



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**Οι ελληνικές τηλεοπτικές σαπουνόπερες και οι επιδράσεις τους
στο κοινό**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Δήμητρα Τσόλκα
A.M. 0407012

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Αναπληρωτής Καθηγητής Ι. Σκαρπέλος (επιβλέπων)

Αναπληρωτής Καθηγητής Γ. Πασχαλίδης

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μ. Ψύλλα

Αθήνα, Ιούνιος 2015

Copyright © Δήμητρα Τσόλκα, 2015

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς το συγγραφέα.

Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν την συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευτεί ότι εκφράζουν τις επίσημες θέσεις του

Στον σύζυγο μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Το ερευνητικό ερώτημα και η επιλογή μεθοδολογίας.....	9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

1.1. Τι είναι η σαπουνόπερα;.....	13
1.2. Η προέλευση του όρου.....	17
1.3. Είδη σαπουνόπερας.....	19
1.3.1. <i>Οι πατριαρχικές σαπουνόπερες</i>	20
1.3.2. <i>Οι κοινοτικές σαπουνόπερες</i>	22
1.3.3. <i>Οι δυαδικές σαπουνόπερες</i>	23
1.4. Μα είναι αυτό σαπουνόπερα;.....	24
1.4.1. <i>Εβδομαδιαία μελοδραματικά σήριαλ</i>	25
1.4.2. <i>Τηλενουβέλες</i>	26
1.4.3. <i>Reality shows</i>	27
1.4.4. <i>Docusoaps</i>	28
1.5. Οι πρώτες έρευνες κοινού.....	29
1.6. Νεότερες μελέτες και άρθρα.....	30

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ιστορία της σαπουνόπερας

2.1. Οι πρόγονοι της σαπουνόπερας.....	39
2.2. Η απαρχή και η εξέλιξη του είδους στις Ε.Π.Α.....	40
2.3. Η σαπουνόπερα στην Ευρώπη.....	47
2.4. Η διαδρομή του είδους στην Ελλάδα.....	49
2.5. Η παγκόσμια διαμόρφωση του είδους.....	58
2.5.1. <i>Αυστραλία</i>	58
2.5.2. <i>Ασία</i>	59
2.5.3. <i>Αφρική</i>	61
2.5.4. <i>Τα «τηλεμυθιστορήματα» στον Καναδά</i>	62
2.5.5. <i>Η άνθιση της τηλενουβέλας στη Λατινική Αμερική</i>	63

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Το σενάριο της σαπουνόπερας

3.1. Η δομή του σεναρίου της σαπουνόπερας.....	65
3.1.1. <i>Η δίχως τέλος αφήγηση</i>	65
3.1.2. <i>Οι πολλαπλοί χαρακτήρες</i>	74
3.1.3. <i>Οι παράλληλες ιστορίες</i>	77
3.1.4. <i>Η έννοια του χρόνου</i>	80
3.1.5. <i>Η έννοια του χώρου</i>	82
3.1.6. <i>Η δομή του επεισοδίου</i>	84
3.1.7. <i>Η μέθοδος του “cliffhanger”</i>	88
3.2. Τα αφηγηματικά μέσα.....	90

3.3	Η θεματολογία της σαπουνόπερας.....	94
3.3.1.	<i>Τι δεν πρόκειται να δούμε και γιατί</i>	96
3.3.2.	<i>Τι πρόκειται να δούμε και γιατί</i>	102
3.3.2.1.	<i>Έρωτα, σεξ, γάμο, απιστία, χωρισμό, φιλία</i>	102
3.3.2.2.	<i>«Ενδιαφέρουσες» καταστάσεις: το ζήτημα της πατρότητας, η έκτρωση, η αποβολή, η υιοθεσία</i>	105
3.3.2.3.	<i>Είναι κανείς εκεί; Παρακολουθήσεις, δολοπλοκίες, συνωμοσίες και ίντριγκες</i>	107
3.3.2.4.	<i>Εγκλημα και τιμωρία: δολοφονίες, απαγωγές, εκβιασμοί, οικονομικά και σεξουαλικά εγκλήματα, εμπρησμοί, εμπόριο ναρκωτικών, δίκες, φυλακίσεις, αυτοδικία</i>	108
3.3.2.5.	<i>Γιατρέ μου, θα ζήσει; Ασθένειες, ατυχήματα, αυτοκτονία, εθισμός, αναπηρίες</i>	110
3.3.2.6.	<i>Επιχειρησιακές σχέσεις: δανεισμός, χρεοκοπία</i>	112

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 : Η ελληνική παραγωγή σαπουνόπερας

4	Η παραγωγή σαπουνόπερας.....	114
4.1.	Η προ-παραγωγή της σαπουνόπερας.....	118
4.2.	Οι συντελεστές.....	119
4.2.1.	<i>Δουλεύοντας με δύο συνεργεία</i>	123
4.3.	Η διαδικασία του γυρίσματος.....	125
4.4.	Η σκηνοθεσία της σαπουνόπερας.....	129
4.4.1.	<i>Η τηλεσκηνοθεσία</i>	130
4.4.2.	<i>Η σκηνοθεσία των ηθοποιών</i>	134
4.5.	Η εικόνα της σαπουνόπερας.....	138
4.5.1.	<i>Η σκηνογραφία</i>	138
4.5.2.	<i>Η φωτογραφία</i>	139
4.5.3.	<i>Το “styling”</i>	139
4.6.	Ο ήχος της σαπουνόπερας.....	140
4.6.1.	<i>Η μουσική επένδυση</i>	141
4.7.	Οι τίτλοι αρχής και τέλους.....	143
4.8.	Το μοντάζ.....	143

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Οι επιδράσεις της σαπουνόπερας στο κοινό

5.1.	Η ποιοτική έρευνα.....	145
5.1.1.	<i>Συμμετοχική παρατήρηση</i>	146
5.1.2.	<i>Συνέντευξη σε βάθος</i>	150
5.2	Η επιλογή του δείγματος.....	153
5.3	Η σχέση του κοινού με τις σαπουνόπερες.....	157
5.3.1.	<i>Η σχέση «εξάρτησης»</i>	159
5.3.2.	<i>Το καθημερινό τελετουργικό</i>	163
5.3.3.	<i>Η «ενοχική» απόλαυση</i>	166
5.3.4.	<i>Η χρήση της σαπουνόπερας ως μέσο κοινωνικοποίησης</i>	170
5.4	Η ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες.....	176
5.5	Η ταύτιση του κοινού με τις ιστορίες.....	186

5.6	Το είδος της ικανοποίησης του κοινού.....	199
5.7	Συμπεράσματα.....	205

ABSTRACT.....	209
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ.....	210
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	220

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στα πλαίσια της διατριβής εξετάζονται οι ελληνικές τηλεοπτικές σαπουνόπερες και οι επιδράσεις τους στους/ στις πιστούς/ ες τηλεθεατές/ τριες τους. Στόχος της μελέτης είναι η παραγωγή και ανάλυση ποιοτικών δεδομένων αναφορικά με τη σχέση του κοινού με αυτού του είδους τα προγράμματα. Για τον σκοπό αυτό επιλέχθηκαν αποκλειστικά ποιοτικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, όπως αυτές της ανάλυσης περιεχομένου, της αρχειακής έρευνας, της συμμετοχικής παρατήρησης και της συνέντευξης σε βάθος.

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο προσδιορίζεται το είδος των προγραμμάτων, που στην παρούσα εργασία αναφέρονται ως σαπουνόπερες, διερευνάται η προέλευση του όρου, αναλύονται τα παραπλήσια είδη, καταγράφονται παλιότερες και νεότερες μελέτες σχετικές με τις πιθανές επιδράσεις του και γίνεται μια πρωταρχική αιτιολόγηση της επιλογής της μεθοδολογίας σε σχέση με τους στόχους της έρευνας.

Ακολουθεί μια εκτενής ιστορική αναδρομή της διαδρομής του είδους, από τις πρώτες εκδόσεις σε μορφή σήριαλ στην Ευρώπη και την πρώτη ραδιοφωνική σαπουνόπερα στο Σικάγο, έως την σύγχρονη διαμόρφωση και εξέλιξή του στην ελληνική και παγκόσμια παραγωγή.

Το επόμενο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια λεπτομερή ανάλυση περιεχομένου του σεναρίου της σαπουνόπερας εξετάζοντας πιθανούς τρόπους πρόσληψης των προγραμμάτων αυτών σε σχέση με την ιδιάζουσα δομή του σεναρίου τους, τα περίπλοκα αφηγηματικά τους μέσα και τις ευφάνταστες ιστορίες που διαμορφώνουν τη θεματολογία του. Στη συνέχεια περιγράφεται η διαδικασία παραγωγής των ελληνικών καθημερινών σήριαλ, με στόχο τη διερεύνηση του βαθμού επιρροής των ιδιαίτερων συνθηκών, στις οποίες αυτή λαμβάνει χώρα, στο τελικό αποτέλεσμα και κατ' επέκταση τις ενδεχόμενες επιδράσεις τους.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, που αφορά στην έρευνα, επεξηγούνται η επιλογή της μεθοδολογίας, του δείγματος και τα αποτελέσματα της. Πιο συγκεκριμένα, αναλύονται τα ευρήματα αναφορικά με τις διαδικασίες κοινωνικοποίησης του κοινού μέσω της θέασης και του σχολιασμού των επεισοδίων, την σχέση του με τις σαπουνόπερες, το βαθμό ταύτισής του με τους χαρακτήρες και τις ιστορίες και το είδος της ικανοποίησής

του. Ακολουθεί μια σύντομη θεώρηση του συνόλου της μελέτης και προτάσεις για μελλοντική αξιοποίηση των ευρημάτων.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Το ερευνητικό ερώτημα και η επιλογή μεθοδολογίας

Λαμβάνοντας υπόψη τις επιδράσεις τους είδους, που έχουν καταγραφεί αλλά κι εκείνες που έχουν υποτεθεί, σε συνδυασμό με την γνώση μου για την προχειρότητα, επιπολαιότητα και απαξία με την οποία αντιμετωπίζεται το είδος από τους συντελεστές της ελληνικής παραγωγής -λόγω της εμπειρίας μου ως εργαζόμενη στην σαπουνόπερα «Έρωτας» (ANT1 2004-2008)- αλλά και από μέλη του κοινού των μέσων μαζικής επικοινωνίας, επέλεξα να μελετήσω τον αντίκτυπο των σύγχρονων ελληνικών σαπουνόπερων στο σύγχρονο ελληνικό κοινό στην προσπάθειά μου να διερευνήσω τον τρόπο, με τον οποίο εκλαμβάνεται σήμερα το δημοφιλέστερο είδος τηλεοπτικής μυθοπλασίας στην Ελλάδα.

Ως πρωταρχικός στόχος της συγκεκριμένης μελέτης, έπειτα από τον προσδιορισμό του είδους, ορίζεται η μελέτη της ιστορίας του στην εγχώρια και παγκόσμια παραγωγή. Ο κύριος σκοπός της διερεύνησης των πιθανών επιδράσεων του είδους πρόκειται να περατωθεί σφαιρικά και με αποκλειστικά ποιοτικές μεθόδους έρευνας. Η μελέτη του σεναρίου των ελληνικών σαπουνόπερων, με τη μέθοδο της ανάλυσης κειμένου, η διαδικασία παραγωγής του μέσω συμμετοχικής παρατήρησης και συνεντεύξεων με συντελεστές όλων των ειδικοτήτων και η έρευνα κοινού με τις μεθοδολογικές προσεγγίσεις της συμμετοχικής παρατήρησης και της συνέντευξης σε βάθος.

Οι Hirsh και Newcomb, υποστηρίζουν ότι οι τηλεκριτικοί προσπαθούν να αναλύσουν το «κείμενο» των μυθοπλαστικών έργων που οι ίδιοι/ες εκλαμβάνουν, αγνοώντας την διαδικασία παραγωγής του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα μέλη του κοινού το αντιλαμβάνονται, θεωρώντας τα ανέκδοτα να το αξιολογήσουν και να το εκλάβουν διαφορετικά από τους/ τις ίδιους/ ες (in Newcomb, 1994: 504). Υποθέτουν δηλαδή, όχι μόνο τις προθέσεις των παραγωγών και των δημιουργών αλλά και τις αντιδράσεις του κοινού, χωρίς να έχουν μελετήσει καμία από τις δύο πλευρές, δημιουργώντας έτσι ένα αρνητικό κλίμα προκατάληψης, δίχως πραγματικά δεδομένα.

Επιπλέον, ο υπερβάλλον ζήλος των συντελεστών της τηλεοπτικής βιομηχανίας για αυτοκριτική, έχει μετατρέψει την μελέτη των φαινομένων της τηλεόρασης, σε φαινόμενο της τηλεόρασης. Ο Todd Gitlin παρατηρεί ότι από πολύ νωρίς, η κριτική για

τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, επικοινωνήθηκε και ασκήθηκε μαζικά, επισημαίνοντας ότι η συνεχής και μαζική ανάλυση κινηματογραφικών ταινιών, τηλεοπτικών εκπομπών, βιβλίων κ.α., τείνει να μετατραπεί σ' ένα είδος «επικρατούς κουτσομπολιού» (high-toned gossip), (Gitlin in Newcomb, 1994: 519).

Αυτή η συνειδητοποίηση έγινε από τα πρώτα κιόλας στάδια της μελέτης, στη διάρκεια των οποίων απευθύνθηκα κυρίως σε επαγγελματίες όλων των ειδικοτήτων από το χώρο της ελληνικής παραγωγής σαπουνόπερας. Η πρώτη μου διαπίστωση αφορούσε στο ότι η πλειοψηφία των εργαζόμενων τους είδους όχι μόνο θεωρούσε τον όρο σαπουνόπερα υποτιμητικό αλλά δεν τον αποδεχόταν και ως σωστό θεωρώντας σαπουνόπερες μόνο τα παλιότερα έργα του Φώσκολου και αποκαλώντας την νέα γενιά των ελληνικών σαπουνόπερων, καθημερινά σήριαλ. Μεγαλύτερη όμως εντύπωση μου προκάλεσε το γεγονός ότι, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, οι περισσότεροι από τους συντελεστές του είδους υποστήριζαν ότι δεν έχουν παρακολουθήσει ποτέ καθημερινά σήριαλ και πολλοί από αυτούς, ούτε καν αυτά στα οποία εργάζονται.

Η επιλογή της συμμετοχικής παρατήρησης, ως πρωταρχικής μεθοδολογίας, και της συνέντευξης σε βάθος, ως δευτερεύουσας, για τη διεξαγωγή της έρευνας για τις επιδράσεις των ελληνικών σαπουνόπερων στο κοινό, καθορίστηκε στη συγκεκριμένη μελέτη από την ιδιομορφία του είδους και κυρίως από την ιδιαίτερη σχέση που αυτό έχει με τους πιστούς/ές τηλεθεατές/τριες του. Η Dorothy Anger στην εργασία της για την αντίληψη της κοινωνίας μέσα από τις σαπουνόπερες, κάνει έναν πολύ ενδιαφέρον και ικανοποιητικά εύστοχο παραλληλισμό της προτίμησης του κοινού στα καθημερινά σήριαλ με αυτή στο χαβιάρι, χαρακτηρίζοντας την παρακολούθησή τους, επίκτητο γούστο (1999:127).

Σε αντίθεση με τις εκπομπές και τα άλλα τηλεοπτικά έργα μυθοπλασίας, για τα οποία μπορεί κανείς να διαμορφώσει μια σχετικά ολοκληρωμένη άποψη από τα πρώτα μόλις επεισόδια της προβολής τους, δύσκολα μπορεί κανείς να αξιολογήσει με επάρκεια τις σαπουνόπερες, αν δεν έχει αφιερώσει αρκετό χρόνο στη θέαση τους. Οι αμύητοι στο είδος τηλεθεατές/τριες εύκολα εκφράζουν την αποστροφή τους για αυτά τα προγράμματα ή ακόμη και για το κοινό τους, υιοθετώντας την επικρατούσα άποψη ότι πρόκειται για βαρετά σήριαλ χαμηλής ποιότητας που είναι ασήμαντα ακόμη και ως αντικείμενα μελέτης. Πράγματι, είναι σχεδόν αδύνατο για κάποιον που δεν παρακολουθεί μία

συγκεκριμένη σαπουνόπερα και δεν είναι εξοικειωμένος με το είδος γενικότερα, να βγάλει κάποιο νόημα ή να πάρει κάποιου είδους ικανοποίηση από την θέαση ενός ή δύο μεμονωμένων επεισοδίων.

Για αυτό το λόγο, πρωταρχικά, κι έπειτα για πολλούς ακόμη που θα εξηγηθούν στο κεφάλαιο που αφορά στην έρευνα, από τα πρώιμα στάδια αυτής της μελέτης για τις επιδράσεις των σαπουνόπερων απορρίφτηκε η ιδέα χρήσης ποσοτικών μεθόδων έρευνας, όπως αυτή του ερωτηματολογίου. Όχι μόνο γιατί το είδος είναι μάλλον απίθανο να μπορεί να ασκήσει οποιοδήποτε τύπου επιρροή σε ευκαιριακούς «χρήστες», όπως δυνητικά θα συνέβαινε με κάποια εκπομπή, εβδομαδιαίο επεισόδιο, ταινία ή ακόμη και βιβλίο, αλλά και γιατί ο τρόπος, με τον οποίο αντιλαμβάνονται αυτοί οι περιστασιακοί χρήστες το είδος (audience perception), είναι ξέχωρος από τους ίδιους τους ερμηνευτικούς του κώδικες.

Κατά συνέπεια κρίθηκε σκόπιμο η έρευνα σχετικά με τις επιδράσεις των ελληνικών σαπουνόπερων στο ελληνικό κοινό να επικεντρωθεί σε μια πιο συγκεκριμένη ομάδα «φανατικών» τηλεθεατών/ τριών παρά σ' ένα ευρύτερο κοινό, λόγω της αμφίβολης εφαρμογής των συμβατικών κανόνων δειγματοληψίας στο συγκεκριμένο ερευνητικό ερώτημα για την εξαγωγή έγκυρων συμπερασμάτων.

Επιπλέον, θεωρήθηκε ότι η εγκυρότητα των αποτελεσμάτων θα κινδύνευε, σε περίπτωση χρήσης ποσοτικών μεθόδων διερεύνησης των επιδράσεων των σαπουνόπερων, εξαιτίας του «κοινωνικού στίγματος» του κοινού του είδους. Τόσο τα αποτελέσματα των ποσοτικών ερευνών, που υπερτονίζουν την προτίμηση σε αυτούς τους είδους τα προγράμματα, των τηλεθεατριών χαμηλού βιοτικού και μορφωτικού επιπέδου, υποβαθμίζοντας την αξία των μικρότερων ποσοστών που περιλαμβάνουν ανθρώπους (άνδρες και γυναίκες) διαφόρων κοινωνικών τάξεων, μορφωτικών επιπέδων και ηλικιών όσο και τα άρθρα των Ελλήνων και Ελληνίδων τηλεκριτικών, που κατακρεουργούν άκριτα το είδος σχεδόν από συνήθεια, έχουν ανάγκη την παρακολούθηση σαπουνόπερας αλλά και την ίδια την ονομασία του είδους σε ζήτημα «ταμπού».

Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη μεθοδολογία δεν επιλέχθηκε απλώς ως επιβεβλημένη σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα αλλά ενσυνείδητα ως καταλληλότερη και ενδεδειγμένη για τη μελέτη κοινωνικών και επικοινωνιακών φαινομένων. Ο Kleaning (Flick, p.258) υποστηρίζει ότι οι ποιοτικές μέθοδοι μπορούν να «σταθούν» χωρίς την

υποστήριξη των ποσοτικών, ενώ οι ποσοτικές χρειάζονται τις ποιοτικές για να μπορούν να εξηγήσουν τα δεδομένα τους. Σύμφωνα με τον Νίκο Λέανδρο τα ποσοστά μέτρησης τηλεθέασης δεν εξετάζουν το βαθμό ικανοποίησης ή ακόμη και κατανόησης ενός προγράμματος, αλλά απλώς απαντούν στο ερώτημα τι προγράμματα επιλέγουν να παρακολουθήσουν οι διάφορες κατηγορίες κοινού (Λέανδρος, 2000: 299). Επίσης, πολύ μεγάλη έμφαση έχει δοθεί στις τελευταίες έρευνες στην έλλειψη προσοχής στη θέαση τηλεόρασης (Newman, de Sola Pool in Cantor, 1986: 73). Η Ien Ang (in Newcomb, 1994: 367-383) κάνει λόγο για ένα άλλο κοινό, από αυτό που εξετάζουν οι ποσοτικές μετρήσεις τηλεθέασης, το οποίο ονομάζει «πραγματικό κοινό» εκλαμβάνοντας τη διαδικασία της θέασης ως μία πολύ-παραγοντική και συγκυριακή διεργασία που διαμορφώνεται περισσότερο από μικρό- καταστάσεις (micro- situations) και όχι από τις «κανονικότητες» στη συμπεριφορά θέασης, που υποθέτουν οι επιχειρήσεις των μέσων. Αντίστοιχα ο Fiske (1989: 57) παρατηρεί ότι καθένας/ καθεμία τηλεθεατής/τρια μπορεί σε διαφορετικές χρονικές στιγμές να είναι ένα διαφορετικό υποκείμενο μελέτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1 Τι είναι η σαπουνόπερα;

Τι είναι η σαπουνόπερα; Υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος ορισμός που να συνοψίζει την ουσία του συγκεκριμένου είδους; Υπάρχουν δεδομένα χαρακτηριστικά που έχουν να κάνουν είτε με τη θεματολογία είτε με την συχνότητα και την ώρα μετάδοσης, είτε με την διάρκεια προβολής ή ακόμα και με τον τρόπο γραφής, τους χαρακτήρες και τη σκηνοθεσία που να ορίζουν κάποια συγκεκριμένα τηλεοπτικά ή ραδιοφωνικά είδη ως σαπουνόπερες; Κατά κύριο λόγο οι ορισμοί των διαφόρων τηλεοπτικών ειδών, όπως παραδείγματος χάρη της κωμωδίας καταστάσεων (sitcom) ή των talk shows, είναι συγκεκριμένοι και διαχρονικοί και έχουν διαμορφωθεί έπειτα από μελέτη της εξέλιξης καθενός από τα είδη αυτά μέσα στον χρόνο και τον τόπο που κυρίως εδραιώθηκαν. Για αυτό το λόγο, ελάχιστες διαφοροποιήσεις μπορούν να παρατηρηθούν στους ορισμούς που καθένας/ καθεμία μελετητής/τρια τους έχει προσδώσει. Όσο αφορά όμως στη σαπουνόπερα, μπορεί κανείς να διακρίνει πολλές και καίριες διαφοροποιήσεις σχετικά με τους ορισμούς, οι οποίοι έχουν κατά καιρούς αποδοθεί στο συγκεκριμένο είδος. Αυτό κατά κύριο λόγο συμβαίνει γιατί η σαπουνόπερα είναι ένα είδος που συνεχώς αλλάζει, εξελισσόμενο και προσαρμοζόμενο στις εκάστοτε ανάγκες της τηλεοπτικής αγοράς, μια και αδιαμφισβήτητα πρόκειται για ένα είδος άκρως εμπορικό. Παρόλα αυτά, αναγκαίο κρίνεται να παρατεθούν σε αυτό το σημείο κάποιοι από τους επικρατέστερους ορισμούς, καθώς και να διευκρινιστεί το συγκεκριμένο είδος με το οποίο πρόκειται να ασχοληθεί αυτή η μελέτη.

Ορισμένοι ερευνητές όπως η Laura Mumford επιμένουν στη σημασία «της καθημερινότητας», δηλαδή της καθημερινής ημερήσιας προβολής. Με τον όρο σαπουνόπερα χαρακτηρίζουν τα χωρίς δεδομένο τέλος (φινάλε), ημερήσια καθημερινά μυθοπλαστικά προγράμματα τα οποία προβάλλονται πέντε φορές την εβδομάδα (1995: 33). Χρησιμοποιώντας τον συγκεκριμένο ορισμό αποκλείει τα σήριαλ που δεν

προβάλλονται καθημερινά καθώς κι εκείνα που προβάλλονται κατά τη διάρκεια της ζώνης υψηλής τηλεθέασης (prime time, 21:00- 23:00)¹.

Η εγκυκλοπαίδεια Britannica², το Λεξικό της Αμερικανικής Αργκό (Dictionary of American Slang (Allen, 1985: 9) αλλά και οι ερευνήτριες Hilary Kingsley (1988:1) και Charlotte Brunson (1995, in Allen: 49) υπερτονίζουν το ρόλο που διαδραματίζει το κοινό, στο οποίο απευθύνεται, (target audience) στον χαρακτηρισμό ενός προγράμματος ως σαπουνόπερα. Ως σαπουνόπερα ορίζουν μία συνεχόμενη ιστορία που στοχεύει κατά κύριο λόγο στο γυναικείο κοινό και αφορά στην ιστορία μίας εκτεταμένης οικογένειας ή μιας ομάδας χαρακτήρων οι οποίοι ζουν ή εργάζονται κοντά ο ένας στον άλλο, της οποίας κάθε επεισόδιο, που μπορεί να προβάλλεται είτε καθημερινά, είτε εβδομαδιαία, είτε μερικές φορές μες την εβδομάδα, πραγματεύεται αισθήματα και συναισθήματα και όχι ιδέες.

Από την άλλη μεριά, η Christine Geraghty προσπάθησε να προσαρμόσει τους ήδη υπάρχοντες ορισμούς στη μελέτη της «Women and soap opera: a study of prime time soaps» δίνοντας έμφαση κυρίως στη δομή και εξέλιξη των βασικών ιστοριών που πραγματεύονται τα προγράμματα αυτού του είδους. Υποστήριξε ότι ένα πρόγραμμα μπορεί να χαρακτηριστεί σαπουνόπερα όχι τόσο λόγω της καθημερινής ή ημερήσιας προβολής του, ούτε εξαιτίας του γεγονότος ότι απευθύνεται κυρίως σε γυναικείο κοινό αλλά διότι πραγματεύεται ιστορίες οι οποίες απασχολούν το κοινό κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν ζήτημα δημόσιου ενδιαφέροντος και αναρότησης. (1991:4) Χαρακτηριστικό παράδειγμα το κλασικό πλέον ερώτημα «Ποιος πυροβόλησε τον JR;» (Who shot JR?) το οποίο εμφανίστηκε ως «teaser» μετά το τέλος της πρώτης σεζόν προβολής του «Dallas» και ταλάνισε το κοινό ανά τον κόσμο, όπου και προβλήθηκε το συγκεκριμένο σήριαλ. Την ίδια άποψη συμεριζεται και η Ien Ang η οποία εκπόνησε μια μελέτη σχετική με το «Dallas»³. Κατατάσσουν δηλαδή στις σαπουνόπερες, ακόμη κι εβδομαδιαία σήριαλ, που προβάλλονται κατά τη διάρκεια της ζώνης «prime time» (ζώνη υψηλής τηλεθέασης, 21:00- 23:00), ανάλογα με τη θεματολογία τους, τους χαρακτήρες και τη δομή του σεναρίου, ακόμη κι αν πρόκειται για πιο ακριβές και προσεγμένες

¹ Υπάρχει και η άποψη ότι η ζώνη υψηλής τηλεθέασης στην Ελλάδα διαρκεί την τελευταία δεκαετία μέχρι τις 24:00, ενώ στις Ε.Π.Α. ξεκινά από τις 20:00 (μέχρι τις 23:00), τηλεφωνική συνέντευξη με την Νάταλι Γούντφιλντ, διευθύντρια τμήματος τηλεθέσεων του ANTI.

² Britannica.com

³ Watching Dallas : soap opera and the melodramatic imagination / Ien Ang. London : Methuen, 1985

παραγωγές που γυρίζονται με μονοκάμερο σύστημα, σε φυσικούς χώρους και απευθύνονται σε ένα πιο ευρύ «καταναλωτικό» κοινό.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειώσουμε τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει η έλλειψη προδιαγεγραμμένου φινάλε (τέλους), με την μορφή κάθαρσης ή λύσης (κλεισίματος), στον χαρακτηρισμό ενός προγράμματος ως σαπουνόπερας ή όχι. Η «δίχως τέλος» φύση της σαπουνόπερας, που διαμορφώθηκε κυρίως από τους περιορισμούς της παραγωγής της, καταφέρνει να δώσει στους θεατές μία αίσθηση αβεβαιότητας, δηλαδή πραγματικότητας. Το «απρόβλεπτο μέλλον», το οποίο σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να προδιαγραφεί, είναι ένα συστατικό «κλειδί» του συγκεκριμένου είδους. Χτίζεται, κατά αυτό τον τρόπο μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στο κοινό και τα σήριαλ αυτά σε σχέση με τα υπόλοιπα δραματικά σήριαλ σε συνέχειες, που έχουν προκαθορισμένο αριθμό επεισοδίων και συγκεκριμένη λύση στην βασική ιστορία των πρωταγωνιστών/ στριών. Αυτό το συστατικό είναι και ο λόγος για τον οποίο στις τελευταίες μελέτες παρατηρείται μία διαφοροποίηση ανάμεσα στις σαπουνόπερες και κάποια παραπλήσια είδη όπως τα τηλεμυθιστορήματα (téléromans) που παράγονται στον Καναδά, και τις τηλενουβέλες (telenovelas) που παράγονται κυρίως στις χώρες της Λατινικής Αμερικής.

Παρόλα αυτά, ο Robert Allen στο σύγγραμμά του «To be continued, soap operas around the world», στο οποίο εξετάζει τις σαπουνόπερες σε παγκόσμιο επίπεδο, αφιερώνει τρία κεφάλαια στις τηλενουβέλες ⁴, παραθέτοντας την εξέλιξη και την διαμόρφωση του είδους της σαπουνόπερας στις χώρες της Λατινικής Αμερικής, δίνοντας έμφαση όχι τόσο στο «ανοιχτό ή κλειστό» τέλος των σήριαλ αυτών, αλλά στην απουσία μιας τελικής στιγμής αφηγηματικού «κλεισίματος» σε κάθε επεισόδιο καθώς και στην απροσδιόριστη αναβολή κάποιου τελικού ιδεολογικού και ηθικού φινάλε.

Αντίθετα, η Dorothy Anger τις ορίζει ως προγράμματα που αποτελούνται από πολλαπλές, επιμέρους ιστορίες που συνεχίζονται από το ένα επεισόδιο στο άλλο, για τα οποία ένα τελικό φινάλε δεν είναι δυνατόν ούτε να προβλεφθεί, ούτε να προδιαγραφεί, προβάλλονται περισσότερες από μία φορές την εβδομάδα και αντλούν την θεματολογία τους πρωταρχικά από αισθήματα και ζητήματα καρδιάς (1999: 16). Ο ορισμός αυτός αν

⁴ Ana M. Lopez, Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America, Jesus Martin- Barbero, Memory and form in the Latin American soap opera, Kate Baldwin. , Montezuma's revenge: Reading Los Ricos Tambien Loran in Russia.

και φαίνεται ολοκληρωμένος, αφού συνοψίζει ζητήματα όπως τη σεναριακή δομή, το περιεχόμενο, τον προγραμματισμό και την έννοια του «ανοιχτού» τέλους, δεν προσδιορίζει την ώρα προβολής καθώς και μία άλλη παράμετρο ιδιαίτερα σημαντική, την ύπαρξη ή μη δραματικής πλοκής, περιλαμβάνοντας, κατά αυτόν τον τρόπο, καθημερινά σήριαλ όπως «Μαρία η άσχημη», που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μάλλον ρομαντικές κομεντί.

Πιο συγκεκριμένος φαίνεται να είναι ο ορισμός που υιοθετούν στην κοινή τους έρευνα ο Tamar Liebes και η Sonia Livingstone.⁵ Με τον όρο σαπουνόπερα εννοούν προγράμματα, τα οποία συνεχίζουν χωρίς προκαθορισμένη διάρκεια και τέλος, σκιαγραφώντας τουλάχιστον δύο γενεές, ασχολούνται με τις καθημερινές ζωές των χαρακτήρων αυτών, χωρίς να υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος πρωταγωνιστής και βασίζονται κυρίως στο διάλογο παρά στη δράση. Συνεπώς, αποκλείουν κάποια άλλα είδη που ομοιάζουν με σαπουνόπερες, όπως ρομαντικές κομεντί, εφηβικές σειρές (ER, Party of five) και τηλενουβέλες, τα οποία είτε είναι έτσι δομημένα ώστε να προκαλούν τόσο το γέλιο όσο και το κλάμα, είτε ακολουθούν μία κλασική αφηγηματική γραμμή με ξεκάθαρο δομημένο φινάλε. Περιλαμβάνουν παρόλα αυτά, εβδομαδιαία prime-time σήριαλ όπως η «Δυναστεία», το «Melrose Place» και το «Ντάλας».

Πιο κοντά ωστόσο, στο είδος με το οποίο πρόκειται να ασχοληθεί η συγκεκριμένη διατριβή είναι μάλλον, ο επαναδιατυπωμένος ορισμός της Dorothy Hobson η οποία χειρίζεται την σαπουνόπερα ως ένα είδος που συνεχώς εξελίσσεται. Το 2003, στο βιβλίο της «Soap Opera» ως σαπουνόπερα χαρακτηρίζει κάθε τηλεοπτικό και ραδιοφωνικό δραματικό πρόγραμμα, που εκπέμπεται ή προβάλλεται σε συνέχειες (σε μορφή σήριαλ) και το οποίο περιλαμβάνει ένα κεντρικό σκηνικό από χαρακτήρες και χώρους. Μεταδίδεται τουλάχιστον τρεις φορές την εβδομάδα, για πενήντα δύο εβδομάδες τον χρόνο. Η δραματική πλοκή του, δημιουργεί την εντύπωση ότι η ζωή συνεχίζεται στον φανταστικό κόσμο ακόμη κι όταν οι θεατές δεν παρακολουθούν. Η αφήγηση του εξελίσσεται σε μια γραμμική μορφή μέσω παροδικών κορυφώσεων και

⁵ European Soap Operas: the diversification of a genre, Tamar Liebes and Sonia Livingstone, European Journal of Communication, London: SAGE Publications, Vol. 13(2): 147-180, 1998

υφέσεων, γεγονότων και συναισθημάτων. Βασίζεται σε μυθοπλαστικό ρεαλισμό και εξερευνά και εξυμνεί οικιακά, προσωπικά και καθημερινά ζητήματα σε όλες τις εκφάνσεις τους. Λειτουργεί, σύμφωνα με την ερευνήτρια, διότι το κοινό αισθάνεται προσωπική εξοικείωση με τους χαρακτήρες και τις ζωές τους, μέσω των οποίων συνδέεται ανακαλώντας τις δικές του καθημερινές εμπειρίες (2003: 35).

Λαμβάνοντας υπόψη τους ήδη υπάρχοντες ορισμούς αλλά και τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής παραγωγής, σε αυτή την εργασία με τον όρο σαπουνόπερες εννοούνται τα καθημερινά τηλεοπτικά ή ραδιοφωνικά δραματικά σήριαλ, τα οποία προβάλλονται ή εκπέμπονται καθημερινά κατά τη διάρκεια της απογευματινής ζώνης, για πενήντα δύο εβδομάδες τον χρόνο και χαρακτηρίζονται:

- από μία μόνιμη διανομή (cast) ηθοποιών που διαρκώς εμπλουτίζεται, δίχως κάποιον/α συγκεκριμένο/η πρωταγωνιστή/στρια
- μία γραμμική αφηγηματική μορφή κατά την διάρκεια της οποίας έρχονται στο προσκήνιο επιμέρους ιστορίες, χωρίς συγκεκριμένο και προκαθορισμένο αριθμό επεισοδίων και φινάλε (δομή χωρίς τέλος)
- εξεζητημένες καταστάσεις, οι οποίες επιφέρουν ενδοοικογενειακές και διαπροσωπικές συνέπειες
- ένα μελοδραματικό, συναισθηματικό και «ηθικοπλαστικό» ύφος
- πλοκή που βασίζεται περισσότερο στον διάλογο και σε αντιδράσεις παρά σε δράσεις.

1.2 Η προέλευση του όρου

Παρόλο που ο όρος σαπουνόπερα (soap opera), άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως από τα τέλη του 1930, κυρίως από το κοινό, τόσο οι δημιουργοί του, όσο και οι χορηγοί του, δεν αναφέρονταν στο νέο είδος με τον όρο αυτό. Ακόμη και στη δεκαετία του '40, στη διάρκεια της οποίας τα προγράμματα αυτά είχαν ήδη εδραιωθεί στο Αμερικανικό ραδιόφωνο, οι παρουσιαστές του ραδιοφώνου αλλά και ο τύπος της εποχής τα χαρακτήριζαν ως «καθημερινά δραματικά σήριαλ», αποποιούμενοι τον όρο σαπουνόπερα, έχοντας επίγνωση του γεγονότος ότι η υιοθέτηση της συγκεκριμένης ονομασίας, όχι μόνο θα υποβίβαζε την αξία του προϊόντος αλλά και θα φανέρωνε ένα

μεγάλο «μυστικό». Τα καθημερινά αυτά δεκαπεντάλεπτα προγράμματα, δεν ήταν μόνο ένα νέο είδος «λαϊκής τέχνης» (pop art), αλλά και μια πρόχειρη και φθηνή διαφημιστική λύση που είχε μια αναπάντεχη, ακόμα και για τις ίδιες τις εταιρείες, ανταπόκριση από το αγοραστικό κοινό. Κατ' επέκταση η αποδοχή και χρήση ενός τέτοιου όρου, θα σήμαινε και αποδοχή της άποψης των επικριτών της, που εκείνη την εποχή μιλούσαν για λανθασμένη χρήση αφηγηματικών και λογοτεχνικών τεχνικών που αποσκοπούσε περισσότερο σε πλύση εγκεφάλου παρά σε ψυχική ανάταση του κοινού. Ακόμη και στο ξεκίνημα του νέου είδους, πριν ακόμη η εταιρία «Procter and Gamble» και τα σαπούνια της συνδέσουν άρρηκτα το όνομα τους με αυτό, τα νέα καθημερινά προγράμματα αντιμετωπίζονταν με δυσπιστία αναφορικά με τον σκοπό ύπαρξής τους. Το 1935, σ' ένα άρθρο του περιοδικού «Broadcasting» με τον τίτλο «Καθημερινά Δράματα- Πωλητές για αλεύρι» η «πρώιμη σαπουνόπερα» “Today’s Children” που είχε χορηγό την εταιρία σιτάλευρων “Pillsbury” περιγράφεται ως:

...Ένα καθημερινό οικιακό δράμα, το οποίο απευθύνεται σε ανθρώπους της διπλανής πόρτας, σε μητέρες, νοικοκύρηδες και γενικότερα σε όσους «χρησιμοποιούν αλεύρι» στην Αμερική... (Allen, 1985:10).

Η “American Speech” καταχωρεί την «σαπουνόπερα» στο παράρτημά της, “New Words”, (Νέες Λέξεις) το 1945- αν και ο όρος εμφανίζεται στη “Newsweek” από το 1939.- Η έκφραση “soap opera” (σαπουνόπερα) μαζί με άλλες εκφράσεις όπως “washboard weeper” (κλαυσούρισμα του νεροχύτη), και “sink drama” (δράμα του νεροχύτη) (Hobson, 2003: 10), οι οποίες όμως τελικά δεν επικράτησαν, χρησιμοποιούνται από μια μερίδα του τύπου, από τα τέλη της δεκαετίας του '30, περικλείοντας έτσι και κάποιο είδος κριτικής όταν αναφέρονται στα «καθημερινά δραματικά σήριαλ» Πάντως, η εφεύρεση του όρου αποδίδεται μάλλον στο περιοδικό “Variety”, διάσημο για τους νεολογισμούς του. (Allen, 1985: 8).

Ο όρος soap (σαπούνι) προήλθε από τους πρώτους χορηγούς του είδους (Procter and Gamble, Colgate-Palmolive, Lever Brothers) οι οποίοι χρησιμοποιούσαν τα καθημερινά δεκαπεντάλεπτα δραματικά σήριαλ ως διαφημιστικό μέσο για τα προϊόντα τους, τα οποία ήταν κατά κύριο λόγο απορρυπαντικά για το πλύσιμο των ρούχων (σκόνη σαπουνιού) και κάθε είδους καθαριστικά για το σπίτι. Ο όρος όπερα είναι πιθανό να χρησιμοποιήθηκε με τρόπο ειρωνικό, αντιπαραθέτοντας την υψηλότερη μορφή

δραματικής τέχνης με τη χαμηλότερη- όπως κατά τον ίδιο τρόπο οι ταινίες γουέστερν χαρακτηρίζονταν “horse operas”(αλογοόπερες), τη δεκαετία του 1930 (Allen, 1995: 4). Πιθανολογείται επίσης, η λέξη όπερα να προστέθηκε ως δεύτερο συνθετικό του όρου εξαιτίας της πομπώδους ορχηστικής μουσικής, που παρεμβαλλόταν στις ραδιοφωνικές σαπουνόπερες, αλλά και λόγω των θεματικών ομοιοτήτων τους με τις όπερες: έρωτας, φόνος, προδοσία, εξαπάτηση (Anger, 1999:24). Πάντως ο συνδυασμός των δύο λέξεων, *σαπούνι* και *όπερα*, υποδηλώνει ένα είδος «παρωδία» το οποίο έχει πάρει το όνομα του περισσότερο από κάτι το οποίο δεν είναι (υψηλή μορφή τέχνης), από κάποια στοιχεία των οποίων στερείται, παρά από κάποια άλλα τα οποία το χαρακτηρίζουν.

Συνοψίζοντας, ο όρος σαπουνόπερα θεωρείται μέχρι και σήμερα αμφιλεγόμενος και τόσο οι παραγωγοί της όσο και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης διστάζουν να τον χρησιμοποιήσουν ως ένα απλό προσδιορισμό είδους, εφόσον σε αυτόν θεωρείται ότι περιέχεται και μια κριτική στάση απέναντι στο είδος αυτό. Προτιμούν να αναφέρονται στις σαπουνόπερες ως «καθημερινά σήριαλ». Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της βρετανικής εταιρίας παραγωγής του “Coronation Street”, “Granada”, η οποία έχει επανειλημμένα αρνηθεί να χαρακτηρίσει τα προγράμματα της, ως σαπουνόπερες. Πράγματι σε μια πρόσφατη μελέτη του Βρετανικού Ινστιτούτου Φίλμ (British Film Institute), αποφεύγεται ο όρος και η συγκεκριμένη σειρά εντάσσεται στην κατηγορία των «δραματικών σήριαλ» (Allen, 1995: 8).

1.3 Είδη σαπουνόπερας

Σε όλους τους ορισμούς που αναλύθηκαν παραπάνω, μπορεί κανείς να διακρίνει μία κοινή παράμετρο, καθοριστική για τον χαρακτηρισμό ενός σήριαλ, ως σαπουνόπερας: την ενασχόληση με την ενδοοικογενειακή και προσωπική ζωή. Ο κεντρικός σεναριακός άξονας όλων των σαπουνόπερων στις Ε.Π.Α, την Λατινική Αμερική, την Ευρώπη, την Ασία και την Αυστραλία αφορά στη ζωή μέσα στην οικογένεια και στις χαρές και τα δράματα, που λαμβάνουν χώρα στα πλαίσιά της. Οι λόγοι για τους οποίους η οικογένεια είναι απαραίτητο συστατικό κάθε σαπουνόπερας ανά τον κόσμο, σχετίζονται τόσο με την αφηγηματική της δομή όσο και με το κοινό, στο οποίο απευθύνεται το συγκεκριμένο είδος. Η «χωρίς τέλος» γραμμική αφήγηση απαιτεί ένα σταθερό άξονα από χαρακτήρες,

με αναγνωρίσιμες μεταξύ τους σχέσεις, ώστε να μπορεί να συνεχίζεται με επιτυχία στο διηγεκές, χωρίς να χάνει την προσήλωση του κοινού κάθε φορά που παρεμβάλλονται επιμέρους ιστορίες και ήρωες/ίδες.

Επιπλέον, η έμφαση που δίνεται από τους παραγωγούς του είδους στο γυναικείο κοινό, «επιβάλλει» την ενασχόληση με οικιακά και κατ' επέκταση συναισθηματικά ζητήματα, που απορρέουν κατά κύριο λόγο από οικογενειακούς και διαπροσωπικούς, παρά από εργασιακούς ή κοινωνικούς δεσμούς. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο καθορίζονται οι δεσμοί αυτοί, εξαιτίας των διαφορετικών οικογενειακών δομών σε παγκόσμιο επίπεδο, δημιούργησε την ανάγκη διαφοροποίησης ορισμένων σαπουνόπερων από κάποιες άλλες καθώς και την σύσταση τριών διαφορετικών υποκατηγοριών που σχετίζονται με αυτόν τον σταθερό παράγοντα.

Το ζήτημα αυτό της διαφοροποίησης, έχει κατά καιρούς τεθεί από πολλούς ερευνητές με κύριο άξονα τις ευδιάκριτες διαφορές ανάμεσα στις αμερικάνικες και τις βρετανικές σαπουνόπερες όσο αφορά στο οικογενειακό μοντέλο που σκιαγραφείται σε αυτές. Τόσο η Christine Geraghty⁶ που μελέτησε τις αμερικανικές σαπουνόπερες όσο και η Dorothy Hobson⁷ που ασχολήθηκε αντίστοιχα με τις βρετανικές εντόπισαν μια πατριαρχική δομή οικογένειας σε αυτές των Ε.Π.Α. και μια μητριαρχική στις αγγλικές. Παρόλα αυτά, η συγκεκριμένη διάκριση, δεν επικράτησε και δεν στάθηκε ικανή να θέσει ζήτημα υποκατηγοριοποίησης σε πατριαρχικές και μητριαρχικές σαπουνόπερες αν και άνοιξε τον δρόμο για την μελέτη του οικογενειακού μοντέλου, ως παράγοντα διαφοροποίησης των σαπουνόπερων αναφορικά με την χώρα παραγωγής τους.

Εξαιρετικά διαφωτιστική σε αυτόν τον τομέα μελέτης, είναι η έρευνα των Liebes και Livingstone⁸, οι οποίοι διακρίνουν τις σαπουνόπερες σε τρεις υποκατηγορίες, αναφορικά με την εθνογραφική τους προέλευση και τη σχέση αυτού του παράγοντα με τις ενδοοικογενειακές και κοινωνικές δομές, που σε κάθε περίπτωση παρουσιάζονται, σε δυναστικές (ή αλλιώς πατριαρχικές), σε κοινοτικές και δυαδικές σαπουνόπερες.

1.3.1 Οι δυναστικές ή πατριαρχικές σαπουνόπερες (*dynastic model*)

⁶ Women and soap opera : a study of prime time soaps / Christine Geraghty. Cambridge : Polity Press, 1991

⁷ Soap opera / Hobson Dorothy. Cambridge: Polity Press, 2003

⁸ European Soap Operas: the diversification of a genre, Tamar Liebes and Sonia Livingstone, European Journal of Communication, London: SAGE Publications, Vol. 13(2): 147-180, 1998

Σε αυτό το μοντέλο παρατηρείται η πιο συντηρητική πατριαρχική δομή οικογένειας. Διακρίνεται σε ακόμη δύο υποκατηγορίες: στις τύπου νονού (godfather) και στις τύπου σεβαστού πατριάρχη (honorable patriarch), οι οποίες σχετίζονται με τον τρόπο που διαμορφώνονται σε καθεμία από αυτές οι ηθικοί κώδικες που τις διέπουν (Liebes and Livingstone, 1998: 148-50).

Το οικογενειακό μοντέλο του «νονού» παρατηρείται κυρίως στις ελληνικές και ιταλικές σαπουνόπερες. Οι οικογένειες αυτές έχουν ως κεντρικό άξονα μια παντοδύναμη πατρική φιγούρα (πχ. Γιάγκος Δράκος, Διαμαντής Αμράς), ο οποίος έχει την δύναμη να εξουσιάζει τον κόσμο γύρω του, με θεμιτά και αθέμιτα μέσα, (δωροδοκίες, εκβιασμούς κλπ.) και ο οποίος έχει μεγάλη οικονομική, άρα και πολιτική ισχύ. Παρέχουν μια διαφυγή σε έναν κόσμο, στον οποίο οι αδίστακτοι άνθρωποι μπορεί να είναι ακόμη και άξιοι θαυμασμού, παρ' όλες τις ανήθικες πρακτικές τους, επειδή είναι επιτυχημένοι ή διότι το φταίξιμο για τις πράξεις τους, αποδίδεται στην διεφθαρμένη κοινωνία, στην οποία ο μόνος τρόπος για να επιτύχει κανείς τον σκοπό του είναι να έχει την στήριξη μίας οικογένειας, κατά το πρότυπο της «μαφίας». Οι σαπουνόπερες αυτές θεωρούν δεδομένες τις ταξικές διαφορές και μεταφέρουν το κοινό στον πολυτελή κόσμο των πλουσίων όχι μόνο γιατί θεωρούν τις ζωές τους πιο ενδιαφέρουσες αλλά και για να μας δείξουν πως και οι πλούσιοι κλαίνε⁹. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό τους είναι το γεγονός ότι σε αντίθεση με τις αμερικάνικες σαπουνόπερες έχουν απενοχοποιήσει την ύπαρξη υπηρετών στις επαύλεις, τους οποίους παρουσιάζουν ως χαρακτήρες του κάτω πατώματος και οι οποίοι πολλές φορές λαμβάνουν ενεργό μέρος στην εξέλιξη της υπόθεσης. Η συγκεκριμένη οικογενειακή δομή θέλει τις γυναίκες να «κυβερνούν» στο σπίτι και τους άντρες στον πραγματικό κόσμο από τα μεταμοντέρνα σιδερένια και γυάλινα γραφεία τους. Οι μητέρες και οι σύζυγοι μπορεί να είναι ακόμη και επιτυχημένες καριερίστες, αλλά τις βλέπουμε κυρίως στο σπίτι να ανησυχούν για τους έρωτες και τα παιδιά τους (Liebes and Livingstone, 1998: 147-180).

Το δεύτερο οικογενειακό μοντέλο του «σεβαστού πατριάρχη» κυριαρχεί κατά κύριο λόγο στις γερμανικές και αμερικανικές σαπουνόπερες (The Bold and Beautiful, Die Schwarzwaldklinik). Σε αντίθεση με αυτές του τύπου «νονού» η διαφθορά δεν εξυμνείται αλλά γίνεται προσπάθεια να ελεγχθεί. Ο «καπιταλιστής» πατριάρχης είναι

⁹ Τίτλος μεξικάνικης τηλενουβέλας, η οποία προβλήθηκε στην ελληνική τηλεόραση το 1992.

σωστός και υπεύθυνος και έχει την υποχρέωση να ελέγχει και να προστατεύει τους υπάλληλους και την οικογένειά του, οι οποίοι είναι λιγότερο εξαρτημένοι από αυτόν απ' ό,τι στο προηγούμενο οικογενειακό μοντέλο. Η δραματική ακμή σε αυτή την περίπτωση έγκειται στον αν ο πατριάρχης θα μπορέσει να διατηρήσει τον έλεγχο και να επιβάλλει τη θέληση του, τόσο μέσα στους κόλπους της οικογένειας όσο και στην οικογενειακή επιχείρηση. Σε αυτού του είδους τις σαπουνόπερες η ύπαρξη υπηρετικού προσωπικού απλά υπονοείται ενώ οι γυναίκες εργάζονται στην οικογενειακή επιχείρηση (Geraghty, 1991:62-74), (Liebes and Livingstone, 1998: 147-180).

Και στις δύο παραπάνω υποκατηγορίες της δυναστικής σαπουνόπερας παρατηρούνται κάποια κοινά στοιχεία. Και στις δύο περιπτώσεις κυριαρχούν οι σχέσεις ανάμεσα σε αφεντικά και υπάλληλους, και οι δύο περιλαμβάνουν τρεις γενεές που συνδέονται μέσω μιας ισχυρής πατρικής φιγούρας, και στις δύο η μητέρα της δυναστείας είναι συνήθως νεκρή ή απύσα και τα αδέρφια της δεύτερης γενιάς συγκρούονται για κληρονομικά ζητήματα, ενώ φλερτάρουν με τους/τις υπάλληλους τους και ερωτεύονται απογόνους της αντίπαλης δυναστείας.

1.3.2 Οι κοινοτικές σαπουνόπερες (*community model*)

Η κοινοτική σαπουνόπερα αντί για μία οικογενειακή δυναστεία περιλαμβάνει μία ολόκληρη γειτονιά από κανονικές, συνηθισμένες οικογένειες. Ο πολυτελής κόσμος με τα πάθη και τους έρωτες της πατριαρχικής σαπουνόπερας αντικαθίσταται από μια κοινότητα μέσα στην οποία ο έρωτας και η προδοσία ενσωματώνονται στην καθημερινότητα των ηρώων, οι οποίοι αντιμετωπίζουν αναγνωρίσιμες αντιξοότητες, όπως η φτώχεια και η ανεργία. Το είδος αυτό είναι αντιπροσωπευτικό των βρετανικών σαπουνόπερων (Coronation Street, Eastenders) ενώ έχει γνωρίσει επιτυχία και στις σκανδιναβικές χώρες (Δανία και Νορβηγία, Landsbeyen και I de Beste Familier) καθώς και στην Αυστραλία (Neighbours). Προσπάθειες για παραγωγή κοινοτικών σαπουνόπερων έχουν γίνει επίσης και στην Γερμανία (Lindenstrasse) (Liebes and Livingstone, 1998: 147-180) αλλά και στην Ελλάδα (Κάτω από την Ακρόπολη, Οδός Παραδείσου 7).

Οι κοινοτικές σαπουνόπερες προσπαθούν να ξεπεράσουν τις κοινωνικές διαμάχες και τις ταξικές διαφορές παρουσιάζοντας ένα ιδανικό και νοσταλγικό όραμα μιας ομάδας ανθρώπων που ζούνε μαζί και μοιράζονται, ένα όραμα σχεδόν «ουτοπικής» κοινωνικής

ενότητας και συνεργασίας (Dyer, 1987: 5). Η βρετανική παράδοση σε αυτό το είδος θέλει τους κεντρικούς χαρακτήρες να ανήκουν κυρίως στην εργατική και σπανιότερα στην μεσοαστική τάξη. Η γειτονιά σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί, ως μια εκτεταμένη οικογένεια που διέπεται από τις δικές της ηθικές αξίες και άγραφους νόμους. Στη σύγχρονη καπιταλιστική και υλιστική κοινωνία προβάλλει πατροπαράδοτες αξίες όπως η εργατικότητα, η εμπιστοσύνη και η φιλία.

Οι ήρωες των κοινοτικών σαπουνόπερων παλεύουν μεταξύ οικιακών και επαγγελματικών προβλημάτων, εργάζονται κυρίως μέσα στη κοινότητα και συναντιούνται σε δημόσιους χώρους όπως η παμπ, το ψιλικατζίδικο και το μανάβικο της γειτονιάς. Η τράπεζα είναι το χειρότερο μέρος συνάντησης και λειτουργεί ως σύμβολο επικείμενης απειλής.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες εργάζονται κυρίως ως γραμματείς, σερβιτόρες ή νοσοκόμες. Στις κοινοτικές σαπουνόπερες ο ρόλος των γυναικών και κυρίως της «μητέρας» είναι κυρίαρχος (Geraghty 1991: 17-18), (Hobson, 2003: 86). Αυτές είναι που οριοθετούν το ηθικά σωστό ή λάθος και έχουν το έλεγχο μέσα στην οικογένεια. Στις σαπουνόπερες αυτές περιλαμβάνονται συνήθως οικογένειες δύο γενεών- νεαροί χαρακτήρες μαζί με τους γονείς τους- ενώ υπάρχουν και μονογονεϊκές οικογένειες καθώς πολλές φορές κεντρικοί χαρακτήρες των προγραμμάτων αυτών είναι ανεξάρτητες ανύπαντρες ή χωρισμένες μητέρες (Jordan in Dyer, 1987:67- 74).

1.3.3 Οι δυαδικές σαπουνόπερες (dyadic model)

Αυτό το είδος σαπουνόπερας επαναπροσδιορίζει τις έννοιες της οικογένειας και της κοινότητας αποσταθεροποιώντας το δεδομένο περιβάλλον τους. Οι διαπροσωπικές σχέσεις των χαρακτήρων συνεχώς μεταβάλλονται, εφόσον ταλαντεύονται ανάμεσα σε διάφορους ερωτικούς συντρόφους, πολλές φορές και διαφορετικού φύλου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του είδους μπορεί κάποιος να συναντήσει τόσο σε ευρωπαϊκές παραγωγές (όπως το ολλανδικό *Onderweg Naar Morgen*), όσο και σε αμερικάνικες (*Melrose Place*).

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα είδη, οι δυαδικές σαπουνόπερες περιγράφουν κατά κύριο λόγο την καθημερινότητα μίας μόνο γενιάς. Καταγίνονται με τη ζωή νεαρών ζευγαριών και λιγότερο με τους μεσήλικους γονείς τους, οι οποίοι γίνονται

κοινωνοί των προβλημάτων τους αλλά λειτουργούν μόνο συμβουλευτικά, αφού έχουν χάσει την εξουσία τους πάνω στις ζωές των κεντρικών ηρώων. Το κύριο κίνητρο των χαρακτήρων σε αυτή την περίπτωση είναι η εκπλήρωση των προσωπικών τους στόχων και όχι της δυναστείας ή της κοινότητας. Οι ήρωες θα μπορούσαν μεταφορικά να χαρακτηριστούν «ορφανοί» εφόσον η δράση τους είναι μεμονωμένη και λειτουργεί αποσταθεροποιητικά για την οικογένεια ή την κοινότητα.

Όλες οι σχέσεις βρίσκονται σε διαρκή αμφισβήτηση και δεν είναι καθόλου ασύνηθες για έναν σύζυγο (ή μία σύζυγο) ή έναν/ μία αδερφό/ή να αποπειραθεί να δολοφονήσει τον/ την σύντροφο ή τον αδερφό/ή του. Παρουσιάζει έναν κόσμο, στον οποίο και τα δύο φύλα ψάχνουν την ολοκλήρωση και την ευτυχία, αλλά είναι συχνά γεμάτος προδοσία, ανασφάλεια και φόβο. Η βία στις σαπουνόπερες αυτές λαμβάνει χώρα πάντα μέσα στον στενό προσωπικό ή οικογενειακό κύκλο των ηρώων, όπου η έλλειψη εμπιστοσύνης κυριαρχεί. Γι' αυτό τον λόγο δεν είναι σπάνιο, μετά από την αποτυχία κάποιας σχέσης, ο ήρωας να καταρρέει.

Ο έλεγχος σε αυτή την υποκατηγορία εναλλάσσεται ανάμεσα στα δύο φύλα και οι ερωτικοί δεσμοί συνάπτονται με άτομα του άμεσου κοινωνικού ή εργασιακού περιβάλλοντος. Τόσο οι άνδρες όσο και η γυναίκες ερωτεύονται πάντα τον «λάθος» άνθρωπο. Οι χαρακτήρες βάζουν μοιραία και ακούσια τον εαυτό τους σε κίνδυνο και διακατέχονται από ακραία συναισθήματα- μίσος, λατρεία, ζήλια-. Κυρίαρχο στοιχείο στις δυαδικές σαπουνόπερες είναι το μελόδραμα (Liebes and Livingstone, 1998: 147-180).

1.4 Μα είναι αυτό σαπουνόπερα;

Από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του, μέχρι και σήμερα, ο όρος σαπουνόπερα έχει, με μια ευρύτερη έννοια, καθιερωθεί ως συνώνυμο της «κακής τηλεόρασης» ή ακόμη και της «χαμηλής ποιότητας» γενικότερα, και έχει καταχρηστικά χρησιμοποιηθεί από πολλούς τηλεκριτικούς και εκπροσώπους των ΜΜΕ, για να περιγράψει προγράμματα τα οποία δεν είναι σαπουνόπερες, παρά μόνο έχουν κάποια κοινά στοιχεία με το είδος αυτό.

1.4.1. Εβδομαδιαία μελοδραματικά σήριαλ (prime time soaps)

Η μεγαλύτερη διαμάχη ανάμεσα στους μελετητές του είδους και γενικότερα των θεωρητικών των μέσων, σε παγκόσμιο επίπεδο αφορά στον αν τα εβδομαδιαία σήριαλ, που προβάλλονται κατά τη διάρκεια της βραδινής ζώνης- όπως η «Δυναστεία» και το «Ντάλας» ή το ελληνικό «Αν μ' αγαπάς» (διασκευή του ιταλικού “Incantesimo”) μπορούν να χαρακτηριστούν σαπουνόπερες ή όχι. Πολλοί ερευνητές (Jostein Gripsrud, Ien Ang, Christine Geragthy, Louise Spence κ.α.) τα θεωρούν ως υποκατηγορία των σαπουνόπερων και τα ονοματίζουν «σαπουνόπερες της ζώνης υψηλής τηλεθέασης» (prime time soaps) ή και υπέρ-σαπουνόπερες (supersoaps). Άλλοι πάλι (Dorothy Hobson, Laura Mumford κ.α.) τα εντάσσουν στα εβδομαδιαία δραματικά σήριαλ και τονίζουν τις καθοριστικές τους διαφορές από το είδος, που χαρακτηρίζεται αμιγώς ως σαπουνόπερα. Πράγματι, οι διαφορές αυτές είναι καθοριστικές εφόσον έχουν να κάνουν με τη συχνότητα και την ώρα προβολής τους, με τον τρόπο παραγωγής και σκηνοθεσίας τους, το σενάριο, αλλά και με το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Πριν κάποιος θεωρήσει τα εβδομαδιαία αυτά βραδινά σήριαλ σαπουνόπερες, πρέπει να θέσει τα παρακάτω ερωτήματα:

Γιατί οι καθημερινές πρωινές ενημερωτικές εκπομπές να διαχωρίζονται από τις εβδομαδιαίες βραδινές, εφόσον έχουν την ίδια θεματολογία; Γιατί τα καθημερινά πρωινά ψυχαγωγικά προγράμματα να θεωρούνται διαφορετικό είδος από τα αντίστοιχα εβδομαδιαία βραδινά αφού είναι παρόμοια; Γιατί οι μεσημεριανές εκπομπές τύπου “life style” να διαφοροποιούνται από τις εβδομαδιαίες βραδινές ίδιου τύπου εκπομπές μια και ασχολούνται με τα ίδια θέματα; Γιατί τόσο η ώρα όσο και η συχνότητα προβολής είναι καθοριστικά για τον καθορισμό του τύπου και του είδους κάθε προγράμματος.

Η Patricia Mellencamp (in Mumford, 1995 :21) υπερτονίζει το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι τόσο για τους διευθυντές προγραμμάτων όσο και για τους δημιουργούς και το κοινό, τα τηλεοπτικά είδη καθορίζονται και διαχωρίζονται κατά κύριο λόγο από την χρονική τοποθέτησή τους μέσα στο πρόγραμμα του κάθε ραδιοφωνικού ή τηλεοπτικού σταθμού. Όσο αφορά στο ζήτημα της «καθημερινότητας» θεωρείται ως ένα από τα ισχυρότερα στοιχεία της σαπουνόπερας, όσο αφορά στην προσήλωση και την αφοσίωση του κοινού στο συγκεκριμένο είδος. Ο καθημερινός προγραμματισμός είναι το συστατικό, το οποίο προσδίδει περισσότερο την αίσθηση της πραγματικής ζωής στους θεατές του, οι οποίοι είναι από τους πιο φανατικούς.

Επιπλέον, τα εβδομαδιαία αυτά μελοδραματικά σήριαλ έχουν πολύ υψηλότερο προϋπολογισμό από τις σαπουνόπερες, γυρίζονται με μία μόνο κάμερα (όπως και οι ταινίες) και ορισμένες φορές ακόμα και σε φιλμ. Ο υψηλός προϋπολογισμός και το κινηματογραφικό γύρισμα επηρεάζουν, όχι μόνο το οπτικό αποτέλεσμα αλλά και την ιστορία των σήριαλ αυτών, εφόσον επιτρέπεται στους σεναριογράφους να περιλαμβάνουν περισσότερους εξωτερικούς και φυσικούς χώρους (ενώ οι καθημερινές σαπουνόπερες γυρίζονται ως επί το πλείστον σε στούντιο) αλλά και περισσότερες σκηνές δράσης, από ότι διαλόγου. Το ζήτημα του προϋπολογισμού- το οποίο σχετίζεται άμεσα με την ώρα και τη συχνότητα προβολής τους- διαφοροποιεί επίσης και τις βλέψεις των παραγωγών αναφορικά με το κοινό, στο οποίο στοχεύουν και το οποίο είναι σαφώς πιο διευρυμένο από αυτό της σαπουνόπερας.

1.4.2 Τηλενουβέλες (*telenovelas*)

Όσο αφορά στις τηλενουβέλες οι γνώμες των μελετητών συγκλίνουν σχετικά με την διαφοροποίηση τους από το είδος της σαπουνόπερας. Ακόμη και ο Robert Allen που συμπεριλαμβάνει τρία κεφάλαια για τις τηλενουβέλες στην μελέτη του για τις σαπουνόπερες ανά τον κόσμο, διαφοροποιεί την συνεχή αναβολή κάποιου ιδεολογικού και ηθικού φινάλε στις τηλενουβέλες από το «ανοιχτό τέλος» των σαπουνόπερων.

Το περιοδικό “Variety” ορίζει την τηλενουβέλα ως μια λατινοαμερικάνικη δημοφιλή μορφή τέχνης τόσο ξεχωριστή και γεμάτη ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όσο και οι ίδιοι οι Νοτιοαμερικάνοι, τονίζει επίσης το γεγονός ότι οι τηλενουβέλες δεν είναι σαπουνόπερες, παρόλο που τα δύο είδη είναι συγγενικά (Lopez, 1995 in Allen:258).

Η Ana Lopez στο σχετικό κεφάλαιο για τις τηλενουβέλες στο “To be continued... Soap operas around the world”, του οποίου συντάκτης είναι ο Allen, υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι τηλενουβέλες έχουν πάντοτε ξεκάθαρες ιστορίες με αρχή, μέση και προκαθορισμένο τέλος, -έχουν δηλαδή κλασική μυθιστορηματική δομή, για αυτό και ονομάζονται νουβέλες-. Ακόμη, τις διαφοροποιεί από τις ευρωπαϊκές και αμερικάνικες σαπουνόπερες σε ό,τι αφορά στις ώρες προβολής τους, στο κοινό στο οποίο απευθύνονται αλλά και στην αντιμετώπιση του κοινού και των κριτικών. Εξηγεί ότι το είδος αυτό διαμορφώνει το εγχώριο “star system” και οι συντελεστές αυτών των σήριαλ-σκηνοθέτες, παραγωγοί, σεναριογράφοι και ηθοποιοί- τυγχάνουν τόσο μεγάλης

εκτίμησης στην Λατινική Αμερική, όσο οι αντίστοιχοι του Χόλλυγουντ στις Ε.Π.Α. Επίσης, διευκρινίζει ότι οι τηλενουβέλες προβάλλονται τόσο κατά τη διάρκεια της απογευματινής ζώνης όσο και της βραδινής ζώνης υψηλής τηλεθέασης και απευθύνονται στο ευρύ κοινό, εφόσον η θεματολογία τους είναι περισσότερο σχετική με τις ταξικές διαφορές παρά με ζητήματα αμιγώς «γυναικεία» (1995: 260-61).

Μία ακόμη διαφοροποίηση που θα μπορούσε κάποιος να διακρίνει στην περίπτωση των τηλενουβέλων είναι ότι πέρα από μία συγκεκριμένη ιστορία με αρχή, μέση και τέλος έχουν και συγκεκριμένους/ες πρωταγωνιστές/στριες (έναν/ μία ή δύο) σε αντίθεση με τις σαπουνόπερες, στις οποίες στο προσκήνιο της δράσης, εναλλάσσονται πολλαπλοί χαρακτήρες, ανάλογα με την τρέχουσα ιστορία. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι περισσότερες τηλενουβέλες τιτλοφορούνται από το όνομα και το βασικό χαρακτηριστικό της κεντρικής ηρωίδας τους (Χοάνα η Παρθένα, Μαρία η Άσχημη, Η Μαρία της Γειτονίας κλπ).

1.4.3 Reality Shows (*Big Brother, Φάρμα, Survivor* κλπ)

Εξετάζοντας τους λόγους για τους οποίους αυτού του είδους τα προγράμματα μέχρι και σήμερα χαρακτηρίζονται από πολλούς τηλεκριτικούς ως σαπουνόπερες, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι οι εκπομπές αυτές δημιουργήθηκαν για τους ίδιους λόγους με τις σαπουνόπερες, δηλαδή ως ένα φτηνό διαφημιστικό μέσο -κυρίως για τις νεοορυσταθείσες, τότε, υπηρεσίες κινητής τηλεφωνίας, στην ελληνική αγορά-.

Κι ενώ φαίνεται ξεκάθαρη η διαφορά των δύο ειδών αφού στη πρώτη περίπτωση πρόκειται για μυθοπλασία και στη δεύτερη για πραγματικότητα, η μελέτη του James Wittebols, στην οποία παραθέτει τα κοινά σημεία των δύο ειδών εμπορικής τηλεόρασης, μας βάζει σε σκέψεις. Πρωταρχικά, κάνει λόγο για την μορφή καθημερινού σήριαλ που έχουν τα συγκεκριμένα προγράμματα και για την χρήση παραδοσιακών μέσων, όπως η δημιουργία αγωνίας στους τηλεθεατές για το τι θα γίνει μετά, με μεθόδους όπως το στοπ-καρρέ (cliffhanger) στη κρίσιμη στιγμή και τα διαφορούμενα τρέιλερ (teasers) (2004: 171-190). Ο τρόπος, με τον οποίο μοντάρεται κάθε επεισόδιο, είναι παρόμοιος με αυτόν της σαπουνόπερας, αφού γίνεται χρήση ενδεικτικών πλάνων ότι ξημερώνει, σουρουπώνει ή βραδιάζει κι έχει ως στόχο να δώσει την αίσθηση ότι η δράση εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο. Επιπλέον, τα προγράμματα “reality” πραγματώνουν τη βασική επιδίωξη κάθε

παραγωγού σαπουνόπερας, που είναι να δημιουργήσει στον τηλεθεατή την αίσθηση ότι η ζωή των ηρώων συνεχίζεται ακόμα κι όταν αυτός δεν παρακολουθεί (Hobson, 2003: 207).

Όμοια με την σαπουνόπερα, δεν υπάρχει ένας/ μία πρωταγωνιστής/στρια, αλλά πολλοί κεντρικοί/ες ήρωες/ίδες, των οποίων η συμπεριφορά και οι επιλογές, καθορίζουν αν θα παραμείνουν ή θα αποχωρήσουν από το πρόγραμμα. Σύμφωνα με τον Ευάγγελο Σορόγκα, το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες του “Big Brother” έπρεπε να ψηφίσουν κάθε εβδομάδα ένα/ μία συγκάτοικό τους, προς αποχώρηση, «πυροδοτούσε» το βασικό σενάριο των τηλεοπτικών σήριαλ: το ψέμα και το εύθραυστο των προσωπικών σχέσεων (2004: 49).

Και τα δύο είδη ασχολούνται με την καθημερινότητα μιας ομάδας ανθρώπων, που συμβιώνουν και καλούνται να αντιμετωπίσουν δυσκολίες και να αλληλεπιδράσουν συναισθηματικά. Όπως και στις σαπουνόπερες, το ενδιαφέρον του κοινού κεντρίζουν οι ίντριγκες, οι έρωτες και τα πίσώπλάτα μαχαιρώματα των ηρώων, ενώ ενδιαφέρουν περισσότερο οι αντιδράσεις, παρά οι δράσεις των ηρώων. Χρησιμοποιείται έντονα το επικοινωνιακό τέχνασμα της τραγικής ειρωνείας όταν οι παίκτες εξομολογούνται τους βαθύτερους φόβους και ανησυχίες καθώς και τα αισθήματά τους για τους άλλους παίκτες σε προσωπικές συνεντεύξεις, δηλαδή στο κοινό. Τέλος, τα ζητήματα που τίθενται μέσα στο παιχνίδι γίνονται συχνά θέματα δημόσιας συζήτησης και κριτικής και δίνουν αφορμές στους τηλεθεατές να βάλουν τον εαυτό τους στη θέση των ηρώων και να θυμηθούν αντίστοιχες καταστάσεις, είτε προσωπικές τους, είτε του περιβάλλοντός τους, όπως ακριβώς και στις σαπουνόπερες.

Κι ενώ το ζήτημα της έλλειψης σεναρίου δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι τα “reality” δεν είναι σαπουνόπερες, οι παραγωγοί του είδους προσπαθούν να ελέγξουν την εξέλιξη της υπόθεσης ενθαρρύνοντας καβγάδες κι επικείμενους έρωτες, αλλά και φέρνοντας μέσα στο παιχνίδι αγαπημένα πρόσωπα των παιχτών όπως γονείς, συντρόφους και παιδιά.

1.4.4 Docusoaps

Πρόκειται για ένα νέο τηλεοπτικό είδος που δημιουργήθηκε από την ανάγκη των Βρετανών, κυρίως, παραγωγών να κάνουν τα ντοκιμαντέρ πιο προσιτά και αρεστά στο

ευρύ κοινό, δανειζόμενοι στοιχεία από τις δημοφιλείς σαπουνόπερες. Πρόκειται για φθηνές, ολιγόλεπτες παραγωγές που έχουν να κάνουν με την καταγραφή της καθημερινότητας συνηθισμένων ανθρώπων- μιας νοικοκυράς, ενός οδηγού ταξί, ενός εστιατόρα, ενός χειρουργού ή και μιας ολόκληρης οικογένειας- (Hobson, 2003: 56-57/205). Προβάλλονται σε επεισόδια και είναι γυρισμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν την αίσθηση της απευθείας προβολής. Χαρακτηρίζονται από μια δομή «χωρίς τέλος» κι από μια προσωπική και συναισθηματική προσέγγιση της πραγματικότητας, όπως και οι σαπουνόπερες.

Παρόμοιες παραγωγές (Real Housewives of Athens, Ant1, 2011, Sunshine Girls, Alpha, 2012) έκαναν πρόσφατα την εμφάνισή τους στην ελληνική τηλεόραση, ακολουθώντας βέβαια το δυναστικό μοντέλο, όπως και στις σαπουνόπερες, αφού αποπειράθηκαν να καταγράψουν τα «πολυτελή» καθημερινά ζητήματα ημί- διάσημων ελληνικών οικογενειών.

1.5 Οι πρώτες έρευνες κοινού

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Robert Allen, όταν πρωτοεμφανίστηκε το είδος της σαπουνόπερας οι κριτικοί του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης, που αρθρογραφούσαν στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, αφιέρωναν τόσο χώρο στις στήλες τους για τις σαπουνόπερες όσο και οι γευσιγνώστες κριτικοί για να γράψουν για τα Mc Donald's- για τον απλούστατο λόγο ότι και τα δύο είδη θεωρούνταν σκουπίδια (junk food, trash TV) (1995:5).

Παρομοίως όμως και οι διαφημιστές και παραγωγοί του είδους αρχικά ενδιαφέρονταν για το κοινό τους μόνο όσο αφορούσε στο μέγεθος, τη σύνθεση και τη γεωγραφική κατανομή του. Οι πρώτες έρευνες κοινού της σαπουνόπερας ονομάζονταν “mail hooks” δηλαδή «ταχυδρομικά άγκιστρα». Κατά τη διάρκεια των διαφημίσεων ένας εκφωνητής πρόσφερε κάποιο δώρο σε όποιον απαντούσε σε κάποια ερώτηση σχετικά με την υπόθεση της σαπουνόπερας που εκπεμπόταν. Το 1933, η εταιρία Pilsbury έλαβε 250.000 απαντήσεις σε μια ερώτηση που αφορούσε στο σήριαλ του NBC “Today’s children” (Allen, 1995: 5).

Στις αρχές όμως της δεκαετίας του 1940 αρχίζουν να εξετάζονται οι αρνητικές επιδράσεις, που ενδέχεται αυτές οι σειρές να επιφέρουν στο «αφελές» γυναικείο κοινό τους. Το Μάρτιο του 1942 ένας ψυχίατρος από τη Νέα Υόρκη, ο Louis Berg, υποστήριξε σε μία διάλεξη του, ότι η ακρόαση σαπουνόπερων έχει αποδεδειγμένα προκαλέσει ποικίλες ψυχολογικές και ψυχοσωματικές ενοχλήσεις από σπασμούς του στομάχου μέχρι και νυχτερινό τρόμο και εφιδρώσεις. Επίσης, χαρακτήρισε τους ακροατές «ψυχικά διαταραγμένα άτομα που αντλούν ηδονή από το λιντσάρισμα και οι οποίοι στο μεσαίωνα θα επευφημούσαν το κάψιμο των μαγισσών». Ο Berg, κατά αυτό τον τρόπο, επιβεβαίωσε τον διάχυτο φόβο ότι το ραδιόφωνο μέσω αυτών των εκπομπών μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως όργανο προπαγάνδας (Allen, 1995:5). Οι παραγωγοί των ραδιοφωνικών σαπουνόπερων δεν ήταν σε θέση να αρνηθούν τη μαζική επιρροή που μπορούν να ασκήσουν οι εκπομπές τους, διότι σε αυτή τους την ιδιότητα βασίζονταν η πώληση ραδιοφωνικού χρόνου σε εταιρίες όπως η “Procter and Gamble”.

Οι πιο «γενναιόδωρες» κριτικές της εποχής χαρακτήριζαν τις σαπουνόπερες «συμβουλάτορες» αναφορικά με οικογενειακά και οικιακά προβλήματα καθώς και μέσο διαφυγής από τις καθημερινές δουλειές του σπιτιού (Rosen in Gitlin, 1986: 43).

Πάντως, παρόλη την επιτυχή μεταφορά του είδους από το ραδιόφωνο στην τηλεόραση τη δεκαετία του 1950, σε ένα άρθρο του 1972 στην “Public Opinion Quarterly” αναφέρεται ότι «παρόλη την εκτεταμένη διάδοση του φαινομένου δεν έχει ακόμη εκδοθεί καμία έρευνα σχετικά με τις σαπουνόπερες» (Allen, 1995: 5-6).

1.6 Νεότερες μελέτες και άρθρα

Από το 1970 ξεκινούν να γίνονται οι πρώτες ολοκληρωμένες έρευνες για τις σαπουνόπερες και ως και σήμερα θεωρητικοί των μέσων, επικοινωνιολόγοι, κοινωνικοί ψυχολόγοι, αλλά και κριτικοί της τηλεόρασης έχουν ασχοληθεί με αυτού του είδους τα καθημερινά σήριαλ και το κοινό τους. Ο λόγος για τον οποίο σήμερα κάνουμε λόγο για σαπουνόπερες είναι γιατί οι διαφημιστικές εταιρείες έψαχναν ένα είδος προγράμματος, που να απευθύνεται σε γυναίκες, γι’ αυτό και οι έρευνες κοινού αναφορικά με το συγκεκριμένο είδος αφορούν κυρίως στο γυναικείο κοινό, που μέχρι και σήμερα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πιο πιστό της σαπουνόπερας.

Από τις πρώτες πιο ολοκληρωμένες έρευνες είναι αυτή της Ien Ang (1985), η οποία αφορούσε στο αμερικάνικο εβδομαδιαίο δραματικό σήριαλ «Ντάλας» και την απήχηση, που είχε η προβολή του στο γυναικείο κοινό της Ολλανδίας.¹⁰ Η έρευνα της Ang αν και δεν είχε να κάνει με μία σαπουνόπερα, όπως σε αυτή την εργασία ορίζεται το είδος, είχε πολλή μεγάλη σημασία για τους επόμενους ερευνητές, διότι εξέταζε την επίδραση του φαινομένου καθώς και τον βαθμό ταύτισης του κοινού, όχι στην χώρα παραγωγής του προγράμματος αλλά σε μία χώρα άλλης ηπείρου με τελείως διαφορετική κουλτούρα από αυτή των παραγωγών. Μέρος, δηλαδή της δουλειάς της αφορούσε και στην παγκοσμιοποίηση των τηλεοπτικών ειδών.¹¹

Η Ang μελέτησε ένα πλήθος γραμμάτων τηλεθεατριών του σήριαλ, ψάχνοντας να βρει τους λόγους για τους οποίους αυτές οι Ολλανδές παρακολουθούν το σήριαλ και διαπίστωσε ότι ο κύριος λόγος ήταν για διασκέδαση και ευχαρίστηση. Παρόλο που το μεγαλύτερο μέρος του κοινού παραδεχόταν ότι εμπλεκόταν συναισθηματικά με τους ήρωες το κύριο συναίσθημα που βίωνε ήταν η ευχαρίστηση. Τα αποτελέσματα της έρευνας ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αναφορικά με την ψυχολογία των θεατών. Το γεγονός ότι μπορεί κάποιος να ταυτίζεται με τους ήρωες, να βιώνει έμμεσα τραγικές καταστάσεις και να γίνεται κοινωνός της αγωνίας, του φόβου και του κλάματός τους, και παράλληλα να νιώθει ευχαρίστηση, εξηγείται σύμφωνα με την Ang, εφόσον οι θεατές αισθάνονται ανακούφιση, όταν μετά το τέλος της προβολής κάθε επεισοδίου συνειδητοποιούν ότι βρίσκονται σε πολύ καλύτερη θέση από τους πρωταγωνιστές.

Δέκα χρόνια αργότερα, (1995) ο Jostein Gripsrud διεξήγε στη Νορβηγία μια ποσοτική έρευνα για το κοινό της «Δυναστείας» σε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα 200 τηλεθεατών στο Μπέργκεν, την δεύτερη μεγαλύτερη πόλη της χώρας. Όσο αφορά στη σύνθεση του κοινού, αποδεικνύεται ότι το σήριαλ είχε περισσότερη απήχηση στο γυναικείο κοινό από ότι στο αντρικό, σε αυτούς που είχαν κάνει λιγότερες σπουδές από ότι στους περισσότερο μορφωμένους, καθώς και σε ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας. Ο Gripsrud εξετάζει, ανάμεσα σε άλλα, και την ενδεχόμενη εμπλοκή της πραγματικής ζωής των τηλεθεατών με την μυθοπλασία του σήριαλ. Τα αποτελέσματα είναι αντιφατικά. Ενώ, από τη μία μεριά, το μεγαλύτερο ποσοστό των ερωτηθέντων υποστήριξαν ότι οι

¹⁰ Watching Dallas : soap opera and the melodramatic imagination / Ien Ang. London : Methuen, 1985

¹¹ Σχετική έρευνα για την παγκόσμια απήχηση του “Dallas” εκπονήθηκε το 1989 από τους Liebes και Katz, “Remote Control Television: Audiences and Cultural Power”. London, Routledge, 1989.

χαρακτήρες της Δυναστείας και οι μεταξύ τους σχέσεις είναι αναγνωρίσιμες –τους θυμίζουν δηλαδή είτε τον εαυτό τους, είτε άλλα άτομα από το οικογενειακό ή κοινωνικό τους περιβάλλον- από την άλλη, θεωρούν ότι οι καταστάσεις είναι εξωπραγματικές και δεν τους θυμίζουν ανάλογες δικές τους ή του περιβάλλοντός τους (1995: 112-163). Αναφορικά με αυτό το αποτέλεσμα ο Gripsrud εικάζει ότι είτε οι ερωτηθέντες δεν ήθελαν να παραδεχτούν ως οικείες τέτοιου είδους καταστάσεις, είτε ταυτίζονται με αυτές ασυνείδητα, δίνοντας μας την εντύπωση ότι προσπαθεί περισσότερο να δικαιολογήσει μια παγιωμένη άποψη, παρά να αξιοποιήσει τα νέα δεδομένα. Ωστόσο, το αποτέλεσμα αυτό δεν μπορεί να είναι απόλυτα ενδεικτικό σχετικά με το κοινό της σαπουνόπερας, εφόσον τόσο η καθημερινή προβολή όσο και η προβολή κατά τις απογευματινές ώρες (διαφορετικό “target audience”) μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά το βαθμό ταύτισης των τηλεθεατών με τα πρόσωπα και τις καταστάσεις.

Το 1991, η Christine Geraghty στο σύγγραμμα της “Women and Soap Opera”, αντιπαραθέτοντας τις αμερικάνικες με τις βρετανικές σαπουνόπερες, ερευνά τον συσχετισμό του κοινωνικού ρόλου των γυναικείων χαρακτήρων στα προγράμματα αυτά, σε σχέση με τον ρόλο των γυναικών στις δύο κοινωνίες. Από αυτή την οπτική γωνία, επαναπροσδιορίζει την επίδραση του είδους στο τηλεοπτικό κοινό, θέτοντας ως κύριους παράγοντες ταύτισης, την φυλή, το φύλο και την κοινωνική τάξη των ηρώων. Η Geraghty υπογραμμίζει την αποστασιοποίηση των τηλεθεατών από χαρακτήρες και καταστάσεις μη εγχώριων παραγωγών κι αναρωτιέται αν μπορεί η εξέλιξη τους είδους και οι προσπάθειες των παραγωγών να διευρύνουν το κοινό, προσθέτοντας επιμέρους ιστορίες, που αφορούν σε ανδρικά ή πιο νεανικά ζητήματα, να διαταράξει ακόμα και την ιδιαίτερη σχέση της σαπουνόπερας με το γυναικείο κοινό της (1991: 131-198).

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι Έλληνες παραγωγοί πλέον προτιμούν να διασκεύασουν τις ξένες σαπουνόπερες, παράγοντας μια ελληνική εκδοχή τους, παρά να τις προβάλλουν με υπότιτλους ή μεταγλωττισμένες. Η νέα τάση αναφορικά με τη διαμόρφωση του ελληνικού τηλεοπτικού προγράμματος στον τομέα των σειρών και των σήριαλ είναι η εισαγωγή “concept” αντί για την εισαγωγή προγραμμάτων. («Αν μ’αγαπάς», «Ζωή Ξανά», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», «Λατρεμένοι μου γείτονες», MEGA, «Coupling», ANT1, «Τα χρυσά κορίτσια», ET1, « Η Ζωή της Άλλης», MEGA).

