



ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

“ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ”



Κατεύθυνση: Συγγραφή

Εργασία:

«Βασικές αφηγηματικές συμβάσεις της
Κωμωδίας και συγγραφή σεναρίου μικρού
μήκους με τίτλο «Ταφόπλακα»

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωσηφέλης Παναγιώτης

Όνομα Φοιτήτριας: Καρονίδα Ευστρατία

AEM: 7648

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΥΓΓΡΑΦΗ

Εργασία:

«Βασικές αφηγηματικές συμβάσεις της
Κωμωδίας και συγγραφή σεναρίου μικρού
μήκους με τίτλο «Ταφόπλακα»

ΚΑΡΟΝΙΔΗ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑ

ΑΕΜ: 7648

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΙΩΣΗΦΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

ΚΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ

ΒΑΚΑΛΗ ANNA

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κωμωδία	6
Θέμα.....	9
Τα είδη της κωμωδίας.....	11
Κωμωδία Χαρακτήρων	11
Φάρσα.....	12
Κομεντί.....	14
Μιούζικαλ και Μουσική Κωμωδία	17
Παρωδία	18
Μαύρη Κωμωδία.....	20
Πλοκή.....	22
Πλάνες.....	23
Απάτες.....	23
Κακοτυχίες	24
Καταδιώξεις	25
Διαμάχες.....	26
Ερωτικές ίντριγκες	27
Η πλοκή της πλοκής.....	31
Κωμικοί τύποι	33
Ο Λογικός.....	34
Ο Ονειροπαρμένος	35
Ο Νευρωτικός	35
Ο Βλάκας.....	36
Το Κάθαρμα	37
Ο Εραστής.....	38
Ο Ομοφυλόφιλος.....	39
Ο Ξένος	41
Οι Χαρακτήρες.....	42
Ο Κωμικός Ηθοποιός.....	43
Η Γλώσσα της Κωμωδίας.....	45
Συμπερασματικά	46
Βιβλιογραφία	47
Δημιουργικό Μέρος.....	49
Ταφόπλακα.....	50
Σενάριο ταινίας μικρού μήκους: «Ταφόπλακα»	50
Περίληψη	64

Εισαγωγή

Σκοπός του θεωρητικού μέρους της εργασίας αυτής είναι να διερευνήσει τις αφηγηματικές συμβάσεις της κωμωδίας. Ποια είναι δηλαδή τα μοτίβα εκείνα που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς των κινηματογραφικών σεναρίων προκειμένου να φτάσουν την αφήγησή τους στο ποθητό αποτέλεσμα που για την κωμωδία δεν είναι άλλο από το γέλιο.

Αρχικά θα επιχειρήσουμε μια σύντομη προσπάθεια να οριοθετήσουμε την έννοια της Κωμωδίας. Μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία της, από την αρχαιότητα καθώς και μια μοιραία σύγκριση με την τραγωδία έτσι όπως αυτή αναδεικνύεται από τους ορισμούς του Αριστοτέλη.

Στην συνέχεια θα προσπαθήσουμε να αναφερθούμε σε κάποιες από τις βασικές αφηγηματικές συμβάσεις που χρησιμοποιεί η κωμωδία για να επιτύχει τους στόχους της. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθούμε στις δεξαμενές τεχνασμάτων και μοτίβων που χρησιμοποιούνται από τους εκάστοτε δημιουργούς, ήδη από την Αρχαία Κωμωδία μέχρι σήμερα και αφορούν τα θέματα που διαπραγματεύονται, τα είδη, την πλοκή και τους χαρακτήρες.

Κωμωδία

Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον¹.

Σίγουρα μετά από τόσους αιώνες μελέτης δεν υπάρχουν πολλά καινούρια πράγματα για να ειπωθούν όσον αφορά στο τι είναι η Κωμωδία. Γι' αυτό κι εδώ θα επιχειρηθεί μια σύντομη προσέγγιση του όρου και του είδους, καθώς δεν θα μπορούσε να λείπει από μια εργασία αφιερωμένη σε αυτό το θέμα.

Ἐν ἀρχῇ ἦν Ἀριστοτέλης! Μια και οι ορισμοί που έδωσε για την τραγωδία αλλά και την κωμωδία δεν έχουν ξεπεραστεί μέχρι σήμερα και χρησιμοποιούνται ευρέως και για άλλα λογοτεχνικά είδη. Σύμφωνα με τα όσα γράφει στο έργο του «Περὶ Ποιητικῆς» (1995), η κωμωδία έχει ως κεντρικά πρόσωπα χαρακτήρες που είναι κατώτεροι σε ήθος από τους κοινούς ανθρώπους και σκοπός της είναι να αναδείξει συμπεριφορές που «ασκημίζουν» το άτομο κι ως εκ τούτου να γίνουν παράδειγμα προς αποφυγή για τους θεατές.

Ισχυρίζεται δε ότι η κωμωδία γραφόταν παραδοσιακά από ποιητές «κατώτερους» που δεν μπορούσαν να ασχοληθούν με το ηρωικό και το θείο, γι' αυτό και δεν σώζεται ακριβώς η ιστορική του εξέλιξη, όπως αυτή της τραγωδίας, διότι δεν θεωρούνταν σοβαρό είδος δράματος. Το μόνο σίγουρο είναι ότι τα δυο αυτά είδη έχουν μεγάλη συγγένεια μεταξύ τους, όχι μόνο γιατί έχουν κοινή καταγωγή (ξεπηδούν από τις λατρευτικές τελετές προς τιμή του Διονύσου) αλλά κυρίως γιατί αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Σκοπός και των δύο είναι ο διάλογος με την κοινωνική ηθική και η βελτίωση, η κάθαρση του θεατή μέσω τις μίμησης (Μαρκοπούλου, 2019).

Η κωμωδία, όμως, πιο συγκεκριμένα προσπαθεί να πετύχει τον σκοπό της με πιο διασκεδαστικό τρόπο και εργαλείο της το γέλιο. Ο δημιουργός της κωμωδίας *«κρατά έναν καθρέφτη πάνω από την κοινωνία και αντικατοπτρίζει την ασκήμια της,*

¹ Αριστοτέλης, Περὶ ποιητικῆς (1449a, V): Η κωμωδία, όπως το έχουμε ήδη πει, είναι μίμηση ανθρώπων χειρότερων από τον μέσο όρο των συνηθισμένων καθημερινών ανθρώπων, όχι όμως εν σχέσει με κάθε είδος κακίας, αλλά μόνο εν σχέσει με την ασχήμια, της οποίας μέρος είναι καθετί που, ως καταγέλαστο, προκαλεί το γέλιο. (Μετάφραση: Π. Νικολούδης)

τις τρέλες και την κακία της με την ελπίδα πως έτσι θα διορθωθούν» (Hoy, χχ). Αναγνωρίζει την διττή φύση του ανθρώπου, αυτή, δηλαδή του φυσικού όντος και την άλλη του κοινωνικού και προσπαθεί μέσα από το έργο του να αναδείξει την πάλη ανάμεσα σε αυτές τις δύο φύσεις. Ουσιαστικά χρησιμοποιεί ήρωες και καταστάσεις με ανοίκειο τρόπο αντικατοπτρίζοντας ανθρώπινα ελαττώματα που έχουν να κάνουν την κακή επικοινωνία της φυσικής και κοινωνικής τους υπόστασης. Το ανοίκειο προκαλεί εκνευρισμό και ανασφάλεια και η αποκατάστασή του συνήθως πυροδοτεί ξέσπασμα σε γέλιο (Βαλούκος, 2001).

Χωρίς να μπορούμε σε λεπτομέρειες που άπτονται άλλων επιστημών (Ιατρική, Νευροφυσιολογία κ.α.) θα περιοριστούμε σε κάτι που αφορά την συγκεκριμένη μελέτη, το γέλιο αποτελεί μια σύσπαση των μυών του προσώπου, με συμμετοχή και του υπόλοιπου σώματος, ως νευρική αντίδραση που σχετίζεται με κάποιο εξωτερικό ερέθισμα και συνήθως είναι αποτέλεσμα ανακούφισης και αποκατάστασης της αίσθησης της ασφάλειας (Vaid, 2002). Επομένως το γέλιο είναι μια καθαρά διανοητική ικανότητα. Γελάμε όμως όλοι με τα ίδια πράγματα; Το τι βρίσκει κανείς αστείο είναι θέμα προσωπικών εμπειριών, ηθικής αλλά και παιδείας και πολιτισμού. Και κάπως έτσι δημιουργούνται και τα διάφορα είδη της κωμωδίας καθώς και οι διαφορετικές ποιότητές της.

Ωστόσο για πολλά χρόνια, ίσως ακόμα και στις μέρες μας το γέλιο θεωρήθηκε από κάποιους κατώτερη έκφραση, πιθανό γιατί συχνά προκαλείται από τον πόνο του άλλου. Ιδιαίτερα μέσα στους κόλπους των θρησκειών το γέλιο σχεδόν ποινικοποιήθηκε. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος που η κωμωδία θεωρούνταν ήδη από τα χρόνια του Αριστοτέλη «κατώτερο» είδος που απευθύνονταν κυρίως στις λαϊκές μάζες. Παραγνωρίστηκε έτσι η λυτρωτική αλλά και η παιδαγωγική του αξία. Ο ψυχίατρος Νίκος Σιδέρης στο βιβλίο του *«Δύναμη και Βία στην Εφηβεία»*, αναδεικνύει την Κωμωδία ως μια από τις ασφαλιστικές δικλείδες που έχει επινοήσει η κοινωνία για να καταπραΰνει την έμφυτη ευχαρίστηση που νιώθει ο άνθρωπος στην θέα της βίας (Σιδέρης, 2024).

Ολοκληρώνοντας αυτή την μικρή αναφορά στην κωμωδία, θα αναδείξουμε για ακόμα μια φορά την ομοιότητα των δύο ειδών δράματος, της τραγωδίας και της κωμωδίας. Ομοιότητα που αφορά τόσο στα θέματα που προσεγγίζουν, τους ήρωες που χρησιμοποιούν, αλλά και τους στόχους που θέτουν. Εκεί που «η τραγωδία

αντιμετωπίζει το πρόβλημα ως μια μοιραία αντίφαση στην φύση των πραγμάτων, η κωμωδία το βλέπει ως μια ακόμα περίπτωση της ασυνήθιστης πραγματικότητας με την οποία ο καθένας πρέπει να ζήσει όσο καλύτερα μπορεί»(Hoy, χχ). Από αυτή την άποψη επομένως δεν τίθεται θέμα κατωτερότητας της κωμωδίας (ακόμα κι αν αυτό σημαίνει την μη πλήρη παραδοχή της άποψης του μεγάλου φιλοσόφου). Ίσως μάλιστα το διακύβευμα της κωμωδίας είναι πιο δύσκολο, γιατί πρέπει να παραδεχτούμε ότι είναι δύσκολο να προκαλέσει κανείς το γέλιο και την ευχάριστη διάθεση στους άλλους αλλά και γιατί σκοπός της είναι να προσφέρει μέσα από το γέλιο την απομυθοποίηση του προβλήματος και του λάθους και να ωθήσει τον θεατή στην παραδοχή της δικής του αδυναμίας κι ως εκ τούτου στην αυτοβελτίωση με ανώδυνο τρόπο.

Θέμα

Ως θέμα σε μια ταινία και ιδιαίτερα σε μια κωμωδία θεωρούμε την σύγκρουση ουσιαστικά που θα διαπραγματευτεί το σενάριό της. Όπως συμβαίνει ούτως ή άλλως και στην ζωή κάθε κίνηση- εξέλιξη χρειάζεται ενέργεια κι αυτή εκδηλώνεται με τον κανόνα της δράσης και της αντίδρασης. Ο Scott Sedita στο βιβλίο του *«The eight characters of Comedy: Guide to a sitcom acting & writing»*, δεν διστάζει να το πει ξεκάθαρα *«Ανοίξτε την τηλεόραση και παρακολουθήστε οποιοδήποτε πρόγραμμα... είτε θα έχει σύγκρουση ή θα είναι βαρετό»* (Sedita, 2006: 65)

Το θέμα ή «σεναριακή ιδέα» (Σκοπετέας, 2015: 49) μπορεί να ειπωθεί με μια απλή πρόταση. Είναι η πρώτη ιδέα, η αρχή που κατόπιν σκιαγραφείται και οργανώνεται σε ένα συγκεκριμένο είδος, με κάποια πλοκή, διανθίζεται με σκηνοθετικά τεχνάσματα και με τις υποκριτικές ερμηνείες, ώστε να καταλήξει στο τελικό αποτέλεσμα.

Γενικά στην δραματουργική τέχνη αλλά και στην λογοτεχνία αναφέρονται τρία είδη συγκρούσεων του πρωταγωνιστή:

- Με κάποιον άλλον άνθρωπο (ανταγωνιστής)
- Με τον εαυτό του
- Με την φύση ή το θείο.

Ο Βαλούκος κατατάσσει την θεματολογία της κωμωδίας σε τέσσερις κατηγορίες, κάνοντας ποιο συγκεκριμένη την κατάταξή του:

- Σύγκρουση με θεσμούς ή με τα επαγγέλματα, όπου στόχος του κωμωδιογράφου γίνεται κάποιοι κοινωνικοί θεσμοί ή στεγανά.
- Σύγκρουση των δύο φύλων
- Σύγκρουση αντιθέτων, όπου στο πρόσωπο δύο ή περισσότερων ανθρώπων ή ομάδων, βλέπουμε ουσιαστικά να συγκρούονται δύο αντίπαλοι κόσμοι.
- Σύγκρουση του ανθρώπου με τον εαυτό του και κατ' επέκταση με το θείο. (Βαλούκος, 2001)

Ενώ η θεματολογία μπορεί να μην διαφέρει από αυτήν των δραματικών ταινιών, ωστόσο η διαφορά έγκειται στο ότι βασικός στόχος της κωμωδίας είναι να προκαλέσει το γέλιο. Να επεξεργαστεί δηλαδή έτσι το θέμα της, ώστε ο θεατής να το δει με μια πιο ανάλαφρη διάθεση.

Όπως όμως σε κάθε είδος τέχνης έτσι και στην κινηματογραφική κωμωδία υπάρχουν ποιότητες. Έτσι μια καλή κωμωδία, «που σέβεται τον εαυτό της», δεν αρκείται στο να προκαλέσει το γέλιο αλλά θέλει να καταθέσει μια άποψη ως προς το θέμα που διαπραγματεύεται.

Και σίγουρα κάτι που τριβελίζει το μυαλό των δημιουργών είναι η πρωτοτυπία. Παρόλα αυτά η πρωτοτυπία με το πέρασμα των χρόνων και την συνεχή κινηματογραφική παραγωγή είναι όλο και πιο δύσκολη, τουλάχιστον σε ό, τι αφορά την θεματολογία.

Εντέλει μια κωμωδία μπορεί να έχει οποιοδήποτε θέμα, ιδωμένο, όμως, από μια κωμική, σατιρική πλευρά, μέσω του σεναρίου, της πλοκής αλλά και της υποκριτικής των ηθοποιών. Ανάλογα με το θέμα αλλά και τον τρόπο που διαχειρίζονται οι δημιουργοί τις ταινίες, οι κωμωδία χωρίζεται σε είδη.

Τα είδη της κωμωδίας

Σε γενικές γραμμές είναι διάφορες οι κατηγοριοποιήσεις που έχουν γίνει κατά καιρούς όσον αφορά στα είδη της κωμωδίας. Ο Στάθης Βαλούκος (2001) διαχωρίζει τα είδη της Κωμωδίας από το Κωμικό Ύφος ενώ σε άλλους μελετητές συναντάμε την συγχώνευση των δυο αυτών (πχ Σκοπετέας, 2015). Ενδεικτικά μπορούμε να χωρίσουμε τα είδη των κωμικών σεναρίων ως εξής:

1. Κωμωδία ή Κωμωδία χαρακτήρων
2. Φάρσα
3. Κομεντί
4. Μουσική κωμωδία
5. Παρωδία
6. Μαύρη κωμωδία

Κωμωδία Χαρακτήρων

Ως κωμωδία χαρακτήρων μπορούμε να ορίσουμε εκείνο το είδος όπου στο επίκεντρο της υπόθεσης βρίσκουμε έναν ήρωα ο οποίος διαφέρει, συνήθως λόγω χαρακτήρα ή ιδιότυπης συμπεριφοράς ή ακόμα και λόγω των επιλογών του. Η αλληλεπίδραση του ήρωα αυτού με το περιβάλλον του (οικογενειακό, κοινωνικό, επαγγελματικό) είναι αυτή που προσφέρει το γέλιο (Σκοπετέας, 2015). Αυτό το είδος κωμωδίας έχει τις ρίζες του στις Κωμωδίες Χαρακτήρων του Μολιέρου ή και ακόμα πιο βαθιά στην Ρωμαϊκή Κωμωδία.

Το σενάριο στις ταινίες αυτές είναι «χτισμένο» επάνω στον χαρακτήρα και συνήθως η πλοκή είναι επουσιώδης. Συχνά μοιάζει πως πρόκειται για συρραφή σκηνών με επίκεντρο τον ήρωα, σχεδόν χωρίς βαρύτητα στην εξέλιξη. Παρόλα αυτά η ιδιομορφία του χαρακτήρα συνήθως θέλει να περάσει ένα μήνυμα το οποίο περνά τελικά όσο εκτυλίσσεται η ταινία.

Παραδείγματα τέτοιων ταινιών μπορούμε να βρούμε πολλά, εδώ θα αναφερθούμε σε δυο. Η πρώτη είναι μια ταινία του 1998, *Bean, απόλυτη ταινία καταστροφής*, Με τον γνωστό Mr. Bean, κατά κόσμο Ρόουαν Άτκινσον, στον κεντρικό ρόλο. Στην ταινία ο Mr. Bean είναι διάσημος κριτικός τέχνης και καλείται

από ένα μουσείο προκειμένου να μιλήσει για έναν διάσημο πίνακα, ενώ μετά από «επιδέξεις» γκάφες καταφέρνει να τον καταστρέψει. Παρακολουθούμε λοιπόν την αγωνιώδη προσπάθειά του να καλύψει την καταστροφή. Η ταινία έχει φυσικά και πολλά στοιχεία slapstick καθώς ο πρωταγωνιστής είναι ουσιαστικά μια καρικατούρα του μέσου Άγγλου αστού με ρίζες στους ήρωες του παλιού βωβού κινηματογράφου (Βαλούκος, 2001).

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά στην Ιταλική ταινία *Quo Vado?* (*Που πάω, θεέ μου*) του 2016 του Τζενάρο Νουνζιάντε. Η πλοκή της ταινίας είναι απλή όσο και καυστική. Ένας νεαρός Ιταλός ο Κέκο είναι δημόσιος υπάλληλος, όταν οι κυβέρνηση αποφασίζει να κάνει μεταρρυθμίσεις ο Κέκο βρίσκεται σε δυσμένεια και παίρνει την μία μετάθεση μετά την άλλη, με στόχο ουσιαστικά να προκληθεί η παραίτησή του. Ο Κέκο όμως είναι ικανός να αντέξει τα πάντα αρκεί να μην χάσει την θέση του. Πρόκειται για μια σύγχρονη κωμωδία αυτού του τύπου που έχει όλα τα χαρακτηριστικά της Κωμωδίας χαρακτήρα. Ο ήρωας εδώ διαφέρει λόγω της εμμονής του στην επιλογή του να παραμείνει στην δημόσια θέση του και η πλοκή ακολουθεί αυτή του την επιλογή με επεισόδια που αναδεικνύουν την εμμονή του και κλιμακώνονται σταδιακά μέχρι την υπερβολή.

Φάρσα

Δεν θα ήταν ίσως υπερβολή να πούμε ότι η Φάρσα αποτελεί την πρώτη αρχή της Κινηματογραφικής Κωμωδίας, με τις ρίζες της να φτάνουν στο βαριετέ, τα κόλπα του τσίρκου και ακόμα πιο βαθιά ως την *Commedia dell'Arte*. Είναι ο τύπος της ταινίας που κύριο σκοπό της έχει το γέλιο και την διασκέδαση, χωρίς απαραίτητα να επιδιώκει να καταθέσει κάποιο μήνυμα ή άποψη. Σύμφωνα με τον Βαλούκο «*έχει ως μοναδικό της στόχο την ψυχαγωγία και ως υπέρτατη φιλοδοξία την προσφορά ενός καλόγουστου θεάματος.*» (Βαλούκος, 2001: 282)

Η Φάρσα σε αντίθεση με την Κωμωδία Χαρακτήρων, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, στηρίζεται κυρίως στην πλοκή. Αν πάρουμε ως παράδειγμα τα πρώτα κινηματογραφικά δείγματά της, το αμερικάνικο σλάπстик του πρώτου Βωβού κινηματογράφου αλλά και τις μετέπειτα κωμωδίες αυτού του είδους, θα δούμε ότι η πλοκή αποτελεί την βάση των χιουμοριστικών επεισοδίων και τη βασική πηγή του γέλιου, παρόλο που από την Φάρσα ξεπήδησαν πολλές αξεπέραστες

κινηματογραφικές περσόνες, όπως ο Σαρλό, οι Χοντρός και Λιγνός ακόμα και ο σύγχρονος Mr. Bean.

