεμένο μαζί του. Κάθε ενέργεια χρειάζεται χρόνο, κάθε ανάπτυξη και συμπλήρωση έχει επίσης ανάγκη από ορισμένο χρόνο.

Εάν βράσουμε νερό ξέρουμε πως χρειάζεται ένα ορισμένο χρόνο και εάν το βρούμε να βράζει καταλαβαίνουμε πως είχε αρκετή ώρα στη φωτιά ώσπου να ζε-

σταθεί και να βράσει, δηλ. κάθε ενέργεια απαιτεί και έναν ορισμένο χρόνο, άλλη λιγότερο και άλλη περισσότερο, πράγμα που εκ των υστέρων μπορεί να εκτιμηθεί. Πλην όμως εάν κάτι συντελεσθεί έξω από τον προσδιορισμένο γι' αυτό χρόνο αυτό προσδίδει μια δυναμική επίδραση στη διήγηση. δηλ. όταν ένα δεκανέας παίρνει μια διαταγή να οδηγήσει τους άνδρες του, σε κάποιο σημείο πριν από το μεσημέρι της επομένης και ο χρόνος που χρειάζεται είναι πολύ περισσότερος δημιουργείται αμέσως μια αντίθεση η οποία υπάρχει στο ερώτημα: θα μπορέσει να φθάσει πριν το μεσημέρι;

Ένας σαμποτέρ υπονομεύει μια γέφυρα με δυναμική από την οποία πρόκειται να περάσει ο ήρωας του έργου. Ποία ενέργεια χρειάζεται λιγότερο χρόνο; θα προλάβει ο ήρωας να σωθεί;

Έκθεση του τόπου ή χώρου

Κάθε σκηνή εξελίσσεται σε ένα ορισμένο μέρος σε μια ορισμένη ώρα. Από αυτό συμπεραίνουμε πως το ακροατήριο πρέπει να ξέρει τον τόπο και το χρόνο κάθε σκηνής.

Στο μυθιστόρημα το πράγμα είναι εύκολο με δύο λέξεις μπορεί να προσδιοριστεί: - πήγε στο Σχολείο - βγαίνει από το σπίτι του.

Το θέατρο δεν έχει έναν άμεσο τρόπο να εκθέσει τον τόπο για τις σκηνές του αλλά το πληροφορούμεθα ακριβώς από το πρόγραμμα - Πράξη 1η - στο γραφείο του δικηγόρου Χ κ.λ.π.

Στον κινηματογράφο όμως εκτός από τους τίτλους που τείνουν να εκλείψουν σήμερα δεν έχει ούτε και αυτό το στοιχειώδες μέσον του θεάτρου. Εκτός τούτου ένα κινημ. έργο έχει περίπου 30 σκηνές εν αντιθέσει με το θέατρο που μόνον 3 - 5 πράγμα που πολλαπλασιάζει τις δυσκολίες. Ένα άλλο πρόβλημα είναι επίσης ο χώρος στην ταινία γι' αυτό βλέπουμε με τί ακρίβεια οι μεγάλοι σκηνοθέτες εκθέτουν τον τόπο και το χρόνο. Η πληροφορία αυτή πρέπει να γίνεται κυρίως στην αρχή ή και κατά την εξέλιξη της σκηνής. Η χρησιμοποίηση τόσο της μιας όσο και της άλλης μεθόδου εξαρτάται από την επίδραση που θα έχει ο χρόνος αυ-

τός τόσο στη διήγηση όσο και στο ακροατήριο. Στην πρώτη περίπτωση προδιαθέτουμε το ακροατήριο για τη σκηνή που πρόκειται να ακολουθήσει π.χ. ο ένας λέει στον άλλο: «ας πάμε στο σπίτι του Γιώργου». Η επίδραση της προδιαθέσεως αυξάνει το ενδιαφέρον του ακροατηρίου. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο σκηνοθέτης φροντίζει να τη δώσει στο γενικό πλάνο αρχίζοντας τη σκηνή και προχωρεί σ'ένα λεπτομερειακότερο για να δείξει καθαρά τον τόπο ή τον χώρο. Το πορτραίτο ενός γνωστού χαρακτήρα του έργου μας δείχνει πως είναι το σπίτι του. Τα χειρουργικά εργαλεία μας φανερώνουν χειρουργείο. Ένας τέτοιος τρόπος είναι ιδιαίτερα χρήσιμος για την οικονομία του χώρου της ταινίας. Ακόμη ο διάλογος, ο θόρυβος, η όραση των προσώπων μας αποκαλύπτουν τον χώρο. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το φιλμ, είναι και το είδος του χώρου ο οποίος μας αποκαλύπτει την χρήση του.

Εάν δούμε έναν μαρμάρينو μπούστο σ'ένα δωμάτιο καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για ένα πολυτελές LIVING - ROOM. Εάν στο LIVING - ROOM αυτό κάποιος προσφέρει ποτά στους άλλους, καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για το σπίτι του.

Επίσης τα ήθη και έθιμα και η μόδα των κοστουμιών μας αποκαλύπτουν που και σε ποια χρονολογία βρισκόμαστε (κυρίως για ιστορικά φιλμ). Ένα γεγονός μπορεί να μας δώσει επίσης το χρόνο δια μέσου των αιώνων: η ανακάλυψη της ατμομηχανής, ο παγκόσμιος

πόλεμος, μια καταστροφική επιδημία κ.λ.π. Όλες οι επόμενες σκηνές που ακολουθούν την πρώτη είναι σχετικές με αυτή και ο χρόνος που διαρρέει μεταξύ σκηνών και ο πραγματικός χρόνος που παρουσιάζουν οι σκηνές είναι το σύνολο του χρόνου που καλύπτει η διήγηση.

Η ακριβής διάρκεια του χρόνου είναι απροσδιόριστη. Μπορούμε μόνον υποσυνείδητα να την εκτιμήσουμε π.χ. όταν ένας λέει «μόλις γράψω το γράμμα θα πάω στο σπίτι» ξέρουμε πως δεν μπορεί να κρατήσει πολύ το γράψιμο μιας επιστολής. Εάν όμως ένας συνθέτης λέει: Περιμένω για μια έμπνευση». Εδώ μας είναι αδύνατο να κάνουμε μια συγκεκριμένη εκτίμηση του χρόνου.

Είναι ουσιώδες να γνωρίζουμε τη συνοχή χρόνου και ενεργείας. Εάν ξέρουμε ότι σε κάποιον που πάει στο γραφείο του χρειάζεται μια ώρα δεν μπορούμε να δείξουμε επ' ουδενί λόγω ότι εμφανίζεται νωρίτερα, Δεν μπορούμε για κάποιον που καλεί τον γιατρό, να δείξουμε τον γιατρό στην ίδια σκηνή. Πρέπει να μεσολαβήσει η αλλαγή και να τον δείξουμε στην επόμενη σκηνή.

Όμως το χρόνο της αλλαγής σκηνής μπορούμε να τον εξοικονομήσουμε με το διάλογο κάνοντας την αγγελία αμέσως στην αρχή.

Ο Ρυθμός του ενδιάμεσου χρόνου

Ο ενδιάμεσος χρόνος της πρώτης σκηνής και της τελευταίας μας προσδιορίζουν τον ενδιάμεσο χρόνο όλων των σκηνών. Μπορεί να είναι 24 ώρες, μπορεί όμως να είναι αρκετά χρόνια και μέσα σ'αυτόν τον συνολικό χρόνο είναι αραδιασμένες οι 30 σκηνές του έργου.

Ας παρουσιάσουμε το σύνολο του ενδιάμεσου χρόνου του σεναρίου με μια οριζόντια γραμμή.

X ————— X

Επάνω σ'αυτήν την γραμμή μπορούμε να σημειώσουμε τις σκηνές με ένα σημείο X το διάστημα μεταξύ των X παρουσιάζει τον ενδιάμεσο χρόνο. Εάν η τοποθέτηση είναι ακανόνιστη αυτό θα ενοχλεί στο αισθητικό μας γούστο κατά τον ίδιο τρόπο όπως και η καταληπτότητα θα συνεχιζόταν εάν οι σκηνές θα ακολουθούσαν η μια την άλλη ακανόνιστα.

X XX X X XX X XX X

Υπάρχουν διάφοροι τύποι εν χρήσει αναλόγως του χρόνου που καλύπτει η διήγηση. Εάν είναι μια περίοδος λίγων ημερών ένας τύπος με όμοια διαστήματα είναι πρακτικότερος. Εάν πρόκειται για μια μεγάλη διάρκεια χρόνου μπορούμε να τοποθετούμε ομάδες σκηνών σε κανονικά διαστήματα αλλά και τα διαστήματα μεταξύ

σκηνών της ίδιας ομάδας πρέπει να είναι σε κανονικές αποστάσεις. Ή ακόμη και να αρχίζει με μεγάλα διαστήματα και σιγά - σιγά να μικραίνουν.

Μερικές γραφικές παραστάσεις:

```

X X X X X X X X X
XXXX      XXXX XXXX XXXX
XXXX  XXX  X X X      XX

```

Είναι φυσικό πως αυτοί μόνον οι τύποι δεν εξαντλούν όλες τις δυνατότητες.

Πάντως κάποιος ρυθμός πρέπει να ακολουθείται για μια ομαλή ροή και καταληπτότητα. Επίσης και τεχνικά είναι δύσκολη μ'αυτόν τον τρόπο ή οικονομία ταινίας διότι ξεφεύγοντας απ' τη συνέχεια θα χρειαστεί μια κατατοπιστική είδηση για την εξέλιξη.

Εάν συγκρίνουμε τη ζωή ενός ανθρώπου θα δούμε πως υπάρχει κάποιος ρυθμός στο χρόνο: η γέννηση, πρώτη προσπάθεια του λόγου, πρώτη μέρα στο σχολείο, αποφοίτηση, πρώτη δουλειά, γάμος, πρώτο παιδί. Χωρίζοντας τη ζωή σε χρονικά διαστήματα θα παρατηρήσουμε πως αρχίζει με μικρά και συνεχώς αυξάνει. Τα μεγαλύτερα διαστήματα είναι στο δεύτερο μέρος της ζωής μας μέχρι το θάνατο που είναι και το τελευταίο γεγονός.

Διάλεξη γ'

Εκλογή Πληροφοριών

Μάθαμε πως ο κινηματογράφος αποκαλύπτει πληροφορίες και πρέπει να εξετάσουμε τη λειτουργία τους.

Καθένας που διηγείται μια ιστορία πληροφορεί τον ακροατή του για πρόσωπα και γεγονότα, δηλαδή για το χαρακτήρα, τις σκέψεις, τα έργα και τις συνήθειές τους.

Στο θέατρο τις πληροφορίες τις δίνει ο διάλογος γιατί δεν είναι εύκολη η παράσταση όλων των γεγονότων που αναφέρονται στο έργο.

Ο κινηματογράφος δεν δίνει όλο το διήγημα αλλά μόνο τις αντιπροσωπευτικότερες σκηνές, γι'αυτό και η εκλογή των πληροφοριών παίζει πολύ σπουδαίο ρόλο.

Προκειμένου ο σεναριογράφος να διαλέξει τις κατάλληλες πληροφορίες, πρέπει να ξέρει το σύνολο των πληροφοριών για όλα τα συμβαίνοντα κατά την ανάπτυξη του έργου και να δώσει ότι είναι σπουδαίο και απαραίτητο. Δεν υπάρχει όμως γενικός κανόνας τι είναι σπουδαίο και απαραίτητο, διότι διαφέρει από τη μια διήγηση στην άλλη. Δηλαδή, εάν το διήγημα λέει πως ένας σύζυγος εγκαταλείπει τη γυναίκα του, δεν θα είναι σπουδαίο εάν μας αναφέρει πως την εγκατέλειψε για να

παίξει τένις και όχι διότι δεν ήθελε να της δώσει χρήματα για να ζήσει. Εδώ την σπουδαιότητα τη δίνει η ζωτική ανάγκη.

Ας πάρουμε το παράδειγμα μιας σκηνής όπου ο σύζυγος εγκαταλείπει την σύζυγό του για να πάρει διαζύγιο. Ο σύζυγος της λέει πως πηγαίνει να συμβουλευθεί το δικηγόρο του και βγαίνει απ'το δωμάτιο. Καίτοι τα πράγματα είναι εντελώς καθαρά στη σκηνή αυτή όπου ο συγγραφέας νομίζει πως δίνει αρκετές πληροφορίες, εν τούτοις μένει χωρίς ενδιαφέρον. Οι πληροφορίες είναι ανεπαρκείς.

Ας πούμε πως η διήγηση μας δίνει περισσότερες πληροφορίες στην ακόλουθη σχετική σκηνή: Πρώτα μαθαίνουμε πως η σύζυγος αγαπάει πάρα πολύ τον άντρα της: η σκηνή αμέσως κερδίζει ενδιαφέρον. Εάν μάθουμε πως ο σύζυγος εγκατέλειψε τη σύζυγό του για μια άλλη γυναίκα το αίσθημα της ζήλιας εισάγεται στο έργο. Εάν μάθουμε πως ο σύζυγος εγκατέλειψε τη γυναίκα του χωρίς μια δεκάρα για να ζήσει: γινόμαστε έξω φρενών γι'αυτόν. Εάν μάθουμε πως εκείνη πρόκειται να γεννήσει: καταλαμβανόμαστε από ένα αίσθημα συμπόνιας γι'αυτήν. Εάν μάθουμε πως αυτή τον είχε παντρευτεί παρά τη θέληση των γονέων της και εγκατέλειψε πλούτη και γονείς μόνο και μόνο για να ζήσει μαζί του: μας καταλαμβάνει ένα συναίσθημα λύπης γι'αυτήν.

Στην πρώτη περίπτωση όπου δεν υπάρχουν συ-

μπληρωματικές πληροφορίες, η σκηνή μας αφήνει κάπως ψυχρούς, αλλά στη δεύτερη περίπτωση αρχίζουν οι συγκινήσεις και ας είναι αυτή η ίδια σκηνή με τους ίδιους ηθοποιούς και με τα ίδια λόγια. Μόνο με τις συμπληρωματικές πληροφορίες γίνεται καταληπτή και συναρπαστική.

Ένα άλλο παράδειγμα - μια βουβή σκηνή που από μόνη της είναι εντελώς ξεκάθαρη. Κάποιος έχασε 50.000 δρχ σε παιχνίδι. Και τί μ'αυτό θα λέγαμε. Δεν υπάρχει τίποτα το εξαιρετικά ενδιαφέρον σ'αυτή τη σκηνή. Εάν είναι πλούσιος του ήταν εύκολο να τα ξοδέψει. Εάν όμως είναι φτωχός και έχασε και την τελευταία του δραχμή, αρχίζει το δράμα. Εάν μάθουμε πως τα χρήματα τα είχε εξοικονομήσει για μια εγχείρηση που θα έσωζε τη ζωή της μάνας του, αρχίζει η τραγωδία, χωρίς να έχει προφερθεί ούτε μια λέξη. Δηλαδή, δεν είναι η απώλεια των 50.000 δρχ που κάνει ενδιαφέρουσα τη σκηνή, αλλά η διαλεγμένη πληροφορία που δίνεται για την ενέργεια.

Ούτε είναι πάντοτε απαραίτητο να έχουμε πολλές πληροφορίες για να δώσουμε την εντύπωση που θέλουμε. Πολλές φορές μια απλή λέξη, όπως «μόνον», μπορεί να έχει μια σπουδαία δραματική αξία. Π.χ. μια κοπελίτσα σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Οι φίλοι φέρνουν τα θλιβερά νέα στη μητέρα της. Εάν μάθουμε πως το κοριτσάκι ήταν παιδί της μας καταλαμβάνει ένα συναίσθημα λύπης. Αλλά πόσο αυξάνει η τραγι-

κότητα εάν ακούσουμε πως το θύμα ήταν το μόνο της παιδί;

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε πως ούτε οι πολλές λέξεις ούτε οι πάρα πολλές πληροφορίες κάνουν ενδιαφέρουσα τη σκηνή, διότι καμιά φορά μπορούν και να καταστρέφουν τη δραματική της επίδραση.

Μετά την εκλογή των καταλλήλων πληροφοριών μπαίνει το ερώτημα: σε ποία στιγμή του έργου πρέπει να δοθούν ορισμένες πληροφορίες;

Στην αρχή του έργου δεν ξέρουμε τίποτα. Κατά την πρόοδο της διηγήσεως συγκεντρώνονται οι πληροφορίες και στο τέλος τα μαθαίνουμε όλα. Πρώτα απ'όλα πρέπει να ξέρουμε τα ισχυρά σημεία του έργου και εάν ορισμένα γεγονότα παραμένουν σκοτεινά, αυτό είναι σφάλμα του συγγραφέως και πρέπει να βρούμε τους παράγοντες που θα τα διαφωτίσουν.

Η επίδραση των πληροφοριών είναι μεγαλύτερη στην αρχή και λιγότερη στο τέλος του έργου. Γι'αυτό δίνουμε συγκεντρωτικές πληροφορίες στην αρχή του έργου, για να κατατοπίσουμε το ακροατήριο και να του δημιουργήσουμε ατμόσφαιρα για συγκινήσεις. Ως εκ τούτου, το πρώτο μέρος του έργου αφιερώνεται στην έκθεση παραγόντων οι οποίοι προπαρασκευάζουν τη δραματική κατάσταση που θα ακολουθήσει.

Είναι βέβαια πολύ δύσκολο να δώσουμε όλες τις προκαταρκτικές πληροφορίες, χωρίς να δείχνουμε κάποια βραδύτητα και να συναρπάσουμε το ακροατήριο από την πρώτη πράξη. Από τη λύση αυτού του προβλήματος καταλαβαίνουμε την πείρα του σεναριογράφου.

Τις πρώτες πληροφορίες τις συμπληρώνουν οι επόμενες και διαμορφώνουν το έργο. Π.χ. Εάν δείξουμε στην αρχή πως ένας άνθρωπος γίνεται κακός όταν μεθάει, εάν δείξουμε κάποιον άλλο που τον παρασύρει να πει αργότερα καταλαβαίνουμε τον κίνδυνο που διατρέχει ο άνθρωπος αυτός, δηλαδή επωφελούμεθα της πρώτης πληροφορίας στο να δώσουμε την επίδραση της συμπληρωματικής.

Ο σεναριογράφος δίνει στην αρχή του έργου τέτοιες πληροφορίες, τις αναπτύσσει κατά την πρόοδο και τις συμπληρώνει στο τέλος τους έργου.

Άλλοτε πάλι ο σεναριογράφος δίνει την πληροφορία στην ακριβή στιγμή που χρειάζεται. Αυτή λέγεται αποκαλυπτική πληροφορία. Π.χ. ένας άνθρωπος λίγο πριν παντρευτεί πληροφορούμεθα πως χάνει τη δουλειά του ή τα χρήματά του. Η επίδραση από την αποκάλυψη αυτή συνετελέσθη στην κατάλληλη στιγμή, διότι εάν δινόταν από την αρχή θα έχανε τη δύναμή της.

Πολλές φορές ο συγγραφέας συγκρατεί πληροφορίες όταν θέλει να επιτύχει την αύξηση της περιέρ-

γειας του ακροατηρίου, πλην όμως αυτό είναι κάτι πολύ λεπτό στην τοποθέτηση διότι καταστρέφει μερικώς την καταληπτότητα του έργου και μπορεί να χαθούν, πολλές συγκινήσεις.

Επίσης μπορεί να δώσει στην αρχή εσφαλμένες πληροφορίες και να τις διορθώσει στην κατάλληλη στιγμή, οπότε κερδίζει σε δυναμισμό π.χ. μπορεί να πιστευτεί πως κάποιος είναι δολοφόνος, ενώ εκ των υστέρων να αποδειχθεί αθώος.

Κατανομή γνώσεων

Πρέπει να ξέρουμε πως το έργο παίζεται από ηθοποιούς και κάθε ένας από αυτούς γνωρίζει ορισμένα πράγματα για τα διάφορα γεγονότα που εκτυλίσσονται στο έργο και η γνώση αυτή μπορεί να είναι διάφορη από εκείνη του ακροατηρίου.

Ο διαχωρισμός των γνώσεων είναι πολύπλοκος και δύσκολος π.χ, Ας υποθέσουμε πως ο Κώστας σκότωσε το Γιώργο. Ο Δημήτρης μπορούσε να ήταν παρών στο έγκλημα και κατά συνέχεια έχει και αυτός την ίδια γνώση των πραγμάτων όπως ο Κώστας αλλά ο Θανάσης και ο Χρήστος δεν ξέρουν τίποτε γι' αυτό. Το ακροατήριο μπορεί να έχει δει το έγκλημα και ως εκ τούτου γνωρίζει τα πράγματα όπως ο Κώστας και ο Δημήτρης ή μπορεί να μην το είδε, οπότε ξέρει ότι ο Θανάσης με τον Χρήστο.

Αυτή η κατανομή γνώσεων πολλαπλασιάζει τις ανάγκες ή τις επιδράσεις των πληροφοριών οπότε ο Δημήτρης μπορεί να είναι καλά πληροφορημένος ενώ ο Θανάσης να μη ξέρει τίποτε ο δε Χρήστος να είναι κακώς πληροφορημένος. Εν συνεχεία το ακροατήριο και ο Δημήτρης μπορεί να γνωρίζουν τα πράγματα ενώ ο Χρήστος να είναι κακώς πληροφορημένος ή ο Θανάσης και το ακροατήριο να έχουν παντελή άγνοια ενώ ο Δημήτρης να ξέρει καλά τα πράγματα ή ακόμη το ακροατήριο

να είναι κακώς πληροφορημένο ενώ οι ηθοποιοί να γνωρίζουν την αλήθεια.

Κάθε ένας από τους παραπάνω συνδυασμούς έχει και την επίδρασή του.

Ας υποθέσουμε πως ο Δημήτρης είναι αστυνομικός και είναι ο μόνος που ξέρει τον εγκληματία οπότε ούτε οι άλλοι ηθοποιοί ούτε το ακροατήριο ξέρει ποιος διέπραξε το έγκλημα ή ας υποθέσουμε πως ο εγκληματίας προπαρασκεύασε μια εξοντωτική παγίδα για τον αστυνομικό. Το ακροατήριο είδε τις προπαρασκευές του και καταλαβαίνει τα σχέδια του ενώ ο αστυνομικός δεν ξέρει τίποτα, οπότε όπως ο αστυνομικός βαδίζει αμέριμνος προς την παγίδα το ακροατήριο που έχει την πληροφορία θα ήθελε να τον προλάβει και ξεσηκώνεται.

Μπορεί ακόμη το ακροατήριο όπως και ο αστυνομικός να μην ξέρουν τίποτα οπότε και τους δύο τους καταλαμβάνει το ίδιο ξάφνιασμα.

Η συγκρότηση πληροφοριών από το κοινό και τον ηθοποιό διαφέρει δηλ. μέχρις ότου ο ηθοποιός πληροφορηθεί την προηγούμενη πράξη δεν μπορεί να αρχίσει την επομένη. Αλλά για το ακροατήριο η πράξη αυτή μπορεί να συνεχίζεται χωρίς να ξέρει τίποτα με μόνη την επίδραση της περιέργειας.

Μπορούμε να δούμε έναν κλέφτη να κλέβει ένα

αυτοκίνητο. Είναι όμως αδύνατον ένας άλλος ηθοποιός να τον κυνηγήσει ακολουθώντας τον εάν δεν έχει πληροφορηθεί την κλεψιά και εάν δεν δώσουμε αυτήν την πληροφορία στο δεύτερο ηθοποιό το ακροατήριο θα διερωτηθή: «πώς το ήξερε;»

Οι λανθασμένες πληροφορίες μεταξύ ηθοποιών δίνουν φαιδρό χαρακτήρα σε κωμικές ταινίες.

Η Νέα Φόρμα

Με την εξέταση των φυσικών χαρακτηριστικών της ταινίας αντιλαμβανόμεθα το διάστημα της ταινίας, την εικόνα τον ήχο, τα μέσα εκφράσεως, τη σύνθεση, τη σκηνή καθώς και τα στοιχεία που την αποτελούν και την συνδέουν τον τόπο και χρόνο, τους ενδιάμεσους χρόνους, την εκλογή πληροφοριών και την κατανομή τους.

Η απαρίθμηση όλων αυτών των παραγόντων είναι αρκετή να καταλάβουμε πως ο κινηματογράφος είναι μια πρωτότυπη φόρμα διηγήσεως όπως δηλ. διαφέρει η όπερα από την πρόζα ή το θέατρο από το διήγημα.

Δραματική δομή

Γνωρίζοντας πως η εικόνα διηγείται μια ιστορία προχωρούμε στην εξέταση του τρόπου που πρέπει να διηγηθεί και αυτός ο τρόπος είναι η δραματική δομή.

Είναι λάθος να υποτεθεί πως μόνο το δράμα απαιτεί δραματική δομή. Η λέξη δράμα εννοεί απλώς ενέργεια. Ως εκ τούτου κάθε φόρμα τέχνης ή οποια λέει κάτι έχει ανάγκη από κάποια δραματική δομή είτε είναι μια κωμωδία ή μια περιπετειώδης αφήγηση, ένα δράμα ή μια ψυχολογική τραγωδία, μελόδραμα ή μπαλέτο, ποίημα ή μουσική.

Πολλοί άνθρωποι αφηγούνται ορισμένα πράγματα απ'τη ζωή τους αλλά λίγοι έχουν το χάρισμα να διηγούνται ευχάριστα και τα πιο κοινά πράγματα και να προξενούν εντύπωση στο ακροατήριό τους. Πολλοί γνωρίζουν εντυπωσιακά πράγματα αλλά δεν μπορούν να τα εκφράσουν όπως τα αντιλαμβάνονται, διότι τους λείπει η δραματική δομή.

Πολλές φορές ορισμένοι που διηγούνται αστεία ή ανέκδοτα κάνουν τους ακροατές να ξεκαρδίζονται στα γέλια ενώ τα ίδια αστεία εάν διηγηθούν από άλλους δεν προξενούν παρά μια αμήχανη σιωπή. Το ίδιο συμβαίνει και με ένα διήγημα. Αλλιώς το αποδίδει ο ένας συγγραφέας από τον άλλο και η διαφορά βρίσκεται στις ικανό-

τητες του κάθε ενός να δώσει μια ποιοτική δραματική δομή.

Για να ξεχωρίσουμε τί είναι η διήγηση και τί δραματική δομή, μπορούμε να πούμε πως η διήγηση είναι ένα πραγματικό συμβάν ενώ δραματική δομή, ο τρόπος με τον οποίον διηγείται κανείς το συμβάν αυτό.

Η διήγηση ποικίλει και πλουτίζεται από τη ζωή και τον κόσμο ολόκληρο. Η δραματική δομή περιορίζεται σ'ένα μικρό αριθμό κανόνων οι οποίοι εφαρμόζονται για μια ορισμένη επίδραση. Η διήγηση αντλείται από τη φαντασία του συγγραφέα ενώ η δραματική δομή από την τεχνική του.

Η διήγηση είναι μια δημιουργία ενώ η δραματική δομή είναι το καλούπι μέσα στο οποίο γίνεται.

Πολλές φορές γίνεται σύγχυση μεταξύ των δύο διότι μερικοί νομίζουν πως το διήγημα μπορεί να μπει σε καλούπι με επιστημονικούς κανόνες. Αυτό είναι αδύνατο. Το διήγημα είναι η αδέσμευτη και ελεύθερη δημιουργία της ανθρώπινης σκέψεως ενώ η δραματική δομή είναι η μαθηματική εφαρμογή των αυστηρών νόμων.

Εάν θέλουμε να εφαρμόσουμε κανόνες στη συγγραφή ενός διηγήματος αυτοί θα έπρεπε να είναι τόσο όσοι και τα διηγήματα. Ενώ οι βασικές αρχές της δραματικής δομής είναι πολύ λίγες.

Δραματική δομή εξαρτάται από τους ακολούθους τρεις παράγοντες: τη φόρμα, τα συμβάντα του διηγήματος (πραγματικότητα) και την πνευματική ιδιοσυγκρασία του θεατή.

Από αυτούς τους παράγοντες εξετάσαμε έως τώρα μόνο τη «φόρμα»-

Εφόσον κάθε φόρμα τέχνης έχει τα δικά της φυσικά χαρακτηριστικά τα οποία φέρουν τα επεισόδια σε μια διαφορετική σχέση μεταξύ τους, γι'αυτό η δραματική δομή είναι αναγκαία για κάθε φόρμα διηγήσεως. Για να το καταλάβουμε πρέπει να πάρουμε ένα διήγημα και να το μεταφράσουμε σε διάφορες φόρμες τέχνης: ζωγραφική, ποίηση, ρομάντζο, θέατρο, μελόδραμα, χορό, κινηματογράφο. Είναι φανερό πως το διήγημα θα πρέπει να έχει διαφορετική κατασκευή για την κάθε περίπτωση.

Πρώτα ας σημειώσουμε το ενδιαφέρον παράδειγμα του Lessing στη διατριβή του Laokoön όπου εξετάζει τη διαφορά μεταξύ ζωγραφικής και επικού λόγου. Κατ'αυτόν η ζωγραφική εκθέτει το θέμα ενώ ο γραπτός λόγος έχει μια συνέχεια, η ζωγραφική τα δείχνει σε μια επιφάνεια ενώ στο λόγο η μία λέξη ακολουθεί την άλλη και η μία σελίδα την άλλη.

Ένας ζωγράφος - έλεγε - μπορεί να δώσει έναν οπλίτη με την πανοπλία του ενώ ένας συγγραφέας είναι υποχρεωμένος να γράψει πως «στο κεφάλι φοράει την

περικεφαλαία, στο δεξί του χέρι ακόντιο κ.λ.π. Ο Lessing εξηγεί πως ο συγγραφέας πρέπει να χρησιμοποιήσει δράση οποία είναι συνεχής για να φθάσει στην ίδια εικόνα που ο ζωγράφος φανερώνει σε ταυτόχρονη έκθεση. Ο ίδιος προχωρεί στο κλασικό παράδειγμα του Ομήρου που είναι ο πρώτος, και ίσως ο μεγαλύτερος επικός συγγραφέας. Αντί να λέει πως ο πολεμιστής φοράει περικεφαλαία, ασπίδα και σπαθί, ο Όμηρος περιγράφει πως ο πολεμιστής αρπάζει την περικεφαλαία στο χέρι και πως κρεμάει το σπαθί και πάει στη μάχη. Και στις δύο περιπτώσεις η τελική εικόνα που σχηματίζει στο μυαλό μας είναι η ίδια, αλλά ο Όμηρος χρησιμοποιεί μια συνεχή ενέργεια εφαρμόζοντας την διηγηματική του μέθοδο με μία προοδευτική συνέχεια από λέξεις.

Την επίδραση της φυσικής φόρμας του ενεργητικού λόγου την βλέπουμε στο Θέατρο. Ο κινηματογράφος είναι πιο ελεύθερος και με τη χρήση του χώρου και του χρόνου δίνει περισσότερη φυσικότητα εφόσον δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει τη σχετικώς δύσκολη φόρμα του θεάτρου.

Χαρακτηρισμός

Το διήγημα μας περιγράφει για ανθρώπους και για τα έργα τους. Μερικοί ενδιαφέρονται περισσότερο για ανθρώπους, δηλ. ανθρώπινους χαρακτήρες ενώ άλλοι, ενδιαφέρονται περισσότερο για τα έργα τους δηλ. για τη δράση τους.

Ορισμένοι είναι ικανοποιημένοι δίνοντας μια πλήρη περιγραφή ενός χαρακτήρα σε μερικές εκατοντάδες σελίδες ενώ μερικοί σκηνοθέτες ενδιαφέρονται μόνο για τη δράση τους σαν ψυχολογική ενέργεια. Πάντως και τα δύο στοιχεία είναι αναγκαία για το σενάριο του κινηματογράφου.

Ενέργεια και δράση δεν μπορεί να υπάρξει αφ' εαυτής, κάποιος πρέπει να ενεργήσει και αυτός είναι ο άνθρωπος. Ως εκ τούτου πρέπει να εξετάσουμε πρώτα τον άνθρωπο για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε και να καταλάβουμε τη δράση του.

Για την δημιουργία του έργου ο συγγραφέας μπορεί να κάνει χαρακτηρισμούς ανθρώπων που πρέπει να ξέρει διότι εάν οι χαρακτηρισμοί είναι δικές του επινοήσεις και δεν ξέρει καλά τους χαρακτήρες του το έργο χάνει σε φυσικότητα.

Γι' αυτό ο συγγραφέας χρειάζεται μια πλατύτερη

αντίληψη της ανθρώπινης φύσης και μια βαθύτερη γνώση της ψυχολογίας της.

Η δημιουργία ενός ανθρώπινου χαρακτήρα δεν μπορεί να είναι συμπτωματική αλλά απαιτεί τη συνάθροιση πολλών παραγόντων που συχνά μοιάζουν με παράξενα συμπλέγματα χωρίς λογική τάξη.

Ένας άνθρωπος δρα και αντιδρά κάτω από ορισμένες αιτίες και κατά ορισμένο τρόπο, πλην όμως αυτό δεν είναι πάντα φανερό και συχνά μας εκπλήττει εφόσον είναι αποτέλεσμα μπερδεμένων σκέψεων π.χ.

Ένας οικογενειακός φίλος λέει σε μια γυναίκα πως ο άντρας της σκοτώθηκε σε δυστύχημα. Ύστερα απ'αυτό ίσως θα περιμέναμε πως θα έκλαιγε, αντίθετα αυτή αρχίζει να γελάει παρόλο που τη βρήκε η συμφορά του θανάτου του συζύγου της.

Συχνά η αναμενόμενη λογική αντίδραση διαψεύδεται. Εκείνο που πρέπει να εξηγηθεί είναι το μυστήριο μιας αυθόρμητης διαγωγής που στηρίζεται σε μια βαθύτερη ψυχολογική γνώση.

Ψυχολογία όμως είναι μια επιστήμη που γι' αυτήν έχουν γραφτεί χιλιάδες τόμοι και αγκαλιάζει τόσους κλάδους και τομείς και συνεχίζει να είναι αντικείμενο μελέτης είτε ως μεθοδικότητα είτε ως προσωπική παρατήρηση (αλλά δεν μπορεί εδώ να μελετηθεί σε όλη της

την έκταση παρά μόνο ως προς τις εξωτερικές ανθρώπινες αντιδράσεις που έχουν βαθύτερα εσωτερικά κίνητρα).

Δεν είναι εύκολο για ένα συγγραφέα να τολμήσει να πλάσει ανθρώπινους χαρακτήρες χωρίς τη μελέτη και τη γνώση της ανθρώπινης φύσης.

Η γνώση όμως αυτή δεν είναι αρκετή για τη δημιουργία μιας ζωντανής κινηματογραφικής ταινίας, έχει ακόμη ανάγκη και από κατάλληλη δραματική τοποθέτηση. Το πρόβλημα δεν είναι μόνο η σύλληψη της ιδέας ενός ζωντανού χαρακτήρα αλλά κυρίως η μεταφορά της στο ακροατήριο. Αυτή είναι η μεγαλύτερη δυσκολία στον κινηματογράφο περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης.

Το διήγημα παρουσιάζει μεγαλύτερη ευχέρεια από τις άλλες τεχνικές διότι έχει το πλεονέκτημα της περιγραφής των σκέψεων των χαρακτήρων και κερδίζει εις βάθος. Ας παρατηρήσουμε τους ανθρώπινους χαρακτήρες που μας έδωσε ο Ντοστογιέφσκυ, ή τις δυναμικές φιγούρες που έπλασε ο Balzac.

Πολλές φορές ένα έργο κερδίζει είτε διότι ο συγγραφέας του έδωσε μια μαστορεμένη δραματική δομή συμφωνά με τους χαρακτήρες που έπλασε είτε διότι οι ηθοποιοί με μόνη την εμφάνισή τους αποκαλύπτουν ένα χαρακτήρα.

Γι' αυτό πολλοί σκηνοθέτες και παραγωγοί προσέχουν περισσότερο στην εμφάνιση των ηθοποιών για χαρακτηρισμούς και συχνά λένε «γράψε μου ένα τύπο Wallace Beery κ.λ.π.

Πλην όμως και αυτό δεν είναι αρκετό διότι κάθε αναγνώστης διαβάζοντας το διήγημα σχηματίζει την προσωπική του γνώμη ως προς την εμφάνιση και τον χαρακτήρα αυτών των προσώπων, ζωντανεύοντάς τα στη φαντασία του ανάλογα με την πνευματική του ιδιοσυγκρασία. Και έτσι ο αρχικός χαρακτήρας του συγγραφέα διαγράφεται και ανασχηματίζεται τόσες φορές όσοι και οι αναγνώστες του έργου του.

Στον κινηματογράφο δεν υπάρχει χώρος για σκιαγραφήσεις με ελεύθερη φαντασία. Το πρόσωπο του ηθοποιού δεν αλλάζει και είναι διαλεγμένο να ταιριάζει με τον ήρωα όπως ο συγγραφέας τον είδε και τον περιέγραψε που μπορεί να είναι ένας εγκληματίας ή ένας ερημίτης καλοκάγαθος μοναχός ένας απλός χωρικός ή ένας φιλόδοξος αξιωματούχος, ένας εμπαθής και υπερήφανος ή ένας απλός φιλόσοφος.

Είναι λογικό για την εικόνα να μην έχει μεγάλες φιλοδοξίες να προσθέσει σπουδαία πράγματα στους χαρακτήρες του έργου αλλά μια στερεοτυπική αναπαράσταση των περισσότερων γραπτών διηγημάτων. Παρ' όλα αυτά καλά φιλμ είναι εκείνα που έχουν καλούς δραματικούς χαρακτήρες και αυτό είναι το θέμα που πρέπει

να εξετάσουμε μεθοδικότερα.

Και πρώτα πρέπει να καταλάβουμε τη διαφορά μεταξύ του χαρακτηρισμού, χαρακτήρα και χαρακτηριστικού.

Χαρακτηρισμός αναφέρεται στο σύνολο των δεδομένων ενός ανθρώπου του οποίου ο χαρακτήρας είναι μόνο ένας. Χαρακτηριστικοί είναι οι διάφοροι παράγοντες από τους οποίους αποτελείται ο χαρακτήρας.

Για να καταλάβουμε τον χαρακτήρα ενός ανθρώπου πρέπει να έχουμε αρκετά δεδομένα γι' αυτόν και αφού συγκεντρώσουμε στο μυαλό μας έναν πλήρη χαρακτηρισμό τον εκθέτουμε στο ακροατήριο. Τα δεδομένα αυτά που έχουν σχέση με τον χαρακτηρισμό πρέπει να παρουσιάζονται ή να λέγονται στο ακροατήριο ώστε να διαλευκαίνεται μια τυχόν διάχυτη κατάσταση.

Πρέπει ακόμη να ξέρουμε την σχετική ηλικία των χαρακτήρων μας (αρσενικού ή θηλυκού ατόμου), εφόσον οι διάφορες ηλικίες έχουν διάφορη επίδραση στην διαγωγή και δράση των ανθρώπων.

Ένας νέος και ένας γέρος άνθρωπος δρουν και αντιδρούν διαφορετικά όσον αφορά τον έρωτα, την εργασία και τα διάφορα προβλήματα της ζωής. Μια κοπελίτσα αισθάνεται διαφορετικά τα πράγματα από μια ηλικιωμένη γυναίκα ή μια γριά. Ως εκ τούτου η γνώση της

ηλικίας προσθέτει ένα μεγάλο πληροφοριακό στοιχείο για τον χαρακτηρισμό. Τη γνώση αυτή μας την δίνει η εμφάνιση του ηθοποιού στη σκηνή.

Κάθε άνθρωπος έχει μια θέση σ' αυτόν τον κόσμο. Μπορούμε να την ονομάσουμε και απασχόληση εάν δεν θέλουμε να περιορίσουμε με την λέξη επάγγελμα. Ακόμη και μια γυναίκα παντρεμένη καίτοι δεν κάνει την νοικοκυρά έχει απλώς την απασχόληση του να είναι παντρεμένη.

Το πρόσωπο που δεν κάνει εντελώς τίποτε χαρακτηρίζεται ζωηρό με την έλλειψη απασχόλησης.

Ένας άνδρας μπορεί να είναι κακοποιός, εργάτης, καθηγητής, καλλιτέχνης, έμπορος, επιστήμων, χαρτοπαίκτης κ.λ.π. Μια γυναίκα μπορεί να είναι χορεύτρια, νοικοκυρά, εκπαιδευτικός ή πωλήτρια. Ο τύπος απασχόλησης χαρακτηρίζει τον άνθρωπο σε μεγάλη έκταση. Ο εργάτης κάνει μια διαφορετική ζωή από έναν επιστήμονα. Συνηθίζει να ξυπνάει πρωί και να πηγαίνει στη δουλειά του, να εργάζεται σκληρά οκτώ ώρες την ημέρα και να παίρνει ένα περιορισμένο μεροκάματο. Δεν μοιάζει με τον πλούσιο ή κάποιον που τον διακρίνει μια ξεχωριστή μόρφωση ούτε μπορεί να συχνάζει σε νυκτερινά κέντρα πολυτελείας.

Ο καθηγητής πρέπει να έχει μια ειδική μόρφωση ή να κάνει μια πνευματική ζωή, να συναναστρέφεται μια

άλλη τάξη ανθρώπων και να εργάζεται σε διαφορετικό περιβάλλον.

Η νοικοκυρά αντιμετωπίζει άλλα προβλήματα από μια πωλήτρια και μια επιστήμων ενδιαφέρεται για διαφορετικά πράγματα από τη χορεύτρια. Η γυναίκα του καλλιτέχνη ξέρει διαφορετικά πράγματα από τη γυναίκα του έμπορα ή του αγρότη.

Η απλή αυτή γνώση της απασχόλησης ενός προσώπου δηλαδή της θέσεώς του στην κοινωνία μας αποκαλύπτει μια σειρά πληροφορίες.

Πριν λίγες δεκάδες χρόνια διέκριναν τους ανθρώπους σε τάξεις δηλαδή εργάτης της φάμπρικας ή μικροαστός, έμπορος μέσης τάξεως ή πνευματικός ευνοούμενος της αριστοκρατίας. Οι συνδικαλιστικές οργανώσεις προσανατόλισαν τα μέλη τους σε μια ενιαία ενοποιητική κατεύθυνση (πνευματική και οικονομική) των ανθρώπων της ίδιας απασχόλησης. Κάθε άνθρωπος έχει μια απασχόληση και πρέπει να την αναφέρουμε ώστε να κάνουμε ένα ζωντανό χαρακτηρισμό.

Καίτοι η απασχόληση συντελεί παρά πολύ στο χαρακτηρισμό εντούτοις δεν αποκαλύπτει την τελική πληροφορία, γι' αυτό πέρα από τη γνώση της απασχόλησης του ατόμου έχουμε ανάγκη και από άλλα δεδομένα.

Ο επόμενος σπουδαίος παράγων ως προς το άτομο είναι η σχέση του με τους συνανθρώπους του, διότι κανένας δεν ζει μόνος του στον κόσμο αλλά σε στενή σχέση με τους άλλους ανθρώπους, κι αν συναντήσουμε έναν απομονωμένο άνθρωπο που ζει χωρίς σχέση με άλλους η απομόνωση είναι επίσης ένας σπουδαίος αποκαλυπτικός παράγων.

Πρώτα βρίσκουμε την οικογενειακή συγγένεια με τους άνδρες, γυναίκες πατέρες, μητέρα, αδελφός - αδελφή, γιος-κόρη. Εκτός αυτού συναντούμε τις φιλικές γειτονικές σχέσεις καθώς και σχέσεις που αναπτύσσονται σε ανθρώπους με το αυτό επάγγελμα ή μεταξύ πωλητού και αγοραστή. Χωρίς να θέλουμε να προσδιορίσουμε όλες τις δυνατές σχέσεις των ανθρώπων ή πραγματικότητα είναι πως όλοι οι άνθρωποι έχουν κάποια σχέση και συγγένεια μεταξύ τους.

Η συγγένεια η σχέση είναι ένας παράγων που αποκαλύπτει πληροφορίες.

Υποτίθεται πως ο πατέρας ενεργεί για το παιδί του διαφορετικά από ένα ξένο και ένας παντρεμένος άνθρωπος διαφορετικά από έναν ελεύθερο. Εκτός τούτου πρέπει να ξέρουμε πως τα πρόσωπα που συνδέονται με συγγένεια έρχονται σε περισσότερη επαφή. Αυτή είναι και η βασική προϋπόθεση για την αποκάλυψη πληροφοριών από το ένα πρόσωπο για το άλλο. π.χ. Όταν ένας υπάλληλος εργάζεται στη δουλειά ενός κλέφτη δεν

μπορεί να είναι έντιμος άνθρωπος. Η ένας που παντρεύεται μια γυναίκα ελευθεριών ηθών, δεν εννοείται πως αναγκαστικά και αυτός πρέπει να είναι ίδιος τύπος αλλά αποκαλύπτει μια σειρά από δεδομένα για το χαρακτήρα του προσδιορίζεται από άλλες πληροφορίες όπως: μπορεί να υπεραγαπά τη γυναίκα του καίτοι ο χαρακτήρας της τον καταστρέφει κ.λ.π.

Είναι εντελώς αναγκαίο να δίδονται στο ακροατήριο οι ουσιώδεις αυτοί παράγοντες για να κάνει ένα ζωντανό χαρακτηρισμό. Αλλά πρέπει να ξέρουμε τί είναι αναγκαίο και απαραίτητο διότι είναι γνωστό πως διάφοροι παράγοντες είναι απαραίτητοι για διάφορες διηγήσεις, δηλαδή, μπορεί να είναι αρκετό να πούμε: ένας ταβερνιάρης, αλλά ίσως προσθέτει ακόμη αν αναφέρουμε πως είναι πλούσιος ή φτωχός ταβερνιάρης. Ποτέ δεν μπορούμε να πούμε ένας εκατομμυριούχος διότι αυτό προϋποθέτει άλλο επάγγελμα (βιομήχανο, μεγαλέμπορο, εφοπλιστή).

Επίσης εάν χαρακτηρίζουμε κάποιον ως γέρο, καταλαβαίνουμε όλες τις πληροφορίες που επιβάλλει το γήρας, πλην όμως προσθέτει εάν τον παρουσιάζουμε ως κουρασμένο ή άρρωστο.

