



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΦΛΩΡΙΝΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θέμα:

"Από τη λογοτεχνία στην εικόνα: η διασκευή του μυθιστορήματος Το Ταγκό των Χριστουγέννων"



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

"ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ"



Επιβλέπουσα Καθηγήτρια **Κλεονίκη Δρούγκα**

Θεσσαλονίκη, 2022

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θέμα:

**"Από τη λογοτεχνία στην εικόνα: η διασκευή του μυθιστορήματος Το
Ταγκό των Χριστουγέννων"**

Όνοματεπώνυμο φοιτήτριας: Μαρία Γαλατσιάνου, Α.Μ 7503

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Κλεονίκη Δρούγκα, ΕΕΠ Τμήματος Κινηματογράφου,
Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ

Εξεταστική Επιτροπή:

Παναγιώτης Ιωσηφέλης, Καθηγητής Τμήματος Κινηματογράφου
Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ
Τριαντάφυλλος Κωτόπουλος, Καθηγητής του Πανεπιστημίου Δυτικής
Μακεδονίας

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....σ. 7

ΜΕΡΟΣ 1^ο

1. Η σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την λογοτεχνία/ Λογοτεχνίασ. 9
2. Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον Κινηματογράφο.....σ. 11
3. Το αφηγηματικό μοντέλο του Genetteσ.13
4. Ερμηνευτική προσέγγιση του σεναρίου και του μυθιστορήματος
- 4.1 Το σενάριο σ. 16
- 4.2 Το μυθιστόρημασ. 17
5. Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.....σ. 18
- 5.1.1 Η *Ρόζα* της Σμόρνηςσ. 22
- 5.1.2 Η μεταφορά της «*Μικράς Αγγλίας*» στην μεγάλη οθόνη.....σ.25
- 5.1.3 *Ο Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά.....σ. 26
- 5.1.4 5.1.4 *Η καγκελόπορτα* του Αντρέα Φραγκιά..... σ. 28
- 5.1.5 Η «*Δεμένη Κόκκινη Κλωστή*» στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο σ. 30
6. Η τέχνη της γραφής του σεναρίου.....σ. 32

ΜΕΡΟΣ 2^ο

1. Το μυθιστόρημα – υπόθεση.....σ. 36
2. Χαρακτήρες -αφηγηματικές τεχνικές- Χώρος- χρόνος.....σ. 37
3. Η ταινία -υπόθεση.....σ. 40
4. Χαρακτήρες -αφηγηματικές τεχνικές- Χώρος- χρόνος.....σ 43
5. Σύγκριση.....σ. 44
6. Συμπεράσματασ. 48

ΜΕΡΟΣ 3^ο

1. Σενάριο εμπνευσμένο από τις ταινίεςσ. 49
- Βιβλιογραφία.....σ. 77

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση διατριβής αποτελεί για μένα τη σπουδαιότερη επιτυχία στην πορεία της ζωής μου και αυτό, γιατί υλοποιήθηκε σε μια περίοδο μεγάλων προσωπικών αλλαγών. Προσωπικά θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Κλεονίκη Δρούγκα για την βοήθεια και στήριξή της στην διαδικασία συγγραφής της εργασίας, καθώς αυτή αποτέλεσε πολύτιμο αρωγό στη διάρκεια εκπόνησής της. Επίσης ευχαριστώ τους καθηγητές της Διμελούς Εξεταστικής Επιτροπής κ. Παναγιώτη Ιωσηφέλη, Καθηγητή στο Τμήμα Κινηματογράφου του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης και τον κ. Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο, Καθηγητή του Πανεπιστήμιου Δυτικής Μακεδονίας για την επιστημονική τους βοήθεια στη διάρκεια των Μαθημάτων που υπήρξε καθοριστική για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Τέλος, δεν θα μπορούσα να παραλείψω τους γονείς μου, τον σύζυγο, την μικρή μου Δήμητρα καθώς και την μπέμπα μου, που γεννήθηκε το 2022 κατά την διάρκεια της συγγραφής μου. Τους ευχαριστώ για την στήριξη, την υπομονή τους και την ηθική τους συμπαράσταση όλο αυτό το διάστημα. Χωρίς αυτούς δεν θα μπορούσε να ξεκινήσει αυτό το **«μαγικό ταξίδι»** γνώσεων και εμπειριών.

Τι ταύτα; Ενέβης, έπλευσας, κατηχθής

-Για ποιο σκοπό όλα αυτά; Επιβιβάστηκες, ταξίδεψες, αποβιβάστηκες

Μάρκος Αυρήλιος, 121-180 μ.Χ. Ρωμαίος αυτοκράτωρ (γ' 3)

Περίληψη

Η παρούσα εργασία στοχεύει να διερευνήσει την σχέση που υπάρχει μεταξύ της λογοτεχνικής και της κινηματογραφικής αφήγησης. Συγκεκριμένα μέσα από αυτή θα αναδειχθεί η μεταφορά του μυθιστορήματος «Το Τανγκό των Χριστουγέννων», έργο του Γιάννη Ξανθούλη στην μικρή οθόνη. Η μεταφορά έργων της λογοτεχνίας και η μετατροπή του λόγου σε εικόνα ξεκίνησε από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και ως πρώτη φορά υπήρξε η μετατροπή του λόγου σε εικόνα. Και η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο την τεχνική της αφήγησης σε συνδυασμό και με άλλες τεχνικές. Στην λογοτεχνία μέσω της αφήγησης εξελίσσεται μια ιστορία μέσω των λέξεων σε αντίθεση με τον κινηματογράφο όπου εκεί η ιστορία εξελίσσεται κυρίως μέσω της εικόνας και του ήχου. Ο C. Metz ήταν αυτός που θεώρησε την κινηματογραφική γλώσσα ως ένα κώδικα επικοινωνίας και ο ίδιος που προώθησε μια προσαρμογή του ζενετιανού μοντέλου. Σύμφωνα με τα βιβλία η διασκευή ενός μυθιστορήματος για την οθόνη δεν σημαίνει την πιστή αναφορά του πρότυπου κειμένου αλλά αναδεικνύει ένα νέο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Ένας σεναριογράφος που έχει επιλέξει να πει μια ίδια ιστορία ενός συγγραφέα δεν ακολουθεί τα ίδια πατήματα που ακολουθεί ο συγγραφέας στην ιστορία που διηγείται ο ίδιος. Η συντομία και η ακριβολογία χαρακτηρίζουν τον σεναριογράφο. Πιο κάτω γίνεται μια συγκριτική μελέτη της μυθιστορηματική ιστορίας του Γιάννη Ξανθούλη, « Το Τανγκό των Χριστουγέννων» και της ομότιτλης τηλεοπτικής σειράς. Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας παρουσιάζεται ένα σενάριο μικρού μήκους με θέμα παραπλήσιο με το έργο που θα μελετηθεί.

Λέξεις – Κλειδιά: λογοτεχνία, αφηγηματολογία, μεταφορά, σενάριο, εικόνα.

Abstract

This paper aims to investigate the relationship between literary and cinematic narrative. Specifically, it will highlight the transfer of the novel "Christmas Tango", a work by Giannis Xanthoulis to the small screen. The transfer of works of literature and the transformation of speech into image began in the early 19th century and for the first time there was the transformation of speech into image. Both literature and cinema mainly use the technique of narration in combination with other techniques. In literature through narrative a story evolves through words as opposed to cinema where there the story evolves mainly through image and sound. C. Metz was the one who considered cinematic language as a code of communication and the one who promoted an adaptation of the zenith model. According to the books, the adaptation of a novel for the screen does not mean the faithful reference of the standard text but highlights a new work of art. A screenwriter who has chosen to tell the same story of a writer does not follow the same footsteps that the writer follows in the story he tells himself. Shortness and precision characterize the screenwriter. Below is a comparative study of the novel story of Giannis Xanthoulis, "The Tango of Christmas" and the TV series of the same name. The creative part of the work presents a short script with a theme similar to the work to be studied.

Keywords: literature, narration, adaptation, screeplay, image.

1. Η σχέση ανάμεσα στον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία Λογοτεχνία και Εικόνα

Ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία είναι δύο διαφορετικά, αλλά εξίσου σημαντικά εξίσου έργα τέχνης. Ως μορφή έκφρασης η λογοτεχνία υπήρξε ξεχωριστή κατά τον 18^ο αιώνα και 19^ο αιώνα. Αργότερα κατά τον 20^ο αιώνα και μετά η ίδια παραχώρησε την θέση της στον κινηματογράφο. Αν και μεταξύ αυτών των δύο τεχνών υπάρχει μια άρρηκτη σύνδεση αλλά και διαφορές, ωστόσο και οι δυο έχουν ως ομοιότητα να κάνουν οδηγούν τους αναγνώστες/κοινό σε έναν κόσμο διαφορετικό (Λυδάκη, 2008)

Η λογοτεχνία αποτελεί μία από τις βασικότερες μορφές της ανθρώπινης έκφρασης. Η ίδια περιλαμβάνει κάθε είδος γραπτής επικοινωνίας, καθώς χρησιμοποιεί την τεχνική της αφήγησης ως μέσο αποτύπωσης σκέψεων, εμπειριών, εντυπώσεων, συναισθημάτων, πεποιθήσεων, επιστημονικών ερευνών και γεγονότων. Σύμφωνα με τον Hawthorn, ο όρος έχει υποστεί, με το πέρασμα του χρόνου, μία σμίκρυνση, ώστε πλέον η ίδια η λογοτεχνία να δηλώνει το είδος της γραφής, το οποίο χαρακτηρίζεται από «μορφικό κάλλος» ή δημιουργεί κάποιο «συνγκινησιακό αποτέλεσμα» (Hawthorn, 1993). Αυτό το γεγονός έχει ως αποτέλεσμα ένα λογοτεχνικό έργο να κρίνεται με βάση την αισθητική «αξία» του και να δίνεται λιγότερη έμφαση στο περιεχόμενό του.

Η λογοτεχνία οδηγεί τους αναγνώστες της σε ένα ταξίδι φαντασίας που βρίσκεται μακριά από τον πραγματικό κόσμο. Από την άλλη ο κινηματογράφος δείχνει έναν τόσο ευφάνταστο κόσμο ενώπιον των θεατών και δεν χρειάζεται να ασκήσει μεγάλη πίεση στο μυαλό τους για να αναπτύξουν την φαντασία. Βλέπουν ουσιαστικά την ταινία μέσω της φαντασίας των και την αναδημιουργούν στο μυαλό τους. (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiwaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/>)

Με άλλα λόγια, μπορεί να ειπωθεί ότι η λογοτεχνία είναι μια τέχνη που αναπτύσσεται μέσω της γραφής, ενώ ο κινηματογράφος ζωντανεύει αυτά τα κείμενα μέσω του ήχου, της μουσικής, των εικαστικών και των ηθοποιών. Η λογοτεχνία έχει όλες τις έννοιες που κρύβονται από μόνες τους που χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη μιας ταινίας. Αν και οι δύο είναι κάπως αλληλεξαρτώμενες, και οι δύο πρέπει να μελετηθούν για να κατανοηθεί πλήρως μια ταινία που βασίζεται σε ένα κομμάτι λογοτεχνίας.

Επιπλέον, η λογοτεχνία ήταν πάντα μια μεγάλη έμπνευση για τον κινηματογράφο σε όλο τον κόσμο. Στην Ινδία, ειδικά, έπη όπως τα *Mahabharata*¹ και *Ramayana*² έχουν δημιουργηθεί και αναδημιουργηθεί στην μεγάλη οθόνη αρκετές φορές. Μυθιστορήματα διάσημων συγγραφέων της Βεγγάλης, συγγραφέων Γκουτζαράτι, συγγραφέων Ουρντού και αγγλικών συγγραφέων μετατρέπονται σε ταινίες αρκετά συχνά (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/>).

Βέβαια, μπορεί εύκολα να ειπωθεί ότι το πρώτο βήμα του κινηματογράφου είναι η λογοτεχνία. Κατά τη διαδικασία δημιουργίας μιας ταινίας, οι παράγοντες που μπορούν να την αναπτύξουν είναι το σενάριο και οι διάλογοι που περιλαμβάνονται σε αυτό. Η παραγωγή και οι τεχνικές πτυχές είναι δευτερεύουσες στη διαδικασία δημιουργίας ταινιών. Ως εκ τούτου, δεν θα είναι λάθος να ειπωθεί ότι η λογοτεχνία ώθησε τους ανθρώπους να προχωρήσουν στον κινηματογράφο (Kidwai, 2018, <https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/>). Υπήρξαν αρκετοί σκηνοθέτες που έχουν προσαρμόσει μυθιστορήματα, έργα, ακόμη και ποίηση σε ταινίες, όπως ο *Χάρι Πότερ* της Ρόουλινγκ, η *Υπερηφάνεια και Προκατάληψη*⁴ της Jane Austen και η *Λογική και Ευαισθησία*, οι *Devdas* του Sarat Chandra Chatterjee, η *Ηλιάδα* και η *Οδύσσεια* του Ομήρου.

Ο σκοπός της ταινίας δεν πρέπει να είναι απλώς η αντιγραφή της λογοτεχνίας, αλλά πρέπει να έχει τα δικά του χαρακτηριστικά και τεχνικές που είναι αρκετά παρακινητικές για να την απολαύσει το κοινό. Αν και η λογοτεχνική μορφή ενός κειμένου για πολλούς αποτελεί το ίδιο το σενάριο μιας ταινίας, μπορεί να μην είναι σωστό να εξεταστεί ένα λογοτεχνικό κομμάτι με τέτοιο τρόπο (Λυδάκη, 2008: 85).

Ως νεότερη μορφή τέχνης ο κινηματογράφος, κυριάρχησε τον 20^ο αιώνα λόγω της μεγάλης επιρροής που είχε σε μεγάλες μάζες πληθυσμού της κοινωνίας και του πολιτικού γίνεσθαι. Ο ίδιος με τη ισχύ της εικόνας, του ήχου και την χρήση εξελιγμένων τεχνολογιών μπόρεσε να εισχωρήσει στην καθημερινότητα και να αποτελέσει ένα είδος τέχνης που μέσα από αυτόν αναπαρίσταται η πραγματικότητα με πιστότητα χωρίς κανένα άλλο είδος τέχνης να μην μπορεί να διεκδικήσει την θέση του. Σύμφωνα με τον Tarkovsky, «ο θεατής μμιας κινηματογραφικής ταινίας μπορεί να θεωρήσει τον εαυτό του δημιουργό μμιας απεριόριστης πραγματικότητας, ενός κυριολεκτικά δικού του κόσμου. Η παρόρμηση του ανθρώπου να προβάλει τις απόψεις του βρίσκει ένα από τα πληρέστερα και τα αμεσότερα εργαλεία να εκδηλωθεί. Η ταινία

είναι συναισθηματική πραγματικότητα και με αυτή την ιδιότητα τη δέχεται το κοινό, σαν δεύτερη πραγματικότητα (1987, 241).

Πολύ συχνά ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται με δυσπιστία και θεωρείται κατώτερος απέναντι στη λογοτεχνία που είναι το αφηγηματικό μέσο που κυριαρχεί αιώνες πριν. Πολλές φορές οι ταινίες παρουσιάζονται ως κατώτερα καλλιτεχνικά είδη από τη λογοτεχνία, ειδικά όταν η «λογολατρεία» συνοδεύεται από μια αίσθηση «εικονοφοβίας» (Stam, 2004). Αυτός ο ισχυρισμός έγκειται πιθανώς στο γεγονός ότι ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί είδη εκφραστικών μέσων που δεν μπορούν να μεταφέρουν τον τρόπο αφήγησης ενός βιβλίου, καθώς η δράση και ο διάλογος μιας ταινίας δεν μπορεί να αποδώσει την λογοτεχνία που από την φύση της συνδέεται με τη εμπάθυση και τη νοηματική προσέγγιση (Hutcheon, 2013).

2. Η μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον Κινηματογράφο

Η προσαρμογή μιας ταινίας σχετίζεται με τη μεταφορά ενός έργου ή μιας ιστορίας σε μια ταινία μεγάλου μήκους. Συχνά αυτή η προσαρμογή της θεωρείται ως μια διαλογική διαδικασία, όπως την χαρακτήρισαν ακαδημαϊκοί μελετητές, όπως ο Robert Stan. Πολλές φορές η βάση μια ταινίας είναι η προσαρμογή ενός μυθιστορήματος πάνω σ' αυτή. Άλλες ταινίες βασίζονται σε έργα που περικλείουν μη μυθοπλαστικά έργα, όπως αυτοβιογραφίες, θεατρικά έργα, κόμικς, ιστορικές πηγές και άλλες πηγές. (Φαρμάκη, 2014, <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>).

Ο Erich von Stroheim, το 1924 προσπάθησε να πραγματοποιήσει την προσαρμογή του μυθιστορήματος του Frank Norris McTeague με την ταινία του Greed και η ταινία που δημιούργησε είχε 91/2 διάρκεια. Έτσι ύστερα προσπάθησε να περικόψει την ταινία που δημιούργησε στις 4 ώρες και μετά στις 2 ώρες. Απ' όλα αυτά προέκυψε στο τέλος μια ταινία εντελώς διαφορετική. Έτσι, από τότε λίγοι σκηνοθέτες αποπειράθηκαν να προσαρμόσουν το ολόκληρο το περιεχόμενο ενός μυθιστορήματος σε μια ταινία.

Πολλές φορές, οι προσαρμογές των ταινιών απαιτούν την δημιουργία-εφεύρεση σκηνών, ακόμη και καινούριων χαρακτήρων, ειδικότερα όταν ένα μυθιστόρημα είναι μέρος μιας λογοτεχνικής ιστορίας. Πολλές φορές μάλιστα οι ίδιοι οι σκηνοθέτες είναι αυτοί που εφευρίσκουν καινούριους χαρακτήρες ή οδηγούνται

ακόμη και στην δημιουργία νέων ιστοριών που δεν περιλάμβανε καθόλου το περιεχόμενο του μυθιστορήματος. Αυτή η ενέργεια πολλές φορές είναι αμφισβητούμενη από πολλούς. Το γεγονός ότι το κοινό αναμένει να δει μια ταινία, οδηγεί τον σεναριογράφο, τον σκηνοθέτη ή την εταιρεία παραγωγής στην δημιουργία νέων χαρακτήρων ή στην αύξηση χρόνου προβολής συγκεκριμένων από αυτούς τους χαρακτήρες. Η εφεύρεση κάποιων χαρακτήρων υπολειτουργεί στην περιγραφή της πλοκής του με την μορφή του αφηγητή. (Φαρμάκη, 2014, <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>).

Στην προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου κατά την μεταφορά του στον κινηματογράφο η αλλαγή είναι ουσιαστική και αναπόφευκτη. Η ίδια σχετίζεται τόσο από τον περιορισμό που έχει τεθεί στον χρόνο όσο και από το μέσο. Κάποιοι από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου υποστήριξαν ότι το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη δεν πρέπει να εστιάζει εξολοκλήρου στην πρωτογενή πηγή, καθώς τα δύο έργα τέχνης είναι ξεχωριστά από μόνο του το καθένα. Σίγουρα είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι η πιστή μεταγραφή ενός μυθιστορήματος σε μια ταινία είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί. Υπάρχουν και αυτοί που θεωρούν ότι αυτό που κάνει μια προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου σε ταινία καλή και ποιοτική είναι η κυριολεκτική προσαρμογή του περιεχομένου της. Ακόμη, ο σκηνοθέτης επιβάλλεται να προσθέσει τις αλλαγές που επιθυμεί, εάν είναι απαραίτητο, για να μπορεί να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του προκαθορισμένου χρόνου που έχει τεθεί και να δίνει μεγαλύτερη πιστότητα σε έναν από τους παραπάνω άξονες (Black, 2006).

Σε πολλά παραδείγματα προσαρμογής στις ταινίες κρίνεται απαραίτητη η δημιουργία νέων αντικειμένων που αφορούν την ταινία, όπως τα κοστούμια ή η διακόσμηση που αφορά τις σκηνές. Αυτές οι αλλαγές των δημιουργών που καθορίζουν την νέα ταινία πολλές φορές δεν αναγνωρίζονται επειδή δεν η ταινία δεν συγκρίνεται με το αρχικό υλικό. Όσον αφορά τον ήχο και την μουσική σε μια ταινία, οι σκηνοθέτες είναι αυτοί που πρέπει να θέσουν σε εφαρμογή συγκεκριμένα ηχητικά χαρακτηριστικά που επηρεάζουν την ερμηνευτική ερμηνεία. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, η μουσική και τα ηχητικά εφέ έχουν καθοριστεί από την πρωτογενή πηγή.

3. Το αφηγηματικό μοντέλο του Genette

Παρά το ότι ο Genette υιοθετεί έναν αρκετά περιοριστικό ορισμό για την αφήγηση, κάνοντας λόγο αποκλειστικά για γλωσσική διαδικασία (production linguistique), αναφέρεται ωστόσο και σε μία γενικότερης τάξεως συνθήκη, ανεξάρτητη από το γλωσσικό παράγωγο, την αφηγηματική πράξη. Το μοντέλο αυτό λειτούργησε απελευθερωτικά για τους θεωρητικούς του κινηματογράφου, καθώς, όπως ο ίδιος ο δημιουργός του υποστηρίζει, στα πλαίσια της αφηγηματικής πράξης είναι πιθανόν να απουσιάζει η γλωσσική εκφορά (Τζούμα, 1994).

