

35
ΧΡΟΝΙΑ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

ΕΝΩΣΗ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ

Εμπειρίες που δεν διδάσκονται
26 εισηγήσεις για το σενάριο

ΜΑΡΤΥΡΙΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ
BookStream.eu

ΣΕΙΡΑ: Μαρτυρία
2η έκδοση: Αθήνα, Μάρτιος 2024
Αποκλειστικό δικαίωμα έκδοσης
«ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ»
ISBN 978-618-5386-47-4

Copyright ©2018 «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ»
Διαχειριστής: Αλέξανδρος Κακαβάς
Ίωνος Δραγούμη 14, ΤΚ 115 28 Αθήνα
Κιν.: 6932089819 Fax 2107294611
website: www.bookstream.eu

Απαγορεύεται η ολική ή μερική καθ' οιονδήποτε τρόπο ανατύπωση ή αναπαραγωγή, ηλεκτρονική ή ζωντανή παρουσίαση και κάθε άλλη χρήση όλων ανεξαιρέτως των κειμένων και εικόνων του βιβλίου χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα

ΕΝΩΣΗ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ

Εμπειρίες που δεν διδάσκονται
26 εισηγήσεις για το σενάριο



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ

Πίνακας Περιεχομένων

Χαιρετισμός του προέδρου της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος Αλεξάνδρου Κακαβά 9	
Χαιρετισμός του διευθυντή εταιρικής επικοινωνίας της ΕΡΤ Παναγιώτη Τσολιά	13
Κωστής Δήμος «Η βιομηχανική εμπειρία ανάγνωσης ενός σεναρίου»	15
Χρυσάνθη Σωτηροπούλου «Ιστορική έρευνα και καλλιτεχνική δημιουργία. Το δύσκολο στοίχημα για ένα ολοκληρωμένο σενάριο»	19
Δημήτρης Γεωργιάδης «Η σχέση συνεργασίας της δημιουργικής ομάδος»	23
Μάριος Τσάγκαρης «Από τη μουσική σύνθεση στη σεναριακή γραφή»	27
Αντώνης Σμιτζής «Πότε θα έπρεπε να γράφουμε ένα σενάριο»	33
Σταύρος Αβδούλος «Σενάριο και πραγματικότητα. Θετική και αρνητική επίδραση»	35
Θανάσης Σκρουμπέλος «Ο αυτοσχεδιασμός στο κινηματογραφικό σενάριο»	39
Άννα Χατζησοφιά «Η ιδιαιτερότητα της συνεργασίας δύο σεναριογράφων με μια φωνή»	41
Κωστούλα Τωμαδάκη «Οι εφορμήσεις του τυχαίου»	47
Πώργος Μυλωνάς «Το πνευματικό δικαίωμα μετά τη ψήφιση του νόμου 4481/17»	51
Πώργος Κωνσταντινόπουλος «Η συμβολή του μοντάζ στην τελική διαμόρφωση του σεναρίου»	55
Αλέξανδρος Μαυρόγιαννης «Οπτική Κατανόηση του Σεναρίου»	61
Δημήτρης Σοφιανόπουλος «Η εμπειρία μου, ως προς το σενάριο, από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και την ΕΡΤ»	65
Πάνης Μαρούδας «Εξι και μία απομυθοποιητικές αρχές»	69
Κώστας Καπώνης «Σκηνή Τρίτη»	73
Βασίλης Σπηλιόπουλος «Το φινάλε μιας σειράς και οι τηλεθεατές στην Αμοργό»	75
Θάνος Τσάμπρας «Στην ίδια σελίδα»	81
Μανούσος Μανουσάκης «Η μεταφορά ενός ιστορικού γεγονότος στον κινηματογράφο»	89
Ηλίας Φλωράκης «Πότε συνεχίζω ή διακόπτω μια συνεργασία;»	93
Σοφία Σωτηρίου «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος. Από τις σελίδες του μυθιστορήματος στο κινηματογραφικό σενάριο»	97
Κώστας Παπαπέτρος «Η κωμική σειρά στην τηλεόραση»	103
Ρένα Ρίγγα «Format versus πρωτότυπο»	109
Αλεξάνδρα Μπελεγράτη «Περί δημιουργίας»	113
Πάνος Κοκκίδης «Χρήση του μονολόγου, σαν εργαλείο αφήγησης, στο σινεμά»	119
Αλέξανδρος Κακαβάς «Δυο λόγια ως επίλογος»	123

Χαιρετισμός του προέδρου της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος Αλεξάνδρου Κακαβά

Να ευχαριστήσω την Ανδρεάνα Σαπρίκη, τη συντονίστρια του σεμιναρίου, η οποία δεν έχει αντιληφθεί τι σημαίνει ότι θα κάτσει εκεί μέχρι το απόγευμα. Μάλιστα, την ευχαριστώ εκ καρδίας γιατί αυτό που κάνει είναι μία θυσία καθώς εσείς ανά πάσα στιγμή μπορείτε να σηκωθείτε να φύγετε, όπως καταβαίνετε, έχετε το ελεύθερον, ενώ εκείνη όχι. Βεβαίως θέλω να πιστεύω ότι δεν θα φύγετε γιατί επιλέξατε να έρθετε επομένως δύναμαι να υποθέσω ότι τω όντι σας ενδιαφέρει να ακούσετε αυτά που θα πουν οι ομιλητές. Οι οποίοι είναι ένας κι ένας. Άλλοι βέβαια πρεσβύτεροι, άλλοι νεότεροι, κάποιιοι πιο έμπειροι – δεν πουν όλες τις εμπειρίες τους, βέβαια, τους έχω θέσει ανώτατο όριο ομιλίας μέχρι δέκα λεπτά ο καθένας. Γιατί αλλιώς δεν θα φύγουμε ποτέ από εδώ. Γνωρίζετε ότι οι Έλληνες έχουν την τάση, αν κρίνετε κι από μένα, όταν αρχίζουν να μιλούν και δη σε ευήκοα ώτα, να μην γνωρίζουν πότε να ολοκληρώσουν οπότε θα τελειώναμε σε μια εβδομάδα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης και την διευθύντριά του Ξένια Καλδάρα, συγκεκριμένα, η οποία για πολλοστή φορά προθυμοποιήθηκε να βοηθήσει την Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος και μας προσέφερε τον χώρο.

Θα ευχαριστήσω την ΕΡΤ και ιδιαίτερος τον Παναγιώτη Τσολιά, διευθυντή εταιρικής επικοινωνίας του σταθμού, έναν όψιμο, αλλά εγκάρδιο φίλο της Ένωσης και προσωπικό μου φίλο, θέλω να πιστεύω, ο οποίος στηρίζει όπως μπορεί και όσο μπορεί, με όλα τα προβλήματα τα οποία δυστυχώς υπάρχουν και θα ήθελα να λυθούν στην ΕΡΤ, επειδή η ΕΡΤ πρέπει να υπάρχει, δεν υπάρχει πολιτισμένο κράτος χωρίς δημόσια τηλεόραση.

Θα ευχαριστήσω τον Κωστή Δήμο, ο οποίος είναι ο υπεύθυνος η διευθυντής του προγράμματος του καναλιού της Βουλής. Δεν έχει σημασία ο τίτλος, σημασία έχει ότι είναι ένας άνθρωπος χάριν στον οποίο, όσοι δεν το ξέρετε,

και το λέω σήμερα δημοσίως, υπεστήριξε μία πρόταση την οποία έκανε η Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος προς το κανάλι της Βουλής και ξεκίνησε μία παραγωγή, έστω με πενιχρότητα μέσα. Αυτό το λέω προκειμένου να αιτιολογήσω την προσπάθεια των ανθρώπων, των μελών της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος, σεναριογράφων και σκηνοθετών, οι οποίοι αυτή τη στιγμή αγωνίζονται να παράγουμε ένα έργο δεκαπέντε πορτραίτων, Ελλήνων Σεναριογράφων του παλαιού, περισσότερο, ελληνικού κινηματογράφου, δηλαδή από τον Ναπολέοντα Ελευθερίου, τον Τσιφόρο και τον Μιχαηλίδη μέχρι τον Γκούφα, τον Κακουλίδη και τον Καμπανέλλη. Και δεκαπέντε γελοιογράφων οι οποίοι επίσης είναι εκλιπόντες, ήταν μία επιλογή η οποία έγινε κατόπιν απόφασης της Βουλής και φυσικά αυτά να συνεχιστούν εάν κι εφόσον το κανάλι κρίνει ότι πραγματικά αξίζουν – για την ποιότητα δεν το συζητώ, είναι εξαιρετικής ποιότητας τα έργα και το λέω για τους ανθρώπους οι οποίοι τα παράγουν, τα σκηνοθετούν και τα γράφουν.

Θα ευχαριστήσω επίσης και την Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, η οποία ήρθε από το Πανεπιστήμιο των Πατρών – κάτοικος Αθηνών δηλαδή, μη νομίζετε ότι ήρθε από την Πάτρα για εμάς – αλλά η οποία πάντοτε όποτε η Ένωση της ζητεί να πει δύο κουβέντες πρόθυμα έρχεται και λέει κουβέντες. Εξάλλου είναι και σύζυγος μέλους της Ένωσης, του Βασίλη Μπούτου, ο οποίος καίτοι ακριβοθώρητος, παραμένει αγαπητός εις εμάς.

Και, βέβαια, τον Δημήτρη Γεωργιάδη, ο οποίος παρίσταται ως παραγωγός αλλά τυγχάνει και μέλος του Δ.Σ. του Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο και Πολυμέσων.

Ευχαριστώ εκ καρδίας όλους τους συναδέλφους μας, μέλη της Ένωσης, που προσφέρθηκαν να μετάσχουν ως ομιλητές στο σημερινό σεμινάριο καθώς και την Όλγα Μπακοπούλου, μέλος της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος, που προσφέρθηκε να καταγράψει το σεμινάριο.

Δεν χρειάζεται, υποθέτω, να πω ότι ευχαριστώ πάρα πολύ όλους εσάς, που παρευρίσκεισθε, κάποιους σας ξέρω αρκετό καιρό και ξέρετε τη συμπάθεια που τρέφω για εσάς,

όσους δεν γνωρίζω πολύ καιρό ελπίζω να σας συμπαθήσω. Εύχομαι να είναι μία εποικοδομητική και γόνιμη ημέρα για όλους σας, το λέω γιατί σε κάποιους το έχω ήδη πει εκ τηλεφώνου, ότι το σημερινό σεμινάριο δεν έχει εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Πρόκειται για ένα βιωματικό σεμινάριο, για προσωπικές εμπειρίες, ενός εκάστου εκ των ομιλητών, οι οποίες μπορεί να σας φανούν χρήσιμες εάν κι εφόσον ασχοληθείτε επαγγελματικά η ερασιτεχνικά με το σενάριο.

Σας ευχαριστώ πάρα πολύ που ήρθατε κι εύχομαι να περάσετε καλά. Κι άμα δεν περάσετε θα ανέλθω εγώ επί του βήματος και θα περάσετε!

Χαιρετισμός του διευθυντή εταιρικής επικοινωνίας της ΕΡΤ Παναγιώτη Τσολιά

Κύριε Πρόεδρε,
Κυρία Αντιπρόεδρε,
Αξιότιμες ομιλήτριες, αξιότιμοι ομιλητές,
Κυρίες και κύριοι,

Θα ήθελα να απευθύνω θερμό χαιρετισμό από πλευράς ΕΡΤ στην ωραία αυτή ημερίδα, που στοχεύει σε μία αντιφατική, αλλά συνάμα τόσο επιτακτικά αναγκαία πραγματικότητα: να μας διδάξει μέσα από την τέχνη του λόγου εμπειρίες που δεν διδάσκονται από καθηγητικές έδρες, αλλά μόνο από την άμεση και βιωματική επαφή του γράφοντος με το κείμενό του. Η χαρά και η τιμή είναι διπλή, καθώς έχω την ευκαιρία να παρευρεθώ κατόπιν προσκλήσεως του Προέδρου κ. Κακαβά - τον οποίο θερμώς ευχαριστώ για αυτό - στην έναρξη μιας σειράς αξιολογών δράσεων της Ένωσης, οι οποίες τελούν υπό την επικοινωνιακή υποστήριξη της ΕΡΤ.

Η συγγραφή σεναρίου αποτελεί μία από τις πλέον ζωντανές μεθόδους επαφής του ευρέως κοινού με τον λόγο - αυτή την πολύσημη λέξη, που δηλώνει από την απλή εκφορά της ομιλίας έως και την αρμονία που διέπει το σύμπαν, στην αρχική αρχαιοελληνική έννοια της. Το σενάριο - συνήθως υποτιμημένη διαδικασία και από το κοινό και δυστυχώς από τους ανθρώπους της τηλεόρασης - είναι κατ' ουσίαν η ψυχή της μυθοπλασίας: πλάθει τους χαρακτήρες, οριοθετεί χώρους και εικόνες, διαμορφώνει το αισθητικό πλαίσιο, στο οποίο θα κινηθεί ο σκηνοθέτης και η υπόλοιπη καλλιτεχνική ομάδα μιας παραγωγής. Είναι όμως παράλληλα και ο στυλοβάτης της τεκμηρίωσης, ιδίως στην παραγωγή του ντοκιμαντέρ, καθώς αποτελεί τη βασική δίοδο μέσω της οποίας τα πορίσματα της έρευνας απλοποιούνται χωρίς ποιοτικές εκπτώσεις, ώστε να γίνουν αντιληπτά από το ευρύ κοινό.

Η αυτοτελής καλλιτεχνική αξία του σεναρίου επιβεβαιώνεται μεταξύ άλλων και από την επιτυχή ενασχόληση με αυτή σημαντικών λογοτεχνών στην Ελλάδα και τον δυτικό κόσμο, αλλά και από την μεταγραφή

σημαντικών λογοτεχνικών έργων για τις ανάγκες τηλεοπτικών και κινηματογραφικών παραγωγών. Σε αυτή την περίπτωση αποκτά αυτόνομη οντότητα ως είδος γραπτού λόγου, ένα νέο κείμενο με δική του δυναμική. Ας μην ξεχνάμε ότι μείζονα λογοτεχνικά έργα, που για χρόνια παρέμεναν σχεδόν άγνωστα στο κοινό, ήρθαν στην επιφάνεια χάρη σε καλές σεναριογραφικές μεταφορές στη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη. Με αυτόν τον τρόπο το σενάριο δρα αμφίδρομα, στρέφοντας το αναγνωστικό κοινό στο πρωτογενές κείμενο.

Περιμένουμε λοιπόν όλοι τις εμπειριστατωμένες τοποθετήσεις των ομιλητών και των ομιλητριών, προκειμένου να γίνουμε πιο πλούσιοι σε μία μεγάλη γκάμα θεμάτων που αφορούν στη θεωρητική προσέγγιση της σεναριογραφίας, τις καλές πρακτικές που ακολουθούνται στην παγκόσμια αγορά, τη σχέση του κοινού με το παραγόμενο προϊόν, αλλά και σε μία σειρά πρακτικών ζητημάτων που θα αναλυθούν ενδελεχώς μέσα από την έμπειρη ματιά των καταξιωμένων επαγγελματιών που συμμετέχουν στη σημερινή εκδήλωση.

Σε μερικούς μήνες, η Ένωση γιορτάζει 30 χρόνια αδιάλειπτης παρουσίας και προσφοράς της στον οπτικοακουστικό χώρο. Ας είναι λοιπόν αυτό το έναυσμα για μία εξίσου επιτυχή συνέχεια απέναντι στις νέες προκλήσεις, τα δεδομένα αλλά και τις ευκαιρίες που δημιουργούν οι νέες τεχνολογίες στον τομέα της παραγωγής - συνδυαστικά και όχι απαραίτητως ανταγωνιστικά προς τα παραδοσιακά Μέσα.

Εύχομαι καλή επιτυχία από καρδιάς στην ημερίδα, δύναμη και όρεξη για να συνεχίσετε όλοι και όλες την πολύτιμη αυτή προσπάθεια.

Σας ευχαριστώ.

Κωστής Δήμος «Η βιωματική εμπειρία ανάγνωσης ενός σεναρίου»

Φίλες και φίλοι καλημέρα,

Είμαι ο Κωστής Δήμος, υπεύθυνος προγράμματος του Τηλεοπτικού σταθμού της Βουλής και νέο μέλος του Δ.Σ του Ε.Κ.Κ.

Δεν βρίσκομαι όμως εδώ με κάποια από τις παραπάνω ιδιότητες. Το μεγάλο μου πάθος άλλωστε είναι η μουσική. Αυτό δεν σας το αναφέρω τυχαία, βέβαια, αλλά τον λόγο θα σας τον εξηγήσω αργότερα.

Βρίσκομαι εδώ γιατί είχα την τύχη -ή μπορεί και την ατυχία-, να εργαστώ για αρκετά χρόνια ως συντονιστής προγράμματος της ΕΡΤ. Μία από τις επαγγελματικές μου αρμοδιότητες, εκτός από την επιλογή του εκπεμπόμενου τηλεοπτικού προγράμματος, ήταν η συμμετοχή μου σε όλες τις επιτροπές κινηματογραφίας της ΕΡΤ καθώς και η συμμετοχή μου στη Γενική Συνέλευση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, ως εκπρόσωπος της ΕΡΤ. Δεν θα πρέπει να παραλείψω τη συμμετοχή μου επίσης στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στη Δράμα και στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Ντοκιμαντέρ στη Θεσσαλονίκη. Ήμουν δε μέλος και στις επιτροπές Μικροφίλμ (ταινίες μικρού μήκους), Τεκμήριο (ντοκιμαντέρ), Νέο Βλέμμα (νέοι δημιουργοί) καθώς στην επιτροπή Μυθοπλασίας (εγνωσμένης αξίας δημιουργοί).

Πρέπει να παραδεχτώ πως η αγαπημένη μου επιτροπή ήταν αυτή του Νέου Βλέμματος. Ο ρόλος αυτής της επιτροπής ήταν να ασχολείται με τους νέους δημιουργούς και είχαμε καταφέρει (όπως και στο μικροφίλμ) να διαβάσουμε, να εγκρίνουμε τα πιο ελπιδοφόρα σενάρια και να τους συμβουλευόμαστε.

Διάβαζα όλα τα σενάρια όλων των επιτροπών, όχι μόνο λόγω επαγγελματικών αρμοδιοτήτων, αλλά και γιατί, εκτός από τη μουσική, έχω πάθος και για τον κινηματογράφο. Πάθος, αλλά κυρίως αγωνία για την πορεία και την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου.

Ο Ντάνιελ ντελ Λιούις επισκέφθηκε πρόσφατα τη χώρα μας. Στη συνέντευξη που παραχώρησε ανέφερε, μεταξύ άλλων: «Στον χώρο μας τα καλά σενάρια είναι σπάνια... κυκλοφορούν πολλά μέτρια αλλά τα περισσότερα είναι άθλια. Υπάρχουν ελάχιστοι σεναριογράφοι που το έργο τους έχει αξία... Μάλιστα»!! Καθώς τον άκουγα μου ήρθαν στο μυαλό οι στίχοι του Διονύση Σαββόπουλου από το τραγούδι «Νέο κύμα». «Οι εμπνεύσεις μου είναι γλωσσοδέτες / νοιώθω συχνά σαν τους τριγύρω σκηνοθέτες που οδήγησαν μια γενιά στα πιο βαθιά κασμουρητά».

Με τους σεναριογράφους τα βάζει ο ένας, λοιπόν, με τους σκηνοθέτες ο άλλος.

Τον σκελετό της παρέμβασής μου τον έκανα αργά ένα βράδυ στο σπίτι μου και σημείωσα πως πρέπει να ψάξω την επόμενη μέρα στο γραφείο ορισμένα στατιστικά στοιχεία που είχαν πέσει στην αντίληψή μου. Τα βρήκα πράγματι και εντυπωσιάστηκα αφού τα μελέτησα με μεγαλύτερη προσοχή.

Στο 58ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 2017, σε όλα τα θεματικά τμήματα, διαγωνιστικά ή μη, συμμετείχαν 27 ελληνικές ταινίες. Στις 24 από τις 27, δηλαδή κατά το 88,8% των συμμετοχών, ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος ήταν το ίδιο άτομο. Προχωρώντας στα στοιχεία του 20ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης που μόλις χθες ξεκίνησε τις εργασίες του (2 Μαρτίου 2018), παρατηρώ ότι από τις 74 ταινίες που συμμετέχουν στο Φεστιβάλ οι 57 έχουν την υπογραφή των ίδιων συντελεστών, δηλαδή στο 77% επί του συνολικού αριθμού.

Ποιος έχει δικίο τελικώς; Ο Σαββόπουλος ή ο Ντάνιελ Ντέι Λούις; Εκτιμώ πως μάλλον έχει δικίο ο Σαββόπουλος.

Ενδεχομένως, στα κασμουρητά να μη μας οδήγησαν οι κακοί σεναριογράφοι, αφού σπανίως τους συναντούμε, αλλά η μανία κάποιων, εκτός των άλλων, να θέλουν να γράψουν ΚΑΙ την ιστορία, ανεξαρτήτως αν έχουν το ταλέντο ή να κατέχουν την τεχνική. Αυτό ως γεγονός είναι επιβεβαιωμένο και αποδεικνύει τον εσκεμμένο ή όχι αποκλεισμό των σεναριογράφων. Δεν σας κρύβω ότι αυτό με οδηγεί στη σκέψη ότι ο σκηνοθέτης ίσως να μην ανέχεται την παρουσία

του σεναριογράφου επειδή το σενάριο, κατά την γνώμη μου, διακρίνεται από σαφήνεια, έχει περιορισμούς, καθορίζει τεχνικές. Έτσι, ίσως κάποιες φορές, ή και πάντα, μέσα από το σενάριο να αναδεικνύεται το ταλέντο του σκηνοθέτη ή η ανικανότητά του. Γιατί, κακά τα ψέματα, αυτό που βαραινεί σε μια ταινία είναι η ιστορία και πώς θα την αφηγηθούμε. Πρώτα και πάνω απ' όλα είναι η ιστορία έπεται ο σκηνοθέτης και στο τέλος έρχονται οι ηθοποιοί.

Ο σεναριογράφος είναι ο πάσχων οργανισμός, ο οποίος θα οδηγήσει και θα καθοδηγήσει τον σκηνοθέτη. Θα του δώσει την εικόνα, τη διέξοδο.

Στην αρχή της παρέμβασής μου αναφέρθηκα στο πάθος μου για τη μουσική. Θα ήθελα να σας θυμίσω ότι πάρα πολλά μεμονωμένα τραγούδια ή και ολόκληροι δίσκοι που άλλαξαν την πορεία της ελληνικής μουσικής και του ελληνικού τραγουδιού ήταν δημιούργημα των εμπνευσμένων συνεργασιών στιχουργού και συνθέτη και σπανίως τα τραγούδια που ήταν αποτέλεσμα της μοναχικής δημιουργίας ενός τραγουδοποιού.

Άλλωστε, ας μη ξεχνάμε πως στο τέλος μιας προβολής, το σενάριο δέχεται την πιο σκληρή κριτική του θεατή και την ακόμα πιο σκληρή κριτική του κριτικού κινηματογράφου, ή των κατ' ευφημισιμόν κριτικών κινηματογράφου. Αυτό όμως είναι ένα άλλο πολύ ενδιαφέρον θέμα, καθώς και οι «υπόγειες» σχέσεις της μικρής ελληνικής κοινωνίας του θεάματος με τη διαπλοκή, που κάποια στιγμή θα πρέπει να γίνει ειδική συζήτηση.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη εισήγηση θα ήθελα να πω πως τρέφω πάρα πολύ μεγάλες προσδοκίες για την πρώτη συνεργασία της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδας με τηλεοπτικό σταθμό και δη με το Τηλεοπτικό Κανάλι της Βουλής. Η συνεργασία βασίζεται στην προβολής της σειράς «Από το μικρό στο μεγάλο» που θα ξεκινήσει τον Απρίλιο του 2018. Σας ευχαριστώ πολύ!

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου «Ιστορική έρευνα και καλλιτεχνική δημιουργία. Το δύσκολο στοίχημα για ένα ολοκληρωμένο σενάριο»

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο “Rudolf Arnheim “το έργο τέχνης δεν είναι απλά μια μίμηση η μια επιλεγμένη αναπαραγωγή της πραγματικότητας αλλά η απόδοση των παρατηρούμενων χαρακτηριστικών μέσα στις φόρμες ενός ορισμένου μέσου ... η τέχνη είναι ένα ισοδύναμο μάλλον παρά ένα παράγωγο.”

Ο σεναριογράφος ως βασικός συντελεστής του κινηματογραφικού προϊόντος από την φύση της δουλειάς του βρίσκεται αντιμέτωπος με πολλές προκλήσεις καθώς η κυρίαρχη αντίφαση του κινηματογράφου να αποτελεί τέχνη και βιομηχανία μαζί από την μια τον περιορίζει από την άλλη τον απελευθερώνει.

Το σενάριο ως καλλιτεχνική δημιουργία και προσωπική έκφραση του προσφέρει άπειρες ευκαιρίες επιλογών αλλά την ίδια στιγμή υπάρχουν περιπτώσεις που λόγω θέματος είναι υποχρεωμένος να λάβει σοβαρά υπ όψη στοιχεία της ιστορικής έρευνας .Αυτό τον υποχρεώνει να σεβαστεί τους αυστηρούς κανόνες της επιστημονικής δεοντολογίας στο μέτρο που θα την χρησιμοποιήσει.

Παράλληλα το σενάριο αποτελώντας μέρος ενός μεγαλύτερου καλλιτεχνικού και πολιτιστικού προϊόντος της ταινίας οφείλει να λάβει υπ όψη και τις δεσμεύσεις που προκύπτουν από τους δικούς της κανόνες παραγωγής νοήματος μέσα από την απρόσκοπτη αφηγηματική εξέλιξη .

Ταυτόχρονα επειδή το δημιούργημα έχει διαχρονική εμβέλεια ο σεναριογράφος θα πρέπει να συνυπολογίζει και στην πρόσληψη από ένα ευρύτερο κοινό που δεν είναι βέβαιο ότι θα διαθέτει τις ίδιες με αυτόν προσλαμβάνουσες τόσο σε επίπεδο γνώσης όσο και σε επίπεδο αντιλήψεων.

Οι παραπάνω παραδοχές καθιστούν την δουλειά του σεναριογράφου ιδιαίτερα δημιουργική αλλά και πολυσύνθετη καθώς θα πρέπει να κινηθεί με αξιοθαύμαστη ισορροπία ανάμεσα στην προσωπική ανάγκη έκφρασης , στην τήρηση

των κανόνων της κινηματογραφικής γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας με παγκόσμια εμβέλεια και στο χειρισμό των δεδομένων της ιστορικής έρευνας και των θραυσμάτων της κοινωνικής πραγματικότητας που εν τέλει θα ενσωματώσει στο τελικό εγχείρημα μετά από δική του επιλογή.

Άλλωστε οι κινηματογραφικές ταινίες κινούνται όπως ομολογεί και ο Φέρο «ανάμεσα στην κοινωνία που τις παράγει και την κοινωνία που τις υποδέχεται » Από την άλλη ο Pierre Sorlin ξεκαθαρίζει «οι ταινίες φέρουν πάνω τους ίχνη και αναρίθμητες σφραγίδες της κοινωνίας αυτής χωρίς εντούτοις να την αντικατοπτρίζουν»

Άρα η δουλειά του σεναριογράφου ακροβατεί άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα .Από την μια είναι αυτονόητο ότι ενσωματώνει θραύσματα της περιρρέουσας πραγματικότητας και τα εντάσσει με την δική του αφηγηματική ικανότητα σε ένα γενικότερο πλαίσιο δημιουργικής αλληλόδρασης με τους άλλους συντελεστές αλλά και με τους εν δυνάμει αποδέκτες . Με δικιά του ευθύνη ιστορικά στοιχεία συνυπολογίζονται στην ανάπτυξη της δράσης δημιουργώντας άλλοτε συναισθηματική εμπλοκή και άλλοτε νοητικές ευαισθητοποιήσεις σε ζητήματα που διευρύνουν το γνωστικό πεδίο και την ανάπτυξη ιδεών.

Η ενυπάρχουσα αμφισημία στο καλλιτεχνικό δημιούργημα δεν στερεί από τον σεναριογράφο την δυνατότητα ανάπτυξης σύνθετων προβληματισμών σε βασικά ζητήματα της ανθρώπινης περιπέτειας αλλά και της ανάληψης συγκεκριμένων θέσεων σε ουσιώδη ερωτήματα του σύγχρονου θεατή.

Είναι αναπόφευκτο το παραπάνω εγχείρημα να μην πετυχαίνει κάθε φορά είτε όσο αφορά το ίδιο το σενάριο είτε την ολοκληρωμένη ταινία. Η μεθοδικότητα από την μια και η ελευθερία από την άλλη είναι βασικές προϋποθέσεις της επιτυχίας .

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω ότι στην εποχή μας ο κινηματογράφος έχει απενοχοποιηθεί από τις απαξιωτικές κρίσεις κάποιων επιστημόνων της πρώτης περιόδου της εμφάνισης του που βιάστηκαν να τον θεωρήσουν απλό μέσον ψυχαγωγίας για το κοινό και

παράλληλα σημαντική πηγή πλουτισμού για την πολιτιστική βιομηχανία. Χωρίς κανένα από τα δυο να αποκλείονται ο κινηματογράφος και κυρίως οι σεναριογράφοι κατέκτησαν σιγά –σιγά την αναγνώριση του ρόλου τους τόσο ως δημιουργών όσο και ως στοχαστών και μάλιστα σε ένα διαρκή διάλογο με τις εξελίξεις τόσο της ιστορικής έρευνας όσο και της τεχνολογικής ανάπτυξης .Στην εποχή μας δε δεν είναι λίγοι εκείνοι που θεωρούν και μελετούν τα κινηματογραφικά έργα ως αυτοτελή τεκμήρια της ιστορικής έρευνας καθώς εμπειρεύουν αυθεντικά στοιχεία για την εποχή τους .τις ιδέες που την χαρακτηρίζουν και τις συμπεριφορές που κυριαρχούν.

Η ευαισθησία και το κριτήριο των σεναριογράφων συμβάλλει τα μέγιστα σ' αυτήν την αντιμετώπιση των ταινιών. Ο σεναριογράφος γίνεται με την δική του παρέμβαση στην συνολική διαδικασία ο εκφραστής θεμελιωδών αντιλήψεων αλλά και συγκεκριμένων τάσεων στην κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα.

Το τελικό σενάριο αποτελεί συχνά αποτέλεσμα μιας διαχρονικής και συστηματικής επαφής με την ιστορική έρευνα, με παράλληλη προσωπική διερεύνηση ιδιαίτερων πτυχών συγκεκριμένων γεγονότων .Η αφανής ενσωμάτωση αθέατων πλευρών της πραγματικότητας και ο τονισμός στοιχείων της περιρρέουσας ατμόσφαιρας οδηγεί σε αυτό που ο Γιάννης Τσαβάρας αναφέρει ως «ουσία πέρα από τις συγκεκριμένες εμπειρίες.

Είναι η ανάγνωση που μένει ανοιχτή στον μελλοντικό θεατή είτε αυτός εκκινεί από διαφορετική πολιτιστική παράδοση είτε αυτός ανήκει σε άλλη χρονικά στιγμή.

Το υπερφύγον είναι και ο πλούτος κάθε σεναρίου ,είναι αυτό που αν ο σκηνοθέτης κατανοήσει σωστά οδηγεί σε ταινίες γεμάτες αιχμές από το παρελθόν και σημαίνοντα που κτίζονται όχι μόνο από τα γεγονότα αλλά εκτείνονται και σε έννοιες θεμελιώδεις για την ανθρώπινη περιπέτεια .

Ο σεναριογράφος από την ιδιαιτερότητα της δουλειάς του είναι εκείνος που καθιστά το σενάριο μια μοναδική πολιτιστική παρακαταθήκη και όχι μόνο για τους θεατές της εποχής του αλλά και για τους ερευνητές του μέλλοντος.

Δημήτρης Γεωργιάδης «Η σχέση συνεργασίας της δημιουργικής ομάδος»

Κυρίες και Κύριοι Καλημέρα Σας,

θέλω και αρχάς να ευχαριστήσω την Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος και ειδικά των πρόεδρό της, τον κ. Αλέξανδρο Κακκαβά, καθώς και όλους τους συμμετέχοντες για την σημερινή εκδήλωση η οποία θα προσθέσει ένα ακόμα λιθαράκι στην διεύρυνση της γνώσης σχετικά με τα οπτικοακουστικά θέματα και ειδικότερα στον τομέα της ανάπτυξης, της δημιουργίας μιας ιδέας με σκοπό την μεταφορά της στην οθόνη, είτε μεγάλη είτε μικρή.

Η πολύχρονη εμπειρία μου στον οπτικοακουστικό τομέα και ειδικά στον κινηματογραφικό και τηλεοπτικό, μου έχει διδάξει ότι για την θετική έκβαση ενός οπτικοακουστικού σχεδίου παραγωγής είναι απαραίτητη η ομαλή ώσμωση, μεταξύ των βασικών συντελεστών μιας παραγωγής.

Η δομή αυτής της ομάδας, που θα αποκαλέσω “δημιουργική”, αποτελείται στην Ελλάδα κατά κανόνα από τον παραγωγό, τον συγγραφέα (αν το σχέδιο βασίζεται σε λογοτεχνικό βιβλίο), τον σεναριογράφο, τον μουσικό και τον σκηνοθέτη.

Στο εξωτερικό η δομή της “δημιουργικής” ομάδας είναι συνήθως ευρύτερη, διότι ενισχύεται με ορισμένα άλλα πρόσωπα και συντελεστές οι οποίοι από ξεχωριστές θέσεις συντελούν στην πραγμάτωση του προγράμματος, όπως ο έχων την αρχική ιδέα και ο επεξεργαστής των διαλόγων.

Στις μεγάλες παραγωγές ή στις παραγωγές που παρουσιάζουν ορισμένες ιδιαιτερότητες, η σύνθεση της ομάδας έχει την τάση να διευρύνεται. Μάλιστα δημιουργούνται και νέες ειδικότητες που εντάσσονται στην δημιουργική ομάδα.

Πχ ο σχεδιαστής παραγωγής.

Συχνά κάθε ειδικότητα καλύπτεται και από δύο άτομα ταυτόχρονα τα οποία συνεργάζονται στενά, όπως στην περίπτωση της ξένης ταινίας ISOTTA της οποίας ήμουν παραγωγός.

Στην Ελλάδα για λόγους οικονομίας αλλά και

για λόγους ειδικής ιδιοσυγκρασίας των συντελεστών η συνεργασία παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες, αλλά εκεί όπου αυτή υπάρχει το αποτέλεσμα είναι σίγουρα καλύτερο.

Ένα παράδειγμα μιας αρμονικής συνεργασίας μεταξύ δημιουργικής ομάδας είναι η τηλεοπτική σειρά “Φάκελος Αμαζών”, της οποίας ήμουν παραγωγός, σε σκηνοθεσία Μανούσου Μανουσάκη, από μία ιδέα της Σώτιας Τσώτου, η οποία και έγραψε τα πρώτα σενάρια, με τελικά σενάρια του Βασίλη Μανουσάκη (προβλήθηκε από τον τηλεοπτικό σταθμό ANT1), ο σχεδιασμός της παραγωγής ήταν να παραχθούν τα επεισόδια ανά πεντάδα, με στόχο τα είκοσι.

