



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Κωνσταντίνος Κουκάκης

**Η αλληλεπίδραση του πεδίου της λογοτεχνίας και του πεδίου του κινηματογράφου
στο έργο του Θανάση Βαλτινού: Το δυσπόστατο του λογοτέχνη και του συγγραφέα
κινηματογραφικών σεναρίων**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2021

Κωνσταντίνος Κουκάκης

**Η αλληλεπίδραση του πεδίου της λογοτεχνίας και του πεδίου του κινηματογράφου
στο έργο του Θανάση Βαλτινού: Το δυσπόστατο του λογοτέχνη και του συγγραφέα
κινηματογραφικών σεναρίων**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επιβλέπων καθηγητής: Επίκουρος καθηγητής Θανάσης Αγάθος

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Επίκουρος καθηγητής Θανάσης Αγάθος

Καθηγητής Ευριπίδης Γαραντούδης

Επίκουρος καθηγήτρια Λητώ Ιωακειμίδου

Επταμελής εξεταστική επιτροπή:

Επίκουρος καθηγητής Θανάσης Αγάθος

Καθηγητής Ευριπίδης Γαραντούδης

Επίκουρος καθηγήτρια Λητώ Ιωακειμίδου

Καθηγητής Δημήτρης Αγγελάτος

Καθηγήτρια Έλλη Φιλοκύπρου

Επίκουρη καθηγήτρια Πέγκυ Καρπούζου

Επίκουρος καθηγητής Γιάννης Δημητρακάκης

ΑΘΗΝΑ 2021

Copyright ©, Κωνσταντίνος Κουκάκης, 2021

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Abstract in English

The present doctoral thesis is cited in the field of the transartistic studies, especially the organic connection of literature and cinema in modern greek literature and has raised four research objectives, first to retrospect the interference between cinema literature and the theoretical approach of this close relation, since the new medium has appeared in late 19th century with the cinema primogenitors as David Griffith and the influence of literary techniques in his films coming from Charles Dickens novels, eg. the use of close up and the growth of cinema syntax, parallel narration that is embodied to crosscut montage, Sergei Eisenstein's, Soviet distinguished cinema director, theoretical analysis of the interrelation between cinema and literature and the first critical attempt such as Vachel Lindsay's to follow the specific characteristics of the new medium and his narrative proximity to literature. Continuing to French Canadian communication theorist Marshall McLuan and his analysis of the literature evolution through the art of cinema, although cinema it remained a technical art, based on technology. Especially decisive approaches assessing the effects of literature in literature have been Claude –Edmonde Magny's , Robert Richardson's , Alan Spiegel's and Keith Cohen's studies. The doctoral thesis has devoted closest consideration Roland Barth's structural analysis and Seymour Chatman's narration analysis of both art forms. Central significance in this retrospect has occupied the critical examination of adaptation and the so called forms of adapted literary works to cinema or other art forms as it has been by theorists as George Wagner and Brian McFarlane. Coming to latest critical considerations of the apparatuses that the cinematic art transfers to literary narration in the novels of modern literature as Robert Stam's and his followers' that attempt to renew the theoretical interest in the transformation of the language of one medium to the language of another and try to assess the iconophobia of past critical studies with the consequence of underestimating the images comparing to words.

Second basic objective of the present doctoral thesis is the attempt to trace Thanassis Valtinos' theoretical approach of interrelation between literature and cinema mostly in his given interviews and the collection of such articles in the collection by the title *Κρασί και Νύμφες*.

Third objective of the doctoral thesis is the attempt to discover how the double creative identity in the case of Thanassis Valtinos, how being a novelist and script writer has affected his scripture and its narrative devices. The Phd thesis aims to trace and unveil the secret cinematique devices in constructing the Thanassis Valtinos' literary language in three ways, first the technique of montage of his novels and the management of time in works such as *Stoixeia gia th dekaetia tou 60 (Elements of the Decade of Sixties)*, *Synaxari Antrea Kordopati. Vivlio B' (Andreas Kordopatis' Lectionary. Second Book: The Balkan Wars-1922, Hmerologio 1836-2011 (Diary 1836-2011, the multidimensional Hmerologio Alonissou (Alonissos' Diary)*, second his use of camera stylo, the management of space and the adaptatation of cinema shots in his visualization of the narration, the spatial construction of his narration in novels such as *I Kathodos ton ennia (The Descent of Nine)*, *Anthi tis avysson (Abyss' anthems)*, an almost script like novel of a movie that was never been shot and third other uses of cinema effects that are adapted in literature as accelaration, decelaration, freeze frame and etc. in novels such as *Synaxari Antrea Kordopati. Vivlio A':Ameriki (Andreas Kordopatis Lectionary. First Book: United States)*.

Forth objective of the doctoral thesis is the attempt to read in comparative literature mode the novel *I Kathodos ton Ennia (The Descent of Nine)* to the film of Christos Siopahas with the same title and define the identity of this remake.

Fifth objective of the doctoral thesis is the attempt to define the intertextual relation based on the Gerard Genette's theoretical analysis of intertextuality, between his main cinema scripts mostly for Theodoros Aggelopoulos' movies as *Anaparastasi (Recontruction)*, *Taxidi sta Kithira (Vogage to Kithira)*, *To meteoro vima tou pelargou (The Suspended step of the stork)*, *Topio sthn omixlh (Landscape in the mist)*, and his novels , the dominant themes that are cooperate and talk each other in both scripts and novels.

Αφιερώνεται στους γονείς μου, οι οποίοι μου εμφύσησαν την αγάπη των γραμμάτων και με στήριξαν παντοιοτρόπως, στα παιδιά μου Γιώργο και Φωτεινή, από τα οποία αντλούσα δυνάμεις δίκην και της προοπτικής την οποία οφείλουμε να εξασφαλίσουμε στη νεότερη γενιά, και στην Κ. για τη στήριξή της, έστω και αν δεν έφτασε μέχρι τέλους.

[...] είναι φυσικό να επιχειρεί αντιμεταθέσεις ανάμεσα στην τέχνη που εικονοποιεί τον στοχασμό και κείνη που ιδεοποιεί την πράξη, Στην πραγματικότητα, και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικές τεχνικές της ίδιας στοχαστικής λειτουργίας, πράγμα που σημαίνει, σε τελική ανάλυση, πως δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στις αφηγηματικές πραχτικές, με την προϋπόθεση πως ο αφηγηματικός λόγος θα απεκδυθεί, κατά το δυνατόν, την ποιητική αοριστία, του κοσμητικού επιθέτου και θα δομηθεί με αυστηρότητα γύρω από το ρήμα και το ουσιαστικό. Σε μια τέτοια περίπτωση «δωρικής» αφήγησης με τον έντεχνο λόγο, κινηματογράφος και πεζογραφία γίνονται έννοιες σχεδόν ταυτόσημες, τουλάχιστον όσον αφορά τον δομικό σκελετό της αφήγησης που είναι το σενάριο στον κινηματογράφο και ο μύθος στην πεζογραφία .

Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», Για τον Βαλτινό, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 116.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	12
Εισαγωγή.....	14
Κεφάλαιο 1	18
Αναδρομή στην κριτική παράδοση για την αλληλεπίδραση κινηματογράφου και λογοτεχνίας.....	18
1.1. Η απαρχή της κριτικής θεώρησης του Vachel Lindsay	18
1.2. Ο εκφραστής των ιδεών του Lindsay, George Bluestone	22
1.4. Η συμβολή του Marshall McLuhan	34
1.5. Robert Richardson, Λογοτεχνία και φιλμ	38
1.6. Οι θέσεις της Claude Edmond Magny.....	42
1.7. Η δυναμική των ανταλλαγών φιλμ και λογοτεχνίας κατά Keith Cohen.....	51
1.8. Η θέση του Alan Spiegel για το μάτι-κάμερα στη λογοτεχνία.....	55
1.9. Η κινηματογραφική φαντασία και οι συγγραφείς κατά Edward Murray	64
1.10. Η εικονική γλώσσα του κινηματογράφου και οι θέσεις του William Jinx	68
1.11. Η λογοτεχνική και η κινηματογραφική αφήγηση κατά Seymour Chatman.....	72
1.12. Η δομική ανάλυση των αφηγημάτων σύμφωνα με τον Roland Barthes	81
1.13. Η θεωρία της διασκευής και η προσέγγιση του Brian Mc Farlane	85
1.14. Η λογοτεχνία μέσα από τον κινηματογράφο με αναφορά στον Robert Stam	90
1.15. Η γλώσσα του κινηματογράφου και η γλώσσα της λογοτεχνίας κατά Linda Constanzo Cahir	99
1.17. Το σενάριο ως λογοτεχνία κατά Douglas Garrett Wilson.....	101
1.18. Η παρακαταθήκη της βικτωριανής λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, σύμφωνα με τον John Fell.....	105
Κεφάλαιο 2	110
Το έργο του Θανάση Βαλτινού, μια συνοπτική επισκόπηση	110
2.2. Οι απόψεις του Θανάση Βαλτινού για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου	116
Κεφάλαιο 3	121
Η κινηματογραφική οπτικοποίηση στη λογοτεχνία του Θανάση Βαλτινού.....	121
3.1. Άνθη της Αβύσσου	121
3.2. Η Κάθοδος των εννιά	126
3.3. Στοιχεία για τη δεκαετία του '60	135
3.4. Τρία ελληνικά μονόπρακτα	143
3.5. Ορθοκωστά	151
3.6. Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική.....	158
3.7. Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί-'22	164
3.8. Εθισμός στη νικοτίνη	173
3.8.1. «Agnes: Τριάντα καρέ».....	173
3.8.2. «Εθισμός στη νικοτίνη »	178
3.8.3. «Αναδρομή»	182
3.8.4. «Ιωάννης Σιδέρης»	185
3.8.5. «Αϊ στρατήγος» - «Ηλιος και βροχή» - «Ως ωραίοι οι πόδες της ευαγγελιζομένης την αγάπη της ευαγγελιζομένης τον έρωτα» - «Το άλσος των μυροφόρων» - «Το αίμα γυρεύει αίμα».....	187
3.9. Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν	190
3.9.1. «Αύγουστος '48».....	190
3.9.2. «Το ποτάμι Καϋστρος»	192

3.9.3. «Ο γύψος»	193
3.9.4. «Πιπεριές στη γλάστρα» -«Εξ' αγχιστείας» -«Φθινοπωρινή καταιγίδα» -«Πήτερ Πατ» -«Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν» -«Νέκυια» -«Υπάρχει όμως Θεός» - «Τριαντάφυλλα για την Μαρία Α. » - «Νέκυια»	195
3.10. Επείγουσα ανάγκη ελέου	197
3.10.1. Τρίπτυχο Α: «Αυτή η Γαλλίδα»-«Μοντέλο FF-3D AF SUPER»-«Η μνήμη των σωμάτων»-«Ένα κόκκινο τριαντάφυλλο»	198
3.10.2. «Τρίπτυχο Β: Γαμήλια πτήση»- «Οικογενειακή ιστορία»- «Σκεύος αργίλου»- «Η μεγάλη Μάρθα».....	199
3.10.3. Τρίπτυχο Γ': «Ειδύλλιο-Φρειδερίκος Γιόχαν Δάϊνερ. Ίσως 70 χρονών»-«Λιγνή Μακρύποδη Έβελυν»-«Κάσια Φράγκου».....	199
3.10.4. «Τρίπτυχο Δ': Βενέτα Σλάβεβα Στοϊλκοβα»- «Από ροζ γρανίτη»- «My myrina, cargo ship»- «Κώστας και Μαρία»	201
3.10.5. «Τρίπτυχο Ε': «Αγαπημένε μου Μάστορα-«Κλαρίτης»-«Και τώρα εγώ εδώ»- «Επείγουσα ανάγκη ελέου».....	202
3.11. Ημερολόγιο 1836-2011	203
3.12. Ανάπλους	207
3.13. Ο Τελευταίος Βαρλάμης	213
3.14. Φτερά μεκατάσας – Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο – Ημερολόγιο Αλοννήσου	215
Κεφάλαιο 4	223
Η χειραγώγηση του χρόνου, του χώρου και της αφηγηματικής τάξης στη λογοτεχνία του Θανάση Βαλτινού.....	223
4.1. Το μοντάζ των εντυπώσεων στα <i>Τρία ελληνικά μονόπρακτα</i>	228
4.2. Το κολλάζ –μοντάζ στα <i>Στοιχεία για τη δεκαετία του '60</i>	234
4.3. Η διαχείριση του χωρόχρονου στο <i>Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο:- Βαλκανικοί-'22</i>	239
4.4. Το μοντάζ στην <i>Ορθοκωστά</i>	244
4.5. Το διανοητικό μοντάζ στο <i>Ημερολόγιο 1836-2011</i>	249
4.6. <i>Ημερολόγιο της Αλοννήσου. Ένα πολυμεσικό κείμενο</i>	255
4.7. Το μοντάζ στη συλλογή <i>Εθισμός στη Νικοτίνη</i>	259
4.8. Το μοντάζ στη συλλογή <i>Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν</i>	271
4.9. Ο άτακτος χρόνος στα <i>Άνθη της Αβύσσου</i>	273
4.10. Το γραμμικό μοντάζ στη λογοτεχνία του Βαλτινού	278
4.11. Το συνειρμικό μοντάζ στη συλλογή <i>Επείγουσα ανάγκη ελέου</i>	287
4.12. Το συνειρμικό μοντάζ στο <i>Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο</i>	295
4.13. Το μοντάζ συνείδησης στα <i>Φτερά μεκατάσας</i>	297
4.14. Το μοντάζ συνείδησης στον <i>Ανάπλου</i>	301
4.15. Το αντιστικτικό μοντάζ στον <i>Τελευταίο Βαρλάμη</i>	308
Κεφάλαιο 5	316
Η κινηματογραφική μεταφορά της <i>Καθόδου των Εννιά</i>: Συγκριτολογική προσέγγιση της νουβέλας του Θανάση Βαλτινού και της ταινίας του Χρήστου Σιοπαχά.....	316
Κεφάλαιο 6.	357
Διακειμενικά στοιχεία στα κινηματογραφικά σενάρια του Θανάση Βαλτινού.....	357
6.1. Τα σενάρια του Θανάση Βαλτινού	357
6.2. Η συνεργασία με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο	358
6.2.1. Αναπαράσταση	358
6.2.2. <i>Μέρες του '36</i>	362

6.2.3. Ταξίδι στα Κύθηρα.....	364
6.2.4. Τοπίο στην ομίχλη.....	367
6.2.5. Το μετέωρο βήμα του πελαργού	369
Χόμπσμπαουμ Έρικ Τζ., Η σκηνή της τζαζ, μτφρ. Τάκης Τσήρος, Εξάντας, Αθήνα, 1993.	393
Ευρετήριο	407

Πρόλογος

Η συγκεκριμένη διδακτορική εργασία αποτελεί απότοκο των τριών μεγάλων ερώτων του γράφοντος, της θεωρητικής σκέψης, της λογοτεχνικής ανάγνωσης/μελέτης και της θέασης, αρχικά, η οποία στη συνέχεια εξελίχθηκε σε μελέτη κινηματογραφικών έργων, και προσπάθησε να συνδυάσει την ενασχόληση με τους τρεις αυτούς παράγοντες με τρόπο δημιουργικό και πρωτότυπο. Αρχικά θα ήθελα να σημειώσω ότι ο προσανατολισμός της συγκεκριμένης διδακτορικής μελέτης οφείλεται κατά κύριο στους γόνιμους προβληματισμούς, τους οποίους μου εμφύσησε η θεωρητική διαβούλευση με την επίκουρη καθηγήτρια Λητώ Ιωακειμίδου¹ στο μεταπτυχιακό σεμινάριο της Συγκριτικής Φιλολογίας το εαρινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2014-2015, στον Τομέα Μεσαιωνικής και Νεοελληνικής Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και η έστω εξ αποστάσεως, αναγκαστική λόγω ασθένειας, θεωρητική επικοινωνία με τον αείμνηστο καθηγητή της Συγκριτικής Φιλολογίας Ζαχαρία Σιαφλέκη.

Στη συνέχεια οφείλω να ομολογήσω ότι η συγκεκριμένη κατεύθυνση της εργασίας προέρχεται από τη γνωριμία και την άψογη συνεργασία την οποία είχα με τον επίκουρο καθηγητή και επόπτη της τελικής εργασίας μου για την απόκτηση του μεταπτυχιακού διπλώματος στο πρόγραμμα «Κοραΐς» Θανάση Αγάθο. Τον ευχαριστώ για την αμέριστη καθοδήγηση στην ανάπτυξη της ερευνητικής επιχειρηματολογίας και τη μεταλαμπάδευση των θεωρητικών γνώσεών του στο πεδίο των συγκριτολογικών σπουδών. Ευχαριστώ επίσης τον καθηγητή Ευριπίδη Γαραντούδη για την επιστημονική συμβολή και τον έλεγχο της τεκμηρίωσης των ερευνητικών διαπιστώσεων της εν λόγω διδακτορικής διατριβής όπως επίσης και τη διακριτική βοήθεια πλήρη με ενθαρρυντικές υποδείξεις της επίκουρης καθηγήτριας Λητώς Ιωακειμίδου. Η παρουσία τους στην τριμελή συμβουλευτική επιτροπή υπήρξε καθοριστική στην ανάπτυξη της διατριβής.

¹ Σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της ερευνητικής κατεύθυνσης της εν λόγω διδακτορικής εργασίας αποτέλεσαν οι μελέτες: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 1 (Απρίλιος 1987), σ. 29-38· Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα*, τόμ. 3 (2001), σ. 23-38· Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 15 (2004), σ. 45-54· Λητώ Ιωακειμίδου, «Πέρα από τη εξύμνηση της διασταύρωσης: Η σύγχρονη θεωρητική διεύρυνση της Συγκριτικής Γραμματολογίας και οι προοπτικές της», στο Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αντώνης Μπαλασόπουλος (επιμ.) *Χώρες της Θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2005, σσ. 51-69.

Οφείλω επίσης τωθερμές ευχαριστίες στον καθηγητή Δημήτριο Αγγελάτο, για την αγάπη της φιλολογίας, την οποία μετέδιδε κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σεμιναρίων, την καθηγήτρια Έρη Σταυροπούλου για τις πολύτιμες συμβουλές της, αναφορικά με την πορεία οργάνωσης των εργασιών μας, αλλά και για τα πολύτιμα συμπεράσματα του κριτικού έργου της στη μεταπολεμική λογοτεχνική παραγωγή, τα οποία αξιοποιήθηκαν στη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών, επίσης στην καθηγήτρια Άννα Τζούμα για την έστω και αργοπορημένη αλλά ευτυχέστατη συνάντηση μαζί της και την επωφελέστατη περιδιάβαση στο χώρο της λογοτεχνικής θεωρίας, η οποία βρήκε γόνιμο έδαφος στις καταβολές των προπτυχιακών μου σπουδών και στη μεγάλη επίδραση την οποία είχε ασκήσει στη σκέψη μου ο καθηγητής φιλοσοφίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης, Δημήτριος Μαρκής, φοιτητής του Theodor Adorno και του Max Horkheimer, των θρυλικών εκπροσώπων της Σχολής της Φραγκφούρτης και συγγραφέων μεταξύ άλλων της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* και της *Αισθητικής θεωρίας*, έργων εμβληματικών για την προσέγγιση του πολιτισμικού φαινομένου στην κοινωνία της αφθονίας.

Εισαγωγή

Η επιρροή του κινηματογράφου στη λογοτεχνία από την πρώτη κιάλας περίοδο του νέου μέσου έχει απασχολήσει τους κριτικούς της λογοτεχνίας και τους ερευνητές των σχέσεων των δύο τεχνών και τους έχει οδηγήσει στο να αναζητήσουν με ποιον τρόπο ο κινηματογράφος διαμόρφωσε αφηγηματικούς και περιγραφικούς τρόπους τους οποίους ακολούθησε η λογοτεχνία. Οι περισσότερες² όμως από αυτές τις προσεγγίσεις περιορίζονται σε γενικές διαπιστώσεις και δεν οδηγούνται σε εξειδικευμένα συμπεράσματα, τα οποία θα επέτρεπαν την ανάπτυξη της θεωρίας και της συγκριτικής μελέτης. Θα αναφερθούμε διεξοδικότερα στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της διδακτορικής διατριβής σε κεφαλαιώδεις θέσεις για τη σχέση των δύο πεδίων³. Σταδιακά το ενδιαφέρον της έρευνας αντιμετωπίζει και συγκεκριμενοποιεί αυτούς τους κινηματογραφικούς τρόπους στους υπό εξέταση λογοτέχνες.⁴ Παρουσιάστηκαν μελέτες κυρίως πάνω στην αλληλεπίδραση της ισπανικής λογοτεχνίας και κινηματογράφου υπό μορφή διδακτορικών διατριβών⁵ και μονογραφιών.⁶ Επίσης γράφτηκαν μελέτες⁷ και άρθρα⁸ σε συναφή έντυπα

² Βλ. Erwin Panofsky, “Style and medium in the motion Pictures”, *Critique* 9 (January-February) 1947, in Gerald Mast and Cohen Marshall (eds.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1974, σσ. 215-233, Seldes Gilbert, “The Cinema novel”, *The Seven Lively Arts*, Harper, New York, 1924, σσ. 389-392.

³ Η θέση αρκετών μελετητών επισημαίνει ως ισοδύναμη την αισθητική ανταπόκριση των δύο πεδίων. Βλ. Bruce Morrisette, “Novel and Film” in *Essays in Two Genres*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, σσ.12-27.

⁴ Βλ. Christine Mary Gibson, *Cinematic Techniques in the Prose Fiction of Beatriz Guido* (Dissertation for Phd in Philosophy), Michigan State University, Department Of Romance and Classical Languages and Literatures, 1974, σσ. 2-3, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.bookpump.com/dps/pdf-b/1120583b.pdf> (τελευταία ανάκτηση 25-1-2019)

⁵ Βλ. Sarah Mc Leod, *Francisco Ayala: Cinematic Techniques in Literature*, σε ηλεκτρονική μορφή, <http://undergraduatelibrary.org/system/files/297i.pdf> (Τελευταία ανάκτηση 25-1-2019). Βλ. επίσης Torres Decio Cruz, *The Cinematic Novel and Postmodern Fiction. The case of Manuel Puig*, John Benjamin’s Publishing Company, Amsterdam, 2019, επίσης βλ. Patrick Duffey, “Literary Long shot and Close Up: Spatial Cinematic Techniques in the works of Mariano Azuela and Francisco Ayala”, *Chasqui* vol. 34, Special Issue no 2: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes (2005), σσ.160-176, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf.160-176> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

⁶ Βλ. Minguez Norbert Arranz, *Spanish Film and the Postwar Novel*, Praeger, Westport, 2001.

⁷ Βλ. Su Ping, *World into image; Cinematic Elements in Caryl Philips’ Fiction*, Thesis for Phd at the University of Hong Kong, 2013 σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/197091/1/FullText.pdf> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020).

Βλ. επίσης Gerald Mast, “Literature and Film”, in J.P. Barricelli and Joseph Gibaldi (eds.) *Interrelations of Literature*, Modern Association of America, New York 1992. Βλ. επίσης Gould Noy Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*, Universe Books, New York, 1985.

⁸ Βλ. Charles Eidsvik, “Demonstrating Film Influence”, *Literature/Film Quarterly*, Vol.1, no 2, Spring 1973), σσ.113-121, βλ. επίσης Christine Geraghty, “Dissolving Media Boundaries : The Interaction of Literature,

πάνω στη σχέση του κινηματογράφου και της αγγλοσαξονικής λογοτεχνίας που οδήγησαν σε νέες θεωρητικές προϋποθέσεις της έρευνας.⁹ Εργαλεία βιβλιογραφικής αναφοράς αποτέλεσαν και εργασίες οι οποίες συγκέντρωσαν έναν σεβαστό αριθμό μελετών πάνω στη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου και μας βοήθησαν στη διαμόρφωση του προσανατολισμού της συγκεκριμένης διδακτορικής διατριβής.¹⁰

Σύμφωνα με την παραπάνω διαπίστωση, η υπόθεση εργασίας της παρούσας διδακτορικής εργασίας, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις θεωρητικές αναζητήσεις στο έργο του Seymour Chatman¹¹ για την αφηγηματική αναλογία κινηματογράφου και λογοτεχνίας, τις ερευνητικές διαπιστώσεις του Roland Barthes¹² για τη μετατροπή του λογοτεχνικού έργου σε εικόνα στον κινηματογράφο, τις θεωρητικές θέσεις του Gerard Genette για την αφηγηματική πλοκή¹³ και τη διακειμενικότητα λογοτεχνίας και κινηματογράφου,¹⁴ επικεντρώνεται στην οργανική σχέση των κινηματογραφικών τεχνικών και του λογοτεχνικού πεδίου, εντοπίζοντας τες στο έργο του Θανάση Βαλτινού, και επιχειρεί να αναδείξει τα αντίστοιχα τεχνικά χαρακτηριστικά που προέρχονται από την

Film and Television in *Tender is the Night* (1985)", in Julie Grossman-R.Burton Palmor (eds.) *Adaptations in Visual Culture: Images, Texts and their Multiple Worlds*, Palgrave Macmillan, New York, 2017, σσ. 175-191· George Wilson, "Film, Perception and Point of View", *Modern Language Notes*, Vol. 91 (1976), σσ. 1026-1043, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο

<https://www.jstor.org/stable/2907113?readnow=1&seq=1 - metadata info tab contents>, (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020). Βλ. επίσης Richard Wilbur, "A Poet and the Movies", in W.R. Robinson (ed.) *Man and the movies*, Louisiana State University Press, , Baton Rouge, 1967, σσ. 223-226· Steven G.Kellman, "The Cinematic Novel: Tracking a Concept", *Modern Fiction Studies*, 33, no 3 (Autumn 1987), σσ.467-477 σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://muse.jhu.edu/article/4365pdf> (τελευταία ανάκτηση 13-4-2020).

⁹ Βλ. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, New York, 1984, επίσης βλ. John Peters Walters, *Narrative in Fiction and Film: A Practical Study of the Cross-Pollination in Narrative Structure*, A Dissertation for Phd at the University of Sheffield School of English, 2015, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <http://etheses.whiterose.ac.uk/11930/> (τελευταία ανάκτηση 16-4-2020).

¹⁰ Βλ. Jeffrey Egan Welch, *Literature and Film. An Annotated Bibliography, 1909-1977*, Garland Publishers, New York, 1981, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/litetaturefilman0000welch> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020), επίσης βλ. Harris Ross, *Film as Literature. Literature as Film. An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*, Greenwood Press, New York, 1987 σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://achive.org/details/filmasliterature0000ross> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020).

¹¹ Βλ. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1980. σσ. 30- 35.

¹² Βλ. Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σσ. 80-106.

¹³ Βλ. Gerard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκη, Αθήνα, 2006 [1^η: στα γαλλικά 1972], σσ. 81-339.

¹⁴ Βλ. Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η Λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάννης, εισαγωγή Λίζυ Τσιριμώκου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2018 [1η: στα γαλλικά 1982] σσ. 9-27.

κινηματογραφική γλώσσα και αφομοιώνονται από τη λογοτεχνική γραφή. Επιλέχθηκε η περίπτωση του Θανάση Βαλτινού και του συνόλου της λογοτεχνικής παραγωγής του καθώς και τα σενάρια *Αναπαράσταση*, *Μέρες του '36*, *Ταξίδι στα Κύθηρα*, *Τοπίο στην ομίχλη*, *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* για τις ομώνυμες κινηματογραφικές ταινίες, γιατί με το έργο του υπηρέτησε εξίσου τη λογοτεχνική συγγραφή και τη σεναριακή παραγωγή (εκτός της συνεργασίας του με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, αξίζει να θυμηθούμε ότι συνεργάστηκε με αρκετούς σκηνοθέτες σε μεμονωμένες ταινίες), άρα αποτελεί ένα πεδίο προσφερόμενο για τις ερευνητικές συντεταγμένες της εν λόγω εργασίας.

Θα ακολουθηθεί η κειμενοκεντρική μέθοδος διερεύνησης και η κειμενική τεκμηρίωση των τεχνικών οι οποίες, κατά την πρότασή μας, εντοπίζονται στη λογοτεχνική γραφή του Βαλτινού και υπαγορεύονται από τις θεωρητικές προσεγγίσεις της αλληλεπίδρασης των δύο πεδίων.

Πιο συγκεκριμένα στο 1^ο κεφάλαιο, η εν λόγω εργασία θα αναφερθεί στην ανάπτυξη των θεωρητικών αναζητήσεων οι οποίες συγκρότησαν την έρευνα της σχέσης κινηματογράφου και λογοτεχνίας, στην ιδιαίτερη σημασία, η οποία δόθηκε στους όρους υπό τους οποίους ένα λογοτεχνικό κείμενο μεταμορφώνεται σε οπτική ύλη, δηλαδή ποια στοιχεία της λογοτεχνικότητας διασώζονται και ποια τροποποιούνται κατά τη μεταμόρφωσή του, ποια στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας έχουν καταλήξει να θεωρούνται ότι αποτελούν συστατικό της λογοτεχνικής γραφής και αποδεικνύουν ότι η σχέση των δύο πεδίων είναι αμφίδρομη και δυναμική, παρόλες τις ενστάσεις οι οποίες εκφράζονται κατά καιρούς από δημιουργούς,¹⁵ ιδίως της λογοτεχνίας, ότι οι αυτές οι δύο μορφές τέχνης είναι ασύμβατες.

Στο 2^ο κεφάλαιο θα γίνει σύντομη εργογραφική αναφορά στη λογοτεχνία του Βαλτινού και θα αναφερθούν οι απόψεις του για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο.

Στο 3^ο κεφάλαιο θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης η οπτικοποίηση στα λογοτεχνικά έργα του Βαλτινού η οποία αναλογεί στο κινηματογραφικό κάδρο και θα απαντηθεί το ερώτημα ποια γνωρίσματα των κινηματογραφικών πλάνων εντοπίζονται στα αντίστοιχα κείμενα.

¹⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Οι δύο τέχνες δε συνάπτονται αναγκαστικά» (Συνέντευξη στον Τάσο Γουδέλη), *Το Δέντρο*, τχ. 127-128 (Ιούλιος –Σεπτέμβριος 2003), σ. 22-29.

Στο 4^ο κεφάλαιο θα εξεταστεί η χρήση του χρόνου και το κατά πόσο υλοποιείται η κινηματογραφική αντιμετώπισή του από τον συγγραφέα. Στο εν λόγω κεφάλαιο θα εξεταστεί η τεχνική του montage/editing¹⁶ στη σύνθεση των πεζογραφημάτων του Βαλτινού και πώς αυτή ρυθμίζει την αφηγηματική ταυτότητά τους.

Στο 5^ο κεφάλαιο θα εξεταστούν στοιχεία διακειμενικής λειτουργίας στην κινηματογραφική μεταφορά του Χρήστου Σιοπαχά, *Η κάθοδος των εννιά* με συγκριτολογική αναφορά στη νουβέλα του Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά*.

Στο 6^ο κεφάλαιο θα μελετηθούν περιπτώσεις κινηματογραφικών σεναρίων, τα οποία συνέγραψε ο συγγραφέας για ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου και πώς αυτά συνδέονται διακειμενικά με το σώμα της λογοτεχνίας του.

Στο 7^ο κεφάλαιο θα ακολουθήσουν τα συμπεράσματα τα οποία στηρίζονται στην ερευνητική πορεία της εργασίας και διαπιστώσεις για την ανταπόκρισή τους στο σώμα των κειμένων.

Η διδακτορική εργασία θα ολοκληρωθεί με την παράθεση της βιβλιογραφίας και του παραρτήματος, το οποίο περιέχει μια συνέντευξη του υποψηφίου διδάκτορα με τον συγγραφέα στο ίδρυμα *Πέτρος Χάρης* τον Νοέμβριο του 2017.

¹⁶ Για την κινηματογραφική ορολογία βλ. Bernard Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, μτφρ. Ιωάννα Νταβαρίνου-επιμ. Εύα Στεφανή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2010, σσ. 530-589.

Κεφάλαιο 1

Αναδρομή στην κριτική παράδοση για την αλληλεπίδραση κινηματογράφου και λογοτεχνίας

1.1. Η απαρχή της κριτικής θεώρησης του Vachel Lindsay

Η παράδοση της κριτικής αποτίμησης της αλληλεπίδρασης του πεδίου του κινηματογράφου με το αντίστοιχο της λογοτεχνίας μάς πηγαίνει πίσω στο παρελθόν και στη χρήση λογοτεχνικών τεχνικών από τον κινηματογράφο, η οποία οδήγησε στη συνέχεια στην αμφίδρομη ανταλλαγή των δύο πεδίων, έτσι ώστε, παρότι καθυστέρησε η δημιουργική πρόσληψη των φαινομένων αυτών από τους θεωρητικούς της σύγκρισης των δύο πεδίων, να αναπτυχθούν τάσεις κριτικών θεωρήσεων¹⁷ των δεσμών κινηματογράφου και λογοτεχνίας και να εξεταστεί με μεγαλύτερη εμβρίθεια το εύρος και ο βαθμός των ανταλλαγών τους, με αποτέλεσμα την αποκρυστάλλωση των δύο βασικών τάσεων θεωρητικών κριτικών, οι οποίες έχουν διατυπωθεί μέχρι σήμερα.

Η πρώτη κριτική τάση εκφράζεται στο έργο του Vachel Lindsay,¹⁸ ο οποίος αντιπαραθέτει στο έργο του, τον κινηματογράφο με τη λογοτεχνία, αντιπαραβάλλοντάς τη φωτογραφία με τον λόγο. Βασική εναρκτήρια παρατήρηση του Lindsay για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο αποτελεί το γεγονός ότι τα τρία βασικά είδη κινηματογραφικού έργου, τα οποία αναπτύχθηκαν από την πρώτη κιόλας περίοδο του νέου μέσου, αντιστοιχούν στα τρία βασικά είδη λογοτεχνίας και συνδέονται με μια προϋπάρχουσα του κινηματογράφου μορφή τέχνης: το φιλμ δράσης αντιστοιχεί στο δραματικό είδος και χαρακτηρίζεται ως γλυπτική σε κίνηση, το φιλμ ερωτικής ιστορίας αντιστοιχεί στο λυρικό είδος και χαρακτηρίζεται ως ζωγραφική σε κίνηση και το φιλμ

¹⁷ Βλ. Charles Eidsvik, *Cinema and Literature*, Dissertation for Phd in English, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971, σσ. 1-3, σε ηλεκτρονική μορφή, <http://fulfillment.umi.com/dissertations/9289e7f3ba0e6339f73d81a1105d72e7/1587740618/7114737.pdf> (τελευταία ανάκτηση 10-4-2020).

¹⁸ Βλ. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, The Mcmillan Company, New York, 1915, σ. 272. Σε ηλεκτρονική μορφή, <https://archive.org/details/artmovingpictur01lindgoog/page/n286/mode/2up>. (τελευταία ανάκτηση 13-4-2020).

μεγαλείου στο επικό είδος και χαρακτηρίζεται ως αρχιτεκτονική σε κίνηση.¹⁹ Οι παρατηρήσεις του Lindsay για τα κινηματογραφικά είδη και τις σχέσεις τους με τις προϋπάρχουσες τέχνες προέρχονται όχι από τη μελέτη της τεχνικής του montage και της κίνησης της κάμερας, αλλά από την ανταπόκριση στα ακροατήρια και στη γοητεία που τους ασκούσαν. Οι πιο πολλές διαπιστώσεις του προέρχονται από τα στοιχεία της πλοκής, τα δραματικά θέματα και τα στοιχεία των κάδρων, τοποθέτηση, κοστουμιά, το λεγόμενο *mise en scène*.²⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, αν και αυθαίρετες κατά τη γνώμη μας, οι ιμπρεσιονιστικές απόψεις του για την αναλογία του είδους δράσης με το άγαλμα της *Νίκης της Σαμοθράκης*, του είδους του προσωπικού (ερωτικού) με τους Ολλανδούς ζωγράφους και του είδους του μεγαλείου με τη Ρωμαϊκή και Γοτθική αρχιτεκτονική των στοών, των θυρών και των θριάμβων.²¹

Ο Lindsay αναγνωρίζει μία κλίμακα ανιούσας αξίας από το είδος της δράσης στο προσωπικό (ερωτικό) είδος και στην κορυφή το είδος του έργου μεγαλείου, το οποίο και για πρακτική απόδειξη της σημασίας του διακρίνει σε τέσσερα υποείδη, το είδος του κωμικού μεγαλείου, του μεγαλείου πλήθους, του πατριωτικού μεγαλείου και του θρησκευτικού μεγαλείου.²² Στη συνέχεια προχωρεί σε μια συγκριτική προσέγγιση του κινηματογραφικού γένους με το θεατρικό, υπογραμμίζοντας μια θεμελιώδη αντίθεση, στη σκηνή, οι κεντρικές έννοιες είναι πάθος και χαρακτήρας, στο φωτοέργο, μεγαλείο και ταχύτητα.²³ Διαπιστώνει ότι κυρίως τα θεατρικά κείμενα έχουν ως βάση την τριπλή θεατρική παράδοση,²⁴ την ελληνορωμαϊκή, τη γαλλική και τη νορβηγική του Ibsen, των οποίων την ιδιόλεκτο, ιδιαίτερα την ιψενική ειρωνεία και τη βιτριολική αντίθεση στους χωρικούς, η κινηματογραφική τους απόδοση δεν καταφέρνει να εκφράσει.²⁵ Με βάση αυτό το δεδομένο ο Lindsay τονίζει ότι η παραγωγή της θεατρικής παράστασης, πέρα από τις όποιες άλλες διαφορές έχει με την κινηματογραφική πράξη, παρουσιάζει την εξής κρίσιμη εξάρτηση: εξαρτάται από τους ηθοποιούς και τη δυναμική τους, ενώ η κινηματογραφική δημιουργία από την ιδιοφυΐα του παραγωγού, καθώς είναι ένα

¹⁹ Στο ίδιο, σσ. 4-5.

²⁰ Στο ίδιο, σσ. 8-16, 17-29, 31-78.

²¹ Στο ίδιο, σσ. 79-149.

²² Στο ίδιο, σσ. 30, 39, 51, 68.

²³ Στο ίδιο, σ. 165.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 151

²⁵ Στο ίδιο, σσ. 152-157.

συλλογικό αποτέλεσμα πολλών διαφορετικών ειδικοτήτων.²⁶ Ένα επιχείρημα περισσότερο ευφάνταστο παρά νηφάλιο, αναπτύσσεται από τον Lindsay με το αίτημα επανενεργοποίησης της ενότητας της ζωγραφικής, της γραφής και του λογοτεχνικού στυλ, όπως αυτή καταγράφηκε στην Αιγυπτιακή ιερογλυφική, στην Κινεζική και Ιαπωνική ιδεογραμματική γλώσσα, μέσω του φωτοέργου και της ανάπτυξης μιας διαλεκτικής επικοινωνίας με το κοινό.²⁷ Με αυτό το επιχείρημα ο Lindsay εκφράζει το όραμά του για την πρόσληψη του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικής έκφρασης και για την απομάκρυνση από τη θεώρησή του ως τεχνικού μέσου. Επιπλέον εκτιμούσε ότι οι τέχνες πρέπει να εξουσιάζουν την αμερικανική κουλτούρα και ότι η αισθητική υπόσχεση της κινηματογραφικής εικόνας δεν προοριζόταν χάριν της ίδιας αλλά ως ένα όργανο που μέσω της δημοκρατικής επέκτασης του θεσμού του μουσείου (το οποίο θα συντηρούσε τα ιερογλυφικά του μέλλοντος, τα φωτοέργα) θα ανανέωνε και θα επέκτεινε την κουλτούρα.²⁸ Παρόλη την πρόθεση του να εξασφαλίσει στην κινηματογραφική δημιουργία μια θέση στην υψηλή τέχνη, δεν αναμετρήθηκε με καθιερωμένες αντιλήψεις της αισθητικής του 19^{ου} αιώνα, αλλά απλώς προσπάθησε να τοποθετήσει το φωτοέργο υπό την προστασία κυρίαρχων αισθητικών κωδίκων και πρακτικών.²⁹

Η εξέλιξη του κινηματογράφου σε ομιλούντα δημιούργησε το φωνοέργο κατά τον Lindsay, μια εξέλιξη που από τη μία απάλλαξε τους παραγωγούς από την υποχρέωση να εξασφαλίζουν την παρουσία μουσικής ορχήστρας στην προβολή μιας ταινίας, αλλά εμφάνισε ένα κίνδυνο, οι εικόνες να αποτελούν συνοδεία του ακουστικού.³⁰ Η σύνδεση της νέας εικονογλώσσας από τον Lindsay γίνεται με το κίνημα των Imagistes στην ποίηση και στη βάση της αντίληψής τους, διάστημα μετρημένο χωρίς ήχο συν χρόνος μετρημένος χωρίς διάστημα.³¹ Ο οραματισμός του επικεντρώνεται στην εγκόλπωση της τεχνικής των ποιητών, όπως οι Pound, Aldington, Fletcher, Lowell, Flint, Lawrence κ.ά., και για να λύσει το πρόβλημα του χρώματος, καθώς η συγκεκριμένη ποιητική κίνηση υποστήριζε το χρώμα, το καινούργιο μέσο ωστόσο υστερούσε πλήν της χρήσης του μαύρου, του άσπρου και του γκρι, προτείνει τη χρήση επτά χρωμάτων που θα έβγαζαν από το αδιέξοδο και θα

²⁶ Στο ίδιο, σ. 166.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 182.

²⁸ Στο ίδιο, σσ. 85-187.

²⁹ Bl. Peter Catapano, «Movies with a Mission: Populism and a New City on a Hill», *The Hollywood Brand: Movies and American Modernity*, Routledge, London, 2018, σσ. 39-50.

³⁰ Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, ό.π., σ 189-196.

³¹ Στο ίδιο, σ. 240.

υλοποιούσαν στο ακέραιο τις αισθητικές τους αντιλήψεις.³² Ουσιαστικά επανέρχεται στη θέση του για τη θεώρηση του προσωπικού (ερωτικού) κινηματογραφικού έργου ως ζωγραφικής σε κίνηση³³.

Ολοκληρώνοντας την προσέγγισή του στο τι προσδοκά από το κινηματογραφικό μέσο, ενσωματώνει τους κινηματογραφιστές στη χορεία των καλλιτεχνών, ζωγράφων όπως οι Rembrand, Durher, Rosseti, ποιητών όπως οι Yeats, Blake, Tennyson, Coleridge, Carlyle, λογοτεχνών όπως ο Edgar Allan Poe, οι οποίοι συνέλαβαν το ανείπωτο και κατάφεραν να οδηγήσουν την ανθρώπινη κοινωνία σε υψηλότερα επίπεδα αυτοσυνείδησης, αποκαλύπτοντας το μέλλον, ονομάζοντάς τους προφητο-μάγους.³⁴ Επίσης μυθιστοριογράφοι όπως οι Verne, Wells, Bellamy, κατατάσσονται από τον Lindsay στην παραπάνω κατηγορία των προφητών, καθώς με το έργο τους γίνονται προάγγελοι μιας τεχνικής εξέλιξης, μέρος της οποίας αποτελεί και ο κινηματογραφικός κόσμος, ο οποίος αναλαμβάνει να οδηγήσει τις δυνατότητες των κλασικών τεχνών στα όριά τους.³⁵ Εκφράζουν με τη σύλληψη του έργου τους μια ουτοπία, η οποία δεν αφήνεται να κυβερνηθεί από την εποχή αλλά εξουσιάζει την εποχή.³⁶ Στους εκπροσώπους του νέου προφητικού λόγου του κινηματογράφου, δίνει ξεχωριστή θέση στη δημιουργία του Griffith *Η Γέννηση ενός έθνους*³⁷, μεταφορά στην οθόνη της νουβέλας του Thomas Dixon *The Clansman*, και, αγωνιζόμενος να απαλλάξει το πρότυπο το οποίο καλλιέργησε, το είδος του splendor έργου και μάλιστα της καλύτερης εκδοχής του, του έργου μεγαλείου πλήθους (crowd splendor³⁸), από το στίγμα της ρατσιστικής προσέγγισης, τον παρουσιάζει όχι ως δημιουργό αλλά ως ένα είδος ερμηνευτή του πρωταρχικού κειμένου. Το εν λόγω κινηματογραφικό δημιούργημα, παρόλες τις μισαλλόδοξες παλινωδίες του, αποτελεί εμβληματική περίπτωση του βωβού κινηματογράφου, με τεχνικές τις οποίες αφομοίωσε ο Griffith³⁹ από τη λογοτεχνία, ιδιαιτέρως του Dickens, τη διαχείριση του χώρου, με το γνωστό interior landscape, όρο που θα χρησιμοποιήσει, όπως θα δούμε παρακάτω, και ο στοχαστής των μέσων επικοινωνίας McLuhan, με τα κοντινά πλάνα, τα πανοραμικά, την

³² Στο ίδιο, σσ. 240-241.

³³ Στο ίδιο, σσ. 107-109.

³⁴ Στο ίδιο, σσ. 274-276.

³⁵ Στο ίδιο, σσ. 280-281.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 282.

³⁷ Στο ίδιο, σσ. 48-49.

³⁸ Στο ίδιο, σ. 47.

³⁹ Catapano, «Movies with a mission: Populism and a New City on a Hill», ό.π., σσ. 65-68.

τεχνική του cross cutting⁴⁰, επηρεασμένος και από το έργο του Flaubert *Μαντάμ Μποβαρύ*, στοιχεία που θα μελετήσει και ο Σοβιετικός σκηνοθέτης και θεωρητικός του κινηματογράφου Eisenstein, διαμορφώνοντας έτσι τις αρχές της ιδεογραμματικής γλώσσας, η οποία ενέπνευσε τους δημιουργούς της βωβής περιόδου και στηριζόταν στη σύνδεση των επιμέρους πλάνων και με την αυτοτέλειά τους, αλλά και με την ένταξή τους σε έναν συνταγματικό άξονα, πριν από την κυριαρχία του γραμμικού εμπορικού είδους του Hollywood. Ουσιαστικά ο Lindsay αναγνωρίζει την υλιστική πλευρά του κινηματογράφου που δε χάνει όμως τη διάσταση της πνευματικής σύλληψης.

1.2. Ο εκφραστής των ιδεών του Lindsay, George Bluestone

Η συνέχεια των θεωρητικών διατυπώσεων του Lindsay εμφανίζεται στις θεωρητικές επισημάνσεις του βασικού εκφραστή⁴¹ των θέσεων αυτών, George Bluestone, ο οποίος υπογραμμίζει ότι παρότι οι δυο μορφές τέχνης έχουν κοινά στοιχεία και παρά τη διαπίστωση των ανταλλαγών τους, εντούτοις δεν ταυτίζονται και διατηρούν την αυτονομία τους⁴². Ο Bluestone επισημαίνει ότι πρόθεση και της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου είναι να κάνουν τον δέκτη τους (αναγνώστη και θεατή) να δει. Αλλά επειδή κάποιος μπορεί να δει κάτι με τα μάτια του (αίσθηση, percept), κάτι με το μυαλό του (ιδέα, concept), δημιουργείται η βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο τέχνες.⁴³

Η αρχική σύνδεση των δύο πεδίων κατά τον Bluestone διαπιστώνεται από τον σεβαστό αριθμό ταινιών οι οποίες βασίστηκαν σε λογοτεχνικά κείμενα, την έρευνα κινηματογραφικών ισοδύναμων στη λογοτεχνία, τις επιδράσεις των διασκευών στην ανάγνωση, την εισπρακτική επιτυχία κινηματογραφημένων λογοτεχνικών βιβλίων.⁴⁴ Επισημαίνεται ότι η κινηματογραφική βιομηχανία ευνόησε και προώθησε την κινηματογράφιση λογοτεχνικών κειμένων, και θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν το γεγονός

⁴⁰ Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 250.

⁴¹ Eidsvik, *Cinema and Literature*, ό.π., σ. 1.

⁴² Βλ. George Bluestone, "The Limits of the Novel and the Limits of the Film", στο βιβλίο του *Novel into Film*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 2003 [1η: 1957], σσ. 1-13.

⁴³ Στο ίδιο, σ. 1.

⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 2.

ότι οι δύο μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες, η μία της περιόδου του βωβού κινηματογράφου, *Η Γέννηση ενός έθνους* του Griffith και η άλλη της περιόδου του ομιλούντος, *Όσα παίρνει ο άνεμος* του Fleming, προέρχονταν από λογοτεχνικά κείμενα, η πρώτη από το μυθιστόρημα *The Clansman* του Thomas Dixon και η δεύτερη από το μυθιστόρημα *Gone With the Wind* της Margaret Mitchell.

Καθώς το ζήτημα το οποίο ανέκυψε στην εξέλιξη αυτής της τακτικής των κινηματογραφικών διασκευών, ήταν το κατά πόσο το κινηματογραφικό κείμενο ήταν πιστό στο πρωτότυπο ή το ποιες παρεμβάσεις θα μπορούσαν να βελτιώσουν το αρχικό κείμενο, ο Bluestone προβαίνει στη σημαντική παρατήρηση ότι δεν είχε εκτιμηθεί ο βαθμός των αλλαγών που είναι υποχρεωτικό να συμβούν από τη γλωσσική στην οπτική απόδοση ενός έργου και κατ' επέκταση εκπροσωπούν διαφορετικά αισθητικά γένη.⁴⁵ Προσπαθώντας να αναζητήσει την προέλευση του κινηματογραφικού μέσου, αξιοποιεί θέσεις στοχαστών, όπως ο Panofsky, ο οποίος είχε δει την ευχαρίστηση του κοινού από την κίνηση των εικόνων, γεγονός που είχε συμβεί παλιότερα με το ζωοτρόπιο, με το κουτί κινούμενων εικόνων, το ονομαζόμενο *nickeleodeon*, τα καρναβαλικά παραθεάματα. Επιπλέον στάθμισε το ότι ο κινηματογράφος ξεκίνησε ως λαϊκή τέχνη και όχι ως καλλιτεχνική ικανότητα απευθυνόμενη σε ανάλογο κοινό.⁴⁶ Αντί να μιμηθεί αρχικά ο κινηματογράφος τη θεατρική πράξη που ήταν ήδη τροφοδοτημένη με κίνηση, προτίμησε, σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του Bluestone, να δώσει κίνηση σε στατικά έργα τέχνης, διαμορφώνοντας σταδιακά τρία κινηματογραφικά είδη, το τραγικό, το κωμικό και το ρομαντικό.⁴⁷ Ο Bluestone μέσω του Panofsky υπογραμμίζει ότι η ανάπτυξη αυτών των ειδών δεν έγινε με τεχνητή ένεση καλλιτεχνικών αξιών από τη λογοτεχνία, αλλά με την αξιοποίηση των Πρωτεϊκών γνωρισμάτων του κινηματογράφου, της αφομοιωμένης φωτογραφίας, του χορού, του διαλόγου, της μουσικής σε σύγκριση με τα Πρωτεϊκά γνωρίσματα της λογοτεχνίας, τα αφομοιωμένα δοκίμια, τις επιστολές, τις ιστορίες, τα θρησκευτικά φυλλάδια και τις διακηρύξεις.⁴⁸

Στη συνέχεια ένα επιπλέον πρόβλημα κατά Bluestone είναι ότι η αισθητική κατανόηση των κινηματογραφικών έργων, οδηγείται σε μια επιστημολογική θεώρηση της

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 5.

⁴⁶ Στο ίδιο, σσ. 6-7.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 7.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 7.

ακοής και της όρασης, καθώς το οπτικό κέντρισμα στο κινηματογραφικό κείμενο και το ακουστικό στο λογοτεχνικό προϋποθέτουν τη μετακίνηση της προσοχής από το αντικείμενο στο υποκείμενο.⁴⁹ Το γεγονός της αδυναμίας της λογοτεχνικής κριτικής να ορίσει με αυστηρότητα τα όρια του λογοτεχνικού κειμένου, φανερώνει και τις πιθανές δυσκολίες μιας αντίστοιχης κριτικής σύγκρισης λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Περιδιαβαίνοντας στην κριτική θεώρηση του μυθιστορήματος, από τον 18ο αιώνα μέχρι και τον 20^ο, διαπιστώνει τη διάκριση μεταξύ της λογοτεχνίας της φαντασίας, εκπροσωπούμενης από τον Hugo, και της λογοτεχνίας ιδεών, εκπροσωπούμενης από τον Stendahl, η οποία συνδυάστηκε στο έργο του Balzac με την « αισθησιακή πολυτέλεια της φαντασίας και τη θεωρητική στεγνότητα της λογοτεχνίας ιδεών»⁵⁰, βλέπει τις τάσεις εμπλουτισμού του μέσου. Στο έργο του Hawthorne *The House of The Seven Gables*, κατά Bluestone, αίρεται η πόλωση των ειδών του *roman* και της *novella*.⁵¹

Φτάνοντας στον 20ο αιώνα εντοπίζεται η πρόθεση των δημιουργών να εξερευνήσουν τα όρια της γλωσσικής αδυναμίας και να μη συνεχίσουν να χρησιμοποιούν τη γλώσσα ως απόδοση της σκέψης και της δράσης. Παράδειγμα καθοριστικό για την ανανέωση των εκφραστικών δυνατοτήτων της λογοτεχνίας, το έργο του Andre Gide *Οι κιβδηλοποιοί*, με το οποίο η γλώσσα μετατρέπεται από εξωτερική διακήρυξη σε εσωτερική αναζήτηση και ο τρόπος διακανονισμού της γλώσσας δεν περιέχει μόνο διανοητικές και ηθικές εμπλοκές αλλά τις κατασκευάζει κιόλας.⁵² Ολόκληρη η προσπάθεια της μοντέρνας λογοτεχνίας επικεντρώνομενη στους Proust και Joyce, αποδεικνύει τη συνειδητή εξερεύνηση μέσω της φαντασίας των πιθανοτήτων της ανθρώπινης πράξης στην κοινωνία. Η ενεργή φαντασία και η αισθητική αντίληψη αποκτούν τον ρόλο της σύλληψης, καθώς το λογοτεχνικό έργο προσλαμβάνει ποιότητες ενός αρχείου και ενός καλλιτεχνήματος.⁵³ Όπως επισημαίνει μέσω του Mendilov ο Bluestone, η λογοτεχνική γλώσσα, γραμμική ούσα, δεν μπορεί να εκφράσει ταυτόχρονες εμπειρίες, και καθώς αποτελείται από ξεχωριστά και διαιρετά τμήματα, αδυνατεί να αποκαλύψει την αδιάσπαστη ροή της πραγματικότητας, επομένως μπορεί να αποδίδει μόνο την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας.⁵⁴ Το πρωταρχικό υλικό

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 8.

⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵² Στο ίδιο, σ. 11.

⁵³ Στο ίδιο, σ. 13.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 12.

του κινηματογράφου, επισημαίνει ο Bluestone μέσα από τη μελέτη θεωρητικών προσεγγίσεων, είναι το οπτικό και η αναλογία της ανθρώπινης όρασης με αυτή του κινηματογραφικού φακού δε μπορεί να αποκρύψει το γεγονός ότι ο φακός της κάμερας δε καταγράφει νατουραλιστικά την πραγματικότητα, αλλά καλλιτεχνικά. Έχουμε κατά αυτόν τον τρόπο την δημιουργία της κινηματογραφικής γραμματικής με τη χρήση του fade in, fade out, του dissolve, του flashback, του πανοραμικού (μακρινού) πλάνου.⁵⁵ Μέσω του θεωρητικού και σκηνοθέτη Pudovkin, ο Bluestone συμπεραίνει ότι το κινηματογραφικό υλικό δεν αποτελείται από την πραγματική διαδικασία στον χώρο και τον χρόνο, αλλά από την καταγεγραμμένη εμπειρία στο φιλμικό υλικό, αναδεικνύοντας την αισθητική σε ρόλο παραμορφωτή.⁵⁶ Παρά την ελευθερία του κινηματογραφικού φακού στον χώρο, οι ανάγκες για πραγματική απόδοση περιορίζουν αυτήν την ελευθερία.⁵⁷

Οι διαφορές στον τρόπο της λογοτεχνικής γλώσσας και τον τρόπο του κινηματογράφου, κατά Bluestone, αναγνωρίζονται με την επίκληση στην υπογράμμιση της Woolf ότι οι εικόνες του ποιητή αποτελούν ένα σώμα χιλιάδων προτάσεων, από τις οποίες η οπτική είναι η πιο προφανής.⁵⁸ Το πρόβλημα της αδυναμίας μεταμόρφωσης των γλωσσικών σχημάτων, όπως η μεταφορά, σε κινηματογραφικά είναι από τα σημεία τα οποία χρειάζονται μεγαλύτερη προσοχή κατά τη μελέτη των δύο πεδίων,⁵⁹ εκτιμά ο Bluestone, γιατί είναι από αυτά τα οποία υποβάλλουν και τη διαφορετική φύση τους. Η πρόσληψη της οπτικής πληροφορίας του κινηματογράφου από το θεατή στάθηκε δυνατή μέσω του κινηματογραφικού τρόπου του montage (editing). Μέσω αυτού ο σκηνοθέτης κατορθώνει να περιορίσει τα α-νόητα μεσοδιαστήματα, να επικεντρωθεί σε σημαντικές λεπτομέρειες, οργανώνοντας το υλικό του σε συμφωνία με την αφηγηματική γραμμή.⁶⁰ Πολύ σημαντική παρουσιάζεται η ταυτόχρονη παρουσία του ανθρώπου και των αντικειμένων στο πλαίσιο ενός πλάνου, γιατί οι σχέσεις των ανθρώπων υπαγορεύονται από τον λόγο, ενώ οι αντίστοιχες με τα πράγματα πρέπει να αποδοθούν, όπως στα έργα

⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 18. Το πλάνο fade in είναι ένα κάδρο που ξεκινάει από μαύρο και βαθμιαία εμφανίζει το θέμα του, το fade out ένα κάδρο που βαθμιαία καταλήγει σε μαύρο, το dissolve είναι σύνθετος στη μετάβαση, σύμφωνα με την οποία το προηγούμενο πλάνο διαλύεται στο επόμενο, το flashback είναι πλάνο που παραβιάζει τη συγχρονικότητα της αφήγησης και επιστρέφει την αφήγηση στο παρελθόν, βλ. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, ό.π., σσ. 430-489.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 19.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 20.

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 22.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 24.

του Chaplin, στα οποία η σύγχυση επιτείνει τη σχέση και η διάκριση μεταξύ ανθρώπου και αντικειμένων είναι εντελώς ισοπεδωμένη.⁶¹ Στη συζήτηση τίθεται και η δυνατότητα να εκφραστούν μη λεκτικές εμπειρίες μέσω της μικροφυσιογνωμίας, των χειρονομιών που δεν προορίζονται να αποδώσουν ιδέες, οι οποίες μπορούν να εκφραστούν με λόγια, αλλά εσωτερικές εμπειρίες, μη λογικά αισθήματα, τα οποία μένουν εκτός γλωσσικής έκφρασης.⁶² Αυτή η υπογράμμιση στις μικρολεπτομέρειες της έκφρασης του ηθοποιού, ονομάζεται μικροδράμα και καταγράφεται στις κινήσεις του προσώπου της Falconetti, πρωταγωνίστριας στην ταινία του Dreyer *Το πάθος της Ζαν ντ' Άρκ*, και στις αντίστοιχες της Giulietta Massina στην ταινία του Fellini *Ο δρόμος*. Με την επιλογή και τον συνδυασμό, τη σύγκριση και την αντιπαράθεση, τη σύνδεση ανομοιογενών οντοτήτων κατορθώθηκε ένα ισοδύναμο του λογοτεχνικού τρόπου στον κινηματογράφο.⁶³

Σε πολύ σημαντικό παράγοντα στη διαδικασία του montage, εξελίχθηκε το στοιχείο του ήχου παρά τις αντιθέσεις που προκάλεσε η χρήση του στους κύκλους των κινηματογραφιστών, με την ομάδα των Σοβιετικών Eisenstein, Pudovkin, Alexadron, να επιμένει στην αποκλειστική χρήση του μη συγχρονισμού, για να μη διαταραχθεί η πρωτοκαθεδρία της εικόνας και της ιδεογραμματικής λειτουργίας της, την οποία οραματίστηκαν,⁶⁴ κάτι το οποίο στην περίπτωση του έργου του Eisenstein *Alexander Nevsky* παραβιάστηκε.

Μια εξίσου σημαντική παρατήρηση στο πρωταρχικό υλικό του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας, αποτελεί το γεγονός της προϋπόθεσης ενός ακροατηρίου αναγνωστών-θεατών, οι οποίοι συνδιαμορφώνουν και σχηματίζουν το καλλιτεχνικό περιεχόμενο. Ιδιαίτερα στη λογοτεχνική διάσταση, απαιτείται, για να γράψει κάποιος, ένα κοινό και ένας βέβαιος μύθος στον οποίο συμμετέχουν οι δέκτες, και η απαίτηση αυτή για ενεργό ρόλο του θεατή στην αισθητική πρόσληψη γίνεται, αν και δεν είναι δυνατό να εννοηθεί ένα δεδομένο σύνολο μύθων, συμβόλων και συμβάσεων οι οποίες να ικανοποιούν όλους ανά τις εποχές.⁶⁵ Από την άλλη δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι η άνοδος του μυθιστορήματος συνέπεσε με την εκπαιδευτική διάχυση, την τεχνολογική βελτίωση της εκτύπωσης και την οικονομική άνοδο της μεσαίας τάξης και το μυθιστόρημα εγκόλπωσε

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 26.

⁶² Στο ίδιο, σ. 27.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 27.

⁶⁴ Στο ίδιο, σσ. 28-30.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 31.

ένα σύνθετο μα κοινό κώδικα θεμάτων, περιβαλλόντων και συμπεριφορών που αντικατοπτρίζουν τη μεσαία⁶⁶ τάξη. Η φαντασία του λογοτέχνη, όμως κατορθώνει να καταστήσει ασαφή τα όρια μεταξύ κοινωνικής και φανταστικής πράξης, διαμορφώνοντας τη λογοτεχνία εκτός από ένα καθρέφτη της ζωής σε ένα παράγοντα εγγενή της ζωής.⁶⁷ Ο κινηματογραφικός δημιουργός πρέπει να ακολουθεί εξ' αιτίας της φύσης του μέσου, τις απαιτήσεις του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής, καθώς το κινηματογραφικό έργο⁶⁸ αποτελεί ένα προϊόν με υψηλή ανταλλακτική αξία λόγω του κόστους παραγωγής, την επίσημη και ανεπίσημη λογοκρισία, τους σύγχρονους λαϊκούς μύθους. Στοιχείο περισσότερο οικονομικό και καταμερισμού εργασίας και λιγότερο καλλιτεχνικό, αποτελεί κατά τον Bluestone, ο κώδικας παραγωγής, ο οποίος επεμβαίνει στον μηχανισμό δημιουργίας του φιλμ, ιδιαίτερα στον χώρο του Hollywood.⁶⁹ Ο Bluestone συνδέει τη διάσταση αυτή με την μαζικότητα του κινηματογραφικού πεδίου και την πρόσληψη των κινηματογραφικών ηθοποιών ως alter ego των θεατών η ως πολύ κοντινών προσώπων τους.⁷⁰ Μελετώντας επίσης τη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα σε σύγκριση με την κινηματογραφική παραγωγή, εντοπίζει την περιορισμένη δυνατότητα για ποικιλία αγοράς από τον δέκτη, εξαιτίας της εξ' ορισμού ακριβής φύσης του μέσου του φιλμ.⁷¹ Το κινηματογραφικό έργο έχει εκ των πραγμάτων μεγαλύτερη επίδραση από το μυθιστόρημα, καθώς δημιουργεί μόδες και ήθη αλλά και απειλεί να αντικαταστήσει την πραγματικότητα πέρα από την κινηματογραφική αίθουσα.⁷² Έτσι, επικαλούμενος τη θεώρηση του Kracauer, του Leites και της Wolfenstein, ο Bluestone συμπεραίνει ότι αν θέλει κάποιος να διαβάσει ψυχολογικά ένα έθνος, μπορείτο κάνει μέσω της θέασης των ταινιών του.⁷³

Για τη σχέση γλώσσας και χρόνου στη λογοτεχνία του 20ου αιώνα, διαπιστώνεται ότι ξεκινούν φιλικά και καταλήγουν εχθρικά, καθώς παρατηρείται μια στροφή στο μέσα, στην κρυμμένη ζωή του λογοτέχνη με την παράδοση του έργου του Sterne *Tristram Shandy* να αξιοποιείται προς την κατεύθυνση μιας ψυχολογικής γραφής.⁷⁴ Στη συνέχεια της διαπραγμάτευσης των εσωτερικών καταστάσεων από το φιλμ, της μνήμης, του ονείρου

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 32.

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 33.

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 34.

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 38.

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 39.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 41.

⁷² Στο ίδιο, σ. 43.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 43.

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 46.

και της φαντασίας, ο Bluestone υπογραμμίζει ότι δεν υπάρχει σοβαρό ισοδύναμό τους, όπως στη λογοτεχνία, για τον απλούστατο λόγο ότι δε μπορούν γίνουν αντικείμενο διαχείρισης στον κινηματογραφικό χώρο, παρά μόνο στον χρόνο της λογοτεχνίας.⁷⁵ Βέβαια εδώ μπορούμε να φέρουμε σε αντιπαράθεση την άποψη του Bergman για τον ρόλο του κινηματογράφου ότι είναι η τέχνη η οποία μπορεί να αποτυπώσει το όνειρο αναφερόμενος στην ικανότητα του Tarkovsky να απεικονίζει με επιτυχία τον χώρο αυτόν αντίθετα με άλλους σκηνοθέτες.⁷⁶ Ο Bluestone παρατηρεί ακριβώς το αντίθετο, την αποτυχία της απόδοσης των ονείρων εικονικά.⁷⁷

Ο Bluestone, προκειμένου να κατανοήσει τη διαφορετική εννοιολογική συνείδηση, επιμένει στη διάκριση του χρόνου σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο Bergson σε χρονολογικό και ψυχολογικό. Η λογοτεχνική γλώσσα έχει τρεις χρόνους, τον χρόνο ανάγνωσης, τον χρόνο του αφηγητή και τον χρόνο των αφηγούμενων γεγονότων και, παρότι γραμμική, συνδυάζει συνήθως χωρίς συγκρούσεις τους τρεις χρόνους.⁷⁸ Σε περιπτώσεις όπως του έργου του Gide, του Sterne, η αρμονική συνύπαρξη καταργείται και αναδεικνύεται η διάσταση του ψυχολογικού χρόνου. Το φιλμ συνήθως γλιτώνει αυτήν τη σύγκρουση, καθώς η κάμερα είναι σταθερά ο αφηγητής.⁷⁹ Η συμπίεση και η έκταση του χρόνου στη λογοτεχνία έχει το ισοδύναμό της στον κινηματογράφο με την επιτάχυνση και την αργή κίνηση.⁸⁰ Ο κινηματογραφικός σκηνοθέτης δημιουργεί τον δικό του φιλικό χώρο και χρόνο, παρεμβαίνοντας στη γραμμική αίσθηση του χρόνου αλλά και στον προσδιορισμένο τόπο.⁸¹

Όταν οδηγηθούμε στη συζήτηση για τη ρευστότητα του χρόνου, τότε στο επίπεδο της λογοτεχνίας, φτάνουμε στην αδυναμία απόδοσης, λόγω της εξαφάνισης του παρόντος και του παρελθόντος.⁸² Η δημιουργία μίας άχρονης πραγματικότητας στη λογοτεχνία, φαίνεται μη ικανοποιητική, καθώς σε μια τέτοια περίπτωση δεν είναι ικανή να εκφράσει τίποτε.⁸³ Και στην περίπτωση κατά την οποία συμβεί, όπως στο έργο του Thomas Wolfe *The Hills*

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 47.

⁷⁶ Βλ. Ingmar Bergman, *Ο μαγικός φανός*, μτφρ. Γιώργος Κονδύλης, Ποταμός, Αθήνα, 2000 [1η στα σουηδικά: 1985], σσ.104-105.

⁷⁷ Bluestone, *Novels Into Film*, ό.π., σ. 48.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 49.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 49.

⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 52.

⁸¹ Στο ίδιο, σ. 53.

⁸² Στο ίδιο, σ. 55.

⁸³ Στο ίδιο, σ. 56.

Beyond, είναι αδύνατο να παρασταθεί στην οθόνη.⁸⁴ Ενώ στη λογοτεχνία μπορούμε να διαχωρίσουμε την προσοχή μας από τον αφηγητή και την ιστορία, με παράδειγμα το απόσπασμα από τα *Ανεμοδαρμένα Ύψη* της Bronte και την αφήγηση από την Έλεν, οικονόμο του σπιτιού, της ιστορίας της στον Λόκγουντ: στην κινηματογραφική απόδοση η εικόνα προηγείται της φωνής της, στοιχείο το οποίο ονομάζεται από τον Panofsky αρχή της συνεκφραστικότητας, σύμφωνα με την οποία μία εικόνα ακόμη και όταν μιλά, είναι μια εικόνα η οποία κινείται, και δεν μετατρέπεται σε ένα κείμενο το οποίο γίνεται αντικείμενο υπόκρισης. Έτσι ερμηνεύεται το φαινόμενο κατά το οποίο η κινηματογραφική διασκευή σαιξπηρικών έργων, καθώς αποτυγχάνει να αποδώσει το σταθερό σκηνικό, φαίνεται στατική και καταχρηστική του λόγου.⁸⁵

Είναι σημαντικό ότι δύο στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας μπορούν να υπηρετήσουν τη ρευστότητα του χρόνου, εκτός της μουσικής και του διαλόγου, κάτι το οποίο δεν το καταφέρνει η λογοτεχνία. Το πρώτο στοιχείο είναι η χωρική εικόνα, που, μέσω της οικειότητας την οποία δημιουργεί στον θεατή, συμπυκνώνει την χρονική αλλαγή, όπως, για παράδειγμα, η εικόνα της Gelsomina στην ταινία *Ο δρόμος* του Fellini, όπου, καθώς η ταινία εξελίσσεται, το παρελθόν της ενώνεται με το παρόν της.⁸⁶ Ο δεύτερος παράγοντας είναι ότι το φιλμ βρίσκεται σε διαρκή κίνηση. Ας μην ξεχνάμε ότι η λογοτεχνία έχει ως δεδομένο τον χώρο και σχηματίζει την αφήγησή της στον χρόνο, ενώ το φιλμ με δεδομένο τον χρόνο σχηματίζει την αφήγησή του στον χώρο⁸⁷.

Ο *Bluestone* τελικά επιμένει στη διαφορετική φύση του κινηματογραφικού μέσου και αυτού της λογοτεχνίας, ακόμα και στην περίπτωση του σεναρίου, που αποτελεί κάτι σχεδόν αδιαχώριστο από το βιβλίο, καθώς γίνεται η μετατροπή σε οπτικό και το λογοτεχνικό υλικό απομακρύνεται από το μέσο του, δεν αντιστέκεται μόνο στη μετατροπή αλλά χάνει και την ομοιότητά του με το κείμενο αρχικά.⁸⁸

⁸⁴ Στο ίδιο, σσ. 56-57.

⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 58.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 59.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 63.

1.3. Οι θεωρητικές αναζητήσεις του κινηματογράφου του Sergei Eisenstein

Η δεύτερη τάση επικεντρώνεται στο θεωρητικό έργο του Σοβιετικού σκηνοθέτη Sergei Eisenstein,⁸⁹ σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του οποίου επισημαίνεται ότι η ανάπτυξη της κινηματογραφικής τεχνικής του Αμερικανού σκηνοθέτη David Griffith οφείλεται κατά κύριο λόγο σε τεχνικές δανεισμένες από τον Άγγλο μυθιστοριογράφο Charles Dickens. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις τις οποίες ανέπτυξε για τη φύση του μέσου του κινηματογράφου, για την έννοια του montage και των ειδών του τεχνική η οποία θα εντοπιστεί σε λογοτεχνικά έργα του πρώιμου μοντερνισμού.

Ο Eisenstein επισημαίνει την ύπαρξη πέντε ειδών montage⁹⁰ πλην του γραμμικού στις θεωρητικές του καταγραφές, το πρώτο είδος ονομάζεται μετρικό montage, στο οποίο οι επιμέρους λήψεις, ενώνονται σύμφωνα με το μήκος τους σε ένα σχέδιο-φόρμουλα που αντιστοιχεί σε ένα μέτρο μουσικής. Το περιεχόμενο της λήψης συντάσσεται με το μήκος του κομματιού που είναι καθορισμένο, ώστε να ταιριάζει. Με το να μικραίνει το κάθε πλάνο δημιουργεί ένταση, χωρίς να διαταράσσονται οι αναλογίες της φόρμουλας.

Το δεύτερο είδος ονομάζεται ρυθμικό⁹¹ montage, σύμφωνα με το οποίο, το θέμα της λήψης έχει την ίδια σημασία με το σύνολο της λήψης, έτσι ώστε ο ρυθμός του montage να έρχεται σε αντίθεση με τον ρυθμό της κίνησης μέσα στο καρέ, για παράδειγμα στην ταινία του ίδιου *Θωρηκτό Ποτέμκιν* στη sequence Σκαλιά της Οδησού, το αργό ρυθμικό χτύπημα των ποδιών των στρατιωτών, όντας ασυγχρόνιστο με τον γρήγορο ρυθμό του συνολικού πλάνου, δημιουργεί ένταση, όσο το σύνολο της λήψης.

Το τρίτο είδος ονομάζεται τονικό⁹² montage, σύμφωνα με το οποίο το αποτέλεσμα δημιουργείται από τον συναισθηματικό τόνο μιας sequence, παράδειγμα η νεκρική τελετή του Βακούλνιτσουκ στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, με τα πλάνα να διαρκούν 5 ή 6 δευτερόλεπτα και με τον αργό βηματισμό της τελετής, ώστε να δημιουργείται μια παρένθεση ανάμεσα στην προηγούμενη σκηνή της βίας των στρατιωτών και να προετοιμάζεται η επόμενη με

⁸⁹ Βλ. Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith and the film today", *Film Form. Essays in Film Theory*, ed. and transl. by Jay Layda, Harcourt, Brace, New York, 1949, σσ. 206-216, σε ηλεκτρονική μορφή προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/filmformessaysin00eise/page/232/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 13-4-2020).

⁹⁰ Βλ. Sergei Eisenstein, "Montage methods", in *Film Form. Essays in Film Theory*, ό.π., σσ. 72-73.

⁹¹ Στο ίδιο, σσ. 73-75.

⁹² Στο ίδιο, σσ. 75-78.

τον ξεσηκωμό των πολιτών. Όλα τα στοιχεία, η κίνηση του νερού, η αιώρηση των πουλιών, η ταλάντωση των καϊκιών υπηρετούν τον ρυθμό της sequence.

Το τέταρτο είδος, το οποίο ονομάζεται υπερτονικό⁹³ montage, έχει ως χαρακτηριστικό την πορεία της εντύπωσης από έναν μελωδικά συναισθηματικό χρωματισμό σε μια φυσιολογική πρόσληψη. Η σύγκρουση γίνεται ανάμεσα στον κύριο τόνο του κομματιού, τη δεσπόζουσα και στον υπερτόνο. Παράδειγμα για την περίπτωση αυτή αποτελεί η μουσική οργάνων με έντονο ηχόχρωμα, όπου η αρχή του υπερτόνου κυριαρχεί και έτσι η φυσική μετατόπιση είναι επιτεύξιμη.

Το πέμπτο είδος, το οποίο έχει την ονομασία διανοητικό⁹⁴ montage, είναι αυτό το οποίο συνδέει επιμέρους εικόνες προς την κατεύθυνση ενός διανοητικού επιχειρήματος: παράδειγμα αποτελεί στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, η εναλλαγή εικόνων πρωτόγονων ειδώλων και μιας μπαρόκ εικόνας του Χριστού, προκειμένου ο δημιουργός να οδηγήσει τον θεατή σε μιά κριτική της έννοιας του χριστιανισμού, μέσα από μια καθοδική πορεία προς τις απαρχές της έννοιας του Θεού. Ο Eisenstein πρότεινε ως ένα επιστέγασμα στο διανοητικό montage, το montage των προκλήσεων,⁹⁵ δηλαδή των πιέσεων τις οποίες δέχεται ο θεατής, προκειμένου να οδηγηθεί στον σχηματισμό εικόνων στο ασυνείδητό του, παράδειγμα μια ομάδα πατριωτών πρόκειται να σφαγιαστεί, και στο επόμενο πλάνο παρουσιάζεται μια εικόνα σφαγής ζώων, τονίζοντας το γεγονός. Γίνεται έτσι κατορθωτό να συνδεθούν στη διάνοια του θεατή, όχι φαινόμενα που αντιπαρά τίθενται, αλλά αλυσιδωτοί συσχετισμοί για ένα συγκεκριμένο φαινόμενο, οι οποίοι υπαγορεύονται από τον στόχο της ταινίας και προκαλούνται από τα μεμονωμένα στοιχεία αυτού του φαινομένου. Ακολουθείται στην περίπτωση του θεατή, κατ'αυτόν τον τρόπο, μια διαδρομή από τον χώρο του ασυνειδήτου (σημαίνον) στον χώρο του συνειδητού (σημαινόμενο), ώστε ο θεατής αναδομώντας μια αφήγηση η οποία συνδέεται με αυτά που επιθυμεί, συναντιέται με τις προθέσεις του δημιουργού, δείχνοντας στο μέλλον. Ο Eisenstein αναγνωρίζει ότι η συμβολή της λογοτεχνίας είναι ιδιαίτερα καθοριστική για την εξέλιξη της αφηγηματικής τέχνης του κινηματογράφου, μέσω της δημιουργίας των εσωτερικών

⁹³ Στο ίδιο, σσ. 78-81.

⁹⁴ Στο ίδιο, σσ. 82-83.

⁹⁵ Μεταφράζουμε προκλήσεις τον όρο attractions, για τον όρο montage of attractions βλέπε Sergei Eisenstein "Montage of attractions", *The Film Sense*, ed. and trans. by Jay Leyda, Meridian Books, New York, 1957, σσ. 230-233, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/filmformessaysi00eise/page/80/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 13-4-2020)

μονολόγων.⁹⁶ Επίσης μελετώντας την κινηματογραφική τεχνική του Αμερικανού σκηνοθέτη David Griffith, είναι αυτός ο οποίος εντοπίζει τη χρήση λογοτεχνικών τεχνικών στα κινηματογραφικά έργα του, π.χ τη χρήση του πλάνου close up,⁹⁷ την οποία εγκολπώνει ο σκηνοθέτης από τη λογοτεχνία του Άγγλου μυθιστοριογράφου Charles Dickens και την τεχνική του cross cutting, δηλαδή της παράλληλης εξέλιξης δύο ιστοριών, οι οποίες εκτυλίσσονται σε διαφορετικούς χώρους, τεχνική η οποία υιοθετείται από τη λογοτεχνία του Gustave Flaubert,⁹⁸ όσο και από αυτήν του Dickens.⁹⁹ Εντοπίζει επιπλέον την έννοια του παράλληλου montage, εκτός των έργων των Dickens, Flaubert και στην ποίηση του Αμερικανού ποιητή Walt Whitman,¹⁰⁰ αλλά και στην ιαπωνέζικη ποίηση του είδους των χάικου,¹⁰¹ ή των ακόμα πιο παλιών τάνκα, μιας συμπυκνωμένης ποιητικής γραφής, στην οποία το προσλαμβανόμενο αποτέλεσμα από τον αναγνώστη προκύπτει από μία αντίστοιχη διαδικασία της σύνδεσης των κινηματογραφικών εικόνων από τον θεατή.

Ο Eisenstein εξηγεί αποτελεσματικά την έννοια του ιδεογράμματος,¹⁰² φέρνοντας το σε αντιστοιχία με την έννοια του montage. Σύμφωνα με την παρατήρηση αυτή, το άθροισμα δύο ιερογλυφικών δημιουργεί το ιδεόγραμμα, που αναφέρεται σε μια ιδέα, η οποία δεν υπάρχει από πριν και δεν μπορεί να αποτυπωθεί μεμονωμένα. Ως παράδειγμα αναφέρει την εικόνα του νερού, η οποία συνδυάζεται με την εικόνα του ματιού και σημαίνει το να θρηνεί κάποιος, την εικόνα ενός αυτιού συνδυαζόμενη με τη ζωγραφιά μιας πόρτας, που σημαίνει να ακούει κάποιος, συνεχίζει με το ένα σκυλί και ένα στόμα το οποίο ισούται με το να γαυγίζει κάποιος, ένα στόμα και ένα παιδί, με το να φωνάζει κάποιος, ένα στόμα και ένα πουλί, με το να κελαηδάει κάποιος, ένα μαχαίρι και μια καρδιά, με το να λυπάται κάποιος και όλο αυτό να ισοδυναμεί με την διαδικασία του montage.

⁹⁶ Eisenstein, “A course in treatment”, *Film Form. Essays in Film Theory*, ό.π., σσ. 104-106 και “Through theater to cinema”, *Film Form. Essays in Film Theory* ό.π., σ. 12,17.

⁹⁷ Eisenstein, “Dickens, Griffith and the film today”, *Film Form. Essays in Film Theory*, ό.π., σσ. 198-99, 213, 237-38, 242.

⁹⁸ Eisenstein, “Through theater to cinema”, *Film Form. Essays in Film Theory*; ό.π., σσ. 12-14.

⁹⁹ Eisenstein, “Dickens, Griffith and the film today”, ό.π., σσ. 217-218.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 198, 231, 234.

¹⁰¹ Eisenstein, “The cinematographic principle and the ideogram”, *Film Form. Essays in Film Theory*, ό.π., σσ. 30-32.

¹⁰² Στο ίδιο, σσ. 30-32.

Ο Eisenstein εκτιμά γενικότερα ότι ο κινηματογράφος αποτελεί προϊόν μιας μακρόχρονης πολιτισμικής παράδοσης και ότι εξαρτάται από τη λογοτεχνία ακόμα και για τον τρόπο με τον οποίο βλέπει την πραγματικότητα, θεωρώντας ότι εμπεριέχει τους αρχαίους Έλληνες δραματουργούς,¹⁰³ τον Shakespeare, τους πιο κοντινούς χρονικά στην εφεύρεση λογοτέχνες, όπως ο Dickens και άλλοι, επαναπροσδιορίζοντας και αλλάζοντας την αλαζονική στάση που επέδειξαν οι τεχνικοί συντελεστές του προς την λογοτεχνία με την αναγνώρισή της ότι είναι η μορφή της τέχνης, η οποία προηγείται στο να «βλέπει» με τη διπλή σημασία του όρου τα πράγματα. Μια εξίσου σημαντική στόχευση του θεωρητικού λόγου του Eisenstein αποτέλεσε η ανάδειξη της προοπτική του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικής έκφρασης και μορφής της τέχνης ισότιμης με τις προηγούμενες, προσπάθεια όχι τόσο εύκολη, καθώς στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του καινούργιου μέσου, θεωρείτο λαϊκή μορφή ψυχαγωγίας και στη συνέχεια είχε υποτιμηθεί από τους θεωρητικούς της λογοτεχνικής κριτικής μέσα και από μια νεοπλατωνική παράδοση που αντιμετώπιζε την εικόνα ως υποδεέστερη του λόγου, αλλά και από την περιχαράκωση των θεωρητικών του κινηματογράφου, οι οποίοι ως αντίδραση στην υποτίμηση και στην αγνόηση των κριτικών λογοτεχνίας περιορίζονταν στο να αντιμετωπίζουν τη σύνθεση των κινηματογραφικών έργων ως τεχνικών γεγονότων, εμμένοντας στη μορφή και στη δομή τους.¹⁰⁴

Μπορούμε να συνοψίσουμε το σώμα των απόψεων του Eisenstein για τη σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, το οποίο παρελήφθη από τους θεωρητικούς διαδόχους του σε τρεις βασικές διατυπώσεις: ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί λογοτεχνικές τεχνικές, η τέχνη του κινηματογράφου αλληλεπιδρά συχνά με αυτήν της λογοτεχνίας, η κινηματογραφική γλώσσα είναι το ισοδύναμο της λογοτεχνικής γλώσσας, με το δικό της λεξιλόγιο, την ξεχωριστή γραμματική και το προσωπικό συντακτικό της.

¹⁰³ Βλ. Sergei Eisenstein, «Dickens, Griffith and the film today: *Film ForM. Essays in Film Theory*, Harcourt, Brace, New York, 1949, σσ. 232-233.

¹⁰⁴ Βλέπε : Charles Eidsvik, *Cinema and literature* (Dissertation for Phd in English), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970, σ. 19, σε ηλεκτρονική μορφή, <http://fulfillment.umi.com/dissertations/9289e7f3ba0e6339f73d81a1105d72e7/1587740618/7114737.pdf> (τελευταία ανάκτηση 10-4-2020).

1.4. Η συμβολή του Marshall McLuhan

Η δεύτερη τάση, έστω και με καθυστέρηση ετών, διαμορφώνεται επίσης από τον τρόπο που έγιναν κατανοητές οι τοποθετήσεις του Eisenstein, από τις θεωρητικές θέσεις του επικοινωνιολόγου Marshall McLuhan, ο οποίος δεν είχε πρόθεση να εξετάσει αποκλειστικά τις επιδράσεις του φαινομένου της λογοτεχνίας στο καινούργιο μέσο του κινηματογράφου, αλλά εξετάζοντας την εξέλιξη των μέσων επικοινωνίας καταλήγει σε συμπεράσματα που αφορούν και στις οργανικές σχέσεις των δύο πεδίων.

Ο McLuhan επισημαίνει ότι τα μέσα ως επέκταση των αισθήσεών μας συγκροτούν νέους λόγους, όχι μόνο μεταξύ των αισθήσεων αλλά και μεταξύ των μέσων,¹⁰⁵ αξιοποιώντας επισημάνσεις όπως του διηγηματογράφου John O' Hara, ο οποίος υπογραμμίζει τη δυναμική σχέση της νουβέλας του *Pal Joey* μεατρική διασκευή της. Επίσης εντοπίζει στο έργο του T.S. Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock* την κινηματογραφική μορφή και ιδιαίτερα το κινηματογραφικό θέμα του Charlie Chaplin και το jazz¹⁰⁶ ιδίωμα, παρουσία πολύ πιο έντονη κατά τον McLuhan στα ποιητικά κείμενα *Έρημη Χώρα* και *Sweeney Agonistes*.¹⁰⁷ Το θέμα του Charlie Chaplin υιοθετεί, σύμφωνα με τις περαιτέρω παρατηρήσεις του McLuhan¹⁰⁸ και ο James Joyce στον *Οδυσσέα* μέσω του χαρακτήρα Μπλούμ, ο οποίος αποτελεί μια ενσυνείδητη πρόσληψη του συγκεκριμένου χαρακτήρα από τον δημιουργό, εξάλλου ας μην ξεχνάμε ότι στο έργο του *Finnegans Wake* τον αποκαλεί 'Chorney Choplain', παραπέμποντας στην τεχνική, την οποία ο ίδιος ο Charlie Chaplin αφού προσέλαβε από το pianoforte¹⁰⁹ του Chopin, προσάρμοσε στην τεχνική του μπαλέτου, δημιουργώντας μια μιμική πράξη, η οποία συνδυάζει το ειρωνικό και λυρικό στοιχείο, ποιότητες τις οποίες συναντάμε και στα έργα *Οδυσσέας* και *Prufrock*. Για το έργο του Joyce *Finnegans Wake* ο McLuhan επισημαίνει

¹⁰⁵ Βλ. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1994 [1^η: 1964], σ. 61.

¹⁰⁶ Βλ. Έρικ Τζ. Χόμπσμπουουμ, *Η σκηνή της τζαζ*, μτφρ. Τάκης Τσήρος, Εξάντας, Αθήνα, 1993, σ. 18.

¹⁰⁷ Βλ. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, ό.π., σ. 61.

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σσ. 61-62.

¹⁰⁹ Pianoforte, μουσικός όρος που υποδηλώνει το μέγεθος του όγκου του ήχου, την δυνατότητα για χρωματισμούς. Βλ. *Λεξικό του πιάνου* σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://handmadepiano.eu/piano-dictionary/> (τελευταία ανάκτηση 14-4-2020).

ότι είναι προορισμένο να διαβαστεί και να ακουστεί, στο μεταίχμιο των δύο εποχών του λογοτεχνικού γραμματισμού και της τεχνολογίας του κινηματογράφου, παραλληλίζοντάς¹¹⁰ το σε σημασία με τον πλατωνικό διάλογο *Κρατύλο*, για τη ριζικότητα των προσεγγίσεών του. Η διάσταση της σημασίας του έργου του Joyce για την εγκόλπωση σε αυτό συστατικών της τεχνολογίας του οπτικοακουστικού θεάματος απασχόλησε τον Mc Luhan έντονα στις προσεγγίσεις του,¹¹¹ αναδεικνύοντας τις κατακτήσεις της, το εσωτερικό τοπίο, interior landscape, όρο τον οποίο χρησιμοποιεί με διφυή σημασία, ως μοντέλο, όταν μιλάει για έργα τέχνης, και ως άποψη για τον κόσμο, όταν μιλάει για ξεχωριστούς καλλιτέχνες.¹¹² Επίσης κοινός παράγοντας της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου είναι για τον McLuhan ο εσωτερικός μονόλογος, ο οποίος, αν και δομήθηκε μέσα στο λογοτεχνικό φαινόμενο, αξιοποιήθηκε από την τεχνική του κινηματογράφου λόγω της ελευθερίας της κάμερας να περιδιαβαίνει στον κόσμο του ήρωα και να εστιάζει από διαφορετικές γωνίες,¹¹³ έχοντας ως επίκεντρο τη λογική του κατακερματισμού.

Συνεχίζοντας την παρουσίαση των ευρημάτων του McLuhan για τη συμβολή του τυπωμένου βιβλίου στη δυναμική των καλλιτεχνών, πρέπει να σημειώσουμε τον περιορισμό τους στην αφηγηματική και περιγραφική διάσταση της τυπωμένης λέξης, την οποία μόνο η εμφάνιση των ηλεκτρικών μέσων κατάφερε να αποδεσμεύσει, δημιουργώντας το σύμπαν των καλλιτεχνών της μοντερνικότητας Picasso, Paul Klee, Braque, Eisenstein, Joyce, αδερφών Marx.¹¹⁴ Επομένως μέσω αυτής της διαπίστωσης και της αναφοράς στους συγκεκριμένους καλλιτέχνες, μπορούμε να υπονοήσουμε και το γεγονός της ανταλλαγής των τεχνικών μεταξύ του πεδίου της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της ζωγραφικής. Η σκέψη του McLuhan αναδεικνύει την ποιοτική μεταβολή, η οποία έλαβε χώρα στη σχέση χώρου και χρόνου, στο πλαίσιο του

¹¹⁰ Βλ. *Letters of Marshall McLuhan*, ed. by Matie Molinaro, Corinne McLuhan, William Toye, Oxford University Press, Toronto, 1987, σ. 254, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://monoscope.org/f/fd/Letters_of_Marshall_McLuhan.pdf (τελευταία ανάκτηση 16-4-2020).

¹¹¹ Βλ. Marshall McLuhan, “James Joyce: Trivial and Quadrivial”, *The Literary Criticism of Marshall McLuhan*, ed. by Eugene McNamara, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1969, σ. 33, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/literarycriticis00mcgr:mode:2up> (τελευταία ανάκτηση 16-4-2020)

¹¹² Βλ. Marshall McLuhan, “The nets of analogy”, *The Literary Criticism of Marshall McLuhan*,. ό.π., σ. 2.

¹¹³ Βλ. Marshall McLuhan, *The mechanical bride: Folklore of industrial man*, Vanguard Press, New York, 1951, σ.101, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/mechanicalbridef0000clu/page/n111/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 15-4-2020).

¹¹⁴ McLuhan, *Understanding Media*, ό.π., σ. 62.

μοντερνισμού και ιδίως στο ποιητικό έργο του Mallarme και στην πεζογραφία του Joyce, την οποία θεωρεί ως απότοκο των επιδράσεων της τεχνολογίας της εικόνας και του δημόσιου τύπου ως μορφής τέχνης στην απεγκατάσταση της χρονικότητας της γλώσσας.¹¹⁵ Με άλλα λόγια ο McLuhan καταλαβαίνει την κρισιμότητα αυτής της διαδικασίας για την εξέλιξη του πνευματικού πολιτισμού, γιατί τη θεωρεί ισοδύναμη της μετάβασης από τον κόσμο του χειρογράφου στον κόσμο των αντιτύπων μέσω της τυπογραφίας.¹¹⁶ Ξεχωρίζει ως διανοουμενίστικο το έργο *Οδυσσέας* του Joyce, γιατί παρουσιάζει μια πολυφωνία, στη σύνθεσή του από τον κόσμο της διαφήμισης, τη λαϊκή λογοτεχνία, τα κόμικς, τον δημοφιλή λόγο.¹¹⁷ Στο ίδιο κείμενο χρησιμοποιείται πρωτεϊκά η τεχνική των αντιπαραθέσεων (juxtapositions), η οποία παρουσιάζει γεγονότα, τα οποία εκτυλίσσονται σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους, να ενοποιούνται σε μια συγκεκριμένη μέρα, αποδεσμευόμενη από μια γραμμική και εξασφαλίζοντας περισσότερο μια κυβιστική προοπτική.¹¹⁸ Η ιστορία είναι τώρα, σύμφωνα με τον Eliot στα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, η διαμόρφωση ενός άχρονου παρόντος, μέσα στο οποίο θα επανακαλυφθούν οι σημασίες των λέξεων, καθώς θα απεκδύονται το παρόν τους και θα αποκαλύψουν τον ουσιώδη χαρακτήρα τους.¹¹⁹ Μεταξύ του κινηματογράφου, ο οποίος δεν δεσμεύεται από τον χρόνο, και της λογοτεχνίας, η οποία είναι δέσμια του χρόνου, διαμορφώνεται ένα υβριδικό κείμενο το οποίο αποκαλύπτει και τις διασυνδέσεις των δύο πεδίων. Στο επίπεδο της ποίησης ο McLuhan μεταγλωττίζει τη σκέψη του Mallarme για τον τρόπο κατασκευής της ποίησης, την αισθητική στιγμή της συλληφθείσης γνώσης, η οποία μπορεί να κερματιστεί σε μια σειρά κλασμάτων, που μπορούν να ενορχηστρωθούν με πολλούς ασυνεχείς τρόπους, φέρνοντάς την ουσιαστικά σε μια αντιπαραβολή με τη λογική του montage στον κινηματογράφο.¹²⁰

Στη μελέτη του *Laws of Media* ο McLuhan εντοπίζει τη διερεύνηση από πλευράς λογοτεχνών του 20^{ου} αιώνα της ασυνέχειας και της συγχρονικότητας, όπως επίσης και της ανάδειξης του κοινού, το οποίο γίνεται σταδιακά θεάμον, σε καθοριστικό παράγοντα

¹¹⁵ Βλ. Marshall McLuhan, "Mallarme, Joyce and the Press", in Eric McLuhan and Frank Zingrone (eds), *Essential McLuhan*, Routledge, London, 1995, σ. 53, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://epdf.pub/essential-mcluhan.html> (τελευταία ανάκτηση 14-4-2020).

¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 54.

¹¹⁷ McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, ό.π., σ. 54.

¹¹⁸ McLuhan, "James Joyce: Trivial and Quadrivial", ό.π., σ. 45.

¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 45.

¹²⁰ Marshall McLuhan, "The Aesthetic Moment in Landscape Poetry", *The Literary Criticism of Marshall McLuhan* ό.π., σ.164.

διαμόρφωσης και ελέγχου του έργου τέχνης.¹²¹ Επανερχόμενος στην κυβιστική προοπτική της πολυχωρικότητας, για να αναδείξει την αλληλεπίδραση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, αντιλαμβάνεται τις προοπτικές που ανοίγονται μέσω μιας τεχνικής η οποία στηρίζεται στην εγκατάλειψη της ευκλείδειας γεωμετρίας και η οποία φαίνεται να ανανεώνει και να εμπλουτίζει τις εκφραστικές δυνατότητες του λογοτεχνικού έργου, αλλά και του κινηματογραφικού, το οποίο τεχνικά υλοποιεί στην πράξη την πολλαπλή αίσθηση του τόπου¹²².

Για το κινηματογραφικό έργο διατυπώνει τη σκέψη ότι συγκεκριμενοποιεί την αίσθηση της πραγματικότητας, προσφέροντας στον θεατή ένα έτοιμο εικονικό αποτέλεσμα, πριν αυτός δημιουργήσει μια ερμηνεία δική του.¹²³ Ο McLuhan θεωρεί το κινηματογραφικό έργο ως αποτέλεσμα της λογοτεχνικής διαδικασίας,¹²⁴ καθώς υπογραμμίζει χαρακτηριστικά ότι είναι η ολοκλήρωση της δυνατότητας της τυπογραφίας και εντοπίζει ότι λογοτεχνία και κινηματογράφος αποτελούν μέρη του ευρύτερου φαινομένου της επικοινωνίας,¹²⁵ παρά την ξεχωριστή πρόσληψη των δύο πεδίων, άρα και τη διαφορετική εκ προοιμίου δυνατότητα του κάθε μέσου να αναπαραστήσει την πραγματικότητα.¹²⁶ Αναγνωρίζει στη φύση του μέσου του κινηματογράφου, την ικανότητα να μηχανοποιεί και να παραμορφώνει τη θαυματική λειτουργία της σύλληψης του εξωτερικού κόσμου με τα όπλα του εσωτερικού μας κόσμου, επικεντρωνόμενος και στις απόψεις του θεωρητικού του κινήματος του Νεορεαλισμού,¹²⁷ Cesare Zavattini, ο οποίος μας αποκαλύπτει τη βασική αρχή του, σύμφωνα με την οποία η ανάγκη για μια κινηματογραφική ιστορία, αποτελούσε ένα ελάττωμα, καθώς η δημιουργική φαντασία λειτουργούσε ως μια υπερ-επίθεση σε μια κοινωνική πραγματικότητα, η οποία από τη φύση της είναι πιο πλούσια, και αποδείχθηκε κατάκτηση του νεορεαλισμού η αποκάλυψή της.¹²⁸ Συμπερασματικά μελετώντας ο McLuhan την ποιητική του γαλλικού συμβολισμού

¹²¹ Βλ. Marshall and Eric McLuhan, *Laws of Media. The New Science*, University of Toronto Press, Toronto, 1992, σσ. 47-49.

¹²² Στο ίδιο, σ. 55.

¹²³ McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, ό.π., σ. vi.

¹²⁴ McLuhan, *Understanding Media*, ό.π., σ. 294.

¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 295.

¹²⁶ Βλ. Marshall McLuhan, "Catholic Humanism and Modern Letters", *Christian Humanism in Letters*, Saint Joseph College, West Hartford, Connecticut, 1954, σ. 60.

¹²⁷ Βλ. Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill, New York, 2010, [3η έκδοση], σσ. 332-333.

¹²⁸ Marshall McLuhan, "Catholic Humanism and Modern Letters" ό.π., σ. 61.

κυρίως μέσω του Mallarme τις σκέψεις του Edgar Allan Poe για το αστυνομικό μυθιστόρημα, την τεχνική του Joyce και την κινηματογραφική τεχνική της ανακατασκευής¹²⁹ της πραγματικότητας μέσω του montage, η οποία στηριζόταν στις θεωρητικές διαπιστώσεις του Eisenstein, κατέδειξε τις σχέσεις των δύο πεδίων λογοτεχνίας και κινηματογράφου και την αλληλεπίδρασή τους.

Γενικότερα ο McLuhan ενδιαφέρεται, εφόσον πρόκειται να μελετήσει δομικά το κάθε μέσο, να ακολουθήσει τις γραμμές δύναμης, όπως τις ονομάζει, στα διαφορετικά επίπεδα της κουλτούρας παρατηρώντας τα σχέδια¹³⁰ και δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον προσδιορισμό του κοινωνικού περιβάλλοντος το οποίο διαμορφώνει το αντίστοιχο μέσο.¹³¹ Επομένως οι διατυπώσεις του McLuhan οδηγούνται περισσότερο στην ουσία παρά στην τυπική προσέγγιση των κινηματογραφικών θεωρητικών. Ουσιαστικά ο McLuhan προτείνει την τετραδική¹³² προσέγγιση του κάθε μέσου, συμπεριλαμβανομένων της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, μέσω των τεσσάρων λειτουργιών, της ενδυνάμωσης (enhance), της επανάκτησης (retrieve), της απαρχαίωσης (obsolesces) και της μεταστροφής της ενδυνάμωσης (reverses into).

1.5. Robert Richardson, Λογοτεχνία και φιλμ

Μια άλλη περίπτωση θεωρητικού λόγου ο οποίος κινείται στο πλαίσιο, αλλά με τρόπο πιο συμβατικό, του θεωρητικού ορίζοντα του Eisenstein, είναι αυτή του Robert Richardson και των τοποθετήσεών του ότι το καινούργιο μέσο, ο κινηματογράφος, χρησιμοποιεί παλιές τεχνικές προερχόμενες από την λογοτεχνία, αλλά και ότι βρίσκεται σε μια διαλεκτική ανταλλαγή με αυτήν, πέρα από την καθαρά τεχνική διάσταση. Ο Richardson κατορθώνει να εντοπίσει το ενδιαφέρον της κριτικής αποτίμησής του στις καλλιτεχνικές χρήσεις της γλώσσας των δύο μέσων οι οποίες, παρότι προσαρμόζονται στην φύση του εκάστοτε μέσου, επί της ουσίας δεν διαφέρουν μεταξύ τους. Επισημαίνει χαρακτηριστικά

¹²⁹ Βλ. Marshall McLuhan, "Manifestos", *Explorations* 8, Toronto, 1957, σ. 101.

¹³⁰ Βλ. Marshall McLuhan and Gerard Emanuel Stearn, "A Dialogue", in Gerard Emanuel Stearn (ed.), *Marshall McLuhan: Hot and Cool*, Signet Books, New York, 1967, σ. 268.

¹³¹ Στο ίδιο, σ. 274.

¹³² McLuhan, *Laws of Media. The New Science*, ό.π., σσ. 129-30.

ότι «από τη μία η φιλική συνειδητότητα προτρέπει τον αναγνώστη να καλλιεργήσει την ετοιμότητά του αναφορικά με τις οπτικές και ηχητικές ποιότητες που υπογραμμίζουν το σπουδαίο γράψιμο, από την άλλη η λογοτεχνική εκπαίδευση δίνει βάθος και προοπτική στην εκτίμηση του κινηματογραφικού έργου».¹³³

Μελετώντας κινηματογραφικά έργα, όπως αυτά του Antonioni σε σύγκριση με κείμενα της χριστιανικής θρησκείας, όπως αυτό του *Εκκλησιαστή*,¹³⁴ συμπεραίνει ότι και οι δύο δημιουργοί χρησιμοποιούν την ίδια τεχνική της προσεχτικής επιλογής και παρουσίασης συγκεκριμένων, στέρεων εικόνων, για να δημιουργήσουν μία αφαιρετική και δύσκολη στο να αντιμετωπιστεί πρόταση για το γεγονός ότι όλα είναι ματαιότητα και κενά περιεχομένου. Προχωρώντας στην επισήμανση της τεχνικής μιας ροής εικόνων οι οποίες δημιουργούν ένα αποτέλεσμα χωρίς λογική σύνδεση ή εξήγηση, μας οδηγεί στην ποίηση του Keats.¹³⁵ Εντοπίζοντας την τεχνική του χαρακτηρισμού με εικόνες ή μορφές στη λογοτεχνία του Hawthorne *The Marble Faun/Το απόγευμα ενός φαύνου*¹³⁶ και ανιχνεύοντας τεχνικές της κωμωδίας slapstick στην ποίηση του Skelton,¹³⁷ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το καινούργιο είναι εν μέρει προϊόν του παλιού και ότι οι κινηματογραφικές τεχνικές είναι παραλλαγές των παλιότερων αντίστοιχων λογοτεχνικών. Επίσης διαπιστώνει ότι η γλώσσα του κινηματογράφου δεν είναι μια μορφική αλλά πραγματική γλώσσα αποτελεί γλώσσα με δικό της λεξιλόγιο, γραμματική και σύνταξη.¹³⁸ Ο Richardson υπογραμμίζει ότι ο νέος εγγραμματισμός, η ικανότητα να διαβάσει κανείς ροές εικόνων που έχουν μια χαοτική και ανεξέλεγκτη, χωρίς πνεύμα και ερεθιστική επίδραση, παρόλες τις εξαγγελίες για την εξαφάνιση της εκτύπωσης, προϋποθέτει τον προηγούμενο εγγραμματισμό.¹³⁹ Συνεχίζοντας τη μελέτη του, παρατηρεί ότι από τα είδη της λογοτεχνίας το πιο κοντινό στην κινηματογραφική αίσθηση και τεχνική είναι το μοντέρνο μυθιστόρημα και η μοντέρνα ποίηση, καθώς χώροι, όπως το ασυνείδητο, οι οποίοι παραδοσιακά αποτέλεσαν την επικράτεια της λογοτεχνίας και της ποίησης, προσεγγίστηκαν από δημιουργούς του κινηματογράφου, Fellini, Bergman,

¹³³ Βλ. Robert Richardson, *Literature and Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1969, σσ. 3-4, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/literaturefilm0000rich/page/4/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 18-4-2020)

¹³⁴ Στο ίδιο, σσ. 50-51.

¹³⁵ Στο ίδιο, σ. 52.

¹³⁶ Στο ίδιο, σσ. 57-60.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 55.

¹³⁸ Στο ίδιο, σσ. 65-78.

¹³⁹ Στο ίδιο, σσ. 13-14.

Antonioni. Επιπλέον το έργο του σκηνοθέτη Alain Resnais *Χιροσίμα αγάπη μου*, σύμφωνα με τις δηλώσεις του ίδιου, φιλοδοξούσε να είναι ένα ποίημα με το οπτικό μέρος να υποστηρίζει το κείμενο, επίσης τα κινηματογραφικά έργα του Jean Cocteau *Το αίμα του ποιητή* και *Ορφέας*, παρουσιάζουν μια εκτεταμένη στήριξη σε τεχνικές οι οποίες προσιδιάζουν στη μοντέρνα ποίηση.¹⁴⁰ Ο ίδιος ο Cocteau αντιλαμβάνονταν τα έργα του ως μελέτες στα σύνορα ανάμεσα στον κόσμο των λέξεων και τον κόσμο των εικόνων.¹⁴¹ Στη συνέχεια επικαλούμενος ο Richardson τις θέσεις του Eisenstein, αναδεικνύει τη λογοτεχνική προέλευση του υπόβαθρου των κινηματογραφικών ταινιών του ιδρυτή του montage Griffith, ο οποίος μετέφερε στην οθόνη την τεχνική της παράλληλης εξέλιξης και την πλαστικότητα των χαρακτήρων του Dickens, ακολουθώντας τον αστισμό του συγγραφέα όχι μόνο θεματικά αλλά και ρυθμικά, αποτυπώνοντας στην κινηματογραφική αφήγηση τις γρήγορες εναλλαγές του αστικού τρόπου ζωής.¹⁴² Επίσης η καθοριστική χρήση της μορφής του χώρου, η ταυτόχρονη εξέλιξη δύο διαφορετικών πράξεων προερχόμενη από τον Γάλλο μυθιστοριογράφο Flaubert, προσέφερε στην τέχνη του κινηματογράφου τη δυνατότητα να αποδεσμευτεί από τη γραμμική αφήγηση, γιατί είχε εξ' ορισμού του μέσου τον τρόπο να το επιτύχει.¹⁴³ Παράλληλα η λογοτεχνική γραφή, όπως αυτή του Αμερικανού Henry James, η οποία έρχεται πιο κοντά στην κινηματογραφική αντίληψη των οπτικών ποιότητων, με την πρόθεση να δείξει περισσότερα και να εξηγήσει λιγότερα, δείχνει την τάση της αλληλεπίδρασης των δύο τεχνών και την προτεραιότητα της οπτικής διάστασης στη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα.¹⁴⁴ Αλλά και περιπτώσεις λογοτεχνών όπως αυτή του Mark Twain, οι οποίες υπογραμμίζουν στο κείμενό τους τον ακουστικό παράγοντα, με το ενδιαφέρον του στραμμένο στην καθομιλουμένη γλώσσα, παράδειγμα το μυθιστόρημα *Χάκλμπερι Φιν*, στο οποίο ο πρωταγωνιστής στρέφεται με την όρασή του στην απόδοση καταστάσεων, οι οποίες θα χρειάζονταν την εξελεγμένη τεχνική του κινηματογράφου, που είχε φτάσει στην φάση του ομιλούντος.¹⁴⁵ Η στενή σχέση του κινηματογράφου με την τέχνη του θεάτρου, τουλάχιστον κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, με την προβολή θεατρικών παραστάσεων σε ευρεία κυκλοφορία,

¹⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁴¹ Στο ίδιο, σ. 6.

¹⁴² Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁴³ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 20.

υπογραμμίζει παράλληλα και τη μικρή διαδρομή που είχε να διανύσει το καινούργιο μέσο, προκειμένου να κατακτήσει την αισθητική του αυτονομία.¹⁴⁶ Παρόλη τη διεύρυνση των εκφραστικών δυνατοτήτων των δραματουργών μέσω του καινούργιου μέσου, διαπιστώθηκε από συγκεκριμένους ανθρώπους του θεάτρου, όπως ο Laurence Olivier, η ανάγκη για λιγότερη κάμερα και εκμετάλλευση από τις κινηματογραφικές τεχνικές, με την πρόθεση της διατήρησης της θεατρικής ταυτότητας και αυτονομίας.¹⁴⁷ Δημιουργοί της ποίησης, όπως ο Browning, στρέφονται στο δραματικό είδος προκειμένου να ανανεώσουν τα εκφραστικά τους μέσα και παρουσιάζονται λογοτεχνικά έργα, όπως οι *Δυνάστες* του Thomas Hardy, τα οποία αφομοιώνοντας με ιδιαίτερο τρόπο την ιστορική παράμετρο, κατακτούν μέσω της δραματικής φόρμας την ελευθερία από το στοιχείο του τόπου και τη μεταβαλλόμενη οπτική γωνία, η οποία ταίριαζε στην κινηματογραφική αφήγηση.¹⁴⁸ Η κριτική του Richardson προτείνει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη μοντέρνα λογοτεχνία, προσπαθώντας να αναδείξει όχι τη συμπτωματική αναλογία αλλά τις πνευματικές ομοιότητες των δύο πεδίων.¹⁴⁹ Δεν τον κεντρίζει τελικά αυτός καθ' αυτός ο εντοπισμός προηγούμενων περιπτώσεων, όπως το κείμενο του James Agee *Death in the Family*, το οποίο ο J.D. Sallinger χαρακτήρισε ως «σπιτική ταινία πρόζας», ούτε οι παραπομπές στον κινηματογράφο κειμένων όπως το *Shoot*¹⁵⁰ του Luigi Pirantello, αλλά τον απασχολεί ότι οι δύο μορφές τέχνης είχαν προκαταληφθεί από παρόμοιες τεχνικές και εμμονές, μία εκ των οποίων ήταν και το ίδιο το μέσο του κινηματογράφου.

Έτσι η προσέγγισή του αποτελεί μια ιδιαίτερη διατύπωση μέσα στο πλαίσιο της πρώτης τάσης, η οποία δεν περιορίστηκε στις φαινομενικές διασυνδέσεις αλλά στις λιγότερο ορατές μεταξύ των δύο πεδίων.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 22-23.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 106-115.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 79-90.

1.6. Οι θέσεις της Claude Edmond Magny

Μια μελέτη η οποία δεν τοποθετείται κατ' ανάγκη στις δύο προηγούμενες τάσεις της κριτικής που παρουσιάστηκαν και αναπτύχθηκαν για την αλληλεπίδραση του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας, είναι αυτή της Claude Edmond Magny, κριτικού που μετά την προσέγγιση του Eisenstein για τη σχέση της λογοτεχνίας του Dickens με το κινηματογραφικό έργο του Griffith, είναι αυτή που επιδιώκει να καταγράψει περισσότερο τον βαθμό επίδρασης του κινηματογράφου στη λογοτεχνία του αμερικανικού μυθιστορήματος.

Η αρχική διαπίστωση της Magny, η οποία μας προσανατολίζει για την πρόθεση της έρευνάς της, είναι ότι ανάμεσα στα δύο γένη, υπάρχει μια τριπλή σχέση, ψυχολογική, κοινωνιολογική και αισθητική.¹⁵¹ Υπάρχει μια ψυχολογική απεύθυνση και των δύο ειδών με μια αναλογία των αναγνωστών με τα ακροατήρια μουσικής και τους θεατές κινηματογραφικών έργων, εμπλέκοντας τον δέκτη σε μία συμμετοχή στα δρώμενα, τα οποία αφορούν στον ήρωα και κεντρίζοντας την προσοχή του σε μια άλλη ζωή.¹⁵² Σε σύγκριση μάλιστα με το δράμα, το οποίο επιφανειακά παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ομοιότητα με τον κινηματογράφο, η Magny αναφερόμενη προφανώς στο κλασικό θέατρο, επισημαίνει ότι δεν επιτυγχάνει την αμεσότητα του κινηματογράφου και του μυθιστορήματος, καθώς παρουσιάζει τον άνθρωπο ανώτερο της φύσης και ανώτερο απ' ό,τι είναι πραγματικά.¹⁵³ Η τυποποίηση των χαρακτήρων από συγκεκριμένους ηθοποιούς, ευνόησε την αναγνώριση θεατή και πρωταγωνιστή και τη διαμόρφωση μιας ευρύτερης αποδοχής του κινηματογραφικού γένους.¹⁵⁴ Αντίστοιχα οι ήρωες του μυθιστορήματος παρουσιάζονται μέσα από την τεχνική απεικόνιση, όπως οι πρωταγωνιστές ενός

¹⁵¹ Βλ. Claude Edmond Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, trans. Eleanor Hochman, Ungar, New York, 1972 [1^η στα Γαλλικά: 1945], σ. 4.

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 5.

¹⁵³ Στο ίδιο, σ. 7-8.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 8-9.

κινηματογραφικού έργου¹⁵⁵ με τις αντιφάσεις τους, να φαίνονται όπως οι κανονικοί άνθρωποι αλλά και σπουδαιότεροι από αυτούς, για να λειτουργεί η εξύψωση του θεατή μέσω της ταύτισης.¹⁵⁶

Ο τρόπος ζωής των πρωταγωνιστών είναι τέτοιος, η προσωπική τους ζωή συζητιέται ευρέως, ώστε να δημιουργούν μια σημαντική επίδραση στους θεατές¹⁵⁷ μέσω της ειδωλοποίησης. Η Magny επισημαίνει ότι κατά παρόμοιο τρόπο, οι λογοτεχνικοί ήρωες είναι επεξεργασμένοι να δίνουν αυτήν την οικειότητα στον αναγνώστη.¹⁵⁸ Και συμβαίνει ένα σημαντικό παράδοξο, κατά Magny, ότι όσο και αν είναι επιδιωκόμενο το αποτέλεσμα της ταύτισης του κοινού με τον ήρωα-πρωταγωνιστή, αυτή δεν πρέπει να γίνεται με τρόπο αφαιρετικό αλλά σε επίπεδο ατομικό, με τις ιδιαιτερότητες του προσώπου.¹⁵⁹ Ένας επιπλέον παραλληλισμός μεταξύ των δύο γενών μπορεί να γίνει μέσω της μελέτης της ανάπτυξής τους ιστορικά και της επισήμανσης του περιορισμού των προσώπων-προτύπων. Το γεγονός της μείωσης των πρωταγωνιστών εξηγείται και κοινωνιολογικά καθώς η ανάδειξη προσώπων με τα οποία μπορούν να ταυτιστούν τα μεγάλα κοινά, είναι αποτέλεσμα κοινωνιών με σταθερότητα και συνοχή.¹⁶⁰

Μια δεύτερη παράμετρος που συνδέει τον κινηματογράφο με τη λογοτεχνία του θεάτρου είναι η κοινωνιολογική, με βασική επισήμανση τη διαφορετική πρόσληψη του δημιουργικού αποτελέσματος από τον θεατή του κινηματογράφου, στην σκοτεινή αίθουσα ατομικά ως ιστορίας, στη θεατρική αίθουσα μαζί με τους άλλους ως θεάματος, και στη μοναχική ανάγνωση του μυθιστορήματος.¹⁶¹ Ο θεατής του κινηματογράφου δεν προσλαμβάνει το θέαμα, ως κάτι το εξωτερικό, αλλά ως ένα υλικό από τα όνειρά του, πραγματωμένο, εμπλουτισμένο και ενσαρκωμένο.¹⁶² Η Magny επισημαίνει ότι το κινηματογραφικό έργο –όπως το μυθιστόρημα συνδέει τον θεατή με τον πολυμορφισμό της σύγχρονης κοινωνίας, σε σύγκριση με μια πιο πρωτόγονη κοινωνία– αποκαλύπτει την

¹⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁶¹ Στο ίδιο, σ. 17-20.

¹⁶² Στο ίδιο, σ. 20.

ταυτόχρονη σχέση του ατόμου με τη συλλογική ψυχή, διαπίστωση αντίθετη στη διάχυση του ατόμου στην κοινότητα παλιότερων εποχών.¹⁶³

Η τρίτη παράμετρος η οποία συνδέει τα δύο είδη είναι ο αισθητικός παράγοντας, είναι και τα δύο είδη αφηγήσεις.¹⁶⁴ Με δεδομένη την αφηγηματική εγγύτητα των δύο ειδών, η κινηματογραφική κάμερα αναπτύχθηκε στη θέση¹⁶⁵ του αφηγητή του μυθιστορήματος. Στη συνέχεια η ανταλλαγή γόνιμων τεχνικών από το ένα είδος στο άλλο, διαμόρφωσαν την ιδιαίτερη σχέση τους. Η τεχνική της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο, μια τεχνική υιοθετημένη καθαρά από τη λογοτεχνία, η οποία διαδίδεται στους δημιουργούς του κινηματογράφου.¹⁶⁶ Οι αισθητικές συνέπειες της χρήσης αυτής της τεχνικής μεταμορφώνουν την απρόσωπη πρόσληψη του θεατή, από αφαιρετική και ψευδή σε συμμετοχική, πραγματική.¹⁶⁷

Μια ιδιαίτερη κατάκτηση της κινηματογραφικής γραφής μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, είναι η διαχείριση του χρόνου. Η παρεμβολή ιστοριών, οι οποίες συνέβησαν, στο παρόν της ιστορίας, αποτελεί μια τεχνική η οποία χρησιμοποιήθηκε από το μυθιστόρημα κατ' εξοχήν και η οποία έδωσε το δικαίωμα στον κινηματογράφο να παραβιάσει το πλαίσιο του χρόνου με όλα τα γοητευτικά αποτελέσματα που συνόδευαν τη σχετική εξέλιξη.¹⁶⁸ Η παραδοσιακή τεχνική των σκηνοθετών να οργανώνουν το υλικό των σκηνών προσφέροντας εκ των προτέρων στον θεατή την πρόσληψη, εγκαλείπεται μέσω του έργου του Orson Welles, ο οποίος προσφέρει στους θεατές τα στοιχεία ταυτόχρονα και τους αφήνει να κάνουν το έργο το οποίο έκανε πριν το montage.¹⁶⁹ Η παράθεση ενώπιον του θεατή ενός αποσπάσματος του σύμπαντος, ενός μικρόκοσμου, στον οποίο κάθε κομμάτι είναι σημαντικό, διαμορφώνοντας τη συνθετική οπτική γωνία.¹⁷⁰ Η σύνδεση των πλάνων διαφορετικού βάθους πεδίου και τα πλάνα travelling έδωσαν στον κινηματογράφο τη δυνατότητα να χρονικοποιηθεί, να χάσει τη συγχρονικότητά του, μοναδικό στοιχείο που τον συνδέει με τη ζωγραφική και εξέλιξη ανάλογης σημασίας με

¹⁶³ Στο ίδιο, σ. 20.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σσ. 23-24.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σσ. 26-27.

¹⁶⁹ Στο ίδιο, σσ. 27-28.

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 28.

το κίνημα του ιμπρεσιονισμού στη ζωγραφική, με την απώλεια της διαύγειας του φόντου στους Ιταλούς primitives και στον Bruegel.¹⁷¹

Παράλληλα μια εξέλιξη παρατηρείται στη λογοτεχνία, η οποία επιβεβαιώνει την προσπάθειά της να ξεφύγει από τη γραμμικότητα της αφήγησης και να οδηγηθεί στη συγχρονικότητα της πολυφωνικής μουσικής ή της ζωγραφικής.¹⁷² Με τους δύο εκπροσώπους του μυθιστορήματος, τον Dos Passos και τον Joyce, επιχειρείται να δοθεί, όπως στα «δραματικά μπλοκς», δηλαδή στην παρουσίαση των χαρακτήρων, του Orson Welles στα οποία συμβαίνει η συγχρονική απόδοση των επιμέρους χαρακτήρων, μια ταυτόχρονη αίσθηση της συνείδησης διαφόρων χαρακτήρων· ιδιαίτερα ο Joyce ερμηνεύει το παρελθόν και το παρόν με την πεποίθηση στο “ασυνείδητο” να τον υποχρεώνει στην τεχνική έκφρασή του.¹⁷³

Στη συνέχεια η Magny ανιχνεύει το προσωπικό στίγμα¹⁷⁴ στο κινηματογραφικό έργο του Welles και εν γένει στον κάθε κινηματογραφιστή, παρά το γεγονός της συλλογικής εργασίας¹⁷⁵ που λαμβάνει χώρα στον κινηματογράφο, έτσι ώστε να φτάσουμε στο σημείο να συζητάμε για τα άπαντα των σκηνοθετών με την προσωπική ματιά στα έργα, όπως σε αυτά των μυθιστοριογράφων.¹⁷⁶

Για να οδηγηθεί στο πώς η λογοτεχνική κληρονομιά μεταβιβάστηκε εν μέρει στην κινηματογραφική αφήγηση, η Magny αξιολογεί την παράδοση της αφήγησης της γαλλικής λογοτεχνίας ως γραμμικής, με μία τάση παλιότερη χρονικά, υποκειμενική, σαν αυτοβιογραφική, και μια πιο σύγχρονη, με αντικειμενικό και απρόσωπο χαρακτήρα,¹⁷⁷ η οποία φτάνει σε ένα αδιέξοδο και σε μια αγωνία για την ύπαρξή της. Η αναζήτηση εκ μέρους των σύγχρονων Αμερικανών λογοτεχνών νέων εκφραστικών τεχνικών, οι οποίες επιδρούν και στους σύγχρονους Γάλλους μυθιστοριογράφους, καταλήγει στην πρόσληψη της αμερικανικής λογοτεχνικής παραγωγής περισσότερο ως κινηματογραφικής επιρροής, παρά ως λογοτεχνικής λόγω και της περιορισμένης γεωγραφικά επίδρασης της λογοτεχνίας του Hawthorne και του James.¹⁷⁸ Η αφομοίωση τεχνικών από τον

¹⁷¹ Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁷² Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁷³ Στο ίδιο, σσ. 29-30.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 30.

¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 31.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σσ. 37-38.

κινηματογράφο, καταλήγει σε δύο σημαντικές καινοτομίες, κατά Magny, στη μέθοδο της αφήγησης που γίνεται πιο αντικειμενική, για την αφήγηση γεγονότων μόνο εξωτερικά, και στη λογοτεχνική τεχνική ανάλογη της δυνατότητας αλλαγής θέσης της κινηματογραφικής κάμερας.¹⁷⁹ Η αλλαγή και του θεωρητικού παραδείγματος στην Αμερική με τη εμφάνιση του μπεχαβιορισμού, ο οποίος αντιλαμβάνονταν την ψυχική πραγματικότητα ενός προσώπου ως την περιορισμένη πρόσληψη ενός¹⁸⁰ εξωτερικού παρατηρητή. Η Magny βλέπει ότι τη μπεχαβιοριστική προσέγγιση ακολούθησε όλη η αμερικανική λογοτεχνία από τον Hemingway ως τον Caldwell,¹⁸¹ με αποτελεσματικότερο εκφραστή της λεγόμενης λογοτεχνίας του στενογραφικού αρχείου, τον Hammett.¹⁸² Τον ψυχολογισμό της εσωτερικής αυτοπαρατήρησης του ήρωα, ο οποίος έφτασε στα περιοριστικά άκρα του με την ομάδα των Γάλλων λογοτεχνών των αρχών του 20ου αιώνα όπως οι Gide, Proust, Martin du Gard, Schlumberger,¹⁸³ τον ανανεώνει η αντικειμενική γραφή του Steinbeck, η οποία παρουσιάζει πολλές αναλογίες με την κινηματογραφική γραφή του Chaplin, και φανερώνει την τάση της λογοτεχνίας να μην παρουσιάζει ατελείς χαρακτήρες και με αδυναμία να εκφραστούν με ενδοσκοπική διάθεση.¹⁸⁴

Η περίπτωση του Faulkner με τη χαρακτηριστική χρήση της γλώσσας, η οποία αποδεσμεύεται από τη λογική και το νόημα και λειτουργεί ως ισοδύναμο της εικόνας, στο έργο του *Ο ήχος και η μανία*, είναι ενδεικτική της τάσης ανανέωσης της λογοτεχνίας.¹⁸⁵ Μια άλλη παράμετρος, η οποία ερμηνεύει, κατά Magny, την αποφυγή του εσωτερικού μονολόγου είναι η έκφραση καταστάσεων οι οποίες δεν ελέγχονται από τη συνείδηση, όπως το βίαιο συναίσθημα, η μέθη, το ντελίριο.¹⁸⁶ Στοιχεία αυτής της αντίληψης να «δείξει» περισσότερο, παρά να «πει» η λογοτεχνία, εντοπίζονται στα έργα των Balzac, Stendhal¹⁸⁷ και Maupassant,¹⁸⁸ οι οποίοι διαμόρφωσαν το δημοσιογραφικό μυθιστόρημα. Έτσι η έκφραση ισχυρών συναισθημάτων, όπως ο φόβος, μπορεί να εκφραστεί καλύτερα μέσω του ελλειπτικού λόγου, ο οποίος επικρατεί στη λογοτεχνία ως ένα ισοδύναμο του

¹⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁸² Στο ίδιο, σσ. 41-43.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 44.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 45.

¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 46.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 46.

¹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 47.

¹⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 48.

κινηματογραφικού, ως μια έκφραση των αντικειμενικών δυνατοτήτων των συμβάσεων της τέχνης.¹⁸⁹ Η τάση των Γάλλων μυθιστοριογράφων και διηγηματογράφων του 19ου αιώνα να προσθέτουν στον λόγο τους στοιχεία από τον φόβο να μη χάσει την ιδέα ο αναγνώστης,¹⁹⁰ εγκαταλείπεται σταδιακά στο έργο κινηματογραφιστών, όπως οι Carné, Renoir, οι οποίοι αποφεύγουν, κατά Magny, έναν κυρίαρχο φόβο του ομιλητή, τον διδακτισμό και έτσι αλληλεπιδρούν με τον κόσμο του μυθιστορήματος.¹⁹¹ Η αναζήτηση μιας γλώσσας η οποία μπορεί να εκφράσει την ένταση των εικόνων, την εφήμερη αγωνία, θα αποτελέσει την πρόθεση λογοτεχνών όπως ο Faulkner,¹⁹² ως μία –προερχόμενη από τον κινηματογράφο– ανάγκη απαλλαγής από την υπερχρήση των λέξεων και ως δυνατότητα έκφρασης ψυχολογικών συγκρούσεων, με κινηματογραφική λογική, μέσω εικόνων.¹⁹³ Η δυνατότητα, μέσω ενός διαλόγου αφηγηματικού και όχι επεξηγηματικού, να επικεντρώνονται στις πράξεις και στη συμπεριφορά των ηρώων και όχι στα σχόλια του αφηγητή για αυτές, οδηγεί δημιουργούς, όπως οι Hammett και Caldwell, στην κινηματογραφική μέθοδο.¹⁹⁴ Η Magny επικεντρώνεται στο γεγονός ότι ο κινηματογράφος προσφέρει στη λογοτεχνία μια γλώσσα ελλειπτική. Αυτή η τάση επιβεβαιώνεται από το κινηματογραφικό έργο του Chaplin, το οποίο αφομοιώνει ο Dos Passos στο έργο του *ΗΠΑ Τριλογία*, με τη χρήση περιθωριακών περιοχών της κατανόησης του αναγνώστη, κρατώντας στοιχεία της πραγματικότητας και μη απορρίπτοντάς τα ως ασήμαντα, παρουσιάζοντας εμβόλιμα στην αφήγηση σύντομες ειδήσεις, λυρικές βιογραφίες, εσωτερικούς μονολόγους αγνώστων προσώπων.¹⁹⁵ Πολύ κοντά στο κινηματογραφικό γένος αλλά και στη μουσική σύνθεση των επαναλαμβανόμενων θεμάτων, βρίσκεται σύμφωνα με τη Magny, το έργο του Joyce, *Οδυσσέας*, του οποίου η γλώσσα εκφράζει, όπως η μουσική, τις δυνάμεις πάνω στο ασυνείδητο αλλά και τη λογική της κατασκευής του *Finnegans Wake*, το οποίο προσιδιάζει στο είδος του κινούμενου σχεδίου.¹⁹⁶ Η συστηματική μίμηση του κινηματογράφου από τη λογοτεχνία μπορεί να της δώσει το πολυδιάστατο βάθος της ποίησης ανάλογο με τα μορφικά στοιχεία του ρυθμού, της

¹⁸⁹ Στο ίδιο, σσ. 49-51.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 53.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁹² Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁹³ Στο ίδιο, σ. 55.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σσ. 55-56.

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σσ. 57-58.

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

ομοιοκαταληξίας, της παρήχησης, ή με τη σύνδεση εικόνων από τη συνεκφώνηση λέξεων¹⁹⁷.

Δύο μυθιστορήματα είναι αυτά που στην έρευνα της Magny επαληθεύουν τις κρίσεις της για τη σχέση της λογοτεχνίας με τον κινηματογραφικό τρόπο. Το πρώτο είναι το *ΗΠΑ* του Passos, με την αφήγηση στο τρίτο πρόσωπο, καθώς η εσωτερική ζωή ρέει αυθόρμητα σε έναν κόσμο προσυλληφθεισών σημειώσεων, προκατασκευασμένων εκφράσεων, η συνείδηση των ηρώων αποτελείται από ένα σώμα συμβατικών γνώμων της κοινωνικής ομάδας¹⁹⁸ στην οποία ανήκουν, άρα αποκλείεται ο εσωτερικός μονόλογος ως δυνατότητα απόδοσης όντων ημιτελών.¹⁹⁹ Ουσιαστικά παραφράζοντας μια εκτίμηση του Chaplin για την ταινία *Η γυναίκα από το Παρίσι* η Magny χαρακτηρίζει ως αφηγηματικό προτέρημα της γραφής του Passos ότι λέει λιγότερα απ' όσα κρύβει.²⁰⁰

Η άλλη περίπτωση λογοτεχνικού έργου με ανάλογη τεχνική είναι το έργο του Camus, *Ο Ξένος*, στο οποίο χρησιμοποιείται η ελλειπτική μέθοδος για την απόδοση του παραλόγου. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, εντοπίζεται η αμφισημία της αφήγησης, η οποία προκαλεί το αίσθημα ανησυχίας καθώς προβάλλεται το δυστυχές όραμα ενός παράλογου κόσμου με σημαντική τεχνική τη δυσαρμονία μεταξύ της αντικειμενικής περιγραφής των γεγονότων και της πρωτοπρόσωπης αφήγησης.²⁰¹ Η διαπίστωση της Magny επιβεβαιώνει ότι δεν υπάρχει εσωτερική πραγματικότητα που να αποκαλύπτεται μέσω του ψυχολογικού επιπέδου.²⁰² Το τρίπτυχο των αντανάκλαστικών, της οικονομίας, της σεξουαλικότητας δεν μπορεί να αποτυπώσει το εύρος των ηρώων του Passos.²⁰³ Η Magny καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η εσωτερικότητα ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες συγκροτήθηκε σε αισθητική, όπως στο μυθιστόρημα *Ανάλυση*, δεν απέδωσε παρά μια ψευδή εικόνα για τον άνθρωπο, προκειμένου να κρύψει την πραγματική του ασυναρτησία, άρα το αντικειμενικό μυθιστόρημα του Passos, το οποίο την εκφράζει, αποτελεί από μόνο του ένα σκάνδαλο.²⁰⁴

¹⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 60.

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 61.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 61.

²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 62.

²⁰¹ Στο ίδιο, σσ. 63-65.

²⁰² Στο ίδιο, σ. 66.

²⁰³ Στο ίδιο, σσ. 67-68.

²⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 68.

Τελικά το πιο κοντινό κινηματογραφικό είδος στη γραφή του Passos, είναι το είδος του screwball, το οποίο με την ηθελημένη ανοησία των ηρώων του και την επίπεδη απόδοσή τους, προσεγγίζει τον ελλειπτικό λόγο της αυθόρμητης θέασης του κόσμου, Προκειμένου να δοθεί αυτή η εικόνα, χρειάζεται διαφοροποίηση είτε της απόστασης του αντικειμένου και του μηχανισμού καταγραφής ή της γωνίας καταγραφής. Έτσι φτάνουμε στον μηχανισμό του cutting (editing/montage), ο οποίος εκφράζει κατ' εξοχήν, κατά τη Magny, την αλληλεπίδραση των δύο πεδίων.

Ενώ στον κινηματογράφο το cutting στάθηκε κατορθωτό λόγω της κινητικότητας της κάμερας, στη λογοτεχνία χρειάστηκαν τρεις αιώνες για να περάσουμε από τη γραμμική αφήγηση στην ελεύθερη απεικόνιση εικόνων.²⁰⁵ Η ανάγκη για αλλαγή στη λογοτεχνία προέκυψε τον 19^ο αιώνα, όταν το ενδιαφέρον των δημιουργών μετατοπίζεται από το άτομο στην συλλογικότητα, η οποία εκφράζεται στο έργο του Zola, από το κοντινό περνάμε στο μακρινό πλάνο, σε λογοτέχνες, όπως οι Proust, Gide, Malraux, Dos Passos, Steinbeck, με τη δυσκότητα, την οποία συναντάμε στον κινηματογράφο. Σύμφωνα με αυτήν, ο κινηματογράφος κυριαρχείται από μια υπερπραγματικότητα, λόγω των τεχνικών του προδιαγραφών, επιπροσθέτως προσπαθεί να κατακτά την ελευθερία του για να οδηγείται στο επίπεδο της τέχνης, στηριζόμενος στην κινητικότητα της κάμερας.²⁰⁶

Στη γραφή του Proust η Magny διαπιστώνει την κίνηση σε έναν κάθετο άξονα από την επιφάνεια προς τα μέσα, δίνοντας την εμφάνιση των ανθρώπων μέσα από συνεχή cuts.²⁰⁷ Στο έργο του όμως δεν παρουσιάζεται η τεχνική του montage, δηλαδή της ανασύνθεσης των επιμέρους εικόνων.²⁰⁸ Παρόλες τις πολλαπλές προοπτικές της η λογοτεχνία του Proust διατηρεί τη γραμμικότητά της. Την τεχνική αυτή επεξεργάστηκε περισσότερο ο Gide στους *Κιβδηλοποιούς*, απορώντας ποια κατεύθυνση να ακολουθήσει, της σταθερής οπτικής γωνίας, ή την εναλλαγή της με τη μεταβαλλόμενη.²⁰⁹ Στην τεχνική του εντοπίζονται, λόγω της πρόθεσης να αποκαλυφθεί η πολυπλοκότητα της πραγματικότητας, η εναλλαγή μακρινών πλάνων και κοντινών, φωτίζοντας τα πρόσωπα. Στη γραφή του λειτουργεί αυτό το οποίο ονομάστηκε μάτι-κάμερα από τον Dos Passos.²¹⁰

²⁰⁵ Στο ίδιο, σσ. 71-72.

²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 73.

²⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 74.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 75.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 76.

²¹⁰ Στο ίδιο, σ. 78.

Μια τεχνική που ακολούθησε ο Huxley στο *Point Counter Point*, στο οποίο, όμως, παρόλη την εναλλαγή των εστιάσεων δεν παρατηρείται η αυξομείωση της απόστασης κάμερας-ματιού αντικειμένου, προτιμώντας το πανοραμικό.²¹¹ Αποφεύγει την εναλλαγή στο φως και το σκοτάδι των ιμπρεσιονιστών, προτιμώντας το ύφος των πουαντιλιστών της συγκέντρωσης των σημείων χωρίς το βάθος σκηνικού.²¹²

Ο δημιουργός ο οποίος συγκεντρώνει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της Magny είναι ο Dos Passos, με την πολλαπλή εστίαση και την αυξομείωση της προοπτικής των προσώπων.²¹³ Η διαίρεση της κεντρικής ιστορίας στα έργα του, υλοποιεί αυτήν την κινηματογραφική τεχνική προσέγγισης του υλικού, με εμβόλιμα στοιχεία και τη συγκρότηση των κειμένων ως τριπτύχων ή ως τετραπτύχων με τη χρήση πάνελς τα οποία διατηρούνται στον αναγνώστη μαζί με την κύρια ιστορία.²¹⁴ Η αυξομείωση της απόστασης από το περιγραφόμενο, αποτελεί αποδέσμευση από την υποχρέωση της εστίασης στο πρόσωπο.²¹⁵ Αντίστοιχη τεχνική βέβαια διαπιστώνει η Magny και στο έργο του Malraux *Η Ανθρώπινη Μοίρα* στο οποίο παρουσιάζονται οι διαφορετικές εστιάσεις των χαρακτήρων,²¹⁶ αποτέλεσμα περισσότερο της ισχυρής φαντασίας του και της υπαρξιακής προσέγγισης της πραγματικότητας, του διαχωριστού της συνείδησης από την ύπαρξη.²¹⁷

Δόθηκε στο λογοτεχνικό γένος, η δυνατότητα, αυτό το οποίο υπήρξε αίτημα φιλοσοφικό, της άμεσης πρόσληψης της πραγματικότητας, χωρίς τις μετατροπές της πραγματικότητας σε φαινόμενα,²¹⁸ κατά την αντίληψη του Bergson, της ενορατικής θεώρησης του είναι. Εκτός των μακρινών και κοντινών πλάνων, χρησιμοποιούνται στη λογοτεχνική γραφή των Huxley, Romain, Malraux, Dumas, Sue τα dissolve, dolly πλάνα, και τα crosscuts,²¹⁹ όπως και στον κινηματογράφο του Carné,²²⁰ τα οποία δεν υπαγορεύονται από τις ανάγκες της πλοκής, αλλά από αισθητικά ή μεταφυσικά

²¹¹ Στο ίδιο, σ. 79.

²¹² Στο ίδιο, σ. 79.

²¹³ Στο ίδιο, σσ. 80-81.

²¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 82-83.

²¹⁵ Στο ίδιο, σ. 84.

²¹⁶ Στο ίδιο, σσ. 85-86.

²¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 86-87.

²¹⁸ Στο ίδιο, σ. 88.

²¹⁹ Στο ίδιο, σ.88. Το dissolve αποτελεί ένα τρόπο μετάβασης, σύμφωνα με τον οποίο το προηγούμενο πλάνο διαλύεται μέσα στο επόμενο, το dolly είναι ένα πλάνο σύμφωνα με το οποίο η κινηματογραφική κάμερα κινείται προς το αντικείμενο ή το πρόσωπο, το crosscut αποτελεί τρόπο μετάβασης από ένα πλάνο δράσης σε ένα άλλο παράλληλης δράσης, βλ. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου, ό.π.*, σσ. 530-589.

²²⁰ Στο ίδιο, σ. 89.

ενδιαφέροντα.²²¹ Ιδιαίτερα τα dissolve στη λογοτεχνία, υπηρετούν την ενότητα, χωρίς να χάνεται η αντικειμενικότητα, όπως στο μυθιστόρημα *Ραντεβού στη Σαμάρα* του John O'Hara και στο *Ο φίλος μου ο Πιερό* του Queneau.²²² Σταδιακά ο ανώνυμος αφηγητής εξαφανίζεται από τη λογοτεχνία, δίνοντας τη θέση του στον εναλλασσόμενο εστιαστή. Η τεχνική του Agaton στο *Οι καλές συνοικίες* δίνει έμφαση στην ερμητική προσέγγιση, η οποία επιτρέπει μια εξελισσόμενη αποδέσμευση πληροφοριών στον αναγνώστη επιταχύνοντας τον ρυθμό της αφήγησης.²²³

Γενικότερα η Magny εξάγει το συμπέρασμα ότι οι τεχνικές που μεταφέρθηκαν στη λογοτεχνία από τον κινηματογράφο δεν είναι απλώς μια επίδραση ή μια μίμηση, αλλά περισσότερο μια σύγκλιση των διαφορετικών τεχνών στη φύση και στη χώρα προέλευσής τους.²²⁴ Η τεχνική της χρήσης διαφορετικών πλάνων στη λογοτεχνία δίνει την ευκαιρία να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, χωρίς την ανάγκη για αφαιρετικές εξηγήσεις. Κάθε δήλωση για έναν χαρακτήρα ποικίλει σε σχέση με τη γωνία λήψης και την απόσταση από το αντικείμενο.²²⁵ Πάνω απ' όλα η Magny εκτιμά ότι η συζήτηση για την κοινότητα, την οποία μοιράζονται τα δύο μέσα, είναι μια διαδικασία προς την ευαίσθητη περιοχή της ψυχής του ανθρώπου, καθώς η τεχνική εγκυμονεί, κατά Sartre, μια ολόκληρη μεταφυσική.²²⁶

1.7. Η δυναμική των ανταλλαγών φιλμ και λογοτεχνίας κατά Keith Cohen

Μια στοχευμένη ερευνητική προσπάθεια στην κατεύθυνση των ανταλλαγών φιλμ και λογοτεχνίας αποτελεί η μελέτη του Keith Cohen, η οποία επιχειρεί να εντοπίσει το εύρος τους στη δυναμική χρήση του χώρου και του χρόνου και τη ριζοσπαστική αλλαγή της οπτικής γωνίας.²²⁷ Η μελέτη του Cohen στηρίζεται προφανώς σε θέσεις οι οποίες παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, εξετάζοντας λογοτέχνες που στο έργο τους

²²¹ Στο ίδιο, σ. 89.

²²² Στο ίδιο, σσ. 90-91.

²²³ Στο ίδιο, σσ. 92-94.

²²⁴ Στο ίδιο, σ. 97.

²²⁵ Στο ίδιο, σ. 100.

²²⁶ Στο ίδιο, σ. 101.

²²⁷ Βλ. Keith Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Heaven and London, 1979, σ. 108.

παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη επίδραση από τον κινηματογράφο, όπως οι Joyce, Proust αλλά και Stein, Woolf, οι οποίοι έχουν γίνει αποδεκτοί από την πλειοψηφία των θεωρητικών ως πεδίο επιβεβαίωσης της έρευνας.²²⁸

Ο Cohen διαπιστώνει τη μεταβολή που έλαβε χώρα στον τρόπο παρουσίασης των ηρώων στον κινηματογράφο σε αντικείμενα με ανταλλακτική αξία και αξία χρήσης, μέσα από τη μετατροπή του φιλελεύθερου καπιταλισμού σε μονοπωλιακό, ανάλογο με αυτόν της λογοτεχνίας του Joyce, με αναφορά στο έργο του *Οδυσσέας* και της Woolf στο βιβλίο της *Μέχρι το φάρο*.²²⁹ Ο Cohen υπογραμμίζει ότι είναι σημαντικό να διερευνηθεί το κατά πόσο η μορφή του montage είναι μια ανακατασκευή της διαδικασίας σκέψης.²³⁰ Επίσης μια σημαντική υπογράμμιση του Cohen αφορά στην αντιμετώπιση των αντικειμένων μέσα στη πλειοψηφία τους και τη σχέση τους με τους ανθρώπους, η οποία αναδεικνύεται με τη χρήση των κοντινών πλάνων.²³¹ Μια σημαντική μεταβολή που διαπιστώνεται στο μοντέρνο μυθιστόρημα είναι ο σταδιακός περιορισμός του ψυχολογικού ρεαλισμού του 19ου αιώνα.²³² Σύμφωνα με αυτήν την παρατήρηση, η συνείδηση είναι μια οντότητα όχι μόνιμη αλλά εξελισσόμενη, μεταβαλλόμενη και σχηματιζόμενη από την καθημερινή λογική και τη φαντασία. Επίσης η αναπτυσσόμενη πρόσληψη των ανθρώπων ως αντικειμένων μέσα από την επίδραση της φροϋδικής ψυχολογίας, χαρακτηρίζει τη μοντέρνα λογοτεχνία.²³³ Μια σειρά λογοτεχνών, μεταξύ αυτών και η Stein, αντιλαμβάνονται στο έργο τους την παρουσία των ανθρώπων ως αντικειμένων μέσα στο τοπίο.²³⁴ Ο Cohen μεταφέρει τη θέση της Stein για την αξιοποίηση του κινηματογράφου, ενός μέσου το οποίο αξιοποιεί τον χώρο, από τη λογοτεχνία, η οποία είναι ένα μέσο που ενεργοποιείται στον χρόνο.²³⁵ Ακολουθώντας τη σύνθεση πλάνου (frame composition) και τις επαναλήψεις με τις οποίες ένα αυξανόμενο αποτέλεσμα συσσώρευσης συμβαίνει, παρότι δεν είναι τελειώς καινοτομική προσέγγιση, για τη συγκρότηση του χαρακτήρα, η λογοτεχνία διαλύει τις συμβατικές σχέσεις πλοκής, χαρακτήρων, γεγονότων και

²²⁸ Στο ίδιο, σ. 108.

²²⁹ Στο ίδιο, σσ. 111-112.

²³⁰ Στο ίδιο, σ. 113.

²³¹ Στο ίδιο, σσ. 113-114.

²³² Στο ίδιο, σ. 114.

²³³ Στο ίδιο, σ. 115.

²³⁴ Στο ίδιο, σ. 116.

²³⁵ Στο ίδιο, σ. 117.

ψυχολογίας.²³⁶ Με τη χρήση των τεχνικών αυτών σημαντική προκύπτει η παρατήρηση, την οποία τα λογοτεχνικά δείγματα αποδεικνύουν και η οποία σχετίζεται με τη σύνθεση και τον χρόνο, καθώς ο χρόνος της αφήγησης διευθετείται οριστικά, ενώ ο χρόνος των γεγονότων απαιτεί μια εσωτερική διευθέτηση.²³⁷

Μια δεύτερη διάσταση που αναδεικνύεται από τον Cohen, μετά την υιοθέτηση της κινηματογραφικής αίσθησης του χρόνου στη λογοτεχνία, είναι η απώλεια της κίνησης προς τα εμπρός.²³⁸ Έτσι διαμορφώνεται ένα συνεχές ή ένα παρατεταμένο παρόν,²³⁹ το οποίο στέκεται ανεπηρέαστο από το παρελθόν και το μέλλον.²⁴⁰ Κοντά στη δημιουργία της Stein, βρίσκεται η τεχνική του Joyce στο έργο του *Οδυσσέας*, το οποίο γίνεται αντιληπτό σαν μια στιγμή στον συνολικό χρόνο.²⁴¹ Η κοινή προσέγγιση των Proust και Woolf στο ζήτημα του χρόνου είναι η πρόθεσή τους να δώσουν παροντική υπόσταση σε μια παρελθούσα στιγμή και να φτάσουν στην απομνημόνευση.²⁴²

Σε αυτή τη λογική κινείται η μη χρονολογική παρουσίαση, σύμφωνα με τη δήλωση του Proust, της ακούσιας μνήμης, μια λογοτεχνική μετουσίωση της ελεύθερης κίνησης στο χρόνο στη λογοτεχνία.²⁴³ Επίσης η δυνατότητα συγχρονικής παρουσίασης μέσα από την υιοθέτηση του παράλληλου editing, τεχνική που έχει απασχολήσει και τις θεωρητικές αποτιμήσεις οι οποίες παρουσιάστηκαν προηγουμένως, είναι από τις βασικές τεχνικές, οι οποίες ανέδειξαν την αλληλεπίδραση των δύο μέσων μέσα στο έργο των Joyce και Woolf.²⁴⁴

Μια εξίσου καθοριστική μεταβολή στον λογοτεχνικό μηχανισμό, ο οποίος συναντά σταδιακά την κινηματογραφική λογική, είναι η τροποποίηση της σταθερής οπτικής γωνίας του αφηγητή, με την υιοθέτηση της τροποποιούμενης γωνίας εστίασης ανάλογης με αυτήν στον κινηματογράφο.²⁴⁵ Παρόλη τη συσχέτιση του φαινομένου με την αντίληψη των μπρεσσιονιστών, η οποία προηγήθηκε στο πλαίσιο της ζωγραφικής, του μεταβαλλόμενου πεδίου φόντου, χαρακτηριστικό το οποίο υιοθετεί η λογοτεχνική γραφή, όπως συμβαίνει

²³⁶ Στο ίδιο, σ. 118.

²³⁷ Στο ίδιο, σσ. 119-122.

²³⁸ Στο ίδιο, σσ.123.

²³⁹ Στο ίδιο, σσ. 124-125.

²⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 126.

²⁴¹ Στο ίδιο, σ. 127.

²⁴² Στο ίδιο, σσ. 127-128.

²⁴³ Στο ίδιο, σσ. 29-140.

²⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 141-156.

²⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 157.

στον κινηματογράφο, όπου τις εικόνες τις συγκροτεί η απόσταση, η γωνία λήψης και η κίνηση της κάμερας.²⁴⁶

Αυτό το χαρακτηριστικό διαμορφώνεται επίσης από την τεχνική της πλάτυνσης του διαφράγματος, για να να χρησιμοποιηθεί ένας φωτογραφικός όρος, τεχνική η οποία ενσωματώνεται στη λογοτεχνική γραφή, μέσω της χρήσης του cut. Η χρήση αυτή γίνεται αντιληπτή ως μια συνεχής μεταβολή της σταθερής ματιάς μιας, θα λέγαμε, ακίνητης κάμερας, ανάλογης με τη σταθερή εστίαση του παντογνώστη αφηγητή του 19^{ου} αιώνα.²⁴⁷ Μέσα από αυτή τη διαδικασία επιτυγχάνεται η απόδοση μιας πολυδύναμης πραγματικότητας, την οποία δε μπορούν να αποδώσουν παρωχημένα αφηγηματικά σχήματα.

Η πολυπροοπτική ή πολυδιάστατη προοπτική φανερώνει έναν τρίτο παράγοντα που φαίνεται να υιοθετεί τεχνικά το μοντέρνο μυθιστόρημα ως επίδραση από τον κινηματογράφο, παρότι δεν είναι τόσο εύκολο να ενσωματωθεί στη λογοτεχνική γραφή, όσο με την τεχνική του εφαρμογή στον κινηματογράφο.²⁴⁸ Σταδιακά όμως ο αφηγητής νιώθει λιγότερο υποχρεωμένος να δικαιολογήσει τις επιλογές του. Συμβαίνει μέσω της διαφοροποιούμενης χρήσης της γλώσσας, η οποία κυμαίνεται από ψευτοεπική σε θρησκευτική, τελετουργική, ηρωική και της μορφής ανάτασης του λόγου.²⁴⁹ Ο Cohen επισημαίνει ότι σε πολλές περιπτώσεις μυθιστορημάτων, όπως και στον κινηματογράφο, οι τεχνικές συμβάσεις χρησιμοποιήθηκαν με τρόπο δυναμικό, έχοντας κατά νου τις πειραματικές απόπειρες του υπερρεαλισμού και του underground κινηματογράφου²⁵⁰.

Η ασυνέχεια, η οποία σταδιακά προσλαμβάνεται από τη λογοτεχνική γραφή, συγκροτείται από τρεις παραμέτρους, την παράλειψη, την προσθήκη αποσπασμάτων φαινομενικά άσχετων με την κύρια ιστορία ή τα οποία συγκροτούν έναν κορμό γεγονότων και το montage της συνείδησης, με κύριους εκφραστές τους Joyce και Woolf.²⁵¹

Συμπερασματικά ο Cohen στηρίζεται σε προϋπάρχουσες κριτικές θεωρήσεις για την διαπραγμάτευση των ανταλλαγών μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας, τις εξετάζει με μια διαλεκτική αποτίμηση και τις αντιλαμβάνεται ως μια πρόθεση ανανέωσης των

²⁴⁶ Στο ίδιο, σσ. 158-161.

²⁴⁷ Στο ίδιο, σσ. 162-169.

²⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 170-175.

²⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 175-178.

²⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 178-179.

²⁵¹ Στο ίδιο, σσ. 180-206.

εκφραστικών δυνατοτήτων των καλλιτεχνικών μορφών και όχι ως μια περιπτωσιολογική εξέταση συμπτωματικών και περιστασιακών γνωρισμάτων.²⁵² Η σχέση των δύο, εκτιμά ο Cohen, αναμοχλεύτηκε και μέσα από τις επιστημονικές προσεγγίσεις της σχετικότητας του χρόνου και της οπτικής αντίληψης.²⁵³ Ο Cohen επιχειρεί να δει τις αισθητικές αναπτύξεις σε συνδυασμό με τις μηχανικές εξελίξεις που προσδιόρισαν τις τεχνικές του κινηματογράφου, διαφοροποιούμενος και από τον αφελή αντιθετικισμό του 19^{ου} αιώνα αλλά και από την επιφυλακτική γοητεία που άσκησε η εποχή των μηχανών στους εκπροσώπους της μοντέρνας τέχνης.²⁵⁴

1.8. Η θέση του Alan Spiegel για το μάτι-κάμερα στη λογοτεχνία

Ο Alan Spiegel στη θεωρητική του διερεύνηση προσπαθεί να αξιοποιήσει προηγούμενες απόπειρες κριτικών της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου και θεωρητικών ευρύτερα στις οποίες εντάσσει ως πιο αξιόλογες τις μελέτες²⁵⁵ των Richardson, *Film and Literature*, Bluestone, *Novels into Film*, Jinx, *The Celluloid Literature; Films in the Humanities*, Murray, *The Cinematic Imagination*, Magny, *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between The Two Wars*, επίσης του McLuhan “*Hybrid Energy: Les Liaisons Dangereuses*”: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Ξεχωρίζει μια μόνο μελέτη,²⁵⁶ του Shattuck *Proust’s Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition*, αποκλειστικά στο κείμενο του Proust *Αναζητώντας τον Χαμένο χρόνο*, της επίδρασης της κινηματογραφικής μορφής.

Ο Spiegel αποφασισμένος να κινηθεί στο λογοτεχνικό πεδίο των Zola, James, Faulkner, Nabokov, Conrad, Robbe-Grillet και άλλων, χωρίς την πρόθεση της μεταφυσικής ως προϋπόθεσης αλλά θεωρώντας τα κείμενα ως δείγματα αυτού το οποίο

²⁵² Στο ίδιο, σσ. 207-208.

²⁵³ Στο ίδιο, σ. 209.

²⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 210.

²⁵⁵ Βλ. Alan Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976, σ. xiv, note 5.

²⁵⁶ Στο ίδιο, σ. xv, note.

ονομάζει *concretized form* αλλά μένει να πάρει συγκεκριμένο όνομα, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος .

Ο Spiegel εκτιμά ότι δύο λογοτέχνες ιδιαίτερα, ο Flaubert και ο Joyce, ως ο κύριος εκπρόσωπος των μοντερνιστών, υλοποιούν αυτό το οποίο ονομάζεται κινηματογραφική μορφή στη λογοτεχνία, χωρίς όμως να θεωρεί ότι πρώτοι εφευρίσκουν το είδος αλλά ότι συναρμολογούν τις τάσεις δραματοποίησης και οπτικοποίησης των προγενεστέρων, όπως οι Balzac, Dickens, Gogol, Hawthorne.²⁵⁷ Σημαντική θεωρείται η κληρονομιά του Flaubert, ο οποίος κινούμενος στο μεταίχμιο των δύο μορφών λογοτεχνίας, της λογοτεχνίας ιδεών και της λογοτεχνίας εικόνων, μέσω του έργου του *Μαντάμ Μποβαρύ*, συγκεντρώνει όλες τις περιγραφικές τάσεις της προηγούμενης γενιάς λογοτεχνών στη μεταγραφή της ιστορίας η οποία δεν λέγεται, αλλά μιας δράσης η οποία παρουσιάζεται και φωτογραφίζεται.²⁵⁸ Ο Spiegel υπογραμμίζει ότι τα έργα *Οδυσσέας* του Joyce και *Ο ήχος και η οργή* του Faulkner, δεν αποτελούν είδη επαναστατικής γραφής αλλά τα στάδια τελικής εξέλιξης της από την εποχή του Flaubert. Είναι μια γραφή, η οποία δεν στηρίχτηκε σε στυλιστικά τεχνάσματα αλλά σε μια συγκροτημένη αφηγηματική πρόσληψη του κόσμου.²⁵⁹

Εκκινώντας από τη γραφή του Cervantes ο Spiegel διαπιστώνει την ικανότητα και την αυτάρκειά του να συστήνει στο κοινό έναν ολόκληρο κόσμο με γοητεία και αυστηρή ιεραρχία²⁶⁰ αλλά στον οποίο τα πρόσωπα δεν παρουσιάζονται με τα χαρακτηριστικά τους.²⁶¹ Η τάση των Balzac, Gogol, Dickens κατά τον 19^ο αιώνα είναι να απομακρυνθούν από την αντίληψη του Cervantes για την πνευματική σύλληψη του κόσμου, αντίληψη η οποία δεν αναγνωρίζει την αξία της προσήλωσης στην εξωτερική περιγραφή ή χρησιμοποιεί δύο τρεις λεπτομέρειες για να συστήσει το σύνολο του προσώπου ή του τοπίου.²⁶²

Από τον αυστηρά καθορισμένο κόσμο του Cervantes με την επιστημολογική προσοχή στην ουσία, στο ον, στην ιδέα, και στην προτεραιότητα της νόησης,²⁶³ η λογοτεχνία εξελίσσεται με τη γραφή του Flaubert σε έναν κόσμο, ο οποίος αποσπάται από τη θεϊκότητα ως επιστημολογική αρχή και διακρίνεται από μια αστάθεια και μια συνεχή

²⁵⁷ Στο ίδιο, σ. xiii.

²⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 6.

²⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 7-8.

²⁶⁰ Στο ίδιο, σσ. 9-11.

²⁶¹ Στο ίδιο, σσ. 11-13.

²⁶² Στο ίδιο, σ. 14.

²⁶³ Στο ίδιο, σ. 15.

ροή.²⁶⁴ Επικρατεί σχετικισμός στην ηθική και στην κοινωνική δομή, ο οποίος αντανακλάται στο λογοτεχνικό έργο και στην πρόθεση του Flaubert να αποδεσμευτεί από τη νέας μορφής θεϊκότητα, την ακρίβεια των φυσικών επιστημών.²⁶⁵ Η λογοτεχνία του οφείλει να οπτικοποιήσει, γιατί είναι το οπτικό το οποίο δε μπορεί να θεωρηθεί ως δεδομένο.²⁶⁶ Η εμπειρία του απεικονίζεται μέσω κλίμακας, αναλογίας, προοπτικής, χρώματος, γραμμής, στάσεων και χειρονομιών, πλαστικών σχημάτων και πραγματοποιημένων ενεργειών.²⁶⁷ Οι χαρακτήρες στον Flaubert παρουσιάζονται μέσα από τον αναπτυσσόμενο σκεπτικισμό, όχι ως ολότητες αλλά με λεπτομέρειες, με μια εκδοχή τη δεδομένη στιγμή και με μια διαφορετική σε μιαν άλλη χρονική θέση.²⁶⁸ Αποφεύγοντας τη λογοτεχνική κεντρομολο, ο Flaubert αναδεικνύει μια φωνή της απόδειξης, της πράξης, η οποία απακαλύπτεται μόνη της.²⁶⁹ Η αποπροσωποποιημένη φωνή είναι μια αφηγηματική τεχνική, η οποία μαζί με την αμεσολάβητη πράξη αποτελεί την πρόθεση του συγκεκριμενοποιημένου μυθιστόρηματος να ζήσει ο αναγνώστης μια εμπειρία πριν τη σκεφτεί ως μια αντανάκλαση.²⁷⁰ Καλεί λοιπόν τον αναγνώστη να σκέπτεται με τα μάτια του, καθώς οι εικόνες ενσωματώνουν ιδέες και δεν είναι εφικτό οι ιδέες να αποσπαστούν από τη μορφή τους.²⁷¹ Ο Spiegel αντιπαραβάλλει την τεχνική του Flaubert με την απαίτηση από τον αναγνώστη να δει δύο φορές, την πρώτη χωρίς κατανόηση, λόγω της ροής των εικόνων και της διανοητικής αργοπορίας να τις επεξεργαστεί, με την τεχνική των ζωγράφων του ιμπρεσιονισμού, η οποία μέσω του πιασίματος (tache), οδηγεί στην εγκεφαλική σύνδεση της ιδέας με τον τόπο στη δεύτερη ματιά.²⁷²

Καλείται ο αναγνώστης από τον δημιουργό να αφομοιώσει μια καινούργια συνήθεια, να διαβάξει λέξεις αναφερόμενες σε πράγματα ορατά αλλά και να εκπαιδευτεί στην κατανόηση μιας αδιαμεσολάβητης οπτικής γλώσσας,²⁷³ ανάλογης με του θεατή της τηλεόρασης ή του κινηματογράφου του 20^{ου} αιώνα. Ο Spiegel εντοπίζει ως συστατικό των

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 17.

²⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 17-18.

²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 18.

²⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 19.

²⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

²⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 22.

²⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 23.

²⁷¹ Στο ίδιο, σ. 25.

²⁷² Στο ίδιο, σ. 27.

²⁷³ Στο ίδιο, σ. 28.

οπτικοποιήσεων του Flaubert, τον παράγοντα αντικείμενο, το οποίο βλέπεται, και τον παράγοντα παρατηρητή, ο οποίος βλέπει.²⁷⁴ Με την αντικατάσταση του παντογνώστη αφηγητή από το μάτι ενός ανθρώπου ο οποίος βλέπει, μέσα από μια προοπτική και τη γωνία θέασης, η έννοια της αλήθειας προσαρμόζεται στην εκάστοτε δυνατή θέαση.²⁷⁵

Ο Spiegel επικαλούμενος τις θέσεις του θεωρητικού του κινηματογράφου Balázs για την απόδοση του αντικειμένου μέσω της εικόνας ως της υποκειμενικότητας του αντικειμένου, οδηγείται στη διαπίστωση της κοινότητας στην τεχνική του Flaubert και του κινηματογραφικού έργου.²⁷⁶ Η κινηματογραφική κάμερα είναι ταυτόχρονα αντικειμενική, παρουσιάζοντας την πραγματικότητα, αλλά και υποκειμενική, γιατί ο τρόπος παρουσίασης εξαρτάται από την προοπτική.²⁷⁷ Παρόλες τις οπτικοποιήσεις της γραφής του ο Dickens, σύμφωνα με τον Spiegel, δεν επιτυγχάνει το αποτέλεσμα του Flaubert, λόγω της ηθικής και συναισθηματικής σπουδαιότητας των εικόνων του και της λιγότερης υπομονής την οποία παρουσιάζει με την προοπτική.²⁷⁸ Κινηματογραφικό, δηλαδή ανοικτό και πιο ρευστό όμως είναι και στους δύο το οπτικό πεδίο, σε αντίθεση με τον κλειστό θεατρικό χώρο, δίνοντας τη δυνατότητα στον ήρωα να δει όσα έχει ανάγκη.²⁷⁹ Η λογοτεχνική σκηνογραφία και η αντίστοιχη υιοθέτησή της από τον κινηματογράφο, η οποία αναπτύχθηκε ως οργάνωση του χώρου, εκπαίδευσε και το κοινό στην κατά τα φαινόμενα μικρότερη εξάρτηση από την εμπειρία παρατήρησης και μεγαλύτερα από το συγγραφικό αίσθημα της εσωτερικής θέρμης ενός άλλου όντος.²⁸⁰ Στη γραφή της Woolf εντοπίζει τη σταδιακή εξαύλωσή του, την πρόσθεση εικόνων με το μυαλό, όταν δεν ήταν εφικτό να το επιτύχει με τα μάτια.²⁸¹

Στη συνέχεια ο Spiegel ερευνά τη διαμόρφωση της εσωτερικής μορφής στους Zola, Lawrence, Woolf, εκτιμώντας ότι διαμορφώθηκε και μια δεύτερη τάση μετά από εκείνη η οποία εκφράζει την αντίστιξη υποκειμένου αντικειμένου, εκείνη η οποία εκφράζει τη σταδιακή διάλυση του αντικειμένου,²⁸² μέσω της μετατροπής των αναγνωστών σε παρατηρητές ή με την παραμόρφωση του ματιού, το οποίο συμμετέχει στο οπτικό πεδίο εν

²⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 30.

²⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 31.

²⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 31-32.

²⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 32.

²⁷⁸ Στο ίδιο, σσ. 36-37.

²⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 37.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 47.

²⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 37-38.

²⁸² Στο ίδιο, σ. 39.

είδει κινηματογραφικής κάμερας.²⁸³ Για τη γραφή του Zola συμπεραίνει ότι κινείται στη λογική της ανάδειξης των ποιοτήτων, οι οποίες δεν εδράζουν στο αντικείμενο αλλά στην πρόσληψη του παρατηρητή.²⁸⁴ Επίσης εντοπίζει την αποδέσμευση των αντικειμένων από τη βαρύτητα τους και την απτότητά τους και την απόδοση του πεδίου του χώρου ως όλου χωρίς διακυμάνσεις.²⁸⁵ Η τεχνική του παντογνώστη παρατηρητή, ο οποίος απομακρύνεται από τις δυνατότητες ενός επιμέρους παρατηρητή, τον οδηγεί στην αντίληψη ενός επικού ποιητή, τεχνική που προχωρεί περισσότερο στο έργο του Lawrence με τη σταδιακή αδυναμία να γίνει διακριτή η εσωτερική ζωή του παρατηρητή από αυτήν του παρατηρούμενου.²⁸⁶ Ένα χαρακτηριστικό της γραφής του Lawrence, το οποίο τον απομακρύνει από τους Flaubert και Zola, είναι αυτό της μεταχείρισης του χώρου και του χρόνου με τρόπο πρόχειρο και διακεκομμένο, μια μεταχείριση συναισθηματική²⁸⁷ και όχι εμπειρική. Η ελαστικότητα του χρόνου και του χώρου, φανερώνεται, καθώς το περιβάλλον και η χρονολογία υπόκεινται στην ταλάντωση ανάμεσα στην ανθρώπινη επιθυμία και τη βιολογική δύναμη.²⁸⁸ Η θέαση των αντικειμένων πραγματοποιείται στη γραφή του Lawrence με τη γεφύρωση αντικειμένου αφηγηματικής φωνής και την κατά συνέπεια απώλεια της έντασης, του σχήματος, της έντασης και της υλικής ατομικότητας που συναντάμε στη γραφή του Flaubert.²⁸⁹ Έτσι η γραφή του αντικειμένου η οποία οδηγεί, όχι όπως στον Lawrence στο εσωτερικό του παρατηρούμενου αντικειμένου, αλλά στο εσωτερικό του παρατηρητή.²⁹⁰ Αντί να περιγράψει ένα αντικείμενο η Woolf, το ονομάζει και έτσι το όνομα καθιστά αντιληπτό το αντικείμενο ως αυτό το οποίο μένει κατά την είσοδο του στη συνείδηση.²⁹¹ Ένα σημαντικό αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι η ρευστοποίηση του χώρου μέσα από την τυχαία πρόσληψη των αντικειμένων από τη συνείδηση.²⁹² Παρόλη την εναλλαγή στην προοπτική της γραφής της Woolf στο έργο της *Η κυρία Ντάλογουει*, αυτό το οποίο παραμένει σταθερό είναι ο τόνος εκφοράς του λόγου από κάθε χαρακτήρα, καθώς γενικεύονται οι ποιότητες του λόγου ξέχωρα από τον

²⁸³ Στο ίδιο, σ. 40.

²⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 42.

²⁸⁵ Στο ίδιο, σσ. 42-43.

²⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 43.

²⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 44.

²⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 45.

²⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 46.

²⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 47.

²⁹¹ Στο ίδιο, σ. 49.

²⁹² Στο ίδιο, σ. 50.

χαρακτήρα, φτάνοντας στο αποτέλεσμα το οποίο εκπορεύεται από την κεντρική πρόθεση της μεταβαλλομένης αισθαντικότητας.²⁹³

Ο Spiegel συμπεραίνει «την πορεία από τη λογοτεχνία της επιφάνειας των αισθήσεων, του πυκνού χώρου, της πλαστικής και της απτής ποσότητας, στη λογοτεχνία της ατελείωτης εσωτερικότητας, της χρονικής ελαστικότητας, και του εφήμερου αισθήματος, από τη λογοτεχνία η οποία παρουσιάζει τον χρόνο ως χρονολογία, υπογραμμίζοντας τη σχέση του σώματος με τον χώρο, σε μια λογοτεχνία η οποία προβάλλει τον χρόνο ως διάρκεια, υπογραμμίζοντας τη σχέση του μυαλού με το παρόν, το παρελθόν και τη φαντασία, από τη λογοτεχνία της ακριβούς εμπειρίας της υλικής ζωής του παρατηρούμενου, στη λογοτεχνία της συναισθηματικής ζωής του παρατηρητή, από τη λογοτεχνία του ουδέτερου και αόρατου αφηγητή στη λογοτεχνία του προσωπικού αφηγητή και του σκεπτόμενου όντος που προβάλλεται στο εικονιζόμενο αντικείμενο».²⁹⁴

Η δεύτερη τάση της μετά Flaubert λογοτεχνίας έχει να κάνει με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τεχνικής, όπως τη διαπραγματεύτηκε η γραφή των Joyce, Conrad και James, έχοντας την ισορροπημένη θέα της συνάντησης αντικειμένου –υποκειμένου ως κληρονομιά από τον Flaubert αλλά με δύο προσθήκες, τη μερική μεταχείριση του χώρου, η οποία αντικαθιστά τη σκηνογραφία του 19ου αιώνα, και την παθητική, χωρίς συναίσθημα, δυνατότητα του να βλέπουν την πραγματικότητα.²⁹⁵ Στη γραφή των μοντερνιστών Conrad και Joyce, πραγματοποιείται ο αποχωρισμός του παρατηρητή από το οπτικό πεδίο.²⁹⁶ Στη γραφή του James «τα αντικείμενα τα οποία βλέπονται είναι εξαιλωμένα από τις αποκομμένες και θεωρηθείσες ιδιοποιήσεις μιας κριτικής νοημοσύνης, στις οποίες ο δημιουργός μεταφράζει το αντικείμενο σε μια λειτουργία αναλυτικού λόγου».²⁹⁷ Ο James δεν ενδιαφέρεται να δει το αντικείμενο, αλλά να το κατανοήσει ελεύθερα στην ηθική και τυχαία σημασία του.²⁹⁸ Για να το πετύχει αυτό μετατρέπει το οπτικό του πεδίο σε μία περίτεχνη οθόνη αφαίρεσης, γενίκευσης και μεγαλοστομίας, δημιουργώντας μιαν αντήχηση μέσα από την επαναλαμβανόμενη

²⁹³ Στο ίδιο, σ. 52.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 53. Η μετάφραση δική μου.

²⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 54.

²⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 54.

²⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 56.

²⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 56.

παράταξη πολλών κομψών περιφράσεων.²⁹⁹ Στο έργο του *Τι ήξερε η Μείζι* ο James χρησιμοποιεί το μάτι της ηρώιδας σαν κινούμενη κάμερα, ευρισκόμενος στο μεταίχμιο ανάμεσα στους μυθιστοριογράφους του 19^{ου} αιώνα και σε αυτούς του κινηματογραφικού τρόπου.³⁰⁰

Ο Conrad στο έργο του *Η καρδιά του σκοτούς* αποκαλύπτει μια υπερβολική και επιθετική έκθεση της όρασης της κάμερας.³⁰¹ Τον οπτικό χώρο ο Conrad δεν τον αντιλαμβάνεται ως συνεχή αλλά τον ανασυνθέτει ως διαδοχικές θεάσεις.³⁰² Τον ενδιαφέρει να δημιουργήσει ένα οπτικό πεδίο, ένα πλαίσιο κατανόησης με συμφραζόμενα μυστηρίου, περιπέτειας και ηθικού αινίγματος.³⁰³ Στον Conrad εντοπίζει ο Spiegel τη μη συμφωνία της οπτικής πράξης της πρόσληψης με αυτήν της πνευματικής πράξης της κατανόησης, σε αντίθεση με τη γραφή του James στην οποία διαπιστώνεται συμφωνία.

Η λογοτεχνική γραφή όμως, η οποία, κατά Spiegel, φανερώνει τις κινηματογραφικές τάσεις στη λογοτεχνία λόγω της οπτικής συντομίας της είναι η γραφή του Joyce, με τις περικοπές και τα εμπόδια στο οπτικό πεδίο να ενισχύονται και να μετριάζονται, όπως στο μυθιστόρημά του *Οδυσσέας*, με τη μέθοδο της κατατημένης και κυτταρικής αφήγησης με την απόδοση των συνόλων από τα μέρη τους.³⁰⁴

Το διαχωριστικό όριο, κατά Spiegel, είναι ανάμεσα στη σκηνογραφία του 19^{ου} αιώνα και στην κινηματογραφία, καθώς η λογοτεχνία βρίσκεται πιο κοντά στις σκέψεις και στα συναισθήματα του παρατηρητή απ' ό,τι πριν.³⁰⁵ Το ασυνεχές πεδίο γίνεται το εξωτερικό αντι-μέρος της εσωτερικής διαδικασίας, η πραγματικότητα, όπως γίνεται γνωστή από τη γρήγορη και μη λογική αναστάτωση του μυαλού. Επίσης διαπιστώνει την αβεβαιότητα και τη σύγκρουση αποσπάσματος από τον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο, την αδυναμία γνώσης του θεαθέντος, λόγω της θραυσματικότητάς του.³⁰⁶ Η διαγώνια διχοτόμηση του πεδίου ανάλογη με την κινηματογραφική αποτελεί σήμα κατατεθέν της γραφής του Joyce και τον φέρνει κοντά στην κινηματογραφική αντίληψη. Τελικά οι αναλογίες μεταξύ της

²⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 56.

³⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 58.

³⁰¹ Στο ίδιο, σ. 59.

³⁰² Στο ίδιο, σ. 60.

³⁰³ Στο ίδιο, σ. 61.

³⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 64.

³⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 64.

³⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 65.

κινηματογραφικής τεχνικής στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο πηγάζουν από την κοινή μέθοδο γνώσης, κατά Spiegel.³⁰⁷

Το να βλέπει κάποιος με τον τρόπο της κάμερας είναι το κεντρικό γνώρισμα το οποίο εντοπίζεται στη γραφή του Joyce, έτσι στο ελλειπτικό οπτικό πεδίο το αντικείμενο απλώς βλέπεται, άρα η οπτική μοναξιά υπαγορεύει και την αποξένωση και την αδύνατη μόνιμη σχέση, βασικό θέμα της λογοτεχνίας του Joyce.³⁰⁸ Ο παρατηρητής στη λογοτεχνία του Joyce συμβολοποιεί το οπτικό του πεδίο, αναγιγνώσκοντας τα αντικείμενα κατά τη μεταβαλλόμενη διάθεσή του.³⁰⁹

Τέσσερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας λογοτεχνίας τα οποία εντοπίζονται στο έργο των Joyce, Dos Passos και άλλων, προσιδιάζουν, κατά Spiegel, στην κινηματογραφική αίσθηση και συγκροτούν τη μοντέρνα αφήγηση, η προσθήκη του τυχαίου, η ανατομικοποίηση, η έλλειψη βάθους, και το μοντάζ. Ο Spiegel θεωρεί καινοτομία την παρουσίαση από τον Joyce λεπτομερειών αρχικά μη σχετιζόμενων με την κύρια ιστορία, με την ασυνεχή σειρά οπτικών σπαραγμάτων, με τη μορφή λεκτικών λήψεων, πρόταση με πρόταση, ανά χαρακτήρα.³¹⁰ Στον Joyce υπογραμμίζει την προσέγγιση του χρονικού συνεχούς, το οποίο διέπει τον κόσμο με την τυχαία και ερειπωμένη τοποθέτηση των αντικειμένων.³¹¹ Η ανατομικοποίηση γίνεται αντιληπτή ως η παρουσίαση του βλεπόμενου αντικειμένου ως κινούμενου θεάματος από τον σταθερό παρατηρητή.³¹² Κινηματογραφικά γνωρίσματα, όπως η οθονική εικονοποιία, οι γωνίες της κάμερας αναδεικνύονται επίσης στον Faulkner. Ιδιαίτερος ο διαμελισμός του χρόνου, προσφέρει τη δυνατότητα στον Faulkner να αντιμετωπίσει τη σύνθετη φυσική λειτουργία με ένα είδος παρατεταμένης κίνησης.³¹³ Η διαφορά του Faulkner από τον Joyce έγκειται στο γεγονός ότι κάθε φράση στη γραφή του παραπέμπει σε ό,τι είχε συμβεί, ενώ στον Joyce το επίκεντρο του ενδιαφέροντος γίνεται με αιφνίδια και ασυνεχή αναφορά στα προηγούμενα και στα επόμενα.³¹⁴

³⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 67.

³⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 67.

³⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 68.

³¹⁰ Στο ίδιο, σ. 96.

³¹¹ Στο ίδιο, σ. 104.

³¹² Στο ίδιο, σ. 109.

³¹³ Στο ίδιο, σ. 117.

³¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 117-118.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αίσθησης της μοντέρνας γραφής είναι η έλλειψη βάθους στην απόδοση των χαρακτήρων ανάλογη με αυτήν της φωτογραφικής εικόνας, με μια όμως σημαντική προσθήκη, τη σημασία των αντικειμένων στην απεικόνιση της πραγματικότητας.³¹⁵ Στον Joyce πιο συγκεκριμένα ο Spiegel παρατηρεί ότι δύο χαρακτηριστικά διαμορφώνουν τη γραφή του, η ζωντάνια των άψυχων και η απανθρωποποίηση.³¹⁶ Στην ανάδειξη του αντικειμένου καταλήγει ο Spiegel επικαλούμενος την άποψη και τη συμβολή του Eisenstein στη χρήση του κοντινού πλάνου³¹⁷ και την ανάλογη ενσωμάτωση στη μοντέρνα γραφή με τη συνεκδοχή. Η ανατομία της πόλης του Δουβλίνου ως ανθρώπινη ανατομία, στο έργο *Οι Δουβλινέζοι* του Joyce επιβεβαιώνει τις διαπιστώσεις του Spiegel.³¹⁸ Η άβαθη προσέγγιση κατά Alan Spiegel εξυπηρετεί την ανάγκη για υποβολή της αποξένωσης του παρατηρητή από το παρατηρούμενο και την ολοκλήρωση της έρευνας του χαρακτήρα.³¹⁹ Ο Spiegel κάνει λόγο επίσης για τα μαύρα γραφικά, δηλαδή τον τρόπο που αντιλαμβάνεται η σύγχρονη γοτθική λογοτεχνία το οπτικό πεδίο ως έναν κοινωνικό εφιάλτη ώστε να συναντηθεί έτσι με τη γραφή του μοντέρνου μυθιστορήματος.³²⁰ Τα μαύρα γραφικά της σύγχρονης γοτθικής λογοτεχνίας τα οποία εντοπίζει ο Spiegel και στην κινηματογραφική παραγωγή των κινουμένων σχεδίων και των φιλμ τρόμου της αντίστοιχης περιόδου.

Ολοκληρώνοντας την προσέγγισή του ο Spiegel επισημαίνει τη λογική του montage στη σύγχρονη λογοτεχνική γραφή, της συντακτικής διάταξης των εικόνων στο κινηματογραφικό έργο, σύμφωνα με μια προαποφασισμένη σύλληψη.³²¹ Με τη χρήση του montage κατορθώνει η γραφή να αποδώσει τον χρονικοποιημένο χώρο, χώρο ζωντανό και εν εξελίξει, μέσω και της μετατροπής του από χρονολογικό σε διανοητικό.³²² Ο Spiegel ταξινομεί τη διαδικασία του montage σε τρεις εκδοχές, η πρώτη είναι αυτή του Joyce και του Eisenstein, της διανοητικής σύνδεσης των εικόνων, μέσω της αντίστιξης.³²³ Μια δεύτερη εκδοχή είναι αυτή της προσθετικής παρουσίας του καθενός οπουδήποτε.³²⁴ Η

³¹⁵ Στο ίδιο, σσ. 134-135.

³¹⁶ Στο ίδιο, σ. 136.

³¹⁷ Στο ίδιο, σ. 139.

³¹⁸ Στο ίδιο, σσ. 140-143.

³¹⁹ Στο ίδιο, σσ. 145-146.

³²⁰ Στο ίδιο, σσ. 150-151.

³²¹ Στο ίδιο, σ. 163.

³²² Στο ίδιο, σσ. 167-168.

³²³ Στο ίδιο, σ. 171.

³²⁴ Στο ίδιο, σσ. 180-181.

τεχνική του μοντάζ φανερώνει την πρόθεση των δημιουργών να προσλάβουν την πραγματικότητα ως όλο.³²⁵

1.9. Η κινηματογραφική φαντασία και οι συγγραφείς κατά Edward Murray

Ο Murray σε μια σημαντική μελέτη του για τη σχέση της λογοτεχνίας, του θεάτρου και του κινηματογράφου, ανιχνεύει τα κοινά στοιχεία των τριών πεδίων,³²⁶ αλλά και τις εγγενείς διαφορές,³²⁷ διερευνά θεατρικούς συγγραφείς,³²⁸ όπως τους Eugene O' Neill, Berthold Brecht, Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, και επισημαίνει ότι τεχνικές της θεατρικής πράξης συναντιούνται στο κινηματογραφικό μέσο: καταλήγοντας να ονομάσει το είδος του θεάτρου που καλλιέργησαν οι συγγραφείς αυτοί ως κινηματογραφικό,³²⁹ για τις κινηματογραφικές τεχνικές, τις οποίες υιοθετεί, περισσότερο για το γεγονός ότι πολλά από τα θεατρικά έργα ήταν έτσι γραμμένα, ώστε να μπορούν να διασκευασθούν κινηματογραφικά, με την αντίφαση πολλά ανώτερης ποιότητας να μην καταλήγουν σε επιτυχημένες διασκευές, ενώ ορισμένα μικρότερης αξίας να προκύπτουν ως πιο επιτυχημένα κινηματογραφικά έργα.³³⁰ Οι συγκεκριμένοι θεατρικοί συγγραφείς, είτε δημιουργούν το έργο τους πριν από την εμφάνιση του καινούργιου μέσου, είτε το έργο τους εμφανίζεται παράλληλα με την εξέλιξη του κινηματογράφου, φανερώνουν την αλληλεπίδραση των δύο πεδίων, παρουσιάζοντας έργα στη λογική των εξπρεσιονιστών και των κινηματογραφικών σεναρίων.³³¹

Διερευνώντας το έργο μοντέρνων λογοτεχνών, όπως ο Joyce και ο Faulkner, οι οποίοι αποτέλεσαν το επίκεντρο και άλλων θεωρητικών μελετών και εντοπίζοντας τα κοινά στοιχεία της γραφής τους με την κινηματογραφική δυνατότητα για εμπλουτισμό της

³²⁵ Στο ίδιο, σ. 182.

³²⁶ Βλ. Edward Murray, *The Cinematic Imagination. Writers and Motion Picture*, Ungar, New York, 1972, σ. 7.

³²⁷ Στο ίδιο, σ. 10.

³²⁸ Στο ίδιο, σσ. 16-99.

³²⁹ Στο ίδιο, σ. 100.

³³⁰ Στο ίδιο, σ. 101.

³³¹ Στο ίδιο, σ. 17.

προοπτικής, δεν παραλείπει να υπογραμμίσει και την αδυναμία της κινηματογραφικής γλώσσας να εκφράσει τη φιλοσοφική-ψυχολογική συγκρότηση των κειμένων των παραπάνω λογοτεχνών, όσο και αν πρόθεση των δημιουργών μετά τη διανοητική επικοινωνία με το καινούργιο μέσο, ήταν η αντικειμενικοποίηση του έργου τους.³³² Εξαρχής ο Murray εντοπίζει τις ριζικές διαφορές της λογοτεχνίας από τον κινηματογράφο, στις οποίες συμφωνεί και με άλλους διανοητές, όπως δείξαμε σε προηγούμενα κεφάλαια, για παράδειγμα με την άποψη του Bluestone ότι στην περίπτωση της λογοτεχνίας προκαλούνται εικόνες μέσα από τις σκέψεις, στον κινηματογράφο υποβάλλονται σκέψεις μέσω των εικόνων.³³³ Αναγνωρίζοντας ότι στη θεωρητική έρευνα των δύο πεδίων επικράτησε η τάση των αυστηρών διαχωριστικών γραμμών, η οποία κυρίως βασίστηκε στη χρήση του χρόνου από τις δύο τέχνες, στη λογοτεχνία με τη δυνατότητα κίνησης στα τρία επίπεδα, στον κινηματογράφο με την κίνηση στο συνεχές παρόν, προβληματίζεται πάνω στις αλληλεπιδράσεις τους.³³⁴ Η αρχικά θεωρούμενη αδυναμία του κινηματογράφου, να αποδώσει το βάθος ενός χαρακτήρα σε σύγκριση με τη λογοτεχνία, στην εξέλιξη του μέσου εξουδετερώνεται από τον διαφορετικό προσανατολισμό τον οποίο παρουσιάζουν τα δύο μέσα, καθώς στον κινηματογράφο προηγείται το βίωμα καταστάσεων που αφορούν στον ήρωα και όχι η παροχή πληροφοριών/σχολίων πάνω στη σκέψη του ήρωα.

Ο Murray θεωρεί ότι υπάρχει ισχυρή αντιστοιχία στη δομή των δύο μέσων, ως προς τη στόχευση, η οποία υπογραμμίζεται ότι είναι η θέαση,³³⁵ παρόλη τη διαφορετική υφή τους. Επιδιώκει να ιχνηλατήσει αυτήν την αντιστοιχία στα λογοτεχνικά έργα, όπως το *An American Tragedy* του Dreiser, στη διασκευή του οποίου σε κινηματογραφική ταινία, συμπεραίνεται η αδυναμία του μέσου να αποδώσει επιτυχώς τον εσωτερικό μονόλογο.³³⁶

Προχωρώντας στο έργο του Joyce, ο Murray καταλήγει σε διαπιστώσεις ανάλογες άλλων μελετητών για τη διανοητική υφή των κειμένων του, η οποία τον έφερνε κοντά στις αισθητικές αρχές της σοβιετικής πρωτοπορίας στον κινηματογράφο και στο ονομαζόμενο διανοητικό montage.³³⁷ Παρά την κινηματογραφική υφή του έργου *Οδυσσέας* του Joyce, υπήρξε αδυναμία να αποδοθεί κινηματογραφικά η εσωτερική αίσθηση του κειμένου, γιατί

³³² Στο ίδιο, σ. 111.

³³³ Στο ίδιο, σ. 110.

³³⁴ Στο ίδιο, σ. 111.

³³⁵ Στο ίδιο, σσ. 112-113.

³³⁶ Στο ίδιο, σ. 119.

³³⁷ Στο ίδιο, σ. 125.

το ίδιο το μέσο του κινηματογράφου, αδυνατεί να εισέλθει στα ενδότερα των χαρακτήρων με την ανάλογη αποτελεσματικότητα του λογοτεχνικού εσωτερικού μονολόγου.³³⁸ Για το έργο του Joyce *Η αγρύπνια των Φίννεγκαν* σε αντίθεση με άλλους μελετητές, διαπιστώνει μικρότερη κινηματογραφική αίσθηση με την αποκάλυψη μέσω των διαφορετικών ταυτοτήτων του ήρωα ενός συλλογικού ασυνείδητου, κατά Carl Jung.³³⁹ Η προτεραιότητα του ήχου στο κείμενο, όπως και η λογική του montage, στην εναλλαγή της οπτικής γωνίας, στοιχείο, κατά Eisenstein, το οποίο πλησιάζει τη λογική του μυαλού, δυναμώνει την κινηματογραφικότητα του κειμένου, παρά τις δυσκολίες και τις αδυναμίες της κινηματογραφικής διασκευής του.³⁴⁰

Για την περίπτωση της Woolf ο Murray καταλήγει σε διαπιστώσεις για την κινηματογραφικότητα³⁴¹ της γραφής της, παρότι η ίδια εξέφραζε σε δοκίμιά της την περιορισμένη εκτίμηση που έτρεφε για τον κινηματογράφο, και καταλήγει σε ανοιχτή διαφωνία με θεωρητικούς, όπως ο Spiegel, ο οποίος έβλεπε την αντικινηματογραφική αίσθηση στη γραφή της, εξαιτίας του εσωτερικού μονολόγου, γεγονός που συζητήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ο Murray εντοπίζει ως κινηματογραφική χρήση του χρόνου τη ροή συνείδησης του ατόμου ή την τοπική μεταπήδηση από άτομο σε άτομο την ίδια χρονική στιγμή, αυτό ακριβώς το οποίο θεωρήθηκε μειονέκτημα στα έργα της *Η κυρία Ντάλλογουεϊ*, *Το Δωμάτιο του Τζάκομπ* και *Μέχρι τον Φάρο* με τη συνεχή κίνηση έξω από το μυαλό του χαρακτήρα αντικειμενική και μέσα υποκειμενική.³⁴² Επιτυχημένη κινηματογραφικά εκδοχή, κατά Murray, της χρήσης του εσωτερικού μονολόγου αποτελεί αυτή του Alain Resnais στην ταινία *Πέρυσι στο Μαριενμπάντ*, η οποία, κατά τα λεγόμενα του σκηνοθέτη είχε ως πρόθεση να υποστηρίξει οπτικοακουστικά το λογοτεχνικό κείμενο στη διασκευή του οποίου βασίστηκε.

Ιδιαίτερη είναι περίπτωση λογοτεχνών όπως ο Faulkner, τη γραφή του οποίου ο Murray τοποθετεί μαζί με των Joyce και Woolf, στη σφαίρα της κινηματογραφικής τεχνικής με μεγαλύτερη έμφαση στην απόδοση της λογοτεχνικής αφαίρεσης της πραγματικότητας. Θεωρεί τη γραφή του Faulkner όπως και ο Spiegel, κοντά στην τεχνική

³³⁸ Στο ίδιο, σ. 134.

³³⁹ Στο ίδιο, σ. 136.

³⁴⁰ Στο ίδιο, σσ. 138-140.

³⁴¹ Στο ίδιο, σ. 150.

³⁴² Στο ίδιο, σ. 151.

του montage,³⁴³ διανοητικού, όπως το ονόμαζε αυτός. Στη γραφή του Dos Passos³⁴⁴, εντοπίζει τεχνικές του ματιού-κάμερα, στην εξωτερική δραματοποίηση, ανάλογες με αυτές των Steinbeck³⁴⁵ και Robbe-Grillet³⁴⁶, η οποία εξαιρεί τη βαθιά ανάλυση και αφήνει την εντύπωση του ημιτελούς έργου, εκεί που ο Spiegel έβλεπε την κινηματογραφική αίσθηση στο προσθετικό montage. Μια άλλη ομάδα λογοτεχνών, όπως ο Hemingway,³⁴⁷ ο Fitzgerald,³⁴⁸ η West,³⁴⁹ και ο Green³⁵⁰ –με τις διαφορές τους ο καθένας– ενσωματώνει φιλμικές τεχνικές μεθόδους με αφηγηματικές χρήσεις αφαιρετικές και παραγωγικές κατά Murray.

Συμπεραίνοντας, ο Murray εντοπίζει τη σχέση των δύο πεδίων και στην παράμετρο των κινηματογραφικών διασκευών,³⁵¹ οι οποίες όμως τηρουμένων των αναλογιών και εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, αποκαλύπτουν το ανεδαφικό της μετατροπής της λογοτεχνικής ύλης σε κινηματογραφική, ή την ανάγκη να προχωρήσουν οι σκηνοθέτες σε ριζικές αλλαγές του κειμένου προέλευσης, προκειμένου να μην προδίδεται το πνεύμα του. Παρότι ο Murray εξετάζει δυναμικά την αντιστοιχία των δομών των δύο μέσων, περιορίζεται σε διαπιστώσεις, τις οποίες συναντάμε και στο έργο του Bluestone, για τη διακριτή φύση του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας, ή μένει δέσμιος μιας προβληματικής που αναπτύχθηκε από θεωρητικούς όπως ο Wagner, ο οποίος στην έρευνά του αρκέστηκε να δει τη σχέση της κινηματογραφικής διασκευής με το πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο και να ταξινομήσει³⁵² τις δυνατές περιπτώσεις της διασκευής ως αντίληψης.

³⁴³ Στο ίδιο, σ.155.

³⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 168-178.

³⁴⁵ Στο ίδιο, σσ. 261-277.

³⁴⁶ Στο ίδιο, σσ. 280-290.

³⁴⁷ Στο ίδιο, σσ. 218-243.

³⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 179-205.

³⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 206-216.

³⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 244-260.

³⁵¹ Στο ίδιο, σσ. 292-295.

³⁵² Βλ. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 1975, σσ. 217-348.

1.10. Η εικονική γλώσσα του κινηματογράφου και οι θέσεις του William Jinx

Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Jinx στην εισαγωγή³⁵³ της μελέτης του, σκοπός του ήταν να καταδείξει τα κοινά στοιχεία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου στη μορφή και το περιεχόμενο και να εξοικειώσει τον αναγνώστη με τη φιλική γλώσσα ως μια εικονική γλώσσα. Η εστίαση στο καινούργιο μέσο και στη μελέτη του δεν επιδιώκει την υποτίμηση και τον παραγκωνισμό των παραδοσιακών αφηγηματικών τεχνών αλλά ευελπιστεί στο να ενισχύσει τη σημασία τους, καθώς θεωρεί ότι ο κινηματογράφος αποτελεί συνέχεια των παραδοσιακών αφηγηματικών τεχνών, στις οποίες ενυπάρχουν τα στοιχεία τα οποία μπόρεσαν να επιβιώσουν.³⁵⁴

Εκτιμά ότι το κινηματογραφικό έργο στα πρώτα βήματά του μοιράζεται με το μυθιστόρημα την απεύθυνση στο κοινό της μεσαίας τάξης,³⁵⁵ παρουσιάζει ομοιότητες στην προέλευση, χρησιμοποιεί παρόμοιες αφηγηματικές τεχνικές και θέματα και εξασφαλίζει νόημα με τον ίδιο τρόπο, ακόμα και αν ενσωματώνει διαφορετικές τεχνικές από τη λογοτεχνία.³⁵⁶ Επικεντρώνόμενος στην ιδεογραμματική διάσταση του κινηματογράφου, σύμφωνα με την οποία στην εικόνα ενυπάρχει το σύμβολο και το αντικείμενο, ερευνά τις ομοιότητες με τη γλώσσα, καθώς εικόνα και λέξη είναι προορισμένες να προσληφθούν οπτικά.³⁵⁷ Παρά την παρατήρησή του αυτή ο Jinx εντοπίζει και τη ριζική διαφορά εικόνας και λέξης με το σκεπτικό ότι η εικόνα είναι απερίφραστη, ενώ στην περίπτωση της λέξης απαιτείται η διαμεσολάβηση της διάνοιας.³⁵⁸ Εκτιμά ότι το κινηματογραφικό κάδρο αποτελεί μια γλωσσική μονάδα αντίστοιχη της πρότασης και, όπως μέσα στην πρόταση διευκρινίζεται η σημασία της λέξης, έτσι και στο κάδρο ξεκαθαρίζεται η σημασία ενός επιμέρους απεικονιζόμενου.³⁵⁹

³⁵³ Βλ. William Jinx, *The Celluloid Literature: The Film in the Humanities*, Glencoe Press, Beverly Hills, Ca, 1971, x.

³⁵⁴ Στο ίδιο, σ. x.

³⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 6.

³⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 7.

³⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 8.

³⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 8.

³⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 10.

Η σύνδεση των κάδρων μέσω του cut, δημιουργεί το πλαίσιο των συμφραζομένων, ανάλογο της παραγράφου στη λογοτεχνία και ονομάζεται σκηνή.³⁶⁰ Αντίστοιχα πολλές παράγραφοι δημιουργούν τα κεφάλαια στη λογοτεχνία, γνώρισμα το οποίο δεν παρουσιάζεται αυτούσιο στον κινηματογράφο, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις κινηματογραφιστών υιοθετείται, με πλησιέστερη την εκδοχή της ακολουθίας (sequence).³⁶¹ Ο κινηματογράφος μοιράζεται με τη λογοτεχνία εκφραστικούς τρόπους, έστω και αν αυτοί εντάσσονται στο ιδιαίτερο περιβάλλον του κάθε μέσου, καθώς το παράδειγμα της μεταφοράς και της παρομοίωσης απασχολεί τον Jinx ως μια κοινή συνιστώσα τους.³⁶² Το κινηματογραφικό έργο, επισημαίνει ο Jinx, αποτελεί μια από κοινού προσλαμβανόμενη δημιουργία, η οποία απευθύνεται σε πολλές αισθήσεις και δίνει έμφαση στην αμεσότητα, ενώ το λογοτεχνικό κείμενο, απευθυνόμενο σε μια αίσθηση και ατομικά προσλαμβανόμενο, καταλήγει στον συλλογισμό.³⁶³

Ο Jinx υπογραμμίζει το κρίσιμο στις σχέσεις του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας στην αντιμετώπιση, του χρόνου, στοιχείο που υπογραμμίστηκε από τις περισσότερες κριτικές προσεγγίσεις.³⁶⁴ Η δυνατότητα του μυθιστορήματος να κινείται με άνεση στις βαθμίδες του χρόνου, έρχεται σε αντιπαράθεση με την παροντική λειτουργία του κινηματογράφου, την παραδοξότητα να συμβαίνει το παρελθόν και το μέλλον στο παρόν της θέασης.³⁶⁵ Μια άλλη παραμέτρος της σύγκρισης λέξης και εικόνας, η οποία οδηγεί σε χρήσιμα συμπεράσματα, είναι, σύμφωνα με τον Jinx, η διαδικασία σχηματισμού της ιδέας. Στον θεατή του κινηματογράφου αναγνωρίζει το στοιχείο της παθητικότητας, καθώς η εικόνα είναι συγκεκριμένη και κυριολεκτική, ενώ στον αναγνώστη της λογοτεχνίας αναγνωρίζει ενεργητικότητα, καθώς η πρόσληψη του κειμένου εμπεριέχει και τις δικές του προσλαμβάνουσες, οι οποίες βέβαια προϋπάρχουν.³⁶⁶ Σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ορισμένες περιπτώσεις εκφραστικών τρόπων της λογοτεχνίας δεν έχουν το ισοδύναμό τους στον κινηματογράφο και εκεί όπου η λογοτεχνία εξασφαλίζει αισθητικό αποτέλεσμα με την ταυτόχρονη παράθεση συγκεκριμένων και αφηρημένων

³⁶⁰ Στο ίδιο, σσ.11-13.

³⁶¹ Στο ίδιο, σσ. 14-15.

³⁶² Στο ίδιο, σ. 15.

³⁶³ Στο ίδιο, σ. 15.

³⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 16.

³⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 17.

³⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 18.

δηλώσεων, ο κινηματογράφος θα χρειαστεί να τις μεταδώσει μέσω ξεκάθαρων εικόνων.³⁶⁷ Η εκφραστική ευγλωττία της κινηματογραφικής κάμερας δημιουργεί, κατά τον Jinx, μια μόνιμη σύνδεση του ρόλου και του χαρακτήρα, αυστηρά συγκεκριμένη, επιτυγχάνοντας το αντίθετο αποτέλεσμα σε σχέση με τους εκφραστές της ανθρωπότητας σε παγκόσμιο επίπεδο, τους λογοτέχνες.³⁶⁸ Το κινηματογραφικό έργο εκ των πραγμάτων είναι ένα πολυδιάστατο δημιούργημα με ήχο, εικόνα και κίνηση και ο Jinx βλέπει τον κίνδυνο στην περίπτωση της διασκευής ενός θεατρικού έργου σε κινηματογραφική ταινία, να υποκατασταθεί η κινηματογραφική αίσθηση από την κατάχρηση του διαλόγου, ο οποίος είναι σύμφυτος με τις περιορισμένες δυνατότητες της δραματουργίας.³⁶⁹

Στη συνέχεια ο Jinx διερευνά τα κινηματογραφικά ισοδύναμα του εσωτερικού μονολόγου στη λογοτεχνία και τα εντοπίζει στο γρήγορο cutting, στους παραμορφωτικούς φακούς και σε άλλα τεχνάσματα.³⁷⁰ Η προσαρμογή του τριτοπρόσωπου αφηγητή στον κινηματογράφο, ανάλογο με τον παντογνώστη αφηγητή της λογοτεχνίας, αφενός αποδεικνύει την κοινή τεχνική των δύο αφετέρου αυξάνει τις δυνατότητες της κάμερας ως παρατηρητή και μειώνει τις αδυναμίες της.³⁷¹ Στη συνέχεια ο Jinx εκδηλώνει μεγάλη προσοχή στη μελέτη των σχημάτων λόγου και το πώς αυτά είναι δυνατόν να μεταφερθούν στην εικονική γλώσσα του κινηματογράφου.³⁷² Η συνδηλωτική διάσταση ταιριάζει στην εικονική γλώσσα και η μεταφορά, ένα βασικό σχήμα λόγου υιοθετείται από τον κινηματογραφικό λόγο με την συμπεροβολή εικόνων μέσω των οποίων επιτυγχάνει να δει κανείς τις ομοιότητες σε ανόμοια πράγματα.³⁷³ Ο Jinx προσπαθεί να ξεχωρίσει τη χρήση της παρομοίωσης στην κινηματογραφική της εκδοχή ως λιγότερο εμφιατικής από τη μεταφορά.³⁷⁴ Μια επιπλέον κοινή λειτουργία ανάμεσα στις δύο γλώσσες, η οποία τον απασχολεί, είναι η συμβολική, καθώς συμπεραίνει ταύτιση στον τρόπο με τον οποίο υλοποιείται και από τα δύο μέσα.³⁷⁵ Στην ίδια κατεύθυνση επισημαίνει ότι χρησιμοποιούνται εξίσου από τις δύο μορφές δημιουργίας η αλληγορία ως μια

³⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 18.

³⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 18.

³⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 19.

³⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 34.

³⁷¹ Στο ίδιο, σ. 36.

³⁷² Στο ίδιο, σ. 112.

³⁷³ Στο ίδιο, σσ. 114-115.

³⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 116.

³⁷⁵ Στο ίδιο, σσ. 118-119.

περιορισμένη χρήση του συμβολισμού, η υπερβολή και ο υπαινιγμός.³⁷⁶ Σε αυτή τη διπλή δυνατότητα ο Jinx εκτιμά ότι βρίσκεται κοντά η λειτουργία της ειρωνείας με τη την εκδοχή της λεκτικής ειρωνείας, της δραματικής ειρωνείας και της ειρωνείας της μοίρας.³⁷⁷ Ο Jinx επισημαίνει και άλλη μια περίπτωση ειρωνείας, την ειρωνεία οπτικής γωνίας, την οποία αξιολογεί ως μια δυνατότητα του σκηνοθέτη να περιγελάσει το έργο του.³⁷⁸ Πολύ κοντά στην έννοια της ειρωνείας, καθώς χρησιμοποιεί την αντίφαση και την ασυνέπεια, βρίσκεται το παράδοξο.³⁷⁹ Το παράδοξο μαζί με την αινιγματική διάσταση τροφοδοτούν την αίσθηση ταινιών, όπως το *Πέρυσι στο Μαριενμπάντ* του Alain Resnais σε σενάριο του Alain Robbe-Grillet, στην οποία η εναλλαγή εσωτερικών και εξωτερικών πραγματικοτήτων καθορίζουν την εστίαση του κειμένου.³⁸⁰

Ολοκληρώνοντας, ο Jinx αναδεικνύει την ιδιαίτερα σημαντική και κοινή στις δύο τέχνες τεχνική, τη διακειμενική αναφορά, η οποία εμπλουτίζει και προσφέρει ενίσχυση στην πρόσληψη του εκάστοτε έργου. Επειδή η διακειμενική αναφορά εκφράζει τη ριψοκίνδυνη διάθεση απέναντι στο αναγνωστικό κοινό, στους θεατές και την απαίτηση του καλλιτέχνη από τους ίδιους, στον βαθμό στον οποίο αποβαίνει επιτυχημένη, καθορίζει και την ποιότητα επικοινωνίας του δημιουργού με τον θεατή του και αντίστοιχα με τον αναγνώστή του.³⁸¹

Συμπερασματικά η σημασία της κριτικής θεώρησης του Jinx, συνίσταται στην αξιολόγηση και αποτίμηση των εκφραστικών τρόπων, οι οποίοι, κατά κύριο λόγο, υλοποιούν τη γόνιμη αλληλεπίδραση της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου και αντιλαμβάνονται την εμφάνιση του τελευταίου στο πλαίσιο της μακραίωνης ανάπτυξης των αφηγηματικών τεχνών. Η άποψη του συγκεκριμένου μελετητή μπορεί να συγκαταλεχθεί στην ενωτική τάση των κριτικών θέσεων, οι οποίες συγκρότησαν το πεδίο συγκριτικής έρευνας των δύο μέσων, σύμφωνα με την οποία αυτά διατηρούν την αυτονομία τους, αλλά η ανάδειξη των κοινών συνιστωσών τους, κατόρθωσε τη σταδιακή απομάκρυνση των θεωρητικών από την εικονοφοβία και τους προσανατόλισε στην

³⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 122-123.

³⁷⁷ Στο ίδιο, σσ. 123-124.

³⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 125.

³⁷⁹ Στο ίδιο, σσ. 125-126.

³⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 126.

³⁸¹ Στο ίδιο, σ. 127.

πρόσληψη του κινηματογραφικού μέσου, ως καλλιτεχνικής έκφρασης εφάμιλλης των υπολοίπων μορφών τέχνης.

1.11. Η λογοτεχνική και η κινηματογραφική αφήγηση κατά Seymour Chatman

Μια σημαντική τομή στην ερευνητική εξέλιξη της αφηγηματολογίας, η οποία ερχόταν να καταδείξει τη διαλεκτική ανταλλαγή του μηχανισμού της αφήγησης στη λογοτεχνία με την αντίστοιχη στον κινηματογράφο, αποτέλεσε η θεωρητική προσέγγιση του Seymour Chatman, η οποία αξιοποιώντας προηγούμενες κριτικές θεωρήσεις, όπως των Gerard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov,³⁸² έδωσε μεγαλύτερη ώθηση στη συγκριτική μελέτη των δύο πεδίων. Ειδικότερα ο Chatman ακολουθώντας τις αρχές του δομισμού αντιλαμβάνεται το αφηγηματικό κείμενο με τη διπλή λειτουργία της αφηγηματικής πράξης (discourse) και της ιστορίας της αφήγησης (story),³⁸³ παραπέμποντας στη διάκριση των φορμαλιστών σε πλοκή (siuzet) και μύθο (fabula).³⁸⁴ Επικαλούμενος τις θέσεις του Roland Barthes για την αφηγηματική δομή ως σημειωτική, ο Chatman συμπεραίνει ότι θα πρέπει να περιέχει μια μορφή και μια ουσία έκφρασης και μια μορφή και μια ουσία περιεχομένου.³⁸⁵ Συγκεκριμένα στην ουσία της έκφρασης τοποθετεί τα μέσα τα οποία μεταφέρουν μηνύματα και έχουν από μόνα τους μια σημειωτική αυτοτέλεια, ενώ σε αυτήν του περιεχομένου, τις αναπαραστάσεις των αντικειμένων και πράξεων στο αφηγηματικό μέσο, στη μορφή της έκφρασης την αφηγηματική ροή, ενώ στη μορφή του περιεχομένου τα συστατικά της αφήγησης και τις συνδέσεις τους.³⁸⁶ Τον ενδιαφέρει να εμβαθύνει στη μορφή της έκφρασης και του περιεχομένου, διακρίνοντας σε εκφράσεις των λεκτικών αφηγήσεων, οι οποίες αποδίδουν αφηγηματικά περιεχόμενα χρόνου, και σε αυτές των κινηματογραφικών αφηγήσεων οι οποίες αποδίδουν σχέσεις στο χώρο.³⁸⁷ Ο Chatman κάνει λόγο για τη διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό αντικείμενο και στο αισθητικό, το

³⁸² Βλ. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1978, σ. 9.

³⁸³ Στο ίδιο, σ. 19.

³⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 20.

³⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 23.

³⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 24.

³⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

οποίο γίνεται αντικείμενο πρόσληψης μέσω της αισθητικής εμπειρίας και συνδέεται με τη διάρθρωση της αφήγησης.³⁸⁸ Επισημαίνει ότι το μέσο της αφήγησης καθορίζει τα ειδικά εφέ της, φέρνοντας ως παράδειγμα την αυτόδηλη παρουσία των εικόνων στον κινηματογράφο σε αντίθεση με την ανάγκη της δημιουργίας τους στη λογοτεχνία από τον προσλαμβάνοντα η την αδυναμία του κινηματογράφου να εκφράσει τις εσωτερικές σκέψεις των ηρώων, τη στιγμή που η λογοτεχνική γραφή το πράττει απρόσκοπτα. Με μια περίπτωση κόμικ και της μεταγλώττισής του σε κείμενο, ο Chatman, επιχειρεί να αποδείξει την ισοδυναμία της εικονικής αφήγησης με τη λεκτική, μιλώντας για τις αφηγηματικές αφαιρέσεις και την ιστορία, η οποία προκύπτει όχι ως ένα υποστασιοποιημένο αντικείμενο αλλά ως αποτέλεσμα της διαδικασίας πρόσληψης από τη συνείδηση του αναγνώστη.³⁸⁹

Η γραμμική και αιτιακή σύνδεση αποτελεί συστατικό της αφήγησης κατά Chatman, αν και όπως επισημαίνει ο ίδιος, οι μοντέρνοι λογοτέχνες τύπου Robbe-Grillet τείνουν στην υπέρβασή της.³⁹⁰ Επικαλούμενος εκ νέου τις θέσεις του Barthes κάνει λόγο για την ερμηνευτική, τη διαδικασία σύνδεσης ενός ερωτήματος και των γεγονότων που το συνθέτουν ή την απάντηση σε αυτό.³⁹¹ Μια πολύ σημαντική επισήμανση γίνεται σε σχέση με τη διάκριση του Barthes για την ιεραρχία των αφηγηματικών γεγονότων, διακρίνοντας τα συμβάντα σε κεντρικά (kernels) και περιφερειακά ή καταλύτες (satellites),³⁹² μια διάκριση που αξιοποιήθηκε δυναμικά στη μελέτη της μεταφοράς της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο και στη θεώρηση της διασκευής. Στη συνέχεια, επικαλούμενος τις διατυπώσεις του Gerard Genette για την τάξη, τη διάρκεια και τη συχνότητα, εντοπίζει τη διαχείριση του χρόνου στη λογοτεχνία με τις συγχρονίες, τις αναλήψεις, τις οποίες φέρνει σε μια αντιπαραβολή με τα flashback στον κινηματογράφο και τις προλήψεις, τις πρόδρομες αφηγήσεις.³⁹³ Όσον αφορά στις διακρίσεις της διάρκειας, σε περίληψη, έλλειψη, σκηνή, σύμπτυξη, παύση, εντοπίζει σε σύγκριση με τη λογοτεχνική ευχέρεια, η οποία μπορεί να την αποδίδει, την αδυναμία του κινηματογραφικού μέσου να αποδώσει την περίληψη λόγω κυρίως της ανυπαρξίας των ρημάτων και των χρόνων τους, με το

³⁸⁸ Στο ίδιο, σσ. 26-27.

³⁸⁹ Στο ίδιο, σσ. 37-41.

³⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 47.

³⁹¹ Στο ίδιο, σ. 48.

³⁹² Στο ίδιο, σ. 53.

³⁹³ Στο ίδιο, σ. 65.

αντίδοτο να βρίσκεται στο montage sequence.³⁹⁴ Επίσης θεωρεί ως ισοδύναμο της έλλειψης το cut.³⁹⁵ Η σκηνή είναι η ενσωμάτωση μιας θεατρικής αρχής στην αφήγηση, δηλαδή της ισοχρονίας ιστορίας και αφήγησης, η οποία συνήθως εμπεριέχει τον διάλογο και φανερές πράξεις σύντομης διάρκειας.³⁹⁶ Από την άλλη εντοπίζει το γεγονός της αδυναμίας της αργής κίνησης και της επικαλυπτόμενης αφήγησης στη λογοτεχνία, αν και σε αρκετές περιπτώσεις μπορούμε να συναντήσουμε επαναλήψεις ή παραφράσεις.³⁹⁷ Η παύση της αφήγησης, επισημαίνει ο Chatman, υπηρετείται από την περιγραφή και τη δυνατότητα στον αφηγητή να διακόψει την αφηγηματική ιστορία, αν και στο πλαίσιο του κινηματογράφου επί της ουσίας δεν διακόπτεται σε καμία περίπτωση, όσο οι εικόνες εμφανίζονται στην οθόνη.³⁹⁸ Για τον Chatman, στην περίπτωση του κινηματογραφικού έργου μόνο η περίπτωση του freeze frame (ακίνητοποιημένου κάδρου), μπορεί να αντιπαραβληθεί με την παύση της αφήγησης.³⁹⁹ Η μοντέρνα λογοτεχνία, εκεί που η κλασική συνήθιζε την εναλλαγή σκηνών με περιλήψεις, αποφεύγει την περίληψη παρουσιάζοντας σκηνές με έλλειψη την οποία πρέπει να συμπληρώσει ο θεατής. Αναφερόμενος ο Chatman στη γραφή της Woolf, τη θεωρεί κινηματογραφική, ανεξαρτήτως αν επηρεάστηκε από τον κινηματογράφο.⁴⁰⁰ Συνήθως στη μοντέρνα λογοτεχνία οι χαρακτήρες μέσω των σκέψεών τους ή του διαλόγου, υλοποιούν την περίληψη, αν και αυτή, κατά τον Chatman, δεν είναι με την κλασική έννοια, αλλά αναμέτρηση ανάμεσα σε αναμνήσεις των χαρακτήρων και στον χρόνο που χρειάζεται για να τις εκφέρουν.⁴⁰¹

Η έννοια της συχνότητας στην αφήγηση με τις τέσσερις εκδοχές της - α) μοναδική (singularly), β) πολυμοναδική (multisingularly) γ) επαναλαμβανόμενη (repetitive) και δ) σειριακά επαναλαμβανόμενη (iterative)- χρησιμοποιείται κατά τον Chatman, εν είδει ειδικών εφφέ, ιδιαίτερα η δεύτερη και η τρίτη περίπτωση.⁴⁰² Η χρήση της τέταρτης περίπτωσης πολλές φορές λειτουργεί ως μια τεχνική στο επίπεδο του τόπου ισοδύναμη του μακρινού πλάνου στον κινηματογράφο αλλά και στον χρόνο με την τυχαία θέαση· ως

³⁹⁴ Στο ίδιο, σσ. 68-69.

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 71.

³⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 72.

³⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 73.

³⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 74.

³⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 75.

⁴⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 75.

⁴⁰¹ Στο ίδιο, σ. 76.

⁴⁰² Στο ίδιο, σ. 78.

παράδειγμα ο Chatman επικαλείται το μυθιστόρημα *Τζουντ ο αφανής* του Thomas Hardy.⁴⁰³

Η διάκριση του χρόνου στη λογοτεχνία υλοποιείται μέσω των ρηματικών χρόνων, των εγκλίσεων, των ποιοτήτων ενεργείας, των επιρρημάτων και μέσων σήμανσης. Την ποικιλία αυτής της διάκρισης διαπιστώνει ο Chatman επίσης στον κινηματογράφο, επικαλούμενος τη διατύπωση του Christian Metz για την κινηματογραφική στίξη⁴⁰⁴.

Αναδεικνύοντας την έννοια της μακροδομής της αφήγησης, κατονομάζει μέσω των θέσεων του Αριστοτέλη⁴⁰⁵ για τους τρεις τύπους ήρωα, τον ανεπιφύλακτα καλό, τον ανεπιφύλακτα κακό και τον ευγενή, και του Frye,⁴⁰⁶ για τους *μύθους*, την τραγωδία, την κωμωδία, την ερωτική ιστορία, και την ειρωνεία-σάτιρα, επισημαίνει ότι το σύνολο των λογοτεχνικών κειμένων εντάσσεται σε αυτήν την ταξινόμηση.⁴⁰⁷ Ο Chatman αξιοποιεί την ανάλυση του Ronald Crane για την τριπλή διαπλοκή, πράξεων, χαρακτήρων και σκέψεων προκειμένου να συγκεντρώσει εργαλεία μελέτης της αφηγηματικής πράξης.⁴⁰⁸

Μια εξίσου σημαντική παράμετρος, η οποία αξιολογείται από τον Chatman με αναφορά στη θεωρητική σκέψη του πρωτοπόρου του φορμαλισμού Propp, είναι η φόρμα και η δυνατότητα ανταλλαγής εντός αυτής, με παράδειγμα τα παραμύθια με φανταστικό περιεχόμενο, με ζώα και καθημερινές ιστορίες, τα οποία αποδεικνύουν αυτήν την εσωτερική ανταλλαγή.⁴⁰⁹ Ο Chatman εκτιμά επίσης ότι η θεωρητική μέθοδος του Todorov για την αναζήτηση σχεδίων αφήγησης τα οποία αναπτύσσουν ένα σύμπαν κειμένων, όπως στο έργο του Boccaccio *Δεκαήμερο*, μπορεί να υπηρετήσει τη μελέτη της αφηγηματικής μακροδομής.⁴¹⁰ Ωστόσο στην προσέγγιση της πολυδιάστατης μοντέρνας λογοτεχνίας ο Chatman συμπεραίνει ότι ο απλουστευτικός δυϊσμός των προαναφερθέντων δεν μπορεί να βοηθήσει.⁴¹¹

Η ταξινόμηση της πλοκής σε τύπους και μακροδομές, θεωρεί ο Chatman, συνεπάγεται τη μελέτη των πολιτισμικών κωδίκων και τη διάδρασή τους με τους εκφραστικούς και καλλιτεχνικούς κώδικες αλλά και αυτούς της καθημερινής ζωής και δεν

⁴⁰³ Στο ίδιο, σ. 79.

⁴⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 80.

⁴⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 84.

⁴⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 86.

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 87.

⁴⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 87.

⁴⁰⁹ Στο ίδιο, σσ. 89-90.

⁴¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 90-92.

⁴¹¹ Στο ίδιο, σ. 92.

αποτελεί μια διαδικασία η οποία οδηγεί σε συνολικά αποτελέσματα για όλα τα είδη της αφήγησης. Αντιθέτως επισημαίνει την ανάγκη να εργαστεί η θεωρητική έρευνα σε κάθε είδος αφήγησης από την οπτική του περιεχομένου.⁴¹²

Όσον αφορά στη συγκριτική προσέγγιση του χώρου της ιστορίας στην κινηματογραφική αφήγηση και στη λογοτεχνική, ο Chatman υπογραμμίζει ότι δεν είναι τόσο ευδιάκριτα⁴¹³ τα όρια μεταξύ του χώρου της ιστορίας και του χώρου της αφήγησης στον κινηματογράφο σε σχέση με τον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης, γιατί ο χώρος διαμορφώνεται ενώπιον του θεατή, μέσω προκαθορισμένων εικόνων τις οποίες ρυθμίζουν συγκεκριμένες παράμετροι, η κλίμακα και το μέγεθος, το περίγραμμα, η υφή και η πυκνότητα, η θέση, ο βαθμός, το είδος και ο αντανακλώμενος φωτισμός, η καθαρότητα ή ο βαθμός ανάλυσης της εικόνας.⁴¹⁴ Από την άλλη, στη λογοτεχνική αφήγηση ο χώρος της ιστορίας δομείται στη φαντασία του δέκτη από τη μεταμόρφωση των λέξεων σε διανοητικές προβολές.⁴¹⁵ Επισημαίνεται ωστόσο ότι πολλές λεκτικές αφηγήσεις μπορούν να απεικονίσουν τον χώρο της ιστορίας με κινηματογραφικό τρόπο, όπως στο κείμενο *Ο Άρχοντας των μυγών* του William Golding.⁴¹⁶ Οι συνεχείς μετατοπίσεις στον χώρο δίνουν την εντύπωση ενός κινηματογραφικού πανοραμικού πλάνου⁴¹⁷. Είναι πολύ σημαντική η παρατήρησή του ότι βλέπουμε πάντα μέσα από τον αφηγητή, τον χαρακτήρα, τον υπονοούμενο συγγραφέα.⁴¹⁸ Οι οπτικές και λεκτικές αφηγήσεις παρουσιάζουν μια ευέλικτη ρευστότητα στην απόδοση του, η οποία υπερβαίνει την ακινησία της θεατρικής σκηνής.

Ο Chatman κάνει λόγο για ένα στοιχείο, το οποίο έχει απασχολήσει την κριτική θεώρηση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, το «μάτι κάμερα», την κίνηση της αφήγησης εν είδει κινηματογραφικής κάμερας, από πανοραμικό πλάνο σε ένα πλάνο εξονυχιστικής λεπτομέρειας.⁴¹⁹ Η αίσθηση του κάδρου ωστόσο καθορίζει τον χώρο της ιστορίας στον κινηματογράφο, των εστιασμένων και των περιφερειακών αντικειμένων, εν αντιθέσει με

⁴¹² Στο ίδιο, σ. 95.

⁴¹³ Στο ίδιο, σ. 98.

⁴¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 97-98.

⁴¹⁵ Στο ίδιο, σ. 101.

⁴¹⁶ Στο ίδιο, σ. 101.

⁴¹⁷ Στο ίδιο, σ. 102.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, σ. 102.

⁴¹⁹ Στο ίδιο, σ. 105.

τη λογοτεχνική απεικόνιση, η οποία περιορίζεται στα ονομασθέντα.⁴²⁰ Σωστά διαπιστώνει ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να απεικονίσει το μη μέρος, γιατί οποιαδήποτε χρωματική πληροφορία στην οθόνη παραπέμπει κάπου, γεγονός το οποίο είναι δυνατό να αποδοθεί στη λογοτεχνία. Σημαντική είναι η παρατήρηση ότι η κίνηση δεν πιάνεται στον κινηματογράφο, απλώς φαίνεται, με διάφορα τεχνάσματα, κοντινά πλάνα και κινήσεις της κάμερας, ενώ στη λογοτεχνία στοιχειοθετείται μέσω των λέξεων.⁴²¹

Ο Chatman εκτιμά ότι η χρήση λογοτεχνικών τεχνικών, όπως το voice over, ισοδύναμο του παντογνώστη αφηγητή, στον κινηματογράφο θεωρείται μη καλλιτεχνική τεχνική και περιορίζεται στην αρχή των ταινιών, επισημαίνει επίσης τον κίνδυνο της κατάχρησης λεκτικών μέσων από τον κινηματογράφο στην απεικόνιση, γεγονός που φανερώνει την έλλειψη εμπιστοσύνης στις δυνατότητες απεικόνισης.⁴²² Το οπτικό αντικείμενο εξαιτίας της φύσης του μέσου, παρουσιάζει φοβερή αυτονομία, εν αντιθέσει με το λεκτικό, το οποίο, σχετικά αυτόνομο, εξαρτάται από τη γραμμική του απεικόνιση.⁴²³

Στη συνέχεια η προσέγγιση της παραμέτρου των χαρακτήρων διερευνάται με αναφορές στην αριστοτελική θεωρία,⁴²⁴ με τα τέσσερα στοιχεία χαρακτηρισμού της προσωπικότητας, το *χρηστόν*, το *αρμόττον*, το *όμοιον*, το *ομαλόν* και τη θεωρία των φορμαλιστών, παράμετροι οι οποίες συναντώνται στη διαπίστωση ότι οι χαρακτήρες είναι προϊόντα της πλοκής.⁴²⁵ Με αναφορές στον Propp και στον Tomashevsky αλλά και στους Γάλλους αφηγηματολόγους, ο Chatman αναγνωρίζει ότι οι χαρακτήρες δεν είναι σκοπός αλλά μέσο της πλοκής.⁴²⁶ Η κλασική αντιμετώπιση των χαρακτήρων ως αποτέλεσματος της πλοκής έρχεται σε διάσταση με τη μοντέρνα γραφή και την ανάλογη θεώρηση, γιατί δεν υπάρχει πλοκή σε πολλά κείμενα.⁴²⁷ Επίσης αξίζει να προσεχθεί η παρατήρηση ότι στη σύγχρονη κινηματογραφική δημιουργία, όπως του Antonioni, το στοιχείο της διάνοιας, το οποίο συγκροτεί τη σχέση των λογοτεχνικών χαρακτήρων με την πλοκή, είναι λιγότερο εύκολο να απεικονισθεί, εξαιτίας του αφαιρετικού τρόπου

⁴²⁰ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴²¹ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴²² Στο ίδιο, σ. 107.

⁴²³ Στο ίδιο, σ. 107.

⁴²⁴ Στο ίδιο, σ. 110.

⁴²⁵ Στο ίδιο, σ. 111.

⁴²⁶ Στο ίδιο, σσ. 111-112.

⁴²⁷ Στο ίδιο, σ. 113.

ανάπτυξης της πλοκής.⁴²⁸ Η αντιμετώπιση του περιβάλλοντος⁴²⁹ της αφήγησης παραπέμπει στην αληθοφάνεια και συνδέεται άμεσα με την πλοκή και τους χαρακτήρες.⁴³⁰

Η διάκριση της αφηγηματικής φωνής και της οπτικής γωνίας αποτελεί στη θεώρηση του Chatman καθοριστική παράμετρο για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί η κριτική σκέψη να συλλάβει την αφηγηματική πράξη, καθώς δεν πρέπει έκφραση και προοπτική να αποδίδονται στο ίδιο πρόσωπο.⁴³¹ Εφόσον ο αφηγητής αφηγείται σε α' πρόσωπο, μπορεί να είναι πρωταγωνιστής ή μάρτυρας της πράξης την οποία αφηγείται ή να αναθέτει την οπτική γωνία σε έναν χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι ο αφηγητής.⁴³² Η λειτουργία του ματιού-κάμερα δίνει την εντύπωση μιας ουδέτερης καταγραφής, περιορισμένου τρίτου προσώπου, ενώ κατά τον Chatman είναι απαιτούμενη η διάκριση σε περιορισμένη τρίτου προσώπου οπτική γωνία, η οποία εκφράζεται από έναν κρυμμένο αφηγητή και την αντίστοιχη, η οποία εκφράζεται από ένα φανερό.⁴³³ Η διαφορά μεταξύ της οπτικής γωνίας του χαρακτήρα και της έκφρασης του αφηγητή, δε θα πρέπει να έχει ως αποτέλεσμα την ειρωνική αντίθεση, σύμφωνα με τον Chatman, αλλά την άρση, μέσω της ουδέτερης έκφρασης του αφηγητή, των στοιχείων τα οποία δεν μπορούν να εκφραστούν από τον χαρακτήρα,⁴³⁴ γεγονός το οποίο διαπιστώνει ο Chatman στα έργα του James *Τι ήξερε η Μείζι* και *Οι πρεσβευτές*.⁴³⁵

Στο κινηματογραφικό έργο ο Chatman αναγνωρίζει μεγαλύτερη δυνατότητα να ελέγξει την οπτική γωνία, γιατί η ροή της πληροφορίας υπηρετείται από το οπτικό και το ακουστικό κανάλι, με τη δυνατότητα ουδετεροποίησης του ενός έναντι του άλλου, μαύρη οθόνη με ήχο, ή θέαση χωρίς ήχο, ή και συνδυασμούς των δύο με παραδείγματα τις ταινίες του Robert Bresson *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, του Robert Siodmak *Οι δολοφόνοι*, στις οποίες επιβεβαιώνεται η δυνατότητα του κινηματογράφου να υπογραμμίσει την οπτική γωνία ενός χαρακτήρα, είτε με τον χαρακτήρα μέσα στο κάδρο, είτε με το αντίστοιχο cut.⁴³⁶ Η περίπτωση της ταινίας του Orson Welles *Πολίτης Κέϊν* είναι από αυτές στις οποίες δε βεβαιώνεται, αν έχουμε δει το αντικείμενο από κοινού με τον χαρακτήρα, ή

⁴²⁸ Στο ίδιο, σ. 133.

⁴²⁹ Στο ίδιο, σσ. 138-143.

⁴³⁰ Στο ίδιο, σ. 144.

⁴³¹ Στο ίδιο, σ. 153.

⁴³² Στο ίδιο, σσ. 153-154.

⁴³³ Στο ίδιο, σ. 154.

⁴³⁴ Στο ίδιο, σ. 156.

⁴³⁵ Στο ίδιο, σσ. 156-157.

⁴³⁶ Στο ίδιο, σ. 159

μέσω αυτού.⁴³⁷ Ο Chatman επίσης επισημαίνει το πολύ σημαντικό πρόβλημα στην αφήγηση, άλυτο στη λογοτεχνική αφήγηση, το να είναι ένας χαρακτήρας αντικείμενο και μέσο της οπτικής μας. Στον κινηματογράφο αντιμετωπίζεται με τη λεγόμενη υποκειμενική λήψη της κάμερας, σύμφωνα με την οποία η κίνηση της κάμερας περιορίζεται από τις δυνατότητες κίνησης του προσώπου, του οποίου εκφράζει την οπτική.⁴³⁸ Σε αυτήν την περίπτωση, για να φανεί η αλλαγή της οπτικής γωνίας, χρειάζεται ένα cut, ή ένα πανοραμικό πλάνο ή ένα πλάνο track/ πλάνο που παρακολουθεί τον χαρακτήρα, στοιχείο το οποίο εμφανίζεται και στη μουσική σύνθεση, το λεγόμενο μουσικό glissando, δηλαδή μια σειρά από χρωματικές ή διατονικές νότες που ενώνουν δύο κύριους φθόγγους και οφείλουν να παιχθούν μέσα στο τέμπο του μέτρου.⁴³⁹ Την τεχνική αυτήν την αντιπαραβάλλει με την εναλλαγή των οπτικών στο μοντέρνο μυθιστόρημα, όπως διαπιστώνεται στα έργα της Woolf στο πλαίσιο μιας πρότασης.⁴⁴⁰

Στην περίπτωση της ενσωμάτωσης του εσωτερικού μονολόγου και της ροής συνείδησης, δηλαδή της ανοργάνωτης μεταφοράς των σκέψεων του χαρακτήρα,⁴⁴¹ στο κινηματογραφικό φιλμ ο Chatman εντοπίζει, παρά την τεχνική ευκολία να υιοθετήσει ο σκηνοθέτης ανάλογες τεχνικές, την προσπάθεια αποφυγής τους, γιατί δεν θεωρούνται καλλιτεχνικοί τρόποι αλλά ενοχλητικοί, με την έννοια ότι δεν υπηρετούν την κινηματογραφική πρόθεση,⁴⁴² σε αντίθεση με την εκτεταμένη λογοτεχνική αξιοποίησή τους.⁴⁴³

Μια επίσης σημαντική παράμετρος η οποία φανερώνει τη στενή αφηγηματική σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι η αναξιπιστία του αφηγητή, σύμφωνα με την οποία μέσω μιας voice over απεικόνισης έρχεται να διαψευστεί από όσα έχει σχηματίσει ως αντίληψη ο θεατής: παράδειγμα η ταινία του Robert Bresson *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* και η πληροφορία του ιερέα για τον χαρακτήρα του κόμη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα, την οποία σχηματίζουμε για αυτόν.⁴⁴⁴ Ένα επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα για την υιοθέτηση του αναξιόπιστου αφηγητή

⁴³⁷ Στο ίδιο, σ. 159.

⁴³⁸ Στο ίδιο, σ. 160.

⁴³⁹ Στο ίδιο, σσ. 160-161.

⁴⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 161.

⁴⁴¹ Στο ίδιο, σσ. 186-194.

⁴⁴² Στο ίδιο, σ. 194-195.

⁴⁴³ Βλ. Robert Humphrey, *Stream of consciousness in modern novel*, UOC, Berkeley, 1968, σσ. 23-62.

⁴⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 234-235.

προέρχεται από την ταινία του Alfred Hitchcock, *Stage Fright* (*Πονεμένο Ρομάντζο/Ο δολοφόνος έρχεται κάθε βράδυ*) και τη συνωμοσία της κάμερας με τον υπονοούμενο δημιουργό: σύμφωνα με αυτήν, από τα γεγονότα τα οποία μας παρουσιάζονται από την αφήγηση ενός χαρακτήρα οδηγούμαστε σε πλάνο dissolve/ πλάνο που διαλύεται σε ένα άλλο, των γεγονότων των ίδιων σε μορφή flashback, με την αξιοπιστία τους να παραμένει εκκρεμής μέχρι το τέλος.⁴⁴⁵ Μια τεχνική, η οποία υιοθετήθηκε από πολλούς κινηματογραφιστές, οι οποίοι δοκίμασαν τα όρια της αξιόπιστης αφήγησης, όπως οι συγγραφείς, επιτρέποντας στην κάμερα να πει ψέματα.⁴⁴⁶

Ολοκληρώνοντας τη συγκριτική προσέγγιση λογοτεχνικής και κινηματογραφικής δημιουργίας, ο Chatman επικεντρώνεται στην παρεμβολή σχολίων στην ιστορία, η οποία στη λογοτεχνική της εκδοχή μπορεί να πάρει τη μορφή ερμηνείας,⁴⁴⁷ όπως επίσης τη μορφή κρίσεων⁴⁴⁸ και γενικεύσεων.⁴⁴⁹ Τα σύγχρονα κινηματογραφικά έργα αν και προσπάθησαν, ελάχιστα πέτυχαν την υιοθέτηση του σχολιασμού με οπτικά μέσα, εκτός της φανεράς μίμησης έργων της λογοτεχνίας, όπως το κινηματογραφικό έργο *Τομ Τζόουνς* του Tony Richardson. Στα πετυχημένα δείγματα συγκαταλέγεται η *Εκλειψη* του Antonioni, με την τελευταία sequence να υπομνηματίζει στο σύνολο της ταινίας με την εικόνα της παράλυσης και της ματαιότητας, του άδειου περιβάλλοντος από την ανθρώπινη παρουσία.

Μια τελευταία περίπτωση, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Δον Κιχώτης* του Cervantes, αναφέρεται ως σχόλια στη λογοτεχνική αφήγηση, σχόλια τα οποία διακόπτουν ή όχι τη σύνθεση του έργου, με την πρώτη περίπτωση να ονομάζεται αφήγηση αυτογνωσίας.⁴⁵⁰ Αντίστοιχα στην κινηματογραφική δημιουργία παρουσιάζεται η αφήγηση αυτογνωσίας στην ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική κάμερα* του Dziga Vertov, μια δημιουργία για τη διαλεύκανση της δημιουργίας του κινηματογράφου.⁴⁵¹ Με τις τεχνικές τις οποίες υιοθέτησε ο Vertov στην ταινία, οδηγείται στην ανατροπή μέσω της επίγνωσης της κινηματογραφικής ψευδαίσθησης, όπως οι προγενέστεροι μυθιστοριογράφοι με το λογοτεχνικό μέσο τους.⁴⁵²

⁴⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 236.

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 237.

⁴⁴⁷ Στο ίδιο, σσ. 237-241.

⁴⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 241-243.

⁴⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 243-247.

⁴⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 248.

⁴⁵¹ Στο ίδιο, σ. 252.

⁴⁵² Στο ίδιο, σσ. 252-253.

Συμπερασματικά η θεωρητική πρόθεση του Chatman δεν περιορίζεται στη συγκριτική προσέγγιση κινηματογράφου λογοτεχνίας, αλλά προσανατολίζεται στη διερεύνηση της έκφρασης του αφηγηματικού λόγου (discourse) και της ιστορίας, ανεξαρτήτως των μέσων τα οποία τις επικοινωνούν, είτε είναι κινηματογράφος, είτε είναι κόμικ, είτε μουσικά έργα κ.τ.λ. Όπως υπογραμμίζει και ο ίδιος, μένει να επιβεβαιωθεί αν τα θεωρητικά εργαλεία είναι επαρκή, για να προσεγγίζουν με αποτελεσματικό τρόπο τις μοντέρνες αφηγήσεις, οι οποίες αποκλίνουν από τον τρόπο με τον οποίο έγιναν κατανοητές οι κλασικές αφηγήσεις από τον φορμαλισμό και τον δομισμό για παράδειγμα στην παράμετρο των χαρακτήρων, καθώς στο μοντέρνο μυθιστόρημα η πλοκή είναι ελλειπτική και οι χαρακτήρες παίρνουν υπόσταση ανεξαρτήτως πλοκής, ή στη γρήγορη εναλλαγή της οπτικής γωνίας, τεχνική η οποία μας παραπέμπει στις σύγχρονες ταινίες.

1.12. Η δομική ανάλυση των αφηγημάτων σύμφωνα με τον Roland Barthes

Ο Roland Barthes, σημαντικός εκπρόσωπος του δομισμού και της σημειωτικής γενικότερα, στο σύνολο του έργου του αλλά ιδιαίτερα σε μια χαρακτηριστική μελέτη του,⁴⁵³ επιχειρεί να διερευνήσει τις προϋποθέσεις συγκρότησης του αφηγήματος εντοπίζοντας τις δυσκολίες του εγχειρήματος, εξαιτίας του αναρίθμητου των αφηγημάτων και της απουσίας θεωρητικού δείγματος περιγραφής.⁴⁵⁴ Για τον Barthes τρία είναι τα επίπεδα περιγραφής του αφηγήματος, το επίπεδο των λειτουργιών, το επίπεδο των δράσεων και το επίπεδο της αφήγησης, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους ενσωματώνόμενα.⁴⁵⁵

Διερευνώντας την έννοια της λειτουργίας, επισημαίνει την ταυτότητά της ως ενότητας περιεχομένου, με τη χρησιμότητά της να είναι εμφανής ανάλογα με το επίπεδο στο οποίο κινείται.⁴⁵⁶ Προχωρεί επιπλέον σε μια αξιοποιήσιμη διαπίστωση, ότι οι λειτουργίες δεν είναι υποχρεωτικό να ταυτίζονται με τα γνωστά τμήματα του

⁴⁵³ Βλ. Roland Barthes, «Εισαγωγή στη δομική ανάλυση των αφηγημάτων», στο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, πρόλογος Γ. Βέλτσος, Πλέθρον, Αθήνα, 2007 [3^η: 1^η Γαλλικά 1966], σσ. 93-94.

⁴⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 95.

⁴⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 101.

⁴⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 103.

αφηγηματικού λόγου, ή τις ψυχολογικές τάξεις.⁴⁵⁷ Ο Barthes υπογραμμίζει ότι «σε ορισμένες περιπτώσεις οι λειτουργίες θα εκπροσωπούνται από ενότητες ανώτερες από τη φράση και σε ορισμένες από κατώτερες (το σύνταγμα), τη λέξη και μερικά λογοτεχνικά στοιχεία μέσα σε αυτή»⁴⁵⁸

Προχωρώντας σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη επισήμανση διακρίνει τις τάξεις των ενοτήτων σε δύο, τις *λειτουργίες*, οι οποίες αντιστοιχούν στην πράξη, και τις *ενδείξεις*, οι οποίες αντιστοιχούν στην ουσία. Οι λειτουργίες, εφόσον είναι σημαντικές, γιατί δομούν το αφηγηματικό γίνεσθαι, ονομάζονται *πυρήνες*, εφόσον είναι λιγότερο σημαντικές, διανθίζουν το περιβάλλον της αφήγησης, αλλά δεν αποτελούν αναντικατάστατο τμήμα της και ονομάζονται *καταλύτες*.⁴⁵⁹ Ωστόσο ο Barthes συμπεραίνει ότι δεν μπορούμε να παραλείψουμε έναν πυρήνα χωρίς να επιδράσουμε στην ιστορία, ή έναν καταλύτη χωρίς επιβάρυνση του έλλογου λόγου.⁴⁶⁰ Επίσης διακρίνει τις *ενδείξεις* σε δύο κατηγορίες, τις καθαρές *ενδείξεις*, στοιχεία τα οποία χρειάζονται ένα είδος αποκρυπτογράφησης και τις *πληροφορίες*, οι οποίες δίνουν έτοιμη γνώση στον δέκτη (αναγνώστη/θεατή).⁴⁶¹ Διαφοριστική είναι η παρατήρηση του Barthes ότι μια ενότητα μπορεί να ανήκει σε δύο τάξεις ταυτόχρονα, με παράδειγμα μια σκηνή από ταινία με πρωταγωνιστή τον πράκτορα Τζέιμς Μποντ, σκηνή η οποία παρουσιάζει κάποιον να πίνει ένα ποτό σε ένα μπαρ αεροδρομίου και η οποία λειτουργεί σε επίπεδο καταλύτη, στον πυρήνα της αναμονής, αλλά λειτουργεί και σε επίπεδο ενδείξεων με την παραπομπή σε μια μοντέρνα ατμόσφαιρα, χαλάρωσης. Υπογραμμίζεται ότι έτσι «δομείται το παιχνίδι στην οικονομία του αφηγήματος».

Ο Barthes τονίζει ότι καταλύτες, ενδείξεις και πληροφορίες ανήκουν στις διαστολές, καθώς συμπληρώνουν επ' άπειρον τους πυρήνες, οι οποίοι είναι ταυτόχρονα και επαρκείς και απαραίτητοι. Επιχειρεί επιπλέον να διαλευκάνει θεωρητικά τη χρονολογική ψευδαίσθηση με τη δομική περιγραφή της, ως ένα στοιχείο σημειωτικού συστήματος μέσα και από τις θεωρητικές προτάσεις που διατυπώθηκαν από τον Bremond, ο οποίος εστιάζει στη λογική της προαιρέσεως, κατά Αριστοτέλη, της απόφασης για δράση, από τους Levis-Strauss και Greimas, που επικεντρώνονται στις παραδειγματικές αντιθέσεις,

⁴⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 104.

⁴⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 104.

⁴⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 108.

⁴⁶¹ Στο ίδιο, σ. 108-109.

και από τον Todorov, ο οποίος υπογραμμίζει την ανάγκη να ερμηνευθεί το αφήγημα σε επίπεδο δράσεων άρα προσώπων.⁴⁶²

Σύμφωνα με τον Barthes, ακόμα και αν αφεθούν στην άκρη οι όροι ενδείξεις, πληροφορούντα, καταλύσεις, θα παραμένουν μια σειρά λειτουργίες στην αφήγηση, σημαντικές για τη σχέση τους και όχι για την αξία τους αυτή καθ' εαυτή.⁴⁶³ Η σύνδεση επιμέρους πυρήνων, οι οποίοι συνδέονται με σχέση αλληλεγγύης και αρχίζουν όταν δεν έχουν προηγούμενο και τελειώνουν όταν δεν έχουν επόμενο, ονομάζεται σειρά όρων,⁴⁶⁴ διαπίστωση η οποία τον οδηγεί στη θέση του Propp και του Bremond ότι η σειρά είναι πάντοτε δυνατό να ονομασθεί (βλέπε τη σειρά του παραμυθιού, δόλος, προδοσία, αγώνας, σύμβαση, γοητεία κ.τ.λ.).⁴⁶⁵

Στη λογική αυτή τοποθετεί ο Barthes τα πρόσωπα ως πρωταγωνιστές των σειρών, όχι ως ψυχολογικές ουσίες αλλά ως συμμετέχοντες και ως φορείς αυτών τα οποία πράττουν όχι αυτών τα οποία είναι, μέσα σε τρεις σημασιολογικούς άξονες, την επιθυμία, τον πόθο ή αναζήτηση και τη δοκιμασία (επιθυμείν, επικοινωνείν, μάχεσθαι), επικαλούμενος τις θέσεις του Bremond, του Todorov, του Greimas.⁴⁶⁶ Το πρόβλημα του υποκειμένου και του εντοπισμού μιας ομάδας ατόμων προνομιακά πραττόντων αποτελεί κομβικό ζήτημα θεωρητικής διαπραγμάτευσης, για τη διερεύνησή του.⁴⁶⁷

Η αφηγηματική επικοινωνία και πώς προσφέρεται το αφήγημα, είναι ένας ιδιαίτερος άξονας της συλλογιστικής του Barthes, η οποία αξιοποιεί τρεις προτάσεις, την πρόσληψη του αφηγητή, ως δωρητή τέχνης, την πρόταση της ολικής συνείδησης, ενός είδους Θεού, ο οποίος βρίσκεται μέσα και έξω από τα πρόσωπα, και την πρόταση να γράφονται μόνο όσα είναι δυνατόν να παρατηρούν τα πρόσωπα ή τους είναι γνωστά.⁴⁶⁸ Δύο συστήματα στοιχείων, το προσωπικό και το α-προσωπικό, είναι αυτά τα οποία ρυθμίζουν την αφήγηση, κατά Barthes, συγκροτώντας ουσιαστικά το αφήγημα σε επίπεδο μορφικού και όχι ψυχολογικού προσώπου.⁴⁶⁹

⁴⁶² Στο ίδιο, σ. 112-113.

⁴⁶³ Στο ίδιο, σ. 113.

⁴⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 113.

⁴⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 114.

⁴⁶⁶ Στο ίδιο, σσ. 118-119.

⁴⁶⁷ Στο ίδιο, σσ. 119-121.

⁴⁶⁸ Στο ίδιο, σσ. 123-124.

⁴⁶⁹ Στο ίδιο, σσ. 125-126.

Για την αφηγηματική κατάσταση ο Barthes υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι «η αφηγησιακή έγκλιση είναι το τελευταίο επίπεδο στο οποίο μπορεί να φτάσει η δομιστική ανάλυση. Η αφήγηση δεν μπορεί πράγματι να αποκτήσει την έννοιά της παρά μόνο από τον κόσμο που τη χρησιμοποιεί: πέρα από το αφηγησιακό επίπεδο, αρχίζει ο κόσμος, δηλαδή άλλα συστήματα των οποίων οι όροι, δεν είναι πια μόνο τα αφηγήματα, αλλά στοιχεία μίας άλλης ουσίας».⁴⁷⁰ Σύμφωνα με αυτή τη διαπίστωση, το αφήγημα εξαρτάται από μία αφηγηματική κατάσταση, ένα σύνολο των πρωτοκόλλων. Για αυτό στις αρχαϊκές κοινωνίες, διαπιστώνεται ιδιαίτερη κωδικοποίηση της αφηγηματικής κατάστασης, ενώ όσο περνάμε στις μοντερνικές κοινωνίες, διευρύνεται η κωδικοποίησή της.⁴⁷¹

Για το σύστημα του αφηγήματος ο συλλογισμός του Barthes επικεντρώνεται στις δυο παραμέτρους, την άρθρωση και την ενσωμάτωση.⁴⁷² Στην περίπτωση της άρθρωσης η διαδικασία της στρέβλωσης δίνει τη δυνατότητα για διαχωρισμό των σειρών, με την προσθήκη ενοτήτων από άλλες σειρές.⁴⁷³ Έτσι γίνεται αντιληπτό το φαινόμενο του λογικού χρόνου, ο οποίος αντικαθιστά τον πραγματικό χρόνο, με βασική εκδήλωση την έννοια του «σασπένς».⁴⁷⁴ Επίσης η άρθρωση υπηρετείται από την επέκταση με την προσθήκη πολλών καταλύσεων, με τη γραφή, σύμφωνα με τον Barthes, να έχει δυνατότητες για διαίρεση περισσότερο από την κινηματογραφική ταινία.⁴⁷⁵

Όσον αφορά στην παράμετρο της ενσωμάτωσης, ο Barthes επισημαίνει ότι είναι εκείνη η οποία επιτρέπει την οργάνωση της φαινομενικής πολυπλοκότητας του αφηγήματος, με τον πρνατολισμό τον οποίο εξασφαλίζει στην κατανόηση συνεχών, ασυνεχών και ετερογενών στοιχείων.⁴⁷⁶ Επικαλούμενος την έννοια της ισοτοπίας του Greimas, την ενότητα σημασίας, διατυπώνει τη θέση ότι η ενσωμάτωση είναι στοιχείο ισοτοπίας, καθώς εξασφαλίζει την κάθετη ανάγνωση του αφηγήματος, ενώ λόγω της δυσταξίας προσανατολίζεται στην οριζόντια ανάγνωση, καθώς μια ενότητα μπορεί ταυτόχρονα να εμφανίζεται στη λειτουργία μίας σειράς, και σε ένα επίπεδο ενδείξεων.⁴⁷⁷ Με το παράδειγμα από την κατασκοπική λογοτεχνία με πρωταγωνιστή τον Τζέιμς Μπόντ

⁴⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 127.

⁴⁷¹ Στο ίδιο, σ. 128.

⁴⁷² Στο ίδιο, σ. 129.

⁴⁷³ Στο ίδιο, σ. 130.

⁴⁷⁴ Στο ίδιο, σσ. 130-131.

⁴⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 131.

⁴⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 133.

⁴⁷⁷ Στο ίδιο, σσ. 133-134.

και τα διπλά επίπεδα των διαλόγων, αποδεικνύεται ότι και η πραγματικότητα μιας σειράς δε βρίσκεται στη φυσική διαδοχή των δράσεων αλλά στη λογική η οποία ικανοποιείται.⁴⁷⁸

Ολοκληρώνοντας, έχουμε να υπογραμμίσουμε ότι πρόθεση του Barthes είναι να μελετηθεί το αφήγημα, σε οποιοδήποτε μέσο και αν εμφανίζεται, με επίκεντρο τη γλώσσα, τις λειτουργίες, τις δράσεις, την αφήγηση και το σύστημα, με την επιφύλαξη ότι η θεωρητική εργασία έχει όριο επιστημονικό τη λογική και τη διερεύνηση της «φυλογένησης».⁴⁷⁹ Παρά τη θεωρητικά περίτεχνη, πυκνή και απαιτητική ορολογία των θέσεών του, η συμβολή του στη συγκριτική μελέτη των δύο πεδίων υπήρξε καθοριστική σε σειρά από θεωρητικούς, όπως ο McFarlane, ο οποίος στηρίχθηκε στη θεωρητική προσέγγισή του για τη διάκριση των λειτουργιών και τον διπλό ρόλο τους, με επικέντρωση στη μεταμόρφωση του λογοτεχνικού σε κινηματογραφικό κείμενο.⁴⁸⁰

1.13. Η θεωρία της διασκευής και η προσέγγιση του Brian Mc Farlane

Η θεωρητική διερεύνηση της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου, συγκροτήθηκε ιδιαίτερα στη μελέτη της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στον κινηματογράφο και στην ανίχνευση των όρων με τους οποίους υλοποιείται αυτή η μεταμόρφωση. Με αξιοποίηση της προηγηθείσης κριτικής σκέψης και με κεντρική αναφορά τη μελέτη του George Bluestone *Novel into Cinema*, την οποία ήδη παρουσιάσαμε σε προηγούμενη ενότητα, ο συγκεκριμένος θεωρητικός λόγος επιχειρήθηκε να αποκωδικοποιηθεί στη μελέτη του Brian McFarlane⁴⁸¹ η οποία έλαβε υπ' όψιν της, όπως ήδη προείπαμε, και τα πορίσματα των θεωρητικών κρίσεων του Barthes για τις λειτουργίες του αφηγήματος σε οποιοδήποτε μέσο εκφράζεται.

Ο Mc Farlane εκκινεί από την πρόθεση να διερευνήσει ποια σημειωτικά συστήματα μπορούν να μεταφερθούν από το ένα μέσο στο άλλο και ποια κατά τη μεταφορά χάνονται και με ποιους όρους διαμορφώνεται το συγκεκριμένο του κινηματογραφικού έργου, το οποίο

⁴⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 135.

⁴⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 136.

⁴⁸⁰ Βλ. Brian Mc Farlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, London, 1996, σ. vii.

⁴⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 1-30.

προέρχεται από τη διασκευή του λογοτεχνικού, με όρους αναλυτικής μεθόδου και με την προσδοκία της μελέτης και όχι της ανάπτυξης ενός κατ'ανάγκη επιστημονικού λόγου.⁴⁸² Υπογραμμίζει, παραπέμποντας σε παλιότερες μελέτες των Spiegel και Cohen, ότι ενώ οι κινηματογραφικές τεχνικές των μοντέρνων μυθιστορημάτων, ως έναν βαθμό, είναι αδιαμφισβήτητες, παραδόξως τα αντίστοιχα κείμενα παρουσίαζαν ιδιαίτερη δυσκολία στο να διασκευασθούν για τον κινηματογράφο, κάποια άλλα κείμενα που φαίνονταν ότι όφειλαν αρκετά σε κινηματογραφικές τεχνικές, κατά τη κινηματογραφική διασκευή τους, έχασαν ζωτικά τους στοιχεία.⁴⁸³ Ο McFarlane επιχειρεί να αξιολογήσει και να αξιοποιήσει τη θεωρητική συζήτηση γύρω από το ζήτημα της πιστότητας της διασκευής, επικεντρωνόμενος στην παράμετρο της διακειμενικότητας ως κριτηρίου κατανόησης της διασκευής και επισημαίνοντας το γεγονός της πρόσληψης της διασκευής από τον θεωρητικό Wagner ως μετάθεσης, σχολίου και αναλογίας, η οποία βρίσκονται κοντά σε αυτήν του κριτικού Dudley Andrew, ο οποίος μελετά τη διασκευή όσον αφορά τον δανεισμό, τη διακειμενικότητα και την πιστότητα της μεταμόρφωσης.⁴⁸⁴

Τοποθετώντας την αφηγηματικότητα ως κεντρικό ζήτημα της προσέγγισης της λογοτεχνίας που μεταφέρεται στον κινηματογράφο, υπογραμμίζει την ανάγκη να μελετήσει ποια αφηγηματικά δεδομένα του λογοτεχνικού κειμένου παραμένουν αναλλοίωτα και ποια πρέπει να τροποποιηθούν.⁴⁸⁵ Επικαλούμενος τις θέσεις του Barthes για τις διανεμητικές και τις ενσωματωτικές λειτουργίες της αφήγησης και την επεξεργασία τους από τον Chatman επικεντρώνεται στην αξιοποίησή τους στη θεώρηση της διαδικασίας μεταφοράς του κειμένου.⁴⁸⁶

Στη συνέχεια των παρατηρήσεών του, ανιχνεύει τους τύπους του λογοτεχνικού αφηγητή και των δυνατών εκδοχών τους στον κινηματογράφο, την περίπτωση της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο, η οποία βρίσκει στον κινηματογράφο το αντίστοιχό της σε δύο εκδοχές. Η πρώτη εκδοχή είναι το υποκειμενικό σινεμά,⁴⁸⁷ με χαρακτηριστικά παραδείγματα την ταινία *The Lady in the Lake* του Robert Montgomery, διασκευή του ομώνυμου βιβλίου του Raymond Chandler, και του Alan Bridges *The Return of the*

⁴⁸² Στο ίδιο, σ. viii.

⁴⁸³ Στο ίδιο, σ. 6.

⁴⁸⁴ Στο ίδιο, σσ. 10-11.

⁴⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 12.

⁴⁸⁶ Στο ίδιο, σσ. 13-15.

⁴⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 16.

Soldier/H επιστροφή του στρατιώτη, διασκευή της ομώνυμης νουβέλλας της Rebecca West, με την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, να εμφανίζεται σε πληθώρα υποκειμενικών πλάνων/ point of view shots, τα οποία δείχνουν τι κοιτάζει ο χαρακτήρας και το πώς αντιδρά. Ο McFarlane, επικαλούμενος τη θέση του Thomas Elsaesser ότι ο κινηματογράφος αλλάζει τις οπτικές, από τις οποίες ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο παρατηρείται, αλλά δεν μπορεί να παρουσιάσει μια συνεπή ψυχολογική οπτική, που να προέρχεται από έναν χαρακτήρα, ουσιαστικά συμπεραίνει την αδυναμία του κινηματογραφικού μέσου να υλοποιήσει επαρκώς την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο.

Η δεύτερη εκδοχή της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο είναι αυτή της λεγόμενης προφορικής αφήγησης ή *voice over*, με παράδειγμα την ταινία του Woody Allen *Radio Days/Ημέρες ραδιοφώνου* και ο Mc Farlane καταλήγει στη διαπίστωση ότι στη συνήθη πρακτική των κινηματογραφικών ταινιών είναι ανέφικτη η συνεχής προβολή οπτικών σκηνών με μη διηγητική προφορική συνοδεία, όπως και στην περίπτωση της ταινίας του David Lean *Μεγάλες Προσδοκίες* από το ομώνυμο βιβλίο του Charles Dickens, στο οποίο διαπιστώνεται παρά την προσπάθεια να διασωθεί η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο του πρωτότυπου ότι δεν επιτυγχάνεται η πρόσληψη από τον θεατή των αφηγούμενων ως προσωπικών εντυπώσεων⁴⁸⁸

Η περίπτωση του παντογνώστη αφηγητή φαίνεται να μη συναντά δυσκολίες στη κινηματογραφική της εκδοχή, γιατί η κάμερα αναλαμβάνει τον ρόλο του αφηγητή με την επιφύλαξη ότι μπορεί να μην αντεπεξέλθει πλήρως, καθώς η ματιά της κάμερας δεν μπορεί να αποδώσει το ιδιαίτερο περιβάλλον του λόγου των χαρακτήρων.⁴⁸⁹Επισημαίνεται η τεχνική δυνατότητα του κινηματογραφικού μέσου να αναπληρώσει αυτήν την αδυναμία με κάποια κίνηση εφέ στον χαρακτήρα, στο πρόσωπο, στη στάση ή στην πρόσληψη από τον θεατή μιας υπογράμμισης μέσω του cut ή της ηχητικής αξιοποίησης της φωνής.⁴⁹⁰Από την άλλη πλευρά, το αποτέλεσμα το οποίο παρέχει η σιγουριά του παντογνώστη αφηγητή ενυπάρχει σε κάθε κινηματογραφικό έργο, καθώς ακόμα και στην περίπτωση της αφήγησης *voice over*, ο θεατής απολαμβάνει μια αντικειμενικότητα αυτού το οποίο βλέπει ο χαρακτήρας.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 16.

⁴⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 17.

⁴⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 18.

⁴⁹¹ Στο ίδιο, σ. 18.

Ο αφηγητής περιορισμένης εστίασης στη λογοτεχνία βρίσκεται πιο κοντά στον κινηματογραφική αφήγηση, με τη λογική ότι η κάμερα σαν αφηγητής μπορεί να βλέπει στο προσκήνιο από τον ώμο ενός χαρακτήρα, εξασφαλίζοντας την οπτική γωνία του χαρακτήρα, η και μια σχετικά ευρύτερη η οποία εμπεριέχει και τον χαρακτήρα.⁴⁹² Ο McFarlane αξιοποιώντας τη θέση του Cohen περί του κεντρικού ανακλαστή στην αφήγηση, του προσώπου μέσω του οποίου ο αναγνώστης θα διαβάσει την αφήγηση, τη συσχετίζει με την άποψη του Henry James για το κέντρο της συνείδησης, χωρίς αυτό βέβαια να μπορεί να μεταφραστεί στον πρωτοπρόσωπο αφηγητή ή στον αφηγητή παντογνώστη, με αναφορά στο μυθιστόρημα, *Daisy Miller/H Ντέιζυ Μίλλερ* του James.⁴⁹³

Ο McFarlane αξιοποιεί τη διάκριση της *εκφοράς* του αφηγηματικού υλικού, των γεγονότων τα οποία ενεργοποιούνται σε συνταγματικές μονάδες και της *διατύπωσης*, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο διαμεσολαβείται το υλικό, για να αναζητήσει ποια στοιχεία είναι δυνατό να μεταφερθούν, γιατί είναι αφηγηματικά και δεν εξαρτώνται από το σημειωτικό σύστημα προέλευσης, και ποια θα τροποποιηθούν λόγω του ότι συνδέονται στενά με το σημειωτικό σύστημα του μέσου στο οποίο εμφανίζονται.⁴⁹⁴ Επικαλούμενος τις θέσεις του Andrew για την ιδιοποίηση και το ταίριασμα του νοήματος από ένα προηγούμενο κείμενο, αντιλαμβάνεται τη διαδικασία της διασκευής ως αντικατάσταση της ψευδαίσθησης μιας πραγματικότητας από την αντίστοιχη μιας άλλης.⁴⁹⁵

Η προσέγγισή του εστιάζει σε δύο άξονες, στο ποια στοιχεία θα μεταφερθούν από το κείμενο στο φιλμ και ποιοι σημαντικοί παράγοντες πλην του κειμένου προέλευσης θα επιδράσουν στη μεταφορά.⁴⁹⁶ Εκτιμά ότι μια εμβριθής μελέτη της διασκευής πρέπει να ερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο τα δύο μέσα αντιλαμβάνονται την κλασική διάκριση του φορμαλισμού σε ιστορία και πλοκή.⁴⁹⁷ Επιπλέον μια τέτοια μελέτη καλείται να εντοπίσει τους πυρήνες της αρχικής ιστορίας, οι οποίοι μεταφέρονται, και τους καταλύτες, που λειτουργούν συμπληρωματικά ή εγκαταλείπονται.⁴⁹⁸

Σημαντικοί άξονες της μελέτης οφείλουν να είναι ο προσδιορισμός των λειτουργιών των χαρακτήρων και τα πεδία δράσης. Εξίσου σημαντικό να προσδιοριστούν, να

⁴⁹² Στο ίδιο, σ. 19.

⁴⁹³ Στο ίδιο, σ. 19.

⁴⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 20.

⁴⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 21.

⁴⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 22.

⁴⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 23.

⁴⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 24.

ανιχνευθούν, είναι τα μυθολογικά και τα ψυχολογικά σχέδια, τα οποία βρίσκονται στο βάθος του κειμένου. Ο εντοπισμός τους κατευθύνεται σε αφηγηματικά στοιχεία, τα οποία δε συνδέονται κατ' ανάγκη με συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης.⁴⁹⁹ Τέτοιου είδους προσεγγίσεις τείνουν σε μια σχετικά αντικειμενική αντιμετώπιση, η οποία αποφεύγει παράγοντες λιγότερο σταθερούς, όπως οι χαρακτήρες και η ατμόσφαιρα του κειμένου.⁵⁰⁰

Ο McFarlane υιοθετεί τις κριτικές θεωρήσεις που δίνουν έμφαση στη διάκριση των δύο σημειωτικών συστημάτων και της πρόσληψής τους, του αντιληπτικού τρόπου του κινηματογράφου και του διανοητικού της λογοτεχνίας.⁵⁰¹ Κινούμενος σε αυτή τη θεωρητική κατεύθυνση, αναδεικνύει τη διάσταση μεταξύ της γραμμικότητας του λογοτεχνικού κειμένου, η οποία συνδέεται άμεσα με τον παράγοντα του χρόνου, και της γραμμικότητας του κινηματογραφικού κάδρου· επίσης επισημαίνει τη διάσταση ανάμεσα σε δύο βασικές πτυχές, της εντύπωσης την οποία δίνει το κάδρο, ενισχυμένης και από άλλα ηχητικά ή λεκτικά σημαίνοντα, διαφορετικά του μοναδικού σημαίνοντος της λέξης, λόγω του αντίκτυπου του χώρου, και της αδυναμίας να αντιμετωπισθούν τα κάδρα αυτόνομα, όπως οι λέξεις σε ένα κείμενο.⁵⁰² Επικαλούμενος τις θεωρητικές αποτιμήσεις της κινηματογραφικής διατύπωσης, υπογραμμίζει τα χαρακτηριστικά της, τη σχέση του χώρου, επί της οθόνης και του χώρου έξω απ' αυτήν, καθώς και τη διαφοροποίηση μεταξύ των ειδών πλάνου, μεταξύ του παρατηρούμενου και αυτού ο οποίος παρατηρεί, τα οποία δεν έχουν ισοδύναμο στη λογοτεχνία.⁵⁰³

Ολοκληρώνοντας το πρόταγμα της μελέτης της διασκευής, ο McFarlane επικεντρώνεται στην αξία της διερεύνησης των κωδίκων, γλωσσικών, οπτικών, ακουστικών, πολιτισμικών, οι οποίοι αποτελούν μοναδικό προνόμιο του κινηματογράφου έναντι της λογοτεχνίας.⁵⁰⁴ Στη μετάβαση από την αναπαραστατική εκδοχή της λογοτεχνίας στην υλοποιήσιμη της κινηματογραφικής γραφής, η συγκριτική μελέτη οφείλει να διαλευκάνει τις διαφορές των γλωσσικών συστημάτων των δύο, τη συμβολική παράμετρο της λογοτεχνικής γλώσσας και της διάδρασης των κωδίκων του κινηματογραφικού έργου, τον χρόνο, ο οποίος δεν μπορεί να αποδοθεί ως παρελθόν στην οθόνη, και τον

⁴⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 25.

⁵⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 26.

⁵⁰¹ Στο ίδιο, σσ. 26-27.

⁵⁰² Στο ίδιο, σ. 27.

⁵⁰³ Στο ίδιο, σ. 28.

⁵⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 29.

προσανατολισμό στον χώρο, εξίσου με χρονική διάσταση, με την απόδοση της φυσικής παρουσίας, στοιχείο το οποίο στερείται η λογοτεχνική γραφή.⁵⁰⁵ Μια τελευταία διαφορά εντοπίζεται μεταξύ της λογοτεχνικής μεταγλώσσας και της αντικατάστασής της από τη *mise-en-scène* του κινηματογραφικού κάδρου, το οποίο δείχνει αντί να λείπει.

Συμπερασματικά η προσέγγιση του McFarlane, κατευθύνοντας τις συγκριτικές σπουδές στην ουσιαστική αξιοποίηση των θέσεων του Barthes, κατανοεί, ότι όπου ο κινηματογράφος κερδίζει σε αμεσότητα, χάνει σε αφηγηματική αυτοδηλία.⁵⁰⁶

1.14. Η λογοτεχνία μέσα από τον κινηματογράφο με αναφορά στον Robert Stam

Μια κριτική θεώρηση, η οποία αποκωδικοποιεί ουσιαστικά τις προηγούμενες θεωρητικές τοποθετήσεις και επιχειρεί να ανοίξει νέους δρόμους στη συγκριτική μελέτη κινηματογράφου και λογοτεχνίας, είναι η διερεύνηση του Robert Stam για τη ζημιά την οποία προκάλεσε ο κινηματογράφος στη λογοτεχνία, σύμφωνα με τη σχολαστική ματιά, και η προσπάθεια αναθεώρησης και τοποθέτησης της μελέτης της διασκευής σε νέα βάση.⁵⁰⁷ Ο Stam εκτιμά ότι η προκατάληψη των σχετικών θεωρήσεων έχει τις ρίζες της αρχικά στην άποψη αρκετών μελετητών ότι η λογοτεχνία είναι ανώτερη του κινηματογράφου, η οποία οδήγησε τη μελέτη των διασκευών υπό το πρίσμα της πιστότητας, και στη βεβαιότητα ότι οι παλιότερες μορφές τέχνης είναι καλύτερες και ανώτερες με συνέπεια οι κινηματογραφικές διασκευές να θεωρούνται κατώτερες από τα λογοτεχνικά πρωτότυπα.⁵⁰⁸

Μια δεύτερη ερμηνεία της ανεπιτυχούς συγκριτικής διαπραγμάτευσης έχει την αιτία της στη διχοτομική σκέψη, η οποία προσλαμβάνει τον κινηματογράφο ως μια τέχνη αντίπαλη της λογοτεχνίας, μια τέχνη η οποία έρχεται να κυριαρχήσει και όχι να αλληλεπιδράσει με αυτήν. Ο Stam μάλιστα επισημαίνει την παραδοξότητα ότι οι δύο τέχνες δεν είχαν θεσμική αντιπαλότητα, καθώς συγγραφείς όπως ο Tolstoy αναγνώρισαν

⁵⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 29.

⁵⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 29.

⁵⁰⁷ Βλ. Robert Stam, *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Maiden, MA, 2005, σ. 3.

⁵⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 4.

στο καινούργιο μέσο εκφραστικές δυνατότητες τις οποίες η λογοτεχνία θα μπορούσε να αξιοποιήσει.⁵⁰⁹

Ένας τρίτος παράγοντας, ο οποίος συνέβαλε στην αισθητική υποβάθμιση της πρόσληψης των διασκευών, είναι η εικονοφοβία, η οποία γίνεται κατανοητή, στη λογική της ιουδαιο-προτεσταντικής και πλατωνικής παράδοσης για την παραστατική λειτουργία ως έκπτωσης εννοιοκρατίας και τον εξοβελισμό των καλλιτεχνημάτων από την ιδανική πολιτεία, κατά Πλάτωνα, ως αντίγραφων των ιδεών.⁵¹⁰ Ένας τέταρτος λόγος αντίθετος του προηγούμενου, σύμφωνα με τον Stam, είναι η λογοφιλία η οποία επικράτησε στις θρησκευτικές κοινωνίες ως αποτέλεσμα των γραπτών πηγών και της απαξίωσης της εικόνας.⁵¹¹

Ένας πέμπτος λόγος είναι η ευρύτερη αντίθεση στην υλική υπόσταση του κινηματογραφικού έργου, το οποίο συγκεκριμενοποιεί την αφηρημένη λογοτεχνική ύλη και δημιουργεί σωματικές αντιδράσεις, απευθυνόμενο πλην της διανοίας στις αισθήσεις, οι οποίες οδηγούν τον δέκτη από τη δυαρχία πνεύματος-σώματος στην αντίστοιχη βάθους-επιφανείας.⁵¹²

Ένας έκτος λόγος είναι ο μύθος της ευκολίας κατασκευής του κινηματογραφικού έργου και της πρόσληψής του ως μηχανικής αναπαραγωγής, η οποία δεν απαιτεί από τον θεατή ιδιαίτερη διανοητική συμμετοχή, εκτίμηση όμως, όπως υπογραμμίζει ο Stam, η οποία παραγνωρίζει τις απαιτούμενες δεξιότητες εκ μέρους του θεατή, όσον αφορά την αποκωδικοποίηση του οπτικού σχεδιασμού και της αφηγηματικής κατάληξης.⁵¹³

Ο έβδομος λόγος συνδέεται με τα μαζικά ακροατήρια, στα οποία απευθύνεται το κινηματογραφικό μέσο εν αντιθέσει με το λογοτεχνικό κείμενο, και στην ταξικής βάσης διχοτόμηση μέσω της οποίας το κινηματογραφικό έργο απολαμβάνει τη δημοφιλία της μάζας, ενώ το λογοτεχνικό κείμενο το γόητρο της ανώτερης αστικής τάξης, με αποτέλεσμα την πρόσληψη των διασκευών ως υποδεέστερων δημιουργιών.⁵¹⁴

Ο Stam ολοκληρώνει την αποτίμηση της ανεπαρκούς προσέγγισης των διασκευών με έναν τελευταίο παράγοντα, αυτόν του παρασιτισμού τους έναντι της λογοτεχνίας,

⁵⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 4.

⁵¹⁰ Στο ίδιο, σ. 5.

⁵¹¹ Στο ίδιο, σ. 6.

⁵¹² Στο ίδιο, σσ. 6-7.

⁵¹³ Στο ίδιο, σ. 7.

⁵¹⁴ Στο ίδιο, σ. 7.

σύμφωνα με τον οποίο οι διασκευές, αν μεν σεβάστηκαν το πρωτότυπο κείμενο, πάσχουν από δημιουργικότητα, στην περίπτωση δε κατά την οποία το αντιμετώπισαν στο σύγχρονο συγκείμενο κατηγορούνται για ασέβεια και γενικότερα σε κάθε σύγκριση με τη λογοτεχνική έμπνευση υστερούν.⁵¹⁵

Σημαντική αναδεικνύεται η θεωρητική αποτίμηση από τον Stam των δομιστικών και μεταδομιστικών θέσεων για τη διακειμενικότητα, είτε της εκδοχής της Kristeva (intertextuality), η οποία βρίσκεται κοντά στη διαλογικότητα κατά Bakhtin, είτε της εκδοχής του Genette (transtextuality), είτε της θεωρίας του Barthes για τη λογοτεχνική αποτίμηση της διασκευής σε σχέση με το πρωτότυπο, είτε της θεωρίας της αποδόμησης του Derrida, σύμφωνα με την οποία ένα πρωτότυπο μπορεί να παράγει συνεχή αντίγραφα, χωρίς να έχει εκ προοιμίου θέση ισχύος απέναντί τους: έτσι οδηγήθηκε στην αναβάθμιση της κριτικής θεώρησης της διασκευής, αντιμετωπίζοντας την ως ένα εξίσου ενδιαφέρον δημιούργημα.⁵¹⁶ Η απόδοση λογοτεχνικότητας σε μη λογοτεχνικά φαινόμενα, η αξιοποίηση της θεώρησης του συγγραφέα ως ενός ενορχηστρωτή προϋπαρχόντων λόγων από τον Bakhtin σε συνδυασμό με τη θεώρηση του Foucault για την εκμηδένιση του συγγραφέα για χάρη ενός καταγιγιστικού ανώνυμου λόγου, επέτρεψε την αποκηδεμόνευση της θεωρίας από τη διάκριση των τεχνών και την από μηδενική βάση εξέτασή τους.⁵¹⁷

Η ανάδυση της αφηματολογίας μέσω των πολιτισμικών σπουδών και της οριζόντιας προσέγγισης των μέσων τα οποία μεταμορφώνουν σημειωτικά συστήματα και επανασυλλαμβάνουν μία αφηγηματική πλοκή, έδωσε τη δυνατότητα της αποκαθήλωσης της αφηγηματικής προτεραιότητας του λογοτεχνικού μέσου.⁵¹⁸ Επίσης η θεωρία της πρόσληψης ορμώμενη από τις αρχές του φορμαλισμού, αναγνώρισε τη συμβολή του αναγνώστη-δέκτη στη διαμόρφωση των μη μετρήσιμων παραμέτρων των έργων, τα οποία κατ' αυτόν τον τρόπο δεν αντιμετωπίζονται ως ένας αξιακός πυρήνας τον οποίο μεταφέρουν οι διασκευές.⁵¹⁹

Ο Stam αξιολογεί ως σημαντική τη θεωρητική διατύπωση φιλοσόφων, όπως ο Gilles Deleuze, για τη φιλοσοφική δυνατότητα του κινηματογράφου μέσω της κίνησης και της διάρκειας και κατ' επέκταση τη θεωρητική αποκατάσταση του κινηματογράφου έναντι

⁵¹⁵ Στο ίδιο, σ. 8.

⁵¹⁶ Στο ίδιο, σ. 8.

⁵¹⁷ Στο ίδιο, σ. 9.

⁵¹⁸ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵¹⁹ Στο ίδιο, σ. 10.

του γραπτού λόγου, λογοτεχνικού και φιλοσοφικού.⁵²⁰ Επιπλέον η θεωρία της επιτελεστικής πράξης, κατά Stam, προσανατόλισε τη θεωρητική σκέψη στην ισόνομη πρόσληψη των διασκευών ως σύνθετων επιτελέσεων.⁵²¹

Ολοκληρώνοντας την προσπάθεια να αξιολογήσει την ελεύθερη προσέγγιση των διασκευών από τα πιο πρόσφατα θεωρητικά ρεύματα της έμφυλης προσέγγισης, της μεταποικιοκρατικής θεωρίας, της πολυπολιτισμικότητας, συμπεραίνει τη σημασία των διασκευών για τον αναθεωρητικό εμπλουτισμό του λογοτεχνικού κανόνα, τη διαφοροποίηση της ευρωπαϊκά προσανατολισμένης θεώρησης της λογοτεχνίας, τη νομιμοποίηση της προφορικής λογοτεχνίας, την αλλαγή στον τυπικό τρόπο ανάγνωσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου.⁵²²

Οι τεχνικές ανακαλύψεις και ενσωματώσεις στο κινηματογραφικό μέσο έδωσαν το περιθώριο για επεξεργασία νέων εκφραστικών τρόπων, νέων μεταφορών ανάλογων με αυτές τις οποίες υιοθέτησε η λογοτεχνία από τα τεχνικά μέσα γλωσσικής επεξεργασίας, κατά Eco.⁵²³ Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρητική εκτίμηση, η δημιουργία των εικόνων αποδεδυμείται από οποιοδήποτε προ-κινηματογραφικό πρότυπο και οι ίδιες αποτελούν αυθύπαρκτες οντότητες, ικανές για πρωτότυπη σύλληψη της πραγματικότητας. Ένα είδος κινηματογραφικού γραψίματος, στάθηκε δυνατό να δημιουργηθεί, επί της ουσίας ένα είδος υλοποιημένου υπερκειμένου της θεωρίας.⁵²⁴ Οι δυνατότητες της τεχνολογίας μπορούν να εμπλουτίσουν την πρόσληψη στατικών οπτικών της λογοτεχνίας, για παράδειγμα να επιχειρήσουν την τρισδιάστατη απόδοση του περιβάλλοντος της βικτωριανής λογοτεχνίας και της επίδρασής του στους χαρακτήρες, να δημιουργήσουν πολλαπλές διαστάσεις των λογοτεχνικών έργων με διαδραστική συμμετοχή σε αυτά, δίνοντας νέες δημιουργικές κατευθύνσεις στις διασκευές.⁵²⁵

Στη συνέχεια ο Stam επιχειρεί να αποκαλύψει το θεωρητικό αδιέξοδο των θεωρήσεων των διασκευών με κριτήριο την πιστότητα στο πρωτότυπο. Εντοπίζοντας σε αυτήν την κατηγορία των θεωρήσεων μια ουσιοκρατική διάσταση, συμπεραίνει ότι στη λογική του νοήματος ενός κειμένου υποκρύπτεται η επικρατούσα κριτική άποψη μέσα σε

⁵²⁰ Στο ίδιο, σ. 10.

⁵²¹ Στο ίδιο, σσ. 10-11.

⁵²² Στο ίδιο, σ. 11.

⁵²³ Στο ίδιο, σσ. 11-12.

⁵²⁴ Στο ίδιο, σσ. 12-13.

⁵²⁵ Στο ίδιο, σ. 13.

μία ερμηνευτική κοινότητα, κατά Fisk.⁵²⁶ Επιπλέον αναγνωρίζει την προκατάληψη εις βάρος των κινηματογραφικών διασκευών εν αντιθέσει με την αποδοχή της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων σε άλλες καλλιτεχνικές εκδοχές, όπως το θέατρο.⁵²⁷

Επιπρόσθετα ο Stam διαπιστώνει το ανόητο της αναζήτησης της πιστότητας, καθώς αναδεικνύει την αυτόματη εκφραστική διαφορά των μέσων και την εξ' ορισμού ικανότητα του ενός μέσου για αποτελεσματικότερη απόδοση μιας ιστορίας έναντι του άλλου και μέσω του εντοπισμού των εμπλουτισμένων εκφραστικών τρόπων του κινηματογράφου, οδηγείται στο συμπέρασμα της ανελκυστικότητας της πιστής διασκευής.⁵²⁸

Η θεωρία της πιστής διασκευής, επισημαίνει ο Stam, ενώ στοχεύει στην ισχυροποίηση της συγκριτικής μελέτης κινηματογράφου και λογοτεχνίας, ουσιαστικά αποτυγχάνει, γιατί δεν αποκωδικοποιεί την ευρεία πηγή της διασκευής, διηγητική, θεματική και μορφική, και δεν συνειδητοποιεί την εξ' ορισμού απίθανη ισοδυναμία της με το λογοτεχνικό πρωτότυπο λόγω ποικίλων εκδοχών της.⁵²⁹ Αναφερόμενος στην ουσιοκρατική προσέγγιση της διασκευής, η οποία αναγνωρίζει ότι η πιστότητά της οφείλει να προσανατολίζεται στα χαρακτηριστικά του μέσου, συμπεραίνει ότι αποτελεί προσέγγιση, η οποία δεν λαμβάνει υπ' όψιν της τη λεκτική διάσταση του κινηματογραφικού έργου. Το κινηματογραφικό έργο προσπάθησε να υιοθετήσει εκφραστικές τεχνικές της λογοτεχνίας, σύμφωνα με θεωρητικούς όπως ο Deleuze, τον οποίο επικαλείται ο Stam για τη διατύπωση της ηχητικής συζήτησης ως κινηματογραφικής δυνατότητας, στοιχείο το οποίο μας οδηγεί στη θεωρία του Bakhtin για τις προφορές και τους επιτονισμούς. Αποτέλεσε επιδίωξη των θεωρητικών σκηνοθετών, όπως ο Eisenstein, ο Godard, η κινηματογραφική αξιοποίηση λογοτεχνικών τεχνικών, οι οποίες χαρακτήριζαν το μοντέρνο μυθιστόρημα, όπως η ροή συνείδησης, και ανταποκρίνονταν στις επιδιώξεις του μοντέρνου κινηματογράφου της αποσπασματικότητας και της πολυπροοπτικής.⁵³⁰

Το κινηματογραφικό έργο, σύμφωνα με τον Stam, ορμάται από το λόγο και καταλήγει σε αυτόν, παρά την αδιαμφισβήτητη ύπαρξη ποικιλίας έκφρασης, με την αποφυγή της γραμμικότητας και τη δυνατότητα έκφρασης της πολυεπίπεδης

⁵²⁶ Στο ίδιο, σσ. 14-15.

⁵²⁷ Στο ίδιο, σ. 15.

⁵²⁸ Στο ίδιο, σσ. 16-17.

⁵²⁹ Στο ίδιο, σσ. 18-19.

⁵³⁰ Στο ίδιο, σ. 19.

συγχρονικότητας.⁵³¹ Ένα ζήτημα ιδιαιτέρως σημαντικό της σύγκρισης κινηματογράφου και λογοτεχνίας είναι η θεωρητική διατύπωση της αδυναμίας χρονικής δήλωσης στο κινηματογραφικό κάδρο, σε σχέση με τη λογοτεχνία, καθώς όλα εκτυλίσσονται μπροστά στα μάτια του θεατή. Η απάντηση του Stam αναζητείται στους τρόπους των εγγραφών της διασκευής, οι οποίες δεν αποτελούν έκπτωση των λογοτεχνικών μέσων αλλά πολλαπλασιασμό, ακόμα και για παράγοντες όπως ο χρόνος, η δήλωση του οποίου πέρα από την καθαρά γλωσσολογική διάσταση, μπορεί να δηλωθεί με την οργάνωση του σκηνικού με τεχνικές του φιλμ, οι οποίες υποδύονται ή αναπαριστούν την εποχή αναφοράς.⁵³²

Παρά το γεγονός ότι ο κινηματογράφος ακολούθησε μια γραμμικότητα, την οποία παρέλαβε από τη λογοτεχνία, κανείς, σύμφωνα με τον Stam δεν θα πρέπει να αγνοεί και να υποτιμά τις πρωτεϊκές ιδιότητες του μέσου, οι οποίες του επιτρέπουν την πολυρυθμική, ετεροχρονική, αντιστικτική, πολλαπλών ταχυτήτων διευθέτηση του χρόνου αλλά και του χώρου.⁵³³ Επίσης το ζήτημα της κινηματογραφικής απόδοσης των χαρακτήρων, με τη διπλή λειτουργία του ήρωα και του ηθοποιού επιτρέπει τη διαμόρφωση μιας δυναμικής σχέσης του θεατή με τον χαρακτήρα, στην οποία συμβάλλουν και άλλοι κινηματογραφικοί τρόποι, για παράδειγμα ο φωτισμός.⁵³⁴ Η κινηματογραφική απόδοση επίσης δίνει περιθώριο στον δέκτη για να αποκωδικοποιήσει μέσω της έμπρακτης ενσωμάτωσης ενός κινηματογραφικού χαρακτήρα το λογοτεχνικό αφηρημένο πρωτότυπο και να αξιολογήσει τις συμφωνίες ή τις ασυμφωνίες μαζί του σε επίπεδο ηθικό, περιγραφικό.⁵³⁵ Αυτό δεν σχετίζεται κατ' ανάγκη με το ζήτημα της πιστής μεταφοράς αλλά με τη διαδρομή πρόσληψης του χαρακτήρα αφαιρετικά και αισθητικά και της διαδραστικής συνειδητοποίησης. Η δυνατότητα του κινηματογράφου να αξιοποιεί τεχνικές άλλων τεχνών, όπως η ζωγραφική, η ποίηση, η μουσική, τού διαμορφώνει το πολυεπίπεδο των εγγραφών του, σε αλληλεπίδραση με τον θεατή, δημιουργώντας πολλαπλές αναγνώσεις. Οι χαρακτηρισμοί του κινηματογράφου μέσω άλλων τεχνών, φανερώνουν την

⁵³¹ Στο ίδιο, σ. 20.

⁵³² Στο ίδιο, σσ. 20-21.

⁵³³ Στο ίδιο, σ. 21.

⁵³⁴ Στο ίδιο, σ. 22.

⁵³⁵ Στο ίδιο, σσ. 22-23.

αλληλένδετη ανάπτυξη των μορφών τέχνης, οι οποίες εμπλουτίζουν τη συγκριτική προσέγγιση, εφόσον εκτιμηθούν κατάλληλα οι προδιαγραφές του κάθε μέσου.⁵³⁶

Ο Stam υπογραμμίζει τη θετική εξέλιξη στην κριτική θεώρηση κινηματογράφου και λογοτεχνίας με την απομάκρυνση από τη θεωρία της πιστής διασκευής και την πρόταση της διακειμενικότητας⁵³⁷ ως θεωρητικού κριτηρίου για τη μελέτη των πολλαπλών κειμένων, τα οποία προέρχονται από ένα αρχικό κείμενο, της διακειμενικότητας η οποία αίρει την εκ προοιμίου αντιπαλότητα και την αυτονόητη ανωτερότητα της λογοτεχνίας. Μια πολύ σημαντική υπογράμμιση σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο συντίθενται διαφορετικά γένη στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο, ή στη μεταφορά του στον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το μυθιστόρημα της Alice Walker *To πορφυρό χρώμα/ The Color Purple*, το οποίο, σύμφωνα με τον Stam, παρουσιάζει μια διασύνθεση άλλων ειδών, το επιστολικό μυθιστόρημα, το ρομαντικό μυθιστόρημα, την αυτοβιογραφία του σκλάβου, το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, το bildungsroman/μυθιστόρημα διαμόρφωσης/ ενηλικίωσης, το αυτοαναφορικό μυθιστόρημα, το παραμύθι, τη λογοτεχνία έμπνευσης, τα μπλουζ, τη λογοτεχνία αυτοβοήθειας, ενώ η κινηματογραφική του διασκευή, διατηρεί κάποια από τα προαναφερθέντα, ή μεταμορφώνει μέσω των κινηματογραφικών τρόπων τα υπόλοιπα.⁵³⁸

Η έννοια του χρονότοπου, κατά Bakhtin, διευκολύνει τη συγκριτική μελέτη ξεκινώντας από τη λογοτεχνία με την απόδοση στον χώρο του χρόνου, της πλοκής και της ιστορίας, αντίστοιχα στη μελέτη του κινηματογραφικού με τη μελέτη του σκηνοικού, των χρονικών αρθρώσεων και του αρθρώσεων του χώρου.⁵³⁹ Επιπλέον οι θεωρητικές διαπιστώσεις για τη διακειμενικότητα (transtextuality) του Genette, με τις αντίστοιχες εκδοχές της, το διακειμένο (intertext), το παρακειμένο (paratext), το μετακειμένο (metatext), το αρχικείμενο (architext), εκτιμά ο Stam ότι μπορούν να προσφέρουν στην κατεύθυνση της διανοητικής απεμπλοκής της κριτικής θεώρησης από τα στερεότυπα τα οποία αναλύθηκαν παραπάνω, ιδίως από τη θεωρία της πιστότητας της διασκευής, και να μελετήσουν τις δυναμικές ανταλλαγές του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Στο ίδιο, σ. 24.

⁵³⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

⁵³⁸ Στο ίδιο, σσ. 25-26.

⁵³⁹ Στο ίδιο, σσ. 26-27.

⁵⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 27.

Το πιο εμφανές κριτήριο, το διακείμενο, δηλαδή η ταυτόχρονη παρουσία άλλων κειμένων σε ένα κείμενο, σχημάτων λόγου, τεχνικών, αναφορών σε ένα πρόσωπο, σε μια κατάσταση μπορεί να οδηγήσει τη συγκριτική θεώρηση κινηματογράφου και λογοτεχνίας σε μεγαλύτερη εμβάθυνση των οργανικών τους σχέσεων, σύμφωνα με τη διαπίστωση του Stam, καθώς αναδεικνύουν τη μη σύλληψη από το μηδέν οποιασδήποτε καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά τη συνεχή παραπομπή σε προϋπάρχουσες.⁵⁴¹

Το παρακείμενο αποκτά σημαντική θέση στην πρόσληψη ενός κινηματογραφικού έργου βασισμένου σε λογοτεχνικό, μετά και τις τεχνολογικές ευκολίες, οι οποίες παρέχονται στον θεατή, κομμένες σκηνές, συνεντεύξεις με τους δημιουργούς, δίνοντάς του το δικαίωμα για μια δυναμική επαναπρόσληψη.⁵⁴²

Το μετακείμενο, η κριτική προσέγγιση ενός κειμένου και η μεταχείριση μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας από το σώμα των θεωρήσεών της, μπορεί επίσης να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο: ας θυμηθούμε εδώ και τη θεωρία της πρόσληψης, η οποία αναγνωρίζει στη διαμόρφωση της ερμηνείας ενός κειμένου, τη συμβολή του συνόλου των αναγνώσεών του, με τον μη παραγνωρισμό βέβαια της κυρίαρχης ερμηνείας.⁵⁴³ Η αντιμετώπιση της διασκευής ως μιας δυνατής ανάγνωσης και η αντιμετώπιση της λογοτεχνίας άρα και του κινηματογράφου ως μιας κριτικής θεώρησης ενός προηγηθέντος έργου, γίνεται σημαντικός παράγοντας απελευθέρωσης από αγκυλώσεις της θεωρητικής σκέψης και αδιέξοδες προσεγγίσεις της σχέσης των δύο πεδίων.⁵⁴⁴ Με το μετακείμενο συνδέεται και η παράμετρος των τυφλών διασκευών, με το κείμενο προέλευσης να μην μπορεί να διαπιστωθεί, ή να μην αποδίδονται ξεκάθαρα οι αναφορές ενός κειμένου.⁵⁴⁵

Ένα άλλο θεωρητικό κριτήριο είναι το αρχικείμενο, το οποίο συνδέεται και με την έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων, ιδίως στις περιπτώσεις των τυφλών διασκευών, και των ασαφών υπομνηματισμών των διασκευών σε κείμενα, ή και της τροποποίησης του είδους του αρχικού κειμένου στην καινούργια του εκδοχή.⁵⁴⁶

Μια τελευταία περίπτωση θεωρητικού εργαλείου η οποία δύναται να συμβάλει στη διεξοδικότερη προσέγγιση των κειμένων και των κινηματογραφικών έργων, κατά Stam,

⁵⁴¹ Στο ίδιο, σ. 28.

⁵⁴² Στο ίδιο, σ. 28.

⁵⁴³ Στο ίδιο, σ. 29.

⁵⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 29.

⁵⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 30.

⁵⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 30.

είναι το υπερκείμενο, ένα αρχικό κείμενο, το οποίο μεταμορφώνεται, τροποποιείται αλλά συνεχίζει να αναφέρεται σε αυτό το νεώτερο κείμενο, το υποκείμενο, με παράδειγμα την *Οδύσσεια* του Ομήρου και τον *Οδυσσεά* του Joyce, γενικότερα τη συνεχή σχέση των υποκειμένων των διασκευών με προηγούμενα υποκείμενα και τα αρχικά κείμενα.⁵⁴⁷

Μετά την καθοριστική ανάδειξη των θεωρητικών κριτηρίων για την τόνωση και τον εμπλουτισμό της κριτικής θεώρησης ο προσανατολισμός του Stam επανέρχεται σε ήδη κατατεθείσες προσεγγίσεις, όπως του Barthes για τις βάσεις της συγκριτικής μελέτης κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Μια τέτοιου τύπου μελέτη οφείλει να περιλαμβάνει την αφηματολογική διερεύνηση, στηριζόμενη στις λειτουργίες της αφήγησης.⁵⁴⁸ Οι παράγοντες της σειράς, της συχνότητας και της διάρκειας ως προερχόμενοι από τη λογοτεχνική θεωρία, μπορούν να αξιοποιηθούν, με επίκληση στη διατύπωση του Barthes, στην κινηματογραφική και γενικότερα σε οποιαδήποτε αφηγηματική διαδικασία. Στο ζήτημα του τύπου του αφηγητή και πώς και αν αυτός μεταποιείται στο καινούργιο φιλικό κείμενο η θεωρητική μελέτη καλείται να δώσει έμφαση.⁵⁴⁹

Η μελέτη της οπτικής γωνίας και οι διακρίσεις γωνίας και εστίασης, αυτού ο οποίος παρατηρεί και αυτού ο οποίος παρατηρείται, θα επιτρέψουν την εμβριθέστερη διαμόρφωση των λογοτεχνικών θεωρήσεων και προσαρμογή στο κινηματογραφικό θεωρητικό πλαίσιο.⁵⁵⁰ Φτάνοντας στην ολοκλήρωση των προτάσεων του ο Stam, επιχειρεί να αξιοποιήσει το πλαίσιο συμφραζομένων μιας κινηματογραφικής διασκευής, το οποίο εγείρει ζητήματα ταυτότητας, κανόνα, φυλής και φύλου, με παράδειγμα την ταινία του Steven Spielberg *Το πορφυρό χρώμα*, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος της Alice Walker.⁵⁵¹ Το πλαίσιο συμφραζομένων μιας διασκευής σχετίζεται με τη διάσταση του χρόνου, της πιθανής λογοκρισίας, καθώς οι δύο αυτοί παράγοντες συνδέονται με ιδεολογικούς και κοινωνικούς λόγους.⁵⁵²

Η σύνδεση της διασκευής με την κυρίαρχη αισθητική, με λόγους εθνικότητας ή διεθνικότητας, είναι επίσης ένα προσφερόμενο ερευνητικό πεδίο, το οποίο θα συμβάλει στην ανανέωση των συγκριτολογικών σπουδών. Η αναπαρουσίαση των κειμένων μέσα

⁵⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 31.

⁵⁴⁸ Στο ίδιο, σσ. 31-34.

⁵⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 34-38.

⁵⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 39-41.

⁵⁵¹ Στο ίδιο, σ. 41.

⁵⁵² Στο ίδιο, σ. 42.

από καινούργιο πλέγμα ερμηνείας και λόγων, αποκαλύπτει μια πολυεπίπεδη υλικότητα, η οποία αναμένει την ξεχωριστή αποτίμησή της.⁵⁵³

1.15. Η γλώσσα του κινηματογράφου και η γλώσσα της λογοτεχνίας κατά Linda Constanzo Cahir

Η μακρά διαδρομή της κριτικής θεώρησης των σχέσεων λογοτεχνίας και κινηματογράφου κατέληξε, παρόλες τις ενστάσεις και τις διαφωνίες οι οποίες εκφράστηκαν από τους επιμέρους θεωρητικούς, στην ισοδυναμία εκφραστικών δομών στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Μια ιδιαίτερα σημαντική προσέγγιση, η οποία ανακεφαλαιώνει την προηγηθείσα κριτική και θα αποτελέσει θεωρητική προϋπόθεση της παρούσας εργασίας, προκειμένου να αναζητηθεί η ισοδυναμία αυτών των δομών μέσα στα κείμενα του Θανάση Βαλτινού, είναι η μελέτη της Linda Constanzo Cahir, η οποία μιλάει απερίφραστα για την ισοδύναμη σχέση των δύο γλωσσών και επιχειρεί συστηματικά να εντάξει τις συγκεκριμένες τεχνικές στο γλωσσικό κώδικα του κινηματογράφου, ο οποίος δανείζεται από τη λογοτεχνία και δανείζει σε αυτή.⁵⁵⁴ Η Cahir ουσιαστικά αξιοποιεί θέσεις οι οποίες εκφράστηκαν κατά καιρούς αλλά δεν παρουσιάστηκαν σύσσωμες. Η πρόθεσή της είναι να αναδειχθεί ο παράγοντας σύνθεση και στα δύο πεδία.⁵⁵⁵ Επανέρχεται σχετικά με την αντιστοιχία των λέξεων και των κάδρων, των παραγράφων και των ακολουθιών και των κεφαλαίων και των σκηνών, στοιχεία τα οποία και στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο λειτουργούν και στο συνταγματικό και στον παραδειγματικό άξονα, με άλλα λόγια έχουν αυτοτέλεια αλλά αποκτούν και σημασία μέσα στη σύνθεση.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Στο ίδιο, σσ. 43-46.

⁵⁵⁴ Βλ. Linda Constanzo Cahir, “The Language of Film and its Relation to the Language of Literature”, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland, Jefferson, N.Carolina and London, 2006, σ. 32.

⁵⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 33.

⁵⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 34.

Ο μηχανισμός του editing γίνεται αντιληπτός κινηματογραφικά αλλά κατά την Cahir, με την ίδια λογική εμφανίζεται και στη λογοτεχνία, εξάλλου ας μην ξεχνάμε τη αρχική του λογοτεχνική προέλευση.⁵⁵⁷ Αναφέρεται συγκεκριμένα στο editing συνέχειας, το οποίο απαντάται και στη λογοτεχνική αφήγηση με τη γραμμική της εκδοχή και το montage editing, το οποίο, όπως είδαμε και στην παρουσίαση των θέσεων του Eisenstein αποτελεί δυναμική διαδικασία ενοποίησης των κάδρων.⁵⁵⁸ Το montage το οποίο στηρίζεται σε συναισθηματικά, ή άλλου είδους δεσίματα, πλην των αφηγηματικών, το αντιπαραβάλλει με τη λογική της ροής συνείδησης στη λογοτεχνία.⁵⁵⁹ Συγκεντρώνοντας τις τεχνικές του editing συνέχειας η Cahir μας παρουσιάζει τις αρχές του, ταίριασμα σε δράση, ταίριασμα σε κίνηση, ταίριασμα στη γραμμή του ματιού, δηλαδή στο τι βλέπει ο χαρακτήρας, ταίριασμα σε ένα αντικείμενο, cross cut, fade, dissolve.⁵⁶⁰

Στη συνέχεια, έχοντας υπογραμμίσει τη λογική του montage editing ως ροής συνείδησης και επικαλούμενη τον ορισμό του William James για την έννοιά της, επαναξιοποιεί τις διακρίσεις του montage σε επίσημο με εναλλαγή χαμηλής με υψηλή γωνία λήψης, ή κοντινό πλάνο σε εναλλαγή με μακρινό, ιδεολογικό με αναφορά στον Eisenstein, συναισθηματικό, πολιτικό, αφαιρετικό ή ιμπρεσιονιστικό.⁵⁶¹

Η Cahir αντιλαμβάνεται τις αυξομειώσεις της απόστασης της κάμερας από το αντικείμενο το οποίο καταγράφει, ως μέρος του κινηματογραφικού λεξικού, με την επισήμανση της πανοραμικής λήψης, της tracking λήψης, της διαγώνιας λήψης, της λήψης zoom, της λήψης γερανού, της εναέριας λήψης ή της λήψης πουλιού, της λήψης κάμερας χειρός.⁵⁶²

Επίσης η διαβάθμιση της κινηματογραφικής λήψης, με την επισήμανση του κοντινού πλάνου, του πολύ κοντινού, του μεσαίου, του μεγάλου και του πολύ μεγάλου πλάνου εντάσσονται στην κινηματογραφική σύνταξη.⁵⁶³ Ακόμα η γωνία πλάνου με την επισήμανση της χαμηλής γωνίας, της υψηλής, της γωνίας στο ύψος του ματιού, δύο μέτρα από τη γη, γωνία ομπλίκ, δηλαδή το πλάνο με τη μηχανή τοποθετημένη σε λοξή θέση, δημιουργώντας λήψεις που συνηγορούν στο αίσθημα της αστάθειας συναισθηματικής ή

⁵⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 35.

⁵⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 39.

⁵⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

⁵⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 40.

⁵⁶¹ Στο ίδιο, σ. 44.

⁵⁶² Στο ίδιο, σ. 50.

⁵⁶³ Στο ίδιο, σ. 52.

φυσικής , η εναέρια ή λήψη πουλιού, συμβάλλει στην απόδοση ατμόσφαιρας στην αφήγηση και διαμορφώνει τις αποχρώσεις των χαρακτήρων.⁵⁶⁴ Η χρήση του φωτός στη λογική των φωτοσκιάσεων και η ο τύπος του αφηγητή αποτελούν εκφραστικές τεχνικές στον κινηματογράφο ισοδύναμες της λογοτεχνίας.⁵⁶⁵

Συμπερασματικά οι παραπάνω καταγεγραμμένες τεχνικές μπορούν εν δυνάμει να εντοπιστούν στη βάση μιας αναζήτησης των κινηματογραφικών τεχνικών στη λογοτεχνική γραφή.

1.17. Το σενάριο ως λογοτεχνία κατά Douglas Garrett Wilson

Την προσπάθεια της κριτικής θεώρησης να αποκωδικοποιήσει το κινηματογραφικό σενάριο ως λογοτεχνία, όχι από την οπτική της εκδοτικής κατάληξης, τάση η οποία παρουσιάζεται στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετά τη δεκαετία του 1940, αλλά ως αφηγηματική δομή, ισοδύναμη της λογοτεχνίας, εκφράζει η μελέτη του Douglas Garrett Wilson.⁵⁶⁶ Επικεντρωνόμενος στην τοποθέτηση του Alexandre Astruc για την κάμερα-στυλό, υπογραμμίζει ότι οι δυνατότητες του κινηματογράφου εμπεριέχουν όλες τις εκφραστικές δυνατότητες της λογοτεχνίας, προσαρμοσμένες στη φυσιογνωμία του μέσου.⁵⁶⁷

Η πρόσληψη του Astruc, επισημαίνει ο Wilson, έχει κατά νου όχι τη βιομηχανία του Χόλλυγουντ, η οποία βρισκόταν υπό τη δυνάστευση των παραγωγών και των στούντιο παραγωγής, αλλά τη δημιουργική κινηματογραφία της νουβέλ βάγκ , η οποία επεχείρησε να διαμορφώσει μια καλλιτεχνική διάσταση στην κινηματογραφική δημιουργία και στηριζόταν στις προηγούμενες καλλιτεχνικές προσπάθειες στον κινηματογράφο, μακριά από την αντίληψη της μαζικής ψυχαγωγίας.⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 53.

⁵⁶⁵ Στο ίδιο, σσ. 54-55.

⁵⁶⁶ Βλ. Douglas Garrett Wilson, *The Screenplay as Literature*, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury, NJ, 1973, σ. 14.

⁵⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 15.

⁵⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 16.

Η επίκληση της άποψης του Godard για την τριπλή συγκρότηση της κινηματογραφίας από τη σκέψη, το γύρισμα και το editing, φανερώνει τη δημιουργική διάστασή της, γιατί στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο, υλοποιούνται υπό τον έλεγχο του σκηνοθέτη-δημιουργού, ή υπό την επίβλεψή του, σε αντίθεση με τον καταμερισμό εργασίας της βιομηχανίας του θεάματος, η οποία εξαντλείται να απαιτήσει από τον σκηνοθέτη διεκπεραιωτικό ρόλο.⁵⁶⁹ Μάλιστα τα όρια αυτών των τριών πτυχών από τη στιγμή της εκκίνησης της κινηματογραφικής δημιουργίας, αρχίζουν να είναι αξεδιάλυτα.⁵⁷⁰

Η μελέτη του σεναρίου ως στοιχείου πρωταρχικού της κινηματογραφίας σχετίζεται με την αρχική ιδέα, η οποία εφόσον προέρχεται από τον χώρο της λογοτεχνίας, μπορεί να οδηγήσει στην αποτελεσματικότερη προσέγγιση της σκηνοθεσίας και του editing.⁵⁷¹ Εστιάζοντας στη λήψη/κάδρο ως πυρηνική μονάδα, ο Wilson κάνει μια χαρακτηριστική αναφορά στη γλώσσα του κινηματογράφου, ιδιαίτερα στην παράμετρο της απόστασης της κάμερας από το αντικείμενο με τη διαβάθμιση των κάδρων, της κίνησης της κάμερας και της γωνίας λήψης με την υπογράμμιση ότι εκφράζουν συγκεκριμένα σημαινόμενα και δεν αποτελούν απλώς τεχνικούς τρόπους αλλά υλοποιούν και πραγματώνουν τη σκέψη του δημιουργού και τις προθέσεις του προς τον δέκτη.⁵⁷² Τρία στοιχεία συνδέονται με την πυρηνική μονάδα του κάδρου, η σύνθεση, η εικονοποιία και ο φωτισμός, σύμφωνα με τον Garrett.⁵⁷³

Στο επίπεδο των δομικών σχεδίων του κινηματογραφικού έργου, των διασυνδέσεων των επιμέρους πλάνων, επισημαίνεται ότι επιτελείται ο ρυθμός του έργου εκτός από τη διάρκεια του κάδρου και από τον τρόπο διασύνδεσης των πλάνων μεταξύ τους, δηλαδή τα dissolve/ πλάνο μέσα σε άλλο, fade in/πλάνο που ανοίγει, fade outs/πλάνο που σβήνει, cross cutting/παράλληλο πλάνο, direct cut/ πλάνο κανονικό κόψιμο /jump cut/ πλάνο με απότομο κόψιμο.⁵⁷⁴

Στο επίπεδο της συνολικής δόμησης του κινηματογραφικού με την αναφορά στην επίδραση της εξωτερικής και εσωτερικής δομής των θεατρικών έργων του τέλους του 19^{ου}

⁵⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 17.

⁵⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 18.

⁵⁷¹ Στο ίδιο, σ. 19.

⁵⁷² Στο ίδιο, σ. 31.

⁵⁷³ Στο ίδιο, σ. 34.

⁵⁷⁴ Στο ίδιο, σσ. 35-36.

αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, ο Wilson επιβεβαιώνει την αντίστοιχη ανάπτυξη μιας πρώτης άμεσης φυσικής συνέχειας στην πλοκή και μιας δεύτερης της εσωτερικής λογικής, η οποία θα πραγματοποιηθεί μέσω της τεχνικής του montage.⁵⁷⁵ Κάνει λόγο και για μια τρίτη περίπτωση οπτικής λογικής, η οποία μας οδηγεί στον καθαρό κινηματογράφο, της τέχνης των εικόνων και των ελαχιστοποιημένων αφηγηματικών και λεκτικών concepts.⁵⁷⁶

Στη συνέχεια αντιπαραβάλλει τη δραματουργία της κινηματογραφικής δημιουργίας με τη θεατρική, στο θέμα και στην προϋπόθεσή του εφόσον υπάρχει,⁵⁷⁷ στη σύγκρουση, στην πλοκή, στην κρίση στην κλιμάκωση και στη λύση, στην ενότητα, στην εσωτερική ή εξωτερική λογική, στη χαρακτηρισολογία, στην αλλαγή, στην προοικονομία, στην κίνηση και στην ανάπτυξη της δράσης,⁵⁷⁸ στη γωνία εισόδου στο θέμα, στη γωνία εστίασης, στο στυλ, στην αγωνία, στην ενορχήστρωση των χαρακτήρων και την υφή, στη συναισθηματική διαστρωμάτωση του έργου.⁵⁷⁹

Η διαδρομή των δύο μέσων πέρα από τις διαφορές τους, οδηγήθηκε από την περιγραφή και την απεικόνιση εξωτερικών φυσικών γεγονότων στην αποτύπωση ψυχολογικών εσωτερικών πραγματικοτήτων.⁵⁸⁰ Μια κομβική διαπραγμάτευση για την ανάπτυξη ενός λογοτεχνικού εκφραστικού μέσου στον κινηματογράφο, αποτέλεσε η αμφισβήτηση της δυνατότητας του οπτικού μέσου να δηλώσει τη μεταφορά και η προσπάθεια να γίνει υιοθέτηση του σχήματος της μεταφοράς με τη βοήθεια του montage και την ταυτόχρονη παρουσίαση εικόνων (juxtaposition), οι οποίες συνθέτουν τον παραλληλισμό, η με τη χρήση συνδηλώσεων, όπως υποστηρίζει ο Pasolini.⁵⁸¹

Μία εξίσου σημαντική παράμετρος για τη συγκριτολογική θεώρηση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, είναι για τη μελέτη του Wilson η αποτίμηση της λογοτεχνικής λειτουργίας της ροής συνείδησης (stream of consciousness) και το πώς αυτή μπορεί να ενσωματωθεί στην κινηματογραφική γλώσσα.⁵⁸² Το πρόβλημα της πνευματικής λειτουργίας και της απόδοσής της στάθηκε, κατά τον Wilson, η ποιότητα και η ροή της

⁵⁷⁵ Στο ίδιο, σσ. 37-38.

⁵⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 39.

⁵⁷⁷ Στο ίδιο, σσ. 45-46.

⁵⁷⁸ Στο ίδιο, σσ. 46-48.

⁵⁷⁹ Στο ίδιο, σσ. 49-50.

⁵⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 58.

⁵⁸¹ Στο ίδιο, σ. 59.

⁵⁸² Στο ίδιο, σσ. 118-119.

έκφρασης.⁵⁸³ Αξιοποιώντας τις περιπτώσεις των λογοτεχνών όπως η Virginia Woolf, ο James Joyce, ο William Faulkner, η Dorothy Richardson, επιχειρεί να ιχνηλατήσει τη λειτουργία της έκφρασης ενός χαρακτήρα με την αναφορά στις βασικές της εκδοχές, στον μονόλογο σε ευθύ λόγο, στον ελεύθερο πλάγιο λόγο και στην τριτοπρόσωπη περιγραφή.⁵⁸⁴ Ο Wilson υπογραμμίζει ότι τεχνικά η πιο δύσκολη περίπτωση εσωτερικού μονολόγου στο να μεταφερθεί στον κινηματογράφο είναι η περίπτωση του ελεύθερου πλάγιου λόγου.⁵⁸⁵ Η περίπτωση του μονολόγου σε ευθύ λόγο αντιμετωπίζεται με την τεχνική του voice over ενός χαρακτήρα και η τρίτη αυτή της περιγραφής του παντογνώστη αφηγητή με την απόδοση σκέψεων του χαρακτήρα με τη φωνή του αφηγητή, εφόσον δεν είναι χαρακτήρας του έργου.⁵⁸⁶

Το βασικό μειονέκτημα στην απόδοση αυτών των εκφραστικών οχημάτων στην περίπτωση του κινηματογράφου είναι η απουσία στίξης, εν αντιθέσει με τη λογοτεχνία. Στην περίπτωση βέβαια του Joyce η στίξη χρησιμοποιείται εν τη απουσία της, στον κινηματογράφο όμως η αναπλήρωσή της εκπληρώνεται από τη λειτουργία του montage με το άμεσο cut, την άμεση συμπαρουσίαση των κάδρων. Η έλλειψη των ρηματικών χρόνων στον κινηματογράφο, αναπληρώνεται από την τεχνική της παραμόρφωσης της εικόνας.⁵⁸⁷

Το πρόβλημα της εικόνας του κινηματογράφου και το πώς αντιμετωπίστηκε από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου, οι οποίοι ήταν παράλληλα και κινηματογραφιστές, με αναφορά στην περίπτωση του Eisenstein, αναπτύσσεται από τον Wilson, ως το ζητούμενο του συνδυασμού της μορφικής διευθέτησης, η οποία απευθύνεται στις αισθήσεις, και της υποβολής της συνειδητότητας στο επίπεδο του περιεχομένου.⁵⁸⁸

Το πρόβλημα συνδέεται με την αντιμετώπιση της ροής συνείδησης και την ανεπαρκή τεχνική αντιμετώπιση, κατά τον Eisenstein, η οποία δεν μπορούσε να αξιοποιήσει τις λογοτεχνικές καταβολές της.⁵⁸⁹ Στην περίπτωση του βιβλίου του Dreiser *An American Tragedy* και της πρόθεσης του Eisenstein να μεταφερθεί σε κινηματογραφική ταινία, με τη διαχείριση της πολύ σημαντικής διάστασης της εσωτερικής σύγκρουσης του ήρωα,

⁵⁸³ Στο ίδιο, σ. 119.

⁵⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 120.

⁵⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 122.

⁵⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 121.

⁵⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 124.

⁵⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 128.

⁵⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 130.

αποκαλύπτεται η ανάγκη για την ανάπτυξη από τον κινηματογράφο των τεχνικών οι οποίες θα έδρεπαν ανάλογα εκφραστικά αποτελέσματα με τη λογοτεχνική εκδοχή τους.⁵⁹⁰ Ας σημειωθεί ότι το φιλόδοξο σχέδιο του σκηνοθέτη δεν υλοποιήθηκε ποτέ, ωστόσο το βιβλίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον George Stevens με τίτλο *A Place in the Sun/Για μια θέση στον ήλιο*, με πρωταγωνιστές τον Montgomery Clift και την Elizabeth Taylor. Για την οικονομία της εργασίας θα αρκεστούμε στη διαπίστωση ότι, αν και πρόκειται για πολύ ενδιαφέρουσα κινηματογραφική δημιουργία, δεν κατάφερε να αποδώσει τον πυλώνα του έργου, την εσωτερική σύγκρουση του ήρωα, η οποία απορροφήθηκε από τις ευκολίες του οπτικού μέσου.

Μια τελευταία διαπραγμάτευση των δύο πεδίων στο επίπεδο της ροής συνείδησης αποτελεί η ανεπαρκής μεταφορά του λογοτεχνικού έργου το οποίο στηρίζεται αποκλειστικά στον εσωτερικό μονόλογο, του βιβλίου *Οδυσσέας* του James Joyce, από τον Joseph Strick. Πρόκειται για κινηματογραφική αναφορά η οποία αποδεικνύει την αναντιστοιχία των οπτικών με τις λεκτικές εικόνες, παρόλες τις τεχνικές υποκαταστάσεις με τα cut και τη χρήση του voice over.⁵⁹¹

1.18. Η παρακαταθήκη της βικτωριανής λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, σύμφωνα με τον John Fell

Η κινηματογραφική προδιάθεση της λογοτεχνίας των τελών του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} επισημαίνεται στη θεώρηση του John Fell με την κατάτμηση της αφήγησης σε μικρές χρονικές ενότητες, με τη συγκεκριμενοποίηση των εικόνων και των συνθέσεών τους, τη διακοπή της κίνησης και την εξωτερίκευση της μνήμης σε ορατή εμπειρία.⁵⁹² Η έννοια της δράσης, η οποία παρουσιάζεται περιορισμένη στη βικτωριανή

⁵⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 130.

⁵⁹¹ Στο ίδιο, σ. 131.

⁵⁹² Βλ. John Fell «Space, Time and Victorian Prose», *Film and Narrative Tradition*, The University of California Press, Berkeley, 1974, σ. 54.

λογοτεχνία, αρχίζει να παρουσιάζει τα γεγονότα, και να μην αρκείται στο τι έλεγαν οι άνθρωποι μεταξύ τους, ή τι τους συνέβη γενικά.⁵⁹³

Ο Fell επισημαίνει στο έργο συγγραφέων όπως ο Cooper, ο Harding, ο Davis, ο Hope ποιότητες έκφρασης οι οποίες προσιδιάζαν σε συσκευές προσομοίωσης της κίνησης με το πριν και το μετά.⁵⁹⁴ Μια τεχνική η οποία υιοθετείται από συγγραφείς όπως ο Dickens, αυτή της διακοπής ή της ολοκλήρωσης κεφαλαίων με παύση της δράσης, ένα είδος ακινητοποιημένου καρέ, επισημαίνεται ότι προέρχεται από το μελόδραμα.⁵⁹⁵ Επίσης αναγνωρίζει την τεχνική του πλάνου εδραϊώσης (establishing shot), δηλαδή του πλάνου που συστήνει τον θεατή στο χώρο, για αυτό και είναι σύνθεση μεγάλου μεγέθους (δείχνει ολόκληρο το σκηνικό) και τοποθετείται στην αρχή της ταινίας για να είναι στο εξής καλά προσανατολισμένος ο θεατής στον χώρο, στη λογοτεχνική γραφή του έργου του Cooper, *Το λιβάδι* τεχνική η οποία φέρνει τη λογοτεχνία στην κινηματογραφική γλώσσα.

Η χρήση του close up σε λογοτεχνικά έργα, όπως η *Μαντάμ Μποβαρύ* του Flaubert, αποτελεί μια προκινηματογραφική προϋπόθεση της λογοτεχνίας,⁵⁹⁶ επίσης η αλλαγή στο χρώμα και στις λεπτομέρειες, αποτελούσε κοινή πρακτική των εμπορικών λογοτεχνών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, φανερώνοντας φωτογραφικές διαθέσεις. Η προσήλωση στη λεπτομέρεια, μέσω του close up, υπηρετεί τις ανάγκες της δόμησης της πλοκής σε έργα αστυνομικού περιεχομένου, όπως του Conan Doyle και του O' Henry.⁵⁹⁷

Μια ιδιαίτερα σημαντική προκινηματογραφική τεχνική στη λογοτεχνία, αποτελεί η σύνθεση σκηνών με πολλαπλή οπτική γωνία εκ μέρους των χαρακτήρων, όπως στην περίπτωση του Galsworthy, ή του Thomas Mann, της απόδοσης των σχέσεων των ανθρώπων με τα αντικείμενα και τις αντικρουόμενες θεάσεις.⁵⁹⁸ Η ακινητοποίηση της κίνησης, η οποία προσφέρεται στον αναγνώστη ως ευκαιρία για έρευνα, αποτελεί χαρακτηριστικό της γραφής του Conrad.⁵⁹⁹ Ο Conrad, σύμφωνα με τον Fell, ελέγχει το υλικό του με όρους ακολουθίας, διάρκειας και τέμπο, εν είδει κινηματογραφικού σκηνοθέτη. Η σκέψη αυτή, η οποία οδηγεί στη ροή των επιμέρους ακινητοποιημένων καρέ και βρίσκει την εξελιγμένη της εκδοχή στον κινηματογράφο, συνδέεται με τη

⁵⁹³ Στο ίδιο, σ. 55.

⁵⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 56.

⁵⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 59.

⁵⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

⁵⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 62.

⁵⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 63.

⁵⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 64.

φιλοσοφική θέση του Henri Bergson για τη δυνατότητα σύλληψης της πραγματικότητας.⁶⁰⁰

Μια επίσης χαρακτηριστική τεχνική στη λογοτεχνία, είναι κατά τον Fell, η εν είδει κίνησης ζουμ, κατά κάποιο τρόπο εναέρια λήψη, σε λογοτέχνες, όπως η McCarthy, ο Hardy.⁶⁰¹ Επίσης η εξέλιξη της τεχνολογίας επέτρεψε την υιοθέτηση από τη λογοτεχνική γραφή θεάσεων, αρχικά ανυποψίαστων, όπως στην περίπτωση του Herbert George Wells.⁶⁰²

Συγκεντρωτικά η σχέση της λογοτεχνίας με τους κινηματογραφικούς τρόπους, μπορεί να ειπωθεί μέσα από τις καινοτόμες προσπάθειες των Woolf, Joyce, Dorothy Richardson, με τη χρήση λέξεων και συντάξεων για λιγότερο οπτικούς και δημοσιογραφικούς σκοπούς και συνδέεται με κινηματογραφικές δημιουργίες του τύπου *Πέρυσι στο Μαριενμπάντ* του Resnais με τη μη αφηγηματική δομή.⁶⁰³ Επίσης μπορεί να γίνει αντιληπτή με την αποτίμηση των λογοτεχνικών έργων της ροής συνείδησης, η οποία, καθώς αποδίδει τα γεγονότα με άμεση αντιμετώπιση, εσωτερικεύει την έκθεση και τείνει να πλησιάσει την κινηματογραφική απεικόνιση.⁶⁰⁴

Συνεχίζοντας στην παράμετρο του τεμαχισμού των κεφαλαίων του λογοτεχνικού υλικού και στη γρήγορη εναλλαγή των σκηνών, η οποία αντιπαραβάλλεται με τη λογική του montage, των dissolves και των fades, ο Fell υπογραμμίζει τις προϋπάρχουσες τεχνικές, οι οποίες θα αναπτυχθούν πλήρως στο κινηματογραφικό μέσο. Μέσω των cut, υπηρετείται η διακοπή της συνέχειας.⁶⁰⁵ Επιπλέον υποβοηθείται η επαναδιευθέτηση του δημιουργού.⁶⁰⁶ Ακόμα υλοποιείται η εναλλαγή στις οπτικές γωνίες.⁶⁰⁷

Σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του Fell, επισημαίνεται μια εμμονή της λογοτεχνίας με τη συγχρονικότητα, η οποία της επιτρέπει τη διαχείριση αφηγηματικά σχετικών ενοτήτων εκτυλισσομένων σε διαφορετικό τόπο.⁶⁰⁸ Οι μεταβάσεις στον χώρο πραγματοποιούνται με παραλλαγές, με το ταίριασμα ενός κοινού στοιχείου, μιας εικόνας.⁶⁰⁹ Επίσης η βοήθεια

⁶⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 64.

⁶⁰¹ Στο ίδιο, σ. 65.

⁶⁰² Στο ίδιο, σ. 66.

⁶⁰³ Στο ίδιο, σ. 69.

⁶⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 69.

⁶⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 70.

⁶⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 71.

⁶⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 72.

⁶⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 73.

⁶⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 73.