Επίσης το παρελθόν ενός ατόμου παρουσιάζει ενδιαφέρον για τον χαρακτηρισμό όσο και τα σχέδιά του για το μέλλον.

Και τώρα ερχόμαστε στον πλέον σπουδαίο παράγοντα του χαρακτηρισμού: ποιος είναι ο χαρακτήρας του ανθρώπου, διότι ενώ υπάρχουν εκατομμύρια εργάτες, ο ατομικός χαρακτήρας του ενός ξεχωρίζει απ' το χαρακτήρα του άλλου. Ως εκ τούτου ο χαρακτήρας ενός προσώπου είναι η τελική διάκριση που διαφοροποιεί το χαρακτηρισμό του από τους άλλους.

Αλλά η έκθεση του ανθρώπινου χαρακτήρα είναι πολύ δύσκολη, διότι δεν μπορεί να περιγραφεί με μια λέξη, όπως στο μυθιστόρημα. Δεν μπορούμε να πούμε είναι κακός, βρώμικος, δυνατός, νευροπαθής, ζηλιάρης, βλάκας ή κακούργος. Δεν υπάρχουν τέτοιες λέξεις για το σκηνοθέτη κινηματογράφου, αλλά ένας ηθοποιός που θα περιγράψει το χαρακτήρα.

Τα χαρακτηριστικά και ορισμένες ενέργειες κατευθύνουν τις αποφάσεις μας: ένας άνθρωπος μπορεί να είναι ούτε καλός ούτε κακός, αλλά επειδή δρα ή αντιδρά καλώς ή κακώς τον χαρακτηρίζουμε ως καλόν ή κακό. Αν και τα χαρακτηριστικά υπάρχουν σε λανθάνουσα μορφή όμως τον χαρακτηρισμό θα τον δώσει η εκδήλωσή του σε μια ενέργεια. Ένα χαρακτηριστικό ρυπαρότητας φανερώνει πως το πρόσωπο αυτό δεν θέλει να ξεδέψει. Αυτό μπορούμε να το δείξουμε όταν χρειάζεται να κάνουμε γνωστό πως και εάν το πρόσωπο αυτό ξεδεύει τα χρήματά του. Επίσης όταν θέλουμε να χαρακτηρίσουμε τη φρόνηση ένας δειλός και ένας ήρωας αποδεικνύουν τον εαυτό τους από την απόφαση που

παίρνουν μπροστά στον κίνδυνο, δηλαδή εάν απομακρύνονται ή ορμούν μέσα σ' αυτόν.

Όλα αυτά μας οδηγούν στη δραματική έκθεση των χαρακτήρων.

Καίτοι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να περιγράψει τα χαρακτηριστικά τα παρουσιάζουν οι ενέργειες, από όπου το ακροατήριο κάνει τους προσδιορισμούς του, π.χ. ένας στρατιώτης γράφει ένα γράμμα στους δικούς του εν ώρα βομβαρδισμού, αυτό φανερώνει ένα ψύχραιμο και ήσυχο χαρακτήρα. Όταν ένας άνδρας αρχίζει τα κλάματα με μια μικροαφορμή, δείχνει λίγο θάρρος. Όταν ένας υπηρέτης φροντίζει να κλέψει όλα τα υπάρχοντα του απροστάτευτου γέρου ή αφεντικού του, φανερώνει έναν καταχθόνιο χαρακτήρα. Πρόσωπα που μιλούν ή ενεργούν βλακωδώς αποκαλύπτουν την ηλιθιότητά τους.

Όταν μιλάμε για ενέργειες δεν περιοριζόμαστε στη στενή τους έννοια αλλά επεκτεινόμαστε επίσης στη σκέψη, την αίσθηση, την ομιλία, που είναι επίσης ενέργειες. Ο διάλογος εκφράζει επίσης το χαρακτήρα που αποκαλύπτονται η συμπάθεια ή αντιπάθεια που εμπνέει ένα πρόσωπο από τον τρόπο που μιλάει.

Πολλές φορές δεν είναι απαραίτητο να δούμε τη δράση της ενέργειας για να κάνουμε το χαρακτηρισμό, αλλά είναι αρκετό να εκθέσουμε την πρόθεση για δρά-

ση ή και το αποτέλεσμα της. Ο Δαβίδ πίστευε στη δύναμή του για να παλέψει με το Γολιάθ. Μια γυναίκα που ζει που σ' ένα βρώμικο διαμέρισμα φανερώνει την έλλειψη αγάπης για την καθαριότητα ανεξάρτητα από την οικονομική της κατάσταση.

Επίσης μια πλάγια ενέργεια είναι ικανή να αποκαλύψει μια σειρά πληροφορίες. Π.χ. ένας άνθρωπος που κλωτσάει το σκύλο που βρίσκεται μπροστά του μέσα στο σπίτι, αποκαλύπτει έναν εγκληματικό χαρακτήρα. Ή αν λάβουμε υπόψη το παρακάτω παράδειγμα: Ένας πολυεκατομμυριούχος σταματάει στο δρόμο να μαζέψει μια πεταμένη δεκάρα. Αυτή η ανεπαίσθητη λεπτομέρεια αποκαλύπτει έναν πλούτο πληροφοριών. Αυτό μπορεί να δείχνει πως ο πολυεκατομμυριούχος γεννήθηκε φτωχός, πως θυμήθηκε τα παιδικά του χρόνια όταν μια δεκάρα έλεγε πολλά γι' αυτόν. Μπορεί πάλι να αποκαλύπτει πως η αγάπη του για τη δεκάρα υπήρξε η βάση της επιτυχίας του, αλλά ο σεναρίστας πρέπει να ψάξει για μια εκφραστική ενέργεια που να μαρτυράει το χαρακτήρα.

Πολλοί από τους μεγάλους συγγραφείς χρησιμοποίησαν τις μικρότερες λεπτομέρειες για να αποκαλύψουν τους βαθύτερους χαρακτηρισμούς. Όπως η επιστήμη της γραφολογίας που βασίζει την ανάλυσή της στα μικρά σημεία και κύκλους που οι άνθρωποι αφήνουν αφελέστατα σ'ένα κομμάτι χαρτί.

Ο χαρακτήρας ενός προσώπου δεν εκτίθεται μόνο από τις πράξεις του αλλά και από τις πράξεις και ενέργειες άλλων προσώπων που έχουν σχέση μαζί του. Π.χ. μπορούμε να δείξουμε το φόβο που παρουσιάζουν ορισμένοι άνθρωποι από ένα απαίσιο πρόσωπο ή το σεβασμό τους για έναν ισχυρό άνθρωπο ή το θαυμασμό τους για έναν καλλιτέχνη. Η χάρη μιας όμορφης γυναίκας εκφράζεται καλύτερα από την αντίδραση των άλλων για την ομορφιά της: τη ζήλια άλλων γυναικών και το θαυμασμό των ανδρών.

Αυτός ο πλάγιος τρόπος χαρακτηρισμού προσώπων από τις αντιδράσεις των άλλων και πριν ακόμη αυτά παρουσιασθούν στη σκηνή, είναι το πλέον εκφραστικό μέσο χαρακτηρισμού. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής κάνει το χαρακτηρισμό του χωρίς να δει το πρόσωπο, αλλά διαπιστώνοντάς τον από τις αντιδράσεις των άλλων. Π.χ. όταν ένα πρόσωπο καταφέρεται για κάποιο άλλο, σχηματίζεται η ιδέα πως ο άλλος αυτός είναι κακός άνθρωπος. Εάν όμως ξέρουμε πως το πρόσωπο που καταφέρεται είναι κακός άνθρωπος η γνώμη μας αυτομάτως μεταβάλλεται και πιστεύουμε πως είναι κακός ο ίδιος και καλό το πρόσωπο εναντίον του οποίου καταφέρεται, γιατί ξέρουμε πως οι κακοί άνθρωποι αντιπαθούν το καλό. Δηλαδή όταν ένας άνθρωπος με απαίσιο χαρακτήρα, τον οποίο γνωρίζουμε, αντιπαθεί μια γυναίκα, σχηματίζουμε τη γνώμη πως πρόκειται για μια καλή γυναίκα.

Όταν έχουμε αντίθετες αντιδράσεις από άλλους για ορισμένα πρόσωπα, δημιουργούμε μια σύγκρουση και αυξάνουμε έτσι το ενδιαφέρον για το χαρακτηρισμό.

Πρέπει όμως να ξεχωρίζουμε τα χαρακτηριστικά από τις διαβατικές συγκινήσεις.

Το να είναι κανείς θυμωμένος δεν είναι χαρακτηριστικό αλλά μια διαβατική συγκίνηση. Για να διασκεδάσουμε δεν θα πει πως έχουμε και ένα χαρούμενο χαρακτήρα. Το να κάνει όμως κάποιος πικρές παρατηρήσεις φανερώνει πως έχει έναν πικρό χαρακτήρα. Όταν ένας είναι πάντοτε μελαγχολικός ένα από τα χαρακτηριστικά του είναι και η μελαγχολία, ενώ εάν είναι εύχαρος τον βλέπουμε λυπημένο κατά καιρούς. Αυτό σημαίνει πως η λύπη του προέρχεται από κάποιο τραγικό γεγονός.

Δεν θέλουμε να πούμε πως ο χαρακτήρας δεν αλλάζει, αλλά όχι απότομα, διότι ο χαρακτήρας είναι προϊόν πολλών χρόνων ζωής, αρχίζει από την παιδική ηλικία και έχει αποκρυστάλλωση ύστερα από ένα μακρύ χρονικό διάστημα. Και όπως αργεί να σχηματισθεί έτσι αργεί και να αλλάξει.

Αυτή η σταθερότητα του χαρακτήρα παρουσιάζει δυσκολίες στην κάθε πράξη, διότι εφ'όσον το ίδιο πρόσωπο παίζει σε πολλές πράξεις και επειδή όλες οι ενέργειές του αποκαλύπτουν χαρακτηριστικά, τα τελευταία αυτά πρέπει να διαλεχτούν έτσι που να μας δίνουν τον

συμπαγή χαρακτήρα. Διότι ο ανθρώπινος χαρακτήρας δεν αποτελείται από ένα ή δύο χαρακτηριστικά αλλά από ένα μεγαλύτερο σύνολο.

Ένα πρόσωπο μπορεί να είναι καλό, πνευματώδες ή κουρελιασμένο, ή ένα άλλο χαρούμενο, επιμελές ή ζηλότυπο, γι'αυτό κατά την πλοκή του έργου πρέπει να προσέχουμε στα χαρακτηριστικά εκείνα που περιβάλλουν το πορτραίτο του προσώπου αυτού.

Εφόσον σχηματίσουμε ένα χαρακτήρα είμαστε αναγκασμένοι να πιστεύουμε στη συνεχή του ύπαρξη. Εάν εν συνεχεία νέες ενέργειες διαψεύδουν την αρχική μας διαπίστωση, τότε έχουμε την αστάθεια χαρακτήρα, η οποία προκαλεί σύγχυση. Καταλαβαίνουμε ως εκ τούτου πόσο δύσκολο και επικίνδυνο είναι να σχηματίσουμε έναν ασταθή χαρακτήρα στον κινηματογράφο.

Το πλάσιμο του χαρακτήρα πρέπει να είναι σε στενή σχέση με το επάγγελμα ή την ασχολία του προσώπου που πραγματευόμαστε. Δεν μπορεί ο σεναριογράφος να τελειώσει το έργο του και ύστερα να σκεφθεί αν θα τον κάνει οδηγό ταξί ή λόγιο, στρατιωτικό ή καλλιτέχνη.

Πρέπει ακόμη να υπολογίζουμε και ορισμένες καταστάσεις που έχουν διαφορετική επίδραση για ένα διάφορο χαρακτηρισμό π.χ. Ας σκεφθούμε ένα επιστήμονα και ένα χαρτοπαίκτη που ερωτεύονται χορεύτρια ελα-

φρού θεάτρου. Ο χαρτοπαίκτης ξέρει πως να χειριστεί τα πράγματα, ενώ ο επιστήμονας θα βρίσκεται σε πλήρη σύγχυση. Από την άλλη μεριά ο επιστήμονας αντιμετωπίζει με βεβαιότητα μια χημική εξίσωση ενώ ο χαρτοπαίκτης έχει τέλεια άγνοια.

Εφόσον έχουμε εκλέξει τον κύριο χαρακτηρισμό μπορούμε να προσδιορίσουμε την ποιότητα του έργου. Δεν πρέπει να ελπίζουμε πως μπορούμε να δημιουργήσουμε μια ξεκαρδιστική κωμωδία με χαρακτήρες σαν του Paul Miuni, ούτε ένα πνευματικό ή επιστημονικό έργο με χαρακτήρες σαν των Abbott και Costello.

Για να αποφύγουμε την σύγχυση στους χαρακτηρισμούς πρέπει να προσπαθούμε να αυξάνουμε την αντίθεση μεταξύ των χαρακτήρων του έργου, δηλαδή ο τύπος ενός βρωμερού τσιγκούνη κερδίζει με την εντύπωση ενός Γενναιόδωρου γλετζέ, ενός κλέφτη σε σύγκριση με έναν έντιμο άνθρωπο, ή μια όμορφη τριαντάρα με μια ζαρωμένη γριά.

Κάθε άνθρωπος αναλόγως ηλικίας, φύλου ή ιδιοσυγκρασίας, παρουσιάζει διαφορές στο χαρακτηρισμό του, διότι έχει διαφορετικές επιδιώξεις και προσδοκίες. Εάν σκεφθούμε απ' τη μια μεριά τον πατέρα ένα γέρο άνθρωπο, τα παιδιά που μόλις μπαίνουν στη ζωή και το μικρό γιο που είναι ακόμα μωρό, ή απ' την άλλη την μητέρα, μια γριά γυναίκα, την κόρη έναν ρομαντικό χαρακτήρα, ή την γυναίκα του γιου ένα ρεαλιστικό χαρακτή-

ρα θα παρατηρήσουμε στην κάθε ομάδα διαφορετικό τύπο αγάπης. Έχουμε τη στοργική αγάπη της μητέρας για τα παιδιά της, την απλή αγάπη του γιου για τη γυναίκα του, τη ρομαντική αγάπη της κόρης για τον αγαπημένο της, την νεανική αγάπη του μικρού για τη γυναίκα του αδελφού του και τέλος τη νόμιμη αγάπη των γονέων. Με αυτό βλέπουμε πως όλοι αυτοί οι χαρακτήρες συναντιούνται και συγκρούονται στη ζωή.

Εκτός από τους κυρίους χαρακτηρισμούς έχουμε και τους υποχαρακτηρισμούς που έχουν επίσης την επίδρασή τους για το γενικό χαρακτηρισμό: μια ιδιαίτερα γραμματεύς δεν είναι ακριβώς αυτή πάντοτε. Εάν εργάζεται για κάποιο σπουδαίο πρόσωπο θα εργάζεται πολύ και θα είναι διαρκώς εκνευρισμένη. Εάν έχει μια δουλειά που δεν την απασχολεί πολύ θα της προξενεί ανία και αυτό το βλέπουμε όταν διαβάσει ρομάντζο ή κεντάει στο γραφείο της.

Όταν ένας υπηρέτης εργάζεται σε αλαζονικούς κυρίους ο ίδιος είναι σνομπ, εάν ο κύριός του είναι δημοκρατικός τύπος βλέπουμε και τον υπηρέτη να είναι επηρεασμένος από την δημοκρατικότητα του αφεντικού του.

Διάλεξη δ'

Η μεταβατικότητα της ενέργειας (Παρελθόν, παρόν, μέλλον)

Γραμματικά κάθε ρήμα κλίνεται στους θεμελιώδεις του σταθμούς, παρελθόν, παρόν και μέλλον. Σκότωσα σκοτώνω, θα σκοτώσω. Το όνομα δεν είναι περιορισμένο στο χρόνο. Το ρήμα όμως είναι ενέργεια, ως εκ τούτου κλίνεται σε τρεις χρονικές διαστάσεις.

Γραμματικά υπάρχει επίσης το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον και στο κινηματογράφο αυτό είναι μια βασική πραγματικότητα διότι γυρίζοντας μια ταινία σήμερα ενδιαφερόμαστε μόνο για το παρόν, πλην όμως το παρελθόν και το μέλλον σχηματίζουν ένα σπουδαίο μέρος της διηγήσεως.

Ένας μπορεί να λέει στο έργο: «έκαμα ένα έγκλημα», ή μπορεί να τον δείξουμε στην ενέργεια κάνοντας το έγκλημα ή μπορεί ακόμα να πει: «θα τον σκοτώσω». Κατά συνέχεια είμαστε υποχρεωμένοι να παρουσιάσουμε εκτός απ' το παρόν το παρελθόν και το μέλλον.

Κάθε χρόνος έχει την δική του επίδραση για τον ακροατή και προκαλεί διαφορετικές συγκινήσεις.

Η προαγγελία ενός τρομακτικού γεγονότος προκαλεί φόβο όταν εν συνεχεία το δούμε μας προξενεί τρόμο, ενώ όταν έχει συμβεί, την μόνη συγκίνηση που

αισθανόμαστε είναι η λύπη.

Κατά τον ίδιο τρόπο όταν περιμένουμε κάτι καλό αυτό μας γεμίζει με ελπίδες. Όταν αυτό συμβαίνει στο παρόν μας δίνει χαρά και εκ των υστέρων αισθανόμαστε ικανοποίηση. Δεν είναι δυνατόν να προκαλέσουμε φόβο ή ελπίδα για κάτι που συμβαίνει ή έχει συμβεί αλλά μόνον εφ' όσον πρόκειται να συμβεί. Ούτε μπορούμε να αισθανθούμε λύπη ή ικανοποίηση πριν ακόμη συμβεί. Ως εκ τούτου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον έχουν μεγάλη σπουδαιότητα για την διήγηση.

Ο χρόνος προχωρεί από το μέλλον προς το παρόν και το παρελθόν. Κατά τον ίδιο τρόπο βαδίζει και η πλοκή του έργου. «Θα τον σκοτώσω, τον σκοτώνω, τον σκότωσα». Αυτή είναι η υποχρεωτική πορεία όλης της δράσης. Εφ' όσον αυτή είναι η πορεία των πραγμάτων δεν μπορούμε να πραγματευθούμε με ένα μόνο χρονικό σταθμό αλλά και με τους τρεις σφιχτοδεμένους.

Όταν κάποιος λέει «έχω την πρόθεση να κάνω κάτι» ξέρουμε πως κάθε πρόθεση επιθυμεί μια εκτέλεση δηλ. μια ενέργεια και εφ' όσον γίνει η ενέργεια θα έχουμε ένα αποτέλεσμα. Από το αποτέλεσμα καταλαβαίνουμε πως ήταν απαραίτητο να προηγηθεί μία ενέργεια και πριν από αυτήν μία σκέψη ή πρόθεση. Γι' αυτό το λόγο διάφορες ενέργειες μπορεί να υπάρξουν σε διάφορους χρονικούς σταθμούς ή ακόμη σε μια και μόνο στιγμή του έργου. Ο Α. ακούει πως ο Β σκότωσε τον Γ. Το έγκλη-

μα είναι μια ενέργεια στο παρελθόν. Ο Α, αρπάζει το περίστροφο απ' το συρτάρι. Αυτή η ενέργεια είναι του παρόντος. Ο Α. έχει πρόθεση να σκοτώσει τον Β. Κατά συνέπεια και οι τρεις χρόνοι υπάρχουν σε μια στιγμή στην ίδια σκηνή.

Είναι επίσης απαραίτητο να γνωρίσουμε ορισμένους παράγοντες στη φύση των τριών αυτών χρόνων. Η ενέργεια που προσχεδιάζεται για το μέλλον καταχωρεί στο μυαλό προς το παρόν αναμένουμε πως αυτό το υπό συμβάν σε μια ορισμένη στιγμή θα έλθει στο παρόν δηλ. σε πραγματική εκτέλεση. Πλην όμως υπάρχει μια αβεβαιότητα στο χρόνο της μεταφοράς από το μέλλον στο παρόν διότι η έκταση του μέλλοντος είναι απεριόριστη. Μπορεί να κρατήσει ένα κλάσμα του δευτερολέπτου - εάν επιθυμούμε να χαστουκίσουμε κάποιον - ή μπορεί και να κρατήσει χρόνια μέχρις ότου βρούμε την ευκαιρία γι' αυτό. Αλλά και ο χρόνος του κλάσματος του δευτερολέπτου παρουσιάζει κάποιο σχέδιο για το μέλλον δηλ. μια πρόθεση που προηγείται απ' την ενέργεια.

Οι αβεβαιότητες αυτές διαλύονται εάν δούμε την πραγματοποίηση της προθέσεως και ξέρουμε αυτομάτως σε ποια στιγμή μετακινήθηκε το μέλλον προς το παρόν.

Πετώντας ένα σφυρί ξέρουμε πως κάθε εκατοστό που απομακρύνεται προς το αποτέλεσμα είναι η μεταφορά του από το μέλλον διαμέσου του παρόντος προς

το παρελθόν.

Δηλ. ο χρόνος διάρκειας του παρόντος είναι απειροελάχιστος. Πρέπει να έχουμε πληροφορηθεί τι επρόκειτο να συμβεί για να καταλάβουμε το τι συμβαίνει.

Όπως ακριβώς το μέλλον είναι απεριόριστο το ίδιο και το παρελθόν. Ένα γεγονός μετακινείται συνεχώς προς το ενδότερο παρελθόν και κατά συνέπεια όλο και μακρύτερα από εμάς που παραμένουμε στο παρόν και ως εκ τούτου λιγοστεύει το ενδιαφέρον.

Η βασική διαφορά μεταξύ μέλλοντος και παρελθόντος βρίσκεται στην πραγμάτωση ενός γεγονότος διότι εφ' όσον το γεγονός αυτό μετακινήθηκε προς το παρελθόν δεν μπορεί να ξαναγυρίσει στο παρόν, αντίθετα το υπό γεγονός μπορεί να μετακινηθεί προς το παρόν.

Γι' αυτό το λόγο στη διήγηση του κινηματογράφου το παρελθόν μας είναι εντελώς αδιάφορο. Έχει μόνο αξία για να διεγείρει μία μελλοντική πρόθεση. Το παρόν είναι τόσο βραχύ που δεν προλαβαίνουμε να καταλάβουμε ένα συμβάν. Κατά συνέπεια το μέλλον παραμένει στον κινηματογράφο ως χρόνος με θεμελιώδη σπουδαιότητα.

Η κοινή πίστη προς το παρόν είναι ο ουσιώδης χρόνος, έχει λανθασμένη βάση. Ενδιαφερόμαστε για το μέλλον κινούμενο προς το παρόν (με μία αβεβαιότητα

για το εάν και πότε θα κινηθεί προς το παρόν) και τελικά θα καταλάβουμε πως το μέλλον στον κινηματογράφο είναι το σπουδαιότερο σημείο της αφηγήσεως.

Υποκίνηση, Πρόθεση, Αποτέλεσμα

Εφόσον καταλάβαμε τη σχέση μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, πρέπει να μάθουμε περισσότερα πράγματα εν σχέση με την ενέργεια.

Ας φαντασθούμε το εξής παράδειγμα: Ένας άνθρωπος είναι σκοτωμένος. Λογικά θα έπρεπε να υπάρξει κάποια αιτία για αυτήν την ενέργεια διότι χωρίς αιτία δεν μπορεί να γίνει έγκλημα, δηλ. πριν κάνουμε κάτι πρέπει να έχουμε μία πρόθεση γι' αυτό. Η πρόθεση συνεπάγεται ένα αποτέλεσμα. Η παρακίνηση ή αιτία έρχεται προ της προθέσεως ή δε πρόθεση προ του αποτελέσματος και ως εκ τούτου πρέπει να τα εξετάσουμε με αυτήν την σειρά.

Παρακίνηση ή αιτία:

Δεν είναι δυνατόν να υπάρξει ενέργεια χωρίς αιτία. Υπάρχουν ενέργειες αντικειμένων και ενέργειες ανθρώπων. Όταν μία πέτρα ξεκολλά και πέφτει από ένα βουνό είναι μία ενέργεια ανθρώπου. Η ενέργεια των αντικειμένων προκαλείται από φυσικούς νόμους ενώ η ενέργεια ανθρώπων γίνονται από την θέλησή τους.

Η αιτία για μια ανθρώπινη ενέργεια δεν είναι πάντοτε φανερή και χρειάστηκε αρκετά χρόνια ώσπου η σύγχρονη ψυχολογία να λύσει το πρόβλημα μελετώ-

ντας τις απωθημένες παραστάσεις και δυνάμεις του υποσυνείδητου όπου οι αιτίες μπορεί να βρίσκονται πολύ μακριά στο παρελθόν.

Και τώρα πρέπει να εξετάσουμε τι είναι εκείνο που υποκινεί δηλ. τι είναι εκείνο που κάνει τον άνθρωπο να ενεργεί.

Κάθε άνθρωπος ενεργεί για να εκπληρώσει μία ανάγκη. Εάν δεν αισθάνεται ανάγκη θα είναι ευχαριστημένος να παραμένει σε αδράνεια και να μην ενεργεί. Ως εκ τούτου υποκίνηση είναι ανάγκη.

Ο άνθρωπος αισθάνεται ανάγκη όταν επιθυμεί κάτι και δεν το έχει ή όταν δεν θέλει κάτι που έχει. Αυτοί οι δύο τύποι υποκινήσεως μπορούν να ονομαστούν έλξη και απώθηση. Έλξη είναι η επιθυμία ενώσεως με κάτι και απώθηση ή επιθυμία του αποχωρισμού από κάτι.

Έλξη είναι η επιθυμία του ανθρώπου για κάτι και η απώθηση είναι η αποστροφή από κάτι. Η έλξη μπορεί να περιγραφεί και ως αγάπη ενώ η απώθηση ως μίσος.

Η έλλειψη από κάτι που επιθυμείται καθώς επίσης και η παρουσία από κάτι που δεν είναι αρεστό αντανακλά στην ανάγκη. Ο άνθρωπος ενεργεί να αποκτήσει κάτι που επιθυμεί ή να αποφύγει κάτι που δεν του αρέσει.

Ένας πεινασμένος άνθρωπος αισθάνεται την ανάγκη τροφής που του λείπει. Πείνα είναι μία ανάγκη και έχει ως αιτία την έλλειψη που έχει επίσης σαν αποτέλεσμα την αναζήτηση της τροφής.

Η νύστα του ανθρώπου προέρχεται από την έλλειψη ύπνου και είναι επίσης μία ανάγκη εξ αιτίας μιας έλλειψης και έχει σαν αποτέλεσμα τον ύπνο.

Μπορούμε να πούμε πως ένας άνθρωπος αγαπάει το φαί ή αγαπάει τον ύπνο.

Αλλά εάν ένας άνθρωπος ξεπαγιάζει στο κρύο αισθάνεται μία ανάγκη εξαιτίας της παρουσίας του κρύου δηλ. κάτι που δεν επιθυμεί και έχει σαν αποτέλεσμα την πρόθεση να ζεσταθεί. Πάλι εάν αισθάνεται υπερβολική ζέστη δημιουργείται μία ανάγκη απομακρύνσεως από κάτι μη επιθυμητό, τη ζέστη. Μπορούμε να πούμε πως κάποιος άνθρωπος μισεί το κρύο ή μισεί τη ζέστη.

Η κυριότερη έλξη στη ζωή είναι η αγάπη μεταξύ ανδρός και γυναικός και η κυριότερη απώθηση το μίσος μεταξύ εχθρών. Η αγάπη θα πρέπει να εννοηθεί σαν μια επιθυμία ενώσεως με κάτι που μας λείπει.

Ο Πλάτων στο Συμπόσιο κάνει την ακόλουθη περιγραφή για την δημιουργία του ανθρώπου: «Κάποτε ο άνδρας και η γυναίκα αποτελούσαν ένα αυθύπαρκτο ον με τέσσερα πόδια και χέρια. Αργότερα κάποιος θεός το

έκοψε στη μέση και το ένα μέρος έμεινε άνδρας το δε άλλο γυναίκα. Από τότε το κάθε μισό μέρος επιζητεί να ενωθεί για να σχηματίσει την αρχική φόρμα από την οποία αποκόπηκε». Αυτό το παραμύθι μας δίνει μία παραστατική εικόνα της έλλειψης της γυναίκας στον άνδρα και αντίθετα. Η προσπάθεια αναπληρώσεως αυτής της έλλειψης εκφράζεται ως αγάπη. Είναι η επιθυμία της εκπληρώσεως μιας ανάγκης που δημιουργήθηκε από το χωρισμό της γυναίκας από τον άνδρα. Αγάπη δεν είναι μια κατάσταση αλλά μια ακατάπαυστη πάλη για την εκπλήρωση της ανάγκης διότι όταν οι αγαπημένοι βρίσκονται ενωμένοι δεν υφίσταται έλλειψη και ανάγκη.

Εφόσον αυτό δεν είναι ποτέ πλήρως δυνατό για κάθε χρονική διάρκεια μένει σα συνεχές παράπονο από όπου ο ποιητής αντλεί το υλικό του.

Σκοπός (πρόθεση):

Για να καταλάβουμε καλά την έννοια του σκοπού πρέπει να έχουμε ένα πολύ καταληπτό παράδειγμα.

Βάζοντας μια κατσαρόλα στη φωτιά μπορούμε να πούμε πως η φωτιά έχει σκοπό να βράσει το νερό. Εάν πετάξουμε μια πέτρα από το βουνό η πέρα αυτή έχει σκοπό να πέσει. Ένα τραίνο που τρέχει με ταχύτητα 100 χιλ. την ώρα προτίθεται να εξακολουθήσει το δρόμο του με τον ίδιο ρυθμό ενώ ο νόμος τριβής έχει σκοπό να την

ελαττώσει.

Όσο για τις προθέσεις του ανθρώπου βρίσκουμε μεγάλη ποικιλία: υπάρχουν οι ευσυνειδητες και οι ασυνειδητες προθέσεις: υπάρχουν προθέσεις δράσεως και προθέσεις αντιδράσεως καθώς επίσης υπάρχουν ηθελημένες και μη.

Κάποιος θέλει να κάνει ένα ταξίδι, μια γυναίκα θέλει το διαζύγιό της, ένας διαρρήκτης θέλει να κλέψει μια τράπεζα, μια κοπέλα θέλει να κάνει έρωτα και ένα αγόρι να παίξει.

Εξετάζοντας την ανθρώπινη θέληση παρατηρούμε πως ευσυνειδητη πρόθεση είναι το πλέον αξιόλογο δραματικό στοιχείο αλλά δεν μπορούμε να περιοριστούμε μόνον σ' αυτό.

Ένας άνθρωπος που χτυπάει έχει την πρόθεση να πληγώσει. Ένας που βρίσκεται σε καιγόμενο σπίτι έχει την πρόθεση να φύγει. Πρέπει να καταλάβουμε πως ένας πληγωμένος δεν έχει την πρόθεση να δράσει αλλά να αντιδράσει. Ο άνθρωπος που εγκαταλείπει το καιγόμενο σπίτι δεν φεύγει με τη θέλησή του αλλά αναγκάζεται.

Οι ανθρώπινες προθέσεις είναι ανεξάντλητες στη ζωή. Καίτοι διαφέρουν μεταξύ τους, όμως όλες ξεκινούν από μια αρχή αλήθειας.

Κάθε πρόθεση οδηγεί προς το μέλλον και τίποτε δεν μπορεί να γίνει χωρίς αυτήν. Κάθε πρόθεση οδηγεί σε ένα αποτέλεσμα και παύει να υπάρχει εφόσον συμπληρωθεί με το αποτέλεσμα. δηλ. με την καλή ή κακή διεκπεραίωσή της σε επιτυχία ή αποτυχία.

(Πρόθεση κατά συνέπεια είναι το κυριότερο δραματικό στοιχείο για τις συγκρούσεις στο έργο).

Αποτέλεσμα ενέργειας:

Για να αποκτηθεί ένα αποτέλεσμα πρέπει να προϋπάρξει μια ενέργεια και πριν απ' αυτήν μια πρόθεση η οποία συμπληρώνεται στο μέλλον. Μεταξύ αιτίας ή ανάγκης και αποτελέσματος υπάρχει μια απόσταση η οποία προσδιορίζει το μήκος της πρόθεσης. Εάν χτυπηθεί ο εχθρός στη μάχη κατά μέτωπο το μήκος της πρόθεσης είναι βραχύ εάν όμως γίνεται μια παθητική αντίσταση τότε η πρόθεση είναι μακρά.

Μια άλλη περίπτωση που συναντούμε στην πρόθεση είναι και η ακόλουθη: ένας γκάνγκστερ θέλει να διαρρήξει μια Τράπεζα. Οι αστυνομικοί θέλουν να τον εμποδίσουν. Και οι δύο έχουν σκοπό τους το ίδιο σημείο πλην όμως για το γκάνγκστερ είναι θετικός ενώ για τους αστυνομικούς αρνητικός. Ή ας φανταστούμε πως ένας νέος θέλει να παντρευτεί μία κοπέλα ενώ ο πατέρας της θέλει να τους εμποδίσει. Πάλι έχουμε ένα θετικό και ένα αρνητικό επιδιωκόμενο σκοπό. Αλλά εάν δύο άνδρες θέ-

λουν να παντρευτούν την ίδια γυναίκα τότε ο επιδιωκόμενος σκοπός είναι ταυτόσημος ενώ οι προθέσεις αντίθετες.

Η ταυτότητα του επιδιωκόμενου σκοπού φέρει ορισμένους ανθρώπους σε κάποια σχέση μεταξύ τους. Είναι φανερό πως οι δύο αντεραστές θα παλέψουν για την αγάπη της ίδιας γυναίκας που αγαπούν.

Αντίθετα εάν ο καθένας τους αγαπάει μια ξεχωριστή γυναίκα έχουν διαφορετικό επιδιωκόμενο σκοπό. Οι ενέργειές τους είναι παράλληλες δεν συναντώνται και δεν μπορεί να υπάρξει σχέση και σύγκρουση πράγμα που έχει ζωτική σημασία για τη δραματικότητα του έργου.

Ενόχληση και αποκατάσταση

Ένας άνθρωπος μπορεί να είναι ανενόχλητος δηλ. δεν αισθάνεται καμία ανάγκη. Εφόσον η ανάγκη του επιβάλλεται, η ενόχληση δημιουργείται. Η ενόχληση έχει δύο παράγοντες τον άνθρωπο και το αντικείμενο για το οποίο δημιουργείται η ανάγκη. Για την απόκτησή του υποκινείται η πρόθεση η οποία έχει σαν αποτέλεσμα της πάλης για την απόκτηση και κατά συνέπεια αποκατάσταση της ενόχλησης.

Από τα παραπάνω διακρίνουμε τέσσερις φάσεις:

- 1) Την ανενόχλητη κατάσταση
- 2) Την ενόχληση
- 3) Την πάλη
- 4) Την αποκατάσταση

Η ανενόχλητη φάση

Καμία πρόθεση και κατά συνέπεια καμιά ενέργεια και δράση δεν μπορεί να αναπηδήσει από μια αδιατάραχη κατάσταση διότι δεν γεννάται καμιά ανάγκη στο πρόσωπο. Χωρίς τη διαταραχή παραμένει χωρίς επεισόδια αλλά αρκείται μόνο στη περιγραφή ορισμένων περιπτώσεων.

Ο άνθρωπος γεννήθηκε με συνεχείς διαταραχές όπως η πείνα, η δίψα, το κρύο και άλλες οι οποίες έχουν σαν συνέχεια τις σχετικές ενέργειες στη ζωή. Όμως ο μύθος δεν ενδιαφέρεται για τις σχετικές αυτές ενέργειες αλλά για άδικες διαταραχές και προθέσεις που δεν είναι ακόμη απαραίτητο να προέρχονται από ξεχωριστούς ανθρώπους αλλά μπορεί να τις βρει στον κάθε άνθρωπο.

Ο μύθος μπορεί να αρχίσει από μια αδιατάραχη κατάσταση ή και από τη διαταραχή ή πολλές φορές από την πάλη. Συχνά είναι προτιμότερο να αρχίζει με την αδιατάραχη κατάσταση ώστε να έχει την αντίθεση με τη διάδοχο κατάσταση π.χ. δείχνουμε την χαρούμενη ζωή μιας οικογένειας προ του πολέμου και συνεχίζουμε τη ζωή με τα δεινά του πολέμου.

Ανησυχία

Ο άνθρωπος για να ενεργήσει πρέπει να έχει κάποια ανησυχία ή οποία οφείλεται στην επιβολή κάποιας ανάγκης της αγάπης ή του μίσους.

Χωρίς την ύπαρξη αυτών των δύο δεν υπάρχει ανησυχία.

Όταν ένας άνθρωπος αγαπάει τα χρήματα και δεν τα έχει ή όταν ένας νέος αγαπάει μια κοπέλα και δεν μπορεί να την αποκτήσει αρχίζει η ανησυχία η οποία δεν θα υπήρχε εάν ο πρώτος ήταν πλούσιος ή ο δεύτερος μπορούσε να παντρευτεί την κοπέλα που επιθυμεί.

Όλοι ξέρουμε πως μέλη της ίδιας οικογένειας όταν ζουν μακριά αγαπιούνται πολύ ενώ όταν ζουν στο ίδιο σπίτι συχνά μαλώνουν.

Η έλξη και η απώθηση είναι στοιχεία που υπάρχουν στη βάση κάθε μύθου αγάπης και έρωτα.

Η ομορφιά ήταν η έλξη που συνέδεε το Ρωμαίο με την Ιουλιέτα ενώ η άρνηση των οικογενειών τους να ενωθούν ήταν η απώθηση που τους εμπόδιζε.

Κάθε χαρακτήρας έχει τη δική του ανθρώπινη ποιότητα και τις δικές του επιθυμίες και προτιμήσεις.

Εάν δύο πρόσωπα με διαφορετική «έλξη» δεν αναγκάζονται να ζουν μαζί (όπως είναι οι δεσμοί του γάμου) χωρίζουν όπως θα έκανε ένας πουριτανός με έναν ανήθικο.

Υπάρχουν τέτοιοι άνθρωποι παντρεμένοι που αγαπούν τη γυναίκα τους και τα παιδιά τους αλλά έχουν και μια φιλενάδα που ανταποκρίνεται στη χαμηλή ποιότητα του χαρακτήρα τους.

Συχνά η ζωή τέτοιων ανθρώπων φαίνεται μυστήριο στους φίλους τους. Η εξήγηση είναι ότι ο χαρακτήρας τους έχει αντιθέσεις.

Τέτοια παραδείγματα έχουμε άπειρα στη ζωή και τη φιλολογία. Ο Goethe λέει στον Faust: «Αλίμονο, δύο ψυχές έχω μέσα μου». (Mephistopheles And Gretchen).

Ο Robert Stephensen πάει ακόμα μακρύτερα για να δώσει δραματικά τη διαμάχη του ίδιου προσώπου στο Dr. Jekyll και Mr. Hyde. Δημιούργησε το ίδιο πρόσωπο σε δύο εκδόσεις που ενεργούσε διαφορετικά και δεν έμοιαζε με το άλλο. Επίσης η αντίθεση θεού και διαβόλου είναι μια δραματικότητα στη διαμάχη της ανθρώπινης ψυχής. (Ο Χριστιανισμός δημιούργησε τις δραματικές ομάδες: Θεού ή διαβόλου).

Το συμπέρασμα από μια θεωρητική εξέταση των πραγμάτων είναι ότι η δράση είναι αδύνατη χωρίς το χα-

ρακτηρισμό και όσο δυνατότερη θέλουμε τη δράση τόσο προσεκτικότεροι πρέπει να είμαστε στο χαρακτηρισμό διαφορετικά το αποτέλεσμα θα φαίνεται ψεύτικο. Δεν έχουμε να διαλέξουμε μεταξύ δράσης και χαρακτηρισμού διότι και τα δύο είναι αλληλένδετα.

Πηγές πληροφοριών

Ένα σύνολο στοιχείων μας εκφράζουν μια σειρά πληροφορίες. Τα στοιχεία αυτά μας παρουσιάζονται κάθε φορά με διαφορετική σύνθεση και μας αφήνουν να αντιληφθούμε ορισμένα πράγματα. Ένα γενικό πλάνο μας αποκαλύπτει το χώρο, τον τόπο, το περιβάλλον. Εν συνεχεία ορισμένα μικρότερα πλάνα σε συνδυασμό με το γενικό μας αποκαλύπτουν ορισμένα χαρακτηριστικά όπως: ωραίο ή άσχημο, φτωχό ή πλούσιο, πολυτελές ή απλό, ο δε ηθοποιός με το παίξιμό του μας αποκαλύπτει τη σχέση του με τη σκηνή του γενικού πλάνου π.χ. εάν ένας άνθρωπος κοιμάται σε μια κρεβατοκάμαρα καταλαβαίνουμε πως το πιθανότερο είναι να του ανήκει. Όταν μια γυναίκα προσφέρει ποτά σ' ένα σαλόνι μας δείχνει πως αυτό είναι σπίτι της.

Έχοντας υπόψη τη σκέψη των σύνθετων στοιχείων με τις προηγούμενες σκηνές, νέες πληροφορίες μας αποκαλύπτονται: Αν ξέρουμε πως ένα πολυτελές σπίτι ανήκει σ' ένα χαρακτήρα του έργου αυτός πρέπει να είναι πλούσιος.

Αν δούμε ένα εκφορτωτή στο λιμάνι καταλαβαίνουμε μια σειρά από πράγματα: πως εργάζεται σκληρά οκτώ ώρες την ημέρα, πως τα χρήματα που παίρνει είναι τόσα που δεν του επιτρέπουν να μένει σε μια βίλα, αλλά σε κάποιο συνοικιακό χαμόσπιτο. Γενικά καταλαβαί-

νουμε τη ζωή του και το οικογενειακό του περιβάλλον χωρίς να το δούμε.

Αν δούμε τα ερείπια του σπιτιού να καπνίζουν καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για πυρκαγιά, αλλά αν δούμε μια πονεμένη έκφραση να κοιτάζει τα ερείπια θα πειστούμε πως πρόκειται για το σπίτι της ή το σπίτι φίλου ή συγγενή της.

Εφόσον δόθηκε μια πληροφορία η αξία της εξακολουθεί να παραμένει μέχρις ότου μια άλλη τη συμπληρώσει ή τη διαφοροποιήσει. Αν μάθουμε πως το σπίτι ανήκει στον εκφορτωτή εμείς θα εξακολουθούμε να το πιστεύουμε εκτός αν εκ των υστέρων πληροφορηθούμε ότι το πούλησε ή του καταστράφηκε.

Τα πληροφοριακά στοιχεία μας δίνουν μια εικόνα έστω και αν εμείς βλέπομε το ένα μόνο από αυτά, ήτοι: Αν ξέρουμε πως ένα παιδάκι παίζει συχνά με μια ορισμένη κούκλα, η παρουσία της κούκλας μόνης σε ένα παράξενο μέρος μας δείχνει πως και το παιδί είναι εκεί κοντά ή ήταν εκεί. Αν το παιδάκι έχει πεθάνει το αντικείμενο αντιπροσωπεύει για τη μητέρα το παιδί της. Ξέρουμε πως η μητέρα φιλώντας την κούκλα σκέφτεται το παιδί της.

Αν μια νέα πληροφορία έρχεται να καλύψει την αξία της πρώτης καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για κάποια σοβαρή αλλαγή. π.χ. Ένα νεαρό ζευγάρι προχωρεί

σ' ένα καινούργιο σπίτι. Βλέπουμε μια κρεβατοκάμαρα με ένα ωραίο διπλό κρεβάτι. Αργότερα, ύστερα από ορισμένα επεισόδια βλέπουμε στη θέση του διπλού κρεβατιού δύο μονά και πολύ αργότερα μόνο ένα. Αυτή η ανάπτυξη της αλλαγής μας αφήνει να καταλάβουμε πως με το χρόνο η αγάπη τους αδυνάτισε μέχρι που τελικά χώρισαν. Επίσης όταν ο σύζυγος συνηθίζει να μιλάει τρυφερά στη σύζυγό του, ενώ παίρνουν το πρωινό τους και ύστερα από μερικά χρόνια διαβάζει με απάθεια την εφημερίδα του καταλαβαίνουμε ότι μειώθηκε η αγάπη του γι' αυτήν.

Ενώ στο διήγημα όλα αυτά περιγράφονται με μια απλή φράση στον κινηματογράφο είναι μια σειρά από πλάνα. Εκτός του διαλόγου ο κινηματογράφος δεν έχει εύκολα και κατευθείαν μέσα έκφρασης γι' αυτό θα πρέπει να χρησιμοποιούνται με μεγάλη σπουδή και περισκεψη τα διάφορα πλάνα χαρακτηρισμού.

Επανάληψη

Επανάληψη στον κινηματογράφο είναι η χρησιμοποίηση διαφόρων μέσων για να εκφράσουμε το ίδιο πράγμα αυτό καθεαυτό ή και διαφοροποιημένο.

Καταρχήν αποφεύγουμε την επανάληψη για λόγους οικονομίας του χώρου αλλά πολλές φορές είναι αναγκαία.

Στο θέατρο είναι συχνή η επανάληψη προκειμένου να καταστεί καταληπτό στο ακροατήριο ένα δυσνόητο κομμάτι του έργου. Υπάρχει ένα παλαιό αξίωμα στο θέατρο που λέει: Κάθε σπουδαίο παράγοντα επανλάβέ το τρεις φορές στο κοινό, αν θέλεις να τον καταλάβει. Το ίδιο έκαναν και οι μεγάλοι ρήτορες Δημοσθένης, Κικέρων ακόμα και ο Μάρκος Αντώνιος στον Ιούλιο Καίσαρα του Σαίξπηρ για να γίνονται καταληπτότεροι στο ακροατήριο. Η επανάληψη όμως στον κινηματογράφο γίνεται κάθε φορά με διαφορετικά μέσα έκφρασης και έτσι γίνεται λιγότερο ανιαρά, διότι παρουσιάζεται πάντα με κάποιο διαφορετικό στοιχείο. π.χ. Όταν ένας καθηγητής επιδεικνύει ένα πείραμα στους μαθητές του μπορεί να τους λέει: «παίρνουμε αυτόν το δοκιμαστικό σωλήνα με αυτό το διάλυμα, προσθέτουμε μερικές σταγόνες θειικό οξύ ...». Ενώ μιλάει τα λόγια του ανταποκρίνονται στις ενέργειές του με τέτοιο τρόπο ώστε οι σπουδαστές βλέπουν το πείραμα και ακούν συγχρόνως

και έτσι το καταλαβαίνουν πολύ καλύτερα.