Σε αυτό το σημείο να διευκρινίσω ότι ο ρυθμός παραγωγής μιας δραματοποιημένης σειράς επηρεάζεται από το κοστολόγιο, από την μορφή του έργου, από τον ρυθμό της σκηνοθεσίας, από την διαθεσιμότητα των ηθοποιών και άλλων συντελεστών αλλά πρωτίστως από τον προγραμματισμό προβολής από τον τηλεοπτικό σταθμό.

Τα πρώτα πέντε, μάλιστα θα έλεγα από το πρώτο επεισόδιο, φάνηκε ότι η σειρά “ΦΑΚΕΛΟΣ ΑΜΑΖΩΝ” θα ήταν μια ξεχωριστή τηλεοπτική επιτυχία.

Ταυτόχρονα όμως, και αυτό άρχισε να εμφανίζεται στο τρίτο επεισόδιο, φάνηκαν ορισμένες αδυναμίες που σχετιζόντουσαν με το σενάριο και με τους χαρακτήρες.

Θα με ρωτήσετε, μα δεν το είδατε πριν?

Όχι, δεν το είδαμε, για πολλούς λόγους, που σχετίζονται με τον τρόπο παραγωγής, που είναι συνδεδεμένο με το κόστος του προγράμματος, που δεν δικαιολογεί συνήθως, ένα story board, όπως συνηθίζεται στην παραγωγή διαφημιστικών ή στην παραγωγή “πιλότο”, δηλαδή ένα πρώτο δοκιμαστικό επεισόδιο, όπου θα φανούν οι ατέλειες αλλά και το πόσο οι ηθοποιοί μπορούν να επηρεάσουν το σενάριο και το έργο.

Και εδώ χρειάζεται μια μικρή διευκρίνιση, στην εποχή του “παλιού” ελληνικού κινηματογράφου οι ταινίες, τα έργα, ήταν “tailor made” δηλαδή “ραμμένα” στα μέτρα του πρωταγωνιστή ή των πρωταγωνιστών.

Ο παραγωγός συνήθως, δεν αναζητούσε πρώτα την “ιδέα” και μετά τους ηθοποιούς, αλλά ακριβώς το αντίθετο.

Έχω των πικ τον Ηλιόπουλο και την Καρέζη, τι

τους πάει ?

Απευθυνθήκαμε τότε στον γνωστό σεναριογράφο Βασιλή Μανουσάκη ο οποίος πρόθημα δέχτηκε να συνεργαστεί για την αναδόμηση του σεναρίου και των χαρακτήρων.

Το σημαντικό είναι ότι μια καταξιωμένη και πασίγνωστη πανελλαδικά δημιουργός, όπως η Σώτια Τσώτου, δέχτηκε άμεσα και άνευ όρων την επέμβαση και αλλαγή των κειμένων της.

Η δημιουργική ομάδα διευρύνθηκε σταδιακά και με την άτυπη συνέργεια του σταθμού δια μέσου εκπροσώπου του, που με ένα μάτι στα στοιχεία της τηλεθέασης πρόσθεσε και αυτό ένα λιθαράκι στο σύνολο της εργασίας.

Δεν παραλείπω την ενεργή συμμετοχή και του σκηνοθέτη ο οποίος συνετέλεσε δυναμικά στην σμίλευση των χαρακτήρων, αποδίδοντας στο έπακρο τις υποκριτικές ικανότητες των ηθοποιών.

Το παράδειγμα που ανέφερα δείχνει την μεγάλη σημασία του σχηματισμού μιας δημιουργικής ομάδας που θα συνεργάζεται χωρίς ενδοιασμούς και συμπλέγματα.

Κατά την γνώμη μου αποτελεί μονόδρομο για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας, της τηλεόρασης και γενικά της οπτικοακουστικής παραγωγής.

Η παρουσία του, “έναν άνθρωπος για όλες της δουλειές” ήτοι “one man show” είναι μια λάθος προσέγγιση η οποία ικανοποιεί μόνο προσωπικά εγωιστικά συμπλέγματα.

Η οπτικοακουστική παραγωγή είναι έργο πολλών συντελεστών που ανάλογα με την θέση τους και τις ικανότητές τους συμβάλλουν δυναμικά και ουσιαστικά στην πραγμάτωση του έργου, μέχρι το τέλος.

Είναι λοιπόν σημαντικό, κατά την γνώμη μου και την εμπειρία μου, ειδικά η δημιουργική ομάδα να συνεργάζεται στενά προκειμένου η θετική της αύρα να έχει ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα στην μεγάλη ή την μικρή οθόνη.

Μάριος Τσάγκαρης «Από τη μουσική σύνθεση στη σεναριακή γραφή»

Λέγομαι Μάριος Τσάγκαρης, είμαι συνθέτης και σεναριογράφος. Θα σας μιλήσω για την προσωπική μου πορεία από την μουσική σύνθεση στην συγγραφή σεναρίων και για το ποια σχέση μπορεί να έχουν αυτές οι δύο τέχνες, σύμφωνα με την βιωμένη μου εμπειρία.

Σπούδασα μουσική από το 1993 ως το 2005, όταν ολοκλήρωσα τις σπουδές μου παίρνοντας το δίπλωμα σύνθεσης, στο Ωδείο Μουσικής Εταιρείας Αθηνών με καθηγητή τον Γιάννη Ιωαννίδη, έναν πάρα πολύ σπουδαίο δάσκαλο μιας ολόκληρης γενιάς μουσικών και συνθετών της Ελλάδας. Παράλληλα, εργαζόμουν ήδη ως επαγγελματίας συνθέτης στην διαφήμιση, στο θέατρο, στο σινεμά και στη δισκογραφία. Θα ήθελα εδώ να αναφέρω κάτι που τόνιζε επανειλημμένα στα μαθήματα του ο Γιάννης Ιωαννίδης, ότι η βασική δουλειά του συνθέτη είναι να δομήσει το μουσικό κομμάτι, μιας και κάθε μουσικό στοιχείο (π.χ. ένας μοναδικός ήχος, μια συγχορδία, μια μελωδία, κλπ.) που μπορεί να μας συγκινήσει ή να μας προσφέρει οποιαδήποτε αισθητική απόλαυση αποκτάει ουσία και λειτουργία μόνο εάν ενταχθεί μέσα σε μια δομημένη σύνθεση, αλλιώς είναι ένα σκέτο θραύσμα δίχως νόημα.

Την ίδια περίπου περίοδο (όταν ολοκλήρωνα τις μουσικές μου σπουδές) άρχισα να γράφω σενάκια μικρού μήκους, ύστερα από προτροπή ενός φίλου σκηνοθέτη. Η αλήθεια είναι ότι είχα από μικρός την «λόξα» να βλέπω μυθιστορηματικές προεκτάσεις στην γύρω πραγματικότητα και να πλέκω διάφορες ιστορίες και παραμύθια. Οπότε, κατ' αρχήν δεν είχα δυσκολία να βρω το βασικό υλικό για σενάκια. Δεν λέω τυχαία την λέξη «υλικό», μιας και όπως ξέρουμε όσοι καταπιανόμαστε με την σεναριογραφία, τα σενάκια δεν είναι οι ιστορίες που αφηγούνται, τα σενάκια είναι η δόμηση της αφήγησης αυτών των ιστοριών.

Άρα όπως γίνεται κατανοητό, το βασικό πρόβλημα που είχα (ως παντελώς ανεκπαιδευτος σεναριογράφος, εκτός αν

θεωρούμε εκπαίδευση την παρακολούθηση ταινιών) ήταν το πώς να οργανώσω και να δομήσω αυτές τις ιστορίες που ήθελα να γράψω. Σε αυτό το σημείο, η μέχρι τότε ενασχόληση μου με την μουσική σύνθεση υπήρξε πολύ βοηθητική. Θα ήθελα να σας πω σε αυτό το σημείο ότι παρακάτω θα χρησιμοποιήσω κάποιους μουσικούς όρους με όσο μεγαλύτερη δυνατή απλότητα και σαφήνεια.

Ο κύριος συνδετικός κρίκος που βρήκα ανάμεσα σε αυτές τις δύο τέχνες ήταν πως η στόχευση είναι κοινή, δηλαδή σκοπός τους είναι η δημιουργία ενός έργου που θα έχει δομηθεί οργανικά πάνω σε μία βασική ιδέα. Όπως και στη μουσική, έτσι και στη σεναριογραφία, αυτή η μία ιδέα αποτελεί το κύτταρο με το οποίο δομηθεί το σύνολο του έργου, μέσα από μια οργανική ανάπτυξη της. Όταν λέω «οργανική ανάπτυξη» εννοώ ότι ακριβώς από αυτό το κύτταρο, από αυτήν τη βασική ιδέα οφείλει να αναπτυχθεί το όλο έργο, είτε αυτό είναι ένα μοτίβο στην μουσική, είτε αυτό είναι μια αφηγηματική ιδέα στο σενάριο. Άλλωστε αυτή η οργανική ανάπτυξη γύρω από ένα κύτταρο-ιδέα, είναι αυτή που δίνει είτε σε ένα σενάριο, είτε σε ένα μουσικό έργο, την απαραίτητη συνοχή, συνέπεια και συγκρότηση. Σε αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή οι ιδέες είναι πολλές και άσχετες μεταξύ τους, το όποιο έργο γίνεται εξαιρετικά δύσκολο στην παρακολούθηση του και θεωρώ ότι όλοι έχουμε ζήσει κάποια αντίστοιχη εμπειρία είτε ακούγοντας ένα τέτοιο μουσικό κομμάτι, είτε παρακολουθώντας μια ταινία που πάσχει από αυτό το πρόβλημα.

Ας πάρουμε τώρα μερικά απλά παραδείγματα συνάφειας μεταξύ της μουσικής σύνθεσης και της συγγραφής σεναρίου. Θα συγκωρέσετε την όποια αυθαιρεσία στην σύζευξη των επιμέρους φαινομένων, μιας και αυτή η σύζευξη δεν διεκδικεί την ορθότητα μιας επιστημονικής αλήθειας, αλλά αποτελεί μια προσωπική μαρτυρία για τον τρόπο που είδα εγώ αυτές τις ομοιότητες.

Όταν συνδέουμε μια μελωδία, αυτή η μελωδία, - δηλαδή, αυτή η διαδοχή νοτών με συγκεκριμένο μουσικό νόημα- πρέπει από κάπου να αρχίζει, κάπου να κορυφώνεται και κάπως να τελειώνει. Εξυπακούεται ότι η όποια εκκίνηση

πρέπει να οδηγήσει δυνάμει στην κορύφωση και η όποια κορύφωση να οδηγήσει δυνάμει στο τέλος. Αυτή η εξέλιξη από την χαλάρωση στην ένταση κι από την ένταση στη χαλάρωση, σίγουρα θα μας θυμίζει, το πώς διαρθρώνεται ένα σενάριο, είτε σύμφωνα με το Αριστοτελικό μοντέλο για την τραγωδία είτε σύμφωνα με πολλές σύγχρονες θεωρίες όπως αυτή του Syd Field που μιλάει και αυτός καθαρά για το σχήμα αρχή-μέση-τέλος, που θα μπορούσαμε να το θέσουμε και ως ισορροπία-ένταση-ισορροπία.

Αν πάμε τώρα σε πιο συνολικές συνθετικές διαδικασίες, μπορούμε να φανταστούμε κι άλλες ενδιαφέρουσες αναλογίες. Έτσι η αντιστικτική τεχνική (η τεχνική βάσει της οποίας, διάφορες μελωδίες εξελίσσονται παράλληλα με άλλες, διατηρώντας η καθεμία την αυτονομία της, αλλά και επιτυγχάνοντας την συγκώνευση τους σε ένα ενιαίο σύνολο) θα μπορούσε να μας θυμίσει το είδος του σεναρίου που διάφορες εντελώς ξεχωριστές ιστορίες διαπλέκονται με άλλες, κρατώντας μια σύνδεση μεταξύ τους, έστω σε ένα φιλοσοφικό, ιδεολογικό ή νοηματικό επίπεδο. Παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι το «Amores Peros» και το «Babel» του Αλεξάντρο Ιναρίτου, ή το «Magnolia» του Πωλ Τόμας Άντερσον, όπου οι διάφορες ιστορίες έχουν την δική τους αφηγηματική της ταυτότητα αλλά αποκτούν άλλου είδους νόημα και βάθος μέσα από την σύνθεση τους σε ένα ενιαίο σύνολο που υπερβαίνει την κάθε μία.

Η τεχνική της σύνθεσης που κυριάρχησε στην εποχή του κλασικισμού, ονομάζεται ομοφωνία, και είναι η τεχνική στην οποία η μία «φωνή», δηλαδή η μία μελωδία έχει τον βασικό ρόλο και οι άλλες συγκροτούν συγχορδίες που την περιβάλλουν και την υποστηρίζουν. Εδώ, προσωπικά πάντα, βρίσκω μια αναλογία με τον τρόπο που δομείται ένα σενάριο γύρω από τις περιπέτειες ενός βασικού ήρωα, ενώ οι υπόλοιποι χαρακτήρες και οι περιρρέουσες καταστάσεις στήνονται έτσι ώστε να υποστηρίξουν την κύρια ιστορία του βασικού ήρωα. Οι περισσότερες χολιγουντιανές επιτυχίες διατηρούν βέβαια μια τέτοια δόμηση, είτε μιλάμε για το «Taxi Driver» του Μάρτιν Σκορτσέζε, είτε μιλάμε για το «Taken» του Πιερ Μορέλ.

Τέλος, για να μην επεκταθώ πολύ σε μουσικά παραδείγματα που μπορεί να κουράζουν τους μη γνώστες, θα έλεγα ότι ακόμα και οι πλέον πρόσφατες τεχνικές σύνθεσης όπως οι δημιουργίες ηχητικών επιφανειών, στις οποίες τα διάφορα μουσικά συμβάντα αφομοιώνονται εντελώς μέσα σε μεγάλα ηχητικά «νέφη», -κλασσικά παραδείγματα αυτής της τεχνικής θα συναντήσουμε στο έργο του Ιάnnη Ξενάκη, του Γκιόργκι Λίγκετι και όλης της μουσικής πρωτοπορίας του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα – βρίσκουν τις αναλογίες τους σε διάφορα πιο πειραματικά είδη αφήγησης, όπως στις ταινίες του Ντέιβιντ Λιντς, “Mullholand Drive” και “Inland Empire”, όπου διάφορα ετερόκλητα και φαινομενικά ασύνδετα γεγονότα και ιστορίες συγχωνεύονται σε ένα πολύ μεγαλύτερο σύνολο (της όλης ταινίας, δηλαδή) και τότε μόνο αποκτούν νόημα και οργανική λειτουργία μέσα στο έργο. Ακόμη και το μίνιμαλ, παρά την όποια δυσκολία θα παρουσίαζε στην προσπάθεια εύρεσης κάποιας συνάφειας με σεναριακές τεχνικές έχει βρει αν όχι το σεναριακό, σίγουρα το κινηματογραφικό του ανάλογο στις ταινίες του Τζόφρεϋ Ρέτζιο, «Qoyianiscatchi», “Powaquatsi”, καθώς και στο έργο άλλων πειραματιστών. Ας σημειώσουμε, βέβαια εδώ, ότι τόσο ο Ρέτζιο χρησιμοποίησε μινιμαλιστικές συνθέσεις σε πολλές ταινίες του αλλά και ο Λιντς χρησιμοποίησε πολλά έργα του μουσικού μοντερνισμού στις ταινίες του, πράγμα που, κατά την ταπεινή μου γνώμη, δείχνει ότι υπάρχει συνείδηση των σχέσεων των συγκεκριμένων τεχνικών σύνθεσης με τα συγκεκριμένα είδη ταινιών.

Θα ολοκληρώσω λέγοντας ακόμα ένα πράγμα από την πλευρά του συνθέτη και του σεναριογράφου, και μιλώντας λίγο περισσότερο βιωματικά. Όλοι ξέρουμε το περίφημο writer’s block και φυσικά θα μπορούσαμε να φανταστούμε το ανάλογο composer’s block. Και τα δύο αφορούν την, περισσότερο ή λιγότερο, στιγμιαία αδυναμία του σεναριογράφου ή του συνθέτη να προχωρήσει παραπέρα το έργο του, την στιγμή δηλαδή, που κολλάει κάπου και δεν ξέρει πώς να πάει παρακάτω. Όταν συνάντησα αυτήν την δυσκολία στην συγγραφή σεναρίου (και θα χαριτολογήσω λίγο, ομολογώντας δημοσίως ότι η συγγραφή του πρώτου

μου σεναρίου που έγινε ταινία μεγάλου μήκους, με τον τίτλο «Τρυφερότητα» είναι μέσα στην μνήμη μου ένα writer's block διάρκειας εννιά μηνών, το οποίο διακοπτόταν από λίγες ευλογημένες ώρες που το σενάριο προχωρούσε κουτσά στραβά) όταν λοιπόν βρέθηκα σε αυτήν την κατάσταση, η πρότερη εμπειρία μου στις δυσκολίες που μπορεί να έχει η ολοκλήρωση της σύνθεσης ενός μουσικού κομματιού, υπήρξε πολύ βοηθητική. Όπως, δηλαδή, όφειλα να αφήσω το μουσικό κομμάτι να προχωρήσει «μόνο του», δηλαδή να δω που οδηγεί η ανάπτυξη της βασικής του μουσικής ιδέας και ποια είναι η «φυσική» του πορεία, αν μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο, έτσι θα μπορούσα να κάνω στοχαζόμενος πάνω σε μια σεναριακή ιδέα και τους πιθανούς τρόπους πραγμάτωσης της. Αυτή, λοιπόν η στόχευση στην όσο το δυνατόν πιο φυσική δόμηση της μορφής του έργου, πάνω και γύρω από την βασική του ιδέα είναι ένας τρόπος δουλειάς που μπόρεσε να βοηθήσει εμένα προσωπικά να βρω λύσεις σε προβλήματα σαν αυτά που προανέφερα αλλά και ένας κρίκος που συνδέει σταθερά την μουσική σύνθεση με την σεναριογραφία, ανεξάρτητα από τις μεγάλες διαφορές που μπορεί να υπάρχουν ανάμεσα στις δύο τέχνες. Θα σας αφήσω με δύο quotations, για να δείξω κι εγώ πόσο πολύ καλλιεργημένος και διανοούμενος είμαι, το ένα ανήκει στον Γκαίτε και αναφέρεται στην αρχιτεκτονική, την πλέον δομική τέχνη και λέει «Η αρχιτεκτονική είναι παγωμένη μουσική» και το άλλο είναι του σπουδαίου αμερικάνου σεναριογράφου Γουίλιαμ Γκόλντμαν που λέει «Τα σενάρια είναι δομή». Νομίζω ότι οι αναλογίες είναι ολοφάνερές.

Αντώνης Σιμιτζής «Πότε θα έπρεπε να γράφουμε ένα σενάριο»

= Συλλαμβάνουμε μια ιδέα δική μας ή θέλουμε να διασκευάσουμε ένα βιβλίο που διαβάσαμε, ελληνικό ή ξένο (αν δεν έχει πνευματικά δικαιώματα), στο οποίο πάνω γράφουμε σημειώσεις και υποσημειώσεις, ώστε να μπορούμε να αναφερθούμε χωρίς νέο κόπο και χρονοτριβή.

=Προσαρμόζουμε την υπόθεση σε σημερινούς –κατά κανόνα- χρόνους, διότι έτσι η παραγωγή έχει πολύ μικρότερο κόστος, βασικό στοιχείο!

=Γράφουμε περίληψη μιας ή και παραπάνω σελίδας, στην οποία αναφέρουμε την υπόθεση, αλλά δεν ξεχνάμε ακόμη να συμπεριλάβουμε

α) Τον χρόνο που διαδραματίζεται, β) Ποιο είναι το θέμα (ερωτικό, αστυνομικό, κοινωνικό...κ.λπ.), γ) Πόσοι ηθοποιοί πρωταγωνιστούν και ποιοι μπορεί να είναι πάνω-κάτω, δ) Για πόσα επεισόδια το βλέπουμε

(πιθανόν να μας ζητήσουν απεριορίστο αριθμό, και «όσο τραβάει»...).

Το πάμε σε παραγωγή!

Το εκτιμά αυτός, αν μπορεί να γυριστεί, και ίσως υποδείξει μερικές μεταβολές, διορθώσεις και συμπληρώματα...

Αυτός θα αναζητήσει το κανάλι!

Αν δεν έχει επιτυχία, σταματάμε εκεί! Δεν κάνουμε τίποτ' άλλο μέχρι να προσπαθήσει άλλος παραγωγός.

Αν τελικά έχουμε επιτυχία, προχωράμε στα περαιτέρω που είναι χρονοβόρα και δύσκολα...

Αν δεν έχουμε επιτυχία, το βάζουμε σε φάκελο και στην άκρη, με σημειώσεις για τον εαυτό μας, ώστε αν κάποτε μας το ζητήσουν (τίποτα δεν είναι οριστικό!), να μπορούμε να επανέλθουμε ευκολότερα.

Καλή επιτυχία!!!!

Σταύρος Αβδούλος «Σενάριο και πραγματικότητα. Θετική και αρνητική επίδραση»

Καλημέρα σας

Θα ξεκινήσω με μία διευκρίνιση αναφορικά με τον τίτλο, που έδωσα στην εισήγηση. Δεν θα αναφερθώ στην πραγματικότητα γενικά, αλλά σε κάποιο συγκεκριμένο γεγονός ή κατάσταση ή μία χρονική περίοδο, που τα εισπράξαμε με έναν τρόπο, ο οποίος επέδρασε στη μία περίπτωση θετικά και στην άλλη αρνητικά στη σεναριακή δουλειά μας εκείνη την εποχή.

Ετοιμάζαμε το σενάριο της σειράς «Ψίθυροι καρδιάς». Για την ακρίβεια είχαν γραφτεί δύο επεισόδια, πάνω στην κεντρική ιδέα, έρωτας μιας τσιγγάνας και ενός «μπαλαμού» και υπήρχε μια χαλαρή, να λέμε την αλήθεια, πορεία της ιστορίας. Τα επεισόδια, τόσο ο σκηνοθέτης όσο και οι παράγοντες του σταθμού στον οποίο θα προβαλλόταν η σειρά, τα εύρισκαν καλά. Προβλημάτιζε, όμως, η πορεία της ιστορίας. Και όχι άδικα. Σαν κάτι να εμπόδιζε την εξέλιξη, οι καταστάσεις έδειχναν κατασκευασμένες, οι ήρωες το ίδιο.

Στην αρχική εκδοχή, ένας φέρελπις δικηγόρος ετοιμάζεται να παντρευτεί. Ο γάμος είναι η κατάληξη μιας ωραίας σχέσης. Λίγες μέρες πριν το γάμο, σε ένα κέντρο, τον εντυπωσιάζει μια καινούρια τραγουδίστρια. Τον μαγνητίζει θα λέγαμε. Προσπαθεί, λοιπόν, να την γνωρίσει. Ένα μυστήριο καλύπτει την προσωπικότητα της. Αποφασίζει να την παρακολουθήσει και ανακαλύπτει ότι είναι τσιγγάνα, που το κρύβει στην καλλιτεχνική της δραστηριότητα. Όχι μόνο αυτό. Είναι αρραβωνιασμένη με το γιο του «άρχοντα» των τσιγγάνων της περιοχής, που ζει. Εκείνος, όμως αισθάνεται ότι έχει συναντήσει τη γυναίκα που ονειρευόταν. Γρήγορα η ζωή του θα γίνει άνω - κάτω, αλλά το πρόβλημα θα μεταφερθεί και στη ζωή της κοπέλας.

Αυτά διαδραματίζονται στα δύο πρώτα επεισόδια τα οποία, όπως είπαμε, άρεσαν πολύ. Η συνέχεια, όμως, όπως πάλι είπαμε, δεν περπατούσε. Για καιρό πηγαινοερχόμεσταν στο σταθμό, σε συναντήσεις με τους υπεύθυνους, όπου ο

καθένας έλεγε το μακρύ του και το κοντό του αλλά άκρη δε βρísκαμε. Σε μία από αυτές τις συναντήσεις, όπου, κατά κάποιον τρόπο, κρινόταν και η τύχη της σειράς, μετά από αρκετή συζήτηση χωρίς αποτέλεσμα, όλα οδηγούσαν στην προσυπογραφή του αδιεξόδου. Και τότε, λίγο πριν τοποθετήσουμε την ταφόπλακα, μια παρέμβαση της Ειρήνης, τα άλλαξε όλα.

Μια παρένθεση εδώ. Σενάρια γράφουμε με την Ειρήνη Ριτσώνη, που παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί να είναι γυναίκα μου.*

Θα μου επιτρέψετε να περιγράψω τη σκηνή. Στο γραφείο του διευθυντή προγράμματος. Εκείνος καθισμένος στη θέση του. Αριστερά και δεξιά από τη μία οι άλλοι παράγοντες και απέναντι τους εμείς. Ο Μανουσάκης, η Ειρήνη και εγώ. Όπως σε όλα τα γραφεία των υπευθύνων σε κάθε σταθμό, υπήρχαν οθόνες τηλεοράσεως ανοιχτές χωρίς ήχο. Ήταν η εποχή, που είχαν ξεκινήσει τα μεγάλα έργα στην Αττική, με την προοπτική των Ολυμπιακών αγώνων. Ποτέ δεν ξεκαθαρίσαμε, αν κάποια εικόνα από τα έργα, που πέρασε από την οθόνη των ανοιχτών τηλεοράσεων, ήταν η αφορμή για την παρέμβαση της Ειρήνης. Και η ίδια δεν ήταν σίγουρη. Πάντως η συγκεκριμένη πραγματικότητα, η σχεδόν καθημερινή αναφορά στα έργα και τα προβλήματα τους, έπαιξε ρόλο.

Όλα έδειχνα ότι και αυτή η συνάντηση απέβαινε άκαρπη, όταν μίλησε η Ειρήνη. «Τώρα το σκέφτηκα.» Ξεκίνησε. «Γιατί έχουμε δικηγόρο τον ήρωα και δεν τον κάνουμε αρχιτέκτονα - πολεοδόμο; Πρόκειται να παντρευτεί την κόρη του Υπουργού ΠΕΧΩΔΕ και έχει αναλάβει την ανάπτυξη μιας ευρείας περιοχής, που περιλάμβαναν και ένα οικισμό τσιγγάνων. Εκεί, όπου ζούσε η ηρωίδα. Οι τσιγγάνοι αντιδρούν, αρνούνται να εγκαταλείψουν τα σπιτία τους και η γνωριμία των ηρώων μας γίνεται μέσα σε αυτή τη σύγκρουση..» Όσο ανέπτυσε το σκεπτικό η Ειρήνη κοιταχτήκαμε με το Μανούσο. Η έκφρασή μας ήταν : «Αυτό είναι!..» Και ταυτόχρονα κάτι σαν «Πώς δεν το σκεφτήκαμε από την αρχή;» Δεν είμαι σίγουρος ότι οι άνθρωποι του σταθμού κατάλαβαν την αξία της παρέμβασης. Δεν είχε,

όμως, σημασία. Φύγαμε με σκοπό να διαμορφώσουμε μια καινούρια πρόταση.

Τα δύο σενάρια ξαναγράφηκαν και πολύ γρήγορα στήσαμε και την ιστορία. Όλα έρρεαν πια. Το αστείο είναι ότι ούτε η καινούρια εκδοχή έπεισε τους ιθύνοντες. Η πρόταση απορρίφθηκε και πήρε την άγουσα προς άλλο σταθμό. Τον μοναδικό αντίπαλο εκείνη την εποχή στο χώρο της μυθοπλασίας. Έγινε δεκτική και η σειρά προβλήθηκε με τη γνωστή τύχη.

Η αρνητική επίδραση της πραγματικότητας, που θα περιγράψω, συνέβη κάποια χρόνια πριν από τη συγγραφή των Ψίθυρων καρδιάς. Τμήμα ηθών. Αυτοτελή επεισόδια. Το κόνσεπτ του επεισοδίου, που γράφαμε ήταν: Ένας ανενδοίαστος άντρας, ωθούσε τη γυναίκα του να εκδίδεται. Και το χειρότερο, ήταν έτοιμος να προσφέρει σε έναν πλούσιο παιδόφιλο, την ανήλικη κόρη του. Σκληρό το θέμα και χρειαζόταν ιδιαίτερη προσοχή στο χειρισμό του.

Πρωτοχρονιά του 1994. Η Ελλάδα συγκλονίζεται από ένα έγκλημα στην Ερμιόνη. Ένα εξάχρονο αγόρι, ο Νίκος Δουρής, που από την προηγούμενη είχε εξαφανιστεί, βρέθηκε νεκρό από τον πατέρα του και τον αδελφό του. Το πτώμα του αγοριού ήταν κρυμμένο στο μαντρότοιχο μιας αλάνας, κοντά στο σπίτι της οικογένειας. Ο ιατροδικαστής Φίλιππος Κουτσάφτης ανέφερε στο πόρισμά του ότι το παιδί πέθανε από ασφυξία, καθώς ο δράστης το είχε βιάσει και μετά το έπνιξε.

Μια δυο μέρες αργότερα, βλέπαμε με την Ειρήνη ειδήσεις στην τηλεόραση. Κάποια στιγμή έδειξε εικόνες από την κηδεία του μικρού Νίκου Δουρή. Σε έπιανε η ψυχή σου. Η προσοχή μου επικεντρώθηκε στον πατέρα. Θρηνούσε σπαρακτικά για το χαμό του παιδιού του, έβριζε και ορkiζόταν να εκδικηθεί το φονιά. Δεν ξέρω, αλλά κάτι με ενόχλησε στον τρόπο του. Φανερά σοκαρισμένος γύρισα στην Ειρήνη και μουρμούρισα. «Αυτός το έκανε.» Η Ειρήνη αιφνιδιάστηκε. Με ρώτησε γιατί το λέω. «Δεν ξέρω. Διαισθηση.» Της απάντησα. «Διαισθηση ή το σύνδρομο του σεναριογράφου;» ειρωνεύτηκε.

Μετά από λίγες μέρες έσκασε η βόμβα. Ο Μανώλης Δουρής, ο πατέρας του μικρού συνελήφθη και ομολόγησε.

Περιπτώ να πω ότι η είδηση μου προξένησε μεγάλη συναισθηματική ταραχή. Η ενστικτώδης υποψία μου επιβεβαιώνονταν. Ήταν αδύνατο να μη με επηρεάσει το γεγονός. Σχεδόν έντρομος, επικοινωνήσα με το Μανουσάκη, παραγωγό της σειράς και σκηνοθέτη του επεισοδίου. Του είπα ότι, τουλάχιστον εκείνη τη στιγμή, ήταν αδύνατο να ασχοληθούμε με το σενάριο, που ετοιμάζαμε. Του εξήγησα και κατάλαβε. Πέρασε κάποιος χρόνος μέχρι να το ξαναπιάσουμε.

Για την ιστορία, ο Μανώλης Δουρής δικάστηκε και καταδικάστηκε, αφού πρώτα αναίρεσε την ομολογία του. Αυτοκτόνησε στη φυλακή. Υπάρχουν αμφιβολίες αν πράγματι αυτός ήταν ο δολοφόνος. Αυτό, όμως είναι άσχετο με το θέμα μας. Παρόμοιες καταστάσεις, θα έζησαν σίγουρα οι συνάδελφοι. Γιατί κακά τα ψέματα, όσο στέρεια να πιστεύουμε ότι στήνουμε μια ιστορία, έρχεται η πραγματικότητα με τις καθημερινές εναλλαγές της να μας κάνει υποδείξεις. Και οφείλουμε να τις παίρνουμε υπ' όψιν. Ευχαριστώ.

*Η παρένθεση δεν υπήρχε στο κείμενο. Βγήκε αυθόρμητα την ώρα της ομιλίας.

Θανάσης Σκρουμπέλος «Ο αυτοσχεδιασμός στο κινηματογραφικό σενάριο»

Σκηνάριον – Σενάριον. Έτσι τα έχουμε πει αυτά, να κάνουμε και μία επίδειξη γνώσεως. Σκηνάριο ήταν το χαρτάκι, το βιβλίο που έγραφαν στο Βυζάντιο το δογματικό έργο κι έπρεπε να γίνει όπως ακριβώς γράφεται, να επαναληφθεί, για να μη φύγουμε έξω από το δόγμα. Αυτό δεν υπάρχει στο σημερινό σενάριο. Το σενάριο για να φτάσει στην οθόνη, τη μικρή ή τη μεγάλη, έχει τεράστια διαδρομή. Παρεμβάλλονται αλλαγές τεράστιες με κύριο λόγο τον οικονομικό. Αυτό λοιπόν είναι το σενάριο της τάβλας, που το συζητάμε με τον παραγωγό, ποιους θα μπορέσει να βρει να το ενσαρκώσουν, ποιους θα μπορέσει να βρει να του δώσουν το εικαστικό του περιεχόμενο, πόσα λεφτά θα βρει και πόσους χώρους.

Αυτός είναι ένας λόγος αρκετά ικανός που αλλάζει την αρχική ιδέα που είχε ο σεναριογράφος, που αλλάζει αυτό που γράφει ο σεναριογράφος.

Επομένως ήταν σωστό αυτό που είπε ο Δημήτρης Γεωργιάδης ότι στο κοινό τραπέζι για να αναδειχθεί ένα σενάριο πρέπει να κάτσουν όλοι οι παράγοντες που θα παίξουν ρόλο πάνω σε αυτό.

αυτό είναι το σενάριο της τάβλας, του τραπεζιού. Εγώ θα μιλήσω για το σενάριο της αύλας - με κ στην αρχή - που είναι αυτό που σκέφτεσαι, το βάζεις κάτω και τρέχεις να το κάνεις. Αλλά κι εκεί πέρα η βάση πάλι είναι οικονομική. Πρέπει να δεις με ποια δεδομένα οικονομικά θα ξεκινήσεις, διότι κοστίζει και η κάμερα, παλαιότερα που ήταν το φιλμ κόστιζε τεράστια χρήματα, κάθε πρρρρ ήταν πάρα πολλά λεφτά. Σήμερα με τα ψηφιακά όντως διευκολύνεται του σεναριογράφου η δουλειά, αν θέλει να ενσαρκώσει σε λόγο και σε εικόνα αυτό που σκέφτηκε αλλά παρολαυτά παίζουν ρόλο πάρα πολύ σημαντικό τα λεφτά.

Εγώ την τελευταία ταινία που έκανα ήταν της -αύλας. Είναι για τρία πρόσωπα, γιατί απ την αρχή ήξερα ότι δεν έχω λεφτά, χορηγός θα ήταν ο κινέζος Τσοντά ολί (τσόντα όλοι δηλαδή), σε σχέση με αυτούς που το δουλέψαμε.

Ο χώρος έπρεπε να είναι ένας αλλά επειδή σε ένα φτηνό σινεμά κυρίως το θέμα πρέπει να είναι πολύ δυνατό, ώστε να καλύψεις τις ατέλειες που έχεις. Επειδή οι εμπειρίες μου ήταν εκεί που συγγενείς υπέφεραν, έκανα για τη Μακρόνησο. Εχτές παίχτηκε πρεμιέρα στο ΕΑΤ ΕΣΑ κι είχε πάρα πολύ κόσμο. Διώξαμε κόσμο γιατί είναι και μεγάλη αίθουσα. Αυτό είναι το σενάριο της αύλας. Πριν το γράψω όμως ήξερα το θέμα, ήξερα ότι θα γράψω κάτι για τη Μακρόνησο. Ένα πράγμα που με καίει από μικρό παιδί, είναι εφιάλτης μου. Για να το σαρκώσω και να δω πως θα γίνει με τον Τσοντά ολί, ή με τις μικρές συλλογικότητες Κολωνού για παραμύθι φούρναρη που βάλαμε στους τίτλους, έπρεπε να το δω πως θα γίνει με τα λίγα λεφτά. Κατέληξε να είναι θεατρόμορφο, με τρεις ηθοποιούς και βασικό χώρο η Μακρόνησος.