Στην «Αφηγηματολογία» του ο G.Genette προτείνει τρεις όρους για τη σημασία της αφήγησης:

1) το εκφώνημα της αφήγησης, τον αφηγηματικό λόγο ή αλλιώς το αφηγηματικό κείμενο αυτό καθαυτό,

2) την ιστορία ή διήγηση για το σημεινόμενο, το περιεχόμενο δηλαδή της αφήγησης και

3) την αφηγηματική πράξη για την παραγωγό αφηγηματική ενέργεια και κατ' επέκταση το σύνολο της αληθινής ή πλαστής κατάστασης στο πλαίσιο της οποίας λαμβάνει χώρα. *Πιο σχηματικά αυτό ονομάζεται: ιστορία – αφήγηση - αφηγηματική πράξη* (Τζούμα, 1994)

Η διαδικασία της παραγωγής ενός αφηγηματικού κειμένου πρέπει να διαχωριστεί από την αφηγηματική φωνή που διαμορφώνεται από τον ίδιο τον συγγραφέα, ώστε να υπάρξει μια συγγραφική αντικειμενικότητα. Αυτό δεν είναι εφικτό ως επί το πλείστον. Ο συγγραφέας δεν εξαφανίζεται αλλά μεταμορφώνεται και για έναν άλλο λόγο: *για να περάσει κάτω από την επιφανειακή δράση, να εισχωρήσει στο μυαλό και 21 στην καρδιά του εκάστοτε ήρωα, ώστε να εξασφαλίσει μια αξιόπιστη και αληθοφανή περιγραφή των συναισθημάτων και μύχιων σκέψεων του μυθοπλαστικού χαρακτήρα* (Κακλαμανίδου, 2006).

Σύμφωνα με τον Genette η παρουσία ενός αφηγητή είναι απαραίτητη ακόμη και στην παράθεση ενός απλού διαλόγου μεταξύ των χαρακτήρων. Ο αφηγητής μπορεί να παρουσιάζει, «λέγει» αυτούσια τα λόγια ή γεγονότα των ηρώων ή μπορεί να τα «δείχνει» από τα λεγόμενα τους. Σε κάθε περίπτωση ο ένας αφηγηματικός τρόπος μπορεί να υπερτερεί του άλλου (Κωτόπουλος, 2021)

Επομένως η αφήγηση των λόγων και της σκέψης των ηρώων θα μπορούσε να μετονομαστεί ως εξής: τρόποι αναπαραγωγής του φανταστικού ή μη χαρακτήρα του λεκτικού μοντέλου ανάλογα με το γραμματολογικό είδος (Genette, 1983).

Επίσης, σύμφωνα με το ζενετιανό μοντέλο, οι αφηγητές μιας ιστορίας μπορούν να διακριθούν με δύο κριτήρια: τον βαθμό συμμετοχής τους στην ιστορία που αφηγούνται και το αφηγηματικό επίπεδο όπου ανήκουν. Αν ο αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία, καλείται ομοδιηγητικός, ενώ αν δεν συμμετέχει καθόλου και αναθέτει την αφήγηση σε ξένο πρόσωπο τότε ονομάζεται ετεροδιηγητικός. Ακόμα, στο αφηγηματικό επίπεδο οι αφηγητές είναι εξωδιηγητικοί ή ενδοδιηγητικοί. Ο Genette για να θεμελιώσει ακόμα πιο στέρεα τη θεωρία του αφηγητή, προχώρησε και στο συνδυασμό των δύο παραπάνω κριτηρίων, όπου διέκρινε τέσσερις βασικούς τύπους αφηγητών (Genette, 1983):

A) ο εξωδιηγητικός- ετεροδιηγητικός τύπος: αφηγητής α' βαθμού που αφηγείται μια ιστορία που δεν μετέχει, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Ομήρου Ιλιάδα- Οδύσσεια

B) ο εξωδιηγητικό- ομοδιηγητικός : αφηγητής α' βαθμού που αφηγείται την ιστορία του, όπως συμβαίνει σε όλες τις αυτοβιογραφίες.

Γ) ο ενδοδιηγητικός- ετεροδιηγητικός: αφηγητής β' βαθμού που δεν συμμετέχει στις ιστορίες που αφηγείται, όπως η Σεχραζάτ στο «Χίλιες και μία νύχτες» και

Δ) ο ενδοδιηγητικός- ομοδιηγητικός: αφηγητής β' βαθμού που ανήκει στην κύρια αφήγηση και αφηγείται την ιστορία του (Genette, 1983).

Ήδη από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα τίθεται το ζήτημα της αφηγηματικής σκοπιάς. Ο Σωκράτης αναφέρει δύο τρόπους παρουσίασης του λόγου: τη «διήγηση» όπου ο ομιλητής είναι ο ίδιος ο ποιητής και οι άλλες φωνές αφομοιώνονται από το δικό του γλωσσικό ιδίωμα, και τη «μίμησις», όπου ο ποιητής επιχειρεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι δεν είναι εκείνος που μιλά αλλά οι ίδιοι οι ήρωες του (Κωτόπουλος, 2021).

Το θέμα αυτό απασχόλησε την αφηγηματολογική θεωρία κατά τον 19ο αιώνα δημιουργώντας συγχύσεις στον όρο «οπτική γωνία», ώσπου ο Genette κατόρθωσε να τις ξεδιαλύνει. Κατά τον Genette άλλος είναι αυτός «που μιλά» και άλλος αυτός «που βλέπει», δεν είναι απαραίτητο ο αφηγητής να είναι ο εικονολήπτης της ιστορίας που αφηγείται. Θέτει την έννοια της «εστίασης» και τη διακρίνει σε τρεις περιπτώσεις:

1) αφήγηση χωρίς εστίαση (μηδενική εστίαση): ο παντογνώστης αφηγητής, που γνωρίζει πολλά περισσότερα από όσα ξέρουν οι ήρωες

2) η αφήγηση με εσωτερική εστίαση: ο αφηγητής γνωρίζει τόσα όσα και το πρόσωπο που αφηγείται

3) η αφήγηση με εξωτερική εστίαση: ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τον ήρωα (Κωτόπουλος, 2021)

Όσον αφορά, εν προκειμένω, στη λογοτεχνία, ιδιαίτερα στα μυθιστορήματα, ο συγγραφέας δεν ακολουθεί από την αρχή μέχρι το τέλος την ίδια τεχνική εστίασης, αλλά την εναλλάσσει ανάλογα με το πώς θέλει να κατευθύνει τον αναγνώστη, ποιον ήρωα θέλει να αναδείξει ή να γίνει αρεστός ή να δικαιολογήσει συμπεριφορές. Όταν βέβαια υπάρχουν εναλλαγές εστίασης αρκετές φορές, δημιουργείται δυσκολία στον αναγνώστη να τις καθορίσει (Baldick, 2004).

Και αν στη λογοτεχνία τις περισσότερες φορές, αν όχι σε όλες, είναι αρκετά ξεκάθαρο το ποιος μιλάει, το ποιος αφηγείται την ιστορία, στην κινηματογραφική αφήγηση η απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι κάπως πιο περίπλοκη. Εδώ και δύο δεκαετίες οι θεωρητικοί του κινηματογράφου αμφιταλαντεύονται ανάμεσα σε τέσσερις όρους: αφηγητής, εικονοποιός, εκφορέας, ή υπερ-αφηγητής (Γ. Λεοντάρης, 2001).

Στην κινηματογραφική αφήγηση η πλοκή μιας ταινίας είναι αυτή που έχει την δυνατότητα να προβάλλει στον θεατή τι σκέφτεται ή τι βλέπει και ακούει ένας χαρακτήρας-ήρωας. Μπορεί να υπάρχει ένας πρωταγωνιστικός χαρακτήρας ή μη, που να προσποιείται ότι μας λέει την ιστορία και να παίζει τον ρόλο του αφηγητή. Σε ορισμένες ταινίες η αφήγηση πραγματοποιείται από μία φωνή που δεν μας αποκαλύπτει ποτέ το πρόσωπο- αφηγητή είτε για λόγους αντικειμενικότητας είτε για μια αίσθηση ρεαλισμού. Στη δεύτερη περίπτωση δεν είναι απαραίτητο ο αφηγητής να είναι παντογνώστης ενώ στην πρώτη ο χαρακτήρας μπορεί να διηγηθεί περιστατικά στα οποία δεν παρέστη. Με βάση τι λέει ή τι δεν λέει ο αφηγητής, ο θεατής καλείται να συνθέσει την εξέλιξη της ιστορίας βασιζόμενος στην πλοκή της (Bordwell & Thompson, 2011).

4. Ερμηνευτική προσέγγιση του σεναρίου και του μυθιστορήματος

4.1 Το σενάριο

Το σενάριο καθορίζεται ως ένα κείμενο, το οποίο τηρεί τους κανόνες του γραπτού λόγου. Το ίδιο το σενάριο συμπεριλαμβάνει λεκτικά σχήματα και λέξεις ενώ απουσιάζουν απ' αυτό γραφικά, εικόνες και σχεδιαγράμματα. Ακόμη, το σενάριο έχει σκοπό μια συγκεκριμένη χρήση, η οποία σχετίζεται με την παραγωγή ενός οπτικοακουστικού έργου. Η συγγραφή ενός σεναρίου από τον σεναριογράφο δεν έχει στόχο τη κοινοποίηση του στο ευρύ κοινό ή να το διαβάσει κάποιο συγκεκριμένο ακροατήριο. Αντίθετα, ο σεναριογράφος μέσω του σεναρίου απευθύνεται σε συγκεκριμένους δέκτες όπως είναι ο παραγωγός ενός έργου, ο σκηνοθέτης, οι ηθοποιοί και οι υπόλοιποι συντελεστές που απαιτούνται για την δημιουργία μιας ταινίας (Σκοπετέας, 2006).

Για την συνολική ολοκλήρωση και μετέπειτα παραγωγή ενός έργου, το σενάριο είναι το βασικότερο μέρος αυτού. Ο σεναριογράφος, κατά την συγγραφή του σεναρίου, πρέπει να ακολουθεί τους κανόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω και να λαμβάνει υπόψη του το κοινό στο οποίο θέλει να απευθυνθεί. Η μορφή του σεναρίου, λοιπόν, πρέπει να έχει συνδέεται με την μορφή και το είδος του τελικού έργου. Ο σεναριογράφος, πρέπει στο σενάριο τους να δημιουργήσει την αφήγηση της ιστορίας του σεναρίου με τρόπο που θα μπορέσει να οδηγήσει τα υπόλοιπα μέρη να βοηθήσουν στην παραγωγή του τελικού έργου, ώστε να διαπεράσουν τα προαναφερθέντα μηνύματα στο κοινό (Σκοπετέας, 2006).

Όλη η παραπάνω διαδικασία οδηγεί σε μια σειρά αποτελεσμάτων, τα οποία, σύμφωνα με τον Σκοπετέα (2006), περιγράφονται ως ακολούθως: α) γίνεται «συγκρότηση του σεναρίου μόνο από περιγραφές οπτικών και ηχητικών εικόνων, β) «το περιττό οποιασδήποτε προσπάθειας να προκληθεί συγκίνηση μέσω καλλολογικών στοιχείων και λογοτεχνικών δυνατοτήτων, γ) την τυποποίηση της φόρμας γραφής του, ώστε να διευκολύνονται οι προκαθορισμένοι δέκτες του 14 και δ) το δεδομένο επέμβασης και αλλαγής του αν έτσι κριθεί αναγκαίο κατά τα επόμενα στάδια της υλοποίησης του οπτικοακουστικού έργου» (Σκοπετέας, 2006).

Από την άλλη, για να επιτευχθεί η δημιουργία ενός οπτικοακουστικού έργου, ανεξάρτητα από τη διάρκεια που αυτό θα έχει, πρέπει να συνδυάζει ορισμένα ετερόκλητα στοιχεία, αλλά και σκέψεις, πρακτικές και τεχνικές, οι οποίες διακρίνονται

σε δυο διαφορετικά συστήματα. Ειδικότερα, το πρώτο σύστημα σχετίζεται με το κινηματογραφικό έργο, το οποίο τις οπτικοακουστικές τεχνικές της ταινίας και πρέπει να περιλαμβάνει τις εξής τέσσερις βασικές τεχνικές του κινηματογράφου: πρώτον, την φωτογραφία, η οποία καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο όλα τα εικονιζόμενα πρόσωπα και αντικείμενα θα καταγραφούν από την κάμερα, δεύτερον, τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης αποφασίζει να στήσει όλα όσα εικονίζονται μπροστά στην κάμερα, τρίτον, το μοντάζ, το οποίο είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται τα διαφορετικά πλάνα και οι διαφορετικές σκηνές, ώστε να δίνεται στο έργο η αίσθηση της συνέχειας και τέταρτον, ο ήχος, ο οποίος αποτελεί τον συνδυασμό ανάμεσα στην ένταση και τον χρωματισμό της μουσικής και όλων των ήχων που επιλέγει ο σκηνοθέτης να υπάρχουν στο έργο. Το δεύτερο σύστημα από το οποίο αποτελείται ένα οπτικοακουστικό έργο περιλαμβάνει την αφήγηση και τον ρόλο που αυτή διαθέτει στο έργο. Η αφήγηση, δηλαδή η διαδικασία με την οποία γίνεται παρουσίαση της ιστορίας του έργου, υπάρχει και σε άλλους τρόπους επικοινωνίας ενός μηνύματος προς ένα συγκεκριμένο κοινό, με την διαφορά, όμως, ότι σε αυτούς τους τρόπους υπάρχει συνύπαρξη της αφήγησης με άλλες τεχνικές (Σκοπετέας, 2006).

4.2 Το μυθιστόρημα

Με τον όρο μυθιστόρημα εννοούμε όλα τα κείμενα, τα οποία έχουν ως κοινό στοιχείο το γεγονός ότι είναι έργα μυθοπλασίας σε πεζό λόγο. Το μυθιστόρημα είναι διαφορετικό από το διήγημα και από την νουβέλα λόγω της μεγάλης έκτασης του. Το γεγονός ότι το μυθιστόρημα έχει μεγάλη έκταση, δίνει την δυνατότητα της προβολής μιας μεγαλύτερης ποικιλίας χαρακτήρων, την επιλογή συνθετότερης πλοκής, της ευρύτερης ανάπτυξης του κοινωνικού περιβάλλοντος και μιας τεκμηριωμένης διεύρυνση των χαρακτήρων αλλά και των κινήτρων που αυτοί θέτουν (Abrams, 2020). Ο Αμερικανός πεζογράφος John Updike υποστηρίζει ότι *το μυθιστόρημα δεν είναι τίποτα λιγότερο από το πιο ευφυές εργαλείο ενδοσκόπησης και αυτοπροβολής που έχει εφεύρει η ανθρωπότητα έως σήμερα* (Morley 2007).

Σε ένα μυθιστόρημα μπορεί να συμπεριλαμβάνονται διαφορετικές εκτενείς αφηγήσεις και έτσι να περιλαμβάνει έργα που είναι ανόμοια μεταξύ τους, όπως είναι για παράδειγμα η Έμμα, της Τζέιν Όστιν, ο Ορλάντο της Βιρτζίνια Γουλφ, το Πόλεμος και Ειρήνη του Λέοντος Τολστόυ, η δίκη του Φράντς Κάφκα, Ο ήλιος ανατέλλει ξανά του Έρνεστ Χεμινγουει και η Λολίτα του Βλαντιμυρ Ναμπόκοφ (Abrams, 2020).

Το μυθιστόρημα δεν έχει στόχο διδακτικό. Ως λογοτεχνικό είδος έχει ως σκοπό να τέρψει, να επιχειρήσει να οδηγήσει τον αναγνώστη στην ταύτιση του με τους χαρακτήρες του και να τους προβληματίσει αν το επιδιώκει. Πολλές περιπτώσεις πολλών μεγάλων έργων αντικατοπτρίζουν ολόκληρες κοινωνίες, νοοτροπίες, ιστορικά γεγονότα και φιλοσοφικές ιδέες. Επίσης, ένα μυθιστόρημα έχει την δύναμη να ασκήσει επιρροή ή να δημιουργηθούν μέσα από αυτό κοινωνικές συμπεριφορές και πεποιθήσεις.

5. Ελληνικός κινηματογράφος και λογοτεχνικές μεταφορές: Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

Στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο οι πρώτες ταινίες που προβλήθηκαν από το 1974 είχαν ως κύρια στοιχεία την καλλιτεχνική πτυχή και το έντονο πολιτικοποιημένο περιεχόμενο. Αν και υπήρχε η λογοκρισία από τα δικτατορικά καθεστώτα, οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου βοήθησαν στην προβολή ουσιαστικών πολιτικών ζητημάτων, όπως για παράδειγμα, ο Εμφύλιος Πόλεμος αλλά και η πολιτική καταπίεση όσων δεν είχαν πολιτικές σκέψεις που να ήταν φιλικές προς το κυβερνών καθεστώς (Langman, 2000).

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θεόδωρου Αγγελόπουλου είχε τίτλο «Αναπαράσταση» και προβλήθηκε το 1970. Η ταινία αυτή ήταν το πρώτο βήμα για την ανάπτυξη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και βοήθησε στην ανάδειξη της χώρας στο εξωτερικό. Η ίδια διακρίθηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου (Papadimitriou, 2015). Επίσης άλλη ταινία που ήταν σημαντική την περίοδο αυτή είναι η Ευδοκία του Αλέξη Δαμιανού που γυρίστηκε το 1971.

Οι ταινίες που αναφέρθηκαν προηγουμένως μαζί με ένα ακόμη πλήθος παραδειγμάτων όπως, Οι Μέρες του '36 του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, Η Φόνισσα του Κώστα Φέρρη ή το προξενιό της Άννας του Παντελή Βούλγαρη συντέλεσαν στο να δημιουργηθεί μια νέα συνθήκη για τον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Το κοινό έδειξε ενθουσιασμό για τις ταινίες αυτές λόγω του γεγονότος ότι οι νέοι σκηνοθέτες μέσα από αυτές πρόβαλλαν ζητήματα που το κοινό πίστευε ότι ήταν σημαντικά, χωρίς να υπάρχει ο φόβος της λογοκρισίας από το δικτατορικό καθεστώς (Horton, 2016).

Την περίοδο του Νέου ελληνικού κινηματογράφου, από αισθητική πλευρά, στις ταινίες προστέθηκαν νέες γωνίες λήψης, μεταφορά των γυρισμάτων σε εξωτερικό

περιβάλλον και μείωση της συμμετοχής της μουσικής (Karalis, 2012). Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που κατέχει την κατευθυντήρια δύναμη έναντι του ηθοποιού. Πλέον, την περίοδο αυτή οι ταινίες χρηματοδοτούνταν και διανέμονταν από μικρές εταιρείες (Papadimitriou, 2015).

Η Μεταπολίτευση επηρέασε άμεσα και την πολιτιστική ζωή της Ελλάδας αλλά και την ελληνική κοινωνία. Ειδικότερα, όσον αφορά τον κινηματογραφικό χώρο, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το οποίο ιδρύθηκε το 1970, αποτέλεσε δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού και είχε βασικότερη θέση στην χρηματοδότηση ταινιών (Karalis, 2012). Οι σκηνοθέτες την περίοδο αυτή πλέον δεν θεωρούνταν τολμηροί καθώς δεν υπήρχε λογοκρισία και επικρατούσε ελευθερία του λόγου. Επίσης, η κυριαρχία της τηλεόρασης στον οικιακό χώρο έφερε την αλλαγή στις ψυχαγωγικές συνήθειες της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι το γεγονός αυτό οδήγησε στην μείωση των αιθουσών προβολής. Έτσι, τόσο η δυναμική παρουσία της τηλεόρασης όσο και η μείωση των αιθουσών οδήγησαν στην μερική αποδυνάμωση του εγχώριου καλλιτεχνικού κινηματογράφου (Horton, 2016). Αν και συντελέστηκε η μερικής αποδυνάμωση του, Ο ελληνικός κινηματογράφος την περίοδο αυτή έλαβε και σημαντικές διεθνείς διακρίσεις. Μια από αυτές ήταν ο Θίασος του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, που καθιέρωσε τον σκηνοθέτη στο διεθνές καλλιτεχνικό στερέωμα και οδήγησε στην αναγνώριση του ελληνικού κινηματογράφου διεθνώς (Horton, 2016). Άλλες σημαντικές ταινίες της περιόδου αυτής είναι Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο του Νίκου Τζίμα και Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

Αργότερα, από το 1981 και μετά, ο ελληνικός κινηματογράφος έδωσε έμφαση στην δημιουργία ταινιών με περισσότερη ποιότητα και λιγότερο στο γεγονός να είναι εμπορικές. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την προβολή μεγάλο αριθμό σημαντικών ταινιών, όπως είναι για παράδειγμα, το Ταξίδι στα Κύθηρα του Θεόδωρου Αγγελόπουλου του 1984 και η τιμή της αγάπης της Τώνιας Μαρκετάκη το 1984 (Karalis, 2012).

Όλα αυτά ώθησαν τους Έλληνες σκηνοθέτες να προβάλλουν ταινίες που δεν ενδιέφεραν ένα πολύ μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού και είχε ως απόρροια την μειωμένη ανταπόκριση του κοινού στην προβολή ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες. Συγκεκριμένα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 ως το 1980 οι ελληνικοί κινηματογράφοι είχαν χάσει το 50% των θεατών τους (Karalis, 2012). Έτσι έχουμε την μείωση της παραγωγής ταινιών και μάλιστα αυτές που παράγονταν χρηματοδοτούνταν αποκλειστικά από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Karalis, 2012).