Κατά τον ίδιο περίπου τρόπο γίνεται και η επανάληψη στον κινηματογράφο. Είτε διότι ένα μέρος του διαλόγου δεν το άκουσε ο θεατής, αλλά είδε την εικόνα ή για μια στιγμή κουράστηκαν τα μάτια του, αλλά άκουσε το διάλογο ή ακόμη διότι πρέπει να υπενθυμηθούν πληροφορίες που δόθηκαν στην αρχή του έργου, επειδή το ακροατήριο μπορεί να έχει ξεχάσει ή να του περάσουν απαρατήρητα ορισμένα επεισόδια με σχετική σπουδαιότητα και έτσι επαναλαμβάνεται όχι ακριβώς, όπως ξαναδόθηκαν αλλά σχετικώς διαφοροποιημένα, πράγμα που δεν δείχνει σπατάλη χώρου αλλά έχει ένα ευχάριστο και ικανοποιητικό αποτέλεσμα.

Η επανάληψη όμως πρέπει να γίνει στην κατάλληλη στιγμή. π.χ αν θέλουμε να δείξουμε τον απαίσιο χαρακτήρα ενός ανθρώπου ίσως θα πρέπει να υπενθυμίζουμε στο ακροατήριο ακριβώς πριν η γυναίκα θελήσει να του ζητήσει μια χάρη.

Αν έχουμε μια ερωτική σκηνή μεταξύ μιας πλούσιας κοπέλας και ενός φτωχού νεαρού θα πρέπει να θυμίσουμε στο ακροατήριο τη νεότητά τους και την ομορφιά που τους συνέδεσε και σε μετέπειτα επεισόδιο διαμάχης μεταξύ τους μπορούμε να δείξουμε την αντίθεση της φτώχειας με τον πλούτο. Πάντως, αν γυρίζουμε μια ερωτική σκηνή σ' ένα φόντο που μας θυμίζει περιπτώσεις αντιθέσεων, δημιουργούμε το αίσθημα της τραγω-

δίας και πρέπει να προσέξουμε στην τοποθέτηση των ανάλογων πλάνων για την κάθε σύγκρουση.

Συντονισμός

Καμία άλλη τέχνη δεν έχει τόσα πολλά μέσα έκφρασης όσο ο κινηματογράφος. Η γλυπτική έχει τη πλαστική φόρμα, η μουσική τον ήχο, η ζωγραφική τη γραμμή και το χρώμα, το μυθιστόρημα τις λέξεις ακόμα και στο θέατρο που έρχεται πιο κοντά στον κινηματογράφο το κυριότερο μέσο είναι ο διάλογος.

Αν διαβάσουμε ένα θεατρικό έργο, το καταλαβαίνουμε όλο από το διάλογό του, ενώ στον κινηματογράφο αν λάβουμε υπόψη μόνο τον διάλογο δεν βγάζουμε νόημα, διότι διαβάζοντας το σενάριο χρειάζεται πείρα για τη χρησιμοποίηση των διαφόρων μέσων έκφρασης των ηθοποιών, τον ήχο, τον φωτισμό, διότι το μεγαλύτερο μέρος του λόγου μεταβάλλεται σε εικόνα. Στο θέατρο μόνη δημιουργία είναι η συγγραφή του έργου, διότι ο διάλογος είναι το πραγματικό μέσο έκφρασης: παραγωγός, σκηνοθέτης και ηθοποιός βοηθούν απλώς στην καλή του απόδοση.

Στον κινηματογράφο όμως που ο διάλογος είναι μόνον ένας κλάδος της ολοκληρωμένης δημιουργίας, η χρησιμοποίηση διαφόρων μέσων έκφρασης απαιτεί κάποιον συντονισμό που θα εκλέγει, καθοδηγεί και κατευθύνει τα μέσα και την κανονική εφαρμογή τους. Αυτός δε ο συντονιστής είναι ο πραγματικός δημιουργός του έργου, ο σκηνοθέτης που μοιάζει ακόμα με αρχηγό

στρατιωτικού επιτελείου τόσο στην κατάστροψη του γενικού σχεδίου, όσο και στην εφαρμογή. Και σαν μάστορας της τέχνης και της τεχνικής φτάνει στην τελική νίκη να σκλαβώσει ένα ακροατήριο με το έργο του.

Κάθε πληροφοριακό στοιχείο πρέπει να δίνεται καθαρά στο φιλμ και να μην διαψεύδεται από ένα σύμπλεγμα άλλων στοιχείων δηλ. θα προκαλούσε έκπληξη στο ακροατήριο, αν θα έβλεπε ένα καθηγητή Βιολογίας να εργάζεται σ' ένα ποτοπωλείο ή μια κοπέλα που εργάζεται σε μια αποθήκη να φορά το πιο πολυτελές γουβινο παλτό ή ακόμη ένα ζητιάνο που να πηγαίνει στη βίλα του με λιμουζίνα. Όλη όμως αυτή η παράξενη εντύπωση μπορεί να δικαιολογηθεί, αν τα γεγονότα αυτά στηρίζονται σε ορισμένες ειδικές αιτίες που να εξηγούνται εν συνεχεία, π.χ. ο καθηγητής στη θέση αυτή είναι ένας κατάσκοπος ή κατέφυγε εκεί για λόγους ανάγκης, η κοπέλα φορά το παλτό ως μανεκέν ή επίσης ο ζητιάνος εκμεταλλεύεται την αφέλεια των υποστηρικτών του και πλουτίζει με τη ζητιανιά.

Τέτοιες μικρολεπτομέρειες θα πρέπει να προσεχθούν πολύ, διότι μπορούν να έχουν καταστρεπτική επίδραση για το έργο.π.χ. η υπόθεση ενός έργου στηρίζεται στη φτώχεια μιας κοπέλας και στις ψυχικές της αντιδράσεις. Ας φανταστούμε τη φτωχιά αυτή κοπέλα να αναγκάζεται να παντρευτεί ένα πλούσιο ηλικιωμένο και εν συνεχεία να την δούμε να φορά μια πολύ ακριβή τουαλέτα, αυτό θα είναι μια διάψευση της φτώχειας. Η

λεπτομέρεια αυτή είναι αρκετή να καταστρέψει την έννοια του έργου.

Αν και η διαψευστική λεπτομέρεια δεν πρέπει να συγχέεται με την αντίθεση, που είναι ένας σπουδαίος παράγων σε πληροφορίες διάφορες και που δίδονται ταυτόχρονα: Αν μια φτωχιά κοπέλα μπαίνει στο πολυτελές διαμέρισμα του φίλου της, η αντίθεση του πλούτου με τη φτώχεια φαίνονται καθαρά από το πλούσιο ή πολυτελές διαμέρισμα από τη μια μεριά και την απλή σεμνοντυμένη κοπέλα από την άλλη.

Ένα άλλο παράδειγμα είναι του William Wyler στο φιλμ «Το γράμμα»: Ήθελε να δώσει την νεκρή ησυχία μέσα σ' ένα δάσος. Ησυχία είναι η έλλειψη θορύβου, αλλά μόνη ή έλλειψη θορύβου δεν είναι αρκετή να εκφράσει την ησυχία. Γι' αυτό ο William Wyler άρχισε να μας δείχνει σκοτεινά δένδρα, ανθρώπους που κοιμούνται, σκοτεινούς διαδρόμους χωρίς καμία κίνηση. Όλα αυτά οπτικά παρουσιάζουν τη νέκρα, την ησυχία. Απότομα αυτή η ησυχία διακόπτεται με ένα πυροβολισμό. Η οπτική εντύπωση της ησυχίας διακόπηκε από τον ήχο.

Ο σκηνοθέτης πρέπει να δίνει την μέγιστη εκφραστικότητα στον ελάχιστο χώρο με τη μελετημένη χρήση των διαφόρων μέσων. Μπορεί να είναι ο διάλογος, η πλοκή του έργου ή ένα κάποιο αντικείμενο που θα τον βοηθήσει στο σκοπό του, κι αφού εξαντλήσει την εκ-

φραστική δύναμη του μέσου αυτού παίρνει άλλο και συνεχίζει.

Δεν πρέπει να κάνουμε σύγχυση στα μέσα έκφρασης, διότι εκτός απ' αυτά που δίνουν καθαρά την ιδέα, έχουμε και τα συμβολικά. Ένας κρίνος π.χ. μπορεί να συμβολίζει την αγνότητα μιας κοπέλας. Την εντύπωση αυτή μπορούμε επίσης να τη δώσουμε χαρακτηριστικότερα με λιγότερα συμβολικά μέσα ήτοι: μια κοπέλα με κοτσίδες ντυμένη με ένα πολύ απλό λευκό φόρεμα δίνει το συναίσθημα αγνού κοριτσιού. Γενικά στον κινηματογράφο η πληροφορία πρέπει να είναι πολύ συγκεκριτική και στον λιγότερο δυνατό χώρο. Πρέπει ακόμη ν' αφήνει και στο θεατή κάτι να προσθέσει με τη δική του φαντασία.

Διάλεξη ε΄

Σύνθεση

Παραπάνω εξετάσαμε την ταινία σαν σύνολο, αλλά τα φιλικά μέτρα έχουν υποδιαιρέσεις, η δε μικρότερη υποδιαίρεση της ταινίας είναι το καρρέ (Κινηματογραφική εικόνα). Έχουμε 16 καρρέ σ' ένα πόδι και 120.000 σε ολόκληρη την ταινία, αν παρατηρήσουμε την εικόνα κάθε καρρέ θα δούμε πως διαφέρει κατά τι από το άλλο. Αυτός είναι ένας τεχνικός όρος, πλην όμως όπως το επόμενο έχει μια προοδευτική αλλαγή από το προηγούμενο κατ' αυτόν τον τρόπο πρέπει να προχωρεί και η εξιστόρηση του έργου. Ένας ακαθόριστος αριθμός καρρέ κάνει ένα πλάνο ξέρουμε πως σε ένα πόδι αντιστοιχούν 16 καρρέ, αλλά δεν μπορούμε να καθορίσουμε τον αριθμό των καρρέ που αντιστοιχούν σε ένα πλάνο, διότι ποικίλουν από την επίδραση μιας σειράς παραγόντων.

Πρέπει ως εκ τούτου να εξετάσουμε τις αρχές που μας οδηγούν σ' αυτές τις τεχνικές εφαρμογές και πρώτα απ' όλα είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε πως το οπτικό πεδίο μας μηχανής έχει περιορισμούς. Οι φωτογραφικοί φακοί απομονώνουν ένα κομμάτι από το σύνολο και αυτή είναι μια μεγάλη διαφορά με το θέατρο που και αυτό με την σειρά του έχει άλλους περιορισμούς. Ότι το θέατρο μπορεί να παρουσιάσει στον θεατή είναι εκείνα που μπορούν να χωρέσουν σε μια σκηνή και τα εκθέτει ολόκληρα. Αντίθετα στον κινηματογράφο, εκτός

από την γενική άποψη μας δίνει και μια σειρά από χωριστά κομμάτια που αποτελούν οργανικά μέρη του γενικού συνόλου. Η σειρά που θα ακολουθήσουν στην οθόνη εξαρτάται από την εκφραστική τους σπουδαιότητα, σύμφωνα με την δραματική εξέλιξη του έργου και το προσωπικό γούστο του σκηνοθέτη. Ο κινηματογράφος δεν δίνει μια ρεαλιστική απεικόνιση γεγονότων όπως στο θέατρο, αλλά μπορεί να διαλέξει εκείνα που νομίζει ότι έχουν την απαιτούμενη σπουδαιότητα, χωρίς να επεκταθεί στη γενική λεπτομέρεια. Με τους φωτογραφικούς φακούς διαφόρου οπτικού μήκους μπορεί να κάνει παραμορφώσεις στις αναλογίες των αντικειμένων ακριβώς για να δώσει έμφαση σε ορισμένα από αυτά. Εφόσον ο σκηνοθέτης ξέρει να διαλέγει ακριβώς τα απαραίτητα, ο θεατής ξέρει πως μόνο ότι βλέπει έχει σπουδαιότητα γι' αυτόν. Αυτές πρέπει να είναι οι γενικές αρχές για εκείνον που χειρίζεται την κινηματογραφική μηχανή.

Αλλά τι είναι εκείνο που έχει σπουδαιότητα;

Σπουδαιότητα έχει κάθε στοιχείο που φέρει μια πληροφοριακή αποκάλυψη. Εφόσον ο ηθοποιός δεν είναι η μόνη πηγή πληροφορίας δεν μπορούμε να περιοριζόμαστε μόνο σ' αυτόν.

Αν ένα περίστροφο έχει μια σπουδαία πληροφοριακή αποκάλυψη, πρέπει να δώσουμε το περίστροφο, αν είναι ξεφουσκωμένη ρόδα, τότε πρέπει να δείξουμε

ξεφουσκωμένο λάστιχο και αν είναι η έκφραση του προσώπου του ηθοποιού, πρέπει δείξουμε το πρόσωπο του ηθοποιού. Ανάλογα με το μέγεθος των στοιχείων που παρουσιάζουν σπουδαιότητα πλησιάζουμε ή απομακρύνουμε τη μηχανή κατά τρόπο, που το οπτικό πεδίο της εικόνας να καλύπτει το μέγεθος του στοιχείου αυτού. Άλλα από αυτά τα στοιχεία είναι εκφραστικά και άλλα όχι, η δε ενοποίηση στοιχείου με αντιθέσεις και με διάφορες αξίες είναι αυτό που λέμε σύνθεση στον κινηματογράφο και που διαφέρει από την σύνθεση στην ζωγραφική, διότι πρωτεύοντα ρόλο στον κινηματογράφο παίζει η λειτουργία των διαφόρων αποκαλυπτικών στοιχείων (πληροφοριών) και λιγότερο οι αισθητικές αξίες.

Με την προοδευτική ανάπτυξη του έργου το κέντρο ενδιαφέροντος περνάει από τον ένα ηθοποιό στον άλλο από τη μια σύνθεση στοιχείου στην άλλη από το γενικό πλάνο στο DEMI GROS στο κοντινό πλάνο.

Δεν είναι δυνατόν το ίδιο πλάνο να συνεχίσει και να δείξει ότι έχει ενδιαφέρον για πολύ χρόνο, εφόσον καμιά πληροφοριακή πηγή δεν μπορεί να κρατήσει πάρα πολύ. Νέο ενδιαφέρον δημιουργείται και νέα πληροφορικά στοιχεία παίρνουν σπουδαιότητα. Ως εκ τούτου αλλάζει το γενικό πλάνο και προχωρούμε σε άλλο, όπου μεταφέρεται το ενδιαφέρον του θεατή.

Η συνεχής μεταβίβαση ενδιαφέροντος και αλλαγή σκηνής προϋποθέτει μια μαστορεμένη ευκινησία της

μηχανής. Αν καθυστερήσουμε ένα πλάνο ενώ το ενδιαφέρον του ακροατηρίου έχει ήδη προχωρήσει, το πράγμα αυτό αρχίζει να το ενοχλεί. Πολλές φορές η δράση στη σκηνή είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα από την αντίδραση. Κατά καιρούς η έκφραση του ηθοποιού που παίζει στην οθόνη είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα από την έκφραση εκείνου που το ακούει.

Αν δεν κατορθώνουμε να δώσουμε στο ακροατήριο εκείνα τα στοιχεία που το ενδιαφέρουν μοιάζει σαν να του κρύβουμε κάτι και του δημιουργούμε περιέργεια. Αν τονίσουμε ιδιαίτερα την αντίδραση ενός από τους ηθοποιούς σαν κάτι να συμβαίνει, αλλά χωρίς να δείχνουμε αμέσως στην οθόνη, τότε οξύνουμε την περιέργεια του θεατή που θέλει να μάθει την αιτία που προξένησε αυτήν την αντίδραση.

Εξαίρεση μόνο αποτελεί ο ήχος. Μπορούμε να δείξουμε ή όχι τον άνθρωπο ή το αντικείμενο, που προξένησε τον θόρυβο, δηλαδή μπορούμε να κρύψουμε τον άνθρωπο που πυροβόλησε ή μπορούμε να ακούμε το τραίνο που φεύγει από τον σταθμό χωρίς να το βλέπουμε.

Η κινηματογραφική μηχανή πρέπει να υπολογίζεται σαν ένα ζευγάρι μάτια, και κυρίως τα μάτια αυτού που διηγείται την ιστορία. Γι' αυτό πρέπει να τοποθετείται σε τέτοια θέση κάθε φορά που να βλέπει ότι είναι ενδιαφέρον και απαραίτητο. Πολλές φορές δεν βλέπει

απλώς την επιφάνεια πραγμάτων και ανθρώπων, αλλά εισδύει μέσα στο βάθος της ανθρώπινης φύσης και δίνει ψυχικές αντιδράσεις μέσα από τα μάτια του ηθοποιού, που υποδύεται κάποιο ανάλογο ρόλο και εν συνεχεία μετατοπίζεται στον άλλο ηθοποιό κατά τον ίδιο τρόπο.

π.χ. Ένας άνθρωπος μπαίνει σ' ένα δωμάτιο και βλέπει μια τρομερή σκηνή.

Η μηχανή μας δίνει την σκηνή όπως την βλέπει ο ηθοποιός πρώτα και στη συνέχεια τις αντιδράσεις του από το απαίσιο θέαμα. Η ακόμη προκειμένου για διάλογο μεταξύ δύο ηθοποιών, ενός που κάθεται και ενός άλλου που στέκεται μπροστά του, παίρνουμε το καθήμενο πρόσωπο με κλίση της μηχανής προς τα επάνω, δηλαδή προς την διεύθυνση που έχουν τα μάτια του, μιλώντας στο όρθιο πρόσωπο και στη συνέχεια το δεύτερο με διεύθυνση προς τα κάτω που μας παρουσιάζει την κατεύθυνση του βλέμματος του όρθιου προς το καθήμενο πρόσωπο.

Βάση των γενικών αρχών της τεχνολογίας του κινηματογράφου ο σκηνοθέτης υπολογίζει το χρόνο και τη θέση για κάθε πλάνο. Μπορεί να έχει παρθεί άριστα από τεχνικής άποψης, αλλά να χάνει διότι δεν παρουσιάζει τα πράγματα κατά την φυσική τους έννοια, όπως τα βλέπει το μάτι. Παράδειγμα: σε κάποιο φιλμ ο οπερατέρ για να πάρει μια σκηνή σ' ένα νυκτερινό κέντρο τοποθέτησε τη μηχανή του στην οροφή. Τεχνικώς το

πλάνο αυτό ήταν άριστο, αλλά δεν είχε έννοια για τη διήγηση, ενώ η θαυμάσια σύνθεση ενός άλλου πλάνου έμεινε υποδειγματική: Ένα ποτήρι με δηλητήριο στο πρώτο πλάνο. Στο δάπεδο μια γυναίκα που ψυχορραγεί από το δηλητήριο και στο βάθος από μια μισάνοικτη πόρτα μπαίνει αφηνιασμένος ένας άνθρωπος - είναι εκείνος που υπήρξε η αιτία αυτοκτονίας.

Τεχνικώς τα πλάνα κατατάσσονται στην εξής σειρά: Γενικό πλάνο, πλήρες πλάνο, το μέτριο κοντινό, το υπό μέτρια μεγέθυνση (DEMI GROS PLAN) και το μεγεθυμένο (Gros Plan). Μεταξύ αυτών είναι το πανοραμικό και το Travelling, τα οποία είναι επίσης σύνθετα.

Κάθε ένα από τα παραπάνω πλάνα έχει μια ορισμένη δυνατότητα για ένα σύνολο παραγόντων, που θα μας αποκαλύψουν μια πληροφορία.

Το γενικό πλάνο μας δείχνει το σύνολο των παραγόντων (ηθοποιούς, πλοκή, περιβάλλον) και εφόσον κινηματογραφούνται από μια σχετικώς μεγάλη απόσταση οι λεπτομέρειες δεν είναι αρκετά καταφανείς.

Το πλήρες πλάνο μας φέρνει κάπως πιο κοντά, αλλά και πάλι μας δίνει γενικότερα. Το μέτριο πλάνο δεν μας δίνει το σύνολο, αλλά ένα μέρος της σκηνής ή των ηθοποιών και όπως η μηχανή αρχίζει να περιορίζει το οπτικό πεδίο είναι σαν να λέει: αυτό είναι το ενδιαφέρον. Το μέτριο κοντινό πλάνο μας δίνει μια σύνθεση

στοιχείων με περισσότερες λεπτομέρειες. Το κοντινό πλάνο είναι εκείνο που χρησιμοποιείται για να μας δώσει τα πρόσωπα δύο ανθρώπων. Τέλος, έχουμε το υπό μεγέθυνση πλάνο. Με αυτό δείχνουμε την έκφραση ενός ηθοποιού κατά τρόπο, που να είναι καταφανής και στην τελευταία σειρά καθισμάτων του μεγαλύτερου κινηματογράφου. Ίσως είναι το βασικότερο στοιχείο, που έκανε τον κινηματογράφο μια λαϊκή και δημοκρατική τέχνη. Το Travelling ακολουθεί μια μετακίνηση προς το κέντρο ενδιαφέροντος χωρίς διακοπή και χωρίς να αλλάζει πλάνο, π.χ. οι αντιδράσεις του προσώπου ενός ηθοποιού γίνονται περισσότερο ενδιαφέρουσες από τα άλλα πρόσωπα στη σκηνή. Στην περίπτωση αυτή η μηχανή προχωρεί πλησιάζοντας τον ηθοποιό και μας μεγαλώνει προοδευτικά το πρόσωπό του. Το αντίθετο συμβαίνει όταν το ενδιαφέρον μεταφέρεται από ένα πρόσωπο ή αντικείμενο σε μια μεγαλύτερη ομάδα ανθρώπων ή σύνολο αντικειμένων. Τότε η μηχανή απομακρύνεται για να μας δώσει το σύνολο.

Αν το ενδιαφέρον παραμένει σε ένα πρόσωπο που μετακινείται η μηχανή το ακολουθεί πάντοτε σύμφωνα με την προοδευτική διήγηση του έργου.

Οι ίδιοι όροι ισχύουν και για το πανοραμικό πλάνο. Αυτό πρέπει να χρησιμοποιείται με μεγάλη σπουδή και να μη γυρίζει από το ένα σημείο στο άλλο, εκτός αν υπάρχει ειδικός λόγος. Η μεγάλη δυσκολία είναι ότι τα πλάνα αυτά είναι αργά και ως εκ τούτου πρέπει να χρη-

σιμοποιούνται μόνον όταν ακολουθούν μια μετακίνηση κέντρου ενδιαφέροντος.

Πρέπει να ξέρουμε πως κάθε πλάνο είναι κάτι ξεχωριστό εφ' αυτό, ενώ η διήγηση έχει μια συνεχή ροή. Όλα τα πλάνα μαζί σε μια αρμονική σύνδεση μεταξύ τους παρουσιάζουν μια ομαλή συνέχεια επεισοδίων και γεγονότων που μας δίνουν ολόκληρο το έργο.

Η αλλαγή από το ένα πλάνο στο άλλο δεν πρέπει να είναι πολύ μεγάλη. Αν αρχίσουμε με ένα γενικό πλάνο δείχνοντας έναν άνθρωπο που μπαίνει σ' ένα δωμάτιο, δεν πρέπει να τον ακολουθήσουμε με ένα κοντινό πλάνο, διότι η αλλαγή αυτή είναι τόσο μεγάλη, που κλονίζει την συνοχή. Το ίδιο ισχύει όταν αρχίζουμε με ένα Gros Plan για να καταλήξουμε στο γενικό. Καθένας από τους δύο αυτούς τρόπους έχει μια διαφορετική επίδραση στο συναίσθημα: να αρχίσουμε με γενικό πλάνο και βαθμιαία πλησιάζουμε δίνουμε την αίσθηση μιας συμπυκνωμένης ιδέας και είναι εκείνη που ανταποκρίνεται για την ανάπτυξη των περισσοτέρων (ιδίως δραματικών σκηνών. Οι σκηνές αυτές αυξάνουν προοδευτικά σε συμπύκνωση. Αντίθετα η δεύτερη μέθοδος μας οδηγεί προς τα πίσω αρχίζει από την λεπτομέρεια προς το περιβάλλον και τα επί μέρους στοιχεία ιδίων περιπτώσεων και παραγόντων, που συνετέλεσαν στην δημιουργία της σκηνής και είναι ακόμη μια μέθοδος προσδιορισμού αιτιών, που οδήγησαν σ' ένα αποτέλεσμα που είδαμε πρώτα στο «Gros Plan».

Η πλοκή πρέπει να έχει μια ομαλή ροή με μια προοδευτική αλλαγή πλάνου, ώστε ο θεατής να μην αντιλαμβάνεται, ότι βλέπει ένα άλλο πλάνο, αλλά την συνέχεια μιας ενέργειας, ως το συμπληρωμένο της αποτέλεσμα και αντίθετα.

Η επίδραση του έργου στο ακροατήριο

Ο μύθος ενός έργου ξετυλίγεται μπροστά σ' ένα ακροατήριο και ως εκ τούτου είναι αναγκαίο να προσδιορίσουμε τις αντιδράσεις των ακροατών για τον τρόπο που εξιστορείται. Και πρώτα ας περιοριστούμε στην επίδραση της δραματικής δομής του έργου.

Πρέπει να ξέρουμε πως οι θεατές αντιδρούν σε ορισμένο κομμάτι του έργου και κατά ορισμένο τρόπο. Εφόσον ο σεναριογράφος ξέρει αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τις αντιδράσεις, που θέλει κατά την εκλογή του.

Αν ένας χαρακτήρας του έργου γελάει αυτό δεν θα πει οπωσδήποτε πως και το ακροατήριο πρέπει να γελάσει. Μάλιστα οι μεγαλύτεροι κωμωδοί κάνουν το ακροατήριο να ξεκαρδίζεται στα γέλια, χωρίς αυτοί ούτε καν να χαμογελάσουν. Ούτε η μελαγχολία του ηθοποιού μπορεί αναγκαστικά να προξενήσει λύπη στο θεατή, ούτε ακόμη μπορεί να απορροφήσει την προσοχή του ακροατηρίου, επειδή ο ηθοποιός κάνει κάτι με πάρα πολύ ενδιαφέρον.

Απ' την άλλη μεριά η σιωπή μπορεί να δημιουργήσει διεγερτική κατάσταση. Ακόμη το γέλιο του ηθοποιού μπορεί να κάνει το ακροατήριο να κλάψει και αντίστοιχα η λύπη του μπορεί να προξενήσει γέλια. Οι αντι-

δράσεις αυτές του ακροατηρίου δεν είναι τυχαίες, αλλά έχουν το ξεκίνημά τους από ορισμένα στοιχεία του έργου.

Η καλή δραματική δομή του έργου παρουσιάζει το περιεχόμενό του κατά το πλέον επιδραστικό τρόπο και απαλλάσσει το θεατή από το να αισθάνεται απάθεια, κόπωση, δυσαρέσκεια και έλλειψη «ταχύτητας». Πρέπει να του δημιουργεί έκπληξη, ελπίδα, φόβο και να τον τραβάει μαζί του προς την εξέλιξη του έργου. Αλλά για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να χρησιμοποιηθεί η δυνατότητα και η ικανότητα του θεατή να προβλέπει πράγματα και επεισόδια.

Προβλέψεις

Πρόβλεψη είναι η ικανότητα του θεατή να προβλέπει ένα συμβάν, το οποίο πρόκειται να γίνει στο μέλλον. Αλλά για να φτάσει εκεί πρέπει να ξέρει ορισμένα πράγματα που προσχεδιάζονται να συμβούν. Όταν κάποιος πηγαίνει στη Θεσσαλονίκη ο θεατής προβλέπει, ότι θα φτάσει εκεί την τάδε ώρα. Αλλά σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει ο θεατής να προβλέψει τις τελικές προθέσεις του δημιουργού του έργου.

Μπορούμε π.χ. να πούμε: Το νερό θα βράζει εφόσον έχει αρκετή ώρα στη φωτιά. Αλλά η πρόβλεψη αυτή είναι και μια απλή πιθανότητα, διότι εντωμεταξύ κάποιος μπορεί να δυνάμωσε την φωτιά ή να κατέβασε την κατσαρόλα.

Πρέπει να ξέρουμε για να αποφασίσουμε τι πιθανότητες υπάρχουν για την εξέλιξη ενός συμβάντος και αυτή η γνώση μας είναι το αποτέλεσμα της πείρας μας, που δημιουργείται από την αποκρυστάλλωση γνώσεων με την βοήθεια της επανάληψης. Διότι όταν το ίδιο πράγμα επαναλαμβάνεται κάτω από τις ίδιες περιπτώσεις, μας αποκρυσταλλώνεται στη μνήμη κατά επιστημονικό νόμο απόλυτης ακρίβειας και μας οδηγεί στις ενέργειές μας με βεβαιότητα.

Αν κάποιος πετάξει ένα αναμμένο σπίρτο σε μια

θημωνιά άχυρου ο θεατής προβλέπει, πως το άχυρο θα καεί. Αν ένα τραίνο τρέχει με 70 χ.λ.μ την ώρα, προβλέπουμε πως θα συνεχίσει να τρέχει ή θα ελαττώσει την ταχύτητά του βαθμιαία. Πάντως δεν αναμένουμε πως θα σταματήσει απότομα. Ένα μωρό πετώντας ένα μπαλόνι στον αέρα νομίζει πως θα στέκεται για πάντα. Αλλά σε μας η πείρα που αποκρυσταλλώθηκε από το νόμο της βαρύτητας μας δίδαξε πως θα πέσει.

Ως εκ τούτου καταλαβαίνουμε πως μερικοί θεατές μπορούν να έχουν διαφορετική γνώμη για το ίδιο συμβάν και έτσι μπορεί να υπάρχει διαφορετική πρόβλεψη για την εξέλιξη. Μερικοί θα έχουν την σωστή πρόβλεψη, άλλοι λανθασμένοι και άλλοι καμιά εντελώς.

Στην καθημερινή ζωή η πρόβλεψη για πολλά κοινωνικά πράγματα έρχεται αυτόματα, κατά τρόπο που δεν τον καταλαβαίνουμε μόνον από ορισμένες αντιδράσεις ή κινήσεις μας.

Η νοικοκυρά που έχει την κατσαρόλα στη φωτιά προβλέπει το χρόνο, που θα βράσει και χωρίς να καταλάβει σε ορισμένη στιγμή τρέχει να την κατεβάσει. Ανεβαίνοντας στο λεωφορείο προβλέπουμε την ώρα που θα περάσει από ένα ορισμένο σημείο, πράγμα που δεν θα ξέραμε αν δεν ξαναπερνούσαμε απο κει, δηλαδή χωρίς την επανάληψη, την πείρα.

Για την πρόβλεψη πρέπει να προϋπάρχει μια γνώ-

ση του πράγματος. Αν ένα πρόσωπο μας είναι γνωστό ως έντιμο εμείς προβλέπουμε πάντα έντιμες ενέργειες απ' αυτό και αρνούμαστε να πιστέψουμε, ότι θα έκανε κάτι κακό και ανέντιμο, ενώ προβλέπουμε απαίσιες πράξεις από έναν απαίσιο χαρακτήρα. Η όλη μας γνώση για την πρόβλεψη είναι η διαγωγή και ο χαρακτήρας του προσώπου.

Αν δούμε έναν άνθρωπο να τον δέρνουν, προβλέπουμε πως θα αντιδράσει, διότι και εμείς θα κάναμε το ίδιο στη θέση του, όπως θα έκανε και κάθε άνθρωπος, όταν τον δέρνουν και μάλιστα άδικα. Αν πάλι κάποιος έκλεψε προβλέπει πως όταν τον πιάσουν θα τον φυλακίσουν.

Όταν ο εφημεριδοπώλης έρχεται στο σπίτι μας στις 8 η ώρα κάθε πρωί, μόλις αντικρίσουμε το ρολόι να δείχνει τι προβλέπουμε πως θα μας κτυπήσει την πόρτα ο εφημεριδοπώλης.

Η γενική γνώση του θεατή η οποία διαφέρει στον καθένα μπορεί και πρέπει να διευθυνθεί με πληροφοριακά στοιχεία, που θα του δοθούν από το μύθο για το πρόσωπο, πράγμα ή συμβάν, που τον ενδιαφέρει. Παράδειγμα: Πρέπει να κάνουμε γνωστό στο ακροατήριο τον απαίσιο χαρακτήρα του πατέρα, με τέτοιο τρόπο ώστε να προβλέψει, πως θα κτυπήσει το παιδί του που έσπασε το τζάμι.

Τα πληροφοριακά στοιχεία που προσφέρει το διήγημα δημιουργούν προβλέψεις, εφόσον περιέχουν στοιχεία γνωστά από επανάληψη, γι' αυτό ο παράγων επανάληψη επιβάλλεται κατά τη διάρκεια της εξιστόρησης, είτε πρόκειται για χαρακτήρα ή για επεισόδιο του έργου. Αν ένας παντρεύεται συστηματικά για να αποκτήσει χρήματα προβλέπουμε ύστερα από την δεύτερη ή την τρίτη γυναίκα του, πως θα κάνει το ίδιο με κάθε γυναίκα που θα συναντά.

Η επανάληψη έχει μεγάλη επίδραση στην κωμωδία. Κάθε φορά που εμφανίζεται ένας κωμικός και κάνει μια ερώτηση. Ύστερα από την Τρίτη ή τέταρτη φορά το ακροατήριο μαντεύει την ερώτηση. Αν είναι αστεία το ακροατήριο θα γελάσει πρώτου ακόμα ανοίξει το στόμα του. Ένα γνωστό ψυχολογικό πείραμα έχει την βάση του σ' αυτήν την αρχή: δείχνουμε στο σκύλο ένα μαντήλι προτού του δώσουμε ένα κομμάτι κρέας. Ύστερα από πολλές επαναλήψεις παρατηρούμε να υγραίνεται το στόμα του σκύλου και να τρέχουν τα σάλια του μόλις δει το μαντήλι, διότι συνήθισε πως το κρέας θα ακολουθήσει το αντικείμενο.

Από τα παραπάνω παραδείγματα καταλαβαίνουμε πως δεν πρέπει να δείχνουμε ή να λέμε στο θεατή όσα ο ίδιος καταλαβαίνει, διότι έτσι μειώνουμε το ενδιαφέρον. Επίσης δεν πρέπει να γίνεται μια αλλαγή στη ροή του έργου αντίθετη από τα προηγούμενα πληροφοριακά στοιχεία, οπότε άλλα προβλέπει ο θεατής και άλ-

λα επακολουθούν και προκαλείται σύγχυση.

Ένα αρκετά γνωστό ανέκδοτο που έχει τη βάση του στην ανικανοποίητη πρόβλεψη είναι το παρακάτω:

Ένας κυνηγός που κοιμάται σ' ένα χάνι ακούει ένα άλλο ένοικο που γυρίζει κάθε βράδυ μεθυσμένος και προτού ξαπλώσει πετάει τα άρβυλά του με θόρυβο στο πάτωμα. Ένα βράδυ ο μεθυσμένος πετώντας το ένα άρβυλό του, θυμήθηκε πως αυτό ενοχλούσε τους άλλους και το δεύτερο το τοποθέτησε ήσυχα στο πάτωμα χωρίς να ακουστεί. Ο κυνηγός συνηθισμένος περίμενε επί πολύ ώρα να πετάξει και το άλλο άρβυλό του ο μεθυσμένος για να μπορέσει να κοιμηθεί χωρίς να ξαναξυπνήσει με το θόρυβο, ώσπου ύστερα από μια ώρα χτυπάει το πάτωμα και φωνάζει «επιτέλους πέταξε και το άλλο να κοιμηθώ».

Η σταθερότητα της πρόβλεψης έχει μεγάλη επίδραση σαν συνήθεια και σαν ένστικτο. Ένας άρρωστος που πλησιάζει το τέρμα της ζωής του, σχεδιάζει επιχειρήσεις και σχέδια για το μέλλον. Αυτός βέβαια δεν ξέρει πως η αρρώστια του είναι ανίατος, ενώ οι θεατές το έχουν ήδη πληροφορηθεί.

Ένας εγκληματίας αποφασίζει να αρχίσει μια έντιμη ζωή, πλην όμως τα παλαιά του σχέδια περιμένουν την ευκαιρία να τον καταστρέψουν.

Εφόσον ένα συμβάν που σχεδιάζεται για το μέλλον περνάει στο παρόν κάποια σχέση το συνδέει με την πρόβλεψη και την εκτέλεση, ήτοι να προβλέψουμε κάτι που θα συμβεί και εκτελείται ακριβώς κατά τον τρόπο που το προβλέψαμε, τότε έχουμε μια ολοκλήρωση του ότι αναμέναμε, ενώ αν αντί του προβλεπόμενου πάρει το μέρος του κάτι άλλο τότε το συναίσθημα θα είναι έκπληξη.

Η έκπληξη είναι μια από τις σπουδαιότερες επιδράσεις σε κάθε ιστορήμα είτε αυτό είναι κωμωδία, δράμα ή τραγωδία. Έκπληξη μπορεί να κατορθώσει με τον τρόπο της τεχνικής της πρόβλεψης. Πρέπει να προβλέψουμε άλλο γεγονός και αντί αυτού άλλο να παίρνει τη θέση του. Αν δεν προβλέψουμε ή δεν αναμένουμε κάτι δεν μπορεί να αιφνιδιαστούμε.

Εφόσον έτσι έχουν τα πράγματα πρέπει ο θεατής να πιστεύει σε κάτι άλλο πριν του έλθει η έκπληξη.

Στην ελαφρή επιθεώρηση μπορούμε να παρατηρήσουμε με τι φροντίδα και προσοχή ένας κλόουν προπαρασκευάζει την έκπληξη. π.χ. ένας κλόουν προσπαθεί να πηδήσει ένα φράκτη (εμπόδιο). Προετοιμάζεται κατά τρόπο που δημιουργεί την πεποίθηση στο ακροατήριο, παρόλες τις δυσκολίες του επιχειρήματος, πως οπωσδήποτε θα το πηδήσει, όπου ο κλόουν βαδίζει απαθέστατα γύρω από το φράκτη και βγαίνει στην αντίθετη μεριά. Έτσι ξαφνιάζει το ακροατήριο που τον περίμενε

να πηδήσει και ξεσπάει στα γέλια. Αυτό είναι ένα συνηθισμένο τέχνασμα των κλόουν να κάνουν το ακροατήριο να γελάει.

Το ίδιο συμβαίνει και στο δράμα, δηλαδή υπάρχει για κάποιον η γενική γνώμη πως πρόκειται για ένα τίμιο και φιλήσυχο πολίτη. Το ακροατήριο οδηγείται έτσι στην πίστη πως πρόκειται για έντιμο πρόσωπο. Όταν ξαφνικά τον δείξουμε εγκληματία το ακροατήριο θα αιφνιδιαστεί, διότι είχε σχηματίσει άλλη γνώμη, ενώ αν δεν ήξερε τίποτε δεν θα του έκανε εντύπωση.

Ο Charlie Chaplin συχνά συνήθιζε να αιφνιδιάζει το ακροατήριό του για να του προξενεί τα γέλια.

Στο μεγάλο δικτάτορα προετοιμάζεται να τα βάλει με ένα τεράστιο κανόνι. Βλέπουμε κατ' επανάληψη τις προπαρασκευές του γύρω από το κολοσσιαίο κανόνι. Φανταζόμαστε μία φοβερή εκπυρσοκρότηση και ένα βλήμα, που θα εκτοξευθεί σε πολλά χιλιόμετρα και ξαφνικά βλέπουμε το βλήμα να βγαίνει σιγά - σιγά και να πέφτει λίγο πιο πέρα.

Μια μεγάλη επίδραση έχει επίσης η καθυστέρηση προκειμένου να περιμένουμε κάτι σε ορισμένο χρόνο.

Ας υποθέσουμε πως ένας εγκληματίας σκοπεύει να σκοτώσει μια γυναίκα. Ξέρουμε πως ο ήρωας πρόκειται να φθάσει στο σπίτι μια ορισμένη ώρα, αλλά η ώρα

περνά και αυτός ακόμη να φανεί. Αυτή η καθυστέρηση έχει μεγάλη επίδραση στο θεατή και θα έπαυε να υπάρχει, αν μπορούσε να προβλέπει την πραγματική ώρα που θα έφτανε.

Ένα άλλο παράδειγμα: Ανοίγει η πόρτα και εμείς φανταζόμαστε, πως εκείνη την στιγμή κάποιος θα μπει, αλλά περνάει πολλή ώρα, ώσπου να τον δούμε να μπαίνει.

Επίσης το ίδιο θα μπορούσε να συμβεί, αν το επεισόδιο συνέβαινε νωρίτερα από τον προβλεπόμενο χρόνο ήτοι: μια γυναίκα νομίζει πως ο άνδρας της θα γυρίσει, ύστερα από μια εβδομάδα ενώ αυτός γυρίζει σε δύο ημέρες και την πιάνει με άλλον άνδρα. Η γυναίκα αιφνιδιάζεται, διότι πίστευε πως θα αργούσε περισσότερο ο δε άνδρας αιφνιδιάζεται, διότι πίστευε πως θα την έβρισκε μόνη.

Η πρόβλεψη για κάτι δυσάρεστο μας προξενεί φόβο: ένα παιδάκι έσπασε το τζάμι του παραθύρου. Αν ξέρουμε πως ο πατέρας του είναι κακός θα μας καταλάβει ο φόβος πως θα δείρει το παιδί άσχημα, ενώ μια ελπιδοφόρα πρόβλεψη μας γεννάει την εντύπωση, πως ο πατέρας του θα το συγχωρήσει, χωρίς φυσικά να εξουδετερώσει το φόβο που παραμένει ανάγλυφος. Έτσι ο θεατής δοκιμάζει ταυτόχρονα τόσο το συναίσθημα του φόβου όσο και της ελπίδας.

Παράδειγμα: ο κακοποιός πρόκειται να τρομοκρατήσει την αγαπημένη του ήρωα. Εμείς προβλέπουμε τι προτίθεται να κάνει και μας καταλαμβάνει φόβος, αλλά ξέρουμε επίσης πως ο ήρωας κατευθύνεται στο σπίτι, όπου καιροφυλακτεί την κόρη ο κακοποιός. Προβλέπουμε την άφιξή του και γεμίζουμε με ελπίδες, ενώ ταυτόχρονα έχουμε και φόβους.

Suspense

Αγωνία

Suspense είναι το φόβητρο των παραγωγών κινηματογράφου. Αν υπάρχει κάτι λάθος στο έργο, συνήθως συμβαίνει και από έλλειψη suspense. Αν στην ταινία λείπει η αρχιτεκτονική (δομή), αν η εξιστόρηση είναι σκοτεινή και προέρχεται σύγχυση, η συνήθης συμβολή είναι «πρόσθεσε λίγη suspense».

Μεγάλες ελπίδες βασίζονται σ' αυτήν την λέξη σαν να κατέχει κάποια μαγική δύναμη και να γιατρεύει όλες τις ανεπάρκειες του έργου. Λίγοι ξέρουν ακριβώς τα χαρακτηριστικά της suspense και τον τρόπο που αποκτάται.

Παρόλη τη σπουδαιότητά της είναι μία δευτερεύουσα επίδραση, που προέρχεται από άλλα δραματικά στοιχεία. Η suspense συναντάται σε μια γερή και σωστή δομή και ποτέ δεν μπορεί να υπάρξει από μόνη της, δεν μπορεί να προστεθεί και δύσκολα μπορεί να διορθωθεί ή να βελτιωθεί μόνη της, διότι εξαρτάται πάρα πολύ από τα άλλα στοιχεία.

Suspense δεν είναι ένα στοιχείο της αφήγησης, αλλά μια αντίδραση του θεατή για το έργο. Όταν λέγεται ότι το έργο δεν έχει suspense, εννοούμε ότι ο θεατής δεν μπορεί να αισθανθεί suspense όταν του προ-

βάλλεται το έργο.

Suspense είναι η αγωνία του θεατή για την έκβαση της υπόθεσης, που επιφορτίζεται ένας ηθοποιός στο έργο.

Ως εκ τούτου η πρώτη ανάγκη να δημιουργηθεί η suspense είναι ο σκοπός, η υπόθεση. Έργο χωρίς σκοπό δεν μπορεί να προξενήσει suspense.

Ο σκοπός (πρόθεση) συμπληρώνεται με ένα αποτέλεσμα.

Εάν δεν υπάρχουν δυσκολίες στην εκτέλεσή του, δεν υπάρχει αμφιβολία το πως θα φτάσει στο τέρμα του και εφόσον δεν υπάρχει αμφιβολία, δεν υπάρχει και η εξέλιξη θα είναι ομαλή όπως προκαθορίσαμε.

Για να δημιουργήσουμε τη suspense πρέπει να χτυπήσουμε επάνω στις δυσκολίες. Στη διαμάχη σκοπού και δυσκολιών βρίσκεται η αμφιβολία. Και εφόσον ο θεατής αμφιβάλλει για το αποτέλεσμα, του δημιουργείται η suspense, η ανάγκη να ακολουθήσει τη συνέχεια. Εκ πρώτης όψεως παρουσιάζεται εύκολο να το καταλάβουμε. Αλλά είναι τρομερό πόσοι διαφορετικοί τρόποι χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία της suspense.

Ένα συνηθισμένο λάθος είναι η ομαλή εξέλιξη του έργου προς το αποτέλεσμα χωρίς δυσκολίες, διότι

ο θεατής ήδη καταλαβαίνει καθαρά που θα τελειώσει.

Πολλοί για να διορθώσουν τα πράγματα προσπαθούν να συγκρατήσουν το αποτέλεσμα, το τέρμα, αλλά με τον τρόπο αυτό δημιουργούν σύγχυση. Διότι η suspense δεν είναι κάτι τυφλό αλλά κάτι αβέβαιο.

Ο Lessing στο Hamburg Dramaturgy λέει: «με μυστικά μέσα ο ποιητής κατορθώνει μικρά εφέ, αλλά σε ποια ανησυχία θα μπορούσε να μας κρατήσει, αν δεν κρατούσε κάτι μυστικό.