Το αποτέλεσμα με όλες τις αντιξοότητες – γιατί για να μείνεις στην Μακρόνησο δεν είναι εύκολο, πήρα τα κλειδιά να μείνω στους Φούρνους, μείναμε και σε αντίσκηνα έξω στον χειμώνα, ωστόσο αυτό είχε μία ευεργετική επίδραση πάνω μας. Ήταν μία περιπέτεια, έξω από την καθιερωμένη της παραγωγής, μας έδωσε περισσότερο κι αυτό το δέσιμο βοήθησε κι εμένα να γράψω καλύτερες σκηνές προσαρμοσμένες πάνω σε αυτούς που είχα βρει.

Οι τρεις ηθοποιοί, οι δύο είναι ερασιτέχνες – ο ένας ήταν στη ΔΕΗ δούλευε, και μάλιστα όλοι το συζητούσαν «τι γνωστός ηθοποιός είστε» και τους έλεγε «εγώ ένας υπάλληλος είμαι, στη ΔΕΗ δουλεύω» και έμεναν ‘κάγκελο’.

Κι έτσι βγήκε ένα πράγμα, όπου στο πανί φαίνεται αυτό το δέσιμο. Είναι και σκληρό το θέμα βέβαια καθώς στη Μακρόνησο δεν είχαν πάει μόνο μεγάλοι, είχαν πάει και ανήλικα παιδιά και το θέμα πραγματεύεται την κακοποίηση των ανήλικων παιδιών.

Θέλω να πω δηλαδή ότι και φράγκα να μην έχεις για το σενάριο της αύλας πρέπει να βγάλεις τους εφιάλτες και τις φαντασίες σου αλλά και να πατάνε γερά, να έχουν άλμα πολύ πιο μεγάλο από αυτά που θα γράψεις και πολύ πιο μεγάλο από τα λεφτά που θα βρεις για να μπορέσει να καλύψει το κενό το μπατήρικο, του Τσοντά ολί.

Παραπάνω δεν σας κουράζω, μέχρι εκεί φτάνω!

Άννα Χατζησοφιά «Η ιδιαιτερότητα της συνεργασίας δύο σεναριογράφων με μια φωνή»

Αφού έκανα παρατήρηση πριν στον φίλο μου τον Θανάση γιατί δεν χρησιμοποιεί επαγγελματίες ηθοποιούς . Έχω ένα θέμα με τους διαχωρισμούς ιδιοτήτων που τον θεωρώ πάρα πολύ βασικό, είναι ανεξάρτητο από το θέμα για το οποίο θα μιλήσω, αλλά είναι επίσης βασικό της δουλειάς του να παράξουμε ένα οπτικοακουστικό έργο. Όπως διεκδικούμε να υπάρχει διακριτός ρόλος του σεναριογράφου -και πρέπει να υπάρχει- γιατί όταν δεν υπάρχει συνήθως είναι κακή η ταινία, εκτός από εξαιρέσεις ιδιοφυών στέρ που μπορούν να είναι καλοί και στο σενάριο και στη σκηνοθεσία, αλλά αυτοί είναι πάρα πολύ λίγοι. Από κει και πέρα, καλό είναι σε όλες τις ιδιότητες να είναι άνθρωποι οι οποίοι σπουδάζουν την τέχνη τους. Όταν μιλάμε ερασιτεχνισμούς με κάτι που θέλουμε να έχει ένα αισθητικό αποτέλεσμα της τάξης που λέμε επαγγελματικό, καλό είναι να χρησιμοποιούμε ανθρώπους που έχουν σπουδάσει αυτό για το οποίο έρχονται να υπηρετήσουν.

- Το ρεαλιστικό σινεμά της Ιταλίας έχει κάνει καταπληκτικά πράγματα

Ντάξει άλλες εποχές...

- Ίδιες εποχές είναι

Άλλες εποχές είναι και πέρα από το Τέρα Τρέμα...

- Και η Nouvelle Vague

Προτιμώ τους Καταραμένους του Βισκόντι. Λοιπόν, κάναμε και ένα διάλογο, αλλά δεν μπορώ να βγάλω και τον συνδικαλιστή από μέσα μου τελείως. Το θέμα το οποίο θα διαπραγματευθώ έχει να κάνει με τη σχέση μας με τον άλλο, τον άλλο με άλφα κεφαλαίο, τον άλλο σαν συνεργάτη, τον άλλο σαν ετερότητα, τον άλλο σαν απέναντι. Όταν πρέπει να συνεργαστούμε για να παράξουμε ένα «όλον». Δεν είναι εύκολο πράγμα, δεν είναι και δύσκολο πράγμα. Καταρχήν, να εκφράσω την προσωπική μου πεποίθηση, τι θεωρώ ότι είναι προτιμότερο, να γράφεις μόνος σου ή να γράφεις με παρέα. Όταν γράφεις ένα μυθιστόρημα ή ένα διήγημα,

θεωρώ προτιμότερο το να είσαι μόνος σου. Στο σενάριο, οι περισσότερες φωνές είναι βοηθητικές. Βοηθάνε στο να διαπλέκουν καλύτερα τα συστατικά τα οποία απαιτούνται για να γίνει καλή η σεναριακή συνταγή. Υπάρχουν περιπτώσεις πολύ πετυχημένων σειρών και ταινιών που βλέπουμε ειδικά στην τηλεόραση, στην Αμερική, στην Αγγλία που είναι δυο-τρεις σεναριογράφοι, είναι πέντε-έξι σεναριογράφοι. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα είχα δει σε ένα making of μιας σειράς, νομίζω *Desperate Housewives*, που αναφέρονταν το εξής μοντέλο: υπήρχε ο creator, αυτός που συνέλαβε την ιδέα, πάντα υπάρχει ο creator στις ξένες σειρές, έκανε το πρώτο επεισόδιο σαν πιλότο, πήγε ok πως δουλεύανε, φτιάχτηκε μια ομάδα έξι ανθρώπων, πως δουλεύανε; Γράφανε, αναλαμβάνανε επεισόδια ή θέματα, γράφανε ένα draft. Καταρχήν όλοι μαζί αποφασίζανε, ο creator είχε την γενική πια κατεύθυνση, αποφασίζανε τα θέματα στη συνέχεια, μοιράζανε επεισόδια, έγραφε ο καθένας από ένα draft, μαζεύονταν όλοι μαζί, βλέπανε το κάθε σενάριο, κάνανε διορθώσεις, επιστημάνσεις, παρατηρήσεις, έφευγε ο καθένας στο δωμάτιο του, γιατί δουλεύανε όλοι στην παραγωγή, γίνονταν οι διορθώσεις, μετά ξανά και προτού αυτό πάρει την τελική του μορφή, περνούσε από πρόβα με όλους τους ηθοποιούς, εάν βλέπανε ότι κάτι δεν λειτουργεί, άλλαζε. Αυτό όμως αφορά την ομαδική γραφή που είναι πολύ πιο σύνθετη, ενώ η συγγραφή ενός σεναρίου με δύο άτομα, είναι πολύ πιο απλή με την έννοια ότι τα δύο άτομα πρέπει να λειτουργήσουν σαν ένα. Υπάρχουν οι εξής περιπτώσεις συνεργασίας: μία περίπτωση είναι να έχουν διαφορετικές δεξιότητες, δηλαδή ένας από τους συν-σεναριογράφους να είναι καλύτερος στη δομή, ο άλλος να είναι καλύτερος στην πλοκή, κάποιος να είναι καλύτερος στο διάλογο, κάποιος να είναι καλύτερος στους χαρακτήρες. Εκεί χρειάζεται ο καθένας να δουλέψει πιο πολύ στον τομέα που είναι ικανότερος, δηλαδή να φτιάξει την πλοκή και ο άλλος να συνεισφέρει στους διαλόγους, υπάρχουν όλα αυτά τα παραδείγματα, υπάρχουν όλες αυτές οι σχέσεις σεναριογράφων στην πιάτσα που λέμε, κάποιος να δουλέψει πιο πολύ πάνω στους ήρωες και μετά να έρθουνε, ένας από τους δύο, να αναλάβει το τελικό χτένισμα. Αυτή

είναι μια καλή περίπτωση συνεργασίας. Υπάρχει περίπτωση που δεν έχουν τις ίδιες σεναριακές δεξιότητες, κάποιος είναι πιο κατηρτισμένος από τον άλλο, πιο ταλαντούχος, υπάρχει, και ας μην ντρεπόμαστε να χρησιμοποιούμε κάποιες λέξεις.

Σε αυτή την περίπτωση ο άλλος λειτουργεί βοηθητικά. Αυτό δεν είναι καθόλου υποτιμητικό, γιατί στην ουσία δουλεύει ένας σεναριογράφος, προσπαθεί να υλοποιήσει μια ιδέα που συμπληρώνει ο άλλος τις αδυναμίες του, τις περιπτώσεις όπου μπλοκάρει, τα λάθη του. Αυτός είναι ο δεύτερος τρόπος συνεργασίας δύο ανθρώπων, όπου στην ουσία ένας είναι ο κυρίαρχος σεναριογράφος, άρα μία φωνή στο τέλος θα επικρατήσει. Και υπάρχει και η τρίτη περίπτωση η οποία θέλει συνεργασία δύο ανθρώπων που είναι στο ίδιο επίπεδο. Αυτή είναι η πιο δύσκολη περίπτωση. Όταν έχουμε δύο ανθρώπους με αντίστοιχα προσόντα και αντίστοιχη εμπειρία και αντίστοιχες δυνατότητες είναι η πιο δύσκολη περίπτωση συνύπαρξης, γιατί έχουμε δυο ισχυρές καλλιτεχνικές οντότητες, δύο ισχυρές αισθητικές, δύο ισχυρές αντιλήψεις που για κάποιο λόγο επέλεξαν ή επιλέχτηκαν ή έτυχε να συνεργαστούν. Εκεί τα πράγματα είναι πιο δύσκολα αλλά κατά τη γνώμη μου είναι και πιο παραγωγικά. Το πρώτο που πρέπει να δουλέψει κάποιος είναι πάνω στο εγώ του. Είναι να υποστεί λίγο την αυθεντία, επί παντός του επιστητού. Δύσκολο πράγμα για τους δημιουργούς είναι αυτό, είναι πάρα πολύ δύσκολο να θεωρήσεις ότι δεν κατέχεις το απόλυτο, ότι αυτό που λες εσύ αυτή η ιδέα είναι η καλύτερη, αυτός ο τρόπος υλοποίησης της ιδέας είναι ο καλύτερος, αυτοί οι ήρωες θα υπηρετήσουν καλύτερα αυτή την ιδέα και αυτή είναι η καλύτερη πορεία που μπορεί να πάρει το σενάριο. Αυτό είναι πάρα πολύ δύσκολο να βγεις έξω από αυτό και να πεις συγγνώμη, μπορεί να μην είναι μόνο αυτό. Αυτό που λέει ο άλλος πάνω στο ίδιο πράγμα να είναι το καλύτερο. Θα σας πω ένα περιστατικό, πραγματικό, για να καταλάβετε τι εννοώ. Πριν από άπειρα χρόνια, χτυπάει το τηλέφωνό μου και είναι ο Μιχάλης ο Ρέππας, ο οποίος θέλει την διαιτησία μου σε ένα πρόβλημα πάνω σε ένα σενάριο που υπάρχει με το Θανάση Παπαθανασίου.

Μου λέει κοιτάξε είναι το επεισόδιο, τυχαίο είναι τώρα

τα γεγονότα που θα αναφέρω τα σεναριακά, που η Μαρία είναι έγκυος στις Τρεις Χάριτες, νομίζει ότι είναι έγκυος, α ωραία μπράβο και αυτά και γω λέω, το ανακαλύπτει αυτό και γω λέω ότι η επόμενη σκηνή πρέπει να είναι που τρώει μία πίτσα και κλαίει. Πώς σου φαίνεται; Εξαιρετικό, ναι μια χαρά. Και μετά αν πάει εκεί... Ο Θανάσης όμως μου λέει ότι πρέπει να κάνει εμετό στο μπάνιο και μετά, μα δεν είναι... Εξαιρετικό είναι και αυτό. Το σενάριο θα μπορούσε να πάει, γιατί ήταν συγκεκριμένο αυτό που ήθελαν, εκεί που θα απέληγε, θα μπορούσε να πάει με διάφορες διαδρομές, οι οποίες από τη στιγμή που τις έχει σκεφτεί ένας καλός επαγγελματίας είναι σωστές. Δεν υπάρχει ένας δρόμος μόνο για να πας στη Ρώμη. Αυτό τότε μπορεί να ίσχυε, σήμερα δεν πας μόνο από ένα δρόμο στη Ρώμη, πας με αεροπλάνο, πας με τρένο, πας με διάφορους τρόπους, αρκεί να πας στη Ρώμη. Τι θέλω να πω. Το δύσκολο σε μια συνεργασία είναι ακριβώς να παραδεχτείς ότι μπορούν να υπάρχουν δύο ή και περισσότεροι σωστοί δρόμοι και να επιλέξεις ποιος από τους δύο είναι πιο σωστός μέσα από διάλογο και μέσα από μια διαδικασία βασάνου αρκετά δύσκολη, γιατί είναι δύσκολο να δεχθείς ότι «μήπως δεν είναι καλύτερος ο τρόπος που εγώ έχω σκεφτεί; Μήπως είναι καλύτερος ο άλλος;». Αυτό έχει τον κίνδυνο, να επιλεχτεί ο λιγότερο καλός δρόμος γιατί κάνοντας την υποχώρηση, να επιλέξεις κάτι το οποίο θα κάνει πιο αδύναμο το σενάριο αλλά δεν έχει σημασία.

Σημασία έχει να μπορέσεις να συμπλέξεις τις διαφορετικές αντιλήψεις για να παράξεις ένα αποτέλεσμα. Αυτή η διαδικασία, αυτή η διαλεκτική διαδικασία είναι πάρα πολύ σημαντική και παραγωγική και για τον ίδιο, κάνει καλύτερο σεναριογράφο τον καθένα από τους δύο, και κάνει καλύτερο το τελικό αποτέλεσμα που είναι το σενάριο. Είχα μια μακρόχρονη συνεργασία με τον Χάρη, σκοτωνόμασταν, τσακωνόμασταν, διαφωνούσαμε, περνούσα από όλα αυτά τα στάδια που σας ανέφερα πριν σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά ήτανε γόνιμο, ήτανε καλά λένε οι περισσότεροι θεατές για πολλά χρόνια το λένε, ότι ήταν καλό το αποτέλεσμα, ακριβώς επειδή υπήρχε αυτή η διαδικασία, του να μπορέσεις να δοκιμάσεις, να θέσεις στην κρίση του άλλου τις ιδέες σου,

την αισθητική σου και την αντίληψη που έχεις πάνω στη διαδικασία του σεναρίου. Δουλεύαμε δε, καθαρά, είχαμε φτάσει πια, ή μάλλον εξαρχής επιλέξαμε αυτό τον τρόπο να δουλεύουμε σαν ένας άνθρωπος, δηλαδή τι κάναμε, καθόμασταν σε ένα τραπέζι, ο Χάρης είναι άσχετος με τα ηλεκτρονικά, τώρα κάτι βλέπω γράφει κάτι στο Facebook, κάπως έχει εξοικειωθεί, οπότε γράφαμε χειρόγραφα και αρχίζαμε τι να κάνουμε; Τι να είναι η επόμενη δουλειά; Πέφτανε ιδέες, μπα ηλίθια ιδέα αυτή, γιατί αυτό που είπες εσύ ήταν καλύτερο; Εν πάση περιπτώσει, κάποιος πετούσε κάποια ιδέα που μας φαινόταν και στους δύο καλή. Από κει και πέρα η σκιαγράφιση των χαρακτήρων, η δομή της ιστορίας, γίνονταν ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Εγώ λέω ότι πρέπει... εντάξει στα πρώτα πρόσωπα σχεδόν, στους πρώτους ήρωες, στον κεντρικό ήρωα, σχεδόν αμέσως συμφωνούσαμε, γιατί όταν έχεις ένα θέμα ξέρεις ότι υπάρχει μόνον η ιδανική συνθήκη είναι ότι μόνο ένας ήρωας μπορεί να υπηρετήσει αυτό το θέμα ή ένας ιδανικός ήρωας μπορεί να υπηρετήσει μόνο ένα θέμα.

Μπορεί μόνο μια ιστορία να παράξει. Αυτό γινόταν μετά στο να γράψουμε το σκελετό, με τον ίδιο τρόπο. Εγώ, εσύ, λέω, λες, σβήνω, γράφω, είναι ανόητο, είναι ηλίθιο, φεύγαν τασάκια, φεύγανε πιάτα, αλλά τελικά υποχώρηση στην υποχώρηση κατά κανόνα επιλέγονταν η καλύτερη ιδέα. Ποιο ήταν το αποτέλεσμα για να κλείνω;

Χρόνια ακόμα, τώρα είναι φυσικό να μη θυμάμαι, τότε τη εποχή του Καφέ, ή του Κωνσταντίνου και Ελένης, συναντούσαμε ανθρώπους στο δρόμο, φίλους άσχετους, φίλους περισσότερο που νόμιζαν ότι ξέραν το καθέναν και λέγαν αυτόν τον ήρωα πρέπει να τον έχεις γράφει εσύ ή αυτή την ατάκα πρέπει να την έχεις πει εσύ. Είτε δεν την είχα πει εγώ, είτε δεν θυμόμουν ποιος είχε πει τι και αυτό ήταν το καλύτερο. Τα καλύτερα επεισόδια, τα καλύτερα σενάρια ήταν αυτά στα οποία δεν θυμόμασταν ποιος είχε πει τι. Αυτά, ευχαριστώ.

Κωστούλα Τωμαδάκη «Οι εφορμήσεις του τυχαίου»

Όλη η διαδικασία της συγγραφής ενός σεναρίου είναι μια περιπέτεια, από την αρχή έως το φινάλε.

Έχεις στο μυαλό σου μια ιδέα , λες θα την βάλω κάτω και θα γράψω ένα σενάριο αλλά σπάνια το έχεις στο μυαλό σου ακριβώς. Το πιο πιθανό είναι το αποτέλεσμα να είναι τελείως διαφορετικό. Μπορεί να είναι καλύτερο ή χειρότερο . Δεν έχει καμιά σημασία. Αυτό για μένα είναι το πιο ενδιαφέρον κομμάτι της συγγραφής σεναρίου. Αρκεί να ξέρεις να το εκμεταλλευτείς. Να το αφήσεις να σου μιλήσει.

Κι αυτό γίνεται κάποιες φορές μέσα από το τυχαίο.

Κατακαλόκαιρο στη Σαντορίνη, περιμένοντας το ταχύπλοο για Πειραιά..

``Βράζει ο τόπος! `` Η κυρία Φραντζέσκα Νομικού, παλιά δασκάλα, ζωντανή εγκυκλοπαίδεια του νησιού, με χαιρέτησε και έπιασε θέση κάτω από το υπόστεγο. Στριμώχτηκα, σε ένα από τα καφενεία του λιμανιού, ανάμεσα σε δυο αμερικάνες και ένα ζευγάρι Γάλλων με παιδιά. Χύθηκαν πάνω μου άπερολ σπριτς και γκαζόζες ώσπου να καταφέρω να πω μια γουλιά καφέ. Ούτε συζήτηση να ανοίξω τον υπολογιστή να ρίξω μια ματιά στο σενάριο. Είχα κολλήσει τρία μερόνυχτα στην ίδια σκηνή.

``Η Άννα ζούσε στο διαμπερές ρετιρέ εδώ και τριάντα χρόνια. Σε έναν τοίχο είχε τρεις φωτογραφίες της αλλά ούτε μία με τις δύο κόρες της.

Η Άννα κάθεται στην άκρη του καναπέ απέναντι από το παράθυρο. Το τηλέφωνο.. Δεν πρόλαβα να γράψω τις τελευταίες λέξεις.

Το ταχύπλοο μπήκε με φορά στον Αθηνιό. Με στράβωσε ο ήλιος και τα κινητά των Κινέζων. Πόσα κλικ να χωρέσει το λεπτό.

Μάζεψα τη χαρτοπετσέτα με τις σκόρπιες λέξεις. Κάτω από τον σκληρό ήλιο δεν γράφονται δράματα. Πώς να τα χωρέσει η σέλφι της στιγμής.

Στριμώχτηκα στην κυματοειδή ουρά, στα τελευταία

πενήντα μέτρα . Στάθηκα πίσω της . Ήταν μια όμορφη γυναίκα, γύρω στα σαράντα με τζιν και μακό μπλουζάκι. Ο άντρας δίπλα της, πάνω κάτω στην ηλικία της κουβαλούσε εφημερίδες και περιοδικά. Φαινόταν ότι γύριζαν από διακοπές. Καθώς μπαίναμε στο ταχύπλοο η γυναίκα αναρωτήθηκε αν στην Αθήνα έχει καύσωνα και αν θα βρουν κάποιο σουπερ μάρκετ ανοικτό. Μόλις βρεθήκαμε στο διάδρομο κατάλαβα ότι θα καθόμαστε δίπλα- δίπλα.

<<Συγγνώμη, μήπως έχετε το 13;>> Η γυναίκα κάθισε για ένα λεπτό δίπλα μου και ύστερα σηκώθηκε και μου έδειξε τον άντρα της, δυο θέσεις μπροστά. Μίλαγαν δυνατά. Δεν πρόσεχα τι έλεγαν. Είχα ανοίξει τον υπολογιστή και κοίταζα τη σκηνή.

``Η Άννα. Παντρεμένη τριάντα χρόνια. Δυο κόρες.``

<<Ακούστε , μήπως μπορούμε να αλλάξουμε θέση; >> με ρώτησε αγενέστατα. <<Τι πρόβλημα υπάρχει;>>

<<Ε, να αυτός εκεί είναι ο άντρας μου!>> Μου έδειξε τη βέρα .

<<Εεε... Είπα, μήπως θα μπορούσαμε να καθίσουμε μαζί!>> ύψωσε τη φωνή της για να την ακούσουν οι υπόλοιποι. Ακόμα και οι Κινέζοι γύρισαν προς το μέρος μας.

Σε κανονικές συνθήκες θα άλλαζα θέση. Δεν θα άνοιγα το στόμα μου. Ήθελα να πέσω με τα μούτρα στη σκηνή.

<<Ε, καλά, δεν θα τον χάσεις τον άντρα σου! >>, της είπα για πλάκα και ξαφνικά την είδα να αλλάζει έκφραση.

<<Καλά ξεχάστε το!>> Μου πέταξε μια βρισιά και γύρισε από την άλλη. Μέσα της είχε αποφασίσει ότι ήμουν ζινηή.

Γύρισα στον υπολογιστή και άρχισα να δουλεύω τη σκηνή. ``Η Άννα κάθεται στο παράθυρο. Χτυπάει το τηλέφωνο.

<<Εει, μπορείτε να πάρετε τον φορτιστή σας!>> Η γυναίκα είχε αποφασίσει να μου κόψει τον συγγραφικό οίστρο.

Καθώς στράφηκα στο σενάριο μου, η διπλανή έβγαλε ένα φτηνό μυθιστόρημα. Προσπάθησα να δω τον τίτλο αλλά το τράβηξε κοντά της. Όλη την ώρα προσπαθούσα να δικαιολογήσω τον εαυτό μου. Είχα πιστέψει ότι η αυτή η γυναίκα είναι ο τύπος του κακομαθημένου νεοέλληνα. Αλλά

αν έκανα λάθος;

<<Τι θα πάρετε;>> μας ρώτησε ο σερβιτόρος.

<<Δεν είμαστε μαζί. Εγώ , ταξιδεύω με τον άντρα μου!>> Την τρέλαινε η σκέψη ότι μπορεί να μας περνούσαν για φίλες.

Τη φαντάστηκα είκοσι χρόνια μετά, μέσα σε ένα μισοσκότεινο άδειο δωμάτιο να κάθεται μπροστά στο παράθυρο.

Κι εκείνη τη στιγμή σκέφτηκα μια άλλη επιλογή.

Ίσως αλλάξω θέση με τον άντρα της.

Θα ξανάρχιζα από την αρχή αλλά κάτι - μου έλεγε ότι εκείνη δεν θα δεχόταν. Γύρισα και κοίταξα τους άλλους. Όλοι μοιάζαμε μαυρισμένοι και ξινοισμένοι. Τα υπόλοιπα τα φαντάζεστε. Μια μέρα που η Αθήνα έλιωνε εμείς βρισκόμαστε καταμεσής του Αιγαίου.

Κι ο νοτιάς σαν ερωτικό υπονοούμενο. Τσίπωνε το δέρμα του χεριού γλυκά. Το σενάριο. ``Η Άννα κάθεται στο παράθυρο με τα μάτια κλειστά.``

<<Μήπως θέλετε μια καραμέλα;>> Με ρώτησε ευγενικά η διπλανή Σταμάτησα, στη μέση της σκηνής.

``Ευχαριστώ``. Καρφωμένη στο κάθισμα, γύρισα στο παράθυρο. θάλασσα, σύννεφα ,ουρανός, ακνή ομίχλη. Όλα έδειχναν μελιχία. Παρατήρησα την Αθήνα απέναντι να μας πλησιάζει.

Φτάσαμε. Είπαμε ουφ. Καλύτερα να γυρίζαμε πίσω.

``Να πιούμε βρε, ένα καφέ. Μου είπε η διπλανή και έπιασε αγκαζέ τον άντρα της.... ``Κάτσε να βγάλω μια σέλφι!`` ... ε φυσικά πράγματα. Τελικά ξεχνιόμαστε και γλιστράμε σε ρόλους. Αλλά το έργο θα ήταν βαρετό χωρίς την εφόρμηση του τυχαίου στη ζωή μας.

Γιώργος Μυλωνάς «Το πνευματικό δικαίωμα μετά τη ψήφιση του νόμου 4481/17»

Γεια σας. Θα σας μιλήσω για τα πνευματικά δικαιώματα δεδομένου ότι δίδαι χρημάτων και άνευ τούτων... χωρίς χρήματα δεν υπάρχει βιοπορισμός φίλοι μου. Όταν λέμε πνευματικό δικαίωμα επί της ουσίας μιλάμε για επαγγελματικά δικαιώματα του Ο/Α, της μουσικής, τα συγγενικά, της διανοητικής ιδιοκτησίας γενικότερα.

Από το 1993 έχουμε νόμο για τα πνευματικά δικαιώματα, τον Ν2121 μέσω του οποίου θεσπίστηκαν κανόνες προστασίας των πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων για κάθε είδους και μορφής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Εγώ σήμερα θα σας μιλήσω για τα δικαιώματα που άπτονται των Ο/Α έργων λόγω του ότι οι περισσότεροι από εσάς ενδιαφέρεστε για το σενάριο, άρα κάποια στιγμή σκέφτεστε να κάνετε ταινία. Ευκαιρία λοιπόν να μάθετε για τα δικαιώματά σας ώστε να ξέρετε τι πρέπει να διεκδικήσετε. Πρώτον τα δικαιώματα χωρίζονται σε πνευματικά και συγγενικά. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι πνευματικοί δημιουργοί, δηλαδή οι σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, διευθυντές φωτογραφίας, οι συνθέτες κ.α. όσοι δηλαδή παράγουν έργο πρωτογενές και πρωτότυπο. Αυτή η κατηγορία αποκτά πνευματικά δικαιώματα. Τα συγγενικά δικαιώματα τα έχουν οι ηθοποιοί, οι μουσικοί, οι τραγουδιστές κτλ.

Ο Νόμος 2121/93 από τον Αύγουστο του 2017 αντικαταστάθηκε από τον Ν.4481/17, ο οποίος ψηφίστηκε πρόσφατα μόνο από το κυβερνών κόμμα. Κατά την άποψή μου, ο νέος νόμος είναι γεμάτος αντισυνταγματικές και αντικοινωνικές αυθαιρεσίες.

Ας έρθουμε όμως πάλι στα δικαιώματα. Υπάρχει δικαίωμα το οποίο διεκδικεί πρωτογενώς ο σκηνοθέτης ή ο σεναριογράφος για το έργο που δημιούργησε. Παραδείγματος χάριν ένας δημιουργός ορίζει το ποσό που θέλει για να γράψει ένα έργο, ή να σκηνοθετήσει ένα έργο, δηλαδή πληρώνεται για τη δουλειά του. Εκτός από αυτή την αμοιβή

υπάρχουν τα πνευματικά δικαιώματα που αρχίζουν μετά την πρεμιέρα του έργου. Πληρώνονται δηλαδή οι επαναλήψεις. Αυτά τα χρήματα τα εισπράττουν οι Οργανισμοί Συλλογικής Διαχείρισης και τα αποδίδουν στους δημιουργούς. Οι περισσότεροι οργανισμοί στον κόσμο είναι οργανισμοί βάσεις, δηλαδή αποτελούνται από επαγγελματίες συγκεκριμένων κλάδων. Τα μέλη των κλάδων αυτών εκλέγουν όργανα εκπροσώπησής τους, δηλαδή αυτούς που θα διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και θα προστατεύσουν τα συμφέροντά τους.

Με την ιδιότητά μου ως Προέδρου του ΟΣΔ «Αθηνά» των σκηνοθετών και σεναριογράφων σας λέω ότι μετά την ψήφιση του νέου νόμου με νύχια και με δόντια προσπαθούμε να σταθούμε όρθιοι. Ενώ πηγαίνανε μια χαρά τα πράγματα, άρχισαν να στραβώνουν με τα περιεργα του νέου νόμου. Άλλη μια ιδιαιτερότητα των Ελλήνων που καταστρέφουν ό, τι πηγαίνει καλά για να δημιουργήσουν ες' αρχής κάτι άλλο ανεπιτυχές και αμφίβολο.

Είμαι χρόνια πρόεδρος στον Οργανισμό και σας δηλώνω όταν ο Νομοθέτης νομοθετεί χωρίς να ευνοεί διάφορες τάξεις φίλιες προς αυτόν, όταν δηλαδή νομοθετεί αντικειμενικά έχουμε πρόοδο στην καλλιτεχνική δημιουργία. Το ιδανικό θα ήταν οι δημιουργοί και οι συγγενικοί να έρχονται σε επαφή μόνοι τους με τους εισαγωγείς και να λύνουν τα προβλήματά τους με πλήρη εφαρμογή της Νομοθεσίας. Δυστυχώς, δε συμβαίνει αυτό και οι οικονομικά εύρωστοι επηρεάζουν τις κυβερνήσεις εις βάρος των δημιουργών και των συγγενικών δικαιωμάτων.

Στη χώρα μας το ποσοστό για τους δημιουργούς είναι 55% και για τους συγγενικούς είναι 45%. Τελευταία έχει νομοθετηθεί και το 2% επί των Η/Υ, των κινητών και tablets. Στο ποσοστό αυτό δεν έχει γίνει ακόμα διανομή και πολύ φοβούμαι ότι θα πάρει πολύ καιρό για να γίνει. Βλέπετε το 2% ενώ έπρεπε να ανήκει στο 6% του πνευματικού δικαιώματος, ο νομοθέτης το κατέβασε στο 4% εκεί που συνυπάρχουν και οι εκδότες. Σημειωτέων, οι εκδότες δε δικαιούνται πνευματικού δικαιώματος στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

Τα πνευματικά δικαιώματα ή τα δίνεις ή δεν τα δίνεις. Όταν δεν τα δίνεις και δεν κάνει τίποτα γι' αυτό η εκάστοτε

νομοθεσία, επειδή είναι ατελής, τότε ζεις σε μια απολίτιστη χώρα. Όπου όμως το πνευματικό δικαίωμα αποδίδεται, υπάρχει πολιτισμός. Μια κινηματογραφική ταινία και γενικά όλα τα Ο/Α έργα, εκτός από ψυχαγωγία είναι κι ένα είδος σχολείου, μορφώνει και διευρύνει τους ορίζοντες του θεατή. Άρα ο δημιουργός πρέπει να αμείβεται και οι οργανισμοί έχοντας σαν εργαλείο το Νόμο κάνουν τα πάντα για να εισπράξουν την εύλογη αμοιβή. Βέβαια, πάντα η κατάληξη είναι τα δικαστήρια και ο σίγουρος τρόπος για να πληρωθείς, η δικαστική απόφαση.

Αυτά σας τα λέω για να σας ενθαρρύνω να ασχοληθείτε με τον κινηματογράφο. Θα σας δώσω μια κινηματογραφική συμβουλή και θα κάνουμε ένα πείραμα μεταξύ μας για να καταλάβετε γιατί τα πνευματικά δικαιώματα πρέπει να αποδίδονται στους δημιουργούς τους. Στην προκειμένη περίπτωση αναφερόμαστε στους σκηνοθέτες και στους σεναριογράφους.

Παρακαλώ σηκώστε το δάκτυλό σας, σημαδέψτε το με τα μάτια σας και κοιτάξτε το κλείνοντας εναλλάξ με τα μάτια σας. Πάμε, κλείστε το δεξί και κοιτάξτε το με το αριστερό... Τώρα αλλάξτε μάτι. Τώρα αλλάξτε πάλι μάτι... Τι βλέπετε; Βλέπετε μια μετακίνηση του δακτύλου. Αυτό σημαίνει ότι μια μονόφθαλμη κάμερα θα πάρει το κείμενο, πχ του Γιάννη Μαρούδα που σας μίλησε πριν για το σενάριο, και θα προσπαθήσει να κάνει μια ταινία ευσύνοπτη και ευμνημόνευτη με τη συμβολή του μοντέρ και το άγρυπνο μάτι του σκηνοθέτη.

Σας ευχαριστώ για την προσοχή σας.

Γιώργος Κωνσταντινόπουλος «Η συμβολή του μοντάζ στην τελική διαμόρφωση του σεναρίου»

Καλημέρα φίλες και φίλοι, της πολι-αγαπηθείσας 7ης (και όχι μόνο) τέχνης. Γιατί με την σύγχρονη τεχνολογία, έχει αρχίσει να γίνεται μια αποδοχή στον χώρο της 7ης τέχνης και διαφόρων άλλων νέων, οπτικοακουστικών μέσων. Από τη στιγμή που, όταν λέμε: «κάμερα» δεν αναφερόμαστε αποκλειστικά και μόνο στον συγκεκριμένο κρίκο της αλυσίδας της κινηματογραφικής βιομηχανίας, τα πράγματα έχουν αλλάξει άρδην. Κάμερα έχουμε πια όλοι. Ακόμα κι αυτοί που δεν έχουν καμία σχέση με το σινεμά και την τηλεόραση. Πας να αγοράσεις ένα κινητό τηλέφωνο και ο πωλητής θα σου παρουσιάσει πρώτα απ' όλα τα χαρακτηριστικά της κάμεράς του. Από μικρά τα παιδιά μαθαίνουν να βγάζουν φωτογραφίες και βίντεο. Τι είναι ένα βίντεο; Είναι αυτό που οι επαγγελματίες λέμε ένα πλάνο. Έτσι έχει γίνει πια μέρος της καθημερινής μας ζωής το να τραβάμε πλάνα. Το κόστος του φιλμ δεν υπάρχει πια και έτσι τίποτα δεν μας σταματάει απ' το να τραβάμε και να τραβάμε συνέχεια και αλόγιστα. Μέχρι να γεμίσει η κάρτα αποθήκευσης. Και μετά ή τα σβήνουμε ή τα αντιγράφουμε στον υπολογιστή μας ελευθερώνοντας έτσι την κάρτα. Πολλές φορές, δεν μπαίνουμε καν στον κόπο να τα δούμε. Απλώς παίρνουμε την χαρά της αίσθησης ότι τα απαθανατίζουμε. Δηλαδή ότι για εμάς αυτές είναι σημαντικές στιγμές.