του ήχου, αποτέλεσε τεχνική διαχείρισης του χώρου σε λογοτέχνες όπως ο Dickens και ο Wells.⁶¹⁰

Η σύνθεση του χώρου ενσωματώνει τις διαφορετικές γωνίες της ιστορίας με σκοπό την ένταση και το κοντράστ.⁶¹¹ Η επίκληση στην εικονική αίσθηση του Flaubert παραπέμπει με κινητικούς όρους στην τεχνική του montage.⁶¹² Τονίζεται ότι η χρήση της ροής συνείδησης υπηρετεί τις ανάγκες της συγχρονικότητας και της ελεύθερης μετακίνησης στο χρόνο.⁶¹³

Σημαντική συμβολή στην οπτική της λογοτεχνίας αποτελεί η επίδραση τεχνικών εφαρμογών, του ζωοτροπίου και του φενακησκοπίου, οι οποίες επέτρεψαν την απόδοση μη φυσικών γεγονότων, όπως στο γοτθικό μυθιστόρημα.⁶¹⁴ Επιπλέον μια σημαντική προκινηματογραφική τεχνική αποτέλεσε η οραματική σκηνή (vision scene), μέσο εξωτερίκευσης των σκέψεων, συνήθως αποδιδόμενη στα κινούμενα σχέδια με τον λόγο σε μπαλόκι αλλά και στο θέατρο σκηνή η οποία συνοδεύεται και από ηχόχρωμα.⁶¹⁵

Οι νέες τεχνολογίες αναδόμησαν την αντίληψη του χρόνου, την αίσθηση της πραγματικότητας, την εσωτερική φαντασία και το ασυνείδητο, σε τέτοιο βαθμό, ώστε το μυαλό του δημιουργού να αναπτυχθεί ως μηχανισμός κάμερας.⁶¹⁶

Η αξιοποίηση του μηχανισμού του ονείρου ως πορείας προς το παρελθόν, εμπλούτισε τις αφηγηματικές δυνατότητες της λογοτεχνίας, καθώς μετατρέπεται σαν μια κινηματογραφική πορεία προς τις εσωτερικές πηγές της ανθρώπινης ύπαρξης, ένα είδος ψυχανάλυσης μέσω του ονειρικού συνειρμού, χρονικά προηγούμενης της θεωρίας των James-Lange.⁶¹⁷

Συνοψίζοντας αυτήν την ανασκόπηση της συγκριτολογικής μελέτης λογοτεχνίας και κινηματογράφου, από το σύνολο των θεωρήσεων διαπιστώνεται η παρακαταθήκη τεχνικών του κινηματογράφου στη λογοτεχνική γραφή, σε διάφορα επίπεδα. Πρώτον στην τεχνική του κάδρου με τη δυνατή παρουσία τριών τουλάχιστον περιπτώσεων, του κοντινού, του μεσαίου και του μακρινού πλάνου. Δεύτερο στη δυνατότητα κίνησης της

⁶¹⁰ Στο ίδιο, σ. 74.

⁶¹¹ Στο ίδιο, σ. 75.

⁶¹² Στο ίδιο, σ. 76.

⁶¹³ Στο ίδιο, σ. 76.

⁶¹⁴ Στο ίδιο, σ. 78.

⁶¹⁵ Στο ίδιο, σ. 80.

⁶¹⁶ Στο ίδιο, σσ. 81-83.

⁶¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 84-86.

κάμερας με τα πλάνα tracking, dolly, εναέριο πλάνο και στο τι σημεινόμενα επιχειρούν να αποτυπώσουν. Τρίτο στη γωνία λήψης με το πλάνο plongée,⁶¹⁸ το πλάνο contre plongée,⁶¹⁹ στο ύψος του ματιού, ή εναέριο πλάνο και το τι περιεχόμενα αποδίδουν. Τέταρτο στην τεχνική των διασυνδέσεων με τη χρήση dissolve, fade, cut και το τι ρυθμό επιχειρούν να διαμορφώσουν. Πέμπτο στη χρήση του χρώματος και του ήχου, και πώς πλαισιώνουν την αφήγηση. Έκτη και τελευταία παράμετρος της παρακαταθήκης του κινηματογράφου η τεχνική του montage, του γραμμικού editing ή οποιαδήποτε άλλη εκδοχή ενσωματώνεται στη λογοτεχνική γραφή και το πώς αυτή συναρμόζει το αφηγηματικό υλικό. Εξάλλου η κριτική έχει διαπιστώσει ότι υπάρχει συνάφεια πολυφωνικής μεταμυθοπλασίας σε δείγματα του ελληνικού κινηματογράφου και έργα του Θανάση Βαλτινού, όπως τα *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα* και τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60*.⁶²⁰

Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τις παραπάνω τεχνικές στη γραφή της λογοτεχνίας του Βαλτινού.⁶²¹ Επίσης θα πραγματευθούμε το ζήτημα της διακειμενικότητας της κινηματογραφικής διασκευής μέσα από την κινηματογραφική μεταφορά της λογοτεχνίας του Βαλτινού και θα τεκμηριώσουμε την ύπαρξη διακειμενικών στοιχείων στα κινηματογραφικά του σενάρια για τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

⁶¹⁸ Plongée: κάδρο με γωνία λήψης από πάνω προς τα κάτω που βλέπει το αντικείμενο λήψης υποβαθμισμένο.

⁶¹⁹ Contre plongée: κάδρο με γωνία λήψης από κάτω προς τα πάνω που βλέπει το αντικείμενο λήψης αναβαθμισμένο.

⁶²⁰ Βλ. Κώστας Βούλγαρης, «Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι», στο Κώστας Βούλγαρης (επιμ) *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017, σ. 253.

⁶²¹ Για τις κινηματογραφικές νύξεις της γραφής του Θανάση Βαλτινού κάνει αναφορά και ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος στο σημειώμά του για τον συγγραφέα, βλ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Θανάσης Βαλτινός», *Μεταπολεμικοί Συγγραφείς. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967. Τόμος Β*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 1996, σσ. 303-306.

Κεφάλαιο 2

Το έργο του Θανάση Βαλτινού, μια συνοπτική επισκόπηση.

2.1 Η λογοτεχνική δημιουργία του Θανάση Βαλτινού

Ο Θανάσης Βαλτινός εμφανίστηκε στη λογοτεχνία με το διήγημά του «Κατακαλόκαιρο» σε διαγωνισμό του περιοδικού *Ταχυδρόμος* το 1958, στον οποίο βραβεύτηκε. Το 1963 δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εποχές* η νουβέλα του *Η κάθοδος των εννιά* (την οποία άρχισε να γράφει το 1959), κείμενο που μεταφράστηκε στα Γερμανικά το 1976 και εκδόθηκε σε ξεχωριστό τόμο από τις εκδόσεις Κέδρος το 1978.⁶²² Το εν λόγω κείμενο φανέρωσε εξ αρχής το συγγραφικό ταλέντο του Βαλτινού, την ανανεωτική του πρόθεση όσον αφορά στα εκφραστικά μέσα της λογοτεχνίας όπως επίσης και την αλληλεπίδραση με τον χώρο του κινηματογράφου, καθώς, όπως υποστηρίζει εύστοχα ο Βασίλης Ραφαηλίδης,⁶²³ οι λογοτεχνικές δημιουργίες του σε μεγάλο βαθμό παρουσιάζονται ως κινηματογραφικά σενάρια έτοιμα για γύρισμα. *Η Κάθοδος των εννιά* έγινε αντικείμενο θετικής πρόσληψης από την αριστερή κριτική και αντιμετωπίστηκε ως η «Βίβλος των κομμουνιστών». ⁶²⁴ Στο πλαίσιο της αποτίμησης της λογοτεχνίας του Βαλτινού εντάσσονται και οι διαπιστώσεις των μελετητών της νεοελληνικής λογοτεχνίας όπως της Νάντιας Φραγκούλη, η οποία στην προσπάθειά να αναζητήσει κειμενική τεκμηρίωση της αλληλεπίδρασης κινηματογράφου και λογοτεχνίας, αναγνωρίζει στη λογοτεχνία του Βαλτινού, τον παράγοντα «δείξη», σύμφωνα με την οποία ο συγγραφέας αφήνει τα πράγματα να μιλήσουν από μόνα τους δίνοντας την ψευδαίσθηση της μαρτυρίας, ως

⁶²² Τις πληροφορίες για τις εκδόσεις αντλώ από το βιβλίο Κωστής Δανόπουλος, *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004) Με συμπλήρωμα ως το 2013 για τις αυτοτελείς εκδόσεις*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2013, σ. 20.

⁶²³ Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική Τραγωδία σε τέσσερα μέρη» *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Πρόλογος - Επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός, Εκδόσεις Αιγαίο, Λευκωσία, 2003, σσ. 116-118.

⁶²⁴ Βλ. Στέλιος Φώκος, «Η Κάθοδος αριστερό έργο;» στο *Θανάσης Βαλτινός. Μια κριτική*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2018, σ. 63.

τεχνική προερχόμενη από τον κινηματογράφο.⁶²⁵ Επίσης, όπως αναφέρουμε στη συγκριτολογική προσέγγιση σε επόμενα κεφάλαια, η νουβέλα γυρίστηκε ταινία από τον Χρήστο Σιοπαχά, η οποία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1984, όπου και βραβεύτηκε με τα βραβεία πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, β' ανδρικού ρόλου και μουσικής και συμμετείχε επίσης την ίδια χρονιά στο Φεστιβάλ Μόσχας, όπου και βραβεύτηκε με Χρυσή Σφαίρα σκηνοθεσίας.

Η επόμενη δημιουργία του Βαλτινού, *Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο *Πρώτο*, που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Ίκαρος το 1972, αν και γράφτηκε και πρωτοδημοσιεύτηκε επίσης στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, το 1969, ξεδίπλωσε περισσότερο το ταλέντο που είχε αρχικά διαφανεί. Ο κριτικός λόγος ανέδειξε την απουσία συγκινησιακά φορτισμένων περιγραφών, την αποστασιοποίηση του συγγραφέα, τη χρήση των μαρτυριών, στο συγκεκριμένο έργο. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Απόστολου Σαχίνη, ο οποίος είχε γράψει για τον Θανάση Βαλτινό: «Η λιτότητα και η πυκνότητα στην έκφραση, η συγκέντρωση του ενδιαφέροντος του συγγραφέα στο ουσιώδες, η επιγραμματικότητα και η τηλεγραφική, θα έλεγε κανείς, διατύπωση, θυμίζουν κάπως Μακρυγιάννη καθώς και το *Νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη».⁶²⁶

Στη συνέχεια το κείμενο του συγγραφέα *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, το οποίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Κέδρος το 1978, εισήγαγε την παραθεματική τεχνική, μια τεχνική που φέρνει τη γραφή του δημιουργού κοντά στην κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ και προτείνει την εξαφάνιση του συγγραφέα από την αφήγηση κατά τις εκτιμήσεις της κριτικής.⁶²⁷ Η φιλολογική κριτική έχει εντοπίσει στη γραφή του Βαλτινού την υπέρβαση της πλατωνικής αντιδιαστολής μεταξύ «διήγησης» και «μίμησης», η οποία δημιουργεί ένα νέο «υπό-είδος» της αφηγηματικής λογοτεχνίας.⁶²⁸ Το εύρημα αυτό του Βαλτινού, σύμφωνα με τις διαπιστώσεις της κριτικής, «ποικίλλει παρουσιάζοντας

⁶²⁵ Βλ. Νάντια Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2019, σ. 59-62.

⁶²⁶ Βλ. Απόστολος Σαχίνης, «Θανάση Βαλτινού, Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 93.

⁶²⁷ Βλ. Mario Vitti, «Ένα μυθιστόρημα χωρίς συγγραφέα. Τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* του Θανάση Βαλτινού», στο *Για τον Βαλτινό, ό.π.*, σ.108.

⁶²⁸ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Hengich, «Το ύφος της αμεσότητας, η αρμονία λόγου και περιεχομένου: Στοιχεία της ποιητικής του Θανάση Βαλτινού» στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2020, σσ. 62-63.

ελαφρές αποκλίσεις από το ένα έργο στο άλλο, αποκλίσεις που υπαγορεύονται και από τον συνδυασμό των υπολοίπων συνιστωσών του εκάστοτε αφηγηματικού σχήματος, της προοπτικής και του γραμματικού τρόπου εκφοράς (πρωτοπρόσωπη/τρίτοπρόσωπη αφήγηση).⁶²⁹ Εξίσου ενδιαφέρουσα όσο και αιρετική είναι η εφαρμογή της παραθεματικής τεχνικής στο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, το οποίο εκδόθηκε το 1989 από τις εκδόσεις Στιγμή και βραβεύτηκε το 1990 με το Α΄ Κρατικό βραβείο μυθιστορήματος. Ο Δημήτρης Αγγελάτος⁶³⁰ συνέβαλε καθοριστικά στη φιλολογική αποτίμηση της χρήσης των παραθεμάτων από τον Βαλτινό όσον αφορά στη συγκρότηση της αφηγηματικής φωνής και αποτέλεσε θεμέλιο μεταγενέστερων μελετών και διατριβών, όπως του Γιώργου Περαντωνάκη,⁶³¹ που μελέτησε τον μηχανισμό του κολλάζ και του μοντάζ στο έργο μεταξύ άλλων και του Βαλτινού ως μια καθοριστική τεχνική ανανέωσης της λογοτεχνικής μορφής.

Από την άλλη, το μυθιστόρημα *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*, που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Στιγμή το 1985, αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση υβριδικού κειμένου που κινείται μεταξύ πεζογραφίας και θεατρικού λόγου. Στο κατ' ευφημισμόν μυθιστόρημα *Φτερά Μπεκάτσας* που εκδόθηκε το 1992 από τις εκδόσεις Άγρα ο Βαλτινός πειραματίζεται με τα όρια του λόγου και παρουσιάζει εκ νέου μια υβριδική περίπτωση κειμένου μεταξύ θεατρικού λόγου και επαναλαμβανόμενου μονολόγου. Το κείμενο ανέβηκε διασκευασμένο σε θεατρικές παραστάσεις στο Θέατρο Νέου Κόσμου σε σκηνοθεσία του Θανάση Ζερίτη και από την ομάδα 4Frontal.

Η πρώτη συλλογή διηγημάτων *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, που εκδόθηκε το 1992 από τις εκδόσεις Άγρα, συνεχίζει να ξεδιπλώνει το νήμα της αναφοράς στον Ελληνικό Εμφύλιο, ιδίως με το διήγημα «Αύγουστος '48», αλλά γενικότερα επιβεβαιώνει την επισήμανση του Δημήτρη Παϊβανά ότι τα κείμενα συνδέουν την παρελθοντική μνήμη με τη μελλοντική προβολή με την αμφίδρομη ιδιότητα της νοσταλγίας.⁶³²

⁶²⁹ Στο ίδιο, σ. 63.

⁶³⁰ Βλ. Δημήτρης Αγγελάτος, *Λογόδειπνον. Παραθεματικές τεχνικές στο σύγχρονο μυθιστόρημα: Ν. Καχίτσιος, Γ. Πάνου, Αλ. Κοτζιάς, Θ. Βαλτινός, Γ. Αριστηνός*, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 1993, σσ. 93-110.

⁶³¹ Βλ. Γιώργος Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη νεοελληνική πεζογραφία*, Διδακτορική Διατριβή Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2010, σσ. 140-150.

⁶³² Βλ. Δημήτρη Παϊβανά, «Κατ' επάγγελμα νοσταλγοί», στο βιβλίο του *Περί πόθου και πάθους*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2020, σσ. 52-53.

Το 1993 εκδόθηκε από τις εκδόσεις Άγρα το δεύτερο βιβλίο του *Συναξαρίου Αντρέα Κορδοπάτη*, με ιστορικό πλαίσιο τους Βαλκανικούς Πολέμους και τη Μικρασιατική Εκστρατεία, μυθιστόρημα το οποίο έδωσε την ευκαιρία στον Βαλτινό να παρουσιάσει μια πολυεπίπεδη χρονικά σύνθεση αλλά και με περισσότερους ήρωες σε σχέση με τη γραμμική αφήγηση του Πρώτου Βιβλίου. Ο ίδιος ο Βαλτινός εξέφρασε την άποψη ότι αντιμετώπισε τη δημιουργία του *Συναξαρίου* σε μια χρονολογική εξέλιξη, μάλιστα προετοίμαζε τόμο με τον τίτλο «Μεταξιάς-Κατοχή», που γνωρίζουμε ότι δεν παρουσιάστηκε τελικά, ως πειραματική λογοτεχνία και επιστροφή στις ρίζες με την αξιοποίηση πραγματικών μαρτυριών του πρωταγωνιστή αναπροσαρμοσμένων στις ανάγκες της μυθοπλασίας.⁶³³

Το μυθιστόρημα, όμως, *Ορθοκωστά*, το οποίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Άγρα το 1994, ήταν αυτό που δημιούργησε μεγάλη αντιπαράθεση στους κόλπους των κριτικών και αντιμετωπίστηκε ως μια μεγάλη απογοήτευση από την επίσημη αριστερή κριτική, καθώς θεωρήθηκε ότι ο Βαλτινός κατά κάποιον τρόπο προσέφερε συγχωροχάρτι στους Ταγματασφαλίτες της Πελοποννήσου και αντιμετώπιζε με διάθεση επιλήσιμα τα εγκλήματα της δεξιάς παράταξης και των συνεργατών των Γερμανών. Στελέχη ιστορικά της Αριστεράς εκτόξευσαν μύδρους κατά του Βαλτινού στην κριτική τους, όπως ο Άγγελος Ελεφάντης⁶³⁴, ο οποίος στο κείμενό του ανέδειξε την πρόθεση του Βαλτινού να κρύψει πίσω από τη λογοτεχνική δημιουργία τη μυθευτική και ιδεολογική εξίσωση του μαύρου και κόκκινου φασισμού. Ο ίδιος ο δημιουργός σε συνέντευξή του υπερασπίστηκε την ανάγκη να δει η ελληνική κοινωνία τα γεγονότα του εμφυλίου με μια διάθεση υπέρβασης ενώ υπογράμμισε ότι σε καμία περίπτωση με το έργο του δεν έπαιρνε το μέρος των Ταγματασφαλιτών.⁶³⁵

Μια ξεχωριστή σύνθεση του Βαλτινού, η οποία τον επαναφέρει στην τεχνική των *Τριών Ελληνικών Μονόπρακτων* και των *Στοιχείων για τη δεκαετία του 60* και στην προσδοκία από τον αναγνώστη της ενεργής συμμετοχής του στην ανασύνθεση του αφηγηματικού υλικού, είναι το μυθιστόρημα *Ημερολόγιο 1836-2011*, με χρόνο έκδοσης το

⁶³³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Από τους εκπροσώπους της νέας γενιάς. Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Η ελληνική λογοτεχνία. Ο Γιώργος Σεφέρης», Συνέντευξη στον Αχιλλέα Χατζόπουλο, *Όπως ο έρωτας. Επιλογή συνεντεύξεων 1972-2018*, Φιλολογική επιμέλεια-επίμετρο Κωστής Δανόπουλος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2020, σ.13.

⁶³⁴ Βλ. Άγγελος Ελεφάντης, «Ορθοκωστά του Θανάση Βαλτινού», στο *Για τον Βαλτινό, ό.π.*, σ. 245.

⁶³⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Δεν εξαγνίζω τους ταγματασφαλίτες», Συνέντευξη στη Βένα Γεωργακοπούλου, *Όπως ο έρωτας, ό.π.*, σσ. 138-143.

2001 από τις εκδόσεις Ωκεανίδα. Στο συγκεκριμένο κείμενο, όπως και σε άλλα του δημιουργού, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την εκτίμησή μας, εντοπίζεται η αίσθηση που ο ίδιος ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι συνέχει το έργο του, η θεοποίηση του σώματος ως η άκρα ταπείνωσή του.⁶³⁶

Η συλλογή *Εθισμός στη νικοτίνη*, η οποία εκδόθηκε το 2003 από τις εκδόσεις Μεταίχμιο και εμπεριέχει το ομώνυμο διήγημα που εκδόθηκε το 1979 από τις εκδόσεις Ίκαρος, επαναφέρει τη γραφή του Βαλτινού σε παραδοσιακότερες φόρμες, επιμένοντας όμως στα θέματα που πεισματικά επανέρχονται στο έργο του, όπως η μνήμη που απελευθερώνει σεξουαλικά απωθημένα και η προσωπική περιπέτεια μέσα στη ζοφερή ιστορική προοπτική. Έχει γίνει μεγάλη κριτική συζήτηση για το στιγμιότυπο με τα σώματα των νεκρών ανταρτισσών και την εστίαση στα γυμνά μέλη τους στο διήγημα *Εθισμός στη νικοτίνη*, γεγονός που μας απασχολεί σε επόμενο κεφάλαιο σχετικά με την κινηματογραφικότητα του λόγου του Βαλτινού.

Μια προσωπική ματιά στο πρόσωπο του εθνικού ποιητή Διονύσιου Σολωμού, η οποία δίνει έμφαση σε αθέατες πλευρές της ιστορίας του, στην ανυπαρξία προσωπικής ζωής και στη σκληρότητα που επέδειξε στις φιλικές του σχέσεις, αποτελεί το κείμενο που ερωτοτροπεί με την κινηματογραφική συγκρότηση του σεναρίου και εμφανίζεται ως μια παραγγελία του σκηνοθέτη Τώνη Λυκουρέση για την ταινία με τίτλο *Η σκιά του ποιητή*, που δεν γυρίστηκε ποτέ, είναι το μυθιστόρημα *Άνθη της Αβύσσου*, με χρόνο έκδοσης το 2008 από τις εκδόσεις Καστανιώτη.

Το *Ημερολόγιο της Αλονήσσου* που εκδίδεται για πρώτη φορά το 2009 εκτός εμπορίου, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Κωστή Δανόπουλου,⁶³⁷ και επίσημα από τις εκδόσεις του Βιβλιοπωλείου της Εστίας το 2017, είναι μια φιλόδοξη προσπάθεια του Βαλτινού να υπερβεί τα εσκαμμένα της αφηγηματικής τεχνικής, δημιουργώντας ένα πολυμεσικό κείμενο ιδίως με την προσθήκη στο κειμενικό, ηχητικού υλικού με τη μορφή ψηφιακού δίσκου. Επίσης, σύμφωνα με τις διευκρινιστικές παρατηρήσεις του Βαλτινού

⁶³⁶ Βλ. Θανάσης Βαλτινός «Η θεοποίηση του σώματος αποτελεί την άκρα ταπείνωσή του», Συνέντευξη στη Μάνια Σταϊκού, *Όπως ο έρωτας*, ό.π., σ. 188-189.

⁶³⁷ Δανόπουλος, *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004) Με συμπλήρωμα ως το 2013 για τις αυτοτελείς εκδόσεις*, ό.π., σ. 58.

στο τμήμα «Ουροβόρος όφης»,⁶³⁸ το κείμενο αποτέλεσε μια απόπειρα επιστροφής στη δυναμική του προφορικού λόγου.

Η περίπτωση του Βαλτινού ως ενός λογοτέχνη του ελληνικού λογοτεχνικού μοντερνισμού αποκτά ιδιαίτερη σημασία μέσα και από το κείμενό του *Ανάπλους*, που εκδόθηκε από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας το 2012, καθώς αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα αυταναφορικής λογοτεχνίας και δημιουργική απόπειρα να εκλογικευθεί η ποιητική του έργου του συνολικά. Ένα κείμενο που πειραματίζεται εκ νέου με τις αφηγηματικές συμβάσεις και την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Όπως έχει υποστηρίξει η Κυριακή Χρυσομάλλη –Henrich,⁶³⁹ ο *Ανάπλους* είναι μια ιδιότυπη αυτοβιογραφία, αν και το κείμενο στοχεύει στην απόκρυψη της προσωπικής συγκρότησής του. Επίσης ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του κειμένου αποτελούν τα στοιχεία αυτοδιακειμενικότητας⁶⁴⁰ που μας οδηγούν στο μυθιστόρημα *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, που εκδόθηκε το 2010 από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας. Η αυτοδιακειμενικότητα σημαίνει ότι ο Βαλτινός συνηθίζει την επέκταση ιστοριών ορισμένων χαρακτήρων σε περισσότερα κείμενά του. Έτσι οδηγούμαστε στη συλλογή διηγημάτων *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, που εκδόθηκε το 2015 από τις εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας, με την ιστορία της Κάσσιας Φράγκου να είναι από τις ισχυρές περιπτώσεις αυτοδιακειμενικότητας του έργου του. Η συλλογή διακρίνεται επίσης και από την ιδιαίτερη σύνθεση των ιστοριών υπό μορφή τετραπύχων για την πρόσληψη των οποίων ο δημιουργός προσδοκεί την ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη. Επίσης είναι η ευδιάκριτη η απόπειρα του Βαλτινού να εκφραστεί σε μικρή φόρμα, γεγονός το οποίο διαπιστώνεται και σε προηγούμενα διηγήματά του και φανερώνει την πρόθεσή του να «μιλήσει για πράγματα μεγαλύτερα με πολύ λιτά μέσα».⁶⁴¹

Το σύνολο του έργου του έχει εκτιμηθεί από την κριτική ως καθοριστικού και επιδραστικού στην εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας.⁶⁴² Όλα τα κείμενα του Βαλτινού, λογοτεχνικά, κριτικά, συνεντεύξεις, ανεξαρτήτως της πρώτης έκδοσής τους, έχουν εκδοθεί και κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

⁶³⁸ Βλ. Θανάσης Βαλτινός «Ουροβόρος όφης» στο *Ημερολόγιο Αλονήσσου*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 2017, σ. 19-21.

⁶³⁹ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη –Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού: Ο διάλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυταναίρεσης», *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 112.

⁶⁴⁰ Στο ίδιο, σσ. 112-113.

⁶⁴¹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Είναι μια επιλογή μοιραία», Συνέντευξη στην Αλέξανδρα Πιπλικάτση, στο *Όπως ο έρωτας*, ό.π., σ. 324.

⁶⁴² Βλ. Κατερίνα Σχινά, «Το σύμπαν του Θανάση Βαλτινού» *Διαβάζω*, τχ. 513, σσ. 42-45.

2.2. Οι απόψεις του Θανάση Βαλτινού για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου

Οι απόψεις του Θανάση Βαλτινού αναφορικά με τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, παρότι δεν έχουν εκφραστεί συγκεντρωμένες σε συγκεκριμένη παρουσίαση, λόγω και της διπλής του ιδιότητας, σεναριογράφου και λογοτέχνη, έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί με αφορμή μια συνέντευξη ή μία παρουσίαση. Σχετικό παράδειγμα αποτελεί η συνέντευξη του ίδιου στον Τάσο Γουδέλη, στο αφιέρωμα με τίτλο «Λογοτεχνία και Σινεμά» του περιοδικού *Το Δέντρο*, στην οποία ο συγγραφέας με την εποπτεία και των δύο πεδίων, υποστηρίζει κατ' αρχήν ότι η γλώσσα του κινηματογράφου διαφέρει από τη γλώσσα της λογοτεχνίας, παρόλη την αρχική τους συνεργασία, ιδίως στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου με την υιοθέτηση εκφραστικών μέσων και θεμάτων. Με αναφορά στην ποιητική των δύο τεχνών, όσον αφορά τους ήρωες, τη δράση, τη δραματουργία, τον χωρόχρονο, ο Βαλτινός υποστηρίζει ότι η σύνδεσή τους έγινε από κάποιους θεωρητικούς και δημιουργούς με τρόπο βιαστικό και, ως έναν βαθμό, αυθαίρετο.⁶⁴³ Η συνήθης πρακτική της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού έργου στον κινηματογράφο,⁶⁴⁴ η οποία δε γινόταν σε αρκετές περιπτώσεις με όρους σεβασμού στη λογοτεχνική πηγή, δεν εξάλειψε τις ριζικές διαφορές της εικόνας και του λόγου.⁶⁴⁵ Η δομική εξέλιξη της λογοτεχνίας μετά την επίδραση του κινηματογράφου, την οδήγησε

⁶⁴³ Γουδέλης, «Οι δυο τέχνες δε συνάπτονται», *ό.π.*, σ. 23.

⁶⁴⁴ Στην ελληνική βιβλιογραφία πολύ σημαντικές μελέτες της διαδικασίας μεταφοράς λογοτεχνικών έργων της νεοελληνικής λογοτεχνίας στον κινηματογράφο είναι οι μελέτες του Θανάση Αγάθου, βλ. Θανάσης Αγάθος, *Από το Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά στο Zorba the Greek: κριτικοί βίοι παράλληλοι*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, επίσης 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*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011, σσ. 43-52, επίσης Θανάσης Αγάθος, «Από το κείμενο στη οθόνη: Ζ, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Ζ του Γαβρά», *Σύγκριση/Comparaison*, τχ. 20, Αθήνα, 2009, σσ. 51-71., επίσης Θανάσης Αγάθος, «Το Νούμερο 31328 του Βενέζη και 1922 του Κούνδουρου: το μυθιστόρημα ως αφετηρία για την κινηματογραφική αναλογία», στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία –Λουίζα Σταυροπούλου (επιμ), *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Gutenberg, Αθήνα, 2012, σσ. 599-616, επίσης Θανάσης Αγάθος, *Η κινηματογραφική όψη του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα, 2016 και Θανάσης Αγάθος, *Ο Νίκος Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Gutenberg, 2017.

⁶⁴⁵ Γουδέλης, «Οι δυο τέχνες δε συνάπτονται», *ό.π.*, σ. 23.

στην εγκατάλειψη της περιγραφής ως βασικού συστατικού και τη σταδιακή υιοθέτηση της τεχνικής του montage.⁶⁴⁶ Οι εκφραστικοί τρόποι της λογοτεχνίας διαφοροποιήθηκαν και διαπαιδαγώγησαν τους αναγνώστες της προς τις κινηματογραφικές προσλήψεις.⁶⁴⁷

Για την αντιμετώπιση του παράγοντα του σεναρίου ως στοιχείου συγγενικού με τη λογοτεχνία, ο Βαλτινός επισημαίνει ότι αποτελεί τον πυρήνα των εικόνων τις οποίες δημιουργεί η κινηματογραφική ταινία και δεν τις υπηρετεί απλώς.⁶⁴⁸ Αναφερόμενος στην άποψη που επικράτησε για το λογοτεχνικό κείμενο, το οποίο δίνει την εντύπωση ενός σεναρίου ταινίας για γύρισμα, με παράδειγμα τη νουβέλα του ίδιου *Η κάθοδος των εννιά*, ανασκευάζει την ευκολία με την οποία ένα κείμενο κρίνεται ως κινηματογραφικό, επισημαίνοντας την προσπάθεια η οποία απαιτήθηκε για τη μετατροπή του παραπάνω κειμένου στο σενάριο της ομώνυμης ταινίας του Χρήστου Σιοπαχά.⁶⁴⁹ Υπογραμμίζει τη δομή της λογοτεχνικής αφήγησης, η οποία αδυνατεί να μεταφερθεί αυτούσια και αβίαστα στο κινηματογραφικό κάδρο.⁶⁵⁰

Με την εμφάνιση του κινηματογράφου, η λογοτεχνία υιοθετεί από τον κινηματογράφο στοιχεία όπως η αμεσότητα, αλλά και οι δύο τέχνες ακολουθούν μια πορεία τυποποίησης και μαζοποίησης.⁶⁵¹ Επίσης, ενώ εγκαταλείπονται στοιχεία τα οποία χαρακτήρισαν τη λογοτεχνική γραφή όπως η περιγραφικότητα, η αλληλεπίδραση με το καινούργιο μέσο, οδηγεί σε επανεκτίμησή του.⁶⁵² Η επικράτηση ωστόσο κινηματογραφικών και τηλεοπτικών τεχνικών στη συγγραφή λογοτεχνικών έργων, δημιούργησε στερεοτυπικές δημιουργίες με ελάχιστη αισθητική αξία, αλλά φανέρωσε το πλαίσιο της αλληλεπίδρασής τους.⁶⁵³

Από την άλλη, η εμφάνιση μοντέρνων ταινιών με αφαιρετικό λόγο ευνόησε την πυρηνική έκφραση και της σημασία της μικρής φράσης.⁶⁵⁴ Η δυνατότητα του μέσου του κινηματογράφου, με τη δομή των συνειρμών μέσω των πλάνων και της αυτοδυναμίας τους

⁶⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 23.

⁶⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 24.

⁶⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 25.

⁶⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 26.

⁶⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 26.

⁶⁵¹ Στο ίδιο, σ. 27.

⁶⁵² Στο ίδιο, σ. 28.

⁶⁵³ Στο ίδιο, σ. 28.

⁶⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 29.

τον φέρνουν κοντά στην τέχνη της ποίησης, σύμφωνα με την υπογράμμιση του Βαλτινού, με την ουσία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου να βρίσκεται στην εικονοποιία.⁶⁵⁵

Σε κείμενό του στο περιοδικό *Η λέξη*,⁶⁵⁶ ο Βαλτινός υπογραμμίζει τη βιασύνη με την οποία επικράτησε να προσλαμβάνεται η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, με αποτέλεσμα να θεωρούνται συναφείς τέχνες, γεγονός το οποίο αποδίδει σε τρεις βασικούς παράγοντες. Ο πρώτος παράγοντας είναι η επιφανειακή ομοιότητα της αφηγηματικής διάστασης των δύο μέσων, η οποία αποκρύπτει τη διαφορετική γλώσσα τους και παραγνωρίζει ότι το μόνο κοινό τους στοιχείο είναι ο διάκοσμος της πραγματικότητας ο οποίος λειτουργεί και στις δύο τέχνες με τον ίδιο τρόπο. Ένας δεύτερος παράγοντας είναι η σύγχυση γύρω από τη λογοτεχνική φύση του σεναρίου, γεγονός που δεν επιτρέπει τη θεωρητική αξιοποίηση της αποτελεσματικότητάς του, η οποία, κατά τον Βαλτινό, δε βρίσκεται στη λογοτεχνικότητά του, αλλά στην ικανότητά του να χρησιμοποιεί λόγο δυνάμενο να γίνει εικόνα. Ένας τελευταίος παράγοντας, ο οποίος ευθύνεται για τη θεωρούμενη συνάφεια των δύο πεδίων, είναι τα θεματικά δάνεια της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο, τα οποία όμως, όπως υπογραμμίζει ο Βαλτινός δεν είναι αποτέλεσμα συνάφειας των δύο τεχνών, αλλά ζήτημα θεματολογικής πενίας και υστεροβουλίας από πλευράς κινηματογράφου.⁶⁵⁷

Για το ζήτημα της παρεξηγημένης λογοτεχνικότητας του σεναρίου, ο Βαλτινός έχει τονίσει και σε άλλες επισημάνσεις του ότι κανένα σενάριο δεν είναι προορισμένο να διαβασθεί από τον εν δυνάμει αναγνώστη, αλλά από τον σκηνοθέτη, καθώς είναι γραμμένο με τρόπο τεχνικό. Επίσης για το ζήτημα της μεταφοράς ενός κειμένου στον κινηματογράφο, επισημαίνει ότι, όπως στην περίπτωση της κινηματογραφικής μεταφοράς της νουβέλας του *Η κάθοδος των εννιά* δεν εξυπακούεται μια εκ των προτέρων κινηματογραφική συγκρότηση του κειμένου, απαιτείται μια προσαρμογή του γραπτού κειμένου στην κινηματογραφική του μεταφορά, η οποία είναι μια δυνατή ανάγνωση εκ μέρους του σκηνοθέτη, ανάμεσα σε πολλές άλλες.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 29.

⁶⁵⁶ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου», *Η λέξη*, τεύχος 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σ. 469.

⁶⁵⁷ Βαλτινός, «Σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου», *ό.π.*, σ. 469.

⁶⁵⁸ Βλ. Σταυρούλα Παλασπύρου, «Θανάσης Βαλτινός. Περί σεναρίων» στο βιβλίο της *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους έλληνες λογοτέχνες*, Πόλις, Αθήνα, 2018, σ. 30.

Σε άλλες αναφορές ο Βαλτινός επισημαίνει ότι βάσει της θεματολογικής υιοθέτησης από τον κινηματογράφο, πολλά κλασικά μυθιστορήματα, τα οποία μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο δεν κατόρθωσαν να αποδώσουν όλα όσα περιλαμβάνονται στο βιβλίο, αναφερόμενος στη διασκευή του *Πόλεμος και Ειρήνη* του Tolstoy και του *Δόκτωρ Ζιβιάγκο* του Pasternak. Από την άλλη διαπιστώνει καλύτερα αποτελέσματα στις περιπτώσεις των φιλμ νουάρ, τα οποία διασκεύασαν κείμενα παραλογοτεχνίας.⁶⁵⁹

Παρόλη την επιμονή στη μη συνάφεια της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου, ο Βαλτινός είναι σε θέση να συνειδητοποιήσει το γεγονός της επίδρασης του κινηματογράφου στη λογοτεχνική γραφή, μιλώντας γενικότερα για την εγκατάλειψη τεχνικών οι οποίες ήταν σήμα κατατεθέν της λογοτεχνίας, όπως οι εκτεταμένες αναφορές, και για τη σταδιακή αύξηση της υποβολής αλλά και ειδικότερα για το γεγονός ότι ο ίδιος προσωπικά, λόγω κινηματογραφικών σπουδών, υιοθέτησε τεχνικές οι οποίες επεδίωξαν την αλλαγή στη λογοτεχνική φόρμα, ακολουθώντας μια λογική αποσπασματικότητας, η οποία προσιδίαζε στη λογική του κινηματογραφικού montage.⁶⁶⁰ Εν συντομία ο Βαλτινός, αν και αγωνιά να αναδείξει την αυτονομία των δύο τεχνών, εκ των πραγμάτων δείχνει να ασπάζεται μια κινηματογραφική ανανέωση των αφηγηματικών τρόπων, της γραμμικής αφήγησης με νέα σχήματα,⁶⁶¹ όπως για παράδειγμα τα κείμενά του *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, τα οποία αναπόφευκτα μας οδηγούν στην αλλεπίδραση των δύο τεχνών αλλά φανερώνουν και την πρόθεση του δημιουργού να ξεπεράσει τα δεδομένα της αφηγηματικής κανονικότητας και να συνθέσει ένα έργο το οποίο υπερβαίνει την καθιερωμένη μορφή, με το κείμενο να εμπλουτίζεται από τον ήχο και τα σπαράγματα του, τα οποία φωτίζουν πτυχές του γλωσσικού υλικού και ενιχύουν την πρόσληψή του. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, κείμενο υβριδικό και πειραματικό ως προς τη μεθόδευση των επιδιώξεών του, με υιοθέτηση πολυδύναμης εστίασης, γεγονός το οποίο μας οδηγεί στην κινηματογραφική

⁶⁵⁹ Βλ. *Συζήτηση για Λογοτεχνία και Σινεμά* σε ηλεκτρονική μορφή <https://www.filmfestival.gr/el/professionals-gr/press/news-press-el/765-newsid-el-454> (τελευταία ανάκτηση 24-5-2020).

⁶⁶⁰ Βλ. Αποστόλης Αρτινός και Δημήτρης Βλαχοδήμος «Συζήτηση με τον Θανάση Βαλτινό», *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό, τεύχος 1802 (Ιούλιος-Αύγουστος 2007), σ. 16.

⁶⁶¹ Βλ. Ηλίας Μαγκλίνης, «Συνέντευξη με τον Θανάση Βαλτινό», *Διαβάζω*, τεύχος 426 (Φεβρουάριος 2006), σ. 51.

ελευθερία της πολυπροοπτικής και μας πηγαίνει πίσω στα αρχέγονα όρια της προφορικής λογοτεχνίας.⁶⁶²

Συμπερασματικά οι θέσεις του Βαλτινού, ενώ επιδιώκουν να ανασκευάσουν την επικράτηση της θεωρίας ότι κινηματογράφος και λογοτεχνία μοιράζονται κοινές εκφραστικές προελεύσεις, στην ουσία επιτρέπουν να αναδυθούν οι λογοτεχνικοί παράγοντες οι οποίοι επεχείρησαν να αξιοποιήσουν τη συνάντησή τους με το κινηματογραφικό μέσο.

⁶⁶² Βλ. Θανάσης Βαλτινός «Ο ουροβόρος όφις», *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, φιλολογική επιμέλεια-επίμετρο Κωστής Δανόπουλος, Εστία, Αθήνα, 2017, σσ. 19-21.

Κεφάλαιο 3

Η κινηματογραφική οπτικοποίηση στη λογοτεχνία του Θανάση Βαλτινού

3.1. *Άνθη της Αβύσσου*

Το κείμενο του Βαλτινού στο οποίο κατ' αρχήν θα εντοπίσουμε μια δόμηση αναπαραστατική, επειδή προοριζόταν για σενάριο,⁶⁶³ που δεν τελεσφόρησε να γίνει ταινία από τον παραγγελιοδότη σκηνοθέτη Τώνη Λυκουρέση, είναι τα *Άνθη της Αβύσσου*.⁶⁶⁴ Υπήρχε πρόθεση να γυριστεί ταινία από τον Τώνη Λυκουρέση με τίτλο *Η σκιά του ποιητή* πάνω στη ζωή του Διονύσιου Σολωμού το 1996, σε σενάριο του συγγραφέα, δίνοντας όμως εσωτερικές πτυχές του βίου του εθνικού ποιητή, την απουσία προσωπικής ζωής και τη σκληρή συμπεριφορά του προς φιλικά πρόσωπα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει υπογραμμίσει «Επί τρία χρόνια, τρεις συνεργάτες, ο κινηματογραφικός παραγωγός Βασίλης Λεοντιάδης της εταιρείας Μονίες, ο συγγραφέας Θανάσης Βαλτινός κι εγώ, ως ζακυνθινός σκηνοθέτης, συνθέτουμε με επιμονή έναν αφαιρετικό στοχασμό πάνω στις απαιτήσεις της σολωμικής κινηματογραφικής βιογραφίας».⁶⁶⁵

Τα *Άνθη της Αβύσσου* αποτελούνται από 58 σκηνές, οι οποίες είναι δομημένες οπτικά και των οποίων διαπιστώνεται η κινηματογραφική υφή. Πιο συγκεκριμένα ακολουθώντας τη ροή του κειμένου στην πρώτη σκηνή έχουμε το πρώτο μεγάλο πλάνο με voice over τραγούδι⁶⁶⁶

Ζάκυνθος, χειμωνιάτικο απομεσήμερο. Οι ελαιώνες του νησιού.

Στο ηχητικό φόντο ακούγεται ένα τραγούδι:

⁶⁶³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, Εστία, Αθήνα, 2009[2^η: 1^η 2008], σ.10.

⁶⁶⁴ Βλ. Παντελής Μπουκάλας, «Ένα σενάριο για τον Διονύσιο Σολωμό», *Καθημερινή*, 20-5-2008, σε ηλεκτρονική μορφή, τελευταία ανάκτηση 4-6-2020 <https://www.kathimerini.gr/322687/article/politismos/arxeio-politismoy/ena-senario-gia-ton-dionysio-solwmo>

⁶⁶⁵ Βλ. Τώνης Λυκουρέσης «Διονύσιος Σολωμός. Σενάριο για ταινία του Τώνη Λυκουρέση», Σκηνές 18-20, *Περίπλους*, Περ. Β', τχ. 46-47(Ιούλιος 1998-Φεβρουάριος 1999), σσ.228-229.

⁶⁶⁶ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σ.15.

Ποια είναι τούτη

... Άνθι απαλό...

Το μεγάλο πλάνο ως πλάνο εδραίωσης (establishing shot)⁶⁶⁷ δημιουργεί την εικόνα του τοπίου και του αντικειμένου γενικά. Στη συνέχεια το αμέσως επόμενο πλάνο είναι μεσαίο, το οποίο μεταφέρει τη σημαντική δράση και αποτελεί μαζί με τα άλλα δύο είδη πλάνου την κινηματογραφική γραμματική.⁶⁶⁸

Ο Διονύσιος Σολωμός στην άμαξά του. Νέος εικοσιπεντάρης. Η κουκούλα κλειστή.

Δίπλα του χωμένη στο βάθος σα να κρύβεται η Μαρία Παπεωργοπούλου μικρότερή του.

Στους ώμους της μια βαριά μάλλινη εσάρπα.

με tracking λήψη, η οποία αποτυπώνει την κίνηση

Το μόνιππο αφήνει τον κεντρικό καρόδρομο και κατηφορίζει προς τον κάμπο με τις ελιές.

Στο γύρισμα μιας μικρής πλαγιάς σταματάει.

Αμέσως μετά ακολουθεί κοντινό πλάνο,

Ο Σολωμός κοιτάζει τη Μαρία.

μεσολαβεί διάλογος

Κρύνεις;

Όχι.

Να κατεβάσω την κουκούλα;

και συνεχίζει με κοντινό πλάνο. Το κοντινό πλάνο εγκαθιδρύει την ατμόσφαιρα της προσωπικής διάστασης της αφήγησης και αποτελεί μεταφορά της έντασης ή της απαλλαγής από αυτήν, δένοντας το κάδρο και τη δράση του.⁶⁶⁹

Η Μαρία του χαμογελάει. Στο χαμόγελό της υπάρχει πρόκληση και ερωτική προσμονή.

Αντί να την αγκαλιάσει και να τη φιλήσει, ο Σολωμός σηκώνεται και ρίχνει πίσω την κουκούλα.

Συνεχίζει με πανοραμικό πλάνο

Μπροστά τους αποκαλύπτεται ένα εξαιρετο τοπίο. Οι ελιές ως τη θάλασσα,

και ύστερα η θάλασσα, μολυβιά και σκούρα, με έναν βαρύ ουρανό από πάνω της.⁶⁷⁰

Η δεύτερη σκηνή παρουσιάζει χαρακτηριστικά κινηματογραφικής πρωτοτυπίας, καθώς αποτελεί ένα είδος ακίνητης εικόνας (freeze frame) με τη γκραβούρα της Κέρκυρας και το σπικάζ :

⁶⁶⁷ Βλ. Gautam Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, Mc Farland, Jefferson, North Carolina, 2008, σ. 34.

⁶⁶⁸ Eidsvik, *Cinema and Literature*, ό.π., σσ. 40-41.

⁶⁶⁹ Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, ό.π., σ. 41.

⁶⁷⁰ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σ. 16.

1836. Τα Επτάνησα, ως Ηνωμένο Κράτος των Ιονίων Νήσων, τελούν υπό την προστασία της Μεγάλης Βρετανίας. Ο κόμης Διονύσιος Σολωμός, μετέπειτα εθνικός ποιητής της Ελλάδος, είναι εκατεστημένος από δεκαετίες στην πρωτεύουσα Κέρκυρα. Η δικαστική σύγκρουση με τον ετεροθαλή αδερφό του Ιωάννη Λεονταράκη οδεύει προς το τέλος της. Μέσα σε συνθήκες διασυρμού, και για να προστατέψει την περιουσία του και τον τίτλο του, βρέθηκε αντιμέτωπος με τη μητέρα του Αγγελική. Οι συνέπειες του γεγονότος αυτού υπήρξαν τραυματικές για τον ποιητή.

να μπορεί να ακουστεί ως *voice over*.⁶⁷¹ Η ίδια τεχνική εμφανίζεται και στην έναρξη της τρίτης σκηνής με το μεγάλο πλάνο του λιμανιού και τη φωνή του Δημητρίου Σολωμού, σύμφωνα με την οδηγία του κειμένου, να ακούγεται *off*, διαβάζοντας την επιστολή προς τον Διονύσιο.⁶⁷² Στην πέμπτη σκηνή εντοπίζεται η ιδιαίτερη φροντίδα εκ μέρους του Βαλτινού του στησίματος της *mise-en scène*, η οποία εμπεριέχει τις οπτικές πληροφορίες για να δοθεί η απαραίτητη εικονοποιία :

Εταιρεία Αναγνωστών Κερκύρας. Πανηγυρική συνεδρίαση ανακήρυξης του Διονυσίου Σολωμού ως επίτιμου μέλους της. Κόσμος πολύς, τόνος επίσημος. Παρούσες οι Αρχές του τόπου. Άγγλοι και Έλληνες αξιωματούχοι της Ιόνιας Πολιτείας. Ο πρόεδρος της εταιρείας διαβάζει το «εγκώμιον» του ποιητή. Στο δεξιό άκρο, καθισμένος στο πιάνο ο μουσουργός Νικόλαος Μάντζαρος. Όρθια δίπλα του μια ψηλή, εύσαρκη σοπράνο. Ο Σολωμός κάθεται μπροστά σε μια πολυθρόνα. Σιωπηλός και μόνος.

Είναι σημαντική η χρήση της εναλλαγής μεγάλου και μεσαίου με *tracking* λήψη, η οποία ακολουθεί το αντικείμενο της κάμερας και προετοιμάζει τη συναισθηματική ένταση της επόμενης λήψης, της ανακήρυξης του Σολωμού ως μέλους της Εταιρείας Αναγνωστών:⁶⁷³

Ένας αργοπορημένος μεσήλικας, ο Ερμάννος Λόης, ανεβαίνει τα σκαλιά της Εταιρείας Αναγνωστών. Διασχίζει το μικρό φουαγιέ και διακριτικά μπαίνει στην αίθουσα. Ανάμεσα από κεφάλια ορθίων βλέπει τον πρόεδρο, που καταλήγει.

Το γεγονός του επαναλαμβανόμενου συνδυασμού των τριών πλάνων, του μακρινού ως πλάνου εδραίωσης/*establishing shot*), του μεσαίου ως απόδοσης της δράσης και του κοντινού ως απόδοσης ψυχικής έκφρασης αποτελεί ένας είδος οπτικού ρυθμού του

⁶⁷¹ Στο ίδιο, σ. 18.

⁶⁷² Στο ίδιο, σ. 19.

⁶⁷³ Στο ίδιο, σ. 23.

συγκεκριμένου μυθιστορήματος/σεναρίου, ο οποίος έχει υψηλές εντάσεις στα κοντινά και χαμηλότερες στα μακρινά.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός της γωνίας λήψης από το ύψος του ματιού, με άλλα λόγια δεν παρουσιάζονται στο μυθιστόρημα *Άνθη της Αβύσσου* διαφορετικές γωνίες λήψης, όπως θα δούμε σε άλλα κείμενα του Βαλτινού. Είναι σημαντική η απόδοση συγκεκριμένων τοποθεσιών, καθοριστικών για την εξέλιξη της πλοκής και συνυφασμένων με την καλλιτεχνική εξέλιξη του βασικού χαρακτήρα του έργου Διονύσιου Σολωμού, για παράδειγμα η περιγραφή στη δεκάτη τρίτη σκηνή, του Ακρωτηρίου,⁶⁷⁴ περιοχής της εξοχικής κατοικίας της οικογένειας Σολωμού, τόπου των εξαντλητικών περιπάτων του ποιητή λόγω και της κλονισμένης υγείας του και τόπου γνωριμίας με τη Μαρία Παπαγεωργοπούλου, κεντρική ηρωίδα του ποιήματός του *Η Φαρμακωμένη*.⁶⁷⁵

Ο Βαλτινός φαίνεται να ακολουθεί την αισθητική αρχή ότι ο τόπος υποβάλλει ψυχικές καταστάσεις, επομένως επιλέγει να εξεικονίσει τους τόπους εκείνους, οι οποίοι συμβάλλουν κατ' αυτόν τον τρόπο στην αύξηση της συναισθηματικής έντασης: παράδειγμα αποτελεί η απόδοση του χώρου του δικαστηρίου,⁶⁷⁶ η υπογράμμιση της κρισιμότητας της δεκάτης όγδοης σκηνής για την εξέλιξη του μυθιστορήματος και την πρόθεσή του να επικεντρωθεί σε μια ιδιαίτερα δραματική σελίδα της βιογραφίας του ποιητή.

Η προσέγγιση των χαρακτήρων στο κείμενο *Άνθη της Αβύσσου* από τον δημιουργό επιβεβαιώνει την άποψη του Spiegel για την έλλειψη βάθους στη χαρακτηρισολογία της μοντέρνας λογοτεχνίας ως αποτέλεσμα της επίδρασης της κινηματογραφικής αντίληψης.⁶⁷⁷ Πιο συγκεκριμένα ο Spiegel αναφέρει ότι η αβαθής προοπτική των δύο διαστάσεων «έχει την τάση να μειώσει και να περιορίσει το πλήρες φάσμα και τη συνθετότητα της εσωτερικής ζωής των χαρακτήρων, οι οποίοι βλέπονται»⁶⁷⁸ και επισημαίνει «την εξώθηση του χαρακτήρα να ανακοινώσει τη ζωτική τρίτη διάσταση, την ψυχική, της σκέψης, των συναισθημάτων και του πνεύματος μέσω των γραμμών, των χρωμάτων, των συνθέσεων και των μαζών του σώματός του».⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 41.

⁶⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 72.

⁶⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

⁶⁷⁷ Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, ό.π., σ. 135.

⁶⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 135.

⁶⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 136.

Σύμφωνα με αυτή τη θεωρητική παρατήρηση, στο κείμενο του Βαλτινού οι ήρωες και ειδικότερα ο Διονύσιος Σολωμός αποτυπώνονται σχηματικά με χαρακτηριστική την αποφυγή της απόδοσης του εσωτερικού κόσμου του, ο οποίος αποδίδεται ελλειπτικά και περιφερειακά και σε ελάχιστες περιπτώσεις, παρότι πρόθεση του δημιουργού ήταν να σταθεί στις αντιφάσεις του ως ανθρώπου, οι οποίες όμως τον νομιμοποιούσαν ως καλλιτέχνη.⁶⁸⁰ Ειδικότερα, όπως έχει δηλώσει ο Βαλτινός σε συνέντευξή του,⁶⁸¹ δεν τον κινητοποίησε η ιδιότητα του εθνικού ποιητή, αλλά η άγνωστη πλευρά του βίου του Σολωμού, την οποία επεχείρησε να αποδώσει με μια κινηματογραφική υπόδυση των σκηνών και του διαλόγου, ο οποίος είναι κυρίαρχος στο κείμενο. Οι σημαντικοί άξονες του βίου του ποιητή, η οικογενειακή τραγωδία, η απουσία γυναικείας παρουσίας και κατ' επέκταση προσωπικής ζωής, η δυσκολία στην ανάπτυξη διαπροσωπικών σχέσεων και η εναγώνια προσπάθεια της αναζήτησης των λέξεων ως πρωταρχικής ανάγκης, αποδίδονται αδρομερώς και κινηματογραφικά, αποφεύγοντας τις εκτεταμένες περιγραφές και τις αποκαλύψεις, οι οποίες καλούν τον αναγνώστη να τις ενεργοποιήσει κατά το δοκούν.⁶⁸²

Σκηνή η οποία ξεφεύγει από την αυτοδηλία της κινηματογραφικής έκφρασης και στην οποία παρεισφρέουν στοιχεία λογοτεχνικότητας, είναι η τεσσαρακοστή πέμπτη σκηνή με την απόδοση του λαϊκού περιβάλλοντος μέσω του καπηλειού και την αναφορά στη ιδιαίτερη αγάπη του ποιητή για το δημοτικό τραγούδι,⁶⁸³ καθώς επίσης και η φανταστική συνάντηση του Σολωμού με τον Κάλβο με την υπονοούμενη εξέλιξή της.⁶⁸⁴

⁶⁸⁰ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σ. 12.

⁶⁸¹ Βλ. Κατερίνα Δαφέρμου, « Η λογοτεχνία είναι ανδροφάγος » (Συνέντευξη με τον Θανάση Βαλτινό), *Το Βήμα*, 25 Νοεμβρίου 2008, σε ηλεκτρονική μορφή, τελευταία ανάκτηση 7-6-2020, <https://www.tovima.gr/2008/11/25/books-ideas/i-logotexnia-einai-androfagos/>

⁶⁸² Μπουκάλας, «Ένα σενάριο για τον Διονύσιο Σολωμό», ό.π.

⁶⁸³ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σσ. 152-153.

⁶⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 207.

3.2. Η Κάθοδος των εννιά

Το πρώτο κείμενο στη συγγραφική πορεία του Βαλτινού, το οποίο χαρακτηρίζεται ως «παραδοσιακό», με «αρχή μέση και τέλος»,⁶⁸⁵ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα για τη χρήση κινηματογραφικών τεχνικών στο σύνολο της συγγραφικής παραγωγής του. Ειδικότερα η διαχείριση του χώρου, του τοπίου, το οποίο καλείται να αντιμετωπίσει η αποδεκατισμένη μονάδα του Δημοκρατικού Στρατού, στην προσπάθειά της, αφού εγκατέλειψε τον Ταΰγετο, να βρεθεί στη θαλάσσια περιοχή της Αρκαδίας, στην παραλία της Τσακωνιάς, μετά το πέραςμα της Ενάτης Μεραρχίας στην Πελοπόννησο,⁶⁸⁶ ανταποκρίνεται στην κινηματογραφική οργάνωση του κάδρου με γωνία λήψης contre plongée, η οποία συμφωνεί με την αρχή ότι όλα όσα βρίσκονται στο πάνω μέρος του πλάνου είναι πιο σημαντικά από αυτά, τα οποία βρίσκονται στο κάτω μέρος.⁶⁸⁷ Η γωνία contre plongée εξάλλου ως τεχνική υποδηλώνει τη μεγέθυνση του αντικειμένου της κάμερας σε σχέση με τον χαρακτήρα, ο οποίος παρατηρεί.⁶⁸⁸

Σε ολόκληρη τη νουβέλα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, η αφηγηματική τεχνική της αντιμετώπισης του χώρου υπάγεται στην αρχή της εξάρτησης της ομάδας του Ε.Λ.Α.Σ. από το τοπίο, τον χώρο τις κλιματικές συνθήκες, καθώς είναι διωκόμενη, από τον κυβερνητικό στρατό και αποτελεί επιβεβαίωση της θεωρητικής επισήμανσης για το μοτίβο⁶⁸⁹ της δραπέτευσης το οποίο συναντάται στη μυθοπλασία ως ένα βασικό: Επίσης

⁶⁸⁵ Βλ. Νάτια Χαραλαμπίδου, «Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού: Ο Λόγος και η Ιστορία», στο Τίνα Κροντήρη και Κατερίνα Κίτση-Μυτάκου (επιμ.), *Η Λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της. Τιμητικό αφιέρωμα στην Τζίνα Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, University Press, 1999, σ. 227.

⁶⁸⁶ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, Αθήνα, Εστία, 2013 [11^η: 1^η Εποχές 1963], σ. 9.

⁶⁸⁷ Βλ. Nadia Charalambidou, "Time and Place in a Novel of the Greek Civil War: Thanassis Valtinos' *The Descent of the Nine*", *Journal of Mediterranean Studies*, Volume 2, Number 2 1992, σ. 232.

⁶⁸⁸ Cahir "The Language of Film and its Relation to the Language of Literature", *ό.π.*, σ. 37.

⁶⁸⁹ Βλ. Janis Stout, *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1983, σσ. 31-34.

το μοτίβο της πτώσης έχει μελετηθεί με αναφορά στη δυτική λογοτεχνία από τους Scholes και Kellog.⁶⁹⁰

Μας πήρε ο ήλιος σε μια πλευρά, όλο σπάλαθρο και σακοράφα. Κάτσαμε να ανασάνουμε, μας έλειπε ο Κατσάνης. Αντίκρυ μας ξανά η δημοσιά. Γυρίζαμε στο ίδιο μέρος [...] Σηκώθηκε βουή στο δρόμο, ύστερα κουρνιαχτός. Μια δεκαριά αυτοκίνητα, φορτωμένα στρατιώτες άρχισαν να κατεβάνουν στις στροφές. Πέσαμε καταγής στέρνο με στέρνο και τα κοιτάζαμε. Στο τελευταίο ήσαν μουλάρια.

Τ'αφήσαμε να περάσουν και σηκωθήκαμε. Κινήσαμε αργά να πιάσουμε την κορφή. Την ώρα που καβαλάγαμε τη δημοσιά, ακούστηκε ξανά βοή. Σκορπίσαμε λαφιασμένοι στο χαντάκι.

Ψηλά στην πρώτη στροφή φάνηκε το φορτηγό που χαμε δει και χτες στο χάνι[...]⁶⁹¹

Επίσης η ίδια τεχνική λήψης *contre plongée* αναγνωρίζεται στο απόσπασμα:

Μπροστά μου γινόταν χαλασμός. Και οι άλλοι από πίσω ζύγωναν. Είπα πώς είναι το τέλος. Ωσπου είδα το Νικήτα μέσα σε μια πατουλιά σπάλαθρα να με αδράχνει απ' την αρίδα και να με τραβάει δίπλα του.

Οι στρατιώτες πέρασαν από πάνω μας πυροβολώντας, βλέπανε τα πόδια τους να μας δρασκαλάνε.⁶⁹²

καθώς και στο :

Δοκιμάσαμε να περπατήσουμε, στα τυφλά, αλλά κάναμε θόρυβο και η νύχτα τον τράβαγε και τον πολλαπλασίαζε. Αναγκαστήκαμε να σταματήσουμε.

Ύστερα από ώρα το φρύδι ψηλά της χαράδρας γλύκανε. Ήταν το φεγγάρι πήραμε κουράγιο.⁶⁹³

Εκτός της καταδίωξης από τον Εθνικό Στρατό το απόσπασμα του ΕΛΑΣ είναι υπό διωγμόν και από τους κατοίκους της περιοχής: στην περίπτωση αυτή είναι εύλογο η οπτικοποίηση να στηρίζεται στην ίδια οργάνωση του κάδρου, σύμφωνα με την οποία τα σπουδαιότερα στοιχεία βρίσκονται στην πάνω πλευρά του:

Φύγαμε και μας έριξαν από πίσω. Μας ντουφέκισαν μέσα απ' το σπίτι. Γύρισα ξαφνιασμένος και είδα τον άντρα στην πόρτα να μας τινάζει μια χειροβομβίδα.⁶⁹⁴

Στις ελάχιστες περιπτώσεις, τις οποίες η ομάδα του ΕΛΑΣ νιώθει υπέρτερη, έχουμε λήψη *plongée*, η οποία φανερώνει την ανωτερότητα του παρατηρητή έναντι του

⁶⁹⁰ Βλ. Robert Scholes and Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1966, σ. 224.

⁶⁹¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σσ. 23-24.

⁶⁹² Στο ίδιο, σ. 64.

⁶⁹³ Στο ίδιο, σ. 65.

⁶⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 46.

παρατηρούμενου, όπως στο ακόλουθο απόσπασμα, στο οποίο μας δίνεται μια νότα ερωτισμού και καλυμμένης σεξουαλικότητας:

Ο Νικήτας έβγαλε τα κιάλια του από τον κόρφο του, κι ύστερα τα πέρασε με τη σειρά σε μας. Ήταν μια μικρή κατάξερη λεκάνη, δε βλέπαμε πουθενά την έξοδο της ρεματιάς. Οι αντερίδες που την όριζαν τριγύρω ήσαν γυμνές, πεζούλες χτισμένες στην αράδα με ξερολιθιά για να κρατάν το χώμα.⁶⁹⁵[...]

Την ίδια ώρα φάνηκε από κάτω μια γυναίκα και ο Νικήτας μου 'κανε νόημα με το χέρι.[...] Η γυναίκα πήγε ίσια στην γκορτσιά κι έσκυψε, πήρε το μωρό στη αγκαλιά της.

Έκατσε στον ίσκιο, έβγαλε το βυζί της κι άρχισε να το θηλάζει. Ήταν νέα αλλά βασανισμένη. Το μωρό πήρε τη ρώγα της, ησύχασε.⁶⁹⁶

Μέσα στις πολεμικές συνθήκες η παρουσία της γυναικειάς σεξουαλικότητας, έστω και καλυμμένης, αποτελεί μια αντίστιξη στο άνυδρο, αφιλόξενο τοπίο το οποίο απειλεί την ευόδωση της καθόδου στη θάλασσα.

Από τις ελάχιστες σκηνές στις οποίες οι διωκόμενοι φαίνονται να ελέγχουν τον χώρο στη λογική της τοπογραφικής μελέτης την οποία συνηθίζουν τα στρατιωτικά τμήματα, πριν κινηθούν στον χώρο, είναι αυτή η οποία μπορεί να θεωρηθεί και πλάνο εδραίωσης/establishing shot⁶⁹⁷:

Φύλαγα στην κορφή. Μεξ στην αυγή ήρθε με βρήκε ο Νικήτας αναμαλλιασμένος. Μπροστά μας ήταν μια βαθιά γραμμή κι αμέσως έπειτα ένα στενόμακρο χαμοβούνι, ίσιο και επίπεδο, ξεροκάμπι. Έτσι μας έμεινε. Δυο ράχες ακόμα πίσω, και στον τελευταίο ορίζοντα η θάλασσα. Ανατρίχιαζε γυμνή μπροστά μας.⁶⁹⁸

Γενικότερα, όπως και στο κείμενο *Άνθη της Αβύσσου*, εντοπίζεται εναλλαγή των μακρινών πλάνων με τα τα μεσαία και τα κοντινά, γεγονός το οποίο προσδίδει ρυθμό στο κείμενο και αυξάνει τη συναισθηματική ένταση με τη χρήση του κοντινού :

Κατηφορίσαμε στο πηγάδι. Ο χωριάτης είχε πέσει στο πλευρό, τα μάτια του ανοιχτά, τα μαλλιά του τιναγμένα, μια ασχημάτιστη έκπληξη σ'όλο του το πρόσωπο.⁶⁹⁹[...]

Άκρη στο πηγάδι ήταν απλωμένη η πετσέτα με το προσφάι του χωριάτη. Βρεμένο ψωμί, μισή ντομάτα με τα σημάδια των δοντιών του, και ψίχουλα τυριού. Ο Κουτσός στάθη και το αποτελείωσε.⁷⁰⁰

⁶⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 56.

⁶⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 57.

⁶⁹⁷ Charalambidou, "Time and Place in a Novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 232.

⁶⁹⁸ Βαλτινός, *Η κάθοδος των εννιά*, *ό.π.*, σσ. 15-16.

⁶⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 14.

Στο κείμενο εντοπίζουμε και τη χρήση της λειτουργίας zoom, η οποία υποβάλλει τον αντίκτυπο του τόπου στην ανθρώπινη ψυχολογία:

Έβαλα τα κιάλια στα μάτια μου και το άγονο χώμα ήρθε ξαφνικά τόσο κοντά μου, κόκκινο και παιδεμένο από τον ήλιο, κι ένιωσα τη δίψα του να περνάει σε μένα.⁷⁰¹

Επίσης ιδιαίτερα σημαντική αποδεικνύεται η τεχνική της ακινητοποιημένης εικόνας (freeze frame), η οποία εξυπηρετεί την υποβολή του συγκεκριμένου αποσπάσματος, ως μιας ανάπαυλας σε μια πλοκή κίνησης, η οποία προετοιμάζει την πρόσληψη από την ομάδα των ανταρτών ενός είδους επίγειας επίσκεψης στον Άδη :

Την Αχερουσία την είχα φανταστεί σκιερή κι ανήλιαγη. Τώρα έτσι χωρίς λόγο μέσα σε τόσο φως, το 'λεγα και το ξανάλεγα από μέσα μου.

Αχερουσία, Αχερουσία...⁷⁰²

Εδώ έχουμε έναν Άδη ανηλεούς Ηλίου και φωτός, στοιχείο το οποίο δίνεται μέσα από την τεχνική της αντίστιξης, καθώς όσο επιθετικός και επιζήμιος είναι για την ομάδα των ανταρτών, τόσο φιλικός αποδεικνύεται για το ντόπιο πληθυσμό:⁷⁰³

Στο ξεροκάμπι μείναμε δυο μέρες. Καιγόταν ολόκληρο. Τα σπαρτά ντάλα στον καιρό του θέρου παλλαπλασίαζαν τη βαναυσότητα του ήλιου. Τρώγαμε στάχυα τριμμένα στη χούφτα, αλλά μας έλειπε το νερό. Την πρώτη μέρα την περάσαμε κρυμμένοι, προσπαθώντας να εντοπίσουμε κανένα μέρος που θα βρίσκαμε να πιούμε. Οι χωριάτες είχαν αρχίσει να βάνουν δρεπάνι από τις άκρες. Τους βλέπαμε, οι γυναίκες διπλωμένες στα δύο, μπαμπουλωμένες με χρωματιστά τσεμπέρια, στα πόδια κάλτσες και τα χέρια προφυλαγμένα σε μακριά μανίκια, τίποτα γυμνό έξω απ' το σπάθισμα της ματιάς στον ήλιο. Κι ο αγέρας ήταν κορεσμένος από έξαψη και επιφωνήματα. Την πιάναμε τη λαχτάρα τους. Μεις τα 'χαμε αφήσει εδώ και τρία χρόνια αυτά τα έργα. Αλλά ήμασταν από την ίδια πάστα. Η προσδοκία της σοδειάς, ο γυμνός σπαρταριστός καρπός στο χώμα του αλωνιού. Ω, ναι. Η δίψα μας. Δεν αντέχαμε άλλο.⁷⁰⁴

Η τεχνική της ακινητοποιημένης εικόνας σε κάθε περίπτωση, καθώς διακόπτει τη ροή της αφήγησης, λειτουργεί ως προειδοποίηση μια επερχόμενης αρνητικής εξέλιξης, μια δραματική προικονομία, όπως στο απόσπασμα το οποίο ακολουθεί :

⁷⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 15.

⁷⁰¹ Στο ίδιο, σ. 56.

⁷⁰² Στο ίδιο, σ. 30.

⁷⁰³ Charalambidou, "Time and Place in a Novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 234.

⁷⁰⁴ *Η Κάθοδος των εννιά*, *ό.π.*, σσ. 31-32.

Σε κείνη την ώρα που δεν είχαμε νάκαρα μήδε για ανάσα, ο Γιωργουλέας έπιασε το τραγούδι. Αυτό το κτήνος είχε από ένστικτο την ικανότητα να αδράχνει απλά και κι αβίαστα τον κραδασμό της στιγμής:

Βγήκεν ο ήλιος κόκκινος-και το φεγγάρι μαύρο

Και ο λαμπερός αυγερινός-δε λέει να βασιλέψει.

Η φωνή του χαμηλή μες στο στυγνό πρωινό άγγιζε ως τη φτέρνα. Ψηλός χοντροκόκαλος, το μούτρο του πελεκητό.⁷⁰⁵

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι οι στίχοι αυτοί του δημοτικού τραγουδιού για τον χαμό του κλέφτη Λεπενιώτη, συναντώνται και σε απόσπασμα των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη, όπου τραγουδιούνται από τον ίδιο τον αφηγητή εν είδει προοικονομίας για τον επερχόμενο θάνατο του Γκούρα.⁷⁰⁶

Ένα χαρακτηριστικό κινηματογραφικής υφής, το οποίο σχολιάσαμε στο κείμενο *Άνθη της αβύσσου*, εντοπίζεται και στη νουβέλα *Η Κάθοδος των εννιά*, είναι η απόδοση των χαρακτήρων, κυρίως του Νικήτα και του Μπρατίστα, σύμφωνα με την οποία δεν δίνεται έμφαση στον εσωτερικό τους κόσμο, πλην υπαινιγμών και ελαχίστων εκφράσεων για τη μοναξιά, τη θλίψη, την απομόνωση την οποία νιώθουν :

-Τόσο αίμα. Κι ύστερα να μη έχεις που να φτάσεις.[...]

- Ξέρεις τι με κρατάει; Εσύ και η ελπίδα να φτάσω στη θάλασσα[...]

-Να πέσω μέσα και να τριφτώ μέχρι ν' αλλάξω πετσί.⁷⁰⁷

επίσης στα απόσπασματα:

Μέσα στον ύπνο μου ένιωθα να μου σφίγγουν την ψυχή. Ξύπνησα με την αυγούλα ανήσυχος, το πόδι μου είχε μουδιάσει δεν το καταλάβαινα.⁷⁰⁸[...]

Δε μιλάγαμε. Είχε κι αν είχε αγριέψει η ψυχή μας[...]⁷⁰⁹

Από την άλλη είναι αξιοπρόσεκτη η απεικόνιση της αξιοπρέπειας με την οποία οδηγούνται οι ήρωες προς την απώλεια, στοιχείο το οποίο γοητεύει τον αφηγητή, όσο αναπτύσσεται η αφήγηση:

Τον καταλάβαινα τον Νικήτα. Ήτανε άντρας, τόσες φορές το 'χε δείξει. Και τώρα έστεκε δω και περίμενε πότε θα ξαναφανεί η θάλασσα.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Στο ίδιο, σσ. 23-24.

⁷⁰⁶ Charalambidou, "Time and Space in a Novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 235.

⁷⁰⁷ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, *ό.π.*, σσ. 51-52.

⁷⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 53.

⁷⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 54.

⁷¹⁰ Στο ίδιο, σ. 52.

αξιοπρέπεια η οποία δίνεται με την κορύφωση στο απόσπασμα:

Από κει είδα τον Νικήτα που σηκώθη ορθός, έπειτα ξανάκατσε σα να το ματάβρε, ακούμπησε την κάννη του αυτόματου στο σαγόνι του και τράβηξε.

Έφυγε όλη η γεμιστήρα, και κάθε φορά το κεφάλι του τινάζόταν, μια ιδέα καταπάνω, ώσπου στο τέλος έγειρε στο πλευρό και δεν το ξαναείδα.⁷¹¹

Η διάσταση του αγράμματος αφηγητή αποτελεί σημαντικό στοιχείο, το οποίο συνθέτει τη γραμμή της ηθογράφησης και δίνει στη νουβέλα την επίπλαστη εντύπωση της μαρτυρίας και του ντοκουμέντου μέσα και από τη χρήση της ιδιοματικής γλώσσας:

[...] Ήταν άδεια μια χαλασμένη ρεντιστήρα και κάμποσα σάπια σακιά.

Άκρη στο πηγάδι ήταν απλωμένη η πετσέτα με το προσφάϊ του χωριάτη.⁷¹²

[...] Ντώνοντας η μέρα καλά, είδαμε και τους χωροφύλακες.⁷¹³

[...] Κάθε μεσημέρι, λίγο ψηλότερα μας, έφερνε και στάλιζε τα πρόβατά του ένας ασπρομάλλης γέρος.⁷¹⁴

Όμως, ιδιαίτερα η αξιοποίηση του μοτίβου της καθόδου από τον αφηγητή –μοτίβου το οποίο εντοπίζεται σε κείμενα της λογοτεχνικής παράδοσης, όπως στο *Κύρου Ανάβασις* του Ξενοφώντα και στο *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Στρατή Δούκα— διαλύει την ψευδαίσθηση της λαϊκής προσωπικότητας και μας μεταφέρει στον κόσμο των εγγράμματων,⁷¹⁵ γεγονός το οποίο φανερώνουν και τα σχόλια του αφηγητή, όπως τα ακόλουθα:

Έπειτα άρχιζαν οι ελιές. Μικρές, διάσπαρτες όσο κράταγε ο κατήφορος. Στο ίσιωμα τουκάμπου πύκνωναν και τις βλέπαμε από ψηλά να θάλλουν επικές μέχρι τη θάλασσα.[...] Από πάνω ήταν και η βουβαμάρα. Συμπαγής και αφύσικη.⁷¹⁶

Μια άλλη κινηματογραφική τεχνική αποτελεί η χρήση του χρώματος, η οποία υποβάλλει τις συναισθηματικές ως πλαίσιο συμφραζομένων: αντιδράσεις των ηρώων σε σχέση με το τοπίο, αντιδράσεις που επί της ουσίας θα έμεναν αδήλωτες, και λειτουργεί

[...] Πήραμε τον Ζυγό πλαγιαστά, το κοκκινόχωμα σκλήραινε απίθανα στον πρωινό ήλιο.⁷¹⁷

⁷¹¹ Στο ίδιο, σσ. 71-72.

⁷¹² Στο ίδιο, σ. 15.

⁷¹³ Στο ίδιο, σ. 10.

⁷¹⁴ Στο ίδιο, σ. 12.

⁷¹⁵ Charalambidou, "Time and Space in a novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 236.

⁷¹⁶ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, *ό.π.*, σσ. 37-38.

⁷¹⁷ Στο ίδιο, σ. 17.

[...] Πήραμε μια πλαγιά, ο δρόμος έμοιαζε κομμένος με το μαχαίρι. Η έκκωση δεξιά μας ήταν σκεπασμένη σ' όλο το μήκος της με ανθισμένες αφάνες. Ο ήλιος στράβωνε. Οι πέτρες γυάλιζαν και το έντονο κίτρινο από τις αφάνες έδινε μια αγύριστη εντύπωση.⁷¹⁸

[...] Ανεβοκατεβήκαμε δυο τρεις επάλληλες ραχούλες με κοκκινόχωμα, δω εκεί, βρίσκαμε γκόρτσα.⁷¹⁹

[...] Πριν ακουμπήσουν τα χείλια του στο νερό, ακούστηκε μια ντουφεκιά και το κεφάλι του έπεσε ξερό κι έμεινε ασάλευτο. Το νερό κοκκίνισε μια στιγμή, ύστερα ξαστέρωσε πάλι.⁷²⁰

γιατί ο σκοπός των ανταρτών δηλώνεται ως η διαφυγή στη γαλάζια θάλασσα, η οποία δεν κατονομάζεται όσον αναφορά τις ιδιότητες της παρά ελάχιστα, αφήνοντας στον αναγνώστη τη δημιουργική πρόσληψη:

Ύστερα ήταν η θάλασσα, ένας πόνος στο μάτι γιατί είχαμε κόντρα τον ήλιο και η επιφάνειά της γυάλιζε και στράβωνε σα λερωμένη ζελατίνα⁷²¹

Ολόκληρη η νουβέλα, είναι γραμμένη με κινηματογραφική προϋπόθεση, καθώς κυριαρχούν τα ουσιαστικά και τα ρήματα, τα οποία είναι εν δυνάμει κινηματογραφικά μετατρέψιμα, καθώς απεικονίζουν τα δρώντα στοιχεία και τη δράση.⁷²² Βέβαια επανερχόμενοι στη θέση του συγγραφέα, η οποία παρουσιάστηκε, για το γεγονός ότι οι δύο τέχνες δεν συνάπτονται, έχουμε να διαπιστώσουμε τη δυσκολία του ίδιου του κειμένου να μεταποιηθεί σε κινηματογραφική ύλη, σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου,⁷²³ αλλά και μελετητών,⁷²⁴ οι οποίοι εντοπίζουν την αδυναμία της γλώσσας του κειμένου να μετουσιωθεί σε οπτικό υλικό, ιδιαίτερος λόγω της χρήσης ιδιωματισμών, την οποία υιοθετεί ο Βαλτινός με πρόθεση να μιμηθεί έναν αφηγητή αμόρφωτο, για να μπορέσει να υποστηρίξει μια ντοκυμανταιρίστικη, ανεπιτήδευτη γραφή. Επίσης η αφήγηση υποδύεται τον ρόλο της κινηματογραφικής κάμερας με εστίαση στα φαινόμενα, και όχι παριστάνοντας ότι γνωρίζει τον ψυχισμό των χαρακτήρων και την ψυχολογία των διωκομένων, με τον κοφτό ρυθμό, τον μικροπερίοδο λόγο και την παρατακτική σύνδεση,

⁷¹⁸ Στο ίδιο, σ. 30.

⁷¹⁹ Στο ίδιο, σ. 37.

⁷²⁰ Στο ίδιο, σ. 71.

⁷²¹ Στο ίδιο, σ. 38.

⁷²² Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σσ. 116-117.

⁷²³ Μαγκλίνης, «Συνέντευξη με το Θανάση Βαλτινό», *ό.π.* σ. 58.

⁷²⁴ Nadia Charalambidou, "Time and Space in a novel of the Greek Civil War", *ό.π.* , σ. 236.

στοιχεία τα οποία η μέχρι τώρα κριτική θεώρησε ως τεκμήρια της προφορικότητας,⁷²⁵ την οποία υποδύεται το κείμενο, και μόνο περιορισμένα είδε ως κινηματογραφικά γνωρίσματα.⁷²⁶

Η απουσία χαρακτήρων με παρελθόν, με εσωτερικές διαδρομές, οι οποίες θα μπορούσαν να αποδοθούν με σχόλια, με εκτεταμένες περιγραφές, δεν είναι τόσο στοιχείο το οποίο συμφωνεί με την αγροτική προέλευση⁷²⁷ των ηρώων και με την ταυτότητα της συλλογικής νοοτροπίας, αλλά περισσότερο στοιχείο διαχείρισης της αφήγησης με κινηματογραφικό τρόπο, σύμφωνα με τον οποίο, ο κοφτός ρυθμός του λόγου, δεν εμμένει στον εσωτερικό κόσμο, αλλά αποτυπώνει τη γρήγορη και αποκαλυπτική εναλλαγή της πορείας των γεγονότων προς μια τελική έκπτωση του κοινού πλήθους, στην οποία «δεν έχουν θέση ατομικές εξάρσεις, συναισθηματισμοί και ατασθαλίες».⁷²⁸

Από την άλλη διατυπώθηκε και η κριτική τοποθέτηση, η οποία αμφισβήτησε την άποψη που απέδιδε την κρυψίνια και τη λακωνικότητα του κειμένου ως αφηγηματικό καπρίτσιο του συγγραφέα λόγω της ενασχόλησής του με τον κινηματογράφο.⁷²⁹

Εκτιμούμε ότι η διαχείριση του τόπου και των χαρακτήρων στο κείμενο του Βαλτινού *Η κάθοδος των εννιά*, υλοποιείται με όρους της κινηματογραφικής χρήσης και αποτελεί στρατηγική της αφήγησης, ακόμα και αν δεν γίνεται με ενσυνείδητη πρόθεση να ακολουθηθούν τεχνικές της συγκεκριμένης τέχνης αλλά καταλήγουν να λειτουργούν ως τέτοιες.

Γενικότερα στην κινηματογραφική γλώσσα, όπως έχει διατυπωθεί από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου, υπάρχει ιδιαίτερη επισήμανση της κίνησης της κάμερας ως δημιουργού νοήματος. Η αρχική ακινησία της θέσης λήψης στα πρώτα βήματα της καινούργιας τέχνης εξελίσσεται σε μια δυναμική αντιμετώπιση του χώρου, η οποία παράγει σημαιόμενα και περιεχόμενα.⁷³⁰ Αυτό μπορούμε να διαπιστώσουμε στην

⁷²⁵ Βλ. Σπύρος Τσακνιάς, «Θανάσης Βαλτινός: Η κάθοδος των εννιά», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα* Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 75.

⁷²⁶ Nadia Charalambidou "Time and Space in a novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 228.

⁷²⁷ Σπύρος Τσακνιάς «Θανάσης Βαλτινός : Η κάθοδος των εννιά», *ό.π.*, σ. 77.

⁷²⁸ Βλ. Ηλίας Κεφαλάς, « Η κάθοδος των εννιά», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 81.

⁷²⁹ Βλ. Δημήτρης Παϊβανάς, «Αλληγορία και Επιθυμία στην Κάθοδο των εννιά», *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό), τχ. 182 (Αύγουστος 2007), σ. 128.

⁷³⁰ Βλ. Louis D. Gianetti, *Understanding Movies*, Prentice Hall, 1996 [9η: 1η 1985], σσ. 112-113.

ανάπτυξη της αφήγησης της νουβέλας *Η Κάθοδος των εννιά*, όπου εκτός των πλάνων εδραίωση/ (establishing shots), τα οποία λειτουργούν εν είδει ακίνητου σημείου λήψης:

Πιάσαμε σε κάτι πλατάνες. Το μεσημέρι ζυγιαζόταν καταμεσής στον ουρανό σα γεράκι. Το βλέπαμε στο λιγοστό νερό της ρεματιάς., οι στάλες του μας χτύπαγαν στα μάτια. Ήταν η ώρα που ξυπνούν τ' αερικά, ήσαν οι μεσημεριάτικοι ήχοι από τα χαμένα καλοκαίρια.⁷³¹ το μάτι κάμερα παρακολουθεί την κίνηση των προσώπων μέσα στο άνυδρο, επιθετικό και ανηλεές καλοκαιρινό τοπίο της Πελοποννήσου, παράγοντας συναισθήματα τα οποία δεν κατονομάζονται αλλά δείχνονται, αφήνοντας στον αναγνώστη να τα σχηματίσει και να τα αναδομήσει μέσα στην πρόσληψή του. Χρησιμοποιείται ένας συνδυασμός trucking, dolly shot,⁷³² τα οποία παρακολουθούν τον χαρακτήρα, πρωταγωνιστικό ή μη:

Το χέρι του αγωγιάτη σφίχτηκε νευρικά πάνω στο ζό. Η ματιά του Νικήτα πήγε σε κείνο το χέρι. Χοντρά λιοκαμένα δάκτυλα και στο παράμεσο μια φαγωμένη βέρα χαράκωνε τη σάρκα.⁷³³

με ελάχιστα zoom, τα οποία δημιουργούν την εναλλαγή μεταξύ έντασης και χαλάρωσης και εικονοποιούν την πορεία προς τον θάνατο:

Με την άκρη του ματιού πήρα μέσα σε μια αυλή ένα φασκιωμένο μωρό να ουρλιάζει στον ήλιο.⁷³⁴

Κει κάτω ένας είχε σηκωθεί ορθός, κράταγε τη βαρέλα ψηλά κι άφηνε το νερό να πέφτει κρεμαστό στο στόμα του.⁷³⁵

freeze frame, τα οποία ήδη αναφέραμε και κάποια προσωπικά πλάνα, τα οποία αποδίδουν την προσωπική εστίαση:

Σηκώθηκα ορθός και τους ξανάρριξα. Στάθηκα λίγο να ανασάνω. Τους είδα έτσι ξαπλωταριά, καλά καλά κι ένιωσα μια άγρια μοναξιά να ξεπηδάει απο μέσα μου. Τινάχτηκα τρέχοντας και τράβηξα μια κλωτσιά με λύσσα στο κεφάλι του άντρα. Κι αμέσως έκλαψα. Πριν λίγο μας είχε ποτίσει νερό που να τον πάρει ο διάβολος.⁷³⁶

Η κίνηση λοιπόν του ματιού-κάμερας δεν γίνεται μόνο για λόγους τεχνικούς, αλλά και για ψυχολογικούς και θεματικούς, όπως στον κινηματογράφο, φανερώνοντας τις υπόρρητες προθέσεις του δημιουργού. Μια σημαντική παρατήρηση αποτελεί ότι οι

⁷³¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 54.

⁷³² Η λήψη trucking χαρακτηρίζεται από την κίνηση της κάμερας που παρακολουθεί το αντικείμενο/ πρόσωπο, η λήψη dolly είναι κίνηση της κάμερας προς το αντικείμενο/πρόσωπο.

⁷³³ Στο ίδιο, σ. 22.

⁷³⁴ Στο ίδιο, σ. 27.

⁷³⁵ Στο ίδιο, σ. 35.

⁷³⁶ Στο ίδιο, σ. 46.

χαρακτήρες στο κάδρο του Βαλτινού δεν έχουν το βλέμμα τους προς τον άλλο,⁷³⁷ αλλά προς το τοπίο, γιατί είναι αυτό με το οποίο συναλάσσονται και αυτό του οποίου την επίδραση υφίστανται. Επομένως οι *mise-en-scene* του κειμένου είναι οργανωμένες με μια χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα, την αποστροφή των προσώπων.

3.3. Στοιχεία για τη δεκαετία του '60

Μια σημαντική απόπειρα του Βαλτινού να αποδεσμευτεί από την παραδοσιακή αφήγηση, αποτελεί το μυθιστόρημά του, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*.⁷³⁸ Όσο και αν ακούγεται παράδοξο, θεωρούμε ότι είναι κείμενο αντικινηματογραφικό με κινηματογραφικές προδιαγραφές. Η αντικινηματογραφικότητά του έγκειται, στο δεδομένο ότι δεν έχει συγκροτηθεί σε μια αφηγηματική λογική με αφηγηματική φωνή και χαρακτήρες, οι οποίοι κινούνται στον χωρόχρονο. Επί της ουσίας αποτελεί μια λογοτεχνική αντιπρόταση στην οποία έχουμε την εξαφάνιση του αφηγητή μέσω της προβολής του και την ανάδειξη των των τεχνικών συμβάσεων της αφήγησης⁷³⁹ αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζει στοιχεία συγκρότησης, τα οποία αρθρώνονται στο κινηματογραφικό πεδίο και ιδιαίτερα στο είδος του *cinéma vérité*.⁷⁴⁰ Το συγκεκριμένο είδος, παρότι καλλιεργήθηκε στη Γαλλία τη δεκαετία του '60 και εκπροσωπείται από τον Jean Rouch, έχει να επιδείξει δείγματα πολύ πρώιμα, όπως το δραματοποιημένο ντοκυμανταίρ του Robert Flaherty, *Nanook of North*,⁷⁴¹ στη δεκαετία του '20, αλλά και τη θεωρητική τοποθέτηση του Dziga Vertov για

⁷³⁷ Κεφαλάς, « Η κάθοδος των εννιά», ό.π., σ. 80.

⁷³⁸ Βλ. Γιώργος Αριστηνός «Ποιος ψιθυρίζει πίσω απ' την πράσινη αυτή λόγχη; *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*», στο βιβλίο του *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2015, σ. 77.

⁷³⁹ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, « Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας» στο βιβλίο του *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2003[1^η 1987], σ. 286.

⁷⁴⁰ Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 353.

⁷⁴¹ Στο ίδιο, σσ. 124-125.

τον κινηματογράφο-αλήθεια, η οποία βρήκε έκφραση στην ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*.⁷⁴²

Ουσιαστικά το είδος αυτό αναλαμβάνει να εγκαταλείψει τη διάσταση διαμεσολάβησης ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη δημιουργία με την υπόκριση και την πλασματική υπόθεση και να αφήσει την πραγματικότητα να μιλήσει από μόνη της.⁷⁴³ Στο θεατρικό πεδίο η αντίληψη αυτής της διάλυσης της ψευδαίσθησης της τέχνης είχε επιχειρηθεί από τον Bertold Brecht με το θέατρο της αποστασιοποίησης.

Η αφηγηματική ιδιομορφία του κειμένου⁷⁴⁴ εκδηλώνεται ως παράθεση επιστολών, ανταποκρίσεων από την επαρχία, αιτήσεων προς δημόσιους οργανισμούς και αναφορών-απαντήσεων, μικρών αγγελιών, στοιχεία στον ημερήσιο Τύπο, τα οποία κάλλιστα θα μπορούσαν να εκληφθούν ως πραγματικά με εμβόλιμες περιορισμένες αναφορές σε ιστορικά γεγονότα, καθοριστικά για τη πολιτική ζωή του τόπου. Το γεγονός της απουσίας αφηγηματικής φωνής από το κείμενο, αφήνει να υποστασιοποιηθούν τα τεκμήρια αυτά ως 'σπαράγματα ζωής. Η ανάγνωση των επιστολών θα μπορούσε να προσληφθεί ως μια τεχνική *voice over* σε μια αφήγηση, η οποία επί της ουσίας δεν υπάρχει και αντικαθίσταται από την εκφορά του επιστολικού λόγου, τη διατύπωση μιας επιστολής προς δημόσιο οργανισμό του λόγου της διοίκησης. Μια άλλη εκδοχή της κινηματογραφικής διάστασης του κειμένου είναι ότι τα κείμενα, ιδίως οι επιστολές προς την κυρία Μίνα, μπορούν να προσληφθούν ως κοντινά πλάνα συνεντεύξεων η μικροεκπομπών, με την παρουσιάστρια να διαβάζει επιστολές τηλεθεατριών, αναφερόμενες σε ερωτικά αδιέξοδα της ζωής τους, ή οι αιτήσεις προς τους δημόσιους οργανισμούς, οι οποίες εστιάζουν στην εναγώνια προσπάθεια των προερχομένων από τα λαϊκά στρώματα για αναζήτηση εργασίας και μιας καλύτερης ζωής, εξεικονίζοντας το μικροκλίμα της εποχής και του προσωπικού δράματος, το οποίο βέβαια δεν είναι άσχετο από την κοινωνική και ιστορική συγκυρία, αλλά φαινομενικά λειτουργεί αυτόνομα.⁷⁴⁵

Κινηματογραφική είναι και η εστίαση του κειμένου, κατά τη γνώμη μας, η οποία παρουσιάζει μια τριπλή διαβάθμιση, από την εσωτερική εστίαση των επιστολών και τη δυνατότητα να μάθει ο αναγνώστης/θεατής μύχιες σκέψεις, φόβους και αδήλωτα

⁷⁴² Στο ίδιο, σσ. 127-128.

⁷⁴³ Στο ίδιο, σ. 128.

⁷⁴⁴ Βλ. Χρήστος Μαυρής «Θανάση Βαλτινού «Στοιχεία για τη δεκαετία του '60 μυθιστόρημα Εκδόσεις Στιγμή Αθήνα 1989», *Νέα Εποχή* 199, 11-12-1999, σ. 60.

⁷⁴⁵ Βλ. Κατερίνα Σχινά, «Το σύμπαν του Θανάση Βαλτινού» *Διαβάζω*, τχ. 513 (Δεκέμβριος 2010), σ. 44.

συναισθήματα, ένα είδος εσωτερικού μονολόγου,⁷⁴⁶ στον οποίο καθρεφτίζεται «ένας νοσηρός ερωτισμός, ο οποίος προσκρούει όμως στο βουλιμικό περιβάλλον της στέρησης, μιας ασωτίας απαγορευμένης επιθυμίας, που όσο ακρωτηριάζεται, τόσο πιο εκρηκτική γίνεται»⁷⁴⁷:

[...] Ο άνδρας μου δεν ενδιαφέρεται για μένα, ούτε και για τον εαυτόν του. Το μόνον που τον απασχολεί. Δεν είναι απλοχέρης, τα μετράει όλα.⁷⁴⁸

[...] Γιατί όλο αυτό τον καιρό του χωρισμού πάλευαν μέσα μου η αγάπη και το μίσος, δίχως να υπερισχύσει κανένα.⁷⁴⁹

[...] Συνεχίζει να με παίρνει τηλέφωνο. Να μαθαίνει για την υγεία μου, για όλα γενικά. Και μου λέει θέλω να είσαι δυνατή, μόνο εσένα αγαπώ, μόνο εσένα θέλω, τα βάσανά σου τελειώνουν. Φυσικά δεν δίνω σημασία σ' αυτά του τα λόγια γιατί δεν θέλω να έχω ψευδαισθήσεις ότι μπορεί μια μέρα να γίνει δικός μου.⁷⁵⁰

στην εξωτερική των ημερήσιων ντουκουμέντων από τον Τύπο, η οποία υπονοεί μέσα από την αποσπασματικότητά τους ότι η ιδιωτική ζωή είναι αδιαχώριστη από τη δημόσια και ότι η κοινωνική πραγματικότητα καθορίζει την υποκειμενική⁷⁵¹:

[...] Επί πλέον ανεύρον επί του εδάφους δύο εσώρουχα, ανήκοντα εις μία των αδερφών, αποσπασθέντα εκ του σχοινίου όπου ήσαν απλωμένα. Επ' αυτών ο ανώμαλος ηδονοβλεψίας είχε κορέσει το πάθος του.⁷⁵²

Λαμία 19 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ. Του ανταποκριτού μας. Ο Νικόλαος Μανίκας ετών 59, κάτοικος Αμπέλου Φθιώτιδος, ασχολούμενος με την επισκευήν της οροφής του αχυρώνος του παρεσύρθη υπό ισχυρού ανέμου μεθ' ενός φύλλου τσίγκου εις απόστασιν 70 περίπου μέτρων, με αποτέλεσμα να φονευθή. Προ της συντριβής του, και κατάπληκτος από το απροσδόκητον και μοιραϊόν άλμα, ανέκραξε: «πετάω, πετάω»⁷⁵³

και στην ενδιάμεση των επιστολών προς τη ΔΕΜΕ (Διακυβερνητική Επιτροπή Μεταναστεύσεως εξ' Ευρώπης), σύμφωνα με την οποία μια σχετικά εκδηλωνόμενη

⁷⁴⁶ Βλ. Θεοδούλη Αλεξιάδου «Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον Ελληνικό κόσμο* (Από το 1204 έως και σήμερα), Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, 2010, σ. 671, σε ηλεκτρονική μορφή, https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Alexiadou_Theodouli.pdf (τελευταία ανάκτηση 21-6-2020)

⁷⁴⁷ Βλ. Γιώργος Αριστηνός, «Ποιος ψιθυρίζει πίσω από την πράσινη αυτή λόγχμη;» *ό.π.*, σ. 87.

⁷⁴⁸ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2006 [5^η], σ. 48.

⁷⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 55.

⁷⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 57.

⁷⁵¹ Αλεξιάδου, «Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 675.

⁷⁵² Θανάσης Βαλτινός, *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60*, *ό.π.*, σ. 282.

⁷⁵³ Στο ίδιο, σ. 296.

ιδιωτική διάσταση υποσκελίζεται από τον ρεαλισμό μιας υπηρεσιακής γραφής, δηλαδή η επικέντρωση στα προβλήματα του ιδιωτικού τομέα, όπως η ανεργία, η απουσία κοινωνικών δεσμών σταδιακά περιορίζεται από την ανάγκη γραφής προς ένα δημόσιο φορέα.⁷⁵⁴

Παρακαλώ θερμώς τη ΔΕΜΕ, όπως μεριμνήσει την πρόσληψιν μου δια Αυστραλίαν⁷⁵⁵ μιας δήλωσης με υπονοούμενο για τη φυγή της βασίλισσας Φρειδερίκης μετά το κίνημα του Ναυτικού την ίδια χρονιά με την υπογράφουσα Φρειδερίκη Βασιλείου.

Μια άλλη κινηματογραφική τεχνική η οποία εντοπίζεται στο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, είναι αυτή της φωτοσκίασης και της αντίστιξης. Τα σπαράγματα ζωής για τα οποία κάναμε λόγο πιο πάνω, δίνονται με μια εναλλαγή του ερωτικού και κοινωνικού ζόφου και της αίσθησης μετάθεσης της ιδιωτικής επιθυμίας του λαϊκού ανθρώπου, με την ατμόσφαιρα τρυφηλής ζωής της υψηλής κοινωνίας:

ΛΟΝΔΙΝΟ 15 ΜΑΪΟΥ. Ιδιαίτερα υπηρεσία. Αφιχθείς προχθές ενταύθα ο κύριος Αριστοτέλης Ωνάσης εδήλωσεν ότι « μία συμφιλίωσις με τη σύζυγόν μου Τίνα θα ευχαριστήση εξαιρετικά τον κύριον Τσώρτσιλ, ο οποίος είναι κοινός μας φίλος.⁷⁵⁶

Την Κυριακήν 22 Σεπτεμβρίου ετελέσθησαν εν Αθήναις οι γάμοι του εκλεκτού Ρουμελιώτου και εκ Πανόρμου Δωρίδος καταγομένου κ. Αριστοτέλους Νικόλα Βιρμάνη, επιχειρηματίου εν Καλιφορνία Αμερικής μετά της χαριτοβρύτου και εκπάγλου καλλονής δίδος Σου, θυγατρός Δημ. Παλαιοθοδώρου, εκ Παλαιοξαρίου Δωρίδος, επιχειρηματίου και μονίμως εγκατεστημένου εν Καλιφορνία Αμερικής.⁷⁵⁷

ΧΩΡΙΑΤΟΠΑΙΔΟ ζητείται δια πρατήριο βενζίνης, 15-16 ετών, τίμιον και υγιές. Παρέχονται ύπνος, ενδυμασία, μισθός και τυχερά. Βασιλέως Παύλου 146, Βούλα Αττικής, τηλ. 04412.⁷⁵⁸

Ζητούνται ειδικευμένοι διαστρώδες και πλέκτραι δια συνθετικά νήματα. Ημερομίσθιον 75-100 δρχ. Τηλ.683.625, 6-8 μ.μ.⁷⁵⁹

27 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ. Εις τον Ευαγγελισμόν υπέκυψεν η νοσηλευομένη Μαριάμ Ιασωνίδου, ετών 28, εκ του χωρίου Ήτρον Πιερίας, σύζυγος και θύμα του συλληφθέντος Θρακός

⁷⁵⁴ Αλεξιάδου, «Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 676.

⁷⁵⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, Στιγμή, Αθήνα, σ. 318. Παραπέμπουμε στην έκδοση του 1989, διαφορετική από αυτήν την οποία κυρίως χρησιμοποιήσαμε στη διδακτορική εργασία, γιατί η συγκεκριμένη φράση δε διασώθηκε στην έκδοση του 2006.

⁷⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 29.

⁷⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 64.

⁷⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 65.

⁷⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 111.

σωματεμπόρου Δ. Κυρβοριά. Το πτώμα αυτής μετεφέρθη εις το νεκροτομείον προς διαπίστωσιν του αριθμού και της σοβαρότητος των κακώσεων προκειμένου η έκθεσις να περιληφθή εις εκκρεμούσαν ενώπιον του ανακριτού του 8^{ου} Τμήματος δικογραφίαν κατά του Κυρβοριά προς μετατροπήν του κατηγορητηρίου.⁷⁶⁰

6 ΑΠΡΙΛΙΟΥ. Τέλος στις διαδόσεις. Ο μεγαλοεφοπλιστής κύριος Σταύρος Νιάρχος, δεν προτίθεται να νυμφευθή την 29χρονη πριγκίπισσα Μαρία-Γαβριέλα, κόρη του τέως βασιλέως της Ιταλίας Ουμβέρτου.⁷⁶¹ [...]Υπό του Δικαστηρίου Ανηλίκων της πόλεώς μας κατεδικάσθη εις εγκλεισμόν, η Σία [...] ετών 16 [...], διότι εξώθει εις ακολασίαν [...]⁷⁶²

Χαρακτηρολογικά στο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* μπορούμε να διαπιστώσουμε την ανυπαρξία συγκεκριμένων χαρακτήρων, οι οποίοι δρουν σε μια αφηγηματική πλοκή, όπως έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε σε άλλα κείμενα της λογοτεχνίας. Περισσότερο έχουμε φυλετικούς χαρακτήρες, δηλαδή ανταποκρινόμενους στο θηλυκό και αρσενικό στερεότυπο της εποχής και πιθανώς και διαχρονικά παρά σε συγκεκριμένους λογοτεχνικούς χαρακτήρες.⁷⁶³ Μάλιστα με δεδομένη την αναφορά περιπτώσεων προσωπικοτήτων υπαρκτών, εντοπίζεται μια συγκεκριμένη τεχνική: όσο αποδυναμώνεται η επωνυμία των προσώπων, είναι μεγαλύτερη η τάση για αποκάλυψη του υπό στέρηση ερωτικού κλίματος που κυριαρχεί στο κείμενο, όσο κινούμαστε στη σφαίρα της επωνυμίας, ο έλεγχος της αποκάλυψης είναι μεγαλύτερος.

Ειδικότερα οι δύο φυλετικοί χαρακτήρες εντοπίζονται, ο μεν θηλυκός κυρίως στις επιστολές προς την κυρία Μίνα, πολύ λιγότερο στην ανταλλαγή επιστολών ανάμεσα στο ζευγάρι, το οποίο βρίσκεται μακριά ο ένας από τον άλλο για λόγους οικονομικούς, επιστολές, οι οποίες αποτυπώνουν όλο το αδιέξοδο της γυναικείας φύσης σε συνάρτηση με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της μετεμφυλιακής Ελλάδας, ο δε αντρικός στις επιστολές προς τη ΔΕΜΕ, οι οποίες εκφράζουν την εναγώνια προσπάθεια των αντρών των λαϊκών στρωμάτων, να αναζητήσουν εργασία και μια καλύτερη ζωή στο εξωτερικό για τους ίδιους και τις οικογένειές τους. Η οπτικοποίηση όμως των χαρακτήρων αυτών είναι αποσπασματική και λειτουργεί συμπληρωματικά, με σκηνικό τον καμβά των

⁷⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 157.

⁷⁶¹ Στο ίδιο, σ. 371.

⁷⁶² Στο ίδιο, σ. 389.

⁷⁶³ Αλεξιάδου, «Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 675.

περιορισμένων αναφορών σε πολιτικά γεγονότα της εποχής και στην ατμόσφαιρα ευωχίας, η οποία επικρατούσε στους κύκλους της υψηλής κοινωνίας.

Αξιοποιώντας τις διαπιστώσεις της κριτικής για το μοντέρνο μυθιστόρημα, σύμφωνα με τις οποίες η απόδοση των προσώπων είναι ελλειπτική και εμπλέκει τον αναγνώστη στην πρόσληψή τους, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι επί της ουσίας οι χαρακτήρες στο υπό μελέτη κείμενο, δεν αποτελούν λογοτεχνικούς χαρακτήρες με τη στενή έννοια του όρου και προσιδιάζουν σε κινηματογραφικούς, με τη λογική ότι δεν έχουμε σύνθετη απεικόνισή τους και διαπιστώνεται αποφυγή της αφήγησης να υπεισέλθει σε βαθύτερες προσεγγίσεις τους. Η γλώσσα των επιστολών, η οποία φανερώνει τη λαϊκότητά των αποστολέων της, επειδή παρουσιάζει μια πανομοιότυπη δομή και εκφραστική ταυτότητα, ουσιαστικά αναιρεί τη διάσταση της προσωπικής ηθογράφησης και αποκαλύπτει τις συγγραφικές προθέσεις και τα τεχνάσματα του εγγράμμου λόγου.⁷⁶⁴ Ο τρόπος συγκρότησης των χαρακτήρων από τον Βαλτινό επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του Keith Cohen, σύμφωνα με τον οποίο, μέσω της σύνθεσης πλάνου (frame composition) και των επαναλήψεων, η λογοτεχνία διαλύει τις συμβατικές σχέσεις πλοκής, χαρακτήρων, γεγονότων και ψυχολογίας».⁷⁶⁵

Οι χαρακτήρες δεν συμμετέχουν σε μια πλοκή ως τυπικοί αλλά δίνουν την ψευδαίσθηση υπαρκτών προσώπων των οποίων καταγράφονται «οι πονηριές και οι αδυναμίες τους, οι έρωτες και τα πάθη τους, οι γάμοι τους και η αναγκαία μετανάστευση για εξεύρεση εργασίας».⁷⁶⁶ Το ενοποιητικό στοιχείο όλων των ανθρώπων της εργατικής τάξης, η σχηματικότητα και η τυποποίηση, τους μετατρέπουν σε κινηματογραφικές μονάδες ενός ιλαροτραγικού σύμπαντος, γεγονός το οποίο ξετυλίγεται στα μάτια του απορημένου αναγνώστη, ο οποίος καλείται να το νοηματοδοτήσει.⁷⁶⁷ Στο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* οι χαρακτήρες δομούνται στη βάση της κοινωνιόλεκτου, η οποία παρουσιάζει στοιχεία από τον χώρο των γραμμάτων, την καθαρεύουσα, η οποία διαπλέκεται με τη γλώσσα των λαϊκών στρωμάτων, δημιουργώντας σε πολλά σημεία την εντύπωση του γκροτέσκο και αποκαλύπτοντας την αδιέξοδη κατάχρησή της από την

⁷⁶⁴ Βλ. Σπύρος Τσακνιάς, «Θανάσης Βαλτινός: Η περιπέτεια ενός λαού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 167.

⁷⁶⁵ Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, ό.π., σ. 108.

⁷⁶⁶ Βλ. Γιάννης Τσιώλης «Στοιχεία για την δεκαετία του 60», στο *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα.*, Εκδόσεις Αιγαίον Λευκωσία, 2003, σ. 194.

⁷⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 196.

εξουσία, και τη διαβρωτική της επενέργεια στο λαϊκό ήθος.⁷⁶⁸ Η αμεσότητα του λόγου και η υποστασιοποίηση της απόδειξης επιτυγχάνεται όχι με την εσωτερική προοπτική, αλλά με την εξάλειψη του αφηγητή και την υπέρβαση της διαχρονικής διάστασης της μίμησης και της διήγησης με τρόπο που ωφελεί την αλήθεια. Το ύφος του κειμένου προσιδιάζει στο αντίστοιχο έργων όπως του Dos Passos και του Faulkner τα οποία χαρακτηρίστηκαν από την κριτική θεώρηση ως κινηματογραφικά, λόγω του ότι προήγαγαν την αντικειμενικότητα.⁷⁶⁹

Στο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60* εντοπίζεται μια εγγενής παράμετρος της κινηματογραφικής τέχνης, η τεχνική της αποσιώπησης και η διαχείριση των ορατών και των αοράτων, όπως επισημάνθηκε και από τους θεωρητικούς όπως ο Andre Bazin,⁷⁷⁰ και αναγνωρίζεται η υποχρέωση της συγκριτικής ποιητικής λογοτεχνίας και κινηματογράφου, η ανάδειξη της αλληλεπίδρασης στον τομέα αυτό.⁷⁷¹ Το ζήτημα της αποσιώπησης συνδέεται με το ζήτημα της περιγραφής αλλά μπορεί να γίνει αντιληπτό και ως πρόθεση του αφηγητή είτε ως αφηγηματική στρατηγική, είτε ως αμηχανία του κειμένου, είτε ως ατέλεια του κειμένου φιλικού και λεκτικού.⁷⁷²

Επειδή στο κείμενο του Βαλτινού δεν εφαρμόζονται οι παραδοσιακές τεχνικές της αφήγησης, άρα δεν υιοθετείται η περιγραφή ως συστατικό της αφήγησης, καθώς το κείμενο, κινείται στο όριο της υβριδικής ταυτότητας μεταξύ αφηγήματος και δράματος, είναι λογικό να ανιχνευθεί η αναζήτηση της αποσιώπησης ως στρατηγικής του κειμένου. Οι πληροφορίες, τις οποίες αντλεί ο αναγνώστης από τις επιστολές προς την κυρία Μίνα, μειοψηφούν σε σχέση με τις πληροφορίες τις οποίες αγνοεί. Το κάδρο των επιστολών δείχνει λιγότερα απ' όσα αποκαλύπτει, και η σχέση των κάδρων των επιστολών με το υπόλοιπο υλικό των επιστολών προς τη ΔΕΜΕ, των ανταποκρίσεων από την επαρχία και των ελαχίστων επικαίρων από τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ζωή της Ελλάδας, απεικονίζεται ως μια σχέση η οποία δεν προκύπτει από την προφανή συσχέτιση, τη

⁷⁶⁸ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Το ύφος της αμεσότητας, η αρμονία λόγου και περιεχομένου», *Πόρφυρας*, τχ. 103, 2001, σ. 33.

⁷⁶⁹ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 39.

⁷⁷⁰ Βλ. Andre Bazin, «Ο κινηματογράφος και οι άλλες τέχνες», *Τι είναι ο κινηματογράφος, II*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 30.

⁷⁷¹ Βλ. Γιάννης Λεοντάρης, «Το βλέμμα και το μη ορατό/η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και λογοτεχνική περιγραφή», στο Δημήτρης Αγγελάτος, Ευρυπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και Κινηματογράφος*, Εκδόσεις Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013, σσ. 13-15.

⁷⁷² Στο ίδιο, σ. 16.

συνήθη της λογοτεχνικής αντιμετώπισης, αλλά από την κινηματογραφική τους αντιμετώπιση, δηλαδή της διαχείρισης του μη ορατού. Εδώ βέβαια δεν σχετίζεται με τη δράση αυτή καθ' εαυτή ή με την εκκρεμότητά της, αλλά με τον υπόρρητο ζόφο του ερωτικού ενστίκτου και την αυτοπάθεια των χαρακτήρων, σε ένα κοινωνικό περιβάλλον οικονομικής ανέχειας αλλά και μεγάλων ανισοτήτων, εφαρμόζοντας την αρχή του Agel η οποία εκπροσωπεί την κινηματογραφική θέση, «το να μη βλέπει ο θεατής, αυτό που εύκολα και στιγμιαία θα μπορούσε να του προσφερθεί στο βλέμμα του, το οποίο αποτελεί μια άσκηση αυτοσυνείδησης». ⁷⁷³ Ο Βαλτινός εφαρμόζει στο κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60* την αφηγηματική πραγμάτωση του κινηματογράφου ως μια αλληλεπίδραση στο ορατό και το μη ορατό. ⁷⁷⁴ Το κενό αντιμετωπίζεται από την κινηματογραφική θεωρία ως παρουσία στο πλαίσιο του κάδρου μετρήσιμη αλλά και ως απόλυτη παρουσία του ανοιχτού σύμπαντος το οποίο περιέχει. ⁷⁷⁵ Το εκτός πεδίου, οτιδήποτε δεν βλέπουμε ή ακούμε μπορεί να υπάρχει στο κάδρο με δύο τρόπους, με την προέκταση μέσα σε ένα ομοιογενές σύνολο με το οποίο επικοινωνεί, και την απομόνωση ενός συστήματος και την εξουδετέρωση του περιγυρού του. ⁷⁷⁶ Μάλιστα, όπως υπογραμμίζει ο Deleuze, ασκώντας κριτική στη θέση του Noel Burch, «το εκτός πεδίου έχει δύο πτυχές, μια σχετική, ένα κλειστό σύστημα στον χώρο που παραπέμπει σε κάτι που δεν βλέπουμε, και που με τη σειρά του μπορεί να γίνει ορατό, και μια απόλυτη χάρη στην οποία το κλειστό σύστημα ανοίγεται σε μια διάρκεια εμμενή στο όλον του σύμπαντος, που πλέον δεν είναι σύνολο και δεν ανήκει στην τάξη του ορατού». ⁷⁷⁷

Η αλληλεπίδραση των ορατών και των εκτός πεδίου στοιχείων πραγματώνεται σε όλες τις επιστολές προς την κυρία Μίνα, οι οποίες βρίθουν ερωτικής ατμόσφαιρας ρητής ή υπόρρητης, ατμόσφαιρα η οποία σε αρκετές περιπτώσεις μένει μετέωρη και η οποία μπορεί να αλληλεπιδρά με έναν σημαντικό αριθμό δημοσιεύσεων σχετικών με το σεξ, ⁷⁷⁸ εγκλήματα, αιμομιξίες, μοιχείες, σεξουαλικές διαστροφές και πάθη, σωματεμπορία, βιβλία σεξολογίας, πλαίσιο το οποίο διαμορφώνει το μη ορατό των επιστολών και επιβάλλει τη

⁷⁷³ Λεοντάρης, «Το βλέμμα και το μη ορατό/η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και λογοτεχνική περιγραφή», *ό.π.*, σ. 22.

⁷⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 24.

⁷⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 30.

⁷⁷⁶ Βλ. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα, 2009, σ. 33.

⁷⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 34.

⁷⁷⁸ Αλεξιάδου, «Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ. Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 677.

δυναμική προσπέλασή του από τον αναγνώστη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επίσης της κινηματογραφικής διαχείρισης του εκτός πεδίου αποτελεί η δημοσίευση:

ΛΑΡΙΣΑ 14 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ. Του ανταποκριτού μας. Την 8^η μ.μ, χθες, άγνωστος, διερχόμενος εκ της πόλεως μας, τοποθέτησεν εις το ανεγειρόμενον διαστικόν μέγαρον, παρά την κεντρική πλατείαν, κροτίδα, η οποία εκραγείσα προεκάλεσε μεγάλον θόρυβον, χωρίς όμως θύματα ή ζημίας. Διεξάγονται ανακρίσεις.⁷⁷⁹

3.4. *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*

Το συγκεκριμένο κείμενο, σύμφωνα με την εκτίμηση του Βασίλη Ραφαηλίδη, αποτελεί εγκατάλειψη του κινηματογράφου από τη πλευρά του Βαλτινού για τον κινηματογράφο, γεγονός το οποίο μπορεί να εκληφθεί και ως παραδοξολογία.⁷⁸⁰ Το κείμενο *Τρία Ελληνικά μονόπρακτα* παρουσιάζει μια αντικινηματογραφική δομή, λόγω της απουσίας αφηγηματικής φωνής, αλλά και της εξαρχής πρόθεσης του συγγραφέα να υπονομεύσει την αφηγηματική ταυτότητά του, κάνοντας χρήση του συγκεκριμένου τίτλου, ο οποίος παραπέμπει στη δραματική τέχνη, άρα στην εκ προοιμίου αδυναμία του κειμένου να διηγηθεί αλλά στη δυνατότητα να μιμηθεί, προσλαμβάνοντας τη διάσταση της λογοτεχνίας ντοκουμανταίρ.⁷⁸¹ Ως λογικό επακόλουθο έρχεται το γεγονός ότι στηρίζεται στη λογική του κινηματογράφου της αλήθειας, ο οποίος διαλύει την ψευδαίσθηση της καλλιτεχνικής διάστασης και επιτρέπει στην πραγματικότητα να μιλήσει.

Η τριπλή συγκρότηση του κειμένου, το οποίο αποτελείται από τα πρακτικά δίκης, τμήμα της τετραλογίας, σύμφωνα με τον Βασίλη Ραφαηλίδη,⁷⁸² και πίσω πλευρά της *Καθόδου των εννιά*, παρά την αφηγηματική της διαφοροποίηση και την υπαγωγή της στην παραδοσιακή αφήγηση, τις επιστολές τις οποίες λαμβάνει ο πολιτικός κρατούμενος Θωμάϊδης και το εγχειρίδιο λειτουργίας της συσκευής κουζίνας KENWOOD, αποτελεί μια

⁷⁷⁹ Βαλτινός, *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60*, ό.π., σ. 399.

⁷⁸⁰ Ραφαηλίδης «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», ό.π., σ. 118.

⁷⁸¹ Βλ. Παντελής Μπουκάλας, «Τα όρια της λογοτεχνίας ντοκουμανταίρ», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή- ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 326.

⁷⁸² Ραφαηλίδης «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», ό.π., σ. 119-120.

απόπειρα του δημιουργού να μιλήσει για μια περίοδο, για την οποία ταιριάζει όχι μια μυθοπλασία παρούσα αλλά απύσχα με διάτρητη αφηγηματική γραμμή.⁷⁸³

Η εστίαση στο πρώτο μονόπρακτο, ποικίλλει από την εξωτερική με μεγάλο πλάνο της δικαστικής αναφοράς:

Μεικτό Κακουργοδικείο Αθηνών. Συνεδρίασις της 18ης Οκτωβρίου 1957.

Συκοφαντική δυσφήμισις δια του Τύπου.

Μηνυτής Θ.Η. Βασιλόπουλος, αντιστράτηγος ε.α. Κατηγορούμενος Δ.Γ. Ζαφειρόπουλος, υποστράτηγος ε.α.

Αντικείμενο της ποινικής υπόθεσεως: «Κρίσεις του δευτέρου περιεχόμενοι, εις το βιβλίον του *αντισυμμοριακός αγών 1945-1949*, περί φοβίας του πρώτου και εγκαταλείψεως θέσεως κατά την διάρκεια Σεπτεμβρίου 1948 μαχών των επιχειρήσεων Βίτσι του μηνός Σεπτεμβρίου 1948».

Ανάγνωσις του κατηγορητηρίου.

Ο πρόεδρος καλεί τους ενδιαφερομένους προς συμβιβασμόν. «Δια το συμφέροντων ιδίων και δια να μη αποκαλυφθούν σοβαρώτατα πράγματα».

Αρνούνται.

Ο μηνυτής απαιτεί «να προχωρήση η δίκη δια να μην πεθάνη με το στίγμα του δειλού».

Ο κατηγορούμενος δηλώνει «ότι εμμένει εις τα υπ' αυτού γραφέντα».⁷⁸⁴

στην εσωτερική με κοντινό πλάνο της κατάθεσης των προσώπων:

Μηνυτής: Υπάρχουν γεγονότα κύριε πρόεδρε, τα οποία ο εγκαλούμενος διαστρέβλωσε αν και εγνώριζε την αλήθεια, δεδομένου ότι ήτο επιτελάρχης της XVης μεραρχίας, εις την οποίαν υπήγετο και η υπ' εμέ 22^α ταξιαρχία. Είναι ψευδές ότι αντικατεστάθην διότι επέδειξα φοβίαν. Το αληθές είναι ότι ετραυματίσθην.

Πρόεδρος: Ο τότε μέραρχος σας, αντιστράτηγος Γερακίνης, ως και ο αποθανών στρατηγός Παπαγεωργίου έκαναν δυσμενείς εκθέσεις δι' υμάς, χαρακτηρίζοντές σας ως υπεύθυνον των ατυχημάτων κατά τας μάχας από 10 έως 12 Σεπτεμβρίου. Τι έχετε να πείτε επ' αυτού;

Μηνυτής: Δεν ήμουν υπεύθυνος. Αντιθέτως έκανα ό, τι μπορούσα.

Πρόεδρος: Εν τωιαύτη περιπτώση πού ωφείλετο η οπισθοχώρησις της ταξιαρχίας σας;

Μηνυτής: Μετά τον Γράμμο είχε απολεσθή μεγάλο μέρος ικανών στελεχών, το δε ηθικό του στρατού είχε καταπέσει. Για τους λόγους αυτούς συνέβησαν όσα συνέβησαν.

⁷⁸³ Στο ίδιο, σ. 123.

⁷⁸⁴ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά μονόπρακτα*, Εστία, Αθήνα, 2008, σ. 11.

Πρόεδρος: Ο στρατηγός Γερακίνης στη έκθεσίν του αναφέρει ότι σας επετέθη ένα μόνον τμήμα συμμοριτών και οπισθοχωρήσατε ενώ εσείς είχατε τρία. Και ότι σας διέταξε να καταλάβετε το ύψωμα 1600, πράγμα στο οποίον δεν ανταποκρίθητε.

Μηνυτής: Αυτά είναι ανακριβή. Έστειλα τμήματα για να καταληφθή το 1600 αλλά υπεχώρησαν ατάκτως. Τίποτα δεν μπορούσε να συγκρατήση τους στρατιώτες. Τελικά τα τάγματά μου δυνάμεως εξακοσίωνδρών, έμειναν με δυο τρεις διμοιρίες το κάθε ένα.

Εισαγγελεύς: Τι κάνατε για να περισώσετε την κατάστασιν;

Μηνυτής: Φώναζα σε όλους: « Ντροπή σας να υποχωρήτε» Την ίδια στιγμή διέταξα έναν υπολοχαγό να κτυπήση με το οπλοπολυβόλο όσους έφευγαν, αλλά η διαταγή μου δεν εξετελέσθη. Όλοι με είχαν εγκαταλείψει.

Τότε από το Βίτσι πήγα στο Όρλοβο αλλά και εκεί μου επετέθησαν οι συμμορίται.

Αναγκάστηκα να αποσυρθώ με το επιτελείο μου στον Αλιάκμονα, όπου και συνάντησα τον μέραρχο κύριο Γερακίνη[...].⁷⁸⁵

Έχουμε εναλλαγή των κοντινών πλάνων από τον μηνυτή στον πρόεδρο και στον εισαγγελέα, στην πολιτική αγωγή και στην υπεράσπιση, αλλά δεν εισέρχεται η κάμερα στυλό σε εσωτερικές πλευρές της υπόθεσης παρά ελάχιστα:

Πρόεδρος: Γιατί τα έγραψε όλα αυτά ο κατηγορούμενος;

Μηνυτής : Για να με εκδικηθή, επειδή στο συμβούλιο, προαγωγών είχα ψηφίσει να αποστρατευθώ.⁷⁸⁶

Ο λόγος των χαρακτήρων είναι περιχαρακωμένος από την επαγγελματική ιδιότητα και τη θέση τους στη δικαστική υπόθεση, ως μαρτύρων, ως αντιδίκων ως δικηγόρων και δικαστών, χωρίς όμως την πρόθεση εκ μέρους του δημιουργού να αποδώσει τις συναισθηματικές εξάρσεις τους, πλην εξαιρέσεων :

[...]Κατηγορούμενος: Ψέματα. Μίλησες και του έδωσες την ανακριβή πληροφορία ότι το Βούτσι είχε καταληφθή. Έτσι, το τάγμα δεν προχώρησε, χάθηκε το Βούτσι, πράγμα που είχε καταστρεπτικά αποτελέσματα για την Ελλάδα. Αν οι συμμορίται ήσαν πιο τολμηροί και επωφελούντο της καταστάσεως, θα κατέβαιναν προς τα κάτω. Και ήταν τόσο κρίσιμη η κατάσταση ώστε για να εμψυχωθή ο στρατός χρειάστηκε να έλθη επί τόπου εκτός του πρωθυπουργού και ο Βασιλεύς.⁷⁸⁷

[...]Υπεράσπις : Διαπιστώσατε μήπως εάν θίγεστε προσωπικά;

⁷⁸⁵ Στο ίδιο, σσ. 12-13.

⁷⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 14.

⁷⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 19.

Μιχόπουλος : Βεβαίως και θίγομαι.

[...]Κωνσταντινόπουλος: Είναι όλα ψευδή. Ο στρατηγός μας έλεγε: «Εδώ πρέπει να χύσουμε το αίμα μας. Εδώ είναι η γραμμή από την οποία δε πρέπει να υποχωρήσουμε για να αποφύγουμε την διαρροήν».⁷⁸⁸

Όπως έχει επισημάνει η Magny, χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας, η οποία έχει δεχτεί την επίδραση του κινηματογράφου, είναι ότι ο διάλογος πρέπει να είναι περιγραφικός ή αφηγηματικός αλλά ποτέ επεξηγηματικός, δηλαδή να υπηρετεί την ανάδειξη των χαρακτήρων, των πράξεων, των συμπεριφορών, όχι όμως να εκφράζει τους υπαινιγμούς του συγγραφέα για τις κρυφές τους επιδιώξεις.⁷⁸⁹ Είναι γνώρισμα το οποίο εντοπίζουμε στο συγκεκριμένο κείμενο αλλά και σε πολλά κείμενα του Βαλτινού.⁷⁹⁰

Ένα επίσης ενδιαφέρον τέχνασμα κινηματογραφικής υφής αποτελεί το γεγονός ότι ο λόγος του κατηγορουμένου δίνεται έμμεσα εκτός κειμένου-οθόνης, καθώς γίνεται ανάγνωση της δήλωσής του:

[...] Αι περί φοβίας κρίσεις περιεχόμεναι, εις ωρισμένας περικοπάς του βιβλίου μου είναι γενικαί κρίσεις και δεν αφορούν τον μηνυτή προσωπικώς, όστις δεν υπήρξε δειλός.⁷⁹¹

Χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής λογικής είναι η έλλειψη, σύμφωνα με τη διατύπωση της Magny, καθώς οι ταινίες μέσα από την καλλιέργεια της κατανόησης, η οποία ξεπερνάει τις λέξεις, εκπαίδευσαν τον θεατή στη λεπτότητα και τον συγγραφέα στη συγκράτηση.⁷⁹² Στο δεύτερο κείμενο από το *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, με τον τίτλο *Γράμματα στη φυλακή*, είναι εμφανής η κινηματογραφική προσέγγιση, με το κριτήριο της έλλειψης, οι επιστολές είναι μιας κατεύθυνσης και δεν απαντώνται από τον παραλήπτη, έχουμε λήψη κοντινή και εστίαση εσωτερική των προσώπων, τα οποία αφήνει να μιλήσουν ο Βαλτινός στη θέση του. Θα μπορούσαν να θεωρηθούν voice over σε μια αφήγηση τριτοπρόσωπη:

Εν Αθήναις τη 12 Φεβρουαρίου 1954

Αγαπημένε μου Στέλιο σε φιλώ πολλές φορές. Έλαβα το γράμμα σου αλλά δεν αναφέρεις τίποτα για τον αριθμό του χαρτιού και τα άλλα που σου ζητούσα.

⁷⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 31.

⁷⁸⁹ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σσ. 55-56.

⁷⁹⁰ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, Εστία, Αθήνα, 2006, σ. 30.

⁷⁹¹ Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, ό.π., σσ. 32-33.

⁷⁹² Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 55.

Στέλιο, σου τηλεγράφησα επειδή βιαζόμουνα και έπρεπε να μου έχεις απαντήσει αμέσως και να μου τα έχεις στείλει. Έχω γράψει τρία γράμματα για τη Βασίλισσα, δεν ξέρω ακόμα ποιο θα στείλω, αλλά το έχω βάλει στο μυαλό μου και ελπίζω ότι κάτι θα κάνω για να έρθεις πιο γρήγορα στο σπίτι και στα παιδιά. Γιατί τα παιδιά σε ζητούν και στενοχωριέμαι. Ο μικρός άρχισε από λίγο καιρό να τραυλίζει και τη νύχτα πετάγεται στον ύπνο του, επί ποδός, και η Κατερίνα μου λέει άφησε τον μπέμπη να πάρεις εμένα και γίνεται τρελοκομείο.⁷⁹³

Η ιστορία του Στέλιου Θωμαΐδη, τυπικά χαρακτήρα του κειμένου, δίνεται μέσα από τον επιστολικό μονόλογο κοντινών του προσώπων, της συζύγου, της μητέρας του, της γιαγιάς του, συγγενών και φίλων. Η υπογράμμιση της απουσίας του από το σπίτι λόγω του εγκλεισμού στη φυλακή και των δύσκολων συνθηκών ανατροφής των παιδιών από μία γυναίκα μόνη, εκφράζουν την αγαπημένη ροπή του Βαλτινού, την ψηλάφηση του προσωπικού δράματος μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι. Όπως υποστηρίζει ο Πυλαρινός, «ο δημιουργός αφήνει να διαφανούν οι ανελέητες μεταπτώσεις της ελληνικής (και όχι μόνο) κοινωνίας, ο καταρρακωμένος κοινωνικός ιστός, αλλά και η αέναη ροή της ζωής, που ερήμην των πάντων ακολουθεί το βιολογικό και καθορισμένο δρόμο της».⁷⁹⁴ Ο λόγος υποκρύπτει ή υπαινίσσεται τα συνήθη προβλήματα μέσα στις οικογένειες, δυσπιστία και έλλειψη καλής προαιρέσεως μεταξύ συγγενών εξ αγχιστείας αλλά και εξ αίματος, τα οποία εντείνονται λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών της κράτησης :

[...] Και είναι νύφη μου της λέω, δεν είμαι ξένη. Α, είσαστε του Στυλιανού η μαμά; Μάλιστα της λέω, και την ορκίζω να της πει γιατί δεν έρχεται να μας δει. Και έγραψα στο φάκελο απ' έξω, Τασία έλα στο σπίτι να σε ιδούμε, η πεθερά σου Παρασκευή. Τι άλλο να της κάνουμε, Στυλιανέ; [...]⁷⁹⁵

Εν Νικαία τη 23 Μαΐου 1955

Αγαπημένε μου Στέλιο, έλαβα την επιστολή σου και διάβασα ότι έγραψες γράμμα στην Τασία και δεν πήρες απάντηση. Παιδί μου, σε στενοχωρεί μη συμβαίνει τίποτα μεταξύ μαμάς σου και Τασίας; Την Τασία ποιος τη βλέπει; Από την ημέρα που έγινε η φασαρία με τα γράμματα ούτε πάτησε ούτε φάνηκε ούτε υπήρξε.[...] Της λέμε μήπως ξέρουμε εμείς που είναι και πού μένει; Μήπως ήρθε μέρες που πέρασαν να μας πει γεια σας σα νύφη. Μήτε ο ίσκιος της δεν παρουσιάστηκε. Και μας είπε αυτή η σπιτονοικοκυρά ότι διαδίδει πως της έστειλες γράμμα της Τασίας και της έγραψες ότι θα τη σκοτώσεις. Αυτά τα λόγια δεν είναι

⁷⁹³ Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 37.

⁷⁹⁴ Βλ. Θεοδόσης Πυλαρινός «Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα. Μυθιστόρημα», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2007, σ. 27.

⁷⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 40.

αντρικά, Στέλιο αν τα γραφεις. Γιατί να τη σκοτώσεις; Σε μένα δεν πέφτει λόγος αλλά το δίκιο θα το πω. Αυτό ήταν ό,τι ήταν κοίταξε να ζήσει, να πέσει σε μια πλάτη ανδρός να ζήσει και τα παιδιά της.⁷⁹⁶

Συνεχίζοντας ο Βαλτινός τη συνηθισμένη του τακτική να μην παρουσιάζει ολοκληρωμένους χαρακτήρες αλλά μέσω των τεκμηρίων της μικροπερίπτωσης, του μικροσυμβάντος,⁷⁹⁷ κατορθώνει να πραγματώσει τη μετάβαση από την έξαρση και την ιδεολογική απογείωση στις συνέπειες, την οποία εντοπίζουμε στην *Κάθοδο*, στην εξέταση γεγονότων περιορισμένης εμβέλειας και μικρής σημασίας, τακτική η οποία προετοιμάζει την *Ορθοκωστά*, την οποία θα εξετάσουμε παρακάτω, και τη σύνθεση μιας υπερπραγματικής ιστορίας, μιας μυθιστορίας:

Εν Αθήναις 4.8.1956

Αγαπητέ Στέλιο,

Εγώ πλέον δεν έχω λόγο και το ξέρω ότι εσύ είσαι κύριος να κανονίζεις τις ιδέες σου και τις υποθέσεις σου όπως νομίζεις. Της μητέρας σου δεν της είπα ποτέ το παραμικρό, μόνο με πικραίνει που έπρεπε να τα φορτωθώ εγώ όλα. Εγώ ό,τι έκανα το έκανα για σένα. Τέλος πάντων αυτά δεν έχουν σημασία τώρα. Τα παιδιά τα έστειλα στη μαμά για το καλοκαίρι, να φύγουν από την Αθήνα. Την Κατερίνα δεν την είχα δηλωμένη όταν γεννήθηκε και έφτιαξα χαρτιά χαρτιά που μου πήραν πολλά τρεχάματα. Έπρεπε να τα γυρέψω στο προξενείο, να στείλουν οι Ρουμάνοι τα στοιχεία εδώ. Χτες με φώναξαν αν ήθελα να εργαστώ, να περάσω πρώτα να υπογράψω. Δεν πήγα γιατί η Φωφώ είχα πρόταση να με πάρει στο μαγαζί, στο ταμείο. Δεν ξέρω τι θα γίνει στο τέλος αλλά έχω κουραστεί πολύ[...]⁷⁹⁸

Ενώ δεν έχουμε ολοκληρωμένους χαρακτήρες, η κοινωνιόλεκτος της δημοτικής με τον λιτό και λαϊκόμορφο χειρισμό, χαρακτηριστικό παράδειγμα η ασυνταξία στο προηγούμενο απόσπασμα («Δεν πήγα γιατί η Φωφώ είχα πρόταση να με πάρει στο μαγαζί, στο ταμείο») εκφράζει το πάθος, το σφρίγος της ζωής, την εξέλιξη. Επίσης η κοινωνιόλεκτος της ξύλινης και επίπλαστης καθαρεύουσας, ιδίως στο κείμενο *Πρακτικά μιας δίκης* αποκαλύπτει την παρακμή, την κακογουστιά, την υποταγή των ηττημένων νικητών.⁷⁹⁹ Μέσω των κοινωνιόλεκτων ο Βαλτινός επιτυγχάνει να προσδώσει στο κείμενο ντοκουμενταρίστικη διάσταση:

Χωρίς ημερομηνία. Από τη σφραγίδα αφίξεως στο φάκελο : 11. X.58

⁷⁹⁶ Στο ίδιο, σσ. 41-42.

⁷⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 29.

⁷⁹⁸ Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 44.

⁷⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 29.

Αγαπητέ αδελφέ Στυλιανέ

Έλαβα την επιστολή σου και χάρηκα που είσαι εν υγεία. Στέλιο να με συγχωρείς που δεν σου έγραψα αμέσως. Ξέρεις καλά ότι σε αγαπάω πιο πολύ από όλους. Είμαι λιγάκι αμελής στην αλληλογραφία και γι' αυτό δεν θέλω να στενοχωριέσαι. Είμαστε και κοντά, θα έρθω να σε δω όταν μου μείνει καιρός, γιατί τώρα δουλεύουμε συνέχεια. Θέλω, Στέλιο, να είσαι πειθαρχικός και να ακούς αυτά που σου λένε. Εμείς από εδώ όλοι φροντίζουμε για το καλό σου[...]⁸⁰⁰

Εν Νικαία τη 9 Απριλίου 1960

Πολυαγαπημένε μου Στυλιανέ,

Έλαβα παιδί μου το δέμα, μόνο που ήταν μεγάλη ταλαπωρία γιατί δεν είχα κανέναν να πάει να το πάρει. Ο Κυριάκος έλειπε στο Σκούταρι και η Πίτσα έπρεπε να παραδώσει εγκαίρως και δεν σήκωνε κεφάλι όλη μέρα. Ας είναι καλά, έκανε το παν ο Βασίλης Μουντάκης και μου το έφερε με τη μηχανή του, ο Θεός να τον έχει γερό. Θέλω παιδί μου να του στείλεις κανένα δώρο, του αξίζει, γιατί ό,τι χρειάζομαι, τηλεφώνημα, γράμμα, αυτός είναι ένας πολύ καλός φίλος και πολύ μυστικός. Έδωσα το δίσκο της κουμπάρας και μόλις τον είδε έκλαψε τόσο πολύ που την ελυπήθηκα. Έλεγε, τον άτυχο τον Στέλιο που τον έβαλαν μέσα για ένα πείσμα.[...]⁸⁰¹

Όλες οι επιστολές δεν θίγουν τον λόγο φυλάκισης του Θωμαΐδη αλλά και τους ομόκεντρους κύκλους ζωής οι οποίοι συνδέονται μαζί του, παρά μόνο υπαινικτικά, δείχνοντας την πρόθεση του δημιουργού να λειτουργήσει κινηματογραφικά αφήνοντας στον αναγνώστη την αναζήτηση των πληροφοριών μέσα από τα λεγόμενα των επιστολογράφων.

Η παρουσία του τελευταίου κειμένου «Ναι αλλά Kenwood» μας οδηγεί ξανά στην αντίληψη του *cinéma vérité* του Dziga Vertov και τη δυνατότητα της κάμερας να συλλάβει μια πραγματικότητα τελείως διαφορετική από αυτή της ανθρώπινης ματιάς, θέσης η οποία αξιοποιείται στο κινηματογραφικό έργο του Jean Rouch, προσπαθώντας να διαφοροποιηθεί από προηγούμενες απόπειρες ταινιών ντοκουμέντων με τη χρήση κάμερας

⁸⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 47.

⁸⁰¹ Στο ίδιο, σ. 48.

στο χέρι, τον σύγχρονο ήχο και την αίσθηση του αυθορμήτου. Η στόχευση του Rouch προσανατολίζεται περισσότερο προς την πρόσληψη της θέσης του Verton όχι ως διεκδίκησης της καθαρής αντικειμενικότητας και της θετικιστικής αλήθειας, αλλά ως προσπάθειας να αποτυπωθεί η συνθετότητα και η πολλαπλότητα της πραγματικότητας.⁸⁰² Εδώ έχουμε μπροστά μας το σπικάζ του εγχειρίδιου χρήσης και την περιγραφή λειτουργίας μιας κουζίνομηχανής, με όλες τις υποσχέσεις προς τον καταναλωτή για μια ζωή χαρισάμενη. Συνειρμικά μας παραπέμπει στα διαφημιστικά μηνύματα της μεταβατικής εποχής σε όλη τη δυτική μεταπολεμική κοινωνία αλλά και στην Ελλάδα, από τον πολιτισμό της ένδειας στην κοινωνία της αφθονίας:

Τώρα έχετε και εσείς ένα νέο KENWOOD CHEF. Από σήμερα η ζωή σας στην κουζίνα αποχτάει καινούργιο νόημα. Φαγητά που μέχρι χτες σας φαίνονταν δύσκολα ή ότι χρειάζονταν μακριά προετοιμασία μπορείτε πια να τα φτιάχνετε γρήγορα και απλά, οποιαδήποτε στιγμή το θελήσετε.

Με το νέο KENWOOD CHEF σας, η συνήθως ανιαρή αγγαρεία της παρασκευής των διαφόρων εδεσμάτων μετατρέπεται αυτόματα σε μια ωραία δημιουργική απασχόληση.

[...] «Ευτυχία είναι η δυνατότητα να ανταποκρινόμαστε στις μικρές καθημερινές μας επιθυμίες» διδάξε ο μεγάλος Μανταρασί Ουαντερόμπο.⁸⁰³

Μας αποκαλύπτεται μια άχρωμη καθημερινότητα, όπου η μηχανή παίρνει τη θέση της ιδέας, άρα προβάλλεται η μηχανοκρατική αντίληψη της ιδεολογίας, με κατάληξη την αλλοτρίωση και τον ευδαιμονισμό.⁸⁰⁴ Η οργάνωση του κειμένου συγκροτεί ένα πολύπτυχο καδράρισμα το οποίο περιλαμβάνει τις οδηγίες χρήσεως της συσκευής, λογικά σε κοντινό πλάνο, τις οδηγίες συντήρησής της, τα εξαρτήματα από τα οποία αποτελείται, μερικές χρήσιμες υποδείξεις για την αποφυγή προβλημάτων σε μεσαίο πλάνο και μερικές προτεινόμενες συνταγές, οι οποίες θα αναδείξουν τα πλεονεκτήματα της συσκευής στον δρόμο για την κατάκτηση της άνετης ζωής. Πρέπει να σημειώσουμε την αντικαλλιτεχνική φύση των αποσπασμάτων και την επιδικωκόμενη ψευδαίσθηση, η οποία δείχνει να υποσκάπεται εκ μέρους του δημιουργού με τη δήλωση:

2. Τοποθετήστε το μηχάνημα πάνω σε μια στέρεη επιφάνεια, έτσι ώστε να σας είναι πάντα εύχρηστο. Προπαντός μην το βάλετε σε κανένα ντουλάπι ή άλλο άβολο

⁸⁰² Βλέπε *cinema verité* στο Glossary of Rouchian Terms σε ηλεκτρονική μορφή <http://www.maitres-fous.net/glossary.html> (τελευταία ανάκτηση 6-7-2020) και Mohammad Ali Issari, *Cinéma Vérité*, Michigan State University Press, Michigan, 1971.

⁸⁰³ Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 65.

⁸⁰⁴ Πυλαρινός «Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα. Μυθιστόρημα», ό.π., σ. 29.

μέρος. Πρέπει να το έχετε κάθε στιγμή πρόχειρο για να εκτελέσει τις εντολές σας- και φυσικά πάντοτε με την ανάλογη ταχύτητα που εσείς θα διαλέξετε.⁸⁰⁵

3.5. Ορθοκωστά

Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Βαλτινός παρουσιάζει μια αφηγηματική πρωτοτυπία, με την αξιοποίηση σαρανταεπτά αφηγηματικών φωνών⁸⁰⁶ πιθανώς επαναλαμβανομένων, με την περιορισμένη παρέμβαση ενός καταγραφέα, αφού δεν παρουσιάζονται ξεκάθαρα στοιχεία της ταυτότητάς τους, αποκλίνοντας από την κλασική λογοτεχνική αφήγηση αλλά παρουσιάζοντας στοιχεία τα οποία προσιδιάζουν στην κινηματογραφική γλώσσα με τη συνεχή εναλλαγή της εστίασης του προφορικού λόγου και τη χρήση δύο μη προφορικών κειμένων,⁸⁰⁷ τα οποία δεν ανήκουν στο κυρίως κείμενο, στον πρόλογο και στον επίλογο.

Το πρώτο κείμενο εκτός της βασικής σύνθεσης στον πρόλογο, εμπεριέχει στοιχεία πλάνου εδραίωσης/*establishing shot* με την παρουσίαση της τοποθεσίας της μονής Ορθοκωστάς, τόπου στον οποίο θα διαδραματιστούν τα τραγικά συμβάντα κατά την εκτύλιξη του νήματος της αφηγηματικής κατάθεσης των ανώνυμων θυμάτων της βίας της Ιστορίας :

ΚΑΤΩΘΕΝ ΤΟΥ ΟΡΟΥΣ ΜΑΛΕΒΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΩΝ ΚΑΙΤΥΩΝ αυτού, μετά τον τόπον Ὀριόντα και οὐ μακράν τοσοῦτον, εἶναι μοναστήριον ἐορτάζον κατά την ἀπόδοσιν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Ὀρθοκωστά ἐπιλεγόμενον. [...] Εἰς τὰ πρασινόχροα περιβόλια τῆς ἀνίστανται ποικίλα κάρπιμα δένδρα, εἰς τὴ εὐρυχωροτάτην δέ κάτωθεν τούτων πεδιάδα Φούσκαν, μάλιστα ἐπιτηδείαν εἰς ἐλαιῶνας, καλιεργεῖται σιτάριον, κριθάριον, ὄσπρια, και λοιπά δημητριακά ὡς και ἄμπελοι δίδουσαι πλουσίως κρασί ἰλαρόν χρώματος κινναμώμου. Διατρέχων ταύτην ὁ ποταμός Μέγας, ὡς ἐπὶ τα πλείω χειμαρρώδης κατά τον ροῦν του ἀπὸ πολλοὺς ρύακας ἐκ των Μαλεβοῦ ὄρους κατερχομένον, πολλήν γῆν ποτίζει [...] Ἐκ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ μπαλκονίου τό ὄμμα ἀπλοῦται ἄχρις τῆς Ναυπλιαίας θαλάσσης, ὀριζόμενον ἀρκτικῶς ἀπὸ τὴν Ἄκραν Καρακοβουνίου, κατά μεσημβριάν, ἀπὸ τὸν κάβον τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου, κατά δέ τὴν ἀνατολήν ἀτερμόνως ἐξικνούμενον καὶ πέραν τῆς νήσου Σπέτζας. Μικρά κυκλοτερῆς ὄροσειρά ἐκτείνεται χθαμαλῶς ἀπὸ τὸν κάβον τοῦ Καρακοβουνίου, ἕως

⁸⁰⁵ Βαλτινός, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, ὁ.π., σ. 66.

⁸⁰⁶ Βλ. Δημήτρης Ραντόπουλος «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό), τχ. 1802 (Ιούλιος-Αύγουστος 2007), σ. 37.

⁸⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 38.

εις εκείνον του 'Αγίου Ανδρέου, εις μέρη μακράν τῆς θαλάσσης τρία μίλια καί εις μέρη τέσσερα ἀπέχοντα, ἢ ὅποια σκεπάζει τὴν πεδιάδα Φούσκαν ἀπὸ τούς Βορέας, ἐξ' οὗ ἴσως συμβαίνουσι αἱ ὑπερβολικαὶ καύσεις τὸ καλοκαίριον. Ἡ περί τὴν μονὴν πάντως γῆ σύδενδρος καὶ πάντερπνος εἶναι καὶ ἀειθαλῆς εἰς κάθε καιρό, ἐξ' αὐτῆς δέ πολλαὶ ἀναβρυστικαὶ πηγαὶ προέρχονται, νερά ψυχρότατα καὶ κρυσταλλοειδῆ εἰς τὴν καθαρότητα, καὶ υγιεινά [...]⁸⁰⁸

Στὴν *Ορθοκωστά* ὁ Βαλτινὸς διαχειρίζεται κινηματογραφικὰ τὸν αφηγηματικὸν χῶρον, ὁποῖος εκτείνεται στὸν ἀξονα Τρίπολη-Καστρί-Ορθοκωστά με διεύρυνση πρὸς Αθήνα καὶ Γερμανία.⁸⁰⁹ Ἡ διαχείριση υλοποιεῖται με τὴν χρῆση μεγάλων πλάνων, τα ὁποῖα ἐξεικονίζουν τὸν χῶρον τῆς μικροῖστορίας, ὅπως δεῖξαμε καὶ παραπάνω:

[...] Τους ἄλλους τους προχώρησαν, τους πήγαν σε μια χαράδρα. Ανάμεσα Ἀγιασοφιά-Ελαιοχώρι. Τώρα περνάει ἀπὸ κει ὁ δρόμος τῶν Δολιανῶν. Μια μεγάλη χαράδρα καὶ ἀπὸ πάνω, ἀπὸ τα διάφορα σημεῖα υψώνονταν βράχια. Ἦταν κρυμμένο τὸ στρατόπεδο ἐκεῖ καὶ εἶχαν ἐντολὴ νὰ το εκτελέσουν, ἀμα δὸν Γερμανούς.⁸¹⁰

[...] Παλιὸ «κολοκοτρωναϊκὸ» σπίτι. Με μάντρα πέτρινη, με πόρτα φαρδιά, νὰ περνάνε οἱ καρότσες.⁸¹¹

καὶ μεσαίων πλάνων, τα ὁποῖα ἐξεικονίζουν τὴν δράση :

Ὅλη τὴ μέρα μας ἔφερνε ὁ αέρας ἀποκαΐδια, ἀλλὰ ἦταν ἡσυχία. Τὸ βράδυ καθίσαμε ἐξω ἀπὸ τὸ σπίτι καὶ εἶδαν οἱ ἄντρες ὅτι ἀπὸ τα Μακρέκα, ξεκίνησαν πέντε νοματαῖοι καὶ φεύγανε. Βγήκαν οἱ δικοὶ μας πιο κάτω στὸ ξάγναντο καὶ εἶδαν τους δύο νὰ χώνονται στὸ ρέμα τοῦ Κούρου, τους ἄλλους τρεῖς νὰ ανεβαίνουν κατὰ τὴ Μασκλινέκη Βίγλα.

[...] Μαζέψαμε τα γίδια ἀπὸ τὴ Λάκκα. Ἦταν ἡ χήρα, ἡ Λιου τοῦ Τσιούλου. Πήγε νὰ πιάσει κάτι κόττες νὰ τις πάρει, εἶχε ἕναν κόκκορα, τῆς ἔφυγε ὁ κόκκορας.

[...] Γύρισε τὸ βράδυ, ὁ κόκκορας δὲν ἦταν στὴν κούρνια τοῦ. Βγαίνουν ἐξω νὰ ψάξουν, εἶχε τα δυο μεγάλα παιδιὰ τῆς κοντά, δέκα ἔντεκα χρονῶν⁸¹²

καὶ τα ὁποῖα κάποιες φορές καταλήγουν σε κοντινὸ πλάνο, καθὼς τὸ κοντινὸ μεταφέρει σημαντικὴ πληροφορία γιὰ τὸν ἐνδείκτη τῆς εξαφάνισης τοῦ κόκκορα, ἡ ὁποῖα ἀποδίδεται φαινομενικά σε ἀγρίμι τῆς φύσης, ἀλλὰ ἀργότερα θα ἀποκαλυφθεῖ ὅτι τὸν ἔφαγαν Ἐλασίτες:

βλέπουν παρακάτω στὸ ἀλῶνι πούπουλα⁸¹³

⁸⁰⁸ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, Ἐστία, Αθήνα, 2016 [9^η : 1^η Ἄγρα, 1994], σσ. 9-10.

⁸⁰⁹ Βλ. Γιάννης Κουβαράς «Ἐμφυλίου ὀνοματικόν», στὸ Θεοδόσης Πυλαρινός (εἰσαγωγή, ἀνθολόγησι κειμένων) *Γιὰ τὸν Βαλτινὸ. Κριτικὰ Κείμενα*, Ἐκδόσεις Ἀιγαίου, Λευκωσία, 2003, σ. 239.

⁸¹⁰ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ὁ.π.. σ. 72.

⁸¹¹ *Στὸ ἴδιο*, σ. 82

⁸¹² *Στὸ ἴδιο*, σ. 11.

Στο κείμενο της *Ορθοκωστιάς* η οπτικοποίηση σηματοδοτεί την ιδιαιτερότητα του κειμένου με τον μικροπερίοδο λόγο, από τον οποίο απουσιάζουν οι παράγραφοι, στοιχείο ισοδύναμο της σεκάνς στον κινηματογράφο και χαρακτηριστικό το οποίο δίνει την εντύπωση μιας συνεχούς ροής μέσα από την εναλλαγή της απόστασης και του σημείου της θέασης. Με τα μεσαία πλάνα εισάγεται η δράση με σταθερή κάμερα:

[...] Ήταν ο Γιώργης ο Χαλούλος. Ήταν με την Ανθή. Ήταν ο Παυλάκος εκεί χάμω, στο κρεοπωλείο του Γκούνα. Στην πόρτα. Και με κοίταζε, έτσι.

[...] Ήταν το σπίτι της, με μια σκαλίτσα που κατέβαινε κάτω. Ήσυχoi άνθρωποι πρόβατα.⁸¹⁴

[...] Ήταν ένας καμπούρης εκεί σε ένα μεγάλο κελί, είχε όπλα μέσα.⁸¹⁵

αλλά και με κινούμενη λήψη:

[...] Στα Χαλουλέκα. Βγαίνω στην πλατεία να πάω στο σπίτι σας, βλέπω πολύ κόσμο.

Που είναι τώρα ο ΟΤΕ. [...] Φεύγω εγώ, πάω στο φαρμακείο του Χρόνη[...] Πήγα πάνω στο σπίτι σας.⁸¹⁶

[...] Έβαναν τον Παναγιώτη, τον αδερφό του Ηρακλή, με το κλαρίνο, να παίζει. Και χόρευαν. Τέλος πάντων. Ανακατεμένα όλα αυτά.⁸¹⁷

[...] Τους άλλους τους προχώρησαν, τους πήγαν σε μια χαράδρα.⁸¹⁸

[...] Τους πήραν τους φυλακισμένους, τους έστησαν στον τοίχο..⁸¹⁹

[...] Και την έσπρωχνε την γριά ο Κυριάκος[...] Η κακομοίρα η γριά κατέβαινε, πιθανώς κατέβαινε να του δείξει πού[...] Και όπως την έσπρωχνε με το κοντάκι, εκπυρσοκρότησε η αραβίδα και τον σκότωσε⁸²⁰

[...] Και άδειασε το πιστόλι απάνω του, καθ' ην στιγμή τον ανέκρινε ο Κώστας. Μια σφαίρα τον βρήκε – απ' όλες που του έριξε.⁸²¹

[...] Μόλις το μαθαίνει τρέχει στο 2^ο Γραφείο να σκοτώσει τον Τσίγκρη. Να πάρει πίσω το αίμα.⁸²²

Το κοντινό πλάνο χρησιμοποιείται ελάχιστα, σε περιπτώσεις όπου, μέσω αυτού, εξυπηρετείται η παροχή χωρίς κόμμα πληροφοριών οι οποίες είναι απαραίτητες για την εσωτερική εστίαση, όπως είδαμε στην περίπτωση της εσφαλμένης ερμηνείας απώλειας

⁸¹³ Στο ίδιο, σ. 11.

⁸¹⁴ Στο ίδιο, σ. 80.

⁸¹⁵ Στο ίδιο, σ. 16.

⁸¹⁶ Στο ίδιο, σ. 12.

⁸¹⁷ Στο ίδιο, σ. 17.

⁸¹⁸ Στο ίδιο, σ. 72.

⁸¹⁹ Στο ίδιο, σ. 76.

⁸²⁰ Στο ίδιο, σ. 80.

⁸²¹ Στο ίδιο, σ. 81.

⁸²² Στο ίδιο, σ. 81.

του κόκορα στο πρώτο κεφάλαιο, για την κορύφωση της συναισθηματικής έντασης της αφήγησης :

[...]Η κοπέλα με τα λουστρίνια της, με τα άσπρα καλτσάκια, σαν να πήγαινε για μετάληψη. Εμείς παγώσαμε.⁸²³

[...] Φόραγα κάτι γκέτες εγώ του Ελληνικού Στρατού. Τις έβγαλα, τις δέσαμε, δέσαμε το μαντίλι στην άκρη τους. Εκείνο που είχαμε διπλώσει το συκώτι. Και το κατεβάζαμε, βρεχόταν, το στύβαμε στο στόμα μας.[...]Του έβαλα εγώ ένα στεφάνι από βέργα , το πιασα με κάτι κλωστές. Έγινε σαν γκουβαδάκι. Και το ρίχναμε κάτω, βγάζαμε αρκετό νερό, πίναμε.⁸²⁴

[...] Ο ηγούμενος ήταν ηλικιωμένος. Περιεργαζόμουνα εγώ το κελί. Είχε ένα χέρι κοκάλινο. Το είχε κρεμάσει, ένα χεράκι με ξύλο, με λαβή.⁸²⁵

Αξιοσημείωτο γεγονός αποτελεί το ότι το κοντινό πλάνο, στην περιορισμένη του εκδοχή, δεν αποδίδει τις αντιδράσεις των προσώπων πλην εξαιρέσεων:

[...] Βλέπω τον Μιχάλη Γαλαξύδη, εξαγριωμένο. Καθάρματα⁸²⁶

άρα εντοπίζεται η αποφυγή δήλωσης της συναισθηματικής τους κατάστασης. Ο Βαλτινός φαίνεται να στέκεται σε μια απόσταση από τον συναισθηματικό κόσμο των προσώπων, τα οποία τα χαρακτηρίζει ως φωνές.⁸²⁷ Όπως και σε άλλα έργα του συγγραφέα, «η όποια εμβάθυνση στη χαρακτηρισολογία τους, όπου και αν υπάρχει, είναι περιορισμένη. Είναι απλά υποκείμενα, τα οποία προσδιορίζονται από την άμεση ανάγκη τους να επιβιώσουν. Δεν μαθαίνουμε τίποτε για τον εσωτερικό τους κόσμο (στον βαθμό που αυτή η έννοια σημαίνει κάτι στη μεταφροϋδική εποχή που ζούμε) και ούτε υπάρχει κάποια ιδιαίτερη επεξεργασία του.»⁸²⁸

Εκτιμούμε ότι η σύνθεση των προσώπων εμπεριέχει στοιχεία κινηματογραφικής υφής, σύμφωνα με την οποία οι χαρακτήρες δεν αποδίδονται στην ολότητά τους, αλλά αποτελεί στρατηγική της κινηματογραφικής αφήγησης η απουσία ψυχαφήγησης ή αφηγημένου μονολόγου, γνωρίσματα μάλιστα τα οποία, σύμφωνα με ορισμένους

⁸²³ Στο ίδιο, σ. 76.

⁸²⁴ Στο ίδιο, σ. 49.

⁸²⁵ Στο ίδιο, σ. 166.

⁸²⁶ Στο ίδιο, σ. 52.

⁸²⁷ Βλ. Στέλιος Ρογκάκος, «Η επικίνδυνη αναγκαιότητα της μνήμης. Μια συνομιλία με τον Θανάση Βαλτινό», *Αντί*, τχ. 559 (5 Αυγούστου 1994), σ. 48.

⁸²⁸ Βλ. Νάτια Χαραλαμπίδου, «Ο λόγος της Ιστορίας και ο λόγος της Λογοτεχνίας», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995) 7 και 8 Απριλίου 1995*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1997, σ. 255.

κριτικούς της λογοτεχνίας, εντάσσουν ένα κείμενο στο μυθοπλαστικό λογοτέχνημα.⁸²⁹ Ο κινηματογράφος σπανίως κάνει χρήση της υποκειμενικής φωνής, και όταν την υιοθετεί μοιάζει να μιμείται τη λογοτεχνία, γιατί συνειδητοποιεί την αδυναμία του να μπει στο μυαλό του ήρωα και να ικανοποιήσει την επιθυμία του θεατή να μάθει τι σκέφτεται αυτός.⁸³⁰ Ο Βαλτινός μοιάζει να ακολουθεί τη συνήθη τακτική του κινηματογραφικού μέσου να παρουσιάζει τους χαρακτήρες δύο διαστάσεων.

Σε ελάχιστες περιπτώσεις μέσα στο κείμενο, ο συγγραφέας παρουσιάζει το παρουσιαστικό των ταυτοτήτων όπως τις χαρακτηρίζει, και όχι των προσώπων:

[...] Διηύθυνε μια Αγγλίδα, μικρούλα, ξανθιά. Να την πιάσεις, έλεγες θα σπάσει.[...] Είχε γαλανά μάτια κλαμένα. Δε σε άφηναν να πεις όχι.⁸³¹

[...][Ήρθαν τότε, τον πιάσανε στο σπίτι, είχε ένα τσιρίλι, έναν καλόγερο, στον σβέρκο.⁸³²

[...] Ήταν κοντόχοντρος-ή μάλλον δεν ήταν τόσο κοντός. Αλλά έμοιαζε, γιατί ήταν παχύς. Κοιλιά μεγάλη, λαιμό δεν είχε καθόλου, το κεφάλι κολλημένο στους ώμους.⁸³³

[...] Ο Κόκοτας ένας άντρακλας δεν έκανε έτσι να το σκάσει.⁸³⁴

[...] Μια Αλίκη Μαλούχου από Τρίπολη, συνομήλική μου, δηλαδή είκοσι έξι ετών. Μαλούχου Αλίκη. Δεν ήταν όμορφη, δεν ήταν ερωτική[...]⁸³⁵

[...] Ο καημένος ούτε άγριος ήτανε ούτε βαρύς. Ήταν ένας κοντούτσικος, ήπιος άνθρωπος.⁸³⁶

Η απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών υπηρετεί την έκφραση συναισθηματικής φόρτισης της αφηγηματικής φωνής, την ανάγκη του λογοπαιγνίου από πλευράς του δημιουργού, την εκδήλωση ερωτικής προσμονής ή τη ματαιώσή της:

Είχε κάτι άχαρα πόδια.Επάνω οι κνήμες της ήταν αφύσικα χοντρές.⁸³⁷

Ο τρόπος, με τον οποίο ο Βαλτινός αποδίδει τους χαρακτήρες στην *Ορθοκωστά* επιβεβαιώνει τις θέσεις της Magny για την αντικειμενική μέθοδο της μοντέρνας λογοτεχνίας στην παρουσίαση των χαρακτήρων, η οποία δίνει έμφαση στην εξωτερική πρόσληψη της ύπαρξης του χαρακτήρα ακολουθώντας το ρεύμα του μεχαβιορισμού.

⁸²⁹ Στο ίδιο, σ. 256.

⁸³⁰ Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 86.

⁸³¹ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ό.π., σ. 56.

⁸³² Στο ίδιο, σ. 58.

⁸³³ Στο ίδιο, σ. 100.

⁸³⁴ Στο ίδιο, σ. 129.

⁸³⁵ Στο ίδιο, σ. 137.

⁸³⁶ Στο ίδιο, σ. 139.