Ιδιαίτερα διαφωτιστικά, για τη σχέση του κοινού με τις σαπουνόπερες, είναι και τα αποτελέσματα της μελέτης της Marie Gillespie (1995) η οποία ερεύνησε, με την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης, τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η σαπουνόπερα στις ζωές του νεανικού κοινού. Εξετάζει με ποιον τρόπο οι νεαροί Βρετανοί συνδέονται και χρησιμοποιούν την αυστραλιανή σαπουνόπερα “Neighbours” για την εκπλήρωση του κοινωνικού τους ρόλου στις καθημερινές τους δραστηριότητες και παρατηρεί την ασυνείδητη μεταφορά των συζητήσεων των νεαρών από το κουτσομπολιό για το σχολείο ή τη γειτονιά στο κουτσομπολιό για το σχολείο και τη γειτονιά των ηρώων της σαπουνόπερας. Η Gillespie, μελετά την αυθόρμητη μετάβαση από την πραγματική συζήτηση στη συζήτηση για τις σαπουνόπερες, υponοώντας μια ενδεχόμενη παρανόηση από τους νεαρούς τηλεθεατές της πραγματικής ζωής με αυτή των σαπουνόπερων (in Hobson, 2003: 26).

Κάτι παρόμοιο εξετάζει και η έρευνα της Louise Spence (2005) η οποία μέσα από προσωπικές συνεντεύξεις με φανατικές τηλεθεάτριες του είδους, αποδεικνύει μάλλον το αντίθετο, με κύριο επιχείρημα ότι η πλειοψηφία του κοινού, όχι μόνο δεν συγχέει τους χαρακτήρες των αγαπημένων του σήριαλ με αυτούς των ηθοποιών, αλλά γνωρίζει και στοιχεία για την προσωπική ζωή και την καριέρα τους¹². Το ίδιο θέμα έχει εξετάσει και σε προηγούμενα επιστημονικά της άρθρα με χαρακτηριστικότερο αυτό που περιλαμβάνεται στη συλλογή του Allen “ To be continued...Soap Operas around the world” (1994: 182-198), “They killed off Marlina... but she is on another show now” αναλύοντας ένα χαρακτηριστικό διάλογο ανάμιξης πραγματικών και «σαπουνοπερικών» νέων μεταξύ της μητέρας της και της γιαγιάς της.

-Μητέρα: Σκότωσαν την Μαρλένα αλλά αυτή είναι σ' ένα άλλο σήριαλ τώρα.

-Γιαγιά: Ποιος το 'κανε;

-Μητέρα: Ο ίδιος που προσπαθούσε καιρό τώρα...

Η Spence αναλύει τον διάλογο:

-Μητέρα: Σκότωσαν [οι σεναριογράφοι και οι παραγωγοί- πραγματικότητα] την Μαρλένα [μία ηρωίδα της σαπουνόπερας “Days of our Lives”-μυθοπλασία] αλλά

¹² Watching Daytime Soap Operas : The power of pleasure/ Louise Spence, Middletown :Wesleyan University Press, 2005

αυτή [η ηθοποιός, Deindre Hall- πραγματικότητα] είναι σ' ένα άλλο σήριαλ τώρα [στο εβδομαδιαίο σήριαλ "Our House"- πραγματικότητα]

-Γιαγιά: Ποιος το 'κανε ;[εννοεί ποιος χαρακτήρας από την σαπουνόπερα]

-Μητέρα: Ο ίδιος που προσπαθούσε καιρό τώρα...[αναφέρεται και αυτή σε μυθοπλαστικό χαρακτήρα]

Αντίστοιχα, σε μία από τις πιο σημαντικές μελέτες για το κοινό της σαπουνόπερας στη Βρετανία, αυτή της Dorothy Hobson η οποία ξεκίνησε από το 1978 και συνεχίστηκε για 20 χρόνια -σε διαφορετικές ομάδες ενδιαφέροντος- διαπιστώθηκε ότι σε καμία περίπτωση οι τηλεθεατές δεν συγχέουν τους ηθοποιούς, με τους χαρακτήρες τους οποίους αυτοί υποδύονται. Οι τηλεθεατές, σύμφωνα με τη Hobson, φαίνεται να αναγνωρίζουν το γεγονός ότι ο χαρακτήρας των ηθοποιών μπορεί να μην έχει κοινά στοιχεία με τον χαρακτήρα του/της ήρωα/ίδας, που υποδύεται. Υποστηρίζει ότι η χρήση γεγονότων και καταστάσεων από τις σαπουνόπερες διευκολύνει την ροή μιας συζήτησης και δίνει αφορμή να μιλήσουν μεταξύ τους οι άνθρωποι για λεπτά ζητήματα χωρίς να χρειάζεται να τα προσωποποιήσουν .

Η Hobson προσπάθησε να προσδιορίσει την επίδραση των πιο επιτυχημένων βρετανικών σαπουνόπερων ("Crossroads", "EastEnders", "Coronation Street", "Brookside") σε διάφορες ομάδες κοινού όπως σε νοικοκυρές, εργαζόμενες, νέες μητέρες, άνδρες αφρικάνικης καταγωγής, νεαρούς άνεργους ακόμα και σε έγκλειστους σε φυλακές ανηλίκων, παρακολουθώντας τις σαπουνόπερες μαζί με τους συνεντευξιαζόμενους, οι οποίοι σχολίαζαν κατά την διάρκεια προβολής του επεισοδίου. Τα αποτελέσματα της έρευνας της είναι ενθαρρυντικά. Η συγγραφέας κάνει λόγο για κατάρριψη του μύθου του παθητικού δέκτη. Κατά την άποψή της, οι τηλεθεατές δεν δέχονται άκριτα την εξέλιξη της υπόθεσης αλλά διαχωρίζουν πολλές φορές την θέση τους από τις δράσεις ακόμη και των αγαπημένων τους ηρώων, τις επιδοκιμάζουν ή της αποδοκιμάζουν και τις συζητούν με τον περίγυρό τους (2003: 165-198).

Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η πρόσφατη ενδοπανεπιστημιακή¹³ έρευνα με τη μέθοδο του ερωτηματολογίου, που εκπόνησε η Christine Camella¹⁴ (2006) αναφορικά με τις «παρά- κοινωνικές» σχέσεις (para- social relationships), που είναι

¹³ Η έρευνα διεξήχθη στο "Western Connecticut State University"

¹⁴ "Parasocial Relationships in Female College Student Soap Opera Viewers Today", Christine Camella, Western Connecticut State University, October 11th, 2006

πιθανό να αναπτύσσουν οι νεαρές τηλεθεάτριες με τους ήρωες των σαπουνόπερων. Τα αποτελέσματα της έρευνας επαλήθευσαν το γεγονός ότι οι φοιτήτριες, που παρακολουθούσαν συστηματικά κάποια σαπουνόπερα, είχαν αναπτύξει τέτοιου είδους σχέσεις με τους αγαπημένους τους ήρωες και ηρωίδες. Ο βαθμός συναισθηματικής εμπλοκής αποδείχθηκε ανάλογος με τον χρόνο, που αφιερώνεται στην παρακολούθηση μιας σαπουνόπερας. Σύμφωνα με την έρευνα, οι φοιτήτριες, που βλέπουν όλα τα επεισόδια έχουν μια πιο συναισθηματική και δραματική οπτική για τους ήρωες και τις καταστάσεις, για τις οποίες ρωτήθηκαν. Παρόλα αυτά δεν γίνεται καμία νύξη για προτυποποίηση των ηρώων ή για σύγχυση της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας.

Ανεξάρτητα από τις επιστημονικές μελέτες, επίσημα στοιχεία, που έχουν καταγραφεί σε όλο τον κόσμο αποδεικνύουν την επιρροή που οι σαπουνόπερες είναι δυνατό να ασκήσουν στο κοινό. Σε ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε στη “British Medical Journal” το 2003¹⁵ παραθέεται ότι αυξήθηκε κατά 21% ο αριθμός των γυναικών, που έκαναν το ανιχνευτικό τεστ Παπανικολάου μετά το θάνατο μιας, από των βασικότερων χαρακτήρων, γνωστής σαπουνόπερας από καρκίνο του τραχήλου της μήτρας μέσα σε έξι εβδομάδες από τη διάγνωση της ασθένειας. Γυναίκες που δεν είχαν κάνει ποτέ αυτό το τεστ έσπευσαν να κλείσουν ραντεβού κι εκείνες που το είχαν ήδη προγραμματίσει μετέφεραν το ραντεβού νωρίτερα. Το γεγονός ότι στη σαπουνόπερα η γυναίκα πέθανε έξι εβδομάδες μετά τη διάγνωση, πράγμα το οποίο είναι σπανιότατο στην πραγματικότητα, προκάλεσε πανικό. Συνολικά καταγράφηκαν 4,5 εκατομμύρια επιπλέον τεστ Παπανικολάου στη Βρετανία ενώ ο οργανισμός πληροφόρησης και υποστήριξης για θέματα καρκίνου (CancerBACUP) δέχτηκε χιλιάδες τηλεφωνήματα και περίπου 300 επιπρόσθετες εβδομαδιαίες αιτήσεις για πληροφόρηση σχετικά με τον καρκίνο του τραχήλου της μήτρας.

Ο παγκόσμιος οργανισμός “Health Unlimited” έχει ξεκινήσει, από τις αρχές της δεκαετίας του '90, να χρησιμοποιεί τις ραδιοφωνικές σαπουνόπερες για την ενημέρωση του κοινού πάνω σε ιατρικά θέματα.¹⁶ Ειδικοί του είδους, όπως οι σεναριογράφοι της βρετανικής σαπουνόπερας “The Archers”, επιστρατεύθηκαν για να εκπαιδεύσουν ντόπιους συγγραφείς. Η πρώτη προσπάθεια έγινε με την συνεργασία του Παγκόσμιου

¹⁵ “Media influence on suicide”, British Medical Journal, 326: 498, March 1st, 2003.

¹⁶ “Radio- a tool of Change”, Exchange of HealthLink Worldwide, from Exchange lunchtime discussion, October 18th, 2005, www.healthcomms.org

Οργανισμού Υγείας (WHO) και της UNICEF, με σκοπό την πληροφόρηση για την αναγκαιότητα του εμβολιασμού στο Αφγανιστάν. Η ραδιοφωνική αυτή σαπουνόπερα, που μεταδόθηκε από “BBC World Service”, είχε μεγάλη απήχηση και ακολούθησαν πολλές παρόμοιες στην Αφρική, την Ασία και την Λατινική Αμερική. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της απήχησης των προγραμμάτων στη Ρουάντα. Ο οργανισμός λαμβάνοντας υπόψη του ότι πάνω από τα δύο τρίτα του πληθυσμού ακούνε καθημερινά την ήδη υπάρχουσα ραδιοφωνική σαπουνόπερα “Ururana” εισήγαγαν σε αυτή ιστορίες, που αφορούσαν τον τρόπο μετάδοσης της ελονοσίας, η οποία μέχρι τότε οι κάτοικοι πίστευαν ότι μεταδίδεται από το ρούφηγμα του μίσχου κάποιου φυτού. Ακολούθησαν ιστορίες για τα σεξουαλικά μεταδιδόμενα νοσήματα και παράλληλα συστάθηκαν γραμμές επικοινωνίας. Όταν οι συγγραφείς σκότωσαν δύο χαρακτήρες από AIDS, για να δημιουργήσουν μία ιστορία για τα ορφανά, ο αντίκτυπος ήταν τόσο μεγάλος και η “Health Unlimited” ξεκίνησε να συνεργάζεται με τοπικές οργανώσεις στις οποίες θα μπορούσαν να απευθύνονται οι ακροατές.

Πιο πρόσφατα, το Νοέμβρη του 2009, στη βρετανική εφημερίδα “ The Telegraph”¹⁷ αναδημοσιεύθηκε ένα ρεπορτάζ της ινδικής εφημερίδας Mubai's Daily News and Analysis με τον τίτλο « Ινδή παίρνει διαζύγιο από τον σύζυγό της, επειδή της απαγόρευε να παρακολουθεί σαπουνόπερες». Το άρθρο κάνει λόγο για καθημερινές διενέξεις ανάμεσα στο ζευγάρι εξαιτίας της συγκεκριμένης απαγόρευσης, ώσπου η σύζυγος αποφάσισε ότι η κατάσταση ήταν πλέον αφόρητη και κατάθεσε αίτηση διαζυγίου.

Αποδεχόμενος την αίτησή της, ο δικαστής του οικογενειακού δικαίου, που εκδίκασε την υπόθεση, αποφάσισε ότι ο σύζυγος ήταν εκείνος που προκαλούσε επί τέσσερα χρόνια καβγάδες με αφορμή την παρακολούθηση καθημερινών ινδικών σήριαλ στην τηλεόραση από την σύζυγό του. Πρόσθεσε ακόμη, ότι ο εναγόμενος δεν επέτρεπε στην ενάγουσα να παρακολουθεί τα προγράμματα, που η ίδια επέλεγε στην τηλεόραση. Η υπόθεση που εκδικάστηκε τον Αύγουστο του 2009, δεν έγινε γνωστή παρά μόνο όταν ο πρώην σύζυγος, κατάθεσε αίτηση στο Ανώτατο Δικαστήριο ζητώντας την αναίρεση

¹⁷ Indian woman divorces over husband's soap opera ban, The Telegraph, November 17th 2009.

της απόφασης, που μεταξύ άλλων παραχωρούσε την κηδεμονία του εξάχρονου γιου του ζευγαριού στην μητέρα του.

Ο δικηγόρος του συζύγου υποστήριξε ότι οι ισχυρισμοί της πρώην γυναίκας του για «απάνθρωπη» συμπεριφορά απέναντι της είναι αναληθείς κι ότι οι διενέξεις τους δεν ήταν παρά συνηθισμένα «συζυγικά καβγαδάκια» για το «τηλεκοντρόλ», θα πρόσθετε κανείς.

Στην ίδια βρετανική εφημερίδα δημοσιεύεται τον Γενάρη του 2010 ένα άρθρο που αναφέρεται στην ραγδαία αύξηση των πωλήσεων δορυφορικών πιάτων στο Πακιστάν λόγω της απαγόρευσης μετάδοσης από το Ανώτατο δικαστήριο της χώρας, 30 ινδικών καναλιών. Η καταναλωτική αυτή τάση προκλήθηκε κυρίως από Πακιστανές, που αγνόησαν την απαγόρευση, αφού δεν άντεξαν την στέρηση της καθημερινής τους «δόσης» ινδικών σαπουνόπερων. Ο Μοχάμεντ Ρασίντ, ιδιοκτήτης καταστήματος δορυφορικών συστημάτων στην πόλη Λαχόρ, αναφέρει την πώληση 300 δορυφορικών πιάτων μέσα στη διάρκεια ενός μήνα. Λέει χαρακτηριστικά:

«Τα κορίτσια είναι αυτά που γκρινιάζουν συνεχώς στους συζύγους και τους πατεράδες τους. Λατρεύουν τις δραματικές ταινίες και τις σαπουνόπερες και λένε ότι δεν πρόκειται να ξαναμαγειρέψουν αν δεν ξαναδούν τα αγαπημένα τους προγράμματα.»¹⁸

Αλλά και στον δυτικό κόσμο έχουν καταγραφεί ακραίες αντιδράσεις από πιστούς τηλεθεατές του είδους, ιδιαίτερα στις πρώτες δεκαετίες μεταφοράς του είδους στην τηλεόραση.

Η Αιλίν Φάλτον, η οποία επί 16 χρόνια υποδυόταν τη διαβολική Λίσα στο «As the world turns», γρονθοκοπήθηκε σε κατάσταση του Μανχάταν από μια φανατισμένη πελάτισσα (Rosen in Gitlin, 1986: 43).

Ένας παθολόγος ζήτησε από έναν ηθοποιό της σειράς «Edge of night» να σταματήσει να σκοτώνει τους ήρωες καθώς μια 94χρονη ασθενής του πάθαινε κρίσεις πανικού βλέποντας να πεθαίνουν τόσοι άνθρωποι, που ένιωθε ότι γνωρίζει προσωπικά.

¹⁸ Pakistanis snap up Satellite dishes for Indian soaps, The Telegraph, January 17th 2011.

Ενώ, το 1973, το CBS αναγκάστηκε να μειώσει τους σαπουνοπερικούς ήρωες που ήταν φτωχοί, αφού το δίκτυο δεχόταν κάθε εβδομάδα τόνους με πακέτα ανθρωπιστικής βοήθειας.

Όσο για τον αδιέξοδο έρωτα ανάμεσα στους πρωταγωνιστές τού «Another world», έφτασε πολλούς ρομαντικούς στα όριά τους: Φανατισμένες τηλεθεάτριες έγραφαν στον ιθύνοντες του δικτύου:

*«Γιατί δεν τους αφήνετε να παντρευτούν;
«Τέσσερις φορές τα έχουν ξαναβρεί και τέσσερις φορές αγόρασα καινούργιο φόρεμα για τον γάμο».*¹⁹

Κι ενώ θα περίμενε κανείς η επιρροή του είδους να περιορίζεται στο πρωτοβάθμιας ή έστω δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης γυναικείο κοινό μεγαλύτερης ηλικίας, αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι στα μέσα της δεκαετίας του '80 η τουρκική βουλή διέκοπτε τις εργασίες της, όταν προβαλλόταν στην χώρα η αμερικανική σαπουνόπερα «Ντάλας»²⁰.

¹⁹ Η λάμψη της άλλης, Αστερόπη Λαζαρίδου, Το Βήμα, 11 Οκτώβρη 2009.

²⁰ Τουρκική σαπουνο-υστερία, Πόπη Διαμαντάκου, Τα Νέα, 23 Δεκέμβρη 2010

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ιστορία της σαπουνόπερας

2.1 Οι πρόγονοι της σαπουνόπερας

Εξετάζοντας κανείς την ιστορία της σαπουνόπερας και λαμβάνοντας υπόψη του ότι το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η «χωρίς τέλος» δομή της, δεν μπορεί να αγνοήσει τα πρώτα είδη που παρουσιάζονταν στο κοινό σε μορφή σήριαλ, τα οποία μπορούν θεωρηθούν ως πρόγονοί της. Η μορφή σήριαλ υιοθετήθηκε πρωταρχικά στη λογοτεχνία και πολύ αργότερα στο ραδιόφωνο, που μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '30, περιλάμβανε στο πρόγραμμα του μόνο σειρές. Η διαφορά των δύο ειδών, έγκειται στο γεγονός ότι ενώ και στα δύο υπάρχουν κάποιοι δεδομένοι χαρακτήρες, που εμφανίζονται σε όλα τα επεισόδια, στις σειρές σε κάθε επεισόδιο ολοκληρώνεται μία ιστορία ενώ στα σήριαλ η ιστορία συνεχίζεται από επεισόδιο σε επεισόδιο.

Η ανάγκη για την δημιουργία σήριαλ, ήταν μία ανάγκη αδιαμφισβήτητη εμπορική. Τα σήριαλ, από την αρχή της ιστορίας τους, χρησιμοποιήθηκαν για συγκεκριμένους λόγους: ο πρώτος και βασικός είναι για την ενθάρρυνση του κοινού να συνεχίσει να καταναλώνει το είδος, άρα και το μέσο. Η έκδοση ή η μετάδοση κάποια ιστορίας σε συνέχειες διασφαλίζει κάτι που τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, έχουν απόλυτη ανάγκη: ένα πιστό κοινό. Επιπλέον, -κι αυτό ισχύει κυρίως για τις εφημερίδες που ήταν οι πρώτες φορείς του είδους- με την εισαγωγή μυθοπλαστικών έργων σε συνέχειες σκόπευαν και σε κάτι άλλο εξίσου σημαντικό, στην διεύρυνση των ομάδων ενδιαφέροντος. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της γαλλικής εφημερίδας “Le journal des debats” που τετραπλασίασε τον αριθμό των συνδρομητών της μέσα σε ένα χρόνο (1842-1843), προσθέτοντας στην ύλη της το σήριαλ του Eugene Sue “Les mysteres de Paris” (Hagedorn, 1995 in Allen:30). Τόσο στην αρχή της διαμόρφωσης του είδους, όσο και σήμερα είναι ξεκάθαρο ότι τα σήριαλ απευθύνονται σ’ ένα μαζικό κοινό: όταν κάποιο μέσο ή διαφημιστική εταιρία χρειάζεται κοινό, καταφεύγει στα σήριαλ.

Οι πρώτες επιφυλλίδες εντοπίστηκαν στη Βρετανία το 1678, όταν ο Joseph Moxon εξέδιδε σε συνέχειες κάποια πρακτικά εγχειρίδια, όπως το “Mechanic Exercises” και το “Handy Works”. Το είδος όμως εδραιώθηκε από το 1836, μετά την έκδοση των “Pickwick Papers” του Charles Dickens. Καθ’ όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα το είδος

υιοθετήθηκε από τον περιοδικό και ημερήσιο τύπο σε όλη την Ευρώπη και το υπηρέτησαν πολλοί διακεκριμένοι συγγραφείς, όπως ο Χάρντι, ο Δουμάς, ο Ζολά και ο Μπαλζάκ (Hagedorn, 1995 in Anger: 17).

2.2 Η απαρχή και η εξέλιξη του είδους στις Ε.Π.Α.

Παρόλη την επιτυχία των ιστοριών σε συνέχειες στα έντυπα μέσα στην Ευρώπη μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '20, δεν είχε γίνει προσπάθεια να μεταφερθεί το είδος στο ραδιόφωνο. Η πρώτη προσπάθεια και η απαρχή του είδους της σαπουνόπερας έγινε στις ΕΠΑ. Την άνοιξη του 1930, στο Σικάγο, ο διευθυντής του ραδιοφωνικού σταθμού WGN, Henry Selinger, μετά την πρωτοφανή επιτυχία της κωμικής σειράς “Amos and Andy”, η οποία αφορούσε στις περιπέτειες δύο Αφρικοαμερικανών από το Νότο που μόλις είχαν εγκατασταθεί στο Σικάγο, (το οποίο έγραφαν και εκφωνούσαν δύο λευκοί ηθοποιοί) (Allen, 1985:104), (Kingsley, 1988: 4) πλησίασε την διαφημιστική εταιρεία “Lord and Thomas”, προτείνοντάς τους να χρηματοδοτήσουν την καινούρια ιδέα του, για ένα ραδιοφωνικό δραματικό σήριαλ, που θα απευθύνονταν στο γυναικείο κοινό και κατ' επέκταση σε εταιρίες που κατασκευάζουν είδη οικιακής χρήσης. Ανέθεσε, λοιπόν, σε ένα σεναριογράφο να γράψει κάποια πιλοτικά επεισόδια για ένα σήριαλ, που θα ονόμαζε “The Suds”, αποσκοπώντας στη χορηγία της εταιρίας “Super-Suds Company”. Όταν η εταιρεία απέρριψε την ιδέα του, μετονόμασε το πρόγραμμα σε “Good Luck Margie” και πλησίασε ακόμη μια φορά ανεπιτυχώς μια εταιρεία μαργαρίνης. Το σήριαλ είχε ως κεντρικούς ήρωες μια μητέρα, ιρλανδικής καταγωγής, και την οικογένεια της και λάμβανε χώρα στο σπίτι της πρώτης (Allen, 1985: 110-11).

Εντωμεταξύ, και άσχετα με την προσπάθεια του να λανσάρει αυτό το νέο είδος, είχε αναθέσει κάποιες εκφωνήσεις στην Irna Phillips, ως εξωτερικό συνεργάτη του σταθμού, η οποία όμως είχε βλέψεις για μια μόνιμη θέση στον WGN. Εκτιμώντας τον ζήλο της, ο Selinger την περιέλαβε στην ομάδα του “Suds”, αναθέτοντάς της, τη συγγραφή των δέκα πρώτων επεισοδίων ενός καθημερινού δραματικού σήριαλ, που θα αφορούσε σε μία Ιρλανδή γυναίκα, το νοικοκυριό της, την κόρη της και το περιβάλλον της. Το νέο εγχείρημα που είχε τον τίτλο “Painted Dreams”, προτάθηκε για χορηγία σε πολλές εταιρίες, αλλά καμία δεν διακινδύνευσε να επενδύσει σε ένα νέο και αδοκίμαστο

ραδιοφωνικό προϊόν. Έτσι, η πρώτη σαπουνόπερα με τον τίτλο “Painted Dreams” έκανε πρεμιέρα στις 20 Οκτωβρίου του 1930, και συνεχίστηκε, χωρίς χορηγό, καθημερινά, εκτός Κυριακής, για ένα χρόνο (Allen, 1985: 111).

Τον επόμενο Οκτώβριο, ανέλαβε την χορηγία της μία τοπική εταιρεία συσκευασίας κρεάτων μέχρι και τον Απρίλιο του 1932, όπου το πρόγραμμα διακόπηκε λόγω διαφωνίας μεταξύ της Phillips και του σταθμού. Ο WGN συνέχισε τη σαπουνόπερα με άλλη σεναριογράφο και εκφωνήτρια, και η Phillips επέστρεψε στον ανταγωνιστικό σταθμό WMAQ τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου με μια νέα, με τον τίτλο “Today’s Children”, με χορηγό την εταιρεία “General Foods”. Αργότερα, το 1933, την χορηγία του επιτυχημένου πλέον προγράμματος ανέλαβε η εταιρεία “Pillsbury”, που κατάφερε και τη μεταφορά του προγράμματος στο NBC (Allen, 1985: 112-114), (Kingsley, 1988: 4).

Την ίδια χρονική στιγμή η Procter and Gamble, που μέχρι τότε ήταν σπόνσορας στη κωμική σειρά “The Puddle Family”, συνειδητοποίησε ότι το καινούριο είδος καθημερινών δραματικών σήριαλ είχε πολύ μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό, στο οποίο στόχευε. Η σαπουνόπερα “Ma Perkins”(NBC), ήταν η πρώτη από μια σειρά πολλών σαπουνόπερων που θα επιχορηγούσε η εταιρεία. Η “Ma Perkins” ήταν δημιούργημα ενός ζευγαριού παραγωγών- σεναριογράφων, του Frank και της Anne Hummert, που είχαν ήδη σημειώσει μεγάλη επιτυχία με την πρώτη τους σαπουνόπερα, που ακόμη συνεχιζόταν, “Betty and Bob”(Οκτώβριος 1932) (Cantor and Pingree in Hobson, 2003: 8-9).

Μεταξύ του 1933 και του 1937, οι σαπουνόπερες είχαν καθιερωθεί στα προγράμματα όλων των ραδιοφωνικών σταθμών και κορυφαίες εταιρείες, όπως η Procter and Gamble, η Pillsbury, η American Home Products και η General Foods, στήριζαν στα προγράμματα αυτά τις διαφημιστικές του καμπάνιες. Το 1935, η Procter and Gamble επιχορηγούσε 664 ώρες δεκαπεντάλεπτων σαπουνόπερων μόνο στο NBC. Το 1937 τα διαφημιστικά έξοδα της εταιρείας ανέρχονταν στα τεσσαρισημίσι εκατομμύρια δολάρια, το 90% των οποίων διαθέτονταν σε σαπουνόπερες όπως οι “Ma Perkins”, “Home Sweet Home”, “Dreams Come True”, “Song of the City”, “The O’ Neils”, “Pepper Young’s Family”, “The Guiding Light”, “The Couple Next Door”, “Road of Life” κ.α. Στη πενταετία μέχρι το 1941, εβδομήντα τέσσερις νέες επιχορηγούμενες σαπουνόπερες είχαν

εισαχθεί στο πρόγραμμα των μεγάλων ραδιοφωνικών σταθμών και αποτελούσαν το κύριο διαφημιστικό μέσο της εποχής. Μέσα σε ένα χρόνο, ο συνολικός αριθμός των καθημερινών δραματικών σήριαλ μειώθηκε στο ένα – τρίτο. Την επόμενη πενταετία, μόλις εικοσιένα καινούρια σήριαλ βγήκαν στον αέρα. Για πρώτη φορά μετά την αξιοσημείωτη επιτυχία της πρώτης σαπουνόπερας “Painted Dreams”, περισσότερα τέτοιου είδους προγράμματα κόβονταν, παρά εισάγονταν στο πρόγραμμα των ραδιοφωνικών σταθμών (Allen, 1985: 96-129).

Ο 2^{ος} Παγκόσμιος πόλεμος δεν επηρέασε μόνο την παραγωγή αλλά και τη θεματολογία των σαπουνόπερων, που μέχρι τότε ασχολούνταν μόνο με ζητήματα «οικιακής» φύσης. Κατά τη διάρκεια του, άρχισε να γίνεται εμφανής η αναγκαιότητα να βγουν οι γυναίκες στο εργασιακό χώρο για να μπορέσουν να συντηρήσουν τις οικογένειες τους, όσο οι άντρες έλλειπαν στο πόλεμο. Όμως ο «απών» (αλλά ακόμη ζωντανός) στρατιώτης ήταν πάντα ο κυρίαρχος δρών στο εθνικό δράμα των λαών. Πάνω σ’ αυτόν είχαν κρεμαστεί οι πατριωτικές αλλά και ρομαντικές ελπίδες για ένα «ευτυχές τέλος» (Anger, 1999:26). Όπως και στον πόλεμο, έτσι και στις σαπουνόπερες. Εκείνη την περίοδο άρχισε να διαφαίνεται ο κοινωνικός ρόλος, που δύνανται να παίξουν αυτά τα σύντομα καθημερινά σήριαλ αλλά και η αναγκαιότητα για προσαρμογή στις εκάστοτε κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες για να μπορέσουν να διατηρήσουν το πιστό κοινό τους και κατ’ επέκταση τους γενναιόδωρους χορηγούς τους.

Το τέλος του πολέμου συμπίπτει με μία ακόμη σπουδαία αλλαγή στην ιστορία των ΜΜΕ, την διάδοση ενός νέου μέσου, της τηλεόρασης. Από το 1948 οι τηλεοπτικές συσκευές παράγονταν μαζικά, περίπου εκατό τηλεοπτικοί σταθμοί εξέπεμπαν σήμα και μία νέα πόρτα άνοιξε για τις διαφημιστικές εταιρείες και τους πελάτες τους. Παρόλα αυτά, μέχρι και το 1951, το νέο μέσο δεν φαινόταν να έχει επηρεάσει το πιστό κοινό των ραδιοφωνικών σαπουνόπερων. Οι επιπτώσεις του νέου μέσου ήταν πολύ πιο ξεκάθαρες στη βιομηχανία του κινηματογράφου. Στη διάρκεια της δεκαετίας, 1946-1956, μειώθηκαν κατά το ήμισυ οι πωλήσεις των εισιτηρίων.

Εταιρίες όπως η Procter and Gamble και η Colgate- Palmolive, οι οποίες μέχρι τότε στήριζαν τις διαφημιστικές τους εκστρατείες στις ραδιοφωνικές σαπουνόπερες, είχαν ακόμη ένα λόγο για να μην υποτιμήσουν την ενδεχόμενη επιρροή του νέου μέσου στο γυναικείο κοινό, στο οποίο απευθύνονταν. Η Procter and Gamble, πρώτη, είχε σχέδια

για την δημιουργία ενός συνθετικού απορρυπαντικού, τα οποία ανακόπηκαν από τον πόλεμο. Λίγο μετά, το 1946, βγάζει στην αγορά την πρώτη συνθετική απορρυπαντική σκόνη, το Tide, και το 1948 το πρώτο συνθετικό υγρό για το πλύσιμο των πιάτων, το Joy. Σχεδόν ταυτόχρονα ακολουθούν το παράδειγμά της και οι ανταγωνιστικές εταιρείες, όπως η Colgate- Palmolive με το Fab και οι Lever Brothers με το Surf. Ακόμη μια φορά, λοιπόν, για διαφημιστικούς λόγους, παράγεται η πρώτη τηλεοπτική σαπουνόπερα, επιχορηγούμενη από την Procter and Gamble. Πρόκειται για μια παραγωγή με τον τίτλο “The first hundred years” η οποία βγήκε στον τηλεοπτικό αέρα τον Δεκέμβριο του 1950.

Ωστόσο, η αγορά των media ήταν δικαίως διστακτική αναφορικά με το πόσο συμφέρουσα ήταν η παραγωγή τηλεοπτικών σαπουνόπερων. Η παραγωγή τους απαιτούσε τετραπλάσιο προϋπολογισμό από τις ραδιοφωνικές και η ανταπόκριση του κοινού ήταν όμοια- αν όχι μεγαλύτερη στις δεύτερες-. Για τις τηλεοπτικές σαπουνόπερες χρειάζονταν σκηνικά, φροντιστήρια, κοστουμια, υπεράριθμο τεχνικό προσωπικό και τριπλάσιος χρόνος παραγωγής και μοντάζ. Η ομάδα παραγωγής της “Ma Perkins” αποτελούνταν μόλις από έναν σεναριογράφο , έναν σκηνοθέτη, έναν εκφωνητή, τους ηθοποιούς (που πολλές φορές έπαιζαν παραπάνω από έναν ρόλο) και έναν ηχολήπτη και δεν απαιτούνταν περισσότερο από μία ώρα για την πλήρη παραγωγή ενός δεκαπεντάλεπτου επεισοδίου, ενώ για να βγει στον αέρα το “The first hundred years” εργαζόταν μια ομάδα τριάντα ανθρώπων- ανεξάρτητα από τους ηθοποιούς- και χρειάζονταν πέντε ώρες για το γύρισμα μόνο (μη συμπεριλαμβανομένου του μοντάζ) ενός αντίστοιχης διάρκειας επεισοδίου. Επιπλέον, αυξανόταν και ο χρόνος της προετοιμασίας γιατί οι ηθοποιοί, πέρα από το γεγονός ότι έπρεπε να ντυθούν, να βαφτούν, να χτενιστούν και να απομνημονεύσουν τα λόγια τους, έπρεπε να μάθουν και να κινούνται στο χώρο συγχρονισμένοι με τις κάμερες, που μέχρι τότε ήταν οικείο μόνο στους ηθοποιούς και τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου (για αυτό και τα πρώτα χρόνια της μεταφοράς του είδους στην τηλεόραση, οι σαπουνόπερες έμοιαζαν περισσότερο με θεατρικά παρά με κινηματογραφικά έργα) (Allen, 1985: 122-124), (Kingsley, 1988: 4).

Πέρα, όμως, από τις αμφιβολίες των παραγωγών και των χορηγών για το οικονομικά οφέλη της μεταφοράς του είδους στην τηλεόραση, υπήρχαν δισταγμοί και σχετικά με την επιτυχία του. Πολλοί από τους πρωτεργάτες της ραδιοφωνικής

σαπουνόπερας, συμπεριλαμβανομένης και της Ina Phillips, θεωρούσαν ότι το πιστό γυναικείο κοινό των ραδιοφωνικών σαπουνόπερων δεν θα μπορούσε να ακολουθήσει την τηλεοπτική μεταφορά τους, για τον απλό λόγο ότι έχει συνδυάσει την ακρόασή τους με τις καθημερινές δουλειές του σπιτιού, κάτι το οποίο θα ήταν αδύνατο να συμβεί, αν έπρεπε όχι μόνο να της ακούν αλλά και να τις βλέπουν (Williams, 1992:21).

Κατά τη διάρκεια της σεζόν 1951-1952, το CBS, τόλμησε να συμπεριλάβει στο πρόγραμμά του τρεις σαπουνόπερες: “Search for Tomorrow”, “Love of life” και “Egg and I”. Εκτός από την τελευταία που κόπηκε πρόωρα, οι άλλες δύο γνώρισαν μεγάλη επιτυχία καθιερώνοντας το δίκτυο ως πρωτοπόρο στον τομέα της τηλεοπτικής σαπουνόπερας και αποδεικνύοντας ότι το κοινό ήταν έτοιμο για τέτοιου είδους τηλεοπτικές παραγωγές.

Στις 30 Ιουνίου του 1952, το “The Guiding Light”, ήταν η πρώτη ραδιοφωνική σαπουνόπερα, που μεταφέρθηκε αυτούσια στην τηλεόραση, καθώς και η πρώτη που εκπεμπόταν παράλληλα και από τα δύο μέσα. Ο χορηγός του προγράμματος, Procter and Gamble, δεν ήθελε να χάσει τους περίπου τέσσερα εκατομμύρια ακροατές/τριές του κι έτσι η ραδιοφωνική εκδοχή του, έβγαινε στον ραδιοφωνικό αέρα στις δύο παρά τέταρτο το μεσημέρι ενώ η τηλεοπτική, σαράντα πέντε λεπτά αργότερα, από το ίδιο δίκτυο (CBS). Ωστόσο, μέχρι το τέλος του 1953, οι ακροατές/τριες είχαν μειωθεί σε δύομισι εκατομμύρια, ενώ οι τηλεθεατές/τριες ανέρχονταν στα τρεισήμισι. Τρία χρόνια μετά, το 1956, η ραδιοφωνική της εκπομπή κόπηκε αλλά η τηλεοπτική της συνεχίστηκε μέχρι και τον Σεπτέμβριο του 2009 (Allen, 1985: 125-126).

Μέχρι και το τέλος του 1960, οι περισσότερες ραδιοφωνικές σαπουνόπερες είχαν κοπεί, ενώ τριανταπέντε καινούριες είχαν κάνει πρεμιέρα στην τηλεόραση. Η οριστική μεταφορά του είδους στην τηλεόραση, κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης δεκαετίας, είχε μεγάλη σημασία για την εξέλιξή του. Πρωταρχικά, το γεγονός ότι το κοινό όχι μόνο θα άκουγε αλλά και θα έβλεπε τους χαρακτήρες αλλά και τους χώρους, στους οποίους διαδραματίζονται τα γεγονότα, είχε ως αποτέλεσμα οι ιστορίες να περιοριστούν μέσα σε σπίτια και σε οικογενειακά θέματα λόγω περιορισμένων προϋπολογισμών. Έπειτα, η λεγόμενη σεξουαλική επανάσταση, που έλαβε χώρα στην δεκαετία αυτή, επηρέασε το ύφος τους. Μέχρι τότε θα μπορούσε κανείς να πει ότι οι σαπουνόπερες ήταν μάλλον πουριτανικές. Ο Al Rosenberg αναφέρει χαρακτηριστικά στο περιοδικό “Daytime TV”

«Τα παντρεμένα ζευγάρια δεν κοιμόνταν ποτέ μαζί σε διπλό κρεβάτι αλλά σε δύο μονά. Υπήρχε ένας ...κανόνας ότι κάθε φορά, που διαδραματιζόταν μία ρομαντική ή αν θέλετε μία ερωτική σκηνή πάνω σε κρεβάτι ή καναπέ, το ένα πόδι έπρεπε να είναι στο πάτωμα. Δεν καταλαβαίνω για ποιο λόγο ήταν αναγκαίο να γίνεται αυτό, αλλά ο ηθοποιός που ήταν από κάτω έπρεπε πάντα να έχει το ένα του πόδι στο πάτωμα (Anger, 1999: 30).»

Κατά, τη διάρκεια της δεκαετίας του '70 το είδος της σαπουνόπερας πέρασε μία παροδική κρίση. Τα νούμερα τηλεθέασης, τόσο αυτών που συνεχίζονταν από τη δεκαετία του '50 ("Search for Tomorrow", "As the World Turns" κλπ) όσο και των καινούριων ("General Hospital"), άρχισαν να πέφτουν επικίνδυνα την τηλεοπτική χρονιά 1977-1978. Το μεγαλύτερο μέρος του γυναικείου κοινού, στο οποίο κυρίως στόχευαν οι διαφημιστές και οι παραγωγοί, είχε αρχίσει να δουλεύει εκτός σπιτιού και να προσανατολίζει το ενδιαφέρον του περισσότερο στην καριέρα παρά στο νοικοκυριό. Οι νέες κοινωνικές συνθήκες υπαγόρευαν δύο σημαντικές αλλαγές στις σαπουνόπερες. Η πρώτη αφορούσε στον προγραμματισμό τους. Οι ώρες προβολής άλλαξαν και τα προγράμματα μεταφέρθηκαν από το μεσημέρι στο απόγευμα για να μπορούν τα παρακολουθούν και οι εργαζόμενες. Η δεύτερη και πιο σημαντική, στη θεματολογία τους. Οι παραγωγοί του είδους ανταποκρίθηκαν στη νέα κατάσταση εισάγοντας νεανικούς χαρακτήρες, ιστορίες σχετικές με σύγχρονα αμφιλεγόμενα κοινωνικά ζητήματα και γυναικείους χαρακτήρες, που φρόντιζαν για την καριέρα τους όσο και για την οικογένειά τους (Allen, 1985: 128). Παρόλα αυτά, μέχρι και τέλη της δεκαετίας του '70 οι σαπουνόπερες γυρίζονταν με απλοϊκό τρόπο. Χωρίς σχεδόν καθόλου πρόβες όλα τα λάθη ως προς τη δράση αλλά και το κείμενο μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά από τον τηλεθεατή. Εκτός όμως, από τον σχεδόν ερασιτεχνικό τρόπο, με τον οποίο γυρίζονταν, το τελικό αποτέλεσμα ήταν και ιδιαίτερα φτωχό οπτικά αν και στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας οι παραγωγοί του είδους προσπάθησαν να προσδώσουν στους χώρους μία πιο «σπιτική ατμόσφαιρα» (Williams, 1992:32). Τα κοστούμια και τα σκηνικά της εποχής θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μάλλον ελλειπτικά και ενδεικτικά, παρά ρεαλιστικά.

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 οι παραγωγοί του είδους, αποφάσισαν να αυξήσουν τους προϋπολογισμούς, χτίζοντας πιο καλόγουστα σκηνικά με ακριβή και μοντέρνα επίπλωση, χρησιμοποιώντας φυσικούς χώρους αλλά και κάμερα στο χέρι με σκοπό την βελτίωση του αισθητικού αποτελέσματος και τη δημιουργία οπτικών

ερεθισμάτων για τους τηλεθεατές (Anger, 1999: 32). Οι νέες σαπουνόπερες που συμπεριλήφθηκαν στα προγράμματα των μεγάλων τηλεοπτικών δικτύων (“The Bold and the Beautiful”, “Young and Restless”) γνώριζαν μεγάλη επιτυχία ακόμα και εκτός συνόρων. Η επιτυχία και η καθιέρωση του είδους σε παγκόσμιο επίπεδο, είχε γίνει αντικείμενο συζήτησης και μελέτης στον χώρο των μέσων αλλά και στους ακαδημαϊκούς κύκλους. Η πλήρης μετάβαση στο στάδιο της οπτικοποίησης της σαπουνόπερας -που συντελέστηκε ουσιαστικά στη διάρκεια της συγκεκριμένης δεκαετίας- δεν είχε να κάνει μόνο με την έμφαση, που άρχισε να δίνεται στο οπτικό αποτέλεσμα, αλλά και με την προσθήκη ενός νέου στοιχείου, αυτού της δράσης (Williams, 1992:31). Μέχρι τότε, θα μπορούσε κανείς να πει ότι τα σενάρια των ραδιοφωνικών σαπουνόπερων είχαν μεταφερθεί σχεδόν αυτούσια στην τηλεόραση. Οι μόνες κινήσεις που έκαναν οι ηθοποιοί ήταν να σηκώνονται και να κάθονται καθώς μιλούν και να χτυπούν την πόρτα του ντεκόρ -που συνήθως σειόταν ολόκληρο πίσω τους-. Με τον εκσυγχρονισμό του είδους οι παραγωγοί κατάφεραν να στρατολογήσουν κι άλλες ομάδες ενδιαφέροντος. Το 1982, περισσότεροι από τρία εκατομμύρια φοιτητές/τριες ήταν πιστοί θεατές τουλάχιστον μίας σαπουνόπερας, το 30% των οποίων, ήταν άνδρες (Allen, 1985: 128). Η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι οι σαπουνόπερες έχουν απήχηση σε θεατές που έχουν «ελεύθερο χρόνο», είχε ως αποτέλεσμα να ενδιαφερθούν κι άλλες εταιρείες –πέρα από τις παραδοσιακές με τα είδη οικιακής χρήσης-, αλλά και την δημιουργία ενός νέου είδους, των υπέρ-σαπουνόπερων ή αλλιώς σαπουνόπερων της ζώνης υψηλής τηλεθέασης (“Dallas”, “Dynasty”), που προβάλλονταν σε ώρες, που όλη η οικογένεια ήταν στο σπίτι.

Τέλος, στις δύο τελευταίες δεκαετίες τα καθημερινά τηλεοπτικά σήριαλ, ανά τον κόσμο, έχουν εξελιχθεί ίσως περισσότερο από ποτέ καθ’ όλη τη διάρκεια της ιστορίας τους. Το μεγαλύτερο εγχείρημα των σύγχρονων παραγωγών είναι η προσθήκη μικρών δόσεων ρεαλισμού σε αυτό το κατεξοχήν πομπώδες και μελοδραματικό είδος, για να επιτύχουν την ταύτιση του σύγχρονου κοινού, που στα τέλη της δεκαετίας του ’90, φαινόταν να είχαν χάσει. Τόσο στις καινούριες σαπουνόπερες, όσο και σε αυτές που συνεχίζονται επί σειρά ετών προστέθηκε το στοιχείο του χιούμορ. Κάνοντας λόγο για χιούμορ δεν εννοούμε, τους κωμικούς χαρακτήρες, που ίσως προϋπήρχαν από την προηγούμενη δεκαετία -οι οποίοι ήταν συνήθως αφελείς υπηρέτριες, κηπουροί και παιδιά- που έπαιζαν τον ρόλο του «ευχάριστου διαλείμματος» εντείνοντας παράλληλα

την τραγικότητα των κεντρικών ηρώων, αλλά το χιούμορ με μια γενικότερη έννοια, που μπορεί να περιλαμβάνει ακόμα και τον αυτοσαρκασμό. Επίσης, μέρος της προσπάθειας των παραγωγών να «εξανθρωπίσουν» τους ήρωες ήταν η χρήση μιας γλώσσας πιο καθημερινής και γι' αυτό το λόγο πιο τολμηρής. Μόλις στα τέλη της δεκαετίας του '90, εντοπίζει κανείς λέξεις όπως "bitch" (σκύλα) και "bastard" (μπάσταρδος) σε παραδοσιακές αμερικάνικες σαπουνόπερες όπως το "All my children" (Anger, 1999:34-35).

2.3 Η σαπουνόπερα την Ευρώπη

Όπως και στις Ε.Π.Α. έτσι και στην Ευρώπη- αν και πολύ αργότερα- τα καθημερινά σήριαλ ξεκίνησαν από το ραδιόφωνο. Η πρώτη ευρωπαϊκή σαπουνόπερα βγήκε στον αέρα του BBC στις 5 Ιανουαρίου του 1948 με τον τίτλο "Mrs. Dale's Diary". Το πρόγραμμα μεταδιδόταν κάθε απόγευμα στις 16:00 και επαναλαμβάνονταν το επόμενο πρωί στις 07:00. Η ιστορία αφορούσε στην καθημερινότητα της οικογένειας της κυρίας Dale, η οποία ανήκε στη μεσαία τάξη και οι περισσότερες Βρετανίδες μπορούσαν να συνδεθούν μαζί της. Ήταν σύζυγος, μητέρα, πεθερά, γιαγιά, φίλη, γειτόνισσα και εργοδότης. Βέβαια, ο ρόλος της, ως σύζυγος γιατρού, της επέτρεπε να έρχεται σε επαφή με ανθρώπους όλων των τάξεων κι έτσι έγινε το απόλυτο πρότυπο για τις φανατικές Βρετανίδες ακροάτριες της εποχής. Το πρόγραμμα γνώρισε μεγάλη επιτυχία και συνεχίστηκε μέχρι και τον Απρίλιο του 1969 (Hobson, 2003: 9-10). Ακολούθησαν πολλά παρόμοια σήριαλ ανάμεσα στα οποία και η μακροβιότερη ευρωπαϊκή ραδιοφωνική σαπουνόπερα με τον τίτλο "The Archers". Το πρόγραμμα έκανε επίσημη πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 1951 και συνεχίστηκε για τα επόμενα πενήντα χρόνια. Ξεκίνησε και αυτό ως μία οικογενειακή ιστορία αλλά στην εξέλιξη του, συμπεριέλαβε την ιστορία ολόκληρης της μικρής αγροτικής, φανταστικής, κοινότητας του Ambridge, εγκαινιάζοντας μια μεγάλη σειρά κοινοτικών σαπουνόπερων που θα επακολουθούσε (Hobson, 2003:11), (Kingsley, 1988: 6). Μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '50- με μοναδική εξαίρεση το Σουηδικό "Gudenshickt Gudenshickt" (1952- 1989)²¹- το βρετανικό ραδιόφωνο ήταν το μόνο ευρωπαϊκό ραδιόφωνο που είχε ενσωματώσει στο

²¹ List of soap operas, Wikipedia.com

πρόγραμμά του εκπομπές που σήμερα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως σαπουνόπερες.

Η μετάβαση από τις ραδιοφωνικές στις τηλεοπτικές σαπουνόπερες στη Ευρώπη, άρχισε και πάλι από τη Μεγάλη Βρετανία, όταν το BBC εξέπεμψε για πρώτη φορά τον Απρίλιο του 1954 τη σαπουνόπερα “The Groves”, χωρίς όμως την αντίστοιχη επιτυχία των ραδιοφωνικών “The Archers” και “Mrs Dale’s Diary”(Kingsley, 1988: 6). Οι σαπουνόπερες καθιερώθηκαν στην βρετανική τηλεόραση μετά την έναρξη προβολής της θρυλικής σαπουνόπερας “Coronation Street” από το δίκτυο ITV, το 1960. Την ίδια χρονιά το BBC, ανέλαβε την παραγωγή τριών καινούριων (“Compact”, “United”, “The newcomers”), τα οποία όμως έρχονταν δεύτερα στην προτίμηση του κοινού σε σχέση με το “Coronation Street” και το νεότερο “Crossroads”(1964), που προβαλλόταν επίσης από το ITV. Το συγκεκριμένο κανάλι διατήρησε τη υπεροχή του σε σχέση με το BBC στην παραγωγή τέτοιου είδους προγραμμάτων μέχρι και το 1972, όπου μεταδόθηκε για πρώτη φορά το “Emmerdale Farm”, το οποίο λόγω της επιτυχίας του μεταφέρθηκε αργότερα στη ζώνη υψηλής τηλεθέασης (Hobson, 2003:11-12).

Μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του ’70, οι τηλεοπτικές, πλέον, σαπουνόπερες γνώριζαν επιτυχία σε πολλά ευρωπαϊκά κράτη, τα οποία είτε είχαν ήδη αρχίσει να παράγουν εγχώρια προγράμματα (π.χ. “Hem till byn” 1971, Σουηδία²², “The Riordans” 1965, Ιρλανδία²³, “Άγνωστος Πόλεμος” 1971 (Βαλούκος, 1998: 18), Ελλάδα) είτε εισήγαγαν αντίστοιχα αμερικάνικης παραγωγής (“Peyton Place”, “Knots Landing” κ.α.) (Βαλούκος, 1998: 16).

Στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, κάνουν πρεμιέρα στη βρετανική τηλεόραση δύο από τις διασημότερες και πιο αγαπητές, εγχώριας παραγωγής, σαπουνόπερες το “Brookside” (1982-2003) και το “East Enders” (1985- μέχρι σήμερα). Το παράδειγμα της Βρετανίας, η οποία εμμένει στην εγχώρια παραγωγή σαπουνόπερας, παράλληλα με αυτές που εισάγει κυρίως από την Αμερική (π.χ. “Falcon Crest”) και την Αυστραλία (“Neighbours” κ.α.) (Hobson, 1998: 13-14) ακολουθούν η Γερμανία (“Lindenstrasse”,

²² List of soap operas, Wikipedia.com

²³ Soap Opera and Social Order: Glenroe, Fair City and Contemporary Ireland, Dr. Helena Sheehan, paper given at “Imagining Ireland” conference, Irish Film Centre, Dublin, 31 October 1993

1985- μέχρι σήμερα), η Ουγγαρία (“Szomszedok” 1987-1999), η Ιρλανδία, (“Fair City”, 1988- μέχρι σήμερα, “Glenroe”, 1982-2001²⁴), η Πολωνία (“Zlotopolscy”, 1988-μέχρι σήμερα), ενώ στη Σουηδία συνεχίζονται ακόμα με μεγάλη επιτυχία οι ντόπιες σαπουνόπερες “Hem till byn” και “Gudentshickt Gudentshickt”.²⁵ Παράλληλα, σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές χώρες, αμερικάνικα σήριαλ, με παρόμοια με τις σαπουνόπερες θεματολογία όπως το “Dallas” και το “Dynasty”, είχαν αποκτήσει πιστό ευρωπαϊκό κοινό (Ang, 1985:1-9).

Από την δεκαετία του '90 μέχρι και σήμερα το είδος γνωρίζει άνθιση στην Ευρώπη. Τουλάχιστον δύο σαπουνόπερες προβάλλονται σήμερα σε κάθε ευρωπαϊκό κράτος. Στο πιστό κοινό του είδους επενδύουν σταθερά από τις αρχές του '90 οι Ιταλοί, Γερμανοί, Έλληνες, Σουηδοί, Ολλανδοί και Πολωνοί τηλεοπτικοί παραγωγοί²⁶. Ωστόσο, ακόμα και σε χώρες όπως η Ρωσία, οι οποίες δεν έχουν παράδοση στο είδος και αποτέλεσαν εξαιρέσεις αναφορικά με την ανταπόκριση του κοινού στις εισαγόμενες αμερικάνικες σαπουνόπερες, (“Santa Barbara”, “The Bold and the Beautiful” κ.α.), σημειώθηκαν υψηλές τηλεθεάσεις σε παραπλήσια είδη- τηλενουβέλες²⁷- και αν και λίγο καθυστερημένα, στις αρχές του 2000, ξεκίνησε συστηματικά και η εγχώρια παραγωγή (“Bednaya Nastya”, 2003, “Ne Rodis Krassivoy”, 2005).

2.4 Η διαδρομή του είδους στην Ελλάδα

Όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη έτσι και στην Ελλάδα οι πρώτες ιστορίες σε συνέχειες έκαναν την εμφάνισή της στον περιοδικό και ημερήσιο τύπο, ως επιφυλλίδες. Από τα πρώτα δείγματα έκδοσης λογοτεχνικών έργων σε μέρη είναι αυτά του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Το 1879 και έως το 1880 εκδίδονται κομμάτια του μυθιστορήματος «Η

²⁴ Soap Opera and Social Order: Glenroe, Fair City and Contemporary Ireland, Dr. Helena Sheehan, paper given at “Imagining Ireland” conference, Irish Film Centre, Dublin, 31 October 1993

²⁵ List of soap operas, Wikipedia.com

²⁶ List of soap operas, Wikipedia.com

²⁷ Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America, Ana M. Lopez, Memory and form in the Latin American soap opera, Jesus Martin- Barbero, Montezuma’s revenge: Reading Los Ricos Tambien Lioran in Russia, Kate Baldwin

μετανάστης» στον «Νεολόγο της Πόλης», ακολουθούν οι «Έμποροι των Εθνών»²⁸(«Μη χάνεσαι», 1882-1883) και η «Γυφτοπούλα» («Ακρόπολις», 1884).²⁹ Λίγα χρόνια αργότερα, ο Ιωάννης Κονδυλάκης μεταφράζει την «Καταστροφή» του Εμίλ Ζολά. Το κείμενο δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφημερίδα «Εφημερίς» και γνωρίζει τόσο μεγάλη επιτυχία, που μετά από απαίτηση των αναγνωστών, εκδίδεται σε μορφή βιβλίου το 1892. Το 1894, μεταφράζει τον «Καπετάν Φρακάσα» του Θεόφιλου Γκωτιέ, το οποίο κρατάει επίσης αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών της ίδιας εφημερίδας από τον Απρίλιο έως τον Αύγουστο του 1894. Τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου ξεκινά, επίσης, να γράφει και να δημοσιεύει σε μέρη στο περιοδικό «Εστία» τους «Άθλιους των Αθηνών»³⁰. Το έργο του, που ολοκληρώθηκε το Νοέμβρη, είχε σαφείς επιρροές από αντίστοιχα έργα, που εκδίδονταν σε μορφή σήριαλ στην υπόλοιπη Ευρώπη όπως το “Les mystères de Paris”(1842) του Ευγένιου Σου³¹. Η επιτυχία των κειμένων και η επακόλουθη αύξηση των πωλήσεων των εφημερίδων, που συμπεριλάμβαναν ιστορίες σε συνέχειες σε συνδυασμό με το υψηλό κόστος κανονικής εκτύπωσης των βιβλίων της εποχής, είχαν ως αποτέλεσμα να καθιερωθεί το είδος. Από τον Οκτώβρη έως και τον Ιούνιο του 1895, δημοσιεύεται σε επεισόδια το νέο μυθιστόρημα του συγγραφέα με τον τίτλο «Το '62 κάτω ο Τύραννος» στην εφημερίδα «Σκριπ»³².

Σε μορφή σήριαλ δημοσιεύονται ακόμη έργα πολλών Ελλήνων συγγραφέων όπως του Γρηγόριου Ξενόπουλου («Το Κομφετί», Έθνος, 1915-1916, «Η Αναδυόμενη»³³

²⁸ Πρωταρχικά ο συγγραφέας χρησιμοποίησε το λογοτεχνικό ψευδώνυμο «Μποέμ».

²⁹ Ως άλλος Δαβίδ: ο Παπαδιαμάντης και το ζήτημα των μυθιστορημάτων του, Μάρη Θεοδοσοπούλου, Το Βήμα, αρ. φύλλου 13982, 05/10/2003

³⁰ Στη διάρκεια της δημοσίευσής από το περιοδικό υπέγραφε ως Βαρδής Γυπάρης

³¹ Η εικόνα του άστεως σε ελληνικά απόκρυφα μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα, Λάμπρος Βαρελάς, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών σπουδών, www.openlit.gr

³² Ω! Αρβανιτάκη Τάκο!, Μαρή Θεοδοσοπούλου, Το Βήμα, αρ. φύλλου 12845, 13/02/ 2000

³³ Τον Αύγουστο του 1954, το μυθιστόρημα, μεταδόθηκε από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών σε 20 συνέχειες.

Έθνος, Ιανουάριος- Μάρτιος, 1923)³⁴ και του Στράτη Μυριβήλη («Η Ζωή εν Τάφω», Καμπάνα, 1924)³⁵. Πιο κοντά όμως στις σύγχρονες σαπουνόπερες- τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στη θεματολογία και στους χαρακτήρες- είναι τα αισθηματικά μυθιστορήματα της Ιωάννας Μπουκουβάλα- Αναγνώστου, τα οποία εξιστορούσαν τους έρωτες και τα δράματα καθημερινών ανθρώπων και απευθύνονταν κυρίως σε γυναικείο αναγνωστικό κοινό. Χαρακτηριστικά έργα της σαν το «Όποιος αγαπά σώζεται» («Ρομάντζο», 1946-1947) και το «Ζωή είναι και το όνειρο» («Νέα», 1950-1951) ήταν πολύ δημοφιλή στις αναγνώστριες της εποχής που έσπευδαν να αγοράσουν τα έντυπα στα οποία δημοσιεύονταν για να μην «χάσουν τη συνέχεια»³⁶. Ενώ περίπου την ίδια εποχή, μεγάλη επιτυχία σημειώνουν και τα λεγόμενα «σινέ- ρομάντζα», τα οποία περιλαμβάνονται σε διάσημα περιοδικά της εποχής, όπως ο «Θησαυρός», το «Ντόμινο» και η «Βεντέτα».

Παράλληλα με την έκδοση σε συνέχειες μυθιστορημάτων σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, στα τέλη της δεκαετίας του '20, γίνονται και τα πρώτα βήματα για την ίδρυση ραδιοφωνίας στην Ελλάδα. Έπειτα, από κάποιες αποτυχημένες προσπάθειες από κρατικούς φορείς, ο ιδιώτης Χρήστος Τσιγγιρίδης, εκπέμπει για πρώτη φορά σήμα στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, το 1926. Δύο χρόνια αργότερα, ιδρύεται επίσημα ο ραδιοφωνικός σταθμός Τσιγγιρίδη. Το πρόγραμμά του περιλαμβάνει κυρίως μουσικά προγράμματα και πολιτιστικές εκπομπές αλλά και αναμεταδόσεις μελοδραμάτων από τα μεγαλύτερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης. Παρόλα αυτά οι δέκτες, στα τέλη της συγκεκριμένης δεκαετίας, δεν ξεπερνούσαν τους πεντέμισι χιλιάδες σε ολόκληρη τη χώρα.³⁷

Δέκα χρόνια μετά, το 1938, ιδρύεται και ο πρώτος κρατικός ραδιοφωνικός σταθμός, ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών. Η οργάνωση προγράμματος του σταθμού

³⁴ www.magikokouti.gr

³⁵ Στράτης Μυριβήλης: αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος, Ράνια Πολυκανδριώτη, Τα Νέα, αρ. φύλλου 16635, 07/01/2000

³⁶ Γλυκόπικρες ιστορίες, Μάρη Θεοδοσοπούλου, Το Βήμα, αρ. φύλλου 12859, 27/02/2000

³⁷ Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα/ Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, 2006: 23-24 (Τετράδια επικοινωνίας)

χωρίζεται σε τρία τμήματα: σε μουσικό, ομιλιών και θεατρικό. Στο τελευταίο τμήμα συμπεριλαμβάνονται και οι πρώτες ζωντανές μελοδραματικές ραδιοφωνικές αναγνώσεις, θεατρικών κυρίως έργων, από ηθοποιούς, καθώς και παιδικά καθημερινά προγράμματα όπως η «Ωρα του παιδιού» με τη θεία- Λένα, Αντιγόνη Μεταξά³⁸.

Η ανάπτυξη του μέσου ανακόπτεται από την Γερμανική κατοχή ενώ κατά τη διάρκεια του εμφυλίου ιδρύονται και οι πρώτοι στρατιωτικοί ραδιοσταθμοί, κυρίως για λόγους προπαγάνδας. Στην προσπάθεια των σταθμών να γίνουν λαοφιλείς εντάσσεται και η δημιουργία ψυχαγωγικών προγραμμάτων μεγάλης λαϊκής απήχησης, τα οποία προσέλκυαν και πολλούς διαφημιστές³⁹.

Στα μέσα της δεκαετίας του '50 λειτουργούν επίσημα 22 ραδιοφωνικοί σταθμοί, ενώ αναλογούν μόλις 27 δέκτες σε 1000 κάτοικους. Παρόλα αυτά, η εισαγωγή στην ελληνική αγορά βιομηχανικών απορρυπαντικών και άλλων οικιακών προϊόντων δημιουργεί την ανάγκη στους διαφημιστές να απευθυνθούν σε συγκεκριμένο κοινό. Με την ευρεία διάδοση του μέσου, στα τέλη της δεκαετίας του '50 με αρχές της δεκαετίας του '60, βγαίνουν στον αέρα και οι πρώτες ελληνικές ραδιοφωνικές σαπουνόπερες, επιχορηγούμενες από απορρυπαντικά όπως το «Κλιν», το «RoI», το «Tide» και το «Τρίλετ»⁴⁰. Από τις πιο επιτυχημένες της εποχής είναι η «Πικρή, μικρή μου αγάπη» (EIP) του Βαγγέλη Γκούφα, με τον Στέφανο Ληναίο και την Έλλη Φωτίου που μεταδιδόταν καθημερινά (εκτός Κυριακής) στις 10 πρωί, με χορηγό το «Ανα» και διήρκεσε έξι χρόνια, «Το σπίτι των Ανέμων»(EIP) μία «αστυνομική» σαπουνόπερα του Γιάννη Μαρή με τον Βύρωνα Πάλλη και την Αφροδίτη Γρηγοριάδου⁴¹, που μεταδιδόταν την ίδια περίπου εποχή (αρχές δεκαετίας του '60) καθημερινά (εκτός Κυριακής) στις

³⁸ Μνήμες του παρελθόντος ο ρόλος του ραδιοφώνου τη δεκαετία 1950-1960, Γιώργος Ντελιόπουλος, Λαός- εφημερίδα Ημαθίας, 12/11/2006

³⁹ Διαφημίσεις κι ενθυμίες, Κάτια Αρφάρα, Το Βήμα, αρ. φύλλου 12459, 14/12/1997

⁴⁰ Μνήμες του παρελθόντος ο ρόλος του ραδιοφώνου τη δεκαετία 1950-1960, Γιώργος Ντελιόπουλος, Λαός- εφημερίδα Ημαθίας, 12/11/2006

⁴¹ Διαφημίσεις κι ενθυμίες, Κάτια Αρφάρα, Το Βήμα, αρ. φύλλου 12459, 14/12/1997

11:45, το «Ημερολόγιο ενός Θυρωρού» (EIP) του Κ. Πρετεντέρη με τον Γιάννη Βογιατζή που έβγαине στον αέρα στις 17:45 το απόγευμα κάθε εργάσιμης, η «Οικογένεια Παπαδοπούλου», η «Ελεάνα Βολάνη», η «Μαρίνα», το «Μείνε κοντά μου αγαπημένη», η «Χριστίνα»⁴², το «Η πρώτη μας γνωριμία» κ.α.

Το Σεπτέμβρη του 1960, κι ενώ τα καθημερινά δραματικά σήριαλ⁴³ μεσουρανούσαν στο ραδιόφωνο, λειτουργεί ο πρώτος πειραματικός τηλεοπτικός σταθμός και πάλι στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης. Ακολουθούν κάποιες ατελείς προσπάθειες για την εγκαθίδρυση τηλεοπτικού δικτύου στη χώρα και στις 23 Φεβρουαρίου 1966 γίνεται η επίσημη έναρξη εκπομπής προγράμματος από την E.I.P (Βαλούκος, 1998:13-14). Εκείνη την εποχή υπήρχαν γύρω στις 1.500 συσκευές στην Αττική ενώ ο πομπός, που είχε εγκατασταθεί, είχε εμβέλεια από τον Ασπρόπυργο μέχρι και την Εκάλη. Το πρόγραμμα ξεκινούσε στις 18:30 και περιλάμβανε επίκαιρα, ντοκιμαντέρ, ταινίες, μουσικά προγράμματα αλλά και μια εκπομπή, που απευθυνόταν σε γυναικείο κοινό το «Για σας, Κυρία μου». Σχεδόν ταυτόχρονα ξεκινούν και οι πρώτες δοκιμαστικές εκπομπές του σταθμού τηλεοράσεως Ενόπλων Δυνάμεων (Βαλούκος, 1998:13-15).

Το δικτατορικό καθεστώς, που εγκαθίσταται στην χώρα τον επόμενο χρόνο εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες προπαγάνδας που έχει το νέο μέσο και δίνει βαρύτητα στην παραγωγή προγραμμάτων λαϊκής ψυχαγωγίας. Λίγο μετά το πραξικόπημα 21^{ης} Απριλίου, επικεφαλής της YENEΔ διορίζεται ο Τρύφων Αποστολόπουλος. Με δική του εντολή και στοχεύοντας στη δημιουργία ενός δημοφιλούς προγράμματος ο παραγωγός Σπύρος Σπυρίδης αγοράζει και πουλάει στο κανάλι, το 1968, μια σειρά από μεγάλες ξένες τηλεοπτικές επιτυχίες. Ανάμεσά τους και η πρώτη σαπουνόπερα, το μελοδραματικό “Peyton place” που συστήνει στους Αθηναίους μεγάλα αστέρια του κινηματογράφου όπως τον Ράιαν Ο’ Νιλ και τη τότε μνηστή του Φρανκ Σινάτρα, Μία Φάροου (Βαλούκος, 1998:16).

Το 1971, ο Νίκος Φώσκολος έχοντας ήδη πίσω του μια σημαντική καριέρα ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης στον κινηματογράφο, γράφει την πρώτη ελληνική σαπουνόπερα, τον θρυλικό «Άγνωστο πόλεμο» για την YENEΔ με κεντρικό ήρωα τον

⁴² Σε σενάριο Κώστα Παπαπέτρου, πρωταγωνιστούσαν οι μεγάλοι κινηματογραφικοί αστέρες της εποχής, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ.

⁴³ Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 χρησιμοποιούνταν ελάχιστα ο όρος σαπουνόπερα.

αξιωματικό της ελληνικής αντικατασκοπίας, συνταγματάρχη Βαρτάνη. Η ιστορία της εμφάνισης ενός σωσία, του λοχαγού Έκτορα Ψάχου (ένα κλασικό σαπουνοπερικό μοτίβο που έκτοτε χρησιμοποίησε επανειλημμένα ο Φώσκολος σε όλους τους δυνατούς συνδυασμούς) τράβηξε άμεσα το ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο αρχικά δεν ήταν ένθερμο ως προς την ανταπόκρισή του. Ο Στάθης Βαλούκος στο σύγγραμμά του για την ελληνική τηλεόραση αναφέρει χαρακτηριστικά:

Οι δρόμοι ερήμωναν όταν παιζόταν η σειρά και οι ήρωες της έγιναν τόσο δημοφιλείς ώστε αργότερα γνωστή κριτικός κατηγορήσε τον Νίκο Φώσκολο πως φτιάχνοντας τόσο συμπαθείς αξιωματικούς συμπιλώνε τους Έλληνες με τη χούντα (1998:19).

Αλλά και το ξένο μυθοπλαστικό πρόγραμμα συγκέντρωνε εξίσου το ενδιαφέρον του κοινού, ιδιαίτερα στα τέλη της δεκαετίας του '70 όταν εμφανίστηκαν οι πρώτες σύγχρονες αμερικάνικες υπέρ-σαπουνόπερες, το «Ντάλας» και η «Δυναστεία», που διαδέχτηκαν τις παλιού τύπου, όπως το “Peyton place” (Βαλούκος, 1998: 28).

Το 1981, με την εκλογή του νέου πρωθυπουργού, Ανδρέα Παπανδρέου, τελειώνουν τα περισσότερα ελληνικά δραματικά σήριαλ των προηγούμενων διοικήσεων και στα δύο κανάλια («Μεθοριακός σταθμός», «Ο φιλαράκος», «Το ημερολόγιο ενός θυρωρού» κλπ) ενώ συνεχίζονται μόνο οι φημισμένες σαπουνόπερες της ζώνης υψηλής τηλεθέασης «Ντάλας» στην ΕΡΤ και «Δυναστεία» στην YENEΔ (Βαλούκος, 1998: 29).

Την επόμενη δεκαετία, με την έναρξη της ιδιωτικής τηλεόρασης αναπτύσσεται περισσότερο και το είδος της σαπουνόπερας στην ελληνική τηλεοπτική παραγωγή. Η «Δίψα» (Mega, 1990) του Λευτέρη Καπώνη σε σκηνοθεσία Μάριου Ρετσίλα, ήταν το πρώτο σήριαλ του είδους, που αυτοχαρακτηρίστηκε ως σαπουνόπερα. Ακολούθησαν στον ANT1 τα ανταγωνιστικά «Οικογένεια» και «Οικογένεια Καζινό» του Δημήτρη Πόντικα και οι παραγωγές του Αντώνη Μανιάτη «Φόβος και πάθος» και «Τραστ».

Το 1991 και πάλι στον ANT1 ο παραγωγός Αντώνης Μανιάτης ξεκίνησε τη «Σκιά του χρήματος» το πρώτο καθημερινό σήριαλ της ελληνικής τηλεόρασης. Παρόλα αυτά το σήριαλ, πέρα από την καθημερινή του προβολή είχε τη δομή και τη θεματολογία περισσότερο ενός δραματικού σήριαλ, παρά μιας σαπουνόπερας και ίσως γι' αυτό δεν είχε την αναμενόμενη ανταπόκριση. Την ίδια χρονιά ο Νίκος Φώσκολος, που είχε εντωμεταξύ ανεπιτυχώς αποπειραθεί να ξαναφέρει στο τηλεοπτικό προσκήνιο τον

«Άγνωστο πόλεμο» (ANT1, 1990), συστήνει στο ελληνικό κοινό τη «Λάμψη» (ANT1, 1991) την πρώτη ολοκληρωμένη ελληνική σαπουνόπερα (Βαλούκος, 1998: 43-44).

Ο Νίκος Φώσκολος στήνει με τη «Λάμψη» και τη «Καλημέρα ζωή» (που ξεκίνησε ένα χρόνο αργότερα) μια *τηλεοπτική βιοτεχνία σαπουνόπερας* (Βαλούκος, 1998:44). Μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, τόσο τα νεοσυσταθέντα ιδιωτικά κανάλια όσο και η κρατική τηλεόραση προσπάθησαν να στήσουν ανταγωνιστικά προγράμματα («Παράλληλοι δρόμοι, «Χαραυγή», «Το γαλάζιο διαμάντι», «Τα φτερά του έρωτα», «Για μια θέση στον ήλιο», «Απαγορευμένη αγάπη», «Φιλοδοξίες», «Κάτω από την Ακρόπολη», κλπ) χωρίς όμως να καταφέρουν να κλονίσουν την πρωτοκαθεδρία της «Φωσκολιάδας».

Η καρέκλα του Νίκου Φώσκολου στον ANT1 θα άρχιζε να τρίξει δεκατέσσερα χρόνια μετά, το Δεκέμβρη του 2004, όταν τα νούμερα τηλεθέασης της καινούριας ανταγωνιστικής σαπουνόπερας του MEGA «Βέρα στο δεξί» σε σενάριο Έλενας Ακρίτα και Γιώργου Κυρίτση εκτινάσσονται και ξεπερνούν κατά πολύ αυτά της μέχρι τότε κυριαρχούσας «Λάμψης». Το καινούριο αυτό καθημερινό σήριαλ εγκαινίασε μια νέα εποχή για τις σαπουνόπερες στην ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα. Οι χαρακτήρες γίνονται πιο ανθρώπινοι και καθημερινοί, τα σκηνικά πιο αληθοφανή, οι διάλογοι λιγότερο πομπώδεις ενώ για τα γυρίσματα αρχίζουν να χρησιμοποιούνται και φυσικοί χώροι καθώς και νέες σκηνοθετικές μέθοδοι -για τα μέχρι τότε δεδομένα των καθημερινών σήριαλ στην Ελλάδα- όπως το “traveling” και οι λήψεις από γερανό.⁴⁴

Παρά τις απέλπιδες προσπάθειες των συντελεστών της «Λάμψης» να ανακτήσουν το κοινό τους, αυξάνοντας τα εξωτερικά γυρίσματα, ανανεώνοντας το cast και παρατείνοντας τη διάρκεια του σε 45 λεπτά καθαρού τηλεοπτικού χρόνου (όπως η «Βέρα»), το σήριαλ δεν συνεχίζεται την επόμενη τηλεοπτική σεζόν. Την θέση του στην ζώνη 19:00-20:00 παίρνει ο «Έρωτας» σε σενάριο Βάνας Δημητρίου και σκηνοθεσία Κώστα Κωστόπουλου (οι οποίοι αποτελούσαν βασικά στελέχη της συγγραφικής και σκηνοθετικής ομάδας αντίστοιχα, της «Βέρας στο δεξί» την προηγούμενη σεζόν).

Πριν το τέλος της τηλεοπτικής σεζόν 2005-2006, κόβεται και η δεύτερη σαπουνόπερα του Νίκου Φώσκολου το «Καλημέρα ζωή» κλείνοντας έτσι ένα σημαντικό κύκλο στην ελληνική παραγωγή του είδους. Κατά τη διάρκεια της τηλεοπτικής περιόδου

⁴⁴ Συνέντευξη με τον Κ. Κωστόπουλο (σκην. Κάτω από την Ακρόπολη, Βέρα στο δεξί, Έρωτας)

2006-2007, κι ενώ συνεχίζονται με ισάξια σχεδόν επιτυχία ο «Έρωτας» και η «Βέρα στο δεξί» στη ζώνη 19:00-20:00, κάνει την εμφάνισή του στον Alpha ένα νέο είδος που ομοιάζει με σαπουνόπερα και θυμίζει κατά πολύ την αμερικανικού παλιότερου τύπου «Δυναστεία» το «Αν μ' αγαπάς»⁴⁵ σε διασκευασμένο σενάριο Γ. Βάλαρη και σκηνοθεσία Ν. Ζαπατίνα. Το κανάλι μετά από κάποιες αποτυχημένες προσπάθειες να ανταγωνιστεί το MEGA και τον ANT1 στην απογευματινή ζώνη («Οδός Παραδείσου 7, «Κάτω από την Ακρόπολη», κλπ) εισάγει ένα νέο είδος σαπουνόπερας, το οποίο προβάλλεται τρεις φορές την εβδομάδα, σε ζώνη prime time (21:00-22:00) είναι «μονοκάμερο», γυρίζεται δηλαδή με μία μόνο κάμερα, όπως οι κινηματογραφικές ταινίες και τα εβδομαδιαία δραματικά σήριαλ, και δεν χρησιμοποιεί το κλασικό «τρικάμερο» των απογευματινών καθημερινών και των κωμικών σήριαλ των εννιά, που προσδίδει προχειρότητα στο αισθητικό αποτέλεσμα.⁴⁶

Το καλοκαίρι του 2007, προβάλλεται το τελευταίο επεισόδιο της «Βέρας στο Δεξί» και κάνει ρεκόρ τηλεθέασης. Την επόμενη τηλεοπτική σεζόν (2007-2008) μεταφέρεται στην ώρα προβολής της (19:00), η προσαρμοσμένη στα ελληνικά κολομβιανή τηλενουβέλα «Μαρία η Άσχημη»⁴⁷, που είχε αρχίσει να προβάλλεται από τον Ιανουάριο του 2007 κατά τη διάρκεια της ζώνης υψηλής τηλεθέασης του καναλιού. Το 2008 (τηλεοπτική περίοδος 2007-8), το ίδιο κανάλι εισάγει στο πρόγραμμά του άλλη μία διασκευασμένη τηλενουβέλα με τον ελληνικό τίτλο «Μια στιγμή, δυο ζωές»⁴⁸. Παράλληλα, ο ALPHA κάνει ακόμη μία προσπάθεια να ανταγωνιστεί τα δύο μεγάλα ιδιωτικά κανάλια (Mega, Ant1) στην διάρκεια της απογευματινής ζώνης με την προβολή (από τον Σεπτέμβρη του 2007) της διασκευασμένης ιταλικής σαπουνόπερας «Ζωή Ξανά»⁴⁹ αλλά το σήριαλ δεν σημειώνει, για άλλη μια φορά, την αναμενόμενη επιτυχία και από τον επόμενο χρόνο με την αλλαγή διοίκησης του σταθμού καταργούνται οι εγχώριες παραγωγές μυθοπλαστικών έργων.

⁴⁵ Πρόκειται για την ελληνική εκδοχή της ιταλικής σαπουνόπερας “Incantesimo”

⁴⁶ Συνέντευξη με την Μ. Μαθά, βοηθό σκηνοθέτη (Ψίθυροι καρδιάς, Κάτω από την Ακρόπολη, Ακροβατώντας, Έρωτας κ.α.)

⁴⁷ Από την Κολομβιανή τηλενουβέλα “Yo Soy Betty La Fea”

⁴⁸ Από την μεξικάνικη τηλενουβέλα “Amor Descarado”.

⁴⁹ Από την ιταλική σαπουνόπερα “Vivere”

Τον Σεπτέμβρη του 2008, επιστρέφει στην απογευματινή ζώνη του MEGA το συγγραφικό δίδυμο Ακρίτα- Κυρίτση με μία νέα σαπουνόπερα, «Τα Μυστικά της Εδέμ», ενώ ο Αντ1 για πρώτη φορά έπειτα από δεκαεφτά χρόνια επιλέγει αντί για σαπουνόπερα την εκπομπή ριάλιτι “Love Bites” ως lead-in για το κεντρικό δελτίο ειδήσεων των οκτώ.

Την επόμενη χρονιά, οι υπεύθυνοι του καναλιού επιστρέφουν στην απογευματινή ζώνη με το «Κάρμα», σε σενάριο Βάνας Δημητρίου και σκηνοθεσία Ρέινας Εσκενάζυ και Κώστα Κωστόπουλου, που αν και ξεκίνησε ως ίσως η πιο φιλόδοξη και ακριβή παραγωγή της απογευματινής ζώνης (στο γύρισμα απασχολούνταν τρία συνεργεία, η διανομή προερχόταν από την ζώνη υψηλής τηλεθέασης και όλα τα γυρίσματα γίνονταν σε φυσικούς χώρους), δεν μπόρεσε να «σταθεί» απέναντι από τα «Μυστικά της Εδέμ» και αφού άλλαξε μέρες, ώρες και συχνότητες προβολής, ολοκλήρωσε εσπευσμένα τον κύκλο του. Την ίδια χρονιά βγαίνει στον αέρα του Mega και η ελληνική εκδοχή της μεξικάνικης τηλενουβέλας «Querida enemiga» (αγαπημένη εχθρός) με τον τίτλο «Η Ζωή της Άλλης», σε διασκευασμένο σενάριο Γιώργου Χρυσοβιτσάνου και σκηνοθεσία Δημήτρη Αρβανίτη, η οποία ξεκίνησε να προβάλλεται πριν από τα «Μυστικά της Εδέμ», ενώ τον Ιούνιο του 2010 -στην προσπάθεια του σταθμού να ανταγωνιστεί το τούρκικο σήριαλ «Χίλιες και μία Νύχτες» που προβαλλόταν από τον Αντ1-, μεταφέρθηκε στη ζώνη υψηλής τηλεθέασης (21:15-22:00), όπου παρέμεινε με αμείωτη επιτυχία μέχρι και τις έξι Ιανουαρίου του 2012.

Με παρόμοια επιτυχία έκαναν φινάλε ένα μήνα πριν και τα «Μυστικά της Εδέμ», τα οποία αντικαταστάθηκαν από «Τα Κλεμμένα Όνειρα» του Δημήτρη Αρβανίτη, ενώ ο Αντ1 έπειτα από ένα χρόνο προβολής τούρκικων σήριαλ στη ζώνη 19:00-20:00, επέστρεψε στην παραγωγή ελληνικής σαπουνόπερας με το «Είναι στιγμές», σε παραγωγή Στράτου Μαρκίδη, στην οποία μεταφέρθηκε η σκηνοθετική ομάδα των «Μυστικών της Εδέμ και οι βασικοί συντελεστές της συγγραφικής ομάδας της «Ζωής της Άλλης».

Παράλληλα, συνεχίζονται οι καθημερινές προβολές πολυάριθμων τούρκικων σήριαλ από το Mega, τον Ant1 και τον Alpha, λατινοαμερικάνικων τηλενουβέλων από το Star και το Μακεδονία TV και η προβολή της αμερικάνικης σαπουνόπερας «Τόλμη και Γοητεία» από την κρατική τηλεόραση (ET3).

2.5 Η παγκόσμια διαμόρφωση του είδους

Παρότι το είδος ξεκίνησε και αναπτύχθηκε πρωταρχικά στις ΕΠΑ και έπειτα στην Ευρώπη η “soapmania” (σαπυνομανία) επεκτάθηκε γρήγορα σε όλο τον κόσμο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι σαπουνόπερες είναι το μόνο τηλεοπτικό είδος, του οποίου η εξαγωγή αποφέρει στις κατά τόπο εταιρίες παραγωγής κέρδη ισάξια με την εγχώρια εκπομπή του είδους, όπως επίσης και το γεγονός ότι παρόλο που η πλειοψηφία των αμερικάνικων προγραμμάτων διανέμονται μαζικά σε όλο τον κόσμο, η διανομή αμερικάνικων σαπουνόπερων ωχριά μπροστά στην παγκόσμια διανομή καθημερινών σήριαλ άλλων πολιτισμών.

2.5.1 Αυστραλία

Το 1942 βγαίνει στον αυστραλιανό ραδιοφωνικό αέρα το πρώτο πρόγραμμα σε συνέχειες με τον τίτλο “Big Sister”. Αν και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αμιγώς ως σαπουνόπερα, ήταν πρόδρομος της μετέπειτα ιδιαίτερα δημοφιλούς σαπουνόπερας “Blue Hills”, η οποία διάρκεσε από το 1949 έως και το 1976. Το είδος υιοθετείται από την τηλεόραση δύο χρόνια μετά την ευρεία διάδοση του μέσου στη χώρα (1956). Η πρώτη αυστραλιανή τηλεοπτική σαπουνόπερα τιτλοφορούνταν “Autumn Affair” και μεταδιδόταν καθημερινά (εκτός Σαββατοκύριακου) σε δεκαπεντάλεπτα επεισόδια από το δίκτυο “Seven” (1958). Ωστόσο, το συγκεκριμένο πρόγραμμα, όπως και η επόμενη σαπουνόπερα του δικτύου (“The story of Peter Grey”, 1961) διακόπτονται πρόωρα λόγω της αδυναμίας των παραγωγών να προσελκύσουν χορηγούς. Εννέα χρόνια μετά, το δίκτυο “Australian Broadcasting Corporation” εισάγει στο πρόγραμμα του την πρώτη τηλεοπτική σαπουνόπερα που γνώρισε επιτυχία αντίστοιχη με των ραδιοφωνικών, το “Bellbird”. Από τότε, η εγχώρια παραγωγή σαπουνόπερας στην Αυστραλία συνεχίστηκε αδιάκοπα και σήμερα είναι από τις ανεπτυγμένες στον κόσμο. Επιτυχημένες αυστραλιανές σαπουνόπερες όπως “The Sullivans” (1976), “The Young Doctors” (1976), “Sons and Daughters” (1981) “Home and Away”(1988) προβλήθηκαν με μεγάλη επιτυχία τόσο στην Αμερική όσο και Ευρώπη (Crofts in Allen, 1995: 98-108). Πρωτοφανής, παρόλα αυτά, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η μεγάλη ανταπόκριση του βρετανικού και του αμερικάνικου κοινού από την πρώτη, κιάλας, προβολή της πιο

διάσημης, ίσως, αυστραλιανής σαπουνόπερας “Neighbours”. Χαρακτηριστική της μεγάλης επιτυχίας της στη Μ. Βρετανία είναι η δήλωση της Jerry Hall στο εορταστική εκπομπή του “Clive James Show” την παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 1989:

«Πριν αρχίσω να βλέπω “Neighbours”, δεν ήξερα ότι «υπήρχε» η Αυστραλία» (Crofts,1995 in Allen: 98)

Τόσο ο Stephen Crofts όσο και η Dorothy Hobson (2003: 14-16) που μελέτησαν την επιτυχία του προγράμματος στις δύο αγγλόφωνες χώρες, παρατήρησαν ότι η διαφοροποίηση των αυστραλιανών σαπουνόπερων σε σχέση με τις αμερικάνικες και τις ευρωπαϊκές έγκειται στο γεγονός ότι οι εντάσεις και τα προβλήματα των ηρώων, προέρχονται συνήθως από εξωγενείς και όχι από ενδοοικογενειακούς παράγοντες. Οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη διαφορετικών γενεών είναι ομαλές και οι συγκρούσεις λαμβάνουν χώρα εκτός οικογενειακού περιβάλλοντος. Βέβαια, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει το γεγονός ότι μέρος της επιτυχίας του σήριαλ οφείλεται στην πληθώρα εξωτερικών γυρισμάτων, που αναδεικνύουν το εξωτικό για τους αμερικάνους και τους ευρωπαίους φυσικό περιβάλλον της χώρας.