Ο θεατής πρέπει να ξέρει που βρίσκεται η επικεφαλίδα του έργου, αλλά θα πρέπει να είναι αβέβαιος για την τελική έκβαση και για να δημιουργηθεί αυτή η αβεβαιότητα και αμφιβολία, πρέπει ο θεατής να ξέρει τις δυσκολίες, που παρεμβάλλονται στο δρόμο της εξέλιξης του σκοπού του έργου.

Συχνά η suspense συγχέεται με την περιέργεια. Αυτή η σύγχυση είναι νοητή, διότι οι αντιδράσεις του θεατή είναι όμοιες. Και στις δύο περιπτώσεις του γεννάται το ίδιο ερώτημα: «Τι πρόκειται να συμβεί;»

Όταν δεν γνωρίζουμε τι θέλει ο ηθοποιός μας δημιουργείται η περιέργεια, ενώ όταν δεν ξέρουμε αν οι σκοποί και οι προθέσεις του ηθοποιού, τελικά θα διεκπεραιωθούν ή θα ματαιωθούν μας δημιουργείται η suspense. Οι αντιδράσεις μας και στις δύο περιπτώσεις

είναι όμοιες, ενώ η αιτία για την κάθε μια διαφέρει.

Περιέργεια είναι η επιθυμία μας να βρούμε το τέρμα ενώ η suspense δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνον, εφόσον γνωρίζουμε το τέρμα, κατά συνέπεια είναι και κάπως αντίθετες η μία προς την άλλη, αλλά και οι δύο δεν μπορούν να υπάρξουν ταυτόχρονα. Η έκθεση του τέρματος του σκοπού καταστρέφει την περιέργεια και δημιουργεί το προκαταρτικό βήμα για τη suspense.

Η περιέργεια είναι ένα άριστο προκαταρτικό για το suspense - πρώτα κάνουμε την ερώτηση: ποιο είναι το τέρμα; διότι πρώτα ενδιαφερόμαστε γι' αυτό και αφού πάρουμε την απάντηση τότε αρχίζει η αγωνία, εφόσον υπάρχουν δυσκολίες στην έκβαση της υπόθεσης για το επιδιωκόμενο τέρμα. Δηλ. η περιέργεια μπορεί να υπάρξει στην αρχή του έργου, ενώ τη suspense συνεχίζει στην εκτύλιξή του.

Παράδειγμα: Ένας σαμποτέρ τοποθετεί μια ωρολογιακή βόμβα στη σάκκα του. Ξέρουμε πως η πρόθεσή του είναι να ανατινάξει κάτι. Αλλά δεν ξέρουμε τι και είμαστε περίεργοι. Αργότερα μαθαίνουμε πως ο σαμποτέρ θέλει να ανατινάξει ένα πλοίο. Τώρα ξέρουμε το τέρμα, αλλά δεν ξέρουμε αν θα καταφέρει να φτάσει ως εκεί και να εκπληρώσει το σκοπό του και έτσι αρχίζει η suspense: θα κατορθώσει να πλησιάσει, τελικά θα διεκπεραιώσει την αποστολή του ή θα τη ματαιώσει;

Εφόσον ξέρουμε τον ορισμό της suspense δηλ. την αμφιβολία για τη διεκπεραίωση του σκοπού, μπορούμε να την δημιουργήσουμε και κατά χίλιους διαφορετικούς τρόπους. ήτοι: Ένας δραπέτης κρύβεται σε μια θημωνιά. Ένας χωρικός μπαίνει στη θημωνιά. Ο δράστης θα τα καταφέρει να μην τον αντιληφθεί ο χωρικός; Η ένας εγκληματίας πρόκειται να δολοφονήσει κάποιον. Suspense : θα φτάσει ο ήρωας νωρίς, ώστε να προλάβει να διαφύγει την ενέδρα;

Το suspense βέβαια δεν περιορίζεται στο αίμα και το έγκλημα. Μια υπόθεση θερμής αγάπης μπορεί να έχει τη βάση της στις ίδιες τεχνικές αρχές για την suspense με αντιθέσεις και δυσκολίες που δημιουργούν την αμφιβολία στη μνήμη του θεατή.

Κατά συνέπεια δεν έχει σχέση πόσο δυνατά είναι το κάθε ένα από αυτά, αλλά έχει μεγάλη σχέση το ισοζύγιό τους σε δυναμισμό. Αν η υπόθεση εμφανίζεται κατά πολύ ισχυρότερη από τις δυσκολίες οι ευκαιρίες για την επιτυχία και τη νίκη είναι αναμφισβήτητες. Κατά συνέπεια δεν υπάρχει αμφιβολία για την έκβαση και το αποτέλεσμα.

Επίσης αν η δυσκολία εμφανίζεται πολύ μεγαλύτερη από τον επιδιωκόμενο σκοπό του έργου, οι πιθανότητες για την επιτυχία είναι επίσης φανερές. Δεν αμφιβάλλουμε για τη ματαίωση του σκοπού.

Για να δημιουργήσουμε την αμφιβολία και εν συνεχεία τη suspense οι πιθανότητες επιτυχίας του σκοπού ή των δυσκολιών πρέπει να είναι περίπου ισοδύναμες.

Ας σκεφτούμε πως βρισκόμαστε σ'ένα υπερωκεάνιο. Το υπερωκεάνιο έχει πολύ δυνατές μηχανές και μεγάλη αντοχή στις τρικυμίες. Έχει όλα τα όργανα και τον αρμενικό εξοπλισμό καθώς και ένα αρκετά εκπαιδευμένο πλήρωμα. Οι δυνατότητές του στην επιτυχία δηλ. να διασχίσει τον ωκεανό είναι πολύ δυνατότερες από τις δυνατότητες του ωκεανού - σαν δυσκολία. -

Έχουμε σκοπό και δυσκολία, αλλά οι πιθανότητες υπερισχύσεως δεν είναι όμοιες. Ως εκ τούτου δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε τη suspense .

Αν το υπερωκεάνιο торπιλιστεί και το πλήρωμα με τους επιβάτες επιβιβάζονται στις ναυαγοσωστικές βάρκες να σωθούν τότε έχουμε όμοιες πιθανότητες και όμοιες δυνάμεις. Σε μια τέτοια ισορροπία μπορεί να δημιουργηθεί suspense.

Ας υποθέσουμε ακόμη πως βρισκόμαστε σε μια συνάντηση μποξ, όπου αγωνίζεται ο Joe Louis με έναν άγνωστο μποξέρ δεν μπορούμε να δημιουργήσουμε suspense, διότι κανείς δεν αμφιβάλλει πως δεν θα νικήσει ο Joe Louis, αλλά αν έχει να κάνει με κανένα γνωστό και αναγνωρισμένης ικανότητας αθλητή, τότε το

στάδιο θα γεμίσει από φιλάθλους και θα υπάρχει καθόλη τη διάρκεια της πάλης ένταση και ενθουσιασμός. Ο Joe Louis θα παλέψει και αυτή τη φορά με την ίδια τέχνη, αλλά η αμφιβολία για το αποτέλεσμα αυξάνει το ενδιαφέρον.

Παρόλο που φαίνεται τόσο φανερά από την καθαρή αυτή ανάληψη, λάθη τέτοιου είδους συχνά συμβαίνουν, κυρίως όταν ο ενθουσιασμός του συγγραφέα για να κάνει ένα θαυμάσιο ήρωα και τον αντίπαλο του άνθρωπο με συμπλέγματα από όλες τις κακές και τιποτένιες ποιότητες καταστρέφει το suspense. Ο τελευταίος αυτός εξευτελισμός επιτρέπεται εφόσον ο αντίπαλος είναι ισχυρός και εφόσον η κακία του δεν είναι ταυτόσημη με την αδυναμία. Αν οι τιποτένιες του ποιότητες παρουσιάζονται άσπλαχνες και κακοήθεις και ταυτόχρονα συνδέονται με ισχυρή δύναμη, τότε μπορεί να δημιουργηθεί suspense, διότι οι πιθανότητες επιτυχίας είναι περίπου ίδιες.

Ο Alfred Hitchcock έδωσε την εξής έκφραση: «Πάντοτε σέβομαι τον κακοήθη μου, τον οποίο περιγράφω ως ένα επίφοβο και τρομερό χαρακτήρα πράγμα που κάνει τον ήρωά μου ή το θέμα μου περισσότερο θαυμαστό».

Λέγεται ότι η δύναμη των δυσκολιών η οποία εξοπλίζεται εκθέτει την ισχυρότητα του σκοπού της πρόθεσης. Παράδειγμα: ένας στρατός από πέντε χιλιάδες αν-

θρώπους αμύνεται υποστηρίζοντας ένα γεφύρι. Δεν είναι το ίδιο με μια αντίπαλη δύναμη διαφόρων ανθρώπων που θα ανταταχθούν στους πέντε χιλιάδες, διότι η πιθανότητα επιτυχίας δεν είναι όμοια και στις δύο δυνάμεις.

Η πραγματοποίηση καταστάσεων με δυναμικό suspense οδήγησε πολλές φορές συγγραφείς σε σοβαρά λάθη. Αφήνουν τον ήρωα να αντιμετωπίσει μια απελπιστικά δύσκολη κατάσταση. Εκ των υστέρων δεν σώζεται παρά με κάποια βοήθεια συμπτωματική. Αυτή είναι αφελής κατασκευή, διότι ένας ήρωας που μπαίνει σε ένα χώρο, όπου βρίσκονται μια δωδεκάδα εγκληματιών δεν είναι ήρωας αλλά ηλίθιος. Αν ο ήρωας σωθεί από συμπτωματική άφιξη της αστυνομίας, δεν θα άξιζε να σωθεί.. Έτσι ο συγγραφέας προσβάλλει την νοημοσύνη του ακροατηρίου. Και εδώ μπορεί να παρατηρηθεί suspense, αλλά ψεύτικη που βασίζεται στην παιδαριώδη εμπιστοσύνη του παραγωγού για τη λύση του έργου. Παράδειγμα: Το τρένο που μεταφέρει τον ήρωα με την ηρώίδα κατευθύνεται να περάσει ένα γεφύρι που έχει καταστραφεί. Το τρένο τρέχει με 70 και δεν υπάρχει μέσο ειδοποίησης. Κατά συνέπεια δεν αισθανόμαστε κανένα suspense διότι δεν υπάρχει αμφιβολία πως το τρένο θα πέσει στο ποτάμι, αλλά επειδή συμπαθούμε το ζευγάρι δεν απελπιζόμαστε εντελώς και υποσυνείδητα πιστεύουμε πως κάτι μπορεί να παρεμποδίζει το τρένο να πέσει στο ποτάμι. Αυτό είναι ψεύτικο suspense . Ενώ αν ο φύλακας έμαθε την καταστροφή του γεφυριού και τρέχει με όλη του τη δύναμη να προλάβει το τρένο, τό-

τε έχουμε το αληθινό suspense, διότι αμέσως γεννιούνται τα ερωτήματα θα προλάβει ο φύλακας το τρένο; θα προλάβει ο μηχανοδηγός να το αντιληφθεί και να σταματήσει; και τελικά θα σωθεί το τρένο με τους επιβάτες μας; Είναι φανερό πως εδώ είναι περισσότερο νευρώδες και δυναμικό το suspense.

Είναι απλή σε πολλές περιπτώσεις η εισαγωγή ενός στοιχείου που θα κάνει τις πιθανότητες ισοδύναμες, όπως στην παραπάνω περίπτωση.

Οι λόγοι που προσδιορίζουν την τύχη της έκβασης της υπόθεσης μπορούν να υπάρχουν άσχετα αν ο θεατής τους γνωρίζει ή όχι, αλλά πρέπει να ξέρουμε ότι στο θεατή δεν μπορεί να δημιουργηθεί suspense πριν πληροφορηθεί τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο σκοπός του έργου, όπως το είδαμε στο παραπάνω παράδειγμα με το φύλακα και το τρένο. Από αυτό συμπεραίνουμε πως η πληροφορία πρέπει να δίνεται στην κατάλληλη στιγμή για να απαιτήσει το έργο τις καλλίτερες αξίες του suspense. Αυτή είναι επίσης και η Αριστοτελική αντίληψη: Εφόσον οι αντιθέσεις του έργου παρουσιάζονται ισοδύναμες ή κάπως ευνοϊκότερες για τη μία, απότομα μία ή άλλη παίρνει αποφασιστική θέση υπεροχής. Αυτή η αποφασιστική υπεροχή εμπνέει τη βεβαιότητα και δημιουργεί τον Κολοφώνα της δραματικότητας. Μετά το σημείο αυτό δεν υπάρχει για το θεατή αμφιβολία για την καλή ή κακή έκβαση της υπόθεσης. Κατά συνέπεια η φάση αυτή πρέπει να βρίσκεται όσο μπορεί

πλησιέστερα προς το τέρμα, διότι μετά την αποφασιστική δραματική έξαρση αρχίζει να μειώνεται το ενδιαφέρον (διότι διαλύθηκε η suspense).

Η προοδευτική κίνηση

Οι παραγωγοί του κινηματογράφου ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την εκτύλιξη του έργου. Ενθουσιάζονται όταν εκτυλίσσεται με γοργό ρυθμό ή δυσανασχετούν όταν η ροή του είναι αργή είτε για ολόκληρη την ταινία είτε για μέρος από αυτήν.

Για να αυξήσουν την γοργότητα αρχίζουν τις περικοπές και καταντάει στο τέλος να μην αισθάνεται ή να καταλαβαίνει τίποτα ο θεατής. Διότι η ταχύτητα της εξέλιξης του έργου σπάνια γίνεται με την περικοπή.

Δεν είναι ασφαλώς η μηχανική κίνηση της ταινίας που καθυστερεί, διότι αυτή καθορίζεται με όργανα μηχανικά στον ακριβή της ρυθμό αλλά η σκέψη του θεατή η οποία πρέπει να κινείται προοδευτικά από την αρχή του έργου προς το τέλος.

Η σκέψη και φαντασία του θεατή είναι αδρανείς, εφόσον ο θεατής κάθεται στη θέση του μέσα στην αίθουσα προβολής. Δεν έχουν κίνηση αφ' εαυτών, αλλά έχουν μια λειτουργία σε ορισμένες αντιδράσεις. Τοποθετώντας τα στοιχεία του έργου σε σωστή σειρά έχουμε τη δυνατότητα να τραβήξουμε την σκέψη του θεατή σε κίνηση προοδευτική. Αν η υπόθεση του έργου δεν κατορθώνει να συγκεντρώσει αυτά τα στοιχεία δεν μπορεί να προσελκύσει την προσοχή. Συμπέρασμα του θεα-

τή: έργο αργό, μακρύ και ενοχλητικό.

Η προοδευτική εξέλιξη είναι κάτι νέο, που δημιουργήθηκε από την καινούρια φόρμα τέχνης, τον κινηματογράφο.

Η κίνηση αυτή δεν έχει το ίδιο ενδιαφέρον στο θέατρο, διότι ο χρόνος τους είναι αδιάκοπος. Κάθε δευτερόλεπτο της σκηνής ή της πράξης παρουσιάζει και ένα δευτερόλεπτο πραγματικού χρόνου. Ως εκ τούτου δεν μπορεί να κινηθεί γρηγορότερα ή αργότερα και η σκέψη του θεατή ακολουθεί την ταχύτητα της πλοκής του έργου δηλ. ούτε γρηγορότερα ούτε αργότερα.

Το διήγημα έχει τέτοιου είδους κίνηση που ο αναγνώστης μπορεί να πετάξει το βιβλίο στη γωνία και να το ξαναρχίσει όταν του αρέσει. Δεν είναι υποχρεωμένος να το διαβάσει συνέχεια από την αρχή ως το τέλος.

Πρέπει να ξέρουμε ότι ο ενδιάμεσος χρόνος μεταξύ σκηνών διακόπτει την ομαλή ροή της προοδευτικής κίνησης. Κάθε σκηνή αντιπροσωπεύει μια ακόμη προοδευτική κίνηση, διότι ο χρόνος κάθε σκηνής είναι ίσος με τον πραγματικό χρόνο. Αλλά οι ενδιάμεσοι χρόνοι (μεταξύ σκηνών, που ποικίλλουν σε διάρκεια) παρουσιάζουν μία πολύ επικίνδυνη αναχαίτιση της συνέχειας της προοδευτικής κίνησης

Πρέπει να καταλάβουμε ότι η φόρμα του κινημα-

τογράφου δεν είναι μία συνεχής οντότητα. Αντίθετα είναι μια συσσώρευση από κομμάτια: πλάνα και σκηνές. Αυτά τα κομμάτια έχουν την τάση να παραμερίζονται και να διακόπτουν τη συνέχεια του μύθου σε μία κρίσιμη στιγμή. Για να ξεπεράσουμε αυτή τη διακοπή πρέπει να ψάξουμε για συνδεδετικά στοιχεία εντός του μύθου. Αν αυτά τα στοιχεία ξεπερνούν τις διακοπές των τεχνητών υποδιαίρέσεων μπορούμε να κατορθώσουμε τη σύνδεση. Έχοντας αυτό στη σκέψη μας καταλαβαίνουμε την κυρίαρχο σπουδαιότητα της προοδευτικής κίνησης στον κινηματογράφο συγκρίνοντάς την με άλλα σχήματα διηγήσεως.

Πρέπει να ψάξουμε για στοιχεία στο μύθο, τα οποία αναγκάζουν τη φαντασία μας να κινείται προοδευτικά. Για να τα βρούμε όμως είναι αναγκαίο να καταλαβαίνουμε πολύ καλά τα στοιχεία της δραματικής δομής. Μόνο ένας παραγωγός κινηματογράφου με ειδικές γνώσεις των νόμων της δραματικής δομής είναι σε θέση να κάνει έργο με γρήγορη κίνηση.

Αν συγκρίνουμε τη σκέψη μας με τη σκέψη κάποιου που περπατάει στη μεγάλη λεωφόρο θα πιστέψουμε με βεβαιότητα πως αυτός ξέρει που πάει. Αυτός έχει στο νου του κάποιο τέρμα, όπου κατευθύνεται, αλλιώς θα στεκόταν ή θα καθόταν. Και αυτή είναι ακριβώς η σκέψη του θεατή που παρακολουθεί το έργο, αν δεν του πούμε ποιο είναι το τέλος του.

Για να προκαλέσουμε κάθε είδους προοδευτική κίνηση πρέπει να προσδιορίσουμε ένα τέρμα. Χωρίς αυτό ο θεατής δεν θα κινείται και το έργο θα παρουσιάζεται αργό και χωρίς ενδιαφέρον. Μόλις προσδιορίσουμε το τέρμα ο θεατής θα αρχίσει τις δυνατότητες για να φτάσει.

Γενικά η πρόβλεψή μας εργάζεται τόσο δυνατά που μας σπρώχνει να φτάσουμε στο τέρμα αμέσως και αδημονούμε για την εξέλιξη της υπόθεσης. Η αναγκαία καθυστέρηση που προκαλείται από το χρόνο που απορροφά η πλοκή του έργου παρουσιάζεται σαν εμπόδιο στην προοδευτική κίνηση.

Για να εξουδετερώσουμε αυτή την εντύπωση των εμποδίων πρέπει να επιβάλλουμε την αμφιβολία δηλ. το suspense και έτσι απαλλάσσουμε τον θεατή από μια δυσανασχέτηση και διευκολύνουμε την αίσθηση της προοδευτικής κίνησης.

Επίσης επιθυμούμε τη βεβαιότητα. Συχνά λέγεται πως το να είμαστε βέβαιοι για κάτι κακό είναι προτιμότερο από την αβεβαιότητα, διότι αφήνει ανοιχτή την ευκαιρία για μια ευχάριστη έκπληξη. Λέγεται επίσης πως ο θάνατος ενός συγγενή είναι λιγότερο οδυνηρός από την απώλειά του.

Από ότι καταλαβαίνουμε η προοδευτική κίνηση είναι προϊόν της πρόβλεψης ή της αγωνίας του θεατή. Για

την πρόβλεψη χρειαζόμαστε ένα τέρμα ή αποτέλεσμα του επιδιωκόμενου σκοπού και για την αγωνία έχουμε ανάγκη της αμφιβολίας που τη δημιουργούν οι δυσκολίες για την ολοκλήρωση του σκοπού αυτού.

Επιθυμία μας είναι να δημιουργήσουμε μια ομαλή και γοργή προοδευτική κίνηση στη σκέψη του θεατή. Τώρα που ξέρουμε τις αιτίες, μπορούμε να προχωρήσουμε στην ταξινόμηση των στοιχείων του μύθου κατά τρόπο που να μπορούμε να αποκτήσουμε τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα.

Όπως ήδη βεβαιώθηκε το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της υπόθεσης του έργου, πρέπει να καθοριστεί, όσο πιο γρήγορα για να προκαλέσει προβλέψεις και μάλιστα μόλις ο σκοπός αναφερθεί, πρέπει και το τέρμα του να καθοριστεί, η δε προοδευτική κίνηση αρχίζει με τις προβλέψεις που κάνουμε και την επιθυμία μας για το αποτέλεσμα. Μόλις αυτό επιτευχθεί αμέσως αρχίζει και η ταχύτητα της εξέλιξης του έργου. Μόλις οι προβλέψεις των επεισοδίων αρχίσουν να διαφαίνονται αρχίζουμε να αδημονούμε για τις προσεχείς ενέργειες σαν εμπόδια. Για να αυξήσουμε την ταχύτητα της προσελκύσεως με την ταχύτητα του φιλμ εισάγουμε στο έργο μας την αμφιβολία. Οι δυσκολίες για την πραγμάτωση του σκοπού και που κάνουν το αποτέλεσμα αβέβαιο, πρέπει να εκτεθούν από την αρχή μετά τον καθορισμό του επιδιωκόμενου σκοπού.

Λέγεται επίσης πως όταν η έξαρση φτάσει στο κατακόρυφο διαλύει την αμφιβολία και τη suspense, ως εκ τούτου πρέπει να φροντίζουμε το σημείο αυτό να βρίσκεται κοντά στο τέλος του έργου, καθώς και το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της όλης υπόθεσης του έργου, διότι αν δεν περιμένουμε κάτι δυνατό, που να προκαλέσει τη συγκίνηση θα αρχίσουμε να δυσανασχετούμε.

Η προοδευτική κίνηση στο δρόμο της έχει τις αλλαγές της: αρχίζει αργά, στη συνέχεια κερδίζει ταχύτητα, την ξαναχάνει και σταματάει εντελώς πριν από το τέρμα, δηλ. ανάλογα με το χρόνο που εξελίσσονται τα γεγονότα: όταν αρχίζει η κύρια υπόθεση του έργου, όταν αναφύονται οι δυσκολίες, όταν η έξαρση της δραματικότητας κορυφώνεται και όταν ο κύριο σκοπός ολοκληρώνεται είναι και το τέλος του έργου.

Και τώρα ας προσπαθήσουμε να βρούμε και άλλους παράγοντες, που προσδιορίζουν την προοδευτική κίνηση.

Το κύριο αποτέλεσμα της υπόθεσης του έργου προσελκύει τη σκέψη του θεατή.

Αλλά πρέπει να υπολογίσουμε πως ένα μεγάλο μέρος της δύναμης της προσέλκυσης εκμηδενίζεται από την απόσταση και όσο πλησιάζουμε στο τέρμα της υπόθεσης τόσο η προσέλκυση μεγαλώνει και μας τραβάει σαν ένας μαγνήτης και μας αυξάνει το ενδιαφέρον. Το

ενδιαφέρον που προσελκύουν τα αποτελέσματα των επεισοδίων στην πορεία του έργου είναι τα βοηθητικά τέρματα τα οποία κατάλληλα τοποθετημένα μας αυξάνουν συνεχώς το ενδιαφέρον, ώσπου να φτάσουμε στο μεγάλο τέρμα που θα τα επισκιάσει όλα και που συμπίπτει με το τέλος του έργου.

Δεν υπάρχει κανένας κανόνας για την διευθέτησή του. Κάθε μύθος έχει και τη δική του δομή. Ορισμένος χώρος της ταινίας μεταξύ εμποδίων που παρουσιάζεται χωρίς ενδιαφέρον σαν σκοτεινό σημείο του έργου, πρέπει να περικόπτεται κατά τρόπο που να κερδίζει σε νόημα και καταληπτότητα το όλο έργο.

Αυτό είναι θεμελιώδης αρχή για κάθε πρόβλεψη εξέλιξης επεισοδίου του έργου, που προκαλεί την προοδευτική κίνηση και όχι τη ζωνηρότητα του διαλόγου ή τη γοργή δράση μιας σκηνής.

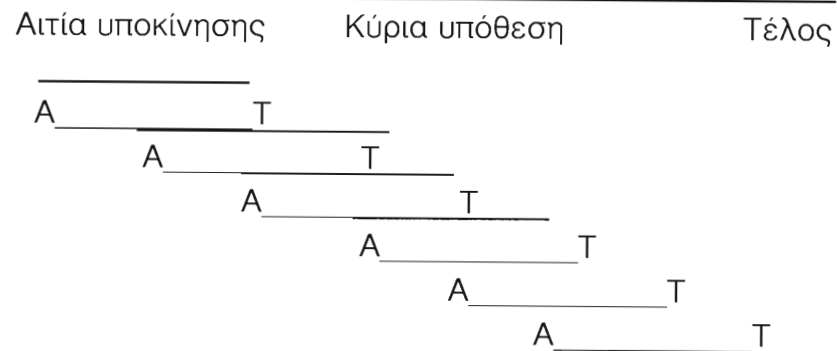
Ας σκεφτούμε μια σκηνή στην οποία ένας άνδρας επισκέπτεται μια γυναίκα. Της μιλάει θαυμάσια, ο διάλογός του είναι σύντομος και ακριβής και η σκηνή τελειώνει χωρίς κανένα σκοτεινό σημείο, η σκηνή μένει χωρίς προοδευτική κίνηση, διότι δεν προβλέπουμε καμιά εξέλιξη στο γεγονός. Ας πάρουμε πάλι τον ίδιο άνθρωπο. Έρχεται να επισκεφτεί την ίδια γυναίκα με πρόθεση να τη σκοτώσει. Μπαίνει στο σπίτι και αρχίζει να μιλάει για τον καιρό. Δεν ενδιαφέρει πόσα αδιάφορα πράγματα μπορεί να ειπωθούν. Η σκηνή θα έχει μια παράδοξη και

μυστηριώδη κίνηση, διότι προβλέπεται μια πολύ ενδιαφέρουσα εξέλιξη του επεισοδίου. Μας κάνει ανυπόμονους και αυτή η ανυπομονησία δυναμώνει τη θέλησή μας να βρεθούμε κάπου - την κίνηση.

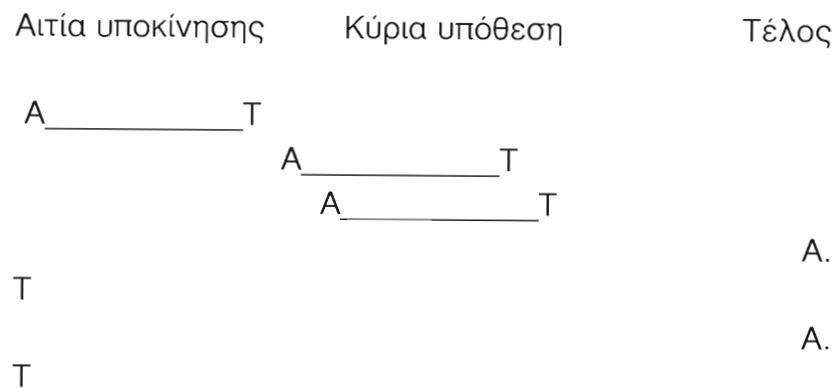
Για να πετύχουμε την πιο ομαλή προοδευτική κίνηση πρέπει να προσέξουμε τους ακόλουθους παράγοντες: το τέρμα κάθε επεισοδίου έχει μια ελκυστική δύναμη μέχρις ότου το φτάσουμε, οπότε χάνει πάλι το ενδιαφέρον του, εφόσον συμπληρώθηκε και αυξάνει το ενδιαφέρον για κάποιο άλλο που έχει ήδη γεννηθεί και θα συνεχίσει κατά τον ίδιο περίπου τρόπο οργάνωσης δομής. Αλλά για να εξασφαλιστεί ομαλή και συνεχής ροή, πρέπει πριν ακόμη το ένα τελειώσει να έχει αναγγελθεί ο σκοπός του επομένου για να εξασφαλίζεται έτσι η συνοχή του έργου.

Για να είμαστε ευκρινέστεροι παρουσιάζουμε σχηματικά το σωστό και το λανθασμένο τρόπο διατάξεως. Παρουσιάζουμε το έργο σαν μια μεγάλη οριζόντια γραμμή που έχει στην αρχή της την αιτία, συνεχίζει με το σκοπό της υποθέσεως του έργου και τελειώνει με την ολοκλήρωση του σκοπού ή την ματαίωση δηλ. το τέρμα της υπόθεσης. Εκτός από την κύρια υπόθεση του έργου έχουμε και τις βοηθητικές δηλ. τα επεισόδια του έργου που έχουν επίσης την αιτία, το σκοπό και τη λύση τους, και αυτές τις σημειώνουμε σχηματικά με μικρότερες οριζόντιες.

Σωστή δομή



Λανθασμένη δομή



Ας έρθουμε πάλι στο διαβάτη του μεγάλου δρόμου που κατευθύνεται σε μία γειτονική πόλη που είναι και ο επιδιωκόμενος σκοπός του. Στο δρόμο του περνούν διάφορες σκέψεις απ' το μυαλό του, προβλέπει κάποιον φίλο που θα τον δεχτεί, ένα καλό γεύμα, μια ανάπαυση στο ξενοδοχείο, μια καλή έκβαση στις επιχειρήσεις τους. Σε όλα αυτά βλέπουμε να κάνει ευχάριστες προβλέψεις. Είναι φανερό πως ο άνθρωπος αυτός αδημονεί να φτάσει και δεν καταλαβαίνει το χρόνο πως περνάει δηλ. αυξάνει η προοδευτική κίνηση.

Μπορεί ακόμα και ο διαβάτης μας να κάνει άλλου είδους προβλέψεις ήτοι: πως όταν φτάσει στην πόλη θα τον δικάσουν, θα τον κλείσουν στην φυλακή ή πως θα τον κακοποιήσουν οι εχθροί του, οπότε οι προβλέψεις του είναι δυσάρεστες, καταλαβαίνουμε πως θα αρνούνταν να προχωρήσει εκτός αν θα τον ανάγκαζε μια δυνατή αιτία. Τα παραπάνω παραδείγματα αναφέρονται στις προβλέψεις του κυρίου τέρματος. Όσο για τις προβλέψεις των βοηθητικών τερμάτων ευχάριστες ή δυσάρεστες επιδρούν στην προοδευτική κίνηση κατά διαφορετικό τρόπο. Αν το τέρμα ενός κύριου σκοπού είναι να φτάσει στη γειτονική πόλη και η κύρια πρόβλεψη περιέχει κάτι ευχάριστο, όπως την ένωση δύο αγαπημένων, τα βοηθητικά τέρματα επεισοδίων μπορεί να είναι δυσάρεστα, χωρίς να ενοχλούν την προοδευτική κίνηση. Τα βοηθητικά τέρματα μπορεί να είναι δυσάρεστα, διότι ο άνθρωπος αυτός έχει να υποφέρει από πείνα, δίψα, κρύο, αϋπνία και υποφέρει στο ταξίδι του. Εν τούτοις

όλα αυτά δεν πρόκειται να τον σταματήσουν, διότι η κύρια πρόβλεψη (η ένωσή του με την αγαπημένη του) είναι ευχάριστη.

Μεταφράζοντάς τα όλα αυτά σε κινηματογραφικούς ορισμούς καταλαβαίνουμε πως η σκέψη του θεατή θα κινείται προοδευτικά περισσότερο ανυπόμονα, αν προβλέπει ένα ευχάριστο τέλος (λύση). Δεν θα κινείται προοδευτικά, αν περιμένει να δει πως μόλις φτάσει θα τον δείρουν τα δε βοηθητικά μέτρα (ενδιάμεσα επεισόδια) θα είναι δυσάρεστα και τρομακτικά, πλην όμως ο τρόμος του δεν θα έβλαπτε την προοδευτική κίνηση και θα γίνονταν σκαλοπάτια, προκειμένου να φθάσουμε σε κάτι ευχάριστο στο τελικό τέρμα.

Αυτή είναι η πλέον σπουδαιότερη αιτία, για την ανάγκη ενός «HAPPY END» στον κινηματογράφο.

Από αυτό καταλαβαίνουμε πως τα διάφορα τέρματα έχουν διαφορετική δυνατότητα έλξεως.

Ας ξανάρθουμε στο ίδιο παράδειγμα του μοναχικού διαβάτη στο μακρινό δρόμο. Τον παρατηρούμε να στέκεται μπροστά σε μια πινακίδα του δρόμου. Στο κάτω μέρος της επιγραφής διαβάζει το όνομα μιας μακρινής πόλης που κατευθύνεται - το κύριο τέρμα - με μεγάλα γράμματα και λίγο ψηλότερα με πολύ μικρότερα γράμματα τη πόλη που θα συναντήσει στο δρόμο του, προτού φτάσει στον προορισμό του, ο οποίος είναι και

το κύριο τέρμα, το οποίο έχει σημειωθεί με μεγαλύτερα γράμματα.

Ας πάρουμε το παράδειγμα ενός στρατιώτη, ο οποίος υπηρετούσε στην Θεσσαλονίκη.

Απολύεται από το στρατό και θέλει να επιστρέψει στο σπίτι του, που βρίσκεται 30 χιλ. έξω από την Αθήνα. Το ενδιαμέσο βοηθητικό τέρμα που παρουσιάζεται, η Αθήνα, είναι περισσότερο ελκυστικό και ενδιαφέρον από το κύριο τέρμα, που είναι το σπίτι του. Μπορούμε από αυτό να υποπτευθούμε κάθε ενδεχόμενο, πως ο στρατιώτης θα παραμείνει στην Αθήνα, θα διασκεδάσει και ενδέχεται να μην ξαναγυρίσει στο σπίτι του, στο μικρό χωριό. Αυτό πάλι εύκολα μπορεί να μεταβληθεί, εάν αναλογισθούμε πως ο στρατιώτης αγαπάει μια κοπέλα, που δύο χρόνια τώρα τον περιμένει και που έχει να τον δει από τότε που έφυγε από το χωριό.

Αυτόματα όλη η αίγλη της Αθήνας χάνει το ενδιαφέρον της γι' αυτόν και η μεγάλη πόλη γίνεται ένας δευτερεύων σταθμός προ του κυρίου τέρματος, το χωριό που θα ξαναδεί την κοπέλα του.

Συχνά οι συγγραφείς κάνουν το λάθος - προκειμένου για τον κινηματογράφο - να μην ξεκαθαρίσουν, ποιος είναι ο κύριος σκοπός της υποθέσεως και ποιος ο δευτερεύων.

Η έλξη του κύριου τέρματος, πρέπει να είναι και η δυνατότερη απ' όλες, διότι εάν ένα ενδιάμεσο βοηθητικό μας ελκύει περισσότερο, η δύναμη του κύριου τέρματος που βρίσκεται μακριά χάνει την σπουδαιότητά της. Η κλιμάκωση των επεισοδίων του έργου, από άποψη ενδιαφέροντος πρέπει να αυξάνει στην πορεία της εξελίξεως του. Αυτή είναι η δραματική διαβάθμιση των αξιών. Μια ελαφριά σκηνή έρωτος στην αρχή της ταινίας μπορεί να είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Η ίδια σκηνή πριν από μια πάλη, που θα στοίχιζε και την ζωή του ήρωα θα μοιάζει γελοία. Η σκηνή έρωτος πρέπει να αυξήσει το ενδιαφέρον της με την τραγικότητα ή τον ηρωισμό.

Στην κλιμάκωση των γεγονότων, πρέπει κάθε στοιχείο της υποθέσεως που ακολουθεί να μας οδηγεί προς τα εμπρός. Κάθε χαρακτηρισμός, πρέπει να αυξάνει προοδευτικά προς το τέρμα. Κάθε συγκίνηση να δυναμώνει. Κάθε απόφαση να γίνεται σκληρότερη. Κάθε γεγονός να αυξάνει σε ενδιαφέρον. Και αυτό δεν είναι μικρό πρόβλημα. Εάν ο συγγραφέας δεν κατορθώσει να αναπτύξει τη διαβάθμιση όλων των στοιχείων, θα έχει να αντιμετωπίσει σοβαρά εμπόδια, που δεν τα υπολόγιζε. Εκείνα τα σημεία που δεν διαβάθμισε, παραμένουν στάσιμα χάνοντας αξία και ενδιαφέρον, διότι τα άλλα έχουν ήδη προχωρήσει.

Εάν ο χειρισμός είναι καλά ή άνισα (ανώμαλος) διαβαθμισμένος, μπορεί να προξενήσει μια ξεχωριστή

εντύπωση. Παράδειγμα: ένα σύνταγμα βαδίζοντας για την μάχη, συναντά ένα γεωργό, που καλλιεργεί το χωράφι του. Στην επιστροφή τον ξαναβλέπουν, αλλά στο μεταξύ οι στρατιώτες αυτοί πολέμησαν, υπέφεραν, μερικοί μάλιστα από τους συντρόφους τους σκοτώθηκαν, ενώ ο γεωργός βρίσκεται ακόμα εκεί καλλιεργώντας το χωράφι του, όπως και πριν. Αυτή η άνιση διαβάθμιση κάνει πολύ εφέ.

Ο καθηγητής George Pierre Baker στη «Δραματική Τεχνική» του γράφει, πως είναι η κοινή φροντίδα όλων των δραματικών να κερδίσουν όσο αμεσότερα μπορούν την προσοχή του ακροατηρίου. Αυτή η αναμφισβήτητη σωστή προσπάθεια συχνά παρεξηγείται. Είναι αλήθεια πως το ενδιαφέρον του ακροατηρίου, πρέπει αμέσως να κερδηθεί, αλλά όχι από πολύ εντυπωσιακά γεγονότα, για να μην παρεμποδίζεται η μετέπειτα διαβάθμιση.

Προκειμένου να αρχίσουμε με ενδιαφέροντα γεγονότα, πρέπει να αποταμιεύσουμε τα εντυπωσιακά για αργότερα, ώστε να αποκτήσουμε μια σταθερή διαβάθμιση, η οποία έχει ανάγκη από πειθαρχία, εγκράτεια και σωφροσύνη για τον τρόπο της διευθετήσεως των γεγονότων. Σε πολλές ταινίες παρατηρούμε μια δυναμική αρχή - την οποία επιθυμούν πολλοί παραγωγοί - αλλά αδυνατούν να την συνεχίσουν. Πετούν το θεατή σε μια προοδευτική κίνηση με ένα τίναγμα, αλλά είναι ανίκανοι να διατηρήσουν την ταχύτητα. Πολλές από αυτές τις ται-

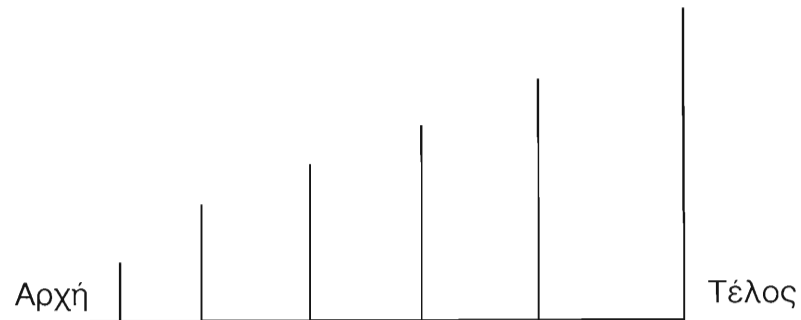
νίες απογοητεύουν το θεατή περί το τέλος, όχι από άλλη αιτία παρά από το γεγονός της δυνατής αρχής που δεν μπορεί να διαβαθμιστεί. Διότι αν η αρχή είναι λιγότερο εντυπωσιακή, το υπόλοιπο της ταινίας αποκτάει περισσότερο ενδιαφέρον.

Είναι φανερό από τα προηγούμενα, πως πρέπει να εκλέγουμε μόνο συγκινήσεις και χαρακτηρισμούς, που επιτρέπουν διαβάθμιση και να σχεδιάζονται κατά τέτοιο τρόπο, που να δημιουργούν δυναμική κλιμάκωση. Επίσης στις περιπτώσεις, που οι δευτερεύουσες προθέσεις της υποθέσεως του έργου είναι δυνατότερες από την κεντρική κύρια πρόθεση, το αποτέλεσμα θα είναι γελίο.

Για να ξεπεραστούν αυτοί οι κίνδυνοι, πρέπει ο σεναριογράφος να εκλέξει τους χαρακτηρισμούς του και την κύρια υποκινητήρια δύναμη του σκοπού. Έτσι έχει περισσότερες δυνατότητες να δυναμώσει τις βοηθητικές προθέσεις προς το τέλος του έργου, χωρίς να διασπάσει τις αναλογίες μεταξύ των στοιχείων του μύθου. Το τέρμα της αναπτύξεως έρχεται, αφού σταματήσει η περαιτέρω διαβάθμιση. Δηλαδή αυτό εννοεί, ότι η διαβάθμιση, πρέπει να κατανεμηθεί επάνω σε τόση έκταση, όπου το υψηλότερο σημείο να συμπίπτει με το τέλος της ταινίας. Εάν αυτό φτάσει πρωτύτερα, το υπόλοιπο της ταινίας παραμένει στάσιμο. Εάν πάλι η ταινία τελειώνει σε μια στιγμή που ο θεατής προβλέπει ακόμη εξέλιξη και διαβάθμιση των στοιχείων της, το τέρμα έρ-

χεται χωρίς να το περιμένουμε και δεν μας ικανοποιεί.

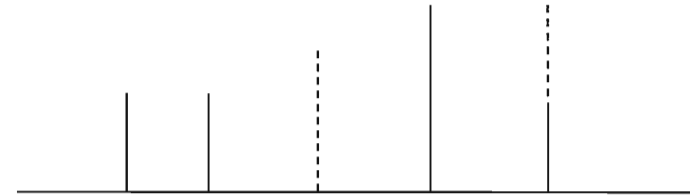
Σχηματικά μια σωστή διαβάθμιση μοιάζει με την ακόλουθη σειρά:



Ακανόνιστη



Νέα Ασυμπλήρωτη διαβάθμιση:



Η διαβάθμιση έχει ανάγκη από μια εξαιρετικά λεπτή αίσθηση ανάπτυξης εκ μέρους του θεατή.

Ας μην υποτιμούμε την κρίση του κοινού, διότι στη σκέψη του υπάρχει και η υποσυνείδητη κρίση που είναι αλάνθαστη. Η ενστικτώδης εκτίμηση είναι πολλές φορές ανώτερη και από τη συμπυκνωμένη σκέψη του συγγραφέα. Η υποσυνείδητη δεικτικότητα μας ενεργεί με την ακρίβεια που ένα φωτογραφικό φιλμ αποτυπώνει τις παραστάσεις που περνούν μπροστά από το φακό. Καταχωρεί τις αξίες κάθε σκηνής με μια αίσθηση ακριβούς διαβάθμισης. Αν υπάρξει στασιμότητα ή ακόμη και αναστροφή της προοδευτικής εξέλιξης θα αφήσει κενό στην αντίληψή μας, η δε αντίδρασή μας θα είναι αδιαφορία, ενόχληση, ανυπομονησία ή συγχώρηση.

Η προοδευτική κίνηση παρουσιάζει μια προσπάθεια να παρακάμψει τον κίνδυνο της κόπωσης. Αν αναλύσουμε γενικότερα την έννοια κόπωση ενός ανθρώπου, θα δούμε πως μόνον ένα μέρος έχει την αιτία του στην εξάντληση, το μεγαλύτερο είναι αποτέλεσμα της παρανόησης του έργου. Είτε φυσική είτε πνευματική είναι η προσπάθειά μας και στις δύο περιπτώσεις καταβάλλουμε ένα ορισμένο ποσό ψυχικής ενέργειας για την εργασία μας ανάλογα με την ανάγκη και τις εκτιμήσεις μας. Αν οι εκτιμήσεις μας υπήρξαν λανθασμένες δηλ. αν το έργο ήταν δυσκολότερο από ότι το περιμέναμε θα αισθανθούμε κόπωση, διότι η ενέργεια που καταβάλλαμε ήταν ανεπαρκής. Αν όπως η εκτίμησή μας ήταν σωστή απ' την αρχή, θα αισθανθούμε λιγότερη κόπωση παρά το γεγονός της αντιμετώπισης της ίδιας ακριβώς προσπάθειας.

Ας ξαναπάρουμε το παράδειγμα του πεζοπόρου στο μεγάλο δρόμο: αν η απόσταση που εκτείνεται μπροστά του είναι δύο χιλιόμετρα, θα μπορεί να περπατήσει με ταχύτητα χωρίς να φοβηθεί εξάντληση. Αν όμως είναι 3 χιλιόμετρα θα πρέπει να ελαττώσει αισθητά την ταχύτητά του για να εξοικονομήσει δυνάμεις. Αν δεν ήξερε την απόσταση θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει λανθασμένη ταχύτητα και να πέσει κάτω από εξάντληση προτού φτάσει στο τέρμα του.

Μεταφράζοντας το παράδειγμα αυτό στον κινηματογράφο, καταλήγουμε στην ακόλουθη αρχή: Αν μό-

νο ένα μέρος της κόπωσης έχει την αιτία του σε φυσική κούραση και το άλλο μέρος από κακό υπολογισμό της ενέργειας, πρέπει να βοηθήσουμε το θεατή μας να κάνει μια σωστή εκτίμηση της απόστασης, που εκτείνεται μπροστά του. Η πραγματική φυσική κούραση του θεατή είναι αποτέλεσμα της έντασης όρασης, ακοής και της πνευματικής του προσήλωσης από τις συγκινήσεις, προβλέψεις, suspense, εκτιμήσεις. Όλη αυτή η κόπωση είναι απειροελάχιστη συγκρίνοντας την με την κούραση κακού υπολογισμού.