Ιστορικά η Φάρσα παρουσιάζεται ήδη από τις πρώτες ταινίες του Κινηματογράφου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}. Κύριο χαρακτηριστικό αποτελεί η ίντριγκα, και η σωματική κίνηση. Είναι πολλά τα «εργαλεία» που χρησιμοποιεί προκειμένου να φτάσει στο γέλιο και μάλλον θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν διστάζει εύκολα μπροστά σε οποιαδήποτε χοντροκοπιά προκειμένου να πετύχει αυτό τον στόχο. Έτσι με αφετηρία το σλάπстик, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, και μέχρι της σύγχρονες φαρσοκωμωδίες έχουμε παρακολουθήσει ατέλειωτο κυνηγητό, τουρτοπόλεμους, αυγομαχίες, φούστες που σηκώνονται σε απροσδόκητες στιγμές, σκισμένα παντελόνια, μπουγελώματα, ήρωες που τρέχουν γυμνοί, απίθανα άλματα που καταλήγουν σε ακόμα πιο απίθανες προσγειώσεις και διάφορα άλλα ευφάνταστα τεχνάσματα.

Η πλοκή της Φάρσας μοιάζει, θα λέγαμε, με μια καλοκουρδισμένη μηχανή, μιας και όλα φαίνεται να είναι θέμα συμπτώσεων, την κατάλληλη ακριβώς στιγμή (King, 2002). Μια χιονοστιβάδα επεισοδίων και συχνά παρεξηγήσεων που το ένα διαδέχεται το άλλο και προκαλεί το επόμενο μέχρι το τέλος.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το κοινό γνωρίζει πιο πολλά από ό, τι οι ήρωες, γεγονός που εντείνει το κωμικό στοιχείο και κάνει τους χαρακτήρες να μοιάζουν άμοιροι ευθυνών. Δημιουργεί ένα σύμπαν που θα έλεγε κανείς ότι αντλεί την ύπαρξή του από τους «Νόμους του Μέρφι».

Στο πλαίσιο των ταινιών αυτού του είδους μπορούμε να εντάξουμε και τις λεγόμενες «σεξοκωμωδίες». Ταινίες που άνθισαν τις δεκαετίες του '70-'80 και η θεματολογία τους περιστρέφεται γύρω από σεξουαλικά θέματα, κυρίως δε την σεξουαλική ενηλικίωση εφήβων της εποχής, διανθισμένες με πολλά ευτράπελα, αρκετό γυμνό και απίθανες γκάφες. Πρόκειται για προσπάθειες χαμηλής, ως επί των πλειίστων, ποιότητας, μερικές από τις οποίες σήμερα θεωρούνται cult (πχ. *Γρανίτα από λεμόνι*, 1978).

Στο είδος της Φαρσοκωμωδίας είναι συχνό το φαινόμενο η παραγωγή να επανέρχεται με sequel της ταινίας, όταν αυτή αποτελεί εισπρακτική επιτυχία. Έτσι έχουμε ατέλειωτες σε ορισμένες περιπτώσεις συνέχειες, Ένα παράδειγμα είναι η

ταινία το «*Κατσαριδάκι, αγάπη μου*», που κυκλοφορεί σε 6 συνολικά ταινίες με πρώτη το 1968 και τελευταία το 2005. Έχει ως βασικό θέμα ένα αυτοκίνητο με ανθρώπινα συναισθήματα που τρέχει σε αγώνες και μπλέκεται σε πολλές περιπέτειες. Άλλη περίπτωση αποτελεί «*Η Μεγάλη των Μπάτσων Σχολή*» ή *Police Academy* όπως είναι ο Αγγλικός τίτλος της. Η ταινία παρακολουθεί τις απίθανες περιπέτειες που συμβαίνουν μέσα σε μια Ακαδημία, όπου εκπαιδεύονται αστυνομικοί. Αποτέλεσε τόσο μεγάλη επιτυχία που κυκλοφόρησε σε 8 συνέχειες, αρχής γενομένης από το 1984 και την τελευταία ταινία να προβάλλεται το 2018.

Ολοκληρώνοντας θα αναφερθούμε σε ένα παράδειγμα φάρσας που κατάφερε να κάνει την «Υπέρτατη Φιλοδοξία» της, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πραγματικότητα. Μια ταινία που πατάει στα μονοπάτια της φάρσας, χωρίς όμως να καταφεύγει σε φτηνά κόλπα για να προκαλέσει το γέλιο. Πρόκειται για το «*Η ζωή είναι ωραία*», «*La Vita è Bella*», όπως είναι ο πρωτότυπος τίτλος του, του 1997. Ο Ρομπέρτο Μπενίνι υπογράφει την σκηνοθεσία, αλλά και το σενάριο μαζί με τον Βιντσέζο Τσέραμι και κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Πρόκειται για μια βαθιά συναισθηματική κωμωδία με θέμα έναν Εβραίο πατέρα στην διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου που βρίσκεται μαζί με τον μικρό γιό του σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο αγώνας του ήρωα είναι να κατορθώσει να επιβιώσουν και οι δυο αλλά ταυτόχρονα να μην καταλάβει το παιδί την ζοφερή πραγματικότητα που ζουν. Στήνει έτσι ένα παιχνίδι, βάζοντας διαρκώς νέες προκλήσεις στον γιό του, ενώ του υπόσχεται ότι το τελικό έπαθλο για τον νικητή θα είναι ένα αληθινό τανκ. Η ταινία ακολουθεί τον τρελό ρυθμό της φάρσας, μέσα από ευτράπελα γεγονότα. Εκμεταλλεύεται τις συμπτωσιακές στιγμές και καταφέρνει να προκαλεί το γέλιο μέσα από δύσκολες συναισθηματικές καταστάσεις. Πρόκειται για ένα αριστούργημα του είδους.

Κομεντί

Ο Βαλούκος χαρακτηρίζει την κομεντί ως «δράμα με χαρούμενο τέλος» (Βαλούκος, 2001:288). Θεματικά κινείται κάπου ανάμεσα στην τραγωδία και την κωμωδία αλλά τελικά κυριαρχεί ένα ευχάριστο κλίμα και σίγουρα ένα χαρούμενο τέλος, «Happy End». Έχει επικρατήσει τον όρο κομεντί να τον χρησιμοποιούμε για ταινίες που έχουν στο επίκεντρο της ιστορίας τους τον έρωτα και τις οποίες ονομάζουμε αισθηματικές κομεντί. Κάποιοι μάλιστα μελετητές με τον όρο κομεντί προσεγγίζουν

μόνο αυτή την μορφή του είδους (Σκοπετέας, 2015). Είναι αλήθεια πως σε ένα μεγάλο ποσοστό τα σενάρια αυτού του είδους έχουν στο επίκεντρο μια ερωτική ιστορία δεν λείπουν όμως και ταινίες που χρησιμοποιούν τα «εργαλεία» της κομεντί προσεγγίζοντας κοινωνικά θέματα.

Ιστορικά θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την καταγωγή της στις κωμωδίες του Σαίξπηρ (*Το ημέρωμα της στρίγκλας*, *Ο έμπορος της Βενετίας*, *Τέλος καλό όλα καλά* κ.α.) ή και ακόμα παλιότερα στις τραγικωμωδίες του Ευριπίδη (*Ελένη*, *Ιων*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* κ. α.). Στα πλαίσια όμως του κινηματογράφου η κομεντί εμφανίζεται ουσιαστικά την περίοδο που γίνεται η αλλαγή από τον βουβό στον ομιλούντα κινηματογράφο με τις ταινίες που χαρακτηρίζονται ως “Screwball”, παρόλο που και στον βωβό κινηματογράφο έχουν υπάρξει δείγματα «ρομαντικών» προσεγγίσεων (πχ. *Τα φώτα της πόλης*, του Τσάρλι Τσάπλιν).

Αρχής γενομένης από τις κωμωδίες Screwball βασικό χαρακτηριστικό των ταινιών αυτού του είδους είναι το έντονο στοιχείο της αντίθεσης- αντιπαράθεσης του ήρωα με κάποιον/κάποια ανταγωνιστή/τρια και μέσα από μια αλληλουχία γεγονότων που εύκολα μπορούν να χαρακτηριστούν ως δραματικά καταλήγουμε σε ένα αίσιο τέλος (King, 2002).

Στις πρώτες αυτές ταινίες (1930-1940) κυρίαρχο ρόλο παίζει η θέση της γυναίκας και ο ρόλος της που αρχίζει να αλλάζει πρώτα κοινωνικά κι έπειτα «κινηματογραφικά». Η γυναίκα, λοιπόν και οι αντιθέσεις της με τον άνδρα μοιάζει να είναι το κυρίαρχο θέμα. Έτσι πολύ συχνά συναντούμε γυναικείους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Ας μην ξεχνάμε ότι είναι ιστορικά η εποχή που η γυναίκα διεκδικεί πολιτική ψήφο, βγαίνει στην αγορά εργασίας με μεγαλύτερες αξιώσεις και γενικά αυτονομείται από «την κυριαρχία του αρσενικού».

Εξέλιξη των ταινιών αυτών αποτελεί η σημερινή κομεντί και κυρίως η ρομαντική κομεντί, που έχει δώσει πολλά δείγματα στην παγκόσμια παραγωγή. Έτσι πολύ συχνά, ουσιαστικά στην συντριπτική πλειοψηφία τους αυτές οι ταινίες έχουν γυναίκα πρωταγωνίστρια.

Στην κομεντί, όπως είπαμε βασικό στοιχείο της πλοκής αποτελεί η σύγκρουση δύο, συνήθως, χαρακτήρων λόγω διαφορετικών αντιλήψεων ή επιδιώξεων ή και απλά λόγω διαφορετικών χαρακτήρων που δημιουργεί αυθόρμητη αντιπάθεια ή λόγω μιας

κακής σύμπτωσης στην αρχή της σχέσης τους. Η σχέση αυτή συνήθως κλιμακώνεται με περιστατικά που άλλοτε είναι κωμικά, άλλοτε δραματικά- συγκινητικά, άλλοτε με ένα συνδυασμό και των δύο αυτών. Η αλλαγή στα συναισθήματα και τον τρόπο που οι ήρωες αντιμετωπίζουν τα πράγματα είναι μοιραία. Προς το τέλος της ταινίας υπάρχει μια κορύφωση, κατά την οποία όλα μοιάζουν χαμένα αλλά τελικά με κάποιο μαγικό τρόπο έρχεται το Happy End να αφήσει μια γλυκιά επίγευση.

Όσο αφορά στις αμιγώς αισθηματικές ταινίες, που, όπως αναφέραμε, είναι και το μεγαλύτερο ποσοστό αυτού του είδους, ο Γιάννης Σκοπετέας (2015), αναφερόμενος σε μελέτες της Δέσποινας Κακλαμανίδου, καταλήγει στα είδη των συγκρούσεων- πλοκών που έχουν απόλυτη σύνδεση με τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα ζευγάρια:

- Ο κεραυνοβόλος έρωτας που όμως πρέπει να υπερπηδήσει αξεπέραστα εμπόδια για να καταφέρουν οι ερωτευμένοι να είναι μαζί.
- Το ζευγάρι που είναι εντελώς αντίθετοι σε χαρακτήρα
- Ζευγάρια που ήταν μαζί και παρακολουθούμε την επανένωσή τους
- Την μάχη των δυο φύλλων όπου τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα περνούν σταδιακά από τον ανταγωνισμό στον αμοιβαίο σεβασμό

Παραδείγματα τέτοιων ταινιών υπάρχουν άπειρα τόσο στον παλιότερο όσο και στον πιο σύγχρονο κινηματογράφο. Σε αυτό το είδος ανήκουν οι ταινίες που στον παλιό ελληνικό σινεμά ανέδειξαν δημοφιλείς πρωταγωνίστριες όπως την Αλίκη Βουγιουκλάκη (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*(1959), *Μανταλένα*(1960), *Το Δόλωμα*(1964) κ.α.), τη Τζένη Καρέζη (*Δεσποινίς Διευθυντής*(1964), *Τζένη-Τζένη*(1966) κ.α.), την Έλλη Λαμπέτη (*Διαγωγή μηδέν*(1949)), *Κυριακάτικο Ξύπνημα*(1954). Στο είδος αυτό φυσικά ξεχωρίζουν οι Χολιγουντιανές παραγωγές για την ποσότητα, για τους μεγάλους πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες που κατά καιρούς το υπηρέτησαν αλλά και για την ποιότητα που ωστόσο απείχε πολύ από ταινία σε ταινία (Κακλαμανίδου, 2007). Σίγουρα όμως το Χόλυγουντ έδωσε μοναδικά δείγματα του είδους που στην διάρκεια των χρόνων παρέμειναν κλασικά, όπως το *It happened one night*(1934) με τους Clark Gable και Claudette Colbert, *Roman Holiday*(1953) με τους Gregory Peck και Audrey Hepburn, *Pretty Woman*(1990) με τους Richard Gere και Julia Roberts, *You've got mail*,(1998) με τους Tom Hanks και Meg Ryan και πάρα πολλές άλλες.

Μιούζικαλ και Μουσική Κωμωδία

Τα δυο αυτά είδη αντλούν σαφώς την καταγωγή τους από το θεατρικό Μιούζικαλ που ξεκίνησε ουσιαστικά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και άνθισε στις πρώτες του 20^{ου} ιδιαίτερα στην Αγγλία αρχικά κι έπειτα και στην Αμερική. Τα μιούζικαλ του West End στην Αγγλία και του Broadway στην Νέα Υόρκη άφησαν εποχή για τις πλούσιες παραγωγές τους τα λαμπρά αστέρια που τα στόλισαν αλλά και την ευφάνταστη θεματολογία τους. Πολλά από αυτά μεταφέρθηκαν στην μεγάλη οθόνη με μεγάλη επιτυχία. «Το μιούζικαλ είναι θεατρικό είδος, ο κινηματογράφος το προσεταιρίστηκε για να αυξήσει και το πρεστίτζ του και τα κέρδη του» (Πολυκάρπου, 2018)

Τα βασικά «εργαλεία» του Μιούζικαλ είναι ο διάλογος, η μουσική, ο χορός, η θεματολογία και η πλοκή. Όλα αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιούνται εξίσου και αλληλοσυμπληρώνονται. Σύμφωνα με τον Στάθη Βαλούκο «το μιούζικαλ αποτελεί μια τελείως ξεχωριστή κατηγορία ταινιών, η οποία χρησιμοποιεί ως κύριο εκφραστικό και αφηγηματικό μέσο το χορό, το σώμα, τις αρμονικές κινήσεις και το τραγούδι» (Βαλούκος, 2001:295,296). Ο Γιάννης Σκοπετέας(2015) από την πλευρά του θεωρεί ότι

από αφηγηματικής άποψης, το μιούζικαλ μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως ξεχωριστό υποείδος της ρομαντικής κωμωδίας(...)Υπάρχει σταθερή η σύμβαση του σεναριογράφου με τους θεατές ότι οι βασικοί Χαρακτήρες και το περιβάλλον τους πρέπει να έχουν σχέση με το τραγούδι ή τον χορό, ότι η χρήση της μουσικής είναι εξαιρετικά σημαντικά αφηγηματικά και ότι η ροή της δράσης πρέπει να σπάει με την υποχρεωτική παρουσία μουσικοχορευτικών σκετς» (σελ.188)

Το σίγουρο είναι ότι το μιούζικαλ είναι συνυφασμένο με την μουσική και τον χορό. Συνήθως διαθέτει μια κάπως χαλαρή πλοκή που δίνει τον χώρο και την αφορμή για να ακουστούν τραγούδια και να δημιουργηθούν χορογραφίες (Βαλούκος, 2001). Παρόλα αυτά είναι αξιοσημείωτο ότι αυτό το είδος ταινιών καταπιάστηκε ενίοτε με θεματολογία πιο σοβαρή, «δεν έμεινε απαθές μπροστά στα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα, και το ρατσισμό στηλιτεύει και υπέρ των δικαιωμάτων των μειονοτήτων είναι, αλλά και τον αντισημιτισμό βάζει στο στόχαστρο. Το 1966, το Καμπαρέ, βάζει το θέμα της ανόδου του ναζισμού στη Γερμανία» (Πολυκάρπου,

2018). Γενικά το μιούζικαλ «πειραματίστηκε» αρκετά τόσο στην θεματολογία και την μουσική, όσο και σε άλλους τομείς της παραγωγής.

Οι ταινίες του είδους ξεχώρισαν αλλά και πολλές φορές διακρίθηκαν και έμειναν στην ιστορία. Το *West Side Story* μια ταινία του 1961, θεωρείται από τις πλέον κλασικές ταινίες όχι μόνο μιούζικαλ. Μεταφέρει την ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας στις λαϊκές συνοικίες της Νέας Υόρκης. Η σκηνοθεσία (Robert Wise, Jerome Robbins), οι χορογραφίες (Jerome Robbins), αλλά και η μουσική (Leonard Bernstein) έδωσαν έναν νέο μοντέρνο αέρα, επηρέασαν το Παγκόσμιο σινεμά και απέσπασε 10 Όσκαρ.

Η βασική διαφορά ανάμεσα στο μιούζικαλ και την μουσική κωμωδία είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται ακριβώς ο ρόλος της μουσικής στις ταινίες αυτές. Στην μουσική κωμωδία «ο χορός, η χορογραφία και το τραγούδι δεν αποτελούν εκφραστικά μέσα της αφήγησης, αλλά απλά χρησιμοποιούνται προκειμένου να εμπλουτίσουν την πλοκή και να ομορφύνουν την δράση με μερικά τραγούδια» (Βαλούκος, 2001:296). Ως εκ τούτου σε αυτή την κατηγορία θα πρέπει να ενταχθούν οι περίφημες ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου της δεκαετίας του '60, που αναφέρονται ως μιούζικαλ (*Μερικοί το προτιμούν κρύο, Κάτι να καίει, Οι θαλασσιές οι χάντρες κ.α.*)

Παρωδία

Η παρωδία είναι είδος ταινιών που λαμβάνουν ως βάση μια υπάρχουσα, συνήθως δραματική, ταινία (ή πολλές με συναφή θέματα), η οποία έχει, συνήθως, διαγράψει μια πετυχημένη, εισπρακτικά και γενικότερα (βραβεύσεις, κριτικές), πορεία, και την προσεγγίζουν με τρόπο υπερβολικό προκειμένου να σατιρίσει και να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα. Σύμφωνα με τον Βαλούκο (2001: 300), η παρωδία δεν αποτελεί είδος κωμωδίας αλλά ιδιαίτερο κωμικό ύφος. Η διαφορά έγκειται στο ότι στην πρώτη περίπτωση μιλάμε για είδος κωμικών ταινιών με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενώ στην δεύτερη για αισθητική προσέγγιση του δημιουργού.

Παρόλα αυτά ο ορισμός της παρωδίας του Βαλούκου μας εξυπηρετεί απολύτως: «Παρωδία είναι η κοροϊδευτική μίμηση ενός πρωτότυπου έργου, η οποία επιτυγχάνεται με την κατάλληλη χρησιμοποίηση των αφηγηματικών του κλισέ. Είναι μια μίμηση, η οποία φτάνει μέχρι την υπερβολή, προκειμένου να τονίσει τις αδυναμίες ή να σατιρίσει τις ιδέες του πρωτότυπου.» (Βαλούκος, 2001: 301, 302) Ο

ορισμός αυτός φαίνεται εξάλλου να αντανακλά με περισσότερη σαφήνεια εκείνον του Λεξικού της Οξφόρδης, σύμφωνα με το οποίο Παρωδία είναι: «Ένα έργο γραφής, μουσικής, υποκριτικής κλπ. που αντιγράφει σκόπιμα κάποιο άλλο έργο με σκοπό να γίνει χιουμοριστικό».

Σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin (2017) η παρωδία είναι η φυσική εξέλιξη των πραγμάτων τόσο στην λογοτεχνία και στην τέχνη γενικότερα όσο και στην κοινωνία. Το γέλιο είναι το αντιβιοτικό που θεραπεύει κάθε δυσκολία και φόβο του ανθρώπου. Σύμφωνα με αυτή την θεωρία καθετί που είναι σοβαρό ή τρομακτικό και προκαλεί την θλίψη ή τον φόβο, αργά ή γρήγορα θα γελοιοποιηθεί κι αυτός είναι ο τρόπος των ανθρώπων για να ξεορκίζουν το κακό, το στενάχωρο, το δύσκολο.

Ένα παράδειγμα που αποδεικνύει πραγματικά την θεωρία του Bakhtin είναι οι ταινίες τρόμου που γυρίστηκαν στο Χόλυγουντ το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, όπως πχ. η ταινία «Dracula» (1931) του Τοντ Μπρόουνινγκ και το «Frankenstein, the man who made a monster» (1931) του James Whale αλλά και πολλές άλλες. Στην αρχή ο κόσμος τις παρακολουθούσε έντρομος και πολλοί πίστεψαν στους μύθους που αναπαρήγαγαν. Στην συνέχεια όμως, ήταν σχετικά εύκολο να ανακαλύψει κανείς τα «κλισέ», τα τεχνάσματα δηλαδή που χρησιμοποιούσαν και μοιραία άρχισε η παρωδία τους. Η «Νύχτα των Βρικόλακων» (1967) του Romans Polansky, «Frankenstein Junior» (1974), του Μελ Μπρουκς δεν είναι οι μόνες που παρωδούν αυτές τις ταινίες τρόμου, χρησιμοποιώντας ακριβώς τα ίδια κλισέ (knoji.2011).

Έτσι σχεδόν για κάθε είδος ταινίας συναντάμε και ανάλογες ταινίες παρωδιών. Παρωδίες γουέστερν, όπως το «Τζο, ο Λεμονάδας» (1964) του Oldrich Lipsky κ.α. Παρωδίες ταινιών επιστημονικής φαντασίας, όπως το «Μπαλάκια τρίτου τύπου» (1987) του Μελ Μπρουκς, το «Οι Αρειανοί επιτίθενται» (1996) του Tim Burton κ.α. Παρωδίες ταινιών δράσης και καταστροφής, όπως το «Τρελές σφαίρες 2 ½» (1991) του David Zucker ή το «Τέλος του κόσμου» (2013) του Edgar Wright κ.α. Ακόμα και παρωδίες ρομαντικών ταινιών, όπως το «Ροζαλίνα»(2022) της Karen Maine. Πολλές άλλωστε είναι οι παρωδίες που «στρέφουν τα πυρά τους» σε μια συγκεκριμένη ταινία, όπως το «Ο Γκαφατζής της ζούγκλας» (1997) του Sam Weisman ή το «Ρομπέν των Δασών: οι ήρωες με τα κολλάν» (1993) του Μελ Μπρουκς και πολλές άλλες.

Ιστορικά η πρώτη κινηματογραφική παρωδία υπήρξε το «The little train robbery» (1905) του Έντουιν Πόρτερ που παρωδεί την ταινία «Η μεγάλη ληστεία του τρένου» (1903) του ίδιου! Ο Πόρτερ έκανε την πρώτη ταινία η οποία θεωρείται σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου, μιας και ήταν η πρώτη που χρησιμοποίησε σύγχρονη αισθητική στην λήψη των πλάνων αλλά ήταν και η πρώτη που διανεμήθηκε με χρηματικό αντίτιμο σε μεγάλη κυκλοφορία (ethnos.gr 2022). Μετά από αυτή του την επιτυχία ο Πόρτερ κάνει μια δεύτερη ταινία- sequel όπου παρωδεί την πρώτη με πρωταγωνιστές παιδιά.

Γενικά είναι πολλοί οι δημιουργοί που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος. Ένας από αυτούς είναι ο Μελ Μπρουκς, που αναφέρθηκε παραπάνω. Ο Γούντι Άλεν έχει επίσης ασχοληθεί με το είδος αυτό. Πιο σύγχρονος είναι ο Peter Segal, με πολλές ταινίες του είδους στο ενεργητικό του. Αλλά και στον Ελληνικό κινηματογράφο μπορούμε να συναντήσουμε αυτό το είδος, όπως σε αρκετές ταινίες με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο, αλλά και πιο σύγχρονες όπως το «Κλάμα βγήκε από τον Παράδεισο» (2001) των Ρέππα- Παπαθανασίου.

Γενικά σαν είδος η παρωδία θεωρείται χαμηλής αισθητικής μια και συχνά καταφεύγει σε χοντράδες και υπερβολές προκειμένου να πετύχει τους σκοπούς του, που δεν είναι άλλοι από το αφελές γέλιο και το εισπρακτικό κέρδος.

Μαύρη Κωμωδία

Η Μαύρη Κωμωδία είναι το υποείδος εκείνο της κωμωδίας που κινείται σε εντελώς ανατρεπτικά μονοπάτια και προκαλεί το γέλιο μέσα από καταστάσεις τραγικές και συνθήκες μάλλον δραματικές, χρησιμοποιώντας θέματα που συχνά θεωρούνται ταμπού όπως ο θάνατος, η αρρώστια, η κακοποίηση κ. α. Ο ορισμός που δίνει ο Connard είναι ο εξής: «Η Μαύρη κωμωδία είναι μια ταινία που προσφέρει δύσκολη διασκέδαση, βγαλμένη από την απελπισία ή την ταλαιπωρία που συνοδεύει μια επιπόλαιη ή παραβατική συμπεριφορά απέναντι σε ιερά σοβαρά θέματα και συνηθισμένα ταμπού» (Connard, 2005:11)

Ο όρος «Μαύρο Χιούμορ» επινοήθηκε από τον σουρεαλιστή Αντρέ Μπρετόν στο βιβλίο του «Ανθολογία του μαύρου χιούμορ» (Breton, 1996) αναγνωρίζοντας ως θεμελιωτή του τον Τζόνναθαν Σουίφτ. Ένα χιούμορ, δηλαδή, που διαχειρίζεται με

κυνισμό θέματα όπως ο θάνατος (Connard, 2005:12). Παρόλα αυτά όμως στοιχεία μαύρου χιούμορ και μαύρης κωμωδίας συναντούμε ήδη στον Αριστοφάνη και στους αρχαίους Έλληνες κυνικούς φιλοσόφους αλλά και στο Ρωμαϊκό θέατρο.

Στον κινηματογράφο η μαύρη κωμωδία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον ήρωα ή καλύτερα στον αντιήρωα- πρωταγωνιστή. Συνήθως πρόκειται για χαρακτήρα που είναι είτε εκτός νόμου είτε γενικά εκφράζει διαφορετικά πρότυπα από αυτά ενός κανονικού ανθρώπου. Καταπατά τις κοινωνικές συμβάσεις διότι κατά κανόνα δεν τον εκφράζουν, δεν αποτελούν δικό του σύστημα αξιών. Έτσι ο θεατής δυσκολεύεται να ταυτιστεί απόλυτα μαζί του. Δημιουργεί αντιφατικά συναισθήματα, συμπάθειας και αντιπάθειας ταυτόχρονα.

Σύμφωνα με τον Connard «αν η κωμωδία είναι ένας καθρέφτης της κοινωνίας, η μαύρη κωμωδία είναι ένας παραμορφωτικός καθρέφτης που δείχνει με υπερβολή τις ατέλειές της» (Connard, 2005: 5). Παρόλη όμως την υπερβολή συχνά στην μαύρη κωμωδία συναντάμε αλήθειες που μας οδηγούν σε προβληματισμό σχετικά με τους ηθικούς κανόνες που διέπουν την κοινωνία μας.

Το είδος της μαύρης κωμωδίας έχει να επιδείξει κάποιες πολύ αξιόλογες ταινίες όπως το «*Pulp fiction*» (1994) του Κουεντίν Ταραντίνο, όπου σε τέσσερις ιστορίες που εκτυλίσσονται παράλληλα παρακολουθούμε την δράση δύο πληρωμένων δολοφόνων, ενός ξεπεσμένου πυγμάχου που τον κυνηγά η μαφία, μιας ναρκομανούς συζύγου ενός γκάνγκστερ. Το «SOS Πεντάγωνο καλεί Μόσχα» (1964) του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, είναι ακόμα μια εξαιρετική μαύρη κωμωδία που μάλιστα κατατάσσεται στις καλύτερες κωμωδίες όλων των εποχών. Βάζει στο στόχαστρο τους φόβους του « Ψυχρού πολέμου» μεταξύ Η.Π.Α. και Ε.Σ.Σ.Δ.

Πλοκή

Η πλοκή είναι ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο στην δημιουργία μιας κινηματογραφικής ταινίας. Όπως το λέει κι η λέξη πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός «πλέκει» τα γεγονότα προκειμένου να αφηγηθεί την ιστορία. Είναι στοιχείο σύμφυτο με την αφήγηση και αναφέρεται εξίσου στην λογοτεχνία στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Η διαφορά της απλής αφήγησης από την πλοκή είναι ότι στην αφήγηση αναφέρουμε μια σειρά γεγονότων προκειμένου να φανερώσουμε την ιστορία, ενώ με την πλοκή επιδιώκουμε το ενδιαφέρον του δέκτη. Αυτό επιτυγχάνεται με κάποια συγκεκριμένα τεχνάσματα, που γενικά έχουν πολλάκις κατηγοριοποιηθεί και επαναλαμβάνονται ανάλογα με το θέμα και το είδος της ταινίας.

Πρόκειται για τεχνάσματα που σκοπό έχουν όπως είπαμε να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του θεατή αλλά και να αναδείξουν την σύγκρουση της ταινίας δίνοντας «όγκο» και δυναμική στην αφήγηση. Αυτά τα μοτίβα της πλοκής είναι επαναλήψεις από την αφηγηματική παράδοση των λαών μέσα στον χρόνο και έχουν αρχετυπικό χαρακτήρα, όμως ενώ επαναλαμβάνονται «παίρνουν διαφορετική όψη, ανάλογα με τις συνθήκες και τα είδη μέσα στα οποία αναπτύσσονται.» (Σκοπετέας, 2015: 59)

Ο Στάθης Βαλούκος στο βιβλίο του «*Κωμωδία*» (2001) κάνει μια αξιολογή κατηγοριοποίηση- ομαδοποίηση των βασικών πλοκών που χρησιμοποιούνται από τους δημιουργούς συγκεκριμένα της κωμωδίας. Εδώ θα αναφέρουμε τα βασικά στοιχεία αυτής της κατηγοριοποίησης ενδεικτικά².

1. Πλάνες
2. Απάτες
3. Κακοτυχίες
4. Καταδιώξεις
5. Διαμάχες
6. Ερωτικές ίντριγκες

² Τα παραδείγματα που θα χρησιμοποιηθούν είναι παρμένα κυρίως από τον Ελληνικό κινηματογράφο του οποίου η παραγωγή καλύπτει εξάλλου όλες τις κατηγορίες.

Πλάνες

Με τον όρο πλάνες εννοούμε τα κωμικά περιστατικά που προκύπτουν όταν για κάποιο λόγο υπάρχει σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα ενός ήρωα. Κι αυτό πάλι μπορεί να συμβαίνει με κάποια μοτίβα τα οποία έχουμε δει συχνά να επαναλαμβάνονται. Τα πιο συνήθη είναι:

- Ο σωσίας: όπου δύο χαρακτήρες χωρίς να έχουν καμία συγγένεια, έχουν ωστόσο καταπληκτική ομοιότητα, με αποτέλεσμα οι πράξεις του ενός να αποδίδονται στον άλλο. (π.χ. «*Ο δικτάτωρ*» του Τσάρλι Τσάπλιν, 1941)
- Οι δίδυμοι: Όμοιο με το προηγούμενο μοτίβο, και σε αυτό των διδύμων έχουμε απόδοση των πράξεων του ενός στον άλλο. Εδώ όμως υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία ως προς τον χειρισμό από την πλευρά του δημιουργού. Μια δημοφιλής εκδοχή είναι ότι τα δίδυμα είναι χαμένα και δεν γνωρίζουν την ύπαρξη ο ένας του άλλου, βρίσκονται όμως για κάποιους λόγους να ζουν σε κοντινά περιβάλλοντα. Σε άλλο μοτίβο τα αδέλφια δεν είναι χαμένα αλλά η σύγχυση για τις πράξεις τους παραμένει είτε εν αγνοία τους, είτε επίτηδες. Υπάρχει επίσης και η παραλλαγή τα δίδυμα να είναι εντελώς ανόμοια μεταξύ τους, το αντίθετο ο ένας του άλλου. (π.χ. «*Οι δίδυμοι*» του Ράιτμαν, 1989)
- Η συνωνυμία: όπου διάφορα ευτράπελα επεισόδια συμβαίνουν εξαιτίας της συνωνυμίας δυο ηρώων, συχνά ενός διάσημου κι ενός άσημου, καθημερινού ανθρώπου. (π.χ. «*Τύφλα να' χη ο Μάρλον Μπράντο*» του Λάσκου με τον Θ. Βέγγο, 1963)
- Ένας στην θέση του άλλου: όπου μέσα από κάποιες συμπτώσεις κάποιος βρίσκεται να παίρνει την θέση κάποιου άλλου είτε εν γνώση του είτε χωρίς να το γνωρίζει.(π.χ. «*Ο κύριος Πτέραρχος*», 1963 αλλά και «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*», 1959 των Σακελάριου Γιαννακόπουλου με τον Κ. Χατζηχρήστο)

Απάτες

Με το τέχνασμα της απάτης δημιουργούνται διάφορα ευτράπελα στην πλοκή που κυρίως αφορούν σε:

- Μεταμφιέσεις: Όπου ο ήρωας μεταμφιέζεται προκειμένου να κρύψει την ταυτότητά του, είτε σε κάποιο άλλο πρόσωπο αλλά και συχνότατα

παριστάνοντας άτομο του άλλου φύλου. (π.χ. «Mrs. Doubtfire», 1993 του Κρις Κολόμπους με τον Ρόμπιν Γουίλιαμς)

- Απάτες που σχετίζονται με κάποιο επάγγελμα: όπου κάποιος από τους ήρωες υποδύεται ότι έχει μια επαγγελματική ιδιότητα την οποία όμως στην πραγματικότητα δεν κατέχει. Π.χ. «Ο Φίλος μου ο Λευτεράκης», 1963 του Α. Σακελάρου, όπου ο Νικήτας Πλατής αν και τρόφιμος Ψυχιατρείου, υποδύεται τον χειρουργό και προτείνει στον Ν. Ηλιόπουλο να του κάνει μια εγχείρηση «πάνω από τα ρούχα». Ένα ακόμα παράδειγμα αποτελεί η ταινία «Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι», 1968 του Α. Σακελάρου, όπου η Μ. Κοντού υποδύεται την οικιακή βοηθό, αποκρύπτοντας την πραγματική της ταυτότητα και τον λόγο για τον οποίο βρίσκεται στο σπίτι του κυρίου Πετρόχειλου (Λ. Κωνσταντάρας)
- Απάτες που έχουν να κάνουν με ένα ανύπαρκτο πρόσωπο (π.χ. «Ο φίλος μου ο Λευτεράκης» όπως και παραπάνω όπου ο ήρωας παρουσιάζει σαν άλλοθι για τις «βρομοδουλειές» του ένα φανταστικό πρόσωπο τον Λευτεράκη, μόνο που κάποια στιγμή ο Λευτεράκης εμφανίζεται ολοζώντανος.)
- Τέλος η συνειδητή απόκρυψη της ταυτότητας του ήρωα π.χ. «Υπάρχει και φιλότιμο», 1965 του Α. Σακελάρου, όπου ο Υπουργός Μαυρογιαλούρος αποκρύπτει την ταυτότητά του προκειμένου να μάθει τις κομπίνες που στήνονται πίσω από την πλάτη του.

Κακοτυχίες

Αγαπημένο τέχνασμα των δημιουργών αποτελεί η κακοτυχία του ή των ηρώων. Ο χαρακτήρας βρίσκεται κάπου την εντελώς λάθος στιγμή και συμβαίνει αυτό που δεν θα έπρεπε ποτέ να συμβεί.

- Απροσδόκητη επιστροφή: όπου ένας ήρωας που υποτίθεται ότι λείπει μακριά ή είναι χαμένος επιστρέφει ξαφνικά και μάλιστα στην χειρότερη στιγμή. Τέχνασμα που έχει χρησιμοποιηθεί πολλές φορές και σε πολλές παραλλαγές. Στην ταινία «Πατέρα, κάτσε φρόνιμα», 1967 του Κ. Καραγιάννη ο Α. Τζανετάκος που σπουδάζει στην Αθήνα αλλά ουσιαστικά τρώει τα λεφτά του πατέρα του, δέχεται την απρόσμενη επίσκεψη του τελευταίου κι έτσι αρχίζει η δράση. Στην ταινία η «Η Παριζιάνα», 1967 του Γ. Δαλιανίδη, τέτοιου είδους κακοτυχίες είναι πολύ

συχνές. Η Βλαχοπούλου που συστήνεται ως παριζιάνα μοδίστρα σε τουριστικό ξενοδοχείο της Μυκόνου, συναντά απροσδόκητα πρώτα τον έμπορο από τον οποίο προμηθεύεται υφάσματα στην Αθήνα (Κ. Καρράς), έπειτα στην πορεία της ταινίας επιστρέφει ο υποτίθεται νεκρός σύζυγός της (Δ. Καλλιβωκάς) ενώ αργότερα εμφανίζεται ο ιδιοκτήτης της βίλας (Γ. Γαβριηλίδης) που έχουν δανειστεί εν αγνοία του προκειμένου να κάνουν μια επίδειξη μόδας. Όλα αυτά πυροδοτούν διαρκώς ανατρεπτικές καταστάσεις.

- Απροσδόκητη συνάντηση: όπου κάθε λογής ευτράπελα μπορεί να συμβούν εξαιτίας του ότι κάποιος συναντιούνται την λάθος στιγμή στο λάθος σημείο. Στο «*Η κόρη μου η Σοσιαλίστρια*», 1966 του Σακελάρη η Βουγιουκλάκη τσακώνεται με τον Δ. Παπαμιχαήλ και εκ των υστέρων ο τελευταίος συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για την κόρη του αφεντικού του. Στα «*Κίτρινα γάντια*», 1960 και πάλι του Σακελάρη ο Σταυρίδης «συναντιέται» ατυχώς με τα γάντια της γυναίκας του (!) κι αυτό πυροδοτεί την πλοκή όλης της ταινίας.

Καταδιώξεις

Πρόκειται μάλλον για το πιο γνωστό κωμικό μοτίβο που μπορεί να στηρίξει την πλοκή ολόκληρης ταινίας ή κάποιες μόνο στιγμές κι όσο κι αν έχει «παιχτεί» εξακολουθεί να χρησιμοποιείται καθώς προκαλεί το αβίαστο γέλιο. Έτσι κατά καιρούς έχουμε παρακολουθήσει διαφόρων ειδών κυνηγητά.

- Από άγνοια: όπου ο χαρακτήρας χωρίς να το γνωρίζει κατέχει ένα αντικείμενο ή μυστικό, χωρίς όμως να γνωρίζει την αξία του και για τον λόγο αυτό γίνεται στόχος κάποιων (κακοποιών στοιχείων ή απατεώνων κτλ.) που είτε θέλουν να πάρουν το αντικείμενο είτε να διασφαλίσουν ότι δεν θα διαρρεύσει το μυστικό. Και συνεχίζοντας με παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο μια τέτοια καταδίωξη έχουμε στο «*Κοροϊδάκι της δεσποινίδος*», 1960 του Γ. Δαλιανίδη.
- Αγώνας δρόμου: Όπου για κάποιο λόγο υπάρχει ένας επίσημος ή ανεπίσημος αγώνας δρόμου στον οποίο ο ήρωας προσπαθεί να προλάβει μια διορία ή να σωθεί από κάτι/ κάποιον. Κλασικό παράδειγμα η ταινία «*Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*», 1960 των Σακελάρη-

Γιαννακόπουλου, όπου οι δύο κεντρικοί ήρωες (Ηλιόπουλος, Χατζηχρήστος) αποφεύγουν ο ένας τον άλλο λόγω βεντέτας, αλλά καθώς δεν γνωρίζονται ούτε φυσιογνωμικά τελικά καταλήγουν να κρύβονται μαζί και να καλύπτουν ο ένας τον άλλο.