2.5.2 Ασία

Το είδος ξεκίνησε στην Ινδία αμέσως μετά τη διάδοση της τηλεόρασης στη χώρα. Η πρώτη ινδική σαπουνόπερα με τον τίτλο “Hum Lug” βγήκε στον τηλεοπτικό αέρα του μοναδικού, τότε, κρατικού καναλιού “Doordarshan”, το 1982, όταν ακόμη οι τηλεοπτικές συσκευές ήταν είδος πολυτελείας για τις περισσότερες ινδικές οικογένειες. Εμπνευστής της ήταν ο Manohar Shyam Joshi, γνωστός και ως πατέρας της ινδικής σαπουνόπερας, ο οποίος έγραψε και την επόμενη μεγάλη επιτυχία “Buniyad”⁵⁰. Και οι δύο σαπουνόπερες πραγματεύονταν την καθημερινότητα οικογενειών της μέσης τάξης και περιλάμβαναν την ιστορία τριών γενεών. Ακολούθησε μια μεγάλη σειρά από ντόπιες σαπουνόπερες και το ινδικό κοινό αποδείχθηκε από τα πιο πιστά του είδους. Το 1987, έκανε πρεμιέρα στο κρατικό κανάλι η δημοφιλέστερη ινδική σαπουνόπερα, το “Ramayan” (διασκευή ενός προγενέστερου ινδικού έπους). Ο Philip Lutgendorf αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η επιτυχία του “Ramayan” (το οποίο παρακολουθούσαν τακτικά 80 με 100 εκατομμύρια τηλεθεατές) προκάλεσε τη μαζική διαμαρτυρία μαθητών σε όλα τα σχολεία της χώρας

⁵⁰ wikipedia.com

όταν αποφασίστηκε να προγραμματιστούν οι εξετάσεις της συγκεκριμένης σχολικής περιόδου την Κυριακή το πρωί, την ώρα δηλαδή προβολής του σήριαλ, αλλά και την καταστροφή υποσταθμού της εταιρίας ηλεκτροδότησης όταν η εκπομπή του διακόπηκε από βλάβη του δικτύου. Τρεις χιλιάδες εργαζόμενοι στη καθαριότητα στο Amritsar αντέδρασαν στην είδηση ότι πλησιάζει το τέλος του προγράμματος, κατεβαίνοντας σε απεργία. Όταν πλέον η πόλη βρισκόταν στο χείλος επιδημικής χολέρας κατόρθωσαν να έρθουν σε συνεννόηση με το Υπουργείο Πληροφόρησης και ΜΜΕ για τη συνέχιση του (Lutgendorf, 1995 in Allen: 326-29).

Στη Κίνα, αν και το πρώτο τηλεοπτικό κανάλι εξέπεμψε σήμα πριν τα τέλη της δεκαετίας του '50, η άνθιση της εγχώριας τηλεοπτικής σαπουνόπερας, ξεκίνησε πολύ αργότερα, από τις αρχές της δεκαετίας του '90. Ωστόσο, τα πρώτα μελοδραματικά προγράμματα είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους στο κινεζικό ραδιόφωνο και μεταφέρθηκαν στην τηλεόραση ως αυτοτελή επεισόδια που παίζονταν ζωντανά. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, άρχισαν να μεταδίδονται με μεγάλη επιτυχία στην κινεζική τηλεόραση εισαγόμενες αμερικάνικες σαπουνόπερες (Falcon Crest, Dynasty κ.α.) καθώς και η ιαπωνική "Oshin" (Lu, 2000: 25-17). Το 1991, βγαίνει για πρώτη φορά στον αέρα μία νέα σαπουνόπερα με το τίτλο "Kewang" ("Yearnings") που εξιστορεί τους παράλληλους βίους, έρωτες και τραγωδίες δύο συνηθισμένων οικογενειών. Η πρωτοφανής ανταπόκριση του κινεζικού κοινού θα προκαλέσει το ενδιαφέρον του Δυτικού κόσμου και η "New York Times" σε ένα άρθρο του 1991, θα κάνει λόγο για την αυγή της σαπουνοπερικής εποχής στη Κίνα, συγχάιροντας παράλληλα το καθεστώς που ξεκίνησε επιτέλους να προσφέρει στο λαό πραγματική διασκέδαση, έτσι ώστε να ξεφεύγει από την κατήφεια της «σοσιαλιστικής» πολιτικής (Rofel, 1995 in Allen:301).

Ανάλογη επιτυχία έχουν γνωρίσει τις τελευταίες δεκαετίες οι ντόπιες σαπουνόπερες και σε χώρες όπως η Ιαπωνία ("Be Nice to People", "Good Luck" κ.α.), η Μαλαισία ("City of the Rich) και η Ινδονησία ("Belahan Hali), (Azalashah, 2011: 12-16) ιδιαίτερα αξιοσημείωτη είναι όμως, η μαζική παραγωγή και κυρίως η μεγάλη ανταπόκριση των τηλεθεατών στις νοτιοκορεάτικες σαπουνόπερες, ακόμη και εκτός συνόρων. Πληθώρα, τέτοιους είδους προγραμμάτων μεταδίδονται σήμερα σε δίκτυα του Λος Άντζελες, του Σικάγο, της Νέας Υόρκης, της Ουάσιγκτον, της Χονολουλού καθώς και της Κίνας και του Χονγκ- Κονγκ. Στο φινάλε της πιο γνωστής με τον τίτλο "The

jewel of the palace” η τηλεθέαση της στις Ε.Π.Α. ξεπέρασε ιδιαίτερα αγαπητά προγράμματα όπως το “Extreme Makeover” του ABC και το “Live from Lincoln Center” του PBS. Οι Κορεάτικες σαπουνόπερες συνήθως ξεκινούν να περιγράφουν την καθημερινότητα των χαρακτήρων από την παιδική τους ηλικία, των οποίων οι έρωτες, οι δυσκολίες και τα οικογενειακά προβλήματα ξετυλίγονται στη διάρκεια της αφήγησης. Η απήχηση των σαπουνόπερων της Νότιας Κορέας σε μέρος του διεθνούς κοινού έδωσε ώθηση και σε άλλα καλλιτεχνικά είδη και ιδιαίτερα στη νοτιοκορεάτικη μουσική και τον κινηματογράφο⁵¹.

2.5.3 Νότια Αφρική

Η πρώτη σαπουνόπερα μεταδόθηκε στο ραδιόφωνο της Ν. Αφρικής “Springbok radio” το 1972. Πρόκειται για την ραδιοφωνική εκδοχή της τηλεοπτικής βρετανικής σαπουνόπερας “The Avengers” που παρόλη την βραχυπρόθεσμη εκπομπή της, αποδείχθηκε ιδιαίτερα δημοφιλής στο νοτιοαφρικάνικο κοινό. Λίγα χρόνια μετά την εγκαθίδρυση τηλεοπτικού δικτύου στη χώρα (1976) ξεκίνησαν κάποιες εγχώριες παραγωγές, όπως το “The villagers” αλλά λόγω των πολιτικών ανακατατάξεων οι προσπάθειες δεν ευοδώθηκαν. Πολλά χρόνια αργότερα, το 1992, ξεκίνησε η μετάδοση της πρώτης νοτιοαφρικάνικης καθημερινής σαπουνόπερας από το τηλεοπτικό δίκτυο M-Net με τον τίτλο “Egoli: Place of Gold”. Το πρόγραμμα, το οποίο συνεχίζεται μέχρι και σήμερα, γνώρισε μεγάλη επιτυχία και σε άλλες 43 αφρικανικές χώρες και εξάχθηκε ακόμη και στη Βενεζουέλα. Η επιτυχία του είδους είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της εγχώριας παραγωγής του. Σήμερα προβάλλονται πάνω από δέκα τηλεοπτικές σαπουνόπερες στη νοτιοαφρικάνικη τηλεόραση (“Egoli”, “7de Laan”, “Isindigo”, “Generations”, “Backstage”, “Villa Rosa”, “Begeertes”, “Binnelanders”, “Scandal”, “Muvhango”), (Marx, Hannelie, 2007: 82-95). Κυρίαρχη θέση στην προτίμηση του κοινού κατέχει ακόμη το “Egoli” καθώς και το “Isindigo”, το οποίο έκανε πρεμιέρα το 1998 στη κρατική νοτιοαφρικάνικη τηλεόραση και αν και περιέχει κυρίως αγγλικούς διάλογους, πραγματεύεται την καθημερινότητα ιθαγενών οικογενειών. Τόσο το “Isindigo” όσο και το “7de Laan” προβάλλονται παράλληλα και από το κανάλι SABC Africa και μάλιστα η τελευταία με τους πρωτότυπους διαλόγους στη διάλεκτο Afrikaans

⁵¹ South Korean soap operas find large audiences, Vanessa Hua, San Francisco Chronicle, 28/08/2005

με αγγλικούς υπότιτλους (Marx, Hannelie, 2007: 86). Αν και η πρώτη επαφή των παραγωγών και του κοινού με το είδος της σαπουνόπερας ήταν με τις κλασικές βρετανικές κοινοτικές σαπουνόπερες, οι νοτιοαφρικάνικες σαπουνόπερες ακολουθούν από τα πρώτα χρόνια της παραγωγής τους μέχρι και σήμερα το δυναστικό μοντέλο. Παρόλο που η πλειοψηφία των Νοτιοαφρικάνων δεν έχουν πρόσβαση στα μέσα μαζικής επικοινωνίας, κάποιοι/ες μελετητές/τριες αναγνωρίζουν τις δυναμικές της εγχώριας παραγωγής του είδους να συμβάλλει στη κοινωνική συνοχή, στη διαμόρφωση ενιαίας εθνικής ταυτότητας, αλλά και στη ενημέρωση (Ives, 2008, Marx, 2007).

2.5.4 Τα «τηλεμυθιστορήματα» (*téléromans*) στον Καναδά

Τα τηλεμυθιστορήματα ίσως είναι ο πιο γνήσιος απόγονος των πρώτων έντυπων σήριαλ του Ντίκενς, του Δουμά και του Μπαλζάκ. Είναι χαρακτηριστικά προγράμματα της γαλλόφωνης ηλεκτρονικής βιομηχανίας των ΜΜΕ του Καναδά και συγκεκριμένα της γαλλοκρατούμενης επαρχίας του Québec. Γίνονται δημοφιλή στο γαλλόφωνο Καναδικό ραδιόφωνο ως «ραδιομυθιστορήματα» τη δεκαετία του '40 και λίγο μετά την ίδρυση του δίγλωσσου τηλεοπτικού δικτύου CBC (Canadian Broadcasting Corporation) το 1952, μεταφέρονται με ισάξια επιτυχία ως τηλεμυθιστορήματα, στην τηλεόραση. Στα πρώτα ραδιοφωνικά δείγματα του είδους συγκαταλέγονται καθημερινά προγράμματα όπως το “La Pension Velder”, το “Jeunesse dorée” και το “La famille Plouffe”, το οποίο θεωρείται ως το πρώτο μυθιστόρημα σε συνέχειες που δημιουργήθηκε για μετάδοση από ηλεκτρονικό μέσο.

Τα τηλεμυθιστορήματα προβάλλονται συνήθως μία φορά την εβδομάδα, κατά τη διάρκεια της ζώνης υψηλής τηλεθέασης και πραγματεύονται θέματα παραπλήσια με αυτά των σαπουνόπερων. Η πλοκή τους αφορά στην καθημερινότητα των χαρακτήρων που διαμορφώνεται μέσα από μικρές επιτυχίες και αποτυχίες και ευτυχείς ή ατυχείς συγκυρίες και επιλογές, με έναν προσανατολισμό όμως περισσότερο κοινωνικό παρά προσωπικό. Παρότι ονομάζονται μυθιστορήματα η αφηγηματική τους δομή ομοιάζει με αυτή της σαπουνόπερας εφόσον είναι γραμμική και χωρίς προκαθορισμένο τέλος αν και συχνά συναντάται το στοιχείο του «βασικού ερωτήματος» που διατρέχει την πλοκή και το οποίο χρησιμοποιείται στο πρωταρχικό λογοτεχνικό είδος. Συνηθισμένη είναι επίσης η χρήση του παγωμένου πλάνου στην κρίσιμη για την εξέλιξη της υπόθεσης στιγμή

(cliffhanger) καθώς και άλλες «σαπουνοπερικές» τεχνικές όπως το μελοδραματικό ύφος και οι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμοι, μονόπλευροι χαρακτήρες (ο καλός, ο κακός, ο όμορφος, ο αφελής κλπ).

Η καναδική παραγωγή τηλεμυθιστορημάτων ξεπερνά κατά πολύ την εγχώρια παραγωγή σαπουνόπερας, η οποία άρχισε να κάνει την εμφάνισή της από την δεκαετία του '60 στη χώρα ("Scarlett Hill", 1962) και συνεχίζεται μέχρι σήμερα ("Paradise Falls", "Whisler" κ.α.) με μέτρια επιτυχία σε σχέση με τα σύγχρονα τηλεμυθιστορήματα ("Virginie"), (Garde and Tchoungui, 2001).⁵²

2.5.5 Η άνθιση της τηλενουβέλας στη Λατινική Αμερική

Όπως και τα γαλλόφωνα «τηλεμυθιστορήματα» έτσι και οι τηλενουβέλες (οι οποίες μπορούν να μεταφραστούν και ως τηλεμυθιστορήματα στην ελληνική γλώσσα) είναι άμεσοι απόγονοι των μυθιστορημάτων που εκδίδονταν σε συνέχειες στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Τα πρώτα ίσως λατινοαμερικάνικα σήριαλ ήταν τα "Juan Moreira" και "Hormiga Negra" του Eduardo Gutiérrez που εκδίδονταν σε επεισόδια στην αργεντινή εφημερίδα "La patria Argentina" από το 1870. Είναι ακόμη πιθανό, καθώς το είδος αυτό έχει έντονες επιδράσεις από την προφορική μυθολογική παράδοση των Λατινικών χωρών, να έχει τις ρίζες του στα μελοδραματικά σκετς του αργεντινικού τσίρκο "criollo" ή ακόμη και στις αναγνώσεις ή διηγήσεις που λάμβαναν χώρα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στους αναλόβητους εργάτες των καπνοβιομηχανιών στην Κούβα. Το είδος μεταφέρθηκε στο ραδιόφωνο στα τέλη της δεκαετίας του '30 παράλληλα με τις επεισοδιακές εκδόσεις στον τύπο, τις διηγήσεις και τα μελοδραματικά σκετς (για αυτό τον λόγο τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του αποκαλούνταν ραδιοφωνικό θέατρο) και θεωρείται ότι συνοψίζει τις προφορικές ιστορίες τρόμου και τα λυπητερά παραδοσιακά τραγούδια. Από τις πρώτες ραδιοφωνικές σαπουνόπερες που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία ήταν η ισπανόφωνη "El derecho de nacer".

Οι ραδιοφωνικές νουβέλες, οι οποίες επιχορηγούνταν από εταιρείες όπως η "Golgate" και η "Lever Brothers" ακολούθησαν μια πορεία παράλληλη με τις αμερικάνικες σαπουνόπερες. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, μεταφέρθηκαν

⁵² Canadian Programming in French, Roger de la Garde- Gisele Tchoungui, MBC (The Museum of Broadcasting Communications), 2001

στην τηλεόραση και μετονομάστηκαν σε τηλενουβέλες (telenovelas), πρωταρχικά στη Βραζιλιάνικη νεοσυσταθείσα τηλεόραση (“Sua vida me pertence”, 1950) και λίγο αργότερα στην Κούβα (Senderos de amor, 1951) και το Μεξικό (“Angeles de la calle”, 1951). Τις επόμενες δεκαετίες η εγχώρια παραγωγή αναπτύχθηκε εξίσου στο Περού, την Αργεντινή, την Κολομβία, τη Χιλή, τη Βενεζουέλα και αργότερα στην Ισπανία και την Πορτογαλία. (Barbero, 1995 in Allen: 276-285).

Η βιομηχανία παραγωγής και εξαγωγής τηλενουβέλας, που αναπτύχθηκε τα επόμενα χρόνια σε όλες τις χώρες της Λατινικής Αμερικής, ξεπέρασε ακόμα και αυτή των Ε.Π.Α. Ήδη από το 1975, η βραζιλιάνικη εταιρεία παραγωγής TV- Globo άρχισε να εξάγει τις μεγαλύτερες επιτυχίες της στην Ισπανία, την Δανία, την Αγγλία και την Ιαπωνία. Μέχρι και σήμερα η εταιρεία έχει πουλήσει πάνω από 100 σαπουνόπερες σε Ευρώπη, Αμερική, Ασία, Αφρική και Αυστραλία. Μία από τις παραγωγές της, η “La Esclava Isaura” θεωρείται το πιο επιτυχημένο τηλεοπτικό πρόγραμμα των δέκα τελευταίων χρόνων στην Πολωνία ενώ στη διάρκεια της προβολής του στη Κίνα είχε αποκτήσει 450 εκατομμύρια πιστούς τηλεθεατές. Η δεύτερη μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής τηλενουβέλας, η Televisa του Μεξικό εξάγει τέτοιου είδους σήριαλ σε 59 χώρες σε όλο τον κόσμο συμπεριλαμβανομένων και των ΕΠΑ (Allen, 1995: 3). Χαρακτηριστικό της παγκόσμιας απήχησης των παραγωγών της εταιρείας είναι το παράδειγμα της Ρωσίας. Η διάσημη πλέον τηλενουβέλα “Los Ricos Tambien Lloran” (έχει προβληθεί με μεγάλη επιτυχία και στην Ελλάδα το 1992 με τον τίτλο «Και οι πλούσιοι κλαίνε») σημείωσε τις μεγαλύτερες τηλεθεάσεις στην ιστορία της ρώσικης τηλεόρασης (περίπου 70% μέσο όρο). Το φινάλε του σήριαλ έγινε πρωτοσέλιδο στις εφημερίδες με την μεγαλύτερη κυκλοφορία στην χώρα με υπέρτιτλους όπως: «*Καρδιά κρατήσου: «Οι πλούσιοι» τελείωσαν.»* και «*Η Δακρύβρεχτη Πέμπτη της Ρωσίας».* (Baldwin, 1995 in Allen: 286)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Το σενάριο της σαπουνόπερας

3.1 Η δομή του σεναρίου

Το κύριο χαρακτηριστικό που διαχωρίζει το είδος της σαπουνόπερας από τα υπόλοιπα δραματικά τηλεοπτικά σήριαλ και σειρές είναι ο τρόπος που τόσο η αφήγηση όσο και οι χαρακτήρες είναι δομημένα. Η σαπουνόπερα δεν ακολουθεί το κλασικό γραμμικό μοντέλο αφήγησης που υπακούει στην Αριστοτελική ενότητα: αρχή, μέση, τέλος, το οποίο υιοθετείται από τα υπόλοιπα τηλεοπτικά σήριαλ και σειρές καθώς κι από τις περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες.⁵³ Η βασική διαφοροποίηση αναφορικά με την σεναριακή δομή του είδους έγκειται στην χωρίς εμφανές τέλος, αφηγηματική του ροή. Ξεχωρίζει όμως εξίσου για την παράλληλη -και ισόβαρη για την εξέλιξη της υπόθεσης- ύπαρξη πολλών διαφορετικών ιστοριών, κατά την διάρκεια της αφήγησης, αλλά και για τον τρόπο που οι χαρακτήρες είναι δομημένοι μέσα σε αυτήν, ώστε να μην υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος/η πρωταγωνιστής/στρια.

3.1.1 Η δίχως τέλος αφήγηση

«Εγώ άντεχα, άντεχαν και οι περισσότεροι πρωταγωνιστές μου, υπήρχαν διάφορες ιστορίες και πολλά ακόμα να ειπωθούν. Ο σταθμός, όμως, αποφάσισε μετά από τρία χρόνια να διακόψει την προβολή του (του «Έρωτα») κι έτσι κι εγώ έδωσα κάποιας μορφής φινάλε. Ο Έκτορας (Γρηγόρης Βαλτινός) και η Μυρτώ (Κοραλία Καράντη) έζησαν ό,τι έζησαν, ξανάκαναν ένα κύκλο και ήταν πάλι μαζί. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι νίκησε η αγάπη ... λίγο βαρετό... Για μένα δεν υπάρχει τέλος, είναι σαν η ιστορία να σταμάτησε απλώς να προβάλλεται. Οι ήρωες υπήρχαν μέσα μου για πολύ μετά, 646 επεισόδια ήταν αυτά.»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος⁵⁴

Οι δύο ήρωες είχαν πάρει διαζύγιο τους πρώτους μήνες προβολής του σήριαλ κι από τότε η σχέση τους είχε αναρίθμητες διακυμάνσεις. Πολλοί άλλοι «αληθινοί» έρωτες

⁵³ Στο κλασικό γραμμικό μοντέλο οι σκηνές και οι ενότητες των σκηνών συνδέονται μεταξύ τους με σχέση αιτίου-αποτελέσματος και αφηγούνται μία ιστορία, με αρχή, μέση και τέλος σε κάποιες μορφές χρονολογική σειρά (γραμμική, ανάστροφη, σπονδυλωτή, συνθετική, κυκλική ή εγκιβωτική)

⁵⁴ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANTI «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

πέρασαν από τις ζωές τους, γάμοι, διαζύγια, ατυχείς εγκυμοσύνες, περίοδοι μίσους, αγάπης, φιλίας, ζήλιας, ανταγωνιστικότητας, αδιαφορίας, συμπάθειας. Το δύο μάλιστα τελευταία χρόνια, ενώ οι ήρωες είχαν πολλές σκηνές μαζί, ελάχιστες ήταν οι ιστορίες που αφορούσαν στη σχέση τους. Αυτή η σχέση είχε μείνει σε εκκρεμότητα και κρίνοντας από τα λεγόμενα της σεναριογράφου, έτσι θα παρέμενε για πολύ καιρό ακόμη, εφόσον η συγκεκριμένη σαπουνόπερα συνεχιζόταν. Αν υποθέσουμε ότι οι ήρωες, υπάρχουν ακόμη μέσα στη φαντασία της σεναριογράφου και των πιστών τηλεθεατών, σίγουρα αυτή τη στιγμή θα είναι πάλι χωρισμένοι.

Οι περισσότερες μελέτες που αφορούν στη δομή αλλά και την τεχνική γραφής σεναρίου για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση εμμένουν στη σημασία που έχει στο τέλος της αφήγησης να δοθεί μια λύση, μία απάντηση σε όλα τα ερωτήματα που διατρέχουν την πλοκή. Τα περισσότερα σχήματα που περιγράφουν εναλλακτικές δομές πλοκής, έχουν ως τελευταίο συστατικό τη λέξη φινάλε. Το πιο βασικό- κλασικό μοντέλο έχει ως εξής (Field, 1996: 234, Βαλούκος, 2006: 218)

ΚΡΙΣΙΜΗ ΣΤΙΓΜΗ	ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	ΕΚΚΡΕΜΟΤΗΤΑ	ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ	ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΑΚΜΗ	ΦΙΝΑΛΕ
----------------	-----------	----------	-------------	------------	----------------	--------

Η Sandy Flitterman- Lewis, χαρακτηρίζει τις διαφημίσεις «μικρές οάσεις αφηγηματικού κλεισίματος» για τους θεατές της σαπουνόπερας. Υποστηρίζει ότι τις παρακολουθούν στην προσπάθειά τους να ικανοποιήσουν την επιθυμία τους για κάποιας μορφής τέλος, πράγμα που έχουν στερηθεί από τη σαπουνόπερα. Σύμφωνα με την εργασία της θεωρητικού “All’s Well That Doesn’t End”, ο γάμος είναι ένα διαχρονικό εύρημα που δηλώνει το κλείσιμο του αφηγηματικού κύκλου στον κλασικό κινηματογράφο και τα παραδοσιακά δράματα. Στην σαπουνόπερα όμως, υποστηρίζει, ότι μάλλον αποτελεί αφετηρία για περαιτέρω εξελίξεις κι επιπλοκές. Κάνει, επίσης, λόγο για ψεύτικες, προσωρινές «λύσεις» οι οποίες δεν ολοκληρώνουν κάποιο αφηγηματικό κύκλο, χρησιμοποιώντας τον όρο “pseudo-endings” (Mumford, 1995:68).

Η Laura Mumford αν και συμφωνεί με το γεγονός ότι οι γάμοι δεν εκπληρώνουν τον κλασικό δραματουργικό τους σκοπό στη διάρκεια της αφήγησης της σαπουνόπερας, αντικρούει το επιχείρημα της αναφορικά με τη μορφή του «ψεύτικου τέλους», που χαρακτηρίζει την εναλλαγή των σχέσεων (1995: 69-93). Για να κατανοήσουμε πλήρως

τις θέσεις των δύο ερευνητριών θα χρησιμοποιήσουμε ένα παράδειγμα από την τρέχουσα ελληνική τηλεοπτική παραγωγή.

Τον πρώτο μήνα προβολής της καινούριας σαπουνόπερας « Τα Μυστικά της Εδέμ» οι σχέσεις μεταξύ των έξι νεαρών χαρακτήρων διαμορφώνονταν ως εξής:

- ο Ο Μάνος ήταν παντρεμένος με την Μελίτα και είχε ερωμένη την Εύα.
- ο Ο αδερφός του Μάνου, ο Νικόλας, επρόκειτο να παντρευτεί τη Δάφνη.
- ο Η Νόρα κι ο Λουκάς ήταν ελεύθεροι.

Τελικά , ο Νικόλας άφησε τη Δάφνη να περιμένει στα σκαλιά της εκκλησίας και παντρεύτηκε την Εύα. Στη συνέχεια ο Μάνος χώρισε με την Μελίτα (δεν έχουν βγάλει ακόμη διαζύγιο), ο Λουκάς έκανε πρόταση για λευκό γάμο στη Δάφνη για να την αποκαταστήσει -όταν έμαθε ότι περιμένει το παιδί του Νικόλα -την οποία εκείνη αποδέχτηκε και η Νόρα έκανε σχέση με τον Στέλιο. Στην παρούσα φάση ο Μάνος συζητεί με την πρώην ερωμένη του και πρώην σύζυγο του αδερφού του, Εύα, και όλοι οι υπόλοιποι έχουν χωρίσει και είναι μόνοι τους.

Η Flitterman-Lewis, λοιπόν, υποστηρίζει ότι εφόσον στην αρχή της αφήγησης ο Μάνος ήταν με την Εύα και παρόλο που εκείνη παντρεύτηκε τον αδερφό του, στην παρούσα φάση είναι και πάλι μαζί, ο χωρισμός τους ήταν «ψεύτικος» και δεν δόθηκε σε κανένα στάδιο της αφήγησης κάποιου είδους πραγματικού τέλους. Η Mumford από την άλλη πλευρά, έχοντας εντυφώσει στη μελέτη του είδους, αναγνωρίζει την ύπαρξη τέλους, αναλύοντας όχι μόνο τα γεγονότα αλλά και τις ισορροπίες των σχέσεων μεταξύ των χαρακτήρων. Αυτό που στην ουσία θέλει να πει είναι, ότι παρόλο που ο Μάνος και η Εύα είναι πάλι ζευγάρι, η σχέση τους, όπως τη γνωρίσαμε στα πρώτα επεισόδια έχει τελειώσει, από την άποψη ότι τότε η Εύα δεν είχε κάποια σχέση με τον αδερφό του, κι εκείνος ήταν παντρεμένος με άλλη. Παρόμοια έχει τελειώσει και η πρωταρχική σχέση ανάμεσα στον Νικόλα και τη Δάφνη- οι οποίοι όπως δείχνουν τα πράγματα σύντομα θα είναι και πάλι μαζί- μετά το γεγονός ότι εκείνος την παράτησε την ημέρα που επρόκειτο να παντρευτούν και παντρεύτηκε τη γυναίκα του αδερφού του κ.ο.κ.

Η Laura Mumford στην προσπάθειά της να ξεκαθαρίσει αν όντως δε μπορούμε να μιλάμε για οποιαδήποτε μορφή κλεισίματος, είτε με την μορφή τέλους είτε με την μορφή λύσης στις σαπουνόπερες, διαχωρίζει τους τρόπους με τους οποίους αυτό επιχειρείται να επιτευχθεί στις σαπουνόπερες σε τέσσερις κατηγορίες (1995:80):

- Η πρώτη αφορά στο λανθασμένο τέλος, εκείνο που δεν θα έπρεπε να υπάρχει και στην ουσία δεν υφίσταται. Πρόκειται για μια λύση που βασίζεται αποκλειστικά σε κάποιο ψέμα, λάθος, παγίδα, παρερμηνεία ή παρεξήγηση. Σε αυτή βέβαια, την πρώτη περίπτωση, το πιθανότερο είναι ο θεατής να γνωρίζει ότι δεν ισχύει, σε αντίθεση με τους χαρακτήρες που πλανώνται (τραγική ειρωνεία). Δίνεται, για παράδειγμα, κάποια λάθος απάντηση στο ερώτημα «Ποιος είναι ο δολοφόνος» λόγω κάποιας ίντριγκας ή παρεξήγησης.
- Η δεύτερη έχει να κάνει με τη λύση κάποιας υπόθεσης που δεν έχει πλήρως διαφωτιστεί και η οποία συνοδεύεται από κάποιο είδος ασάφειας, λόγω ανεπάρκειας στοιχείων. Το πιο πιθανό είναι η συγκεκριμένη υπόθεση να ξανανοίξει στο μέλλον (ακόμη και μετά από χρόνια), και οι πιο πιστοί θεατές του είδους, τις περισσότερες φορές υποψιάζονται τότε πρόκειται να γίνει αυτό. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της μη εύρεσης του πτώματος κάποιου χαρακτήρα που θεωρείται νεκρός.
- Η τρίτη περιλαμβάνει το προσωρινό κλείσιμο κάποιας υπόθεσης, χωρίς να απαντηθούν τα βασικά ερωτήματα που την συνθέτουν, όπως όταν π.χ. κάποιος ήρωας φεύγει ξαφνικά για ένα ταξίδι. Αυτό γίνεται τόσο για πρακτικούς λόγους (όταν κάποιος ηθοποιός είναι άρρωστος ή σε περιπτώσεις αντικατάστασης) όσο και για λόγους σεναριακούς (επειδή πρέπει να δοθεί έμφαση σε κάποια άλλη ιστορία ή ακόμη γιατί η συγκεκριμένη ιστορία δεν είχε την αναμενόμενη απήχηση).
- Η τέταρτη, την οποία η Mumford αποκαλεί “series- style closure” -μορφή κλεισίματος που ομοιάζει με αυτή των σειρών- (και όχι των σήριαλ) σχετίζεται με την πλήρη λύση και διαφώτιση κάποιας υπόθεσης χωρίς να αφήνονται εκκρεμότητες που να οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται να ξανανοίξει, όπως κάποιος χωρισμός ή επανένωση. Παρόλο που η ιστορία ενδέχεται να ξανανοίξει, δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος να συμβεί αυτό .

Εξετάζοντας τις μορφές με τις οποίες παρουσιάζεται η έννοια του τέλους στις σαπουνόπερες, η Mumford αμφισβητεί όχι μόνο την προσωρινή ή μερική απουσία του, αλλά υποστηρίζει ότι ενδέχεται να δοθεί και κάποια πλήρης λύση στη διάρκεια της αφήγησης. Σύμφωνα με την ερευνήτρια, η διαφορά της σαπουνόπερας με τις άλλες

τηλεοπτικές σειρές και σήριαλ δεν εντοπίζεται τόσο στην έλλειψη τέλους, όσο στο ενδεχόμενο κάποια ήδη ολοκληρωμένη υπόθεση να ξανανοίξει (1995:69). Κάνει, δηλαδή, λόγο για την επαναφορά στο προσκήνιο κάποιας ιστορίας που έχει τελειώσει και όχι για την συνέχιση μιας ιστορίας που δεν έκλεισε ποτέ.

Παρόμοια με την Mumford, ο Jostein Gripsrud κάνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα στις μορφές τέλους που μπορούν να δοθούν σε μια αφήγηση. Τονίζει ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο τέλος που ταυτίζεται με τη λύση κάποιου αινίγματος ή υπόθεσης και σε αυτό που σηματοδοτεί απλά το τέρμα της. Δεν αμφισβητεί την ύπαρξη μιας άλλης δομής, που λειτουργεί παράλληλα με την κλασική χωρίς τέλος δομή του είδους, την οποία ονομάζει “supra -narrative structure”, και πρόκειται στην ουσία για μια συναισθηματική δομή. Συμπεραίνει, λοιπόν, ότι σ’ ένα μεγάλο βαθμό, οι σαπουνόπερες μόνο προσποιούνται ότι αφηγούνται ατέρμονα και μόνο αν τις εξετάσει κανείς, εξαιρώντας αυτή τη δομή του συναισθήματος(1995: 236-37).

Η Ien Ang αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η πραγματική ζωή διέπεται από μία ατέρμονη εναλλαγή μεταξύ χαράς και λύπης, ότι η ζωή πρόκειται δηλαδή, για μια συνεχή προσπάθεια να ξανασηκωθούμε μετά από κάθε πτώση (ψυχολογική και συναισθηματική). Αυτή η βασική εναλλαγή, την οποία ονομάζει, τραγική συναισθηματική δομή (tragic structure of feeling) κι έχει τη βάση της στη θεωρία της περί συναισθηματικού ρεαλισμού, βρίσκει, σύμφωνα με την ερευνήτρια, απόλυτη εφαρμογή στη δομή της σαπουνόπερας, αποζημιώνοντας τους τηλεθεατές για την έλλειψη οριστικής λύσης (κάθαρσης). Όπως αναφέρει, η νέα διάσταση που δίνει στη μελέτη του είδους η προερχόμενη από την πραγματική ζωή δραματική δομή του συναισθήματος, επιτρέπει, στους δημιουργούς του να προχωρούν ακάθεκτοι, σηκώνοντας ένα απροσδιόριστο σύννεφο σκόνης, χωρίς να ανησυχούν ότι πρέπει να το καθαρίσουν (1985: 74).

Η Tania Modleski παρατήρησε ακόμη, ότι στη δομή της σαπουνόπερας κυριαρχεί αυτό που αποκαλείται ερμηνευτικός κώδικας- (“hermeneutic code”), επιμένοντας σε ένα συσχετισμό της χωρίς τέλος αφηγηματικής δομής του είδους με τη «γυναικεία» φύση του, υπονοώντας, τόσο ότι αυτή συνδέεται περισσότερο με τη συνεχή διακοπή των «γυναικείων» οικιακών δραστηριοτήτων παρά με την ολοκλήρωσή τους, όσο και με τον κοινωνικό ρόλο της μητρότητας που «απαιτεί» καρτερικότητα και υπομονή, χωρίς

ιδιαίτερες εξηγήσεις. Ο κώδικας αυτός αποτελείται από όλα εκείνα τα συστατικά της αφήγησης που θέτουν κάποιο πρόβλημα, μία καθυστέρηση στη λύση ερωτημάτων: εμπόδια, λάθη, ιντριγκαδόρικες συμπεριφορές, εξαπάτηση, μυστικά κλπ.

Σε μια κλασική γραμμική αφήγηση, ο ερμηνευτικός κώδικας «σπάζεται» ουσιαστικά στο τέλος, στη στιγμή της απόλυτης αλήθειας. Αντίθετα, στις σαπουνόπερες η καθυστέρηση, το πρόβλημα, είναι ο κανόνας, το στοιχείο που διατρέχει ολόκληρη την πλοκή τους, από την αρχή μέχρι το τέλος. Βασισμένη λοιπόν, στη θεωρία του Roland Barthes ότι ο ερμηνευτικός κώδικας, ο οποίος προβάλλει τα «αινίγματα», λειτουργεί με το να αναγάγει την αναμονή σε καίρια συνθήκη για την αποκάλυψη της αλήθειας, - ταυτίζοντας δηλαδή την αλήθεια με το τέλος της αναμονής- συμπεραίνει πως εφόσον στις σαπουνόπερες δεν επιτυγχάνεται ποτέ μία τελική λύση, η αλήθεια για τους θεατές δεν έγκειται στο τέλος της αναμονής αλλά στη διάρκειά της (1994: 88-90). Αν και αντιμετωπίζει με επιφυλακτικότητα την χωρίς οριστικό τέλος δομή του είδους, υποστηρίζοντας ότι η συνεχής αναμονή προκαλεί ένα αίσθημα απώλειας της επιθυμίας εκπλήρωσης κάποιου σκοπού κι αποπροσανατολισμού (1994:100-101) και καταργεί τις έννοιες της επιτυχίας (1994: 102) και της προόδου (1994: 106), αναγνωρίζει τη δυναμική της δομής του είδους, να αντιταχθεί στη κλασική και επικρατή «ανδρική» αφηγηματική δομή, η οποία σπεύδει στην αποκατάσταση της «τάξης» (1994: 105-6) .

Παρόμοια με τη Modleski , αν και από διαφορετική σκοπιά, ο John Fiske ταυτίζει το κλίμα της αβεβαιότητας και της ατέρμονης συνέχειας των σαπουνόπερων με τη γυναικεία φύση της, κάνοντας μία «βιαστική» απαγωγή σε άτοπο. Αφού, θεωρητικά η ανάγκη για «λύση» και σταθεροποίηση συνδέεται με την διατήρηση της υπάρχουσας τάξης των πραγμάτων τότε σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία οι γυναίκες είναι εκείνες που αρέσκονται στη μη οριστική λύση στη μυθοπλασία (1987:180-82). Όπως, όμως, και η Christine Geraghty ταυτίζει αυτή την συνεχή αναβλητικότητα όχι με την στατικότητα, αλλά με μια αίσθηση μέλλοντος (“sense of future”) (Geraghty, 1991: 11), (Fiske, 1987: 145).

Η άποψη των Geraghty και Fiske μάλλον είναι πιο κοντά σε αυτό που πραγματικά συμβαίνει από ότι αυτή της Modleski, υπό την έννοια ότι η καθυστέρηση της αποκάλυψης της λύσης δημιουργεί μια αίσθηση μελλοντικής προσδοκίας, αφήνοντας ανοιχτά ενδεχόμενα. Η δομική ελαστικότητα του είδους διαμορφώθηκε βέβαια,

περισσότερο από τις συνθήκες παραγωγής, παρά σκόπιμα στοχεύοντας σε «γυναικείους» τρόπους άντλησης ευχαρίστησης⁵⁵.

Ο Robert Allen, λαμβάνοντας υπόψη του την σημασία της αναμονής, αναφορικά με την ανταπόκριση των τηλεθεατών/τριών, ενσωματώνει τα χρονικά κενά, που παρεμβάλλονται μεταξύ δύο επεισοδίων, στην ίδια τη δομή του είδους. Θεωρεί τα κενά στην αφήγηση εξίσου σημαντικά με την ίδια την αφήγηση. Σημειώνει πως κάθε επεισόδιο τελειώνει αφήνοντας ένα βασικό αναπάντητο ερώτημα, αλλά εκείνο της Παρασκευής πρέπει πάντα να δημιουργεί μεγαλύτερο αίσθημα αναμονής, εφόσον μεσολαβούν δύο μέρες έως την προβολή του επόμενου, πόσο μάλλον το τελευταίο επεισόδιο κάθε τηλεοπτικής περιόδου (1985: 78-79), (1995:17-18). Προσθέτει ακόμη, ότι τα κενά αυτά, (όπως κι εκείνα των διαφημίσεων) πέρα από το αίσθημα της αναμονής που καλλιεργούν, αφήνουν χρόνο στους θεατές να συζητήσουν μεταξύ τους αυτά που ήδη έχουν συμβεί αλλά και εκείνα που πρόκειται να συμβούν. Χρόνο, δηλαδή, να κάνουν υποθέσεις.

Ο Allen προτιμάει να χαρακτηρίζει τη δομή της σαπουνόπερας ως μία δομή με ανοιχτό τέλος, παρά χωρίς καθόλου τέλος. Η έννοια του ανοιχτού τέλους, έτσι όπως την περιγράφει ο Allen , σε όλες σχεδόν τις μελέτες του για τις σαπουνόπερες, είναι πιθανό να αναφέρεται περισσότερο στα ανοιχτά ενδεχόμενα που επιτρέπει η χαλαρότητα της δομής του σεναρίου, παρά στη δυνατότητα να δοθεί οποιαδήποτε στιγμή ένα διαφορετικό τέλος, σύμφωνα με τις αφηγηματικές ανάγκες. Ενδεικτικό, για τη διαμόρφωση της προαναφερθείσας άποψης είναι το παράδειγμα που παραθέτει στο σύγγραμμά του “To be continued, soap operas around the world” (1995:19).

«Γενικά, όταν ένας χαρακτήρας πεθαίνει σε μια φανταστική αφήγηση (αν υποθέσουμε, βέβαια, ότι δεν πρόκειται για μια ιστορία τρόμου ή επιστημονικής φαντασίας), περιμένουμε να παραμείνει νεκρός. Στις σαπουνόπερες, δεν είναι καθόλου ασυνήθιστο να γίνουμε μάρτυρες της «ανάστασης» ενός χαρακτήρα, ο οποίος θεωρούνταν νεκρός, ακόμη και χρόνια μετά από την ιστορία που αφορούσε στο θάνατό του. Θυμάμαι μία ηρωίδα της σαπουνόπερας «The edge of night» η οποία υποτίθεται πως είχε πνιγεί στην Καραϊβική, στην κυριολεξία πέντε χρόνια πριν επιστρέψει στο σήριαλ. Τελικά, είχε διασωθεί από ένα διερχόμενο γαλλικό γιοστ, αλλά υπέφερε από αμνησία. Είχε, λοιπόν, μεταφερθεί στο Παρίσι,

⁵⁵ Κεφάλαιο 3.1.7. σελίδα 90.

όπου και παρέμεινε για πέντε χρόνια, ώσπου ξεπέρασε την αμνησία και επέστρεψε στον άντρα και την οικογένειά της στην Αμερική.»

Επεκτείνει, μάλιστα, την θεωρία περί απουσίας μια τελικής αφηγηματικής λύσης και σε ηθικό αλλά και ιδεολογικό επίπεδο, υπονοώντας προφανώς μια μορφή υπεκφυγής ανάλογη με εκείνη της σεναριακής δομής.

Λαμβάνοντας υπόψη όσα προγενέστερα έχουν ειπωθεί για την χωρίς τέλος αφηγηματική δομή των σαπουνόπερων, θεωρείται απαραίτητο σε αυτό το σημείο να γίνει ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο κλείσιμο διάφορων ιστοριών, κατά τη διάρκεια της πολυετούς αφήγησης, και στο τέλος που ταυτίζεται με την διακοπή της προβολής τους. Σίγουρα, στη διάρκεια μιας πολυετούς αφήγησης κάποιες από τις ιστορίες κλείνουν οριστικά. Κάποιοι από τους χαρακτήρες φεύγουν για πάντα, παρασύροντας μαζί τους και όλο το περιβάλλον τους. Για παράδειγμα, την τρίτη χρονιά προβολής της σαπουνόπερας «Έρωτας» εξαφανίστηκε πλήρως ένα ολόκληρο νησί (χαρακτήρες, σκηνικά, ιστορίες), η Μύκονος, στην οποία κατά τη διάρκεια της πρώτης χρονιάς προβολής διαδραματιζόταν η πλειονότητα των ιστοριών του σήριαλ. Κανένας από τους χαρακτήρες, οι οποίοι πρωταγωνιστούσαν την πρώτη χρονιά, δεν επέστρεψε, και καμία ιστορία δεν ξαναήρθε στο προσκήνιο. Όλα ξεκίνησαν από την έντονη επιθυμία μιας ηθοποιού να αποδεσμευτεί από την σειρά, η οποία σταδιακά παρέσυρε και όλο της το περιβάλλον, την μητέρα της, τον άντρα της, το παιδί της, τον ιδιοκτήτη του μπαρ που σύχναζε, όλους τους χαρακτήρες του ξενοδοχείου στο οποίο εργαζόταν και τέλος το ίδιο το νησί, ως χώρο στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα. Κάποιοι από τους χαρακτήρες πέθαναν και άλλοι πήγαν «ταξίδι». Σε αυτή την περίπτωση δόθηκε ένα οριστικό τέλος, χωρίς βέβαια πρόθεση από την πλευρά των δημιουργών.

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε τη χιουμοριστική αλλά χαρακτηριστική φράση : *«Άλλοι πάνε στα Παρίσια κι άλλοι παν στα κυπαρίσσια!»* που ειπώθηκε από κάποιον ηθοποιό που είχε άμεση σχέση με τους χαρακτήρες της Μυκόνου, μέσα στο κλίμα αναστάτωσης που επικρατούσε τις μέρες που παραδίδονταν τα τελευταία επεισόδια της πρώτης σεζόν. Η φράση αυτή εμπεικλείει την αντίληψη των ηθοποιών για το ποιοι ενδέχεται να επιστρέψουν και ποιοι όχι, παρόλο που σε προγενέστερες σαπουνόπερες έχουν επιστρέψει και ηθοποιοί που είτε θεωρούνταν λανθασμένα νεκροί, είτε επανήλθαν ως δίδυμοι του νεκρού. Στην περίπτωση αυτή, κανείς δεν επέστρεψε. Αυτό δεν σημαίνει

ότι αν δεν διακοπτόταν η προβολή δεν θα μπορούσε κάποιος να επιστρέψει, ίσως και μετά από πέντε χρόνια.

Το παράδειγμα αυτό είναι ενδεικτικό της πιθανότητας κάποια ιστορία που έχει κλείσει να ξανανοίξει χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το τέλος της δεν παρουσιάστηκε ως οριστικό, αφού κάποιες φορές είναι. Η διαφορά στην αφηγηματική δομή της σαπουνόπερας από τα άλλα δραματικά σήριαλ εντοπίζεται περισσότερο στο ότι δεν είναι συγκεκριμένη και προκαθορισμένη, παρά στην έλλειψη τέλους, από την άποψη ότι είναι ρευστή και ανοιχτή. Η ρευστότητα αυτή είναι απαραίτητη για να μπορέσει να συνεχίζεται το σήριαλ όσο η παραγωγή επιθυμεί, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αφήνονται εκκρεμότητες κι αναπάντητα ερωτήματα και για σεναριακούς λόγους, όπως άλλωστε και στα περισσότερα τηλεοπτικά σήριαλ.

Η κύρια, όμως διαφοροποίηση των καθημερινών δραματικών προγραμμάτων που προβάλλονται κατά την διάρκεια της ημέρας από τα υπόλοιπα, έγκειται στο τηλεοπτικό τους τέλος, στον τρόπο δηλαδή με τον οποίο παύεται η αφήγηση όταν αποφασίζεται η διακοπή της προβολής τους.

Η Dorothy Hobson εντοπίζει, επίσης, αυτή τη διάκριση. Υποστηρίζει, ότι κατά την διάρκεια της αφήγησης είναι πιθανό να απαντηθούν πλήρως κάποια ερωτήματα που έχουν τεθεί σε επιμέρους ιστορίες και να διαφωτιστούν πολλές από τις υποθέσεις. Αυτό που δεν συμβαίνει ποτέ είναι να εξελιχθούν πλήρως όλες οι ιστορίες με την κλασική δομή (αρχή, μέση, τέλος= κάθαρση) πριν την διακοπή της προβολής -γιατί ακόμη κι αυτή, στο συγκεκριμένο είδος, δεν είναι πάντοτε οριστική.

« Η ψευδαίσθηση ότι η ζωή συνεχίζεται στις σαπουνόπερες ακόμη και μετά το τέλος της προβολής τους επιβεβαιώθηκε και στην πραγματικότητα όταν η παραγωγή ξανάρχισε να προβάλλει το “Crossroads” τον Μάρτιο του 2001! (2003: 22)»

(Η συγκεκριμένη βρετανική σαπουνόπερα είχε κοπεί το 1988).

Αυτό σχετίζεται άμεσα με τη φιλοσοφία του είδους που είναι βέβαια άρρηκτα συνδεδεμένη και με τις ιδιαιτερότητες της παραγωγής του. Άλλωστε το «φινάλε» είναι μια τεχνητή αφηγηματική στρατηγική κι όχι μια φυσική ή μοιραία κατάληξη (Mumford, 1995: 76).

Στην πραγματική ζωή δεν βρίσκουν όλα τα προβλήματα τις λύσεις τους, ούτε απαντώνται όλα τα ερωτήματα, στις πραγματικές καταστάσεις της ζωής δεν υπάρχει

φινάλε, δεν θέλουμε να υπάρχει, αλλά ακόμα κι αν θέλουμε, δεν μπορούμε να το προεξοφλήσουμε, γιατί στην πραγματική ζωή τίποτα δεν τελειώνει οριστικά, σε συναισθηματικό τουλάχιστον επίπεδο. Αφήνονται συνέχεια ανοιχτά ενδεχόμενα. Όλα είναι εξίσου πιθανά και απίθανα.

Όπως και στη ζωή, έτσι και στη σαπουνόπερα τίποτα δεν είναι σίγουρο. Η καθημερινή παραγωγή και προβολή επιβάλλει μια δομική ελαστικότητα. Όπως δεν μπορούμε να καθορίσουμε πως και πότε θα τελειώσει κάτι, κατά τον ίδιο τρόπο δεν μπορούμε να καθορίσουμε αν θα τελειώσει. Όπως στις σαπουνόπερες έτσι και στη πραγματική ζωή, ο θάνατος μπορεί να μην σημαίνει το τέλος μας ή τουλάχιστον έτσι θέλουμε να ελπίζουμε. Σημασία έχει η συνέχεια, η μέση, η διαδρομή. Έτσι γεννιέται το ερώτημα αν αυτή η αφοσίωση του είδους στην έννοια της *συνέχειας* μπορεί να επισκιάσει και τον ρόλο του αρχικού σημείου της αφήγησης (εξαιρώντας φυσικά τον ρόλο του ως αφετηρίας της σχέσης του κοινού με τους χαρακτήρες). Στις σαπουνόπερες η αφήγηση ξεκινά φαινομενικά σ' ένα τυχαίο σημείο στη ζωή των χαρακτήρων. Το νήμα δεν πιάνεται ποτέ από την αρχή, δεν χτίζονται αφηγηματικά οι προϋποθέσεις ώστε να προκύψουν οι καταστάσεις, οι καταστάσεις απλά εκτυλίσσονται από το πρώτο κιάλας επεισόδιο. Επιπλέον, τα «προβλήματα» των αρχικών επεισοδίων έχουν μεταλλαχθεί σε «νέα», στον πρώτο μόλις μήνα προβολής μιας καινούριας σαπουνόπερας, τραβώντας την προσοχή του κοινού και των χαρακτήρων στα «τρέχοντα». Πολλοί/ες μελετητές/τριες του είδους πιστεύουν ότι η δομή του χαρακτηρίζεται από μία ατέλειωτη συνέχεια (Fiske, 1987: 180), (Modleski, 1994: 90), (Livingstone, 1998: 54). Αν αναλογιστεί κανείς ότι η σαπουνόπερα «Τόλμη και Γοητεία» προβάλλεται για περισσότερα από εικοσιπέντε χρόνια, είναι πολύ πιθανό ένα μέρος του σημερινού κοινού της, να μην έχει παρακολουθήσει την αρχή της και να μην πρόκειται να παρακολουθήσει ούτε το τέλος της. Το σίγουρο είναι πάντως ότι για να είναι δυνατό να συνεχίζεται μία αφήγηση δυνητικά «για πάντα», χρειάζεται μία αφηγηματική χαλαρότητα και ευελιξία. Στις σαπουνόπερες δεν μπορούν να υπάρχουν δεδομένα, τίποτα δεν γίνεται να είναι σταθερό, οριστικό και προκαθορισμένο.

3.1.2 Οι πολλαπλοί χαρακτήρες

Η διαφοροποίηση της αφηγηματικής δομής της σαπουνόπερας από τα υπόλοιπα δραματικά σήριαλ δεν περιορίζεται μόνο στη έλλειψη προκαθορισμένου τέλους, αλλά

και στην έλλειψη συγκεκριμένων πρωταγωνιστών καθώς και μιας βασικής ιστορίας , ενός βασικού ερωτήματος. Η σαπουνόπερα για άλλη μια φορά, ξεπερνά τους κλασικούς μυθοπλαστικούς κανόνες δομώντας ένα ιδιότυπο σύστημα χαρακτήρων και πλοκών, αλλά και διαταράσσοντας την ισορροπία του ρόλου των δύο αυτών στοιχείων στην αφήγηση.

Στις ελληνικές σαπουνόπερες, υπάρχει ένα μόνιμο cast (διανομή) που μπορεί να κυμαίνεται από δεκαπέντε έως και τριάντα ηθοποιούς που έρχονται και φεύγουν από το προσκήνιο, ανάλογα με τις ιστορίες, παρόλο που είναι σπάνιο κάποιος από τους βασικούς (μόνιμους) χαρακτήρες , να μην εμφανιστεί καθόλου σ' ένα επεισόδιο, αν η απουσία του δεν εξηγείται σεναριακά (πχ. να λείπει σε ταξίδι.). Ο συνδυασμός του μεγέθους της κοινωνίας της σαπουνόπερας σε συνάρτηση με την πολυπλοκότητα των σχέσεων και το γεγονός ότι όλοι οι χαρακτήρες είναι φορείς πλοκής (παρελθοντικής, τωρινής και μελλοντικής) δημιουργεί ένα σχεδόν ανεξάντλητο σύμπλεγμα πιθανών συνδέσμων μεταξύ των χαρακτήρων και των πλοκών που καθιστά αδύνατο να ξεχωρίσουμε κάποιον ή κάποιους συγκεκριμένους πρωταγωνιστές στις σαπουνόπερες. Ίσως, ως πρωταγωνιστές θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τους μόνιμους ρόλους, αλλά και πάλι λόγω της χαλαρότητας της δομής του είδους δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν ένας καινούριος ρόλος θα γίνει μόνιμος ή είναι προσωρινός, όπως επίσης κι αν ένας μόνιμος θα πάει «ταξίδι» ή θα «πεθάνει». Υπάρχουν βέβαια και έκτακτοι υποστηρικτικοί ρόλοι (ένας δικηγόρος, εκτελεστής, συγκρατούμενος ή δικαστής κλπ) που «κλείνονται» από την παραγωγή για συγκεκριμένο αριθμό επεισοδίων για να εξυπηρετήσουν κάποια ιστορία, καθώς επίσης και αυτοί που η Dorothy Hobson (2003:81) ονομάζει «αναλώσιμους» (dispensable) , οι οποίοι προσλαμβάνονται για να δολοφονηθούν ή να εξαφανιστούν με κάποιο τρόπο.

Ο Robert Allen διακρίνει τρία είδη σχέσεων μεταξύ των πολλαπλών χαρακτήρων μιας σαπουνόπερας. Οι ήρωες μπορεί έχουν μεταξύ τους είτε δεσμούς συγγενικούς (σύζυγοι, αδέρφια, γονείς, πεθερικά, θείοι, ξαδέρφια κ.λ.π.) είτε ερωτικούς (εραστές, πρώην εραστές, πιθανοί εραστές, κρυφοί θαυμαστές κ.λ.π.) είτε κοινωνικούς (συνάδελφοι, συνεργάτες, υπάλληλοι, γείτονες, φίλοι, ανταγωνιστές κ.λ.π.) (1995:22). Αυτό που χαρακτηρίζει τις διαφορετικού είδους σχέσεις είναι η συνεχής εναλλαγή και αστάθεια. Μία κοινωνική σχέση, ένας γείτονας παραδείγματος χάρι, μπορεί να γίνει

ερωτική (εραστής) κι έπειτα συγγενική (σύζυγος). Αυτός κατά τον Allen, είναι και ο λόγος που ανάμεσα στους βασικούς χαρακτήρες δεν περιλαμβάνονται σχεδόν ποτέ ομοφυλόφιλοι ή μαύροι χαρακτήρες. Διότι θεωρούνται μη κατάλληλοι για επίδοξοι εραστές της βασικής κοινωνίας των λευκών ετεροφυλόφιλων ηρώων, αλλά ακόμη περισσότερο διότι είναι μάλλον απίθανο να αποκαλυφθούν ως πιθανοί πατέρες (ομοφυλόφιλοι) ή συγγενείς γενικότερα (χαρακτήρες, αφρικανικής ή ασιατικής καταγωγής) αυτών.

Η ασταθής δομή των σχέσεων των ηρώων σε συνδυασμό με τους ποικίλους ρόλους, που καλούνται να ενσαρκώσουν στη διάρκεια της αφήγησης, εξυπηρετεί, σύμφωνα με την Ang, έναν σκοπό πολλαπλής ταύτισης (multiple identification) του κοινού με τους χαρακτήρες. Όπως και οι ήρωες της σαπουνόπερας έτσι και οι θεατές είναι παράλληλα γονείς, παιδιά, φίλοι, εραστές, συνάδελφοι. Η σαπουνόπερα, ενασχολούμενη με την καθημερινότητα, δεν εξερευνά μία μόνο πτυχή της ζωής των χαρακτήρων, αλλά το σύνολο των σχέσεών τους. Έτσι, προσφέρεται στον θεατή η ευκαιρία να συνδέεται με κάποιον χαρακτήρα ως γονέας και ως εραστής/ερωμένη, γιος/κόρη με κάποιον/α ή κάποιους/ες άλλους/ες (1985:76).

Η επιδίωξη πολλαπλής ταύτισης του κοινού με τους ήρωες των σαπουνόπερων, από την πλευρά των παραγωγών, δεν επιχειρείται μόνο με την πολλαπλότητα των ρόλων, που εξαιτίας της αφηγηματικής δομής του είδους, καλούνται να ενσαρκώσουν, αλλά και με την πολύπλευρη φύση καθενός/καθεμίας από τους χαρακτήρες.

Οι ήρωες στη σαπουνόπερα παρόλο που είναι αρκετά αναγνωρίσιμοι, σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μονόπλευροι. Όλοι οι «κακοί» έχουν το ευαίσθητο σημείο τους, και όλοι οι «καλοί» μπορούν να γίνουν σκληροί (ακόμη και να εγκληματήσουν) κάτω από ορισμένες συνθήκες. Ελάχιστοι/ες είναι αυτοί/ες που παρουσιάζονται ως απόλυτα μοχθηροί/ες.

Μία ακόμη διαφοροποίηση αναφορικά με τους χαρακτήρες της σαπουνόπερας που πηγάζει από τη ιδιομορφία της δομής της, είναι το μεγάλο ηλικιακό εύρος των ηρώων/ίδων, οι οποίοι/ες μετακινούνται διαδοχικά από το παρασκήνιο στο προσκήνιο της πλοκής. Ανάλογα με τις ιστορίες, που βρίσκονται κάθε φορά στο προσκήνιο, «πρωταγωνιστής/στρια» στη σαπουνόπερα μπορεί να είναι ένα είτε ένα βρέφος, είτε ένας έφηβος είτε κάποιος ηλικιωμένος χαρακτήρας.

3.1.3 Οι παράλληλες ιστορίες

Στις περισσότερες ελληνικές και αμερικάνικες τηλεοπτικές σαπουνόπερες⁵⁶ οι πρωταγωνιστές είναι οι ιστορίες. Σε κάθε επεισόδιο μπορούν να εξελίσσονται παράλληλα, από πέντε έως και δεκαπέντε ιστορίες, η καθεμία από τις οποίες εναλλάσσεται στο προσκήνιο της πλοκής. Ας εξετάσουμε τις ιστορίες που εξελίχθηκαν στο επεισόδιο της 19^{ης} Δεκεμβρίου 2008 στη σαπουνόπερα «Τα Μυστικά της Εδέμ»:

1. Το ζήτημα της πατρότητας του Νικόλα, τεστ DNA (σε πλήρη εξέλιξη)
2. Ο επαναπροσδιορισμός της ερωτικής σχέσης της Εύας και του Μάνου (σε πλήρη εξέλιξη)
3. Το σχέδιο εκδίκησης της Νόρας από τον Στέλιο, επειδή εκείνη αθώωσε τον γιατρό που ευθύνεται για τον θάνατο της γυναίκας του και του νεογέννητου παιδιού του (μέσω «ψεύτικης» πρότασης γάμου) (σε πλήρη εξέλιξη)
4. Η απόφαση του δικαστηρίου σχετικά με το αν θα αφαιρεθεί ή όχι η άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος του Νικόλα, η οποία συνδέεται με την μεγάλη ιστορία της ψευδούς κατηγορίας του για εμπρησμό του εργοστασίου του αδερφού του, του Μάνου, που ανήκει στον όμιλο επιχειρήσεων του πρώην πεθερού του Μάνου, ο οποίος ενδέχεται να είναι κι ο πατέρας του Νικόλα (σε πλήρη εξέλιξη)
5. Η κρυφή εγκυμοσύνη της Δάφνης (σε μερική εξέλιξη)
6. Η κρυφή προσωπική ζωή του Λουκά (σε μερική εξέλιξη)
7. Το χρέος της Δάφνης (σε μερική εξέλιξη)
8. Το ζήτημα της μητρότητας της Μαρίλλιας (παρουσιάζεται ως αδερφή της Εύας ενώ είναι κόρη της) (σε μερική εξέλιξη)
9. Το ζήτημα της πατρότητας της Μαρίλλιας, που συνδέεται με το μεγάλο μυστικό του βιασμού της Εύας (απλές αναφορές, παγωμένο για την ώρα)
10. Το μεγάλο μυστικό που αφορά στη σχέση των ηρώων με τον βιασμό της Εύας (απλές αναφορές, παγωμένο για την ώρα)
11. Το χρέος του Μάνου, το ζήτημα του δανείου (απλές αναφορές, παγωμένο για την ώρα)

⁵⁶ Στις πατριαρχικές, δηλαδή, σαπουνόπερες, κεφάλαιο 1.3.1.

12. Η εξαφάνιση της συζύγου του Ηλία και μητέρας της Δάφνης και η σχέση του πρώτου με την εξαφάνιση της (απλές αναφορές, παγωμένο για την ώρα)
13. Το διαζύγιο του Μάνου και της Μελίτας (απλές αναφορές, παγωμένο για την ώρα).

Παρατηρούμε ότι όλες αυτές οι ιστορίες -αν και φαίνονται διαφορετικές και εξελίσσονται με ποικίλους ρυθμούς -συνδέονται κι αλληλεπιδρούν με τέτοιο τρόπο ώστε να διαταράσσει η καθεμία την εξέλιξη και την ισορροπία της άλλης, όπως άλλωστε συμβαίνει και μεταξύ των σχέσεων των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, το ζήτημα του διαζυγίου του Μάνου και της Μελίτας, πρόκειται να επηρεάσει τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του Μάνου με την Εύα, το χρέος του Μάνου (αφού ο Μάνος, διευθύνει ένα εργοστάσιο που ανήκει στον όμιλο επιχειρήσεων του πατέρα της Μελίτας), την απόφαση του δικαστηρίου (αφού θα θεωρηθεί κίνητρο από την πλευρά του Νικόλα, το γεγονός ότι ο Μάνος του «έκλεψε» τη γυναίκα, την Εύα) κ.ο.κ.

Όσο δύσκολο είναι να προσδιορίσει κανείς αν όλοι οι βασικοί χαρακτήρες είναι πρωταγωνιστές ή δεν υπάρχουν πρωταγωνιστές στις σαπουνόπερες, άλλο τόσο είναι να διαχωρίσει τις κεντρικές από τις επιμέρους ιστορίες. Η Laura Mumford υποστηρίζει ότι ο όρος «επιμέρους ιστορία» είναι εντελώς άχρηστος όταν πρόκειται για την ανάλυση της αφήγησης της σαπουνόπερας, υπό την έννοια ότι όλες οι ιστορίες είναι επιμέρους, αφού καμία δεν έχει ουσιαστικό αντίκτυπο στην τελική έκβαση της υπόθεσης –μια και κάτι τέτοιο δεν υφίσταται στις σαπουνόπερες (1995: 74). Από κάποιο σημείο και μετά όλες οι ιστορίες στις σαπουνόπερες φαίνεται να προκύπτουν.

«Βεβαίως, είχα πράγματα στο μυαλό μου στην αρχή που δεν τα είχα δουλέψει και τα ανέπτυξα στην πορεία και άλλα που δεν λειτούργησαν... έπειτα είναι και τα νούμερα της AGB...τα εξέταζα λεπτό- λεπτό και κάποιες φορές άλλαζα σκαλέτα⁵⁷ σύμφωνα με το ποιες ιστορίες πάνε καλά και ποιες όχι... ξέρεις τα ιδιωτικά κανάλια δεν είναι φιλανθρωπικά ιδρύματα.»⁵⁸

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

⁵⁷ Σκαλέτα ονομάζεται ο σκελετός κάθε επεισοδίου. Η περίληψη όλων των σκηνών χωρίς τους διάλογους.

⁵⁸ Συνέντευξη: Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος (Ερωτας, Κατάσταση Φραπέ, Ροζ Συννεφάκι) επιμέλεια σεναρίου (Βέρα στο Δεξί, Κάτω από την Ακρόπολη, Τα φτερά του Έρωτα κ.α.)

Αν και οι απόψεις όλων των ερευνητών/τριών του είδους συγκλίνουν αναφορικά με την δομή των χαρακτήρων και των ιστοριών, δεν συμβαίνει το ίδιο και ως προς τη βαρύτητα τους, στο σύνολο του κειμένου.

Στις πατριαρχικές και τις δυαδικές σαπουνόπερες⁵⁹ (δηλαδή και στις ελληνικές) οι χαρακτήρες συνήθως, εξυπηρετούν μία αφηγηματική δομική λειτουργία. Ο Jostein Gripsrud διαπιστώνει ότι στις αμερικάνικες σαπουνόπερες η βαρύτητα, από την πλευρά των δημιουργών (τόσο των σεναριογράφων όσο και των παραγωγών) δίνεται στην πλοκή (1995: 219). Δεν είναι οι χαρακτήρες που οδηγούν την πλοκή αλλά η πλοκή που οδηγεί εκείνους -πολλές φορές και σε απίθανες καταστάσεις, οι οποίες τους ξεπερνούν-.

«Όταν έπρεπε να ερμηνεύσω τη σκηνή που η Μυρτώ- μια κατά τα αλλά έξυπνη, δυναμική, μορφωμένη επιχειρηματίας- έχανε για τέταρτη φορά το 7χρονο παιδί της- ενώ είχε χάσει και την πρώτη της κόρη όταν ήταν τεσσάρων και την ξαναβρήκε στα είκοσι- προσπαθούσα να βρω δικαιολογίες μέσα μου για να το στηρίξω, να εξαντλήσω τα περιθώρια, να το πιστέψω εγώ για να το πιστέψει κι ο θεατής, να βρω ένα τρुक για να αναιρέσω τη σεναριακή επανάληψη⁶⁰»

Κοραλία Καράντη, ηθοποιός

Σε μία κλασική αφηγηματική δομή, ο ήρωας είναι ο φορέας της δράσης, αυτός που εκφράζει τις απόψεις του σεναριογράφου (Βαλούκος, 2006: 99). Στις σαπουνόπερες μαθαίνουμε τον σεναριογράφο μέσα από τις «ιστορίες» του. Ο Allen συνειδητοποιεί ότι αυτό συμβαίνει γιατί η συνεχής εναλλαγή των χαρακτήρων από το προσκήνιο στο παρασκήνιο δεν επιτρέπει σε κάποιον από αυτούς να λειτουργήσει ως κινητήρια δύναμη της πλοκής (1985: 70-72).

Αντίθετη άποψη έχουν οι Hobson, Brunson, Anger και Geraghty και δεν έχουν άδικο, από την πλευρά τους, αφού η μελέτη τους επικεντρώνεται στις βρετανικές σαπουνόπερες. Όντως, στις κοινοτικές σαπουνόπερες⁶¹ δίνεται πολύ μεγάλο βάρος στη συνέπεια των χαρακτήρων κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Μόνο όταν ένα θέμα προκύπτει φυσικά, από την προσωπικότητα του χαρακτήρα, το θέμα αυτό ενσωματώνεται στην ιστορία. Η ίδια η Hobson κάνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα στις σαπουνόπερες που η πλοκή τους οδηγείται από τη φύση των χαρακτήρων και σε αυτές

⁵⁹ Κεφάλαια: 1.3.1 και 1.3.3.

⁶⁰ Συνέντευξη Κοραλία Καράντη, ηθοποιός (Ερωτας, Βεντέτα, Άφρικα, Δίψα κ.α)

⁶¹ Κεφάλαιο 1.3.2.

που οι ιστορίες οδηγούν τους χαρακτήρες (character-led, story-led). Στη μελέτη της για τις βρετανικές σαπουνόπερες ισχυρίζεται ότι οι χαρακτήρες είναι το πιο σημαντικό συστατικό των σαπουνόπερων και πως αν οι χαρακτήρες δεν ανταποκρίνονται στις προσδοκίες του κοινού, τότε ακόμη και η πιο ευφάνταστη ιστορία πηγαίνει χαμένη (2003: 81).

3.1.4 Η έννοια του χρόνου

Ο τρόπος με τον οποίο είναι οργανωμένη η έννοια του χρόνου στις σαπουνόπερες παρουσιάζει ένα παράδοξο. Ενώ η αφηγηματική δομή του είδους μιμείται την πραγματική ζωή, ενσωματώνοντας ακόμη και τα χρονικά κενά μεταξύ των προβολών, (σε σημείο που να λέγεται ότι μας δίνει την αίσθηση ότι η ζωή συνεχίζεται, απλώς εμείς δεν την παρακολουθούμε), σπάνια κάποιο επεισόδιο ξεκινάει με μια σκηνή που να τοποθετείται χρονικά στις επτά το απόγευμα, όταν αρχίζει να προβάλλεται κάθε επεισόδιο. Τις περισσότερες φορές είναι σαν ο χρόνος να σταμάτησε στο κρίσιμο σημείο του προηγούμενου επεισοδίου (σε κάποια δηλαδή νυχτερινή, συνήθως, σκηνή). Παρόλα αυτά, στα περισσότερα επεισόδια οι πρώτες σκηνές είναι ημερήσιες (διαδραματίζονται πριν τη δύση του ήλιου) και οι τελευταίες νυχτερινές, δίνοντας την αίσθηση ότι κάθε επεισόδιο διαδραματίζεται στη διάρκεια μιας ημέρας. Παρατηρούμε ότι η δομή του επεισοδίου ομοιάζει με αυτές των ριάλιτι τύπου “Big Brother”⁶². Στην αρχή του επεισοδίου βλέπουμε την απάντηση του ερωτήματος που αιωρούνταν στο τέλος του προηγούμενου επεισοδίου, κι έπειτα ξεκινάει η καινούρια μέρα. Παρόμοια στις σαπουνόπερες μας δίνεται η αίσθηση ότι παρακολουθούμε γεγονότα που διαδραματίστηκαν χθες και προχθές κι έτσι ίσως, δεν χάνεται η αίσθηση της πραγματικής ζωής.

Ο Gripsrud αναγνωρίζει το γεγονός ότι κάθε επεισόδιο περιλαμβάνει σκηνές πρωινού ανάμεσα στις πρώτες σκηνές του και βραδινές σκηνές προς το τέλος, αλλά διαπιστώνει ότι είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς αν όλες οι ημερήσιες ή οι νυχτερινές σκηνές λαμβάνουν χώρα παράλληλα (ταυτόχρονα) ή με μια φυσιολογική χρονική σειρά, πέρα από το γεγονός ότι η μέρα διαδέχεται τη νύχτα με μια φυσική

⁶² The soap opera paradigm : television programming and corporate priorities / James H. Wittebols. Lanham, Md. : Rowman & Littlefield, 2004

χρονική ροή (1995: 236-7). Ο τρόπος μοντάζ -διαδοχή όλων των ημερήσιων ή βραδινών σκηνών με “hard cut”⁶³ χωρίς χρήση “dissolve”⁶⁴ ή “fade”⁶⁵ σε μαύρο- υποδηλώνει την πρόθεση των δημιουργών να δώσουν στον θεατή μια αίσθηση αμεσότητας, σαν όλα να συμβαίνουν κατά της διάρκειας μιας εκτεταμένης «στιγμής». Ο Gripsrud σε αυτό το σημείο κάνει λόγο για «συμπιεσμένο χρόνο», τονίζοντας παράλληλα, ότι ουσιαστικά δεν έχει μεγάλη σημασία αν τα γεγονότα που προβάλλονται με αυτή την χρονική σειρά συνέβησαν ταυτόχρονα ή σύμφωνα με την σειρά που προβάλλονται, το σημαντικό είναι ότι η ιστορία συνεχίζεται (1995: 237). Η Anger διαπιστώνει ότι «η συνέχεια» είναι το πιο σημαντικό στοιχείο του αφηγηματικού χρόνου (1999:60). Άλλωστε, αν δεχτούμε ότι η δομή του επεισοδίου των καθημερινών δραματικών προγραμμάτων που προβάλλονται το απόγευμα, έχει κοινά σημεία με αυτή των ριάλιτι, πολλές κάμερες μπορεί να παρακολουθούν και να καταγράφουν ταυτόχρονα τις δράσεις όλων των χαρακτήρων, οι οποίες στη συνέχεια θα μπορούσαν (αν επρόκειτο για πραγματική ζωή) να μοντάρονται και να προβάλλονται με τυχαία σειρά.

Η εντύπωση ότι οι ζωές των ηρώων κυλούν παράλληλα με τον θεατών ενδυναμώνεται με αναφορές στην επικαιρότητα, όπως τα Χριστούγεννα ή το καλοκαίρι. Κατά την διάρκεια της γραφής των επεισοδίων ο/ η σεναριογράφος πρέπει να υπολογίζει την πιθανή ημερομηνία προβολής κάθε επεισοδίου για να συμπεριλάβει σκηνές που αφορούν π.χ. στο στόλισμα του χριστουγεννιάτικου δέντρου. Ένας τέτοιος υπολογισμός είναι πολύ πιο εύκολο να γίνει σε μία σαπουνόπερα από ότι σε κάποιο άλλο σήριαλ ή σειρά, αφού η ημερομηνία γραφής των κειμένων είναι πολύ πιο κοντά σε αυτή της προβολής τους, από ότι στα υπόλοιπα είδη.

« Τα πρώτα χρόνια της «Λάμψης» γυρίζαμε σήμερα και παιζόταν το επεισόδιο αύριο. Αυτό γινόταν λόγω έλλειψης σεναρίου. Έχει τύχει ο Φώσκολος να μας στέλνει τα

⁶³ Απευθείας πέρασμα από πλάνο σε πλάνο και από σκηνή σε σκηνή χωρίς τη χρήση κάποιου εφέ μετάβασης.

⁶⁴ Εφέ μετάβασης. Τα τελευταία καρέ του τελευταίου πλάνου συνυπάρχουν για λίγο με αυτά του επόμενου, μέχρι να σβήσουν τελείως. Δηλώνει μικρό πέρασμα χρόνου.

⁶⁵ Εφέ μετάβασης. Fade σε μαύρο: ενδιάμεσα από το προηγούμενο και το επόμενο πλάνο παρεμβάλλονται κάποια μαύρα καρέ, πάνω στα οποία σβήνουν τα τελευταία καρέ του προηγούμενου και εμφανίζονται του επόμενου. Δηλώνει μεγαλύτερο πέρασμα χρόνου από το dissolve ή ακόμη κι αλλαγή ενότητας.

κείμενα το πρωί και το απόγευμα να γυρίζουμε. Έχει τύχει να τελειώνουμε το μοντάζ είκοσι λεπτά πριν την προβολή, γινόταν αλαλούμ αλλά ποτέ δεν είχε χαθεί προβολή⁶⁶»

Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης

Η Christine Geraghty σημειώνει, επίσης, ότι πολλές φορές περιλαμβάνονται αναφορές και σε σημαντικά επίκαιρα γεγονότα, όπως οι εκλογές, μία μεγάλη οικονομική κρίση ή μία φυσική καταστροφή, παίρνοντας το ρίσκο οι αναφορές να είναι ανεπίκαιρες λόγω αλλαγής στο πρόγραμμα (1991:12). Ο Allen σχολιάζει ότι ίσως ο μόνος λόγος που το σενάριο των σαπουνόπερων αγγίζει κάποια πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, είναι για να δοθεί η εντύπωση ότι τα γεγονότα του σήριαλ εξελίσσονται σε πραγματικό χρόνο (1995: 21).

Αν και το επιχείρημα του Allen θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ισοπεδωτικό, η αλήθεια είναι ότι στη διάρκεια της αφήγησης της σαπουνόπερας σπάνια εντοπίζουμε «περάσματα χρόνου», ξέχωρα από εκείνα που συμπίπτουν με τη διακοπή της προβολής της (στην αρχή κάθε τηλεοπτικής περιόδου προβάλλεται ως φλας μπακ (αναδρομή) η λύση στο ερώτημα που είχε τεθεί στο τελευταίο επεισόδιο του καλοκαιριού και η κανονική αφήγηση ξεκινά από το φθινόπωρο).

Στη τρίχρονη προβολή της σαπουνόπερας «Έρωτας» υπήρχαν ελάχιστα τέτοια περάσματα χρόνου και μόνο όταν ήταν απόλυτη σεναριακή ανάγκη, όπως στην περίπτωση του θανάτου ενός τετράχρονου παιδιού. Αν μετά την κηδεία του, η αφήγηση συνεχιζόταν σε πραγματικό χρόνο, θα έπρεπε αναγκαστικά να βλέπουμε όλο το περιβάλλον του να θρηνεί και να παγώσουν οι ερωτικές ιστορίες ανάμεσα στα μέλη της οικογένειάς του για τουλάχιστον ένα μήνα, γιατί έτσι κι αλλιώς η έννοια του χρόνου είναι σχετική στις σαπουνόπερες. Τα πάντα ξεπερνιούνται πιο γρήγορα από ότι στην πραγματικότητα.

3.1.5 Η έννοια του χώρου

Ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα στις σύγχρονες σαπουνόπερες μπορεί να είναι είτε εξωτερικός είτε εσωτερικός. Ο παλιότερος ορισμός της σαπουνόπερα ως «οικιακό δράμα» (domestic drama) μπορεί πλέον να έχει νόημα μόνο μεταφορικά και να

⁶⁶ Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

αφορά στη θεματολογία. Η έννοια, όμως, του τόπου έχει διαφορετική σημαντικότητα στις κοινοτικές σαπουνόπερες απ’ ότι στις πατριαρχικές σαπουνόπερες. Ο τόπος είναι το κεντρικό σημείο αναφοράς στις κοινοτικές. Το στοιχείο εκείνο της δομής, γύρω από το οποίο χτίζονται οι χαρακτήρες και οι ιστορίες τους. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι σχεδόν όλοι οι τίτλοι αφορούν στην τοποθεσία που διαδραματίζονται τα γεγονότα- “Coronation Street”, “EastEnders”, “Emmerdale Farm”, “Brookside”. Ο τοπικός προσδιορισμός λειτουργεί επεξηγηματικά, αφού τοποθετεί και κοινωνικά τους ήρωες σε κάποια τάξη (εργατική, μεσοαστική, αγροτική κ.λ.π.), δίνοντας κατά αυτό τον τρόπο πληροφορίες για την ταυτότητά τους. Η γειτονιά στις βρετανικές σαπουνόπερες διευκολύνει την σκηνική οικονομία της αφήγησης, ως χώρος συνάντησης και διάδρασης των ήδη υπάρχοντων χαρακτήρων αλλά λειτουργεί και ως πρόσφορο έδαφος για την εισαγωγή νέων.

Στις ελληνικές σαπουνόπερες⁶⁷ ο ακριβής τόπος δράσης σπάνια προσδιορίζεται, παρόλο που είναι σαφές ότι πάντα ο κύριος άξονας της αφήγησης λαμβάνει χώρα στην Αθήνα. Ο θεατής, παρόλα αυτά, γνωρίζει λίγα πράγματα για τις γειτονιές των ηρώων. Οι πληροφορίες που δίνονται στο σενάριο, αφορούν συνήθως στην πόλη που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα και μόνο σε ειδικές περιπτώσεις στην περιοχή ή το προάστιο (π.χ. στην σαπουνόπερα «Έρωτας» μετά από έξι μήνες προβολής πληροφορηθήκαμε ότι το σπίτι της κεντρικής οικογένειας βρισκόταν κάπου στα βόρεια προάστια γιατί υπήρχε μία ιστορία που ο Έκτορας έψαχνε όλα τα δημαρχεία των βορείων προαστίων για να σταματήσει τον γάμο της Μυρτούς). Ο θεατής υποθέτει ότι μένουν σε κάποιο ακριβό προάστιο, από τα γενικά εξωτερικά πλάνα των πολυτελών μονοκατοικιών, που προηγούνται των εσωτερικών σκηνών, κάθε φορά που αλλάζει ο χώρος.

Αντίθετα με τις κοινοτικές σαπουνόπερες, στις πατριαρχικές, η κοινωνική τάξη είναι ενδεικτική του τόπου κατοικίας κι εργασίας και όχι το αντίστροφο. Ο ακριβής προσδιορισμός του τόπου θεωρείται περιττός μάλλον γιατί οι δημιουργοί επιθυμούν να υπονοήσουν ότι «αυτά συμβαίνουν παντού», μια και δεν τίθεται θέμα ταύτισης με την κοινωνική τάξη των χαρακτήρων όπως στις κοινοτικές, που οι ήρωες ανήκουν συνήθως στη μεσαία και την εργατική τάξη. Για τους ίδιους λόγους, όταν γίνεται λόγος για εξωτερικό στις σαπουνόπερες είναι σπάνιο να αναφερθεί κάποια άλλη πόλη εκτός της

⁶⁷ Εννοείται στη πλειοψηφία τους που είναι πατριαρχικές/ δυναστικές και όχι οι κοινοτικού τύπου όπως η «Κάτω από Ακρόπολη».

πρωτεύουσας, όταν ο ήρωας πηγαίνει στην Γαλλία υπονοείται αυτόματα (κι αναφέρεται ως συνώνυμο μες το κείμενο) το Παρίσι, στην Αγγλία, το Λονδίνο κ.ο.κ..

Η αλήθεια είναι ότι τα τελευταία χρόνια μπορούμε να δούμε στις σαπουνόπερες τους χαρακτήρες σε κάποιο ρομαντικό ταξίδι στο εξωτερικό αλλά είναι μάλλον απίθανο να εξελιχθεί μια ιστορία εκτός ελληνικών συνόρων, όπως συμβαίνει με τη μεταφορά της δράσης σε πόλεις της ελληνικής περιφέρειας («Βέρα στο Δεξί», στα Τρίκαλα, «Ερωτας» στη Μύκονο και τις Σπέτσες).

Ο προσδιορισμός του τόπου είναι ακόμη πιο δύσκολος όταν πρόκειται για εξωτερικές σκηνές. Εφόσον δεν υπάρχει η έννοια της γειτονιάς, ο ήρωας θα μπορούσε να βρίσκεται παντού μες τη πόλη ή ακόμα κι έξω από αυτή. Εξίσου απροσδιόριστη είναι και η έννοια της απόστασης μεταξύ των διαφορετικών χώρων και αυτό είναι ένα στοιχείο που μοιράζονται οι κοινοτικές σαπουνόπερες με τα άλλα δύο είδη.

Όλοι οι ήρωες κινούνται με άνεση από τον ένα χώρο στον άλλο, δίνοντας την αίσθηση ότι ο χώρος της δουλειάς τους, τα σπίτια των φίλων και των συγγενών τους αλλά και διάφοροι άλλοι χώροι (δικαστήρια, νοσοκομεία, φυλακές) βρίσκονται σε κοντινή απόσταση.

3.1.6 Η δομή του επεισοδίου

Οι Kofoed και Rasmussen στη μελέτη τους για το “Dallas” διακρίνουν τη δομή του επεισοδίου των σαπουνόπερων σε τέσσερις πράξεις (1995: 239 in Gripsrud). Σύμφωνα με την μελέτη τους, η πρώτη πράξη χαρακτηρίζεται από έντονες και γρήγορες εναλλαγές διαθέσεων. Κατά τη διάρκειά της, υπενθυμίζονται στον τηλεθεατή οι ιστορίες που βρίσκονται σε πλήρη εξέλιξη τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο (περίπου τέσσερις με επτά ιστορίες), γι’ αυτό και οι σκηνές πρωινού καταλήγουν πολλές φορές σε καβγάδες. Παρόλα αυτά, η πρώτη πράξη δεν φτάνει σχεδόν ποτέ σε σημεία μεγάλης έντασης ή αρμονίας.

Η δεύτερη πράξη περιορίζεται σε λιγότερες ιστορίες και οι αρχικές σκηνές της ομοιάζουν με αυτές της πρώτης, ισορροπώντας μεταξύ ηρεμίας και σύγκρουσης. Η διαφορά της από την πρώτη έγκειται κυρίως, στην τελευταία σκηνή της, που αφορά συνήθως σε μια μεγάλη απειλή για την αρμονία των σχέσεων.

Αντίθετα, η τρίτη πράξη είναι συνήθως μικρής έντασης και προσωρινής αρμονίας. Περιλαμβάνει, παρόλα αυτά, σύμφωνα με τους μελετητές, τους πιο έντονους σεξουαλικούς υπαινιγμούς και κάποιες φορές ακόμα και ξεσπάσματα.

Στη τελευταία πράξη, επικρατεί σύγκρουση (αγωνία ή ένταση), και οι σκηνές σταδιακά επικεντρώνονται στις πιο αμφιλεγόμενες ιστορίες και αυξάνουν σε ένταση με κορύφωση την τελευταία σκηνή, που αφήνει πάντα ένα μεγάλο ερωτηματικό.

Θα μπορούσαμε να εξετάσουμε το ενδεχόμενο οι ελληνικές σαπουνόπερες να έχουν παρόμοια δομή επεισοδίου, χωρίς όμως να μπορούμε να υιοθετήσουμε τη συγκεκριμένη κατάταξη σε πράξεις, αφού αυτές χωρίζονται με γνώμονα τα διαφημιστικά διαλείμματα στη μελέτη του Gripsrud (1995:210-41), η οποία αφορά στη «Δυναστεία» (prime-time soap). Ως παράδειγμα θα πάρουμε το επεισόδιο της 22^{ης} Δεκεμβρίου 2008 της σαπουνόπερας «Τα μυστικά της Εδέμ».

Περίληψη προηγούμενου επεισοδίου

Τίτλοι αρχής

Σκηνή 1η: Ο Νικόλας και ο πιθανός πατέρας του Πέτρος συζητάνε αυτή τη πιθανότητα. Κάποιος τους παρακολουθεί.