Δεν είναι εύκολο στον κινηματογράφο να αφήνεται στο θεατή η εκτίμηση της απόστασης. Το θέαμα το οποίο διαιρείται σε τρεις ή πέντε πράξεις, περίπου ίσης διάρκειας μας αφήνει να διακρίνουμε το χρόνο που τελειώνει. Ενώ ο θεατής του κινηματογράφου μπορεί να εκτιμήσει την απόσταση, εφόσον το τέρμα της υπόθεσης του προκαθορίζεται, καθώς επίσης μπορεί να εκτιμήσει τις παρεμβαλλόμενες δυσκολίες στην διεκπεραίωση του κεντρικού σκοπού του έργου και αν το έργο υπερβάλει την εκτίμηση του σημείου του τερματισμού ο θεατής αισθάνεται κούραση. Αν το τέρμα του έργου έρχεται πολύ νωρίς αφήνεται με πλεονάζουσες ενέργειες, που προκαλούν δυσαρέσκεια. Αν δεν προκαθορισθεί το τέρμα δεν μπορεί να εκτιμήσει την απόσταση.

Στη συνέχεια πρέπει να ισοζυγίσουμε την προοδευτική κίνηση με τη ροή των γεγονότων και των σκηνών του έργου.

Πρώτα απ' όλα πρέπει να υποκινήσουμε την προοδευτική κίνηση και έπειτα τη ροή των γεγονότων κατά τρόπο, που να ικανοποιεί την προοδευτική κίνηση.

Η ροή αυτή των γεγονότων πρέπει να είναι λογική και διαδοχική με βάση την αιτία και τις επιδράσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξασφαλίζεται η ομαλότητα της διαδοχής των γεγονότων και των σκηνών και δεν πρέπει να διακόπτεται ή να περικλείεται με την προοδευτική κίνηση της μνήμης του θεατή για να την ακολουθεί με ενδιαφέρον.

Αν ο μύθος δεν κατορθώνει να προσελκύει εξακολουθητικά το ενδιαφέρον μας δίνει την εντύπωση περικομμένου έργου.

Παράδειγμα «πάω για ύπνο» δεν υπάρχει ανάγκη να ακολουθηθεί, διότι δεν δημιουργεί κανένα ενδιαφέρον. Αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να ακολουθήσουμε τη δήλωση ενός ανθρώπου, που πάει να κοιμηθεί με μια σκηνή, που να τον παρουσιάζει στη δουλειά. Στην περίπτωση αυτή θα έπρεπε να λέει: «πάω για ύπνο γιατί αύριο έχω δουλειά».

Δεν μπορούμε να δείξουμε έναν άνθρωπο στην Πάτρα όταν λέει: «πηγαίνω στη Θεσσαλονίκη» εκτός αν δώσουμε εκτεταμένες εξηγήσεις. Κάθε πρόθεση που δημιουργεί ενδιαφέρον πρέπει να ακολουθείται.

Η γνώση όλων των παραγόντων που δημιουργούν ή παρακωλύουν την προοδευτική κίνηση, διευκολύνει να βρούμε και να διορθώσουμε κάθε λάθος του σεναρίου.

Και έτσι η παράξενη συμπεριφορά του κινηματογράφου, όσον αφορά την ταχύτητα χάνει το μυστήριο της.

Διάλεξη στ'

Ο μύθος

Εκ πρώτης όψεως είναι αδύνατον να βρει κανείς ένα γενικό κανόνα για τη συγγραφή του μύθου (σεναρίου). Οι αφηγήσεις ποικίλλουν όσο και η ίδια η ζωή. Κάθε τι που συμβαίνει στον κόσμο αυτό μπορεί και να αφηγηθεί. Μια αφήγηση μπορεί να έχει θέμα της ένα κινέζο αγρότη ή τον Βασιλιά της Αγγλίας ή μπορεί να περιγράφει την αγωνία, το θάνατο, το φλογερό έρωτα ή την ευτυχία της ζωής. Μπορεί να είναι μια μικρή ή μακροσκελής αφήγηση μπορεί να περιγράφει ένα ή πολλά επεισόδια και να περιλαμβάνει πολλά ή λίγα πρόσωπα.

Οι αφηγήσεις πρέπει να διαφέρουν ή μία από την άλλη. Το κοινό θέλει συνεχώς νέα αφηγήματα, νέες διηγήσεις, το ακροατήριο θέλει να ακούει για καινούρια πράγματα, η ποικιλία είναι η ουσιώδης συμβολή της διήγησης.

Πλην όμως σε όλη αυτή την πορεία των θεμάτων και των ποικιλιών υπάρχουν στοιχεία τα οποία είναι κοινά σε κάθε αφήγηση.

Εφόσον κάνει διήγημα, κύριο θέμα του έχει τον άνθρωπο και τα έργα του, όλες οι αφηγήσεις βασίζονται στις αρχές της ανθρώπινης συμπεριφοράς και τους νόμους της δράσης τους, οι οποίοι εξετάστηκαν στο κεφάλαιο της δραματικής δομής. Οι γενικοί αυτοί κανόνες,

που αποτελούν το σκελετό κάθε διήγησης αναφέρονται στον άνθρωπο και στη δράση του και εφαρμόζονται στην κάθε διήγηση, που αναφέρεται σ' αυτόν και στα έργα του τη δράση του και τη γενική συμπεριφορά του.

Ας αναφέρουμε λίγα παραδείγματα: Η αγάπη του Βασιλιά για μια διαζευγμένη γυναίκα, η επιθυμία του παιδιού για την κούκλα του, η προσπάθεια ενός γκάνγκστερ να διαρρήξει μια τράπεζα ή η περιγραφή της οικογενειακής ζωής του μπακάλη.

Πρώτα βλέπουμε πως όλες αυτές οι διηγήσεις αναφέρονται σε ανθρώπους οι οποίοι διέπονται από τους νόμους του χαρακτηρισμού. Έπειτα βλέπουμε ότι η αγάπη του Βασιλιά για τη διαζευγμένη γυναίκα, η επιθυμία του αγρότη για μια νέα ζωή και η μανία του διαρρηκτή να κλέψει την τράπεζα, παρουσιάζουν μια πρόθεση ένα σκοπό, ενώ η περιγραφή της οικογενειακής ζωής του μπακάλη δεν περιέχει πρόθεση.

Όλα τα διηγήματα που έχουν κάποια πρόθεση, κάποιο σκοπό έχουν συγγένεια με την αιτία, την πρόθεση (σκοπό), τη δυσκολία, το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα ολοκληρωμένο ή ματαιωμένο - το τέρμα - άσχετα πόσο διαφορετικό είναι το ένα από το άλλο.

Εκ πρώτης όψεως μπορεί να φαίνεται λαβύρινθος η ποικιλία του υλικού της εξιστόρησης, αλλά αργότερα μαθαίνουμε να διεισδύουμε μέσα στη δομή του έργου

με την ευκολία που διεισδύουν οι ακτίνες Χ στο ανθρώπινο σώμα.

Σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει αυτό να συγχέεται με ότι είναι κοινώς γνωστό ως «Κανόνας». Ο νόμος της δραματικής δομής εφαρμόζεται σε κάθε ενέργεια ή και σε σύνδεση ενεργειών, ενώ ο κανόνας είναι ένα πλήρες σύστημα το οποίο ουδέποτε αλλάζει. Κι όμως ο κανόνας μπορεί να είναι το ένδυμα με καινούριο κάθε φορά όνομα ύφασμα, είναι επίσης και ο θάνατος κάθε δημιουργίας.

Είναι το βοήθημα το αδύνατου συγγραφέα που είναι ανίκανος να δει το βάθος του δραματικού νόμου και αντί να χρησιμοποιεί τις γνώσεις του, εργάζεται στις βάσεις δοκιμασμένων σχεδιαγραμμάτων. Είναι φανερό πως αυτό περιορίζει το πεδίο ανάπτυξης του υλικού εξιστόρησης. Εκτός τούτου ο κανόνας παραβιάζει και την ουσιώδη απόδοση του διηγήματος: την ποικιλία.

Γρήγορα ο θεατής θα αναγνωρίσει το ίδιο καλούπι σε διαφορετικές περιπτώσεις και θα χάσει το ενδιαφέρον του.

Αντίθετα αν ο συγγραφέας προχωρήσει με τη δίκη του φαντασία και γνώση των δραματικών νόμων μπορεί να συνθέσει ένα απεριόριστο αριθμό σχημάτων διήγησης με απεριόριστη ποικιλία.

Εκτός από το σχήμα και την ποικιλία, ένα διήγημα για τον κινηματογράφο πρέπει να ικανοποιεί τρεις απαιτήσεις για να εκπληρεί κάθε προϋπόθεση: Καταληπτότητα, πιθανότητα, διαπίστωση.

Καταληπτότητα

Πρώτα απ' όλα, η αφήγηση πρέπει να είναι καταληπτή. Πολλές φορές οι συγγραφείς στον ενθουσιασμό τους, ξεχνούν αυτόν τον παράγοντα. Περιορίζονται επάνω στα πράγματα που θέλουν να εκφράσουν, τις συγκινήσεις που επιθυμούν να εξάρουν και ξεχνούν πως καμιά από τις επιθυμίες τους δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, αν το διήγημα μένει ακατάληπτο. Ο θεατής δεν μπορεί να πιστέψει σε μια αφήγηση, αν δεν αισθανθεί το περιεχόμενό της, δεν μπορεί να αισθανθεί το φόβο ή την ελπίδα την λύπη ή τη χαρά: τη συμπάθεια ή την αποστροφή, αν δεν καταλάβει την ιστορία.

Είναι δυσκολότερο να ικανοποιηθεί η απαίτηση αυτή στον κινηματογράφο παρά στο θέατρο ή το μυθιστόρημα. Όχι μόνο διότι το ακροατήριό του απαρτίζεται από εκατομμύρια ανθρώπων, των οποίων το μεγαλύτερο ποσοστό έχει περιορισμένη νοητική ικανότητα, αλλά και η φόρμα της τέχνης του κινηματογράφου είναι ολιγότερο επεξηγηματική και μειώνει την καταληπτότητα.

Η μία περίπτωση είναι ότι το διήγημα πρέπει να αφηγηθεί σε μια περιορισμένη έκταση χώρου (το μήκος της ταινίας) η οποία περιορίζει τις πληροφορίες που μπορεί να δώσει. Η άλλη είναι ότι το ακροατήριο, πρέπει να καταλάβει το μύθο σε μια αδιάκοπη αφήγηση, χωρίς την ευκαιρία της επανάληψης ή το ξαναδιάβασμα ορι-

σμένων περικοπών. Για να γίνει καταληπτό το διήγημα, πρέπει να δοθούν αρκετές πληροφορίες. Προκειμένου ο συγγραφέας να αποφασίσει τι πληροφορίες θα διαλέξει, πρέπει να ρωτήσει τον εαυτό του. Είναι όλα καταληπτά στο ακροατήριο; Πάντως είναι ασφαλέστερο να επαναλαμβάνονται ορισμένες πληροφορίες και να υπενθυμίζονται στο ακροατήριο ορισμένοι παράγοντες του έργου, που τους έχει ξεχάσει ή που παρενόησε την έννοιά τους.

Επίσης πρέπει να καταλάβουμε πως καιίτοι ο κινηματογράφος έχει μια μεγάλη ποικιλία πληροφοριακών πηγών καμία απ' αυτές δεν είναι καθαρή και καταληπτή. Σε τελευταία ανάλυση ο κινηματογράφος είναι ένα είδος ιερογλυφικής γλώσσας ανάλογης με των αρχαίων Αιγυπτίων που έκαναν τις περιγραφές τους με σύμβολα εκφραστικών εικόνων. Ξέρουμε πόσο δύσκολο είναι να διαβάσουμε την ιερογλυφική γλώσσα ή να αποκρυπτογραφήσουμε γρίφους, όπως επίσης πρέπει να ξέρουμε και για τον κινηματογράφο πόσο δύσκολη είναι η γλώσσα του σε καταληπτότητα.

Οι πραγματικότητες που αποκαλύπτονται από πληροφοριακές πηγές, πρέπει να είναι παγκοσμίως γνωστές και καταληπτές. Όταν ένα άνθρωπος κοιτάζει το ρολόι του σε όλο τον πολιτισμένο κόσμο ξέρουμε πως θέλει να μάθει τι ώρα είναι. Επίσης λαοί ξένων χωρών δεν καταλαβαίνουν τις παράξενες χειρονομίες και συνήθειες άλλων λαών, όπως εμείς οι Έλληνες δεν κατα-

λαβαίνουμε γιατί στα Γαλλικά φιλμς τα παπούτσια των ενοίκων των ξενοδοχείων μένουν έξω από τα δωμάτια. Είναι ιδιαίτερα απαραίτητη η καταληπτότητα στον κινηματογράφο, διότι δείχνει μόνο μέρος του μύθου σε συνδυασμό με την εκλογή των πληροφοριών και επαφίεται στην ικανότητά μας να καταλάβουμε και να προβλέψουμε μέρη του μύθου, που παρελήφθησαν στην ταινία. Ας θυμηθούμε πόσα πράγματα θα πρέπει να περιμένουμε από τον θεατή.: Περιμένουμε να προβλέπει και για να το κάνει αυτό, θα πρέπει να καταλαβαίνει τους χαρακτήρες του έργου, τη δράση τους και τις δυσκολίες τους.

Περιμένουμε να ολοκληρώσει στην σκέψη του την υπόθεση του έργου από την αιτία, το σκοπό και τη λύση του, αλλά αν η ποιότητα των χαρακτήρων και η υπόθεση του έργου είναι πέραν των νοητικών δυνατοτήτων του, δεν θα το κατορθώσει. Στα διανοητικά του πηδήματα για να βγάλει το ένα ή το άλλο συμπέρασμα θα «πεταχτεί στην άκρη του δρόμου». Η υπόθεση θα μείνει χωρίς την πρόβλεψη, την αγωνία, την προοδευτική κίνηση, αν δεν καταλάβει τους αναγκαίους παράγοντες του έργου. Είναι όμως αναγκαίο για τον θεατή να καταλαβαίνει όλες αυτές τις δραστηριότητες.

Αυτές που λέμε ταινίες υψηλής φαντασίας, αποτυχαίνουν όχι απλώς διότι είναι απρόσιτες στην πνευματική καλλιέργεια του μέσου θεατή, αλλά διότι η έλλειψη καταληπτότητας καταστρέφει όλο το μηχανισμό της υπόθεσης του έργου, του τόσο αναγκαίου στον κι-

νηματογράφο.

Για να κάνουμε το έργο μας καταληπτό πρέπει να εκλέξουμε παράγοντες καλά γνωστούς στον θεατή. Πλην όμως αυτό είναι και μια αυταπάτη, διότι ο θεατής θέλει να μαθαίνει για πράγματα άγνωστα απ' τη ζωή των λαών, (τις συνήθειές τους και τον τρόπο ζωής τους).

Αυτό είναι ένα μεγάλο δίλημμα για τους παραγωγούς, που για να ικανοποιήσουν την καταληπτότητα του μέσου θεατή αναγκάζονται να κάνουν έργα για μέσους θεατές με μέτρια θέματα. Και όμως όταν οι θεατές καταλαβαίνουν αυτά τα έργα σύντομα χάνουν το ενδιαφέρον τους, γι' αυτό επιζητούν πληροφορίες για πράγματα που δεν ξέρουν. Δείχνουν προτίμηση στο να δουν βασιλιάδες, περιπέτειες, εξωτικούς ή βαθύπλουτους ανθρώπους στη σκηνή. Αν όμως ο παραγωγός θελήσει να πάρει τα πράγματα από την άλλη άκρη, θα του παρουσιαστούν άλλες ανωμαλίες. Παράδοξα γεγονότα μακριά από τις πνευματικές δυνατότητες του μέσου ακροατηρίου, δεν θα είναι καταληπτά και κατά συνέπεια το έργο θα χαρακτηριστεί ως ανεπιτυχές.

Η λύση αυτού του προβλήματος δεν είναι απλή διότι το κοινό θέλει να μάθε νέα και ενδιαφέροντα πράγματα. Αυτές οι νέες και άγνωστες πραγματικότητες δεν θα έπρεπε να είναι ακατάληπτες, αλλά θα πρέπει να περιλαμβάνουν αξίες στα μέτρα της παγκόσμιας γνώσης. Ελάχιστοι είναι εκείνοι που είναι σε θέση να

καταλάβουν και να εκτιμήσουν τη διαμάχη μεταξύ του ταλέντου και της απασχόλησης. Παράδειγμα: ένας βιολιστής με ταλέντο αναγκάζεται να παίζει σ' ένα καπηλειό ανάμεσα σε μεθύστακες για να κερδίσει το ψωμί του. Μόνο εκείνοι που έχουν το χάρισμα της ευαισθησίας είναι σε θέση να εκτιμήσουν τα συναισθήματα της ψυχής του καλλιτέχνη. Όλοι όμως είναι ικανοί να εκτιμήσουν το καλό απ' το κακό, ασχέτως ποια είναι τα πρόσωπα που κάνουν τις καλές ή τις κακές πράξεις. Λίγοι άνθρωποι μπορούν να καταλάβουν και να υπολογίσουν την απόφαση ενός διαρρήκτη να σκοτώσει έναν αστυνομικό, διότι λίγοι από αυτούς έχουν βρεθεί σε παρόμοια κατάσταση. Αλλά ο καθένας είναι σε θέση να καταλάβει κάθε παραβίαση του νόμου και της δικαιοσύνης, διότι η δικαιοσύνη είναι μια παγκόσμια ιδέα που διέπει όλους τους ανθρώπους.

Κατά συνέπεια το πρόβλημα πρέπει να λυθεί δίνοντας νέες πληροφορίες των οποίων τα μέτρα και οι εκτιμήσεις να έχουν τη βάση τους στην παγκόσμια γνώση. Μόνον εκείνο που είναι παγκοσμίως γνωστό μεταξύ όλων των ανθρώπων μπορεί να συγκινήσει το ακροατήριο του μεγάλου αριθμού.

Αν διηγηθούμε μια ιστορία ενός Βασιλιά ή ενός στρατηγού ή ακόμα ενός φημισμένου αρτίστα θα πρέπει οπωσδήποτε να δώσουμε πάρα πολλές νέες πληροφορίες, εφόσον η ζωή και το έργο αυτών των ανθρώπων διαφέρει βασικά από εκείνο του μέσου θεατή, διότι δεν

καταλαβαίνει τα πρακτικά προβλήματα, που αντιμετωπίζει ο Βασιλιάς στις στρατηγικές αποφάσεις, που απασχολούν το στρατηγό ή τις προσπάθειες επιτυχίας που καταβάλλει ο καλλιτέχνης. Είναι αδύνατο στο μέσο θεατή να καταλάβει ουσιαστικά αυτούς τους παράγοντες. Πλην όμως τόσο ο Βασιλιάς όσο και ο στρατηγός και ο καλλιτέχνης είναι άνθρωποι, λόγω όμως της ιδιότητας τους έχουν μια περιορισμένη ακτίνα συγκινήσεων, ασχέτως πόσο διαφέρει ο τρόπος ζωής τους. Οι συγκινήσεις τους αυτές που εκτείνονται από τη χαρά έως τη λύπη, από τον τρόμο ως την ευτυχία από την ευχαρίστηση στην αποστροφή, από τη στοργική αγάπη στο πάθος, έχουν την αιτία τους σε διαφορετικούς παράγοντες της ζωής των διαφόρων ανθρώπων, καίτοι οι συγκινήσεις παραμένουν οι ίδιες για τον κάθε άνθρωπο. Κατά συνέπεια θεωρούνται και αναγνωρίζονται από το θεατή σαν δικές τους συγκινήσεις, όπως και ο ίδιος θα τις αισθανόταν θα τις καταλάβαινε και θα τις εκτιμούσε.

Δεν έχει καμία σημασία, αν η μητέρα είναι Βασίλισσα ή πλύστρα και στις δύο ο πόνος θα είναι ο ίδιος προκειμένου να φέρουν ένα παιδί στον κόσμο. Το παλάτι και το χαμόσπιτο δεν έχουν καμία επίδραση σ' αυτό.

Η αγάπη που αισθάνονται σαν μητέρες είναι επίσης η ίδια και δεν έχει κανένα επηρεασμό από τον τίτλο τους ή την κοινωνική τους θέση. Ως εκ τούτου η πλύστρα μπορεί να αισθανθεί τα αισθήματα μιας Βασίλισσας.

Από την άλλη μεριά αν ένα κινηματογραφικό έργο δεν περιέχει συγκινήσεις, αλλά παρουσιάζει άγνωστα συναισθήματα μέσω ανθρώπων δεν θα γίνει καταληπτό από το ακροατήριο, παρ' ότι τα γεγονότα του έργου και οι ηθοποιοί μπορεί να παρουσιάζουν δράση και πρόσωπα όμοια με το ακροατήριο.

Μια ταινία του Walt Disney μπορεί να μας δώσει το χαρακτηριστικό παράδειγμα: βλέπουμε στο φιλμ του ελέφαντες και κατσαρίδες, γάτες και ποντίκια, άλογα και κάθε λογής ζώα που ζουν κατά τους δικούς τους τρόπους που δεν είναι τόσο γνωστοί και καταληπτοί σε μας και όμως η παρακολούθησή τους δεν μας προξενεί καμιά αμηχανία ή σύγχυση. Η εξήγηση είναι ότι καταλαβαίνουμε τις συγκινήσεις τους: η ελεφαντίνα μητέρα, όταν χάνει το μωρό της πιστεύουμε πως κατέχεται από το ίδιο συναίσθημα, όπως και η μητέρα μας στην ίδια περίπτωση, ο περίλυπος ποντικός στη φάκα δοκιμάζει το ίδιο συναίσθημα και τις ίδιες συγκινήσεις, που θα δοκιμάζουμε και εμείς στη θέση του, και το φοβερό λιοντάρι προξενεί τον ίδιο τρόμο στο λαγό, που θα δοκιμάζαμε και εμείς μπροστά του.

Είναι μεγίστης σπουδαιότητας να ξέρουμε πως ότι καταλαβαίνει το ακροατήριο είναι συγκινητικό και κρίνεται ανθρωπομετρικά. Ένα έργο που έχει τη βάση του σε πνευματικούς παράγοντες με χαρακτήρες χωρίς συγκινήσεις και χωρίς αιτίες να τις προξενήσουν, δεν είναι καταληπτό από το ευρύ κοινό, διότι δεν έχει το χρό-

νο να αφομοιώσει ένα τέτοιο υλικό. Οι συγκινήσεις είναι ένα κοινό πεδίο για όλους τους ανθρώπους. Η συγκινητική αντίληψη είναι κάτι υποσυνείδητο και δεν απαιτεί χρόνο.

Ως εκ τούτου ο παραγωγός θα πρέπει να εκλέγει ασυνήθιστα γεγονότα με συνηθισμένες συγκινήσεις αντί των συνηθισμένων γεγονότων με ασυνήθιστες συγκινήσεις.

Οι δυνατότητες αντίληψης του ακροατηρίου δεν είναι ένας σταθερός παράγων. Ξέρουμε πως ο θεατής έχει μια έμφυτη επιθυμία να συλλέγει πληροφορίες που τις συναντά σε νεώτερες αφηγήσεις. Οι πληροφορίες που ανέκτησε από προηγούμενες ταινίες του σχηματίζουν στη μνήμη μια γνώση, η οποία βελτιώνει την αντιληπτική του ικανότητα για επόμενες ταινίες. Μπορούμε κατά συνέπεια να πούμε με βεβαιότητα, πως το ακροατήριο έχει ασκήσει την αντιληπτική του ικανότητα με τον κινηματογράφο, χωρίς φυσικά να εννοούμε και την ηθική εκτίμηση. Δεν μπορούμε να πούμε πως ένας θεατής του κινηματογράφου μορφώθηκε πνευματικά βλέποντας πολλά κινηματογραφικά έργα, αλλά αποκτά μεγαλύτερη ικανότητα να καταλαβαίνει την ιερογλυφική τους γλώσσα.

Οι κριτικοί κατηγορούν τους παραγωγούς κινηματογραφικών έργων, διότι τα περισσότερα είναι βλακώδη χωρίς περιεχόμενο. Αυτοί πάλι με την σειρά τους παρα-

πονούνται πως το κοινό δεν προτιμάει τα υψηλής πνευματικότητας έργα.

Οι κριτικοί φωνάζουν για καλύτερα έργα, ενώ οι παραγωγοί ισχυρίζονται πως εκ προθέσεως κάνουν κακά έργα για να ταιριάζουν στα γούστα του κοινού.

Είναι αλήθεια πως τα έργα πρέπει να είναι καταληπτά, αλλά η δυσκολία για να γίνουν δεν βρίσκεται στον ισχυρισμό του περιορισμένης αντίληψης ακροατηρίου, αλλά στην ανεπάρκεια της εκφραστικής φόρμας του κινηματογράφου. Ευτυχώς βέβαια, διότι αν το σφάλμα ήταν στο ακροατήριο δεν θα υπήρχε αποτελεσματικό φάρμακο. Εφόσον όμως υπάρχει στη μεγάλη έκταση της φόρμας του κινηματογράφου, θα μπορέσει να ξεπεραστεί με το ταλέντο και τη μελέτη των εργατών του.

Εκείνο που πρώτα πρέπει να τραβήξει το δρόμο του για καλύτερους τρόπους εκφράσεως είναι το σενάριο. Να μην είναι απροσγείωτο στην ανθρώπινη πραγματικότητα και άδειο από ιδέες. Τότε μόνο θα μπορέσει να έχει ένα καλό ξεκίνημα, ένα πραγματικό σκοπό που οδηγεί σ' ένα τέρμα και μια λύση ανάλογη που ικανοποιεί τον θεατή και να του αυξάνει το ενδιαφέρον να παρακολουθήσει την εξέλιξή του.

Πιθανότητα

Η επόμενη απαίτηση που έχουμε από το υλικό μας είναι και η πιθανότητα. Είναι αλήθεια πως ο θεατής του κινηματογράφου είναι μια εύπιστη ύπαρξη και επιθυμεί να πιστεύει σε ότι ακούει και βλέπει και σπάνια σταματάει να αναλύσει πνευματικά, αν τα συμβάντα της σκηνής είναι πιθανά ή όχι. Η πίστη του αυτή μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο ισχυρή. Εφόσον κυμαίνεται η δύναμή της, κυμαίνεται επίσης η επίδραση, η προσοχή και η εκτίμηση για το έργο.

Όσο περισσότερο πιστεύει στο έργο, τόσο ευκολότερα το αντιλαμβάνεται και τόσο καλύτερα το έργο εκπληρώνει την προϋπόθεσή του. Αν η υπόθεση του έργου είναι απίθανη ο θεατής θα το παρακολουθήσει με αδιαφορία και δεν θα δοκιμάσει καμιά συγκίνηση και αν ακόμη δοκιμάσει από υποσυνείδητες αντιδράσεις, θα αισθανθεί ότι εξαπατήθηκε και θα αντιδράσει με δυσφορία.

Προς έκπληξη πολλών συγγραφέων η πείρα απέδειξε ότι απλοί άνθρωποι έχουν ακριβέστερη κρίση σε ότι είναι πιθανό και αληθινό στη ζωή, από τους πολύ σπουδασμένους σοφιστές.

Ίσως διότι οι τελευταίοι αυτοί συνήθισαν να πραγματεύονται φανταστικές ή μυθικές αξίες και τα όρ-

γανα σκέψης τους προσαρμόζονται καλύτερα στη φιλοσοφία του «αν». Διότι συνέβη πολλές φορές σοφιστές να ευχαριστιούνται βλέποντας στον κινηματογράφο απίθανα πράγματα. Αντίθετα ο μέσος θεατής εκεί που χαλαρώνει την αυστηρότητα της κρίσης του, είναι μόνο η κωμωδία.

Ο συγγραφέας έχει συχνά την τάση να χρησιμοποιεί απίθανο υλικό, διότι αυτό του ανοίγει καινούριους ορίζοντες, ενώ η πιθανότητα να περιορίζει την φαντασία του αποκλείοντας μια μεγάλη ποσότητα αφηγηματικού υλικού.

Όπως και στο Mickey Mouse χωρίς να θέλουμε να μειώσουμε τη θαυμάσια φαντασία του Walt Disney, όπου ένα μεγάλο μέρος της αξίας του χάνεται στη σκέψη του θεατή που δεν θέλει να πιστέψει στην ύπαρξή του.

Κάθε αφήγηση πρέπει να είναι αληθινή βγαλμένη απ' τη ζωή δηλ. σαν να έχει συμβεί.

Είναι ίσως παράξενο πως αυτή η απαίτηση για πιθανότητα περιορίζει ένα μεγάλο μέρος γεγονότων, που στην πραγματικότητα συνέβησαν αλλά είναι λιγότερο πιθανά παρά το γεγονός ότι είναι αληθή. Η αλήθεια είναι παραδοξότερη από το μύθο. Τέτοιου είδους γεγονότα δεν είναι χρήσιμο αφηγηματικό υλικό, διότι παρ' όλο που είναι δυνατά, εν τούτοις είναι απίθανα, εφόσον ο θεατής δεν μπορεί να τα δεχθεί ως αληθινά.

Αυτό είναι ιδιαίτερα επικίνδυνο, όταν ο σεναριογράφος χρησιμοποιεί τέτοια στοιχεία για να λύσει αφηγηματικά προβλήματα. Ο Thomas Uggell λέει: μια σύμπτωση που είναι μέρος του γενικού περιστατικού του μύθου είναι επιτρεπτή, αλλά όταν διαλύει την πλοκή του έργου με σκοπό να δώσει έμφαση στο χαρακτήρα δεν επιτρέπεται.

Ο νόμος της πιθανότητας δεν αναφέρει ότι ο συγγραφέας πρέπει να εκλέγει ανθρώπους και γεγονότα που είναι κοινά. Αντίθετα ο θεατής ενδιαφέρεται για ειδικές στιγμές, ειδικά γεγονότα, ειδικά πρόσωπα. Μια τρελή γυναίκα παρ' ότι δεν είναι κάτι κοινό, είναι όμως αληθές και πιθανό. Ενώ ένας άνθρωπος με πέντε μάτια είναι απίθανο.

Διαπίστωση

Ως τώρα είδαμε πως ο θεατής καταλαβαίνει τον κινηματογράφο, πιστεύει στην υπόθεση του έργου, αλλά δεν εξαντλούνται εδώ όλες οι δραστηριότητες που του επιζητούνται.

Είναι λάθος να πιστευτεί πως ο θεατής παραμένει αδρανής κατά τη διάρκεια της προβολής.

Αν παρατηρήσουμε τις σειρές των θεατών σε μια αίθουσα προβολής με το βλέμμα προσηλωμένο στη σκηνή, μπορεί να υποθέσουμε ότι είναι με πάθος αποροφημένοι σε ότι τους προβάλλεται ή τους αφηγείται και ότι οι μόνες δραστηριότητες που υπάρχουν είναι αυτές που εκτυλίσσονται στη σκηνή. Αλλά αν συνεχίσουμε να τους παρατηρούμε θα τους ακούσουμε να γελάσουν απότομα ή να κλάψουν ή να διαγράφονται ανάγλυφες ορισμένες συγκινήσεις στεναγμού, μια κραυγή ή ένας μορφασμός απογοήτευσης. Αυτά είναι μόνο τα εξωτερικά γνωρίσματα από έντονες δραστηριότητες της σκέψης, ενώ παρακολουθούν τη διαδοχή των σκηνών με φαινομενικά παθητικό τρόπο. Ξέρουμε πως ο θεατής προβλέπει, υπολογίζει, κινείται προοδευτικά, αισθάνεται, αγωνία, δοκιμάζει συγκινήσεις, ελπίδες και φόβους, χαρές και λύπες, ικανοποιήσεις και απογοητεύσεις.

Για να δοκιμάσει όμως ο θεατής όλες αυτές τις ευχάριστες ή δυσάρεστες αντιδράσεις και αισθήματα θα πρέπει να βρίσκει ενδιαφέρον στην αφήγηση.

Συχνά χρησιμοποιούμε τη λέξη «ενδιαφέρον» οι δε άνθρωποι του κινηματογράφου συνεχώς την αναφέρουν για μια υπόθεση έργου ως ενδιαφέρουσα ή όχι αλλά ποτέ δεν ακούμε μια καθαρή εξήγηση: τι είναι εκείνο που κάνει την υπόθεση ενδιαφέρουσα.

Δεν είναι η υπόθεση του έργου, που είναι ενδιαφέρουσα ή όχι αλλά είναι ο θεατής που αποφασίζει, αν αισθάνεται ενδιαφέρον γι' αυτήν ή όχι. Η ίδια υπόθεση μπορεί να είναι ενδιαφέρουσα για τον ένα και μη ενδιαφέρουσα ή ενοχλητική για τον άλλο.

Όταν θέλουμε να γράψουμε ένα σενάριο δεν θα ψάξουμε για ενδιαφέρον γ' αυτό καθαυτό, αλλά θα προσπαθήσουμε να βρούμε ποιότητες, που ως επί το πλείστον είναι παγκοσμίως ενδιαφέρουσες. Ούτε πρέπει να γίνει σύγχυση του ενδιαφέροντος με την πρόβλεψη, την και την προοδευτική κίνηση, διότι ένα έργο χωρίς τα τρία αυτά στοιχεία είναι ενοχλητικό, αργό και στατικό. Το ενδιαφέρον εξαρτάται από άλλες ποιότητες.

Ας υποθέσουμε πως βλέπουμε μια ποδοσφαιρική συνάντηση αγνώστων ομάδων. Ανεξάρτητα με τη συναρπαστικότητα του παιχνιδιού δεν θα αισθανθούμε εν-

διαφέρον ή τουλάχιστον όχι πριν μάθουμε κάτι για τις ομάδες αυτές. Το ίδιο παιχνίδι ή και λιγότερο συναρπαστικό κερδίζει σε ενδιαφέρον, εφόσον η μια από τις ομάδες είναι η συμπαθής ομάδα του θεατή. Το ενδιαφέρον ως εκ τούτου δεν βρίσκεται στο παιχνίδι, αλλά στη σχέση του θεατή με αυτό.

Το ενδιαφέρον της υποθέσεως ενός έργου εξαρτάται από τη σχέση του θεατή με την πραγματικότητα της εξιστόρησής της. Μπορεί να μη δείχνουμε κανένα ενδιαφέρον για τους αγώνες ενός ξένου, αλλά ενδιαφερόμαστε πάρα πολύ για τις περιπέτειες του γείτονά μας. Αν ο θεατής αναγνωρίζει στη σκηνή πραγματικότητες που μοιάζουν με τα προβλήματα που και ο ίδιος αντιμετωπίζει, κάτι που παρουσιάζει την ίδια του τη ζωή, παρακολουθεί το έργο με περισσότερο ενδιαφέρον.

Μέχρι ενός ορισμένου σημείου η γνωριμία μας με τους αστέρες του κινηματογράφου σχηματίζει το ίδιο είδος σχέσης με το γείτονά μας. Για ορισμένους ανθρώπους οι ηθοποιοί τους είναι περισσότερο γνωστοί και από αυτούς τους γείτονές τους. Οι φωτογραφίες και ο περιοδικός τύπος συντείνει πολύ σε αυτό. Και επειδή οι αστέρες αυτοί μας είναι κατά κάποιο τρόπο γνωστοί, μας ενδιαφέρουν οι περιπέτειές τους. Αυτό εξηγεί: γιατί πολλές φορές αγνωστοί ηθοποιοί με μεγάλο ταλέντο δεν κατόρθωσαν να επιβληθούν στο ακροατήριό τους με την πρώτη εμφάνιση.

Η γνωριμία είναι και κατά κάποιο τρόπο βοήθεια.

Η διαπίστωση είναι ένα περίεργο φαινόμενο. Είναι κάτι που συμβαίνει τόσο στην πραγματική ζωή, όσο και στον κινηματογράφο. Προέρχεται από την επιθυμία του ανθρώπου να πάρει μέρος στη ζωή του συνανθρώπου του. Αυτή η επιθυμία είναι δυνατή σε ανθρώπους που η ζωή τους είναι πλούσια σε δράση και ενέργεια και που σημαίνει ότι προσέχουν τη δουλειά τους και τις υποθέσεις τους και είναι λιγότερο περίεργοι για τους άλλους.

Ο κόσμος του κινηματογράφου μοιάζει συχνά με ανθρώπους που είναι δυσαρεστημένοι απ' τη ζωή τους, αδιάφορο αν στη ζωή τους είναι δυστυχείς, χωρίς περιεχόμενο ή απλώς δυσαρεστημένοι εν σχέση με ότι θα επιθυμούσαν ή θα προσδοκούσαν ν' αποκτήσουν. Οι άνθρωποι αυτοί έχουν μια δυνατή επιθυμία να διαπιστώσουν τον εαυτό τους μέσα στον κόσμο της ταινίας, έστω και αν η διάρκειά της είναι τόσο λίγη.

Μπορούμε να πούμε πως ο θεατής γνωρίζει τον εαυτό του στον κόσμο που ανταποκρίνεται στο γούστο του, στις επιθυμίες και προσδοκίες τους. Εφόσον έτσι έχουν τα πράγματα δεν χρειάζεται πιστοποίηση χαρακτήρα μεταξύ ηθοποιού και θεατή.

Μια γριά γυναίκα στο ακροατήριο μπορεί εύκολα να διαπιστώσει τον εαυτό της με μια νέα και όμορφη

ηθοποιό, γιατί τα νιάτα και η ομορφιά μπορούν να ανταποκριθούν στις επιθυμίες μιας γριάς και άσχημης γυναίκας. Μια νεαρή κοπέλα στο ακροατήριο μπορεί να διαπιστώσει τον εαυτό της με μια γριά στη σκηνή, εφόσον η γριά αυτή έχει ορισμένες θαυμάσιες ποιότητες.

Ο δικαστής στο ακροατήριο διαπιστώνει τον εαυτό του με έναν εγκληματία στη σκηνή, εφόσον ο εγκληματίας δείχνει ορισμένες καλές ποιότητες, όπως το ξεχωριστό θάρρος, ή μεταμέλεια ή τη βοήθεια που προσέφερε στους φτωχούς.

Η λέξη «συμπάθεια» εννοεί ότι ο άνθρωπος που την αισθάνεται συμπάσχει με κάποιον άλλο. Αλλά είναι αδύνατο για το θεατή να συμπάσχει με έναν κακό ή αντιπαθητικό άνθρωπο. Ο θεατής δεν διαπιστώνει τον εαυτό του με έναν κακό ή ανάνδρο, ψεύτη ή απεχθή, ακόμη και αν έχει ο ίδιος τις ποιότητες, ούτε επιθυμεί να είναι κακός, ανάνδρος ή αντιπαθητικός. Αλλά επιθυμεί να διαπιστώσει τον εαυτό του με ένα καλό και θαρραλέο, με κάποιον που συγκεντρώνει αρκετές επιθυμητές και θαυμαστές ποιότητες, οι οποίες κάνουν συμπαθή τον ηθοποιό.

Η συμπάθεια ενός χαρακτήρα αποφασίζεται πάντοτε από την ηθική που είναι παντοδύναμη για το θεατή. Δεν υπάρχει άνθρωπος που να περιφρονήσει εντελώς την ηθική. Ακόμη και οι κοινές γυναίκες, που μάλλον από ανάγκη την παραβιάζουν, ενώ φαινομενικά δεί-

χνουν πως κυνικά και ενσυνείδητα την πολεμούν, δεν μπορούμε να παραδεχτούμε ότι απλώς την αγνοούν και ως εκ τούτου την περιφρονούν. Η ηθική είναι βαθιά ριζωμένη μέσα μας, είτε υποτασσόμαστε σε αυτήν είτε την παραβιάζουμε. Ακόμα και ο χειρότερος εγκληματίας αν παρακολουθήσει ένα μέσο αστυνομικό φιλμ, θα αισθανθεί συμπάθεια για τον ήρωα παρά για τον εγκληματία - στο έργο - όπως θα φαινόταν φυσικό.

Εφόσον η διαπίστωση ασκήσει την επίδρασή της, παρεμποδίζει κάθε αίσθημα κατωτερότητας, που δοκιμάζει ο μέσος άνθρωπος αντιμετωπίζοντας ένα ιδεώδη τύπο ανθρώπου. Αντί να εχθρεύεται (να μνησικακεί) τον πλούσιο, τον όμορφο και επιτυχή ήρωα στον κινηματογράφο, το θεατή, που διαπίστωσε τον εαυτό του με αυτόν επικροτεί όλες αυτές τις ιδιότητες σαν να ήταν δικές του.

Δεν είναι επίσης αναγκαίο για το χαρακτήρα του προτύπου στο οποίο ο θεατής διαπιστώνει τον εαυτό του να είναι ιδεώδης.

Τα ελαττώματα και αδυναμίες πάλι δημιουργούν ένα περισσότερο συμπαθητικό χαρακτήρα, διότι πλησιάζει περισσότερο προς το χαρακτήρα του θεατή και η ελάττωση αυτής της απόστασης διευκολύνει τη διαπίστωση. Δηλαδή ο θεατής ευχαριστεύεται από τις αδυναμίες του ήρωα, οι οποίες ανταποκρίνονται στις δικές τους.

Ένας συνεπής χαρακτηρισμός είναι εξαιρετικά επικίνδυνος εφόσον ο θεατής έκανε τη διαπίστωση του εαυτού του με τα χαρακτηριστικά του έργου, βρίσκει στον εαυτό του και πράγματα που δεν θα τα επιθυμούσε. Π.χ. εάν ένας χαρακτήρας δημιουργεί την αηδία, ο θεατής θέλει να αποβάλλει τη διαπίστωση για τον εαυτό του και όταν στη συνέχεια ο ήρωας γίνεται πάλι καλός ο θεατής παθαίνει σύγχυση. Τα αισθήματά του περιπλέκονται και γίνονται αβέβαια. Η ασταθής συμπάθεια στο ρου της αφήγησης μοιάζει με ντους με διαδοχικές ροές πότε κρύου και πότε ζεστού νερού.

Αν οι αδυναμίες του προσώπου με το οποίο ο θεατής διαπίστωσε τον εαυτό του παρουσιάστηκαν μ' έναν ευχάριστο τρόπο, αυτό δημιουργεί μια πλήρη ικανοποίηση. Πάντως είναι απαραίτητο να υπάρχει, τουλάχιστον ένα συμπαθητικό πρόσωπο στην υπόθεση για να ευνοηθεί απ' όλα τα πλεονεκτήματα της διαπίστωσης. Η σχέση του θεατή με τα άλλα πρόσωπα είναι μια σχέση σύγκρισης. Παράδειγμα: Συγκρίνουμε τον εαυτό μας με ένα κακό χαρακτήρα του έργου, με τους κακούργους και τους εγκληματίες. Σκεπτόμαστε πως είμαστε πολύ καλύτεροι από αυτούς και είμαστε ευχαριστημένοι από αυτή τη διαπίστωση. Συγκρίνουμε τον εαυτό μας με τον κωμικό και διαπιστώνουμε πως εμείς είμαστε εξυπνότεροι, περισσότερο πολυμήχανοι και λιγότερο κατατρεγμένοι από την κακοτυχία, από αυτόν, πράγμα που μας κάνει να υπερηφανευόμαστε. Ευνοϊκή σύγκριση είναι μία από τις ουσιώδεις αιτίες για την επιτυχία της κωμω-

δίας. Όλοι, οι κακοί άνθρωποι, οι ηλίθιοι ή οι κωμικοί, είναι τόσο απαραίτητοι, όσο και οι συμπαθητικοί ήρωες, διότι αυτοί οι τιποτένιοι και ατυχείς χαρακτήρες επιτρέπουν μια ευνοϊκή και ικανοποιητική σύγκριση μεταξύ μας.

Τα αποτελέσματα της διαπίστωσης είναι πολύμορφα. Είναι σαν να πιάνουμε μια γωνιά του έργου και να παρακολουθούμε τα γεγονότα, τα οποία παύουμε να θεωρούμε ξένα, αλλά σαν μια περιπλοκή δική μας με άλλους. Ότι γίνεται στον πρωταγωνιστή με τον οποίο διαπιστώσαμε τον εαυτό μας, είναι σαν να γίνεται σε μας τους ίδιους. Μπαίνουμε και εμείς στο έργο, δοκιμάζουμε το φόβο ή την ελπίδα, την αγάπη ή το μίσος, την επιτυχία ή την αθλιότητα, όπως αποδίδονται από τον ηθοποιό. Σε τέτοιες περιπτώσεις δεν υπάρχει καν λόγος να ρωτήσει: «Τι θα αισθανόμουν άραγε σε μια τέτοια κατάσταση»; Για να ακολουθήσουμε τις συγκινήσεις του ηθοποιού, διότι στην πραγματικότητα βρισκόμαστε σ' αυτήν την κατάσταση, με τη διαπίστωση αποτελούμε μέρος της υπόθεσης και παίρνουμε μέρος προσωπικά στην περιπέτεια.

Στην αρχή, πριν πάρουμε μέρος, η υπόθεση μας φαίνεται σαν κυκλώνας από προθέσεις, τις οποίες παρατηρούμε αμερόληπτα και αντικειμενικά. Αλλά εφόσον εμείς διαπιστώσαμε τον εαυτό μας με έναν ηθοποιό μόνο, οι προθέσεις του ηθοποιού αυτού παρουσιάζονται ως σκοπός, ενώ οι άλλες εκλαμβάνονται ως δυσκολίες.

Από τη στιγμή αυτή ελπίζουμε πως οι προθέσεις μας θα εκπληρωθούν, ενώ φοβόμαστε μήπως οι άλλες επιτύχουν. Κατά συνέπεια ενθαρρυνόμαστε ή απογοητεύομαστε, εξαρτώμενοι από το αποτέλεσμα.

Διαιρώντας το σύνολο των προθέσεων σε δύο μέρη, διευκολύνουμε την πνευματική μας όραση στο να διακρίνουμε την πρόοδο του έργου. Τα γεγονότα απλουστεύονται, τα επεισόδια παρουσιάζονται καταφανέστερα και το έργο γίνεται καταληπτότερο και πλαστικώτερο στη φόρμα του σαν αφηγηματική τέχνη.

Το suspense γίνεται συναρπαστικό μόνο εφόσον διαπιστώσαμε την πρόθεση. Δείχνουμε ενδιαφέρον για τον ηθοποιό του οποίου η πρόθεση μας ενδιαφέρει και αυξάνει η προοδευτική κίνηση, εφόσον εκλαμβάνουμε την εκπλήρωση του σκοπού του έργου σαν δική μας υπόθεση.