Το έτος 1985, διακρίνεται η ταινία τα Πέτρινα Χρόνια του Παντελή Βούλγαρη. Η ίδια σημείωσε μια θαυμαστή πορεία στο χρόνο και ολοκλήρωσε τον κύκλο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Την δεκαετία του 1980 κυκλοφορούν και πολλές ταινίες με πολιτικό περιεχόμενο, οι οποίες δεν είχαν καμία επιρροή στο ελληνικό κοινό, και έτσι το κοινό εστίασε το ενδιαφέρον του σ' αυτές που είχαν περισσότερο περιεχόμενο κοινωνικό (Karalis, 2012). Όμως και πάλι, η αυξητική πορεία που είχαν οι βιντεοκασέτες την εποχή εκείνη, δεν μπόρεσαν οι ταινίες κοινωνικού περιεχομένου να τα επαναφέρουν το κοινό στις αίθουσες του κινηματογράφου. Έτσι, πολλές σημαντικές ταινίες που είχαν κυκλοφορήσει την περίοδο αυτή δεν έλαβαν το ενδιαφέρον του κοινού που έπρεπε (Κασσαβέτη, 2014).

Την περίοδο 1990 και 1994 υπήρξαν σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές μετεξελίξεις στην ελληνική κοινότητα. Ο μοναδικός χρηματοδότης ταινιών την περίοδο αυτή ήταν το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Συνεπώς, το 1991 μόλις 14 ταινίες μεγάλου μήκους είχα κυκλοφορήσει. Έτσι, σε όλο αυτό το κλίμα, το 1993 το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου οδηγήθηκε στην διοργάνωση ενός προγράμματος με βασική επίδιωξη την χρηματοδότηση νέων σκηνοθετών. (Karalis, 2012).

Το 1995 αποτέλεσε σταθμό για τον ελληνικό κινηματογράφο. Σ' αυτό συντέλεσε η κυκλοφορία της ταινίας του Θεόδωρου Αγγελόπουλου Το βλέμμα του Οδυσσέα. Μετέπειτα, το Μάιο του 1998, ο ίδιος έλαβε το βραβείο με χρυσό Φοίνικα για την ταινία του Μια αιωνιότητα και μια μέρα (Κατσουνάκη, 2015, Πηγή: <http://www.kathimerini.gr/816219/opinion/epikairothta/politikh/apo-ton-aggelopoystonlan8imo-kai-antistrofa>)

Οι μεγάλες αλλαγές στον ελληνικό κινηματογράφο επήλθαν αργότερα λόγω των σημαντικών γεγονότων που συνέβησαν. Πιο συγκεκριμένα, η μετέπειτα πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος, οι αυξημένες εισροές μεταναστών από το πρώην Ανατολικό Μπλοκ αλλά και η δημογραφική εξέλιξη της χώρας ήταν κάποια από αυτά. Όλα αυτά οδήγησαν στην μεταστροφή του ενδιαφέροντος σε θέματα σχετικά με το μεταναστευτικό και τα δικαιώματα της ΛΟΑΤ Κοινότητας. Οι σκηνοθέτες ανέδειξαν τα θέματα αυτά με ρεαλιστικό τρόπο. Πλέον στην χρηματοδότηση των ταινιών αυτών συμμετέχουν και άλλοι φορείς όπως κάποια τηλεοπτικά κανάλια. Στην αύξηση των κερδών αυτής της περιόδου βοήθησε και η καθιέρωση multiplex κινηματογράφων (Χαρμπής, 2016, <https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/851782/itimi-toy-ellinikoy-sinema/>).

Από το 1997 μέχρι και σήμερα προβλήθηκαν πολλές αξιοθαύμαστες ταινίες, οι οποίες έθιξαν ζητήματα της νεοελληνικής πραγματικότητας και προσέλκυσαν το κοινό. Μερικές από αυτές είναι Η ψυχή στο στόμα του Γιάννη Οικονομίδη, η οποία λογοκρίθηκε για την πρωτοφανή λεκτική βία. Άλλες ταινίες καλές όπως οι Νύφες του Παντελή Βούλγαρη ήταν συμπαραγωγές σε μία ή περισσότερες χώρες του εξωτερικού και συντέλεσαν στην αναγέννηση του ανεξάρτητου ελληνικού κινηματογράφου και στην χρηματοδότηση από νέους φορείς (Δερμιτζάκης, 2016).

Την περίοδο 2009 έως 2019 κατά την οποία επήλθε οικονομική άνοδο στην Ελλάδα, ο ελληνικός κινηματογράφος ανέπτυξε ιδιαίτερη άνθηση. Την εποχή αυτή κυκλοφόρησαν ταινίες που ήταν καλές και είχαν μεγάλη επιτυχία. Έτσι, κατά τα πρώτα χρόνια αυτής της περιόδου οι εισπράξεις των κινηματογράφων ήταν ιδιαίτερα αυξημένες. Μερικές από τις πετυχημένες ταινίες είναι η Ψυχή Βαθιά του Παντελή Βούλγαρη το 2009, το Τανγκό Των Χριστουγέννων του Νίκου Κουτελιδάκη το 2011, Ο Θεός αγαπάει το χαβιάρι του Γιάννη Σμαραγδή το 2012, Η Ρόζα της Σμύρνης του Γιώργου Κορδέλλα, η *Μικρά Αγγλία* του Παντελή Βούλγαρη το 2013 και η *Ευτυχία* του Άγγελου Φραντζί το 2019 (Ρόμπυ, 2019, <https://flix.gr/articles/greek-box-office-2010-2019.html>).

Την περίοδο από το 2009 υπήρξαν ξανά διεθνείς βραβεύσεις για ελληνικές ταινίες. Πιο συγκεκριμένα, διακρίθηκε η ταινία Ο Κυνόδοντας του Γιώργου Λάνθιμου, και άλλες παραγωγές. Παράλληλα υπήρξε μια νέα τάση στον ελληνικό κινηματογράφο, την οποία οι ξένοι κριτικοί την ονόμασαν Greek Weird Wave (Rose, 2011: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>). Η τάση αυτή είχε ως κοινά χαρακτηριστικά των ταινιών την εμμονή στην βία, οι αφύσικες ερμηνείες των ηθοποιών αλλά και οι ακατάληπτοι διάλογοι. Στο πλαίσιο αυτό κυκλοφόρησε το 2015 η ταινία Αστακός του Γιώργου Λάνθιμου (Γιάγκος, 2015, http://www.athinorama.gr/cinema/article/o_astakos_kai_to_telos_tou_greek_weird_wave-2509839.html).

5.1 Παραδείγματα μεταφορών βιβλίων σε ταινίες στον Νέο Ελληνικό

Κινηματογράφο

Στην παρούσα ενότητα εξετάζονται οι ακόλουθες μεταφορές βιβλίων στον νέο ελληνικό κινηματογράφο:

1. «*Η Ρόζα της Σμύρνης*» σε σκηνοθεσία του Γιώργου Κορδέλλα, η οποία βασίστηκε στο βιβλίο «*Ισμαήλ και Ρόζα*» του Γιάννη Γιαννέλη – Θεοδοσιάδη.
2. «*Μικρά Αγγλία*» σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη, που στηρίχθηκε στο ομότιτλο βιβλίο της Ιωάννας Καρυστιάνη.

5.1.1 Η Ρόζα της Σμύρνης

Η ταινία *Η Ρόζα της Σμύρνης* είναι δημιούργημα του Γιώργου Κορδέλλα. Και βασίζεται στο βιβλίο του Γιάννη Γιαννέλη - Θεοδοσιάκη με τίτλο *Ισμαήλ και Ρόζα*. Το βιβλίο πρωτοκυκλοφόρησε το 2006 από τις εκδόσεις Πατάκη. Για την ταινία πραγματοποιήθηκαν γυρίσματα στην Μυτιλήνη, στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στην Αθήνα. Μέσα από την σκηνογραφική και την ενδυματολογική αναπαράσταση δύο εντελώς διαφορετικών εποχών, γίνεται η «μεταφορά» του θεατή στην Σμύρνη του 1922 και την Αθήνα του 1987.

Το σενάριο της ταινίας επιμελήθηκε η Χριστίνα Λαζαρίδη, ενώ την μουσική επένδυση της ταινίας ανέλαβε ο Δημήτρης Παπαδημητρίου και οι στίχοι των τραγουδιών που εμπεριέχονται είναι του Γιώργου Κορδέλλα με ερμηνεία από τους Χάρις Αλεξίου, Μανώλης Μητσιάς και Αρετή Κετιμέ.

Με την ταινία του Γιώργου Κορδέλλα ο θεατής μεταφέρεται στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η *Ρόζα της Σμύρνης* έλαβε τον χαρακτηρισμό ως μια ταινία ανθρωποκεντρική και μέσα από αυτή μεταφέρεται στην οθόνη το βιβλίο του *Ισμαήλ και Ρόζα*, το οποίο έχει γράψει ο Γιάννης Γιαννέλης - Θεοδοσιάδης πριν δεκαπέντε χρόνια. Μέσα στο βιβλίο περιγράφεται η μοιραία συνάντηση των ηρώων, που ήρθαν κοντά μεταξύ του εξαιτίας πολλών ανατροπών και γεγονότων που συνέβησαν.

Όπως και στο βιβλίο έτσι και στην ταινία περιγράφεται μια ιστορία ανθρωποκεντρική και ταυτόχρονα ερωτική. Η ιστορία λαμβάνει χώρα το 1987, η αφετηρία της όμως και τα γεγονότα που διαδραματίζονται είναι η Σμύρνη του 1922.

Ως κεντρικό θέμα της ιστορίας του βιβλίου είναι το μυστικό που χάθηκε από την Καταστροφή της Σμύρνης και ανακαλύφθηκε ξανά την δεκαετία του 1980. Το κεντρικό αυτό θέμα διατήρησε και η ταινία στην μεταφορά του βιβλίου στην οθόνη.

Η ιστορία μεταφέρει τον θεατή σε ένα μη αναμενόμενο εύρημα από την εποχή της Καταστροφής της Σμύρνης το 1922, σε ένα παλαιοπωλείο της πόλης κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η ανακάλυψη του ευρήματος αυτού αμέσως οδήγησε στην αποκάλυψη ενός μυστικού που προέρχεται από το παρελθόν. Η ταινία βασίζεται στις προσωπικές ιστορίες-διαδρομές των πρωταγωνιστών, αλλά και των ανατροπών που πραγματοποιούνται σε αυτές και τους οδηγούν στην επαναδιαπραγμάτευση με το παρελθόν και στον επαναπροσδιορισμό της μελλοντικής τους πορείας.

Μέσα στην αφήγηση βασικό στοιχείο αποτελούν οι διαμάχες και οι συγκρούσεις ανάμεσα στους πρωταγωνιστές, οι οποίες ασκούν επιρροή στην ζωή τους αλλά και στις σχέσεις που δημιουργούνται. Παράλληλα, μέσα στην αφήγηση παρατηρείται η εσωτερική μεταμόρφωση των ηρώων, η οποία γίνεται σταδιακά και περιλαμβάνει κρυμμένες εμμονές και φόβους των ηρώων που πρέπει να ξεπεραστούν.

Αυτές οι εμμονές δημιουργούν προβληματισμό στον θεατή και διαφορετικές πτυχές ανάγνωσης της κάθε ιστορίας. Στην ταινία, βασικοί χαρακτήρες είναι ο Δημήτρης, η Ρόζα, Η Μαριάννα και η Ρίτα.

Η ταινία, που βασίζεται στην μεταφορά του Ισμαήλ και Ρόζα, αποτελεί μια ταινία εποχής, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της έχει γυρίσματα στην Αθήνα και απεικονίζει το 1987. Το γεγονός αυτό καθιστά την σκηνοθεσία της ιδιαίτερα δύσκολη, λόγω του η πόλη της Αθήνας έχει υποστεί αλλοιώσεις σε σχέση με το παρελθόν της και την ιστορία της και δεν έχουν συντηρηθεί περιοχές του παρελθόντος. Έτσι, εξαιτίας αυτού του γεγονότος ο σκηνοθέτης αναζήτησε περιοχές και μέρη στα οποία διατηρήθηκαν κάποια στοιχεία που να υπάρχει σύνδεση με την εποχή της ταινίας αλλά ταυτοχρόνως με σκηνογραφικές παρεμβάσεις εξαφάνισε τα σύγχρονα στοιχεία.

Γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα και συγκεκριμένα παραδοσιακά μέρη όπως είναι το Μοναστηράκι, το Μουσείο Βορρέ της Παιανίας, η Εστία της Νέας Σμύρνης αλλά και στην Αθηναϊκή Λέσχη, στην οποία δεν μπορεί να υπάρξει πρόσβαση από το ευρύ κοινό.

Η ενδυμασία της ταινίας, λόγω του γεγονότος ότι είναι ταινία εποχής του 1987, χαρακτηρίζεται ως vintage. Τα ρούχα εποχής που χαρακτηρίζουν την ταινία

ήταν ιδιαίτερα έντονα και το περισσότερα απ' αυτά χρησιμοποιηθήκαν για την ταινία ανήκαν σε φίλους και συγγενείς των συντελεστών, ή ήταν προσφορά κάποιων εθελοντών ή από κάποια βεστιάρια. Ο ήρωας της ταινίας έχει τον δικό του χαρακτήρα και αυτό πρέπει να φαίνεται και στην ενδυμασία του κάθε ηθοποιού που έχει αναλάβει τον ρόλο. Συνεπώς, για τη Μαριάννα, η οποία έχει το ρόλο μιας καλλιτέχνη που έχει ανήσυχο πνεύμα, έγινε η επιλογή ρούχων πιο ελεύθερου στυλ, ώστε να φανεί η διαφορετικότητα τη. Αντίθετα, η Ρίτα, η οποία έχει το ρόλο μιας επαγγελματίας, το στυλ της απαιτείται να είναι κομψό και κλασικό και κάπως πιο συντηρητικό.



Κομβικό σημείο της ταινίας και για την πλοκή αλλά και για την Πηγή εικόνας: <https://flix.gr/news/roza-smirnis-trailer.html>.

ενδυμασία είναι η σκηνή που αναπαριστά τον γάμο της Ρόζας το 1922. Σκοπός της ενδυματολόγου ήταν να χρησιμοποιήσει τα αυθεντικά ρούχα της εποχής εκείνης. Εμπόδιο όμως αποτέλεσε η διαφορετική σωματική διάπλαση μεταξύ των ανθρώπων εκείνης της εποχής με το παρόν. Γι' αυτό το λόγο σε πολλές σκηνές υπήρξε ανάγκη να ραφτούν ρούχα για να ολοκληρωθούν τα γυρίσματα μιας ή περισσότερων σκηνών. Η ενδυμασία περιλάμβανε και τα αξεσουάρ, όπως τα παπούτσια και τα κοσμήματα. Ειδικά για τα παπούτσια υπήρξε μεγάλη δυσκολία να βρεθούν και γι' αυτό το λόγο οδηγήθηκαν στην δημιουργία καινούριων. Αντίστοιχο πρόβλημα υπήρξε και με το νυφικό της Ρόζα στο γάμο της.

Τέλος, καθοριστικό ρόλο στην ταινία έχει και η μουσική. Ο συνθέτης της μουσικής είναι ο Δημήτρης Παπαδημητρίου. Η μουσική του και οι μελωδίες που επέλεξε δημιουργούν μια νοσταλγία για το παρελθόν και θυμίζουν την Ανατολή.

5.1.2 Η μεταφορά της «Μικράς Αγγλίας» στην μεγάλη οθόνη

Η μεταφορά της «Μικράς Αγγλίας» στην οθόνη βασίζεται στο βιβλίο της Ιωάννας Καρυστιάνη Μικρά Αγγλία που εκδόθηκε το 1997 από τις εκδόσεις Καστανιώτη. Το βιβλίο μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες και έλαβε το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος. Την σκηνοθεσία της ταινίας ανέλαβε ο Παντελής Βούλγαρης και σενάριο αυτής ήταν η ίδια η συγγραφέας. Η ταινία χαρακτηρίζεται ως κοινωνική. Βασικός τόπος που εξελίσσεται η ιστορία είναι η Άνδρος τις δεκαετίες του 1930 και 1940. Μέσα από αυτή καταγράφεται η αγωνία, η αγάπη, η δυσκολία και η προσμονή τόσο των ατόμων που βρίσκονταν στην θάλασσα, οι οποίοι κατά κύριο λόγο ήταν άνδρες, όσο και των ατόμων που αγωνιούσαν στην στεριά, οι οποίες ήταν κατά πλειονότητα γυναίκες. Παράλληλα, μέσα από την ταινία αναδεικνύονται οι κοινωνικοί ρόλοι που έπρεπε να παίξουν οι άνθρωποι μέσα σε μια κλειστή κοινωνία στην οποία ζούσαν. Οι ρόλοι των ηρώων καθόριζαν με τον τρόπο δρούσαν και αντιδρούσαν σε θετικές και αρνητικές καταστάσεις, όπως είναι η μοναξιά, ο πόλεμος και το πένθος. Στόχος του βιβλίου, αλλά και της ταινίας δεν η προβολή του ιδεατού, τα γυρίσματα της ταινίας δεν έγιναν καλοκαίρι αλλά παρόλα αυτά, όμως τα γραφικά τοπία της Άνδρου προβάλλονται με υπέρμετρη ευαισθησία. Ταινία επιχειρεί να κάνει υπέρβαση και να ξεπεράσει την εποχή στην οποία λαμβάνει χώρα. Έτσι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αποτυπώσει μια ιστορία μέσω μιας διεισδυτικής και στοχαστικής ματιάς.



πηγή εικόνας:

https://www.koutipandoras.gr/sites/default/files/styles/article_large/public/kouti/imagetgrid/2016/06/26/576ffd991dc524d04c8b4677.jpg?itok=o-iAHKIG.

Οι ρόλοι των πρωταγωνιστών δόθηκαν σε πρωτοεμφανιζόμενους ηθοποιούς, ενώ αυτό που ξεχωρίζει στον σκηνοθέτη είναι το πολυπληθές καστ των ηθοποιών. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι η 20χρονη Όρσα, ο Σπύρος Μαλταμπέ, η

Μόσχα, η αδερφή της Όρσα και η μητέρα τους Μίνα. Τόσο η ταινία όσο και το βιβλίο αντικατοπτρίζουν την ζωή σε μια κοινωνία της εποχής, στην οποία οι γυναίκες υποτάσσονται στις διαταγές των ανδρών, παντρεύονται άνδρες που έχουν ναυτικό επάγγελμα και μένουν μόνες, πίσω στο νησί, έχοντας τις οικογενειακές υποχρεώσεις αποκλειστικά αυτές. Ο σκηνοθέτης Παντελής Βούλγαρης δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ανθρώπινη εμπειρία, βασιζόμενος στην ναυτική παράδοση της Άνδρου των δεκαετιών του 1930 και 1940. Ο ίδιος θέλει να δείξει με απόλυτη ευαισθησία και σαφήνεια τα συναισθήματα που νιώθουν οι άνθρωποι της εποχής αυτής σχετικά με τα γεγονότα που έπρεπε να αντιμετωπίσουν στην καθημερινή τους ζωή. Τέλος, ο σκηνοθέτης έχει ως στόχο την ανάδειξη μιας περιόδου της ελληνικής ιστορίας, η οποία δεν προβλήθηκε όσο της άξιζε. (Γαλανού, 2020, Πηγή:<https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html>).

Τέλος, η ταινία προσπαθεί να αποτυπώσει τα γεγονότα, την πλοκή και τους

χαρακτήρες με την μορφή της εικόνας. Έτσι, ενώ με το βιβλίο ο αναγνώστης φαντάζεται την εικόνα του κειμένου, στην ταινία το κείμενο αποτελεί ένα τετελεσμένο γεγονός, το οποίο προβάλλεται στον θεατή. Έτσι, ο θεατής μπορεί να εντοπίσει τα πιθανά κενά και τις πιθανές αστοχίες (Γαλανού, 2020, Πηγή:<https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html>).

5.1.3 Ο Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά

Σκηνοθέτης της ταινίας είναι ο Παντελής Βούλγαρης. Η ταινία είναι έγχρωμη και έχει τίτλο *Happy Day* και αποτελεί μεταφορά του μυθιστορήματος του Αντρέα Φραγκιά, ο Λοιμός, το οποίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1972. (Πηγή:http://lesxianagnosisbiblioudegas.blogspot.com/2020/07/blog-post_30.html).

Το μυθιστόρημα σύμφωνα με μαρτυρίες προοριζόταν αρχικά να εκδοθεί με τίτλο *Τα ζώα* το 1967, όμως η επιβολή του διδακτορικού καθεστώτος της 21^{ης} Απριλίου της ίδιας χρονιάς και η παράλληλη ολοσχερή καταστροφή του τυπογραφείου που είχε αναλάβει την εκτύπωση του μυθιστορήματος και κατ' επέκταση του χειρόγραφου του συγγραφέα ανέβαλλαν την έκδοσή του. Ο Αντρέας Φραγκιάς το έγραψε ξανά , στηριζόμενος σε θυμότητα από το αρχικό, πρωτότυπο κείμενο (Μηλιώνης, 2004).

Η προβολή της ταινία του Παντελή Βούλγαρη πραγματοποιήθηκε το 1976 στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στην Θεσσαλονίκη. Εκεί διακρίθηκε και έλαβε βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής, καλύτερης ταινίας της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και ερμηνεία για τους ηθοποιούς Ζωρζ Σαρρή, Σταύρο Κολάρογλου, Κωνσταντίνο Τζούμα, Στάθη Γιαλελή και Γιώργο

Μοσχίδη, ενώ ο Θανάσης Αρβανίτης έλαβε τιμητική διάκριση για την ηχοληψία. Το ίδιο έτος η ταινία *Happy Day* έλαβε συμμετοχή και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου στο Λοκάρνο (Βαλούκος, 1998).