Το να βάλουμε όμως τώρα, αυτά που έχουμε τραβήξει, σε μια σειρά, έτσι όπως εμείς θα αποφασίσουμε, ώστε να βγαίνει ένα συγκεκριμένο νόημα ή αφήγηση, είναι κάτι δύσκολο. Μιλάμε για το μοντάζ.

Το μοντάζ ανήκει στο τρίτο μέρος μιας οπτικοακουστικής παραγωγής, που ονομάζουμε «Εργαστηριακή επεξεργασία» ή «Post-production» και βρίσκεται στο τέλος, ενώ το σενάριο, είναι η βάση και είναι το πρώτο απ' όλα. Πρώτα έχουμε την ιδέα και το σενάριο και μετά ξεκινάμε τον συναρπαστικό «ταξίδι» της παραγωγής η οποία τελειώνει με την εργαστηριακή επεξεργασία ώστε να περάσει στις αίθουσες, τις τηλεοράσεις

και το διαδίκτυο, για να κοινοποιηθεί στους τηλε (και όχι μόνο) θεατές και να περάσει στην ιστορία της 7ης τέχνης.

Η λέξη «Μοντάζ» προέρχεται από την γαλλική λέξη «monter» που σημαίνει: «ανεβάζω, συντάσσω». Την μεταχειριζόμαστε κατά κόρον στο Θέατρο. «Στη Επίδαυρο, ο θίασος «ΤΑΔΕ» θα ανεβάσει «ΑΝΤΙΓΟΝΗ»» Στα ελληνικά χρησιμοποιούμε επισήμως την λέξη «Αρμολόγηση» που βγαίνει από το «αρμός» δηλαδή «η ένωση, το ταίριασμα δύο πραγμάτων» και το «αρμονία» δηλαδή το να «χωράει εφαρμοστά» κάτι μέσα σε κάτι άλλο ενώ στη μουσική, είναι το ταίριασμα των μουσικών φθόγγων έτσι, ώστε να παράγεται ευχάριστο άκουσμα. Στα αγγλικά το «editing» είναι , επεξεργάζομαι, συντάσσω, συνθέτω, εκδίδω.

Θα μπορούσαμε, χωρίς επιφύλαξη να πούμε ότι κοινή έννοια όλων είναι το «επεξεργάζομαι και ταιριάζω τα υλικά που έχω με τον καλλίτερο τρόπο, ώστε να πάρω το επιθυμητό αποτέλεσμα».

Ας δούμε λοιπόν, τι υλικά έχουμε στο μοντάζ και πώς μπορούμε να τα επεξεργαστούμε. Αυτό θα μας κάνει να καταλάβουμε και το πώς μπορεί να αλλοιωθεί ένα σενάριο κατά την διαδικασία του μοντάζ. Όταν γράφουμε ένα σενάριο, έχουμε την ιδέα και την δομούμε. Στο μοντάζ, έχουμε τα γυρισμένα πλάνα και τα βάζουμε στην σειρά που μας λέει το σενάριο ότι πρέπει να βρίσκονται, και έτσι χτίζουμε τούβλο-τούβλο (πλάνο – πλάνο) την ταινία. Έχουμε όμως και άλλα υλικά στο μοντάζ. Ο δάσκαλός μου του μοντάζ, μας έλεγε ότι ο μοντέρ είναι σαν τον μάγιστρο: Παίρνει διάφορα υλικά σε συγκεκριμένες αναλογίες και τα βάζει μαζί στη σωστή σειρά, προκειμένου να βγάλει αυτό που θέλει. Αυτό που θέλει... Είναι πάρα πολύ σημαντικό να ξέρουμε τι ακριβώς θέλουμε σαν τελικό αποτέλεσμα.

Τα υλικά λοιπόν που χρησιμοποιούμε στο μοντάζ είναι κάθε είδους εικόνα μαζί με ήχο, σαν αυτά τα βίντεο που τραβάμε με τα κινητά μας, κάθε είδους κινούμενης εικόνας που δεν έχει ήχο, κάθε είδους φωτογραφία και κάθε ήχο, λόγο, θορύβους, μουσική κλπ. Όλα σε ηλεκτρονική μορφή.

Μπορούμε να κάνουμε κάθε δυνατό συνδυασμό

μεταξύ τους. Δηλαδή να έχουμε μαύρη οθόνη και να ακούμε ήχους, λόγια, μουσική. Μπορούμε να έχουμε την εικόνα με τον ήχο της• δηλαδή πχ να βλέπουμε αυτούς που μιλάνε και να ακούμε τα λόγια που λένε. Μπορούμε όμως να αντικαταστήσουμε τα λόγια που λένε και να τους βλέπουμε να μιλάνε ακούγοντας τον ήχο ενός αεροπλάνου που περνάει (όπως έκανε ο Γκοτάρ στο made in USA). Μπορούμε να βλέπουμε μια τρυφερή σκηνή ενός ζευγαριού σε ρομαντική φωτογραφία και να ακούμε ήχους μάχης και βομβαρδισμούς ή το αντίθετο: να βλέπουμε την δια τυφεκισμού εκτέλεση και να ακούμε ένα ρομαντικό ερωτικό τραγούδι. Εφόσον αποτελούν δομικά στοιχεία της δραματουργίας, πολλοί από αυτούς τους συνδυασμούς, προβλέπονται και αναφέρονται στο σενάριο. Μπορεί όμως και ο μοντέρ να πάρει την πρωτοβουλία εκ των υστέρων και να αφαιρέσει κάποιους προβλεπόμενους ήχους που έχουν ήδη γραφτεί κατά την λήψη ή να προσθέσει κάποιους άλλους ή να αλλοιώσει την εικόνα. Πχ εκεί που είναι έγχρωμη να την κάνει σταδιακά ή και απότομα ασπρόμαυρη ή να της αυξήσει υπερβολικά τις αντιθέσεις μετατρέποντάς την σε εφιάλτη ή να την κάνει ακνή σαν όνειρο και ούτω καθεξής. Αυτού του είδους οι επεμβάσεις στο μοντάζ, έχουν την δυνατότητα να αλλοιώσουν εντελώς την αρχική πρόθεση του σεναριογράφου και να δώσουν ένα εντελώς διαφορετικό τελικό αποτέλεσμα.

Το μοντάζ είναι μια δεύτερη σκηνοθεσία. Η σκηνοθεσία μετά το γύρισμα. Ο μοντέρ είναι σκηνοθέτης και γνωρίζει καλά την δύναμη και τις ιδιότητες της εικόνας, του ήχου και της αλληλουχίας τους. Πολλά σφάλματα μπορούν να διορθωθούν στο μοντάζ. Από εκεί βγαίνει και η έκφραση: Θα το φτιάξω στο μοντάζ! Και κάποιοι συμπληρώνουν: θα πέσει και μουσική και δεν θα φανεί το λάθος. Σε ένα μεγάλο βαθμό, αυτό είναι εφικτό. Κάποιες φορές το μοντάζ μπορεί να φτιάξει μια κακογυρισμένη ταινία. Ο κύριος όμως σκοπός του μοντάζ είναι να απογειώσει μια καλογυρισμένη ταινία. Να του δώσει ρυθμό και να ανεβάζει το ενδιαφέρον του θεατή εκεί πού πρέπει να ανέβει.

Τα τελευταία χρόνια, ιδίως οι Αμερικάνοι, χρησιμοποιούν έναν καταγιγιστικό ρυθμό στο μοντάζ,

σε σημείο που ο θεατής δεν έχει τον χρόνο να καταλάβει τι γίνεται στη εικόνα, με σκοπό να ανεβάσει το άγχος του κοινού, να το καταστήσει «παθητικότατο», όχι απλώς «παθητικό», δέκτη και έτσι να του «πλάσσει» αυτό που θέλει, χωρίς ο θεατής να έχει ούτε τον χρόνο, ούτε πια τη θέληση, να το περάσει από την κρίση του. Μέσα στα πειράματα που είχαν γίνει τόσο στην παλιά Σοβιετική Ένωση όσο και στην Ναζιστική Γερμανία, ήταν το έξης: Σε μια γαλήνια, ήρεμη και ρομαντική σκηνή, είχαν βάλει στο μοντάζ, ένα καρτέ, που ισοδυναμούσε με εικόνα διάρκειας προβολής 1/24 του sec, από μια ευδιάκριτη φωτογραφία φρίκης από τον πόλεμο. Η διάρκειά της ήταν τόσο μικρή, που κανένας δεν μπορούσα να καταλάβει ούτε καν ότι η εικόνα αυτή υπήρξε μέσα στην σκηνή, αφού το μάτι μας χρειάζεται το λιγότερο τον πενταπλό χρόνο για να συνειδητοποιήσει την εικόνα που βλέπει. Το αποτέλεσμα ήταν, ο κόσμος που έβγαινε από την αίθουσα, να είχε ένα αίσθημα άγχους και αποστροφής, χωρίς να καταλαβαίνει τι ακριβώς και γιατί το αισθάνεται. Είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να γίνει πλήση εγκεφάλου. Γιατί η εντύπωση της εικόνας που ο εγκέφαλος δεν έχει καταλάβει, πάει κατευθείαν στο υποσυνείδητο. Γι αυτό και δεν επιτρέπεται δεοντολογικά η χρησιμοποίηση τόσο μικρών πλάνων.

Μια άλλη πολύ σημαντική επέμβαση που μπορεί να γίνει στο μοντάζ είναι η αλλαγή της σειράς της αφήγησης. Ξεκινάει βέβαια από τον σεναριογράφο αλλά ολοκληρώνεται στο μοντάζ. Θα ξέρετε τις δύο σημαντικότερες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου του Γκρίφιθ: την γέννηση ενός έθνους και την Μισαλλοδοξία. Φανταστείτε τις τώρα μονταρισμένες με τον τρόπο της συνεχούς αφήγησης. Θα ήταν δύο άλλες ταινίες. Δεν θα είχαν καμία σχέση με αυτές που ξέρουμε. Φυσικά το πώς θα ήταν η αφήγησή τους, είχε προβλεφθεί από το Σενάριο. Κι αυτό μοντάζ είναι. Το λέμε μοντάζ εκ των προτέρων ή “a priori”. Αν όμως η αλλαγή γίνει στο μοντάζ, τότε το λέμε μοντάζ «à posteriori» δηλαδή μοντάζ εκ των υστέρων.

Το 1968, ο Γάλλος σκηνοθέτης Αλαίν Ρενέ, γύρισε την ταινία: «Σ’ αγαπώ – σ’ αγαπώ» όπου μια ομάδα επιστημόνων,

θέλει να δοκιμάσει ένα νέο μηχάνημα στο οποίο όταν μπαίνεις μέσα, σε «ταξιδεύει» στον χρόνο. Πολύ γνωστό θέμα. Ο Ρενέ όμως το βλέπει αλλιώς: όταν ο «εθελοντής» μπαίνει μέσα στο μηχάνημα, το μηχάνημα καλάει, με αποτέλεσμα, ο ήρωάς μας να μεταφέρεται στον χρόνο αλλάζοντας αδιάκοπα και συνεχώς χρονικές στιγμές. Έτσι ο θεατής βλέπει την ιστορία της ζωής του ήρωα, χωρίς κάποια χρονική συνέπεια. Αν βέβαια, παίρναμε την ταινία αυτή τώρα και την δίναμε σε έναν μοντέρ λέγοντάς του: σπάσε το κεφάλι σου και βρες την κανονική χρονική σειρά που διαδραματίζονται αυτά τα γεγονότα, θα βλέπαμε μια συνηθισμένη ερωτική ιστορία με τραγικό τέλος που οδηγεί τον ήρωα στην αυτοκτονία. Έτσι όμως όπως μας την σέρβιρε ο Ρενέ, σαν ένα χρονικό πάζλ, μας κάνει να προβληματιζόμαστε σχετικά με το τι ακριβώς συνέβη στο δύστυχο ερωτευμένο. Ο χρόνος άλλωστε, ήταν και είναι πάντα ένα πάρα πολύ ενδιαφέρον και αγαπημένο θέμα σε κάθε τέχνη. Πόσο μάλλον στο σινεμά.

Λέμε «Μοντάζ» αλλά στην ουσία εννοούμε όλη την εργαστηριακή επεξεργασία ενός οπτικοακουστικού έργου. Το «Post Production». Εκεί πού με τα σύγχρονα λογισμικά προγράμματα, μπορείς να κάνεις την εικόνα και τον ήχο που έχεις τραβήξει, ότι θέλεις. Ναι! Δεν υπάρχει πια το αδύνατον! Τα πάντα είναι δυνατά. Το μόνο θέμα είναι: Ποιος έχει το δικαίωμα να επέμβει στην δουλειά του άλλου και πόσο. Οι νόμοι μαζί με τους κώδικες δεοντολογίας, σε όλους τους τομείς αλλάζουν μέρα με την μέρα. Έτσι στα ξαφνικά βλέπουμε μέχρι και στις ειδήσεις, κάποιους ακόμα και αστυνομικούς, με κρυμμένα στο μοντάζ (με μοζαϊκ ή φλουταρισμένα) πρόσωπα δίπλα σε συναδέλφους τους που παρουσιάζεται κανονικά. Είναι γιατί κάποιιοι έδωσαν την άδειά τους να παρουσιαστούν τα πρόσωπά τους και άλλοι όχι. Καταλαβαίνετε λοιπόν τι γίνεται στο σινεμά, όπου η κάθε παρέμβαση μεταφράζεται σε πολύ μεγάλα χρηματικά ποσά και προβολή! Θα μπορούσε να γίνει στο Post Production ο Τζων Γουέιν αντί για μπουκάλι ουίσκι, να κρατάει μπουκάλι κόκα-κόλας. Τεχνικά πια γίνεται.

Σκοπός μου σήμερα ήταν να σας κάνω μια μικρή γενική εισαγωγή στο πόσο πολύ σημαντικό ρόλο παίζει το

μοντάζ σε ένα οπτικοακουστικό έργο με επίκεντρο βέβαια, το πόσο μπορεί να αλλοιώσει το αρχικό σενάριο. Θα τελειώσω με ένα παράδειγμα μιας ταινίας που ένας κεντρικότατος ηθοποιός, πέθανε κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, πράγμα που μοιραία, επιδρά καταλυτικά, στην υλοποίηση του σεναρίου. Πρόκειται για τον «Μονομάχο» του Ρίντλεϋ Σκότ. Ο Όλιβερ Ρηντ πεθαίνει από καρδιά πριν ολοκληρωθούν τα γυρίσματα του ρόλου του. Τα γυρίσματα συνεχίστηκαν με έναν ηθοποιό - σωσία του. Η εταιρεία Μιλ που είχε αναλάβει το κολοσσιαίο έργο των ειδικών εφέ της ταινίας στο Post Production, αντικατέστησε τον ηθοποιό αυτό, με εικόνες 3D από μια τράπεζα εικαστικών δεδομένων που έφτιαξε από άλλες λήψεις του Όλιβερ Ρηντ. Έτσι η ταινία ολοκληρώθηκε με επιτυχία κοστίζοντας επιπλέον μόνο 3.200.000 \$ για τα δύο λεπτά που έλλειπαν.

Δεν είναι δύσκολο λοιπόν να καταλάβουμε γιατί στο Χόλυγουντ, πλειν σπανίων περιστάσεων, δεν επιτρέπουν στον Σκηνοθέτη να έχει λόγο στο μοντάζ. Τον τελευταίο λόγο, αυτό που λέμε «final cut» τον έχει ο ιδιοκτήτης του οπτικοακουστικού έργου: ο Παραγωγός!

Αλέξανδρος Μαυρόγιαννης «Οπτική Κατανόηση του Σεναρίου»

Good afternoon ladies and gentlemen and welcome to visual understanding.

Και τώρα θα σκέπτεστε γιατί μιλά στα αγγλικά και τι χρώμα είναι αυτό στα μαλλιά του και τι είναι αυτό που φορά και ίσως άλλα ερωτήματα και σκέψεις πάνω στα κίνητρα και τις προθέσεις μου.

Αυτό το ενδιαφέρον πρέπει να έχουμε και για τους χαρακτήρες και την υπόθεση όταν το διαβάζουμε ένα σενάριο. Στις περισσότερες ιστορίες βάζουμε έναν καθημερινό χαρακτήρα σε μια ασυνήθιστη κατάσταση. Ή βάζουμε ένα ασυνήθιστο χαρακτήρα σε μια καθημερινή κατάσταση – δεν ξέρω βέβαια πόσο καθημερινή μπορεί να θεωρείται μια αίθουσα γεμάτη σεναριογράφους...

Πάντα η υπόθεση και οι χαρακτήρες είναι σημαντικό μέρος ενός σεναρίου, αλλά εξίσου σημαντικό είναι και ο τρόπος γραφής του. Έχουμε δει ή διαβάσει πρωτότυπες ιστορίες και χαρακτήρες, που όμως δεν λειτούργησαν ιδιαίτερα ως σενάρια.

Ένα σενάριο δεν αποτελείται μόνο από λέξεις που δίνουν λόγο στους χαρακτήρες και περιγράφουν σκηνές δράσεις. Ο κινηματογράφος είναι περισσότερο μια τέχνη οπτική.

Πολλές φορές ως σεναριογράφοι δημιουργούμε έναν δικό μας κόσμο γράφοντας ένα σενάριο και ζούμε σε αυτόν μέχρι να τελειώσει η συγγραφή του. Γνωρίζουμε κάθε λεπτομέρεια αυτού του φανταστικού σύμπαντος και πολλές φορές θεωρούμε ότι κάποια πράγματα είναι αυτονόητα. Και ενώ στο μυαλό μας όλα λειτουργούν άψογα, μερικές φορές δεν γίνεται στον ίδιο βαθμό κατανοητό στο σενάριο μας όταν αυτό διαβάζεται από τρίτους.

Υπάρχουν δύο 'ακραίοι' τρόποι γραφής σεναρίου.

Ένας είναι η 'ξηρή' γραφή, όπου το σενάριο είναι εντελώς λυτό και απαλλαγμένο από όλα τα περιγραφικά στοιχεία, πλην αυτά της στοιχειώδους δράσης.

Και ο άλλος τρόπος είναι της λεπτομερής περιγραφής

που δεν αφήνει τίποτα στην τύχη. Υπάρχει αυστηρή ακρίβεια ακόμα και τις κινήσεις και τις συναισθηματικές αποχρώσεις των χαρακτήρων.

Τέτοια είδη γραφής μπορούν να εξυπηρετούν ιδανικά κάποια σενάρια, όπως και κάποιους σκηνοθέτες.

Πολύ εύκολα όμως, ένα σενάριο μπορεί να γίνει φλύαρο και κουραστικό, πνιγμένο σε άχρηστες λεπτομέρειες, όπως και αντίθετα απόμακρο, ψυχρό και 'κλινικό' από την έλλειψη τους. Στα περισσότερα όμως σενάρια, είναι η μίξη των δύο τρόπων γραφής που αποτελεί την πιο δημιουργική 'μαγιά'. Όπου ο σεναριογράφος πρέπει να κρίνει που θα επιμείνει στην λεπτομέρεια και που θα αφήσει την φαντασία του αναγνώστη να συμπληρώσει και να οπτικοποιήσει με τον δικό του τρόπο την ιστορία.

Αλλά πάνω από όλα σε ένα σενάριο πρέπει να κυριαρχεί η σαφήνεια. Δεν αρκεί να καταλαβαίνουμε μόνο τον λόγο, πρέπει να έχουμε και την οπτική κατανόηση του όταν το διαβάζουμε.

Σε ένα σενάριο οι 'εικόνες' μας στο χαρτί πρέπει να κυριαρχούν στο μυαλό του αναγνώστη του με καθαρότητα και να εναλλάσσονται με μια δική τους 'λογική' και ρυθμό, ακόμα και αν είναι αφαιρετικές ή συμβολικές.

Για να αποφευχθεί η ασάφεια ενός σεναρίου υπάρχουν διάφοροι τρόποι.

Όπως η αποστασιοποίηση όταν το διαβάζουμε. Αλλά ποιος μπορεί πραγματικά να αποστασιοποιηθεί από το 'μωρό' του! Το μωρό μας είναι το πιο όμορφο στον κόσμο! Είμαστε πάντα καλύτεροι κριτές στα έργα των άλλων, παρά στα δικά μας.

Ένας άλλος τρόπος είναι να αφήσουμε το σενάριο να 'ξεκουραστεί' για ένα χρονικό διάστημα και να το ξαναδιαβάσουμε μετά από καιρό με νέα, 'φρέσκια' ματιά. Μια τεχνική που ίσως χρειαστεί να επαναλάβουμε αρκετές φορές, αλλά μπορεί να μην έχουμε την πολυτέλεια του χρόνου, αφού στις περισσότερες περιπτώσεις το σενάριο πρέπει να είναι έτοιμο χθες!

Είναι τεχνικές που προσπάθησα να χρησιμοποιήσω όταν σπούδαζα filmmaking στο Λονδίνο. Κάποιοι από τους

καθηγητές μου, μου είπαν ότι παρόλο που ήμουν ξένος και δεν είχα βιωματική γνώση της γλώσσας όπως οι Άγγλοι, απέφευγα ασάφειες που έκαναν αυτοί στα σενάρια τους. Και συνειδητοποίησα ότι ένα από τα πράγματα που συνέβαλαν σε αυτό, ήταν και η γραφή του σεναρίου σε μια γλώσσα άλλη από την μητρική μου. Οι περιορισμοί μιας ξένης γλώσσας, η μετάφραση και ο νοηματικός επαναπροσδιορισμός, βοήθησε στην αποστασιοποίηση από το αρχικό, ελληνικό μου σενάριο. Προσπαθώντας να βρω νέες ξένες λέξεις που θα αντικαταστήσουν τις υπάρχουσες ελληνικές, έδινα μια πιο προσεκτική και επίμονη ματιά στο κείμενο, αποφεύγοντας την επιφανειακή ανάγνωση που είχα συνηθίσει στην μητρική μου γλώσσα.

Άρχιζα να βλέπω το σενάριο σαν ένα παζλ που έπρεπε να το συναρμολογήσω από την αρχή, με νέους τρόπους και που η οπτική του κατανόηση θα ήταν η ίδια, ανεξαρτήτως σε τι γλώσσα θα το έγραφα.

Δεν ξέρω κατά πόσο θα μπορούσε κάποιος να μεταφράσει ο ίδιος το σενάριο του σε μια ξένη γλώσσα, ως τεχνική για να αποστασιοποιηθεί από αυτό και να διορθώσει τυχόν ατέλειες. Αλλά αν το κάνει, σίγουρα θα έχει και ένα δεύτερο κέρδος. Μπορεί να το στείλει σε ξένους διαγωνισμούς και παραγωγούς και να αποκτήσετε μια διεθνή καριέρα, Μην ξεχνάτε ότι τα Όσκαρ είναι σε μερικές μέρες!

Σας ευχαριστώ για τον χρόνο σας!

Δημήτρης Σοφιανόπουλος «Η εμπειρία μου, ως προς το σενάριο, από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και την ΕΡΤ»

[...] Είχε πει ότι για να παραβείς τους κανόνες της κινηματογραφίας - της κλασική δραματουργίας, του αφηγηματικού κινηματογράφου - πρέπει να τους ξέρεις πάρα πολύ καλά. Και ξέρουμε ότι αυτόν τον άνθρωπο τον γιούχαραν στις Κάνες για αυτό που όλοι θεωρούμε αριστούργημα.

Μιλάω για μία κινηματογραφία που το περίσσεμα του ταλέντου ήταν πάρα πολύ μεγάλο. Δε νομίζω ότι αμφισβητεί κανείς το ταλέντο του Φελίνι. Ο Φελίνι έχει κάνει ταινία που θα έπρεπε να διδάσκεται ως παράδειγμα προς αποφυγήν σε Σχολές κινηματογραφίας, το Οκτώμισι, αυτό το αριστούργημα, έγινε χωρίς σενάριο. Και παρότι σας διαβεβαιώνω ότι το έχω δει είκοσι φορές και το θεωρώ το αριστούργημα - θεωρώ ότι δεν το έκανε ο Φελίνι, ο Θεός το έκανε και ο Φελίνι ήταν λίγο μεσάζων. Αυτή η ταινία αν κάτσεις να την δεις σήμερα έχει πάρα πολλές σκηνές που δεν βλέπονται, κάνουν απίστευτες κοιλιές. Γιατί το σενάριο δεν ήταν σενάριο, έγινε ως εκ θαύματος. Και ο Φελίνι για το ταλέντο του έχει κάνει πολλές κακές ταινίες γιατί δεν είχε σενάριο.

Οι Έλληνες σκηνοθέτες δυστυχώς δεν θέλανε να πατήσουν πάνω στις βάσεις ακόμα και του Ελληνικού κινηματογράφου, δεν είπαν ποτέ «δεν μπορείς να ζήσεις χωρίς Σακελλάριο, ή χωρίς Κακογιάννη της δεκαετίας του '50». Βιάστηκαν να γίνουν Αγγελόπουλοι, κατά τη δική μου εμπειρία. Λοιπόν, αυτό ήταν ένας εκθρόνος του Κέντρου. Και δεν μιλάω μόνο για τους σκηνοθέτες που έκαναν μεγάλου μήκους ταινίες, που ήταν γνωστοί σκηνοθέτες. Αυτό ήταν ένα σύνδρομο, ήταν συνδρομηκάδες. Είχα μία εμπειρία στη Θεσσαλονίκη που με σταμάτησε ένας μικρομηκάς που είχα υποβάλει μία ταινία και που είχε απορριφθεί και μου λέει «Τι έγινε με την ταινία;» και του απαντάω «Λυπάμαι πάρα πολύ αλλά απορριφθηκε». «Μα γιατί; ξέρετε πόσα σενάρια έχω γράψει εγώ» με ρώτησε. Εγώ του είπα ότι «δεν ξέρω το

έργο σας, ξέρω πολύ καλά ότι έχετε γράψει τρία, γιατί στη συγκεκριμένη ταινία των δέκα δεκαπέντε (είκοσι λεπτών, δεν θυμάμαι ακριβώς) υπήρχαν τρία θέματα.» Περνούσε από το ένα θέμα στο άλλο. Δεν το δέχτηκε, αυτός ο άνθρωπος δεν μου ξαναμίλησε, με έβλεπε στο δρόμο και γυρνούσε το κεφάλι του.

Αυτό είναι ένα άλλο ελληνικό σύνδρομο, το «ξέρεις-ποιος-είμαι-εγώ». Δεν μπορούσε, δεν ήθελε να καταλάβει αυτός ότι δεν μπορείς να έχεις τρία σενάρια μέσα σε δέκα λεπτά, δεν γίνεται. Δεν πρόκειται να φτιάξεις ταινία.

Και να πω ένα άλλο παράδειγμα. Ο Γιώργος Λάνθιμος. Όταν ήρθε ο Κυνόδοτας - και ξέρετε, όταν ήρθε ο Κυνόδοτας ως πρόταση στο Κέντρο δεν μπορούσε κανείς να φανταστεί ότι θα συνέβαινε αυτό μαζί του, είτε στις Κάννες, είτε στα Όσκαρ κ.λπ. - ξένισε η ταινία.

Εγώ ήμουν υπέρ για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί ήταν ένα στοίχημα, και όταν έβλεπα ένα στοίχημα έλεγα ναι, πρέπει το Κέντρο να το παίξει αυτό το στοίχημα, γιατί είναι κάτι ενδιαφέρον. Δεύτερον, και σημαντικότερο, η ταινία είχε στερεή βάση, το σενάριο μπορεί να ήταν το ρηξικέλευθο που γνωρίζετε όλοι για τον Κυνόδοτα αλλά είχε πολύ στερεή βάση. Ήξερε πολύ καλά τι έκανε ο Λάνθιμος με αυτό το σενάριο. Δεν ήταν αλαλούμι, κάνω μοντερνιές. Ήταν σαφέστατο, συγκροτημένο σενάριο. Και ιδού τα αποτελέσματα. Εγώ θεωρώ ότι είναι το καλύτερο σενάριο από όλες τις ταινίες άσχετα αν πια υπάρχει η γκλαμουριά των ξένων μεγάλων ηθοποιών κ.λπ. Πιστεύω ότι είναι το καλύτερο σενάριο, κατά τη δική μου άποψη.

Κάποια στιγμή στο Κέντρο, που αλλάζαμε τον Κανονισμό, θυμάμαι ότι σε μια έμπνευση της στιγμής είπα στο Διοικητικό Συμβούλιο θέλω να βάλουμε μία φράση ξεκάθαρη και σαφή ότι το σημαντικότερο πράγμα, προκειμένου να εγκριθεί μία ταινία, είναι το σενάριο. Υπήρχε μέσα αλλά ήταν μαζί με διάφορα άλλα. Και τότε το ξεχωρίσαμε. Θυμάμαι τον Διαγόρα να λέει «Συμφωνώ» και το είπε και με εμφατικό τρόπο. Νομίζω ότι κάτι έκανε αυτό, επειδή ήταν μια διαφορετική φράση κατά κάποιο τρόπο δίνανε μεγαλύτερη έμφαση στο σενάριο. Δε λέω ότι

δεν είναι σημαντικά και διάφορα άλλα πράγματα αλλά ούτε θα προσποιηθώ ότι όταν ερχόταν ένα σενάριο του Θεόδωρου Αγγελόπουλου ή του Παντελή Βούλγαρη τα βλέπαμε με το ίδιο μάτι που βλέπαμε άλλα σενάρια. Σίγουρα σε επηρεάζει τι έχει κάνει αυτός ο άνθρωπος στη ζωή του αλλά το σενάριο ήταν πολύ σημαντικός παράγοντας και νομίζω υπήρξε μία μικρή στροφή τότε.

Για να είμαι δίκαιος, μιλάμε για τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, και τι καταπληκτικές ταινίες, και τι ωραία σενάρια κ.λπ.

Ήταν πιο εύκολη η ζωή των σεναριογράφων τότε. Πιθανότατα γιατί ένα σενάριο χρειάζεται συγκρούσεις και οι συγκρούσεις στην κοινωνία τότε ήταν πολύ πιο απλές, όχι τόσο μπερδεμένες όσο σήμερα. ΑΝ πάω να κάνω σήμερα μία ταινία για έναν φτωχό δάσκαλο που χαστουκίζει το κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο και μετά αυτή τον ερωτεύεται, ακόμη και δεν τη γυρίσω καλύτερα από όσο τις γύριζαν τότε τις ταινίες - γιατί τότε οι περισσότερες ταινίες, καταπληκτικές που λέμε κωμωδίες, ήταν μία πεντάδα, στη μέση ο Αυλωνίτης, δεξιά ο Φωτόπουλος, αριστερά ο Ρίζος και η κάμερα δεν έκανε τίποτα, σαν κινηματογραφία ήταν πάρα πολύ φτωχή. Εμείς είμαστε πολύ καλύτεροι κινηματογραφιστές. Λοιπόν, αν έκανα μία τέτοια ταινία, με ένα τέτοιο σενάριο θα με κορόιδευαν, δεν θα γινόταν, σήμερα είναι πολύ πιο μπερδεμένα τα πράγματα και δεν είναι συμπτωματικό ότι τα καλύτερα σενάρια που διάβασα προσωπικά στο Κέντρο ήταν τα σενάρια που είχαν να κάνουν με μετανάστες. Αλβανούς, Ρωσοπόντιους. Γιατί αυτοί οι άνθρωποι ζούσαν πολύ πιο σκληρές συγκρούσεις.

Τώρα όντως αυτά τα σενάρια δεν ήταν δημοφιλή στο κοινό, δηλαδή ο κόσμος βαριόταν να βλέπει ταινίες με τέτοια θέματα. Δυστυχώς αυτό είναι ένα γεγονός.

Να πω και δυο κουβέντες για την θητεία μου στην ΕΡΤ, που ήταν σε μία δύσκολη περίοδο όπου πίστεψα κι εγώ ότι το ατυχές μαύρο μπορεί να γίνει άσπρο. Δυστυχώς, δεν κάναμε το αυτονόητο, δηλαδή αν προϋπήρχε μία περίπτωση να πετύχει θα ήταν αν το μαύρο έδινε κάτι καλό στον κόσμο, να έδινε ένα καλό πρόγραμμα στο κοινό θα μπορούσε να συγχωρεθεί γιατί έγινε βιαστικά, χωρίς να σκεφτεί κανείς

τι γίνεται την άλλη μέρα. Πέρα από αυτό, επειδή ήμουν υπεύθυνος για το πρόγραμμα ως Γενικός Διευθυντής Τηλεόρασης είχα διαβάσει αρκετά σενάρια προσπαθώντας να τα κάνουμε, να έχουμε πρόγραμμα, να έχουμε σειρές, η ΕΡΤ δεν είχε κάνει καμία ελληνική σειρά επί χρόνια. Τα περισσότερα καλά σενάρια που διάβασα εγώ στην ΕΡΤ ήταν πανάκριβα, ήταν βασισμένα σε βιβλία, ήταν εποχής, η ΕΡΤ έχει μία φοβερή τάση να παζαρεύει. Θυμάμαι έναν παράγοντα να είναι υπερήφανος γιατί πριν γίνει το μαύρο είχε κόψει πάρα πολλά λεφτά από την πρόταση του Μανούσου Μανουσάκη. Το θέμα δεν είναι εκεί αλλά να γίνει σωστά η σειρά. Αν είναι να κόβεις από πανάκριβα επειδή δεν έχεις λεφτά, να κόβεις από σειρές ακριβές λεφτά για να το κάνεις πρόχειρα, καλύτερα να μην τα κάνεις. Καλύτερα να κάνεις μία κωμωδία γραμμένη από καλούς σεναριογράφους μέσα σε ένα δωμάτιο. Τρεις χάρτες, Οι Απαράδεκτοι. Προσωπικά το καλύτερο σήριαλ που έχω κάνει ποτέ ήταν μέσα σε ένα στούντιο, δεν βγήκαμε ποτέ έξω. Κι όταν ερχόταν μία σκηνή που ήταν έξω την έκοβα, ήθελα να είναι όλο εκεί μέσα.

Μπορείς να κάνεις καλά πράγματα με λίγα λεφτά, κι αυτό πρέπει να το έχουμε στο μυαλό μας, και οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες. Δεν γίνεται σήμερα να κάνεις υπερπαραγωγές εποχής, θα τις κάνεις χάλια γιατί δεν θα βρεις τα σωστά λεφτά.

Σας ευχαριστώ πολύ.