Διαφημίσεις

Σκηνή 2^η: Η Μελίτα με την μητέρα της, την Αμαλία, συζητάνε το ενδεχόμενο η ξαφνική αλλαγή του Πέτρου (πατέρα της Μελίτας και συζύγου της Αμαλίας) να οφείλεται σε κάποια ασθένεια.

Σκηνή 3^η: Συνέχεια της πρώτης. Αποφασίζουν να κάνουν το τεστ DNA. Κάποιος εξακολουθεί να τους παρακολουθεί.

Σκηνή 4^η: Η Νόρα λέει στο Στέλιο ότι δεν είναι έτοιμη για γάμο και για παιδί ακόμη κι ότι δεν θα 'πρεπε να επηρεάσει τη σχέση τους η απόφαση της, αφού αγαπιούνται κι αυτό έχει σημασία.

Σκηνή 5^η: Ο Μάνος με την Εύα στη κουζίνα του σπιτιού τους. Ο Μάνος είναι ελαφρά εκνευρισμένος που δεν είχε έτοιμο καφέ πριν φύγει για τη δουλειά.

Σκηνή 6^η: Η Δάφνη και ο πατέρας της ο Ηλίας, συζητάνε για τις επιπτώσεις στη ζωή όλων, αν ο πατέρας του Νικόλα είναι όντως ο Πέτρος. Η Δάφνη αποφασίζει να μιλήσει στο Νικόλα για την εγκυμοσύνη της.

Σκηνή 7^η: Ο Νικόλας κι ο Πέτρος μπαίνουν στο νοσοκομείο, ενώ κάποιος συνεχίζει να τους παρακολουθεί.

Σκηνή 8^η: Ο Στέλιος φαντασιώνεται τη στιγμή που θα εκδικηθεί τη Νόρα, σκοτώνοντας την ίδια και το παιδί τους.

Σκηνή 9^η: Η Νόρα κι ο Λουκάς συζητάνε για την άρνηση της Νόρας να παντρευτεί το Στέλιο. Μπαίνει η Μελίτα για να αποκομίσει πληροφορίες για τον πατέρα της.

Σκηνή 10^η: Βγαίνουν από το νοσοκομείο ο Νικόλας κι ο Πέτρος.

Σκηνή 11^η: Η Εύα αγοράζει βιβλία μαγειρικής.

Σκηνή 12^η: Ο Νικόλας δηλώνει στον Πέτρο ότι αν αποδειχθεί πως είναι πατέρας του, δεν έχει αξιώσεις από την περιουσία του και θα προτιμούσε να μείνει μεταξύ τους.

Σκηνή 13^η : Η Νόρα κι ο Λουκάς συζητάνε για τις επιπτώσεις στις σχέσεις του Πέτρου με τη γυναίκα του και την κόρη του αν επιβεβαιωθεί το DNA. Γίνεται αναφορά στην κρυφή ζωή του Λουκά.

Σκηνή 14^η: Ο άντρας που παρακολουθούσε τον Πέτρο και τον Νικόλα πληροφορεί την Αμαλία (σύζυγο του Πέτρου) ότι πήγαν στο νοσοκομείο.

Σκηνές 15-20: Μία επαναλαμβανόμενη ακολουθία βουβών- σύντομων σκηνών. Ο Μάνος στο γραφείο του, αγχωμένος για το χρέος. Η Εύα γυρίζει σπίτι με σακούλες γεμάτες ψώνια και προσπαθεί να μαγειρέψει. Ο Νικόλας περπατάει προβληματισμένος, η Δάφνη σχεδιάζει παιδικά ρούχα.

Σκηνή 21^η: Ο Μάνος στο γραφείο του. Καλεί κάποιον στο τηλέφωνο. Μιλάει συνθηματικά.

Σκηνή 22^η: Έντονη σκηνή. Ο Μάνος ανακοινώνει στο Νικόλα μες το ιατρείο του, την απόφαση του ιατρικού συλλόγου να αφαιρεθεί προσωρινά η άδεια του, λόγω του υποτιθέμενου εμπρησμού του εργοστασίου του Μάνου.

Διαφημίσεις

Σκηνή 23^η: Ο Λουκάς πληροφορείται από τον Νικόλα την αφαίρεση της άδειας του και το σχολιάζει με τη Νόρα.

Σκηνή 24^η: Ο Λουκάς και η Νόρα πληροφορούν τον Πέτρο (μεγαλοδικηγόρο και ιδιοκτήτη της δικηγορικής εταιρίας που εργάζονται) για την αφαίρεση της άδειας του Νικόλα αλλά και για το ότι ο Μάνος το πληροφορήθηκε πρώτος. Του ζητούν άδεια να φύγουν για να του συμπαρασταθούν.

Σκηνή 25^η: Η Αμαλία πληροφορεί τη Μελίτα ότι ο πατέρας της το πρωί είχε πάει στο νοσοκομείο με το Νικόλα και εκφράζει την ανησυχία της για την υγεία του. Λέει ψέματα ότι τους είδε κάποια φίλη της να μπαίνουν.

Σκηνή 26^η: Η Δάφνη, η Νόρα κι ο Λουκάς συζητάνε για τις επιπτώσεις που θα έχει στη ζωή του Νικόλα η αφαίρεση της άδειάς του αλλά και ότι αυτό θα μετρήσει εναντίον του στο δικαστήριο που εκκρεμεί.

Σκηνή 27^η: Ο Μάνος μπαίνει στο σπίτι του και βλέπει την Εύα να κλαίει που έκαψε το φαγητό. Την παρηγορεί. Την πληροφορεί για την απόφαση του ιατρικού συλλόγου.

Σκηνή 28^η: Η Μελίτα, επισκέπτεται τον πατέρα της στο γραφείο του για να ρωτήσει αν είναι όλα καλά με την υγεία του κι αφού αυτός το επιβεβαιώνει, του προτείνει να τη συνοδεύσει το βράδυ σε κάποιο εστιατόριο.

Σκηνή 29^η: Ο Λουκάς, η Νόρα και η Δάφνη κάνουν έκπληξη στο Νικόλα και τον διαβεβαιώνουν ότι θα είναι δίπλα του και θα τον βοηθήσουν ότι κι αν συμβεί.

Σκηνή 30^η: Η Εύα τσακώνεται με το Μάνο γιατί δεν την παίρνει μαζί του σε κάποιο επαγγελματικό δείπνο. Τον κατηγορεί ότι ντρέπεται για εκείνη κι ότι η Μελίτα τον συνόδευε παντού, ενώ σε εκείνη φέρεται ως ερωμένη. Σκηνή ζηλοτυπίας.

Σκηνή 31^η: Η Μελίτα επισκέπτεται το Νικόλα, που είναι μαζί με την Δάφνη, τη Νόρα και τον Λουκά για να τον ρωτήσει για ποιον λόγο πήγε στο νοσοκομείο με τον πατέρα της κι αυτός της δίνει διαφορετική δικαιολογία από αυτή που της είχε δώσει ο πατέρας της. Ο Νικόλας ξεκαθαρίζει ότι δεν πρόκειται να της πει την αλήθεια. Η Μελίτα γίνεται έξαλλη.

Σκηνή 32^η: Ο Πέτρος γυρίζει στο σπίτι του και η γυναίκα του, η Αμαλία, τον παρακαλάει να της πει για ποιο λόγο πήγε στο νοσοκομείο με το Νικόλα. Αυτός της λέει για το DNA. Μένει ανοιχτό το ερώτημα της αντίδρασής της.

Τέλος επεισοδίου

Όντως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στις πρώτες δεκατρείς σκηνές υπενθυμίζονται στον τηλεθεατή όλα τα ζητήματα που βρίσκονται σε πλήρη εξέλιξη⁶⁸ με ήπιας έντασης συζητήσεις και διαφωνίες των χαρακτήρων κατά τη διάρκεια του πρωινού καφέ. Από την σκηνή 14 μέχρι την 22 περιορίζεται η αφήγηση σε τρεις ιστορίες, οι απειλές για την ισορροπία όμως είναι πιο έντονες, και στη σκηνή 22 η σύγκρουση

⁶⁸ Κεφάλαιο 3.1.2.

κορυφώνεται. Στις επόμενες σκηνές, πράγματι λαμβάνουν χώρα οι πιο αρμονικές σχέσεις του επεισοδίου (το παρηγορητικό αγκάλιασμα της Εύας από το Μάνο, της Μελίτας από τον πατέρα της, του Νικόλα από τους φίλους του) ενώ στη σκηνή 30 εντοπίζουμε το ξέσπασμα ερωτικής ζήλιας της Εύας προς το Μάνο. Οι τελευταίες δύο σκηνές, που αφορούν αποκλειστικά στο ζήτημα του DNA, είναι οι πιο απειλητικές για την ισορροπία των σχέσεων αφού αποκαλύπτεται ότι ο Πέτρος έχει αποκρύψει πολλά από την κόρη του και τη γυναίκα του.

3.1.7 Η μέθοδος του “cliffhanger”

Κάθε επεισόδιο τελειώνει αφήνοντας ένα μεγάλο ερωτηματικό να αιωρείται. Πως θα αντιδράσει το περιβάλλον του Πέτρου τώρα που αποκάλυψε ότι υπάρχει πιθανότητα να είναι εκείνος ο πατέρας του Νικόλα; Το τέλος της αφήγησης στο πιο κρίσιμο σημείο της, ονομάζεται μέθοδος του «cliffhanger». Όπως αναφέρει η Ien Ang ο όρος έχει προέλθει από τα πρώτα τηλεοπτικά σήριαλ, στη τελευταία σκηνή των οποίων η δράση κοβόταν απότομα. Πιο συγκεκριμένα, από το χαρακτηριστικό τελευταίο πλάνο κατά το οποίο ο εχθρός (ανταγωνιστής) απειλεί να σπρώξει τον ήρωα (πρωταγωνιστή) από την άκρη ενός γκρεμού. Σε αυτή την κρίσιμη στιγμή εμφανιζόταν στην οθόνη η φράση “To be continued...” (συνεχίζεται) και το επόμενο επεισόδιο άρχιζε ακριβώς από εκείνο το σημείο (1985:53). Στις ελληνικές σαπουνόπερες πολλές φορές η δράση δεν συνεχίζεται ακριβώς από το σημείο που είχε σταματήσει αλλά επαναλαμβάνεται η σκηνή, η οποία είχε κοπεί στο προηγούμενο επεισόδιο, από την αρχή.

Στην ελληνική γλώσσα δεν χρησιμοποιείται ο όρος ούτε ως έχει, ούτε μεταφρασμένος. Η Βάνα Δημητρίου (σεναριογράφος) αποκαλεί το ερώτημα που αφήνεται να απαντηθεί στο επόμενο επεισόδιο «αγκίστρι»⁶⁹, η Σάσα Αγγελίδη (σκηνοθέτρια) «στοπ καρέ» (μάλλον γιατί το τελευταίο καρέ πριν τη λύση «παγώνει» αφήνοντας τον τηλεθεατή να αγωνιά) ενώ ο Ερρίκος Αναγνωστόπουλος (σκηνοθέτης) και η Κατερίνα Κοκκινίδου (σκηνοθέτρια) φινάλε, που είναι και ο πιο συνηθισμένος όρος, αν και οξύμωρος.

Όταν σε μια ελληνική σαπουνόπερα λέμε ότι ένα επεισόδιο έχει καλό φινάλε, εννοούμε μάλλον το αντίθετο: ότι το σημείο στο οποίο αυτό τελειώνει αφήνει

⁶⁹ Όρος που χρησιμοποιεί εναλλακτικά και η Dorothy Hobson (“the hook”, 2003: 69).

αναπάντητο ένα πολύ κρίσιμο ερωτηματικό. Η Christine Geraghty στη μελέτη της “Women and Soap Operas” διευκρινίζει ότι η μέθοδος του “cliffhanger” σηματοδοτεί περισσότερο τη συνέχιση του «προβλήματος» παρά το τέλος του (1991:12). Το πιο διάσημο “cliffhanger” Who shot JR? (Ποιος πυροβόλησε τον JR;) αιωρούνταν για τρεις μήνες, αφού χρησιμοποιήθηκε στο τελευταίο επεισόδιο της πρώτης τηλεοπτικής σεζόν στο “Dallas” (prime- time soap).

Η αρχική χρήση του “cliffhanger” στο τέλος κάθε επεισοδίου αλλά και κάθε τηλεοπτικής περιόδου είχε ως στόχο να ενθαρρύνει τους τηλεθεατές να παρακολουθήσουν και το επόμενο επεισόδιο για να δουν την κατάληξη της συζήτησης ή της δράσης. Ο λόγος, όμως, αυτός δεν φαίνεται επαρκής για τους πιστούς θεατές του είδους που γνωρίζουν ότι η χρήση της λέξης «κατάληξη» σε μια σαπουνόπερα, είναι μάλλον αφέλεια.

«Το στοπ- καρτέ στο πιο κρίσιμο σημείο είναι αναγκαστικό για να μπορέσεις να κρατήσεις τον θεατή και αύριο. Βέβαια, τίποτα δεν «κλείνει» οριστικά, ο θεατής ποτέ δεν θα πάρει την απάντηση που θέλει... αλλά και αυτό είναι το παιχνίδι της σαπουνόπερας...»
Σάσα Αγγελίδη, Σκηνοθέτρια ⁷⁰

Κάποιες φορές δεν βρίσκεις αγκίστρι και χρησιμοποιείς κάποιο “fake”. Όταν ο τηλεθεατής το συνειδητοποιεί, απογοητεύεται, αυτό όμως θα γίνει σε ελάχιστα επεισόδια, δεν μπορείς να έχεις 200 ψεύτικα φινάλε. Ένα επεισόδιο παραδίδω, ένα παίζεται, δεν έχω τη πολυτέλεια να πω δεν γράφω σήμερα δεν έχω έμπνευση»
Βάνα Δημητρίου, Σεναριογράφος ⁷¹

Όταν γίνεται λόγος για «ψεύτικο» αγκίστρι υποθέτουμε πως αναφερόμαστε σε δύο περιπτώσεις. Η πρώτη είναι να «κοροϊδέψεις» τον θεατή ότι το ερώτημα που έμεινε αναπάντητο στο τελευταίο καρτέ θα απαντηθεί στο επόμενο επεισόδιο και αυτό να μην συμβεί, και η δεύτερη να μην πρόκειται καν για πραγματικό ερώτημα και η απάντησή του να μην αφορά κανένα (π.χ. όταν το επεισόδιο σταματάει στο κοντινό ενός χεριού που χτυπάει μια πόρτα και τελικά κάποιος απλά πηγαίνει μια επίσκεψη).

⁷⁰ Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια («Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANTI κ.α.)

⁷¹ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANTI «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ETI, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

Ο Allen, έπειτα από πολυετή μελέτη του είδους, συμπεραίνει ότι το «αγκίστρι» επιτελεί ακριβώς τον ίδιο ρόλο στις σαπουνόπερες όπως και στα υπόλοιπα τηλεοπτικά σήριαλ, όχι όμως και για τους ίδιους λόγους. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι ο λόγος για τον οποίο νιώθουμε την ανάγκη να δούμε το επόμενο επεισόδιο (κι απογοητευόμαστε όταν αυτό δεν συμβαίνει) είναι για να δούμε αν θα γίνει, αυτό που φανταζόμαστε ότι θα γίνει, αν, δηλαδή, υποθέσαμε σωστά (1985: 79/91).

Κάθε “cliffhanger” λειτουργεί όπως ένα μικρό κουίζ , ένα «αίνιγμα» που ο τηλεθεατής καλείται καθημερινά να λύσει. Η απάντησή του βρίσκεται στο επόμενο επεισόδιο. Στην ουσία, αυτό που θέλει να δει ο/η θεατής/τρια, δεν είναι η συνέχεια, αλλά αν η υπόθεση του για την συνέχεια είναι λάθος ή σωστή. Με το «αγκίστρι», είναι πιθανό να δημιουργείται μία αίσθηση συμμετοχής από μέρους των τηλεθεατών/τριών (όπως στα τηλεπαιχνίδια), καθώς αποτελεί αφορμή όχι μόνο για σκέψη αλλά και πολλές φορές για συζήτηση ανάμεσα σε θεατές/τριες που παρακολουθούν το ίδιο πρόγραμμα⁷².

3.2 Τα αφηγηματικά μέσα

Οι σαπουνόπερες υπακούουν στο αφηγηματικό μοντέλο που ο θεωρητικός του κινηματογράφου “Colin MacCabe” ονομάζει «διαφανή αφήγηση» (“transparent narrative cinema”) (Ang, 1985: 38). Ως τέτοιου είδους αφήγηση εννοείται εκείνη, κατά την οποία η ιστορία λέγεται με τέτοιο τρόπο που ο/η θεατής/τρια αγνοεί το γεγονός ότι υπάρχει αφηγητής/τρια. Η λέξη «διάφανη» (“transparent”) αναφέρεται στην οθόνη, η οποία σε αυτή την περίπτωση, λειτουργεί ως παράθυρο για τον τηλεθεατή. Η συγκεκριμένη τεχνική είναι η πιο διαδεδομένη και θεωρείται η πιο «φυσιολογική» λόγω της υιοθέτησης της από την μεγαλύτερη παγκόσμια κινηματογραφική βιομηχανία, το Hollywood. Η φιλική γλώσσα του κλασικού αμερικανικού κινηματογράφου, έχει επικρατήσει, άλλωστε, τόσο πολύ, που σπάνια την αναγνωρίζει πλέον κανείς σε μια γλώσσα που υπακούει σ’ ένα από τα πολλά αφηγηματικά μοντέλα.

Ενώ στα περισσότερα οπτικοακουστικά μυθοπλαστικά έργα (είτε κινηματογραφικά είτε τηλεοπτικά) «διάφανης αφήγησης» η εξέλιξη της πλοκής διαμορφώνεται από τις δράσεις των χαρακτήρων- από το τι κάνουν οι ήρωες-, στις σαπουνόπερες διαμορφώνεται, ουσιαστικά, από τις λέξεις τους- από το τι λένε οι ήρωες-.

⁷² Κεφάλαιο 5.6.4.

Ο Jostein Gripsrud αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στις σαπουνόπερες η ομιλία είναι (σχεδόν) όλη η δράση (1995:216). Και οι χαρακτήρες, έρχεται να προσθέσει η Hobson αφού οι προσωπικότητές τους ξεδιπλώνονται μέσα στα πλαίσια της (2003: 105-6). Ο Allen, από την άλλη, χαρακτηρίζει τις σαπουνόπερες ως ένα είδος που ο τρόπος αφήγησής τους είναι περισσότερο κατάλληλος για να τις ακούμε κι όχι για να τις βλέπουμε (1985: 69).

Αν δεχτούμε ότι η σαπουνόπερα είναι ένα είδος που ακολουθεί την πραγματική ζωή, εξελισσόμενη ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες πως είναι δυνατόν στην «εποχή» της εικόνας οι σαπουνόπερες να έχουν από τους υψηλότερους μέσους όρους τηλεθέασης σε κανάλια και δίκτυα σε όλο τον κόσμο; Μήπως πλέον δεν μπορούμε να μιλάμε για κυριαρχία του διαλόγου στις νέες ελληνικές σαπουνόπερες;

«...Τα τελευταία χρόνια τολμάμε περισσότερο να βγαίνουμε σε φυσικούς χώρους ...νύχτα ...υπάρχει μεγάλη διαφορά στον τρόπο αφήγησης ...τόρα αυτό που γίνεται το δείχνουμε κιόλας ...έχουν αυξηθεί τα “budget” άρα και η δράση...⁷³»

Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης

« Τα εξωτερικά γυρίσματα μας έχουν λύσει τα χέρια... τώρα μπορούμε να δείχνουμε κιόλας όχι μόνο να λέμε... το ίδιο είναι να μπαίνει η ηρωίδα κλαμένη στο σπίτι και να λέει ότι μου έκλεψαν τη τσάντα και το ίδιο είναι να το βλέπουμε;⁷⁴»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

Το σίγουρο είναι πάντως ότι και να μη το δούμε, δεν υπάρχει περίπτωση να μην το ακούσουμε στα επόμενα επεισόδια. Χωρίς να αμφισβητείται η εξέλιξη του είδους αναφορικά με την εικόνα του, τον τρόπο γραφής και τη σκηνοθεσία, ο διάλογος συνεχίζει να είναι το κυρίαρχο αφηγηματικό μέσο της σαπουνόπερας. Αρκεί να ρίξουμε μια ματιά στις σκηνές του επεισοδίου των «Μυστικών της Εδέμ» της 22^{ης} Δεκεμβρίου⁷⁵ για να διαπιστώσουμε ότι η μόνη εξέλιξη είναι ότι μπορεί μερικά πράγματα, όπως π.χ. ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα και να δείχνονται, αλλά ποτέ μόνο αυτό, ούτε κυρίως αυτό. Σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει ότι δεν δίνεται ισάξια με

⁷³ Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης («Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», ANT1 κ.α.)

⁷⁴ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANT1 «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

⁷⁵ Κεφάλαιο 3.1.4.

παλιότερα βαρύτητα στο διάλογο. Στις σαπουνόπερες, ο φόνος, ως δράση, διαρκεί πέντε λεπτά και οι συζητήσεις γύρω από τον φόνο πολλές φορές ακόμη και χρόνια.

Η Ien Ang υποστηρίζει ότι ο διάλογος στις σαπουνόπερες - το κύριο αφηγηματικό όργανο τους- δεν είναι σε καμία περίπτωση επικοινωνιακός. Κάνει λόγο για έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας μεταξύ των χαρακτήρων. Επισημαίνει το γεγονός ότι οι χαρακτήρες δεν ανταλλάσσουν απόψεις αλλά πληροφορίες που αφορούν αποκλειστικά στα προσωπικά τους αισθήματα, επιθυμίες, φόβους και ηθικές προτιμήσεις πάνω σε κάποια τρέχουσα ιστορία (1985: 73). Πράγματι, αν παρακολουθήσει κανείς προσεκτικά τα λεγόμενα κάποιου χαρακτήρα σε μια σειρά επεισοδίων διαπιστώνει ότι λέει λίγο- πολύ τα ίδια πράγματα σε όλους. Το χαρακτηριστικό αυτό φαίνεται να ακυρώνει την ουσιαστική λειτουργία του διαλόγου, ως τόπου διάδρασης, αλληλεπίδρασης και αμφίδρομης επικοινωνίας. Θα μπορούσε κάλλιστα ο καθένας να μιλάει μόνος του (πράγμα καθόλου σπάνιο) αφού δεν υπάρχει αμφίπλευρη διάθεση για περαιτέρω εκβάθυνση και επιχειρηματολογία.

Η ερευνήτρια, αμφισβητεί επιπλέον την εντιμότητα και την ειλικρίνεια των διαλόγων. «...οι χαρακτήρες των σαπουνόπερων πολλές φορές δεν τα λένε όλα, άλλες φορές δεν λένε αυτό που εννοούν και άλλες δεν εννοούν αυτό που λένε...» (1985: 73). Όταν οι ήρωες, στους μεταξύ τους διαλόγους, υποκρίνονται για τα αισθήματα και τις προθέσεις τους, έχουν μυστικά ή αφήνουν υπονοούμενα, σίγουρα οι διάλογοι αυτοί δεν μπορεί να είναι ταυτόσημοι της ουσιαστικής επικοινωνίας.

Παρόλα αυτά, ο όρος «ελλειπτικοί» που χρησιμοποιεί η Ang, αναφερόμενη στα κρυφά βλέμματα πίσω από την πλάτη - που υποδηλώνουν κάποια αλλοτριωμένη πρόθεση- μάλλον δεν εμπερικλείει πλήρως την λειτουργία τους. Ο όρος που θα μπορούσε εναλλακτικά να χρησιμοποιηθεί είναι μάλλον «παραπλανητικοί», υπό την έννοια ότι στόχος τους είναι να εντείνουν την αίσθηση της «τραγικής ειρωνείας» κι όχι να βάλουν τον θεατή στη διαδικασία να «διαβάσει» το μη λεκτικό, δεύτερο επίπεδο του κειμένου.

Εκτός, από το διάλογο, πολύ διαδεδομένη είναι στις σαπουνόπερες η χρήση της μεθόδου της αναδρομής στο παρελθόν (flash back). Αποτελεί ακόμη ένα μέσο αφήγησης των γεγονότων μόνο που αυτή τη φορά γίνεται λόγος για γεγονότα του παρελθόντος, οι

πρακτικές ή ψυχολογικές συνέπειες των οποίων, έχουν αντίκτυπο στο παρόν και το μέλλον των χαρακτήρων και των ιστοριών.

Μπορούμε να διακρίνουμε τα “flash back” των ελληνικών σαπουνόπερων σε τρία είδη: σε εκείνα που ο θεατής βλέπει για πρώτη φορά και υποτίθεται ότι συνέβησαν πριν αρχίσει η προβολή του προγράμματος, σε εκείνα που ο θεατής βλέπει για πρώτη φορά αλλά υποτίθεται ότι συνέβησαν στη διάρκεια προβολής του και σε εκείνα που έχουν προβληθεί ως τρέχουσες σκηνές σε παρελθοντικά επεισόδια και προβάλλονται ξανά ως υπενθύμιση μέρους κάποιων παλιότερων επεισοδίων, σκηνές δηλαδή που πιθανώς το κοινό έχει ήδη παρακολουθήσει .

Το πρώτο είδος (που υπακούει πιστότερα στο όρο “flash back” όπως αυτός χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο και στις πιο κλασικές αφηγηματικές δομές), γυρίζεται χωριστά, ως αναδρομή (οι ηθοποιοί και τα σκηνικά αλλάζουν στυλ, έτσι ώστε να συμβαδίζουν με την εποχή, στην οποία η αναδρομή τοποθετείται χρονικά) και λειτουργεί συνήθως επεξηγηματικά. Φωτίζει άγνωστες πτυχές των χαρακτήρων και των γεγονότων και πολλές φορές εξηγεί τη συμπεριφορά των ηρώων, αναφερόμενο σε κάποιο τραυματικό παρελθόν ή κάποια παλιά «αμαρτία». Αφηγείται ιστορίες από το παρελθόν που «στοιχειώνουν» τους χαρακτήρες, βασιζόμενο σύμφωνα με τη Mumford στη αφηγηματική δυνατότητα του είδους να εξερευνά τις μακροπρόθεσμες συνέπειες πράξεων και συμπεριφορών (1995:79).

Το δεύτερο είδος γυρίζεται επίσης χωριστά και μόνο για να επιτελέσει τον συγκεκριμένο σκοπό της αναδρομής. Συναντάται σπανιότερα από τα υπόλοιπα δύο είδη και έχει ρόλο κυρίως ανατρεπτικό. Ενώ ο θεατής νομίζει ότι γνωρίζει τα γεγονότα και τους χαρακτήρες από το σημείο που αρχίζει η αφήγηση και μετά, η αφήγηση γυρίζει πίσω και του δείχνει μια πτυχή της ιστορίας ή του χαρακτήρα, που η παραγωγή είχε επιλέξει να του αποκρύψει την χρονική στιγμή του συμβάντος. Και σε αυτή την περίπτωση η χρήση του “flash back” ρίχνει φως στις πραγματικές διαστάσεις κάποιας ιστορίας, μ’ ένα τρόπο όμως μη αναμενόμενο, που περισσότερο ανατρέπει παρά διευκρινίζει αυτά που μέχρι τότε ο θεατής θεωρούσε δεδομένα. Τέτοιου είδους αναδρομές χρησιμοποιούνται ακόμη και σε ξεχωριστές περιπτώσεις που ο/ η σεναριογράφος αποφασίζει να αλλάξει κάποια ιστορία για λόγους σκηνικής οικονομίας, οπότε λειτουργούν και ως διορθωτικές σκηνές.

Το τελευταίο είδος είναι και αυτό που συναντάμε συχνότερα στις ελληνικές σαπουνόπερες, κυρίως για λόγους πρακτικούς, αφού οι σκηνές που σε αυτή την περίπτωση επαναλαμβάνονται με τη μορφή αναδρομής είναι ήδη γυρισμένες και γεμίζουν τον χρόνο του επεισοδίου, χωρίς επιπλέον οικονομικό κόστος, εξυπηρετώντας παράλληλα και σκοπούς σκηνικής οικονομίας. Ο ρόλος τους είναι υπενθυμητικός. Σύμφωνα με την Grundson, το κοινό σε αυτή την περίπτωση καλείται να θυμηθεί και να αναπολήσει το τηλεοπτικό παρελθόν με τον ίδιο τρόπο που το κάνει και στην πραγματικότητα (Masterman, 1992: 82). Στη διάρκεια αυτών των σκηνών αναδρομής, ο θεατής έχει την ευκαιρία να καταλάβει τι πραγματικά σκέφτονται οι χαρακτήρες, χωρίς να διατηρεί αμφιβολίες, όπως στις περιπτώσεις που οι ήρωες εξωτερικεύουν τις σκέψεις τους στους μεταξύ τους διάλογους.

Οι περισσότερες σκηνές “flash back” ξεκινούν και τελειώνουν με ένα κοντινό στο πρόσωπο του ήρωα, που υποτίθεται ότι τις σκέφτεται. Παρόλα αυτά, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι αναδρομές της δεύτερης κατηγορίας διαφοροποιούνται. Δεν είναι σπάνιο η αφήγηση σε αυτές τις περιπτώσεις να γίνεται μέσω κάποιου DVD που είχε καταγράψει μια κρυφή κάμερα ή ένας άλλος χαρακτήρας.

Τελειώνοντας, δε μπορούμε να παραλείψουμε τις ελάχιστες περιπτώσεις που η αφήγηση πραγματοποιείται μέσω κάποιου προσώπου που λειτουργεί ως αφηγητής, έπειτα από πέρασμα χρόνου. Για παράδειγμα, μετά το πέρασμα χρόνου που αναφέρεται σε παραπάνω κεφάλαιο⁷⁶ η μικρή κόρη της οικογένειας Αναγνώστου αφηγήθηκε (στη διάρκεια μιας μόνο σκηνής) στους τηλεθεατές τα γεγονότα που μεσολάβησαν. Στην επόμενη σκηνή η αφήγηση συνεχίστηκε κανονικά μέσω των διαλόγων των χαρακτήρων.

3.3 Η θεματολογία της σαπουνόπερας

Πολλοί/ες ερευνητές/τριες έχουν ταυτίσει τη θεματολογία της σαπουνόπερας με ζητήματα κυρίως ενδοοικογενειακά. Η Tania Modleski⁷⁷ υπερτονίζει τον ρόλο της οικογένειας ως σημείο αναφοράς και κεντρικό άξονα των δράσεων των χαρακτήρων και των ζητημάτων που τους απασχολούν στη διάρκεια της πλοκής. Υποστηρίζει ότι παρόλο

⁷⁶ Κεφάλαιο 1.3.4.

⁷⁷ *Loving with a Vengeance: Mass-produced fantasies for women*/ Tania Modleski, Routledge, New York, London, 1994

που τα θέματα που προκύπτουν θέτουν σε συνεχή κίνδυνο την οικογένεια, λύνονται σχεδόν πάντα μέσα στα πλαίσια της. Παρόμοια η Spence (2005:99), ο Gripsrud (1995: 232-236) και η Kingsley⁷⁸ θεωρούν τις οικογενειακές υποθέσεις κεντρικές όσο αφορά στη θεματολογία του είδους.

Άλλοι/ες ερευνητές/τριες, όπως η Mumford (1995:92), οι Liebes και Livingstone⁷⁹ και ο Allen (1985: 92) κάνουν λόγο για την ανάδειξη καθημερινών ζητημάτων και ιστοριών (απιστίες, ψέματα, ερωτικές σχέσεις, οικογενειακοί τσακωμοί) σε κύρια θέματα των καθημερινών δραματικών σήριαλ. Η Geraghty (1991: 40-41), η Brunsdon και η Ang πιστεύουν ότι αφορούν, κατά κύριο λόγο, στις διαπροσωπικές σχέσεις ενώ η Hobson (2003: 128) και η Anger (1999: 16) θεωρούν ως κύρια ενασχόληση των σαπουνόπερων την συναισθηματική ζωή.

Όταν εξετάσει κανείς τις ιστορίες των σαπουνόπερων ξεχωριστά, θα διαπιστώσει ότι αν καθεμία από αυτές ήταν η κεντρική ιστορία κάποιου σήριαλ, τότε θα μπορούσαμε να μιλάμε για πολλά διαφορετικά είδη σήριαλ. Η θεματολογία των σαπουνόπερων περιλαμβάνει ιστορίες αστυνομικές, θρίλερ, μυστηρίου, ερωτικές, αισθηματικές, κοινωνικές, κωμικές, δικαστικές, επιστημονικής φαντασίας⁸⁰ κ.α. (στη σαπουνόπερα «Ατίθασα Νιάτα» υπήρχε ακόμη και μία μεταφυσική ιστορία).

Όταν οι ερευνητές/τριες του είδους κάνουν λόγο είτε για οικογενειακές είτε για διαπροσωπικές είτε για καθημερινές υποθέσεις, στην ουσία εννοούν τις επιπτώσεις που έχει κάθε ιστορία στις ενδοοικογενειακές, ή διαπροσωπικές σχέσεις και στην καθημερινότητα των ηρώων. Οι ιστορίες όλων των ειδών στις σαπουνόπερες παρουσιάζονται από μία προσωπική και συναισθηματική οπτική γωνία. Γι' αυτό το λόγο και γίνεται δεκτή η συνεχής επανάληψη κι ανακύκλωση των ιστοριών. Όσες φορές και να επαναληφθεί για παράδειγμα το θέμα της απιστίας στις σαπουνόπερες δεν είναι ποτέ βαρετό γιατί φιλτράρεται και ορίζεται μέσα από τις διαφορετικές αντιδράσεις των εμπλεκόμενων. Ακόμη και αν πρόκειται για το ίδιο ζευγάρι και την ίδια ερωμένη ή εραστή η επανάληψη δεν κουράζει διότι το γεγονός μπορεί να λαμβάνει χώρα κάτω από διαφορετικές συνθήκες ή οι ίδιοι οι χαρακτήρες να έχουν αλλάξει από την προηγούμενη

⁷⁸ Soap box : the Papermac guide to soap opera / Hilary Kingsley, London : Papermac, 1988

⁷⁹ European Soap Operas: the diversification of a genre, Tamar Liebes and Sonia Livingstone, European Journal of Communication, London: SAGE Publications, Vol. 13(2): 147-180, 1998

⁸⁰ "General Hospital", 1980-1981

φορά που συνέβη το ίδιο πράγμα. Στις σαπουνόπερες όλα μπορούν να σου «ξανασυμβούν» γιατί κανένας χαρακτήρας δε μαθαίνει από τα λάθη του.

Η Charlotte Brunsdon υποστηρίζει ότι αν η αφηγηματική δομή της σαπουνόπερας προσδιορίζεται από το ερώτημα: *Τι θα γίνει μετά;* Η θεματολογία της προσδιορίζεται από το ερώτημα: *Τι είδους άνθρωπος είναι αυτός;*⁸¹ Δηλαδή, πως θα αντιδράσει καθένας χαρακτήρας σε καθεμία από τις καταστάσεις που προκύπτουν. Άλλωστε, οι χαρακτήρες της σαπουνόπερας μπορούν εύκολα να αλλάξουν για να εξυπηρετήσουν την αφήγηση και να κάνουν την ανατροπή.

«Ο Λουκάς, ο βράχος, που ξέρατε όλοι, τα 'παιξε πια, λύγισα φίλε μου, γονάτισα...»

«Λουκάς», «Τα μυστικά της Εδέμ»⁸²

Τα γεγονότα δεν αφήνουν ποτέ κανέναν ανεπηρέαστο, όλοι είναι πάντα έτοιμοι να κάνουν μια «καινούρια αρχή».

«Όταν αποφασίσεις να κάνεις μια καινούρια αρχή, μακάρι κι εγώ να είμαι ένα μέρος της καινούριας σου ζωής...»

«Εύα», «Τα μυστικά της Εδέμ»⁸³

Η σημαντικότητα ενός θέματος, που πραγματεύεται κάποια από τις ποικίλες ιστορίες των σαπουνόπερων για καθένα χαρακτήρα, ορίζεται από το πόσο στενή είναι η σχέση του με αυτούς, που το συγκεκριμένο θέμα επηρεάζει ή αφορά.

3.3.1 *Τι δεν πρόκειται να δούμε και γιατί*

Το περιοδικό “Soap Opera Digest” παραθέτει μια λίστα από δέκα πράγματα που δεν θα δούμε ποτέ σε μια σαπουνόπερα (Fuqua, 1995 in Allen: 199)⁸⁴:

1. *Γυμνό*
2. *Φιλί μεταξύ ομοφυλόφιλων*

⁸¹ Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes/ Charlotte Brunsdon, Routledge, London and New York, 1997

⁸² «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 2^{ης} Ιανουαρίου, 2009, Mega

⁸³ «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 2^{ης} Ιανουαρίου, 2009, Mega

⁸⁴ “There is a queer in my soap!” *The homophobia/AIDS story-line of one Life to Live*, Joy. V. Fuqua, Allen, C. Robert (1994), To be continued... : soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London: Routledge.

3. *Βία απέναντι σε ζώα*
4. *Μία άμβλωση που δεν συνοδεύεται από καταστροφή*
5. *Έναν οδοντίατρο*
6. *Γυναίκες με έμμηνο ρήση*
7. *Χαρακτήρες με φαγούρα*
8. *Ηλικιωμένους σε γηροκομεία*
9. *Το σαββατοκύριακο*
10. *Ηρωίδες που καπνίζουν*

Η συγκεκριμένη λίστα αν και μικρή είναι ενδεικτική του είδους των πραγμάτων που δεν προβλέπεται να δούμε σύντομα σε κάποια σαπουνόπερα. Ξεκινώντας από αυτή, μπορούμε να μιλήσουμε για πέντε κατηγορίες θεμάτων που αποφεύγονται στις σαπουνόπερες για ξεχωριστούς ή καθεμία λόγους. Η πρώτη αφορά σε όλα εκείνα που δεν μπορούν να συμπεριληφθούν λόγω της ώρας προβολής (γυμνό, «άπρεπες» εκφράσεις, κάπνισμα κλπ)

«Όταν έγραφα μου έλειπαν πολύ κάποιες λέξεις... πιο πολύ μου έλειψε η λέξη “μαλάκας”...»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος⁸⁵

«Το πρώτο χρόνο στις «Φιλοδοξίες» οι ήρωες κάπνιζαν, μετά άλλαξε η νομοθεσία... βγήκε μια κοινοτική οδηγία... μας έκαναν μια επίπληξη από το ραδιοτηλεοπτικό... προσπαθήσαμε να είμαστε σωστοί... οι ήρωες να φοράνε ζώνη, κράνος, τα παιδιά να μη κάθονται μπροστά στο αυτοκίνητο... να μη προβάλλουμε λάθος πρότυπα...»

Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός⁸⁶

Βέβαια το νούμερο δέκα της λίστας δεν αναφέρεται γενικότερα στο κάπνισμα αλλά σε μια δεύτερη ως προς τη θεματολογία απαγορευτική κατηγορία. Στις σαπουνόπερες σπάνια περιλαμβάνονται δραστηριότητες ή θέματα που δεν είναι «κομψά» (περίοδος, φαγούρα, ενζενί που καπνίζουν, σωματικές ανάγκες, απεριποίητοι χαρακτήρες κλπ). Στις σαπουνόπερες οι ήρωες πηγαίνουν στη τουαλέτα μόνο για να φρεσκαριστούν, οι ηρωίδες υποψιάζονται εγκυμοσύνη από κάποια ξαφνική ζαλάδα κι όχι

⁸⁵ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANTI «Βέρα στο Δεξί», MEGA , «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

⁸⁶ Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός στην εταιρεία παραγωγής «Ανωση»

από καθυστέρηση. Ξυπνάνε όλοι χτενισμένοι και πηγαίνουν κατευθείαν για πρωινό, παρακάμπτοντας το μπάνιο και γενικά δεν «τσαλακώνονται».

«Δεν σκηνοθετώ ρεαλιστικά, ψάχνεις πάντα να βρεις τον τρόπο να κάνεις πιο εύπεπτο το παραμύθι... το γεγονός, όμως, ότι οι ηρωίδες φορούν φούζια κραγιόν κι έχουν τέλειες μπούκλες όταν ξυπνάνε ή μετά από κάποιο τραγικό γεγονός, δεν γίνεται γι' αυτό. Είναι θέμα χρόνου... είναι λάθος, αλλά το κοινό είναι περίπου υπνωτισμένο.»

Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης⁸⁷

Όταν ο Γιάννης Βασιλειάδης κάνει λόγο για θέμα χρόνου εννοεί ότι δεν προλαβαίνουν να ξεβάψουν και να αλλάξουν το χτένισμα της ηθοποιού από την προηγούμενη σκηνή και να την ξαναβάψουν και να την ξαναχτενίσουν για την επόμενη. Όντως, για κάτι τέτοιο χρειάζονται τουλάχιστον δύο ώρες και σε καμία περίπτωση στα καθημερινά σήριαλ δεν υπάρχει αυτός ο χρόνος. Παρόλα αυτά, επειδή οι σκηνές προγραμματίζονται σύμφωνα με τον χώρο (π.χ. Σαλόνι Εύας) και είναι συνήθως από τρία έως πέντε επεισόδια, μπορούν να προγραμματιστούν με τέτοιο τρόπο ώστε οι σκηνές που η ηθοποιός πρέπει να είναι άβαφη και αχτένιστη να γυρίζονται στην αρχή, ώστε να μην μπουκ στην διαδικασία να βάψουν και να ξεβάψουν, να χτενίζουν και να ξεχτενίζουν. Το δραματουργικό, όμως, αυτό «λάθος» αγνοείται τόσο από την παραγωγή όσο και από το σκηνοθετικό, οι οποίοι επιλέγουν να ορίσουν τη σειρά γυρίσματος των σκηνές σύμφωνα με το αν είναι νυχτερινές ή ημερήσιες (για να μην αλλάζουν τα φώτα- η αλλαγή διαρκεί περίπου ένα τέταρτο στα τρικάμερα-) ή σύμφωνα με το πρόγραμμα των ηθοποιών. Η επιλογή αυτή δεν γίνεται φυσικά επειδή η πλειοψηφία των δημιουργών πιστεύει ότι το κοινό είναι υπνωτισμένο αλλά γιατί θεωρείται λεπτομέρεια.

«Αν ο θεατής προσέξει τι φοράει ή πως έχει τα μαλλιά του ο ηθοποιός... το έχουμε χάσει το παιχνίδι... το ζήτημα είναι η σκηνή»

Κώστας Κωστόπουλος, σκηνοθέτης⁸⁸

Όπως λέει και η Ang ο ρεαλισμός στις σαπουνόπερες επιτυγχάνεται μέσα από την κατασκευή μιας ψυχολογικής πραγματικότητας (1985: 47). Για το πιστό κοινό του είδους

⁸⁷ Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης («Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», ANTI κ.α.)

⁸⁸ Κώστας Κωστόπουλος, σκηνοθέτης («Λόλα», «Έρωτας», ANTI, «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

η δραματολογία της σκηνης δεν επηρεάζεται από την εικόνα του ηθοποιού. Κανείς δεν υποθέτει ότι ο ήρωας ή ηρωίδα υποφέρουν λιγότερο, επειδή είναι περιποιημένοι⁸⁹.

Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει όλα εκείνα που δεν μπορούν να συμπεριληφθούν εξαιτίας της σεναριακής δομής του είδους, εκείνα που κωλύουν την σκηνική οικονομία του (οδοντίατρος, σαββατοκύριακο). Ένας οδοντίατρος δε θα μπορούσε να εμπλακεί σε κάποια ιστορία με αυτή του την ιδιότητα, ενώ ένας παιδίατρος (Νικόλας, «Τα μυστικά της Εδέμ») ή ένας καρδιολόγος (Εκτορας, «Έρωτας»), θα μπορούσε να σώσει ζωές, να μπει σε ηθικά διλήμματα αν κινδυνεύει η υγεία κάποιου «εχθρού» του, να εκφέρει γνώμη για την κατάσταση της υγείας κάποιου χαρακτήρα κλπ.

Ο Allen αναφέρει ότι στις σαπουνόπερες οι χαρακτήρες έχουν επαγγέλματα που βασίζονται στο λόγο, γιατροί, δικηγόροι, νοσοκόμες, αστυνομικοί, επιχειρηματίες, γραμματείς και ποτέ επαγγέλματα που δεν κοινωνικά, όπως προγραμματιστές, νυχοφύλακες, συγγραφείς (1995: 21-22).

Το Σαββατοκύριακο, αντίστοιχα, είναι δύσκολο να ενσωματωθεί σε κάποια ιστορία για πολλούς λόγους. Καταρχάς, τα μισά σκηνικά των σαπουνόπερων είναι χώροι εργασίας. Αν υπήρχε σαββατοκύριακο οι ήρωες δεν θα είχαν που να πάνε. Επιπλέον, όλα αυτά που λαμβάνουν χώρα τις καθημερινές (δίκες, τραπεζικές συνδιαλλαγές) θα έπρεπε να διακοπούν, τα παιδιά δεν θα μπορούσαν να πάνε σχολείο και θα έπρεπε να μείνουν σπίτι μαζί με τις νταντάδες τους. Κυρίως όμως, θα χανόταν η αίσθηση ότι η ζωή στη σαπουνόπερα κυλάει παράλληλα με αυτή των τηλεθεατών.

Η τέταρτη κατηγορία περιλαμβάνει τα θέματα που είναι πολύ σκληρά κι «αληθινά» για τη φύση της σαπουνόπερας (βία απέναντι σε ζώα, ηλικιωμένοι σε γηροκομεία).

«Κάποια θέματα δεν τα βάζεις γιατί απλώς είναι πολύ «ψυχοπλακωτικά». Όπως, ο καρκίνος για παράδειγμα, είναι πολύ κοντά σε όλους μας, ο κόσμος νιώθει ότι απειλείται. Αν και ηλικιωμένους σε γηροκομείο μπορεί και να βάζα, δεν το είχα σκεφτεί ποτέ.⁹⁰»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

Αν και στη βρετανική σαπουνόπερα “EastEnders” είχε συμπεριληφθεί η ιστορία μιας ηρωίδας που ανακάλυψε ότι είχε καρκίνο του μαστού (Hobson, 2003: 133-4),

⁸⁹ Κεφάλαιο 5.8.

⁹⁰ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANTI «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

σπάνια στις σαπουνόπερες περιλαμβάνονται ασθένειες και θέματα που μας «πληγώνουν». Η ταύτιση επιδιώκεται μέσα από τα συναισθήματα των χαρακτήρων κι όχι μέσα από τις καταστάσεις, οι οποίες φαντάζουν εξωπραγματικές για τα δεδομένα του μέσου ανθρώπου (απαγωγές, διαπλεκόμενα συμφέροντα μεγαλοεπιχειρηματιών κ.α.).

Τέλος, η πέμπτη κατηγορία θεμάτων που είναι σπάνιο να δούμε σε μια σαπουνόπερα περιλαμβάνει ζητήματα «αμφιλεγόμενα» και κοινωνικά «φορτισμένα» όπως η ομοφυλοφιλία ή η άμβλωση.

«Η ομοφυλοφιλία είναι θέμα taboo για την ελληνική κοινωνία, δεν είναι θέμα παραγωγής, είναι θέμα κοινωνίας, αν υπήρχε πρόθεση από τη σεναριογράφο, μάλλον δεν θα το έκοβα, αλλά για κάποιο λόγο αυτά δε γίνονται.⁹¹»

Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός

«Ήθελα δύο από τους βασικούς χαρακτήρες να είναι ομοφυλόφιλοι. Εξέφρασα πολλές φορές την πρόθεσή μου, αλλά ο σταθμός ήταν αντίθετος⁹²»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

Η σαπουνόπερα έχει κατηγορηθεί, κατά καιρούς, μεταξύ άλλων και για συντηρητισμό. Αν και έχουν υπάρξει ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες στις αμερικάνικες και βρετανικές σαπουνόπερες, αντιμετωπίστηκαν ως κοινωνικά «φαινόμενα». Ενεπλάκησαν στις ιστορίες με αυτή τους την ιδιότητα κι έπειτα χάθηκαν από τη «σαπουνόπερική κοινότητα», χωρίς να αλλάξουν στο παραμικρό τη δομή της.

Η Tania Modleski πιστεύει πως ένα φαινόμενο όπως η ομοφυλοφιλία, το οποίο είναι πιθανότερο να ανατινάξει την οικογενειακή δομή παρά να τη διαταράξει προσωρινά, απλά αγνοείται.⁹³ Ο Allen, αντίθετα υποστηρίζει πως δεν τίθεται ζήτημα συντηρητισμού. Συμπεραίνει, ότι η ίδια η δομή και η φιλοσοφία της σαπουνόπερας δεν επιτρέπει τέτοιου είδους ιστορίες, για λόγους πρακτικούς. Όπως αναφέρει, ένας ετεροφυλόφιλος χαρακτήρας έχει τη δυναμική να εμπλακεί ποικιλοτρόπως σε διάφορες ιστορίες, να γίνει σύζυγος, εραστής, πατέρας. Ένας ομοφυλόφιλος χαρακτήρας δεν θα μπορούσε να έχει την ίδια εξέλιξη (1995:23).

⁹¹ Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός στην εταιρεία παραγωγής «Άνωση»

⁹² Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANTI «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

⁹³ Loving with a Vengeance: Mass-produced fantasies for women/ Tania Modleski, Routledge, New York, London, 1994

Στην ελληνική τηλεοπτική πραγματικότητα, τουλάχιστον, η θέση του Allen δεν επαληθεύεται. Η ομοφυλοφιλία είναι όντως θέμα “taboo” για τους Έλληνες παραγωγούς. Στον «Έρωτα» είχε ξεκινήσει ένα φλέρτ μεταξύ δύο γυναικών και πριν ακόμη αποφασίσει ο σταθμός (Ant1), να μην εξελιχθεί σε σχέση –πριν δηλαδή την απαγόρευση από την παραγωγή- η σκηνοθετική ομάδα δεν ενημέρωνε τους ηθοποιούς για τη φύση της σχέσης που πήγαινε να ξεκινήσει.

«Αντιλαμβανόμουν ότι η σχέση της Ηλέκτρας (Μαρκέλλα Γιαννάτου) και της Αντιγόνης (Νάντια Κοντογιώργη), δεν ήταν απλώς φιλική. Υπήρχαν υπονοούμενα στο διάλογο, μεγάλη διαχυτικότητα, ασυνήθιστες εντάσεις. Όταν όμως ρώτησα τη σκηνοθετική ομάδα για την ουσία της σχέσης, μου είπαν να λέω απλώς τα λόγια μου. Υπάρχει μεγάλη κοινωνική υποκρισία. Οι άνθρωποι που παράγουν τις σαπουνόπερες δεν είναι σε θέση να διαχειριστούν τις ομοφυλοφιλικές σχέσεις όπως τις υπόλοιπες, έτσι κι αλλιώς. Νομίζω ότι το κοινό δεν θα είχε πρόβλημα, η κοινωνία προχωράει, οι άνθρωποι της τηλεόρασης μένουν στάσιμοι. Έχουν την εντύπωση ότι ξέρουν τι κάνουν ...ότι ο θεατής είναι αφελής... ότι θα σοκαριστεί περισσότερο από μια τρυφερή ιστορία αγάπης ανάμεσα σε δύο γυναίκες, παρά από τον παρά φύση βιασμό που υπέστην ως Ηλέκτρα δύο μήνες μετά, στις επτά η ώρα το απόγευμα!⁹⁴»

Μαρκέλλα Γιαννάτου, ηθοποιός

Η Dorothy Hobson αναφερόμενη στις δύο περιπτώσεις εισαγωγής ομοφυλόφιλων χαρακτήρων στις βρετανικές σαπουνόπερες “Emmerdale” και “Brookside” παρατηρεί, ότι παρότι συμπεριλήφθηκαν για να εκθέσουν ευρέως τα προβλήματα των ομόφυλων ζευγαριών, ο τρόπος με τον οποίο οι ιστορίες τους παρουσιάστηκαν, δεν θα μπορούσε να φέρει κανένα θετικό αποτέλεσμα αναφορικά με την αντιμετώπισή τους ως «φυσιολογικά» ζευγάρια (2003: 137).

Ακόμη, λοιπόν και στις σαπουνόπερες που δύο ομόφυλοι χαρακτήρες μπορεί να είναι ζευγάρι, δεν μπορούν ποτέ να είναι «φυσιολογικό» ζευγάρι, αφού οι διαχυτικότητες και οι εκφράσεις έρωτα κι αγάπης είναι σε αυτές περιπτώσεις «απαγορευμένες». Οι ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες, όπως και οι πραγματικά «σατανικές» γυναίκες που εκβιάζουν

⁹⁴ Μαρκέλλα Γιαννάτου, ηθοποιός («Έρωτας», «Η Ιωάννα της καρδιάς» «Κλεμμένη Ζωή», ANT1, «Έχω ένα μυστικό», ALPHA κ.α.)

να διακόψουν την εγκυμοσύνη τους (Mumford: 1995: 106), δεν προέρχονται από τη σταθερή κοινωνία της σαπουνόπερας και αργά ή γρήγορα αποβάλλονται από αυτή.

3.3.2 *Τι πρόκειται να δούμε και γιατί*

Σύμφωνα με τη Tania Modleski, στις σαπουνόπερες οι δράσεις και οι ιστορίες είναι δευτερεύουσας σημασίας. Δεν έχει καν νόημα να λέμε ότι αυτές, αντιπροσωπεύουν τον ορισμό αυτού του είδους. Άνθρωποι εκβιάζονται, υποβάλλονται σε σοβαρές εγχειρήσεις, πεθαίνουν, κάνουν εξωσυζυγικές σχέσεις, που μοιραία οδηγούν σε εγκυμοσύνες, απάγονται, χρεοκοπούν, τρελαίνονται, παθαίνουν αμνησία, βρίσκουν χαμένα παιδιά, αδέρφια και γονείς. Μα όπως και στην αληθινή ζωή, μόνο σε πολύ σημαντικές στιγμές, όπως σ' ένα γάμο ή σε μια κηδεία, συγκεντρώνεται ολόκληρη η οικογένεια. Οι καταστροφές λοιπόν της σαπουνόπερας παρέχουν κατάλληλες συνθήκες για τους ανθρώπους να συγκεντρωθούν, να αντιμετωπίσουν ο ένας τον άλλο, και να εξερευνήσουν τα βαθιά τους συναισθήματα. Γι' αυτό άλλωστε είναι σύνηθες οι χαρακτήρες να τοποθετούνται πολύ συχνά σε δωμάτια νοσοκομείου και σε κελιά φυλακών (1994: 106-107). Γιατί τόσο η βαρύτητα του γεγονότος που οδηγεί κάποιον εκεί, όσο και ο άπλετος χρόνος και η ανάγκη για συζήτηση ή για ξέσπασμα που δημιουργείται, δίνουν πρόσφορο έδαφος για ανταλλαγή συναισθημάτων. Αν και οι ήρωες πολλές φορές λένε ψέματα ο ένας στον άλλο, τα συναισθημάτα τους είναι αληθινά-ακόμη κι αν μεταβάλλονται συχνά-.

3.3.2.1. *Ερωτα, σεξ, γάμο, απιστία, χωρισμό, φιλία*

Όλοι οι χαρακτήρες της σαπουνόπερας πρόκειται κατά τη διάρκεια της αφήγησης να ερωτευτούν (από τα παιδιά μέχρι τους πιο ηλικιωμένους χαρακτήρες). Όλοι οι ενήλικοι χαρακτήρες πρόκειται να παντρευτούν ή να ξαναπαντρευτούν ή να επιδιώξουν να παντρευτούν. Σε όλα τα ζευγάρια ένα από τα δύο μέλη (πολλές φορές και τα δύο μέλη), πρόκειται να απιστήσει (ή να αποκαλυφθεί ότι έχει στο παρελθόν απιστήσει) και όλα τα ζευγάρια πρόκειται κάποια στιγμή να χωρίσουν (παντρεμένα και μη).

Σύμφωνα με τη Brunsdon η θεματολογία της σαπουνόπερας καθορίζεται από την προσωπική ζωή των ηρώων όπως αυτή πραγματώνεται μέσα από τις προσωπικές σχέσεις,

δηλαδή από τη αντιπροσώπευση των ρομαντικών ιστοριών, της οικογένειας και την παράσταση σε σημαντικά οικογενειακά γεγονότα: γεννήσεις, αρραβώνες, γάμους, διαζύγια και θανάτους (1997: 15).

Η Hobson, από την άλλη, αναγνωρίζει τη σεξουαλική έλξη και τον λάγνο πόθο ως το κύριο θέμα πολλών ιστοριών (2003: 128). Στις ελληνικές όμως σαπουνόπερες σπάνια οι σχέσεις είναι καθαρά σεξουαλικές- τουλάχιστον από την πλευρά των γυναικών-, σε όλες τις περιπτώσεις υπάρχουν αισθήματα (έστω και από τη μία μόνο πλευρά). Μία νύχτα πάθους καταλήγει συνήθως ή σε σχέση (και κατ' επέκταση σε γάμο) ή σε δάκρυα. Η έννοια της σχέσης μιας βραδιάς, δεν υφίσταται. Η ζωή και η δράση όλων των ανύπαντρων ηρώων/ίδων περιορίζεται σε έναν και μοναδικό σκοπό: να παντρευτούν τους/τις αγαπημένους/ες τους.

«Δεν κάνεις τίποτα άλλο στη ζωή σου από τότε που την έταξες σ' εκείνον»

(Μάνα Εύας, «Τα μυστικά της Εδέμ»⁹⁵)

«Όπου και να ξεκινήσω να πάω, πάντα τα βήματά μου μ' οδηγούν σε σένα... εγώ θα είμαι πάντα εδώ για σένα... εσύ μπορείς να τα καταφέρεις μόνος σου... εγώ όχι»

(Εύα, «Τα μυστικά της Εδέμ»⁹⁶)

Έτσι κι αλλιώς τις περισσότερες φορές όταν στις σαπουνόπερες μιλάμε για ζευγάρια που δεν οδεύουν προς τον γάμο μιλάμε για παράνομα ζευγάρια. Όταν μετά από κάποιους μήνες σχέσης, δεν γίνεται λόγος για γάμο, κάτι δεν πάει καλά. Παρόλο που οι ερωτικές σκηνές στις σαπουνόπερες σταματούν πριν γίνουν σεξουαλικές, οι σκηνές που οι ήρωες «αρχίζουν να κάνουν έρωτα»⁹⁷ είναι πολύ περισσότερες στα καθημερινά από ότι στα εβδομαδιαία σήριαλ και σειρές.

Οι παντρεμένοι χαρακτήρες ενδιαφέρονται κυρίως για το πώς θα διατηρήσουν την οικογένεια τους, δίνοντας τις περισσότερες φορές προτεραιότητα στα παιδιά παρά στο σύζυγο ή τη σύζυγο.

«Είμαι μητέρα σου και η θέση μου είναι εδώ κοντά σε σένα και κοντά στην οικογένεια... πιο πολύ από όλα, με πονάει η απόγνωση των παιδιών μου.»

⁹⁵ «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 2^{ης} Ιανουαρίου 2009, MEGA

⁹⁶ «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 2^{ης} Ιανουαρίου 2009, MEGA

⁹⁷ Στα σενάρια των σαπουνόπερων συνήθως δεν περιγράφονται οι ερωτικές σκηνές. Στο τέλος μιας σκηνής διαλόγου, το κείμενο γράφει: «Αρχίζουν να κάνουν έρωτα»

(Αμαλία, «Τα μυστικά της Εδέμ»)⁹⁸

Όλα τα παντρεμένα ζευγάρια έχουν παιδιά (όταν δεν μπορούν να αποκτήσουν, υιοθετούν) και η σχέση τους ορίζεται μέσα από αυτά. Η μητέρα ή ο πατέρας του παιδιού κάποιου ήρωα ή ηρωίδας είναι πιο σημαντική /ος από οποιουσδήποτε άλλους/ες συζύγους κι εραστές/ ερωμένες. Σύμφωνα με τον Allen, η ζωή όλων των χαρακτήρων αποκτά νόημα και σκοπό μόνο μέσα στα πλαίσια κάποιου είδους οικογένειας (1985: 92).

Παρόλο που ο θεσμός της οικογένειας στις σαπουνόπερες βρίσκεται σε συνεχή απειλή και οι οικογενειακές σχέσεις σε μια μόνιμη κατάσταση δυσαρμονίας, κανένας άπιστος χαρακτήρας δεν επιθυμεί το διαζύγιο. Οι απιστίες στις σαπουνόπερες πάντοτε αποκαλύπτονται, ποτέ δεν ομολογούνται. Η αποκάλυψη της απιστίας οδηγεί σχεδόν πάντα σε διαζύγιο, που απαιτείται τις περισσότερες φορές από την πλευρά του απατημένου. Η απιστία, αν και συχνή, θεωρείται πάντα μέγιστη προδοσία και προκύπτει σε οικογένειες που είναι κατά τα άλλα «ευτυχισμένες», για να τονιστεί η τραγικότητα της πράξης.

Οι περισσότεροι ενεργοί σεξουαλικά χαρακτήρες, μετά τα δύο πρώτα χρόνια προβολής, έχουν τουλάχιστον ένα διαζύγιο στο ενεργητικό τους. Παρόλα αυτά κανείς τους δεν παύει να πιστεύει στο θεσμό της οικογένειας και του γάμου. Ο Jostein Gripsrud χρησιμοποιεί τον όρο «αφηγηματική αμνησία» (narrative amnesia) κάνοντας λόγο για την ακύρωση της έννοιας της προηγούμενης εμπειρίας στις σαπουνόπερες (1995: 220). Είναι, όμως, η ίδια η φύση του είδους που δεν αφήνει χώρο για οριστικές αποφάσεις. Η ανάγκη για τη δημιουργία καινούριων οικογενειακών σχέσεων και δεσμών, που να τροφοδοτούν παρόμοιες ιστορίες, ξεπερνά τη «κοινή» λογική.

Οι ήρωες, εντούτοις, δεν παρουσιάζονται ως αφελείς αλλά ως «αθεράπευτα» ρομαντικοί που αναζητούν την ευτυχία μέσα στην οικογένεια, δηλαδή στην «αληθινή» κι «ανιδιοτελή» αγάπη που προκύπτει μόνο ανάμεσα στα μέλη της.

Αν και σύμφωνα με τη Laura Mumford, η φιλία στις σαπουνόπερες θεωρείται δευτερεύον δεσμός σε σχέση με τους οικογενειακούς και ερωτικούς (1995, in Allen: 172) στις ελληνικές σαπουνόπερες των τελευταίων ετών («Βέρα στο Δεξί» και «Τα μυστικά της Εδέμ») έχει εξίσου σημαντική θέση. Βέβαια, πρόκειται για παρέες φίλων που

⁹⁸ «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 30^{ης} Δεκέμβρη 2008, MEGA

μεγάλωσαν μαζί –σαν οικογένεια- και πολλές από τις μεταξύ τους σχέσεις έχουν εξελιχθεί σε ερωτικές και συγγενικές. Εξάλλου κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος ότι η έννοια της φράσης «αυτός/ η δεν είναι φίλος/ η αλλά αδερφός/ η» στις σαπουνόπερες είναι πάντοτε μεταφορική.

3.3.2.2 «Ενδιαφέρουσες» καταστάσεις: το ζήτημα της πατρότητας, η έκτρωση, η αποβολή, η υιοθεσία

Σύμφωνα με τη Laura Mumford, αν έπρεπε να πούμε ότι οι σαπουνόπερες ασχολούνται μόνο με ένα ζήτημα, αυτό θα ήταν το ζήτημα της πατρότητας (1995: 94). Το ζήτημα αυτό μπορεί να αφορά τόσο στους ήδη υπάρχοντες χαρακτήρες όλων των ηλικιών, όσο και στους νέους χαρακτήρες, που εισάγονται στην διάρκεια της αφήγησης, συμπεριλαμβανομένων και των αγέννητων παιδιών. Οποιοσδήποτε μπορεί να είναι πατέρας ή παιδί οποιουδήποτε με την προϋπόθεση ότι κάτι τέτοιο ταιριάζει ηλικιακά. Αυτού του είδους τα θέματα εξυπηρετούν τα καθημερινά με ανοιχτό τέλος προγράμματα γιατί μπορεί να προκύψουν οποτεδήποτε και σε οποιονδήποτε και να γίνουν αφορμή και αφετηρία για πολλές ακόμη ιστορίες.

Η ανακάλυψη του πραγματικού πατέρα ή παιδιού δύναται να επαναπροσδιορίσει τη θέση των χαρακτήρων αυτών στη κοινωνία της σαπουνόπερας. Η πατρότητα στις σαπουνόπερες, δεν είναι απλά ένα βιολογικό γεγονός, είναι ενδεικτικό της καταγωγής και της κοινωνικής θέσης, τοποθετεί τον ήρωα στα πλαίσια μιας οικογένειας. Μη ρεαλιστικά, οι σαπουνόπερες αναδεικνύουν ένα μυστικό σύνδεσμο ανάμεσα στο παιδί και τον «πραγματικό» του πατέρα (Mumford in Allen, 1995: 173). Η μητέρα του παιδιού (ή του ενήλικα), αν ζει, είναι, προφανώς, γνώστρια του βιολογικού πατέρα, αλλά σχεδόν ποτέ δεν αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Η αποκάλυψη προκύπτει πάντα από συγκυρίες και επιβεβαιώνεται από την κλασική πια για τις σαπουνόπερες εξέταση DNA. Οι λόγοι για τους οποίους η ταυτότητα του πατέρα μένει κρυφή, ποικίλλουν. Είτε κάποιος από τους δύο γονείς είναι παντρεμένος, είτε η μητέρα δεν θέλησε να αποκαλύψει στον πραγματικό πατέρα ότι το παιδί είναι δικό του γιατί την είχε απορρίψει ως γυναίκα, είτε το παιδί έχει προκύψει από κάποιο βιασμό, είτε ο πραγματικός πατέρας έχει πεθάνει ή έχει εξαφανιστεί και για να μη πληγωθεί το παιδί, η μητέρα του, του σύστησε κάποιον άλλο.

Όπως όλα τα θέματα στις σαπουνόπερες, έτσι και η εγκυμοσύνη (ακόμη και στα παντρεμένα ζευγάρια) προκύπτει συνήθως τυχαία. Η έννοια του οικογενειακού προγραμματισμού φαίνεται να αγνοείται. Αν και η δυνατότητα δημιουργίας ζωής παρουσιάζεται ως αποκλειστικό προνόμιο των γυναικών, ο ρόλος τους στη διαδικασία αυτή παραμένει παθητικός. Το νέο ότι κάποια ηρωίδα είναι έγκυος πέφτει πάντα σα κεραυνός εν αιθρία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Mumford στο σύγγραμμά της “Plotting paternity, looking for dad on the daytime soaps”⁹⁹, μόνο οι «πανούργες» γυναίκες μένουν έγκυες «επίτηδες» για να παγιδεύσουν κάποιον άντρα να τις παντρευτεί (1995, in Allen: 170).

Αυτού του «τύπου» οι γυναίκες απειλούν ακόμη και με έκτρωση για να πετύχουν τον σκοπό τους. Η άμβλωση στις σαπουνόπερες είναι σε γενικές γραμμές μη αποδεκτή ακόμη και σε περιπτώσεις βιασμών. Οι γυναίκες στις σαπουνόπερες οδηγούνται στην άμβλωση μόνο κάτω από τραγικές συνθήκες και σε αυτή την περίπτωση χάνουν για πάντα τον παραλίγο πατέρα του παιδιού τους- στον οποίο δεν κατάφεραν να *χαρίσουν* ένα παιδί. Σπάνια στις σαπουνόπερες ένα ζευγάρι αποφασίζει από κοινού την διακοπή μιας εγκυμοσύνης, πάντα κάποιος από τους δυο θέλει το παιδί. Ακόμη και στην περίπτωση που το περιβάλλον της γυναίκας της «συγχωρέσει» την άμβλωση η ίδια πάντα ταλανίζεται από τύψεις κι ενοχές ή ακόμη τιμωρείται με μελλοντική στειρότητα.

Σχετικά με τις αποβολές στις σαπουνόπερες η Mumford σχολιάζει ότι είναι σουρεαλιστικά συχνές και συμβαίνουν κάτω από πραγματικά γελοίες συνθήκες (1995:104). Πράγματι, σχεδόν ποτέ μία γυναίκα δεν αποβάλλει στους πρώτους μήνες της κύησης εξαιτίας προβλημάτων υγείας, αλλά όλες όταν η εγκυμοσύνη έχει αρχίσει να φαίνεται και σχεδόν πάντα από κάποιο δυστύχημα, που προκαλεί κάποιος που πρόκειται να έχει τύψεις στη συνέχεια.

Οι ήρωες στις ελληνικές σαπουνόπερες σπάνια έχουν προβλήματα γονιμότητας, αλλά ακόμη και σε αυτές τις περιπτώσεις δεν μένουν «άκληροι», υιοθετούν- με συνοπτικές διαδικασίες- κάποιο παιδί. Ωστόσο, στις βρετανικές, σαπουνόπερες έχουν υπάρξει κατά καιρούς ιστορίες που τα ζευγάρια που δεν μπορούσαν να τεκνοποιήσουν, κατέφυγαν σε διάφορες μεθόδους τεχνητής γονιμοποίησης.

⁹⁹ To be continued... : soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London : Routledge, 1994

3.3.2.3 *Είναι κανείς εκεί; Παρακολουθήσεις, δολοπλοκίες, συνωμοσίες και ίντριγκες*

Οι σαπουνόπερες επιβεβαιώνουν καθημερινά τη λαϊκή ρήση «και οι τοίχοι έχουν αυτιά». Πίσω από κάθε πόρτα (ή δέντρο όταν πρόκειται για εξωτερικές σκηνές) υπάρχει πολύ συχνά κάποιος ήρωας που παρακολουθεί ή κρυφακούει. Κανένα «μυστικό» δεν είναι απόλυτα ασφαλές. Η παρακολούθηση στις σαπουνόπερες επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους (κρυφές κάμερες, κοριούς, μέσω ντετέκτιβ κ.λ.π.) και χρησιμοποιείται συνήθως για τρεις λόγους. Ο πρώτος αφορά στην σεναριακή ανάγκη αποκάλυψης στον άμεσα ενδιαφερόμενο ενός μυστικού, που η αποκάλυψή του δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί με άλλον τρόπο (π.χ. στη σαπουνόπερα «Έρωτας» η μικρή Εύα ακούει τυχαία ότι ο πατέρας της έχει κάποιο εξωσυζυγικό δεσμό). Το πιο σύνηθες σε αυτές τις περιπτώσεις είναι κάποιος να περνάει «τυχαία», να ακούσει κάτι που τον ενδιαφέρει και να μη δηλώσει την παρουσία του.

Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται με την δημιουργία περαιτέρω παρεξηγήσεων. Πρόκειται για εκούσια παρακολούθηση που δεν γίνεται, όμως, με κάποιο συγκεκριμένο σκοπό αλλά γιατί ο χαρακτήρας που αποφασίζει να παρακολουθήσει υποψιάζεται πως «κάτι» συμβαίνει. Σε αυτές τις περιπτώσεις γίνεται, τις περισσότερες φορές, κάποια αποκάλυψη άσχετη με αυτή που υποψιαζόταν ο χαρακτήρας που παρακολουθεί (π.χ. στη σαπουνόπερα «Τα μυστικά της Εδέμ» η Αμαλία υποψιαζόταν ότι ο σύζυγός της ήταν άρρωστος, έβαλε τον σοφέρ τους να τον παρακολουθήσει και αυτός της ανέφερε ότι τον είδε να μπαίνει μαζί με το Νικόλα- ο οποίος είναι γιατρός- σε κάποιο νοσοκομείο. Η υποψία της επιβεβαιώθηκε μέχρι που έμαθε ότι ο σύζυγός της, την είχε απατήσει με τη μητέρα του Νικόλα και πήγαν μαζί στο νοσοκομείο για να κάνουν εξέταση DNA).

Κι ενώ οι δύο πρώτοι λόγοι σχεδόν «νομιμοποιούν» την παρακολούθηση, στην τρίτη περίπτωση αυτή λαμβάνει χώρα πιο οργανωμένα και για κακό σκοπό. Ο χαρακτήρας ή οι χαρακτήρες που παρακολουθούνται είναι συνήθως αθώα θύματα μιας πλεκτάνης που έχει στηθεί σε βάρος τους. (π.χ. στη σαπουνόπερα «Τα μυστικά της Εδέμ», ο Στέλιος έχει τοποθετήσει ένα κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης στο σπίτι της Νόρας για να παρακολουθεί όλη της τη ζωή και να μπορέσει να την παγιδεύσει, να την εκβιάσει και να την εκδικηθεί). Σε αυτές τις περιπτώσεις ο χαρακτήρας ή οι χαρακτήρες που παρακολουθούν φροντίζουν συνήθως να εξασφαλίσουν και κάποιο οπτικοακουστικό

υλικό (το οποίο μπορεί ακόμη και να μοντάρουν, παραποιώντας το) που χρησιμοποιούν ως μέσο εκβιασμού.

Οι ίντριγκες, οι συνωμοσίες, οι δολοπλοκίες και οι πλεκτάνες έχουν θέση σε όλες τις ιστορίες της σαπουνόπερας -από τις ερωτικές μέχρι αυτές σχετίζονται με εγκλήματα-. Στόχος της ύπαρξής τους είναι κατά κύριο λόγο η έμφαση που δίνεται από τους δημιουργούς του είδους στο σεναριακό τέχνασμα της «τραγικής ειρωνείας» (οι θεατές γνωρίζουν, οι χαρακτήρες όχι).

«Κρατάω πάντα περισσότερα μυστικά από τους ήρωες παρά από τους τηλεθεατές...έτσι τους βάζω στο παιχνίδι...¹⁰⁰»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

3.3.2.4 Έγκλημα και τιμωρία: δολοφονίες, απαγωγές, εκβιασμοί, οικονομικά και σεξουαλικά εγκλήματα, εμπρησμοί, εμπόριο ναρκωτικών, δίκες, φυλακίσεις, αυτοδικία

Αν και όλα τα θέματα που περιλαμβάνονται στις σαπουνόπερες προσεγγίζονται από μια συναισθηματική πλευρά και αντανακλώνται στην καθημερινότητα και στις διαπροσωπικές σχέσεις των ηρώων, δεν θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι βγαλμένα από την καθημερινότητα του μέσου ανθρώπου (τουλάχιστον στις ελληνικές σαπουνόπερες). Αυτά είναι και τα θέματα για τα οποία το είδος έχει δεχθεί την πιο σκληρή κριτική, αφού θεωρούνται «παρατραβηγμένα» και εξωπραγματικά.

«Μας κατηγορούν συνέχεια ότι αυτά που γράφουμε «δεν γίνονται», δεν είναι όμως καθόλου αντιρρεαλιστικά, πάρε για παράδειγμα την πρόσφατη απαγωγή του μεγαλογιατρού στη Βάρη¹⁰¹»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος

Πράγματι, δεν είναι λίγες οι φορές που οι σαπουνόπερες «κλέβουν» τη θεματολογία τους από τις αστυνομικές ειδήσεις ή ακόμη, όπως παρατηρεί ο Allen, από μυθιστορήματα, ταινίες και άλλα σήριαλ (1985: 87). Όπως, αναφέρει η Louise Spence αυτή η ενσωμάτωση «αληθινών» γεγονότων στις σαπουνόπερες εξυπηρετεί την ανάγκη του είδους για «αληθοφάνεια» (2005: 80).

¹⁰⁰ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANT1 «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

¹⁰¹ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Έρωτας», ANT1 «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

Το γεγονός ότι «η ζωή γράφει τα πιο παράξενα σενάρια» ωθεί του δημιουργούς του είδους πολλές φορές σε μία υπερβολή ως προς την υπεράσπιση της αληθοφάνειας της θεματολογία τους. Άλλωστε, η αμφισβήτηση της αληθοφάνειας στις σαπουνόπερες δεν σχετίζεται τόσο με το αν πραγματικά «συμβαίνουν αυτά» αλλά με το κατά πόσο μπορούν να συμβούν όλα αυτά σε μια μικρή ομάδα ανθρώπων, επαναλαμβανόμενα το ένα μετά το άλλο, σε ένα τόσο σύντομο χρονικό διάστημα.

Στις σαπουνόπερες δεν απεικονίζεται, συνήθως, το «κοινό» έγκλημα αλλά το οργανωμένο. Σπάνια κάποιος κλέβει για να αποκτήσει αυτό που έκλεψε. Συνήθως κλέβονται έγγραφα, dvd με αποδεικτικά στοιχεία ή ο,τιδήποτε άλλο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για εκβιασμούς, οικονομικές απάτες, δολιοφθορές κ.λ.π. Στη σαπουνόπερα «Έρωτας» είχε κλαπεί το αυτοκίνητο του Έκτορα, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στη συνέχεια σε κάποια δολοφονία με αποτέλεσμα οι αρχές να ενοχοποιήσουν τον ίδιο. Ένας μεγάλος αριθμός εγκλημάτων στις σαπουνόπερες έχουν ως μοναδικό κίνητρο να ενοχοποιηθεί κάποιος αθώος, ως προς το συγκεκριμένο έγκλημα, χαρακτήρας. Στον «Έρωτα» ένας ήρωας παρίστανε χρόνια τον ανάπηρο, ώστε να αυτοκτονήσει πέφτοντας από ένα γκρεμό και να ενοχοποιηθεί η σύζυγός του, που ανυποψίαστη τον συνόδευε.

Ένα ακόμη συχνό κίνητρο που ωθεί τους χαρακτήρες σε εγκληματικές πράξεις (δολοφονίες, απαγωγές, μόλυνση του περιβάλλοντος, εκβιασμούς, εμπόριο ναρκωτικών, οικονομικές απάτες κ.α.) είναι η απληστία, η δίψα για κέρδος και η ανάγκη για διατήρηση της παντοδυναμίας τους. Οι χαρακτήρες αυτοί (Γιάγκος Δράκος, «Λάμψη», Αμιράς, «Βέρα στο Δεξί», Στέφανος Δούκας, «Έρωτας», Μάνος Λύτρας, Πέτρος Ρούσσος «Τα μυστικά της Εδέμ») είναι αδίστακτοι και λειτουργούν ως γκάνγκστερ, δεν εγκληματούν οι ίδιοι, αλλά είναι οι ηθικοί αυτουργοί. Σχεδόν ποτέ δε συλλαμβάνονται και δε δικάζονται. Τους δίνεται πάντα η ευκαιρία να μετανιώσουν και συνήθως τιμωρούνται από την ίδια τη ζωή.

Στα «Μυστικά της Εδέμ» ο πρόεδρος του ομίλου επιχειρήσεων Πέτρος Ρούσσος και ο μεγαλομέτοχος γαμπρός του, Μάνος Λύτρας, αγνοούσαν τις εκκλήσεις του Νικόλα (αδερφού του Μάνου και γιατρού) να σταματήσουν τη λειτουργία ενός εργοστασίου, που προκαλούσε μόλυνση του περιβάλλοντος κι ευθυνόταν για θανάτους παιδιών. Επιστράτευσαν νομικά τεχνάσματα και γνωριμίες για να αποδείξουν την αθωότητά τους

στο δικαστήριο και τα κατάφεραν. Τελικά όμως, αποφάσισαν μόνοι τους να κλείσουν το εργαστάσιο, όταν η κόρη του Μάνου και εγγονή του Πέτρου κινδύνεψε να πεθάνει, επειδή στο παρελθόν είχε φάει τρόφιμα από τη συγκεκριμένη περιοχή.

«Έπρεπε να χτυπηθεί η οικογένεια μας για να καταλάβουμε τα λάθη μας»

Πέτρος Ρούσσοσ («Τα μυστικά της Εδέμ»¹⁰²)

Βέβαια, και ο Νικόλας δεν στάθηκε με σταυρωμένα τα χέρια, αποπειράθηκε να πυρπολήσει το εργοστάσιο του αδερφού του για να «σταματήσουν να πεθαίνουν αθώα παιδιά».

Οι χαρακτήρες της σαπουνόπερας τα παίρνουν όλα πολύ προσωπικά και πολλές φορές προσπαθούν να απονεύμουν μόνοι τους δικαιοσύνη. Ταλανίζονται συνεχώς από ηθικά διλήμματα και αυτοδικούν ακόμη και οι πιο «εγκρατείς» και «ηθικοί» χαρακτήρες.

Τα σεξουαλικά εγκλήματα (σεξουαλικές παρενοχλήσεις, βιασμοί) διαπράττονται συνήθως από μη βασικούς χαρακτήρες, που εισάγονται στην πλοκή μόνο για αυτό τον σκοπό. Όπως και σε όλων των ειδών τις ιστορίες των σαπουνόπερων, η τραγικότητα εντείνεται όταν το θύμα και ο θύτης συνδέονται με οικογενειακούς, ερωτικούς ή φιλικούς δεσμούς.

Οι βασικοί χαρακτήρες (που έχουν άδικα κατηγορηθεί και συλληφθεί) συχνά προφυλακίζονται. Είναι σπάνιο η απόφαση κάποιας δίκης να είναι καταδικαστική για κάποιον/α αθώο/α ήρωα/ίδα, αλλά ακόμη κι αν γίνει αυτό η φυλάκιση του/της διαρκεί λίγο, αφού ασκείται πάντοτε έφεση. Η διαδικασία και οι χρόνοι της σύλληψης και της δίκης στις σαπουνόπερες, είναι μη ρεαλιστικοί. Αυτό που μετράει είναι τα συναισθήματα και οι αντιδράσεις των χαρακτήρων κατά τη διάρκειά τους.

3.3.2.5 Γιατρέ μου, θα ζήσει; Ασθένειες, ατυχήματα, απόπειρες αυτοκτονίας, εθισμός, αναπηρίες

Σε γενικές γραμμές υπάρχει μικρή αντιπροσώπευση των ασθενειών στις σαπουνόπερες. Οι χαρακτήρες σπάνια πάσχουν από χρόνια προβλήματα υγείας (ιγμορίτιδες, βρογχίτιδες, κωλικούς, αλλεργίες) και ακόμη πιο σπάνια έχουν καθημερινές, συνηθισμένες ενοχλήσεις και πόνους (συνάχι, πονοκεφάλους, πονόκοιλους, πόνους στη μέση κ.λ.π.). Πάσχουν, κυρίως, από σπάνιες, απειλητικές για τη ζωή τους, ασθένειες –των οποίων το

¹⁰² «Τα μυστικά της Εδέμ», επεισόδιο 30^{ης} Δεκεμβρη 2008, Mega

όνομα (αν αναφερθεί) δεν μπορεί κανείς να το επαναλάβει- και οι οποίες έχουν προκληθεί από κάποιους εξωτερικούς παράγοντες που έχουν δημιουργηθεί από το στενό τους περιβάλλον (π.χ. στον «Έρωτα» ο Παύλος είχε πέσει σε κόμα γιατί είχε πάρει κάποια ναρκωτικά χάπια που κατασκεύαζε ο ίδιος ο πατέρας του ενώ στα «Μυστικά της Εδέμ» η μικρή Νεφέλη κινδύνεψε να χάσει τη ζωή της από τρόφιμα που είχαν μολυνθεί από τους ρύπους του εργοστασίου του πατέρα της) .

Όσο σπάνιες είναι οι ασθένειες από τις οποίες πάσχουν οι ήρωες, άλλο τόσο σπάνιο είναι να πεθάνουν από αυτές. Μένουν σε «κόμα» για κάποια επεισόδια και έπειτα γίνεται το «θαύμα» και συνέρχονται. Ενώ στις περισσότερες βρετανικές, αμερικάνικες και αφρικάνικες σαπουνόπερες, έχουν περιληφθεί αρκετές ιστορίες που αφορούν σε σεξουαλικά μεταδιδόμενα νοσήματα και κυρίως στο AIDS, για λόγους κυρίως ενημερωτικούς, η αντιπροσώπευσή τους στις ελληνικές σαπουνόπερες έχει περιοριστεί σε μια ιστορία της «Λάμψης», όπου μια μανιακή κολλούσε τον «θανατηφόρο» ιό σε διάφορους χαρακτήρες για «εκδίκηση».¹⁰³

Όπως, αναφέρθηκε και σε παραπάνω κεφάλαιο¹⁰⁴ οι δημιουργοί του είδους αποφεύγουν να συμπεριλάβουν στη θεματολογία τους ζητήματα που αγγίζουν άμεσα τους τηλεθεατές (διαδεδομένες θανατηφόρες ασθένειες, θανάτους από ασθένειες). Προτιμούν να σκοτώνουν τους ήρωες τους με ατυχήματα και δολοφονίες.

Εξίσου περιορισμένη είναι και η αντιπροσώπευση ψυχικών νοσημάτων στις ελληνικές σαπουνόπερες, με μόνη ίσως εξαίρεση έναν χαρακτήρα στις «Φιλοδοξίες».¹⁰⁵ Όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες που χαρακτηρίζονται κατά καιρούς «τρελοί», «μανιακοί» ή «εξαρτημένοι» δεν αντιμετωπίζονται ως ασθενείς αλλά ως αδίστακτοι και «κακοί». Οι αλκοολικοί, ναρκομανείς και εθισμένοι στον τζόγο χαρακτήρες παρουσιάζονται μέσα στα πλαίσια της προσπάθειας για ενσωμάτωση επίκαιρων κοινωνικών θεμάτων, ως αντανάκλαση της σημερινής κοινωνίας. Προέρχονται έξω από τη κοινωνία των βασικών χαρακτήρων της σαπουνόπερας και στερούνται ιατρικής και ψυχολογικής στήριξης. Αντιμετωπίζονται με θυμό και σκληρότητα από τους υπόλοιπους «ηθικούς» χαρακτήρες.

¹⁰³ Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

¹⁰⁴ Κεφάλαιο 3.3.1.

¹⁰⁵ Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια («Έρωτας», ANT1, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

Παρόμοια, οι χαρακτήρες που αποπειρώνται να αυτοκτονήσουν σπάνια διαγιγνώσκονται ως καταθλιπτικοί και ακόμη πιο σπάνια παρουσιάζονται ως τέτοιοι. Συνήθως, κάνουν απόπειρες αυτοκτονίας για να εκβιάσουν κάποιον ψυχολογικά. Στον «Έρωτα» ο εραστής της Αντιγόνης, Αλέξανδρος, την έπεισε να κόψει τις φλέβες της, με την υπόσχεση ότι θα την πήγαινε γρήγορα στο νοσοκομείο, για να εκβιάσουν συναισθηματικά τον πατέρα της, που την είχε αποκληρώσει.