Το σενάριο της ταινίας ανέλαβε ο Παντελής Βούλγαρης, ο Γιώργος Πανουσόπουλος ήταν διευθυντής φωτογραφίας, υπεύθυνος του μοντάζ ήταν ο Αριστείδης Καρύδης Φουξ, ο Θανάσης Αρβανίτης ήταν ο ηχολήπτης της ταινίας, η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ήταν του Γιάννη Καλαϊτζή, η μουσική ήταν του Διονύση Σαββόπουλου σε στίχους του ιδιού και του Ορέστη Λάσκου, ερμηνευτές των τραγουδιών ήταν οι Μιχάλης Μενιδιάτης και Σώτος Παναγόπουλος, ενώ η χορογραφία της ταινίας ήταν του Γιάννη Φλερύ. Η παραγωγή της ταινίας έγινε από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και έλαβαν συμμετοχή σε αυτή γνωστοί Έλληνες ηθοποιοί, μεταξύ των οποίων ήταν η Ζωρζ Σαρρή, ο Κωνσταντίνος Τζούμας, ο Γιώργος Μοσχίδης, ο Στάθης Γιαλέλης, ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Γιάννης Μποστταντζόγλου και πολλοί άλλοι (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>).

Η ταινία έχει συνολική διάρκεια 100 λεπτά και η πρώτη προβολή της πραγματοποιήθηκε στις αίθουσες την 25^η Οκτωβρίου του 1976. Η ταινία σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία στις εισπράξεις, καθώς κόπηκαν συνολικά 61.503. Αυτό το γεγονός έφερε την ταινία στην πρώτη κατάταξη των 17 ταινιών που είχαν κυκλοφορήσει την ίδια περίοδο. Η ταινία ως περιεχόμενο συμπεριλαμβάνει μια σειρά διαφορετικών αυτόνομων επεισοδίων, τα οποία εξελίσσονται και φαινομενικά είναι ρεαλιστικά, η κατάσταση όμως που αποδίδουν είναι φανταστική. Η δυσκολία αυτή έγκειται στο γεγονός ότι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά λείπει η υπόθεση, με την αυστηρή έννοια της. (<http://cineguerracivil.blogspot.com/2010/11/happy-day-1975.html>)

Μιλώντας σε συνέντευξή του για την δημιουργία της ταινίας *Happy Day*, ο Παντελής Βούλγαρης, ανέφερε ότι δημιούργησε την ταινία αυτή παρακινούμενος

από την συναισθηματική σχέση που τον συνέδεε τόσο με την λογοτεχνία του Αντρέα Φραγκιά γενικά, όσο και με το μυθιστόρημα *Λοιμός* ειδικά. Επισήμανε χαρακτηριστικά ότι «όλοι μεγαλώσαμε με τα βιβλία του Ανδρέα Φραγκιά» (Μαγκλίνης, 2002).

Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης που είναι τοποθετημένο σε ένα ελληνικό ξερονήσι και οι συνθήκες που επικρατούν εκεί είναι κόλαση για τους εξόριστους κρατούμενους. Η καθημερινότητα των τελευταίων αποτελείται από συνεχείς ανακρίσεις, από άσκηση φυσικές και ψυχολογικής βίας, από βασανιστήρια και καψώνια διαφόρων ειδών. Ένας εκ των κρατουμένων, αρνούμενος να υποκύψει και να ομολογήσει, υποβάλλεται και συνεχή βασανιστήρια. Στην προσπάθειά του να αποδράσει, πέφτει στην θάλασσα. Όμως, κατά την επίσκεψη της βασίλισσας στο νησί, ο κρατούμενος ανακαλύπτεται από τους δεσμοφύλακες, οι οποίοι οι διστάζουν να τον εκτελέσουν, αφού ήδη θεωρείτο νεκρός (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967>).

5.1.4 Η καγκελόπορτα του Αντρέα Φραγκιά

Η Καγκελόπορτα είναι μια έγχρωμη ταινία, η οποία σκηνοθετήθηκε από τον Δημήτρη Μακρή και στηρίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά. Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1962 στην Επιθεώρηση Τέχνης. Η ταινία προβλήθηκε το 1978 στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και έλαβε το βραβείο σκηνοθεσίας, στον Βαγγέλη Καζάν απονεμήθηκε το βραβείο ερμηνείας, ενώ η ταινία έλαβε και τιμητική διάκριση για την φωτογραφία της. Επίσης, την ίδια χρονιά, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου έδωσε στην ταινία το βραβείο καλύτερης ταινίας. Ο Δημήτρης Μακρής έκανε το μοντάζ και το σενάριο της ταινίας, ο Άρης Σταύρου ήταν υπεύθυνος της φωτογραφίας, ο Μικές Καραπιπέρης έφτιαξε τα σκηνικά, ενώ η μουσική ήταν του Νότη Μαυρουδή.

Την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε η B. M. Films και ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης ήταν ο διευθυντής παραγωγής της. Στην Καγκελόπορτα έλαβαν μέρος πολλοί γνωστοί Έλληνες ηθοποιοί, όπως ο Φαίδων Γεωργίτσος που ερμήνευσε τον Ευτύχη, ο Βαγγέλης Καζάν που ενσάρκωσε τον Αντώνη, ο Χριστόφορος Νέζερ που έπαιξε τον πατέρα του Άγγελου τον Χαρίλαο, η Εύα Κοταμανίδου που ενσάρκωσε την Ισμήνη, η Θάλεια Παπάζογλου στο ρόλο της Ευαγγελίας και πολλοί άλλοι. (Βαλούκος,

1998). Πρώτη προβολή της ταινίας ήταν στις 19 Φεβρουαρίου του 1979 και η επιτυχία ήταν μεγάλη καθώς εισπράχθηκαν 61.231 εισιτήρια. Αυτός ο αριθμός εισιτηρίων την οδήγησε στην έβδομη θέση ανάμεσα σε άλλες δεκαπέντε ταινίες για την περίοδο 1978-1979 (Ρουβάς –Σταθακόπουλος, 2005).

Η ταινία ως περιεχόμενο έχει την προβολή της παράλληλης ιστορίας δύο ανθρώπων, οι οποίοι ζουν στην Αθήνα του 1970, στην ίδια αυλή. Ο ένας, ο Αντώνης, είναι ένας πρώην αντιστασιακός ανταγωνιστής, ο οποίος, μετά την ήττα του κινήματος του κάνει προσπάθεια να βιοποριστεί με ότι μπορεί να του δώσει η κοινωνία της εποχής. Ο άλλος πρωταγωνιστής, είναι ο Ευτύχης, ο οποίος είναι ένας τέως σαλταδόρος της κατοχής και είναι υπερβολικά ωφελμιστής και κινείται στον ίδιο χώρο με τον Αντώνη. Ο Ευτύχης είναι αυτός που παίρνει την απόφαση να διαθέσει τα λίγα χρήματα του, τα οποία προέρχονται από την προίκα της συζύγου του, ώστε να δημιουργήσει μια κλωστοϋφαντουργία και πείθει τον Αντώνη να λάβει συμμετοχή σε αυτή την επιχείρηση. Όμως η επιχείρηση δεν έχει την επιτυχία που περίμεναν και έτσι οδηγείται στην κατάρρευση των επιδιώξεων τους, αλλά και των ίδιων, κατ' επέκταση.

Στα πλάνα της ταινίας ο θεατής από την αρχή αντιλαμβάνεται τον χώρο και τον χρόνο της ταινίας. Μέσα σ' αυτά ο θεατής βλέπει μια φτωχή αθηναϊκή συνοικία και από το σκηνικό που επικρατεί μπορεί να υποθεθεί ότι αυτή βρίσκεται στο Γκάζι. Αξίζει να σημειωθεί ότι, το μυθιστόρημα δεν δίνει σαφή ορισμό για την τοποθεσία που δια διαδραματίζεται η ταινία αλλά αναφέρονται κάποιες περιοχές όπως το Θησείο, το Γκάζι και το Μοναστηράκι (<https://www.clickatlife.gr/cinema/story/52717>).

Η κινηματογραφική ταινία η *Καγκελόπορτα* διαδραματίζεται κατά την διάρκεια της περιόδου της διακυβέρνησης της χώρας από τον Κωνσταντίνο Καραμανλή το 1974. Συγκεκριμένα, η περίοδος είναι αμέσως μετά την πτώση της χούντας και την αποκατάσταση του δημοκρατίας. Αξίζει να επισημανθεί, ότι το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά εκτυλίσσεται την ίδια περίοδο του 1950 αλλά συγκεκριμένα το 1954. Μέσα σ' αυτό περιγράφεται η ελληνική κοινωνία ύστερα από την ολοκλήρωση του εμφυλίου πολέμου και την διακυβέρνηση της Ελλάδας από τον τότε στρατηγό Παπάγο. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έκρινε να τοποθετήσει την πλοκή της ταινίας σε μια περίοδο που ήταν ευαίσθητη η ελληνική κοινωνία εξαιτίας του αυταρχισμού που επικρατούσε και των πολιτικών διώξεων που γνώρισαν τα στελέχη της Αριστεράς από την δικτατορική κυβέρνηση. Ο Δημήτρης Μακρής προσπάθησε να

συγκρίνει τις δύο εποχές ως κοινό παρονομαστή την προσπάθεια που καταβάλει ένας αγωνιστής της Αριστεράς να μην συλληφθεί μετά από την καταδίκη του από το στρατοδικείο και την προσπάθεια όλων των ανθρώπων να επιβιώσουν και να ζήσουν σύμφωνα με τα νέα δεδομένα και σε ένα νέο περιβάλλον, όπου βασική αρχή του είναι η οικονομία και το κέρδος (Σταυροπούλου, 2002).

5.1.5 Η «Δεμένη Κόκκινη Κλωστή» στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο

Σκηνοθέτης της ταινίας *Δεμένη Κόκκινη Κλωστή είναι ο Κώστα Χαραλάμπους* και είναι η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του, η οποία κυκλοφόρησε το 2011. Η ταινία δημιούργησε πολλές αντιδράσεις και εντάσεις, καθώς αναφέρεται στην περίοδο της «Λευκής Τρομοκρατίας», μετά την Συμφωνία της Βάρκιζας, σε ένα ορεινό χωριό της Στερεάς Ελλάδας.

Η ταινία έχει ως κύριο στοιχείο τη βία, η οποία αποτέλεσε και δομικό συστατικό της περιόδου. Η αφήγηση της ταινίας αφορά την ιστορία ενός νέου κομμουνιστή και πρώην αντάρτη του ΕΛΑΣ, ο οποίος καταφεύγει εξαναγκαστικά στα βουνά λόγω των δράσεων ακροδεξιών οργανώσεων στην περιοχή του.

Πιο συγκεκριμένα, η αφήγηση της ταινίας ξεκινά με την ένοπλη αυτοδικία εναντίον σε πρώην μαχητές του ΕΛΑΣ από μέλη ακροδεξιάς οργάνωσης, ηγέτης της οποίας ήταν ο Μίχας. Το γεγονός αυτό συμβαίνει μετά την υπογραφή της Συνθήκης της Βάρκιζας το 1945 και την παράδοση των όπλων. Εκείνη την περίοδο ένας πολύ μεγάλος αριθμός κομμουνιστών τρομοκρατήθηκαν έντονα τόσο από κρατικές όσο και παρακρατικές οργανώσεις, ενώ το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος δεν είχε προλάβει να προχωρήσει στην λήψη μέτρων που θα βοηθούσαν στην αντίσταση. Αυτό το γεγονός, είχε ως αποτέλεσμα, ο σκηνοθέτης να εισάγει τον θεατή στην πραγματικότητα και ορίζει το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας.

Η ταινία *Δεμένη Κόκκινη Κλωστή* προβάλλει την ιστορία του Λάμπρου, ο οποίος βιώνει την τρομοκρατία του κρατικού και παρακρατικού καθεστώτος και για το λόγο αυτό παίρνει την απόφαση να καταφύγει στο βουνό και να μετάσχει την πρώτη ομάδα αντίστασης προς την λευκή τρομοκρατία. Έπειτα από πλήθος συγκρούσεων και απωλειών, η θέση των ανταρτών στο βουνό προδίδεται από έναν αιχμάλωτο κομμουνιστή και οι ακροδεξιές οργανώσεις σκοτώνουν όλους τους

κομμουνιστές πλην του Λάμπρου. Ο ίδιος επιχειρεί να διαφύγει μαζί με την οικογένειά του, αλλά δεν τα καταφέρνει, καθώς η οικογένειά του σκοτώνεται και αυτός είναι ο μόνος επιζών. Η ταινία τελειώνει με τον Λάμπρο να εκτελεί την γυναίκα και το παιδί του Μίχα μπροστά στα μάτια του τελευταίου.

Η ταινία προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων από όλους τους πολιτικούς χώρους. Αν και δημιουργήθηκε αυτή η αντίδραση, μέσω της ταινίας τονίστηκαν ιδιαίτερα σημαντικά προβλήματα, ίσως και αιρετικά, πολιτικά και ιστορικά ζητήματα της ελληνικής ιστορίας. Έτσι, παρουσιάζει την Λευκή Τρομοκρατία που δέχθηκαν οι κομμουνιστές από κρατικές και παρακρατικές ακροδεξιές οργανώσεις, η οποία οδήγησε τους κομμουνιστές στην δημιουργία του αντάρτικου. Συνεπώς, προσπαθεί να αφαιρέσει την πεποίθηση ότι ο εμφύλιος πόλεμος ήταν αποτέλεσμα των ξένων δυνάμεων, θέλοντας να τονίσει ότι αυτός ήταν προϊόν των εγχώριων πολιτικών δυνάμεων.

Ακόμη, η ταινία προσπαθεί να παρουσιάσει ότι ορισμένα από τα μέλη των ακροδεξιών οργανώσεων ήταν εντολοδόχοι των Γερμανών και συνεργάστηκαν αργότερα με τους Άγγλους και τους Αμερικάνους, στοχεύοντας στην εξαφάνιση των κομμουνιστικών οργανώσεων

(Παναγόπουλος, 2017: <http://net.xekinima.org/kinimatografos-demeni-kokkini-klosti/>).

Τέλος, η ταινία έχει ως στόχο την ανάδειξη των αληθινών συνεπειών που προέκυψαν από την Συμφωνία της Βάρκιζας και την επακόλουθη απραξία του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος, όταν πολλά από τα μέλη του διώχθηκαν, βασανίστηκαν και εκτελέστηκαν. Η κριτική αυτή προς το ΚΚΕ, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δεν κινείται από την δεξιά σκοπιά, αλλά στοχεύει στην, όσο το δυνατόν, πιο πιστή χαρτογράφηση των ιστορικών συνθηκών της εποχής εκείνης. Τέλος, χαρακτηριστικό της ταινίας, όπως προαναφέρθηκε, είναι η βία των πρωταγωνιστών της. Η βία αυτή αποτυπώνει ολοφάνερα και με αληθινό τρόπο το ιστορικό πλαίσιο της συγκεκριμένης εποχής. Ο υπέρμετρος ρεαλισμός της ταινίας είναι ένα από τα μειονεκτήματά της, καθώς δίνεται βάση περισσότερο στην αφήγηση της ιστορίας και λιγότερο στις αισθητικές επιλογές (Παναγόπουλος, 2017)

Η ταινία *Δεμένη Κόκκινη Κλωστή* αποτελεί μεταφορά του βιβλίου της Ζωρζ Σαρή *Κόκκινη Κλωστή Δεμένη* στον ελληνικό κινηματογράφο. Το βιβλίο

πρωτοεκδόθηκε από τις εκδόσεις Πατάκη το έτος 1996 και συνιστά την αφήγηση των προσωπικών βιωμάτων της συγγραφέως, όπως και ένας μεγάλος αριθμός βιβλίων που η ίδια έχει γράψει. Στόχος του βιβλίου είναι η περιγραφή της φρίκης που βίωσαν οι Έλληνες κατά την περίοδο της Κατοχής, αλλά και τους αγώνες που κατέβαλλε η νεολαία προκειμένου να αντισταθεί στις δυνάμεις κατοχής και να βελτιώσει τις κάκιστες συνθήκες διαβίωσης του πληθυσμού. Το χρονικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται το βιβλίο είναι η περίοδος 1940 – 1944, όταν η Ελλάδα ευρύτερα και η Αθήνα ειδικότερα βρισκόταν υπό διπλή κατοχή, αυτή των Ιταλών και αυτή των Γερμανών. Επιπλέον το βιβλίο αφηγείται αρκετά ιστορικά γεγονότα προκειμένου ο αναγνώστης να κατανοήσει το ιστορικό υπόβαθρο, αλλά και την ψυχολογία των πρωταγωνιστών. Επιπρόσθετα, στο βιβλίο τονίζονται οι συνθήκες ζωής των ατόμων, αλλά και η στάση τους, όπως είναι για παράδειγμα, η παρουσίαση των ηθών και των εθίμων της εποχής. Στόχος αυτού είναι η παρουσίαση του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα, με σκοπό (και πάλι) ο αναγνώστης να κατανοήσει καλύτερα τον χαρακτήρα των ηρώων

6. Η τέχνη της γραφής του σεναρίου

Το σενάριο αποτελεί ένα είδος γραφής διαφορετικό από τα άλλα που έχει συνηθίσει να διαβάζει ο αναγνώστης. Το ίδιο αποτελεί μια ξεχωριστή αφήγηση. Έχει κοινά χαρακτηριστικά όμως με την πρόζα, την ποίηση και την θεατρική γραφή. (Batty & Waldeback, 2019).

Ο σεναριογράφος έχει ως έργο του να δημιουργήσει εικόνες με τις λέξεις λαμβάνοντας υπόψη του κάθε παραμικρή λεπτομέρεια όπως τον ήχο. Πρέπει να λειτουργούν συγχρόνως και ως οπτικοί αλλά και ακουστικοί αφηγητές. Όταν ολοκληρωθεί το σενάριο και υπάρχει πιστότητα στον χώρο, χρόνο και τον χαρακτήρα του μπορούν να το παράγουν στην οθόνη, πάντα με την βοήθεια του σκηνοθέτη, των ηθοποιών, των σκηνογράφων, των ενδυματολόγων, των ηχοληπτών, των συνθέτων και των ειδικών στα οπτικά εφέ (Batty& Waldeback, 2019).

Η Αμερικανίδα σεναριογράφος και σύμβουλος σεναριογράφων Linda Seger (2010) αναφέρει πως το σενάριο είναι τόσο τέχνη όσο και δεξιότητα. Οι συγγραφείς εκφράζονται μέσα από τις ιστορίες που τους οδηγούν, τους χαρακτήρες που θέλουν να

φέρουν στη ζωή, τις ιδέες που θέλουν να μεταφέρουν και τις αξίες που θέλουν να εκφράσουν μέσω αυτών των προσωπικοτήτων (Seger, 2010) .

Επίσης, κατά τον Σκοπετέα (2015), το σενάριο είναι ένα κείμενο προορισμένο για συγκεκριμένη χρήση και μόνο, για να συμβάλλει δηλαδή στην παραγωγή ενός οπτικοακουστικού έργου. Δεν γράφεται για να διαβαστεί από το ευρύ κοινό, παρά μόνο για εκπαιδευτικούς λόγους, ούτε για να αναγνωστεί σε κοινό όπως τα ποιήματα. Το σενάριο και το περιεχόμενό του έχουν δεδομένο δημιουργό και πομπό πληροφοριών (τον σεναριογράφο) και πολύ συγκεκριμένους δέκτες, δηλαδή τον παραγωγό, τον σκηνοθέτη και σχεδόν όλους τους συντελεστές του έργου (Σκοπετέας, 2015).

Πιο γενικά, στην ερώτηση τι είναι το σενάριο δεν υπάρχει σαφής απάντηση και αποτελεί αντικείμενο συζητήσεων τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε βιομηχανικό επίπεδο. Στην βιομηχανία του κινηματογράφου το σύστημα παραγωγής ταινιών απαιτεί την γραφή σεναρίων περισσότερο για εμπορικούς σκοπούς παρά ως μια έκφραση της δημιουργικότητας στην γραφή. Σε αυτήν την κατηγορία υπάρχει μια μερίδα που θεωρεί το σενάριο ως προσχέδιο για το επόμενο στάδιο παραγωγής, ένα έγγραφο με δράση και διαλόγους που είναι έτοιμο να πραγματοποιηθεί από ερμηνευτές και το συνεργείο παραγωγής (Batty & Waldeback, 2019).

Στην βιομηχανία του κινηματογράφου αλλά και της τηλεόρασης ένα σενάριο για να γίνει τέλειο θα χρειαστεί πολλά χρόνια και πολλές φορές έχει πολλαπλούς συγγραφείς και συμβούλους που τοποθετούνται ώστε να γίνει η βελτίωση του. Σε πρώτο στάδιο., ο σεναριογράφος θα αναπτύξει μια ιδέα σε ένα δραματικό πλαίσιο αν ο παραγωγός δείξει ενδιαφέρον γι' αυτήν τότε απαιτούνται μερικοί μήνες ώστε να γίνει η τελειοποίηση του. Έτσι, καταλαβαίνουμε ότι αυτή είναι μια μακροπρόθεσμη διαδικασία, καθώς θα πρέπει διαφορετικές πηγές να εργαστούν για το περίγραμμα του σεναρίου ώστε να τελειοποιηθούν οι χαρακτήρες, να γίνει εμπλουτισμός των διαλόγων και των σκηνών. Έτσι, είναι αυτονόητο ότι ο σεναριογράφος θα πρέπει να αναλώνει πολύ χρόνο γράφοντας και ξαναγράφοντας το κείμενο του (Batty & Waldeback, 2019).