- Κυνήγι ενός θησαυρού, όπου ο ήρωας ψάχνει για κάποιο αντικείμενο αξίας ή και για κάποιο άτομο που πρέπει ιδανικά να το βρει πριν από κάποιον άλλο. Σε αυτό το είδος δεσπόζει σίγουρα η ιστορία με τον θησαυρό που είναι κρυμμένος μέσα σε πολυθρόνες. Σύμφωνα με άρθρο του «Αθηνοράματος» (Καντέας- Παπαδόπουλος, 2019) η ιστορία που αρχικά κυκλοφόρησε σε μυθιστόρημα, έχει 18 μεταφορές στην μεγάλη οθόνη. Παραλλαγή της συγκεκριμένης πλοκής αποτελεί η ελληνική ταινία «Αγάπησα μια πολυθρόνα», 1971 του Λ. Μιχαηλίδη. Κλασική πλοκή όμως αποτελεί κι αυτή στην οποία εντάσσεται και η ταινία «Ο θησαυρός του μακαρίτη», 1959 του Ν. Τσιφόρου, όπου –όπως και σε άλλες ταινίες με παρόμοια πλοκή- διαρρέει με κάποιο τρόπο ένα μυστικό σχετικά με την ύπαρξη ενός θησαυρού σε ένα συγκεκριμένο μέρος και διάφοροι επίδοξοι τυχοδιώκτες βρίσκονται σε αναζήτησή του με τελική κατάληξη σχεδόν πάντα ένα «Βατερλό».

Διαμάχες

Αυτό το μοτίβο περιλαμβάνει την δημιουργία πλοκών που έχουν να κάνουν είτε με κάποια διαμάχη που προκύπτει στην προσπάθεια των χαρακτήρων να λύσουν κάποιο θέμα είτε το στήσιμο κάποιας κομπίνας.

- Κληρονομιά: όπου μια ομάδα ανθρώπων κληρονομούν μια περιουσία και προσπαθούν να εξοντώσουν τους άλλους προκειμένου να μείνουν ο κάθε ένας τους μοναδικός αποδέκτης. Χαρακτηριστική ταινία τέτοιας πλοκής αποτελεί το «Κληρονόμοι», 1964 του Γ. Δαλιανίδη.
- Η λύση του μυστηρίου: όπου κάποιος προσπαθεί να βρει την λύση ενός μυστηρίου. Αυτός μπορεί να είναι ένας επιθεωρητής ή αστυνομικός όπως στις ταινίες «Ροζ Πάνθηρ», «Φαντομάς» ή στα ελληνικά πράγματα και σε μορφή παρωδίας στην ταινία «Αλαλούμ», 1982 των Χάρρυ Κλυν και Κακουλίδη, αλλά και στην ταινία «Θου Βου φανερός πράκτωρ 000», 1967 των Τσιφόρου-Ελευθερίου. Μπορεί όμως και να είναι ένας απλός πολίτης που για κάποιο

λόγο βρίσκεται μπλεγμένος σε ένα μυστήριο που προσπαθεί να λύσει όπως στην ταινία «*Αν έχεις τύχη*», 1965 του Ν. Τσιφόρου όπου ο πρωταγωνιστής (Δ. Παπαμιχαήλ) βρίσκει τυχαία ένα λαχείο που κερδίζει μεγάλο χρηματικό ποσό, αλλά στην πορεία ανακαλύπτει ότι δεν το βρήκε τυχαία και μπαίνει στην διαδικασία να λύσει το μυστήριο με κάθε δυνατό μέσο που διαθέτει.

- Ένα άλλο κοινό θέμα για την δημιουργία πλοκής αποτελεί το μοτίβο του στησίματος μια κομπίνας. Εξαιρετική ταινία αυτού του είδους είναι «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*», που αναφέρθηκε και πιο πάνω.

Ερωτικές ίντριγκες

Τα ερωτικά παιχνίδια αναμφίβολα αποτελούν μέρος των περισσότερων ταινιών καθώς ο έρωτας είναι ένα συναίσθημα που μας αγγίζει όλους και ειδικά οι ίντριγκες που προκαλεί. Στο σημείο αυτό θα διαφωνήσουμε με τον Βαλούκο που υποστηρίζει ότι αυτός ο τύπος πλοκής συναντάται κυρίως σε αισθηματικές κωμωδίες (Βαλούκος, 2001: 359). Οι ανταγωνισμοί και όλα τα άλλα επεισόδια που προκαλεί ο έρωτας και τα συναντάμε στον κινηματογράφο μπορεί να είναι η βασική πλοκή μιας ταινίας και τότε η ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί ως αισθηματική αλλά και πάλι μπορεί να έχει διάφορες εκφάνσεις. Όμως ακόμα και σε ταινίες που δεν είναι αισθηματικές συνήθως θα υπάρχει μια υποπλοκή που θα είναι αφιερωμένη στο θέμα αυτό. Όσο αφορά τώρα, στις μορφές που μπορεί να πάρει μια τέτοια πλοκή είναι πολλές και κάποιες είτε βασίζονται σε αρχέτυπα, είτε μπορεί να είναι πιο περίπλοκες, όπως άλλωστε είναι και το ερωτικό συναίσθημα στην πραγματικότητα. Έτσι θα συναντήσουμε ταινίες όπου θα βρούμε τον έρωτα όπως στα παραμύθια:

- Το μοτίβο της «*Σταχτοπούτας*» όπου μια ταπεινή ή φτωχή κοπέλα αγαπά έναν πλούσιο και όμορφο άντρα και μετά από πολλές περιπέτειες και κακοτυχίες καταφέρνουν να είναι τελικά μαζί (Σκοπετέας, 2015). Πολλές είναι οι ταινίες με τέτοιο περιεχόμενο, εδώ θα αναφερθούμε στην ομώνυμη «*Μοντέρνα Σταχτοπούτα*», 1965 και πάλι του Α. Σακελάρη, όπου έχουμε, όπως το λέει και ο τίτλος αναπαραγωγή του μοντέλου της Σταχτοπούτας σε μοντέρνα εποχή. Παραλλαγή του συγκεκριμένου μοτίβου είναι και η «*καλόκαρδη πόρνη*», όπου μια πόρνη γεμάτη συναισθήματα είναι αυτή που οδηγεί την πλοκή (π.χ. «*Ποτέ την Κυριακή*»,

1960 του Ζυλ Ντασέν.) Ανάλογο μοτίβο υπάρχει και αντίστροφα «Η ωραία και το τέρας», όπου ένας αδιάφορος ή άσχημος άνδρα που μέσα από τον έρωτά του για μια όμορφη γυναίκα μεταμορφώνεται. Ανάλογο είναι και το μοντέλο που ο Σ. Βαλούκος ονομάζει «Πυγμαλίων» (Βαλούκος, 2001: 360), παρμένο από τον αρχαιοελληνικό μύθο, όπου ένας άνδρας αναλαμβάνει μια λαϊκή γυναίκα, την διδάσκει και μετά την ερωτεύεται. Τέτοιες ταινίες υπάρχουν πολλές τόσο στον ξένο όσο και στον Ελληνικό κινηματογράφο (πχ. «*Το πιο Λαμπρό Αστέρι*», 1967 του Λάκη Μιχαηλίδη.)

- Το ημέρωμα της στρίγγλας: όπου ένας επεισοδιακός έρωτας γίνεται αφορμή για να υποταχθεί μια δυναμική και πεισματάρη γυναίκα. Μοτίβο γνωστό που έχει αναπαραχθεί αρκετές φορές και από την πλευρά ενός άνδρα, χαρακτηριστικό παράδειγμα «*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*», 1968 που αναφέρθηκε και παραπάνω.
- Η ζήλια, ως κινητήρια δύναμη της πλοκής έχει παιχτεί πάρα πολύ ειδικά στον ελληνικό κινηματογράφο είτε εξ ολοκλήρου ως βασικό θέμα της ταινίας, όπου ο ήρωας ή η ηρωίδα υποφέρει από την έντονη ζήλια του/της και κάνει και το περιβάλλον του να υποφέρει (π.χ. «*Ο Ζηλιάρογας*», 1956 του Γ. Τζαβέλα, «*Η ζηλιάρα*», 1968 του Ν. Τσεκούρα αλλά και τα «*Κίτρινα γάντια*» που αναφέρθηκαν και παραπάνω.) Η ζήλια όμως συχνά αποτελεί και ένα τέχνασμα προκειμένου να επαναφέρει έναν αδιάφορο σύζυγο οπότε δεν διατρέχει ολόκληρη την υπόθεση αλλά μόνο ένα μέρος της (πχ. «*Η χαρτοπαίχτρα*», 1964 του Γ. Δαλιανίδη).
- Σεξουαλική ενηλικίωση εφήβων (κυρίως αγοριών): πρόκειται για ένα θέμα αρκετά δημοφιλές που έχει αναπαραχθεί σε διάφορες μορφές. Συνήθως δε τα έφηβα αγόρια αναζητούν και βρίσκουν τον έρωτα σε μια γυναίκα πεπειραμένη (συχνά είναι και συγγενής ή μητέρα κάποιου φίλου) είτε μικρότερης ηλικία συνομήλικη ή λίγο μεγαλύτερη. (π.χ. «*Peppermint*», 1999 του Κώστα Καπάκα αλλά και η «*Uranys*», 2006 του ίδιου)
- Οι αντίπαλοι: όπου δυο εντελώς αντίθετοι χαρακτήρες που αρχικά αντιπαθούνται βρίσκονται κάτω από ορισμένες συνθήκες που τους κάνουν να ερωτευθούν, «με το πέρασμα από τον ανταγωνισμό στον αμοιβαίο

θαυμασμό»(Σκοπετέας, 2015:184) (πχ. «*Η νεράιδα και το παλικάρι*», 1969 του Λ. Μιχαηλίδη). Το μοτίβο αυτό συναντάται και από την ανάποδη, όπου ένα παντρεμένο ζευγάρι μετά από χρόνια σχέσης φτάνουν στο σημείο να μισούνται παράφορα και να προσπαθούν να εξοντώσουν ο ένας τον άλλο ή τουλάχιστον να του κάνουν «τον βίο, αβίωτο». (πχ. «*Γάμος αλλά Ελληνικά*», 1964 των Βασίλη Γεωργιάδη, Γιώργου Κωνσταντίνου και Ναπολέοντος Ελευθερίου)

- Λευκός γάμος: όπου ένα ζευγάρι για διάφορους λόγους προχωρά σε ένα λευκό γάμο, προκειμένου να εξυπηρετήσει κάποιες σκοπιμότητες. Στην πορεία όμως τελικά ερωτεύεται. (Π. χ. το «*Τζένη, Τζένη*», 1965 του Ασημάκη Γιαλαμά αλλά και το «*Ένας ιππότης για την Βασούλα*», 1968 του Γ. Δαλιανίδη.)
- «*Η νύφη το 'σκασε*», όπου μια κοπέλα, συνήθως πλούσια που οι γονείς της την προορίζουν να παντρευτεί κάποιον που δεν θέλει, το σκάει και περιπλανιέται μέχρι που γνωρίζει τον πραγματικό έρωτα ή μεταπείθει τους δικούς της να παντρευτεί αυτόν που αγαπά ήδη (πχ. «*Η αρχόντισσα και ο αλήτης*», 1968 του Λ. Μιχαηλίδη, «*Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο*», 1955 του Α. Σακελάρη) Βεβαίως υπάρχουν και υποθέσεις που προσεγγίζουν το θέμα από την άλλη πλευρά όπου ο γαμπρός το σκάει είτε γιατί φοβάται την δέσμευση είτε γιατί βρίσκεται κάτω από την απειλή των «αιμοβόρων αδελφών» της νύφης κτλ. (πχ. «*Ο Ατσίδας*», 1962 του Γ. Δαλιανίδη, «*Μερικοί το προτιμούν κρύο*», 1962 του ίδιου κ.α.)
- «*Οι αντιζηλοι*», όπου ο έρωτας γεννιέται μέσα από την σύγκρουση και την αντιζηλία. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν ταινίες όπου αναπτύσσονται ερωτικές αντιζηλίες και ίντριγκες ανάμεσα σε συγγενείς ή σε ιδεολογικά και ταξικά αντίθετα άτομα. Συχνά συναντάμε το μοτίβο αυτό σε ταινίες όπου λόγω παρεξήγησης, συνήθως δυο άτομα με συγγένεια μεταξύ τους (πχ. πατέρας- γιός, μάνα- κόρη, θεία- ανιψιά) βρίσκονται ερωτευμένα με το ίδιο άτομο. (πχ. «*Δελησταύρου και Υιός*», 1957 των Σακελάρη και Γιαννακόπουλου, το «*Ζητείται επειγόντως γαμπρός*», 1971 των ίδιων και πολλά άλλα). Στο ίδιο μοτίβο όμως συναντάμε και αρκετές ταινίες που παρουσιάζουν ερωτικές αντιζηλίες ανάμεσα σε δύο ιδεολογικά ή ταξικά

ανόμοια άτομα. (πχ. «*Δεσποινίς Διευθυντής*», 1964 του Α. Γιαλαμά αλλά και το «*Η κόρη μου η Σοσιαλίστρια*», 1966 του Α. Σακελάρου)

- «Ερωτική κομπίνα», όπου προκειμένου να αλλάξει την στάση ή τις πεποιθήσεις ενός ιδιότροπου ανθρώπου, το περιβάλλον του ρίχνει δίπλα του ένα άτομο του αντίθετου φύλλο που υποκρίνεται πως έχει τις ίδιες πεποιθήσεις και τελικά ο ήρωας το ερωτεύεται και αλλάζει. Συχνά πρόκειται για άτομα που είναι εναντίον του γάμου (πχ. «*Ησαΐα μην χορεύεις*», 1969 του Λ. Μιχαηλίδη ή το «*Η Ψεύτρα*», 1969 του Γ. Δαλιανίδη) αλλά την ίδια πλοκή την συναντάμε και σε περιπτώσεις όπου ο ήρωας είναι πολύ ιδιότροπος ή δεν αλλάζει γνώμη σχετικά με ένα θέμα (πχ. «*Ο Στρίγγλος που έγινε αρνάκι*», 1968 του Α. Σακελάρου αλλά και το «*Ο Τζαναμπέτης*», 1969 του Α. Γιαλαμά.)
- Η αποκατάσταση της αδελφής: κοινός τόπος σε πολλές ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, τότε που ακόμα ίσχυε η συνήθεια να πρέπει να αποκατασταθούν πρώτα τα κορίτσια της οικογένεια και κατόπιν «να πάρουν σειρά» και τα αγόρια. Συνήθως δε η αδελφή είναι κάπως «σιτεμένη» ενώ συχνά είναι και άσχημη. (Πχ. «*Δεσποινίς ετών 39*», 1954 των Σακελάρου και Γιαννακόπουλου, το «*Μερικοί το προτιμούν κρύο*» που αναφέρθηκε και παραπάνω, «*Ο Ρωμιός έχει φιλότιμο*», 1968 του Α. Σακελάρου, «*Οι γαμπροί της Ευτυχίας*», 1962 των Βασιλειάδη και Τσιφόρου και πολλά άλλα) (Βαλούκος, 2001)

Αξιοσημείωτο είναι ότι όλα τα παραπάνω μοτίβα της πλοκής συναντώνται ήδη στα έργα της ελληνικής αρχαιότητας και της Ρωμαϊκής κωμωδίας, περνούν από την Comedia del Arte και όλα τα είδη κωμικού θεάτρου και καταλήγουν στην μεγάλη οθόνη. Και παρά την συνεχή επανάληψή τους προσφέρουν μέχρι σήμερα την έμπνευση στους δημιουργούς και το γέλιο στους θεατές.

Η πλοκή της πλοκής

Τα μοτίβα της πλοκής είναι όπως ειπώθηκε και παραπάνω ο τρόπος που επιλέγει ο δημιουργός να αφηγηθεί την ιστορία της ταινίας. Αλλά ακόμα και για αυτά ο δημιουργός χρησιμοποιεί κάποια τεχνάσματα με τα οποία η εξέλιξη της πλοκής γίνεται πιο ζωντανή και φυσικά πιο αστεία. Πρόκειται για αφηγηματικά εφέ στην ουσία που δημιουργούν το κωμικό στοιχείο αφενός αλλά αφετέρου σπρώχνουν την πλοκή και δίνουν πληροφορίες για τους ήρωες και την ιστορία (Mast,1979).

Ένα τέτοιο αφηγηματικό εφέ είναι η επανάληψη. Η επανάληψη μπορεί να αφορά κάποια ατάκα, κάποια σεκάνς ή και ολόκληρη σκηνή. Με τον τρόπο αυτό ο δημιουργός μπορεί να δώσει την επαναλαμβανόμενη καθημερινότητα του ήρωα ή κάποιο στοιχείο του χαρακτήρα του ή να προχωρήσει μπροστά την αφήγηση με ποιο γρήγορο ρυθμό και να αφήσει με αυτόν τον τρόπο ένα κωμικό σχόλιο. Ο Γκουίντο (Ρομπέρτο Μπενίνι) στην αρχή της ταινίας «*Η ζωή είναι ωραία*» του 1997, πέφτει διαρκώς επάνω στην Ντόρα, άλλοτε με το αυτοκίνητο άλλοτε με το ποδήλατο με εντελώς κωμικό τρόπο και αυτό επαναλαμβάνεται τρεις φορές για να μας δείξει αφενός την αδεξιότητα του ήρωα αλλά και το μοιραίο της συνάντησης του ζευγαριού.

Ένα άλλο εφέ αποτελεί η αντίθετη επανάληψη. Εδώ υπάρχει και πάλι επανάληψη με την διαφορά όμως ότι γίνεται το αντίθετο από αυτό που θέλει να πετύχει ο ήρωας. Είναι η κλασική περίπτωση του «*Ιζνογκούντ*» που στήνει διαρκώς παγίδες για τον Βεζίρη, στις οποίες τελικά πέφτει ο ίδιος. Στην ταινία «*Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*» του 1960, οι δύο κεντρικοί ήρωες κάνουν τα πάντα για να αποφύγουν την συνάντηση μεταξύ τους, αλλά οι δαιμονικές συμπτώσεις διαδέχονται η μια την άλλη κι έτσι το κυνηγητό που εξελίσσεται σε όλη την Αθήνα τους φέρνει εν αγνοία τους συνέχεια τον ένα πάνω στον άλλο.

Εξάλλου δεν είναι λίγες οι ταινίες εκείνες που χρησιμοποιούν το εφέ της «σύμπτωσης». Μια τυχαία συνάντηση σε ακατάλληλη ώρα ή γενικά ένα γύρισμα της τύχης που κανείς δεν περιμένει μπορεί να γίνει το έναυσμα για μια σειρά ανατροπών στην αφήγηση, να δώσει την αφορμή για το ξεκίνημά της ή και να αποτελέσει τον «από μηχανής θεό» για το αίσιο τέλος της. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα αυτές οι τυχαίες συμπτώσεις μπορεί η μια να διαδέχεται την άλλη και αυτό το συναντάμε συχνά σε κωμικές ταινίες. Τόσο στον ξένο όσο και στον ελληνικό κινηματογράφο το

τέχνασμα αυτό έχει πολλακώς χρησιμοποιηθεί. Στην ταινία «Τύφλα να 'χει ο Μάρλον Μπράντο», 1964 σε σενάριο του Ναπολέοντα Ελευθερίου, όλη η αφήγηση ξεκινά βασισμένη σε μια διαβολική σύμπτωση: Ένας ασήμαντος δημόσιος υπάλληλος πηγαίνει διακοπές στον Πόρο για λίγες μέρες. Στο ίδιο πλοίο κατά σύμπτωση ταξιδεύει κι ένας διάσημος ποιητής που έχει το ίδιο όνομα με τον πρωταγωνιστή. Όλοι υποδέχονται ως διάσημο τον λάθος άνθρωπο και κάπως έτσι αρχίζουν να εκτυλίσσονται τα γεγονότα.