Η τελευταία φορά που συμπεριλήφθηκαν χαρακτήρες και ιστορίες σχετικές με πνευματικές και σωματικές αναπηρίες σε ελληνικές σαπουνόπερες ήταν στη Λάμψη (Σελήνη, διανοητική καθυστέρηση, Τίμος, τύφλωση)¹⁰⁶. Και οι δύο καθηλωμένοι σε καροτσάκια ήρωες που παρουσιάστηκαν αργότερα στη « Βέρα στο Δεξί» και στον «Έρωτα» παρίσταναν τους ανάπηρους για να καταφέρουν τους δόλιους «σκοπούς» τους.

3.3.2.6 Επιχειρησιακές σχέσεις: δανεισμός, χρεοκοπία

Αν και σύμφωνα με την Dorothy Hobson, η εργασία και οι εργασιακές σχέσεις δεν περιλαμβάνονται στα κύρια θέματα με τα οποία ασχολούνται οι κοινοτικές σαπουνόπερες (2003:130), στα ελληνικά καθημερινά ημερήσια σήριαλ, υπάρχουν πολλές φορές ίντριγκες, πλεκτάνες και δράματα που σχετίζονται με οικονομικά και εργασιακά θέματα. Πολλές φορές οι ήρωες κινδυνεύουν να χάσουν τη δουλειά τους, να χρεοκοπήσουν ή να φυλακιστούν εξαιτίας κάποιου χρέους. Γίνεται συχνά λόγος για τιμές μετοχών, επικείμενες οικονομικές καταστροφές, κλεμμένα ή παραποιημένα συμβόλαια και έγγραφα, ακόμη και για ηλεκτρονικό έγκλημα.

Η πλειονότητα των χαρακτήρων στις σαπουνόπερες είναι αυτοαπασχολούμενοι ή μέτοχοι στις εταιρείες που εργάζονται. Αν και υπάρχουν μεγάλες διαφορές αναφορικά με τα επαγγέλματα που ασκούνται στις πατριαρχικές (οι χαρακτήρες είναι ιδιοκτήτες ή μέτοχοι σε ομίλους επιχειρήσεων) σε σχέση με τις κοινοτικές σαπουνόπερες (οι χαρακτήρες είναι ιδιοκτήτες ή μέτοχοι σε μικρές επιχειρήσεις όπως μανάβικα και κομμωτήρια) το στοιχείο της αυτό-απασχόλησης, όπως επίσης και η απειλή της χρεοκοπίας είναι κοινά και στα δύο είδη.

¹⁰⁶ Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANTI κ.α.)

Όπως συμβαίνει και με τα υπόλοιπα είδη θεμάτων της σαπουνόπερας-εγκλήματα, ασθένειες κ.λ.π.- οι ιστορίες που οδηγούν σε δανεισμό από τράπεζες και τοκογλύφους και σε χρεοκοπία είναι μάλλον απίθανο να συμβούν στον οποιοδήποτε. Στον «Έρωτα» ο Έκτορας Αναγνώστου κινδύνευε με φυλάκιση και διαγραφή από τον ιατρικό σύλλογο Αθηνών γιατί είχε «δανειστεί» κάποια χρήματα από το ταμείο του, για να πληρώσει τα λύτρα για την απαγωγή της κόρης του (από την ετεροθαλή αδερφή της, που ήταν χρόνια χαμένη). Για να μπορέσει να βάλει πίσω τα χρήματα πριν τον οικονομικό έλεγχο δανείστηκε από τοκογλύφους. Στα «Μυστικά της Εδέμ» η μετοχή του ομίλου επιχειρήσεων του Ρούσσου έπεσε κατακόρυφα γιατί ο αδερφός ενός μεγαλομετόχου διευθυντή, (του Μάνου Λύτρα, πρώην γαμπρού του Ρούσσου) είχε δηλώσει επιθυμία να κάψει το εργοστάσιο του, που μολύνει την ατμόσφαιρα και προκαλεί θανάτους μικρών παιδιών. Ο παρανοϊκός μνηστήρας μιας φίλης τους (και δικηγόρου του ομίλου) αποφάσισε να κάψει αυτός το εργοστάσιο και να τον ενοχοποιήσει. Το εργοστάσιο καταστράφηκε, η μετοχή του έπεσε, και η επιχείρηση απειλήθηκε με χρεοκοπία. Ο Λύτρας ζήτησε ένα δάνειο πολλών εκατομμυρίων ευρώ για να τη σώσει αλλά ο πρώην πεθερός του (και πρόεδρος του ομίλου) μπλόκαρε τον δανεισμό για να τον εκδικηθεί για όσα είχε κάνει στην κόρη του.

Η Christine Geraghty (1991: 51-59) και η Charlotte Brunson (1997:15) υποστηρίζουν ότι οι ιστορίες που αφορούν οικονομικές καταστροφές σχετίζονται με την ιδιότητα των σαπουνόπερων να προσωποποιούν και να εξατομικεύουν όλα τα δραματικά γεγονότα. Στις σαπουνόπερες τα προσωπικά προβλήματα μεταφέρονται στη δουλειά και οι σχέσεις μεταξύ συνεργατών δεν είναι εργασιακές αλλά προσωπικές. Όλες οι επιχειρήσεις στελεχώνονται από άτομα συνδεδεμένα με πολύ στενές οικογενειακές και συναισθηματικές σχέσεις.

Η Hobson, χαρακτηρίζει τους χώρους εργασίας στις σαπουνόπερες μη ρεαλιστικούς (2003: 131). Όλοι κατά τη διάρκεια της εργασίας τους μιλούν για τα προσωπικά τους προβλήματα, ενώ μπορούν να έρχονται και να φεύγουν ό, τι ώρα θέλουν, δίνοντας προτεραιότητα σε αυτά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η παραγωγή της σαπουνόπερας

Ο Robert Allen κάνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην παραγωγή σαπουνόπερας και την παραγωγή προϊόντων επισημαίνοντας ότι και στις δύο διαδικασίες εφαρμόζονται οι ίδιες διοργανωτικές και επιχειρηματικές στρατηγικές που διέπουν τους νόμους της καπιταλιστικής αγοράς. Εντοπίζει, παρόλα αυτά, μία αξιοσημείωτη διαφορά ανάμεσα στην παραγωγή των δύο ειδών «σαπουνιών»¹⁰⁷. Η απόλυτη συστηματοποίηση που απαιτείται στη μαζική παραγωγή καταναλωτικών αγαθών είναι αδύνατο να βρει εφαρμογή στην παραγωγή αφηγηματικών έργων (1985: 46-47). Ο καταναλωτής περιμένει κάθε μπάρα σαπουνιού να είναι ίδια με την προηγούμενη που είχε αγοράσει, αλλά κάθε επεισόδιο της σαπουνόπερας, που επιλέγει να παρακολουθήσει, να είναι διαφορετικό.

Θέλει όμως το πιστό κοινό της σαπουνόπερας κάτι στην ουσία διαφορετικό; Ή ακόμη, περιμένει το καταναλωτικό κοινό το σαπούνι που αγοράζει να είναι πάντα το ίδιο;

Οι νόμοι της αγοράς επιβάλλουν αλλαγή ή κατάργηση ενός προϊόντος του οποίου οι πωλήσεις βρίσκονται σε συνεχή ύφεση. Όταν οι πωλήσεις μίας μάρκας σαπουνιού μειώνονται, οι παραγωγοί, προσθέτουν ή αφαιρούν συστατικά, αλλάζουν την εικόνα, το χρώμα, το σχήμα, το άρωμα ή τη συσκευασία του προϊόντος και το προωθούν ως καινούριο και διαφοροποιημένο. Το ίδιο περίπου ισχύει και για όλα σχεδόν τα τηλεοπτικά προγράμματα. Όταν τα νούμερα τηλεθέασης κάποιας εκπομπής ή κάποιας εβδομαδιαίας σειράς ή σήριαλ δεν ανταποκρίνονται στις προσδοκίες της παραγωγής, οι ιθύνοντες αλλάζουν παρουσιαστή, διανομή, αρχισυντάκτη, σκηνοθέτη, σκηνικά, θεματολογία, ώρα ή μέρα προβολής ή ακόμα και παραγωγό. Σε περίπτωση που δεν σημειωθεί άμεσα ανάκαμψη των νούμερων τηλεθέασης, πολλές φορές καταργούν το πρόγραμμα.

Δεν ισχύει όμως το ίδιο για τις σαπουνόπερες. Σύμφωνα με τη Dorothy Anger μία αλλαγή μπορεί να καταστρέψει τη συνέχεια, τη συνέπεια και την ιστορία μιας μακρόβιας σαπουνόπερας (1999: 60).

¹⁰⁷ Οι σαπουνόπερες αποκαλούνται και υποτιμητικά «σαπούνια» στην τηλεοπτική αργκό. (Εννοείται ανάμεσα στις σαπουνόπερες και σε καταναλωτικά προϊόντα όπως π.χ. τα σαπούνια ή τα απορρυπαντικά.)

Σε αυτό το σημείο αξίζει να παραθέσουμε τον προβληματισμό όλων των ερευνητών/τριών του είδους για το ποιος παίρνει τις τελικές αποφάσεις για το προϊόν που θα βγει στον αέρα. Ο Allen υποστηρίζει ότι στα σήριαλ που προβάλλονται κατά τη διάρκεια της ζώνης υψηλής τηλεθέασης (prime-time) τον τελικό έλεγχο έχει ο/η παραγωγός ενώ στα καθημερινά σήριαλ που προβάλλονται στη ζώνη 17:00-20:00 η συγγραφική ομάδα (1985: 48-49). Η Hobson διαφωνεί χαρακτηρίζοντας την τηλεόραση ως « το μέσο που «ανήκει» στον/η παραγωγό» (producer's medium). Υποστηρίζει ότι όλα τα τηλεοπτικά προγράμματα –συμπεριλαμβανομένων και των σαπουνόπερων– κατευθύνονται πάντοτε από την παραγωγή (producer-led program, 2003: 63-64). Ωστόσο, αφιερώνει ένα ολόκληρο υποκεφάλαιο αναλύοντας τους λόγους για τους οποίους σε περίπτωση αντικατάστασης του/της παραγωγού ο/η νέος/α παραγωγός δεν μπορεί να επιφέρει άμεσες και δραστικές αλλαγές ακόμη και στην περίπτωση που το πρόγραμμα άλλαξε παραγωγό, λόγω χαμηλής τηλεθέασης. Παρομοιάζει τους /τις νεόφερτους/ες παραγωγούς με κακούς θετούς γονείς που μπαίνουν σε μια οικογένεια και προσπαθούν να αλλάξουν τις ισορροπίες (2003:66).

Η Carolyn Reynolds, πρώην παραγωγός της πολύ πετυχημένης και μακρόβιας βρετανικής κοινοτικής σαπουνόπερας “Coronation Street” έχει μιλήσει σχετικά με το βαθμό παρεμβατικότητας που επιτρέπεται στους παραγωγούς της σαπουνόπερας.

«Όταν ανέλαβα τα καινούρια μου καθήκοντα, μία εφημερίδα παραποίησε τις δηλώσεις μου, γράφοντας ότι πρόκειται να αλλάξω πολλά πράγματα στο “Coronation Street”. Σχεδόν αυτόματα άρχισα να λαμβάνω χιλιάδες «απειλητικά» γράμματα και τηλεφωνήματα. Σύντομα κατάλαβα ότι το σήριαλ είχε φανατικούς οπαδούς και ότι θα έπρεπε να είμαι πολύ προσεκτική... Όχι, δεν θα έλεγα ότι οι σαπουνόπερες είναι ένα πρόγραμμα που κατευθύνεται από τον παραγωγό, δεν μπορείς να πας και να πεις ήρθα και θα αλλάξω τους τίτλους αρχής, ή θέλω να αλλάξω την εικόνα ή τον ρυθμό του επεισοδίου... Αναλαμβάνεις την εργασία γνωρίζοντας ότι πρέπει να σεβαστείς όλο αυτό το «πράγμα», που περιέργως λειτουργεί μια χαρά τα τελευταία τριάντα χρόνια. (1999: 60-61)»

Ενώ, η Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός στις «Φιλοδοξίες» κάνει λόγο για όρια στον παρεμβατισμό της παραγωγής στις σαπουνόπερες.

«Μπορείς να παρέμβεις, να πεις τη γνώμη σου σε όλους τους τομείς, για το cast, τα σκηνικά. Το κανάλι έχει άποψη για τις ιστορίες κι έχει προτείνει και ιστορίες. Είναι μια

συλλογική δουλειά, αν μια ιστορία δεν «πάει» δεν θα το αφήσεις έτσι, αλλά το καθημερινό έχει άλλους ρυθμούς, οι ιστορίες θέλουν το χρόνο τους για να δοκιμαστούν»¹⁰⁸.

Μήπως τελικά αυτός που έχει τον τελευταίο λόγο στις σαπουνόπερες είναι το κοινό; Η αλήθεια είναι ότι σε περιόδους κρίσης οι παραγωγοί πάντα δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στα γράμματα των θεατών και υπάρχουν περιπτώσεις που η κριτική κάποιου θεατή μπορεί να φτάσει να συζητιέται ακόμη και ανάμεσα στα ανώτερα στελέχη καναλιών και εταιριών παραγωγής. Οι Grisprud, Allen και Anger εξετάζουν το ενδεχόμενο οι μετρήσεις τηλεθέασης να είναι αυτές που τελικά καθορίζουν τι και ποιος θα βγει στον αέρα.

«Η τηλεθέαση είναι πάνω απ' όλα. Σε όλες τις δουλειές («Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», «Φιλοδοξίες», «Έρωτας») το πρώτο πράγμα που κοιτούσαμε το πρωί ήταν τα νούμερα, στον Έρωτα ψάχναμε κάθε μέρα τα τέταρτα. Για παράδειγμα βλέπαμε μια ύφεση στο δεύτερο τέταρτο (19:15-19:30), ψάχναμε να δούμε τι ιστορίες έπαιζαν σε εκείνο το τέταρτο, ποιοι ηθοποιοί αλλά και τι έπαιζαν οι απέναντι και τα άλλα κανάλια. Η παραγωγή και η σεναριογράφος έλεγχαν ποια ιστορία πουλάει και την συνέχιζαν ή ποιος ηθοποιός δεν πουλάει και του μίκραιναν τον ρόλο.»

Κατερίνα Κοκκινίδου (σκηνοθέτης)¹⁰⁹

Ωστόσο το βεβιασμένο τέλος μιας ιστορίας ή ο «τηλεοπτικός θάνατος» κάποιου ρόλου, δεν εκτιμάται πάντα από το πιστό κοινό του είδους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας λάθους –κατά πολλούς– στρατηγικής ήταν αυτή του Ant1 αναφορικά με την μακροβιότερη και πιο επιτυχημένη ελληνική σαπουνόπερα τη «Λάμψη».

«Μετά από δεκατέσσερα χρόνια συνεχούς πρωτιάς απέναντι σε όλες τις σαπουνόπερες του Mega και του Alpha, όταν ήρθε μπροστά η «Βέρα» ο Ant1 πανικοβλήθηκε. Άλλαξε όλο το στυλ της «Λάμψης», τις ιστορίες, τους ηθοποιούς, το σενάριο, τη διάρκεια, τη σκηνοθεσία. Προσπάθησαν να μιμηθούν τη «Βέρα» και έχασαν τον χαρακτήρα που ίδιοι είχαν δώσει στο σήριαλ. Η «Λάμψη» είναι η «Λάμψη» δεν μπορεί

¹⁰⁸ Δώρα Καραγιαννοπούλου, παραγωγός στην εταιρεία παραγωγής «Άνοση»

¹⁰⁹ Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια («Έρωτας», ANT1, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

να είναι κάτι άλλο... και απευθύνεται σε αυτό το κοινό... το κοινό δεν θέλει να είναι κάτι άλλο.»

Κατερίνα Κοκκινίδου (σκηνοθέτης)¹¹⁰

Κάνοντας λόγο για την εξουσία στις σαπουνόπερες, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι δεν είναι ξεκάθαρο αν η συγγραφική ομάδα, η ομάδα παραγωγής ή το κοινό καθορίζουν το τελικό προϊόν. Αν λάβουμε υπόψη ότι σε πολλές από τις πιο πετυχημένες σαπουνόπερες όπως το *Coronation Street* -στη διάρκεια μιας τριακονταετούς διαδρομής- έχουν αντικατασταθεί, παραγωγοί, συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιοί αλλά η σαπουνόπερα –αν και πέρασε κάποιες περιόδους κρίσης- δεν έχασε ποτέ ουσιαστικά το πιστό κοινό της, τότε αξίζει να εξετάσουμε το ενδεχόμενο οι σαπουνόπερες, ως είδος, να έχουν την δυναμική να «αυτό-καθορίζονται».

Η καθημερινή σχέση του θεατή/τριας με την αγαπημένη του/της σαπουνόπερα είναι μια σχέση θα έλεγε κανείς συζυγική, περνάει περιόδους κρίσης αλλά ανακάμπτει σχεδόν πάντα κάτω από τις κατάλληλες συνθήκες. Είναι μια σχέση οικεία κι αυτό την καθορίζει. Χρειάζεται ανανέωση αλλά χωρίς να χαθεί αυτό το αίσθημα της οικειότητας. Είναι μια σχέση σίγουρη, σταθερή και δεδομένη, κι από τις ιδιότητές της αυτές στηρίζεται και διατηρείται¹¹¹.

Στις σαπουνόπερες, είναι δύσκολο να εφαρμοστούν οι γνωστές πρακτικές των τηλεοπτικών παραγωγών. Ακόμη κι όταν ένας/ μία παραγωγός αναλαμβάνει από την αρχή το στήσιμο μιας σαπουνόπερας γνωρίζει ότι δεν πρόκειται σε αυτή τη δουλειά να «ξεδιπλώσει» την δημιουργικότητά του ή να αλλάξει τα τηλεοπτικά δεδομένα. Ο Robert Allen υποστηρίζει πως το να γράφει κάποιος μία σαπουνόπερα, είναι σα να προσθέτει απλά λίγα κεφάλαια σ' ένα ήδη μισό-γραμμένο βιβλίο (1985:51). Η παραγωγή μιας σαπουνόπερας είναι ένας καλοστημένος μηχανισμός που χρειάζεται χειριστές κι εκτελεστές περισσότερο απ' ότι δημιουργούς.

¹¹⁰ Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια («Ερωτας», ANT1, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

¹¹¹ Κεφάλαια 5.6.1., 5.6.2.

4.1 Η προ-παραγωγή της σαπουνόπερας (pre-production)

Οι περισσότερες σαπουνόπερες στην Ελλάδα γράφονται κατά παραγγελία. Το κανάλι αναθέτει σε κάποιον/ κάποια σεναριογράφο σαπουνόπερας τη δημιουργία μίας νέας σαπουνόπερας. Ο/η σεναριογράφος προτείνει στα στελέχη του καναλιού κάποιες ιδέες και όταν έρχονται σε συμφωνία ο/η σεναριογράφος παραδίδει στο κανάλι μια περίληψη, μία συνοπτική ανάλυση χαρακτήρων και κάποια πρώτα επεισόδια. Οργανώνεται ο προϋπολογισμός. Τα στελέχη του σταθμού (διευθυντές/ντρίες προγράμματος, υπεύθυνοι/νες τμήματος μυθοπλασίας, υπεύθυνοι/νες ελληνικού προγράμματος) επιλέγουν, στη συνέχεια, τους βασικούς συντελεστές: σκηνοθέτες/τριες, σκηνογράφους, διευθυντές/ντρίες φωτογραφίας, ενδυματολόγους, μοντέρ και κάποιους/ες ηθοποιούς για τους βασικούς ρόλους. Έπειτα, αναθέτουν σε κάποια εταιρία παραγωγής την εκτέλεση παραγωγής του προγράμματος που έχουν επιλέξει¹¹², έχοντας πάντα την υψηλή εποπτεία.

Όλη η προεργασία και η προ-παραγωγή λαμβάνει χώρα στα γραφεία της εταιρίας παραγωγής που έχει αναλάβει την οργάνωση και την εκτέλεση της παραγωγής, που της έχει αναθέσει το κανάλι-παραγωγός. Η πρώτη δουλειά του διευθυντή οργάνωσης παραγωγής και του διευθυντή εκτέλεσης παραγωγής είναι να επιλέξουν πλατό (studio) για να εγκαταστήσουν τα σκηνικά. Παράλληλα ξεκινάει η διαδικασία επιλογής των ηθοποιών (casting) για τους μικρότερους ρόλους και για τους βασικούς ρόλους, για τους οποίους το κανάλι αποφάσισε ότι θέλει νέα πρόσωπα. Η παραγωγή στη συνέχεια αναθέτει σε κάποιο/α συνθέτη/τρια τη σύνθεση και ηχογράφηση του τραγουδιού ή της μουσικής των τίτλων αρχής. Οι σκηνοθέτες που επιλέγονται από το κανάλι έχουν ενεργό ρόλο στο στάδιο της προ-παραγωγής, μπορούν να επιλέξουν τους προσωπικούς τους βοηθούς (α' βοηθό σκηνοθέτη και σκριπτ), κάποιους τεχνικούς αλλά και ηθοποιούς για μικρότερους ρόλους. Μπορούν επίσης να εκφράσουν τη γνώμη τους και να καταθέσουν προτάσεις σε ό,τι αφορά στο δημιουργικό κομμάτι της παραγωγής (σκηνογραφία, styling, casting, σενάριο κλπ.). Το σκηνοθετικό τμήμα διεξάγει το casting υπό την επίβλεψη του σταθμού, ενώ η ομάδα της παραγωγής διασφαλίζει τους χώρους και τους υπόλοιπους συνεργάτες.

¹¹² Στα πρώτα χρόνια της ιδιωτικής τηλεόρασης στην Ελλάδα οι σαπουνόπερες ήταν κυρίως εσωτερικές παραγωγές των καναλιών. Το κάθε κανάλι, δηλαδή, αναλάμβανε όχι μόνο την παραγωγή αλλά και την εκτέλεση της παραγωγής των καθημερινών σήριαλ. Σήμερα εσωτερικές παραγωγές των καναλιών είναι μόνο οι ειδήσεις και κάποιες εκπομπές λόγου.

Όταν τα σκηνικά είναι έτοιμα και η διανομή ολοκληρωμένη, αρχίζει το “fitting”. Fitting είναι η διαδικασία κατά την οποία διαμορφώνεται το στυλ των ρόλων. Ο/η ενδυματολόγος, οι υπεύθυνοι/ες του καναλιού, οι διευθυντές/ντριες φωτογραφίας και οι σκηνοθέτες/τριες με τη βοήθεια των μακιγιέζ/μακιγιέρ, των αμπιγιέζ και των κομμωτριών/των, αποφασίζουν το προσωπικό ύφος κάθε ρόλου, λαμβάνοντας υπόψη τη φύση και τη θέση του ρόλου μέσα στη διανομή και τις σχέσεις του με τους άλλους χαρακτήρες. Συνήθως, τη μέρα του “fitting”, βγαίνουν και οι πρώτες φωτογραφίες των ηθοποιών, για την προώθηση του σήριαλ σε περιοδικά και εφημερίδες, ενώ οι υπεύθυνοι του τμήματος δημόσιων σχέσεων κλείνουν τις πρώτες συνεντεύξεις των ηθοποιών και άλλων βασικών συντελεστών και ετοιμάζουν το “teaser”¹¹³. Παράλληλα, ετοιμάζονται οι τίτλοι αρχής και τέλους, και γίνονται κάποια πρώτα γυρίσματα- που θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια ως «γεμίσματα» (fillers)¹¹⁴. Αφού ολοκληρωθούν τα πρώτα επεισόδια (η παραγωγή ξεκινά λίγους μήνες πριν την ημερομηνία προβολής) ο σταθμός βγάζει το “trailer”¹¹⁵ στον αέρα και ξεκινάει η κανονική προβολή του προγράμματος.

4.2 Οι συντελεστές της σαπουνόπερας

Όταν γίνεται λόγος για σαπουνόπερες γίνεται λόγος για μαζική παραγωγή. Για να βγει στον αέρα ένα επεισόδιο εργάζονται δύο συνεργεία των σαράντα περίπου ατόμων συνολικά, δηλαδή γύρω στα ογδόντα άτομα. Τα δύο αυτά συνεργεία (ένα τρι-κάμερο στο πλατό κι ένα δι-κάμερο στους φυσικούς χώρους) πρέπει να βγάζουν καθημερινά ωφέλιμο χρόνο που να ισοδυναμεί με τον συνολικό χρόνο ενός επεισοδίου, δηλαδή περίπου σαράντα πέντε λεπτά. Στη διάρκεια μιας εβδομάδας, οι συντελεστές της σαπουνόπερας πρέπει να γυρίζουν πέντε επεισόδια των σαράντα πέντε λεπτών, ενώ οι συντελεστές ενός εβδομαδιαίου σήριαλ (με ένα συνεργείο) ένα επεισόδιο σαράντα πέντε λεπτών. Γι’ αυτό

¹¹³ Σύντομη διαφήμιση κάποιου νέου προγράμματος ή προϊόντος στην προβολή της οποίας δεν περιλαμβάνονται σκηνές από το νέο πρόγραμμα ή το ίδιο το προϊόν. Σκοπός της χρήσης του “teaser” είναι να τραβήξει την προσοχή των τηλεθεατών και να εξάψει την περιέργεια τους, δημιουργώντας ένα «μυστήριο» γύρω από το νέο προϊόν.

¹¹⁴ Γεμίσματα ονομάζονται κάποια γενικά πλάνα φυσικών χώρων που έχουν διάρκεια μερικά δευτερόλεπτα και χρησιμοποιούνται ανάμεσα στις σκηνές. Πρόκειται συνήθως για εξωτερικά σπιτιών, για δρόμους ή σημεία της πόλης, όπως επίσης και για πλάνα της δύσης και της ανατολής του ήλιου. Σκοπός της ύπαρξής τους είναι η τοποθέτηση των τηλεθεατών στο χώρο και το χρόνο στον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα.

¹¹⁵ Διαφήμιση κάποιου προγράμματος στην οποία περιλαμβάνονται σκηνές από το πρόγραμμα που πρόκειται να προβληθεί. Στόχος της χρήσης του “trailer” είναι να δώσει μια ιδέα και να αυξήσει τις προσδοκίες του κοινού για το πρόγραμμα που διαφημίζεται.

τον λόγο στις σαπουνόπερες απασχολούνται πολύ περισσότεροι εργαζόμενοι από ότι σε άλλες τηλεοπτικές παραγωγές. Για να μπορέσει μια τόσο πολυπληθής ομάδα εργασίας να δουλέψει παραγωγικά πρέπει να υπάρχει πλήρης συντονισμός άρα και σαφής διάκριση αρμοδιοτήτων.

Παραθέεται παρακάτω μία λίστα συνεργατών με τηλέφωνα επικοινωνίας που παραδόθηκε στην σκηνοθετική ομάδα της σαπουνόπερας «Έρωτας», από την εταιρία εκτέλεσης παραγωγής “Ena Productions.

Ομάδα Παραγωγής

Διευθυντής/ντρια προγράμματος (κανάλι)

Διευθυντής/ντρια τμήματος μυθοπλασίας (κανάλι)

Διευθυντής/ντρια τμήματος Δημοσίων σχέσεων (κανάλι)

Οργάνωση παραγωγής (εταιρία παραγωγής)

Εκτέλεση παραγωγής (εταιρία παραγωγής)

Διεύθυνση παραγωγής(εταιρία παραγωγής)

Γραμματεία παραγωγής(εταιρία παραγωγής)

Δύο βοηθοί διευθυντή παραγωγής(εταιρία παραγωγής)

Δύο φροντιστές¹¹⁶(εταιρία παραγωγής)

Δύο εργαζόμενοι γενικών καθηκόντων – οδηγοί(εταιρία παραγωγής)

Συγγραφική ομάδα

Ένας/μία ή δύο σεναριογράφοι

Τέσσερις ή πέντε διαλογιστές/στριες¹¹⁷

¹¹⁶ Οι φροντιστές (props- masters), είναι υπεύθυνοι να παρέχουν καθημερινά το φροντιστήριο. Φροντιστήριο ονομάζεται οποιοδήποτε αντικείμενο είναι απαραίτητο για την διεξαγωγή ενός γυρίσματος (ένα δαχτυλίδι, ένα πιστόλι, ένα γεύμα ή ακόμη κι ένα φύλλο χαρτί). Το σκριπτ παραδίδει στην αρχή κάθε εβδομάδας το φροντιστήριο στο/η φροντιστή και ο/η φροντιστής συνεννοείται με τον/την βοηθό διευθυντή παραγωγής του συνεργείου του ή ακόμη και με τον/την διευθυντή/ρια παραγωγής -όταν πρόκειται για κάτι εξεζητημένο όπως π.χ. για μία δεξίωση γάμου- και παρέχει το απαραίτητο φροντιστήριο κάθε σκηνής. Στην παραγωγή ελληνικής σαπουνόπερας ο/η φροντιστής εκτελεί και χρέη υπεύθυνου/ης σκηνικών και φυσικών χώρων (location manager).

¹¹⁷ Οι διαλογιστές/στριες είναι υπεύθυνοι/ες για την ανάπτυξη της σκαλέτας που λαμβάνουν από τις/ τους σεναριογράφους. Σκαλέτα ονομάζεται ένα προσχέδιο σεναρίου, στο οποίο αναγράφονται οι σκηνές (τόπος, χρόνος, ρόλοι, περίληψη της σκηνής). Στην ουσία γράφουν μόνο τους διαλόγους, χωρίς να έχουν λόγο για την εξέλιξη της υπόθεσης και το περιεχόμενο της σκηνής. Κάθε διαλογιστής/στρια είναι υπεύθυνος για ένα

Ένας/ μία ή δύο δακτυλογράφοι

Σκηνοθετική ομάδα

Τρεις σκηνοθέτες/τριες

Ένας/ μία συντονιστής/στρια προγράμματος

Δύο Α΄ βοηθοί σκηνοθέτη

Δύο Σκριπτ¹¹⁸

Ηθοποιοί

Βασικοί ρόλοι (15-30)

Περιστασιακοί ρόλοι (ανάλογα με το σενάριο)

Βοηθητικοί ηθοποιοί¹¹⁹ (ανάλογα με το σενάριο)

Ενδυματολογικό τμήμα

Ένας ή μία ενδυματολόγος

Τρεις τουλάχιστον βοηθοί ενδυματολόγου

Δύο αμπιγιέζ¹²⁰

Δύο μακιγιέρ/ιες

επεισόδιο. Μόλις ολοκληρωθούν οι διάλογοι, το επεισόδιο αποστέλλεται στον/ην σεναριογράφο, ό/η οποίος/α έχει τον τελευταίο λόγο για κάθε επεισόδιο.

¹¹⁸ Ο/η σκριπτ (script or continuity supervisor) είναι υπεύθυνος/η για τη διατήρηση της συνοχής του σεναρίου στο γύρισμα. Κύριο μέλημα του/της είναι ο έλεγχος των ρακόρ (continuity). Ρακόρ ονομάζεται οτιδήποτε είναι απαραίτητο να διατηρηθεί, ώστε να εξασφαλίζεται η συνέχεια (οι σκηνές δεν γυρίζονται ποτέ με τη χρονική σειρά που εμφανίζονται στο σενάριο, «γκρουπάρονται» κυρίως σύμφωνα με το χώρο γυρίσματος-π.χ. Σαλόι Μυρτώς). Πριν το γύρισμα κάθε σκηνής ο/η σκριπτ είναι υποχρεωμένος/η να γνωρίζει το ρακόρ στα ρούχα, τα μαλλιά, το μακιγιάζ, τον χώρο και την ψυχολογική κατάσταση των ηθοποιών. Ελέγχει το ενδυματολογικό, το μακιγιάζ, το κομμωτήριο, το φροντιστήριο και κάνει πρόβα τα λόγια των ηθοποιών, ενημερώνοντας τους για τις προηγούμενες ή επόμενες σκηνές που έχουν τυχόν γυριστεί. Στην παραγωγή ελληνικής σαπουνόπερες ο/ η σκριπτ «δίνει» επίσης «ατάκες» στον/ην σκηνοθέτη/τρια (του/της λέει σε πόσες λέξεις τελειώνει την ατάκα του ο/η ηθοποιός που είναι στον αέρα, διαβάζοντας την τελευταία φράση, για να προλάβει ο/η σκηνοθέτης/τρια να πατήσει το κουμπί στην κονσόλα και να αλλάξει πλάνο πριν αρχίσει να μιλάει κάποιος/α άλλος/η ηθοποιός.), γράφει τα “gapporta”(camera report- σημειώνει τον κωδικό του χρόνου – “timecode”- στην αρχή και στο τέλος κάθε λήψης, σημειώνει ποια λήψη ήταν η καλύτερη και τα προβλήματα των άλλων λήψεων και αθροίζει τους ωφέλιμους χρόνους) και παραδίδει τις κασέτες μαζί με τα “gapporta” στον/ην βοηθό διευθυντή παραγωγής.

¹¹⁹ Βοηθητικοί ηθοποιοί ονομάζονται οι «κομπάρσοι».

¹²⁰ Οι αμπιγιέζ είναι σχεδόν πάντα γυναίκες και είναι υπεύθυνες να προσαρμόσουν τα ρούχα που φέρνουν οι βοηθοί ενδυματολόγου στους/στις ηθοποιούς. Βοηθούν τους/τις ηθοποιούς να ντυθούν, κάνουν πρόχειρες μεταποιήσεις, σιδερώνουν, στέλνουν τα ρούχα στο καθαριστήριο και είναι υπεύθυνες για την ασφαλή φύλαξη και διατήρησή τους μέχρι να επιστραφούν.

Δύο κομμώτες/τριες

Σκηνογραφικό τμήμα

Ένας/ μία σκηνογράφος

Δύο ή τρεις βοηθοί σκηνογράφου

Τεχνίτες σκηνικών¹²¹

Τμήμα φωτογραφίας

Δύο διευθυντές/ντριες φωτογραφίας

Δύο ηλεκτρολόγοι

Δύο ρυθμιστές εικόνας¹²²

Τμήμα ηχοληψίας

Δύο ηχολήπτες/τριες

Δύο μπούμαν¹²³

Τμήμα εικονοληψίας

Πέντε εικονολήπτες/τριες

Δύο μακενίστες¹²⁴

Ένας/μία video-man/woman¹²⁵

¹²¹ Ξυλουργοί, ελαιοχρωματιστές και εργάτες όλων των ειδικοτήτων.

¹²² Οι ρυθμιστές/στριες εικόνας βρίσκονται στο κοντρόλ και είναι υπεύθυνοι/ες για την χρωματική και φωτιστική ομοιομορφία της μίξης (των πλάνων από όλες τις κάμερες). Χειρίζονται την κονσόλα ρύθμισης εικόνας, υπό την εποπτεία του διευθυντή φωτογραφίας που βρίσκεται συνήθως στο πλατώ και κοιτάζει το μόνιτορ. (οθόνη που δείχνει μόνο τα πλάνα που βγάζει ο σκηνοθέτης στον αέρα)

¹²³ Οι μπούμαν (boom- man) χειρίζονται το καλάμι του μικροφώνου (boom- pole). Είναι υπεύθυνοι για τη λήψη των ήχων κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Είναι σχεδόν πάντα άντρες και ελέγχονται από τον/την ηχολήπτη που είναι στο κοντρόλ.

¹²⁴ Ο μακενίστας (grip) κινεί το μακενιστικό μηχάνημα ή αλλιώς καρέλλο (dolly) πάνω στο οποίο εγκαθίστανται η κάμερα και ο/η εικονολήπτης/τρια. Επίσης, σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη τοποθετεί τις ράγες και το μηχάνημα πάνω σε αυτές και οριοθετεί βάζοντας «στοπ» την αρχική και την τελική θέση του.

¹²⁵ Η ειδικότητα αυτή συναντάται περισσότερο στα πλατώ. Ο/η video-man/woman έχει τον έλεγχο του βίντεο εγγραφής. Στην ουσία βάζει και βγάζει κασέτες από το βίντεο ανάλογα με τη σκηνή που κάθε φορά γυρίζεται. (όλες οι σκηνές κάθε επεισοδίου πρέπει να γράφονται στην κασέτα που αναγράφει τον αριθμό του επεισοδίου). Στο τέλος κάθε σκηνής ελέγχει μαζί με τον/ την σκριπτ αν υπάρχει κάποιο πρόβλημα στην εγγραφή.

Τμήμα μετά-παραγωγής

Τρεις μοντέρ/εζ

Ένας/μία βοηθός μοντάζ

Ένας/ μία μουσικός επιμελητής/τρια

Εξωτερικοί συνεργάτες

Ένας/μία συνθέτης/τρια

Ένας/μία πυροτεχνουργός (τεχνικός ειδικών εφέ)

Ένας/μία χειριστής/στρια “steady-cam”¹²⁶

4.2.1 Δουλεύοντας με δύο συνεργεία

Κάποιοι από τους συντελεστές της σαπουνόπερας απασχολούνται αποκλειστικά στο εσωτερικό ή το εξωτερικό συνεργείο και κάποιοι άλλοι συνεργάζονται και με τα δύο συνεργεία. Σταθερά εργαζόμενοι σε ένα συνεργείο είναι οι τεχνικοί, (ηλεκτρολόγοι, μπούμαν, εικονολήπτες/πτριες, ηχολήπτες/πτριες, ρυθμιστές/στριες εικόνας), οι διευθυντές/ντριες φωτογραφίας, οι μακιγιέρ/ιεζ, οι κομμωτές/τριες, οι αμπιγιέζ, οι βοηθοί διευθυντή/ντριας παραγωγής, οι φροντιστές/στριες και οι γενικών καθηκόντων. Αντίθετα, ο/η διευθυντής/ντρια παραγωγής, ο/η ενδυματολόγος, ο/η σκηνογράφος και φυσικά οι ηθοποιοί παραβρίσκονται πότε στο γύρισμα του ενός και πότε στο γύρισμα του άλλου συνεργείου. Ακόμη, συνηθίζεται να εναλλάσσονται οι τρεις σκηνοθέτες/τριες ανάμεσα στο εσωτερικό, το εξωτερικό συνεργείο και το μοντάζ. Αντίστοιχα αλλάζουν περίπου κάθε τρίμηνο συνεργείο οι βοηθοί σκηνοθέτη και οι σκριπτ. Οι υπόλοιπες ειδικότητες (σεναριογράφοι, διαλογιστές συντονιστές/στριες προγράμματος, μοντέρ, μουσικοί επιμελητές/τριες, γραμματεία παραγωγής, ανώτατα στελέχη παραγωγής) εργάζονται μεμονωμένα κι επικοινωνούν με τους άμεσους συνεργάτες τους μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου ή τηλεφώνου. Σε πολλές περιπτώσεις άνθρωποι που δουλεύουν στην ίδια παραγωγή δεν γνωρίζονται ούτε εξ όψεως μεταξύ τους.

¹²⁶ Το “steady-cam” είναι ένα μηχανισμός που εφαρμόζεται και εξισορροπείται στο σώμα του/της χειριστή/στριας και επιτρέπει σταθερές λήψεις με κίνηση.

Η αναγκαστική συνύπαρξη δύο συνεργειών έχει ως επακόλουθο πολλά προβλήματα που στα εβδομαδιαία σήριαλ δεν υφίστανται, με κυριότερο το πρόβλημα της «ταυτότητας» που αντιμετωπίζουν τέτοιου είδους προγράμματα.

«Εκτός από τα πρακτικά προβλήματα που έχουν να κάνουν με το πρόγραμμα και τις καθημερινές μετακινήσεις των ηθοποιών και των ρούχων τους από το ένα συνεργείο στο άλλο. Το μεγάλο πρόβλημα είναι το ναρκισσιστικό κομμάτι, ότι δεν μπορείς να ξεχωρίσεις. Ο επικεφαλής σκηνοθέτης πάντα δίνει τη γραμμή του. Γι' αυτό βλέποντας κανείς μια σαπουνόπερα δεν μπορεί να ξεχωρίσει ποιος έχει σκηνοθετήσει τι ή ποιος έχει φωτίσει τι. Τα πράγματα είναι συγκεκριμένα, δεν μπορείς να κάνεις κάτι extreme, σα να σκηνοθετείς ειδήσεις»

Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια¹²⁷

«Μπορεί να υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες σ' ένα καθημερινό αλλά ένας είναι ο υπεύθυνος για το σήριαλ. Πρέπει να υπάρχει μία γραμμή για το στυλ της δουλειάς. Οι πάντες μπορούν να αλλάζουν, αλλά η γραμμή θα παραμείνει η ίδια.»

Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης¹²⁸

Αυτό είναι το πρόβλημα με τα συνεργεία και τους άλλους σκηνοθέτες. Δεν μπορεί να πει κανείς ότι αυτή η δουλειά με εκφράζει 100%. Είναι ένα έργο και μια κατασκευή. Κανένας δεν υπογράφει. Είναι συλλογική εργασία, γι' αυτό δεν βάζω το όνομα μου χωριστά. Τρία μυαλά είναι πάντα καλύτερα από ένα.

Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης¹²⁹

Εκτός από τη σκηνοθεσία, πρέπει να δοθεί επίσης μία κοινή γραμμή στο φωτισμό, το μακιγιάζ, τα μαλλιά και είναι απαραίτητο να ανταλλάσουν συνεχώς οι

¹²⁷ Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια («Κάρμα», Αντ1 «Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANT1 κ.α.)

¹²⁸ Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Αέρινες σιωπές» MEGA, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

¹²⁹ Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης («Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», ANT1 κ.α.)

σκριπτ τα ρακόρ¹³⁰ μεταξύ τους για να διασφαλιστεί η συνέχεια του σεναρίου. Αλλά το μεγαλύτερο βάρος του να δουλεύει κανείς με δύο συνεργεία επωμίζονται ο/η συντονιστής/στρια προγράμματος και οι ηθοποιοί.

«Το πρόβλημα με τα δύο συνεργεία ήταν τραγικό. Να δουλεύεις ένα οκτάωρο με το συνεργείο στο πλατό και μετά να φορτώνεις τα ρούχα του ρόλου και να πηγαίνεις στο εξωτερικό συνεργείο που μπορεί να ήταν στο Σούνιο. Η παραγωγή έκανε τραγικές εκπτώσεις. Δεν είναι δυνατό να δουλεύεις 13 ώρες την ημέρα, ούτε να κρυώνεις, ούτε να μην έχεις φας και να παίρνεις το τάπερ από το σπίτι σου. Χρειάζεται μεγάλα κότσια για να μπορείς να δώσεις τον καλύτερό σου εαυτό μετά από τόσες ώρες και σε αυτές τις τραγικές συνθήκες.»

Κοραλία Καράντη, ηθοποιός¹³¹

4.3 Η διαδικασία του γυρίσματος

Όλα ξεκινούν από το πρόγραμμα. Ο/η συντονιστής/στρια προγράμματος παραδίδει στο τέλος κάθε εβδομάδας το πρόγραμμα της επόμενης. Παραθέτεται παρακάτω μέρος του προγράμματος της σαπουνόπερας «Ερωτας» για την ημερομηνία 27/9/2005.

<u>Πλατό</u>	<u>2 Cam Van:</u>
Σκηνοθέτης: Κοκκινίδου	Σκηνοθέτης: Μιχαλόπουλος
Ημερομηνία: 27/9/2005	Ημερομηνία: 27/9/ 2005
Αρ. Γυρίσματος: 24	Αρ. Γυρίσματος: 47
Ordino ¹³² : 10:00, studio Alfa	Ordino: 13:00, παραλίες
	Άγιος Νικόλαος, Ανάβυσσος
<u>Ιατρείο</u>	<u>Παραλία με εκκλησάκι</u>
31/5 *ΕΣ/Μ 1** Έκτορας***- Ιουλία	16/7 ΕΞ/Μ 1 Μάρθα- Ρένος
31/15 ΕΣ/ΑΠ 1 Έκτορας- ντέντεκτιβ	16/15 ΕΞ/Μ ¾ Μάρθα- Ρένος
33/6 ΕΣ/Ν1+1/4 Έκτορας- Μυρτώ	19/23 ΕΞ/Μ 1 Μάρθα- Ρένος

¹³⁰ Υποσημείωση 216

¹³¹ Κοραλία Καράντη, ηθοποιός («Ερωτας», «Δίψα», ANTI, «Βεντέτα», «Άφρικα», MEGA κ.α.)

¹³² Εννοείται το γενικό ordino, η ώρα που πρέπει οι περισσότεροι συντελεστές να βρίσκονται στον χώρο που θα γίνει το γύρισμα. Η ώρα έναρξης της εργασίας.

--	--

ΕΣ.= Εσωτερικό ΕΞ.= Εξωτερικό Μ: Μέρα Ν: Νύχτα ΑΠ.: Απόγευμα * Επεισόδιο 31, σκηνή 5 **Η σκηνή είναι μία σελίδα *Τα ονόματα των ρόλων των βασικών ηθοποιών και οι ιδιότητες αυτών που συμμετέχουν σε λίγα επεισόδια.**

Στην αριστερή στήλη αναγράφεται το πρόγραμμα του τρικάμερου συνεργείου που εργάζεται στο πλατό. Το γύρισμα στο πλατώ ξεκινάει συνήθως το πρωί, αφού πρόκειται για ένα τεχνητό και πλήρως ελεγχόμενο περιβάλλον. Στο εξωτερικό συνεργείο (δεξιά στήλη), το *ordino* είναι κάθε μέρα διαφορετικό και μπορεί να είναι είτε στις τέσσερις το πρωί είτε στις εννιά το βράδυ, ανάλογα με τις σκηνές που πρέπει να γυριστούν. Αν πρέπει να γυριστούν περισσότερες ημερήσιες και λιγότερες νυχτερινές σκηνές το *ordino* ορίζεται πιο νωρίς και το αντίστροφο. Το *ordino* του εξωτερικού συνεργείου μπορεί να μεταβληθεί ακόμη λόγω των καιρικών συνθηκών ή άλλων αστάθμητων παραγόντων, όπως εξαιτίας μιας πορείας. Το γύρισμα της σαπουνόπερας διαρκεί οκτώ ώρες, ενώ των εβδομαδιαίων σήριαλ και σειρών, δέκα ώρες. Οι ηθοποιοί των πρώτων σκηνών, το μακιγιάζ, το κομμωτήριο, το ενδυματολογικό, το σκριπτ και η παραγωγή πρέπει να βρίσκονται στον χώρο του γυρίσματος μία ώρα πιο νωρίς από το γενικό *ordino*.

Τόσο στο πλατό όσο και στα εξωτερικά γυρίσματα εξασφαλίζεται ένας ξεχωριστός χώρος για το μακιγιάζ και το κομμωτήριο και ακόμη ένας για τα ρούχα. Στους χώρους αυτούς μπορούν να περιμένουν οι ηθοποιοί μέχρι να τους φωνάξουν για τις σκηνές τους (*green-room*). Στο πλατό δύο-τρεις βασικοί ρόλοι μπορεί να έχουν ακόμη και δικά τους καμαρίνια. Με το που φτάνουν οι ηθοποιοί στο γύρισμα το σκριπτ ενημερώνει την ομάδα του “styling” για τα ρακόρ¹³³ (αν υπάρχουν) της πρώτης σκηνής και τον/την φροντιστή/στρια για τα φροντιστήρια. Οι ηθοποιοί πρώτα βάφονται και χτενίζονται κι έπειτα ντύνονται. Μία ώρα μετά καταφτάνουν και οι υπόλοιποι συντελεστές.

¹³³ Υποσημείωση 167

Την ευθύνη για την οργάνωση και τη διεξαγωγή του γυρίσματος την έχει ο/η πρώτος/η βοηθός σκηνοθέτη και ο/η βοηθός διευθυντή/ντριας παραγωγής. Ο/η α΄ βοηθός σκηνοθέτη έχει την ευθύνη να φροντίσει να κάνει τη δουλειά του όλο το συνεργείο εκτός από τους/τις ηθοποιούς, τις/τους μακιγιέζ/ερ, τους/τις κομμωτές/τριες, τις αμπιγιέζ και την ειδικότητα του/της video-man/woman, οι οποίοι είναι υπό την επίβλεψη του/της σκριπτ. Πρώτο μέλημα του/της βοηθού σκηνοθέτη είναι να ορίσει σε συνεννόηση με τον/την σκηνοθέτη/τρια που μπαίνουν οι κάμερες άρα και τα φώτα. Έπειτα ενημερώνει τον/την διευθυντή/ντρια φωτογραφίας αν πρόκειται για νυχτερινή ή ημερήσια σκηνή και τον/την ηχολήπτη/πτρια αν έχει πρόζα¹³⁴. Καθώς οι τεχνικοί ετοιμάζονται, ο/η σκριπτ κάνει πρόβα τα λόγια των ηθοποιών. Όταν όλοι είναι έτοιμοι, έρχεται στον χώρο ο/η σκηνοθέτης/τρια και «στήνει» την σκηνή (τους ηθοποιούς και τις κάμερες). Όταν όλοι ξέρουν τη θέση τους ο/η σκηνοθέτης/τρια πηγαίνει στην αίθουσα του κοντρόλ¹³⁵ (ή στο βαν¹³⁶ αν πρόκειται για εξωτερικό γύρισμα) για να κάνει τη σκηνή πρόβα.

Στην αίθουσα του κοντρόλ υπάρχει μία κεντρική κονσόλα μίξης μέσω της οποίας ο/η σκηνοθέτης/τρια εναλλάσσει τις κάμερες ανάλογα με το πλάνο που θέλει να βγάλει στον αέρα¹³⁷. Μπροστά από τη κονσόλα υπάρχουν ανοιχτά πέντε μόνιτορ. Τα τρία μικρότερα από αυτά είναι αριθμημένα (κάμερα 1, κάμερα 2, κάμερα 3) και προβάλλουν αντίστοιχα τα πλάνα καθεμίας από τις κάμερες που βρίσκονται στον χώρο του γυρίσματος ενώ τα άλλα δύο (ένα μεγάλο κι ένα μικρότερο που αναγράφει το “time-code”) το πλάνο της κάμερας που επιλέγει κάθε φορά ο/η σκηνοθέτης/τρια. Δίπλα του κάθεται ό/η σκριπτ και «δίνει ατάκες»¹³⁸. Την δυνατότητα να ακούν τις οδηγίες του/της σκηνοθέτη/τριας και τις ατάκες του/της σκριπτ στο πλατό έχουν οι εικονολήπτες/πτριες και ο μπούμαν (για να μπορεί να αλλάζει τη φορά του μικροφώνου έγκαιρα). Οι υπόλοιποι συντελεστές δεν ακούν τον/την σκηνοθέτη/τρια και τον/τη σκριπτ, παρά μόνο όταν οι ίδιοι/ες επιλέγουν να ανοίξουν τα ηχεία του πλατό και να απευθυνθούν σε όλους τους/τις συνεργάτες/τριες.

¹³⁴ Η λέξη «πρόζα» είναι θεατρικός όρος και σημαίνει πεζός λόγος που προχωρεί χωρίς διακοπή. Στις σαπουνόπερες πρόζα αποκαλούνται τα λόγια των ηθοποιών.

¹³⁵ Η αίθουσα ελέγχου

¹³⁶ Πρόκειται για ένα φορηγάκι στο οποίο είναι εγκατεστημένες οι κονσόλες μίξης, ήχου και ρύθμισης εικόνας, βίντεο και μόνιτορ.

¹³⁷ Όταν γίνεται λόγος για τηλεοπτικό αέρα εννοείται το πλάνο που προορίζεται για τον τηλεθεατή.

¹³⁸ Υποσημείωση 216

Στον ίδιο χώρο υπάρχει μια μικρότερη απομονωμένη και ηχομονωμένη αίθουσα, μέσα στην οποία βρίσκονται οι κονσόλες του ήχου και της ρύθμισης εικόνας, τις οποίες χειρίζονται ο/η ηχολήπτης/πτρια και ο/η ρυθμιστής/στρια εικόνας αντίστοιχα, καθώς και το βίντεο την ευθύνη του οποίου έχει ο/η videoman/woman. Στο εξωτερικό συνεργείο η αίθουσα του «κοντρόλ» αντικαθίσταται από το βαν στο οποίο βρίσκονται όλες οι απαραίτητες κονσόλες, μόνιτορ και βίντεο. Λόγω χωρητικότητας τη δουλειά του/της video-man/woman στο εξωτερικό δικάμερο συνεργείο αναλαμβάνει ο/η σκριπτ.

Κατά τη διάρκεια της λήψης στον χώρο του γυρίσματος βρίσκεται ο/η βοηθός σκηνοθέτη, οι εικονολήπτες/πτριες, ο μακενίστας, ο μπούμαν, οι ηθοποιοί, ο/η μακιγιέρ/ιέζ, ο/η φροντιστής/στρια, ο/η γενικών καθηκόντων, οι ηλεκτρολόγοι και ο/η διευθυντής/ντρια φωτογραφίας που παρακολουθεί πάντα το μόνιτορ, το οποίο τοποθετείται στον χώρο του γυρίσματος, ειδικά για αυτόν/η. Στο πλατό, ο/η ηλεκτρολόγος χειρίζεται μια κονσόλα που ρυθμίζει την ένταση των φώτων, η οποία είναι πάντα τοποθετημένη έτσι ώστε να υπάρχει οπτική επαφή του/ της με τον/την διευθυντή/ντρια φωτογραφίας.

Μετά την ολοκλήρωση μιας επιτυχημένης πρόβας, ανανεώνεται το μακιγιάζ των ηθοποιών, φτιάχνεται ο χώρος (απομακρύνονται κείμενα, καφέδες κλπ από τους φροντιστές) και ο/η βοηθός σκηνοθέτη καλεί τους ηθοποιούς και τους τεχνικούς να πάρουν τις αρχικές τους θέσεις και επιβάλλει ησυχία στο πλατό. Ο/η σκριπτ επιβεβαιώνει ότι βρίσκεται η σωστή κασέτα στο βίντεο. Ο/η βοηθός σκηνοθέτη «δίνει την κλακέτα»¹³⁹. Ο/η σκηνοθέτης/τρια ανοίγει τα ηχεία του πλατό μετρώντας αντίστροφα από το πέντε έως το ένα κι έπειτα φωνάζει «Πάμε».

Αφού ολοκληρωθεί το γύρισμα η σκηνή ελέγχεται από τον/την σκριπτ και τον/την video-man/woman και αφού επιβεβαιωθεί ότι δεν υπάρχει κάποιο πρόβλημα, ο/η

¹³⁹ Η κλακέτα χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο ως μέσο για τη διευκόλυνση του συγχρονισμού ήχου και εικόνας στη μετά-παραγωγή. Όταν ένα έργο γυρίζεται σε φιλμ οι πληροφορίες της εικόνας και του ήχου λαμβάνονται και καταγράφονται από ξεχωριστά μέσα. Ο στιγμιαίος ήχος του χτυπήματος της κλακέτας είναι απαραίτητος για τον συγχρονισμό των δύο πληροφοριών. Είτε πρόκειται για εγγραφή σε βιντεοκασέτα είτε σε φιλμ πάνω στην κλακέτα αναγράφονται ο αριθμός της σκηνής (και του επεισοδίου αν πρόκειται για σήριαλ ή σειρά), ο αριθμός της λήψης, ο τίτλος του έργου που γυρίζεται, τα ονόματα του/της σκηνοθέτη/τριας και του/της διευθυντή/ντριας φωτογραφίας, η ημερομηνία και η ώρα της λήψης. Στις σαπουνόπερες η κλακέτα «δίνεται» από τον/την βοηθό σκηνοθέτη (δηλαδή προβάλλεται σε μια κάμερα η οποία βγαίνει από τον σκηνοθέτη στον αέρα και γίνεται εγγραφή για μερικά δεύτερα) για να ξεχωρίζονται στο μοντάζ οι σκηνές και οι λήψεις και να τσεκάρονται μαζί με τα ραπόρτα. Αποτελεί το πρώτο πλάνο κάθε σκηνής και καλύπτει πάντα πλήρως την οθόνη (full frame).

βοηθός σκηνοθέτη ανακοινώνει σε όλους την επόμενη σκηνή. Ο/η σκηνοθέτης/τρια ορίζει που θα μπουν οι κάμερες για την επόμενη σκηνή και περιμένει να τον/την φωνάξουν όταν όλα είναι έτοιμα. Ο/η σκριπτ συνοδεύει τους/τις ηθοποιούς στο βεστιάριο για τις απαραίτητες αλλαγές και πάλι πίσω στο στούντιο λίγο πριν την είσοδο του/της σκηνοθέτη/τριας στο set¹⁴⁰ για μια τελική πρόβα στα λόγια.

Μετά την ολοκλήρωση και της τελευταίας σκηνής του προγράμματος της ημέρας ο/η βοηθός σκηνοθέτη δίνει “wrap”¹⁴¹, ανακοινώνει το επόμενο γενικό ordino στους τεχνικούς και το ενδυματολογικό, και διανέμει στους υπόλοιπους συντελεστές το πρόγραμμα της επόμενης μέρας, το οποίο έχει ετοιμάσει ο/ η συντονιστής/ στρια προγράμματος. Οι ηθοποιοί πηγαίνουν να αλλάξουν και να ξεβαφτούν, οι τεχνικοί μαζεύουν και σβήνουν τον εξοπλισμό τους, ενώ ο/η σκριπτ διασφαλίζει την ασφαλή μεταφορά των ολοκληρωμένων κασετών στο μοντάζ και παραδίδει στην παραγωγή μία φόρμα στην οποία αναγράφονται ποιες σκηνές γυρίστηκαν, ποιες όχι και γιατί, τυχόν καθυστερήσεις και προβλήματα καθώς και ο συνολικός ωφέλιμος χρόνος που γυρίζεται κάθε μέρα¹⁴².

4.4 Η σκηνοθεσία της σαπουνόπερας

Η σκηνοθεσία της σαπουνόπερας είναι συγκεκριμένη. Ελάχιστες είναι οι διαφοροποιήσεις στη σκηνοθεσία των σαπουνόπερων διαφορετικών καναλιών ή ακόμα και χωρών. Τα πλάνα του πλατό είναι πάντοτε κλειστά (μεσαία και κοντινά). Το δικάμερο συνεργείο έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί κίνηση στην κάμερα (travelling), αλλά σχεδόν όλες οι σκηνές και του εξωτερικού συνεργείου καταλήγουν σε κλειστά στατικά πλάνα. Οι σκηνοθέτες/τριες του είδους έχουν πολλές φορές κατηγορηθεί από τους/τις τηλεκριτικούς για υπέρ-χρησιμοποίηση κοντινών πλάνων κι αυτό ακριβώς το

¹⁴⁰ Set: το πλατό, ο χώρος του γυρίσματος

¹⁴¹Wrap: τύλιγμα, μάζεμα. Το wrap στη γλώσσα των κινηματογραφιστών σηματοδοτεί τη λήξη κάθε γυρίσματος αλλά και την λήξη όλων των απαραίτητων γυρισμάτων για την ολοκλήρωση μιας δουλειάς. Στον κινηματογράφο και την τηλεόραση συνηθίζεται μετά την ολοκλήρωση κάποιας, ταινίας, σειράς, σήριαλ ή εκπομπής να παραδίδονται από την παραγωγή τα περίφημα “wrap parties” προς τιμή όλων των συντελεστών. Το “wrap” «δίνεται» συνήθως από τον/την βοηθό σκηνοθέτη όταν ολοκληρωθεί το ημερήσιο πρόγραμμα αλλά όταν συντρέχουν ειδικοί λόγοι μπορεί να δώσει wrap νωρίτερα είτε η παραγωγή είτε ο/σκηνοθέτης/τρια.

¹⁴² Ο ωφέλιμος χρόνος κάθε μέρας γυρίσματος ενός συνεργείου σαπουνόπερας πρέπει να είναι τουλάχιστον είκοσι δύο λεπτά (για να συμπληρώνονται μαζί με το άλλο συνεργείο σαράντα πέντε λεπτά ημερησίως) ενώ ενός εβδομαδιαίου σήριαλ ή σειράς οκτώ λεπτά.

στοιχείο είναι που διακρίνει τη σκηνοθεσία της σαπουνόπερας, από αυτή άλλων τηλεοπτικών ειδών. Ο Allen υποστηρίζει ότι ένας από τους κύριους λόγους για τους οποίους συμβαίνει αυτό, είναι το γεγονός ότι τα κοντινά πλάνα συγκεντρώνουν την προσοχή των τηλεθεατών στο άτομο που μιλάει κι όχι στον περιβάλλοντα χώρο και τους άλλους ηθοποιούς, δίνοντας, κατά αυτό τον τρόπο, βαρύτητα στον διάλογο και τις αφηγηματικές πληροφορίες που αυτός περιέχει (1985:71).

Ενδιαφέρον, όμως έχει και η άποψη της σκηνοθέτριας Κατερίνας Κοκκινίδου¹⁴³ που πιστεύει ότι η κατάχρηση του κοντινού επιβλήθηκε στα καθημερινά σήριαλ από την ανάγκη του είδους να εκβιάσει συναισθηματικά το κοινό του. Ίσως, επίσης, οι σκηνοθέτες/τριες καταφεύγουν σε κοντινά πρόσωπων λόγω των πρακτικών περιορισμών του τρικάμερου και δικάμερου συστήματος βιντεοσκόπησης, αλλά και εξαιτίας της έλλειψης οπτικά ενδιαφέροντος φόντου.

Παρόλα αυτά, έχουμε κατά καιρούς παρακολουθήσει σε ελληνικές σαπουνόπερες λήψεις από γερανό, ελικόπτερα αλλά και υποθαλάσσιες λήψεις.

4.4.1 Η τηλεσκηνοθεσία

Οι σαπουνόπερες γυρίζονται πάντα με πολύ-κάμερο σύστημα βιντεοσκόπησης. Στο πλατό ο/η σκηνοθέτης/τρια έχει στη διάθεσή του/της τρεις κάμερες ενώ στο εξωτερικό συνεργείο δύο. Η τηλεσκηνοθεσία διακρίνεται από τον κινηματογραφικό όρο σκηνοθεσία όχι μόνο ως προς το γεγονός ότι προϋποθέτει την χρήση περισσότερων από δύο καμερών αλλά ακόμη γιατί το μοντάζ, με αυτή τη μέθοδο, γίνεται κυριολεκτικά στον «αέρα». Στο μονό-κάμερο σύστημα κινηματογράφησης κάθε πλάνο γυρίζεται και φωτίζεται ξεχωριστά κι έπειτα όλα τα πλάνα που απαρτίζουν μια σκηνή ενώνονται στο μοντάζ. Στο τρι- κάμερο σύστημα τα πλάνα είναι ενωμένα από το γύρισμα και στην μετά-παραγωγή ενώνονται μόνο οι σκηνές. Για να γίνει κατανοητή η διαφορά ανάμεσα

¹⁴³ Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια («Ερωτας», ANT1, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

στο τρι-κάμερο και το μονο-κάμερο σύστημα γυρίσματος παραθέεται μια σύντομη σκηνή από το τηλεοπτικό σήριαλ «Κάρμα» (Ant1,2009)¹⁴⁴

ΣΚΗΝΗ 30

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ/ΣΠΙΤΙ ΑΓΓΕΛΟΥ/ΜΕΡΑ

ΑΘΗΝΑ-ΑΓΓΕΛΟΣ

Ο Άγγελος ντύνεται για να φύγει. Η Αθηνά μπαίνει στο δωμάτιο.

ΑΘΗΝΑ

Θα πας τελικά στη κηδεία...

ΑΓΓΕΛΟΣ

Ναι, και είναι μακριά. Στο νεκροταφείο της Καισαριανής.

ΑΘΗΝΑ

(τον κοιτάζει γλυκά) Τελικά είσαι πιο ευαίσθητος απ' όσο νόμιζα. Δεν σ' έχω ξαναδεί έτσι...

ΑΓΓΕΛΟΣ

Μεγαλώνω φαίνεται, ΚΑΤ

Αν για παράδειγμα η σκηνή 30 γυριζόταν με το κλασικό τρι-κάμερο σύστημα της σαπουνόπερας ο/η σκηνοθέτης/τρια θα όριζε τον άξονά¹⁴⁵ του/της κι έπειτα θα τοποθετούσε τις κάμερες ημικυκλικά. Η κάμερα ένα θα είχε το πλάνο του ενός ρόλου, η κάμερα δύο το γενικό πλάνο και η κάμερα τρία το πλάνο του άλλου ρόλου. Ένας βασικός τρόπος τηλεσκηνοθεσίας είναι να βγάλει πρώτα ο/η σκηνοθέτης/τρια (πατώντας το κουμπί που αντιστοιχεί στην κάμερα της επιλογής του/της) το γενικό πλάνο στον αέρα (κάμερα 2) για να δώσει στον θεατή μια ιδέα του χώρου και να δείξει την είσοδο της Αθηνάς και την πρώτη της ατάκα, έπειτα να περάσει σε ένα μεσαίο πλάνο του Άγγελου για να πει την πρώτη του ατάκα (κάμερα 1), στην συνέχεια σ' ένα κοντινό της Αθηνάς για την δεύτερή της ατάκα (κάμερα 3) και τέλος σ' ένα κοντινό δικό του (κάμερα 1) για την τελευταία του ατάκα. Στη σκηνοθεσία της σαπουνόπερας είθισται στο τέλος της

¹⁴⁴ Επεισόδιο 6, σκηνή 30. Πηγή: Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος.

¹⁴⁵ Ο ορισμός ενός νοητού άξονα, μέσα στα όρια του οποίου τοποθετούνται οι κάμερες (ή αλλάζει θέση η κάμερα-στα μονό-κάμερα γυρίσματα) είναι απαραίτητος για τη σωστή κινηματογράφηση κάθε σκηνής.

σκηνής οι σκηνοθέτες/τριες να εναλλάσσουν κοντινά πλάνα των πρωταγωνιστών κάθε σκηνής, αφού έχει τελειώσει η πρόζα (κάμερες 1 και 3).

Στην περίπτωση που η ίδια σκηνή γυριζόταν με το μονό-κάμερο σύστημα ένας βασικός τρόπος σκηνοθεσίας θα απαιτούσε τουλάχιστον πέντε διαφορετικά στησίματα φώτων και μηχανής. Αρχικά ο/η σκηνοθέτης/τρια, αφού όριζε τον άξονα, θα τοποθετούσε την κάμερα για το γενικό πλάνο και ο διευθυντής φωτογραφίας θα φώτιζε ανάλογα. Έπειτα, θα άλλαζε η θέση της κάμερας και των φώτων για το μεσαίο πλάνο του Άγγελου, (πρώτη ατάκα) και στη συνέχεια θα γινόταν άλλη μία αλλαγή θέσεων για το κοντινό του (τελευταία ατάκα). Αφού τελειώναν οι ατάκες του Άγγελου θα γινόταν κάτι αντίστοιχο και για αυτές της Αθηνάς. Θα πενταπλασιαζόταν δηλαδή ο χρόνος του γυρίσματος αλλά και του μοντάζ.

Ποια είναι όμως η τελική αισθητική διαφορά που προκύπτει από τους δύο αυτούς τρόπους γυρίσματος έργων μυθοπλασίας¹⁴⁶;

«Πρόκειται για δύο τελείως διαφορετικές σχολές. Το τρι-κάμερο έχει πάντα περισσότερους περιορισμούς. Στα φώτα, στη κίνηση των ηθοποιών, στη δημιουργικότητα του καθένα, στο χρόνο. Στο μονό-κάμερο έχεις χρόνο να δουλέψεις τα πράγματα, να κινήσεις και να φωτίσεις τον ηθοποιό όπως θέλεις, να κάνεις τα πλάνα που θέλεις.»

Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης¹⁴⁷

« Το μονό-κάμερο είναι πιο κινηματογραφικό, μπορείς να χεις μια ποιότητα στα κάδρα, στα φώτα, στο στήσιμο των ηθοποιών, μια ευελιξία άλλη. Στο τρι- κάμερο γίνονται πάντα αναγκαστικά πολλές εκπτώσεις στη φωτογραφία, τη σκηνοθεσία και το μοντάζ.»

Σάσα Αγγελίδη (σκηνοθέτρια)¹⁴⁸

Η ανελευθερία κινήσεων, τόσο σε ρεαλιστικό όσο και σε δημιουργικό επίπεδο, αποτελεί το μεγάλο μειονέκτημα κινηματογράφησης με τρεις κάμερες. Οι θέσεις των

¹⁴⁶ Το τρι-κάμερο σύστημα

¹⁴⁷ Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Αέρινες σιωπές» MEGA, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

¹⁴⁸ Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια («Κάρμα», Αντ1 «Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANT1 κ.α.)

ηθοποιών στις σαπουνόπερες είναι πάντα «σταμπαρισμένες»¹⁴⁹. Όχι μόνο, διότι αν δεν ήταν, οι ηθοποιοί θα έπεφταν κυριολεκτικά πάνω σε κάποια κάμερα ή φως αλλά γιατί ακόμη κι αν μετακινηθούν στο ελάχιστο θα «μασκάρουν»¹⁵⁰ τον/την άλλο/η ηθοποιό ή το φως του/της άλλου/ης ηθοποιού. Επιπλέον, το απευθείας μοντάζ των σκηνών που πρέπει να γίνεται κατά τη διάρκεια του γυρίσματος δεν αφήνει περιθώρια για περίτεχνες σκηνοθετικές τεχνικές. Συνεχίζοντας, λοιπόν τον παραλληλισμό της παραγωγής της σαπουνόπερας με την παραγωγή καταναλωτικών αγαθών, θα έλεγε κανείς ότι εντοπίζεται η ίδια διαφορά ποιότητας που συναντάται ανάμεσα στα αγαθά μαζικής παραγωγής και τα χειροποίητα.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι τηλεσκηνοθέτες/τριες χειρίζονται κατά τη διάρκεια του γυρίσματος τα κουμπιά στην κονσόλα μίξης (σε κάθε κάμερα αντιστοιχεί ένα κουμπί) και κυρίως λόγω της «ευκολίας» του είδους, αποκαλούνται υποτιμητικά «κουμπάκιες» στην τηλεοπτική αργκό. Παρόλα αυτά, το τρι-κάμερο σύστημα βιντεοσκόπησης έχει ένα μεγάλο συγκριτικό πλεονέκτημα σε σχέση με το «κινηματογραφικό» μονό-κάμερο.

«Το να παίζει ένας ηθοποιός σ' ένα τρι-κάμερο είναι σα να παίζει στο θέατρο. Δεν βγαίνει από το συναίσθημα για να αλλάξουν τα φώτα και η θέση της κάμερας, ούτε λέει τις ατάκες του μόνος του, όπως στο μονό- κάμερο... κι αυτή η αμεσότητα, μη νομίζεις, περνάει στο κοινό»

Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης¹⁵¹

«Όντως, στα τρι-κάμερα έχεις έναν ειρμό, αυτό σημαίνει βέβαια ότι πρέπει να ξέρεις καλύτερα και τα λόγια. Δεν θέλεις να γίνει “cut”¹⁵² εξαιτίας σου, γιατί οι άλλοι ηθοποιοί της σκηνής μπορεί βρίσκονται σε μια κατάσταση που είναι δύσκολο να την ξαναβρούν, να κλαίνε παραδείγματος χάρη. Δεν έχεις βέβαια το άγχος του θεάτρου αλλά στις σαπουνόπερες πέφτει το βάρος στους ηθοποιούς κι όχι στο σκηνοθέτη.»

¹⁴⁹ Προκαθορισμένες

¹⁵⁰ Μασκάρω, μασκάρομαι στην τηλεοπτική και κινηματογραφική αργκό σημαίνει καλύπτω, καλύπτομαι.

¹⁵¹ Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης («Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA , «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», ANTI κ.α.)

¹⁵² Εννοείται να σταματήσει το γύρισμα.

Μαρκέλλα Γιαννάτου, ηθοποιός¹⁵³

4.4.2 Η σκηνοθεσία των ηθοποιών

Λαμβάνοντας κανείς υπόψη το ερμηνευτικό πλεονέκτημα των ηθοποιών στις σαπουνόπερες, θα περίμενε το δραματουργικό αποτέλεσμα να είναι τουλάχιστον ισάξιο με αυτό των εβδομαδιαίων δραματικών σήριαλ και σειρών. Τόσο όμως στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, η κριτική που αφορά στο ερμηνευτικό κομμάτι των σαπουνόπερων είναι σχεδόν πάντα αρνητική. Η Dorothy Anger εξηγεί τους λόγους για τους οποίους οι ερμηνείες στις σαπουνόπερες είναι πολλές φορές απογοητευτικές.

Ο πρώτος και πιο προφανής λόγος είναι η γενικότερη θεώρηση ότι στις σαπουνόπερες δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην εικόνα παρά στην ερμηνευτική δεινότητα των ηθοποιών. Δεν είναι τυχαίο ότι στα πρώτα χρόνια της τηλεοπτικής παραγωγής σαπουνόπερας στις Ε.Π.Α. το μεγαλύτερο μέρος της διανομής επιλεγόταν από πρακτορεία μοντέλων κι όχι ηθοποιών (1999: 87-88). Κάτι τέτοιο, όμως, δε φαίνεται να ισχύει σήμερα, παρά μόνο εν μέρει. Η εξωτερική εμφάνιση λαμβάνεται σοβαρά υπόψη κατά τη διάρκεια επιλογής ηθοποιών (casting) και πολλές φορές συμπεριλαμβάνονται στη διανομή των ελληνικών σαπουνόπερων μοντέλα (Βίκυ Κουλιανού, «Λάμψη, Αλέξανδρος Παρθένης «Απαγορευμένη Αγάπη», «Ερωτας», Γιάννης Σπαλιάρης, «Ερωτας»). Για τους βασικούς, όμως, ρόλους σαπουνόπερων στην ελληνική τηλεοπτική παραγωγή έχουν επιλέγει κατά καιρούς μεγάλοι/μεγάλες ηθοποιοί του θεάτρου (Γρηγόρης Βαλτινός, Κάτια Δανδουλάκη, Δάνης Κατρανίδης, Κοραλία Καράντη, Κώστας Καζάκος, Φαίδων Γεωργίτσης κ.α.)

Σύμφωνα με την Anger, η ερμηνευτική «προχειρότητα» που παρατηρείται στις σαπουνόπερες είναι αποτέλεσμα του περιορισμένου χρόνου, που έχουν στη διάθεσή τους οι σκηνοθέτες, τόσο για τη διδασκαλία των ηθοποιών, όσο και για το γύρισμα κάθε σκηνής (1999: 87-88).

¹⁵³ Μαρκέλλα Γιαννάτου, ηθοποιός («Κάρμα», Αντ1, «Έχω ένα μυστικό», ALPHA «Η Ιωάννα της καρδιάς» Αντ1, «Κλεμμένη Ζωή», ANTI, «Ερωτας», Αντ1 κ.α.)

Η αλήθεια είναι, πως σπάνια στις σαπουνόπερες ξανά-γυρίζεται μία σκηνή για ερμηνευτικούς λόγους. Μία σκηνή κόβεται και ξανά-γυρίζεται, συνήθως, σε τρεις περιπτώσεις. Στην περίπτωση που κάποιος/κάποια ηθοποιός κάνει «σαρδάμ»¹⁵⁴ ή ξεχάσει κάποια ατάκα, στην περίπτωση που κάποιος/κάποια ηθοποιός έχει προβλήματα με την εικόνα του κατά τη διάρκεια της λήψης (ξεχτενίζεται, ξεβάφεται ή γυαλίζει) και για τεχνικούς λόγους (προβλήματα στην εικόνα ή τον ήχο).

«Δεν υπάρχει ιδιαίτερη διδασκαλία ηθοποιών γιατί δεν υπάρχει χρόνος να αναλύσεις μια σκηνή, αυτό που θέλεις είναι να την γυρίσεις. Από την στιγμή που ειπώθηκαν όλες οι ατάκες και όλα είναι καλά, προχωράς στην επόμενη, δεν μπορείς να κάνεις αλλιώς. Οι ηθοποιοί, στην αρχή, πάντα κάνουν παράπονα, θέλουν να ξανακάνουν ή να ξαναπούν κάτι, στη συνέχεια όμως καταλαβαίνουν και κάνουν συμβιβασμούς... Το στήσιμό τους είναι αναγκαστικά πιο θεατράλε λόγω του τρικάμερου αλλά και οι ατάκες προδιαθέτουν για θεατρνισμούς... έρχεται ο άλλος και σου λέει «Πώς να το πω αυτό;» μερικές φορές όπως και να το πει... καταλαβαίνεις... οι διάλογοι στις σαπουνόπερες δεν είναι αυτό που λέμε φυσικοί»

Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια¹⁵⁵

Η Anger, εξετάζει, επίσης, το ενδεχόμενο να ευθύνεται το σενάριο της σαπουνόπερας για τις «φτωχές» ερμηνείες των ηθοποιών. Αποδίδει για άλλη μια φορά το πρόβλημα στον περιορισμένο χρόνο που έχει στη διάθεση της, αυτή τη φορά, η συγγραφική ομάδα (1999:87-88).

«Η αλλαγή των κειμένων ήταν ένα μεγάλο κομμάτι της προσπάθειάς μου, να στηρίξω τον ρόλο (της Μυρτώς στη σαπουνόπερα «Έρωτας»). Αφαιρούσα φράσεις που ήταν μελό, βαρύγδουπες, άχρηστες ή κλισέ. Προσπαθούσα να εξανθρωπίσω τον ρόλο. Να εκφράζομαι λιτά και αφαιρετικά»

¹⁵⁴ Ο όρος «σαρδάμ» πρόκειται στην ουσία για αναγραμματισμό του επιθέτου κάποιου θεατρικού ηθοποιού που ονομαζόταν Μαδράς κι έχει μείνει γνωστός στην ελληνική θεατρική ιστορία για τα λάθη που έκανε στον προφορικό λόγο. Πηγή: Γρηγόρης Βαλτινός, ηθοποιός.

¹⁵⁵ Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια («Κάρμα», Αντ1 «Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANT1 κ.α.)

Κοραλία Καράντη, ηθοποιός¹⁵⁶

«Οι «τιράντες¹⁵⁷» του Φώσκολου έχουν γράψει ιστορία. Πολλές φορές μία ατάκα ήταν δύο σελίδες. Οι ηθοποιοί υπέφεραν να τις μάθουν. Αλλά, ο Φώσκολος δεν ήθελε αλλαγές. Έπαιρνε τηλέφωνο κι έλεγε «γιατί δεν είπατε αυτή την ατάκα;» Ακόμη κι αν το ίδιο πράγμα είχε ειπωθεί άλλες εκατό φορές.

Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια¹⁵⁸

«Στη συγκεκριμένη σειρά (Τα Μυστικά της Εδέμ) υπάρχει πάντα μια συζήτηση πριν από κάθε σκηνή στην οποία μπαίνουν από κοινού οι στόχοι της σκηνής, τόσο από το σκηνοθέτη, όσο κι από τον ηθοποιό. Πολλές ασάφειες του σεναρίου αποσαφηνίζονται, πολλές υπερβολές αμβλύνονται η και πετιούνται, πολλές αφύσικες ατάκες αλλάζουν προς όφελος της φυσικότητας της σκηνής και της πιο ρεαλιστικής αντιμετώπισης της. Η γενική πλοκή βεβαίως δεν μπορεί να αλλάξει αλλά συχνά αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται τηλεοπτικά η πλοκή.»

Κώστας Γάκης, ηθοποιός¹⁵⁹

Οι αλλαγές που επιθυμούν οι ηθοποιοί να κάνουν στις ατάκες τους, δημιουργεί συχνά πρόβλημα στη διαδικασία του γυρίσματος. Τα δύο κύρια ζητήματά τους είναι οι αφύσικοι διάλογοι και η συνεχής σεναριακή επανάληψη. Όμως στις σαπουνόπερες ο ρόλος ξεπερνάει τον ηθοποιό. Είναι το μόνο είδος στο οποίο είναι αποδεκτές οι αντικαταστάσεις.

«Είμαι σε γενικές γραμμές υπέρ των αντικαταστάσεων. Όταν θέλησε να αποδεσμευτεί ο ηθοποιός που υποδύοταν τον Ρένο, δεν μπορούσε να κόψω τον ρόλο. Ήταν ο γιος της Μυρτώς, ό,τι και να τον έκανα θα βύθιζα την οικογένεια στο πένθος. Η

¹⁵⁶ Κοραλία Καράντη, ηθοποιός («Ερωτας», «Δίψα», ANTI, «Βεντέτα», «Άφρικα», MEGA κ.α.)

¹⁵⁷ Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις μακρόσυρτες ατάκες στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

¹⁵⁸ Κατερίνα Κοκκινίδου, σκηνοθέτρια («Ερωτας», ANTI, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANTI κ.α.)

¹⁵⁹ Κώστας Γάκης, ηθοποιός («Τα Μυστικά της Εδέμ» MEGA, «Η Ιωάννα της καρδιάς» ANTI κ.α.)

αντικατάσταση σε αυτή την περίπτωση ήταν αναγκαίο κακό και δεν προήλθε από τον εγωισμό του συγγραφέα.»

Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος¹⁶⁰

«Δεν είναι στο χέρι του σκηνοθέτη να μην αντικατασταθεί ένας βασικός ρόλος, όσο αισχρό κι αν είναι αυτό. Γιατί δεν είναι μόνο ένας ρόλος. Κάθε βασικός ρόλος έχει και κάποιους κομμάτες γύρω του, που έχουν ιστορίες με αυτό τον ρόλο»

Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια¹⁶¹

Μπορεί στις σαπουνόπερες ο ρόλος να ξεπερνάει τον ηθοποιό αλλά η ιστορία είναι τελικά αυτή που τους ξεπερνάει όλους.

«Έχει τύχει στη «Λάμψη» να αρρωστήσει κάποιος ηθοποιός και να γίνουν οι σκηνές του από άλλους ηθοποιούς. Σημασία έχει να ειπωθεί αυτό που πρέπει να ειπωθεί κι όχι ποιος ή ποια θα το πει»

Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης¹⁶²

Όσο αφορά στο κινησιολογικό μέρος της σκηνοθεσίας των ηθοποιών θα έλεγε κανείς ότι είναι περιορισμένο. Οι ηθοποιοί στις σαπουνόπερες είναι αρκετά «στημένοι» και στατικοί λόγω του συστήματος βιντεοσκόπησης αλλά και εξαιτίας της φύσης του είδους. Οι περισσότερες σκηνές της σαπουνόπερας είναι σκηνές διαλόγου, που δεν δικαιολογούν ιδιαίτερη κίνηση. Γι' αυτό τον λόγο, οι ηθοποιοί της σαπουνόπερας σηκώνονται και ξανά-κάθονται πολύ συχνά, ενώ συνηθίζουν να συζητούν όρθιοι.

Βέβαια, η γλώσσα του σώματος και πολύ περισσότερο οι εκφράσεις του προσώπου των ηθοποιών παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής του είδους. Δεν είναι σπάνιο να υπερτονίζονται σκηνοθετικά κάποια μοχθηρά βλέμματα ή κινήσεις.

¹⁶⁰ Βάνα Δημητρίου, σεναριογράφος («Κάρμα», Αντ1 «Έρωτας», ANT1 «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)

¹⁶¹ Σάσα Αγγελίδη, σκηνοθέτρια («Κάρμα», Αντ1 «Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANT1 κ.α.)

¹⁶² Ερρίκος Αναγνωστόπουλος, σκηνοθέτης («Αέρινες σιωπές» MEGA, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

4.5 Η εικόνα της σαπουνόπερας

4.5.1 Η σκηνογραφία¹⁶³

Οι πιο συνήθεις χώροι που επιλέγονται από τους συντελεστές της σαπουνόπερας να αντιπροσωπευτούν από σκηνικά, είναι σαλόνια και καθιστικά, κουζίνες, υπνοδωμάτια, χώροι εργασίας (ιατρεία, γραφεία εταιριών, αίθουσες συσκέψεων), κελιά φυλακών, αίθουσες δικαστηρίων και δωμάτια νοσοκομείων. Η αντικατάσταση κάποιων εσωτερικών φυσικών χώρων με σκηνικά είναι απαραίτητη για τις σαπουνόπερες λόγω των οικονομικών και των χρονικών περιορισμών που επιβάλλει η παραγωγή του είδους.

Τα σκηνικά στις σαπουνόπερες κατασκευάζονται έτσι ώστε να αποκαλύπτουν στοιχεία της καταγωγής, του χαρακτήρα και της ιστορίας κάποιου ήρωα ή ηρωίδας. Οι ιδιωτικοί χώροι (σπίτια, επαγγελματικοί χώροι) είναι σχεδιασμένοι να φανερώνουν την προσωπικότητα, την ιδιοσυγκρασία αλλά και την κοινωνική θέση κάθε ρόλου. Αντίθετα, οι δημόσιοι (φυλακές, νοσοκομεία, δικαστήρια) είναι πάντα αντιπροσωπευτικοί του είδους τους επιβεβαιώνοντας την «κλισέ» εικόνα που ήδη έχει τα κοινά γι' αυτούς.

Τα πομπώδη κι επιτηδευμένα σαλόνια των πρώτων ελληνικών σαπουνόπερων έχουν αντικατασταθεί από άνετα και μοντέρνα καθιστικά με ενιαίες κουζίνες ενώ τα απρόσωπα γραφεία της “Giant”¹⁶⁴ από περίτεχνους χώρους γεμάτους δερμάτινες και ξύλινες επενδύσεις και κρυφούς φωτισμούς. Αν και υπερβολικά «στυλιζαρισμένα» τα σπίτια και τα γραφεία των χαρακτήρων της σαπουνόπερας είναι πιο γεμάτα και ζωντανά απ’ ότι στο παρελθόν.

Σύμφωνα με την Carol Williams τα σκηνικά της σαπουνόπερας παραμένουν ίδια για πολύ καιρό όχι μόνο λόγω του περιορισμένου προϋπολογισμού του είδους και της ανάγκης του κοινού για οικειότητα αλλά κυρίως γιατί στις σαπουνόπερες η έμφαση δίνεται στους χαρακτήρες, κι όχι στα σκηνικά (1992:78). Μία αλλαγή των σκηνικών στους οποίους ζει και εργάζεται κάποιος χαρακτήρας πρέπει να σηματοδοτεί και μία αλλαγή στη ζωή του χαρακτήρα.

¹⁶³ Πηγή: Χρύσα Δαπόντε, σκηνογράφος («Έχω ένα μυστικό», ALPHA, «Ερωτας», ANTI, «Περί ανέμων και υδάτων», «Safe sex», «Σ’αγαπώ- μ’ αγαπάς», MEGA κ.α.)