⁸³⁷ Στο ίδιο, σσ. 146-147.

Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, η ψυχολογική πραγματικότητα ενός προσώπου περιορίζεται σε αυτό το οποίο ένας εξωτερικός παρατηρητής διαπιστώνει, παραδείγματος χάριν ο φακός της κάμερας, η κάμερα-στυλό κατά τη γνωστή διατύπωση.⁸³⁸ Η ψυχολογική πραγματικότητα των καταχρηστικά θεωρούμενων προσώπων στην *Ορθοκωστά* εμφανίζεται ελάχιστα :

Και ο Θεός συχωρέσει τους. Δε φταίγαν αυτοί. Φταίγαν άλλοι, πιο πάνω.⁸³⁹

Όπως επισημαίνεται, εύστοχα κατά την εκτίμησή μας, ενώ το κείμενο ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών για τον λόγο ότι ο δημιουργός θεωρήθηκε να αποκαθιστά την πλευρά των Ελλήνων οι οποίοι συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς, «ο χαρακτήρας του κειμένου παρόλη τη συγκρατημένη εμπάθεια, ή την πικρία πολλών απ' αυτούς, είναι απολογητικός και το επιμύθιο είναι πικρό, θετικό, επανορθωτικό»⁸⁴⁰ και απεικονίζεται στις περιπτώσεις, όπου έχουμε προβολή της ψυχολογικής πραγματικότητας :

[...] Λέω ότι ορισμένοι εξαναγκάστηκαν, βρέθηκαν μπλεγμένοι, άμα σε πάρει το ποτάμι ,σε πήρε. Το ποτάμι δε γυρίζει πίσω.⁸⁴¹

[...] Ήταν οργή Θεού αυτό το πράγμα, δεν μπορεί να πει κανείς τίποτα άλλο.⁸⁴²

[...] Αυτά να μην ξανάρθουν ποτέ.⁸⁴³

Ενδιαφέρουσα επισήμανση για τη συγκρότηση των χαρακτήρων αποτελεί η θέση του Γιώργου Αριστηνού⁸⁴⁴:

Ούτε όμως η έννοια της μυθιστορηματικής πολυφωνίας σύμφωνα με τον ορισμό του Μπαχτίν (δηλαδή οι έντονες διαλογικές συγκρούσεις, οι ανεπανάληπτες και προκλητικές καταστάσεις, οι κρίσεις και οι μεταστροφές, οι ηθικοί πειραματισμοί, οι καταστροφές και τα σκάνδαλα) μπορεί να υποστηριχθεί από τη δομή της *Ορθοκωστιάς*. Απλούστατα, γιατί δεν υπάρχουν ήρωες, πρωταγωνιστές ή κομπάρσοι, μυθοπλαστικός χρόνος και πλοκή, αλλά μια συνολική παράθεση φωνών, μια στοίχιση καλύτερα ανωνύμων προσώπων που δεν ενσαρκώνουν τη δράση (γιατί δεν επωμίζονται τον συμβατικό ρόλο της) αλλά υποβάλλουν έμμεσα το αντιρρητικό της νόημα.

⁸³⁸ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 40.

⁸³⁹ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ό.π., σ. 228.

⁸⁴⁰ Ραυτόπουλος «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», ό.π., σ. 40.

⁸⁴¹ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ό.π., σ. 247.

⁸⁴² Στο ίδιο, σ. 258.

⁸⁴³ Στο ίδιο, σ. 257.

⁸⁴⁴ Βλ. Γιώργος Αριστηνός, «Λογοτεχνικός δόλος και ιστορική αυταπάτη», στο βιβλίο του *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Εστία, Αθήνα, 2015, σ. 87.

Έτσι πέρα από την απύσχα χαρακτηριστική του κειμένου, δίνεται έμφαση στην ανθρωπολογική διάσταση «εκείνη που αποκαλύπτει τον αφανή σωσία ανθρώπου τον κρυμμένο πίσω από τον «φιλήσυχο», «ευσεβή», συμπολίτη. Λίγο θέλει για να αποχαλινωθεί η δυνητική κτηνωδία. Την απελευθερώνουν όμως μαζικά ο πόλεμος ως νομιμοποίηση του φόνου, οι πολιτικοί και θρησκευτικοί φονταμενταλισμοί που αποδίδουν στον Άλλο δαιμονική διάσταση»⁸⁴⁵. Οι υποτυπώδεις χαρακτήρες της *Ορθοκωστιάς* ενώ δεν συγκροτούνται από το άθροισμα των επιμέρους πράξεών τους, συναντώνται στους στόχους της εκδηλωνόμενης βαρβαρότητας, δίκαια μοιρασμένης κατά τον Ραυτόπουλο, στόχους που αποτελούν το σώμα ως ενσάρκωση του άλλου και το σπίτι ως ιδιωτικότητα και αγάπη.⁸⁴⁶ Άρα ενώ δεν έχουμε τη διάσταση της ψυχαφήγησης, διαπιστώνουμε από το αποτέλεσμα των αφηγουμένων τα κίνητρα των πράξεων, τα οποία είναι ειδικότερα απο τις ίδιες, φθόνος για το ξεχωριστό ή το υπερέχον, ζηλοφθονία για την πρόοδο του άλλου, στοιχεία τα οποία προηγουμένως καλύπτονταν από υποκριτικό σεβασμό. Όπως επισημαίνεται μάλιστα, οι «δεσμοί αίματος» μετατρέπονται σε «λογαριασμούς αίματος».⁸⁴⁷

Στο κείμενο της *Ορθοκωστιάς* εντοπίζουμε εκτός της παραμέτρου της εξωτερικής περιγραφής των γεγονότων, χωρίς σχολιασμό και ψυχολογική ερμηνεία, στοιχείο, το οποίο αποτελεί μια από τις σημαντικές καινοτομίες της μοντέρνας λογοτεχνίας,⁸⁴⁸ και την τεχνική της αλλαγής της θέσης της κάμερας,⁸⁴⁹ με τη λογική ότι παρουσιάζεται μια συνεχής αλλαγή στον εστιαστή, ο οποίος παρουσιάζει τα γεγονότα μέσα από τα μάτια του, περνώντας διαδοχικά σε έναν επόμενο, δίνοντας τη δυνατότητα στον αναγνώστη να έχει πολλαπλές θεάσεις των γεγονότων, τα οποία βέβαια δε σχετίζονται άμεσα μεταξύ τους, αλλά συμπληρώνουν μια γενικότερη εικόνα της ανώνυμης πλευράς η οποία πήρε μέρος στα τραγικά γεγονότα του Εμφυλίου πολέμου. Η τεχνική αυτή της εναλλασσόμενης εστίασης εξυπηρετεί την πρόθεση του Βαλτινού να μην δημιουργήσει συγκεκριμένους χαρακτήρες, οι οποίοι θα δουν τα γεγονότα με τα προσωπικά τους μάτια, αλλά «ευνοώντας τη δημιουργία λίγων συλλογικών προσώπων», τα οποία μέσω αυτής της

⁸⁴⁵ Ραυτόπουλος «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», ό.π., σ. 41.

⁸⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 41.

⁸⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 41.

⁸⁴⁸ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 39.

⁸⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 40.

κινηματογραφικής εναλλαγής επιτρέπουν στον αναγνώστη να σχηματίσει αυτό το οποίο δεν του δίνεται κλασικότροπα, τον απόηχο των ιστορικών γεγονότων στην ψυχή τους.⁸⁵⁰

Η απόδοση των γεγονότων από τους εστιαστές δεν ποικίλλει αλλά παραμένει σταθερή όσον αφορά τη γωνία λήψης, καθώς έτσι φαίνεται να υποστηρίζεται το σχήμα της μαρτυρίας και της αμεσότητας, και το λαϊκότροπο λεξιλόγιο με την απουσία του επιθέτου και την κυριαρχία του ουσιαστικού και του ρήματος, καθώς και η παράταξη κυρίων προτάσεων εξεικονίζει τη ντοκουμενταρίστικη υφή του κειμένου.⁸⁵¹

Η αφήγηση του ματιού-φακού, η οποία επισημαίνεται από την αφηγηματολογική θεωρία ως το στάδιο αποδόμησης της κλασικής αφήγησης, μέσω της υιοθέτησης της αντίληψης του κινηματογράφου βρίσκει στην *Ορθοκωστά* μια από τις πιο ικανές εκδοχές της.⁸⁵²

3.6. *Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*

Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Θανάσης Βαλτινός υιοθετεί επίσης τεχνικές προερχόμενες από τον κινηματογράφο. Μια κεντρική αφηγηματική φωνή σε πρώτο πρόσωπο, η οποία κάλλιστα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ισοδύναμο της voice-over αφήγησης, αναλαμβάνει να αφηγηθεί τις περιπέτειες του κεντρικού πρωταγωνιστή εν είδει μαρτυρολογίου, να καταγράψει πολλά περιστατικά τα οποία τον υποβάλλουν σε μια έντονη δοκιμασία, εξ ου και ο τίτλος *Συναξάρι*, σύμφωνα με τον οποίο ο πρωταγωνιστής αγωνίζεται με κάθε τρόπο να βρει τρόπους να μεταναστεύσει στην πολλά υποσχόμενη Αμερική, προσπαθώντας να απαγκιστρωθεί από τη φτωχομάνα, έρμαιο της οικονομικής ανέχειας, ιδιαίτερη του πατρίδα.

Διαπιστώνουμε εκ νέου την τάση του συγγραφέα να αποφυγεί την αποτύπωση του κοντινού πλάνου, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων:

⁸⁵⁰ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, « Το ύφος της αμεσότητας, η αρμονία λόγου και περιεχομένων: στοιχεία ποιητικής του Θανάση Βαλτινού» στο Κώστας Βούλγαρης, *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017, σ. 302.

⁸⁵¹ Στο ίδιο, σ. 304.

⁸⁵² Βλ. Franz Stanzel, *Θεωρία της Αφήγησης. Theorie des Erzählens*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1999, [1^η στα γερμανικά: 1985], σσ. 345-348.

[...] Ήταν λίγο κοντός, φόραγε φουστανέλες και κάλτσες με τσαπράζια προς το γεράνιο, πολύ ζόρικός.⁸⁵³

[...] Ήταν ένα ωραίο παχουλό κορίτσι, χαρούμενο.⁸⁵⁴

το οποίο εξ ορισμού υποβάλλει πιο προσωπικές καταγραφές και παραπέμπει σε μια τάση του δημιουργού να μιλήσει για εσωτερικές διαδρομές του χαρακτήρα, γεγονός που αποφεύγεται από τον Βαλτινό. Αντιθέτως ακολουθεί τη χρήση του μακρινού πλάνου, το οποίο εικονοποιεί τον χώρο δράσης των υποτυπωδών χαρακτήρων για τους οποίους θα μιλήσουμε στη συνέχεια:

[...] Το σπίτι ήταν μικρό, ένα δωμάτιο για τους ξένους το κράταγε ο αδερφός του, ο καπετάν Πέτρος άρρωστος.⁸⁵⁵

αλλά και σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιείται και ως πλάνο έναρξης:

[...] Ήταν ένα απόκεντρο εκεί, κάτι σοκάκια στενά. Παράμεσα η πόλη ωραία, πλατείες δρόμοι εκκλησίες εμπορικά⁸⁵⁶,

[...] Ένα μεσημέρι περνάγαμε στο κέντρο, δρόμοι φαρδιοί, ήλιος χειμωνιάτικος, βλέπουμε μια πενηνταριά φραγκοπαπάδες, κόσμος πολύ, καροτσαρίες και πεζούς.

Κάποιοι μεγάλοι ήταν πεθαμένος και τον πήγαιναν.⁸⁵⁷

[...] Από κάτω ο κόσμος μυρμηγκιά. Άντρες πούλαγαν φανέλες σώβρακα πουκάμισα ρολόγια.⁸⁵⁸

[...] ήταν εκεί το πάρκο. Στη μια μεριά είχαν περιορίσει τα θηρία, στη άλλη κατέβαινε το ποτάμι της Μισούλας. Ερχότανε από τα βουνά, το δάσος ήτανε πυκνό στο μέρος αυτό.⁸⁵⁹

[...] Αλλά το ποτάμι ήταν φραγμένο από τις δυο μεριές με συρματόπλεγμα.⁸⁶⁰

Επίσης με τη χρήση του μεσαίου πλάνου εξυπηρετείται η εξεικόνιση της δράσης:

[...] Μπήκα σ' ένα ραφτάδικο. Είδα μια αλλαξιά ρούχα μαλλοβάμπακα, μου άρεσαν. Δεν ήξερα να μιλήσω. Κάνω νόημα στον έμπορα να γράψει την τιμή. Βγάζει ένα μολύβι, γράφει ογδόντα. Το παίρνω εγώ, γράφω κάτω οκτώ. Κουνάει το κεφάλι, ξαναπαίρνει το μολύβι. Κατεβάζει δέκα δραχμές.

Μία εγώ, δέκα εκείνος, έρχεται στις είκοσι. Στις δεκαπέντε. Γυρίζω φεύγω, πάω πενήντα μέτρα, στέλνει έναν με φτάνει. Πήγα, τα κατέβασε, μου τα 'δωσε.⁸⁶¹

⁸⁵³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*, Εστία, Αθήνα, 2012, σ.13.

⁸⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 39.

⁸⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 23.

⁸⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 26.

⁸⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 33.

⁸⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 34.

⁸⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 119.

⁸⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 120.

[...]Κατεβαίνω, ρώταγα πόσο, μου ἔλεγαν του φράγκου δυο φράγκα. Πηνήντα εφτά ἔλεγα εγώ. Εβδομήντα το κάθε κομμάτι, φανέλες σώβρακα πουκάμισα. Πήρα και μια σαρμόνικα που ανοιγοκλεί, παίζω με τα δάκτυλα, εννιά δραχμές.⁸⁶²

Η κάμερα-μάτι του αφηγητή κινείται στις περισσότερες των περιπτώσεων, με αποτέλεσμα να έχουμε ισοδύναμα των πλάνων τράβελινγκ:

[...] Την ἄλλη μέρα, νύχτα ακόμα, φτάσαμε στη Νεάπολη. Μας πήραν μας κατέβασαν, μας πήγαν στο τελωνείο, κράτησαν τα πράματά μας, μπόγους και ὅτι ἄλλο εἶχαμε να τα περάσουν στους κλιβάνους.⁸⁶³

[...] Φτάσαμε στον Πειραιά πρωί. Βγήκαμε και πήγαμε στο πραχτορεῖο να ζητήσουμε τα χρήματά μας.⁸⁶⁴

[...] Και βαδίσουμε κατά το ποτάμι. Το ποτάμι κατέβαινε θολό, φουσκωμένο. Περάσαμε το γεφύρι, ἦταν παλιό τούρκικο, χωρίς χεῖλια, μπηχτό. Κολλήσαμε στην πέρα μεριά. Στο Αλογοπάτημα χωρίσαμε. Το ἔλεγαν ἔτσι το μέρος αυτό.⁸⁶⁵

και ελάχιστα ισοδύναμα της σταθερῆς λήψης :

[...] Στο Κακούρι κοντά ο Αργυρόπουλος ἤθελε να κατουρήσει και γύρεψε τον ἔλυσαν. Τέχνασμα. Ἐκατσε να κάνει το νερό του, χοντρό, ο χωροφύλακας κοίταζε αλλού. Σηκώνει μια πλάκα του τη φέρνει στο κεφάλι, του παίρνει το ὄπλο, τις σφαίρες, το σκάει.⁸⁶⁶

[...] Ἦταν ἓνα ἓνα σπίτι καλό, ἦταν μαζεμένος κόσμος. Εἶχε στο μπαλκόνι του γλάστρες τις εἶχαν γκρεμίσει.⁸⁶⁷

Γενικότερα η γρήγορη εναλλαγή των κάδρων και η μη προσήλωση της αφήγησης σε περισσότερα των φαινομένων, οδήγησε προφανῶς την κριτική να χαρακτηρίσει το *Συναξάρι* «απελπιστικά γρήγορα γυρισμένο φιλμ»⁸⁶⁸. Επίσης ιδιαίτερα αξιοποιήσιμη για την πρόσληψη λογοτεχνίας και κινηματογράφου μπορεί να χαρακτηριστεί η επισήμανση της αντιστοιχίας της ντοκυμενταριστικής λειτουργίας των κειμένων του Βαλτινού σε μια σεναριακή δομή.⁸⁶⁹ Η άποψη για τα συστατικά της γραφῆς του *Συναξαρίου*, τα οποία του προσδίδουν την αμεσότητα και «του χαρίζουν διαστάσεις και λειτουργικότητα ζωντανού

⁸⁶¹ Στο ἴδιο, σσ. 33-34.

⁸⁶² Στο ἴδιο, σσ. 34-35.

⁸⁶³ Στο ἴδιο, σ. 31.

⁸⁶⁴ Στο ἴδιο, σ. 35.

⁸⁶⁵ Στο ἴδιο, σ. 45.

⁸⁶⁶ Στο ἴδιο, σ. 18.

⁸⁶⁷ Στο ἴδιο, σ. 44.

⁸⁶⁸ Βλ. Klaus Haase, «Μνημεία της φτώχειας», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 95.

⁸⁶⁹ Βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Άτομο και Ιστορία στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», *Νέα Εστία*, τχ. 1872 (Ιούλιος-Αυγούστος 2007), σ. 58.

οργανισμού», εντόπισε γνωρίσματα όπως γραφή λιτή, γυμνή, γραφή που δεν προσφεύγει στο επίθετο και στο επιχείρημα, αλλά αφήνει να αναδειχθεί το ουσιαστικό και το ρήμα⁸⁷⁰, συναντιέται με τη θέση της κριτικής για την εγγενή ύπαρξη κινηματογραφικών προϋποθέσεων στα έργα του Βαλτινού.⁸⁷¹

Στο *Συναξάρι* εντοπίζουμε δύο γνωρίσματα τα οποία η κριτική θεώρηση τα απέδωσε στην κινηματογραφημένη αφήγηση, την εγκατάλειψη της σκηνογραφίας στην αντιμετώπιση του χώρου με την υιοθέτηση της αποσπασματικής διαχείρισής του και την παθητική, χωρίς συναίσθημα, θέαση των πραγμάτων και καταστάσεων.⁸⁷² Είναι χαρακτηριστική η διαφοροποίηση της ματιάς της κάμερας στο υπό συζήτηση κείμενο, «ψυχρή, κενή, αδιάφορη για τα καταγραφόμενα», εν αντιθέσει με την ανθρώπινη ματιά της συμβατικής θεώρησης, η οποία προηγήθηκε ως τρόπος πρόσληψης.⁸⁷³ Σημαντική είναι επίσης η έννοια της συμπτωματοκότητας στην οπτική αφήγηση, η οποία εμφανίζεται ως χαρακτηριστικό της λεκτικής αφήγησης του Βαλτινού.⁸⁷⁴ Με άλλα λόγια η εμφάνιση μέσα στην αφήγηση κάποιων στοιχείων φαινομενικά άσχετων και οφειλομένων σε εξωτερικούς παράγοντες αλλά εξελισσομένων βαθμιαία σε σημαντικά δεδομένα:

[...] Αλλά το σπουδαιότερο που πήραμε ήταν η αργυραλοιφή, που καταστρέφει το μικρόβιο, την ψείρα. Γιατί με αυτή θα αλειφόμεσταν και θα ζύγωνε σε εμάς.⁸⁷⁵

Μια αγορά ρουτίνας ενός προϊόντος από τους επίδοξους ναυτικούς, θα συμβάλει αργότερα στην προστασία τους από την κορυφαία των κακουχιών κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους:

[...] Ζούσαμε μέσα σ' αυτή τη φρίκη, από κάτω θάλασσα, από πάνω ουρανός. Έπειτα άρχισε να κοχλάζει η ψείρα. Κάθονταν όρθιες στα πανωφόρια των επιβατών, άσπρες με ουρά. Και όλοι μαρτύραγαν από φαγούρα ατελείωτη.

Εμείς είχαμε αλειφτεί με τον υδράργυρο, δεν είδαμε τέτοιο πράμα στα κορμιά μας.⁸⁷⁶

Επίσης η κατάδοση του Νίκου Μονορού από τους Καμενισώτες και τον Δήμο Γιαννόπουλο:

⁸⁷⁰ Βλ. Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Μεταπολεμικοί Πεζογράφοι. Κριτικά Κείμενα*, Κέδρος, Αθήνα, 1987 [2^η 1^η:1982], σ. 211.

⁸⁷¹ Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», *ό.π.*, σ. 171.

⁸⁷² Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, *ό.π.*, σ. 54.

⁸⁷³ Στο ίδιο, σ. 85.

⁸⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 90.

⁸⁷⁵ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*, *ό.π.*, σ. 49.

⁸⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 52-53.

[...] Τον είχαν καταγγείλει οι Καμενιτσιώτες και ένας Δήμος Γιαννόπουλος, πατριώτης τους, ότι τους έπαιρνε λεφτά για να τους βάλει στις γραμμές.⁸⁷⁷

μια φαινομενικά συμπτωματική ενέργεια, έρχεται να λειτουργήσει καθοριστικά μετά την απαλλαγή του κατηγορούμενου με την κατάδοση του ευάλωτου λόγω παράνομης παραμονής στην Αμερική κεντρικού χαρακτήρα Αντρέα Κορδοπάτη από τους ίδιους:

[...] Την άλλη μέρα προχώρησε η δίκη, οι Καμενιτσιώτες και λοιποί μαρτύραγαν φοβερά, τον είχαν για κάψιμο. Αλλά το δικαστήριο τον αθώωσε. Έχασε μόνο τα διακόσια δολάρια, την προκαταβολή, για έξοδα υπέρ της πολιτείας. Κι αυτοί έσκασαν από το κακό τους.

Τότε στην τύφλα τους να εκδικηθούν πήγαν και πρόδωσαν εμένα. Όταν ερχόμουνα, στο Σανλούις, ο ξάδερφός μου Ευθύμιος Γιαννόπουλος το πε σε κάτι Φιλαίους που πήγαμε στο σπίτι τους ότι ήμουν σκαστός. Κι αυτοί ήσαν τώρα στη Μισούλα, τους είχε φέρει ο ίδιος ο Νίκος.⁸⁷⁸

Το κείμενο φαίνεται να ακολουθεί την αντίληψη της κεντρομόλου οθόνης, η οποία αποτέλεσε κινηματογραφικό όραμα του Andre Bazin και βρήκε πεδίο έκφρασης στο έργο της ομάδας του Cinéma Verité με τις απότομες εναλλαγές και τη συνεχή κίνηση της κάμερας, με τη χρήση του κάδρου για τη δημιουργία ενός χαλαρού, ανοικτού και αδόμητου οπτικού πεδίου, στο οποίο η δράση θα γλιστρούσε ευέλικτα στα διαφορετικά σχέδια κάθε σύνθεσης»⁸⁷⁹. Ο Βαλτινός στο *Συναξάρι* υιοθετεί την τεχνική σύμφωνα «με την οποία η κάμερα πρέπει να περιμένει είτε το αντικείμενο να αποκαλυφθεί μόνο του, είτε να τριγυρνάει διστακτικά στο οπτικό πεδίο ψάχνοντας γι' αυτό».⁸⁸⁰

Επιπλέον πρέπει να υπογραμμιστεί το ότι ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός αντιμετωπίζει το θέμα των προσώπων στο συγκεκριμένο κείμενο αποτελεί προβληματική της κριτικής θεώρησης από τα χρόνια του Αριστοτέλη, δηλαδή το ερώτημα αν προηγείται το πρόσωπο ή είναι ενταγμένο στην έννοια της δράσης.⁸⁸¹ Η άποψη του Roland Barthes,⁸⁸² η οποία επισημαίνει ότι «ένα μέρος της σύγχρονης λογοτεχνίας επιτίθεται στο πρόσωπο, όχι για να το καταστρέψει αλλά για να το αποπροσωποιήσει», εντοπίζεται στην τεχνική του *Συναξαρίου*, καθώς το πρόσωπο με την ψυχολογική διάσταση –την οποία απέφυγαν να συμπεριλάβουν στη θεώρηση της αφήγησης ως σημαντική και ο

⁸⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 115.

⁸⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 116.

⁸⁷⁹ Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, ό.π., σ. 107.

⁸⁸⁰ Andre Bazin, ό.π., σσ. 31-32..

⁸⁸¹ Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, ό.π., σ. 117.

⁸⁸² Στο ίδιο, σ. 118, Σημείωση 1.

φορμαλισμός και ο δομισμός, καθώς τη θεωρούν δευτερογενή και μια κριτική ορθολογικοποίηση⁸⁸³—απουσιάζει και εμφανίζεται με όρους κινηματογραφικής θέασης.⁸⁸⁴ Με άλλα λόγια αφενός το πρόσωπο το οποίο δρα κατά κύριο λόγο μέσα στο κείμενο είναι ένα, ο Αντρέας Κορδοπάτης, αφετέρου εμφανίζεται με όρους εξωτερικής καταγραφής, καθώς ο λόγος της αφήγησης δεν υπεισέρχεται καθόλου στον εσωτερικό κόσμο του, γνώρισμα των χαρακτήρων και άλλων κειμένων του Βαλτινού, το οποίο στο υπό εξέταση κείμενο είναι εντονότερο.⁸⁸⁵ Όπως χαρακτηριστικά έχει υπογραμμισθεί από την κριτική :

δεν γίνεται αναφορά ούτε στο σκεπτικό, ούτε στα αισθήματα που τον ώθησαν σ' αυτήν, σαν μην είναι ο ίδιος ένα αυτεξούσιο, στοχαστικό άτομο μ' έναν αναπτυγμένο ψυχικό κόσμο που διαλογίζεται και αναλογίζεται προτού πάρει κάποιες αποφάσεις, αλλά σαν η απόφασή του αυτή να απέρρεε από τα ίδια τα πράγματα, από τη γενική ορμή για φυγή και σαν να είναι ο ίδιος ένας απλός «δρων», ένα δρων υποκείμενο-αντικείμενο των κοινωνικο-οικονομικών αναγκών και συνθηκών της εποχής του. Η αφήγησή του είναι κυρίως αφήγηση δράσης—τι έκανε, που πήγε-και καθόλου εσωτερίκευσης. Ο όποιος συναισθηματικός ή ψυχικός κόσμος του αφηγητή υποτίθεται ότι υπάρχει, εξυπνοείται μέσα από αυτή τη δράση και περιορίζεται στις ελάχιστες στιγμές που ο Αντρέας Κορδοπάτης νιώθει μόνος ή παγιδευμένος από τις περιστάσεις και υπολογίζει με ποιον τρόπο θα ξεφύγει από τους υποτιθέμενους διώχτες του και θα πετύχει τον στόχο του να παραμείνει στην Αμερική (περιστασιολογική λογική).⁸⁸⁶

Η έλλειψη εσωτερίκευσης για την κριτική, δηλώνει προέλευση της ταυτότητας του αφηγητή από ένα μη εγγράμματο πολιτισμό, αλλά επιπλέον αποτελεί και στοιχείο κινηματογραφικής επίδρασης, καθώς η εσωτερική φωνή πρέπει να αποδοθεί με voice over, τεχνική την οποία απέφευγε τις περισσότερες φορές η τέχνη του κινηματογράφου ως αντικαλλιτεχνική.⁸⁸⁷

Επομένως είναι λογικό το συμπέρασμα ότι ο Αντρέας Κορδοπάτης δεν παρουσιάζεται «σφαιρικός» ως ήρωας του 19^{ου} αιώνα αλλά ούτε και «επίπεδος» τύπος, δηλαδή σε κάθε περίπτωση πανομοιότυπος, αλλά διαμορφώνει τις επιθυμίες του και διαμορφώνεται από τις εκάστοτε ιστορικό-κοινωνικές περιστάσεις.⁸⁸⁸

⁸⁸³ Στο ίδιο, σ. 118.

⁸⁸⁴ Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, ό.π., σσ. 101-102, 105-106.

⁸⁸⁵ Χατζηβασιλείου, «Άτομο και Ιστορία στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού», ό.π., σ. 59.

⁸⁸⁶ Χαραλαμπίδου, *Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού: Ο Λόγος και η Ιστορία*, ό.π., σσ. 232-233.

⁸⁸⁷ Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, ό.π., σ. 107.

⁸⁸⁸ Χαραλαμπίδου, *Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού*, ό.π., σ. 236.

3.7. Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί-’22

Το καινούργιο γνώρισμα στο δεύτερο βιβλίο του *Συναξαρίου* σε σχέση με το πρώτο βιβλίο είναι ότι εμφανίζονται πλην της αφηγηματικής φωνής του Αντρέα Κορδοπάτη και άλλες φωνές, οι οποίες βλέπουν με τα δικά τους μάτια τα γεγονότα, ιστορικά και καθημερινά,⁸⁸⁹ αλλά στην περίπτωση αυτή ενσωματώνουν τα σχόλια του δημιουργού, στη δική τους προοπτική.

Η χρήση των πλάνων κατανέμεται πάλι στο δεύτερο βιβλίο με την εκδοχή του πρώτου, δηλαδή κυριαρχούν τα μεσαία πλάνα τα οποία σηκώνουν και το βάρος της δράσης:

[...] Σηκωθήκαμε στις τέσσερις το πρωί νηστικοί. Μέχρι τις Αλυκές ήταν μια δρασκελιά δρόμος. Εκεί έψαχναν τον κόσμο μην έχει απάνω του λίρες. Μπήκαμε στο καράβι στις τρεις το απόγευμα. Εγώ με τα τέσσερα παιδιά μου, η κουνιάδα μου με τα δυο δικά της, ο κουνιάδος μου με άλλα εφτά.[...] Στο λιμάνι οι στρατιώτες από το Αϊβαλί έψαχναν τους δικούς τους.

[...] Μας έβαλαν σε μια αποθήκη, από τη μια έμπαινε ο αέρας, από την άλλη έβγαине.⁸⁹⁰

[...] Μας έβαλαν τους μισούς στην εκκλησία, τους άλλους μισούς στα σχολεία.⁸⁹¹

[...] Την άλλη γυρέψαμε από τον Αυγέρη τα χρήματα, που είχαμε δουλέψει. Τα πήραμε και στείλαμε δυο παιδιά να αγοράσουν ψωμί. Μετά κάτσαμε κάτω από τις ελιές να δουμε τι είχαμε χαλάσει όλοι μαζί τόσες μέρες. Κάναμε τον λογαριασμό και δεν έμενε για κανέναν να πάρει λεφτά.⁸⁹²

Αρκετά είναι τα μακρινά πλάνα, τα οποία εξεικονίζουν τον τόπο της δράσης:

[...] Παρακάτω ήταν ολόκληρη συνοικία. Παρακάτω άλλη. Σπίτια με μπαλκόνια ριχτά, παράθυρα με κάγκελα.[...] Ελιές, χωράφια, αμπέλια, μαγαζιά, σπίτια.⁸⁹³

[...] Πέραγε ένας δρόμος μέσα από κάτι αμπέλια.⁸⁹⁴

⁸⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 237.

⁸⁹⁰ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί – 22*, Εστία, Αθήνα, 2017 [6^η: 1^η Ωκεανίδα: 2000], σ. 10.

⁸⁹¹ Στο ίδιο, σ. 11.

⁸⁹² Στο ίδιο, σ. 31.

⁸⁹³ Στο ίδιο, σ. 13.

[...] Δεν υπήρχε χωριό, υπήρχε η έρημος.⁸⁹⁵

[...] Γεμάτος ο τόπος. Αγριοδαμάσκηνα⁸⁹⁶

[...] Έναν ίσιο δρόμο, και ο δρόμος ήταν ποτάμι. Νερό ξάστερο. Εγώ βάδιζα και κει που βάδιζα φώταγε το φεγγάρι.⁸⁹⁷

[...] Ήταν πλαγιά εκείνο το μέρος και απο μια πεντακοσαριά μέτρα ξαγνάντησε ένας.⁸⁹⁸

[...] Η Κολοκυνθού ήταν γεμάτη περιβόλια. Υπήρχαν βέβαια αυτά τα βρωμόνερα.⁸⁹⁹

[...] Ήταν ένα χωριουδάκι μικρό. Μες στους παραπόταμους[...] Μέσα στον Σαγγάριο, μέσα στα ρέματα.⁹⁰⁰

με τη λογική του πλάνου εδραίωσης/establishing shot :

[...] Την αυγή της επομένης, με ισχυρές πλαγιοφυλακές μπήκαμε στη στενωπό του Γυμάρως ποταμού. Δεκαοκτώ χιλιόμετρα, κατά τον ανάρρουν και πλάτος εκατό έως διακόσια μέτρα μόνο. Απόκρημνες χαραδρώσεις με ένα ένα κόσκινο ουρανό από πάνω.⁹⁰¹

[...] ΤΗΝ 24 ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΗΝΟΣ πλησιάσαμε προς το χωριό Ιμπελέρ. Οδρόμος διασταυρούμενος σε πολλά σημεία με τον ποταμό Σιμάβ, υπήρξε κακός. Δρόμος κατ'ευφημισμόν.⁹⁰²

[...] ΣΤΙΣ 30 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ, δώδεκα η ώρα το μεσημέρι, φτάσαμε στους προ του Ντικελί λόφους. Ο κύριος όγκος της κινούμενης φάλαγγας. Από του σημείου εκείνου, όπου και η καμπή του προς την κωμόπολη δρόμου, άρχοζε να εκτείνεται η θέα της θαλάσσης.⁹⁰³

σημαντικός ο αριθμός των κοντινών πλάνων, τα οποία οδηγούν στην απόδοση της αύξησης της συναισθηματικής έντασης:

[...] Όσο να τρέξουμε εμείς κοντά, τον στριμώνουν τον φίλο μας. Τα χρειάζεται εκείνος, βγάνει ένα σουγιά μαυρομάνικο, τον καρφώνει σε κάποιον. Ακούμε το ωχ, δεν προλάβουμε να τους χωρίσουμε.

[...] Κράταγε μια ξιφολόγχη στο χέρι, την είχαμε αγοράσει από κάτι γύφτους στον δρόμο, πενήντα λεπτά. Αμέσως μόλις τον είδαν οι Κωμαίοι σταμάτησαν. Λένε, έλεος, ρε Βασίλη, να σκοτωθούμε χωρίς λόγο.

Ήταν η ξιφολόγχη στη μέση.⁹⁰⁴

⁸⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

⁸⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 20.

⁸⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 24.

⁸⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 70.

⁸⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 71.

⁸⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 84.

⁹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 203.

⁹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 257.

⁹⁰² Στο ίδιο, σ. 277

⁹⁰³ Στο ίδιο, σ. 289.

[...] Ύστερα μου παρουσιάζουν μια φωτογραφία. Έναν Έλληνα λοχία.⁹⁰⁵
ή αποδίδουν την εξωτερική εμφάνιση ενός προσώπου, φυσική, γεγονός το οποίο δεν συνηθίζει η γραφή του Βαλτινού:

[...] Με πήγαν στον διοικητή της 9^{ης} τουρκικής Μεραρχίας. Ψηλός, έμοιαζε με έναν Ελαιοχωρίτη, Γεωργούτσο. Ίδιος, όπως τον θυμόμουν από παιδί.⁹⁰⁶

[...] Σκελετοί, τα μουστάκια μας να γέρνουν από την ψείρα.⁹⁰⁷

[...] Ένας μπροστά, ένας άντρας ψηλός, όμορφος, ήταν ο μουχτάρης.

[...] Ένας γέρος κατάλευκος, καλός πολεμιστής.⁹⁰⁸

[...] Ήρθε ο Πλαστήρας, μαυρός στεγνός.⁹⁰⁹

[...] Φέρνει εκεί ο λοχαγός έναν λεβέντη. Ψηλόν, ξανθό, μ'ένα μουστακάκι.⁹¹⁰

ή τον τρόπο ενδυμασίας του, ο οποίος συνδέεται με τη εξέλιξη της πλοκής:

[...] Προχωρώντας πιο κάτω μας πλησίασαν τρεις γυναίκες. Όπως βγαίναμε από τον σταθμό. Ντυμένες ευρωπαϊκά μας μίλησαν.⁹¹¹

[...] Η ώριμη ωραία κυρία Φρανκ, η νουνά μου. Ήταν παχουλή.⁹¹²

[...] Ο μπαμπάς μου είχε πάρει παπούτσια στιφελάχεν. Μποτάκια. Ψηλά πάνω από τον αστράγαλο, με κορδόνι. Μου είχε πάρει αυτά τα παπούτσια για να κάνω την υπόκλιση στη βασίλισσα. Με πονούσαν τρομερά. Και όμως αυτό ήτανε. Φορούσα ένα βελούδινο φόρεμα με ένα μεγάλο γιακά δαντελένιο. Έτσι ήταν η μόδα.⁹¹³

ή την περιγραφή ενός αντικειμένου ή ενός παράγοντα σημαντικού για την εξέλιξη της ιστορίας:

[...] Σε δυο μέρες βλέπουμε αχάραγα φτάνει μια μαύρη κούρσα με τον ερυθρό σταυρό.⁹¹⁴

[...] Έφερε ένα τεράστιο καλάθι, πλεγμένο από σοκολάτα. Γεμισμένο με φοντάν.⁹¹⁵

[...] Το μπιστόλι το είχα στη μέση μου, το φύλαγα μη με έπιαναν οι Τούρκοι, να σκοτωθώ.⁹¹⁶

[...] Μου λύσανε το τραύμα. Όπως με είχε δέσει ο Μπαλωμένος από την αρχή. Είχε θρέψει η πληγή. Διαμπερές τραύμα και είχε θρέψει η πληγή.⁹¹⁷

⁹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 30.

⁹⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 66.

⁹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 63

⁹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 65

⁹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 180

⁹⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 201.

⁹¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 242-243.

⁹¹¹ Στο ίδιο, σ. 69.

⁹¹² Στο ίδιο, σ. 89.

⁹¹³ Στο ίδιο, σ. 90.

⁹¹⁴ Στο ίδιο, σ. 72.

⁹¹⁵ Στο ίδιο, σ. 82.

⁹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 113.

[...] Καθ' οδόν βλέπουμε το εγκαταλειφθέν πολεμικό υλικό. Γελούς, όπλα, αραμπάδες, πλήρεις πυρομαχικών.⁹¹⁸

[...] Στη γάμπα με είχε πάρει η σφαίρα, ξέσκουρα στο δεξι πόδι. Στο ψαχνό, νεύρο ή κόκαλο απείραχτα.⁹¹⁹

Η θέση της κάμερας είναι σε ελάχιστες περιπτώσεις σταθερή⁹²⁰:

[...] Κατετάχτην στον 4^ο Λόχο. Οι θάλαμοι μας ήσαν χαμηλοί, οι στέγες τους βρίσκονταν στην επιφάνεια της γης.

[...] Ήταν μια γέφυρα, την είχαν ρίξει στην υποχώρηση οι δικοί μας.⁹²¹

[...] Ένα μέρος μισή πλατεία, εννιά χιλιάδες κόσμος.⁹²²

[...] Είναι βαθύς, πλατύς και μουγκός. Παρατηρείται συμφόρησης στρατευμάτων.⁹²³

[...] Μείναμε το βράδυ στο σπίτι του, ένα καλύβι, μικρό, χαμόγιο, με χώμα.⁹²⁴

ενώ στις περισσότερες λήψεις η κάμερα-στυλό της αφήγησης βρίσκεται σε διαρκή κίνηση:

[...] Πήραμε το τρένο και κατεβήκαμε στο Κυβέρι. [...] Βραδιάζοντας βρήκαμε ένα κάρο, μας πήγε στο στο Άργος. Μας άφησε σ' ένα μαγέρικο απ' έξω ενός Μάλιου. [...] Τον ρωτάμε αυτόν αν είχε τόπο να μείνουμε, μας ανεβάζει σε μια κάμαρα, είχε τρία κρεβάτια.

[...] Το πρωί πήραμε βόλτα τα μαγαζιά και κοιτάζαμε τα παπούτσια. [...] Μπαίναμε μέσα, χωρίζα εγώ όσα μου άρεσαν, αντρικά γυναικεία, παιδικά.

[...] Αγοράσαμε δυο μπαούλα, τα γεμίσαμε, τα κλειδώσαμε και τα πήγαμε στον σταθμό. [...] Μόλις νύχτωσε γυρίσαμε στου Μάλιου να φάμε. Κατεβάσαμε το ψωμί μας, κάτσαμε σε μια άκρη, αντίκρυ μας ήσαν πέντε έξι, ένας χωριστά στο κάθε τραπέζι. Αυτοί έτρωγαν λάχανα σκέτα.⁹²⁵

καθώς τα ρήματα, τα οποία χρησιμοποιεί ο λόγος του Βαλτινού δηλώνουν κίνηση:

[...] Όλη τη νύχτα είχε ξαστεριά. Χαράζοντας περάσαμε τους Πετιμεζαίικους μύλους. Τότε άρχισε να συννεφιάζει και έφερε τις πρώτες ψιχάλες. Κατά τις δέκα μας έπιασε μια μπόρα γερή. Φτάσαμε το μεσημέρι στο χάνι του Παπασίνου. Αλαφρώσαμε τα ζώα, τους βάλαμε κριθάρι, εμείς απαγκιάσαμε σε μια ταράτσα από κάτω. Κάτσαμε να φάμε και βλέπαμε το νερό που κατέβαινε. Έναν καιρό σταμάτησε λίγο. Ξαναφορτώσαμε τότε, ξεκινήσαμε, δεν προλάβαμε να πάμε πέντε λεφτά δρόμο, το δυνάμωσε πάλι. Παρακάτω απαντήσαμε έναν

⁹¹⁷ Στο ίδιο, σ. 114.

⁹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 145.

⁹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 217.

⁹²⁰ Στο ίδιο, σ. 33.

⁹²¹ Στο ίδιο, σσ. 63-64.

⁹²² Στο ίδιο, σ. 65.

⁹²³ Στο ίδιο, σ. 116.

⁹²⁴ Στο ίδιο, σ. 117.

⁹²⁵ Στο ίδιο, σ. 52.

ξεριά, έσουρνε νερό. Τα μουλάρια μας τράβαγαν μπροστά και τον πέρασαν. Τον περάσαμε και εμείς ποδεμένοι. Έπειτα πέσαμε σ' έναν καμπάκο όλο αυλάκια.

Ο ουρανός έριχνε ασταμάτητα. Ζορίσαμε τα μουλάρια να κερδίσουμε δρόμο, να φτάσουμε στα Τριπόταμα πριν νυχτώσει. Ήσαν τρία χάνια εκεί για να μείνουμε.⁹²⁶

[...] Κατεβάσαμε τα σακιά, τα βάμε σ' ένα χώρισμα, το μισό ήταν στρωμένο με πλάκες, το άλλο με χώμα. Ταχτοποιήσαμε τα ζώα, τους ρίξαμε φάγνα, εκείνος κουβάλησε ξύλα να φουντώσει η φωτιά να στεγνώσουμε.

Είχε τη γυναίκα του χάμω και βόγκαγε. Βγάλαμε το ψωμί μας, το ζεστάναμε, του είπαμε μας έφερε και κρασί μια οκά. Είχαμε κοντά μας κάμποσες παντανίες, τις είχαμε σκεπάσει με σαγίσματα να μη τις περάσει η βροχή. Στρώσαμε να κοιμηθούμε.⁹²⁷

Ο Βαλτινός στο κείμενό του ενσωματώνει την τεχνική των σεναριογράφων, σύμφωνα με την επισήμανση του Winston Wheeler Dixon⁹²⁸ για τη γραφή του Francis Scott Fitzgerald ότι οι εικόνες και οι περιγραφές ιδίως των χαρακτήρων είναι συνήθως σύντομες αλλά πραγματοποιημένες με ακρίβεια. Ο ρόλος του αναγνώστη μεταμορφώνεται σε κάμερα, η οποία οπτικοποιεί γεγονότα και πρόσωπα, δημιουργώντας τα δικά του τοπία και το παρουσιαστικό των προσώπων, τις δικές του εικόνες από τις οπτικές αναφορές του συγγραφέα.

Ελάχιστες είναι οι αναφορές του κειμένου στα ηθικά γνωρίσματα των προσώπων:

[...] Ανθυπολοχογαγός ήταν, λοχαγεύων έφεδρος. Ψύχραιμο παιδί. Είχαν σκοτωθεί οι αξιωματικοί και αναλάβαιναν οι μικροί.⁹²⁹

Οι περιγραφές των χαρακτήρων διαφοροποιημένες από τον παγιωμένο τρόπο με τον οποίο τους προσέλαβε η κριτική θεώρηση, δεν εμπεριέχουν συναισθηματική εμπλοκή του γράφοντος αλλά παρουσιάζονται με μια εξωτερική ασφάλεια, αφήνοντας τον αναγνώστη να διαμορφώσει τις δικές του συμπληρώσεις στα κενά τους. Μια καινούργια όμως τεχνική εντοπίζεται στο κείμενο, την οποία δεν είδαμε στα προηγούμενα κείμενα τα οποία εξετάσαμε, μέσω του λόγου των δρώντων χαρακτήρων εν είδει σχολίου voice over αποκαλύπεται η προσωπική εκτίμηση του συγγραφέα για τα τεκταινόμενα, που, στο συγκεκριμένο κείμενο, αφορούν σε κοσμογονικές ιστορικές εξελίξεις για την ελληνική

⁹²⁶ Στο ίδιο, σ. 165.

⁹²⁷ Στο ίδιο, σσ. 166-167.

⁹²⁸ Βλ. Winston Wheeler Dixon, *The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*, UMI Research Press, Ann Arbor, MI, 1985, σσ. 161-162.

⁹²⁹ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο, ό.π.*, σ. 213.

κοινωνία. Και, καθώς δεν γνωρίζουμε την ταυτότητα του σχολιαστή είναι πολύ λογικό να αποδώσουμε το σχόλιο στον δημιουργό :

ΕΑΝ ΔΕΝ ΠΗΓΑΙΝΑΜΕ στη Σμύρνη δεν θα εδημιουργείτο το Εθνικιστικό Κίνημα, δε θα εδημιουργείτο ο Κεμάλ. Θα παρέμενε ο Σολτάνος με τη σάπια τουρκική κατάσταση και κάθε πρόξενος Έλλην στις ομογενειακές κοινότητες θα ήταν ένας σατράπης. Ως νικητής.[...] Αυτό ήταν το σφάλμα του Βενιζέλου κατ' εμέ.⁹³⁰

[...]Η κυβέρνηση έκανε σφάλματα. Έστειλε τον Χατζηανέστη αρχιστράτηγο. Ο Χατζηανέστης ήταν ο πρώτος συνταγματάρχης στη Γαλλία, στη σχολή. Αλλά είχε φρενοβλάβεια. Και τον έστειλαν στη Μικρασία να διοικήσει.⁹³¹

Αλλά και στην περίπτωση, κατά την οποία μέσω της σύμβασης του προσώπου, το οποίο σχολιάζει, η ταυτότητα του «φαίνεται», πάλι είναι εύλογη η απόδοση του σχολίου στο δημιουργό:

Η κατάληψη της Σμύρνης από τον ελληνικό στρατό ήταν το μεγαλύτερο σφάλμα του Βενιζέλου. Έχοντας την Ελλάδα των πέντε θαλασσών, όπως επαίρετο στην Βουλή, έπρεπε να αρκестεί σε αυτό. Διότι είχαμε βγεί και στη Μαύρη Θάλασσα και στην Προποντίδα. Είχαμε την Ανατολική Θράκη.Είχαμε τον Ελληνικό πληθυσμό εκεί. Η Αδριανούπολη ήταν δική μας. Είχαμε την Κωνσταντινούπολη εις βολήν τηλεβόλου απο τα σύνορά μας. Την πρωτεύουσα των Τούρκων. Διότι δε θα μεταφέρετο στην Άγκυρα. Αυτό το έκανε ο Κεμάλ. Ούτε θα υπήρχε ο Κεμάλ μη υπάρχουσας ελληνικής κατοχής στην Σμύρνη. Η Σμύρνη ήταν ο οικονομικός πνεύμων της Τουρκίας. Την πατήσαμε στον λαιμό. Και εκλότισε.[...] Αυτά τα συμφέροντα μας έφαγαν. Χάιδευαν και κολάκευαν τον Κεμάλ, ελπίζοντας ότι θα εξαφαισθούν έτσι. Φευ.⁹³²

ΕΤΣΙ ΕΓΙΝΑΝ ΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ και όσοι τα λένε αλλιώς λένε ψέμματα. Η διαγωγή μας στα κατεχόμενα ήταν αισχρή. Κατά την προέλαση εννοώ και κυρίως μετά τον Σαγγάριο. Είδα φαντάρο να σφάζει το βόδι για να πάρει τη σπλήνα. Να σφάζει ένα βόδι εκατό οκάδες, να το ανοίγει, να παίρνει τη σπλήνα και να φεύγει. Άσε τα καψίματα σπιτιών, άσε τις γυναίκες. Τουρκάλες να περνούν δεκαπέντε είκοσι φαντάροι από πάνω τους. Αυτά ξέρω εγώ.⁹³³

⁹³⁰ Στο ίδιο, σ. 273.

⁹³¹ Στο ίδιο, σ. 278.

⁹³² Στο ίδιο, σσ. 44-45.

⁹³³ Στο ίδιο, σ. 288.

Οι χαρακτήρες του κειμένου παρουσιάζονται σε αντίθεση με την παραδοσιακή αφηγηματική τακτική χωρίς ιδιαίτερες εσωτερικές αναφορές, καθώς όπως ορθά έχει επισημανθεί από την κριτική :

Ο Αντρέας Κορδοπάτης και πάλι σκιαγραφείται ως ένας απλός δρων, μια κάμερα που καταγράφει με τον δικό της «απλοϊκό» τρόπο, πολεμικά συμβάντα, πορείες μέσα από κάμπους «οργωμένους από τις οβίδες, μάχες, προτετοιμασίες. Μέσα από την αφήγησή του οι πόλεμοι αυτοί σκιαγραφούνται ως ένα συνοθύλευμα κακουχιών και μικρών ανθρώπινων ιστοριών μέσα από το πρίσμα ενός δρώντος υποκειμένου που παρατηρεί κι προσπαθεί να καταλάβει από τη δική του σκοπιά, τη σκοπιά ενός συμμετέχοντος, που δεν έχει τη γενική εποπτεία των πραγμάτων, όπως θα την είχε ένας στρατηγός ή ένας πολιτικός, αλλά συμερίζεται τη ιδεολογία των μαχητών και συγχρόνως θέλει να επιβιώσει.[...]Ο κόσμος τον οποίο εποπτεύει, έχει διευρυνθεί, αλλά τον παρατηρεί με τα μάτια και τη νοοτροπία του κόσμου τον οποίο κουβαλεί, του κόσμου στον οποίο είχε μεγαλώσει.⁹³⁴

Σε ελάχιστες περιπτώσεις έχουμε τον εσωτερικό λόγο των προσώπων, έστω και με ειρωνική χροιά:

ΣΤΟΝ ΠΡΩΤΟ ΜΑΣ ΔΙΩΓΜΟ μας πήγαν στην Ανατολή. Στον δεύτερο μας έστειλαν στη Δύση. Ας είναι καλά, σεργιανίσαμε με το παραπάνω.⁹³⁵

ή με την απόρριψη συγκεκριμένων συμπεριφορών:

[...] Πήγαν κάτι καθάρματα, έβγαλαν τα μάτια τους με δαύτες, έκαναν, ό,τι έκαναν, έβαλαν φωτιά έπειτα, έκλεισαν και τις πόρτες, να μη βγούνε.⁹³⁶

[...] Βάνουν οι άλλοι φωτιά, να τις κάψουν. Έκαναν πρώτα ό,τι έκαναν. Παλιόσκυλα, τη μάνα τους καβάλαγαν. Άνοιξε τις πόρτες ο Στέργος, σωθήκανε.⁹³⁷

Στο επίπεδο της συγκρότησης των χαρακτήρων, ενώ δεν έχουμε σύνθετη δόμησή τους, γεγονός το οποίο τους φέρνει πιο κοντά στην κινηματογραφική απόδοση, παρατηρούμε ότι η απόρριψη των πράξεων βίας εις βάρος κυρίως των γυναικών μέσα από τον λόγο κάποιων αφηγητών έρχεται σε αντίθεση με τη στάση των αξιωματικών ακόμα και στην περίπτωση καταγγελίας στρατιωτών, η οποία φανερώνει μια λανθάνουσα αποδοχή των πράξεων αυτών:

[...] Δε σας είπα, ρε να προσέχετε,⁹³⁸ Ρε ρουφιάνοι, δε σας είπα να προσέχετε, να μη σας βρίσκουν.⁹³⁹

⁹³⁴ Νάτια Χαραλαμπίδου, «Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού», ό.π., σ. 235.

⁹³⁵ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο*, ό.π., σ. 10.

⁹³⁶ Στο ίδιο, σ. 204.

⁹³⁷ Στο ίδιο, σ. 238.

ή μια απάθεια μπροστά στο κακό:

[...] Του λέω έτυχε.⁹⁴⁰

καθώς πράξεις βίας αποδίδονται με μια συναισθηματική αταραξία⁹⁴¹:

[...] Και όθε πέρναγε ο στρατός κατέστρεφε τον τόπο [μετά τον Σαγγάριο]. Να μην έρθει ο Τούρκος και βρει τίποτε.⁹⁴²

[...]Βάλαμε φωτιά, το κάψαμε το χωριό. [...] Προχωρήσαμε εμείς προς βορράν,μας χτύπησαν σ' ένα 'αλλο χωριό.Το κάψαμε. Ήταν ο πρίγκηπας Αντρέας, φωτιά έλεγε. Και καλά έλεγε.⁹⁴³

[...] Υποχωρούσαμε, δεξιά κι αριστερά καίγαμε τα πάντα.⁹⁴⁴

[...] Φτάσαμε στο Ουσάκ, το Ουσάκ καιγότανε. Οι Έλληνες το έκαιγαν.⁹⁴⁵

Οι αφηγηματικές μαρτυρίες μέσα από τον ευθύ και τηλεγραφικό λόγο και τη δωρική παρατακτική σύνδεση,⁹⁴⁶ λειτουργούν στη θέση των κινηματογραφικών κάρδων και με την εναλλαγή τους από εκτενείς σε αποσπασματικές και θραύσματα αφηγήσεων, διαμορφώνουν τον ρυθμό του κειμένου, αποτυπώνοντας και τις διαφορές στην ένταση, στο ύφος και στην οπτική, λόγω και της ποικιλίας της ταυτότητας των εγκιβωτισμένων αφηγητών, απο τους οποίους ελάχιστοι είναι θηλυκού γένους:

[...] Εμείς πέσαμε στο μεροκάματο. Ελιές, πλέξιμο. Ό,τι έβρισκε η κάθε μια.⁹⁴⁷

Οι αναφορές στρατιωτικών, βαθμοφόρων και μη, έχουν χαρακτήρα στρατιωτικού ημερολογίου, το οποίο χρησιμοποιεί υπηρεσιακή γλώσσα:

[...] α. Αι εις την περιοχίν Ντεμερτζί ελληνικάί δυνάμεις, απεχώρησαν εν σπουδή προ τετραημέρου, κεμαλικάί δε ταιαύται καταλαβούσαι το Ουσάκ εβάδιζον προς Φιλαδέλφειαν.

β. Τα ελληνικά στρατεύματα εν διαλύσει σχεδόν απεσύροντο της Φιλαδελφείας, από δε της 25^{ης} Αυγούστου, ήρχισαν αποχωρούντα και τα εν Σαλιχλί ευρισκόμενα.

γ. Ισχυραί τουρκικάί δυνάμεις εκινούντο από Ουσάκ προς Σιμάβ-Ντεμερτζί κατά μιας «περιπλανωμένης» ελληνικής μεραρχίας, κινούμενης ομοίως προς Σιμάβ.⁹⁴⁸

⁹³⁸ Στο ίδιο, σ. 19.

⁹³⁹ Στο ίδιο, σ. 23.

⁹⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 19.

⁹⁴¹ Ραντόπουλος, «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», ό.π., σ. 46.

⁹⁴² Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο*, ό.π., σ. 102.

⁹⁴³ Στο ίδιο, σ. 110

⁹⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 243.

⁹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 254.

⁹⁴⁶ Βλ. Κωστής Παπαγιώργης, «Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 307.

⁹⁴⁷ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο*, ό.π., σ. 11.

⁹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 271.

και έρχεται σε πλήρη αντίστιξη με τα κάδρα των ειρηνικών παρενθέσεων της εποχιακής εργασίας στην Πελοπόννησο:⁹⁴⁹

ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ μου παράγγειλε ο Βασίλης απ' τα Σαβάλια ότι τα σπαρτά είχαν αρχίσει να γίνονται. Έπρεπε να ψάξω για εργάτες.

[...] Τα βράδια μέναμε όλοι μαζί στο μετόχι. Εκεί μαγειρεύαμε, ζυμώναμε, πλέναμε

[...] Το πρωί σηκωνόμασταν, βάναμε δρεπάνι. Στις δέκα κολατσίζαμε. Το μεσημέρι κοιμόμασταν κάνα δυο ώρες και μόλις μαλάκωνε η κάψα αρχίζαμε πάλι.⁹⁵⁰

ΤΟ ΠΡΩΙ ΣΗΚΩΘΗΚΑΜΕ αχάραγα, φύγαμε. Φτάσαμε στον Πύργο. Ήταν μια άπλα στη άκρη της πόλης, με ελιές, κοντά στην Αγία Παρασκευή. Μείναμε εκεί και οι μεγάλοι τράβηξαν στο παζάρι να κανονίσουν αφεντικά. Βρήκαν έναν Αυγέρη.

Γύρισαν, μας πήραν στα χτήματά του, ήταν καμιά ώρα μακριά... Μπήκαμε μέσα κι αρχίσαμε τον τρύγο αμέσως.

Τρυγήσαμε τέσσερις μέρες αράδα. Την τέταρτη μέρα έπιασε βροχή δυνατή και χαλάζι[...] Τότε εμείς γυρίσαμε πίσω στις ελιές.⁹⁵¹

ΤΟ 97 ΗΡΘΕ ΕΝΑΣ ΜΠΑΛΩΜΑΤΗΣ από το Παγκράτι Καλαβρύτων, Ηρακλογιάννης. Συμφωνήσαμε μ' αυτόν να βγούμε οι δυο μας να δουλέψουμε στα χωριά. Πλησίαζε η Λαμπρή, ό,τι κερδίζαμε στη μέση. Τα υλικά θα τα χρεωνόμασταν κι αυτά στη μέση. Θα μας τα προμήθευε ο Βασίλης. Έτσι το κάναμε.⁹⁵²

Ενσωματώνονται μαρτυρίες εγγράμματων :

ΕΙΣ ΤΑΣ 19 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ με όρισαν αντιγραφέα ημερησίας διαταγής του Αρχηγείου Μηχανικού. Λόγω καλλιγραφίας. Κατ' αρχάς μου εφάνη δύσκολο, έπειτα όμως συνήθισα Θανμάσια.

Εις τας 25 φθάσαμε προ του Ουσάκ. Καταυλίσθηκαμε πλησίον μιας κατεστραμμένης υπό του εχθρού γεφύρας. Το έν μέρος της πεσμένο τελείως κάτω, το δε έτερον έστεκε αιωρούμενον.[...] Ανέβηκα στην έναντι της γεφύρας ανάμενουσα αμαξοστοιχίαν και το βράδυ κατά τις δέκα έφθασα στην πόλιν.⁹⁵³

και μη :

[...]Ημαστων στο πανηγύρι. Είχανε μουλάρια.[...] Αμ, κακομοίρη, αν είναι να δώσω δυο χιλιάδες, δεν βάνω κάτι ακόμα να λέω και «ντεε»;[...]Τηράω, τον βλέπω, μου ξαναρχότανε

⁹⁴⁹ Κουβαράς «Εμφυλίου ονοματικών», ό.π., σ. 314.

⁹⁵⁰ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Μέρος Δεύτερο*, ό.π., σ. 199.

⁹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 29.

⁹⁵² Στο ίδιο, σ. 117

⁹⁵³ Στο ίδιο, σ. 54.

με τη γαιδούρα. Ρε παπά, του λέω, νόμισες ότι έτσι πετάνε τα χιλάρικα; Τα συμφωνήσαμε, του μέτρησα δεκατρία κατοστάρικα, την πήρα τη Βλάχα.⁹⁵⁴

3.8. Εθισμός στη νικοτίνη

Η συγκεκριμένη συλλογή διηγημάτων αποτελεί την επάνοδο του Βαλτινού στην παραδοσιακή αφήγηση, αλλά ταυτόχρονα, όπως έχει υπογραμμιστεί, αποτελεί έναν οδηγό λογοτεχνικών τρόπων άνευ διδασκάλου, δείχνοντας τι σημαίνει ελλειπτική γραφή, λογοτεχνική αναπαραγωγή του προφορικού λόγου, περιγραφική ακρίβεια, κινηματογραφικό καρέ.⁹⁵⁵

3.8.1. «Agnes: Τριάντα καρέ»

Ορμώμενοι από την τελευταία σημείωση και τον ομώνυμο υπότιτλο του συγκεκριμένου διήγηματος ερχόμαστε να διαπιστώσουμε εξ αρχής τη δεδομένη εμπλοκή του Βαλτινού με τον κινηματογραφικό τρόπο της σεναριακής αμεσότητας.⁹⁵⁶ Μάλιστα το συγκεκριμένο κείμενο μας παραπέμπει στο κείμενο–σεναριακή παραγγελία, *Άνθη της Αβύσσου*, του οποίου ήδη έχουμε σχολιάσει τις κινηματογραφικές τεχνικές. Ο Βαλτινός φαίνεται να υποσκάπτει την κλασική αφήγηση, περιπαίζοντας την και υιοθετώντας άμεσα μια κινηματογραφική τεχνική. Γίνεται αξιοποίηση της περιγραφής ως αφηγηματικού παράγοντα, ο οποίος προωθεί τη δράση, ανατρέποντας τη στατική φύση της.⁹⁵⁷ Η τεχνική του φωτογραφικού φακού, ενισχύει το γεγονός της μαρτυρίας, την οποία μεθόδευσε ο

⁹⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 77.

⁹⁵⁵ Βλ. Δημήτρης Φύσσας, «10 βιβλία με 50 λέξεις», *Athens Voice* (30-4-2019), σε ηλεκτρονική μορφή, <https://www.patakis.gr/files/10620.pdf> (τελευταία ανάκτηση 11-8-2020)

⁹⁵⁶ Βλ. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Συλλογή διηγημάτων του Θαν. Βαλτινού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 205.

⁹⁵⁷ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Τα διηγήματα *Εθισμός στη νικοτίνη* του Θανάση Βαλτινού: Μικροψηφίδες μιας τέχνης υψηλής», στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2020, σ. 99.

Βαλτινός στην πλειοψηφία του έργου του, προσεγγίζοντας τη λογική του νέου μυθιστορήματος, χωρίς όμως να καταφεύγει στην αυστηρή προοπτικότητα του χώρου του συγκεκριμένου τύπου μυθιστορήματος. Όπως υπογραμμίζει η Χρυσομάλλη –Henrich, ο Βαλτινός περιγράφει ακροθιγώς τους χώρους όσο είναι απαραίτητο για τη φαντασία μας.⁹⁵⁸ Καταφέρνει ωστόσο μέσα στην αντικειμενικότητά του να μην αποδίδει μια αμιγώς ουδέτερη αφήγηση. Χρησιμοποιώντας το ρήμα,⁹⁵⁹ το οποίο εν δυνάμει είναι προορισμένο να υλοποιεί την οπτικοποίηση του κειμένου, με το ουσιαστικό να υπονοείται, «ώστε όταν αναφέρεται, να δρα ως το σημαντικό μέρος»,⁹⁶⁰ και με την ελάχιστη χρήση του επιθέτου, ουσιαστικά κινηματογραφεί. Μάλιστα, ενώ σε άλλες περιπτώσεις κειμένων του μιλάμε για την οργάνωση της αφήγησης στο πλαίσιο του καρέ, στο εν λόγω κείμενο, φροντίζει ο ίδιος να οριοθετήσει τον λόγο του στο κινηματογραφικό κάδρο ενός πλάνου εδραίωσης/establishing shot:

9.8.95

Ο καταπέλτης του φέρι έχει μόλις ακουμπήσει στη προκυμαία. Οι πρώτοι βιαστικοί επιβάτες συνωθούνται στους παραπλεύρους διαδρόμους, ενώ στο ανοιχτό κήτος, τα ΙΧ ελίσσονται ήδη για την έξοδο.⁹⁶¹

Και να συνεχίσει με αντίστοιχο μακρινό :

10.8.95

Η μπαλκονόπορτα δηλώνεται από τον αριστερό λαμπά της. Ο λαμπάς της από γυμνούς τσιμεντόλιθους. Ένα πλαστικοποιημένο σκoinί με τρία μανταλάκια χωρίζει τη φωτογραφία οριζοντίως. Στο κέντρο του κάτω μισού και πίσω από μια στέγη με κεραμίδια διακρίνεται η θάλασσα. Τη διατρέχουν πρωινά ρίγη.⁹⁶²

Στο συγκεκριμένο καρέ έχουμε να παρατηρήσουμε το μετααφηγηματικό σχόλιο «ένα πλαστικοποιημένο σκoinί με τρία μανταλάκια χωρίζει τη φωτογραφία οριζοντίως», το οποίο διακόπτει την κινηματογραφική ψευδαίσθηση του αναγνώστη. Επίσης εντοπίζουμε την απόδοση μιας εσωτερικής αντίδρασης με τη φράση «Τη διατρέχουν πρωινά ρίγη», η οποία έρχεται σε ευθεία σύγκρουση με την έλλειψη απόδοσης συναισθήματος του

⁹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 100.

⁹⁵⁹ Ο Robert Richardson επισημαίνει χαρακτηριστικά την παρουσία του ρήματος στα λογοτεχνικά κείμενα ως ισοδύναμο της κινηματογραφικής εικονοποιίας, Richardson, *Literature and Film*, ό.π., σ. 66-67.

⁹⁶⁰ Θεοδοσοπούλου, «Συλλογή διηγημάτων του Θαν. Βαλτινού», ό.π., σ. 205

⁹⁶¹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Agnes: Τριάντα καρέ», στο βιβλίο του *Εθισμός στη νικoτίνη*, Εστία, Αθήνα, 2008 [1^η Μεταίχμιο: 2003], σ. 45.

⁹⁶² Στο ίδιο, σ. 45.

κειμένου. Η αφήγηση συνεχίζει με πλάνο μεσαίο, όταν χρειάζεται να περάσουμε στη δράση, η οποία βέβαια είναι υποτυπώδης :

11.8.95.

Μονοπάτι. Η Α. προχωράει πλάτη. Στο θερισμένο χωράφι δυο μικρές θυμωνιές. Αραιές ελιές επίσης.⁹⁶³

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το επόμενο κάδρο από την πλευρά της συγγένειας του κινηματογραφικού λόγου με το λογοτεχνικό και της διερεύνησης αν μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα ίδια σχήματα λόγου:

11.8.95

Το μονοπάτι βυθίζεται κατηφορίζοντας προς την ακτή. Το οπτικό πεδίο στενεύει σε σχήμα Ανάδελτα. Η μεταφορά είναι σαφής: ένα ασταφτερό εφηβαίο.⁹⁶⁴

Ο Βαλτινός φαίνεται να χρησιμοποιεί υβριδικό λόγο και την ίδια στιγμή να τον υποσκάπτει με τη δήλωση «η μεταφορά είναι σαφής: ένα ασταφτερό εφηβαίο». Το συγκεκριμένο στοιχείο αξίζει να σημειωθεί ότι ενέπνευσε και τις εικαστικές τέχνες με τη δημιουργία πολύπτυχου πάνω στη φράση αυτή.⁹⁶⁵ Αν συνυπολογίσουμε την προσπάθεια την οποία κατέβαλε η κριτική σκέψη⁹⁶⁶ να ιχνηλατήσει τη συγγένεια κινηματογράφου και λογοτεχνίας στον τομέα των λογοτεχνικών τρόπων και στη δυνατότητα ενσωμάτωσής τους στην κινηματογραφική γλώσσα, θα συμπεράνουμε στη συγκεκριμένη μεταδιηγητική παρέμβαση, την ενσυνείδητη πρόθεση του δημιουργού να αρθεί πάνω από τα διαχωριστικά όρια της κάθε τέχνης. Το κείμενο είναι γραμμένο με λόγο λιτό, κοφτό, προσιδιάζοντας στον σεναριακό λόγο με τη διευκρινιστική παρατήρηση του επιλογικού σημειώματος ωστόσο, αίρεται η εντύπωση της κινηματογραφικής διάστασης. Ο χαρακτήρας του κειμένου παρουσιάζει στοιχεία ιμπρεσιονιστικά, με την αυτόδηλη λειτουργία των καρτέ, αλλά δεν μπορεί να κερδίσει σε αυτονομία, χωρίς την αξιοποίηση του επιλόγου. Στη διάσταση του ανέμελου αισθησιασμού και της ερωτικής απελευθέρωσης, την οποία υπαγορεύει η επιστροφή στη φύση, μας προσανατολίζει το ίδιο το κείμενο, με την επισήμανση close up:

19.8.95

⁹⁶³ Στο ίδιο, σ. 46.

⁹⁶⁴ Βαλτινός, «Agnes: τριάντα καρτέ», ό.π., σ. 46.

⁹⁶⁵ Βλ. το εικαστικό έργο του Στάθη Φώτη σε ηλεκτρονική μορφή <https://www.stathisfotis.com/valtinospiti-tis-kyproy/> (τελευταία ανάκτηση 11-8-2020).

⁹⁶⁶ Wilson, *The Screenplay as Literature*, ό.π., σ. 58-61.

Close up. Η Α. πρηνής. Ένα βιβλίο ισορροπεί ανοιχτό ανάποδα πάνω στους γλουτούς της. Δεν τους σκεπάζει ακριβώς. Τους σκιάζει, αναδεικνύοντας έτσι την αρμονία τους. Ανάγλυφο υψηλής υποβολή.

Και σε αυτή την περίπτωση την κινηματογραφική αίσθηση έρχεται να την ακυρώσει η φράση «ανάγλυφο υψηλής υποβολής», η οποία καθώς δεν εμπεριέχει ρήμα, στερείται της δυνατότητας να εξεικονισθεί, σύμφωνα με την παρατήρηση του Richardson, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε. Στο επόμενο χαρακτηρισμένο close up εξυπηρετείται η απόδοση του αισθησιασμού, μέσα και από την αστευτική διάθεση του Βαλτινού με την επίκληση του ρήματος “πίνω” έχοντας κατά νου τη γλώσσα των ραφτάδων :

26.8.95

Close up. Οι μηρογεννητικές πτυχές της της Α. Το στιβαρό όρος της Αφροδίτης καλύπτεται ελάχιστα από το χρυσαφί σλιπάκι της. Το ύφασμα στο σημείο εκείνο «πίνει», κατά την ξεχασμένη ορολογία των παλαιών ραφτάδων.

Τέσσερα καρέ, το 18:

22.8.95

Μια μεγάλη μπουλντόζα στο μονοπάτι. Ο Μιχάλης μπροστά, αποφασισμένος, της έχει κόψει τον δρόμο. Δυο τρείς περίοικοι παρακολουθούν.

το 20 :

Η μπουλντόζα στην ίδια θέση. Ο χειριστής έχει κατεβεί. Δυο αστυφύλακες συζητάνε με τον Μιχάλη.

το 21:

Οι αστυφύλακες επιβιβάζουν τον Μιχάλη στο περιπολικό. Η Παρασκευή και τα παιδιά τους πίσω της παρακολουθούν.

και το 22:

Το μονοπάτι της θάλασσας έχει γίνει λεωφόρος. Τα ίχνη από τις ερπύστριες της μπουλντόζας διασταυρώνονται πάνω στο άσπρο κονιορτοποιημένο χώμα. Οι λυγαριές στοι λαγκάδι σκονισμένες-μερικές πλακωμένες απ' τα μπάζα.⁹⁶⁷

λειτουργούν ως ένας συνδυασμός μεσαιών και μακρινών κάδρων, που μας εξεικονίζουν το θέμα της αντίστασης του Μιχάλη στη «διάνοιξη της κοινοτικής οδού προς την παραλία και την ενστικτώδη υπεράσπιση του παράδεισού του», χωρίς να είναι ενσυνείδητα οικολόγος.

⁹⁶⁷ Βαλτινός, «Agnes: τριάντα καρέ», ό.π., σ. 50.

Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται οι ήρωες είναι και πάλι προσχηματικός, δίχως να αποδίδονται στοιχεία του εσωτερικού τους κόσμου και ο ερωτισμός, τον οποίο αποπνέει η ηρωίδα, προσλαμβάνεται παθητικά από τον κινηματογραφικό φακό του εραστή, οδηγώντας μας στη διαπίστωση ότι έχουμε ένα είδος, χωρίς διάθεση να καταλήξουμε στην υπερβολή, *peer show*.⁹⁶⁸ Παρουσιάζεται η ιδιαιτερότητα της ερωτικής έκφρασης με την έμφαση στη σωματικότητα, μια «ξηρά ερωτική μέθη».⁹⁶⁹ Μια διάσταση αποξένωσης εμπεριέχεται στο καδράρισμα του κειμένου του Βαλτινού, η οποία μας οδηγεί στην κινηματογραφική αποτύπωση της αλλοτριώσης στην τριλογία του Antonioni.⁹⁷⁰

Το διήγημα είναι δομημένο με την αντιστικτική λογική: από τη μια έχουμε τα κάδρα, τα οποία αποδίδουν τον αισθησιακό τόνο, με την απεικόνιση της πρωταγωνίστριας Άγκνες και την απόλαυση του σώματός της από την καταγραφή του εραστή σε ένα αχρονικό πλαίσιο, παρόλη την προσπάθεια να τονιστεί ο χρόνος με την αναγραφή της ημερομηνίας σε κάθε καρέ, από την άλλη με μια σειρά από κάδρα εξεικονίζεται ο κόσμος της ανάγκης και της πραγματιστικής διάστασης, με την εξέλιξη προ των πυλών να απειλεί τη μακαριότητα του παραδεισένιου τοπίου, την οποία υπερασπίζεται μέχρις εσχάτων ο Μιχάλης, ο ιδιοκτήτης του κτήματος και των ενοικιαζόμενων δωματίων:

24

27.8.95

Μια παλιά γκρίζα Corolla παγιδευμένη στα μπόσικα της νέας λεωφόρου. Ο οδηγός κόβει λυγαριές και βάζει κάτω από τους τροχούς που αλέθουν

25

28.8.95

Το θερισμένο χωράφι με τις δύο θυμωνιές φωτισμένο λοξά από τον δύοντα ήλιο, μια αυτοσχέδια ταμπέλα είναι μπηγμένη στην παρυφή του πρώην μονοπατιού.
ΑΠΑΓΟΡΕΒΟΝΤΑΙ ΤΑ ΑΥΤΟΚΗΝΗΤΑ ΕΝΤΟΣ. Έργο του Μιχάλη.

⁹⁶⁸ Βλ. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Ο αισθησιακός Βαλτινός. Ο έρωτας ως κοινός παρονομαστής στη καινούργια συλλογή του συγγραφέα», *Το Βήμα της Κυριακής*, 4 Ιανουαρίου 2004, σε ηλεκτρονική μορφή, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/o-aisthisiakos-baltinos/> (τελευταία ανάκτηση 12-8-2020).

⁹⁶⁹ Βλ. Ηλίας Μαγκλίνης, «Κλασικά παραδοσιακά σχήματα και πειραματισμοί στη φόρμα», *Η Καθημερινή*, 20-7-2004, σε ηλεκτρονική μορφή, <https://www.kathimerini.gr/189156/article/politismos/arxeio-politismoy/klasika-paradosiaka-sxhmata-alla-kai-peiramatismoi-sth-forma> (τελευταία ανάκτηση 12-8-2020).

⁹⁷⁰ Την περίφημη τριλογία της αποξένωσης του Michelangelo Antonioni απαρτίζουν οι ταινίες *Η Περιπέτεια*, *Η Νύχτα*, *Η Έκλειψη*.

29.8.95

Το ικρίωμα που θα στεγάσει την υπαίθρια καντίνα έχει στηθεί. Οι δύο άντρες το παρατηρούν από απόσταση.⁹⁷¹

Η κριτική με αναφορά στον ερωτικό ψυχισμό, τον οποίο καταγράφει ο Βαλτινός στα κείμενά του, εν προκειμένω στο διήγημα *Agnes: τριάντα καρέ*, έχει επισημάνει τα στοιχεία των ερωτύλων ασκητών και των ανέραστων κοσμοκαλόγερων,⁹⁷² το άτομο όμως, σύμφωνα με αυτήν την εκδοχή, απέχοντας από τις κοινωνικές συμβάσεις αποκλείεται από τη συνήθη σύμβαση του έρωτα. Άρα οι σωματικές σχέσεις προβάλλονται ως πόθος και από τη στιγμή κατά την οποία υλοποιούνται παύουν να λειτουργούν ως θέλητρο, οδηγώντας μας στον τρόπο προσέγγισης της ταινίας του Luis Bunuel *Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*.⁹⁷³ Σε κάθε περίπτωση ο Βαλτινός παραμένει «κατεξοχήν αφηγητής του κινηματογράφου, είναι σεναριογράφος ακόμα και όταν πεζογραφεί... ο λόγος του είναι εικονοποιημένος, τα κείμενα του Θανάση Βαλτινού είναι παρτιτούρες που αναζητούν την ανθρώπινη φωνή, τον σκηνοθέτη και τους ερμηνευτές τους».⁹⁷⁴

3.8.2. «Εθισμός στη νικοτίνη »

Το εν λόγω διήγημα αποτελεί ένα από τα πιο συμβατικά στον τρόπο αφήγησής του, το οποίο είναι και το επώνυμο της συλλογής. Εδώ οι τεχνικές του Βαλτινού ακολουθούν την πεπατημένη προηγούμενων δημιουργιών στις οποίες αναφερθήκαμε. Συγκεκριμένα παρουσιάζει την πάγια τακτική της χρήσης των πλάνων εδραίωσης (establishment shots) προκειμένου να προσδιορισθεί ο τόπος στον οποίο θα εκτυλιχθεί η δράση:

[...] Το τσιφλίκι κάλυπτε μια έκταση περίπου τριών χιλιάδων στρεμμάτων. Μπορώ να περιγράψω τον χώρο με σχετική ακρίβεια. Στην ποδιά μιας πλαγιάς υπήρχαν κάτι

⁹⁷¹ Βαλτινός, «Agnes: τριάντα καρέ», *ό.π.*, σσ. 51-52.

⁹⁷² Βλ. Δημήτρης Παϊβανάς, *Περί πόθου και πάθους στην πεζογραφία του Βαλτινού*, Εστία, Αθήνα, 2020, σ. 200.

⁹⁷³ Βλ. Κωνσταντίνος Μπούρας, «Μια άλλη ματιά στο Βαλτινό», *Αυγή*, 15 Ιουνίου 2020, σε ηλεκτρονική μορφή, <http://www.avgi.gr/article/10812/11178461/mia-alle-matia-ston-baltino> (τελευταία ανάκτηση 12-8-2020).

⁹⁷⁴ Στο ίδιο.

υποβλητικά ερείπια. Δυο χαμηλές στενόμακρες αποθήκες και στη μέση τους, χάσκοντας χωρίς παράθυρα και οροφή, οι χοντροί πέτρινοι τοίχοι ενός δίπατου πύργου.⁹⁷⁵

[...] Ανάμεσα στο ποτάμι και τον πύργο σε μια απόσταση ως διακόσια πενήντα μέτρα, πέρναγε ένα βαθύ αυλάκι που άρδευε τον κάμπο κατά μήκος. Το αριστερό του ανάχωμα, πατημένο για χρόνια από ζώα και ανθρώπους, είχε μετατραπεί σε μονοπάτι.

Με τις φαιοπράσινες στολές τους και σε μονή φάλαγγα, μέσα στη λαθραί σιωπή του διασκελισμού τους, που διακοπτόταν τμηματικά από φυλλωσιές το ίδιο φαιοπράσινες, οι Γερμανοί επέστρεφαν απ' αυτό το μονοπάτι.⁹⁷⁶

[...] Ο δρόμος εκεί, κρεμασμένος, κάθετα πάνω από ποτάμι, αντίκριζε τη Βορδόνια. Αριστερά μας, στην κορυφή, ενός χαμόλοφου, ήταν το καλύβι του Μπουτσικάκη. [...] Είχε ακόμα έναν επιβήτορα τράγο, ένα τεράστιο ζώο, που κάθε Αύγουστο, τον κράταγε δεμένο στο ύπαιθρο, κάτω από μια κρεβατίνα.⁹⁷⁷

[...] Χαμηλά από την άλλη μεριά έβοσκαν προβατίνες.⁹⁷⁸

[...] Παρακάμψαμε το Δικαστικό Μέγαρο και βγήκαμε στην πλατεία Άρεως. Η πλατεία φαινόταν έρημη εκείνη την ώρα. Έρημη και τεράστια. Στο κάτω άκρο της ένας σκουπιδιάρης έσπρωχνε αργά το καρότσι του και μπροστά στο «Μαίναλον» ήταν τοποθετημένα μερικά γυμνά τραπεζάκια.⁹⁷⁹

ενώ στα μεσαία πλάνα έχουμε την ανάπτυξη της δράσης:

[...] Χωμένος στη δεύτερη αποθήκη που είχε μετατρέψει σε στάβλο, πάλευε να μουνουχίσει έναν κάπρο, και, μέσα στα ουρλιαχτά του ζώου, δεν κατάλαβε ότι είχαν περάσει Γερμανοί.

[...] Κατά τις εννιά, έξι κλαμένες γυναίκες μαζεύτηκαν στην αυλή μας.[...] Ο πατέρας μας μάταια προσπάθησε να τις ησυχάσει. Λίγο αργότερα έφτασαν και μερικοί από τους σέμπρους που είχαν κατεβεί στο μεταξύ από τα χωριά τους.

[...] Εκείνος ο χοντροκόκαλος ξωμάχος, ο λίγο στραβοκάνης, σίγουρα με παρόμοιες μνήμες στο αίμα του, ήξερε να ψεύδεται.⁹⁸⁰

[...] Το μεσημέρι βρήκε τις γυναίκες να κάθονται στον ίσκιο του πύργου αμίλητες. Η μάνα μου τους πήγε νερό, ψωμί, ντομάτες. Δεν έβαλαν μπουκιά στο στόμα τους.

[...] Οι γυναίκες τινάχτηκαν απάνω. Από τη δυτική γωνιά του σπιτιού μας τρέχοντας ο Μπαχαβιόλος. Με το τσαπί του ποτίσματος, χουφτιασμένο σα σκήπτρο, τα μπατζάκια γυρισμένα στα καλάμια του, έδειχνε προς τα κάτω.⁹⁸¹

⁹⁷⁵ Βαλτινός « Εθισμός στη νικοτίνη», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 10.

⁹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 15.

⁹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 18.

⁹⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 19.

⁹⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 25.

⁹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 14.

[...] Η γυναίκα του Βλάχου Καρμίρη, στεγνή, μελανοφρύδα, βούλωσε το στόμα της και κοίταξε κατάπληκτη τις άλλες.⁹⁸²

[...] Η Αγγελίνα του Μπεηνικόλα, σαραντάρα, στεατοπυγική, στάθηκε αντιμέτωπη στις συντρόφισσές της. Τις κοίταξε αυστηρά και χωρίς άλλο λόγο, γύρισε να φύγει. Ο Μπεχαβιόλος πετάχτηκε να τη σταματήσει.⁹⁸³

[...] Η Αγγελίνα, σαν αρκούδα στα πισινά της, και όσο εκείνος δεν τη άφηνε να προχωρήσει, ανεβοκατέβαζε τις γροθιές της στους ώμους του λέγοντας και ξαναλέγοντας [...] Ύστερα άρχισε να τινάζεται, ουρλιάζοντας, με κωμική αγριάδα. Σήκωνε τα μάτια της, κοίταξε τον ουρανό, και με τα νύχια, κατέβαζε τα μάγουλά της. Κοίταζε τη γη, σήκωνε τα φουστάνια της και ξέσκιζε τους μηρούς της. Οι άλλες γυναίκες έστεκαν αλαλιασμένες. Η χήρα Σπύρainerα χύθηκε σαΐτα και της άρπαξε τα χέρια από τους καρπούς.⁹⁸⁴

Στο κάδρο το οποίο ακολουθεί, έχουμε μεσαίο:

[...] Η πόρτα του καλυβιού ήταν τέντα. Ο τράγος δεμένος στο παλούκι του, «γέλαγε» σηκώνοντας ψηλά τα σαγόνια του και κατούραγε τα πόδια του. Ο Μιχάλης στάθηκε στην πόρτα του καλυβιού και έσκυψε μέσα.[...]

Κολλητά στον τοίχο ήταν ένας χτιστός χαμηλός πάγκος.

το οποίο εξελίσσεται σε κοντινό:

Κάμποσα ξερά καλαμποκόφυλλα, κομμένα συμμετρικά στο μέγεθος τσιγαρόχαρτου ήσαν πλακωμένα με παλιό φαγωμένο μαχαίρι. Μερικά άλλα τα είχε σκορπίσει ο αέρας. Σε μια μικρή ξύλινη σκουτέλα δυο τρεις γρόθοι καπνός και δίπλα της ένα τσακμάκι με ίσκα.⁹⁸⁵

και συνεχίζει με μεσαία κάδρα :

[...] Ο γυμνασιάρχης μας ανέβηκε στο σχετικό βάθρο ψυχρός και τυπικά μās παρουσίασε τον “εθνικό ποιητή” κύριο τάδε. Δίπλα του στεκόταν ένας λιγνός τύπος με στρατιωτικές μπότες και φουλάρι. Καθυστερημένος λίγο, ο επιστάτης του γυμνασίου, κουβάλησε και ακούμπησε στο τσιμέντο, κοντά στις μπότες αυτουνού, μερικές στοίβες κακοτυπώμενα τετράφυλλα.⁹⁸⁶

[...] Τότε ακούστηκε βουή αυτοκινήτου και από τη γωνία του Σεραγιού παρουσιάστηκε ένα παλιό ανατρεπόμενο καμιόνι, σαν αυτά των εργολάβων. Καβάλησε το ρείθρο της πλατείας, έφτασε στο κέντρο της, έκανε μια ολόκληρη στροφή επί τόπου και σταμάτησε, με τη μηχανή

⁹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 15

⁹⁸² Στο ίδιο, σ. 16.

⁹⁸³ Στο ίδιο, σ. 17.

⁹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 17.

⁹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 19.

⁹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 24.

του αναμμένη. Από μπροστά κατέβηκε ένας λοχίας με παλάσκες και τόμιγκαν. Η καρότσα άρχισε να σηκώνεται σιγά, σιγά, κι όταν έφτασε στο κατάλληλο ύψος, είδαμε να πέφτουν από μέσα της πτώματα.⁹⁸⁷

Στο εν λόγω διήγημα συναντάμε την τάση του Βαλτινού να αποδώσει την εξωτερική παρουσία των προσώπων, γεγονός το οποίο παρουσιάζοταν σε πολύ μικρή έκταση στα κείμενα τα οποία μελετήσαμε μέχρι τώρα. Η επιλογή συγκεκριμένων φράσεων «χουφτιασμένο σα σκήπτρο», «ο λίγο στραβοκάνης», «στενή μελανοφρύδα» υπηρετούν ιδιαίτερος την εικονοποιία, αφήνοντας να αποκαλυφθεί ο ιδιόρρυθμος βαλτινικός ερωτισμός⁹⁸⁸ με φράσεις όπως «σαραντάρια στεατοπυγική» αλλά και ολόκληρα κάρτα με κοντινή λήψη:

[...] Το καμίονι έμεινε με την καρότσα τεντωμένη εκεί πάνω και μπροστά μας είχε σχηματιστεί μια μικρή πυραμίδα από νεκρούς άντρες. Η μοναδική γυναίκα ανάμεσά τους, έκλεινε μπρούμυτα την κορυφή της πυραμίδας. Η φούστα της είχε τραβηχτεί μέχρι τους γλουτούς και στο εξωτερικό μέρος του αριστερού μηρού υπήρχε ένα τρύπημα από ξιφολόγη. Παρά την ανατριχίλα του θανάτου στο δέρμα της, που ο χειμωνιάτικος ήλιος τη δυνάμωνε, ένιωσα έναν άγριο ερεθισμό.⁹⁸⁹

Ένα χαρακτηριστικό όμως κινηματογραφικής υφής, το οποίο δεν το είχαμε επισημάνει μέχρι τώρα στα κείμενα του Βαλτινού, είναι η διακύμανση της εστίασης από την εσωτερική προοπτική του βιωματικού στην εξωτερική του ενήλικου αφηγητή.⁹⁹⁰ Αποτελεί μια διαδικασία σύμφωνα με την ερμηνεία του κειμένου αποφυγής της φρίκης του πολέμου, καθώς το ώριμο εγώ του αφηγητή παρεισφρέει στο βιωματικό εγώ με όρους παρασπονδίας.⁹⁹¹

Οι χαρακτήρες οι οποίοι παρελαύνουν στο διήγημα *Εθισμός στη νικοτίνη* παρουσιάζονται χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις. Εκτός της προσωπικότητας του πρωταγωνιστή, ο οποίος υφίσταται τις περιπέτειες της εφηβείας μέσα σε ένα ζοφερό πολεμικό κλίμα προς την ενηλικίωση και από τον οποίο προσλαμβάνουμε ελάχιστα δεδομένα της ψυχικής κατάστασης, το σύνολο των προσώπων του διηγήματος αποδίδεται εξωτερικά και κινηματογραφικά. Παρουσιάζονται ωστόσο μικρά επεισόδια, όπως η εφηβική προκλητική

⁹⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 25.

⁹⁸⁸ Μαγκλίνης, «Κλασικά παραδοσιακά σχήματα και πειραματισμοί στη φόρμα», ό.π.

⁹⁸⁹ Βαλτινός, «Εθισμός στη νικοτίνη», ό.π., σ. 25.

⁹⁹⁰ Χρυσομάλλη-Henrich «Τα διηγήματα *Εθισμός στη Νικοτίνη* του Θανάση Βαλτινού: Μικροψηφίδες μιας τέχνης υψηλής», ό.π., σ. 93.

⁹⁹¹ Στο ίδιο, σ. 94.

αποκάλυψη του κοριτσιίστικου εσώρουχου με την τραγική κατάληξη στην αποβολή, η ανώνυμη ανταλλαγή ερωτικών, δειλών μηνυμάτων του φίλου του αφηγητή με συμμαθήτρια, η οποία καταλήγει σε τρανταχτή απαγοήτευση μετά την αποκάλυψη της εξωτερικής εμφάνισής της, η ανοκλήρωτη και αποτυχημένη, λόγω της ξαφνικής εμφάνισης του φίλου του γυμνασιάρχη, εξόρμηση στο πορνείο, τα οποία αποκαλύπτουν μια περιορισμένη διάσταση της ψυχικής διεργασίας των προσώπων:

[...] Αυτή η συστέγαση όξυνε φοβερά την επαρχιακή εφηβική μας λαγνεία.⁹⁹²

Έχουμε ωστόσο την προσφιλή συνήθεια του Βαλτινού να δομεί τις καταστάσεις σε μια βάση αντίστιξης: από τη μια ο περιρρέων ανεκπλήρωτος ερωτισμός, ο οποίος καταδυναστεύει τον κεντρικό χαρακτήρα και τη νεαρή παρέα του, από την άλλη το κλίμα του θανάτου, το οποίο παραμονεύει στην παραμικρή καθημερινή εκδήλωση της ανθρώπινης ύπαρξης. Και για την ξεχωριστή και σχετικά υπερρεαλιστική αίσθηση με την οποία ο αφηγητής αποτυπώνει τα γεγονότα, τα δύο στοιχεία συνυπάρχουν ταυτόχρονα με έναν αξεδιάλυτο τρόπο, όπως στο κάδρο όπου, στη θέα του γυμνού σώματος της νεκρής γυναίκας και ιδιαιτέρως των γλουτών της, ο αφηγητής εξομολογείται τον νεανικό του ερεθισμό, εν είδει κοινωνικής πρόκλησης, ειρωνείας και εκδήλωσης της αρχής της ηδονής, η οποία σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία, αντιστρατεύεται την ενόρμηση του θανάτου.⁹⁹³

3.8.3. «Αναδρομή»

Στο διήγημα *Αναδρομή*, το οποίο είναι δομημένο θεατρικά, με το στοιχείο της δραματοποίησης να είναι κυρίαρχο, ελάχιστα δεδομένα μας παραπέμπουν στην κινηματογραφική τεχνική, όπως τα μεσαία κάδρα, τα οποία εισάγουν τους διαλόγους:

Κοίταζαν ο ένας τον άλλον αμίλητοι. Η γνωστή αμηχανία μετά τις πρώτες διαχύσεις.⁹⁹⁴

ή κοντινά αποτελούν σχολιασμό των διαλόγων:

[...] Ο Λουκάς κρυφογέλασε.

[...] Ο Κοσμάς τον κοίταξε.⁹⁹⁵

[...] Το πρόσωπο του Κοσμά συννέφιασε.

⁹⁹² Βαλτινός, «Εθισμός στη νικοτίνη», *ό.π.*, σ. 22.

⁹⁹³ Βλ. Sigmund Freud, *Εισαγωγικές διαλέξεις στην ψυχανάλυση*, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1988, σ. 55.

⁹⁹⁴ Βαλτινός, «Αναδρομή», *Εθισμός στη νικοτίνη*, *ό.π.*, σ. 29.

⁹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 30.

[...] Ο Λουκάς ξαφνιάστηκε.
 [...] Ο Κοσμάς δεν μίλησε.
 [...] Δεν ήθελε να μιλήσει. Ύστερα άλλαξε τόνο.
 [...] Ξαφνικά σταμάτησε και κοίταζε τον Κοσμά.⁹⁹⁶
 [...] Ο Κοσμάς άκουγε.
 [...] Ο Κοσμάς έβγαλε ένα μαλακό πακέτο τσιγάρων, αλλά ήταν άδειο.
 [...] Ο Κοσμάς πήρε ένα και το άναψε όρθιος. Η πρώτη ρουφηξιά δεν τον πραξένεψε ακριβώς. Τράβηξε μια δεύτερη - και η μνήμη μπήκε μπροστά.
 [...] Ο Λουκάς τον κοίταζε τρυφερά. Ίδιος πάντα. Σχεδόν. Δεν είχε βάλει δράμι ξίγκι, η κοιλιά σανίδα, όμως η μοναξιά των ματιών, το βάθος τους, ήταν τώρα αλλιώς.⁹⁹⁷
 [...] Ο Λιούμης περίμενε όρθιος.
 [...] Ο Λιούμης τον κοίταζε ανέκφραστος.
 [...] Ντύσιμο ακριβό, με έναν τόνο νεανικότητας.⁹⁹⁸
 [...] Ο ενικός ήταν αποτελεσματικός. Ο Λιούμης άλλαξε ύφος.⁹⁹⁹

Υπάρχουν ελάχιστα, αναλογικά με την έκταση του κειμένου, μεγάλα κάδρα, εν είδει establishing shot/πλάνου εδραίωσης:

[...] Η «Μακεδονική Νηματοουργία» φαινόταν έρημη. Κτίριο σε κατάσταση εγκατάλειψης. Η είσοδος της πάντως ήταν ανοιχτή.¹⁰⁰⁰

[...] Το πατάρι ήταν μεγάλο, πνιγμένο στο φως. Φως δυσμικό. Σχεδόν γυμνό από έπιπλα. Υπήρχε ένα μεταλλικό τραπέζι και δύο επίσης μεταλλικές καρέκλες. Τίποτα άλλο.¹⁰⁰¹

[...] Το Εργαστήρι Βυζαντινής Τέχνης ήταν υπερυψωμένο.¹⁰⁰²

[...] Ο δρόμος ελισσόταν ανάμεσα σε χαμηλούς γυμνούς λόφους. Ύστερα από τους χανόταν.¹⁰⁰³

όπως και αρκετά μεσαία πλάνα travelling :

[...] Ο Κοσμάς μπήκε.ένας φύλακας με φόρμα τον σταμάτησε.¹⁰⁰⁴

[...] Η φωνή ήρθε από κάπου ψηλά. Ο φύλακας παραμέρισε σιωπηλός, δείχνοντας στον Κοσμά τη σκάλα.¹⁰⁰⁵

⁹⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 31.

⁹⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 33.

⁹⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 34.

⁹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 35.

¹⁰⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁰⁰¹ Στο ίδιο, σ. 34.

¹⁰⁰² Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁰⁰³ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁰⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁰⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 34.

[...] Ο Κοσμάς τράβηξε μία από τις καρέκλες και κάθισε –σε κάποια απόσταση. Ο Λιούμης το επισήμανε.¹⁰⁰⁶

[...] Ο Λιούμης ανέβηκε ασθμαίνοντας τα τέσσερα εξωτερικά σκαλιά.¹⁰⁰⁷

[...] Ξαναγύρισε στον πάγκο του, παραμέρισε ένα μικρό ηλεκτρικό πριόνι και έσμιξε τα δύο μισά μιας δεσποτικής εικόνας.¹⁰⁰⁸

[...] Ο Λιούμης πλησίασε και σέρνοντας το δάκτυλό του στο σημείο τομής εξέτασε τις μικροαμυχές των χρωμάτων.¹⁰⁰⁹

Από τη σελίδα 41 και μετά ο διάλογος περιορίζεται αισθητά και αναλαμβάνει η αφήγηση, η οποία ενσωματώνει κάδρα κινηματογραφικού τύπου, να υλοποιήσει την εξιστόρηση της πλοκής με έντονα κάδρα δράσης:

[...] Ο Κώστας γύρισε παραπλανητικά πλάτη και χρησιμοποιώντας σαν ασπίδα την εικόνα τινάχτηκε πάνω στον Κοσμά. Ο Κοσμάς παραμέρισε εγκαίρως. Ο βόγκος του Κώστα καλύφθηκε από τον πυροβολισμό. Ο Λιούμης αποδείχθηκε πιο σβέλτος –άρπαξε τη φαλτσέτα. Η κλοτσιά του Κοσμά δεν πρόλαβε να του εκτρέψει το χέρι. Τον βρήκε ωστόσο στον γοφό. Ο Λιούμης σωριάστηκε πίσω και η φαλτσέτα με την αιχμή της ματωμένη χτύπησε στο δάπεδο, κάνοντας γκελ. Έκθετος εντελώς, προσπάθησε να στηριχθεί στους αγκώνες του.

[...] Τον σημάδεψε στο κεφάλι. Ύστερα έπιασε την κοιλιά του αριστερά, με το αριστερό χέρι και κοίταξε τον Κώστα. Ένωσε στην παλάμη του την υγρασία από το αίμα που πότιζε και άπλωνε στο πουκάμισό του. Ο Κώστας κειτόταν εξουδετερωμένος, με σπασμένο μηρό, απολύτως στο έλεός του δηλαδή. Ο Κοσμάς του χαμογέλασε, φιλικά σχεδόν.

[...] Ύστερα έσκυψε μπροστά, σήκωσε την εικόνα και την ακούμπησε στον πάγκο. Την τύλιξε όπως μπορούσε, την έδεσε και την πήρε παραμάσχαλα πιέζοντας την πάνω στο τραύμα του.¹⁰¹⁰

[...] Η σάλα ήταν υποφωτισμένη και έρημη. Ο Κοσμάς κατευθύνθηκε προς την μπάρα και παρήγγειλε έναν εσπρέσο προς το νυσταγμένο γκαρσόνι.

Υπήρχε ένας κερματοδέκτης στο βάθος, προς τις τουαλέτες. Ο Κοσμάς διέσχισε αυτήν τη αχανή απόσταση με προσπάθεια. Σταθερά πάντως.

[...] Ο Κοσμάς κατέβασε το ακουστικό και μπήκε σε μια από τις τουαλέτες. Ακούμπησε κάτω την τσάντα του, χαλάρωσε τη ζώνη και σήκωσε το πουκάμισο κρατώντας το με το

¹⁰⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 34.

¹⁰⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁰⁰⁸ Στο ίδιο, σσ. 39-40.

¹⁰⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁰¹⁰ Στο ίδιο, σ. 41.

σταγόني στο στήθος. Η φανέλα που είχε χρησιμοποιήσει για ταμπόν στην πληγή του ήταν μούσκεμα. Πήρε μια άλλη, καθαρή από τη τσάντα και την άλλαξε. Ύστερα την έδεσε με ένα, καθαρό επίσης, πουκάμισο.

Όταν βγήκε έξω, είχε αρχίσει να χαράζει. Κατάφερε να μπει στο αυτοκίνητο, γύρεψε να του γεμίσουν το ντεπόζιτο βενζίνα και ξεκίνησε χωρίς να περιμένει τα ρέστα.¹⁰¹¹

Πρόκειται για μια κινηματογραφική σεκάνς με όλα τα γνωρίσματα της έντασης, της αγωνίας, ακόμα και τις συμβάσεις της, για παράδειγμα στην πάλη του Κοσμά με τον Λιούμη, υπάρχει μια στερεοτυπική προσέγγιση της εξέλιξής της με σχετικά αμφίτροπο αποτέλεσμα στην αρχή, το οποίο στη συνέχεια αποβαίνει υπέρ του Κοσμά.

Ολόκληρο το διήγημα, παρουσιάζει χαρακτηριστικά αστυνομικής πλοκής με την αρχικά αινιγματική εμφάνιση του Κοσμά και την αναζήτηση του Λιούμη, την αποκάλυψη για εξαπάτησή του, λόγω της παράνομης διακίνησης θρησκευτικών εικόνων, η οποία είχε ως αποτέλεσμα το θάνατο δυό ανθρώπων εκ των οποίων κατονομάζεται ο ένας (Βαβουλέας), η αναζήτηση της αλήθειας από τον Κοσμά, η θανάσιμη συμπλοκή με τον Λιούμη, η διαφυγή του Κοσμά με την αληθινή εικόνα, η αναπόληση ενός αγνού και αθώου παρελθόντος. Υπάρχει στην αφηγούμενη ιστορία το στερεότυπο του αθώου και ανυποψίαστου, ο οποίος πέφτει θύμα επιτηδίων και αγωνίζεται να ξεμπλέξει αλλά με τραγικές συνέπειες, οι οποίες στην περίπτωσή του κειμένου δεν καταγράφονται, αφήνονται όμως να εννοηθούν από τον αναγνώστη.¹⁰¹²

3.8.4. «Ιωάννης Σιδέρης»

Ολόκληρο το κείμενο είναι γραμμένο υπό μορφή ημερολογίου, στις καταγραφές του οποίου μπορούμε να αναζητήσουμε στοιχεία κινηματογραφικών κάδρων :

[...] 20 Ιουλίου, ημέρα Σάββατο. Συγκέντρωση Μοίρας. Ο διοικητής ταγματάρχης Οικονόμου Νικόλαος ανακοινώνει επιφυλακή. Επίκειται επιστράτευση.

Στους θαλάμους εν αναμονή. Τα τρανζίστορ επιβεβαιώνουν πληροφορίες. Ανά δίωρο η διαταγή ανανεώνεται: Αναμείνατε.

Φήμες: Πάμε Ρόδο, πάμε Μυτιλήνη, πάμε Έβρο.

Ώρα 8 το βράδυ. Διαταγή: στολές μάχης, παραλαβή πυρομαχικών.

¹⁰¹¹ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁰¹² Για τα γνωρίσματα του film noir, βλ. Alain Silver-James Ursini, *Film Noir*, ed. Paul Duncan, Taschen, Köln, 2012.

Ωρα 10, επιβίβαση σε αυτοκίνητα. Αναχώρηση προς άγνωστη κατεύθυνση. Μετά τα Χανιά ακολουθούμε δρόμο Ακρωτηρίου. Φτάνουμε στο αεροδρόμιο.¹⁰¹³

[...] 21 Ιουλίου, ώρα 00:30. Απογειωνόμαστε. Από 14 άντρες σε κάθε πλευρά. Οπλισμός: M1 310 φυσίγγια, 4 χειροβομβίδες Μιλς, ξιφολόγη.

Πετάμε χαμηλά, πάνω στη θάλασσα, για αποφυγή ραντάρ.

Έχει φεγγάρι. Βλέπουμε τα κύματα. Δε μιλάει κανείς.

Περί 02:00 προσεγγίζουμε Κύπρο.

Τα αεροπλάνα παίρνουν ύψος για να βρουν το αεροδρόμιο.

Πλήρης συσκότισις. Ξαφνικά κρότοι-πέτρες που ρίχνονται πάνω σε τσίγκους.

Από το φινιστρίνι βλέπω έξω τροχιοδεικτικά στη σειρά. Μας χτυπάν από το έδαφος.

Ο διπλάνος μου σκύβει μπροστά τραυματισμένος στα πόδια. Βογκητά. Τραυματίζονται και άλλοι. Νιώθω το κάψιμο μιας σφαίρας στο παντελόني μου.

Το αεροπλάνο παίρνει φωτιά στην ουρά. Βολοδέρνει με κραδασμούς στον αέρα. Προσγειώνεται με την κοιλιά εκτός διαδρόμου.

[...] Πηδάμε έξω. Καμένες καλαμιές και σκοτάδι. Απομακρύνουμε τους τραυματίες. Άλλα αεροπλάνα κάτω, έτοιμα να απογειωθούν πάλι, άλλα στον αέρα.

[...] Μια φλεγόμενη Ντακότα εκρήγνυται ακριβώς λίγο πριν ακουμπήσει στο έδαφος.¹⁰¹⁴

Τα κάδρα επιμερίζονται σε μεσαία και μακρινά, υπάρχουν επίσης κάποιες χρήσεις voice over :

[...] Τρανζίστορ: Ο Σαμψών εγκαταλείπει την Προεδρία¹⁰¹⁵

6 Αυγούστου. Έχουμε μετασταθμεύσει στο Σταυροβούνι ανάμεσα σε Λεμεσό-Λευκωσία.

Βράδυ τρανζίστορ: Ο υπουργός Μαύρος επιστρέφει από Γενεύη.¹⁰¹⁶

Μοναδική καταγραφή ισοδύναμη κοντινού κάδρου αποτελεί η αρχική περιγραφή, η οποία εμπεριέχει και ένα διακειμενικό στοιχείο στρατιωτικής καταγραφής σωματομετρικών αναφορών, το οποίο όμως ο δημιουργός φροντίζει να αποσύρει εν τη γενέσει του με την προσθήκη της έκφρασης «χωρίς στομάχι» και την ειρωνική χροιά του επιρρήματος τότε :

Γεννήθηκα το 1953. Ένα και ογδόντα, εβδομήντα πέντε κιλά, οστεώδης, χωρίς στομάχι, με δυνατά μπράτσα. Τότε.¹⁰¹⁷

Η λιτή, παρατακτική, κινηματογραφικού τύπου αφήγηση του κειμένου, «ανεβάζει τους τόνους και την ένταση, πάντα μέσα από την ψυχρή ματιά του συγγραφέα, ο οποίος δεν

¹⁰¹³ Βαλτινός, «Ιωάννης Σιδέρης», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 116.

¹⁰¹⁴ Στο ίδιο, σσ. 117-118

¹⁰¹⁵ Στο ίδιο, σ. 120

¹⁰¹⁶ Στο ίδιο, σ. 121.

¹⁰¹⁷ Στο ίδιο, σ. 115.

επιτρέπει στον εαυτό του τους μελοδραματισμούς, ούτε τις πατριωτικές κορώνες».¹⁰¹⁸ Το διήγημα μας παραπέμπει με πολύ ισχυρή τεκμηρίωση στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί – '22*, και ορθά έχει επισημανθεί από την κριτική ως «άσκηση γραφής σε κατακτημένη γη»¹⁰¹⁹

Ο απογυμνωμένος λόγος των κινηματογραφικών κάρδων και η απουσία κοντινών φανερώνει την προσπάθεια του Βαλτινός να μιλήσει για άλλο ένα τραγικό κεφάλαιο της νεοελληνικής ιστορίας, στην οποία είχε και ο ίδιος συμμετοχή με τρόπο νηφάλιο, να τοποθετήσει τα γεγονότα στη σωστή διάστασή τους και να αποκαλύψει τον ίλιγγο της ανθρώπινης ψυχής, τον χώρο που διαδραματίζονται τα όσα μας εξιστορεί.¹⁰²⁰

3.8.5. «Αϊ στράτηγος» - «Ηλιος και βροχή» - «Ως ωραίοι οι πόδες της ευαγγελιζομένης την αγάπη της ευαγγελιζομένης τον έρωτα» - «Το άλσος των μυροφόρων» - «Το αίμα γυρεύει αίμα»

Στα σύντομα αυτά διηγήματα με τη γραμμική ανάπτυξη ο Βαλτινός ακολουθεί την κινηματογραφική τεχνική του πλάνου εδραίωσης/establishing shot κάθε φορά κατά την οποία εισάγει μια τοποθεσία στην ανάπτυξη της πλοκής :

[...] Το μέρος είναι επικίνδυνο, μια θεόρατη πετρωμένη πλώρη караβιού. Μέρος ,όπου μαλώνουν οι αέρηδες, και το ξωκλήσι, μικρό στο μπόϊ ανθρώπου, κρέμεται μετέωρο πάνω από το χάσμα του γκρεμού.¹⁰²¹

[...] Περάσαμε τα χάνια του διάσελου και αρχίσαμε να κατεβαίνουμε από την άλλη μεριά.Είχαμε μπροστά μας τα βουνιά της Κυνουρίας, το υψίπεδο του Ξεροκαμπιού, και, βαθιά μερά τον τελευταίο ορίζοντα, τον Αργολικό. Χωρίς αντίπερα όχθη.¹⁰²²

[...] Πέρα από τη μάντρα του νεκροταφείου φαίνονταν οι γραμμές του τραίνου, και πέρα από τις γραμμές εκείνο το περίφρακτο μοναχικό σπίτι.¹⁰²³

¹⁰¹⁸ Μαγκλίνης, «Κλασικά παραδοσιακά σχήματα και πειραματισμοί στη φόρμα», ό.π.

¹⁰¹⁹ Θεοδοσοπούλου, «Ο αισθησιακός Βαλτινός. Ο έρωτας ως κοινός παρονομαστής στην καινούργια συλλογή του συγγραφέα», ό.π.

¹⁰²⁰ Βλ. Βασιλική Πιτούλη, «Θανάσης Βαλτινός «Εθισμός στη νικοτίνη», σε ηλεκτρονική μορφή, <http://www.elzoni.gr/html/ent/632/ent.27632.asp> (τελευταία ανάκτηση 14-8-2020).

¹⁰²¹ Θανάσης Βαλτινός, «Αϊστράτηγος», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 56.

¹⁰²² Στο ίδιο, σ. 62.

¹⁰²³ Θανάσης Βαλτινός, «Ηλιος και βροχή», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 67.

[...] Οι φλαμουριές της πλατείας είχαν ανοίξει. Το γυμνάσιο μας σε χαλαρούς ζυγούς, κατέλαβε την αριστερή πλευρά. Το Θηλέων τη δεξιά. Ένα ελαττωματικό megάφωνο, κρεμασμένο στον κεντρικό στύλο φωτισμού αναμετέδιδε, την ακολουθία «εις κεκοιμημένους».

Ξαφνικά και χωρίς να χαθεί ο ήλιος, άρχισε μια ήπια βροχή. Δεν κράτησε πολύ. Ένα περαστικό σύννεφο. Άνοιξαν, πάντως δύο τρεις ομπρέλες και στις γραμμές των Θηλέων. Κάμποσα από τα κορίτσια έτρεξαν κάτω από τις καμάρες.¹⁰²⁴

[...] Μια διπλή ξερολιθιά-σύνορο στις πλαγιές του βουνού διατηρείται ακόμη για καμιά οκτακοσαριά μέτρα. Ανάμεσα τους ελίσσεται το μονοπάτι που οδηγεί στη σκήτη του οσίου Μανουήλ.¹⁰²⁵

[...] Στα δύσκολα σημεία του είναι στρωμένο με καλντερίμι. Πέτρες που έχουν λειανθεί επί γενεές από τα πόδια ανθρώπων και ζώων [...] Έργο γενεών είναι επίσης οι διπλές ξερολιθιές που το συνοδεύουν περικλείοντάς το. Αζύγιαστες και αυτοσχέδιες, δίνουν την εντύπωση ότι θα σωριαστούν από στιγμή σε στιγμή. Αλλά είναι εκεί από πάντα -και θα είναι. Ισορροπούν ανάερες, στηριγμένες στις ανάσες μόχθου αυτών που τις δημιούργησαν.¹⁰²⁶

[...] Στην ποδιά νοτιοδυτικής κλιτύς του αρχικού λόφου ίσταται φύλακας προστάτης του Άλσους ο τροπαιοφόρος Άγιος Γεώργιος. Έχει κτιστεί επί των ερειπίων ομώνυμου υστεροβυζαντινού ναΐσκου.¹⁰²⁷

[...] Τα ερείπια αποτελούνταν από την κόγχη του ιερού με τις παράπλευρες «νύμφες», τον τοίχο του αριστερού κλίτους σχεδόν άθικτο και μέρος της καμάρας του μικρού νάρθηκα. Εκεί, υπό την προστασία αυτής της καμάρας, εσώζετο το μόνο σαφές κομμάτι από τις τοιχογραφίες που άλλοτε κοσμούσαν τον χώρο: τρία ακέραια γυναικεία κεφάλια με ένα τέταρτο υποδηλούμενο από σπάραγμα του καταρράκτη των βοστρύχων.¹⁰²⁸

[...] Ένας χωματόδρομος, ανοιγμένος με μπουλντόζα ανηφόριζε προς τα εκεί. Το πλάτωμα δεν ήταν ακριβώς λαδεντρο. Είδε το σπίτι, ισόγειο, στενόμακρο, η στέγη του καθισμένη, και πίσω στη υπήνεμη πλευρά είδε τις κορφές τριών κυπαρισσιών.[...] Δεξιά από τα κυπαρίσσια, εκατό μέτρα, ήταν το παλιό ξωκλήσι.[...] Δεκαπέντε τετραγωνικά όλο, όλο, χοντροί τοίχοι, χαμηλή στενή πόρτα, χωρίς παράθυρο.

¹⁰²⁴ Στο ίδιο, σ. 69.

¹⁰²⁵ Βαλτινός, «Ως ωραίοι οι πόδες της ευαγγελιζομένης την αγάπην της ευαγγελιζομένης τον έρωταν», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 88.

¹⁰²⁶ Στο ίδιο, σ. 97.

¹⁰²⁷ Βαλτινός, «Το άλσος των μυροφόρων», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 104.

¹⁰²⁸ Στο ίδιο, σ. 105.

[...] Εξαιρετική θέας θέση. Τα κεφάλια στη δύση, τα πόδια στην ανατολή.[...] Δεξιά και βαθιά προς το Ιόνιο[...] φαινόταν ένα τρίγωνο θάλασσας. Ένα γυναικείο υπογάστριο.¹⁰²⁹

Τα ελάχιστα κοντινά και μεσαία υπηρετούν τις ανάγκες του αισθησιασμού, ο οποίος είναι παρών ακόμα και στις πιο άκαιρες στιγμές:

[...] Οι γοφοί της Νταίζης, οι μέση της οι μηροί της. Τα στήθη της επίσης. Η Νταίζη δεν περπατούσε. Λικνιζόταν. Και εγώ την είχα ξεγυμνώσει.¹⁰³⁰

[...] Η μητέρα έδωσε τη Ρωζάνη στον πατέρα και πατώντας σ' ένα μικρό πέτρινο πάγκο προσπάθησε να ισιώσει τις σκονισμένες μεταξωτές κάλτσες της. Μια κίνηση ασυναίσθητης κοκεταρίας. Έβαλε τα χέρια κάτω από το φουστάνι, ανεβάζοντας τα εναλλάξ πάνω προς τους μηρούς της. Μέσα από αυτούς τους μηρούς είχα γλιστρήσει στη ζωή. Τα παπούτσια της με τα τετράγωνα στέρεα τακούνια και τα κουμπωμένα λουράκια ήσαν καταγδαρμένα.¹⁰³¹

[...] Μία εβδομάδα πριν, κατά τον μηνιαίο έλεγχο καθαριότητας του Άλσους, διεισδύοντας σε μια ακρά μικρή αιθρία, καλά προφυλαγμένη από άγριους θάμνους, βρήκα εγκαταλειμμένο ένα γυναικείο εσώρουχο. Το μάζεψα με κάποια συγκίνηση –και ταραχή.[...] ήταν ξασπρισμένο από τον ήλιο και θρυμματίστηκε στα δάκτυλά μου.¹⁰³²

Αξιοσημείωτη είναι και η υποκειμενική λήψη της ματιάς του επισκόπου:

[...] Και ξαφνικά το βλέμμα του πάγωσε. Έπιασα συμπτωματικά εκείνη τη ματιά που ήταν καρφωμένη στους λιγνούς γοφούς της σκυμμένης μητέρας μου. Φευγαλέα.¹⁰³³

Πρόκειται για τις ελάχιστες περιπτώσεις μέσα στο έργο του Βαλτινού κινηματογραφικής τεχνικής με την οποία ο δημιουργός επιχειρεί να μας δείξει το τι βλέπει ένα άλλο πρόσωπο παράλληλα με τον αφηγητή, ή εκτός αφηγητή. Συνήθως τη χρησιμοποιεί ο κινηματογραφικός δημιουργός για να δώσει έμφαση στη ματιά του χαρακτήρα ανεξαρτήτως της αφήγησης της κάμερας, δηλαδή του βασικού αφηγητή και για να υπογραμμίσει προσωπικές οπτικές του.¹⁰³⁴

¹⁰²⁹ Βαλτινός, «Το αίμα γυρεύει αίμα», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σσ. 135-136.

¹⁰³⁰ Βαλτινός, «Ηλιος και βροχή», ό.π., σ. 68.

¹⁰³¹ Βαλτινός, «Ως ωραίοι οι πόδες της ευαγγελιζομένης την αγάπην της ευαγγελιζομένης τον έρωτα», ό.π., σ. 92.

¹⁰³² Βαλτινός, «Το άλσος των μυροφόρων», ό.π., σ. 112.

¹⁰³³ Βαλτινός, «Ως ωραίοι οι πόδες της ευαγγελιζομένης την αγάπην της ευαγγελιζομένης τον έρωτα», ό.π., σ. 92.

¹⁰³⁴ Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, ό.π., σ. 155.

3.9. Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν

Στη συγκεκριμένη συλλογή περιέχεται μια σειρά διηγημάτων, με τα οποία ο Βαλτινός επανέρχεται με κλασικότερες αφηγήσεις σε προσφιλή θέματα, όπως ο ελληνικός Εμφύλιος αλλά και η αέναη αναζήτηση ικανοποίησης της ερωτικής επιθυμίας.

3.9.1. «Αύγουστος '48»

Στο εν λόγω διήγημα ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις ήδη κατεγεγραμμένες κινηματογραφικές τεχνικές του καδραρίσματος στα προηγούμενα κείμενά του, όπως την περίπτωση του ολάνου εδραίωσης/establishing shot:

[...] Αντίκρυ τους σηκωνόταν η Βούρσιανη αστήθι.[...]

- Κοιτάχτε το βράχο που είναι ίσια μπροστά σας. Αριστερά ανεβαίνει η γιδόστρατα και στα χείλια του είναι ένα μικρό πλάτωμα. Στη μέση το πλάτωμα είναι ο κρατήρας. Κοκκινίζει το χόμα. Αυτοί είναι πεσμένοι γύρω στον κρατήρα μπρούμυτα σα να πίνουν νερό.¹⁰³⁵

[...] Από τον κρατήρα αντίκρυ πετάχτηκε μια λάμψη. Την είδε πρώτος ένας στρατιώτης και σήκωσε το χέρι του κατά κει.[...] Ήταν μια μικρή λάμψη. Ύστερα φάνηκε μια δεύτερη. Σαν κάποιος να 'κανε σινιάλα[...] Ο ήλιος είχε αρχίσει να γέρνει.¹⁰³⁶

[...] Το φεγγάρι ισχνό, στη γέμιση, κατέβη χαμηλά και κρύφτηκε πίσω από το ανώνυμο του 1232. Η νύχτα σκούρυνε ακόμα έναν τόνο. Βγήκαν στο μονοπάτι με τα τέσσερα. Από ψηλά κάτι αλύχτησε, μια κραυγή σκιστή. Καρφώθηκαν στο χόμα ακίνητοι και περίμεναν. Αλλά δεν ξανακούστηκε τίποτα.¹⁰³⁷

Στο διήγημα χρησιμοποιούνται μεσαία κάδρα με σταθερή λήψη:

[...] Ο στρατιώτης κατέβασε τα κιάλια. Έμειναν αμίλητοι και οι τέσσεροι.¹⁰³⁸

αλλά και με κινούμενη:

[...] Ως το προσκυνητάρι πήγαν καβάλα. Εκεί πέζεψαν και έκατσαν να νυχτώσει. Μέσα στη νύχτα κατέβηκαν στο ρέμα. Έδεσαν τα μουλάρια και λούφαξαν. Η νύχτα ήταν χλιαρή, χιλιάδες ζούδια σκόρπαγαν τον οργανισμό τους στο σκοτάδι. Οι πέτρες και τα τσαλιά ριγούσαν από το ερωτικό σκίρτημα. Ο ένας στρατιώτης έσκυψε στον άλλον.¹⁰³⁹

¹⁰³⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Αύγουστος '48», *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, Εστία, Αθήνα, 2007 [2^η:1^η Άγρα 1992], σ. 11.

¹⁰³⁶ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁰³⁷ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁰³⁸ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁰³⁹ Στο ίδιο, σ. 14.

[...] Έφτασαν στη ρίζα του βράχου με τις μασκάλες υγρές και τα μέλη τους παγωμένα σαν ερπετά. Σταμάτησαν στήνοντας αντί στους τριγμούς της νύχτας. Τα άστρα μεγάλωναν τρομαχτικά τις αποστάσεις. Από πάνω τους το 'πιαναν με τις αισθήσεις, γεμάτα μοναξιά, παραδομένα στη φριχτή ακινησία τους τα τρία κορμιά. Και παραπάνω στο στεφάνι της κορφής, τα πολυβόλα με το ματόφυλλο γερτό, μια μοχθηρία απρόσωπη, μια απειλή μεταφυσική. Συναγροικήθηκαν.

[...] Άρχισαν να σκαρφαλώνουν στο βράχο αργά. Μπροστά ο Λοχίας. Βγήκε στην κορφή και άπλωσε το χέρι του στον δεύτερο να τον βοηθήσει.¹⁰⁴⁰

[...] Γονάτισε κι έπιασε το το κουφάρι από τις μασκάλες. Με αυτήν την κίνηση κάτι αναπήδησε από κάτω.¹⁰⁴¹

[...] Οι στρατιώτες έβγαιναν μέσα από τη γη σαν αρουραίοι. Έχυναν νερό από τα παγούρια, έβρεχαν τα μάτια τους, έπαιρναν ρόφημα και ξαναχάνονταν.¹⁰⁴²

Και όταν η συναισθηματική ένταση αυξάνεται, το κάδρο γίνεται κοντινό:

Ύστερα σούρθηκε παρά μπρος και το μάγουλό του ακούμπησε σε μάλλινο πανί.

[...] Τέντωσε το χέρι του ψαχτά και ένωσε μέσα στην παλάμη του το σχήμα του ποδιού το κόκαλο της λεκάνης ξυλιασμένο. Σαν να μην είχε ποτέ σαλέψει μεσα τους ζωή.¹⁰⁴³

Οι χαρακτήρες του κειμένου αποδίδονται με τη λογική την οποία αποκαλύπτει ό ίδιος ο δημιουργός στο κείμενό του *Κρασί και νύμφες*, σύμφωνα με την οποία «η αίσθηση της Ιστορίας δεν έχει σχέση με τη λογιστική των γεγονότων και την ερμηνεία τους αλλά με τον μόρσιμο απόηχό τους».¹⁰⁴⁴ Όπως έχει επισημανθεί από την κριτική «η φαινομενική ψυχρότητα του λόγου, οι νύξεις πάνω σε όσα αποσιωπούνται για τις σχέσεις των προσώπων, πυροδοτούν εσωτερικές καύσεις και εντάσεις που κρατούν το κείμενο ζωντανό, παλλόμενο διαρκώς»¹⁰⁴⁵ Η κριτική έχει τονίσει ότι μεγάλο ρόλο σε αυτήν την ψυχρότητα έχει παίζει η εικονοποιία του διηγήματος καθώς «κάθε είδους συνασθηματικό φορτίο ή επικάλυψη απουσιάζουν, μένει ατόφια σπαρακτική και άρτια η εικόνα».¹⁰⁴⁶ Ο τρόπος του Βαλτινού είναι κινηματογραφικός στην απόδοση των χαρακτήρων, καθώς «ο

¹⁰⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 15

¹⁰⁴¹ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁰⁴² Στο ίδιο, σ. 19

¹⁰⁴³ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁰⁴⁴ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Κρασί και νύμφες. Μικρά κείμενα επί παντός*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2009, σ. 80.

¹⁰⁴⁵ Βλ. Ηλίας Μαγκλίνης, «Μια ζωή κόντρα στο ρεύμα», *Η Καθημερινή*, 12 Μαΐου 2012 σε ηλεκτρονική μορφή <https://www.kathimerini.gr/457774/article/politismos/arxeio-politismoy/mia-zwh-kontra-sto-reyma> (τελευταία ανάκτηση 14-8-2020)

¹⁰⁴⁶ Βλ. Αναστασία Λαμπρία «Στα χώματα της πραγματικότητας», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή – ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 201.

συγγραφέας χρονοτριβεί στην αφήγηση ενός συμβάντος, γιατί δεν τον απασχολούν οι σκέψεις των ηρώων αλλά περισσότερο οι αισθητηριακές εντυπώσεις κάποιου που αγωνιά να επιβιώσει σε ένα χώρο, σπανιότερα κλειστό, κατά κανόνα μια συμπάσχουσα φύση». ¹⁰⁴⁷ Μια πολύ σημαντική διαπίστωση για τη χαρακτηρισολογία στο έργο του Βαλτινού αποτελεί η επισήμανση «ότι η αφήγηση με τα δικά της μέσα κατορθώνει να μη στεγνώνει το αίσθημα και να διατηρεί αλώβητη την ατομικότητα των ηρώων. Μέριμνα του Βαλτινού δεν είναι μόνο η οικονομία αλλά η αναπνοή του κειμένου σε εναρμόνιση με την εξιστόρηση». ¹⁰⁴⁸

Το διήγημα *Αύγουστος '48* βρίσκεται σε ανοικτό διάλογο θεματικά και τεχνικά με μεταγενέστερα κείμενα του Βαλτινού και προετοιμάζει την εμφάνισή τους, π.χ. της νουβέλας *Η κάθοδος των εννιά* «σαν να δοκιμάζεται στο σύντομο αφήγημα ένα τρόπος γραφής, πριν να ξεδιπλωθεί σε εκτενέστερο ανάγνωσμα». ¹⁰⁴⁹

3.9.2. «Το ποτάμι Καΰστρος»

Στο συγκεκριμένο διήγημα ο Βαλτινός χρησιμοποιεί λόγο ο οποίος παραπέμπει σε κινηματογραφικά κάδρα απόδοσης της εξωτερικής εμφάνισης:

[...] Ύστερα τα έπαιρνε κι έφευγε τρέχοντας και λίγο κοκκινισμένη. Ήταν κοντούλα-όχι πολύ κοντούλα-, γύρω στα δεκαέξι και αδύνατη. ¹⁰⁵⁰

[...] Η Λίλα ήταν ψηλή, ξανθιά και κάθε απόγευμα έβγαζε περίπατο έναν μεγάλο σκύλο. ¹⁰⁵¹

[...] Ήταν ξανθιά και παρά τις άπειρες μικρές ρυτίδες γύρω στα μάτια και τα χείλη, το πρόσωπό της έδειχνε νεανικό, κοριτσίστικο σχεδόν. ¹⁰⁵²

ή της κοντινής περιγραφής αντικειμένου :

[...] Πάντως το πιο λουσάτο στοιχείο της τελετής ήσαν οι λαμπάδες. Τις είχε βρει ο ίδιος ο Ηλίας-κυριακάτικα και έτσι ξαφνικά-λευκές χοντρές, γυμνές από κορδέλες αλλά με

¹⁰⁴⁷ Θεοδοσοπούλου, «Συλλογή διηγημάτων του Θαν. Βαλτινού», ό.π., σ. 203.

¹⁰⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 205.

¹⁰⁴⁹ Στο ίδιο, σσ. 205-206

¹⁰⁵⁰ Βαλτινός, «Το ποτάμι Καΰστρος», *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σσ. 23-24.

¹⁰⁵¹ Στο ίδιο, σ. 24.

¹⁰⁵² Στο ίδιο, σ. 30.

ανάγλυφα κοσμήματα. Ήσαν μεταχειρισμένες, ποιος θα το πρόσεχε όμως αυτό εκείνη την ώρα; Και τις κορδέλες τους-πηχτό νεκρώσιμο μωβ-¹⁰⁵³

[...] Ο σαραπεντάρης Θωμάς. Τα μαλλιά του αραιώσαν, έχει ρίξει στομάχι[...] ¹⁰⁵⁴

Από το κείμενο απουσιάζουν τα μεγάλα πλάνα (establishing shots), καθώς δίνεται πρωτοκαθεδρία στις κοντινότερες σχέσεις, άρα εκτός των κοντινών χρησιμοποιούνται και μεσαία κάδρα:

[...] Απόμεινε ασάλευτος, με ένα κύμα βαθιάς ευδαιμονίας να αναδευεί τα σπλάχνα του, και την κοίταζε μέχρι που έστριψε στην οδό Σίνα, μπροστά αυτή πίσω ο σκύλος. Μαγνητισμένος πήγε ως τα κάγκελα της γωνίας και έσκασε κλεφτά κεφάλι, να τη δει ακόμη μια φορά. Την πρόλαβε πάνω που χανόταν στο στενό της Βησσαρίωνος, αγκαλιά μ' έναν Γερμανό στρατιώτη. Του ήρθε σαν κεραμίδα. Απαράτησε το καρότσι σύζυλο και έτρεξε από πίσω της. Η καρδιά του πάγαινε να σπάσει. Την είδε να φιλέται με τον Γερμανό –την είχε στριμώξει στη πόρτα ενός γκαράζ και κείμη κρεμόταν από τον λαιμό το, με το λουρί του σκύλου περασμένο στον καρπό της ¹⁰⁵⁵

[...] Γύρισε πίσω, πήρε το καρότσι του κατέβηκε στην οδό Σταδίου, πέρασε την πλατεία Κλαθμώνος και μέχρι την ώρα που σταμάταγε η κυκλοφορία, το έσπρωχνε χωρίς σκοπό μέσα στους έρημους εμπορικούς δρόμους. Την άλλη μέρα άλλαξε στέκι. Πήγε και στήθηκε στην είσοδο του Ζαπείου, από την πλευρά της λεωφόρου Αμαλίας. ¹⁰⁵⁶

[...] Μέσα στη διαύγεια του απόβροχου ο Θωμάς είδε να έρχεται από τη μεριά του κολυμβητηρίου μια φαρδιά αλλά στέρεη σαραντάρα. Κουβάλαγε στην πλάτη της μια σακούλα χορταρικά και πίσω της, στο φόντο του πίνακα ένα αστραφτερό ουράνιο τόξο ανάμεσα Φιλοπάππου και Ακρόπολη. Ήταν σαν αποθέωση. ¹⁰⁵⁷

3.9.3. «Ο γύψος»

Στο εν λόγω διήγημα διαπιστώνεται ελάχιστη χρήση των μακρινών πλάνων:

[...] Καταλήξαμε σ' ένα χαμηλοτάβανο θάλαμο που φωτιζόταν ελαττωματικά. Υπήρχε ένα μόνο παράθυρο στη στενή του πλευρά, ψηλά φραγμένο με κάγκελα και οπλισμένο γυαλί. ¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵³ Στο ίδιο, σ. 34.

¹⁰⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 37.

¹⁰⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 25.

¹⁰⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 26.

¹⁰⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁰⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 41.

καθώς επικρατεί μια κλειστοφοβική ατμόσφαιρα, η οποία ενιχύει και τον αλληγορικό τόνο του τίτλου:

[...] Το εργαστήριο ήταν σκοτεινό και μέχρι να συνηθίσουν τα μάτια μου χρειάστηκε να περάσουν κάμποσα δευτερόλεπτα. Μύριζε μούχλα και ξεθυμασμένα οξέα.¹⁰⁵⁹

[...] Οι τοίχοι του σαν βαμμένοι άσπροι, ένα απωθητικό πλαστικό άσπρο χρώμα. Υπήρχε στη δεξιά γωνιά μια κρυστάλλινη προθήκη. Με χειρουργικά εργαλεία και ακριβώς από πάνω της ένα ηλεκτρικό ρολόγι.¹⁰⁶⁰

και αρκετά κοντινά, τα οποία επιτείνουν το κλίμα ανησυχίας:

[...] Αλλά η αδελφή ήταν τώρα σκυμμένη στη προθήκη με τα εργαλεία κι έβλεπα μόνο τους στρογγυλούς της γλουτούς κι ένα μέρος γυμνής σάρκας ανάμεσα στις νεκροφιλικές άσπρες κάλτσες και το τέλειωμα της φούστας της.¹⁰⁶¹

[...] Πριν προλάβω καν να αντιδράσω σ' αυτό το φόβο, εκείνοι το είχαν κιόλας αντιληφτεί και τους είδα να ορμάνε απάνω μου. Άρπαξαν τα μπράτσα μου που ήσαν ακόμα ελεύθερα κι ένα χέρι μαλακό αλλά απίθανα δυνατό και γυμνασμένο, μου έφραξε το στόμα. Ένιωσα τη βέρα από τον παράμεσο να μου πιέζει αφόρητα το χείλος στα δόντια, και μέσα σ' αυτόν τον οξύ πόνο άκουσα το σούρσιμο ενός πάγκου και το γδούπο από τα πόδια μου καθώς τα ακούμπησαν πάνω του.¹⁰⁶²

[...] Ύστερα είδα την αδελφή με μια τεράστια σύριγγα στο χέρι να με ζυγώνει. Είχε ύφος θλιμμένης Παναγιάς .

[...] Ήδη από τη λαβή που με κράταγε καθηλωμένον οι φλέβες μου είχαν φουσκώσει σα σκοινιά. Έσκυψε απάνω μου με προσοχή, βρήκε εύκολα το μέρος που έπρεπε να τρυπήσει.

[...] Όταν συνήλθα με είχαν γυψώσει ολόκληρον. Πάνω από την κοιλιά και το στήθος μου είχε δημιουργηθεί ένα ένα κατάλευκο υψίπεδο, και το σχήμα της λεκάνης μου είχε αφύσικα διογκωθεί. Φαντάστηκα ότι θα έπρεπε να μοιάζω στεατοπυγικός, λιγάκι σαν κυκλαδικό ειδώλιο, λιγάκι σαν αστροναύτης στο σκάφανδρο. Μου είχαν αφήσει μονάχα το πρόσωπο.

[...] Το κρανίο του ενός ήταν τελείως γυμνό και πρέπει να μου θύμιζε κάτι, αλλά δεν κατάφερα να το πιάσω τι.¹⁰⁶³

[...] Είδα τα πρόσωπά τους να σκοτεινιάζουν από ένα κράμα οργής και λύπης για την αχαριστία μου.

¹⁰⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁰⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁰⁶¹ Στο ίδιο, σ. 46.

¹⁰⁶² Στο ίδιο, σ. 51.

¹⁰⁶³ Στο ίδιο, σ. 52.

[...] Γύρισα τα μάτια μου αναζητώντας την αδελφή. Με κοίταζε λυπημένη μ' ένα είδος καλοπροαίρετης μορφής και η έκφραση του ματιού της ήταν ένα μάθημα καρτερίας.

[...] άπλωσε το χέρι του στη λεκάνη και μου τίναξε στα μάτια την πρώτη μυστριά.¹⁰⁶⁴

Το εν λόγω διήγημα προφανώς ορμάται από τις αρχές του υπερρεαλισμού¹⁰⁶⁵ και του παραλόγου αλλά ο τίτλος του και η ημερομηνία συγγραφής του που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τυπικά τον χρόνο δημιουργίας του, το καθιστούν σαφές ως προς τις προθέσεις του να θίξει την επιβολή ενός αυταρχικού και βάνανουσου καθεστώτος με την εκμηδένιση του ανθρώπινου σώματος. Ο Βαλτινός καταφέρνει να συνδυάσει «την ακρίβεια και τη διαύγεια μιας συναισθηματικά ουδέτερης αφήγησης με την εφιαλτική κατάσταση, γνώρισμα, το οποίο μας παραπέμπει στην πεζογραφία του Κάφκα».¹⁰⁶⁶

3.9.4. «Πιπεριές στη γλάστρα» -«Εξ' αγχιστείας» -«Φθινοπωρινή καταγίδα» -«Πήτερ Πατ» -«Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν» -«Νέκρια» -«Υπάρχει όμως Θεός» - «Τριαντάφυλλα για την Μαρία Α. » - «Νέκρια»

Στα σύντομα αυτά διηγήματα συναντάμε ελάχιστα μακρινά κάδρα:

[...] Το παράθυρο ήταν ψηλά και θα 'πρεπε να βλέπει σε φωταγωγό.¹⁰⁶⁷

[...] Το χτήμα-προικώο της Μαρίκας –συνόρευε με τον παλιό λιθόστρωτο δρόμο που οδηγούσε στη θάλασσα και σε απόσταση όχι μεγαλύτερη των τριών λεπτών υπήρχε μια πελεκητή τουρκική κρήνη.¹⁰⁶⁸

[...] Πίσω από την εκκλησιά υψωνόταν ένα τσιμεντένιο καμπαναριό. Το έβλεπα για πρώτη φορά. Δεν ήταν καμπαναριό, ήταν ένας πύργος υδρεύσεως, όμως χωρίς δεξαμενή στην κορφή του.¹⁰⁶⁹

ελάχιστα κοντινά:

[...] Μου χαμογέλασε και σήκωσε το χέρι της αργά σε χαιρετισμό.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁰⁶⁵ Βλ. Μπάμπης Δερμιτζάκης «Θανάσης Βαλτινός. Από τον ρεαλισμό του περιεχομένου στο ρεαλισμό της μορφής», *Προεκτάσεις της εκπαίδευσης*, τχ. 14, Δεκέμβριος-Φεβρουάριος 1994, σ. 76.

¹⁰⁶⁶ Βλ. Γιάννης Δημητρακάκης, «Ο Γύψος του Βαλτινού: κριτική της ασφυξίας», στο Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Ιωάννης Δημητρακάκης, Ευαγγελία Δασκαλά, *Η Ελληνική πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράματα και Βοηθήματα, σ. 212, σε ηλεκτρονική μορφή <https://repository.kallipos.gr> (τελευταία ανάκτηση 16-8-2-20).

¹⁰⁶⁷ Βαλτινός «Πιπεριές στη γλάστρα» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 62.

¹⁰⁶⁸ Βαλτινός, «Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν», στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 112.

¹⁰⁶⁹ Βαλτινός, «Υπάρχει όμως Θεός» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 146.

¹⁰⁷⁰ Βαλτινός, «Πιπεριές στη γλάστρα» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 69.

[...] Παρά τους εξευτελισμούς που είχε υποστεί και με όλα τα ράκη που τον σκέπαζαν, η μορφή του εξακολούθησε να διατηρεί κάτι αρχαγγελικό.¹⁰⁷¹

[...] Όσο κράταγε το φαΐ, ο πατριός μας, με τα μανίκια ανασκουμπωμένα και τα λιοκαμένα χέρια του γεμάτα φλέβες, μίλαγε για το ταξίδι του.¹⁰⁷²

[...] Το πρόσωπό της έμοιαζε καταπραυμένο, η ματιά της όμως εξακολουθούσε να είναι σοβαρή.¹⁰⁷³

[...] Ακούμπησα με τους αγκώνες στην κουπαστή του –ήταν φτιαγμένη από αγριοκαστανιά, την είχε φτιάξει εκείνος.¹⁰⁷⁴

[...] Οι γαρίδες στη στρογγυλή πιατέλα είχαν τελειώσει από ώρα.¹⁰⁷⁵

[...] Τα κόκαλα, κλεισμένα σε ένα συμμετρικό κιβώτιο από ξύλο κυπαρισσιού, εναποτέθηκαν στο ιερό της νεότευκτης εκκλησίας.¹⁰⁷⁶

[...] Το σκάψιμο άρχισε και ο σκελετός του Νικολάου αποκαλύφτηκε στο ίδιο περίπου βάθος του ενός μέτρου. Η κεφαλή του ήταν τοποθετημένη προς τη δύση και τα πόδια προς την ανατολή. Δίπλα του βρέθηκε ένα εγκόλπιο από ασήμι και μόλυβδο, με ανάγλυφες στην κάθε πλευρά τις εικόνες της Θεομήτορος και του Ταξιάρχη.¹⁰⁷⁷

[...] Πίσω από το λειψό έρκος των δοντιών παρουσιάστηκε τότε ένα θραύσμα κεραμιδιού, με τρεις εγχάρακτους, επίσης, βυζαντινούς, σταυρούς πάνω του.¹⁰⁷⁸

[...] Ήταν ροδαλός, φρεσκοξυρισμένος, με καθαρό πουκάμισο και γραβάτα, χωρίς καθόλου χρώματα πάνω του, παρόλο που είχε πεθάνει πρόσφατα.¹⁰⁷⁹

[...] Έβγαλε ένα πλαστικό βάζο που έμοιαζε με γουρουνάκι.¹⁰⁸⁰

ενώ η πλειοψηφία των κάδρων είναι μεσαία :

[...] Σήκωσε το πόδι του σβέλτα και κατέβασε με δύναμη το τακούνι του στα δάκτυλά μου.

[...] Για να μην ουρλιάξω έσκυψα μπροστά και τον είδα που λύγιζε το γόνατο για να με χτυπήσει στα αχαμνά. Αντανακλαστικά πρόλαβα να απλώσω τα χέρια μου για να φυλαχτώ.

[...] Παραπάτησε, τραβήχτηκε δυο βήματα πίσω και από κει με όλα του τα κιλά μού κατέβασε τη γροθιά του στο πρόσωπο.

¹⁰⁷¹ Βαλτινός, «Ο Παναγιώτης» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 73.

¹⁰⁷² Βαλτινός, «Εξ' αγχιστείας» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 83.

¹⁰⁷³ Στο ίδιο, σ. 85.

¹⁰⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 87.

¹⁰⁷⁵ Θανάσης Βαλτινός, «Πήτερ και Πατ» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ.106.

¹⁰⁷⁶ Βαλτινός, «Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 112.

¹⁰⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 118.

¹⁰⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 118.

¹⁰⁷⁹ Βαλτινός, «Νέκυια» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 121.

¹⁰⁸⁰ Βαλτινός, «Τριαντάφυλλα για την Μαρία Α» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 139.

Μου έφυγαν τα γυαλιά και με πήραν τα αίματα. Σχεδόν τυφλωμένος τον κατάλαβα να χυμáει απάνω μου. Με άρπαξε από το σβέρκο σα γατί, με τράνταξε δυο φορές, με γονάτισε κάτω κι έχωσε το πρόσωπό μου σε ένα αμμοδοχείο γεμάτο αποτσίγαρο και ροχάλες.¹⁰⁸¹

[...] Μια από τις γυναίκες σήκωσε το σχεδόν ασβεστοποιημένο κρανίο, το καθάρισε απο τα χώματα και το έπλυνε με κρασί.¹⁰⁸²

Γενικό γνώρισμα των χαρακτήρων της συλλογής είναι η νοσταλγία, η οποία συναρτάται με την ερωτική επιθυμία. Ο Δημήτρης Παϊβανάς έχει χαρακτηρίσει τους ήρωες της εν λόγω συλλογής ως κατ' επάγγελμα νοσταλγούς, καθώς η νοσταλγία δεν είναι μόνο ατομική υπόθεση αλλά και πόθος συλλογικής μορφής.¹⁰⁸³ Η ερωτική επιθυμία παίρνει καθαρά σωματικές διαστάσεις, γεγονός το οποίο εντοπίζεται βέβαια και σε άλλα κείμενα του Βαλτινού.¹⁰⁸⁴

Τα διηγήματα της συλλογής αποτελούν ένα γλωσσικό παλίμψηστο, με πολλαπλές γλωσσικές αποχρώσεις οι οποίες δίκαια τους επιτρέπουν να συγκαταλεχθούν στα σημαντικότερα της ελληνικής διηγηματογραφίας.¹⁰⁸⁵ Διαπιστώνεται μια ισχυρή διασύνδεση των χαρακτήρων με μια παράδοση ασκητικών μορφών και αγίων, γνώρισμα συγγένειας με εκκλησιαστικά αναγνώσματα, λαϊκά αναγνώσματα, καθώς, όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος, το εκκλησιαστικό *Άσμα Ασμάτων* αποτελεί κείμενο εν αγνοία της αναγνωστικής πλειοψηφίας με ιδιαίτερος τολμηρές περιγραφές.¹⁰⁸⁶

3.10. *Επείγουσα ανάγκη ελέου*

Η συγκεκριμένη συλλογή διηγημάτων παρουσιάζει μια ιδιαίτερη έμφαση στην ποικιλία της φόρμας και παρουσιάζει μια πρόταση γραφής άρα και ανάγνωσης των κειμένων ως τριπτύχων, τα οποία συνοδεύονται από ένα τέταρτο κείμενο ως σχολιασμό αλλά ο συγκεκριμένος τρόπος θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο, όπου θα αναφερθούμε

¹⁰⁸¹ Στο ίδιο, σ. 63.

¹⁰⁸² Στο ίδιο, σ. 118.

¹⁰⁸³ Βλ. Δημήτρης Παϊβανάς, «Κατ' επάγγελμα νοσταλγοί, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*», στο βιβλίο του *Περί πόθου και πάθους στην πεζογραφία του Βαλτινού*, Εστία, Αθήνα, 2020, σσ. 56-57.

¹⁰⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 80.

¹⁰⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 130.

¹⁰⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 131.

στην τεχνική του μοντάζ, η οποία διέπει το έργο του Βαλτινού στην πλειοψηφία του· εδώ θα αναφερθούμε στην οπτικοποίηση.

3.10.1. Τρίπτυχο Α: «Αυτή η Γαλλίδα»-«Μοντέλο FF-3D AF SUPER»-«Η μνήμη των σωμάτων»-«Ένα κόκκινο τριαντάφυλλο»

Στο συγκεκριμένο τρίπτυχο στο πρώτο διήγημα παρουσιάζεται ο πρωταγωνιστής με κοντινό:

Μάλλον ψηλός, οστεώδης και λιγομίλητος. Το δεξί του χέρι κομμένο κάτω από τον αγκώνα και το δεξί, επίσης, μάτι του χαλασμένο.¹⁰⁸⁷

και το αντικείμενο του ερωτικού θαυμασμού –αίτιο της κακής του μοίρας:

Ολόγυμνη στέγωνε όρθια τινάζοντας τα μαλλιά της, πάνω από το σακιδίο της.¹⁰⁸⁸

Ο ερωτικός πόθος παρουσιάζεται μέσα από ένα κωμικοτραγικό περιστατικό και προβάλλει ως άθυρμα την ανθρώπινη ύπαρξη. Στο δεύτερο διήγημα η μεταδιηγητική παρουσίαση της φωτογραφικής μηχανής παρουσιάζεται ως μία αμετάκλητη δυνατότητα απαθανάτισης της ρευστότητας του χρόνου, ιδίως του προσωπικού :

Ο φακός έχει τις ιδιότητες εσόπτρου.¹⁰⁸⁹

Στο τρίτο διήγημα επανερχόμαστε στην ερωτική πρόκληση με κοντινό:

Τα μπράτσα και οι γάμπες της μαυρισμένα από τη θάλασσα.¹⁰⁹⁰

και μεσαίο της ερωτικής πράξης:

[...]Γονάτισα ανάμεσα στα πόδια της.[...] Αλλά επέμεινα. Μπήκα μέσα της, ήταν υγρή , ωραία υγρή, και την ήθελα από τόσον καιρό.¹⁰⁹¹

Στο σχολιαστικό διήγημα κεντρική θέση κατέχει η περιγραφή με κοντινό :

[...] Λιτός, όχι ισχνός ή σκεβρωμένος, ούτε πλαδαρός, με κάτι νεανικό ακόμα πάνω του μια ανταύγεια ηλιοβασιλέματος.¹⁰⁹²

το οποίο μπορεί να θεωρηθεί κάλλιστα επιλογικό σχόλιο για την αέναη εναλλαγή ζωής/έρωτα και θανάτου .

¹⁰⁸⁷ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Αυτή η Γαλλίδα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, Εστία, Αθήνα, 2015, σ. 21.

¹⁰⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁰⁸⁹ Βαλτινός, « Μοντέλο FF-3AD AF SUPER:» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 25.

¹⁰⁹⁰ Βαλτινός, «Η μνήμη των σωμάτων» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 26.

¹⁰⁹¹ Στο ίδιο, σ. 27.

¹⁰⁹² Θανάσης Βαλτινός, «Ένα κόκκινο τριαντάφυλλο» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 35.

3.10.2. «Τρίπτυχο Β: Γαμήλια πτήση»- «Οικογενειακή ιστορία»- «Σκεύος αργίλου»- «Η μεγάλη Μάρθα»

Στο συγκεκριμένο τρίπτυχο διαπλέκεται το κοντινό:

[...] Ο Ταύρος-Δίας σε εκείνη τη ευφρόσυνη γαμήλια πτήση με την Ευρώπη αισθησιακή και λίγο κρυφοκρέατη για τα τωρινά μου γούστα, να ταξιδεύει ανέμελα πάνω στη ράχη του.¹⁰⁹³
με το κάδρο :

[...] Ήταν βαμμένο με φυτικές βαφές και είχε ωραία λαμπερά σχέδια.¹⁰⁹⁴

και με το ακόλουθο :

[...] Οι καμπύλες και η κοιλότητά του που προϋποθέτει ή μάλλον επιζητούσε την πλήρωση. Λίγο πιο κάτω από τα χείλη, την αρχή της κοιλιάς του κοσμούσε μια γραμμή-μια επιμήκης δακτυλιά. Ακριβώς το ίχνος ενός ανθρώπινου παράμεσου, που σύρθηκε εκεί πάνω στον φρέσκο άργιλο. Μια δακτυλιά στο υπογάστριο γυναίκας.¹⁰⁹⁵

λειτουργώντας ως σχόλιο για το γεγονός ότι το παρελθόν επιβιώνει στο παρόν και το παρόν προετοιμάζεται από αυτό, ή προσπαθεί να το αναβιώσει, ανεπιτυχώς:

Στο σχολιαστικό διήγημα κεντρική θέση κατέχουν τα μεσαία:

[...] Εβδομήντα πέντε χρονών η γιαγιά Μάρθα άρχισε να χάνεται. Έπαιρνε τους δρόμους, ξέχναγε να γυρίσει. Η Μοίρα έτρεμε μην της γίνει τίποτα.¹⁰⁹⁶

[...] Τη βρήκε σ' ένα εγκαταλελειμμένο αμπέλι, πλαγιασμένη στη ρίζα μιας ξερολιθιάς να ακουμπάει στον δεξή της αγκώνα.¹⁰⁹⁷

Κυρίαρχο κινηματογραφικό στοιχείο όλων των διηγημάτων της συλλογής είναι ο φωτισμός, δηλαδή τι είναι αυτό που θέλει ο συγγραφέας να δει ο αναγνώστης.¹⁰⁹⁸

3.10.3. Τρίπτυχο Γ': «Ειδύλλιο-Φρειδερίκος Γιόχαν Λάϊνερ. Ίσως 70 χρονών»-«Λιγνή Μακρύποδη Έβελυν»-«Κάσια Φράγκου»

Στο διήγημα «Ειδύλλιο» εντοπίζουμε μια μετωνυμική ή αλληγορική διάσταση της αγάπης για ένα θηλυκό σκυλί, μεταφραζόμενη, μέσω των κοντινών, σε ερωτικό πάθος για τη γυναίκα :

¹⁰⁹³ Βαλτινός, «Γαμήλια πτήση» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 39.

¹⁰⁹⁴ Βαλτινός, «Οικογενειακή ιστορία» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 42.

¹⁰⁹⁵ Βαλτινός, «Σκεύος Αργίλου» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 44.

¹⁰⁹⁶ Βαλτινός, «Η Μεγάλη Μάρθα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 49.

¹⁰⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 49.

¹⁰⁹⁸ Βλ. Κρις Λιβανίου, «Επείγουσα ανάγκη ελέου του Θανάση Βαλτινού», *Στίγμα Λόγου* σε ηλεκτρονική μορφή stigmalogou.blogspot.com (τελευταία ανάκτηση 16-8-2020).

[...] Ήταν καθαρή και υγιής. Το τρίχωμά της γυάλιζε-εξαιρετικά νέα δηλαδή. Ενάμιση –δύο χρόνων;¹⁰⁹⁹

[...] Εκείνη έπαψε να τρέχει. Ακίνητη. Ήταν μια πρώτη ραγισματιά αμφιβολίας.¹¹⁰⁰

[...] Πάντα ασάλευτη, με μian αξιοπρέπεια στην ακινησία της με παρακολουθούσε που την έκλεινα έξω.¹¹⁰¹

Ενώ στο επόμενο διήγημα, «Φρειδερίκος Γιόχαν Δάϊνερ», το παρελθόν υποστασιοποιείται ως μια συνεχής αναζήτηση της πραγμάτωσής του μέσω της ερωτικής προβολής:

[...] Η Ιππολύτη είναι δώδεκα. έχει το όνομά της γιαγιάς της –από τη μεριά της μάνας της. Ελπίζω να μη της μοιάσει. Ελπίζω ακόμα να μη τη βαραίνει η αρχαιοπρέπεια αυτού του ονόματος.[...] Τα στήθη της τώρα είναι μισά καρύδια.¹¹⁰²

και στο τρίτο διήγημα, με τίτλο «Λιγνή μακρυπόδαρη Έβελυν», εντοπίζουμε το τέχνασμα της αναλογίας ανάμεσα σε ένα γεφύρι για το οποίο αγωνίστηκαν από κοινού δυνάμεις του ΕΛΑΣ, της ΕΚΚΑ και του ΕΔΕΣ εναντίον των Γερμανών κατακτητών με τις καμπύλες του:

[...] Είναι το μεγαλύτερο μονότοξο γεφύρι φτιαγμένο από χέρια ανθρώπου. Πέρα από τη ομορφιά του είναι ένα θαύμα τεχνικής. Για να καλυφθεί το άνοιγμα από όχθη σε όχθη χρειάστηκε να πάρει το ανάλογο ύψος. Όταν το κοιτάζει κανείς από μακριά έχει την αίσθηση ότι λικνίζεται ανεπαίσθητα μέσα στη διαύγεια του φωτός. [...] Ήταν επίσης μια ανορθογραφία σε σχέση με τη λυγεράδα της καμάρας του τόξου του.¹¹⁰³

να παραπέμπουν στη λαγνεία του γυναικείου σώματος:

Η ωραιότερη καμάρα ασυζητητί –μετά από εκείνη της λιγνής μακρυπόδαρης Έβελυν, όταν παραλογισμένη από την αναμονή της έκρηξης γύριζε στα γόνατα, κρύβοντας τα μπράτσα και το κεφάλι της –και τους βόγγους της– στα μαξιλάρια του κρεβατιού.¹¹⁰⁴

Στο σχολιαστικό διήγημα εισάγεται το πρόσωπο της Κάσιας Φράγκου, μορφής-ερωτικού αντικείμενου του έργου του Βαλτινού, καθώς μέσα από το παιχνίδι των συμπτώσεων και της ειρωνικής πρόθεσης αποκαλύπεται το αδιέξοδο της επιθυμίας:

[...] Μια νεαρή κοπέλα διστακτική και λιγομίλητη.¹¹⁰⁵

¹⁰⁹⁹ Θανάσης Βαλτινός, «Ειδύλλιο» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 55.

¹¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 56.

¹¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 56.

¹¹⁰² Βαλτινός, «Φρειδερίκος Γιόχαν Δάϊνερ. Ίσως 70 χρόνων» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 57.

¹¹⁰³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός «Λιγνή μακρυπόδαρη Έβελυν» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 61.

¹¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 62.

¹¹⁰⁵ Βαλτινός, «Κάσια Φράγκου» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 64.

[...] Θα πλησίαζε ήδη τα τριάντα, ηλικία απαγορευτική για τέτοιες σπουδές. Πάντα διαστακτική και λιγομίλητη, μου είχε πεί ότι εργαζόταν σε ένα κεντρικό πολυκατάστημα.¹¹⁰⁶

[...] Και η Κάσια χαμογελούσε, όχι ανέμελα, στοχαστικά, μέσα από μια μικρή νεανικήτης φωτογραφία. «Κασσιανή Φράγκου, ετών 29».

3.10.4. «Τρίπτυχο Δ': Βενέτα Σλάβεβα Στοϊλκοβα»- «Από ροζ γρανίτη»- «My myrina, cargo ship»- «Κώστας και Μαρία»

Στη λογική των προηγούμενων τριπτύχων στο πρώτο διήγημα, μέσω των κάδρων η φύση εδώ υποστασιοποιεί τον ανθρώπινο έρωτα και αντανακλά την ανθρώπινη ερωτική ματιά:

[...] Αναγκάστηκα να χαλάσω τον καλαμιώνα.

Τώρα έχω αιθαλή: κουμαριές, βάγιες, δεντρολίβανα, σπάρτα. Πάλι είναι ένα σκάνδαλο. Έχω επίσης εποχικά λολούδια: κυκλάμινα, νάρκισσους, πανσέδες, υάκινθους. Συχνά και πασχαλινές βιολέτες. Αυτά τα φροντίζει η Βενέτα.¹¹⁰⁷

Στο δεύτερο έχουμε την ερωτική πρόκληση :

[...] Η Ισαβέλλα δίπλα μου, έκθετη και διαστακτική. Την κοιτάζω μου χαμογελάει, και ένας ύπουλος ερεθισμός διαπερνά το κορμί μου. Γυρίζω προς το μέρος της και επιμένω να την κοιτάζω. Νομίζω ότι αναγνωρίζω κάτι σαν συναίνεση στο πρόσωπό της. Ακουμπάω το χέρι μου στον ώμο της. Εισπράττει αυτήν την κατάσταση ενστικτωδώς. Χαμογελάει πάλι. Την αγκαλιάζω, μου αφήνεται. Την αγκαλιάζω, μου αφήνεται. Τη φιλάω στον λαιμό.[...] Γονατίζω μπροστά της, της φιλάω τους μηρούς. Της κατεβάζω το σλιπάκι. Σηκώνει το ένα πόδι, σηκώνει το άλλο.[...] Τα πόδια ανοιχτά, το αιδού της σε πλήρη θέα.¹¹⁰⁸

Στο τρίτο εντοπίζουμε το θέμα της αναζήτησης καλύτερης ζωής στο εξωτερικό μέσω του μοτίβου της φωτογραφίας:

[...] Μαμά είμαι καλά, έλαβα τη φωτογραφία της Γιώτας με τον μπέμπε της, της στέλνω χαιρετίσματα.¹¹⁰⁹

Στο σχολιαστικό διήγημα «Κώστας και Μαρίνα» ο Βαλτινός, ξεπερνώντας τη συνήθη μικροαφήγηση με μια εκτενέστερη ιστορία, αναπτύσσει την επιθυμία του μεταπολεμικού ανθρώπου για στέγη, διαπλεκόμενη με την ερωτική αναζήτηση:

[...] Τα μπαλκόνια σκεπαστά, γυριστές σκάλες, ένα σαλίγκαρο.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 65.

¹¹⁰⁷ Βαλτινός «Βενέτα Σλάβεβα Στοϊλκοβα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 72.

¹¹⁰⁸ Βαλτινός, « Από ροζ γρανίτη» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 75.

¹¹⁰⁹ Βαλτινός, « MV Myrina, Cargo ship» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 78.

¹¹¹⁰ Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 94.

[...] Η μικρή κρυφοκρέατο, όμορφο κορμί.¹¹¹¹

[...] Πήρε από τη Μαρίνα. Ψηλή, τα μάτια της.¹¹¹²

3.10.5. «Τρίπτυχο Ε΄: «Αγαπημένε μου Μάστορα-«Κλαρίτης»-«Και τώρα εγώ εδώ»-«Επείγουσα ανάγκη ελέου»

Στο εν λόγω τρίπτυχο έχουμε την ανάγνωση επιστολής στο πρώτο διήγημα, η οποία λειτουργεί έν είδει voice over, πρόφαση για τη φθαρτότητα των ανθρωπίνων πραγμάτων :

[...] Σ'τα γράφω αυτά γιατί είναι ευκολότερο έτσι παρά να σ' τα πω στο τηλέφωνο.¹¹¹³

[...] Συχνά νομίζω ότι βλέπω ένα κακό όνειρο και φοβάμαι το τι μας περιμένει στην επόμενη στροφή του δρόμου, καθώς η κατάσταση του T.J. χειροτερεύει σιγά σιγά. Και βέβαια γερνάμε από πάνω.¹¹¹⁴

Στο διήγημα «Κλαρίτης», έχουμε ελάχιστα κάδρα :

[...] Έχτισε μια εκκλησιά στη Νεραϊδόραχη, κατάκορφα.¹¹¹⁵

[...] Τον Θωμά τον σκότωσαν στη Οξιά, στα Βαρδούσια. Ήταν ένας μοίραρχος με τα αποσπάσματα σκυλί.¹¹¹⁶

όπως επίσης και στο «Και τώρα εγώ εδώ» :

[...] Χτες κατέβηκε στην Καλλιθέα με το τρόλευ για να διακόψει τη σύνταξη της Λουκίας.¹¹¹⁷

ενώ στο ομώνυμο του τίτλου της συλλογής «Επείγουσα ανάγκη ελέου» επανέρχεται στην οπτικοποίηση :

[...] Ο παπάς, με την ελαφρά ένρινη φωνή του, πρωτοστατούσε.