Γιάννης Μαρούδας «Έξι και μία απομυθοποιητικές αρχές»

Αρχή πρώτη

Ένα τυπικός μύθος λέει πως όταν ο συγγραφέας συγκινείται από κάτι, νιώθει την ανάγκη να μιλήσει για αυτό και ύστερα επιχειρεί να το γράψει. Η επαγγελματική πραγματικότητα ωστόσο (τουλάχιστον τότε που ακόμα το επάγγελμά μας ήταν ζωντανό) λέει πως, κατά κανόνα, η αφετηρία του σεναρίου θα είναι μια παραγγελία από κάποιον τρίτο –έναν παραγωγό, έναν σκηνοθέτη ή ακόμα κι έναν πρωταγωνιστή-, η δε ανάγκη θα είναι μάλλον ανάγκη βιοπορισμού μπροστά σε ένα δομικά αβέβαιο μέλλον. Η συνέχεια είναι περισσότερο τραυματική, καθώς 9 φορές στις 10, η πρόταση που θα σου γίνει δεν θα έχει κανένα απολύτως ενδιαφέρον για σένα – ακόμα περισσότερο, μπορεί να την έβρισκες και εντελώς άκυρη, ανόητη ή και εκνευριστική. Κι αλλίμονο, όσο πιο ‘άκυρη’ σου φαίνεται, τόσο μεγαλύτερες είναι οι πιθανότητες με κάποιον τρόπο τελικά να υλοποιηθεί..

Αρχή δεύτερη

Το γράψιμο λένε πως πολλούς τους θεραπεύει. Υπάρχουν δημιουργοί που ισχυρίζονται πως αν δεν έγραφαν μπορεί να είχαν καταστραφεί. Ή αλλιώς, πως γράφοντας, ψυχοθεραπεύτηκαν. Ενδεχομένως. Εκείνο που εγώ με βεβαιότητα μπορώ να καταθέσω είναι πως τον καιρό που γράφεις, η προς τα έξω εικόνα σου είναι αυτή ενός αρρώστου. Είσαι κλεισμένος στο μυαλό σου, ατημέλητος, άπλυτος, άθλιος, πάντα υπό πίεση, αλλού... Αδιάφορος για το περιβάλλον γύρω σου, με μειωμένες ικανότητες επικοινωνίας• δεν θέλεις κόσμο, δεν θέλεις χαριτωμενιές αλλά ούτε και σοβαρές συζητήσεις... Μαζοχιστικά σχεδόν, εκείνο που αποζητάς είναι να χάσεις όλες τις καθημερινές χαρές και την ανεμελιά σου, για να βουτήξεις σε κάποιες ιστορίες που θα σε βασανίσουν... Ο κόσμος κι εσύ τελικά χωρίζετε, και όπως έβλεπα πρόσφατα σε μια επιστημονική έρευνα, αυτό το διαζύγιο (η ‘κοινωνική απομόνωση’ όπως αναφερόταν) είναι και ο ασφαλέστερος δρόμος για να συντομέψει κανείς

το προσδόκιμο της εναπομένουσας ζωής του.

Αρχή Τρίτη

Το μπλοκάρισμα – Το μπλοκάρισμα δεν είναι η εξαίρεση αλλά ο κανόνας της καθημερινής δουλειάς μας. Το βρίσκεις μπροστά σου συνεχώς · όταν αντικρίζεις το λευκό χαρτί ή βλέπεις τα deadlines να περνούν ή όταν σου δείχνει κάποιος τις τρύπες, μαύρες κι απειλητικές, στα όσα έγγραφες... Το μυαλό σου ζορίζεται ανάμεσα στα λευκά χαρτιά και τις μαύρες τρύπες, και ψάχνεις έναν δρόμο, κάτι για να ξεκολλήσεις από το τέλμα. Και, όχι, αυτό το ‘κάτι’ δεν θα ‘ρθει στο γραφείο σου, όταν κάθεται να δουλέψεις – εκεί είσαι αναπόφευκτα χαμένος- αλλά, στα πιο απίθανα μέρη. Στο ξύρισμα, στο μπάνιο, στο πλύσιμο των πιάτων, στον ύπνο σου ή την αγρύπνια• όταν σου μιλάει ο σύντροφός σου ή το παιδί σου και συ παριστάνεις πως τους ακούς... Το γράψιμο, όπως καταλάβατε, είναι εξαιρετικά ζηλιάρικο - δεν θέλει να σε μοιράζεται με κανέναν.

Αρχή τέταρτη

Όταν ο κόσμος φαντάζεται τον Συγγραφέα, συνήθως φτιάχνει μια ρομαντική εικόνα για τη δουλειά του. Ένα ήσυχο μέρος με θέα, κατά προτίμηση, στη θάλασσα και άφθονο χρόνο στη διάθεσή του για να εμπνευστεί. Η δική μου εμπειρία λέει πως αυτή ακριβώς είναι η συνταγή του απόλυτου μπλοκαρίσματος, που λέγαμε. Προσωπικά, ο τρόπος για να γράφω βρισκόταν πάντα στον αντίποδα – έπρεπε να είμαι έξω από το σπίτι (κυρίως μακριά απ’ το γραφείο), υπό ασφυκτική πίεση, συνήθως σε κάποια καφετέρια με μπόλικη βαβούρα και απλόχωρα τραπέζια, και με γκαρσόνια που δεν χρειάζονταν πολλές χαιρετούρες για να μη σπαταλάμε χρόνο. Για όσους αρέσκονται στις μεταφορές, το γράψιμο είναι σαν τον έρωτα – όταν σου υπαγορεύεται και όλα μοιάζουν εύκολα, σωστά και καθώς πρέπει, απλά δεν προκύπτει. Μόνο σε κόντρα όλων και μετ’ εμποδίων μπορεί να προχωρήσει.

Αρχή πέμπτη

Το γύρισμα... Το γύρισμα το αποφεύγετε. Για την ακρίβεια, στην τηλεόραση, και να θέλατε, δεν το προλαβαίνετε, αφού εσείς, είπαμε, είστε κάπου αλλού και γράφετε σαν τρελοί

γιατί έχετε μείνει πίσω... Στις ταινίες πάλι, η παρουσία σας στο γύρισμα είναι ένας καλός τρόπος να τσακωθείτε με τον σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς τους συντελεστές – όλους αυτούς που δεν έχουν καταλάβει ‘αληθινά’ το σενάριό σας και το διαστρέφουν συστηματικά, ο καθένας με τον τρόπο του! Ο κανόνας εδώ λέει πως όσα περισσότερα έχετε επενδύσει στο σενάριό σας, τόσο μεγαλύτερη θα είναι η απογοήτευση που θα εισπράξετε από την υλοποίησή του. Ως γνωστόν, άλλωστε, εσείς το έχετε ήδη γυρισμένο στο μυαλό σας και αυτό το γύρισμα είναι βέβαιο πως δεν θα έχει ουδεμία σχέση με το πραγματικό. Αντίθετα, εάν το σενάριο σας είναι γραμμένο στο πόδι, είναι συνολικά αδύναμο και ‘άδειο’, οι πιθανότητες να βελτιωθεί στο γύρισμα αυξάνουν! Εδώ ακριβώς περνάμε σε έναν άλλο ισχυρό και εμφανώς άδικο Νόμο, αυτόν της αξιολόγησης: όσο πιο έντιμα και φιλότιμα προσπαθείτε να κάνετε τη δουλειά σας και να πείτε ‘σωστά’ την ιστορία σας, τόσο κινδυνεύετε το έργο σας να χαρακτηριστεί ως συμβατικό, μπανάλ ή και εντελώς για τα μπάζα. Αντίθετα, πιο “φρι-τζαζ” αντιμετώπισεις, πιο ασυνάρτητες ή ‘εναλλακτικές’, τύπου σε όποιον αρέσουμε για τους άλλους δεν θα μπορέσουμε, έχουν σημαντικά περισσότερες πιθανότητες να αρέσουν στην κριτική και το ‘ψαγμένο’ κοινό · εσείς θα παιδευτείτε σίγουρα λιγότερο στο γράψιμο και, αν μη τι άλλο, κανείς δεν θα σας κατηγορήσει πως κάνετε εμπορικό κινηματογράφο! Φιουςου....

Αρχή έκτη

Ας επιμείνουμε στην αποτυχία, η οποία, στατιστικά μιλώντας, είναι και η πιθανότερη κατάληξη της προσπάθειάς σας... Σύμφωνα με έναν απαραβίαστο νόμο των πολιτιστικών βιομηχανιών, σε κάθε μία επιτυχία, αντιστοιχούν πολλαπλάσιες αποτυχίες και απορρίψεις. Πώς τις διαχειρίζεται κανείς και πώς τις ξεπερνά;... Δύσκολα... Ή διαφορετικά, πολύ δύσκολα... Αντίθετα με άλλες δουλειές, το γράψιμο είναι εξ ορισμού απόλυτα προσωπικό. Όταν κάποιος σου λέει πως απέτυχες, δεν είναι το ίδιο σαν να σου πει ότι δεν κούρεψες καλά το γκαζόν ή πως σου ‘πέσε πολύ αλάτι στο φαγητό. Αν το σενάριο είναι αδύναμο, το μυαλό σου είναι αδύναμο. Αν είναι παλιομοδίτικο, εσύ είσαι που

ξεπεράστηκες. Κι αν είναι αδιάφορο, ανόητο ή γεμάτο κλισιέ-καταλαβαίνετε... Η αποτυχία στη συγγραφή είναι απόλυτα προσωπική γι αυτό και δεν αντέχεται με τίποτα. Και σα να μην έφτανε αυτό, η δική σου αποτυχία θα συμπαρασύρει και τη δουλειά όλων των άλλων –ερμηνείες, φωτογραφίες, ήχοι, σκηνικά, μοντάζ κ.ο.κ.- οι οποίοι προσπάθησαν μεν αλλά το σεναριακό έδαφος ήταν σαθρό – τι να κρατήσει;... (Η, για να το δούμε κι αντεστραμμένο, πόσο συχνά έχετε ακούσει για μια ταινία πως το σενάριο της ήταν εξαιρετικό αλλά το μοντάζ, τα κάδρα, το sound design ή το ντεκουπάζ της υπέφεραν...;)

Και μία ακόμα

Αυτή η τελευταία αρχή, για το φινάλε, είναι ίσως και η σπουδαιότερη: μην ξεγελαστείτε ούτε στιγμή• το γράψιμο δεν το έχετε ποτέ εσείς – αυτό σας έχει. Γι αυτό και μην ελπίζετε πως θα γλιτώσετε εύκολα απ' όσα σας περιέγραψα πιο πάνω και από πολύ περισσότερα που, εφόσον γράφετε κι εσείς, μπορείτε, σίγουρα, να φανταστείτε...

Κώστας Καπώνης «Σκηνή Τρίτη»

Γεια σας.

Με την ευκαιρία που μου δίνει αυτή η θαυμάσια πρωτοβουλία της ΕΣΕ θέλω να σας μιλήσω για την εμπειρία μια πολύ πρωτότυπης συνεργασίας στην δημιουργία και στη ανάπτυξη της πλοκής μιας καθημερινής τηλεοπτικής σειράς.

Την σαιζόν 2008 - 2009 συνεργάστηκα με το δίδυμο Έλενας Ακρίτα - Γιώργου Κυρίτση στην σειρά «Τα Μυστικά της Εδέμ». Για την υλοποίηση της σεναριακής ιδέα των Κυρίτση - Ακρίτα συγκροτήθηκε μια συγγραφική ομάδα από καταξιωμένους σεναριογράφους, όπως η Στέλλα Βασιλαντωνάκη, η Χριστίνα Κοιζάμπαση που δυστυχώς δεν είναι πια μαζί μας, η Μάρω Καραγιαννοπούλου, η Λίλιαν Δημητρακοπούλου και ο ομιλών. Η Στέλλα, η Χριστίνα, η Μάρω και η Λίλιαν έγραφαν διαλόγους, η Έλενα είχε, εκτός των άλλων, την επιμέλεια των κειμένων και εγώ με τον Γιώργο Κυρίτση θα κάναμε την ανάπτυξη της πλοκής, την σκαλέτα δηλαδή των επεισοδίων. Η ομάδα, εκτός από τις συσκέψεις που έκανε κατά διαστήματα λειτουργούσε και διαδραστικά, δηλαδή όλοι είχαν την δυνατότητα να παρεμβαίνουν με ιδέες, με αντιρρήσεις με προτάσεις πάνω σε στην πορεία της πλοκής κτλ.

Και έρχομαι τώρα στην ιδιαιτερότητα της συνεργασίας μου με τον Γιώργο Κυρίτση. Καθημερινά, πέντε φορές την εβδομάδα (και καμιά φορά και έξη), βρισκόμαστε σε ένα νοικιασμένο ειδικά για χρήση γραφείου σπίτι, γύρω στις 9 με 10 το πρωί. Μελετούσαμε καταρχάς τα 'νούμερα' της τηλεθέασης της προηγούμενης ημέρας και κατόπιν συζητούσαμε την πορεία της πλοκής και το περιεχόμενο του επεισοδίου που θα ετοιμάζαμε. Ύστερα καταπιανόμαστε με το να βρούμε το φινάλε του επεισοδίου και, αφού καταλήγαμε σ' αυτό, άρχιζε το «χτίσιμο» της σκαλέτας που θα έπρεπε να οδηγήσει στο συγκεκριμένο φινάλε. Και εδώ ερχόμαστε στην πρωτοτυπία της υπόθεσης. Η σκαλέτα γινόταν με τον εξής τρόπο. Ο Κυρίτσης και εγώ καθόμαστε σε δυο πολυθρόνες αντικριστά, ενώ υπήρχε μια γραμματέας καθισμένη στο

κομπιούτερ. Αρχίζαμε να μιλάμε και καθορίζοντας την σειρά των σκηνών και το περιεχόμενο τους με διάλογο και όταν συμφωνούσαμε υπαγορεύαμε το τελικό κείμενο στην κοπέλα (η οποία ειρήσθω εν παρόδω εξελίχτηκε αργότερα σε μια εξαιρετική σεναριογράφο - διαλογογράφο). Ακόμα και οι διάλογοι, όπου κρίναμε ότι έπρεπε να υπάρχουν στην σκαλέτα, πολλές φορές, σχηματιζόταν με τον εξής τρόπο: άρχιζε ο ένας μας να λέει τις ατάκες κάποιου χαρακτήρα, ο άλλος απαντούσε με τις ατάκες του άλλου χαρακτήρα της συγκεκριμένης σκηνής και ο διάλογος «χτιζόταν» «παιζόμενος» από τους δυο μας. Φυσικά πάντα γινόταν συζήτηση για το τι θα πουν, γιατί να το πουν «έτσι» και όχι «αλλιώς», κτλ, συζήτηση που μπορεί να έφτανε και μέχρι καυγά, καυγά δημιουργικό έως ότου καταλήξουμε στο καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Ήταν μια πραγματικά πρωτόγνωρη εμπειρία η οποία εκ του αποτελέσματος, η σειρά «Μυστικά της Εδέμ» σημείωσε τεράστια επιτυχία, αποδεικνύεται ότι υπήρξε απολύτως επιτυχημένη. Θεωρώ όμως ότι για να πετύχει μια τέτοια μορφής συνεργασία απαιτείται, πέρα από το ταλέντο και την εμπειρία, πνεύμα συνεργασίας, χωρίς ανταγωνισμούς και κυρίως ανθρώπους πρόθυμους ν' ακούσουν τον άλλον χωρίς κολλήματα και δογματισμούς. Στην συγκεκριμένη δουλειά εγώ βρήκα ένα τέτοιο άνθρωπο στο πρόσωπο του Γιώργου Κυρίτση. Θέλω να πιστεύω ότι το ίδιο θα λέει και εκείνος για εμένα.

Στις καθημερινές σειρές, μετά το πρώτο επεισόδιο, συνηθίζεται η πρώτη σκηνή του κάθε νέου επεισοδίου να είναι η συνέχεια από το φινάλε του προηγούμενου και η δεύτερη η συνέχεια από το, λεγόμενο, προ - φινάλε. Η τρίτη σκηνή λοιπόν είναι η πρώτη ουσιαστικά σκηνή του επεισοδίου και επιβάλλεται να είναι μια δυνατή «καπιτάλε» σκηνή, για να «αρπάξει» τον θεατή και να τον «αναγκάσει» να παρακολουθήσει την συνέχεια. Από το 2008 το καλοκαίρι που ξεκίνησε η δημιουργία της σειράς, μέχρι την άνοιξη του 2011 που γράψαμε το τελευταίο επεισόδιο, επί εξακόσιες σαράντα περίπου μέρες, σχεδόν καθημερινά άκουγα τον Γιώργο να λέει «σκηνή Τρίτη, εδώ σε θέλω Κώστα»!!!

**Βασίλης Σπηλιόπουλος «Το φινάλε μιας
σειράς και οι τηλεθεατές στην Αμοργό»**

Θα σας αφηγηθώ μια προσωπική εμπειρία, που έλαβε χώρα μερικά χρόνια πριν...

Μια ιστορία εξόχως διδακτική, ...την ιστορία μιας παταγώδους αποτυχίας!

Την Άνοιξη του 2002 σχεδιάζαμε με τον Μανούσο μια νέα τηλεοπτική δουλειά... κ' ψάχναμε για μια νέα ευφάνταστη παραλλαγή στο είδος της κοινωνικής- ερωτικής σειράς... Σε μια σύσκεψη στον Αντένα, γύρω από ένα τραπέζι που πέφτανε διάφορες ιδέες, κάποιος [μα να μην μπορώ να θυμηθώ ποιός ακριβώς] λέει κάποια στιγμή ... “θα μπορούσε ίσως να έχει μέσα κ' έναν Αλβανό”...

Εκεί, έγινε το τσαφ κ' με αφετηρία αυτή την φράση κ' άρχισε να παίρνει υπόσταση η ερωτική ιστορία μας, που θα είχε μεταξύ των βασικών ηρώων κ' έναν Αλβανό μετανάστη.

Εδώ θα πρέπει για τους νεότερους να κάνω μια υπενθύμιση... Εκείνη την περίοδο η Ελληνική κοινωνία ήταν εξαιρετικά καχύποπτη, έως εχθρική απέναντι στους Αλβανούς μετανάστες που κατέκλυζαν μαζικά την ύπαιθρο κ' τα αστικά κέντρα. Οι παραβατικές πράξεις που αναπόφευκτα συνέβαιναν σε εκείνο το πρώτο μεταβατικό στάδιο, επιροβάλλοντο συστηματικά κ' έπαιρναν υπερβολικές διαστάσεις από μερίδα του τύπου κ' των ηλεκτρονικών μέσων, βγάζοντας στην επιφάνεια, στην καλύτερη περίπτωση, μια επιφυλακτικότητα απέναντι στους Αλβανούς μετανάστες κ' στην χειρότερη μια απροκάλυπτη εχθρότητα. Ένας λανθάνων [:] ρατσισμός εκδηλωνότανε όλο κ' πιο συχνά από τους ανθρώπους της διπλανής πόρτας...

Μέσα σ' αυτό το σκηνικό, στήνουμε την ιστορία μας, ένα ερωτικό τρίγωνο στον Θεσσαλικό κάμπο, όπου ο τρίτος άνθρωπος είναι ένας Αλβανός εργάτης, ο Ιλία...

Με δυο λόγια η υπόθεση είχε ως εξής, ένας ισχυρός, πλούσιος γαιοκτήμονας έχει παντρευτεί την Βασιλική, μια γυναίκα γοητευτική, δυναμική από λαϊκή οικογένεια... Εκείνος της συμπεριφέρεται αυταρχικά, αλαζονικά, είναι

απόμακρος, ενώ παράλληλα έχει κ' κάποιες παροδικές ερωτικές σχέσεις... Φυσικά αγαπάει την Βασιλική, αλλά με τον δικό του εγωιστικό τρόπο. Έτσι αναπόφευκτα εκείνη κάποια στιγμή, βρίσκει κατανόηση κ' τρυφερότητα από τον Αλβανό εργάτη, που δουλεύει στα κτήματά τους. Η Βασιλική τολμά κόντρα σε όλους, να εγκαταλείψει τον άντρα της κ' να ξεκινήσει την ζωή της με τον Ιλία. Αλλά κι εδώ γρήγορα αναφύονται προβλήματα... Προβλήματα διαπροσωπικά κ' πολιτισμικά που φέρνουν σε σύγκρουση το ζευγάρι... με αποτέλεσμα να οδηγηθεί κι αυτή η σχέση στον χωρισμό.

Παράλληλα ο γαιοκτήμονας, ο πρώην σύζυγος, μετά από ένα στάδιο οργής, αρχίζει τώρα να βλέπει αλλιώς τα πράγματα, αναδράμει στη σχέση του με την Βασιλική, αναγνωρίζει τα λάθη του, συνειδητοποιεί ότι αυτή η γυναίκα έχει σημασία γι' αυτόν κ' ότι εξακολουθεί κατά βάθος να την αγαπάει. Αντιστοίχως, κάπως έτσι αρχίζει να βλέπει τα πράγματα από την πλευρά του κ' ο Ιλία.

Εδώ πρέπει να σας πω οτι κατά την φάση του αρχικού σχεδιασμού της ιστορίας είχαμε συζητήσει με τον Μανούσο ποιά θα ήταν το τέλος της σειράς, αλλά αφού προβληματιστήκαμε κάμποσο, τελικά είπαμε ότι ας αφήσουμε να εξελιχθούν οι σχέσεις των ηρώων, να δούμε τις δυναμικές που θα αναπτύσσονταν μεταξύ τους κ' θα αποφασίζαμε εν καιρώ...

Τα σενάρια της σειράς “Η Αγάπη Ήρθε από Μακριά”, ξεκίνησα να τα γράφω το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, κατά την διάρκεια των διακοπών στην Αμοργό. Εκείνη την περίοδο της ζωής μου πήγαινα κάθε χρόνο, για 20 συνεχή έτη στην Αμοργό, στο ίδιο ορεινό χωριό, στον ίδιο ξενώνα.

Οι ελάχιστοι μόνιμοι κάτοικοι του χωριού γνώριζαν ότι γράφω για την τηλεόραση κ' με ρώταγαν κάθε Καλοκαίρι με πολύ ενδιαφέρον κ' πηγαία καλοσύνη για την νέα δουλειά που ετοιμάζα...

Όταν δε άρχιζε το Φθινόπωρο η προβολή της, ήταν ίσως οι πιο θερμοί θεατές της δουλειάς μου... Έτσι το επόμενο Καλοκαίρι που πήγαινα πάλι για διακοπές, όλοι είχαν μόνον καλά λόγια να μου πουν... Όλες ανεξαιρέτως τις δουλειές μου, ασχέτως καλές ή μέτριες, τις έβρισκαν εξαιρετικές,

τις επαινούσαν, εκθειάζαν τους ήρωες κ' τις ιστορίες... Με δυο λόγια κάθε Καλοκαίρι απολάμβανα στην ταβέρνα κ' το καφενείο του χωριού, έναν μικρό θρίαμβο...

Ας επανέλθουμε τώρα στην εν λόγω σειρά, που πέραν πάσης προσδοκίας, ενώ ξεκίνησε με έναν χείμαρρο τηλεφωνημάτων διαμαρτυρίας στο κανάλι, [«μα είναι δυνατόν να κάνετε σειρά με Αλβανό, την ώρα που μας κλέβουν κ' μας σκοτώνουν;» ήταν η πιο ήπια αντίδραση που κατέγραφε το τηλεφωνικό κέντρο...] τελικά κέρδισε το στοίχημα της τηλεθέασης κ' ήτανε πρώτη εκείνη την χρονιά στις προτιμήσεις του κοινού...

Όμως ο καιρός περνούσε, οι εξελίξεις έτρεχαν κι έπρεπε πια να προετοιμάσουμε το φινάλε, δηλαδή να απαντήσουμε στο ερώτημα, ποιόν εκ των δυο αντεραστών θα επιλέξει τελικά η ηρωίδα;

Να επιστρέψει στον μετανοημένο πρώην σύζυγο;... μια λύση, που ήταν σαν να επιδοκίμαζε το συλλογικό στερεότυπο, ότι “ε, βέβαια, με τον Αλβανό θα έμενε; στον άντρα της φυσικά θα γυρίσει”.

Να μείνει με τον Αλβανό μετανάστη;... ήταν λίγο φορσέ... Σαν να θέλαμε να δείξουμε ότι είμαστε κ' καλά προοδευτικοί...

Γιατί εδώ, δεν είχαμε να κάνουμε μόνο με την δραματουργική ολοκλήρωση μιας ερωτικής ιστορίας, αλλά εμμέσως να πάρουμε κ' μια θέση απέναντι σε ένα κοινωνικό πρόβλημα, ιδιαίτερα οξυμένο κατά την συγκεκριμένη περίοδο.

Εκεί λοιπόν, ενώπιον αυτού του διλήμματος, προτείνω να μην μείνει με κανέναν απ τους δυο η ηρωίδα κ' να κάνουμε ένα φινάλε όπου μένει ανοικτό σε πολλαπλές ερμηνείες, όπως άλλωστε κ' η πραγματική ζωή δηλαδή. Η πρόταση γίνεται αποδεκτή από όλους κ' γράφω ένα τέλος όπου οι δυο αντεραστές, ο γαιοκτήμονας κ' ο Αλβανός εργάτης, έχοντας κ' οι δυο αναγνωρίσει τα λάθη που έκαναν κ' ξεπερνώντας τους εγωισμούς τους, διεκδικούν πάλι την Βασιλική, αναγνωρίζοντας πόσο σημαντική είναι γι' αυτούς.

Εκείνη από την πλευρά της, έχοντας ωριμάσει μέσα από όλη αυτή την συναισθηματική περιπλάνηση, έχοντας κερδίσει αυτογνωσία κ' αξιοπρέπεια για τον εαυτό της,

αποφασίζει να φύγει στην Αθήνα κ' να ξεκινήσει εκεί μια καινούργια ζωή, βασισμένη αποκλειστικά στις δικές της δυνάμεις. Η σειρά λοιπόν κλείνει, με την Βασιλική να φτάνει με την βαλίτσα της στην Ομόνοια ...ενώ ο πρώην σύζυγος παραμερίζοντας τον εγωισμό του, καβαλάει το 4X4 κ' τρέχει στην εθνική, για να έρθει στην Αθήνα να την βρει... Ακριβώς την ίδια αντίδραση έχει κ' ο Ιλία, που μπαίνει σε ένα στραπατσαρισμένο ντάτσουν κ' ξεκινάει για την Αθήνα, διεκδικώντας κι αυτός μια δεύτερη ευκαιρία...

Κ' έτσι κλείνει η σειρά κ' πέφτουν οι τίτλοι τέλους...

Βεβαίως πέσανε κάμποσα τηλέφωνα στον σταθμό ρωτώντας, “έχει κι άλλα επεισόδια; πότε τελειώνει η σειρά κανονικά;”... Αλλά το βασικό ήταν ότι Η Αγάπη Ήρθε από Μακρυά, είχε πάει πολύ καλά, το τελευταίο επεισόδιο είχε φτάσει 45% στην AGB κ' άρα ήμασταν όλοι ικανοποιημένοι...

Κ' έρχεται ο θερμός Ιούλιος κ' πάω πάλι στο ορεινό χωριό της Αμοργού για διακοπές...

Δεν προλαβαίνω να κατέβω από το λεωφορείο κ' με παίρνουν τα πρώτα σκάγια από την γυναίκα του ταβερνιάρη... “Ρόιδο μας τα ‘κανες εφέτος!” Ξαφνιάστηκα, απόρησα...

Αλλά η αποδοκιμασία ήταν ομόθυμη, στο καφενείο, στο ουζάδικο, παντού... όλοι εξέφραζαν απροκάλυπτα την αποδοκιμασία τους... “μα ήταν τέλος αυτό; με ποιόν πήγε τελικά η κοπέλα, με τον πρώην άντρα της ή με τον Ιλία;”

Αμήχανος εγώ, άρχισα διάφορες θεωρητικούρες, οτι η δραματουργία δεν μπορεί να απαντά πάντοτε σε τέτοιου είδους διλήμματα, ότι η πραγματική ζωή είναι πιο πολύπλοκη κ' αυτό προσπαθήσαμε κ' εμείς να κάνουμε, αφήνοντας το φαντασικό του θεατή να απαντήσει ελεύθερα στην εξέλιξη της ζωής των ηρώων κλπ ..κλπ...

“Δηλαδή ούτε κι εσύ που το έγραψες, δεν ξέρεις με ποιόν πήγε το κορίτσι”, ήταν το αφοπλιστικό σχόλιο τους. Κ' όσο τους έλεγα τέτοια θεωρητικά, τόσο χειρότερα τα έκανα...

Συμπέρασμα τελικών:

-όταν σχεδιάζουμε μια σειρά πρέπει να έχουμε βρει πάντοτε το φινάλε από την αρχή, για να έχουν οι ήρωες μια πυξίδα πώς θα κινηθούν, έστω κ' αν στην διαδρομή το αλλάξουμε.

-όταν γράφουμε το τέλος μιας σειράς, λαμβάνουμε πάντα υπ όψιν τις προσδοκίες των ανθρώπων που γενναιόδωρα αφιέρωσαν τον χρόνο τους να παρακολουθήσουν την δουλειά μας, την αγάπησαν, ταυτίστηκαν μαζί της κ' συντρόφεψαν με συμπόνια κ' κατανόηση τους ήρωες που μείς φτιάξαμε, στα παθήματα κ' τις περιπέτειές τους.

-κ' τέλος, όταν κάνουμε μια τηλεοπτική σειρά, οφείλουμε να κάνουμε ένα φινάλε όπου οι ιστορίες ολοκληρώνονται, κορυφώνονται κ' οι ήρωες οδηγούνται στην κάθαρση κ' όχι ένα φινάλε που όλα μένουν μετέωρα σαν ταινία του Βέντερς.

Θάνος Τσάμπρας «Στην ίδια σελίδα»

Λένε ότι το σενάριο δεν είναι λογοτεχνικό είδος. Μάλιστα. Είναι, όμως, πνευματικό έργο. Δημιουργία.

Είναι η δημιουργία, πάνω στην οποία χτίζεται όλο το οικοδόμημα της κινηματογραφικής ταινίας, ή της τηλεοπτικής σειράς.

Υπ' αυτήν την έννοια, το σενάριο είναι το άλφα και το ωμέγα κάθε οπτικοακουστικής παραγωγής.

Έχοντας λοιπόν μπροστά του μια λευκή σελίδα που πρέπει να την γεμίσει, ο σεναριογράφος, καθιστώντας την ακρογωνιαίο λίθο, για την μελλοντική παραγωγή, ξέρει πολύ καλά ποια είναι η αποστολή και η ευθύνη του.

Πέρα, όμως, από την αγωνία που έχουν οι σεναριογράφοι να γεμίσουν, δημιουργικά και ουσιαστικά, τις σελίδες του λευκού χαρτιού και να τις κάνουν Σενάριο, υπάρχει και ο αγώνας για συνεννόηση που δίνουν, συχνά, με κάποιους παραγωγούς και σκηνοθέτες, για να μιλήσουν την «ίδια γλώσσα».

Να βρεθούν «στην ίδια σελίδα», σχετικά με το κοινό τους αντικείμενο.

Πόσο εύκολο όμως είναι αυτό; Αυτό είναι άλλο σενάριο, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Με φώναξε κάποτε μια μεγάλη κυρία του θεάτρου και του κινηματογράφου, για να γράψω στίχους σε ένα σενάριο μουσικής θεατρικής παράστασης, που είχε γράψει η ίδια.

Μου δίνει τα κείμενα, στρώνομαι, γράφω τα τραγούδια που μου ζήτησε και τα πάω.

Τα διαβάζει και μου λέει:

«Τι είναι αυτά που έγραψες;»

«Αριστουργήματα;» της λέω.

«Αναμασήματα», μου λέει. «Επανέλαβες ότι είχα ήδη γράψει στο σενάριο. Εγώ ήθελα να πας παραπέρα τους ήρωες και την υπόθεση. Μπορείς να το κάνεις, ή όχι;»

«Και βέβαια, μπορώ, αλλοίμονο», απάντησα, παρότι από την αντίδρασή της, ήμουν έτοιμος να κλωσήσω την προοπτική της συνεργασίας μας.

Τα τραγούδια τα ξανάγραψα και παιχτήκανε κανονικά στην παράσταση, χωρίς αυτό να σημαίνει κάτι ιδιαίτερο.

Απλά στέκομαι στο περιστατικό, γιατί έγινε αφορμή να αντιληφθώ κάποια πράγματα.

Κατάλαβα, ότι πρέπει να υπάρχουν οι βασικοί κώδικες συνεννόησης, μεταξύ των άμεσων συνεργατών, για να είναι σε σωστό δρόμο, μια ομαδική δημιουργική εργασία.

Να σημειώσω ότι με την συγκεκριμένη ηθοποιό και παραγωγό, συνεργαστήκαμε επί σειρά ετών. Φτάσαμε να μου λέει «δες αυτές τις σημειώσεις και κάνε ό, τι καταλαβαίνεις».

Είχαμε φτάσει πλέον στο σημείο να καταλαβαινόμαστε και «πίσω από τις αράδες» του κάθε κειμένου.

Σπάνια, όμως, συμβαίνει αυτό. Συνήθως συμβαίνει το αντίθετο.

Το «κακό σενάριο».

Ακόμα και μπροστά σε ένα ολοκληρωμένο κείμενο, σπάνια βρίσκεσαι «στην ίδια σελίδα» με τον σκηνοθέτη, ή τον παραγωγό, τους άλλους βασικούς συντελεστές του οπτικο-ακουστικού έργου.

Με τους παραγωγούς, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, συνήθως είναι πιο απλά τα πράγματα, από ότι με τους σκηνοθέτες. Τουλάχιστον, αυτό με δίδαξε η προσωπική μου εμπειρία.

Συνήθως, οι παραγωγοί όταν πάρουν μια δουλειά, θέλουν να την βγάλουν πέρα, με συνοπτικές διαδικασίες. Εκτός από μερικούς, που έχουν το μικρόβιο να παριστάνουν τους δημιουργούς.

Δεν θα ξεχάσω τον παραγωγό, που μου είπε, λίγο πριν ξεκινήσουν τα γυρίσματα μιας Σειράς:

«Μάντεψε ποιόν ηθοποιό σου έκλεισα, για τον ρόλο του Στάθη»

«Ποιόν;» απόρησα.

«Τον τάδε.»

«Μα αυτός, είναι κωμικός ηθοποιός», διαμαρτυρήθηκα.

«Και καλός κωμικός», συμπλήρωσε.

«Ναι, αλλά ο ρόλος είναι δραματικός!»

«Έλα, καημένη, μην κολλάς σε τέτοιες λεπτομέρειες.

Με δύο ατάκες της προκοπής, θα δέσει το πράγμα».

«Συγνώμη, εκείνος σου ζήτησε να παίξει σε δράμα;»
 «Όχι, εγώ τον έπεισα. Δεν είναι “ανατρεπτική” η ιδέα μου;».

«Και “πιασάρικη”, μη σου πω», απάντησα.

Τί να καθίσω να του εξηγήσω;

Ευκολότερα συνεννοήθηκα με τον ηθοποιό, καθώς, ούτε εκείνος ήθελε να έχει μόνο σκόρπιες ατάκες.

Έτσι, γραφτήκανε ξανά οι σκηνές του συγκεκριμένου χαρακτήρα, ώστε να φανεί ως πλεονέκτημα της Σειράς, που είχε έναν κωμικό ηθοποιό σε κόντρα ρόλο.

Ήταν και καλλιτεχνική πρόκληση, για τον ίδιο, να τα καταφέρει. Οπότε έβαλε κι ο ηθοποιός τα δυνατά του και ομολογώ ότι τα πήγε περίφημα. Η ερμηνεία του, ήταν πολύ καλή.

Ήταν «όλα τα λεφτά», όπως κόμπαζε ο παραγωγός, για να μου θυμίζει τη «συμβολή του στο δράμα».

Εκτός από τους «καλλιτέχνες» παραγωγούς υπάρχουν κι εκείνοι που δεν τα βγάζουν πέρα με τον σκηνοθέτη κι έρχονται σε σένα, μήπως καταφέρουν να περάσουν την γραμμή τους «κατευθείαν» στο κείμενο.