Κάθε σενάριο έχει μια οργανωμένη δομή. Είναι μια τυποποιημένη φόρμα που έχει ως βάση το μύθο. Ο μύθος έχει αρχή, μέση και τέλος. Ένα συνηθισμένο σενάριο αποτελείται από 120 σελίδες. Συνήθως κάθε σελίδα αντιστοιχεί σε ένα λεπτό κινηματογραφικού χρόνου. Έτσι στην αρχή του σεναρίου πρέπει να παρουσιάζονται όλα τα δεδομένα του μύθου και να δεσμεύει τον αναγνώστη ή μελλοντικό θεατή. Αυτό

γίνεται στις 30 πρώτες σελίδες του σεναρίου, στην πρώτη δηλαδή πράξη. Οι επόμενες 30 έως 90 σελίδες, η δεύτερη πράξη, αποτελούν το κύριο σώμα του καθώς μέσα σε αυτό έρχεται η σύγκρουση. Καθορίζονται οι ανάγκες του ήρωα και μπαίνουν τα εμπόδια για την πραγμάτωσή τους. Στην τρίτη και τελευταία συνήθως πράξη ο σεναριογράφος πρέπει να φέρει τη λύση του μύθου, να πει στον αναγνώστη τι απέγινε ο ήρωας. Αυτή είναι βασική τρίπρακτη δομή ενός κινηματογραφικού σεναρίου κατά τον S.Field (1986).

Τα τηλεοπτικά σενάρια συνήθως ακολουθούν την τρίπρακτη δομή ενός κινηματογραφικού σεναρίου με μοναδική διαφοροποίηση τη ενσωμάτωση των διαφημίσεων. Κάθε επεισόδιο θα πρέπει να είναι δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να κλιμακώνουν την ένταση αλλά και να δελεάζουν τον θεατή να επιστρέψει μετά το διαφημιστικό διάλειμμα. Τις περισσότερες φορές η διάρκεια ενός επεισοδίου μπορεί να αγγίξει τα 60 λεπτά τηλεοπτικού χρόνου μαζί με τις διαφημίσεις, πράγμα που συνεπάγεται ότι ο αριθμός των σελίδων ενός επεισοδίου κυμαίνεται γύρω στις 50. Γίνεται αντιληπτό πως στο τηλεοπτικό δράμα λόγω των πολλών πράξεων, υπάρχει λίγος αφηγηματικός χρόνος, καθώς κάθε πράξη μπορεί να κυμαίνεται γύρω στις 10 σελίδες. Έτσι, η δόμηση κάθε μεμονωμένης ιστορίας πρέπει να γίνει γύρω από αυτό το μοτίβο (Πετρίδης, 2018).

Περνώντας στις διασκευές, είναι γεγονός πως στη κινηματογραφική βιομηχανία υπάρχουν σεναριογράφοι που εξειδικεύονται στην μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στην οθόνη κυρίως στα κινηματογραφικά στούντιο του Hollywood. Σύμφωνα με τη Linda Seger (2019) η μεταφορά παρουσιάζει ένα ειδικό ζήτημα, καθώς χρειάζεται να μετατραπεί το κείμενο από ένα είδος σε ένα άλλο δραματικό είδος. Ο σεναριογράφος θα πρέπει να έχει βαθιά σύνδεση με την ανάγνωση ώστε η διασκευή να είναι επιτυχημένη. Επιπρόσθετα κάθε σεναριογράφος θα πρέπει να διατηρεί τα βασικά στοιχεία όπως είναι οι συγκρούσεις, οι σχέσεις, οι επιθυμίες και οι ανάγκες του ήρωα, η εξέλιξη του μέσα στην ιστορία (Seger, 2019).

Τέλος, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι δύσκολο να συζητηθεί η σεναριογραφία σε επίπεδο υψηλής εκπαίδευσης ως δημιουργική γραφή. Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Graeme Harper (2019), η δημιουργική γραφή είναι περισσότερο εφικτή στην ποίηση ή στην πρόζα παρά στην σεναριογραφία. Υπάρχουν 4 βασικοί λόγοι που συμβαίνει αυτό. Ο πρώτος λόγος έχει να κάνει με την αντίληψη ότι τα σενάρια αποτελούν προσχέδια για ένα άλλο δημιουργικό έργο που θα παραχθεί στη

μικρή ή μεγάλη οθόνη. Γι αυτόν τον λόγο κιόλας δεν μελετώνται στις επιστήμες της κλασικής φιλολογίας (Harper, 2019). Ο δεύτερος λόγος κάνει αναφορά στον εμπορικό λόγο δημιουργίας των σεναρίων. Ο Bridget Conor (2010) υποστηρίζει ότι η σεναριογραφία έτσι τουλάχιστον όπως έχει διαμορφωθεί στις ΗΠΑ διακατέχεται από «τυποποιημένους μηχανισμούς ελέγχου», καθώς ισχύει η συνεργατική πρακτική σε μεγάλο βαθμό με πολλούς συγγραφείς και άλλους συνομιλητές όπως είναι οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί, προκειμένου να βγει το τελικό σενάριο. Ο τρίτος λόγος αναφέρεται στην πολύ αυστηρή δομή των σεναρίων. Τα σενάρια όταν κατανοούνται απλώς ως σχέδια παραγωγής, θεωρούνται τεχνικά παρά δημιουργικά έγγραφα και ο τελευταίος λόγος έχει να κάνει με την κριτική συζήτηση για το σενάριο που δεν συνηθίζεται σε πολλά τμήματα Δημιουργικής Γραφής. Αυτό συμβαίνει λόγω ότι λίγοι εκδοτικοί οίκοι και ακόμα λιγότερα ακαδημαϊκά περιοδικά δημοσιεύουν σενάρια. Για να υπάρξει η οποιαδήποτε σοβαρή μελέτη σεναρίου πρέπει να υπάρχει ένα προσιτό σώμα εργασίας για ανάλυση και συζήτηση που μέχρι και πολύ πρόσφατα δεν υπήρξε διαθέσιμο στους μελετητές (Conor, 2010).

ΜΕΡΟΣ 2ο :

1. Το μυθιστόρημα – υπόθεση

Το βιβλίο το έγραψε ο Γιάννης Ξανθούλης και πρωτοεκδόθηκε από τις εκδόσεις Καστανιώτη το 2003. *«Πριν από πολλά χρόνια ο κ Καστανιώτης, ο εκδότης μου τότε, μου ζήτησε να γράψω ένα χριστουγεννιάτικο διήγημα. Αυτή ήταν η αρχή για την δημιουργία του βιβλίου που θα δούμε σε λίγες μέρες στην μεγάλη οθόνη. Η δημιουργία μιας ταινίας πρέπει να ξεφεύγει από ένα βιβλίο. Μπορεί να βασίζεται σε αυτό, αλλά είναι απαραίτητο το βιβλίο να τσαλακωθεί, να αλλάξουν όλα και να δοθούν με έναν άλλο τρόπο. Νομίζω πως αυτό είναι το ζητούμενο και αυτό σου δίνει μια καλή ταινία»* (<https://www.culturenow.gr/to-tangko-twn-xristougennwn-i-nea-tainia-tou-nikou-koutelidaki>).

Ο Γιάννης Ξανθούλης αφηγείται μια ιστορία αγάπης. Αφηγητής αυτών των γεγονότων είναι ένας μεσήλικας, τότε νέος φαντάρος. Ο Λάζαρος Λαζάρου έπειτα από μια τυχαία συνάντηση επαναφέρει στη μνήμη του μια ιστορία που κόντευε να ξεχάσει. Μια γλυκόπικρη ιστορία, στην οποία εκείνος αποκτά ρόλο δασκάλου. Τα βράδια λοιπόν δίνει εκείνος εντολές στον υπολοχαγό Καραμανίδα ενώ το πρωί του τις δίνει εκείνος. Το μυστικό του ταγκό πρέπει να το κρατήσει επτασφράγιστο. Αλλιώς φυλακή, άρα όχι έξοδος. Όταν φτάνει λοιπόν η ημέρα του χορού των στρατιωτικών στο στρατόπεδο κι ο υπολοχαγός αρχίζει να χορεύει με τη γυναίκα του συνταγματάρχη νιώθει χαρά και απορία με το πάθος που κρύβει ο μονοκόμματος κατά τ' άλλα υπολοχαγός. Ένα μεγάλο κενό μεσολαβεί στις ζωές των ηρώων πλην του Λαζάρου. Η τυχαία όμως συνάντηση της παραμονής των Χριστουγέννων έρχεται για να λύσει τα πιθανά ερωτήματα του αναγνώστη. Μοιάζει τόσο εξωπραγματική, σχεδόν απίστευτη. Σαν ένα αποκύημα της φαντασίας του κυρίου Λαζάρου. Οι αλήθειες που αποκαλύπτονται όμως, τόσο πιστευτές. Μέσα στο βιβλίο παρουσιάζεται ο έρωτας λοιπόν στην πιο αγνή του μορφή. Ένας έρωτας πλατωνικός, βαθιά αληθινός από πλευράς του υπολοχαγού Καραμανίδα. Αντιφατικός βέβαια με τη σκληροτράχηλη προσωπικότητα του υπολοχαγού. Από την άλλη η κυρία Λόγγου περιγράφεται ως μια γυναίκα που αν κι έχει τα πάντα (σύζυγο, κόρη) μοιάζει κάτι να ψάχνει. Ίσως την αγάπη, που δε μπορεί να της προσφέρει ο συνταγματάρχης. Όχι γιατί δε μπορεί, αλλά γιατί εκείνης δεν της αρκεί. Τέλος ο συνταγματάρχης Λόγγος. Ένας άνθρωπος που περιμένει στωικά να μετατεθεί από τον Έβρο. Που ποθεί τη γυναίκα του. Τη λατρεύει και τη ζηλεύει ταυτοχρόνως. Τρεις διαφορετικοί χαρακτήρες που οι ζωές τους

ενώνονται με έναν τρόπο παράξενο. Δύο άτομα που αναζητούν την αγάπη. Που θα έκαναν τα πάντα για να τη βρουν. Και που δε θα την άφηναν για τίποτα στον κόσμο. Κι ο στρατιώτης Λαζάρου απλός παρατηρητής των γεγονότων. (<http://www.kulturosupa.gr/art-book/tango-vivlio-4071/>)

2. Χαρακτήρες -αφηγηματικές τεχνικές- Χώρος- χρόνος

Η πλοκή της ιστορίας περιστρέφεται γύρω από ένα πρόσωπο-χαρακτήρα όποιος περιγράφει και τα γεγονότα και έχει και τον ρόλο του αφηγητή, τον Λάζαρο Λαζάρου. Είναι φαντάρος με ειδικότητά τηλεφωνητή στο Στρατόπεδο Βάτη, στον Έβρο. Άλλοι κεντρικοί ήρωες που έχουν βασικό ρολό στην εξέλιξη της ιστορίας είναι ο υπολοχαγός Στέφανος Καραμανίδης, ο αντισυνταγματάρχης Εμμανουήλ Λόγγος, η γυναίκα του Ζωή Λόγγου, η κόρη τους Ελισάβετ που αναφέρεται στο βιβλίο πολλές φορές ως Μπέμπα και η Παρασκευή, η γυναίκα που έχει αναλάβει την φροντίδα της Μπέμπας. Στην εξέλιξη της, ο συγγραφέας εντάσσει ακόμα 23 χαρακτήρες με κάποιους να έχουν σημαντικό ρόλο στην ιστορία και στο τέλος της. Από τη αρχή του βιβλίου παρουσιάζεται στο κοινό ως ένας άνθρωπος μελαγχολικός και μοναχικός.

Λάζαρος Λαζάρου (στρατιώτης)

Ο Λάζαρος Λαζάρου είναι ένας φαντάρος στον Έβρο τελείως έξω από τα νερά του. Από μέσα του κρύβει μια καλλιτεχνική φύση. Ένα παιδί καλλιεργημένο με καλλιτεχνικές ανησυχίες. που προσπαθεί να βρει τρόπους να την εκδηλώσει μέσα σε αυτό το τόσο αυστηρό κλίμα του στρατοπέδου προκειμένου να μπορέσει να επιβιώσει. Η πληροφορία για την ασθένεια της μητέρας του από την αδερφή του είναι ένα γεγονός που τον θλίβει και τον ανησυχεί. *«Δεν θα πήγαινε. Θα μούλιαζε στην κασμιρένια μελαγχολία της παραμονής κι ύστερα θα αποφάσιζε-δηλαδή αύριο- αν θα ενέδιδε στη γορτή.[...] Ήθελε να βγει έξω. Αλλά βαριόταν τους τύπους με τα παλιά αστεία, ξεθυμασμένα πια μες στη φορμόλη αυτής της κουτής φιλίας που κρατούσε απ'τα χρόνια της Βαρβακείου».* (σσ.9&10)

Η Ζωή Λόγγου (σύζυγος αντισυνταγματάρχη)

Η Ζωή Λόγγου κυριεύεται σε όλο το έργο από ένα το αίσθημα της μελαγχολίας. Ο γάμος της επήλθε σε μικρή ηλικία και έχει ένα παιδί με τον αντισυνταγματάρχη Μανώλη Λόγγο. Ζει σε μια κατάσταση που την πνίγει καθώς ο έρωτας της έχει αρχίσει και σβήνει. Σε όλο το βιβλίο η ίδια παρουσιάζεται μοναχική

και να μην έχει κανένα ενδιαφέρον για την ζωή της. Αυτό που έχει μόνο ως στόχο είναι η πολυπόθητη μετάθεση του άντρα της. Όλα αλλάζουν για αυτήν μέχρι την στιγμή που ένα δέμα, ένας δίσκος τανγκό που φτάνει στην πόρτα της της αλλάζει την διάθεση. *«Η Ζωή Λόγγου ήθελε να ζυπνήσει απ' τις έξι, αλλά δεν ζύπνησε. Ονειρεύτηκε το ζύπνημα της ανάσκελα και μπερδεύτηκε. Έτσι, συνέχισε να κοιμάται χωρίς ν' αφήσει περιθώρια στον άντρα της, που παραδοκούσε για τα περαιτέρω.[..] Από χθες βράδυ μια νοσταλγία τη βασάνιζε, που δεν είχε να κάνει με πρόσωπα, αλλά με πολυκατοικίες μεγαλούπολης στεφανωμένες με μπουγάδες».* (σ. 56)

Μανώλης Λόγγος (αντισυνταγματάρχης)

Ο **Μανώλης Λόγγος** είναι ο αντισυνταγματάρχης στο στρατόπεδο Βάτη στον Έβρο. Είναι ένας συντηρητικός αξιωματικός με αυστηρούς ηθικούς κανόνες. Στο σπίτι του, στην οικογένειά του έχει έναν τελείως διαφορετικό χαρακτήρα. Είναι παντρεμένος με την Ζωή Λόγγου. Ο έρωτας του για αυτήν αναδεικνύεται σε πολλά σημεία μέσα στο βιβλίο. Έχει μια κόρη την μπέμπα-Ελισάβετ που της έχει αδυναμία.

Στέφανος Καραμανίδης (υπολοχαγός)

Ο **Στέφανος Καραμανίδης** είναι ο υπολοχαγός στο στρατόπεδο Βάτη. Άνθρωπος μοναχικός και εσωστρεφής. "έναν άνδρα που αντιπροσωπεύει τον ανδρικό φύλο ως προς την συμπεριφορά του και τον χαρακτήρα του. Ο ίδιος είναι αρκετά φιλόζωος καθώς αγαπά και περιποιείται το σκυλί του στρατοπέδου. Είναι ιδιαίτερα αυστηρός και και αγέλαστος απέναντι στους φαντάρους. *«Λεβέντης, όμως. Ένας κι ογδόντα οχτώ, άντε ογδόντα εφτά. Ευρύτερνος, πλαταράς και δεν γελά ποτέ»* *«Ο Καραμανίδης ήταν απρόβλεπτος. Μπορούσε να εκραγεί το ίδιο αν σε έβλεπε καθαρό ή βρόμικο»*, (σ. 25)

Πολλές φορές γίνεται και βίαιος ως προς την συμπεριφορά του. Αυτό που του δίνει ζωή είναι η κρυφός του πόθος για την Ζωή Λόγγου, την γυναίκα του αντισυνταγματάρχη του. Η σκέψη ότι μπορεί να μην την ξαναδεί ένα λάβει μετάθεση ο Λόγγος είναι μια σκέψη που τον θλίβει. Θέλοντας να ζητήσει να χορέψει τανγκό με την Ζωή Λόγγου οδηγείται στο να μάθει κρυφά τανγκό αν και είναι ένας χορός που δεν ταιριάζει στον χαρακτήρα του αλλά αυτή του η επιθυμία τον κάνει ιδιαίτερα πεισματάρη *«Όλη η σκατοφάρμα των караβανάδων θα περιμένει να με δει σωριασμένο, αλλά δεν θα τους δώσω τέτοια χαρά χριστουγεννιάτικα. Θα χορέψω. Πρέπει...»*, (σ. 52)

Παρασκευή

Η Παρασκευή είναι η νταντά που προσέχει την κόρη της οικογένειας Λόγγου. Είναι χήρα Εβρίτισσα. Πάντα πρόθυμη να εξυπηρετήσει την Μπέμπα και την κυριά Λόγγου. Έχει έναν γιο στην Φρανκφούρτη που νοσταλγία αλλά όχι την Γερμανίδα νύφη της. Παρουσιάζεται εκτός από υπηρετικό προσωπικό ως μια καλή φίλη της Ζωής Λόγγου. Νοιάζεται για την οικογένεια Λόγγου και για την ισορροπία της.

Μπέμπα-Ελισάβετ

Η Μπέμπα ή αλλιώς Ελισάβετ είναι η μονάκριβη κόρη της οικογένειας Λόγγου. Βρίσκεται στην ηλικία των έξι χρόνων και αυτό δικαιολογεί την χαριτωμένη συμπεριφορά της και την περιέργεια που κρύβει. Το θάρρος που την κυριεύει αναδεικνύεται της ημέρα της εορτής των Χριστουγέννων, με την αγόρευση του ποιήματος της.

Ως προς τις αφηγηματικές τεχνικές, η ιστορία κατά κύριο λόγο χρησιμοποιεί τον ετεροδιηγητικό αφηγητή ο οποίος ξεκινάει την εξιστόρησή στον πραγματικό χρόνο με τριτοπρόσωπη αφήγηση *“ΔΕΝ ΘΑ ΠΗΓΑΙΝΕ. Θα μούλιαζε στην κασμιρένια μελαγχολία της παραμονής κι ύστερα θα αποφάσιζε-δηλαδή αύριο-αν θα ενέδιδε στη γιορτή.*

Όσον αφορά στην οπτική γωνία, την εστίαση ,που θέτει ο συγγραφέας στον αφηγητή του είναι κατά βάση μηδενική καθώς ο αφηγητής είναι ένα πρόσωπο εκτός της ιστορία, ένας αφηγητής- Θεός που δεν εστιάζει κάπου συγκεκριμένα.

Το βιβλίο ξεκινάει με μικρή αναφορά στο παροντικό χρόνο και μετέπειτα ύστερα από την ανάγνωση μερικών σελίδων μας μεταφέρει με την μέθοδο του flash back στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν τον Δεκέμβρη του 1970, τα οποία αποτελούν και την κύρια αφήγηση, στο στρατόπεδο Βάτη του Έβρου. Μια αφηγηματική τεχνική που κυριαρχεί έντονα στο μυθιστόρημα είναι η χρήση των διάλογων οι οποίοι μας αποκαλύπτουν πτυχές της προσωπικότητας των πρωταγωνιστών, τις απόψεις άλλων προσώπων γι αυτόν αλλά και την το κλίμα που υπήρχε στο στρατόπεδο. Σε πολλά σημεία μέσα από τους διαλόγους αναδεικνύεται το αστείρευτο χιούμορ που επικρατούσε μεταξύ των φαντάρων. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί περίτεχνα την αφήγηση για την περιγραφή των προσώπων ή των τόπων « Μερικά χιλιόμετρα απ’ το στρατόπεδο ήταν ο παντοτινός βαμμένος γκρίζος σταθμός.. προσευχής» (σελ.72). Χαρακτηριστική είναι η χρήση του εγκιβωτισμού σε πολλά σημεία του

μυθιστορήματος «*Κάπου μέσα της, πολύ μέσα της, η Ζωή ήξερε πώς δεν ήταν γάλα το πρήξιμο.. τόσα όνειρα*» (σ. 58) Παράλληλα με την χρήση των αναδρομών μας περιγράφει γεγονότα που συνέβησαν στις ζωές των πρωταγωνιστών «*Θυμήθηκε τους γονείς του στους αρραβώνες της θείας Βιολέτας να χορεύουν κλασικά τανγκό μέσω πικάπ... Γκαρντέλ*» (σ. 37).

Η υπόθεση του βιβλίου αρχίζει με πραγματικό τόπο την Αθήνα και χρονικά στις 23 Δεκεμβρίου του 2002. Σ' ένα φαρμακείο, ένας ηλικιωμένος συναντά έναν νεαρό και, βλέποντάς τον, κλονίζεται ψυχικά. Μετά επιστρέφει στο σπίτι του και ψάχνει τα πράγματά του, όπου βρίσκει μία προτομή της θεάς Αφροδίτης. Έπειτα, η ιστορία μετατοπίζεται στο παρελθόν, σε ένα στρατόπεδο στον Έβρο κατά την περίοδο της Δικτατορίας και συγκεκριμένα στην χρονολογία 23, Δεκεμβρίου του 1970. Εκεί ξεκινούν οι προετοιμασίες για τον εορτασμό της γιορτής των Χριστουγέννων. Ο διοικητής του στρατοπέδου, Μανώλης Λόγγος, επιθυμώντας να βρίσκονται έτοιμα έως τότε, απαγορεύει οι οπλίτες να λάβουν άδεια.