[...] Στην εκκλησιά ήσαν άλλοι μια τριανταριά παρόντες ντόπιοι αυτοί. Άγνωστα τοπία. Οι τραχιές καταπτώσεις στις ρυτίδες των προσώπων, οι χαρακωμένοι αυχένες.

Ο παπάς τελείωσε, κάποιος σήκωσε τον δίσκο με το βρασμένο σιτάρι και τον σταυρό από ασημοκούφετα. Μια γιαγιά πλησίασε τη Νίνα. Χαμογέλαγε αβέβαιη.[...] Ήταν το “κουνούπι”. Πενήντα δυο χρόνια πριν. Τριών ετών, με λιγνά ποδαράκια.[...] Η Βασιλική με τις δυο μακριές πλεξίδες της, σβέλτη νεαρή γυναίκα.

¹¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 95.

¹¹¹² Στο ίδιο, σ. 96.

¹¹¹³ Βαλτινός «Αγαπημένε μου Μάστορα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 103.

¹¹¹⁴ Στο ίδιο, σ. 103.

¹¹¹⁵ Βαλτινός, «Κλαρίτης» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 106.

¹¹¹⁶ Στο ίδιο, σ. 106.

¹¹¹⁷ Βαλτινός, «Και τώρα εγώ εδώ», στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 109.

Συχνά έπαιρνε τη Νίνα στην πλάτη της, κι άλλοτε, στην άκρη του γκρεμού, πάνω από τη θάλασσα που στράβωνε, την πέταγε ψηλά και την ξανάπιανε, κάνοντας τη να χάσει την ανάσα της.¹¹¹⁸

[...] Τον άφησε σε κάτι σκληρά, αλατισμένα βραχάκια της ακτής. Αργά το απόγευμα γύρισε και τον ξαναπήρε.

[...] Κάποια στιγμή τα ντόπια ψαροκάϊκα άρχισαν να ετοιμάζονται.[...] Γρι-γριά με πυροφάνια. [...] Ο Γιώργος Μητζελιώτης κατέβηκε ο ίδιος στη μηχανή και έβαλε μπροστά. Έτσι αμίλητοι με τον καπετάνιο χολωμένο, γλίστρησαν ανάμεσα στους άλλους.¹¹¹⁹

[...] Πήγα να δω εκείνο το μικρό κτήμα.

[...] Ενα στρογγυλό παφιλένιο καθεφτάκι, υπάρχει κάπου ακόμα.¹¹²⁰

Είχε ωραία θέα στη θάλασσα. Ο πωλητής με κοίταζε εξεταστικά.¹¹²¹

3.11. Ημερολόγιο 1836-2011

Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Βαλτινός, πειραματιζόμενος με τη φόρμα της κατασκευής ημερολογιακών καταγραφών, συνδυάζει τον εσωτερικό μονόλογο με την κινηματογραφική τεχνική του αποσπάσματος. Ειδικότερα οι ακόλουθες καταγραφές υιοθετούν το συγχρονικό του κινηματογράφου με τη χρήση παροντικού χρόνου:

ΠΡΩΙ. Αγοράζω φρούτα.[...] Απέναντί μου η κυρία Πηνελόπη Ηλιάδη κρατάει ένα πλαστικό μπουκάλι του λίτρου.

[...] Η κυρία Ηλιάδη πίνει.[...] Τελειώνει τα ψώνια και βγαίνουμε μαζί στο πεζοδρόμιο. Οι καμπάνες του Αγίου Χαραλάμπους χτυπάνε πένθιμα. Ο ήχος τους είναι γλυκός-σχεδόν καθησυχαστικός. Δεν έχει τίποτα από την αγριάδα της καμπάνας του χωριού μου π.χ. σε ανάλογες περιστάσεις. Της το λέω.[...]

Μεγάλη Παρασκευή , 29.4.1994

«ΣΤΟΥ ΦΛΟΡΙΝ», μεσημέρι.

Εποχή Α΄

¹¹¹⁸ Θανάσης Βαλτινός «Επείγουσα ανάγκη ελέου», στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 113.

¹¹¹⁹ Στο ίδιο, σ. 115.

¹¹²⁰ Στο ίδιο, σ. 117.

¹¹²¹ Στο ίδιο, σ. 121.

Οι προπόσεις έχουν τελειώσει. Η Δωροθέα διαπρέπει: περισσότερο ή λιγότερο φανερά τη φλερτάρουν όλοι οι άντρες του τραπεζιού. Ο σύζυγος απουσιάζει και η βέρα στον παράμεσο προκαλεί αντί να αποτρέπει την επιθετικότητα. Αντιμετωπίζει την κατάσταση με ένα κρυπτικό χαμόγελο ικανοποίησης.

Εποχή Β΄

Τουαλέτες του εστιατορίου. Αυτή βγαίνει, εγώ μπαίνω.[...] Την πιάνω από το χέρι και την τραβάω πίσω μου. Με ακολουθεί πειθήνια στον μεγάλο κοινό προθάλαμο. Ακούγεται μια συνεχής ροή νερών, ενώ οι άσπρες πορσελάνες αστράφτουν. Και ξαφνικά αντιδρά αρνητικά.[...] Τελικά δεν ενδίδει. Φεύγει [...]¹¹²²

11 Μαΐου 1979

Από τα ολιγόχρονα καρέ οδηγούμαστε με μεγάλο και μεσαίο πλάνο:

Ο ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΟΣ ήλιος είναι γλομός.[...] Ο κόσμος φοράει γάντια και χρωματιστά μάλλινα κασκόλ.[...] Η ξανθιά γυναίκα που περιφέρεται αμίλητη αρπάζει ξαφνικά τον μεσογειακό άντρα της και τον παρασύρει στον ρυθμό του χορού.[...] Δύο τρία ζευγάρια τους μιμούνται. Στην τρίτη φορά σταματάει.¹¹²³

Ο Βαλτινός αρέσκεται στα υβρίδια του λόγου¹¹²⁴ και στα προσωπεία με ψευδαίσθηση αμεσότητας, και στην περίπτωση του δεύτερου παραθέματος, φροντίζει ο ίδιος να διαλύσει τις εντυπώσεις της κινηματογραφικής πρόθεσης με την επισήμανση «Ο διάλογος δεν είναι πρωθύτερος. Ανήκει και αυτός στη φωτογραφία». Στην κάτω δεξιά γωνία ηλεκτρονικά καταγεγραμμένη, η ημερομηνία: 3.12.89, υπενθυμίζοντάς μας το τέχνασμα στο « Agnes: τριάντα καρέ» της νέας χρήσης της περιγραφής ως καταγράφουσας δράση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει από πλευράς υιοθέτησης κινηματογραφικών τεχνικών η εναλλαγή ανάμεσα στην εξωτερική απόδοση των γεγονότων, από την εξιστόρηση του αληθοφανούς στην ονειρική αφήγηση και στην εσωτερική εστίαση σεξουαλικών μνημών,¹¹²⁵ στην προσπάθεια του δημιουργού να τιθασεύσει το παρελθόν της επιθυμίας και να εξευμενίσει την αμετάκλητη μοίρα της φθοράς και του θανάτου :

ΤΟ ΜΟΝΙΠΠΟ, που την πηγαίνει στον γιατρό κάθε Τρίτη, στρίβει και βγαίνει από την πλατεία. Ξέρω πώς είναι η πύλη της, το τρίχωμα της. Ξέρω τη ζώνη του αφαλού της. Και

¹¹²² Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Ημερολόγιο 1836-2011*, Εστία, Αθήνα, 2013[1^η Ωκεανίδα: 2001], σσ. 102-103.

¹¹²³ Στο ίδιο, σ. 188.

¹¹²⁴ Βλ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «*Κάθοδος των Εννιά και Ορθοκωστά*, δυο δίδυμα αδέρφια (;) και ο μεθύτερος κρίκος, το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο δεύτερο: Λόγος και Αντίλογος στην τριλογία πολέμου του Θανάση Βαλτινού», στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2020, σ. 79 .

¹¹²⁵ Στο ίδιο, σ. 80.

αυτά με τρελαίνουν. Με υποχρεώνει να φοράω καπότα κάθε φορά.[...]Ούτε με αφήνει να της πιάσω το στήθος.¹¹²⁶

ΟΝΕΙΡΕΥΤΗΚΑ την Ελ. Περιφερόταν γυμνή –με την κιλότα και το σουτιέν, πάνω σε ένα παιδικό ποδήλατο. Αλλά ο χώρος ποιος ήταν;

21.11.1995¹¹²⁷

ΒΑΖΩ τη Χου-α-ρούν στα τέσσερα. Καμπυλώνει τη ράχη ανασηκώνοντας τους γλουτούς και μου μοστράρει το μικρό κινέζικο αιδούο της.[...] Κοιμάμαι αμέσως μετά. Κάποια στιγμή μισοξύπνιος, αρχίζω να της μιλάω ελληνικά. Το συνειδητοποιώ σύντομα και ανασηκώνομαι δίπλα σε ένα κορμί που μου θυμίζει μαρτυρικά ένα άλλο.[...]

Trenton N.J. 23.11.1976¹¹²⁸

Περιμένω το λεωφορείο για το Schonefeld. Οι πτήσεις από κει είναι αισθητά φθηνότερες. Δυο νεαρές Γερμανίδες κατεβαίνουν τα σκαλιά της υπαίθριας αλάνας που είναι το τέρμιναλ. Κρατάνε αποσκευές. Ένα ξαφνικό ρεύμα αέρα σηκώνει το φουστάνι της πρώτης. Φουσκώνει σαν αλεξιπτώτο και κυματίζει φανερώνοντας στιγμιαία τους ωραίους μηρούς της. Φοράει ένα ασταφτερό άσπρο σλιπάκι. Και είναι, για την εποχή, ηλιοκαμένη. Τα μάτια πολλών καρφώνονται πάνω της. Εκείνη αφήνει ένα ευφρόσυνο «ααα...» στην επαφή του γλιαρού αέρα και γελάει με ό,τι αποκαλύπτει.

Δυτ. Βερολίνο, 4.5.1975¹¹²⁹

Είμαστε οι μοναδικοί επισκέπτες. Μπαίνουμε στην εκκλησία. Το ημίφως δημιουργεί κάποια ψευδαίσθηση δροσιάς και τα μάτια συνηθίζουν λίγο λίγο σ' αυτό.[...] Η κίνησή της δεν έχει πρόθεση πρόκλησης, ξέροντας όμως αυτό, ερεθίζομαι. Την παρασύρω στην αριστερή εσοχή του ναού και ανοίγω το φερμουάρ του παντελονιού μου. Αντιδρά σχεδόν βίαια-δεδειδαιμονικά. Επιμένω και καταφέρνω να της αγγίξω το σγουρό εφήβαιο. Με απωθεί.[...] Αφήνει ένα μικρό νευρικό γέλιο.[...] Τότε ακούγονται βήματα να πλησιάζουν στην είσοδο και ξένες βόρειες φωνές. Προλαβαίνω και βάζω μέσα το παλλόμενο πέος μου. Ένα γκρουπ Σκανδιναβών έχει κιόλας εισβάλει και συγκεντρώνεται γύρω από τον ξεναγό.

12.5.1988¹¹³⁰

Η Μ. Μου γυρεύει να την πάρω a tergo. Το θέλει επειδή υποθέτει ότι το θέλω εγώ.

[...]Επιμένει. Στην πρώτη απόπειρα ενστικτωδώς φυλάγεται και αστοχώ.[...] Ξαναπαίρνει θέση μόνη της, μου πιάνει το πέος και το ακουμπάει στο ακριβές σημείο.[...] Στηρίζεται

¹¹²⁶ Βαλτινός, *Ημερολόγιο 1836-2011*, ό.π., σ. 16.

¹¹²⁷ Στο ίδιο, σ. 31.

¹¹²⁸ Στο ίδιο, σ. 39.

¹¹²⁹ Στο ίδιο, σ. 108.

¹¹³⁰ Στο ίδιο, σσ. 138-139.

στους αγκώνες της με τους γλουτούς της στη διάθεσή μου. Ελλείπει άλλου λιπαντικού σάλιο.[...] Νιώθω τη βάλανο να διαρρηγνύει τον πρωκτό της.[...] Κρατιέται να μη βογκήσει. Προσπαθεί επίσης να μείνει αταλάντευτη στη στάση της.[...] Είμαι μέσα της σε όλο το βάθος και ο σφιγκτήρας της περιβάλλει τον κύλινδρο του πέους μου με τέλεια εφαρμογή.

9.9.1996¹¹³¹

Στο προηγούμενο παράθεμα μάς εντυπωσιάζει η απόδοση της ανατομίας της σεξουαλικής πράξης, η οποία αποδίδεται προοδευτικά ως μια εσωτερική κατάκτηση.

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα πρόσωπα στο υπό συζήτηση κείμενο δε μπορεί να τους προσδώσει τον χαρακτηρισμό «χαρακτήρες» καθώς δεν αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και το γεγονός της διασύνδεσής τους με ένα ιστορικό γεγονός, γνώρισμα των χαρακτήρων από άλλα κείμενά του, στην περίπτωση του *Ημερολογίου* δεν φαίνεται να λειτουργεί. «Η μεγάλη ιστορία που κατέχει τα δύο προηγούμενα βιβλία του, αποσύρεται τώρα, για να αφήσει στο προσκήνιο το πρόσωπο με την ιδωτική του ιστορία, με τους δυο πόλους: έρωτα και θάνατο».¹¹³² Τα πρόσωπα του κειμένου περισσότερο εντάσσονται στην προσωπική μυθολογία του Βαλτινού.¹¹³³ Αλλά συμμετέχουν στην καθημερινή διακύβευση των ανθρωπίνων παθών και στην προσπάθεια να τροποποιηθούν προς το πιο πολιτισμένον της γλώσσας, η οποία όμως κατακτά υψηλό επίπεδο εκφραστικής τόλμης, γεγονός το οποίο τεκμηριώνεται από τα παραθέματα τα οποία προηγήθηκαν.¹¹³⁴ Η κατασκευή των ηρώων μιας μυθοπλασίας έστω περιορισμένης, σύμφωνα με τις αρχές του μοντέρνου μυθιστορήματος¹¹³⁵ έχει ρεαλιστικά στοιχεία μνήμης με συγγραφικά στοιχεία ελεύθερης φαντασίας.¹¹³⁶

Επιπλέον απουσιάζουν από το κείμενο οι περιγραφές, έστω σύντομες, τις οποίες συναντήσαμε σε άλλα έργα του, ωστόσο αναπληρώνεται η απουσία τους από την επιμονή

¹¹³¹ Στο ίδιο, σσ. 164-165.

¹¹³² Βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Θανάσης Βαλτινός. Το μυθιστόρημα τεκμηρίων», στο βιβλίο του *Εμφύλιος και Λογοτεχνία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2012, σ. 167 [*Νέα Εστία* τχ. 1802 (Ιούλιος-Αύγουστος 2007)].

¹¹³³ Βλ. Βασίλης Τσιαμπούσης, «Μαργαριτάρια στο πανέρι», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-επιμέλεια), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 345.

¹¹³⁴ Στο ίδιο, σ. 346.

¹¹³⁵ Βλ. -Δημήτρης Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1997, σ. 21.

¹¹³⁶ Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού: Ο διάλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυτοαναίρεσης», στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές, ό.π.*, σ. 114.

του Βαλτινού για το τοπωνύμιο, με μια αίσθηση ότι λόγω της συγκεκριμένης ονομασίας, κάποια μέρη ήταν προορισμένα ως τόποι αιματοχυσίας:

Περάσαμε τα Χάνια της Ταράψας, ύστερα την Κοτουμού.

Δεν αναφέρω τα τοπωνύμια τυχαία ή για λόγους ακριβείας μόνο. Στα χρόνια που ακολούθησαν τα μέρη εκείνα βάφτηκαν με αίμα συχνά. Πιστεύω ότι λόγω ονομάτων ήσαν προορισμένα γι' αυτό. Η φρικίαση της γλώσσας εμπεριέχει τη φρίκη της Ιστορίας.¹¹³⁷

Η σημαντικότητα του παράγοντα αυτού αναγνωρίζεται και από τον Δημήτρη Ραυτόπουλο:

Ένα πλούσιο ονοματικόν της ανθρωπογεωγραφίας του Βαλτινού συγκροτούν τα τοπωνύμια και τα ονόματα ανθρώπων. Εκτός από τη διάσταση της εντοπιότητας και της ηθογραφίας, η αισθητική λειτουργία των ονομάτων δεν είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα.¹¹³⁸

Ο ίδιος ο Βαλτινός έχει εκφράσει ότι τον ενδιαφέρουν τα επιμέρους πεπρωμένα μέσα στην Ιστορία, την οποία αντιλαμβάνεται ως συμπίλημα ατομικών πεπρωμένων, γεγονός το οποίο είναι το αντίθετο της γνώσης, είναι η αίσθηση της Ιστορίας.¹¹³⁹

Το κείμενο του *Ημερολογίου*, εύστοχα έχει χαρακτηριστεί ως μορφή συγγραφικού παραλογισμού,¹¹⁴⁰ καθώς υποστασιοποιεί τις αρχές του Friedrich Schlegel, ο οποίος υιοθετούσε τη μη ολόκληρωση του έργου τέχνης, ως άρνηση της ορθολογικής τάξης στην ποίηση και την ιστορία.¹¹⁴¹

3.12. *Ανάπλους*

Ο *Ανάπλους* αποτελεί το κείμενο του Βαλτινού, το οποίο συμπυκνώνει τη φιλόδοξη πρόθεσή του να αποθησαυρίσει αρχές ποιητικής¹¹⁴² μέσω της επιπόνησης μιας συνέντευξης σε φοιτήτρια υποψήφια διδακτορικού τίτλου πάνω στο έργο του συγγραφέα με επόπτη

¹¹³⁷ Θανάσης Βαλτινός, *Ημερολόγιο 1836-2011*, ό.π., σ. 183.

¹¹³⁸ Ραυτόπουλος «Θανάσης Βαλτινός. Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», ό.π., σ. 169.

¹¹³⁹ Θανάσης Βαλτινός, *Κρασί και νύμφες*, ό.π., σ. 156, σημ. 2.

¹¹⁴⁰ Βλ. Νικήτας Παρίσης, «Μια αιρετική ημερολογιακή γραφή», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (Εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Θανάση Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 364.

¹¹⁴¹ Χρυσομάλλη-Henrich, «Κάθοδος των εννιά και Ορθοκωστά, δύο δίδυμα αδέρφια» στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές*, ό.π., σ. 80.

¹¹⁴² Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού» στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Θεωρητικές και ερμηνευτικές*, ό.π., σ. 112.

γνωστό και υπαρκτό καθηγητή της Νεοελληνικής Φιλολογίας σε Πανεπιστήμιο της περιφέρειας.¹¹⁴³

Μέσα στην ίδια τη συνέντευξη ο λόγος του Βαλτινού συνεχίζει να παρουσιάζει ως ένα από τα γνωρίσματα της λογοτεχνικής του διάστασης, την κινηματογραφική οπτικοποίηση. Στην αποτύπωση του τοπίου, στο οποίο μεγάλωσε, καταγράφει με μεγάλο κάδρο τον τόπο μορφωτικής διάπλασης και δράσης του ίδιου:

Το σπίτι βρισκόταν στην κοιλάδα του Τάνου ποταμού. Μια βαθιά γραμμή, κατά τη στρατιωτική ορολογία. Ορεινή Αρκαδία, βόρειες καταπτώσεις του Πάρνωνα. Οι δυο πλαγιές που έκλειναν αυτή την κοιλάδα ήσαν αρκετά άγριες-ιδιαίτερα η δεξιά. Πετρώδης με σκληρή βλάστηση. Πρίνους και αγραπιδιές [...] Γκορτσιές. Πριν να φανεί ο δίσκος του ήλιου στον ουρανό, το φως που κατέβαινε ήδη σαρώνοντας την αριστερή, δυτική πλαγιά. Ο ήλιος λοιπόν έβγαινε από κει. Από τη Δύση.¹¹⁴⁴

Ο Τάνος ποταμός παρά τον μεγαλόπρεπο ορισμό του, το καλοκαίρι στέρευε. Απόμεναν μικρές αβαθείς λιμνούλες μέσα στις οποίες προσπαθούσαμε να μάθουμε κολύμπι.¹¹⁴⁵

Το πρώτο είναι ο «πονόματος». Η περιοχή είχε πυκνή βλάστηση. Έχει ακόμα. Καστανιές, καρυδιές, κερασιές, άλλα οπωροφόρα. Άγρια δέντρα επίσης και μια ποικιλία από θάμνους: ασαφάκες, σπάρτα, ασπάλαθους.¹¹⁴⁶

και ως εισαγωγικό μιας ενότητας δράσης, όπως το χρησιμοποιεί και στα κείμενα, τα οποία ακολουθούν μια κλασικότερη αφήγηση:

Αφήσαμε αριστερά μας τις κορφές του Πάρνωνα και κατηφορίσαμε προς Βουτιάνους [...] μέσα στις λόγχμες της πλαγιάς. Σπάρτα και σπάλαθρα. Μικρές φραγκοσυκιές επίσης [...] ¹¹⁴⁷

Υπήρχε μια απλωμένη λιμνούλα. Την αριστερή της όχθη έκλειναν συμπαγείς λειασμένοι από το νερό βράχοι. Ο βυθός δεν φαινόταν. Πάνω στους βράχους διακρίνονταν τα κατάλοιπα από τα βάρη του γεφυριού.¹¹⁴⁸

Στον κεντρικό δρόμο. Το σπίτι με κατεύθυνση προς το Γύθειο, βρισκόταν στην αριστερή πλευρά. Το πεζοδρόμιό του ήταν λίγο βυθισμένο, σε σχέση με το κύριο κατάστρωμα.¹¹⁴⁹

¹¹⁴³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Ανάπλους*, Εστία, Αθήνα, 2012, σ. 9.

¹¹⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 13-14.

¹¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 22.

¹¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 23.

¹¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 36.

¹¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 43.

¹¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 45.

Βγαίναμε με τα λαδοφάναρα αγάραγα και σκορπάγαμε στις πλαγιές του Αγίου Κωνσταντίνου. Βλάστηση από σκίνα, κουμαριές, σπάρτα και στις μασχάλες του λόφου λυγαριές. Με ανάμεσά τους βωβούς ασφόδελους και θυμάρια. Και φλόμους.¹¹⁵⁰

Μικρά σε διάρκεια κάδρα κοντινού χαρακτήρα αποδίδουν την αύρα των προσωπικών αναμνήσεων από τον πατέρα του συγγραφέα:

Η μάσκα στην κουκούλα προστασίας ήταν από πράσινη σήτα, τα χοντρά γάντια από караβόπανο. Δυσκίνητος αναγκαστικά με το μικρό φουσερό στο χέρι, γεμάτο αναμμένες σβουνιές, κάπνιζε τις μέλισσες καταστέλλοντας την επιθετικότητά τους¹¹⁵¹

αλλά και αναμνήσεις χαραγμένες ανεξίτηλα στην παιδική ψυχή αποδίδονται με μεσαία μεγαλύτερης διάρκειας:

Περιφέρομαι εκεί, σ' αυτήν τη πεζούλα με ένα βαθύ αίσθημα αρμονίας μέσα μου. Προσχολική ηλικία. Πλησιάζω τις δυο κυψέλες, οι τσίγκινες στέγες τους αντανακλούν τον ήλιο. Τις χτυπάω με τις γροθιές μου, χτυπάω το φως. Και ξαφνικά, σμήνη από εξαγριωμένες μέλισσες με περικυκλώνουν. Προσπάθησα να το σκάσω προστατεύοντας το κεφάλι μου με τα χέρια. Οι σπασμωδικές μου κινήσεις προκαλούσαν περισσότερο τις μέλισσες. Τελικά δε με σκότωσαν, για καμια βδομάδα ήμουν φουσκωμένος σαν ασκί.¹¹⁵²

Εκεί κάποτε τσίτσιδοι και αλαλιασμένοι από τον ήλιο παρακολούθησαμε το μεγάλο νερόφιδο να καταπίνει ένα βάτραχο. Τον είχε πιάσει από τα πίσω πόδια και ο βάτραχος, θαρρείς ατάραχος, μέσα σε μια αφύσικη βουβαμάρα διολίσθαινε αργά προς το εσωτερικό του φιδιού. Η διαδικασία κράτησε πολύ, αφόρητα πολύ. Όταν κάποια στιγμή ο βάτραχος εξαφανίστηκε ολόκληρος, ένας από μας σκότωσε το αργοκίνητο φίδι και με το σουγιά του του άνοιξε την κοιλιά. Τότε με ένα τεράστιο άλμα που μας ξάφνιασε κάτι τινάχτηκε ζωντανό από κει μέσα και χάθηκε στα θολωμένα νερά της λιμνούλας.¹¹⁵³

[...] Ξυπνάγαμε κάθε πρωί «κουτούκια», με τα βλέφαρα κολλημένα από τις τσίμπλες. Εμείς τέσσερα στη σειρά σαν κουτάβια περιμέναμε τη γιαγιά Μάρθα να βράσει χαμομήλι και αργά, ένα ένα να μας πλύνει τα μάτια, με υπομονή και προσοχή.¹¹⁵⁴

Μετά τη λειτουργία γινόταν πανηγύρι. Μια ζυγιά όργανα και χορός. Στηνόταν επίσης μια υπαίθρια ταβέρνα-βραστή γίδα, κρασί. Σε μια άκρη του αυλόγυρου ήταν το νεκροταφείο. Ταπεινοί τάφοι με ξύλινους σταυρούς. Εκεί λοιπόν στον αυλόγυρο γινότανε ο χορός.[...] Οι

¹¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 49.

¹¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 14.

¹¹⁵² Στο ίδιο, σσ. 14-15.

¹¹⁵³ Στο ίδιο, σσ. 12-13.

¹¹⁵⁴ Στο ίδιο, σσ. 23-24.

ζυγίες αποτελούνταν από βιολί, κλαρίνο, λαγούτο[...] Χόρευαν οι νιόπαντρες, χόρευαν οι κοπέλες.¹¹⁵⁵

Ο Βαλτινός χρησιμοποιεί παροντικούς χρόνους στα κείμενά του με την αίσθηση του κινηματογραφικού κάδρου ακόμα και όταν δεν ακολουθεί αυτή τη σύμβαση, η χρήση του παρελθοντικού ισοδυναμεί με την κινηματογραφική χρήση του:

Πλησιάζει να πέσει ο ήλιος και ένα μικρό άγημα προχωράει για την υποστολή της σημαίας. Ο κόσμος παραμερίζει και κοιτάζει. Ο σαλλιγκτής χτυπάει προσοχή. Από την τρομπέτα του κρέμεται ένα χρυσό κορδόνι, ο ίδιος έχει στο καπέλο του φτερά. Στο μικρό χάσμα του χρόνου που ακολουθεί, παρουσιάζεται στην πέρα γωνία ο τυφλός ντελάλης της πόλης. Κινείται μόνο, ακολουθώντας με το ραβδί τα κράσπεδα των πεζοδρομίων. Η ησυχία του ξενίζει. Φωνάζει κάποιο όνομα διερευνητικά. Δεν παίρνει απάντηση. Η φωνή του είναι ένρινη, έχει κάτι δυσοίωνο.[...] Οι Ιταλοί εκλαμβάνουν τις φωνές του ως κοροϊδία. Τρέχουν δυο και τον αρχίζουν στις μπούφλες. Τον ρίχνουν κάτω, τον κλοτσάν. Κανείς δεν τολμάει να σαλέψει.[...] Ο ντελάλης σηκώνεται [...] Ένα μικρό αγόρι, μικρότερο από μένα, ξεφεύγει από τα χέρια του πατέρα του και τρέχοντας του δίνει το ραβδί του.[...] Ο ντελάλης με το ραβδί προτεταμένο ανεβαίνει στο πεζοδρόμιο. Προσπαθεί να προσανατολιστεί. Κάποιος πάει να τον πιάσει από το μπράτσο. Αυτός τινάζεται, δε θέλει βοήθεια. Τινάζει το σακάκι του, το σακάκι του. Το κουμπώνει, υψώνει το κεφάλι περιμαζεύοντας τη στραπατσαρισμένη αξιοπρέπεια.¹¹⁵⁶

Στην ουσία του το παράθεμα αποτυπώνει μια εκτεταμένη κινηματογραφική σεκάνς. Ας μην ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη του χώρου και, όπως ο ίδιος ο Βαλτινός επισημαίνει:

Και η πλατεία του του Δημαρχείου λειτούργησε αρκετές φορές ως σκηνή.¹¹⁵⁷ και αντιμετωπίζει, οποιαδήποτε βαθμίδα του χρόνου στην παροντικότητα του κάδρου, ενώ η λογοτεχνία αποτελεί την τέχνη του χρόνου.¹¹⁵⁸ Από την άλλη, οι ανταλλαγές οι οποίες καταγράφηκαν μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου και οι ωσμώσεις των δύο πεδίων, ιδίως τα γνωρίσματα τα οποία εμφάνισε το μοντέρνο μυθιστόρημα μέσα από τη δημιουργική εξέλιξη του,¹¹⁵⁹ έκαναν τα όρια των δύο τεχνών πιο ρευστά και τις βεβαιότητες για τα εκφραστικά τους μέσα λιγότερο άτεγκτες.

¹¹⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 24.

¹¹⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 37-39

¹¹⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 37.

¹¹⁵⁸ Bluestone, *ό.π.*, σ. 61.

¹¹⁵⁹ Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα, ό.π.*, σ. 143-206.

Η οπτικοποίηση της αφήγησης υλοποιείται σε κάθε περίπτωση μέσω του τεχνάσματος των απαντήσεων στις ερωτήσεις:

Φτάσαμε στην πόρτα του αχάραγα. Η μητέρα μου με κουβάλησε στη πλάτη της, διπλωμένον στο χράμι. Μέσα ο Παχωπός τσακωνόταν ήδη με τη γυναίκα του.[...] Μα άνοιξε ο ίδιος ο Παχωπός. Ήταν ένας γλυκύτατος ηλικιωμένος άντρας. Με ακροάστηκε με το αυτί, χτύπησε την πλάτη μου με τα δάκτυλα του. Έγραψε μια συναγή. [...] Και έδωσε οδηγίες στη μάνα μου να μου αλαφρώσει τα ρούχα, να με αφήνει να κάνω ό,τι και τα άλλα παιδιά.¹¹⁶⁰

Μερικά κοντινά κάδρα αποτελούν τον σκληρό πυρήνα των παιδικών βιωμάτων:

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν πέθανε ο πατέρας μου, βρήκα στο πορτοφόλι του τη φθαρμένη ταυτότητά του και πίσω απ' αυτήν τη συνταγή του γιατρού Παχωπού. Διπλωμένη στα τέσσερα, φθαρμένη επίσης και μισοσβησμένη.¹¹⁶¹

όπως και ο συνδυασμός μεγάλων και μεσαίων:

Εκεί λοιπόν σε κείνο το πανηγύρι χάθηκα κάποτε, πέντε ή έξι χρονών [...] Υπήρχε εκεί μια κλειστή θολωτή στέρνα. Το έδαφος ήταν επικλινές, η καμάρα της οροφής ήταν στο ίδιο επίπεδο με τις απολήξεις του αυλόγυρου.[...] Στην κορυφή της καμάρας ήταν ένα μοναδικό άνοιγμα, ένα στόμιο πηγαδιού. Πήγα έσκυψα μέσα. Η στέρνα ήταν το μεγάλο χωνευτήρι, το οστεοφυλάκιο. Σηκώθηκα άλαλος.[...] Χόρευε ερωτευμένη. Πήγα πιάστηκε από το φουστάνι της και κείνη σταμάτησε. Έσκυψε, με αγκάλιασε και με κράτησε ανάμεσα στα πόδια της. Ανάμεσα στις μεταξωτές της κάλτσες.[...] Ο πατέρας μου παραμέρισε δίνοντας σειρά στον επόμενο χορευτή. Με πήρε στην αγκαλιά του και με ακούμπησε σ' έναν μικρό όχτο, στον ίσκιο μιας μουριάς.¹¹⁶²

τα οποία, εκτός της παιδικής ηλικίας, αποδίδουν την εφηβεία αποτυπωμένη δευτερογενώς ως απόσπασμα από το κείμενο *Σχισμή φωτός* :

Ο πρώτος σκοτεινός θάλαμος ήταν μια αποθήκη για άχυρα και αποξηραμένα ψυχανθή. Παράρτημα του στάβλου δηλαδή. Απλάνιστα καρφωμένα σανίδια έφραζαν το μοναδικό παράθυρο και από την τρύπα ενός ρόζου που έλειπε γινόταν η διείσδυση: μια κυλινδρική δέσμη φωτός στη διαδρομή της οποίας ζωντάνευαν άπειρα μόρια σκόνης.¹¹⁶³

Αξιοσημείωτη ωστόσο είναι η διάσταση της μετωνυμίας στον λόγο «από την τρύπα ενός ρόζου που έλειπε γινόταν η διείσδυση», η οποία θα συναντούσε δυσκολίες να αποδοθεί

¹¹⁶⁰ Βαλτινός, *Ανάπλους*, ό.π., σ. 17.

¹¹⁶¹ Στο ίδιο, σ. 18.

¹¹⁶² Στο ίδιο, σσ. 26-27

¹¹⁶³ Στο ίδιο, σσ. 20-21.

κινηματογραφικά και η οποία μας οδηγεί εκ νέου στο θεωρητικό ερώτημα, ποια εκφραστικά μέσα της λογοτεχνίας μπορούν να λειτουργήσουν εξίσου δραστικά στην κινηματογραφική γλώσσα.¹¹⁶⁴

Το μεταδιηγητικό πλαίσιο του κειμένου μάς αποκαλύπτει τη σημαντική λειτουργία την οποία επιτελούν ανάλογες σκηνές, όπως αυτή η οποία ακολουθεί, στην ερμηνεία της ποιητικής του από τον ίδιο τον δημιουργό :

Δε με ρώτησαν τίποτα. Μου χαμογελούσαν καθησυχαστικά και κάποια στιγμή η μητέρα μου με αγκάλιασε πάλι με αγάπη. Κρατήθηκα για να μη με πάρουν τα κλάματα. Αισθανόμουν ότι έπρεπε να τους προστατέψω αυτούς τους δύο, να τους προστατέψω εγώ και ταυτόχρονα ήξερα ότι δε μπορούσα να το κάνω. Τη σκηνή τη κουβαλώ μέσα μου χρόνια. Δε μπόρεσα ποτέ να τη γράψω, τώρα όμως ξέρω ότι προσδιόρισε την πορεία μου.¹¹⁶⁵

Ο Βαλτινός χρησιμοποιεί εμβόλιμα την περιγραφή με τη λογική του ακινητοποιημένου καρέ:

Κοντός, με γενειάδα, με σταυρωτά φουσεκλίκια στο στήθος. Και στη ζώνη του τις δύο κάμες.¹¹⁶⁶

Η Πόπη ήταν μάγισσα. Λιγνή, βέργα, με ένα χρυσό στίγμα στη δεξιά της ίριδα.¹¹⁶⁷

Με πηλήκιο. Υπολογαγός τότε δεν έμοιαζε με «πολεμιστή». Πάντα ξυρισμένος. Μελαχρινός με σπαστά μαλλιά. Στη φωτογραφία που είπα διακρίνεται ένα λεπτό μουστάκι. Γύρω στα τριάντα. Ίσως τριάντα πέντε.¹¹⁶⁸

Η γιάτρισσα Διακουμάκου. Αυστηρή, τα μαλλιά καρέ. Αρρενωπή. Ανύμφευτη.¹¹⁶⁹

όταν επιθυμεί να υπογραμμίσει συγκεκριμένο χαρακτήρα πριν από σκηνή δράσης ή να τονίσει συγκεκριμένα στοιχεία της μικροπλοκής:

Το σαλονάκι της της Ζαΐρας φαινόταν νοικοκυρεμένο. Δανέζικα ψευτοέπιπλα, χωρίς τη μυρωδιά του μπορντέλου. Χωρίς μπωλ με νερό στη μέση για τα αποτσίγαρα. Προσπαθούσε να παραστήσει το σπιτικό. Σ' ένα κομοδίνο ήταν μια φωτογραφία σε χοντρή ξύλινη κορνίζα.

Η Ζαΐρα νύφη.¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁴ Gianetti, *Understanding Movies*, ό.π., σ. 310.

¹¹⁶⁵ Βαλτινός, *Ανάπλους*, ό.π., σ. 27.

¹¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 41.

¹¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 52.

¹¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 90.

¹¹⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 104.

¹¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 155.

Ο Θόδωρος Παπαγγελής¹¹⁷¹ με αναφορά στο κείμενο *Ανάπλους*, έχει επισημάνει ότι το έργο του Βαλτινού συγκροτούν τρία δεδομένα, ο τόπος, το ήθος μιας κοινότητας και η γλώσσα. Εμείς θα προσυπόγραφαμε την επισήμανση του συγκεκριμένου μελετητή, συμπληρώνοντας ότι τα τρία δεδομένα προσλαμβάνονται με τρόπο κινηματογραφικό στο έργο του Βαλτινού, ειδικότερα ο τόπος με τη μακρινή λήψη, το ήθος με τη μεσαία λήψη και η γλώσσα με την κοντινή. Επομένως ορθά κατά την έκθεση των παραθεμάτων του *Ανάπλου*, η Ποιητική του Βαλτινού έχει χαρακτηριστεί «αισθησιοκρατική με αποσπασματικές, σκόρπιες εικόνες, με ρετάλια οπτικών καταγραφών, καθώς τα αποθησαυρίσματά του συγκροτούν ένα τεράστιο γιουσουρούμ από θραύσματα».¹¹⁷² Και στο κείμενο του *Ανάπλου* βρίσκει την εναργέστερη έκφρασή της, καθώς το κείμενο αποτελεί αφ' εαυτού οδηγό στην εικονοποιητική τεχνική του έργου του συγγραφέα:

Περιφέρομαι. Δε χρειάζομαι τίποτε άλλο. Αποθησαυρίζω εικόνες.¹¹⁷³

3.13. Ο Τελευταίος Βαρλάμης

Στο εν λόγω κείμενο ο Βαλτινός επανέρχεται μέσα από τα τεχνάσματα της γραφής του, δηλαδή τη δημιουργική συρραφή δημιουργικής φαντασίας με την αναφορά σε ιστορικά γεγονότα, στις σταθερές της εικονοποιίας της, σύμφωνα με την οποία ο τόπος αποτελεί το σκηνικό του δράματος της ανθρώπινης ύπαρξης:

Το κτήριο σε σχήμα Γ, υπερυψωμένο κατά δυο βαθμίδες, με φροντισμένα ανοίγματα στις προσόψεις εκτείνεται προς το εσωτερικό του οικοπέδου σε ένα ευρύ κυκλικό αίθριο.¹¹⁷⁴

[...] Η δημοπρασία γινόταν σε μια βίλλα, με βόρεια στοιχεία στις στέγες της, μέσα σε ένα τεράστιο κήπο.¹¹⁷⁵

¹¹⁷¹ Βλ. Θόδωρος Παπαγγελής, «Η γνώση και η αίσθηση της ιστορίας», *The Books Journal*, τχ. 45 (Ιούλιος 2014), σ. 70.

¹¹⁷² Στο ίδιο, σ. 70.

¹¹⁷³ Βαλτινός, *Ανάπλους*, ό.π., σ. 49.

¹¹⁷⁴ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2010 [1^η *Νέα Εστία*, τχ. 1833, Μάιος 2010, σ.], σ. 28.

¹¹⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 36.

Ο Βαλτινός διαχειρίζεται το λόγο του πολυμεσικά, χρησιμοποιώντας την παροντικότητα του κινηματογραφικού κάδρου, το οποίο αποδίδει το χωροταξικό τοπίο της Αθήνας, όπως στις παρακάτω σκεάνς:

[...] Βγαίνει και κατευθύνεται γρήγορα προς τα εκεί. Μπαίνει στην οδό Ηφαιστού. Στο τέλος της, κολλημένοι σε μια εσοχή πόρτας, δυο άντρες. Ασάλευτοι. Προσπερνάει με την καρδιά του να κλοτσάει. Στρίβει αριστερά. Κάτω από τον πλάτανο ένα ζευγάρι. Ο άντρας με την πλάτη του στηριγμένη στον κορμό του δέντρου, η γυναίκα καβάλα στα γόνατά του. Ο Μισέλ αιφνιδιάζεται. Λοξοδρομεί να τους παρακάμψει. Η γυναίκα τινάζεται. Είναι η Φιλίτσα. Ο άντρας προσπαθεί να μαζέψει τα παντελόνια του. Ο Μισέλ αναγνωρίζει τον Σαράντη. Δύο πιστολιές, ακριβώς από πίσω του και αμέσως άλλες δύο θρυμματίζουν τη νύχτα. Ύστερα βήματα που απομακρύνονται τρέχοντας. Η Φιλίτσα ουρλιάζει δείχνοντας τον αποσβολωμένο Μισέλ.¹¹⁷⁶

[...] Την τελευταία Κυριακή του Αυγούστου, μια εβδομάδα πριν από την αναχώρησή της περιφέρεται στο Γιουσουρούμ, αναζητώντας παλιές εκδόσεις, σχετικές με την εποχή που απασχολεί.[...] Στο άνοιγμα της συμβολής της Αγίου Φιλίππου με την Αδριανού, στοιβαγμένα έπιπλα της φράζουν το δρόμο. Βιεννέζικες καρέκλες, μαρμάρινα τραπεζάκια, ένα όρθιο τάλαιπωρημένο πιάνο, πάνω στο πιάνο, ένας χάλκινος κρουνός τραβήγματος μπύρας. Το παλιό «Καφέ Μισέλ» είναι ορθάνοιχτο από παντού. Με τους μεσότοιχους ριγμένους, στη μια άκρη του δαπέδου λάσπη, στην άλλη μπάζα από ξηλωμένους σοβάδες και σπασμένους καθέφτες. Ένας ηλικιωμένος εργάτης κολατσίζει καθισμένος σε δύο τσιμεντόλιθους. Πάνω στα μπάζα η Ρω-Ρω διακρίνει ένα χοντρό φθαρμένο κατάστιχο. Ρωτάει τον εργάτη αν μπορεί να το πάρει. Εκείνος την κοιτάζει μασώντας. Ύστερα σηκώνει τους ώμους του.

¹¹⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 40-41.

3.14. Φτερά μπεκάτσας – Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο – Ημερολόγιο Αλοννήσου

Η θεωρητική προσέγγιση της σχέσης του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας είχε επισημάνει ότι η λογοτεχνία αρχίζει να φανερώνει την οργανική αλληλεπίδραση με τον κινηματογράφο από τη στιγμή, κατά την οποία μετακινείται από το *λέω* στο *δείχνω*. Όπως έχει χαρακτηριστεί από την αφηγηματική θεωρία του Gerard Genette,¹¹⁷⁷ ο δεικτικός τρόπος, δηλαδή η μίμηση, αποτελεί τον τρόπο με τις περισσότερες πληροφορίες και τον λιγότερο πληροφοριοδότη, ενώ η διήγηση ακριβώς το αντίστροφο.

Μελετώντας τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας και προσπαθώντας να ανιχνεύσει την επίδραση του κινήματος του νεορεαλισμού στο έργο του Αντρέ Φραγκιά, ιδιαιτέρως στο μυθιστόρημα *Άνθρωποι και Σπίτια* η Νάντια Φραγκούλη,¹¹⁷⁸ έχει υποστηρίξει ότι βασικό παράγοντα της συνάφειας κινηματογράφου και λογοτεχνίας, αποτελεί μεταξύ άλλων, ο δεικτικός τρόπος αφήγησης.

Στα τρία συγκεκριμένα κείμενα ο Βαλτινός, αναλαμβάνει, με βάση την αρχή της αφήγησης λόγων του Genette και το ερώτημα το οποίο τίθεται, δηλαδή «αν η ρηματική μίμηση μη ρηματικών γεγονότων δεν είναι παρά ουτοπία και αυταπάτη και μπορεί να δώσει την εντύπωση ότι είναι *a priori* καταδικασμένη», να αφηγηθεί χωρίς αφηγητή, τακτική την οποία χρησιμοποιεί βέβαια και σε άλλα κείμενά του, οδηγώντας τον δεικτικό τρόπο αφήγησης, άρα και την κινηματογραφική του συνάφεια στα άκρα.

Με άλλα λόγια, στα συγκεκριμένα κείμενα, δεν υιοθετεί φραστικά ισοδύναμα του κινηματογράφου αλλά μέσω μιας ανεστραμμένης διαλεκτικής, η οποία δεν στηρίζεται στα κατά συνθήκη ψεύδη, αποκαλύπτει τα αδιέξοδα εξαρχής ενός ζευγαριού στα *Φτερά Μπεκάτσας* :

– Ωστε σου λείπουν βασικές ανάγκες, είπε ο Γιάννης. Κι μου έφερες παράδειγμα τα ρούχα.

Ή μάλλον και τα ρούχα.

– ...

– Όταν σου μιλάω να με κοιτάς, να μην κοιτάς το τραπέζι, είπε ο Γιάννης.

– Παρακάτω, είπε η Ράνια.

¹¹⁷⁷ Genette, *Σχήματα*, ό.π., σσ. 236-237.

¹¹⁷⁸ Βλ. Νάντια Φραγκούλη, «Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωποι και Σπίτια», *Σύγκριση*, τχ. 26 (2016), σ. 26.

- Οποτεδήποτε σου ψώνισα κάτι, είπε ο Γιάννης. Μετά την τρίτη φορά που το φόρεσες, το έβαζες μέσα στο σπίτι και τάγιζες τον Δημήτρη.

- Άντε στο διάβολο κάθαρμα, είπε η Ράνια.

- Γιατί μιλάς έτσι ρε παιδί μου; είπε ο Γιάννης.

- Κάθαρμα, είπε η Ράνια. Μου πήρες βρε συ ποτέ τίποτα; Μου πήρες; Μου πήρες τώρα αυτό το πουλόβερ και έδωσα δυόμισι χιλιάδες εγώ.

- Τι έκανες; ρώτησε ο Γιάννης.

- Πόσα έδωσα εγώ, δυόμισι δεν έδωσα;

- Ναι, λοιπόν; είπε ο Γιάννης.¹¹⁷⁹

καθώς το ζευγάρι διεξάγει μάταια έναν διάλογο υπονομευόμενο διαρκώς και εξαρχής:

[...]- Κάθαρμα, είπε η Ράνια. Που είσαι από τα λίγα καθάρματα.¹¹⁸⁰

[...] - Μου λες ένα βράδυ να πάμε στο σινεμά. Ήθελες να πας να δεις -ποιο έργο ήθελες να πας να δεις;

[...] - Σκατά στα μούτρα σου, σου είπα. Αυτό, είπε.¹¹⁸¹

[...] - Στο διάβολο, είπε πάλι η Ράνια.¹¹⁸²

[...] - Να τελειώσω. Αλλά γιατί δε μπορείς να μου πεις ποιο είναι το βασικό πράγμα που σου λείπει;

- Δε μπορώ να σου πω. Τελειώνε.¹¹⁸³

[...] - Ρε συ, είπε η Ράνια. Μη με εξοργίζεις. Πήγαινε να τα πεις στο δικηγόρο και χέσε με .

[...] - Ναι είπε η Ράνια. Αφού δεν είμαι εντάξει γιατί δε θέλεις να χωρίσουμε;¹¹⁸⁴

[...] - Έχεις να κάνεις έρωτα μαζί μου ενάμιση μήνα, είπε ο Γιάννης. Πάμε να σ' ακουμπήσουμε και κλοτσάς.¹¹⁸⁵

[...] - Για μένα τέλειωσε, είπε η Ράνια.¹¹⁸⁶

του παραληρηματικού μονολόγου μιας αστής στο *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο* και της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στο εγώ που αφηγείται και στο εγώ που δρα και

¹¹⁷⁹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Φτερά Μπεκάτσας*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2010 [3^η:1^η Άγρα, 1992], σ. 7.

¹¹⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 9.

¹¹⁸¹ Στο ίδιο, σ. 10.

¹¹⁸² Στο ίδιο, σ. 11.

¹¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 12.

¹¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

¹¹⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 74.

¹¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 75.

βιώνει¹¹⁸⁷ και στη σαφή επικράτηση του βιωματικού εγώ¹¹⁸⁸ με έμφαση στην υποκειμενικότητα:

[...] Νομίζω ότι πρέπει να κλειστώ σπίτι, να βάλω λίγη τάξη στο μυαλό μου¹¹⁸⁹

[...] Φαίνεται ότι ότι πρέπει να είμαι ελαφρώς μεθυσμένη για να μιλάω, αισθάνομαι έτσι πιο άνετα.

[...] Και άσε που καμιά φορά γίνομαι θηρίο με τον εαυτό μου. Είναι μια οργή μνήμης. Για όλες αυτές τις λούμπες που πέφτει κανείς μέσα από μόνος του.¹¹⁹⁰

Ιδιαίτερο γνώρισμα του παραληρήματος αποτελούν οι επαναλήψεις του θέματος της κούρασης:

[...] Και έπειτα είμαι κουρασμένη και φοβάμαι ότι το το βράδυ θα σέρνομαι πάλι και θα βαριέμαι τον Ολλανδό.¹¹⁹¹

[...] Μπορεί επειδή είμαι κουρασμένη.¹¹⁹²

[...] Ίσως έχουν κουραστεί τα νεύρα μου, αλλά αυτός ο τόπος με πνίγει.¹¹⁹³

[...] Άμα είμαι κουρασμένη δεν μπορώ να βρω τον ειρμό μου.¹¹⁹⁴

[...] Τώρα κουράζομαι εύκολα.¹¹⁹⁵

[...] Τώρα δε μπορώ να το κάνω, με κουράζει.¹¹⁹⁶

[...] Είμαι κουρασμένη, και όταν είμαι κουρασμένη το μυαλό μου αντιστέκεται και τα ελληνικά μου δε λειτουργούν¹¹⁹⁷

του θέματος της μοναξιάς:

[...] Το είπες ωραία αλλά θα μπορούσε να είναι και επίδοση μοναξιάς, γιατί το δοκίμασα αργότερα.¹¹⁹⁸

[...] Σύνδρομο μοναξιάς. Αλλά η μοναξιά τι είναι; Ίσως το αποτέλεσμα μιας κακής ζωής.¹¹⁹⁹

[...] Το μόνο που με ενδιαφέρει είναι ότι από μια εποχή και μετά έχω αυτό το αίσθημα μοναξιάς, ενώ παλιότερα δεν ήμουν μόνη ποτέ.¹²⁰⁰

¹¹⁸⁷ Βλ. Γιάννης Δημητρακάκης, «Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο. Όψεις ενός μονολόγου», *Νέα Εστία*, τχ. 1802 (Αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό) Ιούλιος – Αύγουστος 2007, σ. 160.

¹¹⁸⁸ Χρυσομάλλη-Hengrich, «Το ύφος της αμεσότητας, η αρμονία λόγου και περιεχόμενων» *ό.π.*, σ. 31.

¹¹⁸⁹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2015 [9^η: 1^η Στιγμή 1985], σ. 10.

¹¹⁹⁰ *Στο ίδιο*, σ. 12.

¹¹⁹¹ *Στο ίδιο*, σ. 18.

¹¹⁹² *Στο ίδιο*, σ. 19.

¹¹⁹³ *Στο ίδιο*, σ. 28.

¹¹⁹⁴ *Στο ίδιο*, σ. 32.

¹¹⁹⁵ *Στο ίδιο*, σ. 52.

¹¹⁹⁶ *Στο ίδιο*, σ. 65.

¹¹⁹⁷ *Στο ίδιο*, σ. 81.

¹¹⁹⁸ *Στο ίδιο*, σ. 42.

¹¹⁹⁹ *Στο ίδιο*, σ. 52.

[...] Της έλεγα, το ξέρω ότι θα μείνω μόνη μου, το αισθάνομαι.[...] Και τελικά μόνη μου έμεινα. Και μπορεί οι άνθρωποι να είναι όλοι μόνοι τους αλλά εγώ είμαι πολύ πιο μόνη.¹²⁰¹

του θέματος της πλήξης :

[...] Φαίνεται ότι βαριέσαι θανάσιμα. Σα να σου βγαίνουν με το τσιγκέλι οι λέξεις.

Αποτέλεσμα της μεγάλης πλήξεως.¹²⁰²

[...] Μπορεί να φταίω εγώ, να μην έκανα μεγάλη προσπάθεια να κρατήσω τις επαφές μου.

Από ανία. Απο βαρεμάρα.¹²⁰³

[...] Από πλήξη. Από βαρεμάρα, και όταν δεν υπήρχαν καν λόγοι.¹²⁰⁴

[...] Τώρα κουράζομαι εύκολα και βαριέμαι.¹²⁰⁵

[...] Ή μάλλον βαριέμαι.¹²⁰⁶

Το κείμενο, καθώς είναι γραμμένο χωρίς παραγράφους, οι οποίες ισοδυναμούν στη γραμματική του κινηματογράφου με τη σκηνή,¹²⁰⁷ δηλαδή τη σύνθεση κάδρων, εξελίσσεται ως ένα μονόπλανο,¹²⁰⁸ το οποίο λόγω των επαναλήψεων εμφανίζει χαρακτηριστικά αργής κίνησης, επιβράδυνσης στην πλοκή.¹²⁰⁹ Το μονόπλανο ταιριάζει αφηγηματικά στη ροή συνείδησης της εκφωνήτριας και αποδίδει όλη την αίσθηση της ασφυκτικής καθημερινότητας και του αδιεξόδου της.

Εδώ εντοπίζουμε μια τάση η οποία εμφανίστηκε στην κινηματογραφική δημιουργία της δεκαετίας του '60, με την προσπάθεια να αποδοθεί το κλίμα του υπαρξιακού αδιεξόδου στη μεταπολεμική εποχή: αυτή η τάση χαρακτηρίζεται από μακρόσυρτα πλάνα και χρήση της τεχνικής του βάθους πεδίου, για να αποδοθεί η αντανάκλαση της ανθρώπινης μοναξιάς στο τοπίο, συρρίκνωση της πλοκής, υβριδικούς ήρωες, ήρωες οι οποίοι εκφράζονται πυρηνικά, ελάχιστα ή παρατηρούν αμίλητοι τα τεκταινόμενα.¹²¹⁰ Ο Βαλτινός φαίνεται να έχει υιοθετήσει πολλά από τα γνωρίσματα του αντονιονικού ύφους, το οποίο διακρίνεται για τη συναισθηματική αποξένωση, την ψυχολογική απογύμνωση,

¹²⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 65.

¹²⁰¹ Στο ίδιο, σ. 66.

¹²⁰² Στο ίδιο, σ. 30.

¹²⁰³ Στο ίδιο, σ. 31.

¹²⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 42.

¹²⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 52.

¹²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 65.

¹²⁰⁷ Eidsvik, *Cinema and Literature*, ό.π., σ. 45.

¹²⁰⁸ Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 480.

¹²⁰⁹ Δημητρακάκης, «Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο. Όψεις ενός μονολόγου», ό.π., σ. 166.

¹²¹⁰ Βλ. Γιάννης Ζουμπολάκης, «Ο ποιητής της αστικής αποξένωσης», *Το Βήμα*, 11 Δεκεμβρίου 2011, σε ηλεκτρονική μορφή <https://www.tovima.gr/2011/12/31/world/o-poiitis-tis-astikis-apoksenwsis/> (τελευταία ανάκτηση 21-8-2020).

την κρίση ταυτότητας και τη μεταβλητότητα του ανθρώπινου χαρακτήρα ανάλογα με την προσαρμογή του στα γεγονότα. Ο Βαλτινός ακολουθεί τις σκέψεις του Αντονιόνι για τον διάλογο μέσα στο καλλιτεχνικό έργο:

Η ίδια αρχή ισχύει και για τον τονισμό του διαλόγου. Η φωνή είναι ένας «θόρυβος», που εμφανίζεται μαζί με άλλους θορύβους σε μια σχέση που μόνο ο σκηνοθέτης γνωρίζει. Και συνεπώς είναι δική του δουλειά να βρει την ισορροπία ή την αστάθεια των ήχων.¹²¹¹

Η τεχνική του συγγραφέα συναντιέται με τη λογική του Αντονιόνι, σύμφωνα με την οποία η κάμερα δεν ακολουθεί τον ήρωα, τον βρίσκει καθώς περιπλανιέται μέσα στον χώρο των συμβάντων.¹²¹² Βασική αισθητική αρχή του Βαλτινού στο *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο*, η οποία συναντιέται με τον κινηματογράφο του Αντονιόνι, είναι η απραξία, η απουσία δράσης και η συνακόλουθη έλλειψη δραματουργίας, η απόδοση των ασήμαντων και των επαναλαμβανόμενων δηλώσεων, στο πλαίσιο της αστικής ζωής.¹²¹³ Και τα τρία κείμενα του Βαλτινού τα οποία εντάξαμε σε αυτό το κεφάλαιο συναντιούνται με τα προσφιλή θέματα του αντονιονικού σύμπαντος, τις νευρώσεις και τις αλλοιώσεις του συνασθηματικού μας κόσμου και του έρωτα, τις γυναικείες ευαισθησίες και ιδιαιτερότητες, με τη διαστολή και επιμήκυνση του λογοτεχνικού χρόνου, με βιωματική διάσταση ανάλογης της φιλικής.

Κατ' αυτήν την κατεύθυνση κινούμενοι οδηγούμαστε στην περίπτωση της τελευταίας μέχρι τώρα δημιουργίας του Βαλτινού, του *Ημερολογίου της Αλοννήσου*, ενός κειμένου, το οποίο έγινε αντικείμενο πρόσληψης¹²¹⁴ με διττό τρόπο από την κριτική, ξεκινώντας από τα διθυραμβικά σχόλια και καταλήγοντας στα επικριτικά της ερμηνείας της δημιουργικής υπερβολής στο πλαίσιο του πολύχρονου και καταξιωμένου έργου του Βαλτινού. Πέρα από την όποια θετική ή αρνητική βιβλιοκριτική, το εν λόγω κείμενο κινείται στους δρόμους των κειμένων *Φτερά Μπεκάτσας* και *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο* με δύο πρόσθετα γνώρισμα, την πολυμεσική ταυτότητα και την άρση του λογοτεχνικού

¹²¹¹ Βλ. Michelangelo Antonioni, «Δύο Δηλώσεις», στο (συντ.), *Από τον Λυμπερ στον Μπέργκμαν*, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1967, σσ. 254-255.

¹²¹² Βλ. Γιάννης Γιαπιάνης, *Professione Reporter. Η δημιουργία μιας "μη υπαρκτής ιστορίας"*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Λεκωσία 2014, σ. 21, σε ηλεκτρονική μορφή

https://ktisis.cut.ac.cy/bitstream/10488/8944/1/ΓΙΑΝΝΗΣ_ΓΙΑΠΙΑΝΗΣ.pdf (τελευταία ανάκτηση 21-8-2020)

¹²¹³ Βλ. Θόδωρος Σούμας, «Για το σινεμά του Μικελάντζελο Αντονιόνι», σε ηλεκτρονική μορφή <https://bookpress.gr/kritikes/texnes/10859-sullogiko-to-mellon-mikelantzelantonioni-soumas> (τελευταία ανάκτηση 21-8-2020)

¹²¹⁴ Δημήτρης Παϊβανάς, «Σφύρα/ο /άκμων. Τεχνολογίες και παίγνια στο *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*», στο βιβλίο του *Περί πόθου και πάθους, ό.π.*, σσ. 159-160.

λόγου στο επίπεδο της τεχνολογίας. Ας μη ξεχνάμε τη διαπίστωση της κριτικής θεώρησης στη σύγκριση λογοτεχνίας και κινηματογράφου για τη διαφορετική υφή του λογοτεχνικού κάρου, το οποίο περιλαμβάνει μόνο λέξεις από το κινηματογραφικό, που ενεργοποιείται με οπτικά, λεκτικά και ηχητικά σήματα.¹²¹⁵

Εκτιμούμε ότι ο Βαλτινός δημιούργησε ένα έργο το οποίο υπερβαίνει τη στενή χωροταξία της λογοτεχνίας, αγγίζοντας μέσω της τεχνολογίας του συνοδευτικού ψηφιακού δίσκου την κινηματογραφική συντακτική δομή ή, καλύτερα, διαπιστώνουμε την πρόθεση του συγγραφέα να επανασυστήσει την προφορική διάσταση της λογοτεχνίας με όλα τα συμπαρομαρτούντα, σε τέτοιο βαθμό, ώστε τα γραπτά μέρη του κειμένου να θεωρούνται υποδέεστερα στη σκηνοθεσία του έργου.¹²¹⁶

Το κείμενο ενώ δεν υπάγεται σε ενιαίο ύφος, καθώς περιλαμβάνει δοκιμακό υλικό, λογοτεχνικό και υλικό εγγραφών ηχογραφημένο, εντάσσεται στην προβληματική της αντονιονικής γραφής για την αποξένωση και τις νευρώσεις, με αναφορά στις διαφυλετικές σχέσεις. Απλώς εδώ ο καμβάς είναι πολυδύναμος, καθώς εμπλουτίζεται από το ηχητικό υλικό εστιάζοντας σε τρεις άξονες, στη βροχή, στην έκφραση της έντονης ερωτικής έλξης και στο ανεκπλήρωτο ερωτικό ένστικτο :

3. (Βροχή)

- Κάσσια: Αχ σε θέλω, σε θέλω Δε μπορώ να το κατανικήσω. Δεν είναι κάτι που περνάει. Τόσην ώρα που παλεύω με πονάει, ξέρεις πού. Στην αριστερή μεριά, από την υπόθεση εκείνη, και πάει κυκλικά πίσω απ' το αφτί και κατευθύνεται προς τα κάτω, εντονότερα απ' την αριστερή μεριά, ηπιότερα από τη δεξιά, ίσως επειδή είμαι εγχειρισμένη απ' την αριστερή πλευρά.

[...] Να είχαμε κάνει έρωτα μαζί. Να σε είχα κοντά μου τι ανείπωτη ευτυχία, να σε κοιτάζα μόνο. Σε θέλω τόσο πολύ. Ναι μου 'ρχεται να σε βάλω μέσα στην κιλότα μου και να σε πάρω μαζί μου στην εξοχή.¹²¹⁷

[...] Σε θέλω πάρα πολύ. Σ' αγαπώ πάρα πολύ. Το ξέρεις καλά ότι αγαπώ το κορμί σου.¹²¹⁸

στη ματαιωθείσα επιθυμία και την αποξένωση:

Αρκετά έχουμε στενοχωρηθεί και οι δύο για διάφορους λόγους. Είναι καιρός να μπορέσουμε λίγο να χαρούμε. Να πάσουμε να προκαλούμε εμείς οι ίδιοι τη λύπη. Για μένα

¹²¹⁵ Bluestone, *Novel into Film*, ό.π., σ. 28.

¹²¹⁶ Στο ίδιο, σ. 161.

¹²¹⁷ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2017, σ. 29.

¹²¹⁸ Στο ίδιο, σ. 47.

και για σένα. Είμαι βέβαιη πως έχει κλάψει πολλές φορές και στ' αλήθεια. Κι εγώ έχω κλάψει πάρα πολλές φορές. Είναι καιρός που έχω πονέσει μέχρι το κόκκαλο.¹²¹⁹

στο μητρικό ένστικτο, το οποίο ο ίδιος ο Βαλτινός ισοσκελίζει με το ερωτικό:

Λένε ότι η μητρότης είναι ένα δυνατό αίσθημα (...) Δεν ξέρω τελικά αν είναι ένα δυνατό αίσθημα ή αν είναι κάτι που επειδή το κάνουν όλοι θέλεις να το κάνεις και συ. Κάτι που σου λείπει, κάτι που ενώ το έχει ο άλλος δεν το έχεις εσύ. Βεβαίως, όταν αποχτήσεις ένα παιδί είναι αδύνατον να μην το αγαπήσεις. Γιατί το βλέπεις από μικρό, γιατί εκείνο, γιατί το άλλο, γιατί... γιατί δημιουργούνται ισχυροί δεσμοί. Κανείς όμως δεν μπορεί να με πείσει ότι το ένστικτο, το ερωτικό ένστικτο, είναι χαμηλότερο της μητρότητας. Πιστεύω πως είναι πολύ πιο δυνατό, ό,τι και να μου λένε. Δεν τολμώ να το πω σε γυναίκα αυτό γιατί θα με πετροβολήσει. Πιστεύω ότι είναι δυνατότερο (...) Μόνο όταν είναι το ένστικτο ικανοποιημένο, όταν υπάρχει η ψυχική ιλαρότητα και η σωματική, μόνο τότε μπορείς να ανταποκριθείς σε ό,τι άλλο αγαπάς. Με αρμονία και πληρότητα. Διαφορετικά, αντιμετωπίζεις τα πάντα με ημίμετρα.¹²²⁰

Η θέση που προτείνεται από τον Κωστή Δανόπουλο στο επίμετρο του *Ημερολογίου της Αλοννήσου* μας πηγαίνει πιο κοντά στη σημασία της φωνής του εκφέροντος λόγου ανθρώπου στην κινηματογραφική διάσταση καθώς, όπως υπογραμμίζει:

Αν ερμηνεύουμε σωστά τον συγγραφέα η ποιότητα της φωνής ενός ανθρώπου συμπυκνώνει βιωματικούς πυρήνες και είναι ταυτόχρονα μια αξιόπιστη ή αναξιόπιστη μαρτυρία της ιδιωτικής ζωής και της συμμετοχής του στα δρώμενα του καιρού του.

Η παραπάνω αντίληψη δοκιμάζει την αντοχή της σε εργαστηριακές συνθήκες [...]

Εδώ θα πρέπει να υποθέσουμε την παρουσία ενός ενδοκειμενικού συγγραφέα σκηνοθέτη, ο οποίος αναλαμβάνει να γράψει και να συνθέσει σε κολάζ το ετερόκλητο υλικό.¹²²¹

Άρα εκδοχές της κινηματογραφικής οπτικοποίησης αντονιονικού χαρακτήρα στο κείμενο αποτελούν η οργάνωση αυτού του αντιφατικού υλικού από μια σκηνοθετική προσωπικότητα, καθώς ο συγγραφέας ως αφηγηματική φωνή απουσιάζει με την παρουσία του, η αξιοποίηση του ηχοχρώματος της φωνής των προσώπων, η αναφορά «πάμε», στις ενότητες 13 και 16, η οποία μας παραπέμπει στη συνήθη σκηνοθετική εντολή, η ικανοποιητική σκιαγράφηση του χώρου «με αποκατάσταση της επαφής με τον

¹²¹⁹ Στο ίδιο, σ. 55.

¹²²⁰ Στο ίδιο, σ. 69.

¹²²¹ Δανόπουλος, «Το Ημερολόγιο της Αλοννήσου. Ένα ψηφιακό μυθιστόρημα», στο Θανάσης Βαλτινός, *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, ό.π., σ. 91.

περιβάλλοντα χώρο»¹²²² με στοιχεία λογικής σκηνογραφίας, καθώς έχουμε αναφορές σε τοπωνύμια, η ελλειπτική παρουσίαση του χαρακτήρα της Κάσσιας. το πρωτότυπο εφεύρημα του προσώπου της Αλεξάνδρας ως αντηχείου¹²²³ της Κάσσιας, με τους παραπλήσιους εκφερόμενους λόγους από την Αλεξάνδρα¹²²⁴ στην ενότητα 23 και την Κάσσια ¹²²⁵ στην ενότητα 25, ο μικροπερίοδος λόγος και η παρατακτική δομή, στοιχεία τα οποία αποτελούν προϋπόθεση εικονοποιητικής απόδοσης του κειμένου, οι επαναλήψεις, οι οποίες αναστέλλουν την εκδήλωση συγκροτημένης πλοκής και οδηγούν σε ένα εικονικό μινιμαλισμό. Οι επιτονισμοί της ομιλίας των προσώπων και τα εξωγλωσσικά στοιχεία είναι στοιχεία οπτικοποίησης του κειμένου.

¹²²² Στο ίδιο, σ. 111.

¹²²³ Στο ίδιο, σ. 96.

¹²²⁴ Στο ίδιο, σ. 98.

¹²²⁵ Στο ίδιο, σ. 100.

Κεφάλαιο 4

Η χειραγώγηση του χρόνου, του χώρου και της αφηγηματικής τάξης στη λογοτεχνία του Θανάση Βαλτινού

Σημαντική εξέλιξη στην ιστορία του κινηματογράφου αποτέλεσε εκτός της δυνατότητας της κάμερας να κινηθεί, γεγονός το οποίο επέδρασε με την υιοθέτηση ισοδυνάμων εκδοχών στη λογοτεχνική γλώσσα, η τελική διαδικασία του editing. Από τα πρώτα βήματα του καινούργιου μέσου σκηνοθέτες και θεωρητικοί αναγνώρισαν την καθοριστική συμβολή του editing στην ανάδειξη της καλλιτεχνικής ταυτότητας του κινηματογράφου. Ειδικότερα η Magny¹²²⁶ επισημαίνει ότι:

Ο κινηματογράφος έγινε τέχνη όταν σταμάτησε να αναπαριστά απλώς την πραγματικότητα μέσω της μηχανικής αναπαραγωγής της και στη θέση αυτής άρχισε να εκφράζει νοήματα μέσω της ανακατανομής των γεγονότων και των αφηγηματικών ακολουθιών με σκοπό να πετύχει συγκεκριμένα επιθυμητά αποτελέσματα.

Μέσω του editing ο σκηνοθέτης επιτυγχάνει αυτήν την ανακατανομή αξιολογώντας τα εικονικά δεδομένα των επιμέρους γεγονότων, των λήψεων, και επαναδομώντας τα σε μια εκφραστική σειρά και έναν ρυθμό.¹²²⁷ Στους μηχανισμούς του editing περιλαμβάνονται τα διάφορων ειδών cuts, δηλαδή ο τρόπος μετάβασης από το ένα κάδρο στο άλλο, τα dissolves, τα κάδρα που ανοίγουν σε ένα άλλο κάδρο, τα fades, τα κάδρα που σβήνουν σταδιακά, η αργή κίνηση, τα ακινητοποιημένα καρέ και το μοντάζ.

Η τεχνική του editing εξασφαλίζει τάξη στη συνέχεια του φιλικού χώρου και υπηρετεί τη μετάβαση. Η μετάβαση υλοποιεί αυτό το οποίο έχει ονομαστεί με μια παραδοξολογία ως ασυνεχής συνέχεια¹²²⁸ και, σύμφωνα με τη θεωρητική σύγκριση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, είναι διαδικασία ισοδύναμη της ανάγκης χρήσης τεχνικών κατανομής του αφηγηματικού υλικού και της αλλαγής παραγράφων, ενοτήτων και κεφαλαίων σε ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Η θεωρητική συζήτηση για την καλλιτεχνική λειτουργία του editing στο πλαίσιο της λογοτεχνικής γραφής επεσήμανε ότι αποδίδει την πνευματική διεργασία σύμφωνα με

¹²²⁶ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 72.

¹²²⁷ Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, ό.π., σ. 55.

¹²²⁸ Στο ίδιο, σ. 55.

την οποία αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τη φυσική πραγματικότητα.¹²²⁹ Η λεγόμενη τεχνική, η οποία αναγνωρίστηκε ιδιαιτέρως στο σύνολο των σύγχρονων λογοτεχνών ότι εξυπηρετεί την αποτύπωση αυτής της πραγματικότητας, όχι ως άσκηση ικανότητας αλλά ως μέσο απόδοσης της μεταφυσικής του συγγραφέα. Επειδή ακριβώς στην έννοια της τέχνης συνυπάρχουν η καλλιτεχνική διάσταση και η διάσταση της τεχνικής μέσω της οποίας δίνεται η δυνατότητα στον καλλιτέχνη να αποτυπώσει συστήματα ιδεών για τη φύση των πραγμάτων ή την πρόθεση να αποκαλυφθεί το πεπερασμένο της ανθρώπινης γνώσης για αυτήν.¹²³⁰

Στην εξέλιξη της κριτικής θεώρησης της αλληλεπίδρασης του κινηματογράφου και της λογοτεχνίας εκτιμήθηκε μεταξύ άλλων ότι σημαντική παράμετρος της υιοθέτησης κινηματογραφικών τεχνικών από τη λογοτεχνική γραφή στάθηκε η χρήση του μοντάζ. Από την εποχή των θεωρητικών αναζητήσεων του Eisenstein¹²³¹ για την κληρονομιά του Dickens στο έργο του Griffith, στην καθοριστικής συμβολής θεωρητική διερεύνηση της Magny¹²³² για την υιοθέτηση κινηματογραφικών τεχνικών στη λογοτεχνία του μοντέρνου αμερικάνικου μυθιστορήματος και στην ανάδειξη της έννοιας κάμερα-στυλό, δηλαδή της πρόσληψης της λογοτεχνικής αφήγησης ως εκδοχής οπτικής καταγραφής, στην περαιτέρω μελέτη των τεχνικών αυτών από θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως αυτή του Robert Richardson,¹²³³ του Alan Spiegel¹²³⁴ και του Keith Cohen,¹²³⁵ για να αναφέρουμε τις πιο κομβικές από αυτές, παρόλες τις επιμέρους διαφοροποιήσεις και διαφωνίες τους, όλες καταλήγουν στην κοινή επισήμανση της σπουδαιότητας του μοντάζ για τον εμπλουτισμό και την απελευθέρωση της λογοτεχνικής γραφής από στερεότυπα και αδυναμίες του ίδιου της του μέσου, μέσα από τη οργανική της σχέση με τον κινηματογράφο.

¹²²⁹ Στο ίδιο, σ. 56.

¹²³⁰ Στο ίδιο, σ. 57.

¹²³¹ Βλ. Sergei Eisenstein, «Ο Ντίκενς, ο Γκρίφιθ και το φιλμ σήμερα», στο βιβλίο του *Η μορφή του φιλμ*, μτφρ. Α΄ μέρος Νίκος Παναγιωτόπουλος, Β΄ μέρος Κώστας Σφήκας, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003 [3η:1η 1980], σ.240.

¹²³² Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 100.

¹²³³ Richardson, *Literature and Film*, ό.π., σ. 6.

¹²³⁴ Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, ό.π., σ. 70.

¹²³⁵ Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, ό.π., σ. 110.

Στην εξέλιξη της κριτικής αποτίμησης του μοντάζ στη σύνθεση του λογοτεχνικού κειμένου παρουσιάστηκαν μελέτες οι οποίες κατέδειξαν συγκεκριμένα την τεχνική του μοντάζ στη λογοτεχνία.¹²³⁶

Ερχόμενοι στο λογοτεχνικό έργο του Θανάση Βαλτινού έχουμε να σημειώσουμε ότι εξαρχής αντιμετώπισθηκε από την κριτική πρόσληψη με όρους οι οποίοι παρέπεμψαν στην κινηματογραφική προέλευση της λογοτεχνίας του, ορισμένες φορές με τεκμηριωμένες αναφορές, όπως αυτή του Βασίλη Ραφαηλίδη,¹²³⁷ του οποίου η τοποθέτηση υπήρξε η πρώτη στην πρόσληψη της κινηματογραφικής συγκρότησης του λόγου του Βαλτινού, όπως ήδη έχουμε επισημάνει, αλλά και στις περισσότερες των περιπτώσεων των κριτικών θεωρήσεων με όρους φευγαλέας και επιφανειακής προσέγγισης ότι το έργο του αποτελεί λογοτεχνία η οποία στηρίζεται στην ισοδύναμη λειτουργία του μοντάζ.¹²³⁸

Αποτελεί σημαντική πρόοδο για το επίπεδο των μελετών της νεοελληνικής φιλολογίας, οι οποίες δειλά αλλά σταθερά τα τελευταία χρόνια φανερώνουν την τάση τους να ανανεωθούν προς τις συγκριτολογικές σπουδές και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις¹²³⁹, το γεγονός ότι νεώτερες ερευνητικές προσεγγίσεις, αναδεικνύουν τη χρήση των τεχνικών του μοντάζ και του κολάζ σε έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας, επιστρατεύοντας τον παράγοντα της κινηματογραφικής επίδρασης.¹²⁴⁰ Η επίδραση αυτή στην περίπτωση του Βαλτινού ενισχύεται ή είναι αναμενόμενη εξαρχής, λόγω της ενασχόλησης του συγγραφέα

¹²³⁶ Βλ. Inna Drach, “Montage Techniques in the Novel *Berlin Alexanderplatz* by A. Doblin and the Film *Berlin Alexanderplatz* (the director Rainer Werner Fassbinder)”, in *Working with stories. Narrative as a Meeting place for Theory and Practice*, Proceedings from the 2nd ENN Conference, ENN, Kolding, 2011, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.narratology.net/sites/files/ENNN2011_Inna_Drach_-_Montage%20Techniques_Berlin%20Alexanderplatz/pdf (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

¹²³⁷ Ραφαηλίδης, « Ελληνική τραγωδία αισιόδοξη σε τέσσερα μέρη», ό.π., σ. 118.

¹²³⁸ Υιοθετώ τον όρο στηριζόμενος σε μελέτες, βλ. Inna Drach “The Difference between Cinematic and Montage Novels and the Nature of Literary Montage”, *Narratology* (Issue 7), Russian State University for the Humanities, Moscow, 2003, σσ.160-165, σε ηλεκτρονική μορφή προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf/160-165> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020).

¹²³⁹ Βλ. Νάντια Φραγκούλη, «Η νεοελληνική πεζογραφία των αρχών του εικοστού αιώνα και ο κινηματογράφος. Στα ίχνη ενός πρόδρομου αλλά και τολμηρού διακαλλιτεχνικού διαλόγου»: *Πρακτικά του 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών και Υποψηφίων Διδασκόντων του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα, 2014, σσ. 938-945., επίσης Νάντια Φραγκούλη « Κινηματογραφικοί τρόποι στην Αντιποίηση αρχής του Αλέξανδρου Κοτζιά : ιχνηλατώντας το ‘κινηματογραφικό’ εν κειμένω»: *Πρακτικά του 8^{ου} Συνεδρίου Μεταπτυχιακών και Υποψηφίων Διδασκόντων το Πανεπιστημίου Αθηνών*, σσ. 280-297.

¹²⁴⁰ Βλ. Θανάσης Αγάθος, «Ενας λογοτέχνης πίσω από την κάμερα: ο Άγγελος Τερζάκης και το πείραμα της Νυχτερινής Περιπέτειας» στο Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαργαντούδης (επιμ.) *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013, σσ.139-151. Επίσης του ίδιου *Ο Άγγελος Τερζάκης και ο κινηματογράφος*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 2020.

και με τη σεναριακή συγγραφή και της συνεργασίας την οποία ανέπτυξε με δημιουργούς του κινηματογράφου, κυρίως όμως λόγω της σημαντικής και διακριθείσας δημιουργίας σεναρίων για τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία, παρόλη την επιτυχημένη πορεία, δεν εξελίχθηκε απρόσκοπτα αλλά εμφάνισε εντάσεις και συγκρούσεις κυρίως εξαιτίας της διαμάχης των δύο για την πατρότητα σεναρίων, τα οποία έγιναν αντικείμενο σφετερισμού, σύμφωνα με ισχυρισμούς του Βαλτινού, από τον σκηνοθέτη.¹²⁴¹

Αναφερόμενοι στις καινούργιες αυτές μελέτες έχουμε να υπογραμμίσουμε μία επίσης σημαντική ανάμεσα στις ερευνητικές προτάσεις οι οποίες έχουν κατατεθεί την τελευταία δεκαετία, καθώς συμβάλλει στη μελέτη των λογοτεχνικών αναγνωσμάτων μέσα από την κινηματογραφική προοπτική και διανοίγει δρόμους συνολικότερης αλλαγής του επιστημονικού παραδείγματος στην επιστήμη της νεοελληνικής φιλολογίας. Ξεκινώντας από τις επισημάνσεις της διδακτορικής διατριβής του Γιώργου Περαντωνάκη¹²⁴² με την επιστημονική αποτίμηση των τεχνικών του μοντάζ και του κολλάζ, με τις οποίες συντίθεται μια μεγάλη ομάδα έργων της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας, συμπεριλαμβανομένου και σημαντικού αριθμού έργων του Θανάση Βαλτινού, η οποία αποτέλεσε ένα στέρεο επιστημονικό υπόβαθρο για τη συγκρότηση προαπαιτούμενων παραστάσεων, η παρούσα διδακτορική διατριβή θα επιχειρήσει να ανιχνεύσει τη διαδικασία του editing στη γραφή του Βαλτινού και να εξάγει τα συμπεράσματά της στο εν λόγω κεφάλαιο για τη χειραγώγηση του χώρου και του χρόνου στη λογοτεχνία του.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα είδη του cut¹²⁴³ και του μοντάζ,¹²⁴⁴ τα οποία εμφανίστηκαν στην ιστορία του κινηματογράφου και τα οποία ανιχνεύονται ως ισοδύναμα στα λογοτεχνικά έργα του συγγραφέα, μπορούμε να ομαδοποιήσουμε τα έργα του σε δυο

¹²⁴¹ Βλ. Ηλίας Κανέλλης, «Σχετικά με τη διαμάχη Θ. Αγγελόπουλου-Θ.Βαλτινού. Γράφει ή δεν γράφει ο Θ. Αγγελόπουλος;», *Αντί*, τχ. 597 (2.2.1996), σσ. 52-53.

¹²⁴² Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 142.

¹²⁴³ Τα είδη του cut συνοψίζονται στα εξής: cutting on action δηλαδή η αλλαγή του κάδρου κατά τη διάρκεια μιας σκηνής δράσης, cutaway, η αλλαγή του κάδρου σε διαφορετικό χωρό-χρονο, για έμφαση, cross cutting, η αλλαγή του κάδρου που μεταβαίνει σε πλάνο παράλληλης δράσης, jump cut, η απότομη μετάβαση σε κάδρο, match cut, η αλλαγή του κάδρου με φυσιολογική μετάβαση στο επόμενο, βλ. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 483.

¹²⁴⁴ Στα είδη του μοντάζ αναφερθήκαμε με άξονα τις αναζητήσεις του Sergei Eisenstein στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας. Εκτός του προτεινόμενου από τον Eisenstein και άλλους θεωρητικούς σκηνοθέτες, διανοητικού μοντάζ, επισημαίνουμε το ρυθμικό, το ελλειπτικό, το παράλληλο, το αναλυτικό, το μοντάζ ασυνέχειας και το γραμμικό, το οποίο επικράτησε στη βιομηχανία παραγωγής του Χόλλυγουντ, ένα θα λέγαμε πιο ρεαλιστικό είδος μοντάζ, κοντά στη διαδοχική αφήγηση των γεγονότων. Βλ. Γιώργος Διζικίρης, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1985, σσ. 258-263.

μεγάλες ομάδες· ας μην ξεχνάμε ότι σε όλη την πορεία της λογοτεχνικής του συγγραφής ο δημιουργός ενσυνείδητα πειραματίστηκε με τη λογοτεχνική φόρμα με τρόπο καινοφανή σε πολλά κείμενά του, επανερχόμενος στη συνέχεια σε κλασικότερες αφηγήσεις.

Σύμφωνα λοιπόν με αυτή τη διαπίστωση, έχουμε έναν πυρήνα έργων, στα οποία επικεντρώνεται και η μελέτη του Περαντωνάκη, αποτελούμενο από τα *Στοιχεία από τη δεκαετία του '60*, τα *Τρία Ελληνικά μονόπρακτα*, *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο Δεύτερο: *Βαλκανικοί – '22*, *Ορθοκωστά* συν τα έργα τα οποία δεν αξιοποιεί η εν λόγω μελέτη, δηλαδή *Ημερολόγιο 1836-2011*, *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, *Ανάπλους*, *Ο τελευταίος Βαρλάμης*, *Μπλε Βαθύ σχεδόν μαύρο*, *Φτερά μπεκάτσας*, *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*. Μια δεύτερη ομάδα κειμένων παρουσιάζουν μια πιο συμβατική δομή ξεκινώντας από τα *Η Κάθοδος των εννιά*, και *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο Πρώτο: *Οι περιπέτειες στην Αμερική*, περνώντας στις συλλογές διηγημάτων *Εθισμός στη νικοτίνη*, *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*. Πρέπει να τονιστεί ότι και στις δύο αυτές μεγάλες ομάδες έργων του συγγραφέα, τα χαρακτηριστικά διαχείρισης του χώρου και του χρόνου δεν είναι ενιαία, αλλά παρουσιάζουν μια σημαντική ποικιλία ανά έργο εκτός σταθερών περιορισμένου αριθμού. Τα χαρακτηριστικά αυτά θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε προσδοκώντας να ισχυροποιηθεί η εικόνα της κινηματογραφικότητας των έργων του Βαλτινού, η οποία παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η ερευνητική πρόταση του Περαντωνάκη αποδεικνύεται εξίσου σημαντική με την διδακτορική διατριβή της Φραγκούλη στην κατεύθυνση των διακαλλιτεχνικών μελετών,¹²⁴⁵ μελέτη που ανιχνεύει το κινηματογραφικό κειμενικό σε έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, συμπεριλαμβανόμενου του έργου του Βαλτινού, επιμένοντας στο τρίπτυχο της κινηματογραφικής επίδρασης στη νεοελληνική λογοτεχνία, στα στοιχεία

¹²⁴⁵ Στο πλαίσιο των διακαλλιτεχνικών μελετών ιδιαίτερα σημαντικές οι μελέτες του Ευριπίδη Γαραντούδη «*Zorba the Greek* του Κακογιάννη και *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Καζαντζάκη: μια σύγκριση υπό την σκιά της πρόσληψης του καζαντζακικού έργου», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 19 (2008), σ. 50-84. «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος. Το παράδειγμα μιας σύγκρισης: Τάκης Σινόπουλος, Νεκρόδειπνος – Alain Resnais, Hiroshima mon amour», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 20 (2009), σ. 7-50. «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», στο Δημήτρης Αγγελάτος – Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Επιστημονική Ημερίδα Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Φιλολογίας*, Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013, σ. 79-137.

του περιεχομένου, στα στοιχεία δομής και στα στοιχεία ύφους¹²⁴⁶ και για την οποία έγινε λόγος στο δεύτερο κεφάλαιο αλλά και με προηγούμενες μελέτες της ίδιας στο πλαίσιο της συγκριτολογίας κινηματογράφου και λογοτεχνίας.

4.1. Το μοντάζ των εντυπώσεων στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*

Ας θυμηθούμε τη γενεσιουργό θέση της πρόσληψης του έργου του Βαλτινού ως κινηματογραφικού, η οποία εκκινεί από το έργο του *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*:

Με τα «Τρία ελληνικά μονόπρακτα» (έκδοση Κέδρος, 1978) ο Βαλτινός εγκαταλείπει τη σεναριακή του πραχτική (κι αυτό είναι ήδη ένα ξάφνιασμα) αλλά όχι και τον κινηματογράφο –κι αυτό είναι ένα δεύτερο ξάφνιασμα, ιδιαίτερα ευχάριστο. Το να εγκαταλείπεις το σενάριο για έναν κινηματογράφο χωρίς κινηματογράφο ηχεί σαν παραδοξολογία. Ωστόσο, τα «Τρία ελληνικά μονόπρακτα» (το δηλώνει εμφαντικά στην προμετωπίδα του εξωφύλλου), προφανώς για να απαλείψει απαρχής μια πιθανή παρανόηση που ενυπάρχει στον τίτλο., δεν είναι ακριβώς μυθιστόρημα με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Είναι ένα εξαιρετικά τολμηρό κολάζ τριών φαινομενικά μόνο άσχετων μερταξύ τους αφηγηματικών ενοτήτων, που σαν σύλληψη πρέπει να βασίζεται στη αϊζενστανική αντίληψη για το «μοντάζ των εντυπώσεων» (ατραξιόν), όπως στις πρώτες ταινίες του Αϊζενστάϊν («Απεργία» και «Θωρηκτό Ποτέμκιν») το μοντάζ των εντυπώσεων είναι ο αναγκαίος όρος για να λειτουργήσει η «συνεκδοχή» (ανασύνθεση του όλου με την παρουσίαση του επιμέρους), έτσι και στα «Τρία ελληνικά μονόπρακτα», το μοντάζ των τριών ενοτήτων που συνιστούν τη αφηγηματική ολότητα καθώς συγκρούονται μεταξύ τους δημιουργούν αναγκαστικά μια υποχρεωτική για τον αναγνώστη συνεκδοχή. Έτσι το ειδικό (τα τρία αλληλοπαρατιθέμενα αφηγήματα) παραπέμπει σ' ένα γενικό που δεν είναι άλλο απ' την εν τω γίνεσθαι ελληνική ιστορία ή μάλλον από τον εκπεσμό της ελληνικής ιστορίας, ύστερα από την

¹²⁴⁶ Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας (1950-2000) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, ό.π., σ. 145

«ιστορική» νίκη της δεξιάς το 1949, στο βαθμό μηδέν, δηλαδή την πλήρη απανθρωποποίηση.¹²⁴⁷

Τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* αποτελούν ένα από τα δύο κείμενα του Βαλτινού –το άλλο είναι το *Στοιχεία από τη δεκαετία του '60*– στα οποία ο συγγραφέας εγκαταλείπει την έννοια της μυθοπλασίας, παίζοντας τον ρόλο του ενορχηστρωτή τριών διαφορετικών αφηγηματικών δομών,¹²⁴⁸ των πρακτικών μιας δίκης, των επιστολών που λαμβάνει ένας φυλακισμένος από συγγενείς και φιλικά πρόσωπα και του εγχειριδίου οδηγιών μιας συσκευής οικιακής χρήσης, οι οποίες σε ένα πρώτο επίπεδο δεν τέμνονται, γιατί δεν έχουν χρονική συνάφεια, δεν παρουσιάζουν χαρακτήρες, ούτε εκτυλίσσονται στον ίδιο χώρο, άρα δε μπορούν να αποτελέσουν συναφές μυθοπλαστικό υλικό. Στο κείμενο ενεργοποιούνται δύο τεχνικές, προκειμένου ο συγγραφέας να δώσει τη συνοχή μιας ιδέας. Ο πρώτος είναι ο μηχανισμός του κολλάζ,¹²⁴⁹ ο οποίος προέρχεται από τον χώρο των εικαστικών τεχνών, της φωτογραφίας και της ζωγραφικής. Σύμφωνα με αυτόν, πραγματοποιείται η συνένωση ήδη υπαρχόντων φωτογραφικών καρτέ σε μια νέα σύνθεση, με σκοπό να προκύψει ένα καινούργιο νόημα μέσω της συρραφής προηγούμενων. Όπως τονίζει ο Γιώργος Περαντωνάκης:

Η μυθοπλαστική ιστορία ξενίζει ακόμα περισσότερο, διότι δεν επιχειρεί καθόλου να συνδέσει τα τρία μέρη του έργου, αλλά τα αφήνει ανεξάρτητα να πραγματεύονται το καθένα τον δικό του μύθο. Ο αναγνώστης διαβάζει τρία εντελώς αποσυνδεδεμένα αφηγήματα και θα απορούσε για την ειδολογική κατάταξη των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων*, αν δε φρόντιζε ο συγγραφέας από το εξώφυλλο –με προκλητικό και παιγνιώδη τρόπο– να δηλώσει πως πρόκειται για μυθιστόρημα. Η τεχνική, λοιπόν του κολλάζ δυναμιτίζει εδώ πρώτα απ' όλα την έννοια του μυθιστορήματος και της συνοχής όχι απλώς των ετερόκλητων κειμένων –που και αλλού συναντάμε– αλλά και της συνεκτικότητας της “αφηγούμενης” ιστορίας.¹²⁵⁰

Τα τρία κείμενα, αποτελούν αυθύπαρκτη ύλη αλλά με διαφορετικούς χρονικούς άξονες, τα

¹²⁴⁷ Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», ό.π., σσ. 118-119.

¹²⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 122.

¹²⁴⁹ Ο ορισμός του κολλάζ δίνεται ως «η τεχνική της σύνθεσης ενός έργου τέχνης με το κόλλημα σε μια επιφάνεια υλικών, που δεν σχετίζονται μεταξύ τους, όπως είναι τα αποκόμματα εφημερίδων, καπάκια ή ετικέτες μπουκαλιών, εισιτήρια θεάτρου κ.λπ. Στη λογοτεχνία το κολλάζ παρουσιάζεται στο έργο τέτοιων συγγραφέων, όπως ο John Milton, ο Charles Lamb, ο James Joyce, ο T.S. Eliot και ο Ezra Pound, οι οποίοι έχουν ενσωματώσει υπαινιγμούς, ξένες εκφράσεις και περικοπές από άλλους συγγραφείς μέσα στα δοκίμια και ποιήματα», βλ. Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, Mc Graw-Hill Book Company, London, 1976, σσ. 82-83.

¹²⁵⁰ Περαντωνάκης, *Απο την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σσ. 147-148.

μονταρισμένα πρακτικά της δίκης του 1957, τα αμοντάριστα γράμματα προς έναν φυλακισμένο στο διάστημα 1954-1969 και το εγχειρίδιο χρήσης για την οικιακή συσκευή Kenwood, τοποθετημένο χρονικά προφανώς στη μεταπολίτευση, η οποία χαρακτηρίζεται φαινομενικά τουλάχιστον από την προϊούσα πολιτική ομαλότητα και τη σταδιακή άνοδο του βιοτικού επιπέδου της ελληνικής κοινωνίας, δεδομένα τα οποία καλούνται από τον δημιουργό να λειτουργήσουν σε ένα διαφορετικό επίπεδο νοηματοδότησης, μέσω του μηχανισμού του κινηματογραφικού μοντάζ. Τη σκοπιμότητα της συνένωσης των επιμέρους κάδρων στο επίπεδο της διάνοιας, προκειμένου να εξαχθούν από τον θεατή μέσω της διαλεκτικής σύγκρουσης συνθέσεις με νέο περιεχόμενο, υπογράμμισε η κριτική θεώρηση όσον αφορά την υιοθέτηση της τεχνικής του μοντάζ από τη λογοτεχνία.¹²⁵¹ Σύμφωνα με αυτήν, επικράτησαν στη λογοτεχνική γλώσσα προερχόμενα από την κινηματογραφική τρία είδη μοντάζ: το μοντάζ συνείδησης, το μοντάζ, το οποίο επιθυμεί να υπογραμμίσει σύνθετες χρονικά μεταβάσεις, το μοντάζ ως σύγκρουση συγκροτημένων οπτικών λεπτομερειών. Στην περίπτωση του εν λόγω μυθιστορήματος το είδος του μοντάζ το οποίο μπορεί να συνενώσει τα τρία προϋπάρχοντα θραύσματα είναι το διανοητικό μοντάζ, σύμφωνα με τον εισηγητή του, σκηνοθέτη και θεωρητικό Sergei Eisenstein.¹²⁵² Ο Eisenstein επισημαίνει ότι «η κινηματογραφία είναι πριν και πάνω απ' όλα μοντάζ [...] με τον συνδυασμό δύο αναπαραστάσιμων εννοιών επιτυγχάνεται η παρουσίαση μιας έννοιας η οποία είναι μη παραστάσιμη. Προφανώς ο σκηνοθέτης έχει κατά νου την ιδεογραμματική γραφή, για την οποία κάναμε λόγο στο πρώτο κεφάλαιο της κριτικής θεώρησης της σχέσης λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Την αρχή αυτή εφάρμοσε ο Eisenstein στο έργο του σε όλο το διάστημα του βωβού κινηματογράφου, με την υιοθέτηση του ασύγχρονου στον ήχο στη φάση του ομιλούντος, προκειμένου ο θεατής να μην υποτάσσεται στη σύνθεση της εικόνας με τον ήχο, θέλοντας για την εικόνα τη διατήρηση της αυτονομίας της, αρχή όμως την οποία παρέβη και ο ίδιος στο έργο του *Αλέξανδρος Νιέφσκι* με την εφαρμογή συγχρονισμένης εικόνας και ήχου.

Για την σημασία του μοντάζ ως δυνατότητας λογοτεχνικής τεχνικής στο έργο του ο Θανάσης Βαλτινός επισημαίνει:

Γενικότερα η γλώσσα του κινηματογράφου, η γνώση αυτής της γλώσσας με βοήθησε πολύ.

¹²⁵¹ Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, ό.π., σ. 71.

¹²⁵² Βλ. Sergei Eisenstein, «Το μοντάζ των ατράξιων», στο βιβλίο του *Πέρα από τους αστέρες*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σ. 18.

Είναι μια άσκηση του ματιού, η αίσθηση της ροής επίσης, ο ρυθμός που μπορεί να δώσει σε άσχετα πράγματα το μοντάζ¹²⁵³

Η λογοτεχνική γραφή, καθώς εμφανίζει την τάση για ασυνέχεια και υπαγωγή στη διάσπαση του χρόνου και εκφράζει τη δυσπιστία στην ολότητα, υιοθετώντας τη διασπορά της εστίασης σε πολλά και διαφορετικά υλικά, αναπόφευκτα στηρίζεται στην τεχνική του μοντάζ.¹²⁵⁴ Ιδίως η διαχείριση της ιστορίας από την πλευρά του δημιουργού επιφυλάσσει στον αναγνώστη μια καινούργια προσέγγιση, στην οποία καλείται να αναλάβει ενεργό ρόλο. Με άλλα λόγια ο δημιουργός αναθέτει στον αναγνώστη το ρόλο του ιστοριοδίφη, εγχειρίζοντάς του τα πρωτογενή υλικά και επιτρέποντάς του να αναδείξει τα νοήματα, τα οποία θα προκύψουν από τη συνεκτίμησή τους.¹²⁵⁵

Η μελέτη της δόμησης του χρόνου, ο οποίος παρουσιάζεται σε τρεις διαφορετικές περιόδους αλλά με συνάφεια κατά την εκτίμηση του Βαλτινού,¹²⁵⁶ θα λέγαμε η μελέτη του χρόνου μέσα από την κοινωνική παθολογία η οποία αποτυπώνεται στα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, χρειάζεται για να εξακριβωθεί αν υπηρετείται από την υιοθέτηση της τεχνικής του μοντάζ, καθώς η χρήση των τεκμηρίων από τον δημιουργό λειτουργεί στο πλαίσιο μιας αντικειμενικότητας,¹²⁵⁷ η οποία υπαγορεύει την εξαφάνιση του αφηγητή ή στην καλύτερη των περιπτώσεων τη μετατροπή του σε ένα είδος πρωτοκολλητή η στον ρόλο του σκηνοθέτη στο πρώτο μονόπρακτο¹²⁵⁸.

Καλείται νέος μάρτυρας¹²⁵⁹

Η τεχνική του μοντάζ στο κείμενο καλείται να συναρθρώσει δύο κείμενα λογοτεχνικότητας υποκειμενικού χαρακτήρα, τα «Πρακτικά μιας δίκης», τα «Γράμματα στη φυλακή» με ένα κείμενο αντικειμενικής υφής, το οποίο αποτελεί το τρίτο μονόπρακτο «Ναι αλλά Kenwood».¹²⁶⁰ Έτσι καθώς η διασύνδεση των τριών κειμένων παραμένει ασχολίαστη, είναι λογικό να προβάλλεται η λογοτεχνική πρόθεση του συγγραφέα για την

¹²⁵³ Βλ. Αποστόλης Αρτινός –Δημήτρης Βλαχοδήμος, «Συζήτηση με το Θανάση Βαλτινό», *Νέα Εστία* τχ. 1802 (Ιούλιος-Αύγουστος 2007), σ. 16.

¹²⁵⁴ Περαντωνάκης, *Απο την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 67.

¹²⁵⁵ Στο ίδιο, σσ. 123-124.

¹²⁵⁶ Χρυσομάλλη-Henrich, «Το ύφος της αμεσότητας. Η αρμονία λόγου και περιεχομένου: Στοιχεία της ποιητικής του Θανάση Βαλτινού » στο βιβλίο της *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 30.

¹²⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 32.

¹²⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 32.

¹²⁵⁹ Βαλτινός, *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, ό.π., σ. 70.

¹²⁶⁰ Ραυτόπουλος, «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων κατά Βαλτινόν», ό.π., σ. 31.

αποσυναίσθηματοποίηση της γραφής και την αμέτοχη ματιά.

Στα επιμέρους κείμενα, ο Βαλτινός ακολουθεί τον τρόπο σύνδεσης του cut, συγκεκριμένα στα «Πρακτικά μιας δίκης», καθώς το αφηγηματικό υλικό ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα με τρόπο δημιουργικό –η κριτική μάλιστα το έχει χαρακτηρίσει ως λογοτεχνικό ντοκυμανταίρ–¹²⁶¹, ο τρόπος σύνδεσης των επιμέρους κάρδων ακολουθεί την τεχνική του jump cut κειμένου:

Μηνυτής: Υπάρχουν γεγονότα, κύριε πρόεδρε, τα οποία ο εγκαλούμενος διεστρέβλωσε αν και γνώριζε την αλήθεια, δεδομένου ότι ήταν επιτελάρχης της XV μεραρχίας, εις την οποίαν υπήγετο και η υπ' εμέ 22α ταξιαρχία. Είναι ψευδές ότι αντικατεστάθην διότι επέδειξα φοβίαν. Το αληθές είναι ότι ετραυματίσθην.

Πρόεδρος: Ο τότε μέραρχός σας, αντιστράτηγος Γερακίνης, ως και ο αποθανών στρατηγός Παπαγεωργίου έκαμαν δυσμενείς εκθέσεις δι' υμάς, χαρακτηρίζοντές σας ως υπεύθυνον των ατυχημάτων κατά τας μάχας από 10 έως 12 Σεπτεμβρίου. Τι έχετε να πείτε επ' αυτού ;

Μηνυτής: Δεν ήμουν υπεύθυνος. Αντιθέτως έκανα ό,τι μπορούσα.¹²⁶²

Στο δεύτερο κείμενο εντοπίζουμε την τεχνική cutaway, καθώς η ροή του κειμένου χαρακτηρίζεται από ασυνέχεια και έλλειψη, δεν υπάρχει αφηγηματική συνοχή η οποία διαπιστώνεται και από τη διάχυση των συγγενών στα γράμματα προς τον φυλακισμένο¹²⁶³:

Εν Νικαία 15 Νοεμβρίου 1964

Αγαπητέ μου αδελφέ Στέλιο,

Σου ζητώ συγγνώμη που άργησα να σου γράψω αλλά μόλις φτάσαμε σπίτι μου αρρώστησε η Ελπίδα μου, μού παθε γρίπη. Λοιπόν μάθε ότι η γιαγιά χάρηκε που της είπαμε τα νέα σου.[...] ο Δημητράκης κάθε μέρα σε ζητάει. Λέει, γιατί μαμά δεν ήρθε και ο θείος μαζί μας, του αρέσει πιο πολύ η Κρήτη; Και καταλαβαίνεις πια το παιδί, και του λέω ο θείος δουλεύει για να μας πάρει αυτοκίνητο.[...] Σε χαιρετώ, σε φιλώ η αδελφή σου Πίτσα¹²⁶⁴

Εν Νικαία τη 13 Ιανουαρίου 1969

Αγαπημένο μου Στέλιο χαίρε.

Έλαβα την επιστολή σου η οποία με εστενοχώρησε πολύ διότι το λάθος ήταν δικό μου. Σου έγραψα ότι μετά το ταχυδρομείο όπου σου ταχυδρόμησα το τελευταίο γράμμα, γυρίζοντας σπίτι ήλθε το τηλεφώνημα ότι πέθανε η μαμά σου.[...] Ξεψύχησε δροσισμένη, μόνο από την αρρώστια της που υπόφερε.[...] Ήταν από όλους συντροφιασμένη.[...] Στέλιο μου να μην τα πολυλογώ, μη

¹²⁶¹ Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», ό.π., σ. 123.

¹²⁶² Βαλτινός, *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, ό.π., σ. 12

¹²⁶³ Ραφαηλίδης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», ό.π., σ. 124.

¹²⁶⁴ Βαλτινός, *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, ό.π., σ. 51.

στενοχωριέσαι, έφυγε ευχαριστημένη και η κηδεία της πολυτελέστατη[...]

Ελένη Θωμαΐδου

και από τις παρεμβολές επιστολών διοικητικής αλληλογραφίας :

Αθήναι 12.3.1965

Φίλε Κύριε Θωμαΐδη,

Εσωκλείω προς ενημέρωσιν απάντησιν υπουργού Δικαιοσύνης εις έγγραφον περί την υπόθεσίν σου, προωθηθέν αυτό μερίμνη μου.

Υμέτερος

Παπαγεωργίου

ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ

Αριθ. 3247

Αθήναι 23.2.1965

Αγαπήτέ κύριε Συνάδελφε,

Εις απάντησιν της από 4.2.1965^ε επιστολής σας , σας πληροφορώ ότι εις το Υπουργείον εκκρεμεί αίτησις χάριτος του καταδίκου Στυλιανού Θωμαΐδου από 3.12.64. Συνεστήσαμεν την ταχείαν προώθησιν ταύτης.

Με αγάπην

Ν. Μπακόπουλος

ΛΕΩΝ ΜΑΥΡΟΓΟΝΑΤΟΣ

ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ

ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 8 ΑΘΗΝΑΙ, ΤΗΛ 315.115

Αγαπητέ κύριε Θωμαΐδη,

Δια της παρούσης και εν σχέσει με τη υπόθεσιν του διαζυγίου σου σε πληροφορώ ότι η σύζυγός σου, ευθύς ως παρήλθεν το τρίμηνον από της ημερομηνίας υποβολής της αιτήσεώς της εις αρχιεπισκοπήν, κατατέθηκε ενώπιον του Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών τη από 12.4.61 αγωγήν της επί διαζεύξει, εφ' ης ωρίσθη δικάσιμος η 3.6.61.[...]

Εν Αθήναις τη 3^η/5^{ου}/61

Φιλικώτατα Λ. Μαυρογόνατος ¹²⁶⁵

Στο τρίτο κείμενο λόγω της ιδιαίτερης φύσης του ως χρηστικού φυλλαδίου η τεχνική η οποία ακολουθείται είναι αυτή του match cut :

1. Ανοίξτε το κουτί. [...]
2. Τοποθετήστε το μηχάνημα πάνω σε μια στέρεη επιφάνεια.

¹²⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 50.

3. Τοποθετήστε σε μια διπολική ή τριπολική πρίζα το φως.¹²⁶⁶

4.2. Το κολλάζ –μοντάζ στα Στοιχεία για τη δεκαετία του '60

Τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του 60* αποτελούν ένα κείμενο του Βαλτινού το οποίο κινείται στη λογική του αντιαφηγηματικού τρόπου των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* με παράδοξη θεματολογία εκ πρώτης όψεως,¹²⁶⁷ καθώς η κριτική χαρακτήρισε τις νέες τεχνικές οι οποίες διακρίνονται σ' αυτό, ποπ αρτ, ποπ λογοτεχνία, παρωδία μυθιστορήματος.¹²⁶⁸

Μια τυπική διαφορά εντοπίζεται εξαρχής στο εν λόγω μυθιστόρημα σε σύγκριση με τα *Τρία Ελληνικά μονόπρακτα*: υπάρχει τουλάχιστον ένας χρονολογικός ιστός, ο οποίος λειτουργεί συνεκτικά μέσα στο κείμενο. Το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο υλοποιείται η αφηγηματική πράξη, εκτείνεται σε δέκα χρόνια.¹²⁶⁹

Ο Βαλτινός φαίνεται να εγκαθιδρύει με το μυθιστόρημα αυτό τους όρους της δημιουργίας της ποπ αρτ στην ελληνική λογοτεχνία, υιοθετώντας την αισθητική αντίληψη σύμφωνα με την οποία:

Το κουτί σούπας της HEINZ του Andy Warhol ή η αντιγραφή μιας εικόνας από κόμικς (έστω και σε μεγέθυνση) του Roy Lichtenstein δεν αλλάζει καθόλου την όψη του αντικειμένου αυτού καθεαυτού [sic]. Αλλάζει όμως τη στάση μας απέναντί του, αφού το βγάζει από τη φυσική του κατάσταση, το μετατρέπει σε είδωλο, και από το περιοδικό ή το ράφι το μεταφέρει στην πινακοθήκη.¹²⁷⁰

¹²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 66.

¹²⁶⁷ Θεοδόσης Πυλαρινός, «Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα. Μυθιστόρημα», *ό.π.*, σ. 34.

¹²⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 35.

¹²⁶⁹ Βλ. Μαρία Στασινοπούλου, «Κοινωνικό ψηφιδωτό των χρόνων του '60», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 172.

¹²⁷⁰ Βλ. Κρίτων Χουρμουζιάδης, «Θανάσης Βαλτινός: Στοιχεία για τη Δεκαετία του '60», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον Λευκωσία, 2003, σ. 177.

Η παράθεση των γεγονότων της δεκαετίας γίνεται με τρόπο επιδερμικό και ελλειπτικό¹²⁷¹ και το κολλάζ προκρίνεται ως τρόπος απόδοσης μιας περιόδου πολύπλευρης και αντιφατικής.¹²⁷² Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «στο μοντάζ το ευτελές υλικό της καθημερινότητας γίνεται μέσον σχολιασμού της ιστορίας και η ιστορία από τη δική της πλευρά λειτουργεί ως φόντο του καθημερινού και τετριμμένου».¹²⁷³ Ο Δημήτρης Αγγελάτος εντόπισε πρώτος τις παραθεματικές τεχνικές του κειμένου και τη σημασία τους στην ανάπτυξη της αφήγησης, δηλαδή τη μετασχηματιστική λειτουργία των παραθεμάτων στο νέο πλαίσιο, όπου εγγράφονται και την τροποποιητική ανταπόκριση-απάντηση στο νέο σώμα.¹²⁷⁴

Ουσιαστικά ο Βαλτινός ακολουθεί την τεχνική την οποία εισήγαγε στα *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα* με σχετική διαφοροποίηση. Τα παραθέματα μεταξύ τους συνδέονται στη βάση του χρονολογικού παράγοντα, όμως ως επιμέρους ομάδες δομούνται πάνω σε έναν άξονα συνειρμικό της αλληλογραφίας προς την κυρία Μίνα, στον οποίο ο συγγραφέας ακολουθεί το jump cut από επιστολή σε επιστολή, σε έναν άξονα συνειρμικό επιστολών προς τη Διακυβερνητική Επιτροπή Μεταναστεύσεως Εξ' Ευρώπης (Δ.Ε.Μ.Ε.) πάλι με jump cut δομημένο, σε έναν άξονα σκόρπιων ειδησεογραφικών αναφορών, αλλά όχι σε σημαντικά γεγονότα της δεκαετίας με jump cut, σε έναν άξονα τοπικών ειδήσεων από τον επαρχιακό τύπο με συνδετικό στοιχείο (ρακόρ) τον παράγοντα σεξουαλική έκφραση και αναστολή, κάποια ενημερωτικά και διαφημιστικά φυλλάδια, και μια εμβόλιμη μικροαφήγηση:

Τρεις σφαίρες, και στο φτωχικό δωμάτιο του 30ετούς υδραυλικού Νικηφόρου Τζινιέρη δύο άνθρωποι πλημμυρισμένοι στο αίμα.[...] Όμως αυτή την φορά δεν ύψωσε δολοφονικό χέρι ο άνδρας.[...] Δράστης στην τραγωδία που συνέβη τις πρώτες πρωινές ώρες χθες στις 02.15 ήταν η εργάτρια. Ένας δράστης ωστόσο που μετά το έγκλημα έστρεψε το όπλο στη καρδιά του και πυροβόλησε δύο φορές.¹²⁷⁵

η οποία θεματικά ταιριάζει στην ειδησεογραφία από τον τοπικό τύπο, δομημένη με γραμμική ακολουθία, και η σύνδεση επιτυγχάνεται με cut in action:

¹²⁷¹ Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 153

¹²⁷² Στο ίδιο, σ. 153, υποσημ.185.

¹²⁷³ Βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Ένα περιπετειώδες μυθιστόρημα», *Η Αυγή*, 18.6.1989.

¹²⁷⁴ Αγγελάτος, *Λογόδειπνον. Παραθεματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα-Ν. Καχίτσης, Γ. Πάνου, Αλ. Κοτζιάς, Θ. Βαλτινός, Γ. Αριστηνός*, ό.π., σσ. 90-115.

¹²⁷⁵ Βαλτινός, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, ό.π., σ. 270.

Λίγα δευτερόλεπτα προηγούμενως, αφού εισήλθε ακροποδητί, δια να μην την αντιληφθή κανείς από την από τους συνοίκους της, στο δωμάτιο –εργαστήριο του Νικηφόρου Τζινιέρη, εστήριξε το περίστροφο εις τον κρόταφον του και τον εξετέλεσε σχεδόν εξ’ επαφής.

smash cut:

Μετεφέρθησαν και οι δύο στο Κρατικό Νοσοκομείο Πειραιώς όπου, παρά τις πολύωρες προσπάθειες των γιατρών, ο Τζινιέρης υπέκυψε στο βαθύ τραύμα του, ενώ η Καλογερέα ως αργά χθες την νύκτα πάλευε απεγνωσμένα με τον θάνατο. Στις 11 λέξεις που βγήκαν με κόπο από το λαβωμένο στήθος της, η νεαρά ηρωίδα της διπλής τραγωδίας, απεκάλυψε επιγραμματικά, πριν πέση σε αφασία τους λόγους του δραματικού της εγχειρήματος.¹²⁷⁶

και cut away:

Εκείνος που βεβαιώνει ότι δεν ήξερε τελείως τίποτε είναι ο αδελφός της δράστιδος, ο οποίος υπηρετεί ως αρχιφύλαξ στην Γενικήν Ασφάλειαν Πειραιώς. Ήταν ο πρώτος που αντίκρισε την εφιαλτική εικόνα των δύο αγαπημένων, που έπλεαν σε λίμνη αίματος, και ο ίδιος που εμερίμνησε δια την άμεση μεταφορά τους στο νοσοκομείο.

Το περίστροφο του αρχιφύλακος εχρησιμοποίησε η Καλογερέα για να χτυπήσει τον ατυχή τεχνίτη. Κοιμόταν ο αδελφός βαθιά, όταν σηκώθηκε σιγά σιγά από το κρεβάτι της και τράβηξε το όπλο επάνω από ένα τραπέζι.¹²⁷⁷

Το δεύτερο βλήμα τη βρήκε λίγα χιλιοστά πιο πάνω από την καρδιά. Από την πρώτη αυτοψία που έγινε στο τραγικό δωμάτιο-εργαστήριο του υδραυλικού διεπιστώθη το δραματικό σκηνικό που αναφέραμε παραπάνω και οι κινήσεις της δράστιδος.¹²⁷⁸

επίσης την τεχνική του ρακόρ σκηνογραφίας :

[...] Δύο άνθρωποι πλημμυρισμένοι στο αίμα.¹²⁷⁹

[...] που έπλεαν σε μια λίμνη αίματος¹²⁸⁰

Από τον ηλεκτρικό στόλο που ήταν απέναντι από το σπίτι έμπαινε ένα αμυδρό φως.

[...] Το θύμα της φωτιζόταν καλά από μια χαραμάδα και κοιμάτο ανύποπτο μετά τον σκληρό κάματο της ημέρας.¹²⁸¹

και του ρακόρ ενδυματολογίας:

Λίγα δευτερόλεπτα προηγούμενως, αφού εισήλθε ακροποδητί, δια να μην την αντιληφθή κανείς από τους συνοίκους της, στο δωμάτιο-εργαστήριο του Νικηφόρου Τζινιέρη.¹²⁸²

¹²⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 270.

¹²⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 271.

¹²⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 271.

¹²⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 270.

¹²⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 271.

¹²⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 271-272.

Μετά ανυπόδητη βγήκε απο το δωμάτιο, έκλεισε με προσοχή την πόρτα και προχώρησε στο βάθος της αυλής.¹²⁸³

Είναι φανερό ότι στα τμήματα του κειμένου τα οποία ακολουθούν την κλασικότροπη αφήγηση ο Βαλτινός υιοθετεί τεχνικές αυτούσιες από την κινηματογραφική συνδεσμολογία.

Γενικότερα ο τρόπος με τον οποίο καλείται να προσλάβει ο αναγνώστης το συνολικό κείμενο και να διανύσει τη διαδρομή μεταξύ των διαφορετικών αξόνων του, ακολουθεί τη λογική του μοντάζ των συγκρούσεων κατ' αναλογία με το κείμενο *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* και αναδεικνύει το σχήμα της συνεκδοχής ως κυρίαρχο μηχανισμό της ανάγνωσής του. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο σχήμα, υπάρχει μια σχέση μέρους και όλου¹²⁸⁴ μεταξύ των αξόνων στους οποίους αναφερθήκαμε προηγουμένως και της συνολικής πολιτισμικής εικόνας της δεκαετίας του '60. Στο μοντάζ των συγκρούσεων του Αϊζενστάϊν η «ενίσχυση του νοήματος μιας εικόνας με την αντιπαράθεση μιας άλλης, που δεν ανήκει αναγκαστικά στο αυτό επεισόδιο».¹²⁸⁵ Στην περίπτωση των *Στοιχείων για τη δεκαετία του '60*, οι εικόνες οι οποίες αντιπαρατίθενται από την αλληλογραφία με την κυρία Μίνα, μιας ερωτοπάθειας, η οποία συνεχώς αναστέλλεται και βρίσκεται υπό αίρεση, μιας εμμονής με τη σεξουαλικότητα, η οποία φτάνει στα όρια της αιμομειξίας και της παραβατικότητας, και οι εικόνες από την ανταλλαγή επιστολών με αποκλειστικό σκοπό την εξασφάλιση του μαγικού τρόπου να βρεθεί κάποιος στη γη της επαγγελίας, συγκρουόμενες οδηγούν στη σύνθεση μιας αντιφατικής εποχής, η οποία άφηγε μετέωρο τον άνθρωπο γυναίκα και άντρα. Τα ειδησεογραφικά ενσταντανέ¹²⁸⁶ από το διεθνές τζετ σετ με την ανάδειξη των προτύπων λαϊκού ενδιαφέροντος, της επικράτησης μιας ψευτικής ζωής, για την οποία μας είχε προετοιμάσει με το μονόπρακτο *Ναι αλλά Kenwood*, έρχονται σε ευθεία σύγκρουση με την ειδησεογραφία του επαρχιακού τύπου, του ζόφου και της απουσίας της ειδυλλιακής ποιμενικής ζωής, όπως την αποτύπωσε η αφελής ηθογραφία του 19^{ου} αιώνα. Ερχόμαστε σε μια ιδιαίτερος σημαντική εξέλιξη για τη

¹²⁸² Στο ίδιο, σ. 270.

¹²⁸³ Στο ίδιο, σ. 271.

¹²⁸⁴ Βλ. Μ.Η.Αbrams, *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά-Σοφία Χατζηιωαννίδου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006, σσ. 254-255.

¹²⁸⁵ Βλ. Sergei Eisenstein, «Το μοντάζ των ατραξιόν στον κινηματογράφο», στο βιβλίο του *Πέρα από τους αστέρες*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σ. 28.

¹²⁸⁶ Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 162.

λογοτεχνική γραφή στην ελληνική πραγματικότητα, όπως επισημαίνει και η Magny,¹²⁸⁷ για τη δυναμική χρήση του *cuting* στη λογοτεχνία και στην ανάδειξη του μοντάζ ως κρίσιμου και καθοριστικού παράγοντα στη λογοτεχνική γλώσσα, σύμφωνα με τον Alan Spiegel,¹²⁸⁸ ο οποίος κάνει λόγο για την επίτευξη ενός χρονοποιημένου χώρου, του χώρου ως διαδικασίας. Έτσι το μοντάζ στα *Στοιχεία της δεκαετίας του '60*, επιτυγχάνει τη διαστολή του προσωπικού χώρου της μικροαστικής κάμαρας, στην οποία συντάσσονται οι επιστολές προς τη κυρία Μίνα, στην αναζήτηση του ονείρου μιας καλύτερης ζωής, στις επιστολές προς τη Δ.Ε.Μ.Ε. και στη διαστολή του τοπίου της επαρχίας, στο οποίο επικρατεί όλο το δυναμικό των ασυνείδητων παθών της ανθρώπινης ύπαρξης, στην αναζήτηση μιας μετεμφυλιακής κοινωνίας δικαιοσύνης η οποία όμως αποφεύγει να αγγίξει τα κακώς κείμενα και βαπτίζεται στο νερό της κοινωνικής λήθης.

Το μοντάζ στο εν λόγω κείμενο δεν ακολουθεί την αναπαραστατική αντίληψη τόσο, όσο την απόδοση μιας πνευματικής διαδικασίας, η οποία δεν συμβαίνει στο μυαλό ενός ή αρκετών χαρακτήρων, καθώς αυτοί είναι αποσχηματισμένοι, αλλά στο συλλογικό ασυνείδητο μιας κοινωνίας με έλλειψη αυτογνωσίας.¹²⁸⁹

Για να επιτεχθούν οι όροι υλοποίησης του μοντάζ ατράξιον, ο δημιουργός υιοθετεί την έλλειψη, καθώς βασικό χαρακτηριστικό της επίδρασης της κινηματογραφικής επίδρασης στη λογοτεχνία είναι η τέχνη της έλλειψης, η οποία θεωρείται σημαντικό βήμα της κινηματογραφικής γλώσσας.¹²⁹⁰ Στην απόδοση των αξόνων οι οποίοι καλούνται σε σύγκρουση, κυρίαρχα γεγονότα της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας αποσιωπούνται, όπως η δολοφονία του αγωνιστή της Αριστεράς Γρηγόρη Λαμπράκη, η επιβολή του καθεστώτος των συνταγματαρχών, η ποινικοποίηση της ηττηθείσας παράταξης στον εμφύλιο, ο ρόλος του Παλατιού στην αποδυνάμωση της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας.¹²⁹¹

Η διάσταση του μοντάζ στο κείμενο συναρθρώνει τον μύθο, τον οποίο κατασκεύασε η δεκαετία του '60 για τον εαυτό της, ο οποίος δομείται από πολλές φωνές αλλά συγκλίνει προς συγκεκριμένη μονοφωνική οπτική, στην οποία κυριαρχούν η αποϊδεολογικοποίηση

¹²⁸⁷ Magny, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, ό.π., σ. 71.

¹²⁸⁸ Spiegel, *Fiction and Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, ό.π., σσ.162-163.

¹²⁸⁹ Περαντωνάκης, ό.π., σ. 167.

¹²⁹⁰ Βλ. Marcel Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Ε. Χατζίκου, Κάλβος, Αθήνα, 1984, σσ. 93-94.

¹²⁹¹ Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 155.

και η αναζήτηση της ευτυχίας των φτωχοδιάβολων.¹²⁹² Επομένως ο μηχανισμός του μοντάζ ενεργοποιείται κατά τη λογική της διατύπωσης «τα γεγονότα είναι παρόντα, γιατί είναι απόντα».¹²⁹³

4.3. Η διαχείριση του χωρόχρονου στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο:- Βαλκανικοί-'22*

Η αφήγηση στο εν λόγω κείμενο, αρχίζει in medias res :

Ο ΒΑΣΙΛΗΣ είχε παντρευτεί. Και τον γέρο μας τον είχαν πάρει τα χρόνια.

Εγώ περίμενα να φύγω πάλι. Περίμενα να με ειδοποιήσουν. Μου λέει τότε η μάνα: τα κορίτσια μεγάλωσαν, θέλουν τον ίσκιο σου.¹²⁹⁴

και σε όλη την έκταση του κειμένου υιοθετείται μια δυναμική διαχείριση του χρόνου, με συνεχή κίνηση μπροστά και πίσω στην περίοδο, η οποία εκτείνεται από τους Βαλκανικούς το 1912-1913 έως τη Μικρασιατική εκστρατεία και την ήττα του ελληνικού στρατού το 1922. Άρα κυρίαρχος άξονας είναι αυτός του χρόνου, και αποτελεί συνεκτικό στοιχείο των διαφορετικών φωνών αφήγησης του κειμένου.

Ο Βαλτινός χρησιμοποιεί την τεχνική του cutting διευρυμένα· επειδή η αφήγηση είναι αλματώδης και κινείται με γρήγορους ρυθμούς, η υιοθέτηση του cutaway είναι κυρίαρχη στις επιμέρους αφηγήσεις:

Η διορία τελείωνε και πήγαμε στο σπίτι του κουνιάδου μου Γιάννη Λαίτσα, στην Κάτω Χώρα να είμαστε κοντά στη θάλασσα. Σηκωθήκαμε. Στο λιμάνι οι στρατιώτες από το Αϊβαλί στις βάρκες, γύρευαν τους δικούς τους.[...] Καθίσαμε λίγες μέρες στο Σίγκρι. Μετά μας έδωξαν για καλύτερα, μας έστειλαν στον Πολυχνίτη. Σε κάνα μήνα ήρθε ένας κύριος ήθελε τους ψαράδες από το Αϊβαλί.¹²⁹⁵

¹²⁹² Στο ίδιο, σ. 156.

¹²⁹³ Χουρμουζιάδης, «Θανάσης Βαλτινός: Στοιχεία για τη Δεκαετία του '60», ό.π., σ. 179.

¹²⁹⁴ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί - '22*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2017 [4^η:1^η Ωκεανίδα 2000], σ. 9.

¹²⁹⁵ Στο ίδιο, σσ. 10-11.

Μία άλλη τεχνική κινηματογραφικού χαρακτήρα είναι η γρήγορη μετατόπιση στον χρόνο, ένα είδος fast forward :

Σήμερα που γράφω, ημέρα Παρασκευή, 19 Φεβρουαρίου, κάθομαι στο κρεβάτι με μεγάλη ατονία. Είμαι εβδομήντα δύο ετών, δεν φοβάμαι κανέναν. Διαβάζω τις αϊβαλιώτικες εφημερίδες και λαχταράω. Με τις παλιές φωτογραφίες της περιφέρειας, με κάτι γνωστά ονόματα.¹²⁹⁶

Μέχρι το Αγιασμάτι κάναμε ένα τέταρτο. Πηγαίναμε στο πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής με τους αραμπάδες.[...]

Σήμερα έχω δεκαπέντε εγγόνια και ένα δισέγγονο. Και είκοσι πέντε χιλιάδες μετρητά.¹²⁹⁷

Μεταξύ των διαφορετικών αφηγήσεων επικρατεί η τεχνική smash cut, δηλαδή η απότομη μετάβαση από ένα κάδρο σε ένα άλλο, που δε συνδέεται χωροχρονικά με το προηγούμενο, όπως εντοπίζεται στην περίπτωση του εν λόγω κειμένου, καθώς από τη Μικρά Ασία του '22 μεταβαίνουμε στην Πελοπόννησο την περίοδο ειρήνης :

ΉΤΑΝ ΣΤΑ ΣΑΒΑΛΙΑ ένας πατριώτης μας, Ιωάννης Πολυζώης. Από αυτόν έμαθα ότι πουλιόταν μια μερίδα στο Παλαιοχώρι Γαστούνης, γύρω στα διακόσια είκοσι στρέμματα.¹²⁹⁸

και ξανά στο κλίμα της στρατιωτικής εκστρατείας στη Μικρά Ασία :

Εκεί πέρα φτάνει να είχε κανείς κέφι.[...] Στην Αδριανούπολη. Ήταν ένα χωριό, ήσαν κάτι κορίτσια, έφτιαχναν σκούπες. Ελληνικό χωριό.¹²⁹⁹

καθώς οι σκηνές των πολεμικών περιόδων, εναλλάσσονται με σκηνές της ειρηνικής περιόδου και των εποχιακών εργασιών:

Το πρωί σηκωθήκαμε αγάραγα, φύγαμε. Φτάσαμε στον Πύργο. Ήταν μια άπλα στην άκρη της πόλης, με ελιές, κοντά στην Αγία Παρασκευή. Μείναμε εκεί και οι μεγάλοι τράβηξαν στο παζάρι να κανονίσουν αφεντικά. Βρήκαν έναν Αυγέρη.¹³⁰⁰

Παρότι στην κινηματογραφική λογική επικρατεί η άποψη ότι δεν πρέπει να φαίνονται οι αλλαγές πλάνου, το απότομο πέρασμα από μια εικόνα σε μια άλλη υιοθετείται όταν η μετάβαση δεν έχει ερμηνευτική αξία και υποδηλώνει τον χρόνο ο οποίος πέρασε ή τον τόπο ο οποίος διατρέχτηκε, τεχνική που εφαρμόζει ο Βαλτινός στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο* σε μεγάλο εύρος :¹³⁰¹

¹²⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 12.

¹²⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 13.

¹²⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 14.

¹²⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 17.

¹³⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 29.

¹³⁰¹ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου, ό.π.,* σ. 109.

Είχα αφήσει τη φαμελιά μου στο χωριό. Είχα να σμίξω με τη γυναίκα μου από το καλοκαίρι. Του Αγίου Στυλιανού σηκώθηκα να πάω να τους δω. Να περάσουμε μαζί τις γιορτές.

Παραμονή Χριστουγέννων στέλνουν οι Γερμανοί αεροπλάνα, βομβαρδίζουν τη Σαλονίκη. Ήταν εκεί διακόσιες χιλιάδες Αγγλογάλλοι.¹³⁰²

Το μοντάζ το οποίο φαίνεται να επιλέγει ο Βαλτινός για τη συνάρθρωση των επιμέρους σκηνών στηρίζεται στη λογική της γραμμικής αφήγησης με κριτήριο την ανάπτυξη των επεισοδίων, όπως εκτυλίχθηκαν :

[...] Με το που άρχισαν και διώχνανε, εμείς κατεβήκαμε στην Μπάφρα. Είχαμε έναν θείο καπνέμπορο. Το χωριό μας έβγαζε πολλά σιτηρά. Καϊτάλαφα, ένα τσιφλίκι. Πόσες χιλιάδες στρέμματα; [...] Η Μπάφρα μικρή πόλη φημισμένη για τα καπνά της. Τα καπνά τα διακινούσαν από το λιμάνι της Αμισού. [...] Πήγαμε στο χωριό Καϊτάλαφα, να πάρουμε τους παππούδες. [...] Ξαναγυρίσαμε στη Μπάφρα.¹³⁰³

ενώ μεταξύ των διαφορετικών αφηγηματικών φωνών η γραμμική ακολουθία δεν τηρείται και υιοθετείται η λογική του αντίστροφου μοντάζ¹³⁰⁴, καθώς επεισόδια όπως η πτώση του μετώπου παρουσιάζονται πρωθύστερα :

Νόμιζα ότι με έπιασαν 31 Αυγούστου. Αλλά ήταν αρχές Σεπτεμβρίου. 4 με 5. Είχα χαθεί μερικές. Με πήγαν στον διοικητή της 9^{ης} τουρκικής Μεραρχίας.¹³⁰⁵

από το γεγονός το οποίο προηγείται χρονικά :

ΕΦΥΓΑ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΤΩΠΟ ΤΟ '22, Μάρτιο μήνα. Πρώτος αρχιστράτηγος ήταν ο Παρασκευόπουλος. Λεωνίδας Παρασκευόπουλος. Έπεσε ο Βενιζέλος, έφεραν τον Παπούλια.¹³⁰⁶

Είναι συχνό το φαινόμενο της πρωθύστερης αναφοράς στο κείμενο και της χρονικής ανακολουθίας. Τα γεγονότα της εμφάνισης του ελληνικού στρατού στη Σμύρνη, δίνονται αργότερα από την κατάρρευση του μετώπου:

ΤΟ 1921 ΒΓΗΚΑΜΕ ΣΤΗ ΣΜΥΡΝΗ. Μήνα Μάιο, του Αγίου Κωνσταντίνου. Μείναμε τρεις μέρες εκεί στα έμπεδα Χαλκά Μπουνάρ.¹³⁰⁷

Το γεγονός της χρονικής ανακολουθίας και της συνεχούς παραβίασης του σχήματος αίτιου-αιτιατού, το οποίο αρχικά χρησιμοποιήθηκε στον κινηματογράφο ως σαν κωμική

¹³⁰² Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο, ό.π.*, σ. 51.

¹³⁰³ Στο ίδιο, σ. 48.

¹³⁰⁴ Martín, *Η γλώσσα του κινηματογράφου, ό.π.*, σ. 199.

¹³⁰⁵ *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο, ό.π.*, σ. 63.

¹³⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 78.

¹³⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 109.

πηγή,¹³⁰⁸ δικαιολογείται τουλάχιστον επιφανειακά από την εναλλαγή των αφηγηματικών φωνών, αλλά επί της ουσίας φανερώνει την πρόθεση του Βαλτινού να αποδεσμευτεί από την κυρίαρχη γραμμική αφήγηση του ιστορικού ντοκουμέντου.¹³⁰⁹

Για τον Βαλτινό προηγείται η προσωπική αίσθηση και ακολουθεί η ιστορική γνώση, επομένως δεν τον ενδιαφέρει η χρονολογική ευταξία¹³¹⁰.

Ο Βαλτινός υιοθετεί την ουσιαστική διάκριση η οποία σχηματίζεται στην κινηματογραφική αντίληψη του χρόνου, της ημερομηνίας και της διάρκειας.¹³¹¹ Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση, η ημερομηνία μπορεί να δηλωθεί σχετικά εύκολα και πρακτικά, αλλά η αποτύπωση της διάρκειας απαιτεί μεγαλύτερη τεχνική παρέμβαση.¹³¹² Επίσης ο Βαλτινός εφαρμόζει στο κείμενό του την κινηματογραφική λογική του συμπυκνμένου¹³¹³ χρόνου, δηλαδή την υιοθέτηση της ενότητας δράσης, κατά την οποία ο χρόνος αφήγησης είναι μικρότερος της πράξης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την απόδοση της Μικρασιατικής Καταστροφής σε λίγες γραμμές :

Βάρεσε η σάλπιγγα, σηκωθήκαμε. Ο ήλιος δεν είχε σκάσει ακόμα. Είδαμε μακριά το ιππικό τράβαγε. Τα άλογα αποσταμένα, οι καβαλαραίοι ίσκιοι. Ύστερα άνοιξε η μέρα, τους κατάπια. Η Αλμυρή Έρημος.¹³¹⁴

ελάχιστα του σεβαστού¹³¹⁵ χρόνου, δηλαδή της ισοχρονίας πράξης και αφήγησης, εν είδει ημερολογιακής εγγραφής :

HTAN ΕΚΕΙ ΑΥΤΗ, ήταν εκείνο το παιδί, το έβανε απάνω της.

Εγώ στενοχωριόμουνα. Εμένα να μη μου δίνει;

Σηκώνομαι, σβήνω το φως. Φωνάζει ο παπα-Νικόλας. Δεν τα είχε φορέσει ακόμα τα μαύρα. Πάω χώνομαι κοντά της, της τον κοπανάω.

Καμιά φορά ακούω και λέει αυτός –ο παπάς. Άντε γρήγορα, ρε, άντε γρήγορα.

Ήθελε να πάρει σειρά.

Αυτή κι άλλες κι άλλες στην Αμαλιάδα.¹³¹⁶

¹³⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 282.

¹³⁰⁹ Περαντωνάκης, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, ό.π., σ. 148.

¹³¹⁰ Βλ. Θόδωρος Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλους* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», *Νέα Εστία*, τχ. 1858, Ιούνιος 2013, σ. 146.

¹³¹¹ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 284.

¹³¹² Στο ίδιο, σ. 285.

¹³¹³ Στο ίδιο, σ. 290.

¹³¹⁴ Στο ίδιο, σ. 209.

¹³¹⁵ Στο ίδιο, σ. 290.

¹³¹⁶ Στο ίδιο, σ. 35

και κυρίως του σπασμένου και του άτακτου χρόνου,¹³¹⁷ γνώρισμα κυρίαρχο στον λόγο του κειμένου.

Η παραβίαση της τάξης, όσον αφορά τη χρονολογική παρουσίαση και τα άνισα από πλευράς διάρκειας κατανεμημένα κάδρα, δημιουργούν μέσω του μοντάζ διαλεκτική αντίστιξη.¹³¹⁸ Η παρουσίαση των περισπούδαστων ανώτερων αξιωματικών με τα σουσούμια τους είναι μια τέτοια αντιστικτική τεχνική:

Μέσα στο στρατό έβραζε ο αντιβενιζελισμός. Αξιωματικοί βατσηνισμένοι. Στοιχεία «αρνητικά και πολλοί εξ' αυτών επαγγελματικά υποδεέστεροι.[...] Οι συζητήσεις τους εξαντλούτο στο τι σύνταξη θα πάρουν. Με αυτό το πνεύμα ήρθαν. Για να φύγουν και πώς θα φύγουν.¹³¹⁹

γεγονός το οποίο προκαλεί τη θυμηδία του αναγνώστη, καθώς στο πιο σοβαρό δεδομένο υφέρπει η ειρωνεία με την οποία ενδύει ο δημιουργός τη στιγμή· επίσης αντιστικτικό είναι το αποτέλεσμα της παρουσίασης της σοβαρής και εθνικά κρίσιμης εκστρατείας ως μιας τυχοδιωκτικής εκδήλωσης, στην οποία κυριαρχούν το ανθρώπινο πάθος και η ασυνείδητη ερωτική επιθυμία:

Μόλις πιάνεις μια Τουρκάλα και έχει παρέα, κι άλλη σου λέει, πήγαινε και με την άλλη, γιατί θα το μαρτυρήσει.¹³²⁰

η αντιπαράθεση βενιζελικών-αντιβενιζελικών ιδίως στο επίπεδο του στρατού, η οποία δεν ορρωδούσε μπροστά σε οποιοδήποτε κρίσιμο σταυροδρόμι της ιστορίας:

Ο BENIZEΛΟΣ τρωγόταν με τον βασιλιά. Ο ένας ήθελε να μπούμε στον πόλεμο, ο άλλος δεν ήθελε.¹³²¹

Μπορούμε να δούμε αντίστιξη και στα διαφορετικά πρόσωπα τα οποία καταγράφουν τα θλιβερά γεγονότα, από τον γραφέα του Μηχανικού το 1921 στον τελειόφοιτο της Ιατρικής το 1922, με αντιστικτικό τρόπο δίνεται το ένστικτο του θανάτου και της φρενοβλάβειας του αρχιστράτηγου της εκστρατείας, ενώ η αρχική προεκλογική υπόσχεση της φιλομοναρχικής παράταξης ήταν η απόσυρση των στρατευμάτων από τη Μικρά Ασία, η οποία αποδίδεται με συνεκδοχή :

Εκεί πέρα, φτάνει να είχε κέφι κανείς.¹³²²

¹³¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 290-296.

¹³¹⁸ Βλ. Μάρη Θεοδοσοπούλου, «Η κοχλάζουσα δεκαετία», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 322.

¹³¹⁹ Στο ίδιο, σ. 79.

¹³²⁰ Στο ίδιο, σ. 19.

¹³²¹ Στο ίδιο, σ. 51.

4.4. Το μοντάζ στην *Ορθοκωστά*

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα ο Βαλτινός υιοθετεί μια καταγιστική αφήγηση διαφορετικών φωνών, με διαδοχικά cut:

[...] Το βράδυ καθίσαμε έξω από το σπίτι και είδαν οι άντρες ότι από τα Μακρέκα ξεκίνησαν πέντε νοματαίοι και φεύγανε. Βγήκαν οι δικοί μας πιο κάτω στο ξάγναντο και είδαν τους δύο να χώνονται στο ρέμα του Κούρου, τους άλλους τρεις να ανεβαίνουν κατά τη Μασκλινέκη Βίγλα.[...] Και έφυγαν εκείνη την ίδια ώρα.[...] Μαζέψαμε τα γίδια από τη Λάκκα [...] Πήγε να πιάσει κάτι κότες, να τις πάρει, είχε έναν κόκορα, της έφυγε ο κόκορας. Γύρισε το βράδυ, ο κόκορας δεν ήταν στην κούρνια του.¹³²³

Το συνεκτικό στοιχείο των επιμέρους αφηγήσεων στο κείμενο, το οποίο κατά τα άλλα παρουσιάζει έντονη αποσπασματικότητα, είναι το στοιχείο του τόπου, με αναφορά το μοναστήρι της Ορθοκωστιάς και της γεωγραφικής περιοχής, ευρύτερης ή στενότερης, γύρω από αυτό:

[...] στο ρέμα του Κούρου [...] Μασκλινέκη Βίγλα [...] Είχε έρθει από την Τρίπολη [...] Μαζέψαμε τα γίδια από τη Λάκκα.¹³²⁴

Είχα έρθει στο Καστρί. [...] Στα Χαλουλέκα[...] Τα αδέρφια σου τα είδανε στη Μάσκλινα.

με εξαίρεση το κεφάλαιο 4, στο οποίο αποδίδεται η γεωγραφία της Ηπείρου Βόρειας και Νότιας και της Θεσσαλίας, λόγω της αναδρομικής αφήγησης σχετικά με τον πόλεμο:

Μετά το σπάσιμο του μετώπου της Αλβανίας. Τότε ρίχτηκαν τα πρώτα σπέρματα της αμφιβολίας. Έλεγαν μόνο οι έφεδροι πολέμησαν[...] Ήμουνα στο πιο προωθημένο σημείο του μετώπου. Προς Μπεράτι.

Εγώ βρισκόμουν πάλι στον στρατό. Υπολογαγός αυτή τη φορά και κυνηγούσα τον Άρη. Ήμουνα στα Τρίκαλα, στο Πρώτο Τάγμα Εθνοφυλακής Τρικάλων.¹³²⁵

ή την αναφορά στο παρελθόν ενός χαρακτήρα:

¹³²² Στο ίδιο, σ. 17.

¹³²³ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ό.π., σ. 11.

¹³²⁴ Στο ίδιο, σ. 11.

¹³²⁵ Στο ίδιο, σ. 14.

Αυτό είναι η ιστορία του 1916. Του 1917. Στη Αμερική ο γέρος έμενε με κάποιον Ωριάτη . Απο Μπερνορί η Ωριά. Μένανε μαζί και μάλωσαν, για ποιο λόγο δεν ξέρω.¹³²⁶

Στο Καστρί δεν υπήρχε τράπεζα τότε. Η τράπεζα έγινε αργότερα. Το 1929 ή ' 30.¹³²⁷

Τα cut συνδέονται με την αλλαγή τόπου :

Ήμαστων στη Μεγάλη Λάκκα.[...] Το βράδυ κατεβήκαμε προς τα πηγάδια της Σίταινας.¹³²⁸

Την επομένη φύγαμε. Φτάσαμε σ' ένα ξάγναντο.[...] ¹³²⁹ Τραβήξαμε προς το Σιταινιώτικο δάσος.¹³³⁰ [...] Φτάσαμε στα ΒρέσθENA.¹³³¹

την αλλαγή δράσης:

[...] Με πιάνουνε. Ήταν με κάτι άλλους. Όχι ντόπιους. Με πάνε στο αυτοκίνητο. Ήταν ένας Αρμένης στο αυτοκίνητο. Των Ταγμάτων κάνω να ανεβώ απάνω κι εγώ. Του φεύγει ενός αλλουνού από κάτω η σφαίρα, σκοτώνει τον Αρμένη. Οπότε με υποχρεώσανε να του φτιάξω φέρετρο. Τον ανέβασαν στο μαγαζί.¹³³²

την αλλαγή του χρόνου:

[...] Πέντε η ώρα το πρωί . Όσοι ήσαν πονηροί άρχισαν λίγο λίγο να σούρνουν. Γιατί βλέπανε τα πολυβόλα, βλέπανε τις διαθέσεις των ανταρτών. Εφτά και τριάντα η ώρα με οχτώ. Μας κράτησαν εκεί μες στον ήλιο ίσαμε τις δέκα. Και ύστερα μας πήγαν στον Άγιο Παντελεήμονα.¹³³³

Ένα σημαντικό στοιχείο της επίδρασης του κινηματογράφου στη λογοτεχνία, όπως έχει επισημάνει η κριτική θεώρηση, αποτελεί η πολυπροοπτική,¹³³⁴ η οποία εξασφαλίζεται από τη δυναμική αλλαγή της εστίασης μέσα από την οποία γίνεται η θέαση των πραγμάτων στο κείμενο :

Δεν υπήρχαν Έλληνες που συμπαθούσαν τους Γερμανούς. Που ήθελαν να συνεργαστούν μαζί τους. Τότε δημιουργήθηκαν τα Τάγματα της Πελοποννήσου. Την άνοιξη του '44. Όταν ήταν σαφές ότι οι Γερμανοί χάνουν τον πόλεμο. Όταν έγινε επίσης σαφές πόσο θα κινδύνευαν όλοι θα ήσαν στο έλεος του του ΕΛΑΣ μετά την κατάρρευση των Γερμανών.¹³³⁵

¹³²⁶ Στο ίδιο, σ. 200.

¹³²⁷ Στο ίδιο, σ. 203.

¹³²⁸ Στο ίδιο, σσ. 48-49.

¹³²⁹ Στο ίδιο, σ. 49.

¹³³⁰ Στο ίδιο, σ. 50.

¹³³¹ Στο ίδιο, σ. 51.

¹³³² Στο ίδιο, σ. 52.

¹³³³ Στο ίδιο, σ. 159.

¹³³⁴ Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, ό.π., σσ. 169-179.

¹³³⁵ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, ό.π., σσ. 22-23.

Γιατί πλέον το βλέπαμε όλοι: Ο κίνδυνος ήταν άμεσος από τον ΕΛΑΣ και τους Εαμίτες. Όλους εμάς θα μας καθάριζαν.¹³³⁶

[...]Το Καστρί το έκαψαν Ιούλιο. Έναν μήνα περίπου αργότερα. Είχε προηγηθεί το κάψιμο των σπιτιών. Μάιο μάλλον.¹³³⁷

ΕΙΧΑΝ ΕΡΘΕΙ ΑΝΤΑΡΤΕΣ ΕΔΩ ΣΤΟ ΞΕΡΟΚΑΜΠΙ. ΚΑΙ πήγαν κάποιοι από το χωριό και τους έδωσαν μια κατάσταση για να εκτελέσουν δεκαεφτά. Από την Περδικόβρυση. Ένας θείος μου είχε πάρει γυναίκα από το Μάνεσι. Νικολάου και κείνος, αγροφύλακας. Ο λεγόμενος Βασιλιάς. Πάει μια μέρα στο γυναικοχώρι, εκεί ήταν ο Παύλος Μπουζιάνης. Αυτά τότε, το '44. Αύγουστος του '44 [...] Εδώ έχουμε μια κατάσταση να εκτελέσουμε αυτούς κι αυτούς [...] Πρέπει του λέει, να εκτελεστούν ή είναι άδικο; Και ο Βασιλιάς, ο αγροφύλακας του λέει, όχι είναι άδικη αυτή η δουλειά.¹³³⁸

Η πολυπροοπτική αφορά και στην εναλλαγή της εστίασης από τη γυναικεία της επιπόνησης και της ευαισθησίας:

Έφτιαχνα το σήμα μπροστά. Έπιανε το χέρι μου από τότε, από μικρή. Αλλά το μαγκούφι μου το μυαλό, δεν ήξερα, έβαλα σταυρωτή την ελληνική σημαία και από πάνω στη μέση το στέμμα. Και κείνοι όλοι που τα φορέσανε, όλα τα παιδιά δεν φανταστήκανε ότι έπρεπε να είναι το σφυροδρέπανο.[...] Τους έφτιαξα τη σημαία με το στέμμα. Δεν υπολογίζανε αυτοί, σου λέγανε αντιδραστικός, τελείωσε. Δεκαπέντε χρονών κορίτσι.¹³³⁹

Μια ωραία κοπέλα, και πολύ ζωνή, τον ερωτεύτηκε, Δραπέτευσαν. Μετά μάθαμε ότι κάπου τον σκότωσαν αυτόν τον Αμαντέο. Κάτι πράσινα μάτια, ένας κούκλος.¹³⁴⁰

στην αντρική της βίας και της αποδοχής του κύκλου του αίματος, η οποία εμφανίζεται σε μεγαλύτερη έκταση:

ΦΟΡΤΩΣΑΜΕ ΚΑΣΤΑΝΑ, ΝΑ ΤΑ ΚΟΥΒΑΛΗΣΟΥΜΕ ΟΛΗ νύχτα. Περάσαμε τη Σουραύλα, φτάσαμε κάτω από τον Άγιο Πέτρο. Θέλεις χόρευε ο Διάβολος, θέλεις η μυρωδιά από το αίμα-τρία χρόνια σκοτωμένος εκεί ο Φωτιάς, τα μουλάρια δεν πήγαιναν. Εμείς δεν βλέπαμε τίποτα.¹³⁴¹

Σκοτώθη [ο Κυριάκος] στην Αγιώργη. Κάναμε μια εξόρμηση και σκοτώθη. Τον φέραμε νεκρόν στην Τρίπολη.¹³⁴²

¹³³⁶ Στο ίδιο, σ. 37.

¹³³⁷ Στο ίδιο, σ. 45.

¹³³⁸ Στο ίδιο, σ. 179.

¹³³⁹ Στο ίδιο, σσ. 46-47.

¹³⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 67.

¹³⁴¹ Στο ίδιο, σ. 163.

¹³⁴² Στο ίδιο, σ. 300.

Ο ΠΑΥΛΑΚΟΣ ΗΤΑΝ ΠΑΡΩΝ ΣΤΗΝ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΒΑΣίλημη. Τον Βασίλημη τον σκότωσε ένας αδερφός του.¹³⁴³

Σε κάποιες περιπτώσεις η πολυπροοπτική δίνει τη δυνατότητα να δει ο αναγνώστης διαφορετικές εκδοχές του ίδιου συμβάντος, όπως στην περίπτωση του φόνου του Τσίγκρη, μια περίπτωση ειρωνικής εξόντωσης ενός ανθρώπου, που δεν ήταν «στην πραγματικότητα» κομμουνιστής. Η πρώτη αναφορά του περιστατικού γίνεται από τον Κώστα Δράνια :

Τον Τσίγκρη δεν θυμάμαι ακριβώς την εποχή που τον έφεραν. Καλοκαίρι ήταν πάντως. Τον ανέκρινε ο Λύρας. Ένας φουκαράς ήταν, ένα ανθρωπάκι. Αξιωματικός του στρατεύματος. Ταγματάρχης μεγάλης ηλικίας. Ήταν εκεί στον εφεδρικό ΕΛΑΣ. Ίσως είχε αναγκαστεί, ίσως ήταν αριστερός.[...] Αργότερα ακούστηκε ότι ήταν ένας εύσχημος τρόπος παράδοσής του. Εν πάση περιπτώσει. Τον ανέκρινε ο Λύρας. Μια ανάκριση μάλλον τυπική. Οπότε ήρθε ο Μιχάλης Γαλαξύδης. Άνοιξε την πόρτα, όπλισε το πλακέ του πιστόλι και μπαμ μπαμ μπαμ, του έριξε τρεις. Η μία πέρασε δίπλα μου. Χτύπησε στον τοίχο, αποστρακίστηκε και με γέμισε ασβέστια. Έπεσε κάτω ο Τσίγκρης. Τον σηκώσαμε. Τον πήγαμε αντίκρυ, στο «Μαίναλο», λειτουργούσε ως νοσοκομείο. Πέθανε μπροστά μου.¹³⁴⁴

Για το ίδιο περιστατικό ο Γιάννης, αδερφός του Δράκα, δίνει μια διαφορετική εκδοχή για τη συμμετοχή του αδερφού του στην ανάκριση του Τσίγκρη:

Ήσαν πολλοί αξιωματικοί. Ο Τσίγκρης, ο Λυριτζής. Ναι. Και ο Κώστας ο δικός μου ανέκρινε τον Τσίγκρη. Κατ' εντολή του Παπαδόγγονα. Για να διακριβώσει ορισμένα πράγματα. Ο Κώστας αυτή τη δουλειά έκανε, ανακρίσεις.¹³⁴⁵

Γύριζε μ' ένα μπιστόλι, παλικαράς. Μόλις το μαθαίνει τρέχει στο 2^ο Γραφείο να σκοτώσει τον Τσίγκρη. Να πάρει πίσω το αίμα. Και άδειασε το πιστόλι απάνω του, καθ' ην στιγμή τον ανέκρινε ο Κώστας. Μια σφαίρα τον βρήκε –απ' όλες που του έριξε. Μία. Έτσι εξετελέσθη ο Τσίγκρης.¹³⁴⁶

Στην εξέλιξη των αφηγήσεων, υπογραμμίζεται η δευτερεύουσα θέση του φόνου του Τσίγκρη, καθώς δίνονται οι συνθήκες θανάτου του Κυριάκου:

Ίσως από λάθος δικό του. Με μια ιταλική αραβίδα. Πήγε να κάτι να κάνει και εκπυρσοκρότησε το όπλο και τον σκότωσε.¹³⁴⁷

¹³⁴³ Στο ίδιο, σ. 175.

¹³⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 45.

¹³⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 80.

¹³⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 81.

¹³⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 23.

Μια κοντινή σε αυτήν μαρτυρία δίνεται από άλλον ταγματасφαλίτη, τον Ηρακλή Πολίτη :

Σκοτώθη στον Αγιώργη. Κάναμε μια εξόρμηση και σκοτώθη. Τον φέραμε νεκρόν στην Τρίπολη.¹³⁴⁸

Μια επίσης μαρτυρία δίνει άλλη εικόνα:

Πήγε να δείρει, δεν την έδειρε, την έσπρωχνε με την αραβίδα, μια ιταλική αραβίδα, τη μάνα του Βαγγέλη του Φαραζή. Μια γριούλα. Ήταν το σπίτι της, με μια σκαλίτσα που κατέβαινε κάτω. Ήσυχoi άνθρωποι, πρόβατα. Και την έσπρωχνε τη γριά ο Κυριάκος. Πού έχεις κρύψει λάδι, πού έχεις κρύψει το λάδι. Η κακομοίρα η γριά κατέβαινε, πιθανώς να του δείξει που κρύβεται το λάδι; Να πάρει το λάδι ο Κυριάκος, αγριεμένος. Και όπως την έσπρωχνε με το κοντάκι, εκπυρσοκρότησε η αραβίδα και τον σκότωσε.¹³⁴⁹

Διαπιστώνεται επίσης μια πολυπροοπτική προσέγγιση στον ξεκάθαρο ρόλο της ύπαρξης των Ταγμάτων Ασφαλείας και του «ευαγούς» ρόλου τους με μια διαφορετική προσέγγιση:

Έκατσα έκανα αυτήν την έκθεση. Ποια ήταν η εικόνα γενικά, της αταξίας και της διαφθοράς. Αυτές οι αθλιότητες. Μια κατάσταση που δε μπορούσες να την ελέγξεις. Γιατί βέβαια παρενέβαιναν διάφοροι παράγοντες. Ένας κόσμος περίεργος, μαζέματα. Άλλοι πονεμένοι, άλλοι κυνηγημένοι, άλλοι όπως οι Μανιάτες που το έχουν στο αίμα τους.¹³⁵⁰

Πήγαμε στο Καστρί, περάσαμε από το Καστρί. Οι ορδές των Ταγμάτων άρπαζαν ό,τι έβρισκαν. Το Καστρί καμένο βεβαίως. Πήγαμε στον Άγιο Πέτρο τα ίδια. Κατεβήκαμε στον Αγιάνη από εκεί στο Μεσόγειο Άστρος. Και όλοι αυτοί να μπαίνουν στα σπίτια, να πλιατσικολογούν. Σα να βρίσκονται σε ξένο έδαφος. Σε ξένη χώρα. Μια κατάσταση που δεν την είχα φανταστεί.¹³⁵¹

Ο τρόπος με το οποίο είναι μονταρισμένα τα αποσπάσματα στην *Ορθοκωστά* λειτουργεί αντιστικτικά ανάμεσα σε ζεύγη αντιθέτων,¹³⁵² όπως ασφάλεια –κίνδυνος, το πρώτο μέλος το εκφράζουν τα ομιλούντα πρόσωπα, ενώ τον κίνδυνο εικονοποιούν οι δυνάμεις ανταρτών του ΕΛΑΣ :

¹³⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 300.

¹³⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 80.

¹³⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 208.

¹³⁵¹ Στο ίδιο, σ. 234.

¹³⁵² Βλ. Δηώ Καγκελάρη, «Για την «Ορθοκωστά» του Θανάση Βαλτινού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 265.

Με την επιστροφή μου με έθεσαν αμέσως υπό κράτηση. Είχε φτάσει καταγγελία ότι ήμουν γκεσταπίτης. Στο βουνό αυτό σήμαινε εκτέλεση.¹³⁵³

Ο καπετάν Αχιλλέας. Της ΟΠΛΑ ο Αχιλλέας. Τρομοκράτης.[...] Υπήρχε εκεί ένα τμήμα του ΕΛΑΣ. Για να χτυπήσουν τους Γερμανούς. Εγώ γέλασα. Τι να χτυπήσουνε, με τι και με ποιούς.¹³⁵⁴

επίσης δομούνται σε ζεύγη «αθώου»/«άμυνα» οι ομιλούντες και «ένοχοι»/«επίθεση» οι αντάρτες :

Άρχισε ο Εμφύλιος. Τότε άρχισε. Από Λιτόχωρο. Ποντοκερασιά. Κατέβασαν τους χωροφύλακες από τον Άγιο Πέτρο με τα σώβρακα. Σφαχτούς στον ύπνο. Άρχισαν οι αντεκδικήσεις. Άγρια πράγματα. Για να συγκεντρώνει το Κουκουέ τους ανθρώπους του, όσους είχαν καταφύγει στην Αθήνα, έφτιαξε τις εθνοτοπικές.¹³⁵⁵

Θα αδειάσετε το σπίτι, θα πάρετε τα μουλάρια, και όσους βρείτε εκεί με τις γυναίκες τους και θα τους φέρτε εδώ να τους δικάσουμε. Να μας σκοτώσουν δηλαδή.¹³⁵⁶

Μου λέει έπαιξες θέατρο για τους αντάρτες. Λέω έπαιξα. Τι να έκανα. Και εσείς αν μου πείτε να παίξω θα παίξω.¹³⁵⁷

και σε μια ηθική υπερδομή «καλό-κακό»:

Μόλις είδαν τη γριά της είπαν, που είναι ο γέρος σου; Και της τράβηξε ένα σκαμπίλι ο Κυριάκος. Την έσπρωξε. Τι βαρείς τη γριά του λέει ο Νικόλας ο δικός μας. Τι φταίει η γριά. Πάψε απαντάει εκείνος. Και με το κοντάκι σπάζει την πόρτα. Γύρισε τότε η κάννη επάνω του πήρε φωτιά, και έμεινε χάμω, στον τόπο. Μπροστά στον Νικόλα. Μπροστά του. Τρέξαν οι άλλοι, πήγε ο αξιωματικός, τι συμβαίνει, έτσι και έτσι. Μήπως τον σκότωσε κανένας, όχι μόνος του σκοτώθη. Είχε στη σκαντάλη ακόμα τα δάκτυλα του.¹³⁵⁸

4.5. Το διανοητικό μοντάζ στο *Ημερολόγιο 1836-2011*

Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Βαλτινός εγκαταλείπει τα φαινομενικά συνδετικά στοιχεία, τα οποία συνέχουν άλλα κείμενά του, παρότι ο χρονολογικός ορίζοντας του τίτλου δίνει

¹³⁵³ Βαλτινός, *Ορθοκωστά, ό.π.*, σ. 181.

¹³⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 185.

¹³⁵⁵ Στο ίδιο, σσ. 187-188.

¹³⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 227.

¹³⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 94.

¹³⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 153.

μια επίφαση χρονικότητας στα αφηγούμενα, εντύπωση η οποία ενισχύεται και από τις ημερολογιακές εγγραφές των αποσπασμάτων.

Στα επιμέρους κείμενα ο Βαλτινός χρησιμοποιεί το cut σε ορισμένες περιπτώσεις:

ΠΡΩΙ. Αγοράζω φρούτα. Δεν σκοπεύω να νηστεύω αλλά τα φρούτα μ' αρέσουν έτσι και αλλιώς. Απέναντι μου η Κυρία Πηνελόπη Ηλιάδη κρατάει ένα πλαστικό μπουκάλι του λίτρου.[...] Η κυρία Ηλιάδη πίνει.[...] Τελειώνει τα ψώνια της και βγαίνουμε μαζί στο πεζοδρόμιο.¹³⁵⁹

Μεγάλη Παρασκευή 29.4.1994

ΜΠΗΚΑΜΕ στα δέντρα και κρυφτήκαμε. Το φεγγάρι στη χάση του.