«Αυτός δεν τα λέει, καθυστερεί το γύρισμα, μάζεψέ τον.»

»...κι εκείνη, την γραμματέα, του αφεντικού... τη μικρή...»

(Πάντα υπάρχει μια μικρή...)

»μην την ξεπετάς, μια χαρά τα λέει. Γράψ’ της κάτι παραπάνω.

«Μα ο ρόλος της είναι περιορισμένης εμβέλειας, δραματουργικά»

του απαντάς για να τον πικάρεις.

«Μην ακούω τέτοια. Γράψ’ της κάτι παραπάνω. Στο χέρι σου είναι. Τί πρόβλημα έχεις;»

Τον έναν, να κατατομήσει, την άλλη, να τεντώσει, Προκρούστης γίνεται ο σεναριογράφος.

Για να μην αναφερθώ, στις περιπτώσεις εκείνες, που κάποιοι ηθοποιοί «καθαρίστηκαν στεγνά», από την «αιματοβαμμένη» πένα μας, γιατί ήρθαν σε σύγκρουση με την Παραγωγή.

Γνωστά είναι αυτά. Συμβαίνουν και στις καλύτερες

οικογένειες.

Πάμε, όμως, παρά κάτω: Στους σκηνοθέτες...!

Είπαμε, εδώ τα πράγματα είναι πιο σύνθετα.

Υπάρχουν δύο κατηγορίες σκηνοθετών: Αυτοί που γράφουν κι αυτοί που δεν γράφουν.

Εκείνοι που δεν γράφουν, συνήθως, σου λένε: «Θέλω να κάνουμε μια ταινία μαζί», όπως μου είπε κι εμένα γνωστός σκηνοθέτης.

«Τιμή μου», του είπα και ρώτησα: «Το σενάριο ποιος θα το γράψει;»

«Εσύ, φυσικά», απάντησε.

«Ωραία, μόνος μου», σκέφτηκα, νομίζοντας ότι είχε ξεκαθαρίσει η κατάσταση.

Έγραψα το σενάριο, πάνω στη γενική ιδέα που είχε ο σκηνοθέτης και του το πήγα να το διαβάσει. Το διαβάζει και μου λέει:

«Δεν είναι αυτό που περίμενα».

«Γιατί, ήξερες τί περιμένες», σκέφτηκα.

«Καλύτερα να το έγραφα μόνος μου».

«Εύκολο είναι, αν είσαι συγγραφέας», παρατήρησα.

Φυσικά η ταινία δεν έγινε ποτέ, με τον παραγωγό να απαιτεί πίσω τις προκαταβολές. Την δική μου, την πάτισα μαζί του σε άλλη ταινία.

Και τώρα, φτάνουμε στο κεφάλαιο «σκηνοθέτες που γράφουν».

Αυτοί που γράφουν την ταινία που οι ίδιοι γυρίζουν, κανέναν δεν απασχολούν και κανέναν δεν ενοχλούν.

Μακάρι να τα καταφέρνουν σε ό, τι κάνουν.

Αν και ο συγκεντρωτισμός στον τομέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, σπάνια αποτυπώνεται θετικά στο τελικό αποτέλεσμα.

Εκείνοι, όμως, που γράφουν «πέντε πράγματα» και έχουν Το πάνω χέρι σε όλη την παραγωγή, είναι το πρόβλημα.

Και γιατί αυτό; Για ένα πολύ ουσιαστικό λόγο:

Τον σκηνοθέτη που ξέρει και από σενάριο, τον θέλουν τα κανάλια.

Επειδή προτιμούν να μιλάνε με έναν άνθρωπο, από την

παραγωγή, συνήθως επιλέγουν να μιλάνε με τον σκηνοθέτη που έχει ιδέα και από κείμενα.

Έτσι, τον κάνουν αυτόματα και αρχηγό των πάντων.

Για το κανάλι, υπάρχει μόνον αυτός.

Οπότε και για τον σκηνοθέτη, υπάρχει ο εαυτός του και κανένας άλλος. Ούτε ηθοποιοί, ούτε σεναριογράφοι.

Ένας τέτοιος σκηνοθέτης, που ήταν και φίλος μου, με φώναξε πριν χρόνια να συνεργαστούμε, καθώς είχε πάρει προέγκριση για μια σειρά.

Προσωρινός της τίτλος: Συνωμοσία, όρκος σιωπής, ή κάτι τέτοιο.

Πρότεινα τον τίτλο: «Ο Ήχος της Σιωπής» και ενεκρίθη από το κανάλι. Ο σκηνοθέτης ενθουσιάστηκε.

Το επόμενο βήμα ήταν να πάρω το στόρυ που είχε καταθέσει, για να το αναπτύξω σε υπόθεση που θα κάλυπτε τις απαιτήσεις μιας Σειράς 26 επεισοδίων.

Περίμενα να πάρω κάποιο αρκετά μεγάλο κείμενο και παραλαμβάνω τρεις, με τέσσερις σελίδες, -δεν ήταν παραπάνω-. Αυτές όμως είχε καταθέσει ο σκηνοθέτης στο κανάλι.

Μ' αυτές τις σελίδες είχε πάρει τη δουλειά, παρουσιαζόμενος και ως σεναριογράφος.

Από το συγκεκριμένο στόρυ, προχώρησα σε εκτενή ανάπτυξη της ιστορίας.

Μετά περάσαμε στον σχεδιασμό 26επεισοδίων, με την κατάθεση των περιλήψεών τους.

Αφού είχαμε συνεχώς θετικές απαντήσεις από το κανάλι, για ό, τι καταθέταμε, προχώρησα στην συγγραφή των πρώτων τριών επεισοδίων. Τα καταθέσαμε κι αυτά.

Και πήρα εντολή από τον σκηνοθέτη να συνεχίσω το γράψιμο για τα επόμενα πέντε επεισόδια, ενώ η παραγωγή οργανωνόταν για να ξεκινήσει γυρίσματα.

Περιμένοντας να αρχίσουν τα γυρίσματα, έρχεται ξαφνικά από το κανάλι, πρόταση, με παραλήπτη τον σκηνοθέτη.

Αντί για εβδομαδιαίο, ο σταθμός πρότεινε να γίνει το σίριαλ δισ-εβδομαδιαίο.

Η πρόταση, μάλιστα, μας παρουσιάστηκε ως ευκαιρία

μεγαλύτερης προβολής για το έργο όλων μας.

Αλλά,... πάντα υπάρχει ένα «αλλά»... το κανάλι ήθελε να γίνει η σειρά, με τα ίδιο κόστος ανά εβδομάδα.

Δύο επεισόδια την εβδομάδα, στην τιμή του ενός.

Πράγμα που σήμαινε ότι θα παίρναμε, ανά επεισόδιο, τα μισά λεφτά.

Έγινε χαμός. Αντέδρασαν οι πάντες. Ήταν και άλλες εποχές τότε. Το κάστ, άλλαζε κάθε δύο μέρες, καθώς βασικοί ηθοποιοί αποχωρούσαν.

Ο σκηνοθέτης ήταν έξαλλος με όσους «δεν τον υποστήριζαν», όπως έλεγε.

Εμένα, που αντέδρασα από τους πρώτους, με φώναξε μια μέρα και μου είπε ξερά:

«Τί σου χρωστάω, για τα σενάρια που έχεις γράψει;»

«Τί εννοείς;», απόρησα.

«Για τα επεισόδια που έχεις γράψει θα πληρωθείς κανονικά. Θα πάρεις όσα συμφωνήσαμε στην αρχή.»

«Και για τα άλλα;»

«Δεν θα υπάρξουν άλλα για σένα. Το κανάλι θέλει να γραφτεί η σειρά από ομάδα σεναριογράφων, υπό την δική μου εποπτεία. Αυτό θέλουν.»

Τώρα ποιος το ήθελε αυτό, ποτέ δεν έμαθα, αν και μια υποψία, την είχα πάντα.

«Ναι, αλλά εγώ έχω αναπτύξει όλη την ιστορία», διαμαρτυρήθηκα.

«Εγώ, όμως, την έχω καταθέσει στο κανάλι. Εμένα ξέρουν εκεί», μου τόνισε. «Τί θα κάνεις; Θα σταματήσεις τη σειρά; Δεν νομίζω, πως μπορείς. Η πρόταση είναι στο όνομά μου.»

Έδωσα τόπο στην οργή, -κάτι που δεν ξέρω αν θα έκανα σήμερα-.

Αρκέστηκε μόνο να πω στον φίλο σκηνοθέτη:

«Νομίζεις ότι θα βρεις σεναριογράφο να σου κάνει διπλή δουλειά με τα ίδια λεφτά;»

«Κάποιον θα βρω, μην ανησυχείς» μου πέταξε, ειρωνικά.

Και βρήκε. Αλλά όχι σεναριογράφο. Βρήκε τρεις νέους ανθρώπους του χώρου, ένα βοηθό σκηνοθέτη και δύο ηθοποιούς που ξέρανε «λίγο κι από σενάριο». Τους ονόμασε

“ομάδα συγγραφέων” και ετέθη ο ίδιος επικεφαλής τους, χωρίς καν να «κρατάει μολύβι».

Κράτησε, όμως, τα πνευματικά δικαιώματα.

Κρατήστε το αυτό, γιατί η συγκεκριμένη σειρά, αν και δεν έγινε ποτέ μεγάλη επιτυχία, τον κύκλο της τον έκανε. Με δύο επεισόδια κάθε εβδομάδα και για τους μήνες που κράτησε, απεδείχθη εξαιρετικά επικερδής, για τον εν λόγω σκηνοθέτη.

«Είναι αρκετό, αυτό;» θα μου πείτε.

Γιατί; Ποιος περιμένει καλλιτεχνική επιτυχία, από μια σειρά που γράφεται από ανθρώπους, που κανένας τους δεν είναι κανονικός σεναριογράφος.

Τέτοιες θλιβερές εμπειρίες, όσο δυσάρεστες κι αν είναι, προσφέρουν γνώση, που δεν μπορείς να αποκομίσεις αλλιώς.

Γνώση, που σε βοηθάει να αντιμετωπίσεις ανάλογες καταστάσεις, που θα απειλήσουν την ηρεμία και την καριέρα σου.

Γιατί, είναι γνωστό ότι, αυτό που θα έπρεπε να είναι κανόνας, σπάνια συμβαίνει στο χώρο μας.

Και ποιος είναι αυτός ο κανόνας;

«Να σέβεται ο ένας επαγγελματία, την αξία και το έργο του άλλου».

Γιατί, μπορείς να κάνεις μια κακή ταινία, από ένα καλό σενάριο, αγαπητέ σκηνοθέτα, αλλά δεν θα κάνεις ποτέ καλή ταινία, από ένα κακό σενάριο.

Γι' αυτό, είναι σημαντικό, να αφήνετε τα γραπτά να τα παλεύουν οι γραφιάδες.

Μόνο έτσι θα βγει κάτι αξιόλογο, που στο τέλος, την επιτυχία του, θα την καρπωθείτε, ως συνήθως, πρώτα εσείς, κύριε σκηνοθέτα.

Γι' αυτό, αγαπητοί συνάδελφοι και φίλοι, όταν δεν είσατε στο ίδιο μήκος κύματος, με τους άλλους «συντελεστές του δράματος», καλύτερα να γυρίσετε σελίδα.

Ευχαριστώ.

Μανούσος Μανουσάκης «Η μεταφορά ενός ιστορικού γεγονότος στον κινηματογράφο»

Θα χρησιμοποιήσω για την μικρή αυτή εισήγησή μου το εξαιρετικό βιβλίο της κυρίας Άννας Λυδάκη, καθηγήτρια κοινωνιολογίας, στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, «ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΧΑΜΕΝΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ». Είναι ένα βιβλίο που, ενώ είναι μια επιστημονική μελέτη, διαβάζεται σαν μυθιστόρημα. Το έκτο μέρος του βιβλίου έχει τίτλο Η ΕΙΚΟΝΑ, και το τέταρτο κεφάλαιο τιτλοφορείται: - Liamένα εφτάχρονο αγόρι στη μεγάλη κρίση-.

Η κυρία Λυδάκη επέλεξε σαν παράδειγμα την ταινία «Ο μικρός Liam» για να μιλήσει για την μεταφορά μιάς ιστορικής περιόδου, ενός ιστορικού γεγονότος στον κινηματογράφο. Λίγα λόγια λοιπόν για την ταινία, όπως τα γράφει, για την ταινία, για όσους δεν την έχουν δει:

Ο Liam, η ταινία του Stephen Frears (2000, ελληνικός τίτλος Ο μικρός Liam) είναι μια ταινία για ενήλικους που δείχνει τα γεγονότα μέσα από τη ματιά ενός εφτάχρονου αγοριού. Παρουσιάζει συναισθήματα και δράσεις, τον φόβο ενός παιδιού, που προκαλείται από τον αυταρχισμό του σχολείου και της εκκλησίας, από την ένταση που νιώθει συναισθανόμενο την ανασφάλεια των μεγάλων για την ανεργία και τη φτώχεια και από τις αλλαγές που βλέπει στις οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις.

Δεν είμαι θεωρητικός, χωρίς αυτό να αποτελεί ελάττωμα ή προτέρημα. Είμαι πρακτικός και ανήκω στην άλλη μεριά της όχθης του ίδιου ποταμού που όμως χωρίς όχθες, όπως και κάθε ποτάμι, δεν θα υπήρχε σαν ποτάμι. Άρα μιλάω σαν εμπειρογνώμονας και όχι σαν πραγματογνώμονας.

Έτσι λοιπόν η συγκυρία της τελευταίας ταινίας μου «Ουζερί Τοισάνης», που είναι μια ταινία που μας ταξιδεύει στην ιστορία (1942 – 1943) μου έρχεται αναπόφευκτα στο νου διαβάζοντας το κεφάλαιο στο οποίο αναφέρομαι.

Η «περιπέτεια» της ιστορίας που μετουσιώνεται σε καλλιτεχνικό δημιούργημα περιγράφεται με γλαφυρό και εναργή τρόπο και μοιραία με κάνει να παραλληλίζω την δική

μου δημιουργική περιπέτεια, λειτουργία και διαδικασία στην «ανάσταση» και την μυθιστορηματική εικονοποίηση της ιστορίας.

Ανακάλυπτα, διαβάζοντας το κεφάλαιο, ένα σωρό παραλληλίες των διεργασιών που με απασχόλησαν στην διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου, με τις διεργασίες που περιγράφονται στην ανάλυση τη κυρίας Λυδάκη. Πολλές μάλιστα τις ανακάλυψα εκ των υστέρων, μετά την ανάγνωση του κεφαλαίου, κατανοώντας, όψιμα, τον τρόπο που λειτούργησα....

Πρώτο όμως και κύριο παράλληλο, που εμπεριέχει όμως όλες τις υπόλοιπες υποκατηγορίες κοινής διεργασίας, είναι ο λόγος που κάποιος «κατασκευαστής» έργων τέχνης αποφασίζει, να ασχοληθεί με ένα θέμα, να το αναλύσει, να το διερευνήσει και τέλος να το φέρει μπροστά στο σημερινό κοινό. Τι είναι αυτό που τον ωθεί;

Η κυρία Λυδάκη γράφει: «Κάθε μορφή τέχνης γεννιέται σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύστημα.».

Ασφαλώς και τίποτα δεν πέφτει από τον ουρανό, όλα γεννιούνται μέσα σε μια βιολογικοκοινωνική «σουπά», και ο καλλιτέχνης και το καλλιτέχνημα, όπως και ο αστροφυσικός και η ανακάλυψη (ή εφεύρεση) του σωματιδίου του Θεού....

Και παρακάτω, στην ίδια σελίδα: « Ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσα από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο από το οποίο αντλεί το υλικό του και οι κοινωνικές αναπαραστάσεις χρωματίζουν πάντα την καλλιτεχνική δημιουργία ...»

Λίγο πιο κάτω λέει: ...Αναπλάθουν ιστορικά γεγονότα αναδομώντας τα με την συνεπικουρία της φαντασίας και των παροντικών καταστάσεων....»

Δεν θα μπορούσε να υπάρχει ακριβέστερη περιγραφή από αυτές τις φράσεις που να εντοπίζουν με λακωνικό και καίριο τρόπο την ανάμειξη του τότε και του τώρα σε μια ενιαία ενότητα χωροχρονική όπου το παρελθόν το παρόν και, το μέλλον ίσως, εάν δεν μπορέσει να αποτραπεί, συμβαίνουν ταυτόχρονα.

Συνεχίζει και κλιμακώνεται αριστοτεχνικά η σχέση του κατασκευαστή του έργου με την κοινωνία.

Διαβάζουμε: «Ο δημιουργός μιλάει για τον κόσμο και την κοινωνική πραγματικότητα που τον περιβάλλει μέσα από την δική του οπτική γωνία...»

Δεν θα μπορούσε να είναι και αλλιώς. Κανένα μα κανένα έργο δεν είναι άμοιρο πολιτικοκοινωνικού φορτίου. Όπως το ηλεκτρικά φορτισμένο ηλεκτρόνιο κινείται γύρω από τον πυρήνα του ατόμου αέναα και αδιάσπαστα έτσι και το έργο κινείται αέναα γύρω από την κοινωνία που πυροδότησε την ύπαρξή του. Εάν χαθεί αυτός ο ομφάλιος λώρος του πυρήνα με το ηλεκτρόνιο ή του έργου με την εποχή θα πάψει να υπάρχει το άτομο άρα η ύλη και συνεπώς η ενέργεια. Δηλαδή προκύπτει ένα νεκρό έργο, ανύπαρκτο. Ευτυχώς όμως ύλη και ενέργεια υπάρχουν και έτσι υπάρχουμε και εμείς. Άσχετα με τις προθέσεις του δημιουργού το έργο αυτονομείται και βρίσκει μόνο του τις συνδέσεις του με την κοινωνία, υπερβαίνοντας, πολλές φορές, και την συνειδητότητα του «πατέρα» του.

Παρακάτω βρίσκουμε το εξής: «Οι ταινίες είναι προτάσεις με θέμα την κοινωνία...» και λίγο αργότερα: «... (ο δημιουργός) ενδιαφέρεται για το παρελθόν με βάση το παρόν και τα νοήματά του»

Παρέθεσα όλα αυτά τα αποσπάσματα για να ξαναγυρίσω στην εναρκτήρια πρότασή μου:

Όλα αυτά τα παραπάνω μας εξηγούν τον λόγο που ένας καλλιτέχνης αποφασίζει, να ασχοληθεί με ένα ιστορικό θέμα, να το αναλύσει, να το διερευνήσει και τέλος να το φέρει μπροστά στο σημερινό κοινό. Τι είναι αυτό που τον ωθεί;

Εδώ δεν μπορώ παρά να είμαι προσωπικός γιατί ποιο εύγλωττα περιγράφεις την δική σου εμπειρία και κίνητρο παρά προσπαθώντας να μαντέψεις κάποιου άλλου...

Λοιπόν... όταν διάβασα το βιβλίο του Γιώργου Σκαμπαρδώνη «Ουζερί Τσιτσάνης» ήδη ερωτοτροπούσα με την ιδέα να κάνουμε μια ταινία με θέμα την άνοδο των νεοναζιστικών μορφωμάτων στην χώρα μας και στην Ευρώπη, όπως και για την έξαρση του ρατσισμού και στην χώρα μας και στην γειτονιά μας.

Διαβάζοντας το βιβλίο του Σκαμπαρδώνη είδα ότι μου έδινε μια εξαιρετική ευκαιρία να αναβιώσω μια «άγνωστη»

στους πολλούς ιστορική στιγμή μέσα από τα μάτια ενός μεγάλου δημιουργού, του Βασίλη Τσιτσάνη, και μέσα από τα μάτια ενός ερωτευμένου νεαρού ζευγαριού. Γιατί να το κάνω αυτό; Μα γιατί ζω στην εποχή μου, γιατί είμαι μέγλος της κοινωνίας μας, για να μιλήσω για την εποχή μου! Να καταδείξουμε τους παραλληλισμούς των εποχών, να θυμίσουμε σε αυτούς που επιλέγουν να ξεχάσουν και να δείξουμε σε αυτούς που δεν γνωρίζουν ποια είναι η πραγματική φύση του ναζισμού και σε ποιες ακρότητες μπορεί να μας οδηγήσουν οι φυλετικές διακρίσεις, το φυλετικό μίσος.

Έτσι, όπως εύστοχα παρατηρεί η κυρία Λυδάκη, παραλληλίζεται η «μεγάλη ύφεση», στην διάρκεια της οποίας εκτυλίσσεται η υπόθεση της ταινίας, «Ο μικρός Λιαμ», που χρησιμοποιείται σαν παράδειγμα, με την σημερινή μεγάλη κρίση. Και λέει: «Αντί αυτή η απελπισία να γίνει έναυσμα για κοινωνική επανάσταση προκάλεσε και προκαλεί στροφή προς τον εθνικισμό – τον αυταρχισμό και τον φασισμό.»

Όπως και στην σελίδα 459 όπου σημειώνει ότι: «Η Μεγάλη Κρίση αποδομεί κάθε σχέση στοργής και φιλίας.»

Ακόμη η διαπίστωση στην σελίδα 455 όπου: «Στην Ιρλανδική συνοικία του Λίβερπουλ, εκτός από τους Ιρλανδούς ζουν Σκώτοι και Κέλτες που έχουν κοινές γιορτές, καθολικοί και προτεστάντες, χωρίς διαχωρισμούς μεταξύ τους μέχρις ότου η μεγάλη κρίση ανέτρεψε τα πάντα»

Η τότε εποχή μοιάζει ολόγεια με την δική μας.

Δεν γνωρίζω ποιες ήταν οι προθέσεις του Stephen Frears κάνοντας αυτήν την ταινία αλλά νομίζω ότι η επιλογή της ιστορικής στιγμής την οποία μοιράζεται με τον σύγχρονο θεατή δεν αφήνει αμφιβολία για τους λόγους της επιλογής του θέματός του.

Και βέβαια το επιστέγασμα όλων αυτών είναι η «απόλυτη» διαπίστωση: «Στο χέρι μας είναι να μην επιτρέψουμε να γίνει η ταινία προφητική».

Αυτό είναι το κοινωνικό καθήκον μας το οποίο μας θυμίζει η τέχνη.

Από εκεί και πέρα είναι δική μας η ευθύνη.

Ηλίας Φλωράκης «Πότε συνερίζω ή διακόπτω μια συνεργασία;»

Αναφέρομαι στη συνεργασία του σεναριογράφου με τον σκηνοθέτη. Η αρχή μιας συνεργασίας μπορεί να γίνει με διάφορες αφορμές. Και ο κάθε σεναριογράφος, επιλέγει αν θα συνεργαστεί με τον κάθε σκηνοθέτη βάσει των προοπτικών –συνήθως- που πιστεύει ότι θα έχει η συνεργασία αυτή. Φυσικά, αυτό συμβαίνει και αντίστροφα.

Η δική μου συνεργασία ξεκίνησε, όταν γνωστός σκηνοθέτης του θεάτρου και του κινηματογράφου, μου ζήτησε να γράψω το σενάριο του διηγήματος «Ατελείωτη Αγάπη». Το βραβευμένο διήγημα που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Καστανιώτη στην συλλογή «Το μπαράκι του Τσάρλι», και αφορά έναν αμετανόητο εργένη που ψάχνει εφήμερες ερωτικές σχέσεις. Η ιστορία ξεκινάει με τον τύπο να δίνει ραντεβού με τον φίλο του σ' ένα μπαράκι, όπου θα βρει την επόμενη «σχέση» του. Εκεί βρίσκει το πιο εύκολο «θύμα» του και το οδηγεί στο σπίτι του. Μετά την πρώτη τους νύχτα, αποδεικνύεται ότι η γυναίκα-θύμα, είναι τελικά μια ... βρικόλακας ενέργειας, θα λέγαμε σήμερα, που του ρουφάει την ενέργεια μέσα από την ερωτική πράξη. Η γυναίκα, τον εγκλωβίζει στο σπίτι του με εφιάλτες που τον αποτρέπουν να το σκάσει.

Η ιστορία λογοτεχνικά είναι άκρως ερωτική, η πρώτη και από τις λίγες ιστορίες μου με τέτοιο περιεχόμενο. Με τις λέξεις όμως, ήταν εύκολο να ισορροπήσω ανάμεσα στον ερωτισμό και την πορνογραφία. Σεναριακά όμως, στην πρώτη διασκευή, δεν έβαλα καθόλου την ερωτική σκηνή, αφού θεωρούσα ότι δεν χρειαζόταν να οπτικοποιήσουμε, ειδικά σε μια μικρού μήκους ταινία, την πράξη. Οπτικοποίησα όμως και έδωσα βαρύτητα στους εφιάλτες, σκηνές που δεν υπήρχαν στο πρωτότυπο. Ο σκηνοθέτης, δέχτηκε τις αλλαγές και η συνεργασία μας πήρε το δρόμο της παραγωγής.

Κάποια στιγμή με παίρνει τηλέφωνο ο σκηνοθέτης και ζητάει να βρεθούμε. Στην συνάντηση με ενημερώνει, όλο χαρά, ότι βρήκε τον πρωταγωνιστή του, έναν δημοφιλή

ηθοποιό εκείνη την περίοδο. Επιμένει όμως ο ηθοποιός ότι αν δεν μπει ερωτική σκηνή στο έργο, δεν θα παίξει. Του απάντησα ότι αν ο ηθοποιός του είναι τόσο ξαναμμένος, ας του δώσει η παραγωγή λεφτά να πάει στην Τρούμπα να πηδήξει ο άνθρωπος και μετά ας έρθει να κάνουμε την ταινία μας –όχι με τόσο εξευγενισμένες λέξεις. Ο σκηνοθέτης επέμενε πως θέλει την ερωτική σκηνή και θα πρέπει να την γράψω στο σενάριο για να είναι ενημερωμένοι οι ηθοποιοί που θα το διαβάσουν, ότι η ταινία περιέχει ερωτικές σκηνές.

Θεωρώ, ότι ως συγγραφέας μπορώ να γράψω οτιδήποτε θέλω. Ως σεναριογράφος όμως, πιστεύω ότι πρέπει να είμαι ευέλικτος στις απαιτήσεις ενός σκηνοθέτη, αφού αυτός μου αναθέτει την δουλειά. Αρκεί βέβαια αυτό να μην επηρεάζει αρνητικά την ιστορία και τους χαρακτήρες. Πήρα λοιπόν το σενάριο και πρόσθεσα

ΣΚΗΝΗ τάδε ΒΡΑΔΥ/ΚΡΕΒΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ

Ερωτική σκηνή. Οι πρωταγωνιστές κάνουν σεξ.

Μου λέει ο σκηνοθέτης «τί είναι αυτό;». «Η ερωτική σου σκηνή», του απαντώ ευγενικά. «Δεν θα γράψεις κάτι; Δεν θα βάλεις λεπτομέρειες;»

Του εξήγησα πολύ απλά, ότι δεν χρειάζονται λεπτομέρειες. Λεπτομέρειες για πιο πράγμα, για το πώς θα το κάνουν οι ηθοποιοί; Αυτό είναι σκηνοθετική οδηγία, όχι σεναριακή. Αν οι ηθοποιοί έχουν χημεία, θα την βρουνε την άκρη. Επέμενε ότι θέλει λεπτομέρειες. Τον παρέπεμψα στο διήγημα που ήδη έχει όλη την ερωτική σκηνή με κάθε λεπτομέρεια και αν χρειαζόταν θα μπορούσα να του στείλω μερικές ταινίες αισθησιακού περιεχομένου και κανένα περιοδικό, αν συνέχιζε να έχει σκηνοθετικό κενό. Όμως στο σενάριο λεπτομέρειες δεν θα έγραφα. Νομίζω ότι κατάλαβε την θέση μου, αφού δεν συνεχίστηκε η συζήτηση και η ταινία συνέχιζε τον δρόμο της κι εγώ ξεκίνησα την διαδικασία του δεύτερου draft, χτίζοντας και τους διαλόγους.

Το επόμενο τηλεφώνημα «έπεσε», όταν βρήκε την δημοφιλή ηθοποιό του, η οποία ήθελε πολύ να παίξει τον ρόλο, ακόμα και την ερωτική σκηνή. Φυσικά, δεν θα είχε «πέσει» τηλεφώνημα, αν και αυτή δεν είχε τις απαιτήσεις της. Και οι απαιτήσεις της, ανέβασαν το επίπεδο δυσκολίας

της συνεργασίας μας. Η πρωταγωνίστρια, ήθελε να φαίνεται δυναμική από την πρώτη σκηνή. Από την σκηνή του μπαρ. Μάλιστα, είχε ήδη μιλήσει μαζί της και είχαν αποφασίσει, πώς θα «μπαινεί» η κάμερα, το ύφος και τα ρούχα της. Προσπάθησα να του εξηγήσω, ότι αυτό κατέστρεφε τον χαρακτήρα και την εξέλιξή της μέσα στην ιστορία, όπου το θύμα γίνεται θύτης και ο θύτης θύμα, για τον άντρα. Επέμενε, δείχνοντάς μου ότι ίσως δεν μπορούσε να διαχειριστεί όλα αυτά τα σκηνοθετικά ζητήματα. Ζήτησα λοιπόν χρόνο, να δω -όχι αν μπορώ να το κάνω, φυσικά και μπορούσα- αλλά αν αυτές οι αλλαγές θα μπορούσαν να ταιριάζουν στην ιστορία. Η δυσκολία ήταν στο πως μια δυναμική γυναίκα θα μπορούσε να την «ρίξει» εύκολα στο κρεβάτι του ο πρωταγωνιστής. Και μετά από μία βδομάδα δικών μου εφιαλτών, του παρέδωσα μια αλλαγμένη πρώτη σκηνή και τις απαραίτητες μικροδιορθώσεις, όπου η πρωταγωνίστρια είναι δυναμική από την αρχή. Όλοι ευχαριστημένοι λοιπόν.

Μετά από αρκετές μέρες χτύπησε πάλι το τηλέφωνο. Η πρώτη σκέψη που μου πέρασε από το μυαλό ήταν τι θα μπορούσαν να ζητήσουν οι βοηθητικοί ηθοποιοί για το έργο και θα έπρεπε ο σκηνοθέτης να τους ικανοποιήσει τα αιτήματά τους γιατί τους ήθελε απαραίτητα στην ταινία του. Η έκπληξή μου ήταν μεγάλη, όταν μου είπε ότι οι πρόβες προχωρούσαν και μόλις είχαν βρει το location των γυρισμάτων. Επιτέλους, το σενάριο μου θα γυριζόταν. Όμως στο σπίτι που θα γυριζόταν η ταινία, είχε ένα ξύλινο, σκαλιστό τραπέζι αντίκα, με τέσσερις υπέροχες σκαλιστές καρέκλες. Ήθελε να βάλω τον πρωταγωνιστή, όταν φέρνει την κοπέλα σπίτι του για πρώτη φορά, να καθίσουν εκεί. Στο διήγημα και στο σενάριο, όταν μπαίνει το σπίτι, κάθονται στον καναπέ. Ο καναπές είναι κλασικό σημείο για κάποιον που σκέφτεται το σεξ, γιατί μπορούν να γίνουν άνετα οι πρώτες προσεγγίσεις (αγκάλιασμα κλπ), αλλά και να ολοκληρωθεί η πράξη. Στο ξύλινο τραπέζι αντίκα, βάζεις την κοπέλα αν θες να της προσφέρεις ένα δείπνο ή να την γνωρίσεις στην γιαγιά σου. Και φυσικά, εκτός από άβολο για σεξ, το ξύλινο τραπέζι αντίκα, μπορεί να αποβεί και επικίνδυνο σε περίπτωση που σπάσει από το βάρος. Τόσο για τους ηθοποιούς πάνω του,

όσο και για τον σκηνοθέτη, από την οργή του ιδιοκτητή του. Φυσικά και επέμενε ότι πρέπει να φανεί από την αρχή. Ζήτησα πάλι διορία για να το σκεφτώ. Και βρήκα μια σκηνή προς το τέλος, που το ξύλινο τραπέζι αντίκα, μπορεί να «παίξει» τον δικό του ρόλο νοηματικά στην ταινία. Να το εντάξω δηλαδή σεναριακά, αλλά στο σωστό –για την ιστορία– σημείο. Αρνήθηκε. Του εξήγησα ότι αυτή η κίνηση χαλάει και τον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή. Θα «κλωτήσσει» ο ρόλος. Επέμενε να γράψω στην σκηνή εισόδου στο σπίτι και να κάθονται στο τραπέζι. Του είπα ότι σεναριακά δεν χρειαζόταν να το γράψω και να έχω την ευθύνη γι’ αυτό το απόπημα. Σκηνοθετικά, θα μπορούσε να τους βάλει να κάτσουν όπου νομίζει, αλλά η ευθύνη θα είναι δική του. Δεν χρειαζόταν αυτό να μπει στο σενάριο. Και μάλιστα, θα μπορούσα να αφαιρέσω την λέξη καναπέ, ώστε να του δώσω την απαιτούμενη ελευθερία να το σκηνοθετήσει όπως αυτός νομίζει. Δυστυχώς, επέμενε να γράψω στο σενάριο την σκηνοθετική του παρέμβαση, χωρίς καν να μπει στην διαδικασία να κατανοήσει τον ρόλο του ξύλινου τραπεζιού αντίκα, στην σκηνή που πρόσθεσα αργότερα.

Και κάπου εκεί, σταμάτησε η συνεργασία μας και η ΑΤΕΛΕΙΩΤΗ ΑΓΑΠΗ, έμεινε ατελείωτη, ο πρωταγωνιστής χωρίς σεξ, η πρωταγωνίστρια χωρίς κάμερες και το ξύλινο τραπέζι αντίκα, χωρίς θαυμαστές.

Σοφία Σωτηρίου «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος. Από τις σελίδες του μυθιστορήματος στο κινηματογραφικό σενάριο»

Η σχέση των μυθιστορημάτων με τη μεγάλη οθόνη είναι συνεχής, και υπάρχει σχεδόν από τη γέννηση του κινηματογράφου, η δε επιλογή του θέματος της ομιλίας στο σεμινάριο της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος για το δίπτυχο λογοτεχνία- σενάριο, από το λογοτεχνικό έργο στο κινηματογραφικό σενάριο και από το βιβλίο στη μεγάλη οθόνη, με το μυθιστόρημα να γεννά την ταινία και τη λογοτεχνία να διασκευάζεται σε εικόνα και λόγο σεναρίου, έγινε με αφορμή την προσωπική εμπειρία , σε συνδυασμό με στοιχεία της διδακτορικής μου διατριβής.

Η χρήση του γραπτού λόγου που αποβλέπει σε αισθητικούς σκοπούς, η λογοτεχνία, υπηρετεί την ανάγκη του νου να δημιουργεί μύθους, ήρωες μέσα σε επινοημένες πραγματικότητες και η γοητεία της οφείλεται στη θέληση του συγγραφέα να διατυπώσει μια «άλλη» πρόταση ζωής. Κι όπως συμβαίνει σε κάθε ενέργεια του ανθρώπου για τέχνη και έκφραση, έτσι κι αυτή προέρχεται από βαθιά εσωτερική ανάγκη. Στη διαδικασία της συγγραφής μυθιστορήματος, η αρχική ιδέα, όσο πρωτότυπη και έξυπνη κι αν είναι, δεν είναι αρκετή, είναι όμως η έναρξη της δημιουργίας του σύμπαντος του έργου, της πλοκής και των ηρώων, με απαραίτητη προϋπόθεση τη γνώση που προέρχεται τόσο από την εμπειρία, όσο και από ενδελεχή έρευνα. Καθώς ξεκινά η επεξεργασία του θέματος, αυτό γιγαντώνεται, επεκτείνεται, και γράφει κανείς για όσα γνωρίζει, τόσο με το νου, όσο και με την καρδιά και τη φαντασία, μέσω της οποίας γίνεται η δημιουργική επινόηση, με στόχο ο αναγνώστης ν' αναγνωρίσει μέσα σε αυτό τον εαυτό του.