3. Η ταινία -υπόθεση

Η μεταφορά του μυθιστορήματος το Τανγκό των Χριστουγέννων έγινε από την Νίκο Κουτελιδάκη στις κινηματογραφικές αίθουσες της H VILLAGE FILM και της εταιρείας παραγωγής N-ORASIS. Το σενάριο επιμελήθηκε ο Βαγγέλης Νάσσης. Η ταινία χαρακτηρίστηκε δραματική και κυκλοφόρησε το 2011 στους κινηματογράφους. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης είχε δηλώσει στο παρελθόν: «*Η μεταφορά του βιβλίου του κ. Ξανθούλη στη μεγάλη οθόνη ξεκίνησε από μια ιδέα του Γιάννη Μπέζου, όταν ένα Σάββατο του 2007, μου πρότεινε το βιβλίο και συζητήσαμε τις δυνατότητες κινηματογραφικής μεταφοράς του. Το βιβλίο μας αφηγείται μια ιστορία με πολλές ανατροπές, με καθαρούς χαρακτήρες, με αρχή, μέση και τέλος, ένα στοιχείο δηλαδή που χρειάζεται ένα καλό σενάριο*».

Η περίοδος κατά την οποία τοποθετείται η ταινία είναι αυτή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών σε ένα στρατόπεδο στον Έβρο. Ο Στέφανος Καραμανίδης είναι υπολοχαγός και ερωτευμένος με τη Ζωή, τη γυναίκα του αντισυνταγματάρχη, Μανώλη Λόγγου. Αυτό που επιθυμεί είναι να της ζητήσει έναν χορό τανγκό την ημέρα της γιορτής των Χριστουγέννων. Ο ίδιος όμως δεν γνωρίζει να χορεύει και έτσι για να μπορέσει να μάθει να χορεύει τανγκό στην γιορτή, ζητά βοήθεια από έναν φαντάρο

τον Λάζαρο Λαζάρου. Όμως Λάζαρος που δέχεται την πρόταση να του μάθει τανγκό είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί του.

Σε ένα φαρμακείο, ένας ηλικιωμένος άντρας συναντά έναν νεαρό και, βλέποντάς τον, κλονίζεται. Έπειτα επιστρέφει στο σπίτι του και αρχίζει ψάχνει τα πράγματά του, όπου εκεί βρίσκει μία προτομή της θεάς Αφροδίτης.

Έπειτα, η ιστορία μεταφέρεται στο παρελθόν, σε ένα στρατόπεδο στον Έβρο κατά την περίοδο της Δικτατορίας. Εκεί όπου ξεκινούν οι προετοιμασίες για την υποδοχή της γιορτής των Χριστουγέννων. Ο Μανώλης Λόγγος, διοικητής του θέλοντας να είναι όλα έτοιμα έως τότε, απαγορεύει να λάβουν άδειες οι οπλίτες. Ο υπολοχαγός Στέφανος Καραμανίδης είναι ερωτευμένος κρυφά με τη σύζυγο του διοικητή. Το γεγονός αυτό τον θλίβει καθώς υπάρχει ο φόβος να μην την ξαναδεί, καθώς ο διοικητής βρίσκεται σε αναμονή για την μετάθεση του για την Αθήνα. Σε μία γιορτή στη λέσχη, ο Καραμανίδης βλέπει τη Ζωή η οποία, αν και δεν χορεύει, δείχνει θαυμασμό γι' αυτούς που χορεύουν τανγκό.

Ο Καραμανίδης, επειδή θέλει να ζητήσει από τη Ζωή να χορέψει ένα τανγκό μαζί του στη χριστουγεννιάτικη γιορτή του στρατοπέδου, ζητάει από έναν φαντάρο, τον Λάζαρο Λαζάρου, να του διδάξει τον χορό του τανγκό. Έτσι οι δυο τους, συναντιούνται κρυφά κάθε βράδυ στο γραφείο του υπολοχαγού, όπου ο Λαζάρου δείχνει μαθήματα χορού στον Καραμανίδη. Στο μεταξύ, η ζωή στο σπίτι του διοικητή δεν είναι ευχάριστη για τη Ζωή, καθώς εκείνος αντιμετωπίζει τα πάντα με στρατιωτική πειθαρχία και ακόμη και για μια μικρή βόλτα της Ζωής με τη μικρή τους κόρη απαιτεί να του ζητηθεί πρώτα η άδεια.

Κάποια στιγμή, ο Λαζάρου ενημερώνεται από την αδελφή του πως η μητέρα τους είναι βαριά άρρωστη και αργοπεθαίνει. Έτσι, ζητάει από τον Καραμανίδη να του δοθεί άδεια για να κατέβει Αθήνα, αλλά εκείνος αρνείται να του τη δώσει λέγοντάς του πως θα τον δώσει άδεια να φύγει αν τον μάθει να χορεύει μέχρι τη γιορτή. Ο Λαζάρου, μη έχοντας άλλη επιλογή και θέλοντας να δει τη μητέρα του πριν πεθάνει, παίρνει την απόφαση να φύγει παράνομα από το στρατόπεδο αλλά γίνεται αντιληπτός από τον Καραμανίδη. Ωστόσο, ο Καραμανίδης τον αφήνει να φύγει και δεν τον αναφέρει τίποτα για τα μαθήματα. Όμως, ο Λαζάρου, καθώς απομακρύνεται, αποφασίζει τελικά να επιστρέψει στο στρατόπεδο και πηγαίνει κατευθείαν στο γραφείο του υπολοχαγού. Εκεί συνεχίζουν τα μαθήματα τανγκό. Καθώς χορεύουν, ο Καραμανίδης στην σκέψη

πως χορεύει με τη Ζωή, σκύβει και φιλάει τον Λαζάρου ο οποίος αμέσως μετά λιποθυμά, αφού είναι βαριά άρρωστος με πνευμονία και μεταφέρεται στο νοσοκομείο.

Η γιορτή πλησιάζει αλλά η Ζωή δεν εμφανίζεται σ' αυτή. Το γεγονός αυτό φέρνει σε απογοήτευση τον Καραμανίδη, που βλέπει τον Λόγγο χωρίς να συνοδεύεται από την σύζυγό του. Τελικά όμως έρχεται λίγο αργότερα και ο Καραμανίδης βρίσκει την ευκαιρία να της ζητήσει να χορέψουν ένα χορό τανγκό, όταν ο Λόγγος μιλάει με τον ταξίαρχο για τη μετάθεση στην Αθήνα. Καθώς χορεύουν, ο Καραμανίδης της λέει πως είναι ερωτευμένος μαζί της και της ομολογεί πως εκείνος της είχε στείλει στο σπίτι της ως δώρο τον δίσκο με τη μουσική τανγκό.

Ξαναγυρνώντας στο παρόν, ο ηλικιωμένος άντρας ξανασυναντά τον νεαρό, ο οποίος έχει μεγάλη ομοιότητα με τον Καραμανίδη. Ο ίδιος του αναφέρει πως γνώριζε τον πατέρα του και ότι πως μοιάζει εκπληκτικά σε εκείνον. Τότε ο νεαρός ξαφνιάζεται λέγοντάς του πως όλοι του έλεγαν πάντα το αντίθετο. Όταν ο νεαρός του συστήνεται ως Λόγγος, ο ηλικιωμένος άντρας, που είναι ο Λαζάρου, συνειδητοποιεί τι έχει συμβεί. Στη συνέχεια, ο Λαζάρου επισκέπτεται τη Ζωή και της δίνει την προτομή της Αφροδίτης, και αμέσως μετά επισκέπτεται το κτήμα που διαμένει ο Καραμανίδης αφήνοντάς του έναν δίσκο με τανγκό, χωρίς ωστόσο να του παρουσιαστεί ή να του αφήσει κάποιο σημείωμα για το ποιος ήταν αυτός ο άνδρας που του άφησε τον δίσκο.

Ο Γιάννης Μπέζος ανέφερε για την ταινία: *«Θεώρησα ότι αυτό το βιβλίο μπορεί να μεταφερθεί στην οθόνη, να γίνει εικόνα και να γίνει μια πολύ ωραία ταινία. Το μυθιστόρημα είναι μια βάση. Είναι βέβαια μια πρώτη ύλη, αλλά εμάς μας ενδιαφέρει τι κρύβει ο Ξανθούλης και όχι αυτό που μας λέει, γιατί αυτό που μας λέει το διαβάζουμε. Ο ρόλος μου είναι κλασσικό παράδειγμα ενός συντηρητικού αξιωματικού, σε μια άλλη εποχή, πολύ μακριά από την δική μας. Σαν αίσθημα βέβαια, δεν είναι τόσο μακριά. Αυτοί οι άνθρωποι υποδύονται πολλές φορές τους αυστηρούς, στην πλευρά της δουλειάς τους. Στο σπίτι τους, όμως, έχουν μια εντελώς διαφορετική συμπεριφορά. Αυτό έχει και ο δικός μου χαρακτήρας».*

(<https://tvxs.gr/news/sinema/xoreyontas-tangko-ton-xristoygennontin-tin-paramoni-protoxronias>, Ημερομηνία Πρόσβαση: 20/4/2022)

4. Χαρακτήρες -αφηγηματικές τεχνικές- Χώρος- χρόνος

Οι βασικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι 11 και πρωταγωνιστές αυτής είναι σ' αυτήν πρωταγωνιστούν ο Γιάννης Μπέζος, ο Γιάννης Στάνκογλου, ο Αντίνοος Αλμπάνης και η Βίκυ Παπαδοπούλου. Ο βασικός χαρακτήρας που στην αρχή προβάλλεται στην ταινία είναι ο Λάζαρος Λαζάρου, ένας απλός στρατιώτης με ειδικότητα τηλεφωνητή ο οποίος είναι αυτός που θα διδάξει στον Στέφανο Καραμανίδη μαθήματα τανγκό.

Σύμφωνα με τον Ι. Σκοπετέα (2015), μετά τη δεκαετία του 70' πιο συχνά γίνεται πρωταγωνιστής ένας «αντιήρωας», κάποιος που έχει πολλά ελαττώματα, επιδιώκει μη δόκιμους σκοπούς ή είναι μακριά από την κανονικότητα. Έτσι και ο Λαζάρου, ένας απλός στρατιώτης με κρυφές επιθυμίες και πολλές φοβίες είναι ένας αντιήρωας που πιστοποιείται από όλη την διάρκεια της ταινίας.

Η ταινία όπως και το βιβλίο ξεκινάει με το παρόν και μερικά λεπτά αργότερα με την χρήση του Flash Back, μεταφέρει τον θεατή στα γεγονότα τα οποία διαδραματίστηκαν στο στρατόπεδο Βάτη, τον Δεκέμβριου του 1970. Μέσα από αυτό ο θεατής αντιλαμβάνεται το κλίμα της εποχής αλλά και την σκληρότητα και την αυταρχικότητα που επικρατούσε στα στρατόπεδα εκείνης της εποχής.

Αναμφίβολα, οι συμπτώξεις και οι παραλείψεις λόγω χρόνου είναι πολλές και σε πολλά σημεία της σειράς ενώ άλλες σκηνές προστέθηκαν για λόγους εξέλιξης της πλοκής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η στιγμή που η Ζωή Λόγγου ράβει το φόρεμα της για την ημέρα της Γιορτής, η οποία σκηνή δεν αναφέρεται στο βιβλίο.

Στις παραλήψεις προσώπων του μυθιστορήματος υπάρχουν αρκετοί χαρακτήρες όπως είναι η Λεφτανία, η γειτόνισσα στο σπίτι της οικογένειας Λόγγου που η Παρασκευή επισκεπτόταν καθώς και αυτή ο γιος της δούλευε στο ίδιο εργοστάσιο με το δικό της στην Γερμανία όπου βρισκόταν: *«Στην έξοδο της πόλης ήταν το καινούριο σπίτι της Λεφκανίας, μες στο λούσο και τα ηλεκτρικά -και ηλεκτρική καρέκλα αν πουλούσαν, η Λεφκανία θα την αγόραζε. Τέλος πάντων, σηκώθηκε, πήγε να παραλάβει το δώρο. Κάλτσες για τους κισσούς, μια Νιβέα μεγάλη σαν κουτί Φυτίνης - τζάμπα τις έχουν εκεί- κι ένα κουτί μάρτσιμπαν. Αμύγδαλο ψίχα, με μια ιδέα πικραμύγδαλο μέσα για άρωμα».* (σ. 119). Στην απόδοση της εικόνας όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο σημαντικό ρόλο παίζει και ο ήχος, καθώς μπορεί μέσω της μουσικής να εκφράσει σε λίγα δευτερόλεπτα όσα ο συγγραφέας θα χρειαστεί να περιγράψει με πολλές λέξεις.

5. Σύγκριση

Το βασικό δομικό χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος είναι η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Όλα όσα διαδραματίζονται αφηγούνται από έναν εξωτερικό αφηγητή. Η μυθιστορηματική αφήγηση ξεκινά το 2002, με τον Λαζάρου, μεγάλο πια σε ηλικία να βρίσκεται μέσα σ' ένα φαρμακείο και από τύχη να συναντάει εκεί τον ενήλικα γιο της Ζωής Λόγγου και του Καραμανίδη. «Η αρχή κάθε αφήγησης είναι σημαντική, διότι προσφέρει στον αναγνώστη ή/και θεατή απαραίτητα στοιχεία του είδους του κειμένου, των βασικών χαρακτήρων, της τοποθέτησης και του τρόπου αφήγησης» (Καραμανίδου, 2006). Ο Λαζάρου με την πρώτη ματιά -που δρα ως καταλύτης- καταλαβαίνει την ομοιότητα του γιου του Καραμανίδη με τον ίδιο και έτσι ξεκινάει να εξελίσσεται η πλοκή της ιστορίας και η μεταφορά της χρονικά στο 1970. Η ίδια χριστουγεννιάτικη ατμόσφαιρα γίνεται αντιληπτή τόσο στο μυθιστόρημα του Ξανθούλη με μια ωραία περιγραφή του δρόμου που διανύει ο Λαζάρου όσο και στην ταινία, παρακολουθώντας την διαδρομή που διανύει ο Λαζάρου.

Η πρώτη παρατήρηση, από την σύγκριση της αρχής του λογοτεχνικού κειμένου του πρώτου κεφαλαίου με το φιλικό κείμενο είναι η ταύτιση τους ως προς το περιεχόμενο των σκηνών. Ωστόσο Μια από αυτές τις σκηνές που περιγράφεται τόσο στο βιβλίο όσο και στην ταινία διαφαίνεται είναι αυτή που μια από τις πρώην τηλεφωνεί τον Λαζάρου όταν αυτός επέστρεψε στο σπίτι ύστερα από την συνάντησή του με τον γιο του Καραμανίδη και είναι η εξής: *«Το τηλέφωνο καλούσε.. ώσπου ανέλαβε ο τηλεφωνητής. Κάποια «πρώην» για Χρόνια Πολλά»* .(σ. 13)

Πολλές σελίδες του μυθιστορήματος παραλείπονται και προσπερνιούνται για να υπάρξει εξοικονόμηση του χρόνου στην ταινία. Ωστόσο συμβαίνει και το αντίθετο, υπάρχουν και ορισμένες σκηνές που το μυθιστόρημα δεν αναφέρει και άλλες που έχουν αλλάξει σειρά στην ταινία. Μια από αυτές είναι η σκηνή που ο Λαζάρου μεγάλος πια σε ηλικία μετά την συνάντησή στο φαρμακείο, επιστρέφει σπίτι και ψάχνει το κεφάλι της Αφροδίτης, το δώρο που του είχε κάνει ο Καραμανίδης όταν ήταν στο νοσοκομείο. Αυτή καθίσταται μια σκηνή κομβική για την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας, ωστόσο στην αρχή του μυθιστορήματος δεν περιγράφεται αλλά αναφέρεται στο τέλος της ιστορίας του μυθιστορήματος και είναι η εξής: *«Δεν έκανε καφέ. Έστυψε πορτοκάλια για πιο υγιεινά. Εν μέσω υπερδιέγερσης ανακάλυψε ένα υπολογίσιμο κέφι για υγιεινή*

ζωή. Πάτησε πλήκτρα και τα δωμάτια γέμισαν απ' την φωνή του Εβραιοαλγερινού βετεράνου τραγουδιστή Λιλί Μπονίς σε κάτι εξωφρενικά κεφάτο. Ένα παρωχημένο σουζέ της Δαλιδά σε αλγερινογαλλικό κοκτέιλ. Κόντρα σε όλα. Έψαξε το μισό σπίτι και το βρήκε. Το δώρο του Καραμανίδη όταν πήγε να τον επισκεφθεί στο νοσοκομείο». (σ. 151)

Και το μυθιστόρημα και η ταινία μας μεταφέρουν στον Έβρο. Το μυθιστόρημα αρχίζει με ημερομηνία την 23^η Δεκεμβρίου του 1970 ενώ η ταινία αναφέρει μόνο το έτος 1970Ο σκηνοθέτης σε πολλά σημεία της ταινίας επιλέγει την σιωπή και ελαχιστοποιεί το διάλογο. Μέσω των κοντινών πλάνων και των βλεμμάτων επικοινωνεί στον θεατή τα συναισθήματα της πρωταγωνίστριας (της Ζωής Λόγγου). Σε πολλές σκηνές, η μουσική υπόκρουση είναι αυτή που δημιουργεί συναισθήματα και δρα καταλυτικά στην επικοινωνία του θεατή με την ψυχή των πρωταγωνιστών.

Η περιγραφή του χώρου του στρατοπέδου στον Έβρο που μοιάζει με μουντό τοπίο γίνεται τόσο γλαφυρά από τον Ξανθούλη και αυτό αποτυπώνεται στις πρώτες κιάλας σκηνές του φιλμ: *Στο στρατόπεδο Βάτη μες στην ερημιά, αντίκρυ από βουνά αχαμνά, με βλάστηση ποώδη ό,τι πρέπει για ασκήσεις σκοποβολής, κυκλοφορούσαν θρύλοι αγριευτικοί?». (σ.23)*

Ένα σημαντικό στοιχείο που κρατάει το φιλμ από το μυθιστόρημα και συγκεκριμένα από τον τρόπο γραφής του Ξανθούλη, είναι το χιούμορ που κυριαρχεί στις παρέες των φαντάρων. Με μια πρώτη ματιά της ταινίας αυτό το χιούμορ μεταφέρθηκε αναλλοίωτο σε όλο το έργο. Η σκηνή που Καραμανίδης κάλεσε στο γραφείο του τον Λάζαρου για να του ζητήσει να του μάθει τανγκό, στο μυθιστόρημα περιγράφεται σε πολλές σελίδες και με πολλούς διαλόγους για να φανεί πόσο σημαντική ήταν αυτή τη στιγμή. Αντίστοιχα στην ταινία αυτή η σκηνή είναι πιο σύντομη λόγω εξοικονόμησης του χρόνου. Επισημαίνουμε, ωστόσο, ότι στο μυθιστόρημα υπάρχει η τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου όπου ο Ξανθούλης περιγράφει ενδόμυχες σκέψεις και συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Αντίθετα στην ταινία τα συμβάντα παρουσιάζονται μέσα από τα μάτια του κάθε πρωταγωνιστή. Μια τέτοια σκηνή στο μυθιστόρημα είναι η εξής: *«Πήγε και ξυρίστηκε καλού κακού, χωρίς να βάλει άφτερσεϊβ. Ο Καραμανίδης ήταν απρόβλεπτος. Μπορούσε να εκραγεί το ίδιο αν σε έβλεπε καθαρό ή βρόμικο. Το αίσθημα δικαιοσύνης του ήταν μια δυσανάγνωστη ιδιωτική περιοχή». (σ. 25)*

Έπειτα στην σκηνή που παρουσιάζεται ο Λαζάρου στον Καραμανίδη στην ταινία ο διάλογος μεταξύ τους είναι διαμορφωμένος και αλλαγμένος για την εξοικονόμηση του χρόνου. Αξίζει να σημειωθεί όμως ότι το αίσθημα αμηχανίας που νιώθει ο Καραμανίδης στην ταινία καθώς ζητάει να του μάθει τανγκό ένας οπλίτης, φαίνεται αντίστοιχα και στο μυθιστόρημα με την εξής σκηνή: *«Σαν να μετάνιωσε που ξανοιγόταν στον τηλεφωνητή, έκανε μια χειρονομία λες κι έδιωχνε μύγες».* (σ. 35)

Στην σκηνή με τις πρόβες του μαθήματος Τανγκό θα λέγαμε ότι στο φιλμ η εικόνα είναι αυτή που είναι καθηλωτική και μεταφέρει το συναίσθημα στον θεατή γι' αυτό και λείπουν αρκετοί διάλογοι της σκηνής από το μυθιστόρημα. Σε σύγκριση με την ταινία κάποιες ανάδρομες αφηγήσεις του παρελθόντος που περιγράφονται στο μυθιστόρημα παραλείπονται και ο λόγος είναι προφανής, εξαιτίας της εξοικονόμησής του χρόνου στο φιλμ. Κάποιες από αυτές τις ανάδρομες αφηγήσεις είναι οι εξής: *«Ο Καραμανίδης, διαισθητικά τώρα αυτό, ζητούσε μάλλον κάτι παραπάνω. Θυμήθηκε τους γονείς του στους αρραβώνες της θείας Βιολέτας να χορεύουν κλασικά τανγκό μέσω πικάπ. Ο ξάδερφός του άλλαζε τους δίσκους, αποκλειστικά κλασικό ρεπερτόριο, με εξαίρεση τα «Calypso», για να σχολιαστεί το κάλλος του Μπελαφόντε, και ξανά η «Cumparsia» και η «Madreselva», σε εκτέλεση μάλιστα Γκάρντέλ».* (σ. 37)

Μια σκηνή καθοριστική για το έργο είναι η στιγμή που η Ζωή Λόγγου πιάνει στα χέρια της το δέμα με το δίσκο τανγκό. Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα όπου η Παρασκευή αναφέρει ότι το άφησε στην πόρτα ένα παιδί, στην ταινία απαντά ότι το βρήκε στην πόρτα.