Στην άκρη του δάσους άρχισαν να περνάνε μουλάρια τούρκικα φορτωμένα. Πέρναγαν, πέρναγαν και μεις κοιτάζαμε μέσα από τα κλαριά τον σκοτεινό ουρανό¹³⁶⁰

29.8.1922

ΦΤΑΣΑΜΕ σχεδόν στα δυο μέτρα[...] Όσα οστά βρίσκει τα τινάζει, τα καθαρίζει απο τα χρώματα με το μανίκι του και τα τοποθετεί στο ανατολικό χείλος του σκάμματος.¹³⁶¹

28.10.1994

Και πηγαίναμε, ο τόπος αμίλητος. Φτάσαμε σ' ένα ποτάμι. Ήταν μια Αρμένισσα, δεν μπόρηγε να το περάσει.

26.8.1922

ΤΟ ΜΙΚΡΟ καραβάκι της Αίγινας βυθίστηκε αύτανδρο μέσα στην άπνοια.[...]

Ύστερα είδα την Πόπη. Έβγαλε την μπλούζα της και οι θηλές της ήσαν μελαχρινές και σαρκώδεις σαν μούρα.¹³⁶²

1.6.1973

ΧΤΕΣ κηδέσαμε τον μπαρμπα –Γιάννη Μ. Στις υπώρειες της Πεντέλης, ογδόντα έξι ετών.

Μετά την ταφή ο κόσμος δεν έφυγε. Παρέες, παρέες, στοχαστικοί όλοι, ψιλοκουβέντιαζαν μέσα στην ωραία ψυχρή διαύγεια.¹³⁶³

ΑΥΤΟ έγινε το '42. Ή το '43 ;

Γυρίζαμε από τη Σπάρτη, μήνας Απρίλιος, ίσως τέλη του, με τον Βαγγέλη Κ. και μετά τον Ξεριά, στο περιβόλι του-ποιου; Αρχίσαμε να πετροβολάμε τα τελευταία πορτοκάλια στις

¹³⁵⁹ Βαλτινός, *Ημερολόγιο 1836-2011*, ό.π., σ. 9.

¹³⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 14

¹³⁶¹ Στο ίδιο, σ. 18.

¹³⁶² Στο ίδιο, σ. 27.

¹³⁶³ Στο ίδιο, σ. 55.

κορφές των δέντρων. Τότε φάνηκε ο ιδιοκτήτης και τράβηξε ένα γερό χαστούκι στον Βαγγέλη.¹³⁶⁴

ΣΗΜΕΡΑ το πρωί η Δωροθέα μου χτύπησε την πόρτα.[...]

Πήρα τη Δωροθέα όχι ακριβώς με τη βία.¹³⁶⁵

στα εκτενέστερα αποσπάσματα μάλιστα εντοπίζεται αναδρομική αφήγηση, η οποία συμπληρώνει συνειρμικά τις σκέψεις του αφηγητή:

Την πήρα πάντως και στην κρίσιμη στιγμή έπρεπε να τραβηχτώ. Έχυσα στον αφαλό της. Στη Βουδαπέστη, ακριβώς έναν χρόνο πριν, πάλι σε ένα ξενοδοχείο, με την Ελ. Να κοιμάται στο απέναντι δωμάτιο έγινε το ίδιο.¹³⁶⁶

Ελάχιστα αποσπάσματα με ελλειπτικό λόγο λειτουργούν εν είδει ακινητοποιημένου καρτέ:

Έτσι. Εν πλήρει στύσει. Χα, χα, χα.¹³⁶⁷

Ορισμένα αποσπάσματα δημοσιογραφικού χαρακτήρα παρουσιάζουν αστυνομική σύνδεση των κάρδων με διαδοχικά cut :

Ο φύλακας βρισκόταν έξω από το υποκατάστημα, κάπνιζε. «Όταν οι ληστές βγήκαν έξω, τους φώναξε ακίνητοι, πετάξτε τα λεφτά, και έριξε στον αέρα». Από την ανταλλαγή των πυροβολισμών τραυματίστηκε στην ωμοπλάτη.[...] Ο φύλακας τους κατεδίωξε και τελικά τραυμάτισε θανάσιμα τον έναν, ο οποίος προσπάθησε να μπει στην οδό Αλκιμάχου «Πήγαμε προς τον ληστή όταν αυτός έπεσε κάτω. Ήθελε να φύγει αλλά στο τέλος έπεσε. Άφησε τρεις μεγάλους αναστεναγμούς και έμεινε ακίνητος. Ο φύλακας έπαθε σοκ, άρχισε να να τρέμει χλόμιασε, έγινε άσπρος σαν το πανί και στο τέλος τον πήραν τα κλάματα.»¹³⁶⁸

Το μοντάζ, το οποίο συνδέει τα επιμέρους ιστορικού χαρακτήρα αποσπάσματα, είναι εν μέρει συνειρμικό και συνδέεται με την αυτοδιακειμενικότητα των κειμένων του Βαλτινού. Η αυτοδιακειμενικότητα αποτελεί παράγοντα διαστολής του χωρόχρονου και σχετίζεται με την τεχνική του μοντάζ, την οποία υιοθετεί ο λόγος του Βαλτινού. Όπως επισημαίνει η Κυριακή Χρυσομάλλη-Hengich:

Όπως συμβαίνει στην αυτοδιακειμενικότητα το νέο κείμενο συμπληρώνεται από το διακείμενο, ενώ το παλαιότερο ολοκληρώνεται ή διαφοροποιείται με νέα έκβαση των παλαιότερων στοιχείων του.[...] Η αυτοδιακειμενικότητα σημαίνει διάλογο με τον Εαυτό και εμβάθυνση της αυτογνωσίας, ενώ συγχρόνως συμβάλλει στη δημιουργία γλωσσικής

¹³⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 61.

¹³⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 62.

¹³⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 62.

¹³⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 74.

¹³⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 83.

πολυφωνίας, επειδή τα περισσότερα ένθετα, προερχόμενα από παλαιότερα λογοτεχνικά κείμενα του Βαλτινού, αποκαλύπτουν προηγούμενες φάσεις της ποιητικής και της γλωσσικής του έκφρασης.¹³⁶⁹

Αναφερόμαστε στα αποσπάσματα με ημερολογιακό δείκτη το έτος 1922:

ΜΠΗΚΑΜΕ στα δέντρα και κρυφτήκαμε. Το φεγγάρι στη χάση του.

Στην άκρη του δάσους άρχισαν να περνάνε μουλάρια τούρκικα, φορτωμένα. Πέρναγαν, πέρναγαν και μεις κοιτάζαμε μέσα από τα κλαριά τον σκοτεινό ουρανό.

[...]-Μη μιλάς, του λέω, θα μας ακούσουν.

29.8.1922

-ΖΕΙΣ ακόμα Αντρέα;

-ΖΩ

Και πηγαίναμε, ο τόπος αμίλητος. Φτάσαμε σ' ένα ποτάμι.[...] Απαντάμε έναν πεσμένο:

-Σύρτε, εγώ είμαι αποφασισμένος, μας λέει.

26.8.1922

ΤΟ ΠΥΡΟΒΟΛΙΚΟ έχει γκρεμίσει τον πύργο υδρεύσεως αλλά οι γραμμές δουλεύουν. Ο λοχίας θέλει να περιμένουμε. Να περιμένουμε πόσο; Ακόμα κι αν περάσει τρένο, θα είναι γεμάτο.

Πίσω από κάτι παλιές στοιβαγμένες τραβέρσες παρουσιάζονται δύο κολλημένα σκυλιά. Η θέα τους με ερεθίζει. Μας ερεθίζει όλους. Ο λοχίας τούς πετάει μια πέτρα. Πόσο καιρό έχω να κοιμηθώ με γυναίκα; Από το Ουτς Σεράϊ. Μπήκα σε έναν στάβλο ψάχνοντας για κότες και βρήκα τη χανούμισσα με τα δυο της κορίτσια. Η χανούμισσα άφησε μια τρομαγμένη κραυγή και σήκωσε τα φουστάνια να κρύψει πρόσωπό της. Τώρα καταλαβαίνω ότι το έκανε για να φυλάξει τις θυγατέρες της.

Τούρκικο ξυρισμένο πράμα, παραμονή της Παναγίας. Και μαγάρισα-και κολάστηκα.

Προς Σαλιχλί, 28 Αυγούστου 1922¹³⁷⁰

ΣΤΑΜΑΤΗΣΑΜΕ στο χωράφι του Ρεβελιώτη. Είχε νερό κοντά. Ξεφορτώσαμε τα μουλάρια και οι γυναίκες έστρωσαν να κοιμηθούμε.[...] Πήρε ένα χράμι και το έστρωσε πάνω στις καλαμιές. Πήγα, έπεσα κοντά της και έβαλα το χέρι μου ανάμεσα στα πόδια της.[...]

Εύπνησα βρεγμένος, όλη η λαχτάρα αδειασμένη από μέσα μου. Είχα δέσει το καπίστρι του μουλαριού στο χέρι μου και εκείνο βόσκοντας με είχε σούρει δέκα δεκαπέντε μέτρα. Τέτοιος ύπνος.

Περιοχή Ουσάκ, 22 Αυγούστου 1922

¹³⁶⁹ Χρυσομάλλη-Hengich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού» *ό.π.*, σ. 120.

¹³⁷⁰ Βαλτινός, *Ημερολόγιο 1836-2011*, *ό.π.*, σ. 173.

τα οποία μπορούν να παραπέμπουν απευθείας σε τμήματα του *Συναξαρίου Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί- '22* και να φωτίζουν όψεις των ήδη υπάρχουσών αφηγήσεων :

ΕΞΑΝΤΛΟΥΜΕ ήδη την 27 Αυγούστου. Κατά την μεσημβριάν η εμπροσθοφυλακή μας πλησίασε εις Κιργάτζ. Τούρκοι ιππείς, με κόκκινες σημαίες, κινούμενοι εξ' αντιθέτου κατευθύνσεως βραχεί καλπασμώ, σταμάτησαν στα διακόσια μέτρα ζητούντες τουρκιστί και μεγαλοφώνως την παράδοση της φάλαγγος.¹³⁷¹

28 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ. Διαδίδεται ότι θα οπισθοχωρήσουμε. Ευρισκόμεθα οκτώ ώρες μακράν της Αγκύρας. Αι μάχαι έχουν σταματήσει, μόνον μικραί συμπλοκαί γίνονται.[...] Το βράδυ σμίγουμε οι δυο μας με τον αγγελιοφόρο[...] ο οποίος έχει οικονομήσει λίγο αλεύρι και φτιάχνουμε τηγανόψωμο.¹³⁷²

ΜΕΧΡΙ ΠΟΥ ΝΥΧΤΩΣΕ είχαν κερδίσει εξακόσια μέτρα τόπο. Και είχε σκοτωθεί το μισό σύνταγμα.

Την αυγή έρχεται διαταγή να καταλάβουμε ένα λόφο εκεί πέρα. Εμείς είχαμε στραβώσει κι απο τη δίψα. Ήμαστων άνδροι κανα δυο μέρες. Δύο ή τρεις. Είχαμε στείλει έναν από την αρχή να γεμίσει τα παγούρια της ομάδας μας, χάθηκε.¹³⁷³

Μια εγγραφή φαινομενικά τελειώς αυθαίρετη μέσα στο σύνολο των αποσπασμάτων:

-ΓΕΡΟ

-Γεράκια να σας φάνε.

Δεξαμενή 5.4.1980¹³⁷⁴

σε συνδυασμό με την επιγραμματική:

Δεν μάθαμε να γερνάμε

22.12. 2009¹³⁷⁵

με αρκετή δόση χιούμορ, παραπέμπει αντιστικτικά στην αέναη επιθυμία για νεότητα, στον φόβο της απώλειάς της και έρχεται σε ευθεία αντίστιξη με τα αποσπάσματα της αποθέωσης του ερωτικού πόθου:

ΗΤΑΝ μελαχρινή και είχε έναν θύσανο από άσπρες τρίχες στα μαλλιά της. Είχε επίσης βαμμένα τα στενά χείλη της κόκκινα, της φωτιάς.

Πριν από είκοσι τέσσερα χρόνια.

¹³⁷¹ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο, ό.π., σ. 279.*

¹³⁷² Στο ίδιο, σ. 233.

¹³⁷³ Στο ίδιο, σ. 235.

¹³⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 109.

¹³⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 170.

17.8.1961¹³⁷⁶

ΟΙ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΟΙ του κλέους και το Ανάδελτα στον μυχό των μηρών σου. Η ματωμένη αφή επίσης –η οδύνη της.

Απόψε 14.7.1972, είναι πάλι πανσέληνος, η δεκάτη αφότου χωρίσαμε, κι ο Αλφειός πρηγής στη άκρη του πόντου, ασπάζεται τις υφάλμυρες πύλες της Αρέθουσας.

Στην πραγματικότητα καταπίνει τα δάκρυσά του.¹³⁷⁷

-ΠΕΡΑΣΑ πέρα τελικά .Είναι δύσκολο αυτό. Και κουράζομαι.Γι' αυτό σε αγαπάω .Σε θέλω, σε θέλω.¹³⁷⁸

Μπορούμε να επισημάνουμε επίσης ότι τα ερωτικά αποσπάσματα βρίσκονται σε διανοητική αντίστιξη με το απόσπασμα για την αχρονία του εγκλεισμού ισοδύναμης του έρωτα:

«ΣΕ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ, σε φυλακή, παντού, δεν βγαίνεις από τη ροή του χρόνου. Εκτός από το άσυλο. Στο άσυλο δεν υπάρχει επιστροφή.Δημιουργείται κενό.Αποκόβεσαι. Υπήρξαν εποχές που μου έδιναν 30 mg από αυτά. Συνήθως παίρνω 5 την ημέρα.

Συχνά σταματάει, η έκφραση του ματιού της αλλάζει. Σαν να λαβαίνει επίγνωση. Και τότε ξαναδραπετεύει αμέσως.¹³⁷⁹

Η τεχνική του διανοητικού μοντάζ επίσης μπορεί να δικαιολογήσει την αυθαίρετη παράθεση εγγραφών από το ημερολόγιο του Ρώσου λογοτέχνη Pushkin, στηριζόμενη στην πρόθεση του συγγραφέα να παρουσιαστούν ανεκπλήρωτοι έρωτες από τη ζωή μιας προσωπικότητας της λογοτεχνίας του περασμένου αιώνα και πιθανώς στην προσπάθεια να καταδειχθεί το ανεδαφικό της συνύπαρξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την ισορροπία στην προσωπική ζωή.

¹³⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 112.

¹³⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 120.

¹³⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 136.

¹³⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 146

4.6. *Ημερολόγιο της Αλοννήσου. Ένα πολυμεσικό κείμενο.*

Το *Ημερολόγιο της Αλοννήσου* αποτελεί μία δημιουργία εξ' ορισμού στηριζόμενη στην τεχνική της αποσπασματικότητας και του μοντάζ. Τα τρία επιμέρους τμήματα μπορούν να γίνουν κατανοητά στη λογική του αντιστικτικού τρόπου σύνδεσης, ο οποίος προτάθηκε από τον κινηματογράφο ως ψυχικός δυναμισμός που φανερώνει τη συμπληρωματική αποστολή του οπτικού δυναμισμού, δηλαδή τις συνδέσεις εσωτερικής κίνησης της εικόνας, μια εξωτερικευμένη μορφή πραγματοποιημένη από την ψυχολογική τάση. Οπως επισημαίνει ο Marcel Martin:

Το μοντάζ (δηλαδή η δραματική πρόοδος της ταινίας) υπακούει με πολλή ακρίβεια σ' ένα νόμο διαλεκτικού τύπου: κάθε πλάνο πρέπει ν' αποτελεί ένα στοιχείο (έκκληση ή απουσία) που βρίσκει την απάντησή του στο επόμενο πλάνο. Η ψυχολογική ένταση (προσοχή ή ερώτηση) που δημιουργήθηκε στον θεατή πρέπει να ικανοποιηθεί με τη συνέχεια των πλάνων.¹³⁸⁰

Ο λόγος του Βαλτινού στο *Ημερολόγιο της Αλοννήσου* υλοποιεί την αρχή ότι «το μοντάζ σύμφωνα με τον πιο σημαντικό του ρόλο, τη δημιουργία μιας ιδέας, εκπληρώνει όχι μόνο έναν περιγραφικό σκοπό αλλά έναν εκφραστικό επίσης.»¹³⁸¹ Η σχέση του δοκιματικού κειμένου με τα δυο επόμενα δομείται ως μια σχέση διανοητικού μοντάζ. Το δοκίμιο ουσιαστικά αποτυπώνει μια ρητορική πειθούς και ευαγγελίου για τις δυνατότητες και τις προοπτικές του προφορικού λόγου, οι οποίες θα εικονοποιηθούν και ηχοποιηθούν με τις αποδόσεις του δεύτερου και τρίτου μέρους. Ο Βαλτινός επισημαίνει στο πρώτο μέρος την ιδέα η οποία θα βρει ανταπόκριση αντίστιξης στα επόμενα:

Οι ρίζες της λογοτεχνίας χάνονται στα βάθη μακρινών προφορικών πολιτισμών.[...] Η γραφή ως επινόηση της ανθρώπινης σκέψης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την τεχνολογία[...] Οι αλλοιώσεις της προσληπτικότητάς μας –της ευαισθησίας μας τελικά– μπορούν να μετρηθούν μόνο με αυτήν, την σχεδόν εξ' αναμνήσεως ανάγκη επιστροφής σε αρχαϊκές μορφές επικοινωνίας. Τώρα η τεχνολογία –κατά τρόπο οξύμωρο – είναι ικανή να καλύψει αυτές τις

¹³⁸⁰ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 177.

¹³⁸¹ Στο ίδιο, σ. 185.

ανάγκες.[...] Η ανατροπή που ευαγγελίζομαι αφορά μια λογοτεχνία εντελώς διάφορη των μέχρι τώρα επιτευγμάτων.¹³⁸²

Στο δεύτερο μέρος ο υπότιτλος «μικρό ιστορικό» παραπέμπει σε μια σύνδεση γραμμικού τύπου, στην οποία ο Βαλτινός ακολουθεί τη λογική του cut:

Η Κάσια ήταν αλαφροϊσκιωτη αλλά το κατάλαβα αργά.[...] Ήρθε να μας γυρέψει δουλειά. Έτσι τη γνώρισα. Μια νεαρή κοπέλα διστακτική και λιγομίλητη έμεινε σε μας μερικούς μήνες, ως αδελφή νοσοκόμα, μετά έφυγε.

Ξαναπαρουσιάστηκε δέκα χρόνια αργότερα.[...] Δεν ήθελα να την πληγώσω.[...]

Μετά δέκα ημέρες η Κάσια φάνηκε πάλι.[...]

Την άκουσα[...]

Πέρασε η πρώτη βδομάδα.[...] Πέρασε ένας μήνας.[...]

Μέσα Σεπτεμβρίου εκείνου του χρόνου παραλάβαινα κατεψυγμένα προϊόντα για τις ανάγκες της κλινικής. Από ένα σπασμένο χαρτοκιβώτιο γλίστρησαν στο τσιμέντο του διαδρόμου μερικά κοκαλωμένα ψάρια Ατλαντικού. Ο εργάτης που τα κουβαλούσε βρήκε μια παλιά εφημερίδα, τα μάζεψε και τα ακούμπησε στον πάγκο της αποθήκης.¹³⁸³

Το εύρημα της εφημερίδας αποτελεί ένα είδος ρακόρ για το πέρασμα στο επόμενο και τελευταίο κάρδο:

Δεν θα μιλήσω για συμπτώσεις. Η εφημερίδα ήταν μια μαγαιάτικη *Καθημερινή* –σελίδα των «Κοινωνικών». Και η Κάσια χαμογελούσε, όχι ανέμελα, στοχαστικά μέσα από μια μικρή νεανική της φωτογραφία. «Κασσιανή Φράγκου, ετών 29»[...]

Αναρωτήθηκα τι μπορεί να είχε συμβεί. Ένα αιφνίδιο δυστύχημα ή ίσως ένα προσχηματικό αυτόβουλο τέλος. Ο πειρασμός να μάθω ήταν μεγάλος. Κάποια στιγμή σκέφτηκα να συναντήσω αυτούς τους φίλους της, να πάω σε κείνο το πολυκατάστημα να ρωτήσω. Αλλά τελικά δεν το έκανα. Έτσι και αλλιώς η Κάσια δεν θα γινόταν ποτέ ηθοποιός.¹³⁸⁴

Το τρίτο μέρος έρχεται να συνδεθεί με τα δύο προηγούμενα, σύμφωνα με τις αρχές του διανοητικού μοντάζ, ενώ φαινομενικά δεν εντοπίζεται οποιαδήποτε συνάφειά του με αυτά. Το εύρημα του ηχητικού παζλ, της θραυσματικής προσέγγισης της ερωτικής επιθυμίας υπό αναίρεση και του ανεκπλήρωτου πόθου εμφανίζεται ως μια επανακάλυψη της προφορικότητας της λογοτεχνίας, σύμφωνα με την εξαγγελία του πρώτου μέρους του *Ημερολογίου της Αλοννήσου* αλλά και της δήλωσης της Αλεξάνδρας:

¹³⁸² Βαλτινός, *Ημερόλογο της Αλοννήσου*, ό.π., σσ. 19-21.

¹³⁸³ Στο ίδιο, σσ. 23-25

¹³⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 26.

Έχω ανακαλύψει ότι τα πράγματα που φοβάμαι μπορεί να αφορούν και τους άλλους αλλά αυτοί τα κουβαλάνε χωρίς να τους δίνουν σημασία. Είναι αυτό που με κάνει κομμάτια, ιδίως όταν είναι πια αργά και δεν μπορεί να λειτουργήσει τίποτα. Ούτε μπορείς να αποφασίσεις διαφορετικά την ίδια στιγμή. Έτσι γίνεται αυτό, είναι η ποινή να πραγματοποιείς τη μοναξιά σου.¹³⁸⁵

Το διανοητικό μοντάζ, το οποίο συγκροτεί το κείμενο σε ολότητα, υλοποιείται με συνεκτικό στοιχείο την έννοια του πάθους «μεθερμηνευόμενη με όλες τις συναρτήσεις της».¹³⁸⁶ Σημαντική επίσης είναι η διάσταση της αυτοδιακειμενικότητας του κειμένου, η οποία παραπέμπει κυρίως στη συλλογή *Εθισμός στη νικοτίνη* με την αλληγορική πρόσληψη του πόθου σε όλες τις διαστάσεις του, της σωματικότητας και της ροπής προς τον θάνατο.

Το μοντάζ λοιπόν δημιουργεί «μια υπόνοια μιας βιοθεωρίας, μιας παρόρμησης προς το ανθρώπινο δικαίωμα σε προσωπικές επιλογές για τον τρόπο του ζην που δεν συνάδουν με τις κοινώς αποδεκτές ή εκείνες της πεπατημένης, τουλάχιστον δεν βλάπτουν τον συνάνθρωπο, αντιθέτως μπορεί να βλάψουν το πρόσωπο που έχει κάνει την επιλογή».¹³⁸⁷ Το μοντάζ συνείδησης υποδηλώνεται από την ασυνέχεια της αφήγησης μεταξύ των τριών μερών, τα οποία απαρτίζουν το σύνολο του έργου, αλλά και στο τρίτο μέρος από τη χαοτική σύζευξη των σπαραγμάτων του λόγου της πρωταγωνίστριας και την απουσία συγκεκριμένης κατεύθυνσης, η οποία χαρακτηρίζει το λόγο της, δείγμα αδιεξόδου και παρακμής των ανθρωπίνων σχέσεων.

Μια επιπλέον αντίστιξη η οποία συνέχει το κείμενο είναι η αντίθεση γραπτής και προφορικής εκδοχής της γλώσσας, η οποία είναι ανάλογη της πολιτισμικής–τεχνολογικής όψης και της βιολογικής σύστασης του ανθρώπου.¹³⁸⁸ Επίσης η τεχνική του μοντάζ δομεί την αντίστιξη μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, όπως αποδίδεται στο ηχητικό τμήμα του μυθιστορήματος.¹³⁸⁹ Οι θεσμοί της δημόσιας σφαίρας, ο δικαστικός θεσμός, η εκκλησία και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η ελεγκτική επενέργεια των οποίων εμφανίζεται στα σπαραγμάτα ήχων του τρίτου μέρους:

¹³⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 34.

¹³⁸⁶ Παϊβανάς, «Βαλτινού Φαρμακεία», ό.π., σ. 127.

¹³⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 123.

¹³⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 163.

¹³⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 190.

-Γυμνάστρια: Καλημέρα σας. Σήμερα θα αρχίσουμε το πρόγραμμά μας με ένα ελαφρό τροχάδην επί τόπου και μικρά ψαλιδάκια. Τέσσερα λοιπόν τροχαδάκια και τέσσερα μικρά ψαλιδάκια [...] ¹³⁹⁰

-Καίτη: Είχε πολύ καλό σώμα. Και ήταν και πολύ νόστιμη κάποτε. Τώρα γέρασε, όπως όλοι μας γεράσαμε ¹³⁹¹

Διαμορφώνουν τον παράγοντα ελέγχου του ανθρώπου και κυρίως του γυναικείου σώματος. ¹³⁹² Το ίδιο στοιχείο υλοποιείται στηριζόμενο στην αρχή του μοντάζ, με τον ηχητικό συμφυρμό των βωμολογιών της Κάσσιας με ενοχική χροιά, των κραυγών της με την υπόκρουση της μουσικής του εθνικού ύμνου, ή αποσπασμάτων ψαλμοδιών :

-Κάσσια: Σ' αγαπώ πάρα πολύ. Ό,τι και αν είσαι, όποιος και αν είσαι, δεν μ' ενδιαφέρει.

Ξέρω ότι δε μπορώ να κάνω χωρίς εσένα, το ξέρω καλά αυτό γλυκέ μου, καληνύχτα.

-Χορωδία: Σε υμνούμεν, σε ευλογούμεν, σοι ευχαριστούμεν, Κύριε, και δεόμεθα σου ο Θεός ημών... ¹³⁹³

- Χορωδία: Άξιον εστί ως αληθώς, μακαρίζειν σε την Θεοτόκον...

-Αλλά πάτησα λάθος κουμπί και άνοιξα το ράδιο.

Η ενοχή αυτή. Σε αγαπώ πάρα πολύ. Όλο το μεσημέρι ήμουνά πάλι μαζί σου, να 'χω μια συντροφιά. Και εξάλλου εγώ σου είχα πει ότι αυτή η ιστορία, δεν υπάρχει περίπτωση να γίνει. Ας μη λέω το. Αλλά δεν ξέρω τι σου συμβαίνει, ξέρω ότι σε αγ... ¹³⁹⁴

ως πρόκληση στις διαφόρων μορφών εξουσίες και ιδεολογίες, κρατικές, κοινωνικές πολιτικές και ιδεολογικές. ¹³⁹⁵ Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι στις αντιστιζεις αυτές της δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας ενυπάρχει το στοιχείο της ειρωνείας, το οποίο ενισχύει την ανατρεπτική λειτουργία της ερωτικής θεματολογίας, χωρίς βέβαια να καταλήγει στην αποδοκιμασία των θεσμών, στους οποίους παραπέμπουν τα ηχητικά θραύσματα σε πρώτο πλάνο. ¹³⁹⁶ Μια επιμέρους αντίστιξη, η οποία ενισχύεται από την τεχνική του μοντάζ, είναι αυτή ανάμεσα στον παραληρηματικό λόγο της Κάσσιας και τον επεξεργασμένο λόγο της Αλεξάνδρας. ¹³⁹⁷ Ουσιαστικά πρόκειται «περί του σχίσματος

¹³⁹⁰ Βαλτινός, *Ημερολόγιο της Αλονήσσου*, ό.π., σ. 32.

¹³⁹¹ Στο ίδιο, σ. 41.

¹³⁹² Βλ. Δημήτρης Παϊβανάς, «Σφύρα/ο/ άκμων τεχνολογίες [και] παίγνια στο *Ημερολόγιο της Αλονήσσου*», στο βιβλίο του *Περί πόθου και πάθους*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2020, σ. 191.

¹³⁹³ Βαλτινός, *Ημερολόγιο της Αλονήσσου*, ό.π., σ. 53.

¹³⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 43-44.

¹³⁹⁵ Παϊβανάς, «Σφύρα/ο/ άκμων», ό.π., σ. 192.

¹³⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 191.

¹³⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 194.

ανάμεσα στη βιολογική και πολιτισμική ιδιότητα της ανθρώπινης φύσης, το οποίο δεν δεσμεύεται χρονολογικά.¹³⁹⁸

Κύρια πρόθεση του κειμένου, ωστόσο, παραμένει η σωματοποίηση της προφορικής διάστασης της γλώσσας με τη βοήθεια της τεχνολογίας, για να υλοποιηθεί η εξαγγελία του πρώτου μέρους για επανασύστασή της και η αποδέσμευση από το πλαίσιο στέρησης της αυθεντικής έκφρασης, το οποίο επιβάλλει ο λόγος μέσω της τεχνολογίας της γραφής.

4.7. Το μοντάζ στη συλλογή *Εθισμός στη Νικοτίνη*

Όπως ήδη υπογραμμίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης των κινηματογραφικών τεχνικών στο *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, συνεκτικό παράγοντα των επιμέρους διηγημάτων της συλλογής αποτελεί η έννοια του πάθους σε όλες του τις εκφάνσεις, ως σφοδρή επιθυμία, συναισθηματική ένταση, ενστικτώδης ορμή αλλά και ως σωματική και ψυχική ταλαιπωρία, η οποία καταχρηστικά λειτουργεί και ως παρόρμηση προς την τέχνη και ειδικότερα προς τη λογοτεχνία σύμφωνα με τον Δημήτρη Παϊβανά.¹³⁹⁹

Στοιχείο μονταζιακής σύνδεσης των επιμέρους κειμένων της συλλογής, όπως τα διηγήματα «Εθισμός στη Νικοτίνη», «Αϊστράτηγος», «Ήλιος και βροχή», «Ιωάννης Σιδέρης», αποτελεί η θεματική του πολέμου, όπου η προσωπική ιστορία του εκάστοτε ήρωα δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, ενώ η συλλογική ιστορική προοπτική διαγράφεται σε δεύτερο πλάνο, για να χρησιμοποιήσουμε μια κινηματογραφική έκφραση.¹⁴⁰⁰ Ειδικότερα στο ομώνυμο διήγημα της συλλογής, παρότι ακολουθούνται οι αρχές της γραμμικής αφήγησης, εντοπίζονται συγκεκριμένοι άξονες σύνδεσης όπως η αναφορά στον πατέρα του αφηγητή, πρότυπο ενός αρχαϊκού βίου χαμένου μέσα στην κοινωνική εξέλιξη:

[...] Μερικοί με την κληρονομημένη πονηριά πονηριά του απελεύθερου, δοκίμασαν να προσεταιριστούν τον πατέρα μας. Δεν έκανε ποτέ στραβά μάτια, ούτε στις δυσκολότερες ώρες τους. Η κλεψιά ήταν ατιμία. Και πίστευε στη δουλειά.¹⁴⁰¹

¹³⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 195.

¹³⁹⁹ Παϊβανάς, «Βαλτινού Φαρμακεία», ό.π., σ. 127.

¹⁴⁰⁰ Χρυσομάλλη-Hengich, «Τα διηγήματα *Εθισμός στη Νικοτίνη* του Θανάση Βαλτινού: Μικροψηφίδες μιας τέχνης υψηλής», ό.π., σ. 93.

¹⁴⁰¹ Βαλτινός, «Εθισμός στη Νικοτίνη» στο *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 11.

[...] Ο πατέρας μου πέτανε τον Μάιο του '69, εβδομήντα δύο χρονών. Έμεινε σκληρός μέχρι το τέλος της ζωής του-και μέχρι το τέλος πίστευε στη δουλειά.¹⁴⁰²

επίσης η σεξουαλική αφύπνιση της εφηβείας· ας μην ξεχνάμε εξάλλου ότι η σεξουαλική έκφραση ως ενστικτώδης ορμή συνέχει το σύνολο της συλλογής αλλά και το συνολικό έργο του Βαλτινού στις επιμέρους σκηνές :

[...] Η φίλη της, Σοφία Πικρού: μοναδικός μου άνηβος και μυστικός έρωσ. Τις ώρες της χαύνωσης, γέμιζα τα τετράδιά μου με ιστοφόρα στο όνομά της. Τώρα, σε ώρες αυπνίας καμιά φορά, βασανίζομαι να ανασυνθέσω μορφές αλλά είναι αδύνατο.¹⁴⁰³

[...]Εκείνο τον χειμώνα η φήμη της «Αφρικάνας» σερνόταν απάνω μας σα γρίπη. Η «Αφρικάνα» ήταν το καινούργιο αστέρι στο πορνείο του Καζαμιά.¹⁴⁰⁴

Τον Γενάρη του '48 εγκαταστάθηκε προσωρινά στο κτίριο του σχολείου μας μια περαστική Μοίρα Καταδρομών. Εμάς μας μετέφεραν στο Γυμνάσιο Θηλέων. Στις ίδιες αίθουσες, στα ίδια θρανία, «εναλλάξ», το πρωί εμείς, το απόγευμα τα κορίτσια. Αυτή η συστέγαση όξυνε φοβερά την επαρχιακή μας λαγνεία. Ο Νίκος Δ. που καθόμασταν στο ίδιο θρανίο, διατεινόταν συχνά ότι ένιωθε μια περίεργη θερμότητα να περνάει από το ξύλο στους μηρούς του, σκορπίζοντας διαβρωτικά προς τη νεφρική χώρα!

Ένα πρωινό, στη ώρα των Γαλλικών, καθώς η καθηγήτρια έγραφε στον πίνακα «Το καλόν φυσικόν του Παύλου και της Βεργίνας ηύξανεν από ημέρας εις ημέραν», κάποιος από την μπροστινή σειρά σηκώθηκε ορθός και στράφηκε προς το μέρος μας επισείοντας, σαν τρόπαιο, ένα κοριτσίστικο εσώρουχο. Το είχε βρει στο ράφι του θρανίου του. Έγινε χαλασμός, και επειδή ήταν αδύνατο να εντοπιστούν πρωταίτιοι, η έκρηξη μας κολάστηκε με μια «δια κλήρου» τριήμερη αποβολή πέντε συμμαθητών μας.¹⁴⁰⁵

με αποκορύφωμα στη σκηνή :

[...] Το καμιόνι έμεινε με την καρότσα τεντωμένη εκεί πάνω και μπροστά μας είχε σχηματιστεί μια μικρή πυραμίδα από νεκρούς άντρες. Η μοναδική γυναίκα ανάμεσα τους έκλεινε μπρούμυτα την κορυφή της πυραμίδας. Η φούσα της είχε τραβηχτεί μέχρι τους γλουτούς και στο εξωτερικό μέρος του αριστερού μηρού υπήρχε ένα τρύπημα από ξιφολόγη. Παρά την ανατριχίλα του θανάτου στο δέρμα της, που ο χειμωνιάτικος ήλιος τη δυνάμωνε, ένιωσα έναν άγριο ερεθισμό.¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰² Στο ίδιο, σ. 27.

¹⁴⁰³ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁴⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁴⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁴⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 25.

[...] Την άλλη μέρα θα γράφαμε Ιστορία. Κλείστηκα στο δωμάτιό μου και προσπαθούσα να μελετήσω. Νωρίς το απόγευμα ήρθε ο Νίκος και με πήρε. Ούτε εκείνος μπόρηγε να μαζευτεί. Η Ιστορία, με τη μορφή μιας γενετήσιας καμπύλης νεκρών γλουτών, μας χλεύαζε από την κορυφή της πρωινής πυραμίδας.¹⁴⁰⁷

Το διήγημα «Agnes: Τριάντα καρέ», είναι δομημένο με την κινηματογραφική λογική του γρήγορου cut:

1

9.8.95.

Ο καταπέλτης του φέρι έχει μόλις ακουμπήσει στην προκουμαία. Οι πρώτοι βιαστικοί επιβάτες συνωθούνται στους παράπλευρους διαδρόμους, ενώ στο ανοιχτό κήτος τα ΙΧ ελίσσονται ήδη για την έξοδο.¹⁴⁰⁸

2

10.8.95.

Η μπαλκονόπορτα δηλώνεται από τον αριστερό λαμπά της. Ο λαμπάς από γυμνούς τσιμεντόλιθους. Ένα πλαστικοποιημένο σκονί με τρία μανταλάκια χωρίζει τη φωτογραφία οριζοντίως. Στο κέντρο του κάτω μισού και πίσω από μια στέγη με κεραμίδια διακρίνεται η θάλασσα. Τη διατρέχουν πρωινά ρίγη.¹⁴⁰⁹

Η ημερολογιακή εγγραφή δίνει την εντύπωση της γραμμικής ακολουθίας της αφήγησης, στην οποία τα καρέ ακολουθούν τη μονταζιακή αντίληψη της έλλειψης με την υπονοούμενη σεξουαλική έκφραση :

8

13.8.95.

Μεσημβρινό ημίφως. Η Α. στο κρεβάτι σε θέση υπτία. Οι μαστοί της, αισθησιακά χαλαροί, ανεβοκατεβαίνουν στον ήρεμο ρυθμό της ανάσας της. Εκπληκτική ορεογραφία. Το μαύρισμα της επιδερμίδας αραιώνει προς τις μασχάλες. Ο διαχωρισμός γίνεται σαφής στο υπογάστριο. Η λευκότητα του κρυφού. Τα όρια της αφής και των καταδύσεων βεβαίως στο σκοτεινό διάσφαγμα της.¹⁴¹⁰

15

19.8.95.

¹⁴⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 26.

¹⁴⁰⁸ Βαλτινός, «Agnes: Τριάντα καρέ», *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 45.

¹⁴⁰⁹ Στο ίδιο, σ. 45.

¹⁴¹⁰ Στο ίδιο, σ. 47.

Close up. Η Α. πρηνής. Ένα βιβλίο ισορροπεί ανοιχτό ανάποδα πάνω στους γλουτούς της. Δεν τους σκεπάζει ακριβώς. Τους σκιάζει, αναδεικνύοντας έτσι την αρμονία τους. Ανάγλυφο υψηλής υποβολής.¹⁴¹¹

23

Close up. Οι μηρογεννητικές πτυχές της Α. Το στιβαρό όρος της Αφροδίτης καλύπτεται ελάχιστα από το χρυσαφί σλιπάκι της. Το ύφασμα στο σημείο εκείνο «πίνει», κατά την ξεχασμένη ορολογία των παλαιών ραφτάδων.

Η έλλειψη υλοποιείται μέσω του μοντάζ των πλάνων σεξουαλικής έκφρασης με αυτά τα οποία παραπέμπουν στο θέμα της απώλειας ενός παραδείσου λόγω της ανάπτυξης, με τον σχεδιασμό της διάνοιξης ενός δημοσίου δρόμου, εκεί όπου πριν υπήρχε μια ειδυλλιακή παραλία:

14

18.8.95.

Ένας νεαρός τοπογράφος με ψάθα πίσω από τη διάπτρα του. Στο βάθος του μονοπατιού ο βοηθός του κρατάει την κατακόρυφη σανίδα. Ο Μιχάλης κατευθύνεται προς το μέρος τους με ένα μάλλον επιθετικό διασκελισμό.¹⁴¹²

18

22.8.95.

Μια μεγάλη μπουλντόζα στο μονοπάτι. Ο Μιχάλης μπροστά αποφασισμένος της έχει κόψει τον δρόμο. Δυο τρεις περίοικοι παρακολουθούν.¹⁴¹³

Το δεύτερο μέρος του διηγήματος μπορεί να προσληφθεί ως ένα είδος σχολίου voice over υλοποιώντας ένα ιδιόρρυθμο μοντάζ :

Το δωμάτιο κλείστηκε τηλεφωνικά την τελευταία στιγμή με τη φροντίδα εκλεκτής φίλης. Προσόντα κατά την άποψή της: δυσκολία πρόσβασης και ως εκ τούτου ιδιωτική περίπου θάλασσα σε σχετική απόσταση (400 μέτρα).

[...] Η άντληση του νερού και το όργωμα των χωραφιών διεκπεραιώνονταν με αρχαϊκούς όρους. Είχε αρνηθεί την πώληση γης προς αξιοποίηση, παρά τις ποικίλες πιέσεις και τις υψηλές προσφερόμενες τιμές. Δεν ήταν οικολόγος. Ενστικτωδώς υπεράσπιζε τον «παράδεισό» του. Υπέστη την πρώτη ήττα εκείνες ακριβώς τις μέρες με τη διάνοιξη τελικά

¹⁴¹¹ Στο ίδιο, σ. 49.

¹⁴¹² Στο ίδιο, σ. 49.

¹⁴¹³ Στο ίδιο, σ. 50.

της κοινοτικής οδού προς την παραλία. Αποχαιρετήσαμε τη «θάλασσά μας» με τις τελευταίες βουτιές την ημέρα αναχωρήσεως (βλ. πάλι 27, 28, 29 καρτέ)¹⁴¹⁴

Στο διήγημα «Αϊ Στράτηγος», όπως και σε άλλα διηγήματα της συλλογής, ενώ η αφήγηση εξελίσσεται γραμμικά, η έλλειψη στα επιμέρους κάδρα υλοποιείται μέσω της τεχνικής του μοντάζ, αναφορικά με τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ήρωα μετά την τραγική ερωτική ιστορία¹⁴¹⁵:

Ήταν ο πρώτος χωρισμός.

Από τότε άρχισε να περιχαρακώνεται. Να κόβει τις γέφυρες. Έγινε ιδιότροπος, γκρίνιαζε με όλους. Με όλο το χωριό. Πώς να την αντέξει την περηφάνια του.

Το 1978 μου γύρεψε ένα πιστόλι. Να το κάνει τί; Ούτε διαφορές είχε με κανέναν ούτε φόβο να πάθει από εχθρό. Κάτι είχε σπάσει στον αέρα, κάποιο τεντωμένο τέλι, αυτός ο οξύς απόμακρος ήχος, απόμακρος αλλά επίμονος, που δούλευε σαν αρίδι στα μελίγγια, δεν μπορούσε να έχει άλλη πηγή.¹⁴¹⁶

Όμως εκείνος καταλάβαινε. Τη δική του μοναξιά την είχε ζήσει με αυστηρότερο τρόπο. Αλλά η μοναξιά είναι ίδια, όπως κι αν τη ζεις. Όπως κι αν τη ζεις, σε σημαδεύει το ίδιο. Κι αυτός αναγνώριζε τα σημάδια της.¹⁴¹⁷

η οποία μας αποκαλύπτεται όμως με αστυνομικό και αγωνιώδη τρόπο στο τέλος της ιστορίας:

Την κοπέλα που ο Στρατηγός αγαπούσε, ξαφνικά κι ανερώτητα, όπως γινόταν συχνά εκείνη την εποχή, αποφάσισαν οι δικοί της να τη δώσουν σε άλλον. Οπότε μια Κυριακή, μετά τη λειτουργία, στο αλώνι της εκκλησίας, ο Στρατηγός, εικοσιπεντάρης τότε, σταμάτησε μπροστά στον επίδοξο μνηστήρα, με το μαχαίρι στη μέση, και σαφώς φαινόταν τι είχε μελετήσει να κάνει. Πάγωσαν όλοι και τραβήχτηκαν στην άκρη. Την κρίσιμη στιγμή χίμηξε ανάμεσά τους η κοπέλα.

[...] Πάντως δεν έγινε το φονικό. Και παραμονή του γάμου της τη βρήκαν αυτή κρεμασμένη από τα πάτερα της κάμαράς της.

Έκτοτε ο Στρατηγός βγήκε από τον κόσμο, και η δικαιοσύνη της μάνας μου ήταν γι' αυτή τη μοναξιά που εκείνος διάλεξε και την κουβάλησε αθόρυβα και χωρίς μεταμέλεια για τα υπόλοιπα από τα ογδόντα οχτώ του χρόνια.¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁴ Στο ίδιο, σ. 53.

¹⁴¹⁵ Χρυσομάλλη-Ηengich, «Τα διηγήματα *Εθισμός στην Νικοτίνη*», ό.π., σ. 95.

¹⁴¹⁶ Βαλτινός, «Αϊ Στράτηγος» στο *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σ. 60.

¹⁴¹⁷ Στο ίδιο, σ. 61.

¹⁴¹⁸ Στο ίδιο, σ. 65.

Στο διήγημα «Αναδρομή» η τεχνική του μοντάζ υπηρετεί την έλλειψη στην παροχή πληροφοριών για τη σχέση Λουκά και Κοσμά, η οποία δίνεται αδρομερώς:

Τον ήξερε. Ήξερε πως αρπαζόταν.

Μαζί είχαν τελειώσει το γυμνάσιο. Μαζί είχαν δώσει στη Σχολή Ευελπίδων –και είχαν αποτύχει. Και ύστερα μαζί είχαν φύγει για έξω. Πρώτα στο Βέλγιο, δυο χρόνια. Στις στοές. Αργότερα στη Γερμανία, άλλα τέσσερα. Μετά οι δρόμοι τους χώρισαν. Ο Λουκάς γύρισε. Ο άλλος την είχε την προσφυγιά στο αίμα του.¹⁴¹⁹

Ο διάλογος του Κοσμά με τον Λιούμη διεξάγεται υπό καθεστώς ψυχικής έντασης :

– Γιατί δε χαλαρώνετε; είπε.

– Δυο σκοτώθηκαν τελευταία μπροστά μου, είπε ο Κοσμάς.

– Ψύχραιμοι θα μιλήσουμε πάντως καλύτερα.

– Το πιστεύεις; Τον έκοψε ο Κοσμάς.

Ο ενικός ήταν αποτελεσματικός. Ο Λιούμης άλλαξε ύφος.

– Άκουσε αγαπητέ.

Ύστερα σταμάτησε. Σαν να το ξανασκέφτηκε.

– Ξέρεις την ιστορία, είπε ο Κοσμάς.

αναγόμενος στα δραματικά περιστατικά με πρωταγωνιστή το πρόσωπο του Βαβουλέα και την εμπλοκή του στην παράνομη διακίνηση των θρησκευτικών εικόνων, τα οποία αποδίδονται εξίσου ελλειπτικά με την ισοδύναμη τεχνική του μοντάζ:

– Την ιστορία την ξέρει ο Βαβουλέας..

– Ο Βαβουλέας είναι καλά εκεί που είναι.

[...]

– Η εικόνα που έφερε ο Βαβουλέας ήταν πλαστή.

– Τότε έπαιξε δικό του παιχνίδι.

– Κορόϊδεψε και τις δυο πλευρές.

– Με ενδιαφέρει ότι κορόϊδεψε εμένα, είπε ο Κοσμάς.¹⁴²⁰

[...]

– Αυτό προσπαθώ να σου πω. Είμαστε θύματα ενός ήδη νεκρού.

[...]

– Κι όταν λες ότι σε κορόϊδεψε, πώς το εννοείς;

[...]

– Η ανάμειξη σου στην υπόθεση είχε επαγγελματικό χαρακτήρα;

¹⁴¹⁹ Βαλτινός, «Αναδρομή» στο *Εθισμός στη νικωτίνη*, ό.π., σ. 30.

¹⁴²⁰ Στο ίδιο, σ. 35.

– Ας πούμε προσωπικό, είπε ο Κοσμάς.¹⁴²¹

[...]

– Τα προσωπικά είναι τα χειρότερα, είπε. Αν ήρθες εδώ να λύσεις τέτοια προβλήματα, δεν μπορούμε να κουβεντιάσουμε.

[...] Χωρίς περιστροφές είπε ο Λιούμης. Δεκαπέντε χιλιάδες μάρκα.

– Γιατί τόση γενναιοδωρία;

– Ως αποζημίωση για τις φασαρίες στις οποίες έμπλεξες.

– Γι αυτό λοιπόν, είπε ο Κοσμάς.

– Εξαγοράζω την υπόληψή μου, είπε ο Λιούμης. Οι ηλιθιότητες πληρώνονται.¹⁴²²

Με έλλειψη δίνεται επίσης η σχέση του Κοσμά με τη Χρυσούλα και τα αισθήματα τα οποία έτρεφε για αυτήν:

– Η Χρυσούλα τι κάνει; Τον έκοψε ο Κοσμάς.

– Την έστειλα στο χωριό. Να συγυρίσει για τις ημέρες.

– Τη θυμάμαι μωρό, είπε ο Κοσμάς.

– Που γύριζε με το βρακί κατουρημένο.

– Πόσα χρόνια την περνάς;

– Κοντά είκοσι.

– Κακομοίρη μου, είπε ο Κοσμάς.¹⁴²³

Καθώς αρχικά τα αισθήματα του Κοσμά για τη Χρυσούλα απεικονίζονται καλυμμένα, στο τέλος της ιστορίας εικονοποιείται με σχετικά μεγαλύτερη διαύγεια το συναισθηματικό φορτίο του Κοσμά, το οποίο σχετίζεται και με τον τίτλο «Αναδρομή»

[...] Διέκρινε μια γυναικεία φιγούρα να κάνει κάτι σκυμμένη. Να σαπουνίζει ρούχα ίσως. Σκέφτηκε ότι θα έπρεπε να είχε μιλήσει στον τηλεφωνητή. «Εδώ οικία Λαγωΐδη». Να είχε πει στη Χρυσούλα τι του κουβάλησε ξαφνικά η φωνή της.¹⁴²⁴

Πρέπει να επισημάνουμε ότι στο εν λόγω κείμενο, οι ελλείψεις είναι αυτές τις οποίες αναφέρει ο Martin ως ελλείψεις δομής στον κινηματογράφο,¹⁴²⁵ δηλαδή στοιχεία τα οποία αγνοεί ο θεατής και προσελκύουν το ενδιαφέρον στην εξέλιξη της δράσης, όπως στις ταινίες με αστυνομική πλοκή. Στην περίπτωση του κειμένου, η σχέση του Κοσμά με το περιβάλλον των παράνομων δραστηριοτήτων και των λαθροκινητών των εικόνων, εκ

¹⁴²¹ Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁴²² Στο ίδιο, σ. 37.

¹⁴²³ Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁴²⁴ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁴²⁵ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 96.

των οποίων ο Λουκάς αποτελεί φιλική σχέση από παλιά με αρκετή ασάφεια ως προς το πραγματικό περιεχόμενο της σχέσης των δύο, αποκαλύπτεται σταδιακά και όχι εξ ολοκλήρου. Επίσης στην ίδια κατηγορία εντάσσεται το αδιευκρίνιστο και υπονοούμενο περιεχόμενο της ανάμνησης την οποία διατηρεί ο Κοσμάς για τη Χρυσούλα, καθώς ο Βαλτινός αφήνει τον αναγνώστη να συμπληρώσει το υλικό το οποίο δεν παρουσιάζεται στο κείμενο.

Η ίδια δομή ανάπτυξης της ψυχολογικής έντασης, η οποία υπηρετείται από τη μονταζιακή τεχνική, εμφανίζεται στο διήγημα «Το αίμα γυρεύει αίμα», καθώς το διήγημα ξεκινάει με αναφορά στο επεισόδιο το οποίο δομεί την ένταση:

Ο ΦΟΝΟΣ έγινε το 1923, Ιούλιο μήνα. Αφορμή ήταν το νερό. Τις δύο επικράτειες τις χώριζε ένα ρέμα. Το έλεγαν ποτάμι και από τις δυο μεριές.

Κάθε καλοκαίρι το ποτάμι στέρευε σχεδόν. Ό,τι έμενε ήταν μια κλωνά νερό κάτω απ' τα χαλίκια και μερικές λούμπες στη σειρά.

Εκεί σκότωσε ο Αγγελέας τον γιο του Μιχάλη Γρηγοράκη. Δεκαέξι Ιουλίου, παραμονή της Αγίας Μαρίνας.

Κατέβασε το παιδί τις γίδες να ξεδιψάσουν και τα ζωντανά γύρισαν πίσω το βράδυ μοναχά τους.¹⁴²⁶

Η σύνδεση του αρχικού γεγονότος με το υπόλοιπο διήγημα γίνεται με απρόβλεπτο τρόπο μέσω του μοντάζ :

Το αίμα γυρεύει αίμα. Εκείνος ήταν ο πρώτος φόνος που έκλεισε με γάμο. Η ιδέα ήταν του ίδιου του Κυριακού. Αντί να σκοτώσει τον Αγγελέα, να του πάρει τη θυγατέρα.

Φύλαγε χωσιά μέσα στα καλάμια όταν την πρωτόδε. Ο Αγγελέας δεν παρουσιαζόταν. Έφερνε μοναχή της μια δεκαριά γελάδια να τα ποτίσει. Τα άφησε να πιούν πρώτα, ύστερα σήκωσε το φουστάνι της και μπήκε στο νερό μέχρι τα γόνατα. Του Κυριάκου τού κόπηκε η ανάσα. Τότε κατάλαβε γιατί βρήκαν τον Στυλιανό πεσμένο στην πέρα όχθη.

Το βράδυ έψησε τον Ηλία να τον βοηθήσει. Λένε ότι την έκλεψαν. Άλλοι λένε ότι η κοπέλα τούς ακολούθησε με τη θέλησή της. Για να γλιτώσει τον πατέρα της.¹⁴²⁷

Η μοιραία σχέση του Κυριάκου με τη γυναίκα του δίνεται αδρομερώς μέσω του ελλειπτικού μοντάζ:

¹⁴²⁶ Βαλτινός, «Το αίμα γυρεύει αίμα» στο *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π. , σ. 125.

¹⁴²⁷ Στο ίδιο, σ. 126.

[...] Η Σοφία Αγγελέα, γυναίκα του Κυριάκου Γρηγοράκη τώρα, πέθανε ένα χρόνο μετά, στον κόσμο έζησαν, αλλά η μαμή, παρά τα εφτά σεντόνια που έσκισε, δεν μπόρεσε να σταματήσει την αιμορραγία.¹⁴²⁸

Όταν πέθανε η Σοφία, ο Κυριάκος άφησε τα γένια του και φόρεσε μαύρο πουκάμισο. Τότε δεν είχε κλάψει. Τέσσερα χρόνια χήρος, στα είκοσι τρία του, του είπαν ότι έπρεπε να τη βγάλει τη Σοφία.¹⁴²⁹

[...] Δούλευε και τις Κυριακές δεν τις φύλαγε. Ούτε τις γιορτές. Δικές του ιδιοτροπίες. Ήταν τα σημάδια της μοναξιάς. Και της αγνείας του. Περίεργη αγνεία. Τον γύρευαν. Τον γύρευαν στη Σπάρτη, τον γύρευαν στη Μεσσηνία. Μακρινά μέρη-τότε. Δεν τις κοίταζε τις γυναίκες. Το κορμί του γύρευε τη Σοφία, μια ζωή. Μέχρι που άρχισε να τον πονάει. Τότε αφηνόταν. Οι γυναίκες το καταλάβαιναν, κι αυτό τις δαιμόνιζε. Υπήρχαν χήρες. Υπήρχαν χήρες, άλλες με άντρες ξενιτεμένους, υπήρχαν και χαμηλοβλεπούσες. Δεύτερη φορά δεν πήγε με καμιά τους. Ήταν η ίδια απαντοχή πάντα, και πάντα η ίδια απογοήτευση.¹⁴³⁰

Στο διήγημα «Ηλιος και βροχή» το μοντάζ υλοποιείται με διαδοχικά cut :

Στην είσοδο του νεκροταφείου φαίνονταν οι γραμμές του τρένου υπήρχε ένας σκοπός με εφ' όπλου λόγχη. Σταματήσαμε σε κάποια απόσταση και κατεβήκαμε από τα ποδήλατα. Μια σειρά κυπαρισσιών μας εμπόδιζε να δούμε τι γινόταν πίσω από τη μάντρα. Υποθέταμε μόνο. Τότε με σκούνηξε ο Βασίλης. Ακολούθησα τη ματιά του.¹⁴³¹

Ξαφνικά και χωρίς να χαθεί ο ήλιος, άρχισε μια ήπια βροχή. Δεν κράτησε πολύ. Ένα περαστικό σύννεφο. Άνοιξαν πάντως δύο τρεις ομπρέλες και στις γραμμές των Θηλέων δημιουργήθηκε ένας μικρός πανικός. Κάμποσα από τα κορίτσια έτρεξαν κάτω από τις καμάρες. Είδα ανάμεσά τους τη Μάχη Βατατζή. Τίναξε τα μαλλιά της και το προφίλ της άστραψε για μια στιγμή. Ύστερα χάθηκε ανάμεσα σε άλλες ποδιές.¹⁴³²

ή γίνεται με τη χρήση ρακόρ:

Η απόσταση ανάμεσα στην Νταίτζη και εμας λιγότευε σταθερά. Μπορούσαμε να διακρίνουμε τώρα τι κρατούσε στην αγκαλιά της μερικά τριαντάφυλλα και ένα μικρό μαξιλάρι.

– Ξέρεις που το χρησιμοποιούν αυτό, είπε ο Βασίλης.

Δεν ήξερα.

– Στους γοφούς τους. Στη μέση τους. Για να μην κουράζεται.

¹⁴²⁸ Στο ίδιο, σ. 127.

¹⁴²⁹ Στο ίδιο, σ. 129.

¹⁴³⁰ Στο ίδιο, σ. 131.

¹⁴³¹ Βαλτινός, «Ηλιος και βροχή» στο *Εθισμός στη νικοτίνη*, ό.π., σσ. 67-68.

¹⁴³² Στο ίδιο, σσ. 69-70.

– Ένα εργαλείο λοιπόν.

Οι γοφοί της Νταϊζης, η μέση της, οι μηροί της. Τα στήθη της επίσης. Η Νταϊζη δεν περπατούσε. Λικνιζόταν. Και εγώ την είχα ξεγυμνώσει.¹⁴³³

Στο διήγημα «Ως ωραίοι οι πόδες» ο Βαλτινός ακολουθεί το συνειρμικό μοντάζ μέσω των ρακόρ:

[...] Οι παλιοί σκυρόστρωτοι δρόμοι που συνδέουν τα χωριά τώρα έχουν ασφαλτοστρωθεί. Έχουν διαπλατυνθεί επίσης.

Σ' αυτούς τους δρόμους έτρεχε με τη μοτοσυκλέτα του ο Παναγής «από εκεί». Υπολογίζω ότι εκείνη η θρυλική του ταχύτητα, που τρομοκρατούσε μωρά και κοτόπουλα στα χωριά από τα οποία περνούσε, δεν μπορεί να ήταν μεγαλύτερη από 50-60 χιλιόμετρα. Κάποτε ο πατέρας μου μου είπε γι' αυτόν. Ήταν μια μετριότητα. Έτσι οριοθετούνται τα καλοκαίρια μας.¹⁴³⁴

Την τελευταία φορά που κατέβαινε από εκεί ακολούθησα το μονοπάτι-σύνορο. Στα δύσκολα σημεία που είναι στρωμένο με καλντερίμι. Πέτρες που έχουν λειανθεί επί γενεές από τα πόδια ανθρώπων και ζώων. [...]

Το μονοπάτι ως σύνορο έχει χάσει πια τη σημασία του. Δεν ορίζει τίποτα. Αυτό μου δημιούργησε κάποια μελαγχολία. Ότι έχει μείνει από τις μεγάλες εκτάσεις της οικογένειας είναι ένα μέρος του πρώην ελαιώνα χαμηλά και το σπίτι στον λόφο με τα δέκα μου περίπου μαντρωμένα στρέμματα.¹⁴³⁵

[...] Στην αρχή δεν την είδα. Και όταν την είδα δεν την αναγνώρισα. Δεν ήξερα καν ότι ζούσε ακόμη. Αλλά ήταν αυτή. Η Ρουφίνα Σίλιτζη. Έστεκε ανάμεσα στις γέρικες διψαλέες μυγδαλιές, ψηλή και συρρικνωμένη, ένα γερασμένο όρνεο που περιμένει να πεθάνει από αστιτία, επειδή το ράμφος του έκλεισε.

Η Ρουφίνα Σίλιτζη!

Η εικόνα αναδύθηκε μέσα μου ακαριαία. Εγώ βρέφος στην αμμουδιά και κείνη να έρχεται από τη θάλασσα περιπατώντας επί των υδάτων. Βγήκε έξω, μέσα στην αποθέωση της γύμνιας της, χωρίς να μου δώσει καμιά σημασία. Ήταν αυτό που δε μπόρεσα να αντέξω ποτέ. Αρχισα να κλαίω και το κλάμα μου την ενόχλησε. Με κοίταξε με τον ίδιο κακό τρόπο όπως τώρα και, σκεπάζοντας με τις παλάμες το ανθισμένο εφηβαίο της, μου γύρισε τις πλάτες και απομακρύνθηκε με τον βασιλικό της τρόπο.

¹⁴³³ Στο ίδιο, σ. 68.

¹⁴³⁴ Στο ίδιο, σ. 96.

¹⁴³⁵ Στο ίδιο, σ. 97.

Σχεδόν εβδομήντα χρόνια από τότε.¹⁴³⁶

Η διαχείριση του χρόνου στο διήγημα «Το άλσος των μυροφόρων» υλοποιείται μέσω του μοντάζ με τις επιταχύνσεις:

Το 1951, κατά τη διεύρυνση και τη σύσταση του νομικού προσώπου, με πρόταση του Βασιλείου Μπενοπούλου, τότε εκπροσώπου του Δικηγορικού Συλλόγου, έγινε κατά πλειοψηφία αποδεκτή και η επωνυμία «Άλσος των Μυροφόρων».[...] Απουσίασα επί τριετία στην Εσπερία και πληροφορήθηκα τα καθέκαστα απο επιστολές προσφιλών μου προσώπων.

Επέστρεψα το 1954. Την ίδια χρονιά η Διοίκηση του Άλσους ανέθεσε στον αρχαιολόγο-αρχιτέκτονα κ. Σταμάτη Νικολάου η μελέτη αποκαταστάσεως του ναΐσκου.¹⁴³⁷

τις μετατοπίσεις στο παρελθόν :

Των εργασιών ανοικοδομήσεως προηγήθη η αποτοίχιση των Μυροφόρων, από εξειδικευμένο συνεργείο εκ Θεσσαλονίκης.¹⁴³⁸

Μια βδομάδα πριν, κατά τον μηνιαίο έλεγχο καθαριότητας του Άλσους, διεσδύοντας σε μία ακραία μικρή αιθρία, καλά προφυλαγμένη από άγριους θάμνους, βρήκα εγκαταλελειμμένο ένα γυναικείο εσώρουχο.¹⁴³⁹

στο μέλλον :

Μετά το 1980, για λόγους ασφαλείας, και επειδή η Μονή έκλεισε ελλείπει μοναχών, το κομμάτι μετεφέρθη, μαζί με άλλα κειμήλια, στο μικρό εκκλησιαστικό μουσείο της Μητροπόλεως Βασιλείας, στην ενορία Ταξιαρχών.¹⁴⁴⁰

γενικότερα μέσω του μοντάζ υλοποιείται η αποδέσμευση από τον παράγοντα του χρόνου:

Γ. Η ΘΗΤΕΙΑ ΜΟΥ

Το 1969 τοποθετήθηκα ως εκπρόσωπος του Ιατρικού Συλλόγου Βασιλείας στο Διοικητικό Συμβούλιο του Άλσους με τότε πρόεδρο τον αείμνηστο Νικηφόρο Γογονά, δικηγόρο του οποίου υπήρξα πάγιος συνεργάτης μέχρι τον θάνατό του (Νοέμβριος 1979).

[...] Τον προσεχή Οκτώβριο θα συγκροτηθεί, σύμφωνα με το καταστατικό, το καινούργιο Διοικητικό Συμβούλιο, εμού συμπληρούντος, με την ευγενική συγκατάθεση του Συλλόγου Φαρμακοποιών, της πόλεως μας, μίαν σταθερή τριακονταετή παρουσία παρουσία στη διοίκηση του Άλσους. Ήταν ο κλήρος της αγαμίας μου. Μετά ταύτα αποσύρομαι.¹⁴⁴¹

¹⁴³⁶ Στο ίδιο, σσ. 97-98.

¹⁴³⁷ Στο ίδιο, σ. 106.

¹⁴³⁸ Στο ίδιο, σ. 107.

¹⁴³⁹ Στο ίδιο, σ. 112.

¹⁴⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 107.

¹⁴⁴¹ Στο ίδιο, σ. 108.

Η αντιμετώπιση του χρόνου στο εν λόγω διήγημα ανταποκρίνεται στη διατύπωση του Keith Cohen¹⁴⁴² για τη χρονική διατάραξη στη μοντέρνα λογοτεχνία και τη μη χρονολογική αφήγηση, η οποία δημιουργεί μια πολυπίπεδη αίσθηση του χρόνου ως αποτέλεσμα της κινηματογραφικής επίδρασης όσον αφορά την ελευθερία δήλωσης του χρόνου. Βέβαια, όπως έχει τονιστεί από την αφηγηματολογική θεωρία και ειδικότερα την ανάλυση του Genette για την τάξη του χρόνου της αφήγησης,¹⁴⁴³ η διατάραξη του χρόνου δεν είναι κατ' ανάγκη φαινόμενο το οποίο συμβαδίζει με την τέχνη του κινηματογράφου και γίνεται κατανοητό ως αλληλεπίδραση των δύο τεχνών αλλά προϋπήρχε της σχέσης τους και εντοπίζεται ακόμα και στα πρωταρχικά έργα της λογοτεχνίας, όπως τα ομηρικά κείμενα. Επιπλέον έχει υπογραμμιστεί πολλαπλώς η προσφιλής τακτική των μοντέρνων λογοτεχνών:

Αλλά (ο χρόνος) στο μοντέρνο μυθιστόρημα τεμαχίζεται και προσφέρεται με αυθαίρετη διάταξη. Τα γεγονότα αποσυνδέονται και συγκολλώνται με μια «άλλη» λογική, που προσδιορίζεται από επιδιώξεις του συγγραφέα. Είτε στο παρόν είτε στο παρελθόν εκτυλίσσονται τα γεγονότα της ιστορίας, την οποία αφηγείται το μυθιστόρημα, είτε ακόμα και στο μέλλον, ο συγγραφέας τα ανακατάσσει, συνδέοντας γεγονότα που ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και διαφορετικούς χώρους ενδεχομένως.¹⁴⁴⁴

η οποία εντοπίζεται στο συγκεκριμένο διήγημα αλλά και γενικότερα στη λογοτεχνία του Βαλτινού. Σύμφωνα με την άποψη του Πλατανίτη:

Η αφήγηση ξετυλίγεται σε ένα διαρκές παρόν, στο οποίο βέβαια μετατρέπεται η ιστορία της αφήγησης, που ασφαλώς είναι παρελθόν. Με τις χρονικές μετακινήσεις των συμβάντων της ιστορίας (παρελθόν), δηλαδή με τους αναχρονισμούς, διακόπτεται το αφηγηματικό παρόν και προβάλλονται σ' αυτό ως παρόντα άλλα γεγονότα, προγενέστερα ή μεταγενέστερα. Οι διασταυρώσεις αυτές των διαφόρων χρονικών στιγμών στη ροή του αφηγηματικού παρόντος φωτίζουν τα πρόσωπα της ιστορίας και τα γεγονότα στους διάφορες φάσεις της εξέλιξής τους. Έτσι παρελθόν και παρόν εξελίσσονται αμοιβαία και αυτό προσδίδει συναισθηματικό χρώμα και εννοιολογικό βάθος στις καταστάσεις και τα γεγονότα της ιστορίας.¹⁴⁴⁵

η τεχνική αυτή αποδεικνύεται ανάλογη της κινηματογραφικής αντιμετώπισης του χρόνου.

¹⁴⁴² Cohen, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, ό.π., σσ.131-132.

¹⁴⁴³ Genette, *Σχήματα III*, ό.π., σσ. 109-110.

¹⁴⁴⁴ Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 184.

¹⁴⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 187.

Στο διήγημα «Συναστρία Α΄» Ο Βαλτινός οδηγεί την απάλειψη του αφηγητή στα άκρα με το ιδιόλεκτο της γλώσσας των ωροσκοπίων να κυριαρχεί ως προσωπείο, γεγονός το οποίο φανερώνει την εσωτερική σχέση του κειμένου με τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* και τα *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, καθώς το εν λόγω κείμενο νοηματοδοτείται σε αναλογία με τα προαναφερθέντα, μόνο μέσω μιας αντίληψης κινηματογραφικού μοντάζ. Επιτυγχάνεται κατά αυτόν τον τρόπο η πρόσληψη της ειρωνικής και παιγνιώδους πρόθεσης του δημιουργού να φιλοσοφήσει αστειευόμενος πάνω στη μοίρα των ανθρώπινων καταστάσεων, με τους αρνητικούς υπαινιγμούς για αυτούς, οι οποίοι παίρνουν σοβαρά τη δυνατότητα μέσω της αστρολογίας να προβλεφθεί το μέλλον.¹⁴⁴⁶

[...] Εδώ πρόκειται για το τέχνασμα της άμεσης παράθεσης ενός κειμένου ωροσκοπίου, όπως το συναντούμε σε λαϊκά περιοδικά, χωρίς το πραμικρό αφηγηματικό σχόλιο.. Μέσω του ωροσκοπικού κειμένου μας κοινοποιείται η ιστορία ενός ερωτικξού δεσμού, ο οποίος μαζί με τα πρόσωπα που τον ζωντανεύουν χάνεται πίσω από το προσωπείο του τεχνάσματος. [...] Η μίμηση του ύφους και της γλώσσας των ωροσκοπίων φτάνει σε βαθμό τελειότητας ενισχύοντας την εντύπωση της πρωτοκαθεδρίας του προσωπείου[...] Άνθρωποι που δίνουν σημασία σε τέτοια κείμενα, προέρχονται από αντίστοιχες κοινωνικές τάξεις που δεν έχουν απολαύσει ιδιαίτερη μόρφωση[...] Σε κάθε περίπτωση το σαφώς προβαλλόμενο στοιχείο είναι η ειρωνεία, και μια παιγνιώδης στάση του του δημιουργού της λογοτεχνίας που συχνά άλλα λέει και άλλα εννοεί.

4.8. Το μοντάζ στη συλλογή *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*

Στο διήγημα «Αύγουστος '48» ο Βαλτινός ακολουθεί την τεχνική του απότομου cut:

Ο στρατιώτης πήρε τα κιάλια λίγο αδέξια.

– Μην τα πειράξεις. Βάλ' τα στα μάτια σου όπως είναι. –

Ο Λοχίας γύρισε και κοίταξε αυτόν με τα κιάλια.

– Πιάσε τη γιδόστρατα, είπε ο Λοχαγός.

¹⁴⁴⁶ Χρυσομάλλη-Heinrich, «Τα διηγήματα *Εθισμός στη νικατίνη*», ό.π., σσ.102-103.

Ο στρατιώτης χασομέρησε.¹⁴⁴⁷

Όσον αφορά στη διαχείριση του χρόνου, εντοπίζουμε την εκτεταμένη χρήση του ψυχολογικού χρόνου¹⁴⁴⁸:

Η νύχτα μικρή. Ο βράχος δεν τον δυσκόλευε πια. Ανέβηκε τέταρτη φορά και έφερε γύρω τον κρατήρα.[...]

Ως το ρέμα οι στρατές έγιναν με επιμονή μυρμηγκιού. Στο τέλος απόκανε. Έκατσε χάμω να ανασάνει. Μύριζε μακελεμένη σάρκα. Μόλις τότε το ένιωσε. Έπειτα άρχισε να φυσάει. Κατάλαβε πως ξημέρωνε. Σηκώθηκε έλυσε τα μουλάρια. Έτρεμε. Αράδιασε τα πτώματα άκρη άκρη στον όχθο της ρεματιάς. Τράβηξε τα μουλάρια μέσα στο νερό, έτσι που τα σαμάρια τους. Να φτάνουν στο ίδιο ύψος και φόρτωσε από δύο σε κάθε ζο. Ο τελευταίος πέρσευε. Δεν ήξερε ποιος να ήταν.¹⁴⁴⁹

και τις εναλλαγές των πλάνων από μακρινά σε μεσαία:

[...] Το φεγγάρι ισχνό, στη γέμιση, κατέβη χαμηλά και κρύφτηκε πίσω από τα το ανώνυμο του 1232. Η νύχτα σκούρυνε ακόμα ένα τόνο. Βγήκαν στο μονοπάτι με τα τέσσερα. Από ψηλά κάτι αλύχτησε, μια κραυγή σκιστή. Καρφώθηκαν στο χώμα ακίνητοι και περίμεναν. Αλλά δεν ξανακούστηκε τίποτα.

Έφρασαν στη ρίζα του βράχου με τις μασκάλες υγρές και τα μέλη τους παγωμένα σαν ερπετά. Σταμάτησαν στήνοντας αυτί στου τριγμούς της νύχτας.¹⁴⁵⁰

Στο διήγημα «Το ποτάμι Κάϋστρος» ακολουθείται επίσης η εναλλαγή των πλάνων από μεσαία σε κοντινά :

Μέσα στη διαύγεια του απόβροχου ο Θωμάς είδε να έρχεται από τη μεριά του κολυμβητηρίου μια φαρδιά αλλά στέρεη σαραντάρα. Κουβάλαγε στην πλάτη της μια σακούλα χορταρικά και πίσω της, στο φόντο του πίνακα, ένα αστραφερό ουράνιο τόξο ζυγιαζόταν ανάμεσα Φιλοπάππου και Ακρόπολη. Ήταν σαν αποθέωση.

Στρίβοντας να περάσει τις γραμμές του τραμ, τους πήρε το μάτι της. Χωρίς ίχνος έκπληξης άλλαξε κατεύθυνση και άρχισε να τους πλησιάζει. Όταν έφτασε κοντά ο Θωμάς μπόρεσε να δει τα χαρακτηριστικά της καλύτερα. Ήταν ξανθιά και παρά τις άπειρες μικρές ρυτίδες γύρω στα μάτια και τα χείλη, το πρόσωπο έδειχνε νεανικό, κοριτσίστικο σχεδόν. Ακούμπησε χάμω τη σακούλα και για κάμποσο, με τα χέρια στηριγμένα στους γοφούς της, παρατηρούσε εξεταστικά τον Θωμά. Αλλά το βλέμμα της δεν είχε τίποτα το εχθρικό ή

¹⁴⁴⁷ Βαλτινός, «Αύγουστος ' 48» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 13

¹⁴⁴⁸ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 298.

¹⁴⁴⁹ Βαλτινός «Αύγουστος '48», στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 18.

¹⁴⁵⁰ Στο ίδιο, σσ. 14-15.

περίεργο ή προσβλητικό. Ήταν απροσχημάτιστο και ίσως ακριβώς γι' αυτό, δημιουργούσε εμπιστοσύνη και καθησύχαζε.¹⁴⁵¹

Μέσω της τεχνικής του μοντάζ πραγματοποιούνται οι μετατοπίσεις στο παρελθόν:

[...] Πάνε κιόλας πέντε χρόνια που οι σχέσεις του Δαμιανού με τον Θωμά και την Άννα έχουν ψυχρανθεί.

Αφορμή ήταν η Φόνη. Ο Δαμιανός ορκισμένο γεροντοπαλικάρο, τα είχε μαζί της κάνα δυο χρόνια, τη τράβαγε στα σπίτια των φίλων του, στις γιορτές, στις διάφορες παρέες, αλλά δεν σκόπευε να την πάρει.

[...] Ο Θωμάς πιστεύει ότι κάποτε θα το καταπιεί. «Είναι ζήτημα χρόνου», λέει. «Πόσου χρόνου;» του μπαίνει η Άννα.¹⁴⁵²

και η επαναφορά στο παρόν της αφήγησης:

Η Άννα δεν είναι πια η ακρίδα που ήταν. Από τις γέννες και τις δουλειές του σπιτιού βάρυνε, έχασε την παλιά της φόρμα. Έγινε «σα σακούλα», όπως λέει η ίδια. Όμως τώρα ακόμα, ώρες, ώρες είναι κάτι που περνάει στη ματιά της, μια σπίθα από τον παλιό καιρό, από εκείνη την ακμή, μια αστραπή.¹⁴⁵³

4.9. Ο άτακτος χρόνος στα *Άνθη της Αβύσσου*

Στο κείμενο *Άνθη της Αβύσσου*, το οποίο ανήκει στον πυρήνα των κειμένων του Βαλτινού που ακολουθούν μη χρονολογική αφήγηση, η οποία αποτελεί το ισοδύναμο του άτακτου χρόνου στον κινηματογράφο, εντοπίζεται η τεχνική του cut ανάμεσα στα μεγάλα πλάνα και τα μεσαία:

Εταιρεία Αναγνωστών Κερκύρας. Πανηγυρική συνεδρίαση ανακήρυξης του Διονυσίου Σολωμού ως επίτιμου μέλους της.

Κόσμος πολύς, τόνος επίσημος. Παρούσες οι αρχές του τόπου, Άγγλοι και Έλληνες αξιωματούχοι της Ιόνιας Πολιτείας. Ο πρόεδρος της εταιρείας διαβάζει το «εγκώμιον» του ποιητή. Στο δεξιό άκρο, καθισμένος στο πιάνο, ο μουσουργός Νικόλαος Μάντζαρος. Όρθια δίπλα του μια ψηλή, εύσαρκη σοπράνο.

¹⁴⁵¹ Βαλτινός «Το ποτάμι Κάϋστρος» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σσ. 29-30.

¹⁴⁵² Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁴⁵³ Στο ίδιο, σσ. 36-37.

Ο Σολωμός κάθεται μπροστά σε μια πολυθρόνα. Σιωπηλός και μόνος.

Ένας αργοπορημένος μεσήλικας, ο Ερμάννος Λόης, ανεβαίνει τα σκαλιά της Εταιρείας Αναγνωστών. Διασχίζει το μικρό φουαγιέ και διακριτικά μπαίνει στην αίθουσα. Ανάμεσα από κεφάλια ορθίων βλέπει τον πρόεδρο, που καταλήγει.¹⁴⁵⁴

Ωστόσο ο Βαλτινός ακολουθεί λόγους δραματικούς και ψυχολογικούς, οι οποίοι στην περίπτωση του άτακτου χρόνου έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα,¹⁴⁵⁵ στον τρόπο με τον οποίο συναρθρώνει τις επιμέρους λήψεις προσέγγισης της προσωπικότητας του Σολωμού, αναδεικνύοντας πλευρές της, όπως ο ναρκισσισμός και η εγκατάλειψη των φίλων, το πάθος για τη γλώσσα:

Σολωμός: Βόρειοι στίχοι, μεταφερόμενοι στα ιταλικά

Από κει τους μετέφρασα.

Διορθώνει τον εαυτό του.

Σολωμός : Προσπάθησα να τους μεταφράσω. Η αγωνία των πραγμάτων δύσκολα περνάει από τη μια γλώσσα στην άλλη ιδιαίτερα μέσω μιας τρίτης. Και η προσπάθεια να χρησιμοποιήσει κανείς τις λέξεις είναι κάθε φορά μια καινούργια αποτυχία. Το πρόβλημα είναι αν μπορεί κανείς να το αντέξει αυτό.¹⁴⁵⁶

αλλά και η ερωτική ερήμωση και το μονήρες του χαρακτήρα του, πλευρές οι οποίες έχουν αποσιωπηθεί από τη φιλολογική έρευνα κατά τις εκτιμήσεις του ίδιου του δημιουργού:

Ανηφορίζει προς το Ακρωτήρι. Λίγο ψηλότερα σταματάει. Κοιτάζει τον ουρανό. Είναι ολοφώτεινος. Ένα βέλος γερανών τον διασχίζει αργά. Ακούγεται μια φωνή.

– Οι αγριόχηνες φεύγουν.

Ο Σολωμός γυρίζει προς τα εκεί. Ένας χαμογελαστός γέρος περνάει καβάλα στο γαϊδούρι του.

– Θα έχουμε πρώιμο χειμώνα.

Ο Σολωμός δεν απαντάει. Ο γέρος χάνεται. Πίσω, από το σπίτι στο λόφο του Στράνη, αρχίζει να ακούγεται πάλι το πιάνο. Αυτή τη φορά είναι το *adagio* της Μαρίας.¹⁴⁵⁷

[...] Πηγαίνει προς το μέρος του και στέκεται όρθια πάνω στο μικρό πέτρινο τοιχάκι του περιβόλου.

Γυναίκα: Από εδώ το είναι το αγιασμένο μέρος. Αυτήν την έθαψαν απ' έξω γιατί τη ζωή που της έδωσε ο Κύριος την αφαίρεσε μονάχη της.

¹⁴⁵⁴ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σ. 23.

¹⁴⁵⁵ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σσ. 296-297.

¹⁴⁵⁶ Βαλτινός, *Άνθη της Αβύσσου*, ό.π., σ. 76.

¹⁴⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 105.

Ο Σολωμός την κοιτάζει αμίλητος.

Γυναίκα: Φαρμακώθηκε γιατί τη γέλασε ο αγαπητικός της. Ήταν παντρεμένος και τη γέλασε. Μάρτυρας ο Αναστάσιος Δακορός. Φαίνεται πενηντάρης, αλλά είναι νεότερος, τουλάχιστον πέντε χρόνια. Λαϊκός τύπος. Πρώτος τον εξετάζει ο συνήγορος του Λεονταράκη.¹⁴⁵⁸

Η ματιά του Σολωμού προσηλώνεται στον πνιγμένο από τα αγριόχορτα ανώνυμο τάφο. Ένας γυναικείος μαρμάρινος κορμός ξεχωρίζει δύσκολα, πεσμένος στο πλάι. Ακούγεται η φωνή της γυναίκας που συνεχίζει.

Γυναίκα: Άλλοι είπαν ότι φαρμακώθηκε γιατί άλλον ήθελε και άλλος την πήρε. Δεκαπέντε χρόνια κοντά.¹⁴⁵⁹

Υπάρχουν αναλήψεις στην αφήγηση με την αναδρομή στο παρελθόν :

Το ίδιο σπίτι των Στράνη. Τέλη Ιουλίου, προχωρημένο απόγευμα. Πέρα από την κληματαριά, ένα τραπέζι στρωμένο με λινό τραπεζομάντιλο. Χρησιμοποιημένα σερβίτσια καφέ ή τσαγιού.

Στράνης, Σουζάνα Στράνη, αδερφή του, Δε Ρώσης, αργότερα άντρας της Σουζάννας, Σολωμός, νέος, στα είκοσι πέντε του χρόνια.¹⁴⁶⁰

Διάδρομος στο σολωμείο αρχοντικό. Από το βάθος του έρχεται η Αγγελική Νίκη. Μητέρα του Σολωμού. Νέα εικοσιπεντάρα. Κρατάει μια λάμπα. Έξω βρέχει δυνατά. Φτάνει στην κορυφή της σκάλας που οδηγεί κάτω από το ισόγειο. Σταματάει ανήσυχη. Ακούγεται η εξώπορτα που ανοίγει.¹⁴⁶¹

[...] Ο Μανόλης Λεονταράκης βοηθάει το γέρο Σολωμό ν' ανασηκωθεί και να υπογράψει τη διαθήκη του, που μόλις έχει υπαγορεύσει στο συμβολαιογράφο.

και προλήψεις:

Κέρκυρα 1848,

δέκα χρόνια αργότερα

Σαλόνη-στούντιο του μουσουργού Νικόλαου Μάντζαρου. Ένα νεαρό αγόρι ασκείται στο πιάνο παίζοντας μια διωδία ιταλικής όπερας. Ο Μάντζαρης ψηλός, πενηντάρης, μέσα στη σκούρα ρεντιγκότα του, παρακολουθεί όρθιος το μαθητή του ελέγχοντας το ρυθμό.

Στο βάθος διακριτικά καθισμένη, η μητέρα του αγοριού. Ο νεαρός τελειώνει την άσκησή του. Ο Μάντζαρος κοιτάζει το ρολόι του. Η μητέρα τον πλησιάζει.¹⁴⁶²

¹⁴⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 59.

¹⁴⁵⁹ Στο ίδιο, σσ. 189-190.

¹⁴⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 93.

¹⁴⁶¹ Στο ίδιο, σ. 193.

¹⁴⁶² Στο ίδιο, σ. 204.

Σύμφωνα με τις αρχές του ψυχολογικού μοντάζ, η έλλειψη αναδεικνύεται σε οργανικό παράγοντα πρόσληψης του κειμένου. Στο επίπεδο της κινηματογραφικής δομής οι ελλείψεις διακρίνονται στις αντικειμενικές, δηλαδή αυτές οι οποίες υπονοούνται από τον θεατή του κινηματογράφου και στην περίπτωση της λογοτεχνίας από τον αναγνώστη, και στις υποκειμενικές, δηλαδή σε αυτές οι οποίες δικαιώνουν την άποψη ενός προσώπου.¹⁴⁶³ Μια άλλη κατηγορία ελλείψεων αποτελούν οι συμβολικές, οι οποίες δεν εξυπηρετούν την ανάγκη του σασπένς αλλά μια βαθύτερη σημασία, όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, της αποσιώπησης της ερωτικής ζωής του Σολωμού και των παραμελημένων φιλικών σχέσεων στη ζωή του.¹⁴⁶⁴

Σε αυτήν την προοπτική ο χρόνος αποκτά διαστάσεις προσωπικές, ξεφεύγοντας από τη χρονική αλληλουχία. Καθώς η αφήγηση εκκινεί *in medias res* με κέντρο αναφοράς την παραμονή του ποιητή στη Ζάκυνθο, συνεχίζει με την παρουσία του στην Κέρκυρα, στη συνέχεια το ενδιαφέρον εντοπίζεται στον λόγο της παρουσίας του ποιητή στη Ζάκυνθο το 1836, στη δίκη κατά του ετεροθαλούς αδερφού του:

Αίθουσα δικαστηρίου. Ο δικαστής ψυχρός και απροσπέλαστος. Ο γραμματέας.¹⁴⁶⁵

Μάρτυρας ο Αναστάσιος Δακορός. Φαίνεται πενηντάρης, αλλά είναι νεότερος, τουλάχιστον πέντε χρόνια. Λαϊκός τύπος. Πρώτος τον εξετάζει ο συνήγορος του Λεονταράκη.¹⁴⁶⁶

Η τεχνική του μοντάζ, η οποία διέπει το κείμενο, δημιουργεί τη μεταφορά, την αντιπαράθεση δύο εικόνων των οποίων η αντιμετώπιση πρέπει να προκαλέσει στο πνεύμα του θεατή, ένα σοκ με σκοπό τη διευκόλυνση μια ιδέας, όπως στην ακόλουθη περίπτωση της υποβολής της ιδέας της επαναφοράς στην ανθρώπινη ύπαρξη μέσα από την αναλογία της συμπεριφοράς του Δημήτρη και του πατέρα του Νικόλαου Σολωμού, πατέρα και του Διονυσίου :

Ο γερο –Σολωμός βγαίνει έξω στο μεγάλο χαγιάτι. Είναι σαν αποχαιρετισμός. Η ματιά του σκορπάει στη φθινοπωρινή διαύγεια. Μακριά μέσα στα λιοστάσια, ανεβαίνει καπνός. Κάπου καίνε καλαμιές. Ακούει τη φωνή της Αγγελικής, της νεαρής παλλακίδας του, που καλεί τα παιδιά. Τον Νιόνιο και τον Μίμη. Πηγαίνει και ακουμπάει στο στήθαιο το χαγιατιού. Τη βλέπει κάτω, λίγο μακρύτερα από την άμαξα, στην άκρη των δέντρων. Είναι νέα, λαϊκή

¹⁴⁶³ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 98.

¹⁴⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 99.

¹⁴⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 59.

¹⁴⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 59.

αισθησιακή ομορφιά. Ύστερα βλέπει τα δυο τους αγόρια να κατηφορίζουν απο το λόφο παίζοντας.¹⁴⁶⁷

Η Αγγελική και ένας υπηρέτης υποβαστάζουν το γεροντοκόντε να ανέβει στη άμαξα. Η Αγγελική κάθεται δίπλα του. Ύστερα ανεβαίνουν και τα δυο αγόρια. Κάθονται στο αναδιπλούμενο κάθισμα, αντίκρυ στους γονείς τους. Η άμαξα ξεκινάει. Ο γερο Σολωμός πιάνει με την παλάμη του το γόνατο της Αγγελικής. Ύστερα το γέρικο οστεώδες χέρι προχωράει προς το εσωτερικό του μηρού της. Το μάτι του μικρού Νιόνιου καρφώνεται εκεί.¹⁴⁶⁸

[...] *Σολωμός*: Την πληρώνεις;

Δημήτρης: Όχι.

Σολωμός: Τι της δίνεις;

Δημήτρης: Μικροδώρα.

Σολωμός: Σκέφτεσαι ότι μπορείς να την γκαστρώσεις ;

Δημήτρης: Το σκέφτομαι. Αλλά πάντα μετά.

Σολωμός: Έτσι ήρθαμε στον κόσμο εμείς.¹⁴⁶⁹

Ανάλογης λειτουργίας είναι και η αυτοαναφορική σύνδεση της εικόνας :

Στάκελμπεργκ: Η φιλοδοξία μου είναι να ζωγραφίσω αυτό που βλέπω με όσο γίνεται μεγαλύτερη ακρίβεια. Θέλω να σας κάνω ένα τέλειο ποτρέτο. Μονάχα με την απόλυτη τελειότητα μπορώ να σας ξεπεράσω. Ως μοντέλο φυσικά.

Σολωμός: Και όταν κανείς πρέπει να ζωγραφίσει πράγματα που δεν φαίνονται;

Στάκελμπεργκ: Όπως;

Σολωμός: Λέξεις.

Στάκελμπεργκ: Η κάθε τέχνη έχει τα μυστικά της.

με την αντίστοιχη :

Σολωμός: Η αγωνία των πραγμάτων δύσκολα περνάει από τη μια γλώσσα στην άλλη, ιδιαίτερα μέσω μιας τρίτης.¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁴⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 34.

¹⁴⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 125

¹⁴⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 76.

4.10. Το γραμμικό μοντάζ στη λογοτεχνία του Βαλτινού

Ελάχιστα κείμενα από τη συνολική λογοτεχνική παραγωγή του Βαλτινού ακολουθούν το γραμμικό μοντάζ και παρουσιάζουν μια ανάπτυξη χρονολογικής αφήγησης χωρίς την πολυπροοπτική των περισσοτέρων κειμένων του. Μία από τις περιπτώσεις αυτές είναι το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*. Μέσα από τις συμβάσεις και τα τεχνάσματα της μυθοπλασίας ότι πρόκειται περί πραγματικής αφήγησης, την οποία αναδιηγείται ο δημιουργός με ελάχιστες παρεμβάσεις,¹⁴⁷¹ έχουμε μια αφηγηματική ροή από έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή, η οποία ανταποκρίνεται σε μιά παρατακτική και γρήγορη αλλαγή κάδρων χωρίς αιτιώδη αλλά χρονολογική σχέση :

Όταν απόλαγε το σχολείο έτρωγα ψωμί και πήγαινα βοήθαγα τον Βασίλη. Έστριβα κλωστές, τις κέρωνα, κουβάλαγα νερό. Ύστερα βάραγε πάλι η καμπάνα και ξαναπήγαινα μέσα.¹⁴⁷²

[...] Ύστερα δεν βρισκόντουσαν ούτε λάχανα γιατί φάνηκαν οι ακρίδες και έπεσαν σύννεφο, τον σκέπασαν τον τόπο.

Τότε ήρθε μια διαταγή να βαρεί ο δήμαρχος την καμπάνα, να μαζευόμαστε με ρούχα και κάρες ιτιάς, να τις σκοτώνουμε να πέφτουν στα ρούχα, να ανοίγουμε λάκκους να τις θάβουμε.¹⁴⁷³

Βγαίναμε συνεργεία πολλά και σκοτώναμε και θάβαμε αράδα. Αλλά η πληγή δεν σωνόταν και το κράτος μάς έστειλε πετρέλαιο να τις ρεντίζουμε. Και ύστερα μας έστειλε πίτουρο δηλητηριασμένο.

Όσες έφαγαν ψόφησαν και βρόμισε ο τόπος, όσες δεν έφαγαν σήκωσαν φτερό, έπεσαν στον κάμπο, στις γραμμές σταμάτησαν τα τένα, αφάνισαν τα αμπέλια, τα καλαμπόκια, δεν άφησαν τίποτε χλωρό.¹⁴⁷⁴

Ο χρόνος ως ημερολογιακή καταγραφή δηλώνεται με ελλείψεις και άλματα:

Το '95 τον Οκτώβριο, ο Θεοφάνης με τα αδέρφια του μας πρότειναν να κάνουμε εταιρεία. Θα έβαζαν αυτοί τα χρήματα να μεγαλώσουμε την επιχείρηση, μπακάλικο και υποδηματοποιείο.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷¹ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*, ό.π., σ. 9.

¹⁴⁷² Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁴⁷³ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁴⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 17.

Κανένα χρόνο δουλέψαμε καλά. Το '97 έγινε ο πόλεμος στα σύνορα, έπειτα έγινε μια μεγάλη δυστυχία και οι άνθρωποι πείνασαν.¹⁴⁷⁶

ΤΟ '903 ΑΠΟΦΑΣΙΣΑ ΚΑΙ ΕΓΩ ΝΑ ΞΕΝΙΤΕΥΤΩ. Σηκώθηκα μίαν αυγή, στις δεκαπέντε Μαρτίου, ημέρα Παρασκευή, πήρα οχτακόσιες δραχμές και αξημέρωτα πέρναγα το Νούδιμο του Ορχομενού.¹⁴⁷⁷

Σηκώθηκα κατά τον Οκτώβριο μήνα, το '904, πήρα λεφτά και κατέβηκα στην Τρίπολη.

Το κριτήριο του cut είναι η αλλαγή του τόπου:

[...] Από εκεί έπεσα στον κάμπο της Μηλιάς. Τότε ακόμα ο δρόμος Λεβίδι-Τρίοπη δεν ήταν φτιαγμένος, πηγαίναμε από Κακούρι μεριά.

Έφτασα στην Τρίπολη το απομεσήμερο κι έμεινα το βράδυ σ' ένα χάνι Βασιλείου Μαχαίρα ή Αναγνωστοπούλου, Δαραίου. Αυτός είχε μπακάλικο, μαγεριό και κρεβάτια για ύπνο.¹⁴⁷⁸

[...] Πήγα τον βρήκα στο σπίτι του, με πήρε, δεν ήξερα την πόλη, με πήγε στο ξενοδοχείο.¹⁴⁷⁹

ή η αλλαγή του χρόνου:

Το πρωί στις πέντε πήγα στον σταθμό κι έβγαλα ειστήριο για Πειραιά, δέκα δραχμές και ογδόντα λεφτά.¹⁴⁸⁰

Το πρωί ήρθε να πάμε στον γιατρό της εταιρείας να επιθεωρηθώ. Η εταιρεία άνοιγε αργά και χρειάστηκε να περιμένουμε. Σε καμιά ώρα φάνηκε ο γιατρός, μπήκαμε μέσα, με εξέτασε, με εξέτασε μ'έβγαλε σκάρτο από τραχώματα.¹⁴⁸¹

Ο χρόνος δηλώνεται και ως επιβράδυνση :

Πήραμε, πρώτον, μια δεκαριά φραντζόλες ψωμί. Δεύτερον, κεφαλοτύρι και φέτα. Τρίτον, λεμονάδα, κονιάκ, μαστίχα, τριαντάφυλλο, καφέ, ζάχαρη, καμινέτο, μπρίκι, κύπελλα και άλλα μικροπράγματα που πάντα θα μας χρειάζονταν στη θάλασσα.

Αλλά το σπουδαιότερο που πήραμε ήταν η αργυραλοιφή, που καταστρέφει το μικρόβιο την ψείρα. Γιατί με αυτή θα αλειφώμαστε και δε θα ζύγωνε σε μας.¹⁴⁸²

αλλά και ως επιτάχυνση:

Πιάνω έναν απ' τον ώμο, του δείχνω τη σύσταση, την κοιτάζει, μου λέει, φορ μπλόκς. Τέσσερους δρόμους.

¹⁴⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁴⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁴⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁴⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁴⁸¹ Στο ίδιο, σσ. 22-23.

¹⁴⁸² Στο ίδιο, σ. 49.

Βαδίζω, μετράω τέσσερους δρόμους, βουτάω άλλον από τον ώμο.

[...] Βαδίζω τρεις δρόμους, πάνω άλλον, του δείχνω τη σύσταση. Την παίρνει αυτός, τη σβήνει, δεν μου 'πε τίποτα.

[...] Στρίβω δεξιά προχωράω

Ξαναστρίβω, μόλις κάνω πενήντα βήματα βλέπω μπροστά πολλούς Έλληνες που ήμασταν στο πλοίο μαζί.

Τρέχω, βάζω τη φωνή:¹⁴⁸³

Στο κείμενο ο Βαλτινός υιοθετεί την τεχνική του σεβαστού χρόνου,¹⁴⁸⁴ καθώς τα γεγονότα του 1897 εκτείνονται σε εβδομήντα μία σελίδες, καθώς και την τεχνική του συμπυκνμένου χρόνου,¹⁴⁸⁵ καθώς στο διάστημα από το 1895 έως το 1897, αφιερώνει το μισό της σελίδας 87. Ολη η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του *Συναξαρίου Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο* γίνεται με όρους εκτός πλάνου φωνής, δηλαδή μια φωνή η οποία προέρχεται από μια πηγή έξω από το πλαίσιο της εικόνας. Η απόδοση του χώρου, η μετάβαση της εικόνας του αφηγητή στους επιμέρους τόπους και στις γεωγραφικές περιοχές, γίνεται με όρους έντονης και ελεύθερης αναπαράστασης, η οποία προσιδιάζει στην κινηματογραφική διάσταση.¹⁴⁸⁶

Παρόμοια με το εν λόγω κείμενο, η εναλλαγή των κάδρων είναι γραμμική και γρήγορη και στην *Κάθοδο των εννιά*, όπου τα κάδρα γραμμικά εναλλασσόμενα έχουν σύντομη διάρκεια :

Με τον καπετάν Νικήτα κι ακόμα εφτά συντρόφους ροβολήσαμε κατά τη Σπάρτη. Πιάσαμε στα χωριά Λογκάστρα Σουστιάνους, είχαμε δικούς μας εκεί.

Μείναμε δύο μήνες μέσα στους ληνούς, περιμένοντας είδηση. Μπαίνοντας το καλοκαίρι αναγκαστήκαμε να φύγουμε, άρχισε το σούσουρο.[...]

Κατεβήκαμε νύχτα στον Καραβά, περάσαμε τον Ευρώτα και κολλήσαμε πέρα μεριά.[...]

Φτάσαμε μέσα στην ίδια νύχτα και μείναμε όξω απ' το χωριό, να ξημερώσει. Το πρωί είδαμε τους ανθρώπους να σκαρίζουν στις δουλειές τους ξένοιαστοι. Μας έζωναν τα φίδια. Ντώνοντας η μέρα καλά, είδαμε και τους χωροφύλακες.¹⁴⁸⁷

Η περιγραφή λειτουργεί εν είδει ακινητοποιημένου καρέ :

Ήταν ψηλός, γαλανός, λίγα λόγια, στέρεος άντρας.¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸³ Στο ίδιο, σ. 66.

¹⁴⁸⁴ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου, ό.π.*, σσ. 290-291.

¹⁴⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 290.

¹⁴⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 262.

¹⁴⁸⁷ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά, ό.π.*, σ. 10.

Οι παράγραφοι ως ισοδύναμα των κινηματογραφικών σκηνών στην *Κάθοδο* παρουσιάζουν μεγαλύτερη διάρκεια :

Κάποια στιγμή ο Νικήτας γλίστρησε και τον είδα να πέφτει. Ο Μπρατίτσας έκανε να γυρίσει, δεν τον έπαιρνε ο καιρός. Άρχισαν να του ρίχνουν από πάνω. Φώναξε δυο φορές Νικήτα, Νικήτα, και λογιάζοντας πως είχε χτυπηθεί συνέχισε το φευγικό του. Έφτασα εκεί λαχανιασμένος και σταμάτησα. Μπροστά μου γινόταν χαλασμός. Και οι άλλοι από πίσω ζύγωναν. Είπα πως είναι το τέλος. Όσπου είδα τον Νικήτα μέσα σε μια πατουλιά σπάλαθρα να με αδράχνει από την αρίδα και να με τραβάει δίπλα του.¹⁴⁸⁹

σε σύγκριση με το *Συναξάρι*, στο οποίο τα κάδρα έχουν μια σκηνική αυτοτέλεια, ή με άλλα λόγια υποκαθιστούν τη σκηνή :

Εγώ δεν ήτανε να περιμένω κι έβγαλα εισιτήριο, έφυγα.

Έφτασα στο Ποκατέλο στη μιάμιση τη νύχτα.

Πήγα στο ξενοδοχείο του Γιάννη, τον βρήκα, κοιμότανε.¹⁴⁹⁰

Στο τρένο τρώγαμε τζάμπα, όλα τα έξοδα πληρωμένα από την κυβέρνηση.

Κοιμόμασταν μαζί, από κάτω αυτός, από πάνω εγώ.

Σηκωνόμουνα τη νύχτα για κατούρημα, δεν με ακολούθαγε, όπου ήθελα του έφευγα.¹⁴⁹¹

και επί της ουσίας το μοντάζ υλοποιείται με όρους jump cut:

Κούνησε το κεφάλι. Τις τελευταίες μέρες είχε πάρει μια αδιόρατη πίκρα το μάτι του.

Από μακριά ακούστηκε βουητό αυτοκινήτου.¹⁴⁹²

Γύρισε, με κοίταξε σκυθρωπός, ύστερα κοίταξε τη θάλασσα.

[...] Κείνη την ώρα βγήκε ο ήλιος.¹⁴⁹³ Το μούτρο του βάφτηκε ρόδινο μια στιγμή, έπειτα έγινε αδιάφορο. Έμεινε έτσι κάμποσο, σα να μη σκεβόταν τίποτα.¹⁴⁹⁴

Γλίστρησαμε με την κοιλιά ένας ένας και πήραμε τα μπρος πίσω. Μέσα στο μεσημέρι φτάσαμε στο μέρος που είχαμε κοιμηθεί. Δεξιά κι αριστερά μας ήσαν οι δύο βαθιές γραμμές, δεν τ' αποφασίζαμε να τις κατεβούμε. Σταματήσαμε ξεθεωμένοι.¹⁴⁹⁵

Σπανιότερα ο λόγος του Βαλτινού υλοποιεί τη μετάβαση από το ένα κάδρο στο άλλο με ρακόρ:

¹⁴⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁴⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 64.

¹⁴⁹⁰ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο, ό.π.*, σ. 123.

¹⁴⁹¹ Βαλτινός, *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο, ό.π.*, σ. 138.

¹⁴⁹² Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά, ό.π.*, σ. 16.

¹⁴⁹³ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁴⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁴⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 19.

Προχωρήσαμε κάμποσο και ξαφνικά είδαμε μπροστά μας βράχους θεόρατους. Καταμεσής τους κρεμόταν ένας μακρύς άσπρος τοίχος με μπαλκόνια.

Καταλάβαμε πως ήταν μοναστήρι.¹⁴⁹⁶

Ο Νικήτας είχε σωριαστεί σύρριζα στον τοίχο μπαϊλντισμένος. Το ασβέστι του τοίχου στράβωνε λεπίδα.¹⁴⁹⁷

Το στοιχείο της έλλειψης δομείται μέσω της μονταζιακής λογικής του κειμένου, καθώς η πορεία των ανταρτών του ΕΛΑΣ προς τη σωτηρία της θάλασσας φαινομενικά γίνεται ως μια σειρά δράσεων αποφυγής των κυβερνητικών δυνάμεων αλλά και των ντόπιων κατοίκων:

Κόψαμε δρόμο όλη νύχτα και με το χάραμα, την ώρα που λογαριάζαμε να λουφάξουμε, μας χτύπησαν.

Ο Μπρατίτσας κλότσησε πίσω από μια πέτρα κι άρχισε να ανταποδίνει πυρά. Καταλάβαμε πως ήσαν λίγοι. Κάναμε γιούργια όλοι μαζί απάνω τους, έμπηξε τη φωνή ο Νικήτας, τους καβαλήσαμε και τους ξεπεράσαμε.¹⁴⁹⁸

Λίγο χαμηλότερα είδαμε τη βρυσούλα. Είχαν μπηξει μια πευκόφλουδα στη ξερολιθιά να τρέχει το νερό. Ο Κουτσός έκανε να τρέξει. [...] Φοβήθη μην την έχουν παγιδέψει. Είπε στον Γιωργουλέα να πλησιάσει μόνος του.

Ο Γιωργουλέας αρπάχτηκε από μιαν ελιά και ξεμασκάλισε μια κλάρα. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος ήταν ένα τεντωμένο σύρμα με μια χειροβομβίδα στην άκρη του. Ζύγωσε με προσοχή, καλύφτη πίσω από μια χαρουπιά και πέταξε την κλάρα πάνω στη βρύση.

Μαζί με την έκρηξη άρχισαν να μας κτυπάνε απ' το πλευρό. Κάναμε πίσω τον ανήφορο. Ο Γυαλής με τον Λυγκίτσο έριχναν. Φτάσαμε στο μονοπάτι. Ο Γιωργουλέας είχε καθλωθεί στη χαρουπιά. Σταματήσαμε να τον καλύψουμε.¹⁴⁹⁹

Φύγαμε και μας έριξαν από πίσω. Μας ντουφέκισαν μέσα απ' το σπίτι. Γύρισα ξαφνιασμένος και είδα τον άντρα στην πόρτα να μας τινάζει μια χειροβομβίδα.¹⁵⁰⁰

ουσιαστικά όμως διεξάγεται με όρους καθόδου προς τον Άδη :

Την Αχερουσία την είχα φανταστεί σκιερή και ανήλιαγη. Τώρα έτσι χωρίς λόγο μέσα σε τόσο φως, το 'λεγα και το ξανάλεγα από μέσα μου.

Αχερουσία, Αχερουσία...

¹⁴⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 68.

¹⁴⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 68.

¹⁴⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁴⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁵⁰⁰ Στο ίδιο, σσ. 45-46.

Ο Νικήτας κοίταζε αμίλητος. Δεξιά ήσαν οι αφάνες και οι εκτυφλωτικές πέτρες. Μια ζάρα έννοιας χαράκωσε το κούτελό του. Τι προμηνύματα να του'φερνε τούτο το αβάσταχτο χρωματικό όργιο.¹⁵⁰¹

Το ομώνυμο διήγημα της συλλογής *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* υιοθετεί μέσω του μοντάζ την τεχνική του jump cut :

[...] Το χτήμα-προικώο της Μαρίκας-συνόρευε με τον παλιό λιθόστρωτο δρόμο που οδηγούσε στη θάλασσα και σε απόσταση όχι μεγαλύτερη των τριών λεπτών υπήρχε μια πελεκητή τούρκικη κρήνη.

Οι εργασίες άρχισαν στις 23 Απριλίου εκείνου του χρόνου. Κατά την εκσκαφή των θεμελίων, και σε βάθος ενός περίπου μέτρου, οι γκασμάδες των εργατών χτύπησαν πάνω σε αρχαία ερείπια. Σε λίγο είχαν βγει στο φως δύο κιονόκρανα, θραύσματα αγγείων και ένας ανθρώπινος σκελετός. Από το κεφάλι του σκελετού έλειπε η κάτω γνάθος και στο θόλο του ουρανίσκου βρέθηκε ένα κομμάτι κεραμιδιού με τρεις βυζαντινούς σταυρούς πρόχειρα χαραγμένους επάνω του¹⁵⁰²

Επίσης ακολουθείται η τεχνική της επιστροφής σε κάτι το οποίο προηγήθηκε, δηλαδή ένα είδος πλάνου cutaway, τεχνική η οποία αποτελεί συνηθισμένο κινηματογραφικό τέχνασμα¹⁵⁰³ μέσα στο ίδιο πλάνο, ανάμεσα στα πλάνα, για να δοθεί έμφαση και να υπογραμμισθεί ένα δεδομένο:

[...] Πίσω από το λειψό έρκος των δοντιών παρουσιάστηκε τότε ένα θραύσμα κεραμιδιού, με τρεις εγχάρακτους επίσης βυζαντινούς σταυρούς πάνω του.¹⁵⁰⁴

Στο διήγημα «Τριαντάφυλλα για τη Μαρία Α.» το μοντάζ υπηρετεί τον γρήγορο ρυθμό αφήγησης με διαδοχικά cut:

Βρίζονταν και φώναζαν ο ένας εναντίον του άλλου. Κάποια στιγμή ο Σκαρπαθιωτάκης άρπαξε ένα μαχαίρι αλλά τον σταματήσαμε. Ο Βούρος γύρισε στο τραπέζι του και συνέχισε με τους άλλους τις μπίρες. Ο Σκαρπαθιωτάκης έμεινε μόνος του και έπινε χυμό πορτοκαλιού. Λίγο αργότερα πήγε προς το μέρος του Βούρου και τον ρώτησε τι ώρα είναι. Μετά του είπε: Σε είκοσι λεφτά θα πεθάνεις. Και έφυγε.

Ξαναγύρισε αμέσως σχεδόν. Μπήκε στο κέντρο γρήγορα κρατώντας ένα πιστόλι. Ακούστηκαν τρεις πυροβολισμοί. Τρέξαμε και πιάσαμε τον Σκαρπαθιωτάκη, αλλά αυτός

¹⁵⁰¹ Στο ίδιο, σ. 30-31.

¹⁵⁰² Βαλτινός, «Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 112.

¹⁵⁰³ Βλ. Jonathan Auerbach «Chasing Film Narrative.Repetition, Recursion and the Body in Early Cinema», *Critical Inquiry* Volume 26, No 4 (Summer 2000), σ. 798.

¹⁵⁰⁴ Βαλτινός, «Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 118.

βρήκε ευκαιρία να ρίξει τρεις ακόμα φορές. Ο Βούρος σηκώθηκε κρατώντας το πρόσωπό του, μετά όμως έπεσε στο πάτωμα. Και ο Σκαρπαθιωτάκης. Γύρισε και έφυγε με το πιστόλι στο χέρι. Τότε κάποιος είπε ότι είχαν διαφορές για μια γυναίκα.¹⁵⁰⁵

Πρόκειται για μια ολοκληρωμένη σκηνή, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερη ένταση, γεγονός που επιτείνεται από τη μικρή διάρκεια των πλάνων και συνιστά επίσης τεχνική προερχόμενη από την κινηματογραφική αφήγηση. Η μετάβαση στην επόμενη σκηνή γίνεται με όρους έλλειψης :

Το ραντεβού ήταν στην Καστέλλα, στη στάση της μεγάλης στροφής. Τα κορίτσια είχαν ντυθεί για το βράδυ. Στις επτά και δέκα φάνηκε ο Μιχάλης.¹⁵⁰⁶

Η αφήγηση αναπτύσσεται με όρους αστυνομικής ταινίας, με απόκρυψη στοιχείων, καθώς αγνοείται η αιτία της εμπλοκής του Τόλη στα δραματικά γεγονότα:

Δεν πρόλαβαν να απαντήσουν. Το κορίτσι που πούλαγε μπαλόνια βγήκε στο διάδρομο φωνάζοντας έντρομο κάποιον. Ένας ψηλός, δεμένος άντρας έτρεξε προς τα εκεί. Έγινε μια μικροσυμμόρφηση στη μεσόπορτα και δύο που κρατούσαν τον Τόλη απ' τις μασχάλες τον έσπρωξαν αποφασιστικά προς τα έξω. Τον άφησαν δίπλα στην γκαρνταρόμπα. Η μουσική συνέχιζε να παίζει στην ίδια ένταση. Ο ψηλός πήγε και στάθηκε μπροστά του.¹⁵⁰⁷

Βρήκε ένα άδειο μπουκάλι μπροστά του και το έπιασε από το λαιμό. Δεν ήξερε καν ποιον απειλούσε. Τότε σταμάτησε και η μουσική. Άκουσε τον Τόλη να ωρύεται –ήταν εκείνη η ιαχή της επίθεσης. «Γιμωρεί», σκέφτηκε ο Κοσμάς. Την ίδια στιγμή κάποιος έπεσαν απάνω του, τον έριξαν κάτω, και στα χέρια του καρφώθηκαν σπασμένα γυαλιά. Από κεί τον τράβηξαν σέρνοντας και τον κλείδωσαν στη κουζίνα του κέντρου.¹⁵⁰⁸

αφήνει να αιωρείται ο λόγος διαφωνίας και σύγκρουσης Σκαρπαθιωτάκη και Βούρου αλλά και το πλαίσιο συναναστροφής τους, το οποίο υποδηλώνει κόσμο της νύχτας :

Προπορευόταν σίγουρη και ικανοποιημένη. Οι άλλες δύο την ακολούθησαν. Βγήκαν έξω και στάθηκαν να περιμένουν τους άντρες. Στέκονταν πάνω στα τακούνια τους, αλλάζοντας το βάρος από το ένα πόδι στο άλλο. Το αλκοόλ είχε κιόλας περάσει μέσα τους και το ένιωθαν αργά και ωραία να εξαχνίζεται στις υγρές τους μασχάλες.¹⁵⁰⁹

Η τεχνική του ελλειπτικού μοντάζ κατορθώνει να αποτυπώσει την ίντριγκα των ανθρώπων της νύχτας με το έντονο πάθος :

¹⁵⁰⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Τριαντάφυλλα για την Μαρία Κ.», στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχόν*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2007 [2^η: 1^η Άγρα, 1992], σσ. 125-126.

¹⁵⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 126.

¹⁵⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 132-133.

¹⁵⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 134.

¹⁵⁰⁹ Στο ίδιο, σσ. 129-130.

Προπονιόντουσαν κάποτε μαζί, στον «Πειραιϊκό», τμήμα ελληνορωμαϊκής ερασιτεχνών, κι όσο εκείνοιμίλαγαν ορθοί, η Μαρία η πρώτη σκόρπισε τα τριαντάφυλλα της στο τραπέζι της διπλανής παρέας, και ανεβαίνοντας απάνω άρχισε να χορεύει τσιφτετέλι. Κανείς δεν την περίμενε την κίνηση αυτή. Το κορμί της το είχε αρπάξει η μουσική. Ένας τύπος μεσήλικας με το πουκάμισο ανοιχτό ως τον αφαλό, γονάτισε μπροστά της και άρχισε να βαράει παλαμάκια. Ύστερα παράγγειλε να του φέρουν πιάτα για σπάσιμο.¹⁵¹⁰

την αέναη αναζήτηση του πάθους το οποίο δε βρίσκει ικανοποίηση :

Είδε τη Μαρία την πρώτη να βγαίνει από τις τουαλέτες. Τα χείλη της ήσαν κατακόκκινα, σαν μαχαιριά. Ψύχραιμα, αλλά σβέλτα, ο Τόλης παραμέρισε τους δύο που του έφραζαν την πόρτα και ξαναμπήκε στη σάλα. Ο Κοσμάς όρμησε πίσω του. Ο ψηλός πήγε να του κόψει το δρόμο κι ο Κοσμάς τινάχτηκε με το κεφάλι καταπάνω του, χτυπώντας τον δυνατά στο στομάχι.¹⁵¹¹

Η αφήγηση υλοποιείται με όρους κινηματογραφικού μοντάζ, καθώς, όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Παϊβανάς:

Η θεματική ποικιλία των διηγημάτων έγκειται στις διαφορετικές μορφές που παίρνουν οι συνθήκες με τις οποίες συγκρούονται οι ιδιόρρυθμες προσωπογραφίες του Βαλτινού.¹⁵¹²

Αλλά και τα επιμέρους διηγήματα συνδέονται με αντίστοιχους όρους, δηλαδή της συνεκτικής γραμμής με τη διαφορετική εκδοχή της παρόρμησης μέσα στις δύσκολες συνθήκες στις οποίες εμβαπτίζεται η ανθρώπινη ύπαρξη:

Ο Τάκης της γειτονιάς μας και τώρα Πήτερ. Με πέρναγε τέσσερα χρόνια –για την ηλικία μας τότε μια σημαντική διαφορά. Από το ύψος αυτής της διαφοράς μου είχε διδάξει τη μαλακία –και του το χρωστάω. Ήταν την εποχή που το κορμί μου βρέθηκε ξαφνικά έρμαιο μιας τυφλής και ακατανόητης αναστάτωσης. Πέρα από το βράχνιασμα της φωνής και το μαύρισμα της ήβης είχαν επίσης ανάψει τα στήθη μου και, πετρωμένα με τις θηλές εξοιδημένες, δεν ανέχονταν τίποτε πάνω τους, ούτε το άγγιγμα της φανελίτσας. Αυτός ο πυρετός κράτησε ολόκληρο καλοκαίρι.¹⁵¹³

Το κείμενο του Βαλτινού ανταποκρίνεται στη διατύπωση του Martin¹⁵¹⁴ για την κατ' ουσίαν ψυχολογική βάση του μοντάζ, ακόμη και στην περίπτωση του αφηγηματικού μοντάζ, δηλαδή του μοντάζ το οποίο στηρίζεται στη συνάρθρωση των πλάνων λογικά ή

¹⁵¹⁰ Στο ίδιο, σσ. 131-132.

¹⁵¹¹ Στο ίδιο, σ. 133.

¹⁵¹² Δημήτρης Παϊβανάς, «Βαλτινού Φαρμακεία», ό.π., σ. 123.

¹⁵¹³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Πήτερ και Πατ», στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπο βροχήν*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2007 [1^η Άγρα 1992], σ. 169.

¹⁵¹⁴ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 176.

χρονολογικά, προωθώντας τη δράση με όρους αιτιότητας,¹⁵¹⁵ καθώς οι διάφοροι τύποι σχέσεων ανάμεσα στα πλάνα, προϋποθέτουν την ψυχολογική ένταση, η οποία στηρίζεται στο βλέμμα ή τη σκέψη. Οι συνδέσεις των πλάνων υλοποιούνται στο επίπεδο του προσώπου:

Ήταν θυμωμένη και πληγωμένη ή ήθελε να πληγώσει εμένα;

Ξαφνικά τίναξε το σεντόνι, σηκώθηκε, κι από εσοχή σε εσοχή κατέβηκε κάτω. Δεν την ένοιαζε τώρα να τη βλέπω γυμνή. Σταμάτησε στην άκρη της θάλασσας και σκύβοντας έχωσε τα χέρια της στο νερό. Όχι δεν ήταν πια η νευρική άγρωστις. Μπορούσα να το εκτιμήσω αυτό. Δεν είχε ξεχειλώσει πάντως: απλώς είχε γίνει καλλιεργήσιμη. Στα υψίπεδα της οσφύς της θα μπορούσε τώρα να απλωθεί η αγάπη μου άνετα. Η στερημένη αγάπη μου.¹⁵¹⁶

ή με τη διαμεσολάβηση του αναγνώστη/θεατή:

Οι αδένες του δούλευαν ανεξάρτητα από τη θέλησή του και είχαν αρχίσει να τον βασανίζουν πάλι. Κοίταζε τις γυναίκες που πέρναγαν μπροστά του, άλλες μοναχές άλλες ζευγαρωμένες, ξεμπράτσωτες, αρπαγμένες από τον ήλιο και η μυρωδιά τους τον αναστάτωνε. Ήθελε πάλι να ερωτευτεί.¹⁵¹⁷

Είναι λοιπόν φανερό «ότι το μοντάζ βασίζεται στο ότι κάθε πλάνο πρέπει να προετοιμάσει, να αιτιολογήσει, να καθορίσει αυτό το οποίο ακολουθεί περιέχοντας ένα στοιχείο που ζητάει απάντηση ή πραγματοποίηση».¹⁵¹⁸ Ο Βαλτινός ακολουθεί επίσης την τεχνική του ιμπρεσιονιστικού μοντάζ¹⁵¹⁹, το οποίο προσπαθεί «να δημιουργήσει στον θεατή διεισδυτικές εντυπώσεις», χρησιμοποιώντας την υπέρ-γρήγορη σύνδεση:

Η λεωφόρος ήταν έρημη και τα δύο αυτοκίνητα έτρεχαν το ένα πίσω από το άλλο. Έφτασαν στο «ποτάμι» και πριν περάσουν τη γέφυρα έστριψαν δεξιά. Ακολούθησαν σιγά και για λίγο την ξηλωμένη ασφαλτο της όχθης. Ύστερα σταμάτησαν σε μια μεγάλη αλάνα. Βγήκαν πρώτες οι δυο Μαρίες και μετά ο Μιχάλης και ο Τόλης. Μια σειρά ισχνές κρεμασμένες λάμπες φώτιζαν το χώρο του πάρκινγκ και η μουσική από το σκοτεινό κέντρο του βάθους έφτανε πνιχτή και υπόκωφη.¹⁵²⁰

¹⁵¹⁵ Στο ίδιο, σ. 169.

¹⁵¹⁶ Βαλτινός, «Υπάρχει όμως Θεός» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν*, ό.π., σ. 148.

¹⁵¹⁷ Βαλτινός, «Το ποτάμι Κάϊστρος», ό.π., σ. 26.

¹⁵¹⁸ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 177.

¹⁵¹⁹ Στο ίδιο, σ. 171.

¹⁵²⁰ Βαλτινός, «Τριαντάφυλλα για την Μαρία Α.» στο *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν* ό.π., σ. 130.

4.11. Το συνειρμικό μοντάζ στη συλλογή *Επείγουσα ανάγκη ελέου*

Στην εν λόγω συλλογή ο Βαλτινός χρησιμοποιεί τεχνικές τις οποίες έχει ακολουθήσει στο μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής του, όπως στο *Φουραντάν*, με την ερωταπόκριση στη θέση της κλασικής αφήγησης, όπου η συνοχή ως ισοδύναμη της τεχνικής του μοντάζ πραγματώνεται με διαδοχικά cut:

Ερώτηση: Τι συνέβη το βράδυ της Κυριακής 13^{ης} Ιανουαρίου τρέχοντος έτους;

Απάντηση: Την τελευταία εβδομάδα είχα θυμώσει με την κόρη μου Σταυρούλα.

Διότι ενώ ήταν έγκυος μου το απέκρυψε στην αρχή. Μετά μου το αποκάλυψε ότι πράγματι ήταν σε προχωρημένο μήνα, χωρίς να μου λέει με ποιον.

Στο χωριό είναι μεγάλο σκάνδαλο να γεννήσει μια ανύπαντρη κοπέλα, γι' αυτό και επειδή έχω άλλα τρία κορίτσια, και έναν γιο, εθόλωσε το μυαλό μου και την Κυριακή το βράδυ, γύρω στις εννιά που το ράδιο έλεγε τις ειδήσεις, έβαλα στα παιδιά μου να φάνε. Αφού έβαλα στα άλλα φακές στα πιάτα τους, έβαλα και στην Ρούλας.¹⁵²¹

Το κείμενο έχει τη μορφή ομολογίας σε ανάκριση:

Προτού της το δώσω πήγα στον φούρνο που είναι στην αυλή, πήρα ένα μπουκαλάκι γυάλινο με μαύρο βούλωμα που είχε μέσα δηλητήριο φουραντάν και έριξα λίγο στο πιάτο της. Μετά το έβαλα μπροστά της που καθόταν με τα άλλα παιδιά και είδα ότι το έφαγε όλο.

Το δηλητήριο το είχε βάλει στον φούρνο η Ρούλα και μου το είχε δείξει. Το φέρνουν στην κοινότητα για την καταπολέμηση εντόμων στα χτήματα και παίρνει όποιος θέλει.

Μετά από λίγο, που έφαγε, βγήκε έξω από το σπίτι και έκανε εμετό. Γύρισε και αφού κάθισε είπε ότι την πόναγε η κοιλιά της και πήγε για ύπνο.

με την τεχνική της έλλειψης, σύμφωνα με την οποία ο θάνατος της κοπέλας από το δηλητήριο υπονοείται :

Εγώ έπλυνα τα πιάτα και κοιμήθηκα μετά από αυτήν, δίπλα της. Την κοίταξα και είδα ότι κοιμόταν κανονικά.¹⁵²²

Στη συνέχεια αποκαλύπτεται η τραγική αλήθεια:

¹⁵²¹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Φουραντάν» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2015, σσ. 11-12.

¹⁵²² Στο ίδιο, σσ. 12-13.

Ερώτηση: Σε ποιο δωμάτιο κοιμηθήκατε και ποιος άλλος κοιμήθηκε εκεί;

Απάντηση: Στο σπίτι μας έχουμε το χειμωνιάτικο και τη σάλα, και τους μήνες που κάνει κρύο κοιμόμαστε όλοι μαζί στο στο χειμωνιάτικο που έχει το τζάκι. Εγώ και στη σειρά τα παιδιά μου στρωματσάδα.

Με το φώτλημα σκούνησα τη Ρούλα να σηκωθεί και να ανάψει τη φωτιά αλλά δεν κουνιόταν και ήταν παγωμένη. Τότε σηκώθηκα και κατάλαβα ότι είχε πεθάνει.¹⁵²³

Ο χρόνος αποτυπώνεται με τη θαμιστική αφήγηση:

Ερώτηση: Ποιος υποπεύεστε ότι ήταν ο αίτιος της εγκυμοσύνης της κόρης σας Σταυρούλας;

Απάντηση: Ο κουνιάδος μου Μιχάλης Ισαακίδης. Ο Μιχάλης ερχόταν στο σπίτι μας συχνά για να έχουν τα παιδιά έναν ίσκιο και με βοήθαγε και εμένα. Με βοήθαγε στις δουλειές, στο αμπέλι κλάδεμα, και άλλες.¹⁵²⁴

και με την αναδρομική αφήγηση :

Ερώτηση: Πώς και πότε νομίζετε ότι ο Μιχάλης Ισαακίδης εκμεταλλεύτηκε την κατάσταση και αποπλάνησε την κόρη σας;

Απάντηση: Ένα βράδυ στο τέλος του περασμένου Αυγούστου που πήγα στον Πύργο για δουλειά, έμεινε στο σπίτι ο Μιχάλης και τότε το πείραξε το κορίτσι. Την άλλη μέρα που γύρισα το κατάλαβα.¹⁵²⁵

και με τη μετατόπιση στον χρόνο :

Ερώτηση : Μετά από αυτό το επεισόδιο ποια ήταν η συμπεριφορά της κόρης σας;

Απάντηση: Ήταν ευερέθιστη και λιγομίλητη. Φαινόταν μοναχή της. Του Αγίου Νικολάου ψιχάλιζε, γύρισε στο σπίτι βρεγμένη και είχε χρώματα στο φουστάνι της. Τη ρώτησα πού γύριζε. Ήταν απελπισμένη, πήγε να με αγκαλιάσει και εγώ την απώθησα. Ξεσυνερίστηκα το παιδί μου.¹⁵²⁶

Στα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής ο Βαλτινός ακολουθεί την οργάνωση των τριπτύχων, των οποίων η συνοχή μεταξύ τους εξασφαλίζεται με την απόδοση των συνθηκών υπό τις οποίες υλοποιείται το δράμα της μικροϋπαρξής μέσα στο γενικότερο πλαίσιο στάσεων θεσμών και ιδεών, όπως στο διήγημα «Αυτή η Γαλλίδα». Όπως ήδη έχουμε επισημάνει, οι συνθήκες αυτές χρωματίζονται από την εκδήλωση του πάθους ως

¹⁵²³ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁵²⁴ Στο ίδιο, σσ. 13-14.

¹⁵²⁵ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁵²⁶ Στο ίδιο, σ. 16.

σωματικής διάστασης αλλά και ως καλλιτεχνικής δημιουργίας, πολλές φορές τραγελαφικά και ανεπιτυχώς ικανοποιούμενου. Η αποτύπωση του πάθους διενεργείται σε αρκετές περιπτώσεις με έναν περιπαικτικό τόνο, ο οποίος αποκαλύπτει το αστάθμητο και ευμετάβολο της ανθρώπινης ύπαρξης :

Ήταν στο χείλος ενός κάθετου βράχου πάνω από τη θάλασσα, τέλη Σεπτεμβρίου, μέσα σε κείνο το φως που συνέβη το ατύχημα: Ακούμπησε την καύτρα του τσιγάρου του στο φιτίλι, φώναξε «Βάρδα φουρνέλο» για τους άλλους και έτρεξε να καλυφθεί. Τότε είδε κάτω στην έρημη μικρή αμμουδιά τη γυναίκα. Ολόγυμνη στέγνωνε όρθια τινάζοντας τα μαλλιά της πάνω από το σακιδίο της. Λένε ότι θαμπώθηκε απ' αυτήν την εικόνα και σταμάτησε εκεί σύζυλος να την κοιτάζει. Η εκδοχή της μάνας μου είναι ότι γύρισε πίσω να τραβήξει το φιτίλι πριν κατεβεί η φωτιά στους δυναμίτες. Ακούστηκε και αυτό: ότι ήταν ο βράχος που τον ταπείνωναν¹⁵²⁷

Η πρόσληψη της φωτογραφικής τέχνης ως τεχνικής δυνατότητας καταγραφής της πραγματικότητας, χρησιμοποιείται ως ένα είδος τεχνάσματος από το Βαλτινό, το οποίο εξασφαλίζει τη συνοχή μεταξύ του διηγήματος «Μοντέλο FF-3D AF SUPER» και των υπολοίπων:

Θα ισχυριστώ εδώ ότι οι φωτογραφίες αυτής της σειράς έχουν θέμα τους το ανθρώπινο σώμα. Φωτογραφίζω τα πάντα. Ιδιαίτερα μου αρέσει να φωτογραφίζω γυναίκες. Το τι υπόσχεται ένα γυναικείο κορμί δεν είναι κάθε φορά αυτονόητο. Είναι όμως ποιητικό. Και μια τεχνική πληροφορία: χρησιμοποιώ κατά κανόνα, έγχρωμα αρνητικά, ή επεξεργασία των οποίων γίνεται αποκλειστικά σε εμπορικά εργαστήρια.¹⁵²⁸

Το πάθος σε πρώτο επίπεδο σε όλες του τις εκδηλώσεις λειτουργεί ως στοιχείο μοντάζ ανάμεσα στα διήγηματα της εν λόγω συλλογής:

[...] Δεν υπήρχαν περιθώρια για κινήσεις τα γόνατά μου μαρτύραγαν. Αλλά επέμεινα. Μπήκα μέσα της, ήταν υγρή, ωραία υγρή και την ήθελα από τόσο καιρό.¹⁵²⁹

όπως επίσης και ο φόβος των γερατειών και της απώλειας της νεότητας μέσα και από τη διακειμενική αναφορά στους καβαφικούς στίχους, φόβος ο οποίος βρίσκει καταφύγιο στην εξιδανίκευση της τέχνης :

Ο Ιάσων Κλεάνδρου μελαγχολεί. Τούτο γίνεται στους 595 μ.χ. χρόνους στην Κομμαγηνή.

Αιτία: το γήρας του σώματος και της μορφής του. Η απώλεια μυϊκής μάζας, οι ρυτίδες

¹⁵²⁷ Βαλτινός, «Αυτή η Γαλλίδα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σσ. 13-14.

¹⁵²⁸ Βαλτινός, «Μοντέλο FF-3D AF SUPER» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 25.

¹⁵²⁹ Βαλτινός, «Η μνήμη των σωμάτων» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ.17.

στον λαιμό, οι πανάδες του δέρματος. Τα εμφανή σημάδια. Γιατί υπάρχουν και τα κρυφά. Τα στυτικά αίφνης προβλήματα. Ομολογήθηκαν τελευταία, υπό το κάλυμμα λεπτού υμενίου. Πληγή από φριχτό μαχαίρι. Αυτό το ξέρει καλά ο τετραπέρατος μονήρης Αλεξανδρινός. Προστρέχει έτσι στην τέχνη της Ποιήσεως χωρίς αυταπάτες. Στα φάρμακά της που κάμνουν για λίγο να μη νιώθεται η πληγή. Για λίγο βέβαια. Και η μελαγχολία επανέρχεται. Από τους 595 μ.χ. χρόνους μέχρι σήμερα, με τους σταθερούς ελεγειακούς ρυθμούς.¹⁵³⁰

Μια άλλη συνεκτική παράμετρος των διηγημάτων, στο πλαίσιο του μοντάζ, αποτελεί η σχέση της ανθρώπινης ύπαρξης με τον χρόνο:

Η γιαγιά μου επιμένει να ζει στο χωριό. Στο σπίτι της έχει θερμοσίφωνα και τηλεόραση. Την επισκέφτηκα στις διακοπές του Πάσχα. Έχω το όνομά της και είμαι η αδυναμία της. Της έδειξα το ταγάρι και συγκινήθηκε. Το είχε φτιάξει η δική της μαμά στον αργαλειό. Ήταν μέρος της προίκας της. «Πράγματα για μια ζωή», σχολίασε. Φυσικά έκανε λάθος στο μέτρημα. Ήδη το ταγάρι είχε χρησιμοποιηθεί από τρεις γενιές.¹⁵³¹

και η αποτύπωσή της στα αντικείμενα:

Πριν από χρόνια είχα επισκεφτεί στο ίδιο αυτό μουσείο τη συλλογή των αγγείων. Τότε ήταν στον πάνω όροφο. Ξεχώρισα ένα σταμνί της νεολιθικής εποχής. Το λέω σταμνί γιατί ήταν αυτό ήταν: ένα χρηστικό εργαλείο μεταφοράς και αποθήκευσης νερού. Αυτό λοιπόν το σταμνί με γοήτευσε. Δεν ήταν μόνο η φόρμα του. Οι καμπύλες του και η κοιλότητά του που προϋπέθετε ή μάλλον επιζητούσε την πλήρωση. Λίγο πιο κάτω από τα χείλη, την αρχή της κοιλιάς του κοσμούσε μια γραμμή –μια επιμήκης δαχτυλιά. Ακριβώς το ίχνος ενός ανθρώπινου παράμεσου, που σύρθηκε εκεί πάνω στον φρέσκο άργιλο. Μια δαχτυλιά στο υπογάστριο γυναίκας.¹⁵³²

Συνεκτικό στοιχείο μονταζιακής τεχνικής αποτελεί επίσης το θέμα της εύθραυστης σχέσης του ανθρώπου με τον χρόνο και των σχέσεων τις οποίες αναπτύσσει ως αντίδοτο στη φθορά:

[...] Στα δεκαοκτώ της την πάντρεψαν κι αυτό το θυμόταν. Ο Βασίλης ήταν, κι αυτό το θυμόταν, τον πλάκωσε ένα μεγάλο λεύκο που έκοβαν.

Η γιαγιά Μάρθα, χήρα και άτεκνη, φόρεσε μαύρα, έβγαλε όλα τα χρυσαφικά της και για πενήντα έξι χρόνια, το μόνο πράγμα που έλαμπε πάνω της ήταν οι δυο βέρες στον δεξή παράμεσο.

¹⁵³⁰ Βαλτινός, «Ένα κόκκινο τριαντάφυλλο» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 30.

¹⁵³¹ Βαλτινός, «Οικογενειακή ιστορία» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σσ. 40-41.

¹⁵³² Βαλτινός, «Σκευός αργίλου» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 44.

Πέντε χρόνια μετά τον θάνατο του Βασίλη, περίπου στα τριάντα της, βρήκε ένα έκθετο στην πόρτα της. Παραμονές Χριστουγέννων.¹⁵³³

Η οικογένεια, την οποία δημιουργεί η γριά Μάρθα, παρότι δεν είναι εξ αίματος :

Ήταν κοριτσάκι. Όλοι της είπαν να μην το κρατήσει το μούλικο. Ήταν νέα γυναίκα, έπρεπε να ξαναπαντρευτεί. Να κάνει δικά της παιδιά. Να το βαφτίσει μονάχα, να είναι νονά του. Και να το δώσει σε ίδρυμα. Δεν άκουσε κανέναν. Και το κράτησε και το βάφτισε. Δεν την έβγαλε Χριστίνα, που της την έστειλε ο Χριστός. Την έβγαλε Μοίρα Καλομοίρα. Ήταν η μοίρα της.

Η Μοίρα μεγάλωσε χωρίς να της λείπει τίποτα. Ήταν στοχαστικό παιδί. Όταν έγινε επτά χρονώ, η γιαγιά της είπε την αλήθεια. Η Μοίρα τη κοίταξε αμίλητη. «Αλλά εσύ είσαι η μαμά μου», είπε μονάχα. Έφυγε για να παίξει και η γιαγιά βούρκωσε πάλι.¹⁵³⁴

καθώς το κορίτσι, το οποίο βρήκε νεογέννητο, φτάνει σε ηλικία γάμου και τεκνοποιίας, αναπτύσσει ισχυρό συναισθηματικό δέσιμο μαζί της :

Μετά δώδεκα χρόνια η Μοίρα παντρεύτηκε τον Νικόλα. Ο Νικόλας ήταν δάσκαλος [...] Όταν τη γύρεψε από τη γιαγιά η γιαγιά τον έκοψε. «Να το πεις στην ίδια». Το είπε. Και παντρεύτηκαν.

Πέντε χρόνια δεν έκαναν παιδί. Η γιαγιά δεν μίλαγε. Όταν στα πέντε χρόνια η Μοίρα της είπε ότι είναι έγκυος, η γιαγιά ούρλιαξε. Ένα ουρλιαχτό λίγο τρελό. Ήταν ένα σημάδι. Η

Η Μοίρα αγριεύτηκε. Ύστερα η γιαγιά ηρέμησε, σαν να είχε φύγει από πάνω της ένας βραχνάς.

Η Μοίρα γέννησε κοριτσάκι. Το βάφτισαν Μάρθα. Η μικρή Μάρθα. Στα βαφτίσια η γιαγιά χόρεψε. Δεν ήταν αίμα δικό της, αλλά χόρεψε.¹⁵³⁵

Ο δεσμός της γιαγιάς Μάρθας με τη Μοίρα και την κόρη της, δεσμός που στηρίζεται στην ανθρώπινη προτίμηση και όχι στη βιολογική υποχρέωση, λειτουργεί ως ένα επιπλέον συνεκτικό στοιχείο στο διήγημα ισοδύναμο του μοντάζ:

Η μικρή Μάρθα μεγάλωσε. Πήγε στο Πανεπιστήμιο. Στις διακοπές των εορτών γύριζε πάντα στο σπίτι. Γύριζε κυρίως στη γιαγιά της.¹⁵³⁶

Η γιαγιά πέθανε ανήμερα τα Χριστούγεννα. Τη βρήκαν το πρωί να κοιμάται γαληνεμένη. Την έθαψαν την επομένη. Όταν γύρισαν στο σπίτι, τους φάνηκε άδειο. Η Μοίρα αναστέναξε και άρχισε να σιγυράει.

¹⁵³³ Βαλτινός, «Η Μεγάλη Μάρθα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σσ. 46-47.

¹⁵³⁴ Στο ίδιο, σ. 48.

¹⁵³⁵ Στο ίδιο, σσ. 48-49.

¹⁵³⁶ Στο ίδιο, σ. 49.

«Ήταν καλή γυναίκα», είπε ο Νικόλας.

«Μου λείπει», είπε η μικρή Μάρθα και την πήραν τα κλάματα. Η γιαγιά Μάρθα δεν ήταν αίμα τους.¹⁵³⁷

Το διήγημα παρουσιάζει γραμμική ανάπτυξη με διαδοχικά cut :

Τη βρήκε σ' ένα εγκατελελειμμένο αμπέλι, πλαγιασμένη στη ρίζα μιας ξερολιθιάς να ακουμπάει στον δεξή αγκώνα της. Και να τραγουδάει.

Την πήγαν στο νοσοκομείο. Είχε σπάσει γοφούς και καλάμια. Οι γιατροί τής έβαλαν καρφιά, της έβαλαν λάμες. Κοντά τέσσερις μήνες κράτησε αυτό.¹⁵³⁸

Στο μεγαλύτερο σε έκταση διήγημα της συλλογής, «Κώστας και Μαρίνα», ο Βαλτινός ακολουθεί τη γραμμική αφήγηση με τη χρήση απότομων cut :

Πήρα δυο παιδιά μαζί μου, Νίκο Ατσαλή και Βασίλη Μπόλη. Το σχέδιο ήταν να διασχίσουμε εκείνα τα μαΐρια, τα Άσπρα Χώματα, να φτάσουμε στο χωριό, να γυρίσουμε. Από αυγή σε αυγή. Και ό,τι γίνει.

Μπήκαμε στο βραδινό τρένο, κατεβήκαμε στη Μάσκλινα. Από κει όλη νύχτα, μέσα από το Μεγάλο Ρέμα, φτάσαμε με το φώτημα στο Κλαρί. Πήγαμε στο μαντρί του Παναγή Λαγάνη Δικός μας. Σκάριζε τα γίδια του. «Τι νέα Παναγή;», «Ησυχία».

Μας λέει «πηγαίνετε μέσα». Μέσα ήταν η γυναίκα του και ένα παδί του. Κοιμηθήκαμε καμιά ώρα. Ξυπνήσαμε, γάυγιζαν τα σκυλιά.¹⁵³⁹

Η διαχείριση του χρόνου υλοποιείται με χρονικά άλματα:

Το '50 ησύχασε ο τόπος. Γύρισα στο χωριό. Τα εργαλεία του Γέρου στον πάγκο. Ποιος να φτιάξει σαμάρια, ποιος να καλιγώσει. Μου πρότειναν να διοριστώ στο ταχυδρομείο. Διανομέας. Ο Καλαμποκάς. Του Λαϊκού.¹⁵⁴⁰

Παντρευτήκαμε το '52. Είκοσι η Μαρίνα, τριάντα ενός εγώ. Κάναμε το πρώτο κορίτσι, κάναμε το δεύτερο. Τα κορίτσια ήσαν ακόμα θηλυκά.[...]

Το 1963 έφυγα για την Αμερική. Σαράντα ενός χρονών. Με πρόσκληση από τη θεία Χριστίνα, αδερφή της μητέρας, Σικάγο.¹⁵⁴¹

Τα Χριστούγεννα έκανα λόγο να λείψω –σήκωσε τον κόσμο στο πόδι. «Δεν την παρατάν τη δουλειά, γιατί τους παρατάει εκείνη».

Τον Γενάρη μού γράφει η Μαρίνα για τη καινούργια μας κόρη. Ήξερα ότι τα παιδιά είναι από τον άντρα, το φύλο τους. Αλλά μέσα δεν μπόρηγα να το καταπιώ.¹⁵⁴²

¹⁵³⁷ Στο ίδιο, σ. 51.

¹⁵³⁸ Στο ίδιο, σ. 49.

¹⁵³⁹ Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου, ό.π.*, σ. 85.

¹⁵⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 85.

¹⁵⁴¹ Στο ίδιο, σ. 86.

Τελικά τα δυο χρόνια που της είχα πει έγιναν είκοσι. Εκείνα τα πρώτα χρόνια, τότε. Στην αρχή ερχόταν η Μαρίνα στον ύπνο μου. Ύστερα και άλλες γυναίκες. Καμιά φορά άγνωστες.[...]

Ύστερα παρουσιάστηκε η Στέϊσυ. Πραγματικά αυτή.[...]

Πέθανε το 1978. Άφησε κάτι στην εκκλησία.¹⁵⁴³

Το 1987 πάτησα τα εξήντα πέντε. Τη Μαρίνα την είχα φέρει δύο φορές στην Αμερική.¹⁵⁴⁴

Του Αγίου Γεωργίου με κάλεσε ο Αντρέας Λαουτάρης, γιόρταζε η γυναίκα του. Είχαν μαγειρέψει είχαν κάνει γλυκά δικά μας. Ούτε πολύ έφαγα ούτε ήπια.¹⁵⁴⁵

Η αφήγηση όσον αφορά στο χρόνο υλοποιείται με τις αναλήψεις, ανάλογες του κινηματογραφικού φλας μπακ,¹⁵⁴⁶ οι οποίες διακόπτουν τη χρονολογική σειρά :

Η Μαρίνα είχε αγοράσει ένα οικοπέδο από το '73. Άνω Γλυφάδα. Με τα λεφτά που της έστελνα για τα παιδιά, με οικονομίες. Και μου το είχε κρατήσει κρυφό. Το μέρος ανοιχτό, ψηλά στο βουνό. Βλέπεις τη θάλασσα μέχρι Αίγινα Σαλαμίνα.¹⁵⁴⁷

αλλά και με τη χρήση του παρόντος, η οποία είναι ανάλογη του κινηματογραφικού κάδρου:

Τώρα έχει φαρδύνει λίγο. Και κάτι σαν πίκρα έχει καθίσει στα χείλη της. Της φορτώνομαι καμιά φορά, με διώχνει.¹⁵⁴⁸

Ο Βαλτινός εφαρμόζει στην ανάπτυξη της αφήγησης την ανάλογη κινηματογραφική τεχνική του συμπυκνμένου χρόνου, δηλαδή την εκτύλιξη μιας σκηνής με πύκνωση¹⁵⁴⁹ σε αρκετές περιπτώσεις:

Μπήκαμε στο βραδινό τρένο, κατεβήκαμε στη Μάσκλινα. Από κει, όλη νύχτα μέσα από το Μεγάλο Ρέμα, φτάσαμε με το φώτημα στο Κλαρί. Πήγαμε στο μαντρί του Παναγή Λαγάνη. Δικός μας. Σκάριζε τα γίδια του. «Τι νέα Παναγή;» «Ησυχία».

Έγραψα της Μαρίνας να κάνει υπομονή δυο τρία χρόνια. Είχαμε πέντε παιδιά. Η Μαρίνα ήρωας. Μου απαντάει, τα Χριστούγεννα θα έχουμε κάτι άλλο.¹⁵⁵⁰

και περιορισμένα την τεχνική του σεβαστού χρόνου¹⁵⁵¹ :

Ένα μεσημέρι ήμουνα εκεί. Πήγα να βρέξω τα μπετά. Ήρθαν. Δε μπορεί να μη με είδαν. Δεν ξέρω. Μπορεί να μη με είδαν. Μπορεί μόνο να μη ήθελαν να με δουν. Της είπε να γδυθεί.

¹⁵⁴² Στο ίδιο, σ. 90.

¹⁵⁴³ Στο ίδιο, σ. 91.

¹⁵⁴⁴ Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 92.

¹⁵⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 93.

¹⁵⁴⁶ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ.301.

¹⁵⁴⁷ Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 94.

¹⁵⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 96-97.

¹⁵⁴⁹ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σ. 290.

¹⁵⁵⁰ Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 89.

¹⁵⁵¹ Martin, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, ό.π., σσ. 290-291.

Εκείνη τα έβγαλε όλα. Πήγα και κρύφτηκα. Αρχιτέκτων μηχανικός. Τη φωτογράφησε στις σκαλωσιές. Μεσ στο μεσημέρι, στην ερημιά. Δεν υπήρχε σκιά πουθενά. Ο μαντράχαλος. Η μικρή κρυφοκρέατη, όμορφο κορμί. Αναγκάστηκα να φύγω σκαστός, από τοίχο σε τοίχο. Σκαστός να ντρέπομαι.

Να ντρέπομαι τον γιο μου, τα κορίτσια μου. Άλλος κόσμος.¹⁵⁵²

Στον «Κλαρίτη» η γρήγορη ανάπτυξη της αφήγησης υλοποιείται με απότομα cut:

Ο Θωμάς πήγε φυλακή το 1917. Τον είχαν πρώτα στα Χανιά έπειτα στην Αίγινα. Τον απόλυσαν ήρθε στο χωριό παντρεύτηκε τη Σουλτάνα. Εκεί, έβαλε το κεφάλι κάτω, δούλεψε το τσιφλίκι του Αχμέτ Αγά. Τώρα ήταν του Παγούρα με ψεύτικα συμβόλαια, έτσι τα 'παιρναν τότε από τους Τούρκους.¹⁵⁵³

Του Χριστού το 1925 έπιασε τον γέρο Ράντο με τη νύφη του. Τους πήρε εξήντα χιλιάρικά να τους αφήσει. Ήταν λεφτά εκείνη την εποχή. Τότε ήρθαν τα αποσπάσματα, μας σήκωσαν εμάς, μας έστειλαν στην Κρήτη. Δυστυχία. Δεκαοχτώ μήνες εκτοπισμένοι, αρρώστησε η μάνα μας πήγε με τον καημό της. «Να με φέρεις πίσω όταν μπορέσεις, στα δικά μας χώματα.»¹⁵⁵⁴

Ο Θωμάς γύρισε να πάρει τη γυναίκα του τη Σουλτάνα. Και τον σκότωσαν. Πήγε η Μαρία η αδερφή μας και τον είδε. Μόνο αυτή. Του έπλυνε το πρόσωπο. Στον λαιμό του βρήκε κρεμασμένο ένα πεντόλιρο, δεν το είχαν προσέξει οι χωροφύλακες. Το 1927 τον Οκτώβριο μήνα.¹⁵⁵⁵

Στο επώνυμο διήγημα της συλλογής *Επείγουσα ανάγκη ελέου* τα απότομα cut προσδίδουν επίσης γρήγορο ρυθμό στην αφήγηση:

Ήταν τριαντάρης νιόπαντρος. Ναύλωσε ένα μικρό καϊκι. Το ναύλωσε για Χαλκιδική, να φορτώσει σιτάρι. Ήταν Απρίλης, είχε βγάλει καιρό, αλλά ο «Ταξιάρχης» άντεχε. Έριξαν άγκυρα στη θάλασσα της Επανομής. Την άλλη μέρα ο Γιώργος Μητζελιώτης πήγε στη θάλασσα οδικώς. Πήγε στα Λαδάδικα.¹⁵⁵⁶

¹⁵⁵² Βαλτινός, «Κώστας και Μαρίνα» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 95.

¹⁵⁵³ Βαλτινός, «Κλαρίτης» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 105.

¹⁵⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 106.

¹⁵⁵⁵ Στο ίδιο, σσ. 106-107.

¹⁵⁵⁶ Βαλτινός, «Επείγουσα ανάγκη ελέου» στο *Επείγουσα ανάγκη ελέου*, ό.π., σ. 114.

4.12. Το συνειρμικό μοντάζ στο *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο*

Στη συγκεκριμένη νουβέλα ο Βαλτινός αναπτύσσει την αφήγηση με την ισοδύναμη τεχνική του συνειρμικού μοντάζ, καθώς ο μονόλογος της ηρωίδας προσφέρεται για μετάβαση από το ένα θέμα στο άλλο με jump cut :

Ξέρω πάντως ότι μια μέρα δεν ξύπνησα καλά. Το κρεβάτι δε με χωρούσε αλλά γινόταν κατά εποχές. Μετά έγινε μονιμότης, σαν να μη μπορούσα να απαλλαγώ από τον ίδιο τον εαυτό μου. Στην αρχή νόμιζα ότι τον ξεφορτωνόμουν στους άλλους. Έπειτα και αυτό με κούρασε. Τι θα μου έλεγαν οι άλλοι που δεν το ήξερα. Επιμένουν ότι δουλεύοντας ξεχνιέσαι αλλά είναι ψέμα, είναι και αυτό σαν τα χάπια. Μόλις τελειώσει η επίδρασή τους, πάλι εκεί ξαναρχίζουν όλα. Θα έπρεπε κανείς να δουλεύει είκοσι τέσσερις ώρες το εικοσιτετράωρο αλλά ποιος αντέχει;¹⁵⁵⁷

Ουσιαστικά η ηρωίδα καταβυθίζεται στα εσώψυχά της, με τη ροή συνείδησης αναφερόμενη στην αίσθηση του ερωτικού ανικανοποίητου και στην αδιέξοδη πορεία των ανθρώπινων σχέσεων :

Λοιπόν πάντα μου ήταν δύσκολο να απαλλαγώ από όσους άφηνα, Θεέ μου, τι φορτίο και τούτο. Με τον ποιητή ζήσαμε μαζί είκοσι δύο μήνες. Παρά δύο μήνες δηλαδή δύο χρόνια. Φρόντιζε πολύ το ντύσιμό του, κυρίως τους συνδυασμούς των χρωμάτων –κάλτσες, πουλόβερ και τα λοιπά. Ήταν η σκευή του για την πορεία προς τους αιώνες, όπως έλεγε ο ίδιος. Δεν νομίζω ότι έκανε χιούμορ. Ήταν νάρκισσος και το πίστευε¹⁵⁵⁸

στις προσωπικές αναμνήσεις :

Τώρα είμαι μια πολύ βιαστική, δεν ονειρεύομαι πια. Ο θεός Κάρολος, εβδομήντα δύο χρονών, τραβούσε το καζανάκι πριν ακόμα κάνει πιπί του. Αυτό δεν είναι μια μορφή πανικού; Πέθανε βέβαια ενενηντάρης –σχεδόν. Μη γελάς. Και ο θεός Κώστας περπατάει τώρα στα ογδόντα.¹⁵⁵⁹

στον φόβο των γερατειών :

¹⁵⁵⁷ Βαλτινός, *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*, ό.π., σ. 9.

¹⁵⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 11

Γι' αυτό πιστεύω ότι θα πεθάνω μεγάλη. Όλοι οι Μούδροι πεθαίνουν μεγάλοι. Πολύ κακό αυτό. Δεν το θέλω. Αλήθεια δεν θέλω και δεν μπορώ να σ'τα ξαναπώ όλα αυτά. Δεν είμαι σε φόρμα.¹⁵⁶⁰

Στοιχείο μονταζιακής συνοχής αποτελεί η αυτοαναφορικότητα και η συνειδητοποίηση της νεύρωσης από την ηρωίδα :

Φαίνεται ότι πρέπει να είμαι ελαφρώς μεθυσμένη για να μιλάω, αισθάνομαι έτσι πιο άνετα. Διαφορετικά κουμπώνομαι. Αλλά δεν μπορεί να είμαι διαρκώς λίγο μεθυσμένη γιατί στο τέλος θα γίνω αλκοολική.

Δεν έχω να πω τίποτε άλλο, δεν έχει πια ενδιαφέρον η παρουσία μου. Κι άσε που καμιά φορά γίνομαι θηρίο με τον εαυτόν μου. Είναι μια οργή μνήμης.¹⁵⁶¹

του κοινωνικού αλκοολισμού:

Αλλά δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον όταν δεν είμαι στα κέφια μου. Μονάχα αν πω λίγο μπορώ να τα αντιμετωπίσω με κάποιο χιούμορ.¹⁵⁶²

Η ηρωίδα διακατέχεται από το αίσθημα της κυνικότητας και της ματαιότητας:

Νόμιζα ότι το να είσαι ωραίος είναι το παν. Τώρα πια δε με ενδιαφέρει. Θα μπορούσα να ζήσω με έναν άσχημο άνθρωπο, φτάνει να ήταν έξυπνος και καλός. Έκανα λάθος δεν θα έπρεπε να έχω παντρευτεί έναν άντρα σαν τον δικό μου. Φαντάζομαι ότι ζω με κάποιον ο οποίος ζει μαζί μου επειδή απλώς βρεθήκαμε παντρεμένοι. Θα έπρεπε ίσως να χωρίσω αλλά τότε θα είμαι ολομόναχη.¹⁵⁶³

της άρνησης του σεξισμού και της γυναικείας υποταγής :

Σα να σου λένε ρίξε έξω το στήθος σου. Είναι γελοίο. Μου λέει, οι εννιά στις δέκα γυναίκες έχουν φίλο –και στην ηλικία μας. Οπότε λέω και τι νόημα έχει αυτό. Και πήγαινε έτσι η κουβέντα. Η Νικόλ με τα τακούνια της που πετάνε σπίθες. Αυτή είναι τοξότης. Υποστηρίζουν ότι είναι πολυγαμικά ζώα.¹⁵⁶⁴

αλλά και της αντίφασης της αφελούς πίστης στα ζώδια:

Εγώ είμαι αιγόκερως, και από τους πεσιμιστές μάλιστα. Κι ο λέων είναι ένας αστερισμός πολύ κουραστικός. Είχα τρεις στη ζωή μου. Και οι τρεις με ταλαιπώρησαν αφάνταστα.¹⁵⁶⁵

¹⁵⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 11-12.

¹⁵⁶¹ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁵⁶² Στο ίδιο, σ. 13

¹⁵⁶³ Στο ίδιο, σ. 14-15.

¹⁵⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁵⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 16.

Το αποτέλεσμα του μονολόγου της ηρωίδας είναι «ρευστότητα, αβεβαιότητα και συναισθηματικό κενό».¹⁵⁶⁶ Το κείμενο αντιμετωπίστηκε από τη φιλολογική κριτική ως δείγμα «που αποφεύγει την περιγραφικότητα και ακόμα περισσότερο τη γραφικότητα».¹⁵⁶⁷

4.13. Το μοντάζ συνείδησης στα *Φτερά μπεκάτσας*

Το ομώνυμο κείμενο απασχόλησε μερικώς την κριτική κυρίως για την ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής του σύνθεσης χαρακτηρίζοντάς το ως θεατρικό διάλογο,¹⁵⁶⁸ καθώς δεν υπάρχει πλοκή και, κατά συνέπεια, ανάπτυξη των χαρακτήρων μέσα στο κείμενο.¹⁵⁶⁹ Αποτελεί επίσης ιδιομορφία του κειμένου ότι αναπτύσσεται με όρους κινηματογραφικού μοντάζ, καθώς ο χρόνος εμφανίζεται με τη διάσταση του συνεχούς παρόντος ενός χαρακτηριστικού, το οποίο η θεωρητική προσέγγιση¹⁵⁷⁰ του κινηματογραφικού γραμματισμού έχει εντοπίσει ως κρίσιμο στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής γλώσσας και τεχνικής.

Επί της ουσίας ο Βαλτινός παραβιάζει για μια ακόμη φορά σε κείμενό του το κυρίαρχο γνώρισμα της λογοτεχνίας, το οποίο είναι η κίνηση στο παρελθόν, χάριν μιας κινηματογραφικής αίσθησης της αντιμετώπισης του χρόνου και κατ' επέκταση του χώρου.¹⁵⁷¹ Το ίδιο το κείμενο αμφισβητεί εξ αρχής την αφηγηματική του ταυτότητα και διαμορφώνεται ως μια υβριδική σύνθεση, γεγονός το οποίο έχει εντοπιστεί και σε άλλα κείμενα του δημιουργού, καθώς ενυπάρχουν σε αυτό οι δραματικές παράμετροι, στοιχείο

¹⁵⁶⁶ Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Κερδισμένη απόσταση», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον Λευκωσία, 2003, [1^η *Η Καθημερινή*, 2/2/1986] σ. 132.

¹⁵⁶⁷ Βλ. Χριστία Ντουσιά, «Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 141. (1^η: *Αντί*, τχ. 314, 11-4-1986).

¹⁵⁶⁸ Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, «Ιστορίες με αντιπαραθέσεις. Το πολύτροπο έργο του Θανάση Βαλτινού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003 [1^η *Η Καθημερινή*, 21/12/1993]. σ. 219.

¹⁵⁶⁹ Βλ. Δημήτρης Παιβανάς, «Περί εξουσίας και πόθου» στο βιβλίο του *Περί πόθου και πάθους στη λογοτεχνία του Θανάση Βαλτινού*, Εκδόσεις του βιβλιοπωλείου της «Εστίας», Αθήνα, 2020, σ. 91.

¹⁵⁷⁰ Βλ. Robert Gessner, *The Moving Image; A Guide to Cinematic Literacy*, Dutton, New York, 1968, σσ. 273-274 και 295-296.

¹⁵⁷¹ Στο ίδιο, σ. 296.

το οποίο οδήγησε στις απόπειρες θεατρικής απόδοσής του άλλοτε με περισσότερη και άλλοτε με λιγότερη επιτυχία.¹⁵⁷²

Οι δύο χαρακτήρες του κειμένου, εκπροσωπώντας τη δυσλειτουργία του ζευγαριού της μετανεωτερικής εποχής, επιδίδονται σε έναν διάλογο αδιαφανή με περιορισμένη ειλικρίνεια, εμμένοντας ο καθένας στη δική του στάση:

– Ωστε σου λείπουν βασικές ανάγκες, είπε ο Γιάννης. Και μου έφερες παράδειγμα τα ρούχα. Ή μάλλον και τα ρούχα.

...

– Όταν σου μιλάω να με κοιτάς, να μην κοιτάς το τραπέζι, είπε ο Γιάννης.

– Παρακάτω, είπε η Ράνια.

– Οποτεδήποτε σου ψώνισα κάτι, είπε ο Γιάννης. Μετά την τρίτη φορά που το φόρεσες, το έβαζες μέσα στο σπίτι και τάγιζες τον Δημήτρη;

– Άντε στο διάβολο κάθαρμα, είπε η Ράνια.

– Γιατί μιλάς έτσι ρε παιδί μου, είπε ο Γιάννης.

– Κάθαρμα, είπε η Ράνια. Μου πήρες βρε συ ποτέ τίποτα. Μου πήρες; Μου πήρες τώρα αυτό το πουλόβερ κι έδωσα τις δυόμισι χιλιάδες εγώ.¹⁵⁷³

Η πρώτη παράμετρος της σύγκρουσης του ζευγαριού, η ασθενής οικονομική κατάσταση, αποτελεί στοιχείο ισοδύναμο του κινηματογραφικού μοντάζ:

– Τι έκανες; ρώτησε ο Γιάννης.

– Πόσα έδωσα εγώ, δυόμισι δεν έδωσα;

– Ναι λοιπόν; είπε ο Γιάννης.

– Το δώρο! είπε ο η Ράνια.

– Εντάξει, είπε ο Γιάννης. Και όσο για το άλλο που λες ότι έδωσες. Τώρα που το θυμήθηκα.

– Ναι, είπε η Ράνια.

– Που λες ότι έδωσες το πεντοχίλιο για τα παιδιά, είπε ο Γιάννης. Το πεντοχίλιο το είχε δώσει η μάνα μου και σ' το είχα δώσει να πάρεις στα παιδιά κάτι. Και μου λες τι να πάρω μ' αυτό. Όχι σ' το είχε δώσει ο πατέρας σου το πεντοχίλιο.¹⁵⁷⁴

και η μετάβαση στις επιμέρους φάσεις του διαλόγου υλοποιείται με τη συνειδησιακή διάσταση ή το εκφραστικό μοντάζ σύμφωνα με τον Martin:

– Δε μου λες κάτι άλλο. Τώρα πριν είκοσι μέρες.