¹⁶⁴ Επωνυμία του ομίλου επιχειρήσεων της οικογένειας Δράκου στη «Λάμψη».

4.5.2 Η φωτογραφία

Κύριο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας της σαπουνόπερας είναι το άπλετο φως. Ο Allen χαρακτηρίζει το φωτισμό των σαπουνόπερων επίπεδο, εννοώντας την έλλειψη βάθους πεδίου που δημιουργεί ο υπέρ-φωτισμός των χώρων (1985: 69). Αν και η φωτιστική αισθητική της σαπουνόπερας έχει βελτιωθεί τα τελευταία χρόνια, κάνοντας το ύφος του είδους πιο ατμοσφαιρικό, η σχέση της με τον ρεαλισμό παραμένει σχεδόν ανύπαρκτη. Τα ψεύτικα τζάκια των πλατό φωτίζονται από πολύχρωμες λάμπες φθορίου, οι χαρακτήρες κοιμούνται σε υπέρ-φωτισμένες κρεβατοκάμαρες κι ανάβοντας ένα πορτατίφ, φωτίζεται ξαφνικά ένας χώρος πολλών τετραγωνικών.

Η έλλειψη περίτεχνων φωτοσκιάσεων στις σαπουνόπερες είναι αποτέλεσμα των γενικότερων χρονικών και οικονομικών περιορισμών του είδους, του τρι-κάμερου συστήματος βιντεοσκόπησης αλλά και της ημερήσιας προβολής των συγκεκριμένων προγραμμάτων. Όσο σκοτεινές και να είναι οι υποθέσεις των σαπουνόπερων, το πολυάσχολο, κατά τη διάρκεια της ημέρας, κοινό τους πρέπει να μπορεί να τις παρακολουθεί χωρίς να είναι αναγκαστικά στημένο μπροστά στην τηλεόραση. Επιπλέον, μία πιο «μυστηριακή» φωτογραφία θα μπορούσε να από-δομήσει την εικόνα οικειότητας και καθημερινότητας που οι δημιουργοί επιδιώκουν να προσδώσουν στα καθημερινά αυτά προγράμματα.

4.5 Το “styling”

Όπως και οι προσωπικοί χώροι έτσι και το προσωπικό στυλ των ρόλων της σαπουνόπερας είναι ενδεικτικό διαφόρων στοιχείων του χαρακτήρα τους, της κοινωνικοοικονομικής αλλά και της ψυχολογικής τους κατάστασης¹⁶⁵. Κάθε χαρακτήρας έχει το δικό του «κοστούμι», ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του ρόλου. Η αλλαγή του προσωπικού ύφους σηματοδοτεί πάντα και κάποια αλλαγή «κοσμοθεωρίας» ή κατάστασης.

¹⁶⁵ Γι' αυτό τον λόγο υπάρχουν μεγάλες αποκλίσεις ανάμεσα στο εξωτερικό ύφος των χαρακτήρων των κοινοτικών και των πατριαρχικών σαπουνόπερων.

Η εμφάνιση των ηθοποιών της σαπουνόπερας (όλων των ειδών) έχει πολλές φορές βρεθεί στο στόχαστρο των τηλεκριτικών και των θεωρητικών των μέσων. Η «ατσαλάκωτη» εικόνα των ηρώων/ηρωίδων, που προβάλλεται ακόμη και στις πιο τραγικές τους στιγμές, θεωρείται ότι «επιβάλλει» στο κοινό, απρόσιτα, μη ρεαλιστικά «τέλεια» γυναικεία και ανδρικά πρότυπα.

Αν και μία από τις κύριες επιδιώξεις των δημιουργών της εικόνας του είδους, είναι η υιοθέτηση των τελευταίων τάσεων της μόδας¹⁶⁶, η εμφάνιση των ηρώων και των ηρωίδων της πατριαρχικής σαπουνόπερας είναι σχεδόν πάντα, κάπως εξεζητημένη. Οι περισσότερες ενδυματολογικές «επιλογές» των χαρακτήρων είναι ακατάλληλες για τον χρόνο και τον τόπο που επιλέγονται. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Dorothy Hobson οι περισσότεροι γυναικείοι ρόλοι είναι ντυμένοι με ρούχα που θα ήταν τέλεια για μια βραδινή έξοδο, αλλά τελείως ακατάλληλα για μία απογευματινή επίσκεψη για καφέ (2003: 69). Παρόμοια, το μακιγιάζ και τα χτενίσματα των ηρωίδων σπάνια συμβαδίζουν με την ώρα και την περίσταση.

4.6 Ο ήχος της σαπουνόπερας

Πολλοί ερευνητές του είδους έχουν υποστηρίξει ότι οι σαπουνόπερες είναι κατασκευασμένες περισσότερο για να ακούγονται παρά για να βλέπονται. Σύμφωνα με τον Allen η πεποίθηση αυτή είναι απλά ένας άλλος τρόπος για να πει κανείς ότι το «ανύπαρκτο» οπτικό ύφος του είδους δεν επηρεάζει την επιτυχία ή μη μιας σαπουνόπερας, αφού ο διάλογος είναι το παν (1985: 69).

Όταν βέβαια, γίνεται λόγος για ήχο δεν εννοούνται μόνο οι διάλογοι (πρόζα) αλλά και οι ήχοι χώρου. Στα πρώτα χρόνια της ελληνικής παραγωγής σαπουνόπερας, επικρατούσε ο διάλογος. Η έννοια του ήχου χώρου περιοριζόταν στην ηχώ του πλατό, στα κουδούνια των σπιτιών και των τηλεφώνων και σε κεραυνούς.

«Στη «Λάμψη» είχαμε μια ξύλινη κονσόλα με κουδούνια και τα πατούσε το σκριππ την ώρα της λήψης, όπου χρειαζόταν. Το ίδιο κάναμε και με τους κεραυνούς. Ο

¹⁶⁶ Μαρία Μαγγίνα, ενδυματολόγος («Κάρμα», «Αγγιγμα Ψυχής» Αντ1, «Ψίθυροι Καρδιάς», «Χαραυγή», MEGA κ.α.)

ηλεκτρολόγος αναβόσβηνε τα φώτα κι εμείς από πάνω ρίχναμε τον ήχο.... Το μοντάζ δεν ασχολούνταν με τον ήχο, το μιζάζ γινόταν στον αέρα, κυριολεκτικά.»

Βαγγέλης Δασκαλόπουλος, ηχολήπτης¹⁶⁷

Παρόλα αυτά, στις σύγχρονες ελληνικές σαπουνόπερες περιλαμβάνονται πολλές «βουβές»¹⁶⁸ σκηνές, οι οποίες επενδύονται μουσικά, αλλά και σκηνές χωρίς διάλογο, στις οποίες επικρατούν οι ήχοι χώρου (βήματα, πόρτες που ανοίγουν και κλείνουν κ.λ.π.)

4.6.1 Η μουσική επένδυση

Η χρήση μουσικής επένδυσης στις σαπουνόπερες ξεκίνησε από την απαρχή του είδους στο ραδιόφωνο. Υποθέτεται μάλιστα, ότι αυτός είναι ένας από τους κύριους λόγους, που επικράτησε ο όρος όπερα ως δεύτερο συνθετικό της ονομασίας του είδους.

Τα τελευταία χρόνια δίνεται ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα στις μουσικές επιλογές που επενδύουν τις σκηνές της σαπουνόπερας. Οι περισσότερες σκηνές κάθε επεισοδίου ελληνικής σαπουνόπερας, έχουν πλέον μουσική υπόκρουση.

«Μερικά επεισόδια έπρεπε να έχουν από την αρχή μέχρι το τέλος μουσική, άσχετα με τη φύση κάθε σκηνής- ρομαντική, χαρούμενη, δραματική, αγωνίας ή ο,τιδήποτε. Ήταν κάτι που το ήθελε το κανάλι αλλά και οι δημιουργοί. Είναι ένας εύκολος τρόπος να δημιουργήσεις ένα κλίμα. Προσωπικά νομίζω ότι η κατάχρηση της μουσικής, απλά αποδυναμώνει τον αντίκτυπό της»

Όλγα Λασκαράτου, μουσικός παραγωγός, επιμελήτρια¹⁶⁹

Στην ελληνική παραγωγή έχει επικρατήσει μία τάση την τελευταία πενταετία να περιλαμβάνονται σύντομες βουβές σκηνές, επενδυμένες μουσικά από δημοφιλή τραγούδια με στίχο, στην μέση περίπου κάθε επεισοδίου, τα οποία οι δημιουργοί του είδους ονομάζουν «βιντεοκλίπ». Μάλιστα, στη δημοφιλή ελληνική σαπουνόπερα «Τα

¹⁶⁷ Βαγγέλης Δασκαλόπουλος, ηχολήπτης («Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», «Λόλα», ANT1)

¹⁶⁸ Βουβές ονομάζονται οι σκηνές την διάρκεια του γυρίσματος των οποίων δεν λαμβάνεται καθόλου ήχος.

¹⁶⁹ Όλγα Λασκαράτου, μουσικός παραγωγός (Μελωδία 99,2, Σκάι 100,3) και επιμελήτρια («Έχω ένα Μυστικό», ALPHA, «Έρωτας», ANT1)

Μυστικά της Εδέμ» οι στίχοι των ξένων τραγουδιών μεταφράζονται, κάποιες φορές, στο μοντάζ και πέφτουν ως υπότιτλοι στις βουβές αυτές σκηνές. Οι στίχοι των τραγουδιών που χρησιμοποιούνται, είναι κάθε φορά σχετικοί με την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων ή με τα τρέχοντα γεγονότα.

Ωστόσο, πολλές φορές χρησιμοποιούνται γνωστά τραγούδια σε εντελώς άκαιρες περιστάσεις. Τον Δεκέμβρη του 2008 στα «Μυστικά της Εδέμ» κυριαρχούσε μια μεγάλη ιστορία σχετικά με μια θανατηφόρα ασθένεια που απειλούσε τη ζωή της μικρής κόρης δύο βασικών ηρώων. Έπειτα από πολλά επεισόδια αγωνίας και θλίψης, επιτέλους η μικρή διέφυγε τον κίνδυνο. Ακολούθησε λοιπόν ένα «βιντεοκλίπ» ασυνήθιστα μεγάλης διάρκειας, όπου όλοι οι βασικοί χαρακτήρες αγκαλιάζονται και φιλιούνται συγκινημένοι και πλημμυρισμένοι από χαρά. Μόνο που το τραγούδι που επιλέχθηκε ως μουσική επένδυση για τις σκηνές αυτές ήταν το πασίγνωστο “Tears in Heaven”, το οποίο είναι επίσης πολύ γνωστό ότι έγραψε ο Eric Clapton για τον θάνατο του παιδιού του.

Ο Jostein Gripsrud στο σύγγραμμά του για τη «Δυναστεία» περιγράφει τη διαδικασία με την οποία αλληλεπιδρούν η εικόνα και ο ήχος της σαπουνόπερας ενισχύοντας ή διαφοροποιώντας το νόημα κάθε σκηνής (1995: 183-198). Σύμφωνα με την Claudia Gorbman (1995: 186 in Gripsrud) η χρήση της μουσικής στα έργα μυθοπλασίας εξυπηρετεί δύο σκοπούς: έναν σημειωτικό κι έναν ψυχολογικό.

Ο πρώτος ρόλος της μουσικής επένδυσης ενός οπτικοακουστικού έργου είναι να λειτουργεί σημειολογικά, ως κώδικας που σηματοδοτεί και παραπέμπει σε κάτι που το κοινό ερμηνεύει εμπειρικά. Σημειολογικό ρόλο στις σαπουνόπερες έχει το τραγούδι των τίτλων αρχής και τέλους καθώς και κάποια μουσικά θέματα που επαναλαμβάνονται και δηλώνουν κάτι διαφορετικό κάθε φορά: αγωνία, ερωτισμό, συνωμοσία, αποκάλυψη κ.λ.π.

Όσο αφορά στον ψυχολογικό ρόλο της μουσικής υπόκρουσης στις σαπουνόπερες, ο Gripsrud θεωρεί ότι συμβάλλει στην προσωπική συναισθηματική εμπλοκή κάθε τηλεθεατή/τηλεθεάτριας με τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που βιώνουν και ότι δίνει στο κοινό ένα αίσθημα «ξεγνοιασιάς» (“un-troublesome”) (1995: 187), λειτουργώντας συνδετικά ανάμεσα στις σκηνές και τις ενότητες μεταξύ των διαφημιστικών διαλλειμάτων.

4.7 Οι τίτλοι αρχής και τέλους

Οι τίτλοι αρχής των ελληνικών σαπουνόπερων από τη «Λάμψη» (1991) έως και «Τα Μυστικά της Εδέμ» είναι «πρόσωπο-κεντρικοί». Παρουσιάζουν τους ηθοποιούς που υποδύονται τους βασικούς ρόλους και τους κύριους συντελεστές (Οργάνωση/διεύθυνση παραγωγής, συγγραφική ομάδα, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, ενδυματολογία, διεύθυνση φωτογραφίας, μοντάζ, μουσική επιμέλεια, σύνθεση). Δεν αναγράφουν απλώς τα ονόματα των ηθοποιών (όπως συμβαίνει στις περισσότερες σειρές και σήριαλ) αλλά δείχνουν και την εικόνα τους, πολλές φορές αναφέροντας και το όνομα του ρόλου, τον οποίο ερμηνεύουν.

Αντίθετα, οι τίτλοι αρχής των βρετανικών κοινοτικών σαπουνόπερων (“Coronation Street”, “Brookside”, “East-enders” κ.α.) και των αμερικάνικων σαπουνόπερων της ζώνης υψηλής τηλεθέασης (“Dallas”, “Dynasty” κ.α.) τοποθετούν το κοινό πρώτα απ’ όλα στον τόπο που διαδραματίζονται τα γεγονότα.

Και στις δύο περιπτώσεις οι τίτλοι αρχής έχουν ως στόχο να προϊδεάσουν το κοινό για το είδος του δράματος που πρόκειται να ακολουθήσει. Συμπληρωματικό ρόλο ως προς την κατεύθυνση αυτή έπαιζαν μέχρι πρόσφατα στην ελληνική παραγωγή και οι στίχοι του τραγουδιού των τίτλων που γράφονταν γι’ αυτόν ακριβώς τον σκοπό. Πλέον, οι στίχοι έχουν εκλείψει από τις περισσότερες ελληνικές σαπουνόπερες, αλλά οι συνθέσεις εξακολουθούν να είναι ιδιαίτερα επιβλητικές και δραματικές.

Οι τίτλοι τέλους των ελληνικών σαπουνόπερων αναφέρουν τους υπόλοιπους συνεργάτες (τεχνικούς και βοηθούς των βασικών συντελεστών) καθώς και τα καταστήματα ή τις εταιρίες που προσφέρουν τα έπιπλα, τα φροντιστήρια, τα ρούχα κι ό,τι άλλο χρειάζεται μία παραγωγή. Κατά τη διάρκεια των τίτλων τέλους, συνήθως επαναλαμβάνεται το μουσικό θέμα των τίτλων αρχής.

4.8 Το μοντάζ

Όπως έχει ειπωθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο¹⁷⁰ το μοντάζ των σκηνών της σαπουνόπερας γίνεται κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Στη διαδικασία της μετά-παραγωγής (post-production) απλώς ξεδιαλώνεται το ωφέλιμο κομμάτι κάθε σκηνής (κόβονται οι κλακέτες, οι εντολές του σκηνοθέτη κλπ) και ενώνονται οι σκηνές μεταξύ

¹⁷⁰ Κεφάλαιο 4.4.1. Η Τήλε-σκηνοθεσία.

τους. Επιπλέον, προστίθενται οι τίτλοι αρχής και τέλους, τα γενικά, μεταβατικά πλάνα που υποδεικνύουν τον χρόνο και τον τόπο και κάποιοι ήχοι «κονσέρβας» (ήχοι τηλεφώνων, κουδούνια, βροχή κλπ). Μόλις ολοκληρωθεί η διαδικασία του μοντάζ ο/η μουσικός επιμελητής/επιμελήτρια επιλέγει τις μουσικές και ακολουθεί το μιξάζ.¹⁷¹

Το μοντάζ διαδραματίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα όλων των οπτικοακουστικών έργων, αφού καθορίζει τον ρυθμό τους. Τα τελευταία χρόνια έχουν συντελεστεί μεγάλες αλλαγές αναφορικά με τον ρυθμό των επεισοδίων της ελληνικής σαπουνόπερας. Στη «Λάμψη» κάθε επεισόδιο αποτελούνταν από περίπου δώδεκα σκηνές ενώ ένα σύγχρονο επεισόδιο σαπουνόπερας αποτελείται από τουλάχιστον τριάντα, πολύ πιο σύντομες¹⁷². Παρόμοια, οι εναλλαγές των πλάνων σε κάθε σκηνή έχουν υπερδιπλασιαστεί, περιορίζοντας τη διάρκεια τους.

¹⁷¹ Το μοντάζ του ήχου κάποιου οπτικοακουστικού έργου.

¹⁷² Γιάννης Βασιλειάδης, σκηνοθέτης («Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», ANTI κ.α.)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Οι επιδράσεις της σαπουνόπερας στο κοινό

5.1 Η ποιοτική έρευνα

Οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας (συμμετοχική ή μη παρατήρηση, συνέντευξη σε βάθος, ομάδες εστίασης, έρευνα δράσης, ανάλυση περιεχομένου, μελέτη περίπτωσης, αρχειακή έρευνα, ιστορική- συγκριτική μέθοδος, βιογραφική μέθοδος), αναπτύχθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα κυρίως στους επιστημονικούς τομείς της ψυχολογίας, της ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας. Στα τέλη του 1920 δύο μέλη της Κοινωνιολογικής σχολής του Σικάγο (W. Thomas, Ern. Burgess, R. Park) οι H. Blummer και Ph. Hauser δοκίμασαν για πρώτη φορά τη μέθοδο της συνέντευξης σε βάθος στη μελέτη της επικοινωνίας, διερευνώντας τις επιδράσεις των βίαιων ταινιών σε παιδιά και νέους. Με τη μετανάστευση στις Ε.Π.Α. των μελών της σχολής της Φρανκφούρτης (H. Marcuse, M. Horkheimer, Th. Adorno, J. Habermas) δόθηκε στη ποιοτική έρευνα μία νέα κριτική θεώρηση που συνέβαλε στην κατεξοχήν χρήση της στην επικοινωνιακή έρευνα από τον Lazarsfeld και τους συνεργάτες του (Τσουρβάκας, 2000: 48-52).

Από το 1930 και για τις επόμενες τέσσερις δεκαετίες παρατηρείται μια θετικιστική στροφή στις κοινωνικές επιστήμες σε μία απόπειρα να εξηγηθεί η κοινωνική πραγματικότητα ως αντικειμενική και να διατυπωθούν θεωρητικές γενικεύσεις αναφορικά με τα κοινωνικά και επικοινωνιακά φαινόμενα.

Παρόλο που οι αξιώσεις για γενίκευση στην ποιοτική έρευνα παρουσιάζονται ως περιορισμένες, καινούριες θεωρήσεις σχετικά με την μελέτη των επικοινωνιακών και κοινωνικών φαινομένων όπως αυτή της μεθοδολογικής ανάλυσης συγκυριακών καταστάσεων (methodological situationalism) (Cetina in Newcomb, 1994: 375), που εστιάζουν στην ανάλυση μικρό- διεργασιών ως τον μόνο τρόπο αναπαραγωγής μακρο-δομών (macro- structures, Morley, 1992: 19), υποστηρίζουν ότι μέσω της συγκριτικής ανάλυσης των δεδομένων της ποιοτικής έρευνας είναι δυνατό να μελετηθεί πιο σφαιρικά η διάσταση ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο το κοινό εκλαμβάνει τα τηλεοπτικά

προγράμματα και τον τρόπο, που αυτό απεικονίζεται στις ποσοστιαίες έρευνες της τηλεοπτικής βιομηχανίας.

Όπως αναφέρει ο Θεόδωρος Ιωσηφίδης στη μελέτη του για την ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στη κοινωνική έρευνα στόχος της δεν είναι η γενίκευση, αλλά η αναζήτηση κοινωνικών «τάσεων» ή η αποκάλυψη κρυμμένων δομών και σχέσεων (Ιωσηφίδης, 2003: 21).

Αν και σύμφωνα με τον McQuail οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας κοινού είναι συνήθως προδιατεθειμένες υπέρ του κοινού (1997: 23), με την έννοια ότι οι ποσοτικές μέθοδοι (στατιστικές μελέτες, πειράματα) φαίνεται να επιβεβαιώνουν και να εξυπηρετούν την αντίληψη του τηλεοπτικού κοινού ως μία ομάδας καταναλωτών, σκοπός αυτής της διατριβής δεν είναι να επιβεβαιώσει ή να διαψεύσει κάποια προκαθορισμένη υπόθεση για τις επιδράσεις των σαπουνόπερων και της τηλεόρασης ως μέσου στους τηλεθεατές/ τριες του, αλλά να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους το είδος εκλαμβάνεται από το κοινό του. Να ασχοληθεί δηλαδή με την «παραγωγή» ποιοτικών παρά με την ανάλυση ποσοτικών δεδομένων¹⁷³. Άλλωστε, αυτή η ίδια η πληθώρα ποσοτικών πληροφοριών που είναι διαθέσιμες από προηγούμενες έρευνες σχετικά με το ποιοι, πόσο, που και πότε παρακολουθούν σαπουνόπερες είναι που αφήνει το περιθώριο στη συγκεκριμένη μελέτη να ασχοληθεί με το πώς και το γιατί.

Στη διάρκεια της διεξαγωγής της έγινε χρήση δύο από τις συνηθέστερες μεθόδους ποιοτικής έρευνας: η συμμετοχική παρατήρηση και η ημί- δομημένη συνέντευξη σε βάθος.

5.1.1 Συμμετοχική παρατήρηση

Ο Denzin ορίζει τη συμμετοχική παρατήρηση ως μία στρατηγική πεδίου (field) που συνδυάζει ταυτόχρονα την ανάλυση περιεχομένου, τη συνέντευξη των ερωτηθέντων και

¹⁷³ Ο όρος παραγωγή χρησιμοποιείται στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας αντί του όρου συλλογή, συμπεριλαμβάνοντας και το ρόλο του/ της ερευνητή/τριας στη διαδικασία δημιουργίας δεδομένων. Σύμφωνα με τη Jennifer Mason τα δεδομένα στις περισσότερες ποιοτικές μεθόδους παράγονται μέσω της διάδρασης, γιατί η πηγή δεδομένων είναι είτε τα υποκείμενα της εκάστοτε μελέτης, είτε αυτή καθεαυτή η διάδραση.

των πληροφοριοδοτών, την άμεση συμμετοχή και παρατήρηση και την ενδοσκόπηση (Denzin, 1989b: 17-18).

Είναι λοιπόν σχεδόν κοινώς αποδεκτό ότι η άμεση παρατήρηση αποτελεί μία ιδιαίτερα σημαντική κατηγορία, η οποία είναι δυνατό να περιλαμβάνει, με την εξαίρεση της μελέτης ντοκουμέντων, τις περισσότερες τεχνικές των κοινωνικών επιστημών (Grawitz, 2006: 18).

Εξίσου όμως κοινή παραδοχή, τόσο των συγγραφέων επιστημονικών συγγραμμάτων, που καταγίνονται με τις διάφορες μεθόδους κοινωνικής έρευνας, όσο και των ίδιων των ερευνητών/τριών, αποτελούν τα διάφορα δεοντολογικά και ηθικά ζητήματα αλλά και τα ζητήματα εγκυρότητας που εγείρονται από τη συγκεκριμένη μέθοδο παραγωγής πληροφοριών και αφορούν κυρίως στο ρόλο και τον βαθμό εμπλοκής του/ της παρατηρητή/τριας.

Ο ρόλος ενός/ μίας ερευνητή/τριας είναι πιθανό να ποικίλει αναφορικά με το βαθμό συμμετοχής του/ της στην παρατήρηση από πλήρως συμμετέχων/ουσα και συμμετέχων/ουσα ως παρατηρητής/τρια έως πλήρως παρατηρητής/τρια (Jorzensen, 1989: 55-67), (Ιωσηφίδης, 2003: 50-58) (Robson, 2002: 371-379) (Curry, Jiobu, Schwirian, 1997: 19-20).

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης, η προσθήκη από τον Robson (2002: 378) μίας ακόμη υποκατηγορίας, αυτής του περιθωριακού συμμετέχοντος. Πρόκειται στην ουσία για ένα ρόλο λιγότερο ενεργό αλλά πλήρως αποδεκτό εξαιτίας κυρίως του ίδιου του ερευνητικού πεδίου, που επιλέγεται. Ο περιθωριακός ερευνητής γίνεται συνήθως μέλος ενός ακροατηρίου, θεατής ενός δημοσίου θεάματος ή επιβάτης κάποιου μέσου μαζικής μεταφοράς, ίσως ακόμη και αποκρύπτοντας την ιδιότητα του ως παρατηρητή- ερευνητή.

Ανάλογα με την απόκρυψη ή μη της ταυτότητας του παρατηρητή, οι στρατηγικές πρόσβασης στη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης διακρίνονται σε φανερές (overt) και κρυφές (covert) ενώ με βάση την ευκολία πρόσβασης και τον βαθμό πληροφόρησης στο εκάστοτε ερευνητικό πεδίο, τα πεδία διαχωρίζονται σε «ανοιχτά» και «κλειστά» και «ορατά» ή «αόρατα» αντίστοιχα. (Jorgensen, 1989: 21, 42-44), (Ιωσηφίδης, 2003: 55).

Οι τύποι συμμετοχικής παρατήρησης μπορούν επιπρόσθετα να διαφέρουν ανάλογα με το βαθμό προ- δόμησης ή μη και της αυστηρότητας καταγραφής των

δεδομένων της παρατήρησης. Έτσι γίνεται λόγος για ελεγχόμενη (Ιωσηφίδης, 2003: 52) ή αλλιώς τυπική (Robson, 2002: 372) ή αντίστοιχα για μη ελεγχόμενη ή άτυπη συμμετοχική παρατήρηση. Στην περίπτωση της τυπικής (δομημένης) παρατήρησης μπορεί να γίνει ακόμη και χρήση ποσοτικών μεθόδων καταγραφής, όπως διάφοροι κατάλογοι ελέγχου και προσχέδια κωδικοποίησης, ενώ στην περίπτωση της άτυπης ένας/μία ερευνητής/τρια μπορεί ακόμη και να μη κρατά καθόλου σημειώσεις όσο βρίσκεται στο πεδίο.

Παρόλα αυτά ο ρόλος του/της ερευνητή/τριας στη διαμόρφωση των αποτελεσμάτων μίας έρευνας δεν σχετίζεται απλά με το βαθμό συμμετοχής του/ της στην παρατήρηση αλλά και με τον ίδιο τον κοινωνικό του/της ρόλο. Το φύλο, η ηλικία, η εμφάνιση, η καταγωγή, το μορφωτικό επίπεδο και ποικίλοι άλλοι παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν, μέσω της διάδρασης, την παραγωγή των πληροφοριών. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Jorgensen (1989: 57) ο ρόλος του ερευνητή δεν είναι ποτέ ένας φυσικός ρόλος.

Στην συγκεκριμένη εργασία έγινε χρήση της προσέγγισης της ημί-δομημένης συμμετοχής ως παρατήρησης, κατά τη διάρκεια της οποίας ήταν φανερός ο ρόλος μου ως συμμετέχουσας παρατηρήτριας και προσβάσιμα τα αποτελέσματα της έρευνας στην ομάδα της μελέτης, διότι η συγκεκριμένη προσέγγιση κρίθηκε ως η περισσότερο ενδεδειγμένη (για δεοντολογικούς και πρακτικούς λόγους) για ένα αόρατο αλλά και ταυτόχρονα κλειστό πεδίο, όπως αυτό της παρακολούθησης σαπουνόπερων.

Η επιλογή της μεθόδου αυτής, ως πρωταρχικής και βασικής για την διερεύνηση των επιδράσεων των σαπουνόπερων στο ελληνικό κοινό, δεν έγινε παρακάμπτοντας τον κίνδυνο για μια πιθανή επίδραση της ίδιας της μεθόδου στα αποτελέσματα της έρευνας, αλλά λαμβάνοντας υπόψη αυτή την ίδια την ιδιαιτερότητα της, στην παραγωγή και ανάλυση των αποτελεσμάτων.

Άλλωστε, σύμφωνα με τους Hammersley και Atkinson όλα τα είδη των κοινωνικών (ανθρωποκεντρικών) ερευνών εμπεριέχουν τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης, με την έννοια της αντανάκλασης της συμμετοχής στον κοινωνικό κόσμο, με οποιαδήποτε ρόλο, στα προϊόντα της έρευνας (in Ang, 1996: 45). Ανεξάρτητα λοιπόν από την χρήση ποιοτικών ή ποσοτικών συμμετοχικών ή μη μεθόδων είναι σε όλες τις

περιπτώσεις απαραίτητο να συμπεριληφθεί στην ανάλυση των αποτελεσμάτων αυτό που ο Fiske ονομάζει «αυτοεθνογραφία» (autoethnography) (in Newcomb, 1994: 418).

Η συμμετοχική παρατήρηση θεωρήθηκε ως η καταλληλότερη στη μελέτη των καθημερινών τηλεοπτικών δραματικών σήριαλ, πρωταρχικά λόγω της επικοινωνιακής αμεσότητας, που την χαρακτηρίζει. Μίας αμεσότητας -όπως αποδείχθηκε- πολύ διαφορετικής από αυτή της συνέντευξης (που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία συμπληρωματικά) αφού αντί να ρωτήσεις τους ανθρώπους πως αισθάνονται ή τι σκέφτονται για τους ήρωες και τις ιστορίες ή για το βαθμό προσήλωσης και ταύτισής τους, απλώς τους ακούς και τους παρατηρείς κατά την διάρκεια της παρακολούθησης. Έτσι αποφεύγεται το σχεδόν ασυνείδητο «φιλτράρισμα» των πληροφοριών, όταν κάποιος/α μπαίνει στο ρόλο του συνεντευξιζόμενου/ης καθώς και η συνειδητή μεροληψία της κοινωνικά επιθυμητής απόκρισης.

Επιπλέον, είναι μια τεχνική λιγότερο τεχνητή τόσο με την έννοια της εσωτερικής οπτικής που υπερτονίζει ο Spradley (1980: 56-57) και της εξερεύνησης της καθημερινότητας, που αναλύει ο Jorgensen (1989: 14-16) όσο και με αυτή της εξέτασης της πραγματικής ζωής στον «πραγματικό κόσμο» για την οποία κάνει λόγο ο Robson (2002: 269).

Πράγματι, ο ρόλος του συμμετέχοντος είναι πολύ πιο φυσικός από αυτόν του απλού παρατηρητή ή όπως αναφέρει η Marlaine de Laine (2000: 16-18) είναι διαφορετικό να είσαι μαζί με έναν άνθρωπο παρά απλώς να τον κοιτάς.

Στην περίπτωση των καθημερινών σήριαλ η παρακολούθηση με παρέα εκλαμβάνεται, ως επί το πλείστον, ως μια φυσική διαδικασία στη διάρκεια της οποίας έχει κανείς την ευκαιρία να παρακολουθήσει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο συγκεκριμένο είδος μυθοπλασίας και το κοινό, στο εκάστοτε μέσο και το κοινό (παρακολουθούσαμε επεισόδια τόσο στην τηλεόραση όσο και στο διαδίκτυο) όσο και ανάμεσα στο σύνολο των θεατών/τριών που μοιράζονται την ίδια εμπειρία θέασης (πολλές φορές παρακολουθούσα μαζί με μια ολόκληρη οικογένεια, ζευγάρια, συναδέλφους, φίλες κλπ.)

Παρότι πρόκειται για μία μέθοδο εξαιρετικά χρονοβόρα και αρκετά δαπανηρή, με υψηλό βαθμό δυσκολίας πρόσβασης, αποδείχθηκε στην συγκεκριμένη έρευνα πολύ παραγωγική αναφορικά με την πυκνότητα και την ποιότητα των δεδομένων που

συγκεντρώθηκαν, σε βαθμό τέτοιο που μεγάλο μέρος των θεμάτων που είχα σκοπό να συζητηθούν έπειτα από την θέαση του επεισοδίου είχαν καλυφθεί κατά τη διάρκειά του.

5.1.2 Συνέντευξη σε βάθος

Όπως όλες οι «πρόσωπο με πρόσωπο» (Knight, 2002:49) πρακτικές έρευνας έτσι και η συνέντευξη παράγει παράλληλα με τις πληροφορίες, που συγκεντρώνονται από τη συζήτηση, στοιχεία εξωλεκτικής επικοινωνίας καθώς και δεδομένα επικοινωνιακής διάδρασης.

Οι μη τυποποιημένες συνεντεύξεις σε βάθος αναπτύχθηκαν από τον Merton και τον Kendal (1946) για την έρευνα των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Μετά το τέλος της παρουσίασης κάποιου μαζικού επικοινωνιακού ερεθίσματος, (ενός κινηματογραφικού έργου, μίας ραδιοφωνικής εκπομπής κλπ.) επιχειρούσαν μέσω ενός «οδηγού» με ερωτήματα να προσδιορίσουν τις υποκειμενικές επιδράσεις των «αντικειμενικών» μηνυμάτων του έργου στο κοινό. Τα ερωτήματα που έθεταν ήταν μη κατευθυντικά, ανοιχτά, εστιασμένα στη θέαση ή την ακρόαση του υπό μελέτη περιεχομένου και είχαν ως στόχο την σε βάθος διερεύνηση των αντιλήψεων του κάθε υποκειμένου (Flick, 1998: 77).

Η συνέντευξη σε βάθος συναντάται σήμερα κυρίως στις ποιοτικές κοινωνικές έρευνες και αποτελεί μία ανοιχτή διερευνητική συνομιλία (Τσουρβάκας, 1997: 117). Πρόκειται για ένα ποιοτικό είδος ημί-δομημένης ή καθόλου δομημένης συνέντευξης, που βασίζεται σ' ένα πιο ευέλικτο προσχέδιο ερωτημάτων και σε αντίθεση με το ερωτηματολόγιο και τις αυστηρά δομημένες συνεντεύξεις, χαρακτηρίζεται από μία προσαρμοστικότητα κατά την διεξαγωγή της.

Μολονότι η συνέντευξη σε βάθος χρησιμοποιήθηκε στη παρούσα μελέτη ως μία μέθοδος συμπληρωματική σε αυτή της συμμετοχικής παρακολούθησης επεισοδίων σαπουνόπερας με πιστούς/ες θεατές/τριες του είδους, δεν υποβαθμίζεται η σημασία της τεχνικής στην εμβάθυνση, την επεξήγηση, τη διευκρίνιση και την ανάλυση των πληροφοριών της πρώτης μεθόδου, αλλά και της καθεαυτού παραγωγής νέων δεδομένων.

Στόχος αυτών των συνεντεύξεων δεν ήταν η επιβεβαίωση κάποιας υπόθεσης για τις πιθανές επιδράσεις των σαπουνόπερων στις διάφορες «κατηγορίες» κοινού αλλά η

επίτευξη, μέσω της διάδρασης, εξαγωγής κάποιων ολοκληρωμένων συμπερασμάτων για την τυχόν επιρροή του είδους σε καθένα άτομο σε συνάρτηση με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του, καθώς και η διασταύρωση ή μη των πληροφοριών που είχαν συλλεχθεί στη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης.

Το προσχέδιο των ερωτημάτων επικεντρωνόταν σε κάποια βασικά ζητήματα προς διερεύνηση. Πιο συγκεκριμένα:

- Στη σχέση του κοινού με τις σαπουνόπερες
- Στη χρήση της σαπουνόπερας ως μέσου κοινωνικοποίησης
- Στις παρά- κοινωνικές σχέσεις του κοινού με τους/ τις ήρωες/ ίδες
- Στη ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες
- Στη ταύτιση του κοινού με τις ιστορίες
- Στη σχέση της σαπουνόπερας με την πραγματικότητα
- Στο είδος της ικανοποίησης του κοινού της σαπουνόπερας

Καθεμία από αυτές τις θεματικές ενότητες περιλάμβανε μια σειρά από σχετικές ερωτήσεις που θέτονταν ή όχι στους/στις συνεντευξιαζόμενους/νες, ανάλογα με τα ευρήματα της μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης και τον βαθμό στον οποίο καλύπτονταν στον ειρμό της συζήτησης.

Ερωτήσεις

- 1. Με ποια αφορμή ξεκινήσατε να παρακολουθείτε το συγκεκριμένο σήριαλ;*
- 2. Πόσο συχνά παρακολουθείτε;*
- 3. Ποια άλλα τηλεοπτικά προγράμματα παρακολουθείτε με συνέπεια;*
- 4. Είναι η παρακολούθηση μέρος του καθημερινού σας προγράμματος;*
- 5. Έχει τύχει όσο παρακολουθείτε να αναπτύσσετε παράλληλες δραστηριότητες;*
- 6. Τι ρόλο παίζει στην καθημερινότητά σας η παρακολούθηση τέτοιου είδους σήριαλ;*
- 7. Πως αισθανθήκατε όταν σταμάτησε η προβολή κάποιου καθημερινού ή όταν καταργήθηκε κάποιος ρόλος ή αντικαταστάθηκε κάποιος/α ηθοποιός;*
- 8. Παρακολουθείτε μόνος/η ή με κάποιο άλλο πρόσωπο μέσα στην οικογένεια; Αν ναι, με ποιους/ες;*
- 9. Έχει τύχει να παρακολουθήσετε σε κάποιον άλλο χώρο εκτός από το σπίτι σας; Αν ναι σε ποιον/ ποιους;*

10. Όταν χάνετε κάποιο επεισόδιο ενημερώνεστε; Αν ναι, από ποιον/ ποια; Αν όχι, πως μαθαίνετε τις εξελίξεις;
11. Συζητάτε τις εξελίξεις του συγκεκριμένου σήριαλ με κάποιον/α ή κάποιους/ες;
12. Έχει τύχει κάποια ιστορία ή κάποιος χαρακτήρας του σήριαλ να αποτελέσει έναυσμα για μια γενικότερη συζήτηση πάνω στο θέμα;
13. Ενημερώνεστε για τις μελλοντικές εξελίξεις του σήριαλ από έντυπα, την τηλεόραση, το ραδιόφωνο ή το διαδίκτυο;
14. Ποιος/α είναι ο αγαπημένος/η σας ήρωας/ίδα; Γιατί;
15. Ποιον/α αντιπαθείτε περισσότερο και γιατί;
16. Σας θυμίζει κάποιος/α ήρωας/ ίδα τον εαυτό σας ή κάποιο άλλο άτομο από το στενό και ευρύ κοινωνικό σας περιβάλλον; Ποιος/ ποια και γιατί;
17. Με ποιους/ες ήρωες/ ίδες θα κάνατε παρέα και με ποιους/ες όχι και γιατί;
18. Θα θέλατε να μοιάσετε εμφανισιακά σε κάποιον/α ήρωα/ ίδα;
19. Θεωρείτε κάποιους ήρωες/ ίδες πρότυπα; Ποιους/ ποιες και γιατί;
20. Παραδειγματίζεστε από κάποιους/ες ήρωες/ ίδες σε κάτι που αφορά στη δική σας ζωή;
21. Θεωρείτε ότι οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους έχουν σχέση με τους χαρακτήρες που υποδύονται;
22. Γνωρίζετε τα ονόματά τους ή κάποια άλλα στοιχεία για την επαγγελματική ή την προσωπική τους ζωή;
23. Ποια ιστορία είναι η αγαπημένη σας και ποια η λιγότερο αγαπημένη σας; Γιατί;
24. Έχουν συμβεί σε σας ή σε κάποιους γνωστούς σας παρόμοιες καταστάσεις με αυτές που διαδραματίζονται στο σήριαλ;
25. Θεωρείται τις καταστάσεις που διαδραματίζονται στο συγκεκριμένο σήριαλ βγαλμένες από τη ζωή; Δικαιολογείστε την άποψή σας.
28. Σε τι, κατά την γνώμη σας, διαφέρουν τα καθημερινά από τα εβδομαδιαία σήριαλ;
29. Ποια η γνώμη σας για την ποιότητα αυτών των προγραμμάτων;
30. Για ποιο λόγο παρακολουθείτε καθημερινά σήριαλ;
31. Θα επιτρέπατε σε κάποιο παιδί να παρακολουθήσει το συγκεκριμένο πρόγραμμα; Δικαιολογείστε την άποψή σας.

5.2 Η επιλογή του δείγματος

Ο όρος δείγμα κατά την εκπόνηση μιας έρευνας αναφέρεται στο σύνολο των πληροφοριοδοτών/τριών (ή του/ της πληροφοριοδότη/τρια στις έρευνες περίπτωσης), που επιλέγονται από τον/την ερευνητή/τρια να ερωτηθούν σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα. Η επιλογή του δείγματος εξαρτάται τόσο από το ιδιαίτερο πεδίο κάθε μελέτης όσο και από τη φύση του επιδιωκόμενου στόχου ακρίβειας και γενίκευσης (Grawitz, 2004: 88), (Knight, 2002: 119), δηλαδή αντιπροσωπευτικότητας. Κι ενώ είναι γνωστή η διαφωνία ανάμεσα στις στατιστικές υπηρεσίες και τα ινστιτούτα μελέτης της κοινής γνώμης αλλά και τους/τις θεωρητικούς επιστήμονες σχετικά με την χρήση πιθανοκρατικών ή σκόπιμων μεθόδων δειγματοληψίας, είναι κοινώς παραδεκτό ότι καμία μέθοδος δεν είναι δυνατό να εξασφαλίζει, με επιστημονικά κριτήρια, την πλήρη αντιπροσωπευτικότητα οποιουδήποτε δείγματος –ανεξαρτήτως μεγέθους- στο σύνολο του πληθυσμού (Flick, 1998: 65), (Grawitz, 2004: 87), (Robson, 2002: 272), (Knight, 2002: 120), (Mason, 2008: 213).

Οι πιθανοκρατικές στρατηγικές καθορισμού δείγματος, που διακρίνονται σε αυτές της απλής τυχαίας δειγματοληψίας, της συστηματικής δειγματοληψίας, της δειγματοληψίας συστάδων και της πολυσταδιακής δειγματοληψίας (Knight, 2002: 122), (Robson, 2002: 310-16), (Grawitz, 2004: 79-87) διέπονται από μία επιστημονική λογική που βασίζεται στους νόμους των πιθανοτήτων και της στατιστικής και θεωρούνται ως οι καταλληλότερες σε περίπτωση που ο επιδιωκόμενος στόχος είναι η γενίκευση, εξαιτίας της ακρίβειας του καθορισμού του τυχαίου σφάλματος αλλά και της απόδειξης του γεγονότος ότι η ίδια η φύση του τυχαίου παρουσιάζει κανονικότητες.

Κι ενώ υποτίθεται πως οι προαναφερθείσες στρατηγικές εξασφαλίζουν διευρυμένες δυνατότητες γενίκευσης, οι περιπτώσεις λάθους δεν περιορίζονται στην δυνατότητα επαρκούς αντιπροσώπευσης του δείγματος στον γενικό πληθυσμό αλλά επίσης στη λάθος διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων ή στη λάθος ανάλυση των αποτελεσμάτων αλλά και σύμφωνα με τον Robson (2002: 272) στη λανθασμένη απόπειρα πολλών θεωρητικών να γενικεύσουν αυτά που λένε οι άνθρωποι σε σχέση με αυτά που κάνουν στην πραγματικότητα.

Από την άλλη μεριά, στις μη πιθανοκρατικές ή σκόπιμες μεθόδους δειγματοληψίας, που περιλαμβάνουν τη δειγματοληψία ποσοτώσεων (εμπειρική

μέθοδος), τη δειγματοληψία διαστάσεων, ευκολίας, χιονοστιβάδας και τη θεωρητική δειγματοληψία (Knight, 2002: 122),),(Robson, 2002: 310-16), (Grawitz, 2004: 79-87), το δείγμα επιλέγεται βάση ορισμένων κριτηρίων, που ορίζονται από τους/τις ίδιους/ες τους/τις ερευνητές/τριες εμπειρικά ή για πρακτικούς λόγους.

Στις πρώτες τρεις κατηγορίες η έννοια της αντιπροσωπευτικότητας προσεγγίζεται σε σχέση με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ή ιδιότητες των μονάδων του δείγματος (φύλο, ηλικία, εθνικότητα, θρησκευτικές πεποιθήσεις, εισόδημα κ.α.), τα οποία επιλέγονται βάση εμπειρικού συλλογισμού και με γνώμονα την αντίληψη ότι οι διάφορες μεταβλητές, που συνδέονται με καθένα άτομο, δεν είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους (Grawitz, 2004: 79).

Στην περίπτωση, ωστόσο, των στρατηγικών της χιονοστιβάδας και της θεωρητικής δειγματοληψίας η ομάδα πληροφοριοδοτών/τριων επιλέγεται περισσότερο σύμφωνα με την κρίση του/της ερευνητή/τριας σε σχέση με την καταλληλότητά τους στο εκάστοτε ερευνητικό πεδίο παρά με κριτήριο την αντιπροσωπευτικότητά τους ως προς τον γενικό πληθυσμό (Flick, 1998: 65). Οι δύο αυτές στρατηγικές επιλογής δείγματος χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον σε έρευνες που ακολουθούν ποιοτικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις και τα ερευνητικά τους ερωτήματα εστιάζονται στη διερεύνηση υποκειμενικών διεργασιών.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη την ιδιαιτερότητα των ερευνητικών ερωτημάτων της παρούσας διατριβής, τις μεθόδους που επιλέχθηκαν για την διεξαγωγή της αλλά και τον επιδιωκόμενο στόχο αναφορικά με το είδος και το ύφος της παραγωγής δεδομένων, κρίθηκε αναγκαία η χρήση μίας μη πιθανοκρατικής στρατηγικής δειγματοληψίας και συγκεκριμένα αυτή της θεωρητικής δειγματοληψίας, τόσο γιατί στόχος της έρευνας είναι η ανάπτυξη θεωρητικών υποθέσεων για τις ενδεχόμενες επιδράσεις των σαπουνόπερων στο κοινό, όσο και για πρακτικούς λόγους που προέκυψαν από την επιλογή της χρήσης των μεθόδων της συμμετοχικής παρατήρησης και των συνεντεύξεων σε βάθος ως καταλληλότερων για την μελέτη της επιρροής του είδους στο κοινό του.

Η θεωρητική δειγματοληψία, που αναπτύχθηκε από τους Glaser και Strauss στη μελέτη τους “The discovery of Grounded Theory” (1967) έπειτα από τη συνεργασία τους σε μια έρευνα για τον θάνατο στο νοσοκομείο (Awareness of Dying, 1965), ορίζεται ως μία διαδικασία που αφορά στην επιλογή ομάδων ή κατηγοριών προς μελέτη με κριτήριο

τη σχετικότητά τους με τα ερευνητικά ερωτήματα, τη θεωρητική προσέγγιση και το αναλυτικό πλαίσιο, την αναλυτική πρακτική και κυρίως την εξήγηση που οι ερευνητές/τριες αναπτύσσουν (Mason, 2008: 205). Στην κατηγορία αυτή το τελικό δείγμα είναι δυνατό να καθοριστεί κατά της διάρκεια της συλλογής και ερμηνείας των δεδομένων παρά πριν τη διεξαγωγή της έρευνας όπως συμβαίνει στις άλλες μεθόδους, όταν ο/η μελετητής/τρια αξιολογεί τα ευρήματα σε σχέση με τις μονάδες έρευνας (Flick, 1998: 68).

Οι πιθανοκρατικές μέθοδοι δειγματοληψίας παρόλο που διακρίνονται για την εγκυρότητά τους και την εξωτερική αξιοπιστία τους (Grawitz, 2004: 82), (Knight, 2002: 123), αφού μελετούν μεγάλα δείγματα με στατιστική ακρίβεια, απορρίφθηκαν, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, από τα πρώτα στάδια αυτής της εργασίας εξαιτίας της αδυναμίας καθορισμού των επιδράσεων των σαπουνόπερων στο κοινό σε ένα τυχαίο δείγμα πληθυσμού, του οποίου μέρος δεν παρακολουθεί σαπουνόπερες, κι έπειτα διότι επιχειρείται να ερευνηθούν επιδράσεις και όχι προτιμήσεις, στάσεις και πρακτικές που να μπορούν να αξιολογηθούν με ποσοτικά κριτήρια.

Όσο αφορά στη τακτική δειγματοληψίας των ποσοτώσεων (και τις παρόμοιας λογικής τακτικές των διαστάσεων και της ευκολίας), που αν και χωρίς καμία επιστημονική ακρίβεια, έχει αποδειχθεί εμπειρικά ότι δίνει εξαιρετικά ικανοποιητικές ενδείξεις (Grawitz, 2004: 82) η εξωτερική της εγκυρότητα εξαρτάται όχι μόνο από το πόσο κανείς δέχεται ότι μία μονάδα (π.χ. μία γυναίκα, 45 ετών, πανεπιστημιακής εκπαίδευσης) είναι δυνατό να αντιπροσωπεύει κατά κάποιο τρόπο όλες τις μονάδες αυτού του είδους (Mason, 2008: 213) αλλά και από το πόσο είναι εφικτό να διαμορφωθούν ειδικές κατηγορίες μονάδων όταν γίνεται λόγος «για ανθρώπινο δείγμα».

Η επιλογή του δείγματος στη συγκεκριμένη μελέτη έγινε περισσότερο, λαμβάνοντας υπόψη τη μεταβλητή της καθημερινής παρακολούθησης σαπουνόπερων παρά με βάση τη δυνατότητα αντιπροσώπευσης του γενικού πληθυσμού μέσω αυτής της ομάδας μελέτης χωρίς φυσικά να εννοείται ότι δεν επιδιώχθηκε η μέγιστη ποικιλομορφία του δείγματος περιλαμβάνοντας τόσο τυπικές όσο και ακραίες περιπτώσεις αλλά και άτομα όλων των ηλικιών, των φύλων, των μορφωτικών επιπέδων, ακόμη και μειονότητες.

Όλα τα υποκείμενα της συγκεκριμένης μελέτης είναι γνωστοί (γείτονες, φίλοι, συγγενείς, συνάδελφοι) δικοί μου ή γνωστοί ατόμων από το στενό και ευρύ κοινωνικό μου περιβάλλον. Η επιλογή αυτή δεν έγινε για λόγους ευκολίας. Στα πρωταρχικά στάδια της έρευνας προσπάθησα να προσεγγίσω άτομα σε δημόσιους χώρους (οίκους ευγηρίας, νοσοκομεία, γυναικείες φυλακές, χώρους εργασίας με πρόσβαση σε τηλεόραση, επιβάτες πλοίων) έχοντας σκοπό να δημοσιεύσω και σε κάποιο τηλεοπτικό περιοδικό μία σχετική αγγελία. Πέρα από τη δυσπιστία και την απροθυμία των περισσότερων - η οποία ήταν αναμενόμενη- από πολύ νωρίς συνειδητοποίησα ότι ο κόσμος που τη στιγμή της άφιξής μου (ακόμη και μετά από δύο ή τρία ραντεβού) παρακολουθούσε τηλεόραση, σταματούσε να παρακολουθεί και ασχολούνταν μαζί μου, ακόμη και σε περιπτώσεις π.χ. ενός ΚΑΠΗ που τα παρευρισκόμενα άτομα ήταν πολύ πρόθυμα να βοηθήσουν. Το ίδιο πρόβλημα, βέβαια, αντιμετώπισα και σε ορισμένα σπίτια, τα οποία επισκέφτηκα συστημένη από κάποιους γνωστούς και θεωρούσαν αγένεια να μην μου μιλούν κατά τη διάρκεια του επεισοδίου, μια και ήμουν καλεσμένη τους. Αντιλήφθηκα, λοιπόν, μελετώντας τα πρώτα δεδομένα της έρευνας ότι το πιο πλούσιο και αβίαστο σχετικό υλικό συγκεντρωνόταν στις επισκέψεις σε σπίτια, που είχα επισκεφτεί και στο παρελθόν και σε εκείνα που υπήρχε μια σχετική οικειότητα (π.χ. συγγενείς φίλων μου, γείτονες), μια και η κοινή θέαση τηλεόρασης θεωρούνταν ως μια φυσική ασχολία αλλά και γιατί η ταυτότητά μου δεν οριζόταν ως αυτή της ερευνήτριας, αλλά ως αυτή π.χ. της φίλης της κόρης μου ή της κοπελιάς που μένει στον πρώτο.

Επιπλέον, θεωρήθηκε καταλληλότερο, αναφορικά με την παραγωγή δεδομένων η θέαση των επεισοδίων να γίνεται στο σπίτι ή στον φυσικό χώρο που παρακολουθείται η σαπουνόπερα μέσα στα πλαίσια της καθημερινότητας των θεατών / τριών. Παρόλο που το κομμάτι των συνεντεύξεων ήταν αρκετά εύκολο (αν και οι περισσότεροι/ες προτιμούσαν οι συνεντεύξεις να γίνονται τηλεφωνικά αρνούμενοι/ες πρόσβαση στον χώρο του σπιτιού τους) εντέλει αποφασίστηκε να μη χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα των συνεντεύξεων που δεν συνοδεύονταν από αυτά της συμμετοχικής παρατήρησης.

Το δείγμα αυτής της μελέτης αποτελείται από τριάντα άτομα (το αρχικό δείγμα περιλάμβανε τριάντα εννιά άτομα), είκοσι γυναίκες και δέκα άντρες, ηλικίας από δεκατεσσάρων έως ογδόντα ενός ετών, όλων των μορφωτικών επιπέδων, κυρίως μέσης και εργατικής τάξης, ανάμεσά τους δύο γυναίκες και ένας άνδρας βορειοηπειρωτικής

καταγωγής και μία γυναίκα βουλγαρικής καταγωγής. Η διεξαγωγή της έρευνας έλαβε χώρα τις τηλεοπτικές περιόδους, 2010-11 και 2011-12 στο κέντρο και τα προάστια της Αθήνας και στην Πρέβεζα (τόπος καταγωγής μου) και περιλάμβανε θέαση επεισοδίων των σαπουνόπερων «Τα Μυστικά της Εδέμ» και «Κλεμμένα Όνειρα» (Mega).

5.3 Η σχέση του κοινού με τις σαπουνόπερες

28/11/ 2011, 18: 12, Παλαιό Φάληρο, Οδοντοτεχνικό Εργαστήριο.

Η τηλεόραση είναι ανοιχτή, αλλά χαμηλωμένη. Ακούγεται έντονος ήχος από τροχό. Πρόκειται για το εργαστήριο που δούλευε πριν από επτά χρόνια ο σύζυγός μου. Το έχω επισκεφτεί δυο-τρεις φορές στο παρελθόν. Οι ιδιοκτήτες Ε.Ζ., 58 ετών, οδοντοτεχνίτρια και Δ.Ζ., σύζυγός της, 61 ετών, οδοντοτεχνίτης, με καλωσορίζουν παρατώντας τις δουλειές τους. Ο υπάλληλος Ν.Β., 31 ετών, με χαιρετάει αφοσιωμένος στο τρόχισμα μιας οδοντοστοιχίας. Η πρώτη ερώτηση που κάνω είναι πως παρακολουθούν το σήριαλ με τόσο θόρυβο και ο Δ.Ζ., που από ότι φάνηκε είναι και ο πιο φανατικός, σπεύδει να απαντήσει. *Α... ο Ν. το ξέρει ... επτά παρά δέκα κλείνουν τα μηχανήματα εδώ μέσα... γι' αυτό τα βιάζεται τώρα...* Αργότερα μου εξηγεί ότι κανονίζει το πρόγραμμα της δουλειάς έτσι ώστε να έχουν τελειώσει στις επτά- τουλάχιστον με όσες δουλειές δεν συμβαδίζουν με τη θέαση τηλεόρασης. Η γυναίκα του, από την άλλη, μου εκμυστηρεύεται ότι η ίδια το παρακολουθεί μόνο όποτε μπορεί, σε αντίθεση με τον σύζυγό της που τις περισσότερες φορές σταματάει τη δουλειά του, ενώ κάποιες φορές μάλιστα φεύγει και πηγαίνει στο σπίτι για να το δει -όπως λέει- με την ησυχία του και να φάει κάτι (το διαμέρισμα τους βρίσκεται δίπλα από το εργαστήριο). Η ίδια «προσπαθεί να μη το χάνει, συνήθως όμως μόνο ακούει ρίχνοντας καμία «κλεφτή ματιά στην τηλεόραση». Ο Ν.Β. σχολιάζει γελώντας την «πόρωση» του Δ.Ζ. με τα «Μυστικά της Εδέμ», παραδεχόμενος ότι αρχικά το άκουγε αναγκαστικά, αλλά τώρα το «συνήθισε». Μου λέει ακόμη ότι «έχει μπει στο τριπάκι» να του μεταφέρει τα σχόλια της μητέρας του για το σήριαλ (μένει ακόμη στο πατρικό του σπίτι), αλλά και πληροφορίες από σχετικά άρθρα που διαβάζει σε τηλεοπτικά περιοδικά.

Μέσα στα πρώτα δέκα λεπτά της επίσκεψής μου στο συγκεκριμένο εργαστήριο (ο μοναδικός εργασιακός χώρος που επισκέφτηκα) αποκαλύπτονται τέσσερις από τις

βασικότερες πτυχές της σχέσης του κοινού με τις σαπουνόπερες οι οποίες δεν έχουν να κάνουν με τις ιστορίες ή τους χαρακτήρες των προγραμμάτων αλλά με την καθημερινή ημερήσια προβολή τους και την ιδιαιτερότητα τους είδους : **ο ρόλος της συνήθειας στην παρακολούθηση τέτοιου είδους προγραμμάτων**, «*Στην αρχή το άκουγα αναγκαστικά, αλλά τώρα το συνήθισα*», ο οποίος εξετάζεται από πολλούς μεσολόγους και κριτικούς της τηλεόρασης και ως ενδεχόμενος εθισμός ή εξάρτηση (addiction), (Rosen in Gittlin, 1986: 42), (Dyer, 1987: 51), (Seiter in Newcomb, 1994: 388), (Brunsdon in Masterman, 1992: 86), (McQuail, 1997: 103), (Spence, 2005: 4) **η ενσωμάτωση της θέασης μέσα στο καθημερινό πρόγραμμα των τηλεθεατών/τριών**, «*εφτά παρά δέκα κλείνουν τα μηχανήματα εδώ μέσα...*» (ritualistic viewing), (Newcomb and Hirsch in Newcomb, 1994 in Newcomb: 506), (Brunsdon in Masterman, 1992: 85), (Livingstone, 1998: 57), (McQuail, 1997: 59), (Fiske, 1989:6), (Barwise and Ehrenberg, 1988: 55), (Modleski, 1994: 87), (Root, 1986: 47), (Ang, 1996: 127), (Anger, 1999: 129), **η ενοχική «απόλαυση»**, «*ρίχνω καμιά κλεφτή ματιά στην τηλεόραση*», (guilty pleasure), (Brunsdon, 1997: 26), (Geraghty, 2005:16¹⁷⁴), (Brown and Barwick, 1997: 7¹⁷⁵), (Root, 1986: 70), (McQuail, 1997: 105), (Rosen in Gittlin, 1986: 43-44), (Morley in Newcomb, 1994: 483), (Seiter, 1999:27) **και η χρήση της σαπουνόπερας ως μέσο κοινωνικοποίησης**, «*Του λέω κι εγώ ότι μαθαίνω από τη μάνα μου ή ότι διαβάζω σε κανένα περιοδικό*», (socialization), (Cantor, 1986: 38), (Rose in Gitlin, 1986: 46), (Dyer, 1987: 22-26), (Morley in Newcomb, 1994: 483), (Saenz in Newcomb, 1994:583), (Brunsdon, 1997: 113, 122), (Seiter, 1999: 11), (Livingstone, 1998: 57), (McQuail, 1997: 98-101), (Barwise and Ehrenberg, 1988: 124), (Geraghty, 1991: 24), (Chandler, 1994: 12¹⁷⁶),

¹⁷⁴ Geraghty, Christine, The study of the soap opera, In Wasko, J. (Eds) Companion to television, Chap. 16, pages 308-323. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, www.eprints.gla.ac.uk

¹⁷⁵ Brown, , Mary Ellen - Linda Barwick (1987), Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, The Australian Journal of Media and Culture, vol.1 no 2,

¹⁷⁶ Chandler, Daniel, 1994, The TV Soap Opera Genre and its Viewers, Aberystwyth University, November www.aber.ac.uk

(Brown and Barwick, 1997: 6¹⁷⁷), (Kingsley, 1988: 9-10), (Gripsrud, 1995: 252), (Allen, 1985:81), (Anger, 1999: 129), (Miller in Allen: 226), (Root, 1986: 40), (Hobson, 1998: 121), (Spence, 2005: 123).

5.3.1 Η σχέση «εξάρτησης»

Στις 22 Ιουνίου του 2010 το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης επιβάλει πρόστιμο 15.000 ευρώ στην εταιρία «Τηλέτυπος Α.Ε.», ιδιοκτήτριας του ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού Mega Channel, για τα γνωστά πλέον τρέιλερ “daily fix” (καθημερινή δόση) που διαφήμιζαν τα καθημερινά σήριαλ του σταθμού «Τα Μυστικά της Εδέμ» και «Η ζωή της Άλλης», και πιο πρόσφατα «Κλεμμένα Όνειρα» και «Οι Βασιλιάδες». Το αιτιολογικό της επιβολής του προστίμου αναφέρει:

...Στη συνέχεια με φόντο τις κοπέλες που μακιγιάρονται εμφανίζονται οι χορηγοί της σειράς.

Πρόκειται περί διαφημίσεως ζώνης τηλεοπτικών σειρών του τηλεοπτικού σταθμού κατά τη διάρκεια της οποίας στη προσπάθεια να προβάλλει την ελκυστικότητα της σειράς με τον τίτλο «Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΑΛΛΗΣ», χρησιμοποιεί την φράση «σχέση εξάρτησης», παραπέμπουσα ευθέως σε ουσίες εξάρτησης με κίνδυνο εξοικειώσεως του κοινού. Για την εν λόγω εκτροπή, ενδείκνυται όπως επιβληθεί στον τηλεοπτικό σταθμό η διοικητική κύρωση του προστίμου. Μειοψήφησε ο Κωνσταντίνος Αποστολάς, κατά τον οποίο θα έπρεπε να επιβληθεί η διοικητική κύρωση της οριστικής διακοπής της εν λόγω διαφημίσεως.

Λαμβανομένης υπόψη της βαρύτητας της παραβάσεως, του εκ 19,4 % μεριδίου τηλεθεάσεως που συγκέντρωσε το πρόγραμμα, κατά την τηλεοπτική περίοδο 2008-2009, της εξ 233.979.053 ευρώ διαφημιστικής δαπάνης του έτους 2006, του εκ 32.107.234,59 ευρώ ύψους της επένδυσης που έχει πραγματοποιηθεί από τον εν λόγω σταθμό και του γεγονότος ότι έχουν επιβληθεί στον αυτό σταθμό με τις αποφάσεις 68/8.10.2002, ...,

¹⁷⁷ Brown, , Mary Ellen - Linda Barwick (1987), Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, The Australian Journal of Media and Culture, vol.1 no 2,

297/22.6.2010 διάφορες κυρώσεις, το πρόστιμο πρέπει να καθοριστεί στο ποσόν των 15.000 ευρώ....¹⁷⁸

Η ενδεχόμενα «εξαρτητική» φύση της σαπουνόπερας αλλά και του μέσου της τηλεόρασης γενικότερα, έχει διερευνηθεί από τους μελετητές και τους κριτικούς των μέσων μαζικής επικοινωνίας από τα πρώτα κιόλας στάδια της μεταφοράς του είδους στο μέσο. Αν και οι πιο πρόσφατες μετά- μοντέρνες θεωρητικές προσεγγίσεις πρόσληψης προγραμμάτων από το κοινό παρουσιάζουν αντιφατικά ευρήματα αποστασιοποίησης και αφοσίωσης αναφορικά με τη σχέση των τηλεθεατών/ τριών με τα προγράμματα της προτίμησής τους, είναι ακόμη διάχυτος ο «φόβος» ότι το πρόγραμμα «επικρατεί» των θεατών/τριών (Hart, 1988: 141), με την έννοια της επιβολής της επικρατούσας ιδεολογίας αλλά και της διαφημιστικής- εμπορικής λογικής από την πλευρά των παραγωγών της βιομηχανίας των μέσων μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας. Κανείς δεν αμφισβητεί την πρόθεσή τους.

Η Β.Σ., 65 ετών, η οποία απασχολείται στο σπίτι, σχεδιάζοντας κοσμήματα, ενώ παράλληλα φροντίζει τον σύζυγό της που πάσχει από νεφρική ανεπάρκεια περιγράφει τη θέαση σαπουνόπερων ως το Lexotanil της.

«Δεν με απασχολούν, φεύγω από το στρες, χαλαρώνω, ξεχνώ της ημέρας μου τα προβλήματα, είναι το Lexotanil μου».

Ενώ η Π.Α., 71 ετών, συνταξιούχος οδοντίατρος με μεταπτυχιακούς τίτλους στη Γαλλία, η οποία παλιότερα έκανε πολλά ταξίδια αλλά από τότε που πήρε σύνταξη και έφυγαν τα δύο παιδιά της μένει πολλές ώρες σπίτι με τον επίσης συνταξιούχο άνδρα της χαρακτηρίζει τα συγκεκριμένα προγράμματα «βάλσαμο».

«Με πάθος, με πλοκή, με πραγματικούς χαρακτήρες, μια θεραπευτική αγωγή, βάλσαμο ανθρώπων που δεν έχουν να κάνουν τίποτα, είναι μια παρηγοριά, δεν έχουμε τέτοιες σειρές να αντικαταστήσουν «Τα Μυστικά της Εδέμ». Έχουν επικρατήσει πολύ τα τούρκικα: φατρίες που αστυνομεύουν αγάδες»

Η επιλογή της χρήσης των συγκεκριμένων ουσιών (Lexotanil, βάλσαμο) ίσως σχετίζεται με τις ψυχοθεραπευτικές ιδιότητες των τηλεοπτικών εκπομπών που έχουν διερευνηθεί από διάφορους μελετητές, όπως οι Livingstone και Lunt (1996: 63-69) και η

¹⁷⁸ Παράρτημα 1

Dorothy Anger (1999: 129) προσδίδοντας όμως στην παρακολούθηση του είδους μία έννοια περισσότερο προσωρινού καταπραυντικού και ηρεμιστικού παρά μιας συνεχούς διαδικασίας θεραπείας. Στην πρώτη περίπτωση αναγνωρίζεται, βέβαια, πιο ξεκάθαρα η υπόνοια μιας εθιστικής επίδρασης του είδους, αρχικά λόγω της αναφοράς στο συγκεκριμένο σκεύασμα αλλά κυρίως εξαιτίας της δέσμευσης που η ίδια η συμμετέχουσα νιώθει ότι της δημιουργούν τα καθημερινά αυτά προγράμματα. Η Β.Σ. είναι η μόνη από τους τριάντα συμμετέχοντες/ χουσεσ που ανακουφιζόταν στη σκέψη ότι τα δύο αγαπημένα της σήριαλ («Τα Μυστικά της Εδέμ» και «Η Ζωή της Άλλης») πλησιάζουν στο τέλος τους.

« Όχι, μόνο δεν θα στεναχωρηθώ αλλά επιτέλους θα αισθανθώ ελεύθερη... δεν μπορώ να είμαι απίκο... όλη μου η ζωή είναι βάση προγράμματος, δεν θέλω άλλο προγραμματισμό.»

Ωστόσο, η πλειοψηφία των συμμετεχόντων/ ουσών δήλωσαν απογοήτευση από το γεγονός ότι τα καθημερινά ελληνικά σήριαλ κλείνουν πρόωρα τον κύκλο τους αναφέροντας τόσο τη δημιουργία ενός κενού στο πρόγραμμά τους, όσο και τη δυσκολία εξοικείωσης με τους χαρακτήρες και τις ιστορίες των νέων σαπουνόπερων αποκαλύπτοντας ίσως μία λάθος πρακτική από την πλευρά των ελληνικών ΜΜΕ, τα οποία τα τελευταία χρόνια διακόπτουν τα καθημερινά σήριαλ μετά τον τρίτο χρόνο προβολής τους, ανεξάρτητα από το πόσο δημοφιλή είναι.

«Θα στεναχωρηθώ αλλά όχι πραγματικά... το έχεις συνηθίσει»,

Θ.Δ., χωρισμένη μητέρα μίας έφηβης κόρης, 49 ετών, υπάλληλος γραφείου.

«Θα απογοητευτώ, μου είναι δύσκολο να δεθώ με άλλους χαρακτήρες, βαριέμαι να ξαναρχίσω», Ν.Β., 31 ετών, οδοντοτεχνίτης

«Θα αισθανθώ ένα κενό, τι θα βλέπω; Δεν θέλω να ξεκινήσω να το βλέπω (το καινούριο καθημερινό σήριαλ), έχω μια στεναχώρια, μια συνήθεια είναι», Ε.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια, μητέρα

«Ε, τώρα δεν υπάρχει άλλη σειρά να δεις, σου κακοφαίνεται, το είχαμε συνηθίσει», Μ.Π., 52 ετών, συνταξιούχος αστυνομικός, πατέρας ενός έφηβου γιου και μιας σπουδάστριας κόρης.

«Στεναχωριέμαι όταν κόβεται κάτι που βλέπω, θέλω να είναι για πάντα εδώ», Π.Τ., 58 ετών, συνταξιούχος δημόσιος υπάλληλος.

« Δεν στεναχωρήθηκα κιόλας, αλλά είχα συνηθίσει να το βλέπω», Μ.Π., 21 ετών, σπουδάστρια ηλεκτρονικών υπολογιστών.

«Δεν μου αρέσει που τελειώνει, είναι ωραία να συνεχίζεται το έργο», Σ.Α., 32 ετών, μητέρα δύο εφήβων και ενός νηπίου, βουλγαρικής καταγωγής, οικιακή βοηθός.

Ενώ ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις, που παρόλη την καθημερινή θέαση μιας σαπουνόπερας το τέλος της προβολής της, αφήνει αδιάφορους/ ες τους/ τις πιστούς/ ες τηλεθεατές/ τριες της.

«Το γεγονός ότι είναι το τελευταίο επεισόδιο, δεν μου προκαλεί κανένα συναίσθημα, μου είναι αδιάφορο», Γ.Μ., 29 ετών, διευθύντρια παραγωγής ζωντανής ενημερωτικής εκπομπής στην ΕΡΤ.

«Εντάξει, μ' αρέσει να το παρακολουθώ, αλλά άμα τελείωσε, τελείωσε». Ν.Τ., 34 ετών, μητέρα τριών νηπίων, Βορειοηπειρωτικής καταγωγής, βοηθός αρτοποιού.

Θα μπορούσε, λοιπόν κανείς να θεωρήσει ελάχιστη την πιθανότητα μιας εθιστικής επίδρασης του είδους της σαπουνόπερας στους καθημερινούς/ες τηλεθεατές/ τριες του εφόσον από τη μία αυτή προϋποθέτει την ύπαρξη στερητικού συνδρόμου ή ανάγκη υποκατάστασης, που σε όλες τις περιπτώσεις απουσιάζει, και από την άλλη μη ανταπόκριση στις απαραίτητες καθημερινές δραστηριότητες και λειτουργίες.

Καμία έρευνα κοινού δεν αποδέχεται τον όρο εθισμό αναφορικά με την παρακολούθηση τηλεόρασης, όπως αυτός χρησιμοποιείται για άλλες εξαρτήσεις όπως ναρκωτικές ουσίες, αλκοόλ, τζόγος κ.λπ. Ο Dennis McQuail εξερευνώντας την πιθανότητα εθισμού από την τηλεόραση αναφέρει τα αποτελέσματα μιας ειδικής έρευνας που διεξάχθηκε προς αυτή την κατεύθυνση:

«Ο Finn (1992) αφού εξέτασε ποικίλα επικοινωνιακά μοντέλα κατέληξε ότι “τα δεδομένα απέτυχαν να υποστηρίξουν ότι οποιαδήποτε περίπτωση υπερβολικής παρακολούθησης τηλεόρασης δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ασθένεια ή ιατρικό πρόβλημα” (1997: 103)»

Αν και κάποιοι συμμετέχοντες σε αυτή την μελέτη χρησιμοποίησαν λέξεις όπως «κόλλησα με τα Μυστικά» ή «το συνήθισα», αυτό σχετίζεται περισσότερο με την έκπληξη τους για το «δέσιμο» που μπορεί κάποιος να αποκτήσει με τα καθημερινά σήριαλ και τους χαρακτήρες τους καθώς και μία τάση μη ανάληψης πλήρους ευθύνης για την συγκεκριμένη επιλογή τους.

5.3.2 Το καθημερινό τελετουργικό

Αντίθετα με την έννοια της εξάρτησης, οι έμπειροι οπαδοί των σαπουνόπερων όχι μόνο δεν παραμελούν τις καθημερινές τους υποχρεώσεις αλλά τις προγραμματίζουν με γνώμονα την καθημερινή παρακολούθηση των αγαπημένων τους σήριαλ, είτε φροντίζοντας να τις έχουν τακτοποιήσει πριν την εκπομπή του επεισοδίου, είτε παράλληλα με την προβολή του.

«Προσπαθώ να πάω γρήγορα το παιδί αγγλικά για να προλάβω... προτιμώ να μην έχω να κάνω τίποτα όσο το παρακολουθώ, αλλά μπορεί να κάνω κι άλλες δουλειές αναγκαστικά», Ε.Ν., 34 ετών, λιμενική υπάλληλος.

«Τις περισσότερες φορές όσο παρακολουθώ τρώω ή λύνω σταυρόλεξο», Θ.Τ. 60 ετών, ξενοδόχος.

«Συνήθως, το συνδυάζω με το σιδέρωμα ή το συμμάζωμα του σπιτιού» Γ.Μ., 29 ετών, διευθύντρια παραγωγής ζωντανής ενημερωτικής εκπομπής στην ΕΡΤ.

«Προσπαθώ να έχω τελειώσει ότι έχω να κάνω μέχρι τις 7, για να μπορέσω να κάτσω και να το ευχαριστηθώ», Β.Γ., 42 ετών, νοικοκυρά.

«Μπορεί να πλέκω ή να διαβάζω στις διαφημίσεις, αλλά δεν θα μπορούσα για παράδειγμα να μαγειρέψω, η τηλεόραση είναι για ξεκούραση», Β.Σ., 65 ετών, σχεδιάστρια κοσμημάτων.

«Όσο παρακολουθώ συνήθως χαζεύω στο ίντερνετ, διαβάζω, ζωγραφίζω, μιλάω στο τηλέφωνο». Φ.Ν., 14 ετών, μαθήτρια τρίτης γυμνασίου.

Η σχέση της σαπουνόπερας με το κοινό της φαίνεται να διαμορφώνεται περισσότερο μέσα στα πλαίσια ενός καθημερινού τελετουργικού. Πρόκειται για μια σχέση που θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει «συζυγική», η οποία βασίζεται στη συνήθεια, την καθημερινότητα και την οικειότητα. Οι σαπουνόπερες, όπως τα καθημερινά γεύματα και οι ώρες εργασίες, διαχωρίζουν χρονικά της δραστηριότητες των εργασιμων ημερών της εβδομάδας. Μας βοηθούν ή μας περιορίζουν στην οργάνωση του καθημερινού μας προγραμματισμού ή δίνουν μία αίσθηση προγράμματος σε όσους δεν εργάζονται εκτός σπιτιού. Πρόκειται για μία σχέση δεσμευτική ή ακόμα σύμφωνα με την Louise Spence και «ψυχαναγκαστικά» επαναληπτική (2005: 79).

Η Charlotte Brunsdon υποστηρίζει ότι η απόλαυση του τελετουργικού (ritual pleasure), που σχετίζεται με την καθημερινή προγραμματισμένη προβολή των ημερήσιων σαπουνόπερων ξεπερνά αυτή της ίδιας της θέασής τους (in Masterman, 1992: 85), ενώ η Spence περιγράφει την καθημερινή παρακολούθηση σαπουνόπερων ως ένα «χόμπι», μία πρακτική που απαιτεί επανάληψη (2005: 4), αυτό που άλλοι ερευνητές και θεωρητικοί της τηλεόρασης αποκαλούν εξοικείωση (familiarity) (McQuail, 1997: 59), (Barwise and Ehrenberg, 1988: 55), (Modleski, 1994: 87), (Anger, 1999: 129), (Geraghty, 1991: 14), (Hobson, 1998: 31), κανονικότητα (regularity) (Root, 1986: 47), (Brown and Barwick, 1997: 7¹⁷⁹) ή σχετικότητα με τις καθημερινές πρακτικές κάθε ατόμου (relevance), (Fiske, 1989:6), (Ang, 1996: 127).

Αν και με την εξέλιξη των νέων τεχνολογιών (καλωδιακή και δορυφορική τηλεόραση, TIVO, internet κ.α.), το νεότερο κοινό έχει την τάση να κάνει τον δικό του προγραμματισμό (Giddens, 1989: 368), αυτό δεν φαίνεται να απειλεί τη τελετουργική ευχαρίστηση της παρακολούθησης σαπουνόπερων.

«Καθημερινά στις εφτά, έχω την τηλεόραση στο τούρκικο στον Αντ1, οχτώ η ώρα ξεκινάω να κάνω μπάνιο το μωρό, το ταΐζω, το βάζω για ύπνο και αφού έχω ησυχάσει από όλα βλέπω «Τα Μυστικά» στο lap- top.» Ε.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια.

«Τις μέρες που έχω φροντιστήριο, με το που γυρνάω σπίτι, παίρνω το φαγητό μου και βλέπω το επεισόδιο στο ίντερνετ», Μ.Δ., 14 ετών, μαθήτρια τρίτης γυμνασίου.

Η έννοια της επανάληψης, η οποία υπερτονίζεται σε όλες τις μελέτες για τις σαπουνόπερες είτε πρόκειται για έρευνες κοινού, είτε ανάλυσης του κειμένου της σαπουνόπερας, είτε έρευνες που αφορούν στο θεσμικό ρόλο τους είδους, είναι κεντρική στην κατανόηση της διάδρασης ανάμεσα στα τηλεοπτικά αυτά προγράμματα και το κοινό τους, όχι μόνο με την προαναφερθείσα έννοια της «ρουτίνας» αλλά κυρίως με αυτή της τελετουργίας, που σχετίζεται με τον τρόπο παρακολούθησης τους. Το κοινό της σαπουνόπερας, λόγω των επαναλαμβανόμενων σεναριακών μοτίβων, είναι σε θέση να διαβάσει εμπειρικά και από μία πλεονεκτική θέση τις εξελίξεις των γεγονότων.

¹⁷⁹ Brown, , Mary Ellen - Linda Barwick (1987), Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, The Australian Journal of Media and Culture, vol.1 no 2,

Τα δεδομένα της συμμετοχικής παρατήρησης είναι ενδεικτικά της προνομιακής αυτής θέσης (Brown and Barwick, 1997¹⁸⁰), (Geraghty, 1991:21), (Spence 2005: 111), που οι σαπουνόπερες επιτρέπουν στους τηλεθεατές/τριες τους. Επιστρέφοντας στα στοιχεία της παρατήρησης στο οδοντοτεχνικό εργαστήριο, ο Δ.Ζ. 61 ετών, κάνει μια πρόβλεψη για έναν χαρακτήρα «*Και ο Ρούσσοσ θα προφυλακιστεί*», την μοίρα του οποίου συζητούν, εκείνη την ώρα επί της οθόνης, η γυναίκα (Αμαλία) με την κόρη του (Μελίτα), επιβεβαιώνοντας η μία στην άλλη ότι «*όλα θα πάνε καλά*». Στα πλαίσια της ίδιας συζήτησης η κόρη αναφέρει στη μητέρα της ότι αν προφυλακιστεί ο πατέρας της δεν θα το αντέξει, αυτόματα ο Δ.Ζ., σχολιάζει με αυτοπεποίθηση «*εμ... θα το αντέξεις*».

Ο Δ.Ζ. έχει μάθει, λόγω της συνεχούς επανάληψης των ίδιων στρατηγικών εξέλιξης της πλοκής, ότι ποτέ στις σαπουνόπερες δεν «*πηγαίνουν όλα καλά*», επιπλέον έχει πάντοτε στη διάθεση του περισσότερες πληροφορίες από τους ήρωες/ ίδες, σημειολογικές αναφορές που σχετίζονται με τη σκηνοθεσία, τον φωτισμό, τη μουσική επένδυση και το μοντάζ καθώς και μια εξωτερική γνώση που αφορά στα επαγγελματικά σχέδια των βασικών συντελεστών του σήριαλ. Στη συγκεκριμένη δε περίπτωση οι συμμετέχοντες έχουν διαβάσει κι ένα ένθετο τηλεοπτικού περιοδικού που αφορά στις εξελίξεις του σήριαλ μέχρι και το φινάλε του.

Η σχέση του κοινού με τις σαπουνόπερες δεν είναι μια ισότιμη σχέση. Το κοινό πάντοτε είναι ένα βήμα μπροστά και περιμένει τις εξελίξεις να το φτάσουν. Η αφοσίωση του κοινού της σαπουνόπερας ίσως οφείλεται στον σημαντικό ρόλο, που το είδος του παραχωρεί (Livingstone, 1998 : 52). Οι έμπειροι τηλεθεατές/ τριες δεν παρακολουθούν την συνέχεια για να μάθουν τι θα γίνει αλλά για να δουν πως θα γίνει αυτό, που γνωρίζουν ότι πρόκειται να συμβεί και αν οι αντιδράσεις των χαρακτήρων αναφορικά με το συμβάν, επιβεβαιώνουν τις προβλέψεις τους. Πιθανώς αυτός να είναι και ο λόγος που πολύ συχνά οι συντελεστές των σαπουνόπερων επιτρέπουν να «*διαρρέουν*» πληροφορίες σχετικά με τις εξελίξεις των ιστοριών και των χαρακτήρων αλλά και το γεγονός ότι είναι ένα από τα λίγα τηλεοπτικά είδη (μαζί με τις ειδήσεις, τις ενημερωτικές εκπομπές και τα

¹⁸⁰ Brown, , Mary Ellen - Linda Barwick (1987), Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, The Australian Journal of Media and Culture, vol.1 no 2,

ριάλιτι τύπου big brother) και το μοναδικό μυθοπλαστικό είδος που δεν προβάλλεται σε επανάληψη¹⁸¹.

Σύμφωνα με τις Brown και Barwick (1987:7¹⁸²) ίσως είναι αυτό το ίδιο το αίσθημα της ανωτερότητας που επισκιάζει τα ενοχικά συμπλέγματα του κοινού. Υποστηρίζουν ότι στην περίπτωση της σαπουνόπερας η απόλαυση ξεπερνά την ενοχή.

5.3.3 Η «ενοχική» απόλαυση

Κάνοντας λόγο για ενοχή στην παρακολούθηση σαπουνόπερων δεν μπορούμε να περιοριστούμε στην ανάλυση του είδους. Η σαπουνόπερα, ως ένα παραδειγματικό είδος τηλεόρασης, συνοψίζει όλα τα «ευτελή» χαρακτηριστικά του μέσου, της μαζικής κουλτούρας και της «γυναικείας φύσης» του μελοδράματος. Οι τηλεθεατές/τριες μπορεί να εκφράζονται απολογητικά αρχικά για το ότι «βλέπουν» τηλεόραση αντί να αξιοποιούν πιο «εποικοδομητικά» τον χρόνο τους, έπειτα για το ότι «βλέπουν» τηλεόραση αντί να «εργάζονται» και κυρίτερα για το ότι βλέπουν αυτού του είδους την τηλεόραση.

Η Π.Α., 71 ετών, συνταξιούχος οδοντίατρος μου μιλάει περισσότερη ώρα για τα ταξίδια της και τις προτιμήσεις της στη λογοτεχνία από ότι για τις σαπουνόπερες, η Μ.Β., 33 ετών, σολίστ πιάνου, μου περιγράφει όλο το πρόγραμμα του Μεγάρου μουσικής, η Α.Π., 32 ετών, βοηθός σκηνοθέτη στο θέατρο, υπερτονίζει την προτίμηση της σε καλλιτεχνικές εκθέσεις, θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές ταινίες ενώ η Γ.Μ. 29 ετών, διευθύντρια παραγωγής ζωντανής ενημερωτικής εκπομπής στην ΕΡΤ, μου υπενθυμίζει συνεχώς ότι εκείνη την ώρα δεν έχει τίποτα καλύτερο να κάνει παρά μόνο δουλειές του σπιτιού ενώ το βράδυ δεν βλέπει τηλεόραση γιατί βγαίνει. Μέσα στα πλαίσια της συζήτησης αντιλαμβάνομαι ότι στόχος τους ήταν αρχικά να μην τις «παρεξηγήσω» ως ανθρώπους που κάθονται όλη μέρα και βλέπουν τηλεόραση και δευτερευόντως ως ανθρώπους «χαμηλού επιπέδου». Εξιστορώντας τις εξωτερικές τους

¹⁸¹ Το Mega ξεκίνησε να προβάλλει « Τα Μυστικά της Εδέμ» σε επανάληψη μετά το τέλος προβολής στις 05:45 το πρωί.

¹⁸² Brown, , Mary Ellen - Linda Barwick (1987), Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, The Australian Journal of Media and Culture, vol.1 no 2,

δραστηριότητες ίσως προσπαθούσαν να «ξεπλύνουν» την ντροπή μιας απειλητικής «τηλεοπτικής» απραξίας.

Ο Dennis McQuail παρατηρεί μία στάση απόρριψης της αντιπαραγωγικής χρήσης του ελεύθερου χρόνου κυρίως από το κοινό της μεσοαστικής τάξης (1997:104-105). Ο Steiner (1963 in McQuail:105) αποδίδει αυτή την τάση στην επικρατούσα Χριστιανική ηθική ενώ η Radway (1984, in McQuail:105) στην καπιταλιστική κοινωνία που εκτιμά τον ρόλο της εργασίας περισσότερο από αυτόν της ξεκούρασης και της διασκέδασης. Στην πραγματικότητα πάντως, ακόμη και τα πιο προοδευτικά κινήματα διακηρύσσουν επίμονα την συνεχή ανάληψη δράσης (ακόμη και με την μορφή αντίδρασης) ως τον πιο εποικοδομητικό και δημιουργικό τρόπο «εκμετάλλευσης» του ελεύθερου χρόνου. Ίσως δεν είναι τυχαίο που αυτό το είδος «ενοχής» παρατηρήθηκε μόνο σε γυναίκες και μάλιστα πανεπιστημιακής μόρφωσης.