«Ποιος το φέρε;»

«Ένα παιδί»

«Τι παιδί;»

«Ένα ξανθό σαν χαζό...Μεγαλούτσικο».

«Τι είπε;»

«Τίποτα» (σ. 62)

Την ημέρα της Γιορτή των Χριστουγέννων στην λέσχη αξιωματικών η σκηνή που ο Στέφανος Καραμανίδης ζητάει την Ζωή Λόγγου να χορέψουν Τανγκό είναι κομβική. Ο διάλογος του μυθιστορήματος αποτυπώνεται στο φιλμ με λιγότερα λόγια και γίνεται πιο ερωτικός και κοφτός. Τα βλέμματα τους κατά τη διάρκεια του χορού

και η μουσική υπόκρουση κάνουν την σκηνή τόσο σημαντική και επικοινωνιακή. Στο μυθιστόρημα ο διάλογος ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές λαμβάνει περισσότερη έκταση, συζητώντας περισσότερα οι δυο τους:

«Μήπως έχετε σχέση με τη ζωγραφική;» τον ζάφνιασε η Ζωή.

«Ξέρω να σχεδιάζω χάρτες».

«Χάρτες; Δεν θυμάμαι να ποζάρισα ποτέ για χάρτη, αν και θα 'θέλα να εκπροσωπώ ζωγραφικά μια παράξενη χώρα».”

«.....»

«Πως σε λένε;» «Στέφανο. Στέφανος...»

«Τι κρίμα...Σωστό για στρατιωτικό αλλά θλίβερό»

«Πρώτη φορά μου λένε ότι είναι θλίβερό όνομα». (σ. 142)

Το κινηματογραφικό τέλος έρχεται σε αντίθεση με το μυθιστορηματικό. Στο μυθιστόρημα το τέλος βρίσκει τον Λαζάρου στο πίσω στο φαρμακείο να προλάβει να δώσει στον γιο του Καραμανίδη το δώρο του πατέρα του, την κεφαλή της Αφροδίτης. Ο Ξανθούλης ξεκάθαρα αποκαλύπτει την αλήθεια για το τι συνέβη τελικά ανάμεσα στην Ζωή Λόγγου και τον υπολοχαγό Στέφανο Καραμανίδη και το φανερώνει στον θεατή μέσα στην αφήγηση του ως εξής: *«Ήξερε πως μόλις είχε μιλήσει με το παιδί του τανγκό κι ένιωσε να τον διαπερνά η χαρά της κατεργαριάς απ' την κορυφή ως τα νύχια. Χρειάστηκαν μόνο τριάντα δύο χρόνια για να μάθει ότι τα μαθήματα του τανγκό απέδωσαν. Στην τσέπη του είχε την κάρτα του υπολοχαγού. Αυτή θα την κρατούσε».*

Στην συνέχεια του τέλους του μυθιστορήματος ο Λαζάρου μπαίνει σε ένα σούπερ μάρκετ. Το κινηματογραφικό τέλος είναι διαφορετικό. Στο φιλμ ο κινηματογραφικός Λαζάρου επισκέπτεται το σπίτι της Ζωής Λόγγου, όπου προσπαθεί να της θυμίσει το ποιος είναι αλλά η ίδια πάσχει από άνοια και τον αποκαλεί «υπολοχαγέ». Ο ίδιος της δίνει την προτομή της Αφροδίτης. Έπειτα επισκέπτεται το σπίτι του Καραμανίδη, όπου ο ίδιος ζει μοναχικά, και χωρίς να του αποκαλύψει την ταυτότητα του του αφήνει στην αυλόπορτα το δίσκο τανγκό. Καταλαβαίνουμε ότι Σκηνοθέτης επέλεξε να δώσει πιο σαφή τέλος από το μυθιστόρημα και να δείξει στον θεατή για το που βρίσκονται οι πρωταγωνιστές και σε ποια κατάσταση είναι. Αντίθετα, ο Ξανθούλης αποφασίζει να αφήσει το τέλος της ιστορίας ανοιχτό, καθώς δεν μας

γνωστοποιεί, ούτε που βρίσκεται η Ζωή Λόγγου ούτε ο υπολοχαγός Στέφανος Καραμανίδης.

Συμπεράσματα

Η ταινία του Νίκου Κουτελιδάκη διατηρεί συγγένεια με το μυθιστόρημα του Γιάννη Ξανθούλη και διαμορφώνει τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του σύμφωνα με τα κινηματογραφικά μέσα. Ο διχασμός μεταξύ του «φαίνεσθαι» και του «είναι», δομική αρχή του μυθιστορήματος πραγματοποιήθηκε επαρκώς, τόσο με το διάλογο όσο και από τις ενέργειες των πρωταγωνιστών.

Παράλληλα με την «πιστότητα» στο πρωτότυπο, ο Κουτελιδάκης επιτυγχάνει και σε ένα άλλο επίπεδο. Το φιλμ θίγει εμφανώς την στρατιωτική εκμετάλλευση από τους ανωτέρους, τον χαρακτήρα και την ερωτική ζωή που κρύβουν οι άνθρωποι των στρατοπέδων. Παράλληλα, και πολύ σημαντικό είναι αναφορά του μυθιστορήματος όσο και της ταινίας στα ομοφυλοφιλικά συναισθήματα που κρύβουν κάποιοι άνθρωποι κατά την διάρκεια της στρατιωτικής τους θητείας. Αυτό γίνεται φανερό από τον Λαζάρου προς το Στέφανο Καραμανίδη την στιγμή του Τανγκό. Θα λέγαμε ότι ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης ξεπερνούν τα καθορισμένα όρια τους και δίνουν στην ταινία μια σύγχρονη νότα παρά της αυστηρότητας και της πειθαρχίας που επικρατεί μέσα στα στρατόπεδα.

Ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος της ταινίας πλησίασαν Το Τανγκό των Χριστουγέννων, με πολλή προσοχή και το μεταχειρίστηκα με λεπτότητα. Η φιλική Ζωή Λόγγου κινείται αργά και μόνο μέσα στη σιωπή της και σε κάποια βλέμματα ανιχνεύονται τα βαθιά αισθήματα που τρέφει για τον Στέφανο Καραμανίδη σε αντίθεση με την Ζωή Λόγγου που φαντάστηκε ο συγγραφέας Γιάννης Ξανθούλης, η οποία προσφέρει απλόχερα τις σκέψεις της στον αναγνώστη.

ΜΕΡΟΣ 3^ο

Σενάριο εμπνευσμένο από τις ταινίες

Ραντεβού στην πλατεία Ταξίμ.

1^η ΣΚΗΝΗ

ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΗ-ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΑΞΙΜ - ΠΡΩΙ

Είναι πρωί. Πλήθος κόσμου παντού άλλου με μαντήλες άλλες χωρίς, νέοι, γέροι, παιδιά. Δυο ζευγάρια η ΚΛΑΙΡΗ(40) και ο ΓΙΩΡΓΟΣ(42) και η ΜΑΡΙΑ(39) με τον ΦΙΛΙΠΠΟ(52) περπατάνε στο δρόμο. Η Κλαίρη φορώντας γυαλιά στο κινητό επεξεργάζεται σαν να ψάχνει κάτι. Ο Γιώργος με τον Φίλιππο συζητάνε περπατώντας ενώ η Μαρία κοιτάει δεξιά αριστερά σαν χαμένη.

ΚΛΑΙΡΗ

Ορίστε! Πιο κάτω είναι το
μαγαζί με τις τσάντες!

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ρε αγάπη κλείστο επιτέλους!

Σιγά σιγά θα τα δούμε όλα

Η Κλαίρη κάπως νευριασμένη κλείνει το κινητό και το βάζει στην τσάντα της.

ΚΛΑΙΡΗ

Μα ρε Γιώργο έχει τις καλύτερες
απομιμήσεις μου είπε η Κατερίνα στο γραφείο,
Δεν είναι κρίμα να μην το βρούμε

ΓΙΩΡΓΟΣ

(κουνώντας καταφατικά το κεφάλι)

Ναι βρε μωρό μου

θα σου πάρω εντάξει.

Ο Γιώργος πάει και πλησιάζει την Κλαίρη την αγκαλιάζει από τον ώμο και της δίνει ένα φιλί

Η Μαρία που χαζεύει τις βιτρίνες δεξιά και αριστερά σταματάει μπροστά από μία βιτρίνα που πουλάει ασημικά. Κοιτάζει την βιτρίνα.

ΜΑΡΙΑ

(βλέποντας την
βιτρίνα και δείχνοντας με το δάχτυλο)

Φίλιππε δες!

Δες εδώ τι έχει

Η Μαρία δείχνει ένα σετ με ασημικά τσαγιού.

Ο Φίλιππος πλησιάζει.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Τι ρε Μαρία ήρθαμε να πάρουμε
ποτήρια και κανάτες;

ΜΑΡΙΑ

(ενθουσιασμένη)

Ρε Φίλιππε αυτά είναι συλλεκτικά
κομμάτια. Σκέψου να πίνουμε τσάι
το πρωί στο μπαλκόνι
και να σε σέρβιρα με αυτά!

Η Μαρία κλείνει τα μάτια της και χάνεται στην ιδέα...

Ο Φίλιππος ενώ η Μαρία δεν βλέπει κοιτάει τους άλλους που κρυφογελάνε και κουνάει το κεφάλι με νεύμα ειρωνείας.

Η Μαρία επαναφέρει το βλέμμα της μπροστά στην βιτρίνα.

ΜΑΡΙΑ

(με ενθουσιασμό)

Αχ! Τι ωραία.

Η Μαρία κάνει ένα βήμα και μπαίνει στο μαγαζί μέσα.

Βλέπουμε την Μαρία να κοιτάζει τα ασημικά να δείχνει ένα .

Η πωλήτρια το παίρνει από την βιτρίνα, το βάζει σε συσκευασία και η Μαρία βγάζει το πορτοφόλι της να πληρώσει. Χαιρετάει και βγαίνει από το μαγαζί. Όλοι μαζί αποχωρούν.

2^η ΣΚΗΝΗ

ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ-ΠΡΩΙ

Πλήθος κόσμου παντού, δεξιά και αριστερά καφετέριες. Τα δύο ζευγάρια αποβιβάζονται από ένα ταξί. Βγαίνουν εκνευρισμένοι. Ο Φίλιππος κλείνει με δύναμη την πόρτα.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

(εκνευρισμένος)

Αι σιχτίρ! Τον αγιογδύτη

ΜΑΡΙΑ

Σσσς.. Γιωργο!

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Τι σσς ρε Μαρία.
Δεν τον είδατε τον τύπο.

ΚΛΑΙΡΗ

Φίλιππε έτσι κάνουν
εδώ δεν ξέρεις.
Επειδή είσαι τουρίστας
σε εκμεταλλεύονται.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Ναι αλλά έχει και έτσι.
Μπροστά στα μάτια μας
Ο Γιώργος πάει κοντά του και του χτυπάει την πλάτη

ΓΙΩΡΓΟΣ

(με εύθυμο τρόπο)
Φιλαράκι πρέπει να
τα υποστεις όλα από τους Τουρκαλάδες

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Άσε ρε τα καθίκια

ΜΑΡΙΑ

Σταματήστε είναι η ώρα του καφέ.
Η Μαρία δείχνει ένα μικρό καφέ με ενθουσιασμό και προχωράνε
προς τα εκεί. Μπαίνουν μέσα
Τα δυο ζευγάρια στέκονται έξω από ένα καφέ. Μπαίνουν μέσα.

3^η ΣΚΗΝΗ

ΕΣ. ΚΑΦΕΤΕΡΙΑ - ΠΡΩΙ

Μέσα στο καφέ υπάρχουν άλλα πέντε τραπέζια γεμάτα. Τα δυο ζευγάρια κάθονται σ' ένα από αυτά και κοιτάνε τους καταλόγους.

ΚΛΑΙΡΗ

Πωπω δεν καταλαβαίνω τίποτα όμως!

ΓΙΩΡΓΟΣ

Είναι δυνατόν να τα έχουν
γραμμένα μόνο στα τούρκικα;
ΦΙΛΙΠΠΟΣ (με εύθυμο τρόπο)

Αν πω ελληνικό

λέτε να παρεξηγηθούν;

Η Μαρία εκνευρίζεται και αρπάζει τον κατάλογο από τα χέρια του Φίλιππου.

ΜΑΡΙΑ

(με εκνευρισμένο ύφος)

Άσε θα παραγγείλω εγώ για σένα

και Άσε τους αστεϊσμούς.

Η Κλαίρη και ο Γιώργος που τους παρακολουθούν γελάνε κρυφά. Έπειτα έρχεται ο σερβιτόρος, τους χαιρετάει, η Μαρία δείχνει από το εξώφυλλο την εικόνα τους καφέ και με τα δάχτυλα της τον αριθμό 4. Οι υπόλοιποι στο τραπέζι γελάνε. Ο σερβιτόρος σκύβει με ευγένεια προς το μέρος της ως

ευχαριστήσει και παίρνει τους καταλόγους. Η Μαρία γυρνάει προς το μέρος των υπολοίπων

ΜΑΡΙΑ

(με σοβαρό αλλά
παράλληλο και εύθυμο ύφος)

Σαν δεν ντρέπεστε λέω εγώ!

4^η ΣΚΗΝΗ

ΕΞ.-ΔΡΟΜΟΣ-ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΑΞΙΜ-ΔΡΟΜΟΣ ΙΣΤΙΚΑΛ-ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Τα δυο ζευγάρια προχωράνε στον δρόμο. Ο δρόμος είναι γεμάτος πολλά μαγαζιά που πουλάνε φαγητά, steet food, ρούχα ένδυσης. Πλήθος κόσμος περπατάει δεξιά και αριστερά. Άλλοι κάνουν βόλτες άλλοι ψωνίζουν. Τα δύο ζευγάρια προχωράνε στον δρόμο. Η Μαρία σταματάει σε ένα μαγαζί που έξω πουλάει μπαχαρικά.

ΜΑΡΙΑ

(μυρίζοντας το)

ΠΩΠΩ ευωδιάζει

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

(χαριτολογώντας)

Μην τυχόν πάρεις τίποτα από δαύτα. Να μας τους
θυμίζει η μυρωδιά τους και στο σπίτι.

Η Μαρία εκνευρισμένη αφήνει κάτω το σακουλάκι και την σέσουλά που κρατούσε στα χέρια της.

ΜΑΡΙΑ

Ε... δεν παίζεσαι.

ΚΛΑΙΡΗ

(χτυπώντας παλαμάκια)

Εεεε σταματήστε λοιπόν τώρα τι κάνουμε;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Εγώ λέω κανένα γλυκάκι για αρχή να τσιμπήσουμε.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

(με ενθουσιασμό)

Ω ρε φίλε ναι!!! Πάμε να
δοκιμάσουμε αυτά τα περιβόητα
σουτζούκ λουκουμ

ΜΑΡΙΑ

(με λίγο εκνευρισμό)

Πάτε εσείς. Εγώ θέλω προφιτερόλ.

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

Συγγνώμη ήρθες εδώ να φας προφιτερόλ;

ΜΑΡΙΑ

(με απόλυτο ύφος)

Ναι αυτό θέλω. Μου είπαν για ένα καλό ζαχαροπλαστείο
στην πόλη που πουλάει.

ΚΛΑΙΡΗ

Μα ρε Μαρία δίκιο έχει
τώρα ο Φίλιππος.
Προφιτερόλ εδώ;

ΜΑΡΙΑ

(με ήρεμο τόνο)
Ναι Κλαίρη μου αυτό θέλω τώρα.
Πάτε εσείς και θα σας βρω μετά.
Θα έχω το κινητό
με την καινούρια σιμ μαζί μου.

ΚΛΑΙΡΗ

Όπως θέλεις.
Τα παιδιά αλλάζουν δρόμο.

5^η ΣΚΗΝΗ

ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ- ΜΕΣΗΜΕΡΙ

Η Μαρία προχωράει με το κινητό στο χέρι να βλέπει το GPS. Κοντοστέκεται έξω από ένα ζαχαροπλαστείο. Πάει κοντά στην βιτρίνα και την βλέπει γεμάτη γλυκά προφιτερόλ. Μπαίνει μέσα. Το μαγαζί είναι γεμάτο. Ο σερβιτόρος την πλησιάζει την λέει κάτι στα τούρκικα και της κάνει νόημα ότι είναι πλήρες. Εκείνη την στιγμή βλέπει ένα ζευγάρι να σηκώνεται από ένα τραπεζάκι μπροστά στην τζαμαρία. Η Μαρία το δείχνει στον σερβιτόρο και αυτός της κουνάει καταφατικά

το κεφάλι. Πάει κάθεσαι. Κοιτάζει απ' έξω τον δρόμο και τον κόσμο που περνάει. Ο ήλιος της χτυπάει τα μάτια.

Ο σερβιτόρος πλησιάζει. Παραγγέλνει δείχνοντας στον κατάλογο το προφιτερόλ που διάλεξε. Ο σερβιτόρος αποχωρεί.

Ένας νεαρός άνδρας (37) πλησιάζει το τραπέζι της.

ΑΝΔΡΑΣ

Excuse me? You are English?

Η Μαρία που έβλεπε έξω ξαφνιάστηκε.

ΜΑΡΙΑ

No no, I' m Greek.

ΑΝΔΡΑΣ

Ελληνίδαα. Για Αγγλίδα σας μπερδεψα.

Εεε συγγνώμη επειδή δεν έχει

άλλο τραπέζι να καθίσω,

θα σας

θα σας πείραζε να μοιραστώ

το τραπέζι μαζί σας;

ΜΑΡΙΑ

Ναι φυσικά. Καταλαβαίνω, και

γώ δυσκολεύτηκα να βρω,

Ο άνδρας τραβάει την καρέκλα, βγάζει το παλτό του και κάθεσαι.

ΑΝΔΡΑΣ

Ελληνίδα λοιπόν. Να συστηθώ.

ΜΟΥΣΤΑΦΑ ΗΑΛΙΦ.

Ο άνδρας της δίνει το χέρι.

Η Μαρία κάπως κολλάει. Αλλά τελικά το δίνει.

ΜΑΡΙΑ

Μα πως...

ΑΝΔΡΑΣ

Μας πως θέλετε να πείτε με

λένε ΜΟΥΣΤΑΦΑ και μιλάω ελληνικά.

Ο άνδρας χαμογελάει. Η Μαρία και αυτή το ίδιο.

ΑΝΔΡΑΣ

Μεγάλωσα στην Ελλάδα.

Η Μαμά μου είναι Ελληνίδα.

Την συζήτηση διακόπτει ο σερβιτόρος που φέρνει το προφιτερόλ στο τραπέζι. Το αφήνει στο τραπέζι και κοιτάει τον άνδρα με χαμόγελο. Ο άνδρας στα τούρκικα και με χαμόγελο παραγγέλνει. ΑΚΟΥΓΕΤΑΙ πλήθος κόσμο τριγύρω.

ΑΝΔΡΑΣ

Πως και εσείς για προφιτερόλ;

ΜΑΡΙΑ

Είναι το αγαπημένο μου

ΑΝΔΡΑΣ

Και μένα αρέσει πολύ.

Έρχομαι συχνά εδώ και τρώω.

Η Μαρία τρώει διακριτικά μια κουταλιά από το προφιτέρολ.

ΜΑΡΙΑ

(απολαμβάνοντας)

Μμμμ... δεν υπάρχει

ΑΝΔΡΑΣ

Είναι το καλύτερο μαγαζί
της πόλης αυτό. Κάνετε την καλύτερη επιλογή.

ΜΑΡΙΑ

(τρώγοντας δεύτερη κουταλιά)

Να το πεις στον άνδρα μου αυτό.

ΑΝΔΡΑΣ

Είστε παντρεμένη;

ΜΑΡΙΑ

Ναι είμαι παντρεμένη

εδώ και χρόνια.

ΑΝΔΡΑΣ

και πως και μόνη;

ΜΑΡΙΑ

(με ειρωνικό ύφος
και παράλληλο εύθυμο)

Πήγαν οι άλλοι

να δοκιμάσουν τα λουκούμια

Σκύβουν και γέλανε...

ΜΑΡΙΑ

Ουφ με έκανες και γέλασα.

ΑΝΔΡΑΣ

Σας πάει τόσο να χαμογελάτε.

ΜΑΡΙΑ

(κάπως αμήχανα

και κοιτάζοντας τον)

Ευχαριστώ

Ο σερβιτόρος πλησιάζει αφήνει το προφιτερολ του άνδρα.

Τον ευχαριστεί και φεύγει.

Ο Άνδρας δοκιμάζει το προφιτερόλ και με χαμηλωμένο το βλέμμα του καθώς τρώει.

ΑΝΔΡΑΣ

Μαρία λοιπόν σαννν

την Παναγία.

Η Μαρία κάπως ξαφνιασμένη αφήνει το κουτάλι της στην άκρη.

ΜΑΡΙΑ

Μην μου πείτε είστε
και χριστιανός;

ΑΝΔΡΑΣ

Ο Θεός είναι ένας είτε
είσαι μουσουλμάνος είτε χριστιανός.

ΜΑΡΙΑ

Σωστά

ΑΝΔΡΑΣ

Η μητέρα μου ήταν χριστιανή
και παντρεύτηκε τον πατέρα μου
που ήταν μουσουλμάνος.

ΜΑΡΙΑ

Μπράβο για το θάρρος τους..
φαντάζομαι τι θα αντιμετώπισαν.

ΑΝΔΡΑΣ

Άστο Μεγάλη ιστορία...
Δεν μου λες Μαρία...
Μου επιτρέπεις να σου
μιλάω στον ενικό;

ΜΑΡΙΑ
φυσικά..

ΑΝΔΡΑΣ
Είδες η πόλη μας τι ωραία ασημικά
που έχει; Τα πρόσεξες;

ΜΑΡΙΑ
(ενθουσιασμένη)
Μόνο τα πρόσεξα... αγόρασα ήδη!