Ανάλογο εφέ με αυτό της σύμπτωσης είναι και εκείνο της παρεξήγησης (Βαλούκος:2001). Στο τέχνασμα αυτό οι θεατές γνωρίζουν μια αλήθεια που ο ήρωας δεν γνωρίζει κι έτσι αυτή η άγνοια γίνεται η αφορμή για τις ανατροπές της πλοκής. Στην ταινία «Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι», 1968 που αναφέρθηκε και πιο πάνω η «ατυχήσασα» κυρία Μαίρη (Μάρω Κοντού) εισβάλλει στο σπίτι του κυρίου Πετρόχειλου (Λάμπρος Κωνσταντάρας) ως οικιακή βοηθός ενώ στην πραγματικότητα αυτό που θέλει είναι να τον παρακαλέσει για την τύχη του αδελφού της που κινδυνεύει να αποβληθεί από την Ναυτική σχολή που διευθύνει. Η άγνοια του ήρωα, καθώς και των γιών του για την πραγματική ταυτότητα της κυρίας τους κάνει να την αγαπήσουν και ανατρέπεται τελικά όλο το μένος που έχει ο Διευθυντής για τον άτακτο σπουδαστή.

Τέλος κλασικό και αγαπημένο εφέ τόσο των δημιουργών όσο και του κοινού της κωμωδίας είναι η «Υπερβολή». Ειδικά στον κινηματογράφο που προσφέρει την δυνατότητα για οπτικές και άλλες απάτες η υπερβολή βρήκε τον πραγματικό της χώρο. Η παρωδία, η φάρσα, κυρίως, αλλά και τα υπόλοιπα είδη της κωμωδίας έχουν δημιουργήσει στιγμές απείρου κάλους και γέλιου υπερβάλλοντας με διάφορους τρόπους. Στην ταινία «Airplane!», 1980 των Jim Abrahams, David Zucker και Jerry Zucker, μια τροφική δηλητηρίαση πλήττει το πλήρωμα ενός αεροπλάνου. Από τα megάφωνα του αεροπλάνου ακούγονται τα συμπτώματα που προκαλεί η ασθένεια και ταυτόχρονα βλέπουμε τον πιλότο να τα παθαίνει την ίδια ακριβώς στιγμή. Στο «Αλαλούμ», 1982 ο Χάρρυ Κλυνν παρωδώντας τον Αστυνόμο Μπέκα, μπαίνει σε ένα σπίτι για να διαλευκάνει μια υπόθεση δολοφονίας και σκοτώνει από ατύχημα όλους τους ενοίκους αλλά τελικά διαπιστώνει ότι βρίσκεται σε λάθος μέρος. Ενώ λίγο αργότερα, στην ίδια ταινία, παρωδεί τον υπερρεαλισμό στον κινηματογράφο και βλέπουμε τον «Αρτέμη» να διαβάζει με πάθος ποίηση (συγκεκριμένα το «Βρε

Μελαχρινάκι) και τα δάκρμά του να σχηματίζουν ένα ποτάμι στην κυριολεξία, που πλημυρίζει το δωμάτιο.

Κωμικοί τύποι

Αναμφίβολα η κωμωδία στηρίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στα πάθη και τα παθήματα του βασικού ή των βασικών χαρακτήρων της. Γι' αυτό και οι χαρακτήρες αλλά και οι τύποι από τους οποίους προέρχονται αποτελούν ξεχωριστό κεφάλαιο κάθε μελέτης σχετικά με την κωμωδία.

Γενικά οι «τύποι» που παρουσιάζονται ήδη από την αρχαία κωμωδία και εξής είναι άπειροι και αποτελούν μάλλον μια στερεοτυπική παρουσίαση συγκεκριμένων «επιφανειακών», περισσότερο εικόνων από άτομα που κυκλοφορούσαν και κυκλοφορούν γύρω μας. Συχνά έχουν να κάνουν δε και με τις ιδιαίτερες πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες που επικρατούν σε κάθε χώρα, προσπαθώντας προφανώς να σατιρίσουν τα κακώς κείμενα με άμεσο και επίκαιρο τρόπο (Mast, 1979)

Έτσι στην δική μας για παράδειγμα, την ελληνική τυπολογία ηρώων μπορούμε να συναντήσουμε τον μεσόκοπο «Δον Ζουαν» παιγμένο από σπουδαίους ηθοποιούς όπως τον Λογοθετίδη, τον Κωνσταντάρη, ακόμα και τον Αυλωνίτη σε πολλές ταινίες (Γουδέλης, χ.χ.) Όπως επίσης μπορούμε να συναντήσουμε τον «θείο» ή την «θεία» που έρχεται από το εξωτερικό, φέρνοντας μαζί του χρήμα και «νέες ιδέες». Την αθώα υπηρέτρια που κάποιες φορές κρατά το κλειδί της λύσης της υπόθεσης και συχνά μιλά με τρόπο που προσπαθεί να προσομοιάσει την λόγια ελληνική γλώσσα αλλά λόγω της ημιμάθειάς της καταλήγει να την «δολοφονεί». Ο μάγκας «του λιμανιού» που βρίσκεται σε διάφορους ρόλους μέσα σε μια ταινία και, όχι λίγες φορές, ακόμα και πρωταγωνιστής. Το κορίτσι που θέλει να χειραφετηθεί και να ζήσει στον μοντέρνο κόσμο που χτίζεται εκεί γύρω στις δεκαετίες του '60 και του '70, το αδελφό που υπερασπίζεται την τιμή της αδελφής του αλλά και τον αντίστοιχο γαμπρό που αποφεύγει τα αδέλφια της αγαπημένης του και πολλοί άλλοι τύποι που αντικατόπτριζαν την κοινωνία της εποχής.

Όπως βέβαια υπάρχουν και οι παγκόσμιοι τύποι κωμικών ηρώων που συναντώνται στην παγκόσμια εργογραφία όπως είναι ο εξυπνάκιας, ο βλάκας, η κουτσομπόλα, ο συντηρητικός, η αθώα κούκλα, ο αμόρφωτος, ο βλάχος και πολλοί άλλοι. Κι αυτό γιατί τελικά η γλώσσα του γέλιου δεν έχει σύνορα. Αυτός είναι και ένας λόγος που χρησιμοποιούνται τα αρχέτυπα- τύποι, δοκιμασμένα ήδη από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία όπως ειπώθηκε και πιο πάνω, με ιδιαίτερη σημασία στην Comedia del Arte, και πέρασαν έτσι εύκολα στο σύγχρονο θέατρο, στον κινηματογράφο αλλά και στην τηλεόραση, καθώς «ενεργοποιούν βαθύτερες συγκρούσεις και συμβολίζουν ουσιαστικότερες μάχες.» (Βαλούκος, 2001: 325). Ένας όμως ακόμα λόγος που χρησιμοποιούνται από τους δημιουργούς είναι ότι πιστεύεται ότι το κοινό τους αναγνωρίζει εύκολα και μπορεί να νοιώσει προσβασιμότητα και άνεση παρακολουθώντας τους (Rohrbacher, 2022).

Κάποια από αυτά τα αρχέτυπα, που συναντώνται με περισσότερη συχνότητα και είναι πιο αναγνωρίσιμα είναι τα ακόλουθα:

Ο Λογικός

Ο Gunnar Todd Rohrbacher ονομάζει αυτούς τους τύπους «Άγκυρα» (Rohrbacher, 2022) λόγω της σταθερότητας που παρουσιάζουν. Είναι η φωνή της λογικής μέσα σε έναν κόσμο κωμικού χάους. Είναι συνήθως ισορροπημένοι, ειλικρινείς και μάλλον ήρεμοι. Νοιάζονται τους άλλους και συχνά είναι αυτοί που φροντίζουν για τους άλλους, μπορεί να τους δούμε σε ρόλους προστατευτικού γονέα αλλά και του ανθρώπου που φροντίζει γενικά τους γύρω του, τον/την σύντροφό του, τους γονείς, τους φίλους του. Είναι φιλεύσπλαχνοι, ανεκτικοί και υπεύθυνοι. Συναισθηματικοί έντονα αλλά δεν το δείχνουν πάντα. Είναι έξυπνοι και μορφωμένοι ή τουλάχιστον έχουν κάποιο υπόβαθρο.

Ο τρόπος τους για να ανταπεξέλθουν στον παραλογισμό των άλλων ηρώων είναι ο σαρκασμός και ο κυνισμός. Δεν είναι από τους πιο κωμικούς τύπους σε μια ταινία, το κωμικό ξεπηδά ακριβώς μέσα από τον σαρκασμό, που δείχνει να είναι ο τρόπος τους να αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα και κυρίως το χάος που δημιουργούν οι δράσεις των άλλων ηρώων (Sedita, 2006). Το σταθερό και λογικό τους ύφος ενισχύει περισσότερο το χιούμορ των πιο κωμικών ρόλων.

Ο Ονειροπαρμένος

Αυτός ο κωμικός τύπος μοιάζει με παιδί. Χαρούμενος και χαριτωμένος, καλόκαρδος και παρορμητικός, αισιόδοξος και παθιασμένος. Έχει πάντα ανάγκη από κάτι και γίνεται κακοδιάθετος και γκρινιάρης όταν δεν μπορεί να αποκτήσει αυτό που θέλει. Κάποιες φορές γίνεται στενόμυαλος, όταν δεν περνάει το δικό του. Είναι γεμάτος ελπίδα και όνειρα. Ο ίδιος «νομίζει ότι είναι ικανό και φιλόδοξο άτομο που πέφτει θύμα ατυχών περιστάσεων της ζωής. Στην πραγματικότητα όμως είναι γοητευτικός, αισιόδοξος και αστείος με σύμπλεγμα Πίτερ Παν.» (Rohrbacher, 2022) Πάνω από όλα όμως είναι αξιαγάπητος, τόσο στους υπόλοιπους ήρωες των ταινιών όσο και, κυρίως στο κοινό.

Ο Scott Sedita, αποκαλεί αυτόν τον τύπο «Αγαπητό Χαμένο» («Lovable Loser») και τον σκιαγραφεί ως τον χαρακτήρα που το κοινό λατρεύει να τον βλέπει να «τρώει τα μούτρα» του. Αυτό όχι από μνησικακία, αλλά αντίθετα επειδή καθρεφτίζει σε αυτόν τις δικές του ήττες. Θεωρεί ότι η κωμωδία ξεπηδά μέσα από την απόγνωση και το απόλυτο δράμα του ήρωα και γι' αυτό ο τύπος αυτός είναι ο ιδανικός ήρωας, καθώς βρίσκεται μονίμως με προδομένες ελπίδες και στραπατσαρισμένα μεγάλα όνειρα (Sedita, 2006).

Συχνά συναντάμε αυτόν τον τύπο στον ρόλο του πρωταγωνιστή. Όχι μόνο γιατί συνδυάζει παιδικότητα και γοητεία, χαρά και απελπισία, κέφι και απόγνωση αλλά κυρίως γιατί είναι πολύ αγαπητός από το κοινό και θυμίζει σε όλους το παιδί που κρύβουμε μέσα μας.

Ο Νευρωτικός

«Το νευρωτικό ορίζεται από την ανασφάλεια, που φιλτράρεται μέσω της νοημοσύνης. Αυτός ο χαρακτήρας έχει έναν μεγάλο εγκέφαλο που μπορεί να επεξεργαστεί όλα τα πιθανά αποτελέσματα ταυτόχρονα, κάτι που μπορεί να είναι αρκετά συντριπτικό!» (Rohrbacher, 2022). Κυρίαρχο χαρακτηριστικό του είναι η ανησυχία. Αυτός ο τύπος ανησυχεί για τα πάντα και διαμορφώνει όλα τα πιθανά σενάρια στο μυαλό του. Αν ο «Ονειροπαρμένος» θεωρεί ότι οι αποτυχίες του οφείλονται σε χτυπήματα της μοίρας, ο Νευρωτικός πιστεύει ότι οφείλονται σε συνομωσίες εναντίον του.

Γενικά είναι πολύ αναλυτικός και ακολουθεί τους δικούς του κανόνες. Συνήθως είναι υποχόνδριος, λεπτολόγος και άκαμπος. Ψυχαναγκαστικός και αναζητά την τελειότητα ή τουλάχιστον αυτό που ο ίδιος θεωρεί ως τέλειο. «Είναι άνθρωποι γεμάτοι συμπλέγματα κατωτερότητας, οι οποίοι δεν εμπιστεύονται τις ικανότητές τους, προσπαθούν να διορθώσουν την εμφάνισή τους...»(Βαλούκος, 2001: 326). Δύσκολα παίρνουν αποφάσεις, διότι συνήθως στήνουν στο μυαλό τους όλα τα πιθανά σενάρια πριν το πρόβλημα καν αρχίσει.

Αυτός ο τύπος γενικά μπορεί να «φορεθεί» σε πολλά καλούπια, είναι πιο ανοιχτός σαν ρόλος, γιατί η νεύρωση έχει πολλά σχήματα και μεγέθη(Sedita, 2006). Μπορούμε να τον συναντήσουμε σε πρωταγωνιστικούς ρόλους γιατί μέσα στην γκρίνια και την ανησυχία του είναι αρκετά συμπαθής στο κοινό και σίγουρα προσφέρει τροφή για ανάλυση και χιούμορ όλος αυτός ο πανικός που σπέρνει γύρω του καθώς προσπαθεί να επιβάλει την προσωπικότητα και τα «θέλω» του σε όλους.

Ο Βλάκας

Κλασική φιγούρα, συνυφασμένη με την κωμωδία είναι ο «Βλάκας» ή καλύτερα «Ανόητος». Από την αρχαία κωμωδία μέχρι τις πιο σύγχρονες παραγωγές ο τύπος αυτός βρίσκεται και θα βρίσκεται πάντα παρών. Είναι ο κατεξοχήν τύπος που μοιάζει με παιδί (περισσότερο από τον «Ονειροπαρμένο»). Ένα μεγάλο χαμόγελο είναι πάντα ζωγραφισμένο στο πρόσωπό του και αντιμετωπίζει τα πράγματα με αθωότητα. «Είναι αυτός που δεν θέλει τίποτε άλλο παρά να είναι χαρούμενος και να σε κάνει χαρούμενο»(Sedita, 2006:152).

Είναι χαρούμενος και αξιαγάπητος, ενθουσιώδης και φιλικός, καλοπροαίρετος και γνήσιος. Είναι τίμιος και εύπιστος, αθώος έως αφελής, ανιδιοτελής και καταδεκτικός, θετικός και γλυκός. Δεν είναι χαζός αλλά αντιμετωπίζει τα πράγματα με την αθωότητα ενός παιδιού κι αυτό είναι που τον κάνει να φαίνεται έτσι. Πολλές φορές ο τύπος αυτός βγάζει μια ιδιαίτερη σοφία (*10 Types of Comedy Archetypes*, 2023). Ενώ μοιάζει ανίδεος, οι φαινομενικά παράλογες παρατηρήσεις του για τα πράγματα κρύβουν βαθιές αλήθειες που αμφισβητούν τους κοινωνικούς κανόνες και μας κάνουν να αμφιβάλλουμε για ιδέες που θεωρούμε δεδομένες. Κλασικό παράδειγμα τέτοιου τύπου είναι ο *Forrest Gump* (1994).

Αν και στο τελευταίο παράδειγμα ο τύπος αυτός ήταν ο πρωταγωνιστής της ταινίας, γενικά όμως σπάνια τον βρίσκουμε σε αυτή την θέση, αν και συνοδεύει συχνά τους πρωταγωνιστές. Όχι σπάνια επίσης τον συναντάμε να κάνει ζευγάρι με κάποιον που αντιπροσωπεύει τον «Λογικό» ή τον «Κυνικό». Μάλιστα τέτοια ζευγάρια έχουν χαρίσει μοναδικό γέλιο, αρκεί και μόνο να θυμηθούμε τους Σταν Λόρελ και Όλιβερ Χάρντι ως «Χοντρός Λιγνός». Αλλά και η σκηνή από τα «Κίτρινα γάντια» με τον Γ. Γκιωνάκη και τον Ν. Σταυρίδη να προσπαθούν να συνεννοηθούν για την παραγγελία του τελευταίου, είναι εμβληματική μιας τέτοιας συνύπαρξης.

Σίγουρα ο τύπος αυτός είναι από τους αγαπημένους του κοινού, γιατί βγάζει πολύ γέλιο με τις ατάκες του, άλλωστε γι' αυτό χρησιμοποιείται με τόση συχνότητα από τους δημιουργούς. Ο βασικότερος όμως λόγος είναι επειδή είναι ειλικρινής. Είναι πραγματικά και ουσιαστικά αληθινός. «Είναι πιστός στον εαυτό του και είναι περήφανος γι' αυτό. Λέει πάντα την αλήθεια ακόμα και όταν αυτό που λέει είναι προφανώς λάθος, για τον ίδιο όμως αυτή είναι η αλήθεια» (Sedita, 2006: 158).

Το Κάθαμα

Είναι αυτός που με κάποια επιδερμικότητα λέμε: «ο κακός». Είναι ο τύπος που πάνω από όλα αγαπά τον εαυτό του. Οι αποτυχίες του τον έχουν κάνει σκληρό και απολαμβάνει όσο τίποτε άλλο να χαλά την διάθεση των άλλων και να καταστρέφει την ευτυχία και τις ελπίδες τους. Κι αυτό γιατί πιστεύει ότι είναι ο καλύτερος από όλους και όλοι οι υπόλοιποι είναι ανόητοι που δεν αξίζουν τίποτα. «Άλλοτε φανφαρόνοι και άλλοτε υπερόπτες και αλαζόνες, πιστεύουν πως είναι σπουδαίοι υπερεκτιμώντας τον εαυτό τους και τις ικανότητές τους.»(Βαλούκος, 2001:326)

Είναι μονίμως θυμωμένος αλλά με έναν εσωτερικό τρόπο που συνήθως εξωτερικεύεται όχι με νευρικές εκφράσεις αλλά με σαρκασμό και υποτίμηση. Πικρόχολος και ακατάδεκτος, περιφρονητικός και μισαλλόδοξος, κακότροπος αλλά ειλικρινής μέχρι απανθρωπιάς, έχει γρήγορες αντιδράσεις και συχνά αγοραία γλώσσα. Στο βάθος κρύβει μια ανασφάλεια αλλά παρόλα αυτά ποτέ δεν ζητά συγνώμη, αφού ο στόχος του είναι ακριβώς να μειώσει τον άλλο και να μην δείχνει ποτέ τρωτός.

Είναι ένας τύπος εύκολα αναγνωρίσιμος από το κοινό αλλά και αγαπητός με έναν ανάποδο και αντιθετικό τρόπο. Αυτό συμβαίνει γιατί όλοι μπορούμε να αναγνωρίσουμε σε αυτούς κάποια πτυχή του εαυτού μας (Sedita, 2006). Όλοι έχουμε υπάρξει απογοητευμένοι και πικραμένοι κι έχουμε υψώσει επικοινωνιακά τείχη χτισμένα με αιχμηρή γλώσσα. Αυτό είναι το θεμέλιο αυτού του τύπου. Γι' αυτό και ενώ ο ίδιος δεν δείχνει ποτέ ή σχεδόν ποτέ τρωτός, ωστόσο ο δημιουργός σχεδόν πάντα αφήνει στο κοινό μια χαραμάδα από όπου μπορεί να δει την αδυναμία του. Επίσης πολλές φορές οι άλλοι τύποι βγάζουν έναν τέτοιο εαυτό, όταν τα πράγματα δεν τους πάνε καλά.

Δεν είναι ποτέ πρωταγωνιστής εκτός κι αν πρόκειται να αλλάξει στην πορεία ή στο τέλος της ταινίας. Συνήθως δίνει αφορμή για το ξεκίνημα της πλοκής και η συντριβή του γίνεται το τέλος της ιστορίας. Φυσικά πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι στα πλαίσια της κωμωδίας το πικρόχολο στιλ αυτού του τύπου παίρνει κωμικές διαστάσεις και διαγράφεται ίσως με κάποια γραφικότητα, γιατί όπως έχουμε ήδη αναφέρει η κωμωδία έχει ως απώτερο στόχο το γέλιο.

Ο Εραστής

Είναι το μοντέλο του επιφανειακού ανθρώπου που έχει ως κυρίαρχο στοιχείο την αναζήτηση του παιχνιδιού του έρωτα. Όλα στην ζωή του κινούνται γύρω από αυτή την αναζήτηση, άσχετα αν τελικά αυτή έχει κάποια αποτελέσματα ή όχι. Για πολλά χρόνια αυτός ο τύπος ήταν κατεξοχήν ανδρικός ρόλος αν και καθώς τα χρόνια περνούν και η γυναίκα έρχεται στο προσκήνιο ως ισότιμο μέλος στην κοινωνία αρχίζει ο ρόλος αυτός να «κατακτιέται» και από το γυναικείο φύλο.