Η δεύτερη μορφή ενοχής που σχετίζεται με την παρακολούθηση σαπουνόπερας συνοψίζεται στην φράση της E.Z, 58 ετών, οδοντοτεχνίτριας «ρίχνω καμιά κλεφτή ματιά στην τηλεόραση». Στην παρούσα μελέτη, (με εξαίρεση την περίπτωση της E.Z., η οποία μελετήθηκε σε χώρο εργασίας) εντοπίστηκε μόνο στις εργαζόμενες και άνεργες μητέρες, και όχι στους/στις συνταξιούχους (άνδρες και γυναίκες), φοιτητές/τριες και μαθητές/τριες, στις εργαζόμενες γυναίκες χωρίς παιδιά και στους εργαζόμενους άνδρες.

«Προσπαθώ να πάω γρήγορα το παιδί αγγλικά για να προλάβω... προτιμώ να μην έχω να κάνω τίποτα όσο το παρακολουθώ, αλλά μπορεί να κάνω κι άλλες δουλειές αναγκαστικά», E.N., 34 ετών, λιμενική υπάλληλος.

«Όταν πω ότι θα κάτσω να το δω, θα κάτσω, θα σηκωθώ μόνο αν προκύψει κάτι με το παιδί» E.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια.

«Συνήθως κάνω παράλληλα και κάποιες δουλειές του σπιτιού, ελάχιστες είναι οι φορές που θα κάτσω να το δω, όπως κάθομαι το βράδυ και βλέπω μια ταινία.» Θ.Δ., 49 ετών, χωρισμένη μητέρα, υπάλληλος γραφείου.

«Το παρακολουθώ κάθε μέρα, όσο μπορώ... παρόλο που έχω και την πεθερά μου, με τρία παιδιά δεν μπορείς να δεις τηλεόραση.» N.T., 34 ετών, Αλβανικής καταγωγής, βοηθός αρτοποιού.

Ο David Morley υποστηρίζει ότι αυτή η ενοχική συμπεριφορά της «κλεφτής ματιάς» οφείλεται στην διαφορετική κοινωνική αντίληψη του ρόλου των δύο φύλων

μέσα στο περιβάλλον του σπιτιού. Για τους άνδρες το σπίτι ορίζεται ως ένας τόπος χαλάρωσης και ξεκούρασης, -αντιπαρατιθέμενος με αυτόν της εξωτερικής εργασίας-, ενώ για τις γυναίκες ως ένας χώρος δουλειάς, ανεξάρτητα από το αν εργάζονται και εκτός σπιτιού ή όχι (Morley in Newcomb, 1994: 475).

Αν και η συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα δεν γίνεται να αγνοηθεί, στην συγκεκριμένη εργασία ίσως εξαιρέθηκαν οι μεγαλύτερης ηλικίας μητέρες και οι εργαζόμενες χωρίς παιδιά λόγω της ιδιαιτερότητας του είδους της σαπουνόπερας. Οι Barwise και Ehrenberg, όπως και η πλειοψηφία των ερευνητών/τριών της συμπεριφοράς του κοινού της τηλεόρασης, παρουσιάζουν την περίπτωση της σαπουνόπερας ως μία εξαίρεση από τις συνήθεις πρακτικές ελλειμματικής προσοχής και αφοσίωσης, που χαρακτηρίζουν την παρακολούθηση των περισσότερων τηλεοπτικών προγραμμάτων (1994:40), (Mc Quail, 1997: 41-42, 48), (Wittebols, 2004: 40) κ.α.

Η κυριότερη όμως μορφή ενοχής αναφορικά με την παρακολούθηση σαπουνόπερων σχετίζεται με την «χαμηλή ποιότητα» του είδους. Όλοι οι συμμετέχοντες, εκτός από τις μεγαλύτερες σε ηλικία πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης γυναίκες και τις δύο έφηβες, επιδίωξαν αρχικά να δηλώσουν ότι αναγνωρίζουν την χαμηλή ποιότητα των σήριαλ αυτών κι έπειτα να διαχωρίσουν την παρακολούθηση σαπουνόπερων από την γενικότερη τους αισθητική και προτιμήσεις.

«Είναι υποβαθμισμένη η ποιότητα... είναι γυρισμένες σ' ένα χώρο, δεν κάνουν εξωτερικά γυρίσματα... στην τηλεόραση βλέπω συνήθως ειδήσεις και τις σειρές που βλέπουν η Β. και τα παιδιά.», Μ.Π., 52 ετών, συνταξιούχος αστυνομικός.

«Οι ηθοποιοί δεν παίζουν καλά και δεν μπορώ να πιστέψω τις ιστορίες, το σενάριο και η σκηνοθεσία είναι κάπως καλύτερα... βλέπω συνήθως ενημερωτικές εκπομπές... Τσαπανίδου, ειδήσεις και ντοκιμαντέρ», Θ.Τ., 60 ετών, ξενοδόχος.

«Δεν είναι κουλτούρα αλλά περνάς πολύ καλά, ευχάριστα, τον Φώσκολο τον θεωρούσα πολύ χαμηλής ποιότητας... βλέπω συνήθως ταινίες στο Mega και στο Star, το τούρκικο στον Αντ1 και επαναλήψεις ελληνικών σήριαλ, γιατί αρέσουν στον άντρα μου» Ε.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια.

«Δεν θεωρώ τις καθημερινές σειρές ιδιαίτερα ποιοτικές, το σενάριο και οι ηθοποιοί δεν με πειράζουν... πιο πολύ με πειράζουν η σκηνοθεσία και η παραγωγή, ... βλέπω

συνήθως ξένες σειρές και ταινίες και τα τούρκικα», Π.Τ., 58 ετών, συνταξιούχος δημόσιος υπάλληλος.

«Καλό είναι, θα του έβαζα ένα 6. Σήριαλ είναι, έχω δει και χειρότερα και καλύτερα... μου άρεσε πολύ το «Νησί», το «Ταξίμ», «Τα παιδιά της Νιόβης». Β.Σ., 65 ετών, σχεδιάστρια κοσμημάτων.

«Δεν συγκρίνεται με σήριαλ όπως τα «Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά» που σου δίδασκε κάτι, έδινε κάποιο παράδειγμα για να κοιτάξεις... βλέπω συνήθως αθλητικά και ειδήσεις» Σ.Α., 40 ετών, άνεργος αυτοκινητιστής.

Η Ellen Seiter αναγνωρίζει αυτή την απολογητική συμπεριφορά του τηλεοπτικού κοινού ως ένα δείγμα της θεωρίας της συμβολικής βίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Το κοινό το οποίο βασίζεται στην τηλεόραση, ως κύριο μέσο μαζικής επικοινωνίας, είναι αρκετά τρωτό ώστε να αναγνωρίσει μια κριτική της τηλεόρασης πέρα από αυτή του σκουπιδιού και του χασίματος χρόνου. Μορφές απολογίας ή ενοχής σχετικά με την παρακολούθηση τηλεόρασης από την πλευρά των φανατικών τηλεθεατών μπορούν να θεωρηθούν ως ένα σύμπτωμα «συμβολικής βίας»... Ο Bourdieu βλέπει την αποτυχία αναγνώρισης της συμβολικής βίας ως μία χρόνια αποτυχία των κοινωνικών ερευνητών και ως ένα «τυφλό σημείο», που υπονομεύει τον σκοπό της κριτικής κοινωνιολογίας. (Bourdieu and Wacquant, 1992:170 in Seiter 2001: 27).

Άλλοι ερευνητές όπως ο Allen, η Hobson και η Modleski εξηγούν την χαμηλή εκτίμηση του είδους της σαπουνόπερας ως αποτέλεσμα μιας κοινωνικής κατασκευής που αβίαστα τοποθετεί όλα τα είδη, που απευθύνονται στη λαϊκή τάξη και στις γυναίκες, πιο χαμηλά από τα υπόλοιπα πολιτισμικά προϊόντα.

Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη της Charlotte Brunsdon, η οποία αναφέρει ότι οι σαπουνόπερες έχουν τόσο χαμηλή πολιτισμική υπόσταση (status) όχι επειδή είναι περισσότερο «σκουπίδια» από ότι τα γουέστερν ή οι ταινίες καράτε αλλά επειδή το κοινό τους (δηλαδή οι γυναίκες) έχει μικρότερη πολιτισμική δύναμη (1997: 27).

Είναι αλήθεια ότι το σύνολο των ανδρών συμμετεχόντων σε αυτή την εργασία δήλωσαν ότι ξεκίνησαν να βλέπουν σαπουνόπερες εξαιτίας κάποιου άλλου (κυρίως εξαιτίας κάποιας γυναίκας). Αυτή η ειδική ενοχική σχέση ανάμεσα στη σαπουνόπερα και το ανδρικό κοινό της, η οποία καταδεικνύεται από το γεγονός ότι κανείς δεν υποστήριξε

την παρακολούθηση σαπουνόπερων ως προσωπική του επιλογή, ίσως ξεπερνά την συνήθη αμηχανία των ανδρών για την υιοθέτηση «θηλυπρεπών» πρακτικών (όπως π.χ. το ότι βάζουν ενυδατική κρέμα) και έχει τις ρίζες της στην επικρατούσα αντίληψη ότι τα «γυναικεία» θεάματα (όπως και τα περιοδικά και τα βιβλία) είναι κατώτερης αισθητικής από το «ανδρικά».

Και ενώ τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας επιβεβαίωσαν για άλλη μία φορά ότι οι άνδρες προτιμούν τα ρεαλιστικά προγράμματα και οι γυναίκες τα μυθοπλαστικά, αυτό δεν συνδέει αναγκαστικά τον ανδρισμό με τον ρεαλισμό και την θηλυκότητα με τον κόσμο της φαντασίας αλλά μάλλον αντανακλά την παραδοσιακή πολιτισμική ιεραρχία του ρεαλισμού και της πληροφόρησης (McQuail: 1997: 106).

Πάντως, η κριτική στάση της πλειοψηφίας των συμμετεχόντων απέναντι στην σαπουνόπερα αλλά και στην τηλεόραση γενικότερα είναι ενδεικτική της δυνατότητας αποστασιοποίησης του κοινού από το μέσο ακόμη κι αν αυτή προκύπτει από την έμφυτη ανάγκη μας να γίνουμε κοινωνικά αποδεκτοί ή από την επιρροή της επικρατούσας ιδεολογίας. Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη μας το γεγονός ότι παρόλη την κοινώς παραδεκτή «κακή φήμη» του είδους, οι συμμετέχοντες όχι μόνο συνεχίζουν να βλέπουν καθημερινά σαπουνόπερες, αλλά το παραδέχονται κιόλας, η στάση τους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί- με κάποια δόση υπερβολής- ακόμη και «επαναστατική».

5.3.4. Η χρήση της σαπουνόπερας ως μέσο κοινωνικοποίησης

Εφόσον η έννοια της επικοινωνίας είναι απαραίτητη προϋπόθεση της διαδικασίας της κοινωνικοποίησης, κάθε προϊόν μαζικής επικοινωνίας συμβάλλει στην επίτευξή της. Μπορεί η διαδικασία της κοινωνικοποίησης, μέσω της τηλεόρασης είτε να πολιτικοποιεί είτε να α-πολιτικοποιεί το κοινό (McCormack in Cantor, 1986: 36), όμως δεν μπορεί παρά να είναι πάντοτε παρούσα, δίνοντας έδαφος για κοινωνικές και επικοινωνιακές θεωρήσεις και εξηγήσεις, οι οποίες είναι πιθανό να κυμαίνονται από την αποξένωση ως τη διαμόρφωση συλλογικής συνείδησης (Curry, Jiobu, Schwirian, 1997:13), (McCormack in Cantor, 1986: 37, 41).

Στην περίπτωση της σαπουνόπερας η κοινωνικότητα δεν πραγματώνεται απλώς ως μία αίσθηση μοιράσματος, που προκύπτει από την κοινή εμπειρία θέασης με άλλα μέλη της ίδιας κοινωνίας, αλλά και με πολύ πιο άμεσους τρόπους που σχετίζονται με

τους λόγους επιλογής παρακολούθησης του είδους, τη κοινή παρακολούθησή του με άλλα μέλη της οικογένειας ή φίλους και τέλος με τη συζήτηση, που αφορά στην παρακολούθηση του, τόσο κατά τη διάρκεια προβολής του όσο και έπειτα από αυτή.

Χαρακτηριστικό ως προς την κατεύθυνση των «κοινωνικών αιτιών» που οδηγούν στην επιλογή παρακολούθησης είναι το παράδειγμα των τριών τηλεθεατών στο οδοντοτεχνικό εργαστήριο. Ο Δ.Ζ. ξεκίνησε να παρακολουθεί γιατί παρακολουθούσε η Ε.Ζ. και ο Ν.Β. ακολούθησε. Παρόμοια συμπεριφορά παρατηρήθηκε στην πλειοψηφία των περιπτώσεων. Αναφέρεται ενδεικτικά το παράδειγμα της οικογένειας του Μ.Π., 52 ετών, συνταξιούχου αστυνομικού και της συζύγου του Β.Π., 45 ετών, νοσοκόμας.

27/12/ 2011, 18.45. Μονοκατοικία σε προάστιο της Πρέβεζας.

Μου ανοίγει την πόρτα ο Μ.Π. με τον οποίο έχω αρκετή οικειότητα γιατί είναι φίλος του πατέρα μου. Η σύζυγος του και η κόρη του, Μ.Π. 21 ετών σπουδάστρια, τις οποίες γνωρίζω ελάχιστα, σηκώνονται να με χαιρετίσουν. Είναι η πρώτη φορά που επισκέπτομαι το σπίτι τους. Η τηλεόραση είναι ανοιχτή. Δίνω τα γλυκά στον Μ.Π., ο οποίος πάει στην κουζίνα να τα τακτοποιήσει. Δυστυχώς έχω φτάσει αρκετά αργά και μέχρι να ευχηθούμε η μία στην άλλη (είναι Χριστούγεννα) το επεισόδιο έχει αρχίσει με βλέπουν που αγχώνομαι και με καθησυχάζουν ότι το έχει κάθε μέρα επανάληψη στις 13:30. Πρόκειται για την καινούρια σαπουνόπερα του Mega «Κλεμμένα Όνειρα. Μετά το πρώτο διαφημιστικό διάλλειμα έχουμε αρχίσει και παρακολουθούμε κανονικά μέχρι που έρχεται ο Μ.Π. και αρχίζει να σχολιάζει ότι προτιμούσε τα Μυστικά της Εδέμ, συγκρίνοντας τα δύο προγράμματα. Έπειτα από λίγη ώρα στην παρέα μας έρχεται και ο έφηβος γιος της οικογένειας, Β.Π., 17 ετών μαθητής τρίτης Λυκείου, ο οποίος μέχρι τότε δεν γνώριζα ότι ήταν στο σπίτι. Όπως μου είπαν αργότερα η κόρη της οικογένειας ξεκίνησε να παρακολουθεί καθημερινά σήριαλ γιατί παρακολουθούσε η μητέρα της, ο πατέρας γιατί παρακολουθούσε η σύζυγος και η κόρη του και ο γιος γιατί παρακολουθούσαν οι υπόλοιποι.

Ακριβώς επειδή το είδος χρειάζεται εξοικείωση για να προτιμηθεί και να κατανοηθεί, η επιλογή παρακολούθησης σαπουνόπερας συνήθως «κληροδοτείται». Ακόμη και τα μέλη του κοινού που ανέφεραν ότι επέλεξαν τα προς ανάλυση προγράμματα «Τα Μυστικά της Εδέμ» και «Κλεμμένα Όνειρα» εξαιτίας των σεναριογράφων, των ηθοποιών ή τυχαία ξεκίνησαν να παρακολουθούν σαπουνόπερες με

κάποιον άλλο, συνήθως τις μητέρες ή τις γιαγιάδες τους, οι οποίες αποτελούν το πρωταρχικό “target group” του είδους και προτιμούν σταθερά αυτού του είδους τα προγράμματα.

Η Dorothy Anger ονομάζει τις σαπουνόπερες «κοινή οικογενειακή περιουσία» (“shared family property”, 1999: 129). Παρόλα αυτά, οι γνώμες των συμμετεχόντων/ουσών αναφορικά με την καταλληλότητα των συγκεκριμένων προγραμμάτων για ένα παιδί διαφέρουν.

«Θα προτιμούσα, το παιδί μου να κάνει κάτι άλλο από το να παρακολουθεί τηλεόραση», Γ.Γ., 41 ετών, εργολάβος.

«Θα προσπαθούσα να δει ή να κάνει κάτι πιο εποικοδομητικό», Μ.Β., 33 ετών, καθηγήτρια πιάνου.

«Δεν θα άφηνα κάποιο παιδί να το δει. Όταν είχα την κόρη μου μικρή η τηλεόραση αν δεν είχε παιδικά, ήταν κλειστή. Δεν είναι θέματα αυτά για ένα παιδί... δεν το αφήνει να κάνει πράγματα της ηλικίας του... επηρεάζει τον ψυχισμό του.» Β.Σ., 65 ετών, σχεδιάστρια κοσμημάτων.

«Δεν νομίζω ότι είναι για την ηλικία τους, τώρα τα παιδιά πολλές φορές παρασύρονται, ... και από τα ερωτικά και από τους κακούς χαρακτήρες... το θεωρώ κακή επιρροή.», Π.Α., 71, ετών, συνταξιούχος οδοντίατρος.

«Θα το απαγόρευα, για την ηλικία την δικιά μου δεν είναι βλαβερό, αλλά δε νομίζω ότι είναι κατάλληλο για παιδιά», Π.Τ., 58 ετών, συνταξιούχος δημόσιος υπάλληλος (γυναίκα)

«Γιατί όχι; Δεν υπάρχουν ίντριγκες σοβαρές... έχει τόσα άλλα με βία», Δ.Ζ., 61 ετών, οδοντοτεχνίτης

«Δεν το θεωρώ κακό... άσε που όταν ένα πρόγραμμα είναι το απόγευμα... δεν μπορείς να κάνεις αλλιώς», χωρισμένη μητέρα μίας έφηβης κόρης, 49 ετών, υπάλληλος γραφείου.

«Βέβαια, νομίζω ότι έχει πολύ σωστό μήνυμα... όταν έρχονται οι εγγονές μου, το βλέπουμε μαζί», Α.Τ., 81, ετών, νοικοκυρά.

«Δεν νομίζω ότι δείχνει σκηνές που δεν πρέπει να δουν... του Στέφανου (4 ετών) του αρέσει πολύ ο Λουκάς», Ν.Τ. 34 ετών, μητέρα τριών νηπίων, βορειοηπειρωτικής καταγωγής, βοηθός αρτοποιού.

«Ναι, δεν έχει βρισιές, σκιηές βίας... τα προβλήματα που παρουσιάζει είναι πολύ μακριά από τον κόσμο των παιδιών», Σ.Τ., 38 ετών, λιμενικός.

Οι περισσότερες έρευνες του κοινού της τηλεόρασης παρουσιάζουν σαφή στοιχεία ότι τα μέλη των οικογενειών επιλέγουν συνήθως τα ίδια προγράμματα και παρακολουθούν μαζί τηλεόραση. Ωστόσο, δεν είναι λίγες οι εθνογραφικές έρευνες για τις σαπουνόπερες που αναφέρουν την περίπτωση των καθημερινών σήριαλ ως εξαίρεση της παραπάνω πρακτικής (Morley, 1995, Hobson, 1998, Spence, 2005, Brunsdon, 1997, Root, 1986) παρατηρώντας ότι ένα μεγάλο μέρος των γυναικών, που συμμετείχαν στις έρευνές τους, επιδίωκαν να βλέπουν μόνες τους τα αγαπημένα τους καθημερινά σήριαλ.

Μάλιστα, ο David Morley εντοπίζει πως πολλές από τις συμμετέχουσες της έρευνάς του παρακολουθούν κρυφά σαπουνόπερες για να αποφύγουν τα υποτιμητικά σχόλια των συζύγων τους, ενώ η Jane Root αναφέρει πως πολλές γυναίκες χλευάζονται από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας για την προτίμησή τους σε αυτές (1986:70).

Η συγκεκριμένη έρευνα δεν επιβεβαιώνει τα προαναφερθέντα ευρήματα, αφού όλοι οι συμμετέχοντες/ουσες, άσχετα με το αν παρακολουθούν κάποιες φορές μόνου/ες λόγω των συνθηκών, προτιμούν να παρακολουθούν με παρέα, εκτός από την Γ.Μ., 29, διευθύντρια παραγωγής ενημερωτικής εκπομπής στην κρατική τηλεόραση, η οποία αναφέρει ότι αν βρισκόταν ο σύντροφός της στο σπίτι την ώρα της προβολής δεν θα παρακολουθούσε ούτε η ίδια.

Χωρίς αμφιβολία, η παρακολούθηση σαπουνόπερων ευνοεί τον σχολιασμό. Με κανένα/ καμία από τους/τις συμμετέχοντες/ ουσες, δεν παρακολουθήσαμε σιωπηλά το επεισόδιο. Ειδικά στις περιπτώσεις, που παρακολουθήσαμε πάνω από τέσσερα άτομα, η κατάσταση που επικρατούσε ήταν χαοτική. Τα σχόλια, για παράδειγμα, που καταγράφηκαν στη συμμετοχική παρατήρηση της 27^{ης} Δεκέμβρη, κατά τη διάρκεια της θέασης ενός επεισοδίου της σαπουνόπερας «Κλεμμένα Όνειρα», αφορούσαν κυρίως στο σχολιασμό εξωγενών χαρακτηριστικών και όχι στις εξελίξεις του σήριαλ. Το ενδιαφέρον της οικογένειας μονοπωλούσε μία συγκεκριμένη ηθοποιός, που έπαιζε και σε κάποιο άλλο καθημερινό σήριαλ, φορώντας περούκα. Επίσης, η μητέρα πείραζε συνεχώς την κόρη της για έναν ηθοποιό που άρεσε στη μικρή κάνοντας διάφορα σχόλια: «Α... το μωρό σου»... «για να δούμε τώρα τι θα κάνει... ο κούκλος...», ενώ ο πατέρας δεν

σταματούσε να σχολιάζει πόσο ανώτερο ήταν το σενάριο της Ακρίτα (τα «Μυστικά της Εδέμ» είχαν πρόσφατα τελειώσει).

Σε όλες τις περιπτώσεις, που εξετάστηκαν σε αυτή την εργασία, τα σχόλια των παραευρισκόμενων περιλάμβαναν εκτός από επεξηγήσεις για το παρελθόν των χαρακτήρων, άμεσες απαντήσεις σε ατάκες, προβλέψεις για την συνέχεια και κριτική για τα τεκταινόμενα, και πληροφορίες για την προσωπική ζωή των ηθοποιών (σε ορισμένες περιπτώσεις και των σεναριογράφων), σχόλια για την εξωτερική τους εμφάνιση, τα σπίτια τους, τη σκηνοθεσία καθώς και συγκρίσεις με άλλα καθημερινά σήριαλ.

Οι περισσότεροι μελετητές του είδους υποστηρίζουν ότι να σχολιάζει κανείς τις σαπουνόπερες είναι σχεδόν όσο ευχάριστο όσο και να τις παρακολουθεί (Geraghty, 1991:27), (Allen, 1985: 81), (Anger, 1999: 129), (Root, 1986: 45), (Dyer, 1987: 26), (Brunsdon, 1997: 113), (Barwise and Ehrenberg, 1988: 124), (Brown and Barwick, 1997:6), (Kingsley, 1988: 9), (Gripsrud, 1995: 252), (Hobson, 1998: 161), (Spence, 2005: 143), κ.α.

Δεν γίνεται παρά να συμφωνήσουμε μαζί τους διαφοροποιώντας παρόλα αυτά τα σχόλια που γίνονται κατά την διάρκεια της προβολής τους από τις σχετικές με τις σαπουνόπερες συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα έπειτα από αυτή, ανάμεσα σε άτομα που δεν παρακολουθούν μαζί. Τα είκοσι ένα άτομα, από τα τριάντα που ερωτήθηκαν σχετικά, δήλωσαν ότι όταν χάνουν κάποιο επεισόδιο ρωτούν για τις εξελίξεις άλλα άτομα από το στενό και ευρύ κοινωνικό τους περιβάλλον, συναδέλφους, φίλους, συγγενείς (οι υπόλοιποι/ες το βλέπουν στο ίντερνετ, διαβάζουν περιλήψεις περιοδικών, ή καταλαβαίνουν τη συνέχεια παρακολουθώντας το επόμενο επεισόδιο).

Αν και το περιεχόμενο των συνομιλιών τους μου είναι άγνωστο σε όλες μας τις συζητήσεις, μετά το τέλος της θέασης των επεισοδίων, κανείς δεν σχολίασε θέματα σχετικά με την προσωπική ζωή των ηθοποιών, την εξωτερική τους εμφάνιση, τους χώρους, τη φωτογραφία και τη σκηνοθεσία αλλά το σύνολο των ερωτηθέντων επικεντρώθηκε στις ιστορίες και τους χαρακτήρες των συγκεκριμένων αλλά και άλλων σήριαλ, χρησιμοποιώντας τα ως αφορμή για περαιτέρω σχολιασμό της κοινωνίας και της τηλεόρασης.

Ο David Morley υποστηρίζει ότι το κοινό σχολιάζει τα προγράμματα της τηλεόρασης όχι επειδή θέλει να μιλήσει για αυτά αλλά χρησιμοποιώντας τα ως έναυσμα για περαιτέρω συζήτηση (in Newcomb, 1994:483).

Αδιαμφισβήτητα, η τηλεόραση είναι το πιο σύνηθες κοινό σημείο αναφοράς ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν γνωρίζονται μεταξύ τους. Μια κοινή εμπειρία για όσους παρακολουθούν τα ίδια προγράμματα αλλά κι ένα θέμα για το οποίο, ακόμη και όσοι/ες δεν παρακολουθούν ιδιαίτερα, μπορούν να εκφέρουν γνώμη. Τα τηλεοπτικά προγράμματα αντιμετωπίζονται ως κοινωνικά γεγονότα και αποτελούν θέμα προς ανάλυση για άλλα τηλεοπτικά προγράμματα, περιοδικά, εφημερίδες, ραδιοφωνικές εκπομπές, βιβλία, κινηματογραφικές ταινίες και σήριαλ. Ίσως οι μόνοι που δεν μιλούν για την τηλεόραση είναι οι ήρωες/ ιδες των σαπουνόπερων.

Η συζήτηση όμως για τις σαπουνόπερες εξυπηρετεί κι έναν άλλο σκοπό. Η ενασχόληση τους με θέματα διαπροσωπικά και οικογενειακά επιτρέπει να αγγίζει κανείς πιο λεπτά προσωπικά ζητήματα σε μια συζήτηση, που αφορά στο περιεχόμενό της, από ότι αν η συνομιλία αφορούσε σε κάποιο κωμικό σήριαλ ή τηλεοπτική εκπομπή. Στην ροή της κουβέντας για τις σαπουνόπερες μου αποκαλύφθηκαν (και αποκάλυψα) πολλά στοιχεία για την προσωπική ζωή των ανθρώπων με τους οποίους μιλούσα, τα οποία θα ήταν μεγάλη αγένεια να ρωτήσω εκτός του συγκεκριμένου πλαισίου συζήτησης. Οι σαπουνόπερες απενοχοποιούν την αδιακρισία επιτρέποντας μας όχι μόνο δούμε μέσα από την «κλειδαρότρυπα» αλλά και να σχολιάσουμε τα όσο είδαμε.

Η Christine Geraghty αποκαλεί το κουτσομπολιό το «τσιμέντο», που ενώνει όλες τις ξέχωρες ιστορίες και τους πολλαπλούς χαρακτήρες της σαπουνόπερας (in Dyer, 1987:25), ενώ η Louise Spence αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην ανάλυση της σημασίας στην επικοινωνίας που δίνεται σε αυτού του είδους τα προγράμματα (2005: 122- 139). Τα προβλήματα στα καθημερινά ημερήσια σήριαλ δεν προκύπτουν από τις πράξεις των ηρώων/ ίδων αλλά από το γεγονός ότι αυτές δεν κοινοποιήθηκαν. Η έλλειψη επικοινωνίας (τα μυστικά) είναι κεντρική ως προς την δημιουργία των σαπουνοπερικών παρεξηγήσεων και οδηγεί στην αποξένωση ενώ η πλήρης έκφραση όλων των σκέψεων και των συναισθημάτων στη λύση και στη θεραπεία. Η νομιμοποίηση του κουτσομπολιού από τους κατά άλλα αξιοσέβαστους (πλούσιους, μορφωμένους,

όμορφους και καλούς) χαρακτήρες των σαπουνόπερων ίσως λειτουργεί απελευθερωτικά για το κοινό τους.

Η παρακολούθηση σαπουνόπερων ως μια κοινωνική πρακτική «αγγίζει» την κοινωνική σφαίρα μέσω της προσωπικής. Τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας δεν είναι ενδεικτικά ούτε ως προς τη θέση που θέλει τις σαπουνόπερες να λειτουργούν ως κοινωνική «κόλλα» για τα «διάσπαρτα» μέλη του κοινού (εφόσον οι συμμετέχοντες/ουσες μιλούσαν για αυτές μόνο σε ανθρώπους που ήδη γνώριζαν) ούτε ως αποξενωτικός παράγοντας από τον «πραγματικό κόσμο». Είναι παρόλα αυτά εμφανής η δυναμική αυτού του «παρεξηγημένου» είδους να ξεπεράσει τα όρια του «κοινωνικού καθωσπρεπισμού», που διέπει τις σύγχρονες διαπροσωπικές σχέσεις, και να αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω συζητήσεις, οι οποίες είναι δυνατό να περιλαμβάνουν από κουτσομπολιά για την προσωπική ζωή και την εμφάνιση των συντελεστών έως και κοινωνικά σχόλια¹⁸³.

Ο ρόλος του «σχολιαστή», που υιοθετείται από τα περισσότερα μέλη του κοινού με αφορμή τα συγκεκριμένα προγράμματα, είναι ένας ρόλος προφανώς κοινωνικά ενεργός, όχι τόσο με την έννοια του ενεργητικού ή παθητικού δέκτη όσο σε σχέση με τη ιδιαίτερη σύνδεση του είδους με μία διαλογικότητα, η οποία σχεδόν απουσιάζει από τα υπόλοιπα μυθοπλαστικά είδη.

5.4 Η ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες

«Πέρυσι το Πάσχα είχαμε πάει Κωνσταντινούπολη. Κι εκεί που είμαστε μες τη κατάνυξη στην Αγία Σοφία ακούω μια φωνή: «Μυρτώ! Μυρτώ! Μυρτώ!. Μέχρι να καταλάβω... έρχεται καταπάνω μου σα μπάλα μέσα από τα τέμπλα μια μεγάλη γυναίκα... είχα εξαφανιστεί εκείνη την περίοδο (από την σαπουνόπερα «Έρωτας») κι είχε μεγάλη αγωνία.... Ναι, πολύ με φώναζαν Μυρτώ, αλλά μου φάνηκε παράλογο εκείνη την ώρα. Η Αγία Σοφία συμβολίζει τόσο ιερά, σημαντικά πράγματα για την Ορθοδοξία... Είναι πραγματικά ένα κοινωνικό φαινόμενο... Καταστρέφονται οι ηθοποιοί που παίζουν καθημερινό, χρειάζεται χρόνος για να τινάξεις από πάνω σου το ρόλο... Έξι μήνες μετά κι

¹⁸³ Κεφάλαιο 5.8.

ακούω ακόμα Μυρτώ... Είχα ξεχάσει πώς να ζω κανονικά, είχα γίνει ρομπότ, ζούσα για να παίζω την Μυρτώ»

Κοραλία Καράντη, ηθοποιός

«Περίπου στον τρίτο μήνα προβολής του «Έρωτα» μόλις είχα μετακομίσει στο καινούριο μου σπίτι, πήγα στο ψιλικατζίδικο της γειτονιάς μου να πάρω τσιγάρα και μου λέει η κύρια που το έχει... “Να τον προσέχεις τον δικό σου... σε απατάει”..., εγώ βέβαια μια και ήταν η πρώτη μου δουλειά στην τηλεόραση, νόμιζα ότι έλεγε για τον φίλο μου κι εκνευρίστηκα. Δεν θυμάμαι τι της απάντησα από την σύγχυσή μου... κάτι σχετικό με την αδιακρισία στον άνθρωπο... Πολύ ώρα μετά κατάλαβα ότι μου μιλούσε για τον ρόλο μου»

Μαρκέλλα Γιαννάτου, ηθοποιός

Παρόμοιες με τις προαναφερθείσες μαρτυρίες ηθοποιών, που συμμετείχαν σε καθημερινά τηλεοπτικά σήριαλ, προκάλεσαν προβληματισμούς στους μελετητές της σαπουνόπερας για το εάν οι θεατές είναι σε θέση να διαχωρίζουν τους/τις ηθοποιούς από τους ρόλους, τους οποίους υποδύονται. Η Ruth Rosen παραθέτοντας ιστορίες, όπως αυτή του δημόσιου χαστουκιού της ηθοποιού Αιλίν Φάλτον και αυτή της αποστολής φιλανθρωπικής βοήθειας για τους φτωχούς σαπυνοπερικούς ήρωες στο CBS¹⁸⁴, συμπεραίνει ότι κάποιοι/ες τηλεθεατές/τριες μπερδεύουν τους/τις ηθοποιούς με τους χαρακτήρες που αυτοί/ες ερμηνεύουν (in Gitlin, 1986:43).

Κάτι τέτοιο δεν επαληθεύεται στη παρούσα έρευνα. Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων/ουσων γνώριζαν τα πραγματικά ονόματα των βασικών, κυρίως, ηθοποιών ενώ το σύνολο τους, χωρίς καμία εξαίρεση, και κάποια στοιχεία για την προσωπική ζωή ενός τουλάχιστον ηθοποιού. Παρόλα αυτά παρατηρήθηκε μία διαρκής εναλλαγή στη χρήση των πραγματικών ονομάτων των ηθοποιών με τα ονόματα των ρόλων, κυρίως στην διάρκεια της παρακολούθησης του επεισοδίου. Αναφέρουμε το παράδειγμα της συμμετοχής παρατήρησης της 2^{ης} Δεκέμβριου 2011.

02/12/2011, 18.30. Διαμέρισμα στη Κυψέλη.

Με την Ε.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια δεν έχουμε ξανασυναντηθεί. Είναι παλιά συμμαθήτρια μιας στενής μου φίλης και έχουμε μιλήσει μια φορά στο τηλέφωνο. Οι μόνες πληροφορίες που έχω για αυτή είναι ότι έχει πρόσφατα αποκτήσει παιδί και ότι από το σχολείο έβλεπε καθημερινά σήριαλ. Μου ανοίγει την πόρτα κρατώντας αγκαλιά

¹⁸⁴ Κεφάλαιο 1. 6

τον μικρό της γιο. Δεν γνωρίζω αν βρίσκεται ο άντρας της στο σπίτι. Από το τηλέφωνο μου έχει πει ότι βλέπουν μαζί τα «Μυστικά της Εδέμ». Μου εξηγεί ότι ο σύζυγός της, άνεργος μηχανικός, εργάζεται κάποια βράδια ως σερβιτόρος και το συγκεκριμένο βράδυ έπρεπε να λείπει. Έχουν και οι δύο πρόσφατα απολυθεί από το Μετρό (ήταν συμβασιούχοι). Η τηλεόραση είναι ανοιχτή στον Αντ1. Η ώρα πλησιάζει εφτά και η Ε. Γ. μου αφήνει το μωρό και σηκώνεται να του φτιάξει το γάλα του. Μου εξηγεί ότι όσο ταΐζει το παιδί βλέπει το τουρκικό και αφού το βάλει για ύπνο βλέπουν με τον άντρα της στο ίντερνετ τα «Μυστικά της Εδέμ» και την ρωτάω αν μπορώ να περιμένω για να το δούμε μαζί ή να περάσω κάποια άλλη μέρα γιατί δεν είχαμε συνεννοηθεί καλά από το τηλέφωνο. Με παροτρύνει να την περιμένω. Κατά τις 21: 30 βάζουμε το επεισόδιο στον φορητό υπολογιστή της. Στη διάρκεια του, καταγράφονται τα ακόλουθα σχόλια:

- *Αυτό το σπίτι μ' αρέσει πολύ, στη Βούλα θα 'ναι.*
- *Πάντως παίζουν όλοι πάρα πολύ ωραία.*
- *Μ' αρέσει πολύ ο Στέφανος (όνομα ρόλου), ειδικά η φωνή του.*
- *Η Μελίτα (όνομα ρόλου) έπαιξε στο θέατρο με τον Κατρανίδη (όνομα ηθοποιού).*
- *Να, κι η Αμαλία(όνομα ρόλου), την έχω δει στο θέατρο την Πεφάνη (όνομα ηθοποιού).*
- *Αυτή, το έχει κάνει αυτό. Α, ρε τι κάνει η αγάπη.*
- *Κι η Νταιζυ (όνομα ρόλου) παίζει πολύ ωραία.*
- *Αυτό είναι στούντιο; (γνωρίζει ότι ήμουν συνάδελφος της φίλης της που είναι σκηνοθέτρια, της απαντώ πως όχι) Πολύ ωραίο σπίτι.*
- *Στον πατέρα της (επεξήγηση στη φράση μίας ηρωίδας της Δάφνης που λέει: «Εμένα το μυαλό μου είναι αλλού»).*
- *Της πάει πολύ το μαλλί (της Δάφνης).*
- *Μωρό μου! (όταν εμφανίζεται στην οθόνη ο Αλέξανδρος Σταύρου, που υποδύεται τον Στέφανο).*
- *Αυτή ντύνεται αίσχος.*
- *Αυτή είναι πιο σικάτη.*
- *Όλο χάλια ντυσίματα... Ποιος κάνει ρούχα;*
- *Ο Αραβαντινός (όνομα ρόλου). (επεξήγηση στη φράση ενός ήρωα, του Λουκά, που λέει: «Εμφανίστηκε ο πατερούλης μου»).*

- Αυτή ντύνεται χάλια, αλλά έχει πολύ ωραίο σώμα (η ηρωίδα Νόρα).
- Η Φαίη (όνομα ηθοποιού) μ' αρέσει πάρα πολύ.
- Πρώτη φορά εμφανίστηκε εδώ ο Πετράκης (όνομα του ηθοποιού που υποδύεται τον Λουκά)
- Ο Λουκάς (όνομα ρόλου) με το Νικόλα (όνομα ρόλου) συνέχεια πλακώνονται. Έχουν πολύ πλάκα.
- Πού θα τον βάλει (εννοεί ένα χαρακτήρα που πρέπει να μεταφερθεί, αλλά θεωρείται νεκρός και κρύβεται). Στο πορτ- μπαγκάζ θα τον βάλει... Μήπως να παίξω λόττο; (τον έβαλε τελικά στο πορτ- μπαγκάζ). Α, μια χαρά θα περάσουνε (εννοεί κάνοντας βόλτες με το αυτοκίνητο).
- Το μαλλί το βάφει ο Κατρανίδης (όνομα ηθοποιού).
- Αυτός πρέπει να είναι γκέι, ούτε παντρεμένος είναι, ούτε για σχέση έχω ακούσει.

Είναι σαφές ότι η Ε.Π., όπως και όλα τα υπόλοιπα μέλη αυτής έρευνας, αν και χρησιμοποιούν άλλοτε τα ονόματα των ηθοποιών κι άλλοτε των χαρακτήρων, έχουν πλήρη συνείδηση μιας ενδεχόμενης διαφοράς ανάμεσα στις προσωπικότητες των ηθοποιών και των ρόλων.

Παρόλο που η Ε.Π. σχολιάζει ότι ένας χαρακτήρας ντύνεται αίσχος, αγνοώντας φαινομενικά ότι η ηθοποιός δεν ντύνεται μόνη της, στην συνέχεια με ρωτάει ποιος/ ποια είναι ενδυματολόγος στο σήριαλ και αφού της απαντάω συνεχίζει να σχολιάζει το ντύσιμο της ηρωίδας σα να ήταν δική της επιλογή. Προφανώς, αυτό δεν συμβαίνει επειδή δεν γνωρίζει την πραγματικότητα, αλλά γιατί η συμμετέχουσα έχει διάθεση να σχολιάσει τον ρόλο και όχι την ηθοποιό, καθώς και για λόγους εκφραστικής ευκολίας.

Αν και στην μάλλον παραπλανητική ερώτηση που έθεσα σε όλους, αν πιστεύουν ότι οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους έχουν σχέση με τους ρόλους που υποδύονται, κάποιοι/ες απάντησαν πως κάτι τέτοιο μπορεί να είναι πιθανό, αυτό έχει κάνει με τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνονται ότι γίνεται η επιλογή των ηθοποιών ή διάφορες πληροφορίες που έχουν για ορισμένους/ ες ηθοποιούς από συνεντεύξεις τους και εμφανίσεις τους σε εκπομπές ψυχαγωγίας.

«Σίγουρα κάποια στοιχεία παίρνουν από τους εαυτούς τους» Μ.Δ., 14 ετών, μαθήτρια τρίτης γυμνασίου.

«*Νομίζω οι σκηνοθέτες διαλέγουν τους ανθρώπους που παίρνουν*», Β.Γ., 71 ετών, συνταξιούχος δάσκαλος

«*Στην περίπτωση μιας ηθοποιού ειδικά να... την έχω ακούσει σε πολλές συνεντεύξεις... και στην εκπομπή του Καπουτζίδη πάλι, με κάποιον τσακώθηκε...*», Ε.Γ., 78 ετών, νοικοκυρά, βορειοηπειρωτικής καταγωγής.

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη και η αγωνία της συμμετέχουσας Ν.Γ., 67 ετών, νοικοκυράς, να μου διευκρινίζει συνεχώς, όταν έκανε αρνητικά σχόλια για κάποιους χαρακτήρες, ότι δεν αναφέρεται στους ηθοποιούς αλλά στους ρόλους σε μια προσπάθεια να αποφευχθεί από μέρος μου κάποια σύγχυση, σε τέτοιο σημείο που δεν μπόρεσε τελικά να εκφραστεί ελεύθερα. Αυτό βέβαια ίσως έχει να κάνει με το γεγονός ότι η συγκεκριμένη συμμετέχουσα (μένει με τον σύζυγο της Β.Γ., 71 ετών, συνταξιούχο δάσκαλο, στο διπλανό μου διαμέρισμα), ενθουσιαζόταν και πάντα ερχόταν δίπλα για να χαιρετίσει τους/τις ηθοποιούς, που επισκέπτονταν κατά καιρούς το σπίτι μου.

Οι χαρακτήρες της σαπουνόπερας, λόγω της αίσθησης πραγματικής ζωής, που δημιουργούν η καθημερινή προβολή και η χωρίς ορισμένο τέλος δομή του είδους, δεν σταματούν να υπάρχουν για τους τηλεθεατές/ τριες μετά το τέλος της παρακολούθησης κάθε επεισοδίου αλλά έχουν οντότητα και εκτός αφήγησης. Οι θαυμαστές/στριες που επιλέγουν να απευθυνθούν στους/στις ηθοποιούς των αγαπημένων τους σήριαλ με την ιδιότητα του ρόλου τους και όχι της προσωπικότητάς τους ίσως επιθυμούν περισσότερο να επικοινωνήσουν με τον ρόλο από ότι με τον/ την ηθοποιό διότι με αυτόν νιώθουν οικειότητα. Τους δίνεται η αίσθηση ότι συναντούν κάποιον πολύ δικό τους άνθρωπο.

Η σχέση των τηλεθεατών/τριων με τους χαρακτήρες των σαπουνόπερων φαίνεται να είναι πιο περίπλοκη από αυτή των μυθοπλαστικών έργων με συγκεκριμένους πρωταγωνιστές/ στριες. Τα περισσότερα μέλη αυτής της μελέτης στην ερώτηση για τον αγαπημένο τους χαρακτήρα δυσκολεύτηκαν να διαλέξουν μόνο έναν ενώ πολλές φορές αυτοί που επέλεξαν ήταν διαφορετικοί από αυτούς στους οποίους έδειχναν προτίμηση στη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης.

Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης του επεισοδίου της συμμετοχικής παρατήρησης της 2^{ης} Δεκέμβρη, η Ε.Π. εξέφρασε μια σαφή αδυναμία στον ρόλο του Στέφανου «*Μ' αρέσει πολύ ο Στέφανος (όνομα ρόλου), ειδικά η φωνή του*». «*Μωρό μου!*», αλλά ανέφερε ως αγαπημένους της χαρακτήρες την Νόρα και τον Λουκά.

Πολλοί ερευνητές κάνουν λόγο για την ιδιότητα του είδους να προσφέρει μία δυνατότητα πολλαπλής ταύτισης στο κοινό του (Livingstone, 1998: 59), (Rosen in Gitlin, 1986:65), (Modleski, 1994: 91-93), (Ang, 1985: 76), (Geragthy, 1991:18 κ.α.) μέσω της αντιπροσώπευσης ενός μεγάλου φάσματος ηλικιών, χαρακτήρων, οικογενειακών και κοινωνικών σχέσεων.

Δεν ήταν παρόλα αυτά λίγου/ες οι συμμετέχοντες/ουσες που χαρακτήρισαν ως αγαπημένους τους κάποιους χαρακτήρες διαφορετικού φύλου, ηλικίας και κοινωνικής τάξης από τους/τις ίδιους/ες.

«Μου αρέσει πολύ η Νόρα (30 ετών, δικηγόρος), γιατί έχει μέτρο και είναι η πιο συγκροτημένη και συγκρατημένη και η μητέρα της Εύας (65 ετών, νοικοκυρά) γιατί μεγαλώνει με αυτοθυσία τα παιδιά της κόρης της». Θ.Τ., 60 ετών, ξενοδόχος

«Ο αγαπημένος μου είναι ο Σταύρος (20 ετών, φοιτητής «Κλεμμένα Όνειρα»), γιατί είναι ο πιο δίκαιος και σα γιος και σαν άνθρωπος. Δεν έχει κόμπλεξ». Μ.Β., 33 ετών, καθηγήτρια πιάνου.

« Ο αγαπημένος μου είναι ο Στέφανος (40 ετών, επιχειρηματίας), γιατί είναι διακριτικός, ευγενής και έχει συναίσθημα, αλλά και η γυναίκα του Ρούσσου, η Αμαλία (50 ετών, πλούσια σύζυγος με καλλιτεχνικές ανησυχίες), είναι μια γυναίκα που έχει υποφέρει πολύ... προκειμένου για την οικογένειά της κάνει θυσίες ». Ε.Ζ., 58 ετών, οδοντοτεχνίτρια

« Μου αρέσουν ο Λουκάς (35 ετών, δικηγόρος), η Νόρα (30 ετών, δικηγόρος) και ο Νικόλας (35 ετών, παιδίατρος), γιατί είναι οι πιο φυσιολογικοί». Β.Γ., 44 ετών, βορειοηπειρωτικής καταγωγής, τεχνίτης μαρμάρων.

Ο John Fiske θεωρεί αναπόφευκτη την προβολή της προσωπικής ταυτότητας του θεατή στον μυθοπλαστικό χαρακτήρα για την επίτευξη της διαδικασίας της ταύτισης (1987: 176). Ο Tony Wilson, από την άλλη, ορίζει την ταύτιση με τους τηλεοπτικούς μυθοπλαστικούς χαρακτήρες ως μία διαδικασία κατά την οποία το κοινό μετακινείται από τον ρόλο του θεατή στον ρόλο του συμμετέχοντος στη δράση του προγράμματος (1993: 52). Πως όμως μία τέτοια είδους ταύτιση συμβαδίζει με τον ρόλο του «σχολιαστή» που υιοθετείται από το κοινό του είδους;

Μήπως η διαδικασία της πολλαπλής ταύτισης μπορεί να περιλαμβάνει κι επιμέρους ιδιότητες διάφορων ηρώων και ηρωίδων, άσχετες από τα συνήθη δημογραφικά χαρακτηριστικά τους ή μήπως τελικά η ταύτιση (απαραίτητη σύμφωνα με τους

θεωρητικούς του κινηματογράφου για την απόλαυση του «κειμένου) είναι δευτερεύουσας σημασίας στην απόλαυση της σαπουνόπερας;

Ο Jostein Gripsrud κάνει λόγο για περισσότερα από ένα είδη ταύτισης (1995: 229-30). Οι τρόποι με τους οποίους το κοινό είναι δυνατό να συνδέεται με κάποιο φανταστικό χαρακτήρα ποικίλλουν από την *συνδετική ταύτιση*, κατά την οποία η απόσταση ανάμεσα στους θεατές και τους ηθοποιούς εξαλείφεται, την *ταύτιση θαυμασμού*, η οποία έχει να κάνει με την κλασική έννοια της φαντασιακής σύνδεσης με τον παντοδύναμο (συνήθως άντρα) ήρωα με τον οποίο το κοινό, αν και είναι δυνατό να μην έχει κοινά στοιχεία, θα επιθυμούσε να είχε, την *ταύτιση συμπάθειας*, κατά την οποία οι θεατές/ τριες συμπάσχουν με τον πόνο, την αγωνία και τα προβλήματα πιο «εξανθρωπισμένων» ηρώων/ίδων και την *καθαρτική*, η οποία είναι η ταύτιση με έναν χαρακτήρα, ο οποίος ομοιάζει με τον/ την θεατή/τρια αλλά αντιμετωπίζει ακραίες καταστάσεις μέσα από τις οποίες ο/η θεατής/ τρια βιώνει μια καθαρκτική εμπειρία, μέχρι και την *ειρωνική* η οποία συναντάται σε μέλη του κοινού, τα οποία «διαβάζουν» τα κείμενα και τους χαρακτήρες των μυθοπλαστικών έργων αντιθετικά, με μια περιπαιχτική διάθεση.

«Τώρα τελευταία πάω πολύ την Αμαλία (50 ετών, πλούσια σύζυγος με καλλιτεχνικές ανησυχίες). Έχει μπλέξει με όλα τα σούργελα και το παλεύει η δόλια μάνα.», Α.Π., 32 ετών, βοηθός σκηνοθέτη στο θέατρο.

«Καμιά φορά ντρέπομαι για λογαριασμό τους (των ηθοποιών), θέλω να δω τι άλλο θα τους βάλουν να κάνουν», Β.Π., 17 ετών, μαθητής τρίτης λυκείου.

Ο Gripsrud στην προσπάθειά του να καθορίσει το είδος της ταύτισης του κοινού της Δυναστείας συμπεραίνει ότι στις σαπουνόπερες επικρατεί κατά κύριο λόγο η ταύτιση συμπάθειας (1995: 229-30). Παρόμοια η Ien Ang κάνει λόγο για μια ειδική μορφή ταύτισης με τους/τις ήρωες/ ίδες της σαπουνόπερας την οποία ονομάζει φαντασιακή (1985: 88) ή μελοδραματική (1996: 94) και επιτρέπει στον θεατή όχι να μισεί ή να αγαπά τους ήρωες αλλά να υποφέρει μαζί τους. Και στις δύο περιπτώσεις (αν και οι έρευνες τους αφορούν σε υπέρ-σαπουνόπερες) γίνεται αναφορά στην ουσία σε μία συναισθηματική ταύτιση, που προέρχεται περισσότερο από τις καταστάσεις και τις σχέσεις παρά από τις προσωπικότητες των χαρακτήρων. Πως είναι δυνατό μια τέτοιου

είδους ταύτιση να βρίσκει εφαρμογή στις εξεζητημένες καταστάσεις και τις συνεχώς εναλλασσόμενες και απειλούμενες σχέσεις των σαπουνόπερων;

Παρατηρήθηκε κατά τη διάρκεια της μελέτης ότι οι χαρακτήρες που τραβούσαν το ενδιαφέρον του κοινού στη σαπουνόπερα «Τα Μυστικά της Εδέμ» την τηλεοπτική περίοδο 2010-11, ήταν διαφορετικοί από εκείνους της περιόδου 2011-12. Επιπλέον, η γνώμη του συνόλου των μελών για ορισμένους χαρακτήρες, που αλλοιώθηκαν πολύ από τις διάφορες ιστορίες στις οποίες εμπλέχθηκαν, στη διάρκεια του χρόνου, είναι διαφορετική από αυτή του συνόλου των μελών ένα χρόνο πριν.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Μελίτας. Η Μελίτα, ως μοναχοκόρη του διάσημου μεγαλοδικηγόρου και της κοσμικής Αμαλίας, παρουσιάστηκε αρχικά ως μία εξαιρετικά κομψή, μορφωμένη, καλλιεργημένη και προοδευτική νεαρή γυναίκα, αλλά και ως μια παραδειγματική μητέρα και σύζυγος. Αντιμετώπισε με αξιοπρέπεια την εξωσυζυγική σχέση του συζύγου της και το μετέπειτα διαζύγιό τους. Αντιστεκόταν πάντοτε στις ανήθικες πρακτικές του πατέρα της και για να μην εξαρτάται οικονομικά από αυτόν εργάστηκε ως γραμματέας. Έκανε μόνο σοβαρούς δεσμούς, δίνοντας «προτεραιότητα στο παιδί της» και ήταν πάντοτε μετρημένη, σωστή και δίκαιη.

Την τελευταία περίοδο προβολής του σήριαλ, ο χαρακτήρας της αλλάζει τραγικά. Έπειτα από μια ερωτική απογοήτευση αρχίζει να κάνει μηχανογραφίες και να χρησιμοποιεί τεχνάσματα για να χωρίσει τον πρώην σύντροφό της από την καινούρια του σχέση. Τον παρακαλάει, κλαίει στα πόδια του και αφού δεν τα καταφέρνει πυροβολεί την αντίζήλό της. Αμέσως μετά το περιστατικό διαταράσσεται ψυχολογικά και πιστεύει ότι η γυναίκα, που η ίδια αποπειράθηκε να σκοτώσει, την κατηγορεί άδικα για τον πυροβολισμό για να μπει ανάμεσα σε αυτή και τον αγαπημένο της (ο οποίος στην παρούσα φάση προσπαθεί να την κλείσει φυλακή).

Σεναριακά παρουσιάστηκε ότι έχασε την λογική και την αξιοπρέπειά της από τον έρωτα για τον σύντροφό της, τον Στέφανο, ο οποίος ερωτεύτηκε μία άλλη γυναίκα. Στα στοιχεία των συμμετοχικών παρατηρήσεων της περιόδου 2010-11, η Μελίτα πάντοτε αναφέρεται με πολύ εκτίμηση και συμπάθεια ενώ σε αυτή του 2011-12 με απαξίωση.

Αν και δεν αμφισβητείται ο ρόλος της ταύτισης με το συναίσθημα των χαρακτήρων, λόγω της ασυνέπειας του είδους που προκύπτει από την συνεχή ανάγκη για ανατροπές αλλά και την στάση του σχολιαστή που υιοθετεί το κοινό του, αν θα

μπορούσαμε να μιλήσουμε για κάποιο είδος ταύτισης του κοινού της σαπουνόπερας με τους χαρακτήρες της, αυτή θα ήταν περισσότερο μια ταύτιση ηθική. Η πλειοψηφία των τηλεθεατών/ τριών τάσσεται με το μέρος των ηρώων/ ίδων με τους/τις οποίους/ες μοιράζεται τις ίδιες ηθικές αξίες, με όσους/ες εκφράζουν γνώμη παρόμοια με την δική τους ή κρατούν μία στάση, που και οι ίδιοι/ ες πιστεύουν ότι θα κρατούσαν σε κάποια παρόμοια περίπτωση. Δεν έχει σημασία αν αυτός ο χαρακτήρας είναι άνδρας ή γυναίκα, φτωχός, πλούσιος, νέος ή μεγαλύτερος σε ηλικία σημασία έχει να ταυτίζεται η θέση του/ της στην εκάστοτε κατάσταση με αυτή του/ της τηλεθεατή/ τριας.

Το κοινό της σαπουνόπερας έχει ανάγκη να πάρει μία θέση απέναντι στα γεγονότα και να τοποθετηθεί όχι κοινωνικά αλλά ηθικά. Επιδιώκει περισσότερο να γίνει μέλος της παρέας των αγαπημένων του ηρώων/ ίδων παρά να καταλάβει τη θέση κάποιου υπάρχοντος μέλους. Η πλειοψηφία των μελών του κοινού της σαπουνόπερας συνδέεται περισσότερο με τους χαρακτήρες των ρόλων, δημιουργώντας παρά-κοινωνικές σχέσεις πάρα μέσω της διαδικασίας της ταύτισης.

Διατηρώντας την προσωπική τους ταυτότητα κατά την διάρκεια της αφήγησης, είναι δυνατό να αναπτύσσουν μονόπλευρες σχέσεις φιλίας, έρωτα ή ακόμα και μίσους με διάφορους χαρακτήρες των καθημερινών σήριαλ. Οι δύο έφηβες συμμετέχουσες ήταν ερωτευμένες με τον Λουκά (Παναγιώτης Πετράκης), κάποιες μεγαλύτερες γυναίκες έδειχναν αδυναμία στον Στέφανο (Αλέξανδρος Σταύρου), τον Λευτέρη (Βασίλη Μπισμίκη) και τον Χρήστο (Περικλής Κασσανδρινός) ενώ οι περισσότεροι άνδρες θαύμαζαν αρχικά την Μελίτα (Χρύσα Παπά) κι έπειτα την Ερριέτα (Μάντυ Λάμπου).

Αν και οι περισσότεροι/ ες (με εξαίρεση τις έφηβες που μου είπαν ξεκάθαρα ότι τους αρέσει ως άνδρας ο Πετράκης) δεν τους ανέφεραν ως αγαπημένους τους στη σχετική ερώτηση -είτε επειδή ήταν αντίθετοι/ ες με τις πρακτικές τους, είτε από ενδοιασμούς να παραδεχτούν κάτι τέτοιο -τα στοιχεία (λεκτικά και εξωλεκτικά) που συγκεντρώθηκαν στη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης, περιλαμβάνουν σχόλια ερωτικού θαυμασμού («Μωρό μου», «Τι παιδί είσαι εσύ», «Τι σου κάνανε, αγάπη μου»), περίεργα μειδιάματα και επιφωνήματα θαυμασμού.

Αντίθετα, όλες οι απαντήσεις τους στην ερώτηση με ποιους θα έκαναν παρέα, συμβάδιζαν με τα δεδομένα της παρατήρησης δείχνοντας μια σταθερή προτίμηση στη Νόρα, τον Λουκά, τον Νικόλα και την Δάφνη από τα «Μυστικά της Εδέμ» και στον

Σταύρο και τη Φρύνη από τα «Κλεμμένα Όνειρα» υπερτονίζοντας τα στοιχεία του χιούμορ, της ακεραιότητας των χαρακτήρων τους και της απλότητας που τους διακρίνει ενώ εξίσου συνεπείς με τις αντιδράσεις τους, κατά τη διάρκεια παρακολούθησης των επεισοδίων, ήταν και οι αναφορές για τους χαρακτήρες που αντιπαθούν (Αντιγόνη, Μπέλλος, Νταίζυ, «τα Μυστικά της Εδέμ» και Μαλτέζος, Χρύσα, Άρη, Γρηγόρης, «Κλεμμένα Όνειρα») κατακρίνοντας την υπέρμετρη φιλοδοξία, ματαιοδοξία και φιλαργυρία τους.

Η ομοιομορφία των απόψεων ίσως προκαλεί αρχικά κάποια ανησυχία σχετικά με την επιβολή των θέσεων του κειμένου σε αυτές των τηλεθεατών/τριών ενώ φόβοι έχουν επίσης εκφραστεί και για μια πιθανή αντικατάσταση των πραγματικών κοινωνικών σχέσεων με τις παρα-κοινωνικές.

Παραθέτονται ενδεικτικά μερικά σχόλια για κάποιους αντιπαθείς χαρακτήρες.

«Δεν χωνεύω καθόλου την Αντιγόνη γιατί λέει ψέματα στο γιο της... έχει κάνει πολύ κακά πράγματα.» Α.Τ., 81 ετών νοικοκυρά.

«Η Νταίζυ σου βγάζει κακία, δεν λέει την αλήθεια ούτε αυτή, ούτε η μάνα της, έχει κάνει ακόμα και φόνο και τώρα ετοιμάζεται να κλείσει τον αδερφό της φυλακή.» Φ.Ν., 14 ετών, μαθήτρια

«Οι χειρότεροι είναι ο Μπέλλος και η μάνα του Στέφανου (Αντιγόνη) Αυτή δεν είναι μάνα, είναι πολύ μουλωχτή, τα κάνει όλα για τα λεφτά» Σ.Τ., 38 ετών, λιμενικός.

«Η Αντιγόνη Λαζαρίδη είναι χειρότερη από τη Νταίζυ, αυτή δεν αγαπάει ούτε τα ίδια της τα παιδιά... πολύ αντιπαθητικός ρόλος και τον παίζει και καλά... Άμα την έβλεπα στο σουπερμάρκετ θα την χαστούκιζα» Ε.Π., 35 ετών, άνεργη λογίστρια

«Ο Μαλτέζος δεν έχει ιερό και όσιο, μέχρι και τους γιους του πούλησε για να πετύχει τον σκοπό του, είναι φιλόδοξος και αδίστακτος κι έχει κάνει έτσι και τα παιδιά του. Ειδικά τον Άρη θέλω πάρα πολύ να τον χτυπήσω», Μ.Β., 33 ετών, καθηγήτρια πιάνου.

Αν παρακολουθήσει κανείς τις πράξεις των προαναφερθέντων χαρακτήρων αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές/τριες δικαιολογούν την άποψή τους θα καταλάβει ότι δεν πρόκειται για μια κοινή αντίληψη του κειμένου παρά για μια κοινή αντίληψη σχετικά με τις έννοιες του κακού και του ηθικά σωστού και λάθους. Μπορεί κανείς να παρατηρήσει κοινές ηθικές αξίες αναφορικά με το ψέμα, τη φιλαργυρία, τον αριβισμό και τον θεσμό της οικογένειας.

Όσο αφορά, τώρα στην ανησυχία για αντικατάσταση των κοινωνικών σχέσεων από τις σαπουνοπερικές, μάλλον θα πρέπει γίνει λόγος για υποκατάσταση και η ανησυχία να επικεντρωθεί στις αιτίες γιατί οποίες πολλοί μοναχικοί άνθρωποι την έχουν ανάγκη.

«Εδώ, μόνη μου είμαι όλη μέρα, τι άλλο να κάνω, που να πάω; Αυτή (η τηλεόραση) είναι η μόνη μου συντροφιά.», Α.Τ., 81 ετών, νοικοκυρά.

5.5 Η ταύτιση του κοινού με τις ιστορίες

Σύμφωνα με τον Bourdieu, η κατανάλωση καλλιτεχνικών και πολιτισμικών προϊόντων είναι προκαθορισμένη είτε συνειδητά και σκόπιμα είτε όχι έτσι ώστε να εκπληρώνει μία κοινωνική λειτουργία νομιμοποίησης των κοινωνικών διαφορών (in Seiter, 1999:28).

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι σαπουνόπερες είτε αγγίζουν επιφανειακά κάποια κοινωνικά ζητήματα (π.χ. εξαρτήσεις από ουσίες, ανεργία), είτε τα αγνοούν (π.χ. ομοφυλοφιλία, μειονότητες), είτε στην περίπτωση των ταξικό- κοινωνικών ανισοτήτων και των διακρίσεων ανάμεσα στα φύλα, τα παρουσιάζουν ως δεδομένα χωρίς περαιτέρω σύγκρουση.

Παρότι η εξήγηση για τους λόγους που αυτό συμβαίνει, τουλάχιστον στις σαπουνόπερες, δίνεται εύκολα από τη γνωστή λογική των τηλεοπτικών παραγωγών να προσφέρουν στο κοινό προγράμματα πιο συμβατά με αυτό που οι ίδιοι/ες θεωρούν ως επικρατούσα ιδεολογία, ο σκοπός της εμπορικότητας, που καθορίζει τις πρακτικές τους, δεν τους αφαιρεί την ευθύνη ούτε την σκοπιμότητα. Μένει απλώς να εξεταστεί αν το είδος έχει τη δυναμική να επηρεάσει την υιοθέτηση ή απόρριψη της εσωτερικής του πραγματικότητας από κάποια μέλη του κοινού.

Αναφέρουμε τα σχόλια δύο τηλεθεατριών κατά τη διάρκεια παρακολούθησης δύο (διαφορετικών) επεισοδίων της σαπουνόπερας «Τα Μυστικά της Εδέμ», οι οποίες είχαν δύο σχεδόν αντίθετες στάσεις απέναντι στο «κείμενο του είδους».

12/12/2011, 15:00, Αγία Παρασκευή

Με την Γ.Μ., 29 ετών, διευθύντρια παραγωγής μιας πρωινής ενημερωτικής εκπομπής στην ΕΡΤ, είχαμε γνωριστεί παλιότερα σε κάποια κοινωνική εκδήλωση. Όταν της μίλησα για την σχετική με τις σαπουνόπερες έρευνα μου είχε εκφράσει τον ενδιαφέρον της να συμμετέχει. Ένα χρόνο μετά την πήρα τηλέφωνο και συνεννοηθήκαμε

να παρακολουθήσουμε μαζί το τελευταίο επεισόδιο των «Μυστικών», επειδή όμως αυτό προβαλλόταν στις δέκα το βράδυ και ήταν μεγαλύτερης διάρκειας, αποφασίσαμε να το δούμε μετά από τέσσερις μέρες (λόγω υποχρεώσεών της) στο ίντερνετ. Η αλήθεια είναι ότι και οι δύο ανυπομονούσαμε. Με το που έφτασα στο διαμέρισμα (όπου συζεί με τον φίλο της), το οποίο επισκεπτόμουν για πρώτη φορά, φτιάξαμε καφέ και καθίσαμε μπροστά στην οθόνη του υπολογιστή. Τα σχόλια της κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης είναι τα εξής:

- *«Πάει το Νταιζουλίνι»*. (είχε αυτοκτονήσει στο προηγούμενο επεισόδιο και δείχνουν την κηδεία της) *«Πω, πω στεναχωρήθηκα για το Νταιζουλίνι.»*
- *«Αυτός είναι πολύ ωραίος άντρας»* (Λευτέρης, Βασίλης Μπισμπίκης)
- *«Η μάνα της είναι στη φυλακή;»* (με ρωτάει γιατί λείπει από την κηδεία).
«Ε, βέβαια, δεν είναι εκεί να το δει αυτό, δεν την λυπάμαι αυτή, (Αντιγόνη, μάνα Νταίτζης) είναι σκύλα μαύρη.»
- *«Το αστέρι»* (εμφανίζεται πάλι ο Λευτέρης, Βασίλης Μπισμπίκης)
- *«Αυτός ο έρμος που έπαθε εγκεφαλικό...»* (ο Αρζόγλου στην πραγματική ζωή του).
- *«Ναι, γιατί η Νταίτζη ήτανε πολύ καλό παιδί και της έφταιξε η Αντιγόνη»* (σχόλιο στη φράση του ρόλου που υποδύεται ο Αρζόγλου, «Τι άτυχο παιδί (η Νταίτζη), η Αντιγόνη την κατέστρεψε»)
- *«Λες να συνήρθε αυτός;»* (ο Ηλίας, (Αρζόγλου), όχι από το εγκεφαλικό, αλλά από το αλτσχάιμερ, που πάσχει ο ρόλος).
- *«Κεφτεδάκια»* (απάντηση στην ερώτηση της Αμαλίας στον σύζυγό της που φεύγει για πάντα «Τι να σου ετοιμάσω να πάρεις μαζί σου;»).
- *«Ποιες καλές αναμνήσεις αυτοί όλο πλακώνονται»* (σχόλιο στη φράση του Ρούσσου «Τις καλές μας αναμνήσεις θα πάρω μαζί μου, μόνο αυτές»).
- *«30 χρόνια φούρναρης»*. (σχόλιο στη φράση του Λουκά «30 χρόνια είχα να τον δω», εννοεί τον πατέρα του).
- *«... μάγκας»*. (συμπληρώνει τη φράση του πατέρα του Λουκά «έμαθα πως είσαι»)
- *«Α, δεν ήξερες ποιος έχει τα διαμάντια...»* (ειρωνικό σχόλιο στην αντίστοιχη φράση του πατέρα του Λουκά)
- *«Αυτή είναι μαύρη σκύλα του πολέμου. Σκατόφατσα είναι.»* (Αντιγόνη).

- *«Τι έκανα για πάρτι μου τι έκανα για σένα» (σχόλιο στη φράση του Στέφανου που λέει κλαίγοντας στη μάνα του «Τι έκανες μάνα, τι έκανες;»)*
- *«Θα φύγω με τον μπαμπά σου» (σχόλιο στη συνομιλία που ο Ρούσσοσος λέει στο Λουκά ότι πρόκειται να φύγει, σύνδεση με το γεγονός ότι πριν από κάποιες σκηνές τον είχε χαιρετίσει «για πάντα» και ο πατέρας του, κάνει πλάκα ότι έχουν σχέση και φεύγουν μαζί)*
- *«Αυτός έχει βαφτεί πολύ». (σχόλιο για τον Ρούσσο, Δάνη Κατρανίδη)*
- *«Καλά αυτή είναι για πολλές σφαλιάρες. Ηλίθιο, κακομαθημένο» (για την Μελίτα)*
- *«Ε, που να ψάχνουμε τώρα» (απάντηση στη γραμματέα που ρωτάει τον Λουκά και τη Νόρα «Δηλαδή θα με κρατήσετε;»)*
- *«Δεν βλέπει τη θάλασσα. Μάλλον ψόφησε ο μπαμπάς.» (σχόλιο στη Δάφνη που μιλάει από μακριά στον πατέρα της, ο οποίος είναι νεκρός σε μία καρέκλα).*

03/01/2011, 18.30, Πρέβεζα

Η Ε.Γ., 78 ετών, βορειοηπειρωτικής καταγωγής, μένει μαζί με τον γιο της, Β.Γ. 44 ετών, τεχνίτη μαρμάρων, τη σύζυγό του Ν.Τ., 34 ετών, βοηθό αρτοποιού και τα τρία της εγγόνια (τεσσάρων τότε το μεγαλύτερο, και δύο ετών τα δίδυμα). Έχω επισκεφτεί αρκετές φορές το σπίτι τους (οι γονείς μου έχουν βαφτίσει τον τετράχρονο) και πάντοτε η τηλεόραση τους ήταν ανοιχτή. Την ώρα της επίσκεψής μου λείπει ο Β.Γ., με τον οποίο έχω κανονίσει και την συνάντηση (έρχεται κάποια στιγμή στη διάρκεια του επεισοδίου). Ενώ με τη Ν.Τ. και τα παιδιά έχω αρκετή οικειότητα, με την Ε.Γ. έχω ανταλλάξει μόνο τυπικούς χαιρετισμούς. Η παρακολούθηση του επεισοδίου με τρία νήπια ήταν πολύ δύσκολη υπόθεση και η Ε.Γ. αναγκαζόταν να είναι την περισσότερη ώρα όρθια για να τα προσέχει. Παρόλα αυτά δεν παρέλειπε συνεχώς να σχολιάζει. Παραθέτονται οι παρατηρήσεις της.

- *«Είσαι μια ανακατώστρο εσύ...» (Αμαλία)*
- *«Και το λέγαμε εμείς αυτό με τη Ν.» (ότι ο αδερφός της Ερριέτας είναι ο Λουκάς)*
- *«Μαύρη και άραχνη» (απάντηση στο καλή χρονιά κάποιου χαρακτήρα)*
- *«Καλά αυτή τον έναν πιάνει τον άλλο αφήνει...» (σχόλιο για την ερωτική ζωή της Εύας)*
- *«Και μ' αυτήνα έχει παιδί ο Λουκάς» (όταν εμφανίζεται η Νταίζυ)*

- *«Και που να ξερες, σκότεινε...»* (απευθύνεται στο Λουκά, που δεν γνωρίζει ότι ο ίδιος είναι ο αδελφός της Ερριέτας, που ψάχνει).
- *«Τα κανονίσανε...»* (ειρωνικό σχόλιο στην απόφαση του Λουκά να παρατήσει τη δικηγορία και να δουλεύει μόνο η Νόρα).
- *«Πάει να μάθει τα νέα»* (σχόλιο για τον Λουκά που φεύγει για την Πάτρα)
- *«Τι να κάνεις κι εσύ, έρμη;»* (απάντηση στη φράση της Ερριέτας «δεν ξέρω τι να κάνω»)
- *«Τι κακιά γυναίκα είναι αυτή».* (η Αντιγόνη)
- *«Αυτή πήγαινε να τον φαρμακώσει... (Νταίζη) να δούμε ποιος θα ξεκάνει ποιον».*
- *«Αυτές όλη μέρα εκεί... μπούρου, μπούρου»*
- *«Εμ ,μα πως; Έδωσε το δαχτυλίδι...»* (σχόλιο στη Νόρα, που λέει ότι ο Λουκάς δεν της έκανε πρόταση γάμου)
- *«Με τέτοια μάνα».* (σχόλιο για τη Νταίζη και την Αντιγόνη)
- *«Πολύ καλός ηθοποιός αυτός».* (Αρζόγλου)
- *«Την κόρη σου... και το εγγόνι σου δεν τα σκεφτόσουν»* (σχόλιο στην φράση της Αντιγόνης στο γιο της «Το μέλλον σου σκεφτόμουνα»)

Στην περίπτωση της Γ.Μ. παρατηρείται μια ειρωνική στάση απέναντι στους χαρακτήρες και τις ιστορίες και μια συναισθηματική αποστασιοποίηση από τη δραματουργία. Στη κηδεία της Νταίζης (αυτοκτόνησε μαζί με τον αγαπημένο της λίγα λεπτά μετά τον γάμο τους, για να μην αναγκαστούν να χωριστούν, αφού είχε συμφωνηθεί με την ασφάλεια αυτός να παραδοθεί αμέσως μετά την τελετή), η οποία ήταν ομολογουμένως μία πολύ συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή, σχολιάζει την εμφάνιση κάποιου ηθοποιού. Παρόμοια, διακωμωδεί τον αδερφό της που κλαίει όταν επισκέπτεται την μάνα τους στη φυλακή, τους Ρούσσο και Αραβαντινό που φεύγουν για πάντα καθώς και τον θάνατο του Ηλία, ο οποίος ήταν καθόλη την διάρκεια της αφήγησης ένας εξαιρετικά συμπαθής, τρυφερός και συγκροτημένος χαρακτήρας (*«Δεν κοιτάζει τη θάλασσα. Μάλλον ψόφησε ο μπαμπάς»*).

Από την άλλη η Ε.Γ. εκδηλώνει ένα μεγάλο βαθμό συναισθηματικής εμπλοκής με τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, σε ένα επεισόδιο δραματουργικά αδιάφορο. Το γεγονός ότι ο Λουκάς είναι υιοθετημένος και κατ' επέκταση αδερφός μιας ηρωίδας, που τον έχει προσλάβει (είναι δικηγόρος;;;;) να βρει τον χαμένο της αδερφό παρουσιάζεται ως

τραγικό. Το σχόλιο της συμμετέχουσας «μαύρη κι άραχνη» για τη νέα χρονιά, αναφέρεται σε αυτό ακριβώς το γεγονός. Ο Ρούσσος αποκαλύπτει στη σύζυγό του Αμαλία ότι ο Λουκάς είναι υιοθετημένος (ο ίδιος ο Λουκάς δεν το γνωρίζει ακόμη) κι αυτή (χωρίς καν να έχει συγγενική ή φιλική σχέση με τον υιοθετημένο ενήλικο ήρωα) σχολιάζει ότι τα νέα επισκιάζουν την εορταστική της διάθεση. Η Ε.Γ. συμφωνεί και επαυξάνει. Αντίστοιχα σε όλη τη διάρκεια του επεισοδίου συμπάσχει όχι μόνο με τον συγκεκριμένο ήρωα «και που να ξέρεις, σκότεινε...», «πάει να μάθει τα νέα», αλλά και με την αδερφή του «τι να κάνεις κι εσύ έρμη», έχοντας προφανώς ενδώσει στο δραματικό τέχνασμα της τραγικής ειρωνείας, σύμφωνα με την πρόθεση των δημιουργών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ανάλυση του βαθμού της συναισθηματικής εμπλοκής των δύο συμμετεχουσών προκαλεί το γεγονός ότι αντίθετα με την κοινώς παραδεκτή σύνδεσή του με τον βαθμό προσήλωσης και προσοχής (Livingstone, 1998, Mc Quail, 1997, Barwise and Ehrenberg, 1988, Root, 1986, Seiter, 1999, Silverstone, 1994, Morley, 1992 κ.α.) σε αυτή την περίπτωση είναι αντιστρόφως ανάλογος.

Έπειτα από την εγκατάλειψη, από τους σύγχρονους θεωρητικούς και ερευνητές των μέσων μαζικής επικοινωνίας των παλιότερων επικοινωνιακών μοντέλων των επιδράσεων και των χρήσεων και ικανοποιήσεων, πολύ λόγος έχει γίνει τόσο από εκπροσώπους των πολιτισμικών σπουδών (Fiske, Newcomb, Ang κ.α), όσο και από υποστηρικτές των θεωριών πρόσληψης (Morley, Seiter, Livingstone, Silverstone κ.α.) για τις δυνατότητες εξατομικευμένης ερμηνείας των «πολυσημικών κειμένων» των μέσων μαζικής επικοινωνίας, από το σύγχρονο κοινό.

Μεγάλη επιρροή ως προς αυτή την κατεύθυνση είχε η έρευνα του Hall (1973 in Spence, 2005: 42), στην οποία διαπιστώνει τρεις δυναμικές ανάγνωσης του περιεχομένου των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Η πρώτη, την οποία ονομάζει προτιμώμενη (preferred reading), συμβαδίζει με την πρόθεση των παραγωγών, στη δεύτερη, στην οποία αναφέρεται ως διαπραγματευόμενη (negotiated reading), υιοθετούνται ή απορρίπτονται ορισμένα σημεία της προτιμώμενης ανάγνωσης, ενώ η τελευταία, την οποία αποκαλεί αντιθετική (oppositional reading), περιλαμβάνει μία αντιτιθέμενη στην προτιμώμενη, αποκωδικοποίηση του «κειμένου».

Εξετάζοντας, πάλι τα δεδομένα των δύο συμμετοχικών παρατηρήσεων αντιλαμβανόμαστε ότι παρόλη την διαφορετική τοποθέτηση των δύο γυναικών απέναντι

στην προτεινόμενη από το κείμενο δραματολογία, υπάρχουν στοιχεία αντίστασης αλλά και παράδοσης στην επικρατούσα ηθική τάξη της σαπουνόπερας και από τις δύο πλευρές.

Και στις δύο περιπτώσεις, για παράδειγμα, ο χαρακτήρας της Αντιγόνης, παρουσιάζεται αλλά και εκλαμβάνεται ως μισητός («*Αυτή είναι μαύρη σκύλα του πολέμου. Σκατόφατσα είναι.*», «*Τι κακιά γυναίκα είναι αυτή*») και της Νταίζης ως αμφιλεγόμενος («*Ναι, γιατί η Νταίζη ήτανε πολύ καλό παιδί και της έφταιξε η Αντιγόνη*», «*με τέτοια μάνα*»). Παράλληλα, τα σχόλια της Ε.Γ., η οποία εκ πρώτης όψεως δείχνει πιο παραδομένη στην υπόθεση, είναι πιο αντιθετικά ως προς τα γεγονότα, από αυτά της Μ.Γ, που απλώς τα διακωμωδεί.

Χαρακτηριστική είναι η στάση της απέναντι στην Εύα, η οποία παρουσιάστηκε από την αρχή της αφήγησης ως μία ηθική, καλόκαρδη και βασανισμένη ηρωίδα. Βιάστηκε από τον πατέρα του πρώτου της παιδιού (και κατά αυτό τον τρόπο το απέκτησε) και εγκαταλείφτηκε από τον πατέρα του δεύτερου, στα μάτια όμως της Ε.Γ. είναι η γυναίκα «που αφήνει τον έναν και πιάνει τον άλλο». Αντίστοιχα, αντιστέκεται απέναντι στην απόφαση του συμπαθέστερου (σύμφωνα με τα δεδομένα αυτής της έρευνας) ζευγαριού του σήριαλ, της Νόρας και του Λουκά, να συντηρεί η πρώτη την οικογένεια (είναι έγκυος) δουλεύοντας μόνη στο δικηγορικό τους γραφείο, όσο εκείνος αναζητά μια νέα καριέρα.

Εύκολα, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι και στις δύο περιπτώσεις, συναντάμε μια αντιθετική ή τουλάχιστον διαπραγματευόμενη αποκωδικοποίηση των δράσεων και των λεγόμενων των χαρακτήρων, η οποία στην περίπτωση της Γ.Μ., προκύπτει από την ειρωνική πρόσληψη του είδους και στην περίπτωση της Ε.Γ., από τις διαφορετικές προσωπικές της αντιλήψεις. Μήπως, όμως ένας τέτοιος χαρακτηρισμός θα έπρεπε να προϋποθέτει, εκτός από αντιτιθέμενες στάσεις απέναντι στα «προβλήματα» που θέτει η συγκεκριμένη σαπουνόπερα, και την τοποθέτηση ενάντια σε αυτά που παρουσιάζονται ως φυσιολογικά (όπως η παρουσίαση της θέσης της γυναίκας στο σπίτι, η συγκέντρωση του πλούτου, η πολυτέλεια, οι αφεγάδιαστοι/ες εμφανισιακά ήρωες/ίδες κ.λ.π.).

Κάποιοι/ες μελετητές/τριες (Cantor and Pingree, 1983, Modleski, 1994, Kreizenbeck, 1983), κάνοντας ανάλυση του περιεχομένου των σαπουνόπερων εντόπισαν ότι το είδος έχει μία τάση να υποστηρίζει το “status quo” που θέλει τις γυναίκες να

αφοσιώνονται στα παιδιά και την οικογένειά τους, παρά στην καριέρα και στην κοινωνική ζωή, παραλείποντας το γεγονός ότι στις σαπουνόπερες αυτό ισχύει και για τους άνδρες, όπως επίσης και για τις γυναίκες, οι οποίες είναι επιτυχημένες επαγγελματίες.

Οι τηλεθεατές/τριες της σαπουνόπερας, ακόμα κι αν αντιτίθενται σε κάποιες κοινωνικές συμβάσεις, δεν το κάνουν ούτε κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης της, ούτε με αφορμή αυτή. Ο John Fiske αναφέρει ότι το κοινό μπορεί να βρίσκει απόλαυση ταυτιζόμενο με την οικογένεια Ewing (Dallas) στο τομέα των οικογενειακών σχέσεων, ενώ ταυτόχρονα να αποστασιοποιείται από τους Ewings ως φορείς του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» (1989:176). Οι σαπουνόπερες χρησιμοποιούν ως βάση τα κοινωνικά στερεότυπα, για να μπορέσουν να χτίσουν τις ιστορίες τους, τους χαρακτήρες και τις μεταξύ τους σχέσεις. Προσπαθούν να ουδετεροποιήσουν το πεδίο, έτσι ώστε το κοινό να μπορέσει να επικεντρωθεί στα τρέχοντα, και το καταφέρνουν. Ο Fiske εξηγεί αυτή τη δυνατότητα της τηλεόρασης μέσω του μηχανισμού, που ο Barthes ονομάζει “*ex-nomination*”¹⁸⁵. Συμπεραίνει ότι μόνο αυτό που δεν κατονομάζεται (αναφέρεται), που εμφανίζεται δίχως εναλλακτική μπορεί να καταλάβει τη θέση της φυσικής τάξης πραγμάτων και της κοινής λογικής (1987: 43). Η μη αναφορά των κοινωνικών ανισοτήτων στις σαπουνόπερες, φαινομενικά τις εξαλείφει.

Μέσω της υπερβολής, δημιουργείται μία εσωτερική ηθική τάξη που καθιστά αναγκαία την άμεση απόκριση και τοποθέτηση απέναντι στα λεγόμενα και τα συμβάντα. Κανείς/καμία δεν αναρωτήθηκε πως καταφέρνουν οι ήρωες/ίδες να είναι πάντα άψογα περιποιημένοι/ες, πως ζουν οι γυναίκες που δεν εργάζονται, που αφήνουν οι γονείς τα παιδιά τους όταν συζητούν επί ώρες, ούτε πως τα σπίτια τους είναι πάντοτε έτοιμα για να δεχτούν επισκέψεις. Παρόμοια, όλοι/ες σχολίασαν π.χ. την Αμαλία ως δυναμική, ενώ πρόκειται για μια γυναίκα, η οποία δεν εργάστηκε ποτέ στη ζωή της και απασχολείται, από την έπαυλη της, με τα θέματα της κόρης και του συζύγου της. Όταν όμως τα θέματα αυτά, αφορούν στη δολοφονία του εκβιαστή της κόρης σου από τον σύζυγό σου, για να μην αποκαλύψει στην αστυνομία ότι εκείνη αποπειράθηκε να δολοφονήσει μία γυναίκα, που στη δολοφονία του θετού και στην απόπειρα δολοφονίας του φυσικού της πατέρα

¹⁸⁵ “*Mythologies*”, 1973: 138. Χρησιμοποιεί τον όρο αναφερόμενος στη δυσκολία της τάξης των μπουρζουά να αναγνωρίσει και να κατονομάσει τον «εαυτό» της. Την ορίζει ως την κοινωνική τάξη, η οποία δεν θέλει να έχει «όνομα».

εμπλέκεται πάλι ο σύζυγος σου, τα γεγονότα δεν αφήνουν χώρο για ιδεολογικές τοποθετήσεις πέρα από αυτές που τίθενται στην αφήγηση. Οι ελληνικές τηλεοπτικές σαπουνόπερες έχουν πάντοτε σαφείς προτεραιότητες και η ανατροπή του κοινωνικού κατεστημένου δεν είναι μία από αυτές.