Η ταύτιση του θεατή με τον ηθοποιό δεν είναι ποτέ πλήρης και αυτό φαίνεται μόνο όταν ο θεατής στην πλοκή του έργου έχει διαφορετικές πληροφορίες από τον ηθοποιό. Παράδειγμα: Ο θεατής ξέρει πως ο ηθοποιός του βαδίζει σε μια ενέδρα, πράγμα που αγνοεί ο ηθοποιός. Στην περίπτωση αυτή η διαπίστωση διασπάται κατά σχιζοφρενικό τρόπο: Ο θεατής βλέπει να προχωρεί στην ενέδρα. Η επίδρασή του προκαλεί ξεχωριστό ενδιαφέρον: ο θεατής θέλει να ειδοποιήσει τον ηθοποιό προσπαθώντας να τον παρεμποδίζει να μην πέσει στην

ενέδρα και να τον πληροφορήσει για όσα δεν ξέρει.

Ο συγγραφέας πρέπει να επιμελείται ιδιαίτερα το ρόλο της διαπίστωσης για να καλλιεργήσει τα ευεργετικά της αποτελέσματα.

Σκοπός του μύθου

Εφόσον ένας μύθος, μια αφήγηση είναι καταληπτή, πιθανή και επιτρέπει διαπίστωση, όλες οι προκαταρκτικές της απαιτήσεις εκπληρούνται και τότε μόνο η διήγηση δημιουργεί σκοπό.

Φαίνεται παράδοξο το να πρέπει η διήγηση να έχει ένα σκοπό. Καμιά φορά που καθόμαστε γύρω στη φωτιά ή στο τραπέζι ακούμε ένα σωρό ιστορίες, που λέγονται χώρα, χωρίς καμιά «πρόθεση». Άλλες από αυτές μπορεί να έχουν σκοπό και άλλες όχι. Οι ιστορίες όμως που δεν έχουν ενδιαφέροντα σκοπό για μας μπορεί να έχουν για άλλους και να τους είναι ενδιαφέρουσες.

Όταν ένας άνθρωπος πηγαίνει στο εστιατόριο πάει με σκοπό να φάει, αν πηγαίνει στο μπαρ πηγαίνει για να πιεί, αν πηγαίνει στο λουτρό πηγαίνει για να πλυθεί και αν πηγαίνει στον κινηματογράφο πηγαίνει για μια πνευματική ικανοποίηση.

Σκοπός του κινηματογράφου είναι να ικανοποιήσει μια ανάγκη για πνευματική τροφή.

Μπορούμε να ονομάσουμε αυτόν τον σκοπό ως ψυχαγωγία, αλλά χρησιμοποιώντας αυτή τη λέξη ενδέχεται να εκληφθεί με τη στενή της έννοια δηλ. τη διασκέδαση, τη διατάραξη της σκέψης, που μας κάνει να

ξεχνάμε τις λύπες μας όχι με την ανακούφιση εξαλείφοντάς τες, αλλά απλώς πνίγοντάς τες με το θόρυβο και την οχλαγωγία.

Στη σκέψη πολλών φίλων του κινηματογράφου υπάρχει η θολή ιδέα της διασκέδασης δηλ. χορούς γυναικών, νυκτερινά κέντρα, χαρές και τραγούδια. Πλην όμως συχνά αυτά τα στοιχεία δεν προκαλούν το ενδιαφέρον του ακροατηρίου, διότι το έργο που τα περιλαμβάνει χάνει πάλι το σκοπό του, διότι δεν διασκεδάζει το ακροατήριο.

Πρέπει να ξέρουμε πως τα τραγούδια ενός νυκτερινού κέντρου, που θεωρούνται σαν τον κοινότερο τύπο διασκέδασης, ο λυρισμός, η μελωδία ή ο τρόπος που τραγουδιούνται ικανοποιεί ορισμένους ακροατές. Οι χορεύτριες δεν είναι απλώς διασκεδαστικές, αλλά ικανοποιούν ακόμη και ορισμένους σεξουαλικά νύστεις. Οι ημίγυμνες αυτές γυναίκες έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ηλικιωμένους κυρίους, των οποίων οι μη ελκυστικές σύζυγοί τους, δεν μπορούν να ικανοποιήσουν την οφθαλμοπορνεία τους.

Ως εκ τούτου πρέπει να παραδεχτούμε μια πλατύτερη έννοια της λέξης «διασκέδαση», που έχει ακόμα σκοπό να ικανοποιήσει και την πνευματική δίψα του ακροατηρίου. Πρέπει να ξέρουμε ότι ο θεατής έχει κατά καιρούς διαφορετικά ενδιαφέροντα και επιθυμίες, αλλά και μέσα στο ίδιο ακροατήριο υπάρχουν θεατές με δια-

φορετικές προτιμήσεις.

Ως εκ τούτου δεν μπορούμε να κατευθυνθούμε προς ένα ειδικό τύπο κινηματογραφικού έργου σαν την καλύτερη ταινία αναψυχής, διότι ο τύπος αυτός δεν μπορεί παρά να ικανοποιεί ένα μόνο μέρος του ακροατηρίου. Είναι απαραίτητο για τους παραγωγούς να διαθέτουν μια μεγάλη ποικιλία έργων προκειμένου να ικανοποιήσουν κάθε γούστο του ακροατηρίου και αυτό από εμπορικής πλευράς.

Με αυτήν την έννοια βλέπουμε τις κατατάξεις του έργου σε κωμωδία, τραγωδία, δράμα, αστυνομικά και γκανγκστερικά έργα, επικά ή λυρικά - σε μια πλατειά διάδοση - χωρίς κανένα σαφή προσδιορισμό. Είναι αλήθεια πως η κωμωδία έχει σκοπό να προκαλέσει τα γέλια στο ακροατήριο, αλλά είναι άπειρες οι αιτίες που έχουν την επίδραση αυτή. Ο κόσμος γελάει διότι τον έκανε να διαπιστώσει πόσο αυταπατάται για τη σπουδαιότητα των πραγμάτων, ή όταν κάποιος ξεπέφτει από το αξίωμα του γελούν από μια υποσυνείδητη επιθυμία να εκδικηθούν την κυριαρχία και το δεσποτισμό. Γελούν ακόμα, διότι κάποιος τους ξεγέλασε με κάτι στο οποίο είχαν εμπιστοσύνη. Η τραγωδία διακρίνεται τελικά από την επίδραση της λύπης που ικανοποιεί άλλη κατηγορία ανθρώπων.

Ο Αριστοτέλης γράφει για το σκοπό της τραγωδίας ότι επιφέρει την κάθαρση από το φόβο και το έλε-

ος. Φυσικά αυτό το έλεγε για το ελληνικό ακροατήριο της εποχής του, του οποίου η διανοητικότητα και ευαισθησία διέφεραν από τις δικές μας σε δύναμη και ενότητα. Το ακροατήριο του κινηματογράφου είναι πολύποίκιλο στις διάφορες χώρες και ζητεί την ανακούφιση όχι μόνο από την τραγωδία, αλλά από κάθε τύπο κινηματογραφικού έργου που βλέπει. Αυτή η κάθαρση μπορεί να δημιουργηθεί από τη διαπίστωση. Ο θεατής ζει τα γεγονότα μιας ολόκληρης ζωής μέσα σε δύο ώρες παίρνοντας και ο ίδιος νοερά μέρος.

Η κύρια επιθυμία του ανθρώπου είναι η αγάπη μεταξύ ανδρός και γυναίκος μια επιθυμία που πολύ συχνά παρεμποδίζεται ή ματαιώνεται. Κάθε άνδρας θέλει να ερωτευθεί μια όμορφη γυναίκα και αν ο ήρωας στην οθόνη το κατορθώνει για τον εαυτό του, ο άνθρωπος του ακροατηρίου με τη διαπίστωση δοκιμάζει ανακούφιση από τα δυσάρεστα αισθήματα που του συσσωρεύθηκαν σε διάφορες περιστάσεις που και αυτός επιθυμούσε μία γυναίκα και δεν μπόρεσε να την αποκτήσει. Του δίνει μια ικανοποίηση και υπερηφάνεια. Αντίθετα αν ο ηθοποιός με τον οποίον ο θεατής ταυτίζει τον εαυτό του χάσει μια γυναίκα, το δυσάρεστο συναίσθημα που θα δοκιμάσει ο θεατής θα είναι διπλό σαν να συνέβαινε στην πραγματική ζωή.

Όπως επίσης μια γυναίκα που αγαπούσε κάποιον ο οποίος δεν ανταποκρινόταν στο αίσημά της ή και αν ανταποκρινόταν, ηθικοί ενδοιασμοί την κρατούσαν μα-

κριά από την εκπλήρωση της επιθυμίας της, ζητάει ικανοποίηση ταυτίζοντας τον εαυτό της με την ηρωίδα στην οθόνη, η οποία ερωτεύεται ένα εξαιρετικά ωραίο νέο, ο οποίος δεν μοιάζει με κανένα από τους νέους της μέσης κατηγορίας, που την περιστοιχίζουν στην πραγματική ζωή.

Η διαπίστωση τόσο στον άνδρα όσο και στη γυναίκα είναι τόσο δυνατή που πολλές φορές δοκιμάζουν ακόμη και σεξουαλικές συγκινήσεις, όταν ο ήρωας με την ηρωίδα ενώνονται με ένα φιλί.

Η αγάπη είναι η γενικότερη επιθυμία όλων των θεατών σε όλα τα πλάτη και μήκη της υδρογείου είτε είναι άνδρες είτε γυναίκες. Γι' αυτό είναι αναγκαίο για κάθε κινηματογραφικό έργο να περιλαμβάνει και μια υπόθεση έρωτα για να μπορεί να ελκύει περισσότερους θεατές. Πλην όμως ο έρωτας δεν είναι και η μόνη πνευματική αξία του ακροατηρίου.

Σκοπός του καλού κινηματογράφου είναι να εξυψώσει τον άνθρωπο. Μας ανακουφίζει η νίκη και δικαίωση ενός μικρού και αδύνατου ανθρώπου, που συνεχώς καταπιέζεται και μας εξυψώνει από την ταπείνωση και την καταφρόνια. Μας εξυψώνει η υπόθεση μιας φτωχιάς πωλήτριας που κερδίζει την αγάπη ενός πλούσιου. Εδώ είναι ένας διαγωνισμός πλούτου και ομορφιάς, που ξεπερνάει την έννοια της αδυναμίας συνδεδεμένης με τη φτώχεια. Μας εξυψώνει να βλέπουμε ορισμένους πλού-

σιους και ισχυρούς κατώτερους μπροστά στην καλοσύνη και τιμιότητα του ήρωα, διότι αυτό μας βοηθάει να ξεπεράσουμε το αίσθημα της διαφθοράς και του ταπεινωτικού ξεπεσμού.

Όταν ακούμε ένα ξεφάντωμα στο γειτονικό μας σπίτι αισθανόμαστε απομόνωση, ενώ όταν βρισκόμαστε στο θέατρο ή στον κινηματογράφο παίρνουμε μέρος στο χαρούμενο γλέντι και στις πιο ευχάριστες εκδηλώσεις των πλουσίων.

Δυστυχώς όμως στην πραγματικότητα αυτό έδωσε την ευκαιρία στην παραγωγή ταινιών με κατώτερο υλικό, με βάση τον τυχοδιωκτισμό, την προστυχιά και την χυδαιότητα. Το θέμα της πλούσιας κοπέλας και του φτωχού νέου, της πωλήτριας που φτάνει στην επιτυχία, του καλού υπαλλήλου που ρίχνει τη μάσκα του απαίσιου εργοδότη, έχουν πολυπαιχτεί κι εξαντλήθηκαν οι αξίες τους. Φτάνουν συχνά να πλαστογραφούν την πραγματική ζωή κατά το χειρότερο τρόπο, ώστε τα έργα γίνονται απίστευτα και κατά συνέπεια ανεπιτυχή, διότι είναι ανίκανα να δημιουργήσουν σκοπό.

Εκτός των άλλων τύπων ταινιών που επιδιώκουν να ικανοποιήσουν μια εσωτερικότερη επιθυμία του θεατή, συναντούμε και τους ακόλουθους δύο τύπους προσωρινής πνευματικής δίψας, που μπορούν να ικανοποιηθούν από την «προβληματική» και τη «χρονική» ταινία.

Μόρφωση, αλλαγή πορείας σκέψης, ηθική, γάμος, οικονομικές συνθήκες, με λίγα λόγια ο κόσμος που μας περιβάλλει, γεννάει προβλήματα και δυσκολίες που ο καθένας μας πρέπει να προσπαθήσει να λύσει.

Συχνά στο μέσο άνθρωπο η ορθή λύση παρουσιάζεται εξαιρετικά δύσκολη και ψάχνει για βοήθεια, για κάποιον που θα του δώσει την απάντηση, θα του πει το μυστικό.

Η σύγχυση και η αβεβαιότητα μπροστά στα προβλήματα που αναγκάζεται να αντιμετωπίσει του δημιουργούν ένα δυσάρεστο αίσθημα, το οποίο με την σειρά του δημιουργεί την επιθυμία για μια απολύτρωση.

Ο κινηματογράφος μπορεί να του προσφέρει αυτήν την ανακούφιση λέγοντάς του τον τρόπο με τον οποίο κάποιο πρόσωπο στη θέση του αντιμετώπισε τα ίδια προβλήματα με επιτυχία.

Πολλές φορές δεν είναι καν αναγκαίο στον κινηματογράφο να λύσει το πρόβλημα. Μπορεί ακόμη και να αρκέσει η παρουσίαση της ορισμένης και καθαρής μορφής του προβλήματος, διότι στον κυκεώνα των γεγονότων της ζωής είναι δυνατό να μπορέσει να ξεχωρίσει και να αναγνωρίσει εύκολα τα προβλήματά του και όταν του παρουσιάζονται σε μια καταφανή φόρμα μπορεί να επισημάνει τη δυσκολία και έτσι του διευκολύνεται η λύση.

Πρέπει να καταλάβουμε ότι η αρχή όλων των φιλοσοφιών έχει το ξεκίνημά της στην επιθυμία του ανθρώπου να συζητήσει και να επιλύσει τα προβλήματα της ζωής και του σύμπαντος. Πρέπει ακόμα να αναγνωριστεί ότι η φιλοσοφία στην τέχνη πέτυχε σε μια μεγάλη κλίμακα να εξομαλύνει τις δυσκολίες και να διευκολύνει την καταληπτότητα. Η διδασκαλία της θρησκείας τοποθέτησε τις αρχές της διαγωγής, πράγμα που διευκόλυνε τη ζωή με αποτέλεσμα να αυξηθεί η εμπιστοσύνη μεταξύ των ανθρώπων και να εξαλειφθεί η αμφιβολία στο τι πρέπει ή δεν πρέπει να κάνουν.

Οι ριζικές αλλαγές στα τελευταία χρόνια έριξαν τα οικοδομήματα της γνώσης και των πνευματικών κανόνων που μας κατηύθυναν. Αναγκαστήκαμε να αντιμετωπίσουμε την επίθεση νέων αναπτύξεων χωρίς καμία βοήθεια από τους προκατόχους. Τα ανέκδοτα που έλεγαν πως δεν υπάρχει τίποτε άλυτο στη ζωή δεν είναι πλέον εφαρμόσιμα. Ο μέσος άνθρωπος βρίσκεται αντιμετώπιος με ένα βουνό από νέα προβλήματα και δυσκολίες για τα οποία δεν βρίσκουμε κανένα φάρμακο στην παλαιά φιλοσοφία. Στρέφεται να συμβουλευτεί τον κινηματογράφο σαν το πιο γνωστό και προσιτό μέσο εξιστόρησης, ο οποίος πρέπει να τον ανακουφίσει.

Ο τύπος της «χρονικής» ταινίας δεν ενδιαφέρεται για τα εσωτερικότερα προβλήματα της ανθρωπότητας, αλλά για τα ειδικά νέα προβλήματα των νέων αναπτύξεων που σημαδεύει και συσσωρεύει κάθε καινούρια

ημέρα. Το καθήκον της δεν είναι να μας εφοδιάζει με πληροφορίες για τα καινούρια επιτεύγματα. Αυτό είναι δουλειά του καθημερινού τύπου μαζί με όλα τα άλλα νέα που αφορούν την επίλυση των στρατιωτικών και πολιτικών αναπτύξεων.

Αλλά ο μέσος άνθρωπος θέλει να καταλάβει σε τι επιδρούν τα νέα γεγονότα στις διάφορες απόψεις της ζωής του. Θέλει να καταλάβει πως θα τις αντιληφθεί, πως θα τις αφομοιώσει και πως θα μπορέσει να προσαρμόσει τον εαυτό του επάνω σ' αυτές τις αλλαγές, καθώς και τον τρόπο που θα δράσει ή θα αντιδράσει.

Η «χρονική» ταινία μπορεί να δώσει τις απαντήσεις παρουσιάζοντας την ιστορία ενός απλού ανθρώπου, που αντιμετώπισε αυτές τις νέες καταστάσεις.

Μια πολεμική ταινία δεν διεκπεραιώνει το σκοπό δείχνοντας τις αναπτύξεις των πολεμικών μεθόδων, αλλά την επίδρασή τους στους απλούς ανθρώπους σαν στρατιώτες ή πολίτες.

Παράδειγμα: Η αγάπη είναι ένα αιώνιο πρόβλημα που παρουσιάστηκε και επιλύθηκε σε εκατομμύρια διαφορετικές ιστορίες, σε διαφορετικούς τρόπους, όπου δεν είναι πλέον σκοτεινό και αβέβαιο πρόβλημα, αλλά στον πόλεμο ο έρωτας είναι πάλι κάτι ξεχωριστό και καινούριο και πρέπει να παρουσιαστεί κατά διαφορετικό τρόπο στη λύση του.

Το πρόβλημα του αεροπόρου της νυκτερινής επιδρομής και της αγαπημένης του, που εργάζεται την ημέρα είναι κάτι καινούργιο και αξίζει να εκτεθεί και να λυθεί. Το πρόβλημα του στρατιώτη που επιστρατεύεται να σταλεί στο μέτωπο αμέσως μετά το γάμο του και της γυναίκας που μένει πίσω με την αγωνία.

Το έργο Sergeants York που μας έλεγε την ιστορία ενός απλού ανθρώπου του οποίου το πρόβλημα ήταν το ίδιο με το παραγμένο πνεύμα ολόκληρου του Αμερικανικού λαού, κύριο σκοπό δεν είχε να δείξει τον ηρωισμό του Sergeants York, αλλά την πνευματική του αποπλάνηση που τον οδήγησε από ειρηνόφιλο πολίτη σε μαχητή. Με τη λεπτομερή μελέτη του εσωτερικού του ανταγωνισμού ο κινηματογράφος έλυσε το πρόβλημα που πίεζε τη συνείδηση εκατομμυρίων ανθρώπων.

Η εκλογή λοιπόν της ιστορίας του ορθού σκοπού προσδιορίζει την επιτυχία του έργου και ο σκοπός είναι ο ορθός όταν συναντάται με μια υπάρχουσα πνευματική δίψα του ακροατηρίου.

Οι ψυχολόγοι και φιλόσοφοι πολλά θα μάθαιναν με τη μελέτη των αντιδράσεων του ακροατηρίου παρακολουθώντας τα διάφορα κινηματογραφικά έργα, διότι το κοινό με την ανταπόκρισή του δηλ. το ενδιαφέρον που δείχνει, προδίδει τις λανθασμένες επιθυμίες, τα προβλήματα και τις δυσκολίες του. Όχι μόνο διαφέρουν από χρόνο σε χρόνο, αλλά και από στιγμή σε στιγμή ή

και την ίδια στιγμή σε διαφορετικούς λαούς, σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και διαφορετικό επίπεδο μόρφωσης.

Δεν είναι βέβαια εύκολο να ξέρουμε πάντα την πνευματική δίψα του λαού και είναι ακόμη δυσκολότερο, διότι ο κινηματογράφος δεν απευθύνεται σε μια ομοιόρροφη μάζα του λαού, της οποίας οι επιθυμίες είναι καθαρές και σχεδόν σταθερές. Το σύγχρονο ακροατήριο σπάνια ξέρει τι θέλει, αισθάνεται μάλλον μια ακαθόριστη τάση παρά μια καθαρή επιθυμία την οποία θα μπορούσε να εκφράσει μέσω των κρίσεών του.

Δεν είναι διόλου παράξενη η σύγχυση των παραγωγών ως προς την εκλογή του έργου. Περιπλέκεται δε ακόμα περισσότερο με τα συγκρουόμενα γεγονότα τα οποία αλλάζουν απότομα τις ανάγκες του ακροατηρίου. Παράδειγμα ο SERGEANTS YORK, που είχε την τόση επιτυχία στην Αμερική στην προπολεμική περίοδο, ενώ θα μπορούσε να αποτύχει μετά το PEARL HARBOR, που ξεσήκωσε τον αμερικανικό λαό για πόλεμο ή μετά την κήρυξη του πολέμου.

Μετά την κήρυξη του πολέμου πολλοί παραγωγοί σκέφτηκαν πως το ακροατήριο θα προτιμούσε ελαφρές κωμωδίες, που θα το ξεκούραζαν από τα δυσάρεστα νέα του πολέμου, πλην όμως και αυτή η άποψη βρέθηκε λανθασμένη.

Το Ακροατήριο επιφορτίστηκε με σοβαρά προβλήματα και αδιαφορεί για την ευθυμία του ηθοποιού στην οθόνη κατά τον ίδιο τρόπο που θα δυσφορούσε για ένα εύθυμο πάρτι στο σπίτι του γείτονα, ενώ το παιδί τους υποφέρει σε κάποιο μέτωπο χωμένο στο αμπρί. Ως εκ τούτου μια συρροή σε έργα γεμάτα από πολεμικά δράματα γέμιζε τους κινηματογράφους, μέχρι που οι συγγενείς των πολεμιστών δεν μπορούσαν πλέον να υποφέρουν να βλέπουν στον κινηματογράφο τις ωμότητες του πολέμου.

Μετά τον πόλεμο μπορεί να αναγεννηθεί η ελαφρή κωμωδία για να κόρεσει την από τόσο καιρό κατάπνιξη της επιθυμίας του ακροατηρίου για ευθυμία.

Μεταξύ του σκοπού της ιστορίας του έργου και των αναγκών του ακροατηρίου υπάρχει μια αμοιβαία λειτουργία. Η ιστορία (υπόθεση) που ικανοποιεί την πλατύτερη πνευματική δίψα καλπάζει προς την επιτυχία.

Αυτή είναι μια λυπηρή διαπίστωση για τους σοβαρούς συγγραφείς οι οποίοι φιλοδοξούν να εκφράσουν πράγματα τα οποία μπορεί να έχουν κάποιο σκοπό περισσότερο γι' αυτούς παρά για το ακροατήριο.

Το ακροατήριο θέλει να μάθει για πράγματα που ευνοούν τις εγωκεντρικές του ανάγκες. Δύσκολα θα ενδιαφερθεί ν' ακούσει για κακές συνθήκες διαβίωσης στη φυλακή ή για τη φτώχεια των εργατικών συνοικιών και όμως ο συγγραφέας αισθάνεται ότι το κοινό πρέπει να

τα ξέρει και αν η πεποίθησή του είναι δυνατή θα γράψει γι' αυτά παρ' ότι το ξέρει εκ των προτέρων πως το έργο δεν θα έχει εμπορική επιτυχία.

Η εμπορική ανάγκη δεν πρέπει να γίνεται αποδεκτή με μοιρολατρική στάση. Ο προκαθορισμός της υπόθεσης του έργου αναφέρεται απλώς στην πνευματική ανάγκη του ακροατηρίου. Η καλοδιαλεγμένη όμως πνευματική τροφή εξυψώνει το ηθικό και πνευματικό επίπεδο των λαών. Αντί να ξεγελάσει το θεατή παρασύροντάς τον προς τα κάτω, τον αναγκάζει να αναρριχάται προς τα πάνω. Μια επιτυχημένη ταινία που είχε τα στοιχεία της αναψυχής και της μόρφωσης ήταν η ζωή του Emil Zola . Κωμωδίες που είναι οι πιο διασκεδαστικές ταινίες έχουν επίσης και μια μεγάλη μορφωτική αξία. Ο Moliere στην αναφορά του στο βασιλιά της Γαλλίας έγραφε: «Σκοπός της κωμωδίας είναι να διορθώνει τους ανθρώπους την ίδια στιγμή που τους διασκεδάζει».

Εφόσον η φόρμα της δραματικής δομής του κινηματογραφικού έργου είναι επισήμως στην υπηρεσία της υπόθεσης του έργου οι τρεις συντελεστές του: καταληπτότητα, πιθανότητα και διαπίστωση είναι στην υπηρεσία του σκοπού.

Ο έμπειρος χειρισμός των μέσων έκφρασης και η μελετημένη δραματική δομή συντελούν στην επιτυχία του έργου, αλλά ο κυριότερος παράγων που οδηγεί στην επιτυχία είναι η σωστή εκλογή του σεναρίου. Αυτό

έχει μεγάλη σπουδαιότητα, διότι ένα έργο με μια καλή υπόθεση θα επιτύχει και παρά την κακή εκτέλεση, καθώς επίσης θα αποτύχει όσο καλογραμμένο και αν είναι το σενάριο, αν το περιεχόμενό του δεν έχει ενδιαφέρον για το θεατή.

Διάλεξη ζ'

Σενάριο

Δεν υπάρχει ξεχωριστό σύστημα για το σενάριο ούτε μυστικά στη συγγραφή του. Γνώση είναι το μυστικό του. Για να γράψει κανείς σενάριο πρέπει να ξέρει κινηματογράφο.

Θα ήταν άχρηστο να εξηγήσουμε ότι το σενάριο περιγράφει διάλογο και πράγματα που βλέπουμε και ακούμε ή ότι για να κινηματογραφηθεί διαχωρίζεται σε αριθμημένα διαδοχικά πλάνα (Decourage), ότι το σύνολό του δεν πρέπει να υπερβαίνει τις 130-150 σελίδες καθώς και άλλους τεχνικούς παράγοντες. Είναι φυσικά και αυτά απαραίτητα, αλλά όχι και τα πρωτεύοντα.

Η συγγραφή του σεναρίου δεν είναι κάτι απλό και εύκολο, διότι δεν είναι μόνο μια δημιουργική τέχνη, αλλά και λίγο επιστήμη και τεχνική. Κανένας όσο μεγάλο ταλέντο ή ιδιοφυΐα και αν είναι δεν μπορεί να προχωρήσει χωρίς να έχει συνειδητή και σαφή γνώση αυτής της τεχνικής. Αντίθετα ένας με μεγαλύτερο ταλέντο ή περισσότερη γνώση ορισμένων παραγόντων μπορεί να έχει καλύτερες επιτυχίες ιδίως όταν πρόκειται για διασκευές θεατρικών ή άλλων συγγραφικών έργων.

Οι κινηματογραφικοί παράγοντες του Hollywood είναι επιφυλακτικοί όταν ακούν για μεγάλους καλλιτέχνες, αλλά χωρίς τις απαιτούμενες τεχνικές γνώσεις και

συχνά προτιμούν ένα τεχνικό με γνώσεις.

Η τέχνη δεν διδάσκεται ενώ η τεχνική είναι λιγότερο αφηρημένη και μπορεί να μεταδοθεί από ένα πρόσωπο σε άλλο. Καμιά διδασκαλία δεν μπορεί να ανεβάσει τον επιμελή μαθητή σε Leonardo Da Vinci αλλά ο Leonardo Da Vinci διδάχτηκε πολλά στη ζωή του, όπως και τα τελευταία έργα του Shakespeare είναι καλύτερα από τα πρώτα. Ποτέ δεν έγινε ανάλυση της δημιουργικής δύναμης του ανθρώπινου μυαλού. Ποτέ δεν δοκιμάστηκε με βεβαιότητα ποιες ποιότητες δημιουργούν την εμπνευστική δύναμη, η οποία ούτε διδάσκεται ούτε μαθαίνεται. Ενώ η γνώση και η τεχνική αποκτούνται από το δημιουργό. Ακόμη και το μεγαλύτερο έργο τέχνης ενός εμπνευσμένου δημιουργού αποτελείται από δημιουργικές ιδέες, οι οποίες σχηματίστηκαν και πραγματώθηκαν με την πείρα τη γνώση και τη τεχνική.

Ως εκ τούτου υπάρχει μια διαφορά από το να «έχει - κανείς - ιδέες» και να «γράφει σενάριο». Η μεθοδολογία των ιδεών εξαρτάται από το άτομο και δεν υπάρχουν ειδικοί κανόνες που να διέπουν την εργασία όλων των συγγραφέων, ώστε να μας δώσουν τα ίδια καλά αποτελέσματα. Ο Sehiller έπρεπε να έχει τα πόδια του στο νερό το κρύο, άλλοι συγγραφείς εργάζονται σε σκοτεινά δωμάτια, άλλοι προτιμούν το θόρυβο, και σ' άλλους πάλι η έμπνευση έρχεται όταν είναι συγκεντρωμένοι σε μια χειρονακτική απασχόληση.

Δεν υπάρχει κανόνας και κατά συνέπεια μέθοδος εκτός από την υποσυνείδητο συγκέντρωση του καλλιτέχνη επάνω σ' ένα πρόβλημα, που όταν προχωρεί στην πραγμάτωσή του βλέπει ανάγλυφο το δημιούργημά του.

Το σενάριο έχει ορισμένους παράγοντες και επιβάλλει μια μέθοδο. Ο σπουδαιότερος παράγοντας της μεθόδου αυτής είναι ότι κανένας δεν μπορεί να συλλάβει το σενάριο κατευθείαν μέχρι της τελευταίας του μορφής. Το σενάριο πρέπει να αναπτύσσεται προοδευτικά εφόσον η ενόραση δεν είναι αρκετή για να δεσπόζει απ' την αρχή στο τέλος σ' όλη τη διήγηση.

Ο Emille Zola άρχιζε τα διηγήματά του και συνέχιζε αόριστα γράφοντας τόμους.

Το μεγαλύτερο λάθος είναι να γράφει κανείς τυχαία, διότι προκειμένου για σενάριο η δραματική τοποθέτηση πρέπει να είναι ακριβής στη μορφή της.

Αντί της συμπτωματικής συγγραφής εμμένουμε στη μεθοδική ανάπτυξη της ιστορίας και αντί να αρχίζουμε με την τελική της μορφή, προχωρούμε οικοδομώντας μέσω διαφόρων σταθμών προς την τελική σύνθεση. Όπως ο γλύπτης εργάζεται μήνες για να δώσει στην πέτρα την τελική μορφή που εμπνεύστηκε.

Είναι μια επίπονη και δύσκολη δουλειά για το ανυπόμονο δημιουργικό μυαλό.

Πρακτικά τρία είναι τα κύρια στάδια της ανάπτυξης: η σύνοψη, η ανάπτυξη, και το τελικό το προσαρμοσμένο για λήψη (SHOOTING SCRIPTS) ήτοι η συνοπτική μορφή του σεναρίου, η επεξεργασμένη μορφή, και τελική μορφή του για την κινηματογράφηση. Αλλά αυτά δεν φανερώνουν τίποτε για την ανάπτυξη του μύθου (που θα είναι και η υπόθεση του έργου).

Δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε τα πλεονεκτήματα της βραδείας ανάπτυξης, όπου προχωρώντας εξετάζουμε το υλικό στις διαδοχικές φάσεις του διηγήματος, διορθώνουμε ότι θέλει διόρθωση, περικόβουμε ότι περισσεύει και δεν ωφελεί προσθέτουμε ότι λείπει και χρειάζεται δημιουργώντας μια ομαλή και φυσική διήγηση.

Οικοδομώντας αργά το σενάριό μας, βρίσκουμε λεπτομέρειες, οι οποίες θα μας ξέφευγαν, αν εργαζόμαστε κατ'άλλο τρόπο, διότι πρέπει να είμαστε απολύτως βέβαιοι τελικά πως δεν ξέφυγαν λάθη.

Μάλιστα συχνά είναι ανάγκη να γυρίσουμε πίσω και να γράψουμε τη συνοπτική μορφή ενός τελειωμένου σεναρίου, διότι η επεξεργασμένη μορφή μπορεί να μας ελκύει δελεαστικά, ιδίως όταν η διήγηση ελαττώνεται στα απαραίτητα. Γι' αυτό μπορούμε να αρχίζουμε με 6 σελίδες, τις αναπτύσσουμε σε 30, στη συνέχεια προχωρούμε στις 100 ή 130 σελίδες - συνήθη όγκο ενός σεναρίου - το οποίο επεξεργαζόμαστε μέχρι της τελικής του μορφής.

Όλοι οι μεγάλοι ζωγράφοι - ακόμη και οι μοντέρνοι - μελέτησαν ανατομία για να μπορούν να αποδώσουν ρεαλιστικότερα το ανθρώπινο σώμα, διότι πρέπει να υπάρχει σύμπνοια έμπνευσης και γνώσης, ταλέντου και τεχνικής για να πραγματοποιηθεί το καλλιτέχνημα. Οι μεγάλοι συγγραφείς έχουν μια συνειδητή ή υποσυνείδητη γνώση των οικοδομικών απαιτήσεων ενός σεναρίου.

Εκλογή υλικού

Η εκλογή του υλικού έχει αποφασιστική σπουδαιότητα και είναι αυτό που προσδιορίζει κατά πολύ εκ των προτέρων την επιτυχία ή την αποτυχία του έργου. Είναι ακόμη αλήθεια πως ένα κακό υλικό είναι αδύνατο να βελτιωθεί με την επεξεργασία σε βαθμό ικανοποιητικό.

Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου υπήρχε η συνήθεια να γυρίζουν πρώτα την ταινία και έπειτα να γράφουν το κείμενο για να δημιουργήσουν την υπόθεση του έργου. Συχνά ένας παραγωγός ανήγγειλε μια συνταρακτική ταινία στην πραγματικότητα δεν υπήρχε άλλο εκτός από τον τίτλο της. Η πώληση της ταινίας γινόταν με βάση τον τίτλο και τα ονόματα δύο αστέρων που πρωταγωνιστούσαν. Έπειτα άρχιζε η μανιακή αναζήτηση για μια διήγηση που να αρμόζει στον τίτλο της ταινίας και στην πνευματική ιδιοσυγκρασία των ηθοποιών.

Αξύριστοι και κατάκοποι συγγραφείς υπαγόρευαν το κείμενο στους γραμματείς που επιφορτίζοντας να το ηχογραφήσουν ή να το απαγγείλουν στην οθόνη με την προβολή όπως μπορούσαν.

Σήμερα δίνεται μεγάλη σημασία στην εκλογή του υλικού του σεναρίου, πράγμα που φανερώνουν τα μεγάλα ποσά που προσφέρονται για ένα καλό σενάριο.

Γενικά όμως την εκλογή του υλικού την κάνει ο παραγωγός και οι εκτελεστικοί παράγοντες του στούντιο, ενώ στον συμφωνημένο συγγραφέα αφήνονται λίγα περιθώρια εκλογής. Αυτός περιορίζεται απλώς να εργασθεί για το σενάριο.

Ο ελεύθερος συγγραφέας που γράφει για να τα πουλήσει στα διάφορα στούντιο προσέχει πολύ στην εκλογή του υλικού του, προτού επενδύσει ένα ποσό σε εργασία, διότι η αποδοχή και επιτυχία των σεναρίων του θα εξαρτηθεί πολύ από αυτή την εκλογή.

Τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση η εκλογή είναι πολύ δύσκολη, διότι το υλικό για επεξεργασία βρίσκεται σε ακατέργαστη και ασυμπλήρωτη μορφή.

Το πρώτο υλικό βρίσκεται σε διάφορα σχήματα και στάδια συμπλήρωσης. Μπορεί να μην είναι παρά μια ιδέα, μια πραγματική ιστορία, ένα μικρό διήγημα, μια συνοπτική περίληψη ή μια διασκευή από παλαιά ταινία ή θεατρικό έργο. Εφόσον είμαστε υποχρεωμένοι να βασιστούμε στην εκλογή υλικού σε ακατέργαστη μορφή - από κινηματογραφικής άποψης - μπορεί να λοξοδρομήσουμε από κακή εκτίμηση των δυνατοτήτων της ιδέας που συλλάβαμε ή από παράβλεψη των εμποδίων της εν συνεχεία ανάπτυξης ή και να μην κατορθώνουμε να ξεχωρίσουμε τις βαθύτερες ποιοτικές αξίες μιας πραγματικής ιστορίας ακριβώς όπως θα πετούσαμε ένα διαμά-

ντι πριν καθαριστεί και επεξεργαστεί.

Ως εκ τούτου δεν μπορούμε να δεχτούμε ή να απορρίψουμε το υλικό μας κρίνοντάς το στη γενικότητά του λέγοντας: «Μου αρέσει» ή «δεν μου αρέσει»- Πρέπει να εξετάσουμε κάθε στοιχείο ή να το κρίνουμε υπολογίζοντας στις θεσμικές του αξίες.

Οι τρεις σπουδαίες σκέψεις που οδηγούν στην εκλογή μας είναι η υποταγή στη μορφή, η δραματική δομή και η ποιότητα του ιστορικού υλικού.

Μελέτη της μορφής

Όλα τα διηγήματα δεν είναι προσαρμόσιμα στον κινηματογράφο. Πρώτα απ' όλα πρέπει το υλικό να είναι προσαρμόσιμο στον περιορισμό του χώρου, δηλ. να μην είναι τεράστιο ούτε και πολύ μικρό. Είναι καλύτερα να εκλέγουμε πάρα πολύ, πάρα πολύ λίγο, διότι το πάρα πολύ μπορεί να συμπυκνωθεί, ενώ αν το πολύ λίγο επεκταθεί θα γίνει πολύ ρηχό. Μια τεράστια νουβέλα για να μεταφραστεί στη σκηνή πρέπει η φύση της να επιτρέπει την απλοποίηση και την ελάττωση στις απαραίτητες γραμμές. Δεν υπάρχουν παρά λίγα διηγήματα που να μην το επιτρέπουν.

Ένας άλλος παράγοντας που πρέπει να υπολογιστεί είναι η μηχανή η οποία αποδίδει φωτογραφικά και ζωντανεύει το υλικό της διήγησης. Η μηχανή καταστρέφει το βασίλειο της φαντασίας του θεατή σ' ένα μεγάλο βαθμό. Διότι στο διήγημα, ανεξάρτητα με το πόσο ζωντανά και ανάγλυφα περιγράφει ο συγγραφέας τα επεισόδια, κάθε αναγνώστης χρησιμοποιεί τη δική του φαντασία για να μεταφράσει τις λέξεις σε εικόνες. Ο συγγραφέας μπορεί να περιγράφει βασιλιάδες και τρωγλοδύτες, αλλά ο αναγνώστης θα τους ζωντανέψει στη φαντασία του σύμφωνα με την πειστικότητα και τις σκέψεις του. Ο φωτογραφικός ρεαλισμός της μηχανής περιορίζει την αντίληψη αφηρημένων εννοιών, φανταστικών πραγμάτων. Γι' αυτό τα ιστορικά έργα πρέπει να πα-

ρουσιάζονται με μεγάλη σπουδή και επιμέλεια, που θα απορροφήσει το θεατή με τα ενδιαφέροντα για να ξεπεράσει το φωτογραφικό ρεαλισμό. Η πραγματική απόδοση του φακού καταστρέφει ακόμα και τη συμβολική αντικατάσταση της οθόνης. Η οθόνη δεν προσπαθεί να μας δώσει πραγματικές εικόνες της ζωής, αλλά σύμβολα ζωής, συγκινήσεων και γεγονότων. Ξέρουμε ότι δεν είναι δυνατόν για ανθρώπους να υπάρχουν πάντοτε και να μπαίνουν στο χρόνο που επιθυμεί ο συγγραφέας. Ξέρουμε πως είναι δυνατόν ένα δωμάτιο να παραμένει το ίδιο για πολύ καιρό, αυτό όμως δεν είναι κατορθωτό στη σκηνή. Πλην όμως δεχόμεθα όλες αυτές τις απιθανότητες, διότι δεχόμαστε τη συμβολική υποκατάσταση του θεάτρου. Αυτή η αντικατάσταση έχει την ίδια ακρίβεια - χωρίς να είναι αληθινή - όση ένας χάρτης σε σύγκριση με μια άποψη τοπίου.

Ο χάρτης παρουσιάζει και επιστημονικά ακριβή περιγραφή του τοπίου και κανένας δεν μπορεί να αμφιβάλλει για την ορθότητά της και ας μην παρουσιάζει εικόνα τοπίου. Η φωτογραφία καταστρέφει αυτό το υποκατάστατο και απαιτεί πραγματικότητα και ακρίβεια.

Το πρόβλημα της απόδοσης αφηρημένων σκέψεων και περιγραφών περιορίζει την ευχέρεια της εκλογής υλικού για τον κινηματογράφο από πολλές απόψεις. Κυρίως αποχωρίζει τις πλέον ειδικές ψυχολογικές μελέτες στις οποίες βασίζεται το μυθιστόρημα. Αυτό δεν θα πει πως πρέπει να αγνοηθεί η ψυχολογία των χαρακτήρων.

Ο σεναριογράφος πρέπει να γνωρίζει καλά αυτή την ψυχολογία, την οποία πρέπει να εφαρμόζει με ακρίβεια στη δράση των χαρακτήρων.

Τέλος είναι φανερό πως ο διάλογος δεν είναι το κύριο μέσο έκφρασης στον κινηματογράφο, αλλά ένα από τα πολλά.

Ο κινηματογράφος εξαρτάται κυρίως από την έκφραση των εικόνων.

Μελέτη της δραματικής δομής

Αν κάνουμε μια σύγκριση δραματικής δομής και διήγησης, θα δούμε πως η πρώτη είναι στερεή, με ενότητα και σταθερότητα, ενώ η δεύτερη ποικίλει σε πολυμορφία και ελαστικότητα.

Φτάνουμε σε μια παράδοξη κατάσταση, εφόσον το διήγημα είναι το κύριο ενδιαφέρον, πρέπει να προσαρμόσουμε τη δραματική δομή στο διήγημα. Αλλά αυτό δεν είναι πάντα δυνατό, διότι και το διήγημα πρέπει να είναι προσαρμόσιμο και να ικανοποιεί ακόμα και τις πιο άκαμπτες απαιτήσεις της δραματικής δομής.

Όσον αφορά την εκλογή του υλικού, δεν μας πολυενδιαφέρουν οι μικροοικοδομικές απαιτήσεις, διότι αυτές μπορούν να διορθωθούν και να διαφοροποιηθούν με την προσθήκη ή αφαίρεση υλικού κατά την ανάπτυξη της ιστορίας ακόμη και στο τελειωμένο πλέον προϊόν. Εκείνο που είναι ιδιαίτερα βασικό είναι να περιλαμβάνονται στο σενάριο τα κυριότερα δραματικά στοιχεία.

Είναι φανερό ότι η ανάλυση της διάνοιας ενός 17χρονου νέου περιέχει λίγο υλικό, ενώ ενός σαμποτέρ - που σκοπεύει να ανατινάξει ένα φράγμα - παρουσιάζει καλό υλικό από οικοδομική άποψη. Επίσης παρουσιάζει μια ξεκαθαρισμένη πρόθεση, η οποία προβάλλει δυσκολίες στην περίπτωση της. Είναι εντελώς αναγκαίο το

υλικό να περιλαμβάνει ένα ή δύο κύριους σκοπούς οι οποίοι να εκτείνονται από την αρχή ως το τέλος της ιστορίας και να έχουν ορισμένες αντιθέσεις και δυσκολίες στην πραγμάτωσή τους. Εκτός του κύριου σκοπού όλο το άλλο υλικό, επεξεργαζόμενο, μπορεί να ξεκαθαριστεί και να ελαττωθεί, αν εμποδίζει την επιτυχή ανάπτυξη. Τα στοιχεία αυτά είναι ξεχωριστά από την ποιότητα και πνευματικότητα του υλικού της ιστορίας. Έτσι καταλαβαίνουμε το μυστικό της επιτυχίας ορισμένων φανερά κακών ταινιών και την αποτυχία ορισμένων πνευματωδών και καλλιτεχνικών ταινιών. Το φτωχό υλικό μπορεί να περιέχει έξοχα αρχιτεκτονικά στοιχεία, ενώ στην έξυπνη ταινία μπορεί να λείπουν. Παράδειγμα: ένας κακοήθης προσπαθεί να κλέψει ζώα. Ο ιδιοκτήτης προσπαθεί να τον πιάσει σε ενέδρα. Ή ο γκάνγκστερ θέλει να διαρρήξει μια Τράπεζα, ή ο υπάλληλος προσπαθεί να κλέψει εμπορικά μυστικά του εργοδότη του, ή ο κατάσκοπος επιθυμεί να κλέψει στρατιωτικά έγγραφα και σχέδια.

Όλες αυτές οι προθέσεις, εκτός των ηλιθιοτήτων τους και κακών υποθέσεων ως πνευματικής τροφής για τον θεατή, παρέχουν εξαιρετικό αρχιτεκτονικό υλικό, διότι οι προθέσεις τους είναι καθαρές, ευθείες και δυναμικές. Απ' αυτές μπορούμε να αντλήσουμε όλα τα πλεονεκτήματα της σωστής δομής.

Απ' την άλλη μεριά, πολυέξοδες ταινίες με μεγάλους πρωταγωνιστές και πολυτελή σκηνοθεσία, έξυπνο

διάλογο, αλλά με την πιο αδύνατη, ασθενική και απίθανη υπόθεση, μοιάζουν με πολυτελέστατο αυτοκίνητο και αδύνατη μηχανή, πολύ φορτίο και λίγη δύναμη να προχωρήσει.

Όλη η δύναμη του έργου είναι η υπόθεσή του και ιδιαίτερα η πρόθεση και ο σκοπός του.

Είναι ελάχιστη η δυναμική ώθηση μιας μεσόκοπης γυναίκας στο να αναγκάσει τον άντρα της να της προσφέρει λουλούδια, όπως υπάρχει πολύ λίγη προοδευτική κίνηση σ' ένα έργο με χαρακτήρα ένα αλητόπαιδο του οποίου κύρια πρόθεση είναι να το σκάσει απ' τη δουλειά του.

Δεν είναι πάντα αναγκαίο η δραματική δομή, διότι σε ορισμένες ιστορίες γεννήθηκε μαζί του. Παράδειγμα: κάθε ερωτική υπόθεση περιέχει τα στοιχεία της πρόθεσης, ότι ο νέος θέλει να αποκτήσει μια νέα και η νέα θέλει, επίσης να ενωθεί με ένα νέο. Ως εκ τούτου κάθε ερωτική υπόθεση έχει καλό αρχιτεκτονικό υλικό.