Ο τύπος αυτός είναι σίγουρα ματαιόδοξος και γοητευτικός, τολμηρός και συχνά αλαζονικός. Δείχνει βέβαιος αν και κατά βάθος είναι ανασφαλής και ακριβώς αυτή του την ανασφάλεια προσπαθεί να καλύψει με «την προσπάθειά του να κατακτήσει την προσωπική του ευτυχία... αγγίζοντας την μάταιη προσπάθεια του ανθρώπου να σταματήσει το πέρασμα του χρόνου και να κερδίσει το ελιξίριο της αιώνιας νεότητας, μέσω της διαρκούς ερωτικής αναζήτησης.» (Βαλούκος, 2001: 330) Συνήθως είναι έξυπνος, άνετος και επιτυχημένος. Αγαπά την «καλή ζωή» (bon vivre)

ενώ συνηθέστερα είναι εναντίον του γάμου. Στην πραγματικότητα «είναι μόνοι επειδή δεν ξέρουν πώς να κάνουν μια ουσιαστική σχέση και να ζήσουν τα αληθινά συναισθήματα του έρωτα» (Rohrbacher, 2022)

. Αυτός ο τύπος δεν έχει ηλικία, και στις μέρες μας ούτε φύλο, όπως είπαμε. Ξεπηδά άμεσα από τύπους του κλασικού θεάτρου όπως ο Δον Ζουάν, αλλά και από το γαλλικό βουλεβάρτο. Στην πραγματικότητα είναι η προσωποποίηση του Ναρκισσισμού. Έχει μεγάλη αυτοπεποίθηση και πιστεύει ότι είναι ακαταμάχητος. Θεωρεί δεδομένο ότι μπορεί να κατακτήσει οποιονδήποτε ή οποιαδήποτε αρκεί να το θελήσει. Μοιάζει να μην τον αφορά τίποτε άλλο από το υπόλοιπο σύμπαν που κινείται γύρω του.

Στην Ελλάδα υπήρξε ένας αρκετά μεγάλος αριθμός ταινιών που στήθηκαν επάνω σε αυτόν τον τύπο και ιδιαίτερα στον τύπο του «σιτεμένου Δον Ζουάν». Ταλαντούχοι ηθοποιοί που άφησαν το στίγμα τους στην Μεγάλη Οθόνη της μεταπολεμικής Ελλάδας (πχ. Λογοθετίδης, Γκιωνάκης, Αυλωνίτης, Σταυρίδης, Φωτόπουλος κ.π.α.) νομιμοποιήθηκαν και ως ένα είδος «Ζεν Πρεμιέ» παρά την ώριμη ηλικία και την αστεία εμφάνισή τους. «Αποτέλεσμα ασφαλώς της αφοπλιστικής επιρροής τους στο κοινό, στο οποίο «πέρασαν» και αυτήν την εκδοχή, κλείνοντάς τους ταυτόχρονα με συνενοχή το μάτι. Γιατί και τα «τέρατα» αυτά, στην ουσία τις μικροαστικές, ακίνδυνες επιθυμίες των θεατών τους εκφράζανε.» (Τάσος Γουδέλης, χ.χ). Ιδιαίτερα ο Λ. Κωνσταντάρας είχε στο ενεργητικό του έναν μεγάλο αριθμό ταινιών όπου η κύρια υπόθεση της ταινίας είναι ακριβώς ένας εργένης περασμένης ηλικίας, που «παίζει» με τον έρωτα πολιορκώντας πολλές και διάφορες (πάντα νεότερες) γυναίκες, μέχρι που τελικά υποκύπτει στην αληθινή αγάπη.

Ο Ομοφυλόφιλος

Ο Ομοφυλόφιλος αποτελεί ένα αρχέτυπο αλλά ταυτόχρονα και στερεότυπο και τον έχουμε συναντήσει πολύ συχνά τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην τηλεόραση. Συνήθως παρουσιάζεται με μια πολύ κλισέ εικόνα του αγοριού ή άντρα που «σειέται και λυγίζεται», μιλά με γλυκιά (σχεδόν γυναικεία) φωνή, κουνώντας επιδεικτικά τα χέρια του. Παρουσιάζει μάλλον επιφανειακά χαρακτηριστικά και δεν αντιμετωπίζεται

ακριβώς σαν ανθρώπινος τύπος αλλά περισσότερο σαν καρικατούρα ενός «πλάσματος».

Ιδιαίτερα τα παλιότερα χρόνια ο τύπος αυτός χρησιμοποιούνταν με εμφανή τα στοιχεία του ρατσισμού, τόσο από τους δημιουργούς όσο και στην αποδοχή του από το κοινό. Ειδικά στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και σε άλλες χώρες, η παρουσία αυτού του τύπου προοριζόταν μόνο για την κωμωδία και μάλιστα με τρόπο που να επισείει την λαιμοδείξια των θεατών. Ενδεχομένως να θεωρούνταν για τα παλαιότερα χρόνια και ένα στοιχείο προκλητικής καινοτομίας η χρήση του ανάμεσα στα πρόσωπα μιας ταινίας.

Παρόλα αυτά ο τρόπος που παρουσιαζόταν ήταν κάθε άλλο παρά πολιτικά ορθός. Παρόλο που έδειχνε ξεκάθαρα τις ερωτικές του προτιμήσεις, ωστόσο δεν μιλούσε ποτέ γι' αυτές, ούτε ποτέ ήταν δεσμευμένος με κάποιο άτομο. Ήταν σίγουρα και μόνο αρσενικού φύλου, ποτέ δεν υπήρχε γυναίκα που να δείχνει τέτοιες προτιμήσεις. Δεν είχε μια κανονική ζωή παρά μόνο τον βλέπαμε να φυτοζωεί ανάμεσα στους άλλους ρόλους σκορπίζοντας δήθεν «χαριτομενιές». Δεν ήταν δε λίγες οι φορές που κάποιος ρόλος «αναγκαζόταν» να υποδυθεί τον ομοφυλόφιλο, ενώ γενικά σαν ρόλος δεν ήταν (πχ. ο Χ. Εξαρχάκος στην ταινία «Η Παριζιάνα», 1969), προκειμένου να εξυπηρετήσει κάποιο σκοπό.

Περνώντας τα χρόνια και καθώς η νοοτροπία αλλάζει –ή σωστότερα υπάρχει η κοινωνική ανάγκη να αλλάξει– βλέπουμε και τον τύπο αυτόν να αλλάζει μέσα στις κινηματογραφικές ή τηλεοπτικές ιστορίες. Αποκτά σταδιακά πιο ανθρώπινα χαρακτηριστικά και τόσο ο ίδιος όσο και οι σχέσεις του με τα άλλα πρόσωπα αποκτούν μια εσωτερικότητα. Αρχίζουμε να βλέπουμε τα συναισθήματά του αλλά και τον τρόπο που αντιμετωπίζει τα πράγματα, ενώ σταδιακά βλέπουμε ο ρόλος αυτός να ενσαρκώνεται και από γυναίκες. Χωρίς βέβαια να λείπει εντελώς το ρατσιστικό στοιχείο και το πολιτικό σχόλιο για την θέση του στην κοινωνία. Ωστόσο από καρικατούρα ο τύπος αυτός γίνεται όχημα για το πέρασμα σε μια άλλη νοοτροπία, άλλοτε αδέξια και άλλοτε με περισσότερη ενσυναίσθηση.

Ο Ξένος

Και αυτός ο τύπος είναι πολύ οικείος στις παραγωγές τόσο της μεγάλης όσο και της μικρής οθόνης. Είναι ο τύπος που βρίσκεται σε έναν άλλο τόπο αλλά φέρει αυτούσια τα χαρακτηριστικά του τόπου από όπου κατάγεται (ομιλία, κουλτούρα, ντύσιμο, συνήθειες). Όπως και με τον ομοφυλόφιλο έτσι και με αυτόν τον τύπο συχνά η παρουσία του ανάμεσα στους ρόλους μιας ταινίας αποτελεί πολιτικό σχόλιο, χωρίς όμως αυτό να είναι δεσμευτικό.

Συχνά αντιμετωπίζεται και αυτός με ρατσιστική διάθεση ή απλά παρουσιάζεται ως «φαινόμενο» με την αστεία του προφορά και τις παράξενες συνήθειές του (πράγμα που είναι μάλλον επίσης ρατσιστική αντιμετώπιση). Σίγουρα προσφέρει, με όλα αυτά τα τεχνάσματα, αφορμή για γέλιο γι' αυτό και αποτελεί γνωστό μοτίβο της κωμωδίας παγκοσμίως.

Ιδιαίτερα στον ελληνικό κινηματογράφο η ύπαρξη των ξένων στις οπτικοποιημένες ιστορίες καθρεφτίζει και την γενικότερη νοοτροπία της ελληνικής κοινωνίας απέναντι τους. Έτσι έχουμε παρακολουθήσει διάφορους αξιοσέβαστους Ευρωπαίους που αποτελούν ιδανικούς γαμπρούς ή καλούς φίλους που προσφέρουν απλόχερα την λύση σε κάποιο πρόβλημα, Αμερικάνους θείους και θείες που αποστομώνουν τους πάντες με τα λεφτά τους και τις νέες ιδέες τους αλλά και Άραβες μεγιστάνες που χαρίζουν χρυσά ρολόγια δεξιά και αριστερά. Παράλληλα όμως έχουμε δει και ταλαίπωρους αφρικανούς υπηρέτες και, μεταγενέστερα, μικροαπατεώνες και εργάτες αλβανικής καταγωγής.

Ο λόγος που το κοινό αγαπά αυτούς τους χαρακτήρες είναι αρχικά το γέλιο που προκαλεί συνήθως η ανοίκεια προφορά τους. Βαθύτερα όμως ένας άλλος λόγος είναι ότι «ξέρει πως δεν θα έπρεπε να γελά μαζί τους, ο πιο φωτισμένος θεατής αντιδρά στον δικό του εκλογικευμένο αλλά ακατάσχετο ρατσισμό.»(Ferguson, 2016).

Οι Χαρακτήρες

Δεν πρέπει όμως να ταυτίζουμε αυτούς τους τύπους με τους χαρακτήρες των ταινιών. Στην πραγματικότητα αυτοί αποτελούν τον βασικό καμβά πάνω στον οποίο ο δημιουργός έρχεται να «ζωγραφίσει» τον χαρακτήρα του, μια και όπως προείπαμε αυτοί οι τύποι μοιάζουν περισσότερο με μια εικόνα επιφανειακή και στερεοτυπική, μια καρικατούρα. Αν κάποιες φορές έχουν χρησιμοποιηθεί αυτούσιοι και χωρίς κάποια ιδιαίτερη επεξεργασία είναι μάλλον αποτυχημένοι, αφού δεν μοιάζουν «ανθρώπινι». Και είναι ακριβώς ο τρόπος που θα επεξεργαστεί ο δημιουργός αυτά τα πρότυπα που επιλέγει, τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά που θα τους δώσει και οι αντιδράσεις που θα τα μεταμορφώσουν σε χαρακτήρες της ταινίας του.

Ο Scott Sedita επισημαίνει ότι μολονότι στους τύπους αυτούς αποδίδονται κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ωστόσο δεν έχουν όρια απροσπέλαστα. «Είναι απλώς κάποια χαρακτηριστικά που βοηθούν τους θεατές να αναγνωρίσουν την ταυτότητά τους, τους συγγραφείς να γράψουν για αυτούς και τους ηθοποιούς να τους υποδυθούν.» (Sedita, 2006: 90) Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα η οποία θα διανθιστεί με πολλά ακόμα χαρίσματα και συμπεριφορές είτε μέσω της γραφής του συγγραφέα είτε μέσα από τον τρόπο που θα τον ενσαρκώσει ο ηθοποιός.

Εξάλλου ένας πετυχημένος χαρακτήρας δεν μπορεί να είναι μονοδιάστατος. Προφανώς, όπως και στην πραγματική ζωή, πρέπει να περιλαμβάνει διαφορετικές ποιότητες. Δεν είναι λίγες οι φορές που θα δούμε ότι ένας χαρακτήρας ανάλογα με τις καταστάσεις μέσα στις οποίες λειτουργεί ή ανάλογα με τις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των ηρώων- χαρακτήρων, μπορεί να μεταπηδά από τον έναν τύπο στον άλλο και να λειτουργεί με άλλη συμπεριφορά. Φυσικά για να είναι πιστευτό όλο αυτό χρειάζεται συνέπεια τόσο από την πλευρά του δημιουργού όσο και από την πλευρά του ηθοποιού.

Ο Κωμικός Ηθοποιός

Ο Κωμικός ηθοποιός αποτελεί σίγουρα ένα κομμάτι της μελέτης της Κωμωδίας. Ο Βαλούκος τον χαρακτηρίζει «συν-δημιουργό» (Βαλούκος 2001: 315) μιας ταινίας μαζί με τον Σεναριογράφο και τον Σκηνοθέτη. Πραγματικά ο κωμικός ηθοποιός έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και χαρίσματα που τον κάνουν ξεχωριστό ανάμεσα στους υπόλοιπους ηθοποιούς και ένας ταλαντούχος κωμικός μπορεί να στηρίξει ολόκληρη την ταινία. Δεν είναι άλλωστε λίγες οι φορές που κινηματογραφικές άλλα και θεατρικές παραγωγές «στήθηκαν» επάνω σε ένα τέτοιο ταλέντο.

Αν αναλογιστούμε ηθοποιούς που διέπρεψαν σε αυτό το είδος, θα βρεθούμε απέναντι σε πολλές και διαφορετικές προσωπικότητες που η κάθε μια χρησιμοποίησε κάποιο δικό της ιδιαίτερο χαρακτηριστικό για να πετύχει κάτι όχι και τόσο εύκολο εντέλει: να δημιουργήσει μια περσόνα που μπορεί να εξελίσσεται και να υπάρχει μέσα από διάφορους ρόλους και ταινίες και να βγάζει το αυθόρμητο γέλιο των θεατών. Από τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Peter Sellers, τον Λουί ντε Φυνές μέχρι τους Monty Python's αλλά και τον δικό μας Θανάση Βέγγο ίσως να μην βρούμε κανένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό παρά μόνο την ικανότητά τους να είναι πραγματικά αστείοι.

Γενικά μπορούμε πρόχειρα, ίσως, να δούμε εδώ δύο μεγάλες κατηγορίες. Τους ηθοποιούς που δημιούργησαν ένα δικό τους χαρακτήρα- μοτίβο και το οποίο ακολουθούν σε όλες ή σχεδόν σε όλες τις ταινίες που παίζουν, όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν, οι Χοντρός- Λιγνός αλλά και ο Γούντι Άλεν κ. α. Και από την άλλη εκείνους τους ηθοποιούς που ανταπεξήλθαν σε πολλούς και διαφορετικούς ρόλους παίζοντας κάθε φορά έναν διαφορετικό τύπο αλλά με τρόπο που να αφήνουν το «σημάδι» τους πάνω στον ρόλο (Βαλούκος, 2001). Σίγουρα υπάρχουν κάποια στοιχεία που είναι χαρακτηριστικά και τα συναντάμε συχνά σε μεγάλους κωμικούς ηθοποιούς, εκφρασμένα με έναν ιδιαίτερο τρόπο από τον κάθε έναν από αυτούς.

Σημαντικό στοιχείο είναι η εικόνα του κωμικού. Συνήθως η εικόνα του κωμικού ηθοποιού έχει από μόνη της κάτι κωμικό. Σπουδαίοι ηθοποιοί δημιούργησαν επάνω στην αστεία τους εμφάνιση. Ο Γούντι Άλεν, ο Ντάνι ντε Βίτο, η Μπάρμπαρα Στρέιζαντ, ο Νίκος Ρίζος, ο Θανάσης Βέγγος, η Γεωργία Βασιλειάδου, ο Βασίλης Αυλωνίτης και πολλοί ακόμα διέπρεψαν στην κωμωδία και ένα από τα μεγάλα τους

ατού ήταν ακριβώς η υπερπροβολή της εμφάνισής τους. Αρκεί να θυμηθούμε την Γ. Βασιλειάδου στην «Ωραία των Αθηνών» ή τον Ρίζο να «ορθώνει» το ανάστημά του. Αλλά κι όταν τίποτα το «καχύποπτο» δεν υπάρχει στην εμφάνισή τους οι κωμικοί ηθοποιοί φροντίζουν να «τσαλακωθούν» με αστείες γκριμάτσες ή ντύσιμο. Ο Σαρλό ήταν ένας μικροσκοπικός παρίας με παράξενα ρούχα, τεράστια παπούτσια, αστείο περπάτημα που εντέλει ελάχιστα έμοιαζε με τον Τσάπλιν.

Ο ιδιαίτερος τρόπος που προσεγγίζει ο κωμικός το αστείο, είναι ένα ακόμα από τα στοιχεία που τον κάνουν ξεχωριστό. Η «κωμική τακτική» του (Sedita, 2006) είναι το κομμάτι του εαυτού του που προάγεται μέσω του ρόλου. Οι κινήσεις που θα συνοδεύσουν τον λόγο, ο μοναδικός τρόπος του να αποδώσει αμήχανες καταστάσεις, π.χ. ένα μεθύσι, ένα στραβοπάτημα ή ακόμα και το βάδισμά του ή εκφορά του λόγου του σε φυσιολογικές και μη συνθήκες. Ακόμα και η πλαστικότητα του σώματός του και ο τρόπος που μπορεί να ανταποκριθεί σε παντομιμικές φιγούρες δημιουργώντας ένα μοναδικό και ολοκληρωμένο αποτέλεσμα.

Τέλος το στοιχείο που είναι ίσως καθοριστικότερο από όλα είναι η συνέπεια του απέναντι στον ρόλο. Ο μεγάλος ηθοποιός αλλά κυρίως ο κωμικός κρίνεται κυρίως από την συνέπεια που δείχνει στο πρόσωπο που υποδύεται, είναι πάντα εκατό τις εκατό εκεί (Sedita, 2006). Και είναι ο εαυτός του όποιο ρόλο κι αν υποδύεται.

Τα στοιχεία αυτά είναι κοινά σε όλους τους μεγάλους ηθοποιούς που άφησαν και αφήνουν ιστορία. Καθένας τα συνθέτει με τον δικό του τρόπο σκηνοθετώντας σε έναν βαθμό τον εαυτό του και διαμορφώνοντας έτσι μια ξεχωριστή κινηματογραφική προσωπικότητα που, όταν είναι ολοκληρωμένη, μπορεί να μείνει αξέχαστη. «Μπορούμε ασφαλώς να παρατηρήσουμε πως δεν υπάρχει σημαντικός κωμικός που να μοιάζει ή να μιμείται κάποιον συνάδελφό του» (Βαλούκος, 2001: 318).

Η Γλώσσα της Κωμωδίας

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί η κωμωδία είναι παραδοσιακά η κοινή καθομιλουμένη της κάθε εποχής, κι αυτό γιατί σαν είδος αναφέρεται κυρίως σε θέματα που αφορούν το εδώ και το τώρα (Mast, 1979). Ήδη στις κωμωδίες του Αριστοφάνη ο λόγος που χρησιμοποιεί ο ποιητής είναι καθημερινός χωρίς ιδιαίτερα λόγια στοιχεία, εκτός κι αν αυτό εξυπηρετεί το «γελοίο» του πράγματος, και βρίθκει βωμολοχιών.

Ο «κανόνας» αυτός ακολουθεί την κωμωδία στην διάρκεια των χρόνων και σε όλες τις μορφές της. Ωστόσο πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα προκύπτουν όταν ο κανόνας αυτός σπάει. Ήδη ο Ρωμαίος ποιητής Οράτιος (όπ. αναφ. στο Hoy, χ.χ.) ανέδειξε τα ειδικά γλωσσικά εφέ που μπορούν να επιτευχθούν όταν στην κωμωδία υιοθετείται τραγικό ύφος ή αντίστροφα όταν ένα σοβαρό θέμα παρουσιάζεται με πεζή, λαϊκή γλώσσα. Ο συνδυασμός των διαφόρων αυτών υφολογικών στοιχείων που προάγουν την υπερβολή γέννησαν το burlesque, είδος ελαφρού θεάτρου όπου το γελοίο παρουσιάζεται με τραγικότητα και το αντίστροφο. Διάδοχος αυτού του είδους θεάτρου είναι η παρωδία, όπου επίσης συχνά χρησιμοποιείται αυτή η υπερβολή στο ύφος.

