ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΊΑ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΉ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ: Οι προϋποθέσεις διασκευής της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο : Η κινηματογραφική μεταφορά των μυθιστορημάτων του Αντρέα Φραγκιά *Η Καγκελόπορτα και Λοιμός*

Όνομα: Κωνσταντίνος

Επώνυμο: Κουκάκης

ΑΜ: 1008

Επιβλέπων καθηγητής: Επίκουρος καθηγητής Θανάσης Αγάθος

Α΄ Βαθμολογήτρια: Καθηγήτρια Ερασμία Σταυροπούλου

Β΄ Βαθμολογήτρια: Επίκουρος καθηγήτρια Μαρία Ρώτα

Αθήνα, Οκτώβριος 2016

Περιεχόμενα

Πρόλογος **3**

Εισαγωγή **4**

Πρώτο μέρος . Η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου και οι θεωρητικές προσεγγίσεις **5**

Δεύτερο μέρος.Κεφάλαιο 1 ..... **17**

Η κινηματογραφική μεταφορά της *Καγκελόπορτας* **17**

Κεφάλαιο 2 ..... **43**

Η κινηματογραφική μεταφορά του *Λοιμού* **43**

Συμπεράσματα **68**

Βιβλιογραφία **72**

Πρόλογος

Η παρούσα μελέτη εκπονήθηκε ως διπλωματική εργασία στο πλαίσιο διετούς μεταπτυχιακού προγράμματος του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το ακαδημαϊκό έτος 2016-2017. Νιώθουμε την ηθική υποχρέωση να ευχαριστήσουμε τον επιβλέποντα επίκουρο καθηγητή κ. Θανάση Αγάθο για την πολύτιμη καθοδήγηση και συμβολή του στη διαμόρφωση της ερευνητικής πορείας της εργασίας, την καθηγήτρια κ. Ερασμία Σταυροπούλου, η οποία με την πολύτιμη πείρα της, μας ενδυνάμωσε τη θεωρητική στήριξη των παρατηρήσεων που διατυπώθηκαν και την επίκουρη καθηγήτρια Μαρία Ρώτα για την αδιάλειπτη συζήτηση μαζί της και τη διακριτική της παρέμβαση. Επίσης ιδιαίτερη μνεία αξίζει να αποδοθεί στην επίκουρη καθηγήτρια κ. Λητώ Ιωακειμίδου η οποία με τη διδασκαλία της στο αντικείμενο της Συγκριτικής Φιλολογίας αποτέλεσε το γονιμοποιό παράγοντα για τον ερευνητικό προσανατολισμό της εν λόγω διπλωματικής εργασίας, καθώς και στον καθηγητή κ. Δημήτρη Αγγελάτο, ο οποίος με την επιστημονική του συγκρότηση, μας ενέπνευσε την ανησυχία και την επιμονή στη διαμόρφωση της επιστημονικής επιχειρηματολογίας. Τέλος οφείλουμε μεγάλη ευγνωμοσύνη στην καθηγήτρια κ. Άννα Τζούμα, για την πολύτιμη αρωγή της στην καλλιέργεια του θεωρητικού πνεύματος που απαιτεί η ενασχόληση με τη μελέτη της λογοτεχνίας.

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως θέμα της την κινηματογραφική μεταφορά των δύο μυθιστορημάτων του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός* και *Η Καγκελόπορτα*.Το ερευνητικό ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσον η κινηματογραφική μεταφορά της *Καγκελόπορτας* από το Δημήτρη Μακρή και του *Λοιμού από τον* Παντελή Βούλγαρη, αποτελούν δάνεια κείμενα από το λογοτεχνικό πρωτότυπό τους, ή ενσωματώνονται σε μια δημιουργική σχέση διακειμενικότητας με τους προκατόχους τους, σχέση που δημιουργεί ένα είδος παλίμψηστου. Επίσης η εργασία στοχεύει και στον εντοπισμό των στοιχείων που μεταφέρονται από το ένα εκφραστικό μέσο στο άλλο, εντάσσοντας τα στο γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο, που εξετάζει και μελετά τους οργανικούς δεσμούς του πεδίου της λογοτεχνίας και της κινηματογραφικής τέχνης. Θα επιχειρηθεί να καταδειχθεί η ιδιαιτερότητα της γραφής του Αντρέα Φραγκιά και η αισθητική της συγγένεια με το κινηματογραφικό μέσο, όπως επίσης και οι διακειμενικές διασυνδέσεις των δύο λογοτεχνημάτων και των αντίστοιχων διασκευών τους στην προοπτική μιας μεταμοντέρνας προσέγγισης, η οποία αποδεσμεύεται από τη θεωρητική προσκόλληση του δομισμού στην προτεραιότητα του γραπτού λόγου, της επιστημονικής κατάκτησης των κινηματογραφικών σπουδών που έχει ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση της θεωρητικής μελέτης από την εικονοφοβία και την ανάδειξη του δημιουργικού διαλόγου του λογοτεχνικού κειμένου με τη διασκευή του στον κινηματογράφο, στη λογική των θέσεων του Gerard Genette και του Roland Barthes.

Το πρώτο μέρος θα καλύψει μια αναφορά στη διαχρονική σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου και των θεωρητικών αντιλήψεων, όπως αυτές αποκρυσταλλώθηκαν στην εξέλιξη της προσέγγισης των κινηματογραφικών διασκευών. Στο δεύτερο μέρος, στο πρώτο κεφάλαιο θα μελετηθεί η ταινία *Η Καγκελόπορτα* του Δ. Μακρή και η διακειμενική της σχέση της σε αναφορά με το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά με τον ομώνυμο τίτλο. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα μελετηθεί η ταινία *Happy Day* του Παντελή Βούλγαρη και η διακειμενική της σχέση της με το μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Λοιμός*. Θα ακολουθήσουν συμπεράσματα για το είδος της διασκευής στο οποίο μπορούν να ενταχθούν οι δύο κινηματογραφικές δημιουργίες.

Πρώτο μέρος . Η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου και οι θεωρητικές προσεγγίσεις

Η σχέση της λογοτεχνίας και ιδιαίτερα του μυθιστορήματος και του διηγήματος με το μέσο του κινηματογράφου είναι σημαντική από την εποχή των πρώτων βημάτων της έβδομης τέχνης, καθώς πολλές κινμηατογραφικές δημιουργίες αποτελούν μεταφορές λογοτεχνικών κειμένων. Οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου βρήκαν στα λογοτεχνικά έργα τη σιγουριά της αφηγούμενης ιστορίας που σχετιζόταν με την ανθρώπινη κατάσταση που ακόμα και αν χρειαζόταν τη σεναριακή προσαρμογή, εξασφάλιζε στο δημιουργό μία αξιόλογη πρώτη ύλη που πολλές φορές είχε καταξιωθεί στο πέρασμα των εποχών (βλ. τα μυθιστορήματα του Charles Dickens, του Victor Hugo, του Guy de Maupassant κ.ά). Η οργανική επαφή της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο είναι τέτοια στο διάστημα αυτό, που κατά τους μελετητές το κινηματογραφικό κείμενο τον 20^{ο} αιώνα παίρνει τη θέση που κατείχε το μυθιστόρημα τον 19^{ο} αιώνα.[1] Από την άλλη το μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος ασπάστηκε πολλές τεχνικές της κινηματογραφικής γραφής και προσπάθησε να εμπλουτίσει τα εκφραστικά του μέσα, υιοθετώντας πολλά στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης[2].

Στην ανάπτυξη της θεωρητικής προσέγγισης της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου διακρίνονται τρεις φάσεις των μελετών διασκευής λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο.[3] Στην πρώτη φάση δεσπόζει το έργο του George Bluestone με την άποψη «το γλωσσικό κείμενο είναι σημείο εκκίνησης, όχι ένα περιοριστικό πλαίσιο για την κινηματογραφική δημιουργία». Πιο συγκεκριμένα ο μελετητής επισημαίνει ότι «όπου το μυθιστόρημα "λέει'', το φιλμ πρέπει να δείξει». Μνήμη, όνειρο, φαντασία δεν μπορούν να παρασταθούν εξίσου από το φιλμ όσο από τη γλώσσα. Η ροή συνείδησης βρίσκει δυσκολία στο να παρασταθεί, η κατάσταση της ψυχής (του μυαλού στον ορατό κόσμο). Η κανονιστική αρχή του μυθιστορήματος είναι ο

---

[1] Βλ.Στέλλα Βατούγιου, «Τέχνες της αφήγησης: Με το λόγο και την εικόνα» *Η λέξη*, 96 (Ιούλιος Αύγουστος 1990), σ.558-566

[2] Βλ.Μάκης Μπαρατίτης, « Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας», *Το Δέντρο* (αφιέρωμα: «*Λογοτεχνία και Σινεμά*»), 127-128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003), σ.89-93

[3] Βλ.Simone Murray, «Materializing the adaption theory: The adaptation industry» *Literature/Film Quarterly*, vol.36, issue 1, 2005, σ.4.

χρόνος, η διαμορφωτική αρχή του φιλμ ο χώρος[4]. Στη δεύτερη φάση αναπτύσσεται η σημειωτική-αφηγηματολογία, η οποία αντιμετωπίζει το κινηματογραφικό κείμενο ως ένα σύστημα κωδίκων σημαινόντων και σημαινομένων που ο εκάστοτε μελετητής αλλά και ο αποδέκτης του καλείται να ερμηνεύσει.[5] Στην τρίτη φάση αναδεικνύεται η έννοια της διακειμενικότητας η οποία αποτελεί θεωρητική πρόταση του Gerard Genette στο λογοτεχνικό πεδίο και ακολουθείται στο χώρο των κινηματογραφικών μελετών κατά κύριο λόγο από τον Robert Stam.[6] και τους επιγόνους του, Οι κινηματογραφικές σπουδές στο δυτικό κόσμο πέρασαν από την τάση σύγκρισης του κινηματογραφικού κειμένου με το λογοτεχνικό κείμενο και την προσπάθεια εντοπισμού του βαθμού πιστότητάς του στο πρωτότυπο, σε μια πιο δυναμική εκδοχή μελέτης των κινηματογραφικών διασκευών, η οποία κινείται στη λογική ότι κάθε δημιουργία που αφορμάται από ένα συγκεκριμένο λογοτέχνημα, βρίσκεται σε οργανική σχέση με το αρχικείμενο και αποτελεί αισθητικά εξίσου σημαντική εκδοχή του.

Στην ελληνική πανεπιστημιακή κοινότητα μελετητών η κινηματογραφική διασκευή λογοτεχνικού έργου παρουσιάζεται ως αντικείμενο επιστημονικής προσέγγισης, βαθμιαία από τη δεκαετία του 2000 και εξής, είτε με μελέτες[7] που εκδίδονται αυτόνομα, είτε με μελέτες που δημοσιεύονται στο περιοδικό *Σύγκριση*[8](έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας). Επομένως διαμορφώνεται επιστημονικό ενδιαφέρον και στα τμήματα κινηματογραφικών σπουδών και στα τμήματα φιλολογίας, στο αντικείμενο της συγκριτικής φιλολογίας, για την από κοινού αντιμετώπιση της αφήγησης στον κινηματογράφο και στη λογοτεχνία και τη θεωρητική συζήτηση για τη σχέση των δύο πεδίων.[9]Επίσης διοργανώνονται ημερίδες και συνέδρια που αναπτύσσουν τις θεωρητικές προβληματικές για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, αλλά και

---

[4] Βλ. George Bluestone, *Novels into Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA, 2003 (1st 1957), σ. 62. Η μετάφραση από τα αγγλικά είναι του γράφοντος.
[5] Simone Murray, ό.π. , σ.6.
[6] Στο ίδιο , σ.6-7.
[7] Βλ. Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο,* Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, σ.11-48.
[8] Βλ. Θανάσης Αγάθος «Από το κείμενο στην οθόνη: Ζ φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Ζ του Γαβρά» *Σύγκριση,* 20 (2010), σ. 51-71.
[9] Βλ. Γιάννης Λεοντάρης «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση: Στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία» *Σύγκριση* , 12 (2001), σ.160-171.

για τη θεωρητική προσέγγιση της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση.[10]

Σίγουρα ακόμα και η πλευρά των θεωρητικών που αποδέχεται τη μετατρεψιμότητα[11] της λογοτεχνικής ύλης σε κινηματογραφική, αναγνωρίζει τη δυσκολία της δυνατότητας αυτής και το ασύμβατο πολλών εγγενών χαρακτηριστικών μεταξύ των δύο μέσων, π.χ εκφράζεται η αμφιβολία αν είναι εφικτή η τεχνική της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και της εσωτερικής εστίασης στην κινηματογραφική αφήγηση, αν υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ λέξεων που στοιχειοθετούν τη δομική μονάδα της λογοτεχνίας και πλάνων που δομούν το κινηματογραφικό κείμενο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε την παράμετρο του σεναρίου που αποτελεί ένα υβριδικό κείμενο με στοιχεία λογοτεχνικότητας το οποίο αφήνει απ' έξω κατά τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο ό,τι δε μπορεί να γίνει εικόνα.[12]Αξίζει ιδιαίτερη προσοχή και η θέση εκείνων των λογοτεχνών που εκφράζουν, θα λέγαμε την ανθενωτική στάση, καθώς αναγνωρίζουν ότι οι δύο μορφές τέχνης δεν είναι συμβατές. Μάλιστα μας εκπλήσσει η συγκεκριμένη τοποθέτηση όταν προέρχεται από το Θανάση Βαλτινό,[13]ο οποίος συνεργάστηκε με το Θόδωρο Αγγελόπουλο στο σενάριο των ταινιών του *Αναπαράσταση* και *Ταξίδι στα Κύθηρα.*

Από την άλλη δε μπορούμε να παραβλέψουμε ότι η λογοτεχνική παραγωγή, όπως και στις Η.Π.Α., στην Ευρώπη, στην Ασία, έτσι και στην Ελλάδα συνέδραμε τα μέγιστα στην κινηματογραφική ανάπτυξη με την κινηματογραφική μεταφορά λογοτεχνικών κειμένων.[14] Το ερώτημα που τίθεται από έλληνες και ξένους μελετητές αλλά και

---

[10] Βλ.Θανάσης Αγάθος, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: από την πένα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στον κινηματογραφικό φακό του Τώνη Λυκουρέση»:στο.Φ.Ταμπάκη Ιωνά-Μ.Ε.Γαλάνη (επιμ), *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Πρακτικά ημερίδας,* Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2012, σ. 43-51, επίσης για τη σχέση των δύο πεδίων βλ. Παναγιώτα Μήνη, «Μια μέθοδος ανάλυσης κινηματογραφικών διασκευών: Το παράδειγμα της διασκευής της "Μάνας" του Γκόρκι από τον Πουντόβκιν και τον Ντονσκόι» : στο.Φ.Ταμπάκη Ιωνά-Μ.Ε.Γαλάνη (επιμ), *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Πρακτικά ημερίδας* Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2012, σ.18-42. και Γιάννης Λεοντάρης «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή» : *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας* (επιμ. Δ. Αγγελάτος-Ευρ. Γαραντούδης), Αθήνα, Εκδόσεις Καλλιγράφος και Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, 2013, σ.12-32.

[11]Βλ. Kamilla Elliott*, Rethinking the novel film debate,* Cambridge*,* Cambridge University Press, 2003, σ.133.

[12] Βλ.Δημήτρης Χαρίτος, «Η πιστή μεταφορά» *Το Δέντρο* 127-128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003), σ. 119.

[13] Βλ.(Μια συζήτηση του «Δ» με το Θανάση Βαλτινό), «Οι δύο τέχνες δε συνάπτονται αναγκαστικά» *Το Δέντρο* (*Λογοτεχνία και Σινεμά*)*,* 127-128, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003, σ.22-29.

[14] Βλ. Γιάννης Σολδάτος, «Σημειώσεις για τη συνεργασία Ελληνικής Λογοτεχνίας και Ελληνικού Κινηματογράφου» *Το Δέντρο* (αφιέρωμα: «*Λογοτεχνία και Σινεμά*»*),* 127-128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003), σ.104-110.

δημιουργούς παραμένοντας σημαντικό και επίκαιρο, είναι το κατά πόσο ένα καλό λογοτεχνικό κείμενο, είναι δυνατό να μεταφερθεί επιτυχώς στον κινηματογράφο.[15]Η άποψη του Robert Stam ωστόσο, η οποία αξιοποιεί τις θεωρητικές διατυπώσεις του Andres Gardies[16] επισημαίνει ότι το κείμενο –πηγή « μεταφέρει στη διασκευή ένα επίπεδο διηγητικό (τόποι, χαρακτήρες), θεματικό (ρομάντσο κ.ά.), γενετικό, μορφικό (οπτική γωνία), δεδομένα».[17]Επίσης ο Stam διαπιστώνει ότι συντρέχουν οκτώ παράγοντες που επηρεάζουν τις θεωρητικές προσεγγίσεις των διασκευών μεροληπτώντας εις βάρος του κινηματογραφικού έργου, ο πρώτος το γεγονός ότι ιστορικά προηγείται η λογοτεχνία διαμορφώνει μια ιδεολογία ότι οι παλιότερες τέχνες είναι καλύτερες, ο δεύτερος η διχοτομική σκέψη περί ανταγωνισμού ανάμεσα στο συγγραφέα και το σκηνοθέτη, ο τρίτος η εικονοφοβία που έχει τις ρίζες της στο πλατωνισμό –νεπλατωνισμό, ο τέταρτος η πίστη στην παράδοση του γραπτού κειμένου ως του προνομιακού μέσου επικοινωνίας, ο πέμπτος η σωματικότητα του κινηματογραφικού έργου και η αντίδραση σε αυτό («the seen» is regarded as obscene), ο έκτος ο μύθος της ευκολίας παραγωγής και πρόσληψης του κινηματογραφικού έργου, ο έβδομος η ασυνείδητη ταξική προκατάληψη για τη μαζικότητα του κινηματογραφικού μέσου, ο όγδοος και τελευταίος το γεγονός της παρασιτικής εκδοχής της διασκευής η οποία απομυζεί τη ζωτικότητα του αρχικού κειμένου.[18].

Επικαλούμενος τις θέσεις δύο σημαντικών θεωρητικών της κινηματογραφικής αφήγησης των Francois Jost και Andre Gaudreault, επισημαίνει ότι η θεωρία του Gerard Genette για την εστίαση στο λογοτεχνικό έργο χρειάζεται να τροποποιηθεί για τον κινηματογράφο, λαμβάνοντας υπ᾽όψιν της το γεγονός ότι το κινηματογραφικό κείμενο μπορεί ταυτόχρονα να δείξει τι βλέπει ο ήρωας και να πει τι σκέφτετα, προτείνοντας τον όρο *ocularization* (οπτική γωνία).[19]Το σημαντικό στη θεωρητική διατύπωση του Stam είναι ότι αναδεικνύει ως καθοριστικής σημασίας τη θεωρία του Genette για την αφηγηματολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας που μπορεί να επεκταθεί και στις

---

[15] Βλ.Κωνσταντίνος Μπλάθρας, «Από το χαρτί στο σελιλόϊντ, Παρανοήσεις και αυτονόητα» *Το Δέντρο* (αφιέρωμα: «*Λογοτεχνία και Σινεμά*»), 127-128 (Ιούλιος -Σπτέμβριος 2003), σ. 81-84.
[16] Βλ. Andres Gardies, *Le recit filmique,* Hachette, Paris, 1993, σ.5-6.
[17] Βλ.Robert Stam «Theory and practice of Adaptation» in Robert Stam-Alessandra Rango (eds) *Literature to Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptions* Rango, Maiden, MA, USA, Blackwell Publishing, 2005, σ. 19.
[18] Robert Stam, Στο ίδιο, σ. 4-6.
[19] Robert Stam, Στο ίδιο, σ. 40.

κινηματογραφικές σπουδές, εντοπίζοντας και το ερμηνευτικό κλειδί για την προσέγγιση της λογοτεχνικής διασκευής στον κινηματογράφο, τη θεωρία του Genette για τη διακειμενικότητα ενός κειμένου.[20] Εμβληματική για τη διασύνδεση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο σε θεωρητική βάση είναι η εργασία του Seymur Chatman, ο οποίος κάνοντας εφαρμογή της ορολογίας του Gerard Genette αντιλαμβάνεται την τάξη, τη διάρκεια , τη συχνότητα ως κρίσιμες για να προσεγγιστεί και η αφηγηματική λειτουργία της κινηματογραφικής αφήγησης της διασκευής και εν γένει του κινηματογραφικού λόγου.[21] Ένα σημείο στο οποίο αξίζει να σταθεί κανείς μελετώντας τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, είναι να συνειδητοποιήσει ότι και οι δύο αυτές μορφές τέχνης από τη φύση τους έχουν δυνατότητες απόδοσης μιας ιστορίας που αναγκαστικά δεν εμπεριέχονται οι μεν στις δε και αντίστροφα.[22]

Στην προοπτική αυτή η Kamilla Eliott[23] διατυπώνει δύο ενστάσεις στην κριτική του 20ου αιώνα, η πρώτη είναι ότι οι λέξεις και οι εικόνες είναι μεταφράσιμες, η δεύτερη είναι ότι η διύλιση των χαρακτήρων, της πλοκής, των θεμάτων, της ρητορικής ενός μυθιστορήματος μπορεί να συμβεί καθώς συντελείται η απομάκρυνση από τη φόρμα της λογοτεχνίας στη φόρμα του φιλμ, διαδικασία που συνάντησε αντιδράσεις απ' όλα τα θεωρητικά ρεύματα (εκτός του μεταδομισμού/μεταμοντερνισμού), μιας και επισημαινόταν το ενιαίο φόρμας –περιεχομένου.

Η μελετήτρια προχωρεί σε μια χρήσιμη ταξινόμηση των περιπτώσεων διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου για τον κινηματογράφο, επισημαίνοντας α) την ψυχική διασκευή που αποτελεί μεταφορά του πνεύματος του κειμένου, β) την εγγαστρίμυθη , μια φωνή (λογοτεχνική) σε ένα άλλο σώμα (κινηματογράφος), γ) τη γενετικ**ή** που διακηρύσσει το κειμενικό DNA σε ένα νέο περιβάλλον, δ) την αποσυνθετική από το κείμενο στο φιλμ, ε) τη μετενσαρκωτική**,** στ) την επωφελή (το φιλμ δείχνει την ανώτερη

---

[20] Robert Stam, Στο ίδιο, σ. 27-31.
[21] Βλ. Seymur Chatman, *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film,* Ithaca, N.Y, USA, Cornell University Press, 1978, σ. 72-88.
[22] Βλ. Seymur Chatman «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)», *Critical Inquiry*, Vol. 7, No 1, On Narrative (Autumn, 1980), σ. *121-140.*
[23] *Kamilla Eliott, Rethinking the Novel Film Debate,* ό.π. , σ.134.
[24] Kamilla Eliott, Στο ίδιο, σ.136-154.

ικανότητά του να πει την ιστορία).[24]Νεότερες διατυπώσεις υπογραμμίζουν τα τέσσερα χαρακτηριστικά επιτυχίας της διασκευασμένης λογοτεχνίας, πρώτον το φιλμ πρέπει να επικονωνεί με συγκεκριμένες ιδέες που αφορούν το εσωτερικό μήνυμα και την αξία της λογοτεχνίας, όπως το ερμηνεύει ο κινηματογραφιστής, δεύτερον το φιλμ πρέπει να παρουσιάσει μια συνεργασία κινηματογραφικών δεξιοτήτων, τρίτον το φιλμ πρέπει να επιδείξει μια τόλμη να δημιουργήσει ένα ξεχωριστό κόσμο αλλά σχετιζόμενο με το λογοτεχνικό κείμενο και τέταρτον το φιλμ δε μορεί να είναι τόσο αυτόνομο ή αντίθετο στο υλικό προέλευσης (source material).[25]

Μπορούμε να παρατηρήσουμε το γεγονός ότι και η θεωρητική προσέγγιση των διασκευών, αναγνωρίζει τις δυσκολίες να οριοθετηθούν πλήρως τα όρια σχέσης του λογοτεχνικού έργου με την κινηματογραφική εκδοχή του και να καθοριστεί ο βαθμός επικοινωνίας των δύο πεδίων. Πολλές φορές φαίνεται να επικρατεί ένα είδος εμπειρισμού στην αντιμετώπιση του ζητήματος, ο οποίος κρίνει μια κινηματογραφική μεταφορά εκ του αποτελέσματος και όχι εκ της προθέσεως του δημιουργού της,[26] ή ακόμα περισσότερο εκ των θεωρητικών δυνατοτήτων που προσφέρονται στο εγχείρημα.

Η κληρονομιά του δομισμού η οποία αποτελεί ακόμα καθοριστικής σημασίας ερμηνευτικό κλειδί του περάσματος από τη μια μορφή τέχνης στην άλλη, είναι η διαίρεση των αφηγηματικών μονάδων σε λειτουργικές (διανεμητικές) και σε εσωτερικές δηλαδή ενδείκτες (indices).Οι πρώτες αναφέρονται στην ιστορία, στα αίτια και τα αποτελέσματα, οι δεύτερες αναφέρονται στα δεδομένα χαρακτήρων, στις περιγραφές τόπων.Οι πρώτες διαιρούνται σε cardinal functions (nuclei) και καταλύτες. Οι nuclei απευθύνονται απευθείας στην ιστορία και δε μπορούν να παραλειφθούν χωρίς να τροποποιήσουν την ιστορία. Οι καταλύτες λειτουργούν βοηθητικά, επιταχύνουν, καθυστερούν, δίνουν διέξοδο στην πλοκή.[27]Οι ενδείκτες διακρίνονται σε κύριους που αναφέρονται στην ατμόσφαιρα της αφήγησης και σε ψυχολογικές πληροφορίες σχετικές με τους χαρακτήρες και σε πληροφοριοδότες (informants) που σχετίζονται με τα ονόματα των ηρώων, τα επαγγέλματα, τις ηλικίες. Ουσιαστικά πρόκειται για τις θέσεις του Roland

---

[25] Βλ. Linda Constanzo Cahir, *Literature into Film Theory and Practical Approaches,* Jefferson, North Carolina, USA, McFarland and company, Inc. Publishers, 2006, σ. 87-88.

[26] Βλ Bernard F. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου* (μετάφρ. Ιωάννα Νταβαρίνου-επιμ Εύα Στεφανή), Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2010 (1η 2005), σ. 371.

[27] Imelda Wheelan «Adaptations: The contemporary dilemas» : *Adaptations , From Text to Screen , Screen to Text,*(ed.Deborah Cartmell and Imelda Whelehan), New York , Routledge , 1999, σ. 3-20.

Barthes οι οποίες καταγράφονται στο άρθρο του *Introduction a l' analyse structural des recits* (1966). Μάλιστα όπως επισημαίνει η Δέσποινα Κακλαμανίδου, κατά τη μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου από την ομάδα των ενδεικτών μεταφέρονται άμεσα οι πληροφοριοδότες στην κινηματογραφική γλώσσα, ενώ οι κύριοι ενδείκτες χρειάζονται να τροποποιηθούν και να προσαρμοστούν στο νέο μέσο.[28]

Αν και ο μεταφραστής στα αγγλικά του έργου του Roland Barthes και αυτός που μεταλαμπάδευσε τις διατυπώσεις του στην αμερικανική αφηγηματολογική σχολή ήταν ο Seymur Chatman με τους δύο όρους της μπαρτεσιανής διατύπωσης λειτουργικοί και δευτερεύοντες διανεμητές, στα αγγλικά να είναι kernels και satellites (οι πρώτοι είναι υποχρεωτικοί στη μεταφορά όπως προείπαμε, οι δεύτεροι μπορούν να παραλειφθούν) , υπήρξε μια θεωρητική προσπάθεια να εμπλουτιστεί το συγκρεκριμένο θεωρητικό υπόβαθρο με καινούργιες έννοιες, προκειμένου να γίνει πιο εμβριθής η προσέγγιση των αφηγηματικών τεχνικών.

Για να απεμπλακεί πάντως η διαδικασία της κινηματογραφικής μεταφοράς από το κριτήριο της πιστότητας προτείνεται η κατηγοριοποίηση της διασκευής με τα ακόλουθα γνωρίσματα: η *μετάθεση/transposition*[29] , όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται με την ελάχιστη παρέμβαση , όπως επισημαίνει η Linda Hutcheon στο *A Theory of Adaptation* (2006)[30] σε αυτή την περίπτωση λαμβάνει χώρα ένα είδος στριψίματος (shift) του μέσου ή του γένους, το *σχόλιο/ commentary,* όπου το λογοτεχνικό κείμενο (επαν)ερμηνεύεται, μεταβάλλεται, μετατοπίζεται χρονικά, και η *αναλογία* που ουσιαστικά εξαϋλώνει το πρωτότυπο σε κάτι καινοφανές που ο θεατής αδυνατεί να αναγνωρίσει την προέλευσή του.

Ο Άγγλος σκηνοθέτης Stanley Kubrick από την οπτική γωνία του δημιουργού, ο οποίος σημειωτέον εργάστηκε κατ' εξοχήν με μεταφορές λογοτεχνικών έργων, υποστήριξε[31] ότι δε δραματοποιείται το στυλ του γράφοντος αλλά τα αισθήματα και τα

---

[28]Δέσποινα Κακλαμανίδου, *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*, ό.π. , σ.38.
[29]Την πληροφορία αντλώ από δευτερογενή πηγή Δέσποινα Κακλαμανίδου, ό.π. , σ.37.
[30]Βλ. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, σ.8-9.
[31]Βλ. Charles Bane, *Viewing Novels, reading films: Stanley Kubrick and the art of adaption as interpretation,* A Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, University of Central Arkansas, 2006, σ.159. http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf (τελευταία ανάκτηση 11-9-2016).

συναισθήματα του κειμένου προέλευσης της διασκευής, πράγμα που οδηγεί το νέο δημιουργό, εν προκειμένω το σκηνοθέτη, να αναζητήσει το προσωπικό του όραμα για να αποδώσει το αρχικό υλικό.

Παρουσιάζονται και καινούργιες τοποθετήσεις προκεμένου να εμπλουτιστούν , οι ήδη υπάρχουσες έννοιες της αφηγηματολογίας, όπως το μοντέλο scene function[32] από τους Michael J. Porter, Deborah Larson, Alisson Hartcock, Kelly Nellis. Η διάκριση που προτείνουν στους λειτουργικούς διανεμητές (kernels) είναι: διατάραξη, εμπόδιο, επιπλοκή, αντιμετώπιση, κρίση και επίλυση. Στους δευτερεύοντες (satellites) προτείνουν τη διάκριση: έκθεση , δραματικό ερώτημα, παρουσίαση καινούργιου χαρακτήρα, δράση, σχέδιο που αποκαλύπτεται, σχέση επιβεβαιωμένη, διευκρίνιση, συνέχιση σύγκρουσης, απαλλαγή, θέμα, προοικονομία, διάθεση. Η θεωρητική πρόθεση των συγκεκριμένων μελετητών αποδεικνύεται ότι ήταν να εντοπίσουν στη λειτουργική παρουσία της εκάστοτε σκηνής την ανάπτυξη της αφήγησης και τη πιθανότητα η σκηνή να βρεθεί σε διαφορετική θέση μέσα στο αφηγηματικό πλαίσιο.

Το έργο των συγκεκριμένων μελετητών μπορεί να εξειδικεύεται στη προσέγγιση της τηλεοπτικής αφηγηματικής δομής, επαναφέρει όμως στη θεωρητική συζήτηση μερικές από τις θέσεις του Christian Metz[33] που στη δεκαετία του ’70, επεχείρησε τη θεωρητική αξιοποίηση των απόψεων του Ferdinard de Saussure, συγκροτώντας τη σημειωτική του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα ο Metz κάνοντας εφαρμογή των παραδειγματικών και συνταγματικών σχέσεων που συγκροτούν το γλωσσικό πεδίο, επεκτείνει τις διατυπώσεις του στον κινηματογράφο, διαπιστώνοντας την ύπαρξη «λειτουργικών διχοτομιών, όπως αυτόνομων πλάνων είτε ως πλάνα σεκάνς, είτε ως γκρο πλαν που μπορεί να διακριθούν σε τέσσερα είδη: α) το μη διηγητικό γκρο πλαν, β) το υποκειμενικό γκρο πλαν, γ) το μετατοπισμένο διηγητικό γκρο πλάν και δ) το επεξηγηματκό γκρο πλαν.[34]Η δεύτερη διχοτομία που διακρίνει σε χρονολογικό και μη χρονολογικό σύνταγμα, στη συνέχεια ανάμεσα σε συντάγματα που το σημαινόμενό τους είναι χρονική

[32]Βλ. Michael J. Porter, et al. «Re (De)fining Narrative Events: Examing Television Narrative Structure» *Journal of Popular Film and Television* 30.1 (2002), σ 23 (σε ηλεκτρονική μορφή https://www.researchgate.net/publication/228609447_Redefining_Narrative_Events_Examining_Television_Narrative_Structure (τελευταία ανάκτηση 14-9-2016).

[33]Τα στοιχεία αντλώ από δευτερογενή πηγή ΣτίβενΧιθ, *Σημειωτική του κινηματογράφου* (μετάφρ. Δημοσθένης Κολιοδήμος), Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1990, σ. 28-30.

[34] Στο ίδιο , σ. 30-31.

ταυτοχρονία και σε αντίστοιχα με χρονική διαδοχικότητα.[35] Μια επιπλέον διχοτομία ανάμεσα σε συντάγματα που εξαρτώνται από την εναλλαγή των χρόνων από αυτά που εξαρτώνται από μια μονογραμμική χρονικότητα, επίσης μια άλλη σε αυτά που εμφανίζουν συνεχή χρονικότητα και σε εκείνα που εμφανίζουν ασυνεχή.[36] Μια έκτη διχοτομία είναι μεταξύ οργανωμένης ασυνέχειας που αποτελεί και την αρχή της καταληπτότητας των συνταγμάτων και ανοργάνωτης. Έτσι δημιουργούνται οι τύποι της επεισοδιακής σεκάνς και της συνηθισμένης σεκάνς. Μια άλλη παρατήρηση που μπορεί να αξιοποιηθεί είναι ότι η σημειωτική του Metz[37] για τον κινηματογράφο επιλέγει τη σημειολογία της καταδήλωσης και όχι αυτήν της συμπαραδήλωσης, μιας και το κρίσιμο σημείο είναι η φύση της εικόνας, πεδίο αντπαράθεσης σημειολόγων και θεωρητικών. Με άλλα λόγια υποστηρίχθηκε ότι η εικόνα έχει ένα ανάλογο μηνυματικό βάρος με αυτό της λέξης στο κείμενο, ή αποκτά σημασία ανάλογα με τις σημασιοδοτικές πρακτικές των κωδίκων της κινηματογραφικής γλώσσας. Ο Metz προτείνει πέντε σημαντικά επίπεδα κωδικοποίησης της κινηματογραφικής γλώσσας, α) το επίπεδο της αντίληψης καθ' εαυτής, β) το επίπεδο των ακουστικών και οπτικών γεγονότων του κινηματογραφικού έργου, γ) το επίπεδο των συμπαραδηλωτικών συστημάτων, δ) το επίπεδιο της αφηγηματικής διάταξης του κινηματογραφικού κειμένου και ε) το επίπεδο της οργάνωσης των κινηματογραφικών κωδίκων που οργανώνουν το κείμενο.[38]

Πάντως και ο ίδιος ο μελετητής αναγνωρίζει ότι το μοντέλο που προτείνει δεν επαληθεύεται σε μια συγκεκριμένη σεκάνς της ταινίας του Jean Luc Goddard, *Pierrot le fou* (Ο τρελός Πιερό), διαπιστώνοντας ότι στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο που δεν ανταποκρίνεται στη φυσική γραφή αλλά ακολουθεί διαφορετικές κοινωνικές συμβάσεις δε βρίσκει πρόσφορο έδαφος ερμηνείας.[39]

Στην οργανικότερη σύνδεση της λογοτεχνίας και της κινηματογραφικής γραφής και στη διεύρυνση της προοπτικής της μελέτης του λογοτεχνικού κειμένου που γίνεται κινηματογραφική ταινία, συνέβαλλε η θεωρητική προσέγγιση του Brian Mc Farlane ο οποίος στη δεκαετία του '90 πρότεινε για την προσέγγιση της κινηματογραφικής μεταφοράς έναν τροποποιημένο δομισμό και την απομάκρυνση από τη θεωρία της

[35] Στο ίδιο, σ. 32-33.
[36] Στο ίδιο, σ. 33.
[37] Στο ίδιο, σ. 37-38.
[38] Στο ίδιο, σ. 43.
[39] Στο ίδιο, σ. 38.

προσαρμογής του κειμένου.[40]Επίσης ο McFarlane είναι αυτός, που μετά τον Chatman επαναφέρει στο θεωρητικό προσκήνιο τις απόψεις του Barthes, για το ποια στοιχεία μπορούν να μεταφερθούν από το λογοτεχνικό πεδίο στο κινηματογραφικό.[41]Ο μελετητής επανέρχεται στα νεότερα χρόνια με την υπογράμμιση ότι η διασκευή ή η μεταφορά(υπάρχει στη θεωρητική συζήτηση, προσπάθεια να οριστούν με συγκεκριμένα και διαφορετικά κριτήρια οι δύο έννοιες) προσθέτει στην αφήγηση του αρχικού κειμένου μια δέσμη από κώδικες κινηματογραφικούς και πολιτισμικούς όπως επίσης και την παρατήρηση ότι μέσω της διακειμενικής προσέγγισης το αρχικό κείμενο μπορεί να βελτιωθεί από τις κινηματογραφικές διασκευές που το ακολουθούν και η λογοτεχνία δεν είναι ανώτερη αξιολογικά κατ' ανάγκη της κινηματογραφικής εκδοχής της ή και ευρύτερα του κινηματογράφου ως μέσου αφήγησης.[42] Μπορούμε να συμπυκνώσουμε τη σκέψη του στα εξής « Η πιστότητα δεν είναι ζητούμενο της λογοτεχνικής μεταφοράς, η φαντασία υπηρετείται από το κινηματογραφικό έργο εξ' ίσου αποτελεσματικά, μερικά κείμενα υστερούν στην ικανότητα να αναπαράγουν τη φωνή του αφηγητή, η διασκευή δεν είναι η μόνη σχέση που μπορεί να συναφθεί ανάμεσα στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο, υπάρχει μιά ψευδαίσθηση ότι το κινηματογραφικό μέσο αλλοτριώνει την αυθεντική αφήγηση του βιβλίου, ενώ ουσιαστικά συντελείται μια χειρουργική μετατροπή του λογοτεχνικού κειμένου που ωστόσο καταλήγει στη διατήρηση του λογοτεχνήματος με όσες ενστάσεις και αν εγείρει ο ισχυρισμός αυτός, στο κινηματογραφικό έργο συνδυάζονται άλλα στοιχεία απ' ότι στο λογοτεχνικό κείμενο, π.χ. η χρήση mise-en-scene, όπου εκφραστικές μονάδες του νοήματος είναι και ο ήχος και η εικόνα και ο λόγος». [43] Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι κεντρικές θέσεις της θεωρητικής προσέγγισης του McFarlane συγγενεύουν με αντίστοιχες του Stam, επιχειρώντας να ξεπεράσουν τα αδιέξοδα ενός στείρου δομισμού ή μιας ανεπαρκούς εντυπωσιολογίας στην αντιμετώπιση των σχέσεων λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

---

[40] Βλ. Brian McFarlane, *A Novel to Film An Introduction to Adaptation theory,* Oxford, Clarendon Press, 1996, σ.8-10.
[41] Brian Mc Farlane, ό.π. , σ.13.
[42] Βλ. Brian Mc Farlane, "Reading film and literature": *The Cambridge Companion To Literature on screen* (ed .by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan), Cambridge, C.U.P., 2007, σ. 15-18.
[43] Brian Mc Farlane, ό.π. , σ.19-28.

Οι πιο πρόσφατες τοποθετήσεις επανέρχονται στο ζήτημα της διακειμενικότητας της διασκευής , υπογραμμίζοντας εννέα εκτιμήσεις της συγκεκριμένης παραμέτρου.[44]Πιο συγκεκριμένα ο Leitch επισημαίνει ότι α) αποτελεί δύναμη στα χέρια των σπουδών διασκευής ότι το αντικείμενο διεκδικείται από το χώρο των κινηματογραφικών σπουδών και της λογοτεχνικής κριτικής, καθώς υπογραμμίζεται η ύπαρξη εσφαλμένων προσεγγίσεων της διασκευής στη βάση της διχοτόμησης εικόνας και λόγου, ενώ η διακειμενικότητα εμπλέκει και άλλες εκδοχές δημιουργίας όπως όπερα, μπαλλέτο , θέατρο,web tv [45] κ.ά, β) οι διασκευές δεν είναι αποκλειστικά ζήτημα διαμεσικότητας, καθώς κάλλιστα μπορούν να ειδωθούν εντός του ίδιου μέσου, από την άλλη κάθε διασκευή δεν είναι αναγκαστικά διαμεσική, [46]γ) ότι η μεταφορά αποτελεί ένα είδος αναπαράστασης / αντιαναπαράστασης (ekphrasis / counterekphrasis), που δεν ακολουθεί υποχρεωτικά τη λεκτική πρώην εκδοχή της[47], δ) οι μεταφορές είναι κείμενα των οποίων το καθεστώς εξαρτάται από τη σκόπιμη πρόσκληση των δεκτών τους να τις δουν /διαβάσουν ως τέτοιες, [48] ε) οι διασκευές είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος διακειμενικότητας σύμφωνα με τον Genette, ο οποίος υπογραμμίζεει τη διπλή φύση της διακειμενικότητας ως μεταφοράς και μίμησης, στοιχεία τα οποία υιοθετεί και η μεταφορά[49], στ) οι μεταφορές είναι μεταφράσεις, καθώς κάθε πράξη μετάφρασης είναι

[44] Βλ.Thomas Leitch, «Adaption and Intertextuality, or What isn't an Adaptation, and What Does It Matter?» : *A companion To Literature*, *Film, and Adaptation* (ed. Deborah Cartmell), Oxford, Blackwell, 2012. σ. 87.
[45] Στο ίδιο, σ. 89-90.
[46] Στο ίδιο, σ. 90-92.
[47] Στο ίδιο, σ. 91-94.
[48] Στο ίδιο, σ. 94-96.
[49] Στο ίδιο, σ. 96-97.
[50] Στο ίδιο, σ. 97-99.
[51] Στο ίδιο, σ. 99-100.

πράξη ερμηνείας,[50] ζ) οι διασκευές (μεταφορές) είναι εκτελέσεις (performances),[51]έστω και με την έννοια της εκτέλεσης του σεναρίου τους, η) οι διασκευές είναι κρίσιμα δείγματα διακειμενικής πρακτικής, επαναλήψεις χωρίς αντιγραφές που συγκροτούν το πεδίο διχοτομήσεων της τέχνης και του εμπορίου, της ατομικής δημιουργικότητας και της συνεργατικής κατασκευής, του πολιτισμού και της μαζικής κουλτούρας, του λεκτικού (ρηματικού) και του εικονικού.[52]Ενα τελευταίο στοιχείο που φέρνει στο θεωρητικό προσκήνιο ο μελετητής είναι ότι, αν δούμε την προηγούμενη διατύπωση ως θεωρητικά αναποτελεσματική τότε οι διασκευές δεν αποτελούν κεντρικό και κρίσιμο παράδειγμα διακειμενικότητας αλλά μόνο μια περίπτωση διακεκριμένου παραδείγματος αυτής, γιατί ενώ υπάρχει η ανάγκη να επεκτείνουμε την αντίληψη για τη διασκευή, ώστε να εμπεριέχει την εκτεταμένη επαναλειτουργικότητα, ταυτοχρόνως πρέπει να την περιορίσουμε στο κείμενο ή στην άλλη εκδοχή κωδικοποιημένου λόγου που αυτή στοχεύει.[53]

Η αξιολογική και ανασυνθετικὴ πρόταση του David Kranz στη μελέτη του «Trying Harder: Propability Objectivity and Rationality in Adaptation Studies» *The Literature/Film Reader*- Issues of Adaptation,[54] τονίζει την εφαρμογή της πιθανότητας στο άπειρο έργο των σημαινόντων από το αρχικό κείμενο, πρσπαθεί να αποκαθάρει τη θεωρητική έρευνα από τα αντιφατικά δεδομένα κυρίως της μεταδομιστικής προσέγγισης, δε φοβάται να διατυπώσει την πρωτοκαθεδρία προηγούμενων κειμένων ή κινηματογραφικών διασκευών και καλεί τους μελετητές του πεδίου να είναι πιο προσεκτικοί στην πρόταση της αποδόμησης και της απομάκρυνσης από την ορθολογικότητα, που έχει ως αποτέλεσμα να θεωρούνται όλα τα κείμενα διασκευές και να μην υπάρχουν θεωρητικά όρια στη διάκριση των διασκευών και άλλων κειμένων μη διασκευών. Συνεχίζοντας διεκδικεί την επιστροφή στην κριτική της πιστότητας της

---

[52] Thomas Leitch, ό.π., σ. 100-101.
[53] Thomas Leitch, ό.π., σ. 101-103.
[54] Βλ. David Kranz, «Trying Harder: Propability, Objectivity and Rationality in Adaptation Studies» *The Literature/ Film Reader*: Issues of Adaptation(ed. by James M.Welsh and Peter Lev), Lanham,Scarecrow Press, σ. 77-101.

διασκευής με την πρόταση για τη θεωρητική μεταμόρφωσή της σε συγκριτολογική μελέτη.

Προσπαθήσαμε να περιδιαβούμε στο πρώτο μέρος το πεδίο της σχέσης λογοτεχνίας και του κινηματογράφου καθώς και των θεωρητικών διατυπώσεων που διαμορφώθηκαν κατά την εξέλιξη αυτής της οργανικής αλλήλεπίδρασης, πριν οδηγηθούμε στο δεύτερο μέρος της μελέτης αυτής στην προσέγγιση των κειμενικών μεταφορών από τα δύο μυθιστορήματα του Αντρέα Φραγκιά στην κινηματογραφική εκδοχή τους.

Δεύτερο μέρος. Κεφάλαιο 1

Η κινηματογραφική μεταφορά της *Καγκελόπορτας*

Η κινηματογραφική ταινία *Καγκελόπορτα* ήταν έγχρωμη 35 mm, σκηνοθετήθηκε από το Δημήτρη Μακρή, έχοντας κατά τα αναφερόμενα στους τίτλους της, στηριχθεί στο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Η Καγκελόπορτα και* προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1978, όπου και απέσπασε το βραβείο σκηνογραφίας,[55] τιμητική διάκριση φωτογραφίας, ερμηνείας στον ηθοποιό Βαγγέλη Καζάν. Πήρε επίσης το βραβείο καλύτερης ταινίας από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου το 1978. Το σενάριο και το μοντάζ της ταινίας ήταν του Δημήτρη Μακρή, η φωτογραφία του Άρη Σταύρου, τα σκηνικά του Μικέ Καραπιπέρη η μουσική του Νότη Μαυρουδή, υπεύθυνος ήχου ήταν ο Λουτσιάνο Κολόμπο. Η εταιρεία παραγωγής της ταινίας ήταν η B.M. Films Productions και διευθυντής παραγωγής ήταν ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης Τους κεντρικούς ρόλους ερμήνευσαν οι Φαίδων Γεωργίτσης (Ευτύχης), Βαγγέλης Καζάν (Αντώνης), Θάλεια Παπάζογλου (Ευαγγελία), Εύα Κοταμανίδου (Ισμήνη), Χριστόφορος Νέζερ (Χαρίλαος, πατέρας Άγγελου), Ντανιέλα Μορέτι (Μαίρη, αρραβωνιαστικιά Ευτύχη), Κυριάκος Κατριβάνος (Σπύρος Ιωαννίδης, προϊστάμενος της εταιρείας στην οποία εργάζεται η Ισμήνη), Στράτος Παχής (πατέρας

[55]Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου,* Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1998,[2η] σ.132.

Μαίρης, αρραβωνιαστικιάς του Ευτύχη), Άρης Τσιούνης (Στάθης), Ρολάνδος Χρέλιας (Θεόδωρος, δανειστής-μαυραγορίτης), Στέλιος Λιονάκης (Παύλος, μεγάλος αδερφός Ευτύχη) . Η διάρκεια της ταινίας αναφέρεται επίσημα 125 λεπτά.[56]Εμείς μελετήσαμε μια εκδοχή της ταινίας τηλεοπτική μετάδοση από την ΕΤ3 αναρτημένη στο διαδίκτυο,[57] διάρκειας 108 λεπτών. Η πρώτη προβολή της ταινίας έγινε στις 19 Φεβρουαρίου 1979. Έκοψε 61.231 εισιτήρια[58]και ήρθε 7η σε 15 ταινίες της κινηματογραφικής περιόδου 1978-1979.

Η ταινία παρουσιάζει την παράλληλη ιστορία δύο ανθρώπων, που ζουν στην ίδια αυλή στην Αθήνα του 70 (’50 κατά το μυθιστόρημα). Ο Αντώνης είναι πρώην αγωνιστής της Αντίστασης και μετά την ήττα του κινήματος, προσπαθεί να ζήσει με όσα μέσα του παρέχει η μεταπολεμική/μεταπολιτευτική κοινωνία Ο Ευτύχης είναι ένας λούμπεν πρώην σαλταδόρος της κατοχής, ο οποίος κινείται στον ίδιο περίγυρο και έχει έντονες ωφελιμιστικές επιδιώξεις.Με τα λιγοστά χρήματα που έχει, απ’ την προίκα της γυναίκας του, πείθει τον Αντώνη να στήσουν μαζί μια κλωστοϋφαντουργία, εγχείρημα μέσα από το οποίο θα δουν τα όνειρά τους να συντρίβονται, συμπαρασύροντας και τους ίδιους.

Το πρώτο πλάνο της ταινίας μας εισάγει στον χώρο και στον χρόνο της αφήγησης. Βρισκόμαστε σε μία φτωχική συνοικία της Αθήνας, από χαρακτηριστικά στοιχεία του σκηνικού (τον μαντρότοιχο) μπορούμε να αναγνωρίσουμε ότι πρόκειται για το Γκαζοχώρι. Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε ότι στο μυθιστόρημα του Αντρέα Φραγκιά *Η Καγκελόπορτα* δεν ορίζεται με σαφήνεια η συνοικία, στην οποία τοποθετεί ο συγγραφέας την πλοκή του έργου, υπάρχει ωστόσο αναφορά σε όλο το κείμενο, σε περιοχές της Αθήνας κοντινές στο Γκάζι όπως Θησείο, Μοναστηράκι κ.ά. Ο χρόνος που εκτυλίσσεται η πλοκή της κινηματογραφικής ταινίας είναι η περίοδος της Καραμανλικής διακυβέρνησης μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974. Πρέπει να σημειωθεί μια πρώτη παρέμβαση στο υλικό του μυθιστορήματος του Φραγκιά από το Μακρή. Πιο συγκεκριμένα διαπιστώνουμε ότι ενώ το μυθιστόρημα[59] τοποθετείται στα χρόνια της δεκαετίας του 1950 (1954) μετά τον ελληνικό εμφύλιο και στη διάρκεια της

[56]Στο ίδιο, σ. 132. Για τη διάρκεια της ταινίας βλ.Ρούβας, Άγγελος Σταθακόπουλος Χρήστος, *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία-Βιογραφία-Φιλμογραφία* (*Τόμος Β΄),* Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005, σ.148.
[57] https://www.youtube.com/watch?v=9T2Xj09RVDc (τελευταία ανάκτηση 3-10-2016).
[58]Ρούβας-Σταθακόπουλος, ό.π. , σ.148.
[59]Το μυθιστόρημα του Φραγκιά κυκλοφόρησε το 1962 στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Στη μελέτη όπου κρίνεται απαραίτητο, θα χρησιμοποιούνται παραθέματα από τη 17η έκδοση Αντρέας Φραγκιάς, *Η Καγκελόπορτα,* Αθήνα, Κέδρος, 2016.

διακυβέρνησης της χώρας από τον «Ελληνικό Συναγερμό» του Αλ. Παπάγου, ο σκηνοθέτης τοποθετεί την πλοκή σε μία εξίσου ευαίσθητη πολιτικά περίοδο (με αυταρχισμό, πολιτικές διώξεις και μια αίσθηση στους κόλπους της Αριστεράς ότι ο αντιδικτατορικός αγώνας δεν είχε το αναμενόμενο αποτέλεσμα της κοινωνικής και πολιτικής αλλαγής, ωστόσο σίγουρα διαφορετική από την αντίστοιχη του μυθιστορήματος. Ο Μακρής επιχειρεί τη σύγκριση των δύο εποχών μέσα από έναν κοινό παρονομαστή τη διπλή θεματική του έργου του Φραγκιά,[60]την προσπάθεια ενός αγωνιστή της Αριστεράς να αποφύγει τη σύλληψη μετά την καταδίκη του από ένα στρατοδικείο της εποχής του εμφυλίου, και την προσπάθεια των ανθρώπων (πρώην αγωνιστών και μη) να ενταχθούν στα νέα δεδομένα με τον αγώνα για την κοινωνική επιβίωση σε ένα περιβάλλον εχθρικό και αφιλόξενο, όπου τα πάντα καθορίζονται από την πολιτική οικονομία και τη θεωρία της υπεραξίας και του κέρδους. Στη θεωρία της διασκευής έχει διαπιστωθεί ότι από τους διανεμητικούς φορείς (cardinals)[61] της αφήγησης δε μπορούν να παραλειφθούν κάποιοι χωρίς αλλαγή του αρχικού κειμένου. Άρα εδώ έχουμε μιά σημαντική παρέμβαση στο κείμενο του Φραγκιά, διαφοροποιείται ο χρόνος της ιστορίας.

Στα πρώτα πλάνα (01:38) της ταινίας η κάμερα δείχνει στον τοίχο του Γκαζοχωρίου αφίσα του Κωνσταντίνου Καραμανλή, προφανώς από την προεκλογική εκστρατεία του 1977, ενώ ακούγονται στην ταινία σε μεταγενέστερο σημείο και αποσπάσματα από το σύνθημα *Κα-ρα-μαν-λής*, *Κα-ρα-μαν-λής*. Το διαφοροποιημένο χρόνο της ταινίας σε σχέση με το μυθιστόρημα υπηρετούν και οι ενδυματολογικές επιλογές για τους ηθοποιούς που παραπέμπουν στη δεκαετία του 1970. Εξωκειμενικό είναι και το υλικό που συνθέτει την πρώτη σκηνή (01:43-02:46) στην οποία μια παρέα από μαθητές παίρνουν κοροϊδεύουν πλανόδιους μουσικούς, πριν αυτοί καταφύγουν στο εσωτερικό της αυλής που θα αποτελέσει και το κεντρικό σκηνικό της ταινίας. Η σκηνή που ακολουθεί προέρχεται μεν από το μυθιστόρημα του Φραγκιά αλλά γίνεται αντικείμενο σύνθεσης με διαφορετικό χειρισμό από το Μακρή. Ας σημειωθεί ότι στη σκηνοθετική και σεναριογραφική ειδικότητα υπάρχει μια αρχή μεταφοράς του κειμένου σε ταινία, σύμφωνα με την οποία μια σελίδα κειμένου μετατρέπεται σε ενός λεπτού

---

[60] Για μια εμβριθή προσέγγιση του έργου του Φραγκιά βλ. Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής,* Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 2005^{2η}, σ. 111-185.

[61] Βλ.Ρολάν Μπαρτ, *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο* (Πρόλογος: Γ. Βέλτσος-Μετάφρ: Γ. Σπανός), Αθήνα, Πλέθρον, 2007,^{3η} , σ.105-110.

ταινία[62]. Οι δώδεκα σελίδες από το 1ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος του Φραγκιά που αναφέρονται στη σκηνή Ισμήνης (Εύας Κοταμανίδου)-Στάθη (Άρη Τσιούνη) καταλαμβάνουν μόλις 01:05 λεπτά από 02:45-03:50. Η απόφαση του στρατοδικείου για τον Άγγελο δίνεται με αναδρομική αφήγηση στο μυθιστόρημα[63]ενώ στο κινηματογραφικό έργο με παράλληλη εικόνα από το στρατοδικείο στο ίδιο πλάνο με την Ισμήνη. Η επόμενη σκηνή της αυλής με κεντρικό πρόσωπο τον Ευτύχη ένα γαβριά και σαλταδόρο από την κατοχή (Φαίδωνα Γεωργίτση), ουσιαστικά παραβιάζει την αφηγηματική διαδοχή του μυθιστορήματος. Η οπτική γωνία διατηρείται από το μυθιστόρημα και είναι του παντογνώστη αφηγητή. Ουσιαστικά ο Μακρής μας συστήνει τους δύο από τους τρείς κεντρικούς ήρωες της πλοκής αντίστροφα, δηλαδή ενώ στο κείμενο προηγείται η σύσταση του Αντώνη (Βαγγέλη Καζάν) ενός αγωνιστή του ΕΛΑΣ και συντρόφου του Άγγελου (ο τρίτος πρωταγωνιστής), ο οποίος πια προσπαθεί να επιβιώσει και να ορθοποδήσει με οποιοδήποτε κόστος και μέσο, γνώστης της πολιτικής οικονομίας που δεν καταφέρνει να εξασφαλίσει τα προς το ζην και υφίσταται την αλλοτρίωση της κοινωνίας και στη σχέση του με τη γυναίκα του Βαγγελία (Θάλεια Παπάζογλου) [64] στην ταινία έχουμε αντιμετάθεση. Στη σκηνή με τον Ευτύχη προστίθεται και υλικό από το 3ο κεφάλαιο του βιβλίου, με την παραγγελία του Ευτύχη για το σιδέρωμα του πουκάμισου του από την Ουρανία (ένοικος του Ευτύχη) που αποτυπώνει ως ήθος τον ίδιο. Η σκηνή του Αντώνη με τη Βαγγελία τροποποιείται στην ταινία του Μακρή, στην οποία ο τρόπος με τον οποίο διεξάγεται η ερωτική πράξη ανάμεσά τους, υποδηλώνει τη συναισθηματική απόσταση του ζευγαριού και τη μη συμμετοχή της γυναίκας σε αυτήν, που υπογραμμίζεται με την επιμονή της γυναίκας να βρει απάντηση στα οικονομικά προβλήματα της οικογένειας. Στο μυθιστόρημα η σκηνή διαμοίβεται με διακριτικότητα και ευγένεια, στην προσπάθεια της Βαγγελίας να αποκαλύψει στον Αντώνη ότι είναι έγκυος[65]που τελικά λόγω της βιασύνης του να φύγει για δουλειές δεν ολοκληρώνεται. Ο λόγος του Φραγκιά ακολουθεί την τεχνική του cut [66](απότομο κόψιμο πλάνου πριν από το επόμενο) και κατά περίπτωση του dissolve (το προηγούμενο πλάνο τελειώνει μέσα στο επόμενο).

---

[62] Βλ.
[63] Αντρέας Φραγκιάς, *Η Καγκελόπορτα,* Αθήνα, Κέδρος, 2016[17η], σ. 9.
[64] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 12-16.
[65] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 14.
[66] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 12,22.

Στο 10:15 της ταινίας πρέπει να παρατηρηθεί μία επινοητική παρέμαβαση του Μακρή (η κάμερα βλέπει μέσα από τις γρύλλιες-τα μάτια του Άγγελου βλέπουν) για να αποδώσει την εσωτερική εστίαση του μυθιστορήματος, όπου ο Άγγελος πολιτικός φυγάς του εμφυλίου , καταδικασθείς σε θάνατο κρύβεται ανάμεσα σε δικούς του ανθρώπους εν αγνοία τους και παρατηρεί την καθημερινότητά τους.Βέβαια και αυτό το στοιχείο εμφανίζεται πρωθύστερα σε σχέση με το μυθιστόρημα. Ο μόνος που γνωρίζει την αλήθεια είναι ο Στάθης (Άρης Τσιούνης), τυπογράφος ο οποίος διαβάζει ποίημα του Άγγελου με την παρουσία του να υπονοείται. Ουσιαστικά το 1ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος διαρκεί στην ταινία 12:30 λεπτά και περνάμε στο 2ο κεφάλαιο μέσω ενός dissolve. Η σκηνή με τον Ευτύχη, τον Ιορδάνη, το Φάνη και το Σίμο που ακολουθεί είναι από τις ελάχιστες που ο Μακρής υιοθετεί υλικό από το μυθιστόρημα με μια αφαιρετική λογική, δηλαδή επισημαίνεται ότι ο διάλογος του Ευτύχη με τους τρεις[67] συνεργάτες του ανταποκρίνεται ως ένα βαθμό στο κείμενο του Φραγκιά.

Η επόμενη σκηνή με την Ουρανία και την Αλίκη (Καίτη Γρηγοράτου) βρίσκεται πιο μπροστά στην ταινία απ' ότι στο μυθιστόρημα (ανήκει στο 3ο κεφάλαιο) και αποτελεί ένα είδος ενδείκτη[68] καθώς μεταφέρει πληροφορία για το πουκάμισο του Ευτύχη και το σιδέρωμά του, σημαντικό στοιχείο που θα εξελίξει την πλοκή με το επικείμενο λογοδόσιμό του στον πατέρα της Μαρίας. Η σκηνή Ισμήνης –Χαρίλαου, πατέρα του Άγγελου (Χριστόφορου Νέζερ)-Ιωάννας ( ), μητέρας του Άγγελου με την παράλειψη της Λουκίας, αδερφής του Άγγελου είναι και αυτή πρωθύστερη στην ταινία και αποτελεί κεντρικής σημασίας για την αφηγηματική πλοκή γιατί εντείνει το στοιχείο της ειρωνείας, καθώς ο αγνοούμενος φυγάς κρύβεται κάτω από τη μύτη των δικών του ανθρώπων. Μέσα στη σκηνή με γκρο πλαν εσωτερικής εστίασης συντελείται αναδρομική αφήγηση με την Ισμήνη αναφερόμενη στο παρελθόν, γεγονός που συμβαίνει και στο μυθιστόρημα , όπου έχουμε από τις ελάχιστες αναδρομικές αφηγήσεις[69] μαζί με ευθύ λόγο.

---

[67] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 34-35.
[68] Ρολάν Μπαρτ, ό.π. , σ. 108.
[67] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 65
[66] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 44-47.

Η συνάντηση του Αντώνη με τον άνθρωπο που του έκανε γραμμάτια για να τον διευκολύνει στις συναλλαγές του, τον Γεωργίου, αν και υπάρχει ως τέτοια στο μυθιστόρημα στο 4ο κεφάλαιο, βρίσκεται σε διαφορετικό σημείο της πλοκής και ως εκ τούτου αποτελεί καινούργια σύλληψη του Μακρή η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως διανεμητικός φορέας αφήγησης για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Μπαρτ. Ολόκληρο επεισόδιο από το 2ο κεφάλαιο παραλείπεται, δηλαδή η συνάντηση του Αντώνη με το Σωτήρη, [70] παλιό συναγωνιστή που λειτουργεί στο μυθιστόρημα ως πληροφοριοδότης, γιατί ο Αντώνης σκέφτεται να ράψει κοστούμι για να ακολουθήσει και αισθητικά το πρότυπο του σοβαρού επιχειρηματία που παραδόξως ασχολείται με δουλειές του ποδαριού. Κατά ένα περίεργο μάλιστα τρόπο όλοι οι ήρωες της *Καγκελόπορτας* συνδέονται από το παρελθόν.

Η επόμενη σκηνή αποτελεί δείγμα συνειρμικού μοντάζ και δεν ακολουθεί την αφηγηματική πλοκή της *Καγκελόπορτας*. Το μεσαίο πλάνο δείχνει τον Άγγελο να τρικλίζει εξαντλημένος, τον Αντώνη και το Γεωργίου να σπεύδουν να τον βοηθήσουν και να καταλήγουν να τον υποβαστάζουν τραγουδώντας τον ύμνο του ΕΛΑΣ., οδηγώντας τον στην αυλή της *Καγκελόπορτας*. Ουσιαστικά αποτελεί έκφραση του αντιθετικής αρχής στο μοντάζ, δηλαδή από το περιεχόμενο της συζήτησης του Αντώνη με το Γεωργίου για τη φύση των συναλλαγών στον καπιταλισμό περνάμε σε ένα ιστορικό deja vu που αποκλίνει από τη ρεαλιστική αφήγηση της υπόλοιπης ταινίας. Αποτελεί ερμηνευτική προσέγγιση στο μυθιστορηματικό υλικό από το Μακρή.

Η συνάντηση του Ευτύχη με τη Μαίρη στην ταινία γίνεται μετά την προαναφερθείσα συζήτηση, ενώ στο βιβλίο προηγείται.[71]Μετατίθεται επίσης η πρώτη συνάντηση του Ευτύχη με τον πατέρα της Μαίρης που ουσιαστικά ρυθμίζει τα του επικείμενου γάμου και αποκαλύπτει το αδιέξοδο των ηρώων και την υπαγωγή τους στο μηχανισμό του χρήματος. Μια συνάντηση εκ νέου του Αντώνη με τη Βαγγελία [72] που συμβάλλει στην απεικόνιση του ατομικού και κοινωνικού αδιεξόδου του Αντώνη και μια ακόμη [73] δεν υιοθετούνται στην κινηματογραφική ταινία. Άλλη σκηνή που μετατίθεται

---

[71] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 75.
[72] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 78-82.
[73] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 90-91.

αργότερα απ' ότι στο μυθιστόρημα[74] είναι η συνάντηση Αντώνη Θεόδωρου που είναι και αυτή κομβικής σημασίας, γιατί ο Θεόδωρος διαδραματίζει διπλό ρόλο του μέλλοντα δανειστή της επιχείρησης Αντώνη και Ευτύχη αλλά παράλληλα είναι και μέλλων κουμπάρος του Ευτύχη. Με αυτήν κλείνει το 2ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Το λεξιλόγιο του διαλόγου παρουσιάζεται αθυρόστομο αποδίδει όμως το χαρακτήρα του Θεόδωρου, πρώην μαυραγορίτη και συνεργάτη των Γερμανών κατά την κατοχή.

Η τηλεφωνική συνομιλία της Ισμήνης με το Άγγελο και η αναπάντεχη συνειδητοποίηση ότι είναι ζωντανός εκπορεύεται από το 5ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, [75] βέβαια παρουσιάζεται χωρίς τη δραματική προέκτασή της.[76] Διαπιστώνουμε ότι ο Μακρής υποβιβάζει τη μιά από τη δύο θεματικές του μυθιστορήματος με το να παραλείψει την επανασύνδεση Άγγελου Ισμήνης που καταλαμβάνει το 6ο κεφάλαιο[77] του βιβλίου, αν και αργότερα θα αξιοποιήσει δραματικά την παράμετρό της και συνεχίζει με την παρουσία του Αντώνη στον προϊστάμενο της Ισμήνης, Σπύρο Ιωαννίδη (Κυριάκο Κατριβάνο) για να συζητήσουν για το ποσοστό επί της συναλλαγής που θα πάρει ο συγκεκριμένος μεσάζων.Το 8ο κεφάλαιο παραλείπεται, στη συνέχεια διαδραματίζεται η συζήτηση του Αντώνη με τον Ευτύχη για τη δουλειά που του προτείνει η οποία στο μυθιστόρημα βρίσκεται στο 3ο κεφάλαιο [78] και συνδυάζεται με την επίσκεψη του Ευτύχη στον πατέρα της υποψήφιας γυναίκας του υπό τη συνοδεία του Περικλή πρώην συνοδού της (κοινωνική φιλελευθεροποίηση ή κυνισμός των εν λόγω ατόμων) και φτάνουμε στο σημείο της αφήγησης που ανήκει στο 9ο κεφάλαιο. Στο τμήμα αυτό της αφήγησης υιοθετείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση με ελάχιστες εξαιρέσεις τα γκρο πλαν που δίνουν την εντύπωση εσωτερικής εστίασης. Είναι εξ'ορισμού δύσκολο στο κινηματογραφικό έργο να αποδοθούν λογοτεχνικά τμήματα ελεύθερου πλάγιου λόγου, επομένως ο Μακρής επιλέγει την ενδιάμεση λύση.

Στη συγκεκριμένη σκηνή ο Αντώνης προσπαθεί να πείσει τη Βαγγελία για το ωφέλιμο των σχεδίων του, έχοντας κατά νου ότι αυτή εκφράζει δυσπιστία για τις κινήσεις του. Ο Μακρής υιοθετεί κάποια στοιχεία από το κείμενο όσον αφορά τα κοπλιμέντα του Αντώνη για τη σύζυγο και την ερωτική διάθεση που του προκαλεί, τα οποία όμως

[74] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 49-53.
[75] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 113.
[76] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ. 114-116.
[77] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 121-138.
[78] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 80-82

πέφτουν στο κενό αφού η γυναίκα μένει αδιάφορη στα γλυκόλογα. Η κάμερα με ένα travelling[79] υιοθετεί την οπτική γωνία του Άγγελου που παρατηρεί τους ενοίκους της αυλής μέσα από τις γρίλιες,[80] περνώντας από το σπίτι του Αντώνη στην αυλή, στη συνέχεια στο σπίτι του Ευτύχη, όπου έχουμε υλικό από το 4ο κεφάλαιο του βιβλίου και την οικογενειακή συγκέντρωση του Ευτύχη που καταλήγει στην καρεκλιά στο κεφάλι του μεγάλου του αδερφού Παύλου (Στέλιου Λιονάκη) και την αλλαγή των διαθέσεων του για την αποδοχή της παραμονής της μάνας τους στο σπίτι του. Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι δύο πρόσωπα από την πλοκή του μυθιστορήματος, η Λουκία, αδερφή του Άγγελου δεν υιοθετείται από το Μακρή στη δική του μεταφορά, ενώ η Ελπίδα που ως ενδείκτης αποκαλύπτει για τον ήρωα Ευτύχη ένα άλλο προσωπείο πιο ανθρώπινο, στο μυθιστόρημα του Φραγκιά , απενεργοποιείται και εμφανίζεται αυθαίρετα όπως θα δούμε παρακάτω.

Μια ιδιαίτερη νυχτερινή σκηνή-μονόπλανο με την Ισμήνη κάτω από την Ακρόπολη χαρακτηρίζεται από συνειρμική σύνδεση με τις υπόλοιπες, με τον ήχο off voice στον οποίο ακούγεται απόσπασμα απο τραγωδιακό λόγο.

Η συνάντηση του Αντώνη με τον Ευτύχη και η συζήτηση περί παραγωγής ή εμπορίου κατέχει κεντρική θέση μέσα στην ταινία, μάλιστα αφηγηματικά και αυτή είναι σε μεταγενέστερο σημείο απ' ότι στο βιβλίο[81] (3ο κεφάλαιο), και αποτελεί σημαντικό ενδείκτη για την εξέλιξη της ιστορίας και βέβαια είναι τροποποιημένη ως προς τον τόπο που διαδραματίζεται, στην ταινία η συζήτηση γίνεται έξω καθώς οι δυό τους περπατούν και λίγο πριν ο Ευτύχης γνωρίσει το Θόδωρο μέλλοντα δανειστή τους στο καφενείο, στο βιβλίο, λαμβάνει χώρα στην αυλή έξω από τα σπίτια τους. Ουσιαστικά ενοποιούνται δύο αφηγηματικά επεισόδια από το 2ο κεφάλαιο του βιβλίου και από το 3ο. Στη συνέχεια υπάρχει μια σκηνή με ιδιαίτερο αφηγηματικά ενδιαφέρον, γιατί μας δίνει με αναδρομική αφήγηση αλλά με ήχο ξεκινώντας από γκρο πλαν με εσωτερική εστίαση καταλήγοντας σε μεσαίο πλάνο, το αφηγηματικό τμήμα που προηγήθηκε της συνάντησης του Ευτύχη με τον πατέρα της Μαίρης στο σιδηρουργείο με την απροκάλυπτο κυνισμό του Ευτύχη στη δοσοληψία για την κοπέλα (40:48-43:43, η αναδρομική αφήγηση 41:13-42:00). Ακολουθούν ενδιαφέρουσες σκηνές, η μία αποτελεί ελεύθερη απόδοση του Μακρή του

[79] Βλ. Bernard Dick, ό.π. , σ. 90-129.
[80] Στο κείμενο, η οπτική γωνία είναι μηδενική και η αφήγηση γίνεται από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή, *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.222.
[81] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.82.

μυθιστορήματος και δεν υπάρχει σε αυτό, καθώς ο Περικλής παίρνει τη Βαγγελία βόλτα με τη μηχανή και παρεμβάλλεται η ερωτική συνεύρεση του Ευτύχη με την Αλίκη, που δε γίνεται τόσο διακριτικά όσο στο μυθιστόρημα,[82] σημαντική η απότομη διακοπή της από την επίσκεψη του μέλλοντος πεθερού του με την απεικόνιση της κυνικότητας που χαρακτηρίζει τους ήρωες. Να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη αφηγηματική ενότητα προέρχεται σχεδόν αυτούσια από το μυθιστόρημα του Φραγκιά με ελάχιστη απόκλιση το χρόνο συμφωνίας του Ευτύχη και του πατέρα της Μαίρης που αλλάζει από την *Πέμπτη* του βιβλίου στο *αύριο* της ταινίας *(Η Καγκελόπορτα,* σ. 195-199). Στο διάλογο ανάμεσά τους ακούγεται από τον Ευτύχη η φράση *Η ευτυχία δεν είναι κάτι που πουλιέται στο μπακάλη* και γίνεται κατά κάποιο τρόπο το leit motiv ολόκληρου του έργου. Η ενότητα ολοκληρώνεται με τον Ευτύχη να απολαμβάνει την παρουσία των λιρών μετρώντας τες, στοιχείο πληροφοριοδότη, γιατί θα αποτελέσουν το κεφάλαιο της επιχείρησης του Ευτύχη με τον Αντώνη. Ακολουθεί μια κομβική σκηνή της ταινίας, μεταποιημένη σε σύγκριση με το μυθιστόρημα, της εμφάνισης του Αντώνη με το εμπόρευμα (από σάπιες κονσέρβες εν αγνοία του;) στη γειτονιά και της αναζήτησης με καμάρι της Βαγγελίας (στο μυθιστόρημα οι κονσέρβες καταφτάνουν παρουσία της Βαγγελίας), τη συζήτηση με τον Ευτύχη που ειρωνικά συνδέεται με τη σκηνή που εμπεριέχει την κατάληξη της βόλτας της Βαγγελίας με τον Περικλή (στο μυθιστόρημα η Αλίκη είναι αυτή που πηγαίνει βόλτα με τον Περικλή) σε παραθαλάσσια περιοχή και δείχνει την προσπάθεια του να κάνει έρωτα μαζί της με τη βία, ενώ έχει προηγηθεί μια σειρά από χαριεντισμούς στους οποίους η γυναίκα απεκδύεται σχετικά και φαίνεται να τον προκαλεί ερωτικά.

Αξιόλογη αισθητικά και τεχνικά είναι η σύνδεση της σκηνής αυτής με την επόμενη, όπου βλέπουμε με συνειρμικό μοντάζ ένα τμήμα του κυβερνητικού στρατού στην ίδια περιοχή, να καταδιώκει ένα αντάρτη του ΕΛΑΣ που αποκαλύπτεται ότι είναι ο Αντώνης, ο οποίος καθώς πυροβολείται και πέφτει στο έδαφος, βρίσκεται στην αγκαλιά της ημίγυμνης Βαγγελίας που τραγουδά το τραγούδι νανούρισμα-μοιρολόι. Με ανεπαίσθητο travelling η κάμερα επαναφέρει στο κάδρο το στρατιωτικό τμήμα το οποίο καθώς αποχωρεί τραγουδά το γνωστό, εθνοπατριωτικό στρατιωτικό τραγούδι *Έχω μια αδερφή, κουκλίτσα αληθινή, τη λένε Βόρειο Ήπειρο, την αγαπώ πολύ...* Αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση και ποιητική προσέγγιση του Μακρή στο διακείμενο του βιβλίου του Φραγκιά

[82] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.194-198.

με τον εθνοπατριωτισμό και το αλυτρωτικό πνεύμα της κυρίαρχης ιδεολογίας του κράτους της Δεξιάς μετεμφυλιακά να συνυφαίνεται με την πολιτική της Νέας Δεξιάς μετά την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας το 1974.Υπάρχουν επίσης στοιχεία φροϋδικής προσέγγισης στη σκηνή με το γυμνό στήθος της Βαγγελίας να περιθάλπει το νεκρό σώμα, στοιχείο σύζευξης έρωτα και θανάτου, εξάλλου ας μη ξεχνάμε το γεγονός του *petite mort*[83] στη διάρκεια του οργασμού και τη σχέση έρωτα και θανάτου κατά τη φροϋδική θεωρία.[84] Η συγκεκριμένη παύση[85] στην αφήγηση, μπορεί να ειδωθεί σε ένα κινηματογραφικό διακείμενο με την ταινία του Θεόδωρου Αγγελόπουλου *Οι κυνηγοί*[86](1977), στην οποία το σώμα νεκρού αντάρτη του ΕΛΑΣ, εμφανίζεται από το πουθενά στη διάρκεια που μια παρέα μελών της αστικής τάξης έχει βγει για κυνήγι, επαναφέροντας τους εφιάλτες της για την απειλή απώλειας της εξουσίας και την εκδίκηση της ιστορίας. Επίσης αναλογίες μπορούμε να δούμε με την ταινία του ίδιου *Ο Θίασος*, όπου το ταξίδι ενός θεατρικού μπουλουκιού γίνεται σκηνή που ξετυλίγεται η νεότερη ελληνική ιστορία και η επαναδιαπραγμάτευση της ιστορίας της αριστεράς και του εμφυλίου. Στο διακείμενο μπορεί να ενταχθεί κατά τη γνώμη μας και η νουβέλα του Θανάση Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά*, με την προσπάθεια ενός τμήματος του ΕΛΑΣ αποκομμένου στην περιοχή του Πάρνωνα (Πελοπόννησος) να επιβιώσει από τον κυβερνητικό στρατό.

Διαπιστώνονται στοιχεία θαμιστικής αφήγησης στο κείμενο του Φραγκιά,

Και το άλλο πρωΐ ο Αντώνης βρέθηκε πάλι στους δρόμους και προσπάθησε να πείσει τον εαυτό του ότι πρέπει να συνεχίσει τις δουλειές του σα να μη συμβαίνει τίποτα[87]

τα οποία η κινηματογραφική κάμερα προσπαθεί να αποδώσει ως επαναλαμβανόμενα πλάνα της συνεχούς κίνησης του Αντώνη να βρεί την καλή με τις σχεδιαζόμενες επιχειρήσεις που συνεχώς καταστρώνει. Επίσης στοιχείο θαμιστικής αφήγησης στην ταινία είναι το επαναλαμβανόμενο πλάνο με τις γρίλιες που μας παραπέμπει στο κειμενικό

---

[83] Βλ. http://www.urbandictionary.com/define.php?term=la%20petite%20mort (τελευταία ανάκτηση 22-9-2016).

[84] Βλ. Σίγκμουντ Φρόυντ, *Νέες εισαγωγικές διαλέξεις στην ψυχανάλυση*, Αθήνα, Επίκουρος, 1977, σ.

[85] Βλ. Gerard Genette, *σχήματα ΙΙΙ Ο Λόγος της Αφήγησης και άλλα κείμενα*, (μετάφρ.Μπάμπης Λυκούδης-Επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος), Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη,2007(1η 1972) σ.164-166.

[86] Βλ.Κωνσταντίνος Κουκάκης, *Σύγκριση της νουβέλας του* Θανάση Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά κα της ταινίας* του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Οι κυνηγοί Η πεζογραφική και φιλμική εγγραφή της Ιστορίας,*Αθήνα, 2015, μεταπτυχιακή εργασία υπό την επίβλεψη του καθηγητή Ζαχαρία Σιαφλέκη σε ηλεκτρονική μορφή , https://uoa.academia.edu/KonstantinosKoukakis,σ.7-12.

[87] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.209

Ο Άγγελος κόλλησε τα μάτια του στη γρίλια[88]

Ιδαίτερη από πλευράς κινηματογραφικής αφήγησης είναι η επόμενη ενότητα, η οποία αποδίδει το κείμενο του Φραγκιά[89] με τρόπο που διατηρεί την πρόληψη στην αφήγηση με εσωτερική εστίαση του Άγγελου η οποία προεικονίζει τις αντιδράσεις του πατέρα του και της Ισμήνης προδρομικά, σε περίπτωση που άνοιγε το παραθυρόφυλλο του δωματίου στο οποίο κρυβόταν και τους αποκαλυπτόταν. Στο κείμενο περιορίζει την αντίδραση στο πρόσωπο της Ισμήνης. Ο Μακρής ενοποιεί αφηγηματικά την αναζήτηση του Άγγελου από τα δύο αγαπημένα πρόσωπα (το Χαρίλαο και την Ισμήνη και τον εντοπισμό του μοναδικού μάρτυρα στην κατάθεση του οποίου στηρίχθηκε η καταδικαστική απόφαση του στρατοδικείου για τον Άγγελο με μια χρονική αντιμετάθεση, στο κείμενο προηγείται η συνάντηση του Χαρίλαου με το Θεόδωρο[90]και ακολουθεί το σχετικό απόσπασμα με την εσωτερική εστίαση και την πρόληψη στην αφήγηση. Η γνωριμία της Μαίρης με το Θεόδωρο μέσω του Ευτύχη έρχεται στην ταινία χρονικά αργοπορημένη, καθώς στο κείμενο βρίσκεται στο 9ο κεφάλαιο,[91]ενώ η αφηγηματική διαδοχή της ταινίας παραπέμπει στο ότι βρισκόμαστε στι 14ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Στη σκηνή εντοπίζεται αυτό που η θεωρία αναφέρει ως ερμηνεία[92] του μυθιστορήματος από τη διασκευή του σε ταινία, καθώς ο Ευτύχης αναφέρεται στο Θεόδωρο σε λεπτομέρειες για τη μελλοντική επιχείρηση που θα ξεκινήσουν, παρμένες από το χαρακτήρα του Αντώνη.

Από την ταινία παραλείπεται ένας βασικός αφηγηματικός διανεμητής του μυθιστορήματος, που προετοιμάζει και τη λύση της αφήγησης, δηλαδή την επάνοδό από πλευράς Άγγελου στο επαγγελματικό του αντικείμενο και την ανάληψη πρωτοβουλιών για την υλοποίηση ενός σχεδίου που ουσιαστικά θα τον επαναφέρει μετά τη χρόνια φυγοδικία του στον κόσμο και στην κοινωνία. Από τη μεταφορά του Μακρή απουσιάζει και το ερωτικό επεισόδιο με την Αλίκη και τους οξυγονοκολλητές στο κεφάλαιο 15ο του βιβλίου. Επίσης η σχέση του Στάθη με τον Άγγελο μέσα από τους ελεύθερους πλάγιους λόγους του μυθιστορήματος και τους διαλόγους αποκαλύπτεται ως καταπιεστική, παρότι

[88] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.173.
[89] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.313.
[90] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.309.
[91] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.206-208.
[92] Kamilla Eliott, ό.π. σ.154.

τους συνδέει μια πρώην αγωνιστική και πολιτική δράση, στοιχείο το οποίο στην ταινία δε θίγεται ή υπάρχει μια υπονοούμενη εντύπωση που δεν κατονομάζεται

Εδώ, ο Στάθης είναι βέβαια κάτι σαν τον φύλακα, αλλά ξεκλειδώνει την πόρτα για να μπει κι αυτός μέσα. Τα βλέφαρά του είναι πάντα βαριά κι' η επίμονη σιωπή του γκρεμίζει βουνό.Κανένας δεν διαλέγει ποτέ τη φυλακή του. «Το χειρότερο που μπορώ να πάθω είναι ξεχάσω γιατί βρίσκομαι κλεισμένος δωμέσα»[93]...

Προχτές ο Άγγελος ρώτησε το Στάθη .

-Γιατί με κλειδώνεις;

-Για μεγαλύτερη ασφάλεια .

-Δική μου ή δική σου;

-Και για τα δύο, απάντησε ο Στάθης.

Επιμένει ακόμα να κοιμάται χωρίς ντροπή κι' ευθύνη, χωρίς συναίσθηση πώς ο τόσος εγωισμός είναι κάτι σαν ατιμία. «Με θεωρεί ένα αντικείμενο της κάμαρας του», σκέφτηκε ο Άγγελος. Είναι κι' αυτό στον κανονισμό τούτης της φυλακής. Τους άλλους όρους, εκτός από τη σιωπή, τους δίδαξε ο Στάθης...[94]

Η αφηγηματική ενότητα που ακολουθεί προέρχεται από το 13ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος και είναι βασικός διανεμητής στην αφηγηματική ανέλιξη, δίνεται από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή, κατά την οποία το σάπιο εμπόρευμα επιστρέφεται στον Ευτύχη από τους τρεις μικροαπατεώνες εντολοδόχους του,[95]βέβαια ο Μακρής παρέκαμψε τη σκηνή με τον Ευτύχη και τη Μαίρη που προσπαθούν να πουλήσουν κονσέρβες με διακύβευμα την υγεία της Μαίρης,[96]όπως επίσης τη σκηνή με τον Αντώνη που στο σπίτι του, επιχειρώντας να πείσει τον Ευτύχη ότι πρόκειται περί άψογου εμπορεύματος, δοκιμάζει από το περιεχόμενο της κονσέρβας με κίνδυνο της ζωής του.[97] Εδώ ο Ευτύχης δοκιμάζει μπροστά σε όλους, προσπαθώντας να τους υποδείξει ότι δε συντρέχει λόγος ανησυχίας αλλά η σκηνή καταλήγει σε γκροτέσκο, καθώς κάνει εμετό μαζί με τον Αντώνη στο νεροχύτη, με την παρέα των παιδιών να παίρνουν στο ψιλό τους επίδοξους επιχειρηματίες, πριν η ίδια η γυναίκα του επιχειρηματία Ευτύχη επιβεβαιώσει, όχι χωρίς αντιδράσεις από το σύζυγό της, την κακή ποιότητα του εμπορεύματος.

---

[93] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.224.
[94] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.225.
[95] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.303-4.
[96] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.267-68.
[97] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.274-75.

Σε αυτό το σημείο έχουμε την απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως την αναλύει ο Αντώνης για την επιτακτική ανάγκη της επιβίωσης που δε προσφέρεται για μεταθέσεις και πρέπει να υλοποιηθεί με κάθε τρόπο

-Πρέπει να τις αγαπήσεις τις κονσέρβες...Είναι κάτι σαν θεμέλιο. Σε αυτά τα χαρτοκιβώτια βρίσκεται όλη η υπόληψη και η ελπίδα μου ...-Πρέπει να το ομολογήσω, σε ξεγέλασα Βαγγελία. Ναι, σε κορόϊδεψα, σα νάσουν και συ ένα πρόσωπο της αγοράς που το εξαπάτησα για να του παίρνω φτηνά και με πίστωση το εμπόρευμά του [98]

Μιλάς σαν τις γυναικούλες που προσεύχονται για τον παράδεισο...Τι άλλη ζωή να κάνουμε; Δεν υπάρχει άλλη, αυτή είναι η ζωή μας...

-Είναι κουταμάρα να πιστεύεις πώς ύστερα από χρόνια θα είμαστε καλύτερα, και νάσαι πρόθυμη για όλες τις θυσίες. Αυτή είναι η ζωή μας...Κι' ό,τι κάνουμε πρέπει να γίνει γρήγορα [99]... Το στοιχείο του γκροτέσκο ενυπάρχει στη σκηνή που ο Ευτύχης και ο Αντώνης κάνουν εμετό υπό τις πειρακτικές επευφημίες της παρέας των παιδιών της γειτονιάς *ξερνάνε, ξερνάνε...*

Βρισκόμαστε στην τελευταία ενότητα της ταινίας με την κατάστρωση των σχεδίων για την επιχείρηση του Αντώνη και του Ευτύχη. Φαίνεται να ταιριάζει με το κλίμα που προηγείται, δηλαδή την κωμικοτραγική απελπισία που δημιουργήθηκε από την κατάληξη του εμπορίου με τις κονσέρβες των δύο συνεργατών και συνεταίρων Στο μυθιστόρημα η συζήτηση για την επικείμενη επιχείρηση γίνεται με όρους χρονικής άνεσης και αξιοπρέπειας,[100]ενώ στην ταινία υπάρχει η πίεση των περιστάσεων, δηλαδή εντάσσεται από το Μακρή στην χρονική ακολουθία της σκηνής με την επιστροφή του σάπιου εμπορεύματος και την αναποτελεσματική στάση των δύο να πείσουν για το άψογο εμπόρευμα. Οι επιφυλάξεις του Αντώνη δέχονται την επιθετική παρόρμηση του Ευτύχη που υπογραμμίζει ότι μέχρι τώρα δοκίμασαν το εμπόριο και δεν τους απέφερε κέρδη, τώρα καιρός είναι να ασχοληθούν με την παραγωγή. Η συζήτηση για το υφαντουργείο ανάμεσα στον Αντώνη και τον Ευτύχη υπό την παρουσία του Θόδωρου, έχει προηγηθεί στο μυθιστόρημα στο κεφάλαιο 13ο του βιβλίου.[101]Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μακρής κρατά το βασικό διανεμητικό ρόλο της ιστορίας του Θόδωρου, στον οποίο απευθύνονται και ο Χαρίλαος, ο πατέρας του Άγγελου και η Ισμήνη, για την απαλλαγή του φυγά και οι

---

[98] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.243.
[99] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.260.
[100] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.297.
[101] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.287-288.

δύο επίδοξοι επιχειρηματίες Αντώνης και Ευτύχης για να βρουν τα χρήματα που μαζί με την προίκα που πήρε ο Ευτύχης θα αποτελέσουν την οικονομική μηχανή για το καινούργιο εργοστάσιο. Στην ταινία αξιοποιείται όπως προείπαμε αφηγηματικά περισσότερο το δίδυμο Αντώνη–Ευτύχη που προσπαθούν να πιάσουν την καλή, από την ιστορία του αγωνιστή που νιώθει μετέωρος ανάμεσα στο χθές του αγώνα και στο σήμερα της επιβίωσης. Μάλιστα το ότι ο Χαρίλαος προσεγγίζει τον Αντώνη προκειμένου να αποκτήσει πρόσβαση στο Θεόδωρο, αυτό λειτουργεί στην κινηματογραφική ταινία ως πληροφοριοδότης αλλά δεν αξιοποιείται ανάλογα με το μυθιστόρημα, όπου ο Αντώνης όντας απορροφημένος στις δικές του επιδιώξεις δεν έχει συνειδητοποιήσει την απεγνωσμένη προσπάθεια του Χαρίλαου και της Ισμήνης να δημιουργήσουν προϋποθέσεις απαλλαγής του Άγγελου. Παρόλα αυτά φτάνει σε ένα σημείο εικλικρινούς εξομολόγησης στο Χαρίλαο και προσωπικής αυτοκριτικής με την οποία κερδίζει τη συμπάθειά μας.[102]Ο Μακρής διατηρεί από το μυθιστόρημα του Φραγκιά την αίσθηση που αποπνέουν οι δύο ήρωες, ο Ευτύχης ένας πρώην σαλταδόρος της κατοχής τώρα προσπαθεί με κάθε τρόπο να ορθοποδήσει «πατώντας» πάνω σε οποιονδήποτε κρίνει αναγκαίο και επωφελές, ριψοκινδυνεύοντας ωστόσο τις λιγοστές οικονομίες του, ο Αντώνης πρώην αγωνιστής του Δημοκρατικού Στρατού, υφίσταται την κοινωνική πίεση και σε προσωπικό επίπεδο, συναισθανόμενος τη συναισθηματική απόσταση της συζύγου του και δεν είναι χωρίς δεύτερες σκέψεις για τις τολμηρές προτάσεις του Ευτύχη να αξιοποιηθούν οι χώροι των σπιτιών τους με κίνδυνο να δυσαρεστηθούν ανεπανόρθωτα η Βαγγελία και η Μαίρη. Νομίζουμε ότι ο Μακρής έχει διατηρήσει την οπτική του Φραγκιά ότι κανείς μέσα στην *Καγκελόπορτα* δεν είναι απολύτως αρνητικός αλλά συμμετέχει σε ένα μανιχαϊστικό πλαίσιο αρετής και ανηθικότητας. Επίσης πρέπει να σημειώσουμε ότι στην ταινία του Μακρή έχει επιβιώσει αυτό που η Έρη Σταυροπούλου[103] επισημαίνει για την *Καγκελόπορτα,* ότι οι οικογενειακές αξίες θυσιάζονται στο βωμό του χρήματος και του συμφέροντος, θέμα που ουσιαστικά αναπτύσσεται στο επεισόδιο με τη μετατροπή του προσωπικού χώρου σε εργοστάσιο που μάλιστα αρχκά δεν γίνεται αντιληπτό από τους ήρωες, αλλά και σε άλλα επεισόδια.

[102] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.281.
[103] Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.132.

Η συζήτηση του Αντώνη με τον Ευτύχη δίνεται με μεσαίο πλάνο, ανάμεσα στην εσωτερική εστίαση του γκρο πλαν και τη μηδενική ενός γενικού πλάνου που ακολουθεί, στο οποίο ο σκηνοθέτης θέλει να δημιουργήσει την αίσθηση της εορταστικής ατμόσφαιρας για την αναγγελία της οικοτεχνίας κατά Αντώνη, βιομηχανίας κατά Ευτύχη. Προκύπτει έντονη ειρωνεία στο λόγο του Ευτύχη,

–Αντώνη, μήπως έχεις κανένα κατοστάρικο; Έχεις μωρέ;[104]

Η σκηνή καταλήγει πάλι με στοιχεία γκροτέσκο (ο Ευτύχης παίρνει στο κυνήγι την παρέα των παιδιών που στην αναγγελία του υφαντουργείου φωνάζουν εν χορώ *βιο-μή-χα-νοι βιο-μή-χα-νοι*), τα οποία ο Μακρής ανασύρει από το μυθιστορηματικό λόγο του Φραγκιά, παρότι αυτά δεν είναι ευδιάκριτα δια γυμνού οφθαλμού. Ο Μακρής δίνει και ένα βασικό πληροφοριοδότη της πλοκής αργοπορημένα, δηλαδή την αποκάλυψη από τον Ευτύχη στον Αντώνη της απέχθειας του Θόδωρου για τον Χαρίλαο και την επίμονη αναζήτηση του ιδίου και της ισορροπίας που απειλείται σε βάρος τους, αν συνειδητοποιήσει ο δανειστής τους και κουμπάρος του Ευτύχη ότι ο ενοχλητικός γέρος είναι γείτονας τους και την ειρωνεία του ότι ο Αντώνης είχε προσφερθεί να τον οδηγήσει στον ίδιο. Η σκηνή δίνεται με τριτοπρόσωπη αφήγηση για να περάσει με cut στη θαμιστική αφήγηση του πλάνου με τις γρίλιες, σύμφωνα με το οποίο ο Άγγελος παρατηρεί τα τεκταινόμενα από το εσωτερικό του δωματίου του Στάθη και υπάρχει εσωτερική θέαση (ο Francois Jost[105] κάνει λόγο για ocularization που σχετίζεται με τη θέαση σε αντιδιαστολή με την εστίαση που σχετίζεται, με τη γνώση, όρος που προέρχεται από τη θεωρία του Gerard Genette[106]). Η σκηνή με την έναρξη του γκρεμίσματος των τοίχων προέρχεται από το 14ο κεφάλαιο[107] του βιβλίου. Η κάμερα με χαρακτηριστικό travelling μέσα στο δωμάτιο κινείται προς το μαγνητόφωνο τοποθετημένο σε ένα σωρό από χαρτιά, το οποίο ένα χέρι (προφανώς του Άγγελου) βάζει σε λειτουργία. Το τραγούδι που ακούγεται είναι μελοποίηση του καβαφικού

[104] Βλ. 1 ώρα: 13 λεπτά της ταινίας https://www.youtube.com/watch?v=9T2Xj09RVDc, τελευταία ανάκτηση 26-9-2016)
[105] Βλ. Francois Jost «The Look: From Novel to Film An Essay in Comparative narratology» : *A Companion to Literature and Film*, Maiden and Oxford, Blackwell Publishing, 2006, σ.74.
[106] Gerard Genette, ό.π. , σ. 260-66.
[107] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.320-22.

ποιήματος *Τα Τείχη* και αποτελεί μια μουσική απεικόνιση της κατάστασης του ήρωα. Το πλάνο είναι αυτό που ονομάζει ο Christian Metz μη διηγητικό.[108]

Αντίθετα από αυτό που υποστηρίζει ο Bernard Dick[109] " οι συγγραφείς, για να μην αναγκάζονται να " ταξιδεύουν" ανάμεσα στους ήρωες τους και να επανέρχονται σε καθέναν ξεχωριστά, επιλέγουν έναν απ' αυτούς, και τον ορίζουν ως "κέντρο της συνείδησης", για να παραθέσω μια φράση του Henry James", ο λόγος του Φραγκιά διαχέεται στην απόδοση των καταστάσεων που αφορούν στους ήρωές του, μάλιστα με τρόπο που προετοιμάζει την κινηματογραφική του μεταφορά, καθώς το κείμενο εκτεινόμενο σε είκοσι κεφάλαια, στα οποία έχουμε στατικότητα[110] και απεικόνιση καταστάσεων παρά δράση που εμφανίζεται ιδιαίτερα στο 16ο κεφάλαιο και προς το τέλος. Άρα και η μεταφορά του Μακρή διατηρεί τα γνωρίσματα του κειμένου στο φιλμικό κείμενο. Ένα άλλο δεδομένο της ταινίας είναι ότι οι λιγότερο σημαντικοί ενδείκτες που αφορούν ελάσσονες ήρωες της αφήγησης π.χ. η Αλίκη, η Ελπίδα περισσότερο και ο Περικλής, ο Φάνης λιγότερο θυσιάζονται στη λογική της μεταφοράς των διανεμητών της ιστορίας, αν και στο κείμενο υπηρετούν περιφερειακά τον κυρίως μύθο με ζωντάνια και ευαισθησία.[111] Χαρακτηριστικό της γραφής του Φραγκιά είναι το λεγόμενο παράλληλο μοντάζ[112](cross cutting), δηλαδή η αφήγηση δεν έχει αυστηρή πλοκή ούτε αναπτύσσεται με σχέση αιτίου αιτιατού, αλλά προσεγγίζει παράλληλα τις επιμέρους ιστορίες των ηρώων του. Αυτό προσφέρεται ως εγγενής δυνατότητα για την κινηματογραφική της μεταφορά και είναι ένα από τα πρώτα αποτελέσματα της διαχρονικά σημαντικής αλλλεπίδρασης του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας.[113]

Ακολουθεί εκ νέου η περίπτωση του μη διηγητικού γκρο πλαν, όπου περνάμε από το δωμάτιο που κρύβεται ο Άγγελος στο πλάνο με τον καθρέφτη και το σημάδι από την πληγή του ήρωα (αναχρονία στην αφήγηση) στο πλάνο με τον Αντώνη και τις ενοχλήσεις που παρουσιάζει η υγεία του ενώπιον του καθρέφτη, με τον καθρέφτη στο ρόλο του ρακόρ που ενώνει τα δύο πλάνα. Επειδή συνεχίζει να ακούγεται το μελοποιημένο ποίημα

---

[108] Στίβεν Χιθ ό.π. , σ.31.
[109] Bernard Dick, ό.π. , σ.372.
[110] Βλ.Γιώργος Δ. Παγανός, «Η *Καγκελόπορτα* και η πραγματικότητα της εποχής» *Αντί* 714, σ. 57.
[111] Γ. Δ. Παγανός, ό.π. , σ. 57.
[112] Bernard Dick, ό.π. , σ. 591. Το παράλληλο μοντάζ υιοθετήθηκε από τον πρόδρομο του κινηματογράφου αμερικανό σκηνοθέτη David Griffith.
[113] Βλ Μάκης Μωραϊτης, «Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας» *Το Δέντρο* (*Λογοτεχνία και Σινεμά*), Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003, 127-128, σ. 90-91.

του Καβάφη και στη μετάβαση στο πλάνο του Αντώνη, μπορούμε κάλλιστα να σκεφτούμε ότι το περιεχόμενο υπαινίσσεται τη ζωή και του άλλου ήρωα. Έγκλειστοι μέσα και έξω από την καγκελόπορτα ο Άγγελος και ο Αντώνης διάγουν βίους παράλληλους. Η σεκάνς με μεσαία λήψη αποδίδει το τυπικό ενδιαφέρον της Βαγγελίας για την προοπτική της υφαντουργίας του Αντώνη και του Ευτύχη, ενώ μαθαίνουμε εκ των υστέρων ότι είχε φύγει από το σπίτι με την παράλειψη ωστόσο ενός βασικού ενδείκτη του μυθιστορήματος που μας δίνεται με προικονομία[114] αρχικά και προς το τέλος αυτούσια[115] και μαθαίνουμε ότι έχει μείνει έγκυος και κατέφυγε σε ένα συγγενικό σπίτι για να γεννήσει με ηρεμία και θαλπωρή.Η προσπάθεια του Αντώνη να εκφράσει τα συναισθήματά του στη Βαγγελία διακόπτονται από την εμφάνιση του Χαρίλαου που ζητά τη βοήθεια του λόγω της παλιάς φιλίας με τον Άγγελο και του γεγονότος ότι ο Θόδωρος εμπλέκεται με τους δύο επιχειρηματίες.Ο Αντώνης αποφεύγει έντεχνα τις ερωτήσεις του Ευτύχη για τις δοσοληψίες του με το Χαρίλαο και την αγωνία του για την εξέλιξη της υφαντουργίας και τον καθησυχάζει για τα τυπικά που διεκπεραιώθηκαν για το ξεκίνημά τους.

Το επόμενο πλάνο λειτουργεί στη λογική του υποκειμενικού καδραρίσματος,[116] στο μακρινό πλάνο εμφανίζονται περίοικοι, μεγάλοι και παιδιά της καγκελόπορτας, και ο τοίχος του Γκαζοχωρίου με την αφίσα του εθνάρχη, ο Ευτύχης εμφανίζεται αρχικά καθιστός στο πεζοδρόμιο και στη συνέχεια, αφού ένα αυτοκίνητο προεκλογικής εκστρατείας μπαίνει στο κάδρο, από τα μεγάφωνά του οποίου ακούγεται ο ύμνος του Καραμανλή ως εθνάρχη της νεότερης Ελλάδας, να περπατά βιαστικά προς την αυλή. Σημαντική μονάδα για τη σημειωτική ιδεολογία, μέσα στο πλάνο είναι ο άνθρωπος που παρατηρεί και παρακολουθεί (προφανώς της κρατικής ασφαλείας) και έρχεται σε διακειμενική σχέση με το κείμενο του Φραγκιά,[117] το κλίμα της καχυποψίας, του αυταρχικού κράτους της Δεξιάς της εποχής που διαδραματίζεται το μυθιστόρημα (η δεκαετία του 1950 σε αναλογία με αυτή της μεταπολίτευσης και ιδιαίτερα της πρώτης κυβέρνησης της Ν.Δ. υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή , το 1974-1977.

Η σεκάνς που ακολουθεί είναι ιδιαίτερης αφηγηματικής λειτουργίας για την εξέλιξη της πλοκής έχει ως κεντρικό πυρήνα την αναζήτηση εργατών για το

---

[114] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.396.
[115] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.430.
[116] Στίβεν Χιθ, ό.π. , σ. 31.
[117] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.155.

υφαντουργείο, η κάμερα μας δείχνει το Γιάννη Γρυπάκη (Δημήτρης Μπάνος) ελάσσονα ενδείκτη στο έργο του Φραγκιά, υφαντή και πρώην αγωνιστή του ΕΛΑΣ με την εξέταση των χεριών του από τον Αντώνη, μας οδηγεί με συνειρμικό μοντάζ στην αναδρομική αφήγηση του επόμενου πλάνου (υποκειμενικό πλάνο), στο οποίο ο Αντώνης καθώς έχοντας βασανιστεί ανακρίνεται από τις κρατικές σρχές, παρακαλά τον ανακριτή του να υπογράψει (τη γνωστή δήλωση μετανοίας). Στο πλάνο που ακολουθεί με τη μάνα του Ευτύχη να ζητά δουλειά στο υφαντουργείο, ο λόγος που εκφέρεται από τον Ευτύχη, προσιδιάζει κατά το εικός και αναγκαίο στη λούμπεν προλεταριακή συμπεριφορά του Ευτύχη. Ο Μακρής χρησιμοποεί την Ελπίδα, ενδείκτη αυθαίρετο ενώ στο μυθιστόρημα αποτελεί μια παράμετρο που μας πληροφορεί για μια κρυφή πτυχή της προσωπικότητας του Ευτύχη, τα κρυμμένα συναισθήματα για την ίδια. Η παρουσία του Θόδωρου στην αυλή και η επικείμενη επίσκεψη στο υφαντουργείο προετοιμάζει για μια κομβική ενότητα πριν από τη λύση της πλοκής. Το πλάνο μέσα από τις γρίλλιες συνεχίζει να δίνει την εντύπωση της εσωτερικής θέασης (ocularization) .

Με απανωτά μεσαία πλάνα με cut ο Μακρής μας μεταφέρει στις συστάσεις του Θόδωρου για τη σύνθεση του προσωπικού και την παραγγελία που κανόνισε να αναλάβει το υφαντουργείο, στο δωμάτιο του Στάθη και στην υποονοοούμενη παρουσία του Άγγελου, στη λειτουργία του υφαντουργείου και τις αγωνίες των δύο νεότευκτων βιομηχάνων στην εξομολόγηση του Ευτύχη στον Αντώνη για το πόσο ασφυκτιά στο ζεστό περιβάλλον του υφαντουργείου και τη συνεχή προσπάθεια του Αντώνη να οργανώσει καλύτερα το υφαντουργείο με την ενοικίαση χώρου για γραφείο της βιοτεχνίας, να βρει νέες επιχειρηματικές προτάσεις. Αμέσως μετά οδηγούμαστε σε ένα πλάνο από το σπίτι του Χαρίλαου με την κυρία Ιωάννα και την Ισμήνη να ακούν απόσπασμα ομιλίας του εθνάρχη Κωνσταντίνου Καραμανλή με τις χαρακτηριστικές δηλώσεις για «τα πολιτικά σφάλματα που διέπραξε ο λαός σε κρίσιμες στιγμές του έθνους». Γινόμαστε μάρτυρες σε χαρακτηριστικά πλάνο με τον Ευτύχη να συγκρούεται με τη Μαίρη για τη γρήγορη μετάλλαξή της σε κυρία βιομηχάνου και την απροθυμία της να αναλάβει την καθαριότητα του χώρου (σε όλη τη διάρκεια του πλάνου ακούγονται αποσπάσματα από την ομιλία του εθνάρχη που συνδέται ειρωνικά με τα τεκταινόμενα στο μικρόκοσμο της αυλής, το λαϊκό μέτωπο που προτείνει η φωνή του πολιτικού σε πλήρη αντίστιξη με τον ατομικισμό και τον κυνισμό των ηρώων και μετά στην άρνηση του

Ευτύχη να συνδράμει τον πεθερό του στα οικονομικά προβλήματά του. Η σκηνή με την πληρωμή των εργατών και την ειρωνική κατάληξη του Ευτύχη που ξεμένει χωρίς χρήματα, αναδεικνύει την ειρωνεία που χαρακτηρίζει τις επιλογές του πρώην αγωνιστή του σοσιαλισμού που συνδυάζεται πια με τον λούμπεν ωφελιμισμό του Ευτύχη και αντλείται από το λόγο του μυθιστορήματος.[118] Η σεκάνς ολοκληρώνεται με το γλέντι των εργατών, οι οποίοι έχοντας ικανοποιηθεί από την πληρωμή τους, επιδίδονται στο χορό υπό τους ήχους του ακορντεόν του Αντώνη, με το λογύδριο του Αντώνη για τη λειτουργία των μικροβιοτεχνικών μονάδων και τη συμμετοχή των εργατών στην παραγωγή και στα κέρδη, ένα είδος λαϊκού καπιταλισμού. Ολόκληρο το υπόστρωμα του μυθιστόρηματος, στηρίζεται στο λόγο της πολιτικής οικονομίας[119] που εκφέρει σε τακτά σημεία μέσα στο κείμενο ο Αντώνης, ένας πτυχιούχος οικονομόλογος που τώρα αξιοποιεί τις γνώσεις του στη κατεύθυνση της επιχειρηματικότητας. Αυτή η προσπάθεια δημιουργίας κέρδους δε γίνεται απρόσκωπτα για τον ήρωα, ενώ παράλληλα αποκαλύπτει τις αντιφάσεις του συστηματος και τις συνέπειες τις οποίες οι άνθρωποι υφίστανται.

Η σεκάνς που ακολουθεί, αυτήν των δοσοληψιών του Αντώνη με τον Ιωαννίδη καθ᾽όλα ευυπόληπτο παράγοντα της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, ωστόσο ασχολούμενο με διάφορες δουλειές που υπονοούν απάτη, αποκαλύπτει τη διάθεση του πολιτικού συστήματος να ελέγξει την εργατική αντίδραση. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη διάρκεια της υπόδειξης στον Αντώνη από τον Ιωαννίδη, των συνεπειών που θα υποστεί σε περίπτωση που δεν τηρήσει τα συμφωνηθέντα, αποκαλύπτεται η αδυσώπητη πλευρά του κρατικού μηχανισμού του καπιταλισμού με την επικείμενη σύλληψη του μικροαπατεώνα παραβάτη αλλά και την παροχή ασυλίας στο μεγάλο οικονομικό απατεώνα. Με ένα ευφάνταστο πλάνο (πλην των λεκτικών διατυπώσεων) ο Μακρής, κατά το οποίο ο Ιωαννίδης αλλάζοντας ρούχα ενδύεται στολή αντάρτη, καθώς πηγαίνει παρουσία του Αντώνη στην επιτροπή των εργαζομένων που εκπροσωπούν τους απεργούς της επιχείρησης που διευθύνει, μας δείχνει το διπλό πρόσωπο του Ιανού που παρουσιάζει το σύστημα. Φτάνοντας στο τέλος της σεκάνς με λήψη plonze (δηλώνεται η κυριαρχία πάνω στους εργαζομένους)ακούμε τη φωνή του Ιωαννίδη να ακούγεται στους συγκεντρωμένους

[118] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 375.
[117] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ. 102,104-5, 189, 192, 375, 378, 423.

απεργούς, στην πρώτη σειρά των απεργών εμφανίζεται η Ισμήνη με σταυρωμένα τα χέρια (δείγμα ψυχικής καρτερικότητας και πίστης, όπως τονίζεται μέσα στο μυθιστόρημα επανειλημμένως,[120] εν είδει Παναγίας των βράχων, από τον πίνακα τον Ντα Βίντσι, με το τελευταίο πλάνο εξωτερικής λήψης των απεργών υπό την παρουσία, έξω από το κτήριο, των αστυνομικών δυνάμεων, προσπαθώντας να τους πείσει για την ανάγκη συνεργασίας κεφαλαίου και εργασίας στη λογική του κεϋνσιανικού μοντέλου, το οποίο κατά την εκτίμηση των κομμουνιστών αποτελούσε μιά εκτροπή του μετασχηματισμού προς το σοσιαλισμό.

Η οπτική ηθογράφηση των δύο βασικών ηρώων στην ταινία του Μακρή αποτελεί ερμηνεία-σχολιασμό του κειμένου του Φραγκιά από το Μακρή, καθώς ο Ευτύχης με την υπόδυσή του από το Φαίδωνα Γεωργίτση παραπέμπει σε ένα νέο τολμηρό, χωρίς αναστολές, με το ντύσιμο της δεκαετίας του εβδομήντα, φαρδιά παντελόνια καμπάνα κάτω και στενά πάνω, μαλλί φουντωτό, συμπεριφορά λάγνα και ιταμή (σε αρκετές σκηνές εμφανίζεται ημίγυμνος, ακόμα και εν ώρα δουλειάς και συμπεριφέρεται χωρίς λεκτικά ἠ άλλα προσχήματα στους περισσοτέρους), ενώ ο Αντώνης με την υπόδυσή του από το Βαγγέλη Καζάν εικονοποιεί τον άνθρωπο με συντηρητική εμφάνιση, μεγαλύτερο σε ηλικία από το συνεργάτή του συχνά με δεύτερες σκέψεις και καθόλου άνεση στις κινήσεις του που ακόμα και στη ερωτική σχέση με τη γυναίκα του, φαίνεται να συναντά ιδιαίτερες δυσκολίες ερχόμενος σε συνεχή σύγκρουση με τον ίδιο του τον εαυτό .

Η οργάνωση της επόμενης mise-en-scene από το Μακρή είναι αποκαλυπτική της ιδεολογίας των λούμπεν μικροαστικών στρωμάτων. Με μεσαία λήψη στα αριστερά του κάδρου ο Ευτύχης ημίγυμνος σε ημικαθιστή θέση συζητά με τη Μαίρη στο κέντρο του κάδρου, η οποία τον ακούει καθιστή βάφοντας τα νύχια των ποδιών της με μια αίσθηση λαγνείας, στα δεξιά του κάδρου το φτωχικό τραπέζι με την κατσαρόλα στη γκαζιέρα και την κανάτα με το νερό.Ο Ευτύχης εκμυστηρεύεται όλος χαρά τα σχέδια του Αντώνη για τα γραφεία που χρειάζεται η νεότευκτη επιχείρηση και τη σοβαρότητα που θα της προσδώσει.Διαφαίνεται από τα λόγια του η μεγάλη εμπιστοσύνη στο πρόσωπο του Αντώνη (παραδόξως το μόνο άτομο που εμπιστεύεται ο Ευτύχης είναι ο Αντώνης, ενώ όλους τους άλλους τους αντιμετωπίζει με πνεύμα καχυποψίας).Τα λόγια λειτουργούν σε αντίστιξη με το σκηνικό.

[120] *Η Καγκελόπορτα*, ό.π. , σ.11,56, 67,117,135,152, 163,252,391,416.

Η επόμενη σεκάνς είναι μια ερμηνεία του Μακρή στο υλικό της ενότητας με την απεργία, η οποία στο βιβλίο του Φραγκιά γίνεται για λόγους επιβίωσης, ενώ στην ταινία υπαγορεύεται από τη συμμόρφωση των εργατών προς τις αποφάσεις του σωματείου. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε ως αποτέλεσμα την έκρηξη του Ευτύχη, ο οποίος συναισθάνεται πόσο δύσκολο είναι να είναι πραγματικό αφεντικό.Στη σκηνή εντοπίζονται διακειμενικά στοιχεία κοινωνικοπολιτικής συμπεριφοράς από όλη τη διάρκεια της πρώτης περιόδου της μεταπολίτευσης, όπως και στις θέσεις του Αντώνη που προηγήθηκαν, για συμμετοχή των εργατών στα κέρδη των επιχειρήσεων.Αντανακλάται η θεωρητική και πρακτική αναζήτηση του εργατικού κινήματος[121]στη δεκαετία του εβδομήντα με την πτώση της δικτατορίας, που εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως. Είχε προηγηθεί η διάσπαση του ΚΚΕ στα τέλη της δεκαετίας του εξήντα στη διάρκεια της στρατιωτικής επταετίας και εκδηλώθηκε, έντονη αμφισβήρηση της παραδοσιακής αριστεράς με τη δημιουργία δεκάδων κομμάτων της άκρας αριστεράς.Ταυτόχρονα εμφανίζεται και ένοπλη πάλη με τις οργανώσεις *17 Νοέμβρη* και *Ε.Λ.Α.* Μεγάλες απεργιακές κινητοποιήσεις οργανώνονται σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας που αγωνίζονται για την προστασία των εργαζομένων σε προβληματικές επιχειρήσει.Η κρατικοποίηση των προβληματικών επιχειρήσεων, αποτελεί θέση κομμάτων που διεκδικούν την εξουσία, όπως το Π.Α.Σ.Ο.Κ, ο λαϊκός καπιταλισμός κομμάτων που θα εμφανιστούν στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του ογδόντα, όπως η Α.Κ.Ε.Π. Σταθερό γνώρισμα της περιόδου είναι οι συνεχείς διασπάσεις των κομμάτων της αριστεράς και ο κατακερματισμός του εργατικού κινήματος όσον αφορά τους εκπροσώπους του.Ο Μακρής επιλέγει να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη ένα μυθιστόρημα που στοιχίζεται ευθέως με τις κοινωνικοπολιτικές αναζητήσεις της εποχής.Βέβαια κατ' εκτίμηση του κριτικού λόγου[122]*Η Καγκελόπορτα* εξυπηρετεί τις ανάγκες ενός ρεαλισμού, που αίρεται πάνω από το παρελθόν της κατοχής και του εμφυλίου, από την άλλη σημαντικό τμήμα της κριτικής την απορρίπτει ως λιπόψυχη, [123]ή την εντάσσει επάξια στα

---

[121] Βλ. Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Η Ελλάδα στη* μεταπολίτευση (*1974-1988) Πολιτικές, Οικονομικές, Ιδεολογικές όψεις της ελληνικής πραγματκότητας* Αθήνα, Νέα Σύνορα-Α.Α.Λιβάνης, 2001, σ.514-520.
[122] Βλ. Βαγγέλης Ραπτόπουλος,« Συνεχίζοντας το Φραγκιά» *Αντί*, 714, 2001, σ.37-39.
[123] Βλ. Αιμιλία Καραλή, «Άνθρωποι και Σπίτια Η Καγκελόπορτα: Η πρόσληψη των έργων από την Αριστερή Κριτική» *Θέματα Λογοτεχνίας*, Τεύχος 40 Ιανουάριος-Απρίλιος 2009, σ.89.
[123] Βλ Ελισάβετ Κοτζιά, «Μερικές σημειώσεις για τα μυθιστορήματα Άνθρωποι και σπίτια, Καγκελόπορτα και Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά» *Κ*, τεύχος 4 Μάρτιος 2004, σ. 27-30.
[124] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.359-363.

λογοτεχνικά έργα της αριστεράς.[124] Στο θέμα της πρόσληψης των δύο κειμένων, λογοτεχνικού και κινηματογραφικού θα επανέλθουμε προς το τέλος του κεφαλαίου.

Στην τελευταία σεκάνς της ταινίας που αποτελείται από δύο πλάνα ο Μακρής ενοποιεί δύο πολύ σημαντικές σκηνές του μυθιστορήματος της αναπάντεχης συνεύρεσης Χαρίλαου και Θόδωρου στο υφαντουργείο Ευτύχη και Αντώνη και της σύγκρουσης τους που λύνεται με την παρέμβαση του Άγγελου[125] (στοιχείο που παραλείπεται στην κινηματογραφική διασκευή) και έχει σαν κατάληξη τη δημόσια επανεμφάνιση του ίδιου και το θάνατο του πατέρα του, ο οποίος εγκαταλείπει τη ζωή μετά τη μεγάλη ταραχή που υπέστη από την εμφάνιση του γιου του, ικανοποιημένος ωστόσο για τη χαρά που προσέφερε στη γυναίκα του και της τελικής εξόδου του Άγγελου στην κοινωνία με τη σωτήρια παρέμβαση που γλιτώνει το μαυραγορίτη απατεώνα Θόδωρο για μια ακόμη φορά, (είχε προηγηθεί η διάσωση του Θόδωρου από τα χέρια του Γρυπάκη με την περέμβαση του Άγγελου η οποία μας δίνεται με αναδρομική αφήγηση στο μυθιστόρημα), τώρα είναι η σειρά να τον σώσει από τη μήνη του Ευτύχη. Ο Μακρής επιλέγει την πιο ριζοσπαστική λύση του φόνου του μαυραγορίτη εκμεταλλευτή Θόδωρου από τον Αντώνη, ο οποίος σε όλη την εξέλιξη της αφήγησης είναι αυτός που έχει δεύτερες σκέψεις για το χρηστόν των οικονομικών του σχεδιασμών και για το πώς εξελίχθηκε ο ίδιος σε μια αντιδιαμετρική εκδοχή της προσωπικότητας του αγωνιστή, πράγμα που τον γέμιζε ανασφάλειες και λανθάνουσες ενοχές. Η τελευταία mise-en-scene είναι ιδιαίτερα φροντισμένη σαν την έξοδο της τραγωδίας. Ο Αντώνης αρπάζει ένα κλειδί από την καρέκλα μέσα στο υφαντουργείο και πετάγεται έξω, ακολουθώντας το πλήθος που συνόδευε τον εξοργισμένο Θόδωρο που ξέσπασε σε βωμολοχίες

-Βρε τι τσογλάνι που είναι!! -Βρε τον πούστη τι παιχνίδι που μου 'παιζε!! Βρε το κωλόπαιδο...Βρε άει στο διάολο κωλόγερε!!...

για τη δήθεν συνωμοσία του Αντώνη να τον φέρει σε επαφή με το Χαρίλαο, η κάμερα τον παρακολουθεί με αριστερό travelling στην πλευρά του δρόμου και cut για το τελευταίο πλάνο. Ο Αντώνης χτυπά το Θόδωρο με το κλειδί στο πίσω μέρος του κεφαλιού του, βγάζοντας μια κραυγή απελπισίας. Ο Θόδωρος σωριάζεται αιμόφυρτος

υποβασταζόμενος από τον άνθρωπο της παρακολούθησης, κρατικό υπάλληλο Η μετεμφυλιακή αγαστή συνεργασία μαυραγοριτών και συνεργατών των Γερμανών με τους εκπροσώπους της κρατικής και παρακρατικής δεξιάς. Ο Άγγελος εμφανίζεται με στολή αντάρτη πίσω από το αποσβολωμένο πλήθος, εν είδει από μηχανής θεού, ευλογώντας την πράξη του Αντώνη σε αντίθεση με την μετριοπαθή στάση του στο μυθιστόρημα. Στη mise-en-scene παρευρίσκονται όλοι οι ήρωες της ιστορίας υπό τη σκέπη της γνωστής αφίσας του εθνάρχη στο μαντρότοιχο του Γκαζοχωρίου. Η Ισμήνη έκπληκτη και εμβρόντητη από την παρουσία του Άγγελου βλέπει τον Αντώνη απομακρυνόμενο από το θύμα να τον ακολουθεί σε μια ετεροχρονισμένη επανασύνδεση των αγωνιστών του ΕΛΑΣ. Η κάμερα ζουμάρει στην αφίσα, πέφτουν τίτλοι ΤΕΛΟΥΣ.

Μια απρόσμενη λύση στο δράμα δίνεται από το Μακρή που αφήνει κατά μέρους τη μετριοπαθή στάση του κειμένου του Φραγκιά, προτιμά την ακραία και βολουνταριστική επιλογή του φόνου ως μέσου κάθαρσης και αποκατάστασης της διασαλευμένηε ισορροπίας. Η αντίστοιχη λύση του Φραγκιά δίνεται από το λόγο του Άγγελου

-Άγγελε, έτρεξε ο Ευτύχης. Αυτός ο άνθρωπος ήρθε να μας πάρει τις μηχανές και να με λιώσει, να με συντρίψει. Θα τον σκοτώσω ...

-Δε θα το κάνεις . Η αιτία βρίσκεται αλλού.[126]

Ο τρόπος που η ταινία έγινε αποδεκτή[127] από τους κριτικούς και το κοινό φανερώνει ότι αποτέλεσε τηρουμένων των αναλογιών μια τομή με καλλιτεχνική προέκταση στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα την εποχή που προβλήθηκε, δηλαδή τη χρονιά 1978-1979. Η προβολή της ταινίας αυτούσιας, μετά την απόφαση της πρωτοβάθμιας επιτροπής να τη χαρακτηρίσει κατάλληλη για άτομα άνω των 17 ετών και της δευτεροβάθμιας να τη χαρακτηρίσει κατάλληλη για άτομα άνω των 13 με την προϋπόθεση να περικοπούν σκηνές βωμολοχιών που δεν έγινε δεκτή από το σκηνοθέτη, προκάλεσε την ποινική δίωξη στο σκηνοθέτη Δημήτρη Μακρή, στους υπευθύνους πέντε κινηματογράφων («Άνεσις»,«Παγκράτιον», «Αλκυονίς», «Μπρόντγουαιη» και «Αμαλία» στους οποίους προβλήθηκε και σε ορισμένα μέλη του συνεργείου όπως τον Νίκο Καβουκίδη οπερατέρ και μοντέρ. Η κατηγορία όμως κατέπεσε και οι κατηγορούμενοι αθωώθηκαν, έγινε όμως αφορμή για να εκφραστεί ένα ρεύμα μέσω και της εταιρείας

[126] *Η Καγκελόπορτα,* ό.π. , σ.439.
[127] Βλ. http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1053 (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016).

Ελλήνων Σκηνοθετών κατά του αναχρονιστικού και αντιδημοκρατικού νόμου της λογοκρισίας.[128]Μάλιστα στο Φεστιβάλ Βενετίας που προβλήθηκε συνοδευόταν από το χαρακτηρισμό «η ταινία που γκρέμισε τη λογοκρισία στην Ελλάδα». [129] Ωστόσο διατυπώθηκαν και επικριτικές γνώμες για την ταινία, την οποία χαρακτήρισαν πολιτικό, ιδεολογικό και αισθητικό σκάνδαλο. [130] Πάντως δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι παρατηρείται μια γενικότερη τάση στους Έλληνες κινηματογραφιστές της περιόδου να διασκευάζουν έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. [131] Άρα νομίζουμε ότι εφόσον εφαρμόσουμε τη θεωρία του Genette για τη διακειμενιμενικότητα ανάμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο και οποιαδήποτε άλλη εκδοχή του, άρα και την κινηματογραφική του μεταφορά, πρέπει να δούμε την υποδοχή της ταινίας σε συνάφεια με την πρόσληψη του μυθιστορήματος του Φραγκιά και την τύχη που του επιφυλάχθηκε στο ενδιάμεσο διάστημα μέχρι την κινηματογραφική του εκδοχή από το Μακρή. *Η Καγκελόπορτα* δημοσιεύτηκε τυ 1962 στην *Επιθεώρηση Τέχνης*[132] μηνιαίο περιοδικό γραμμάτων και τεχνών σε κυκλοφορία από το 1954 έως το 1967(το έκλεισε η δικτατορία) που ουσιαστικά διευθυνόταν από συντακτική επιτροπή διανοουμένων της αριστεράς, Τάσο Βουρνά, Τίτο Πατρίκιο, Δημήτρη Ραυτόπουλο κ ά, τυπικά όμως για να αποφεύγεται η λογοκρισία διευθυνόταν από τον αρχιτέκτονα Νίκο Σιαπκίδη. Το πρότυπο του ρεαλισμού γίνεται προσπάθεια να επανερμηνευθεί και να επαναπρισδιορισθεί.[133]Το μυθιστόρημα του Φραγκιά δημιούργησε αντιφατικές στάσεις απέναντι του που είτε το επαίνεσαν και το ενέταξαν σε ξεχωρισή θέση στη λογοτεχνική παραγωγή της αριστερής ιδεολογίας όπως αυτή του Μάρκου Αυγέρη στην *Ελληνική Αριστερά* που μαζί με ένα ανώνυμο σημείωμα στην εφημερίδα *Αυγή* αναδεικνύουν την ποιότητα της *Καγκελόπορτας* που φτάνει από τον Αυγέρη να συγκριθεί με το έργο του Στρατή Τσίρκα *Αριάγνη* και να κερδίσει σε ειλικρίνεια και λιγότερη επιδεικτικότητα αλλά περισσότερη μεστότητα.[134] Μια κεντρική θέση του κριτικού Στάθη Δρομάζου αποτελεί στην κριτική του για την *Καγκελόπορτα* η

---

[128] Βλ.Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου Ντοκουμέντα 1970-2000*, Αθήνα,Εκδόσεις Αιγόκερως, 2004, σ.215.
[129] Βλ. http://www.myfilm.gr/14898 (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016).
[130] Γιάννης Σολδάτος, ό. π. , σ. 207.
[131] Γιάννης Σολδάτος, «Σημειώσεις για τη συνεργασία ελληνικού κινηματογράφου και ελληνικής λογοτεχνίας», ό.π. σ.106.
[132] Βλ **http://tinyurl.com/jf3x7no** (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016)
[133] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.82.
[134] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.88,92.

διατύπωση για την ατμόσφαιρα της ήττας που παρουσιάζει το μυθιστόρημα, το οποίο όμως χαρακτηρίζεται μεγάλη λογοτεχνία γιατί θέτει μεγάλα ερωτήματα για την τέχνη και τη ζωή.[135]Με αναφορά το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο κριτικός εκφράζει την αντίθεσή του στη λογοτεχνία που «αποτυγχάνει να αναλύσει κριτικά την πολιτική της ιστορία ούτε να την ανασυνθέσει αισθητικά». Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος[136] στην *Επιθεώρηση* Τέχνης χαρακτήρισε το μυθιστόρημα του Φραγκιά ως την ελεγεία της γενιάς του που προσπάθησε να λειτουργήσει σαν αντίβαρο στην υπαρξιακή αναζήτηση μιας λογοτεχνικής γραφής, όπως αυτή του Σπύρου Πλασκοβίτη στο έργο του *Το φράγμα.*

Ο Μανόλης Αναγνωστάκης στο περιοδικό *Εποχές* αναγνωρίζει την άλλη τάξης συνέπεια του Φραγκιά να καταδείξει μια άλλη πραγματικότητα, αλλά δεν παραλείπει να του καταλογίσει και λογοτεχνικές αδυναμίες, την παρατεταμένη περγραφικότητα και το αδικαίωτο ορισμένων προσώπων, όπως επίσης και τη λύση που δίνεται στο τέλος που δημιουργούσε σωρεία διαφωνιών και αντιδράσεων. [137]Ο Βύρων Λεοντάρης συγκαταλέγει την *Καγκελόπορτα* στην πεζογραφία της ήττας, η οποία καταφέρνει να μην αγνοήσει την μεταπολεμική περιπέτεια, δίνοντας τη δυνατότητα να αναλυθεί το «σπαραγμένο παρελθόν και το αγωνιώδες παρόν της εποχής».[138]

Πάντως ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη μπορεί να χαρακτηρισθεί η κριτική του Αλέξανδρου Κοτζιά για το έργο του Φραγκιά η οποία αναγνωρίζει τη σχηματικότητα της παρουσίασης της κεντρικής ιστορίας του αντάρτη άγγελου που καταδικασθείς και φυγόποινος κρύβεται, στα πιο απίθανα μέρη για να αποφύγει τη σύλληψη κσι της Ισμήνης αρραβωνιαστικάς του που τον περιμένει με εγκαρτέρηση, ενώ διαπιστώνει τις αρετές των δευτερευουσών ιστοριών, του Αντώνη και του Ευτύχη και ελασσόνων διανεμητών της αφήγησης, οι οποίες παρουσιάζουν κατά τον κριτικό αμείωτο ενδιαφέρον και φανερώνουν «πνοή και αίμα», [139] παρότι η «διαφαινόμενη εξάρτηση της προσωπικότητας των ηρώων από τη διαδικασία της παραγωγής δε φαίνεται πειστική».

Από τις νεότερες κριτικές τοποθετήσεις αξίζει να σταθούμε σε αυτή της Βενετίας Αποστολίδου η οποία υπογραμμίζει για το συγκεριμένο έργο του Αντρέα Φραγκιά ότι

---

[135] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.89.
[136] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.89.
[137] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.90.
[138] Αιμιλία Καραλή, ό.π. , σ.91.
[139] Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Αντρέας Φραγκιάς Η Καγκελόπορτα 1962»: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι Κριτικά Κείμενα,* Αθήνα, Κέδρος , ,1982[2η], σ.174-5.

«στην *Καγκελόπορτα* οι χαρακτήρες με το παρελθόν και το παρόν τους, τα γεγονότα που στοιχειοθετούν την πλοκή, ο χώρος και ο χρόνος, όλα συνιστούν μια δομή, η οποία παραπέμπει όχι στην Ιστορία, ούτε στην ιδεολογία, αλλά στον τρόπο να αισθάνεται κανείς το περιβάλλον και την ύπαρξή του μέσα σ' αυτό».[140]Μία από τις εμβριθείς μελετήτριες του έργου του Φραγκιά η Έρη Σταυροπούλου, επισημαίνει σημαντικά γνωρίσματα της γραφής του συγγραφέα, όπως τη σχέση έλξης άπωσης με το ρεαλισμό, και τη συνεκδοχή των πραγμάτων με την ψυχική κατάσταση των προσώπων.[141] Επίσης η ιδιότυπη λειτουργία του χώρου και του χρόνου, καθώς μετατρέπει το χώρο[142] λειτουργικό άξονα του αφηγήματος. Ιδιαίτερα σημαντικό αποδεικνύεται το στοιχείο της οργάνωσης της πλοκής, κατά τη γνώμη μας γνώρισμα της γειτνίασης με τον κινηματογράφο, μικρών παράλληλων και ασύνδετων σκηνών σε παρατακτική παράθεση.[143]Το ενδιαφέρον του να «συλλάβει και να αποτυπώσει εικόνες ζωής που υπερβαίνουν κατά πολύ τα χρονικά και τοπικά τους όρια»[144] Το χιούμορ που υφέρπει σε γκροτέσκο αποτελεί κεφαλαιώδες συστατικό στο λόγο του Φραγκιά (θα το δούμε περισσότερο στο επόμενο κεφάλαιο για τη μεταφορά του *Λοιμού*).

Η Καγκελόπορτα μεταφράστηκε στα ρωσικά από τη Nina Podjiemskaja και κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Progres στη Μόσχα το 1965, στα γαλλικά ως *La Grille* από τη Nicole Zurich, εκδόσεις Gallimard στο Παρίσι το 1971 και στα ουγγρικά ως *A vasrascos kapu* από τον Szabo Kalman, εκδόσεις Europa στη Βουδαπέστη το 1977.[145]

---

[140] Βλ. Βενετία Αποστολίδου, «Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον Εμφύλιο: Από την *Καγκελόπορτα στην Καταπάτηση*»*: Ιστορική πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία* (Επιστημονικό Συμπόσιο 7-8 Απρίλη), Αθήνα, Εκδόσεις Σχολής Μωραΐτη, 1997, σ. 121.
[141] Βλ. Έρη Σταυροπούλου «"Εκόμισεν εις την τέχνην¨: Τα κύρια χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Αντρέα Φραγκιά», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Τεύχος 40 Ιανουάριος-Απρίλιος 2009, σ. 32.
[142] Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.33.
[143] Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.34.
[144] Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.37.
[145] Βλ. Τάκης Καρβέλης, «Αντρέας Φραγκιάς Παρουσίαση-Ανθολόγηση» *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67,* Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1992, σ.8-35.

Κεφάλαιο 2

Η κινηματογραφική μεταφορά του *Λοιμού*

Η κινηματογραφική ταινία *Happy Day*[146] ήταν έγχρωμη 35 mm, σκηνοθετήθηκε από τον Παντελή Βούλγαρη έχοντας κατά τα αναφερόμενα στους τίτλους της στηριχτεί στο μυθιστόρημα *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά και προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Ελληνικού κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1976,όπου και απέσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής, το βραβείο καλύτερης ταινίας της ΠΕΚΚ, τιμητικής διάκρισης ηχοληψίας στο Θανάση Αρβανίτη, ερμηνείας στους Στάθη Γιαλελή, Σταύρο Καλάρογλου, Γιώργο Μοσχίδη, Ζωρζ Σαρρή και Κωνσταντίνο Τζούμα.[147] Η ταινία είχε συμμετοχή στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο την ίδια χρονιά.Το σενάριο ήταν του Παντελή Βούλγαρη, διευθυντής φωτογραφίας ήταν ο Γιώργος Πανουσόπουλος, το μοντάζ ήταν του Αριστείδη Καρύδη Fuchs, ηχολήπτης ήταν ο Θανάσης Αρβανίτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος ήταν ο Γιάννης Καλαϊτζής, τη μουσική συνέθεσε ο Διονύσης Σαβββόπουλος, χορογράφος ήταν ο Γιάννης Φλερύ, φωτογράφος πλατώ ήταν ο Διονύσης Πετρουτσόπουλος, διευθυντής παραγωγής ήταν ο Πέτρος Ράπτης, τους στίχους των τραγουδιών έγραψε ο Διονύσης Σαββόπουλος και ο Ορέστης Λάσκος, τραγούδια ερμήνευσαν ο Σώτος Παναγόπουλος και ο Μιχάλης Μενιδιάτης, βοηθός σκηνοθέτη ήταν ο Δημήτρης Κατσούλης και βοηθός δ/ντή φωτογραφίας ήταν ο Τάσος Αλεξάκης, βοηθοί δ/ντή παραγωγής και φροντιστές ήταν οι Γιώργος Αντωνόπουλος , Θάνος Τζαβέλλας, Κώστας Βασιλειάδης, υπεύθυνος σκριπτ ήταν ο Νίκος Δούκας. Η ταινία ήταν παραγωγή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.Τους ρόλους ερμήνευσαν οι Ζώρζ Σαρρή (υψηλή επισκέπτρια), Κωνσταντίνος Τζούμας (ιερέας), Στάθης Γιαλελής (δεσμοφύλακας), Γιώργος Μοσχίδης (διοικητής στρατοπέδου), Δημήτρης Πουλικάκος (δηλωσίας), Κώστας

[146] Στάθης Βαλούκος, ό.π. , σ.304.
[147] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.66.

Στεφανάκης(στρατιώτης),Ανδρέας Χαρακόπουλος(Τζίμης ο Τίγρης), Μελίνα Καρακώστα (μικρή), Μαρίνα Πουλοπούλου (μικρή), Jack Night (μίμος), Δήμος Αβδελιώδης, Σταύρος Καλάρογλου(αυτόχειρας),Γιώργος Μαργαρίτης, Γιάννης Μποσταντζόγλου. Η ταινία είχε διάρκεια[148]100 λεπτά, εμείς είδαμε μια εκδοχή της ταινίας διάρκειας 96 λεπτών στο διαδίκτυο. [149]Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά στις 25 Οκτώβρη 1976 και έκοψε 61.503 και ήρθε πρώτη ανάμεσα σε 17 ταινίες. Το μυθιστόρημα του Φραγκιά κυκλοφόρησε το 1972[150] και σύμφωνα με τις μαρτυρίες το κείμενο ήταν να εκδοθεί το 1967 με τον τίτλο *Τα ζώα* αλλά με την επιβολή της δικτατορίας την 21η Απρίλη και την καταστροφή του τυπογραφείου, που θα το τύπωνε και κατά συνέπεια του χειρογράφου του συγγραφέα, το μυθιστόρημα έφτασε να εκδοθεί με αρκετές αλλαγές το 1972[151] μιας και ο συγγραφέας ξανάγραψε ό,τι μπορούσε να θυμηθεί.

Το κείμενο του Φραγκιά χαρακτηρίστηκε από το μελετητή Δημήτρη Τζιόβα[152]ως ένα από τα πρώτα τρία λογοτεχνικά κείμενα που εκφράζουν τη μεταμοντέρνα λογοτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα. Απόρροια των γνωρισμάτων που δικαιολογούν την ένταξη του κειμένου στο μεταμοντερνισμό είναι το ότι δεν υπάρχει στο μυθιστόρημα υπόθεση με την αυστηρή έννοια του όρου και αποτελεί εξ᾽ορισμού αδυναμία του κειμένου προκειμένου να μεταφερθεί στην κινηματογραφική οθόνη. Υπάρχει περισσότερο μια σειρά επεισοδίων σχετικά αυτονόμων που συμβαίνουν στο χώρο και στο χρόνο, φαινομενικά ρεαλιστικών, αποδίδοντας όμως μια κατάσταση που φαίνεται φανταστική. Ο Παντελής Βούλγαρης έχει επισημάνει ότι η δημιουργία της ταινίας *Happy Day* είναι κατάληξη της συναισθηματικής σχέσης που είχε αναπτύξει με τη λογοτεχνία του Φραγκιά και ιδιαίτερα με το έργο *Λοιμός,* όπως τονίζεται και από τον ίδιο « μεγαλώσαμε όλοι με τα βιβλία του Αντρέα Φραγκιά».[153]

Το βιβλίο του Φραγκιά ταυτίστηκε με τον τόπο εξορίας της Μακρονήσου παρότι ο ίδιος ο συγγραφέας εξέφρασε την επιθυμία και την πρόθεση το κείμενό του να μην

---

[148] Ρούβας, Άγγελος- Σταθακόπουλος Χρήστος, ό.π. , σ.142. Για τη διάρκεια ο Βαλούκος σημειώνει 105 λεπτά, ό.π. , σ.304 και συμφωνεί με το αρχείο της ταινιοθήκης της Ελλάδας

[149] https://www.youtube.com/watch?v=BpBWh_u8o0Q (τελευταία ανάκτηση 3-10-2016)

[150] Για τις ανάγκες της μελέτης θα παραπέμπουμε, όπου κρίνεται απαραίτητο στην έκδοση Αντρέας Φραγκιάς, *Λοιμός*,Αθήνα, Κέδρος, 2002[11η].

[151] Βλ.Χριστόφορος Μηλιώνης «Αντρέα Φραγκιά : Λοιμός μυθιστόρημα Μια θεώρηση» *Κ* τεύχος 4 Μάρτιος 2004, σ. 20 και Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.149.

[152] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Μεταμοντερνισμός μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας»: *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα,* Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, 2002[2η], σ. 253.

[153]Βλ. Παντελής Βούλγαρης,«Μεγαλώσαμε όλοι με τα βιβλία του Α.Φραγκιά (συνέντευξη στον Ηλία Μαγκλίνη)» *διαβάζω*, 420 Φεβρουάριος 2002, σ.187.

προσληφθεί ως ένα ντοκουμέντο ιστορικής καταγραφής του τόπου εξορίας που χρησιμοποίησε το καθεστώς της Δεξιάς (μην ξεχνάμε ότι και ο ίδιος ο δημιουργός είχε φυλακιστεί στη Μακρόνησο, όπως στη Γυάρο κρατήθηκε μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου το 1973 μέχρι και την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974 και ο σκηνοθέτης).Από την άλλη πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η ταινία του Βούλγαρη γυρίστηκε στον τόπο της Μακρονήσου, επομένως δημιουργεί ανάλογες ιστορικές διακειμενικότητες.Πρέπει να σημειώσουμε επίσης το γεγονός της μικρής χρονικά απόστασης της έκδοσης του μυθιστορήματος από τη δημιουργία της ταινίας.Η πολιτική αλλαγή από τη δικτατορία στη μεταπολίτευση "απαιτούσε" από τους δημιουργούς ένα φόρο τιμής σε αυτούς που βασανίστηκαν και εξοντώθηκαν στους τόπους εξορίας. Ωστόσο σύμφωνα με μαρτυρίες[154] του ίδιου του σκηνοθέτη δεν ήταν στις προθέσεις του να δημιουργήσει απλώς μία ταινία που θα περιοριζόταν στην αφήγηση του κολαστηρίου της Μακρονήσου Η απροσδιοριστία του λογοτεχνικού κειμένου όσον αφορά το χώρο και το χρόνο, του προσδίδει γνωρίσματα αλληγορίας που μπορεί να προσλάβει διαστάσεις πανανθρώπινης κατάστασης και αφορά στον εγκλεισμό και τη σταδιακή αποκτήνωση του ανθρώπου, μεταφέρεται και στο κινηματογραφικό κείμενο.

Ας ξεκινήσουμε από τον τίτλο της ταινίας και το οξύμωρο που μεταφέρει, καθώς οι εμπλεκόμενοι βιώνουν ακριβώς το αντίθετο απ᾽ό,τι υποσημειώνει ο τίτλος, σε ένα τόπο εχθρικό, επιθετικό όλοι ζούνε την έκπτωση της ανθρώπινης φύσης, άρα και ο τόπος συμβάλλει στην απανθρωποποίηση.Μοναδικός σκοπός των κρατουμένων να επιβιώσουν στη διάρκεια της ημέρας. Να μη μας διαφεύγει το γεγονός ότι ο τίτλος[155] της ταινίας είναι διακειμενικό δάνειο από ντοκυμανταίρ του BBC με προπαγαναδιστκό περιεχόμενο που εξεθείαζε τον Παρθενώνα[156]του νεότερου ελληνισμού, τη Μακρόνησο, που τελικά δεν προβλήθηκε σε κοινό.

Η πρώτη σεκάνς της ταινίας είναι σχεδόν ειδυλλιακή, λουόμενοι άντρες σε μια μικρή γραφική παραλία, κατά τα φαινόμενα στρατιωτικοί που φέρουν αναγνωριστικά σημάδια της ιδιότητας τους, τμήματα της στρατιωτικής στολής. Το πλάνο είναι γενικό η εστίαση είναι μηδενική, καθώς ο Βούλγαρης διατηρεί στο κινηματογραφικό έργο τα

[154] Παντελής Βούλγαρης, ό.π., σ.108.
[155] Παντελής Βούλγαρης, ό.π., σ.108.
[156] Ο χαρακτηρισμός αποδίδεται στον πολιτικό της Δεξιάς Παναγιώτη Κανελλόπουλο, Βλ.Νίκος Μάργαρης, *Ιστορία της Μακρονήσου*, Αθήνα, Δωρικός, 1982, σ.7.

γνωρίσματα του μυθιστορηματκού λόγου του Φραγκιά. Με αυτό τον τρόπο ενώ αφηγείται θέματα που σχετίζονται με τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης δεν επικαλείται το θυμικό αλλά τη λογική προσέγγιση. Στο πλάνο εμφανίζεται ένας άντρας να τρέχει βιαστικά προφανώς για συγκεκριμένο λόγο, εκτελεί υπηρεσία, η μετάβαση στο επόμενο πλάνο γίνεται με cut (ο τρόπος του cut διατηρεί τον κοφτό ρυθμό της ταινίας και αποτελεί εκφραστικό τρόπο του κινηματογραφικού έργου) όπου βλέπουμε τον άνθρωπο που έτρεχε να δίνει το χέρι του και μια πετσέτα στο λουόμενο που βγαίνει από το νερό (μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για το διοικητή του στρατοπέδου), επίσης με γενικό πλάνο και εστίαση τριτοπρόσωπου αφηγητή.

Είναι εξ' ορισμού δύσκολο λόγω και της ιδιαιτερότητας του κειμένου που διασκευάζεται να προσδιορίσουμε αυστηρά τους βασικούς διανεμητές της αφήγησης. Ο Βούλγαρης διατηρεί τον τόπο εκτύλιξης της πλοκής, προφανώς παραθαλάσσια, νησιωτική περιοχή με την προιούσα πληροφόρηση που μας δίνει το κινηματογραφικό κείμενο, ένα είδος στρατοπέδου που δεν κατονομάζεται, όπως δεν κατονομάζονται και τα πρόσωπα ούτε δηλώνεται ο χρόνος στον οποίο εκτυλίσσονται τα περιστατικά ή καλύτερα προσλαμβάνονται οι συνέπειες της απανθρωποποίησης από τον θεατή και τον αναγνώστη. Αν θυμηθούμε τις κατά καιρούς θεωρητικές διατυπώσεις[157] της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου, έχουμε να σημειώσουμε αυτό που αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ότι δηλαδή πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν από τον κριτικό που μελετά τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο το γεγονός των δυνατοτήτων και μη του κάθε μέσου αντίστοιχα. Με άλλα λόγια στη λογοτεχνία η σκέψη προηγούμενη οδηγεί στην εικονοποίηση, ενώ στον κινηματογράφο η εικόνα προηγούμενη οδηγεί στη σκέψη (υπό προϋποθέσεις και όχι κατ' ανάγκη).

Έχουμε να παρατηρήσουμε λειτουργώντας αυτή τη φορά αντίστροφα, ότι η εικονοποιία και ο εξπρεσιονισμός του κειμένου του Φραγκιά είναι τέτοια που δύσκολα θα διακινδύνευε οποιοσδήποτε σκηνοθέτης, κατ'επέκταση και ο Βούλγαρης, να προσπαθήσει να μεταφέρει με εικόνες π.χ. την περιγραφή των δεσμωτών του στρατοπέδου που γίνεται με ένα λόγο αλληγορικό που στην κινηματογραφική εκδοχή θα

[157] Βλ.Geoffrey Wagner, *The novel and the cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, σ.12.

προσιδίαζε επιεικώς σε εικόνα κόμικς, μαζικής hi tech δημιουργίας. Μιλάμε για το απόσπασμα από το *Λοιμό* που περιγράφει τους βασανιστές –δεσμώτες.

Τα παράξενα αυτά πλάσματα που κατεβαίνουν από το βουνό έχουν μακριές αρπάγες με κοφτερά δόντια και θώρακα από σκληρό αγκαθωτό όστρακο.Βαδίζουν μονόπαντα με τα τέσσερα, σούρνονται με την κοιλιά, που είναι όμοια με τη ράχη τους,, περνάνε πάνω από τις πέτρες και τα πεζούλια.Η αναπνοή τους είναι σαν τη φυσούνα του γύφτου.Υπάρχουν όμως κι' άλλα που ούτε αναπνέουν ούτε ανοιγοκλείνουν τα μάτια.Μπορούν ακόμα να μικρύνουν, να γίνουν ζουζούνια και να τρυπώσουν στις πέτρες του οικογενειακού σου τάφου. Κι εκεί, κάποια νύχτα να μεγαλώσουν ξαφνικά, να πάρουν τη φυσική τους διάσταση, κι ακόμα μεγαλύτερη, να γεμίσουν το χώρο και συ να βρεθείς μπερδεμένος, όλος απορία και τρόμο, ένα βωλαράκι σάρκες μέσα τα μαλλιρά πλοκάμια τους.Είναι ακόμα δυνατό να σου ρουφήξουν το αίμα χωρίς να το καταλάβεις και να ξυπνήσεις χωρίς σφυγμό με σουφρωμένες τις άδειες φλέβες σου.[158]

Είναι ακριβώς αυτό που τονίζει ο Sheymur Chatman στο άρθρό του «What novels can do that films can't and vice versa»,[159]και αυτό που υπογραμμίζει ο Brian Mc Farlane [160]στη μελέτη του *A Novel to Film* ότι *δε μπορεί* να μεταφερθεί αυτούσια η enunciation (εκφορά) του λογοτεχνήματος σε εικόνα, γιατί ο λόγος μετασχηματιζόμενος περνά σε άλλο επικοινωνιακό/σημειωτικό περιβάλλον. Κατά δήλωση του Βούλγαρη[161] η ταινία υιοθετεί κάποια από τα στοιχεία του μυθιστορήματος αλλά δεν αποτελεί αυτούσια μεταφορά του. Από την άλλη ο σκηνοθέτης έχει κατά νου να δημιουργήσει ένα αφηγηματικό σκελετό(στοιχείο το οποίο δεν αναδεικνύεται από το κείμενο του Φραγκιά), ο οποίος έχει ως κεντρικό πυρήνα την επικείμενη άφιξη υψηλών προσώπων στο νησιωτικό στρατόπεδο και τις προετοιμασίες που γίνονται για την υποδοχή τους με τα επιμέρους επεισόδια της διαπαιδαγώγησης που δέχονται οι δεσμώτες και τη φιέστα που θα ακολουθήσει. Περισσότερα για την παράμετρο αυτή θα καταθέσουμε προς το τέλος της μελέτης με τα συμπεράσματα που θα εξαχθούν.

Επανερχόμενοι στο κινηματογραφικό κείμενο και στη σεκάνς τίτλων, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι η κάμερα εγκαταλείπει τη μακρινή λήψη της αρχής και με μεσαία και κοντινά πλάνα παρακολουθεί από κοντά τους ηθοποιούς, κάποιοι από τους οποίους φαίνονται να επικεντρώνουν την προσοχή τους σε διερχόμενο αεροπλάνο, που ακούμε

---

[158] *Λοιμός,* ό.π. , σ.35.
[159] Sheymur Chatman, ό.π. , σ.128-129.
[160] Brian Mc Farlane, ό.π. , σ.20.
[161] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.109.

μόνο τον ήχο του στο πλάνο. Με cut γίνεται η μετάβαση στην επόμενη ενότητα στην οποία διακρίνονται οι στρατιωτικοί να ανηφορίζουν, στα δεξιά του κάδρου διακρίνεται και έφιππος ο οποίος συνοδεύεται από πεζό. Η κίνηση της κάμερας, το travelling οδηγείται σε στρατιωτικό όχημα (στρατιωτική σήμανση) που παραλαμβάνει τους ηθοποιούς και αποχωρεί με τον έφιππο και το συνοδό του να προπορεύονται. Με νέο cut ο σκηνοθέτης μας δείχνει την προσπέραση του έφιππου από το όχημα με συνεχές travelling παρακολουθώντας την πορεία του αναβάτη. Στο επόμενο πλάνο με panoramique παρουσιάζονται κάποιοι λουόμενοι υπό την επίβλεψη στρατιωτών.Το ακριβώς επόμενο κάδρο μας πληροφορεί αναδρομικά για την ταυτότητα του αναβάτη, με μεσαίο πλάνο, πρόκειται για το διοικητή του στρατοπέδου, στα δεξιά του κάδρου παρουσιάζεται η πύλη ενός στρατιωτικού χώρου.Σε αυτές τις πρώτες λήψεις τονίζεται ο τόπος και το αφιλόξενο του που στη συνέχεια θα ενταθεί. Μια ομάδα εξέρχεται από το στρατόπεδο υπό τη συνοδεία ένστολων με cut συνεχίζεται η λήψη με το φακό να παρακολοοθεί την ανοδική πορεία τους στον πρανέ.Ακούγεται ήχος στρατιωτικής σάλπιγγας με cut περνάμε στο επόμενο πλάνο με λήψη contre plonze, μακρινή που εμφανίζει την ομάδα να διέρχεται ένα κτίσμα στρατιωτικής ταυτότητας. Με ένα ακόμα cut περνάμε σε κάδρο γενικής λήψης με την ομάδα να βαδίζει στη γραμμή της πλαγιάς , καταλήγοντας σε σημείο στο οποίο βρίσκονται μπηγμένοι πάσαλοι. Καθώς η ομάδα χωρίζεται στα δύο, ένα τμήμα με τους ένστολους με τη βοήθεια ενός πολίτη απλώνουν συρματόπλεγμα γύρω από τους τοποθετημένους στο χώμα πασσάλους, το άλλο τμήμα καθιστό παρακουλουθεί τα τεκταινόμενα, το οποίο συναντάμε στο κείμενο του Φραγκιά[162] ως ενδείκτη της αφήγησης, με τον απείθαρχο να τιμωρείται σταδιακά για να καμφθεί η αντίστασή του.

Η κάμερα με απανωτά cut γκρο πλάνων εστιάζει με τρόπο εσωτερικό στα πρόσωπα που συμμετέχουν στο άπλωμα του συρματοπλέγματος. Η κινηματογραφική αφήγηση προσπαθεί να ακολουθήσει την επιλογή της τριτοπρόσωπης αφήγησης αλλά και την κατά περίσταση εσωτερικότητα του ελεύθερου πλαγίου λόγου του κειμένου του Φραγκιά[163]

[162] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.179.
[163] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.15

Ένα γέλιο έσπασε στις γυμνές πέτρες και ξαναγύρισε, καθώς ο αέρας πλατάγιζε από τη μια άκρη στην άλλη. Κάποιος έδωσε τη διαταγή. Μπορεί να την έφερε κι' αυτός ο δυνατός άνεμος. Τι σε νοιάζει;

Με ένα cut περνάμε στη λήψη του προαύλιου του στρατοπέδου και το διοικητή που γυμνάζεται τρέχοντας. Η κάμερα παρακολουθεί με διακριτικό travelling την κίνησή του στο χώρο που καταλήγει στους κοιτώνες του διοικητηρίου σε αντίστιξη με τις σκηνές των δεσμωτών.Η επόμενη σεκάνς υιοθετεί αφηγηματικούς διανεμητές από το μυθιστόρημα και από το 2ο κεφάλαιο του *Λοιμού,*[164] έχουμε πλάνο με travelling μεσαίας λήψης του καταυλισμού από σκηνές των δεσμωτών (η όλη στρατιωτική απεικόνιση το υπαγορεύει), ακούγεται από τα μεγάφωνα φωνή με αυστηρότητα που εντέλλεται τη σύλληψη των μυγών. Ο κινηματογραφικός λόγος προσπαθεί να διατηρήσει το γκροτέσκο της λογοτεχνικής εκφοράς.Το επόμενο πλάνο με cut εξεικονίζει με τα μέσα του κινηματογράφου το λόγο του μυθιστορήματος[165]

Οι άνθρωποι δουλεύουν όλη μέρα και το βράδυ κατεβαίνουν με τα τέσσερα ν' αναπαυθούν στους μικρούς οικογενειακούς τάφους. Ο καθένας είναι βέβαια μόνος, όπως οι πεθαμένοι, αλλά λογίζονται οικογένεια, ξαπλωμένοι τρεις-τέσσερις μέσα στη γη, ένα μέτρο από την επιφάνεια.

Το επόμενο πλάνο περιλαμβάνει έναν ακόμα αφηγηματικό διανεμητή (έχουμε τονίσει εξ' αρχής ότι το κείμενο του Φραγκιά δεν παρουσιάζει μια αυστηρά συγκροτημένη αφήγηση αλλά μια ελλειπτικότητα που βρίσκει έκφραση σε μικρές αφηγήσεις), που ο Βούλγαρης θέλει να βάλει στη δική του αφήγηση από το κείμενο, ένας από τους κρατουμένους ξεκόβει από τους υπολοίπους και επιχειρεί να δραπετεύσει, οι δεσμοφύλακες τον ακολουθούν κατά πόδας και τον απειλούν να σταματήσει με προειδοποιητικές βολές, η κάμερα δείχνει το δραπέτη να κοντοστέκεται στην άκρη του βράχου και να εκτελεί την προσωπική του ανάγκη, έχουμε γκρο πλαν στο δραπέτη άρα εσωτερική εστίαση, δείχνει ανακουφισμένος ενώ ακούγεται ό ήχος από την ούρηση, ο δεσμοφύλακας πλησιάζει το δραπέτη φωνάζοντας *κόκκινο κάτουροοο!!.* Ο λόγος του Βούλγαρη μεταφέρει το στοιχείο του χιούμορ και του γκροτέσκο του Φραγκιά[166].

---

[164] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.19-20.
[165] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.16.
[166] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.109.

Η επόμενη σεκάνς με τον ιερέα του στρατοπέδου και τη μελωδία του αυλού του μας εισάγει ένα νέο αφηγηματικό διανεμητή, τον ιερέα που σημειωτέον στο κείμενο του Φραγκιά χρησιμοποιείται ως ενδείκτης και δεν εμφανίζει μεγάλη παρουσία. Ο ιερέας επιβλέπει την προετοιμασία προφανώς κάποιας καλλιτεχνικής παράστασης που θα ανεβάσουν οι κρατούμενοι υπό το άγρυπνο μάτι των δεσμωτών, καθώς έχουμε με cut πλάνο από κερκίδες θεατρικού χώρου. Η μουσική του Διονύση Σαββόπουλου κατά τη διάρκεια της διανομής στους ηθοποιούς, αντικειμένων από την ελληνική ιστορία σε συνδυασμό με το γκρο πλαν, τονίζουν την κακόγουστη αισθητική της αυταρχικής εξουσίας που καπηλεύεται την ελληνικότητα στην οποία σημαντκός αρωγός κατά το σκηνοθέτη είναι και ο εκκλησιαστικός παράγοντας.

Η επόμενη σεκάνς με νυκτερινή λήψη αποκαλύπτει το απάνθρωπο πρόσωπο της εξουσίας, καθώς ένστολοι, εισβάλλουν στις σκηνές των δεσμωτών και με ήχους από σφυρίχτρες ξυπνούν χτυπώντας τους δεσμώτες, σε όλη τη διάρκεια του πλάνου ακούγεται η φωνή που διατάζει τους δεσμώτες για τροχάδην. Ακολουθεί βασικός αφηγηματικός διανεμητής από το βιβλίο του Φραγκιά, η καθημερινή αναφορά των κρατουμένων και ο έλεγχος της ποσότητας των μυγών που συγκέντρωσαν.[167] Έχει γίνει προσπάθεια από την κριτική να ερμηνευθεί το σχετικό υλικό του μυθιστορήματος στηριζόμενη στην ευφάνταστη προσωπικότητα του Φραγκιά και στο χιούμορ που τη διέκρινε.[168] Ο Βούλγαρης τροποποιεί τη σκηνή όσον αφορά τον ενδείκτη του χρόνου, δηλαδή το πρωινό του βιβλίου μετατρέπεται σε νυκτερινό αλλά διατηρεί το γκροτέσκο το οποίο υπογραμμίζεται με το γκρο πλαν του ελεγκτή και με τις ανόητες ερωτήσεις που θέτει στους δεσμώτες. Λειτουργικό από πλευράς ανάπτυξης του θέματος της ταινίας είναι και το πλάνο με την προσευχή που διαβάζει ο ιερέας στους παρισταμένους δεσμώτες και δεσμοφύλακες που καταλήγει στην αναφώνηση σε ανοδική αριθμητικά και φωνητικά κλίμακα *καληνύχτα πατέρα, συγχώρησέ μας* στοιχείο που υπογραμμίζει τον τραγικό δεσμό θυτών και θυμάτων. Η κατακλείδα του πλάνου είναι ο λόγος του διοικητή, εκπρόσωπου του πατέρα επί της γης με την προς όλους *καληνύχτα.*

---

[167] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.26-30.

[168] Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η σκοτεινή αλληγορία του ολοκληρωτισμού» *Θέμαστα Λογοτεχνίας,* Τεύχος 40 Ιανουάριος-Απρίλης *2006*, σ.120.Υπάρχει και στον τόμο με άρθρα του ιδίου, Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Εμφύλιος και λογοτεχνία,* Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2012, σ.110.

Η επόμενη υποκειμενική και μη διηγητική κατά την ορολογία του Christian Metz[169] σεκάνς σε λυρική αντίστιξη με το προηγηθέν υλικό παρουσιάζει στρατιώτη του στρατοπέδου μέσα στο νερό να περιποιείται το άλογό του και βρίσκεται σε αναλογία με τις λυρικές [170]περιγραφικές παρενθέσεις του λόγου του Φραγκιά. Όπως έχει παρατηρήσει ο Brian McFarlane,[171] ενώ το λογοτεχνικό κείμενο έχει πεδίο αναφοράς τη χρονικότητα, καθώς μπορεί να αποτυπώσει τις τρεις βαθμίδες του χρόνου, το κινηματογραφικό κείμενο κινείται στη χωρικότητα. Βέβαια έχει συμπληρωθεί ορθά κατά τη γνώμη μας ότι το μοντάζ ως διαδικασία σύνδεσης των εικόνων αναπληρώνει τη μη δυνατότητα του φιλμικού κειμένου να κινηθεί στο χρόνο. Με αυτή την παρατήρηση συνδέεται η επόμενη σεκάνς με το καΐκι να πλέει προς το μέρος του στρατοπέδου, της πολιτείας, όπως κατονομάζεται στο βιβλίο του Φραγκιά. Η συγκεκριμένη σεκάνς, όπως και στο κείμενο του *Λοιμού* έρχεται να συμπληρώσει ένα βασικό διανεμητή της αφήγησης, την πληροφορία για ην τοποθεσία της πλοκής, πρόκειται για νησί. Το υποπτευόμαστε εξ' αρχής αλλά η βεβαιότητα δημιουργείται σχετικά αργοπορημένα, όπως και στο κείμενο του Φραγκιά, έχουμε κάποιες νύξεις για τον τόπο,[172]αλλά η αφηγηματική ενότητα με τον ερχομό του καϊκιού, που σιγουρεύει την πληροφορία για τον τόπο, δίνεται με αναδρομική αφήγηση.[173] Οι κοντινές λήψεις στους συνοδούς που παραπέμπουν σε ένστολους της ελληνικής στρατιωτικής αστυνομίας, παρόλη τη συμφωνία του Βούλγαρη[174]με το ΕΚΚ προκειμένου να χρηματοδοτηθεί η παραγωγή της ταινίας, να παραλείψει οποιαδήποτε, άρα και οπτική, αναφορά στο ελληνικό κράτος (με εθνόσημα, σημαία και παρεμφερή στοιχεία), εντείνουν την αγωνία των μεταφερομένων στο νησί, επίσης η μουσική υπόκρουση του Σαββόπουλου με αρκαδικές και βουκολικές υπογραμμίσεις λειτουργεί στην ίδια κατεύθυνση. Η ζωικότητα που καθοδηγεί τις κινήσεις όλων στη νησιωτική κόλαση αναδεικνύεται.

Με αλλεπάληλα cut η κάμερα οδηγείται στη σκηνή της αποβίβασης των νεοφερμένων με γενικό πλάνο με βάθος πεδίου, διακρίνονται στην κορυφογραμμή του ορίζοντα οι ήδη υπάρχοντες δεσμώτες στο νησί, τραγουδούν το γνωστό ρεμπέτικο

---

[169] Christian Metz, *Fılm Language-A Semiotics of the Cinema* (Transl.by Michael Taylor), Chicago IL, The University of Chicago Press, 1991(1st 1966), σ.146.
[170] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.91.
[171] Brian McFarlane, ό.π. , σ.27.
[172] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.16.
[173] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.121.
[174] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.108.

τραγούδι *το γελεκάκι που φορείς, εγώ το 'χω ραμμένο, με πίκρες και βάσανα σου το'χω καμωμένο, άιντε το μαλώνω, το μαλώνω, άιντε κι ύστερα το μετανιώνω...*Δημιουργείται ένα κοντράστ συναισθημάτων ανάμεσα στην δήθεν χαλαρή ατμόσφαιρα που επικρατεί και στην αβεβαιότητα που αφορά στους καινούργιους. Στο επόμενο πλάνο διαλύονται οποιεσδήποτε αμφιβολίες για το τι περιμένει τους νεο-δεσμώτες, υπό τους ήχους του μεγαφώνου (η φωνή του εκφωνητή κοφτή, απειλητική) που ενημερώνει συνεχώς διάφορους παράγοντες του στρατοπέδου, καθώς οι κρατούμενοι παίρνουν εντολή να αποθέσουν τις αποσκευές τους και να ξεγυμνωθούν. Η επίκληση της υγιεινής από πλευράς των δεσμωτών στην υπηρεσία της διαπόμπευσης και του εκμηδενισμού των δεσμωτών. Μακρινές λήψεις δημιουργούν την αίσθηση του τριτοπρόσωπου αφηγητή.

Η μετάβαση στην επόμενη σεκάνς των αθλοπαιδειών (ενδείκτη της πλοκής) και της προετοιμασίας (διανεμητή αφήγησης) για κάποια επικείμενη εκδήλωση γίνεται με cut. Όπως υπογραμμίζει ο George Bluestone[175] η γραμματική του κινηματογραφικού κειμένου διαμορφώνεται από το πέρασμα από πλάνο σε πλάνο.Ο κινηματογραφικός φακός περνά από τις αθλοπαιδειές με διακριτικό travelling που απεικονίζει τα έργα κατασκευής εν εξελίξει (σημείο της ταλαιπωρίας των δεσμωτών) στο χώρο προετοιμασίας της εκδήλωσης. Στα αριστερά του κάδρου αυτοί που γνώρισαν για πρώτη φορά τη σκληρότητα του στρατοπέδου (ξεγύμνωμα, ψυχρολουσία), προσπαθούν να ντυθούν επανερχόμενοι στην ανθρώπινη κατάσταση. Εικόνες με τους δεσμώτες να μεταφέρουν τεράστια κλαδιά φοινικιάς, μας παραπέμπουν διακειμενικά στις κακόγουστες φιέστες της δικτατορίας με την ιδεοληψία της επιστροφής στην αρχαιότητα. Η απάντηση του παρισταμένου στρατιώτη για την αριθμητική παρουσία των δεσμωτών στον αξιωματικό της εκδήλωσης προβάλλεται με μακρινό πλάνο με γωνία λήψης plonze που υπογραμμίζει την εξουσιαστική και καταπιεστική σχέση των δεσμωτών με τον ερωτώντα. Στο επόμενο πλάνο αξιωματικός του στρατοπέδου κρατώντας φλεγματικά φλυτζάνι του καφέ βαδίζει προς τους τρεις που θα βοηθήσουν στην εκδήλωση, η κάμερα με travelling παρακολουθεί την κίνησή του. Η στάση του μπροστά στους νεοδεσμώτες και στο στρατιώτη συνοδό τους με γκρο πλάν τονίζει την αδίστακτη φύση της εξουσίας.

[175] George Bluestone, ό.π. , σ.18.

Στο *Happy Day* παρατηρείται η απροσδιοριστία, η απουσία ονομάτων και χρονικού προσδιορισμού των δράσεων ανάλογη με αυτήν του *Λοιμού*, [176] ένα χαρακτηριστικό ωστόσο γνώρισμα του μυθιστορήματος που ανήκει στη εκφορά του λόγου του, ότι οι ήρωες κατονομάζονται με τους εφήμερους[177] χαρακτηρισμούς τους δεν είναι δυνατό να απεικονισθεί, γιατί τότε θα έπρεπε να δειχθούν οι συμπεριφορές όπως ο διψασμένος, ο μαύρος σκούφος, ο κίτρινος σκούφος, το τυχερό ανθρωπάκι, ο περιδεής, ο κάτωχρος χτυπημένος, ο άρπαγας, ο ασυλλόγιστος εκκρεμής, ο πρωτομάστορας, ο κυνηγός, ο σωφέρ, ο υδραυλικός. Στο εξουσιαστικό τμήμα εντάσσονται ο Πατέρας, ως ανώτατη αρχή, οι διοικητές, οι ελεγκτές, οι διευθυντές, οι κράχτες, οι ζητωκραυγαστές, οι άσπρες μπλούζες, οι παρακολουθητές, οι ηθικοί κριτές, οι ομιλιογράφοι, οι δηλωσιογράφοι, οι φρουροί, οι βασανιστές, τα περίεργα πλάσματα της νύχτας.

Στο επόμενο πλάνο ένας στρατιώτης και αυτός με τη στολή στρατονόμου που συνόδευε τους νεοφερμένους με το καϊκι στο νησί περπατούν προς την πλευρά των νεοδεσμωτών, η κάμερα τους παρακολουθεί με travelling να τους παραλαμβάνουν και να τους οδηγούν προς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Στα αριστερά του πλάνου οι συμμετέχοντες στις αθλοπαιδιές ενθουσιασμένοι από την νίκη τους, κρατώντας στις πλάτες τους τον υπεύθυνο για τη νίκη ξεσπούν σε επευφημίες και συνθήματα.Η κάμερα τους παρακολουθεί με travelling, φτάνοντας έξω από τα κτήρια των δεσμωτών, προκαλούν τη συμμετοχή των υπολοίπων στις ζητωκραυγές και στους πανηγυρισμούς. Συνοδευτικός στις επευφημίες των θιασωτών της νίκης ακούγεται ο ήχος από την κρούση μεταλλικών αντικειμένων των δεσμωτών.

Με cut στην επόμενη σεκάνς συναντούμε στοιχεία από το παράλογο του *Λοιμού* όπως τα υιοθετεί ο Βούλγαρης στον κινηματογραφικό λόγο. Πιο συγκεκριμένα ο φακός μας αποκαλύπτει τους δεσμώτες να βρίσκονται καθιστοί μπροστά από παράπηγμα που προσιδιάζει σε σκηνικό (της επικείμενης τιμητικής εκδήλωσης;) και να ακούνε από τα μεγάφωνα λόγους για τις βλαβερές συνέπειες της ωχράς σπειροχαίτης. Ο λόγος της εξουσίας μεταφέρει πολλά δεδομένα από το ιατρικό λεξιλόγιο, αρρώστια, θεραπεία, το ακατανόητο του λοιμού, μια διαδικασία μετάδοσης της επιδημίας ηθικής αντανάκλασης που οι κρατούντες πρέπει να σταματήσουν ανυπερθέτως. Μόνο που στο κείμενο του

[176] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.33.
[177] Έρη Σταυροπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης,* ό.π. , σ.163-166.

Φραγκιά[178] έχει μια πολυδιάστατη λειτουργία, ενώ στην ταινία του Βούλγαρη εκ της οπτικοποιήσεως υφίσταται μία απώλεια διαστάσεων, γίνεται μονοδιάστατη. Αποτελεί βασικό αφηγηματικό διανεμητή ωστόσο και αξιοποιείται από το σκηνοθέτη για να αποκαλυφθεί το παράλογο και να επιτευχθεί η υπέρβαση του ρεαλισμού. Η σκηνή με την καταμέτρηση των μυγών που λειτουργών ως ανταλλακτική νομισματική μονάδα σε αυτήν την παράξενη πολιτεία που λέει ο Φραγκιάς σηματοδοτεί εξ' ίσου δραστικά τον παραλογισμό τον οποίο εξαναγκάζονται να υποστούν οι δεσμώτες (μιλήσαμε ήδη για την ερμηνεία του πυρήνα αυτού σε αναφορά και με την αστεϊστική διάθεση και προσωπικότητα του συγγραφέα) προσλαμβάνεται επίσης από το Βούλγαρη ως βασικός αφηγηματικός διανεμητής. Η κάμερα με αλεπάλληλα cut αλλάζοντας τη γωνία λήψης, παρακολουθεί από μακριά αλλά και με γκρο πλαν τις συναλλαγές των δεσμωτών με τους εξουσιαστές και τις υποδείξεις των κρατούντων για το ποιος θα ακολουθήσει στη σειρά της πληρωμής των μυγών. Το χιούμορ του κειμένου του Φραγκιά[179] διατηρείται στο κινηματογραφικό κείμενο μέσω και πάλι του λόγου, κάποιος δεσμώτης πληρώνει τις οφειλές του με αυγά από μύγες, εν δυνάμει «κεφαλαιοποιήσιμα». Εδώ ας σημειωθεί και η διακειμενική καταβολή από τον λαϊκό και θυμόσοφο λόγο *ότι τα χρήματα αυγαταίνουν.* Ακολούθως πολύ σημαντική η σκηνή με το Δημήτρη Πουλικάκο (δηλωσία) και τον Κώστα Φυσσούν (εξουσιαστή), όπου υποδεικνύεται στο δηλωσία ότι για να κάνει ομιλία πρέπει πρώτα να περάσει από το γραφείο δηλώσεων (της γνωστής αποκήρυξης του κομμουνισμού και των παραφυάδων αυτών). Ως στοιχείο ενδείκτης οδηγεί στην πρόσληψη του τόπου ως τη Μακρόνησο περισσότερο αν όχι εξ' ολοκλήρου σε σύγκριση με το *Λοιμό.* Η κάμερα με γκρο πλάν εσωτερικής εστίασης αποτυπώνει το δράμα του δηλωσία.

Η σεκάνς της προετοιμασίας της εορταστικής φιέστας με πρόβες των δεσμωτών υπό τους ήχους της μουσικής του πιάνου και τη προσπάθεια του ιερέα να διδάξει τα βήματα του χορευτικού στους κατά συνθήκη χορευτές οι οποίοι φέρουν σήματα κατατεθέντα της ιδεολογίας της αναβίωσης του αρχαιοελληνισμού ως προμετωπίδα του αυταρχικού κράτους της Δεξιάς (δόρατα, περικεφαλαίες, ασπίδες). Το βραδινό πλάνο με

[178] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.201.
[179] *Ο Λοιμός, ό.π. ,* σ.58.

το travelling της κάμερας και τη μουσική υπόκρουση υπογραμμίζει το αέναο του μαρτυρίου των δεσμωτών από το πρωΐ μέχρι το βράδυ και ξανά από την αρχή.

Η επόμενη σεκάνς με γενικό πλάνο του στρατοπέδου με βάθος πεδίου, η κάμερα με travelling ακολουθεί ένα ένστολο ο οποίος κατευθύνεται αναζητώντας τον ένοικο μιας συγκεκριμένης σκηνή, cut με γκρο πλαν μπαίνει στη σκηνή δείχνει το δεσμώτη που πρέπει να ακολουθήσει τον ένστολο, να βάζει τις αρβύλες το. Στο νέο πλάνο δύο ένστολοι τον συνοδεύουν και με νέο cut έχουμε panoramique πλάνο όλου του τοπίου που έχει αναπτυχθεί ο στρατιωτικός καταυλισμός, η κάμερα μας τους δείχνει να περπατάνε και να σταματάνε έξω από μια σκηνή, οι δύο ένστολοι αφήνουν να εννοηθεί ότι κάποιος σημαντικός βρίσκεται εντός της, αφήνοντας έξω το δεσμώτη να περιμένει, η λήψη από γενική μεταβάλλεται σε μεσαία, παρακολουθώντας τις αντιδράσεις του δεσμώτη, ανησυχία και αβεβαιότητα τον διακρίνουν καθώς η λήψη γίνεται μετωπική. Στο νέο πλάνο με μεσαία λήψη ένας ένστολος ημίγυμνος εμφανίζεται στο κάδρο τραγουδώντας το γνωστό ρεμπέτικο *φόρα το για να σαι, για να με θυμάσαι...* Φαίνεται να καίει κάποια ξερόκλαδα. Στη συνέχεια σε νέο πλάνο κάθεται να ξεκουραστεί. Ο διάλογος με το δεσμώτη αποτυπώνει τη μία εκδοχή της γλώσσας της εξουσίας,[180] λόγος λαϊκός, υβριστικός *έλα δω ρε...έλα δω ρε μαλάκα*!!!*...Πάλι εδώ είσαι;* Ο διάλογος είναι αποκαλυπτικός, με μεσαία λήψη στον ένστολο (Στάθης Γιαλελής) που χαϊδεύοντας το γεννητικό του μόριο εκμυστηρεύεται στο δεσμώτη ότι πέρασε ένα πρόβλημα αφροδίσιου νοσήματος αλλά και ότι υπέγραψε και τη γνωστή δήλωση μετανοίας (η λήψη γίνεται πλέον κοντινή με εσωτερική εστίαση) αποτυπώνοντας την αίσθηση της αναξιοπρέπειας του ομιλούντος. Έτσι καταλαβαίνουμε ότι ο δεσμώτης επανεμφανίζεται στο συγκεκριμένο χώρο για κάποιου είδους θεραπεία. Η λήψη αλλάζει στο νέο πλάνο και γίνεται μεσαία με τους δύο στο κάδρο, πριν ο δεσμώτης, αφήνοντας μόνο του τον ένστολο να συνεχίσει το τραγούδι του, οδηγηθεί στη σκηνή της θεραπείας.

Στο αμέσως επόμενο πλάνο με μεσαία λήψη ο ένστολος-δεσμοφύλακας με το φλεγματικό ύφος ξεκαθαρίζει το λόγο της παρουσίας του δεσμώτη στο συγκεκριμένο αντίσκηνο, για να θεραπευθεί από τα παραπτώματα του, να μεταφέρει κρυφά μηνύματα για μια εξυφαινόμενη συνωμοσία, το πρόσωπο του ενόχου δείχνεται με γκρο πλαν.Ο λόγος του ένστολου είναι ιδιόλεκτος της εξουσίας και σχετίζεται με αυτό που τονίζεται

[180] Έρη Σταυροποπούλου, *Προτάσεις ανάγνωσης,* ό.π. , σ.160.

από τον Αλέξανδρο Κοτζιά[181] την προσπάθεια του μηχανισμού όχι να εξοντώσει τους δεσμώτες αλλά να τους εκμηδενίσει ηθικά, να τους αλλοιώσει την ύπαρξη, να τους υποχρεώσει στην παράδοση της ψυχής τους.

Το κοντινό πλάνο στον ένστολο αποκαλύπτει την τραγικότητα και των δεσμωτών. Στο ίδιο κοντινό σε δεύτερη απόδοση μας δείχνεται το παγερό και αδιάφορο ύφος του εξουσιαστικού μηχανισμού με τον ανέκφραστο αξιωματούχο. Η κινηματογραφική αφήγηση υιοθετεί το παγερό ύφος του μυθιστορηματικού λόγου που με τη σειρά του αισθητοποιεί το παγερό απρόσωπο της εξουσίας. Το πλάνο της ανάκρισης εμπεριέχει στοιχεία ρεαλισμού και στοιχεία παραλόγου. Από κοντά και οι ανανήψαντες απογυμνωμένοι, σημειωτικά φορτισμένη η επιλογή (επιστροφή σε ένα φυσικό δίκαιο του ισχυροτέρου χωρίς τις προσθήκες της κοινωνίας του δικαίοιυ), που φροντίζουν να επηρεάσουν το δεσμώτη που αντιστέκεται. Η κάμερα εστιάζει με περιστροφική κίνηση στα πρόσωπα των δύο, ανανήψαντος και δεσμώτη με διακριτική κίνηση παρακολουθεί την προσπάθεια του ανανήψαντος να βρει άλλον ένα συμπαραστάτη, ο δεσμώτης ατάραχος δεν αντιδρά. Το συγκεκριμένο πλάνο προέρχεται ως έμπνευση από το μυθιστόρημα του Φραγκιά[182] κατά τη διάρκεια εξέτασης των υποψήφιων βασανιστών σε διαφορετικό χρονικά σημείο απ᾽ό,τι στην ταινία. Με cut η κάμερα επανέρχεται στο εξουσιαστικό δίδυμο από μεσαίο σε κοντινό και στη δήλωση ότι η διαδικασία ολοκληρώθηκε. Το επόμενο πλάνο δίνει την αιχμή της φρίκης καθώς ο δεσμώτης που κρίθηκε άξιος τιμωρίας, οδηγείται υπό τη συνοδεία ενστόλων μέσα από τα πετρώδη γυμνά μονοπάτια στην ακτή για εκτέλεση της ποινής. Η μουσική υπόκρουση με τα έντονα κρουστά και την τσαμπούνα προαναγγέλλει το επερχόμενο βασανιστήριο. Οι υβριστικοί χαρακτηρισμοί και οι προπηλακισμοί από τους δεσμοφύλακες προς το δεσμώτη-ένοχο πριν από την υλοποίηση των απειλών τους στο άμοιρο θύμα αποτελούν ένα είδος τελετουργικού,με γκρο πλαν στο θύμα ακούγονται οι σαρδόνειες ερωτήσεις των εξουσιαστών, πριν γυρίσει η κάμερα σε μεσαία λήψη

το έχεις παίξει το κυνηγητό μαζί μας; πήρες την κρέμα σου, άλοιψες τον κώλο σου; ξέρεις κολύμπι ρε;!! ξέρεις ψάρεμα;!! σου αρέσουν οι παλαμίδες;[183]

---

[181] Αλέξανδρος Κοτζιάς, ό.π. , σ.177.
[182] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.211.
[183] Βλ 49:51 της ταινίας https://www.youtube.com/watch?v=BpBWh_u8o0Q (τελευταία ανάκτηση 9-10-2016)

Η σεκάνς ολοκληρώνεται με μακρινή λήψη, κατά το σούρουπο οι βασανιστές διακρίνονται μετά βίας να είναι έτοιμοι να εκσφενδονίσουν το σώμα του δεσμώτη στο νερό, ακούγεται δυνατά το μέτρημά τους *ένα δύο τρία...* το σώμα προσγειώνεται βάναυσα στο νερό, ακούγεται το παθολογικό γέλιο της απάνθρωπης εξουσίας. Η κάμερα κινείται προς το στρατιωτικό τζιπ που μπαίνει στο κάδρο με τους επιβαίνοντες να ανταλλάσσουν τον ακόλουθο διάλογο

Διοικητής (Γιώργος Μοσχίδης)–*Έχεις όρεξη να κατέβουμε*; Νεαρός επιβαίνων–*Είμαι κουρασμένος...!!* (προσωπική εκτίμηση αποτελεί ότι υπολανθάνει μια ομοφυλοφυλική σχέση μεταξύ των δύο και ενυπάρχει στη θέαση των βασανιστηρίων η διάσταση της ηδονής εκ μέρους των δύο εραστών, οι ρόλοι μάλιστα φαίνονται να έχουν αντισταφεί και ο εκφραστής της εξουσίας δείχνει υποταγμένος στη σωματική λαγνεία του ερωμένου).

Το επόμενο πλάνο αποτελεί ενδείκτη ενός βασικού αφηγηματικού διανεμητή, η ζωή των κρατουμένων είναι έτσι διαμορφωμένη που ανα πάσα ώρα είναι υποχρεωμένοι να κινηθούν προς ανεύρεση μυγών, κρατούμενος ξυπνά από τον ύπνο του συνειδητοποιώντας το πέταγμα μύγας μέσα στο αντίσκηνο, ο ήχος της μύγας επιτείνει το στοιχείο του γκροτέσκο που ο Βούλγαρης ασπάστηκε από το κείμενο του *Λοιμού*.

Η σεκάνς της αναζήτησης του τιμωρημένου δεσμώτη από το σκάφος που ερευνά τα πιθανά σημεία απόκρυψης δια θαλάσσης και τους υπόλοιπους δεσμοφύλακες να ερευνούν στη στεριά με τον εντοπισμό των αρβυλών του στην ακτή δημιουργεί το στοιχείο της εκκρεμότητας στην αφήγηση, με τη φωνή από το μεγάφωνο να δίνει τη νότα της απειλής και της επικείμενης τιμωρίας, συνθέτει το καταπιεστικό πλαίσιο λειτουργίας του στρατοπέδου, κανείς δεν εξοντώνεται αλλά και κανείς δεν ησυχάζει. Η κάμερα μας μεταφέρει στο εσωτερικό αντίσκηνου, εστιάζοντας σε δύο δεσμώτες που συζητούν σιγανά στο σκοτάδι για την εκφώνηση μιας ομιλίας, η κάμερα βαθμαία κάνει κοντινό πλάνο στους δύο, μετά γκρο πλαν στον έναν που ξαπλωμένος καπνίζει, ενώ ο άλλος απλώς ακούγεται στο κάδρο. Η εσωτερική εστίαση του προσώπου που αναγνωρίζει την αερολογία των εκφωνηθεισών ομιλιών μας φέρνει στο νου το κείμενο του Φραγκιά.[184]

Το βάσανο των δεσμωτών, όπως προαναφέραμε είναι αέναο, όπως δηλώνει το πλάνο με τον ιερέα να κατεβαίνει συνοδεύοντας ορισμένους ένστολους προς το χώρο της αναφοράς με τα πρώτα φώτα της ημέρας. Ο ρυθμός είναι κοφτός, όπως υπογραμμίζει η

[184] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.93.

χρήση του cut, η σκηνή της αναφοράς δίνεται με γενικό πλάνο, οι δεσμώτες συγκεντρωμένοι υπό το άγρυπνο μάτι των δεσμοφυλάκων εκτελούν παραγγέλματα και τραγουδούν γραφικά εθνοσωτήρια εμβατήρια.Στο κάδρο παρουσιάζονται ο ιερέας και οι ένστολοι.Γινόμαστε μάρτυρες της ιλαροτραγωδίας της ομολογίας των δεσμωτών ότι ονειρεύτηκαν άσχημα και βλαβερά πράγματα.Πάλι η γενεσιουργός αιτία του πλάνου εντοπίζεται στο κείμενο του Φραγκιά[185] και στις νουθεσίες της εξουσίας προς τους δεσμώτες Η εκφώνηση των διαπιστώσεων για την ηθική ταυτότητα των δεσμωτών από το φλεγματικό αξιωματικό δείχνεται με γωνία λήψης από χαμηλά contre plonze, σημείο εξουσιαστικής υπεροχής. Με το επόμενο πλάνο της έπαρσης της σημαίας απροσδιόριστης εθνικά,με τη συμβολική της απεικόνιση, τίθεται προς συζήτηση το πλαίσιο διακειμενικότητας της κινηματογραφικής ταινίας. Ο Βούλγαρης κατηγορήθηκε για την ήπια απεικόνιση του κολαστηρίου της Μακρονήσου.[186] Η αισθητική αποτίμηση της ταινίας συνάφθηκε κατά τις εκτιμήσεις των κριτικών της Αριστεράς με την ιδεολογική της ατολμία. Για την πρόσληψη και την υποδοχή της ταινίας θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο τέλος του κεφαλαίου.

Η σεκάνς που ακολουθεί αποτελείται από οκτώ πλάνα, και παρουσιάζει γνωρίσματα υποκειμενικού καδραρίσματος, στο πλάνο που προηγείται βγαίνει από τη θάλασσα άντρας ημίγυμνος φορώντας μάσκα που εμφανίζεται να είναι ο ιερέας του στρατοπέδου με πλάνο μεσαίο, στο δεύτερο κατευθυνόμενος προς τη στεριά κρατώντας απόχη κάθεται προφανώς σε βράχο να στεγνώσει τα μαλλιά του με κοντινό πλάνο, στο τρίτο στρατιώτης που αρχικά είναι ξαπλωμένος στο βράχο, διακριτικά ανασηκώνεται απαγγέλοντας στίχους από την Οδύσσεια του Ομήρου (τη σκηνή του Οδυσσέα με την Κίρκη), εναλλάσσεται με cut με τον ιερέα καθιστό να ακούει εκστασιασμένος την απαγγελία. Η πληροφορία ενδείκτης που αποκομίζουμε είναι ότι ο στρατιώτης κάνει πρόβα τα λόγια που θα απαγγείλλει για τη μεγάλη φιέστα, η συζήτηση με τον ιερέα περιστρέφεται περί τέχνης και ζωγραφικής, με ένα πλάνο panoramique με βάθος πεδίου στο οποίο ανθρώπινες σιλουέτες διακρίνονται στον ορίζοντα, έτσι οδηγεί τη σεκάνς στην ολοκλήρωση με το πλάνο που δεσπόζει το απρόσμενο αίτημα του ιερέα στο στρατιώτη *θα με ζωγραφίσεις;*

---

[185] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.43.
[186] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.110.

Ακολουθεί μια μονάδα θαμιστικής αφήγησης σύμφωνα με την οποία ο φακός συλλαμβάνει με γενικό μακρινό πλάνο την πραγματικότητα του στρατοπέδου, ακούγεται ο ήχος από τις φωνές των μετανοησάντων δεσμωτών σε συνδυασμό με την παρουσίαση των έργων υπό κατασκευή, στα οποία συμμμετέχουν οι δεσμώτες ως ένα σισσύφειο μαρτύριο, αποκαλύπτουν την έκταση του παραλόγου.

Με cut η κάμερα μας μεταφέρει με μεσαίο πλάνο στο κατάλυμα του διοικητή, ο οποίος δέχεται στον εξωτερικό χώρο τις περιποιήσεις του κουρέα, στο κάδρο εμφανίζεται και ο υπασπιστής του διοικητή, ο οποίος του ανακοινώνει την επιβεβαίωση της επικείμενης επίσκεψης 14 ατόμων (η υψηλή επισκέπτρια με τους συνοδούς της) αλλά και του διαβάζει το σήμα- αναφορά που στάλθηκε για την απώλεια του δεσμώτη που αποτελεί αφηγηματικό διανεμητή, καθώς ο δεσμώτης που θεωρείται νεκρός στη συνέχεια θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση. Ο διοικητής του δίνει εντολή να βρεί τον παπά, το μαέστρο και τον υπεύθυνο για τους ασπριτζήδες. Το κοντινό στο διοικητή με την απάθεια που τον χαρακτηρίζει να περιποιείται το μουστάκι του, παρόλα τα δυσάρεστα που του ανακοινώθηκαν, αποτυπώνει την αναλγησία του εξουσιαστικού μηχανισμού. Με travelling γενικού πλάνου η κάμερα παρακολουθεί τον υπασπιστή να αποχωρεί και να διακόπτει το βηματισμό του αφού ανέβηκε μερικά σκαλιά, με αριστερή μεταβολή να κάνει σινιάλο προς το χώρο των μετανοησάντων, να συνεχίσουν τις δηλώσεις τους που στο ενδιάμεσο είχαν διακοπεί από το πρώτο δικό του σινιάλο καθώς ερχόταν στο διοικητή, στο γενικό πλάνο με βάθος πεδίου, διακρίνουμε ανθρώπινες σιλουέτες στην κορυφογραμμή, ενώ ακούγονται οι φωνές των δεσμωτών. Με αργό travelling η κάμερα και γενικό πλάνο μας μεταφέρει στο προαύλιο του στρατοπέδου, ακούγεται φωνή να δίνει παραγγέλματα από τα μεγάφωνα, κάποιοι δεσμώτες υπό τη συνοδεία δεσμοφυλάκων μαζεύουν αντικείμενα από το έδαφος (ο καθαρισμός του χώρου του στρατοπέδου,το γνωστό γόπινγκ). Το επεισόδιο με την υποδοχή του υψηλού προσώπου στο κείμενο του Φραγκιά[187] λειτουργεί ως ενδείκτης και περιορίζεται σε δύο σελίδες μόνο, ενώ στην ταινία του Βούλγαρη παίρνει χαρακτήρα αφηγηματικού διανεμητή.

Ακολουθεί υποκειμενικό πλάνο με απσπάσματα από αμερικανική κωμωδία Abbot-Costello που προβάλλεται στο στρατόπεδο ως μια ένδειξη αυτοαναφορικότητας στη

[187] *Ο Λοιμός,* ό.π. 168-169.

φάρσα της επικείμενης παράστασης στο νυχτερινό κάδρο εμφανίζεται μια ομάδα δεσμωτών να φωνάζει τρέχοντας ενθουσιασμένη,

Ψυχή, αίμα, ομορφιά, ψυχή αίμα, ομορφιά!!

στη συνέχεια ξεσπά σε χειροκροτήματα, η κάμερα προσπαθεί να αποτυπώσει με travelling την κίνηση των θιασωτών κατευθυνόμενη στο διοικητή με κοντινή λήψη που ανακοινώνει την άφιξη του υψηλού προσώπου και την υποχρεωτική δέσμευση να φανούν αντάξιοι της θέσης του προσώπου με τη φιλοξενία τους. Για λίγο επανέρχεται υποκειμενικό πλάνο με αποσπάσματα από την αμερικανική ταινία.

Η αφήγηση επικεντρώνεται στις προετοιμασίες για την υποδοχή υψηλού προσώπου με γενικό πλάνο στην εξέδρα που στήνεται και με cut στο πανώ που μεταφέρουν οι δεσμώτες με την αναγραφή της μετάνοιάς τους *ΑΝΑΝΥΨΑΜΕ* (με προφανές το γραμματικό λάθος και την υπογράμμιση της καπηλείας της γλώσσας και της εθνικής ιδεολογίας από αγράμματους θεράποντες), με νέα αλεπάλληλα cut και γενική λήψη στη μεταφορά του ομοιώματος αγάλματος λιονταριού στο χώρο της τελετής, στην αναμονή με συζήτηση των αξιωματικών φορώντας την επίσημη στολή τους, στη δαφνοστεφανωμένη εξέδρα με λήψη contre plonze (υπογράμμιση της εξουσιαστικής θέσης έναντι των δεσμωτών) και στους μουσικούς που παρίσταντο, στο ομοίωμα του αγάλματος λιονταριού (εν είδει Λιονταριού της Χαιρώνειας) που τοποθετήθηκε στο χώρο για την υπογράμμιση της αρχαιοελληνικής ταυτότητας, ο ήχος από το καϊκι που μεταφέρει το υψηλό πρόσωπο και τη συνοδεία του, οδηγεί στα επόμενα πλάνα το διοικητή και τους παρισταμένους ιερέα και δεσμοφύλακες και τους ντυμένους αρχαιοέλληνες δίπλα στο ομοίωμα του λιονταριού, τους ένστολους να στρέψουν το βλέμμα τους προς την κατεύθυνση άφιξης τους. Όλα τα παραπάνω στοιχεία λειτουργούν ως ενδείκτες για τη βασική αφηγηματική παράμετρο της επίσκεψης. Ακουλουθεί panoramique με την άφιξη του καϊκιού, την ομάδα των ντυμένων με παραδοσιακή στολή, και την ομάδα των ενστόλων να περιμένουν για την υποδοχή. Η μουσική υπόκρουση της στρατιωτικής σάλπιγγας τονίζει την κρισιμότητα της περίστασης, ενώ η αντικατάσταση της σάλπιγγας από τη μουσική του Σαββόπουλου δίνει και ένα ιλαροταραγικό ύφος στη σκηνή. Με διακριτικό travelling η κάμερα παρακολουθεί την άφιξη του καϊκιού.

Με κοντινό που γίνεται γκρο πλάν από το καϊκι η κάμερα εστιάζει στην υψηλή επισκέπτρια (μπορούμε να τη συνδέσουμε κάλλιστα με τη βασίλισσα Φρειδερίκη) και

στη συνοδεία της. Πάλι με panoramique από το ύψος της εξέδρας ο φακός συλλαμβάνει το καϊκι που καταφτάνει και με τα δύο επόμενα γενικά πλάνα με τους ντυμένους αρχαιοέλληνες και την ομάδα των αξιωματικών με το διοικητή να αδημονούν, φτάνουμε στο πλάνο που το καίκι δένει στην αποβάθρα, δημοσιογράφοι και φωτογράφοι παίρνουν θέσεις για να απαθανατίσουν το μεγάλο γεγονός. Με μεσαίο πλάνο η υψηλή επισκέπτρια εξέρχεται του θαλασσίου σκάφους υπό την ευγενική στήριξη στρατιωτικού προσώπου, με αλεπάλληλα cut αλλάζει και το σημείο λήψης της κάμερας για να οδηγηθούμε με γενικό πλάνο και contre plonze λήψη στην υποδοχή από το διοικητή της υψηλής επισκέπτριας. Μπορούμε να δούμε σε αυτήν την αφηγηματική ενότητα διακειμενικά στοιχεία από τις επισκέψεις υψηλών προσώπων στην Ελλάδα σε διάφορες εορταστικές εκδηλώσεις που απαθανατίζονταν στα επίκαιρα της εποχής, ιδιαιτέρως από την εποχή της στρατιωτικής δικτατορίας (εποχή έκδοσης του βιβλίου και όχι κατ᾽ανάγκη εποχή που αναφέρεται η υπόθεση της ταινίας, μιας και το κολαστήριο της Μακρονήσου είχε σταματήσει να λειτουργεί το 1957.

Ακολουθεί μεσαία λήψη σε δεύτερο πλάνο το ομοίωμα του λιονταριού, το σαλπιγκτή με στολή αρχαοελληνική και σε πρώτο πλάνο το διοικητή να σφίγγει με θέρμη κρατώντας μπροστά του τα χέρια της υψηλής επισκέπτριας με την μουσική υπόκρουση *Τόση καλοσύνη πίσω μου και μπρος, από του παντός τη μεγαλοσύνη, πάντα με προσμένει…* να επιτείνει την αίσθηση της ιλαροτραγωδίας. Σε νέο contre plonze πλάνο διακρίνεται η υψηλή επισκέπτρια να χαιρετά δια χειραψίας το στρατιωτικό προσωπικό, η λήψη από γενική αλλάζει σε γκρο πλαν της υψηλής επισκέπτριας εσωτερικής εστίασης, κατά τη διάρκεια των χειραψιών. Έχουμε κατά τη διατύπωση του Mc Farlane[188] εναλλαγή της εστίασης από τριτοπρόσωπη σε εσωτερική και πάλι πίσω.

Η κάμερα παρακολουθεί την υψηλή επισκέπτρια συνοδευόμενη από το διοικητή, τον ιερέα, τους συνοδούς και τους αξιωματικούς με travelling και μεσαία λήψη που εναλάσσεται με κοντινή να κατευθύνεται προς το χώρο της εκδήλωσης, ακούγονται φωνές με συνθήματα των δεσμωτών που εμφανίζονται στο κάδρο και ενώνονται με τη συνοδεία της υψηλής επισκέπτριας. Με γενικό πλάνο έχουμε την παράδοση ανθοδέσμης στο τιμώμενο πρόσωπο υπό τις επευφημίες και τα χειροκροτήματα των δεσμωτών. Στο ίδιο πλάνο έχουμε την εκφώνηση του εθνοπατριωτικού λογυδρίου με την εστίαση να

[188] Brian McFarlane, ό.π. , σ.28.

εναλάσσεται από τριτοπρόσωπη σε εσωτερική. Το τέλος του λογυδρίου δίνει το δικαίωμα στο πλήθος να ξεσπάσει σε ζωηρά χειροκροτήματα, σηκώνουν στα χέρια τους την υψηλή επισκέπτρια. Με γκρο πλαν δίνεται η ιδιαίτερη ικανοποίηση του τιμώμενου προσώπου για τις τιμές που απολαμβάνει. Η παράξενη κουστωδία με την υψηλή επισκέπτρια. καταλήγει μπροστά από το κατάλυμα του διοικητή όπου και την εναποθέτει.

Το πλήθος παίρνει θέσεις για την εκδήλωση, ακούγονται παιάνες και στρατιωτικά τύμπανα, η κάμερα με zoom out καταλήγει σε μακρινό πλάνο. Αναλαμβάνει η χορωδία υπό τη διεύθυνση του ιερέα. Το τραγούδι που εκτελείται υπογραμμίζει την άπλετη καλοσύνη και καλοσύνη του Πατέρα και της Μητέρας συμβολοποιημένων στα πρόσωπα του βασιλικού ζεύγους. Η ομιλία του μετανοήσαντος με τη στολή παραπέμποντας στο ένδοξο παρελθόν που ακολουθεί βρίθει απο κοινοτοπίες του εθνοπατριωτισμού και του μηχανισμού ανάνηψης των ασθενήσαντων. *Ο Λοιμός* του Φραγκιά είναι παρών ως ιατρικό λεξιλόγιο που αφορά στην ηθική αποκατάσταση των πλανηθέντων αντιφρονούντων. Το ύφος πατριωτικό λυρικό, λίγο απέχει από το γκροτέσκο, η κάμερα μεταφέρεται για λίγο στο χώρο του διοικητικού μπαλκονιού, όλοι φαίνονται να διασκεδάζουν ακούγοντας το λόγο με υπερηφάνια. Ο λόγος του μετανοηθέντος ολοκληρώνεται με ποντιακό τραγούδι, που αποκαλύπτει τη διαχρονική επίκληση των χαμένων πατρίδων και τον ιδεολογικό προσεταιρισμό του αλυτρωτισμού από το κράτος της Δεξιάς. Η παρουσία του κονφερανσιέ μια εικόνα προερχόμενη από τα αναψυκτήρια, διαδεδομένη εκδοχή διασκέδασης στην εποχή της στρατιωτικής επταετίας αποτελεί επίσης διακειμενικό στοιχείο και επίδραση από την εποχή της ανάπτυξης της δύναμης της τηλεόρασης ως το κατεξοχήν μικροαστικό ψυχαγωγικό μέσο (βλ. τηλεοπτικούς και φεστιβαλικούς κονφερανσιέ, της εποχής του 70, όπως ο Άλκης Στέας, ο Κώστας Βενετσάνος κ.ά.)

Η υψηλή επισκέπτρια επιθεωρεί τις εγκαταστάσεις του στρατοπέδου, ένας μίμος με στολή αμερικανού ναύτη, υπογράμμιση της αγαστής συνεργασίας των αυταρχικών καθεστώτων με τις εκάστοτε αμερικανικές κυβερνήσεις εκτελεί νούμερα και αποχωρεί από τη σκηνή στα χέρια του Τζίμη του Τίγρη, διαχρονικού συμβόλου της ελληνικής λεβεντιάς αλλά και της πατριωτικής αφέλειας. Έχουμε μια διπλή δόμηση της ενότητας που συντίθεται από την αφήγηση της ελληνικής μικροαστικής ανάδυσης τη δεκαετία του ’70 και από την άλλη του αυταρχικού πολιτικού καθεστώτος που ισοπεδώνει και

κατακεραυνώνει τους αντιπάλους του. Η ιδιόλεκτος του Τζίμη του Τίγρη είναι ενδεικτική του αγράμματου πατριώτη με το ψευδοϊδεολόγημα του αθλητισμού ως πηγή αγαθότητας.

Κεντρική σημασία κατέχει το πλάνο με το τραγούδι η *Θητεία* με όλους τους συμβολισμούς και προεκτάσεις που δημιουργεί για τις εορταστικές υπερβολές των τυραννικών καθεστώτων αλλά και του προσώπου του τραγουδιστή που σε προηγούμενη σεκάνς είχαμε δει να επιδίδεται σε απεγνωσμένη προσπάθεια να μεταπείσει τον αντιστεκόμενο να προσαρμοστεί στη δήλωση μετανοίας. Με τη συνέχιση της μουσικής ενώ ο μουσικός δεν εκτελεί πια, διακόπτεται η ψευδαίσθηση της παράστασης που αποκαλύπτεται ως μίμηση. Το επόμενο πλάνο παρουσία της υψηλής επισκέπτριας με το αγγλικό σπικάζ που εκθειάζει την ανεκτίμητη αξία της πολιτικής άρα και ηθικής μεταστροφής (υπογραμμίζεται το γεγονός της αγαστής συνεργασίας των ντόπιων τυραννίσκων με τις μεγάλες δυνάμεις.) Μπορούμε να επισημάνουμε ότι η συγκεκριμένη αφηγηματική ενότητα αυτονομείται και απομακρύνεται εντελώς από το πνεύμα του μυθιστορήματος του Φραγκιά. Η εκφορά του κινηματογραφικού λόγου του Βούλγαρη συντίθεται από τη χρήση μακρινών πλάνων θεατρικής αναπαράστασης, όλου του σκηνικού της γιορτής, η οποία αποτελεί θέαμα για την υψηλή επισκέπτρια αλλά και πράξη επιτήρησης από την πλευρά της που ελέγχει τη διαδικασία σωφρονισμού και επανένταξης. Από την άλλη η Μεγάλη Μητέρα αποτελεί μέρος του θεάματος για τους κρατουμένους που προσλαμβάνουν την κοινωνική αποκατάσταση και δικαίωση. Με άλλα λόγια έχουμε εναλλαγή αυτού που βλέπει με αυτού που βλέπεται, όπως υποστηρίζει και ο Mc Farlane.[189]

Την εορταστική ευωχία όμως διακόπτει ο εντοπισμός του θεωρούμενου ως πεθαμένου δεσμώτη με γκρο πλαν που μας παραπέμπει στο κείμενο του *Λοιμού,*[190] που η διοίκηση του στρατοπέδου είχε χαρακτηρίσει νεκρό.Τα σχόλια των παρισταμένων εκφράζουν τη χαιρεκακία και την αναξιοπρέπεια των δεσμωτών και βασανιστών.Η γιορτή συνεχίζεται και το βράδυ με ανάλαφρα νούμερα με κακόγουστα ενδύματα, ανέκδοτα και μουσική υποχρεωτικής διασκέδασης. Διαδραματίζεται μια επιστροφή στο παρελθόν, η οποία εκβιάζει την αίσθηση μιας χαμένης αθωότητας.Τα γκρο πλάν στα ανάλγητα

[189] Brian Mc Farlane, ό.π. , σ.29.
[190] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.182-83.

πρόσωπα των κρατούντων έρχονται σε αντίστιξη με την πλασματική διασκέδαση που κυριαρχεί.

Το πλάνο του διοικητή με το συλληφθέντα αποκαλύπτει τον παραλογισμό του αυταρχικού κράτους με την καχυποψία για αντεπαναστατική δράση με γκρο πλαν εσωτερικής εστίασης αποδίδεται η εφιαλτική αναγνώριση

-Έχεις διαγραφτεί από τα βιβλία των ζωντανών, αν πεθάνεις τώρα, ή όποτε πεθάνεις δε θα γραφτεί πια πουθενά, δε θα έχει κανένας την παραμικρή ευθύνη, δε ξαναπεθαίνει ένας νεκρός, δε ζεις πια...κατάλαβες;!!! Από που είσαι;(συχνή επωδός του στρατιωτικού λόγου). [191] Στο απόσπασμα αναγνωρίζουμε την εξουσιαστική ιδιόλεκτο και την παγερή προοπτική της.

Η γιορτή φτάνει στο αποκορύφωμά της με το πλάνο τραγούδι *Λίγοι και φτωχοί και ταπεινοί και απο μάνα σκλάβα γεννημένοι...*παλίμψηστο της ελληνικής ιστορίας να ακούγεται και τις ενδυματολογικές ακρότητες των συμμετεχόντων να αποτυπώνουν το χαμηλής αισθητικής πρόσωπο της εξουσίας.

Τελευταία σεκάνς της ταινίας με τον στρατιωτικό-δεσμοφύλακα πρώην πλανηθέντα και προσφάτως ανανήψαντα (Στάθης Γιαλελής) να έρχεται με προφυλάξεις στον τόπο μαρτυρίου του συλληφθέντος(Σταύρος Καλάρογλου) και να κλείνει τα μάτια του νεκρού αυτή τη φορά με ιδιαίτερη συγκίνηση, φιλώντας τον στο στόμα. Ακολουθούν τίτλοι τέλους.Ο Βούλγαρης υιοθέτησε ένα ενδείκτη του μυθιστορήματος, την επίσκεψη υψηλού προσώπου μετατρέποντας τον σε αφηγηματικό διανεμητή, γιατί είναι αυτός που συγκεκριμενοποιεί την απροσδιοριστία του *Λοιμού,* αποστασιοποιούμενος από το μυθιστόρημα έρχεται πιο κοντά στο ιστορικό διακείμενο. Στην ταινία *Happy Day* όπως και στο *Λοιμό* παρατηρούμε τη διαπίστωση του Roland Barthes[192]ότι σε ψυχολογικά κείμενα υπάρχουν κατεξοχήν περισσότεροι ενδείκτες και λιγότεροι αφηγηματικοί διανεμητές μιας και η αφήγηση παρουσιάζει ελλειπτική ανάπτυξη.Μάλιστα ο Βούλγαρης, όπως τονίσαμε, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα κορμό αφηγηματικών μονάδων, απομακρυνόμενος από το κείμενο του Φραγκιά.

Η δόμηση της ταινίας έχει γίνει με σαφή πρόθεση τη διμερή συγκρότηση της, που αποτελεί έτσι όπως αναπτύχθηκε το θέμα, μειονέκτημα καθώς το υλικό έχει κατανεμηθεί ανισομερώς, καθώς το δεύτερο μέρος φαίνεται να αποτελεί κέντρο βάρους του έργου.Θα συμφωνήσουμε με την άποψη του Βασίλη Ραφαηλίδη ότι παρότι το πρώτο μέρος με την

[191] 1 ώρα και 33 https://www.youtube.com/watch?v=BpBWh_u8o0Q (τελευταία ανάκτηση 12-10-2016).
[192] Roland Barthes, σ. 106.

έξοχη προετοιμασία των χαρακτήρων έχει δημιουργήσει υψηλές προσδοκίες, το δεύτερο δεν τις υπηρετεί ανάλογα.[193]Ουσιαστικά μπορούμε να πούμε ότι η ταινία είναι δομημένη σε δύο άξονες τον γκροτέσκο ρεαλισμό, επίδραση από το κείμενο του Φραγκιά αλλά και την ποιητική ματιά του Βούλγαρη με την ευαισθησία και την ευρηματικότητα που τη διακρίνει.Κατά δήλωση του ίδιου του Βούλγαρη[194]με την ταινία ήθελε να επικεντρωθεί στη ψυχολογική διάσταση της διαπαιδαγώγησης, την άλλη πλευρά της ψυχικής βίας.Τα στοιχεία που επιλέγει για να δομήσει τον πυρήνα της ταινίας, την προετοιμασία και την επίσκεψη υψηλού προσώπου, επιδρούν καταλυτικά στις συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων.Αυτό το στοιχείο αυτομάτως απομάκρυνε την ταινία από το κείμενο του Φραγκιά, από το οποίο διατήρησε όμως την ψυχολογική παράμετρο.[195]

Το έτος προβολής της ταινίας *Happy Day* (1976) έχει πίσω του πέρα από την ελληνική πραγματικότητα και τη μεταπολίτευση μετά το στυγνό καθεστώς της επταετίας, τα γεγονότα στην Καμπότζη, όπου ένα καθεστώς, οι κόκκινοι Χμερ, που ενεργούσε εν ονόματι του κομμουνισμού προβαίνει σε μια σειρά από μέτρα αγροτικού κολλεκτιβισμού που είχαν ως αποτέλεσμα θηριωδίες,εξοντώσεις αντιφρονούντων,εκτελέσεις εκατομμυρίων,ανθρώπων του πνεύματος και δημιουργία στρατοπέδων εργασίας.Η ιστορική πραγματικότητα ξεπερνά τη λογοτεχνική φαντασία του *Λοιμού*[196] και την κινηματογραφική του *Happy Day*.

Εξετάζοντας τη διακειμενικότητα της ταινίας σε σχέση με το μυθιστόρημα του Φραγκιά θα επισημάνουμε το πως το λογοτεχνικό έργο αντιμετωπίστηκε από την κριτική και αποτέλεσε πεδίο αναφοράς των κριτικών της εποχής αλλά και δημιούργησε προϋποθέσεις επίδρασης σε άλλα πεδία, όπως το κινηματογραφικό.Όπως επισημαίνει ο Ιταλός Vincenzo Rotolo στην κριτική του για τη μοντέρνα γραφή του Φραγκιά που κατορθώνει να αποτυπώσει τη θηριωδία με ένα τρόπο που γεννά σε πολλές περιπτώσεις το παράδοξο και το κωμικό.[197]Ο Αλέξανδρος Κοτζιάς[198] αναγνωρίζει στη συγγραφική τεχνική του Φραγκιά ότι « [...]εγκαταλείπει χαρακτηριστικούς συγγραφικούς τρόπους-την πληθωρική συσσώρευση μικρολεπτομερειών, το αργόσυρτο ξετύλιγμα της πλοκής, τον

[193] Βασίλης Ραφαηλίδης, *Λεξικό Ταινιών Γ΄ Τόμος (Ελληνικός Κινηματογράφος)*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003, σ.39.
[194] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.107.
[195] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.109.
[196] Δημήτρης Ραπτόπουλος, *εμφύλιος και λογοτεχνία,* ό.π. , σ.115.
[197] Τάκης Καρβέλης,, ό.π. , σ. 35-36.
[198] Αλέξανδρος Κοτζιάς, ό.π. , σ.176.

αναλυτικό φωτισμό ψυχολογικών μεταπτώσεων, τη διαγραφή προσώπων-για να συγκεντρωθεί με θαυμαστή λακωνικότητα και δύναμη αφαιρέσεως στο στόχο του : τη σπουδή της οργανωμένης απάνθρωπίας του στρατόπεδου συγκεντρώσεως, που τόσο συχνά απαντάται κάτω από τις κατάφωτες προθήκες της αλόγιστης κατανάλωσης[...]».

Ο ιμπρεσσιονιστικός και υπονοούμενος τρόπος που υιοθέτησε η γραφή του Βούλγαρη από το λόγο του Φραγκιά στο *Happy Day* είναι αυτό ακριβώς που ενόχλησε την κριτική της αριστεράς που ανέγνωσε ένα μη πολιτικό κινηματογραφικό κείμενο, στο οποίο ο δημιουργός του υποπίπτει στο σφάλμα του τεχνηέντος ανθρωπισμού, εστιάζοντας και στην τελευταία σκηνή του έργου, όπου ο ανθρωπισμός κατά τον γράφοντα εκβιάζεται σε σχέση με την πλοκή και γίνεται αντικείμενο εύκολης εντυπωσιολογίας.[199]Από τον ίδιο το Βούλγαρη πληροφορούμαστε ότι η συνολική έκφραση της αριστερής κριτικής καταφέρθηκε εναντίον της ταινίας, γιατί δεν πέτυχε να καταγγείλει το φαινόμενο της Μακρονήσου.[200]Υπήρξαν και περιπτώσεις κριτικών ωστόσο,όπως του Μπάμπη Κομνηνού που υπερασπίστηκαν την επιλογή του Βούλγαρη να δώσει μια ταινία πού πέτυχε το στόχο της, την πολιτική ματιά χωρίς να υποκύψει στη ρεαλιστκή αναπαράσταση και σε μια ταινία-χρονικό ή μανιφέστο.[201]Επίσης ορισμένοι προσεκτικότεροι κριτικοί σαν τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, ενέταξαν τη δημιουργία του Βούλγαρη στην ποιητική εκδοχή του κινηματογράφου, που δεν ακολουθεί τις συμβάσεις του αφηγηματικού κινηματογράφου, αλλά συμπυκνώνει προοδευτικά συνειρμούς και άγχος.[202]Ουσιαστικά, αλλά παράδοξα (αναφορικά με τις προθέσεις του) του αναγνώριζαν το βαθμό επίδρασης του μυθιστορήματος του Φραγκιά στην ταινία.

Από την άλλη δεν είναι λίγοι αυτοί που εντόπισαν επιδράσεις του Κάφκα στο λόγο του Φραγκιά και ιδιαίτερα από το μυθιστόρημά του *Στην Αποικία των τιμωρημένων* (1919), σύμφωνα με τις οποίες δεν υπάρχουν ονόματα στους ήρωες αλλά αυτοί αντλούν την ταυτότητα τους από χαρακτηριστικές συμπεριφορές, δεν υπάρχει πλοκή, ούτε κορυφώσεις αλλά κίνηση σε ομόκεντρους κύκλους με μετριοπάθεια, επίσης διαπιστώνεται το ευτελές της προκλητικής επινόησης της συλλογής μυγών από τους

[199] Βασίλης Ραφαηλίδης, ό.π. , σ.38.
[200] Παντελής Βούλγαρης, ό.π. , σ.110.
[201] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.179.
[202] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.180.

κρατουμένους που μπορεί να ερμηνευθεί και με όρους, όπως ήδη εξηγήσαμε, του χιουμοριστικού υποβάθρου της προσωπικότητας του δημιουργού.[203]

Στην ομάδα των κριτικών θεωρήσεων που διέγνωσαν καφκικές επιδράσεις στο κείμενο του Φραγκιά εντάσσεται και η άποψη του Ηλία Μαγκλίνη[204] η οποία εκτιμά ότι ο *Λοιμός* απέκλινε και στην εποχή του από το πρόταγμα της άκρατης πολιτικής συναισθηματολογίας, τη λατρεία των διαφόρων ουτοπιών αλλά αποκλίνει και στις μέρες μας απ' αυτό του σύγχρονου πλαισίου, της «σκευωρίας της επιβεβλημένης ευτυχίας»,την υπέρμετρη πληροφόρηση και την ασυδοσία των ΜΜΕ αλλά και τα αφόρητα ηθικοπλαστικά κηρύγματα των επικριτών τους. Η Έρη Σταυροπούλου[205]συναρτά το σκοπό της γραφής του Φραγκιά να παρουσιάσει "το χυδαίο φασισμό σαν μια επιστροφή στην πρωτόγονη προϊστορία και την απανθρωποποίηση και το βαρβαρισμό μέσω των μεταμορφώσεων των βασανιστών με τον τίτλο που είχε το μυθιστόρημα αρχικά, δηλαδή *Τα ζώα* και τον υπότιτλο *Σημειώσεις φυσικής ιστορίας*.

Ο Δημήτρης Τζιόβας[206]εντάσσει το *Λοιμό* μαζί με άλλα έργα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας προσέγγισης, της μετα –αφήγησης, στην οποία αμφισβητούνται τρία αδιαμφισβήτητα γνωρίσματα του μοντερνισμού, ο ρεαλισμός, η πλοκή και το νόημα.Επιπλέον μια παρατήρηση εξόχως διεισδυτική για τη γραφή του Φραγκιά είναι ότι αφήγηση και εξουσία συνεργούν και η αφήγηση προσπαθεί να αποδώσει με την ελλειπτικότητά της το αδιέξοδο των πράξεων των κρατουμένων και του παραλογισμού του μηχανισμού, πχ. ο αισιόδοξος αυτοκτονεί, ο τυχερός βασανίζεται μέχρι εξοντώσεως.[207]

Ένα στοιχείο στου οποίου τον εντοπισμό όλοι οι μελετητές συμπλέουν, είναι η διάσταση του πραγματικού με το φανταστικό στο κείμενο του *Λοιμού*, όπως επισημαίνει ο Χρίστος Αλεξίου«[...επινόησε μόνο τον αφαιρετικό και ανασυνθετικό τρόπο της συμβολοποίησης αυτής της εφιαλτικής πραγματικότητας, προκειμένου να εκφράσει με τις δικές του εκφραστικές δυνάμεις το βαθύτερο και ουσιαστικότερο περιεχόμενο αυτής

[203] Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό. π., σ.109.
[204] Βλ.Ηλίας Μαγκλίνης, « Ο Λοιμός τότε και τώρα» *διαβάζω* 426 (Φεβρουάριος 2002), σ.104-06.
[205] Έρη Σταυροπούλου, ό.π. , σ.156.
[206] Δημήτρης Τζιόβας, ό.π. , σ.253.
[207] Δημήτρης Τζιόβας, ό.π. , σ 257.

της πραγματικότητας που πάει πέρα και και πάνω από τον τόπο και το χρόνο και γίνεται καθολικό και διαχρονικό σύμβολο καταπίεσης και «οργανωμένης απανθρωπίας...]»[208]

Ο Αλέξανδρος Αργυρίου[209] εντάσσει το *Λοιμό* στη λογοτεχνία που σχετίζεται με τον ιστορικό θεσμό της Μακρονήσου παρόλη την προσπάθειά της να μην περιοριστεί στο συγκεκριμένο ιστορικό χωροχρονικό πλαίσιο και έρχεται σε διαλεκτική αλληλεπίδραση με το Δημήτρη Ραυτόπουλο,[210]ο οποίος συμπεραίνει ότι παραδόξως η λογοτεχνική καταγραφή της Μακρονήσου από δημιουργούς της αριστεράς που υπέστησαν το μαρτύριο της εξορίας και του βασανισμού δεν απέβη ενδιαφέρουσα δημιουργικά, όπως οι περιπτώσεις του μυθιστορήματος του Θέμου Κορνάρου *Στάχτες και φοίνικες* (1957) και των διηγημάτων του Μενέλαου Λουντέμη *Οδός Αβύσσου, αριθμός μηδέν* (1962), ενώ αντίθετα το θέμα ευδοκίμησε λογοτεχνικά στα χέρια λογοτεχνών που δεν είχαν πολιτικά ενεργή ανάμειξη στη διαμάχη αριστεράς-δεξιάς όπως η περίπτωση του Νίκου Κάσδαγλη με τη συλλογή διηγημάτων *Μακάριοι οι ελεήμονες* (1969) και αυτή του Μένη Κουμανταρέα με το μυθιστόρημα *Δυό φορές* Έλληνας (2001).

Ο Λοιμός μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον Jaques Lacarriere και κυκλοφόρησε ως *L'epidemie* από τις εκδόσεις Gallimard στο Παρίσι το 1978 και στα ρωσικά ως *Мор* με άλλα ελληνικά βιβλία το 1983[211].

Συμπεράσματα

Η κινηματογραφική ταινία του Μακρή *Η Καγκελόπορτα* αποτελεί μια περίπτωση διασκευής που κατά την ταξινόμηση του Wagner[212]συγκαταλέγεται σε αυτό που έχει χαρακτηρισθεί ως *σχόλιο/commentary.*Σε αυτήν την περίπτωση το κείμενο προέλευσης, στην περίπτωση μας το κείμενο του Φραγκιά, επανερμηνεύεται, μεταβάλλεται, μετατοπίζεται χρονικά, δέχεται μετατροπές σε βασικούς αφηγηματικούς διανεμητές, στην περίπτωσή μας ο Μακρής προέβη στην τολμηρή όχι μόνο καλλιτεχνικά αλλά και κοινωνικοπολιτικά διαφοροποίηση του χρονικού πλαισίου της εκτύλιξης της ιστορίας(

[208] Βλ.Χρίστος Αλεξίου,« Η συμβολοποίηση του ιστορικού βιώματος της Μακρονήσου στο Λοιμό του Αντρέα Φραγκιά» *Θέματα Λογοτεχνίας,* Τεύχος 40 Ιανουάριος –Απρίλιος 2009, σ.213.
[209] Βλ Αλέξανδρος Αργυρίου,« Σημειώσεις για τον *Λοιμό* του Αντρέα Φραγκιά» *Αντί* 714, (2000), σ.52-53
[210] Δημήτρης Ραυτόπουλος, ό.π. , σ.107-08.
[211]Τάκης Καρβέλης, ό.π. , σ.9.
[212]Βλ. Geoffrey Wagner, ό.π. , σ.223.

ήδη το έχουμε αναφέρει από τη δεκαετία του 50 στη δεακετία του ’70), που από τη μια έδωσε άλλη προοπτική πρόσληψης στην ταινία σε σχέση με την *Καγκελόπορτα* του Φραγκιά, από την άλλη δημιούργησε και μια σειρά επιπλοκών στην προβολή της ταινίας με τη λογοκρισία που της ασκήθηκε.

Στηριζόμενοι ωστόσο στις παρατηρήσεις του ίδιου του Μακρή[213] «στο βιβλίο υπάρχουν τρία βασικά πρόσωπα, στην ταινία τα δύο κινούνται και το τρίτο είναι η κάμερα» διαπιστώνουμε ότι ο σκηνοθέτης διατηρώντας το βασικό κορμό της μακροδομής του κειμένου του Φραγκιά, το μεταποιεί στα επιμέρους στοιχεία, δηλαδή «η ταινία γυρίζεται γύρω από τον παράνομο, όλοι ξέρουν πως υπάρχει, συνεχώς συζητιέται, κάποιος τον κρύβει στο σπίτι του, μια κοπέλα τον περιμένει ως άλλη Πηνελόπη, ο πατέρας του αγωνίζεται με πολύ συναισθηματισμό να λύσει αυτό το πρόβλημά του, την παρανομία του, όμως γι’ αυτόν είναι οικειοθελής» αλλά και στη λύση που προκρίνει για την κάθαρση, με το ηρωικό και βίαιο τέλος σε σύγκριση με το μυθιστόρημα με πρωταγωνιστή τον Αντώνη που συνοδεύεται από την έξοδο από τον εγκλεισμό του Άγγελου.

Η ταινία διατηρεί τη δομή των λεγόμενων μυθολογικών σχεδίων του μυθιστορήματος, δηλαδή την αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα του φόβου, της καταπίεσης ως προϋπόθεση για τη διεκδίκηση της ελευθερίας και της ομαλής ζωής, επίσης ανάμεσα στην αλλοτρίωση της αστικής ζωής και στην ανάγκη για να ζήσουν οι άνθρωποι με πραγματικές αξίες όχι υποτασσόμενοι στον οικονομισμό αλλά σύμφωνα με τις πραγματικές τους ανάγκες.[214] Μια μερίδα ηρώων δέχονται τον αλλοτριωμένο τρόπο ζωής που οδηγεί σε αδιέξοδο από την άλλη μια μερίδα ορμώμενη από την Αντίσταση ευαγγελίζεται ένα κόσμο δικαιότερο που δεν επιτεύχθηκε με την μεταπολεμική και μεταπολιτευτική κοινωνία.

Πολλοί ενδείκτες του αρχικού κειμένου απαλοίφονται, π.χ. ο διακαής πόθος της Βαγγελίας για ένα παιδί με τον Αντώνη που συνεχώς αναβάλλεται στο μυθιστόρημα, στην ταινία απουσιάζει, ενώ ορισμένοι πληροφοριοδότες πλαισιώνονται στο νέο χωροχρονικό πλαίσιο, π.χ. ο άκομψος και ακραίος ερωτισμός που εκφράζει ο Αντώνης προς τη σύζυγό

---

[213] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.207.

[214] Ιωάννης Παππάς, *Αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές στο έργο του Φραγκιά*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τμήμα Φιλολογίας, 2012, σε ηλεκτρονική μορφή http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28926#page/144/mode/2up (τελευταία ανάκτηση 19-10-2016).

του Βαγγελία στην ταινία, δε συνάδει με το πνεύμα του μυθιστορήματος και απουσιάζει απ' αυτό.

Θα συμφωνήσουμε με την άποψη του Μιχάλη Δημόπουλου και του Μανώλη Κούκιου ότι η ταινία συνιστά «σκάνδαλο πολιτικό, αφού με θράσος ανακατεύει τις εκλογές του '77 με τον Εμφύλιο, τις Ερυθρές Ταξιαρχίες με τη σύγχρονη Αθήνα, τους λαθρέμπορους με τους κεφαλαιούχους».[215]Αυτό ακριβώς όμως αποτελεί και τη δική της ξεχωριστή ανάγνωση στο υλικό του Φραγκιά και στην ιστορικοπολιτική αποτίμηση της εποχής και αναδεικνύει τη διακειμενικότητα της σε σχέση με το κείμενο πηγή. Θα διαφωνήσουμε ως προς το ότι «αποτελεί σκάνδαλο ιδεολογικό, αφού «ασεβεί» απέναντι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά και στη παράδοση που βγαίνει μέσα από αυτό, μολονότι έχει την ιδεολογική του (προοδευτική) καθαρότητα»,καθώς, όπως ήδη έχουμε επισημάνει αναδεικνύοντας τις θεωρητικές προσεγγίσεις της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου, οι πιο ανούσιες περιπτώσεις ταινιών είναι αυτές που κινηματογραφούν αυτούσια τη μεταφορά λογοτεχνικών έργων. Η διασκευή οφείλει και πρέπει να είναι τολμηρή.

Ο Γιάννης Σολδάτος κατά κάποιο τρόπο επικροτώντας την κριτική που δέχτηκε η ταινία και αισθητικά από τους Δημόπουλο και Κούκιο[216] επισημαίνει ότι «οι παρεμβάσεις του σκηνοθέτη στο πλέξιμο των χρόνων όσο και στη δραματική υπόσταση των προσώπων, δυσκόλεψαν την αφήγηση και φυσικά την ανάγνωση της ταινίας από τον θεατή, ερμηνεύοντας έτσι και τη μειωμένη ανταπόκριση του κοινού σε αυτήν, σε σχέση με το βιβλίο που αγαπήθηκε ιδιαίτερα, παρόλη τη «συνεπή και χωρίς κενά κινηματογραφική γραφή της».[217]

Η περίπτωση της μεταφοράς του *Λοιμού* στην κινηματογραφική εκδοχή της ως *Happy Day* από τον Παντελή Βούλγαρη είναι μια περίπτωση αναλογίας[218]κατά τη διατύπωση του Geoffrey Wagner.Η εξ'αρχής πρόκληση του κειμένου του Φραγκιά για το σκηνοθέτη, ήταν να αναπαραστήσει την ψυχολογική διάσταση του φαινομένου της Μακρονήσου, εντοπίζοντας την εστίαση στις συνέπειες της επίσκεψης μιας πολύ σημαντικής επισκέπτριας στη ζωή των κρατουμένων.Άρα καταλαβαίνουμε ότι ο

[215] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.207.
[216] Γιάννης Σολδάτος, ό.π. , σ.207-08.
[217] Βλ.Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 2ος Τόμος 1967-1990*, Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2010, σ.97.
[218] Geoffrey Wagner, ό.π. , σ.225.

σκηνοθετικός λόγος απομακρύνεται από την πρόθεση του Φραγκιά να μη σχηματοποιήσει μια αφήγηση για τη Μακρόνησο, γιατί απλούστατα συγκεκριμενοποιεί τον τόπο.Διατηρούνται όμως από το αφηγηματικό πλαίσιο του κειμένου ορισμένοι διανεμητές π.χ.το θέμα με τις μύγες, που υποτάσσονται στην αφηγηματική ανάπτυξη της ταινίας, ή άλλοι μεταποιούνται από πληροφοριοδότες σε διανεμητές π.χ. η επίσκεψη υψηλού προσώπου προσλαμβάνει κεντρική θέση στην πλοκή της ταινίας.Απουσιάζουν από την ταινία στοιχεία που είναι συνυφασμένα με τη γραφή του Φραγκιά, οι ιμπρεσιονιστικές περιγραφές πχ.των βασανιστών, ο φόβος για την απώλεια της ταυτότητας των κρατουμένων,[219] ο πανοπτισμός[220] μέσω της τεχνολογίας που δίνει μια δυσοίωνη προοπτική των ανθρώπινων κοινωνιών από πλευράς του συγγραφέα. Ο συμβολικός παράγοντας των ποντικών στο *Λοιμό* εξουδετερώνεται στην ταινία του Βούλγαρη η οποία όμως γονιμοποιεί δημιουργικά το θέμα της σύγκρουσης βασανιστών και κρατουμένων με τον αφηγηματικό διανεμητή της αντίστασης του ήρωα στην παράνοια που διακόπτει το φαύλο κύκλο της επανάληψης της υποταγής και γι' αυτό τιμωρείται.Υπάρχουν τα μυθολογικά σχέδια του *Λοιμού* και στην ταινία, δηλαδή ο ασφυκτικός έλεγχος της μαζοποίησης του στρατοπέδου και η ανάγκη για διατήρηση της αυτονομίας του ατόμου, η απειλητική διάσταση της φύσης και η επιστροφή σε αυτή ως λυτρωτική διαδικασία, ο θάνατος του γυμνού σώματος και η επιστροφή στον πολιτισμό, ο πολλαπλός εξευτελισμός και η ανάγκη για αξιοπρέπεια[221].

Η ταινία με τη διαφήμισή της πριν από την πρώτη προβολή της και μετά απ᾽αυτήν, της εντάχθηκε σε ένα πλαίσιο διακειμενικότητας που αφορούσε στην ιστορική και ιδεολογική τάση της πρώτης φάσης της μεταπολίτευσης να απαιτεί από τους δημιουργούς τουλάχιστον τους αριστερότροπους (σε αυτούς εντασσόταν και ο Βούλγαρης τουλάχιστον τότε) να στηλιτεύσουν τα κακώς κείμενα του αυταρχικού κράτους της Δεξιάς και της εμφυλιοπολεμικής διάθεσης που εμφυλοχωρούσε στους κόλπους της ακόμα και μετά την αποκατάσταση του πολιτεύματος, μετά την εκτροπή της δικτατορίας. Από τον ίδιο το συνθέτη της μουσικής της ταινίας, το Διονύση Σαββόπουλο[222] πληροφορούμαστε ότι τραγούδι που έγραψε για την ταινία και αναφερόταν ευθέως στη Μακρόνησο, δεν

[219] *Ο Λοιμός,* ό.π. , σ.173.
[220] *Ο Λοιμός*, ό.π. , σ.65.
[221] Ιωάννης Παππάς, ό.π. , σ.208-09.
[222] Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=vOl3Bc168V4 (τελευταία ανάκτηση 20-10-2016).

ακούγεται στην ταινία, αλλά περιελήφθη στο σάουντρακ της ταινίας και τη συνέδεε εκ των πραγμάτων με τον καταραμένο τόπο της εξορίας και της αναμόρφωσης των πλανηθέντων.

Συμπεραίνουμε ότι η ταινία δεν είναι λοιπόν μεταφορά του βιβλίου του Φραγκιά, αλλά μια δημιουργία του Βούλγαρη, που ενέπνευσε ο μυθιστορηματικός λόγος.Επίσης για τους πιο σύγχρονους θεατές της ταινίας σίγουρα ολοένα και λιγότερο η θέαση της ταινίας θα τους ανακαλεί μνήμες από το εν λόγω μυθιστόρημα.Τα δύο κείμενα συναντώνται ωστόσο, στη φυγόκεντρη διάθεση αμφοτέρων να υπερβούν τον αυστηρά και ιστορικά προσδιορισμένο χωρόχρονο τους και να πολιτευτούν στο διηνεκές που αποτελεί και γνώρισμα της ελικρινούς τέχνης.

Βιβλιογραφία

Α) πρωτογενείς πηγές

Αντρέας Φραγκιάς, *Η Καγκελόπορτα*, Αθήνα, Κέδρος, 2016.[17η]

Αντρέας Φραγκιάς, *Λοιμός,* Αθήνα, Κέδρος, 2002.[11η]

Δημήτρης Μακρής *Η Καγκελόπορτα* *https://www.youtube.com/watch?v=9T2Xj09RVDc* (τελευταία ανάκτηση 4-10-2016)

Παντελής Βούλγαρης *Happy Day* https://www.youtube.com/watch?v=BpBWh_u8o0Q (τελευταία ανάκτηση 12-10-2016).

Β) Άρθρα –μελέτες- Άρθρα σε σύμμεικτους τόμους

1) Για τη σχέση λογοτεχνίας-κινηματογράφου

ξενόγλωσση

Charles Bane, *Viewing Novels, reading films: Stanley Kubrick and the art of adaption as interpretation,* A Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, University of Central Arkansas, 2006, σ.159. σε ηλεκτονική μορφή http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf (τελευταία ανάκτηση 11-9-2016).

George Bluestone, *Novels into Film*, Baltimore, Maryland, USA, John Hopkins University Press, 2003 (1st 1957).

Linda Costanzo Cahir, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson, North Carolina, McFarland and company, Inc. Publishers, 2006.

Sheymur Chatman, «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa) » *Critical Inquiry*, Vol. 7, No 1, On Narrative (Autumn, 1980), σ. 121-140.

Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, Ithaca 1978.

Kamilla Elliott*, Rethinking the novel film debate,* Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Andres Gardies, *Lε recit filmique,* Paris*,* Hachette, 1993.

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation,* Routledge, New York, 2006.

Francois Jost «The Look: From Novel to Film An Essay in Comparative narratology»: *A Companion to Literature and Film*, Maiden and Oxford, Blackwell Publishing, 2006, σ.71-80.

David Kranz, «Trying Harder: Propability, Objectivity and Rationality in Adaptation Studies»: *The Literature/ Film Reader : Issues of Adaptation* (ed. by James M.Welsh and Peter Lev), Scarecrow Press, Lanham, 2007, σ.77-101.

Thomas Leitch, «Adaption and Intertextuality, or What isn't an Adaptation and What Does It Matter? »: *A companion To Literature*, *Film and Adaptation* (ed. Deborah Cartmell), Oxford, Blackwell, 2012. σ.87-104.

Christian Metz, *Film Language- A semiotics of the cinema* Chicago, IL,USA*,* The University Chicago Press, 1991(1st 1966).

Simone Murray,« Materializing the adaptation theory: The Adapation Industry» *Literature/Film Quarterly*, vol.36, issue1, Salisbury State University, Salisbury, Maryland, USA, 2005, σ.4-20, σε ηλεκτρονική μορφή https://www.jstor.org/stable/43797393?seq=1#page_scan_tab_contents (τελευταία ανάκτηση 25-10-2016)

Brian McFarlane,«Reading film and literature»: *The Cambridge Companion To Literature on screen* (ed.by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan), Cambridge, C.U.P., 2007, σ.15-28.

Brian McFarlane, *The novel to film An Inttroduction to the Theory of Adaption,* New York*,* Oxford University Press, , 1996.

Michael J. Porter, et al. «Re (De) fining Narrative Events: Examing Television Narrative Structure» *Journal of Popular Film and Television* 30.1 (2002), σ.2-14 (σε ηλεκτρονική μορφή https://www.researchgate.net/publication/228609447RedefiningNarrative_Events_Examining_Television_Narrative_Structure (τελευταία ανάκτηση 14-9-2016).

Robert Stam «Theory and practice of Adaption» : *Literature to Film. A guide to the Theory and Practice of Film Adaptions* (ed. Robert Stam-Aleessandra Rango, Maiden, MA, USA, Blackwell Publishing, 2005, σ. 1-52.

Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

Imelda Wheelan «Adaptions: The contemporary dilemas»: *Adaptions, From Text to Screen, Screen to Text* (ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan), Routledge, New York, 1999, σ. 3-20.

Ελληνόγλωσση-μεταφρασμένη

Bernard F. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου* (μετάφρ. Ιωάννα Νταβαρίνου-επιμ. Εύα Στεφανή), Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2010 (1η 2005).

Θανάσης Αγάθος «Από το κείμενο στην οθόνη: Ζ φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Ζ του Γαβρά» *Σύγκριση,* 20 (2010), σ. 51-71.

Θανάσης Αγάθος, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους': από την πένα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στον κινηματογραφικό φακό του Τώνη Λυκουρέση»*: Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο Πρακτικά ημερίδας* (επιμ.Φ.Ταμπάκη Ιωνά-Μ.Ε.Γαλάνη), Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2012, σ.

Στέλλα Βατούγιου, «Τέχνες της αφήγησης: Με το λόγο και την εικόνα»: *ή λέξη*, 96 Ιούλιος Αύγουστος 1990, σ. 558-566.

Δέσποινα Κακλαμανίδου,*Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο,* Αθήνα Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006.

Κωνσταντίνος Κουκάκης, *Σύγκριση της νουβέλας του Θανάση Βαλτινού «Η κάθοδος των εννιά» και της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου «Οι κυνηγοί» Η πεζογραφική και φιλμική εγγραφή της Ιστορίας*, ΕΚΠΑ,Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2015, μεταπτυχιακή

εργασία υπό την επίβλεψη του καθηγητή Ζαχαρία Σιαφλέκη σε ηλεκτρονική μορφή https://uoa.academia.edu/KonstantinosKoukakis
Γιάννης Λεοντάρης, «Ρόλοι και λειτουργίες του αφηγητή στη λογοτεχνική και κινηματογραφική αφήγηση: Στοιχεία για μια εισαγωγή στη συγκριτική αφηγηματολογία» *Σύγκριση,*12 (2001), σ.160-171.
Γιάννης Λεοντάρης «Το βλέμμα και το μη ορατό / η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και τη λογοτεχνική περιγραφή»: *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας* (επιμ. Δ. Αγγελάτος-Ευρ. Γαραντούδης.), Αθήνα, Εκδόσεις Καλλιγράφος και Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας,2011, σ.
Χριστόφορος Μηλιώνης, «Αντρέα Φραγκιά : Λοιμός μυθιστόρημα Μια θεώρηση» *Κ* τεύχος 4 Μάρτιος 2004, σ.20-26.
Παναγιώτα Μήνη, «Μια μέθοδος ανάλυσης κινηματογραφικών διασκευών: Το παράδειγμα της διασκευής της "Μάνας" του Γκόρκι από τον Πουντόβκιν και τον Ντονσκόι»: *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο Πρακτικά ημερίδας*(επιμ.Φ.Ταμπάκη Ιωνά-Μ.Ε.Ιωνά), Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2012, σ.
Κωνσταντίνος Μπλάθρας, «Από το χαρτί στο σελιλόϊντ.Παρανοήσεις και αυτονόητα» *Το Δέντρο* (*Λογοτεχνία και Σινεμά*)*,* 127-128 Ιούλιος -Σεπτέμβριος 2003, σ.81-84.
Μάκης Μωραϊτης, « Ο λόγος του κειμένου και της εικόνας», *Το Δέντρο* (*Λογοτεχνία και Σινεμά*)*,* 127-128 Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003, σ.89-93.
Δημήτρης Χαρίτος, «Η πιστή μεταφορά» *Το Δέντρο* (*Λογοτεχνία και Σινεμά*), 127-128 Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003, σ.117-122.
Στίβεν Χιθ, *Σημειωτική του κινηματογράφου* (μετάφρ. Δημοσθένης Κολιοδήμος), Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως,1990.

2) Για τον Αντρέα Φραγκιά

Χρίστος Αλεξίου, « Η συμβολοποίηση του ιστορικού βιώματος της Μακρονήσου στο Λοιμό του Αντρέα Φραγκιά» *Θέματα Λογοτεχνίας,* Τεύχος 40 Ιανουάριος –Απρίλιος 2009, σ.206-227.
Αλέξανδρος Αργυρίου, « Σημειώσεις για τον *Λοιμό* του Αντρέα Φραγκιά» *Αντί,* 714 (2000), σ. 48-55.

Βενετία Αποστολίδου, «Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον Εμφύλιο: Από την *Καγκελόπορτα* στην *Καταπάτηση*»*: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία* (Επιστημονικό Συμπόσιο 7-8 Απρίλη), Εκδόσεις Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1997, σ.113-128.

Παντελής Βούλγαρης,«Μεγαλώσαμε όλοι με τα βιβλία του Α.Φραγκιά (συνέντευξη στον Ηλία Μαγκλίνη)» *διαβάζω*, 420 Φεβρουάριος 2002, σ.107-110.

Αιμιλία Καραλή, «Άνθρωποι και Σπίτια Η Καγκελόπορτα: Η πρόσληψη των έργων από την Αριστερή Κριτική» *Θέματα Λογοτεχνίας*, Τεύχος 40 Ιανουάριος-Απρίλιος 2009, σ.82-95.

Τάκης Καρβέλης, «Αντρέας Φραγκιάς Παρουσίαση-Ανθολόγηση» *Η Μεταπολεμική Πεζογραφία Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67,* Αθήνα ,Εκδόσεις Σοκόλη, 1992, σ.8-35.

Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Αντρέας Φραγκιάς »: *Μεταπολεμικοί πεζογράφοι,* Κέδρος, Αθήνα, 1982, 173-181.

Ελισάβετ Κοτζιά « Μερικές σημειώσεις για τα μυθιστορήματα Άνθρωποι και σπίτια, Καγκελόπορτα και Λοιμός του Αντρέα Φραγκιά» *Κ*, Τεύχος 4 Μάρτιος 2004, σ. 27-30.

Ηλίας Μαγκλίνης, « Ο Λοιμός τότε και τώρα» *διαβάζω* 426 (Φεβρουάριος 2002), σ.104-106

Γιώργος Δ. Παγανός, «Η *Καγκελόπορτα* και η πραγματικότητα της εποχής» *Αντί,* 714, σ. 56-58.

Ιωάννης Παππάς, *Αφηγηματικές και ιδεολογικές δομές στο έργο του Φραγκιά*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τμήμα Φιλολογίας, 2012, σε ηλεκτρονική μορφή http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28926#page/144/mode/2up (τελευταία ανάκτηση 19-10-2016).

Βαγγέλης Ραπτόπουλος « Συνεχίζοντας το Φραγκιά» *Αντί*, 714, 2001, σ.38-40.

Δημήτρης Ραυτόπουλος, «ΑΝΤΡΕΑΣ ΦΡΑΓΚΙΑΣ Ι Από τον λαό στο πλήθος»: *εμφύλιος και λογοτεχνία,* Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006, σ.91-105.

----------, «ΙΙ Η σκοτεινή αλληγορία του ολοκληρωτισμού στον *Λοιμό*»*: εμφύλιος και λογοτεχνία,* Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006, σ.106-116.

Έρη Σταυροπούλου « Αντρέας Φραγκιάς Τα όρια του ρεαλισμού στην πεζογραφία του»*: Προτάσεις Ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ.*

Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 2005[2η],σ. 111-114.

----------, «Η συμβολική λειτουργία του χώρου»: *Προτάσεις Ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής,* Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 2005[2η], σ.115-148.

----------, «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο»: *Προτάσεις Ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής,* Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 2005[2η], σ.149-175.

----------,«"Εκόμισεν εις την τέχνην¨: Τα κύρια χαρακτηριστικά της πεζογραφίας του Αντρέα Φραγκιά», *Θέματα Λογοτεχνίας*, Τεύχος 40 Ιανουάριος – Απρίλιος 2009, σ.31-39.

Δημήτρης Τζιόβας, «Μεταμοντερνισμός μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας»: *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα,* Αθήνα Εκδόσεις Οδυσσέας, 2002,[2η] σ.244-275.

Γ) Αφηγηματολογία

Roland Berthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (πρόλογος Γ.Βέλτσος-Μετάφρ. Γ Σπανός), Αθήνα, Πλέθρο, 2007.[3η]

Gerard Genette, *σχήματα ΙΙΙ Ο Λόγος της αφήγησης και άλλα κείμενα*, (μετάφρ.Μπάμπης Λυκούδης-Επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007(1η 1972).

Δ) Ιστορία-φιλμογραφία- λεξικό ελληνικού κινηματογράφου

Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματιογράφου,* Αθήνα, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1998.[2η]

Βασίλης Ραφαηλίδης, *Λεξικό ταινιών Γ' Τόμος* (*Ελληνικός Κινηματογράφος*), Αθήνα Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003.

Άγγελος Ρούβας-Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός Κινηματογράφος Ιστορία-Βιογραφία-Φιλμογραφία,* Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2005.

Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 2ος Τόμος 1967-1990,* Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2010.

Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 5ος Τόμος Ντοκουμέντα 1970-2000*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2004.

Ε) Ιστορία-Ψυχανάλυση

Νίκος Μάργαρης, *Ιστορία της Μακρονήσου*, Αθήνα, Δωρικός, 1982.

Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Η Ελλάδα στη μεταπολίτευση* (*1974-1988) Πολιτικές, Οικονομικές, Ιδεολογικές όψεις της ελληνικής πραγματικότητας*, Αθήνα, Νέα Σύνορα-Α.Α.Λιβάνης, 2001.

Σίγκμουντ Φρόυντ, *Νέες εισαγωγικές διαλέξεις στην ψυχανάλυση*, Αθήνα, Επίκουρος, 1977.

ΣΤ) Ηλεκτρονική

http://www.myfilm.gr/14898 (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016).

http://tinyurl.com/jf3x7no (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016)

http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1053 (τελευταία ανάκτηση 2-10-2016).

http://www.urbandictionary.com/define.php?term=la%20petite%20mort (τελευταία ανάκτηση 22-9-2016).