¹⁵⁷² Παιβανάς, «Περί εξουσίας και πόθου», *ό.π.*, σ. 114, σημ. 3.

¹⁵⁷³ Βαλτινός, *Φτερά Μπεκάτσας*, *ό.π.*, σ. 7.

¹⁵⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 8.

- Ναι, είπε η Ράνια.
- Ένα μήνα, είπε ο Γιάννης.
- Ναι, είπε η Ράνια.
- Ή όσο είναι εν πάση περιπτώσει, είπε ο Γιάννης.
- Ναι, είπε η Ράνια.
- Μου λες ένα βράδυ να πάμε στο σινεμά. Ήθελες να πας να δεις –ποιο έργο ήθελες να πας να δεις;
- Ναι, είπε η Ράνια.
- Και σου λέω σήμερα έχω δουλειά στο μαγαζί.
- Ναι, ναι, είπε η Ράνια.
- Θα πάμε άλλη μέρα, είπε ο Γιάννης. Και σου λέω μετά. Μετά από δυο μέρες νομίζω ήτανε. Σου λέω να πάμε σινεμά και μου λες δεν κάνω κέφι. Και μου λες ακόμα...¹⁵⁷⁵

Η φαινομενικά συγκαταβατική απάντηση της Ράνιας «Ναι», η οποία όμως δείχνει την αμφισβήτηση του Γιάννη και των λεγομένων του λειτουργεί ως ένα είδος ρακόρ ανάμεσα στις κατηγορίες τις οποίες προσάπτουν ο ένας στον άλλον. Μέσα από τον διάλογο αποτυπώνεται η θέση της Ράνιας, η οποία σχηματικά παραπέμπει στην αρχή της ηδονής:

- Εσύ βρε, είπε η Ράνια. Εσύ δεν με προκαλείς και μου σπας τα νεύρα;
- Εγώ σε προκαλώ, είπε ο Γιάννης.
- Δε με έχεις καταντήσει νευρασθενή; είπε η Ράνια.¹⁵⁷⁶
- Δεν το βλέπουν που σκορπίζεσαι και φεύγεις και με αφήνεις ολομόναχη με δυο παιδιά.
- Σκορπίζομαι και φεύγω, είπε ο Γιάννης.
- Ναι, είπε η Ράνια.¹⁵⁷⁷
- Δυστυχούσες μαζί μου, είπε ο Γιάννης.
- Ναι, είπε η Ράνια. Πόσες φορές έκλαψα.¹⁵⁷⁸
- Εγώ με ένα κτήνος έρωτα δεν κάνω, είπε η Ράνια. Εσύ είσαι ένα κτήνος, δεν είσαι άνθρωπος.¹⁵⁷⁹

και η θέση του Γιάννη, η οποία παραπέμπει στην αρχή της πραγματικότητας, σύμφωνα με τη φροϋδική θεωρία:

- Κοίταξε να δεις, είπε ο Γιάννης. Το αν θα πάω στο δικηγόρο και αν θα τα πω είναι δική μου δουλειά.[...]

¹⁵⁷⁵ Στο ίδιο, σσ. 14-15.

¹⁵⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 26-27.

¹⁵⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 34.

¹⁵⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 77.

¹⁵⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 81.

- Γιατί σου είπα ότι εγώ δεν θέλω να χωρίσουμε, είπε ο Γιάννης .
- Ναι, είπε η Ράνια. Αφού δεν είμαι εντάξει στο σπίτι μου γιατί δεν θέλεις να χωρίσουμε;
- Α έτσι, είπε ο Γιάννης.
- Ναι, έτσι είπε η Ράνια. Αφού δεν είμαι εντάξει στο σπίτι μου –και σε όλα.
- Γιατί σκέφτομαι τα παιδιά μου, είπε ο Γιάννης.
- Σκέφτεσαι τα παιδιά σου; είπε η Ράνια.
- Ναι.
- Σκέφτεσαι τα παιδιά σου.
- Σκέφτομαι τα παιδιά μου, είπε ο Γιάννης. Και δεν θέλω να τα κάνω δυστυχισμένα.
- Γιατί είναι τώρα ευτυχισμένα, είπε η Ράνια. Ας είσαι καλά.
- Για τα παιδιά μου κάνω ό,τι κάνω, είπε ο Γιάννης. Και για τα παιδιά μου υποφέρω.¹⁵⁸⁰

Το κείμενο αναπτύσσεται με την τεχνική της έλλειψης, καθώς δεν αποκαλύπτονται βασικές λεπτομέρειες για τους λόγους της αποξένωσης του ζευγαριού και της παρακμής της συμβίωσης, η οποία αντανακλάται στην εμμονή της Ράνιας να μη θέλει να συζητήσει επί της ουσίας αλλά να αντιδρά με υβριστικό τρόπο. Όπως έχει επισημανθεί επιτυχώς, η σκηνή στα *Φτερά Μπεκάτσας* αρχίζει από τη μέση και δεν ολοκληρώνεται, όπως οι περισσότερες ιστορίες του Βαλτινού, έχοντας ως αρχετυπική αναφορά την *Ιλιάδα*.¹⁵⁸¹ Επί της ουσίας ο διάλογος αποκαλύπτει τον ιδεαλισμό μιας προοπτικής της κοινωνίας χωρίς σχέσεις εξουσίας¹⁵⁸² και χωρίς τον έλεγχο του ανθρώπινου σώματος :

- Και θα πρέπει να είσαι εντάξει σε πολλά.
- Εσύ το θέλεις έτσι. Δεν το θέλω εγώ.
- Σε πολλά, είπε ο Γιάννης. Και στις συζυγικές σου υποχρεώσεις.
- Χα, είπε η Ράνια .
- Όχι χα, είπε ο Γιάννης. Το βράδυ θα κάνουμε έρωτα.
- Ναι; Είπε η Ράνια.
- Είναι μέσα στις συζυγικές σου υποχρεώσεις, είπε ο Γιάννης.
- Σαφώς, είπε η Ράνια.
- Δεν είναι; είπε ο Γιάννης.
- Όχι, είπε η Ράνια. Δεν είναι.
- Γιατί δεν είναι;

¹⁵⁸⁰ Στο ίδιο, σ .15.

¹⁵⁸¹ Βλ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Φτερά Μπεκάτσας, φωνή αηδονιού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, σ. 216.

¹⁵⁸² Παιβανάς, « Περὶ εξουσίας και πόθου», ό.π., σ. 111.

– Δεν θέλω ρε παιδάκι μου, είπε η Ράνια. Δεν γουστάρω με το ζόρι.¹⁵⁸³

Ο προγραμματισμός της πράξης του έρωτα από την πλευρά του Γιάννη οδηγεί τη Ράνια στην έκρηξη:

– Το βράδυ θα κάνουμε έρωτα, είπε ο Γιάννης.

– [...] Προγραμματισμένα πλέον είπε, είπε η Ράνια.¹⁵⁸⁴

γιατί η ίδια εκπροσωπεί τη διεκδίκηση της ικανοποίησης του ερωτικού ενστίκτου ως μιας αρχετυπικής ουσίας και γενεσιουργού αιτίας του κόσμου, χωρίς τους συμβιβασμούς και περιορισμούς των κοινωνικών νορμών και στερεοτύπων.

Ο τρόπος με τον οποίο συνέχονται οι επιμέρους αντεγκλήσεις των δύο πρωταγωνιστών εμφανίζεται ως ισοδύναμος του κινηματογραφικού μοντάζ, καθώς ο διάλογος παραμένει στην επιφάνεια των πραγματικών προβλημάτων και δεν θίγονται τα αίτια, μετατρέποντας το διάλογο «σε μια ακατάσχετη σπασμωδική συνομιλία που καταλήγει αφασική»¹⁵⁸⁵ μην επιτρέποντας να υπάρξει ουσιαστική επικοινωνία και πιθανότητα επίλυσης των προβλημάτων. Το μοντάζ του Βαλτινού στην αντιπαράθεση των δύο ηρώων εμφανίζει χαρακτήρα μαιανδρικό, επομένως, και αδιέξοδο, καθώς το παραλήρημά τους οδηγείται στην αρχική εκκίνηση της παραδοχής του καταναγκασμού της συμβίωσής τους και της επώδυνης συνειδητοποίησής του.¹⁵⁸⁶

4.14. Το μοντάζ συνείδησης στον *Ανάπλου*

Ο *Ανάπλους* μπορεί να γίνει κατανοητός ως μυθιστόρημα μόνο λόγω της τεχνικής που είναι ανάλογη με το κινηματογραφικό μοντάζ, δηλαδή της δυναμικής σύνδεσης των επιμέρους τμημάτων και της υβριδικής ταυτότητας του κειμένου, δηλαδή της

¹⁵⁸³ Βαλτινός, *Φτερά Μπεκάτσας*, ό.π., σσ. 80-81.

¹⁵⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 84.

¹⁵⁸⁵ Βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου «Τα ποντίκια στο κλουβί τους», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή – ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 215.

¹⁵⁸⁶ Στο ίδιο, σσ. 214-215.

αντιαφηγηματικής του σύνθεσης¹⁵⁸⁷ και της υποχρέωσης να προσληφθούν τα τμήματα της συνέντευξης ως δυνάμει αφηγηματικά.

Η αρχική απρόσμενη και πρωτότυπη σύλληψη του δημιουργού να εντάξει την αιτία της αφήγησης στην πρόταση ερευνητικής εργασίας πάνω στο έργο του, η οποία έχει ανατεθεί από υπαρκτό πρόσωπο του πανεπιστημιακού χώρου σε διδακτορική ερευνήτρια, από μόνη της αποτελεί προϋπόθεση της αφύσικης εκκίνησης της αφήγησης:

Τον Ιούνιο του 2009 μου τηλεφώνησε η Κρίστα Στρατήγη, εκ μέρους του καθηγητή Μίμη Σουλιώτη από το Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, ο οποίος και επόπτευε τη εκπονούμενη εκεί διατριβή της. Θέμα της διατριβής ήταν το διήγημά μου «Εθισμός στη Νοκοτίνη» -κατ' επέκτασιν ο Πόλεμος, η Κατοχή και ο Εμφύλιος, μέσα από τα μάτια ενός παιδιού που επρόκειτο να εξελιχθεί σε συγγραφέα.¹⁵⁸⁸

Επίσης ο σχεδιασμός και η στρατηγική ανάπτυξης της αφήγησης στον *Ανάπλου* συναρτάται και δικαιολογείται από τις ανάγκες της ερευνητικής εργασίας στο πλαίσιο της συνέντευξης:

Η Κρίστα Στρατήγη μου ζήτησε την καθιερωμένη σ' αυτές τις περιπτώσεις συνέντευξη επικεντρωμένη αποκλειστικά στα έτη που κάλυπτε το χρονικό άνοιγμα του διηγήματος.¹⁵⁸⁹

Ο Βαλτινός υιοθετεί κάθε μορφή σύμβασης προκειμένου να επιτύχει τη μυθοπλαστική αληθοφάνεια :

Την επομένη μου τηλεφώνησε ο Μίμης Σουλιώτης, κατά παράκλησή της προφανώς. «Έχει διαβάσει τα πάντα, από και για σένα. Ευφύης».¹⁵⁹⁰

Ενδιαφέρουσα από κάθε άποψη είναι η μεταδιηγητική διάσταση του κειμένου, δηλαδή της εκτός κύριας αφήγησης λειτουργίας, στην οποία συνεχίζουν να εμφανίζονται ορισμένα από τα στοιχεία τα οποία λειτουργούν συνεκτικά στο κυρίως κείμενο της συνέντευξης, όπως η έκφραση της ερωτικής έλξης και του φλερτ:

Δέχτηκα την Κρίστα Στρατήγη στις 27 Ιουνίου στο σπίτι μου. Ήταν ένα νεαρό κορίτσι με λαμπερή επιδερμίδα και καθαρά μάτια, καστανή, μέτριο ανάστημα. Απλή συνωνυμία με τον μινόρε ποιητή των αρχών του περασμένου αιώνα. Ήρθε στις 9 το πρωί, έφυγε ένα εξάωρο

¹⁵⁸⁷ Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού: Ο διάλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυτοαναίρεσης», *ό.π.*, σ. 105.

¹⁵⁸⁸ Βαλτινός, *Ανάπλους*, *ό.π.*, σ. 9.

¹⁵⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 10.

μετά. Πριν αρχίσουμε έθεσα έναν όρο: η συζήτηση μας θα ήταν συνέχεια των ερωτήσεων της Ευγενίας Φακίνου και θα γινόταν στον ενικό, αμοιβαίως.¹⁵⁹¹

η οποία εκδηλώνεται και με όρους αλαζονείας του ερωμένου προσώπου:

Δέχτηκε –και έχω την εντύπωση ότι διέκρινα ένα σπίθισμα υπεροψίας στο μάτι της, ως προς το δεύτερο σκέλος¹⁵⁹². [...] Ήταν ένα μήνυμα ότι δεν θα μου χαριζόταν.¹⁵⁹³

αλλά και η αυτοαναφορικότητα της γραφής και η αγάπη της γλώσσας :

«Αγαπητή Κρίστα», είπα μακρύνοντας την παραλήγουσα εσκεμμένα. «Κρύστα με ύψιλον», απάντησε. «Αγαπητέ Θανάση». Καθόλου επιθετικά με έβαζε πάντως στη θέση μου. «Η γιαγιά Κρυστάλλω από τη μεριά της μάνας μου», πρόσθεσε χαμογελώντας.¹⁵⁹⁴

Το κείμενο λειτουργεί ως μια αυτοβιογραφική πολυφωνία ανάλογη με το *Ημερόλογο 1836-2011*. Κάλλιστα μπορεί να ενταχθεί στην ομάδα των κειμένων του Βαλτινού, τα οποία αποκτούν λόγο μυθιστορηματικής ύπαρξης μόνο μέσω της τεχνικής του μοντάζ, όπως τα *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα* και τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*. Καθώς το είδος της αυτοβιογραφίας αποκτά περιεχόμενο μέσω δύο χαρακτηριστικών, της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και της ενότητας του γραμμικού χρόνου, ο Βαλτινός υιοθετώντας την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ προσπαθεί να αρθεί πάνω από τις συμβάσεις της κλασικής αφήγησης.¹⁵⁹⁵ Το κείμενο ταυτόχρονα λειτουργεί ως απόπειρα αποτύπωσης της ποιητικής του Βαλτινού μέσα από την κατάστρωση του κειμένου ως διαλόγου, όπου το αφηγούμενο εγώ διπλασιαζόμενο, επιμερίζεται στον ερωτώμενο συγγραφέα και στην ερωτώσα φιλόλογο¹⁵⁹⁶.

Το μοντάζ ως δάνεια τεχνική εξασφαλίζει την αλληλεπίδραση των δύο τμημάτων, των ερωτήσεων και των απαντήσεων της υποτιθέμενης συνέντευξης, και πραγματώνει ρεαλιστικά τον προορισμό της, την αναδιήγηση της συγγραφικής πορείας του Βαλτινού μέσα από το ιστορικό πρίσμα των γεγονότων, τα οποία αποτυπώνονται στα κείμενά του και ιδιαίτερα λόγω της αρχικής σύμβασης στο *Εθισμός στη Νικοτίνη*.

Παράγοντες πρωταρχικού μοντάζ αποτελούν οι ερωτήσεις, τις οποίες υποβάλλει η ερωτώσα στον δημιουργό αναφορικά με τον τόπο όπου πέρασε τα κρίσιμα παιδικά χρόνια:

¹⁵⁹¹ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁹² Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁹³ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁵⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁵⁹⁵ Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού: Ο διάλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυτοαναίρεσης» ό.π., σ. 107.

¹⁵⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 108.

– Θα ήθελα να μου περιγράψεις το τοπίο, το χώρο στον οποίο πέρασες τα παιδικά σου χρόνια.

τη σχέση του με την οικογένεια:

– Πώς αισθανόσουν ανάμεσα στη οικογένειά σου; Είχες ποτέ την αίσθηση ότι διαφέρεις; Και σε τι,¹⁵⁹⁷

Δευτερογενείς παράγοντες οι οποίοι υπηρετούν την τεχνική του μοντάζ στο κείμενο, αποτελούν η αίσθηση της Ιστορίας, η οποία, σύμφωνα με τον Θόδωρο Παπαγγελή, «ελλοχεύει στις λεπτομέρειες, στα θραύσματα, στις στιγμικές αποτυπώσεις»:

– Κείμενο πού;

– Στο *Αντί*. «Πενήντα χρόνια από τον Εμφύλιο». Περιέγραφα την είσοδο των ανταρτών στη Σπάρτη. Τους διάφορους αγκιτάτορες που από τον εξώστη του Δημαρχείου ξεσήκωναν τον κόσμο. Καταγγέλοντας συνήθως –και συνηθέστερα ζητώντας θάνατο. Θάνατο στους πλουτοκράτες, θάνατο στους τσιφλικάδες. Θάνατο, θάνατο. Συχνά οι καταγγελίες προσωποποιούνταν. Θάνατος στον τάδε, στον δείνα. Και ο κόσμος από κάτω στενεμένος να ωρύεται: Θάαανατος. Εκεί είχα αποσιωπήσει τον Σφακιανό.

– Ο Σφακιανός τι ήταν ;

– Καπετάνιος του ΕΛΑΣ. Είχε πολεμήσει στην Αλβανία. Μόνιμος υπολοχαγός. Ξέμεινε αποκλεισμένος στην Πελοπόννησο, με τα υπολείμματα της μεραρχίας των Κρητών. Σκοτώθηκε στον Πάρνωνα, με τον Δημοκρατικό Στρατό.

«αλλά και η γενετήσια, οργανική λαγνεία ειδωμένη σε ένα φυσιοκρατικό ολοκληρωτισμό»:¹⁵⁹⁸

[...] Επικοί καλπασμοί, κυρίως όμως ξεδιάντροπες συνευρέσεις διεκπεραιώνονταν εκεί μέσα. Ο θηλυμανής προέφηβος μπορούσε να ασκείται με την σαμπρέλα της μπάλας του, η ελαστικότητα της όμως και οι καμπύλες που αυτή υποδήλωνε, αντιστέκονταν στην αφή του και την εξαγρίωναν. Η έκρηξη βεβαίως καθυστέρησε αρκετά. Προηγήθηκαν τα ηφαίστεια της ακμής στο πρόσωπό του, αυτά τα διάσημα γενετήσιας δόξας.

[...] Η Τασία εξακολουθούσε να είναι ανάσκελα, και ο Βασίλης με έσπρωξε απάνω της. Δεν ήξερα τι να κάνω. Πάνω στη ζεστή της κοιλιά. Το μισοφόρι ήταν τραβηγμένο ψηλά μέχρι τον αφαλό της. Η μυρουδιά του κορμιού της με σάστισε. Άρχισε να βαριανασαίνει πάλι και πιάνοντας το πουλί μου που ήταν σκληρό σαν καρφί η το έβαλε μέσα της. Μέσα της πού; Ήταν υγρή και οι τρίχες της μουσκεμένες και οι ανάσες της έγιναν μικροί βόγκοι. Με έπιασε

¹⁵⁹⁷ Βαλτινός, *Ανάπλους*, ό.π., σ. 15.

¹⁵⁹⁸ Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλους* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», ό.π., σ. 149-151.

με τις παλάμες της από τους γλουτούς και με έσπρωχνε μπρος-πίσω, με λύσσα. Πήγαινε να εκραγεί το κεφάλι μου και τότε με κλείδωσε μέσα στους μηρούς της και με έσφιξε τόσο που κόπηκε η ανάσα μου.¹⁵⁹⁹

Στον *Ανάπλου* ο Βαλτινός προσθέτει στην αρχειακή αναδίφηση, στο ντοκουμέντο, στο ρεπορτάζ, στα πρακτικά και την ειλικρινή αποκάλυψη της παιδικής αθωότητας υπό το πρίσμα του ζόφου της Κατοχής ως ελκυστικής αφηγηματικής προϋπόθεσης:¹⁶⁰⁰

[...] Η Κατοχή μας πληγώνει αλλά συχνά δεν είναι αισθητή. Και ο Καραβάς είναι ουσιαστικά χωρίς κανέναν έλεγχο. Κατά κάποιον τρόπο εξακολουθεί να είναι ένας λειμώνας.

– Που μέσα του περιφέρεσαι εσύ.

– Ναι, περίπου. Περιφέρομαι. Δεν χρειάζομαι τίποτα άλλο. Αποθησαυρίζω εικόνες. Τα Χριστούγεννα έμαθα να στήνω αγκίστρια για τσίγλες. Με έμαθε ο Κούλης. Με έμαθε να τα φτιάχνω. Μια-δυο ξιναριές, μάζευα τα σκουλήκια από το χώμα, από το φρεσκοσκαμμένο χώμα, και δόλωνα τα αγκίστρια.¹⁶⁰¹

Η τεχνική του μοντάζ συνείδησης συναρθρώνει τα στοιχεία τα οποία εμφιλοχωρούν μέσα στο κείμενο προερχόμενα από άλλα κείμενα του δημιουργού, όπως το διήγημα-μαρτυρία ενδεκαετούς αυτόπτη :

Παραθέτω εδώ τη μαρτυρία ενδεκαετούς αυτόπτη. Εσκεμμένα αποφεύγω τον ορισμό αναμνήσεις.¹⁶⁰²

σχετικό με την παρουσία των γερμανικών στρατευμάτων στην περιοχή του Καραβά, όπως και το απόσπασμα από τη «Σχισμή φωτός», το οποίο συναρτάται με την αποκαλυπτική διάθεση της εστίασης της εφηβικής παρόρμησης.¹⁶⁰³

Είναι σημαντική η λειτουργία της ανάμνησης (αν και ο ίδιος ο Βαλτινός εμφανίζεται να αποποιείται του όρου αναμνήσεις και να προκρίνει τον όρο μαρτυρία) σε όλο το κείμενο του *Ανάπλου*, καθώς η αφήγηση αποτελεί ένα εκτεταμένο μοντάζ μνήμης, στην οποία το πρώτο πρόσωπο καταφέρνει να τακτοποιήσει τα γεγονότα, τα σχέδια μνήμης, όπως ονομάζονται από τον Gautam Kundu¹⁶⁰⁴ στη μελέτη του για τον Αμερικανό λογοτέχνη Fitzgerald, και να τα παρουσιάσει σε ένα οργανικό σύνολο και όχι σε μια

¹⁵⁹⁹ Βαλτινός, *Ανάπλου*, ό.π., σσ. 51-52.

¹⁶⁰⁰ Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλου* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», ό.π., σ. 145.

¹⁶⁰¹ Βαλτινός, *Ανάπλου*, ό.π., σ. 49.

¹⁶⁰² Στο ίδιο, σ. 71.

¹⁶⁰³ Στο ίδιο, σσ. 20-21.

¹⁶⁰⁴ Kundu, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Film in the Novels*, ό.π., σ. 74.

ασυνεχή και άτακτη ροή, η οποία θα ταίριαζε περισσότερο στη λογοτεχνική ροή συνείδησης:

- Σε μια υποσημείωση παραπέμπεις: Θανάσης Βαλτινός, *Πρώτη νύχτα μετά την καινούργια σελήνη*. Για την προέλευση του κειμένου. Αλλά τέτοιο βιβλίο δεν υπάρχει.
- Βεβαίως όχι. Παιγνίδι. Μπορείς να το δεις και ως πρόκληση. Έχω ξανακάνει τέτοια πράγματα.
- Πρόκληση προς ποιους;
- Και προς εμένα. Προόριζα αυτό το κομμάτι για αρχή ενός ομότιτλου μυθιστορήματος που δε γράφτηκε όμως ποτέ.
- Και θα ήταν τι;
- Αυτό που κάνουμε τώρα. Ο θάνατος –και η λαγνεία εκείνων των χρόνων. Ρετάλια μνήμης. Σπαράγματα.¹⁶⁰⁵

Σε αυτή τη διατύπωση είναι αξιοσημείωτη η αντιστοιχία μορφής και περιεχομένου. Ο λόγος γίνεται ελλειπτικός αναφερόμενος στις μικρομνήμες.

Εξάλλου, όπως αναφέραμε αρχικά στο κεφάλαιο, ο Βαλτινός στοιχειοθετεί ένα χρονικό πλαίσιο περιχαράκωσης της αναφοράς στο παρελθόν, το οποίο εκτείνεται στα χρονολογικά ανοίγματα του *Εθισμός στη Νικοτίνη*. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τοποθετούνται γεγονότα μαρτυρίες από την παιδική ηλικία και την εφηβική αυτοανακάλυψη του δημιουργού στη διάρκεια της Κατοχής, την απάνθρωπη αντιμετώπιση των ντόπιων από τα γερμανικά στρατεύματα:

- Αυτά τελικά γίνονται το '43.
- Μάλλον. Το '43. Λίγο μετά σκότωσαν στο Μονοδέντρι τους 118.
- Που δεν ήσαν 118.
- Έχω εδώ την επίσημη ανακοίνωση του Γερμανού διοικητή.¹⁶⁰⁶

και τη γεμάτη παλινωδίες, κατά την εκτίμηση του συγγραφέα με την εστίαση του ενήλικα, δράση του ΕΛΑΣ στην περιοχή :

- Το σπίτι αυτό πυρπολήθηκε το φθινόπωρο, αλλά ποιο φθινόπωρο;
- Του '43; Και ήταν φθινόπωρο; Ήταν πάντως γλυκές ακόμα οι μέρες. Χτύπησαν τη πόρτα μας νύχτα. Στο άνοιγμά της φάνηκε ο Λιόρης. Πίσω του διακρίνονταν κάποιες άλλες σκιές. Κοντός με τη τραγιάσκα του, σαραντάρης. Ελπίζω ότι δεν του φορτώνω χρόνια. Ήταν

¹⁶⁰⁵ Βαλτινός, *Ανάπλους*, ό.π., σ. 102.

¹⁶⁰⁶ Στο ίδιο, σσ. 61-62.

ο υπεύθυνος της περιοχής. Έπαιξε επίσης τον ρόλο του διαφωτιστή. Μας είπε ότι θα γίνονταν κάποιες ταραχές έξω αλλά δεν έπρεπε να ανησυχήσουμε.¹⁶⁰⁷

καθώς και τα πολιτικά πάθη, τα οποία εξήψαν την εμφύλια σύγκρουση.¹⁶⁰⁸

– Όταν έπεσε ο Μυστράς, πέρα από την περίπτωση Νικόλα-Νίκωνα Σταθόπουλου, έγιναν άλλοι σκοτωμοί;

– Ακούστηκαν πολλά. Είναι βεβαιωμένη η σφαγή 26 Αγιαννιτών. Παρόρι, Αγιάνης, Μαρούλα. Προάστια της Σπάρτης ουσιαστικά. Παραδόθηκαν αυτοί και τους έσφαξαν.

– Τούς έσφαξαν ;

– Ναι.

– Κυριολεκτείς;

– Τα μίση στις μικρές κοινωνίες είναι εξαιρετικά βίαια. Πέρα από τους ιδεολογικούς διαχωρισμούς βγαίνουν στην επιφάνεια προσωπικές διαφορές.

Η κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ έδωσε λαβή σε μελετητές όπως ο Δημήτρης Πλατανίτης να κατατάξει το Θανάση Βαλτινό στους «ριζοσπαστικά όμως μοντερνιστές, επινοητικούς στις τεχνικές, πρωτότυπους και ευφάνταστους με εξαιρετική γλωσσική ευαισθησία».¹⁶⁰⁹ Επίσης η αλχημεία του *Ανάπλου*, μέσω του μοντάζ της πληθώρας των παραπομπών, αυτοπαραπομπών και σημάνσεων υπαρκτής βιβλιογραφίας, όπως έχει προσληφθεί από την κριτική αποτίμησή¹⁶¹⁰ δεν έχει στόχο την ανασύσταση της ιστορικής πραγματικότητας, γιατί την ίδια στιγμή ο ίδιος ο δημιουργός φροντίζει για τον περιορισμό της πίστης του αναγνώστη στην αξιοπιστία της βιβλιογραφικής βάσης του κειμένου, υπενθυμίζοντάς του ότι πρόκειται περί εφευρήματος, το οποίο υπαγορεύεται από λογοτεχνική ανάγκη.

Σε αυτήν την κατεύθυνση κινούνται και οι διαπληκτισμοί των δύο εκδοχών του αφηγηματικού εγώ, μέσα από την εκδοχή της αυτοειρωνείας, όσον αφορά τη διαμάχη για την αξιοπιστία των ενθέτων, των εσωτερικών ιστοριών στο κυρίως κείμενο, για παράδειγμα το διήγημα στη σελίδα 81· διαπληκτισμοί οι οποίοι τρέφουν την αποσπασματικότητα και την έλλειψη, στοιχεία επιτεύξιμα μέσω του μοντάζ.¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁷ Στο ίδιο, σσ. 72-73.

¹⁶⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 84.

¹⁶⁰⁹ Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 329.

¹⁶¹⁰ Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλος* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», ό.π., σ. 152.

¹⁶¹¹ Χρυσομάλλη-Henrich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλο* του Θανάση Βαλτινού», ό.π., σ. 111.

Επομένως αξιοποιώντας τη διάσταση της διαλογικότητας της συνέντευξης, η οποία ανασυνθέτει το παρελθόν στο παρόν, το κείμενο του *Ανάπλου* αποκτά μια αίσθηση της παροντικότητας του κινηματογραφικού κάδρου, εξασφαλίζοντας στον αναγνώστη τη συμμετοχή στην «υπέρβαση της πραγματικότητας και στο επέκεινα της παρανάγνωσης, σύμφωνα και με τη θεωρία της αποδόμησης».¹⁶¹²

Το λογοτεχνικό εργαστήριο του *Ανάπλου* μας οδηγεί κατευθείαν στο επίσης υβριδικό κείμενο του *Τελευταίου Βαρλάμη*, στις συμπτύξεις, επικαλύψεις, αναπόφευκτες αυθαιρεσίες της λογοτεχνίας, όπως διαμορφώθηκαν στην εξέλιξη του εγώ και των φαντασιώσεών του¹⁶¹³:

– Πρόκειται για τις αναπόφευκτες αυθαιρεσίες της λογοτεχνίας. Ή αβλεψίες.

4.15. Το αντιστικτικό μοντάζ στον *Τελευταίο Βαρλάμη*

Το κείμενο του Βαλτινού *Ο Τελευταίος Βαρλάμης* αποτελεί μία εξίσου χαρακτηριστική περίπτωση κειμένου, το οποίο εξασφαλίζει την ύπαρξή του μόνο μέσω της ισοδύναμης τεχνικής του κινηματογραφικού μοντάζ και εκφράζει τις πειραματικές προθέσεις του δημιουργού όσον αφορά στην υπέρβαση της ταυτότητας της αφήγησης και των κλασσικών μέσων της.

Καθώς ο Βαλτινός αρέσκεται σε αρκετά λογοτεχνικά έργα του, όπως έχουμε επισημάνει παραπάνω, σε ευφάνταστες και απρόσμενες εκκινήσεις, στη περίπτωση του *Τελευταίου Βαρλάμη* εντοπίζουμε το λογοτεχνικό τέχνασμα της παράθεσης του δημοτικού τραγουδιού για τον πρωτοκλέφτη Βαρλάμη¹⁶¹⁴:

Ο ΒΑΡΛΑΜΗΣ

*Τρία πλατάνια τα τρία αράδ' αράδα
κι ένας πλάτανος παχύν ίσκιον άπ' όχει.
Στα κλωνάρια του σπαθιά ναι κρεμασμένα*

¹⁶¹² Παπαγγελής, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλους* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 152.

¹⁶¹³ Χρυσομάλλη-Hengich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού», *ό.π.*, σ. 112 και Βαλτινός, *Ανάπλους*, *ό.π.*, σ. 134.

¹⁶¹⁴ Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, *ό.π.*, σ. 7.

*και στη ρίζα του τουφέκια ακουμπισμένα
κι από κάτω του Βαρλάμης ζαπλωμένος.*

Πρόκειται για τον γενάρχη της οικογένειας της οποίας το τελευταίο μέλος θα επιλέξει ο δημιουργός για να αποτελέσει το κεντρικό πρόσωπο του ομώνυμου κειμένου. Η λογοτεχνική σύμβαση του Βαλτινού προεκτείνει την αίσθηση του παιχνιδιού με τις ένθετες αναφορές στις φιλολογικές εργασίες του Γιάννη Αποστολάκη, οι οποίες αμφισβητούν τη γνησιότητα του τραγουδιού:

Αν δεν είναι απόσπασμα, γίνεται ύποπτο για την ξερή περιγραφή του εξωτερικού ή επιβεβαιώνουν τη γνησιότητά του, όπως του Αλέξη Πολίτη :
[...] προσωπικά το πιστεύω απόσπασμα, κυρίως γιατί τα νόθα κείμενα σπανίως είναι τόσο λιγότερα και ακόμα σπανιότερα αναφέρονται σε άγνωστα ή δευτερεύοντα πρόσωπα.¹⁶¹⁵ Ανάμεσα στις υπαρκτές μελέτες πάνω στο δημοτικό τραγούδι παρεισφρεί με την τεχνική του μοντάζ και μια ανύπαρκτη του Σταύρου Ζουμπουλάκη¹⁶¹⁶:

Κατά τον Σταύρο Ζουμπουλάκη, που εμπλέκει τα Οιονεί δημώδη στο προαναφερθέν άρθρο, η συλλογή παρά τη γενναία νεωτερικότητα της –όρο που καθιέρωσε στα γράμματα μας ο Αλέξανδρος Αργυρίου– πέρασε μάλλον απαρατήρητη.

για τον μοντερνισμό του δημοτικού τραγουδιού, επιβεβαιώνοντας, όπως επισημαίνει ο Γιώργος Αριστηνός, ότι «η μείξη πραγματικότητας και φαντασίας, η επινοημένη ιστορία και το επικυρωμένο γεγονός είναι νόμιμες αφηγηματικές τεχνικές στη μυθοπλασία».¹⁶¹⁷

Επίσης μέσω της τεχνικής του μοντάζ επιτυγχάνεται «η μπορχική έννοια της μόλυνσης ή αλλοίωσης του πραγματικού από τη φαντασία και το όνειρο», πάλι σύμφωνα με τον Αριστηνό.¹⁶¹⁸ Το στοιχείο της γραφής του Βαλτινού, το οποίο διασώζεται μέσω της αντίστιξης του μοντάζ, η αντίθεση πλασματικού και πραγματικού, ενισχύεται με τη δυσδιάκριτη οριοθέτηση των δύο και την εναλλαγή τους :

[...] Η ιστορία αρδεύει την τέχνη ή η τέχνη –εν προκειμένω η ποίηση – δημιουργεί ιστορική πραγματικότητα; Το ερώτημα υπόρρητο διαχέεται και στα πέντε μελετήματα.

και τη διαπλοκή της ιστορίας της Βασιλικής Αβρολαΐτη με τον ποιητή Γεώργιο Σεφέρη:

Ο Σεφέρης περίμενε βυθισμένος στο πίσω κάθισμα. Είδε τις κυρίες να πλησιάζουν. Κατάλαβε. Βγήκε από το αυτοκίνητο κουμπώνοντας το σακάκι του. Διπλωμάτης. «Εξοχότατε, στη

¹⁶¹⁵ Στο ίδιο, σ. 7.

¹⁶¹⁶ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁶¹⁷ Βλ. Γιώργος Αριστηνός, «Λογοτεχνικός δόλος και ιστορική αυταπάτη», στο βιβλίο του *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Εστία, Αθήνα, 2015, σ. 13.

¹⁶¹⁸ Στο ίδιο, σ. 13.

διάθεσή σας», είπε η Βασιλική δείχνοντας τηνπραμάτειά της. Ο Σεφέρης άπογος. Έσκυψε της φίλησε το χέρι: «Μια άλλη φορά κυρία μου». Έβραζε από το θυμό του. Έκανε τρία χρόνια να ξαναμιλήσει στον Μαραμπού.¹⁶¹⁹

με αποτέλεσμα να μην υπάρχει σταθερότητα εννοιών, «την επιθυμία των οποίων, ή τη νοσταλγία ενός αενάως ελπισσόμενου νοήματος» εκφράζει η πεζογραφία του Βαλτινού¹⁶²⁰

Μια άλλη πτυχή η οποία υλοποιείται μέσω της ισοδύναμης τεχνικής του μοντάζ στο κείμενο, είναι το πέρασμα από την κάθε επιμέρους ιστορία σε μία άλλη με τα διαδοχικά cut, αρχικά η αναφορά στη φιλολογική έρευνα και η έκδοση από τον Θάσο Μαυρογονάτο της ποιητικής συλλογής σχετικά με το δημοτικό τραγούδι για τον μακρινό πρόγονο Βαρλάμη, στη συνέχεια η εμπλοκή του προσώπου της Ρω Ρω, δηλαδή της Ρωζάνης –Ρέας Αβρολαΐτη, αρχικά από την εστίαση της επιστημονικής ενασχόλησης:

Τον ίδιο χρόνο, 1952 –και δεν πρόκειται για σύμπτωση, όπως θα φανεί αργότερα– η Ρωζάνη–Ρέα Αβρολαΐτη ανασύρει από τη σκόνη των Γενικών Αρχείων του Κράτους και δημοσιεύει, στην *Ηχώ Πρεβέζης*, αναφορά κάποιου αγωνιστή Γρηγοράκη Βαρλάμη, υπό ημερομηνία «4 Μαγίου 1828», με την οποία αυτός γυρεύει από τον κυβερνήτη Καποδίστρια να προσληφθεί ως αξιωματικός στην υπό ίδρυση Φάλαγγα.

[...] Στα σχόλιά της η Αβρολαΐτη ταυτίζει τον πάππο Μιχαήλ της αναφοράς με τον Βαρλάμη των τριών πλατάνων. Σε τούτο την οδηγεί το ιδιότυπο μέτρο του τραγουδιού, μοναδικού σε τροχαϊκό δωδεκασύλλαβο, στοιχείο που θεωρεί ως δείγμα αρχαικότητας, και το χρονολογεί (το τραγούδι) περί το 1750.¹⁶²¹

στη συνέχεια από την εστίαση της προσωπικής ζωής:

Το 1949 θα διοριστεί και θα τοποθετηθεί αρχικά στο Α΄ Γυμνάσιο αρρένων Τριπόλεως. Το 1950 θα μετατεθεί, δυσμενώς, στο Γυμνάσιο θηλέων Πρεβέζης. Αφορμή της μετάθεσης: ελευθεριότητα συμπεριφοράς. Τόσο γενικά, μέσα σε μια άλω εξειδικευμένης σπερμολογίας. Σεξουαλική ελευθεριότητα. Η εύθραυστη –αέρινη, κατά το άρθρο, Ρω-Ρω – θα προσφύγει στο Συμβούλιο της Επικρατείας.¹⁶²²

Η μετακίνηση στον χρόνο αποτελεί άλλο ένα στοιχείο κινηματογραφικής προέλευσης, όπως η απότομη μετάβαση στο παρελθόν και στην αναφορά σε κατιόντες συγγενείς του ομότιτλου ήρωα, δίνεται ως δευτερογενής ερευνητική αναζήτηση:

¹⁶¹⁹ Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, ό.π., σ. 25.

¹⁶²⁰ Δημήτρης Παϊβανάς « Για μια ανατομία της γραφής», *Περί πόθου και πάθους στην πεζογραφία του Βαλτινού*; ό.π., σ. 260.

¹⁶²¹ Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, ό.π., σσ. 10-11.

¹⁶²² Στο ίδιο, σ. 14.

Η αναφορά του Γρηγοράκη Βαρλάμη στον κυβερνήτη Καποδίστρια λειτούργησε. Ο εγγονός του «πρωτοκλέπτη» άρχισε τη δεύτερη καριέρα του, στον τακτικό στρατό, ως εκατόνταρχος, για να τελειώσει με το βαθμό του υποταγματάρχη εκεί περί την δύση της βασιλείας του Όθωνα (1863).

Ο Γρηγόριος Μιχαήλ Βαρλάμης, εγγονός του υποταγματάρχη, ακολούθησε την οικογενειακή παράδοση των όπλων. Υπολοχαγός στον πόλεμο του 1897, θα διακριθεί ως υπασπιστής του συνταγματάρχη Σμολένσκη, που, με την παρακινδυνευμένη επέλασή του στο Βελεστίνο, γλίτωσε τον ελληνικό στρατό από την ολοκληρωτική ατίμωση της αιχμαλωσίας.¹⁶²³

Επίσης μετά την επινοημένη επίσκεψη του Νίκου Καββαδία στο Σεφέρη το 1952 επανέρχεται σε παρελθοντική ημερομηνία 27 Σεπτεμβρίου 1904, χρονιά μετεγκατάστασης του ζεύγους Μισέλ και λοχαγού Βαρλάμη στην Αθήνα.¹⁶²⁴

Μέσω της τεχνικής του μοντάζ ο Βαλτινός προβάλλει το ανθρώπινο δράμα σε ιστορικό φόντο με τις παράφορες ερωτικές περιπέτειες του αξιωματικού, όντας παντρεμένου:

Έξι μήνες αργότερα η Μισέλ Ντελντό, λαμπερό ακόμα, παρά τα 38 χρόνια της, αστέρι του καμπαρέ και ο παράφορος έρωτάς της για τον Βαλκάνιο λοχαγό, θα περάσουν στις στήλες μερίδας του Παρισινού Τύπου. Το σκάνδαλο θα ολοκληρωθεί ραγδαία. Ο λοχαγός Βαρλάμης θα εγκαταλείψει τα πάντα για να ακολουθήσει τη Μισέλ Ντελντό σε μια προσεκτικά σχεδιασμένη από την ίδια, περιοδεία στις χώρες της Ανατολικής Μεσογείου. Αποχαιρετιστήρια περιοδεία –ανομολογήτως.¹⁶²⁵

Αξιοσημείωτη είναι η χιουμοριστική αντιμετώπιση του ιστορικού εθνικού δράματος από τον Βαλτινό :

[...] Σε όλο αυτό το διάστημα ο πρεσβευτής Αινιάν δεν είχε σταματήσει να ανεβοκατεβαίνει τις σκάλες του Και ντ' Ορσαί, άλλοτε για να αντισταθεί σε πιέσεις απαράδεκτων συμβιβασμών, που γίνονταν με τη μορφή φιλικών υποδείξεων, και άλλοτε για να εκλιπαρήσει κάποια αποτελεσματικότερη συμπαράσταση στην αδιαλλαξία των Τούρκων νικητών. Όλη αυτή την ντροπή και τις ταπεινώσεις, που αορίστως βεβαίως ήταν εθνικές, σε ένα άλλο, πολύ συγκεκριμένο ωστόσο επίπεδο, τις είχε προσωπικά υποστεί ο ίδιος, τις απέπλενε τώρα πανηγυρικά ο δραστήριος φαλλός του λοχαγού Βαρλάμη.¹⁶²⁶

¹⁶²³ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁶²⁴ Στο ίδιο, σσ. 25-26.

¹⁶²⁵ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁶²⁶ Στο ίδιο, σ. 17

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνήθης μαιανδρική τεχνική του Βαλτινού, σύμφωνα με την οποία μέσα από ένα στοιχείο της πλοκής, γίνεται μετάβαση σε ένα άλλο υπόστρωμά της, με αλλά λόγια από την ερωτική ιστορία της Ντελντό με τον λοχαγό περνάμε στην ιστορία με την ίδρυση του κλαμπ με το όνομα «Ωραίος λοχαγός» και την ανάληψη διεύθυνσης από την ίδια :

[...] Η λάμψη του «Ωραίου Λοχαγού», του καμπαρέ που η Μισέλ Ντελντό είχε στήσει και διηύθυνε, με πυγμή και σύνεση, καταύγαζε μian ευρύτατη περιοχή.¹⁶²⁷

θέατρο του ανθρωπίνου δράματος μεταγενεστέρων εποχών:

Ο «Ωραίος Λοχαγός» πράγματι είχε πουληθεί. Άλλαξε χέρια αλλά όχι όνομα. Το όνομα ήταν ήδη κεφάλαιο. Ο νέος ιδιοκτήτης κράτησε ακόμα τη συνήθεια κάθε Ευαγγελισμού να υψώνει την ελληνική σημαία, στον δυνατό ιστό που είχε στήσει γι' αυτό το σκοπό ο πρώην λοχαγός.¹⁶²⁸

με την τεχνική της παρέκβασης:

Μια παρέκβαση εδώ, που συναρτά ιστορικά τον «Ωραίο Λοχαγό» με τα ελληνικά γράμματα. Στη δεκαετία του '50 εξακολουθεί να υπάρχει, αλλά έχει περιπέσει σε παρακμή. Είναι ένα κοινό μπορντέλο πια. Εξακολουθεί ωστόσο να κρατάει τη φίρμα «Ο Ωραίος Λοχαγός». Κατά κάποιον τρόπο όλη η περιοχή έχει ονομαστεί έτσι. Η κακόφημη γειτονιά. Το όνομα μετατράπηκε σε τοπωνύμιο.¹⁶²⁹

και την επινόηση των πλαστών δεδομένων της επίσκεψης του ποιητή Νίκου Καββαδία στον Λίβανο, παρουσία του ποιητή Γεωργίου Σεφέρη :

Υποδέχθηκα σήμερα τον Καββαδία. Κάθε 15 περνάει με το «Σεμίραμις». Είναι ο μαρκόνης. Κατέβηκα αυτοπροσώπως στο λιμάνι. Είναι ενδιαφέρον να κουβεντιάζεις μαζί του, όταν δεν είναι ζαβολιάρης. Τελικά με εκνεύρισε και με θύμωσε.¹⁶³⁰

Η παρατήρηση του Γιώργου Αριστηνού¹⁶³¹ για τη φύση του βίου που «μνημειώνεται» με τον γραπτό λόγο και δεν αποτελεί απλώς προϊόν λόγου, βρίσκει πρακτική ανταπόκριση στο κείμενο του *Τελευταίου Βαρλάμη*, καθώς «το κείμενο βρίθεται από ευφάνταστες πληροφορίες»¹⁶³² εκτός της συνάντησης του Σεφέρη με τον Καββαδία, τη θριαμβευτική συμμετοχή της Ντελντό μετά από προτροπή του πρίγκηπα Νικολάου,

¹⁶²⁷ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁶²⁸ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁶²⁹ Στο ίδιο, σ. 24.

¹⁶³⁰ Στο ίδιο, σ. 24.

¹⁶³¹ Γιώργος Αριστηνός «Ένας κλασσικός στην αυλή του μεταμοντερνισμού. Ο τελευταίος Βαρλάμης», ό.π., σ. 78.

¹⁶³² Παιβανάς, «Εις τόπον σκιερών αίφνης», *Περί πόθου και πάθους*, ό.π., σ. 138.

μετά το 1913, στην επιθεώρηση *Πολεμικά Παναθήναια* με την Κοτοπούλη, και την επιστημονική αναφορά σε μελέτη για την Αθηναϊκή επιθεώρηση του Θόδωρου Χατζηπανταζή, από τους πρώτους θεατρολόγους στη Ελλάδα, την τυχαία συνάντηση του αφηγητή με τον φιλόλογο Φάνη Κακριδή, ο οποίος έγραψε επιμνημόσυνο άρθρο για τη Ρω-Ρω στις 29 Φεβρουαρίου του μη δίσεκτου έτους 1998, «με αποτέλεσμα τα ονόματα υπαρκτών προσώπων να μυθοποιούνται παιγνιωδώς και οι φανταστικοί ήρωες να εμβολιάζονται με ιδιότητες του πραγματικού».¹⁶³³

Σύμφωνα με τις θέσεις του Γάλλου φιλοσόφου Jaques Derrida, το κείμενο του Βαλτινού ως προς την ιστορική διάστασή του αναλαμβάνει να επιτελέσει τη λειτουργία του συμπληρώματος¹⁶³⁴ με την έννοια της προσθήκης ή της προέκτασης αλλά και της αντικατάστασης. Είναι καίριας σημασίας η επισήμανση του Αριστηνού¹⁶³⁵ για την αξία της προσθήκης ως λογοτεχνικής λειτουργίας, η οποία λειτουργεί εν είδει μοντάζ:

[...] Απαθής και ουδέτερη, σχεδόν παραλυτική (Φλωμπέρ), η αφήγηση του Βαλτινού, στο μεγαλύτερο τμήμα του έργου του, ούτε εδώ θα χάσει κάτι από το στοιχείο της εξ-ιστόρησης. Η Ιστορία είναι το βάθρο όπου κτίζεται το ανθρώπινο δράμα, και συνάμα το φόντο όπου εκτυλίσσεται ο μύθος της.

Κατ' αυτόν τον τρόπο λειτουργεί και το επεισόδιο με την ΟΠΛΑ και τη δολοφονία του Μισέλ Βαρλάμη:

[...] Ο Μισέλ αναγνωρίζει τον Σαράντη. Δυο πιστολιές ακριβώς από πίσω του και αμέσως άλλες δύο θρυμματίζουν τη νύχτα.¹⁶³⁶

Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα του κειμένου, το οποίο υλοποιείται μέσω της ισοδύναμης τεχνικής του μοντάζ, είναι, όπως έχει αναδειχθεί από την κριτική προσέγγιση, το γεγονός «ότι η τεχνική είναι μέρος της θεματολογίας, ενώ φαίνεται ανάγλυφη σε σημεία όπου ο αφηγητής επιχειρεί να πείσει για το αληθές των πληροφοριών που κοινοποιεί. Παραδόξως ίσως στα ίδια αυτά σημεία αποκαλύπτεται ο επίπλαστος, μυθοπλαστικός ή ρητορικός τους χαρακτήρα»¹⁶³⁷. Μπορούμε να παρατηρήσουμε την τεχνική του Βαλτινού, η οποία μας παραπέμπει στην αντίληψη της αποστασιοποίησης του Bertold Brecht, δηλαδή τη διακηρυγμένη πρόθεση του δημιουργού την ίδια στιγμή κατά την οποία διαμορφώνει την

¹⁶³³ Στο ίδιο, σ. 138.

¹⁶³⁴ Στο ίδιο, σ. 142.

¹⁶³⁵ Αριστηνός, «Ένας κλασικός στην αυλή του μεταμοντερνισμού. Ο τελευταίος Βαρλάμης», ό.π., σ. 68.

¹⁶³⁶ Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, ό.π., σ. 40.

¹⁶³⁷ Παϊβανάς, «Εις τόπον σκιερών αίφνης», ό.π., σ. 143.

αισθητική σύμβαση, να ειδοποιήσει, όπως στην περίπτωση του *Τελευταίου Βαρλάμη*, «με το κλείσιμο του ματιού για το τέχνασμα του συγγραφέα και για την άρση της πειθώς και της ρητορείας».¹⁶³⁸

Επίσης πρέπει να αναδειχθεί η εν δυνάμει μέσω της μονταζιακής τεχνικής δυνατότητα ανάπτυξης «υφερπουσών αφηγήσεων μέσω των επωνύμων και των αποσιωπήσεων, οι οποίες δημιουργούν μια διασπορά συνειρμικών συσχετισμών που δύσκολα ελέγχονται»,¹⁶³⁹ όπως η αναφορά στον γιατρό Χρηστομάνο, ο οποίος συμβούλεψε τη Ντελντό μετά τον τοκετό της, στοιχείο που μας παραπέμπει στις ρίζες της οικογένειας του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, ιδρυτή της *Νέας Σκηνης* στην Αθήνα και συγγραφέα της *Κερένιας Κούκλας*. Επίσης μια ερωτική ιστορία, μεταξύ του Passow και της Tibeta Ulrichs, της κόρης του πεθερού του και συλλέκτη του τραγουδιού για τον *Βαρλάμη*. Τέλος στην ανάπτυξη της μονταζιακής τεχνικής συμβάλλουν οι διακειμενικές χρήσεις από το Βαλτινό ονομάτων από κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπως η ονομασία *Ο ωραίος λοχαγός* από τον τίτλο μυθιστορήματος του Μένη Κουμανταρέα, η «Κλεοπάτρα», η «Σεμίραμις» κι «η Θεοδώρα» από τον τίτλο ποιήματος του Αλέξανδρου Μπάρα, ο Παπαθανάσης ο Σαράντης, η Φιλίτσα πρόσωπα από το μυθιστόρημα *Πολιορκία* του Αλέξανδρου Κοτζιά.¹⁶⁴⁰ Ενδιαφέρουσα επίσης είναι και η προσαρμοστική παρέμβαση του Βαλτινού στη διακειμενική μεταφορά των παραπάνω ονομάτων στο ανάλογο περιβάλλον του δικού του κειμένου. Τα ονόματα και στοιχεία πλοκής από το κείμενο του Κοτζιά, εντάσσονται στην ιστορία με την ΟΠΛΑ καθώς συντονίζονται όσον αφορά στα χρόνια της περιόδου της Κατοχής και του Εμφυλίου. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ονόματα των ποιημάτων του Μπάρα, τα οποία εντάσσονται από τον Βαλτινό σε ένα πιο ευφάνταστο πλαίσιο κοσμοπολιτισμού, που υπαγορεύεται από την πολιτισμική ταυτότητα της ποίησης του Μπάρα. Η ενσωμάτωση του τίτλου «Ο ωραίος Λοχαγός» αλλά και του κλίματος από το βιβλίο του Κουμανταρέα, βρίσκει γόνιμο έδαφος στις δημιουργικές προθέσεις του Βαλτινού για αξιοποίηση των φανταστικών επινοήσεων και της παλίμψηστης διαδικασίας στη λογοτεχνία, σύμφωνα με την οποία κάθε κείμενο υφαρπάζει γόνιμο σπόρο από προϋπάρχουσες δημιουργίες.¹⁶⁴¹

¹⁶³⁸ Στο ίδιο, σ. 144.

¹⁶³⁹ Στο ίδιο, σ. 144

¹⁶⁴⁰ Βαλτινός, *Ο Τελευταίος Βαρλάμης*, ό.π., σ. 48.

¹⁶⁴¹ Genette, *Παλίμψηστα. Η Λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ. 58.

Ο Λίβανος και η Συρία ως τοπογραφία στο κείμενο του Βαλτινού παραπέμπουν, σύμφωνα με την ανάδειξη της κριτικής ερμηνείας,¹⁶⁴² σε τόπο για ερωτικές και επιχειρηματικές δραστηριότητες, σε αντίθεση με την αναφορά στις πόλεις της Κεντρικής Ευρώπης και στην Αθήνα, οι οποίες αποτελούν τόπους γραμμάτων, τεχνών και ιστορικών γεγονότων καθοριστικών για την παγκόσμια ιστορία.

¹⁶⁴² Παϊβανάς, « Εις τόπον σκιερών αίφνης», *ό.π.*, σ. 155, σημείωση 20.

Κεφάλαιο 5

Η κινηματογραφική μεταφορά της *Καθόδου των Εννιά*: Συγκριτολογική προσέγγιση της νουβέλας του Θανάση Βαλτινού και της ταινίας του Χρήστου Σιοπαχά

Η ταινία¹⁶⁴³ του Χρήστου Σιοπαχά *Η Κάθοδος των Εννιά* γυρίστηκε το 1984 με σενάριο του Θανάση Βαλτινού βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του. Σύμφωνα με δήλωση του συγγραφέα και σε αντίθεση με όσους υποστήριζαν την κινηματογραφική γραφή της, συνάντησε τεράστιες δυσκολίες η διαδικασία μετατροπής του λογοτεχνικού σε φιλικό κείμενο.¹⁶⁴⁴ Στους κεντρικούς ρόλους συμμετείχαν οι ηθοποιοί Χρήστος Καλαβρούζος (Νικήτας), Αντώνης Αντωνίου (Κωστής Μπρατίτσας), Βασίλης Τσαγκλός (Κουτσός), Χρήστος Ζορμπάς (Γιάννης Γιωργουλέας), Γιάννης Ανδρίτσος (Νάσιος). Διευθυντής φωτογραφίας ήταν ο Νίκος Καβουκίδης, υπεύθυνος μοντάζ ο Γιώργος Τριανταφύλλου, ηχολήπτης ήταν ο Ντίνος Κίττου, ενδυματολόγος ήταν η Μελίνα Βιολαντζή, τη μουσική συνέθεσε ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης.

Η πρώτη σκηνή αποτελεί ελεύθερη προσέγγιση του σεναρίου στη νουβέλα, καθώς παρουσιάζει την ομάδα των ανταρτών του ΕΛΑΣ να κρύβεται μέσα σε ένα βραχώδες κοίλωμα, έχοντας θέα προς το πρανές της περιοχής του. Στην πρώτη σκάνς τη μόνη σύνδεση της ταινίας με το κείμενο αποτελεί η καταφυγή στο βουνό, καθώς ο σκηνοθέτης διατηρεί από το κείμενο τον πυρήνα, τη βασική ιστορία των εννέα ανταρτών, οι οποίοι κρύβονται σε κοιλάματα σπηλιών προφανώς στον Ταύγετο, όπως υπογραμμίζει το κείμενο:

Τον Γενάρη πέρασε στην Πελοπόννησο η Ενάτη Μεραρχία. Το βλέπαμε πως θα μας στρίμωγναν, είχαμε και τον καιρό από πάνω. Ως το Μάρτη μείναμε στον Ταύγετο.¹⁶⁴⁵

τροποποιώντας τους ενδείκτες, δηλαδή τις περιφερειακές πληροφορίες της πλοκής και στο γεγονός της παράδοσης του Ζαχαριά, το οποίο αναφέρεται από τον Μπρατίστα στο

¹⁶⁴³ Η ταινία στην οποία στηρίχθηκε η συγκριτολογική ανάλυση είναι στην εκδοχή του διαδικτύου https://www.youtube.com/watch?v=A_sDRoz8_VA (τελευταία ανάκτηση 17-10-2020).

¹⁶⁴⁴ Βαλτινός, «Οι δύο τέχνες δε συνάπτονται αναγκαστικά», (Συνέντευξη στον Τάσο Γουδέλη), *ό.π.*, σ. 26.

¹⁶⁴⁵ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των Εννιά*, *ό.π.*, σ. 9.

5:47, ενώ στο κείμενο της νουβέλας έρχεται πολύ νωρίς στο κείμενο με διαφορετικό τρόπο, από αυτόν τον οποίο υιοθετεί η ταινία :

Από εφημερίδες μάθαμε τότε πως παραδόθηκε ο Ζαχαριάς¹⁶⁴⁶

Τα πρώτα λεπτά της ταινίας αποτελούν μια ελεύθερη προσέγγιση του υλικού της νουβέλας, στα οποία σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η μουσική επένδυση του Χριστοδουλίδη, με τη δραματική της υπογράμμιση στην πορεία των ανταρτών προς τον Άδη.¹⁶⁴⁷ Το γεγονός του τραυματισμού του Λιαρού αποδίδεται εκ των υστέρων ως αποτέλεσμα, στο πλάνο στο 4:39, το οποίο τον δείχνει να κείται τραυματισμένος εντός του σπηλαίου και να δέχεται την περίθαλψη των συναγωνιστών του, εξυπηρετώντας την ανάγκη του κινηματογραφικού λόγου να είναι ελλειπτικός, εν αντιθέσει με την αναλυτική παρουσίαση του λογοτεχνικού κειμένου:

Εκεί τραυματίστηκε ο Λιαρός στη γάμπα. Τρεις μήνες μαρτύρησε. Τον γιατροπορέψαμε στα χωριά με λάδι και φύλλα από κοκκινογούλι¹⁶⁴⁸

Απουσιάζει από την κινηματογραφική ταινία ο ενδείκτης της ιστορίας της γιορτής του Αγίου Δημητρίου και του περιστατικού της επίθεσης την οποία δέχτηκαν οι αντάρτες και είχε ως κατάληξη τον τραυματισμό του Λιαρού. Η συγκεκριμένη διαχείριση του αφηγηματικού υλικού συμφωνεί με τη θεωρία του Barthes¹⁶⁴⁹ και τη διάκριση της ιστορίας σε πυρήνες και δορυφόρους, από τους οποίους κατά τη μεταφορά στην οθόνη κάποιοι εγκαταλείπονται, φαινόμενο εξαρτώμενο ιδίως και με τη θεωρία για το είδος της μεταφοράς, δηλαδή της πιστής μεταφοράς, ή της αναλογίας, ή του σχολίου.¹⁶⁵⁰

Τα πρώτα εννιάμισα λεπτά της ταινίας του Σιοπαχά, συνδέονται με τη νουβέλα του Βαλτινού και στον ενδείκτη της παράδοσης του Ζαχαριά, η οποία ανακοινώνεται από τον Μπρατίστα στα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, ενώ στη νουβέλα διατυπώνεται από τον αφηγητή:

Από εφημερίδες μάθαμε τότε πως παραδόθηκε ο Ζαχαριάς. Ξεκομμένοι καθώς ήμασταν δεν το πιστέψαμε, είπαμε θα'ναι προπαγάντα.¹⁶⁵¹

¹⁶⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁶⁴⁷ Βλέπε το σημείωμα του Βασίλη Ραφαηλίδη στο οπισθόφυλλο του soundtrack της ταινίας, σε ηλεκτρονική μορφή https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/254003/gia-ton-xristo-siopaxa-kai-tin-kathodo-ton-ennia-mia-koryfaia-stigmi-toy-neoy-ellinikoy-sinema, (τελευταία ανάκτηση 18-10-2020)

¹⁶⁴⁸ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των Εννιά*, ό.π., σ. 9.

¹⁶⁴⁹ Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, ό.π., σ. 106.

¹⁶⁵⁰ Wagner, *The Novel and the Cinema* ό.π., σ. 275.

¹⁶⁵¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 10.

Χρησιμοποιείται από τον κινηματογραφικό χαρακτήρα η φράση του κειμένου, η οποία λέγεται από το λογοτεχνικό αφηγητή:

[...] άρχισε το σούσουρο¹⁶⁵²

Η ταινία αξιοποιεί αφηγηματική πληροφορία του κειμένου για την ύπαρξη συγγενούς του Γιωργουλέα στο χωριό Βουρλιά:

Ο Γιωργουλέας είχε έναν κουνιάδο στον Βουρλιά από την πρώτη του γυναίκα.¹⁶⁵³ αλλά με διάλογο του Νικήτα και του Γιωργουλέα, αναζητώντας μια κάλυψη για τους αντάρτες στο χωριό.

Ο Νικήτας στην ταινία ρωτάει τους αντάρτες «τον Μαλεβό τον έχει πατήσει κανένας;», ενώ στη νουβέλα η συγκεκριμένη σκέψη δίνεται ως βεβαιότητα από τον αφηγητή :

Τον Μαλεβό δεν τον είχε πατήσει κανένας μας. Ξέραμε τη δώθε όψη του όπως τη βλέπαμε από τις δικές μας κορφές. Εγώ ήμουν Καλαματιανός, άρχισα να το σκέβουμαι. Έβλεπα τον Ταΰγετο αλλά το βουνό είχε τώρα βουβαθεί.¹⁶⁵⁴

Στην ταινία επίσης η συζήτηση του Νικήτα με τον Μπρατίστα αποδίδεται με ξεκάθαρη την απόφαση του πρώτου να περάσουν το ποτάμι, ενώ στο κείμενο δεν υπάρχει συγκεκριμένη αναφορά για την απόφαση.

Η φυσιογνωμική απόδοση του Μπρατίστα από τον ηθοποιό Αντώνη Αντωνίου ταιριάζει σχετικά στη λογοτεχνική περιγραφή του:

Ήταν ψηλός, γαλανός, λίγα λόγια, στέρεος άντρας.¹⁶⁵⁵

Η ταινία αποδίδει με μια σειρά μεσαίων πλάνων travelling από το 09:07 έως το 12: 40 το απόσπασμα της νουβέλας:

Κατεβήκαμε νύχτα στον Καραβά, περάσαμε τον Ευρώτα και κολλήσαμε πέρα μεριά. Ως το ποτάμι ξέραμε τον τόπο καλά.¹⁶⁵⁶

Ένα πανοραμικό πλάνο της ταινίας από το 12:40 έως το 13:01 αποδίδει το απόσπασμα:

Φτάσαμε μέσα στην ίδια νύχτα και μείναμε έξω απ' το χωριό, να ξημερώσει. Το πρωί είδαμε τους ανθρώπους να σκαρίζουν στις δουλειές τους ξένοιαστοι. Μας έζωσαν τα φίδια. Ντώνοντας η μέρα καλά, είδαμε και τους χωροφύλακες.¹⁶⁵⁷

¹⁶⁵² Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁶⁵³ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁶⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁶⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁶⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁶⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 10.

Στην ταινία κατά αναλογία του κειμένου αποτυπώνεται η διαφωνία του Μπρατίτσα με τον Νικήτα για το αν πρέπει να προχωρήσουν ή να επιστρέψουν :

Μέχρι το δείλι καθόμαστων αναποφάσιστοι. Ο Μπρατίτσα γύρισε κοίταξε τον Ταύγετο.

– Νικήτα, μην το σκέβεσαι για πίσω είπε.

Η αξιοποίηση της ταινίας της πληροφορίας ότι ο κουνιάδος του Γιωργουλέα από την πρώτη του γυναίκα έμενε στο χωριό Βουρλιά γίνεται με ένα κάρδο δύο ατόμων από το 13: 38 έως το 14:31, το οποίο ξεκινάει με φωνή off screen σε ενδιάμεσο κάρδο που αποδίδει παρακολούθηση του παραθύρου από το Νάσιο. Στο συγκεκριμένο κάρδο αποκαλύπτεται η ολοένα και δυσχερέστερη θέση των ανταρτών εξαιτίας της ανάπτυξης των κυβερνητικών στρατευμάτων στην περιοχή, με την εμφατική επανάληψη από τον κουνιάδο του Γιωργουλέα της πληροφορίας ότι ο Ζαχαριάς παραδόθηκε. Αποτελεί έναν ενδείκτη ο οποίος απουσιάζει από τη νουβέλα του Βαλτινού.

Από το 14:32 το κάρδο γίνεται τριών ατόμων με την προσθήκη του ανιψιού του Γιωργουλέα και την ανάπτυξη μιας συναισθηματικής ατμόσφαιρας, καθώς καταδεικνύεται η άγνοια της ταυτότητας του Γιωργουλέα από το μικρό παιδί, υπονοώντας την απομάκρυνσή του από τις οικογενειακές υποχρεώσεις λόγω της εμπλοκής του με το αντάρτικο.

Τα επόμενα κάρδα από το 15:33 έως το 16: 37 εικονοποιούν το λόγο του κειμένου:

Μέχρι τότε περπατάγαμε μονάχα νύχτα. Αλλά ο τόπος ήταν δύσκολος, αρχίσαμε να περπατάμε και μέρα. Όσο που χάσαμε απ' τα μάτια μας τα τελευταία γνώριμα σημάδια. Στο τέλος έτσι που ανακατέψαμε μέρα με νύχτα, χάσαμε και τη σειρά.

Για δυο βδομάδες, βρήκαμε μια ρεματιά, λουφάξαμε να ξαποστάσουμε.[...] Είχαμε και νερό κοντά ήταν καλά.¹⁶⁵⁸

Η απορία του Μπρατίτσα προς τον Νικήτα για το τι κάνει ο Κωνσταντάντακος («Τι κάνει αυτός; Θηλιές για λαγούς στήνει;») σε συνδυασμό με το κάρδο του Κωνσταντάντακου να στήνει θηλιές αποτελεί ελεύθερη απόδοση του κειμένου:

[...] Ο Κωνσταντάντακος έλυσε καλώδιο από το γελιό του κι έστησε θηλιές γύρω στην πηγή για λαγούς.

Η σχέση του κειμένου με το φιλικό διέπεται από τη διατύπωση του Βασίλη Ραφαηλίδη:

Στη λογοτεχνία, όλες οι εικόνες είναι έμμεσες. Τις δημιουργεί ο αναγνώστης με τη φαντασία του. Ποτέ δεν θα δούμε π.χ. τον Ζυλιέν Σορέλ, ή τον Αντριάν Λέβερκυν, όσο

¹⁶⁵⁸ Στο ίδιο, σσ. 11-12.

παραστατικά κι αν τους περιγράφουν ο Σταντάλ και ο Τόμας Μαν αντίστοιχα. Σε αντιστάθμισμα, ό, τι χάνουμε σε «φωτογραφική» ευκρίνεια το κερδίζουμε σε χαρακτηριστικό βάθος, μέσα απ'τη δοκιμιογραφική πλευρά του πεζογραφήματος. Τελικά οι λογοτεχνικοί ήρωες, όταν έχουν ψυχολογική και χαρακτηριστική πληρότητα, είναι πιο «ζωντανοί» από τους κινηματογραφικούς.¹⁶⁵⁹

Η συζήτηση του Νικήτα με τον Μπρατίστα αγναντεύοντας το πρανές λειτουργεί έξω από το πλαίσιο της παραπομπής στο λογοτεχνικό κείμενο, ως ένα είδος ανάπαυλας στη δραματική πορεία των ανταρτών προς την καταστροφή και εμπεριέχει στοιχεία νοσταλγίας ενός αγώνα ο οποίος φαίνεται να οδηγείται στην οριστική ήττα. Ο Μπρατίστας αφηγείται στον Νικήτα το παράξενο όνειρό του με τα ψάρια, στοιχείο που λειτουργεί ως προοικονομία με βάση και την πρόληψη σχετικά με το γνωστό όνειρο για την αγωνία την οποία θα ζήσουν σε λίγο οι αντάρτες. Ο Νικήτας θυμάται πολεμικά γεγονότα του 1943 με τη συμμετοχή του Λευτέρη, προφανώς προσφιλούς προσώπου. Η επισήμανση της σιωπής από τον Μπρατίστα στον Νικήτα, του ήχου των αγριόσπορων, ο οποίος διακόπτει την απόλυτη ησυχία του τοπίου αποτελεί το μοναδικό στοιχείο της σεκάνς το οποίο μας παραπέμπει στο κείμενο:

Την άλλη μέρα έπιασε φωτιά το δάσος. Έκανε κάψα, οι αγριόσποροι έσκαζαν μόλις τους αγγίζαμε. Θα 'πιασε από μόνο του.¹⁶⁶⁰

Η ανακοίνωση της εμφάνισης κυβερνητικής φάλαγγας από τον επονομαζόμενο Κουτσό διακόπτει τη νοσταλγική διάθεση των δύο ανταρτών και τους επαναφέρει στη σκληρή πραγματικότητα της καταδίωξης, παραπέμποντας στο κείμενο:

Άρχισαν να πλακώνουν τα χωριά κι όσος στρατός βρισκόταν στην περιοχή. Προλάβαμε, σούραμε, λίγο ακόμα και θα μας μπλόκαραν.¹⁶⁶¹

Στην ταινία ο Νικήτας εκφράζει τη σκέψη του αφηγητή του κειμένου «μη σταματάτε, θα μας μπλοκάρουν!!!». Το κείμενο του Βαλτινού αποδίδει λακωνικά την αγωνία των ανταρτών από την εμφάνιση της φάλαγγας των κυβερνητικών στρατευμάτων, σε αντίθεση με την κινηματογραφική απόδοση, των εναλλασσόμενων μακρινών πλάνων της εμφάνισης των στρατιωτικών οχημάτων στον ορίζοντα και των μεσαίων, τα οποία αποδίδουν την αναστάτωση των ανταρτών και την απεγνωσμένη προσπάθειά τους να

¹⁶⁵⁹ Βλ. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Κινηματογράφος και Λογοτεχνία», *Η Λέξη* 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σ. 502.

¹⁶⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁶⁶¹ Στο ίδιο, σ. 12.

αποφύγουν τη θανάσιμη συνάντηση με τον κυβερνητικό στρατό. Η σεκάνς από το 19:09 μέχρι το 21:42 αποδίδει το απόσπασμα της νουβέλας:

Ξημερωθήκαμε περπατώντας. Αφήσαμε το δάσος και βγήκαμε σε ένα αντέρεισμα, γυμνό σα ράχη γελάδας. Το περπατήσαμε καμπόσο, δεν έλεγε να σωθεί. Μπροστά μας η γη φρυγμένη, ο ορίζοντας αναμμένος. Ο Νικήτας γύρισε στον Μπρατίτσα.¹⁶⁶²

Έναν κοινό ενδείκτη της νουβέλας και της ταινίας αποτελεί η ερώτηση του Νικήτα προς τον Μπρατίτσα:

– Τι λες, Κωστή;¹⁶⁶³

Η δυνατότητα της λογοτεχνίας, ακόμα και αυτής του Βαλτινού, η οποία δεν επιμένει στη ψυχολογία του βάρους, να αποδίδει εσωτερικά δεδομένα, όπως στο απόσπασμα:

Ο Μπρατίτσας ζάρωσε τα χείλα αμίλητος. Τους έδενε μια φιλία διακριτική, αγάπη. δε μπορεί να βρει ισοδύναμο οπτικό τρόπο, παρά μόνο στην εξωτερική απεικόνιση «ζάρωσε τα χείλια αμίλητος», εφόσον ως στοιχείο κρίνεται σημαντικό. Η συζήτηση του Νικήτα με τον Μπρατίτσα για την πορεία την οποία έπρεπε να ακολουθήσουν, μόνο δευτερογενώς μπορεί να προσληφθεί ως δήλωση της φιλίας και της αγάπης. Επίσης η κινηματογραφική ταινία αξιοποιεί μόνο οπτικά την πληροφορία της νουβέλας :

Έλυσε το λερό μαντίλι απ' τον λαιμό του να σφουγγίσει τον ιδρώτα.¹⁶⁶⁴

καθώς ο Μπρατίτσας εικονίζεται με μαντίλι στον λαιμό προφανώς ταλαιπωρημένο και λερωμένο από τη συνεχή μετακίνηση, αλλά δεν αποδίδεται η κίνηση του κειμένου να σκουπίσει τον ιδρώτα. Υπάρχει ενδείκτης κοινός στην ταινία και στη νουβέλα:

Καβαλήσαμε το Ζυγό, πέσαμε πίσω μεριά. Από κάτω μας φάνηκε μια λάκκα καλλιεργημένη. Ήταν φυτεμένη πατάτες στη σειρά.

απλώς στην ταινία αποδίδεται γενικότερα το τοπίο χωρίς έμφαση στη λεπτομέρεια του κειμένου.

Στο 23:43 ο σκηνοθέτης αναδεικνύει την κινηματογραφική διαχείριση του κειμένου, όσον αφορά στον χώρο, σύμφωνα με την οποία στη σύνθεση του κάδρου όσα βρίσκονται στην πάνω πλευρά είναι πιο σημαντικά από αυτά, τα οποία βρίσκονται στην κάτω πλευρά.¹⁶⁶⁵ Οι αντάρτες έχοντας βρεθεί απέναντι σε μια «λάκκα καλλιεργημένη», ελέγχουν τις κινήσεις απέναντί τους, σύμφωνα με το κείμενο:

¹⁶⁶² Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁶⁶³ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁶⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁶⁶⁵ Gianetti, *Understanding Movies*, ό.π., σ. 49.

Ήσαν ανθισμένες. Σταθήκαμε και τις κοιτάζαμε. Στη μέση ήταν μια καλύβα από τσίγκους και λίγο παραπέρα ένα πηγάδι με αντένα.[...] Στα χείλια του πηγαδιού καθόταν ένας άντρας κι έτρωγε ξεσκούφωτος. Τον είδαμε καθώς μετατοπίστηκε να πάρει τον γκουβά.¹⁶⁶⁶

Σημαντικός επίσης ενδείκτης της ταινίας ο οποίος αρχίζει με τον ίδιο τρόπο της νουβέλας:

Ο Νικήτας φώναξε τον Κωνστανταράκο.

– Κατέβα, κάνε τράμπα τα παπούτσια σου.

Και ρώτα που βρισκόμαστε.¹⁶⁶⁷

για την ανάπτυξη του πυρήνα της ιστορίας των ανταρτών είναι το επεισόδιο με τον Κωνστανταράκο και τον χωριάτη, ο οποίος του προσφέρει αρχικά νερό αλλά στη συνέχεια επιχειρεί με τον κουβά να τον βγάλει εκτός μάχης:

Ο χωριάτης έριξε τον γκουβά στο πηγάδι κι ανέβασε νερό. Σκύβοντας να πιεί είδε τον Κωνστανταράκο μας στις φτέρες. Στυλώθη όρθιος και τον περίμενε. Τον είδαμε που του άπλωσε το χέρι. Ο Κωνστανταράκος στάθη απόμακρα, δεν έδωσε το δικό του. Φαίνεται πώς του γύρεψε νερό. Ο χωριάτης έσκυψε, πήρε τον γκουβά να του τον δώσει, και με μια ξαφνική σβελτάδα κει που κανείς δεν το περίμενε, του τον φόρεσε καπέλο. Όρμησε κι άρπαξε το ξινάρι του να του ριχτεί.

Έπεσε μια ντουφεκιά κι ο χωριάτης διπλώθηκε στα δυο.¹⁶⁶⁸

Στην ταινία ο Σιοπαχάς ερμηνεύοντας το κείμενο :

Τον είδαμε που του άπλωσε το χέρι. Ο Κωνστανταράκος στάθη απόμακρα, δεν έδωσε το δικό του. Φαίνεται πώς του γύρεψε νερό.¹⁶⁶⁹

παρουσιάζει μεσαίο κάδρο διαλόγου του χωριάτη με τον Βαγγέλη Κωνστανταράκο :

– Γεια σου πατριώτη,

– Καλώς το παλικάρι!!! Θέλεις νεράκι;”¹⁶⁷⁰

το οποίο διακόπτεται από ένα μακρινό κάδρο ελαχίστων δευτερολέπτων από το 24:10 έως το 24:14, συμφωνώντας με την οπτική γωνία της απομακρυσμένης παρατήρησης των ανταρτών, από την οποία αφηγείται ο αφηγητής. Η ταινία συμφωνεί με το κείμενο στην απόδοση της προσπάθειας του χωριάτη να εξουδετερώσει τον Κωνστανταράκο, αρχικά με τον κουβά και στη συνέχεια με την αξίνα, προσπάθεια η οποία κινητοποιεί την παρέμβαση

¹⁶⁶⁶ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 13

¹⁶⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁶⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁷⁰ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 24:04-24:20.

του Μπρατίτσα, ο οποίος πυροβολεί και σκοτώνει τον χωριάτη με χαρακτηριστική ευκολία. Στο κείμενο η ταυτότητα του υπευθύνου του πυροβολισμού δίνεται σε δεύτερο χρόνο μετά την κατάληξη του χωριάτη:

Τιναχτήκαμε απάνω αιφνιδιασμένοι. Ο Μπρατίτσας κατέβασε απ' τον ώμο του την αραβίδα του Κουτσού και του την ξανάδωσε.¹⁶⁷¹

Το σχόλιο του αφηγητή :

Την ξέραμε τη γρηγοράδα του, την είχαμε δει κι άλλες φορές.¹⁶⁷²
στην ταινία απλώς ενσωματώνεται στο κάδρο με την αποτελεσματικότητα της ενέργειας του Μπρατίτσα. Επίσης η γρήγορη κίνηση των ανταρτών προς τα κάτω μετά τον πυροβολισμό και τη θανάσιμη εξουδετέρωση του χωριάτη συμφωνεί με το κείμενο:

Κατηφορίσαμε στο πηγάδι.¹⁶⁷³

εκτός της αδρότατης περιγραφής :

Ο χωριάτης είχε πέσει στο πλευρό, τα μάτια του ανοιχτά, τα μαλλιά του τιναγμένα, μια ασχημάτιστη έκπληξη σ' όλο του το πρόσωπο¹⁶⁷⁴.

καθώς στην ταινία ο νεκρός αποδίδεται να έχει πέσει με το πρόσωπο μπροστά, χωρίς να αποδίδονται οι λεπτομέρειες της περιγραφής του κειμένου. Επίσης η ταινία συμφωνεί κατά το ήμισυ με το κείμενο στο απόσπασμα:

Ο Κωνσταντάνος έβγαλε τον γκουβά βρεγμένος, είχε κοπεί το φρούδι του.¹⁶⁷⁵

καθώς το κινηματογραφικό κάδρο δεν ακολουθεί για τη χειρουργικού τύπου λεπτομέρεια του κειμένου. Στην ταινία υπάρχει η προτροπή του Νικήτα :

– Να ανέβει ένας στην κορφή, είπε ο Νικήτας ανήσυχος.

Γύρισε στον Λυγκίτσο.

– Πετάξου, Γιώργη.¹⁶⁷⁶

Ο σκηνοθέτης ωστόσο, παρεμβαίνοντας στην ακολουθία των ενδεικτών, παρουσιάζει πρώτα τον Νικήτα να εισβάλλει στην καλύβα με μια κλωτσιά και στη συνέχεια να ξεφορτώνεται το πτώμα του χωριάτη στο πηγάδι με τον χαρακτηριστικό παφλασμό του σώματος στο νερό,¹⁶⁷⁷ ενώ στο κείμενο δίνεται αντίστροφα:

¹⁶⁷¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 14.

¹⁶⁷² Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁷³ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 14.

¹⁶⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁶⁷⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 24:52-25:19.

Ο Νικήτας είχε σταθεί πίσω απ' τον σκοτωμένο. Σήκωσε το πόδι του και τον έσπρωξε στο πηγάδι. Ύστερα πήγε στη καλύβα κι έδωσε μια κλοτσιά στην πόρτα.¹⁶⁷⁸

Η πληροφορία του κειμένου «Ο Γιωργουλέας έριξε τον γκουβά και τον ανέβασε γεμάτο» υιοθετείται και από τον κινηματογραφικό σχεδιασμό· σε αντίθεση με το κείμενο η χρήση μόνο στην ταινία της έκφρασης του Κουτσού «βρε το ρουφιάνο !!!» τη στιγμή κατά την οποία οι αντάρτες περιεργάζονται το νεκρό σώμα λίγο πριν το σηκώσουν με τα χέρια και το ρίξουν στο πηγάδι, υπογραμμίζει τη δολιότητα του νεκρού και επισημαίνει ανάγλυφα ότι οι αντάρτες εκτός της απειλής του κυβερνητικού στρατού, έχουν να αναμετρηθούν με την εχθρική φύση του άνυδρου τοπίου αλλά και την εχθρότητα των ντόπιων της περιοχής.

Ο επόμενος κοινός ενδεικτής είναι το κάδρο στο 25:22 έως το 25:33, το οποίο παραπέμπει στο απόσπασμα της νουβέλας:

Άκρη στο πηγάδι ήταν απλώμενη η πετσέτα με το προσφάι του χωριάτη. Βρεμένο ψωμί, μισή ντομάτα με τα σημάδια των δοντιών του, και ψίχουλα τυριού. Ο Κουτσός στάθη και το αποτέλειωσε.¹⁶⁷⁹

Η σκηνή της συνομιλίας του Νικήτα με τον Νάσιο εμπεριέχει μια επιλογή στοιχείων, τα οποία αναφέρονται στο κείμενο:

Φύλαγα στη κορφή. Μεσ στην αυγή ήρθε με βρήκε ο Νικήτας αναμαλλιασμένος. Μπροστά μας ήταν μια βαθιά γραμμή κι αμέσως έπειτα ένα στενόμακρο χαμοβούνι, ίσιο κι επίπεδο, ξεροκάμπι. Έτσι μας έμεινε. Δυο ράχες ακόμα πίσω, και στον τελευταίο ορίζοντα η θάλασσα. Ανατρίχιαζε γυμνή μπροστά μας.¹⁶⁸⁰

τις αλλεπάλληλες ερωτήσεις και τις υπαινικτικές απαντήσεις :

– Πόσω χρονών είσαι; με ρώτησε ο Νικήτας.

Του είπα δεκαοχτώ.

– Φοβάσαι;

– Όχι.¹⁶⁸¹

Τον είδα έτσι σκυφτόν, του λέω:

– Απελπίστηκες;

Είπα δε θα μου απαντήσει.

– Από καιρό.

– Δε βαριέσαι, μια ζωή.

¹⁶⁷⁸ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 15.

¹⁶⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 15.

¹⁶⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁶⁸¹ Στο ίδιο, σ. 16.

Χαμογέλασε πάλι.

– Με τι δύναμη να πεθάνεις.¹⁶⁸²

τις δραματικές διαπιστώσεις:

– Μας έχουν κλείσει από παντού.

– Πού να πιαστείς τώρα να γυρέψεις κουράγιο από την ψυχή σου.

την υπόσχεση της ελευθερίας:

– Θα τραβήξουμε για τη θάλασσα, είπε.¹⁶⁸³

Η απορία του νεαρού Νάσιου:

Τον ρώτησα τι θάλασσα είναι κει κάτω. Το πρόσωπό του συννέφιασε.¹⁶⁸⁴

βρίσκει μια ψυχρή απάντηση από τον Νικήτα:

– Δεν ξέρω.¹⁶⁸⁵

ενώ προφανώς προσδοκούσε μια απάντηση με ελπίδα. Η φράση του Νάσιου :

– Μη χολοσκάς, κάποιος θα σου κάνει τη χάρη.¹⁶⁸⁶

αποκαλύπτει τη δραματική συνειδητοποίηση από πλευράς του νεαρού της αναπόφευκτης ήττας. Το κάδρο ολοκληρώνεται με την εικόνα :

Κείνη την ώρα βγήκε ο ήλιος. Το μούτρο του του βάφτηκε ρόδινο μια στιγμή, έπειτα έγινε αδιάφορο. Έμεινε έτσι κάμποσο, σαν να μη σκεβόταν τίποτε.¹⁶⁸⁷

και τη διαταγή του Νικήτα:

– Πήγαινε ξύπνα τους άλλους, μου είπε στο τέλος.¹⁶⁸⁸

Η ελεύθερη πρόσληψη του κειμένου από τον σκηνοθέτη αποδίδει το μέρος στο οποίο κατέλυσαν για το βράδυ, ως έναν εγκαταλειμμένο χώρο, ενώ το κείμενο δεν αφήνει ανάλογες εντυπώσεις ή επιτρέπει στον αναγνώστη να διαμορφώσει ο ίδιος αντίληψη και να συμπληρώσει τα κενά του κειμένου.

Το κάδρο στο 29:59 είναι το είδος του πλάνου εδραίωσης/ establishing shot και μας παραπέμπει στο κείμενο:

Από τη βλάστηση καταλάβαμε που μετριάστη το υψόμετρο, βέλια και κουκουναριές.
Χαμηλά μας χιλιάδα μέτρα είδαμε δημοσιά.[...]

¹⁶⁸² Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁶⁸³ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁶⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁶⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 16.

¹⁶⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁶⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁶⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 17.

Σταθήκαμε. Πάνω στη στροφή ήταν ένα σπίτι μοναχικό, η πόρτα του ανοιχτή, χάνι θα ήτανε.¹⁶⁸⁹

Η ταινία υιοθετεί ορισμένα στοιχεία του κειμένου, δηλαδή το μακρινό πλάνο, το οποίο γίνεται κοντινό μέσω της δυνατότητας του Νικήτα να βλέπει με τα κιάλια:

Ο Νικήτας έβγαλε από τον κόρφο του τα κιάλια, λάφυρο από τη μάχη της Πελαγονίας.¹⁶⁹⁰

Επίσης διατηρείται από τον ενδείκτη με το σπίτι μόνο το απόσπασμα:

[...] Από τη θέση του οδηγού πήδηξε ο άντρας που είδαμε πριν, μπήκε στο σπίτι και ξαναβγήκε μαζί με μια γυναίκα. Έριξαν στην καρότσα κάτι κιβώτια και για κάμποσο κουβέντιαζαν χειρονομώντας. Έπειτα ο άντρας έκατσε στο τιμόνι και το αυτοκίνητο ρόλαρε σβηστό.¹⁶⁹¹

αλλά ο ενδείκτης με το φορτηγό διατηρείται αυτούσιος:

Σε λίγο ακούσαμε τη μηχανή του που άναψε. Σηκώθη ένα σύννεφο μπουχός. Στον φράκτη πίσω από το σπίτι ήσαν απλωμένα ασπρόρουχα. Η γυναίκα. Πήγε τα μάζεψε. Γυρίζοντας να μπει μέσα, σταμάτησε κι άρχισε να μιλάει με κάποιον στη σκιά. Δεν τον βλέπαμε. Ο Νικήτας κατέβασε τα κιάλια.

– Κάτι γίνεται, είπε.¹⁶⁹²

Στη συνέχεια παραλείπεται η πληροφορία :

Ο Κατσάνης σήκωσε το χέρι του κατά το σπίτι.¹⁶⁹³

αλλά διατηρείται το απόσπασμα:

Είδαμε στην πόρτα έναν με μπότες και κιλότα, ψηλό, θεριακωμένο, τα χέρια στο ζουνάρι του. Από κάτω ανέβηκε ένας άλλος, στον ώμο είχε ντουφέκι. Άρχισαν τις κοντόβολτες εκεί μπροστά. Ύστερα φάνηκαν άλλοι δύο οπλισμένοι κι ανέβαιναν κατά το μέρος τους.

Ο Νικήτας έχωσε τα κιάλια στον κόρφο του.

– Σούρτε με τρόπο, μας είπε.¹⁶⁹⁴

Η ταινία αποδίδει με αναλογία, όχι πιστή μεταφορά, την πληροφορία :

Γλιστρήσαμε με την κοιλιά, ένας ένας και πήραμε τα μπρος πίσω.¹⁶⁹⁵

Το επόμενο κάδρο μάς ενημερώνει για τον χώρο στον οποίο έμειναν το βράδυ οι αντάρτες, προφανώς ένα εκκλησάκι, πληροφορία την οποία λαμβάνουμε αναδρομικά στην

¹⁶⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁶⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁶⁹¹ Στο ίδιο, σ. 18.

¹⁶⁹² Στο ίδιο, σσ. 18-19.

¹⁶⁹³ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁶⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁶⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 19.

ταινία σε αναλογία όμως με τη νουβέλα, στην οποία απλώς δηλώνεται η επιστροφή στο μέρος όπου είχαν κοιμηθεί:

Μέσα στο μεσημέρι φτάσαμε στο μέρος που είχαμε κοιμηθεί.¹⁶⁹⁶

Η κινηματογραφική πρόταση χρησιμοποιεί ενδείκτη, ο οποίος δεν στηρίζεται στη νουβέλα του Βαλτινού, στο 30: 52, αλλά εικονοποιεί ανάγλυφα την απώλεια ηθικού των ανταρτών και το αίσθημα απόγνωσης το οποίο τους διακατέχει, καθώς ένας εκ των ανταρτών ξεσπά στο γιλιό, το στρατιωτικό σακκίδιο στην πλάτη, λίγο πριν μπει στο εκκλησάκι:

Γαμώτο, γαμώτο μου... Ξεσκισμένοοο, μια ζωή μου έχεις φαγώσει την πλάτηηη...
Γαμημένοοο...¹⁶⁹⁷

Κοινό ενδείκτη της ταινίας και της νουβέλας αποτελεί το επόμενο απόσπασμα με τον αγωγιάτη, με τον Χρήστο Τσάγκα στον ρόλο:

[...] Στο μονοπάτι ανάμεσα στο διάσελο ακούσαμε κουδούνι. Δεν προλάβαμε να τραβηχτούμε, φάνηκε ένα μουλάρι φορτωμένο με δυο τριατικούς και πίσω του ο αγωγιάτης.

[...] Έτσι που τον είδε να προσπερνάει, τινάχτη απάνω του και του μπήκε μπροστά.¹⁶⁹⁸

[...] Έπιασε το μουλάρι από το καπίστρι και τράβηξε τις λινάτσες που σκέπαζαν τους τριατικούς. Ήσαν γεμάτοι ασβέστι πέτρες ως απάνω. Έμεινε. Γύρισε στον αγωγιάτη, το μάτι του θολό, η φωνή βραχνή.

– Έχεις τσιγάρο;

– Δεν καπνίζω, είπε αυτός κι έτρεμαν τα χείλια του.

Η βίαιη αντίδραση του Γιωργουλέα :

Κάτι σαν υστερία έπιασε τον Γιωργουλέα, και ξαφνικά του κοπανάει μια μπούφλα μ' όλη του τη δύναμη. Σα να 'φταιγε που δεν κάπνιζε. Το μουλάρι ξαφνιάστηκε.¹⁶⁹⁹

προκαλεί την παρέμβαση του Νικήτα, δείχνοντας τον ήπιο χαρακτήρα του, και είναι ανάλογη της νουβέλας:

Ζύγωσε ο Νικήτας, πίσω του ο Μπρατίτσας και μεις τον βάλαμε στη μέση. Ο αγωγιάτης άπλωσε το χέρι του κι ακούμπησε τον τράχηλο του μουλαριού. Να πιαστεί από κάτι δικό του.¹⁷⁰⁰

με την παράλειψη όμως πληροφοριών, όπως :

¹⁶⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁶⁹⁷ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁶⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 19.

¹⁶⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 20.

¹⁷⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 20-21.

Ο αγωγιάτης μόλις μας είδε σταμάτησε. Είδε όμως που τον κοιτάζαμε και εμείς, δεν του'μενε τίποτα άλλο. Έφτασε στο ύψος μας, σχεδόν, καμώθη να μας προσπεράσει. Ο Γιωργουλέας σκούπιζε τα γυαλιά του. Είχαν συρμάτινο σκελετό, το 'να τους μπράτσο σπασμένο, το 'χε ματίσει με θηλιά από σπάγκο. Μισόκλεισε τα μάτια του και τον κοίταζε.¹⁷⁰¹

Ο διάλογος του Νικήτα με τον αγωγιάτη παραμένει αμετάβλητος μέσα στην ταινία:

- Από πού έρχεσαι ; τον ρώτησε ο Νικήτας.
- Από τα Βούρβουρα.
- Πού πηγαίνεις ;
- Στο Καστρί.
- Πόσο είναι ως εκεί;
- Μιάμιση ώρα.
- Έχει απόσπασμα;
- Δεν ξέρω .
- Τι κουβαλός ;
- Ασβέστι για την εκκλησιά.
- Στα Βούρβουρα έχει σταθμό; (εδώ χωροφύλακες)
- Όχι.
- Οι Βουρβουραίοι έχουν όπλα;
- Όχι .
- Οι Καστρίτες;
- Δεν ξέρω.
- Τι θάλασα είναι εκεί κάτω ;
- Το Άστρος.¹⁷⁰²

Η ταινία εικονοποιεί επίσης το απόσπασμα, από το 32:53 το οποίο ακολουθεί :

Ήταν έτοιμος να απαντήσει ακόμα, αλλά ο Νικήτας δεν τον ρώτησε τίποτε άλλο. Ο Γιωργουλέας όπλισε. Ο αγωγιάτης άρχισε να χλομιάζει. Ο Νικήτας τον κοίταζε. Ο Γιωργουλέας στεκόταν με το όπλο ασάλευτος, σα να 'τοιμαζόταν από μέσα του.¹⁷⁰³

με ένα μεσαίο κάδρο travelling στον Γιωργουλέα και την απόδοση της φράσης του κειμένου:

Το χέρι του αγωγιάτη σφίχτηκε νευρικά πάνω στο ζο.¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰¹ Στο ίδιο, σ. 20.

¹⁷⁰² Στο ίδιο, σ. 21.

¹⁷⁰³ Στο ίδιο, σσ. 21-22.

Από τη νουβέλα διατηρεί η ταινία την οπτική επισήμανση με κάδρο μεσαίο :

Η ματιά του Νικήτα πήγε σε εκείνο το χέρι. Χοντρά λιοκαμένα δάκτυλα και στον παράμεσο μια φαγωμένη βέρα χαράκωνε τη σάρκα.¹⁷⁰⁵

και την προτροπή του Νικήτα προς τον αγωγιάτη, η οποία ουσιαστικά επαναλαμβάνεται:

– Πήγαινε, του είπε.

Δεν το κατάλαβε αμέσως.

– Φύγε, του ξαναείπε ο Νικήτας.¹⁷⁰⁶

Η ταινία διατηρεί επίσης την εικόνα της νουβέλας:

Ο αγωγιάτης μάκρυνε σκυφτός χωρίς να κοιτάζει πίσω. Στράβωνε μονάχα η ραχοκοκκαλιά του, εκτεθειμένη ακόμα στα ντουφέκια μας.¹⁷⁰⁷

Η αντίδραση του Γιωργουλέα φανερώνει τη συναισθηματική φόρτιση εξαιτίας της εχθρικής στάσης των χωρικών:

Ο Γιωργουλέας γύρισε στον Νικήτα.

– Γιατί τον άφησες;

– Καμώσου.

– Ξέρεις τι θα κάνει μόλις καβαλήσει τη ράχη; (στην ταινία: άμα θα γυρίσει από κείθε)

– Εγώ κάνω κουμάντο εδώ.

– Με τη δική μου ζωή;

Πετάχτηκε ο Μπρατίτσας:

– Σκάσε.

Ο Σιοπαχάς διαχειρίζεται την κατάληξη της έκρηξης του Γιωργουλέα διαφορετικά απ' ό,τι ο Βαλτινός, με μεσαίο κάδρο του χαρακτήρα να απογεμίζει το όπλο του και να αναφωνεί με ένταση:

– Είπε ότι έχει καρπούζια...ο πούστης !!!¹⁷⁰⁸

Η κίνηση του Γιωργουλέα να αντικαταστήσει το αυτοσχέδιο δίκωχο με το ψαθάκι του αγωγιάτη προικονομεί τη διαφαινόμενη παραίτηση των ανταρτών από τον αγώνα και την επερχόμενη ήττα.

Η σκηνή από το 34:19, η οποία ακολουθεί στην ταινία, βασίζεται στη νουβέλα:

¹⁷⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁷⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁷⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁷⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 22.

¹⁷⁰⁸ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 34:18.

Το φεγγάρι ήταν στη γέμιση, περιμέναμε να βασιλέψει. Πιάσαμε τη ρεματιά. Δυσκολευτήκαμε λίγο στο ξεκίνημα, ύστερα τα πόδια μας συνήθισαν. Είχαμε νυχτοπερπατήσει χιλιάδες ώρες. Πάντα στην αρχή ήταν ο ίδιος φόβος, ο φόβος του σκοταδιού.

Κόψαμε δρόμο όλη νύχτα και με το χάραμα, την ώρα που λογαριάζαμε να λουφάξουμε, μας χτύπησαν.¹⁷⁰⁹

με κάδρα μεσαία και την αξιοποίηση του κειμένου:

Ο Μπρατίτσας κλότσησε πίσω από μια πέτρα κι άρχισε να ανταποδίδει τα πυρά. Καταλάβαμε πως ήσαν λίγοι.¹⁷¹⁰

αλλά και με διαφοροποίηση από το απόσπασμα :

Κάναμε γιούργια όλοι μαζί απάνω τους, έμπηξε τη φωνή ο Νικήτας, μπροστά, τους καβαλήσαμε και τους ξεπεράσαμε.¹⁷¹¹

καθώς αποδίδει την άτακτη φυγή στην οποία τράπηκαν οι αντάρτες υπό τις φωνασκίες κάποιου αντιπάλου, την ανταλλαγή πυρών και την έκρηξη βλήματος από όλμο μπροστά στους έντρομους στρατιώτες του ΕΛΑΣ:

Εεεε, παλιοκομμούνιαaaaaa... θα πεθάνετεεε...θα γίνει χαμοοοοοός ...θάνατοοοός !!!¹⁷¹²

Η επόμενη σκηνή με τους αντάρτες να βαδίζουν στο ξέφωτο, στηρίζεται στο απόσπασμα της νουβέλας:

Μας πήρε ο ήλιος σε μια πλευρά όλο σπάλαθρο και σακοράφα. Κάτσαμε να ανασάνουμε, μας έλειπε ο Κατσάνης. Αντίκρυ μας ξανά η δημοσιά. Γυρίζαμε στο ίδιο μέρος. Ο Γιωργουλέας είχε ξεγδαρθεί στο μπράτσο, μάτωνε. Έσκισε το πουκάμισό του να το δέσει. Ο ήλιος κτύπαγε άπονος, οι κατσικόδρομοι γεμάτοι ξεραμένες κακαράτζες. Πουθενά νερό, ούτε η λαχτάρα του. Ξερολιθιά και μπαίρι.¹⁷¹³

Την πληροφορία στην ταινία για την απουσία του Κατσάνη τη λαμβάνουμε από τη διαπίστωση του Μπρατίτσα και από την ερώτηση του Νικήτα:

– Ο Κατσάνης δε φαίνεται...

– Είδε κανείς τον Μιχάλη;¹⁷¹⁴

¹⁷⁰⁹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 23.

¹⁷¹⁰ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁷¹¹ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁷¹² Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 36:51-37:02.

¹⁷¹³ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 23.

¹⁷¹⁴ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 37:43-38:07.

Μια επίσης παρέμβαση στο κείμενο της νουβέλας από πλευράς της ταινίας αποτελεί η επιλογή να χρησιμοποιηθεί ο χαρακτήρας του Μπρατίτσα αντί για τον Γιωργουλέα για να τραγουδήσει το αυτοσχέδιο δημοτικό τραγούδι:

Βγήκε ο ήλιος κόκκινος-και το φεγγάρι μαύρο κι ο λαμπερός αυγερινός-δε λέει να βασιλέψει.¹⁷¹⁵

Παραδόξως η περιγραφή η οποία ακολουθεί για το πρόσωπο του Γιωργουλέα δεν απέχει από τη φυσιογνωμία του Μπρατίτσα:

Η φωνή του χαμηλή μεσ στο στυγνό πρωινό άγγιζε ως τη φτέρνα. Ψηλός χοντροκόκαλος, το μούτρο του πελεκητό.¹⁷¹⁶

Το επόμενο κάδρα από το 39:12 έως το 39:57 στηρίζονται στο απόσπασμα :

Σηκώθηκε βουή στον δρόμο, ύστερα κουρνιαχτός. Μια δεκαριά αυτοκίνητα φορτωμένα στρατιώτες άρχισαν να κατεβαίνουν στις στροφές. Πέσαμε καταγής στέρνο με στέρνο και τα κοιτάζαμε. Στο τελευταίο ήσαν μουλάρια.

Τ' αφήσαμε να περάσουν και σηκωθήκαμε. Κινήσαμε αργά να πιάσουμε την κορφή. Την ώρα που καβαλάγαμε τη δημοσιά ακούστηκε ξανά βουή. Σκορπίσαμε λαφιασμένοι στο χαντάκι.

Ψηλά στην πρώτη στροφή φάνηκε το φορτηγό που 'χαμε δει και χτες στο χάνι. Το είδε ο Νικήτας πρώτος και μ' ένα άλμα έπιασε δίπλα στον Κουτσό. Άρχισε να τον ορμηνεύει.¹⁷¹⁷

Η ταινία διατηρεί τον επόμενο ενδείκτη της νουβέλας στα κάδρα από το 39:58 έως το 41:42:

Σηκώθη ο Κουτσός, άφησε το ντουφέκι του και βγήκε καταμεσής στον δρόμο. Σε λίγο ξεμπούκαρε το φορτηγό από μπροστά. Σήκωσε το χέρι του να το σταματήσει. Ο οδηγός έκανε να κόψει, ζυγώνοντας όμως τον καλοπρόσεξε, πάτησε γκάζι. Χύθηκε πίσω του ο Κουτσός μέσα στη σκόνη, κέρδισε τη διαφορά της στροφής, πήδηξε στο φτερό και τον άρπαξε από τον λαιμό. Ο οδηγός φρέναρε και τεντώθη πίσω ν' απαλλαγεί από τη λαβή. Το αυτοκίνητο ξάκρινε δεξιά, οι μπροστινοί τροχοί έπεσαν στ' αυλάκι και κουτούλησε στον όχτο.¹⁷¹⁸

Μια πληροφορία του κειμένου, μπαίνει νωρίτερα στην ακολουθία των κάδρων :

Σηκωθήκαμε τρέχοντας από πίσω.¹⁷¹⁹

¹⁷¹⁵ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 24.

¹⁷¹⁶ Στο ίδιο, σ. 24.

¹⁷¹⁷ Στο ίδιο, σ. 24.

¹⁷¹⁸ Στο ίδιο, σ. 25.

¹⁷¹⁹ Στο ίδιο, σ. 25.

Χαρακτηριστικά κοινός είναι ο επόμενος ενδείκτης στην ταινία και στο κείμενο:

Ο Κουτσός τράβηξε το χέρι του κι ο οδηγός έπεσε ξερός πάνω στο τιμόνι. Πήδηξε κάτω σα σκυλί που έκανε ζημιά. Ο Νικήτας πήγε να του ριχτεί οργισμένος.

– Βρε ζωντανό...

με μια προσθήκη, δηλαδή τον ήχο από την κόρνα του φορτηγού πάνω στην οποία σωριάζεται ο οδηγός νεκρός δεδομένο το οποίο υπογραμμίζει τις συνθήκες φόβου στις οποίες ζουν οι αντάρτες και μέσα στις οποίες περιμένουν πιθανό εντοπισμό τους από τους κυβερνητικούς αλλά και την αρχηγική ετοιμότητα του Νικήτα στις δύσκολες περιστάσεις:

Τον βοήθησε ο Μπρατίτσας και τράβηξαν τον οδηγό. Τον άφησαν να πέσει και καθώε το φρένο λευτερώθηκε, το αυτοκίνητο μια μπροστά και κόλλησε περισσότερο στον όχτο.

– Ξέρει κανένας να σοφάρει; ρώτησε ο Νικήτας.

Δε μίλησε κανείς.

Μπήκε ο ίδιος μέσα, πασπάτευσε τις ταχύτητες, κατάφερε να το βγάλει στον δρόμο. Μας πρόσταξε ν' ανεβούμε απάνω. Πιαστήκαμε από τα παραπέτια αφήνοντας τον οδηγό εκεί.

– Ρίχτε και αυτόν μέσα.

Τον πιάσαν χέρια πόδια ο Γυαλής με τον Κωνστανταράκο και τον πέταξαν σαν τσουβάλι.

Ο Μπρατίτσας έκατσε μπροστά. Ύστερα βγήκε και φώναξε να πάω εγώ στη θέση του. Με 'θελε ο Νικήτας που 'μουν αμούστακος, να μαλακώνω τη δική του αγριάδα.¹⁷²⁰

Προφανώς το τελευταίο σχόλιο του αφηγητή δε μπορεί να διατηρηθεί στον κινηματογραφικό λόγο. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η χρήση των μικρών ονομάτων των ανταρτών στην ταινία σε αντίθεση με τη νουβέλα, η οποία πλην του Νικήτα χρησιμοποιεί τα επώνυμά τους, δεδομένο που υπογραμμίζει την προσωπική ματιά και τη ζεστή διάθεση της σκηνοθεσίας αναφορικά με το δράμα των ανταρτών.

Η επόμενη σεκάνς παραλείπει τον διάλογο του Νικήτα με τον Νάσιο για το θέμα της πίστης και τον σταυρό τον οποίο του ζήτησε να κάνει ο Νικήτας, στοιχείο προφανώς αντίθετο στην πρόσληψη του κειμένου ως μιας αριστερής φωνής, ενώ διατηρεί τις πληροφορίες του κειμένου:

Τον έβλεπα, κράταγε κάργα το τιμόνι με τη ματιά καρφωμένη στον δρόμο. Στις στροφές δάγκωνε τη γλώσσα, έκοβε την ανάσα του.

Λίγο λίγο έστρωσε. Παρακάτω μίλησε κιόλας. Πήραμε την τελευταία στροφή και είδαμε μπροστά μας το χωριό.¹⁷²¹

¹⁷²⁰ Στο ίδιο, σσ. 25-26.

¹⁷²¹ Στο ίδιο, σ. 26.

Η ταινία χρησιμοποιεί ανοικτά την πληροφορία:

– Φάλαγγα, κτύπα τους πίσω!!!¹⁷²²

ενώ στο κείμενο η ίδια φράση:

– Χτύπα τους πίσω.

Γύρισα πίσω, χτύπησα το μικρό τζαμάκι και τους έκανα νόημα να πέσουν χάμω.¹⁷²³

αφήνει τον αναγνώστη να συμπληρώσει τα κενά. Υπάρχει επίσης ένα κάδρο, εκτός του κειμένου της νουβέλας, με τον Κωνσταντάνο να βρίσκει τρία τσιγάρα στην τσέπη του νεκρού οδηγού, στην καρότσα του φορτηγού. Ουσιαστικά ενοποιούνται οι δύο ενδείκτες του κειμένου με την επίσκεψη στα δυο χωριά, ενώ η άφιξη στο πρώτο χωριό, όπως δίνεται στη νουβέλα, παραλείπεται:

Το χωριό ήταν έρημο. Κουδούνιζαν τα κεραμίδια του απ' τη κάψα.[...] Με την άκρη του ματιού πήρα μέσα σε μια αυλή ένα φασκιωμένο μωρό να ουρλιάζει στον ήλιο.

Αφήσαμε πίσω μας το χωριό.¹⁷²⁴

και στοιχεία της άφιξης στο δεύτερο χωριό συντίθενται, για να αποδοθεί και η πληροφορία της εμφάνισης της φάλαγγας και του κινδύνου τον οποίο νιώθουν οι αντάρτες, η σχετική πληροφορία δίνεται μεταγενέστερα από την αρχική υπόνοια, την οποία προσλαμβάνουμε από την προτροπή του Νικήτα «Χτύπα τους πίσω, μου είπε» στη νουβέλα:

Η φάλαγγα δεν μας είχε αφήσει και πολύ πίσω.¹⁷²⁵

Έτσι στην ταινία αποδίδεται το απόσπασμα με εξαίρεση κάποιες εικονολατρικές λεπτομέρειες της νουβέλας, όπως αυτές για τα πιατάκια του γλυκού:

[...] Σε κάνα τέταρτο μπήκαμε σ' άλλο χωριό. Μπροστά στην εκκλησιά ήταν η μικρή πλατεία. Από ένα μικρό λονταροκέφαλο έτρεχε νερό. Η φάλαγγα ότι θα 'χε φύγει. Στο καφενείο καθόταν ο νομοτάρχης. Γύρω του κάμποσες καρέκλες, και στο τραπέζι άδεια ποτήρια και πιατάκια του γλυκού. Ήταν ζωσμένος την εξάρτυσή του, κοντός χοντρός σα χοιρινό. Γύρισε το κεφάλι και μας κοίταζε. Από ένστιχτο αναζήτησα το όπλο μου.

– Πρόσεξε, μου σφύριξε σιγά ο Νικήτας.

Ήταν ψύχραιμος, τόσο απίστευτα ψύχραιμος που καταλάβαινα την ένταση από μέσα του.

Ένας ψηλός βαρύς παπάς μάς έκοψε τον δρόμο. Ο Νικήτας φρέναρε μαλακά κι ακούμπησε με τα μπράτσα στο τιμόνι.

Ο παπάζ ζύγωσε αργοκίνητος στην πόρτα.¹⁷²⁶

¹⁷²² Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 45:13.

¹⁷²³ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ.27.

¹⁷²⁴ Στο ίδιο, σ. 27.

¹⁷²⁵ Στο ίδιο, σ. 27.

Το κάδρο με το διάλογο του Νικήτα με τον παπά λειτουργεί ως ένας σημαντικός ενδείκτης, ο οποίος ανεβάζει την αγωνία κατακόρυφα:

– Τι έγινε ο Αντώνης; ρώτησε.

Καταλάβαμε πως λέει για τον οδηγό. Ο Νικήτας χασομέρησε λίγο.

– Έφαγε κονσέρβα, τον έπιασε η κοιλιά του.

– Τι λες, ρε παιδί; Εσύ είσαι ο κουνιάδος του;

Κοίταξα τον παπά, ύστερα κοίταξα τον Νικήτα. Ήταν ανέκφραστος.

– Ναι είπε.

– Η μηχανή αλωνίζει;

Τα νεύρα στους καρπούς μου πήγαιναν να σπάσουν .

– Ναι, ξαναείπε ο Νικήτας.¹⁷²⁷

Η ταινία αποδίδει με μεσαίο κάδρο το απόσπασμα:

Έβλεπα τον νωμοτάρχη μέσα από το σπασμένο καθρεφτάκι του αυτοκινήτου να μας κοιτάζει. Κι ο παπάς δεν έλεγε να ξεκολλήσει.

εκφράζοντας σταδιακά την αγωνία, η οποία κορυφώνεται:

– Πες του να μου στείλει τα φτυάρια. Με γελάει μια βδομάδα.

– Χτες πέρασε ο ίδιος.

– Δεν τον πρόλαβα, μου 'φυγε.

– Καλά, παπά.

– Κάνε μου τη χάρη. Κάθονται οι γυναίκες με τα χέρια σταυρωμένα τόσες μέρες.

– Εντάξει, παπά.

– Τα λεφτά τα 'χε πάρει.

– Θα του το πω.¹⁷²⁸

Η σκεάνς ολοκληρώνεται στηριζόμενη στο κείμενο :

Ο παπάς τραβήχτηκε απ' την πόρτα κι ο Νικήτας ξεκίνησε. Βγήκαμε από το χωριό αμίλητοι.¹⁷²⁹

Η μετωνυμία του κειμένου όσον αφορά την πορεία των ανταρτών προς την ήττα με την επίκληση της Αχερουσίας από το Νάσιο:

Την Αχερουσία την είχα φανταστεί σκιερή και ανήλιαγη. Τώρα έτσι χωρίς λόγο μέσα σε τόσο φως, το 'λεγα και το ξανάλεγα από μέσα μου.

¹⁷²⁶ Στο ίδιο, σ. 28.

¹⁷²⁷ Στο ίδιο, σσ. 28-29.

¹⁷²⁸ Στο ίδιο, σ. 29.

¹⁷²⁹ Στο ίδιο, σ. 29.

Αχερουσία, Αχερουσία...

αποδίδεται στην ταινία με συνδυασμό μακρινών κάδρων και κοντινών των ανταρτών στην καρότσα και του Νάσιου να ψελλίζει με φανερό την εσωτερική του ένταση:

Αχερουσία, Αχερουσία...¹⁷³⁰

Το κάδρο στο 47:49 της ταινίας με τον Κουτσο να κρατάει το δρεπάνι παραπέμποντας στην εικόνα του θεριστή χάρου εξεικονίζει με φιλολογικό τρόπο την συναισθηματική υποβολή του τοπίου στους αντάρτες.

Η επόμενη σκηνή στηρίζεται στο απόσπασμα :

Πήραμε μια κλειστή στροφή κι αποκαλύφθηκε μπροστά μας αστήθι η ανηφόρα. Ο Νικήτας έκανε ν' αλλάξει ταχύτητα. Δεν τα κατάφερε το αυτοκίνητο κάλντισε και μας πήρε πίσω. Δοκίμασε να φρενάρι αλλά τα φρένα δεν πιάσανε. Έντρομος έκοψε το τιμόνι όλο δεξιά και το αυτοκίνητο μπάταρε στο χαντάκι.

Ανοιξαμε τις πόρτες και κατεβήκαμε. Οι άλλοι είχαν πηδήξει κιόλας από πάνω αλαφιασμένοι.

– Έπρεπε να 'χουμε τον οδηγό, είπε ο Νικήτας.¹⁷³¹

Στην ταινία γίνεται μια παραβίαση της σειράς των γεγονότων όπως τα αποδίδει η νουβέλα, γεγονός το οποίο το έχουμε επισημάνει και προηγουμένως, καθώς η ακόλουθη πληροφορία προηγείται της διαπίστωσης του Νικήτα για τον οδηγό:

Σταθήκαμε κάμποσο κοιτάζοντας το αυτοκίνητο. Το αφήσαμε με τη μηχανή του να δουλεύει και κάναμε αριστερά μας κάτω. Βγήκαμε στο ξεροκάμπι.¹⁷³²

Η διαπίστωση του αφηγητή στο κείμενο αναφερόμενου στο τοπίο:

Θα 'χαν αρχίσει κιόλας να το χτενίζουν.¹⁷³³

αποδίδεται από τον Μπρατίτσα στην ταινία σχετικά διαφοροποιημένη :

Τώρα θα 'χουν αρχίσει να το κτενίζουν ...¹⁷³⁴

Η ταινία αποδίδει με μακρινά κάδρα μιας ισόπεδης περιοχής χωρίς βλάστηση το απόσπασμα του κειμένου:

Στο ξεροκάμπι μείναμε δυο μέρες. Καιγόταν ολόκληρο. Τα σπαρτά ντάλα στον καιρό του θέρου πολλαπλασίαζαν τη βανασότητα του ήλιου.

αλλά χρησιμοποιεί πρωτότυπο διάλογο του Νικήτα με τον Κωνστανταράκο :

¹⁷³⁰ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 47:09-47-19.

¹⁷³¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 31.

¹⁷³² Στο ίδιο, σ. 31.

¹⁷³³ Στο ίδιο, σ. 31.

¹⁷³⁴ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 49:44-49:47.

- Θερίζουν. Έχουν βάλει δρεπάνι από τις άκρες. Αν είναι λεύκες κάτι δέντρα που είδα. Εκεί μπορούμε να βρούμε κανένα κόμπο νερό...
- Μακριά;
- Κανένα χιλιόμετρο...
- Καλά...¹⁷³⁵

ο οποίος δεν υπάρχει στο κείμενο αλλά αναδεικνύει το φλέγον πρόβλημα της λειψυδρίας, όπως δηλώνεται στο κείμενο :

Τρώγαμε στάχνα τριμμένα στη χούφτα αλλά μας έλειπε το νερό.¹⁷³⁶

Επίσης η επισήμανση του αστειευόμενου Κωνστανταντάκου στον Λυγκίτσο η οποία διαδέχεται το κάδρο με τον Γιωργουλέα μέσα στα σπαρτά:

– Όπως πάει...θα αλωνίσει κιόλας ο Γιωργουλέας!!!

χαλαρώνει το κλίμα της έντασης, την οποία νιώθουν οι αντάρτες συζητώντας για θέματα της ειρηνικής ζωής:

– Στα δικά μας τα μέρη θα έχει τελειώσει τώρα το θέρος. Θα καίνε τα αποκάλαμα τώρα.

Μια βδομάδα φεγγοβολάει ο κάμπος.¹⁷³⁷

Η κάμερα επανερχόμενη στο κάδρο με τον Νικήτα και τον Μπρατίτσα υπογραμμίζει την εναγώνια προσπάθεια των ανταρτών να ζήσουν:

– Αν βρούμε νερό μπορούμε να φάμε καμιά βδομάδα εδώ πάνω...

– Έτσι που είναι γυμνός ο τόπος και τα σπαρτά και τον κόσμο που θερίζει.¹⁷³⁸

σκέψεις, οι οποίες στη νουβέλα αποδίδονται σε πλάγιο λόγο από τον αφηγητή:

Ο Νικήτας λογάριζε νε μέναμε καμια βδομάδα απάνω κει αν βρίσκαμε νερό. Το ξεροκάμπι ακάλυπτο έξω απ' τα σπαρτά, και με τον κόσμο να θερίζει, θα μας κρατούσε μια χαρά.¹⁷³⁹

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο επόμενος ενδεικτής στον οποίο πρωταγωνιστεί ο Κουτσός και ο Νάσιος και ο οποίος συνδυάζει δυο επιμέρους αποσπάσματα:

Την αυγή έφυγα με τον Κουτσό να ψάξουμε. [...]

Μακριά κατά την ανατολή είχαμε δει δυο λεύκες. Τραβήξαμε ζαγά κατά κει. Τα δέντρα ήσαν λεύκες όπως το είχαμε υποθέσει. Αλλά ήσαν κιτρινοφυλλιασμένες. Ο Κουτσός έκατσε να με καλύψει. Κατηφόρισα κατά το καλύβι που ήταν μπροστά στις λεύκες. Βρήκα

¹⁷³⁵ Στο ίδιο, 50:59-51:12.

¹⁷³⁶ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 32.

¹⁷³⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 51:24.

¹⁷³⁸ Στο ίδιο, 51: 45-51:57.

¹⁷³⁹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά* ό.π., σ. 32.

στο πίσω μέρος δυο ξύλινες κορύπτες για το πότισμα των ζωντανών. Μια πρωτόγονη υδραυλική εγκατάσταση από ντενεκέδες ήταν στεγνή.[...] ¹⁷⁴⁰

παραλείποντας ένα σεβαστό σε έκταση απόσπασμα :

Κοντά το μεσημέρι γυρίζαμε ακόμα έτσι. Πέσαμε σε μια λάκκα, το στάρι κράταγε γλωρό. Στους γιακάδες της είχαν φυτέψει καπνά. Από μακριά δεν καταλάβαμε τι είναι.[...] Καθένας που δίψαγε έβανε νερό από τη βαρέλα κι έπινε. ¹⁷⁴¹

διατηρώντας όμως τη γωνία λήψης πλονζέ/plongée, η οποία βλέπει τους αγρότες από ψηλά:

Ανεβήκαμε σ ένα ψήλωμα να κατατοπιστούμε γύρω μας.

Η ορατότητα στένευε από την κάψα. Έμεινε ακόμα δρόμος να γυρίσουμε. Μπροστά κάμποσο, θέριζαν. ¹⁷⁴²

Η απυροβόλητη ενέργεια του Κουτσού να πυροβολήσει προς το μέρος των χωρικών, ως μια απονενομημένη αντίδραση στο ανθρώπινο δικαίωμα στο νερό, δικαίωμα το οποίο απολαμβάνουν οι χωρικοί σε αντίθεση με τους αντάρτες, μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια από τη νουβέλα στην ταινία:

[...] Κοίταξα τον Κουτσό.

– Πάμε, του είπα.

Δε μ' άκουσε. Τον φοβήθηκα.

– Πάμε Σαράντο.

Σήκωσε αργά το όπλο του και σημάδεψε.

Κει κάτω ένας είχε σηκωθεί ορθός, κράταγε τη βαρέλα ψηλά κι άφηνε το νερό να πέφτει κρεμαστό στο στόμα του.

Οι άλλοι είχαν σταματήσει και τον κοίταζαν.

– Σαράντο.

Πάτησε τη σκαντάλη. Η ντουφεκιά ακούστηκε ξερή μέσα στη ζέστη και η βαρέλα τινάχτη στον αέρα. Οι άντρες πετάχτηκαν απάνω κι άρπαξαν τα ντουφέκια τους. Οι γυναίκες άρχισαν να ξεφωνίζουν τρομαγμένες.

Έγειρα τον κατήφορο και το 'σκασα. Ο Κουτσός έμεινε λίγο, ύστερα με πήρε από κοντά. Κάθε τόσο κοντοστεκότανε, γύριζε πίσω το κεφάλι του και κοίταζε πεισματωμένος.

¹⁷⁴⁰ Στο ίδιο, σσ. 32-33.

¹⁷⁴¹ Στο ίδιο, σ. 33-35.

¹⁷⁴² Στο ίδιο, σ. 34.

Ο κόσμος ανταριάστηκε απ' την ντουφεκιά, κάναμε ένα σωρό ελιγμούς μες στα γεννήματα για να τους αποφύγουμε. Σκεβόμουνα τον Νικήτα που θα θύμωνε. Αλλά έτσι κι αλλιώς, δεν είχαμε βρει νερό.¹⁷⁴³

Η επιστροφή του Νάσιου και του Κουτσού στην υπόλοιπη ομάδα των ανταρτών παραπέμπει στη νουβέλα:

Φτάσαμε στο μέρος που τους είχαμε αφήσει, λίγο πριν απ' το βράδυ. Μας περίμενε ο Κωνσταντάρκος. Οι άλλοι είχαν τραβηχτεί μακρύτερα. Άκουσαν τη ντουφεκιά, είδαν και τον κόσμο που σάλεψε, μπήκαν σε έννοια.

Μας έδωσαν νερό και ξεδιψάσαμε, το 'χαν διπλωθεί εκεί μέσα στα πόδια τους.¹⁷⁴⁴

– Γιατί το κάνατε, βρε, αγρίεψε ο Νικήτας.

Τώρα που βρήκαμε και το νερό.¹⁷⁴⁵ (στην ταινία: Τώρα που βρήκαμε νερό;)

με την παρεμβολή ωστόσο πρωτότυπου διαλόγου Κωνσταντάρκου, Κουτσού και Νάσιου στο 54:28 έως το 54:53:

- Τι έγινε;
- Που είναι οι άλλοι;
- Μας περιμένουν. Βρήκατε νερό;
- Έχει μια πηγή πιο κάτω. Μες στα πόδια μας.
- Το Σταυρό του. Πεθάναμε όλοι μας...

Η φράση του κειμένου:

Του 'παμε ψέμματα πως μας ντουφέκισαν εκείνοι.¹⁷⁴⁶

μεταμορφώνεται στην ταινία σε διάλογο του Κουτσού με τους αντάρτες:

- Εμείς το κάναμε;
- Τι πάθατε;
- Μας ντουφέκισαν...
- Ποιοι;
- Έχουν όλοι τους όπλα!!!¹⁷⁴⁷

Η προτροπή του Νικήτα στον Νάσιο αποτελεί ελεύθερη σκηνοθετική παρέμβαση, η οποία υπογραμμίζει το ήθος του Νικήτα:

– Πήγαινε και εσύ στους άλλους. Θα φυλάξω εγώ!!!¹⁷⁴⁸

¹⁷⁴³ Στο ίδιο, σσ. 35-36.

¹⁷⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁷⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁷⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 36.

¹⁷⁴⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 56: 05-56:14.

¹⁷⁴⁸ Στο ίδιο, 56:52-57:01.

Η μουσική που συνοδεύει το ακόλουθο κάρδο της πανοραμικής θέας από τους αντάρτες επιτονίζει την δραματικότητα της κατάστασης.

Το κάρδο από το 58:09 στηρίζεται στη νουβέλα:

Κινήσαμε τρεις ώρες νύχτα. Όσοι είχαν παγούρια πήγαν τα γέμισαν πριν.

Πήραμε τα καπούλια του ξεροκαμπιού όλο ζερβά. Ξημερωθήκαμε σε μπαίρι. Δεν ήταν να μείνουμε εκεί. Σηκώθη ο ήλιος, ο Νικήτας τρωγότανε.¹⁷⁴⁹

με την προσθήκη ενός πρωτότυπου διαλόγου του Νικήτα με τον Μπρατίτσα:

– Πόσες λες να μας πάρει ως τη θάλασσα;

– Τέσσερις ώρες και βάλε ... Αν φτάσουμε...¹⁷⁵⁰

Ο Σιοπαχάς διατηρεί τον ενδείκτη του κειμένου:

Ο Γιωργουλέας είχε την ψάθα του αγωγιάτη. Τον έβαλε ο Νικήτας να πηγαίνει μπροστά, έμοιαζε με ξωμάχο. Ακολουθούσαμε πίσω μια τρακοσαριά μέτρα, κάθε που μας έκανε σινιάλο.¹⁷⁵¹

παραλείποντας τη σκηνή:

Ανεβοκατεβαίναμε δυο τρεις επάλληλες ραχούλες με χώμα [...] μισό χιλιόμετρο.¹⁷⁵²

καταλήγοντας στη σεκάνς :

Λίγο χαμηλότερα είδαμε τη βρυσούλα. Είχαν μπήξει μια πευκόφλουδα στην ξερολιθιά να τρέχει το νερό. Ο Κουτσός έκανε να τρέξει. Ένα πουλί πέταξε από κει. Ο Νικήτας τον σταμάτησε κι ανάγκασε και μας να σταματήσουμε (στην ταινία : – Σαράντο, πρόσεχε!!!)

-Οι δυο σας στη βελανιδιά!!!) Φοβήθη μην την έχουν παγιδέψει. Είπε στον Γιωργουλέα να πλησιάσει μόνος του.

Ο Γιωργουλέας αρπάχτηκε από μιαν ελιά και ξεμασκάλιασε μια κλάρα. Ο πιο συνηθισμένος τρόπος ήταν ένα τεντωμένο σύρμα με μια χειροβομβίδα στην άκρη του. Ζύγωσε με προσοχή, καλύφτη πίσω από μια χαρουπιά και πέτραξε την κλάρα πάνω στη βρύση.

Μαζί με την έκρηξη άρχισαν να μας χτυπάνε απ' το πλευρό. Κάναμε πίσω τον ανήφορο. Ο Γυαλής με τον Λυγκίτσο έριχναν. Φτάσαμε στο μονοπάτι. Ο Γιωργουλέας είχε καθλώθει στη χαρουπιά. Σταματήσαμε να τον καλύψουμε.¹⁷⁵³

Το σχόλιο του αφηγητή :

Μάυδες θα ήσαν.¹⁷⁵⁴

¹⁷⁴⁹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 37.

¹⁷⁵⁰ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 58:36- 58:47.

¹⁷⁵¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 37.

¹⁷⁵² Στο ίδιο, σσ. 37-39.

¹⁷⁵³ Στο ίδιο, σ. 39.

δεν μπορεί να διατηρηθεί στον αφηγηματικό λόγο της κάμερας.

Ο επόμενος ενδεικτής του κειμένου όμως διασώζεται:

[...] Ο Γιωργουλέας πετάχτη από τη χαρουπιιά κι άρχισε να τρέχει σκυφτός κατά το μέρος μας. Τον είδαν και τον πλάκωσαν στις ριές. Εκείνος έτρεχε και με το 'να χέρι τους χτύπαγε απανωτά τον κόλο του. Κάπου σκόνταψε και του 'φυγε η ψάθα απ' το κεφάλι. Ανάκοψε στο φτερό τη φούρια του, γύρισε πίσω κι άρχισε να την κυνηγάει τον κατήφορο.[...] Την ώρα που έσκυβε για να την πιάσει, έφαγε ολόκληρη ριπή. Άφησε τη ψάθα, ορθώθη αργά, τους τίναξε μια μούντζα με τα δυο του χέρια και σωριάστη.

Λύσσαξαν να τον χτυπάνε.¹⁷⁵⁵

Επίσης η επόμενη σεκάνς της ταινίας στηρίζεται στη νουβέλα:

Βάλαμε τα πόδια στον ώμο και του δώσαμε για πάνω. Βγήκαμε στην κορφή με την ψυχή στο στόμα.

Ο Νικήτας κοντοστάθη, μας έβαλε μπροστά. Πιάσαμε τον τοίχο ενός γκρεμισμένου καλυβιού και πέσαμε ξεθεωμένοι. Δεμίλαγε κανέννας.

– Πρέπει να χωρίσουμε, είτε ο Νικήτας.

Κοίταζε γύρω του την ξεραϊλα.

– Μια μέρα να μείνουμε ακόμα εδώ πάνω θα μας πιάσουν (εδώ: μια μέρα αν μείνουμε εδώ θα μας πιάσουν)

με μια προσφιλή μετάθεση από τον σκηνοθέτη στη σειρά των πράξεων, καθώς προηγείται η επισήμανση:

– Θα σκορπίσουμε και θα λουφάζουμε όσο να περάσει το κακό.

με την παράλειψη όμως της φράσης του κειμένου :

Μη γελαστεί κανέννας και παραδοθεί.¹⁷⁵⁶

και την ακολουθία της εικόνας της αφήγησης :

– Τράβηξα μια καλαμιά κι άρχισα να τη μασάω.¹⁷⁵⁷

Στη νουβέλα και στην ταινία είναι κοινά δεδομένα η ερώτηση του Γυαλή :

– Θα ξανασιμίζουμε¹⁷⁵⁸;

με την αφήγηση:

Ο Γυαλής έσκυψε κι έτριβε τους κόμπους του μέσα από την αρβύλα.

¹⁷⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁷⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁷⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁷⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 40.

¹⁷⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 41.

ο καγχασμός του Κωνστανταράκου:

– Περιμένεις να σωθείς; κάγχασε ο Κωνστανταράκος.¹⁷⁵⁹

επίσης η προτροπή του Νικήτα:

– Τραβηχτείτε χαμηλά κι αφήστε τους να βαρούν τα κέρατά τους.¹⁷⁶⁰

η αντίδραση του Λυγκίτσου :

Ο Λυγκίτσος τον κοίταξε στα μάτια.

– Το πιστεύεις να γλιτώσουμε,¹⁷⁶¹

και η απάντηση του Νικήτα:

– Όχι, είπε ο Νικήτας και γύρισε αλλού το κεφάλι του.¹⁷⁶²

η ερώτηση του Λυγκίτσου σε διαφορετική σειρά από την αφήγηση:

– Κατά που θα τραβήχτε εσείς;

η απάντηση του Νικήτα:

– Θα δοκιμάσω να κατέβω στη θάλασσα, είπε ο Νικήτας.¹⁷⁶³

με την αφήγηση να ακολουθεί:

Ο Λυγκίτσος σηκώθηκε.¹⁷⁶⁴

Η ταινία και η νουβέλα έχουν κοινή την πληροφορία για τον Λυγκίτσο:

– Εγώ φεύγω.

Χωρίς άλλη κουβέντα φορτώθη το σακίδιο του και ξεκίνησε.

– Θα πέσεις απάνω τους από 'φτου, του φώναξε ο Μπρατίτσας.

Κοντοστάθη και γύρισε μας κοίταξε με τη απόφαση παρμένη στα μάτια.¹⁷⁶⁵

Τη φράση της νουβέλας:

– Καλή τύχη, του είπε ο Νικήτας.¹⁷⁶⁶

αναλαμβάνει να την εκφέρει στην ταινία ο Μπρατίτσας.¹⁷⁶⁷ Το κάδρο δεν διατηρεί την πληροφορία του κειμένου:

Ο Λυγκίτσος απάντησε μ' ένα σαρκαστικό τς.¹⁷⁶⁸

διασώζει όμως την πληροφορία, η οποία ολοκληρώνει τη σεκάνς:

¹⁷⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶¹ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶² Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶³ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 41.

¹⁷⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁷⁶⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:05:21.

¹⁷⁶⁸ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 42.

Τον είδαμε που καβάλησε τη ράχη και χάθηκε.¹⁷⁶⁹

Το σημείο αυτό είναι μια τομή μέσα στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς η αρχική ομάδα των ανταρτών μετά την εξόντωση του Γιωργουλέα και την αποχώρηση του Λυγκίτσου, παύει να λειτουργεί ενιαία και προμηνύει την τελική πτώση και την ήττα τους:

Βραδιάζοντας έφυγα με τον Κουτσό. Ο Νικήτας με τον Μπρατίτσα έμειναν τελευταίοι. Ο Γυαλής με τον Κωνστανταράκο έκαναν άλλο ζευγάρι. Για κάμποσο πήγαμε μαζί.¹⁷⁷⁰

Κοινό ενδείκτη της ταινίας και της νουβέλας αποτελεί το απόσπασμα:

Ο Κουτσός έλεγε να καβαλήσουμε το βουνό και να πέσουμε πίσω μεριά. Από κει θα βλέπαμε τον Ταΰγετο. Δικοί μας τόποι. Κλώθαμε δυο μέρες. Μας παίδευε η δίψα.¹⁷⁷¹

Στην ταινία παρουσιάζεται ο Κουτσός να λέει σε ευθύ λόγο τα λόγια του αφηγητή προσθέτοντας πρωτότυπες νοσταλγικές σκέψεις :

– Άμα καβαλήσουμε εκείνη την κορφή, από πίσω πιστεύω να δούμε τον Ταΰγετο. Δικοί μας τόποι. Έχω μια κόρη πέρδικα!!! Αν βγούμε πέρα και άμα σε θέλει, θα στη δώκω ρε !!! Θα πήξουν τσιμέντο στην κοιλιά σου ρε μαύρε.¹⁷⁷²

Ο επόμενος ενδείκτης είναι σημαντικός για την αποτύπωση της ψυχολογίας των ανταρτών και την καχυποψία απέναντι στους χωριάτες, η οποία κάμπτεται λόγω ανάγκης αλλά με δραματική ειρωνεία όσον αφορά στην εξέλιξη μετά την αποχώρηση από τη συνάντηση μαζί τους :

Είδαμε μακριά ένα σπίτι με τσίγκους. Πήραμε τη απόφαση να ζυγώσουμε. Φαινόταν έρημο. Σταθήκαμε και το κοιτάζαμε. Απάνω κει γύρισε ο Κουτσός απότομα πίσω του. Γύρισα και γω. Ήταν ένας άντρας ξυπόλητος μ' ένα δεμάτι σίκαλες στα χέρια. Δεν τον είχαμε καταλάβει.

– Γεια σας, παιδιά, μας χαιρέτισε.

– Έμοιαζε φιλικό το ύφος του .

– Νερό πατριώτη, του είπε ο Κουτσός. (στην ταινία: – Λίγο νερό πατριώτη !!!)

– Ελάτε μέσα παιδιά. (εδώ μετατρέπεται στο λαϊκότροπο: – Κοπιάστε σπίτι!!!)

Μπήκαμε στη αυλή. Ήταν ένα πηγάδι και μια ξερή αμυγδαλιά.

– Κώστα, φώναξε. (στη ταινία παραλλάσσεται η φράση: – Ρε Κώστα !!!)

Δεν του απάντησε κανένας.

– Έχουμε θέρο, είπε.¹⁷⁷³

¹⁷⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁷⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁷⁷¹ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁷⁷² Σιοπαχάς, ό.π., 01:07:44-01:08:44.

Αλλάζοντας ως συνήθως τη σειρά των γεγονότων προηγείται στην ταινία η φράση:

Γύρισε στη μάντρα και ξαναφώναξε:

– Αντώνη.

Πάλι δε του απάντησε κανένας.

– Χάθηκαν οι μπάσταρδοι.¹⁷⁷⁴

και ακολουθεί διαφοροποιημένη η αφήγηση:

Πήρε ένα γκουβά και τον έριξε στο πηγάδι. Έβγαλε νερό. καθώς ο χωριάτης εμφανίζει ένα παγούρι με νερό προσφέροντας στους αντάρτες

– Να ξειδρώστε πρώτα, παιδιά. (στην ταινία: – Να ξεδιψάσετε πρώτα, παιδιά !!!)

– Πάω να σας φέρω τίποτα να φάτε.¹⁷⁷⁵ (στην ταινία: – Να σας φέρω κάτι να φάτε)

Η ταινία στηριζόμενη στο απόσπασμα:

Στην πόρτα της μάντρας φάνηκαν δυο παιδιά. Στάθηκαν μαζεμένα και μας κοίταζαν. Θα ήσαν σχεδόν συνομήλικά μου.¹⁷⁷⁶

παρουσιάζει την παρατήρηση του χωριάτη στα παιδιά του:

Ο άντρας βγήκε με μισό καρβέλι .

– Πού γυρίζετε, μάλωσε τα παιδιά. Πηγαίνετε φέρτε καμιά ντομάτα.

(στην ταινία: πάλι λαϊκότροπα: άμε φέρτε καμιά ντομάτα)

Μας έδωσε το ψωμί κι έκατσε στο πηγάδι.¹⁷⁷⁷

Ο διάλογος ο οποίος ακολουθεί, στηρίζεται στη νουβέλα με ελάχιστες διαφορές:

– Χτες πέρασε στρατός, είπε.

– Πολλοί; ρώτησε ο Κουτσός.

– Μια κατοστή.

– Κατά που πήγαν;

– Στην Πόρτα Παναγιά, πιστεύω.

– Το βουνό είναι ο Μαλεβός;

– Ναι.

– Καλά το 'λεγα. Για την Μπαρμπίτσα είναι ανοιχτός ο δρόμος;

– Δεν πιστεύω. Γέμισε ο τόπος ντουφέκια, μη ζυγώστε χωριάτη.

Τα παιδιά έφεραν ντομάτες, μας τις έδωσαν.

¹⁷⁷³ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 43.

¹⁷⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁷⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 43.

¹⁷⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 44.

¹⁷⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 44.

– Πηγαίνετε μέσα ’τιμάστε τα σακιά, είπε ο άντρας.

Είχαν το ίδιο μπόϊ κι έμοιαζαν .

– Γιοι σου είναι; τον ρώτησε ο Κουτσός. (στην ταινία εκφράζεται με την ιδιωματική γλώσσα: – Μπινάρια είναι ;)

– Ναι μια κοιλιά και οι δύο. Κόντεψε να τη σκοτώσουν τη μάνα τους.

Φάγαμε ψωμί και ντομάτες, στυλωθήκαμε.

– Γέρο, φώναξε το ’ να παιδί από μέσα.

– Τώρα.

Ο Κουτσός σήκωσε το κεφάλι του μασώντας.¹⁷⁷⁸

Τίποτε δεν προμηνύει τη δόλια αντίδραση του χωριάτη, η οποία θα ακολουθήσει τη φιλοξενία στο Νάσιο και στον Κουτσό, καθώς προς στιγμινή επικρατεί ένα κλίμα ζεστό και ανθρώπινο :

– Τσιγάρο μη σου βρίσκεται;

Έβγαλε ένα λαϊκό πακέτο. Είχε δυο τσιγάρα και μας τα ’δωσε.

Εγώ δεν κάπνιζα. Ο Κουτσός μού ’κανε νόημα και το πήρα.

– Δεν τα βρίσκω, φώναξε πάλι το παιδί.

– Τώρα, είπε ο άντρας.

Γύρισε σε μας.

– Έχω καπνό μέσα. Να σας φέρω.

Μπήκε στο σπίτι.

Έσκυψα στον γκουβά και ξαναήπια. (στην ταινία: ο Νάσιος πίνει, όπως πριν, από το παγούρι). Ο Κουτσός πήγε ίσαμε τη μάντρα, κοίταξε όξω. Ο άντρας μας έφερε μια σακούλα καπνό κι ένα μικρό μπλοκ σημειώσεων.

– Χαρτί δεν έχω καλό, είπε.¹⁷⁷⁹

Προστίθεται διάλογος πρωτότυπος του χωριάτη με τους αντάρτες :

– Να ’σαι καλά!!!

– Το ψωμί δε θα το παίρνετε;

– Να πάτε στο καλό !!!

– Καλό να ’χεις !!!¹⁷⁸⁰

Η εικόνα του χωριάτη:

Ο άντρας μας ξέβγαλε στην πόρτα.

¹⁷⁷⁸ Στο ίδιο, σσ. 44-45.

¹⁷⁷⁹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 45.

¹⁷⁸⁰ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:12:41-01:13:01.

μας δημιουργεί ανάμικτα συναισθήματα λίγο πριν από την επίθεση στους αντάρτες:

Φύγαμε και μας έριξαν από πίσω. Μας ντουφέκισαν μέσα απ' το σπίτι. Γύρισα ξαφνιασμένος και είδα τον άντρα στη πόρτα να μας τινάζει μια χειροβομβίδα.

Έπεσα χάμω κι άρχισα να κυλάω τον κατήφορο. Η χειροβομβίδα έσκασε σηκώνοντας καλαμιές στον αέρα. Βρήκα ένα τούμπι και καλύφτηκα. Μόλις καταλάγιασε η έκρηξη, ο άντρας πετάχτη όξω απ' τη μάντρα. Πίσω του βγήκαν και τα δυο παιδιά με τις αραβίδες στο χέρι.[...] Τους έφερα στην μπούκα μου και τράβηξα. Ο άντρας κοντοστάθη, σήκωσε τα χέρια σα να μην το περίμενε κι έπεσε μπρούμυτα. Δίπλα του έπεσε και το 'να παιδί.¹⁷⁸¹

Στην ταινία παραλείπονται οι πληροφορίες :

Το άλλο γύρισε να φύγει λαφιασμένο. Του έριξα και το κράτησα.

Σηκώθηκα ορθός και τους ξανάριξα. Στάθηκα λίγο να ανασάνω.¹⁷⁸²

Ιδιαίτερη στιγμή αποτελεί η προσέγγιση από τον Νάσιο του νεκρού χωριάτη με ταυτόχρονα αισθήματα ανακούφισης αλλά και αγανάκτησης :

Τινάχτηκα τρέχοντας και τράβηξα μια κλοτσιά με λύσσα στο κεφάλι του άντρα. Κι αμέσως έκλαψα. Πριν λίγο μας είχε ποτίσει νερό που να τον πάρει ο διάβολος¹⁷⁸³.

Στην ταινία ο Νάσιος εκφέρει ευθύ λόγο διαφοροποιημένο από τη νουβέλα :

Μας είχε δώσεις ψωμί, που να σε πάρει ο διάβολος !!!¹⁷⁸⁴

Το επεισόδιο δείχνει ανάγλυφα ότι οι αντάρτες, εκτός της απειλής του κυβερνητικού στρατού, έχουν να αναμετρηθούν με την εχθρική φύση του άνδρου τοπίου αλλά και την εχθρότητα των ντόπιων της περιοχής.

Ο επόμενος ενδείκτης στηρίζεται στη νουβέλα:

Γύρισα έκανα κάτω.

– Νάσιο, άκουσα τον Κουτσό.

Τον βρήκα μέσα στο χαντάκι με το καλό του πόδι σπασμένο στο καλάμι. Με κοίταζε πώς με κοίταξε.

Τον φορτώθηκα στη πλάτη μου. Δαγκωνότανε να μη βογκάει. Μηδέ ήξερα πού πήγαινα. Βρήκα ρουμάνι μπροστά μου, χώθηκα μέσα.

Ο Κουτσός λιποθύμησε κι έγινε ασήκωτος. Είχαν πέσει τα νεφρά μου. Τον άφησα χάμω κι ανέβηκα σ' ένα μαστό να ιδώ γύρω μου. Ύστερα κατέβηκα και τον κουβάλησα σούρνοντας στη ρεματιά.¹⁷⁸⁵

¹⁷⁸¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 46.

¹⁷⁸² Στο ίδιο, σ. 46.

¹⁷⁸³ Στο ίδιο, σ. 46.

¹⁷⁸⁴ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:13:58-01:14:00.

και ολοκληρώνεται με τρόπο δραματικό, με τη θανάσιμη ντουφεκιά στον Κουτσο από τον Νάσιο εκτός κάδρου :

Τον σημάδεψα στο κεφάλι. Η ρεματιά τράβηξε τη ντουφεκιά. Ούτε που σκέφτηκα πως μπορεί να με προδώσει ο αντίλαλος.¹⁷⁸⁶

Ο κινηματογραφικός λόγος προσθέτει ένα κάδρο συναισθηματικής έντασης: καθώς ο Νάσιος περιεργάζεται τα πράγματα στο σακίδιο του νεκρού Κουτσού, ανακαλύπτει φωτογραφία της κόρης του, την οποία του προξένευε πριν περάσουν τον Ταύγετο.¹⁷⁸⁷

Η κινηματογραφική επανασύνδεση του Νάσιου με τον Νικήτα και τον Μπρατίτσα συμβαίνει με όρους κινηματογραφικής έλλειψης, δηλαδή δεν αναφέρονται οι προϋποθέσεις σύμφωνα με τις οποίες ο Νάσιος κατάφερε να ξαναβρεθεί με το ηγετικό δίδυμο, σε αντίθεση με το κείμενο, στο οποίο ο αφηγητής ανακαλεί τα λόγια του Νικήτα, προκειμένου να σκεφθεί κατά που μπορεί να τον συναντήσει:

Τη νύχτα τσάκισα από το φόβο. Δεν ήξερα πούθε να πάω. Θυμήθηκα να τον Νικήτα που είτε πως θα τραβήξει για τη θάλασσα. Γύρισα πάλι πίσω.¹⁷⁸⁸

Η ταινία παραλείπει επίσης την ευφάνταστη επανασύνδεση του Νάσιου με τον Μπρατίτσα και τον Νικήτα:

Κάποιος πήδηξε απάνω μου και μ' έριξε χάμω. Πόνεσαν τα πλευρά κι ο αγκώνας μου πάνω στις πέτρες. Ύστερα μ' άρπαξαν και με στύλωσαν κατά πρόσωπο στο φεγγάρι. Γνώρισα τη φωνή του Μπρατίτσα:

– Που γυρίζεις, ρε κασίκι;

Είδα και τον Νικήτα.¹⁷⁸⁹

όπως επίσης την ενότητα της περιπλάνησης του Νικήτα, του Μπρατίτσα και του Νάσιου προς τη Σκάλα, τοποθεσία στην οποία θα έβρισκαν την αδερφή του Νικήτα με το συμβολικό περιστατικό του φιδιού, το οποίο τυλίχτηκε γύρω από το πόδι του Νάσιου. Το περιστατικό με τη χελώνα και το σπασμένο καύκαλο, θα αποδοθεί αργότερα στην ταινία.¹⁷⁹⁰

Κοινό ενδείκτη αποτελεί το επεισόδιο με το μωρό, το οποίο στηρίζεται στη νουβέλα:

¹⁷⁸⁵ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 47.

¹⁷⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 47.

¹⁷⁸⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:19:20-01:19:56.

¹⁷⁸⁸ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 47.

¹⁷⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 48.

¹⁷⁹⁰ Στο ίδιο, σσ. 48-56.

Στο κέντρο ήταν μια πελώρια γκορτσιά και στη ρίζα της ξεχώριζαν ακουμπισμένα, τσαμασίρια. Πήγαμε κατά κει. Άφησαν μένα να ζυγώσω. Μια νάκα κρεμόταν με σκοινί απ' την γκορτσιά. Ένα σαμάρι ήταν στυλωμένο ορθό στον φτενόν ίσκιο κι από κάτω του μια μποτίλια με κρασί. Την ακούμπησα, έβραζε. Άρχισα να ψάχνω τα σακούλια. Βρήκα μια πετσέτα με ψωμί και την πήρα. Όπως ήμουν σκυμμένος άκουσα έναν στεναγμό, αλαφρό σαν πνοή παραίστησης, κι αμέσως έπειτα κλάμα μωρού. Σηκώθηκα φοβισμένος και κοίταξα τη νάκα. Τιναζόταν το τσεμπέρι που τη σκέπαζε.¹⁷⁹¹

Το κινηματογραφικό κάδρο δεν διασώζει τη μυστηριώδη ανάπτυξη της λογοτεχνικής αφήγησης, η οποία χρησιμοποιεί την τεχνική της επιβράδυνσης, μέχρι την αποκάλυψη της ύπαρξης του μωρού, καθώς ο φακός μάς φανερώνει ξεκάθαρα την παρουσία του.¹⁷⁹²

Η ταινία διατηρεί το απόσπασμα απο την νουβέλα:

Την ίδια ώρα φάνηκε από κάτω μια γυναίκα κι ο Νικήτας μου 'κανε νόημα με το χέρι. Πισωπάτησα με τρόπο και λούφαξα κοντά τους. Η γυναίκα πήγε ίσια στη γκορτσιά κι έσκυψε, πήρε το μωρό στην αγκαλιά της. Έκατσε στον ίσκιο, έβγαλε το βυζί της κι άρχισε να το θηλάζει.¹⁷⁹³

και παραλείποντας πληροφορίες για τον θηλασμό και την παρουσία ενός άντρα, προφανώς συζύγου της γυναίκας, συνεχίζει με κάδρο το οποίο στηρίζεται εκ νέου στη νουβέλα:

Σούραμε σκυφτά και μακρύναμε. Θα πιάναμε πάλι το ρέμα αλλά δεν προλάβαμε. Εκεί που το 'χαμε αφήσει εμείς, είδαμε μια σαρανταριά στρατιώτες. Μας έφερναν από πίσω ακολουθώντας τα χνάρια μας. Ο αξιωματικός είχε σταθεί στο μέρος που τα 'χαναν και διάβαζαν τον χάρτη του. Πέσαμε χάμω στη στιγμή.¹⁷⁹⁴

Το κάδρο το οποίο ακολουθεί, στηρίζεται σε προηγούμενο απόσπασμα της νουβέλας αλλά χρησιμοποιεί κατά τη γνώμη μας άχρωμα το περιστατικό με τη χελώνα σε αντίθεση με το κείμενο, το οποίο του δίνει μια ιδιαίτερη διάσταση:

Ο Μπρατίτσας έκανε έτσι με τρόπο, μέριασε τις πλατάνες κι έβγαλε το όπλο του μπροστά. Δε βλέπαμε τίποτα. Και κείνος ο μόνος που 'χε τη δύναμη να σπάσει τον ιστό, δίνει μια και πηδάει ολόρθος από κάτω.

Ήταν μια μεγάλη χελώνα με σπασμένο καβούκι. Σερνότανε με κόπο και την ακολουθούσε μια συνοδεία απίθανη, ένα σύννεφο από σφήκες και χρυσόμυγες. Κάθονταν

¹⁷⁹¹ Στο ίδιο, σσ. 56-57.

¹⁷⁹² Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 1:21:21-1:21:30.

¹⁷⁹³ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 57.

¹⁷⁹⁴ Στο ίδιο, σσ. 57-58.

απάνω της, βύζαιναν τα ξεραμένα αίματα, και συναλλάζονταν κάνοντας κύκλους μες στον ήλιο. Τα φτερά τους γυαλοκόπαγαν σκληρά και διάφανα στο φως.¹⁷⁹⁵

Η εναγώνια προσπάθεια των ανταρτών να αντικρύσουν τη θάλασσα αποδίδεται με το κάδρο το οποίο στηρίζεται στη νουβέλα :

Ο Μπρατίτσας σκαρφάλωσε δεξιά να κατατοπιστεί. Από κει πάνω μας είπε: η θάλασσα. αλλά προστίθεται και πρωτότυπη πινελιά στην ιστορία, η γεμάτη ανείπωτη χαρά αποστροφή του Νάσιου προς τους Νικήτα και Μπρατίτσα, στην πολυπόθητη θέα της θάλασσας:

– Νικήτα!!! Κωστή!!!¹⁷⁹⁶

Κοινό στοιχείο της ταινίας με τη νουβέλα αποτελεί το επόμενο απόσπασμα:

Ανεβήκαμε δίπλα και είδαμε κανα χιλόμετρο μπροστά μας τη θάλασσα ανάμεσα από τις μικρές ξερικές ελιές. Ο Νικήτας πέρασε τη γλώσσα πάνω στα σκασμένα χείλια του και σηκώθη ορθός.

– Δε μπορεί να 'ναι η Σκάλα εδώ, είπε ο Μπρατίτσας.

Σηκωθήκαμε κι αρχίσαμε να πηγαίνουμε κατά τη θάλασσα.[...]

Κάτσαμε πάνω στα βράχια με τον ήλιο στον σβέρκο. Έβγαλα τις αρβύλες μου και μπήκα στη θάλασσα. Το νερό ήταν χλιαρό.[...] Τότε μας χτύπησαν από δεξιά, απο ένα μικρό ύψωμα. Πέσαμε χάμω οι δυο μας, [...] Οι σφαίρες έκαναν ψωμάκια στη θάλασσα κι έσβηναν οργισμένες. Μ' ένα πήδημα ο Μπρατίτσας τον τράβηξε κοντά του και τον ανάγκασε να καλυφτεί.[...]

Μέσα στη βία δεν πρόλαβα να πάρω τα παπούτσια μου και τώρα ένιωθα τις πατούσες μου να ξεσκίζονται. Από πίσω μας γινόταν χαλασμός. Προλάβαμε και χωθήκαμε στο ρουμάνι, μέσα στα σκίνα και τους πρίνους.¹⁷⁹⁷

Η ταινία διαχειρίζεται με ελεύθερο τρόπο το απόσπασμα :

Τα χαράματα ξύπνησα. Τα πόδια μου έκαιγαν. Ξύπνησα και τους άλλους, έβγαλα ένα μπρέ που είχα στο σακίδιο κι έδεσα το δεξί. Με το φώτημα ξεκινήσαμε. Στην αρχή δε μπόρηγα να περπατήσω. Ύστερα έστρωσα.¹⁷⁹⁸

καθώς το κινηματογραφικό κάδρο αποδίδει την αυτοσχέδια κατασκευή παπουτσιών του Μπρατίτσα απο πανιά στο σακίδιό του, για να τα φορέσει ο Νάσιος, προκειμένου να μπορεί να περπατήσει στο κακοτράχαλο έδαφος της περιοχής.¹⁷⁹⁹

¹⁷⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 55.

¹⁷⁹⁶ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 1:24:51-1:24:55.

¹⁷⁹⁷ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 60.

¹⁷⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 61.

Το επόμενο κάδρο αποτελεί επίσης μια ελεύθερη προσέγγιση της ταινίας στο υλικό της νουβέλας, καθώς οι τρεις αντάρτες αντικρύζουν έναν ταλαιπωρημένο σκύλο δίπλα σε νεκρά σώματα στρατιωτών στο διάβα τους.¹⁸⁰⁰ Το κάδρο του διαλόγου του Νικήτα με τον Μπρατίτσα αναδεικνύει μια σημαντική παράμετρο, τη δραματική απουσία της γυναίκας από τη ζωή των ανταρτών:

- Κορμί γυναίκας...
- Τη θυμάσαι ακόμη...;
- Καμιά φορά...¹⁸⁰¹

Επίσης ο διάλογος του Νικήτα με το Νάσιο και τον Μπρατίτσα αποτυπώνει τη νοσταλγία των ανταρτών για τους οικείους και τα καλά της ειρηνικής ζωής :

- Ε, Νάσιο!!! Έλα από 'δώ!!!
- Τι σκέφτεσαι;
- Τη μάνα μου.
- Που θα 'θελες να 'σαι τώρα;
- Στο χωριό μου.
- Στο σπίτι σου, ε;
- Πόσω χρονών είναι η μάνα σου;
- Τριάντα οκτώ.
- Μοναχή της;
- Έχω μια αδερφή ακόμα, μικρότερη.
- Εσύ Κωστή;
- Εγώ θα 'θελα να 'χα γίνει τα σύκα!!!¹⁸⁰²

Τα επόμενα κάδρα, μεσαία και κοντινά, στηρίζονται στο απόσπασμα :

Μείναμε κει ώσπου γύρισε ο ήλιος. Τότε ακούσαμε από μακριά έναν πυροβολισμό. Ο Μπρατίτσας σηκώθηκε και πέρασε το παγούρι στο ζουνάρι του.

Σε πέντ' έξι λεφτά ακούσαμε από αντίθετα έναν άλλο, πολύ πιο κοντά. Σουρθήκαμε μέσ στ' αμπέλια.[...] Βγήκαμε στην άλλη άκρη και σταθήκαμε. Δεξιά μας το έδαφος έκανε μια κλίση απότομη που κατηφόριζε σε χαράδρα. Από το μέρος που ακούσαμε τον πρώτο πυροβολισμό είδαμε μια εικοσαριά πολίτες με ντουφέκια. Σταμάτησαν στον βράχο με το νερό και κάποιος πρόσεξε τ' αγνάρια μας στην άκρη του αμπελιού.

¹⁷⁹⁹ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:27:30-01:28:30.

¹⁸⁰⁰ Στο ίδιο, 01:29:17-01:29:36.

¹⁸⁰¹ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 01:29:48-01:30:00.

¹⁸⁰² Στο ίδιο, 01:30:12-01:31:10.

[...] Αλλά μας χτύπησαν κι από αντίκρυ, από την άλλη πλευρά.

Ήταν στρατιώτες αυτοί. Είδαμε τους μισούς που χώρισαν να μας βγούν μπροστά. Οι άλλοι μισοί μας πήραν από πίσω. Τρέχαμε να προλάβουμε.[...]

Κάποια στιγμή ο Νικήτας γλίστρησε και τον είδα να πέφτει. Ο Μπρατίτσας έκανε να γυρίσει, δεν τον έπαιρνε ο καιρός. Άρχισαν να του ρίχνουν από πάνω. Φώναξε δυο φορές Νικήτα, Νικήτα, και λογιάζοντας πως είχε χτυπηθεί συνέχισε το φευγικό του. Έφτασα εκεί λαχανιασμένος και σταμάτησα. Μπροστά μου γινόταν χαλασμός. Και οι άλλοι από πίσω ζύγωναν. Είπα πως είναι το τέλος, ώσπου είδα τον Νικήτα μέσα σε μια πατουλιά σπάλαθρα να με αδράχνει από την αρίδα και να με τραβάει δίπλα του.

Οι στρατιώτες πέρασαν από πάνω μας πυροβολώντας. Βλέπαμε τα πόδια τους να μας δρασκελάνε. Φρούμαζαν αγριεμένοι σαν τα ζαγάρια πίσω απ' το καπρί. Μάκρυναν και οι πέτρες κατακύλαγαν ακόμα πίσω τους.¹⁸⁰³

Η ταινία χρησιμοποιεί επίσης τον ενδείκτη του κειμένου :

Μείναμε εκεί μέχρι που νύχτωσε καλά. Ύστερα σηκωθήκαμε και πολεμάγαμε να κατατοπιστούμε στο σκοτάδι με το αυτί. Ήμασταν τσακισμένοι και μέσα στην πολύωρη ακινησία η ακοή μας γιγαντώθηκε ως την παράκρουση.[...]

Δοκιμάσαμε να περπατήσουμε στα τυφλά, αλλά κάναμε θόρυβο και η νύχτα τον τράβαγε και τον πολλαπλασίαζε. Αναγκαστήκαμε να σταματήσουμε.

Ύστερα από ώρα το φρύδι ψηλά της χαράδρας γλύκανε. Ήταν το φεγγάρι. Πήραμε κουράγιο.

Ο Νικήτας μαζεύτηκε κοντά μου κι ένιωσα τη ζεστασιά του, τη ζεστασιά του που ήταν ζωντανός. Με σκούνησε και κόλλησε τα χείλια το στο αυτί μου.

– Άκου.

[...] Έκανα να σαλέψω. Ο Νικήτας άπλωσε το χέρι του και με καθήλωσε.

– Είναι ο Κωστής, μου ψιθύρισε. Ο Κωστής.

[...] Κόλλησε εκεί κάμποσο κι έπειτα άρχισε να προχωράει πάλι, αργά, σχεδόν με τα τέσσερα, όσο που έφτασε μπροστά μας.

– Κωστή, του φώναξε σιγά ο Νικήτας και κείνος ξαφνιάστηκε βουβός κατά το μέρος μας.¹⁸⁰⁴

Υπάρχει πρωτότυπος διάλογος στην ταινία, του Μπρατίτσα με τον Νικήτα, ο οποίος φανερώνει την τραγική θέση των ανταρτών :

– Να φύγουμε!!! Να σούρουμε από' δω. Αυτοί μόλις φωτίσει θα κοσκινίσουν τον τόπο.

¹⁸⁰³ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 64.

¹⁸⁰⁴ Στο ίδιο, σσ. 65-66.

– Ναι !!!¹⁸⁰⁵

με το επόμενο κάδρο να παραπέμπει στη νουβέλα:

Πέσαμε όπως ήμασταν και παραδοθήκαμε.

Ξυπνήσαμε αργά την άλλη μέρα.¹⁸⁰⁶

Πάλι χρησιμοποιείται πρωτότυπος διάλογος:

– Κωστή, να φύγουμε!!!

– Θα τα καταφέρεις;

– Τουλάχιστον ό,τι είναι να γίνει, μη μας έβρει έτσι δα άπραγους...

(Ακούγεται ήχος από καμπάνες)

– Κυριακή... και καμιά γιορτή...

– Έχεις πυρετό, καίγεται!!!

– Δεν πειράζει.

– Σκάω...πού να βρούμε λίγο νερό; Άιντε Νάσιο !!!¹⁸⁰⁷

ο οποίος στηρίζεται στο απόσπασμα:

Ο Νικήτας ψηνόταν και είχε ρίγη. Και το πρόσωπο του Μπρατίτσα ήταν καταγρατζουνισμένο, σαν να είχαν χαρακώσει απανω του ντρίλια με καρφίτσες.[...]

Σε λίγη ώρα αποφασίσαμε να βρούμε. Μας έλειπε το νερό. Τουλάχιστον ό,τι ήταν να γενεί, να μη μας έβρει έτσι άπραγους.[...]

Ο Μπρατίτσας βοήθησε τον Νικήτα να σταθεί στα πόδια του. Φτερό δε σάλευε, οι πέτρες σκίζονταν στην κάψα.

Κατεβήκαμε στη ρεματιά και την πήραμε άκρη άκρη ψάχνοντας για νερό.[...] ¹⁸⁰⁸

Πολύ κρίσιμο για την ανάπτυξη το επόμενο κάδρο στηρίζεται στο κείμενο:

Κινήσαμε στη συντέλειά μας και καθώς στρίψαμε είδαμε να γυαλίζει νερό. Χιμήξαμε κατά κει. Πρώτος έφτασε ο Μπρατίτσας. Γονάτισε, βούτηξε τα χέρια του κι έμεινε. Ήταν μια μικρή λούμπα που κράταγε ακόμα νερό. Αλλά το νερό ήταν βρομισμένο με πετρέλαιο.¹⁸⁰⁹

Στην ταινία παρουσιάζεται ο Μπρατίτσας να δοκιμάζει την ύψιστη απογοήτευση από τη γεύση του νερού:

– Πετρέλαιο!!!¹⁸¹⁰

¹⁸⁰⁵ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 1:35:28- 1:35:36.

¹⁸⁰⁶ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 67.

¹⁸⁰⁷ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 1:36:13-1:37:00.

¹⁸⁰⁸ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σσ. 67-68.

¹⁸⁰⁹ Στο ίδιο, σσ. 69-70.

¹⁸¹⁰ Σιοπαχάς, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., 1:38:15-1:38:22.

και ο Νικήτας να αηδιάζει επίσης απο το νερό, το οποίο δοκίμασε.

Το συγκεκριμένο κάδρο υπερτονίζεται από το ακόλουθο απόσπασμα στη νουβέλα :

Σκαραφαλώσαμε δεξιά κάμποσο κι απαντήσαμε ένα αυλάκι στεγνό. Ήταν θαρρείς ένας δρόμος ειδικά ετοιμασμένος για μας. Σε λόγο το βρήκαμε κομμένο. Έτρεχε θολό νερό, ένας μικρός καταρράχτης. Προχωρήσαμε μέχρι που το νερό ξαστέρωνε και κάτσαμε δίπλα σε κάτι βούρλα. Ο Μπρατίτσας έβαλε αργά το χέρι του μέσα κι έπειτα έσκυψε να πιεί. Πριν ακουμπήσουν τα χείλια του στο νερό, ακούστηκε μια ντουφεκιά και το κεφάλι του έπεσε ξερό κι έμεινε ασάλευτο. Το νερό κοκκίνισε μια στιγμή, ύστερα ξαστέρωσε πάλι.¹⁸¹¹

Η αντιμετώπιση του επεισοδίου στην ταινία γίνεται λακωνικά, σε αντίθεση με τον μπρεσιονισμό της νουβέλας. Τα τελευταία λεπτά της ταινίας στηρίζονται σε δραματικά στοιχεία της νουβέλας:

Ο Νικήτας ατάραχος, δίχως να κουνηθεί, γύρισε σε μένα.[...]

Τον κοίταζα.

– Φύγε, μου ξαναείπε, δεν έχεις καιρό.

Έβαλα το στεν ανάμεσα στα σκέλια μου, μάζεψα τα γόνατα και κύλησα μέσα σε μια πατουλιά σάρτα. Από κει είδα τον Νικήτα που σηκώθη ορθός, έπειτα ξανάκατσε σα να το ματάβρε, ακούμπησε την κάννη του αυτόματου στο σαγόνι του και τράβηξε.

Έφυγε όλη γεμιστήρα, και κάθε φορά το κεφάλι του τινάζόταν μια ιδέα καταπάνω, ώσπου στο τέλος έγειρε στο πλευρό και δεν το ξανάδα.

Έκανα ίσια κάτω στα στραβά, μέσα στα σάρτα και τα σάλαθρα, κι ένιωθα τα κλαριά τους να με χτυπάνε στο πρόσωπο.¹⁸¹²

Στο 1:40:41 της ταινίας ο σκηνοθέτης με off screen παραθέτει τις πρώτες παραγράφους της νουβέλας ως μια ευφάνταστη πρόταση κυκλικής ολοκλήρωσης:

ΤΟ 1948. ΑΝΗΜΕΡΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ πέσαμε σε ενέδρα. Αυτό γινόταν πρώτη φορά. Γυρίζαμε από την Παναγιά, είχαμε πιεί, είχαμε χορέψει, κι αν δεν ήταν ατζαμήδες αυτοί που μας χτυπήσανε, δε θα 'μενε κανείς μας.

Καταλαβαίναμε πως άρχισαν να αλλάζουν οι καιροί.[...]

Τον Γενάρη πέρασε στην Πελοπόννησο η Ενάτη Μεραρχία.[...]

Είπε και τραβήξαμε κατά κει.¹⁸¹³

¹⁸¹¹ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 71.

¹⁸¹² Στο ίδιο, σσ. 71-72.

¹⁸¹³ Στο ίδιο, σσ. 9-10.

Το κάδρο με το ποτάμι πριν από τους τίτλους τέλους, αποτελεί υπαινιγμό στη μεταφυσική διάσταση της επενέργειας του νερού στην αγωνία των ανταρτών να λυτρωθούν. Η παράδοση του Νάσιου, σύμφωνα με το κείμενο:

Σε λίγο είδα τον δρόμο. Πέταξα το στεν, βγήκα καταμεσής του και σήκωσα τα χέρια.[...]

Σε λίγο ήρθαν οπλισμένοι χωριάτες και με 'πιασαν εκεί.¹⁸¹⁴,

αποσιωπάται με την τεχνική της έλλειψης στον κινηματογράφο.

Αφού εντοπίσαμε τις επιμέρους διαφορές της νουβέλας του Βαλτινού από τη διασκευή της για τον κινηματογράφο σε σενάριο του ίδιου και σκηνοθεσία του Σιοπαχά, μπορούμε να συμπεράνουμε γενικότερα ότι η πρόσληψη του κειμένου από τον σκηνοθέτη και η πρότασή του στην οθόνη συγκροτείται από μια αριστερή πεποίθησης οπτική, η οποία αναδεικνύει τον τραγικό αγώνα του εναπομείναντος τμήματος του Δημοκρατικού Στρατού ενάντια στα κυβερνητικά στρατεύματα με αξιοπρέπεια. Θα συμφωνήσουμε με την άποψη ότι η ταινία «προσδίδει σαφέστερες ιδεολογικές διστάσεις στην περιπέτεια των ανταρτών, τοποθετώντας τον εαυτό της σε σαφή πολιτικά συμφραζόμενα...πέρα από το χωροχρονικό πλαίσιο που δανείζεται από τη νουβέλα, το οποίο όμως εκεί δεν είχε ευκρινή ιδεολογικό προσανατολισμό, φροντίζει να ξεκαθαρίσει το τοπίο και τους ρόλους των συμμετεχόντων, επιστρατεύοντας πολιτικούς χαρακτηρισμούς».¹⁸¹⁵ Τα κυβερνητικά στρατεύματα σε μια σκηνή που απουσιάζει από τη νουβέλα επιτίθενται στους αντάρτες φωνασκώντας «παλιοκομμούνια, θα πεθάνετεεεε!!!!» φανερώνοντας τις προθέσεις του σκηνοθέτη να προσλάβει τη νουβέλα με τη σημείωση ότι «το οδοιπορικό αυτών των εννιά είναι μια ελεγεία για αυτήν τη γενιά και τον αγώνα που χάθηκε». Ταυτόχρονα όμως είναι ένα έπος για την ιστορική προοπτική... Η *Κάθοδος* είναι μια ταινία για την ήττα. Όμως οι ηττημένοι δεν έχουν το κεφάλι σκυφτό ακόμα και τη στιγμή που πεθαίνουν».¹⁸¹⁶ Με την επιλογή της κυκλικότητας¹⁸¹⁷ στην κινηματογραφική αφήγηση και την επιστροφή στην αρχή της ιστορίας του Βαλτινού δεν υιοθετείται το τέλος της νουβέλας του Βαλτινού και της παράδοσης του Νάσιου, αλλά αφήνεται μετέωρο το θέμα της ήττας και της επαναφοράς

¹⁸¹⁴ Βαλτινός, *Η Κάθοδος των εννιά*, ό.π., σ. 72-73.

¹⁸¹⁵ Βλ. Νίκη Μίγγα, *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*, Διδακτορική Διατριβή Σχολή Φιλοσοφική τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής. Τομέας Φιλοσοφίας, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2019, σ. 101.

¹⁸¹⁶ Βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Β' Τόμος (1967-1989)*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1999, σ. 293.

¹⁸¹⁷ Μίγγα, *Η φιλοσοφία της αφήγησης από τον λόγο στην εικόνα: κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*, ό.π., σ. 133.

του αγώνα για μια δίκαιη και αταξική κοινωνία. Από την άλλη αναντίρρητο είναι το γεγονός της διθυραμβικής πρόσληψης της νουβέλας του Βαλτινού ως μιας αριστερής ματιάς στα δραματικά συμβάντα του Εμφυλίου, έστω και αν το κείμενο ακολουθεί την οδό της διακριτικής ματιάς και της αποφυγής του έντονου συναισθήματος, το οποίο εύλογα, λόγω της ιδιαιτερότητας του θέματος θα μπορούσε να αποπνέει. Ας μη μας διαφεύγει το γεγονός ότι ο Βαλτινός δε μένει σε ένα πλαίσιο ντοκουμενταρίστικο αλλά προβαίνει και στη χρήση στοιχείων αντιφατικών, όπως το όνομα του Μπρατίτσα, το οποίο ήταν πρόσωπο από το χώρο της δεξιάς την εποχή του Εμφυλίου στην Πελοπόννησο. Σημαντικό ρόλο κατά την εκτίμησή μας διαδραμάτισαν και οι διαφορετικές χωροχρονικές συνθήκες στις οποίες εκδόθηκε η νουβέλα, δηλαδή η περίοδος της δικτατορίας των συνταγματαρχών και αυτές στις οποίες κυκλοφόρησε η ταινία, μια περίοδος ανάδειξης του λαϊκού κινήματος με την εκλογή στην κυβέρνηση ενός σοσιαλιστικού κόμματος.

Η ταινία προσπαθεί με τη διαφορετική προσέγγιση, ενός βασικού αφηγηματικού υλικού, δηλαδή σκηνές που απουσιάζουν από τη νουβέλα, όπως η συζήτηση του Νικήτα με τον Μπρατίτσα για πρόσφατες στρατιωτικές συμπλοκές και την απώλεια νεαρών αγωνιστών, η ανάμνηση του γυναικείου σώματος από τον Νικήτα στο διάλογο με τον Μπρατίτσα, η επίσκεψη του Γιωργουλέα στο χωριό Βουρλιά, στον πρώην κουνιάδο του και η συζήτηση με τον ανιψιό του, ο διάλογος του Κουτσού με το Νάσιο μέσα στις ζοφερές συνθήκες της καταδίωξής τους και η υπόσχεση να του δώσει την κόρη του για γυναίκα του νεαρού αντάρτη, η μεταφορά του σώματος του οδηγού που έπεσε νεκρός από τον Κουτσό στην καρότσα του φορτηγού μαζί με τους υπόλοιπους αντάρτες να φανερώσει την πρόθεσή της να αναδειχθεί ο ανθρώπινος παράγοντας και η συναισθηματική επένδυση στα πρόσωπα από τη σκηνοθετική ματιά.¹⁸¹⁸

Η διαχείριση του τοπίου από τον κινηματογραφικό φακό γίνεται με τρόπο ρεαλιστικό εκ των πραγμάτων, καθώς τίποτε δε μπορεί να κρυφτεί, ενώ το τοπίο αντιμετωπίζεται με τρόπο υπαινικτικό και συμβολικό στη νουβέλα του Βαλτινού παρόλον τον τοπωνυμικό ρεαλισμό που τη διακρίνει.

Μια εκ της φύσεως της μεταφοράς ενός λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο είναι η οριστική απόδοση των χαρακτήρων, καθώς αυτοί αποδίδονται από συγκεκριμένους, στη περίπτωση μάλιστα του λόγου του Βαλτινού, αυτή η οριστικοποίηση

¹⁸¹⁸ Στο ίδιο, σσ. 114-115.

είναι ακόμα πιο σημαντική, καθώς το κείμενό του όπως και άλλα αποφεύγει να επικεντρωθεί στην περιγραφή των προσώπων πλην της αναφοράς στον Μπρατίτσα.

Μια σημαντική παράμετρος της σχέσης της νουβέλας του Βαλτινού και της κινηματογραφικής απόδοσής της απο τον Σιοπαχά είναι ο τύπος του πρωτοπρόσωπου αφηγητή στο κείμενο, ο οποίος μετατρέπεται σε τριτοπρόσωπο στην ταινία, καθώς μετουσιώνεται η παρουσία του Νάσιου από υποκείμενο σε αντικείμενο της αφήγησης. Σε αυτή τη μεταμόρφωση είναι λογικό, ο λόγος του αφηγητή, ο οποίος κατεξοχήν χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο τοπωνυμικών αναφορών να αντικαθίσταται από το λόγο της κινηματογραφικής εικόνας που αναλαμβάνει να υποδυθεί τον αφηγητή αποδυναμώνοντας ωστόσο τον πλούσιο λεξιλογικό χρωματισμό της νουβέλας που οφείλεται εν είδει μαρτυρίας σε ένα ιδιωματικό λεξιλόγιο.¹⁸¹⁹ Λέξεις οι οποίες αποδίδουν το τραχύ και δύσκολο τοπίο όπως *σπάλαθρο*, *σακοράφα*, *αφάνες*, *σκίνα*, *πρίνος*, *τσαλί*, *σάρτα* είναι το σήμα κατατεθέν του κειμένου. Επίσης το χρώμα του τοπίου στη νουβέλα χρησιμοποιείται ως δήλωση έντασης ή ανακούφισης¹⁸²⁰, γεγονός που δεν εντοπίζεται στην ταινία. Σε αυτήν όμως ο θεατής μόνο βλέπει, χωρίς να μπορεί να εισχωρήσει σε λεπτότερες διακρίσεις, σε αυτές που η νουβέλα του επιτρέπει μέσω των ονομάτων να φανταστεί, να αναδημιουργήσει και να αναζητήσει. Ο προσανατολισμός του Σιοπαχά δε σχετίζεται τόσο με τη συμβολική λειτουργία του τοπίου στη νουβέλα, όσο με τη ρεαλιστική απεικόνιση ενός τόπου στον οποίο οι εννιά της ιστορίας αγωνίζονται να αποφύγουν την τραγική κατάληξη. Η μόνη εξαίρεση στην ταινία, η οποία αποτελεί ολίσθηση στη συμβολική και μετωνυμική διάσταση της έκφρασης, είναι το κάδρο με τον Κουτσό στην καρότσα του φορτηγού, που πήραν οι αντάρτες από τον οδηγό που πέθανε, να κρατάει την κόσα/δρεπάνι, εικόνα συνυποδηλωτική του θανάτου που περιμένει τους αντάρτες. Στην πραγματικότητα με αναφορά στη συγκεκριμένη διαπίστωση τίθεται το θέμα της διασημειωτικής μεταφοράς από ένα μέσο σε ένα άλλο, δηλαδή σε ποιο βαθμό το υλικό της λογοτεχνίας μπορεί να διασκευασθεί αυτούσιο στην κινηματογραφική εκδοχή, θέμα που έχει απασχολήσει έντονα τη θεωρητική μελέτη των διασκευών από τον Bluestone, τον Wagner, τον Chatman και τον Barthes για τις οποίες έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο. Για το ίδιο ζήτημα ωστόσο ο Harold Toliver επισημαίνει ότι είναι

¹⁸¹⁹ Nadia Charalambidou, "Time and Place in a Novel of the Greek Civil War", *ό.π.*, σ. 231.

¹⁸²⁰ Στο ίδιο, σ. 234.

ζητούμενο μια πειστική θεωρία των ελαχίστων αφηγηματικών μονάδων και η επαρκής αντιμετώπιση των μικτών τρόπων, του αφηγηματικού, του περιγραφικού, του δραματικού, της διαλεκτικής ή σκόπιμης ροής συνείδησης, του μουσικού ή του τυπογραφικού.¹⁸²¹

Συμπερασματικά η μεταφορά της νουβέλας του Βαλτινού στην κινηματογραφική οθόνη αποτελεί μια εκτεταμένη αναλογία με πολλές αναφορές στο πρωτότυπο αλλά και ελεύθερη προσέγγιση στο πνεύμα του κειμένου.¹⁸²²

¹⁸²¹ Βλ Harold Toliver, *Animate Illusions*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1974, σσ. 222-223.

¹⁸²² Wagner, *The Novel and the Cinema*, ό.π., σ. 298.

Κεφάλαιο 6.

Διακειμενικά στοιχεία στα κινηματογραφικά σενάρια του Θανάση Βαλτινού

6.1. Τα σενάρια του Θανάση Βαλτινού

Έχει διαπιστωθεί από τις διατυπώσεις της κριτικής η συνάφεια του σεναρίου ως κειμένου με τη λογοτεχνία και η ενσωμάτωση λογοτεχνικών γνωρισμάτων σε αυτό, αν και, όπως έχει τονισθεί, το σενάριο αποτελεί πρωταρχική ύλη της ταινίας και δεν προορίζεται για να διαβαστεί παρά μόνο από τον σκηνοθέτη.¹⁸²³ Ο Θανάσης Βαλτινός ασχολήθηκε με τη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων παράλληλα με τη λογοτεχνική συγγραφή μετά τις σπουδές του στη σχολή κινηματογράφου Σταυράκου και την πρόθεσή του να εκφραστεί μέσω της τέχνης, κατά δική του επισήμανση.¹⁸²⁴

Το πρώτο σενάριο του συγγραφέα με αρχικό τίτλο «πιο ποιητικό», σύμφωνα με τον συγγραφέα, *Ένα κορίτσι στο μπαλκόνι μου*, ήταν για την ταινία *Ενώ σφύριζε το τρένο* που σκηνοθέτησαν ο Ιάσων Χαραλαμπίδης και ο Νίκος Χατζηθανάσης το 1961. Πρόκειται για μια αστυνομική ιστορία, η οποία παρουσιάζει πολλά γνωρίσματα από το φιλμ noir, κώδικα που ο Βαλτινός ενσωμάτωσε σε αρκετά διηγήματά του.¹⁸²⁵ Η δεύτερη σεναριακή συγγραφή ήταν ο *Δούρειος Ίππος* που σκηνοθέτησε ο Τρέντυ Ρουμανάς με τίτλο *Επιχείρηση Δούρειος Ίππος* το 1966. Η ταινία ήταν μια πολεμική περιπέτεια αλλά δεν αποτέλεσε προϋπόθεση περαιτέρω συνεργασίας με τον σκηνοθέτη.

Ο Βαλτινός έγραψε το σενάριο επίσης για τις ακόλουθες ταινίες *Νυχτοπερπατήματα*, μια ταινία ντοκουμαντέρ για τη ζωή στη νυχτερινή Αθήνα που σκηνοθέτησε ο Γιώργος Ζερβουλάκος το 1964, *Το Τραγούδι της επιστροφής* σε σκηνοθεσία του Γιάννη Σμαραγδή το 1984, *Η νύχτα με τη Σιλένα* του Δημήτρη Παναγιωτάτου το 1986, *Γενέθλια Πόλη* σε

¹⁸²³ Βλ. Irina Martyanova, «Textual Features of the Russian Screenplay», *Russian Kino-Narrative* (27), 2012, 98-100, σε ηλεκτρονική μορφή τελευταία ανάκτηση, 13-4-2020 προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://cyberleninka.ru/article/v/textual-features-of-the-russian-screenplay>

¹⁸²⁴ Θανάσης Βαλτινός, «Σενάριο (αυτό το σκοτεινό αντικείμενο πόθου)», *ό.π.*, σ. 111.

¹⁸²⁵ Στο ίδιο, σ. 111.

σκηνοθεσία του Τάκη Παπαγιαννίδη το 1987. Συνεργάστηκε δύο φορές με τον σκηνοθέτη Χρήστο Σιοπαχά, η πρώτη ήταν η ταινία *Η Κάθοδος των εννιά* το 1983, σε σενάριο πάνω στην ομώνυμη νουβέλα του συγγραφέα και η δεύτερη η ταινία *Το πέταγμα της μύγας* το 1994. Ήταν σύμβουλος σεναρίου στην ταινία *Λόγος και Αντίσταση* σε σκηνοθεσία του Νίκου Τζίμα. Τα κείμενα των συγκεκριμένων σεναρίων δε στάθηκε εφικτό να εντοπιστούν στον ίδιο τον δημιουργό, έτσι δε ήταν δυνατή η περαιτέρω μελέτη τους.

6.2. Η συνεργασία με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο

Στο σύνολο της σεναριακής του συγγραφής του Βαλτινού ιδιαίτερη θέση κατέχουν τα σενάρια για τη συνεργασία του με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, την «πιο ουσιαστική περίπτωση παραγωγής κινηματογραφικής ιδέας στην Ελλάδα»¹⁸²⁶, παρά την διάσταση που προέκυψε ανάμεσά τους για την πατρότητα ορισμένων σεναρίων.

6.2.1. Αναπαράσταση

Στην περίπτωση της συνεργασίας των δύο η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θόδωρου Αγγελόπουλου στο σενάριο της οποίας συμμετείχε καθοριστικά ο συγγραφέας, όπως και σε άλλες ταινίες του δημιουργού τα σενάρια των οποίων θα δούμε στη συνέχεια, είναι η *Αναπαράσταση*, όρος νομικός ο οποίος χρησιμοποιείται από τις διωκτικές αρχές για την περίπτωση κατά την οποία ο κατηγορούμενος, οδηγούμενος στον τόπο του εγκλήματος, εκτελεί με προσομοίωση ενώπιον των αρχών την αξιόποινη πράξη.

Σύμφωνα με τη θέση της Άννας Τζούμα, η σύνθεση οποιουδήποτε κειμένου, άρα και του σεναρίου συγκροτείται στη βάση της διακειμενικότητας:

Τα διακειμενικά¹⁸²⁷ στοιχεία συγκροτούνται σύμφωνα και με την Άννα Τζούμα:

¹⁸²⁶ Στο ίδιο, σ. 112.

¹⁸²⁷ Ο όρος διακειμενικότητα εμφανίζεται για πρώτη φορά από την Τσέχα Julia Kristeva δηλώνοντας την ύπαρξη σε ένα κείμενο στοιχείων από άλλα κείμενα, βλ. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic*

σε ένα σύνολο λεξημάτων οργανωμένων σε σύνταγμα, σε ένα σύνολο παραθεμάτων οργανωμένων σε παράδειγμα.¹⁸²⁸

Η έννοια των παραθεμάτων δεν προσδιορίζεται μόνο ως φανερή μετεγγραφή κειμενικών αποσπασμάτων, λογοκλοπή, υπαινικτική αναφορά σε συγκεκριμένα κείμενα αλλά, όπως υπογραμμίζει η Τζούμα, αναφέρεται στη μετεγγραφή ιδιωμάτων, διαλέκτων, ρητορικών τρόπων, κοινωνικών τρόπων ιδεολογικής αναφοράς, θεματικών προτύπων, δραματικών σχημάτων, ψυχολογικών τόπων. Σύμφωνα με τη θεωρητικό της λογοτεχνίας, τα λογοτεχνικά παραθέματα συγκροτούν την εσωτερική διακειμενικότητα, ενώ τα ιστορικά/κοινωνικά την εξωτερική.¹⁸²⁹ Η θεωρητική συστηματοποίηση της διακειμενικότητας, κάνει λόγο για τρεις εκδοχές της, την υποχρεωτική, την προαιρετική και την τυχαία.¹⁸³⁰

Στο εν λόγω σενάριο, μπορούμε να εντοπίσουμε στοιχεία διακειμενικότητας σε επίπεδο τεχνικής, όσον αφορά στη χρήση των μακρινών κάδρων εδραίωσης/ establishing shots, στοιχείο το οποίο αναδείξαμε στα λογοτεχνικά κείμενα του Βαλτινού ως προερχόμενο από το κινηματογραφικό πεδίο. Ειδικότερα στην περίπτωση της *Αναπαράστασης* τα μακρινά κάδρα, όπως σε ανάλογες περιπτώσεις κινηματογραφικών ταινιών, εισάγουν τον τόπο δράσης και αποτελούν έναρξη μιας σκηνής:

Βρέχει.

Το νερό κατεβαίνει από ψηλά κι έχει κάνει αδιάβατο το στενό χωματόδρομο που η αρχή του χάνεται πίσω από τα βουνά.

Ύπαιθρος κάπου στην Ήπειρο.

Ένα λεωφορείο έρχεται από το βάθος, πολύ σιγά μέσα στη βροχή μ' αναμμένα φώτα. Στο βάθος, τα βουνά χιονισμένα ανάμεσα στα χαμηλά σύννεφα.¹⁸³¹

Στην περίπτωση αυτή εισάγεται ο κακοτράχαλος και δύσβατος τόπος στον οποίο θα διαδραματιστεί ο τραγικός φόνος, η ανάκριση των υπόπτων, η διαλεύκανσή του και η αποκάλυψη της παθογένειας της τοπικής κοινωνίας. Επί της ουσίας πρόκειται για μια από

Approach to Literature and Art, ed. by Leon S. Roudiez, transl. by Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982, σ. 66.

¹⁸²⁸ Βλ. Άννα Τζούμα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 1991, σ.151.

¹⁸²⁹ Στο ίδιο, σ. 152.

¹⁸³⁰ Η επισήμανση υπάρχει δευτερογενώς στο Αντωνία Πατσιοδήμου, *Η διακειμενικότητα ως δομικό στοιχείο του νεωτερικού παιδικού αφηγήματος και η διδακτική της προσέγγιση*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής, Παιδαγωγική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2020, σ. 19.

¹⁸³¹ Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Αναπαράσταση», *10 ¼ Σενάρια Πρώτος Τόμος*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1997, σ. 27.

τις πρώτες νατουραλιστικές προσεγγίσεις της ελληνικής επαρχίας από τον κινηματογράφο, προσέγγιση η οποία αποστασιοποιείται από την ειδυλλιακή εικόνα της υπαίθρου και τους καλοκάγαθους χωρικούς.

Επίσης με την ίδια λογική εμφανίζεται το επόμενο κάδρο εδραίωσης/establishing shot ως εναρκτήριο μιας ενότητας δράσης:

Δρόμος στο βουνό, πλαγιά, χαμηλά σύννεφα. Το λεωφορείο ανηφορίζει πριν από τη στροφή. Ακούγεται το κλάζον. Η βροχή δε λέει να σταματήσει.¹⁸³²

όπως και το ακόλουθο :

Νύχτα, έξω από το σπίτι. Το φεγγάρι φωτίζει αόριστα το μονοπάτι και ένα μέρος της αυλής. Ακούγεται βιαστικά βήματα από αρβύλες και ένας άντρας με καπέλο αγροφύλακα και πέτσινο σακάκι φτάνει στην αυλόπορτα, την ανοίγει και μπαίνει στην αυλή γρήγορα κοιτώντας γύρω του σαν κυνηγημένος.¹⁸³³

Μπορούμε να πούμε ότι η ύπαρξη τέτοιων κάδρων εξασφαλίζει μια ρυθμική ανάπτυξη της αφήγησης της ιστορίας καθώς επαναλαμβάνεται σχεδόν σε κάθε σκηνή εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων:

Βρέχει δυνατά. Στο βάθος τα βουνά χιονισμένα. Ένα φορτηγό ανηφορίζει προς το χωριό. Πάει να πάρει τη στροφή για την πλατεία, ο Αγροφύλακας έρχεται πίσω του, από την ίδια κατεύθυνση, με τα πόδια του. Κρατάει ένα ραβδί.

Το φορτηγό μπαίνει στο χωριό.¹⁸³⁴

Στην αρχή κάθε αριθμημένης ένδειξης, η οποία υπαγορεύει τη δήλωση μιας σκηνής στο σενάριο αντιστοιχεί μια λήψη εδραίωσης :

Μακριά στο δρόμο που ανεβάζει στο χωριό, ένα τζιπ και ένα καμιόνι ζορίζονται στην ανηφόρα. Ακούγεται ο θόρυβος από τις μηχανές τους να δυναμώνει όσο πλησιάζουν. Μοιάζουν με στρατιωτικά.¹⁸³⁵

Υπάρχει αναπτυσσόμενο ένα leit motin μέσω των κάδρων εδραίωσης, αυτό του καιρού της περιοχής της Ηπείρου, το οποίο υπαγορεύει την ψυχολογική υποβολή του τοπίου στον άνθρωπο.

Εκτός της διακειμενικής παρουσίας στοιχείων τεχνικής, στην *Αναπαράσταση* εντοπίζουμε το προσφιλέθ θεματικά στοιχείο στο βαλτινικό μικροσύμπαν, της ζοφερής

¹⁸³² Στο ίδιο, σ. 28.

¹⁸³³ Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁸³⁴ Στο ίδιο, σ. 37.

¹⁸³⁵ Στο ίδιο, σ. 59.

εκδοχής του ερωτικού πάθους, το οποίο αναπτύσσεται σχεδόν σε όλα τα έργα του συγγραφέα, εδώ στην εκδοχή της τραγικής δολοπλοκίας των παράνομων εραστών εις βάρος του ανυποψίαστου συζύγου:

- Ύστερα ο Χρήστος Γκίκας τράβηξε την τριχιά με δύναμη.
- Εσύ τι έκανες; επιμένει ο αξιωματικός.
Εκείνη διστάζει.
- Εγώ δεν μπορούσα να βλεπω και πήγα στην κουζίνα.
- Τότε αυτός μου βλαστήμησε τη Παναγιά. Φώναζε να του κρατήσω την τριχιά... και βλαστήμαγε.
- Ποιος έφτιαξε τη θηλιά; ρωτάει απότομα ο Ανακριτής.
- Αυτός ... μου την έδωσε να τη αλείψω με λάδι... για να γλιστράει...¹⁸³⁶

το οποίο αποδίδεται με όρους αστυνομικής αναδιήγησης:

Κατεβαίνει στο υπόγειο, όπου ο αγροφύλακας Χρήστος Γκίκας λαχανιάζει να τυλίξει το πτώμα σε μια κουβέρτα. Πάει κοντά του να τον βοηθήσει. Τυλίγουν την κουβέρτα γύρω στο κορμί. Ακούγονται οι κοφτές ανάσες τους στο μισοσκοτάδο. Ο άντρας σταματάει πίσω το καπέλο του που' χε πέσει μπροστά. Έπειτα συνεχίζουν τον δένουν.

Διπλωμένοι απ' το βάρος μεταφέρουν τον σκοτωμένο έξω. Προσέχοντας να μη σκοντάψουν πάνω στις πέτρες που προδίνουν τα βήματά τους, προχωράνε λίγο μακρύτερα απ' το σπίτι. Ακουμπάνε το πτώμα χάμω. Στέκονται να πάρουν ανάσα. Ο Αγροφύλακας κάνει την ίδια νευρική κίνηση με το καπέλο του.¹⁸³⁷

και υλοποιείται με όρους με όρους της κινηματογραφικής έλλειψης :

- Φοβηθήκαμε μην τον δούν τα παιδιά της ... ακούσαμε τις φωνές τους στην αυλή ... Τον πιάσαμε και τον ρίξαμε απ' αυτήν την τρύπα ... για να τον κρύψουμε ώσπου να σκοτεινιάσει...¹⁸³⁸

Στο σενάριο της *Αναπαράστασης* υπολανθάνουν στοιχεία του φιλμ νουάρ, με τη φатаλιστική προσέγγιση της πραγματικότητας και τη σεξιστική προσέγγιση της γυναίκας ως παράγοντα κοινωνικής ανατροπής και απειλής της κοινωνικής ισορροπίας. Ο δολοπλόκος χαρακτήρας της γυναικείας φύσης, ο οποίος παρασύρει τον εραστή στην διάπραξη του φόνου, ανταποκρίνεται στον τρόπο προσέγγισης της γυναικείας φύσης στον βίοκοσμο του Βαλτινού, όπου η γυναίκα παρουσιάζεται ως πηγή πρόκλησης και

¹⁸³⁶ Στο ίδιο, σ. 32.

¹⁸³⁷ Στο ίδιο, σ. 33.

¹⁸³⁸ Στο ίδιο, σ. 37.

συναισθηματικής παραφοράς, η οποία ταλανίζει αιωνίως το αρσενικό. Μας παραπέμπει στην ταινία *Double Indemnity* του Billy Wilder, με αρχικό ελληνικό τίτλο *Κολασμένη αγάπη* και σε επανέκδοση *Με διπλή ταυτότητα*, ως αρχετυπική προσέγγιση στο θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας ως παράγοντα υπονόμευσης ενός κόσμου, ο οποίος στηρίζεται στην αντρική θέληση, σε σενάριο του συγγραφέα αστυνομικής λογοτεχνίας Raymond Chandler.

Το συγκεκριμένο σενάριο χρησιμοποιεί επίσης μια αφηγηματική τεχνική ιδιαίτερα διαδεδομένη στην αστυνομική λογοτεχνία, την αναδρομική αφήγηση (flash-back) η οποία, σε συνδυασμό με τη συγχρονική αφήγηση, καθοδηγεί την αποκάλυψη των κρίσιμων πληροφοριών, προκειμένου να οδηγηθεί στη λύση της υπόθεσης φωτίζοντας τα γεγονότα εκ των έσω. Η ταινία αρχίζει με σκηνή του παρελθόντος,¹⁸³⁹ επανέρχεται στο παρόν της αφήγησης¹⁸⁴⁰ και στη συνέχεια θα πορευτεί ως μια σύνθεση παρελθόντος-παρόντος, στην οποία το πρώτο τροφοδοτεί το δεύτερο και τούμπαλιν .

Διακειμενική αναφορά επίσης στο υβριδικό κείμενο *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* του Βαλτινού, ιδίως στα παραθέματα επιστολών προς την επιτροπή μετανάστευσης και στον διακαή πόθο του μεταπολεμικού πληθυσμού να εξασφαλίσει την πολυπόθητη άδεια παραμονής στους εργασιακούς παραδείσους της Δύσης, αποτελεί η προσέγγιση από το σενάριο του φλέγοντος ζητήματος της μετανάστευσης, η οποία στην προοπτική της ταινίας αποδείχθηκε εγκληματικός παράγοντας εγκατάλειψης της ελληνικής υπαίθρου, ευνοώντας μια οικονομία της αρπαχτής και της κρατικοδίαιτης ανάπτυξης, θέμα το οποίο θίγεται επίσης στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

6.2.2. Μέρες του '36

Το εν λόγω σενάριο στηρίζεται σε διακειμενικές αναφορές όσον αφορά στο είδος το οποίο εκπροσωπεί, αυτό του πολιτικού θρίλερ. Υπάρχει ένα υπόβαθρο πίσω από τις *Μέρες του '36*, το οποίο μας οδηγεί στο κείμενο του Βασίλη Βασιλικού, *Z: φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος*, ένα εμβληματικό κείμενο πάνω σε ένα από τα δραματικότερα γεγονότα της νεότερης ελληνικής ιστορίας, τη δολοφονία του βουλευτή

¹⁸³⁹ Στο ίδιο, σ. 27-30.

¹⁸⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 31.

της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη το 1963, την κινηματογραφική διασκευή του βιβλίου από τον Κώστα Γαβρά, αλλά και μια σειρά ταινιών τού ίδιου αλλά και άλλων σκηνοθετών στην Ελλάδα και στις ΗΠΑ, οι οποίες διαχειρίζονται το θέμα των πολιτικών μηχανορραφιών και των σαθρών πολιτικών στις κατ' επίφασιν δημοκρατίες αλλά και της κατάφωρης καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στα δικτατορικά καθεστώτα και κατά περίσταση και στις δημοκρατίες.

Στο πολιτικό θρίλερ το ιστορικό πλαίσιο αναδεικνύεται σε παράγοντα καθοριστικής σημασίας για την ανάπτυξη του στοιχείου της αγωνίας και της δέσης της υπόθεσης· στη περίπτωση των *Μερών του '36*, το πλαίσιο είναι αυτό της μεσοπολεμικής περιόδου και της μεταξικής δικτατορίας στην Ελλάδα και της προσπάθειας του καθεστώτος να διαχειριστεί το πολιτικό σώμα των ψηφοφόρων της Δεξιάς και του Κέντρου:

– Πριν από λίγο, ο κύριος Πρόεδρος της Κυβερνήσεως εδέχθη ένα τελεσίγραφο του Δημοκρατικού Κόμματος. Το Κόμμα των Δημοκρατικών να καταψηφίσει την Κυβέρνηση εις περίπτωση που θα υποκύψει στον εκβιασμό του Σοφιανού και να του δώσει χάριν. Ως γνωστόν, όμως, του τελεσίγραφου των Δημοκρατικών προηγήθη τελεσίγραφο του Συντηρητικού Κόμματος με τας εκ διαμέτρου αντιθέτους απαιτήσεις. Δηλαδή την άμεσον απόλυσιν του Σοφιανού δια να σωθεί ο βουλευτής.¹⁸⁴¹

με αναφορά στο περιστατικό του πληροφοριοδότη της αστυνομίας Σοφιανού, κατηγορούμενου για φόνο, ο οποίος κατά την επίσκεψη στις φυλακές του βουλευτή Κριεζή, τον κρατά όμηρο προκειμένου να διαπραγματευτεί την αποφυλάκισή του με αντάλλαγμα να μην κάνει αποκαλύψεις επικίνδυνες για τη μεταξική κυβέρνηση.

Όσον αφορά στην ιστορική αποτίμηση της εποχής, οι *Μέρες του '36* υπανίσσονται την επιζήμια διπλωματική ανάμειξη των μεγάλων δυνάμεων στα ελληνικά ζητήματα:

Δεν καταλαβαίνετε... δεν κάνει συγκρίσεις. Αναζητεί έναν παράγοντα σταθερότητας... Μια Νέα Τάξη, επεμβαίνει ένας τρίτος.¹⁸⁴²

την απροκάλυπτη περαβίαση της εθνικής κυριαρχίας και την ειρωνικά εναγώνια προσπάθεια της ελληνικής πολιτικής να προσδεθεί στο άρμα μίας εκ των αντιμαχόμενων χωρών εκ περιτροπής.

Στο επίπεδο τεχνικής, ο Βαλτινός ενισχύοντας το δυστοπικό πλαίσιο των λήψεων αναπτύσσει ως βασική τεχνική την αφηγηματική έλλειψη, η οποία συγκρότησε μεγάλο

¹⁸⁴¹ Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Μέρες του '36», *10 ¾ Σενάρια Πρώτος Τόμος*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1997, σ. 90.

¹⁸⁴² Στο ίδιο, σ. 92.

τμήμα του λογοτεχνικού έργου του. Η ελλειπτικότητα, η οποία διακρίνει το ντεκουπάζ του σεναρίου, έρχεται σε συμφωνία με τον ελλειπτικό λόγο της βαλτινικής αίσθησης της ιστορίας και της γνώσης της. Λιγότερα προσλαμβάνουμε από τα κινηματογραφικά κάδρα και περισσότερα απ' αυτά τα οποία αποκαλύπτονται εκτός κάδρων, όπως η ανάθεση στον χωροφύλακα Λιαράκο της εξόντωσης του Σοφιανού:

Στο κρατητήριο της χωροφυλακής.

Ένας κρατούμενος κάθεται σε μια καρέκλα. Ο Λιαράκος όρθιος, γυρίζει, γύρω του. Μια λάμπα κρέμεται απ' το ταβάνι. Το δωμάτιο είναι ψυχρό. Ο Λιαράκος σφυρίζει ένα σκοπό.

– Λιαράκο, σε θέλει ο υπασπιστής.¹⁸⁴³

Επίσης οι χαρακτήρες του σεναρίου ανταποκρίνονται στη βαλτινική χαρακτηριστική, η οποία αποδίδει τους ήρωες χωρίς ιδιαίτερες αναφορές στην ιδιοσυγκρασία, στις επιθυμίες και το ήθος που ρυθμίζουν τα λόγια και τις πράξεις τους. Δεν πληροφορούμαστε για παράδειγμα για το παρελθόν του Σοφιανού, για τις πολιτικές του πεποιθήσεις, για το τι πιθανώς γνώριζε για την κυβέρνηση, έτσι ώστε να νιώθει ότι τους κρατά στο χέρι. Τα υπονοούμενα για τον βουλευτή Κριεζή και τις ερωτικές προτιμήσεις του εντάσσονται σε μια επίπεδου τύπου χαρακτηριστική :

– George! George! Is Sofianos handsome? (Τζόρτζ είναι ωραίος ο Σοφιανός;)

– I have faith in Kriezis' good taste, my dear (έχω εμπιστοσύνη στο καλό γούστο του Κριεζή, αγαπητή μου), απαντά ο Άγγλος Πρεσβευτής.¹⁸⁴⁴

Συμπερασματικά στην ταινία δεν υπάρχουν χαρακτήρες επί της ουσίας, οι ανθρώπινες καταστάσεις δεν παρουσιάζονται και τα συναισθήματα υπονοούνται, καθώς η δραματουργία είναι υποτυπώδης, παραπέμποντας στα κείμενα του δημιουργού όπως *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60, Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα, Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο –Βιβλίο Δεύτερο, Ορθοκωστά.*

6.2.3. Ταξίδι στα Κύθηρα

Στη διαστρωμάτωση του σεναρίου *Ταξίδι στα Κύθηρα* ενυπάρχουν θέματα τα οποία απασχόλησαν τον Βαλτινό σε όλο το φάσμα της λογοτεχνικής παραγωγής του, ιδιαιτέρως στα κείμενα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60, Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*. Ειδικότερα ο

¹⁸⁴³ Στο ίδιο, σ. 95.

¹⁸⁴⁴ Στο ίδιο, σσ. 92-93.

μετασηματισμός της Ελλάδας σε μια κατ' επίφαση φιλελεύθερη κοινωνία, στην οποία αποθεώνεται ο οικονομικός παράγοντας και η κατανάλωση. Ουσιαστικά ο καταναλωτισμός και η κρίση των ιδεολογιών έχουν δημιουργήσει μια κοινωνία της έλλειψης, γιατί δεν υπάρχουν κρατήματα στη ζωή των ανθρώπων. Ακόμα και οι παραγωγικές δυνατότητες δεν προσφέρονται πραγματικά, καθώς αναπτύσσεται ένα σαθρό οικονομικό μοντέλο, το οποίο προάγει το εύκολο κέρδος και την αρπαχτή, δίχως να στοχεύει σε μακροπρόθεσμη ανάπτυξη, η οποία θα προσφέρει ουσιαστική και δίκαιη ευμάρεια.

Σε αυτήν την κατεύθυνση αξιοσημείωτη είναι η δραματική επισήμανση του γέρου στο χωριό του επαναπατρισθέντος Σπύρου όσον αφορά στην εξαγορά του «χιονιού του ουρανού» από τους εργολάβους χιονοδρομικού κέντρου:

– Ε!!! Σπύρο. Δεκαπέντε χρόνια έχουν απαρατήσει το χωριό. Τους τράβηξε ο κάμπος, η ευκολία του. Και τώρα έρχονται να ξεπουλήσουν ό,τι απόμεινε... Ξεπουλάνε το χιόνι του ουρανού, Σπύρο !!!.¹⁸⁴⁵

αλλά και η ψευδαίσθηση της ευτυχίας ενός κόσμου, ο οποίος στηρίζεται πια στο οικονομικό στοιχείο ξεπουλώντας τη γη και τις ιδέες:

(ακούγονται καμπανουκρουσίες) – Είναι για την αγοραπωλησία.

– Τα χωράφια του χωριού πάνω στη ράχη πουλιούνται μαζί με το δικό μας. Η μητέρα σε περίμενε, αρνιόταν να το δώσει, χωρίς να 'σαι και συ. Θα γίνει ένα χειμερινό κέντρο. Και μαζί. Εκτός από τα λεφτά θα ζωντανέψει και ο τόπος.¹⁸⁴⁶

υπό την κυριαρχία των εταιρειών :

– Το νόμο τον ξέρετε καλύτερα από μένα. Οι βοσκότοποι σας αγριέψαν γέμισαν αφάνες. Ούτε και τα σύνορα αναμεταξύ σας είναι σαφή. Παρόλα αυτά η εταιρεία παίρνει αυτό το ρίσκο. Το συμβόλαιο θα υπογραφεί από τη μεριά σας ομαδικά. Άλλωστε αυτό είναι και το πιο πρακτικό. Γιατί αλλιώς πού να βρούμε άκρη;¹⁸⁴⁷

Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* συναντάται η αίσθηση της σύνθεσης του τρίτου μονόπρακτου *Ναι, αλλά Kenwood* με την απατηλή υπόσχεση της ευτυχίας μέσω του καταναλωτικού οράματος, το οποίο έρχεται να αντικαταστήσει την πολιτική επαγγελία της αδύνατης επανάστασης με το πρώτο μονόπρακτο *Πρακτικά μιας δίκης* για την παρωδία της

¹⁸⁴⁵ Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Ταξίδι στα Κύθηρα», 10 ¾, τόμ. 2, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, σ. 10.

¹⁸⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁸⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 11.

συμπεριφοράς της νικήτριας παράταξης, η οποία δεν αισθάνεται ήσυχη αν και επιβληθείσα στην εμφύλια σύγκρουση.

Διακειμενική είναι επίσης η καλλιτεχνική αυτοαναφορικότητα της ιστορίας του σκηνοθέτη, μέσα στην ταινία, η οποία μας παραπέμπει στην αυτοαναφορικότητα του Βαλτινού, σε κείμενα κυρίως όπως ο *Ανάπλους* και το *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*. Η ιστορία του επαναπατρισθέντος εξόριστου Σπύρου γίνεται το θέμα της ταινίας του σκηνοθέτη Αλέξανδρου, ως μια προβολή της απόπειράς του να ορίσει τα όρια της τέχνης και της πραγματικότητας, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στον Βαλτινό, ιδίως με την ιστορία της Κάσιας Φράγκου.¹⁸⁴⁸ Στο πλαίσιο της διακειμενικότητας κινείται και ο συμφυρμός των δύο βασικών ιστοριών του σεναρίου, της ιστορίας του παλινοστούντος Σπύρου και της ιστορίας του πατέρα του σκηνοθέτη μέσα στην κύρια ιστορία, ένα είδος *mise en abyme*, το οποίο απαιτεί την ενεργή πρόσληψη του δέκτη προκειμένου να λειτουργήσει η αποδέσμευση από μια μηχανιστική αφήγηση.

Υπάρχει στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* η πρόσληψη την οποία διαπιστώνουμε στην *Ορθοκωστά* με την πικρή διαπίστωση των εκατέρωθεν σφαλμάτων στον ελληνικό εμφύλιο,¹⁸⁴⁹ του δεξιού του χωριού ενώπιον του παλινοστούντος Σπύρο:

- Μας βάλαν και πολεμήσαμε, βγάλαμε τα μάτια μας. Εσύ από εδώ, εγώ από την άλλη μεριά. Χάσαμε και οι δυο. Ο άνθρωπος με τον άνθρωπο, ο λύκος με το λύκο. Τίποτε δεν απόμεινε εδώ πέρα...¹⁸⁵⁰

Η διαπίστωση αυτή αποκτά ξεχωριστή σημασία, αν σκεφθούμε ότι είχε προηγηθεί η έκρηξη εις βάρος του παλινοστούντος :

-Σπύροοο, είσαι νεκρός!!!Δεν υπάρχουν...Πάνε τα χρόνια που αλώνιζες τα βουνα με τα φουσεκλίκια, Σπύροοο!!! Σπύροοο!!! [...] Σπύρο είσαι νεκρός, τετράκις εις θάνατον, Στρατοδικείο Λαρίσης,Σπύρο... Πάλιωσε τόσα χρόνια μες στην τσέπη μου η εφημερίδα...Δε μπορείς να ξανανάψεις φωτιά στο χωριό, Σπύρο...Που να σε πάρει ο διάολος...¹⁸⁵¹

Διακειμενικά με την τάση του βαλτινικού έργου να διακωμωδεί ακόμα και τις σοβαρές στιγμές λειτουργεί η σκηνή με τον λιμενικό να επικοινωνεί από το μικρό σκάφος με τον καπετάνιο του πλοίου με τηλεβόα για να επιτύχει την επιβίβαση του εξόριστου και

¹⁸⁴⁸ Χρυσομάλλη-Ηengich, «Η τεκμηριοπλασία στον *Ανάπλου* του Θανάση Βαλτινού: Ο διαλογος καταλυτικό στοιχείο εξομολογητικής αυτοαναίρεσης», *ό.π.*, σ. 120.

¹⁸⁴⁹ Βαλτινός, *Ορθοκωστά*, *ό.π.*, σ. 232, 247, 257, 258.

¹⁸⁵⁰ Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ταξίδι στα Κύθηρα*, 01:05:20-01:06:02.

¹⁸⁵¹ Στο *ίδιο*, 57:46-57:52 και 58:58-59:37.

την απαλλαγή από ένα προφανές βάρος, αναφωνώντας γεμάτος απαγοήτευση τον χαρακτηρισμό του συνεπιβαίνοντος αστυνομικού για τον εξόριστο :

– Είναι σάπιο μήλο !!!

– He is rotten apple!!!

Τέλος η απόδοση της κόρης του εξόριστου και ερωμένης του σκηνοθέτη ως ερωτοπαθούς η οποία δεν έχει διάθεση να κατανοήσει την αντιστασιακή συμπεριφορά του, εκδηλώνοντας μια μικροαστική μικροπρέπεια, παραπέμπει σε μια βασική διάσταση της πρόσληψης του έρωτα μέσα στο βαλτινικό έργο ως μιας υποταγής και μιας παραμέτρου η οποία προκαλεί δυσφορία στο άτομο συνήθως θηλυκού γένους, όπως αυτή αποδίδεται στις επιστολές των νεαρών γυναικών στην κυρία Μίνα στα *Στοιχεία της δεκαετίας του '60*:

– Πολλές φορές ανακαλύπτω με φρίκη και ανακούφιση ότι δεν πιστεύω σε τίποτε, τότε ξαναγυρνάω στο κορμί μου. Μονάχα αυτό μου θυμίζει ότι είμαι ζωντανή.

6.2.4. Τοπίο στην ομίχλη

Στην εν λόγω ιστορία τα διακειμενικά στοιχεία παραπέμπουν στη λογοτεχνία περιπλάνησης και στο κινηματογραφικό είδος της ταινίας δρόμου (road movie) με πιο κοντινή τη δημιουργία του Wim Wenders *Η Αλίκη στις πόλεις*. Το συγκεκριμένο είδος απέδωσε με μεστό τρόπο την υπαρξιακή αγωνία, την υπέρβαση της παιδικότητας και την περιπέτεια έξω από τις συμβάσεις της αστικής ζωής, την αποξένωση της κοινωνίας και την προσπάθεια ανεύρεσης των αυθεντικών αξιών με την αναζήτηση της πατρικής φιγούρας ως μιας δύναμης επανασύστασης της κοινωνικής δικαιοσύνης. Εξαιτίας του στοιχείου της συνεχούς κίνησης των προσώπων στον χώρο, εξυπακούεται ότι η βασική λήψη, η οποία κυριαρχεί στο συγκεκριμένο κείμενο, είναι η tracking λήψη¹⁸⁵², λήψη παρακολούθησης του χαρακτήρα ή του αντικείμενου.

¹⁸⁵² Βλ. Dick, *Ανατομία του κινηματογράφου ό.π.*, σ. 489.

Οι χαρακτήρες συγκροτούνται στους άξονες της αεικινήσιας, της σύγχυσης και της απελπισίας με ένα θολό ορίζοντα δικαίωσης. Μας παραπέμπουν στην αναζήτηση ενός παραδείσου, όπως αυτός αποτυπώνεται στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη* με το όνειρο του μετανάστη, να έχει αντιστραφεί από μια εξωτερική πορεία σε μια πορεία εσωτερικής ανακάλυψης και κατάκτησης. Στο κείμενο επίσης ενυπάρχει η βαλτινική πρόσληψη του ατομικού δράματος στο θέατρο της ιστορικής διάστασης. Βέβαια είναι ένα από τα σενάρια συνεργασίας του Βαλτινού με τον Αγγελόπουλο με τη λιγότερο ιστορική αίσθηση.

Οι χώροι οι οποίοι προβάλλονται στο *Τοπίο στην ομίχλη*, ο σιδηροδρομικός σταθμός ως πεδίο συνάντησης των ανθρώπων, των κοινωνιών και των πολιτισμών στον χρόνο, η αγορά, με ανάλογη προσέγγιση των ανθρώπων και των επαγγελμάτων με την πρόσληψη και της αρχαίας έννοιας ως χώρου συγκέντρωσης, το ξενοδοχείο ως χώρος αναγκαστικής απουσίας από την εστία και αλλοτρίωσης της ανθρώπινης ψυχής, το καφενείο ως διαπροσωπική και φιλική έκφραση, το σπίτι όχι ως χώρος ισορροπίας του ατόμου αλλά ως αιτία διαφυγής και αναζήτησης λόγω της απουσίας της πατρικής εικόνας,¹⁸⁵³ συναρτώνται διακειμενικά με την τεχνική του χώρου off,¹⁸⁵⁴ δηλαδή της υπογράμμισης ότι πολλά σημαντικά συμβαίνουν εκτός κάδρου, στοιχείο το οποίο εντοπίζουμε και στο λογοτεχνικό έργο του Βαλτινού με τον ελλειπτικό λόγο της αφήγησης.

Το θέμα της ουτοπίας¹⁸⁵⁵ μέσα από το ταξίδι της ενηλικίωσης των δύο παιδιών και της ικανοποίησης ερωτικής επιθυμίας, όχι πάντα με όρους αξιοπρέπειας, το οποίο δραματοποιείται στο *Τοπίο στην Ομίχλη*, έχει αποτυπωθεί στο μεγαλύτερο τμήμα του έργου του Βαλτινού, καθώς η πρόθεση κατάκτησης του αδύνατου μέσα από την υπέρβαση των ταυτοτήτων και του κανονιστικού πλαισίου της αστικής ζωής, ιδιαίτερος σε κείμενα όπως *Ημερολόγιο της Αλοννήσου*, *Ημερολόγιο 1836-2011*, νοσηματοδοτεί την αφηγηματική ανάπτυξη. Είναι μια διαδικασία πλατωνικής υφής που παραπέμπει στον μύθο του

¹⁸⁵³ Βλ. Φωτεινή Τσακίρη, «Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου», σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/3.pdf>, σσ. 1-2 (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

¹⁸⁵⁴ Βλ. Michel Grodent, «Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/18.pdf>, σ. 1 (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

¹⁸⁵⁵ Βλ. Wolfram Schutte, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», σε ηλεκτρονική μορφή προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/11.pdf>, σ. 9 (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

Πλατωνικού σπηλαίου, μιας εναγώνιας απόπειρας εξόδου από το σκοτάδι στο φώς, όπως επισημαίνει και ο μικρός Αλέξανδρος κυκλικά στην ιστορία, αρχικά και στο τέλος:

Στην αρχή υπήρχε το χάος και το σκοτάδι, και μετά έγινε φως.

Στο επίπεδο διαχείρισης του χρόνου παρατηρείται στο εν λόγω σενάριο μια τεχνική συνήθης, η λεγόμενη «παραγωγική βραδύτητα της χρονικής στιγμής»,¹⁸⁵⁶ η οποία επιτρέπει στον θεατή να δημιουργήσει τον δικό του χώρο φαντασίας και η οποία αποτελεί προσφιλή προσέγγιση του Βαλτινού σε κείμενα όπως τα προαναφερθέντα. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη τεχνική, οδηγούμαστε στο αποτέλεσμα «της ποιητικής αμβλύτητας, η οποία επιτρέπει πολλούς συνειρμικούς συσχετισμούς: στιγμές ρελιστικών καταγραφών, μεταφορικές εμβυθύνσεις, υπερρεαλιστικές εκρήξεις, συμβολικές αναφορές, αλληγορικούς απόηχους.»¹⁸⁵⁷

Το μοτίβο του Νόστου,¹⁸⁵⁸ είτε ως προσωρινή ανάπαυλα από την καταπιεστική καθημερινότητα γεμάτη από ματαιώσεις είτε ως κατασκευή της φαντασίας, συναρτάται με τη νοσταλγική διάθεση των ηρώων του Βαλτινού, κυρίως με μια νοσταλγία ερωτικού προσανατολισμού, όπως έχει υποστηρίξει ο Δημήτρης Παϊβανάς, με την επισήμανση ότι οι ήρωες του Βαλτινού είναι νοσταλγοί μιας ερωτικής μέθεξης.¹⁸⁵⁹

6.2.5. Το μετέωρο βήμα του πελαργού

Το εν λόγω σενάριο αποτελεί μια σημαντική περίπτωση μέσα στο σύνολο των κινηματογραφικών συνεργασιών του δημιουργού, καθώς παραπέμπει ευθέως σε κείμενα του ιδίου, τα οποία προβάλλουν ανάγλυφα το θέμα του αναχωρητισμού. Σε αρκετά κείμενα του Βαλτινού ο αναχωρητής είναι άνθρωπος των γραμμάτων και της σκέψης. Εδώ συναντάμε την περίπτωση πρώην πολιτικού, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να ανταποκριθεί από τη θέση του στις απαιτήσεις των καιρών, με τις νέες συνθήκες, οι οποίες

¹⁸⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁸⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 10.

¹⁸⁵⁸ Βλ. Νικόλαος Τσαμπούκος, «Στην πορεία του βλέμματος. Ματιές σε ένα ποιητικό κινηματογράφο», σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.academia.edu/8214953/Στην_πορεία_του_βλέμματος, σ. 10 (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

¹⁸⁵⁹ Παϊβανάς, «Κατ' επάγγελμα νοσταλγοί», *ό.π.*, σσ. 70-71.

έχουν δημιουργηθεί για τους πληθυσμούς μετά την πτώση των καθεστώτων του υπαρκτού σοσιαλισμού, ιδίως στις χώρες της Βαλκανικής. Ο τύπος του αναχωρητή, όπως έχει αποτυπωθεί στα έργα της μυθοπλαστικής λογοτεχνίας, είτε επιθυμεί να αποφύγει τη δημόσια ζωή, είτε εκφράζει την αντίστασή του στο κατεστημένο, πολιτικό και ιδεολογικό.¹⁸⁶⁰ Η προσωπική αλήθεια ενός μοναχικού ανθρώπου σε έναν απρόσωπο κόσμο θέτει το ζήτημα της ατομικής και συλλογικής ελευθερίας στοιχείο το οποίο χαρακτηρίζει τους τύπους των έργων του συγγραφέα ως *sinequa non* προϋποθέσεις. Το θέμα με τους εναερίτες στην τελευταία σκηνή παραπέμπει, σύμφωνα με την κριτική,¹⁸⁶¹ στη σημασία των στυλιτών για την ορθόδοξη παράδοση και τη διακειμενική της διασύνδεση με το θέμα του αναχωρητισμού.

Ένα δεύτερο θέμα κοντινό στο πρώτο, το θέμα των συνόρων, υπογραμμίζεται από τον ήρωα-αναχωρητή με εμφατικό τρόπο:

Το σπίτι μας είναι σπίτι σου. Το σπίτι μας... Περάσαμε τα σύνορα και είμαστε ακόμα εδώ.

Μα πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε, για να πάμε σπίτι μας;

Το θέμα των συνόρων επανέρχεται και στο κείμενο του Βαλτινού *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί - '22* με την απόδοση της τραγικής κατάληξης της μοίρας του πολέμου στις ζωές των ανθρώπων. Το εν λόγω θέμα μπορεί να μας οδηγήσει στην πρόσληψη των συνόρων ως ενός τέρματος, ή ενός μεταβατικού τόπου στον οποίο ο άνθρωπος οποιασδήποτε εθνικότητας προσδοκεί την αναζήτηση της Γης της Επαγγελίας.

Ένα ενδιαφέρον θέμα διακειμενικής αναφοράς αποτελεί η μετακινηματογραφική διάσταση της ταινίας και προσφιλής σε κείμενα του Βαλτινού ως μεταλογοτεχνική, το τηλεοπτικό ρεπορτάζ γύρω από το ζήτημα της μετανάστευσης, του εκτοπισμού και η τραγική συνειδητοποίηση εκ μέρους του δημοσιογράφου των πολιτικών παιχνιδιών εις βάρος των ανθρώπινων ζώων και της δοκιμασίας σωμάτων και ψυχών.¹⁸⁶²

Μια επίσης σημαντική διακειμενική σύνδεση του συγκεκριμένου σεναρίου με το έργο του Βαλτινού, ιδιαιτέρως με κείμενα όπως τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* και *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, αποτελεί το ότι το φόντο,¹⁸⁶³ με την κίνηση travelling του

¹⁸⁶⁰ Βλ. Angel Quintana « Οι αποτυχίες της Ιστορίας», μτφρ. Δημήτρης Κερκινός, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/to_metewro_bnma_tou_pelargou-3.pdf (τελευταία ανάκτηση 16-11-2020), πρώτη δημοσίευση *Nosferatu*, τχ. 24, 1997, σ. 2.

¹⁸⁶¹ Βλ. Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, NJ., σ. 177.

¹⁸⁶² Στο ίδιο, σ. 2.

¹⁸⁶³ Βλ. Francois Niney, «Πέρα από τα όρια», μτφρ. Ινώ Ρόζου, σε ηλεκτρονική μορφή,

γερανού να δίνει μια αίσθηση του μετέωρου χρόνου και της ακίνητης κίνησης, αποκτά μεγαλύτερη σημασία από το βασικό θέμα: η επιλογή αυτή βρίσκεται σε ευθεία αναλογία με το γεγονός ότι στα παραπάνω κείμενα η περιρρέουσα ατμόσφαιρα υπερτερεί του κεντρικού θέματος, το οποίο ουσιαστικά είναι ελλειπτικό, δίνεται με κενά τα οποία καλούνται να συμπληρώσουν οι θεατές.

Η στάση του σεναρίου *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* απέναντι στην Ιστορία επιβεβαιώνει τη θέση η οποία έχει διατυπωθεί από την κριτική αναφορικά με το έργο του Αγγελόπουλου και συναρτάται με τη βαλτινική κοσμοθεωρία:

[...] Τον Αγγελόπουλο δεν τον ενδιαφέρουν οι ηρωϊκές πράξεις, ή μάλλον δεν υπάρχουν γι' αυτόν ηρωϊκές πράξεις. Δεν ασχολείται μ' αυτό που όλοι ξέρουν, αλλά μ' αυτό που δεν ξέρουν ότι γνωρίζουν· όχι μ' αυτό που είναι εμφανές, «μεγάλο», αλλά μ' αυτό που είναι κρυμμένο στις σκοτεινές γωνιές της Ιστορίας και που το αναδεικνύει από την ταπεινή του πλευρά: των μικρών ηρώων που είναι πάντα οι ίδιοι «φτωχοί», ανώνυμοι, που με διαφορετικό ρούχο, ίδιοι με τον εαυτό τους, αλλά και διαφορετικοί, κατοικούν τις εποχές καθώς η μια διαδέχεται την άλλη, υφαίνοντας το δίχτυ αυτού που ονομάζουμε λαϊκή μνήμη. Όλα όσα κινούν τη μοίρα τους, βρίσκονται πίσω απ' τη σκηνή της Ιστορίας, στο παρασκήνιο, που παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο, και πάντα οδηγεί, με τελετουργική ακρίβεια, στην συνήθη τραγική επανάληψή της.¹⁸⁶⁴

η οποία ενδιαφέρεται περισσότερο για την αίσθηση της ιστορίας παρά για τη γνώση της, όπως δείξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, και στοχεύει στην πρόσληψη της πραγματικότητας ως επαναλαμβανόμενου θραυσματικού βιώματος.

Διακειμενική συσχέτιση, τέλος, με το μεγαλύτερο με το μεγαλύτερο τμήμα της λογοτεχνικής παραγωγής του Βαλτινού εντοπίζεται στη χωροχρονική προσέγγιση του *Μετεώρου Βήματος του Πελαργού*, με τη μονταζιακή τεχνική, η οποία αναπτύσσει ελλειπτικά το κάδρο και λειτουργεί σύμφωνα με τη διατύπωση του Βρασίδα Καραλή:

Το φαινομενολογικό βλέμμα αποδομώντας τη χολλυγουντιανή αισθητική, κινείται μεταξύ αφαιρετικού και συγκεκριμένου χώρου προβάλλοντας σε αυτά δομές νοημάτων. Η ταλάντευση ανάμεσα στην αφαίρεση και τη συγκεκριμένη απεικόνιση αναπαριστά τη βάσιμη πραγματικότητα των ιστοριών του. Η ένταση μεταξύ αυτού το οποίο βλέπεται και αυτού το οποίο δεν βλέπεται μέσα στο κάδρο, είναι ισχυρότερη απ' ό,τι περικλείεται στο

προσβάσιμο στον σύνδεσμο http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/to_metewro_bnma_tou_pelargou-2.pdf, (τελευταία ανάκτηση 16-11-2020), πρώτη δημοσίευση *Cahiers du Cinema* τχ. 450, 1991, σ. 1.

¹⁸⁶⁴ Βλ. Ειρήνη Στάθη, «Θόδωρος Αγγελόπουλος. Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας» σε ηλεκτρονική μορφή <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/19.pdf>, σ. 2 (τελευταία ανάκτηση 17-11-2020).

κάδρο ή προκύπτει από τη διαδοχή των κάδρων. Αυτή η ένταση δεν οδηγείται σε επίλυση αλλά παραμένει εκκρεμής, αφού δεν εξασφαλίζεται καμία ολοκλήρωση από τον πλασματικό χαρακτήρα των εικόνων. [...] Καθώς το κείμενο προορίζεται να απεικονισθεί, η κίνηση της κάμερας μέσα από τον χρόνο διαμορφώνει έναν ρυθμό κίνησης, ο οποίος εξερευνά την προσωπική χρονικότητα. Παρόλα αυτά η εμπειρία δεν καταλήγει σε φυγή ή σε απόσπαση αλλά διαμορφώνεται σε δίκτυο σημαντικών συνδέσεων μεταξύ του συμβολικού κόσμου και της υποστήριξης από τις κοινωνικές πραγματικότητες.¹⁸⁶⁵

¹⁸⁶⁵ Βλ. Vrasidas Karalis, «An Essay on the Ocular Poetics of Theo Angelopoulos Political projects and their aesthetics», στο βιβλίο του *Realism in Greek Cinema*, I.B.Tauris, Sydney, 2016, σ. 160, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.academia.edu/37768311/An_Essay_on_the_Ocular_Poetics_of_Theo_Angelopoulos_Political_projects_and_their_aesthetics, (Τελευταία ανάκτηση 17-11-2020) [Η μετάφραση των αποσπασμάτων είναι δική μου]

Συμπεράσματα

Η παρούσα διδακτορική εργασία, κινούμενη σε ένα ερευνητικό πεδίο το οποίο βρίσκεται σε ανάπτυξη στα φιλολογικά τμήματα που επιχειρούν με επιτυχία τα τελευταία χρόνια τη διεύρυνση των ερευνητικών τους οριζόντων, επιχείρησε να διερευνήσει τις κειμενικές συμπτκνώσεις του κινηματογράφου, οι οποίες συγκροτούν τη λογοτεχνική γραφή. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποπειραθήκαμε να καταδείξουμε ότι η λογοτεχνική γραφή του Βαλτινού υιοθετεί στη σύνθεσή της το κειμενοποιημένο κινηματογραφικό,¹⁸⁶⁶ το οποίο αναφέρεται σε τρεις άξονες.

Πρώτος άξονας είναι τα στοιχεία περιεχομένου, δηλαδή αναφορές στον κινηματογράφο, σε συγκεκριμένα είδη, όπως το film noir με χαρακτηριστική περίπτωση το διήγημα «Αναδρομή» από τη συλλογή *Εθισμός στη νικοτίνη*. Επίσης το βιογραφικό φιλμ περιπέτειας με τη γρήγορη δράση και τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή βρίσκει μεγάλη ανταπόκριση στο *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Τα φιλμ του Αντονιόνι για την αστική αποξένωση βρίσκουν λογοτεχνικό αντίκρουσμα στα *Φτερά Μπεκάτσας* και στο *Μπλέ βαθύ σχεδόν μαύρο, Ημερόλογο της Αλοννήσου*.

Δεύτερος άξονας είναι τα στοιχεία δομής, δηλαδή στην αφηγηματική συγκρότηση, στις μορφές εστίασης, στην αφηγηματική φωνή off voice που δεν συμμετέχει στα γεγονότα, την αναγνωστική πρόσληψη του αφηγηματικού υλικού με την αναγκαστική αναδιάταξή του από τον ισοδύναμο μηχανισμό του κινηματογραφικού μοντάζ. Επίσης η κινηματογραφότροπη εξαφάνιση του αφηγητή σε κείμενα όπως τα *Φτερά Μπεκάτσας* και η οικονομία του λόγου του αφηγητή στη λογική του κινηματογραφικού voice over σε κείμενα όπως το *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη*. Βιβλίο Δεύτερο: *Βαλκανικοί – '22* υλοποιούν τη δείξη ως αφηγηματικό τρόπο, αναδεικνύοντας την πρόθεση του συγγραφέα να μιλήσει

¹⁸⁶⁶ Βλ. Φραγκούλη, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής πεζογραφίας (1949-2009) με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση υπό το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, ό.π., σσ. 119-120.

μέσω των εικόνων.¹⁸⁶⁷ Η επιτάχυνση της αφήγησης στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική* αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο κινηματογραφικής επίδρασης στο κείμενο του Βαλτινού.

Στο επίπεδο της αξιοποίησης της τεχνικής του κινηματογραφικού μοντάζ και της παραπλήσιας τεχνικής του κολλάζ στη ζωγραφική, ο Βαλτινός, πρωτοπόρος στο σύνολο της νεοελληνικής λογοτεχνίας, συγκροτεί την ταυτότητα των εν λόγω κειμένων, συνθέτοντας μια ρηξικέλευθη πρόταση η οποία αποκτά σημασία και σωματοποιείται μέσω της πρόσληψης του αναγνώστη, σε αναλογία με την πρόσληψη του κινηματογραφικού υλικού από τον θεατή μέσω της αναδιάταξης των κάδρων από τον μηχανισμό του editing και με την πρόσληψη των έργων ζωγραφικής pastiche, εικαστικών συνθέσεων, οι οποίες συντίθενται από προϋπάρχοντα υλικά. Η θέση της κριτικής για το εν λόγω ζήτημα έχει αναδείξει την καθοριστική συμβολή του αναγνώστη στον μηχανισμό νοηματοδότησης του κειμένου, καθώς επισημαίνει ότι «οι αφηγήσεις της *αναθεωρημένης αναπαράστασης* προϋποθέτουν έναν αναγνώστη /θεατή, ο οποίος ιδανικά θα είναι σε θέση να αναγνωρίσει τους πειραματισμούς του δημιουργού ως τέτοιους, να τους απολαύσει και να αποδώσει στον σκηνοθέτη-δημιουργό τα εύσημα και να αναγνωρίσει τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που θέτει το κάθε έργο».¹⁸⁶⁸

Τρίτος άξονας είναι τα στοιχεία ύφους, με προσομοίωση τεχνικών μετάβασης από το ένα κάδρο στο άλλο, στοιχεία τα οποία μας παραπέμπουν στη διαχείριση του χώρου από το κινηματογραφικό κάδρο και τις δυνατές λήψεις με κριτήριο τη θέση της κάμερας, τις γωνίες λήψης. Ο Βαλτινός χρησιμοποιεί την οπτικοποίηση του μακρινού πλάνου, αναλογικά με το πλάνο εδραίωσης στον κινηματογράφο, στην περίπτωση κατά την οποία επιθυμεί να εισαγάγει τον τόπο των ανθρώπινων πράξεων. Επίσης υιοθετεί το πλάνο μεσαίας λήψης, όταν αναδεικνύει τα δρώντα πρόσωπα, ή τα πρόσωπα τα οποία υφίστανται τις συνέπειες των περιστάσεων της υπαρξιακής περιπλάνησης και της επίδρασης της Ιστορίας. Καθώς η λογοτεχνία του Βαλτινού αποτελεί ένα παλίμψηστο της ατομικής περιπλάνησης στους καιρούς οι οποίοι καθόρισαν την πορεία του νεότερου ελληνισμού, είναι εύλογη η χρήση του κοντινού κάδρου, το οποίο διαμορφώθηκε στα πρώτα βήματα του νέου μέσου ως καθρέφτης της ψυχής και σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της

¹⁸⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 389.

¹⁸⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 338.

δομιστικής προσέγγισης των κινηματογραφικών αφηγήσεων ως ισοδύναμης του σχήματος της μετωνυμίας. Επίσης η λογική της δυνατότητας κίνησης της κάμερας και αλλαγής θέσης της σε σχέση με το αντικείμενο θέασης, ενσωματώνεται στο γλωσσικό πεδίο της λογοτεχνικής γραφής επιτρέποντάς της να προσλάβει την πολυπροοπτική της πραγματικότητας, την οποία στερείται λόγω της φύσεως του μέσου, δίνοντας την ψευδαίσθηση της κίνησης. Ουσιαστικά στα έργα του Βαλτινού διαπιστώνεται η παρατήρηση της νεότερης φιλολογικής κριτικής για τη βλεμματοποίηση της λογοτεχνικής αφήγησης ως στοιχείου διαλόγου με την κινηματογραφική αφήγηση, με τη διάκριση θέασης και γνώσης.¹⁸⁶⁹ Η εικονοκεντρική διάσταση του βαλτινικού λόγου χαρακτηρίζεται από την αίσθηση της εξωτερικής εστίασης, λέγοντας λιγότερα από όσα γνωρίζει το πρόσωπο, «καθώς δεν μας κάνει ποτέ μετόχους των σκέψεων του ήρωα».¹⁸⁷⁰ Ο Βαλτινός, όπως έχει διαπιστωθεί από την κριτική, πειραματίστηκε με τη λογοτεχνική φόρμα, όχι εκκινώντας από διάθεση ακκισμού, ιδιορρυθμίας και καλλιτεχνικής ματαιοδοξίας αλλά έχοντας εκτιμήσει τις διαχρονικές υλοποιήσεις της και συνειδητοποιώντας το τεχνικό αδιέξοδο στο οποίο οδηγήθηκε η παραδοσιακή αφήγηση, αδιέξοδο που επιτάθηκε και από την εμφάνιση του κινηματογράφου και των εκφραστικών δυνατοτήτων του, οι οποίες έθεταν σε αμφισβήτηση την παρωχημένη αποτελεσματικότητα της αφήγησης της λογοτεχνίας και υπεδείκνυαν την απαίτηση να αναζητηθούν επαρκέστερες και πιο ανανεωμένες φόρμες.

Όπως έχει υπογραμμίσει ο Βαλτινός στο ερώτημα αν υπάρχει «κινηματογραφική γραφή και αν ο συγγραφέας γράφει σαν να προβάλλεται ταινία:

Θα έλεγα πως είναι κατασκευάσμα αυτό. Υπάρχει ένα βιβλίο καινοτόμο, που φέρνει καινούργια αντίληψη στο πώς εξελίσσονται τα πράγματα. Το μοντάζ που είναι μια έννοια βασική στον κινηματογράφο, δηλαδή η σύνδεση των εικόνων, η δημιουργική σύνδεση και σχέση τους, έχει επηρεάσει κατά κάποιον τρόπο τη λογοτεχνία μέχρι κάποιο σημείο. Γιατί ο κινηματογράφος είναι βέβαια, πιο νέα μορφή τέχνης, αλλά η λογοτεχνία είναι πολύ πιο παλιά και πολύ πιο σοφή. Έχει δανειστεί πράγματα από τον κινηματογράφο, καθώς το μάτι έχει εθιστεί στις γρήγορες εναλλαγές, σε μια οικονομία. Αυτά τα έχει πάρει και τα έχει αξιοποιήσει με τον δικό της τρόπο. Υπάρχει κινηματογραφική γραφή, αλλ' αυτό δε σημαίνει τίποτα. Είναι ένα κλισέ, το βάζουμε κάθε φορά για να πούμε εύκολα αυτό που θέλουμε να

¹⁸⁶⁹ Στο ίδιο σ. 353.

¹⁸⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 328.

πούμε με λιγότερα λόγια, για να είναι κατανοητό στον περισσότερο κόσμο... Εξαρτάται πώς το χρησιμοποιεί κανείς. Βέβαια αν είναι απλώς για να υπάρχει μια δράση κι ένα τρεχαλητό, ένα ντέτεκτιβ σόρι που τα χρειάζεται αυτά τα πράγματα, είναι μια λογοτεχνία κατανάλωσιμη. Αν αυτά τα χρησιμοποιήσει κανείς μ' έναν άλλο τρόπο, πιο βαθύ, πιο σοβαρό, πιο προβληματισμένο. Υπάρχει μια επίδραση, βεβαίως του κινηματογράφου, της ματιάς της κινηματογραφικής στη λογοτεχνία. Αυτό είναι αναπόφευκτο.¹⁸⁷¹

Επίσης μπορούμε να εκτιμήσουμε ότι λόγω της διπλής ενασχόλησης του Βαλτινού με τη συγγραφή σεναρίων για κινηματογραφικές ταινίες αλλά και τη λογοτεχνική συγγραφή, στάθηκε εφικτό να πραγματοποιθούν αυτές οι αναζητήσεις και να αποκρυσταλλωθούν σε συγκεκριμένα κείμενα, όπως τα *Στοιχεία από τη δεκαετία του '60, Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα, Ημερολόγιο 1836-2011, Ημερολόγιο της Αλοννήσου, Φτερά Μπεκάτσας, Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*, αλλά και στα περισσότερα κείμενά του εν σπέρματι ή σε περιορισμένο βαθμό. Ο χώρος χρησιμοποιείται από τον Βαλτινό σε μια δυναμική σύνδεση με τον χρόνο, η οποία προσιδιάζει στην εξέλιξη του κινηματογραφικού λόγου και το πώς αυτός αντιλήφθηκε την παροντικότητα του κάδρου, έστω και αν ο χρόνος εκτύλιξης των γεγονότων υπαγορεύει την αναφορά στο παρελθόν.

Ιδιαίτερος η περίπτωση του *Ημερολογίου της Αλοννήσου* αποτελεί ένα υβριδικό αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο αξιοποιεί αφενός την αλληλεπίδραση της λογοτεχνίας και της τεχνολογίας, παραπέμποντας ως έναν βαθμό και στη δυναμική της επίδρασης του κινηματογράφου στη λογοτεχνία, αφετέρου εκφράζει την εξελικτική πορεία του προσδιορισμού της αφηγηματικής ταυτότητας εκ μέρους του δημιουργού τον 20^ο αιώνα και εξής, είτε συμμετέχει συνειδητά στην πρώτη προϋπόθεση είτε όχι.

Όσον αφορά στη σεναριακή παράμετρο της συγγραφικής παραγωγής του Βαλτινού και χωρίς να παραγνωρίζουμε τη μη λογοτεχνική αξίωση του σεναρίου ως κειμένου, για να χρησιμοποιήσουμε μια σκέψη του ίδιου του δημιουργού,¹⁸⁷² διαπιστώνονται διακειμενικές αναφορές σε επίπεδο τεχνικής με την προσφιλή τάση του για τη μεταγλωσσική *mise en abyme*, την ιστορία μέσα στην ιστορία, η οποία εξασφαλίζει μια προσέγγιση βάθους, αλλά και σε επίπεδο θεμάτων, τα οποία τον απασχολούν σε όλο το

¹⁸⁷¹ Βλ. Θανάσης Βαλτινός «Είναι μια επιλογή μοιραία», στο Θανάσης Βαλτινός, *Όπως ο έρωτας. Επιλογή συνεντεύξεων, 1972-2018*, Φιλολογική επιμέλεια-επίμετρο Κωστής Δανόπουλος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, σ. 322.

¹⁸⁷² Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Σενάριο (αυτό το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου)», στο Θανάσης Βαλτινός, *Όπως ο έρωτας. Επιλογή συνεντεύξεων, 1977-2018, ό.π.*, σ. 113.

εύρος της λογοτεχνικής ανάπτυξης, όπως το θέμα της αίσθησης της ιστορίας¹⁸⁷³ και της προβολής σ' αυτήν της ατομικής περιπέτειας, της ερμητικής στάσης¹⁸⁷⁴ του δημιουργού στην εξέλιξη των πραγμάτων και της δυναμικής σχέσης της προφορικής διάστασης της γλώσσας¹⁸⁷⁵ με τη λογοτεχνική πρόθεση.

Παρά τις διαπιστωμένες κινηματογραφότροπες τεχνικές στη λογοτεχνία του Βαλτινού, όπως ήδη δείξαμε, δεν παραγνωρίζονται από τον ίδιο, όπως και από τους πιο προσεκτικούς μελετητές, οι ξεχωριστές εκφραστικές δυνατότητες του κάθε μέσου, οι οποίες δεν μπορούν να ανταλλαχθούν ή να ισοζυγισθούν στην ώσμωση των δύο τεχνών, ή να αποτελούν αυστηρά προσδιορισμένο αντικείμενο μελέτης του θεωρητικού ερωτήματος, αν είναι δυνατή η μεταφορά τους.

Η παρούσα εργασία κατέδειξε τη διπλή φύση του λόγου του Θανάση Βαλτινού ως λογοτεχνικού και ως κινηματογραφικού, αφού τον ενέταξε στο πλαίσιο των διακαλλιτεχνικών ανταλλαγών οι οποίες συμβαίνουν σε μεγάλο τμήμα της νεοελληνικής λογοτεχνίας ιδίως κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Οι δύο ιδιότητες του συγγραφέα συνεργάζονται αρμονικά στο έργο του και η αλληλεπίδραση της κινηματογραφικής γραφής με τη λογοτεχνική συγγραφή συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό, ώστε να δίνει δημιουργική ώθηση στην αφηγηματική προσπάθεια του Βαλτινού. Η διδακτορική εργασία ευελπιστεί ότι με την ολόκληρωσή της ότι θα συμβάλλει στην περαιτέρω διεύρυνση του ερευνητικού πλαισίου της φιλολογικής κριτικής όσον αφορά στις προϋποθέσεις της μελέτης και στον εμπλουτισμό των θεματικών πεδίων των διακαλλιτεχνικών σπουδών.

¹⁸⁷³ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Από την ιστορία και την πολιτική στη καθημερινότητα», *Κρασί και νύμφες*, ό.π., σ. 274.

¹⁸⁷⁴ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Άσκηση ελευθερίας», *Κρασί και νύμφες*, σσ. 40-41.

¹⁸⁷⁵ Βλ. Θανάσης Βαλτινός, «Ουροβόρος όφις», *Κρασί και νύμφες*, σσ. 323-325.

Παράρτημα: Συζήτηση με τον Θανάση Βαλτινό στο Ίδρυμα Πέτρος Χάρης, Νοέμβριος 2017

Κ. Κουκάκης: Να ξεκινήσουμε από το ερώτημα το οποίο έχει απασχολήσει την θεωρητική έρευνα αλλά και τη λογοτεχνική και σκηνοθετική πράξη, ποια νομίζετε ότι είναι η σχέση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία;

Θανάσης Βαλτινός: Είναι διαφορετικές τέχνες, ο κινηματογράφος είναι εντελώς διαφορετική τέχνη από την πεζογραφία. Επειδή όμως υπάρχει μια ιστορία που εξελίσσεται και στις δυο, ο κόσμος τα συγγέει συχνά, θεωρείται ο κινηματογράφος ότι είναι περίπου το ίδιο, ότι είναι ένα μυθιστόρημα, είναι ένα διήγημα. Τα εκφραστικά τους μέσα είναι εντελώς διαφορετικά, ο κινηματογράφος βασίζεται στην εικόνα ουσιαστικά.

Κ. Κουκάκης: Και στον χώρο.

Θανάσης Βαλτινός: Την εικόνα γενικώς και στην κίνηση, στη δραματουργική εξέλιξη των πραγμάτων. Η πεζογραφία τα χρησιμοποιεί αυτά αλλά με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Δίνει τις εικόνες αυτές, την αίσθηση μιας κίνησης. Εν πάση περιπτώσει οι διαφορές είναι ουσιαστικές.

Κ. Κουκάκης: Ναι, το έχετε πει αυτό και το έχω καταγράψει εδώ και καιρό πριν ξεκινήσω τη διδακτορική διατριβή. Να σας πω παρενθετικά ότι στο μεταπτυχιακό είχα κάνει συγκριτολογική εργασία στο *Η Κάθοδος των εννιά* και στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Οι κνηγοί* αλλά τη μελέτησα περισσότερο από το πρίσμα του διαθεματικού τους συσχετισμού, ότι έχουν ένα κοινό ιστορικό κορμό.

Θανάσης Βαλτινός: Ο Θόδωρος αντλούσε από μένα συνέχεια, όλα τα θέματά του εν σπέρματι βγαίνουν από τη δική μου γραφή. Άλλωστε έχουμε συνεργαστεί, όλα τα θέματα τα είχαμε συζητήσει πριν γίνουν σενάρια, αρκετές φορές.

Κ. Κουκάκης: Από την πρώτη ταινία, την *Αναπαράσταση*.

Θανάσης Βαλτινός: Είχε φύγει, είχε βρει παραγωγή από την Ιταλία, ήταν Άγγλοι τότε, όλοι είμαστε άνεργοι κινηματογραφιστές, δεν ήθελε να μπλέξουμε με την παραγωγή την τρέχουσα, εμπορικές ταινίες, αυτόν τον καιρό είχαμε κάνει κουβέντες, πάρα πολλές κουβέντες για τον κινηματογράφο, για το μέλλον της τέχνης, της ζωής μας, για την κατάσταση που επικρατούσε στο πνευματικό επίπεδο.

Κ. Κουκάκης: Είχατε κάνει σπουδές στον κινηματογράφο, θεωρία ή και πρακτική και σκηνοθεσία;

Θανάσης Βαλτινός: Ναι και σκηνοθεσία.

Κ. Κουκάκης: Ήθελα να σας πω για τα σκέλη της εργασίας μου. Ο άξονας της εργασίας μου είναι οι κινηματογραφικές τεχνικές και τα διαθεματικά στοιχεία στη γραφή σας. Οι θεωρητικές θέσεις σας που δεν έχουν εκφραστεί κάπου συγκροτημένα, παρά κυρίως σε συνεντεύξεις σας, βλέπε τη συνέντευξη με τον Τάσο Γουδέλη στο *Δέντρο* και με τον Βαγγέλη Ραπτόπουλο στο *Αντί* είναι το πρώτο σκέλος της εργασίας. Το δεύτερο σκέλος καλύπτει το ερώτημα αν η γραφή σας ενσυνείδητα εμφανίζει διαθεματικά στοιχεία κινηματογραφικής τεχνικής. Να σας πω έν παράδειγμα, αν συμφωνείτε: στην *Κάθοδο των εννιά* έχετε μια οπτική γωνία που θυμίζει, αυτό ήθελα να μου πείτε, γίνεται ενσυνείδητα ή σας υπολανθάνει λόγω των κινηματογραφικών σπουδών, έχετε λογική plongée, σε ορισμένα σημεία, δεν ξέρω αν το θυμάστε ... πλάνο από κάτω, πλάνο από πάνω, όταν παρακολουθεί η ομάδα των ανταρτών την πλευρά του δεξιού.

Θανάσης Βαλτινός: Κοιτάζτε επειδή έχω σπουδάσει κινηματογράφο, την τεχνική του που με βόλευε και με βολεύει σε πολλά πράγματα που είναι πεζογραφία, διηγήματα, τη χρησιμοποιώ εμμέσως. Η τεχνική φαίνεται πίσω, υπάρχουν οι γνώσεις.

Κ.Κουκάκης: Άρα το κάνετε εμπρόθετα, δεν το κάνετε από συμβεβηκός.

Θανάσης Βαλτινός: Καθόλου, η αίσθηση του μοντάζ, που είναι βασική κινηματογραφική αρχή, στο έργο μου υπάρχει. Τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* είναι θεμελιωμένα πάνω στην έννοια του μοντάζ.

Κ. Κουκάκης: Είναι και κείμενο που έχει μελετηθεί για τη γραφή κολλάζ και μοντάζ από τον Γιώργο Περαντωνάκη, αν έχετε υπ' όψιν σας, σας επικαλείται όταν τεκμηριώνει τη θέση του.

Θανάσης Βαλτινός: Ναι, η σχέση είναι άμεση, παρόλο που το σενάριο δεν έχει απαιτήσεις λογοτεχνικής διατύπωσης.

Κ. Κουκάκης: Το λέτε αυτό κάπου. Λέτε ότι δεν είναι λογοτεχνικό κείμενο ούτε διεκδικεί δάφνες λογοτεχνικότητας.

Θανάσης Βαλτινός: Ακριβώς, καμιά φορά συμβαίνει να είναι καλογραμμένο και να έχει και λογοτεχνικές αξίες. Όλα τα δικά μου σενάρια είναι προσεγμένα εκφραστικά.

Κ. Κουκάκης: Γιατί είχατε αυτήν την προέλευση.

Θανάσης Βαλτινός: Όχι μόνο. Γιατί δίνουν και το κλίμα, και την ατμόσφαιρα καλύτερα, γιατί, κάτι παραπάνω δίνει περισσότερο το κλίμα, την ατμόσφαιρα της στιγμής, τις ψυχολογικές καταστάσεις των προσώπων. Όλα αυτά βοηθάνε.

Κ. Κουκάκης: Λέγατε στον Τάσο Γουδέλη ότι είναι το κινούν αίτιο, συμφωνούμε σε αυτό, νομίζω ότι το σενάριο είναι το κινούν αίτιο της ταινίας, δεν έχει όμως λογοτεχνική αυτοτέλεια. Γιατί δεν επαρκεί. Είναι αναγκαίο αλλά δεν είναι επαρκές.

Θανάσης Βαλτινός: Όχι βέβαια. Είναι καλογραμμένα σενάρια, άλλα σημειώσεις. Ένα καλό σενάριο για τον κινηματογράφο δε σημαίνει και καλό λογοτεχνικά. Αυτό που κυριαρχεί στο σενάριο είναι η ζωντανή ύλη αυτών που γίνονται, των προσώπων, των ψυχολογικών καταστάσεων.

Κ. Κουκάκης: Καταλαβαίνω τι λέτε, γιατί έχω ασχοληθεί, να περάσουν από το σενάριο στο storyboard, όπως το λένε στην αμερικανική ορολογία, το πώς θα εικονοποιηθούν τα λεκτικά. Δυστυχώς δεν αναφερόταν το όνομά σας στα σενάρια για τις ταινίες του Αγγελόπουλου, *Αναπαράσταση*, *Μέρες του '36*, *Ταξίδι στα Κύθηρα*, *Τοπίο στην ομίχλη*, *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* και αρχικά δημιουργήθηκε μια παρεξήγηση για τον βαθμό συμμετοχής σας στη συγγραφή των σεναρίων αυτών.

Θανάσης Βαλτινός: Ναι, έχω μιλήσει για αυτό σε συνέντευξη στο *Αντί*. Τελικά λύθηκε η παρεξήγηση.

Κ. Κουκάκης: Υπάρχουν ταινίες με σενάριο αποκλειστικά από εσάς;

Θανάσης Βαλτινός: Ναι βέβαια, *Δούρειος ίππος του Τρέντυ Ρουμανά*, *Ενώ σφύριζε το τραίνο* των Χατζηθανάση –Χαραλαμπίδου και έχω βοηθήσει στη συγγραφή σεναρίων για ταινίες, όπως *Η Νύχτα με τη Σιλένα* του Νίκου Παναγιωτάτου, *Το φτερό της μύγας* του Σιοπαχά, *Τα νυχτοπερπατήματα* του Ζερβουλάκου, *Γενέθλια Πόλη* του Τάκη Παπαγιαννίδη. Τα κείμενα των σεναρίων πιθανώς βρίσκονται στη διάθεση των σκηνοθετών.

Κ. Κουκάκης: Στη μελέτη των σεναρίων για τις ανάγκες της διδακτορικής εργασίας μας, χρειάζεται να στηριχθούμε στο κείμενο. Αν και ξέρετε ότι υπάρχει η θεωρητική τοποθέτηση της Νεομαρξιστικής Σχολής Althusser, Macherey, Eagleton, η οποία υποστηρίζει ότι η μελέτη του κειμένου δεν αφορά στον συγγραφέα, θέση με την οποία εγώ διαφωνώ.

Θανάσης Βαλτινός: Οι Γάλλοι, όπως έχει πει ο Καίσιλερ, είναι σαν τη γρίπη. Γράφουν ένα 16σέλιδο και μπορούν να γραφτούν εκατό σελίδες για αυτό.

Κ. Κουκάκης: Νομίζω ότι είναι ιμπρεσιονιστές στη γραφή τους.

Θανάσης Βαλτινός: Οι Γάλλοι ασχολούνται με τη θεωρία υπερβολικά, δεν είναι κακό όμως.

Κ. Κουκάκης: Υπήρξαν πάντως λογοτέχνες στη Γαλλία, οι οποίοι έγραψαν σενάρια για ταινίες του ποιητικού ρεαλισμού, όπως ο Jacques Prevert, στην Αμερική διαμορφώθηκε ένα ξεχωριστό γένος είδος ταινιών με άξονα το αστυνομικό μυθιστόρημα συγγραφέων όπως ο Dashiell Hammett, ο Raymond Chandler. Και εσείς έχετε ασχοληθεί με το νουάρ, αν δεν κάνω λάθος.

Θανάσης Βαλτινός: Ναι.

Κ. Κουκάκης: Είπατε ότι η βασική τεχνική που υιοθετεί η λογοτεχνία από τον κινηματογράφο είναι το μοντάζ. Στο δικό σας το έργο γίνεται λόγω πρόθεσης; Η Σχολή στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως επισημαίνει ότι υπάρχει ένα λογοτεχνικό ασυνείδητο, το οποίο δεν ελέγχεται από τον συγγραφέα η ιδεολογία για την οποία κάνει λόγο ο Althusser. Ένα υλικό, το οποίο σε διαμορφώνει χωρίς να μπορείς να το ελέγξεις.

Θανάσης Βαλτινός: Ισχύει αυτό.

Κ. Κουκάκης: Ποια είναι τα στοιχεία τα οποία υιοθετεί η λογοτεχνική γραφή από τον κινηματογράφο;

Θανάσης Βαλτινός: Δεν έχουμε μεγάλες περιγραφές. Γιατί λόγω κινηματογράφου έχεις ένα πανοραμικό και βλέπεις τα πάντα. Ο κινηματογράφος άλλαξε την ευαισθησία μας και παρέσυρε την τέχνη. Η λογοτεχνία εκμεταλλεύθηκε αυτά που πήρε από τον κινηματογράφο και ανανεώθηκε. Διαβάζει κανείς σελίδες από τον Dostoyevsky ή τον Flaubert, που θα μπορούσαν να λείπουν χωρίς απώλεια.

Κ. Κουκάκης: Tolstoy.

Θανάσης Βαλτινός: Αυτά έφυγαν λόγω κινηματογράφου. Οφείλονται στην ελλειπτικότητα του κινηματογράφου.

Κ. Κουκάκης: Είναι στόχευσή σας να δημιουργήσετε ένα νέο είδος, με το *Ημερόλογο της Αλοννήσου*.

Θανάσης Βαλτινός: Είναι ένα είδος παιχνιδιού με την εξάλειψη της γραφής και την προφορικότητα. Αυτά θα αναπτυχθούν σε βάθος χρόνου. Μπορεί να εκλείψει η ανάγκη να υπάρχει η λογοτεχνία όπως την ξέραμε. Εξάλλου τα πρώτα δείγματα γραφής της Γραμμικής Β, ήταν καταγραφή προϊόντων.

Κ. Κουκάκης: Αρα δεν θα χρειάζεται η λογοτεχνία ως έκφραση συναισθημάτων. Εσείς εξάλλου ξεκινήσατε την προσπάθεια ανανέωσης της φόρμας με το κείμενό σας *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*.

Θανάσης Βαλτινός: Σε ένα βάθος χρόνου τα θέματα είναι τα ίδια. Μια τοιχογραφία θα ήταν κουραστική, γιατί ήδη παρουσιάστηκε. Η ανανέωση των μορφών είναι όρος απαραίτητος, ανάγκη βασική. Κάποιος μέτρησε τα θέματα στη λογοτεχνία, δεκαοκτώ είναι. Γράφουμε ένα τέλειο μυθιστόρημα αλά Tolstoy, αλλά δεν κουβαλάει τίποτε καινούργιο. Έτσι προέκυψε το νέο μυθιστόρημα, η μοντερνιστική γραφή. Η ανάγκη αλλαγής των μορφών είναι το ζητούμενο. Ειδάλλως οι άνθρωποι θα καβλώνουν με τον ίδιο τρόπο, θα τρώνε με τον ίδιο τρόπο. Δεν μπορεί η λογοτεχνία να εκφράσει το καινούργιο αν δεν αναβλύζει.

Κ. Κουκάκης: Αν είναι προσποιητή η γραφή.

Θανάσης Βαλτινός: Κάποτε έπρεπε ο άνθρωπος να διαβάσει λογοτεχνία για να δει. Τώρα τα ξέρει ήδη. Αρα κάτι άλλο πρέπει να του δοθεί.

Κ. Κουκάκης: Συμφωνείτε με την εκτίμηση των μελετητών ότι το διήγημα ταιριάζει περισσότερο στο ελληνικό ιδιότυπο, απ' ό,τι το μυθιστόρημα;

Θανάσης Βαλτινός: Το μυθιστόρημα το έφερε η Γενιά του Τριάντα. Ουσιαστικά το διήγημα ταιριάζει στην ελληνική ιδιαιτερότητα. Εξάλλου το μυθιστόρημα ταιριάζει με την αστική ζωή. Αστική ζωή θεμελιώθηκε στην Ελλάδα μετά το 1930. Υπάρχει ένας νέος τύπος μυθιστορήματος.

Κ. Κουκάκης: Αμφισβητείται η έννοια του είδους.

Θανάσης Βαλτινός: Αυτά ξεκίνησαν από πρακτικές ανάγκες, η διάκριση των ειδών από βιβλιογραφικές ανάγκες. Κατά την εκτίμησή μου η λογοτεχνία είναι ενιαία. Έχω γράψει ένα κείμενο «Οι πρόσφυγες», μία σελίδα με μυθιστορηματικό χαρακτήρα.

Κ. Κουκάκης: Εσείς το λέτε ότι η συγγραφή ορισμένων κειμένων, σεναρίων έγινε και για λόγους επαγγελματισμού, αλλά ακόμα και αυτά τα κείμενά σας παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Θανάσης Βαλτινός: Πάνω απ' όλα είναι η ανάγκη να εκφραστείς.

Κ. Κουκάκης: Είχατε επισημάνει ότι επικρατεί στη λογοτεχνία πια η κινηματογραφική αντίληψη του Χόλλυγουντ, η οποία στηρίζεται σε απλοϊκότητες.

Θανάσης Βαλτινός: Βεβαίως στη λογοτεχνία υπάρχει ένα ουσιώδες βάθος. Ακόμα και ένα ανώδυνο θέμα, μια παρτίδα στο τάβλι, παραπέμπει στη εναγώνια προσπάθεια του ανθρώπου να βρει απαντήσεις, παρηγοριές.

Κ. Κουκάκης: Όπως λέει ο Καβάφης, δοκιμές νάρκης του άλγους.

Θανάσης Βαλτινός: Ακόμα και ένα σενάριο υπό μορφή κειμένου, βλέπε το κείμενό μου «Μου δίνετε 50 δραχμές για τσιγάρα» μπορεί να εκφράσει αυτήν την προσπάθεια.

Κ. Κουκάκης: Πάνω σε αυτό έχετε πει ότι ο ποιοτικός κινηματογράφος ενίσχυσε την αφαιρετικότητα της λογοτεχνίας.

Θανάσης Βαλτινός: Ο έμπειρος αναγνώστης θα καταλάβει ότι στο εν λόγω κείμενο υπάρχει ένα θέμα, ένας πυρήνας σεναρίου.

Κ. Κουκάκης: Άρα δικαιώνεται ο Βασίλης Ραφαηλίδης, ο οποίος πρώτος επεσήμανε ότι τα τρία πρώτα κείμενά σας είναι έτοιμα ντεκουπαρισμένα, για να διευκολύνετε τον επίδοξο σκηνοθέτη. Βέβαια μόνο η *Κάθοδος των εννιά* έγινε ταινία από τον Χρήστο Σιοπαχά σε δικό σας σενάριο. Αλήθεια τι έχει απογίνει ;

Θανάσης Βαλτινός: Διαμένει στην Κύπρο, όπου έκανε κάποιες δουλειές για την τηλεόραση. Ξέρει καλά κινηματογράφο, με σπουδές στη Ρωσία.

Κ. Κουκάκης: Λέτε ότι χρειάζεται ένα σενάριο υπό μορφή ντοκουμέντου.

Θανάσης Βαλτινός: Ναι, να αναβλύζει η γραφή. Αντιστεκόμαστε σε μια ξεχρεωμένη φόρμα. Λογοτεχνία που δεν ασπαίρει δε με καλύπτει, γίνεται ωραιολογία ή προσωπική αντιμετώπιση. Δείτε για παράδειγμα τη *Δίκη* του Κάφκα, και εκεί υπάρχει προσωπικό στοιχείο, αλλά έχει ευρύτητα, η προέκταση είναι συγκλονιστική. Ουσιαστικά είναι ο κατατρεγμός ενός ανθρώπου.

Κ. Κουκάκης: Συμφωνείτε ότι η *Κάθοδος των εννιά* πέρα από το πολιτικό έχει αλληγορικό χαρακτήρα; Υπάρχει η εργασία του Δημήτρη Παϊβανά, *Βία και Ιδεολογία στο έργο του Θανάση Βαλτινού*, η οποία επισημαίνει τη σχετική διατύπωση.

Θανάσης Βαλτινός: Ναι τη γνωρίζω, εξαιρετη εργασία. Η αλληγορική προφάνεια δεν είναι δεδομένη. Είναι συνδεδεμένη με την εσωτερική περιπέτεια των ηρώων. Δεν λειτουργεί μηχανιστικά.

Κ. Κουκάκης: Είχατε πει ότι καταγράψατε μια προσωπική περιπέτεια.

Θανάσης Βαλτινός: Η *Κάθοδος των εννιά* είναι μια ερωτική ιστορία με έναν νέο τρόπο ειπωμένη.

Κ. Κουκάκης: Μεταφέρεται μια τέτοια αίσθηση, αλλά το κείμενο αποσιωπά.

Θανάσης Βαλτινός: Αλοίμονο, αν τα πει όλα. Βοηθάμε τον αναγνώστη να τα βρει ο ίδιος, του δίνουμε νυγμούς. Αν του τα πεις όλα, τότε γίνεται ένας παθητικός αναγνώστης. Οι περιγραφές του τόπου, των ηρώων πρέπει να δοθούν στους αναγνώστες.

Κ.Κουκάκης: Άρα συμφωνείτε με την άποψη της θεωρίας της πρόσληψης των Jauss –Iser για τον υπονοούμενο αναγνώστη και το στοιχείο της πρόκλησης, το οποίο έρχεται από τον ορίζοντα προσδοκιών των φορμαλιστών.

Θανάσης Βαλτινός: Αυτά είναι κωδικοποιήσεις που καταγράφουν την αυτονόητη εξέλιξη, οι θεωρίες είναι παραλλαγές που δίνουν τον τόνο μιας αναπόφευκτης ανάπτυξης. Παίρνει αφορμή από το κείμενο ο αναγνώστης για να συναντήσει τον δικό του κόσμο. Κοινός κώδικας μπορεί να βρεθεί, αν δεν συναντηθούν συγγραφέας και αναγνώστης δεν επιτυγχάνεται ο σκοπός που είναι η αξεπέραστη ανάγκη δημοσιοποίησης, να βρει ανταπόκριση ο δημιουργός.

Κ. Κουκάκης: Σας ευχαριστώ.

Θανάσης Βαλτινός: Και εγώ.

Βιβλιογραφία

Α) Ελληνόγλωσση

Πρωτογενής

Βαλτινός Θανάσης , *Η Κάθοδος των εννιά*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2013 [11^η: 1^η περ. *Εποχές 1963*-Κέδρος 1978].

_____ , *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2012 [3^η : 1^η Κέδρος 1978].

_____ , *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2006[5^η : 1^η Στιγμή 1989].

_____ , *Θα βρείτε τα οστά μου υπό βροχήν. Διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2007[2^η : 1^η Άγρα 1992].

_____ , *Εθισμός στη νικοτίνη.Διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2008 [2^η : 1^η Μεταίχμιο 2003].

_____ , *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Πρώτο: Αμερική*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2012[4^η : 1^η περ.*Ταχυδρόμος 1964*-Κέδρος 1972].

_____ , *Ορθοκωστά*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2016 [9^η : 1^η Άγρα 1992]

_____ , *Συναζάρι Αντρέα Κορδοπάτη. Βιβλίο Δεύτερο: Βαλκανικοί - '22*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2017[6^η : 1^η Ωκεανίδα 2000].

_____ , *Άνθη της Αβύσσου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2009 [2^η : 1^η Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2008].

_____ , *Ο τελευταίος Βαρλάμης*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2010 [1^η περ. *Νέα Εστία 1833*, Μάιος 2010]

_____ , *Ανάπλους*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2012[2^η: 1^η 2012].

_____ , *Φτερά Μπεκάτσας*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2010.

_____ , *Επείγουσα ανάγκη ελέου. Διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα , 2015.

_____ , *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2015[9^η : 1^η Στιγμή 1985].

_____ , *Ημερολόγιο 1836-2011*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα. 2013 [2^η : 1^η Ωκεανίδα 2001].

_____ , *Ημερολόγιο της Αλονήσσου*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2017 [2^η : 1^η εκτός εμπορίου 2009].

Δευτερογενής

α) μελέτες –λεξικά

Abrams M. H. *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά-Σοφία Χατζηιωαννίδου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006.

Antonioni Michelangelo, «Δύο Δηλώσεις», στο (συλλ.), *Από τον Λυμέρ στον Μπέργκμαν*, μτφρ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1967, σσ. 253-288.

Bazin Andre, *Τι είναι ο κινηματογράφος II*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1989.

Barthes Roland, *Εικόνα Μουσική Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα , 2007, σσ. 80 -106.

Bergman Ingmar, *Ο μαγικός φανός*, μτφρ. Γιώργος Κονδύλης, Ποταμός, Αθήνα, 2000[1η στα σουηδικά: 1985].

Deleuze Gilles, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα, 2009.

Freud Sigmund, *Εισαγωγικές διαλέξεις στην ψυχανάλυση*, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1988.

Genette Gerard, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, Πατάκη, Αθήνα, 2006 [1^η: στα γαλλικά 1972].

Genette Gerard, *Παλίμψηστα. Η Λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μτφρ. Βασίλειος Πατσογιάνης, εισαγ. Λίζυ Τσιριμώκου, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2018 [1^η: στα γαλλικά 1982].

Grodent Michel, «Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/18.pdf> (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

Humphrey Robert, *Stream of consciousness in modern novel*, UOC, Berkeley, 1968.

Martin Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Ε. Χατζίκου, Κάλβος, Αθήνα, 1984.

Niney Francois, « Πέρα από τα όρια» (μτφρ. Ινώ Ρόζου) σε ηλεκτρονική μορφή , προσβάσιμο στον σύνδεσμο http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/to_metewro_bnma_tou_pelargou-2.pdf (τελευταία ανάκτηση 16-11-2020) , πρώτη δημοσίευση *Cahiers du Cinema* τχ. 450, 1991.

Schutte Wolfram, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/11.pdf> (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

Stanzel Franz, *Θεωρία της Αφήγησης. Theorie des Erzählens*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Heinrich, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1999, [1^η στα γερμανικά: 1985].

Quintana Angel, « Οι αποτυχίες της Ιστορίας», μτφρ. Δημήτρης Κερκινός, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο http://www.theoangelopoulos.gr/keimeva/to_metewro_bnma_tou_pelargou-3.pdf (τελευταία ανάκτηση 16-11-2020) πρώτη δημοσίευση *Nosferatu*, τχ. 24, 1997

Αγάθος Θανάσης, *Από το «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» στο «Zorba the Greek». Κριτικοί βίοι παράλληλοι*, Αιγόκερω, Αθήνα, 2007.

_____, «Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά», *Σύγκριση / Comparaison*, τχ. 20, Αθήνα, 2009, σσ. 51-71.

_____, «Το Νούμερο 31328 του Βενέζη και 1922 του Κούνδουρου: το μυθιστόρημα ως αφητηρία για κινηματογραφική αναλογία», στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου (επιμ.), *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, Gutenberg, Αθήνα, 2012 σσ. 599-616.

_____, «Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: από την πένα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στον κινηματογραφικό φακό του Τώνη Λυκουρέση», στο Ταμπάκη Ιωνά Φρειδερίκη, Γαλάνη Μαρία –Ελευθερία (επιμ.), *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, πρόλογος Ταμπάκη – Ιωνά Φρειδερίκη, Αιγόκερω, Αθήνα, 2011, σσ. 43-52.

_____, « Ένας λογοτέχνης πίσω από την κάμερα: ο Άγγελος Τερζάκης και το πείραμα της Νυχτερινής περιπέτειας», στο Δημήτρης Αγγελάτος, Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2013, σσ. 139-151.

_____, *Ο Καζαντζάκης στον κινηματογράφο*, Gutenberg, Αθήνα 2017.

_____, *Ο Άγγελος Τερζάκης και ο κινηματογράφος*, Gutenberg, Αθήνα 2020.

Αγγελάτος Δημήτρης, *Λογόδειπνον. Παραθεματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα. Ν. Καχίτισης, Γ. Πάνου, Αλ. Κοτζιάς, Θ. Βαλτινός, Γ. Αριστηνός*, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 1993.

_____, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 15 (2004), σ. 45-54.

Αγγελόπουλος Θόδωρος, *ΙΟ ¾. Τόμος Α΄*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1997.

Αγγελόπουλος Θόδωρος *ΙΟ ¾. Τόμος Β΄*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2000.

Αϊζενστάιν Σεργκέϊ, *Η μορφή του φιλμ*, μτφρ. Κώστας Σφήκας, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003[1^η: 1987].

_____, *Πέρα από τους αστέρες*, (μτφρ. Κώστας Σφήκας), Εκδόσεις Αιγόκερως, 2017.

Αλεξιάδου Θεοδούλη, *Στοιχεία ταυτότητας της δεκαετίας του '60. Αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου στο μυθιστόρημα του Θ.Βαλτινού*, στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον σύγχρονο κόσμο (Από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, 2010, σσ. 663-680, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Alexiadou_Theodouli.pdf (τελευταία ανάκτηση 21-6-2020)

Αριστηνός Γιώργος, *Τρία δοκίμια για τον Θανάση Βαλτινό*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2015.

Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2003.

Βαλτινός Θανάσης, *Κρασί και νόμφες. Μικρά κείμενα επί παντός*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2009.

Βούλγαρης Κώστας, *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2017.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «*Zorba the Greek* του Κακογιάννη και *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Καζαντζάκη: μια σύγκριση υπό την σκιά της πρόσληψης του καζαντζακικού έργου», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 19 (2008), σ. 50-84.

_____, «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος. Το παράδειγμα μιας σύγκρισης: Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος* – Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 20 (2009), σ. 7-50.

_____, «Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη», στο Δημήτρης – Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Επιστημονική Ημερίδα Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Φιλολογίας*, Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013.

Γιαπάνης Γιάννης, *Proffesione Reporter. Η δημιουργία μιας «μη υπαρκτής ιστορίας»*, Μεταπτυχιακή διατριβή, Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Λεκωσία 2014, σ. 21, σε ηλεκτρονική μορφή τελευταία ανάκτηση 21-8-2020, https://ktisis.cut.ac.cy/bitstream/10488/8944/1/ΓΙΑΝΝΗΣ_ΓΙΑΠΑΝΗΣ.pdf

Δανόπουλος Κωστής, *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004). Με συμπλήρωμα ως το 2013 για τις αυτοτελείς εκδόσεις*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2013.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Θανάσης Βαλτινός» στο *Μεταπολεμικοί συγγραφείς. Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967. Τόμος Β'*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 1988, σσ. 298-320.

Δημητρακάκης Γιάννης, «Ο Γύψος του Βαλτινού: κριτική της ασφυξίας», στο Νάτσινια, Αναστασία, Καστρινάκη, Αγγέλα, Δημητρακάκης, Ιωάννης, Δασκαλά, Ευαγγελία (επιμ.), *Η Ελληνική πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράματα και Βοηθήματα, σε ηλεκτρονική μορφή στον σύνδεσμο <https://repository.kallipos.gr> (τελευταία ανάκτηση 16-8-20).

Διζικιρίκης Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1985.

Ιωακειμίδου Λητώ, «Πέρα από την εξύμνηση της διασταύρωσης: Η σύγχρονη θεωρητική διεύρυνση της Συγκριτικής Γραμματολογίας και οι προοπτικές της», στο Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αντώνης Μπαλασόπουλος (επιμ.), *Χώρες της θεωρίας, Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2010, σσ. 51-69.

Λεοντάρης Γιάννης, «Το βλέμμα και το μη ορατό/η λέξη και η σιωπή: Τεχνικές αποσιώπησης και απόκρυψης στην κινηματογραφική και λογοτεχνική περιγραφή», στο Δημήτρης Αγγελάτος, Ευρυπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και Κινηματογράφος* Εκδόσεις Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013, σσ. 13-15.

Μαργαρίτη Φωτεινή, «Το τοπίο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένα δοκίμιο για τη μνήμη του χώρου», σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/3.pdf> (τελευταία ανάκτηση 15-11-2020)

Μίγγα Νίκη, *Η Φιλοσοφία της αφήγησης. Από τον λόγο στην εικόνα: Κινηματογραφικές μεταφορές νεοελληνικών πεζογραφημάτων για τον Εμφύλιο*, Διδακτορική Διατριβή Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής Τομέας Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη, 2019.

Παϊβανάς Δημήτρης, *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στη πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2012.

Παϊβανάς Δημήτρης, *Περί πόθου και πάθους*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2020.

Πατσιοδήμου Αντωνία, *Η διακειμενικότητα ως δομικό στοιχείο του νεωτερικού παιδικού αφηγήματος και η διδακτική της προσέγγιση*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής, Παιδαγωγική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2020.

Περαντωνάκης, Γιώργος, *Από την τεχνική του μοντάζ στην τεχνική του κολλάζ (στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία)*, Διδακτορική διατριβή Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2010.

Πλατανίτης Δημήτρης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, Εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα, 1997.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη, «Συγκριτική Ποιητική», *Σύγκριση/Comparaison*, τόμ. 1 (Απρίλιος 1987), σ. 29-38.

Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Θανάσης Βαλτινός. Το μυθιστόρημα τεκμηρίων», *Νέα Εστία* 1882, Ιούλιος- Αύγουστος 2007, σσ. 29- 54 [= Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Εμφύλιος και Λογοτεχνία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2012, σσ. 133-170].

Σαχίνης Απόστολος, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1979, σσ. 208-209.

Σιαφλέκης Ι. Ζαχαρίας, «Οι συγκρίσεις της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών: ασφάλεια και κίνδυνοι μιας πρακτικής», *Δια-κείμενα*, τόμ. 3 (2001), σ. 23-38.

Στάθη Ειρήνη, «Θόδωρος Αγγελόπουλος. Ταξίδι στα όρια της Ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμ.), *Θεόδωρος Αγγελόπουλος*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/19.pdf> (τελευταία ανάκτηση 17-11-2020)

Δημήτρης Τζιόβας, «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας» στο βιβλίο του *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας*, Εκδόσεις Οδυσσέα;, Αθήνα, 2003[1^η Γνώση 1987], σσ. 286-300.

Τζούμα Άννα, *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου: για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 1991.

Τσούπρου Σταυρούλα, «Στρατή Δούκα, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* και Θανάση Βαλτινού, *Η κάθοδος των εννιά*: μια ειδολογική/υφολογική “διακειμενική” προσέγγιση», στο βιβλίο της *Μεταφραστές και Διακείμενα*, πρόλογος Κώστας Γεωργουσόπουλος, Εκδόσεις Μελάι, Αθήνα, 2016, σσ. 63-96.

Φραγκούλη Νάντια, «Η νεοελληνική πεζογραφία των αρχών του εικοστού αιώνα και ο κινηματογράφος. Στα ίχνη ενός πρόδρομου αλλά και τολμηρού διακαλλιτεχνικού

διαλόγου»: *Πρακτικά του 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών και Υποψηφίων Διδακτόρων του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα, 2014, σσ. 938-945.

_____, «Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο *Άνθρωποι και σπίτια* του Αντρέα Φραγκιά», *Σύγκριση*, τχ. 26 (2016), σσ. 81-101.

_____, «Κινηματογραφικοί τρόποι στην *Αντιποίηση αρχής* του Αλέξανδρου Κοτζιά: ιχνηλατώντας το κινηματογραφικό εν κειμένω», στα *Πρακτικά του 8^{ου} Συνεδρίου Μεταπτυχιακών και Υποψηφίων Διδακτόρων του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα, 2017, σσ. 280-297.

_____, *Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο. Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής*, Διδακτορική διατριβή Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2019.

Φώκος Στέλιος, *Για τον Θανάση Βαλτινό. Μια κριτική*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 2018.

Χαραλαμπίδου Νάτια, «Η αφηγηματική πορεία του Θανάση Βαλτινού: ο Λόγος και η Ιστορία», στο Τίνα Κροντήρη, Κατερίνα Κίτση – Μυτάκου (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της. Τιμητικό αφιέρωμα στην Τζίνα Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1999, σσ. 227-249.

_____, «Ο λόγος της Ιστορίας και ο λόγος της λογοτεχνίας: Δομές αναπαράστασης της Ιστορίας στην *Ορθοκωστά* του Θανάση Βαλτινού και στην πεζογραφία του Εμφυλίου», στο *Επιστημονικό Συμπόσιο: Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995). 7 και 8 Απριλίου 1995*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 1997, σσ. 249-277.

Χόμπσμπαουμ Έρικ Τζ., *Η σκηνή της τζαζ*, μτφρ. Τάκης Τσήρος, Εξάντας, Αθήνα, 1993.

Χρυσομάλλη–Henrich Κυριακή, *Προσεγγίσεις στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία*, University Press, Θεσσαλονίκη, 2020.

β) Σύμμεικτοι Τόμοι

Αγγελάτος Δημήτρης-Γαραντούδης Ευριπίδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και Κινηματογράφος*, Καλλιγράφος, Αθήνα, 2013

Πυλαρινός Θεοδόσης (εισαγωγή–ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα* Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003.

Ταμπάκη Ιωνά Φρειδερίκη, Γαλάνη Μαρία –Ελευθερία (επιμ.), *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*, πρόλογος Ταμπάκη –Ιωνά Φρειδερίκη, Αιγόκερως, Αθήνα, 2011.

γ) Αφιέρωματα-συνεντεύξεις-άρθρα σε περιοδικά-εφημερίδες

Αφιέρωμα *Αντί*, τχ. 294, 5/7/1985, σσ. 36-40.

Αφιέρωμα *Αντί*, τχ. 559, 16/9/1994, σσ.50-53

Αφιέρωμα Θανάσης Βαλτινός, *Νέα Εστία* τχ. 1802, Ιούλιος –Αύγουστος 2007.

Αφιέρωμα *Παρέμβαση*, τχ. 104 (Κοζάνη), 9-11/1998.

Αφιέρωμα, *Πόρφυρας*, τχ. 103, 2001.

Αφιέρωμα, *Πόρφυρας*, τχ. 158, 2009.

(Συνέντευξη στον Τάσο Γουδέλη), «Οι δυο τέχνες δεν συνάπτονται », *Δέντρο*, τχ. 127-128, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2003, σσ. 22-29.

(Συνέντευξη στην Κατερίνα Δαφέρμου), « Η λογοτεχνία είναι ανδροφάγος», *Το Βήμα*, 25 Νοεμβρίου 2008, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://www.tovima.gr/2008/11/25/books-ideas/i-logotexnia-einai-androfagos/> (τελευταία ανάκτηση 7-6-2020)

(Συνέντευξη στη Σταυρούλα Παπασπύρου), «Θανάσης Βαλτινός: Περί σεναρίων», στο Σταυρούλα Παπασπύρου, *Χωρίς μαγνητόφωνο. Συναντήσεις με σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες*, Πόλις, Αθήνα, 2018, σσ. 28-32.

(Συνέντευξη στον Στέλιο Ρογκάκο), «Η επικίνδυνη αναγκαιότητα της μνήμης. Μια συνομιλία με το Θανάση Βαλτινό», *Αντί*, τχ. 557, (5 Αυγούστου 1994), σσ. 48-52.

(Συνέντευξη στη Μαρία Τρουπάκη), «Θανάσης Βαλτινός: Καμιά αίσθηση χρέους δεν παράγει τέχνη, η τέχνη δεν δίνει συνταγές υγιεινής», *Διαβάζω* 116, 10/4/1985, σσ. 66-72.

«Σε β' πρόσωπο. Μια συνομιλία του Θανάση Βαλτινού με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η λέξη* 71, Ιανουάριος 1988, σσ. 57-59.

Charalambidou Natia, «Time and place in a novel of the Greek Civil War: Thanassis Valtinos, *The Descent of the Nine*», *Journal of Midetarranean Studies* , 2 (1992), Μάλτα , σσ. 226-239.

Vitti Mario, «Ένα μυθιστόρημα χωρίς συγγραφέα. Τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* του Θανάση Βαλτινού», *Το Βήμα*, 29/7/1979.

Βαλτινός Θανάσης, «Σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου», *Η λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος -Αύγουστος 1990, σ. 469.

Δερμιτζάκης Μπάμπης, «Θανάσης Βαλτινός. Από το ρεαλισμό του περιεχομένου στο ρεαλισμό της μορφής», *Προεκτάσεις της εκπαίδευσης*, τχ. 14, Δεκέμβριος-Φεβρουάριος 1994, σ. 76.

Δημητρακάκης Γιάννης , «Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο. Όψεις ενός μονολόγου», *Νέα Εστία*, τχ. 1802 (Αφιέρωμα στον Θανάση Βαλτινό) Ιούλιος –Αύγουστος 2007, σσ. 157-172.

Ζουμπουλάκης Γιάννης, «Ο ποιητής της αστικής αποξένωσης», *Το Βήμα*, 11 Δεκεμβρίου 2011, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://www.tovima.gr/2011/12/31/world/o-poiitis-tis-astikis-apoksenwsis/> (τελευταία ανάκτηση 21-8-2020)

Θεοδοσοπούλου Μάρη, « Ο αισθησιακός Βαλτινός. Ο έρωτας ως κοινός παρονομαστής στη καινούργια συλλογή του συγγραφέα», *Το Βήμα της Κυριακής*, 4 Ιανουαρίου 2004, σε ηλεκτρονική μορφή, τελευταία ανάκτηση 12-8-2020, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/o-aisthisiakos-baltinos/>

Κανέλλης Ηλίας « Σχετικά με τη διαμάχη Θ. Αγγελόπουλου-Θ.Βαλτινού. Γράφει ή δεν γράφει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος;» *Αντί*, 597 (2-2-1996), σσ.52-53.

Κοτζιά Ελισσάβη, «Κερδισμένη απόσταση», *Η Καθημερινή*, 20/2/1986.

Κοτζιά Ελισσάβη, «Ιστορίες με αντιπαραθέσεις.Το πολύτροπο έργο του Θανάση Βαλτινού», *Η Καθημερινή*, 21/2/1993.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Φτερά Μπεκάτσας, φωνή αηδονιού», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή-ανθολόγηση κειμένων), *Για τον Βαλτινό*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, σ. 216-218.

Λιβανίου Κρις, «Επείγουσα ανάγκη ελέου του Θανάση Βαλτινού», *Στίγμα Λόγου* σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο stigmalogou.blogspot.com (τελευταία ανάκτηση 16-8-2020)

Λυκουρέσης Τώνης «Διονύσιος Σολωμός. Σενάριο για ταινία του Τώνη Λυκουρέση», Σκηνές 18-20, *Περίπλους*, Περ. Β΄, τχ. 46-47(Ιούλιος 1998-Φεβρουάριος 1999)., σσ.228-233.

Μαγκλίνης Ηλίας, «Κλασικά παραδοσιακά σχήματα και πειραματισμοί στη φόρμα», *Η Καθημερινή*, 20-7-2004, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο

<https://www.kathimerini.gr/189156/article/politismos/arxeio-politismoy/klasika-paradosiaka-sxhmata-alla-kai-peiramatismoi-sth-forma> (τελευταία ανάκτηση 12-8-2020)

Μαγκλίνης Ηλίας, «Μια ζωή κόντρα στο ρεύμα», *Η Καθημερινή*, 12 Μαΐου 2012, σε ηλεκτρονική μορφή, <https://www.kathimerini.gr/457774/article/politismos/arxeio-politismoy/mia-zwh-kontra-sto-reyma> (τελευταία ανάκτηση 14-8-2020)

Μαυρής Χρήστος, «Κριτική για το *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*», *Νέα Εποχή* 199, 11-12-1989, σσ. 60-62.

Μπουκάλας Παντελής, «Ένα σενάριο για τον Διονύσιο Σολωμό», *Η Καθημερινή*, 20-5-2008, σε ηλεκτρονική μορφή, τελευταία ανάκτηση 4-6-2020, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://www.kathimerini.gr/322687/article/politismos/arxeio-politismoy/ena-senario-gia-ton-dionysio-solwmo>.

Μπούρας Κωνσταντίνος, «Μια άλλη ματιά στον Βαλτινό», *Αυγή*, 15 Ιουνίου 2020, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <http://www.avgi.gr/article/10812/11178461/mia-alle-matia-ston-baltino> (τελευταία ανάκτηση 12-8-2020)

Ντουνιά Χριστίνα, [Κριτική για το Μπλέ βαθύ, σχεδόν μαύρο], *Αντί*, τχ. 314, 11/4/1986, περιέχεται στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση) *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα.*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σσ. 139-141.

Παπαγγελής Θόδωρος, «Η σκοτεινή ρίζα της σαφήνειας: Ο *Ανάπλους* και η Ποιητική του Θ. Βαλτινού», *Νέα Εστία*, τχ. 1858, Ιούνιος 2013, σσ. 145-153.

Παπαγγελής Θόδωρος, «Η γνώση και η αίσθηση της ιστορίας», *The Books Journal*, τχ. 45 (Ιούλιος 2014), σσ. 70-71.

Κωστής Παπαγιώργης, «Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη», στο Θεοδόσης Πυλαρινός (εισαγωγή, ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά κείμενα*, Εκδόσεις Αιγαίον, Λευκωσία, 2003, σ. 307.

Παρίσης Νικήτας, «Αναφορά στο έργο του Θανάση Βαλτινού. Αναζήτηση του αφηγηματικού ήθους», *Η λέξη*, τχ. 71, Ιανουάριος 1988, σσ. 6-13.

Πολίτη Τζίνα, «Θανάσης Βαλτινός: Ορθοκωστά», *Η λέξη*, τχ. 125, Ιανουάριος – Φεβρουάριος/1995, σσ. 93-98.

Ραφαηλίδης Βασίλης, «Ελληνική αισιόδοξη τραγωδία σε τέσσερα μέρη», *Διαβάζω*, τχ. 22, Ιούλιος 1979, σσ. 67 – 70, περιέχεται στο Θεοδόσης Πυλαρινός (πρόλογος –ανθολόγηση), *Για τον Βαλτινό. Κριτικά Κείμενα*, Εισαγωγή –Ανθολόγηση Θεοδόσης Πυλαρινός, Εκδόσεις Αιγαίον , Λευκωσία, 2003,

Ραφαηλίδης Βασίλης, «Κινηματογράφος και Λογοτεχνία», *Η Λέξη*, τχ. 96, Ιούλιος-Αύγουστος 1990, σ. 497-503.

Σούμας Θόδωρος, « Για το σινεμά του Μικελάντζελο Αντονιόνι», σε ηλεκτρονική μορφή τελευταία ανάκτηση 21-8-2020, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://bookpress.gr/kritikes/texnes/10859-sullogiko-to-mellon-mikelantzelo-antonioni-soumas>

Σχινά Κατερίνα, «Το σύμπαν του Θανάση Βαλτινού», *Διαβάζω*, τχ. 513 (Δεκέμβριος 2010), σ. 42-45.

Τσακνιάς Σπύρος, «Ένα τέλειο έργο», *Η Καθημερινή*, 19/4/1979.

Τσακνιάς Σπύρος, «Θανάσης Βαλτινός, Μπλέ βαθύ, σχεδόν μαύρο», *Η λέξη*, τχ. 53, Μάρτιος-Απρίλιος 1986, σσ. 471-473 (και στον τόμο *Επί τα ίχνη*, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1990, σσ. 19-22).

Τσακνιάς Σπύρος, «Η περιπέτεια ενός λαού», *Το Βήμα*, 3/9/1989.

Φύσσας Δημήτρης, «10 βιβλία με 50 λέξεις», *Athens Voice* (30-4-2019), σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο <https://www.patakis.gr/files/10620.pdf> (τελευταία ανάκτηση 11-8-2020)

δ) Διαδικτυακές πηγές

Συζήτηση για Λογοτεχνία και Σινεμά σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://www.filmfestival.gr/el/professionals-gr/press/news-press-el/765-newsid-el-454> (τελευταία ανάκτηση 24-5-2020).

Glossary of Rouchian Terms σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.maitres-fous.net/glossary.html> (τελευταία ανάκτηση 6-7-2020)

Το εικαστικό έργο του Στάθη Φώτη σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://www.stathisfotis.com/valtinios-spiti-tis-kyproy/> (τελευταία ανάκτηση 11-8-2020)

Ραφαηλίδης Βασίλης, σημείωμα στο οπισθόφυλλο του soundtrack της ταινίας *Η κάθοδος των εννιά*, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/254003/gia-ton-xristo-siopaxa-kai-tin-kathodo-ton-ennia-mia-koryfaia-stigmi-toy-neoy-ellinikoy-sinema (τελευταία ανάκτηση 18-10-2020).

Σιοπαχάς Χρίστος, *Η Κάθοδος των εννιά*, η ταινία στην οποία στηρίχθηκε η συγκριτολογική ανάλυση είναι στην εκδοχή του διαδικτύου https://www.youtube.com/watch?v=A_sDRoz8_VA (τελευταία ανάκτηση 17-10-2020)

B) Ξενόγλωσση

Arranz Norberto Minguéz, *Spanish Film and the Postwar Novel*, Praeger, Westport, 2001.

Auerbach Jonathan, «Chasing Film Narrative. Repitition, Recursion and the Body in Early Cinema», *Critical Inquiry*, Volume 26, No 4 (Summer 2000), σ. 798-820.

Bluestone George, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, CA, 1966.

Boyum Noy Gould , *Double Exposure: Fiction into Film*, Universe Books, New York, 1985.

Branigan Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, New York, 1984.

Cahir Linda Constanzo, “The Language of Film and its Relation to the Language of Literature”, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Mc Farland, Jefferson, N.Carolina and London, 2006.

Catapano Peter, «Movies with a Mission: Populism and a New City on a Hill», *The Hollywood Brand: Movies and American Modernity*, Routledge, London, 2018.

Chatman Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1980.

Cohen Keith, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, Yale University Press New Heaven, 1979.

Cruz Decio Torres, *The Cinematic Novel and Postmodern Fiction. The Case of Manuel Puig*, John Benjamin’s Publishing Company, Amsterdam, 2019.

Dixon Winston Wheeler, *The Cinematic Vision of F. Scott Fitzgerald*, UMI Research Press, Ann Arbor, MI, 1985.

Drach Inna, “The Difference between Cinematic and Montage Novels and the Nature of Literary Montage”, *Narratology* (Issue 7), Russian State University For the Humanities, Moscow, 2003, σσ. 160-165, σε ηλεκτρονική μορφή , προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf>(τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

_____, “Montage Techniques in the Novel Berlin Alexanderplatz by A. Doblin and the Film Berlin Alexanderplatz (the Director Rainer W. Fassibinder)” *Working with Stories. Narrative as a Meeting Place for Theory and Practice*, Proceedings from the 2nd ENN Conference, ENN, Kolding, 2011, σσ. 54-61 σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο [https://www.narratology.net/sites/www.narratology.net/files/ENN_2011_Inna_Drach - Montage Techniques in Berlin Alexanderplatz.pdf](https://www.narratology.net/sites/www.narratology.net/files/ENN_2011_Inna_Drach_-_Montage_Techniques_in_Berlin_Alexanderplatz.pdf) (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

Duffey Patrick, “Literary Long Shot and Close-Up: Spatial Cinematic Techniques in the Works of Mariano Azuela and Francisco Ayala”, *Chasqui* Vol. 34, Special Issue No. 2: Cinematic and Literary Representations of Spanish and Latin American Themes (2005), σσ.160-176, σε ηλεκτρονική μορφή προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/pdf> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

Eidsvik Charles, *Cinema and Literature*, (Dissertation for Phd of English) , University of Illinois, Urbana Campaign, 1970, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://fulfillment.umi.com/dissertations/125e7dd663b33c97c854155e46aae81b/1596116628/7114737.pdf>(τελευταία ανάκτηση 10-4-2020)

_____, “Demonstrating Film Influence”, *Literature/Film Quarterly*, vol 1, no 2, (Spring 1973), σσ. 113-121.

Eisenstein Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, ed. and trans. By Leyda Jay, Harcourt Brace, New York, 1949.

Fell John, *Film and Narrative Tradition*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1975,
σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο
<https://archive.org/details/filmnarrativetra00fell/page/n1>

Geraghty Christine, “Dissolving Media Boundaries: The Interaction of Literature, Film and Television in *Tender is the Night* (1985)”, in Jullie Grossman- R. Barton Palmor (eds), *Adaptations in Visual Culture: Images, Texts and their Multiple Worlds*, Palgrave Macmillan, New York, 2017, σσ. 175-191.

Gessner Robert, *The Moving Image. A Guide to Cinematic Literacy*, Dutton, New York, 1968, σε ηλεκτρονική μορφή , προσβάσιμο στον σύνδεσμο
<https://archive.org/details/movingimageguide00gess/page/n1>

Gianetti Louis, *Understanding Movies*, Prentice Hall, New Jersey, 2001[9η: 1η 1998]

Gibson Christine Mary, *Cinematic Techniques in the Prose Fiction of Beatriz Guido*, Dissertation.Com, Michigan, 1974.

Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, Mc Graw-Hill Book Company, London, 1987.

Horton Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, NJ, 1999.

Humphrey Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, UOC, Berkeley, 1968

Jinks William, *The Celluloid Literature. Film in the Humanities*, Glencoe Press, Beverly Hills, 1971.

Karalis Vrasidas, “An Essay on the Ocular Poetics of Theo Angelopoulos”, στο *Realism in Greek Cinema*, Bloomsbury, Sydney, 2021, σσ. 157-190, σε ηλεκτρονική μορφή , προσβάσιμο στον σύνδεσμο
https://www.academia.edu/37768311/An_Essay_on_the_Ocular_Poetics_of_Theo_Angelopoulos_Political_projects_and_their_aesthetics (τελευταία ανάκτηση 22-11-2020).

Kellman Steven G. , “The Cinematic Novel: Tracking a Concept”, *Modern Fiction Studies*, 33 no 3 (Autumn 1987), σσ. 467-477, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://muse.jhu.edu/article/4365pdf>

Kundu Gautam, *Fitzgerald and the Influence of Film. The Language of Cinema in the Novels*, Mc Farland, Jefferson North Carolina - London, 2008.

Kristeva Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. by Leon Roudiez, transl. by Thomas Gora, Alice Jardine, Leon. S. Roudiez, Columbia Univeristy Press, New York, 1982.

Lindsay Nicholas Vachel, *The Art of the Moving Picture*, The Mcmillan Company, New York, 1915, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/artmovingpictur01lindgoog/page/n286/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 13-4-2020)

Magny Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel: The Film Aesthetics of Fiction between the Wars*, (transl. Eleanor Hochman) Ungar, New York, 1972 [1^η στα γαλλικά 1948 Éditions du Seuil].

Martyanova Irina, «Textual Features of the Russian Screenplay», *Russian Kino-Narrative* (27), 2012, 98-10, σε ηλεκτρονική μορφή <https://cyberleninka.ru/article/v/textual-features-of-the-russian-screenplay>

Mc Farlane Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Prees, London, 1995.

McLeod Sarah, *Francisco Ayala: Cinematic Techniques in Literature*, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/297i.pdf>

Mc Luhan Marshall, *Understanding Media; The Extensinons of Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, London, 1994 [1^η: 1964].

_____, *Letters of Marshall McLuhan*, ed. by Matie Molinaro, Corinne McLuhan, William Toye, Oxford University Press, Toronto, 1987, σ. 254, σε ηλεκτρονική μορφή, διαθέσιμο στον σύνδεσμο https://monoscope.org/f/fd/Letters_of_Marshall_McLuhan.pdf (τελευταία ανάκτηση 16-4-2020)

The Literary Criticism of Marshall McLuhan, ed. by Eugene McNamara, Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1969, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details:literarycriticis00mcgr:mode:2up> (τελευταία ανάκτηση 16-4-2020)

_____, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Vanguard Press, New York, 1951, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/mechanicalbridef0000clu/page/n11/mode/2up> (τελευταία ανάκτηση 15-4-2020)

_____, «Joyce, Mallarmé and the Press»: *Essential McLuhan* (ed. By Eric McLuhan and Frank Zingrone), Routledge, London, 1995, σ. 53-65, σε ηλεκτρονική μορφή τελευταία ανάκτηση 14-4-2020, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://epdf.pub/essential-mcluhan.html>

_____, “Catholic Humanism and Modern Letters”, in *Christian Humanism in Letters*, Saint Joseph College, West Hartford, Connecticut, 1954, σσ. 43-67.

_____, «Manifestos», *Explorations* 8, Toronto, 1957, σσ. 92-94.

McLuhan Marshall and Stearn Gerard Emanuel, “A Dialogue”, in *Marshall McLuhan: Hot and Cool*, ed. Gerard Emanuel Stearn, Signet Books, New York, 1967, σ. 268 -272.

McLuhan Marshall and Eric, *Laws of Media. The New Science*, University of Toronto Press, Toronto, 1992 .

Morrisette Bruce, “Aesthetic Response to Novel and Film”, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, σσ.12-27.

Murray Edward, *Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures*, Ugar, New York 1972.

Panofsky Erwin, «Style and Medium in the Motion Pictures»: *Critique* (January-February), 1947, in Gerald Mast and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1974, σσ. 215-233.

Ping Su, *Word into Image: Cinematic Elements in Caryl Philips' Fiction*, Thesis for Phd at the University of Hong Kong, 2013, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/197091/1/FullText.pdf> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

Richardson Robert, *Literature and Film*, Indiana University Press, Bloomington 1969, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/literaturefilm0000rich>(τελευταία ανάκτηση 2-4-2020)

Ross Harris, *Film as Literature. Literature as Film: An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*, Greenwood Press, New York, 1987 σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/filmasliterature0000ross> (τελευταία ανάκτηση 2-4-2020) .

Scholes Robert. and Kellog Robert. , *The Nature of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1966.

Seed David, *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*, Liverpool University Press, Liverpool, 2011[2^η].

Seldes Gilbert, “The Cinema novel”, *The Seven Lively Arts*, Harper, New York, 1924, 389-392.

Spiegel Alan, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consiousness and the Modern Novel*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1976.

Stam Robert, *Literature and Film: A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Maiden, MA, 2005.

Stout Janis P., *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1983.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill, New York, 2010 [3^η], pp. 332-333.

Toliver Harold, *Animate Illusions: Explorations of Narrative Structure*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1973.

Walters Peter John, *Narrative in Fiction and Film: A Practical Study of the Nature of the Cross-pollination in Narrative Structure*, A dissertation for phd at the University of Sheffield, School of English, 2015, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο [etheses.whiterose.ac.uk](https://theses.whiterose.ac.uk) > Narrative in Fiction.

Welch Jeffrey Egan, *Literature and Film. An Annotated bibliography, 1909-1977*, Garland Publishers, New York, 1981, σε ηλεκτρονική μορφή , προσβάσιμο στον σύνδεσμο <https://archive.org/details/literaturefilman0000welch> (τελευταία ανάκτηση 20-11-2020)

Wilbur Richard, “A Poet and the Movies”, in W.R.Robinson (ed.), *Man and the Movies*, Louisiana, State Unibersity Press, Baton Rouge, 1967, 223-226.

Wilson George, “Film, Perception and Point of View”, *Modern Language Notes*, Vol. 91 (1976), σσ. 1026-1043, σε ηλεκτρονική μορφή, προσβάσιμο στον σύνδεσμο https://www.jstor.org/stable/2907113?readnow=1&seq=1#metadata_info_tab_contents (τελευταία ανάκτηση 21-11-2020)

Winston Douglas Garrett, *The Screenplay as Literature*, Associated University Press, Fairleigh Dickinson, 1973.

Ευρετήριο

- Αγάθος Θανάσης, 12, 116, 225
- Αγγελάτος Δημήτρης, 12, 111, 142, 227, 235
- Αγγελόπουλος Θόδωρος, 17, 103, 226, 359, 365-66, 378
- Αλεξιάδου Θεοδούλη, 137, 138, 139, 142
- Ανδρίτσος Γιάννης, 311
- Αντωνίου Αντώνης, 311
- Αριστοτέλης, 82, 157
- Αρτινός Απόστολος, 119, 231
- Αριστηνός Γιώργος, 112, 135, 137, 156, 219, 235, 312, 313
- Αριστοτέλης, 82, 157
- Βαλτινός Θανάσης, 15-16, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136-146, 150-151, 153-157, 159-160, 162-164, 166, 168-171, 173-175, 177-178, 181, 183-185, 187, , 191, 193-215, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 245, 246, 248, 250, 251, 253, 254, 256, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271
- 275, 276, 278, 279, 288, 290, 292, 295-296, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 322, 324, 326, 327, 328, 330-331, 334, 338-343, 345- 348, 352, 361, 369, 371, 378
- Βαλούκος Στάθης, 135
- Βασιλικός Βασίλης, 11, 357
- Βενέζης Ηλίας, 116,
- Βιολαντζή Μελίνα, 311
- Βλαχοδήμος Δημήτρης, 119, 231
- Βούλγαρης Κώστας, 109
- Γαβράς Κώστας, 116, 341, 363
- Γαλάνη Μάρω, 116
- Γαραντούδης Ευριπίδης, 12, 142, 227
- Γιαπάνης Γιάννης, 219
- Γουδέλης Τάσος, 11, 111, 375
- Δανόπουλος Κωστής, 110, 113, , 1114, 120, 208, 221
- Δασκαλά Ευαγγελία, 190

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, 109
Δαφέρμου Κατερίνα, 125
Δερμιτζάκης Μπάμπης , 195
Δημητρακάκης Γιάννης , 195, 217-218
Διζικιρίκης Γιώργος, 226
Δούκας Στρατής , 131
Ελεφάντης Άγγελος, 113
Ζερβουλάκος Γιώργος, 357, 382,
Χρήστος Ζορμπάς, 311
Ζουμπουλάκης Γιάννης, 218
Ζουμπουλάκης Σταύρος, 286
Θεοδοσοπούλου Μάρη , 173-74, 177,
187, 192, 227, 243,
Ιωακειμίδου Λητώ, 12
Καβάφης Κωνσταντίνος, 382
Καγκελάρη Δηώ, 248
Καββαδίας Νίκος, 311
Καλαβρούζος Χρήστος, 316
Κάλβος Αντρέας, 120
Κανέλλης Ηλίας, 226
Καραλής Βρασίδα, 371
Καστρινάκη Αγγέλα, 195
Καχτίσης Νίκος, 112, 219, 235
Κεφαλάς Ηλίας , 133, 135
Κίττου Ντίνος, 311
Κίτση- Μυτάκου Κατερίνα , 126
Κονδύλης Γιώργος, 28
Κοτζιάς Αλέξανδρος, 112,161, 235
Κοτζιά Ελισάβετ, 297
Κουβαράς Γιάννης, 147, 172
Κούνδουρος Νίκος, 116
Κούρτοβικ Δημοσθένης, 300
Κρατύλος, 35
Κροντήρη Τίνα , 126
Λαμπράκης Γρηγόρης, 363
Λαμπρία Αναστασία , 191
Λαμπρόπουλος Απόστολος, 12
Λεοντάρης Γιάννης, 141-42
Λιβανίου Κρις, 199
Λυκουρέσης Τώνης , 114, 116, 121
Λυκούδης Μπάμπης, 15
Μαγκλίνης Ηλίας, 119, 132, 160, 177,
181, 187, 191
Μαρκής Δημήτρης , 13
Μάτσας Μιχάλης, 142
Μαυρής Χρήστος, 136
Μίγγα Νίκη, 353
Μπαλασόπουλος Αντώνης, 12
Μπόντ Τζέϊμς , 84
Μπούρας Κ., 178
Μπουκάλας Παντελής, 121, 125, 143
Νάτσινά Αναστασία, 195
Ντουνιά Χριστίνα, 297
Ξενοπούλος Γρηγόριος, 116
Ξενοφώντας, 131
Όμηρος, 97, 115
Παϊβανάς Δημήτρης , 112, 178, 197, 212,
257-59, 285, 297-98, 300, 304-5, 307-08,
310, 312, 313, 315, 369, 384
Παναγιωτάτος Δημήτρης , 357, 375, 380,
Πάνου Γιώργος, 112, 219, 235

Παπαγγελής Θόδωρος, 213, 242,
Παπαγιαννίδης Τάκης, 352, 375,
Παπαγεωργοπούλου Μαρία, 124
Παπαγιώργης Κωστής, 170
Παπαδήμου Αντώνης, 336
Παπασπύρου Σταρούλα, 118
Παρίσης Νικήτας , 207
Πατσιοδήμου Αντωνία, 359
Περαντωνάκης Γιώργος, 112, 226, 229,
231, 237-38, 241
Πιτούλη Βασιλική , 187
Πλατανίτης Δημήτρης , 207, 210, 270,
307
Πλάτωνας, 91
Πολίτης Αλέξης , 290
Πολίτη Τζίνα , 126
Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, 12, 116
Πυλαρινός Θεοδόσης, 110, 111, 134,
140, 147, 150, 160, 218, 234, 243, 297
Ραπτόπουλος Βαγγέλης, 379
Ραυτόπουλος Δημήτρης, 151, 156-57, 171
Ραφαηλίδης Βασίλης, 3, 110, 132, 143,
147, 161 , 225, 229, 232, 317, 320, 383
Ρογκάκος Στέλιος, 154
Ρουμανάς Τρέντυ, 357, 382
Σαχίνης Απόστολος, 111
Σεφέρης Γεώργιος, 113, 262
Σιαφλέκης Ζαχαρίας , 12 , 116
Σινόπουλος Τάκης, , 227
Σιοπαχάς Χρήστος, 17, 117, 322-23, 329-
30, 333, 335-36, 338-9, 34-42, 344-47,
349, 351
Σμαραγδής Γιάννης , 317
Σούμας Θόδωρος, 219
Σολδάτος Γιάννης, 352,
Σολωμός Διονύσιος, 121, 122, , 123, 124
Σπανός Γιώργος , 81
Στάθη Ειρήνη , 370
Στασινοπούλου Μαρία, 234
Σταυροπούλου Ερασμία, 7, 116
Σφήκας Κώστας, 230
Σχινά Κατερίνα, 136
Ταμπάκη-Ιωνά Φρειδερίκη , 116
Τερζάκης Άγγελος, 225
Τζίμας Νίκος, 358
Τζιόβας Δημήτρης, 135
Τζούμα Αν., 10, 359-60
Τριανταφύλλου Γιώργος , 316
Τσαγκλός Βασίλης, 311
Τσακίρη Φωτεινή, 368
Τσακνιάς Σπύρος, 133, 140
Τσαμπούκος Νικόλαος , 369
Τσήρος Τάκης, 34
Τσιαμπούσης Βασίλης, 206
Τσιώλης Γιάννης , 140
Τσιριμώκου Λίζυ, 15
Τσουπρου Σταυρούλα Γ. , 360
Φραγκιάς Αντρέας, 201
Φραγκούλη Νάντια , 111, 215, 225, 228
Φύσσας Δημήτρης , 173

Φώκος Στέλιος, 110
Φώτης Στάθης, 181,
Χαραλαμπίδου Νάτια, 126, 163, 170
Χαραλαμπόπουλος Ιάσων , 357, 382,
Χατζηβασιλείου Βαγγέλης , 160, 234
Χατζηθανάσης Νίκος, 357, 380,
Χατζόπουλος Αχιλλέας, 114
Χομπσμπάουμ Έρικ, 34

Χουρμουζιάδης Κρίτων, 234, 238
Χριστοδουλίδης Μιχάλης, 311
Χρηστομάνος Κώστας , 296
Χριστός, 26
Χρυσομμάλη –Henrich Κυριακή , 111-
12, 115, 141, 158, 160, 173, 181, 204,
206-07, 217, 231, 252, 259, 263, 302-3,
307-08, 366

Abrams Meyer Howard , 237
Adorno Theodor, 12
Agee James, 41
Agel Henri, 141
Alexandrov Grigori , 26
Aldington Robert , 20
Allen Woody , 87
Althusser Louis, 381
Andrew Dudley, 86,
Antonioni Michelangelo., 39, 40, 77, 80,
177, 219, 313
Aragon, Luis, 51
Arranz Miguel Norbert, 14
Astruc Alexandre , 101

Auerbach Jonathan, 283
Ayala Fransisco, 14
Azuela Minguez Norbert, 14
Bakhtin Mihail, 92, , 96
Bálazs Béla, 58
Balzac Honore de , 46, 56
Barthes Roland, 15, 72, 81-6, 98, 162,
317
Bazin Andre , 141, 162
Beckett Samuell , 64
Bellamy Edward , 21
Bergman Ingmar, 28 , 39
Bergson Henri, 28, 46, 107
Blake William, 21

Bluestone George, 22-5, 27-9, 55, 65, 67, 85, 220
 Boccaccio Giorgio, 75
 Bordwell David, 37
 Boyum Gould Noy, 14
 Braque George, 35
 Branigan Edward, 15
 Brecht Bertold, 64, 136
 Bremond Claude, 78
 Bresson Robert, 78-9
 Bridges Alan, 86
 Bronte Emily, 29
 Browing Robert, 41
 Bruegel, 45
 Bunuel Luis, 165
 Burch Noel, 142
 Burton-Palmor Richard, 15
 Cahir Linda Constanzo, 99-100, 113, 126
 Caisler Arthur, 381
 Caldwell Erskine. Preston, 46-7
 Camus Albert, 48
 Catapano Peter, 20-1
 Carlyle Thomas, 21
 Carné Marcel, 47, 50
 Cervantes Miguel, 56, 80
 Charalambidou Natia., 126, 128, 129-30,
 Chandler Raymond, 86, 382,
 Chaplin Charlie, 26, 34, 46-8
 Chatman Seymour, 15, 72-81, 86, 163
 Chopin Frederic, 31
 Clift Montgomery, 105
 Cocteau Jean, 40
 Cohen Keith, 51-56, 88, 224, 245, 270
 Coleridge Samuel Taylor, 22
 Conrad James., 55, 60-1, 106
 Cooper James Fenimore, 106
 Crane Robert, 75
 Cruz Torres Decio, 13
 Davis Harold Lenoir, 105
 Deleuze Gilles, 92, 142
 Derrida Jacques, 87
 Dick Bernard, 17, 22, 25, 50, 218, 367
 Dickens Charles, 21, 30, 32-33, 40, 42, 56, 67, 106
 Dixon Thomas, 21, 33
 Dixon Winston Wheeler, 168

Doblin Alexander, 225
 Doyle Arthur Conan, 106
 Dos Passos John, 45-49, 7,
 Dostoyevsky Fiodor, 381
 Drach Inna, 225,
 Dreiser Carl, 65, 104
 Dreyer Carl, 26
 Duffey Patrick, 14
 Dumas Alexander, 55
 Duncan Paul , 185
 Durher Albrecht , 21
 Eagleton Terry, 381
 Eco Uberto , 89
 Eidsvik Charles, 14, 18, 22, 109, 122
 Eisenstein Sergei, 22, 26, 30, 30-33, 35,
 38, 40, 53, 66, 100, 104, 224, 226, 230,
 237
 Eliot Thomas, 34, 36, 229
 Elsaesser Thomas. , 87
 Falconetti Renée Jeanne, 26
 Fassbinder Rainer Werner, 225
 Faulkner William, 46, 55-56, 62-64, 66,
 104
 Fellini Frederico, 26, 29, 39
 Fell John, 105-107
 Fitzgerald Scott, 67, 117, 176, 191
 Fisk Steve, 94
 Flaherty Robert, 135
 Flaubert Gustave, 22, 27, 40, 56-60, 108
 Fleming Victor, 21
 Fletcher John Gould, 20
 Flint James, 20
 Foucault Michel, 92
 Freud Sigmund , 182
 Frye Northorp, 75
 Galsworthy James Robert , 106
 Gard Marcel du, 43
 Genette Gerard, 15, 72215, 270, 314
 Geraghty Christine, 15
 Gessner Robert , 302
 Gianetti Louis Daniel, 133, 198, 212,
 304, 321
 Gibson Christine Mary, 14
 Gide Andre , 24, 28, 46, 49
 Gilbert Seldes, 14
 Godard, Jean Luc 94, 101

Gogol Nikolai , 56
Golding William , 76
Gora Thomas, 359
Green Grahame , 67
Greimas Jean , 82-83
Griffith David , 21-22, 31-32
Grodent Michel , 368
Grossman Julie, 15
Grillet Robe Alain , 40, 55
Guido Beatriz, 14
Hammett Dashiell , 46-47, 382
Hardy Thomas, 41, 75, 107
Harding Robert, 106
Haase Klaus, 160
Hawthorne Nathaniel , 24, 39, 45
Heminway Ernest, 46, 67
Hitchcock Alfred , 80
Hockman Eleanor, 42
Hope Antony, 106
Horkeheimer Max, 13
Horton Andrew , 370
Hugo Victor, 24
Humphrey Robert , 84
Huxley Aldus, 50
Iauss Herbert , 384
Ionesko Eugene , 64
Issari Mohamad Ali, 150
Iser Wolfgang, 384
James Henry, 40, 45, 55, 60-61, 78, 88,
James William , 108
Jardine Alice, 359
Jinx William , 55, 68-71
Joyce James, 34-6, 40, 47, 51-4, 56, 60-,
62-6, 104-5, 107, 229,
Jung Carl, 66
Kafka Franz, 384,
Karalis Vrasidas, 372
Keats William, 39
Kellman Steve G. , 6
Kellog Robert, 127
Klee Paul , 35
Kracauer Siegfried, 27
Kristeva Julia , 92, 359
Kundu Gautam , 121, 189, 223, 230, 305
Lamb Charles , 229
Layda Jay, 30, 31

Lange Carl , 108
 Lawrence Darell H., 28, 58-9
 Lowell Robert, 20
 Leites Neithan , 27
 Lindsay Vachel, 18-20, 22-3
 Levi-Strauss Claude, 82
 Lean David , 87
 Macherey Pierre, 381
 Magny Claude Edmond, 42-9, 51, 55,
 141, 157, 223-4, 237
 Mallarme Stephane, 36
 Malraux Andre, 40, 50
 Mann Thomas , 106
 Marshall Cohen, 14
 Martyanova Irina, 357
 Murray Edward, 55, 64-7
 Martin Marcel, 238-42, 255, 265, 272,
 274, 276, 283, 285, 286
 Martin Roger du Gard, 46
 Marx Αδερφοί, 35
 Massina Julieta, 26
 Mast Gerald ,14
 Maupassant Guy de , 46
 Mc Carthy Mary Terese, 107
 McFarlane Brian , 85-90
 McLeod Sarah, 14
 McLuhan Marshall, 21, 34-8, 55
 Mc Luhan Corinne, 35
 Mc Luhan Eric, 37
 Mc Namara Eugene, 35
 Mendilov Adam Abraham, 24
 Metz Christian , 75
 Mitchell Margaret , 23
 Miller Arthur , 64
 Molinaro Matie, 35
 Montgomery Robert , 86
 Morrissette Bruce , 9
 Nabokov Vladimir, 55
 Niney Francois, 371
 O ' Hara John, 34, 51
 O ' Henry , 106
 Olivier Lawrence, 41
 O' Neill Eugene , 64
 Panofsky Erwin, 14, 23, 29
 Pasolini Pier Paolo , 103
 Pasternak, Boris , 119

Philips Caryl, 14
 Picasso Pablo, 35
 Pirantello Luigi, 41
 Ping Su, 14
 Poe Edgar Allan, 21, 38
 Pound Ezra, 229,
 Prevert Jacques, 382
 Propp Vlasevold , 75, 77, 83
 Proust Marcel, 46, 49, 51-52
 Pudovkin Vsevolod , 25-6
 Puskin Alexander. S., 238
 Quintana Angel , 370
 Quenau, Raymond , 51
 Rembrand, 21
 Renoir Jean , 47
 Resnais Alain , 40, 66, 71, 107, 227
 Richardson Robert, 38, 41, 174, 224
 Richardson Tony , 80
 Richardson Dorothy, 104, 107,
 Robbe-Grillet Alain, 56, 71, 68
 Robinson William Robert, 15
 Romain Jean , 50
 Ross Harris , 15
 Rossetti Dante Gabriel, 21
 Rouch Jean, 135,
 Roudiez Leon S. , 359,
 Sallinger Jerome David, 41
 Sartre Jean Paul, 51
 Schlumberger Jean, 46
 Schutte Wolfgang , 368
 Shakespeare William, 33
 Shattuck Roger, 55
 Shaw Harry , 229
 Shlegel Friedrich., 194
 Scholes Robert, 127
 Silver Alain, 185,
 Siodmak Robert, 78
 Skelton John, 35
 Spiegel Alan, 55-63, 67, 86, 124, 161-2,
 224, 238
 Spielberg Steven , 98
 Stam Robert, 90-98
 Stanzel Franz, 158
 Stearn Gerald Emanuel, 38
 Stein Gertrud, 52, 53
 Steinbeck George, 46, 49, 67

Stevens George , 105
Sterne Lawrence, 28
Stendhal, 46
Stout Janis , 126
Strick Joseph, 105
Sue Eu, 50
Taylor Elizabeth , 105
Tarkovsky Andrei, 28
Tennyson Alfred , 22
Thompson Kristin, 37
Todorov Tzvetan 72, 83
Toliver Harold, 356
Tolstoy Leon, 90, 93, 382
Tomashevsky Boris , 77
Toye William, 35
Twain Mark, 40
Ursini James, 185
Verne Jules, 21
Vertov Dziga , 80, 117, 131, 145
Vitti Mario, 111
Voccaccio Georgio, 75
Wagner George , 67, 86, 317
Walker Alice, 96, 98
Walters John Peters, 15
Welch Jeffrey Egan, 15
Wells Herbert George, 107
Welles Orson, 21, 44-5, 78
Wenders Wim, 344
West Rebecca , 67, 86
Whitman Walt , 32
Wilbur Richard , 15
Wilder Billy, 361
Wilson George, 15
Williams Tennessee , 64
Wilson, Douglas Garrett, 101-5, 175
Wolfe Thomas, 28
Wolfenstein Martha, 27
Woolf Virginia , 52-4, 58-9, 66, 74, 104, 107
Yeats William, 21
Zavattini Cesare, 37
Zingrone Francisco, 36
Zola Emil , 49, 55, 58-9