Ποιότητες της ιστορίας

Η απαίτηση για καταληπτότητα επιδρά στην εκλογή του υλικού κατά τον πιο επιβλαβή τρόπο. Οι υπεύθυνοι της εκλογής του σεναρίου αποκλίνουν στην προτίμηση ενός ανούσιου και κοινού υλικού που είναι καταληπτότερο από ένα πνευματώδες και ενδιαφέρον αλλά δυσκολότερο στην εξήγηση. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το υλικό πρέπει να είναι καταληπτό αλλά γεννάται το σοβαρό ερώτημα γιατί να γίνονται καταληπτές μόνο βλακώδεις επαναλήψεις, ενώ ενδιαφέρουσες ιστορίες, πρέπει να παραμένουν πέραν της ακτίνας της αντιληπτικής ικανότητας του μέσου ακροατηρίου; Ο κινηματογράφος δεν απευθύνεται σε μερικούς, αλλά στους θεατές του μεγάλου αριθμού, σ' όλο τον κόσμο.

Εφόσον ο κινηματογράφος πρέπει να γίνει καταληπτός και εφόσον έχει δυσκολίες να γίνει καταληπτός, είναι αναμφισβήτητο ότι πρέπει να απορρίψει ένα μεγάλο μέρος υλικού, το οποίο είναι δύσκολο να γίνει καταληπτό στον μέσο θεατή. Αυτό όμως δεν πρέπει να αποτελεί απαίτηση για να γίνει αναγκαία η ηλιθιότητα και η χυδαιότητα στον κινηματογράφο ούτε και μια σοβαρή αιτία να μας απογοητεύσει.

Αντίθετα με τον παλιό ισχυρισμό «η τέχνη για την τέχνη», ο κινηματογράφος είναι η τέχνη για το λαό. Είναι η πιο δημοκρατική μορφή τέχνης. Όλες οι άλλες

καλές τέχνες (ζωγραφική, γλυπτική, θέατρο, μουσική) εκτιμούνται και υποστηρίζονται περισσότερο από μια καλλιεργημένη ψυχικά και πνευματικά κατηγορία ανθρώπων.

Ακόμη και η φιλολογία, συμπεριλαμβανομένου και του περιοδικού τύπου, διαβάζεται λιγότερο και από λιγότερο ποσοστό, σε σύγκριση με τους φίλους του κινηματογράφου.

Οι τέχνες αυτές κρίνονται από μια μικρή ομάδα κριτών και αποφασίζουν την αποτυχία ή επιτυχία τους. Ο κινηματογράφος κρίνεται από τη δημοκρατική ψήφο, το εισιτήριο του θεατή με ελάχιστη επίδραση της κριτικής.

Σαν δημοκρατική τέχνη έχει τις καλές και τις κακές όψεις μιας δημοκρατίας, τα ευεργετικά και τα αντίπαλα χαρακτηριστικά, τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα.

Μεταξύ των κινδύνων διακρίνουμε την τάση για χυδαιότητα, τη μωρολογία, τις κοινές επιθυμίες. Και επειδή απευθύνεται στην ψυχολογία της μάζας, μπορεί να γίνει ο αποπλανητικός της οδηγός, κάτι που συχνά παρατηρείται στα τελευταία χρόνια. (Η αύξηση της εγκληματικότητας των νέων απ' την επίδραση των γκανγκστερικών ταινιών). Μεταξύ των ευεργετικών του όψεων αναγνωρίζουμε την λογική και υγιή κρίση του πλή-

θους και όχι των ολίγων, οι οποίοι μπορεί να παρασύρονται από λανθασμένες δοξασίες, διαστρεβλωμένα αισθήματα, ψεύτικες συγκινήσεις, πομπώδη ψέματα, με καταδικαστικές ή ενθουσιαστικές επιδοκίμασις μιας κλίκας.

Η κρίση της μάζας εμποδίζει τέτοιες αποπλανητικές λοξοδρομήσεις. Αντί του σαρκασμού και της ειρωνείας επιζητεί την ηθική, αντί των σπανίων περιπτώσεων επιζητεί κοινά ανθρώπινα προβλήματα, αντί των ανωμαλιών προτιμάει πράγματα γενικού ενδιαφέροντος.

Δεν είναι συνετή πολιτική να προσβάλλεται η νοημοσύνη του ακροατηρίου. Κάτι που δεν αρέσει στο θεατή είναι να τον μεταχειρίζονται ως ηλίθιο ακόμη και όταν η αντιληπτική του ικανότητα είναι περιορισμένη και είναι ευγνώμων σε εκείνους που αναγνωρίζουν ή κολακεύουν την διανοητικότητά του.

Ανεξάρτητα με την απογοήτευση που αισθάνονται οι παραγωγοί για τις πνευματικές ικανότητες του ακροατηρίου, πρέπει να το κάνουν να πιστέψει πως δίνεται προσοχή στην γνώση και νοημοσύνη του, ενώ ταυτόχρονα πρέπει να φροντίζουν να μη ζημιώνεται η καταληπτότητα του έργου.

Αντί όλη μας η προσοχή να στρέφεται στην εκλογή πολύ καταληπτού υλικού, καλύτερα θα ήταν να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στο να κάνουμε το

δύσκολο υλικό καταληπτό. Στην αποτυχία ενός θέματος με ενδιαφέρον, δεν πρέπει να κατηγορούμε το υλικό που το κάνει ενδιαφέρον, αλλά την ανικανότητά μας να το καταστήσουμε καταληπτό στον θεατή.

Όσο για την πιθανότητα, εδώ δεν φαίνεται να υπάρχει δυσκολία στο να αναγνωρίσουμε, αν το υλικό είναι πιθανό ή απίθανο. Ο βαθμός της πιθανότητας (διότι μια ιστορία μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο αληθινή) μπορεί να συντελέσει στην απόφαση της εκλογής ή της απόρριψης, ανάλογα με το γούστο του παραγωγού. Παρατηρώντας τις εξελίξεις των τελευταίων χρόνων, βλέπουμε μια προσπάθεια γύρω στην πιθανότητα. Φαίνεται πως έχει περάσει η εποχή των παραμυθιών και το ακροατήριο έχει ξεπεράσει το στάδιο της παιδαριώδους πειστικότητας και έχει γίνει αυστηρότερο στην κρίση του και εκλεκτικότερο στις απαιτήσεις του.

Απίθανες ιστορίες που φαίνονταν ενδιαφέρουσες και συναρπαστικές άλλοτε, στις μέρες μας δύσκολα θα μπορούσαν να προκαλέσουν και ένα περιφρονητικό χαμόγελο. Ακόμα και η κωμωδία υποφέρει από την ανάγκη πιθανότητας σήμερα. Οι κωμωδίες που είχαν μεγάλη επιτυχία πριν 15 χρόνια, μας αηδιάζουν σήμερα.

Η δραματική αρχιτεκτονική διδάσκει πως όλα τα γεγονότα στηρίζονται στη βάση ενός περίπλοκου συστήματος εσωσυνδεδεμένων νόμων και αναλογιών. Παραβίαση αυτών των νόμων και αναλογιών είναι δύσκολο

να αναγνωρισθεί.

Αυτή είναι μια από τις αιτίες που ο μέσος παραγωγός δυσπιστεί στα πρωτότυπα σενάρια.

Δυσπιστεί ακόμα στα σενάρια που έγιναν σε λίγο χρονικό διάστημα και από νέους συγγραφείς, ενώ αισθάνεται ασφαλέστερος στα δημοσιευμένα διηγήματα, στα ανεβασμένα θεατρικά έργα που έχει ήδη κριθεί η αξία τους.

Για να διαπιστωθεί αν ένα σενάριο είναι κατάλληλο, απαιτείται εκ μέρους του παραγωγού που εκλέγει το υλικό αισθαντικότητα, έμφυτη αντίληψη και γνώση.

Μερικοί χαρακτήρες του μύθου πρέπει να έχουν πειστικότητα (δηλαδή να παρουσιάζουν σωστά πρότυπα ανθρώπου). Πρέπει η φύση των χαρακτήρων να επιτρέπει στον θεατή να συγκρίνει και να παραβάλλει τον εαυτό του.

Δεν υπάρχει μόνιμος κανόνας που να αφορά τους χαρακτήρες αυτούς, διότι διαφέρουν παράλληλα και οι χαρακτήρες του ακροατηρίου. Οι διάφορες φυλές, τα διάφορα έθνη και οι διαφορετικές εποχές αλλάζουν αυτές τις επιθυμίες.

Οι Αρχαίοι Έλληνες δεν θαύμαζαν μόνο το γενναίο, αλλά και τον επιτήδειο άνθρωπο. Αυτό το βλέπου-

με ανάγλυφο στα τεχνάσματα του Οδυσσέα, τόσο στον πόλεμο όσο και κατά την επιστροφή του στο παλάτι κοντά στην Πηνελόπη.

Σήμερα μάλλον αποκλίνουμε στην περιφρόνηση του επιτήδειου ήρωα.

Υπήρξαν καιροί που θαυμάστηκε η μετριότητα, άλλοτε το περιπετειώδες πνεύμα ή ο αμέριμνος χαρακτήρας, τελευταία το θάρρος και η γενναιότητα, ενώ πρωτύτερα η ομορφιά και χάρη της γυναίκας, όπως σε άλλα πάλι χρόνια ή εντιμότητα και η αξιοπρέπεια.

Και τέλος το σπουδαιότερο απ' όλα ο σκοπός του υλικού του μύθου. Για να μάθουμε, αν ο μύθος εκπληρεί κάποιο σκοπό, είναι αναγκαίο να ξέρουμε τι θέλει το ακροατήριο, τι το απασχολεί, ποια είναι τα ενδιαφέροντα ζητήματα του καιρού του, ποια ρεύματα πρέπει να βρεθούν και ποια προβλήματα το βασανίζουν. Ο σκοπός του μύθου δεν είναι κάτι που υπαγορεύεται στο ακροατήριο και ακόμα ο μύθος δεν μπορεί να έχει οποιοδήποτε σκοπό. Ένα τέτοιο υλικό πρέπει να αποφεύγεται. Παρ' όλα αυτά και αν ο μύθος έχει ένα σκοπό που να μην επιζητείται από το ακροατήριο, πάλι μοιάζει με μύθο που έχασε το κύρος του σκοπού του. Αυτό εφαρμόζεται κυρίως σε μύθους που είχαν μεγάλη επιτυχία κάποτε, αλλά όταν έμειναν για αργότερα, έχασαν την συναρπαστικότητά τους και το ενδιαφέρον τους, διότι οι γενικές καταστάσεις που ακολούθησαν δεν επιζητού-

σαν τέτοιους σκοπούς, διότι τους ανθρώπους τους απασχολούσαν άλλα νεώτερα πράγματα. Συνέβη ακόμη σε βιβλία, που όταν κυκλοφόρησαν δεν παρουσίαζαν επιτυχία, αργότερα σ' αυτά τα ίδια να αυξηθεί σημαντικά η επιτυχία τους. Αν και οι παραγωγοί κινηματογράφου προσπαθούν πάντα να βρουν θέματα γενικού ενδιαφέροντος, εν τούτοις ένας μύθος που απευθύνεται σε ειδικό τύπο ακροατηρίου, μπορεί να εκπληρώσει καλύτερα τις προθέσεις του.

Η επιτυχία του έργου συνδέεται επίσης και με τον παράγοντα κόστους.

Από βιομηχανικής και εμπορικής άποψης - έτσι χαρακτηρίζεται η παραγωγή ταινιών - μια ταινία είναι επιτυχής, όταν το κοινό πληρώνει περισσότερα από ότι κόστισε συνολικά στον παραγωγό μέχρι της προβολής της. Μεταξύ δύο ταινιών που τις παρακολούθησε ο ίδιος αριθμός θεατών, η μία μπορεί να είναι επιτυχής, διότι είχε κόστος 1.200.000 δρχ., ενώ η άλλη απέτυχε, διότι το κόστος της έφτασε τα 20.000.000 δρχ. Δηλαδή μια ταινία που απευθύνεται σ' ένα περιορισμένο αριθμό θεατών μπορεί να είναι και εμπορικά συμφέρουσα όταν και το κόστος της θα είναι ανάλογο. Γι' αυτό ο παραγωγός πρέπει να υπολογίσει δύο πράγματα πριν αποφασίσει να γυρίσει το έργο του: το κόστος της παραγωγής και την απήχηση που θα έχει το έργο του στο κοινό.

Μύθοι για αστέρες

Ο συνήθης τρόπος είναι η εκλογή του μύθου και στη συνέχεια η εκλογή των ηθοποιών που θα αναλάβουν τους ρόλους του έργου.

Συχνά παραγωγοί έχουν συμβάσεις με ηθοποιούς για ορισμένο χρόνο και ψάχνουν για μύθους με ρόλους που να ταιριάζουν στους ηθοποιούς,

Εδώ η μέθοδος αναστρέφεται και αντί οι ηθοποιοί να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του μύθου, προσαρμόζεται ο μύθος στις δυνατότητες των ηθοποιών.

Στην πρώτη περίπτωση ο μερικός χαρακτηρισμός του ρόλου είναι όμοιος με την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή για τον οποίο έγινε και η αλλαγή του μύθου. Στη θεατρική σκηνή ένας ηθοποιός μπορεί με αρκετή ευστροφία να παίξει πολλούς ρόλους. Αλλά στον κινηματογράφο τα κοντινά πλάνα απαγορεύουν μια τέτοια μεταμπίηση. Ο ηθοποιός του κινηματογράφου δεν μπορεί να ξεπεράσει καμιά σοβαρή αντίφαση μεταξύ του ρόλου και της προσωπικότητάς του παρά το ανώτερο παίξιμό του. Πολλοί μύθοι γράφτηκαν ειδικά για ορισμένους ηθοποιούς και πολύ συχνά την πρώτη ερώτηση που υποβάλλει ο υπεύθυνος παράγων του παραγωγού είναι: «ποιος θα παίξει αυτό το ρόλο», οπότε ο συγγραφέας έχει να απαντήσει πως ο ρόλος αυτός είναι για ένα τύ-

πο Cary Grant ή για τον Paul Miuni παραβλέποντας τις ατομικές λεπτές και ιδιάζουσες αποχρώσεις του χαρακτήρισμού.

Άλλη σπουδαία περίπτωση είναι η εξέταση της ποιότητας, της αληθοφάνειας και της συνοχής του χαρακτηρισισμού.

Είναι η αλήθεια πως ένας ηθοποιός, σαν άνθρωπος μπορεί να είναι καλός και κακός, αλλά ένας ηθοποιός δεν παίζει τον εαυτό του παρά αναλαμβάνει ένα ρόλο και μπορεί από την αρχή να αποκρούσει ένα ψεύτικο και χωρίς συνοχή υλικό ή ένα ρόλο που δεν του ταιριάζει. Ο έμπειρος θεατής εύκολα καταλαβαίνει πως το ταλέντο του ηθοποιού παρά το υλικό είναι εκείνο που του επιβάλλεται. Αλλά ο απλός θεατής κρίνει την ηθοποιία με ότι βλέπει στην οθόνη και κανένας ηθοποιός - ακόμη και η μεγαλύτερη ιδιοφυΐα - δεν μπορεί να κάνει μια αδύνατη κατάσταση πιστευτή.

Αν τα λόγια του ηθοποιού είναι ψεύτικα και ανειλικρινή και η φωνή του επίσης θα φαίνεται ψεύτικη.

Αν ο ηθοποιός είναι χωρίς ταλέντο ριψοκινδυνεύει πάντα να δείξει την έλλειψή του.

Υπάρχουν ρόλοι που δίνουν την δυνατότητα σ' ένα ηθοποιό να δώσει μια καλή παράσταση, αλλά ο αληθινά μεγάλος ηθοποιός επιθυμεί ρόλους που του δίνουν

την ευκαιρία να ξετυλίξει και να αποδείξει το ταλέντο του σε ορισμένες σκηνές, που επιτρέπουν να εκθέσει την ειδικότητά του, την τεχνική του, και το ταλέντο του. Ένας μεγάλος βιολιστής δείχνει την ικανότητά του σ' ένα δύσκολο κομμάτι της μουσικής.

Στο θέατρο ένας μεγάλος ηθοποιός γρήγορα μπορεί να γίνει δημοφιλής, αλλά στον κινηματογράφο το ταλέντο του παρ' όλο που μπορεί να τον βοηθά πάλι δεν είναι αρκετό. Είναι επίσης αλήθεια πως ορισμένοι δημοφιλείς ηθοποιοί δεν έχουν τόσο ταλέντο και κανένας δεν θα πίστευε πως αυτή την επιτυχία τους την οφείλουν στην αρετή τους και την ικανότητά τους ή και στην ομορφιά τους (διότι πολλοί ηθοποιοί οφείλουν επίσης την επιτυχία τους στην ωραιότητά τους) είτε ακόμα και στην διαφήμιση διότι πολλοί πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες που λανσαρίστηκαν στον κινηματογράφο με μικρούς ρόλους κατόρθωσαν να αποκτήσουν την εμπιστοσύνη του κοινού και να γίνουν διάσημοι.

Το τι κάνει έναν ηθοποιό δημοφιλή είναι πολύ περιπλοκό. Καθένας από τους παραπάνω παράγοντες μπορεί να συντελέσει σε μικρότερο βαθμό.

Το ταλέντο, η ωραιότητα, η προσωπικότητα, η δημοσιότητα, όλα μπορεί να βοηθήσουν μόνα ή και συνδυασμένα, αλλά ο μεγαλύτερος παράγων είναι η εκλογή του κατάλληλου υλικού για το ταλέντο του και την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία.

Όπως αναφέρεται παραπάνω, με τη διαπίστωση και τη σύγκριση ο θεατής έρχεται σε στενότερη επαφή με τον ηθοποιό, και έτσι με τον τρόπο της κάθαρσης ο ηθοποιός εξυψώνει τον θεατή από τα δυσάρεστα αισθήματα. Γι' αυτό ο θεατής του είναι ευγνώμων, αγαπάει τον ηθοποιό που τον εξύψωσε και τον ελευθέρωσε από τον πόνο, που είχε την αιτία του στα δυσάρεστα αυτά αισθήματα.

Είναι αναγκαία αυτή η διευκρίνηση του γενικού ορισμού της δημοφιλίας για να ξεκαθαριστεί η εντύπωση ότι όχι μόνο ο ηθοποιός που παίζει συμπαθητικούς ρόλους είναι αγαπητός και δημοφιλής αλλά και εκείνος που παίζει ρόλους απαίσιου, κακοήθους και τρομακτικού χαρακτήρα. Πολλοί ηθοποιοί που συνεχώς παίζουν γκανγκστερικούς ρόλους είναι εξαιρετικά δημοφιλείς, διότι συγκρίνουμε τον εαυτό μας με τον εγκληματικό αυτό χαρακτήρα και είμαστε ευγνώμονες, διότι είμαστε καλύτεροι απ' αυτόν. Μας αρέσουν οι κλόουν στα τσίρκα όχι διότι είναι θαυμάσιοι ή συμπαθητικοί, αλλά διότι είναι ανυπεράσπιστοι, αδέξιοι μπροστά στις πιο ασήμαντες δυσκολίες, πράγμα που μας δίνει μεγάλη ευχαρίστηση από το αίσθημα ανωτερότητας που αποκομίζουμε. Εκτός τούτου ο ηθοποιός που παίζει συμπαθείς ρόλους έχει μεγαλύτερη ευκαιρία να γίνει δημοφιλής. Ένα πρωτόγονο ακροατήριο φτάνει στο να συμπαθεί τον ήρωα και να μισεί τον κακούργο παραβλέποντας εντελώς τον ηθοποιό από το ρόλο που παίζει. Γι' αυτούς είναι ένα και το αυτό πράγμα.

Ο Mark Twain διηγείται μια ιστορία όταν ο θίασός του έδινε μία παράσταση κάπου στο Mississippi, όπου ξαφνικά ένας θεατής άρχισε να πυροβολεί τον κακοποιό σε μια στιγμή του ρόλου του που απήγαγε μια αθώα κοπέλα. Ακόμα και το πιο διακεκριμένο ακροατήριο του θεάτρου δοκιμάζει το ίδιο αίσθημα.

Είναι η ποιότητα του ρόλου του ηθοποιού που του χαρίζει τη συμπάθεια του μεγάλου κοινού, ενώ με την καλλιτεχνικότητα ένα πρόσωπο προσελκύει το θαυμασμό. Αλλά η συμπάθεια που αισθάνεται το ακροατήριο για τους δημοφιλείς ηθοποιούς του ξεπερνάει το θαυμασμό. Το ακροατήριο συμπαθεί έναν ηθοποιό όπως μια γυναίκα συμπαθεί έναν άνδρα που πάντα την ευχαριστεί.

Η εκλογή του κατάλληλου υλικού περισσότερο από ότι άλλο βοηθάει έναν αστέρα να μεσουρανήσει.

Εκτός από αυτό το ψυχολογικό φαινόμενο υπάρχει και μια πολύ πρακτική θεώρηση που οδηγεί την ταινία με τους αστέρες στην οικονομική επιτυχία. Το ακροατήριο ξέρει από πείρα πως ένα στούντιο προσλαμβάνει το καλύτερο ταλέντο να γράφει, να διευθύνει και να παραγάγει την ταινία για ένα σπουδαίο αστέρα, ενώ ένα λιγότερο γνωστό τον χρησιμοποιεί για μια ελαφρότερη ταινία. Από πείρα πλέον ξέρει το ακροατήριο ότι οι ταινίες Paul Miuni και Charlie Chaplin έγιναν με μεγάλη φροντίδα και επιμέλεια. Πηγαίνουν να τις δουν, διότι πι-

στεύουν και ξέρουν πως θα δουν μια καλή ταινία. Το όνομα του πρωταγωνιστή γίνεται ισότιμο με το εμπορικό σήμα ενός εκλεκτού προϊόντος και είναι μια πραγματικότητα που συντελεί πολύ στην εμπορική επιτυχία της ταινίας.

Σύνοψη

Προκειμένου ο συγγραφέας να αρχίσει να αναπτύσσει την υπόθεση του έργου (μύθος) πρέπει να ξέρει σαν τι μοιάζει αυτή η υπόθεση. Πρέπει να ξέρει τους παράγοντες του μύθου, τους οποίους θα βρει μέσα στο υλικό που έχει διαλέξει. Είτε αρχίζουμε από μια ιδέα ή από ρόλους αποσπασμάτων μύθου είτε αναγκαζόμαστε να συνεχίσουμε από ένα μισοτελειωμένο κομμάτι είτε θέλουμε να διασκευάσουμε ένα διήγημα ή ένα θεατρικό έργο - που είναι επίσης πλήρης μύθος σε άλλη μορφή - σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η προσέγγιση είναι η ίδια: πρέπει να ελαττώσουμε το υπάρχον υλικό ή τα αληθινά δεδομένα και από εκεί το επανααναπτύσσουμε. Δεν υπάρχει ευκολότερος και ευθυνότερος τρόπος να προσαρμόσουμε ένα διήγημα ή ένα θεατρικό έργο σε σενάριο για κινηματογράφο από το να ελαττώσουμε τα στοιχεία εκείνα από τα οποία ο διηγηματογράφος ή ο δραματουργός άρχισε να αναπτύσσει το μυθιστόρημα ή το θεατρικό δράμα. Δεν είναι κατορθωτό να περικόψουμε απλώς ή να ανασκευάσουμε το υλικό ούτε είναι δυνατόν να αποτυπώσουμε ολόκληρες σκηνές από το μυθιστόρημα ή από το θεατρικό έργο. Διότι τα φυσικά χαρακτηριστικά των διαφόρων μορφών έχουν διαφορετικές απαιτήσεις και η εντελώς ίδια σκηνή μπορεί να είναι ανέκφραστη, αν συρθεί σε μία άλλη μορφή. Η ομαλή ροή μπορεί τελείως να διασπασθεί από μια λανθασμένη μετατροπή από κάτι που δεν συνδέεται με την πραγμα-

τικότητα του υλικού.

Πριν χρόνια η διασκευή μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων γινόταν με φοβερές παραβιάσεις της εργασίας των συγγραφέων.

Αυτές οι άσχημες παραμορφώσεις υπήρξαν πρόξενοι αντίδρασης απέχθειας εκ μέρους του ακροατηρίου. Σήμερα οι παραμορφώσεις φαίνονται να ακροβατούν από την άλλη άκρη: κάθε παραγωγός, φιλοδοξεί να μείνει όσο μπορεί στην πειστικότητα της πρωτοτύπου εργασίας. Αλλά αυτό δεν ευνοεί πάντα ούτε το κινηματογραφικό έργο ούτε τον συγγραφέα, διότι τον αποξενώνει απ' αυτό, εφόσον το έργο του αλλάζει ριζικά και αναπαράγεται η αίσθηση και η έννοια της ιστορίας του, εκείνο που ενδιαφέρει τον συγγραφέα είναι να μην αλλοιώνεται η εργασία του με την ελευθερία που επιβάλλεται για την καλύτερη δυνατή προσαρμογή στην οθόνη.

Μια πείσμονη επιμονή για την τήρηση της πειστικότητας του πρωτοτύπου υλικού θα ήταν πάλι επιζήμιο. Ο συγγραφέας που αντιγράφει με επιμέλεια ολόκληρα κομμάτια υλικού και τους αλλάζει μορφή, θα παρατηρήσει πως παρά την αφοσίωσή του στο πρωτότυπο, η νέα του προσαρμογή κερδίζει ένα εντελώς νέο πνεύμα. Σε άλλες περιπτώσεις η προσαρμογή με λιγότερη διασκευή αποκτάει πειστικότητα που δεν παρουσίαζε το πρωτότυπο.

Ο Lewis Milestone έλεγε: «Αν θέλεις να παρουσιάσεις το τριαντάφυλλο δεν θα φυτέψεις το άνθος, διότι αυτό δεν θα δώσει ένα τριαντάφυλλο, αλλά θα σπείρεις το σπόρο που θα του δώσει κάποτε το τριαντάφυλλο».

Κατά το ίδιο τρόπο δεν μπορείς να μεταφυτέψεις σκηνές σε άλλα έργα στον κινηματογράφο διότι δεν θα μπορέσουν μόνες να σταθούν, είναι καλύτερη μια μετατροπή παρά μια προσαρμογή, διότι προσαρμογή εννοεί περικοπή, συντόμευση, διαμόρφωση, επαναδιευθέτηση, ενώ μετατροπή εννοεί την τοποθέτηση του περιεχομένου σε μια άλλη φόρμα.

Άσχετα με τι υλικό αρχίζει ο συγγραφέας, είναι πάντοτε αναγκαίο να αναπτύσσει τον μύθο από μια συνοπτική περίληψη, η οποία περιέχει τις πραγματικότητες του μύθου και δεν πρέπει να περιλαμβάνει τίποτε περισσότερο απ' αυτές. Ορισμένες απ' αυτές μπορεί να βρεθούν αργότερα στα στάδια της ανάπτυξης της.

Οι πραγματικότητες που περιγράφονται στην σύνοψη αφορούν ανθρώπινα όντα, το έργο τους, την δράση τους, και την φύση της πάλης και προσπάθειάς τους.

Πραγμάτευση

Η πραγμάτευση μας λέει όλη την ιστορία με όλες τις πραγματικότητες της. Ακόμα δεν ενδιαφέρει η διήγηση της ιστορίας σε επεισόδια, αλλά η συνολική ανάπτυξη που οδηγεί σε ορισμένα συμβάντα, πρέπει να περιέχει όλα τα δυναμικά στοιχεία του έργου. Αποφεύγει τις λεπτομέρειες εκτός από εκείνες που έχουν ζωτική σπουδαιότητα στην ανάπτυξη του έργου. Οι άλλες όσο ελκυστικές και αν είναι μόνο μια σύγχυση στον οραματισμό μας για την ξεκάθαρη εμφάνιση του έργου.

Η πραγμάτευση είναι ίσως το κυριότερο στάδιο της όλης ανάπτυξης. Είναι η καταλληλότερη στιγμή για διορθώσεις, διότι η περαιτέρω πρόοδος δεν ενδιαφέρει τόσο το κείμενο όσο την παρουσίαση και την έκφραση του σε κινηματογραφικούς όρους.

Αρχίζουμε με την περίληψη που μπορεί να μην έχει όλες τις λεπτομέρειες του μύθου. Εφόσον η πραγμάτευση απαιτεί όλα τα γεγονότα τα προσθέτουμε, ώστε ο μύθος να αποκτήσει την συνοχή του. Αλλά αυτά τα πρόσθετα γεγονότα δεν μπορούμε να τα διαλέξουμε με την δική μας θέληση. Μόλις περιοριστεί ο αριθμός των γεγονότων νέα αυτόματα δημιουργούνται, υπάρχουν παρ' ότου ο συγγραφέας δεν τα πρόσεξε και πολλές φορές του έρχονται, χωρίς να τα ζητήσει. Αυτός μπορεί να ενδιαφέρεται μόνο για ορισμένα χαρακτηριστικά για

τον κύριο χαρακτηρισμό παραβλέποντας τα άλλα, ενώ αυτά τα άλλα θα συντελέσουν πολύ στην δραματική δύναμη. Πολλές φορές το ενδιαφέρον περιορίζεται μόνο στις σχέσεις μεταξύ δύο ανθρώπων, αλλά αν ο ένας απ' αυτούς διατηρεί σχέσεις και με άλλα πρόσωπα τότε αυτόματα στις σχέσεις αυτές μπερδεύεται στην πρώτη αυτή σύνθεση και ένα τρίτο πρόσωπο.

Οι χειρομάντες και χαρτορίχτρες χρησιμοποιούν αυτή τη σχέση σαν το ουσιαδέστερο μέσο να προλέγουν το μέλλον στους αφελείς χωρίς να καταφεύγουν σε υπερφυσικές δυνάμεις, χωρίς να επικαλούνται πνεύματα από τον άλλο κόσμο, μπορούν να μαντεύουν το μέλλον με εύλογη βεβαιότητα. Εκτυλίξεις γεγονότων που πρόκειται να συμβούν, εφόσον ήδη γνωρίζουν ένα περιορισμένο αριθμό πραγματικοτήτων. Ένα πρόσωπο χωρίς τις μυστηριώδεις αυτές ικανότητες μπορεί να μαντέψει με βεβαιότητα ότι μια κοπέλα πρόκειται να μπλεχτεί στα δίκτυα του έρωτα, ακριβώς διότι βλέπει πως κάτι που λείπει στην κοπέλα και επιζητεί είναι ο έρωτας. Είναι επίσης φανερό πως σε μια κοπέλα που ζει με όνειρα και δεν είναι και τόσο έξυπνη μπορεί κάποιος να μαντέψει σίγουρα ότι η κοπέλα αυτή θα είναι δυστυχισμένη στον έρωτά της, διότι ο άνθρωπος που θα ερωτευθεί δεν θα είναι το αντικείμενο των ονείρων της.

Αν ένας παντρεμένος ερωτευθεί μια άλλη γυναίκα αυτό δεν θα πει πως η τυχαία άφιξη της άλλης αυτής γυναίκας είναι η αιτία που χαλάει το σπίτι, αλλά η πραγ-

ματικότητα ότι ο άνδρας αυτός είχε την υποσυνείδητη επιθυμία για κάποια άλλη και όπως ήθελε να βρει μια τέτοια δεύτερη γυναίκα την βρήκε στο πρόσωπο της ερωμένης του. Διότι αν ήταν πραγματικά ευτυχής στο γάμο του η δεύτερη γυναίκα δεν θα φαινόταν ποτέ στη σκηνή. Η άφιξη της δεύτερης γυναίκας θα μπορούσε να μαντευθεί με βεβαιότητα προς μεγάλη έκπληξη των φίλων οι οποίοι θα πίστευαν πως η ένωσή τους υπήρξε εντελώς τυχαία και θα κατηγορούσαν την πράξη.

Ορισμένοι χαρακτήρες σε ορισμένες περιπτώσεις αναπόφευκτα δρούν και αντιδρούν κατά ορισμένο τρόπο. Είναι μόνο ζήτημα γνώσης αρκετών λεπτομερειών το να μαντέψουμε με βεβαιότητα γεγονότα που θα συμβούν στο μέλλον.

Η μικρή πιθανότητα διαψεύσεως που παραμένει οφείλεται σε καθαρώς συμπτωματικές ή κρυφές λεπτομέρειες.

Δύο άνθρωποι που συναντώνται κάτω από ορισμένες περιστάσεις πρέπει να συμπληρώσουν τον κύκλο τους, όπως τα άστρα διασχίζουν τον ουρανό σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους, ή όπως οι χημικές ενώσεις προχωρούν από το ένα στάδιο στο άλλο και από τη μια αντίδραση στην άλλη.

Ένα παντρεμένο ζευγάρι που από την αρχή το συνδέει μια σύνθεση έλξης ή απώθησης θα προχωρήσει

μέσα από διάφορα στάδια, ως το διαζύγιο ή στην αλληλοπροσαρμογή. Όλοι ξέρουμε πως παλαιά ανδρόγυνα συμβαίνει να γίνονται τόσο όμοιοι στις εκδηλώσεις τους για τη ζωή, που δύσκολα τους ξεχωρίζουμε σαν ξεχωριστές σκέψεις με το χρόνο, επέρχεται μια αφομοίωση χαρακτήρων. Απ' την άλλη μεριά τα 90% όλων των αιτήσεων διαζυγίου θα μπορούσαν να έχουν προφητευτεί απ' την ημέρα του γάμου από ένα πρόσωπο που γνώριζε αρκετά πράγματα, ώστε να εξακριβώσει ότι η έλξη ήταν κατώτερη απ' την απώθηση. Κατά τον ίδιο τρόπο ο συγγραφέας στην αρχή της εργασίας του πρέπει να φανερώνει κάποια προφητεία για το μύθο του. Θα πρέπει να είναι ενήμερος ότι, από ορισμένο σημείο και πέρα δεν θα είναι αυτό που θα διηγείται την ιστορία αλλά η ιστορία η ίδια θα διηγείται τον εαυτό της. Αφού εγκαθίδρυσε ένα αριθμό γεγονότων, αυτά τα γεγονότα θα βάλουν σε ενέργεια τη δύναμή τους και ότι απομένει στο μονοπάτι που η ιστορία η ίδια του άνοιξε. Αν ξεκινήσει με ορισμένες σκέψεις και θα διαπιστώσει ότι το διήγημά του έχει ακριβώς τόση ενέργεια και δύναμη θέλησης όση έχει και αυτός ο ίδιος. Ενώ αντίθετα αν ακολουθήσει την πορεία της εργασίας προοδευτικά θα πλαγιοδρομήσει και θα οδηγηθεί μακριά από το τέρμα που πίστευε στο τέρμα που το διήγημα τον οδήγησε.

Και ο ίδιος θα εκπλήσσει με τον καιρό όταν θα φθάνει σε αποτελέσματα και καταστάσεις τις οποίες ούτε προσχεδίασε ούτε επιθυμούσε. Ανεξάρτητα με τον πόσο χρόνο εργασίας πρόκειται εκ των υστέρων να

σπαταλήσει δεν θα μπορέσει να επαναφέρει την ιστορία στις επιθυμίες του.

Συχνά επίσης συναντούμε την σύμπτωση. Η περίληψη λόγω της συνοπτικότητάς της έχει την ιδιότητα να παρουσιάζει μια ευλογοφανή ιστορία. Αλλά καθώς ο συγγραφέας την αναπτύσσει με όλο και περισσότερες λεπτομέρειες βρίσκει ότι η περίληψη είχε απίθανα στοιχεία και η ανάπτυξη της απαιτούσε άλλα στοιχεία περισσότερο πιθανά και τέλος φτάνοντας στην ολοκλήρωση του έργου του με έκπληξη θα παρατηρήσει ότι έφτασε σε κάτι που είναι εντελώς διαφορετικό από την περίληψη. Δηλ. έφτασε εκεί που η ιστορία ήθελε και όχι εκεί που αυτός επιθυμούσε.

Πολλές φορές το σενάριο αλλάζει τόνο και ο συγγραφέας αναγκάζεται να το εγκαταλείψει, διότι δεν ανταποκρίνεται στην αρχική του ιδέα. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις μπορεί να είναι μόνο ένας χαρακτηρισμός που προκαλεί ενδιαφέρον και που στη συνέχεια ξεφεύγει και γίνεται γελοίος. Εδώ δεν είναι η λανθασμένη ανάπτυξη του συγγραφέα, διότι αυτός ακολούθησε τις γραμμές που χάραξε η ιστορία με μεγάλη επιμέλεια, αλλά είναι τα ψεύτικα δεδομένα που κακώς έχουν εκλεγεί απ' την αρχή, τα δε μετέπειτα μπαλώματα δεν βοηθούν στην ολοκλήρωση του μύθου.

Πολύ συχνά μια πλοκή μπορεί να είναι ουσιαδώς δυσάρεστη ή ανήθικη. Το σφάλμα αυτό αναγνωρίζεται

εύκολα όταν αναλύσουμε τα δεδομένα με τα οποία ξεκίνησε. Συχνά καταβάλλεται προσπάθεια για να εξομαλυνθούν αυτές οι αντιθέσεις, αλλά ούτε οι ωραίοι λόγοι, ούτε οι χαριτωμένες χειρονομίες μπορούν να βοηθήσουν. Πολλές φορές ο συγγραφέας επιθυμεί να πλάσει ένα συμπαθητικό και έναν αντιπαθητικό τύπο χαρακτήρα, αλλά τα δεδομένα της ιστορίας μπορεί να είναι τέτοια ώστε η συμπάθεια μας να συμπίπτει με το ακατάλληλο πρόσωπο δηλ. να καταλάβουμε λάθος τους χαρακτήρες. Αυτό μπορεί να συμβεί σε ένα έργο όπου ο μύθος το απαιτεί: ο ήρωας να πάρει την κόρη στο τέλος της υπόθεσης, ενώ κατά τη διάρκεια της πλοκής του έργου ο ρόλος του ήταν πολύ γελοίος.

Περί το τέλος του έργου οι συγγραφείς θέτουν το ερώτημα στον εαυτό τους: Πως είναι δυνατόν να είναι ήρωας αυτός που συνεχώς κοροϊδευόταν; Αυτό βέβαια δεν πρέπει να συγχέεται με μια οριστική αλλαγή ενός προσώπου από κακού σε καλό και αντίθετα. Αυτή η αλλαγή είναι μια πραγματικότητα της ιστορίας και όχι μια φανερή παραβίασή της.

Για να διαλέξουμε τα σωστά δεδομένα πρέπει να αναγνωρίσουμε τη φύση και ποιότητα εκείνων που θα κρατήσουμε. Γι' αυτό πρέπει να τα παρατηρήσουμε χωρίς να επηρεαστούμε από εντελώς φανταστικά και εξωτερικά γνωρίσματα. Ο άπειρος συγγραφέας εύκολα ενθουσιάζεται από μια ιδέα που ύστερα από αρκετό χρόνο δουλειάς ανακαλύπτει πως δεν έχει δυνατότητες για

ανάπτυξη η ιδέα αυτή.

Ο αθώος συγγραφέας μπορεί να γοητευθεί από την ποιότητα μιας σκηνής, από τον έξοχο χαρακτηρισμό, από την συμπάθεια ενός αισθήματος, από την πρωτοτυπία της πλοκής. Μπορεί να κάνει το σενάριό του με μια σειρά από θαυμάσιο υλικό και εκπλήσσεται μετά από την γενική του συναρμολόγηση παρατηρώντας πως σαν σύνολο δεν έχει λειτουργία.

Καθώς αυξάνει η πείρα του αρχίζει να βλέπει τα δεδομένα αναλυτικότερα και με κάποια υποψία. Τα απογυμνώνει εντελώς από κάθε εξωτερικό περικάλυμμα λαμβάνοντας υπόψη μόνο τις εσωτερικές του ποιότητες, εφόσον ξέρει ότι η ειδική μορφή με την οποία εμφανίζονται - ανεξάρτητα πόσο λαμπρή και δελεαστική είναι - έχει μόνο μια στιγμιαία επίδραση, η οποία εμφανίζεται με την πρόοδο της αρχιτεκτονικής δομής του έργου. Δηλ- Είτε το επιθυμούσε είτε όχι μόνο η αληθινή φύση και οι απαραίτητες ποιότητες των δεδομένων έχουν επίδραση. Ίσως θα έπρεπε να προσπαθήσουμε να μελετήσουμε το υλικό από την αφηρημένη έννοιά της δραματικής δομής. Αντί της ομορφιάς μιας ερωτικής υπόθεσης να την σκεφτούμε σαν μια πρόθεση, ένα σκοπό με εμπόδια ή χωρίς. Αντί να μελετήσουμε την σύγχυση που προκάλεσε ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα θα πρέπει να προσπαθήσουμε να βρούμε τα δραματικά του χαρακτηριστικά, την αιτία και τα ελατήρια που το προκάλεσαν ως την τελική του φάση.

Αντί να χαιρόμαστε μια χιουμοριστική κατάσταση θα ρωτούσαμε αν συνδέεται με δραματική ανάπτυξη, διότι μόνο οι αστεισμοί δεν κάνουν καλό έργο.

Μόνο όταν δεισιδύσουμε δια μέσου της σάρκας στο σκελετό του δραματικού σώματος μπορούμε να δούμε αν μια ιστορία μπορεί να ζήσει ή μπορεί να καταρρεύσει από αδυναμία να συγκρατήσει το σώμα της.

Δεν είναι εύκολο να ακτινογραφούμε το υλικό της κατ' αυτόν τον τρόπο, αλλά είναι απολύτως αναγκαίο, διότι το υλικό δεν προδίδει τις αξίες ή τα λάθη του. Μπορεί να είναι σχεδόν αδύνατο να αντιληφθούμε το λάθος σε ορισμένους ρόλους του έργου, αν δεν το παρατηρήσουμε απ' την αφηρημένη άποψη.

Κάνοντας αυτό η καταληπτότητα απλουστεύεται: η ποικιλία των αναπτύξεων μπορεί να γίνει αντιληπτή ως αφορμές, προθέσεις, σκοποί και δυσκολίες. Η δυσδιείδητη μάζα των συμβάντων γίνεται σαφής σε γραμμικούς όρους και αυτές οι γραμμές μαρτυρούν την ποιότητά τους σχεδόν σχηματικά. Μπορούμε να δούμε αν υπάρχει ένας κύριος σκοπός, από που αρχίζει και που τελειώνει. Μπορούμε να δούμε πότε αναφύεται η δυσκολία στο δρόμο του κύριου θέματος και που τελειώνει. Μπορούμε να δούμε που αρχίζει η διαβάθμιση μέχρι που φτάνει η ολοκλήρωση του σκοπού και που κεντρίζει η αντίθεση. Μπορούμε να δούμε εάν υπάρχει ενότητα στους δευτερεύοντες σκοπούς με την αιτία τα ελατήρια,

την κλιμάκωση στα στάδια και σε ποια διαβάθμιση σε σχέση με το τελικό κορύφωμα.

Με αυτόν τον απλό τρόπο, οι αρετές και τα σφάλματα του υλικού εμφανίζονται με απόλυτη καθαρότητα.

Η ευάρεστη εμπιστοσύνη μας στις επιφανειακές αξίες της ιστορίας μπορεί να καταστραφεί με ένα πολύ δυσάρεστο τρόπο.

Η ροή

Η εργασία της ροής θα πρέπει να αρχίζει με την ανάπτυξη του μύθου. Ένα από τα συνηθέστερα λάθη του μύθου είναι και το διάχυτο υλικό. Από δραματικής άποψης είναι αναγκαίο για το υλικό να είναι ακριβές. Και αυτή η ακρίβεια δεν ενδιαφέρει μόνο το υλικό καθεαυτό, αλλά και την εκφραστικότητά του.

Μερικοί από τους παλιούς φίλους του κινηματογράφου θα θυμούνται τους ωραίους εκείνους χρόνους, τι φασαρία θα έκανε ο χειριστής της μηχανής προβολής με το φακό για να νετάρει στην οθόνη ενώ το ακροατήριο φώναζε και ωρυόταν μέχρις ότου καθαρίσουν τα αντικείμενα στην οθόνη, ποιος από τους παλιούς δεν θυμάται : «Χασάπη γράμματα». Σήμερα μας είναι απίστευτο το πως υποχρέωναν τον κόσμο να παρακολουθήσει ολόκληρη ταινία φλου την περισσότερη ώρα και που η δραματική της δομή ήταν το ίδιο συγκεχυμένη.

Το ξεκαθάρισμα του υλικού του μύθου είναι σχετικώς εύκολο. Πολλές φορές είναι αρκετό να αλλάζουμε ένα από τα χαρακτηριστικά ενός προσώπου για να δημιουργήσουμε δυναμική έλξη ή απώθηση. Άλλοτε πάλι είναι αρκετό να παρεμποδίσουμε τον χαρακτηρισμό ότι άνθρωποι με έλξη (τάση για ένωση) βρίσκονται ενωμένοι και δεν υπάρχει δυνατότητα να χωρίσουν.

Το διάχυτο υλικό κάνει το μύθο βραδύρροο και συχνά μάταιο. Είναι αδύνατο από μια τέτοια ιστορία να ξεπηδήσει μια δυναμική κατάσταση. Με την μέθοδο εκκαθαρίσεως επισημαίνουμε την πρόθεση και τον ολοκληρωμένο σκοπό. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί με πόσο λίγη προσπάθεια τα περισσότερα σενάρια μπορούν να βελτιωθούν σημαντικά με αυτόν τον απλό τρόπο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο το υλικό γίνεται ακριβές και δυνατό. Και έτσι το τελευταίο που έχουμε να σκεφτούμε είναι η κατανομή για την οποία μπορεί μεγάλα μέρη του μύθου να είναι χωρίς υλικό, ενώ άλλα να είναι παραφορτωμένα. Για να κατορθώσουμε μια τελειότερη κατανομή πρέπει πρώτα να μελετήσουμε από την αρχή την κύρια πρόθεση του έργου (το κύριο θέμα) και την αρχή των δυσκολιών, την τοποθέτηση της διαβάθμισης, τη θέση του κορυφώματος (συμπληρωμένου σκοπού) σε σχέση με το τέλος του έργου. Όταν τακτοποιήσουμε όλα αυτά αυτόματα γίνεται και η κατανομή και απομένει η κατανομή των βοηθητικών σταδίων της δραματικής κλιμάκωσης. Αυτά μας αφήνουν να δούμε καθαρά ποια μέρη του σεναρίου είναι σκοτεινά ή αργά και ποια παρουσιάζουν σύγχυση ή είναι παραφορτωμένα. Αν η κατανομή είναι άνιση υπάρχει ακόμη καιρός να διορθωθεί.