Επιπλέον, τα μέλη του κοινού μπορεί να αντιλαμβάνονται και να τοποθετούνται διαφορετικά απέναντι στα έργα μυθοπλασίας ανάλογα με τις εμπειρίες, τα βιώματα, τις γνώσεις, τις αντιλήψεις και την ιδιοσυγκρασία τους, όμως δεν είναι ανεξάρτητες μονάδες. Είναι μέρος ενός κοινωνικού συνόλου και μοιράζονται κοινές ηθικές αξίες, αλλά και κοινωνικές συμβάσεις κι επιταγές. Είναι εμφανής σε αυτή την εργασία η προσήλωση των ελλήνων/ ίδων τηλεθεατών/τριών σε παραδοσιακές θεσμούς όπως η οικογένεια και ο γάμος. Η προτεραιότητα της οικογένειας σε σχέση με την επαγγελματική ζωή, καθώς και των προσωπικών σχέσεων σε σχέση με τις κοινωνικές εκφράστηκε (τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο) από το σύνολο των μελών του κοινού που συμμετείχαν σε αυτή την έρευνα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός, ότι παρόλο που η σαπουνόπερα θεωρείται ως ένα κατεξοχήν «συντηρητικό» είδος, όχι μόνο κανείς/ καμία δεν την σχολίασε ως τέτοιο, αλλά μάλιστα πολλά μέλη μεγαλύτερης ηλικίας, έκαναν σχόλια (κυρίως κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης), για την «υπερβολική ελευθεριότητα», που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες σχέσεις.

«Καλά αυτή τον έναν πιάνει τον άλλο αφήνει...», E.Γ., 78 ετών νοικοκυρά

«Όλο διαζύγια, δεν προλαβαίνουν να παντρευτούν χωρίζουν και ξανά-μανά, A.T. 81 ετών, νοικοκυρά

«Και μ' αυτόν θέλει να κάνει παιδί αυτή;», E.Z., 58 ετών οδοντοτεχνίτρια

«Η μία κοιτάει πώς να πάρει τον άντρα της άλλης», N.Γ., 67 ετών, νοικοκυρά

Άλλωστε, σύμφωνα με τη Spence, ακόμη και οι ειρωνικές ή αντιστασιακές ερμηνείες είναι μέρος των επικρατούντων κοινωνικών και πολιτικών πρακτικών (2005: 68). Μήπως, δεν είναι μια τέτοια κοινωνική επιταγή, η τήρηση αποστάσεων ασφαλείας του κοινού της σαπουνόπερας από το είδος, σε αντίθεση με άλλα τηλεοπτικά σήριαλ, κινηματογραφικές ταινίες ή ακόμη και ενημερωτικά προγράμματα που προσλαμβάνονται ως πιο ρεαλιστικά και ποιοτικά;

Η σχέση της σαπουνόπερας με την πραγματικότητα δεν απειλείται απλώς, ούτε κυρίως από την ελλιπή αντιπροσώπευση κοινωνικών ζητημάτων. Η απουσία ρεαλισμού στις σαπουνόπερες (από τα σκηνικά, τα ρούχα, τον φωτισμό, τα μαλλιά και το μακιγιάζ μέχρι τους διαλόγους, τους χαρακτήρες και τις ιστορίες) γίνεται τόσο έντονα αισθητή όχι μόνο σε σύγκριση με τη πραγματική ζωή αλλά και σε σύγκριση με άλλα τηλεοπτικά σήριαλ και ταινίες. Αυτός άλλωστε είναι και ένας από τους βασικότερους λόγους που έχει πληγεί η φήμη τους είδους και του κοινού του.

Παρόλα αυτά, το σύνολο των συμμετεχόντων/ουσων, αν και ήταν σε θέση να διακρίνουν ορισμένες καταστάσεις ως υπερβολικές ή μη ρεαλιστικές, αναγνώρισαν κάποια σχέση των σαπουνόπερων με την κοινωνική πραγματικότητα.

«Θεωρώ τις σχέσεις φυσιολογικές, αλλά τις καταστάσεις τραβηγμένες. Σίγουρα ισχύουν τα μπλεξίματα με τις παρέες και τις φιλίες που γίνονται σχέσεις... οι τσακωμοί, οι παρεξηγήσεις... και βέβαια η διαφθορά.», Γ.Μ., 29 ετών, τηλεοπτική παραγωγός

«Είναι βγαλμένες από τη ζωή, τον καλό που πάει να βοηθήσει, δεν τον υπολογίζουνε», Ε.Γ., 78 ετών, νοικοκυρά.

«Ο Στέφανος κι ο Ρούσσος είναι άνθρωποι της πιάτσας, δεν χτίζονται περιουσίες μ' ένα γραφείο. Από λόγια και δολοπλοκίες, άλλο τίποτα, ποτέ δεν είναι καθαροί οι άνθρωποι, όσο καλοί και να φαίνονται.» Σ.Α., 40 ετών, άνεργος αυτοκινητιστής

«Σ' ένα ποσοστό 60% πιστεύω ανταποκρίνεται στη πραγματικότητα, ιδίως οι ίντριγκες για τα λεφτά και για τα κληρονομικά», Γ.Γ., 41 ετών, εργολάβος

«Είναι λίγο μπόλικο, αλλά πάντοτε στην υπερβολή υπάρχει αλήθεια, η απιστία, η ζήλια, τα πισώπλατα μαχαιρώματα... οι χαρακτήρες δεν είναι ψεύτικοι, υπάρχουν άνθρωποι που θα σκότωναν για λεφτά... δεν τους θέλω καθόλου αυτούς που λογαριάζουν το χρήμα, επιπλέον όσα λεφτά κι αν έχουν.», Β.Σ, 65 ετών, σχεδιάστρια κοσμημάτων

«Πιστεύω ότι υπάρχουν άνθρωποι που δεν αγαπούν ούτε τα ίδια τους τα παιδιά. Κάπου έβλεπα τις προάλλες, γι' αυτή την ιστορία στην Αυστρία, που κρατούσε ο πατέρας όμηρο την κόρη ούτε ξέρω κι εγώ πόσα χρόνια. Σίγουρα υπάρχουν τέτοιες μητέρες σα την Αντιγόνη που βάζουν το χρήμα πάνω από όλα. Ένα μικρό μέρος της κοινωνίας μας, έτσι μας δείχνει η ζωή, κάνουν ό,τι χειρότερο.», Π.Α., 71 ετών, συνταξιούχος οδοντίατρος.

Ενώ λιγότεροι/ες εντόπισαν και κοινές καταστάσεις με αυτές των σαπουνόπερων στη δική τους ζωή.

«Η ιστορία με τη μάνα του Στέφανου που δεν ήθελε την Εύα, μου θύμιζε τον εαυτό μου που δεν με ήθελε στην αρχή η πεθερά.», Σ.Α., 32 ετών, βουλγαρικής καταγωγής, οικιακή βοηθός.

«Όλα συμβαίνουν, όχι βέβαια σε αυτό τον υπερβολικό βαθμό, αλλά κάποιες καταστάσεις μου είναι γνώριμες, η μοιχεία, η προδοσία, ότι όλα γίνονται για τα λεφτά», Ε.Ν., 34 ετών, λιμενική υπάλληλος

«Μου έχει τύχει και μένα στο συγγενικό μου περιβάλλον να κάνουν σενάρια και να τα πιστεύουν. Οι ίδιοι δημιουργούν ιστορίες και ψέματα, για να κατηγορούν τους άλλους.», Β.Γ., 42 ετών, νοικοκυρά

«Τα περισσότερα μου είναι γνώριμα, η Φαίη που γουστάρει ένα γκόμενο και είναι με έναν άλλο, η μουσικός που την πάτησε από ενθουσιασμό και εκμεταλλεύτηκαν τα όνειρά της. Αυτό, το να θέλεις κάποιον και να είσαι με κάποιον άλλο, το κάνεις από αδυναμία, θες ένα στήριγμα για να ξεπεράσεις τον πόνο σου και στην ουσία τον χρησιμοποιείς. Οι ιστορίες με τον Μαλτέζο είναι παρατραβηγμένες και το κολλέγιο αμερικανιά, το μέσο όμως λειτουργεί, ανταποκρίνεται στη πραγματικότητα, έχω χάσει κι εγώ θέση από κάποιον που είχε βύσμα», Μ.Β., 33 ετών, καθηγήτρια πιάνου

«Αυτό το μπρος-πίσω στις σχέσεις συμβαίνει στη ζωή, από τη μία λες έχουν συμβεί κάποιες καταστάσεις, αλλά από την άλλη σκέφτεσαι και τις ωραίες στιγμές. Αυτό που θέλουμε μπορεί να είναι δίπλα μας και εμείς να κοιτάμε πίσω.», Θ.Δ., 49 ετών, υπάλληλος γραφείου.

Ο Jean Baudrillard υποστηρίζει ότι η τηλεόραση έχει μεταλλάξει, την ίδια τη φύση της ζωής μας. Ότι το μέσο δεν «εκπροσωπεί» απλώς τον κόσμο σε εμάς, αλλά σταδιακά ορίζει τι είναι πραγματικά ο κόσμος, στον οποίο ζούμε. Κάνει λόγο για μία υπέρ-πραγματικότητα που διαμορφώνεται από εικόνες, οι οποίες έχουν ως σημείο αναφοράς άλλες εικόνες (simulacra), οπότε και καμία βάση στην «εξωτερική πραγματικότητα» (in Giddens, 1989).

Αν και η θέση του Baudrillard δεν αναγνωρίζεται εύκολα, τουλάχιστον από τους μη «ειδικούς» αναφορικά με τα άλλα τηλεοπτικά προγράμματα, πολύς λόγος έχει γίνει για την πιθανότητα το φανατικό κοινό του είδους να «ζει» στη σαπουνοπερική πραγματικότητα. Η Ruth Rosen (in Gitlin, 1986: 43) υποστηρίζει ότι για μερικούς/ες τηλεθεατές/τριες, ο κόσμος της σαπουνόπερας και των δικών τους καθημερινών ζώων

αρχίζουν σταδιακά να μπερδεύονται. Αν και το παράδειγμα με την ταμιά του σουπερ μάρκετ, που μόλις είδε το εξώφυλλο του περιοδικού «Soap Opera Digest», που η ίδια κρατούσε, άρχισε να της μιλάει για τους ηθοποιούς που απεικονίζονταν σα να ήταν «πραγματικό ζευγάρι», είναι μάλλον άστοχο, το «Σύνδρομο της νοσοκόμας Μπέτυ»¹⁸⁶ (Spence, 2005: 156), έχει αποτελέσει βασική ιστορία εκτός της ομώνυμης ταινίας και άλλων ταινιών (“role/play”, “Delirious” κ.α.) καθώς και σήριαλ. Χαρακτηριστική είναι η ιστορία που συμπεριλήφθηκε στην ιδιαίτερα δημοφιλή κωμική σειρά “Friends”, όταν μία φανατική θαυμάστρια (Brook Shields), της πραγματικής σαπουνόπερας “Days of our Lives”, στην οποία υποτίθεται ότι πρωταγωνιστεί ένας από τους βασικούς ήρωες της σειράς, σύνναψε σχέση μαζί του, νομίζοντας ότι είναι ο ρόλος και ότι ζει και εργάζεται στα φανταστικά μέρη της συγκεκριμένης σαπουνόπερας.

Ευτυχώς κάτι τέτοιο, για τους ψυχικά υγιείς τουλάχιστον θεατές/τριες, ισχύει μόνο στη φαντασία των σεναριογράφων και στην υπέρ-πραγματικότητα. Το φανατικό κοινό της σαπουνόπερας σε καμία περίπτωση δεν συγχέει τη πραγματική ζωή με τη σαπουνόπερική.

Σε αντίθεση, βέβαια, με τους χαρακτήρες, στην περίπτωση των ιστοριών παρατηρείται ακόμη και προσωπική ταύτιση σε κάποια μέλη του κοινού. Ενώ απέναντι στους ήρωες/ίδες κρατούν μία κριτική και ηθική στάση και απόσταση, στις ιστορίες τοποθετούνται συναισθηματικά.

Οι χαρακτήρες έχουν ευθύνη για αυτά που κάνουν, όχι όμως και για αυτά που τους συμβαίνουν. Το στοιχείο της μοίρας, τόσο με την έννοια του «φυσικού και κοινωνικού προορισμού», όσο και με αυτή του τυχαίου, είναι κεντρικό στη δραματουργία της σαπουνόπερας. Το κοινό γνωρίζει ότι οι καταστάσεις είναι ακραίες και οι αντιδράσεις των ηρώων/ίδων σε αυτές υπερβολικές είναι όμως σε θέση να τις κατανοήσει και να τις ακολουθήσει, όχι ταυτιζόμενο με αυτές ή με τους χαρακτήρες, αλλά με το συναίσθημά τους.

Η Charlotte Brunsdon ονομάζει τον ρεαλισμό των σαπουνόπερων «εσωτερικό» (1997: 27), άλλοι/ες ερευνητές/τριες «ψυχολογικό», «συναισθηματικό» ή «δραματικό»

¹⁸⁶ “Nurse Betty”, ταινίας παραγωγής 2000, σε σκηνοθεσία Neil LaBute, με τους Renee Zellweger, Morgan Freeman, Chris Rock. Η ταινία αφορά στην ψύχωση της πρωταγωνίστριας με έναν ηθοποιό σαπουνόπερας, τον οποίο μετά τη δολοφονία του άντρα της (κατά τη διάρκεια της οποίας δεν σταμάτησε να παρακολουθεί το επεισόδιο), πηγαίνει να βρει στο φανταστικό μέρος που εκτυλίσσονται τα γεγονότα του αγαπημένου της σήριαλ.

(Ang, 1985: 45,47, Chandler, 1994: 6, Gripsrud, 1995: 250, Livingstone, 1998: 65), ενώ οι μελετητές των κοινοτικών σαπουνόπερων είναι σε θέση να μιλούν ακόμη και για «κοινωνικό» ρεαλισμό (Dyer, 1987, Jordan in Dyer, 1987: 27).

Χαρακτηριστικό της συναισθηματικής αυτής ταύτισης, είναι το παράδειγμα του Β.Γ., 71 ετών, συνταξιούχου δασκάλου, ο οποίος ζει με τη σύζυγό του Ν.Γ. 67 ετών, νοικοκυρά, στην Αργυρούπολη και είναι πατέρας ενός 40χρονου γιου και παππούς τριών εγγονιών.

Κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής παρατήρησης κι ενώ σε γενικές γραμμές δεν ήταν ιδιαίτερα αφοσιωμένος στο επεισόδιο, έδειχνε ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον σε όλες τις ιστορίες που αφορούσαν στο Ρούσσο, τονίζοντας μάλιστα πόσο του αρέσει ο Κατρανίδης, ως ηθοποιός. Σε μία σκηνή που ο Ρούσσος μιλάει με τον Λουκά και αναφέρεται στο θέμα της κόρης του, ο Β.Γ. σχολιάζει: *«Πανούργος ο Ρούσσος, του βγήκε το πατρικό ένστικτο»*.

Η ιστορία στην οποία αναφέρεται έχει ως εξής: η κόρη του Ρούσσου, η Μελίτα, έχοντας πάθει ψύχωση με τον πρώην αγαπημένο της, τον Στέφανο, αγόρασε από έναν μικροαπατεώνα ένα όπλο για να «βγάλει από τη μέση» την αντίζηλό της, Ερριέτα. Όντως την πυροβόλησε, αλλά δεν την σκότωσε, και όταν εκείνη συνήρθε από το «κώμα», την αναγνώρισε ως δράστρια. Ο Ρούσσος, ως δικτυωμένος μεγαλοδικηγόρος με οικονομική και πολιτική ισχύ, κατάφερε να αθωώσει την κόρη του. Κι ενώ όλα πήγαιναν καλά, ο μικροαπατεώνας που της πούλησε το όπλο, άρχισε να εκβιάζει τη Μελίτα, ότι θα την καταδώσει στην αστυνομία. Της απομυζούσε συνεχώς μεγάλα χρηματικά ποσά, αλλά κυρίως την εκφόβιζε. Όταν ο Ρούσσος συνειδητοποίησε ότι η ψυχικά άρρωστη κόρη του κινδυνεύει να πάει στη φυλακή, δολοφόνησε τον μικροαπατεώνα.

Έχοντας εντοπίσει το ενδιαφέρον του συμμετέχοντος, τον ρώτησα μετά το τέλος της προβολής του επεισοδίου τι θα έκανε ο ίδιος στην συγκεκριμένη κατάσταση. Παραθέεται η απάντησή του.

«Η κατάσταση είχε φτάσει σ' ένα σημείο που δεν γινόταν αλλιώς. Ο Ρούσσος είναι αδίστακτος άνθρωπος, έχει όμως δύο πλευρές. Για το παιδί μου, έτσι θα αντιδρούσα κι εγώ. Θα τον σκότωνα και μετά θα σκοτωνόμουνα κι εγώ.»

Ενώ, λοιπόν ο Β.Γ. κατακρίνει τον χαρακτήρα και τις στάσεις του τόσο πριν («πανούργος», «αδίστακτος»), όσο και μετά τη δολοφονία («θα σκοτωνόμουνα κι εγώ»),

δικαιολογεί τον φόνο, ανακαλώντας το «πατρικό του ένστικτο». Δεν μπαίνει στη θέση του ήρωα, αλλά στην «κατάσταση», η οποία μέσω του έντονου συναισθήματος που προκαλεί, γίνεται πιστευτή, όσο εξωπραγματική κι αν είναι.

Πάντως, γενικότερα, τα αποτελέσματα της έρευνας είναι ενδεικτικά μιας στάσης ανοχής της αυτοδικίας και της ατιμωρησίας από τους/τις συμμετέχοντες/ ουσες, στις περιπτώσεις, που αυτό δικαιολογείται «ηθικά». Αν και στην ερώτηση αν θεωρούν κάποιον/α ήρωα/ίδα πρότυπο για την δική τους ζωή, το σύνολό τους απάντησε αρνητικά, η πλειοψηφία των τηλεθεατών/τριων με τους οποίους/ες παρακολουθήσαμε τα «Μυστικά της Εδέμ» ανέφεραν ως πιο ηθικό ήρωα τον Λουκά, ο οποίος στον πρώτο κύκλο είχε διαπράξει ανθρωποκτονία. Αν και ο ήρωας σκότωσε, τελικά, τον παρανοϊκό Στέλιο σε αυτοάμυνα, μεθόδευε την «αυτοκτονία» του με τη Νόρα, για πολλά επεισόδια. Τσακώνονταν μάλιστα μεταξύ τους, για το ποιος θα του δώσει τη «θανατηφόρα κάψουλα» και την έκλεβαν συνεχώς ο ένας από τον άλλο, σε εξάρσεις αυτοθυσίας. Ο Λουκάς υποστήριζε ότι εκείνος, ως άντρας, θα άντεχε τη φυλακή και παρόλο που ο ίδιος δεν εμπλεκόταν καθόλου με το μελλοντικό θύμα, ήταν έτοιμος να κάνει αυτή τη θυσία για εκείνη και τους υπόλοιπους φίλους του (για άλλη μια φορά η αναγκαιότητα να «εξαλειφθεί» ο Στέλιος είχε να κάνει με την κατάθεση του σε μια επερχόμενη δίκη).

Η συγκεκριμένη παρατήρηση, αν και δεν μπορεί να αγνοηθεί ως μία γενικότερη τάση, συνδέεται κυρίως με όσα αναλύθηκαν προηγούμενα σε σχέση με τη συναισθηματική ταύτιση του κοινού με τις σαπουνόπερες, αλλά αποκαλύπτει και τη δυναμική του είδους να μπορεί να εκλαμβάνεται ως ένα κείμενο διδακτικό, ως ένα παραμύθι ή ένας λαϊκός μύθος (Jordan in Dyer, 1987: 31, Livingstone, 1998: 57, Gripsrud, 1995: 245, Allen, 1985: 141, Anger, 1999: 55-57, Brown and Barwick, 1997: 6, Geragthy, 1991:19).

Η Sonia Livingstone, υποστηρίζει ότι όπως οι μύθοι και τα παραμύθια έτσι και οι σαπουνόπερες, εκπληρώνουν την κοινωνική λειτουργία της δικαίωσης και του εορτασμού της λαϊκής σοφίας και των πρακτικών της, σε περιπτώσεις ακραίων καταστάσεων και ηθικών διλημμάτων (1998: 57).

Όπως και στα παραμύθια, έτσι και στις σαπουνόπερες οι ρόλοι του κακού και του καλού είναι ξεκάθαροι και το αίσιο τέλος απαιτεί πάντα ο καλός να εξουδετερώσει τον κακό, αποδίδοντας δικαιοσύνη. Η αυτοδικία στις σαπουνόπερες, λειτουργεί συμβολικά,

δίνει στους/στις τηλεθεατές/ τριας ένα αίσθημα δικαίωσης ανάλογο με αυτό των μύθων, μία ελπίδα ότι τελικά το καλό θα επικρατήσει, και μέσα σε αυτά τα πλαίσια, δικαιολογείται.

Οι ιστορίες των σαπουνόπερων μπορούν να εκτελέσουν αυτό το «ταχυδακτυλουργικό κόλπο», που ο Barthes αποδίδει στους μύθους, το οποίο μεταμορφώνει την πραγματικότητα, αδειάζοντάς την από την ιστορία της και γεμίζοντας την με στοιχεία που αποδίδονται στη φύση (Barthes in Connell, Masterman, 1992: 89).

Το κοινό της σαπουνόπερας, είναι από πολύ νωρίς εξοικειωμένο με αυτού του είδους τη δραματουργία. Οι τηλεθεατές /τριες δεν εμμένουν σε πολιτισμικές «τεχνικότητες» (όπως το θεσμικό σύστημα απονομής δικαιοσύνης), ή σε πρακτικούς περιορισμούς επειδή είναι αφελείς, αλλά διότι στη διήγηση της σαπουνόπερας θεωρούνται τόσο «επουσιώδεις λεπτομέρειες», όσο και στο μύθο του λαού και της χελώνας το γεγονός ότι τα δύο ζώα συνεννοούνται μεταξύ τους να αναμετρηθούν σε έναν αγώνα δρόμου. Σημασία έχει όχι το νομικά αλλά το ηθικά σωστό, όχι η ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας, αλλά η παράδοση στην φανταστική ιστορία. Γι' αυτό κανείς/ καμία δεν αναρωτιέται γιατί ο Λουκάς ή ο Ρούσσοσ δεν βρίσκονται στη φυλακή. Διότι ούτε ηθικά το θεωρούν λάθος, ούτε περιμένουν η διήγηση να βασίζεται στον κοινωνικό ρεαλισμό. Δεν αγνοούν το γεγονός ότι στην πραγματική ζωή, οι ήρωες θα είχαν νομικές κυρώσεις, αλλά επιλέγουν να εκλαμβάνουν τις ιστορίες των σαπουνόπερων ως μυθοπλασία.

5.6 Το είδος της ικανοποίησης του κοινού της σαπουνόπερας

Στο ερώτημα γιατί το είδος της σαπουνόπερας είναι τόσο δημοφιλές, μπορεί κανείς να συναντήσει ποικίλλες εξηγήσεις από τους/ τις μελετητές/ τριες και ερευνητές/ τριες του είδους, ανάλογα με τη μεθοδολογική προσέγγιση και το θεωρητικό υπόβαθρό καθενός/ μίας επιστήμονα.

Οι επικρατέστερες κάνουν λόγο για τη δυνατότητα που προσφέρει το είδος στο κοινό του να αποδιδράσκει από την καθημερινότητα του σε έναν φανταστικό κόσμο (Ang, 1996: 93, Modleski, 1994: 103, 112, Rosen in Gitlin, 1986: 45, Barwise and Ehrenberg, 1988: 19, McQuail, 1997: 71, Condit in Newcomb, 1994: 441, Fiske, 1987:

146, Kingsley, 1988: 9, Giddens, 1997: 376, Livingstone, 1998: 57), να βάζει καθημερινά μικρά στοιχήματα και να κάνει προβλέψεις για αυτά που πρόκειται να επακολουθήσουν (Spence, 2005: 148, Fiske, 1989: 1, Jordan in Dyer, 1987: 67-80, Geraghty in Dyer, 1987: 25, Lovell in Dyer, 1987: 51, Brunsdon, 1997: 40, Mumford, 1995: 89, Geraghty, 1991: 19, Fiske, 1987: 145, Kingsley, 1988: 9, Ang, 1996: 105, Condit in Newcomb, 1994: 428), να αποζημιώνεται για την καταπιεστική και «πεζή» κοινωνική πραγματικότητα (Gripsrud, 1995: 212, 215, Geraghty, 1991: 51, Fiske, 1987: 230, Ang, 1996: 43, Rosen in Gitlin, 1986: 45), να ξεπερνά την μοναξιά, την βαρεμάρα και την αποξένωση (Livingstone, 1998: 56, Geraghty, 1991: 24, Kingsley, 1988: 9, Rosen in Gitlin, 1986: 45, Barwise and Ehrenberg, 1988: 19), να αισθάνεται σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τους συνεχόμενα ταλανιζόμενους από «τραγικές» συμφορές σαπυνοπερικούς χαρακτήρες (Livingstone, 1998: 56, Root, 1986: 35, Kingsley, 1988: 9, Rosen in Gitlin, 1986: 45), να βιώνει αισθήματα δικαίωσης όταν επικρατεί το καλό και ηθικά σωστό (Livingstone, 1998: 57, Rosen in Gitlin, 1986: 49) να απολαμβάνει ένα είδος «ουτοπικού» ρομαντισμού (Livingstone, 1998: 56, Ang, 1996: 43, Ang, 1985: 82-83, Modleski, 1994: 112, Gripsrud, 1995: 212), να παραδίδεται στην ευχαρίστηση του καθημερινού «τελετουργικού» και της συνεχούς αναμονής (Brooks, 1994: 29-31, Gripsrud, 1995: 177, 224, Livingstone, 1998: 56, Silverstone, 1994: 133, Mumford, 1995: 86, Kingsley, 1988: 9, Modleski, 1994: 103, Brown and Barwick, 1987: 8), να μπορεί να αποστασιοποιείται και να επικρίνει τους/τις ήρωες/ ίδες αλλά και το ίδιο το είδος (Gripsrud, 1995: 231, Livingstone, 1998: 57, Geraghty, 1991: 21, 24, Kingsley, 1988: 8, Rosen in Gitlin, 1986: 45, Brown and Barwick, 1987: 7), να αναπτύσσει παρά-κοινωνικές σχέσεις φιλίας ή έρωτα με τους/ τις ηθοποιούς και τους ρόλους (Livingstone, 1998: 56, Kingsley, Rosen in Gitlin, 1986: 45 1988: 9), ακόμη και να το χρησιμοποιεί ως οδηγό για τη λύση πρακτικών και συναισθηματικών προβλημάτων (Livingstone, 1998: 56, Kingsley, 1988: 9, Rosen in Gitlin, 1986: 45).

Αν και τα συνολικά αποτελέσματα της συγκεκριμένης έρευνας επιβεβαιώνουν την ισχύ όλων των παραπάνω κινήτρων για το σύγχρονο ελληνικό κοινό, -με εξαίρεση το τελευταίο που αφορά στην χρήση του είδους ως συμβουλάτορα για την επίλυση πρακτικών και διαπροσωπικών προβλημάτων-, η αντίδραση του συνόλου των συμμετεχόντων στην ερώτηση γιατί παρακολουθούν σαπουνόπερες ήταν αμυντική.

Θεώρησαν την ερώτηση περιττή και την απάντηση μάλλον αυτονόητη: « Γιατί μας αρέσουν»... «Για ποιο λόγο πρέπει να απολογηθούμε;».

Παρόλο που κανείς δεν το εξέφρασε κατά αυτό τον τρόπο, η πλειοψηφία των ερωτηθέντων δυσκολεύτηκαν να απαντήσουν άμεσα στην ερώτηση και μόνο όταν ερωτήθηκαν τι αισθάνονται κατά τη διάρκεια της θέασης των συγκεκριμένων σήριαλ κάποιοι/ες μπόρεσαν να εκφράσουν μερικούς από τους λόγους για τους οποίους απολαμβάνουν το είδος.

Η ομοιομορφία και η συνοπτικότητα των απαντήσεων στην συγκεκριμένη ερώτηση είναι εντυπωσιακή. Η ικανοποίηση του κοινού της σαπουνόπερας σύμφωνα με τα ευρήματα της συγκεκριμένης μελέτης σχετίζεται κατά κύριο λόγο με μια αίσθηση χαλάρωσης και απόδρασης από την πραγματικότητα κι έπειτα με την καταπολέμηση της ανίας και την ανάγκη κάλυψης μιας περιέργειας για τις εξελίξεις .

«Γιατί για μία ώρα δεν ασχολείσαι με τη δική σου ζωή, αλλά με τις ζωές των άλλων... μου προσφέρει χαλάρωση», Μ.Β., 33 ετών, καθηγήτρια πιάνου

«Γιατί ξεκουράζομαι, ξεχνάω κάποια προβλήματα» Μ.Δ , 15 ετών, μαθήτρια Γυμνασίου

«Γιατί με ξεκουράζει, ξεχνιέμαι μπαίνω σε μια άλλη κατάσταση» Θ.Δ., 49 ετών

Γιατί είναι ένα σήριαλ με πολύ πλοκή, δεν είναι βαρετό, ΔΖ, 61 ετών, οδοντοτεχνίτης

«Γιατί με χαλαρώνει» Β.Γ., 42 ετών, νοικοκυρά

«Γιατί χαλαρώνω, μου λύνονται κάποιες απορίες...» Γ.Μ., 29 ετών, διευθύντρια παραγωγής.

«Χαλαρώνεις, περνάς την ώρα σου ευχάριστα» Β.Π., 45 ετών, νοσοκόμα

«Γιατί χαλαρώνω, ξεφεύγω από τη δική μου πραγματικότητα» Π.Τ., 68 ετών, συνταξιούχος δημόσιος υπάλληλος

«Γιατί μου ξεκουράζει το μυαλό», Σ.Α. 32 ετών, οικιακή βοηθός

«Για να περάσει η ώρα, όταν δεν έχω τίποτα άλλο να κάνω... από βαρεμάρα, μοναξιά... χαλαρώνω, ξεχνάω μερικά θέματα...» Γ.Γ., 41 ετών, εργολάβος

«Χαλαρώνω, αράζω, γελάω με τις καταστάσεις, θέλω να δω μέχρι που μπορεί να φτάσει η φαντασία του ανθρώπου, πόσο θα παρατραβήξει...» Σ.Τ., 38 ετών, λιμενικός.

«Γιατί μου προσφέρει χαρά, ικανοποίηση» Φ.Ν., 15 ετών, μαθήτρια Γυμνασίου

«Γεμίζουν τον χρόνο σε κάποιον που δεν έχει τι να κάνει» Μ.Π., 52 ετών, συνταξιούχος αστυνομικός

«Γεμίζουν τον χρόνο σου, έχεις κάτι να παρακολουθείς», Μ.Π, 21 ετών, φοιτήτρια

«Περνάω την ώρα μου» Θ.Τ., 60 ετών, ξενοδόχος

«Έχεις κάτι να χαζέψεις» Ν.Τ., 34 ετών, βοηθός αρτοποιού

«Έχω μια περιέργεια τι θα γίνει, απλώς χαζεύω», Α.Π., 32 ετών, βοηθός σκηνοθέτη

«Γιατί έχω περιέργεια, αγωνία, περιμένω να δω τι θα γίνει», Ε.Ν., 34 ετών, λιμενική υπάλληλος.

Είναι πιθανό οι συνοπτικές αυτές και σχεδόν πανομοιότυπες απαντήσεις να μην οφείλονται απλά στην αστοχία του ερωτήματος, αλλά επίσης στη δυσκολία των ανθρώπων να εκφράσουν συναισθήματα αντί για ιδέες και απόψεις, πόσο μάλλον όταν αυτά τα συναισθήματα έχουν να κάνουν με κάποιου είδους ευχαρίστηση, η οποία συνδέεται περισσότερο με τη διασκέδαση και την απόδραση σε ένα κόσμο φανταστικό, παρά με την ψυχαγωγία. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Freud οι περισσότεροι ενήλικες θα προτιμούσαν να ομολογήσουν τα μεγαλύτερά τους σφάλματα, παρά τις φαντασιώσεις τους (Spence, 2005: 141) .

Ο John Fiske δανειζόμενος τις ψυχαναλυτικές έννοιες “plaisir” και “jouissance”, δίνοντας τους το νόημα της ευχαρίστησης με πολιτισμικό-κοινωνικές ρίζες όσο αφορά στην πρώτη, και της ενστικτώδους, σωματικής απόλαυσης- διασκέδασης , που έχει υιοθετηθεί από τον Barthes (1975), αναφορικά με τη δεύτερη, προσδιορίζει το είδος της ικανοποίησης που απολαμβάνει το κοινό της σαπουνόπερας ως μια έκφραση “jouissance”, που ξεφεύγει από τα όρια του πολιτισμού. Παρόλα αυτά, δεν διστάζει να συνδέσει αυτή την «διασκέδαση» με μια αίσθηση ελέγχου στην παραγωγή νοήματος, θεωρώντας την ανάγκη του κοινού για απόδραση από την πραγματικότητα, μέσω δημοφιλών ειδών, ως μια έκφραση αντίδρασης και αντίστασης και όχι παραίτησης (Fiske, 1987: 224-230).

Η απειλή της απόδρασης στο φαντασιακό μέσω των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας και της υπερβολικής χαλάρωσης δημιουργούσε ανέκαθεν πέρα από ενοχή κι έναν μεγάλο φόβο: Ότι δεν θα μας καταστρέψουν αυτά που μισούμε, αλλά αυτά που αγαπάμε. Αυτή την άποψη υποστηρίζει ένθερμα ο Postman στο σύγγραμμά του

«Διασκέδαση μέχρι θανάτου» συγκρίνοντας τις δυσοίωνες προβλέψεις του Orwell (1984) με αυτές του Huxley (“Brand New world”) και παραθέτοντας τα λόγια του δεύτερου:

«Οι υπέρμαχοι της ελευθερίας της σκέψης και οι ορθολογιστές που πάντα γρηγορούσαν και αντιμάχονταν κάθε μορφή τυραννίας, παρέλειψαν να εκτιμήσουν την ακόρεστη δίψα του ανθρώπου για ψυχαγωγία» (Huxley in Postman, 1998: 10).

Αν και ο ίδιος δεν φτάνει στις ακρότητες των Adorno και Horkheimer, οι οποίοι θεωρούν την απόλαυση των έργων της μαζικής κουλτούρας ως ένα μέρος του «σχεδίου» για τη αποτελεσματικότερη χειραγώγηση των μαζών με μόνο στόχο τη διατήρηση του status quo της εκμετάλλευσης και της καταπίεσης (Ang 1985: 17), υποστηρίζει ότι δεν θεωρεί το ίδιο το γεγονός ότι η τηλεόραση είναι διασκέδαση απειλητικό για τον πολιτισμό, αλλά το ότι το μέσο έχει αναγάγει την διασκέδαση σε φυσικό πλαίσιο για την παρουσίαση όλων των καταστάσεων (Postman, 1998: 97).

Πράγματι, ίσως φαντάζει αντιφατικό που οι θεατές της σαπουνόπερας βιώνουν συναισθήματα χαλάρωσης κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης των «τραγικών» παθημάτων των ηρώων και των ηρωίδων των συγκεκριμένων σήριαλ.

Η Kingsley υποθέτει ότι ίσως το κοινό απολαμβάνει τις σαπουνόπερες και για σαδομαζοχιστικούς λόγους, εφόσον διασκεδάσει τόσο βλέποντας τους χαρακτήρες να υποφέρουν, όσο και υποφέροντας μαζί τους (1988: 9). Η Root διακρίνει, επίσης, μια μαζοχιστική διάδραση ανάμεσα στα δραματικά τηλεοπτικά προγράμματα και τις πολυσύνθετες φαντασιώσεις του κοινού τους (1986: 35), ενώ η Modleski, θεωρώντας το κοινό των σαπουνόπερων αποκλειστικά γυναικείο συμπεραίνει ότι αφού στις σαπουνόπερες δεν μπορούν όλοι οι χαρακτήρες να είναι ευτυχισμένοι ταυτόχρονα, όσο και να το αξίζουν, η απόλαυση που το είδος τους προσφέρει βασίζεται στη μαζοχιστική αναγνώριση της αδυναμίας και της αχρηστίας των ικανοτήτων τους να ελέγξουν την εξέλιξη της ζωής τους (1994: 90-92).

Αν και οι εσωτερικοί μηχανισμοί μέσα από τους οποίους καθένας/ μία τηλεθεατής/ τρια νιώθει ικανοποίηση δεν μπορεί παρά να μας είναι άγνωστοι, τα ευρήματα της συμμετοχικής παρατήρησης είναι ενδεικτικά ότι ο τρόπος μέσω του οποίου η πλειοψηφία των συμμετεχόντων/ ουσών επιτυγχάνει να απολαμβάνει τα συνεχόμενα «χτυπήματα» της μοίρας που δέχονται ακόμη κι οι πιο ενάρτεοι σαπουνοπερικοί χαρακτήρες είναι αντιμετωπίζοντας τα καθημερινά αυτά σήριαλ ως ένα

ατέρμονο τηλεπαιχνίδι, στην διάρκεια του οποίου σημασία δεν έχουν οι εγκυκλοπαιδικές γνώσεις αλλά η γνώση των δραματουργικών και δομικών συμβάσεων του είδους.

Η χαλάρωση, η απόδραση από τα καθημερινά προβλήματα, η ικανοποίηση του αισθήματος της περιέργειας και η καταπολέμηση της ανίας, που αναφέρθηκαν ως οι κύριοι λόγοι για τους οποίους οι ερωτηθέντες/ θείσες προτιμούν τα συγκεκριμένα προγράμματα, δεν προέρχονται από την παρακολούθηση των συμφορών των ηρώων, αλλά από την επιβεβαίωση της ορθότητας των προβλέψεων των εξοικειωμένων τηλεθεατών/ τριών κατά τη διάρκεια της παρακολούθησης.

Το κοινό διασκεδάζει –με την έννοια του διασκορπισμού- παίζοντας με το κρυφό κείμενο της σαπουνόπερας. Αυτή η απόλαυση αυξάνεται όταν το παιχνίδι γίνεται ομαδικό. Ο αγώνας για εξαγωγή νοήματος ενεργοποιεί το αίσθημα της τέρψης, απαιτεί συγκέντρωση, αφοσίωση και περιορίζει τη σκέψη στο παρόν και το άμεσο μέλλον. Το αίσθημα της αναμονής που δημιουργείται δεν προκαλεί απογοήτευση διότι γίνεται δεκτό ως βασικός κανόνας του παιχνιδιού.

Κι ενώ πολύ λόγος έχει γίνει για «γυναικείες» και «ανδρικές» αφηγηματικές τεχνικές, παρομοιάζοντας την γεμάτη αναβολές και περισπασμούς αφήγηση της σαπουνόπερας με τη ζωή της γυναίκας στο σπίτι, το ρόλο της μητρότητας, τη γυναικεία σεξουαλικότητα, την ανάγκη της γυναίκας για αποσταθεροποίηση κ.λ.π., δεν είναι λίγες οι μελέτες που εξετάζουν το ενδεχόμενο η πηγή της ευχαρίστησης του κοινού των μυθοπλαστικών έργων να βρίσκεται στην αναμονή και την καθυστέρηση και όχι στο τέλος της αφήγησης.

Ο Brooks στο σύγγραμμα του “Psychoanalysis and Storytelling” χρησιμοποιεί τον όρο “forepleasure”¹⁸⁷ για να χαρακτηρίσει μια περίεργη έννοια της αφηγηματικής ανάλυσης, η οποία περιλαμβάνει τόσο την ιδέα της καθυστέρησης όσο και της προκαταβολής. Πρόκειται για μια επίσημη ζώνη παιχνιδιού, την οποία ο μελετητής συνδέει με τον όρο “foreplay”¹⁸⁸, αναφέροντας το μοντέλο ανάγνωσης “strip-tease”, που προτείνει ο Barthes, το οποίο απαιτεί σταδιακή αποκάλυψη της υπόθεσης, μέσα από συνεχείς καθυστερήσεις, γρίφους και λανθασμένες προσδοκίες για τη μεγιστοποίηση της ευχαρίστησης. Με αυτόν τον όρο αναφέρεται σε μία φετιχιστική απόλαυση της

¹⁸⁷ Θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «προκαταρκτική ευχαρίστηση»

¹⁸⁸ Προκαταρκτικά

μυθοπλασίας που βασίζεται στην επίμονη ενασχόληση με λεπτομέρειες και παράπλευρα στοιχεία και αφήνει χώρο για εικασίες και προβλέψεις (1994:29-31).

5.7 Συμπεράσματα

Κάνοντας μια συνολική θεώρηση της έρευνας για τις ελληνικές σαπουνόπερες διαπιστώνεται αρχικά ότι η διαμάχη που αφορά στο είδος ξεκινάει ήδη από την ονομασία του. Ελάχιστοι συντελεστές της ελληνικής παραγωγής αποδέχονται τον όρο, επιλέγοντας να αποκαλούν τα προγράμματα αυτά «καθημερινά» ενώ τα μέλη του κοινού αναφέρονται σε αυτά με τον τίτλο τους ή με τον γενικότερο όρο «έργα». Ακόμη και μία διατριβή για τις σαπουνόπερες έχει «λιγότερη» σημασία από μία αντίστοιχη για κάποιο ενημερωτικό ή αμιγώς ψυχαγωγικό πρόγραμμα ή έστω και από μία για τα «καθημερινά σήριαλ». Ο χαρακτηρισμός κάποιου προγράμματος ως σαπουνόπερα θεωρείται υποτιμητικός όχι γιατί υποδεικνύει τους προγόνους του είδους, αλλά γιατί έχει συνδεθεί με κάθε είδους προγράμματα υποτιθέμενης χαμηλής ποιότητας. Ενδεικτικό ως προς αυτή την κατεύθυνση είναι το γεγονός ότι αυτό συμβαίνει και σε άλλα εμπορικά είδη που σε αντίθεση με τις σαπουνόπερες δεν εμπεριέχουν τον λόγο ύπαρξή τους στην ονομασία τους. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα μιας ολόκληρης ζώνης που «κακό-χαρακτηρίστηκε» από το είδος προγραμμάτων τύπου “lifestyle”, που προβάλλονταν στη διάρκεια της, με αποτέλεσμα η μεσημεριανή ζώνη στον ελληνικό τηλεοπτικό προγραμματισμό να είναι συνώνυμη της χαμηλής ποιότητας. Αυτό συμβαίνει εν μέρει λόγω του συνδυασμού της μαζικότητας με την υποκουλτούρα και της ενασχόλησης με τα προσωπικά ζητήματα έναντι των δημόσιων με το κουτσομπολιό αλλά και εξαιτίας της χρονικής τοποθέτησης τους στην μεσημεριανή και απογευματινή ζώνη. Από τα πρώτα στάδια δηλαδή της μελέτης έγινε σαφές ότι το είδος διαμορφώθηκε τόσο από το περιεχόμενό του όσο και από την καθημερινή ημερήσια προβολή του.

Μια ακόμη σημαντική διαπίστωση αφορά στον λόγο για τον οποίο πρώτο-συστήθηκε η μορφή σήριαλ, αρχικά στα έντυπα και μετέπειτα στα ηλεκτρονικά μέσα μαζικής επικοινωνίας. Οι σαπουνόπερες ξεκίνησαν ως φορείς διαφημιστικών μηνυμάτων σε αντίθεση με όλα τα υπόλοιπα μυθοπλαστικά έργα που απλώς χρησιμοποιήθηκαν για το λόγο αυτό.

Η σκοπιμότητα της σύστασής του συνδέεται άρρηκτα και με τη δίχως συγκεκριμένο τέλος δομή του σεναρίου, με τα αφηγηματικά του μέσα, που περιλαμβάνουν στιχομυθίες που αναφέρονται σε αντιδράσεις και σε όχι καθεαυτού δράσεις, καθώς και με τις περίπλοκες ιστορίες του, που δανείζονται τη θεματολογία τους από όλα τα είδη των μυθοπλαστικών έργων και αναδεικνύουν σε προσωρινούς πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες τους φορείς της εξέλιξής τους.

Όλα τα παραπάνω επηρεάζονται από τον τρόπο μαζικής παραγωγής των ελληνικών σαπουνόπερων που διαφέρει ριζικά από εκείνον, με τον οποίο παράγονται οι υπόλοιπες τηλεοπτικές σειρές και σήριαλ, που προβάλλονται στη διάρκεια της ζώνης υψηλής τηλεθέασης. Η βαρύτητα που δίνεται στην παραγωγή τους είναι αντιστρόφως ανάλογη με τα υψηλά νούμερα τηλεθέασης που σημειώνουν και τον πρωτεύοντα ρόλο που διαδραματίζουν στο τηλεοπτικό προγραμματισμό.

Οι επιδράσεις τους στο κοινό δεν περιορίζονται στον αντίκτυπο των ιστοριών τους, αλλά σχετίζονται επίσης με τον προγραμματισμό τους, τις ιδιαίτερες συνθήκες παραγωγής που διαμορφώνουν την μοναδική αφηγηματική τους δομή, αλλά και το «υποδεέστερο» τηλεοπτικό τους “status”. Πιο συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα της έρευνας για τον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατό να επηρεάζουν οι σαπουνόπερες το καθημερινό κοινό τους αποδεικνύουν ότι:

- Η πιθανότητα εξάρτησης –με την έννοια του εθισμού που χρησιμοποιείται για τις ουσίες, τον τζόγο και το ιντερνέτ- μελών του κοινού από τις σαπουνόπερες είναι μηδενική. Φυσικά δεν γίνεται να αγνοηθεί ο ρόλος που παίζει η συνήθεια στην επιλογή παρακολούθησης αυτού του είδους των προγραμμάτων. Οι ερωτήσεις και οι τοποθετήσεις μελών του κοινού αφορούσαν στο τέλος προβολής συγκεκριμένων σαπουνόπερων και όχι στην οριστική κατάργηση του είδους.
- Τα μέλη του κοινού ενσωματώνουν τη θέαση των αγαπημένων τους σαπουνόπερων στο καθημερινό τους πρόγραμμα ως ένα είδος καθημερινού «τελετουργικού» με τέτοιο τρόπο που σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να εμπεριέχει και κάποια ψυχαναγκαστικά στοιχεία. Περαιτέρω έρευνας χρήζει το ενδεχόμενο να βιώνουν κι άλλα μέλη του κοινού το αίσθημα ανακούφισης, που εξέφρασε στην εγκεκριμένη εργασία μόνο μία από τις συμμετέχουσες, στην διακοπή προβολής του αγαπημένου τους καθημερινού προγράμματος.

- Η παρακολούθηση σαπουνόπερων αποτελεί μια «ενοχική» απόλαυση για τους τηλεθεατές/τριες που τις προτιμούν, εφόσον συνοψίζουν όλα τα «δείνα» της τηλεόρασης-μη ποιοτική αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου, παραμέληση καθηκόντων, ενασχόληση με διαπροσωπικά ζητήματα κλπ.-.
- Η χρήση σαπουνόπερας ως μέσο κοινωνικοποίησης δεν πραγματώνεται απλώς μέσω της κοινής εμπειρίας θέασης των επεισοδίων με άλλα μέλη της οικογένειας ή του στενού περιβάλλοντος των τηλεθεατών/τριών αλλά και μέσω του σχολιασμού των θεμάτων τους, τα οποία πολλές φορές γίνονται αφορμή για γενικότερες συζητήσεις ακόμη και μεταξύ αγνώστων. Επιπλέον η παρακολούθηση σαπουνόπερων συνήθως κληροδοτείται από το ένα μέλος της οικογένειας στο άλλο ή ακόμη και σε κάποιο άλλο άτομο του στενού προσωπικού ή εργασιακού περιβάλλοντος.
- Στην διάρκεια της θέασης σαπουνόπερων δεν παρατηρείται η συνήθης ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες που παρατηρείται στα μυθοπλαστικά έργα κλασικής δομής με συγκεκριμένους/ες πρωταγωνιστές/στριες, αλλά μία ταύτιση ηθική που σχετίζεται περισσότερο με τις εκάστοτε επιλογές τους και όχι με τους χαρακτήρες τους και τα εθνογραφικά χαρακτηριστικά τους. Οι πιστοί τηλεθεατές/τριες των σαπουνόπερων δεν ταυτίζονται με τους/τις ήρωες/ίδες αλλά αναπτύσσουν παρά- κοινωνικές σχέσεις με αυτούς/ες.
- Όσο αφορά στις ιστορίες των σαπουνόπερων παρατηρείται μια ταύτιση συναισθηματική και ηθική. Το κοινό αντιλαμβάνεται τις μη ρεαλιστικές καταστάσεις που λαμβάνουν χώρα, αλλά επιλέγει να τοποθετείται απέναντι σε αυτές εκφράζοντας τις δικές του θέσεις, εκλαμβάνοντας τις ως ένα είδος μύθου που εμπεριέχει μόνο συναισθηματικό ρεαλισμό.
- Οι Έλληνες και Ελληνίδες τηλεθεατές και τηλεθέατριες καθημερινών σήριαλ επιλέγουν τα συγκεκριμένα προγράμματα γιατί τους προσφέρουν χαλάρωση, μία σύντομη απόδραση από την πραγματικότητα και καταπολεμούν την ανία τους αντλώντας ευχαρίστηση από την ερμηνεία και τον σχολιασμό του σαπουνοπερικού, εξω- σεναριακού κώδικα, τον οποίο οι πιστοί/ες του είδους κατέχουν.

Η ανάγκη για μυθοπλασία είναι μία ανάγκη διαχρονική, που τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και ιδιαίτερα η τηλεόραση ικανοποιούσαν, προσφέροντας φανταστικές ιστορίες και ήρωες/ίδες στο κοινό. Ο περιορισμός της παραγωγής ελληνικής μυθοπλασίας μόνο σε σαπουνόπερες έκανε το είδος ακόμη πιο δημοφιλές και διέυρνε το κοινό του είδους. Ανεξάρτητα από τις αιτίες που καθιστούν τα καθημερινά δραματικά σήριαλ την πιο δημοφιλή διέξοδο του κοινού της τηλεόρασης, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς την διάχυτη επιθυμία- αν όχι ανάγκη- απόδρασης από την πραγματικότητα, που καταγράφεται σε αυτή την μελέτη καθώς και το σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει το είδος στις παρούσες κοινωνικό- πολιτικές συνθήκες, οι οποίες από τη μία δημιουργούν αυτή την ανάγκη και από την άλλη λειτουργούν περιοριστικά για την ελληνική παραγωγή μυθοπλασίας. Τέλος, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει τις αποξενωτικές συνθήκες που έχουν δημιουργηθεί από τον σύγχρονο τρόπο ζωής ακόμη και στις περιφερειακές κοινωνίες. Το ελληνικό κοινό επιδιώκει παρά-κοινωνικές σχέσεις με μυθοπλαστικούς χαρακτήρες και αναζητά μια αφορμή να συζητήσει για διαπροσωπικά και ηθικά ζητήματα στις σαπουνοπερικές ιστορίες και όχι στο κοινωνικό του περιβάλλον.

Οι λόγοι, για τους οποίους είναι πιθανό να συμβαίνει αυτό, είναι ποικίλοι και περίπλοκοι και δεν μπορούν να συζητηθούν μέσα στα πλαίσια μιας διατριβής για τις σαπουνόπερες, οι παραπάνω διαπιστώσεις όμως, θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μιας νέας μελέτης.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε επίσης μία μελλοντική εργασία για τις επιδράσεις του είδους σε παιδιά σχολικής ηλικίας καθώς επίσης και η χρήση της συμμετοχικής παρατήρησης στην έρευνα επιδράσεων και άλλων τηλεοπτικών προγραμμάτων όπως σε σειρές και σε ενημερωτικές και ψυχαγωγικές εκπομπές.

ABSTRACT

This PhD thesis examines the Greek television soap operas and their impact on their loyal audience. The objective of this study is the production and analysis of qualitative data concerning the relation of these programs with their viewers. For this purpose, there have been selected exclusively qualitative methodological approaches such as those of analysis of content, archival research, participative observation and interview in-depth.

The introductory chapter consists of a definition of the type of program which is characterized as soap opera in the present work, the investigation of the origin of the term, the critical analysis of similar types of programs, the report of past and earlier audience impact- orientated studies as well as of a primary justification of the methodology choices in comparison with the research's goals.

The following part is dedicated to an extensive report of soap operas history, beginning from the first series- type publications in Europe and the first radio soap opera transmitted in Chicago until the contemporary evolution of this particular form of TV program in the Greek and global production industry.

The next chapter includes a detailed content analysis of the Greek soap opera script in an effort to examine the ways in which its particular structure, narrative tools and stories may affect the audience's reception procedure.

A thorough description of the stages of the Greek production of soaps is following, for the purpose of researching the extent that the unique circumstances, in which it takes place, influence the final product and consequently its impact on Greek viewers.

In the final chapter, concerning the research, the choice of the methodology, the sampling and its' results are explained. In particular, it includes an analysis of the findings concerning the socialization through soaps, their relation with their viewers' everyday life, the level of their identification with the characters and stories of those shows, as well as of the type of satisfaction deriving from watching them. At last there is a brief review of the whole project including proposals for later data exploitation.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ

- **Allen, C. Robert (1985)**, *Speaking of soap operas* / Chapel Hill, N.C: University of North Carolina Press.
- **Allen C. Robert (1992)**, *Channels of Discourse, Reassembled/* London: Routledge.
- **Allen, C. Robert (1995)**, *To be continued...: soap operas around the world/* edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Ang, Ien (1985)** *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination /* London: Methuen.
- **Ang, Ien (1996)** *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world /* London: Routledge.
- **Anger, Dorothy (1999)**, *Other worlds: society seen through soap opera/*. Canada: Broadview Press.
- **Azalanshah, Md Syed (2011)**, *Soap Opera as a Site for Engaging with Modernity amongst Malay Women in Malaysia*, *Malaysian Journal of Media Studies*. Vol. 13, No. 1, 2011 Pages 17–36.
- **Βαλούκος, Στάθης (1998)**, *Ελληνική τηλεόραση: οδηγός τηλεοπτικών σειρών 1967-1998/*. Εκδόσεις: Αιγόκερως.
- **Βαλούκος Στάθης (2006)**, *Το σενάριο: Η Δομή και η τεχνική της συγγραφής του/*. Εκδόσεις: Αιγόκερως.
- **Barnouw, Eric (1990)**, *Tube of plenty: The Evolution of American Television/*, New York: Oxford University Press.
- **Barwise, Patrick and Andrew Ehrenberg, (1988)**, *Television and its audience /* London: Sage.
- **Baldwin, Kate, (1995)**, *Montezuma's revenge: Reading Los Ricos Tambien Loran in Russia,* edited by Allen, C. Robert (1995), *To be continued...: soap operas around the world/* edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Brooks, Peter, (1994)**, *Psychoanalysis and Storytelling/* Blackwell, Oxford UK and Cambridge USA.

- **Brown, Mary Ellen - Linda Barwick (1987)**, Fables and endless genealogies: soap opera and women's culture, *The Australian Journal of Media and Culture*, vol.1 no 2.
- **Brunsdon, Charlotte (1995)**, The role of soap opera in the development of feminist television scholarship, edited by Allen, C. Robert (1995), *To be continued...: soap operas around the world/* edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Brunsdon, Charlotte (1997)**, *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes/*, Routledge, London and New York.
- **Camella, Christine** Parasocial Relationships in Female College Student Soap Opera Viewers Today, Western Connecticut State University, October 11th, 2006
- **Cantor G. Muriel, (1986)** Media, audience, and social structure / edited by Sandra J. Ball-Rokeach,. Δημοσίευση/Διάθεση : Newbury Park, Calif : Sage.
- **Chandler, Daniel, (1994)**, The TV Soap Opera Genre and its Viewers, Aberystwyth University, November www.aber.ac.uk
- **Crofts, Steven, (1995)**, **Global Neighbours?** Edited by Allen, C. Robert (1995), *To be continued...: soap operas around the world/* edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Curry Tim, Robert Jiobu, Kent Schwirian, (c1997)** *Sociology for the 21st century /* New Jersey: Prentice-Hall.
- **Denzin, N.K. (1989)**, *the research Act (3rd edn).* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall
- **Δουλκέρη, Τέσσα (1999)**, Ελληνική Τηλεόραση: Εμπειρική Έρευνα/ εκδόσεις: Παπαζήση, Αθήνα.
- **Dyer Richard, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Patterson, John Stewart, (1987)**, *Coronation Street, (BFI TV Television Monograph; no 13)*, Printed in GB by Jason Press Ltd, Herford.
- **Έκο, Ουμπέρτο, (1994)**, Κήνσορες και θεράποντες/ μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη. Εκδόσεις: Γνώση, Αθήνα,
- **Field, S, (1996)** Το σενάριο: η τέχνη και η τεχνική/ μετάφραση: Πολύκαρπος Πολυκάρπου. Εκδόσεις: Κάλβος.

- **Fiske, John**,(1989, 1997 print), *Television culture* / London : Routledge , Πρώτη έκδοση: Menthuen, 1987
- **Fiske, John**, (1989, 1997 print), *Reading the Popular* / London : Routledge , Πρώτη έκδοση: Unwin Hyman, 1987
- **Flick, Uwe (1998)**, *An Introduction to Qualitative Research* / Sage Publications/ London,
- **Garde, de la Roger - Gisele Tchoungui, (2001)**, *Canadian Programming in French*, MBC (The Museum of Broadcasting Communications),
- **Geraghty, Christine (1991)**, *Women and soap opera: a study of prime time soaps* / Cambridge: Polity Press.
- **Geraghty, Christine (2005)**, *The study of the soap opera*, In Wasko, J. (Eds) *Companion to television*, Chap. 16, pages 308-323. Malden, MA: Blackwell Publishing, www.eprints.gla.ac.uk
- **Giddens, Anthony**, *Sociology* / Δημοσίευση/Διάθεση : Cambridge : Polity Press , 1989
- **Gitlin, Todd, (1986)** *Watching Television: a pantheon guide to popular culture*/ Pantheon Books, New York.
- **Glaser G. Barney and Anselm L. Strauss (c1967)** *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research* / Δημοσίευση/Διάθεση: New York: Aldine de Gruyter.
- **Grawitz, Madeleine (2004)** *Μέθοδοι των Κοινωνικών Επιστημών/ /μετάφραση: Ελένη Αστερίου. Εκδόσεις: Οδυσσέας, Αθήνα.*
- **Gripsrud Jostein, (1995)**, *The Dynasty years: Hollywood Television and Critical Media Studies*/ London: Routledge,
- **Guiraud, Pierre, (1989)**, *Η Σημειολογία/ , μετάφραση: Σάββας-Βάσος Βασιλείου. Εκδόσεις: Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα,*
- **Hart, Andrew, (1988)**, *Making the real world: a study of a television series*/ Cambridge University Press.
- **Hobson, Dorothy (2003)**, *Soap opera / . Cambridge: Polity Press*
- **Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων,(2006)** *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα/ Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, (Τετράδια επικοινωνίας).*

- **Ives, Sarah F., (2008)**, Visual methodologies through a feminist lens: South African soap operas and the post-apartheid nation Published online: 21 October, Springer Science+Business Media, B.V. 2008
- **Ιωσηφίδης, Θεόδωρος, (2003)**, Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες/ Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα.
- **Jorgensen L. Danny (1989)**, Participant Observation- A Methology for Human Studies/ / Sage Publications, California.
- **Kingsley Hilary (1988)**, Soap box : the Papermac guide to soap opera/ London : Papermac.
- **Knight, T.P. (2002)**, Small- Scale Research: pragmatic inquiry in social science and the caring professions. SAGE Publications Ltd, London, Thousand Oaks, New Delhi.
- **Laine, (de), Marlene, 2005**, Fieldwork, Participation and Practice- Ethics and Dilemmas in Qualitative Research/, SAGE Publications Ltd, London.
- **Lavery, David (c1995)**, Full of secrets: Critical Approaches to Twin Peaks/ Wayne State University.
- **Λεάνδρος, Νίκος, (2000)**, Πολιτική Οικονομία των ΜΜΕ/ εκδόσεις: Καστανιώτης Επικοινωνία και Κοινωνία, Αθήνα.
- **Lewis, Paula**, Why are soap operas so popular? www.aber.ac.uk, November 1997.
- **Liebes, Tamar and Sonia Livingstone**, European Soap Operas: the diversification of a genre, European Journal of Communication, London: SAGE Publications, Vol. 13(2): 147-180, 1998
- **Livingstone, Sonia M. Lunt, Peter K., (1996)**, Talk on television: audience participation and public debate/ London: Routledge.
- **Livingstone, Sonia M. (1998)**, Making sense of television: the psychology of audience interpretation / 2nd ed. Δημοσίευση/Διάθεση: London: Routledge.
- **Lopez, Ana M. (1995)**, Our welcomed guests: Telenovelas in Latin America, edited by Allen, C. Robert (1994), To be continued...: soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Lovell, Terry, (1987)**, Consuming Fiction/ Verso, London.

- **Lu, Sheldon**, Soap opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality and Masculinity, Cinema Journal, University of Texas Press, τεύχος 40, 2000
- **Lutgendorf, Philip, (1995)**, All in the (Raghou) family: a video epic in cultural context edited by Allen, C. Robert (1995), To be continued...: soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Martin- Barbero, Jesus, (1995)**, Memory and form in the Latin America Soap Opera, edited by Allen, C. Robert (1995), To be continued...: soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Marx, Hannelie, (2007)**, Narrative and Soap Opera: a study of selected South African Soap Operas, Department of Africaans, Magister Artium dissertation, supervisor: Prof. Hein Willemse.
- **Mason, Jennifer, (2003)**, Η Διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας/ επιστημονικές επιμέλεια: Νότα Κυριαζή, μετάφραση: Ελένη Δημητριάδου/ Εκδόσεις: Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- **Masterman, Len, (1992)** Television Mythologies: Stars, Shows and Signs/ Comedia/ Routledge, New York.
- **Mathias, Harry and Patterson, Richard, (1997)**, Ηλεκτρονική κινηματογραφία: Η επίτευξη του φωτογραφικού ελέγχου στην εικόνα του Βίντεο/ μετάφραση: Μαρία Πάντα, Επιμέλεια Έκδοσης: Μαρία Πάντα, Μάριος Ρετσίλας. Εκδόσεις: Έλλην, Αθήνα.
- **McQuail, Denis**, Audience analysis: Thousand Oaks, Calif. : Sage , 1997
- **Modleski, Tania, (1994)**, Loving with a Vengeance: Mass-produced fantasies for women/ Routledge, New York, London.
- **Morley, David**, Television, audiences and cultural studies / David Morley London : Routledge , 1992, 1995 print.
- **Mumford, Stempel, Laura, (1995)**, Love and ideology in the afternoon : soap opera, women and television genre / Bloomington : Indiana University Press.
- **Newcomb, Horace, edited by, (1994)**, Television: the critical view / Αριθμός έκδοσης: 5th ed. /New York: Oxford University Press.

- **Παπαστάμος, Στάμος, (1989)**, Εγχειρίδιο Κοινωνικής Ψυχολογίας/ εκδόσεις: Οδυσσέας, Δ΄ Έκδοση, Αθήνα.
- **Πόστμαν, Νιλ (1998)**, Διασκέδαση μέχρι θανάτου/ μετάφραση: Φωτεινή Ρουγκούνη- Αφροδίτη Τζαμουράνη, επιστημονική επιμέλεια: Πόπη Διαμαντάκου/ Εκδόσεις: Δρομέας, Αθήνα.
- **Ραμονέ, Ιγνάσιο, (1999)**, Η Τυραννία των ΜΜΕ/ μετάφραση: Φωτεινή Μουρκούση. Εκδόσεις: Πόλις, Αθήνα.
- **Robson, Colin, (2007)**, Η έρευνα του πραγματικού κόσμου/ Επιστημονική επιμέλεια: Καίτη Μιχαλοπούλου, μετάφραση: Βασιλική Νταλάκου, Κατερίνα Βασιλικού/ Gutenberg, Αθήνα.
- **Rofel, Lisa, (1995)**, The melodrama of national identity in post- Tiananmen China, edited by Allen, C. Robert (1995), To be continued...: soap operas around the world/ edited by Robert C. Allen. London: Routledge.
- **Root, Jane (1986)**, Open the Box/ Comedia Publishing Group and Jane root, London.
- **Seiter, Ellen, (c1999, 2001)** print Television and new media audiences / Δημοσίευση/Διάθεση : Oxford : Clarendon Press.
- **Sheehan, Helena**, Soap Opera and Social Order: Glenroe, Fair City and Contemporary Ireland, paper given at “Imagining Ireland” conference, Irish Film Centre, Dublin, 31 October 1993
- **Silverstone Roger, (1994)**, Television and everyday life / London: Routledge
- **Simon, Bennett, (1993)**, Tragic Drama and the Family/ Yale University Press, New Haven.
- **Smith, /Anthony, (1998)**, Television, an international history USA: Oxford University Press.
- **Σορόγκας, Σ. Ευάγγελος, (2004)**, Το φαινόμενο των «ριάλιτι»/ Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- **Spence, Louise, (2005)**, Watching Daytime Soap Operas: The power of pleasure/ Middletown: Wesleyan University Press.
- **Spradley, P. James, (c 1980)**, Participation Observation/ Hartcourt Brace Jovanovich College Publishers, USA.

- **Τσουρβάκας , Γεώργιος, (1997)**, Ποιοτική Έρευνα- Οι εφαρμογές της στη μελέτη των μέσων μαζικής επικοινωνίας/ Εκδοτικός όμιλος συγγραφέων καθηγητών, Αθήνα.
- **Warhol, R. Robyn**, *Feminine Intensities: Soap Opera Viewing as a Technology of Gender*, *Genders Magazine*, τεύχος 28, 1998
- **Williams, Carol, (1992)**, “It is time for my story”: Soap opera sources, structure and response/ *Media and Society series*. Westport, CT: Praeger.
- **Wilson, Tony, (1993)** *Watching television : hermeneutics, reception and popular culture / Δημοσίευση/Διάθεση : Cambridge : Polity Press*
- **Wittebols H. James, (c2004)**, *The soap opera paradigm : television programming and corporate priorities / Lanham, Md. : Rowman & Littlefield.*
- **Zaza, Tony, (1993)**, *Script Planning: Positioning and developing scripts for TV and Film/ Focal Press, Boston, London.*
- **Zetl, H. (1995)** *Η τηλεοπτική παραγωγή: εικόνα, ήχος, φωτισμός, video εγγραφή/ μετάφραση: Γ. Πατέστος. Εκδόσεις: Έλλην, Αθήνα.*

Άρθρα

- **Πόθεν ήρθε το ριάλιτι;** Αγγελική Μπουμπούκα, Ένθετο περιοδικό κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας, ON- OFF, 20/08/2006
- **Ω! Αρβανιτάκη Τάκο!**, Μάρη Θεοδοσοπούλου, *Το Βήμα*, αρ. φύλλου 12845, 13/02/2000
- **Γλυκόπικρες ιστορίες**, Μάρη Θεοδοσοπούλου, *Το Βήμα*, αρ. φύλλου 12859, 27/02/2000
- **Στράτης Μυριβήλης: αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος**, Ράνια Πολυκανδριώτη, *Τα Νέα*, αρ. φύλλου 16635, 07/01/2000
- **Ως άλλος Δαβίδ: ο Παπαδιαμάντης και το ζήτημα των μυθιστορημάτων του**, Μάρη Θεοδοσοπούλου, *Το Βήμα*, αρ. φύλλου 13982, 05/10/2003
- **Μνήμες του παρελθόντος ο ρόλος του ραδιοφώνου τη δεκαετία 1950-1960**, Γιώργος Ντελιόπουλος, *Λαός- εφημερίδα Ημαθίας*, 12/11/2006
- **Διαφημίσεις κι ενθυμίσεις**, Κάτια Αρφάρα, *Το Βήμα*, αρ. φύλλου 12459, 14/12/1997

- *Η εικόνα του άστεως σε ελληνικά απόκρυφα μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα*, Λάμπρος Βαρελάς, *Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών σπουδών*, www.openlit.gr
- **Choi continues her soap opera cycle**, Chris Betros- Chisa Fujishiro, *Japan Today*, April 12, 2006
- **Warriors Behind the Wire: Soap Opera goes to war**, David Agnew, *Off the telly*, London, January 2001, www.offthetelly.co.uk
- *Media influence on suicide*, *British Medical Journal*, 2003, 326: 498, *March 1st, 2003*
- **Radio- a tool of Change**, Exchange of HealthLink Worldwide, from Exchange lunchtime discussion, October 18th, 2005, www.healthcomms.org
- **So long tony!**, James Bowman, *Weekly Standard*, July 19th, 2007
- **South Korean soap operas find large audiences**, Vanessa Hua, *San Francisco Chronicle*, 28/08/2005
- «Έλαμψε» **3.457 φορές**, Μ. Πετρούτσου, Σ. Μανιάτη, Κ. Τσιγώνια, *Ελευθεροτυπία*, 28 Ιουλίου 2005
- **Ιστορίες με Δράκους, τέλος**, Κατερίνας Ζάννη. *Ελευθεροτυπία*, 28 Ιουλίου 2005.
- **Στα χρόνια της σαπουνόπερας**, Δώρα Παπαγεωργίου, *Ελευθεροτυπία*, 20 Αυγούστου, 2009
- **Ριάλιτι και μικρά κανάλια... στην εντατική**, Αφροδίτη Γραμμέλη, *Το Βήμα*, 2 Νοεμβρίου 2010
- **Μήπως ήρθε η εποχή της μετά- σαπουνόπερας;** Μαριάννα Τζιαντζή, *Καθημερινή*, 10 Μαρτίου, 2010
- **Από την αρχαίο- τηλεόραση στην εποχή του Big Brother**, Χρυσούλα Κατσαρού, *Έθνος*, 21 Νοεμβρίου 2010.
- **Η σαπουνόπερα τρώει τους πρωταγωνιστές της;** Αφροδίτη Γραμμέλη, *Το Βήμα*, 3 Σεπτέμβρη 2010.
- **Indian woman divorces over husband's soap opera ban**, *The Telegraph*, November 17th 2009

- **Κι ο αστέρας θέλει τον... σταυρό του**, Δήμητρα Τσαμποδήμου, www.makthes.gr, 17 Οκτώβρη 2010.
- **«Κάνω αυτό που μου γουστάρει»**, Χρύσα Δότσιου συνέντευξη με τον Γιώργο Βασιλείου, Espresso, 6 Οκτώβρη 2010.
- **Τα «μυστικά» της «ζωής»** Μ. ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΥ/ Σ. ΜΑΝΙΑΤΗΣ / Δ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ελευθεροτυπία, Τρίτη 13 Απριλίου 2010
- **Χίλιες και μία Σαπουνόπερες** Μ. ΠΕΤΡΟΥΤΣΟΥ/ Σ. ΜΑΝΙΑΤΗΣ / Δ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ελευθεροτυπία, 7 Μαΐου 2010
- **Νικητιάδης: Κατά πόσο οι «σαπουνόπερες» μπορούν να χρηματοδοτηθούν ως πολιτιστικό προϊόν**, news.travelling.gr Οκτώβρη 2010.
- **Τηλεόραση Ριάλιτι και μικρά κανάλια... στην Εντατική**, Αφροδίτη Γραμμέλη, Το Βήμα, 2 Νοέμβρη 2010
- **Η λάμψη της άλλης**, Αστερόπη Λαζαρίδου, Το Βήμα, 11 Οκτώβρη 2009.
- **Τουρκική σαπυνο-υστερία**, Πόπη Διαμαντάκου, Τα Νέα, 23 Δεκέμβρη 2010
- **Τσοκ γκιουζέλ σουρουκλεμέ**, Πόπη Διαμαντάκου, Τα Νέα, 11 Ιανουαρίου 2011.
- **Ενας... μικρόκοσμος γεμάτος βία και σεξ**, Μαρία Δεληθανάση, Καθημερινή, 1^η Δεκέμβρη 2002.
- **Ο λαός απαιτεί παραμύθι (και όχι μιζέρια) στην TV**, Αφροδίτη Γραμμέλη, Το Βήμα 25 Νοέμβρη 2010.
- **Pakistanis snap up Satellite dishes for Indian soaps**, The Telegraph, January 17th 2011.

Συνεντεύξεις

- **Ερρίκος Αναγνωστόπουλος**, σκηνοθέτης («Αέρινες σιωπές», MEGA, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)
- **Γιάννης Βασιλειάδης**, σκηνοθέτης («Είναι Στιγμές» ANT1, «Τα μυστικά της Εδέμ», «Βέρα στο Δεξί», MEGA, «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA, «Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», «Είναι Στιγμές» ANT1 κ.α.)
- **Κατερίνα Κοκκινίδου**, σκηνοθέτρια («Έρωτας», ANT1, «Φιλοδοξίες», MEGA, «Λάμψη», «Καλημέρα Ζωή», ANT1 κ.α.)

- **Σάσα Αγγελίδη**, σκηνοθέτρια («Κάρμα», Αντ1 «Οι ατρόμητοι», ALPHA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, «Έρωτας», ANT1 κ.α.)
- **Βάνα Δημητρίου**, σεναριογράφος («Κάρμα», Αντ1 «Έρωτας», ANT1 «Βέρα στο Δεξί», MEGA , «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)
- **Δώρα Καραγιαννοπούλου**, παραγωγός στην εταιρεία παραγωγής «Άνωση» («Φιλοδοξίες», MEGA, «Μαρία η Άσχημη», MEGA, κ.α.)
- **Κοραλία Καράντη**, ηθοποιός («Έρωτας», «Δίψα», ANT1, «Βεντέτα», «Άφρικα», MEGA κ.α.)
- **Μαρκέλλα Γιαννάτου**, ηθοποιός («Κάρμα», Αντ1 «Έχω ένα μυστικό», ALPHA «Η Ιωάννα της καρδιάς» «Κλεμμένη Ζωή», ANT1, «Έρωτας», Αντ1 κ.α.)
- **Βαγγέλης Δασκαλόπουλος**, ηχολήπτης («Καλημέρα Ζωή», «Λάμψη», «Λόλα», ANT1)
- **Κώστας Κωστόπουλος**, σκηνοθέτης («Λόλα», «Έρωτας», ANT1, «Βέρα στο Δεξί», MEGA , «Τα φτερά του Έρωτα», ET1, «Κάτω από την Ακρόπολη», ALPHA κ.α.)
- **Κώστας Γάκης**, ηθοποιός («Τα Μυστικά της Εδέμ» MEGA, «Η Ιωάννα της καρδιάς» ANT1 κ.α.)
- **Χρύσα Δαπόντε**, σκηνογράφος, ενδυματολόγος («Έχω ένα μυστικό», ALPHA, «Έρωτας», ANT1, «Περί ανέμων και υδάτων», «Safe sex», «Σ'αγαπώ- μ' αγαπάς», MEGA κ.α.)
- **Μαρία Μαγγίνα**, ενδυματολόγος («Κάρμα», «Άγγιγμα Ψυχής» Αντ1, «Ψίθυροι Καρδιάς», «Χαραυγή», MEGA κ.α.)
- **Όλγα Λασκαράτου**, μουσικός παραγωγός (Μελωδία 99,2, Σκάι 100,3) και επιμελήτρια («Έχω ένα Μυστικό», ALPHA, «Έρωτας», ANT1)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

**ΕΘΝΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ
ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ
ΑΠΟΦΑΣΗ
Αριθ.. 298/22.6.2011**

Σήμερα ημέρα Τρίτη 22 Ιουνίου 2010 και ώρα 11:00 το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης συνήλθε σε συνεδρίαση, στην οποία παρέστησαν ο Πρόεδρος του ΕΣΡ Ιωάννης Λασκαρίδης, ο Αντιπρόεδρος Νέστορας Κουράκης και τα μέλη Εύη Δεμίρη, Τρις Αυδή-Καλκάνη, Γιάννης Παπακόστας, Κωνσταντίνος Τσουράκης, Κωνσταντίνος Αποστολάς.

A. Ιστορικό-Νομική θεμελίωση

1. Το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης κατά τη σημερινή συνεδρίαση ασχολήθηκε με την από της εταιρείας **ΤΗΛΕΤΥΠΟΣ Α.Ε.** ιδιοκτήτριας του ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού **MEGA CHANNEL** ενδεχομένη παραβίαση της ραδιοτηλεοπτικής νομοθεσίας.

2. Η συζήτηση της υποθέσεως πραγματοποιήθηκε την 15^η Ιουνίου 2010.

1. Το Συμβούλιο έλαβε υπόψη του τις ακόλουθες διατάξεις:

I. Το άρθρο 15, παρ. 2 του Συντάγματος, κατά το οποίον η ραδιοφωνία και η τηλεόραση υπάγονται στον άμεσο έλεγχο του Κράτους. Ο έλεγχος και η επιβολή των διοικητικών κυρώσεων υπάγονται στην αποκλειστική αρμοδιότητα του Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεόρασης που είναι ανεξάρτητη αρχή, όπως ο νόμος ορίζει.

II. Το άρθρο 8 παρ. 1 του Π.Δ/τος 100/2000, κατά το οποίο οι τηλεοπτικοί φορείς οφείλουν να μην μεταδίδουν προγράμματα τα οποία ενδέχεται να βλάψουν σοβαρά τη σωματική, πνευματική ή ηθική ανάπτυξη των ανηλίκων και ιδίως προγράμματα που περιέχουν πορνογραφικές σκηνές ή σκηνές άσκοπης βίας ή να μεταδίδουν στα ειδησεογραφικά τους προγράμματα φυσικές σκηνές βίας, χωρίς αυτό να είναι αναγκαίο για την πληροφόρηση του κοινού για κάποιο γεγονός.

III. Το σημείο 1 της Οδηγίας 1/2001 του Ε.Σ.Ρ. κατά το οποίο οι τηλεοπτικοί σταθμοί οφείλουν να λαμβάνουν όλα τα κατάλληλα μέτρα για την προστασία των ανηλίκων τηλεθεατών από σκηνές ή εικόνες που ενδέχεται να βλάψουν σοβαρά τη σωματική, πνευματική ή την ηθική τους ανάπτυξη.

IV. Το άρθρο 4 παρ. 1 στοιχ. β και ε του Ν. 2863/2000, κατά το οποίον το ΕΣΡ ελέγχει την τήρηση της ραδιοτηλεοπτικής νομοθεσίας και επιβάλλει τις από το άρθρο 4 παρ. 1 του Ν. 2328/1995 προβλεπόμενες κυρώσεις.

B. Αιτιολογικό

Εκ των στοιχείων του φακέλου, των ισχυρισμών του εκπροσώπου της εταιρείας με την επωνυμία **ΤΗΛΕΤΥΠΟΣ Α.Ε.**, ιδιοκτήτριας του ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού με διακριτικό τίτλο **MEGA CHANNEL** του υποβληθέντος υπομνήματος και της παρακολούθησής από μαγνητοταινία ροής προγράμματος του σταθμού, προέκυψαν τα ακόλουθα:

Ημέρες προβολής: 20-4 20:00:00-21:00:00,

28-4 19:00:00-20:00:00

Τις δύο αυτές ημέρες ο τηλεοπτικός σταθμός πρόβαλε το εξής τρέιλερ διαφήμισης ταινιών του.

(20-4 57:14-57:19 ώρα ένδειξης dvd)

Με συνοδεία υποβλητικών ήχων εμφανίζονται δύο κοπέλες να φρεσκάρονται, η μία με λευκά ρούχα και φτερά και η άλλη με μαύρα ρούχα. Η γυναίκα με τα λευκά φαίνεται να τοποθετεί στον καθρέφτη όπου αντικατοπτρίζεται το είδωλο της γυναίκας με τα μαύρα, στο κεφάλι της, κόκκινο πλαίσιο με κέρατα που αρχίζουν και στάζουν αίμα.. Η γυναίκα με τα μαύρα γυρίζει και δείχνει ότι βρυχάται στην άλλη κοπέλα. Μετατρέπεται σε καρτούν διαβόλου που αντιπαρατίθεται με άγγελο. Πίσω από το κεφάλι του καρτούν φαίνεται χέρι που τοποθετεί πλαίσιο χρώματος κόκκινου. Στη συνέχεια επανέρχεται, χωρίς κέρατα να συνεχίζει να βρυχάται στην άλλη κοπέλα. Ταυτόχρονα φαίνεται χέρι που δείχνει κάρτα χρώματος κόκκινου «6 DAILY FIX»

Ακούγονται τα εξής: «Daily Fix. Δύο ώρες εξάρτησης. Έξι με οκτώ. Κάθε μέρα»

Στη συνέχεια προβάλλεται τρέιλερ από τις σειρές «Η ζωή της άλλης»

Στο τέλος του τρέιλερ ακούγεται «Η ζωή της άλλης στις έξι και δέκα. Daily Fix. Σχέση εξάρτησης. Κάθε μέρα.» Ταυτόχρονα εμφανίζεται λεζάντα

ΑΥΡΙΟ 18:10 6

Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΑΛΛΗΣ DAILY FIX (ένα χέρι βάζει την κάρτα)

28-4-2010

Προβάλλεται το παραπάνω τρέιλερ. Στο τέλος, αντί για τα προηγούμενα λόγια ακούγεται «Mega μου»

1. 3:47-3:53 ώρα ένδειξης dvd

2. 9:13-9:19 “ “ “

3. 29:25-29:30 “ “ “

4. 35:47-35:53 “ “ “

Στις 57:14-57:19 ώρα ένδειξης dvd προβάλλονται οι δύο κοπέλες να φρεσκάρονται στον καθρέφτη. Ακούγεται «Mega μου». Στην οθόνη εμφανίζεται λεζάντα

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ ΤΗΛΕΤΥΠΟΣ Α.Ε.

MEGA © 2009/2010 6 DAILY FIX

Στη συνέχεια με φόντο τις κοπέλες που μακιγιάρονται εμφανίζονται οι χορηγοί της σειράς.

Πρόκειται περί διαφημίσεως ζώνης τηλεοπτικών σειρών του τηλεοπτικού σταθμού κατά τη διάρκεια της οποίας στη προσπάθεια να προβάλλει την εκλυστικότητα της σειράς με τον τίτλο «Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΑΛΛΗΣ», χρησιμοποιεί την φράση «σχέση εξάρτησης», παραπέμπουσα ευθέως σε ουσίες εξάρτησης με κίνδυνο εξοικειώσεως του κοινού. Για την εν λόγω εκτροπή, ενδείκνυται όπως επιβληθεί στον τηλεοπτικό σταθμό η διοικητική κύρωση του προστίμου. Μειοψήφησε ο Κωνσταντίνος Αποστολάς, κατά τον οποίο θα έπρεπε να επιβληθεί η διοικητική κύρωση της οριστικής διακοπής της εν λόγω διαφημίσεως.

Λαμβανομένης υπόψη της βαρύτητας της παραβάσεως, του εκ 19,4 % μεριδίου τηλεθέσεως που συγκέντρωσε το πρόγραμμα, κατά την τηλεοπτική περίοδο 2008-2009, της εξ 233.979.053 ευρώ διαφημιστικής δαπάνης του έτους 2006, του εκ 32.107.234,59 ευρώ ύψους της επένδυσης που έχει πραγματοποιηθεί από τον εν λόγω σταθμό και του γεγονότος ότι έχουν επιβληθεί στον αυτό σταθμό με τις αποφάσεις 68/8.10.2002, 79/16.10.2002, 204/1.4.2003, 218/8.4.2003, 316/1.7.2003, 330/22.7.2003, 344/29.7.2003, 352/23.9.2003, 371/11.11.2003, 373/11.11.2003, 11/20.1.2004, 21/27.1.2004, 48/17.2.2004, 53/17.2.2004, 88/30.3.2004, 134/11.5.2004, 151/25.5.2004, 169/9.6.2004, 183/22.6.2004, 250/3.8.2004, 4/4.1.2004, 5/4.1.2005, 27/25.1.2005, 54/15.2.2005, 128/11.4.2005, 156/26.4.2005, 167/10.5.2005, 187/17.5.2005, 192/24.5.2005, 251/29.6.2005, 252/29.6.2005, 253/29.6.2005, 352/20.9.2005, 396/11.10.2005, 401/11.10.2005, 411/18.10.2005, 478/5.12.2005, 479/5.12.2005, 4/4.1.2006, 167/3.4.2006, 174/4.4.2006, 237/9.5.2006, 306/20.6.2006, 314/27.6.2006, 336/11.7.2006, 337/11.7.2006, 350/18.7.2006, 391/29.8.2006, 459/10.10.2006, 499/10.11.2006, 509/14.11.2006, 4/9.1.2007, 44/29.1.2007, 167/27.3.2007, 227/8.5.2007, 297/29.5.2007, 399/10.7.2007, 416/24.7.2007, 473/18.9.2007, 559/20.11.2007, 122/4.3.2008, 136/13.3.2008, 322/10.6.2008, 500/7.10.2008, 551/11.11.2008, 552/11.11.2008, 572/18.11.2008, 90/24.2.2009, 161/14.4.2009, 199/5.5.2009, 206/12.5.2009, 262/26.5.2009, 429/25.8.2009, 435/26.8.2009, 440/8.9.2009, 514/10.12.2009, 553/1.12.2009, 36/26.1.2010, 95/9.3.2010, 96/9.3.2010, 128/16.3.2010, 129/16.3.2010, 297/22.6.2010 διάφορες κυρώσεις, το πρόστιμο πρέπει να καθοριστεί στο ποσόν των 15.000 ευρώ.

Για τους λόγους αυτούς

Το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης

Επιβάλλει στην εταιρεία με την επωνυμία **ΤΗΛΕΤΥΠΟΣ Α.Ε.** ιδιοκτήτρια του ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού **MEGA CHANNEL** τη διοικητική κύρωση του προστίμου των 15.000 ευρώ.

Κατά το άρθρο 4 παράγραφος 3 του Ν. 2328/1995, όπως έχει μετά την δια του άρθρου 23 παρ. 5 εδαφ. β του Ν. 3166/2003 αντικατάστασή της, η παρούσα απόφαση κατά την προαναφερόμενη κύρωση, είναι εκτελεστή κατά:

- 1. Της εταιρείας ΤΗΛΕΤΥΠΟΣ Α.Ε. που εδρεύει στην Αθήνα, στην Λεωφ. Μεσογείων & Ρούσου 4, με ΑΦΜ 094253918, Δ.Ο.Υ. ΦΑΕΕ Αθηνών.*
- 2. Τον Ηλία Ευσταθίου Τσίγκα, κάτοικο Αθηνών, στην οδό Ρούσου 4, με Α.Φ.Μ. 013080402, Δ.Ο.Υ. Ψυχικού, ως Διευθύνοντα Σύμβουλο του Δ.Σ. και νόμιμο εκπρόσωπο της εταιρείας.*

Κρίθηκε, αποφασίστηκε και δημοσιεύθηκε κατά την 22^α Ιουνίου 2010.
Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ Ε.Σ.Ρ.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗΣ