

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ

ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ

ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ &
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ & ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η μεταφορά μυθιστορήματος στην τηλεόραση

Μελέτη περίπτωσης

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Κακαβούλια

Χρύσα Παπαθωμά

A.M. 4115M009

Αθήνα

Ιανουάριος 2018

Τριμελής Επιτροπή

Μ. Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Δ. Δημηρούλης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Δ. Καββαθάς, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Χρύσα Παπαθωμά, 2018.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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 τον συγγραφέα.

Η έγκριση πτυχιακής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Περίληψη

Εισαγωγή

A: Θεωρητικό μέρος

Κεφάλαιο 1^ο

1. Ιστορική εξέλιξη του φαινομένου
2. Μεταφορά - Διασκευή
3. Παράμετροι παραγωγής του τηλεοπτικού προϊόντος
4. Θεωρία της διασκευής της Linda Hutcheon

Κεφάλαιο 2^ο

1. Τηλεόραση
2. Διαχρονική εξέταση της μυθοπλαστικής ελληνικής τηλεοπτικής παραγωγής
3. Το μυθιστόρημα στην ελληνική τηλεόραση
4. Από την οθόνη στο χαρτί...

Κεφάλαιο 3^ο

1. Η πλοκή
2. Οι χαρακτήρες
3. Τυπολογία Seymour Chatman
4. Χρόνος
5. Ο αφηγητής στο φιλικό κείμενο

B: Εμπειρική έρευνα

- Σκοπός έρευνας
- Μεθοδολογία
- Ανάλυση
- Συζήτηση
- Συμπεράσματα

Περίληψη

Η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στην τηλεόραση αποτελεί πολύπλοκη διαδικασία, που υπόκειται στη δυναμική πλήθους παραγόντων. Αυτοί διακρίνονται σε εσωκειμενικούς (αφηγηματικές τεχνικές, χαρακτήρες, πλοκή) και εξωκειμενικούς (οικονομικό κέρδος, ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο, σεναριογράφος, προσωπικότητα σκηνοθέτη, επιλογή των ηθοποιών). Η παρούσα εργασία επιχειρεί να καταγράψει αδρομερώς τις μεταβολές που σημειώνονται κατά την τηλεοπτική μεταφορά του μυθιστορήματος εστιάζοντας στην πλοκή, στην απόδοση των χαρακτήρων ως φορέων της πλοκής και στη λειτουργία της κάμερας ως αφηγητή.

Λέξεις-κλειδιά: μεταφορά, διασκευή, εσωκειμενικοί και εξωκειμενικοί παράγοντες, σεναριογράφος, σκηνοθέτης

Abstract

The transfer of a novel to television (adaptation) is a complex process that is subject to the dynamic of a number of factors. These are distinguished in intuitive factors (narrative techniques, characters, plot) and external (economic profit, historical-social context, scriptwriter, director personality, choice of actresses). This paper attempts to capture the changes that occurred during the televised transfer of the novel with a focus on the plot, how the characters are attributed to the plot and how the camera functions as a narrator.

Key words: transfer, adaptation, institutional and extra-institutional factors, scriptwriter, director

Εισαγωγή

Ερωτήματα, που γεννήθηκαν από τους ευρύτερους προβληματισμούς της μετανεωτερικότητας και βρέθηκαν στο προσκήνιο της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, εστιάζουν στο κατά πόσο μπορεί να θεωρηθεί αυθεντικό ένα δευτερογενές έργο ή αν υπάρχει τελικά απόλυτα αυθεντικό έργο τέχνης. Ανάλογα ερωτήματα ανακύπτουν στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών και αφορούν στη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο.

Η Sanders στο έργο της "Adaptation and Appropriation" (2006: 20) υποστηρίζει ότι κατά την μελέτη μιας μεταφοράς/διασκευής η πιστότητα στο αφετηριακό έργο είναι το τελευταίο στοιχείο που πρέπει να αξιολογείται. Αντίθετα, οι πιο δημιουργικές περιπτώσεις διασκευής και μεταγραφής/οικειοποίησης (adaptation-appropriation) είναι κατά κανόνα εκείνες που, αντί να μείνουν πιστές στο αρχικό έργο, συνειδητά το αμφισβητούν ή ακόμη και το υποσκάπτουν.

Η αμφισβήτηση της αυθεντικότητας ως πρωταρχικής αξίας ενός λογοτεχνικού έργου και παράλληλα η αποδοχή της διακειμενικότητας ως ενός πλέγματος σχέσεων, που είναι αδύνατον για τον δημιουργό να αποφύγει, έδωσε κύρος σε δευτερογενή έργα (όπως οι διασκευές ή οι παρωδίες), τα οποία στιγματίζονταν ως μιμητικά έργα και θεωρούνταν κατώτερης αξίας και αμφισβητούμενης ποιότητας (Allen, 2000).

Σήμερα, είναι κοινώς αποδεκτό από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας που έχουν ασχοληθεί με την μετάφραση, την διασκευή ή την μεταγραφή, αλλά και από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ότι τα δευτερογενή έργα υπερβαίνουν, κατά κανόνα, την απλή μίμηση. Αποτελούν νέα έργα εφόσον προσθέτουν, συμπληρώνουν, ανανεώνουν ή και ανατρέπουν τα αρχικά. Ο Edward Said υποστήριξε ότι «ο συγγραφέας σκέφτεται λιγότερο το να γράφει αυθεντικά και περισσότερο το να ξαναγράφει» (Said, 1983: 135, στο Sanders: 2006), ο Jacques Derrida ότι «η επιθυμία του να γράψεις είναι η επιθυμία να αρχίσεις κάτι καινούργιο με όλα εκείνα που δέχεσαι» (Derrida, 1985:157, στο Sanders: 2006), ενώ ο Roland Barthes υποστήριξε χαρακτηριστικά ότι «κάθε κείμενο είναι ένα διακείμενο» (Barthes, 1981:39, στο Sanders: 2006), υπονοώντας ότι τα έργα που προέρχονται από προηγούμενες ή από άλλες κουλτούρες ήταν και είναι πάντα παρόντα σε κάθε λογοτεχνία.

Η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει μια σύγκριση του μυθιστορήματος του Τάσου Αθανασιάδη « η Αίθουσα του θρόνου » και της ομώνυμης τηλεοπτικής της μεταφοράς, δίνοντας έμφαση στο διάλογο των δύο έργων και στις λογοτεχνικές και φιλικές – τηλεοπτικές αρετές τους αντίστοιχα.

Η τηλεοπτική διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικά από την άποψη της πιστότητας στο υλικό της πηγής. Καθώς ανοίγει ένα διάλογο με το μυθιστόρημα στο οποίο στηρίζεται, δημιουργεί μια μορφή ανταλλαγής, η οποία εμπλουτίζει και τα δύο κείμενα (λογοτεχνικό και φιλικό). Αποτελεί έκφραση της υποκειμενικής κατανόησης και της κριτικής ερμηνείας του μυθιστορήματος από την ομάδα¹ της μεταφοράς. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Λεοντάρη (2001:161), το να επιχειρεί κανείς να ανιχνεύσει την αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες προϋποθέτει ότι έχει μετακινηθεί από μια θέση εύνοιας υπέρ του λογοτεχνικού κειμένου. Όταν μάλιστα πρόκειται για τη μελέτη μιας τηλεοπτικής μεταφοράς, κρίνεται αναγκαία μια τέτοια στάση, καθώς η τηλεόραση αντιμετωπίζεται συχνά υποτιμητικά ως μέσο μαζικής κουλτούρας.

Το λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι μια κλειστή, αλλά μια ανοιχτή δομή που μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης και να υποστεί ποικίλη επεξεργασία, σε μια δυναμική διαδικασία, σχεδόν χωρίς όρια. «Το κείμενο τροφοδοτεί και τροφοδοτείται σε ένα ατελεύτητα αντιμετατιθέμενο διακείμενο, το οποίο βλέπεται μέσα από συνεχώς μεταλλασσόμενες σπείρες ερμηνείας» (Stam, 2000:57). Ζητούμενο είναι να αποσαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί κάθε είδος κειμένου, «ανεξάρτητα από το εκφραστικό μέσο που χρησιμοποιείται, είτε αυτό είναι ο λόγος, όπως στη λογοτεχνία, είτε οι εικόνες και ο ήχος, όπως στον κινηματογράφο». Στο φιλικό κείμενο οι επιμέρους επιλογές χρόνου, οπτικής γωνίας, απόστασης και αφηγητή, αποκτούν μια ιδιαίτερη ερμηνευτική προοπτική, από τη στιγμή που η εικόνα συγκεκριμενοποιεί τις παραμέτρους της αφήγησης δείχνοντας (Κακλαμανίδου, 2006).

Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη: το θεωρητικό (Α' μέρος) και την έρευνα του εμπειρικού υλικού (Β' μέρος). Το Α' μέρος αποτελείται από τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια σύντομη παρουσίαση της εξέλιξης του φαινομένου της μεταφοράς της λογοτεχνίας στη μικρή και μεγάλη οθόνη, που εδραιώθηκε ακαδημαϊκά

¹ Χρησιμοποιούμε τον όρο ομάδα ή δημιουργική ομάδα ως συμπεριληπτικό του συνόλου των ειδικών που συν - δημιουργούν τη μεταφορά: σεναριογράφου, σκηνοθέτη, παραγωγού

στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Ακολουθεί ο ορισμός του όρου και σημειώνονται τα είδη της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου, όσον αφορά την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Επισημαίνονται οι παράμετροι παραγωγής του τηλεοπτικού κειμένου (προϊόντος), οι οποίες επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα. Ακολουθεί η θεωρία προσαρμογής της θεωρητικού L. Hutcheon, την οποία θα αξιοποιήσουμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αφού αναφερθούμε στα βασικά χαρακτηριστικά που διέπουν τη λειτουργία της τηλεόρασης ως μέσου, θα καταγράψουμε τη διαχρονική εξέταση της μυθοπλαστικής ελληνικής τηλεοπτικής παραγωγής, θα εξετάσουμε τη θέση που καταλαμβάνει το μυθιστόρημα στην ελληνική τηλεόραση και θα επιχειρήσουμε να χαρτογραφήσουμε το πεδίο μεταφοράς μυθιστορημάτων στην ελληνική τηλεόραση.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα παραθέσουμε το θεωρητικό εξοπλισμό που θα επιτρέψει την επεξεργασία των κειμένων. Αφού προσδιορισθούν όροι όπως η πλοκή, οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις, ως παράγοντες που κατεξοχήν προάγουν τη δράση και προωθούν το μύθο, θα παρουσιαστεί το τυπολογικό μοντέλο του Chatman, το οποίο θα εφαρμοσθεί στην παρούσα έρευνα.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας θα διατυπώσουμε το σκοπό της έρευνας και τα ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν. Θα παρουσιάσουμε τη μεθοδολογική μας προσέγγιση, η οποία αντλεί κυρίως από την τυπολογία του Genette και του Chatman, με αναφορές στους κώδικες και στις τεχνικές του τηλεοπτικού μέσου. Μετά την παρουσίαση της υπόθεσης του μυθιστορήματος (ιστορίας) και τον προσδιορισμό των θεμάτων που διαπραγματεύεται (περιεχόμενο), θα παραθέσουμε τα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητα του μυθιστορήματος και της μεταφοράς του. Ακολουθεί η κατάτμηση του εμπειρικού υλικού και καταγράφεται η δομή του.

Θα διερευνηθεί η πλοκή των δύο κειμένων και θα αναζητηθούν σημεία σύγκλισης και απόκλισης μεταξύ τους. Χωριστή αναφορά θα υπάρξει στις συγκρούσεις που δομούν την πλοκή καθώς και στην αφηγηματική λειτουργία που επιτελούν οι επιστολές και τα όνειρα. Στη συνέχεια η έρευνα θα εστιάσει στον τρόπο ανάπτυξης δύο χαρακτήρων από τους βασικούς (πρωτεύοντες). Θα επισημανθούν στοιχεία αναφορικά με τη χρονική διαδοχή των γεγονότων της αφήγησης. Στη συζήτηση η γράφουσα θα επιχειρήσει να μελετήσει τα δύο κείμενα αξιοποιώντας ένα μέρος από την τυπολογία της Hunchen. Θα διατυπωθούν τα συμπεράσματα και οι περιορισμοί της έρευνας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

1. Ιστορική εξέλιξη του φαινομένου

Η κριτική και η δημόσια συζήτηση για την μεταφορά της λογοτεχνίας στη μικρή και μεγάλη οθόνη εδραιώθηκε ακαδημαϊκά στα μέσα του 20ου αιώνα. Κριτικοί και ακαδημαϊκοί από διαφορετικούς χώρους, όπως οι Graeme Turner, Imelda Whelehan, Robert B. Ray και Barbara Hodgdon, υπογράμμισαν και ανέλυσαν την σημασία της ιστορικής εξέλιξης της μεταφοράς μέσα από τα διάφορα στάδια, στα οποία αυτή περιήλθε. Κυρίως στις Η.Π.Α και στο Ηνωμένο Βασίλειο, στις δεκαετίες του 1960 και 1970, άρχισαν να αναδύονται μέσα από τα τμήματα Αγγλικής φιλολογίας των πανεπιστημίων, τομείς εξειδίκευσης στην κινούμενη εικόνα και στην σχέση της με τον γραπτό λόγο².

Στη μέση του σχηματισμένου διπόλου μεταξύ της αξιολογής και γνήσιας λογοτεχνίας από τη μια και του κινηματογραφικού της αντίγραφου, από την άλλη, αναδεικνύεται ως κατηγορία με κεντρικό ρόλο η μελέτη της πιστότητας της μεταφοράς από τον γραπτό λόγο στην οπτική εκδοχή του. Σε αυτό το πλαίσιο, ο G. Bluestone, στο έργο του «Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into cinema» (1957), ισχυρίζεται ότι η θεώρηση του πεζογραφήματος ως κανονικότητα, από την οποία η οπτική της εκδοχή παρεκκλίνει επικίνδυνα, αναδεικνύει την έλλειψη της συνειδητοποίησης του ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά μέσα επικοινωνίας και κατά συνέπεια οι αλλαγές από το ένα στο άλλο είναι αναπόφευκτες. Ο ίδιος χαρακτηρίζει το γραπτό και το οπτικό μέσο ως «διαφορετικά αισθητικά είδη» και «αυτόνομα» μέσα και διαχωρίζει την σύνδεση της μεταφοράς με το πεζογράφημα, ισχυριζόμενος ότι η μεταφορά είναι κινούμενη εικόνα και πρέπει να κρίνεται ως τέτοια και όχι σε σχέση με το αρχικό κείμενο.

Με τον Bluestone συμφωνεί πολλά χρόνια αργότερα η K. Elliott (2003), η οποία διαχωρίζει τα δύο μέσα και ορίζει το μυθιστόρημα ως οντότητα γλωσσολογική, εννοιολογική και συλλογιστική, ενώ την κινούμενη εικόνα ως οπτική, αντιληπτική και παραστατική. Ο Bluestone, ωστόσο, αν και εστιάζει στα μοναδικά και ειδικά

² Όλες οι αναφορές της παρούσας ενότητας προέρχονται από την εισαγωγή του βιβλίου της Aragay, M. (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam: Rodopi (σε δική μου μετάφραση).

χαρακτηριστικά κάθε μέσου, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι λέξεις είναι ανώτερες της εικόνας και, κατά συνέπεια, η οπτική διασκευή μπορεί, στην καλύτερη περίπτωση, να αποτελέσει μια φιλόδοξη αντιγραφή του πρωτοτύπου, προσθέτοντας μάλιστα ότι τα δύο μέσα (λογοτεχνία και κινηματογράφος) είναι ‘εχθρικά’ μεταξύ τους (1957:23).

Η ισορροπία μεταξύ γραπτού και οπτικής διασκευής αρχίζει να αλλάζει κατά την δεκαετία του 1950, παράλληλα δηλαδή με την μελέτη του Bluestone. Αυτό συνέβη, όπως επισημαίνει ο Corrigan (1999:48), και ο Bluestone αναγνωρίζει, αφενός λόγω της ανόδου του κινηματογράφου από μέσο διασκέδασης σε μορφή τέχνης (πράγμα το οποίο είχε ξεκινήσει ήδη από τις δεκαετίες του 1930 και 1940, όταν η εισαγωγή του ήχου στις ταινίες έφερε στις αίθουσες κοινό από την μεσαία και ανώτερη κοινωνική τάξη), και αφετέρου λόγω της εξάπλωσης της τηλεόρασης, η οποία καλλιέργησε στο κοινό μια διαφορετική, θετική αντίληψη περί της κινούμενης εικόνας. Η τελευταία, σε συνδυασμό με την εξύψωση του κινηματογραφικού μέσου (Boyum, 1985) οδήγησε κατά τις δεκαετίες του 60 και 70 στην άνθιση των κινηματογραφικών σπουδών στα πανεπιστημιακά τμήματα

Αρχίζουν, λοιπόν, σταδιακά οι κριτικοί να ασκούν κριτικές ευνοϊκότερες για τις μεταφορές από τον γραπτό λόγο στην οθόνη. Στη Γαλλία, ο Truffaut (1976, στο Aragay:2005) επαινεί σκηνοθέτες όπως οι R. Bresson και J. Renoir, γιατί, όταν διασκευάζουν λογοτεχνικά έργα, το κάνουν με τρόπο προσωπικό και γνήσιο, μετατρέποντας τις ταινίες τους σε εκφράσεις της προσωπικής τους οπτικής γωνίας. Ανάλογη προσέγγιση είναι αυτή του Astruc (1999, στο Aragay:2005), ο οποίος υποστηρίζει ότι «ο κινηματογράφος, όπως και η λογοτεχνία, δεν είναι τόσο μορφές τέχνης, όσο γλώσσες έκφρασης, με τον σκηνοθέτη και τον συγγραφέα να εκφράζονται αντίστοιχα μέσα από αυτές».

Στον αγγλόφωνο κόσμο, πάντως, η συζήτηση περί της πιστότητας της οπτικής διασκευής του λογοτεχνικού έργου στη μικρή και μεγάλη οθόνη συνεχίζει να υφίσταται με έντονη αντιπαράθεση. Στη δεκαετία του 1970, πίσω από τους τοίχους των καλά εδραιωμένων, εξειδικευμένων πανεπιστημιακών τμημάτων, η ανωτερότητα του γραπτού λόγου υποστηρίζεται με κάθε τρόπο. Ο G.Wagner (1975:222-223), σε μια προσπάθεια να “προστατεύσει” τις διασκευές όλων των ειδών από την κατηγορία της μη-πιστότητας, τις διακρίνει σε τρεις κατηγορίες. Με κριτήριο την απόσταση από την πηγή έμπνευσης, κάνει λόγο για μετάθεση (ελάχιστη, σχεδόν ανύπαρκτη,

παρέμβαση στο αρχικό έργο), σχολιασμό (σεβασμός και πιστότητα στο αρχικό κείμενο αλλά και παραγωγή σχολίου σε συγκεκριμένο θέμα που επιλέγει ο διασκευαστής) και αναλογία (η διασκευή, με αφετηρία το λογοτεχνικό κείμενο, διαφοροποιείται σαφώς από αυτό).

Στα τέλη της δεκαετίας του 70 ο M. Beja, στο έργο του *Film and Literature* (1979, στο Aragay:2005), ταλαντεύεται μεταξύ της απόρριψης του όρου «προδοσία» (betrayal), ως σκληρού και αυστηρού χαρακτηρισμού για την αξιολόγηση μιας διασκευής, και της λανθάνουσας αλλά σαφούς προκατάληψης περί της υπεροχής του λογοτεχνικού κειμένου έναντι του φιλικού, για να καταλήξει υποστηρίζοντας ότι: « στον γραπτό λόγο, το μέσο έκφρασης είναι τόσο καλά ταιριασμένο με το περιεχόμενο που οποιαδήποτε επιχείρηση αποκόλλησης τους θα προκαλούσε προβλήματα και κατά συνέπεια οι κινηματογραφιστές θα πρέπει να αποφεύγουν τις διασκευές...»

Όμως, παρά τις αντιδράσεις περί ανωτερότητας του γραπτού λόγου, το ρεύμα είχε αλλάξει και η διαφορετικότητα του μέσου της κινούμενης εικόνας είχε αρχίσει ν' αναγνωρίζεται. Σε αυτό το πλαίσιο ο K. Cohen στο έργο του “*Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*” (1979) γράφει ότι «οι μεγάλοι καινοτόμοι του εικοστού αιώνα, συγγραφείς και σκηνοθέτες, δεν είχαν να χωρίσουν τίποτα, αλλά τράβηξαν ο καθένας τον δικό του δημιουργικό δρόμο, κρατώντας αμοιβαία σεβαστή και σταθερή απόσταση μεταξύ τους». Η αναφορά και μόνο σε αυτή την δυναμική ισοδυναμία μεταξύ των δύο μέσων, υποσκάπτει την έννοια της ανωτερότητας του ενός έναντι του άλλου μέσου και, όπως υποστηρίζει, η S. Cardwell (2002), αυτό απελευθερώνει την διασκευή.

Ο D. Andrew, στο έργο του “*The Well-Worn Muse: Adaptation in Film, History and Theory*” (1980: 16-17, στο Aragay:2005), απομακρυνόμενος από την καταδίκη της διασκευής από τον Bluestone, ισχυρίζεται ότι η διασκευή είναι μια πολιτισμική πρακτική που συμμετέχει στα πολιτισμικά και αισθητικά δρώμενα και στις πιέσεις της κάθε εποχής και γι' αυτό η μελέτη των διασκευών απαιτεί ιστορική επεξεργασία και κριτική οξύνοια (historical labor and critical acumen).

Στη δεκαετία του 1990 η αλληλεπίδραση των διαφορετικών μεθόδων μελέτης υπήρξε γόνιμη, καθώς επέτρεψε την προσέγγιση και διερεύνηση των διασκευών μέσα από άλλες οπτικές γωνίες. Ο P. Cattrysse (1992, στο Aragay:2005) πρότεινε την εφαρμογή της πολυσυστημικής θεωρίας της μετάφρασης για την μελέτη της μεταφοράς, η οποία

επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο-στόχος λειτουργεί μέσα στο ευρύτερο συγκεκριμένο του. Ερωτήματα που εγείρονται εδώ αφορούν στο πώς η διασκευή προσλαμβάνεται από το ακροατήριο και τους κριτικούς, πώς η σχέση αυτή διαφοροποιείται από εποχή σε εποχή και, κυρίως, αν το διασκευασμένο κείμενο παρουσιάζει τελικά τον εαυτό του και με ποιο τρόπο (the adaptation presents itself as such and why), καθώς οι κινηματογραφικές διασκευές ακόμη και των πιο σημαντικών λογοτεχνικών έργων, σε γενικές γραμμές, δεν περιορίζονται μόνο στη λογοτεχνική πηγή αλλά αντλούν από ένα ευρύτερο πεδίο διακειμενικότητας.

Οι Cartmell και Whelehan (1999) υποστηρίζουν ότι είναι σημαντικό κατά τη μεταφορά του μυθιστορήματος στην οθόνη να διακριθούν τα στοιχεία, που είναι δυνατό να μεταφερθούν από το λογοτεχνικό κείμενο στην οθόνη (τα αφηγηματικά μέρη), από εκείνα που αναπόφευκτα θα μεταβληθούν λόγω της εξάρτησής τους από το μέσο (π.χ. η εκφορά του λόγου), και υιοθετούν τη διάκριση των αφηγηματικών λειτουργιών του Barthes σε κύριες και σε ενδείκτες (θα αναφερθούμε στη συνέχεια).

Η μελέτη της διασκευής σταδιακά αρχίζει να κινείται με άλλο προσανατολισμό, πέρα από την ανακύκλωση κριτικών περί πιστότητας στο αρχικό κείμενο και την προσήλωση σε φορμαλιστικές θεωρήσεις, στρεφόμενη στην εξέταση του πλέγματος των οικονομικών, πολιτισμικών, κοινωνικών, εμπορικών και εκπαιδευτικών παραγόντων που δρουν δυναμικά (Naremore, 2000:10-12) και σχηματίζουν μια αέναη δίνη διακειμενικών αναφορών και μετασχηματισμών. Η διαδικασία αυτή συντελείται αδιάκοπα, υποστηρίζει ο Stam, (2000), και οδηγεί στην παραγωγή (γένεση) (generating) νέων κειμένων, χωρίς ευκρινές σημείο προέλευσης.

Μέσα από τη μελέτη μιας σειράς διασκευών των έργων του Shakespeare η Lehmann (2001:160) οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η συγγραφή (authorship), στη μετανεωτερική εποχή, δεν χρειάζεται να προσεγγίζεται με όρους άρνησης. Ισχυρίζεται, μάλιστα, με χαρακτηριστικό τρόπο, ότι «ίσως βρούμε να υπάρχει μια θέση για τον δημιουργό, εάν όχι σε βάθρο, σίγουρα σε μια πισίνα, όπου μέσα από τον στροβιλισμό της ιστορικής συνάφειας και της πολιτισμικής προσδοκίας, εκείνος θα έχει την ευκαιρία να βυθιστεί ή να κολυπήσει». Η E. Sheen (2000) υποστηρίζει ότι η μελέτη της μεταφοράς, στο ευρύτερο επίπεδο της σημαντικότητάς της, είναι μια μελέτη της συγγραφικής εργασίας μέσα από τις ιστορικές ανακατατάξεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι προσωπικές ιστορίες μεταμόρφωσης των A. Hitchcock, S.

Kubrick και W. Disney, το «σήμα κατατεθέν» των οποίων εξελίχθηκε και επηρεάστηκε όχι μόνο από τον προσωπικό τους τρόπο έκφρασης (δημιουργική ταυτότητα) αλλά και από τις στρατηγικές και τους ελιγμούς του μάρκετινγκ, τους οποίους υιοθέτησαν για να ξεχωρίσουν από τους ανταγωνιστές.

Συμπερασματικά, γίνεται αντιληπτό ότι καμία μορφή ερμηνείας, μετάφρασης, μεταφοράς ή διασκευής δεν μπορεί να είναι απόλυτη (Venuti, 1995). Η K. Elliott (2003), αναλύοντας περαιτέρω, καταλήγει ότι «... η διασκευή αποτελεί έναν αμοιβαίο μετασχηματισμό, κατά τον οποίο η οπτική μεταφορά μεταμορφώνει τον γραπτό λόγο αλλά και μεταμορφώνεται από αυτόν, σχηματίζοντας έτσι μια κυκλική πρόοδο, όπου, όπως και η μνήμη, μπορεί να κυλήσει μπρος ή πίσω, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ουσιαστικά δρόμος επιστροφής στο πρωτότυπο, εφόσον η διασκευή αλλάζει (μεταμορφώνει) για πάντα το αρχικό κείμενο». Μόνο μέσα από αυτό το πρίσμα και πάνω και πέρα από τις ακαδημαϊκές και παιδαγωγικές χρήσεις της, μπορεί η διασκευή να μελετηθεί και να εκπληρώσει τον κεντρικό της ρόλο που είναι αυτός της μετάδοσης και του μετασχηματισμού των κειμένων και των εννοιών μέσα στον ίδιο αλλά και μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών.

2. Διασκευή - Μεταφορά

Με τον όρο διασκευή (ή μεταφορά) εννοούμε αφενός τη διαδικασία μέσω της οποίας μετασχηματίζουμε ένα αρχικό, λογοτεχνικό έργο, αξιοποιώντας συγκεκριμένες τεχνικές και κώδικες, που διέπουν ένα νέο πολιτισμικό περιβάλλον, αφετέρου το τελικό κείμενο που προκύπτει από αυτήν και το οποίο συνιστά αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία, με δικό της συγγραφέα και παρουσία στο «σώμα» της σύγχρονης πολιτισμικής παραγωγής. Η διασκευή δεν αποτελεί απλώς μια λεκτική μεταγραφή κάποιου κειμένου σε άλλη ή στην ίδια γλώσσα. Πρόκειται για μια διαδικασία, που ξεκινά από μια πρώτη ανάγνωση του αρχικού «κειμένου-πηγής» και μέσα από την αξιοποίηση των τεχνικών του νέου περιβάλλοντος επανεγγράφει το γλωσσολογικό υλικό σ' ένα νέο «κείμενο». Το κείμενο αυτό διαμορφώνεται τόσο από τα εσωτερικά-υποκειμενικά δεδομένα του διασκευαστή, όσο και από εξωτερικά-αντικειμενικά δεδομένα που σχετίζονται με την εποχή και τις συνθήκες παραγωγής της διασκευής (Γραμματάς και Μουδατσάκης, 2008, Sanders, 2006: 18-20).

Τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου έργου, όπως ο μύθος και η δράση, η πλοκή και οι δραματικές καταστάσεις, οι αφηγηματικές τεχνικές σε συνδυασμό με τις τεχνικές του νέου μέσου, το αξιακό και εννοιολογικό του σύστημα, είναι σημαντικό να διατηρηθούν ως σταθερό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναπτυχθεί το δευτερογενές κείμενο. Ωστόσο, είναι σύνηθες να διαφοροποιείται η διασκευή από το πρωτότυπο έργο. Αυτό οφείλεται τόσο στην «απώλεια πληροφοριών» που συντελείται κατά τη μετάφραση, αν πρόκειται για μεταγραφή σε άλλη γλώσσα, και γενικά της μεταφοράς σε άλλο είδος, αλλά και σε συγκεκριμένες επιλογές του διασκευαστή. Η προσωπικότητά του, αλλά και η κυρίαρχη ιδεολογία τις εποχής στην οποία γίνεται η διασκευή, η λειτουργία τις γλώσσας ως φορέα συλλογικής πολιτισμικής συνείδησης και η εγγραφή των ψυχο-κοινωνικών κωδίκων έκφρασης και επικοινωνίας του συνόλου στο διασκευαζόμενο κείμενο, παίζουν καθοριστικό ρόλο (Hacheon, 2006: 33-47).

Στο πεδίο της κινηματογραφικής παραγωγής που αντλεί από τη λογοτεχνία ο Geoffrey Wagner (1975: 222) προτείνει τρεις κατηγορίες κινηματογραφικών μεταφορών λογοτεχνικών έργων, επιδιώκοντας να εξαλειφθεί το κριτήριο της «πιστότητας» στο πρωτότυπο:

1. Τη μετάθεση (transposition), κατά την οποία το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στην οθόνη με αλλαγές μικρής ή ασήμαντης κλίμακας.
2. Το σχόλιο (commentary), όπου το λογοτεχνικό έργο υφίσταται μεταβολές ως προς την τελική έκβαση, παρατηρείται μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο και γενικότερα μεταλλάσσεται λιγότερο ή περισσότερο.
3. Την αναλογία (analogy). Εδώ ανήκουν ταινίες οι οποίες απέχουν από τη λογοτεχνική πηγή σε βαθμό τέτοιο, που ο θεατής δύσκολα μπορεί να αναγνωρίσει τη μεταξύ τους σχέση (διαφορετικό τέλος, χρονική περίοδος).

Οι Stam & Raengo (2005: 45) παρατηρούν ότι όλες οι ταινίες μεταφέρουν στην οθόνη το σενάριο, άρα κάθε φιλικό κείμενο μπορεί να εξεταστεί υπό αυτό το πρίσμα. Η Hawkins (1990: xv, στο Κακλαμανίδου, 2006) υποστηρίζει ότι κάθε φορά που ταυτιζόμαστε με το συνολικό παρελθόν, τα βιβλία, οι ταινίες, οι τηλεοπτικές σειρές και η ποπ μουσική που απολαμβάνουμε ως παιδιά και έφηβοι (από τον *King Kong*, την

Casablanca και το *Όσα Παίρνει ο Άνεμος* έως τον *Πόλεμο των Αστρων* και τον *Εξωγήινο*) απαρτίζουν τη συνολική εμπειρία που μοιραζόμαστε.

Ένας σημαντικός παράγοντας που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο διασκευάζεται ένα κείμενο είναι το 'φορτίο' που αυτό φέρει στη διαδρομή του από το παρελθόν μέχρι την στιγμή της διασκευής του. Οι Stephens και McCallum (1998: 3-10) υποστηρίζουν ότι τα αρχικά κείμενα, που λειτουργούν ως αφετηρία και πηγή έμπνευσης για τους διασκευαστές τους, φτάνουν σε αυτούς φέροντας προκαθορισμένους ορίζοντες προσδοκιών. Έχουν ήδη νομιμοποιημένες τις αξίες και τις απόψεις τους για τον κόσμο, και παρέχουν έτσι σιωπηρές ιδεολογικές παραδοχές, οι οποίες συνιστούν «μεταδιηγητικά σχήματα» (metanarratives), με ρυθμιστικό για την κοινωνία χαρακτήρα.

3. Παράμετροι παραγωγής του τηλεοπτικού κειμένου

Κατά την μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη είναι σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη και να εξετάζονται λεπτομερώς οι ιδιαίτερες παράμετροι παραγωγής του τηλεοπτικού προϊόντος, όπως οι εμπορικοί παράγοντες, η συλλογική παραγωγή, η δημόσια κατανάλωση κ.ά. (Stam & Raengo, 2005: 16).

Η πρώτη ιεραρχικά παράμετρος είναι οικονομικής φύσης. Η τηλεόραση είναι ένα ιδιαίτερα πολυέξοδο και περίπλοκο μέσο, καθώς για τη λειτουργία της απαιτούνται συγκεκριμένος εξοπλισμός παραγωγής και μετάδοσης, πολυάριθμο εξειδικευμένο προσωπικό, ικανός αριθμός συντελεστών παραγωγής και επαρκής οικονομικός προϋπολογισμός. Ανακύπτει, επομένως, το ερώτημα αν το υποψήφιο για μεταφορά μυθιστόρημα διαθέτει εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία θα αποτελέσουν πόλο έλξης για τους τηλεθεατές, θα εξασφαλίσουν τη δέσμευσή τους για την παρακολούθησή του και θα αποφέρουν αύξηση της διαφημιστικής δαπάνης και κέρδος. Τα χαρακτηριστικά αφορούν κυρίως στη θεματολογία του μυθιστορήματος, ενώ δεν πρέπει να παραβλέπεται και το κατά πόσο η εκάστοτε εποχή κινηματογράφησης είναι θετικά ή αρνητικά διακείμενη προς αυτήν (McDougal 1985: 5).

Άλλος παράγοντας που δρα καταλυτικά είναι το casting, η επιλογή των ηθοποιών. Ο λόγος είναι ότι οι θεατές σε μεγάλο βαθμό ταυτίζουν το μυθιστορηματικό ήρωα με

τον ηθοποιό που ενσαρκώνει το ρόλο και του προσδίδουν όλες τις ιδιότητες του μυθοπλαστικού χαρακτήρα. Ο McDougal (1985:6) αναφέρει ότι «το casting διαμορφώνει σημαντικά τη διαδικασία της μεταφοράς... και ότι οι αντιδράσεις μας επηρεάζονται από όσα γνωρίζουμε για τους ηθοποιούς μίας συγκεκριμένης ταινίας» (McDougal 1985: 6).

Ο McFarlane (1996: 10) υποστηρίζει ότι η «θεωρία της προσαρμογής» εμποδίζει την ανάπτυξη νέων θεωρητικών προσεγγίσεων, που θα μπορούσαν ενδεχομένως να λειτουργήσουν πιο ικανοποιητικά στην μελέτη της διασκευής, καθώς δεν αντιμετωπίζει τη μεταφορά ως δημιουργική διαδικασία σύγκλισης μεταξύ των τεχνών.

Επίσης, δεν λαμβάνει υπόψη τι μπορεί να μεταφερθεί από το λογοτεχνικό κείμενο στην τηλεοπτική εκδοχή του, ή καλύτερα στην προορισμένη για την τηλεόραση δημιουργία, και τι όχι, ενώ παραμερίζει συγκεκριμένες συνθήκες της φιλικής παραγωγής, οι οποίες δεν σχετίζονται με τη λογοτεχνική πηγή αλλά μπορούν να επηρεάσουν καθοριστικά το τελικό προϊόν. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι σε περιπτώσεις που υπάρχει μεγάλη χρονική απόσταση ανάμεσα στη συγγραφή του μυθιστορήματος και στη μεταφορά του στην οθόνη, η πηγή, το λογοτεχνικό κείμενο, συνεπικουρεί στη δημιουργία νέων φιλικών κειμένων, τα οποία συμβάλλουν στην ορθότερη κατανόηση, όχι της ιστορικής περιόδου του μυθιστορήματος, αλλά της περιόδου, κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία (McFarlane 1996: 9- 10).

Τέλος, είναι σημαντικό, κατά την ανάλυση της τηλεοπτικής μεταφοράς ενός μυθιστορήματος, να λαμβάνονται υπόψη οι φανερές ή λανθάνουσες προκαταλήψεις που υπάρχουν, όταν ένα κλασικό λογοτεχνικό έργο, με δεδομένο το «σοβαρό» του περιεχόμενο, μετατρέπεται σε προϊόν μαζικής κατανάλωσης (pop culture), όπως είναι το τηλεοπτικό κείμενο. Στους ακαδημαϊκούς κύκλους αναπτύσσεται μια μεγάλη συζήτηση τις τελευταίες δεκαετίες σχετικά με τον επίσημο και το λαϊκό πολιτισμό (high culture/low culture), ενώ συχνά δεν εξετάζεται επαρκώς το πώς και πόσο επηρεάζεται το κοινό από μία «δημοφιλή» μεταφορά.

4. Θεωρία της διασκευής της Linda Hutcheon

Βασική θέση της θεωρητικού Linda Hutcheon είναι ότι η διασκευή αποτελεί επανάληψη αλλά όχι αντιγραφή. Είναι ένα νέο έργο, διαφορετικό από το αρχικό κείμενο που λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης, διαθέτει αυτονομία και έχει ομοιότητες και διαφορές σε σύγκριση με αυτό (Hutcheon , 2006:7)

Το θεωρητικό μοντέλο της Hutcheon (2006) για τη διασκευή συνίσταται σε τέσσερις άξονες, που διαμορφώνονται μέσα από τις απαντήσεις στα ακόλουθα ερωτήματα: τι είναι αυτό που διασκευάζεται, ποιος και γιατί το επιχειρεί, πώς το κάνει, πότε και πού.

Το πρώτο ερώτημα αναφέρεται στα στοιχεία εκείνα μιας ιστορίας που είναι δυνατό να μεταφερθούν κατά τη διαδικασία της διασκευής από το ένα μέσο στο άλλο. Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί λέξεις και προτάσεις για να αποδώσει μια ιστορία, ενώ η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, ως διαφορετικά σημειωτικά συστήματα, χρησιμοποιούν οπτικοακουστικό υλικό για τα θέματά τους. Οι περιγραφές, η αφήγηση, οι σκέψεις, οι ιδεολογικές διαφορές και συγκρούσεις των χαρακτήρων του λογοτεχνικού έργου πρέπει να μετασχηματιστούν σε λόγο, πράξεις, ήχους και εικόνες του φιλμικού προϊόντος, το οποίο με τη σειρά του υπόκειται στις συμβάσεις του μέσου (ό.π. σ.14-77).

Το δεύτερο ερώτημα αφορά στην ταυτότητα του δημιουργού μιας διασκευής. Η διασκευή αποτελεί σύνθετη και πολυεπίπεδη διαδικασία, που προϋποθέτει τη συνεργασία ενός συνόλου ειδικών (σεναριογράφου, σκηνοθέτη, παραγωγού, ηθοποιών, μοντέρ, κινηματογραφιστή, συνθέτη), που αλληλεπιδρούν ποικιλοτρόπως στη διαμόρφωση του τελικού προϊόντος, το οποίο σε κάθε περίπτωση, έστω κι αν αποδίδεται κυρίως στο σκηνοθέτη, είναι συλλογικό έργο. Επιπροσθέτως, καθοριστικό ρόλο στην επιλογή και τελική μορφή του έργου διαδραματίζουν οικονομικοί παράγοντες καθώς και το πολιτισμικό κεφάλαιο και τα προσωπικά κίνητρα του δημιουργού (εξωκειμενικοί παράγοντες) (ό.π., σ. 80-83)

Η Hutcheon υποστηρίζει ότι η διασκευή ενός έργου πρέπει να εξετάζεται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής και πρόσληψής της και όχι "εν κενώ". Λέει χαρακτηριστικά: "το πλαίσιο μπορεί να τροποποιήσει το νόημα" (σ.147). Αυτό σημαίνει ότι οι παραγόμενοι λόγοι σε κοινωνικό και ιδεολογικό επίπεδο, από τη λογοτεχνία, την ανθρωπολογία, την ιστορία, την κριτική, την τέχνη, ασκούν επίδραση

στη νοηματοδότηση και ερμηνεία ενός έργου, τόσο στη φάση της δημιουργίας του από το συγγραφέα (ή αυτόν που το διασκευάζει), όσο και κατά την πρόσληψή του από τον αναγνώστη-θεατή. Διαμορφώνουν, με άλλα λόγια, ένα δυναμικό πεδίο, όπου σύγχρονα γεγονότα και κυρίαρχες εικόνες δρουν και καθορίζουν τη ετοιμότητα του κοινού να δεχθεί τη διασκευή και να την αξιολογήσει θετικά ή αρνητικά σύμφωνα με τις προσλαμβάνουσές του. Η αναγνωρισιμότητα και δημοφιλία των ηθοποιών, που υποδύονται τους χαρακτήρες μιας μυθοπλαστικής αφήγησης κατά τη μεταφορά της στην οθόνη, λειτουργεί καταλυτικά σε αυτή την κατεύθυνση.

Καθοριστικό παράγοντα κατά τη μελέτη μιας διασκευής θεωρεί η Hutcheon (ο.π. σ. 114) το ακροατήριο, στο οποίο αυτή απευθύνεται, και την ετερογένειά του. Υποστηρίζει μάλιστα ότι το διασκευασμένο έργο για να είναι επιτυχημένο πρέπει να είναι σε θέση να ικανοποιήσει τόσο ακροατήρια που έχουν γνώση της πηγής έμπνευσης και διέπονται ίσως από νοσταλγική διάθεση, όσο και ακροατήρια που δεν την γνωρίζουν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Κάθε απόπειρα αποκωδικοποίησης ενός τηλεοπτικού κειμένου, συμπεριλαμβανομένης της τηλεοπτικής μεταφοράς ενός μυθιστορήματος, με τη χρήση των εργαλείων μελέτης και επεξεργασίας του λογοτεχνικού έργου μόνο, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα χαρακτηριστικά και οι συμβάσεις του μέσου, είναι ελλιπής και καταλήγει, ίσως, να είναι και μεροληπτική.

1. Τηλεόραση

Οι κώδικες που δομούν τη γλώσσα της τηλεόρασης μοιάζουν πολύ περισσότερο με τους κώδικες του προφορικού παρά του γραπτού λόγου. Ο γραπτός λόγος στηρίζεται στη συνοχή, την αφηγηματική ανάπτυξη από το αίτιο στο αιτιατό, τη γενικότητα και την αφαίρεση, τη σαφήνεια και τον επίπεδο τόνο της φωνής. Η τηλεόραση από την άλλη είναι εφήμερη, αποσπασματική, με ύφος δραματικό και νοήματα που σχηματίζονται με αντιθέσεις και με την παράταξη αντιφατικών φαινομενικά σημείων (Fiske & Hartley, 1992: 9). Τα χαρακτηριστικά της τηλεόρασης ως τεχνολογικού μέσου αλλά και ως κοινωνικού φαινομένου επηρεάζουν τις επιλογές δομής και τις μεθόδους οργάνωσης, προγραμματισμού και παραγωγής του προγράμματός της.

Η τηλεόραση έχει τη δυνατότητα να εισέρχεται στο σπίτι και να προσεγγίζει μια ευρεία διαστρωμάτωση ανθρώπων κάθε ηλικίας και μορφωτικού επιπέδου, που ζουν σε διαφορετικό περιβάλλον και κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Είναι ένα οικιακό μέσο, διαθέσιμο κάθε στιγμή, ικανό να συντονίζεται με τον τρόπο ζωής του κοινού της σε όλες τις φάσεις του κύκλου της καθημερινότητας, να προσφέρει ενημέρωση και ψυχαγωγία, να καλύπτει τις ανάγκες και διαθέσεις των τηλεθεατών προσφέροντας πλήθος επιλογών (Παπαθανασόπουλος, 1997). Η τηλεόραση λειτουργεί ως τροφοδότης κοινών πλαισίων αναφοράς: χρησιμεύει ως παραγωγός και αναπαραγωγός άρρητου κοινωνικοπολιτικού κοινού νοήματος, ενώ το περιεχόμενό της διασπείρεται σε πολλές φόρμες, είδη και δομές (Dahlgren, 1995: 40).

Οι τηλεοπτικές μυθοπλαστικές αφηγήσεις αποτελούν μέρος της συνολικής ροής του προγράμματος του σταθμού, γεγονός που επηρεάζει τόσο τη δομή τους, όσο και την αισθητική τους (Allrath, G.- Gymnich, M.- Surkamp, C., 2005: 3). Η διάρκεια κάθε επεισοδίου και ο συνολικός αριθμός, η συγκεκριμένη ώρα και μέρα προβολής και η θέση της εκπομπής σε ζώνη τηλεθέασης, οι διακοπές για διαφημιστικά μηνύματα και η συχνότητα εμφάνισης, ο ανταγωνισμός από τα άλλα κανάλια για τη διεκδίκηση της

ακροαματικότητας, η ανάγκη να προσελκυστεί η προσοχή και το ενδιαφέρον των θεατών και να διατηρηθούν αμείωτα, ώστε να εξασφαλιστεί η δέσμευσή τους για την παρακολούθηση της σειράς, είναι καθοριστικά στοιχεία για τη διαμόρφωση του οπτικοακουστικού αφηγήματος (Kozloff, 1992: 89).

Η τηλεόραση απαιτεί γρήγορο ρυθμό, μικρές «αυτόνομες» ενότητες, πιο απλή πλοκή, έμφαση στον διάλογο και τους ηθοποιούς, μεσαία, κοντινά και όχι πολύ γενικά πλάνα, που εξυπηρετούν την ικανοποίηση του θεατή υποδεικνύοντάς του απόλυτα τι πρέπει να δει, μέγιστη δυνατή επιτάχυνση του αφηγηματικού χρόνου, έλλειψη της σιωπής και των παύσεων, εκμετάλλευση συγκεκριμένων δυνατοτήτων της κάμερας (Βαλούκος , 1998).

Η τηλεοπτική θέαση προϋποθέτει οικιακή - κυρίως, αν και όχι πάντα- χρήση, είναι πρόσκαιρη και αποσπασματική, καθώς υπόκειται σε διακοπές και παρεμβολές κάθε είδους, και αποτελεί δραστηριότητα χαμηλής εμπλοκής, αφού δεν απαιτεί ιδιαίτερη σωματική, συναισθηματική, διανοητική προσπάθεια, χωρίς αυτό να σημαίνει έλλειψη συμμετοχής του θεατή στο περιεχόμενό της ή περιορισμένη επίδραση στον ψυχισμό του (ό.π.).

Καθώς για την τηλεόραση αποτελεί ζητούμενο η δημιουργία μιας σχέσης απόλυτης αφηγηματικής οικειότητας ανάμεσα στο θεατή και την εικόνα, η τηλεοπτική κάμερα συχνά επιλέγει την μικρή απόσταση από το αντικείμενο της αφήγησης (γκρο), το μετωπικό πλανάρισμα, που επιβάλλει το θέμα του και όχι το σε βάθος πεδίου, που επιτρέπει στο θεατή να βρει μόνος του το σημαντικό στην εικόνα, το κοφτό και γρήγορο μοντάζ, την εκτεταμένη χρήση οπτικών εφέ (ζουμ, διπλοτυπίες), τη συναισθηματική χρήση της μουσικής, η οποία προσανατολίζει το θεατή προς μία κυρίαρχη οπτική, την αφηγηματική εξέλιξη μέσω του λόγου οικείων προσώπων (δημοφιλών ηθοποιών που οι θεατές αναγνωρίζουν και εμπιστεύονται), με εστίαση του κέντρου βάρους της τηλεοπτικής ερμηνείας στο πρόσωπο και στις εκφράσεις του περισσότερο παρά στην τοποθέτηση του ηθοποιού στο χώρο (Βαλούκος, 2004).

Η παρακολούθηση ενός τηλεοπτικού προγράμματος δεν απαιτεί την καταβολή εισιτηρίου και μας προσφέρει τη δυνατότητα για άμεση αλλαγή του προβαλλόμενου θέματος (χρήση τηλεχειριστηρίου και ζάπινγκ). Μπορεί να χαρακτηριστεί ως καθημερινή, μαζική, συχνά μηχανική διαδικασία, σε γνώριμο και ασφαλές περιβάλλον, η οποία ελαχιστοποιεί την ατομική πρόσληψη και, απευθυνόμενη προς

όλους, λειτουργεί εξισωτικά, χωρίς να νοείται ως πολιτιστική πρακτική, όπως η κινηματογραφική έξοδος (Βώβου, 2010). Η τηλεόραση βασίζεται στην κανονικότητα του προγράμματος για να εδραιώσει την επαναλαμβανόμενη συνέχεια.

Η επισήμανση αυτών των στοιχείων επιδιώκει μόνο να καταδείξει ότι η διαδικασία και οι συνθήκες προβολής ενός οπτικοακουστικού έργου σηματοδοτούν μια σημαντική διαφοροποίηση στην αισθητική των δύο μέσων (κινηματογράφου, τηλεόρασης), παρόλο που αυτά χρησιμοποιούν κοινή πρώτη ύλη και ανάλογες τεχνικές. Η αναπαραγωγή σε αξιολογικό επίπεδο της παραδοσιακής αντιπαλότητας μεταξύ τους βρίσκεται πέρα από τον ορίζοντα αυτής της εργασίας. Αναφερόμαστε στη μεταξύ των δύο μέσων σχέση μόνο στο βαθμό που αυτό μας βοηθά να κατανοήσουμε την πρόσληψη της μεταφοράς ως ενός υβριδικού είδους (genre), που ενέχει χαρακτηριστικά από διαφορετικά είδη και μέσα (μυθοπλαστική αφήγηση, εμπνευσμένη από τη λογοτεχνία, στην τηλεόραση σε συνέχειες, με το κύρος του κινηματογράφου) σε ένα δυναμικό όλο (Βώβου, 2010)³.

Η τηλεόραση, όπως και ο κινηματογράφος, αποτελούν τεχνολογικά μέσα που δημιουργούν στους θεατές την ανάγκη να επιστρέφουν σε αυτά. Ο τηλεοπτικός μηχανισμός, αν και εμπεριέχει το στοιχείο της αφηρημένης παρακολούθησης, είναι πιο διεισδυτικός από τον αντίστοιχο κινηματογραφικό, εξαιτίας ενός σύνθετου δικτύου κατατάξεων, κατανάλωσης και οικονομικών ανταλλαγών που διαμορφώνουν το τηλεοπτικό προϊόν και συντελούν αποφασιστικά στη διαφοροποίηση της τηλεοπτικής αφηγηματικής μυθοπλασίας από την αντίστοιχη κινηματογραφική (ό.π.).

Στην τηλεόραση εφαρμόζεται κατά κόρον η τεχνική του μοντάζ, με cuts κατά μέσο όρο κάθε επτά ή οκτώ δευτερόλεπτα. Αυτό διατηρεί την οπτική εγρήγορση πολύ ενεργό. Η διαρκής εναλλαγή των σημαινόντων αποτελεί τηλεοπτικό χαρακτηριστικό και θα μπορούσαμε να πούμε ότι το απαιτεί το είδος της τηλεοπτικής εικόνας, που δεν είναι τόσο επιβλητική, καθώς και ο τυπικός τρόπος πρόσληψής της (Φισκ, 2011: 47).

Η τηλεόραση ασχολείται κατά βάση με την αναπαράσταση ανθρώπων. Η πιο χαρακτηριστική εικόνα της είναι ένα μεσαίο ή κοντινό πλάνο κάποιου που μιλάει ή ενεργεί. Η αναπαράσταση χαρακτήρων σε αυτήν διαφέρει σημαντικά από εκείνη του κινηματογράφου ή του θεάτρου. Οι τηλεοπτικοί χαρακτήρες έχουν μέλλον. Θα

³ Εκτενής και διαφωτιστική παρουσίαση του θέματος της τηλεοπτικής μυθοπλασίας στο Βώβου, Ι. (2010). Ο κόσμος της τηλεόρασης, σ. 453-476

επιστρέψουν την επόμενη εβδομάδα και το τέλος κάθε επεισοδίου κλείνει μέσα του την προσδοκία του επόμενου, είτε ρητά (στα συνεχόμενα επεισόδια), είτε έμμεσα (στα αυτοτελή). Αυτό προσφέρει στο θεατή μια εντελώς διαφορετική σχέση με το χαρακτήρα από εκείνη που προσφέρει η κινηματογραφική ταινία, της οποίας το τέλος σημαίνει και τέλος του χαρακτήρα. Η απεικόνιση του χαρακτήρα στην τηλεόραση αρνείται τη διαφορά μεταξύ του πραγματικού και της αναπαράστασης κατά τις διαδικασίες τόσο της παραγωγής όσο και της πρόσληψης (ό.π., σ. 224-226).

2. Διαχρονική εξέταση της μυθοπλαστικής ελληνικής τηλεοπτικής παραγωγής

Η μελέτη της εξέλιξης των εγχώριων μυθοπλαστικών προγραμμάτων στην ελληνική τηλεόραση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όχι μόνο γιατί φέρνει στην επιφάνεια τα περιεχόμενα που ψυχαγόησαν το τηλεοπτικό κοινό από την εμφάνιση της τηλεόρασης μέχρι σήμερα αλλά και γιατί εγείρει ερωτήματα για το ευρύτερο πλαίσιο και τις σκοπιμότητες που υπαγόρευαν την παραγωγή τους.

Το σύνολο των προγραμμάτων μυθοπλασίας στην ελληνική τηλεόραση, στο διάστημα από το 1970 ως τα τέλη της δεκαετίας του 1990, εμφανίζει σημαντικό βαθμό εξάρτησης από τα εκάστοτε βραχυπρόθεσμα συμφέροντα των φορέων μετάδοσης (Βώβου, 2010).

Στην περίοδο του κρατικού μονοπωλίου (δικτατορία, μεταπολίτευση) η σύσταση της τηλεόρασης βασίστηκε κυρίως στο εμπορικοψυχαγωγικό μοντέλο, το οποίο εξυπηρετούσε πολιτικές και ιδεολογικές σκοπιμότητες. Στη διάρκεια της δικτατορίας οι κρατικοί τηλεοπτικοί σταθμοί λειτουργούν ως φερέφωνα της στρατιωτικής κυβέρνησης, ενώ η λογοκρισία που ασκείται σε όλες τις φάσεις παραγωγής των σεναρίων αναγκάζει τους σεναριογράφους να λογοκρίνουν μόνοι τους τα έργα τους εκ των προτέρων. Η έρευνα των πολιτικών δραστηριοτήτων και πεποιθήσεων των συντελεστών της παραγωγής (ηθοποιών, σκηνοθετών) αποτελεί συμπληρωματική μέθοδο του κρατικού ελέγχου που αγγίζει ένα ευρύ φάσμα τομέων, ηθικού, αισθητικού, θρησκευτικού χαρακτήρα (ό.π.).

Στην περίοδο της μεταπολίτευσης διαμορφώνεται ένα κλίμα αισιοδοξίας για το μέλλον της χώρας, η λογοκρισία σταδιακά γίνεται λιγότερο καταπιεστική και η παραγωγή προγραμμάτων δραματουργίας αυξάνεται σημαντικά (Μανθούλης, 1981).

Οι διευθύνσεις των καναλιών, στην προσπάθειά τους να βελτιώσουν την τηλεοπτική παραγωγή, στρέφονται στις διασκευές λογοτεχνικών μυθιστορημάτων. Η πρώτη μεταφορά ελληνικού μυθιστορήματος στην τηλεόραση έγινε το 1973 και αφορούσε στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη "Οι έμποροι των εθνών", σε παραγωγή του Δ. Ποντίκα. Ακολούθησαν γνωστά κλασικά έργα της ελληνικής λογοτεχνίας, όπως τα ακόλουθα : "Ο Χριστός ξανασταυρώνεται" του Ν. Καζαντζάκη, "Γιούγκερμαν" του Μ. Καραγάτση, "Αφροδίτη" του Γ. Ξενόπουλου, "Οι Πανθέοι" του Τ. Αθανασιάδη (Βαλούκος, 1998: 31). Οι μεταφορές αυτές μεταδίδονται στη βραδινή ζώνη του προγράμματος και φέρουν υψηλά ποσοστά τηλεθέασης που φθάνουν το 75% (Καστόρας, 1978, στο Βώβου, 2010) .

Η τηλεοπτική δραματουργία της μεταπολίτευσης, η οποία καταφεύγει σε μεγάλο βαθμό στα λογοτεχνικά έργα, έχει αποδοθεί από ορισμένους μελετητές στην έλλειψη ιδεών και πρωτότυπων σεναρίων για την τηλεόραση. Όμως, είναι σημαντικό οι παραγωγές αυτές να εξετάζονται στο ευρύτερο πλαίσιο λειτουργίας της ελληνικής κοινωνίας τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, η οποία επιδίωκε αφενός την κατανόηση του παρελθόντος, αφετέρου την τόνωση του εθνικού συναισθήματος μέσω της προσφυγής στην κοινή πολιτιστική κληρονομιά (Δοξιάδης, 1993).

Στη δεκαετία του 1980 σημειώνεται συρρίκνωση στο συνολικό όγκο προγραμμάτων μυθοπλασίας, καθώς οι μακροχρόνιες σειρές της προηγούμενης δεκαετίας (140 επεισόδια) αντικαθίστανται από μικρότερες παραγωγές (13 επεισοδίων) και υιοθετείται συστηματικά η τακτική των επαναλήψεων, ενώ η εμφάνιση καινούργιων θεματικών - σοσιαλισμός, επαρχία, γυναίκα - σημασιοδοτεί το νέο συμβολικό πλαίσιο της παραγωγής (Βώβου, 2010: 435).

Το πέραςμα από το κρατικό μονοπώλιο στην ιδιωτική τηλεόραση στο τέλος της δεκαετίας του 1980 επανέφερε το εμπορικοψυχαγωγικό μοντέλο, χωρίς να μεταβάλει το συγκεντρωτισμό της παραγωγής και την εξάρτησή της από τα κανάλια. Ο σκληρός ανταγωνισμός των τελευταίων για την εξασφάλιση τηλεθεατών και κατά συνέπεια διαφημιστικών εσόδων συνιστά το νέο γνώμονα για τη διαμόρφωσή της. Αυτή περιλαμβάνει την επανεμφάνιση σειρών περιπέτειας, με περιορισμένες ωστόσο

σκηνές αυθεντικής δράσης και υψηλό κόστος, καθώς και κωμικές σειρές ή κωμωδίες καταστάσεων, που, συνδυάζοντας αυτοτέλεια και συνέχεια, προωθούν τη σταδιακή γνωστική και συναισθηματική εμπλοκή του θεατή στη δραματική πλοκή, εξασφαλίζουν ένα σταθερό και πιστό εβδομαδιαίο κοινό και απαιτούν χαμηλό προϋπολογισμό. Ο αριθμός των προγραμμάτων μυθοπλασίας μειώνεται, αρχικά στην κρατική τηλεόραση και από το 1994 και μετά και στην ιδιωτική, λόγω των οικονομικών δυσχερειών και του κατακερματισμού της αγοράς, ενώ ενισχύεται η θέση των εκπομπών συζητήσεων και λόγου (talk shows) και των reality shows. Παράλληλα το είδος της σαπουνόπερας καταλαμβάνει τη δική του θέση στο τηλεοπτικό πρόγραμμα (ό.π., σ. 443).

Πάντως σε όλη τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας η ιδιωτική τηλεόραση επιχειρεί μεταφορές μυθιστορημάτων στην οθόνη, οι οποίες στο σύνολό τους γνωρίζουν την αποδοχή του κοινού, αξιολογούνται θετικά από τους κριτικούς και χαρακτηρίζονται επιτυχείς (ό.π.).

3. Το μυθιστόρημα στην ελληνική τηλεόραση

Η ελληνική τηλεόραση από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της στρέφεται στη νεοελληνική πεζογραφία για να αντλήσει υλικό κατάλληλο για τη δημιουργία τηλεοπτικών σειρών συνέχειας (Αγάθος, 2014: 180). Η πεζογραφία της γενιάς του 30 αποτελεί πόλο έλξης για την τηλεόραση, σε αντίθεση με τον ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στην κινηματογραφική οθόνη (Γαλήνη, 1985, του Gregory Markopoulos · Eroica, 1961, του Μ. Κακογιάννη · 1922 του Κούνδουρου) απλώς επιβεβαιώνουν τον κανόνα (ό.π.).

Τα μυθιστορήματα που μεταφέρονται στην τηλεοπτική οθόνη ανήκουν στο λογοτεχνικό κανόνα και φέρουν την υπογραφή καταξιωμένων πεζογράφων της συγκεκριμένης περιόδου. Έχουν κερδίσει την αγάπη του αναγνωστικού κοινού και θεωρούνται εγγυημένη επιλογή, όχι μόνο από άποψη ποιότητας αλλά και για την εξασφάλιση υψηλής ακροαματικότητας (ό.π., σ. 182).

Στις 3 Οκτωβρίου του 1973 αρχίζει να προβάλλεται στο ΕΙΡΤ η σειρά "οι Έμποροι των Εθνών" βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη. Ακολουθεί τον επόμενο χρόνο η τηλεοπτική μεταφορά ενός ακόμη έργου του Παπαδιαμάντη. Πρόκειται για την "Γυφτοπούλα" (1974), που θα τη διαδεχτεί η "Μενεξεδένια πολιτεία" του Άγγελου Τερζάκη, αποτελώντας το πρώτο έργο μιας σειράς μυθιστορημάτων της γενιάς του 30 που θα μεταφερθούν στην τηλεόραση, ιδιαίτερα κατά την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης. Ο συγγραφέας του οποίου τα έργα κατεξοχήν μεταφέρονται στη μικρή οθόνη είναι ο Μ. Καραγάτσης και ακολουθεί ο Τάσος Αθανασιάδης (ό.π., σ. 180).

Τα μυθιστορήματα που μεταφέρονται στην τηλεοπτική οθόνη ανήκουν στο χώρο του αστικού ρεαλισμού, έχουν πολλούς χαρακτήρες και έντονη πλοκή. Ενσωματώνουν ιστορίες οικογενειών στη θολή ατμόσφαιρα του Μεσοπολέμου, ενώ αυτά που αναφέρονται στην Μικρασιατική καταστροφή συνήθως δεν μεταφέρονται, πιθανόν λόγω του υψηλού κόστους παραγωγής, με εξαίρεση το μυθιστόρημα του Μυριβήλη "η δασκάλα με τα χρυσά μάτια" (Αγάθος, 2014).

Κατά τη μεταφορά τους καταβάλλεται προσπάθεια να αποδοθεί όσο το δυνατό καλύτερα η εποχή στην οποία αναφέρονται, με την αξιοποίηση της κατάλληλης σκηνογραφίας και των ενδυματολογικών επιλογών που παραπέμπουν σε αυτήν. Ιδιαίτερα σημαντική και αποτελεσματική, στις περισσότερες περιπτώσεις, αποδεικνύεται η επιλογή των ηθοποιών που ενσαρκώνουν τα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Μέσα από την τηλεοπτική μεταφορά ενός κλασικού μυθιστορήματος, που έχει περάσει στη συλλογική μνήμη, αναπαράγεται όχι μόνο το συγκεκριμένο έργο αλλά και η ιστορική περίοδος στην οποία αυτό τοποθετείται (ό.π., σ. 183.)

Για τη συγγραφή του σεναρίου μιας τηλεοπτικής μεταφοράς επιλέγονται μερικές φορές γνωστοί νεότεροι λογοτέχνες, όπως ο Τάκης Χατζηαναγνώστου στην περίπτωση της "Γαλήνης" και, των "Πανθέων", η Γαλάτεια Σαράντη στο "Μυθιστόρημα των τεσσάρων" και ο Πέτρος Μάργαρης στην "Αργώ", ενώ σπανιότερα το σενάριο γράφεται από τον ίδιο το συγγραφέα του μυθιστορήματος (π.χ. Έλλη Αλεξίου στο Γ' Χριστιανικό Παρθεναγωγείο) (Αγάθος, 2014).

Ως προς την αξιολόγηση της τηλεοπτικής διασκευής δύο διαμετρικά αντίθετες προσεγγίσεις αρθρώνονται: η μία υποστηρίζει ότι η διασκευή πρέπει να είναι πιστή στο λογοτεχνικό πρωτότυπο, ενώ η άλλη ότι θα πρέπει να κρίνεται ως αυτόνομη

δημιουργία και όχι σε συνάρτηση με την πηγή της (Cardwell, 2000: 60). Κατά την μεταφορά της λογοτεχνίας στην οθόνη, είτε της τηλεόρασης, που θεωρείται μέσο μαζικής κουλτούρας, είτε του κινηματογράφου, που "χαίρει" εκτίμησης ως παραγωγός τέχνης, παραβιάζεται η μορφή, σύμφωνα με τον κριτικό και συγγραφέα Πέτρο Χάρη, και η έλλειψη σεβασμού στη μορφή είναι αμάρτημα αισθητικό, λέει χαρακτηριστικά ο ίδιος (Χάρης, 1982: 234).

Σε κάθε περίπτωση, η λογοτεχνία εμπλουτίζεται σε σημαντικό βαθμό από την τηλεοπτική της εκδοχή, στο μέτρο που η μετάβαση από την κατάσταση του αναγνώστη σε αυτή του θεατή είναι αμφίδρομη (Σιαφλέκης, 1988:194).

Κρίνοντας από τις αλληπάλλληλες εκδόσεις των μυθιστορημάτων της λεγόμενης γενιάς του 30 (από το βιβλιοπωλείο της Εστίας) οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι τα έργα της συγκεκριμένης περιόδου "ωφελήθηκαν" από τις τηλεοπτικές διασκευές τους, αφού μετά την προβολή τους παρατηρήθηκε αύξηση του ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού. Ανεξαρτήτως της ποιότητας της διασκευής, η αίσθηση που συχνά έχουν οι θεατές, ότι το τηλεοπτικό μυθιστόρημα δεν περιέχει όλα όσα υπάρχουν στο λογοτεχνικό κείμενο, οδηγεί πολλούς από αυτούς στην ανάγνωση του μυθιστορήματος (ό.π.,σ.195). Άλλοτε το τηλεοπτικό κείμενο λειτουργεί ως έναυσμα για το λογοτεχνικό έργο.

4. Από το χαρτί στην οθόνη

Σε μια απόπειρα να χαρτογραφήσουμε το πεδίο μεταφοράς μυθιστορημάτων στην ελληνική τηλεόραση⁴, συγκεντρώσαμε και παραθέτουμε τα ακόλουθα στοιχεία, με χρονολογική σειρά:

- «Οι έμποροι των εθνών», 1973: η πρώτη ελληνική τηλεοπτική σειρά που βασιζόταν σε λογοτεχνικό έργο, στο ομώνυμο μυθιστόρημα του *Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ποντίκας (είναι και ο παραγωγός) και στη

⁴ Τα στοιχεία έχουν αντληθεί από το διαδίκτυο (τελευταία ανάκτηση 18/1/2018):
<https://www.reader.gr/showbiztv/150702-apo-harti-stin-tv-oi-pio-epityhimenes-metafores-vivlion-sti-mikri-othoni-pics>
<http://www.in2life.gr/everyday/tv/article/273574/11-ellhnikes-seires-gia-xefyllisma.html>
http://www.lifo.gr/articles/tv_articles/78423
<https://www.retromaniax.gr/vb/index.php?/topic/9030->

- συνέχεια ο Κώστας Φέρρης. Δεν έχει διασωθεί. Η επιτυχία της έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία και άλλων παραγωγών πάνω σε λογοτεχνικά κείμενα.
- «Γυφτοπούλα», 1974, βασισμένη σε μυθιστόρημα του Παπαδιαμάντη, με τον Ποντίκα πάλι στην παραγωγή. Σενάριο - σκηνοθεσία *Πάυλος Μάτεσις*.
 - Το 1975 : ο Φέρρης σκηνοθέτησε τη «Μενεξεδένια πολιτεία» του *Α. Τερζάκη* ο *Βασίλης Γεωργιάδης* το «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» του *Νίκου Καζαντζάκη*, και οι Μάτεσις - Βαγγέλης Σερντάρης - Γιώργος Χαραλαμπίδης τη μυθιστορηματική σύνθεση του *Διονυσίου Ρώμα* «Περίπλους».
 - «Γαλήνη» του *Ηλία Βενέζη* (ΕΡΤ 1976, σκηνοθεσία Κώστας Λυχνάρης)
 - «Γιούγκερμαν» του *Μ. Καραγάτση* (ΥΕΝΕΔ 1976, σκηνοθεσία *Β. Γεωργιάδη* - Βασίλη Βλαχοδημητρόπουλου και ΑΝΤ1 2007 σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Καραντινάκη)
 - «Τερέζα Βάρμα Δακόστα», σε σκηνοθεσία Κώστα Κουτσομούτη με την Ελένη Ερήμου στον πρωταγωνιστικό ρόλο, ήταν το πρώτο μυθιστόρημα του Γρηγορίου Ξενόπουλου που έγινε σίριαλ το 1975 (ΕΙΡΤ).
 - «Αφροδίτη» με τη Νόρα Βαλσάμη και τον Χρήστο Πολίτη το 1977 (ΥΕΝΕΔ) σε σκηνοθεσία του Ερρίκου Ανδρέου
 - «Η αναδυομένη» του *Γρ. Ξενόπουλου* (ΥΕΝΕΔ 1978, σκηνοθεσία Ανδρέου)
 - «Λεηλασία μιας ζωής» του *Αντώνη Τραυλαντώνη* (ΕΡΤ 1978, σκηνοθεσία Λυχνάρα)
 - «Λεμονοδάσος» του *Κοσμά Πολίτη* (ΕΡΤ 1978, σκηνοθεσία *Τώνιας Μαρκετάκη*), Η σειρά έκανε πρεμιέρα στις 28 Οκτωβρίου 1978, αναμεταδιδόταν κάθε Σάββατο και ολοκληρώθηκε σε 9 σαραντάλεπτα επεισόδια.
 - «Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια» του Στρατή Μυριβήλη (ΕΡΤ 1979, σενάριο *Μαργαρίτας Λυμπεράκη* και σκηνοθεσία Κώστα Αριστόπουλου), δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην «Καθημερινή» μεταξύ 1931 και 1932 και η κυκλοφορία του απαγορεύτηκε για 8 χρόνια από τη μεταξική λογοκρισία. Αποτέλεσε μία ακόμα απόπειρα να γυριστεί σίριαλ με κινηματογραφική αντίληψη. Η αναμετάδοσή της ξεκίνησε την Τρίτη 3 Απριλίου του 1979 και ολοκληρώθηκε έπειτα από 14 πεννηντάλεπτα επεισόδια, την Τρίτη 24 Ιουλίου.
 - «Συνταγματάρχης Λιάπκιν» του Καραγάτση (ΥΕΝΕΔ 1979, σκηνοθεσία *Β. Γεωργιάδης* και Β. Βλαχοδημητρόπουλος),
 - «Οι Πανθέοι», βασισμένοι στο μυθιστόρημα του *Τάσου Αθανασιάδη*, (ΕΡΤ, 1977), δημοσιεύονταν και ως φωτορομάντζο στη «Ραδιοτηλεόραση».

- «Ο συμβολαιογράφος» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (ΕΡΤ, 1979). Η διασκευή του έργου έγινε από τον Γιώργο Μιχαηλίδη, ο οποίος υπέγραφε και τη σκηνοθεσία, που χαρακτηρίστηκε περισσότερο θεατρική και λιγότερο κινηματογραφική. Η σειρά έκανε πρεμιέρα στις 5 Οκτωβρίου 1979 και ολοκληρώθηκε στις 22 Φεβρουαρίου 1980 έπειτα από 20 πενήντάλεπτα επεισόδια
- «Αστροφεγγιά» του *Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου* (ΕΡΤ 1980, σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου)
- «Λωξάντρα» της *Μαρίας Ιορδανίδου* (ΕΡΤ 1980, σκηνοθεσία *Γρηγόρη Γρηγορίου*)
- «Μεθυσμένη πολιτεία» του *Σωτήρη Πατατζή* (ΕΡΤ 1980, σκηνοθεσία Λυχνάρη)
- «Χατζημανουήλ» του *Θράσου Καστανάκη* (ΕΡΤ 1984, σκηνοθεσία Γιάννη Σμαραγδή),
- «Ακυβέρνητες πολιτείες» του *Στρατή Τσίρκα* (ΕΡΤ 1985, σκηνοθεσία Ροβήρου Μανθούλη). Άρχισε να μεταδίδεται στις 11 Ιανουαρίου του 1985 και ολοκληρώθηκε σε 14 σαρανταπεντάλεπτα επεισόδια.
- «Ο κίτρινος φάκελος» του Καραγάτση (ΑΝΤ1, 1990, σε σκηνοθεσία Κουτσομύτη). Ολοκληρώθηκε σε δύο κύκλους των 39 σαρανταπεντάλεπτων επεισοδίων
- «Βαμμένα κόκκινα μαλλιά» του Κ. Μουρσελά (ΑΝΤ1, 1992, σε σκηνοθεσία Κ. Κουτσομύτη). Άρχισε να μεταδίδεται στις 18 Σεπτεμβρίου του 1992 και ολοκληρώθηκε σε έναν κύκλο 37 πενήντάλεπτων επεισοδίων.
- «Οι φρουροί της Αχαΐας» του *Τάσου Αθανασιάδη* (Μega, 1992, σε σκηνοθεσία Γιάννη Διαμαντόπουλου),
- «Πρόβα νυφικού» της Ντόρας Γιαννακοπούλου (ΑΝΤ1, 1995, σκηνοθεσία Κουτσομύτη),
- «Το τρίτο στεφάνι» του *Κώστα Ταχτσή* (ΑΝΤ1, 1995, σκηνοθεσία *Γιάννη Δαλιανίδη*),
- «Η αγάπη άργησε μια μέρα» της *Αιλής Ζωγράφου* (ΕΤ1, 1997, σκηνοθεσία Κουτσομύτη). Το σενάριο της τηλεοπτικής μεταφοράς υπέγραφε ο σκηνοθέτης μαζί με τους Μάριο Ποντίκα και Νίκο Απειρανθίτη. Ολοκληρώθηκε σε 18 σαρανταπεντάλεπτα επεισόδια που άρχισαν να μεταδίδονται τη Δευτέρα 3 Νοεμβρίου 1997. Στα τηλεοπτικά βραβεία «Πρόσωπα» απέσπασε 11 βραβεία.
- «Ο μεγάλος θυμός» της Ντόρας Γιαννακοπούλου (Μega, 1998, σκηνοθεσία Κουτσομύτη). Το σενάριο υπέγραψαν οι Νίκος Απειρανθίτης, Μάριος

Ποντίκας και Κώστας Κουτσομύτης. Ολοκληρώθηκε σε 26 σαρανταπεντάλεπτα επεισόδια που άρχισαν να μεταδίδονται την Πέμπτη 8 Οκτωβρίου 1998.

- « Η αίθουσα του θρόνου» του ακαδημαϊκού Τάσου Αθανασιάδη (Mega, 1998) ξεκίνησε να προβάλλεται την Τρίτη 6 Οκτωβρίου 1998 και ολοκληρώθηκε στις 20 Οκτωβρίου 1999, μετά από 26 σαρανταπεντάλεπτα επεισόδια. Η προσαρμογή του σεναρίου έγινε από την Ντόρα Φασσέα και η σκηνοθεσία από την Πηγή Δημητρακοπούλου.
- «Οι μάγισσες της Σμύρνης» της Μάρας Μεϊμαρίδη (Mega 2005, σκηνοθεσία Κουτσομύτη)
- «Το νησί» της Βικτόρια Χίσλοπ (Mega, 2010, σκηνοθεσία Θ. Παπαδουλάκη). Η προβολή του ξεκίνησε στις 11 Οκτωβρίου 2010 και ολοκληρώθηκε, μετά από 26 σαραντάλεπτα επεισόδια, στις 23 Μαΐου 2011.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Το αφήγημα αποτελεί θεμελιώδη πολιτισμική διαδικασία. Είναι παρόν σε όλες τις εποχές, σε όλες τις κοινωνίες και τους τόπους. Μπορεί να στηριχθεί στο αρθρωμένο γλωσσικό ιδίωμα, προφορικό ή γραπτό, στην εικόνα, σταθερή ή κινούμενη, στην κίνηση και στην έλλογη ανάμειξη όλων αυτών (Barthes, 2007: 93). Λειτουργεί ως μηχανισμός κατανόησης κυρίως σε δύο διαστάσεις: η συνταγματική είναι η διάσταση επί της οποίας συνδέει τα γεγονότα ορθολογικά, σύμφωνα με τους νόμους αιτίας αποτελέσματος, ώστε η σχέση τους να αποκτήσει σημασία και να γίνει κατανοητή. Δομείται στον άξονα του χρόνου. Στην παραδειγματική διάσταση παίρνει τον χαρακτήρα και το σκηνικό περιβάλλον και δημιουργεί από αυτά ένα α-χρονικό νόημα, που λειτουργεί με τη σειρά του ως επιπρόσθετος ενοποιητικός παράγοντας στη συνταγματική αλυσίδα των γεγονότων. Η αφηγηματική δομή φανερώνει ότι οι άνθρωποι και οι τόποι δεν διέπονται από συμπτωματικότητα αλλά είναι λογικοί. Συνδυάζοντας το παραδειγματικό νόημα των ανθρώπων και των τόπων με το συνταγματικό νόημα των γεγονότων και του χρόνου δημιουργεί ένα σημασιακό πρότυπο (Chatman, 1978, Φισκ, 2011).

Το μυθιστόρημα, όπως και η τηλεοπτική του μεταφορά, συνιστούν αφηγήματα, με κοινά δομικά στοιχεία (πλοκή, χαρακτήρες, συγκρούσεις), παρά τα διαφορετικά εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούν. Αφού επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε ορισμένα από αυτά, τα σημαντικότερα κατά τη γνώμη μας, θα προχωρήσουμε στην ανάλυση τους μέσα από την παράλληλη "ανάγνωση" των δύο κειμένων.

Η πλοκή

Το σύνολο όλων των γεγονότων σε ένα αφήγημα, τόσο αυτών που παρουσιάζονται ρητά όσο και αυτών που συνάγει ο θεατής, συνιστούν την ιστορία. Ο συνολικός κόσμος δράσης της ιστορίας ονομάζεται και διήγηση της ταινίας (με την αρχαιοελληνική έννοια, ως εξιστόρηση) (Abrams, 2005).

Ο όρος πλοκή χρησιμοποιείται για να περιγράψουμε όλα όσα είναι οπτικά και ακουστικά παρόντα στην ταινία (φιλμικό κείμενο) που παρακολουθούμε. Γενικότερα, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται και αποδίδονται τα γεγονότα και η δράση στα δραματικά ή αφηγηματικά έργα, με στόχο να επιτευχθεί ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και συγκινησιακό αποτέλεσμα και να προκληθεί περιέργεια και ενδιαφέρον στον θεατή ή στον αναγνώστη. Η πλοκή διαφέρει από την ιστορία, δηλαδή

την απλή σύνοψη της χρονικής σειράς των γεγονότων. Η πρώτη παρουσιάζει ρητά ορισμένα γεγονότα της ιστορίας, οπότε αυτά είναι κοινά και στα δύο πεδία, ενώ η δεύτερη υπερβαίνει τα όρια της πλοκής, υπαινισσόμενη γεγονότα που δεν είδαμε ποτέ να συμβαίνουν (Bordwell, 2012:120). Η πλοκή δεν αντιστοιχεί ούτε με την ιστορία, ούτε με την αφήγηση, αλλά τέμνει τη διάκριση μεταξύ ιστορίας (των γεγονότων) και αφήγησης (της παρουσιάσής τους) (Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001:990).

Η πλοκή περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα της ιστορίας που αναπαριστώνται άμεσα, αλλά μπορεί να περιέχει και υλικό, που είναι άσχετο με τον κόσμο της ιστορίας, "μη διηγητικό" υλικό (π.χ. μουσική, ήχος, τίτλοι). Η διάκριση πλοκής και ιστορίας επηρεάζει και τις τρεις πλευρές του αφηγήματος: την αιτιότητα, το χώρο και το χρόνο. Το νόημα μιας συγκεκριμένης πλοκής βασίζεται όχι μόνο στο συγγραφέα αλλά και στην πολιτισμική σκευή του αναγνώστη, με άλλα λόγια η κατασκευή της ιστορίας δεν συντελείται εν κενώ αλλά σχηματίζεται με βάση πολιτισμικές προϋποθέσεις, γεγονός που σύμφωνα με τον Barthes μας επιτρέπει να μιλάμε για τη γλώσσα της πλοκής (ό.π. σ. 988).

Σε ένα αφήγημα, λογοτεχνικό ή κινηματογραφικό, οι χαρακτήρες δημιουργούν αιτίες και καταγράφουν αποτελέσματα. Τα προσωπικά τους γνωρίσματα είναι σχεδιασμένα για να παίζουν έναν αιτιώδη ρόλο. Διακρίνονται σε "σύνθετους" ή "καλά ανεπτυγμένους", όταν διαθέτουν ένα πλήθος πολλών ή ποικίλων προσωπικών χαρακτηριστικών, και σε ελάσσονες, όταν έχουν μόνο ένα ή δύο χαρακτηριστικά. Ο βασικός χαρακτήρας στον οποίο επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μας σε μια πλοκή ονομάζεται πρωταγωνιστής ή πρωταγωνίστρια (ή ήρωας / ηρωίδα) και, αν η πλοκή είναι τέτοια που ο κεντρικός χαρακτήρας έρχεται σε αντιπαράθεση με ένα σημαντικό αντίπαλο, ο δεύτερος αυτός χαρακτήρας ονομάζεται ανταγωνιστής· η μεταξύ τους σχέση ανήκει στην τάξη της σύγκρουσης. Εκτός από τη σύγκρουση μεταξύ ατόμων, ενδέχεται να υπάρχει μια σύγκρουση του πρωταγωνιστή με τη μοίρα ή τις περιστάσεις, με αντικρουόμενες επιθυμίες ή αξίες, με τον ίδιο τον ψυχισμό. Ο χαρακτήρας ο οποίος, διαμέσου της αντίθεσης, τονίζει και προβάλλει τη χαρακτηριστική ιδιοσυγκρασία του πρωταγωνιστή είναι ένας χαρακτήρας κατά αντίστιξη (foil) (Abrams, 2005: 386-392).

Λέμε ότι η πλοκή διαθέτει ενότητα δράσης (unity of action), όταν ο αναγνώστης ή ο ακροατής την αντιλαμβάνεται ως πλήρη και διατεταγμένη δομή ενεργειών, που αποβλέπουν σε ένα επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι η

αιτιολογημένη δομή, όχι η απλή χρονολογική τάξη. Στην περίπτωση αυτή κανένα από τα βασικά συστατικά μέρη ή περιστατικά (incidents) δεν στερείται λειτουργίας. Όταν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, συνδέονται τόσο στενά μεταξύ τους, ώστε η οποιαδήποτε μετακίνηση ή αφαίρεσή τους να διασαλεύει την ισορροπία του συνόλου (Ποιητική, 8^ο βιβλίο). Σύμφωνα με τον Δανιήλ (2004: 22) ⁵, η μόνη ενότητα που αξιώνει ρητά ο Αριστοτέλης είναι αυτή της δράσης, ενώ η ενότητα του τόπου και του χρόνου είναι επινοήματα της αναγεννησιακής λογοτεχνικής κριτικής.

Ο Αριστοτέλης υποστήριξε ότι η τάξη μιας ενιαίας πλοκής στηρίζεται στην αδιάσπαστη ακολουθία αρχής, μέσης και τέλους. Η αρχή εισάγει την κύρια δράση έτσι, ώστε να προκαλεί το ενδιαφέρον μας και να μας κάνει να αδημονούμε για κάτι περαιτέρω. Η μέση θεωρεί δεδομένα όσα προηγήθηκαν και απαιτεί μια εξέλιξη και το τέλος προκύπτει από όσα έχουν προηγηθεί, χωρίς να απαιτεί κάτι άλλο.

Σε ορισμένες περιπτώσεις η δομική ενότητα επιτυγχάνεται με τις διπλές πλοκές (double plots). Στην κύρια πλοκή εισάγεται μια υποπλοκή, μια δεύτερη ιστορία, η οποία όταν οργανώνεται προσεκτικά και με αληθοφάνεια, άλλοτε σε σχέση αναλογίας με την κύρια ιστορία κι άλλοτε αντιθετικά, μπορεί να διευρύνει την προοπτική μας για την κύρια πλοκή και να ενισχύει το τελικό αποτέλεσμα (Λ.Λ.Ο)⁶.

Ο Bordwell (2012:126) λέει χαρακτηριστικά ότι μια ταινία δεν ξεκινάει απλώς, αρχίζει. Η αρχή παρέχει μια βάση για το τι πρόκειται να ακολουθήσει, μας μυεί, με άλλα λόγια, στο αφήγημα. Το μέρος της πλοκής που εκθέτει τα γεγονότα της ιστορίας και τα γνωρίσματα των χαρακτήρων, που είναι σημαντικά στην αρχική κατάσταση, λέγεται έκθεση.

Υπάρχουν πολλά πιθανά σχήματα πλοκής. Τα περισσότερα σχήματα ανάπτυξης της πλοκής εξαρτώνται από τους τρόπους με τους οποίους τα αίτια και τα αποτελέσματα προκαλούν μια αλλαγή στην κατάσταση ενός χαρακτήρα. Το πιο συνηθισμένο σχήμα είναι μια αλλαγή στο επίπεδο των γνώσεων, ενώ άλλες φορές η πλοκή προσανατολίζεται σε ένα στόχο (έρευνα, απόκτηση αντικειμένου ή επίτευξη επιθυμητής κατάστασης, εσωτερική αναζήτηση). Άλλοτε, ο χώρος ή ο χρόνος μπορεί να δημιουργήσουν σχήματα πλοκής.

⁵ Δανιήλ, Ι. (2004). Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη. Αθήνα. Στιγμή

⁶ Λ.Λ.Ο: Παρίσης, Ι. & Παρίσης, Ν., Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων, ΙΤΥΕ

Ο Γερμανός κριτικός Gustav Freytag (1863) πρότεινε μια ανάλυση της πλοκής, γνωστή με το όνομα πυραμίδα του Freytag. Χρησιμοποιώντας ένα σχήμα πυραμίδας περιγράφει την τυπική πλοκή ενός πεντάπρακτου έργου, η οποία αποτελείται από την ανοδική πορεία της δράσης, την κορύφωση και την καθοδική πορεία. Η καθοδική πορεία καταλήγει στη λύση (ή επίλυση), που αποτελεί την έκβαση της πλοκής. Σε πολλές περιπτώσεις, η λύση περιλαμβάνει μια ανατροπή (ή περιπέτεια κατά τον Αριστοτέλη) στην τύχη του πρωταγωνιστή.

Η εξέλιξη της πλοκής δημιουργεί προσδοκίες στο κοινό ή στον αναγνώστη για την εξέλιξη της δράσης και για την αντίδραση των χαρακτήρων στα γεγονότα, επιστρατεύοντας την περιέργεια, το σασπένς και την έκπληξη. Οι προσδοκίες των θεατών/ αναγνωστών μπορεί να αναβληθούν, να διαψευστούν ή να ικανοποιηθούν.

Όσον αφορά το τέλος, μια ταινία δεν σταματάει απλώς, τελειώνει, όπως υπογραμμίζει ο Bordwell (2012:128). Η αφήγηση θα λύσει τα αιτιώδη ζητήματα που διαπραγματεύθηκε και μέσω της κορύφωσης, κατά την οποία η δράση εμφανίζεται να διαθέτει ένα στενό πεδίο πιθανών εκβάσεων, θα κλείσει τις αλυσίδες αιτίου και αποτελέσματος. Η κορύφωση επιδιώκει να οδηγήσει το θεατή σε ένα υψηλό βαθμό έντασης ή σασπένς. Σε ορισμένες περιπτώσεις, το τέλος παραμένει "ανοικτό". Η πλοκή μας αφήνει αβέβαιους αναφορικά με την έκβαση των γεγονότων της ιστορίας, κάνοντας την αντίδρασή μας λιγότερο σταθερή από ό,τι σε μια ταινία με ξεκάθαρη κορύφωση και λύση. Η μορφή μπορεί να μας ενθαρρύνει να φανταστούμε τι θα μπορούσε να επακολουθήσει ή να σκεφτούμε άλλους τρόπους με τους οποίους οι προσδοκίες μας θα μπορούσαν να επαληθευθούν (ό.π.)

Οι Χαρακτήρες

Ο Forster, στη μελέτη του *Aspects of the Novel* (στο Αργυρίου, 2006: 230-231), παρουσιάζει μια διχοτομική τυπολογία για τους χαρακτήρες. Αναγνωρίζει δύο τύπους χαρακτήρων, τον επίπεδο (flat) και τον σφαιρικό (round). Οι επίπεδοι ή μονοδιάστατοι χαρακτήρες εμφανίζονται έχοντας ένα και μοναδικό χαρακτηριστικό, ενώ οι σφαιρικοί ή πολυδιάστατοι φέρουν μια ευρεία γκάμα χαρακτηριστικών ποιοτήτων, θετικών και αρνητικών. Βασικό πλεονέκτημα των επίπεδων χαρακτήρων θεωρείται το γεγονός ότι αναγνωρίζονται και ανακαλούνται εύκολα από τον αναγνώστη.

Σε αντίθεση με τον επίπεδο χαρακτήρα, ο σφαιρικός είναι υπό συνεχή μεταβολή και τα περισσότερα χαρακτηριστικά του αποκαλύπτονται μέσα στην ιστορία. Ο Forster (1964) υπογραμμίζει ότι ένας σφαιρικός χαρακτήρας πρέπει να είναι πειστικός και να προκαλεί έκπληξη, να εναρμονίζει δηλαδή το λογοτεχνικό έργο με την πραγματική ζωή. Ο σφαιρικός χαρακτήρας είναι πλήρως ανεπτυγμένος κάτι που δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να μπορεί να προβλέψει τις πράξεις και τις αντιδράσεις του, έχοντας αρκετές πληροφορίες για αυτόν. Αντιθέτως, οι επίπεδοι χαρακτήρες δεν απασχολούν καθόλου τον αναγνώστη.

Ο λογοτεχνικός χαρακτήρας συνδέεται άμεσα με τη δράση. Συχνά η εξέλιξη της ιστορίας μπορεί να επιφέρει μεταβολές στο χαρακτήρα, εξωτερικές (ηλικία, αλλαγή χαρακτηριστικών) ή εσωτερικές (εσωτερική ωρίμανση). Μια επιπρόσθετη διάκριση στους χαρακτήρες, που αφορά στον βαθμό στον οποίο μπορούν να εξελιχθούν στην πορεία της πλοκής, τους κατηγοριοποιεί σε στατικούς και δυναμικούς. Στατικοί θεωρούνται εκείνοι που δεν μεταβάλλονται κατά την εξέλιξη της ιστορίας. Σε αυτό τον τύπο ανήκουν οι επίπεδοι χαρακτήρες, αλλά μπορεί και οι σφαιρικοί, που δεν παρουσιάζουν κάποια αλλαγή (Forster, 1964).

Σε αυτή την περίπτωση καμιά σύγκρουση δεν επηρεάζει τον ήρωα. Αντίθετα, οι δυναμικοί χαρακτήρες εξελίσσονται και μεταβάλλονται σε συνάρτηση με την πλοκή. Η αλλαγή δεν καθορίζεται από το χρονικό διάστημα που περνάει, αλλά από τις επιδράσεις που έχουν τα γεγονότα της πλοκής στον χαρακτήρα (Λ.Λ.Ο)

Οι συγκρούσεις

Οι συγκρούσεις προκαλούνται, όταν ο πρωταγωνιστής μάχεται ενάντια σε έναν ανταγωνιστή ή σε μια αντιτιθέμενη δύναμη, είτε εξωτερική είτε εσωτερική. Με αυτόν τον τρόπο, προκύπτουν τέσσερα είδη συγκρούσεων (Luckens, 1995: 65-71): Το πρώτο είδος σύγκρουσης είναι αυτό όπου ο ήρωας συγκρούεται με τον εαυτό του (person-against-self). Πρόκειται για μια εσωτερική σύγκρουση του πρωταγωνιστή, καθώς του δημιουργούνται ηθικής φύσεως διλήμματα. Αυτές οι εσωτερικές διαμάχες συνδέονται συνήθως άμεσα με την ωρίμανση του χαρακτήρα.

Το δεύτερο είδος αφορά στη σύγκρουση του ήρωα με άλλο πρόσωπο της μυθοπλασίας (person-against-person). Μπορεί να είναι ιδεολογική – ηθική ή να την προκαλεί, ακούσια ή εκούσια, η διαφορετική ιεράρχηση αξιών» (Παπαντωνάκης, 2011: 171).

Το τρίτο είδος αφορά στη σύγκρουση του ήρωα με την κοινωνία (person-against-society) και οφείλεται στο γεγονός ότι η συμπεριφορά, οι κινήσεις, οι επιλογές, τα πιστεύω και τα θέλω του έρχονται σε πλήρη ή μερική αντίθεση με τα αντίστοιχα στοιχεία του κοινωνικού του περιβάλλοντος.

Οι ήρωες βιώνουν ένα εχθρικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο νιώθουν περιθωριοποιημένοι ή συνειδητά απομακρύνονται από αυτό. Η σύγκρουση με την κοινωνία ουσιαστικά αποβλέπει στη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου. Σε πολλά μυθιστορήματα, αυτή η σύγκρουση μπορεί να έχει εθνική ή πολιτική χροιά. Σε αυτή την περίπτωση, οι συγκρούσεις οφείλουν να προσδιορίσουν τα ισχύοντα αξιακά συστήματα, τη κουλτούρα και τις πεποιθήσεις της εποχής στην οποία αναφέρεται το κείμενο, ώστε ο αναγνώστης να μπορέσει να εγκλιματιστεί και να κατανοήσει τα βαθύτερα νοήματα των συγκρούσεων που προκύπτουν (Luckens, 1995: 68).

Τέλος, η ταξινόμηση των συγκρούσεων ολοκληρώνεται με την κατηγορία όπου ο ήρωας συγκρούεται με τη φύση (person-against-nature). Σε αυτή την εκδοχή, ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος είτε με τα στοιχεία της φύσης είτε με τις συνθήκες της προκειμένου να επιβιώσει (ο.π., σ. 69).

Τυπολογία Seymour Chatman

Ο Chatman (1978) στο έργο του «Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film» κάνει διάκριση μεταξύ της ιστορίας (story), που περιλαμβάνει το “τι” της αφήγησης, το περιεχόμενό της, και του αφηγηματικού λόγου (discourse) που αφορά στο “πώς” της αφήγησης και αντιστοιχεί στους τρόπους εκείνους με τους οποίους μεταδίδεται η ιστορία.

Στο επίπεδο της ιστορίας κατηγοριοποιεί το περιεχόμενό της σε δύο ευρύτερους τομείς: ο πρώτος περιλαμβάνει τα γεγονότα του μύθου ή συμβάντα (Events) και τη διαπλοκή τους στο χρόνο. Αυτά αναφέρονται στις δράσεις των προσώπων ή στα

περιστατικά που λαμβάνουν χώρα κατά την εξέλιξη της ιστορίας και δομούνται πάνω στο χρόνο.

Ο δεύτερος τομέας περιλαμβάνει τα όντα-υπάρξεις (existents). Εδώ συμπεριλαμβάνονται οι χαρακτήρες και η διάταξη και οργάνωση στο χώρο (setting). Ο Chatman υποστηρίζει ότι οι ολοκληρωμένοι χαρακτήρες λειτουργούν ως ανοιχτή σύλληψη, είναι "ανοιχτά" όντα, που δεν περιορίζονται σε λέξεις, δεν αντανakλούν μόνο λειτουργίες της πλοκής. Αντίθετα, εμπλουτίζονται από αληθινές και φανταστικές εμπειρίες του αναγνώστη, ενώ παράλληλα, επαναδομούνται από στοιχεία που προκύπτουν μέσω του λόγου (discourse), επιδέχονται, επομένως, περαιτέρω εμβάθυνση. Αυτά που εμείς διαβάζουμε δεν περιορίζονται στην πραγματική χρονική περίοδο της άμεσης επαφής μας με το κείμενο. « Ο χαρακτήρας μπορεί να στοιχειώνει μέσα μας για μέρες ή και χρόνια» (Chatman, 1978:132).

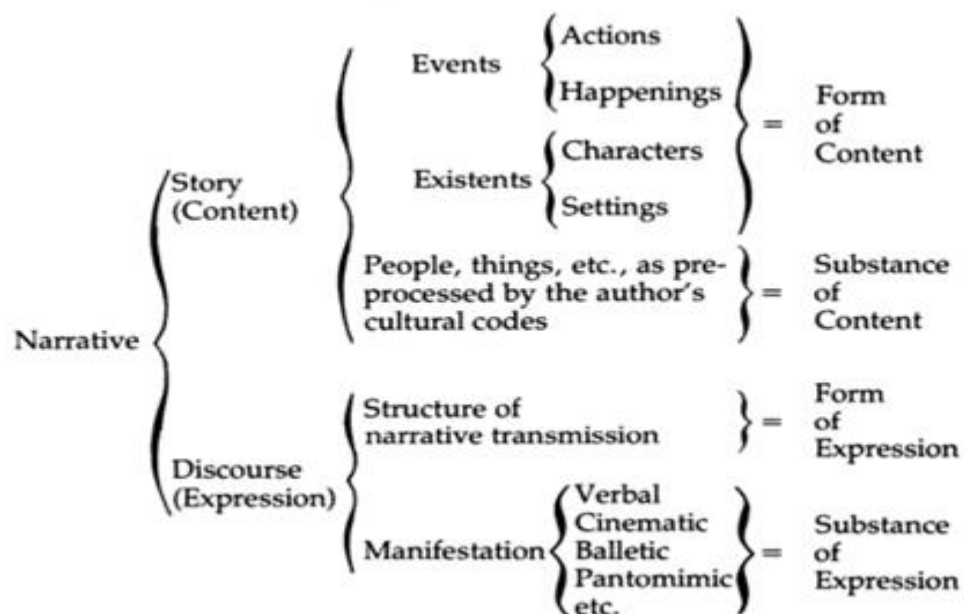
Ο Chatman υποστηρίζει ότι οι χαρακτήρες, που κατοικούν τον κατασκευασμένο διηγητικό κόσμο και επομένως είναι οι μόνοι που έχουν διηγητική συνείδηση, μπορεί να αναλαμβάνουν έναν ιδιαίτερο ρόλο ως οθόνες, ανακλαστές ή φίλτρα των μυθοπλαστικών γεγονότων και των άλλων χαρακτήρων. Ο αφηγητής μπορεί να επιλέξει να διηγηθεί την ιστορία από την πλευρά ή μέσω της συνείδησης ή της αντίληψης ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα. Η χρήση από τον Chatman του όρου "φίλτρο" αντί του όρου εστίαση έχει το πλεονέκτημα ότι εκφράζει την έννοια της διοχέτευσης της αφηγηματικής πληροφορίας μέσω του ψυχολογικού ή συγκινησιακού καναλιού που παρέχεται από κάποιον χαρακτήρα, χωρίς την επιμονή σε μια πραγματική οπτική θέση παρατήρησης. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει το διαχωρισμό μεταξύ της αντιληπτικής όψης της εστίασης (οπτικοποίησης) και της ψυχολογικής όψης (Stam et al., 2009).

Στην ίδια ευρύτερη κατηγορία των οντοτήτων (existents), μαζί με τους χαρακτήρες (characters) υπάρχουν και οι οντότητες του χώρου (setting). Εδώ, όπως αντίστοιχα συμβαίνει στην κατηγορία των γεγονότων που αναπτύσσονται στο χρόνο, διαφοροποιείται ο χώρος της ιστορίας (story-space) από το χώρο της αφήγησης (discourse-space), αν και τα σύνορα μεταξύ τους δεν είναι ευδιάκριτα.

Ο Chatman υποστηρίζει πως «η διάσταση των γεγονότων της ιστορίας είναι ο χρόνος» και παράλληλα αναπτύσσει το διαχωρισμό ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας (story-time) και στο χρόνο της αφήγησης (discourse-time). Στο επίπεδο της ιστορίας, τα

γεγονότα γίνονται αντιληπτά σαν να συνέβαιναν σε αυστηρή χρονολογική συνέχεια, σε ευθεία και γραμμική σειρά. Στο επίπεδο του λόγου, ωστόσο, τα γεγονότα μπορεί να παρουσιάζονται με μια σειρά που να αποκλίνει από την ευθεία χρονικότητα, κατά την οποία αξιοποιούνται τα μέσα της αναδρομής, του παραλληλισμού και της προοικονομίας. Θα αναφερθούμε σε αυτές τις λειτουργίες πιο αναλυτικά στη συνέχεια.

Στο μυθιστόρημα κινήσεις και γεγονότα είναι προϊόντα της δημιουργικής φαντασίας του αναγνώστη μέσα από τις λέξεις, στην οθόνη όμως οι κινήσεις είναι τόσο εικονικές, τόσο όμοιες με τις κινήσεις της πραγματικής ζωής που μιμούνται, ώστε η ψευδαίσθηση της παρόδου του χρόνου δεν μπορεί να αποκοπεί από αυτές.



Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*, p. 26

Οι αφηγηματικές λειτουργίες κατά Barthes

Ο Barthes (2007) διακρίνει δύο κατηγορίες αφηγηματικών λειτουργιών: τις κύριες λειτουργίες (Fonctions) και τους ενδείκτες (Indices).

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τις πρωτεύουσες λειτουργίες και τους καταλύτες. Οι πρωτεύουσες λειτουργίες (κύριες ή πυρήνες) αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα, άμεσα σχετιζόμενα με την ανάπτυξη της ιστορίας, τα οποία σχηματίζουν την

ακολουθία του αφηγήματος. Οι καταλύτες αναφέρονται σε δευτερεύουσες πράξεις, οι οποίες λειτουργούν επικουρικά στην εξέλιξη των πρωτευουσών λειτουργιών. Δεν αποτελούν κρίσιμα στοιχεία για την πρόοδο της αφήγησης, απλώς την επιταχύνουν ή την επιβραδύνουν, συνοψίζουν, προεξοφλούν, ανακαλούν ή και παραπλανούν. Οι λειτουργίες είναι κατανεμητικές και συνταγματικές, ενώ οι ενδείκτες είναι ολοκληρωτικοί και παραδειγματικοί (Φισκ, 2011:211)

Οι ενδείκτες με τη σειρά τους διακρίνονται στους κύριους (ενδείξεις καθαυτές) και στους πληροφοριοδότες. Οι πρώτοι αναφέρονται σε συναισθήματα και ψυχολογικές πληροφορίες σχετικά με τους χαρακτήρες και την ατμόσφαιρα της αφήγησης. Η μεταφορά τους από το χαρτί στην οθόνη απαιτεί να προσαρμοστούν στα χαρακτηριστικά του νέου μέσου. Οι πληροφοριοδότες δίνουν συγκεκριμένες πληροφορίες για τους ήρωες (όνομα, ηλικία, επάγγελμα κ.α.) και η μεταφορά τους στην οθόνη μπορεί να είναι άμεση. Ονομάζονται από τον Barthes και "συντελεστές ρεαλισμού" και λειτουργούν έτσι ώστε ο κόσμος του αφηγήματος να φαίνεται ότι έχει στενή σχέση με τον πραγματικό κόσμο της εμπειρίας μας (ό.π.).

Χρόνος

Η ιστορία αποτελείται από μια συγκεκριμένη σειρά πράξεων. Η αφήγηση μπορεί να υποτάσσεται σε αυτή τη σειρά ή να την ανατρέπει. Τα γεγονότα που παρουσιάζονται εκτός χρονικής διαδοχικότητας ονομάζονται αναχρονισμοί. Επιπλέον τα απλά γεγονότα της αφήγησης μπορεί να αποδίδονται σε περίπλοκα σχήματα, που περιλαμβάνουν την επανάληψη, την έλλειψη, την επιτάχυνση ή το πάγωμα του χρόνου.

Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Genette, με την οποία συμφωνεί και ο Chatman, κάθε χρονική αντιστροφή, που συνίσταται στην εκ των προτέρων αφήγηση ενός γεγονότος που θα συμβεί αργότερα στην ιστορία, θεωρείται πρόληψη (στην κινηματογραφική γλώσσα flashforward), και κάθε επαναφορά γεγονότος που έχει συμβεί σε προηγούμενο χρονικό σημείο της λέγεται ανάληψη (αναδρομή ή flashback). Φαινόμενα πρόληψης είναι επίσης η προσήμανση και η προμνημόνευση, που αποτελούν απλούς ενδείκτες, υπαινιγμούς, που θα αποκτήσουν σημασία αργότερα, όταν θα προκύψουν περισσότερες σχετικές πληροφορίες μέσα από την εξέλιξη της αφήγησης (Καψωμένος, 2014:144). Όλα αυτά τα φαινόμενα εμπίπτουν στην κατηγορία της σειράς, η οποία αναφέρεται στη σχέση μεταξύ της διαδοχής κατά

την οποία συμβαίνουν τα γεγονότα στην ιστορία και της σειράς με την οποία εξιστορούνται.

Τόσο η ανάληψη, όσο και η πρόληψη διακρίνονται, με κριτήριο:

α) τα χρονικά όρια της ιστορίας και της αφήγησης, σε εξωτερική και εσωτερική, όταν η έκτασή τους καλύπτει ένα μέρος της αφήγησης που τοποθετείται χρονικά πριν την έναρξη της ιστορίας ή, αντίστοιχα, μετά το τέλος της, και εσωτερική, όταν βρίσκεται μέσα στα όρια της πρώτης αφήγησης. Μεικτή είναι η αναδρομή, όταν τα γεγονότα που περιλαμβάνονται σε αυτή ξεκινούν πριν από την αρχή της κύριας αφήγησης και τελειώνουν μετά (Καψωμένος, 2014).

β) την κύρια γραμμή δράσης, σε ετεροδιηγητική και ομοδιηγητική. Η πρώτη αναφέρεται σε μια παράπλευρη ιστορία, που σε κάποια στιγμή ή με κάποιο τρόπο συσχετίζεται με την κύρια γραμμή δράσης, ενώ η δεύτερη αναφέρεται στην ίδια γραμμή δράσης με την κύρια ιστορία

Οι εσωτερικές ομοδιηγητικές αναλήψεις, ανάλογα με το αν συμπληρώνουν ή επαναλαμβάνουν γεγονότα, αποκαλούνται συμπληρωματικές ή επαναληπτικές. Ως προς το εύρος τους οι αναλήψεις διακρίνονται σε μερικές, όταν η αναδρομή δεν καταλήγει στην κύρια αφήγηση, και σε πλήρεις, όταν η αφήγηση του παρελθόντος ενώνεται με την κύρια αφήγηση (ό.π.).

Ο χρόνος στην πραγματικότητα δεν μπορεί να γυρίσει πίσω, ούτε να τρέξει μπροστά, κι αυτό είναι ένα απόλυτο αξίωμα, που διέπει την ύπαρξη του ανθρώπου και των όντων· ένα αξίωμα το οποίο μόνο η αφήγηση και, σε φανταστικό επίπεδο, η μνήμη ή η προσδοκία μπορεί να καταστρατηγήσει. Η αφήγηση, λοιπόν, μπορεί να υποκαταστήσει τη μνήμη ή την προσδοκία (κι όχι μόνο) και να χτιστεί μέσα από αναδρομές στο παρελθόν (flash back στην κινηματογραφική ορολογία) ή αναφορές στο μέλλον και 'προβλέψεις' γι' αυτό (flash forward).

Διαφορετικοί χειρισμοί της χρονικής σειράς της ιστορίας προσφέρουν διαφορετικές αφηγηματικές δυνατότητες. Η στενή προσαρμογή στη χρονική σειρά της ιστορίας εστιάζει την προσοχή του θεατή στα επερχόμενα γεγονότα (πρόκειται για το λεγόμενο σασπένς που χαρακτηρίζει πολλές αφηγηματικές ταινίες). Το γεγονός αυτό βοηθάει τον θεατή να σχηματίσει υποθέσεις για το μέλλον. Με το να ακολουθεί τη σειρά της ιστορίας, η αφήγηση, ενθαρρύνει επίσης τη δημιουργία ενός αιτιακού, κυρίαρχου

κέντρου, από τη στιγμή που κάθε πράξη ή κατάσταση μπορεί να θεωρηθεί σαν αλλαγή από εκείνη που έχουμε αρχικά δει (Σταματοπούλου, 2017).

Αντίθετα, η ανατροπή της χρονικότητας της ιστορίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί ώστε να σπάσει αυτή την αιτιακή πρωτοκαθεδρία, ωθώντας τον θεατή να εκτιμήσει προηγούμενο υλικό υπό το φως νέων πληροφοριών σχετικά με προηγούμενα γεγονότα. Η καθυστέρηση της παρουσίασης γεγονότων της ιστορίας ερεθίζει επιπλέον την περιέργεια του θεατή. Η αναδιάταξη των γεγονότων της ιστορίας από την αφήγηση δημιουργεί ασφαλώς αφηγηματικά κενά τα οποία, σύμφωνα με τους όρους του Bordwell (1987:78), μπορεί να είναι προσωρινά ή μόνιμα, εστιασμένα (μπορεί να θέλουμε να μάθουμε τι έγινε σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της ιστορίας) ή διάχυτα (έχουμε μια αόριστη εντύπωση ότι τα γεγονότα δεν βρίσκονται σε φυσιολογική σειρά), επιδεικνυόμενα (όταν υπάρχουν ενδείξεις για ένα flashback) ή αποσιωπούμενα (όταν δεν υπάρχουν τέτοιες ενδείξεις). Η Σταματοπούλου (2017) υποστηρίζει ότι εξαιτίας της ανέκκλητης ευθείας κίνησης της αφήγησης κάτω από ομαλές συνθήκες θέασης, το flashback, αλλά κυρίως το flashforward τείνουν να αποτελέσουν εξαιρετικά αυτοσυνειδητές τεχνικές και αμφίβολα επικοινωνήσιμες.

Η δεύτερη από τις κατηγορίες του χρόνου κατά τον Genette είναι η διάρκεια, που σχετίζεται με τις εναλλαγές της ταχύτητας ή του ρυθμού μεταξύ του σταθερού ρυθμού της ιστορίας και των ποικίλων ρυθμών του λόγου. Υποδιαίρεσεις της είναι η περιγραφική παύση, η έλλειψη, η σκηνή και η περίληψη. Περιγραφική παύση έχουμε όταν ο χρόνος ακινητοποιείται στην ιστορία, ενώ μια περιγραφή τραβάει σε μακρός. Η αντίστροφη σχέση μεταξύ του χρόνου ιστορίας και του χρόνου του λόγου λέγεται έλλειψη (ο χρόνος κυλά στην ιστορία, όχι όμως και στην και στο λόγο). Η έλλειψη επιτρέπει στο σκηνοθέτη να παραλείψει τα ασήμαντα γεγονότα, να παρατηρήσει από κοντά τις δραματικές σχέσεις αιτίας αποτελέσματος, να συμπιέσει το χρόνο της ιστορίας (Stam et al., 2010 : 2009).

Η σκηνή υφίσταται όταν ο χρόνος της ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης είναι ίσοι, οπότε το γεγονός καταγράφεται χωρίς χρονικές παραμορφώσεις. Όταν έχουμε μακρές σεκάνς, το γεγονός αποκτά δραματική δύναμη μέσω της έμφασης στη διάρκειά του. Η περίληψη, τέλος, αναφέρεται στην περίπτωση κατά την οποία ένα μεγάλο διάστημα χρόνου περικόπτεται ή συρρικνώνεται σε ένα σύντομο κομμάτι λόγου. Χρησιμοποιείται για την απόδοση με σύντομο τρόπο γεγονότων που εκτείνονται στο

χρόνο. Στον αντίποδα αυτής της τεχνικής είναι η επιβράδυνση, η χρονοτριβή δηλαδή από πλευράς λόγου, η έκταση του χρόνου που καταλαμβάνει ένα γεγονός στην ιστορία. Η επιβράδυνση επιτυγχάνεται με την παύση ή με την επιμήκυνση, μια πιο διεξοδική αφήγηση των γεγονότων σε σχέση με τον καθιερωμένο ρυθμό αφήγησης (ό.π., σ. 202).

Η τρίτη μεγάλη κατηγορία του χρόνου είναι αυτή της συχνότητας, που αφορά τη σχέση μεταξύ του αριθμού των φορών που συμβαίνει κάτι στην ιστορία και του αριθμού των φορών που παρουσιάζεται από την αφήγηση. Υποδιαίρεσεις της είναι: α) η μοναδική αφήγηση (κάτι που έγινε μία φορά, λέγεται μία φορά), β) η επαναληπτική αφήγηση (κάτι που έγινε μία φορά λέγεται πολλές), γ) η πολυμοναδική (εικονιστική αναμετάδοση των επαναλήψεων) και δ) η θαμιστική (συνοπτική ή περιληπτική αφήγηση μία φορά αυτού που έγινε X φορές) (Καψωμένος, 2014:146).

Τρόπος

Όταν η αφήγηση παρουσιάζει τους χαρακτήρες να μεταδίδουν πληροφορίες για προηγούμενα γεγονότα με οποιοδήποτε μέσο (γραφτός ή προφορικός λόγος, παντομίμα, μαγνητοφωνημένες συνομιλίες κ.τ.λ.), έχουμε εξιστόρηση (recounting). Όταν η αφήγηση παρουσιάζει προηγούμενα γεγονότα σαν να συνέβαιναν στο παρόν, με άμεση, εικονική αναπαράσταση, έχουμε αναπαράσταση (enactment). Μια μεικτή περίπτωση είναι εκείνη της αναπαριστάμενης εξιστόρησης (enacted recounting), όπου ένας χαρακτήρας μιλάει για προηγούμενα γεγονότα, και μετά, ή ακόμη και ταυτόχρονα, η αφήγηση τα παρουσιάζει με ένα flashback (Chatman, 1978: 32).

Ο αφηγητής στο φιλμικό κείμενο

Η παρουσία ενός εξωδιηγητικού αφηγητή σύμφωνα με τον Chatman, είτε είναι πρόδηλη, είτε λανθάνουσα, αποτελεί μια λογική αναγκαιότητα, η οποία μας παρέχει τις κυρίαρχες αρχές για την ιεράρχηση των αφηγηματικών ρόλων, μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε το βαθμό της αλήθειας και της αυθεντικότητας του μυθοπλαστικού κόσμου και να κατανοούμε τα δραματοποιημένα γεγονότα της ταινίας ως μια μορφή μηνύματος.

Ο Chatman υποστηρίζει ότι η έννοια ενός αφηγηματικού μηνύματος προϋποθέτει την έννοια ενός αποστολέα. «Ο αποστολέας είναι εξ ορισμού ενσωματωμένος-εγγεγραμμένος ή εγγενής σε κάθε μήνυμα» (Chatman, 1978). Το αφηγηματικό μήνυμα ωστόσο δεν χρειάζεται να παρουσιαστεί σε ρηματική μορφή. Το ότι μπορεί να μην υπάρχει κάτι που να μοιάζει με μια ομιλούσα φωνή ή με ανθρώπινο υποκείμενο (που παράγει προτάσεις που απευθύνονται στο θεατή) δεν σημαίνει ότι πρέπει να απορρίψουμε την έννοια του αφηγητή (μιλώντας για τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση). Η αφηγηματική φωνή αναφέρεται σε ένα είδος κωδικοποίησης που φανερώνει μια πηγή ή έναν πομπό του σημειοδοτικού υλικού, δεν αναφέρεται στη φωνητική άρθρωση. Μια ιστορία μπορεί να στην πραγματικότητα να "δειχθεί" παρά να "ειπωθεί", να παρουσιαστεί εικονικά παρά γλωσσικά.

Η θεωρία του Chatman για τον αφηγητή ως συστατικό στοιχείο της αφηγηματικής επικοινωνίας εκτείνεται μέχρι και τη σκηνική παρουσίαση, που περιλαμβάνει τη χωρική οργάνωση των πλάνων και την προφιλμική οργάνωση του υλικού, τα στοιχεία δηλαδή που συνήθως θεωρούνται μιμητικές πλευρές του φιλμικού κειμένου. Θα λέγαμε ότι ο αφηγητής του Chatman μοιάζει πολύ με αυτόν της Rimmon Kennan (1983)⁷, ο οποίος παραθέτει ή καταγράφει το διάλογο και τις κινήσεις των χαρακτήρων.

Ο Casetti (1986α:69-86, στο Stam et al., 2009), ο Ιταλός θεωρητικός του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, αναδεικνύει, στο ίδιο μήκος κύματος, τη σημασία αυτού του συγκεκριμένου ρόλου του αφηγητή στο φιλμικό κείμενο μιλώντας για εκφορέα του λόγου και διακρίνοντας τέσσερις λειτουργίες (ή εκδηλώσεις εξουσίας). Με τον όρο εκφορέας αναφέρεται σε ένα είδος υβριδίου ανάμεσα στον εξωδιηγητικό αφηγητή και στον υπονοούμενο συγγραφέα. Ο εκφορέας αυτός διαθέτει σε περισσότερο ή λιγότερο ικανοποιητικό βαθμό: α) επάρκεια, τη γνώση που απαιτείται για την αφήγηση της ιστορίας, β) αποτελεσματικότητα, την ικανότητα να αφηγηθεί την ιστορία, γ) εντολή, τον καθορισμό του δηλαδή ως του παράγοντα που ευθύνεται για την αφήγηση της ιστορίας και δ) επικύρωση, την αρχή αυθεντικότητας που πιστοποιεί τα γεγονότα του μυθοπλαστικού κόσμου. Όταν ο εκφορέας του λόγου παραχωρεί αυτόν το ρόλο σε έναν εσωτερικό χαρακτήρα - αφηγητή, τότε ο λόγος του πρέπει να διαθέτει όλες αυτές τις ιδιότητες για να εκληφθεί ως αυθεντικός. Ο

⁷ Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York: Routledge.

εξωδιηγητικός αφηγητής μπορεί να εκχωρήσει διαφορετικές από αυτές τις λειτουργίες σε διαφορετικούς χαρακτήρες αφηγητές (Stam et al., 2009).

Πολλά από τα κειμενικά στοιχεία που ο Chatman θα ταύτιζε με τον αφηγητή προσλαμβάνονται από το θεατή περισσότερο ως στοιχεία του μυθοπλαστικού κόσμου παρά ως στοιχεία του λόγου του αφηγητή. Υλικό όπως η εμφάνιση του ηθοποιού, η τοποθεσία ή το σκηνικό, η σύνθεση του κάδρου, ολόκληρο το μιμητικό επίπεδο που ο Chatman αποδίδει στην παρουσίαση από κάποιον αφηγητή, προσλαμβάνονται ως ο ίδιος ο μυθοπλαστικός κόσμος και δευτερευόντως ως λόγος του αφηγητή. Στο μοντέλο του Chatman δεν υπάρχει δυνατότητα διάκρισης μεταξύ της παρουσίασης του μυθοπλαστικού κόσμου από τον αφηγητή και του σχολιασμού του αφηγητή πάνω στον μυθοπλαστικό κόσμο.

Στην ερώτηση πώς μπορούμε να διακρίνουμε τις μιμητικές διατυπώσεις του αφηγητή, που διαμορφώνουν τα "αδιαμεσολάβητα γεγονότα του πραγματικού γεγονότος του μυθοπλαστικού σύμπαντος" από τις εκφραστικές παρεμβολές του αφηγητή (το αντίστοιχο των κρίσεων, σχολίων, ερμηνειών και αξιολογήσεων του αφηγητή στη λογοτεχνία σύμφωνα με τη Rimmon Kennan, ό.π. 96-100), δεν υπάρχει ικανοποιητική απάντηση και το ζητούμενο αυτό δεν έχει αντιμετωπιστεί ικανοποιητικά.

Ο Gaudreault (στο Stam et al., 2009: 193-194) υποστηρίζει πως ο αφηγηματικός κινηματογράφος (από τον οποίο αντλούμε και για το τηλεοπτικό αφήγημα) αποτελείται από μια συνένωση κατάδειξης και αφήγησης. Η κατάδειξη είναι η πράξη της παράστασης, της παρουσίασης των γεγονότων σε παρόντα χρόνο, ένα είδος ταυτόχρονης αφήγησης. Συνδέεται με μια μόνο χρονικότητα, το παρόν, και παρουσιάζει τα γεγονότα την ώρα που συμβαίνουν. Η κάμερα αποτελεί το κύριο εργαλείο αυτού που καταδεικνύει. Η αφηγηματική ταινία παρουσιάζει τα γεγονότα μιμητικά μέσω της κατάδειξης αλλά, σε ένα δεύτερο επίπεδο, τα επαναπροσδιορίζει σύμφωνα με την καθοδηγούσα οπτική γωνία κάποιου αφηγητή. Μόνο μέσω της αφήγησης μπορεί να ανακατασκευαστεί η χρονική ροή της ταινίας, σύμφωνα με μια συγκεκριμένη λογική και πρόθεση, και μόνο μέσω της ταινίας μπορεί να υπάρξει απόσταση μεταξύ του συμβάντος και της εξιστόρησής του.

Ο κύριος κώδικας μέσω του οποίου εκφράζεται ο αφηγητής στο φιλικό κείμενο είναι το μοντάζ. Το μοντάζ είναι αυτό που επιτρέπει την εισαγωγή ενός χρόνου στοχασμού μεταξύ του χρόνου κατά τον οποίο συνέβησαν τα γεγονότα (κατάδειξη) και του

χρόνου κατά τον οποίο προσλαμβάνονται από τον αποδέκτη της αφήγησης. Έτσι δίνεται η δυνατότητα στον αφηγητή να αποφασίσει με ποια σειρά θα παρουσιαστούν και να δημιουργήσει μια καθοδηγούμενη ανάγνωση.

Σε κάθε περίπτωση, ολόκληρο το σύμπλεγμα της κινηματογραφικής αναπαράστασης, το οποίο συμπεριλαμβάνει το φωτισμό, την υφή της εικόνας, το χρώμα, τον ήχο, τη μουσική, τη φωνή πάνω στο πλάνο - όλους τους κώδικες που ο Chatman συνδέει με την παρουσίαση του μυθοπλαστικού κόσμου από τον αφηγητή – μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να παράγει ένα σχόλιο, μια αξιολόγηση ή έναν επιτονισμό, και όχι μόνο το μοντάζ (Stam et al., 2009:196).

Β΄ ΜΕΡΟΣ: Η ΕΡΕΥΝΑ

Ο σκοπός της έρευνας

Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση και ανάλυση των αλλαγών, που σημειώνονται κατά τη μεταφορά ενός σημειωτικού συστήματος (λογοτεχνικό κείμενο) σε ένα άλλο (φιλμικό κείμενο, τηλεοπτική σειρά). Ειδικότερα, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε:

- πώς επηρεάζεται η μυθιστορηματική πλοκή
- πώς αποδίδονται οι χαρακτήρες και καταγράφονται οι πνευματικές αναζητήσεις και οι εσωτερικές συγκρούσεις τους
- πώς διαφοροποιείται η αφηγηματική χρονικότητα στο λογοτεχνικό και στο τηλεοπτικό κείμενο (Chatman, 1981)

Θα επιχειρήσουμε, τέλος, να διερευνήσουμε αν το τηλεοπτικό κείμενο μπορεί να απεικονίσει γεγονότα περίπλοκης ψυχολογικής φύσης αποτελεσματικά (McDougal, 1985:182), ή αν υστερεί έναντι του λογοτεχνικού κειμένου, και η αναπαράσταση πνευματικών καταστάσεων, όπως η μνήμη και τα όνειρα, αποδίδεται καλύτερα μέσω της γραπτής γλώσσας, όπως υποστηρίζει ο Bluestone για τον κινηματογράφο (1957:58), θέση βέβαια που σήμερα θεωρείται λανθασμένη.

Μεθοδολογία

Μια από τις βασικές τεχνικές ανάλυσης και σύγκρισης μεταξύ λογοτεχνικού και τηλεοπτικού κειμένου αποτελεί η προσέγγιση που στηρίζεται στη θεωρία της συγκριτικής αφηγηματολογίας (Phelan & Rabinowitz, 2005· Leitch, 2012: 91). Αποτελεί μια μεθοδολογική πρόταση που εξετάζει τη φύση, τη μορφή και τη λειτουργία μιας αφήγησης ανεξάρτητα από το μέσο αναπαράστασης (π.χ. βιβλίο, τηλεόραση κ.τ.λ.) και επιχειρεί να διαγράψει το εύρος της αφηγηματολογικής επάρκειας (Λεοντάρης, 2001· Φαρίνου-Μαλαματάρη, 2001: 973).

Από μεθοδολογικής άποψης η ανάλυση μιας αφήγησης στηρίζεται σε δύο επίπεδα τα οποία συνεργάζονται για την παραγωγή νοήματος. Τα επίπεδα αυτά περιλαμβάνουν α) την ίδια την ιστορία (story), δηλαδή την πλοκή, τους χαρακτήρες, μια απάντηση, με λίγα λόγια, στην ερώτηση του «τι» περιλαμβάνεται στο αφηγηματικό κείμενο και β)

μια ανάλυση που εστιάζει στον λόγο (discourse) της αφήγησης και απαντά στην ερώτηση «πώς» εκφέρεται το αφηγηματικό κείμενο (Chatman,1978).

Σύμφωνα με τον Chatman (ό.π., σ. 26) τα παραπάνω επίπεδα αναλύονται σε επιμέρους στοιχεία που αποτελούν βασικούς δομικούς όρους της αφήγησης. Το πρώτο επίπεδο, στο οποίο η εστίαση αφορά στο περιεχόμενο της ιστορίας, περιλαμβάνει: γεγονότα, συμβάντα, ιδέες συναισθήματα, χαρακτήρες. Το δεύτερο επίπεδο που σχετίζεται με τον τρόπο εκφοράς του περιεχομένου της αφήγησης – ιστορίας περιλαμβάνει τα υλικά μέσα, όπως κινούμενη εικόνα, ήχοι, λευκά διαστήματα και τις εκφραστικές φόρμες που χρησιμοποιούνται, δηλαδή, τις φράσεις, τις παραγράφους, το μοντάζ κ.τ.λ. Καθώς ιστορία (story) και λόγος (discourse) εμπλέκονται σε ένα αδιάλειπτο όλο, που προσλαμβάνεται ως ενιαίο και αδιαίρετο σύνολο από το θεατή, η ανάλυσή μας άλλοτε θα προσεγγίζει με ευκρίνεια τα επιμέρους δομικά σημεία, αν και όχι σε μεγάλο βάθος, κι άλλοτε θα εστιάζει στα μορφικά σχήματα (εκφραστικό υλικό) που παράγουν την αφήγηση. Θα δοθεί έμφαση στο “πώς” της τηλεοπτικής αφήγησης.

Στην επεξεργασία του υλικού θα αξιοποιηθεί η αφηγηματολογική θεωρία του Genette, η εφαρμογή της στον κινηματογράφο από τους Chatman, Bluestone, Bordwell (αντλούμε από αυτήν για το τηλεοπτικό κείμενο) και η θεωρία της προσαρμογής (adaptation) (Hutcheon, 2006, Cardwell, 2002, Sanders, 2006).

Η πρώτη επαφή της γράφουσας με το μυθοπλαστικό περιεχόμενο της “Αίθουσας του θρόνου” έγινε κατά την προβολή της τηλεοπτικής σειράς στην ελληνική τηλεόραση (1998-1999). Ακολούθησε η ανάγνωση του λογοτεχνικού κείμενου του Τάσου Αθανασιάδη (2001). Στην παρούσα έρευνα το εμπειρικό υλικό αποτέλεσαν: α) το μυθιστόρημα «η Αίθουσα του Θρόνου», εκδόσεις βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2016, 23^η έκδοση, και β) τα επεισόδια της ομώνυμης τηλεοπτικής σειράς, όπως αυτά διατίθενται στη διεύθυνση www.youtube.com/results?search_query. Αυτή τη φορά, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, προηγήθηκε η ανάγνωση του μυθιστορήματος και ακολούθησε η τηλεθέαση της σειράς.

Η επεξεργασία του εμπειρικού υλικού γίνεται με αφετηρία το λογοτεχνικό κείμενο, που προηγείται χρονικά έναντι της μεταφοράς. Ειδικότερα, σε κάθε κεφάλαιο διαπιστώνουμε την ύπαρξη μικρότερων ενοτήτων, οι οποίες διακρίνονται μεταξύ τους με εξωτερική σήμανση (τρεις αστερίσκοι στο τέλος καθεμιάς) και χαρακτηρίζονται από νοηματική αυτοτέλεια. Κάθε ενότητα αποτελείται από σκηνές, ο διαχωρισμός των

οποίων γίνεται με κριτήριο την ενότητα του χώρου ή του χρόνου ή των προσώπων ή της δράσης. Ως μονάδα ανάλυσης για τη διερεύνηση της πλοκής ορίζουμε την ενότητα ανά κεφάλαιο. Σε κάθε κεφάλαιο ο αριθμός των ενοτήτων διαφοροποιείται. Οι εν λόγω δομικές μονάδες, της ενότητας και του κεφαλαίου, οριοθετούνται ευκρινώς στο μυθιστόρημα και διαθέτουν μερική αυτονομία. Μετά την ανάγνωση κάθε κεφαλαίου και την παρακολούθηση των τηλεοπτικών επεισοδίων που αντιστοιχούν, καταγράφουμε τις μεταξύ τους διαφορές.

Όσον αφορά την απόδοση των χαρακτήρων, θα αξιοποιήσουμε την τυπολογία του Αθανασόπουλου (2005), ο οποίος κάνει διάκριση μεταξύ των όρων "χαρακτήρες" και "πρόσωπα" και υποστηρίζει ότι τα φανταστικά πρόσωπα που κινούνται μέσα σε ένα μυθιστόρημα καλούμεθα να τα εξετάσουμε ως πυρήνες της μυθοπλασίας και όχι απλώς ως πρόσωπα. Ο Αθανασόπουλος αναφέρεται στις εξής δύο μεθόδους δημιουργίας των χαρακτήρων: α) στη μέθοδο της άμεσης έκθεσης, κατά την οποία ο χαρακτήρας περιγράφεται ή συζητείται από τον αφηγητή ή από άλλο χαρακτήρα και β) στη δραματική μέθοδο, που θεωρείται "αντικειμενικότερη" κατά την οποία ο αναγνώστης βλέπει και ακούει ο ίδιος τον χαρακτήρα χάρη στο σκηνικό-δραματικό τρόπο παρουσίασής του.

Στην "Αίθουσα του Θρόνου" ο Αθανασιάδης χρησιμοποιεί και τις δύο τεχνικές και περισσότερο τη δεύτερη. Οι ανθρώπινοι τύποι κινούνται σε πρώτο πλάνο και για τη σκιαγράφησή τους αξιοποιεί την επιστολογραφική τεχνική, για να φέρει στην επιφάνεια τις βαθύτερες και ανομολόγητες σκέψεις τους, εστιάζει πάνω στα προβλήματα του εαυτού και της εσωτερικής ζωής και συνδυάζει ρεαλιστικά στοιχεία, στοιχεία από το αναλυτικό-ψυχολογικό μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι και από τον μοντερνισμό, χωρίς όμως να είναι οι χαρακτήρες του αποσπασματικοί ή "λειψοί"⁸.

Οι χαρακτήρες με βάση τη λειτουργία που επιτελούν μέσα στην ιστορία διακρίνονται σε πρωτεύοντες και δευτερεύοντες, ενώ με βάση τον τρόπο παρουσίασής τους από τον συγγραφέα διακρίνονται σε επίπεδους ή διδιάστατους και σε σφαιρικούς ή πολυδιάστατους. Με βάση το βαθμό αλλαγής που παρουσιάζουν στην ιστορία διακρίνονται σε στατικούς ή εξελισσόμενους.⁹

⁸ Παρίσης, Ι. & Παρίσης, Ν., Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων, ΙΤΥΕ

⁹ Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Πατάκης.

Στην τηλεοπτική μεταφορά η χρήση πολύ κοντινών πλάνων που καταγράφουν λεπτομερώς τις εκφράσεις, τα διπλά πλάνα, τα reverse shots λειτουργούν πολύ αποτελεσματικά στην “αυθεντική” απόδοση των χαρακτήρων, υπηρετώντας μια σιωπηρή σύμβαση σύμφωνα με την οποία οι εικόνες και η οπτικοποιημένη δράση μπορεί να παραλείψουν κάτι αλλά δεν παραποιούν ποτέ την αλήθεια (Fink, 1982, στο Stam et al., 2009).

Θα γίνει σύντομη αναφορά στα περισσότερα πρόσωπα του μύθου, καθώς η ζωή και η ιστορία καθενός διασταυρώνεται αποφασιστικά με του άλλου και αλληλοεπηρεάζονται, και η ανάλυσή μας θα εστιάσει σε δύο χαρακτήρες του μυθιστορήματος (Λουκάς, Παντιάς), οι οποίοι βιώνουν, για διαφορετικό λόγο, ισχυρές εσωτερικές συγκρούσεις. Είναι σφαιρικοί και δυναμικοί. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργούν ως πόλοι ενός ανθρώπινου φάσματος ιδιοτήτων, συμπεριφορών και κοσμοαντίληψης, οι οποίοι, όσον αφορά τις επιλογές και τη στάση ζωής, απέχουν πολύ ο ένας από τον άλλο, ωστόσο υφίστανται ανάλογης έντασης ψυχικούς τραυματισμούς.

Η λεπτομερής παρουσίαση και διερεύνηση όλων των ηρώων του πολυπρόσωπου αυτού μυθιστορήματος έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως απαιτεί διαφορετικό χρονικό πλαίσιο από αυτό της εκπόνησης της παρούσας εργασίας

Ο συγγραφέας

Το μυθιστόρημα του Τάσου Αθανασιάδη «η Αίθουσα του Θρόνου» κυκλοφόρησε το 1969 και αποτελεί, όπως παρατηρεί ο ίδιος, «ένα πίνακα ηθών και χαρακτήρων της νεολαίας του καιρού μας», εννοώντας τη δεκαετία του '60. Εστιάζει στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων, στο διάλογο με τον εαυτό και στις συγκρούσεις, συχνά ανελέητες, που συντελούνται στο θυμικό. Κεντρικό θέμα του είναι «η πάλη του καλού με το κακό», η αμαρτία αλλά και η δυνατότητα μιας ουσιαστικής εσωτερικής αλλαγής και αναγέννησης του ανθρώπου, ακόμη και όταν αυτός βαρύνεται με τις αποτρόπαιες πράξεις ενός εγκληματία πολέμου (εισαγωγή από το βιβλίο, σ. 5) ¹⁰.

¹⁰ Όπου γίνεται παραπομπή «εισαγωγή από το βιβλίο» αναφερόμαστε στο μυθιστόρημα με τίτλο «η Αίθουσα του Θρόνου», εκδόσεις βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2016, 23^η έκδοση

Ο ίδιος ο συγγραφέας παρουσιάζει τις προθέσεις και τους στόχους που θέλει να υπηρετήσει λέγοντας ότι έργο του μυθιστοριογράφου είναι η ψυχή του ανθρώπου¹¹. Κάνει λόγο για «την πάλη των ιδιοσυγκρασιών και μέσα από την εμπλοκή του ατομικού μύθου του ενός με του άλλου» υφαίνει τον ιστό της δράσης. Επινοεί ένα πυρήνα από πρόσωπα, πάντα αντιπροσωπευτικά της κοινωνίας και της εποχής που θα απεικονίσει, και διαγράφει τη φυσιογνωμία των χαρακτήρων του μέσα από την κοινωνική και ιδιωτική τους ζωή. Ο Αθανασιάδης έχει ορίσει ως κεντρικό θέμα της μυθιστοριογραφίας του «τις αδύνατες πτυχές των επιτυχημένων ανθρώπων» (Τσούπρου, 2007: 42).

Για την επίτευξη του στόχου του, «να γνωρίσει το πιο μυστήριο ανάμεσα σε όλα τα μυστηριώδη και το πιο ανεξερεύνητο από όλα τα αχανή, την ψυχή του ανθρώπου», αξιοποιεί στα έργα του την επιστολογραφική τεχνική (γράμματα, ημερολόγια), μαρτυρώντας την επίδραση που έχει δεχθεί από το επιστολογραφικό μυθιστόρημα του 18^{ου} αιώνα. Κεντρικό ρόλο στα μυθιστορήματά του διαδραματίζει κάθε φορά μια μεγάλη οικογένεια, στο εσωτερικό της οποίας αναπτύσσονται δυναμικές και σχέσεις που επηρεάζουν τους ήρωες και συνιστούν αυτό που η Μαμαλάκη (1990) αποκαλεί Οικογενειακό Σύνδρομο.

Οι μυθιστορηματικοί του ήρωες διαμορφώνονται από τις πράξεις τους, τις σκέψεις τους και τις γνώμες των άλλων γι' αυτούς. Είναι πολύπλοκοι στην εσωτερική ιδιοσυστασία τους και σύνθετοι στις πνευματικές αναζητήσεις και τις αντιδράσεις τους. Έρχονται αντιμέτωποι με ψυχολογικές δυσκολίες και εσωτερικά προβλήματα, που τους οδηγούν σε δραματικές εσωτερικές συγκρούσεις και αδιέξοδα με αναπόφευκτους ψυχικούς τραυματισμούς (Τσούπρου, 2007).

Ο ορισμός των μυθιστορηματικών χαρακτήρων συνήθως γίνεται με τη συνεργασία του εξωδιηγητικού αφηγητή με έναν ή περισσότερους εσωδιηγητικούς αφηγητές, τα τριτοπρόσωπα κέντρα συνείδησης (Booth, 1991:153), όπου ο πρώτος συμπληρώνει διακριτικά τις γνώσεις των δεύτερων, όταν αυτές δεν επαρκούν. Άλλοτε προκύπτει από το συνδυασμό από τον αναγνώστη των διαφόρων χαρακτηρισμών, που γίνονται από τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου. Μέσα από τη συνεξέταση των διάσπαρτων υποκειμενισμών οδηγούμαστε σε ένα επαρκώς αντικειμενικό αποτέλεσμα. Μας δίνεται έτσι, η δυνατότητα να κατανοούμε, ίσως κάποιες φορές και να συμπαθούμε,

¹¹ Τ. Αθανασιάδης (1974). Αναγνωρίσεις, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, σ.36

χαρακτήρες των οποίων η συμπεριφορά θα μας ήταν ανυπόφορη στην πραγματική ζωή.

Στα έργα του Αθανασιάδη, ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, αν και δεν είναι παντογνώστης, ξέρει πάντως πολλά για τους ήρωες του, όχι μόνο για το παρελθόν τους αλλά και για τον ψυχικό τους κόσμο. Καθώς προσδιορίζει την ταυτότητά τους από την αρχή του μυθιστορήματος, μπορεί να πει κανείς ότι είναι εκείνος που τους συναντά πρώτος και στη συνέχεια τους συστήνει στους αναγνώστες.

Ο Τάσος Αθανασιάδης αναγνωρίζει ως δασκάλους του τους κλασικούς γάλλους μυθιστοριογράφους του 19^{ου} αι. (Μπαλζάκ, Φλωμπέρ) που συνδέθηκαν με το λογοτεχνικό κίνημα του ρεαλισμού. Συνδύασε στη σύνθεση των έργων του στοιχεία τόσο από το ρεαλισμό, όσο και από τον μοντερνισμό (εστίαση στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων), ενώ τα μυθιστορήματά του θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ιστορικά. Ο ίδιος θεωρεί ότι για το έργο του είναι καταλληλότερος ο χαρακτηρισμός "ψυχολογικός ρεαλισμός", όρος με τον οποίο απεικονίζεται και διερευνάται παράλληλα ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου ακόμα και στις πιο ακραίες εκδηλώσεις του (Τσούπρου, 2007).

Η υπόθεση

Καλοκαίρι 1966. Σε ένα νησί των Κυκλάδων, μια ομάδα από νέους και νέες, με διαφορετική ψυχосύνθεση και επιδιώξεις ο καθένας, περνούν τις διακοπές τους ξένοιαστα. Παρά την επιφανειακή ανεμελιά και ραθυμία - κάποιοι από τους ήρωες επιδίδονται σε ευκαιριακές απολαύσεις, ενώ άλλοι ταγμένοι σε ένα στόχο, τον υπηρετούν με αφοσίωση - όλοι παλεύουν μέσα τους με μια κρυφή αγωνία να βρουν το δρόμο τους, να συντονίσουν τη ζωή με τις αξίες και τα ιδανικά τους, να πάρουν σοβαρές αποφάσεις, καθοριστικές για την εξέλιξη και το μέλλον τους.

Ο συγγραφέας κάνει λόγο για πάλι ιδιοσυγκρασιών και αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στη σχέση του Λουκά Δελόγη με τον ξάδερφό του Παντιά Φλήρη. Ο Λουκάς, γιος επιφανούς οικογένειας του νησιού, του Σπύρου και της Θωμαής Δελόγη, σπούδασε Νομική στην Αθήνα και στο Παρίσι. Επιστρέφει στο νησί ύστερα από παραμονή πέντε χρόνων στο Άγιο Όρος, όπου κατέφυγε ως μοναχός σε μια προσπάθεια να αφουγκραστεί τον εαυτό του και να πάρει αποφάσεις για τη ζωή του. Αυτή η εντελώς απρόσμενη επιλογή δεν έγινε ποτέ αποδεκτή από τη μητέρα του, που

προσδοκούσε από αυτόν μια λαμπρή επαγγελματική σταδιοδρομία, όπως άλλωστε υπαγόρευαν οι ακαδημαϊκές επιδόσεις του και η μακροχρόνια οικογενειακή παράδοση. Η φυγή του Λουκά στο Όρος τη βύθισε σε βαθιά θλίψη. Μετά την επιστροφή του ο καλόγερος, που δεν είχε κάνει ακόμη γνωστές τις προθέσεις του, θα συναντηθεί με τη μητέρα του, η οποία πέφτει από την ταρατσα του σπιτιού και αυτοκτονεί, δείχνοντας έμπρακτα την αποδοκιμασία της για τον τρόπο ζωής που είχε διαλέξει.

Ο Λουκάς διακρίνεται για την αυτάρκεια, την ευγένεια, τις πνευματικές αναζητήσεις και την εσωτερικότητά του. Τον βλέπουμε να πολεμά τους προσωπικούς του δαίμονες προκειμένου να καταφέρει να ακολουθήσει την καριέρα του πατέρα του, μια καριέρα που αυτός συνειδητά έχει επιλέξει αλλά που η ιδιοσυγκρασία του τον εμποδίζει να ακολουθήσει με φυσικότητα και αυτοπεποίθηση. Αυτό τουλάχιστον ισχυρίζεται ο Παντιάς απευθυνόμενος στον Λουκά «σα να υποχρεώνεις, θαρρείς, το πνεύμα σου να στραφεί στην αγορά...» (σ. 254).

Από την άλλη ο Παντιάς Φλέρης, γιος του γιατρού Μαρίνου Φλέρη, δικηγόρος στο επάγγελμα, με φιλοδοξίες για πολιτική καριέρα, είναι ξάδελφος του Λουκά και σε κάθε ευκαιρία εκφράζει την αντιπάθειά του για κείνον και τη ζήλεια του για την αρχοντική καταγωγή και την περιουσία του. Έξυπνος και ικανός, με αυτοπεποίθηση και γοητευτική εμφάνιση, που ασκεί ιδιαίτερη έλξη στις γυναίκες, χαρακτηρίζεται από εγωισμό, μοχθηρία, κυνισμό, ανταγωνιστικότητα, έλλειψη οράματος και μηδενιστική θεώρηση των πραγμάτων. Θα προκαλέσει το θάνατο του άρρωστου πατέρα του θέλοντας να τον γλιτώσει από την τραγική κατάσταση, στην οποία έχει περιέλθει μετά το θάνατο της αγαπημένης του (κωφάλαλης παρακώρης). Η σχέση Λουκά – Παντιά θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει την πάλη καλού-κακού.

Μεταξύ των δύο βρίσκεται ο Σωτήρης Ανδρουλής, αρχαιολόγος στο επάγγελμα, ένας σεμνός ιδεολόγος, εργατικός, προσγειωμένος, γεμάτος ζήλο, υπομονή και επιμονή, μεθοδικός και αφοσιωμένος στο έργο του. Η αρχαιολογική ανασκαφή που διεξάγει θα φέρει στο φως σημαντικές αρχαιότητες και θα οδηγήσει στην αναγνώριση και καταξίωσή του. Ο Σωτήρης θα ζητήσει σε γάμο τη Φιλιώ, γιατρό, αδελφή του Λουκά, με την οποία τους δένει μακρόχρονη σχέση με έναν ανεκδήλωτο, ως τώρα, έρωτα.

Κεντρική μορφή του μυθιστορήματος είναι ο περ Γκρεγκουάρ, φραγκισκανός καλόγερος, καθηγητής στο λύκειο, καλλιεργημένος και ευφυής, διεισδυτικός και καλοπροαίρετος, συνδυάζει μια μεγάλη πείρα ζωής με τη χριστιανική θεώρησή της.

Θαρραλέος και υποστηρικτικός, γεμάτος σοφία και ανθρωπιά, αποτελεί για την κοινωνία του νησιού παρήγορη καταφυγή. Δική του είναι η αλληγορική ρήση για την αίθουσα του θρόνου: « Έρχεται μια μέρα , όπου η μεγαλειότητά μας, ο εαυτός μας, είναι ανάγκη να περάσει στην αίθουσα του θρόνου με τους αυλικούς του, το νου και την καρδιά, για να αποφασίσει πάνω στον καταστατικό χάρτη της ζωής του».

Η Γλαύκη Αρχοντίδη, κόρη του ήρωα Ξενοφάνη Αρχοντίδη, άγγλου καταδρομέα που κατά τη διάρκεια της εχθρικής κατοχής συνελήφθη, βασανίστηκε και θανατώθηκε από το γερμανό διοικητή του νησιού Φριτς Χάγκεν, φθάνει στο νησί μετά από πρόσκληση της δημοτικής αρχής. Θα παραστεί στα αποκαλυπτήρια του μνημείου προς τιμή του πατέρα της. Ποιήτρια, γοητευτική, αινιγματική, με σπάνια πνευματική συγκρότηση και συναισθηματικές μεταπτώσεις, έρχεται συχνά σε αντίθεση με το διάχυτο ερωτισμό που κυριαρχεί στο νησί. Προσπαθεί να ανιχνεύσει βήμα προς βήμα την ηρωϊκή διάβαση του πατέρα της από το νησί, να προσκυνήσει τα μέρη απ' όπου εκείνος πέρασε και τα οποία έχουν για αυτήν ιερότητα. Όλη της η ζωή ως τώρα έχει νοσηματοδοτηθεί από την ανάμνηση του θρύλου του, καθώς η ίδια δεν πρόλαβε να τον γνωρίσει. Η συνάντησή της με τον Λουκά θα εξελιχθεί σε μοιραία συναισθηματική σχέση, καθοριστική για τον ψυχισμό τους.

Ένα φιλοσοφικό θέμα που, μεταξύ άλλων, απασχολεί τον συγγραφέα είναι η δυνατότητα πραγματικής μεταμέλειας και εσωτερικής μεταμόρφωσης, καθώς επίσης και η φύση του κακού. Ο Αθανασιάδης αποτυπώνει με εξαιρετική δεξιοότητα την εσωτερική αλλαγή του Γιαρλ Γκιούναρσον, του πλούσιου σουηδού που φθάνει στο νησί με τη θαλαμηγό "Βαλκυρία", αλλαγή που έχει συντελεστεί κάτω από το βάρος των τύψεων και του συνειδησιακού ελέγχου που αδιάκοπα βιώνει ο χαρακτήρας. Ο πληθωρικός στις αγαθοεργίες μεγιστάνας, που απλόχερα βοηθά το νησί και τους ανθρώπους του στο μυθοπλαστικό παρόν, είναι ο εγκληματίας πολέμου Φριτς Χάγκεν που στο παρελθόν διέπραξε φριχτές πράξεις, μεταξύ των οποίων και τη θανάτωση του ήρωα Αρχοντίδη. Τα αλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματά του, οι ψυχικές μεταπτώσεις, η αγωνία μήπως τον αναγνωρίσουν, η ανάγκη του να αναγνωριστεί η μεταμέλειά του, η επίπονη και οδυνηρή καταβύθιση στα άδυτα της ψυχής του αποδίδονται από το συγγραφέα με διεισδυτική δύναμη και πειστικό τρόπο. Ο Γκιούναρσον θα φροντίσει για τον ερχομό νευροχειρουργού από τη Σουηδία μετά τον σοβαρό τραυματισμό της Γλαύκης σε τροχαίο, καθώς και για τη μεταφορά της στην Αθήνα με τη θαλαμηγό, προκειμένου να της παρασχεθεί ιατρική βοήθεια.

Άλλοι χαρακτήρες, με μικρότερη, όχι όμως ασήμαντη δράση στον πολυπρόσωπο αυτό κοινωνικό πίνακα που συνθέτει ο μυθιστοριογράφος, είναι οι ακόλουθοι:

α) ο γιατρός Μαρίνος Φλέρης, ο πατέρας του Παντιά και αδελφός της Θωμαής. Εδώ και χρόνια έχει αποσυρθεί στο κτήμα στη Δαμάστα, έχει διακόψει την άσκηση της ιατρικής και ασχολείται με τη συλλογή βοτάνων προσπαθώντας να βρει το φάρμακο κατά του καρκίνου. Βασικό χαρακτηριστικό του ένας διαβρωτικός σκεπτικισμός που συνοψίζεται στη φράση « Δεν ξέρομε τίποτε, δεν μπορούμε τίποτε, πάμε στο τίποτε».

β) ο Σπύρος Δελόγγης, πατέρας του Λουκά, πολιτικός, ήπιος χαρακτήρας, αφοσιωμένος στην οικογένεια και κυρίως στη Θωμαή, με πνευματικότητα και καλλιτεχνική παιδεία, και η Θωμαή Δελόγγη, η μητέρα του Λουκά, γοητευτική και πληθωρική προσωπικότητα (σ. 194), αγωνίστρια και επαναστάτρια, «κράμα από ζωηρές αντιθέσεις» (σ.97), παράτολμη και απαιτητική, αυστηρή και απόλυτη. Επιλέγει να αυτοκτονήσει, δείχνοντας έτσι έμπρακτα την αποδοκιμασία της για την επιλογή του Λουκά να μονάσει.

γ) ο Σιδέρης Πλουμής, γιος επιχειρηματία

δ) ο Κωνσταντίνος, γιος του νομάρχη

ε) η Στεφάνια, η σουηδή γυναίκα του Γκιούναρσον

στ) η Φιλιώ και η Δόμνα, αδελφές του Λουκά

ζ) η Άλβα και η Σέλμα, κόρες του Σουηδού, μαζί με τη φίλη τους Ρίμκε

η) ο Αρτέμης, ο γραφικός δήμαρχος του νησιού

θ) η Πόλυ, εγγονή του δημάρχου, φοιτήτρια νομικής. Εμπνέεται από το Λουκά, τον ερωτεύεται και βιώνει μια εσωτερική μεταστροφή

ι) ο ήρωας Ξενοφάνης Αρχοντίδης, πατέρας της Γλαύκης, προς τιμήν του οποίου γίνονται τα αποκαλυπτήρια μνημείου

Μικρότερης σημασίας χαρακτήρες (δευτερεύοντες), λιγότερο ανεπτυγμένοι, είναι οι ακόλουθοι: ο Μάνος, σύζυγος της Δόμνας, η Φλωρέτ, αδελφή του Γκρεγκουάρ, ο Έρικ, γραμματέας του Γιούναρσον, η Γιαννιώ, οικονόμος στο σπίτι των Δελόγγη, η

Έλεν, θεία της Γλαύκης και η "βουβή", κωφάλαλη παρακόρη, χωρίς όνομα, που ζει με το γιατρό Μαρίνο Φλέρη στο σπίτι του στη Δαμάστα.

Περιεχόμενο

Το μυθιστόρημα εγείρει φιλοσοφικά ερωτήματα, τα οποία, ωστόσο, κάθε άνθρωπος αντιμετωπίζει στο ξετύλιγμα της δικής του ζωής μέσα από την καθημερινότητά του, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο συνειδητά. Διαθέτει πολλούς εσωτερικούς διαλόγους και οι χαρακτήρες του εκφράζουν φιλοσοφικές ανησυχίες και απόψεις. Αυτό είναι κάτι που δύσκολα μεταφέρεται στη μικρή οθόνη και λειτούργησε ως πρόκληση για τη γράφουσα για τη συγκριτική ανάλυση των δύο κειμένων.

Το καλό και το κακό, ο ορισμός τους και η πάλη τους, το ηθικό και το ανήθικο, το κοινωνικά αποδεκτό ή όχι, το συνεπές και το οπορτουνιστικό, η απομάκρυνση από την καθημερινή ζωή για τη διαφύλαξη της ψυχής ή ο αγώνας μέσα στη ζωή, το κοινωνικό καθήκον ενάντια στο ατομικό συμφέρον, η αναζήτηση πλαισίων για μια ζωή πέρα από τα συνηθισμένα, μια ζωή με νόημα πέρα από την αποδοχή του τυχαίου, το θρησκευτικό στοιχείο, γενικά η αναζήτηση της ουσίας και συνεπώς της ισορροπίας και της γαλήνης που η εύρεσή της (της ουσίας) φέρνει στην ψυχή, όλα αυτά έχουν κεντρική θέση στη σκέψη και στις αναζητήσεις των ηρώων του μυθιστορήματος.

«Για να γίνει το μυθιστόρημα σενάριο, έπρεπε να φανταστώ τους ήρωες με δράση» λέει η σεναριογράφος Ντόρα Φασσέα και επισημαίνει μια σειρά δυσκολίες που αντιμετώπισε, *«με πρώτη αυτή της εποχής. Το 1966 είναι η χρονιά πριν από τη δικτατορία. Όλα είναι τόσο κοντά και τόσο μακριά συγχρόνως. Έπρεπε, λοιπόν, να διατηρηθεί αυτό το κλίμα. Έπειτα το θέμα της θρησκείας, που είναι πρωταρχικό μέσα στη σειρά. Αν κάτι προσπάθησα ήταν να μην υπάρχουν λόγια στον αέρα»*.¹² Όπως υπογραμμίζει, σημαντικό ζήτημα στη διαχείρισή του ήταν και ο τρόπος που έπρεπε να παρουσιαστεί η νεολαία της εποχής, ώστε να συνδυαστεί το 1966 (παρόν μυθοπλασίας) με το 1998 (παρόν τηλεοπτικής μεταφοράς) και να γεννηθεί κάτι σύγχρονο, παραμένοντας όμως της εποχής του.

Στο μυθιστόρημα θίγεται το θέμα μια θρησκείας χωρίς κυρώσεις, η οποία να προετοιμάζει τον άνθρωπο για τη ζωή, και να του δίνει τη δυνατότητα να πλάσει τη ζωή του όπως του ταιριάζει, καθώς και το θέμα της ευδαιμονιστικής αντίληψης, της

¹² Στο <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=103668>

ματαιότητας της επίγειας δημιουργίας, της αμαρτίας, της αναγκαιότητας του κακού, της ειλικρινούς μετάνοιας και της δυνατότητας επανόρθωσης, της δύναμης της συγχώρεσης.

Όλα αυτά δεν δίνονται θεωρητικά, αλλά μέσα από ουσιαστικούς διαλόγους, αρθρωμένους, παρά το απαιτητικό περιεχόμενο, με καθημερινό λόγο και φυσικότητα, που όχι μόνο τους καθιστούν πειστικούς και τους προσδίδουν αμεσότητα, αλλά και υπηρετούν αποτελεσματικά την εξέλιξη της πλοκής και την "πολυφωνία" που χαρακτηρίζει το έργο του Αθανασιάδη. Το συγκεκριμένο, άλλωστε, γνώρισμα του λογοτεχνικού έργου αποτελεί ευνοϊκό στοιχείο για τη μεταφορά του στην οθόνη, αφού λειτουργεί σεναριακά και, όπως διαπιστώνουμε κατά την επεξεργασία του εμπειρικού υλικού, ένα μεγάλο μέρος των διαλόγων μεταφέρεται στη μικρή οθόνη σχεδόν αυτούσιο.

Σε ερώτηση του δημοσιογράφου Άρη Σκιαδόπουλου στον Τάσο Αθανασιάδη (αρχείο της EPT) αν η σεναριακή γραφή, στην οποία αποδίδεται η τηλεοπτική επιτυχία των έργων του, επηρεάζει την ποιότητα ενός μυθιστορήματος, ο συγγραφέας απαντά ότι ποτέ δεν επιδίωξε τα βιβλία του να μεταφερθούν στην τηλεόραση. Διευκρινίζει ότι στα έργα του δεν αφηγείται, αλλά αναπαριστά τα γεγονότα κι ότι, κατά συνέπεια, το γεγονός αυτό καθιστά τα έργα του τηλεοπτικά¹³.

Το μυθιστόρημα μεταφράστηκε στα Γερμανικά (1981) και στα Ρουμανικά (1992) και έγινε δεκτό με εγκωμιαστικά σχόλια από την ξένη κριτική. Στο επίμετρο της συγκεκριμένης έκδοσης που μελετήθηκε (Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2016) διαβάζουμε την άποψη του Ούβε Στάμερ, φιλολογικού κριτικού της εφημερίδας Στουτγκάρτε Τσαϊτούνγκ, όπως δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Η Καθημερινή", 10.08.1981, με τίτλο "Ένα αριστούργημα από την Ελλάδα". Παραθέτουμε ένα μικρό απόσπασμα: *«Εδώ ο Αθανασιάδης, από μια φανταστική ιστορία - της οποίας η ζωτικότητα είναι δυνατότερη απ' ό,τι αφήνει να εννοηθεί η εκρηκτικότητα των φιλοσοφικοθεολογικών ερωτημάτων - πλάθει με μια αφηγηματική αντικειμενικότητα έναν κόσμο προσανατολισμένο έξω από το χρόνο, η εθνική και ιστορικοπολιτιστική κληρονομιά αφήνεται σε ένα δευτερεύοντα ρόλο. Η πραγματικότητα γίνεται μεταφυσική αλλά ο χώρος του πραγματικού δεν εγκαταλείπεται...»* (σ. 443).

¹³ Στο <http://archive.ert.gr/wpasV2/public/p02-iew.aspx?titleid=546&action=mView&mst=00:00:00:00>

Το μυθιστόρημα χαρακτηρίστηκε "ένα από τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά μυθιστορήματα της εποχής μας", "έπος συμφιλίωσης των λαών". Απέσπασε το Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (1969). Τόσο το βιβλίο, όσο και η τηλεοπτική μεταφορά του δέχθηκαν ενθουσιώδεις κριτικές και αγαπήθηκαν ιδιαίτερα από το κοινό¹⁴.

Ταυτότητα μυθιστορήματος - τηλεοπτικής μεταφοράς

Το μυθιστόρημα έχει έκταση 420 σελ. και χωρίζεται σε 10 κεφάλαια, καθένα από τα οποία φέρει το δικό του τίτλο και διαθέτει αριθμό σελίδων που κυμαίνεται μεταξύ του 33-45. Ειδικότερα, οι τίτλοι των κεφαλαίων επιτελούν άλλοτε μια δραματική λειτουργία, που συνίσταται στην πρόκληση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη και στη δημιουργία προσμονής (κεφάλαιο 6: "αίσθηση δαιμονισμένη", κεφάλαιο 8: "Όραμα λυτρωτικό"), και άλλοτε μια προκαταβολική ή αναφορική, μέσω της οποίας επισημαίνεται το βασικό θέμα εκείνου του κομματιού της ιστορίας που μόλις αρχίζει¹⁵ (κεφάλαιο 3: "η νύχτα στο Μαλαξό"). Είναι όλοι μικτοί. Είναι, δηλαδή, και θεματικοί, εφόσον αναφέρονται σε στοιχεία του (εκάστοτε) διηγητικού σύμπαντος, αν και δεν εντοπίζονται πάντα με την ίδια ευκρίνεια, και ρηματικοί, εφόσον περιλαμβάνουν κάθε φορά έναν αύξοντα αριθμό, που προσδιορίζει την σειρά τους σε σχέση με τους υπόλοιπους (Τσούπρου, 2013: 60). Ως προς τη συντακτική μορφή τους, στην «Αίθουσα του θρόνου» οι τίτλοι είναι όλοι ονοματικοί.

Η τηλεοπτική μεταφορά του ολοκληρώθηκε σε 26 επεισόδια των 45 ' και η σειρά προβαλλόταν κάθε Τρίτη από το Mega, στις 22.15, στο διάστημα από 6 Οκτωβρίου 1998 ως 20 Απριλίου 1999. Ακολούθησαν επαναλήψεις το 2002, το 2011 και το 2012. Το σενάριο υπογράφει η Ντόρα Φασσέα και τη σκηνοθεσία η Πηγή Δημητρακοπούλου. Πέντε σεναριογράφοι και ισάριθμοι σκηνοθέτες προηγήθηκαν μέχρι η ομάδα της μεταφοράς να φθάσει στην τελική της σύνθεση. Την παραγωγή

¹⁴ Στο <https://the-yellow-buses.blogspot.be/2014/10/blog-post.html>

¹⁵ Ο Genette θεωρεί (βλ. Paratexts, σ. 316) πως ο καλύτερος (εσωτερικός) τίτλος είναι ίσως εκείνος που περνά απαρατήρητος, επειδή δεν αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη, αποσπώντας την προσοχή του από το κείμενο και κατευθύνοντάς την στην ίδια την ύπαρξη του βιβλίου ως τέτοιου, διαλύοντας, έτσι, την αναγνωστική ψευδαίσθηση. Από αυτήν την άποψη, οι εσωτερικοί τίτλοι του Αθανασιάδη χαρακτηρίζονται πράγματι από την ζητούμενη διαφάνεια και μεταβατικότητα, με την έννοια ότι παραπέμπουν κάθε φορά, όπως διαπιστώνεται, στο συγκεκριμένο τους (και όχι στον εαυτό τους), εντοπιζόμενοι, μάλιστα, συχνά μέσα σε αυτό. Στο https://kimdhillon.files.wordpress.com/2014/05/genette_gerard_paratexts_thresholds_of_interpretation.

ανέλαβε η Φρόσω Ράλλη και το Studio ATA. Τα ορχηστρικά κομμάτια που ακούγονται στη σειρά είναι σύνθεση της Ευανθίας Ρεμπούτσικα και περιλαμβάνονται στο CD της με τίτλο "Το Αστέρι και η Ευχή". Επιλέχθηκαν, ωστόσο, και τραγούδια της εποχής, όπως το "Satisfaction" των Rolling Stones, το "Summer in the City" των Lovin' Spoonful και το "Μην τον ρωτάς τον ουρανό" του Χατζηδάκη, προκειμένου να αποδοθεί πιο πειστικά η εποχή στην οποία αναφέρεται η μυθοπλασία.

Τα γυρίσματα, που διήρκεσαν από τις αρχές Οκτωβρίου του 1997 μέχρι τις 5 Νοεμβρίου του 1998, πραγματοποιήθηκαν στη Σύρο και στην Ανάβυσσο. Το σπίτι της οικογένειας "Δελόγγη" είναι ο Πύργος της Δουκίσσης Πλακεντίας στην Πεντέλη. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην ιστορική ακρίβεια της καθημερινής ζωής. Τα ρούχα, τα αντικείμενα ακόμα και η μουσική παρέπεμπαν στην δεκαετία του '60. Για τα γυρίσματα της σειράς ναυλώθηκε ειδικό πλοίο, που να θυμίζει καράβι εκείνης της περιόδου¹⁶.

Συμμετείχαν 35 ηθοποιοί και 3.000 κομπάρσοι. Το κόστος κάθε επεισοδίου ανήλθε στα 19 εκατ. δραχμές, εκ των οποίων τα δύο αποτελούν χορηγία της Εθνικής Τράπεζας (Βήμα, 04/10/1998)¹⁷. Θεωρείται η πιο επιτυχημένη, ίσως, μεταφορά βιβλίου που έγινε ποτέ στην ιδιωτική τηλεόραση.

Δομή

Η παράλληλη "ανάγνωση" του μυθιστορήματος και της μεταφοράς του στην τηλεόραση μάς οδηγεί στη διαπίστωση σχετικής αναλογίας μεταξύ τους, όσον αφορά το μέγεθος των επιμέρους τμημάτων, κεφαλαίων και επεισοδίων. Τα κεφάλαια του μυθιστορήματος είναι περίπου ισομεγέθη (40-45 σελ), με εξαίρεση τα κεφάλαια 3 και 9 που είναι σαφώς μικρότερα (33 και 35 σελ. αντίστοιχα). Τα τηλεοπτικά επεισόδια ακολουθούν σε γενικές γραμμές την πλοκή της μυθιστορηματικής αφήγησης, όχι όμως σε απόλυτο βαθμό, υπακούοντας στις συμβάσεις του μέσου, στις οποίες θα αναφερθούμε στην πορεία. Σε κάθε κεφάλαιο αντιστοιχούν τρία επεισόδια περίπου, ενώ τα κεφάλαια 3, 5 και 9 αποδίδονται τηλεοπτικά με δύο επεισόδια το καθένα. Ειδικότερα:

¹⁶ Στο

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%97_%CE%B1%CE%AF%CE%B8%CE%BF%CF%8

¹⁷ Στο <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=103668>

Κεφάλαιο 1^ο : Η προτομή και το ποντίκι, έκταση 45 σελ. - επεισόδια 1-3

Κεφάλαιο 2^ο : Το αυθεντικό οικόσημο, έκταση 44 σελ.- επεισόδια 4-6

Κεφάλαιο 3^ο : Η νύχτα στο Μαλαζό, έκταση 33 σελ. - επεισόδια 6-7

Κεφάλαιο 4^ο : Στην Αίθουσα του Θρόνου, έκταση 41 σελ. – επεισόδια 8-10

Κεφάλαιο 5^ο : Τα μάτια της γενιάς τους, έκταση 40 σελ. - επεισόδια 11-12

Κεφάλαιο 6^ο : Αίσθηση δαιμονισμένη, έκταση 45 σελ. – επεισόδια 13-15

Κεφάλαιο 7^ο : Δυο κορίτσια κάτω από τα θαμπά βλέμματα των Αγίων, έκταση 43 σελ.
– επεισόδια 15-17

Κεφάλαιο 8^ο : Όραμα λυτρωτικό, έκταση 41 σελ. – επεισόδια 18-20

Κεφάλαιο 9^ο : Η αποκατάσταση, έκταση 35 σελ. – επεισόδια 21- 23 (21.15')

Κεφάλαιο 10^ο : Φιλί στην πληγή, έκταση 45 σελ. - επεισόδια 23-26

Τα επεισόδια της σειράς έχουν διάρκεια που κυμαίνεται από 42.53' ως 46.09' και εμφανίζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά:

- έναρξη με προβολή του τίτλου του λογοτεχνικού έργου και των ονομάτων του συγγραφέα, όλων των συντελεστών παραγωγής και των ηθοποιών (τίτλοι εισαγωγής)
 - μουσική επένδυση των τίτλων έναρξης με την ορχηστική σύνθεση της Ε. Ρεμπούτσικα με τίτλο "Το Αστέρι και η Ευχή".
 - εικόνα με ηλιοτρόπια ως φόντο στην αρχή κάθε επεισοδίου
 - προβολή κειμένου-μότο: «Μια μέρα, η αυτού μεγαλειότης ο εαυτός μας πρέπει να περάσει στην αίθουσα του θρόνου με τους αυλικούς του, το νου και την καρδιά, και να αποφασίσει για τη ζωή του». Πρόκειται για μια μεταφορική εικόνα, που επαναλαμβάνεται αρκετές φορές στη διάρκεια της λογοτεχνικής αφήγησης από ορισμένους χαρακτήρες, και αδιαλείπτως κατά την τηλεοπτική παρουσίαση, στην οποία λειτουργεί και ως προμετωπίδα σε κάθε επεισόδιο.
- Συνοψίζει τη βασική θέση δύο τουλάχιστον από τους μυθιστορηματικούς ήρωες, του Γκρεγκουάρ και του Λουκά Δελόγγη, υιοθετείται από το Σωτήρη Ανδρουλή και γίνεται αντικείμενο ειρωνείας στο στόμα του Παντιά , ενώ μέρος

αυτής της φράσης αποτελεί το συμβολικό τίτλο του έργου. Κατά την αναγραφή της στην οθόνη το φόντο αλλάζει. Τα πλάνα που έδειχναν τον αγρό με τα κίτρινα ηλιοτρόπια σε ελαφρά κίνηση, πίσω από τους τίτλους εισαγωγής, τα διαδέχονται πλάνα που δείχνουν κλαδιά δέντρων, που υψώνονται σε έναν ουρανό με σύννεφα και χρώματα της ανατολής και δύσης, για να καταλήξουν στην εικόνα του τρούλου μιας εκκλησίας στη δεξιά άκρη του κάδρου με φόντο το γκρίζο ουρανό.

- προβολή teaser διάρκειας 2.05' - 3.50' περίπου, στην αρχή αμέσως μετά τους τίτλους έναρξης (διάρκειας 1.50'), που παρουσιάζει τα σημαντικότερα σημεία του προηγούμενου επεισοδίου και επιτρέπει τη σύνδεση των θεατών με όσα έχουν προηγηθεί, με εξαίρεση το πρώτο επεισόδιο για το οποίο δεν υπάρχει τέτοια ανάγκη. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλίζεται η αποκατάσταση στη συνέχεια της αφήγησης, που διακόπτεται λόγω της φύσης του τηλεοπτικού μέσου και της εβδομαδιαίας προβολής του προγράμματος, αλλά και δίνεται η δυνατότητα στο θεατή που ενδεχομένως έχασε κάποιο επεισόδιο να καλύψει το κενό.
- κάθε επεισόδιο ολοκληρώνεται σε κρίσιμο σημείο της πλοκής, υπακούοντας σε μια διπλή ανάγκη: πρώτον, να διεγερθεί πρωτίστως το ενδιαφέρον του τηλεοπτικού κοινού, ώστε να διασφαλιστεί, στο βαθμό του δυνατού, η δέσμευσή του για την επόμενη φορά και να διατηρηθεί έτσι αμείωτο το ποσοστό τηλεθέασης, και δεύτερον, να πειθαρχήσει στα όρια του τηλεοπτικού χρόνου και στη δομή του τηλεοπτικού προγράμματος, μέρος του οποίου είναι.

Πλοκή

Η μεταφορά της «Αίθουσας του Θρόνου» στην τηλεόραση ανήκει στην κατηγορία της μετάθεσης (transposition), σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Wagner (1975). Η πλοκή της ιστορίας και οι χαρακτήρες αποδίδονται εναρμονισμένα με όσα περιέχονται στο λογοτεχνικό κείμενο, με ορισμένες αλλαγές, μικρής κλίμακας οι περισσότερες αλλά και κάποιες μεγαλύτερης σημασίας, στις οποίες θα εστιάσουμε.

1. Το μυθιστόρημα αρχίζει με το κείμενο «τούτη την ώρα που το νησί ξεκόβει σα γαλέρα απ' την καταχνιά με λατίνια μύλους και τρούλους, μοιάζει να ταξιδεύει σε καιρούς του Αιγαίου παλιούς, όταν οι κρινοδάχτυλες πριγκιπέσες της Παρωναξίας τόπαιρναν προίκα μαζί μ' ένα ρόδι για γούρι ». Ακολουθεί αφήγηση που αναφέρεται

στην επικείμενη άφιξη στο νησί του Λουκά Δελόγγη και στην παρουσία συγγενών, φίλων και τοπικών αρχόντων στο λιμάνι προκειμένου να τον υποδεχθούν. Η αφήγηση διακόπτεται από διαλογικά μέρη, που καταγράφουν με άμεσο τρόπο πληροφορίες σχετικές με την προσωπικότητα του Λουκά και την απόφαση που αιφνιδιαστικά είχε πάρει πριν πέντε χρόνια να γίνει μοναχός. Η αρχή, λοιπόν, εισάγει την κύρια δράση έτσι, ώστε να προκαλεί το ενδιαφέρον μας, και μας κάνει να αδημονούμε για τη συνέχεια.

Δραματική κορύφωση σημειώνεται όταν ο Λουκάς συναντά τη μητέρα του, η οποία τον περιμένει στο σπίτι. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα δυναμική προσωπικότητα, με απόλυτο χαρακτήρα και ηρωικό φρόνημα, η οποία ποτέ δεν αποδέχθηκε τη συγκεκριμένη επιλογή του Λουκά. Η συνάντησή τους περιγράφεται σύντομα από τον αφηγητή (σε μία παράγραφο) και καταλήγει απρόσμενα και τραγικά στην αυτοκτονία της μητέρας που ρίχνεται στο κενό (τέλος 1^{ου} επεισοδίου).

Η αφήγηση παρουσιάζει ένα απροσδόκητο γεγονός, το οποίο στρέφει οριστικά τη ροή του μύθου της ιστορίας προς το κυρίως θέμα, και αποτελεί το πρώτο σημείο ανατροπής (first turning point). Ονομάζεται και « βασικό σημείο πλοκής» (major plot point). Ανεβάζει το δείκτη σημασίας των γεγονότων, εισάγει την έννοια της εκκρεμότητας και μας δίνει ένα διαφορετικό επίκεντρο για την περαιτέρω εξέλιξη της πλοκής (Seeger, 1992). Συνήθως τοποθετείται στο τριακοστό λεπτό της ταινίας αλλά στη συγκεκριμένη τηλεοπτική μεταφορά έχουμε μικρή διαφοροποίηση (38.30'-40.10'). Επιτυγχάνεται, έτσι, η μετάβαση από την εισαγωγή, που περιλαμβάνει τη γνωριμία μας με το θέμα, τους χαρακτήρες και το χωροχρόνο της ιστορίας, στην ανάπτυξη και κλιμάκωση της δράσης.

Η τηλεοπτική μεταφορά αρχίζει με το κείμενο της λογοτεχνικής αφήγησης, «τούτη την ώρα... ρόδι για γούρι», να ακούγεται σε voice over και τη γρήγορη εναλλαγή πλάνων από το λιμάνι και από στιγμιότυπα της ζωής στο νησί. Στην οθόνη βλέπουμε ένα τζιπ να τρέχει σ'ένα χωματόδρομο ενώ ακούγονται γέλια και φωνές των επιβατών (επεισόδιο 1, στο 2.40'). Η εικόνα γίνεται μαυρόασπρη και φέρει μεσότιτλο «Κυκλάδες 1943» σηματοδοτώντας τη χρονική αναδρομή (2.44') Στον ίδιο δρόμο βλέπουμε δύο γερμανικά στρατιωτικά τζιπ να κινούνται με κατεύθυνση προς την κάμερα και να διασταυρώνονται με ένα χωρικό που βαδίζει πεζός με το γαίδαρο του. Αμέσως μόλις τον προσπερνούν, ο χωρικός αλλάζει κατεύθυνση βιαστικά, πηγαίνει

στο σπίτι της οικογένειας Δελόγγη και ειδοποιεί τη Θωμαή Δελόγγη «ότι τους πιάσανε».

Αναφέρεται, όπως αντιλαμβανόμαστε στη συνέχεια, στη σύλληψη των Άγγλων κομάντος από τους γερμανούς. Το flashback διαρκεί 8.50' περίπου και μας δείχνει πώς η Θωμαή στέλνει τον μικρό Λουκά, ντυμένο παπαδάκι, να πάει τροφή στον ήρωα Αρχοντίδη, που κρατείται φυλακισμένος σε μια σκοτεινή σπηλιά. Ακολουθεί η θανάτωση των συλληφθέντων με κρεμάλα και η επιχείρηση περισυλλογής και ταφής των πτωμάτων στο ύψωμα ενός μικρού λόφου από την οικογένεια Δελόγγη και τον περ Γκρεγκουάρ (μέχρι το 10.57'). Πρόκειται για εξωτερική, ομοδιηγητική, θεωρούμε, ανάληψη, η οποία αναδεικνύει την αιτιακή σχέση μεταξύ του μυθοπλαστικού παρελθόντος και παρόντος.

Έτσι, η κάμερα καταδεικνύει τα γεγονότα του παρελθόντος, που σηματοδοτούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το παρόν των χαρακτήρων και επηρεάζουν την πλοκή του μυθοπλαστικού σύμπαντος, συνθέτοντας στοιχεία τα οποία η μυθιστορηματική αφήγηση παραθέτει σε διαφορετικά σημεία του λογοτεχνικού κειμένου και πάντως όχι στην αρχή.

Το υποκειμενικό πλάνο του μικρού Λουκά (επεισόδιο 1, 9.30'), όταν κρυφακούει το σχέδιο δράσης της μητέρας του με τον πατέρα και τον Γκρεγκουάρ, τα μεσαία και κοντινά πλάνα που αναδεικνύουν τις συναισθηματικές φορτίσεις (η Θωμαή εμψυχώνει τον μικρό Λουκά, 4.53', τον επαινεί όταν επιστρέφει από την αποστολή του, 8.11', ο Αρχοντίδης λίγο πριν την κρεμάλα, 8.56'), το πλάνο πάνω από τον ώμο του Γκρεγκουάρ (over the shoulder shot, πίσω από τον ήρωα, 6.14'), που τον δείχνει να συμβουλεύει το Λουκά να προστατέψει τα μάτια του μόλις βγει από τη σπηλιά (6.26'), ενώ σε κοντινή απόσταση βρίσκονται στρατιώτες που φρουρούν την είσοδο, όλα αυτά τα κινηματογραφικά εργαλεία δραματοποιούν τα βιώματα των χαρακτήρων και τα μεταβάλλουν από προσωπικές (και υποκειμενικές) μνήμες σε αντικειμενική τηλεοπτική πραγματικότητα.

Η επεξεργασία των χρωμάτων σε όλη τη σεκάνς, ώστε να παραπέμπουν στο παρελθόν, η από χαμηλή γωνία λήψη της Θωμαής (την κάνει ακόμη πιο επιβλητική, 5.16'), όταν ξεπροβοδίζει το Λουκά και τον Γκρεγκουάρ από τον εξώστη στην άκρη του σπιτιού· η λήψη του στρατιώτη (6.52'), που υψώνει το ντουφέκι του στο δεκάχρονο αγόρι, από υψηλή γωνία πρώτα και από χαμηλή γωνία αμέσως μετά (τον

κάνει να φαίνεται ακόμη ψηλότερος μπροστά στο παιδί), ο χαμηλός φωτισμός στη διάρκεια της νυχτερινής επιχείρησης με την κάμερα να εστιάζει στα νεκρά σώματα των αγωνιστών, που περισυλλέγονται και μεταφέρονται για να ταφούν σ' ένα ύψωμα (μακρινό πλάνο, 10.50')· όλες αυτές οι τεχνικές κινηματογράφησης σε συνδυασμό με την εξωδιηγητική μουσική, που συνοδεύει τα χωρίς λόγο πλάνα, διαμορφώνουν μια υποβλητική ατμόσφαιρα και αρθρώνουν την τηλεοπτική αφήγηση με άμεσο και πειστικό τρόπο.

Η αναδρομή ολοκληρώνεται στο 10.57' και μετά από ένα fade out η εικόνα γίνεται πάλι "ζωηρά" έγχρωμη και φέρει μεσότιτλο «Κυκλάδες 1966», στοιχείο που δηλώνει την επαναφορά στο παρόν της μυθοπλαστικής αφήγησης. Το σκηνικό παραμένει το ίδιο ως προς το χώρο – βλέπουμε από χαμηλά το λόφο – διαφοροποιείται όμως ως προς την κορυφή του. Εκεί που στην προηγούμενη σκηνή βρισκόταν ο τάφος των αγωνιστών, τώρα βλέπουμε σε μακρινό πλάνο ένα μνημείο, χωρίς σαφείς λεπτομέρειες, και ανθρώπους γύρω του να κρατούν ένα λευκό πανί που κυματίζει από τον αέρα. Η κάμερα στρέφεται προς τη βάση του λόφου και δείχνει το τσίπ που είχαμε δει στην αρχή της σεκάνς να κινείται ενώ ακούγονται γέλια και φωνές. Οι τεχνικές του κατ και του ντιζόλβ επιστρατεύονται για να συνδέσουν το παρόν με το παρελθόν και το αντίστροφο.

Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα και οι αναλογίες που εντοπίζονται στην κινηματογράφηση της σκηνής που δείχνει τη συνάντηση του Λουκά με τη μητέρα του, αμέσως μετά την επιστροφή του στο νησί, και εκείνης που περιγράφει το πώς η Θωμαή ξεπροβοδίζει αρχικά και υποδέχεται στη συνέχεια το δεκάχρονο Λουκά μετά την ολοκλήρωση της αποστολής του, στην αναδρομική αφήγηση. Η Θωμαή τον περιμένει στο φυσικό μπαλκόνι του σπιτιού στην άκρη του βράχου (7.40') και το μικρό αγόρι τρέχει και την αγκαλιάζει με λαχτάρα (7.59'). Την ακούμε να του λέει πώς είναι γενναίος και να τον ευχαριστεί και την βλέπουμε να βγάζει από το κεφάλι του το μαύρο σκουφάκι και να το πετά κάτω (8.19'). Η μουσική που επένδυε το πλάνο σταματά απότομα, υπογραμμίζοντας το συμβολισμό της συγκεκριμένης κίνησης και προσδίδοντας ένταση, που είναι όμως στιγμιαία και δεν συνεχίζεται, αφού μάνα και γιος χαμογελούν και μένουν αγκαλιασμένοι.

Στο παρόν της μυθοπλαστικής αφήγησης η Θωμαή περιμένει το Λουκά στην ίδια θέση (37.52'), σαφώς γερασμένη («άσπρισαν τα μαλλιά της, πατέρα»). Εκείνος ανεβαίνει

τρέχοντας με ανυπομονησία και λαχτάρα να τη συναντήσει (38.35'). Όταν φτάνει μπροστά της κοντοστέκεται για ένα δευτερόλεπτο και μετά ρίχνεται στην αγκαλιά της. Μητέρα και γιος μένουν αγκαλιασμένοι, γεμάτοι συγκίνηση και κοιτάζουν ο ένας τον άλλο με τρυφερότητα. Το μουσικό μοτίβο (leitmotif) επενδύει τη σκηνή. Η Θωμαή φαίνεται να του ψιθυρίζει λόγια που δεν ακούμε, του βγάζει τον ασκητικό σκούφο και με μια αποφασιστική συμβολική κίνηση τον πετά στο πάτωμα. Η μουσική σταματά απότομα. Εκείνος σκύβει να τον πάρει και η Θωμαή πέφτει στον γκρεμό (40.10').

Στη λογοτεχνική αφήγηση περιγράφεται μόνο η προαναφερθείσα σκηνή, που εντοπίζεται στο μυθοπλαστικό παρόν της αφήγησης, όχι όμως και η αντίστοιχη της αναδρομικής αφήγησης.

Οι ομοιότητες στην κινηματογράφηση των δύο σκηνών αποτελούν σκηνοθετική επιλογή, η οποία υπογραμμίζει την τραγικότητα των μυθιστορηματικών προσώπων (Λουκά και Θωμαής), λειτουργεί ως σχόλιο στην ιδιαίτερη σχέση μητέρας-γιου, μια σχέση καθοριστική στη δόμηση της προσωπικότητάς, και αποτελεί την «κρίσιμη σκηνή» στην τηλεοπτική αφήγηση.

2. Αλλαγές στο επίπεδο της πλοκής εντοπίζονται και στο γεγονός του βιασμού της "βουβής". Στην κύρια πλοκή, που αφορά στην επιστροφή του Λουκά από το μοναστήρι και στην επάνοδό του στην κοσμική ζωή (το επίθετο σε αντιδιαστολή με τον ασκητικό βίο), εισάγεται μια υποπλοκή (subplot), μια δεύτερη ιστορία, που από μόνη της είναι ολοκληρωμένη και ενδιαφέρουσα. Αναφέρεται στη δράση του Παντιά, του κατ' αντίστιξη χαρακτήρα προς τον κεντρικό ήρωα (Λουκά), η οποία στρέφεται εναντίον ενός δευτερεύοντος προσώπου, προσδιοριζόμενου μόνο από ένα φυσικό χαρακτηριστικό ("βουβή"), χωρίς όνομα.

Η κωφάλαλη γυναίκα ζει με τον γιατρό Μαρίνο Φλέρη στο σπίτι στη Δαμάστα. Η τρυφερή, ερωτική σχέση μεταξύ τους δίνει νόημα στη ζωή και των δύο. Ο βιασμός της κοπέλας, που οδηγεί στο θάνατό της, ανατρέπει αυτή την ισορροπία και επιφέρει μια σειρά από αλλαγές στην πλοκή του μύθου. Το σημείο αυτό, που θεωρητικά βρίσκεται στη μέση της ιστορίας και χωρίζει το σενάριο σε δύο μέρη, ονομάζεται «midpoint» ή «central plot point». Αντιστοιχεί στο «τραγικό σημείο» ή «σημείο ανατροπής» του Gustav Freytag ή στο αριστοτελικό «έσχατον σημείο» που σηματοδοτεί την «μεταβολή προς την ευτυχία ή τη δυστυχία» του ήρωα.

Ο Τσέχος σκηνοθέτης και σεναριογράφος Frank Daniel δίνει ιδιαίτερη σημασία σε αυτό και το ονομάζει πρώτη κορύφωση (first culmination). Αντίθετα, η Linda Seger θεωρεί ότι « midpoint» δεν υπάρχει σε κάθε ταινία ή σενάριο, αλλά όπου υπάρχει, αποτελεί ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο για τη δόμηση της δεύτερης πράξης (μιλώντας με κινηματογραφικούς όρους), της μέσης της πλοκής ενός αφηγήματος, με άλλα λόγια. Επισημαίνει, μάλιστα, ότι σε αρκετές περιπτώσεις οι σεναριογράφοι συγχέουν αυτό το σημείο με το πρώτο σημείο ανατροπής, με αποτέλεσμα η δεύτερη πράξη να ξεκινά πολύ αργά (Καλογεροπούλου, 2006: 176).

Σε κάθε περίπτωση, η μέση του σεναρίου έχει ιδιαίτερο βάρος για την εξέλιξη της πλοκής. Ο θάνατος της βουβής, στη μέση της ιστορίας, (σ. 190-192) σηματοδοτεί μια κρίση καθοριστική για την έκβαση της ιστορίας. Ο Christopher Vogler (1992:185) λέει χαρακτηριστικά ότι η κρίση αποτελεί την παραμεθόρια περιοχή του θανάτου, την οποία, αν ξεπεράσει ο ήρωας, τότε έχει ξαναγεννηθεί, κυριολεκτικά ή μεταφορικά, και τίποτε δε θα είναι πια το ίδιο.

Στο μυθιστόρημα μαθαίνουμε για το βιασμό μέσα από τη συλλογιστική πορεία που αναπτύσσει ο γιατρός Φλέρης, στην προσπάθειά του να εξιχνιάσει με ερωτήσεις τι ακριβώς συνέβη στη νεαρή κοπέλα (« από την ανάκριση που της έκανε, βεβαιώθηκε πως κάποιος όσο έλειπε, είχε πηδήσει απ'το παράθυρο και την είχε βιάσει», σ. 148). Δεν υπάρχει περιγραφή της πράξης, η οποία αποδίδεται σε γνωστό, ενδεχομένως, πρόσωπο λόγω της απουσίας ιχνών αντίστασης εκ μέρους της κοπέλας. Τη συγκεκριμένη στιγμή της ανάγνωσης δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία που να μας επιτρέπουν οποιοδήποτε συσχετισμό. Ωστόσο, στο ίδιο κεφάλαιο (4^ο) μερικές σελίδες πιο κάτω (σ. 162), διαβάζουμε ότι ο Παντιάς, σ' ένα παραλήρημα μέθης και κυνισμού, καυχιόταν στον Ανδρουλή λέγοντας ότι « έκανα κάποτε τον καλύτερο έρωτα με μια κουφάλαη , γιατί μούγκριζε αντί να μιλά, χα χα χα... », και οδηγούμαστε έτσι, έμμεσα και υπαινικτικά, στην αποκάλυψη της ταυτότητας του βιαστή.

Στην τηλεοπτική μεταφορά γινόμαστε μάρτυρες της βίαιης πράξης, την οποία αποτυπώνει η κάμερα άμεσα και δραματικά (επεισόδιο 7, 21.24'), αποκρύπτοντας, ωστόσο, αρχικά το πρόσωπο του δράστη και προκαλώντας έτσι αγωνία και σασπένς με την αποσιώπηση της ταυτότητάς του. Η κάμερα αποκαλύπτει την ταυτότητά του, , όχι υπαινικτικά, όπως το κείμενο, αλλά απερίφραστα, στο δέκατο επεισόδιο (38.17'), με την τεχνική του θολού πλάνου, ως εφιάλτη που βασανίζει την κοπέλα.

Η διαφοροποίηση μεταξύ λογοτεχνικού και τηλεοπτικού κειμένου εντοπίζεται μόνο στην αποκάλυψη της ταυτότητας του δράστη, χωρίς να επηρεάζει την ανάδειξη της αιτιακής σχέσης του συγκεκριμένου γεγονότος (του βιασμού), το οποίο λειτουργεί ως “κρίσιμη σκηνή” της υποπλοκής, και των αναπότρεπτων συνεπειών του στη ζωή των χαρακτήρων. Ο αιφνίδιος θάνατος της νεαρής κοπέλας, ως αποτέλεσμα της βίαιης πράξης, το ψυχολογικό σοκ που υπέστη ο γιατρός και η διασάλευση της πνευματικής του ισορροπίας είναι οι άμεσες συνέπειες του δραματικού γεγονότος. Ο βιασμός αλλάζει αμετάκλητα τη ροή της ιστορίας στη ζωή του ανταγωνιστή χαρακτήρα (Παντιά).

3. Αλλαγή παρατηρούμε, επίσης, στη σκηνή στριπτίζ στο πάρτι που διοργανώνεται πάνω στη θαλαμηγό (κεφάλαιο 6) . Στο μυθιστόρημα η ολλανδή Ρίμκε, λικνιζόμενη ρυθμικά, βγάζει τα ρούχα της ένα ένα με τη συνοδεία μουσικής (καταλύτης) . Στην πρόκληση να πετάξει από πάνω της το τελευταίο εσώρουχο έναντι υψηλής δωρεάς από τον Σιδέρη για την επισκευή της σκέπης στον Άγιο Πολύδωρο, ανταποκρίνεται θετικά, παρασύροντας και άλλες να κάνουν το ίδιο. Περιγράφεται μια διονυσιακή ατμόσφαιρα ερωτισμού και ξέφρενης διασκέδασης. Η Πόλυ, μετά την απομόνωσή της με ένα μαθητή της Σχολής Εμποροπλοιάρχων μέσα σε μια σωσίβια λέμβο, ξεσπά σε κλάματα και, υπό την επήρεια μέθης, κλαίει απαρηγόρητη για ένα μεγάλο θαύμα που επιθυμεί αλλά δεν μπορεί να γίνει. Παρά την πίεση να το αποκαλύψει, εκείνη αρνείται.

Στο τηλεοπτικό κείμενο παρακολουθούμε την Πόλυ να πρωταγωνιστεί στην προαναφερθείσα σκηνή αλλά και στο βγάλσιμο των εσωρούχων (επεισόδιο 8, 33.35’ - 34.50’), αντί για τη Ρίμκε στο λογοτεχνικό κείμενο (σ.152). Λίγο αργότερα η Πόλυ, όταν μετανιώνει για όσα έχουν προηγηθεί και επιδιώκει να διορθώσει τα λάθη της, επιστρατεύει την επιμονή, την εξυπνάδα και τη ρητορική ικανότητά της για να πείσει τον Σιδέρη (στο μυθιστόρημα τον Άλκη από τη σχολή εμποροπλοιάρχων) να της τα επιστρέψει. Προσποιείται ότι είναι διαθέσιμη να καταβάλει οποιοδήποτε αντάλλαγμα και του ασκεί συναισθηματική πίεση υπογραμμίζοντας τη δική της ευτέλεια αλλά και το ανούσιο και χωρίς νόημα της επικείμενης ερωτικής συνάντησης, που θα κατέληγε σε “εμπορική” συναλλαγή (επεισόδιο 14). «*Μου πουλάς και σου πουλάω*» την ακούμε να λέει με ψυχραιμία.

Η αλλαγή στα πρόσωπα της Πόλυσ αντί της Ρίμκε και του Σιδέρη αντί του Άλκη στην τηλεόραση, σε συμφωνία πάντως με την πλοκή της ιστορίας, μπορεί να αποδοθεί σε

προσωπική επιλογή του σεναριογράφου (ή/και του σκηνοθέτη) ανάλογα με το πώς ο ίδιος (η ίδια στη συγκεκριμένη περίπτωση) συνέλαβε την όλη σκηνή και επιθυμούσε την απόδοση των ηθοποιών. Πρόκειται για αλλαγή μικρής σημασίας, που αφορά σε δευτερεύοντα χαρακτήρα και δεν επηρεάζει ουσιαστικά την εξέλιξη της ιστορίας. Ίσως, πάλι, να αποτελεί απλώς προσπάθειά του σεναριογράφου να εναρμονιστεί με το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο, στην περίπτωση που εξετάζουμε, δίνει την εντύπωση ανακρίβειας και υπονομεύει προς στιγμήν την ενότητα της πλοκής, τουλάχιστον ως προς το αναφερόμενο. Ωστόσο, δεν πρέπει να αξιολογηθεί ως ένδειξη αναξιοπιστίας του αφηγητή, αφού το βγάλσιμο των ρούχων της Πόλυς μπορεί να δικαιολογηθεί από τη φράση « άρχισαν τότε να ξεγυμνώνονται κι οι άλλες και να πετούν τα ρούχα τους διαλαλώντας την τιμή τους σε χιλιάδες...» ως γεγονός που συνέβη, χωρίς να περιγραφεί λεπτομερώς από τον αφηγητή.

Ειδικότερα, στο μυθιστόρημα, ενώ η Ρίμκε βγάζει τα ρούχα της (σ.152), μετά από πλειοδοσία του Σιδέρη πάνω στη θαλαμηγό, στη συνέχεια (σ. 249-250) ο αφηγητής παρουσιάζει την Πόλυ να προσπαθεί να τα ανακτήσει από τον Άλκη, χωρίς προηγούμενη ειδική αναφορά του συμβάντος. Αυτή τη δεύτερη εκδοχή (η Πόλυ βγάζει τα ρούχα της και ο Σιδέρης έχει τα εσώρουχά της) αναπαριστά η τηλεοπτική μεταφορά.

4. Μια αλλαγή μεγαλύτερης κλίμακας διαπιστώνουμε στο τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος (κεφάλαιο 10). Η Γλαύκη και ο Λουκάς, προσωπικότητες με πλούσια εσωτερικότητα, υψηλή πνευματική συγκρότηση και αινιγματική ψυχοσύνθεση, πλησιάζουν συναισθηματικά ο ένας τον άλλο, χωρίς όμως να εκδηλώσουν την αμοιβαία ερωτική έλξη που νιώθουν. Η Γλαύκη τραυματίζεται σοβαρά σε τροχαίο και μετά την παροχή των πρώτων βοηθειών στο Δημοτικό Νοσοκομείο του νησιού κρίνεται επιβεβλημένη η μεταφορά της στην Αθήνα. Την αναλαμβάνει ο Γιαρλ Γκιούναρσον με τη θαλαμηγό του, στην οποία επιβιβάζονται και ο Λουκάς Δελόγγης μαζί με την Πόλυ, που προσφέρεται να βοηθήσει σε ό,τι χρειαστεί.

Το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται με την αναχώρηση της Βαλκυρίας από το λιμάνι, χωρίς περαιτέρω σήμανση, ούτε για την έκβαση της κατάστασης της Γλαύκης, ούτε για τη σχέση των δύο βασικών ηρώων. Ο συγγραφέας "κλείνει" την αφήγησή του με την ίδια εικόνα με την οποία άρχισε σε σχήμα κύκλου, αλλάζοντας μόνο το χρόνο από ενεστώτα σε παρατατικό «*το νησί, καθώς ξέκοβε σα γαλέρα απ' την καταχνιά...*

έμοιαζε να ταξιδεύει σε καιρούς... όταν οι κρινοδάχτυλες πρηγικιπέσσεσ της Παροναζίας τόπαιρναν προίκα μαζί μ'ένα ρόδι για γούρι...». Επιλέγει, δηλαδή, ένα "ανοικτό" τέλος, επιτρέποντας έτσι αφενός στο μυθοπλαστικό περιεχόμενο να προσλάβει τις διαστάσεις και την εξέλιξη που θα του προσδώσουν οι αναγνώστες του έργου, κατά τη νοητική και συναισθηματική επεξεργασία στην οποία θα το υποβάλλουν, αφετέρου στον εαυτό του να αξιοποιήσει στο μέλλον πρόσωπα και στοιχεία της μυθοπλασίας κατά το δοκούν. Επισημαίνουμε ότι στο τέλος του ατόμου των Τελευταίων Εγγονών συναντάμε τον Λουκά Δελόγγη και τη γυναίκα του Πόλυ στο πρωτοχρονιάτικο ρεβεγιόν του γιατρού Αυγερίδη, στοιχείο επιτρεπτό από το ανοικτό τέλος.

Ερωτήματα σχετικά με την εξέλιξη της σχέσης των δύο πρωταγωνιστών (Λουκά, Γλαύκης) μένουν αιωρούμενα λόγω του ανοιχτού τέλους (στο μυθιστόρημα).

Στην τηλεοπτική μεταφορά βλέπουμε τους δυο ήρωες να εξομολογούνται για πρώτη φορά τα συναισθήματά τους ο ένας στον άλλο στο εκκλησάκι του Αγίου Πολύδωρου, μπροστά στο μανουάλι με τα κεριά (επεισόδιο 23, 42.25'). Η σεκάνς καταγράφεται με κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των ηθοποιών, που αποδίδουν ιδανικά τις σκηνές συναισθηματικής φόρτισης, και συνοδεύεται από τη μουσική τίτλων. Επαναλαμβάνεται στο επόμενο επεισόδιο (24) και εμπλουτίζεται με γκρο πλαν του Λουκά να λέει στη Γλαύκη «όταν με κοιτάς δεν υπάρχει τίποτε κακό στον κόσμο» (5.45-7.27') και να της ζητά να τον παντρευτεί (8.31').

Η σκηνοθεσία (μιζανσέν) διαπνέεται από λυρισμό υποκινώντας πλήθος συμβολισμών. Εκεί, ανάμεσα στα χαλάσματα του παρελθόντος, όπου ο πατέρας της Γλαύκης συνελήφθη από τους Γερμανούς για να εκτελεστεί, η ίδια απελευθερώνεται από τα συναισθηματικά βαρίδια που την παγίδευαν. «Δεν μπορώ να πιάσω ρίζες στο παρόν μου...» και «εγώ είμαι το στείρο έδαφος » την ακούσαμε να λέει στο Λουκά, όταν πήγαν στη σπηλιά που ήταν φυλακισμένος ο πατέρας της. Ο Λουκάς την καλεί να της δείξει την παιδική του κρυψώνα (επεισόδιο 24, 12.49'), η οποία τον έκρυβε αποτελεσματικά και κανείς δεν κατάφερνε να τον βρει, μέρος όπου τώρα οι δυο τους μοιράζονται συναισθηματικές εκμυστηρεύσεις και ερωτικές στιγμές (επεισόδιο 24, 17.10'-20.22').

Και για τον Λουκά, όσα συμβαίνουν εδώ (καταδεικνύονται από την κάμερα), λειτουργούν μετασχηματιστικά ως προς τις αγωνίες και τα ερωτηματικά που τον απασχολούσαν, όταν ήταν στο Όρος, αλλά και μετά. Η διάταξη των οπτικών

στοιχείων στο κάδρο (παράθυρο, άχυρα στο πάτωμα, δοκάρια), ο φωτισμός (ημίφως, φωτεινή δέσμη δίπλα στα κεφάλια τους στο πάτωμα), τα κοντινά πλάνα, η τοποθέτηση των ηρώων στο χώρο, οι λήψεις της κάμερας από ψηλά διαμορφώνουν το σκηνικό που φιλοξενεί την κορύφωση της σχέσης των δύο πρωταγωνιστών και αποτελεί σαφή επιλογή της δημιουργικής ομάδας της τηλεοπτικής μεταφοράς (σεναριογράφος, σκηνοθέτης, παραγωγός), αφού δεν υπάρχει ανάλογη σκηνή στο μυθιστόρημα.

Το ατύχημα της Γλαύκης δραματοποιείται στην οθόνη και αποτυπώνεται η σοβαρότητα του τραυματισμού της, καθώς την βλέπουμε, στη διασταύρωση με ένα φορτηγό, να χάνει τον έλεγχο του αυτοκινήτου, να πέφτει με ορμή πάνω σε μια μεγάλη πέτρα και να χτυπά το κεφάλι της (επεισόδιο 24, 36.27"). Στο τελευταίο επεισόδιο της τηλεοπτικής μεταφοράς την βλέπουμε να συνέρχεται από την κωματώδη κατάσταση (41.52'), να αναγνωρίζει τον Λουκά, να του μιλά με την οικειότητα, που είδαμε να αναπτύσσεται μεταξύ τους, και να τον ακούει να της μιλά για το νησί με τους ίδιους στίχους με τους οποίους άρχισε η αφήγηση.

Το τηλεοπτικό κείμενο επιλέγει ένα "κλειστό" τέλος (φινάλε), ευχάριστο και ανακουφιστικό, που λειτουργεί ως λύση του δράματος. Επιτρέπει, έτσι, στους θεατές να αποφορτιστούν από όσα βίωσαν, μέσω του μηχανισμού ταύτισης με τους ήρωες, και να νιώσουν ικανοποίηση και λύτρωση (κάθαρση, μιλώντας με αριστοτελικούς όρους, αν και στην τραγωδία η κάθαρση επιτυγχάνεται μέσα από διαφορετική διαδικασία και πάντως όχι με "happy end").

Σε κάθε μορφή αφήγησης το τέλος μπορεί να διαφοροποιηθεί μεταξύ δύο εκδοχών: να είναι κλειστό ή ανοιχτό¹⁸. Πρόκειται για δύο ακραίες μορφές, επειδή, στην πραγματικότητα, κανένα τέλος δεν είναι αληθινά κλειστό, ενώ πολύ σπάνια κάποιο τέλος είναι αληθινά ανοιχτό. Αρχετυπικά, όμως, μπορείς να πεις ότι υπάρχει το κλειστό τέλος και το ανοιχτό. Κλειστό είναι όταν η ιστορία τελειώνει χωρίς να υπάρχει καμία υπόνοια για πιθανή συνέχεια, όταν όλα τα μυστήρια λύνονται, όλες οι πλοκές περατώνονται, και μπορούμε πλέον να αφήσουμε πίσω μας τον κόσμο της αφήγησης. Ανοιχτό τέλος είναι, όταν η ιστορία σταματά απότομα και αφήνει εμάς να φανταστούμε τα υπόλοιπα, όταν πολλά μυστήρια μένουν ανεξήγητα, όταν πολλές πλοκές αφήνονται μετέωρες. Γενικά, οι περισσότερες ιστορίες έχουν την τάση να

¹⁸ Στο http://fantastikosorizontas.gr/kostasvoulazeris/th.php?ID=perigrafis_kleisto_anoixto_telos

ρέπουν προς το κλειστό τέλος, όχι τυχαία, αφού ο άνθρωπος μέσα από την αφήγηση προσπαθεί να βάλει σε μια τάξη τον κόσμο.

Το τέλος (φινάλε) σε μια αφηγηματική ταινία αναπτύσσεται, με ανάλογο τρόπο, σε δύο εκδοχές: στο "κλειστό" φινάλε, όταν έχουν διευθετηθεί όλα τα ζητήματα κι έχουν δοθεί ικανοποιητικές απαντήσεις σε όλα τα ερωτήματα. Αντιστοιχεί σε αυτό που ο Αριστοτέλης ορίζει ως κάθαρση. Αντίθετα στο "ανοιχτό" φινάλε παραμένουν ανοιχτές εκκρεμότητες και ο συγγραφέας ή ο σεναριογράφος μοιάζει να μην έχει γράψει την τελευταία του λέξη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση θα λέγαμε ότι το φιλικό κείμενο καταλήγει σε κλειστό φινάλε, με εδραιωμένη τη συναισθηματική προσωπική σχέση μεταξύ των δύο βασικών χαρακτήρων, ενώ το μυθιστόρημα τελειώνει με "ανοιχτό" φινάλε, αφού αφήνει ερωτηματικά αναπάντητα (Βαλούκος, 2006).

5. Στο τρίτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος εγκιβωτίζεται εκτενής αφήγηση (16 σελ.) από το συναξάρι του Αγίου Πολύδωρου, το οποίο δανείστηκε η Γλαύκη από το Λουκά και το διαβάζει. Η αφήγηση είναι απλοϊκή σε γλώσσα αρχαϊκή και αναφέρεται στην περιπετειώδη ζωή του νεομάρτυρα Πολύδωρου της Κύπρου στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Είναι πολύ πειστική και μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Αθανασιάδης πρέπει να είχε υπόψη του τον αληθινό Βίο του Αγίου. Πρόκειται για μια μεταδιηγητική αφήγηση¹⁹, μέσω της οποίας, σύμφωνα με τη Μαμαλάκη (1990: 141) *«ο συγγραφέας μοιάζει να σκαλίζει με ευχαρίστηση τα οικογενειακά κειμήλια, να ανατρέχει στα γεγονότα που αποτελούν το υπόστρωμα του παρόντος και που δίνουν ελεύθερο πεδίο στη φαντασία του να τα ξαναζωντανεύει»*.

Η συγκεκριμένη αφήγηση θα λέγαμε ότι έχει περιορισμένη σχέση θεματικής συγγένειας με την πρωτεύουσα αφήγηση, ίσως και έλλειψη σύνδεσης, και ο βαθμός αλληλεξάρτησής τους είναι μάλλον μικρός. Επιφέρει επιβράδυνση και επιμηκύνει το ρυθμό της αφήγησης. Είναι συνήθης η τακτική του Αθανασιάδη να παρεμβάλλει ανεξάρτητες διηγήσεις στα έργα του, μέσα από τις οποίες ικανοποιεί το "μεράκι" του

¹⁹ Ο Gérard Genette ονομάζει το εγκιβωτίζον και το εγκιβωτισμένο κείμενο αντίστοιχα «πρωτεύουσα αφήγηση» και «μεταδιηγητική αφήγηση» ή «αφήγηση δευτέρου βαθμού», ενώ ανιχνεύει τρία είδη σχέσεων μεταξύ τους: α. σχέση αιτιότητας, όπου η «μεταδιηγητική αφήγηση» έχει επεξηγηματική λειτουργία, β. σχέση θεματικής ομοιότητας, αντίθεσης ή αναλογίας, γ. έλλειψη σύνδεσης ανάμεσα στις δύο αφηγήσεις, όπου η αφήγηση δευτέρου βαθμού ενδιαφέρει μόνο ως πράξη μέσα στη διήγηση, ανεξαρτήτως θέματος και περιεχομένου. Ο βαθμός αλληλεξάρτησης των αφηγήσεων πρώτου και δευτέρου βαθμού ποικίλλει: στην πρώτη υπάρχει σχέση αιτιότητας ανάμεσα στα γεγονότα. Στη δεύτερη ο εγκιβωτισμός της μεταδιηγητικής αφήγησης είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την εξέλιξη της αφήγησης πρώτου βαθμού, ενώ στην τρίτη περίπτωση θα μπορούσε να αντικατασταθεί από οποιαδήποτε άλλη πράξη (Τζούμα, 1997).

για την ιστορία και, παράλληλα, ξεκουράζει τον αναγνώστη προσφέροντας του μια ανάπαυλα μέσα στο κυνηγητό πίσω από τους χαρακτήρες του (Τσούπρου, 2007: 149). Στη μυθοπλασία του η επιστολική και ημερολογιακή γραφή αξιοποιείται για την πληρέστερη και βαθύτερη παρουσίαση των χαρακτήρων του και αποκαλύπτει ότι ο συγγραφέας είναι αφενός απόλυτα ενήμερος για τη νοοτροπία, τα ήθη και τα έθιμα μιας άλλης εποχής, αφετέρου εμπειριστατωμένος γνώστης κειμένων της παλαιότερης και νεώτερης ιστορίας (ο.π., σ. 148).

Στην τηλεοπτική μεταφορά παραλείπεται αυτό το κομμάτι, παρά το γεγονός ότι καταλαμβάνει τη μισή σχεδόν έκταση του κεφαλαίου. Η συγκεκριμένη επιλογή μπορεί να αποδοθεί στην απουσία άμεσης και στενής σύνδεσης ανάμεσα στα εξιστορούμενα στο συναξάρι γεγονότα και στο παρόν της μυθοπλασίας. Η οπτικοποίηση αυτής της ιστορίας δε συμβάλλει εξελικτικά στην πλοκή, σε αντίθεση με άλλες σκηνοθετικές επιλογές (π.χ. δραματοποίηση της επίθεσης στην κωφάλαλη) που προάγουν το μύθο, πυροδοτούν εντάσεις και προσελκύουν το ενδιαφέρον του κοινού.

Στον δεδομένο τηλεοπτικό χρόνο διάρκειας κάθε επεισοδίου (45'), κατά τον οποίο θα υπάρξουν διακοπές για διαφημιστικά μηνύματα, απαραίτητα για τη χρηματοδότηση του μέσου, και λαμβάνοντας υπόψη το οικονομικό κόστος για την παραγωγή της σειράς επιβάλλονται συγκεκριμένοι περιορισμοί. Οι επιλογές της δημιουργικής ομάδας κατά τη μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στην οθόνη υπαγορεύονται από την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του μέσου (γρήγορος ρυθμός, εναλλαγή εικόνων, αποσπασματικότητα) και την οικονομία του φιλικού κειμένου. Η επιβράδυνση που θα επέφερε η συγκεκριμένη αφήγηση δεν υπηρετεί με κάποιο τρόπο την πλοκή της ιστορίας.

6. Στο ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος (4^η ενότητα) υπάρχει αφήγηση που αναφέρεται σε περιστατικά από την παιδική ηλικία του Παντιά. Ο ίδιος τα ανακαλεί στη μνήμη του στη διάρκεια της νυχτερινής βαρκάδας προς τη Βδέλα, ενώ η συναισθηματική φόρτιση που βιώνει είναι μεγάλη (επεισόδιο 22). Έχει προηγηθεί ένα πολύ πλούσιο σε άμυλο γεύμα του διαβητικού πατέρα, όχι απλώς επιβαρυντικό αλλά απειλητικό για τη ζωή του, με δική του ευθύνη. Τρυφερές αναμνήσεις από τη μητέρα, τα πρώτα ξυπνήματα της λίμπιντο, η αναγνώριση και η επιδοκιμασία για τις εξαιρετικές επιδόσεις στο σχολείο αλλά και στην άσκηση της δικηγορίας αργότερα κατακλύζουν τη σκέψη του (κεφ. 9, σελ. 379- 381). Μέρος αυτής της αναδρομής

αποτελεί ένα απόσπασμα, σε ευθύ λόγο, από την αγόρευσή του, με την οποία υπερασπίστηκε αποτελεσματικά έναν αλκοολικό βιαστή.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα της αγόρευσης, που παρατίθεται παρενθετικά στο ένατο κεφάλαιο του μυθιστορήματος (σ. 381), υπάρχει αυτούσιο δραματοποιημένο στο δεύτερο επεισόδιο της σειράς και αποτελεί μέρος της πρόβας που επιχειρεί ο Παντιάς πριν την υπεράσπιση του πελάτη του στο δικαστήριο (επεισόδιο 2, 7.45'-9.00'). Λειτουργεί ως εισαγωγικό στοιχείο της πλοκής για τη γνωριμία μας με τον χαρακτήρα, η προσωπικότητα του οποίου θα αναπτυχθεί κατ'αντίστιξη με του Λουκά και θα επιφέρει συγκρούσεις, εσωτερικές και εξωτερικές, καθοριστικές για την πλοκή της ιστορίας.

Το υπόλοιπο μέρος των αναμνήσεών του παραλείπεται από το τηλεοπτικό κείμενο. Στην οθόνη, στην αρχή της σεκάνς (επεισόδιο 22, 25.15'), βλέπουμε τον Παντιά να ζητά στον Σέληνα, το βαρκάρη, να τον πάει μια βόλτα («χωρίς μηχανή. Είσαι;»), να χρησιμοποιήσουν μόνο κουπιά. « Άμα τραβάει η ψυχή σου κουπί, κουπί » ακούμε την απάντηση του βαρκάρη, που θέλει να ικανοποιήσει την επιθυμία του Παντιά, και με δεδομένη τη συνυποδηλωτική χρήση της γλώσσας σκεφτόμαστε ότι όντως η ψυχή του "τραβάει κουπί".

Ακολουθεί κοντινό κάδρο με τον Παντιά πάνω στη βάρκα, συντετριμμένο, με κόκκινα μάτια, σιωπηλό και απόμακρο (επεισόδιο 22, 27.46' - 29.00'). Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο του ήρωα (γκρο πλαν στα μάτια) και μας επιτρέπει να δούμε από πολύ κοντά το δάκρυ που κυλά από τα μάτια του (28.50'). Το μόνο που ακούγεται είναι ο παφλασμός της θάλασσας. Η σιωπή λειτουργεί δραματικά και επιτείνει την ένταση της στιγμής.

Η ομάδα της μεταφοράς αναδιατάσσει το μυθοπλαστικό περιεχόμενο, ως προς τη σειρά παράθεσης των στοιχείων δόμησης των χαρακτήρων, μένοντας πιστή σε αυτό, και αναδεικνύοντας τις σχέσεις αιτίας αποτελέσματος. Αξιοποιεί τη σκηνοθεσία και τα εκφραστικά μέσα της τέχνης του κινηματογράφου, προκειμένου οι μυθιστορηματικοί ήρωες να αναπαρασταθούν στην οθόνη με ανάλογη πληρότητα και διεισδυτική ματιά, όπως αποδίδονται στο χαρτί.

Οι συγκρούσεις

Οι συγκρούσεις αποτελούν δομικό στοιχείο της πλοκής και είναι το κύριο συστατικό που συνυφαίνει όλα τα άλλα στο μυθιστόρημα. Διακρίνονται σε εσωτερικές, που αποκαλύπτουν την ανάπτυξη του μυθοπλαστικού χαρακτήρα, και εξωτερικές που υπηρετούν την ανάπτυξη της πλοκής (Παπαντωνάκης, 2012)²⁰. Οι χαρακτήρες της μυθοπλασίας (Λουκάς, Γλαύκη, Παντιάς) βιώνουν εσωτερικές συγκρούσεις που, αντίστοιχα, αφορούν: α) στο αξιακό τους σύστημα, στην αναζήτηση της λειτουργίας του θείου και στην πάλη καλού κακού (Λουκάς), β) στη συναισθηματική ακροβασία του ψυχισμού (Γλαύκη) - μεταξύ της πατρικής (και γονεϊκής εντέλει) στέρησης και του μίσους για αυτόν που την προκάλεσε - και γ) στη ζήλεια προς τον Λουκά και σε ένα διαβρωτικό σκεπτικισμό σε σχέση με το νόημα της ζωής και το μάταιο της ανθρώπινης ύπαρξης (Παντιάς).

Εναρκτήριο σημείο της πλοκής αποτελεί το δίλημμα του χαρακτήρα μεταξύ ασκητικού βίου και κοινωνικής παρουσίας και δράσης. Η απάντηση σε αυτό δίνεται σχετικά νωρίς, στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος και στο τρίτο επεισόδιο της μεταφοράς, χωρίς ωστόσο να επιλύεται σε βάθος, όπως διαφαίνεται στη σχέση του Λουκά με τη Γλαύκη.

Αυτήν όμως την εσωτερική σύγκρουση, που είναι διανοητική, τη διαδέχεται μία ακόμη ισχυρότερη και σκληρότερη, μια εσωτερική, σχεσιακή σύγκρουση με τη μητρική μορφή (Θωμάη), που λειτουργεί όχι μόνο αρχετυπικά, ως αξιακό σύστημα, αλλά και αρθρώνει τον έλεγχο της συνείδησης για τον ήρωα και τις επιλογές του. Κομβικό σημείο της πλοκής αναδεικνύεται η αυτοκτονία της μητέρας, που ανατρέπει τις ήδη ευαίσθητες ισορροπίες, επηρεάζει και αναπροσανατολίζει τη ζωή των χαρακτήρων (μελών οικογένειας Δελόγγη).

Εσωτερική σύγκρουση βιώνει και ο Γκιούναρσον, υπό το βάρος της ενοχής για τη ναζιστική δράση του. Η εσωτερική πάλη του και η προσπάθεια εξιλέωσης αποτελούν κινητήριο μοχλό για την πλοκή της μυθοπλασίας και υπαγορεύουν τη δράση του στην ιστορία, δράση ευνοϊκή για τους άλλους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες (οικονομική ενίσχυση της ανασκαφής του Ανδρουλή, δωρεές στο νησί, παροχή βοήθειας στη Γλαύκη, μετά τον τραυματισμό της, πρόταση για υιοθεσία και δώρο κοσμήματος με

²⁰ Παπαντωνάκης, Γ. (2012). Για μια δημιουργική γραφή. Η περίπτωση των συγκρούσεων. Στο <http://keimena.ece.uth.gr/main/t15/07-papantonakis.pdf>

συμβολική σημασία). Η απόκρυψη του παρελθόντος του Γκιούναρσον στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης, με τη χρήση ωστόσο ενδεικτών για την ταυτότητά του (υποψίες και φωτογραφική αναζήτηση από τον Γκρεγκουάρ, παραλήρημα γιατρού Μαρίνου με την αναφορά του ονόματος Φριτς Χάγκεν) προκαλούν αγωνία και σασπένς, καλλιεργούν ατμόσφαιρα μυστηρίου και διατηρούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη /θεατή.

Στον αντίποδα του διπόλου ενοχή - συγχώρεση, ανάγκη για λήθη - ανάγκη για μνήμη, αγάπη - μίσος, το πρώτο μέρος του οποίου ορίζεται από τη συναισθηματική κατάσταση και αναζήτηση του Γκιούναρσον, βρίσκεται η Γλαύκη. Η ηρωίδα βιώνει ανάλογη εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην ανάγκη να αναβιώσει ό,τι περισσότερο μπορεί από τη μορφή και τη δράση του πατέρα και στο μίσος της για αυτόν που της τον στέρησε. Μάλιστα, πέρα από την εσωτερική σύγκρουση, η πλοκή δομείται και με εξωτερικές συγκρούσεις, που απορρέουν από το διαφορετικό αφηγηματικό πρόγραμμα των χαρακτήρων, το οποίο, ωστόσο, συγκλίνει χρονικά σε αρκετές περιπτώσεις, προκαλώντας ανατροπές και ένταση. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις πολλαπλές απόπειρες της Γλαύκης να βρεθεί μόνη στο εκκλησάκι στο Νεκρό Χωριό, χωρίς αποτέλεσμα, αφού άλλοτε ο Γκιούναρσον, άλλοτε η Πόλυ λειτουργούν ως εμπόδια και αναστέλλουν την επιδίωξη της ηρωίδας.

Κεντρική θέση στην εξέλιξη της πλοκής καταλαμβάνει η σύγκρουση Παντιά Λουκά, η οποία δεν αποκτά ποτέ τα χαρακτηριστικά μιας κλασικής εξωτερικής σύγκρουσης (διαμάχη, αντιπαλότητα), υπάρχει όμως στο επίπεδο της κοσμοαντίληψης και της ιδιοσυστασίας των δύο χαρακτήρων. Εκφράζεται ως ανταγωνισμός από τον Παντιά, συχνά μορφοποιείται ως λεκτική αντιπαράθεση ή αμφισβήτηση προς τον Λουκά, και αποτελεί δομικό στοιχείο της πλοκής, το οποίο αν και δεν οδηγεί σε εμφανείς εξωτερικές μεταβολές, ωστόσο αποτελεί το υπόβαθρο για την κατανόηση του ψυχισμού των δύο χαρακτήρων. Η ανάπτυξη των χαρακτήρων γίνεται από τον συγγραφέα κατ'αντίστιξη και η σύγκρουση, παρά τα εμφανή χαρακτηριστικά της (ρηματική εκφορά), δομείται ως εσωτερική, κυρίως, αντίθεση αξιακών συστημάτων και προσωπικών λειτουργιών. Συνδέεται άρρηκτα με το σασπένς και προκαλεί την αγωνία του αποδέκτη της αφήγησης, καθώς λειτουργεί αιτιακά για τις επιλογές του χαρακτήρα και επηρεάζει το αφηγηματικό του πρόγραμμα. Με επιλεγμένες συγκρουσιακές στρατηγικές, η ιστορία αποκτά δραματικό τόνο, γίνεται ενδιαφέρουσα και επιτυγχάνεται η αισθητική απόλαυση του αναγνώστη/θεατή.

Οι επιστολές

Η αξιοποίηση των γραμμάτων, όπως και των ημερολογίων, αποτελεί προσφιλή αφηγηματική τεχνική του Αθανασιάδη, την οποία μάλιστα ο ίδιος θεμελιώνει και θεωρητικά. Στο δοκίμιό του με τίτλο «Η νεώτερη βιογραφική τέχνη», αφού διατυπώσει την άποψη ότι ο μυθιστοριογράφος είναι και ένας “δυνάμει” βιογράφος, καθώς επινοεί μύθους και πλάθει χαρακτήρες, στη συνέχεια, στην κατάταξη του υλικού, με το οποίο θα αποκαλύψουμε το βιογραφούμενο, βάζει δεύτερα στην αξιολογική σειρά τα στοιχεία από την αλληλογραφία του (Τσούπρου, 2007: 32). Μέσω αυτών εξασφαλίζει την εμβάθυνση στην ψυχή των ηρώων του.

Στο μυθιστόρημα που εξετάζουμε επιστολές γράφει μόνο η Θωμαή, χωρίς ποτέ να τις στέλνει, απευθυνόμενη στο Λουκά, κατά την απουσία του στο Όρος. Η χρήση τους επιτρέπει την αλλαγή της εστίασης, από τον τρίτοπρόσωπο αφηγητή στην οπτική του ήρωα που γράφει την επιστολή, και κάνει εφικτή την περιγραφή των ενδόμυχων σκέψεων του επιστολογράφου. Η εξωτερίκευση αυτή κατά περίπτωση αναδεικνύει τη σχέση αιτίας αποτελέσματος στο αφηγηματικό πρόγραμμα ενός χαρακτήρα (Λουκά).

Η δημιουργική ομάδα της τηλεοπτικής μεταφοράς, αναγνωρίζοντας την αξία της συγκεκριμένης αφηγηματικής τεχνικής, τη διατηρεί αναλλοίωτη ως προς το περιεχόμενο των επιστολών αλλά την οπτικοποιεί (τις περισσότερες φορές) ή την αποδίδει με voice over.

Στο μυθιστόρημα μαθαίνουμε για τα γράμματα που έγραψε η Θωμαή απευθυνόμενη στο Λουκά, χωρίς ποτέ να του τα στείλει. Βρίσκονται κλεισμένα σε μια φιλντισένια κασετίνα, το μόνο καινούριο απόκτημα μέσα στο δωμάτιο, πάνω στο γραφείο, ενώ όλα τα άλλα παραμένουν ίδια, όπως ήταν το πρωί που εκείνος έφυγε. Ο Λουκάς ανοίγει και διαβάζει: «...Μου γράφεις, παιδί μου, τη φράση του Παύλου: «εχθροί του ανθρώπου οι οικιακοί αυτού». Αν ο υπαινιγμός σου αφορά εμένα, γιατί υπήρξα μια αφοσιωμένη μητέρα σ'ένα παιδί που από πολύ νωρίς εμφάνισε μια αινιγματική ψυχосύνθεση... συνεχίζεις, κι εκεί ακόμη που έχεις φυλακίσει τον εαυτό σου, να σκιαμαχείς...».

Η επιστολή έχει έκταση που ξεπερνά τη μία σελίδα (κεφ. 1, σελ. 31-32) και περιέχει τις σκέψεις και τα συναισθήματα της Θωμαής μετά την αιφνίδια αναχώρηση του Λουκά για το Άγιο Όρος. Εκφράζει την απογοήτευση και την αποδοκιμασία της για τη φυγή του, την απόλυτη διάψευση των προσδοκιών ζωής, την παραίτησή του από τη

δημιουργία ανθρώπινων σχέσεων, την άρνησή του να αρχίσει να ζει. « Γιατί ατιμώρητα δεν απομακρύνεται κανένας από τις ρίζες της ζωής.... Τι άλλο είναι η αθανασία από το να αφήνει κανείς απογόνους;». Η Θωμαή , απευθυνόμενη στο Λουκά σε β' πρόσωπο, χαρακτηρίζει σκληρό τον τρόπο που διάλεξε για το θάνατό τους, αυτός να αργοπεθαίνει από αυτάρκεια και εκείνη από τη στέρηση του δικαιώματος να τον βοηθήσει.

Μια δεύτερη επιστολή, πολύ μικρότερης έκτασης (10 γραμμές), παρατίθεται σε επόμενο κεφάλαιο (κεφ. 2, σελ. 95). Αυτή τη φορά ο ήρωας δεν την διαβάζει αλλά "ακούει" τα λόγια της μητέρας να αντηχούν στη σκέψη του επικριτικά: «... δεν μπορείς να δεις τη ζωή παληκαρίσια. Οι πραγματικοί άντρες λύνουν τα διλήμματα με το σπαθί. Κοίταξε τους επιτυχημένους της γενιάς σου – έναν Παντιά – με πόση αυτοπεποίθηση δημιουργούν το μέλλον τους Με ό,τι αποκαλείς προβληματισμό, κρύβεις επιτήδεια την ανικανότητά σου...». Ο Λουκάς ρωτά τον Γκρεγκουάρ αν τον θεωρεί κατάδικο, όπως τον χαρακτήριζε η μητέρα του, και συνειδητοποιεί με δάκρυα ότι ποτέ δεν ήταν όπως τον ήθελε η μητέρα του. Μέσα από τα γράμματά της βλέπει τον εαυτό του να καθρεφτίζεται από εκείνη με τα πιο μαύρα χρώματα.

Στην τηλεοπτική μεταφορά το περιεχόμενο των επιστολών μεταφέρεται αυτούσιο στο μεγαλύτερο μέρος του, με τα ίδια ακριβώς λόγια στα πιο κομβικά σημεία. Διαφοροποιείται, ωστόσο, ως προς τον τρόπο και τον χρόνο απόδοσης του. Το περιεχόμενο αναδιατάσσεται, τεμαχίζεται σε μικρότερα τμήματα, ώστε να ταιριάζει στο γρήγορο ρυθμό του τηλεοπτικού μέσου και παρουσιάζεται με άλλη σειρά , σε διαφορετικά χρονικά σημεία (επεισόδια), με την αξιοποίηση των κινηματογραφικών τεχνικών.

Συγκεκριμένα, όταν ο Λουκάς καταφεύγει στις Σπαθιές μετά το τραγικό γεγονός και ανακαλύπτει τα γράμματα της μητέρας, τον βλέπουμε στην οθόνη να διαβάσει την πρώτη σειρά «μου γράφεις παιδί μου...» (επεισόδιο 2, 27.21'), την οποία η κάμερα μάς καθοδηγεί να διαβάσουμε κι εμείς καθώς εστιάζει (κάνει ζουμ) στο κείμενο. Αμέσως μετά, εμφανίζεται στα δεξιά του κάδρου η μορφή της μητέρας, σε νεαρή ηλικία, να του λέει: «το παραδέχομαι, ήμουν μια μάνα πολύ αφοσιωμένη σε ένα αινιγματικό παιδί. Εσύ όμως συνεχίζεις ακόμη κι εκεί που βρίσκεσαι φυλακισμένος να πολεμάς με τις σκιές». Ο Λουκάς αναστατωμένος, νιώθοντας ζωντανή την παρουσία της, στρέφει το κεφάλι του να την κοιτάξει και η μορφή της εξαφανίζεται σιγά σιγά με την τεχνική του

fade out. Η κάμερα αποδίδει έτσι την υποκειμενική πραγματικότητα του χαρακτήρα και αντανακλά τη συναισθηματική του φόρτιση.

Το περιεχόμενο των γραμμάτων δραματοποιείται με την τεχνική του voice over και επικαθορίζει την ψυχολογική κατάσταση του χαρακτήρα. Μετά την αυτοκτονία της μητέρας ο Λουκάς καταφεύγει στη μονή Προδρόμου. Η κάμερα τον δείχνει να κινείται θλιμμένος στον εξωτερικό χώρο του μοναστηριού, έπειτα να κάθεται στον κομμένο και ριγμένο στο έδαφος κορμό ενός δέντρου, να βγάζει από την τσέπη του το γράμμα και να διαβάξει (επεισόδιο 4, 5.39'). Ακούει τη φωνή της μητέρας: *«στα σαράντα δε θα 'χεις μέλλον, στα πενήντα γεγονότα να διηγηθείς, στα εξήντα δράματα να αναγνωρίσεις τα λάθη σου, στα εβδομήντα θα 'σαι χωρίς παρελθόν, στα ογδόντα χωρίς ιστορία. Κι αφού ο ανήφορός σου δε θα 'χει τα σημάδια σου, κρίμα, κρίμα στον ιδρώτα σου»*.

Η κάμερα καταγράφει με τα υποκειμενικά πλάνα τις σκέψεις και τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει ο χαρακτήρας, ενώ σημαντικό ρόλο διαδραματίζει εδώ η έκφραση του προσώπου (του Λουκά), η χροιά και ο τόνος της φωνής (της μητέρας), η εξωδιηγητική μουσική που "ντύνει" το πλάνο". Τα τελευταία λειτουργούν τόσο υποβλητικά για τον ήρωα, που τον κάνουν να αισθάνεται έντονη την παρουσία της μητέρας. Η ματιά του απομακρύνεται από το κείμενο (6.01') δείχνοντας την ονειροπόλησή του, ενώ η φωνή συνεχίζει να μιλά. Του δημιουργείται η εντύπωση ότι εκείνη βρίσκεται κάπου εκεί και ότι μπορεί όχι μόνο να την ακούει αλλά και να τη δει· αυτό, τουλάχιστον, συμπεραίνουμε από την απότομη στροφή του κεφαλιού του προς τα αριστερά (6.06'), η οποία δεν δικαιολογείται από κάποιο εξωτερικό ερέθισμα και μπορεί να ερμηνευθεί ως αναζήτηση της μητρικής μορφής και συγχρόνως σημείο επαναφοράς στην πραγματικότητα.

Όλα αυτά τα στοιχεία που έχει στη διάθεσή του ο κινηματογραφιστής λειτουργούν ιδιαίτερα αποτελεσματικά στην εξέλιξη της πλοκής και στην επίτευξη συγκεκριμένου αισθητικού αποτελέσματος, στοχεύσεις που το λογοτεχνικό κείμενο υπηρετεί μόνο μέσω του λόγου του αφηγητή (της ικανότητας του συγγραφέα να παραγάγει αφήγηση με τη χρήση λέξεων και να ενεργοποιεί τη φαντασία του αναγνώστη), του αναφερόμενου (μιμητική ή δραματική φόρμα) ή του μετατιθέμενου (χωρίς άμεση εξάρτηση από λεκτικό ή γνωστικό ρήμα) (κατά τον Genette).

Σε άλλο σημείο (επεισόδιο 5, 10.07) βλέπουμε το Λουκά , σε μεσαίο πλάνο με φόντο στο βάθος τα σπίτια του νησιού την ώρα του σούρουπου ή ίσως λίγο πριν ξημερώσει, να ακούει τη φωνή της μητέρας σε voice over να του λέει πως κανένας δεν απομακρύνεται ατιμώρητα από τις ρίζες της ζωής και ότι ζωή σημαίνει ανθρώπινες σχέσεις. *«Είναι ο αγώνας που εσύ αρνήθηκες να αρχίσεις».*

Σε επόμενο πλάνο (επεισόδιο 5, 16.23') έχουμε πολύ κοντινή λήψη από το πλάι (γκρο πλαν), που απεικονίζει μόνο το μισό πρόσωπο με κυρίαρχα τα μάτια του Λουκά (close up) και πάλι σε voice over τη φωνή της μητέρας να λέει: *«στα εζήντα μου, ικανοποιημένη από πολλά, απογοητευμένη από πολλά, μα πάντα άγρυπνη μπρος στο απρόοπτο, ξέρω πως για μένα η μεγαλύτερη δόξα σου θάταν οι γκρίζοι κρόταφοι ...».* Η φωνή συμπληρώνεται και από εικόνα, η οποία δείχνει τη Θωμάη καθισμένη στο γραφείο της να γράφει *«...γκρίζοι από τις ταλαιπωρίες , από τον αγώνα σου να επιτύχεις, να κατακτήσεις μια γυναίκα, να αναστήσεις ένα δικό σου παιδί. Γιατί τι άλλο είναι η αθανασία από το να αφήσεις απογόνους».* Στο άκουσμα των τελευταίων λόγων ο Λουκάς βγαίνει από το δωμάτιο σε μια προσπάθεια να ξεφύγει από την ελεγκτική φωνή που τον γεμίζει ενοχές.

Στο ίδιο επεισόδιο αργότερα βλέπουμε ξανά το Λουκά (24.25'), αυτή τη φορά στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού, με λήψη της κάμερας από χαμηλά, να σκέφτεται τη μητέρα και να την ακούει μέσα από τα γράμματά της: *«φοβάμαι ότι οι πρόγονοί σου είναι η κατάρα σου. Κλείνουν τις αρτηρίες σου , σου κόβουν τη φωνή. Οι άντρες λύνουν τα διλήμματα με το σπαθί. Εσύ μένεις φυλακισμένος στον εαυτό σου» .*

Μέσα από την παράλληλη ανάγνωση του λογοτεχνικού και φιλμικού κειμένου παρατηρούμε τους διαφορετικούς σημειωτικούς τρόπους που αυτά χρησιμοποιούν (λέξεις το πρώτο, εικόνες με κίνηση και ήχο το δεύτερο), με δεδομένη πάντως την κοινή συνταγματική τους άρθρωση. Σε συνάρτηση με τη φύση των αντίστοιχων μέσων (βιβλίο, τηλεόραση), με τα οποία τα κείμενα διαμεσολαβούνται, και με σεβασμό στα επιμέρους χαρακτηριστικά τους (συνέχεια-ενότητα το πρώτο, κατακερματισμός-διάσπαση το δεύτερο) διαπιστώνουμε ότι τόσο ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, όσο και η δημιουργική ομάδα της μεταφοράς συνθέτουν αποτελεσματικά τη μυθοπλαστική αφήγηση.

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε αναπαράσταση προσώπων, πραγμάτων και καταστάσεων μέσω της γλώσσας, που αποτελεί συμβολικό μέσο, στη δεύτερη έχουμε

καταγραφή τους μέσω της κάμερας. Η κινούμενη εικόνα παρουσιάζεται άμεσα στην αντίληψη του θεατή, ο οποίος είναι σε θέση να κατανοήσει τις εναλλασσόμενες εικόνες, καθώς και την αφηγηματικότητά τους, το γεγονός δηλαδή, ότι δύο πλάνα, το ένα μετά το άλλο, αποτελούν μία αφήγηση (Bluestone 1957: 20).

Οι επιστολές της μητέρας φαίνεται να στοιχειώνουν τον ήρωα και να επηρεάζουν όχι μόνο τον ψυχισμό του αλλά και τις επιλογές του στη σχέση του με τη Γλαύκη. Εδώ παρατηρούμε μια διαφοροποίηση στην έκβαση της πλοκής μεταξύ μυθιστορήματος και τηλεοπτικής σειράς. Στο μυθιστόρημα οι δύο νέοι δεν εκφράζουν τα βαθύτερα συναισθήματα που νιώθουν, ούτε μοιράζονται στιγμές ερωτισμού. Η ιστορία τελειώνει με το ατύχημα της Γλαύκης και την μεταφορά της στην Αθήνα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σκιά της μητέρας, που αγαπά πολύ τον Λουκά αλλά και τον γεμίζει ενοχές μέσα από τα γράμματα και την όλη στάση της, δεν ξεπεράστηκε ποτέ από τον ίδιο.

Στο τηλεοπτικό κείμενο στο επεισόδιο 24, και ενώ έχει προηγηθεί η συνάντηση Λουκά Γλαύκης στο εκκλησάκι στο Νεκρό Χωριό, βλέπουμε τον Λουκά σε μια συμβολική κίνηση να σκίζει τα γράμματα της μητέρας και να τα πετά στη θάλασσα στο σημείο εκείνο του σπιτιού (φυσικό μπαλκόνι), όπου διαδραματίστηκαν στο παρελθόν δραματικά γεγονότα. Στο φόντο διακρίνονται τα σπίτια της χώρας και η θάλασσα εντελώς γαλήνια, σε ένα πανοραμικό πλάνο που συνοδεύεται από τον ήχο-σειρήνα ενός πλοίου στο βάθος του ορίζοντα (30.50'). Η κάμερα κινείται από τα αριστερά προς τα δεξιά και βλέπουμε το Λουκά, καθισμένο στον περίβολο του σπιτιού, να κρατά την κασετίνα στο κέντρο του κάδρου σε μεσαίο πλάνο με φόντο την εκκλησία. Η κάμερα καταγράφει τις αργές αλλά ήρεμες και αποφασιστικές κινήσεις του, δείχνει τα δάκτυλά του να χαϊδεύουν πρώτα το χαρτί και μετά να το σκίζουν και παρακολουθεί από ψηλά τα κομματιασμένα γράμματα να πέφτουν στο νερό και να ξεβάφουν (31.05').

Η σκηνή αυτή, που απουσιάζει από το μυθιστόρημα, ονομάζεται "δραματική ακμή", αποτελεί τη μέγιστη δυνατή δραματοποίηση του ζητήματος που εισήγαγε η κρίσιμη σκηνή, και σηματοδοτεί το τέλος της σύγκρουσης (εσωτερικής), που βιώνει ο ήρωας, όσον αφορά το οπτικοακουστικό κείμενο (Βαλούκος, 2006: 95). Με αυτήν το σενάριο εισέρχεται στην τρίτη πράξη του (τέλος, φινάλε). Η παράθεσή της τοποθετείται χρονικά στο 90ό λεπτό μιας ταινίας διάρκειας 120 λεπτών. Το τηλεοπτικό κείμενο υπόκειται στον κατακερματισμό του χρόνου και επομένως αποκλίνει μερικώς από αυτή τη νόρμα.

Οι χαρακτήρες

Τα προσωπικά γνωρίσματα ενός χαρακτήρα είναι σχεδιασμένα για να παίζουν έναν αιτιώδη ρόλο μέσα στο αφήγημα. Μπορεί να αφορούν στάσεις, ικανότητες, προτιμήσεις, επιλογές, ψυχολογικές ενορμήσεις, λεπτομέρειες εμφάνισης και κάθε άλλη ειδοποιό διαφορά που παρατίθεται στο κείμενο (λογοτεχνικό ή φιλικό). Δημιουργούν αιτίες, προκαλούν γεγονότα, αντιδρούν σε συμβάντα και καταγράφουν αποτελέσματα (Bordwell & Thomson, 2012: 121).

Κάθε πλασματικός ήρωας χαρακτηρίζεται έμμεσα από τις σκέψεις του, τις πράξεις ή τις σχέσεις που αναπτύσσει στη διάρκεια της αφήγησης, και πολύ πιο άμεσα από τους άλλους χαρακτήρες και φυσικά από τον αφηγητή, από το φίλτρο του οποίου περνούν υποχρεωτικά και όλα τα προηγούμενα (Chatman, 1978). Η αξιοπιστία αυτού του χαρακτηρισμού εξαρτάται απ' την προέλευσή του και αναμφίβολα θα πρέπει να ελέγχεται.

Στην ουσία, κάθε μυθοπλαστικός χαρακτήρας εξατομικεύει και ταυτόχρονα αντιπροσωπεύει ορισμένα τυπικά γνωρίσματα: διαθέτει, δηλαδή, κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα που τον κάνουν να ξεχωρίζει και, παράλληλα, εκπροσωπεί κάτι πολύ ευρύτερο από τον εαυτό του. Τα πρώτα είναι θέμα της τέχνης του αφηγητή· τα δεύτερα αποτελούν μέρος του νοήματος της αφήγησης. Οι αξιομνημόνευτοι χαρακτήρες έχουν γεννηθεί από ένα δυναμικό συνδυασμό των δυο αυτών ειδών γνωρισμάτων.²¹

Σημαντικές διαφορές, ωστόσο, παρατηρούνται ανάμεσα στα πρόσωπα (χαρακτήρες) του μυθιστορήματος και σε αυτά του κινηματογράφου (και της τηλεόρασης κατ'επέκταση) ή του θεάτρου. Τα πρώτα συνιστούν κατασκευές καθαρά λεκτικές, κειμενικές, ενώ τα δεύτερα προϋποθέτουν σκηνική πραγμάτωση, που στη διάρκειά της προσλαμβάνουν αισθητή ύπαρξη, μέσα από το σώμα του ηθοποιού²². Επομένως, η φυσιογνωμία-εμφάνιση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, η υποκριτική ικανότητα και η αναγνωρισιμότητα ή όχι του ηθοποιού διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην απόδοση ενός χαρακτήρα (Bordwell & Thomson, 2012).

²¹ ΛΑΟ (2009). Ιωάννης Παρίσης – Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Αθήνα, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων – Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, 2009. [= <http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A111>]

²² Ό.π

Ο μυθιστοριογράφος Τάσος Αθανασιάδης έχει “κατηγορηθεί” από την κριτική ότι δανείζει στους χαρακτήρες του αρκετή από τη δική του πνευματικότητα και τους τοποθετεί ως προς τη διανοητική ικανότητα και τις γνώσεις τους πολύ πιο πάνω από το μέσο όρο, συχνά σε βαθμό που να παρατηρείται δυσαρμονία ως προς την αληθοφάνειά τους. Οι μεταξύ τους διάλογοι και οι θέσεις που διατυπώνουν μορφοποιούν έναν προσωπικό στοχασμό αξιοσημείωτο, αλλά, μερικές φορές, μοιάζουν με αυτάρεσκες διατυπώσεις που διέπονται από διαλεκτική εκζήτηση και πάθος δυσανάλογο του πλαισίου μέσα στο οποίο εκφέρονται (Τσούπρου, 2007: 62-67). Αυτό, ωστόσο, δεν παρατηρείται στην “αίθουσα του θρόνου”, όπου οι περισσότεροι χαρακτήρες, αν όχι όλοι, αρθρώνουν λόγο οικείο, λιγότερο (Λουκάς) ή περισσότερο (Γκρεγκουάρ), σχεδόν καθημερινό (Αρτέμης, Παντιάς). Διαθέτουν υψηλό μορφωτικό επίπεδο, όπως και στο μεγαλύτερο μέρος της μυθοπλασίας του Αθανασιάδη, και παρόλο που εκφράζουν φιλοσοφικά ερωτήματα και υπαρξιακές αγωνίες, το κάνουν με πειστικό και αληθοφανή τρόπο.

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, οι χαρακτήρες αποδίδονται σύνθετοι στις πνευματικές αναζητήσεις τους και στις ψυχικές αντιδράσεις τους, χωρίς στοιχεία διανοητικής εκζήτησης ή ρηματικής υπερβολής. Ο συγγραφέας εισχωρεί στη σκέψη τους, μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου, και τους καθιστά « κέντρα συνείδησης » (centres of consciousness),²³ μέσα από τα οποία φιλτράρει την αφήγησή του, είτε για τα γεγονότα, είτε για τους άλλους χαρακτήρες του έργου. Με αυτόν τον τρόπο ο αφηγητής έρχεται πολύ κοντά τους – μαθαίνει έτσι ο αναγνώστης τη στάση του αφηγητή απέναντί τους- ταυτόχρονα όμως παραμένει και μακριά τους , καθώς μας τους δείχνει μέσα από τη σκέψη των υπόλοιπων « κέντρων συνείδησης».

Η διαδικασία αυτή έχει ως αποτέλεσμα η σκιαγράφηση ενός χαρακτήρα να γίνεται μέσα από τη συγκέντρωση στοιχείων από διάφορες πηγές. Ο Αθανασιάδης αποφεύγει τον ορισμό των χαρακτήρων του μέσω ενός τριτοπρόσωπου εξωδιηγητικού αφηγητή. Αντί αυτού, επιλέγει τη συνεργασία του εξωδιηγητικού αφηγητή με έναν ή περισσότερους εσωδιηγητικούς αφηγητές (ο πρώτος συμπληρώνει τις γνώσεις των δεύτερων, όταν αυτές δεν επαρκούν). Άλλοτε ο χαρακτήρας ορίζεται από το συνδυασμό των χαρακτηρισμών που του δίνονται από τα άλλα πρόσωπα του έργου (Τσούπρου, 2007: 54). Έτσι περιορίζεται σημαντικά ο κίνδυνος ο τελικός ορισμός να

²³ Booth, W. (1991) . The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press, Penguin books, edition 2nd, σ.153

είναι αναξιόπιστος, καθώς η συνεξέταση ποικίλων υποκειμενισμών επιτρέπει ένα επαρκώς αντικειμενικό αποτέλεσμα.

Η απόδοση των χαρακτήρων με αυτόν τον τρόπο αποτελεί στοιχείο, που εγγράφεται στα πλεονεκτήματα της πολυφωνίας που υπάρχει στο έργο του Αθανασιάδη και εντοπίζεται κυρίως στην «Αίθουσα του θρόνου» και στους «Τελευταίους Εγγονούς». Η συγκεκριμένη τακτική του μυθιστοριογράφου μας οδηγεί στη θέση της Rimmer-Kennan (1983), σύμφωνα με την οποία η μοναδική αυθεντία-εξωτερικός εστιαστής (the single authoritative external focalizer) παραχωρεί τη θέση της σε μια πληθώρα ιδεολογικών θέσεων (plurality), μέσα από τον «χειρισμό των δραματοποιημένων οπτικών γωνιών» (Booth, 1991: 272). Η αξιοπιστία βεβαίως του αφηγητή κάθε φορά χρειάζεται να διερευνηθεί.

Άλλωστε, ο ίδιος ο συγγραφέας έχει υποστηρίξει ότι προσεγγίζει, παρατηρεί και επεξεργάζεται τα κοινωνικά φαινόμενα και τις κυμάνσεις της ψυχής όχι ως κοινωνιολόγος αλλά ως μυθιστοριογράφος. Τις διαπιστώσεις του τις εκφράζει μέσω των ηρώων του και προτιμά «να ριψοκινδυνεύει στο όνομά τους τις γενικεύσεις του, παρά να αοριστολογεί ανάμεσα σε βεβαιότητες και αμφιβολίες» (Αθανασιάδης, 1993:27).

Στην «Αίθουσα του Θρόνου» η δράση κινείται σε πρώτο πλάνο, κανείς δεν αφηγείται τις πράξεις του ή τις πράξεις των άλλων, όλοι ζουν τη ζωή τους και, μέσω της μυθιστορηματικής αφήγησης, συμμετέχουμε κι εμείς στα πάθη τους. Όλοι οι ήρωες του έργου, με εξαίρεση την κωφάλαλη, είναι τύποι επιτυχημένοι στη ζωή (με κοινωνική αποδοχή ο Γκρεγκουάρ) ή με ευοίωνες προοπτικές για επαγγελματική σταδιοδρομία, επιλεγμένοι όχι τυχαία από τον μυθιστοριογράφο. Ο Αθανασιάδης έλκεται από το εσωτερικό δράμα των πετυχημένων ανθρώπων, όπως ο ίδιος έχει αναγνωρίσει, καθώς θεωρεί ότι αυτό «είναι πιο συγκλονιστικό και περίπλοκο, και δίνει καλύτερες ευκαιρίες ψυχολογικής ανάλυσης» (εισαγωγή βιβλίου, σ.7)²⁴.

Η πλοκή, το σκηνικό και όλη η αφήγηση υπηρετούν τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Οι όποιες περιγραφικές πινελιές, που αφορούν στο πλαίσιο εξέλιξης της μυθοπλασίας (περιβάλλον), δίνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην αποβαίνουν σε

²⁴ Με τη φράση «εισαγωγή βιβλίου» αναφερόμαστε στη συγκεκριμένη έκδοση του μυθιστορήματος, που αξιοποιήθηκε στην παρούσα εργασία: Αθανασιάδης, Τ. (2016). Η αίθουσα του θρόνου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

βάρος του ανθρώπινου στοιχείου. Οι χαρακτήρες, τα δρώντα πρόσωπα, αποτελούν το κύριο μέλημα του Αθανασιάδη. Ο ίδιος υπογραμμίζει χαρακτηριστικά: « *επινοώ έναν πυρήνα από πρόσωπα αντιπροσωπευτικά της κοινωνίας και της εποχής που θα απεικονίσω... Από την εμπλοκή του ατομικού μύθου του ενός με του άλλου υφαίνεται ο ιστός της δράσης... Μυθοποιώ τη ζωή. Τα πρόσωπά μου είναι ενεργούμενά της, εκφραστές του τυχαίου της. Όλα ξεκινούν από τους ήρωες μου... Πασχίζω να είναι ανάγλυφες μορφές, να τις θυμάται ο αναγνώστης όταν κλείσει το βιβλίο..*» (Τσούπρου, 2007: 43).

Ο επιδέξιος χειρισμός των δραματοποιημένων οπτικών γωνιών των χαρακτήρων επιτρέπει στο συγγραφέα να μεταδώσει την κρίση του (ενδεικτική για την ηθική στάση του) με μεγάλη ακρίβεια και να αποκαλύψει έτσι το νόημα του έργου του (Booth, 1991: 274-282). Η κρίση του συγγραφέα είναι πάντα παρούσα, για όποιον ξέρει πώς να ψάξει για αυτήν. Όπως επισημαίνει ο Booth, « ο συγγραφέας μπορεί ως ένα βαθμό να διαλέξει τις μεταμφιέσεις του, δεν μπορεί ποτέ να επιλέξει να εξαφανιστεί» (ό.π., 20). Πάντως, ο Αθανασιάδης δεν βάζει σε καμιά οπτική γωνία (ούτε του χαρακτήρα, ούτε του αφηγητή) τη “σφραγίδα” της αυθεντίας, γεγονός που έχει ένα διπλό αποτέλεσμα: αφενός παράγει αμφισημία, αφού τίποτε δεν προβάλλεται ως απόλυτα ορισμένο και βέβαιο, αφετέρου μας επιτρέπει να κατανοούμε, ίσως και να συμπαθούμε, ακόμη και τους χαρακτήρες των οποίων η συμπεριφορά θα μας ήταν ανυπόφορη στην αληθινή ζωή (Τσούπρου, 2007).

Η στάση αυτή του συγγραφέα απέναντι στους χαρακτήρες του έχει ως αποτέλεσμα να ζητείται από τον αναγνώστη του μυθιστορήματος να διαμορφώσει άποψη για κάθε χαρακτήρα, συγκεντρώνοντας στοιχεία από διάφορες πηγές. Το έργο αυτό κατά περίπτωση αποδεικνύεται απαιτητικό και περίπλοκο, ιδιαίτερα όταν αφορά σύνθετους χαρακτήρες. Όμως, αυτό που αποκαλούμε “συναισθηματική εμπλοκή /ανάμειξη (“involvement”) ή συμπάθεια (“sympathy”) ή ταύτιση (“identification”) του αναγνώστη με τον ήρωα δημιουργείται συνήθως, σύμφωνα με τον Booth (1991: 158), μέσα από πολλές αντιδράσεις, προς το συγγραφέα, τους αφηγητές, τους παρατηρητές και τους άλλους χαρακτήρες .

Οι χαρακτήρες του μυθιστορήματος είναι σφαιρικοί, πλήρως αναπτυγμένοι οι περισσότεροι (Λουκάς, Παντιάς, Γλαύκη) με χαρακτηριστικά που αποκαλύπτονται κατά την εξέλιξη της ιστορίας. Θα εστιάσουμε σε δύο από τους βασικούς ήρωες, στο

Λουκά και στον Παντιά, η ανάπτυξη των οποίων γίνεται κατ'αντίστιξη. Η δράση τους είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής.

Λουκάς

Ο Λουκάς Δελόγγης, γόνος επιφανούς οικογένειας με σημαντικές νομικές σπουδές στην Αθήνα και στο Παρίσι, μετά από πεντάχρονη απουσία επιστρέφει στο νησί του από το Άγιο Όρος, στο οποίο πήγε να μονάσει. Είναι κλειστός τύπος με πλούσια εσωτερικότητα και αινιγματική ψυχосύνθεση. Η τελευταία ιδιότητα τού αποδίδεται από την ίδια τη μητέρα στο γράμμα της (*«υπήρξα μια αφοσιωμένη μητέρα σ' ένα παιδί που από πολύ νωρίς φανέρωσε μια αινιγματική ψυχосύνθεση»*, σελ. 31). Σε άλλο σημείο (σ. 21) η μητέρα τον αποκαλεί ψιθυριστά *«σκληρό παιδί»*, ενώ ο πατέρας του *«τρέμει να τον πλησιάσει»* και λέει χαρακτηριστικά *«είναι χάος αυτό το παιδί»* (σ. 65).

Άλλα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του είναι η ευφυΐα και η ακαδημαϊκή αριστεία του, όπως αναγνωρίζονται στο μυθιστόρημα από τον Γκρεγκουάρ (*«ήταν ένα λαμπρό πνεύμα»*, σ. 17, *«εκείνος έχει ισχυρότερη νοημοσύνη από μας»* σ. 237) και από τον Σωτήρη (*«...το πέρασμά του από το Πανεπιστήμιο είχε αφήσει εποχή.... στο Παρίσι τη διατριβή του για τα Edicta των Πραιτόρων την είχαν χαρακτηρίσει εργασία υψηλού επιστημονικού επιπέδου»*, σ. 17), στη διάρκεια της αναμονής στο λιμάνι προκειμένου να τον υποδεχθούν μετά την πεντάχρονη απουσία του από το νησί. Σε άλλο σημείο ο Ανδρουλής εύχεται *«να είχε την αυτάρκεια του Λουκά»* (σ. 235), βλέπει με συμπάθεια τις απόψεις και με σεβασμό το δογματισμό του, προσπαθεί να κατανοήσει τις ιδιορρυθμίες του (σ. 54).

«Πλάσμα αλλόκοτο, πειθαρχημένο, απόκοσμο και δυνατό» τον χαρακτηρίζει ο Παντιάς (σ. 144), ο οποίος αντιπαθεί *«τη μικρολόγια του μεθοδικότητα»* (σ.382), τον θεωρεί *«μονόχωνο»*, χλευάζει την ικανότητά του για αυτοπειθαρχία χαρακτηρίζοντας την γεροντίστικη και *«διοφυΐα της χελώνας»* (σ. 383) και υποστηρίζει ότι το άρθρο του Λουκά, που δημοσιεύθηκε στο *“Βήμα”* και καυτηρίαζε την ανεπάρκεια και αναποτελεσματικότητα της αγροτικής πολιτικής, ήταν γεμάτο *«μεγαλοφυνείς ανοησίες»* (σ. 318).

Ο μυθιστοριογράφος συνθέτει την προσωπικότητα του ήρωα του παρουσιάζοντας, πέρα από αυτά που λένε όσοι τον γνωρίζουν, τις ιδέες και θέσεις που ο ίδιος διατυπώνει στα γραπτά του και στις συζητήσεις του με τους άλλους. Ο Λουκάς, όπως

αποκαλύπτουν τα χειρόγραφα του, πιστεύει στην αξία της συνέπειας ως οδηγού ζωής, και την χαρακτηρίζει «το αριστούργημα της ανθρώπινης ενέργειας, γιατί συμφιλιώνονται η προαίρεση με την πράξη... ένας συνεπής είναι πάντοτε ευτυχής, κι όταν ακόμη αυτή η συνέπεια τον καταβάλλει εις όλην τη ζωή του» (σ. 238). Υποστηρίζει την άποψη ότι « Σε τελευταία ανάλυση, η Δράση όταν δεν είναι μια ένστικτη παρόρμηση..., είναι μια απελπισμένη καταφυγή για να συνδιαλλαγεί κανείς με το μοιραίο, παραιτούμενος από τον αγώνα να εκλογικεύσει ένα εξ αντικειμένου παράλογο γεγονός - τον κόσμο ή τον εαυτό του μέσα στον κόσμο...» (σ. 238). Αντιλαμβάνεται την καθημερινή ζωή ως «την αξιότερη παλαίστρα... ό,τι κατορθώνει κανένας με εσωτερικό αγώνα, πολεμώντας τον προσωπικό του δαίμονα, είναι μια αδιαφιλονίκητη κατάκτηση, η τιμή του... το αυθεντικό οικόσημό του» (σ.370).

Ορίζει την αμαρτία ως αποτυχία, νιώθει τον αυτοπεριορισμό ως ηδονή (σ. 59, δια στόματος Ανδρουλή), θεωρεί κάθε τι εύκολο αδιάφορο και σχεδόν εχθρικό (σ. 52), πιστεύει ότι «μονάχα μπροστά στο σφάλμα που μας φέρνει πόνο μπορούμε να εξυψωθούμε» (σ. 98) και αναρωτιέται « γιατί ασκεί πάνω μας τόση ακαταμάχητη έλξη το κακό... το πάθος» (σ.414). Ρωτά τον περ « τι νόημα έχει το πέρασμά μας από τη ζωή σαν ένας διάπτων με το πένθιμο περιβραχιόνιο του προπατορικού αμαρτήματος» (σ. 57) και «αν το πάθος είναι μορφή δουλείας, αφού δεν το ελέγχει ο νους, τότε η πίστη, οποιαδήποτε πίστη, που είναι κι αυτή μια μορφή πάθους...;» (σ. 51). Αναρωτιέται μήπως η τραγικότητα της ανθρώπινης φύσης έγκειται στην αδυναμία της να «ξεχωρίσει την ύπαρξη του Θεού από τη λαχτάρα της να πιστέψει στην ύπαρξή του» και αναζητά «ένα Θεό μεγάλθυμο, φιλόανθρωπο , ανιδιοτελή... μια θρησκεία χωρίς κυρώσεις» (σ. 57). Υποστηρίζει ότι «υπάρχει πολλή αυταρέσκεια σε κάθε συνειδητή αυτοκατηγορία» (σ. 256) και βρίσκει αδιάφορο ίσως και εχθρικό ό,τι του είναι εύκολο (σ. 52). Λέει χαρακτηριστικά: «στο τέλος πάντα δυσπιστώ στο εύκολο» (σ 414).

Εξομολογείται στον περ ότι «η αναχώρηση στο Όρος ήταν ένα πρόσχημα για ένα ταξίδι προς τα μέσα... για να ανακαλύψει τον εαυτό του...» (σ. 98) και ότι γύρισε από κει «με περισσότερες ελπίδες για τον άνθρωπο, με περισσότερη λαχτάρα για τη ζωή.... γιατί βεβαιώθηκε για τη θεότητα που κρύβουμε μέσα μας, την πνευματική ζωή... μια μεταφυσική λειτουργία, που μέσα στη μοναξιά γίνεται η γέφυρα με τον πλαιινό» (σ. 100-101).

Στην τηλεοπτική μεταφορά ο Λουκάς αποδίδεται σύμφωνα με τον λογοτεχνικό ήρωα ως προς τον ψυχισμό και τις πνευματικές αναζητήσεις του . Η δημιουργική ομάδα της μεταφοράς διατηρεί σε μεγάλη έκταση σχεδόν αυτούσιο το ρηματικό μέρος (όπως έχει σημειωθεί προηγουμένως) , με μικρές προσαρμογές (από πλάγιο λόγο σε ευθύ,) που υπαγορεύονται από τη φύση του μέσου. Περιορίζονται, ή μάλλον εκλείπουν τα αφηγηματικά μέρη, το εκάστοτε σκηνικό εμπλουτίζεται με κατάλληλη μουσική επένδυση, σιωπή ή ήχο, και ενισχύονται οι διάλογοι, οι οποίοι αφθονούν και στο μυθιστόρημα.

Διαφοροποίηση εντοπίζουμε ως προς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ήρωα, ο οποίος στο μυθιστόρημα έχει «ξανθά μαλλιά» (σ. 18) και «ξανθό γενειομούστακο» (σ.59), ενώ στην ταινία ο ηθοποιός που υποδύεται τον ρόλο έχει σκούρα καστανά μαλλιά και γένια. Η επιλογή του συγκεκριμένου ηθοποιού (Άρης Λεμεσόπουλος) λειτουργεί καθοριστικά στην τηλεοπτική απόδοση του ήρωα, καθώς ο τελευταίος διαθέτει φυσικά χαρακτηριστικά, που αποδίδουν ήπια τη φυσιογνωμία του Λουκά, και ενσαρκώνει τον χαρακτήρα με στοχαστική έκφραση, αινιγματική διάθεση , αμήχανη συχνά συμπεριφορά και τάση απομονωτισμού.

Ο λογοτεχνικός ήρωας φέρει σημάδι γέννησης, μια κρεατοελιά στο πίσω μέρος του αυτιού του, «το αυθεντικό οικόσημό του», όπως μας πληροφορεί ο παντογνώστης αφηγητής στην αναδρομή που επιχειρεί (σ. 63), καθώς είχε παρατηρηθεί σε ορισμένους απογόνους του ιππότη Δελόγγη. Επρόκειτο για σημάδι που θεωρούνταν αιωνός κακής μοίρας, συνήθως, και σπανιότερα προμήνυμα καλής τύχης. Ο πατέρας του Λουκά ένιωθε πάντα αγωνία για το τι έκρυβε αυτό το σημάδι για το μέλλον του γιου του. Ο τηλεοπτικός Λουκάς δεν το έχει, ούτε υπάρχει ανάλογη αναφορά στην ταινία.

Η αφήγηση χειρίζεται όχι μόνο το εύρος των γνώσεων μας αλλά και το βάθος τους. Η πλοκή εισχωρεί στην ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων και μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τι βλέπουν και τι ακούν. Έχουμε πλάνα κινηματογραφημένα από την οπτική γωνία του χαρακτήρα (υποκειμενικό πλάνο), ενώ σε άλλα σημεία μπορούμε να δούμε τις «εσώτερες εικόνες» του, που εκφράζουν τη μνήμη, τη φαντασία, όνειρα ή παραισθήσεις, αυτά που συνολικά θα μπορούσαμε να ονομάσουμε νοητική υποκειμενικότητα. Η εισχώρηση στα βάθη της νοητικής υποκειμενικότητας

μπορεί να αυξήσει την ταύτισή μας με τον ήρωα και να υπαγορεύσει προσδοκίες για το τι θα πει ή θα κάνει στη συνέχεια (Bordwell, 1997:133)

Η κάμερα μας δείχνει για πρώτη φορά το Λουκά (επεισόδιο 1, 21.14') με πλάνο που αποτυπώνει το πίσω μέρος του σώματος, ενώ αυτός στέκεται στο κατάστρωμα του πλοίου που τον μεταφέρει στο νησί, και κοιτάζει τη θάλασσα. Έχει καλλιεργηθεί αυξημένη προσμονή στον θεατή, να τον γνωρίσει, μέσα από πλήθος σχολίων (ρηματική εκφορά) που διατυπώνονται από τους άλλους χαρακτήρες της ιστορίας για τον ίδιο. Ο Λουκάς γυρίζει το κεφάλι του και βλέπουμε το πρόσωπό του από το πλάι (22.08'), για κλάσματα δευτερολέπτου, με ένα στιγμιαίο πλάνο και απότομο κατ που σχεδόν δεν ολοκληρώνει την εικόνα και παρατείνει την αγωνία μας να τον γνωρίσουμε. Σε επόμενο κοντινό κάδρο (24.02') η κάμερα μένει στο πρόσωπό του επιτρέποντας μας να δούμε την έκφρασή του. Η σκηνοθεσία είναι προσανατολισμένη να αποδώσει τη φυσιογνωμία του χαρακτήρα με αινιγματική διάθεση (γρήγορη εναλλαγή κοντινών πλάνων).

Η σκιαγράφιση του χαρακτήρα επιχειρείται όχι μόνο μέσα από την υποκειμενική αντιληπτικότητα, όπως την παρουσιάσαμε νωρίτερα στην ανάλυση των επιστολών και στην οποία θα επανέλθουμε στη συνέχεια κατά την επεξεργασία των ονείρων και οραμάτων, αλλά και μέσω της αντικειμενικής κάμερας. Η τελευταία αποτυπώνει απερίφραστα τις θέσεις και τις αναζητήσεις του ήρωα, όπως ο ίδιος τις εκφράζει στον παιδικό του φίλο, τον Ανδρουλή κατά την επίσκεψή του στη μονή Προδρόμου και ενώ βρίσκονται μέσα στο ασκητικό κελί. «*Ο Ηρακλής πήγε στην Οίτη για να μπορεί να φωνάζει, εγώ πήγα στο Όρος, για να μπορώ να σωπάσω.... Στο Όρος πήγα για να προετοιμάσω την επιστροφή μου στη ζωή, όχι για να την απαρνηθώ... έπρεπε να βρω τι θέλω να κάνω. Πάλευα με τους δαίμονες που έχω μέσα μου... για να μας τραβάει όλους το κακό, δεν μπορεί να είναι εκ πονηρού αλλά εκ Θεού...*» τον ακούμε να λέει (επεισόδιο 3, 35.25'). Στην ίδια σεκάνς εξωτερικεύει τη "ζωντανή" παρουσία της μητέρας μέσα του – την είδαμε δραματοποιημένη ως φωνή και ως εικόνα νωρίτερα – λέγοντας ότι δε θα ξεχάσει ποτέ την εικόνα της (38.22'), και εξομολογείται τις ενοχές του για τη μοιραία πράξη της «*εγώ φταίω... δεν πρόλαβα... έπρεπε να την πιάσω απ' τα χέρια, απ' τα ρούχα, δεν πρόλαβα...*» (38.31').

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από κινηματογραφική άποψη παρουσιάζει η σκηνοθεσία της επίσκεψης του Λουκά και της Γλαύκης στη σπηλιά, όπου κρατούνταν φυλακισμένος ο

πατέρας της, πριν τον κρεμάσουν οι Γερμανοί. Βλέπουμε τους δύο χαρακτήρες να μπαίνουν στην είσοδο της σπηλιάς (επεισόδιο 10, 4.40') και ενώ ακούμε τον Λουκά να αφηγείται ότι μπήκε μόνος του, ο περ έμεινε έξω, ο φρουρός έψαξε το καλάθι, η εικόνα γίνεται ασπρόμαυρη, σηματοδοτώντας το πέρασμα στο χθες (αναδρομή), και βλέπουμε ένα μικρό αγόρι (ο Λουκάς παιδί), ντυμένο με ράσο και κρατώντας ένα καλάθι, να προχωρά στο εσωτερικό (4.43').

Η αφήγηση από τον Λουκά συνεχίζεται σε voice over. Ακολουθεί γρήγορη εναλλαγή πλάνων, έγχρωμων (για το παρόν της μυθοπλασίας) και μαυρόασπρων (αναφερόμενων στο παρελθόν του ήρωα), με περιορισμένο λόγο και αυξομειώσεις της μουσικής. Η κάμερα δείχνει την αντανάκλαση των σωμάτων των χαρακτήρων στα νερά της σπηλιάς, πρώτα στο σήμερα, έπειτα στο παρελθόν (5.11'). Ο αντικατοπτρισμός της μορφής ή του σώματος των ηρώων στο νερό αξιοποιείται και άλλες φορές από τη σκηνοθεσία στη συγκεκριμένη μεταφορά και φαίνεται να αποτελεί προσφιλή τεχνική, όταν επιδιώκεται να αποδοθεί το μυστηριώδες και το απόκοσμο (επεισόδιο 5, 38.20').

Η σεκάνς συνεχίζεται με τη δραματοποίηση του διαλόγου του παιδιού με τον ήρωα Αρχοντίδη, για να δώσει τη θέση της στο παρόν της φιλικής αφήγησης, όπου η Γλαύκη ευχαριστεί τον Λουκά για το «κατόρθωμά» του τότε αλλά και για την τωρινή εκμυστήρευσή του. Σε όλη τη διάρκειά της (4.40' - 10.04') έχουμε κοντινά πλάνα και ενότητα στο θέμα κινηματογράφησης. Το τελευταίο στοιχείο αποτελεί επιλογή της σκηνοθεσίας στη συγκεκριμένη σκηνή (ώστε να μυήσει τον θεατή σε μια ατμόσφαιρα μυστηρίου και έντασης), ενώ συνήθως υιοθετείται γρήγορος και "κοφτός" ρυθμός τύπωσης πλάνων, εναλλασσόμενων από διαφορετικές σκηνές.

Αξίζει να σημειωθεί ότι παρατηρούνται μορφικές αναλογίες και αντιθέσεις στην κινηματογράφηση των δύο - συνδεδεμένων όχι μόνο θεματικά αλλά και σκηνοθετικά - σκηνών. Στο πέμπτο επεισόδιο (38.10') είδαμε τη Γλαύκη να ζητά από το Λουκά να προσπαθήσει να θυμηθεί όσα έγιναν στη σπηλιά όταν τότε, μικρό παιδί, είχε δει τον πατέρα της. Ο διάλογος μεταξύ τους έγινε στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού της οικογένειας Δελόγγη, μπροστά στη λίμνη (μεγάλη στέρνα με νερό), με φυσικό φως. Η Γλαύκη επιχειρεί να πείσει τον Λουκά, ο οποίος φέρει ακόμη το σχήμα, να ανακαλέσει όσα έγιναν τότε, τον βρίσκει όμως απρόθυμο και αρκετά απόμακρο, ίσως και κάπως επιθετικό, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τις απαντήσεις και τις εκφράσεις του προσώπου του, οι οποίες καταγράφονται με κοντινά πλάνα (39.05').

Κρατά τα χέρια του σφιγμένα κλειστά μπροστά του κάτω από το στήθος σε αμυντική στάση.

Στο δέκατο επεισόδιο (4.35'), στη σεκάνς που περιγράψαμε προηγουμένως, βλέπουμε τους δύο ήρωες να βρίσκονται στο σκοτεινό εσωτερικό της σπηλιάς, το νερό στο έδαφος αντανakλά το είδωλό τους, ενώ παρελθόν και παρόν αναμιγνύονται. Ο Λουκάς, χωρίς το ράσο στο παρόν της αφήγησης αλλά φορώντας το στην αναδρομή στην παιδική ηλικία, μιλά πρόθυμα για ό,τι συνέβη τότε, εκμυστηρεύεται στη Γλαύκη το φόβο που είχε νιώσει, ομολογεί ότι της είχε πει ψέματα ότι δεν θυμάται, γιατί δεν την εμπιστευόταν στην αρχή, την κρατά από το χέρι (η κάμερα κάνει ζουμ στα χέρια τους, 5.05') και την κοιτάζει με ζεστή και τρυφερή έκφραση σε μια στάση οικειότητας (9.45'). Οι χρωματικές εναλλαγές (έγχρωμο - μαυρόασπρο πλάνο) λειτουργούν αφηγηματικά και επιτρέπουν την άμεση και ομαλή μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν, χωρίς άλλη σήμανση.

Παντιάς

Ο Παντιάς Φλήρης, γιος του γιατρού Μαρίνου, είναι ξάδελφος του Λουκά και ένας από τους καλύτερους νομικούς στο νομό Κυκλάδων. (*«Ο ξάδελφός σου εξελίσσεται σε λαμπρό ποινικολόγο»* (σ. 58), λέει ο Ανδρουλής στον Λουκά). Φιλόδοξος, *«όλα πια τάβλεπε σα λεία του: την πελατεία του θείου του, το πήδημα στην πολιτική, την πλούσια γυναίκα»* (σ. 144), με ιδιοφυΐα και αυτοπεποίθηση στην αξία του (*«... στις φλέβες μας τρέχει ζεστό αίμα, αν γίνει κάποτε δύναμη, θα μεταμορφώσει το νησί»*, σ. 73), με κύριο χαρακτηριστικό του έναν διαβρωτικό σκεπτικισμό, ανάλογο με εκείνον του πατέρα του, έχει διαμορφώσει μια εγωιστική προσωπικότητα γεμάτη κυνισμό και αλαζονεία που δεν διστάζει να αποκαλύψει κάθε στιγμή (*«το πένθος τους δεν ταίριαζε στην αποψινή μου διάθεση...»*, σ.74). Ο Γκρεγκουάρ αναγνωρίζει τις ικανότητες και την ευστροφία του, *« είμαι βέβαιος θα τα χρωμάτισες θαυμάσια με την πέννα σου, λίγοι άλλωστε μπορούνε να τη συναγωνιστούν, πυκνή και κοφτή»* (σ. 199), απεχθανόταν όμως τη μοχθηρία του *«όσο εκτιμούσε την αξία του... τόσο αντιπαθούσε τη μοχθηρία του»* (σ.392). Η τελευταία γίνεται αντιληπτή και από την Μόλυ που του εκφράζει το φόβο της, *«ώρες ώρες σε φοβάμαι, Πάντζο, γίνεσαι παράξενος, άλλος άνθρωπος»* (σ.388).

Η γοητευτική εμφάνιση και ο αισθησιασμός του (*«παρίστανε τον ευγονικό άντρα, σύμβολο ευημερίας και ειρήνης»*, σ. 327, *«φανταζότανε κιόλας μια νύχτα με όργια»*, σ. 107) ασκούν μεγάλη έλξη στις γυναίκες που τον συναναστρέφονται (*« ο Παντιάς δεν*

ήταν ο πρώτος άντρας που βλέπανε γυμνό απ'το πρωί, ήταν όμως ο μόνος που υπολογίζανε», σ. 321, « τα έξι γυμνά κορίτσια απόμειναν γοητευμένα να κοιτούν τις θαυμάσιες αναλογίες του κορμιού του», σ. 323), οι οποίες ανταποκρίνονται στις προκλήσεις του («έβλεπε την αδίστακτη γοητεία στα μπλε μάτια του», σ. 147), αν και του καταλογίζουν σκληρότητα, κακία και υπεροψία. «Είσαι ένα κτήνος, Παντιά» (σ. 364) και « εσύ και στην προσευχή σου, αν την έκανες, θα κακολογούσες» (σ.365) ακούμε την Πόλυ να του απαντά σε μία από τις πολλές προκλήσεις του, η Γλαύκη τον χαρακτηρίζει πολύ εγωιστή (σ.74) και «χυδαίο γυναικά» (σ. 173), ενώ ο Ανδρουλής κάνει λόγο για «την κακιά γλώσσα του» (σ. 247), ωστόσο, αλλού, εύχεται να είχε «την αστόχαστη ορμή του» (σ. 235).

Ζηλεύει τον Λουκά για την αρχοντική καταγωγή και την περιουσία του και, όπως μας εξηγεί ο παντογνώστης αφηγητής, « δεν ήταν καθόλου ανεξήγητη η αποστροφή που αισθανότανε από έφηβος για τον ξάδελφό του, αφού ο απόγονος των Δελόγγηδων ήταν απ' την κούνια του κατακτητής της ζωής, ενώ εκείνος έπρεπε να αγωνιστεί για να πετύχει» (σ.144). Δε διστάζει να του εκφράσει απερίφραστα τα αρνητικά του συναισθήματα: « Σε μισώ, Λουκά, γιατί δεν μπορώ να σε χαμηλώσω... θα τόθελα πολύ να γίνεις κάποτε ο κατήγορος μου. Μόνον έτσι θα βεβαιωνόμουν πως είμαι ανώτερος από σένα, πως με ζηλεύεις» (σ. 432-433). Σε άλλο σημείο, ωστόσο, εκφράζει τη βεβαιότητα πως «με κανένα τρόπο ο ξάδελφος του δεν ήταν ανώτερος του, δεν ήταν αξιωτέρός του... μονάχα που είχε αυτοπειθαρχία. Με τη μονοχωντιά του, που είχε καταφέρει να της δημιουργήσει το θρύλο της πνευματικότητας, έκρυβε την κοινωνική του φοβία» (σ. 382).

Σε άλλο σημείο, όταν η αφήγηση (παντογνώστης αφηγητής) εξωτερικεύει τις βαθύτερες σκέψεις του, υπογραμμίζεται η ανταγωνιστική φύση του, «...δεν του πήγαινε με κανένα τρόπο να το ομολογήσει, πως τον είχε πειράξει ο θρίαμβος του ξαδέλφου του, που ακόμη κι από μακριά, μπορούσε να κυριαρχεί» (σ. 153), αλλά και η αντιπάθειά του για τις εκμυστηρεύσεις «που του έκοβαν την ορμή» (σ. 154). Η αποστροφή του γι αυτές, οι οποίες αποτελούν συστατικό στοιχείο των σχέσεων, συνεπάγεται την ανυπαρξία ή συρρίκνωση των διαπροσωπικών σχέσεων.

Στο επεισόδιο 14 (21.25') ακούμε τη Στεφάνια, σε μια χωρίς ανταπόκριση εκ μέρους του, απόπειρα να τον προσεγγίσει συναισθηματικά, να τον ρωτά: «μα τι πλάσμα είσαι; Δεν χρειάζεσαι τους ανθρώπους εσύ;» και εκείνον να της απαντά πως «φυσικά

τους χρειάζομαι αλλά όχι κάποιον συγκεκριμένα». Την αποκαλεί «πράγμα.... με καταπληκτικό κορμί» κάνοντας την να εξοργιστεί και να τον χαρακτηρίσει «παλιάνθρωπο». Πρόθεσή του είναι να την πληγώσει, όπως ο ίδιος της αποκαλύπτει στην τελευταία τους συνάντηση (επεισόδιο 26, 31.45'), όταν αρνείται οποιοδήποτε ενδεχόμενο να ξαναεπικοινωνήσουν υποστηρίζοντας: «δεν υπάρχει παρελθόν, δεν υπάρχουν γέφυρες... πρέπει να τις κόψω... αλλιώς ... θα πεθάνω».

Ανάλογη στάση κρατά και προς την Μόλυ, όταν πηγαίνει να τον αποχαιρετήσει ενόψει της επικείμενης μετεγκατάστασής του στην Αθήνα και του χαρίζει ένα πορτραίτο που φιλοτέχνησε για κείνον. Ο Παντιάς δεν της αφήνει κανένα περιθώριο συναισθηματικής προσδοκίας (θα συναντηθούμε... «άμα το φέρει η τύχη»..., «είμαι ένα ερείπιο... πες πως έφυγα...») (επεισόδιο 26, 12.18'). Λίγο προτού ολοκληρωθεί το επεισόδιο (και η σειρά μαζί) η κάμερα τον δείχνει μπροστά στον καθρέπτη να λέει στο είδωλό του : «μόνος ρε... ελεύθερο πουλί... όπου θέλεις πας» (40.39'). Η σκηνοθεσία επιλέγει να τον παρουσιάσει να κρατά ποτήρι με ποτό - σταθερός σύντροφός του όλο το διάστημα των δοκιμασιών - που κομματιάζει με τα δόντια του κάνοντας έτσι το στόμα του να ματώνει. Η δημιουργική ομάδα της μεταφοράς επινοεί τις τρεις προαναφερθείσες σκηνές (δεν υπάρχουν στο μυθιστόρημα) για να αναδείξει την επιλογή αυτή του χαρακτήρα προς την απόλυτη και αδέσμευτη ελευθερία, μια συνειδητή στάση που εμπεριέχει στοιχεία αυτοκαταστροφικά.

Ο Παντιάς ελέγχεται από τη φωνή της συνείδησης για τα λάθη του. «Πού βρίσκεται λοιπόν το λάθος μου;... Μα στην απειθάρχηση φύση σου ... σε αυτή τη διαβρωτική ικανότητα σου να υπονομεύεις με το σκεπτικισμό σου μια προσπάθεια σου γιατί διαβλέπεις τη ματαιότητα κάθε αγώνα... είσαι θύμα της απιστίας σου» (σ. 383) ακούει την εσωτερική φωνή να του απαντά. Η ίδια αυτή φωνή, της συνείδησης, τον κάνει να αναρωτιέται αν είναι φονιάς του πατέρα του και ενεργοποιεί αυτόματα έναν αμυντικό μηχανισμό μέσα του που υποστηρίζει ότι « δεν μπορούσε να λέγεται δολοφόνος όποιος κόβει ένα φυτό. Γιατί, σίγουρα, φυτό, ένα αγριοβότανο είχε γίνει ο γιατρός Φλέρης... τι ανθρώπινο του είχε απομείνει εκτός απ' τη μορφή του;» (σ. 385)

Ο Παντιάς αγαπούσε και θαύμαζε τον πατέρα του, « ο πατέρας μου με το πνεύμα του ήταν για μένα πανταχού παρών... είχε ένα θαυμάσιο πνεύμα» (σ. 253). Το σοκ που υπέστη ο Μαρίνος Φλέρης μετά τον ξαφνικό θάνατο της βουβής και η δεινή κατάστασή του - απώλεια επαφής και επικοινωνίας με το περιβάλλον - επιφέρουν

μεγάλο πλήγμα στον ψυχισμό του Παντιά. Διαβάζουμε: «το πράγμα απ' τις ηθικές του συνέπειες θα πλήγωνε ιδιαίτερα τον εγωισμό του» (σ. 191), «μπορεί πολλοί να με κατηγορήσουν που γλεντώ, να με πουν αναίσθητο... αν ξέρανε τι φοβερό πράγμα είναι να γυρίζεις σπίτι σου και να μη βρίσκεις κανένα...» (σ. 253), «ωχ, βρε πατέρα, ώρα που βρήκες για να μου το κάνεις αυτό» (σ. 252). Προσπαθεί να βγάλει τον πατέρα από την απόλυτη σιωπή, του φέρεται με τρυφερότητα, τον παρακινεί χαϊδευτικά, σα να απευθυνόταν σε παιδί, να τους πει τα μυστικά του (σ. 252), φροντίζει να του κάνει την ένεση ινσουλίνης «για να μην τον πνίξει το υψηλό σάκχαρο» (σ. 361).

Ο Λουκάς υποστηρίζει για τον Παντιά ότι «είναι ανίκανος να δημιουργήσει ψευδαισθήσεις» (σ. 371), οι οποίες λειτουργούν για τη ζωή ως σωσίβιο. «Εκείνος δεν το καταδέχεται» και «πιστεύει πως η ζωή είναι μια εξακολουθητική πράξη κακότητας, έργο μαζοχισμού του δημιουργού της μέσα στη μοναξιά της παντοδυναμίας του. Προς τι όλα αυτά, αφού είμαστε απ' τη γέννησή μας μέσα σε ένα καράβι, που είναι βέβαιο πως θα βουλιάξει;» (σ. 371). Τον θεωρεί «υπερβολικό στους αυτοχαρακτηρισμούς του, με διάθεση μαζοχισμού, που τον κάνει να μεγεθύνει τα ελαττώματά του και να φαίνεται χειρότερος» (σ. 432) και δηλώνει αλληλέγγυος μαζί του για ό,τι καλύτερο κρύβει (σ. 433). Τον καλεί να αναθεωρήσει τις αξίες του λέγοντας: «πρέπει να αναπτύξεις θέληση για να το πετύχεις. Διαφορετικά θα αφανίσεις το θησαυρό που υπάρχει μέσα σου. Δεν είσαι ένας ατάλαντος» (σ. 433).

Στην τηλεοπτική μεταφορά ο ήρωας αποδίδεται υπερόπτης, κυνικός, προκλητικός, με αλαζονική συμπεριφορά και μηδενιστικές τάσεις, σε πλήρη συμφωνία με τον λογοτεχνικό ήρωα, ως προς τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του, με ελάχιστη διαφοροποίηση ως προς την εξωτερική εμφάνιση. Ο Παντιάς του μυθιστορήματος έχει μπλε μάτια (σ. 254) και κοντά σγουρά μαλλιά (σ. 257), «μπρούτζινο κορμί και σκληρούς μυώνες στο στήθος και στα μπράτσα» (σ. 322). Ο τηλεοπτικός ήρωας (Αλέκος Συσσοβίτης) έχει καστανά-μπλε μάτια, ίσια μαύρα μαλλιά και διαθέτει όλα τα υπόλοιπα σωματικά χαρακτηριστικά που καθιστούν γοητευτική την εμφάνιση του λογοτεχνικού ήρωα. Ο ηθοποιός που ενσαρκώνει το ρόλο αποδίδει πολύ πειστικά τον χαρακτήρα, δίνοντας με την εξωτερική του εμφάνιση συγκεκριμένη ταυτότητα στη λογοτεχνική περιγραφή και καθιστώντας με την ερμηνεία του ανάγλυφη την προσωπικότητα του ήρωα.

Η πρώτη γνωριμία του θεατή μαζί του γίνεται στο δεύτερο επεισόδιο (7.43'), όπου η κάμερα τον καταγράφει με πλάνο που δείχνει την πλάτη του ήρωα. Φορά άσπρο πουκάμισο, στέκεται μπροστά στο παράθυρο στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου, ενώ τον ακούμε να δοκιμάζει την αγόρευσή του υπέρ ενός κατηγορουμένου. Διαπιστώνουμε τη ρητορική δεινότητα και την επικοινωνιακή άνεση που διαθέτει: *« Σκεφθείτε, τι είναι μια πλήρης ζωή; είναι η αρμονική συνεργασία της φύσεως και της θελήσεώς μας... αλλά ο κατηγορούμενος δεν ηδύνατο να έχει θέληση, είχαν θέληση ερήμην του οι πρόγονοί του... ο αλκοολισμός και η σχιζοφρένεια συνθέτουν το οικόσημόν του... Γίνετε για αυτόν τον άθλιο όχι δεσμοφύλακες αλλά ελευθερωτές... γιατί υπάρχουν περιπτώσεις, όπου η αθώωση σωφρονίζει όσο η ποινή»*. Τη στιγμή που ο Παντιάς επικαλείται το βεβαρημένο παρελθόν του κατηγορουμένου, αναφερόμενος στους προγόνους του, η κάμερα δείχνει το βράχο της Ακρόπολης λειτουργώντας σε κάποιο βαθμό μετωπικά (8.00').

Θα εστιάσουμε σε τρία γεγονότα της τηλεοπτικής αφήγησης, τα οποία θεωρούμε ιδιαίτερα σημαντικά για την αποτύπωση του χαρακτήρα αλλά και για την πλοκή της ιστορίας: τη μεταφορά της είδησης της κρίσιμης κατάστασης της υγείας του Γκιούναρσον στις κόρες του από τον Παντιά, τη συνάντηση των τριών φίλων στην ταβέρνα και την πρόκληση του θανάτου του Μαρίνου Φλέρη από το γιο του. Έχουμε ήδη αναφερθεί στο γεγονός του βιασμού της βουβής από τον Παντιά (βλ. πλοκή). Το λογοτεχνικό κείμενο υπαινίσσεται την ενοχή του Παντιά μέσω του αλαζονικού σχολίου που ο ίδιος κάνει για τις ερωτικές επιδόσεις του (σ. 162). Το τηλεοπτικό κείμενο καταδεικνύει τη βίαιη πράξη αρχικά και τον ίδιο τον δράστη στη συνέχεια μέσω του μηχανισμού του ονείρου.

Όταν συνέβη το καρδιακό επεισόδιο στον Γκιούναρσον, ο Παντιά πήγε να ειδοποιήσει τις κόρες του που είχαν πάει για μπάνιο. Η λογοτεχνική αφήγηση (κεφάλαιο 8, σ. 320-329) περιγράφει λεπτομερώς: α) τα γέλια των γυμνών κοριτσιών, που έσπευσαν να ντυθούν, όταν εμφανίστηκε ο Παντιάς, β) το ερωτικό σύμπλεγμά του με τη Σέλμα πίσω από τα βράχια, που ακολούθησε, γ) την παρέλασή των σουηδέζων πάνω στην άμμο μετά από παρακίνησή του και δ) την αποκάλυψη, τέλος, του δυσάρεστου γεγονότος. Στην τηλεοπτική μεταφορά οι εκτενείς αφηγήσεις και περιγραφές του μυθιστορήματος (σ. 320-324) δραματοποιούνται και γίνονται εικόνες (επεισόδιο 19: 5.37' - 24.10'), ενώ τα διαλογικά μέρη (σ. 324-329) διατηρούνται σχεδόν αυτούσια.

Η σεκάνς αποδίδει όλες τις λεπτομέρειες της λογοτεχνικής αφήγησης, την οποία κατακερματίζει σε μικρότερα κομμάτια (επεισόδιο 19: 5.37'- 6.47', 7.47'- 9.00', 10.13'-13.30', 14.07'- 15.30' 17.52'- 19.07', 20.48'- 24.19'), μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται πλάνα που αναφέρονται σε γεγονότα από άλλα σημεία της πλοκής. Οι λήψεις της κάμερας αλλάζουν ανάλογα με το θέμα που καταγράφεται. Έχουμε πλάνο πανοραμικό με λήψη από ψηλά κατά τον ερχομό του Παντιά (επεισόδιο 19, 5,45'), που μας επιτρέπει τον προσδιορισμό του χώρου (απόμερη ειδυλλιακή παραλία), κοντινά μεσαία πλάνα, που δείχνουν τις εκφράσεις των προσώπων των χαρακτήρων και αποτυπώνουν βλέμματα που κρύβουν θαυμασμό και επιθυμία (8.59', 10.58'), υποβρύχιες λήψεις της κάμερας για να κινηματογραφηθεί ο ερωτικός διάλογος των σωμάτων (12.56', 13.11') , πολύ κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των δύο εραστών που μοιράζονται πόθο και μιλούν για τη ζωή και τον θάνατο (14.45', 14.57').

Παραθέτουμε ένα μέρος από το διάλογο των δύο προσώπων, το οποίο θεωρούμε ενδεικτικό των αλλαγών που επιβάλλονται, ώστε ο λογοτεχνικός διάλογος να φυσικοποιείται και να δραματοποιείται με πειστικό τρόπο. Στο λογοτεχνικό κείμενο διαβάζουμε: *«το μόνο που πραγματικά απολαμβάνω από τα πλούτη μου είναι πως μπορώ να διαλέγω στον έρωτα... Δεν το καταλαβαίνετε πώς εμείς οι γυναίκες σας διαλέγουμε; Είσαστε όργανά μας...»* (σ. 324). Στην τηλεοπτική μεταφορά ακούμε (αγγλικός διάλογος με υποτιτλισμό): *« το καλύτερο όταν είσαι πλούσια είναι ότι διαλέγεις εραστές... δεν το ξέρεις ότι οι γυναίκες διαλέγουν... εσείς είστε μόνο ένα εργαλείο...»* (13.05'). Το πλάνο, που μας έδειχνε τα κεφάλια των πρωταγωνιστών μέσα στο νερό (12.58'), το διαδέχεται υποβρύχια λήψη που εστιάζει στο να καταδείξει με εικόνα (13.09') το περιεχόμενο της τελευταίας φράσης της ηρωίδας (η μεταφορική χρήση της γλώσσας μεταβάλλεται σε καταδηλωτική λειτουργία της εικόνας σε ένα στιγμιαίο πλάνο λίγων δευτερολέπτων).

Η σκηνή αποδίδει πιστά το λογοτεχνικό κείμενο ως προς το ρηματικό μέρος και μπορούμε να πούμε ότι το ενισχύει με την αξιοποίηση της εικόνας, καθώς εμπεριέχει πλάνα που εξυπηρετούν (δείχνοντας) την πρόθεση του συγγραφέα να φανούν, μέσα από τα λόγια και τις πράξεις των ηρώων του, στοιχεία της διάχυτης αμφισβήτησης και των ιδεολογικών ανακατατάξεων της εποχής του (π.χ. χειραφέτηση γυναικών, σεξουαλική απελευθέρωση).

Ο κυνισμός του Παντιά - δεν έχει αναστολές να λειτουργήσει ερωτικά με τη Σέλμα, να περιπαίξει τις δύο σουηδέζες και τη φιλοξενούμενη φίλη τους, βάζοντας τις να κάνουν παρέλαση στην άμμο, λίγο πριν τους αποκαλύψει ότι ο Γκιούναρσον έχει υποστεί καρδιακό επεισόδιο και είναι σε κρίσιμη κατάσταση - αγγίζει τα όρια της σκληρότητας. Ίσως, όμως, η στάση του Παντιά απέναντι στο θάνατο, να ορίζεται από την ενδοτικότητα στην ερωτική ενόρμηση ως συνειδητή επιλογή και όχι ως κυνική αντίδραση. Δύο φορές τον βλέπουμε να υιοθετεί την ίδια συμπεριφορά (ερωτοτροπεί) απέναντι στην ίδια, αν και διαφορετικής σημασίας, επικίνδυνη κατάσταση (απειλή και ενδεχόμενο θανάτου). Η πρώτη περίπτωση είναι η προαναφερθείσα. Η δεύτερη εντοπίζεται στο ένατο κεφάλαιο (σ. 386-390) και αφορά στην ερωτική συνάντηση του Παντιά με τη Μόλυ στο σπίτι του τη βραδιά που πέθανε ο πατέρας του. Θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Οι μηδενιστικές τάσεις και η απαισιοδοξία του λογοτεχνικού ήρωα (*«ταξιδεύουμε λαθραία... η ζωή είναι μια ανωμαλία μέσα στην παγκόσμια τάξη , που λέγεται ανυπαρξία... μια σύντομη διάλειψη μέσα στο μακάριο απρόσωπο χάος»* σ. 261, *«αν ήταν παντοδύναμος, θα γινόταν ένας θανατηφόρος ιός»* σ. 257, *«όλοι είμαστε μόνοι. Φτάνει να μπορεί κανείς να διατάζει τη μοναξιά του, για νάρχεται όποτε τη χρειάζεται»* σ. 388) αποτυπώνονται, με χαρακτηριστικό τρόπο, στον τηλεοπτικό χαρακτήρα κατά την κινηματογράφηση της σκηνής στην ταβέρνα (επεισόδιο 14, 33.29'). Εκεί καταφεύγουν οι τρεις φίλοι , Λουκάς, Παντιάς και Σωτήρης, μετά την επίσκεψη στο νοσοκομείο για να δουν τον Μαρίνο Φλέρη που νοσηλεύεται. Η κατάσταση της υγείας του επιδεινώνεται μέρα με τη μέρα, βυθίζοντας σε απελπισία τον Παντιά. Η πρόταση του Λουκά να τους κάνει το τραπέζι αποβλέπει στο να υποστηριχθεί ψυχολογικά ο Παντιάς (*« φοβότανε μήπως σπάσουνε και τα δικά του νεύρα»* σ. 252) και να ξεφύγει , έστω για λίγο, από τις δυσάρεστες σκέψεις.

Η μεταφορά του συγκεκριμένου γεγονότος στην οθόνη γίνεται με μικρές διαφοροποιήσεις από το λογοτεχνικό κείμενο, που δεν επηρεάζουν επί της ουσίας την πλοκή του μύθου, αλλά την εμπλουτίζουν, κατά την έναρξη της σεκάνς, με στοιχεία νοσταλγίας του παρελθόντος. Οι αλλαγές αυτές, υπαγορευμένες σε κάποιο βαθμό από τις συμβάσεις του τηλεοπτικού μέσου, επιτρέπουν στους θεατές την εναλλαγή συναισθημάτων με γρήγορο ρυθμό σε μια παράλληλη πορεία με όσα βιώνουν οι ήρωες και, κυρίως, τους ξεκουράζουν. Στο μυθιστόρημα διαβάζουμε ότι οι τρεις φίλοι *«κουβεντιάζοντας ανηφορίσανε ως το Διάκι»* και μπήκανε στην ταβέρνα (σ.253). Στην

οθόνη βλέπουμε τους τρεις φίλους να φτάνουν με το τζιπ του Ανδρουλή και, πριν κατέβουν από το αυτοκίνητο, να μοιράζονται ένα αστείο για τους τρεις σωματοφύλακες, το οποίο συνειρμικά ανασύρει την καλή σχέση που είχαν μεταξύ τους από την παιδική ηλικία (επεισόδιο 14, 33.08'-33.16').

Ο Σωτήρης εκφράζει τη νοσταλγία του λέγοντας *«καιρό είχαμε να βγούμε οι τρεις μας! Θυμάστε; Οι τρεις σωματοφύλακες...»*, ο Λουκάς τους ρωτά με συνωμοτική διάθεση *«να σας πω ένα μυστικό; Δε θα το πείτε σε κανένα. Οι τρεις σωματοφύλακες δε ζήσαν ποτέ»* και ο Σωτήρης συνεχίζει *«κι αν ζούσαν στην εποχή μας...»*, *«θα τους είχαν κλείσει μέσα»* συμπληρώνει ο Παντιάς, για να καταλήξει ο Λουκάς *«πριν γίνουν ήρωες»*. Ακολουθούν γέλια από όλους, ενώ η κάμερα δείχνει πρόσωπα, που, τη συγκεκριμένη στιγμή τουλάχιστον, έχουν παραμερίσει την ένταση των γεγονότων και "έχουν μαλακώσει" συναισθηματικά μέσα από την ανάκληση του παιδικού κώδικα. Το κοντινό πλάνο μας επιτρέπει να δούμε την χαρακτηριστική αλλαγή στην έκφραση του Παντιά (σκυθρωπός στο 33.07', μειλίχιος στο 33.14'). Το περιστατικό αυτό δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα.

Πρόκειται για επινόηση της ομάδας της μεταφοράς, η οποία μπορεί να ιδωθεί ως αξιοποίηση της τηλεοπτικής γλώσσας (showing) με διπλή λειτουργία: αφενός, να επιτραπεί στους θεατές να "χαλαρώσουν" για λίγο από τη συναισθηματική επιβάρυνση που έχει προηγηθεί (στο νοσοκομείο ο Μαρίνος Φλέρης σε δεινή κατάσταση, χωρίς προοπτική ανάκαμψης, χωρίς την παραμικρή αντίδραση απέναντι στους τρεις που τον επισκέπτονται), ώστε να εκτεθούν αμέσως μετά, ελαφρώς "ανακουφισμένοι", στην ισχυρή ψυχολογική πίεση που θα τους ασκηθεί κατά την εκτύλιξη της σκηνής στο εσωτερικό της ταβέρνας: αφετέρου, να σκιαγραφηθεί πληρέστερα - ίσως και να κατανοηθεί - ο ψυχισμός του ήρωα, με την προσθήκη της σπανίως εκδηλούμενης ευαίσθητης και ανθρώπινης εκδοχής του πλάι στη γνώριμη κυνική φύση του.

Βλέπουμε έναν Παντιά, που αρχικά λυγίζει από τον πόνο για τον πατέρα (*«...ήτανε για μένα πανταχού παρών... με θαυμάσιο πνεύμα»*, σ. 253), στη συνέχεια αφήνεται προς στιγμήν στην αθωότητα της παιδικής ανάμνησης (επεισόδιο 14, 33.10'), για να περιχαρακωθεί τελικά στην αντικοινωνική, επιθετική και συχνά αποκρουστική μάσκα-εικόνα-εκδοχή του εαυτού του, την οποία ξεδιπλώνει στο λογύδριό του στην ταβέρνα. Την αρχική ευφορία των τριών φίλων - βραχεία και παρενθετική ανάπαυλα στη ροή του τηλεοπτικού κειμένου - διαδέχεται η αρνητική φόρτιση που προκαλούν τα

λόγια του Παντιά , όταν ο τελευταίος προκλητικά παρουσιάζει το κοσμοείδωλό του και το σχέδιο του για εξόντωση του κόσμου μέσω ενός θανατηφόρου ιού (επεισόδιο 14: 34.27' - 41.16').

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση του λογοτεχνικού κειμένου γίνεται στο φιλικό κείμενο ευθύς λόγος σε πρώτο πρόσωπο (αυτούσιο περιεχόμενο) και η έκτασή της περιορίζεται, με αφαίρεση των στοιχείων που δεν προάγουν την πλοκή (παραλήρημα Παντιά για κωφάλαλο μωρό). Τα μεσαία και κοντινά πλάνα καταγράφουν τις εκφράσεις των προσώπων των χαρακτήρων (ένταση, πρόκληση, θυμός, δυσανεξία) και ό,τι συνιστά τη μιμητική απόδοση του ρόλου. Η περιγραφή (*«στα ακρόχειλά του έγινε ένας σπασμός», σ. 259, «φώναξε απότομα ο Παντιάς χτυπώντας το χέρι πάνω στο τραπέζι», σ. 261*) γίνεται εικόνα (επεισόδιο 14, 39.35' - 40.05'). Η ερμηνεία των ηθοποιών (Παντιάς , Λουκάς) ενταγμένη στο χώρο και το χρόνο της μυθοπλασίας, επιτείνει τη δραματικότητα της σκηνής, ευνοεί τη συναισθηματική διέγερση και σχηματοποιεί τη φιλοσοφική αντιπαράθεση με εύληπτο τρόπο.

Το τρίτο γεγονός που θα παρουσιάσουμε αναφέρεται στο θάνατο του Μαρίνου Φλέρη, που προκλήθηκε από την υπερβολική αύξηση του σακχάρου λόγω του πλούσιου σε υδατάνθρακες γεύματος, που του δόθηκε από τον Παντιά, και της έλλειψης ινσουλίνης. Στο μυθιστόρημα ο Παντιάς φροντίζει με αγάπη και αφοσίωση τον πατέρα και προσπαθεί να επικοινωνήσει μαζί του με κάθε τρόπο, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Αποφασίζει να βάλει τέλος στην *«φυτική ζωή»* του πατέρα και να λυτρωθούν έτσι και οι δυο τους (κεφάλαιο 9: 356, 377- 390).

Στην τηλεοπτική μεταφορά διαπιστώνουμε προσθήκες σύντομων περιστατικών που δεν υπάρχουν στο μυθιστόρημα. Τα εντοπίζουμε στο επεισόδιο 21, όταν ο Παντιάς προσπαθεί με τρυφερότητα να ταΐσει τον Μαρίνο (27.54' - 29.38') κι εκείνος αρνείται την τροφή και την ένεση ινσουλίνης, την οποία και πετάει. Ανάλογη σκηνή έχουμε και στο επόμενο επεισόδιο (επ. 22: 7.20 - 8.58), όπου ο Μαρίνος, την ώρα που ο Παντιάς ετοιμάζεται να του κάνει την ένεση, του πιάνει το χέρι δείχνοντας ότι δεν το θέλει. Η κάμερα αποτυπώνει με πολύ κοντινά πλάνα (close up) την ένταση των βλεμμάτων και των προσώπων , τα οποία εναλλάσσονται συμμετρικά (από τον ένα χαρακτήρα στον άλλο) και δείχνουν το μισό πρόσωπο κάθε φορά.

Οι Baggaley & Duck (1976) έχουν υποστηρίξει ότι αν ο ομιλητής παρουσιαστεί σε μισό προφίλ, το πλάνο τείνει να αποκωδικοποιηθεί έτσι, ώστε να του αποδίδεται

μεγαλύτερη αξιοπιστία²⁵. Η επικοινωνία δεν γίνεται ρηματικά αλλά μέσω του βλέμματος, ενώ το γνωστό μουσικό μοτίβο της σειράς επιτείνει τη δραματικότητα των στιγμών. Η μη χορήγηση της ινσουλίνης μπορεί έτσι να συσχετιστεί με τη βαθύτερη επιθυμία - άρνηση για ζωή του γιατρού, το τέρμα της οποίας (ζωής) επιταχύνει το πλούσιο σε άμυλο γεύμα.

Η κινηματογράφηση της συγκεκριμένης σκηνής μπορεί να εκληφθεί ως θετικό σχόλιο, που αρθρώνει η δημιουργική ομάδα της μεταφοράς, για τον χαρακτήρα (Παντιά). Ο Παντιάς παρουσιάζεται έτσι συμπονετικός προς το δράμα του πατέρα, με ενσυναίσθηση προς την επιθυμία του, την οποία εντέλει ικανοποιεί, ανεξαρτήτως του εγειρόμενου ηθικού διλήμματος (σεβασμού της ανθρώπινης ζωής), και όχι μόνο ως πρόσωπο κυνικό και αδίστακτο, όπως μέχρι τώρα έχει σκιαγραφηθεί από τη μυθιστορηματική αφήγηση.

Στο ίδιο μήκος κύματος φαίνεται να είναι και η διαλογική σκηνή μεταξύ Παντιά και Σιδέρη (επ. 13, 13.20'), στην οποία ο Παντιάς απορρίπτει δελεαστική οικονομική πρόταση από τον πατέρα του Σιδέρη, για λόγους συναισθηματικούς και συνειδησιακούς (παιδική ανάμνηση, περιβαλλοντική ευαισθησία και οικολογική συνείδηση). Καμιά από τις προαναφερθείσες σκηνές δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα.

Χαρακτηριστική είναι η σκηνοθεσία και το μοντάζ των παράλληλων γεγονότων – της ερωτικής συνάντησης του Παντιά με την Μόλυ και των τελευταίων στιγμών του Μαρίνου Φλέρη- που λαμβάνουν χώρα στο ίδιο μέρος (σπίτι Παντιά, στο ισόγειο και στον πάνω όροφο αντίστοιχα) και την ίδια χρονική στιγμή (επεισόδιο 23: 6.24' - 6.49'). Οι κινήσεις των σωμάτων και οι συσπάσεις των προσώπων των δύο ηρώων (Παντιά, Μαρίνου) είναι απολύτως ανάλογες και καταγράφονται σαν να είναι συνέχεια η μία της άλλης. Ωστόσο, αν και οφείλονται σε διαφορετική αιτία (ερωτική διέγερση στην πρώτη περίπτωση, διαβητική υπεργλυκαιμία και κετοξέωση στη δεύτερη) και αφορούν διαφορετικά πρόσωπα, στενά ωστόσο συνδεδεμένα, θα μπορούσαν να ιδωθούν ως οι δύο ταυτόχρονες όψεις του πολύπλοκου και ανεξήγητου της ανθρώπινης ύπαρξης και φύσης. Ζωή και θάνατος, καλό και κακό σε ένα αδιάλειπτο όλο.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι συγκεκριμένες σκηνοθετικές επιλογές της δημιουργικής ομάδας της μεταφοράς αποτελούν ένα σχόλιο για το χαρακτήρα

²⁵ Baggaley, J. & Duck, S. (1976). The Dynamics of Television. Saxon House, Farnborough. Hants.

(Παντιά), σε μια προσπάθεια να αποδοθούν όσο γίνεται πληρέστερα τα επιμέρους χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του. Ο Παντιάς, όσο κι αν είναι σαφώς ο «κακός» της μυθοπλαστικής ιστορίας, στον αντίποδα του εγκρατούς Λουκά, δεν είναι μόνο αυτό. Βιώνει εσωτερικές συγκρούσεις, υπόκειται σε συνειδησιακό έλεγχο, αγαπά και έχει την ανάγκη να αγαπηθεί, όσο κι αν διατρανώνει κάθε στιγμή το αντίθετο, αναρωτιέται για το βαθύτερο νόημα της ζωής, όσο κι αν επιλέγει την υλική υπόστασή της. Ανάλογες διεργασίες, αν και διαφορετικές στην επιφάνειά τους, συντελούνται στον ψυχισμό του Λουκά.

Ο Αθανασιάδης είχε ως κύριο μέλημά του, μέσα από την αναπαράσταση της κοινωνίας μιας συγκεκριμένης κάθε φορά εποχής, να επιχειρήσει την ψυχική διαγραφή των ηρώων του. Το σκηνικό και η πλοκή του αφηγήματος ουσιαστικά υπηρετούν τους χαρακτήρες του. Μοιράζει στο πλήθος των ετερόκλητων χαρακτήρων λόγο, ιδέες, συμπεριφορές και στάσεις προερχόμενες από διαφορετικά αξιακά συστήματα και εκφερόμενες με αμεσότητα σε πρώτο πρόσωπο.

Σε αυτό το στόχο στοιχισμένη φαίνεται και η ομάδα της μεταφοράς. Στο τηλεοπτικό κείμενο αξιοποιούνται, με βάση το σενάριο, οι ηθοποιοί, οι οποίοι σε συνδυασμό με τα εξωγλωσσικά και παραγλωσσικά στοιχεία της ομιλίας²⁶, τη μεθόδευση και τον έλεγχο της μιζανσέν και τις δυνατότητες του μοντάζ αποδίδουν ρεαλιστικά το μυθοπλαστικό σύμπαν ακόμη και στις πιο λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις των ηρώων του.

Τα όνειρα

Σημαντική θέση στην εξέλιξη της πλοκής και στην επίδραση, που ασκούν στον ψυχισμό των χαρακτήρων, αλλά και στην απόδοση του συναισθηματικού τους κόσμου, διαδραματίζουν τα όνειρα. Αποτελούν προσφιλή αφηγηματική τεχνική του συγγραφέα. Ορισμένα καταγράφονται ως εφιάλτες (Λουκάς, Γλαύκη, "βουβή") και άλλα ως οράματα (Σωτήρης, Πόλυ). Όλα όμως λειτουργούν ως προσημάνσεις

²⁶ Όλα τα κωδικοποιημένα συστήματα που συνοδεύουν την εκφώνηση. Τα μη λεκτικά αυτά στοιχεία (εξωλεκτικά στοιχεία) προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες στο δέκτη αναφορικά με τη διάθεση του πομπού-ομιλητή, τη στάση του απέναντι στο θέμα που διαπραγματεύεται, την ψυχολογική του κατάσταση. Τέτοια στοιχεία θεωρούνται: α) τα παραγλωσσικά: ο επιτονισμός (η διακύμανση της φωνής και ο χρωματισμός της κατά τη διαδικασία του προφορικού λόγου), οι παύσεις, η ένταση της φωνής, β) τα εξωγλωσσικά: απαρτίζουν τη «γλώσσα του σώματος» και συμπληρώνουν τα γλωσσικά μηνύματα. Τέτοια είναι οι χειρονομίες, οι κινήσεις, η στάση του σώματος, ο βηματισμός, η έκφραση του προσώπου, το βλέμμα, οι μορφασμοί. Τελευταία ανάκτηση έγινε στις 18/2/2018, στο <http://www.komvos.edu.gr/glwssa/Lexiko/P/paraglosika.htm>

μελλοντικών εξελίξεων. Τα όνειρα αποδίδονται δραματοποιημένα στην τηλεοπτική μεταφορά αξιοποιώντας την τεχνική θολώματος της κάμερας, ενώ σε μια περίπτωση η δημιουργική ομάδα του τηλεοπτικού κειμένου επινοεί σκηνή, εμπνευσμένη βέβαια από την μυθιστορηματική πλοκή, που όμως δεν υπάρχει στο λογοτεχνικό κείμενο. Πρόκειται για τον εφιάλτη της "βουβής" που αφορά στο βιασμό της (επ. 10, 38.17'). Για την αφηγηματική λειτουργία της σκηνής έχουμε αναφερθεί προηγουμένως.

Ο Λουκάς ξυπνά ταραγμένος από τη μορφή της μητέρας που επίμονα τον παρακινεί να πάει στις Σπαθιές (σ. 138). Προλαβαίνει έτσι να αποχαιρετήσει τον πατέρα του, λίγο πριν πεθαίνει έχοντας υποστεί καρδιακό επεισόδιο. Η σκηνή λειτουργεί ως προσήμανση (εσωτερική) ενός επικείμενου κακού, που πολύ σύντομα το βλέπουμε να επαληθεύεται (καρδιακό επεισόδιο και θάνατος πατέρα).

Στο μυθιστόρημα η Γλαύκη αφηγείται στο Λουκά και στο Σωτήρη, την επομένη της νύχτας στο Μαλαξό, το παράξενο όνειρό της με τον Γκιούναρσον, ο οποίος φορά μαύρα ρούχα και φέρει στο στήθος του διαμαντένιο αστέρι που το βγάζει και της το φορά (σ. 114). Η τρίτοπρόσωπη αφήγηση παραθέτει το ίδιο ακριβώς περιστατικό ως αληθινό γεγονός, που λαμβάνει χώρα πάνω στη θαλαμηγό, σε μεταγενέστερο σημείο του μυθιστορήματος (σ. 275). Έχουμε, επομένως, επαναληπτική αφήγηση (κατά Genette), ενώ η πρώτη παρουσίαση του ονείρου από τη Γλαύκη μπορεί να θεωρηθεί και ως πρόληψη του γεγονότος στη θαλαμηγό. Ανάλογη δομή και σειρά χρονικής διαδοχής και αφηγηματικής συχνότητας διατηρεί και το τηλεοπτικό κείμενο, με τη Γλαύκη να μιλά για το παράξενο όνειρό της στους δύο άντρες στο ξενοδοχείο στο Μαλαξό (επ. 7, 12.22'), να το βιώνει, στη συνέχεια, ως πραγματικότητα (επεισόδιο 15, 38.00') και τελικά να το αφηγείται φορτισμένη στον Γκρεγκουάρ (επ. 17, 16.55').

Στο δέκατο επεισόδιο, σε ένα σύντομο πλάνο (26.54' - 27.04'), βλέπουμε τον Λουκά να ξυπνά κάθιδρος από τον έλεγχο μιας φωνής (σε voice over) που τον καταδιώκει αποκαλώντας τον "φονιά της μάνας σου". Η σκηνή αποτυπώνει εύγλωττα, με εικόνα, τον έλεγχο της συνείδησης, στον οποίο υπόκειται ο Λουκάς και τον εσωτερικό του μονόλογο, υπό το βάρος της ενοχής για την πρόκληση της αυτοκτονίας της μητέρας του. Στο μυθιστόρημα, στο τέταρτο κεφάλαιο, έχουμε την περιγραφή του ονείρου (σ. 180) από τον τρίτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή, ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο έχουμε επαναληπτική αφήγηση του ονείρου (κατά Genette), σε πρώτο πρόσωπο, δια στόματος του Λουκά, προς τον Γκρεγκουάρ.

Ο Σωτήρης “καθοδηγείται” για την ανασκαφή από όνειρο-όραμα στο οποίο γυναικεία μορφή, με καλύπτρα στο πρόσωπο και ντυμένη με ποδήρη χιτώνα, στέκεται στην κορφή του λόφου και τον καλεί (σ. 167). Η λειτουργία του ονείρου είναι πρωτεύουσα για την εξέλιξη της πλοκής, αφού, χάρη σε αυτό, ο Σωτήρης θα οδηγηθεί στο σημαντικό εύρημα της ανασκαφής, που θα τον δικαιώσει προσωπικά και επαγγελματικά και θα του ανοίξει νέες προοπτικές. Η κάμερα τον δείχνει να ανηφορίζει ασθμαίνοντας και να προσπαθεί εναγωνίως να την φτάσει (επ. 12, 15.12’). Η σκηνοθεσία αποδίδει με πιστότητα τη λογοτεχνική περιγραφή, αξιοποιώντας τις χρωματικές εναλλαγές και το θόλωμα της κάμερας. Ο χρωματισμός εδώ επιτελεί λειτουργικό ρόλο για τη μετάβαση στην ονειρική κατάσταση.

Εξαίρεση (με κριτήριο την οπτικοποίηση) αποτελεί η περίπτωση του ονείρου-οράματος της Πόλυσ, που, όπως στο λογοτεχνικό, έτσι και στο τηλεοπτικό κείμενο αποδίδεται με τριτοπρόσωπη αφήγηση (ρηματικά μόνο, χωρίς δραματοποίηση). Στην οθόνη βλέπουμε την Πόλυ να ξυπνά αναστατωμένη αλλά την αιτία αυτής της ταραχής την πληροφορούμαστε αργότερα, κατά την αφήγηση της ίδιας προς τη Γλαύκη σχετικά με την εμφάνιση του άγιου Πολύδωρου στον ύπνο της, πού όπως χαρακτηριστικά λέει ήταν εξαιρετικά “ζωντανή” (σ.226). Το συγκεκριμένο όνειρο δεν προάγει με κάποιο τρόπο την πλοκή, αποτελεί απλώς τεχνική επιβράδυνσης, που επιτρέπει στον αναγνώστη/θεατή να χαλαρώσει από την αγωνία που προκαλούν άλλα στοιχεία της πλοκής (πυρήνες), όπως η απαγωγή της Στεφάνια που έχει προηγηθεί. Επιπλέον, το όνειρο της Πόλυσ, μπορούμε να το δούμε ως επιλογή του αφηγητή (εννοούμενου συγγραφέα) που του επιτρέπει να υπογραμμίσει τη μεταστροφή που έχει αρχίσει να συντελείται στο εσωτερικό της ηρωίδας. Η αφήγηση του ονείρου από την Πόλυ προς τη Γλαύκη αποτελεί έναν εύσχημο τρόπο να εκφράσει τη μετάνοιά της και επιτρέπει στον αφηγητή να “κατευθύνει” διακριτικά τα συναισθήματά μας με θετικό πρόσημο προς την ηρωίδα.

Πρόκειται για στάση του αφηγητή (εξωδιηγητικού, παντογνώστη) την οποία τηρεί σταθερά, μπορούμε να πούμε, προς όλους τους χαρακτήρες. Τους περιβάλλει με “αγάπη” και αναδεικνύει τη θετική στιγμή τους, ακόμη και αν ο χαρακτήρας διαγράφεται συλλήβδην ως “κακός” (π.χ. Παντιάς). Με τον κατάλληλο χειρισμό των δραματοποιημένων οπτικών γωνιών – των χαρακτήρων – ο αφηγητής του Αθανασιάδη εκφράζει ποικίλες θέσεις, στάσεις, ιδέες, συχνά διαμετρικά αντίθετες, τηρώντας ίσες αποστάσεις από αυτές και επαληθεύοντας τον ακόλουθο ισχυρισμό του Booth (1991:

135-136): « υπάρχει η ευχαρίστηση να μαθαίνεις την απλή αλήθεια και υπάρχει και η ευχαρίστηση να μαθαίνεις ότι η αλήθεια δεν είναι απλή. Και οι δύο είναι νόμιμες πηγές για το λογοτεχνικό αποτέλεσμα αλλά δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν ταυτόχρονα... ο καλλιτέχνης πρέπει να διαλέξει συνειδητά ή ασυνείδητα». Ο Αθανασιάδης συνειδητά επιλέγει το δεύτερο.

Η ομάδα της μεταφοράς τον ακολουθεί σε αυτή του την επιδίωξη. Οι χαρακτήρες, ακόμη και οι "αρνητικοί", αποδίδονται θετικά μέσα από τη "ματιά" της κάμερας (βλ. Παντιάς στον καθρέπτη, Σιδέρης στην επιστροφή των εσωρούχων της Πόλυς).

Χρόνος και αφήγηση

Ενώ στο μυθιστόρημα κινήσεις και γεγονότα είναι κατασκευάσματα που φτιάχνει με τη φαντασία του ο αναγνώστης μέσα από τις λέξεις, οι κινήσεις στην οθόνη είναι τόσο εικονικές, τόσο όμοιες με τις κινήσεις της πραγματικής ζωής που μιμούνται, ώστε η ψευδαίσθηση της παρόδου του χρόνου δεν μπορεί να αποκοπεί από αυτές.

Ο χρόνος της ιστορίας (XI) εκτείνεται σε ένα καλοκαίρι, ενώ ο χρόνος της τηλεοπτικής αφήγησης (XA) καταλαμβάνει 26 σαραντα-πεντάλεπτα επεισόδια. Η λογοτεχνική αφήγηση, στην υπό μελέτη περίπτωση, ακολουθεί γραμμική σειρά στο σύνολό της, αξιοποιώντας κατά περίπτωση την τεχνική της αναδρομής και της πρόληψης. Η πρώτη μεγάλης έκτασης αναδρομή εντοπίζεται στο κεφάλαιο 2 (σ. 63) και αφορά στο σημάδι γέννησης που φέρει ο Λουκάς στο δεξί αυτί του. Ο πατέρας θυμάται την ημέρα εκείνη της γέννησης του γιου του, πριν από τριάντα χρόνια, και ανακαλεί τις ανήσυχες σκέψεις που τον κατέκλυσαν τότε εξαιτίας του σημαδιού, που θεωρούνταν συνήθως, αν και όχι πάντα, κακός οίωνος. Η εξέλιξη των γεγονότων επαλήθευσε το δυσάρεστο προμήνυμα. Πρόκειται για ομοδιηγητική ανάληψη, μεικτή, της οποίας η αρχή τοποθετείται πριν από την έναρξη της ιστορίας και το τέλος της δεν είναι ορατό, τη συγκεκριμένη τουλάχιστον στιγμή, αφού το περιεχόμενό της είναι παρόν στο παρόν της μυθοπλασίας ως σκέψεις που βασανίζουν τον χαρακτήρα και σχετίζονται με τις πρόσφατες εξελίξεις. Στο τηλεοπτικό κείμενο δεν έχουμε ανάλογη αναδρομή.

Απόκλιση από την ευθεία χρονικότητα εντοπίζουμε στο κεφάλαιο 4 (σ. 170) κατά την επίσκεψη στη σπηλιά του Λουκά και της Γλαύκης. Με τρίτοπρόσωπη αφήγηση και

μετατιθέμενο λόγο πληροφορούμαστε τα γεγονότα του παρελθόντος , ενώ στην μεταφορά τα βλέπουμε δραματοποιημένα να εναλλάσσονται με το παρόν με την αξιοποίηση των χρωματικών διαφοροποιήσεων (άσπρο μαύρο), χωρίς να είναι απαραίτητη λεκτική σήμανση για τη δήλωση της χρονικής αλλαγής. Πρόκειται για εξωτερική ομοδιηγητική ανάληψη, συμπληρωματική ως προς την κύρια αφήγηση.

Αναδρομή έχουμε και στο κεφάλαιο 9 (σ. 379), όταν ο Παντιάς ανακαλεί παιδικές αναμνήσεις κατά τη βαρκάδα του πέρα από τη Βδέλα (βλ. παραπάνω), καθώς και στο κεφάλαιο 9 (σ. 397- 401), όπου ο Γκιούναρσον αφηγείται εξομολογούμενος το παρελθόν του στον φραγκισκανό ιερέα.. Πρόκειται για ετεροδιηγητική ανάληψη που λειτουργεί συμπληρωματικά στη γραμμή δράσης της κύριας αφήγησης. Στη μεταφορά η συγκεκριμένη αφήγηση (επ. 24, 23.03΄) γίνεται σε πρώτο πρόσωπο, ομοδιηγητικά.

Μια σημαντική διαφοροποίηση του τηλεοπτικού κειμένου έναντι του λογοτεχνικού στο θέμα της χρονικής διαδοχής εντοπίζεται στο πρώτο επεισόδιο (βλ. πλοκή, στο 2.44΄) και αφορά στην εξιστόρηση της σύλληψης και θανάτωσης των άγγλων κομάντος από τους Γερμανούς το 1943. Η τηλεοπτική ανάληψη είναι εξωτερική (τοποθετείται πριν από το σημείο έναρξης της ιστορίας), σημαίνεται χρωματικά και με την παράθεση ενδοτίτλου στην οθόνη και λειτουργεί ομοδιηγητικά, θεωρούμε, αφού επιτρέπει την κατανόησή εκ μέρους των θεατών της αιτίας ανέγερσης του μνημείου και την ανάδειξη της σχέσης μεταξύ των δύο αφηγήσεων.

Εσωτερική προσήμανση για τη δυσάρεστη έκβαση της υγείας του γιατρού Μαρίνου Φλέρη εντοπίζουμε στο μυθιστόρημα (σ. 356), όταν ο Παντιάς, μετά την επίσκεψη τους σε γιατρούς στην Αθήνα λέει ότι «το σάκχαρο κοντεύει να τον πνίξει». Προσήμανση με ίδιο περιεχόμενο έχουμε στο τηλεοπτικό κείμενο, στο επεισόδιο 15(17.55΄), όταν η Φιλιώ εκφράζει την ανησυχία της για την κατάσταση του Μαρίνου εξαιτίας του σακχάρου.

Ο ρυθμός της αφήγησης είναι κανονικός και στα δύο κείμενα, και κατά περίπτωση γίνεται γοργός, με τη γρήγορη εναλλαγή πλάνων στο τηλεοπτικό κείμενο. Επιτυγχάνεται επιβράδυνση στην εξέλιξη της πλοκής με την επιμήκυνση της αφήγησης, όποτε περιγράφεται με λυρισμό ο περιβάλλον χώρος (π.χ. σ. 286), η επίσκεψη της Γλαύκης στο εκκλησάκι του Αγίου Πολύδωρου (σ. 293-295), κατά την αφήγηση της επινοημένης από την Πόλυ ιστορίας προς τον Λουκά (σ. 375).

Συζήτηση

Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε να αναζητήσουμε το πώς η μεταφορά συνδέεται με το σημερινό ακροατήριο της και γενικότερα με το σύγχρονο άνθρωπο. Με βάση την προσέγγιση της Hutcheon (2006), σύμφωνα με την οποία, η μεταφορά αποτελεί ένα νέο, αυτόνομο έργο, με το δικό του σημασιολογικό φορτίο και τη δική του αισθητική αξία, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα ερωτήματα: ποιος κάνει τη μεταφορά, πώς διαχειρίζεται το ετερόκλητο τηλεοπτικό κοινό (που περιλαμβάνει γνώστες και μη του λογοτεχνικού κειμένου) και γιατί το επιχειρεί.

Η σκηνοθεσία

Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα που είναι έργο ενός μόνο ανθρώπου, του συγγραφέα, η μεταφορά είναι προϊόν συλλογικής δουλειάς μεταξύ του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη, του μοντέρ, του παραγωγού, των ηθοποιών και όλων των συντελεστών της κινηματογράφησης. Γι αυτό και συχνά στη συγκεκριμένη εργασία γίνεται χρήση του ονοματικού συνόλου “δημιουργική ομάδα” ως όρου συμπεριληπτικού του πλήθους των ατόμων και της συνεργασίας που απαιτείται, ώστε να παραχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα. Αυτό, ωστόσο, δεν μας κάνει να παραβλέπουμε τον καθοριστικό ρόλο της σκηνοθεσίας στο απαιτητικό εγχείρημα της μεταφοράς του μυθιστορήματος στην οθόνη.

Το ρόλο αυτό ανέλαβε στη περίπτωση που μελετάμε η Πηγή Δημητρακοπούλου, που θεωρείται μία από τις πιο επιτυχημένες σκηνοθέτιδες της ελληνικής τηλεόρασης. Η τηλεόραση, σύμφωνα με συνέντευξη που παραχώρησε η ίδια στην εφημερίδα Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία (22/02/2009), αποτελεί συνειδητή επιλογή της. Τη γνωρίζει περισσότερο, ξέρει τους κανόνες και την τεχνική της και αυτό της εξασφαλίζει το αποτέλεσμα. Αντίθετα ο κινηματογράφος δεν την ενδιαφέρει. Θεωρεί την τηλεόραση ένα πολύ δυνατό μέσο, που επειδή μπαίνει σε κάθε σπίτι, μπορεί να προσφέρει ακόμη και μόνο με την αισθητική²⁷.

Ομολογεί ότι η διασκευή βιβλίων, με την οποία έχει δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά, πηγάζει από την αγάπη της για τη λογοτεχνία, αλλά παράλληλα αποτελεί και μια γερή βάση. Η σκηνοθέτιδα υποστηρίζει ότι ξεκινά με δεδομένη ατμόσφαιρα πριν καν γραφτεί το σενάριο, γεγονός που καταγράφει ως μεγάλο πλεονέκτημα. Μελετά

²⁷ Στο <http://popaganda.gr/pigi-dimitrakopoulou-ethiko-theatro/>

προσεκτικά το αρχικό κείμενο και διεξάγει εκτενή έρευνα, ώστε να μπορέσει να αποτυπώσει με ακρίβεια την εποχή στην οποία αναφέρεται, επιδίωξη την οποία υπηρετεί μέχρι την πιο μικρή της λεπτομέρεια.

Στην ερώτηση γιατί δεν δουλεύει συχνά, παρά το ότι είναι τόσο επιτυχημένη, απαντά ότι είναι θέμα χαρακτήρα. «Αν αφεθείς στην επιτυχία, φθείρεσαι. Αν κρατήσεις αποστάσεις, μπορεί και να σωθείς...» απαντά. Αντιλαμβάνεται την επιτυχία ως πολύ σχετική έννοια, ως μια ιστορία ματαιότητας, που δεν την ενδιαφέρει καθόλου. Παρουσιάζει το σκεπτικό της ως εξής: « Παίρνοντας ανάσες δουλεύεις καλύτερα. Ο Καραγάτσης στο «Δέκα» λέει κάτι πολύ εύστοχο: «Αν κάποιος βάλει εκατό στόχους και πραγματοποιήσει τους πενήντα, θεωρείται αποτυχημένος. Αυτός που θα βάλει δέκα και πραγματοποιήσει τους εννέα θεωρείται πετυχημένος». Έτσι, είναι πολύ επιλεκτική στις προτάσεις συνεργασίας που της γίνονται και τις αποδέχεται μόνο αν εμπνέεται από αυτές.

Με αφορμή τις αντιδράσεις που ξέσπασαν κατά την παρουσίαση της παράστασης με τίτλο «Ισορροπία του Nash» (Ιανουάριος 2016), σε σκηνοθεσία δική της και με επιλογή κειμένων από την ίδια, στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, η σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική έκφραση, αν μπαίνει σε καλούπια, δεν είναι πλέον ούτε «καλλιτεχνική» ούτε «έκφραση». Είναι πια εκτέλεση έργου – ή και εκτέλεση υπηρεσίας. Μπορεί να είναι μια πολύ καλή εκτέλεση, αλλά τίποτα περισσότερο.

- Το ακροατήριο / κοινό

Η Hutcheon (ο.π., 114) υποστηρίζει ότι η μεταφορά αποτελεί μεν επανάληψη, όχι όμως αντιγραφή, ούτε μίμηση, και επομένως δεν στερείται αισθητικής απόλαυσης. Όχι μόνο δεν αναστέλλει την αισθητική ικανοποίηση αλλά είναι η ίδια πηγή ευχαρίστησης και απόλαυσης. Η μεταφορά, υπό προϋποθέσεις βέβαια, δρα με τον ίδιο τρόπο που οι μύθοι και οι επαναλαμβανόμενες ρυθμικές αφηγήσεις επηρεάζουν την κατανόηση εκ μέρους μας του κόσμου και την αντίληψή μας γι αυτόν, αυξάνοντας την εμπιστοσύνη μας σχετικά με όσα πρόκειται να ακολουθήσουν²⁸.

²⁸ Στο Anushiravani, A. and Alinezhadi, E. (2016). An analytical study of 2013 Cinematic Adaptation of the Great Gatsby, στο <https://www.scipress.com/ILSHS.68.73.pdf>

Η συγκεκριμένη μεταφορά, κατά τη γνώμη μας, καταφέρνει να αντεπεξέλθει στις προσδοκίες των θεατών που έχουν διαβάσει το μυθιστόρημα και διαπιστώνουν ότι το τηλεοπτικό κείμενο διατηρεί το πνεύμα του δημιουργού και προσφέρει αισθητική απόλαυση σε αρμονία με την αρχική σύλληψη του μυθιστοριογράφου. Η διαφοροποίηση του άλλωστε ως προς το τέλος (κλειστό ευχάριστο τέλος) ίσως επιτείνει την ικανοποίηση και δίνει την αίσθηση ότι η έκβαση μιας ιστορίας μπορεί να ποικίλλει, ανάλογα με τη νοηματοδότηση στην οποία την υποβάλλουμε.

Θετικά έχει λειτουργήσει η μεταφορά και αναφορικά με τους θεατές που δεν έχουν διαβάσει το μυθιστόρημα, άρα δεν έχουν συγκεκριμένες προσδοκίες από το τηλεοπτικό κείμενο. Η υψηλή ακροαματικότητα της σειράς, οι επαναλήψεις που ακολούθησαν (2002, 2011, 2012), οι ενθουσιώδεις αναρτήσεις τηλεθεατών στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με εγκωμιαστικές κριτικές και η επανακυκλοφορία του βιβλίου από το βιβλιοπωλείο της Εστίας (23^η έκδοση το 2016) επιβεβαιώνουν ότι η σχέση λογοτεχνίας τηλεόρασης μπορεί να είναι θετική με αμφίδρομη φορά.

- Γιατί γίνεται η μεταφορά

Η μεταφορά του μυθιστορήματος επιχειρείται τριάντα περίπου χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του. Το λογοτεχνικό κείμενο, έργο της δεκαετίας του 60, που αποτελεί τμήμα της περιόδου 1953-72, κατά την οποία η ελληνική οικονομία αναπτύχθηκε με ταχύτατους ρυθμούς, αλλά και η ελληνική κοινωνία βίωσε τη δικτατορία, αντανάκλα τα χαρακτηριστικά της εποχής του (κοινωνική αλλαγή, νεανικά αδιέξοδα, δυναμική χειραφέτηση, νεωτερική διεκδίκηση, προσωπικές αναζητήσεις και μεταφυσική αγωνία). Εκφράζει την αναζήτηση της προσωπικής ταυτότητας κατά την μετάβαση από το παραδοσιακό στο νεωτερικό.

Ο Αθανασιάδης με την "αίθουσα του θρόνου", αλλά και με το σύνολο του έργου του, εκφράζει τον προβληματισμό του πάνω στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, στην περιοχή των προσωπικών τύψεων και των ασυνείδητων ενοχών. Οι ήρωες του βιώνουν με έναν περίπλοκο και προσωπικό τρόπο την εσωτερική πραγματικότητα της μνήμης (Μαστροδημήτρης, 2000:201). Μέσα από αυτόν τον προβληματισμό, που αγγίζει και τη σχέση ανθρώπου-ιστορίας, και ειδικότερα του υποκειμένου και της ευθύνης του απέναντι στα ιστορικά τεκταινόμενα, ο συγγραφέας παρουσιάζει την εσωτερική κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου, επιχειρώντας να κατανοήσει το χάος της ψυχής του (ό.π., σ. 200). Κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος είναι η προσωπική αμαρτία

(ως αποτυχία εναρμόνισης της πράξης με το θεϊκό νόμο και το νόμο της ανθρώπινης συνείδησης), η συνακόλουθη ενοχή, η πάλη του καλού με το κακό, η ύπαρξη και λειτουργία του θείου, η μεταφυσική αγωνία.

Τα θεμελιώδη αυτά ερωτήματα που θέτουν οι μυθιστορηματικοί ήρωες, σε συνδυασμό με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της μεταφοράς της "αίθουσας του θρόνου", όπου η μεγαλειότητά μας, ο εαυτός μας, πρέπει να αποφασίσει με το νου και την καρδιά πάνω στον καταστατικό χάρτη της ζωής του, θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως αναζήτηση της ταυτότητας του σύγχρονου ανθρώπου. Ιδωμένο το αφήγημα υπό αυτό το πρίσμα μας επιτρέπει να αντιληφθούμε και την τηλεοπτική μεταφορά του με ανάλογη επιδίωξη, αρθρωμένη βέβαια έμμεσα αλλά, θεωρούμε, με σαφήνεια.

Η ομάδα του τηλεοπτικού κειμένου δείχνει προσήλωση στο πνεύμα του αρχικού έργου. Στην ερώτηση γιατί επιλέγει να μεταφέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα, θα λέγαμε ότι πέρα από τον προφανή λόγο της ασφαλούς επιλογής (το μυθιστόρημα απέσπασε βραβείο) και πιθανότατα εγγυημένης οικονομικά απόδοσης, υπάρχει και μια δεύτερη στόχευση, ιδεολογικού χαρακτήρα. Το τηλεοπτικό κείμενο αποτελεί ένα σχόλιο αναφορικά με την κατασκευή της ταυτότητας του ατόμου στην εποχή της μετανεωτερικότητας.

Πριν αναφερθούμε σε αυτό, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε, εν τάχει, ότι το πέρασμα της τηλεόρασης από το κρατικό μονοπώλιο στο απελευθερωμένο τηλεοπτικό πεδίο της δεκαετίας του 90, επιφέρει αλλαγές και στο συμβολικό πλαίσιο της τηλεόρασης. Το κυνήγι της τηλεθέασης και ο σκληρός ανταγωνισμός, στον οποίο καταφεύγουν τα εμπορικά κανάλια για την εξασφάλιση θεατών και κατά συνέπεια διαφημιστικών εσόδων, συνιστούν πλέον τον γνώμονα της παραγωγής τηλεοπτικών σειρών. Αυτές πρέπει να είναι "ανώδυνες" και πολιτικά (ή μάλλον κομματικά) αχαρακτήριστες, ώστε να ελκύουν όσο το δυνατό περισσότερους τηλεθεατές (Βώβου, 2010: 442).

Η μεταφορά της λογοτεχνίας στην τηλεόραση εξυπηρετεί, στο βαθμό που της αναλογεί, αυτή την ανάγκη και προσδίδει κύρος στο τηλεοπτικό μέσο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση που μελετάμε η αξιοποίηση της μυθιστορίας θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια αντανάκλαση, σε πρώτο επίπεδο, της συναισθηματικής και διανοητικής αναστάτωσης που βιώνει το άτομο στην μετάβαση από τη νεωτερικότητα στη μετανεωτερική εποχή (1969- τέλος της χιλιετίας). Θα περιορίσουμε την ανάλυσή μας

σε θέματα συγκρότησης της ταυτότητας, μετά από μια επιγραμματική αναφορά στη χρονική οριοθέτηση της περιόδου, αν και αυστηρή και σαφής διάκριση δεν μπορεί να γίνει.

Ο Ζίγκμουντ Μπάουμαν, από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της νεωτερικότητας, από του οποίου την προσέγγιση αντλούμε, κάνει διάκριση μεταξύ νεωτερικότητας και μετανεωτερικότητας και ονομάζει "ρευστή" νεωτερικότητα και "μετανεωτερικότητα" το στάδιο μετά το 1950. Επισημαίνει, με αυτόν τον τρόπο, τη συνέχεια και την ασυνέχεια ως δύο όψεις της σχέσης ανάμεσα στην παρούσα, μετανεωτερική, κοινωνική κατάσταση και την προηγούμενη (νεωτερική) που την γέννησε (Δεμερτζής, Περεζούς 2010: 351).

Στη μετανεωτερική κοινωνία, η κατασκευή της έννοιας του εαυτού και της ταυτότητας οικοδομείται στα πλαίσια ετερόκλητων ιδιοτήτων, οι οποίες δεν έχουν εσωτερική συνοχή και θυμίζουν άτακτα τοποθετημένα κομμάτια παζλ. Ο εαυτός χτίζεται στη βάση των απαιτήσεων της αγοράς, ως προϊόν/εμπόρευμα, και "οφείλει" να είναι ευέλικτος και ανοιχτός στις αλλαγές, ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της (ό.π.).

Στις παραδοσιακές κοινωνίες, τα άτομα είχαν περιορισμένο αριθμό επιλογών και οι πράξεις τους καθορίζονταν λιγότερο ή περισσότερο από την παράδοση και τις συνήθειες. Η θρησκεία (και η οικογένεια) οργάνωνε τις σχέσεις εμπιστοσύνης μεταξύ των ανθρώπων και αποτελούσαν σε συνδυασμό με την παράδοση τον μηχανισμό που προσέφερε οντολογική ασφάλεια. Όμως στις νεωτερικές κοινωνίες τα άτομα βιώνουν διαρκώς καταστάσεις που ενέχουν κίνδυνο και αβεβαιότητα, καθώς καλούνται να κάνουν επιλογές και να πάρουν αποφάσεις για κάθε τομέα της ζωής τους σε ένα δυναμικά μεταβαλλόμενο περιβάλλον.²⁹

Η ταυτότητα στις νεωτερικές κοινωνίες «κατασκευάζεται» και διαμορφώνεται ως ένα αναστοχαστικό εγχείρημα, που βρίσκεται μόνιμα υπό επεξεργασία και αντλεί υλικά από διάφορες πηγές (σχολείο, οικογένεια, κοινωνικο-οικονομική θέση). Η ανθεκτική ταυτότητα δεν είναι προσόν πλέον, αλλά εμπόδιο και πηγή άγχους. «Το επίκεντρο της στρατηγικής στη μετανεωτερική κοινωνία δεν είναι η συγκρότηση μιας ταυτότητας αλλά η αποφυγή της – η αποφυγή κάθε προσήλωσης» (Bauman, 2002: 172, Δεμερτζής & Περεζούς, 2010).

²⁹ Στο <https://kaneis.wordpress.com/2015/10/02/%CE%BF%CE%B9>

Οι χαρακτήρες της μυθοπλαστικής αφήγησης (λογοτεχνικής και τηλεοπτικής), προϊόντα της δεκαετίας του 60 (μεταπολεμική περίοδος, δικτατορία, διάχυτη αμφισβήτηση) αλλά με αναλογίες στον προβληματισμό, στη σκέψη και στις αναζητήσεις της κοινωνίας της τελευταίας δεκαετίας της χιλιετίας, οπότε και προβάλλεται το έργο, αναζητούν και επιδιώκουν τη συγκρότηση της ταυτότητάς τους ως μέσο, παραφράζοντας τον Καζαντζάκη, που θα τους βοηθήσει να δώσουν « μορφή και νόημα στην άμορφη, άμυαλη απεραντοσύνη» (στην Ασκητική). Ο Λουκάς και ο Γκρεγκουάρ μέσα από την πίστη τους στο Θεό και την υψηλή διανοητική αναζήτηση, ο Παντιάς και ο Μαρίνος μέσα από ένα διάχυτο σκεπτικισμό, ο πρώτος αρνούμενος το "σχετίζεσθαι", ο δεύτερος καταρρέοντας από τη στέρησή του, ο Γκιούναρσον μέσα από τον αγώνα και την αγωνία για εξιλέωση, η Γλαύκη και ο Ανδρουλής μέσα από το παρελθόν.

Το παρελθόν βιώνεται όχι με περιοριστικούς όρους χρονικότητας αλλά ως παρουσία των νεκρών στην καθημερινότητα του σύγχρονου αστού, όπως φαίνεται να υποδηλώνει η μορφή του αρχαιολόγου, που επιχειρεί να προσδώσει μια νέα διάσταση στο βίο των περασμένων γενεών (Μαστροδημήτρης, 2002:201). Η αναζήτηση της ταυτότητας δεν επιβάλλεται αλλά γεννιέται από τις ανάγκες, αποτελεί κυριαρχική επιταγή της ύπαρξης.

Η τηλεοπτική μεταφορά (λίγο πριν την εκπνοή της δεύτερης χιλιετίας), απευθυνόμενη στο κοινό της μετανεωτερικής ελληνικής κοινωνίας θέτει ένα σοβαρό προβληματισμό, παρά τη λαϊκή φύση του μέσου, και χωρίς αυτό να αποβαίνει σε βάρος της αισθητικής απόλαυσης: μήπως η κάθε ταυτότητα είναι ένας τρόπος να φωτίσουμε την ίδια μας την ύπαρξη και τον θάνατο ή την αθανασία της; Μήπως μας αίρει από το υπαρξιακό μηδέν;

Αν δούμε την ταυτότητα ως διαφορετική νοηματοδότηση του βίου, ως τρόπο εύρεσης νοήματος σε ατομικές και συλλογικές διαβαθμίσεις, όχι ως οικοδόμημα στο πλαίσιο διαρκούς και σκληρού ανταγωνισμού με στόχο την επίτευξη της διάκρισης και της διαφορετικότητας του καθενός από τις ταυτότητες των άλλων, μήπως αυτές οι διαφορετικές νοηματοδοτήσεις μπορούν να λειτουργήσουν συνδυαστικά (ως αλληλοπλεκόμενες) και όχι αποκλείοντας η μια την άλλη;

Η όλη προβληματική πάνω στο θέμα της ταυτότητας είναι συναρπαστική και θεμελιώδης, γιατί σχετίζεται με τη δημιουργικότητα του ανθρώπου και την ετερότητα.

Παραμένει διαχρονική και αντλεί από τα χαρακτηριστικά κάθε εποχής, τα οποία με τη σειρά τους επηρεάζουν και διαμορφώνουν τον ψυχισμό και τις αναζητήσεις των ανθρώπων κάθε κοινωνίας. Το ζήτημα είναι αν τα μέλη μιας κοινωνίας ενδιαφέρονται για τη συνεχή αναζήτηση της ταυτότητας, η οποία αποτελεί μια διαδικασία απαιτητική, επίπονη και διαρκώς εξελισσόμενη.

Συμπεράσματα

Στο μυθιστόρημα δίνονται με λεπτομέρειες ο ψυχικός και συναισθηματικός κόσμος των πρωτευνόντων χαρακτήρων, όπως και το κοινωνικό τους υπόβαθρο, η οικογενειακή κατάσταση και η επαγγελματική ιδιότητα, στοιχεία μέσα από τα οποία συντίθεται ένα μωσαϊκό της ελληνικής κοινωνίας (για την ακρίβεια της αστικής τάξης) της δεκαετίας του 60. Όλοι αυτοί οι κύριοι ενδείκτες και οι πληροφοριοδότες (Barthes, στο Φίσκ, 2011) υπάρχουν και στο τηλεοπτικό κείμενο με ασήμαντες διαφοροποιήσεις, που εντοπίζονται σε δευτερεύοντα πρόσωπα.

Έχουν περικοπεί δευτερεύοντα αφηγηματικά στοιχεία (καταλύτες) που θα επέφεραν επιβράδυνση στο γρήγορο τηλεοπτικό ρυθμό, χωρίς να προάγουν με κάποιο ουσιαστικό τρόπο τη μυθιστορία (αφήγηση για συναξάρι Αγ. Πολύδωρου, εικόνα ζευγαριού που κάνει έρωτα στα χαλάσματα ενός χαμόσπιτου στο Νεκρό χωριό και παρουσία ποντικού). Αντίθετα, οι πρωτεύουσες λειτουργίες του μυθιστορήματος διατηρούνται σε απόλυτο βαθμό στην τηλεοπτική οθόνη υπηρετώντας την ανάπτυξη της μυθοπλασίας (αυτοκτονία μητέρας, επιστροφή Λουκά, θάνατος βουβής, ανασκαφή Σωτήρη).

Οι ήρωες έχουν τον πρώτο λόγο (και στα δύο κείμενα), ενώ ο αφηγητής περνά σε δεύτερη μοίρα (στο λογοτεχνικό κείμενο). Τα γεγονότα παρουσιάζονται άλλοτε με αναφερόμενο λόγο, δηλαδή με τη χρήση διπλής τελείας και εισαγωγικών, άλλοτε με μετατιθέμενο λόγο (ή έμμεσο στυλ, σύμφωνα με την τυπολογία του Genette) και συχνά με ελεύθερο πλάγιο λόγο. Στην περίπτωση του μετατιθέμενου λόγου, ο λόγος του ήρωα ενσωματώνεται στο λόγο του αφηγητή χωρίς άμεση εξάρτηση από λεκτικό ή γνωστικό ρήμα, η διήγηση εμποτίζεται άμεσα ή έμμεσα από το ιδίωμα του ήρωα. Στην περίπτωση του ελεύθερου πλάγιου λόγου, που είναι και η πιο συχνή, ο λόγος της αφήγησης γίνεται διφωνικός ανάμεσα στο λόγο του αφηγητή και στο λόγο του ήρωα,

συνήθως συγκλίνοντας, στην περίπτωση μας, και εκφράζοντας την αποδοχή και τη συμπάθεια του αφηγητή προς τον ήρωα.

Ο αφηγητής τηρεί σταθερή απόσταση απέναντι στα γεγονότα και στις ιδέες-θέσεις των χαρακτήρων. Δεν επιδιώκει να επικοινωνήσει με τον αναγνώστη ή να τον νουθετήσει με τις δικές του ιδέες αναφορικά με τις επιλογές των ηρώων. Είναι παντογνώστης, ετεροδιηγητικός και δεν συμμετέχει στην ιστορία που εκτυλίσσεται. Οι λειτουργίες που χρησιμοποιεί είναι οι καθαρά αφηγηματικές: η λειτουργία της αφήγησης και η σκηνοθετική λειτουργία. Το επίπεδο αφήγησης που κυριαρχεί είναι το ενδοδιηγητικό. Ο συγγραφέας τηρεί με συνέπεια, αν και όχι σε απόλυτο βαθμό, την χρονολογική αφήγηση των γεγονότων, την οποία διανθίζει με αφηγήσεις παρελκόμενων γεγονότων (συναξάρι, όνειρα). Αφηγείται τα γεγονότα μία και μοναδική φορά, με εξαίρεση τα όνειρα (μικρής κλίμακας αφηγήσεις), σε μερικά από τα οποία επανέρχεται και δεύτερη φορά.

Η ταινία ακολουθεί με προσήλωση το μυθιστόρημα. Παρουσιάζει με χρονολογική σειρά τα γεγονότα, με εξαίρεση την εκτενή αναδρομή στην αρχή του πρώτου επεισοδίου, που μας επιτρέπει "ιδίοις όμμασι" να γνωρίσουμε το παρελθόν της ιστορίας που παρακολουθούμε και το οποίο επηρεάζει, άμεσα και έμμεσα, το παρόν της μυθοπλασίας.

Η μεταφορά της "Αίθουσας του θρόνου" στην τηλεόραση επιβεβαιώνει με τον πλέον πειστικό τρόπο τη θέση που είχε διατυπώσει ο Eisenstein σχετικά με την αναλογία γλώσσας και φιλικών εικόνων με άξονα το στοιχείο του μοντάζ (1949: 108-121): το μοντάζ αποτελεί τη "γλώσσα", το "λεκτικό", τη "σύνταξη" και το "λόγο" των κινηματογραφικών εικόνων, επειδή δημιουργεί συντακτικές σχέσεις μεταξύ τους, όπως κάνει ο χωρισμός σε διαστήματα ανάμεσα στις λέξεις. Στα κείμενα που εξετάσαμε (λογοτεχνικό, τηλεοπτικό) παρατηρείται μια ανάλογη σχέση. Η σεναριακή γραφή, η φυσικότητα και καθημερινότητα του λόγου, παρά το απαιτητικό φιλοσοφικό περιεχόμενο, και η εικονοπλαστική ικανότητα του Αθανασιάδη μετατρέπονται χάρη στο μοντάζ της Πηγής Δημητρακοπούλου³⁰ σε μια σειρά εναλλασσόμενων εικόνων και πλάνων, που διακρίνονται για τη σύντομη συνήθως διάρκεια και το γοργό ρυθμό τους, χωρίς ωστόσο να κάνουν τον θεατή να ασθμαίνει.

³⁰ Αναφερόμαστε στη σκηνοθεσία, αν και γνωρίζουμε ότι το μοντάζ το κάνει άλλο πρόσωπο (μοντέρ). Όμως αυτή η καθοριστικής σημασίας εργασία γίνεται πάντα σε συνεργασία με και υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη.

Διαπιστώνουμε ότι το τηλεοπτικό κείμενο μπορεί να απεικονίσει γεγονότα περίπλοκης ψυχολογικής φύσης, όπως η μνήμη (ο Λουκάς ανακαλεί την παιδική ανάμνηση στη σπηλιά) και τα όνειρα, χωρίς καθόλου να υστερεί έναντι του λογοτεχνικού κειμένου. Η αναπαράσταση πνευματικών καταστάσεων γίνεται αποτελεσματικά, ίσως μάλιστα και καλύτερα σε ορισμένες περιπτώσεις, αφού η εικόνα, και μάλιστα η κινούμενη, δρα καταδηλωτικά και αναπαριστά με αληθοφάνεια, "ρεαλιστικά" θα λέγαμε, τον ονειρικό κόσμο, τον κόσμο του ασυνείδητου, δίνοντας του "σάρκα και οστά". Με άλλα λόγια, τον κάνει προσιτό στις αισθήσεις μας, είτε μέσω της οπτικοποίησης (Jost, 1983, στο Stam et al, 2010), είτε μέσω της τεχνικής voice over.

Και στα δύο κείμενα υπάρχει αριθμός αναλήψεων για την απόδοση γεγονότων του παρελθόντος που συνδέονται αιτιακά με το παρόν της μυθοπλαστικής αφήγησης. Η θέση όμως των αναδρομών διαφοροποιείται μεταξύ της λογοτεχνικής και της τηλεοπτικής αφήγησης. Η λογοτεχνική αφήγηση γίνεται περισσότερο με γραμμικό τρόπο και εναρμονίζεται με την εξέλιξη της πλοκής. Συγκεκριμένα, η αναδρομή στην παιδική ηλικία του Λουκά και στη συνάντησή του με τον Αρχοντίδη δίνεται στο λογοτεχνικό κείμενο κατά την επίσκεψη του Λουκά και της Γλαύκης στη σπηλιά. Στην τηλεοπτική μεταφορά η σκηνή αυτή ξετυλίγεται πολύ νωρίς, στην αρχή της τηλεοπτικής αφήγησης, και επιτρέπει τη σύνδεση του παρόντος της μυθοπλασίας (ανέγερση μνημείου) με το παρελθόν, αναδεικνύοντας σχέσεις αιτίας αποτελέσματος.

Στην ίδια θέση βρίσκεται και στα δύο κείμενα η αναδρομή με αφηγηματοποιημένο λόγο του Γκιούναρσον, όταν εξομολογείται στον Γκρεγκουάρ ποιος είναι και πώς εξελίχθηκε η ζωή του ως τώρα. Και στα δύο κείμενα εντοπίζονται εσωτερικές προσημάνσεις σχετικές με την ταυτότητα του ήρωα, άλλοτε σαφέστερα (δια στόματος γιατρού Μαρίνου σε παραληρηματική μορφή), άλλοτε πιο καλυμμένα και υπαινικτικά (αναζήτηση ομοιότητας φωτογραφιών από τον Γκρεγκουάρ).

Στις εσωτερικές προλήψεις, κοινές στα δύο αφηγήματα, συμπεριλαμβάνεται το όνειρο του Σωτήρη για την ανασκαφή καθώς και οι λεκτικές ενδείξεις (ενδείκτες), που αφορούν στην έκβαση της υγείας του γιατρού Μαρίνου Φλέρη («θα τον πνίξει το σάκχαρο») αλλά και η υπαινικτική εκφραστική προσήμανση για την τύχη της Γλαύκης (στο πανηγύρι του Άγιου Πολύδωρου γυναίκα που διαβάζει το χέρι της για να της πει

την μοίρα- στη μεταφορά βλέπουμε να “παγώνει” η έκφρασή της, προμηνύοντας το επικείμενο κακό).

Η σημαντικότερη απόκλιση μεταξύ των δύο αφηγήσεων παρατηρείται στο τέλος . Το μυθιστόρημα έχει ανοικτό τέλος και αφήνει πολλά ζητήματα της μυθοπλασίας σε εκκρεμότητα (κατάσταση Γλαύκης, σχέση των δύο πρωταγωνιστών), επιτρέποντας στον αναγνώστη να αναπτύξει τη δική του εκδοχή και να οδηγηθεί μέσα από τις προσωπικές του προσλαμβάνουσες στην ολοκλήρωση του μύθου. Αντίθετα, η τηλεοπτική μεταφορά, η οποία σε όλη τη διάρκεια της προβολής καλλιεργούσε το σασπένς και την προσμονή των θεατών για παρακολούθηση της πλοκής της ιστορίας από το ένα επεισόδιο στο άλλο, ολοκληρώνεται με ένα κλειστό φινάλε. Στα τρία τελευταία επεισόδια αποτυπώθηκε η ερωτική ολοκλήρωση της σχέσης των δύο πρωταγωνιστών, η ανατροπή της εξέλιξης (“περιπέτεια” με αριστοτελικούς όρους) με το αυτοκινητιστικό δυστύχημα και τον τραυματισμό της Γλαύκης και η μεταφορά της στην Αθήνα με τη θαλαμηγό.

Και τα δύο κείμενα αγαπήθηκαν από το ευρύ κοινό και απέσπασαν εξαιρετικά θετικά σχόλια. Αναρτήσεις στα κοινωνικά δίκτυα και δημοσιεύσεις σε εφημερίδες στο εσωτερικό και εξωτερικό καθώς και μετάφραση του μυθιστορήματος στη γερμανική (1981) και στη ρουμανική γλώσσα (1992) το επιβεβαιώνουν. Η επιτυχημένη τηλεοπτική μεταφορά είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση του ενδιαφέροντος του κοινού για την ανάγνωση του μυθιστορήματος και την επανέκδοσή του από το βιβλιοπωλείο της Εστίας (23^η έκδοση τον Μάιο του 2016).

Σημαντικό ρόλο για την επιτυχία της τηλεοπτικής μεταφοράς διαδραμάτισε η μουσική επένδυσή της με την ορχηστρική σύνθεση της Ευανθίας Ρεμπούτσικα. Η εξωδιηγητική μουσική κάλυψη, σταθερή σε όλα τα επεισόδια, κατά την εμφάνιση των τίτλων εισαγωγής αλλά και κατά τη ροή των γεγονότων, επιτέλεσε δύο βασικές λειτουργίες: α) την εξέλιξη ή την ενίσχυση της αφήγησης, χωρίς να επιδρά στο υπολανθάνον επίπεδο της (συνάντηση Λουκά μητέρας, Λουκάς Γλαύκη στο εκκλησάκι στο νεκρό χωριό) , β) ως λάιτ μοτίφ , επαναλαμβανόμενο μουσικό θέμα, που προσδιόριζε άλλοτε ένα χαρακτήρα (Θωμάς στο πιάνο), άλλοτε καταστάσεις συναισθηματικής φόρτισης, θετικής (Λουκάς Γλαύκη στην αυλή στο σπίτι) ή αρνητικής (καρδιακό επεισόδιο Γκιούναρσον.).

Η ταινία παρουσιάζει με χρονολογική σειρά τα γεγονότα, με περιορισμένες, αναγκαίες, ως επί το πλείστον, αναδρομές και εμβαθύνει στους χαρακτήρες, τους οποίους καταφέρνει να αποδώσει επιτυχώς (σφαιρικοί και δυναμικοί), υιοθετώντας ανάλογη θέση απέναντί τους με αυτήν του συγγραφέα. Η άρτια απόδοση οφείλεται στην εύστοχη επιλογή των ηθοποιών (casting), στην επαρκή χρηματοδότηση της παραγωγής, στην ποιότητα του σεναρίου και στην αρμονική συνεργασία της ομάδας της τηλεοπτικής μεταφοράς.³¹

Περιορισμοί

- Η παρούσα έρευνα αποτελεί μελέτη περίπτωσης και κατά συνέπεια τα αποτελέσματά της έχουν περιπτωσιολογικό χαρακτήρα και δεν είναι δυνατό γενικευθούν. Ενδιαφέρον πάντως παρουσιάζει η διαπίστωση ότι τα γεγονότα και οι καταστάσεις συναισθηματικής φύσης, που αφθονούν στο μυθιστόρημα και το εντάσσουν στην κατηγορία του ψυχολογικού ρεαλισμού, είναι δυνατό να αποδοθούν στην τηλεοπτική μεταφορά εξίσου αποτελεσματικά με το λογοτεχνικό κείμενο, χωρίς να εντοπίζεται καμία υστέρηση.

- Ο περιορισμένος χρόνος για την εκπόνηση της εργασίας και ως εκ τούτου η αδυναμία να ωριμάσει η επεξεργασία του εκτενούς εμπειρικού υλικού και της βιβλιογραφίας δυσχέραναν σημαντικά τη διαδικασία της έρευνας και υπονόμισαν το τελικό αποτέλεσμα. Πολύτιμο αντίβαρο, ωστόσο, σε αυτό το επίπεδο, αποτέλεσε η ποιότητα του λογοτεχνικού κειμένου σε συνδυασμό με την αισθητική αρτιότητα της μεταφοράς, που προσέδωσαν ενδιαφέρον στη διαδικασία διερεύνησης του υλικού.

³¹ Κρίνοντας εκ του αποτελέσματος. Παρά την προσπάθεια, εκ μέρους της γράφουσας, να έρθει σε επαφή με τη σεναριογράφο και τη σκηνοθέτη, για να διερευνηθούν περαιτέρω στοιχεία για την τηλεοπτική μεταφορά, αυτό δεν κατέστη δυνατό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

Abrams M.H. (2005). Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας. Αθήνα: Πατάκης.

Αγάθος, Θ. (2014). *Η εποχή του μυθιστορήματος*. Αθήνα: Γκοβόστη

Αγάθος, Θ. (2009). «Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά», Σύγκριση / Comparison, τχ. 20, Αθήνα σ. 51-71. Στο <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi20/20.agathos.pdf>

Αθανασόπουλος, Β. (2005). *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*. Αθήνα: Πατάκης.

Αθανασιάδη, Τ. (1974). *Αναγνώσεις*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Αργυρίου, Ι. (2006). Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970– 2000). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο.

Barthes, R. (2007). *Εικόνα - μουσική - κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον

Βαλούκος, Σ. (1998). *Ελληνική Τηλεόραση. Χρονικό - Οδηγός 1967-199* Αθήνα: Αιγόκερως.

----- (2006). *Το σενάριο*. Αθήνα: Αιγόκερως

Bauman, Z. (2002). *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, μτφ. Γ. Ι. Μπαμπασάκη. Αθήνα: Ψυχογιός.

Βώβου, Ι. (2010). Ο κόσμος της τηλεόρασης / Συλλογικό έργο · επιμέλεια Ιωάννα Βωβού. - 1η έκδ. - Αθήνα : Ηρόδοτος

Γραμματάς, Θ., Μουδατσάκης, Τ. (2008). Θέατρο και πολιτισμός στο σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Ε.ΔΙΑ.Μ.ΜΕ, Ρέθυμνο. Στο utopia.duth.gr/sypapado/index_htm_files/ediamme.pdf

Δανιήλ, Ι. (2004). *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*. Αθήνα. Στιγμή

Δεμερτζής, Ν. και Περεζούς, Κ. (2010). «Ο Ζίγκμουντ Μπάουμαν και η Διφορούμενη Νεωτερικότητα», σε Σ. Κονιόρδος (επιμ.) *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg.

Δοξιάδης, Κ. (1993). *Ιδεολογία και Τηλεόραση*. Αθήνα: Πλέθρον

Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Σενάριο*. Αθήνα: Νεφέλη

Καψωμένος, Ε. (2003), *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης.

Λεοντάρης, Γ. (2001). Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Πρώτα στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία. *Σύγκριση*, 12, 160-172.

Μαμαλάκη, Ζ.(1990). *Τάσος Αθανασιάδης. Ο επικός της ελληνικής κοινωνίας*. Αθήνα: Μαυρίδης.

Μανθούλης, Ρ. (1981). *Το κράτος της τηλεόρασης*. Αθήνα : Θεμέλιο

Μπάουμαν, Ζ. (2009). *Ρευστοί Καιροί: Η ζωή στην εποχή της αβεβαιότητας, μετάφραση Κ. Γεωρμά*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Παπαντωνάκης , Γ. (2012). Για μια δημιουργική γραφή: Η περίπτωση των συγκρούσεων στο
http://keimena.ece.uth.gr/main/index.php?option=com_content&view=article&id=261:15-papantonakis&catid=59:tefxos15&Itemid=95 (ανακτήθηκε 5/1/2018)

Παπαθανασόπουλος, Σ. (1997). *Η δύναμη της τηλεόρασης, η λογική του μέσου και η αγορά* . Αθήνα : Εκδόσεις Καστανιώτη

Παρίσης, Ι. & Παρίσης , Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων (Λ.Λ.Ο)*, ΙΤΥΕ

Σιαφλέκης, Ζ. (1988). Ερμηνευτικές προτάσεις για την τηλεοπτική πρόσληψη της ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας, στο *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας* (του ιδίου). Αθήνα: Επικαιρότητα.

Stam, R. et al (2009). *Νέες προσεγγίσεις στη σημειωτική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Σταματοπούλου, Ε. (2017). Σημειώσεις από παραδόσεις μαθημάτων στο ΜΠΣ: Επικοινωνία και Ρητορική των Μέσων, Πάντειο

Συλλογικό έργο, (2004). *Τηλεόραση και ελληνική κοινωνία*. Σ. Βαλούκος, Γ. Δαρεμάς, Ν. Δεμερτζής, Μ. Κομνηνού, Ε. Κούρτη, Δ. Λεβεντάκος, Χ. Παϊδούση, Ι. Συναδινός · επιμέλεια Διαμαντής Λεβεντάκος. Αθήνα : Εικόν

Τζούμα, Α.(1997). Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του Genette. Αθήνα: Συμμετρία.

Τσούπρου, Σ. (2007). *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μου*. Αθήνα: Εκδ. Γρηγόρη

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (2001). Αφήγηση/Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση. *Νέα Εστία*, 1735, 972-1017.

Φίσκ, Τ. (2011). *Η ανατομία του τηλεοπτικού λόγου*. Αθήνα : Παπαζήση

Fiske, J. & Hartley, J. (1990). *Η γλώσσα της τηλεόρασης*. Αθήνα: Αιγόκερως

Χάρης, Π. (1982). *Ο άνθρωπος και η σκιά του*. Αθήνα: Ίκαρος

Ξενόγλωσση

Allen, G (2000). Intertextuality. London, Graham Allen presses.

Allrath, G., Gymnich, M. & Surkamp, C. (2005). Introduction: towards a narratology of TV series. In G. Allrath & M. Gymnich (Eds.) *Narrative Strategies in Television Series*. New York: Pallgrave McMillan.

Aragay, M. (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam: Rodopi.

Anushiravani, A. and Alinezhadi, E. (2016). An analytical study of 2013 Cinematic Adaptation of the Great Gatsby, στο <https://www.scipress.com/ILSHS.68.73.pdf>

- Baggaley, J. & Duck, S. (1976). *The Dynamics of Television*. Saxon House, Farnborough. Hants
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins UP.
- Booth, W. C. (1991). *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press, Penguin Books, second edition.
- Bordwell, D. (1987) *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- Boyd, J. G. (1985). *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: Universe Books
- Cardwell, S. (2002). *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester : Manchester UP.
- Cartmell, D. & Wheelan, I. (επιμ.) (1999). *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text*, New York, Routledge.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell university Press
- Cohen, K. (1979). *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven and London: Yale University Press.
- Corrigan, T. (1999). *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Upper Saddle River, N. J.: Prentice-Hall.
- Dahlgren, P. (1995). *Television and the public sphere*. London: Sage Publications.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press
- Forster, E. M. (1964). *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. *Channels of discourse reassembled*, pp.67-100.

Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? In: Deborah Cartmell (eds). *A Companion to Literature Film and Adaptation*. Oxford UK: Blackwell Publishing, p. 87-104.

Luckens, R. (1995). *A Critical Handbook of Children's Literature*. New York: Harper Collins College Publisher

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press

McDougal, S. (1985). *Made into Movies*. New York: CBS College Publishing

Naremore, J. (2000). 'Introduction: Film and the Reign of Adaptation', in J. Naremore (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 1-16.

Phelan, J & Rabinowitz, P. (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford UK: Blackwell Publishing.

Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York: Routledge.

Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.

Seeger, L. (1992). *The art of adaptation. Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt & Co Inc.

Stam, R. (2000) 'Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation', in J. Naremore (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 54-76.

Stam, R., & Raengo, A. (2005). *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, MA: Blackwell.

Stephens, J. & McCallum, R. (1998). *Retelling stories, framing culture : traditional story and metanarratives in children's literature*. New York : Garland Pub.

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.

Vogler, C. (1998). *The writer's journey: Mythic structure for writers*. Studio City, CA: M. Wiese Productions.

Ηλεκτρονικές πηγές (τελευταία ανάκτηση 20/2/2018)

<http://www.komvos.edu.gr/glwssa/Lexiko/P/paraglosika.htm>

<http://keimena.ece.uth.gr/main/t15/07-papantonakis.pdf>

https://kimdhillon.files.wordpress.com/2014/05/genette_gerard_paratexts_thresholds_of_interpretation.pdf

www.youtube.com/results?search_query

<http://archive.ert.gr/wpasV2/public/p02-iew.aspx?titleid=546&action=mView&mst=00:00:00:00>

<https://www.reader.gr/showbiztv/150702-apo-harti-stin-tv-oi-pio-epityhimenes-metafores-vivlion-sti-mikri-othoni-pics>

<http://www.in2life.gr/everyday/tv/article/273574/11-ellhnikes-seires-gia-xefyllisma.html>

http://www.lifo.gr/articles/tv_articles/78423

<https://www.retromaniax.gr/vb/index.php?/topic/9030-%CE%B2%CE%B9%CE%B2%CE%BB%CE%AF%CE%B1>

<https://kaneis.wordpress.com/2015/10/02/%CE%BF%CE%B9-%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82-%CF%84%CF%89%CE%BD>

<https://the-yellow-buses.blogspot.be/2014/10/blog-post.html>

http://fantastikosorizontas.gr/kostasvoulazeris/th.php?ID=perigrafis_kleisto_anoixto_telos

<http://popaganda.gr/pigi-dimitrakopoulou-ethiko-theatro/>