Με την εκκαθάριση και την ταξινόμηση ο μύθος δένεται με τα συγκεκριμένα γεγονότα. Διότι όσο βρίσκεται στο διάχυτο στάδιο είναι ευκολότερος στο χειρι-

σμό, εφόσον όμως τοποθετούμε τις οριστικές πλέον σκηνές το υλικό γίνεται δύσκαμπτο, γι' αυτό μόνο όταν μας ικανοποιεί απόλυτα πρέπει να αρχίζουμε την τελειωτική του τοποθέτηση. Εφόσον ο μύθος φτάσει να διηγείται κατ' αυτόν τον τρόπο πρέπει στη συνέχεια να αποκρυσταλλωθεί και διαχωριστεί σε σκηνές.

Μερικές σκηνές ίσως υπάρχουν ήδη από την περίληψη, αλλά τελικά όλος ο μύθος πρέπει να αποτελείται από σκηνές.

Το μυθιστόρημα μπορεί να περιγράψει ένα μεγάλο μέρος της υπόθεσης σε μια διάχυτη μορφή και μόνο κατά καιρούς να αποκρυσταλλώνεται σε σκηνές. Αλλά στον κινηματογράφο πρέπει το κάθε τι να το διηγούμαστε με όρους σκηνής. Μπορεί να αναφέρεται απλώς είτε στην επεξεργασία του μυθιστορήματος είτε στον κινηματογράφο ότι ο ήρωας ερωτεύεται την ηρωίδα αλλά το σενάριο πρέπει να παρουσιάζει αυτή την ανάπτυξη σε σκηνές. Η περίληψη μπορεί να λέει: «αυτός πλουτίζει» αλλά ο κινηματογράφος πρέπει να παρουσιάζει αυτήν την αλλαγή. Ως εκ τούτου μετά την ολοκλήρωση του μύθου το επόμενο βήμα είναι η εκφραστικότητα του διαχωριζόμενου σε σκηνές.

Ας φανταστούμε την όλη διήγηση σαν μια ευθεία γραμμή επί της οποίας ορισμένα μήκη αντιπροσωπεύουν τις σκηνές. Έχουν την μορφή ακαθόριστων κομματιών χωρισμένων από μακριά διαστήματα. Πρέπει να απο-

φεύγουμε την ανομοιόμορφη συσσώρευση τέτοιων κομματιών. Η μέθοδος της αποκρυστάλλωσης απαιτεί χρόνο και υπομονή.

Οι πληροφορίες που δίνονται στις σκηνές πρέπει να είναι τόσο εκφραστικές, ώστε να βοηθήσουν να καταλάβει ο θεατής και τις αναπτύξεις που δεν παρουσιάζονται στην οθόνη. Θα ήταν μεγάλο λάθος να αγνοήσουμε το μη αφηγηματικό υλικό. Ο διηγηματογράφος μπορεί να γεμίζει τα κενά μεταξύ των σκηνών με περιγραφικές ή επεξηγηματικές φράσεις, αλλά ο κινηματογράφος στερείται ενός τέτοιου μέσου έκφρασης. Πρέπει να περιέχει την καταληπτότητα του μη αφηγηματικού υλικού που βρίσκεται στο χώρο μεταξύ των σκηνών.

Παράδειγμα: η σκηνή που ακολουθεί πρέπει να εξηγεί τι συνέβη στον ενδιάμεσο χρόνο μετά από την προηγούμενη σκηνή. Ταυτόχρονα η ίδια σκηνή μπορεί να μας δώσει μια ένδειξη για το τι πρόκειται να συμβεί στον ενδιάμεσο χρόνο πριν από την τρίτη σκηνή. Η μεσαία αυτή σκηνή μπορεί να αρχίζει με το διάλογο ενός ανθρώπου που λέει: «Μόλις γύρισα από την αμμουδιά». Στο τέλος της ίδιας σκηνής αφήνει να καταλάβουμε καθαρά πως σκοπεύει να γράψει ένα γράμμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο φροντίσαμε για το μη αφηγηματικό κομμάτι του μύθου στον πρώτο και δεύτερο ενδιάμεσο χρόνο. Εδώ η σκηνή μοιάζει με αγκωνάρι που κρατάει το πίσω και εμπρός μέρος της διήγησης.

Ίσως το σπουδαιότερο αποτέλεσμα της εκλογής των πληροφοριών είναι ο παράγοντας που δεν μας αναγκάζει να αρχίσουμε με την αρχή του μύθου. Δεν είμαστε υποχρεωμένοι να αρχίσουμε δείχνοντας ένα πράγμα που ενοχλεί. Αντίθετα μπορούμε να αρχίσουμε από κάπου με μια πρόθεση. Αυτό είναι δυνατό, διότι η πρόθεση εκθέτει την αφορμή. Με λίγα πρόσθετα δεδομένα το σύνολο του πρώτου μέρους του μύθου γίνεται καταληπτό και μας φέρνει αμέσως στη μέση της υποθέσεως πράγμα που μας επιτρέπει να πούμε περισσότερα. Παράδειγμα: ας σκεφτούμε μια ερωτική υπόθεση: ο νέος συναντάται με τη νέα, ο νέος διαπιστώνει ότι αγαπάει τη νέα, ο νέος θέλει να αποκτήσει τη νέα, ο νέος έχει να παλέψει με δυσκολίες. Το σημείο που ο νέος διαπιστώνει ότι είναι ερωτευμένος με τη νέα είναι εξαιρετικά συναρπαστικό, πλην όμως είναι αναγκαίο να αρχίσουμε με το «ο νέος συναντά τη νέα». Παρ' όλα αυτά θα μπορούσαμε να παραδεχτούμε ως βέβαιο, ότι ο νέος συνάντησε τη νέα και την ερωτεύτηκε και να αρχίσουμε από την πραγματικότητα της αγάπης του γι' αυτήν, πράγμα που εννοεί, ότι αρχίζουμε την εξιστόρηση με την πάλη του να την αποκτήσει. Είναι φανερό πως αυτό κάνει ενδιαφέρον το έργο μας αμέσως απ' την αρχή. Αυτό εξηγεί επίσης πως μπορούμε να βρεθούμε στη μέση μιας συνεχούς παραστάσεως και να καταλάβουμε την υπόθεση τουλάχιστον σε ορισμένη έκταση. Από τα γεγονότα που βλέπουμε συμπεραίνουμε για ότι έχει συμβεί πρωτίτερα.

Το σενάριο

Το σενάριο φροντίζει την συμπλήρωση έκφρασης με σκηνικούς όρους. Αν ο μύθος έχει αναπτυχθεί προοδευτικά μέχρι αυτού του σημείου, το γράψιμο του σεναρίου δεν έχει ριζικό ξεκίνημα από την πρώτη σκηνή του, αλλά απλώς από μια τελική αποκρυστάλλωση του υλικού.

Ο τελικός περιορισμός των αφηγηματικών περικοπών μπορεί να απαιτεί και παραπέρα αλλαγή του μύθου. Εφόσον δεν μπορούμε να βασιζόμαστε μόνο στη λογοτεχνική του πλευρά, θα πρέπει να βεβαιωθούμε ότι όλες οι αναγκαίες πληροφορίες για την καταληπτότητα της υπόθεσης περιέχονται σε σκηνές. Έτσι πρέπει να δίνουμε όλα τα μέσα έκφρασης στη διάθεση του κινηματογράφου για να μεταδώσουμε όλα τα δεδομένα της υπόθεσης στο ακροατήριο.

Για να δημιουργήσουμε αυτήν την προϋπόθεση, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το διάλογο, το θόρυβο, τα πλάνα (γενικό, μερικό, υπό μεγέθυνση κ.λ.π.), μουσική. Και το μεγάλο μας ερώτημα θα είναι : Είναι όλα καθαρά στο ακροατήριο; Έπειτα πρέπει να ερευνήσουμε αν έχουμε επαναλήψεις και αν έχουμε, θα πρέπει να αφαιρέσουμε τις πλεονάζουσες πληροφορίες. Ο χώρος που διατίθεται στον κινηματογραφικό φιλμ είναι πάρα πολύ μικρός και η άκρα οικονομία είναι αναγκαία. Αυτή η οικονομία έχει το πρόσθετο πλεονέκτημα τις δημιουργίες

πολύ ισχυρών καταστάσεων. Αν δύο σκηνές χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν δύο αναπτύξεις, θα πρέπει να σκεφτούμε, αν οι δύο αναπτύξεις θα μπορούσαν να εκφραστούν σε μια σκηνή, η οποία να είναι περισσότερο αποκαλυπτική.

Είδαμε πως πολλά στοιχεία αποκαλύπτουν αμοιβαίες πληροφορίες το ένα για το άλλο και θα πρέπει να αποφανθούμε ποιο πλεονεκτεί εκφραστικά. Σχεδόν στην κάθε στιγμή μπορούμε να ρωτούμε: Σε ποια στιγμή μια ορισμένη πληροφορία έχει τη μεγαλύτερη επίδραση; Να προξενήσουμε την περιέργεια ή το συναρπαστικό suspense; Να κάνουμε χρήση μιας παρανόησης; Να προξενήσουμε προβλέψεις με αντιθέσεις, προσδοκία ή έκπληξη, φόβο ή ελπίδα, απογοήτευση ή ανακούφιση; Να ερευνήσουμε όλες τις δυνατές ποικιλίες αρχιτεκτονικής του έργου, που είναι και η πλέον ενδιαφέρουσα εργασία του μηχανισμού του;

Επιπλέον η αλληλοδιαδοχή των σκηνών θα πρέπει να στηριχθεί στην εκτίμηση των παραλλαγών, αλλαγών ή αντιθέσεων. Μια πολύ θλιβερή σκηνή πρέπει να ακολουθηθεί με μερικές ευχάριστες στιγμές. Αν η συγγραφέας θέλει να δώσει στο ακροατήριό του κωμωδία ή τραγωδία, γρήγορα θα διαπιστώσει ότι θα φτάσει στο τέρμα καλύτερα με συνεχείς διακοπές του τόνου της φωνής ή του κεφιού, παρά με μια σταθερή συνέχιση με την ίδια βάση. Όχι μόνον είναι αναγκαίες οι αντιθέσεις, διότι τονίζουν τις υπερβολές, αλλά ακόμα και η ψυχο-

λογία του ακροατηρίου ζητάει αυτές τις αλλαγές.

Αν μια τραγωδία δεν περιλαμβάνει και στιγμές με κωμικές ανακουφίσεις, ο θεατής θα γελάσει, χωρίς να το περιμένουμε κατά την διάρκεια σοβαρών σκηνών μόνο για να ξαλαφρώσει από τις συγκινήσεις του.

Απ' την άλλη μεριά, οι αληθινά μεγάλοι κωμικοί εισάγουν συγκινητικές και σοβαρές στιγμές στους μύθους τους, διότι η συνεχής σύνδεση του ενός αστεϊσμού με τον άλλον μπορεί να καταστρέψει ένα κωμικό και διασκεδαστικό πνεύμα.

Από άποψη μηχανισμού, επιζητείται για όλες τις αφηγήσεις η συνάντηση των κύριων χαρακτήρων, οι οποίοι φαίνονται ενωμένοι σε πολλές σκηνές και θα έπρεπε να είναι λίγο πολύ ομαλά κατανεμημένοι. Δεν πρέπει να συνδέονται σε πολλές και συνεχείς σκηνές και έπειτα να βυθίζονται στη λήθη για πολύ χρόνο. Επιπλέον, για να είναι εντελώς δυνατοί, κάθε κύριος χαρακτήρας θα πρέπει να εμφανίζεται τουλάχιστον σε κάθε δεύτερη σκηνή, ώστε να δείχνει τα σχετικά χαρακτηριστικά στην πλήρη τους έκταση.

Εφόσον οι σκηνές χωρίζονται με τον ενδιαμέσο χρόνο, η συνοχή των σκηνών παρουσιάζει ένα ξεχωριστό πρόβλημα στο σενάριο. Όπως είδαμε, οι προθέσεις υποβαστάζουν το κύριο φορτίο της σύνδεσης, εφόσον προκαλούν την πρόβλεψη και δημιουργούν την προο-

δευτική κίνηση.

Σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να θελήσουμε να προσθέσουμε συνδετικά στοιχεία.

Είναι φανερό πως η απολύτρωση είναι μια πρόθεση, αλλά παρά την απλή της εμφάνιση σε πολλές σκηνές ένα τέτοιο αντικείμενο μπορεί να ενεργήσει αποτελεσματικά ως σύνδεση. Ή: μπορούμε να τελειώσουμε μια σκηνή με ένα ειδικό αντικείμενο και να αρχίσουμε τη νέα σκηνή με το ίδιο αντικείμενο. Μπορούμε ακόμα να τελειώσουμε με ένα κοντινό πλάνο του προσώπου ενός ηθοποιού και να ξαναρχίσουμε αλλού με το ίδιο πλάνο.

Εν πάση περιπτώσει, πρέπει να προσέξουμε, ώστε η μεταφορά από το ένα πλάνο στο άλλο να συνδέεται με μια πρόθεση.

Όλες οι σκηνές δεν έχουν την ίδια ανάγκη δυνατής σύνδεσης. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε ομάδες σκηνών, που είναι ειδικά γεροδεμένες. Μεταξύ αυτών των ομάδων (σκηνών) χρειαζόμαστε λιγότερη απ' ευθείας σύνδεση και μπορούμε να τις συγκρίνουμε με τα κεφάλαια ενός μυθιστορήματος. Πλην όμως αυτό είναι απλώς μια σύγκριση και όχι κάτι παράλληλο, διότι η μορφή του μυθιστορήματος διαφέρει. Για τον ίδιο λόγο δεν είναι εύλογη η διαίρεση του κινηματογραφικού έργου σε τρεις πράξεις όπως και το θεατρικό, παρ' ότι πολλοί σεναριογράφοι επιμένουν. Η διαίρεση σε πράξεις είναι

ένα χαρακτηριστικό του θεάτρου και το προσδιορίζει η φυσική του μορφή, ενώ ο κινηματογράφος δεν έχει τέτοια χαρακτηριστικά, δεν έχει ανάγκη από μια τέτοια διαίρεση.

Από τεχνικής άποψης το φιλμ είναι μια συνεχής ταινία οξικής κυτταρίνης, όπου το ένα πλάνο διαδέχεται με το άλλο, είτε ανήκουν στην ίδια είτε σε διαφορετικές σκηνές είτε υπάρχει νοητός ενδιάμεσος χρόνος είτε όχι. Υπάρχουν βέβαια ορισμένες τεχνικές επινοήσεις που δείχνουν αυτές τις διαιρέσεις.

Το αργό σβήσιμο της εικόνας και η μέσα σ' αυτήν γέννηση της άλλης (Fade in - και Fade out) είναι οι κυριότερες διαιρέσεις. Κάθε έργο αρχίζει και τελειώνει με αυτήν την μέθοδο (αναφαίνεται στην αρχή και σβήνει προοδευτικά στο τέλος). Στην πορεία της προβολής, το συναντούμε για να μας δείξει το τέρμα μιας συνέχειας - δηλ. μιας ομάδας σκηνών, που τις ξεχωρίζει ακριβώς όπως το κεφάλαιο στο μυθιστόρημα.

Το ίδιο, όταν θέλουμε να δείξουμε ένα νοητό διαλείμμα χρόνου ή όταν αλλάζουμε χώρο.

Η διαίρεση με την μέθοδο αυτήν φαίνεται λιγότερο και δεν διακόπτει την ροή των γεγονότων.

Το απότομο κόψιμο χρησιμοποιείται στην συγκόλληση του ενός πλάνου με το άλλο, διότι η αλλαγή

είναι γρήγορη και δεν χάνεται χρόνος και εννοεί ακόμα ότι δεν υπάρχει νοητός ενδιάμεσος χρόνος. Ως εκ τούτου, δεν μπορούμε να δείξουμε πως ένας άνθρωπος προχωρεί προς την πόρτα και να κόψουμε το πλάνο και να το ξαναρχίσουμε εκεί που την ανοίγει, διότι θέλει λίγα δευτερόλεπτα να διασχίσει το δωμάτιο. Αλλά σωστό θα ήταν να αφήσουμε να αρχίσει να ανοίγει την πόρτα και να το κόψουμε με ένα αντίθετο πλάνο, ενώ τελειώνει την ενέργεια.

Είναι κάτι παραπάνω από δύσκολο να δοθεί ένας ακριβής ορισμός του μοντάζ. Υπάρχουν πάρα πολλές γνώμες σχετικά με τη χρήση του. Ο Πουντόβκιν έλεγε πως ο κινηματογράφος δεν θα γινόταν τέχνη, χωρίς την επινοήση του μοντάζ. Η δε αντίληψη του Eisenstein είναι, ότι ολόκληρο το έργο είναι ένα μοντάζ. Οι Ρώσοι το χρησιμοποίησαν πολύ για μια συμβολική παράθεση. Στο Hollywood γενικά χρησιμοποιούν το μοντάζ μόνο για περιορισμένης ακτίνας υποθέσεις. Παρ' όλα αυτά, ο κινηματογράφος με το μοντάζ αυξάνει την εκφραστικότητά του (η «Αποστολή στη Μόσχα» είχε τρεις χιλιάδες πόδια μοντάζ).

Στο Hollywood το μοντάζ χρησιμοποιείται για το γεφύρωμα χασμάτων του μύθου, όσο γίνεται μαλακότερα, συντομότερα και διασκεδαστικότερα. Αυτά τα χάσματα παρουσιάζουν αναπτύξεις, που είναι παρά πολύ εκτενείς για να παρουσιαστούν σε δραματικές μορφές. Παρ' όλα αυτά δεν είναι και ενδιαφέροντα. Το μοντάζ τα

εκφράζει με μια σειρά από μικρές σκηνές, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με κοψίματα απότομα όπως στα πλάνα. Οι σκηνές που διαλέγονται για μονταρίσματα όχι μόνο πρέπει να είναι εκφραστικές, αλλά πρέπει να προσαρμόζονται και στο χαρακτήρα του έργου: αστεία επεισόδια στις κωμωδίες, συγκίνηση σε ερωτικές περιπέτειες ή ερεθισμό στις υποθέσεις δράσης.

Παρ' ότι το μοντάζ βοηθάει στην πρόοδο της υπόθεσης, δεν έχει όμως αυτό καθ' εαυτό δραματική δύναμη. Οι σκηνές γλιστρούν τόσο γρήγορα, που ο θεατής δεν προλαβαίνει να τις συλλάβει.

Διάλεξη η'

«DECOUPAGE» (SHOOTING SCRIPT)

Το «Ντεκουπάζ» περιέχει όλες τις τεχνικές περιγραφές που χρειάζονται για το σκηνοθέτη, το μοντέρ (Editor) τον οπερατέρ, για το διευθυντή θεάτρου, για το σκηνογράφο και το μουσικό διευθυντή.

Ο σκηνοθέτης συνήθως συνεργάζεται για όλα τα προηγούμενα στάδια της αναπτύξεως και είναι σχεδόν ο μόνος υπεύθυνος για το ντεκουπάζ.

Στο στάδιο αυτό πλέον κάθε σκηνή του σεναρίου κατανέμεται σε πλάνα. Αυτό γίνεται με βάση τη σύνθεση του έργου ανάλογα με την έμπνευση και εφευρετικότητα του σκηνοθέτη και των ανθρώπων που συνεργάζονται μαζί του για μια καλλιτεχνικότερη παρουσίαση.

Ο σκηνοθέτης κάνει τις υποδείξεις, όσον αφορά τους τύπους των πλάνων που δικαιολογούν τα μέσα έκφρασης ή ενός συνδυασμού μέσων που μπορούν να αποκαλύψουν πληροφορίες σε ορισμένο χρόνο. Αυτός επίσης θα υποδείξει που το «Set-up» πρέπει να αλλάξει. Αυτά τα «Set-up» είναι αριθμημένα διαδοχικά. Αφού δώσει τον τύπο του «Set-up» ο σκηνοθέτης καθορίζει το οπτικό πεδίο της μηχανής. Αυτές τις υποδείξεις πρέπει να είναι ξεκάθαρες για να κατατοπίζεται ο σκηνογράφος για τον τύπο του ντεκόρ (Set) που χρειάζεται, ο Propman για τα Props που χρειάζεται, ο βοηθός σκη-

νοθέτη για τους ηθοποιούς και τους κομπάρσους που χρειάζονται, ο χειριστής της μηχανής και ο διευθυντής φωτογραφίας τη γωνία λήψης και τους φωτισμούς. Ο διευθυντής μουσικής για τη μουσική και ο μηχανικός ηχογραφίας για ότι χρειάζεται για MIXING ή DUBBING την οποία πρέπει να ξέρει πριν αρχίσει την ηχογράφηση.

Ο μοντέρ (Editor) εργάζεται στο ντεκουπάζ και στη συναρμογή του πλάνου σε μια συνεχή ταινία.

Περισσότερες αλλαγές του σεναρίου μπορεί να απαιτήσουν τα τεχνικά και μηχανικά μέσα. Παράδειγμα: «Σ' ένα πλάνο ο ηθοποιός διασχίζει το δωμάτιο ενώ λέει κάτι. Ο σκηνοθέτης βρίσκει τη γραμμή του διαλόγου πολύ σύντομη έτσι που ο ηθοποιός κάνει και ορισμένα βήματα σιωπηρά, οπότε θα ζητηθεί ο συγγραφέας να αναμορφώσει τη φράση του διαλόγου.

Στην περίπτωση που ο σκηνοθέτης νομίζει ότι πρέπει να γυρίσει μερικές σκηνές σε αργό ρυθμό, τότε πρέπει κάτι να περικοπεί απ' τη συνέχεια για να μην αυξηθεί το μήκος της ταινίας. Οπότε ο συγγραφέας θα βρεθεί στην ανάγκη να κόψει ορισμένες καλές και αξιόλογες σκηνές, διότι είναι προτιμότερο να κοπούν στο γύρισμα παρά στο DECOUPAGE. δηλ. ο συγγραφέας πρέπει συχνά να συμμορφώνεται με τις απαιτήσεις ενός επιτελείου ειδικών σε διάφορους τομείς.

Ανάλυση

Ενώ η δημιουργία είναι μία μέθοδος οικοδομική, η ανάλυση είναι ο ανατομικός διαμελισμός μιας τελειωμένης εργασίας.

Ίσως λίγοι άνθρωποι αισθάνονται ικανοί να δημιουργήσουν κάτι ενώ σχεδόν όλοι μπορούν να το κρίνουν.

Ο μέσος θεατής του κινηματογράφου κάνει την κριτική του με την προσωπική του αντίδραση για το έργο που βλέπει.

Οι περισσότεροι κριτικοί περιορίζονται στην κρίση του γούστου τους, ενώ σε περασμένους αιώνες περίφημοι κριτικοί όπως ο Boileu, Ο Theoph Gautier ή ο Lessing προσέφεραν με το κριτικό τους έργο μεγάλες υπηρεσίες στους δημιουργικούς καλλιτέχνες ψάχνοντας για τις αιτίες που κάνουν ένα έργο αξιόλογο ή ανεπαρκές και ελαττωματικό. Αυτή είναι η διαφορά μεταξύ κριτικής και ανάλυσης. Η κριτική βασίζεται στο γούστο (που μπορεί και πολλές φορές να είναι και αμφίβολο) και είναι μια απλή εξομολόγηση των αντιδράσεων του κριτή για το έργο, ενώ για να έχει την ικανότητα και το κύρος να το αναλύσει θα πρέπει να «έχει γνώσεις».

Με τη στενή έννοια της λέξης ανάλυση σημαίνει

διάλυση του συνόλου στα στοιχεία που το αποτελούν. Το πρώτο βήμα της ανάλυσης ενός σεναρίου είναι η ανάγκη να γνωρίσουμε τα στοιχεία που το αποτελούν. Ενώ η κριτική κρίνει το έργο σαν σύνολο, η ανάλυση ξεχωρίζει τα επιμέρους στοιχεία, τα κρίνει και μας καθιστά ικανούς να αποφαινόμαστε με ακρίβεια στην κρίση μας και να διαπιστώνουμε το λάθος.

Η ανάλυση γίνεται για πολλούς και διάφορους λόγους:

Ένας είναι για να οδηγήσει στην εκλογή του υλικού που παραπάνω περιγράψαμε, άλλος να βρούμε τα λάθη και τις δυνατότητες διόρθωσης των κ.λ.π. Η ανάλυση αυτή για τις διορθώσεις γίνεται σε όλα τα στάδια της ανάπτυξης του σεναρίου και διευκολύνεται η διόρθωση κάθε λάθους, διότι όσο περισσότερο αναπτύσσεται η υπόθεση του σεναρίου, τόσο εμφανέστερα είναι τα σφάλματά του. Οπότε ένας καλός κριτικός είτε της εφημερίδας, είτε του στούντιο όταν δει την συμπληρούμενη ταινία σε μια δοκιμαστική προβολή μπορεί εύκολα να επισημάνει τα λάθη. Αλλά όσο είναι εύκολη η ανάλυση σ' αυτό το στάδιο τόσο δύσκολη είναι η διόρθωση.

Όσο προχωρεί το σενάριο τόσο δυσχεραίνεται η διόρθωση και οι περικοπές οι αλλαγές και οι επαναλήψεις μετά τη συναρμολόγηση της ταινίας έχουν περιορισμένη αξία, διότι σπάνια κατορθώνουν να βελτιώνουν δομικές ανεπάρκειες.

Για να διορθώσουμε τα λάθη να βρούμε την αιτία των ελαττωμάτων με τον τρόπο της ανάλυσης. Για να αποφύγουμε τη σύγχυση πρέπει να ξέρουμε πως το σύμπτωμα δεν είναι το ίδιο με την αρρώστια. Ο γιατρός που θέλει να κάνει καλά τον ασθενή του μάλλον δεν προσπαθεί να του κόψει τον πυρετό, αλλά να εξουδετερώσει την αιτία που τον προκαλεί.

Όπως ακόμη μπορεί κανείς να αισθάνεται πονόματο και όμως ο πόνος αυτός να μην οφείλεται στο μάτι αλλά στο δόντι. Επίσης ένας ράφτης δεν διορθώνει το σακάκι εκεί που παρουσιάζεται λανθασμένο, αλλά ανασηκώνει λίγο τους ώμους και αυτόματα διορθώνεται το λάθος της μέσης.

Κατά τον ίδιο περίπου τρόπο σπάνια μπορούμε να διορθώσουμε τα λάθη ενός σεναρίου στο σημείο που φαίνονται, διότι μπορεί να βρίσκεται απλώς το σύμπτωμα και η αιτία. Το πραγματικό ελάττωμα συχνά το βρίσκουμε σε διαφορετική θέση. Ας θυμηθούμε το κεφάλαιο που αφορά την εκλογή πληροφοριών, όπου βλέπουμε ότι η εντελώς ίδια σκηνή μπορεί να παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική έννοια από την αλλαγή προηγούμενων πληροφοριών σχετικών με τη σκηνή,. Ως εκ τούτου η διόρθωση μπορεί να μην χρειάζεται στη σκηνή, που δεν μας ικανοποιεί αλλά σε άλλες προηγούμενες.

Σχεδόν όλες οι ταινίες που γίνονται σκοτεινές (στο νόημά τους) ή ενοχλητικές προς το τέρμα δεν μπο-

ρούν να διορθωθούν αλλάζοντας το δεύτερο μέρος, αλλά βελτιώνοντας το πρώτο.

Πιστεύεται γενικά ότι η ανάλυση του σεναρίου γίνεται καλύτερη από ανθρώπους που ασχολούνται ιδιαίτερα με αυτό (συγγραφείς, παραγωγούς, διασκευαστές θεατρικών και συγγ. έργων). Στην πραγματικότητα οι άνθρωποι διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: τους ανθρώπους με προσωπική δημιουργική δύναμη και εκείνους με αναλυτική κριτική γνώση. Πολλοί καλλιτέχνες περιφρονούν τους ανθρώπους με αναλυτική κρίση αν και αυτό είναι άδικο, διότι οι καλλιτέχνες έχουν ανάγκη από ορισμένες αναλυτικές αντιλήψεις. Οι αληθινά μεγάλοι καλλιτέχνες δεν είναι «έρμια του ανεξέλεγκτου και αχαλίνωτου δημιουργικού τους ταλέντου. Συχνά η μεγαλοφυΐα τους είναι αποτέλεσμα και των δύο ποιότητων.

Για να αναπτύξουμε ένα μύθο πρέπει να διακόψουμε την πρόοδο της δημιουργίας σε διάφορα στάδια και να κάνουμε μια ανάπαυλα για να αναλύσουμε το υπάρχον υλικό, όχι μόνο για να ανακαλύψουμε τα λάθη του αλλά και να βρούμε τα μελλοντικά βήματα, που θα μας οδηγήσει η υπόθεσή του. Μπορούμε αυτό να το πούμε ανάλυση για ανάπτυξη και αυτό δεν είναι κάτι σαν την καταστρεπτική κριτική, αλλά κάτι πολύ δημιουργικό. Μοιάζει με την ανάπαυλα, που κάνει ο δημιουργός για να δει την πορεία που ακολουθεί.

Η ανάλυση αυτή μοιάζει ακόμα με το προοπτικό

σχέδιο του καλλιτέχνη, που για να εξετάσει την ακρίβεια της προοπτικής του προεκτείνει τις γραμμές των αντικειμένων στον ορίζοντα, όπου πρέπει να ενωθούν σε δύο σταθερά σημεία. Κατά τον ίδιο τρόπο και ο συγγραφέας θα πρέπει να προσπαθεί να προεκτείνει τις γραμμές του έργου που ως το τέλος του, πράγμα που θα τον βοηθήσει να αντιληφθεί, που η αφήγησή του τον οδηγεί.

Εφόσον κατέχει αρκετή γνώση η ανάλυση είναι πολύ εύκολη. Δεν έχει παρά να υποβάλει ερωτήσεις και το έργο του θα του δίνει τις απαντήσεις του.

Είναι σχεδόν χαμένη εργασία να υπολογίζουμε σε μπερδεμένα στοιχεία. Εφόσον ο συγγραφέας γνωρίζει τη φύση του υλικού του αναπτύσσει τα στοιχεία εκείνα που έχουν σπουδαιότητα και περιορίζει τα λιγότερο ουσιώδη. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο μύθος παίρνει μια καθαρή και σχηματισμένη μορφή και η απλοποίηση διευκολύνει την καταληπτότητα του συγγραφέα στους αναγνώστες του. Έτσι μπορούν ευκολότερα να φανούν οι λανθασμένες καταστάσεις που θα μπορούσαν να βλάψουν το έργο και να κάνουν το διάλογο χωρίς ενδιαφέρον - απλώς διότι είναι μία αδύνατη κατάσταση.

Η γνώση μας για τους δραματικούς νόμους μας διδάσκει τι ερώτηση θα υποβάλουμε. Παράδειγμα: Που αρχίζει η κύρια πρόθεση: Είναι η αφορμή όμοια σε δύναμη με την κύρια πρόθεση: οι προϋποθέσεις της υπό-

θεσης ικανοποιούν κάποια αδρανή δίψα του ακροατηρίου; Πως είναι κατανεμημένα τα δευτερεύοντα στάδια του έργου: Πόσα πληροφοριακά στοιχεία χρειάζεται ο θεατής για να καταλάβει μια ορισμένη ανάπτυξη.

Αντί να δώσουμε μια πλήρη σειρά ερωτήσεων είναι προτιμότερο να δώσουμε ένα κατάλογο από δυνατά λάθη από τα οποία απορρέουν οι αναγκαίες ερωτήσεις για την ανάλυση.

Ρίχνοντας μια ματιά στον κατάλογο από τα δυνατά να συμβούν λάθη καταλαβαίνουμε πόσο δύσκολο είναι να κάνουμε μια τέλεια ταινία και πόσο συχνά είναι κανείς αναγκασμένος να κάνει λάθη, τουλάχιστον σε ορισμένες περιπτώσεις.

Λάθη ως προς την προϋπόθεση της αφήγησης.

Η λογική της επιτυχίας

Αρχίζουμε την περιγραφή μας αναφέροντας το πρόβλημα του μυστηρίου της επιτυχίας.

Πρόθεσή μας είναι να αποδείξουμε ότι ο κινηματογράφος δεν συμπεριφέρεται παράξενα και απρόβλεπτα, αλλά λογικά και νόμιμα σύμφωνα τις αρχές της δραματικής δομής. Πιστεύουμε επίσης ότι η επιτυχία μιας κινηματογραφικής ταινίας δεν είναι μια μυστηριώδης σύμπτωση πέρα από την ικανότητα του δημιουργού, αλλά μια επιτυχία που κατακτάται από τη γνώση του. Επίσης θέλουμε να αντικαταστήσουμε την ψευδαίσθηση του μυστηρίου της επιτυχίας με τη θεωρία της λογικής επιτυχίας. Η πρώτη είναι ζήτημα τύχης και ελπίδας ή δεύτερη θέμα προσπάθειας και γνώσης.

Το μυστήριο του κινηματογράφου ξεκαθαρίζεται με τη γνώση, όπως η αλχημεία αντικαταστάθηκε με τη χημεία, η αστρολογία με την αστρονομία και η αγυρτεία με την ιατρική.

Ακόμη περισσότερο η επιτυχία μιας ταινίας προσδιορίζεται και από τη ποιότητα της υπόθεσης του σεναρίου δηλ. και η ευθύνη όλο και περισσότερο σπρώχνεται προς τον σεναριογράφο. Αυτό είναι μια απαραίτητη προϋπόθεση που οδηγεί στην αναγνώριση μιας μεγάλης αξίας.

Πολλοί σεναριογράφοι έγιναν με τον καιρό παραγωγοί. Αν και δεν συμπάθησαν αυτή την αλλαγή, εν τούτοις δεν μπόρεσαν να την αποφύγουν.

Στον παλιό καιρό δινόταν λιγότερη σημασία στο σενάριο. Ο σκηνοθέτης ήταν αδιαφιλοκίνητος, κύριος της κινηματογραφικής δημιουργίας. Η καλλιτεχνική του φροντίδα ήταν να αναπτύξει τα μέσα έκφρασης του βωβού κινηματογράφου στο υπέρτατο βαθμό, με λίγη βοήθεια από τους συγγραφείς. Πολλοί πάλι εξελίχτηκαν σε συγγραφείς από γραμματείς των στούντιο και αναγνώστες κινηματογραφικών περιοδικών. Αλλά όλα αυτά άλλαξαν με την επινόηση του ήχου. Χρόνια τώρα ο BELA BALAZS ένας από τους πρώτους θεωρητικούς της τέχνης του κινηματογράφου έγραφε: «Αν προς χάριν της ευκρίνειας μια φράση ηχογραφηθεί τέλεια, απλά και κατευθείαν, τότε το κεφάλι του προσώπου, που μιλάει δεν πρέπει να φωτογραφηθεί από ασυνήθιστες γωνίες. Η τεχνική της καλλιτεχνικής λήψης της ομιλούσης ταινίας θα γίνει και πάλι απλή όπως και προ ετών». Αυτό είχε σαν συνέπεια της μετατόπισης της προσοχής από την εκφραστικότητα στο περιεχόμενο του μύθου. Δυστυχώς αυτό πολλές φορές οδήγησε στην άλλη άκρη: πολλοί παραγωγοί ικανοποιούνται με μια καθαρή κινηματογραφική απεικόνιση, χωρίς να κάνουν χρήση των πληροφοριακών πηγών και να δώσουν εκφραστικότητα στο έργο. Εν πάση περιπτώσει η υπόθεση του έργου παραμένει ως μόνη πραγματικότητα και κερδίζει διαρκώς έδαφος σε σπουδαιότητα.

Η εργασία της συγγραφής ενός καλού σεναρίου κάθε μέρα αυξάνει σε απαιτήσεις και γίνεται όλο και πιο δύσκολη με τάση συνεχούς επέκτασης χωρίς τέρμα. Απ' την άλλη μεριά το ακροατήριο του κινηματογράφου βαθμιαία απόκτησε αυστηρότερη κρίση. Χαίρεται και εκτιμάει κάτι καινούργιο, αλλά αυτό δεν κρατάει για πολύ, γρήγορα συνηθίζεται και γεννιέται η ανάγκη για κάτι νεώτερο και σπουδαιότερο.

Το πρώτο συγχρονισμένο άκουσμα του ήχου στην οθόνη υπήρξε μια έκπληξη και έκανε μεγάλη εντύπωση, ιδίως το άκουσμα του πρώτου τραγουδιού απ' το πανί. Σύντομα όλα αυτά έγιναν συνήθεια και το πρόβλημα της επιτυχούς δημιουργίας γίνεται όλο και δυσκολότερο.

Όχι μόνο το κοινό μορφώθηκε περισσότερο και απέκτησε οξύτερη κρίση, αλλά και τα θέματα των σεναρίων έχασαν την αξία τους με την συχνή επανάληψη.

Ο πρώτος συγγραφέας που απήγγειλε την πρώτη τριλογία δημιούργησε ένα σπουδαίο δράμα. Σήμερα όμως αν δεν είναι πολύ έξυπνα τοποθετημένη δύσκολα προκαλεί και ένα αμυδρό χαμόγελο στο θεατή. Ο πρώτος συγγραφέας που ανέβασε στη σκηνή μια μητέρα που θυσιάζει τη ζωή της για κάτι ανθρώπινο προκάλεσε δάκρυα στο ακροατήριο. Σήμερα όμως χρειάζεται πολύ δουλειά για να εντυπωσιαστεί τόσο το ακροατήριο με την ίδια σκηνή, διότι κάθε υπόθεση μύθου, όσο καλή και

να είναι και όσο ενδιαφέρουσα αν φαίνεται στην αρχή, η επανάληψη της αφαιρεί την δύναμη και το ενδιαφέρον.

Ακόμη και ο συγγραφέας που εργάζεται πολύ το ίδιο θέμα, φτάνει συχνά να χάνει την αίσθηση των αξιών και δύσκολα ξεχωρίζει την αποτελεσματικότητα των σκηνών, διότι έχασαν την δύναμή τους γι' αυτόν. Επάνω σ' αυτήν την πραγματικότητα πεθαίνει κάθε αισθητικός κανόνας, που μπορεί να είχε επιτυχία σε προηγούμενα χρόνια ο χρόνος τον κατέλυσε για να ξεφυτρώσει κάτι καινούργιο.

Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την κινηματογραφική βιομηχανία, διότι όπως μας είναι γνωστό, η κινηματογραφική τέχνη δεν είναι η ατομική έκφραση ενός προσώπου αλλά η προσπάθεια ενός επιτελείου καλλιτεχνών και τεχνικών, το προϊόν μιας βιομηχανίας. Σε περασμένους αιώνες όταν κάποιος ήθελε να μιλήσει για κάτι, πήγαινε σε μια ομαδική συγκέντρωση και το έλεγε. Σήμερα όμως έχουμε μια οργανωμένη βιομηχανία, η οποία αναγκάζεται να ψάχνει για ανθρώπους που έχουν κάτι να πουν αυτό το κάτι μπροστά σ' ένα ακροατήριο. Ακόμη και στα γόνιμα χρόνια δεν παρουσιάστηκαν περισσότερα από 25-50 θεατρικά έργα. Αλλά η κινηματογραφική βιομηχανία αναγκάζεται να γνωρίσει περισσότερα από πεντακόσια έργα το χρόνο για να ικανοποιήσει τη ζήτηση χιλιάδων αιθουσών προβολής, που αλλάζουν το πρόγραμμα δύο και τρεις φορές την εβδομάδα. Αν

συγκρίνουμε τα νούμερα αυτά με τα έργα της θεατρικής σκηνης θα καταλάβουμε τη δυσκολία για όλο νεώτερο και καλύτερο υλικό.

Γι' αυτόν τον λόγο τα κινηματογραφικά «εργοστάσια» ψάχνουν μανιωδώς για πρώτη ύλη να κινήσουν τις μηχανές τους για παραγωγή. Εξετάζουν όλη την παλιά και νεώτερη φιλολογία. Πλην όμως και όλο αυτό το υλικό δεν επαρκεί. Η ανθρώπινη γνώση τόσων αιώνων δεν ικανοποιεί τη ζήτηση αυτής της εγκληματικής μεταχείρισης, διότι μοιάζει με λαϊκή μπάντα, που επιχειρεί να εκτελέσει κλασική μουσική. Μέσα σε λίγα χρόνια διασκεύασε και κατέστρεψε δουλειά χιλιάδων χρόνων από όλους τους λογοτέχνες και διανοούμενους του κόσμου.

Στην απελπισία τους - πολλοί παραγωγοί επειδή η βιομηχανία πρέπει να λειτουργεί, γυρίζουν τα ίδια έργα άλλοτε διασκευασμένα και άλλοτε μεταμφιεσμένα.

Η κύρια ανάγκη του έργου είναι η ποικιλία. Νέοι μύθοι πρέπει να παρουσιάζονται στο ακροατήριο, αλλά τα περισσότερα στούντιο απέκτησαν μια κακή πείρα και κάθε φορά, που αποπειράθηκαν για κάτι πραγματικά καινούριο τους βλέπουμε κολλημένους στις παλιές δοκιμασμένες συνταγές.

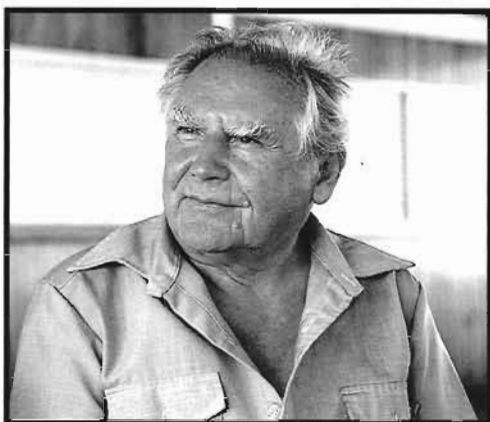
Δεν υπάρχει βέβαια λογική ανάγκη που να το καταδικάζει σε αποτυχία κάτι καινούριο. Ίσως αυτά τα καινούρια θέματα που δοκιμάστηκαν να μην είναι τα κα-

τάλληλα. Είναι αλήθεια πως μόνο δημιουργοί με βαθιά δραματική γνώση μπορούν να ανοίξουν καινούριους δρόμους με επιτυχία στην κινηματογραφική τέχνη. Εκείνοι που είναι κολλημένοι στη χιλιοδοκιμασμένη φόρμουλα, δεν μπορούν να δώσουν τολμηρή εργασία και δυστυχώς τέτοια είναι όλα τα οργανωμένα μεγάλα στούντιο σε βιομηχανικό πρότυπο. Φοβούνται τους τολμηρούς πειραματισμούς. Ακόμα και αν συγκρίνουμε την κινηματογραφική βιομηχανία με τις άλλες βιομηχανίες (αυτοκινήτων, αεροπλάνων, ηλεκτρικών συσκευών κ.λ.π.) θα δούμε πως οι άλλες βιομηχανίες εκπαιδεύουν κάθε μέρα νέους ανθρώπους, διαθέτουν τεράστια εργοστάσια και ξοδεύουν σοβαρά ποσά για πειραματισμούς. Ποσά που καμιά φιλανθρωπική φύση σημερινού ανθρώπου δεν θα τα διακινδύνευε χωρίς να υπολογίζει στα τεράστια κέρδη που θα απεκόμιζαν.

Κάθε βιομηχανία (όπως και η κινηματογραφική) πρώτιστο σκοπό έχει να κερδίσει χρήματα. Η διαφορά που υπάρχει από τη βιομηχανία του κινηματογράφου είναι ότι οι άλλες αποβλέπουν στην εξέλιξη των προϊόντων τους και για το λόγο αυτό ξοδεύουν για εκπαίδευση ειδικών και πειραματισμών, διότι τα αποτελέσματα τους θα τους αυξήσουν τα εισοδήματα. Αλλά και στον κινηματογράφο οι σπατάλες είναι μεγάλες ή συνήθως αναπόφευκτες για την παραγωγή μιας ταινίας και γεννάται το ερώτημα - για τα οργανωμένα στούντιο βέβαια - γιατί να μην ξοδεύουν και ορισμένα ποσά για μια πρωτοτυπία πλάι στα εμπορικά φιλμς, που να ξεφύγει από

τα συνήθη τυποποιημένα πρότυπα και να δώσουν την ευκαιρία σε νέους ανθρώπους για κάτι τολμηρό και επαναστατικό; Η έλλειψη θάρρους εκ μέρους της κινηματογραφικής βιομηχανίας την χαρακτηρίζει ως κακή επιχείρηση, εφόσον υπάρχει ένα δυνατότερο ακροατήριο με απαιτήσεις για καλύτερο υλικό.

Μια κινηματογραφική ταινία για να είναι καλή πρέπει να ληφθούν υπόψη όλα όσα προαναφέρθηκαν: καταληπτότητα, πιθανότητα, διαπίστωση, προϋπόθεση.



Ο **Κώστας Μπαλάφας** γεννήθηκε σ' ένα ορεινό χωριό της Ηπείρου, την Κυψέλη Άρτας, το 1920, από γονείς αγρότες. Την πρώτη του επαφή με τη φωτογραφία είχε λίγο πριν από τον πόλεμο. Στα Γιάννινα, όπου σπούδαζε κι εργαζόταν έζησε τον πόλεμο και πήρε μέρος στην Εθνική Αντίσταση 1941-44.

Φωτογράφησε τον ένοπλο αντάρτικο αγώνα κατά των κατακτητών και των αποτύπωσε στο φωτογραφικό του λεύκωμα «Το αντάρτικο στην Ήπειρο». Από το 1951 εργάστηκε στη ΔΕΗ και τον περισσότερο χρόνο του τον διέθεσε στη φωτογραφία.

Οι σκληρές συνθήκες ζωής που πέρασε στα παιδικά του χρόνια και οι αγώνες του λαού που τους έζησε συμμετέχοντας για ανεξαρτησία και αξιοπρέπεια επέδρασαν στον ευρύτερο ψυχισμό του και διαμόρφωσαν το ύφος της φωτογραφικής του δουλειάς. Επέλεξε κυρίως θέματα κοινωνικού προβληματισμού. Ταξίδεψε όσο κανείς άλλος και φωτογράφησε την Ελλάδα.