Το ίδιο ισχύει και για το σενάριο, που είναι το πάντρεμα της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, είναι το λογοτεχνικό κείμενο που αποτελεί το πρωτογενές υλικό για την ταινία, η γραπτή λογοτεχνική μορφή ενός οπτικοακουστικού έργου και αποτελείται από περιγραφή εικόνας και λόγο-διάλογο.

Είναι ένα διαφορετικό είδος γραφής, με στοιχεία τόσο από το θέατρο, όσο και από το μυθιστόρημα, με τον μύθο να αποτελείται από γεγονότα με εσωτερική αλληλουχία, ένα σύστημα ενιαίο, καθόλου αναμενόμενο και αυτονόητο, αλλά με ζωντάνια, πυκνότητα περιεχομένου, ενότητα, συνοχή και με τα συμβάντα ακριβή και πειστικά.

Η συμβολή του σεναριογράφου στην αναδημιουργία ενός λογοτεχνικού έργου είναι τεράστια, το ίδιο η ευθύνη του. Επίσης, δυσκολία στην αναγέννηση-διασσκευή ενός μυθιστορήματος σε σενάριο, δεν υπάρχει μόνο για τους σεναριογράφους που καλούνται να αποδώσουν το λογοτεχνικό έργο άλλου δημιουργού, αλλά ισχύει και στην περίπτωση που ο ίδιος ο συγγραφέας του λογοτεχνικού έργου είναι και ο σεναριογράφος της ταινίας, όταν δηλαδή οι δύο ιδιότητες αφορούν σε ένα πρόσωπο, όπως στη δική μου περίπτωση. Διότι, η μεταφορά της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο δεν είναι απλή υπόθεση, απαιτείται συγκεκριμένη τεχνική, μια ιδιαίτερη συγγραφική «γλώσσα», με τις «παρεμβάσεις» να είναι αναπόφευκτες στη γέννηση διαλόγου και εικόνας, με στόχο σκηνές περιεκτικές που ωθούν συνεχώς τον μύθο προς τα εμπρός και σεκάινς με ενότητα δράσης, κίνητρα, συγκρούσεις, μεταστροφές, κλιμακώσεις, δραματική κορύφωση, εκκρεμότητα κ.λπ.

Στο σενάριο απαιτείται οι ήρωες να είναι ζωντανοί, να μιλούν, να δρουν και να αντιδρούν στα γεγονότα που δημιουργούν ή τους συμβαίνουν, να έχουν ήχο και χρώμα. Οι καταστάσεις πρέπει να μην περιγράφονται, αλλά να βιώνονται από τους ήρωες. Η προσθήκη νέων χαρακτήρων, που δεν υπάρχουν μέσα στο μυθιστόρημα, πολλές φορές κρίνεται απαραίτητη, καθώς και η αλλαγή στη δράση. Το ίδιο συμβαίνει και στους διαλόγους που θα πρέπει να είναι άμεσοι, λιτοί, μεστοί και χωρίς περιττά στοιχεία. Το είδος καθορίζει το ύφος και το ρυθμό του κινηματογραφικού σεναρίου, με διαφορετική την αντιμετώπιση από την κωμωδία στο δράμα, η δε γραμμική αφήγηση σε ένα μυθιστόρημα μπορεί να γεννήσει ένα κινηματογραφικό σενάριο με κυκλική αφήγηση ή και το αντίστροφο.

Ο σεναριογράφος είναι αυτός που θα επιλέξει τους

τρόπους για να αποδοθεί με τον καλύτερο τρόπο το πνεύμα του πρωτογενούς υλικού, ξεπερνώντας τα στοιχεία της αφήγησης του μυθιστορήματος, από τα οποία θα πρέπει να απελευθερωθεί. Πρέπει να γίνει σαφές ότι στην οπτικοποίηση των μυθιστορημάτων απαιτείται δραματοποίηση και η διασκευή είναι μια αυτόνομη διαδικασία, αποτελεί αναδημιουργία για διαφορετικό μέσο. Το πεζό κείμενο είναι γραμμένο για να διαβαστεί από τον αναγνώστη, η δε μεταφορά του στον κινηματογράφο, προϋποθέτει τροποποίηση και επεξεργασία για να γίνει δυνατό το πέρασμα από τη σελίδα ενός βιβλίου στις φράσεις-ατάκες που θα αρθρωθούν μπροστά στην κάμερα. Στο σενάριο τα πρόσωπα γίνονται τρισδιάστατοι χαρακτήρες με αληθινή φωνή, αναπτύσσονται και γεννιούνται εικόνες, οι σκέψεις γίνονται δράση, δημιουργείται διάλογος, αντίλογος και άποψη μέσα από τους ήρωες, μέσα από μετρημένο και περιεκτικό λόγο.

Το πρώτο στάδιο, είναι η γνώση του μυθιστορήματος σε βάθος, με αυτό να λειτουργεί στην ουσία ως ένα μεγάλο treatment. Ο σεναριογράφος δημιουργεί τη σεναριακή σκαλέτα, τα τρία μέρη, τη δράση, τους χαρακτήρες, τις μεταστροφές κ.λπ., όλα τα δραματουργικά στοιχεία που απαιτεί ένα σενάριο. Στο επόμενο στάδιο, ο σεναριογράφος καλείται να οδηγηθεί από τη σκαλέτα που δημιούργησε (με πηγή το μυθιστόρημα), στη γέννηση νέων αφηγηματικών αξόνων με σεκάνς και σκηνές μέσα από το βιβλίο, και άλλες ως αποτέλεσμα της δικής του επινόησης. Μια επινόηση που θα πρέπει να είναι εναρμονισμένη με το μυθιστόρημα σαν να αποτελούν ενιαίο σύνολο, χωρίς να σπάσει τις «κρυφές επικοινωνίες» που ήδη αναπτύχθηκαν ανάμεσα στον αναγνώστη και τον συγγραφέα του βιβλίου.

Ακολουθώντας, γίνεται η μετατροπή των περιγραφών του μυθιστορήματος σε σκηνές δράσης και διαλόγου, με τον σεναριογράφο να φτάνει όσο το δυνατόν πιο βαθιά στο περιεχόμενο, να σταχυολογεί μια φράση, μια ατάκα, μια σιωπή. Η συναισθηματική και ψυχολογική δράση χρειάζεται οπτικοποίηση και ο σεναριογράφος καλείται να δημιουργήσει δράση στους συνειρμούς, στα συναισθήματα και στις σκέψεις, να βρεθεί το ερέθισμα μέσα από το οποίο

οι σκέψεις να γίνουν πράξεις και ο ήρωας να δρα. Τα πράγματα πρέπει να συμβαίνουν και όχι να περιγράφονται, η δε συναισθηματική ή ψυχολογική δράση να μετατρέπεται και σε εξωτερική. Να μιλάει η εικόνα, η περιγραφή, και ο διάλογος να είναι με μέτρο, στην «καρδιά» του θέματος, ενώ όταν αναπτύσσεται, οφείλει να κρατήσει τα όμορφα στοιχεία που διέθετε το μυθιστόρημα και ο κεντρικός πυρήνας του. Επιπροσθέτως, η επινόηση νέων προσώπων με αφορμή αυτά του μυθιστορήματος είναι πιθανή, ενώ κάποια πρόσωπα μικρής έκτασης δύνανται να αναδημιουργηθούν με άλλη δράση και μεγαλύτερη έκταση. Δεν είναι λίγες οι φορές που μέσα από μια μικρή αναφορά σε ένα πρόσωπο του μυθιστορήματος, ο σεναριογράφος γεννά ένα χαρακτήρα, ο οποίος δίνει άλλη διάσταση στο σενάριο.

Όταν συγγραφέας και σεναριογράφος είναι ένα πρόσωπο, σημαντικό είναι να επιθυμεί την «επικοινωνία» με τον θεατή και συνάμα να νιώθει ελευθερία για να δημιουργήσει, χωρίς να πληγώσει το μυθιστόρημά του που αναπόφευκτα θα συγκριθεί με το φαντασιακό του αναγνώστη, αλλά και χωρίς αυτό να αποτελεί τροχοπέδη στην αναγέννησή του σε σενάριο. Παράλληλα, να μην ξεχνά ότι ο κινηματογράφος έχει δική του «γλώσσα», την οποία πρέπει να ακολουθήσει μέσα από μια αναμέτρηση με τον εαυτό του, και ότι η τήρηση των δεδομένων του λογοτεχνικού έργου δεν συνεπάγεται την καλή απόδοση. Στην περίπτωση ιστορικού σεναρίου (βλ. Οι Γενναίοι της Σαμοθράκης), η γνώση του θέματος και μελέτη των γεγονότων είναι απαραίτητη, με τη μελέτη των βιωμάτων, των ιστορικών πηγών και ντοκουμέντων μαζί με τη γόνιμη φαντασία να βοηθούν στην απόδοση της εικόνας και του λόγου της συγκεκριμένης εποχής. Επίσης, ο σεναριογράφος σε ένα σύγχρονο θέμα, σε ένα ψυχολογικό δράμα (βλ. Carousel), ανάλογα με την κοινωνική διαστρωμάτωση και τον χαρακτήρα πρέπει να δίνει ιδιαίτερο χρώμα στους διαλόγους και τους χαρακτήρες, να αξιοποιείται η δύναμη των παύσεων, ένα κοντινό πλάνο είναι σαν δύο -τρεις πυκνογραμμένες σελίδες σεναρίου, ενώ η έκφραση του βλέμματος και του σώματος να υποκαθιστά τα λόγια. Τέλος, να είναι έτοιμος να κρατήσει τα βασικά

γεγονότα του μυθιστορήματος και να δουλέψει σκηνές που ίσως δεν θα χρησιμοποιήσει στο τελικό σενάριο, αλλά θα βοηθήσουν να διαλέξει τις πιο δυνατές.

Κι αν στο μυθιστόρημα, υπάρχει άμεση επικοινωνία μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, στη διασκευή του σε σενάριο μεσολαβεί ο σεναριογράφος, και ακολουθεί ο σκηνοθέτης και η οπτική του, προκειμένου να περάσει στον κινηματογράφο και να φτάσει στον θεατή. Ο αναγνώστης «σκηνοθετεί» το μυθιστόρημα με εικόνες και ήχους που προτείνει ο συγγραφέας μέσω των λέξεων και επικοινωνεί με το κείμενο, ενώ στον κινηματογράφο, η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του θεατή και του οπτικοακουστικού έργου, περνά από τη μεσολάβηση του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη, με το αποτέλεσμα να μην είναι το κείμενο της συνείδησης του συγγραφέα, αλλά το «μετά-κείμενο» της παρέμβασης άλλων παραγόντων. Μπροστά λοιπόν, στη διασκευή του βιβλίου για τον κινηματογράφο, η σύγκριση της φαντασίας και της σκηνοθετικής άποψης του αναγνώστη με αυτή του πραγματικού σκηνοθέτη της ταινίας είναι αναπόφευκτη.

Στη συγγραφή μυθιστορήματος ο συγγραφέας ασκείται στη μοναξιά, είναι ένας μοναχικός δρόμος και το ίδιο ισχύει και στη συγγραφή σεναρίου. Όμως, για να οδηγήσει το σενάριο στην κινηματογραφική ταινία, βασικές προϋποθέσεις αποτελούν η συνεργασία, η συνύπαρξη και ο σεβασμός μέσα σε πνεύμα ομαδικότητας, και αυτές οι μαγικές συνθήκες του κινηματογράφου, αποτελούν τους λόγους για τους οποίους οι σεναριογράφοι συνεχίζουν να γράφουν σενάρια.

Κώστας Παπαπέτρος «Η κωμική σειρά στην τηλεόραση»

Πάνε πάνω από 40 χρόνια από τότε που άρχισε η περιπέτειά μου με τη συγγραφή.

Πρώτα στο Ραδιόφωνο ,μετά στο Θέατρο, ύστερα στον Κινηματογράφο και βέβαια κατόπιν στην Τηλεόραση.

Αν εξαιρέσουμε το Ραδιόφωνο, όπου για χρόνια είχα καταπιαστεί με τις γνωστές τότε ραδιοφωνικές σαπουνόπερες, σε όλα τα άλλα είδη επικεντρώθηκα κυρίως στην κωμωδία.

Κωμωδίες αποκλειστικά στο Θέατρο, κωμωδίες κυρίως τα πάνω από 30 σενάρια στον Κινηματογράφο (εξαιρώ βέβαια τις βιντεοταινίες) και κωμωδίες κυρίως επίσης στην Τηλεόραση.

Η κωμωδία στην Τηλεόραση, κατά τη γνώμη μου, διαφέρει ή πρέπει να διαφέρει από την κωμωδία στο Θέατρο ή και τον Κινηματογράφο ακόμα.

Στο Θέατρο υπάρχει κοινό από κάτω, υπάρχουν οι θεατές που ακούν και αντιδρούν. Όπως και στον Κινηματογράφο άλλωστε - αν και εκεί δεν υπάρχει η άμεση επαφή, η ζωντανή επαφή τού ηθοποιού- και έμμεσα τού συγγραφέα - με τον κόσμο. Αυτή η ζωντανή επαφή υπάρχει μόνο στο θέατρο. Η ατάκα τού ηθοποιού, που έγραψε ο συγγραφέας, εκεί βρίσκει ανταπόκριση, εκεί βρίσκει αποδοχή: Στο γέλιο και πολλές φορές στο χειροκρότημα τού θεατή. Αν ο θεατής δε γελάσει, ο συγγραφέας το χάσε το παιχνίδι. Κι ο συγγραφέας το βλέπει αυτό και το διαπιστώνει μπροστά στα μάτια του, το ακούει και το ζει, από την πρώτη κιόλας παράσταση, στην πρεμιέρα τού έργου του. Και, αν κάτι δεν πάει καλά, θα κάνει κάποια προσπάθεια να το διορθώσει.

Είναι όμως το ίδιο με την Τηλεόραση; Κατά τη γνώμη μου, όχι.

Η κωμωδία- όλοι μας ξέρουμε - είναι δύσκολο είδος. Ο μέσος θεατής δε γελάει εύκολα. Συγκινείται ή κλαίει εύκολα, αλλά στο γέλιο είναι..τοιγκούνης. Θέλει τσιγκλισμα, θέλει να ακούσει την γελαστική ατάκα, να δει την κωμική εξέλιξη

ή ανατροπή, θέλει και πολλές φορές και..συντροφιά. Ενώ να ακούσει τον άλλον να γελάσει, να τρανταχτεί η αίθουσα από τα γέλια, οπότε παρασύρεται κι αυτός και γελάει ή και χειροκροτεί. Μαζί με τούς άλλους. Γιατί, η αποστολή-ας το πούμε έτσι-η αποστολή τής κωμωδίας αυτή είναι : Το γέλιο. Ο θεατής να γελάσει. «Η, έστω, να χαμογελάσει.

Παράδειγμα: Αν στη διάρκεια μιας παράστασης θεατρικής κωμωδίας, ένας θεατής αρχίσει να χειροκροτά μόνος, είναι σχεδόν σίγουρο πως δε θα μείνει μόνος κι ορφανός μέσα στην αίθουσα, αλλά θα τον μιμηθούν και άλλοι.

Στην Τηλεόραση όμως, η περίπτωση της κωμωδίας γίνεται ακόμα πιο δύσκολη. Δεν υπάρχει η αίθουσα, δεν υπάρχει ο άλλος κόσμος, η συντροφιά να ζεστάνει τον θεατή ή να τον παρακινήσει να γελάσει. Είναι, πολλές φορές, μόνος. Ένας μοναχικός θεατής.

Χώρια που, την ώρα που βλέπει μια κωμωδία, μπορεί ν' ασχολείται και με άλλα πράγματα-να πίνει, να τρώει, να μιλάει στο τηλέφωνο κι ένα σωρό άλλα.

Ο συγγραφέας μιας κωμικής σειράς στην Τηλεόραση νομίζω πως πρέπει να το έχει υπ' όψη του αυτό. Και επομένως, ο ρόλος του, κατά τη γνώμη μου, είναι πιο δύσκολος.

Δεν είναι τυχαίο που οι ξένες κωμικές σειρές, και προπαντός οι Αμερικάνικες, χρησιμοποιούν τα ηχογραφημένα γέλια. Το κάνουν για να σου δώσουν την αίσθηση της αίθουσας, της συντροφιάς, ότι παρακολουθείς την εξέλιξη μαζί με άλλους, γελάς κι εσύ μαζί τους. Σχεδόν όλες οι Αμερικάνικες κωμικές σειρές, από παλιά το «Λούση σόου», που θυμάμαι, ή το «Όλ ιν δε φάμιλι» που είχα δει στην Αμερική, μέχρι τις σημερινές, όπως είναι για παράδειγμα τα δημοφιλή «Φιλαράκια», χρησιμοποιούν αυτό το ηχογραφημένο «τρικ» για να σε παρασύρουν να γελάσεις.

Εδώ στην Ελλάδα δεν συμβαίνει αυτό. Έγινε μια απόπειρα πριν μερικά χρόνια, αν θυμάμαι καλά από το Νίκο Μαστοράκη, σε μια σειρά που έγραφε και σκηνοθετούσε, προσπάθησε να μιμηθεί τις Αμερικάνικες σειρές γιατί έζησε χρόνια εκεί, έβαλε

γέλια στα επεισόδια, αλλά...δεν πέτυχε. Και δεν τον μιμήθηκε κανένας.

Κατά τη γνώμη μου, δεν πέτυχε για τεχνικούς λόγους. Τα ηχογραφημένα γέλια δεν «έδεναν» σωστά με τους διαλόγους, τις ατάκες των ηθοποιών. Δεν υπήρχε αυτό το «τάϊμινγκ», το σχεδόν τέλειο δέσιμο λόγου και γέλιου που έχουν οι Αμερικάνοι.

Και κάτι άλλο που έχω να πω για τις κωμικές σειρές - που θα το δανειστώ πάλι από τους Αμερικάνους : Η διάρκεια του κάθε επεισοδίου- κατά τη γνώμη μου πάντα-πρέπει να είναι το πολύ μισάωρη. Και να υπάρχει μια αυτοτέλεια σε κάθε επεισόδιο. Μια ιστορία, έστω με τους ίδιους ήρωες, που να ολοκληρώνεται όμως σε ένα 25λεπτο ή ημίωρο το πολύ. Οι Αμερικάνικες κωμικές σειρές, ακόμα και σήμερα, δεν ξεπερνούν το ημίωρο.

Και στην Ελλάδα οι κωμικές σειρές έτσι άρχισαν. Ήταν ημίωρες. Μετά, αργότερα, άπλωσαν. Οι παραγωγοί ήθελαν μάλλον περισσότερες διαφημίσεις, περισσότερο χρόνο για να γεμίζουν το πρόγραμμα και έτσι το κάθε επεισόδιο έγινε σχεδόν ωριαίο. Νομίζω πως αυτό έκανε ζημιά τελικά στις κωμικές σειρές. Δεν εννοώ στα κωμικά σίριαλ. Τα λεγόμενα κωμικά σίριαλ είναι ιστορίες συνεχείας με απ' όλα μέσα. Μοιάζουν περισσότερο με «φάμιλι στόρυ». Δεν έχουν αυτοτέλεια οι ιστορίες τους. Οι γνήσιες αυτοτελείς κωμικές σειρές σπανίζουν τελευταία στην ελληνική τηλεόραση. Για να μην πω πως είναι πια σχεδόν ανύπαρκτες.

Το θέμα αυτών των κωμικών σειρών με απασχόλησε και μένα σαν συγγραφέα. Άρχισα με το «Βίβα Κατερίνα» τη δεκαετία του '70 -μια σειρά που γυριζόταν ακόμα σε φιλμ. Και συνέχισα αργότερα, σχεδόν όλη τη δεκαετία του '80, με τη σειρά «Ορκιστείτε, παρακαλώ». Εκεί, με τον σκηνοθέτη του πλατώ, τον αείμνηστο Δημήτρη Νικολαΐδη, σκεφθήκαμε να «ζωντανέψουμε» την σειρά. Όχι μέσα από το κείμενο ή με κάποιο σκηνοθετικό εύρημα. Με έναν εξωτερικό παράγοντα: Το γέλιο. Να βάλουμε γέλια σε κάποιες ατάκες ή καταστάσεις που νομίζαμε ότι ήταν γελαστικές. Γέλια όμως όχι ψεύτικα, ηχογραφημένα. Έτσι κι αλλιώς αυτά δε μπορούσαμε να τα κάνουμε. Τα γέλια ήταν «ζωντανά». Πώς το πετύχαμε αυτό; Με κάποιον «ανιματέρ». Όχι από τους γνωστούς επαγγελματίες που παρακινούν το κοινό. Ο δικός μας ήταν ..ερασιτέχνης

στο είδος .. Αυτοδίδακτος, ευκαιριακός. Δηλαδή...εγώ!

Ανέβαινα στην έδρα του Προεδρείου του Δικαστηρίου, πίσω από τον Πρόεδρο και πίσω από την κάμερα που ήταν εκεί και, όταν νόμιζα πως κάποια ατάκα ή κάποια κατάσταση από τα διαδραματιζόμενα μπορούσε να βγάλει γέλιο, έκανα νόημα με τα χέρια μου κάτω στην αίθουσα του ακροατηρίου - δηλαδή στους κομπάρσους που αποτελούσαν το ακροατήριο - και αυτοί ξεσπούσαν σε γέλια. Ή, καμιά φορά τα γέλια συνοδεύονταν κι από χειροκροτήματα όταν τούς έκανα το σχετικό νόημα.

Άλλες φορές, όταν έλλειπα εγώ απ' το γύρισμα, τη δουλειά αυτή την αναλάμβανε ο ίδιος ο Σκηνοθέτης, ο Νικολαΐδης, μειδιώντας προς το κοινό, το οποίο αμέσως ξέσπαγε σε γέλια ή χειροκροτούσε.

Έτσι, με τον τρόπο αυτό, το κάθε επεισόδιο αποκτούσε περισσότερη ζωντάνια και έδινε την αίσθηση στον τηλεθεατή ότι ήταν κι αυτός εκεί, μέσα στο ακροατήριο, και παρακολουθούσε τη δίκη, αντιδρώντας με γέλια ,παρασυρμένος από τούς άλλους. Το αν θα γελούσε όμως ή θα χειροκροτούσε στο σπίτι, μόνος του, στον καναπέ του σαλονιού, πίνοντας μπύρα ή το ουίσκι του με χρατς-χρατς τα τσίπς.. δε μπορώ να το ορκιστώ.

Εκείνο, επίσης, που με απασχολούσε πολύ και το πρόσεχα ιδιαίτερα, όχι μόνο σ' αυτήν την σειρά μου, αλλά και σε άλλες- όπως για παράδειγμα στον «Ανδροκλή και τα λιοντάρια του» με τον Κώστα Βουτσά-ήταν πως το κάθε επεισόδιο να έχει μια ολοκληρωμένη αστεία ιστορία. Με κωμικά απρόοπτα ενδιάμεσα, αστείες ανατροπές και ένα απρόοπτο και δυνατό φινάλε. Γιατί, πάντα θυμόμουνα τα σοφά λόγια τού μάστορα τού είδους και δασκάλου μου, τού μεγάλου Αλέκου Σακελλάριου-με τον οποίο συνεργάστηκα στην Τηλεόραση γράφοντας κάποια επεισόδια στην κωμική σειρά «Δόκτωρ Τις», στην Επιθεώρηση «60 λεπτά χωρίς λεπτά» και στη σειρά «Μια Αθηναία στην Αθήνα» με τη Ρένα Βλαχοπούλου. Μου έλεγε, λοιπόν, ο Αλέκος - που πήγαινα τότε συχνά σπίτι του και τον έβλεπα πάντα σκυμμένο στα χαρτιά του: «Όταν γράφεις κάτι, μια ιστορία, ένα θεατρικό, ένα σενάριο.. πάντα ν' αρχίζεις από το φινάλε». «Καλά, πώς;»

απορούσα εγώ.»Αμα έχεις βρει την ιστορία και την έχεις στο μυαλό σου, ψάξε να βρεις αμέσως το φινάλε. Αυτό θα μείνει στον θεατή. Είναι η τελευταία εντύπωση.»

Αυτό, λοιπόν, προσπαθούσα να κάνω- αν και πολλές φορές δεν τον πετύχαινα, γιατί δεν είναι κι εύκολο να βρίσκεις πάντα ένα πετυχημένο φινάλε.

Στην εμπειρία μου από την συγγραφή των κωμικών μου σειρών στην Τηλεόραση, θα αναφέρω και κάτι άλλο: Την επέμβαση στη γραφή, ή τη διόρθωση ακόμα, από.. εξωτερικούς παράγοντες. «Δε μου αρέσει αυτό» μου έλεγε κάποιος σκηνοθέτης ή πρωταγωνιστής «.. Κόψ' το». Ανάλογη «εντολή» ερχόταν κάποιες φορές και από την παραγωγή ή και από το Κανάλι ακόμα. Ο συγγραφέας, δυστυχώς, αρκετές φορές είναι δέκτης τέτοιων επεμβάσεων και ή συμφωνεί ή το κουβεντιάζει και βρίσκεται μια μέση λύση ή ,αν συμβαίνει συχνά, αγανακτεί, τσακώνεται, αναγκάζεται να υψώσει φωνή...με κίνδυνο να χάσει τη δουλειά του.

Δε θα ξεχάσω ένα σχετικό περιστατικό που μου συνέβη όταν έγραφα το «Βίβα Κατερίνα», στο οποίο πρωταγωνιστούσε ο Κώστας Ρηγόπουλος και, στα πρώτα επεισόδια, η Κάκια Αναλυτή. Ήταν αρχές της δεκαετίας του '70,είχαμε τους Συνταγματάρχες ακόμα στην εξουσία και η σειρά έβγαине

στον αέρα από την τότε YENEΔ.

Σε κάποιο επεισόδιο, η Αναλυτή εμφανιζόταν στο Ρηγόπουλο ως έγκυος, με φουσκωμένη κοιλιά, γιατί ήθελε να τού παίξει κάποιο παιχνίδι. Μόλις στείλαμε το σενάριο στο Κανάλι, με φωνάζουν αμέσως επάνω. Μπαίνω σ' ένα γραφείο και κάποιος υπεύθυνος για τα γραπτά μου λέει: «Βλέπω εδώ ότι παρουσιάζεις την πρωταγωνίστρια σε κατάσταση εγκυμοσύνης. Είναι παντρεμένη;» «Η κυρία Αναλυτή;» «Όχι, η ηρωίδα που υποδύεται» «Όχι» λέω.

«Τότε, γιατί την παρουσιάζεις εγκυμονούσα; Επιτρέπεται μια γυναίκα να είναι έγκυος χωρίς να έχει παντρευτεί; Αυτά θα διδάξουμε στους τηλεθεατές;»

«Μα..η εγκυμοσύνη είναι ψεύτικη. Υποτίθεται πως κάνει μια φάρσα στον πρωταγωνιστή..» «Όχι, να την αλλάξετε!» «Δηλαδή, εννοείτε, να της βάλουμε στεφάνι;» «Δεν ξέρω τι θα κάνετε, αλλά εγκυμοσύνη χωρίς γάμο είναι αμαρτία

και ανηθικότης κι αυτά τα πράγματα απαγορεύονται στην Τηλεόραση».

Τί να κάνουμε; Το κουτσοδιορθώσαμε το σενάριο μην το 'βλεπε και κανένας ιερωμένος και μάς.. καθαριόταν !

Εν πάση περιπτώσει, επαναλαμβάνω πως τώρα τέτοιες σειρές προσωπικά δε βλέπω να υπάρχουν στη δική μας τηλεόραση. Και γενικά η κωμωδία, η ελληνική τηλεοπτική κωμωδία, είναι δυσεύρετο είδος για τον σημερινό τηλεθεατή. Και, αν υπάρχει καμιά, έρχεται απ' έξω-άλλο ανεξήγητο «εφεύρημα» των παραγωγών και τών Καναλιών: Να κάνουμε εισαγωγή, εκτός από λεμόνια και ντομάτες απ' έξω, και κωμικών «κονσεπτ» για σίριαλ. Σίριαλ από την Ισπανία, σίριαλ από τη Βραζιλία, από την Χιλή, την Αργεντινή..και ίσως αργότερα και από το Τζιμπουντί ή την.. Ουγκάντα !

Τίς προάλλες είχα συνάντηση με έναν γνωστό παραγωγό που έχει κάνει πολλές σειρές για την τηλεόραση.»Δεν υπάρχουν πρωτότυπες ιδέες» μου λέει «Έχεις να μου προτείνεις κάτι καινούργιο;» Τού είπα 2-3 ιδέες για μια κωμική σειρά «Ας' τα αυτά» μου λέει «Δεν περνάνε. Μάς έχει σαρώσει το «Survivor».. Έχεις καμιά τέτοια ιδέα;» «Πώς» τού λέω.

«..Να πάρεις 5-6 παλιούς ηθοποιούς με τις καράφλες και τις κοιλιές τους, να πάρεις και 5-6 παλιούς πολιτικούς - δηλαδή οι Διάσημοι και οι Μαχητές - να τούς βάλεις σορτσάκια και φανελάκια.. και να τούς ξαμολύσεις ξυπόλυτους σε μια μακρινή αμμουδιά να παίζουν ξυλίκι, να κάνουν κουτσό, να παίζουν «φτού και βγαίνω» ή τη μακριά γαϊδούρα, να τσαλαβουτάνε σε λάσπες, να κρέμονται απ' τα δέντρα σαν τον Ταρζάν... και να δεις πού θα πάει η θεαματικότητα!»..

Ο παραγωγός γέλασε.. Αλλά δεν έδωσε συνέχεια..

Εμένα μου αρκεί ότι γέλασε.

Ρένα Ρίγγα «Format versus πρωτότυπου»

Γεια σας, χαιρόμαι πολύ που βλέπω νέους ανθρώπους που θέλουν να γίνουν σεναριογράφοι, γιατί το επάγγελμά μας χρειάζεται νέο αίμα στην τηλεόραση. Βέβαια η δουλειά μας είναι απαιτητική και πολλές φορές μας έχει φέρει στα πρόθυρα της τρέλας- είμαστε λίγο πριν το Αιγινήτειο - γιατί το να γράφεις σενάρια σημαίνει απομόνωση, σημαίνει να κλειδώνεσαι στο σπίτι σου, ή σαν και μένα να βρίσκεσαι σε ένα καφέ με μεγάλη φασαρία και να είσαι αποκλειστικά αφιερωμένος στη συγγραφή, χωρίς να μπορείς να κοιτάξεις το τι συμβαίνει γύρω σου, ή να φλερτάρεις. Εάν αποφασίσετε να ασχοληθείτε με τη συγγραφή, μπράβο, συγχαρητήρια, σας χρειαζόμαστε.

Το θέμα της σημερινής μου ομιλίας είναι η διαμάχη των πρωτότυπων ιδεών με τα έτοιμα format που μας δίνονται από τους τηλεοπτικούς σταθμούς.

Πριν από αυτό όμως, επειδή αρκετοί συνάδελφοι μίλησαν πριν για το writer's block, θα ήθελα να σας δώσω μία απλή συνταγή. Όταν ένας συγγραφέας μπλοκάρει το μόνο που έχει να κάνει είναι να δει μία καλή ταινία, ή να διαβάσει ένα καλό βιβλίο. Δεν χρειάζεται δηλαδή να κάνει ατελείωτες βόλτες μπροστά στη θάλασσα για να ξεμπλοκάρει ο εγκέφαλος. Οι βόλτες ηρεμούν τα νεύρα μας και την τρέλα μας.

Ας γυρίσω όμως στο θέμα για το οποίο κλήθηκα να σας μιλήσω.

Το τελευταίο διάστημα, περίπου από το 2013 και μετά, μας καλούν από τους τηλεοπτικούς σταθμούς και μας λένε ότι από τα διεθνή τηλεοπτικά παζάρια έχουν αγοράσει κάποιες συγκεκριμένες σειρές, από τις οποίες μπορούμε να διαλέξουμε ποια θέλουμε και με βάση αυτή να γράψουμε ένα σενάριο.

Όταν μιλάμε για format, εννοούμε σειρές που έχουν παραχθεί για αυτόν ακριβώς τον λόγο, από την Ουκρανία, από την Κορέα και κυρίως από τη Λατινική Αμερική, για να πουληθούν σε όλες τις ξένες αγορές.

Διαβάζοντας το σενάριο αυτών των προϊόντων αναρωτιέται κανείς γιατί πρέπει να πληρωθούν πνευματικά δικαιώματα για μια σειρά στην οποία θα πρέπει να ξαναγραφεί το σενάριο κατά 90%, από τη στιγμή που τα γεγονότα που περιγράφονται είναι έξω από την ελληνική πραγματικότητα και πρέπει να προσαρμοστούν σε αυτήν. Τα πιο κοντά σε μας και τα πιο καλά είναι τα Ισπανικά, αν και τα πιο ακριβά. Δεν έχουμε format από τη Βόρειο Αμερική, ή από τη Γαλλία και την Αγγλία. Τα εργοστάσια παραγωγής είναι συνήθως σε αυτές τις χώρες που έχουν αναπτύξει αυτή τη βιομηχανία που εμείς απαξιούμε να αναπτύξουμε.

Αυτές οι ιστορίες, επειδή απευθύνονται σε όλον τον κόσμο, ακουμπάνε σε βασικά ένστικτα, κυρίως στα τέσσερα βασικά συναισθήματα του ανθρώπου. Χαρά, λύπη, φόβο, θυμό. Παίζουν μεταξύ του πλούσιου και του φτωχού, της άσχημης και της όμορφης και άλλων τέτοιων απλοϊκών αντιθέσεων, που γίνονται αντιληπτές οπουδήποτε και εάν προβληθούν. Έτσι περνάμε σε μία παγκοσμιοποίηση του θεάματος, η οποία- κατά την άποψή μου- κατεβάζει τον μέσο όρο νοημοσύνης του κοινού, δίνοντάς του εύπεπτες καταστάσεις, χωρίς ουσία και προβληματισμό, πολλές φορές τραβηγμένες από τα μαλλιά, ώστε να μπορέσουν να γραφούν 185 επεισόδια μιας καθημερινής σειράς μέσα σε έναν χρόνο.

Αντί λοιπόν οι τηλεοπτικοί σταθμοί να αγοράσουν τα πνευματικά δικαιώματα σεναρίων που απεικονίζουν την ελληνική πραγματικότητα, αγοράζουν και πληρώνουν πνευματικά δικαιώματα για το σενάριο του Κορεάτη συγγραφέα, που σας λέω εκ πείρας είναι ανάξιο λόγου.

Αυτές οι σειρές απευθύνονται περισσότερο σε γυναικείο κοινό, καθώς και σε νεανικό κοινό, αποβλακώνοντας βέβαια τον θεατή, εάν τις αφήσουμε έτσι όπως μας δίδονται γιατί δεν έχουν καμία πρωτοτυπία. Θέλουν έναν θεατή να εθίζεται στην εύκολη συνταγή. Αυτό που κάνουν καλά αυτού του είδους οι σειρές- και ίσως το μόνο- είναι να χτίζουν αναγνωρίσιμους βασικούς χαρακτήρες πολύ καλά. Έχω κάνει και εγώ μεταφορά σεναρίου και από το τρίτο επεισόδιο πέταξα το πρωτότυπο και συνέχισα με δικό μου σενάριο χρησιμοποιώντας τους ίδιους χαρακτήρες. Άρα δεν βλέπω για

ποιο λόγο εμείς οι δημιουργοί θα λέμε ναι στα ξένα format.

Οι τηλεοπτικοί σταθμοί προβάλλουν την εξής πρόφαση: Γνωρίζουν εξ αρχής το τέλος της ιστορίας, καθώς και τα ratings που έχει κάνει στις χώρες που προβλήθηκε, με αποτέλεσμα να βαδίζουν εκ του ασφαλούς. Αλλά και εμείς σαν σεναριογράφοι πρέπει να γίνουμε πιο επαγγελματίες, γιατί έχουμε περάσει και κάποιες περιόδους που δίναμε στα κανάλια μια περίληψη δύο επεισοδίων και μετά προχωρούσαμε όπως και όπως, με βασικό κανόνα ότι σκεφτείς τώρα γράψε το και αργότερα θα σκεφτείς κάτι δυνατό και καλύτερο. Πλέον θα πρέπει να κάνουμε πιο ολοκληρωμένες προτάσεις στα κανάλια. Να τους δίνουμε όλη την εξέλιξη της ιστορίας, το τόξο μετάλλαξης των ηρώων μέσα από την ιστορία, καθώς και το φινάλε για να αποκτήσουν και τα κανάλια μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στα δικά μας γραπτά. Και για να το πάω παρακάτω, γιατί να μην κάνουμε και εμείς μια δικιά μας τέτοια βιομηχανία. Είναι οξύμωρο η Ουκρανία και η Κορέα να έχουν βιομηχανίες τηλεόρασης και εμείς όχι. Έχω προτείνει σε κανάλια σεναριογράφοι με εμπειρία στο είδος να δημιουργήσουμε ομάδες και να δουλεύουμε όπως και στο εξωτερικό. Στην Ισπανία παρακολούθησα τη διαδικασία παραγωγής των format . Υπάρχει μία βασική ομάδα που θέτει νέες ιδέες και οργανώνει μία ιστορία, την δίνει σε ομάδες σεναριογράφων για να την υλοποιήσουν και φτιάχνει μια άλλη ιστορία. Πιστεύω ότι τα κανάλια θα μπορούσαν να έχουν τέτοιες ομάδες που θα οργανώνουν τις προς υλοποίηση ιστορίες και έτσι και εμείς οι σεναριογράφοι θα παίρνουμε την αμοιβή των πνευματικών μας δικαιωμάτων από όλο τον κόσμο. Ελπίζω εσείς που είστε νεότεροι και θέλετε να ακολουθήσετε αυτό το επάγγελμα, αν και είναι δύσκολο γιατί ακόμα τα κανάλια εμπιστεύονται ονόματα γνωστά και έμπειρα, ικανά να φέρουν εις πέρας τα 185 επεισόδια που απαιτούνται για μία σεζόν, να έχετε καλύτερη τύχη.

Εδώ τελειώνω τη μικρή εισήγησή μου εκφράζοντας την επιθυμία μου να μπορούμε όλοι εμείς οι σεναριογράφοι να γράφουμε τα δικά μας σενάρια και όχι να παραφράζουμε τα κορεάτικα.

Σας ευχαριστώ πολύ.

Αλεξάνδρα Μπελεγράτη «Περί δημιουργίας»

Προσωπικά, θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας τις σκέψεις μου για την αγωνία της δημιουργίας και εκείνη του δημιουργού-σεναριογράφου.

Ζούμε μεταιχμιακές και παράξενες εποχές.

Βλέπουμε να γκρεμίζονται οι σταθερές μας ασφαλίτητα εδώ και χρόνια, το σκοτάδι να μεγαλώνει, ο φόβος να κυριαρχεί, η αδυναμία και η αστάθεια των ανθρώπων να αποτυπώνεται σε κάθε τους βήμα και σε κάθε τους έκφραση.

Το να γράφει κανείς σενάρια στις μέρες μας, μπορεί να θεωρηθεί σχεδόν ουτοπικό. Αλλά, η ουτοπία αυτή είναι αναγκαία ώστε να μπορεί να υπάρξει το σύστημα της δημιουργίας.

«Τι δουλειά κάνεις;» Με ρωτάνε.

«Πλάθω ιστορίες. Δημιουργώ εικόνες και νέους κόσμους με λέξεις.» Απαντώ.

«Γιατί γράφεις;» «Είναι επάγγελμα να γράφεις σενάρια ή κόμπι;» με ρωτούν με σκεπτικισμό.

Θα προσπαθήσω να απαντήσω ένα-ένα τα ερωτήματα αυτά.

Για να θεωρηθεί κόμπι το γράψιμο, θα πρέπει να μας απασχολεί για λίγο, να είναι ένα ευχάριστο διάλλειμα. Να μας χαλαρώνει και να μας ηρεμεί ή να μας εξιτάρει στο σημείο που θα μας ψυχαγωγήσει.

Αλλά σε ότι μας αφορά, η πραγματικότητα είναι διαφορετική.

Είμαστε επαγγελματίες. Όταν υπάρχει ένα συγκεκριμένο project βρισκόμαστε σχεδόν 24 ώρες τη μέρα στο πόδι. Τρέχουμε με προθεσμίες και χρονοδιαγράμματα. Ξεχνάμε να κοιμηθούμε και να φάμε. Ξαγρυπνάμε, κυνηγώντας εικόνες και λέξεις.

Αργά τις νύχτες δουλεύει ταυτόχρονα, το μυαλό και η ψυχή μας και μαζί αγγίζουν το πληκτρολόγιο για να δώσουν ζωή στα νοήματα που σχηματίζουμε.

Εμάς, τους σεναριογράφους, η γραφή μας απασχολεί συνειδητά ή ασυνείδητα κάθε στιγμή της μέρας.

Οτιδήποτε και αν κάνω, οπουδήποτε και αν βρίσκομαι προσπαθώ να αναζητώ πρωτότυπες λύσεις, ασυνήθιστες εκφράσεις.

«Γιατί γράφεις σενάρια;»

Θα απαντήσω την ερώτηση μιλώντας για μένα. Γιατί γράφω, γενικά.

Θυμάμαι όταν ήμουν μικρή, χωρίς να έχω κάποιο θέμα υγείας, κάτι με εμπόδιζε να αναπνεύσω. Αλλά όταν διάβαζα βιβλία, ένιωθα καλύτερα. Γύρω στα 10 μου χρόνια, θα ήταν, ξεκίνησα να γράφω ημερολόγιο. Και τότε άρχισα να νιώθω πιο ανάλαφρη, έστω για λίγο.

Όταν δεν γράφω, νιώθω ένα σφίξιμο μέσα μου.

Γράφω, γιατί νιώθω ότι αν δεν το κάνω θα σταματήσει το οξυγόνο που μου δίνει ζωή.

Πολλές φορές με ρωτάνε επίσης: «Πως μπορείς να κάθεται τόσες ώρες σε μια καρέκλα γράφοντας;»

Η αλήθεια είναι πως όταν γράφουμε δεν αισθανόμαστε τον χρόνο να περνά.

Μου έχει τύχει να συνεχίζω να γράφω με πονεμένο από την υπερκόπωση χέρι, με πόδια παγωμένα από την ακινησία (έχω ένα αερόθερμο βέβαια, που έχει γίνει ο καλύτερος μου φίλος!), με ένα ζεστό ρόφημα δίπλα μου, με δύο λάμπες, δεξιά μου και αριστερά μου, για να βλέπω καλύτερα μέσα στο σκοτάδι. Θα μπορούσε να φανεί σαν κινηματογραφική σκηνή αλλά το γνωρίζετε, αυτή είναι η καθημερινότητα όλων μας.

Γιατί όλοι εμείς οι σεναριογράφοι και δημιουργοί πονάμε τις λέξεις, τις εικόνες και τις ιστορίες μας.

Κάθε φορά όταν βρω το θέμα μου, θα ψάξω βιβλία, θα κάνω έρευνα, θα πάρω συνεντεύξεις, θα πάω η ίδια να δω. Θα σκύψω μερόνυχτα πάνω από το υλικό μου. Θα αφήσω τον χρόνο να ωριμάσει τα πράγματα μέσα μου και μετά, θα αφεθώ στο να γράφω.

Λαμβάνει χώρα μια ιερή μυσταγωγία εντός μας, τη στιγμή εκείνη που ο δημιουργός θα αποφασίσει να γράψει. Αφουγκράζεται, με έναν μυστικό τρόπο και ενώνεται με όλα και όλους ταυτόχρονα, τώρα, πριν και μετά, στο παρόν, στο παρελθόν και στο μέλλον, ώστε να πλάσει μια ακόμα καινούρια ιστορία.

Ένας σεναριογράφος καθώς γράφει είναι απαραίτητο να θυμάται ότι η ιστορία του θα έχει αποδέκτη τον κόσμο. Ένας καθηγητής έλεγε «αν θέλεις να γράψεις σενάριο, πρέπει να δεις εάν το θέμα σου αγγίζει περισσότερα από τρία εκατομμύρια κόσμο. Τότε και μόνο, πρέπει να ξεκινήσεις να γράφεις.»

Ίσως ακούγεται κάπως υπερβολικό, ωστόσο είναι ένας μεταφορικός τρόπος για να καταδείξει την ιδιαίτερη σημασία που έχει ένα σενάριο, να μπορεί να αγγίξει το ευρύ κοινό.

«Και ποια είναι η θεματική εκείνη, ικανή να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κόσμου;» γεννάται η απορία.

Ένας σεναριογράφος γράφει πηγαία χωρίς απαραίτητα να ενδιαφέρεται αν η έμπνευση του θα μπορέσει να γίνει εμπορική ή της μόδας.

Γράφουμε για κάτι που μας ταραξίζει, που μας αγκαλιάζει, που μας ζαλίζει, που μας συνεπαίρνει, μας φοβίζει, μας τρομάζει, μας θυμώνει, μας ρουφάει μέσα του. Γράφουμε για όλα εκείνα που ενυπάρχουν μέσα μας και θέλουμε να ξορκίσουμε, γράφουμε για να επέλθει η προσωπική μας λύτρωση. Γινόμαστε οι ίδιοι μέρος της ιστορίας, αφηρόμαστε εντός της.

Και πως θα μπορούσε να συμβεί διαφορετικά άλλωστε; Αν ο δημιουργός δεν έχει προσωπική δέσμευση στην ιστορία του, δεν θα αντέξει για πολύ. Κάποια στιγμή ίσως κουραστεί. Η ζωτική δύναμη ενός σεναρίου έγκειται στην καθολική συμμετοχή, ψυχή τε και σώματι, του δημιουργού του, σε αυτό.

Κάποιος εύλογα μπορεί να αναρωτηθεί «Γιατί σενάρια;»

Η αλήθεια είναι πως, ως σεναριογράφοι έχουμε την μοναδική τύχη έναντι των άλλων δημιουργών, να μπορούμε να βλέπουμε τους ήρωες μας να ζωντανεύουν στην μεγάλη ή την μικρή οθόνη και να τους μοιραζόμαστε με όλους εκείνους τους ανθρώπους που θα αγγίξουν. Πλάθουμε ένα ολόκληρο σύμπαν γύρω τους μέσα στο οποίο εξελίσσονται κάθε στιγμή.

Παίρνουμε τον θεατή και θέλουμε να τον ταρακουνήσουμε, να τον βουτήξουμε από τα σωθικά του, να τον κάνουμε δικό μας και να τον μυήσουμε στον προσωπικό μας νέο κόσμο.

Ο θεμέλιος λίθος του εγχειρήματος αυτού έγκειται στο να μπορεί η ιστορία και οι ήρωες μας να γίνονται αληθινοί. «Tell your truth» - «Πες την αλήθεια σου», λέει ο γνωστός δάσκαλος του σεναρίου Bob McKee. Έχει δίκιο. Αν γράφουμε τις ιστορίες μας, με τη δύναμη και την ειλικρίνεια της εσωτερικής μας φωνής, τότε γίνονται αληθινές.

«Πως μπορούμε να δημιουργούμε σεχνάρια που να αγγίζουν τον κόσμο;»

Η απάντηση είναι μία λοιπόν.

Γράφοντας τη δική μας αλήθεια. Εμπνεόμαστε από αυτά που ήδη γνωρίζουμε και κουβαλάμε μέσα μας. Αντλούμε υλικό από τα βάθη του χρόνου της ύπαρξης μας. Είμαστε οι ίδιοι ιστορίες, τις οποίες φέρουμε στα κύτταρα μας. Οι μύθοι, οι θρύλοι, οι παραδόσεις, τα παραμύθια, οι εμπειρίες και οι εικόνες που συγκεντρώνονται στο υποσυνείδητο μας, όλα αυτά, μαζί, συνιστούν ένα πλούσιο πρωτογενές υλικό που αντλείται από το θησαυρό του μυαλού μας και της ψυχής μας.

Ο σεναριογράφος, όσο γράφει, συντονίζεται με τα όνειρα του, τις σκέψεις του, τις εικόνες που έχει ο ίδιος συλλέξει. Παράλληλα όμως, οφείλει να συντονίζεται και με την εποχή και με την κοινωνία στην οποία ζει και αναπτύσσεται.

Τα σεχνάρια μας είναι ιστορίες με εικόνες που αφορούν όλους. - Όποιος θεωρεί ότι ένας σεναριογράφος δρα και δημιουργεί αποκομμένος από την εποχή στην οποία ζει, πλανάται. Η γραφή μας είναι σε αρμονία με το συλλογικό ασυνείδητο, όπως αυτό νοηματοδοτήθηκε από τον Καρλ Γιουνγκ.

Επιπλέον στο υλικό του μυαλού μας πάντα ενυπάρχει ο κόσμος μιας αρχετυπικής Ιστορίας!

Ο Ήρωας, ο Μέντορας, οι φίλοι και οι εχθροί, το ερωτικό ενδιαφέρον, η Σκιά, ο Γελωτοποιός είναι πρωταγωνιστές.

Η σπουδαιότητα των αρχετύπων, αναδεικνύεται από το γεγονός ότι στο Χόλυγουντ, ένα από τα πιο επιτυχημένα και δημοφιλή σεναριακά εγχειρήματα, αποτελεί η διασκευή γνωστών, παλαιότερων και σύγχρονων παραμυθιών.

Ένα άλλο θέμα το οποίο θα ήθελα να θίξω είναι η ανάγκη της εσωτερικής πειθαρχίας που απαιτείται κατά τη

διάρκεια της συγγραφικής διαδικασίας.

Καθημερινή εργασία και προσήλωση. Χρειάζεται εσωτερική δύναμη, υπομονή, επιμονή. Όμως το πάθος που μας διακατέχει ως δημιουργούς είναι πολύτιμος σύμμαχος στον αγώνα μας.

Ίσως φανώ ρομαντική με την προσέγγιση αυτή, αλλά ο ρομαντισμός και ο ιδεαλισμός συνιστούν εγγενή χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Εξάλλου, αν δεν υπήρχε μέσα μας μια ρομαντική ροπή, αναλογιζόμενοι την δυσκολία στα χρόνια της κρίσης, θα έπρεπε να είχαμε πάψει να γράφουμε.

Όμως, είμαστε μέρος ενός συνόλου δημιουργών, και παράλληλα με την καλλιτεχνική δημιουργία αυτή καθ' αυτή, έχουμε την ηθική υποχρέωση να ταράζουμε τα νερά με όπλο την πένα μας.

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό ειδικά τώρα, να μην χάνουμε την πίστη μας και να συνεχίζουμε να βλέπουμε τη ζωή με θαυμασμό και αισιοδοξία, παρά τις αγωνίες μας, διατηρώντας την παιδική μας αθωότητα και καθαρότητα στο βλέμμα.

Ίσως είναι ο ιδανικότερος τρόπος για να σταθούμε απέναντι στις πιέσεις της αντίξοης εποχής μας.

Κλείνοντας, θα ήθελα να μιλήσω πιο προσωπικά. Σε ότι με αφορά, δεν μπορώ να φανταστώ την ζωή μου χωρίς να γράφω, χωρίς λέξεις, χωρίς εικόνες. Για μένα η γραφή αποτελεί ζωτική ανάγκη και θεμελιώδη πτυχή της ύπαρξής μου.

Θα μπορούσε να είναι αλλιώς;

Αφήνω την απάντηση στον Τζων Στάιμπεκ.

«Ο συγγραφέας πρέπει να πιστεύει ότι αυτό που κάνει είναι το πιο σημαντικό πράγμα στον κόσμο. Και πρέπει να αγκιστρώνεται απ' αυτή την αυταπάτη, ακόμα κι όταν ξέρει ότι δεν είναι αλήθεια.»

Σας ευχαριστώ.

Πάνος Κοκκίδης «Χρήση του μονολόγου, σαν εργαλείο αφήγησης, στο σινεμά»

Καλησπέρα σας

Τον τελευταίο καιρό έψαχνα κάτι παλιές ταινίες προσπαθώντας να μελετήσω πιο συστηματικά το παίξιμο κάποιου σημαντικού ηθοποιού.

Στην πορεία όπως πάντα σ' αυτές τις περιπτώσεις, παρατήρησα και μερικά άλλα πράγματα άσχετα με αυτό:

Πρόσεξα ας πούμε πώς υπάρχουν κάποιες διαφορές σχετικά με τις σύγχρονες ταινίες του 2018, που αφορούν στην “εγκατάσταση” του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα.

Ηδιαφορά με στις mainstream ταινίες του αμερικανικού σινεμά μετά τη δεκαετία του 80 και τις σημερινές έχει να κάνει με την Αφήγηση στο σενάριο. Κι αυτό είναι η αφήγηση με όρους μυθιστορήματος.

Η μυθιστορηματική αφήγηση στο σινεμά δεν ήταν και πολύ της μόδας.

Πίσω στο 60 ήταν προτιμητέα η κινηματογραφική αφήγηση. Δηλαδή η εξιστόρηση της ιστορίας με εικόνες.

Ο σεναριογράφος έπρεπε να Δείξει τον leading χαρακτήρα του σε σκηνές και όχι να τον περιγράψει με λόγια. Οι σεναριογράφοι ξόδευαν κινηματογραφικό χρόνο δείχνοντας όψεις του χαρακτήρα τους, με σκηνές. Ο “κακός” ας πούμε, κλωτσούσε ένα σκυλάκι καθώς περπατούσε στο δρόμο.κλπ

Τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια το στήσιμο του χαρακτήρα γίνεται με μυθιστορηματική περιγραφική αφήγηση που είναι ενσωματωμένη στην ταινία. Δηλαδή ο σεναριογράφος δεν στήνει σκηνές για να δείξει τον “κακό”, αλλά τον περιγράφει σαν τέτοιο σε κάποια περιγραφή – αφήγηση και καθάρισε.

Αυτό γίνεται όλο και πιο συχνά στο σινεμά, μετά το 80 περίπου.

Κάποτε στις σχολές σκηνοθεσίας μας έλεγαν :

- Μη το διηγείσαι - δείχτο!

Κι εμείς οι καημένοι σπάγαμε το κεφάλι μας να

“Δείξουμε” τον χαρακτήρα με σκηνές.

Τώρα πάνε αυτά. Τώρα πια στο σινεμά του 2018 όλα έχουν αλλάξει, όλα είναι δυνατά και θεωρούνται σωστά. Ο,τι κάτσει...

Και απόδειξη;

Ποιος διανοείτο ας πούμε να φιλημάρει χωρίς τρίποδο. Χωρίς η εικόνα να είναι σταθερή και να έχει μια αρμονική κίνηση χωρίς σκαμπανεβάσματα.

Τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια είναι καλλιτεχνικό μας να τρέμει το κάδρο και η εικόνα να πλέει με νωχέλεια ή με νευρικότητα στο κενό. Απίστευτο; Κι όμως.

Αλλά ας γυρίσουμε στο σενάριο.

Η περιγραφική αφήγηση του ήρωα στις μέρες μας μπορεί να μην είναι και τόσο σινεμαδίστικη αλλά σε γλυτώνει από φιλικό χρόνο (και χρήμα). Γι αυτό ίσως και υιοθετήθηκε τόσο πολύ.

Αντί να δείχνεις με εικόνα όλα αυτά που πρέπει, για να εγκαταστήσεις τους ήρωες σου, αφηγείσαι απλά.

Ο Γουντ Αλεν δε σκάει και τόσο πολύ για την κινηματογραφικότητα, αρκεί να κάνει τη δουλειά του.

Αντί να τρέχει να περιγράψει τον ήρωα με σκηνές, τον βάζει να μονολογεί για τον εαυτό του. Δείτε αυτό.

Σκηνή από την αρχή της ταινίας *Whatever Works* (2009).

Στο τρίτο κιόλας λεπτό της ταινίας ο πρωταγωνιστής ένας μισάνθρωπος καθηγητής κάνει ένα τρίλεπτο περίπου αφηγηματικό μονόλογο για τα πιστεύω του κι ο Γούντ καθάρισε με την εγκατάσταση του χαρακτήρα γρήγορα κι ανέξοδα.

Απ’ ότι θα δείτε, ακόμα ένας μεγάλος σκηνοθέτης δε χάνει καιρό. Περιγράφει όχι μόνο τον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του, αλλά και των δευτεραγωνιστών, αλλά και ολόκληρη την ταινία με μια αφήγηση μυθιστορήματος.

Ο Σκορτσέζε αφηγείται μόνιμα και συστηματικά όχι μόνο χαρακτήρες αλλά και υποθέσεις ολόκληρες στις ταινίες του.

Πάρτε να δείτε την αρχή του *Casino* ας πούμε και θα καταλάβετε. Η ταινία ξεκινά με μια αφήγηση και συνεχίζει

έτσι λες και κάποιος αφηγείται την ταινία προφορικά!!! Οι εικόνες απλώς ντύνουν.

Αυτά σχετικά μη την κινηματογραφικότητα της αφήγησης στο Σινεμά.

ΦΩΤΑ.

Τα δέκα λεπτά που έχω στη διάθεσή μου πέρασαν. Ελπίζω να διασκεδάσατε κάπως με αυτή την παρέμβαση γιατί όλοι έχουμε γλυκά κουραστεί από το πρωί σ' αυτή την υπέροχη κινηματογραφική ημερίδα.

Αυτά. Να, σε καλά.

Αλέξανδρος Κακαβάς «Δυο λόγια ως επίλογος»

Οι περισσότεροι από τους συναδέλφους που μετείχαν σε αυτό το σεμινάριο μίλησαν λίγο έως πολύ για την κακοδαιμονία των σκηνοθετών, για την κακοδαιμονία του κινηματογράφου, για την κακοδαιμονία των κριτικών επιτροπών, για τους κατ' ευφημισμόν κριτικούς δεν έχει νόημα να πω τα ίδια και εγώ, έστω και με πιο κόσμιο τρόπο, αρθρώνοντας ένα λόγο πολιτικό- όπως συνήθως κάνω, διανθισμένο με αρκετό χιούμορ. Οπότε δεν έχω να πω πολλά πράγματα. Είμαι ένας εμπειρικός σεναριογράφος. Ουδέποτε σπούδασα κινηματογράφο ή τηλεόραση. Απεχθάνομαι τη θεωρία για τον κινηματογράφο. Ουδέποτε υπέγραφα συμβόλαιο, ακούω συνέχεια για συμβόλαια και υπογραφές και είναι ζήτημα να έχω υπογράψει ένα ή ενάμιση συμβόλαιο σε όλη μου την καριέρα 35 ετών, όπου έχω γράψει πολλά πράγματα. Απλώς μερικές φορές με έριχναν, μου έδιναν λιγότερα χρήματα από αυτά που είχαμε συμφωνήσει. Όμως σχεδόν πάντα είχα δουλειά. Ακόμα και όταν μετεπήδησα από το σενάριο στη σκηνοθεσία, επειδή κάποια στιγμή ένας Αμερικανός σεναριογράφος ο Κρίστοφερ Βόγκλερ, τον οποίο είχα παρακολουθήσει σε ένα σεμινάριο στη Ρώμη, την εποχή που είχαμε χρήματα και μπορούσαμε να παρακολουθούμε σεμινάρια στο εξωτερικό, μου είχε πει ότι έχεις πολύ έντονη προσωπικότητα και δεν σου ταιριάζει το επάγγελμα του σεναριογράφου. Σου ταιριάζει να επιβάλλεις την άποψή σου. Στο επιχείρημά μου ότι σαν σεναριογράφος επιβάλλομαι η απάντησή του ήταν ότι στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, καλώς η κακώς, επιβάλλεται ο σκηνοθέτης και ότι αυτό το επάγγελμα θα έπρεπε να ακολουθήσω. Είπα λοιπόν και εγώ ότι αφού έγινα σεναριογράφος γιατί να μη γίνω και σκηνοθέτης. Αφού σκηνοθέτησα λίγα πράγματα απεφάσισα να γίνω παραγωγός. Οφείλω να ομολογήσω ότι μου αρέσει πάρα πολύ που έχω γίνει και παραγωγός, γιατί η χώρα μας πάσχει από έλλειψη σωστής και έντιμης διαχείρισης του δημοσίου χρήματος και ο κινηματογράφος παραμένει κρατικοδίαιτος, με ό, τι συνεπάγεται αυτό.

Το 1985 ξεκίνησα να γράφω σενάρια, γράφοντας κατ' αρχάς για ντοκιμαντέρ. Έκτοτε έχω γράψει πολλά κάτι που λίγοι σεναριογράφοι έχουν κατορθώσει καθώς συνήθως τα γράφουν οι ίδιοι οι σκηνοθέτες. Αναφέρομαι φυσικά σε σενάρια για τα οποία αμείφθηκα, ακόμα και για να κάνω την έρευνα- θυμούνται ακόμα ότι το πρώτο ντοκιμαντέρ που έκανα είχε θέμα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στον κινηματογράφο. Πιστεύω ότι ήταν μια πολύ επιτυχημένη δουλειά, η οποία μου επέτρεψε να συνεχίσω και να κάνω και άλλα ντοκιμαντέρ, να κάνω ταινίες μυθοπλασίας ακόμα και να βραβευθώ, παρότι ουδέποτε έδωσα ιδιαίτερη σημασία σε οιοδήποτε βραβείο πήρα στην επαγγελματική μου πορεία. Σε αυτό που έδωσα σημασία ήταν η προσπάθεια που κατέβαλα επί σειρά ετών και συνεχίζω να καταβάλλω- να υποστηρίζω το σενάριο και τους σεναριογράφους, γιατί πιστεύω ότι το σενάριο χρειάζεται υποστήριξη τόσο από τους κρατικούς φορείς, όσο και από εμάς τους ίδιους.

Δυστυχώς και εμείς οι σεναριογράφοι δεν έχουμε αποφασίσει κατά πόσον θέλουμε να υποστηρίξουμε αυτήν την προσπάθεια, βέβαια τώρα λόγω της κρίσεως είναι πάρα πολύ δύσκολο, αλλά αναφέρομαι στις περιόδους προ αυτής, εποχές που επιτυχημένοι σεναριογράφοι έφθαναν να εισπράττουν υψηλά ποσά ως αμοιβή. Παρόλα αυτά ποτέ δεν καταφέραμε να μονοιάσουμε και δεν μιλάω συνδικαλιστικά αυτή τη στιγμή. Μιλάω ως προς τις επιλογές μας, κυρίως ως προς το να μην επιτρέπουμε να προσβάλλεται η δουλειά μας και κατ' επέκταση εμείς οι ίδιοι, γιατί η δουλειά μας αντιπροσωπεύει τον εαυτό μας. Δυστυχώς οι περισσότεροι από εμάς- θα εξαιρέσω ορισμένους που ήταν πολύ επιτυχημένοι και οι σταθμοί τους είχαν περι πολλού- ανεχόμεσταν τέτοιες καταστάσεις. Κι αν στην τηλεόραση καταφέραμε να επιβληθούμε με την αξία της δουλειάς μας και την ποιότητα του έργου μας στον κινηματογράφο δεν το καταφέραμε ποτέ.

Αγωνίστηκα επί σειρά ετών, με την υποστήριξη διαφόρων συναδέλφων, να αλλάξουμε το καθεστώς της αδικαιολόγητης μονοκρατορίας των σκηνοθετών, οι οποίοι υποστηρίζονταν από συγκεκριμένους κρατικούς φορείς και κριτικούς κινηματογράφου, και που η απουσία σεναρίου

τους προσέφερε την ευκολία να χαρακτηρίζουν την αποτυχία του έργου τους ως καλλιτεχνική άποψη, επειδή λόγω της απουσίας σεναρίου, ουδείς μπορούσε να συγκρίνει το τελικό αποτέλεσμα με το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Αυτό δυστυχώς συνέβαινε, ήδη από το 1995 που έγινα μέλος της Ένωσης Σεναριογράφων. Από το 2005, εποχή που η Ένωση άρχισε να μεταλλάσσεται σε πολιτιστικό φορέα, ευτυχές γεγονός, οι περισσότεροι σεναριογράφοι και σεναριογράφοι-σκηνοθέτες που είναι σήμερα εδώ μαζί μας, συμφωνούν με αυτή την αλλαγή αντίληψης και εξ ου πλέον η Ένωση έχει αρχίσει να απευθύνεται σε σας. Σε όλον τον κόσμο που αγαπά το θέαμα. Απευθύνεται στον κόσμο, προσπαθώντας να ανακαλύψει νέους ανθρώπους οι οποίοι να επιθυμούν να ασχοληθούν με αυτήν την υπέροχη τέχνη του σεναρίου. Για αυτόν το λόγο εξάλλου διεξάγουμε αυτού του είδους τα σεμινάρια, η πραγματοποίηση των οποίων είναι αρκετά δύσκολη. Φανταστείτε πόσο δύσκολο είναι για κάποιον από εμάς να μιλήσει για κάτι που έχει βιώσει και να προσπαθήσει να το αναμεταδώσει ώστε να γίνει αντιληπτό στους εν δυνάμει σεναριογράφους ώστε οι τελευταίοι να αφομοιώσουν οτιδήποτε γόνιμο και εποικοδομητικό από τον λόγο του, προκειμένου να τα μετουσιώσουν σε δικό τους, προσωπικό λόγο. Έχουν αλλάξει και οι συνθήκες από τότε που ξεκίνησα να γράφω σενάρια μυθοπλασίας κατά παραγγελία. Στην επαγγελματική μου πορεία δεν ξέρω και εγώ ο ίδιος πόσα βιβλία έχω διασκευάσει ή πόσα σενάρια έχω γράψει παρ' όλο που αδυνατούσα, και ακόμα αδυνατώ να ακούω φληναφήματα επί μακρόν. Άλλοι συνάδελφοι μου είχαν αυτό το χάρισμα εξ ου και θεωρούντο συνεργάσιμοι.

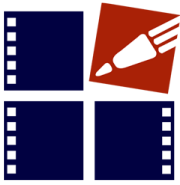
Οπότε εξ αυτού και μόνον του ελαττώματος θεωρώ ότι δεν μπορώ να δώσω συμβουλές. Είμαι όμως της γνώμης ότι οιοσδήποτε αγαπά αυτό που κάνει, θα καταφέρει τελικά να το κάνει καλά, καλλίτερα άσχετα εάν το έχει σπουδάσει ή όχι- δεν πιστεύω ότι οι τέχνες σπουδάζονται. Άλλωστε οι περισσότεροι από εμάς δεν έχουμε σπουδάσει το επάγγελμά μας. Είμαστε αυτοδίδακτοι, αναφέρομαι πάντα στο σενάριο, όλοι μάθαμε δίπλα σε κάποιον άλλο, μαζί με άλλους, διαβάζοντας και παρακολουθώντας ταινίες και σειρές. Εγώ είχα την τύχη,

στην αρχή της σταδιοδρομίας μου να συνεργασθώ με τον άκρως επικριτικό Παύλο Τάσσιο- έναν ιδιαίτερα δύσκολο άνθρωπο και ήκιστα συνεργάσιμο σκηνοθέτη- κατείχε όμως πολύ καλά την τέχνη του σεναρίου, είχε μάλιστα βραβευθεί με δύο βραβεία στη Θεσσαλονίκη και με τον εξίσου δύσκολο και απαιτητικό Διαγόρα Χρονόπουλο, δυο ανθρώπους, δυο σκηνοθέτες που με βοήθησαν να εξελιχθώ.

Αυτό που λέω πάντα στους συμμετέχοντες στα σεμινάρια που διοργανώνει η Ένωση είναι να βρουν ανθρώπους που αγαπούν το σενάριο και με κάποιον τρόπο να τους παρακολουθούν, να τους βοηθούν και βοηθώντας τους θα μάθουν. Η δουλειά μαθαίνεται πάνω στη δουλειά. Ακόμα και μετά από το σημερινό σεμινάριο εάν σταχυολογήσετε όσα ακούσατε, θα βρείτε τι σας ταιριάζει. Ειδικά το σενάριο είναι συναισθημα, είναι ψυχή. Όλοι όσοι βρίσκεστε εδώ εν δυνάμει μπορείτε να γράψετε. Εάν έχετε την υπομονή και την επιμονή, τη θέληση και κυρίως το πνεύμα συνεργασίας, καθώς και να μπορείτε να ανέχεστε, τουλάχιστον στην αρχή τα κακώς κείμενα, μία κακή απρεπή συμπεριφορά από τους ανθρώπους που ελέγχουν το τελικό αποτέλεσμα του έργου σας, πιστεύω ότι θα μπορέσετε να γράψετε κάτι όμορφο και αξιοπρεπές, με απήχηση στον κόσμο, που θα σας καταξιώσει ως επαγγελματίες σεναριογράφους.

Ας ευχαριστήσω λοιπόν τους επίτιμους προσκεκλημένους της Ένωσης και τα μέλη της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος που συνέβαλαν στην διεξαγωγή αυτού του σεμιναρίου για τα τριάντα έτη της Ένωσης.

Κυρίως όμως όλους εσάς για την παρουσία σας, εδώ σήμερα.



**ΕΝΩΣΗ
ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΩΝ
ΕΛΛΑΔΟΣ**

Αβδούλος, Γεωργιάδης, Δήμος, Κακαβάς, Καπώνης, Κοκκίδης, Κωνσταντινόπουλος, Μανουσάκης, Μαρούδας, Μαυρόγιαννης, Μπελεγράτη, Μυλωνάς, Παπαπέτρος, Ρίγγα, Σιμιτζής, Σκουμπέλος, Σοφιανόπουλος, Σπηλιόπουλος, Σωτηρίου, Σωτηροπούλου, Τσάγκαρης, Τσάμπρας, Τσολιάς, Τωμαδάκη, Φλωράκης, Χατζησοφιά.

26 Έλληνες σεναριογράφοι και φίλοι του σεναρίου στο πλαίσιο του εορτασμού των 35 ετών συνεχούς παρουσίας της Ένωσης Σεναριογράφων Ελλάδος στην πολιτιστική κίνηση της χώρας εκθέτουν την άποψή τους για το σενάριο, θυμούνται καλές αλλά και δύσκολες στιγμές τους, αναφέρονται στους συνεργάτες και τις συνεργασίες τους, με δυο λόγια, μιλούν για...
“Εμπειρίες που δεν διδάσκονται”

Τα κείμενα προέρχονται από την ημερίδα που διεξήχθη από την Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος την 3^η Μαρτίου 2018 στο ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης

ISBN 978-618-5386-47-4



9 786185 386474