ΑΝΔΡΑΣ
Δεν υπάρχει επισκέπτης
που να μην πάρει.

ΜΑΡΙΑ
Μόνο στον Φίλιππο δεν αρέσουν...

ΑΝΔΡΑΣ
Φίλιππος;
Ο άνδρας σου να υποθέσω;

ΜΑΡΙΑ
Ναι. Φίλιππο τον λένε.

ΑΝΔΡΑΣ

Ωραία όνομα. Σαν τον πατέρα
του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

ΜΑΡΙΑ

(με ενθουσιασμό)

Γνωρίζεις και ελληνική ιστορία;

ΑΝΔΡΑΣ

Μεγάλωσα αρκετά χρόνια όπως
σου είπα στην Ελλάδα.

ΜΑΡΙΑ

Μα έτσι εξηγείται.

Δεν μιλούν για λίγα λεπτά... τρώνε προφιτερολ. Η Μαρία αφήνει
το κουτάλι της στην άκρη. Παίρνει την χαρτοπετσέτα που
βρίσκεται δίπλα της.

ΜΑΡΙΑ

(σκουπίζοντας)

Ο Φίλιππος ήταν αρνητικός

γι' αυτό το ταξίδι..

Δεν συμπαθεί και πολύ

τους Τούρκους.

ΑΝΔΡΑΣ

Εσύ;

ΜΑΡΙΑ

Εγώ τι πρόβλημα να έχω..
Αυτός παιδί μου δεν συμπαθεί
τον ίδιο του τον εαυτό.

Χαζογελάνε...

ΑΝΔΡΑΣ

Και εσύ πώς είσαι με
έναν τέτοιο άνδρα;

ΜΑΡΙΑ

(αμήχανα)

Έλα μου ντε

ΑΝΔΡΑΣ

(παίρνει το κουτάλι και τρώει
σιγά σιγά)
Κάτι σε κρατάει μαζί του.

ΜΑΡΙΑ

(σκεπτική κοιτώντας
έξω από την τζαμαρία τον ήλιο)
Ίσως το παιδί... ίσως η συνήθεια...

ΑΝΔΡΑΣ

Εσύ μια όμορφη γυναίκα και
έξυπνη καταπιέζεις τον
εαυτό σου για την συνήθεια;

ΜΑΡΙΑ

Δεν ξέρω.. Μάλλον αυτό είναι.

Γιατί το παιδί είναι αρκετά
μεγάλο για να καταλάβει.

Χτυπάει το τηλέφωνο της. Παίρνει την τσάντας της που είναι
κρεμασμένη στην καρέκλα και γράφει «ΦΙΛΙΠΠΟΣ». Το βλέπει
και δεν το σηκώνει.

ΑΝΔΡΑΣ

Σε ψάχνουν;

ΜΑΡΙΑ

Άστους να ψάχνουν

Η Μαρία τρώει απολαυστικά και την τελευταία κουταλιά του
προφιτερόλ της. Αφήνει το κουτάλι στην άκρη. Παίρνει την
χαρτοπετσέτα και σκουπίζεται ενώ ο άνδρας της βάζει νερό
στο ποτήρι.

ΑΝΔΡΑΣ

Ακόμη και όταν σκουπίζεσαι
το κάνεις τόσο όμορφα!

ΜΑΡΙΑ

(αμήχανα)

Αλήθεια; Δεν μου το
έχουν πει ποτέ αυτό...

Ο άνδρας την βλέπει στα μάτια και κουνάει καταφατικά το κεφάλι της ενώ δαγκώνει τα χείλη του.

ΑΝΔΡΑΣ

Είσαι χρόνια παντρεμένη;

ΜΑΡΙΑ

Δεκαεφτά. Εσύ?

Δεν μου είπες

ΑΝΔΡΑΣ

Εγώ; ΑΝ είμαι

παντρεμένος εννοείς;

ΜΑΡΙΑ

Ναι..

ΑΝΔΡΑΣ

Όχι δεν είμαι..

ΜΑΡΙΑ

Γιατί; Τόσο ωραίος άνδρας..

ΑΝΔΡΑΣ

Δεν έτυχε...

(Παύση)

Ίσως δεν βρέθηκε η

κατάλληλη

ΜΑΡΙΑ

Μάλλον το δεύτερο.

ΑΝΔΡΑΣ

Λες αυτό να είναι;

Για σένα είναι ο κατάλληλος

ο Φίλιππος...

Η Μαρία σταματάει για λίγα λεπτά να σκεφτεί.

ΜΑΡΙΑ

(με απορία)

Κατάλληλος... κατάλληλος για τι;

ΑΝΔΡΑΣ

(με εύθυμο ύφος)

Για σύζυγος ...

ΜΑΡΙΑ

Μμμ... κάτσε να σκεφτώ..

ΑΝΔΡΑΣ

Κατάλαβα.. αν θέλει σκέψη το θέμα. Άστο.

ΜΑΡΙΑ

Λες ε να είναι αυτό;

ΑΝΔΡΑΣ

(με έντονο ύφος κοιτάζοντας την)

Μάλλον

Η Μαρία γυρνάει και κοιτάζει έξω από την τζαμαρία που έχουν μαζευτεί στον ουρανό σύννεφα και τα πουλιά πετάνε χαμηλά.

ΑΝΔΡΑΣ

Θα βρέξει

ΜΑΡΙΑ

(ξαφνικά)

Ποτέ δεν ερωτεύτηκα
τον Φίλιππο πραγματικά..

ΑΝΔΡΑΣ

Και τότε γιατί;

ΜΑΡΙΑ

Η μάνα μου περισσότερο το ήθελε.
Έκανε τα πάντα για να είμαι μ' αυτόν.

ΑΝΔΡΑΣ

Και τα κατάφερε!

ΜΑΡΙΑ

Ναι. Μας έκανε με κάποιον
τρόπο να σμίξουμε.

Σταματάει για λίγο και δακρύζει..

Αυτός για μένα ένα κάλο στήριγμα..

Εγώ γι' αυτόν ένα νεαρό κορίτσι...

ΑΝΔΡΑΣ

Έχετε διαφορά ηλικίας;

ΜΑΡΙΑ

Ναι. Μετά ήλθε και το παιδί.

ΑΝΔΡΑΣ

Μετά η συνήθεια που λέγαμε.

Η Μαρία χαμογελάει.

ΜΑΡΙΑ

Δύο διαφορετικοί κόσμοι.

Άσπρο εγώ.. Μαύρο αυτός

ΑΝΔΡΑΣ

Προφίτερόλ εσύ.

Σουτζούκ λουκούμ αυτός!

Γελάνε δυνατά για πολύ ώρα σαν παιδιά. Ο κόσμος γυρνάει και τους κοιτάζει. Συνειδητοποιούν ότι τους κοιτάει ο κόσμος σταματάνε ένα λεπτό κοιτιούνται και ξαναγελάνε δυνατά.

ΑΝΔΡΑΣ

Η ζωή είναι μικρή Μαρία.

Πρέπει να την ζήσεις

όπως εσύ θέλεις.

ΜΑΡΙΑ

Δεν μπορώ.

ΑΝΔΡΑΣ

Πρέπει

Ο άνδρας της αρπάζει το χέρι και της το χαϊδεύει δίπλα στα
άδεια μπουλ με τα προφιτερόλ. Της αρέσει αυτή η κίνηση και
του ανταποδίδει με ένα χαμόγελο.

ΑΝΔΡΑΣ

Είσαι νέα.

Μην καταπιέζεσαι σε μια συνθήκη.

ΜΑΡΙΑ

Δεν μπορώ Μουσταφά. Το παιδί...

ΑΝΔΡΑΣ

Το παιδί θα καταλάβει.

Εσύ το 'πες.

Ο άνδρας της ξαναχαϊδεύει το χέρι.

6^η ΣΚΗΝΗ

ΕΣ.-ΜΑΓΑΖΙ ΜΕ ΠΡΟΦΙΤΕΡΟΛ-ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΑΚΙ

Η Μαρία κοιτάξει έξω από την τζαμαρία που άρχισε να βρέχει.
Ο κόσμος με ομπρέλες τρέχει να μπει σε ταξί και αυτοκίνητα.
Το κινητό της Μαρία ξαναχτυπάει. Η Μαρία κάνει ότι δεν το ακούει.

ΜΑΡΙΑ

Ο Φίλιππος κάθε μέρα είναι
απασχολημένος με την δουλειά του.
Δεν αφήνει χρόνο για μένα.

ΑΝΔΡΑΣ

Σε παραμελεί;

ΜΑΡΙΑ

Ναι. Φεύγει το πρωί και έρχεται
το βράδυ..

ΑΝΔΡΑΣ

Και συ τι κάνεις γι' αυτό;

ΜΑΡΙΑ

Τίποτα. Τον περιμένω.

ΑΝΔΡΑΣ

Και είσαι καλά μ' αυτό;

ΜΑΡΙΑ

Τι σημασία έχει..

ΑΝΔΡΑΣ

Έχει μεγάλη!

ΜΑΡΙΑ

Έχει αναλάβει αρκετές
δουλειές και αυτός.

ΑΝΔΡΑΣ

Σε αγαπάει όμως..

ΜΑΡΙΑ

(κάπως ειρωνικά)

Ναι με αγαπάει.

Σταματάει λίγο, σκέφτεται και κοιτάει έξω από την τζαμαρία.

CUT TO FLASHBACK:

ΣΚΗΝΗ 7η

ΣΚΗΝΗ ΜΟΝΤΑΖ

Η Μαρία φέρνει στο μυαλό της μια σκηνή που βρίσκει ένα χαρτάκι στο παντελόνι του. Παίρνει τηλέφωνο και ακούγεται μια γυναίκα. Έπειτα έρχεται άλλη σκηνή που παρακολουθεί τον άνδρα της να σταματάει με το αμάξι και να βγαίνει μια γυναίκα, να τον φιλάει και να φεύγει. Αμέσως επανέρχεται στην πραγματικότητα.

CUT TO:

ΣΚΗΝΗ 8^η

ΕΣ. ΚΑΦΕΤΕΡΙΑ. ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΑΚΙ

ΑΝΔΡΑΣ

Μαρίααα..

Σου μιλάω

Δεν μ ακούς;

ΜΑΡΙΑ

(ταραγμένη)

Τι λέγαμε;

ΑΝΔΡΑΣ

Λέγαμε ότι ο άνδρας σου σε αγαπάει

ΜΑΡΙΑ

Έχει άλλη.

ΑΝΔΡΑΣ

Δεν του είπες τίποτα;

ΜΑΡΙΑ

Τίποτα!

ΑΝΔΡΑΣ

Έπρεπε να μιλήσεις.

Ένας άνδρας που πουλάει τριαντάφυλλα πλησιάζει το τραπέζι.
Βγάζει ένα τριαντάφυλλο από τον κουβά και το δείχνει στον
Μουσταφά. Ο Μουσταφά παίρνει το τριαντάφυλλο, ο πωλητής τον
ευχαριστεί και φεύγει. Ο Μουσταφά το προσφέρει στην Μαρία.
Εκείνη το παίρνει το μυρίζει και το ακουμπά στο τραπέζι.

ΜΑΡΙΑ

Δεν μου πρόσφερε ποτέ ο Φίλιππος
Λουλούδι, το πιστεύεις;

ΑΝΔΡΑΣ

Μάλλον δεν ξέρει να εκτιμάει

ΜΑΡΙΑ

Ίσως..

Ίσως Φταίω και γω..

ΑΝΔΡΑΣ

Γιατί εσύ;

ΜΑΡΙΑ

Δεν μιλούσα ποτέ.

Δεν παραπονιόμουν.

ΑΝΔΡΑΣ

Όχι Μαρία.. . δεν φταις.

Έκανες το χατίρι

της μητέρας σου
Αλλά είναι η ώρα να
δεις την ζωή σου.

Η Μαρία γυρνάει κοιτάει έξω από την τζαμαρία. Η βροχή έχει
σταματήσει. Είναι όλα βρεγμένα.

Η Μαρία τραντάζεται και σηκώνεται απότομα.

ΜΑΡΙΑ

Πρέπει να φύγω.

ΑΝΔΡΑΣ

Θα ξαναβρεθούμε;

ΜΑΡΙΑ

Ίσως. Ποιος ξέρει..

ΑΝΔΡΑΣ

Ίσως;

ΜΑΡΙΑ

Ευχαριστώ για την παρέα.

Πέρασα πολύ όμορφα.

ΑΝΔΡΑΣ

Εγώ ευχαριστώ.

Η Μαρία βγάζει το πορτοφόλι από την τσάντα της να βγάλει χρήματα. Ο Μουσταφά κάνει μια κίνησή και της τραβάει το χέρι να βάλει μέσα τα χρήματα.

ΑΝΔΡΑΣ

Κερασμένο!

Η Μαρία χαμογελάει. Του δίνει ένα φιλί στο μάγουλο και αποχωρεί.

ΣΚΗΝΗ 9^η

ΕΞ. - ΔΡΟΜΟΣ - ΒΡΑΔΥ

Η Μαρία βγαίνει και φωνάζει τον Φίλιππο που τον βλέπει πιο πέρα. Αυτός γυρνάει της κάνει νόημα που ήσουν. Έρχεται προς το μέρος της, της πιάνει το χέρι και προχωράνε. Η Μαρία γυρίζει και βλέπει πίσω από την τζαμαρία τον Μουσταφά να έχει κολλήσει το πρόσωπο του στην τζαμαρία και να τους παρακολουθεί

ΤΕΛΟΣ

Βιβλιογραφία

1. Πρωτογενής Βιβλιογραφία

-Γιάννης Ξανθούλης, (2015) Το Τανγκό των Χριστουγέννων, εκδ. Διόπτρα

2. Δευτερογενής Βιβλιογραφία

-Abrams, M. H. (2020). Λεξικό Λογοτεχνικών όρων. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/documents/o_oros_muthistorema_abrams.pdf , Ημερομηνία πρόσβασης: 6/3/2022

- Baldick, C. (2004). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford:Oxford University Press.

-Batty, C. & Waldeback, Z. (2019). “Writing for the screen: creative and critical approaches”, *Journal of screenwriting*, 11 (1), 121- 123.

--Black, A. 2006. Black, A. (2016). Schubert's Ave Maria and the film 2BR02B". *The Schubertian*. The Schubert Institute (UK). July (91): 16–19.Books & Words. (2017). M. Περάνθη: Σουλιώτες. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:<https://bookmanoldstylegr.blogspot.com/2017/03/blog-post.html>, Ημερομηνία πρόσβασης: 8/3/2022)

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Μετάφραση: Κοκκινίδη, Κ. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

-Conor, B. (2010). “Everybody is a writer. Screenwriting as a creative labor”, *Journal of screenwriting*, 1 (1), 27- 43.

-Field, S. (1986). *Το σενάριο. Η τέχνη και η τεχνική. Οι βάσεις της σεναριογραφίας*. Μετάφραση: Πολυκάρπου, Π. Αθήνα: Κάλβος.

- Genette, G. (1983). *Narrative discourse. An essay in method*. New York: Cornell University Press

- Harper, G. (2019). *Critical approaches to creative writing*. London: Routledge.

-Hawthorn, J. (1993). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο: Μία εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

-Horton, A. (2016). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press

-Hutcheon, L. & O' Flynn, S. (2013). *A theory of adaption*. 2nd edition. London: Routledge.

-Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York & London: Continuum

-Kidwai, S. (2018). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:<https://www.youthkiawaaz.com/2018/05/cinema-and-literature/> Ημερομηνία Πρόσβασης 6/3/2022.

-Langman, L. (2000). *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American*

-McFarlane, P. (1996). *An introduction to the theory of adaption*. Oxford: Clarendon Press.

-Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cine'ma*. Oxford: Oxford University Press.

-Morley, D. (2007). *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. New York: Cambridge University Press.

- Seger, L. (2010). *Making a good script great*. 3rd edition. USA: Silman-James Press.

- Seger, L. (1990) *Making a good writer great*. Silman- James Press.

-Stam, R., & Raengo, A. (2004). *A companion to Literature and Film*. Oxford:

Blackwell. Swaminathan, S., & Thomas, S. W. . (2018). *The cinematic eighteenth century: History, culture and adaptation*. New York: Routledge.

-Tarkovski, A. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Αθήνα: Νεφέλη.

-Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974), στο: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), Η λογοκρισία στην Ελλάδα,

Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας: Αθήνα

Αντίοχος, Γ. (2015). Ο «Αστακός» και το τέλος του Greek Weird Wave. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:

http://www.athinorama.gr/cinema/article/o_astakos_kai_to_telos_tou_greek_weird_wave-2509839.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 22/10/2020.

-Γαλανού, Λ. (2013). Μικρά Αγγλία. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον

ιστότοπο: <https://flix.gr/cinema/mikra-agglia.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 7/3/2022.

- Ελληνικός Κινηματογράφος. (2019). Έγκλημα στα παρασκήνια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/egklima-sta-paraskinia/> , Ημερομηνία πρόσβασης: 4/3/2022. Η λογοτεχνία στον Ελληνικό Κινηματογράφο. (2018). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://www.youtube.com/watch?v=EV0atTt_v5c , Ημερομηνία πρόσβασης: 5/4/2022
- Η ταινία που γκρέμισε την λογοκρισία στην Ελλάδα, (2015). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://www.clickatlife.gr/cinema/story/52717> , Ημερομηνία πρόσβασης: 2/3/2022.
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο: Θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις*. Αθήνα: Ανόκερος
- Κατσουνάκη, Μ. (2017). Νίκος Περάκης, ο παρατηρητής. *Η Καθημερινή*. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.kathimerini.gr/816219/opinion/epikairothta/politikh/apo-ton-aggeloyloston-lan8imo-kai-antistrofa> , Ημερομηνία πρόσβασης: 12/2/2022
- Κουτελιδάκης Ν. (2020), συνέντευξη: (<https://tvxs.gr/news/sinema/xoreyontas-tangko-ton-xristoygennontin-tin-paramoni-protoxronias> , Ημερομηνία Πρόσβαση: 20/4/2022)
- Κωτόπουλος, Τ. (2021). Δημιουργική γραφή. Πανεπιστημιακές σημειώσεις.
- Λεοντάρης, Γ. (2001). Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση: πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία. *Σύγκριση*, 12, 160- 172
- Λέσχη Ανάγνωσης Βιβλίου Ντεγκάς, (2020). «Λοιμός» Αντρέας Φραγκιάς, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: http://lesxianagnosisbiblioudegas.blogspot.com/2020/07/blog-post_30.html , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/3/2022.
- Λυδάκη, Α. (2008). Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* (126). <https://doi.org/10.12681/grsr.9891>
- Ξανθούλης Γ. (2011) συνέντευξη: (<https://www.culturenow.gr/to-tangko-twn-xristougennwn-i-nea-tainia-tou-nikou-koutelidaki>).
- Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στον κινηματογράφο. (2010). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://cineguerracivil.blogspot.com/2010/11/happy-day-1975.html> ,

Ημερομηνία πρόσβασης: 6/3/2022.

-Παναγόπουλος, Ι. (2017). Κινηματογράφος: Δεμένη Κόκκινη Κλωστή. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://net.xekinima.org/kinimatografos-demeni-kokkiniklosti/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 10/3/2022.

- Πετρίδης, Σ. (2018). *Τηλεοπτικό σενάριο, Δομές και τεχνικές συγγραφής μακράς οπτικοακουστικής αφήγησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Σεναριογραφών Ελλάδος.

-Ρόμπυ, Ε. (2019). Ξέρουμε τι βλέπατε εδώ και εννέα χρόνια. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://flix.gr/articles/greek-box-office-2010-2019.html> , Ημερομηνία πρόσβασης: 15/3/2022.

-Σκοπετέας, Γ. (2006). Θεωρία και τεχνική βίντεο ΙΙ. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://eclass.gunet.gr/modules/document/file.php/ARTGU118/VIDEO_III_SIMIOSIS_SKOPETEADOWNLOAD.pdf, Ημερομηνία πρόσβασης 6/3/2022.

-Σταυροπούλου, Ε. (2002). Αντρέας Φραγκιάς. Διαβάζω: 426: 92 – 96. Διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa84_issue_426 , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/3/2022.

-Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Η κάθοδος των εννιά. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1135> , Ημερομηνία πρόσβασης: 11/3/2022.

-Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2006: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967>, [Ημερομηνία πρόσβασης 11/3/2022](#)

- Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (2006). Χαππυ Νταιη, Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:

<http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/3/2022

-Τζούμα, Α. (1994). *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα : Συμμετρία.

-Φαρμάκη, Ε. (2014). Λογοτεχνία και Κινηματογράφος. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <http://www.artmag.gr/articles/media-keyhole/item/350-literature-movies>, Ημερομηνία πρόσβασης: 6/3/2022.

-Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. (2020). 25ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου (Βραβεία 1984). Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο: <https://web.archive.org/web/20160305200550/http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=25&m=2> , Ημερομηνία πρόσβασης: 15/4/2022.

-Φίνος Φιλμ. (2020). Η Φίνος Φίλμ. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:

<http://finosfilm.com/company> , Ημερομηνία πρόσβασης: 10/4/2022

-Χαρμπής, Α. (2018). Η τιμή του ελληνικού σινεμά. Διαθέσιμο ηλεκτρονικά στον ιστότοπο:

<https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/851782/i-timi-toy-ellinikoysinema/>, Ημερομηνία πρόσβασης: 11/2/2022

-Πηγή εικόνας: <https://flix.gr/news/roza-smirnis-trailer.html>).

-Πηγή εικόνας:

https://www.koutipandoras.gr/sites/default/files/styles/article_large/public/kouti/imag/egrid/2016/06/26/576ffd991dc524d04c8b4677.jpg?itok=o-iAHKIG).