Δεν λείπουν όμως και τα γλωσσικά τεχνάσματα που χρησιμοποιεί ο δημιουργός προκειμένου να βγάλει το γέλιο. Ευφυείς αστεϊσμοί που χρησιμοποιούν παρηχήσεις, χρήση ομόηχων λέξεων, γλωσσικές παραδρομές, εσκεμμένη παρεξήγηση της ετυμολογίας και πολλά άλλα γλωσσικά εφέ που συνήθως δεν μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτά στην μετάφραση γιατί αφορούν την γλώσσα στην οποία είναι γραμμένα. Ιδιαίτερα ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος είναι γεμάτος από τέτοια παραδείγματα, εξάλλου τέτοιου είδους στοιχεία είναι σύμφυτα με το ελληνικό χιούμορ, ακόμα και στην καθημερινή ζωή.

Συμπερασματικά

Η Κινηματογραφική Κωμωδία είναι από τα νεότερα μέλη μιας οικογένειας που οι ρίζες της φτάνουν βαθειά στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα. Ακολουθώντας τα χνάρια των προγόνων της, επηρεάζεται από όλα τα προηγούμενα θεατρικά είδη μέχρι να καταφέρει να ενηλικιωθεί και να αποκτήσει τα δικά της πατήματα.

Σήμερα, ήδη πάνω από έναν αιώνα μετά την δημιουργία του κινηματογράφου, η 7^η Τέχνη και η Κινηματογραφική Κωμωδία ειδικότερα έχει ήδη μια μεγάλη και αξιοσημείωτη ιστορία. Κι ενώ πράγματι στην αρχή χρησιμοποιούσε τα εφέ και την τυπολογία του Θεάτρου, δεν άργησε να τα μετασχηματίσει αξιοποιώντας τις δυνατότητες που δίνουν τα εργαλεία του κινηματογράφου, όπως την γρήγορη εναλλαγή των εικόνων, το μοντάζ κτλ.

Ωστόσο, κάποια υλικά παραμένουν αναλλοίωτα στον χρόνο, μιας και ακολουθούν αρχετυπικά μοντέλα, που αποδεδειγμένα, με έναν σωστό χειρισμό, οδηγούν σε μια επιτυχημένη συνταγή γέλιου. Κι ενώ τα μοντέλα αυτά είναι από καιρό πεπερασμένα ωστόσο αποτελούν το βασικό αλφάβητο που με αυτό γράφονται διαρκώς καινούριες ταινίες. Η προσωπική ματιά των δημιουργών, το πέρασμα των χρόνων με τις αλλαγές που αυτό επιφέρει στην νοοτροπία, τόσο των ίδιων, όσο και των θεατών αλλά και η τεχνολογία που ειδικά στον κινηματογράφο προσφέρει αλματώδεις εξελίξεις, κάνουν τα βασικά αυτά μοντέλα να μοιάζουν πάντα καινούρια.

Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης. (1995). *Περί Ποιητικής*. Εισαγωγή- Μετάφραση: Νικολούδης, Η. Π. Αθήνα: Κάκτος.
- Βαλούκος, Σ. (2001). *Η Κωμωδία* (2^η εκδ.). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Breton, A. (1996). *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Εθνος, (2022), *The great train robbery: Η ταινία του 1903 που άλλαξε τον κινηματογράφο για πάντα*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.ethnos.gr/cinema/article/227582/thegreattrainrobberyhtainiatoy1903poyallaxetonkinhmatografogiaranta>
- Ferguson, T. (2016). *Comic archetypes*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.cheekymonkeycomedy.com/comic-archetypes/> (24/8/2024)
- Hoy, C.H. (n.d.). *Comedy literature and performance*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.britannica.com/art/comedy> (2/10/2024)
- Κακλαμανίδου, Δ. (2007). *Εισαγωγή στην χολιγουντιανή ρομαντική κομεντί: κινηματογραφικό είδος και αναπαράσταση των φύλλων*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- King, G. (2002). *Film Comedy*. London: Wallflower. (Από προεπισκόπηση) Ανακτήθηκε 8 Μαΐου 2024 από: https://books.google.gr/books?id=nUqCYbHlhCgC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Κοντέας- Παπαδόπουλος, Γ. (2019) *Οι Δώδεκα Καρέκλες*. Αθηνόραμα. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/2537299/oi_dodeka_karekles/ (14/8/2024)
- Mast, G. (1979). *The Comic Mind: Comedy and the Movies* (2nd pub.). Chicago: University of Chicago Press (από προεπισκόπηση) διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://books.google.gr/books?hl=el&lr=&id=qVN2q13uHt0C&oi=fnd&pg=PP9&dq=comic+character+on+film&ots=wUMWg4DOKt&sig=IaUkVimkLN94OFU4ykeiNzMxknc&redir_esc=y#v=onepage&q=comic%20character%20on%20film&f=false (23/9/2024)
- Μπαχτίν, Μ. (2017). *Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του, Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (2^η εκδ.). (Μετάφραση: Πινακούλας, Γ.) Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Oxford Learner's Dictionaries. (n. d.) διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/parody_1 (22/9/2024)
- Παναγιωτίδης, Γ. (χ. χ.). *Η παρωδία ως τρόπος Δημιουργικής Γραφής*. Ανακτήθηκε (19/6/2024) από τον ιστότοπο: https://www.academia.edu/22105883/%CE%97_%CF%80%CE%B1%CF%81%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1_%CF%89%CF%82_%CF%84%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%82_%CE%B4%CE%B7%CE%BC_%CE%B9%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82_%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE%CF%82
- Πολυκάρπου, Π. (2018). *Κινηματογραφικό αφιέρωμα: Το Μιούζικαλ*. Διαθέσιμο στην σελίδα του Περιοδικού Cinemood: <https://cinemood.gr/kinimatografiko-afieroma-mioyzikal> (15/8/2024)
- *Postmodern Parody and Pastiche*. (2011). Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://knoji.com/article/postmodern-parody-and-pastiche/> (13/7/2024)
- Rohrbacher, G.T. (2022). *How Character Archetypes are Used in Comedy*. Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <https://www.backstage.com/magazine/article/types-comedy-archetypes-9505/> (15/9/2024)
- Scott, S. (2005). *The Eight Characters of Comedy: Guide to Sitcom Acting & Writing*. Los Angeles: Atides Publishing. Ανακτήθηκε 8 Σεπτεμβρίου 2024 από: https://dogmad21.zinemotion.com.mx/wp-content/uploads/2021/11/The-Eight-Characters-of-Comedy_-Guide-to-S-Scott-Sedita.pdf
- Σιδέρης, Ν. (2024). *Δύναμη και Βία στην Εφηβεία*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών, Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. [Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα]. Ανακτήθηκε 2 Αυγούστου, 2024, από <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5729>
- *10 Types of Comedy Archetypes*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.linkedin.com/pulse/10-types-comedy-archetypes-alltalentglobal>

Δημιουργικό Μέρος

Το δημιουργικό μέρος της εργασίας περιλαμβάνει το σενάριο ταινίας μικρού μήκους με τίτλο «*Ταφόπλακα*». Το σενάριο είναι βασισμένο σε πραγματικό γεγονός. Πρόκειται για την ιστορία ενός νεαρού Ολλανδού, του Πολ, που κάνει ένα τεράστιο οδικό ταξίδι από το Άμστερνταμ στην Γουμένισσα, ένα χωριό του Κιλκίς. Σκοπός του ταξιδιού του είναι να συναντήσει δυο νεαρούς Ρομά μουσικούς. Μετά από μια περιπέτεια και πολλές ώρες ταξιδιού καταλήγει να τους συνοδεύει σε μια έξοδο που είχαν ήδη προγραμματίσει, σε ένα γνωστό Club της περιοχής. Η νύχτα είναι περιπετειώδης όσο και το προηγούμενο 24ωρο. Η παρέα καταλήγει σε μια επαρχιακή καφετέρια το πρωί με φανερά τα σημάδια της βραδιάς. Και λίγο αργότερα μετά από μια περίεργη συνάντηση βρίσκονται να κουβαλούν μια ταφόπλακα στο νεκροταφείο του χωριού, όπου και θα αποκαλυφθεί ο πραγματικός λόγος του ταξιδιού του Πολ.

Το σενάριο γράφτηκε πριν να γίνει η μελέτη για το θεωρητικό κομμάτι της εργασίας. Μπορεί όμως κανείς εύκολα να διακρίνει σε αυτό τα βασικά μοτίβα που αναλύθηκαν παραπάνω. Αυτό αποτελεί ακόμα μια απόδειξη ότι αυτές οι τεχνικές αποτελούν πράγματι αρχέτυπα που έχουν καταγραφεί στην ψυχοσύνθεση των ανθρώπων και λειτουργούν σαν δρόμοι πάνω στους οποίους βαδίζει η Κωμωδία.

Ταφόπλακα

Σενάριο ταινίας μικρού μήκους

1. ΤΙΤΛΟΙ. ΕΞ.- ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ-ΜΕΡΑ

Ελλάδα. Είναι καλοκαίρι, κάνει πολύ ζέστη. Πλάνο στα μνήματα. Ακούγονται γέλια (OS)

2. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ-ΜΕΡΑ

Ολλανδία. Βροχερή μέρα. Καθολική κηδεία. 4 νεαροί άντρες κουβαλούν δακρυσμένοι το φέρετρο έξω από έναν καθολικό ναό. Ο πρώτος δεξιά είναι ο Πολ (32). Ακούγεται βαριά, πένθιμη μουσική. Η εικόνα εστιάζει σταδιακά στο πρόσωπο του Πολ.

10 ημέρες μετά

3. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ-ΜΕΡΑ

Ελλάδα. Είναι μεσημέρι καλοκαιριού και κάνει πολύ ζέστη. Ο Πολ έχει το αυτοκίνητό του αραγμένο στην άκρη του δρόμου με ανοιγμένο το καπό. Παρουσιάζει μια αξιοθρήνητη εικόνα. Φοράει διάφορες μπλούζες η μια πάνω από την άλλη, είναι ιδρωμένος και ελαφρώς μουτζουρωμένος. Βγάζει από την τσέπη του το τηλέφωνό του αλλά κι αυτό είναι κλειστό και χωρίς καθόλου μπαταρία. Ξαφνικά κλωτσάει το αυτοκίνητο με θυμό.

ΠΟΛ

Loop naar de hel

4. ΕΞ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ-ΜΕΡΑ

Παλιό αγροτικό αυτοκίνητο που κάνει έντονο θόρυβο και κινείται αργά. Ο Πολ στην θέση του συνοδηγού. Στην θέση του οδηγού κάθεται ο ΣΠΥΡΟΣ (62). Μιλάει πολύ δυνατά και συνοδεύει τα λόγια του με έντονες κινήσεις προκειμένου να δώσει στον ΠΟΛ να καταλάβει.

ΣΠΥΡΟΣ

ΕΣΥ! ΑΠΟ ΠΟΥ ΕΙΣΑΙ!

Ο Πολ τον κοιτάζει παραξενεμένος και χαμογελά. Δεν καταλαβαίνει τίποτα.

ΠΟΛ

Pol

Ο Σπύρος απτόητος συνεχίζει.

ΣΠΥΡΟΣ

ΕΣΥ! ΤΙ ΓΥΡΕΥΕΙΣ ΕΔΩ;

Ο ΠΟΛ κάνει μια γκριμάτσα για να του δείξει ότι δεν καταλαβαίνει. Πάντα χαμογελαστός.

ΠΟΛ

I don't understand!

Ο Σπύρος δείχνει εκνευρισμένος που δεν μπορεί να επικοινωνήσει. Ξεφυσάει.

ΣΠΥΡΟΣ

ΕΓΩ ΠΑΝΤΩΣ ΘΑ ΕΙΧΑ ΣΚΑΣΕΙ ΣΤΗΝ ΘΕΣΗ ΣΟΥ!

Λέει τα τελευταία λόγια τινάζοντας την μπλούζα του. Κίνηση που ο ΠΟΛ δείχνει να καταλαβαίνει και βγάζει μια μια τις μπλούζες, ενώ φαίνεται να τον έχει πιάσει λογοδιάρροια ξαφνικά, κάτι που διασκεδάζει τον Σπύρο .

ΠΟΛ

You know, I had this crazy trip from Holland and I froze crossing the Alps, wore whatever clothes I had in my suitcase but it's really hot here. I knew that Greece is a warm country, but I didn't expect it exactly like this...

Καθώς μιλά η εικόνα φεύγει από πάνω του και σταδιακά η φωνή του σβήνει. Από το παράθυρο βλέπουμε την ταμπέλα του χωριού Γουμένισσα.

5. ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΓΟΥΜΕΝΙΣΣΑΣ-ΜΕΡΑ.

Το τοπίο βράζει από την ζέστη. Στο βάθος βλέπουμε να χάνεται το αγροτικό του Σπύρου. Ο ΠΟΛ γονατισμένος στην

άκρη του δρόμου προσπαθεί να διπλώσει όσο καλύτερα μπορεί τις μπλούζες του και να τις βάλει στην βαλίτσα. Τελειώνει αυτή την διαδικασία και σηκώνεται. Ρίχνει μια ματιά γύρω στην πλατεία. Δεν υπάρχει ψυχή. Τα μαγαζιά κλειστά. Τα σπίτια με κλειστά πορτοπαράθυρα. Το μέρος μοιάζει εγκαταλειμμένο. Μόνο κάτι κότρες που τριγυρνούν δείχνουν ότι υπάρχει ζωή.

6. ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΓΟΥΜΕΝΙΣΣΑΣ-ΜΕΡΑ.

Απόγευμα. Η πλατεία τώρα δεν μοιάζει καθόλου με το τοπίο της προηγούμενης σκηνής. Είναι γεμάτη κόσμο. Ένα χέρι σκουντάει τον ΠΟΛ που έχει αποκοιμηθεί στο μπεντένι ακουμπώντας την ράχη του στον πλάτανο. Εκείνος ξυπνά τρομαγμένος. Το πρώτο πράγμα που αντικρίζει είναι μια κότα που τον κοιτάζει με το κεφάλι στο πλάι. Η εικόνα ανοίγει και βλέπουμε ότι το χέρι ανήκει στην κυρά Τασία(57) που τον κοιτά με έντονα ερωτηματικό πρόσωπο και μόλις τον βλέπει να ξυπνά γυρίζει πίσω, όπου είναι μαζεμένος κόσμος και κοιτούν όλοι με προσμονή αμίλητοι.

Τασία

Εντάξει. Ζει.

Αυτοί που ήταν μαζεμένοι αρχίζουν να μιλούν και να πηγαίνουν ο καθένας σε άλλη μεριά της πλατείας, στο καφενείο. Ο ΠΟΛ κοιτάζει γύρω του παραξενεμένος. Τώρα η πλατεία σφύζει από ζωή. Ο Πολ είναι απορημένος. Απευθύνεται στην Τασία.

ΠΟΛ

Sorry, I'm looking for a friend, Mihalis.
Do you know where can I find him?

Τασία

Τι λες αγόρι μου; Που να καταλάβω αυτά τα ξένα τα λόγια;

ΠΟΛ

Mihalis. Mihalis. Do you know anybody with that name? Mihalis.

ΤΑΣΙΑ

Μιχάλης; Μιχάλη ψάχνεις;

ΠΟΛ

Yes! Mihalis!

7. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ- ΜΕΡΑ

Ο Πολ μαζί με την Τασία βρίσκονται έξω από μια αυλή με ψηλό μαντρότοιχο και χτυπούν την ξύλινη πόρτα. Από μέσα ανοίγει μια μεσόκοπη γυναίκα. Κοιτάζει με περιέργεια.

Τασία

Ο κυρ Μιχάλης;

Η γυναίκα ανοίγει διάπλατα την πόρτα και από μέσα φαίνεται να πίνει τον καφέ του σε ένα τραπεζάκι ένας ετοιμόρροπος γεράκος. Η Τασία γυρίζει στον Πολ κι εκείνος γνέφει με το κεφάλι «όχι».

8. ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ- ΜΕΡΑ

Η Τασία μαζί με τον Πολ βρίσκονται έξω από ένα χασάπικο και η Τασία του δείχνει με το χέρι τον χασάπη που κόβει μέσα στο μαγαζί με τον μπαλιά. Ο Πολ γνέφει και πάλι «όχι».

9. ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΓΟΥΜΕΝΙΣΣΑΣ- ΜΕΡΑ

Βρίσκονται και πάλι στην πλατεία και η Τασία του δείχνει κάποιον που κάθεται στο καφενείο και παίζει τάβλι. Ο Πολ κουνά ξανά αρνητικά το κεφάλι.

10. ΕΞ. ΠΛΑΤΕΙΑ ΓΟΥΜΕΝΙΣΣΑΣ- ΜΕΡΑ

Η ώρα έχει περάσει. Εξακολουθεί όμως να είναι μέρα και ο ήλιος να καίει. Ο Πολ είναι καθισμένος στο μπεντένι και το πρόσωπό του είναι φανερά απογοητευμένο. Βλέπουμε τις αναθυμιάσεις από τον δρόμο και μέσα σε αυτό το τοπίο εμφανίζεται από μακριά ο ΜΙΧΑΛΗΣ (26), έντονα μελαχρινός, φοράει t-shirt, βερμούδα και αγροτική παντόφλα που πιθανόν δεν είναι δική του γιατί είναι κάπως μικρή γι'

αυτόν. Ακούγεται η μουσική από την ταινία «ο καλός, ο κακός και ο άσκημος». Καθώς ο Μιχάλης πλησιάζει βλέπουμε εναλλάξ το πρόσωπο του και αυτό του Πολ. Στο πρόσωπο του Πολ σταδιακά εμφανίζεται έκπληξη και χαρά, ενώ στου Μιχάλη μετά την έκπληξη κάτι σαν θυμός. Ο Μιχάλης έρχεται και σταματά ακριβώς μπροστά του. Κοιτάζονται για μια στιγμή. Η μουσική κόβεται απότομα.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Τι θες εσύ εδώ;

Ο Πολ τον αγκαλιάζει ξαφνικά. Ο Μιχάλης προσπαθεί με τρόπο να τον απομακρύνει από πάνω του.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Κάτσε, ρε μαλάκα θα μας περάσουνε για αδελφές.

Πράγματι ρίχνει μια ματιά ένα γύρω την πλατεία και όλοι κοιτάζουν καχύποπτα προς το μέρος τους αλλά στο βλέμμα του γυρίζουν από την άλλη πλευρά δήθεν αδιάφορα. Ο Μιχάλης τον ξεκολλάει από πάνω του.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Έλα, come τώρα άντε. Άντε να δω τι θα σε κάνω εσένα!

11. ΕΞ. ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ- ΜΕΡΑ

Ο Πολ κάθεται στα σκαλιά της εξώπορτας. Μπροστά του έχει την βαλίτσα του. Είναι πολύ κουρασμένος. Ο Μιχάλης είναι όρθιος και μιλάει στο τηλέφωνο κάπως παράμερα.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Να σου πω δεν φταίω μόνο εγώ. Εσύ του εξηγούσες 2 ώρες πώς θα φτάσει εδώ! Τι; Και που να ξέρω εγώ ότι θα το πάρει σοβαρά, ρε φίλε; Εσένα άμα σου έλεγε κάποιος «έλα μένω στην Ζιμπάμπουε» θα βούταγες ένα αυτοκίνητο και θα πήγαινες; Λοιπόν ξεκόλλα κι έλα από δω τώρα. Εντωμεταξύ ρε συ Γουίλεμ δεν τον έλεγαν αυτόν; Το 'κλεισε.

12. ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ- ΜΕΡΑ

Σαλόνι παλιό τύπου δεκαετίας '70 με βελούδινη ταπετσαρία. Ο Πολ κάθεται σε μια πολυθρόνα με την βαλίτσα και πάλι μπροστά στα πόδια του. Κοιτάζει μια φωτογραφία και δακρύζει. Συνεχίζει να είναι ταλαιπωρημένος. (OS) Ακούγεται ο Μιχάλης να συζητά σε έντονο ύφος με έναν άλλο μέσα από κάποιο δωμάτιο. Δεν ξεχωρίζουμε καλά τι λένε. Από τον διάδρομο εμφανίζεται η μάνα του Μιχάλη, ΒΑΣΙΛΙΚΗ(51) με ένα δίσκο με γλυκό του κουταλιού. Είναι παχουλή και πολύ χαμογελαστή. Μόλις την βλέπει κρύβει την φωτογραφία στην βαλίτσα και σκουπίζεται πρόχειρα.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Έλα αγόρι μου, για το καλό.

ΠΟΛ

For me? Oh thank you very much!

Τα τελευταία λόγια τα λέει μπουκωμένος καθώς η Βασιλική δεν πρόλαβε να αφήσει κάτω το πιατάκι κι ο Πολ το αρπάζει και τρώει όλο το γλυκό μαζί. Η Βασιλική τον κοιτάζει έκπληκτη.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Πεινάς;

Συνοδεύει τα λόγια της με μια κίνηση του χεριού της μπροστά στην κοιλιά της.

ΠΟΛ

Oh, no! No!

ΒΑΣΙΛΙΚΗ

Τι νόου καλέ, κόντεψες να μου φας το χέρι. Κάτσε να σου φτιάξω κάτι.

13. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ- ΜΕΡΑ

Το δωμάτιο είναι αναστατωμένο. Το κρεβάτι άνω κάτω. Ρούχα πεταμένα παντού. Τσιγάρα στο τασάκι κι από έξω και κάπου στον χώρο υπάρχει μια θήκη από κλαρίνο. Ο Μιχάλης κάθεται στο πάτωμα ενώ ο ΜΑΡΙΟΣ (24) είναι όρθιος και σκρολάρει στο κινητό του.

ΜΑΡΙΟΣ

Σιγά ρε μαλάκα μην θυμάμαι πώς τον λέγανε μετά από δυο μήνες και με τόσα που είχαμε κατεβάσει εκείνο το βράδυ. Ειδικά στο τέλος είχαμε γίνει αλοιφή. Και τι ζόρι τραβάς τελικά; Πόσο θα μείνει; Θα τον έπαιρνα στο σπίτι μου αλλά ξέρεις... η μάνα μου δεν είναι σαν την κυρά Βασιλική.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Εντάξει. Ξέρω 'γω μου ήρθε ξαφνικό. Μετά από τόσο καιρό. Τέλος πάντων. Ναι. Πόσο θα μείνει; Και με το ICON τι θα γίνει;

ΜΑΡΙΟΣ

Τι θα γίνει; Θα τον πάρουμε μαζί μας. Να το, τις βρήκα!

Μιχάλης

Για να δω.

Ο Μάριος του δείχνει μια φωτογραφία στο κινητό. Είναι οι τρεις τους σε μια γέφυρα στο Άμστερνταμ.

14. ΕΣ. ΚΟΥΖΙΝΑ- ΝΥΧΤΑ

Έχει αρχίσει να νυχτώνει. Ο Πολ τελειώνει τα τηγανητά αυγά που τρώει. Ο Μιχάλης καπνίζει όρθιος στον πάγκο της κουζίνας.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Σ' είχε κόψει λόρδα, ε;

ΠΟΛ

Sorry?

ΜΙΧΑΛΗΣ

Όχι τίποτα λέω hungry, hungry?

Ο Πολ χαμογελάει συνεσταλμένα αντί για απάντηση.

ΠΟΛ

It was a crazy, crazy trip. I left Amsterdam in the sun and it was snowing in the Alps. I froze. It took me about 18 hours to get here. I didn't stop anywhere.

Ο Μιχάλης τον κοιτάζει με βλέμμα που δείχνει ότι ζορίζεται. Είναι φανερό ότι δεν καταλαβαίνει ούτε τα μισά.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Τι φάση; Καλά άστο, δεν είναι και ο Μάριος εδώ, δεν καταλαβαίνω Χριστό. Ετοιμάσου σιγά σιγά, θες να κάνεις κάνα μπάνιο να ξεβρομίσεις; Θα βγούμε το βράδυ.

Συνοδεύει τα λόγια του με παντομίμα

ΠΟΛ

Sorry?

Χτυπάει το κουδούνι της πόρτας. Αμέσως μπαίνει στην κουζίνα ο Μάριος.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Άντε ρε μαλακά, δεν μπορούμε να συνεννοηθούμε εδώ πέρα. Sorry και sorry, να πούμε. Πες του ότι θα πάμε σε άλλο χωριό για clubbing.

15. ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ- ΝΥΧΤΑ

Βρίσκονται οι τρεις μέσα στο δωμάτιο και είναι πάνω από την βαλίτσα του Πολ. Κοιτάζουν απογοητευμένοι. Η βαλίτσα είναι ανοιχτή πάνω στο κρεβάτι του Μιχάλη και κάποιες μπλούζες είναι έξω απλωμένες σαν να προσπαθούν να διαλέξουν, όμως όλες έχουν τα χάλια τους, τσαλακωμένες, βρώμικες από την χτεσινή περιπέτεια.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Που θα τον πάμε μ' αυτά; Δεν θα μας βάλουν μέσα.

Ο Μάριος κουνά καταφατικά το κεφάλι. Ο Πολ κοιτάζει το Μάριο και τον μιμείται κι ως μην καταλαβαίνει τι λένε.

ΜΑΡΙΟΣ

Δος του εσύ τίποτα. Τόσα έχεις...

Παρακολουθούμε μια σκηνή, όπου εναλλάσσονται γρήγορα εικόνες με τον Πολ να κοιτιέται παραξενεμένος σε έναν καθρέφτη κάθε φορά με άλλα ρούχα, που όλα έχουν υπερβολικά αξεσουάρ (βάτες, παγιέτες, αστεράκια κ.α.) η σκηνή συνοδεύεται από μουσική τζαζ με έντονο τον ήχο του κλαρίνου.

ΜΑΡΙΟΣ

Το τερμάτισες, ρε μαλάκα! Είπαμε παίζεις κλαρίνο, είναι ανάγκη να ντύνεσαι σαν τον Μάγκα;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Αυτά γράφουν στην πίστα, μεγάλε! Αλλά που να ξέρεις εσύ...

16. ΕΣ. ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΟ- ΝΥΧΤΑ

Ο Μάριος οδηγεί, συνοδηγός είναι ο Μιχάλης, ο Πολ είναι στο πίσω κάθισμα. Η μουσική (χάλκινα παραδοσιακά της περιοχής) είναι τέρμα. Τα παράθυρα κατεβασμένα, έξω σκοτάδι. Επαρχιακός δρόμος. Ο Πολ θέλει να δείχνει χαρούμενος με ένα χαμόγελο ζωγραφισμένο στα χείλη αλλά η κούραση αρχίζει να φαίνεται στα μάτια που σε κάποιες στιγμές μισοκλείνουν.

17. ΕΞ. ΕΞΩ ΑΠΟ CLUB-ΝΥΧΤΑ

Θερινό Club "ICON" Επαρχιακό. Οι τρεις φίλοι βρίσκονται στην πόρτα. Ο πορτιέρης περιεργάζεται τον Πολ, που είναι ντυμένος με σακάκι με βάτες και στρας, παντελόνι τζιν κοντό σκισμένο. Εντελώς έξω από τα νερά του. Στο νεύμα του πορτιέρη μπαίνουν μέσα. Ο Μιχάλης δείχνει πολύ χαρούμενος. Χοροπηδάει σαν παιδί.

18. ΕΞ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Η μουσική παίζει πολύ δυνατά το μαγαζί είναι γεμάτο κόσμο. Ο Μιχάλης χορεύει. Ο Πολ με τον Μάριο πίνουν το ποτό τους ενώ κάθονται σε κάτι σαν σκαλοπάτι. Συζητούν. Ένας «φουσκωτός» πλησιάζει.

Φουσκωτός

Πρέπει να σηκωθείτε. Δεν μπορείτε να κάθεστε εδώ

Ο Πολ κοιτάζει παραξενεμένος τον Μάριο.

Μάριος

We have to get up.

Ο Πολ κάνει μια γκριμάτσα που δείχνει ότι δεν καταλαβαίνει. Ωστόσο σηκώνονται. Ο Μιχάλης ακόμα χορεύει με κάποια.

19. ΕΞ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Ο ΠΟΛ με τον Μάριο πίνουν κάπου το ποτό τους συζητώντας. Είναι καθισμένοι σε ένα πεζούλι. Έρχεται και πάλι ο τύπος του μαγαζιού.

Φουσκωτός

Δεν μπορείτε να κάθεστε εδώ.

Ο Πολ κοιτάζει τον Μάριο με γκριμάτσα που δείχνει ότι κατάλαβε. Σηκώνονται. Ο Μιχάλης χορεύει με δυο κοπέλες.

20. ΕΞ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Ο Πολ με τον Μάριο πίνουν το ποτό τους ακουμπισμένοι σε ένα τοίχο. Είναι ήδη φτιαγμένοι. Φαίνεται από την κίνησή τους και το πρόσωπό τους. Εμφανίζεται και πάλι ο τύπος από το μαγαζί. Δεν μιλάει. Κάνει μια κίνηση με το χέρι που δείχνει ότι πρέπει και πάλι να μετακινηθούν. Ο Μιχάλης ακόμα χορεύει.

21. ΕΞ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Ο Μάριος με τον Πολ είναι και πάλι κάπου αραγμένοι και τώρα είναι μεθυσμένοι εμφανώς. Γελούν. Η μουσική είναι πολύ δυνατά. Κάπου μακριά το μάτι του Πολ παίρνει τον φουσκωτό από το μαγαζί να περνάει και σηκώνεται αμέσως όρθιος.

22. ΕΞ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Ο κόσμος έχει λιγοστέψει. Ξημερώνει. Βλέπουμε τον Πολ να χορεύει κάτι σαν ζεμπέκικο. Είναι «λιάρδα». Σχεδόν κοιμάται ενώ χορεύει. Ο Μάριος χτυπάει παλαμάκια. Ο Μιχάλης είναι αραγμένος σε ένα σκαμπό και φιλιέται με μια κοπέλα.

23. ΕΞ. ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΚΑΦΕΤΕΡΙΑ- ΜΕΡΑ

Είναι πια πρωί γύρω στις 8:30. Το μαγαζί είναι θερινό. Έχει τραπεζάκια έξω. Το αυτοκίνητο παρκάρει στον δρόμο. Βγαίνουν οι τρεις σχεδόν παραπατώντας. Σε ένα τραπεζάκι κάθεται ένας θαμώνας (Λίβαν 61) μόνος του. Είναι ντυμένος με ρούχα εργασίας. Φαίνεται κάπως αγχωμένος. Έχει μπροστά του ένα φλιτζάνι από ελληνικό καφέ και ένα σφηνάκι από τσίπουρο. Οι τρεις κάθονται σε ένα τραπεζάκι κάπου σε μια άκρη. Έρχεται η σερβιτόρα και παραγγέλνουν αλλά εμείς ακούμε τον Λίβαν που τώρα μιλάει δυνατά στο τηλέφωνο.

ΛΙΒΑΝ

Τι λες τώρα; Δηλαδή δεν θα έρθεις; Τι μου κάνεις τώρα; Το μνημόσυνο είναι αύριο. Τι θα κάνω εγώ; Της υποσχέθηκα της χήρας ότι θα είναι έτοιμο. Με ξόφλησε κιόλας η γυναίκα. Πώς θα το κάνω μόνος μου ρε; Με δουλεύεις; Καλά άντε γεια!

Κλείνει το τηλέφωνο νευρικά. Βάζει το χέρι του στο κεφάλι του αγχωμένος. Ξαφνικά αντιλαμβάνεται την παρουσία των τριών. Γυρίζει προς το μέρος τους. Τους περιεργάζεται. Περνούν έτσι μερικά δευτερόλεπτα. Κάποια στιγμή συναντιόνται τα βλέμματα του Λίβαν με του Πολ. Ο Λίβαν αρχίζει να μετακινεί σιγά σιγά την καρέκλα του προς το τραπέζι τους. Ο Πολ αρχίζει να συνοφρυώνεται και να έρχεται σε αμηχανία μέσα στο μεθύσι του. Γυρίζει από την άλλη πλευρά και κοιτάζει κλεφτά αλλά δεν θέλει να δώσει αέρα στον άγνωστο.

ΛΙΒΑΝ

Τι γίνεται ρε παιδιά; Στο κλαμπ ήσασταν;

Γυρίζουν όλοι και τον κοιτάζουν. Ο Πολ είναι νευρικός, δεν μιλάει. Οι άλλοι δυο είναι άνετοι.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ναι.

ΛΙΒΑΝ

Χαμός, ε; όλο το βράδυ κοπανάει.

ΜΑΡΙΟΣ

Είναι δυνατό! Το καλύτερο στην περιοχή.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ακόμα παίζει. Ωραία φάση.

ΛΙΒΑΝ

Έρχεται κόσμος από παντού ε;

ΜΙΧΑΛΗΣ

Αφού είναι το καλύτερο, λέμε.

ΛΙΒΑΝ

Εσείς από που είστε; Γιατί από δω δεν είστε, θα σας ήξερα.

ΜΑΡΙΟΣ

Από Γουμένισσα. Έέρεις που είναι;

ΛΙΒΑΝ

Την Γουμένισσα δεν ξέρω; Οι καλύτεροι ταπανάρηδες από εκεί είναι.

ΜΑΡΙΟΣ

Να και ο φίλος μου ο Μιχάλης από δω παίζει κλαρίνο. Άμα χρειαστείτε καμιά φορά. (Γυρίζει στον Μιχάλη) Δώσε καρτούλα ρε.

Ο Μιχάλης βγάζει από την τσέπη του πουκάμισου του μια κάρτα και του την δίνει.

ΛΙΒΑΝ

Και καρτούλα; Πολύ οργάνωση. Εδώ που τα λέμε, ρε παιδιά, πετύχατε στην περίπτωση. Όντως χρειάζομαι κάτι τώρα. Είστε μέσα; Θα κεράσω μετά.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ό, τι θέλεις μάστορα. Αν μπορούμε...

Η κάμερα γυρίζει και βλέπουμε στον δρόμο αραγμένο το φορτηγάκι του Λίβαν που στην καρότσα έχει μια ταφόπλακα.

24. ΕΞ. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ- ΜΕΡΑ

Βλέπουμε την αρχική σκηνή της ταινίας. Ο ήλιος καίει το πλάνο δείχνει τα μνήματα. Σιγά σιγά γυρίζει η κάμερα και βλέπουμε τον Λίβαν στα γόνατα να τσιμεντάρει ένα μνήμα και τους άλλους τρεις να κουβαλάνε την ταφόπλακα, όπως όπως, γιατί ακόμα δεν έχουν ξενερώσει.

25. ΕΞ. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ- ΜΕΡΑ

Ο Πολ είναι ξαπλωμένος πάνω στην ταφόπλακα που έβαλαν, μοιάζει νεκρός.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Πέθανε, ρε μαλάκα;

ΜΑΡΙΟΣ

Τι λες ρε μαλάκα; Ταξίδευε εχτές 20 ώρες μετά ήπια τα αντερά του όλο το βράδυ στο club. Ψόφησε.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Ε, το ίδιο λέμε...

Κοιτάζονται μεταξύ τους και τους πιάνει σπαστικό γέλιο. Το γέλιο γίνεται όλο και πιο δυνατό. Η κάμερα γυρίζει προς το φορηγάκι του Λίβαν που μαζεύει τα σύνεργά του.

26. ΕΞ. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ- ΜΕΡΑ

Ο Πολ και ο Μιχάλης είναι καθισμένοι στο μνήμα.

ΜΙΧΑΛΗΣ

Why you here?

ΠΟΛ

It was his last wish! He wanted me to meet you. And I now know why. You are feestbeest just like him!

Ο Μιχάλης κοιτάζει παραξενεμένος προς τα πάνω ενώ το πλάνο ανοίγει και βλέπουμε τον Μάριο.

ΜΑΡΙΟΣ

Όπα αυτό δεν το κατάλαβα ούτε εγώ.
(απευθύνεται στον Πολ) Who?

ΠΟΛ

Willem. My twin.

Βγάζει το κινητό του και τους δείχνει ένα βίντεο. Στο βίντεο φαίνονται ο Μιχάλης, ο Μάριος και ο δίδυμος αδελφός του Πολ, ο Willem στην ίδια γέφυρα που είχαμε δει και στην φωτογραφία που είχε δείξει ο Μάριος στον Μιχάλη. Είναι πιωμένοι και αγκαλιασμένοι. Μιλάνε όλοι μαζί και ο Ολλανδός λέει με ξένη προφορά «Θα τα πούμε στην Ελλάδα». Ο Μάριος του λέει «Το υπόσχεσαι; Promise?». Κι εκείνος απαντά με ξενική προφορά: «Υπόσχεσαι».

27. Εξ. Δρόμος- Μέρα

Ο Πολ είναι στο αυτοκίνητό του. Ετοιμάζεται να φύγει. Από έξω τον αποχαιρετούν ο Μάριος, ο Μιχάλης, η μαμά του, ο Σπύρος και ο Λίβαν. Όλοι είναι πολύ χαρούμενοι.

28. Τίτλοι τέλους. ΕΕ. CLUB- ΝΥΧΤΑ

Στο CLUB Icon βλέπουμε πλάνα από τον κόσμο που χορεύει. Μουσική ζωντανή. Κλαρίνο και αρμόνιο. Η κάμερα γυρίζει αργά και βλέπουμε ότι υπάρχει σκηνή. Κλαρίνο παίζει ο Μιχάλης και στο αρμόνιο είναι ο Πολ. Έχει μακρύ μαλλί, χαίτη και φοράει πουκάμισο με στράς. Δείχνουν να το διασκεδάζουν. Μπροστά στην σκηνή χορεύει ο Μάριος.

Πολ

(Με ξενική προφορά) Γεια σου Μιχάλη με το Κλαρίνο σου!

ΤΕΛΟΣ

Περίληψη

Το θέμα του θεωρητικού μέρους της παρούσας εργασίας είναι η Κωμωδία και ιδιαίτερα οι θεμελιώδεις συμβάσεις που ακολουθούνται από τους δημιουργούς της. Ξεκινώντας από μια περιεκτική επισκόπηση σχετικά με το τι ονομάζουμε Κωμωδία από τον Αριστοτέλη μέχρι της μέρες μας, συνεχίζεται με μια διερεύνηση των επιμέρους και κυριότερων στοιχείων που συνθέτουν μια Κινηματογραφική Κωμωδία. Συγκεκριμένα αναφέρεται στο θέμα της ταινίας, στα είδη της Κωμωδίας, στα βασικά μοτίβα πλοκής, που συναντάμε πολύ συχνά, αλλά και σε σεναριακά τεχνάσματα που βοηθούν την πλοκή να γίνει πιο ενδιαφέρουσα. Στην συνέχεια επεξεργάζεται τους βασικούς τύπους- ήρωες που συναντώνται στις Κωμωδίες, μοτίβα δηλαδή, πάνω στα οποία ο δημιουργός στήνει τους χαρακτήρες της ταινίας του και τους διαχωρίζει από τους ολοκληρωμένους χαρακτήρες. Τέλος γίνεται μια μικρή αναφορά στην γλώσσα που χρησιμοποιεί η Κωμωδία αλλά και στα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει ένας μεγάλος κωμικός ηθοποιός, συμπέρασμα που αναδύεται από την παρατήρηση ηθοποιών που έγραψαν την ιστορία της κωμωδίας στην 7^η Τέχνη.

Το Δημιουργικό Μέρος περιλαμβάνει σενάριο για ταινία μικρού μήκους με τίτλο «Ταφόπλακα». Το σενάριο, αναφέρεται στην περιπέτεια ενός νεαρού Ολλανδού που κάνει ένα τρελό οδικό ταξίδι 18 ωρών από το Άμστερνταμ μέχρι την Γουμένισσα, ένα χωριό της Μακεδονίας, προκειμένου να συναντήσει δυο νέους, και να πραγματοποιήσει έτσι την τελευταία επιθυμία του δίδυμου αδελφού του. Καταλήγει τελικά να βρει τον πραγματικό του εαυτό και η περιπέτεια του αυτή να γίνει επιλογή ζωής.

Summary

The subject of the theoretical part of this thesis is Comedy and especially the fundamental convention followed by its creators. Starting with a comprehensive overview of what we call Comedy from Aristotle to the present day, it continues with an investigation of the individual and major elements that make a Cinematic Comedy. Specifically, it refers to the theme of the film, to the types of Comedy, to the basic plot patterns, which we encounter very often, but also to script tricks that help the plot to become more interesting. The thesis, then elaborates on the types- heroes found in Comedies, that is, pattern on which the creator sets the characters of his film and separates them from the complete characters. Finally, a small reference is made to the language used by Comedy and also to the characteristics that a great comic actor must have, as a conclusion that emerges from the observation of actors who wrote the history of Comedy in the Cinema.

The Creative part includes a script for a short film entitled “Tombstone”. The script refers to the adventure of a young Dutchman who makes a crazy 18-hour road trip from Amsterdam to Goumenissa, a village in Macedonia, in order to meet two young people, and thus fulfill his twin brother’s last wish. He finally ends up finding his true self and his adventure becomes a life choice.